الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الأدب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⴹ -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

قسم اللغة و الأدب العربي

تخصص: دراسات نقدية .

آليات تشيكل الصورة الشعرية عند مفدي زكرياء
ديوان" اللهب المقدس" أنموذجاً

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

إعداد الطالبتين:

01.حسينة زوقاغ

02.سامية محمودي

إشراف الأستاذ:

يحيى سعدوني

لجنة المناقشة:

1. ..... رئيسا
2. ..... مشرفا ومقررا
3. ..... عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2015/2014

كلمــة شــكــر

العلم حياة القلوب من العمى، ونور الأبصار من الظلم وقوة الأبدان من الضعف، يبلغ به العبد منازل الأبرار ودرجات العلى، التفكير فيه يعادل الصيام ، مدارسته بالقيام، به يطاع الله عزّ وجل، به يعبد ، به يوحد ويمجد .

فالشكر الأول دائما للمولى عز وجل الذي يسر لنا أمرنا وهون لنا الصعب حتى تمّ إنهاء هذا العمل ، فالحمد لله حمدا يليق بكماله ، وثناء يليق بعظمته وفضله علينا وعلى الناس أجمعين ، واقتداء بسنة سيدنا محمد – صلى الله عليه و سلم –: "من لا يشكر النّاس لا يشكر الله ومن أبدى لكم معروفا فكافئوه ، فإن لم تستطيعوا فادعوا له ".

نتوجه بجزيل شكرنا و امتناننا للذي لم يبخل بنصائحه و معلوماته علينا الأستاذ المشرف "سعدوني يحيا " أعانه الله في كل درب سلكه والذي كانت كلمته الصادقة ينبوعا لأمل متدفق فكان بحق نفحة من الشرف يعطى عطاء النبلاء .

كما نتقدم بالشكر للذين علت أسوارهم وأرقت ضلالهم أساتذتنا الأفاضل الذين غذوا أذهاننا وأناروا عقولنا ومداركنا و كانوا أوسع منا علما وأعمق إدراكا.

إلى كل يد كريمة أمدتنا بالعون من قريب أو بعيد ، بالكثير أو القليل حتى ولو بكلمة طيبة أو بابتسامة عطرة.

شكرا لكم جميعا.

إهداء

لو سئل القلب عن الأحبة بعد الله و الرسول صلى الله عليه وسلم فإنه لا يعرف إلا من قال فيهما أعز القائلين" وقضى ربك ألا تعبدوا إلا إياه و بالوالدين إحسانا"

أهدي هذا العمل إلى والديّ الحبيبين اللذين أكرماني بعظيم دعواتهما الخالدة .

إلى إخوتي و أخواتي أصحاب الفضل والخير والعطاء .

إلى من عرفت معها معنى الصداقة ورفيقة دربي سامية .

إلى كل من ابتسم في وجهي وأسعده قولي وانهال علي بالنصح لفعلي و قدم الجميل من أجلي.

إهداء

إلى الأقلام الجريئة....وكل الشموع التي تحترق لتنير درب الآخرين.

إلى من قال فيهما الرحمن" و بالوالدين إحسانا" .

إلى من حقت فيهما الطاعة بعد المولى عز وجل ورسوله الكريم :

أمـــــــــــي و أبـــــــــــي

إلى من أظهروا لي ماهو أجمل من الحياة إخوتي و أخواتي .

إلى من عرفت كيف أجدهم وعلموني أن لا أضيعهم: صديقاتي وأعزهم على قلبي رفيقاتي حدة وحسينة وسمية .

مقدمة

مقدمة :

تعد الصّورة الشّعرية من أهم أدوات التّشكيل الشّعري التي فُتن بها علماء اللغة العربية قديما وصاغتها الدراسات اللسانية حديثا، ذلك أن الصّورة الشّعرية ركن أساسي من أركان العمل الأدبي، ووسيلة الأديب الأولى التي يستعين بها في صياغة تجربته الإبداعية ، وأداة الناقد المثلى التي يتوسل بها في الحكم على أصالة الأعمال الأدبية، وصدق التّجربة الشّعرية .

فالصّورة الشّعرية لبُ العمل الشّعري الذي يتميز به، وجوهره الدّائم والثابت، بل إن ذات الشاعر لا تتحقق موضوعيا في الصّورة أكثر مما تتحقق في أي عنصر آخر من عناصر البناء الشّعري، بحيث يتم من خلالها تجسيد المعنى وتوضيحه وتقديمه بالكيفية التي تضفي عليه جانبا من الخصوصية والتأثير . إلا أنّ هذا لا يعني أنّها نالت نصيبها من الدراسة واستوفت حقها من التحليل، بل إنّ المصطلح لا يزال غائما عند الكثير من النقّاد والدّارسين، ومرّدُ هذا في نظرنا يعود إلى طبيعة المصطلح نفسه، وارتباطاته، بل وتداخله مع مصطلحات أخرى، مثل(الصّورة الأدبية)، و(الصّورة البلاغية)، و(الصّورة البيانية)، و(الصّورة المجازية)، ناهيك عن تشعب مفاهيمه، وتعدد مقاصده المنبثقة عن المذاهب الأدبية، والمناهج النقدية المتعددة.

ونظرا لأهميتها ودورها الفعّال ارتأينا أن نجعلها موضوعا لبحثنا حتى نتعمق في ثناياها ونكتشف أسرارها، وليتم هذا بصورة أوضح وأدق اخترنا– مفدي زكرياء– أُنموذجا لهذا الاتجاه لكونه شاعر الثورة الجزائرية من جهة، ومن جهة أخرى لكونه لم يتوقف في شعره في إطار النظرة المحدودة، وإنما تجاوز القطر الجزائري إلى سائر أقطار العروبة في المشرق والمغرب.

وكان الهدف الأساسي من هذا العمل هو الإجابة عن بعض التساؤلات ألا وهي: **ماهي الصورة الشعرية؟ وكيف أبدع مفدي زكرياء صوره الشّعرية، وفي اللهب المقدس بالأخص؟ هل لطبيعة شعره الثوري أثر على تشكيل تلك الصور ؟**

وللإجابة على هذه الإشكالية، سرنا وفق خطة مكونة من مقدمة ومدخل وفصلين، فكانت المقدمة عرضا لإشكالية البحث وخطته والمنهج المتبع فيه، وخصصنا المدخل للحديث عن الشعر الثوري وموضوعاته عند مفدي زكرياء ، أما الفصل الأول المعنون بالصّورة الشّعرية بين القديم والحديث فهو فصل نظري تطرقنا فيه إلى مفهوم الصورة والمصطلحات التي أطلقت عليها منذ القدم، وكيف تطور هذا المصطلح بحيث تحدثنا عن مفهومه عند القدماء أمثال الجاحظ وغيره ، ثم عرجنا إلى الحديث عن مفهومه عند المحدثين ، ثم قمنا بالموازنة بينهما، بالإضافة إلى ذلك تطرقنا إلى تجليات الصّورة. بينما الفصل الثاني فهو فصل تطبيقي تناولنا فيه بنية الصّورة الشّعرية في ديوان اللهب المقدس حيث قمنا باستخراج التّشبيه والاستعارة والرمز، وأنهينا البحث بخاتمة تضمنت بعض النتائج التي توصلنا إليها خلال مسار البحث.

وقد ارتأينا أن نعتمد في بحثنا هذا على مناهج متعددة، أولها المنهج الأسلوبي لأن الصورة في حد ذاتها وسيلة من الوسائل الأسلوبية وبوسعه كذلك أن يفتح لبحثنا هذا نوافذ متعددة، واعتمدنا كذلك على المنهج الاستقرائي التحليلي لتلك النصوص الشعرية والصور البارزة فيها، كما لم نستثني المنهج الإحصائي لتصنيف الصور والبحث عن المهيمنة منها .

أما عن الصعوبات التي واجهتنا فيكفي أن نشير إلى وفرة المادة العلمية وتشابكها وتعددها في أنواع مختلفة من الخطابات، وقلة التّحديد الدقيق لجملة المصطلحات التي تخص الصّورة الأدبية عموما والشّعرية خصوصا.هذا واعتمدنا في إنجاز بحثنا إلى جانب مصدر البحث " ديوان اللهب

المقدس " على كم من المراجع التي تمُت للموضوع بصلة وكان أهمها: الصّورة الشّعرية في النقد الحديث لبشرى موسى صالح ، وكذا الصّورة الفنّية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب لجابر عصفور والصّورة والبناء الشّعري لعبد الله محمد حسن.

وفي الأخير نتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ سعدوني يحيى الذي أنار لنا سبيل المضي في هذا البحث فاستقينا من فيض منهجيته العلمية ونصائحه القيمة فجزاه الله كل خير عنا .هذا وما كان من صواب فنحمد الله عليه وما كان غير ذلك فالكمال لله وحده.

والله ولي التوفيق

البويرة في2015/06/09.

مدخل:

الشعر الثوري وموضوعاته عند مفدي زكرياء

1- إسهامات الشعراء العرب

2- إسهامات مفدي زكرياء

3- موضوعات الشعر الثوري الجزائري لدى مفدي زكرياء

مدخل :

عرفت الجزائر مع منتصف القرن الماضي نمو النّزعة الوطنية القومية التي كانت رد فعل على موجه الاستعمار الأوروبي الذي أراد طمس الشّخصية الوطنية، فكان الشّعر الثّوري اللسان المعبر عن هذه النزعة التّواقة إلى التحرر، وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية التي أكدت على النوايا الاستعمارية بشكل صريح للغاية حيث تعددت أنواع القمع والاضطهاد ضد الشعب. فلم يستطع الشّعر إلا أن يواكب القضية الوطنية وأن يساير مسارها نحو الهدف المنشود .

1- إسهامات الشعراء العرب :

ارتبط الشّعر الثّوري في الجزائر بالثّورة التحريرية التي اندلعت عام 1954 فكانت عاملا أساسيا في تفجير الطاقات الكامنة في الشّعب، ولكل طريقته الخاصة في المقاومة. فكان للشّعراء طريقتهم في مساندة الثّورة والتعامل مع الوضع، « ولقد أسهم الشّاعر العربي المعاصر في معركة التحرير الجزائرية، إذ أعطى هذه القضية أهمية كبرى ولذلك فقد حمل الشّاعر العربي سلاح الكلمة أُسوة بأَخيه المناضل في أرض الجزائر الذي حمل البندقية في وجه الغاصب، وأسهم الإثنان معا في معركة التحرير التي انتهت بالنصر المؤزر ». [1] ومباشرة عند اندلاع الثّورة استقبلها **صالح خباشة** بأبيات شعرية قال فيها :

يا فرنسا هل خرست اليوم عيا أم تلقيت جوابي عمليا !

كنت جذلي ، كفراش يتغنى لايرى النار له موتا وحيا

[1] – مفيد محمد قميحة ، الإتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، 1981، ص 231-232.

فقد ذقت جحيمي ونطاهـا وسأصليك صباحا وعشيا [1]

أما الشاعر **أبو القاسم خمار** فقد استقبل الثورة بكل فرح وابتهاج ،على الرغم من تواجده خارج الوطن إذ كان في سوريا يزاول دراسته ، لكن مشاعره كانت تغمرها حالة نفسية قائمة على الحسرة والكآبة، فعبر في قصيدة (صيحة غريب) عن أهمية الثّورة وضرورة الالتحاق بها من أجل تحقيق الانتصار والعيش بحرية :

أيثور في أرض الجزائر ثائر وأنا هنا كالصخر كالأموات

أيقوم في أرض الجزائر نائم كالليث يزأر، مرعد النبرات

ويعيش في الجبال أحبائي بين الجذي ومخالق الآفات

أيموت أهلي تحت سطوة ظالم ماذا أقول لصابغي الرايات ؟[2]

وهاهو الشاعر التونسي **أحمد اللغامني** الذي كانت له أكثر من وقفة عند الثّورة الجزائرية أمام أعداء الحرية ، يقول في قصيدته (المغرب الكبير) التي عبر فيها عن مدى إعجابه بتضحيات أبناء الجزائر و بكل سخاء في سبيل عزتها .

بوادر خير باركتها نفوسنا ولكننا نرنو لأثر البوادر

ولكننا نرنو لكل ذرة وكل حصاة من تراب الجزائر

---

[1] – عبد الجاسم الساعدي ، الشعر الوطني الجزائري بين حركة الإصلاح و الثورة ، سلسلة الدراسات ، 2002 ، ص 156-157.

[2] – المرجع نفسه ، ص 158.

دماء الضحايا روايات أديمة وأشلاؤهم مطروحة في الحفائر [1]

وكان خبر اندلاع الثّورة التحريرية قد هزّ العديد من الشّعراء المغاربة ، فوصفوها وخلدوها في أشعارهم ، منهم الشّاعر المغربي **إدريس الجاي** ، الذي ينوه في مطولته (أرض البطولة) بأرض الجزائر الثائرة وبأبطالها الذين فجروا الثورة في كل مكان يقول :

أرض البطولة جل الأمر والشأن كذا يذود عن الأوطان شجعان

يا ثورة شنها الأحرار عارمة فقوضت ما بني ظلم وعدوان

ما جلجل الرعد يوما مثلما قصفت بنادق الحق والنيران نيران

واليأس ليل يهيم الأفق محتدم بالشر إذ أنتم في الليل شهبان [2]

ويقول الشّاعر الأردني **توفيق صرواوي** ، الذي يرى في ثورة الجزائر غضبة الإنسان العربي المهان ، ويطلب منها أن تزيد من قوتها حتى تقتلع العدوان من جذوره :

أيها الغضبة زيديها التهابا وازرعي الساح سهاما وحرابا

وانثري الأشلاء في هام الربى واقرعي أبوابها باب فبابا

واعصفي بالبغي يبلي قيده واشربي نشوانه مرا وصابا

إن باديس تهاوى وارتدى يتردون و هادى أو شعابا

في ربى وهران سخط ثائر وانتفاضات يعانقن السحابا

---

[1] – أحمد اللغماني ، قلب على الشفة ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، 1966 ، ص 112.

[2] – إدريس الجاي ، ديوان السوائح ، مطبوعات القصر الملكي ، الرباط ، ص 68.

وحسان قد تخطين الوغى وملأن القاع الحائا عذابا [1]

وتتألق الثّورة في شعر **أبي القاسم سعد الله** التي منحته أفاقا جديدة ، إذ نلمس في شعره إشراقة تفيض بثقة الانتصار، ويتفاءل خيرا بمستقبل زاهر وببسمة تعلو في شفاه الأطفال يقول :

ومن أغنيات الرصاص

ودقات قلب الجريح

وآمال فرحتنا الدافقة

سيصحوا الربيع – وتشدو الطيور – أغاديرها الساحرة

إلى الصامدين ، فتهتز للنغمة الآسرة

قلوب تذوب – حنينا و شوقا – إلى فجرها الصاعد إلى مجرها الواعد [2]

2- اسهامات مفدي زكرياء:

لقد استمد مفدي زكرياء شاعريته من الثّورة ، وفي كل مراحل تطورها ، وكتب عدة قصائد في مختلف المناسبات الثّورية منها قصيدة (الذبيح الصاعد)التي ألفها بمناسبة سقوط أول شهيد في الثّورة، وقصيدة(وقال الله) التي نظّمها في سجن البرواقية يخلد فيها الذكرى الثالثة للثّورة الجزائرية .[3]

[1] – أحسن مزدور ، الثورة الجزائرية في الشعر المصري المعاصر ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، 2005 ، ص 11.

[2] – عبد الجاسم الساعدي ، الشعر الوطني الجزائري بين حركة الإصلاح و الثورة ، ص 165.

[3] – ينظر : مفدي زكرياء ، اللهب المقدس ، موفم للنشر ، الجزائر ، 2009 ، ص 30.

وقد كتب معظم شعره في السّجن الذي يعد مكانا للتأمل، وإعادة النّظر في أمور كثيرة ، فهو من أبرز الشّعراء الذين استطاعوا تقديم الثورة في أحسن صورة وأعطاها دلالتها العميقة ومفرداتها الثورية . فمن يتأمل قصيدته (زنزانة العذاب رقم 73) التي كتبها في سجن بربروس عام 1955 تتضح له تلك المعاني :

سيان عندي مفتوح ومنغلق يا سجن، بابك أم شدت به الخلق

أم السياط به الجلاد يلهبني أم خازن النار، يكويني فاصطفق [1]

فلا يكاد يخلو ديوان من دواوين الشّعر العربي والمعاصر، إلا ونظمت فيه قصيدة على الأقل في الثّورة الجزائرية، على غرار القصائد التي صدرت أثناء الثّورة في المجلات الأدبية والصحف اليومية .

ويعود هذا الكم الهائل من القصائد الشّعرية عن ثورة الجزائر، إلى عدة عوامل نذكر منها :

– بعث الثّورة الجزائرية في نفس الإنسان العربي بصفة عامة والشعراء بصفة خاصة، الثقة في قوة الإرادة العربية وقدرتها على رد العدوان الاستعماري، فكانت هي المتنفس الحقيقي للشّاعر العربي الذي خنقته النكسات المتتالية .

– متابعة أحداث الثورة العظيمة .

– الروح القومية التي لازمت الشعراء من نكبة فلسطين وتواصلت باندلاع الثورة الجزائرية.

[1] – مفدي زكرياء ، اللهب المقدس، ص 25.

3- موضوعات الشعر الثّوري الجزائري لدى مفدي زكرياء :

منذ أن بدأ الصراع بين القبائل والشعوب، والشّعراء هم ضمير الأمة الحي ولسانها، ويعبرون عن آلامها وأمالها وانتكاساتها وانتصاراتها، فصار الشعر منطق القوة والتحدي، ومن أهم الموضوعات التي ألهمت مفدي زكرياء واستقطبت اهتمامه :

2-1- التغني بالبطولات الوطنية : وهي من أهم القضايا التي عرفها الشّعر الجزائري الذي فجر بطولات ذات قوة ، وعزيمة في محاربة الاستعمار والتصدي له، ولهذا وجد شعر الثّورة البُطولي مجالا مفتوحا أمامه يستمد منه أفكاره ومعانيه ، فها هو- مفدي زكرياء - يستمد شاعريته من الثورة فألف قصيدة (الذبيح الصاعد) داخل سجن بربروس عام 1955 التي تحكي قصة أول شهيد سقط في ساحة المعركة وهو- أحمد زبانة - الذي استقبل حكم الإعدام بشموخ [1] فيقول في مطلعها :

قـام يختال كالمسيـح وئيـدا يتهادى نشوان، يتلوا النشيـدا

باسم الثغر، كالملائكة أو كالطّ ـفل، يستقبل الصباح الجديدا

شامخـا أنفه، جلالا وتيهـا رافعا رأسه ، يناجي الخلودا

ويواصل :

اشنقوني فليسـت أخشـى حبـالا واصلبوني، فلـست أخشى حديـد

وامثل سافـرا محيـاك جـلا دي ، ولا تلثـم ، فلست حقـــودا

وأقض يا موت في ما أنت قاض أنا راض، وإن عاش شعبي سعيدا

[1] - ينظر : عبد الجاسم الساعدي ، الشعر الثوري الجزائري بين حركة الإصلاح و الثورة ، ص 77.

أنا إن مـت فالجزائـر تحيـا ، حـرة ، مستقلــة ، لــن تبيــدا[1]

فقد جسد الشّاعر قوة وصبر الشّهيد عندما توجه إلى ساحة الإعدام الذي فضل الموت على خيانة وطنه فصار نموذجا يُحتذى به ومثلا يضرب في الصبر والقوة .

كما قام بتجسيد تجربة بطولية ذاتية عاشها هو بحد ذاته في سجن بربروس ، فيقول :

يا سجن، ما أنت؟ لا أخشاك ، تعرفني من يحذق البحر، لا يحدق به الغرق

إني بلوتك في ضيــق ، وفي سعــة وذقت كأسك، لا حقد ولا حنـــق

أنام ملء عيونـــي، غبطة ورضــى على صياصيك، لا هم ولا قلــق

طوع الكرى، وأناشيـــدي تهدهدنــي وظلمة الليل، تغرينـــي فأنطلق

والروح تهـــزأ فالسجـان ساخـرة هيهـات يدركهـا، أيان تنزلـق

تنســاب في ملكـوت الله سابحــة لا الفجر، إن لاح يغشيها ولا الغسق [2]

كما تناول الشّعر الثوري بطولة المرأة حيث اعتبرت عاملا من عوامل قيام الثورة ، فنجد منها الفدائية المجاهدة والممرضة ولنقرأ هذه الأبيات التي قالها زكرياء على لسان مناضلة في قصيدته (بنت الجزائر) :

أنا بنــت الجزائــر أنا بنــت العــرب

[1]– مفدي زكرياء ، اللهب المقدس ، ص 18 .

[2]– المصدر نفسه ، ص 25.

أنا أرمــي القنابـل والمســدس جنبــي

أنا أهــوى المناضل أصطفيــه بحبــي

أنا أفــدي المقاتــل بعيونـــي وقلبــي

وأنــادي البواســل حطمــوا غل شعبــي [1]

كما تناول نضال المرأة الجزائرية من أمثال **جميلة بوحيرد ، جميلة بوعزة ، جميلة بوباشة** فقال في قصيدته(فلا عز... حتى تستقل الجزائر) :

بلادي يمينا بالذي شرع الفـــدا وبالجيش، في الساحات، يسترخص العمرا

وبالخمسة الأحرار تخطف في السما ويحجزهم في السجن، جلادهم أسرى

وحق الجميلات الثلاث وبالتي أجابت فراحت للفدا ، تهجر الخدرا

سنثأر حتى يعلم الكون أننا أردنا – فأرغمنا – بإصرارنا الدهرا ...[2]

2-2- الحس القومي : غنّى الشعراء العرب الثوّرة الجزائرية كما لم يُغنوا حدثا من قبل ، لأنها جاءت فريدة من نوعها، فهي بحر الآمال للجزائر والعرب وآمال الإنسانية كلها ، صيغت صرختها من صميم الحياة وقلاعها ليست صخورا ومباني وأسوار إنما هي نفوس أبناءها، وجبالها هي قلوب

[1] – مفدي زكرياء ، اللهب المقدس ، ص 08.

[2] – المصدر نفسه، ص 264.

أبطالها الصناديد. [1] وأخذ هذا النوع من الشعر طابعا سياسيا لأنه يتميز بسمة التحدي الأكيد على أصالة الشّعب الجزائري .

فعندما اندلعت الثّورة العظيمة قرر البرلمان الفرنسي أن الجزائر فرنسية جنسا وترابا ، فأحدثت هذه العملية رد فعل عنيف عند الشاعر الجزائري عامة فكتب بقلمه كلمات عظيمة تبرهن مدى تمسك الجزائريين بأصالتهم العريقة، وكانت قصيدة مفدي زكرياء (على عهد العروبة سوف نبقى) مثالا يجسد الانتماء القومي للشّعب الجزائري الذي لا يقبل أن تهان كرامته ولا شخصيته ولا حتى عروبته . [2]

يقول مفدي زكرياء :

رسول الشرق... قل للشرق أنا نسام الخســـف، ألوانا ونسقى

وأن الشامتيـــــن بنا، أبادوا أعز ديارنا، نفســـا ومحقـــا

وأن العابثين بنا، أزالـــوا مرابض أسدنا ، هـدما وحرقا

وقد زعموا الجزائر من فرنسا ورموا (مزجها)، سفـها وحمقا

ستعـترف الزمان غـدا أن سبقنا وثبــة الأقـدار سبقـا !

وأنا في الجزائـر خـير شعـب عروبتـه مـدى الأجيال وثقى

---

[1] – ينظر : عثمان سعدي ، الثورة الجزائرية في الشعر العراقي ، ج1 ، ط2 ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1985 ، ص 123.

[2]– ينظر الوناس شعباني ، تطور الشعر الجزائري منذ1945 حتى1980، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1988 ، ص 98 .

وأن (الوحدة الكبـرى) إذا ما – تحررت الجزائر– سوف تبقــى ! [1]

فالثّورة الجزائرية برهنت فعلا على وحدة العرب وبينت مدى تشابك العواطف العربية التي ذاب فيها الشّاعر الجزائري .

2-3- التغني بالحرية و بالاستقلال : الخامس من شهر جويلية عام ألف وتسعمائة واثنين وستين 1962 يوم إعلان استقلال الجزائر، فعمت الفرحة كل الشّعب الجزائري ، لأن استقلال الجزائر كان بمثابة الحلم البعيد المنال ، والمعجزة التي صعقت الكثير وأدهشتهم .

فراح الشعراء يبدعون في وصف هذا اليوم والتغني ببهائه ورفع العلم الجزائري ورفرفته فوق أرض الجزائر الحرة الأبية .

يقول مفدي زكرياء وهو متأثر بيوم النصر :

نرى استقلالنا، عدلا وحقـا فرنسا لم تزل فيه تمارى

له فوق الجماجم، قد صعدنا وفي تحقيقه خضنا الغمارا

فلا نرضى به أبدا بديـلا نعم الخلد...لو نعطي الخيارا[2]

ويقول أيضا في موضع آخر وهو يرمز للحرية بعدة رموز إنسانية سامية تبين أنّ الشّاعر لم يكن ينتظر إعلان الاستقلال ليحتفل بحريته، بل عانقها وهي مملوءة بالدماء، محمولة على أرواح الشهداء :

---

[1] – مفدي زكرياء ، اللهب المقدس ، ص 105.

[2] – المصدر نفسه ، ص 155.

تلك الجزائـر تصنــع استقلالهــا اتخذت له منهج الضحايا مصنعا

طاشت به الطرقات، فاختصرت لها بهج المنايا، للسيادة مهيعـا [1]

2-4- التغني بأرض الوطن : إن الدارس لديوان شعر الثّورة الجزائرية يجد الجزائر موطن الطبيعة الساحرة والسهول الخضراء والأرض الخصبة، والكنوز...الخ لكن هذه المفاتن الجميلة لم تدم بسبب المأساة الاستعمارية ، إلا أنّ الشّاعر عموما كان يؤمن أنه سيأتي يوما وتصبح أرض الجزائر مشرقة ساحرة كما كانت ، ينعم بخيراتها الشّعب الجزائري فعندما كانت الثّورة في أوجها بدأ الشعراء يتغنون بها أمثال- مفدي زكرياء- الذي تغنى بأرضه مباشرة بعد اندلاع ثورة أول نوفمبر 1954 ، وهو يهلل لميلاد جزائر جديدة :

وقل : الجزائر...واصغ إن ذكر اسمها تجد الجبابر ساجدين وركعا

إن الجزائر في الوجود رسالــة الشعب حررها ، وربك وقعا

إن الجزائر قطعة قدسيــة في الكون لحنها الرصاص ووقعا

وقصيدة أزلية أبياتها حمراء كان لها نوفمبر مطلعا

سمع الأصم رنينها فغنا لها ورأى بها الأعمى الطريق الأنصعا[2]

فالجزائر أرض عريقة تاريخيا وحضاريا، ولأجل ذلك استعمل التعابير الفخمة للدلالة على حبه لها ، فوضعها في المرتبة الثانية بعد حب الله.

---

[1] - مفدي زكرياء ، اللهب المقدس ، ص 57 .

[2]- المصدر نفسه، ص 51-52.

ومجمل القول : أن الشّعر الثّوري هو ذلك الشعر الذي نُضّم من أجل الثورة فكانت موضوعاته تلتقي في محاور أساسية يكثفها الاتجاه الوطني الذي ينبع من صدق علاقة الشعب بوطنه، وهذا ما جعل الثورة تعزز هذا الاتجاه من الشعر لما لعبه من دور في شحذ النفوس وشحنها بالروح النّضالية والثّورية، فقد كان هذا المُتنفس الوحيد لمفدي زكرياء ، فواكب به أحداث الثّورة الجزائرية ونبه لأبعادها وأهمية انتصارها، متغنيا بشرعية نضالها ودعا لمؤازرتها دائما وتضميد جروحها ، فرسم لنا مفدي زكرياء لوحة رائعة عن الثورة .

مات مفدي زكرياء وهو يحمل أوسمة عدة قدمت له من قبل شخصيات بارزة منها مثلا وسام الكفاءة الفكرية من الدرجة الأولى من ملك المغرب الحسن الثاني ووسام الاستقلال من الدرجة الثانية ، ووسام الاستحقاق الثقافي من الرئيس التونسي الحبيب بورقيبة . [1]

وترك رحمه الله مؤلفات شعرية ونثرية عديدة نشر البعض منها وبقي البعض الآخر حبيس الصحف والمجلات ومن بين هذه المؤلفات :

- اللهب المقدس : الذي طبع لأول مرة في بيروت 1961 .
- تحت ظلال الزيتون : طبع سنة 1965 .
- من وحي الأطلس : طبع سنة 1976 .
- إلياذة الجزائر : وهي عبارة عن قصيدة بلغ عدد أبياتها الألف البيت و بيت ، وقدمت في ملتقي الفكر الإسلامي الذي أنعقد في الجزائر سنة 1972 . [2]

---

[1]– ينظر : حواس بري ، شعر مفدي زكرياء دراسة و تقويم ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1994 ، ص 53.

[2] – ينظر : المرجع نفسه ، ص 54.

ويعد ديوان اللهب المقدس أهم وأشهر دواوينه باعتباره ديوان ثورة التحرير الجزائرية ، فمن وحيها صاغ مفدي زكرياء الأناشيد والقصائد التي تضمنها، وهو يحظى بمكانة خاصة في الشّعر الجزائري عامة، والأدباء والباحثين خاصة، فأقبلوا عليه حفظا ودراسة ، كما ترجمت بعض قصائده إلى اللغة الفرنسية .

ويخص مفدي زكرياء ديوان اللهب المقدس بمشاعر الاعتزاز والإيثار، لأنه نبض قلبه كثائر، وآية عبقريته كشاعر، وقد وصفه في حديث صحفي بأنه واقع، وتاريخ حرب ، وعصارة قلب شاعر عاش أحداث بلاده في السجون والمعتقلات، وشهد رؤوس الفدائيين تحصد بالمقصلة في ساحة سجن بربروس الرهيب. [1] إن هذا الديوان يمثل نتاجا ذا أهمية بالغة لدى الشاعر ؛ فهو صفحة تاريخية ولوحة نضالية ونفحة شاعرية .

افتتح ديوان" اللّهب المقدس " بكلمة الإهداء الآتية، التي يتبين منها نبوغه في الكتابة النثرية أيضا، كما يتبين بجلاء نزعته الثورية قوة عاطفته الوطنية :

إلى الدقيقة الواحدة من فاتح نوفمبر 1954.

إلى أول أصبع جزائرية حركها الأزل ، وضغط بها القدر الرابض على زناد التعب لتطلق، القذيفة المسحورة الأولى ، فتسعر" اللهب المقدس" في دروب بلادي الحالمة ، وأحراثها السكري،

[1] – حسن فتح الباب ، مفدي زكرياء شاعر الثورة الجزائرية ، دار المصرية اللبنانية ، الجزائر ، 2010 ، ص 38.

ورمالها العطشى ، وجبالها الغضبى ...أهدي ذوب كبدي تحترق في أتون" اللهب المقدس " .[1]

وتلى هذا الإهداء كلمة أخرى للشاعر يقول فيها: لم أعن في" اللهب المقدس " بالفن لصناعة عنايتي بالتعبئة الثورية ، وتصوير وجه الجزائر الحقيقي بريشة من عروق قلبي غمستها في راحاته المطلولة... والشعر الحق – في نظري – إلهام لا فن وعفوية ، لا صناعة .

ويضم ديوان" اللهب المقدس " أربعا وخمسين قصيدة ، منها ستُ قصائد بعنوان :(من أعماق بربروس) ، وعشرة أناشيد بعنوان (تسابيح الخلود) وتسع وعشرون قصيدة بعنوان : (نار ونور) ، وثلاث قصائد بعنوان(تنبؤات شاعر) ، وستُ قصائد بعنوان (فلسطين على الصليب) .[2]

واستهل الديوان بقصيدة عنوانها (الذبيح الصاعد)التي كان موضوعها جليلا يتناول رثاء الشهيد، بل كل الشهداء .

إن المتمعن في القصيدة الثّورية، يجد نفسه قد فتح نافذة على التاريخ يطل من خلالها على الأحداث الغابرة، وأخرى على سحر البيان ومظاهر البنية النّصية التي تجعل النص شعريا بامتياز.

وإن كان قد غاب مفدي زكرياء بجسده عن عالم الأحياء ، فإن روحه مازالت ترفرف على الآفاق ، حاملة صدى صوته من دار الخلود، مرددة قصائده وأناشيده التي لا تفنى ولا تذبل نظرة ورودها ، وفي مقدمتها(النشيد الوطني) الذي كتب مفدي زكرياء كلماته، والذي يردده تلاميذ الجزائر كل صباح وهم ملتفون حول علم بلادهم . يقول في استهلال القصيدة :

قسما بالنازلات ،الماحقات... والدماء ، الزاكيات الدافقات ...

---

[1] – مفدي زكرياء ، اللهب المقدس ، ص 05.

[2] – حسن فتح الباب ، مفدي زكرياء شاعر الثورة الجزائرية ،ص39.

والبنود اللامعات الخافقات ، في الجبال الشامخات، الشاهقات [1]

[1]– مفدي زكرياء ، اللهب المقدس ، ص 61.

الفصل الأول:

الصورة الشعرية بين القديم والحديث

1- الصورة الشعرية / المفهوم و المصطلح .

2- شعرية الصورة في النقد العربي القديم .

3- شعرية الصورة في النقد الحديث .

4- الصورة الشعرية بين القديم و الحديث .

5- تجليات الصورة .

1- الصّورة الشّعرية / المفهوم و المصطلح :

إن مصطلح الصّورة كغيره من المصطلحات يصعب إعطاؤه مفهوما محددا وموّحدا، وعليه فإن تحديد مفهومها يظل نسبيا، معرضا للانتقادات، ولعل هذه الصعوبة كامنة في المصطلحات الأدبية جميعها، فعلى الرغم من إحساسنا بفهم المصطلح إلا أن الوصول إلى معناه ليس باليسير الهين ولا السهل اللين .

لذا فهي بمثابة المرآة العاكسة، لشخصية أي أديب ومن أبرز ما تتميز به الصّورة هو الإيقاع والصّورة البيانية، واستخدامها للرّمز باعتباره خاصية مميزة في النصوص المعاصرة، فالقصيدة هي بمثابة الصّورة التي تحمل في ثناياها مجموعة من الصّور الفنّية المتفاعلة والمؤسسة لبناء إبداعي مؤثر.[1] ولقد وجد اهتمام كبير بالصّورة الشّعرية مما جعلها ذات أهمية بالغة في الدراسات الأدبية والنقدية.

1-1- الصّورة لغة : لقد ورد مصطلح الصّورة في المعاجم العربية قديمها وحديثها فجاء في لسان العرب لابن منظور:« صَور في أسماء الله تعالى، المُصّور الذي صَور جميع الموجودات ورتبها ، فأعطى كل شيء منها صُورة خاصة ، وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها ، وأما ابن سيدة فالصورة عنده تعني الشّكل ، وصورة حسنة .وتصورت الشيء : توهمت صورته فتصور لي ، والصّورة حقيقة الشّيء وهيئته وصفته ».[2]

---

[1] – كاميليا عبد الفتاح ، القصيدة العربية المعاصرة ، دراسة تحليلية في البنية الفكرية و الفنية ، دار المطبوعات الجامعية ، الإسكندرية ، 2006 ، ص 70.

[2] – أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب ، م7 ، دار صادر للطباعة و النشر ،2005، ص 303-304.

وجاء أيضا في كتاب العين " للخليل بن أحمد الفراهيدي " الصَوْرُ : المَيْل ، يقال فلان يصور عنقه إلى كذا ، أي مال بعنقه ووجهه نحوه ، والنعت أصور .

قال الشاعر :

فقلت لها غضي فإني إلى التي تريدين أن أصبو لها غير أصور.

وعصفور صوار: وهو الذي يجيب الداعي.[1]

وقد ورد مصطلح الصّورة في القرآن الكريم في مواضع كثيرة منها ما جاء في قوله تعالى:« فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ ».[2] وفي قوله كذلك:« خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ بِالحَقِّ وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَإِلَيْهِ اَلْمَصِيرُ».[3] وقوله كذلك:« هُوَ اللهُ اَلْخَالِقُ اَلْبَارِئُ اَلْمُصَوِّرُ لَهُ الْأَسْمَاءُ اَلْحُسْنَى يُسَبِّحُ لَهُ ، مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَاَلْأَرْضِ وَهُوَ اَلْعَزِيزُ اَلْحَكِيمُ ».[4]

بناءا على هذه التعريفات التي أوردناها، فإن مفهوم الصّورة لغويا يتراوح بين الهيئة، والمثل، والميول، والوجهة نحو الشيء.

[1] – الخليل ابن أحمد الفراهيدي ، كتاب العين ، ج2 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 2003 ، ص421– 422.
[2] – سورة الانفطار، الآية، 08.
[3] – سورة التغابن، الآية، 03.
[4] – سورة الحشر، الآية، 24.

إن اللّفظة المقابلة لكلمة صورة في المعاجم الفرنسية هي لفظة " Image" التي جاء تعريفها في قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية هي: خيال الشيء في الذهن والعقل، وصورة الشيء ، ماهيته المجردة .[1]

1- 2 - اصطلاحا:

إن الصّورة من حيث المفهوم لم تعرف استقرارا ، لأن لكل ناقد تصوره الخاص كونها مرتبطة في معظم الأحيان بالشعر، هذا الأخير يتصف بلغته الإنزياحية التي لا تستطيع تحديد معانيها بصفة نهائية، إضافة إلى انتمائه إلى عالم الإبداع ، فكانت النتيجة أن اتّخذت الصّورة عدة دلالات وهي[2]: الدلالة اللغوية، الدلالة الذهنية ، الدلالة النفسية ، الدلالة الرمزية، الدلالة البلاغية.

وكل دلالة من هذه الدلالات لها وجهة نظر حول خصائص ومكونات الصّورة ،التي بفضلها تكتمل بنية القصيدة وتظهر سماتها ، لأن للصّورة حضورا خاصا ضمن العمل الشّعري ولها« قيمة خاصة في التّعبير عن التكوين النفسي لتجربة الشّاعر وتأكيد التلاحم العضوي بين الخصائص الفنّية والمحتوى الفكري ضمن رؤيا موحدة تمنحها الصّورة الكلية للقصيدة » .[3]

لذلك تحتل الصّورة مكانة مرموقة على مستوى القصيدة ككل لأن التّعبير بها في حد ذاتها « هو لغة الشّاعر التّلقائية التي لا يتعلمها ولا يحتاج إلي الاعتذار عنها » . [4]

---

[1] – إيميل يعقوب ، بسام حركة ، مي شيخاني ، قاموس المصطلحات اللغوية و الأدبية ، عربي/ إنجليزي /فرنسي ، دار العلم للملايين ، مؤسسة القاهرة ، بيروت ، 1987 ، ص 247.

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

[3] – المرجع نفسه ، ص173.

[4] – عبد الله محمد حسن ، الصورة و البناء الشعري ، ص 43.

هكذا تمثل الصورة همزة وصل رابطة بين الشّاعر ومتلقيه، باعتبارها حاملة لتجربة إنسانية نفسية وشعورية . ويراها بعض النقاد بأنها : « نسخة جمالية إبداعية تستحضر الهيئة الحسّية أو الذّهنية للأجسام والمعاني بصياغة جديدة تنهض لها قدرة الشّاعر ومقدار تجربته وفق تعادلية بين طرفين هما المجاز، والواقع دون أن يستبدّ طرف بآخر ». [1] فالصّورة هي تعبير عن المعاني بطرائق وصيغ جديدة تظهر من خلالها براعة الشّاعر في النّظم معتمدا على ثنائية المجاز والواقع في آن واحد.

والحديث عن الصّورة يعني عدم تغييب التخييل عنها، كونها على علاقة عضوية به. وفي هذا الصدد يقول جابر عصفور: « إن قوة التخييل تتمكن من الجمع بين الأشياء المتباعدة التي لا تربط بينها علاقة ظاهرة ، فتوقع الائتلاف بين أشد المختلفات تباعدا وتلقي حدود الزمان وأطر المكان وتنطلق إلى آفاق فسيحة لتصنع الأعاجيب». [2]

يبدو لنا إذا أن جمالية الصّورة تقوم على قوة التخييل وتدفع باللغة إلى تأسيس نظام تركيبي غير مألوف، يبدعه الشاعر ، فيثير عن طريقه دهشة ومتعة ، عند المتلقي .

ويعرّفها"سمير سعيد حجازي" بأنّها :« مصطلح يستخدمه الناقد الشّكلي للدلالة على خلق رؤية خاصة ينحصر دورها في أداء وظيفة فنّية تتفق وطبيعة الخصائص العامة للنص، وأبرز هذه

---

[1] – عبد الإله الصائغ ، الخطاب الإبداعي الجاهلي و الصورة الفنية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،1997 ، ص 99 .

[2] – جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1971، ص38 .

الخصائص الفنّية هي التقابل والتكرار والاستعارة ».[1]

أي أنّ الصّورة لها وظيفة فنّية تؤديها في النّص من خلال خصائصها الفنيّة وأنواعها البيانيّة كالاستعارة والتشبيه والتكرار. والصّورة الشّعرية من جهة أخرى تتشكل وتتجسد في النفس أكثر من تشكلها في الواقع والحقيقة، فعندما شبه امرؤ القيس اللّيل بموج البحر فإن ذلك صورة تخييلية غير واقعية ، وإنما يتجسد مدلولها في وشائج النفس ومغاورها. لذا « فالصورة تمثيل للواقع النفسي لا الواقع الطبيعي وهي نسق للفكر ليست نسقا للطبيعة والشاعر، في تشكيله للصورة يستمد عناصره من الطبيعة إلا أنه يصنع نسقا خاصا للمكان لم يكن من قبل. الصورة على هذا الأساس لا تنتمي في جوهرها إلى العالم الخارجي بقدر انتمائها إلى العالم الداخلي للذات المبدعة » .[2]

2- شعرية الصورة في النقد العربي القديم :

ارتكزت معظم الدراسات النقدية القديمة في تعاملها مع النّص الشّعري خصوصا على ما يتضمنه من جوانب التقليد والجدّة والجمال، إلى جانب الأحكام النحوية دون أن تعير اهتماما للبناء الفنّي في حد ذاته، ولمجمل العناصر المشكّلة له مما جعل تلك الدراسات تدور في محور واحد ، فلم ينظر النقاد لعنصر الموسيقى واكتفوا بما يحققه الإيقاع من قوافي متجانسة ، فأهملوا بذلك تلك الموسيقى الناتجة عن بناء العمل الشّعري ككل ، وإلى ما تفرزه نفسية المبدع من مشاعر وانفعالات وهي دافعه الأول للإبداع ، ومن ثمة انحصرت أحكامها في مدى التمكن الجيد من تخير الوزن

---

[1] – سمير سعيد حجازي ، النظرية الأدبية و مصطلحاتها الحديثة ، دار طيبة للنشر و التوزيع و الإنجازات العلمية ، القاهرة ، 2004 ، ص 177 .

[2] – عبد الحميد هيمة ، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ، دار هومة للطباعة والنشر ،الجزائر ، 2004 ، ص 58 .

والتحكم في القافية، ضف إلى ذلك اعتمادهم على عنصر الوصف ودقته، وفي اقتدار الشاعر على إقامة العلاقة بين المشبّه والمشبّه به. عنصر التصوير أو الوصف كان جانبا مهما في العملية الإبداعية عند الشّاعر ، فقد راح النقاد العرب القدامى يخوضون في هذا المفهوم كل حسب توجهه جاعلا من دراسته في المرتبة الأولى بغض النظر عن دراسات الآخرين سواء كان قريبا من هدف دراسته أم بعيد .

يعد نص **الجاحظ** في طليعة النّصوص التي يقترب فيها لفظ (صورة) بما نحن بصدد البحث عنه، إذ يقول :«...المعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها العجمي والعربي ، والبدوي والقروي ، والمدني ، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة السبك ، فإنما الشّعر صناعة وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير».[1]

وفقا لهذا القول يرى الجاحظ أن المعاني لا حدود لها مبسوطة إلى غير غاية يعرفها جميع النّاس، عكس الألفاظ التي يذهب إلى أنها ضيقة محصورة المجال، وفيما يخص حديثه عن جودة السبك وتخير اللفظ وإحكام النّسج وطريقة الصياغة إنّما يقصد الصورة وإن لم يظهر مفهومه المباشر لها. ويبدو اهتمام الجاحظ باللفظ أكثر من اهتمامه بالمعنى، فهو في اعتقاده العنصر الأساسي لتشكيل الصورة، فإنشاء الصورة وإتقانها لا يقدر عليها إلا شاعر(أديب) يتمتع بخيال خصب وثقافة واسعة .

وقد تابع **قدامة بن جعفر** الجاحظ في محاولة تحديد مفهوم الصورة بقوله« إن المعاني كلها معرضة للشّاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر، من غير أن يخطر عليه معنى يروم الكلام

---

[1] – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، كتاب الحيوان ، تح : عبد السلام محمد هارون ، مطبعة مصطفى البابي الحلي و أولاده ، القاهرة ، 1966 ، ص 132 .

فيه ، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة، من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصّور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة...». [1]

ويبدو أن قدامة قد اقتفى أثر الجاحظ في رؤيته، إذ جعل المعاني كلها مبسوطة للنّاس، والفضل يعود لمن صّير تلك المعاني صورا ذوات آثار فنية .

ويمضي **القاضي الجرجاني** في وساطته بالصّورة قدما، فيربطها بروابط شعورية تصلها بالنفس ، وتمزجها بالقلب، حينما دافع عن شعر المتنبي. يقول الجرجاني: « إنّما الكلام أصوات محلّها من الأسماع محلّ النواظر من الأبصار. وأنت قد ترى الصّورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كلّ مذهب وتقف من التّمام بكل طريق ، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء وتقابل الأقسام؛ وهي أحظى بالحلاوة ، وأدنى إلى القبول، وأعلق بالنّفس، وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلم – وإن قايست واعتبرت ،ونظرت و فكرت – لهذه المزية سببا، ولما خُصَّت به مقتضياً » .[2]

وإذا كان القاضي الجرجاني قد ربط لفظ الصّورة بوشائج شعورية تصلها بالنّفس، وتمزجها بالقلب – كما سبق و أن ذكرنا – فإنه مع هذا لم يحددها، أو يصف جوانبها، إذ بقي الأمر لديه مجرد إحساس، إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني فاقترب به من المفهوم المعاصر، وارتبط هذا بنظريته المشهورة في النّظم .

---

[1] – أبو الفرج قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تح : عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ص65.

[2] – القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي و خصومه ، تح : محمد ابن الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، ص 412.

لم ينظر **عبد القاهر الجرجاني** إلى الشعر على أنه معنى أو مبنى ، يسبق أحدهما الآخر، بل نظر إليه على أنه معنى ومبنى ينتظمان في الصّورة ، لاسّبق ولا فضل ولا مزية لأحدهما على الآخر . فالصّورة عنده هي كتلة متكاملة تقوم على اللّفظ والمعنى ولا ينفصلان إذ يقول:« واعلم أن قولنا الصّورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا ، فلمّا رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصّورة، فكان تبيُّن إنسان من إنسان وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات ، فكان تبيّن خاتَم من خاتَم وسوار من سوار بذلك ، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقًا ، عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا :" للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك"، وليس العبارة عن ذلك بالصّورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ، ويكفيك قول الجاحظ : " وإنما الشّعر صناعة وضرب من التّصوير " ». [1]

والذي يمكن أن نستخلصه من هذا النّص، بعد أن أقرّ عبد القاهر الجرجاني أن لفظ الصّورة كان مستعملا قبله، ولم يكن هو من ابتدعه، أن الصّورة تمثيل وقياس، فإذا كان الاختلاف بين الأشياء الموجودة في الطبيعة، والتباين الواضح بين المعاني في أبيات الشّعر المختلفة راجع إلى الاختلاف بين الصّور، فمناط الفضيلة في الكلام راجع إلى الصّورة التي يرسمها النظم .

إن عبد القاهر الجرجاني على الرغم من تركيزه على ما تحدثه الصّورة في إحساسات المتلقي وخيالاته، أكثر من تركيزه على بيان طبيعة الصّورة الفنّية ذاتها ، فإن جهده مازال قائما إلى وقتنا

[1] – أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ط3 ، تح : محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة ، القاهرة ، 1992 ، ص 508.

الحاضر، حتى بدا لبعض نقادنا المحدثين أن بلاغة الصّورة الفنية المعاصرة ماهي في حقيقتها إلا امتداد لبلاغة الجرجاني وبيانه .

أما الإضافة المتميزة في فهم الصّورة ، فقد حققت في القرن السابع للهجري مع **حازم القرطاجني** حيث ربط الصّورة بالانفعال من خلال تصّوره لعملية التّخييل الشّعري التي يراها مبنية على أساس سيكولوجي ، وذلك في قوله : « والتّخييل أن تتمثّل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه ، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الإنبساط أو الإنقباظ ». [1]

وعلى هذا النحو تتحدد نظرة النقد القديم للصّورة، وهي نظرة تعكس مدى إحساس النقاد القدامى بأهميتها كأداة أساسية في التّشكيل الشّعري بالدرجة التي جعلتهم يتّخذونها معيارا أعلى للشّاعرية ومقياسا للجودة والتذوق . والملاحظ على فهم القدماء للصّورة أنهم نظروا إليها من جانبها الشكلي وأفاضوا في الحديث عن التقدم الحسي للمعنى ، كما أنهم لم يلتفتوا إلى زاوية الإبداع أو بالأحرى إلى علاقتها بالذات المبدعة وعدم ربطها بالانفعال والمشاعر والمواقف النفسية للشّاعر .

[1] – أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تقديم و تحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، 1966 ، ص 89.

3- شعرية الصّورة في النّقد الحديث:

3-1- عند النقاد الغربيين :

لقد أدرك النّقد الغربي أهمية الصّورة في الشعر، فعرّفها ودرسها ، وأصّل لها واهتم كثيرا بأبعادها اللغوية والتركيبية والبنائية ، وبتعبيرها وقد قيست جماليات كثير من المدارس الفنية على صورها. لكن هذا الوعي لمفهوم الصّورة وأهميتها لم يثني كثيرا من النقاد الغربيين عن المبالغة في تحميل الصّورة أكثر مما تحتمل .

لقد تعيّن وجود مرتبتين أو طبقتين للصّورة ،إحداهما حسية والأخرى ذهنية وسواء كانت رمزية أو مجازية ، فإنها متعلقة بالمبدع والقارئ معا، فالمبدع من جهة المحاكاة ، والقارئ من جهة التخييل ، ويبقى التوافق بينهما رهين جودة البيان من الأول، ودقة الفهم والاستيعاب من الثاني، وعلى هذا الأساس ، فإن مصطلح الصّورة الشّعرية عند الغربيين محصورة في ثلاث دلالات : [1]

أ- الصّورة بوصفها نتاجا لعمل الذّهن الإنساني أو(الصّورة الذهنية).

ب-الصّورة بوصفها نمطا يجسد رؤية رّمزية أو(الصّورة الرّامزة).

ج- الصّورة بوصفها مجازا أو (الصّورة المجازية).

[1] - ينظر:عبد الحميد قاوي ، الصورة الشعرية ، النظرية و التطبيق ، مطبعة رويغي ، الأغواط ،2008 ، ص54.

و قد أحسن "شفيع السيد" حين جمع دلالات الصّورة، غير آبه بما عندنا أو عند الغربيين، في ثلاث دلالات هي: [1]

أ- دلالتها على أوصاف الأشياء المدركة بحاسة البّصر. ليكون التعليل والإدراك قائمين على مبدأ المشابهة بين المرئي والتّصوير الفني.

ب- الصّورة تمثيل حسي...للمعنى...واستنساخ ذهني بما سيق إدراكه بالحواس وليس بالضرورة أن يكون ذلك المدرك مرئيا.

ج- دلالتها على التّمثيل الذهني للمعنى سواء كان حسيا أو تجريديا.

يبدو أن الصّورة الذهنية شاملة لكل أنماط الصّورة الشّعرية ، كونها نتاج العقل البشري في لحظة انفعال معينة سواء تعلق الأمر بالرّمز أم تعلق بالمادي المحسوس، ففرويد في دراساته المتعلقة بالعقل الباطن والسلوكيات البشرية، يستنتج أن الصّورة الذهنية نتيجة لدينامية الذهن الإنساني إبداعا فنيا ، واستعابا فهميا ، فتصنف الصور بحسب مادتها إلى صور بصرية وذوقية وشمية وسمعية (حسية) .[2]

لقد جعل الشاعر الفرنسي **بول روفردي** :« الصّورة إبداعا ذهنيا صرفا، لا يمكنها أن تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة...إن الصّورة لا تروعنا لأنها وحشية أو خيالية، بل لأن علاقة الأفكار فيها بعيدة وصحيحة، ولا يمكن إحداث صورة بالمقارنة- التي غالبا ما تكون قاصرة – بين حقيقتين واقعيتين لا تناسب بينهما وإنما يمكن إحداث الصّورة الرائعة تلك

[1] – يُنظر: شفيع السيد ، قراءة الشعر و بناء الدلالة ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، 1999 ، ص 236 .

[2] – ينظر : بشرى موسى صالح ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، ص 32.

التي تبدو جديدة أمام العقل بالربط دون المقارنة بين حقيقتين واقعتين بعيدتين، لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل ». [1]

يتّضح لنا من خلال قوله أن جمال الصّورة يقترب بالأثر الذي تتركه على الفكر لا على الوجدان، ومن ثمة لا يدرك علاقاتها إلا العقل وحده ، الذي يصنع التّميز في قدرته على الجمع بين المتناقضات وتركيبه لأجزاء الصّورة. وهذا ما ساقه الشّاعر **عزرا باوند** في إشارته للصّورة على أنها« تلك التي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن ».[2]

فالصّورة الشّعرية هي خلاصة الإبداع ، وهي أنقى وأرقى ما تجود به القريحة عطاء أدبيا رفيعا ، وهي ليست ، بالضرورة منبثقة عن التشبيه ، ولكنها تتشكل مما بين شيئين ، يطلق عليهما الشاعر الفرنسي " الحقيقتين " . وقد تتباعد هاتان الحقيقتان كما قد تتقاربان ، غير أن الصورة الشعرية كما يزعم ، تزداد جمالا ونضارة ،وبهاء وطلاوة ، فيشتد تأثير الصورة في المتلقي ، كلما تباعدتا فيما بينهما .

وقد جاء في موسوعة "**يونيفر ساليز**" أن الصّورة هي لغة الحواس والشعور ، وفي موسوعة لاروس ، أنها تعطي الفكرة المجردة شكلا محسوسا فتحدها وتبرزها . ومعروف أن مفهوم الصّورة مرتبط بمفهوم الفن ، ومن أولى المهام التي تفندها الصّورة أنها تجسد تجربة الفنان ورؤاه ، وتعمق

---

[1] – عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوي ، ط3 ، دار العودة والثقافة ، بيروت ، 1981، ص 133–134.

[2] – رينيه ويلك واستين وارين ، نظرية الأدب ، تر : محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، 1986 ، ص195.

إحساسه بالأشياء وتساعده على تمثل موضوعه تمثلا حسيا وتساعده على التواصل مع العالم الخارجي والإتحاد به .[1]

3-2- عند النقاد العرب المعاصرين :

أسال موضوع الصّورة الشّعرية الكثير من الحبر على صفحات النّقد العربي الحديث والمعاصر إذ انشغل البلاغيون العرب المحدثون والمعاصرون ، بمفهومها ، وعناصر تشكيلها .

يرى **جابر عصفور** في هذا الإطار أن الصّورة هي أداة مميزة للتعبير عن المعاني، إذ يقول : «هي وسيلة تعبيرية لا تنفصل طريقة استخدامها أو كيفية تشكيلها عن مقتضى الحال الخارجي الذي يحكم الشّاعر ويوجه مسار قصيدته إما جانب النفع المباشر، أو جانب المتعة الشكلية »[2]

فالصّورة بهذا المفهوم، وسيلة تخدم المعنى الذي يحكم ويوجه عمل الشّاعر، وهي مهما اكتسبت طابع الخصوصية والتّميز إلا أنّها « لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته إنّها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه ».[3] وهذا معناه أن الصّورة خادمة للمعنى، غايتها إيصاله إلى المتلقي بأي طريقة، غير أنّنا نلاحظ أن جابر عصفور قد أغفل أهمية الشّكل الذي يتمثل في المظهر الخارجي الذي يحيل على المعنى .

ونجد أيضا **علي البطل** الذي يرى أن هناك تصنيفين للصّورة الفنية فالأول : «تصنيف الصّورة بحسب مادتها إلى صور بصريّة وسمعية وشّمية ، وذوقية ولمسية ، فهي تشكيلات مستمدة من عمل الحواس الخمس، ويضاف إليها الصّور الحركية والعضوية (...) أما التعريف الثاني : فيدرس

---

[1] – ينظر: كلود عبيد ، جمالية الصورة ، " في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر" ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ، 2010 ،ص 91 .

[2] – جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ص 403.

[3] – المرجع نفسه ، ص 392.

الصّورة باعتبارها تجسد رؤية رمزية، ويهتم منها بالأنماط المكررة، التي سميت بعناقيد الصّور...».[1]

وممن اهتم بجمال التّصوير **مصطفى ناصف**، حيث نجده يعرف الصّورة قائلا : « الصّورة في الأدب تطلق عادة على كل ماله صلة بالتّعبير الحسي، وتطلق أحيانا للاستعمال الاستعاري للكلمات » .[2] يبدو أن مصطفى ناصف قد عاد بنا إلى بدايات التفكير حين أطلقت الاستعارة للدلالة على بعض ما تدل عليه كلمة (الصورة)الآن ، ومدلولها يتّسع حيث شمل بعض الألفاظ مثل التّشبيه والكناية والمجاز .

وإذا ما انتقلنا إلى **روزغريب**، نجدها تقول:« الصّورة الشّعرية لا تنحصر في التّشابيه والاستعارات وسواها من ضروب المجاز، ولكنها كل صورة توحي بأكثر من معناها الظاهر ولو جاءت منقولة عن الواقع » .[3] ومعنى ما تذهب إليه روز غريب ، هو أن الصّورة قد تكون مجرد عبارات خالية من المجاز ومع ذلك تكون حبلى بالصّورة الحية ومحيلة إلى فضاء مفتوح.

ويرى **إحسان عباس** أن الصّورة الشّعرية تمثل جميع الأشكال المجازية ويرى أن الاتجاه إلى دراستها " يعني الاتجاه إلى روح الشعر ".[4] وبهذا الكلام فإنه يريد أن يبين أن وسائل الصّورة متعددة بيانيا ولا يمكن حصرها في نوع واحد من البيان كالاستعارة .

ويرى **عز الدين إسماعيل** أن : «...الصّورة الشّعرية تنقل إلينا انفعال الشاعر (تجربته الشّعرية) ، ولكنها كذلك قد تنقل إلينا الفكرة التي "انفعل" بها الشّاعر، وليست الصّورة التي يكونها

---

[1] – علي البطل ، الصورة في الشعر العربي حتى أخر القرن الثاني الهجري ، دار الأندلس ، 1980، ص 28 .

[2] – مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ط3 ، دار الأندلس ، بيروت ، 1983 ، ص 199.

[3] – روز غريب ، تمهيد في النقد الحديث ، بيروت ، دار الكشوف ، 1991، ص 191.

[4] – إحسان عباس ، فن الشعر ، دار الشروق ، عمان ،1996، ص 200.

خيال الشّاعر إلا وسيلة من وسائله في استخدام اللغة على نحو يضمن به انتقال مشاعره (انفعالاته وأفكاره) إلينا على نحو مؤثر ». [1]

كما يشير كذلك إلى الجانب الكمي لعناصر الصّورة فيرى أن :« الصّورة كما تكون مجموعة من الألفاظ تكون لفظا واحدا، والشاعر في بحثه وتركيبه للصّورة يستخدم اللّفظ المفرد كما يستخدم المجموعة من الألفاظ ، وبذلك يمكننا أن نقول أن القصيدة مجموعة من الصّور ».[2]

أما **محمد غنيمي هلال** الذي تتبع هذه الأداة بالاستقراء والدّراسة في مختلف المذاهب الأدبية ، انتهى إلى نتيجة مفادها أن تلك المذاهب على اختلافها تتوفر على صور وتستند إليها ، وتجمع على أن «الوسيلة الفنّية الجوهرية لنقل التجربة هي الصّورة... فما التجربة الشّعرية كلها إلا صورة كبيرة ». [3] فالصّورة الجيدة هي التي تنبع من صدق الإحساس، والتي تولدت في لحظة مميزة يائسة أو سعيدة تؤثر في نفسية القارئ، وعليه لابد أن تكون الصّورة مطابقة تماما للتجربة التي عاشها الشاعر بواسطتها نطلع على أفكاره ونتعرف على نفسيته.

كما يؤكد **محمد حسن عبد الله** أن الصّورة جوهر الإبداع الشّعري حيث يقول :« إن الشّاعر يفكر بالصّور، والتعبير بالصّورة هو لغة الشّاعر التلقائية ».[4] وهنا يربط المفهوم بطبيعة الشّعر القديم وطبعه، عندما يأتي عن غنائية وسليقة .

ويعرف الدكتور **عبد القادر القط** الصّورة الفنية بأنها : «الشّكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشّاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جوانب التجربة الشّعرية

---

[1] – عز الدين إسماعيل ، الأدب و فنونه ، ط8 ،دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1982، ص 103.

[2] – المرجع نفسه ، ص 103.

[3] – محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت ، 1982، ص 422.

[4] – عبد الله محمد حسن ، الصورة و البناء الشعري ، ص 43.

الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها (...) والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفّني ، أو يرسم صوره الشّعرية».[1]

ويقصد بهذا أن الصّورة هي تعبير الشّاعر عن تجربته في قالب فني يحشد فيه كل طاقات اللغة وإمكاناتها، فتكون براعة الشّاعر في التعامل معها براعة في تكوين الصّور المتميزة .

وتعرف **بشرى موسى صالح** الصّورة بأنها « التّركيبة اللّغوية المحقّقة من امتزاج الشّكل بالمضمون في سياق بياني خاصّ أو حقيقي موح كاشف معبّر عن جانب من جوانب التّجربة الشّعرية ».[2] معناه أن الصّورة عبارة عن مركّب لغوي يأتي في إطار بياني عن حقيقة التجربة الشّعرية .

وما يلاحظ أن معظم النقاد العرب المحدثين عرّف مصطلح الصّورة من منطلق الخلفية الفكرية، فهناك من ركز على مادتها في تعريفها وآخرون اعتمدوا على طريقة تشكيلها وصياغتها أو وظيفتها، وحاول البعض الأخر التوفيق بين هذه الآراء .

ونؤكد في الأخير على أهمية الصّورة في البّناء الشّعري ودورها المحوري كأداة فاعلة في نقل التجربة والتأثير في المتلقي ، وهذا في ضوء ما نص عليه النّقد العربي قديمه وحديثه .

وإذا كان النّقد القديم استخلص هذه الأهمية من خلال فهمه للصّورة على أنها تقدّم حسي للمعنى أو اكتفى بالنظر إليها من حيث شكلها الخارجي وعلاقتها بالمتلقي ، فإن النّقد الحديث قد أثرى هذا التّصور بما أضافه من ملاحظات هامة تصب غالبا في دائرة الربط بين الصّورة

---

[1] – عبد القادر القط ، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، ط2 ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، 1981 ، ص 391.

[2] – بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 10 .

والعاطفة ومراعاة الموقف النّفسي. إذن انصبّ الاهتمام بالصّور الشّعرية وأثرها في النص على جدّتها وقوة إيحائها وقدرتها على الإثارة، لتكون ذلك الخيط الرابط بين عواطف المتلقي والحالة الشعورية للمبدع.

ولا يسعنا هنا سوى الإشارة إلى الصّورة الشّعرية في القصيدة الثّورية ما دامت موضوع بحثنا أنها ليست تعبيرا مجازيا عن واقع معين ،إنما تعبير عن الحقيقة الداخلية، تحاول دوما الوصول إلى قلب هذه الحقيقة عن طريق محو الموجودات التي تملأ هذا العالم المحيط بهذه النّفوس الرافضة له ، والتي تسعى إلى إيجاد عالم حقيقي تنسجم معه . وفي الحقيقة هذه عملية إفلات وهروب من الواقع الملموس لإيجاد واقع يتجاوز المتعين المرفوض وتغييره .وسنجد أن مجموع هذه الصّور تخبئ في طياتها هذا الصراع اللامحدود وتترجمه بين الموجود المرفوض والمرغوب المأمول ،من خلال ربطها بين عناصر متضادة وجمعها وتشخيص الجامد وإلباسه ثوب إنسان يتكلم ، يتحرك وينفعل .

وخلاصة القول إننا لا نرى في الصّورة الشّعرية مجرد وصف تقريري، أو محاكاة أمينة للواقع الخارجي فحسب، بقدر ما نرى فيها أيضا الومضة التّلقائية التي تفرض نفسها على المبدع في لحظة من الزّمن كتعبير عن حالة نفسية وشعورية .

4- الصّورة الشّعرية بين القديم و الحديث :

الصّورة الشّعرية عنصر أساسي وهام في عملية الخّلق الأدبي وذلك لما تحويه من أبعاد جمالية وفنّية. وهي مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التّأثر بمصطلحات النّقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها ، إلا أنها متوغلة الجذور في التراث البلاغي والنّقدي عند العرب قديما ، وذلك لما تثيره من مشكلات وقضايا سُبقت في طريقة الطّرح والعرض والتناول، ولكن هذا الاختلاف في الطّرح بين القديم والحديث لم يغير من حقيقة أن الصّورة الشّعرية هي الجّوهر الثّابت والدّائم في فن الشّعر .[1]

وعلى العموم يمكن القول أنّ النّقد القديم قد عالج موضوع الصّورة الشّعرية معالجة تتناسب وظروفه التاريخية والحضارية، حيث اهتم كل الاهتمام بالتحليل البلاغي للصّور القرآنية والتّميز بين أنواعها وأنماطها المجازية ، والتّركيز على دراسة الصّور الشّعرية عند كبار الشّعراء أمثال : أبي تمام، البحتري وابن المعتز وغيرهم، وركزوا على موضوع الإثارة التي تحدثها الصّورة في المتلقي ، إذ قارنوا هذه الإثارة بنوع متّميز من اللّذة والتفتوا إلى حد ما إلى الصلة الوثيقة بين الصّورة والشّعر باعتبارها إحدى خصائصه النّوعية التي تميزه عن غيره ، علاوة على ذلك فقد كانت الصّورة تفرض نفسها على النّاقد وهو يحاول تتبع ما حققه الشّعراء من اختراع وابتداع، وبذلك يكون النّقد القديم قد قدّم مفاهيمه المتّميزة التي تكشف عن تصوره الخاص لطبيعة الصّورة الفنية وأهميتها ووظيفتها .[2]

أما النّاقد العربي الحديث فقد اختلف اهتمامه بالصّورة الشّعرية وإدراكه لأهميتها في بناء القصيدة الشّعرية عن النّاقد القديم وكان سبب إحداث هذا التّغير وهذه الهزّة هو الثّورة الرومانسية التي رفضت الأشكال البلاغية التقليدية والعبارات الخطابية المباشرة . فعوضت هذه

---

[1] – ينظر : جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ص 07.

[2] – ينظر : المرجع نفسه، ص 08.

العناصر المثيرة في الشّعر بالإكثار من الصّور الشّعرية التي كانت هي المعوض بالنسبة للشعراء الرومانسيين، الذين كانوا يعانون تعقيدات عاطفية وفكرية وروحية أجبرتهم عليها اللّحظة الحضارية، فلم يكن بإمكانهم التّعبير عن هذه الحالات المعقدة عن طريق الشّعر المباشر فلجئوا إلى الصّورة والأساليب المواربة من أسطورة ورمز .[1]

وهكذا فقد أصبحت« الصّورة الشّعرية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع ، ومن ثمّة يبدو لنا في كثير من الأحيان أن الشّاعر والفنان يعبث في صوره بالطبيعة وبالأشياء الواقعية » .[2]

ومن هنا أصبحت الصّورة الشّعرية هي لغة التّعبير عن المشاعر والعواطف والأفكار والتّجارب الإنسانية . ومن أهم مميزات الصّورة الشّعرية الجديدة :

- استغناءها عن المعالم الحسّية المحددة والانشغال ببناء فنّي مستقل يستمد وجوده من عناصر الصّورة الشّعرية نفسها، لا من عناصر الواقع الحسّي .
- لم يعد الخيال الشّعري يقتنع بإيجاد العلاقات بين الموجودات أو يتلقى مصادر صوره من الخارج، بل أصّر أن يخلقها بنفسه وبذلك أصبحت الصّورة الشّعرية تموج بالألوان والأضواء والرؤى المتداخلة المختلطة .
- اصطبغت الصّورة الشّعرية بأساس موقف الشّاعر من الوجود الذي يعتمد فيه على ثقافته الخاصّة أكثر من اعتماده على تجارب المباشرة ، وهكذا سيطرت الرؤيا الداخلية للشّاعر

---

[1] – ينظر : السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث " مقوماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية " ، المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 2004، ص 124.

[2] – نور الدين السّد ، القضية الجزائرية عند بعض الشعراء العرب ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986، ص 54.

على صوره الشّعرية فجعلتها صورا ذات وجود نفسي داخلي ، تحرص على عالمه الداخلي أكثر من حرصها على العلاقات الخارجية . [1]

وباعتماد الشّاعر على ثقافته الخاصّة في بناء صورة شعرية جعله يفضل الواقع الأسطوري على الواقع الخارجي الغنّي بالرّموز الانفعالية والأحاسيس البّكر، مدركا من خلال تجاربه المستمرة أن أفعال الذات الداخلية وأفعال الأسطورة ، هما وحدهما المالكان لصفة الضرورة من الواقع الخارجي الذي فُقد في ظل مناخه أن يمد الإنسان بمواقف واضحة للاستجابة .[2]

وباختصار نقول أن الصّورة الشّعرية من المنظور النّقدي الحديث ماهي إلا تّشكيل لغوي ساهم في إنتاجها الخيال، عن طريق معطيات متعددة وهي لا تكون إلا كما شاءت حرارة التجربة الشعرية وكما أراد انفعال الشاعر، فكلما كانت غامضة وموحية كانت أقرب من الحقيقة وبالنتيجة هي رؤيا داخلية وتركيبية فنّية، منشأها الواقع العادي واعتمادها يكون على وقائع الأشياء ولكنها لا تعود إليها . [3]

5- تجليات الصّورة :

قد عدّ التّلاعب بتراكيب اللّغة عملية جديرة بالاهتمام، كونها تمنح النّص خصوصية، فالتّصرف في اللّغة وأساليبها من الانحرافات التي تشكّل المجاز، كالتّشبيه الذي يعدّ صورة له ثقله في بنية الصّورة الشّعرية، ويلعب دورا في النّشاط الشّعري .

---

[1] – ينظر : السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، ص 125-126.

[2] – ينظر: المرجع نفسه ، ص 127.

[3] – ينظر : مصطفى بيطام ، الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي " دراسة موضوعية فنية "، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1988 ، ص 382.

وقد انتشر التّشبيه في اللغة، واهتم به العرب القدامى وجعلوه أحد مقاييس التّميز الأدبي، كما أن بلاغته تنشأ « من أنه ينتقل بك من الشّيء نفسه إلى شيء ظريف يشبهه، وصورة بارعة تمثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيدا قليل الحضور بالبال، أو ممتزجا بقليل أو كثير من الخيال كان التّشبيه أروع للنّفس وأدعى إلى إعجابها واهتزازها »[1].

إن حقيقة التّشبيه تتمثل في التّقريب بين قطبين أو بين حقيقتين ، ثم إظهار فيما يشتركان من حيث المعنى أو في صفة من الصّفات والعلاقة بينهما ، حيث من المعروف أنه يشترط في العلاقة بين الحقيقتين أن تكون علاقة تبادل واشتراك ولا تكون أبدا حقيقة من الحقيقتين هي ذاتها الحقيقة الأخرى .وقد رفع النّقاد القدامى من قيمته ، فعدّوه من أشرف كلام العرب، وفيه تكون الفطنة والبراعة ، ولذا جعلوه أبين دليل على الشّاعرية، ومقياسا تعرف به البلاغة ، وربما يرجع تفضيلهم إلى إيثارهم للسّهولة في جمال الصّورة دونما تعقيد « وكذا إلى ميلهم للوضوح والإبانة فوجدوا في التّشبيه المجافي للعمق والإيغال المحافظ على المعالم والحدود بين الأطراف ما يرضي ذوقهم الفنّي لذا اطمأنوا إليه وجعلوه معيارا للشّاعرية ».[2]

فأهمية التّشبيه من خلال ما سلف تكمن في وضوح التّعبير عن قصد المتكلم ، كالتّعبير عن المعاني المجردة عما هو خفي بالتّمثيل الحسّي قصد إفهام المتلقي، وفي تحقيق صورة

---

[1] – مصطفى الصاوي الجويني ، البيان فن الصورة ، دار المعرفة الجامعية عين الشمس ، الإسكندرية ، ص 33.

[2] – محمد طول ، الصورة الفنية في القرآن الكريم ، أطروحة جامعية مقدمة لنيل درجة دكتوراه في الأدب العربي ، باتنة، 1995 ، ص 204.

التّشبيه بالوجه السليم والحسن يقول ابن الرشيق :« وإنّما حسن التّشبيه أن يقرب بين البعدين حتى تصير بينهما مناسبة واشتراك » .[1]

فغاية التّشبيه ليست مجرد بيان لصفة، وإنما هي إثارة الوجدان« لذلك يحرص الأديب المجيد على أن يلتمس من أوجه الشبه بين الأشياء ماله قدرة على إثارة الإحساس حتى يبرز المشبّه في صورة قوية ومعبرة ». [2]

هذا بالنّسبة للصّورة التّشبيهية وأهميتها في النّشاط الشّعري والدور الذي يؤدّيه في تحقيق الشّعرية من خلال ظاهرة العدول عن المألوف وخرق المنطق المعجمي ، إذ ثمّة صورة أخرى لها ثقلها في بنية الصّورة الشّعرية، تلعب دورا في النّشاط الشّعري ، إنّها الاستعارة التي ظلّت موضع اهتمام الدّارسين، وهي صورة من صور البيان .إن مفهوم الاستعارة في البلاغة العربية تقوم على أساس نفي أحد ركني التّشبيه ، وهذا التعريف يجعل الاستعارة منبثقة عن التّشبيه ناتجة عن عملية ذهنية قياسية، وهناك من يعرفها على أساس أنها عملية نقل العبارة من معناها المعجمي إلى معناها الاستعاري بهدف التوضيح وتقريب المعنى وإفهامه، كما يقول صاحب الصناعتين ، إنّ الاستعارة هي : « نقل العبارة من موضع استعمالها من أصل اللغة إلى غيره لغرض ». [3] وعملية نقل العبارة تتمثل في أخذ جملة من دلالتها الأصلية الحسية أو المعنوية ثم نقلها إلى معنى أو مدلول آخر لخلق علاقة بين المدلول الأول والثاني لتحقيق التناسب في مجال الاستعارة .و قد عرفها أرسطو بأنها « إيجاد نقاط التّشابه في الأشياء التي

---

[1] – أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ، كتاب العمدة ، ج1 ، تح : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، 1981 ، ص 289 .

[2] – مهدي علام ، عبد القادر القط ، مصطفى ناصف ، النقد و البلاغة للسنة الثانية ثانوي ، دار الكتاب العربي ، ص 138.

[3] – أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري ، كتاب الصناعتين ، تع : مفيد قميحة، دار الكتب العلمية ، لبنان ، 2008 ، ص 208.

تبدو غير مشابهة » .[1] وما يميزها أنها تحرك الجماد وتخلع عليه صفات الأحياء، وتجسم المعنوي « فهي ترينا المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وتلطف الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تراها إلا الظنون ».[2]

والواقع أن الاستعارة تخرج اللغة من عالمها المألوف إلى عالم آخر أكثر خصوبة، أو بتعبير آخر تستخدم الكلمة فيها استخداما مجازيا يكسبها قوة لم تعهدها من قبل ، فهي تعمل على تقريب المعنى إلى ذهن السامع ، واستثارة لخياله واختلابا للبه ، ليقنع بما يقال له ويلقى في روعه. والاستعارة بجميع ضروبها وتعدّد مذاهبها وشعوبها، أعلى مرتبة من التّشبيه ، وأقوى في المبالغة منه، لما فيها من تناسي التشبيه ، وادعاء الإتحاد بين المشبّه والمشبّه به ، كأنهما شيء واحد يطلق عليهما لفظ واحد .[3]

وأما الرمزّ الذي يقترن بلغة الإشارة والتّلميح، يعبّر عما يخّبئه الباطن، يكشف دلالة هذا الخفي المشار إليه بالإيحاء، فهو من أبرز الظواهر الفنّية التي تلفت النّظر في تجربة الشّاعر، وهو ليس إلا وجها مقنعا من وجوه التعبير، فالرّمز بذلك يعتبر وسيلة من وسائل التّعبير اللّغوية تحمل وظائف جمالية تمكن الشّاعر من التعبير عن أحاسيسه وتجاربه بطريقة غير مباشرة .

فالرمز إذن هو« تلك المعاني الخفية التي يسعى الشّاعر إلى التّعبير عنها مستعينا بالألفاظ والتّعابير الدّالة التي تحمل أبعادا جديدة، تدفع المتلقي إلى البحث عنها وكشفها ». [4]

---

[1] – مصطفى صاوي الجويني ، البيان فن الصورة ، ص 198.

[2] – ابن عبد الله شعيب ، الميسر في البلاغة العربية ، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع ، ص 122.

[3] – أحمد مصطفى المراغي ، علوم البلاغة " البيان و المعاني و البديع " ، ط4، دار الكتب العلمية ، لبنان ، 2007 ، ص 281.

[4]– عبد الحميد هيمة ، الصورة الفنية في الخطاب الشعري ،دار هومة للطباعة و النشر ، الجزائر ، 2005، ص 77.

الرّمز ظلّ يستعمل في إطار قياسي يربط المعنى الظّاهر بالمعنى الباطن، وذلك بمصطلحات متّفق عليها. كما يرتبط ويتعالق بصورة المجاز المرسل في تكوين علاقات مطلقة بين المعاني الظّاهرة والمعاني الخفية التي تحمل أبعادا دلالية يسعى الشّاعر إلى الوصول إليها، وهذا التّنوع في استعمال الرمز لم يكن عائقا في اقتران الرّمز بالإشارة القياسية، كما أكّد ذلك صلاح فضل حين قال: « لكن هذا التّنوع في الاستعمال لم يقم حائلا دون أن يستقر في الوعي النقدي العام أن الرّمز إشارة قياسية، كما يشهد على ذلك فهم الرّمزيين له، حيث تعتمد جمالياتهم– كما هو معروف– على القياس العالمي ».[1]

إنّ صورة الرّمز في القصيدة تؤدّي وظيفة ودورا مهيمّن في كشف أحاسيس الشّاعر وخبراته ورؤاه الخّاصة المختلفة وعملية تكثيف وتحكّم . وهناك أراء كثيرة وضّحت أهمية الرّمز بالنّسبة للخطاب الشّعري ومدى إسهامه في إبراز شعرية النّص وجماليته. ما يؤكّد إجرائيا أهمية الرّمز في الظّاهرة الأدبية ؛ فهو ليس عالما خاصا من عوالم الأحلام بل إنه خاصية للتفكير اللاّشعوري فهو يؤدي إلى إيصال علاقات نفسية تنبثق من الشّاعر وهو في تعبيراته يولد في الطريق كثير من المعاني .[2]

وعلى ضوء ما تقدم سنحاول اكتشاف حدود الصورة الشعرية في القصيدة الثّورية التي هي موضوع دراستنا ، وخصصنا فصلا لوصف الإنزياحات التي تقوم على المشابهة سواء بالتّشبيه أو الاستعارة أو الرّمز، مبرزين الوظيفة التي تؤديها هذه الإنزياحات في تحقيقها لشعرية الصّورة في القصيدة الثّورية.

---

[1]– صلاح فضل ، بلاغة الخطاب ، وعلم النّص ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1992 ، ص 78.

[2]– ينظر : عبد الحميد هيمة ، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ، ص 78.

الفصل الثاني:

بنية الصورة الشعرية في ديوان" اللهب المقدس"

1- إبداعية التشبيه .

2- تقنيات البناء الإستعاري .

3- الصورة الرمزية .

1- بنية الصّورة الشّعرية في ديوان اللّهب المقدّس :

1-1 - إبداعية التّشبيه :

نخصّص هذا الجزء لدراسة الصّورة التّشبيهية من خلال أنواع التّشبيه التي تؤسّس كذلك المتن الشّعري لمفدي زكرياء ، وسنسعى لكشف كيفية تحرّك الدلالة في القصيدة الثّورية، تنقلها من الحرفية إلى الدّلالة الإيحائية لتحقق المستوى الجمالي لمنتوج الشّاعر .

يخلط الكثيرون بين التّشبيه والصّورة، حتى ليندر بين قرّاء الشّعر الجديد وناقديه من يميزون تمييزا صحيحا بينهما. فالتّشبيه يجمع بين محسوسين، إنه يبقى على الجسر الممدود، فيما بين الأشياء، فهو ابتعاد عن العالم. أما الصّورة فتهدم هذا الجسر، لأنها توحد فيما بين الأشياء.

والتّشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية ، بمعنى أن طرفي التّشبيه وإن تعدّدت صفاتها المشتركة لا تتداخل معالمها ولاتتحدد أي منها، أو التّفاعل مع الآخرين، بل يظل غير ذلك، ومتمايزا عنه، فالأداة بمثابة الحاجز المنطقي الذي يفصل بين الطرفين المقارنين ، وإن حذفت الأداة فإن المبدأ الأساسي يبقى قائما ويظل طرفا التّشبيه متمايزين تماما .[1]

و**التشبيه في اللغة** : شبه : الشِّبْهُ والشَّبَهُ وَالشَّبِيهُ : المِثْلُ ، والجمعُ أَشْبَاهٌ .

وأَشْبَهَ الشَّيْءُ الشَّيْءَ : مَاثَلَهُ . وفي المثل : من أَشْبَهَ أباه فما ظَلَمَ .وأَشْبَهَ الرجلُ أُمَّهُ: وذلك إذا عجَز وضَعُفَ. والتَّشْبِيه : التمثيل .[2]

---

[1] – جابر عصفور، النقد الأدبي، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص 172.

[2] – أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور ، لسان العرب ، م8 ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، 1992 ، ص 17 .

أما **اصطلاحا:** فيعني « التّشبيه بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر، بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو ملحوظة ». [1]

وقد برزت عدة تّشبيهات في ديوان "اللّهب المقدّس " لمفدي زكرياء و تعددت أنواعها ومن بينها :

أ)التّشبيه البليغ:

التّشبيه البليغ قياسا إلى الاستعارة هو أرقى أنواع التّشبيه بحسب مفهوم النّقاد، وأقرب شيء إليها. وهو« ما حذفت منه أداة التّشبيه ووجه الشبه ، ويقوم على إدعاء المشبّه صورة من المشبّه به أو بلغ منزلة المشبّه به».[2]

وقد تجلى هذا التّشبيه في مجموعة من قصائد الديوان من بينها :

* قصيدة (المغرب العربي أنت جناحه) في هذا البيت:

عشرون مارس،...أنت أقدس موسم في أمة ، فتكت بها الأنكاد [3]

شبّه الشّاعر عشرون مارس بأقدس المواسم فذكر المشبّه عشرون مارس والمشبّه به أقدس المواسم وذلك بدلالة أن عشرين مارس يوم مقدّس لما جرى فيها من أحداث مقدّسة .

وعند قراءتنا للقطعة التالية من قصيدة (أرض أمي وأبي):

مغربي...

أنت أرض العجب

أنت شعب عربي

---

[1] – علي الجارم و مصطفى أمين ، البلاغة الواضحة ، البيان و المعاني و البديع ، المكتبة العلمية ، لبنان ، 2002 ، ص 21 .

[2] – يوسف أبو العدوس ، مدخل إلى البلاغة العربية ، دار الميسرة ، 2007 ، ص 145.

[3] – مفدي زكرياء ، اللهب المقدس ، ص 147.

عرشه (بيت النبي)

مهج من لهب

تربة من ذهب [1]

نلاحظ هنا أن الصّورة تتحقّق على أساس لفظي، لأنّ مفهومها يكمن في التجريدية والرّمزية، فالعجب يستند إلى مرجع أسطوري لا يتحقّق في الواقع، أمّا الشّاعر فقد جعل هذا المستحيل يتحقّق في واقع الثوّرة في صورة ذهبية يريد من الملتقي أن يشاركه فيها مشاركة ثورية.

أما عبارة (مهج من لهب) فتشكل على المستوى الرّمزي مرتع الجهاد وقيام الثّورة ولا تدل على اللّهب المادي، وكذا عبارة (تربة من ذهب) فتدل على الخيرات الباطنية التي تزخر بها الأرض، ولا تدلّ على وفرة الذّهب.

* وإذا قرأنا البيتين من قصيدة (و تعطّلت لغة الكلام):

ياثـورة التّحرير، أنت رسالة أزليـة، إعجازها، الإلهـام

الشّعب، أنت ضميره، وصوابـه والجيش، أنت دماغه العلام[2]

نلمس تضّمنها لأربع صور قائمة على بنية نحوية واحدة تتمثّل في بنية الجملة الخبرية، وإذا حاولنا إبراز هذه البنيات فستكون على النّحو التالي:

الصّورة الأولى: (الثورة) ⟵ رسالة أزلية.

الصّورة الثانية : أنت ⟵ ضمير (ه) (الشعب).

الصّورة الثالثة: أنت ⟵ صوابه (الشعب).

الصّورة الرابعة: أنت ⟵ دماغه العلاّم.

---

[1] – مفدي زكرياء ، اللهب المقدس ، ص 92.

[2] – المصدر نفسه ، ص 44.

وتبدو لنا هذه الصّور الأربعة قائمة على المماثلة والتّساوي (فأنت رسالة أزلية) جملة خبرية تحيلنا إلى أن الشاعر يريد أن يماثل بين الثورة والرّسالة في خصائص عديدة.

وقد صوّر الثّورة وأظهرها على أنّها رسالة أزلية، جعل منها بؤرة تلاق مع الثّورة على مستوى (الأزلية).

وجعل الثورة كذلك (ضمير الشعب) وصوابه، حيث الضّمير في الحقيقة يردع عن فعل الخطأ ويحاسب صاحبه ويؤنّبه، و(الصّواب) يعني الابتعاد عن الخطأ أو إتّباع السبيل الأقوم والأصح، فأصبحت الكلمتان / ضمير وصواب / تتمثلان مع الثورة وتتفاعلان معها، لكون الضمير والصّواب يسعيان إلى سعادة الإنسان، والثورة تجعله يرتاح من الإستبداد والذّل الذي يرفضه لتتحقق له السّعادة المنشودة.

وكلمة (دماغه) جعلها الشّاعر تعبر عن التّسيير والتّنظيم والتّخطيط المحكم لدى الجيش، وربط كلّ هذا بالثّورة، إشارة إلى قادتها.

وفي قصيدة (زنزانة العذاب رقم 73) جاء :

ياليلَ ! كم لك في الأطواء من عجب !!

ياليل ! حالك حالي، أمرنا نسق ![1]

نلاحظ في هذا البيت أنّه قد ربط حال اللّيل في الظلمة والغموض والسواد بحاله داخل زنزانة سجن بربروس، حال يأس وحزن وغموض المصير، ربط ماهو خاص بالزمن ⟵ الليل وحالته النّفسية والشّعورية ⟵ الكآبة والحزن .

بعد هذه النماذج المنتقاة لصور التّشبيه البليغ ، نتطرق إلى تحليل صور التّشبيه الأخرى وإبراز مدى خلقها للفاعلية التخيلية في القصيدة الثورية.

[1] – مفدي زكرياء ،اللهب المقدس ، ص 27.

ب) – التّشبيه المفصل :

وهو ما ذكر فيه وجه الشبه ،أو ذكر فيه مكان الوجه أمر يستلزمه .[1]

إن أول ما يستوقفنا هو هذا التّشبيه الذي يظهر في البيت الأول من قصيدة (الذبيح الصاعد)، حيث يصوّر الشّهيد كالمسيح يختال:

قام يختال كالمسيح وئيدا يتهادى نشوان، يتلو النشيدا[2]

فقد شبه الشّاعر الشّهيد زبانا بالمسيح سيّدنا عيسى، كشخصية دينية واجه أعداءه بشجاعة وإيمان من أجل رسالة ربّانية ، أما الشّهيد زبانا فمِثله ، واجه المستعمر وقدّم روحه قربانا للثّورة، وصعد إلى المقصلة ودشنّها بشجاعة وإيمان من أجل رسالة ثورية.

فكما قال محمد ناصر :" فهو – زبانا – عند مفدي زكرياء لا يقلّ عظمة ونبلاً وطهارة عن الأنبياء ، إنّه يرى فيه صورة مجتمعة من روحانية المسيح" [3]

وفي البيت الآتي من قصيدة (رسالة الشعر في الدنيا المقدسة)، يصوّر مفدي زكرياء الوطن ، وهو ثائر كالمارد، تصويرا حسيا :

فباركوا وطناً– يغزو (ثمانية) نشوانا...كالمارد العملاق، جذلانا[4]

تبدو بنية الصّورة، مشكلّة كالآتي:

وطن ⟵ الكاف ⟵ المارد العملاق ⟵ جذلان .

الوطن لا يغزو ولا يتمرّد ولا يكون نشوان ولا جذلان، ولكنّه يُحتمى ويحارب من أجله.

---

(1) – أحمد مصطفى المراغي ، علوم البلاغة ، البيان و المعاني و البديع ، ط4 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 2007 ، ص 239 .

(2) – مفدي زكرياء ، اللهب المقدس ، ص 17.

(3) – محمد ناصر ، مفدي زكرياء ، " شاعر النضال و الثورة " ، المطبعة العربية ، غرداية ، 1984 ، ص 87.

(4) – مفدي زكرياء ، اللهب المقدس ، ص 250.

إذا كان المارد يتصرّف دون الامتثال لأوامر أو قيود، فإن الوطن فيه من يشبه هذا المارد عندما يجب ذلك ، فعنصر التّمرد هو الذي ألحت عليه الصّورة صراحة، إلا أنّ المارد العملاق يتصرّف ظلما دون مبالاة، في حين أنّ أبناء الوطن تمرّدهم شرعي مادام من أجل استرجاع ما سلب منهم وهو الحرّية. فالخرق هنا تمّ في إسناد الغزو والتّمرد إلى الوطن الذي هو عنصر مجرد.

وفي البيت الآتي من قصيدة (زنزانة العذاب رقم 73) نلاحظ صورة تشبيهية أخرى كوّنها الشّاعر بطراز إيجابي يربط بين الأركان وتعالقها (الكاف) أداة للتشبّيه مثلما رأينا في الأمثلة السابقة.

وكم سهرنا، وعين النجم تحرسنا إذ نلتقي كالرّؤى، حينا، ونفترق[1]

تتمظهر الصورة كالأتي:

نحن (في نلتقي) ⟵ الكاف ⟵ الرؤى.

حيث نجد الشّاعر يعقد اللّقاء بين (سلوى) وهي رمز للوطن والأنا – ذات الشّاعر – في خياله ويصوّر هذا اللّقاء كالحلم أو الطيف، يظهر حيناً ويختفي . فهذه الحالة، حالة نفسية داخلية. وتتجلّى هذه الصّورة من خلال الفعلين المتضادين (نلتقي ، نفترق) وتشكّل بعدئذ تفاعلاً بين (نحن) و (الرؤى) ، أو من المحسوس إلى المجرّد.

* كما يبرز هذا النوع من التّشبيه في قصيدة (قالوا نريد...) في البيت الآتي:

(ورباط)أصبح كالبقيع قداسة متيمنا بمناسك الزوار [2]

[1] – مفدي زكرياء ، اللهب المقدس ، ص 27.

[2] – المصدر نفسه ، ص 99.

شبه الشّاعر الرباط بالبقيع، فذكر المشبّه الرباط والمشبّه به البقيع، وأداة التّشبيه الكاف، ووجه الشبه القداسة، فشبه الشّاعر الجزائر بالمكان المقدس وفي هذا دلالة على قداسة وطهارة أرض الجزائر.

* وورد التّشبيه أيضاً في قصيدة (أفي السموات عرش أنت تنشده؟) في هذا البيت :

هذي الجماهير، كالأمواج هائجة والروح، قد بلغت منا تراقينا![1]

شبه الشّاعر الجماهير بالأمواج، فذكر المشبّه وهو الجماهير والمشبّه به الأمواج ، وأداة التّشبيه الكاف، ووجه الشبه هائجة، فشبّه الشاعر الجماهير بالأمواج لهيجانه، وغليان دمه على بلده.

ثمّة أدوات أخرى استدعتها المواقف والحالات الشّعورية، منها ما جاء في البيت الآتي من قصيدة (وتعطلت لغة الكلام..):

عز(المكاتب)، في الحياة(كتائب) زحفت، كأن جنودها الأعلام[2]

شبه الشاعر الجنود بالأعلام، فذكر المشبّه به الأعلام والمشبّه الجنود، وأداة التّشبيه كأنّ التي تفيد التوكيد.

فقد وحّدت هذه الصّورة بين المشبّه والمشبّه به ، وأكثر من ذلك فإن هذه الأداة تشير إلى تناسب القوى والقدرات وتطابقها في ذهن الشّاعر، حيث جعل صورة (كتائب زحفت) متماهية مع أجزاء الصّورة الثانية التي دعمتها الأداة (كأن) لتظهر الجنود أعلاما .

ونلاحظ في البيتين التاليين من قصيدة (بنيت بروح شعبك عرش ملك) تكثيف الشّحنة الشّعرية من خلال توالي الصّور فيهما.

---

[1] – مفدي زكرياء ، اللهب المقدس ، ص193.

[2] – المصدر نفسه، ص 42.

قضى... فتخاله ما عاش يوماً كأن الموت في الدنيا مزاح !

كأن عدوة، ما كان إلا مداعبة يكدّرها الرواح !(1)

إن أوّل ما يواجهنا في البيتين هو تعجّب الشّاعر من حال الدّنيا ومنطق الحياة. فتشكّل صورته على النّحو التالي :

- المشبّه الموت والمشبّه به المزاج وأداة التّشبيه كأن.
- المشبّه غدوة والمشبّه به مداعبة وأداة التّشبيه كأن.

نلاحظ هنا تعالقاً بين الموت والمزاج، متضادان معنويان، فالموت جدّي والمزاج هزلي، فحقّق بهما تقاربا على الرّغم من تباعدهما وتناقضهما، ثمّ جعل من غدوّ (أو موت ملك المغرب محمد الخامس) مداعبة كدّرها الرّواح، مزج بين الحقيقة المرّة التي يشعر بها في داخله وبين عدم تقبله مع إيمانه بالقدر في هذه الفاجعة ، فاستعمال كأن هنا تدل على التّأمل والنّظر فيما توحي إليه الصّورة ومدى تحقيقها للتّفاعل داخل أجزائها التي تكشف عن موقف الشّاعر ورؤيته إلى الحياة والنّاس.

وفي صورة أخرى يظهر عمل كأن في تحقيق المشابهة بين المّادي والحسّي يقول في قصيدة (ألا إن ربك أوحى لها !!)

كأنّك– والناس– حيهم كمن مات، قد جئت غسالها(2)

تتشكل البنية كالآتي :

ضمير المخاطب (ك) في كأنّك ⟵ غسّال .

حي ⟵ الكاف ⟵ من مات.

(1) – مفدي زكرياء ، اللهب المقدس ، ص184.

(2) – المصدر نفسه ، ص 234.

إن توظيف الشاعر ل(كأن) في البداية جاء لتشخيص السيل الذي جرف كلّ ما وجد في الطّريق، إنّه صورة عامة جعل بها السّيل حسيا، كأنّه غسّال ، ثم جاء بالكاف في الصّورة الثانية لينبه للتّفاعلات الظّاهرة والباطنة لعناصر الصّورة المتعالقة ، فجعل عنصرين متضادين لا يتفّقان في الحقيقة كأنّهما على علاقة تناسبيّة تطابقية.

فثمّة صور أخرى حقق من خلالها تعالقا بين عناصر التّشبيه ، تمثلت في الأداة (مثل) قوله في (الذّبيح الصاعد):

واندفعنا، مثل الكواسر نرتا د المنايا، ونلتقي البارودا

وشباب، مثل النسور، ترامى لا يبالي بروحه ، أن يجودا [1]

تقوم الصور هذه على تمثيل المحسوس بالمحسوس حيث جعل :

- نحن (نا) مثل الكواسر ⟵ ارتياد المنايا .
- شباب مثل النسور ⟵ الترامي.

فأصبح الأبطال كالكواسر والنّسور، وفي هذه الصّورة تناسب المشبّه بالمشبّه به وتعالقا ، ولو أنهما ليسا من الجنس نفسه والطّبيعة والنّوع فالشّاعر أخذ صورة المشبّه به وألصقها بالمشبّه بغرض دفع المتلقي ليتفاجأ بهذا التّشبيه، ويتمعن ليقرأ المعنى ، فقد ألّح على استعمال الإنزياح بجعل الرّكن الأول في صورة الثاني من حيث غريزة القتال والدّفاع عن النّفس.

واستعان بعناصر أخرى مثل الأدوات (شبه، يشتبه) وألحقهما بمتضادات، وجمع بين صورتين بلاغيتين (تشبيه وطباق) كما جاء في قوله في قصيدة (معجزة الصانع):

يشتبه السّمسار، بالبائع

يشتبه الشّبعان، بالجامع

[1] – مفدي زكرياء ، اللهب المقدس ، ص20.

ينسجم الرّاهب، بالرّاكع[1]

إن الشّاعر حاول بناء صوره التّشبيه على عناصر الرّبط، فتفاوتت من حيث الورود، وقد وظّفها ليقرب بها المختلفات والمتباعدات والمتضادات، وليربط الحسّي بالحسّي.

يحدث هذا بجمع المتغيرات مستحيلة التّحقيق في الواقع داخل سياق النّص ليكوّن علاقات جديدة مستحدثة ناتجة عن خرق المألوف. وقد وضّح كل هذا صبحي البستاني في قوله : «التّشبيه صورة شعرية والنّظر إليه يكون من خلال مفهومها، فهو يقرب حقيقتين مختلفتين، فلا ينظر إليه فقط من خلال طبيعة كل حقيقة، إذا كانت مجرّدة أو حسّية، وإنّما من خلال عمليّة التّقريب، والجمع بحدّ ذاتها، ومن موقع هذا الجمع داخل السّياق العام، وما يمكن للعلاقة الجديدة المستحدثة أن تولد من إيحاءات أو مدلولات». [2]

فالصورة بالنسبة للشّاعر هي قبل كل شيء أداة تتيح لنصّه تكثيفاً دلالياً تتحقّق من خلال شعريته.

وقد يتبيّن من خلال تتبّعنا للظّاهرة الأسلوبية في صورة التّشبيه أنّنا ركّزنا على عناصر الرّبط ووظائفها ، ذلك لأننا وجدنا في هذه الأدوات الخيط الرّابط بين المشبه والمشبه به.

ولعل التّفاوت الواضح في استعمالها يدلّ على حرص الشّاعر في إبراز الحالة الشّعورية وموقفه الثّوري واختيار الوسيلة الأكثر تعبيراً عن شعوره ، يستعمل (كأن) للتأكيد على التّشبيه وعقد صلة بين ركنيه ولاحظنا أنّ الشّاعر مفدي زكرياء لم يقف عند توظيف هذه العناصر للتّواصل ، إنّما حاول من خلالها تحقيق شعرية هذه العناصر.

[1] – مفدي زكرياء ، اللهب المقدس ، ص 276– 277.

[2] – صبحي البستاني ، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، 1986 ، ص 115.

إنّ التّركيز على الأدوات التّشبيهية ما هو إلاّ البحث عن الفرق بين مدلولات كل أداة داخل السيّاق وكيف تحقّق جمالية النّص وشعرية الصّورة : «لأنّ نشاط الأداة الجمالي ليس موقفاً مستقلاً أو معزولاً عن نشاط السياق» .[1]

وأورد مفدي زكرياء أنواعاً من التّشبيه برزت فيها أدوات كالكاف ومثل وكأنّ وأشبه ومشتقاتها، وتشبيه دون أداة – تشبيه بليغ– بطريقة متفاوتة.

ونقترح إحصاءً من خلال القصائد التي انتقيناها. وهذا الجدول يُبين معدّلات اشتغال أو تكرار أدوات التشّبيه في هذه القصائد، وعدد التّشبيهات الجمالية:

الأداة	عدد التّشبيهات الموظّفة	عدد القصائد	النّسبة المئوية %
الكاف	25	10	% 36,23
كأن	08		% 11,59
مثل	08		% 11,60
يشتبه ومثيلاتها	05		% 07,27
التشبيه البليغ	23		% 33,34
المجموع	69		%100

[1] – أحمد جاسم الحسين ، الشعرية / قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، دمشق ، 2000 ، ص41.

نستخلص من الجدول السابق أنّ أداة التّشبيه (الكاف) هي العنصر المهيمن على الصور الأخرى ذات الأداة، حيث وصلت نسبتها إلى 23, 36 %، أي حوالي نصف العناصر الأخرى، وتتساوى نسبة مثل وكأن، ويبلغ التّشبيه البليغ نسبة 34, 33 % وهي نسبة قريبة جداً من نسبة الكاف.

يبدو إذن أن الشّاعر مفدي زكرياء مرتبط في عملية إبداعه في القصيدة الثّورية بتشكيل صوره أسلوبياً بالطريقة المألوفة والموروثة التي تولي الكاف أهمّية كبرى كأداة ربط ، القصد منها البيان وتقريب المعنى بالصّورة.

ويبدو أيضاً أن التّشبيه البليغ شغل مساحة كبيرة في القصيدة الثورية حيث معدّله اقترب من معدّل أداة (الكاف).

1-2- تقنيات البناء الاستعاري :

تعد الاستعارة من أهم مباحث علم البيان، فهي في حقيقتها تشبيه حذف أحد طرفيه ، إما المشبّه و إما المشبّه به ، كما هو معروف منذ القدم .

و**الاستعارة في اللغة،** كما جاء في لسان العرب، حيث يورد ابن منظور قولا للأزهري، يلخص به مفهومها :« وأما العارِيَّة ، والإعارَةُ ، والاسْتِعارة ، فإن قول العرب فيها :هم يَتَعَاوَرُونَ العَوارِيَّ ، ويتَعَوَّرُونها بالواو ، كأنهم أرادوا تفرقة بين ما يتردّد من ذات نفسه، وبين ما يُردَّد . قال: والعَارِيّة منسوبة إلى العارَة، وهو اسم من الإعارة .تقول: أَعَرْتُهُ الشيءَأُعِيره إِعَارَة وَعَارةً ، ويقال : اسْتَعَرْت منه عارَيَّةً فَأَعارَنِيها... واسْتعاره ثوبا فأعارَه أَياه ، ومنه قولهم : كِيْرٌ مُسْتعَار، قال بشر بن أبي حازم : كأن حَفِيف مَنْخِره، إذا ما كَتَمْنَ الرَّبْوَ، كِيرٌ مُسْتَعارُ

قيل في قوله مستعار قولان ، أَحدهما : أنَه اسْتُعِير فأُسْرع العملُ به مبادرة لإرتجاع صاحبه إيَّاه ، والثاني أن تجعله من التَّعَاوُرِ ، يقال : اسْتَعَرْنا الشيء واعْتوَرْناه و تَعَاوَرْناهُ بمعنى واحد ، وقيل مُسْتعارُ بمعنى مُتَعَاوَر: أي مُتداول ». [1]

وفي **اصطلاح البيانيين** هي «استعمال اللّفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه، والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي. والاستعارة ليست إلا تشبيها مختصرا ، لكنها أبلغ منه » .[2]

---

[1] - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب ، م10 ،ط4 ، دار صادر، بيروت ،2005 ، ص 334.

[2] - أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة ، البيان و المعاني والبديع ، ط6 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 2014 ، ص 184.

وأركان الاستعارة ثلاثة :

مستعار منه – وهو المشبّه به .

مستعار له – وهو المشبّه .

مستعار – وهو اللّفظ المنقول .

وتنقسم الاستعارة باعتبار ذكر المشبّه به أو ذكر ما يخصه إلى قسمين [1]:

أ – مصرحة أو مصرح بها أو تصريحية : وهي ما صرح فيها بلفظ المشبّه به .

ب– مكنية : وهي ما حذف فيها المشبّه به ، ورمز إليه بشيء من لوازمه .

أ) الاستعارة التّصريحية :

ظهرت الاستعارة التّصريحية في مجموعة من قصائد هذا الديوان ومن بين هذه القصائد، قصيدة (أكذوبة العصر..) حيث يجعل الشاعر من (الأمم المتحدة)أكذوبة نظرا لموقفها السلبي إزاء القضية الجزائرية في البيت اللآتي :

أكذوبة العصر ، أم سخرية القدر ؟ هذي التي أسست، في صالح البشر ؟ [2]

فبنية الصّورة تحققت في إسناد الأكذوبة إلى هيئة الأمم إذ تبدو الصّورة كالأتي :

المشبه: هيئة الأمم المشبه به: أكذوبة العصر / سخرية القدر

[1] – أحمد مصطفى المراغي ، علوم البلاغة ، "البيان و المعاني و البديع " ، ص 270.

[2] – مفدي زكرياء ، اللهب المقدس ، ص 121.

لقد أسند ماهو ظاهرة معنوية إلى شخصية معنوية ، تمثّلت في هيئة الأمم المتحدة ، حيث حذف المشبه هيئة الأمم المتحدة وصرح بالمشبّه به أكذوبة العصر أم سخرية القدر ، يتساءل من خلالها أي صفة تليق بها .

ونجد أيضا مثل هذا النوع من الاستعارة في قصيدة (لذهبنا نحالف الشيطانا !)في هذا البيت :

لكن صرخة المدافع فيها (فاعلاتن)و قصفها ألحانا [1]

ربط الشّاعر صرخة المدافع بصرخة الإنسان فحذف المشبّه وهوالإنسان وصرح بالمشبّه به وهي صرخة المدافع على سبيل الاستعارة التّصريحية، وفي هذا دلالة على سوء أخلاق فرنسا ودناءتها .

كما تجلت الإستعارة التصريحية أيضا في قصيدة (فلا عز حتى تستقل الجزائر...) ويظهر ذلك في هذا البيت :

وأعلنت إفلاس السياسة ، فانبرى لسوق المنايا ، صامدا، يفتح التجرا [2]

شبّه الشّاعر إفلاس السّياسة بالجزائر، فحذف المشبّه الجزائر وصرح بالمشبّه به إفلاس السّياسة وفي هذا دلالة على إفلاس الجزائر وسلب فرنسا حقوقها .

وفي قصيدة (إلى الذين تمردوا !!) ظهرت كذلك الاستعارة وتجلت في هذا البيت :

يا أيها الرجل المريض دع المنى واربأ بنفسك أن تطيع خيالها [3]

---

[1] – مفدي زكرياء ، اللهب المقدس ، ص 151.

[2] – المصدر نفسه ، ص 257.

[3] – المصدر نفسه ، ص 138.

شبّه الشّاعر فرنسا بالرجل المريض ، فذكر المشبّه به الرجل المريض وحذف المشبّه فرنسا فمن خلال عبارة الرّجل المريض التي أسندت إلى الدّولة العثمانيّة عند سقوطها، تمكّن أن ينسب العبارة نفسها إلى ديغول الذي رفض المفاوضة مع الحكومة الجزائريّة وتفاوض مع المتمرّدين . استوحى من عبارة الرّجل المريض عدم القدرة وعدم التّحكم في زمام الأمور.

ب) الاستعارة المكنية :

تجلت الاستعارة المكنية في ديوان "اللّهب المقدس " في مجموعة من قصائده ، ومن بين هذه القصائد :

قصيدة (و تعطلت لغة الكلام..) في الأبيات التالية :

نطق الرصاص فما يباح كلام! وجرى القصاص ، فما يتاح ملام !

وقضى الزمان ، فلا مرد لحكمه وجرى القضاء ، وتمت الأحكام..

والقابضون على البسيطة، أفصحوا والكون باح ، وقالت الأيـــام! [1]

تظهر الاستعارة في البيت الأول من خلال عبارة (نطق الرصاص) حيث شبّه الشّاعر الرصاص بالإنسان ، ذكر المشبّه الرصاص وحذف المشبّه به الإنسان وصرح بلازمة من لوازمه وهو الفعل(نطق)، فقد أسند النّطق إلى الرصاص وبهذا تحقّقت المنافرة الدّلالية ، لأن الدّلالة المعجمية للفعل(نطق) خاصة بالإنسان .

نلاحظ أن الصّورة تؤدّي وظيفة أساسية متمثّلة في نقل دلالة النّطق من الإنسان إلى الرّصاص على أساس التّفاعل والتّداخل فيما بينهما ، وذلك لتبيان استعداد الشّعب للثّورة ومجابهة

[1] – مفدي زكرياء ، اللهب المقدس ، ص 41.

المستعمر باللّغة التي يفهمها غير الكلام ، وهي لغة الرّصاص ، فالصّورة حسّية لأنه تم نقل الجامد إلى متحرّك حيّ ، فهي عملية تشخيصية ، ففي النّطق حركة نسبت للرّصاص لتبيّن أنّه لا يمكن التّخلص من الظّلم بغير الثّورة واشتعال لهبها .

أما في البيت الثاني والثالث نجد أيضا استعارة مكنية واقعة في جمل مفيدة سليمة نحويا : وهي وقضى الزّمان ، الكون باح، وقالت الأيام . بحيث شبّه الشّاعر الزّمان بالقوة الإلهية فذكر المشبّه الزّمان وحذف المشبّه به القوّة الإلهية وصرح بلازمة من لوازمه وهو الفعل(قضى) ،كما شبّه الكون والأيام بالإنسان فذكر المشبّه الكون والأيام وحذف المشبّه به الإنسان وصرّح بلازمة من لوازمه وهو الفعل(باح) و (قالت). فالشّاعر جعل ماهو خاص بالإنسان يتفاعل مع الكون والزمان و يتبادل معهما الخصائص ، إذ جعل الزّمان يتفاعل مع القوّة الإلهية من حيث القضاء في الأمور ، ويتفاعل مع الإنسان في البوح والقول. وفي هذا دلالة على نفاذ الصّبر والإستعداد للتّضحية من أجل الوطن و نيل الحرّية .

وفي قصيدة (و تكلم الرشاش جل جلاله !!) تجلت الإستعارة في هذا البيت :

و تكلم الرشاش، جل جلاله..!! فاهتزت الدنيا ،و ضج النير [1]

شبّه الشّاعر الرشاش بالإنسان فذكر المشبّه الرشاش، وحذف المشبّه به الإنسان وصرّح بلازمة من لوازمه وهو الفعل(تكلم). وفي هذا دلالة على أن الرشاش مقدس لدى مفدي زكرياء باعتباره مظهر من مظاهر الثورة ووسيلة من وسائل دحر المستعمر، وهو لذلك يعظمه بعبارة جل جلاله بل يجعل له آيات متنزلة .

[1] – مفدي زكرياء ، اللهب المقدس ، ص 116.

وفي قصيدة(قالوا نريد..) تظهر الإستعارة في هذا البيت :

قال الزمان: ألستم؟ قالوا: بلى.. نحن الضيوف، وأنت رب الدار [1]

وقع التّشبيه هنا بين الزّمان والإنسان فذكر المشبّه الّزمان وحذف المشبّه به الإنسان، وصرح بلازمة من لوازمه وهو الفعل(قال) ، بحيث شخّص الزّمن وأضفى عليه بعض الصّفات الإنسانية ، وجعله(ربّ الدّار) و(صاحب القرار) وفي هذا دلالة على حيرة الجزائريين .

وقوله في القصيدة التالية: (يقدس فيك الشعب أعظم قائد) يقول :

حديثك، تتلوه البنادق في الوغى نشيدا، يغنيه الزمان وينشد [2]

في هذا البيت شبّه الشّاعر البنادق بالإنسان، فذكر المشبّه البنادق وحذف المشبّه به الإنسان وصرح بلازمة من لوازمه وهو الفعل (تلى) ، يظهر في هذا البيت خرق شّعري واضح عند إسناد التلاوة إلى البنادق والغناء إلى الزمان ، ليشكّل تناسبا بين فعل التّلاوة ، وإحداث الطلقات وبين الإنشاد ورواية الأحداث المسجّلة .

أما قصيدة (الذّبيح الصاعد) فتظهر الاستعارة في هذا البيت :

سكت الناطقون، وانطق الرشّ ـاش، يلقي إليك قولا مفيدا : [3]

فهنا شبّه الشّاعر الرشاش وهو يطلق النار بالإنسان أثناء حديثه، فهنا شخص شيئا غير معنوي بشيء معنوي وهو الإنسان.

---

[1] – مفدي زكرياء ، اللهب المقدس ، ص97.

[2] – المصدر نفسه ، ص 150.

[3] – المصدر نفسه ، ص 22.

وفي الأخير نقول إنّ ما يستدعي الانتباه في شعره هو تلك القدرة على تصوير الأحاسيس الذّاتية وتجسيدها، وتحويل المشاهد إلى انفعالات يتقمّصها المتلقي عن طواعية بعد مفاجأته بها. وقد قال أرسطو في الاستعارة وأثر جماليتها: « ومادة الاستعارة ينبغي أن تكون جميلة الواقع في الأذن جميلة للفهم وللعين أو لأي حسّ آخر ».[1]

والملاحظ أن كل عنصر في النّص يخدم السياق ويغذيه لتحقيق المعنى الذي يلبس به المفردة بحسب ما يسند إليها من مهام أو وظائف تسهم في تحقيق الصّورة الشّعرية .

وقد توصلنا إلى استنتاج أن الاستعارات المكنية شغلت مساحة في المتن أكثر من التّصريحية ، وذلك لميل الشّاعر إلى ربط الحسّي بالجامد لتكوين صورته الشّعرية ولعل الجدول الآتي يبيّن ذلك من خلال دراسة نماذج من استعارات اللّهب المقدّس .

الاستعارات	عددها	عدد القصائد	النسبة المئوية %
مكنية	120	07	% 69.76
تصريحية	52		%30.24

اتّضح لنا من خلال الإحصاء ، أن نسبة الاستعارة بنوعيها تشكّلت كالآتي :

المكنية نحو 69.76 % و التصريحية نحو 30.24 % وهذه النّتيجة تحمل دلالات متنوّعة كإدراك مفدي زكرياء لجماليات الاستعارة المكنية وحرصه على استعمالها للتأثير في المتلقي ، ولعل ذلك راجع لكون هذا النوع من الاستعارات المهيمنة يتّسم بالحركية التي لها صلة بالشّعر الثّوري الذي

[1] – أرسطو طاليس ، الخطابة ، تر : عبد الرحمن بدوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص 200.

يتصل بدوره بالوجدان، وهذا راجع إلى أن الشاعر مفدي زكرياء يملك رؤية شعرية دينامية انطلاقا من الواقع الاجتماعي والسيّاسي والثّوري الذي يفرض الحركة في الأحداث والوعي في تشكيل عناصرها ورؤاها .

إن القصيدة الثّورية اعتمدت التّنوع في صورها، إذ لجأت إلى الاستعارة بنوعيها كما نجد فيها التّشبيه التي ركّزت عليه لتكوين علاقات تحقّق الجمالية في اللغة وإثارة المتلقي وإنشاء الحركية والفاعلية داخل النّص .

1-3- الصورة الرمزية :

لقد تعدّدت أساليب التّعبير في الأدب العربي، سواء في الشعر أو في النثر ويعد الرّمز أحد هذه الأساليب، ولقد تضاعف الاهتمام به في العصر الحديث والمعاصر وقدّم للشعراء ما لم تقدمه لهم اللّغة العادية والمباشرة .ولهذا أعتبر الرّمز أحد الأساليب الجمالية الخاصة التي عمد بها الشعراء إلى توسيع أفاق الصّورة الشّعرية وإخراجها من نطاق المألوف إلى الإيحاء وبعض الغموض مما يبين قدرة الشاعر على تفجير طاقاته الإبداعية.

ومادام الشّعر يتكأ على لغة الإيحاء خاصة في الصّور التي يطمح المؤلّف إلى إبرازها وجعلها حلقة وصل بينه وبين المتلقّي، رأينا ضرورة إدراج هذه الظّاهرة في دراستنا وتتبّع سيرها داخل المتن الشّعري ، بتحليل نماذج من أبيات الدّيوان قصد وصفه وإبراز وظيفته، ويتعين علينا عرض بعض المفاهيم حول الرمز قبل الشروع في البحث عن مواطنه داخل المتن الشعري لمفدي زكرياء .

إن **مفهوم الرّمز لغة:** يقترن بالإشارة كما قال صاحب لسان العرب ، إنّه« تصويت خفيّ باللّسان كالهمس ويكون بتحريك الشّفتين بكلام غير مفهوم باللّفظ من غير إبانة صوت ، إنّما هو إشارة بالشّفتين» .[1]

الرّمز بهذا المفهوم في لغة العرب يعني الإشارة ، فقد وضحه **بالمعنى الاصطلاحي** "قدامة بن جعفر" الذي عدّ من أوائل من تكلم عن الرّمز في كتابه" نقد الشعر" موضحا معنى الإشارة التي هي بمعنى الرّمز . يقول : «أن يكون اللّفظ القليل مشتملا على معان كثيرة بإيماء

[1] -ابن منظور ، لسان العرب ، ج5، ص 356 .

إليها أو لمحة تدلّ عليها».[1] وهنا ركّز قدامة فيما تقدّم من قول على الإيجاز والتّعبير غير المباشر في تحقيق الرّمز الذي يكشف عمّا خفي .

وسنقرأ الرّمز في بعض قصائد ديوان "اللّهب المقدّس" لمفدي زكرياء الذي يحمل دلالات وجدانية نفسية عكست طبيعة الحياة في حقب الثّورة الجزائرية ، حيث لمسنا إيحاءات كثيرة رمزية من خلال لغة الشّاعر ألفاظا وتراكيب وغير ذلك من التّعابير المكثّفة بمعان نفسية ، على نحو ما ورد في الأبيات وعناوينها ، وإذا استعرضنا عامة الرّموز التي وظفها الشّاعر وجدناها تدور على محاور أساسية هي: الرّمز الدّيني والرّمز التّاريخي والرّمز الأسطوري وسنحاول تناول كل قسم منها بشيء من التّفصيل.

أ- الرّمز الدّيني :

لقد كان الرّمز الدّيني في كل العصور، ولدى كل الأمم مصدرا من مصادر الإلهام ، حيث يستمد منه نماذج وموضوعات وصورا أدبية، ومازال القرآن الكريم المعين الثري بالدّلالات الإنسانية والفنية التي تضفي على الصورة الأدبية عنصر الحيوية والأصالة ليستقي منه الأدباء تجاربهم الإبداعية، إضافة إلى السيرة النبوية والشخصيات الدّينية الشهيرة ، والكتب السماوية والأنبياء – عليهم السلام – فهي كلها رموز دينية تشكل ذاكرة الأمة العربية بما تضمره من إيحاءات دلالية .[2]

(مريم) شخصية واقعية ذكرت في القرآن الكريم في(سورة مريم) ولعظمة فعلها في التّراث الدّيني بعد أن برأها الله تعالى على لسان إبنها عيسى –عليه السّلام – أضحت رمزا دالا على الطّهر والعفّة .

---

[1] – قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تح : محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة الكليات الأزهرية ، القاهرة ، 1987 ، ص 154.

[2] – ينظر: نسيمة بوصلاح ، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر ، دار هومة ، 2003 ، ص 102.

إن مفدي زكرياء أخذ هذا الرّمز وحمّله دلالة جديدة يعبّر من خلالها عن رؤية وجدانية مليئة بالثّورة ، وجعل من مريم رمزا للطّهر إذن مريم في هذا النّص الثّوري لا ينظر إليها على أنّها أم المسيح ، برأها الله من الفاحشة ، إنّما هي رمز لمواقف العفّة والطّهر والإخلاص، التي لا تغريها مظاهر الحضارة الغربية . مثلما ورد في قول الشاعر في قصيدة (و قال الله...):

وهزت مريم العذرآ نخيلا فأسقطت الفلوذج والرُضابـا[1]

وهناك شخصية أخرى هي شخصية المسيح فقد وظفها الشّاعر مرات عدة، استحضر في كل مرة منها جانبا من جوانب شخصية المسيح ومعنى من المعاني يتوافق مع السياق التي يرد فيه الرمز ، فهو في قصيدة (الذبيح الصاعد) يستحضر فيه بعد الفداء والتضحية بالنفس من أجل تحقيق المثل العليا والمبادئ السامية ، فيماثل بين الشهيد أحمد زبانا ويشبهه و هو يمشي ثابت الخطى نحو المقصلة بالمسيح فيقول :

قام يختال كالمسيح وئيدا يتهادى نشوان، يتلـو النشيـدا[2]

وحين ينفذ فيه حكم الإعدام يستدعي الشاعر صورة المسيح مرة أخرى حين زعم قاتلوه أنهم ظفروا به وشفوا غليلهم بقتله وهو قد سما السماء ورفع وذلك في قوله :

زعموا قتله...وما صلبوه، ليس في الخالدين، عيسى الوحيدا![3]

ويسير الشّاعر في استدعاء الرّمز الدّيني فيوظّف قصة موسى وهو يوظف رمزية التسامي والصعود كما في قصة عيسى ولكن الصعود هذه المرّة يتجلى في قصة التكليم التي شرّف الله

---

[1] – مفدي زكرياء ، اللهب المقدس ، ص 36 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 17.

[3] – المصدر نفسه ، ص 18 .

موسى على جبل الطور، فالشّاعر يوظف هذا البعد لتصوير التّسامي الروحي لزبانا عندما استخف بالموت لأنه كان يتطلع إلى ما بعده من شرف ونعيم . ويتجسّد ذلك في قول مفدي زكرياء في قصيدة (فلا عز....حتى تستقل الجزائر!) :

وكلّم الله موسى في(الطور) خفية وفي (الأطلس الجبّار) كلمنا جهــرا

وانطـق عيسى الإنس، بعد وفاتهم فألهمنا– في الحرب– أن ننطق الصخرا[1]

ونجد أيضا توظيف الشّاعر (لعصا موسى) في ديوانه رمزا للمواقف الصارمة التي تبطل مفعول الطّاغي.

إن قوّة المواجهة هي الوسيلة الوحيدة التي يفهمها المستعمر، لأنّها تفقده توازنه وسلطته، استوحى الشّاعر ذلك من قصة موسى عليه السّلام في صموده أمام فرعون الطّاغية ويتجلّى هذا في قصيدة (فلا عز... حتى تستقل الجزائر!):

ورثنا عصا موسى، فجدد صنعها حجانا، فراحت تلقف النار لا السحرا[2]

لم يتوقف مفدي زكرياء في توظيف الرّموز الدّينية عند الأنبياء والرسّل، وإنّما لجأ إلى توظيف الملائكة ونجد ذلك في قصيدة (الذبيح الصاعد) التي تعد أكثر قصائد الدّيوان ثراءا بالرّموز الدّينية ، إذ لا يكاد يخلو بيت من أبياتها من رمز أو أكثر وقد صور الشّاعر براءة الشهيد زبانا لحظة استدعائه للإعدام ، فجعله ملاكا أو طفلا يستقبل الموت بكل رضا .

باسم الثغر، كالملائكة أو كالطّ ـفل، يستقبل الصباح الجديـدا[3]

---

[1] – مفدي زكرياء ، اللهب المقدس ، ص 256.

[2] – المصدر نفسه ، ص 256.

[3] – المصدر نفسه ، ص 17.

وجعله في بيت آخر كالملك جبريل ليرمز به إلى النّقاء والصفاء والنّور الذي بعثت به كل الرسالات السّماوية ،على نحو ما جاء في قصيدتي (إقرأ كتابك..) و(نشيد الانطلاقة الوطنية الأولى) :

نادي به جبريل في سوق الفدا فشرى وباع ، بنقدها وتبرعا[1]

وها هو (أحمد) يحدو بنـا وهاهو (جبريل) فينا ينادي [2]

ب- الرّمز التّاريخي :

إن الصّورة الشّعرية أحيانا قد تتشكل عبر رموز تاريخية متعلقة بتّاريخ شعب واحد أو بتّاريخ الإنسانية جمعاء، ويقصد به: « التّوظيف الرّامز لبعض الأحداث التّاريخية أو الأماكن التي ارتبطت بوقائع تاريخية معينة... وغيرها» .[3]

وقد لفتنا استعمال(نوفمبر) عند الشاعر مفدي زكرياء ، إذ يقول :

دعا التاريخ ليلك فاستجابا (نفمبر!) هل وفيت لنا النصابا ؟

وهل سمع المجيب نداء شعب فكانت ليلة القدر الجوابا ؟ [4]

نظر الشّاعر إلى تاريخ فاتح نوفمبر على أنّه رمز يفجّر الأحاسيس والطّاقة الثّورية ، رمز قداسة الأرض والانطلاق والتغيير، لأن هذا التاريخ الرّمز، هو حامل الأمل إلى الشعب الجزائري. فالشاعر رأى أن يرمز لتفجير الثورة وتحدي الشعب للمستعمر ب(نوفمبر) .

---

[1] – مفدي زكرياء ، اللهب المقدس ، ص 52.

[2] – المصدر نفسه ، ص 90.

[3] – نسيمة بوصلاح ، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 141.

[4] – مفدي زكرياء، اللهب المقدس ، ص 33.

إن رمز نوفمبر في ديوان الشّاعر كانت له وظائف مختلفة ، فتحوّل من مجرد رقم إلى عامل حسّي حركيّ ، مفجّر الطاقات ، يتجسّد ذلك في أبيات قصيدة(سنثأر للشعب..) :

نفمبر !! حدثنا، عهدناك صادقا ألست الذي ألهمت أحجارنــا النطقــا ؟

ألست الذي،ناديت حي على الفدا فقمنا نخوض النار، والنور، والحقا ؟ [1]

بالإضافة إلى ذلك نجد أسماء الأعلام من أبطال القادة والفاتحين رموزا لدى شاعرنا كثيرا ما كان يضّمنها قصائد الدّيوان والشّاعر يستحضر جهاد أولئك الصحابة والّفاتحين في حديثه عن جهاد الشعب الجزائري واستشهاده الذي واصل به مسيرة عقبة وحيدر فيقول :

والشعب أسرع للشهادة عندما ناداه (عقبة) للفداء (و حيدر)![2]

وفي قصيدة(ابن ملكا على هوى الشعب يخلد) يستحضر الشّاعر أسماء ثلة من أشهر الفاتحين، عقبة و طارق بن زياد، وموسى ابن نصير، الذين لم يكتفوا بالوصول بالفتوح إلى المغرب ، بل تطلعوا إلى ما هو أبعد منه حين عبروا إلى الأندلس فاتحين :

والتقى عقبة هنا ، وابن زيا د، وموسى يصممون الجدارا[3]

ج- الرمزّ الأسطوري :

هو الذي يتخذ من الأسطورة إطارا شاسعا تتحرك فيه لواحقه ، والأسطورة قصة مركبة من عناصر إلهية خالصة، ومن دون أساس تاريخي غير أنّها اتخذت في المفاهيم المعاصرة ، في النّقد

[1] – مفدي زكرياء ، اللهب المقدس ، ص 171.
[2] – المصدر نفسه ، ص 116.
[3] – المصدر نفسه ، ص 203.

العربي على الأقل، معنى يقوم وسطا بين الأسطورة، والقصة الشعبية ذات الأصول التّاريخية. [1]

ويلجأ الشّاعر إلى استدعاء الأسطورة لتشكيل الصّورة المنوطة بما يريد التّعبير عنه بواسطة اللّغة الشّعرية في حالة "عجز اللّغة التقليدية عن أداء الوظيفة التّوصيلية " . [2]

من بين الرموز الأسطورية التي استخدمها مفدي زكرياء "الصّقر" الذي يعد شخصية أسطورية رُمز من خلالها إلى التّحولات الإنسانية في نموّها وانفتاحها ، نجد الشّاعر قد جعل من الأبطال صقورا تغلّبوا على العدّو المستعمر، على نحو ما جاء في قصيدة (و قال الله...):

نزلنا من معاقلنا صقورا وصلنا في الوغى، أسدا غضابا[3]

إن الهدف من هذا الرّمز وطني قومي إنساني .

ويكرّر الشاعر صورة هذا الرّمز في قصائده، ولكن بمعان مختلفة تتناسب وموقف الشّاعر من القضية الجزائرية ، يتجسد ذلك في قصيدة(جلالك يا عيد الرئاسة رائع) :

وفي المغرب الجبار، شعب مكافح تسانده الدنيا، وتسمو به الحــرب !

على خافقيه : تونس ، ومراكش تحاول تحليقا، فيثقلها الخطــب !

جناحان في صقر تصدع قلبـــه وكيف يطير الصقر ليس له قلب؟![4]

---

[1] – ينظر ، نسيمة بوصلاح ، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 141.

[2] – عبد الحميد هيمة ، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر ، شعر السياب أنموذجا ، دار هومة ، 1998 ، ص 81 .

[3] – مفدي زكرياء ، اللهب المقدس ، ص 40.

[4] – المصدر نفسه ، ص156.

هنا صورة رائعة، رمز للجزائر بالقلب، ورمز لتونس ومراكش بجناحي الصّقر الذي يمثّل المجموعة المغربية ، كما يمثّل سياسة التّعامل بين الدول والموقع الإستراتيجي للجزائر، الواقعة وسط الموقع ، وجناحاها مشلولان بدونها .

إلى جانب هذه الرّموز التي ذكرنّاها، نلمس رموزا أخرى قد وظّفها الشّاعر في ديوانه، كلجوئه إلى رموز الزّمان نحو اللّيل والفجر والنّهار .

إنّ الشّاعر لجأ إلى صورة اللّيل للتّعبير عن العديد من المعاني المتعلّقة بعالمه الثّوري الوجداني وفي تتبعنا لورود اللّيل في متن مفدي زكرياء وجدناه يرمز إلى القدر الباعث للحزن، وسوء الحظّ ، على نحو ما جاء في أبيات(أفي السموات عرش أنت تنشده ؟) :

ولليالي ، نصافيها فتنغصنا وللزمان ، نداريه فيردينا ؟[1]

كما لجأ إلى صورة الفجر، الصباح، السّماء والأرض، ليرمز بها إلى اضطراب الوضع السياسي والإجتماعي ، رموز تضاربت هنا وهناك ، كلها تلتقي لتعبر عن الحالة النّفسية المتوتّرة التي لا تعرف الإستقرار أبدا .

فإذا قرأنا البيت التالي :

أو ننسى يا فاس– والعمر فجر – كم خلعنا يا فاس، فيك العذارا[2]

ومن هذا التعالق بين العمر و الفجر ، أنتج الشّاعر صورته الرّمزية ليدل على الشّباب .

[1] – مفدي زكرياء ، اللهب المقدس ، ص 191.

[2] – المصدر نفسه ، 204.

وفي موقف آخر، جعل من الفجر رمزا للاستقلال في قصيدة (شاكر الفضل ليس يعدم شكرا..):

أيها الشّعب – والليالي حبالى– بعد حين ، سيطلع الله فجرا[1]

وثمّة عوامل طبيعية أخرى وظّفها الشّاعر ليرمز بها على عوامل الإنفعال والأحزان :

وأشرقت الدنيا فكانت نجومها (فوانيس) لا تقوى على سترها السحب [2]

فسواد الجو الذي تسببه السحب يعكس الأفكار السوداء والحالة النّفسية المحبطة للشعب التونسي .

وجعل في موضع أخر، الريّاح و الرّعود رمزا للتّحدي، حيث تكمن الثّورة في صفوف الشعب ، كما يكمن البرق والرّعد والعاصفة في الأفق، ويتجسد ذلك في قصائد الديوان نحو نشيد بربروس، أكذوبة العصر ، جلالك يا عيد الرئاسة رائع ، أيّها المهرجان هذا نشيدي :

ياليل خيّم...واعصفي يا رياح يا أفق دمدم...و اقصفي يا رعود[3]

ويبدو مفدي زكرياء ميّالا إلى الطّبيعة وعناصرها في توظيف الرّمز على خطى المدرسة الرومانتيكية. ونلاحظ في هذه الرموز نوعا من التّقليدية في التوظيف، فالشاعر لم يأت بما يفاجئ ويدهش. إنّ شعراء كثيرين استخدموا اللّيل، الفجر، السّماء ،الصّباح.... وكلّها عوامل طبيعيّة كونية إلا أنّه استطاع أن يوظّفها توظيفا ثوريا حملت دلالات عديدة .

[1] – مفدي زكرياء ، اللهب المقدس ، ص 239.

[2] – المصدر نفسه ، ص 157.

[3] – المصدر نفسه ، ص 76.

ويمكن دعم هذا العمل بجدول إحصائي للرّموز الأكثر ورودا في المتن قصد إبراز الرّمز المهيمن ونسبة فاعليته :

الرّمز	عدد القصائد	المجموع	النّسبة المئوية
مريم	1	86	%1.17
سلوى	1		%1.17
المسيح	5		%5.82
العصا	4		%4.65
الصقر	2		%2.32
الصليب	5		%5.82
نوفمبر	5		%5.82
الليل	14		%16.27
الفجر	8		%9.30
الصباح	6		%6.97
النار، اللهب	18		%20.93
السماء	17		%19.76

يتبيّن من الجدول أعلاه أن الرّمز في القصائد الثّماني والعشرين التي حاولنا قراءتها متفاوتة النّسب، فرمز النّار ومرادفاتها 20.93% ثم السّماء واللّيل ب19.76% و16.27 %على الترتيب . ولم يحظ نوفمبر إلا ب5.82 % في هذه القصائد التي اخترناها لاستخلاص صور الرّمز منها .

نخلص إلى أن الرّمز في النّص الثّوري– كما جاء في شعر مفدي زكرياء– يتّصل بالوطن والدين . فتحديد دلالته يتجلّى بمجرد التّمعن في النّص وفهم ما يشير إليه الموضوع، وأحيانا يفهم من العنوان مباشرة بعد فكّ شفرته مادام العنوان مفتاح الموضوع.

خاتمة

خاتمة :

بعد دراستنا لموضوع الصّورة والعناصر التي تشكّلها ودلالتها في شعر مفدي زكرياء من خلال ديوان " اللّهب المقدس" خلصنا إلى مجموعة من النتائج وهي :

– أن الصّورة الشّعرية جوهر العمل الأدبي والقلب النّابض في الشّعر والمقياس الذي يقاس به من حيث جودته و رداءته.

– الصّورة الشّعرية قضية نقدية يختلف مفهومها من ناقد إلى آخر ومن عصر لآخر، وقد حضيت باهتمام كبير في العصر الحديث .

– كما اختلف مفهوم الصّورة الشّعرية من قدماء إلى محدثين، وذلك اعتمادا على الأوجه البيانية والتّشبيه و... الخ ، فنجد المفهوم القديم قد حصرها في التّشبيه والاستعارة بجميع أشكالها، حين يوسعها المفهوم الجديد إلى اعتبارها تعبيرا عن تجربة ذاتية .

– للصّورة الشّعرية دلالات عميقة لا تعبر عن عالم سطحي فهي مشحونة شحنا قويا ما يجعلها عبارة عن وحدة متكاملة .

– شكّلت الصّورة عمادا فنّيا للبناء الشّعري في اللّهب المقدس .

– لقد تفنّن الشاعر في استخدام الصور ومن أهمها : الاستعارات والتشبيهات...الخ .

– من خلال الرّموز التي وظفها نلاحظ نوعا من التّقليدية في التوظيف ، فالشّاعر لم يأت بما يفاجئ و يدهش . إلا أنّه استطاع أن يوظّفها توظيفا ثوريا ، حملت دلالات عديدة .

– عمد الشّاعر إلى الصّورة لتجسيد حالات لا يمكن تجسيدها بغيرها من الأدوات الفّنية.

– اعتمد الشّاعر كثيرا على الصّور البّيانية لأنه على موقف يستدعي تمجيد الثّورة وتعظيم أبطالها. وهذا الثّراء في الصّورة البّيانية سببه تأثر الشّاعر بالقرآن الكريم ، إضافة إلى الثّورة في حدّ ذاتها التي كانت مصدر إلهام الشّاعر،و هذا بطبيعة الحال يبين مدى قدرة الشّاعر في التّعبير، ويوضح مدى اتساع خياله .

– إنّ ديوان " اللّهب المقدس" تولّد من رحم معاناة الشّعب الجزائري فكما قال مفدي زكرياء " اللّهب المقدس"– كثورة الجزائر – لا يحتاج إلى جواز مرور ولا تأشيرة دخول لكي ينطلق إلى آفاقه الفساح.

– إنّ " اللّهب المقدس" عبارة عن نص واحد ، على الرغم من تعدد القصائد فيه ، يشكّل واقع الثّورة الجزائرية و التّأريخ لها في حقبة محددة .

إننا لا نؤمن بنهائية البحث في هذا الموضوع ، فالمجال مفتوح للغاية ، قصد النّظر في شعرنا الجزائري ، قديمه و حديثه ، والمجال مفتوح كذلك للبحث في تجليات الصّورة الشّعرية في مختلف مستوياتها وتعدد أساليبها .

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

قائمة المصادر والمراجع:

1. أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، 1966 .
2. أبو الفرج قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تح : عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت، 1987.
3. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور ، لسان العرب ، م8 ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، 1992
4. أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ط3 ، تح : محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة ، القاهرة ، 1992.
5. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، كتاب الحيوان ، تح: عبد السلام محمد هارون ، مطبعة مصطفى البابي الحلي وأولاده ، القاهرة ، 1966.
6. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ، كتاب العمدة ، ج1 ، تح : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، 1981.
7. أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري ، كتاب الصناعتين ، تع : مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، 2008 .
8. إحسان عباس ، فن الشعر ، دار الشروق ، عمان، 1996.
9. أحسن مزدور ، الثورة الجزائرية في الشعر المصري المعاصر، مكتبة الآداب، القاهرة ،2005.

10. أحمد اللغماني ، قلب على الشفة ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، 1966.

11. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة ، البيان و المعاني والبديع ، ط6 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 2014.

12. أحمد جاسم الحسين ، الشعرية / قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، دمشق ، 2000.

13. أحمد مصطفى المراغي ، علوم البلاغة ، البيان والمعاني والبديع ، ط4 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 2007 .

14. إدريس الجاي ، ديوان السوائح ، مطبوعات القصر الملكي ، الرباط .

15. إسماعيل السيد علي ، أثر التراث في المسرح المعاصر ، دار قباء ، القاهرة ، دار المرجان ، الكويت ، 2000.

16. إيميل يعقوب ، بسام حركة ، مي شيخاني ، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية ، عربي/ إنجليزي /فرنسي ، دار العلم للملايين ، مؤسسة القاهرة ، بيروت ، 1987.

17. بشرى موسى صالح ، الصورة الشعرية في النقد الحديث ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، 1994.

18. جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1971.

19. حسن فتح الباب، مفدي زكرياء شاعر الثورة الجزائرية، دار المصرية اللبنانية، الجزائر،2010 .

20. حواس بري ، شعر مفدي زكرياء دراسة وتقويم ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1994.

21. الخليل ابن أحمد الفراهيدي ، كتاب العين ، ج2 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 2003.

22. روز غريب ، تمهيد في النقد الحديث ، بيروت ، دار الكشوف ، 1991 .

23. السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث " مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية " ، المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 2004.

24. سمير سعيد حجازي ، النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة ، دار طيبة للنشر والتوزيع والإنجازات العلمية ، القاهرة ،2000.

25. شفيع السيد ، قراءة الشعر و بناء الدلالة ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1999 .

26. صبحي البستاني ، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، 1986.

27. عبد الإله الصائغ ، الخطاب الإبداعي الجاهلي و الصورة الفنية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،1997.

28. عبد الجاسم الساعدي ، الشعر الوطني الجزائري بين حركة الإصلاح والثورة ، سلسلة الدراسات ، 2002.

29. عبد الحميد قاوي ، الصورة الشعرية، النظرية والتطبيق ،مطبعة رويغي،الأغواط ،2008.

30. عبد الحميد هيمة ، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ، دار هومة للطباعة والنشر ،الجزائر ، 2004.

31. عبد الحميد هيمة ،البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر ، شعر السياب أنموذجا ، دار هومة ، 1998.

32. عبد القادر القط ، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، ط2 ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ،1981.

33. عبد الله شعيب ، الميسر في البلاغة العربية ، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع .

34. عبد الله محمد حسن ، الصورة والبناء الشعري ، دار المعارف ، مصر،1989.

35. عثمان سعدي ، الثورة الجزائرية في الشعر العراقي ، ج1، ط2 ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1985.

36. عز الدين إسماعيل ، الأدب و فنونه ، ط8 ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1982.

37. عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوي ، ط3 ، دار العودة والثقافة ، بيروت ، 1981.

38. علي البطل ، الصورة في الشعر العربي حتى أخر القرن الثاني الهجري ، دار الأندلس ، 1980.

39. علي الجارم و مصطفى أمين ، البلاغة الواضحة ، البيان والمعاني والبديع ، المكتبة العلمية ، لبنان، 2002.

40. القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي و خصومه ، تح : محمد ابن الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت.

41. قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تح: محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة الكليات الأزهرية ، القاهرة ، 1987.

42. كاميليا عبد الفتاح ، القصيدة العربية المعاصرة ، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية ، دار المطبوعات الجامعية ، الإسكندرية ، 2006.

43. كلود عبيد ، جمالية الصورة ، "في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر" ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ، 2010 .

44. لوناس شعباني، تطور الشعر الجزائري منذ 1954 حتى1980، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1988.

45. محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت ، 1982.

46. محمد ناصر ، مفدي زكرياء ،" شاعر النضال و الثورة "، المطبعة العربية ، غرداية ، 1984.

47. مصطفى الصاوي الجويني ، البيان فن الصورة ، دار المعرفة الجامعية عين الشمس ، الإسكندرية.

48. مصطفى بيطام ، الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي " دراسة موضوعية فنية "، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1988.

49. مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ط3 ، دار الأندلس ، بيروت ، 1983.

50. مفدي زكرياء ، اللهب المقدس ، موفم للنشر ، الجزائر ، 2009.

51. مفيد محمد قميحة، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، دار الآفاق الجديدة بيروت، 1981.

52. مهدي علام ، عبد القادر القط ، مصطفى ناصف ، النقد و البلاغة للسنة الثانية ثانوي ، دار الكتاب العربي.

53. نسيمة بوصلاح ، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر ، دار هومة ، 2003.

54. نور الدين السّد ، القضية الجزائرية عند بعض الشعراء العرب ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986.

55. يوسف أبو العدوس ، مدخل إلى البلاغة العربية ، دار الميسرة ، 2007.

قائمة المراجع المترجمة:

1. أرسطو طاليس ، الخطابة ، تر: عبد الرحمن بدوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986.

2. ارنست فيشر ، ضرورة الفن ، تر: ميشال سليمان ، دار الحقيقة ، بيروت .

3. رينيه ويلك واستين وارين ، نظرية الأدب ، تر: محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، 1986.

قائمة الرسائل الجامعية:

1. محمد طول ، الصورة الفنية في القرآن الكريم ، أطروحة جامعية مقدمة لنيل درجة دكتوراه في الأدب العربي، باتنة ، 1995.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة.....06

مدخل.....10

الفصل الأول : الصورة الشعرية بين القديم و الحديث .

1- الصورة الشعرية/ المفهوم والمصطلح.....26

1-1- الصورة لغة.....26

1-2- الصورة اصطلاحا.....28

2- شعرية الصورة في النقد القديم.....30

3- شعرية الصورة في النقد الحديث.....35

3-1- عند النقاد الغربيين..... 35

3-2- عند النقاد العرب المعاصرين.....38

4- الصورة الشعرية بين القديم و الحديث 43

5- تجليات الصورة 46

الفصل الثاني : بنية الصورة الشعرية في ديوان اللهب المقدس .

1- إبداعية التشبيه.....52

أ- التشبيه البليغ.....53

ب-التشبيه المفصل.....56

2- تقنيات البناء الإستعاري.....64

أ- الإستعارة التصريحية 65

ب- الإستعارة المكنية.....67

3- الصورة الرمزية.....72

أ- الرمز الديني.....73

ب- الرمز التاريخي 76

ج- الرمز الأسطوري.....77

خاتمة.....83

قائمة المصادر و المراجع.....85

فهرس الموضوعات.....93