الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -

جامعة البويرة

قسم اللّغة والأدب العربي

التخصص: دراسات أدبية

الصورة الشعرية في ديوان «الكتابة على الشجر» لفاتح علاق

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة اللّيسانس

-اعداد:

- رتيبة جمعة
- عدلين جوامد
- وسام باغش

اشراف:

- د. عبد الرحمان عبد الدايم

السنة الجامعية:

2019/2018

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

إنّ أوّل من يستحق الشّكر هو المولى عزّوجل مدبّر الأمور ومسهلها، قاضي الحاجات ومفرّج الكربات، فالشّكر والحمد لك يا ربّ عدد مكان وعدد ما يكون وعدد الحركات و السكون.

كما نتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذنا الفاضل "عبد الدايم عبد الرحمان" الذي كان سندا لنا في إنجاز هذا البحث وكان مصباحا ينير لنا دربنا وبصيرتنا، وأرشدنا إلى طريق العلم والمعرفة، وفتح أمامنا أفاقه رحبة للمضي قدما.

و كذلك نشكر كل من ساهم في إتمام هذا البحث، ومد لنا يد العون والمساعدة خاصة الأستاذ "زبير مردوخ".

إهداء

أهدي هذا العمل إلى:

إلى من حقت فيهم الطاعة بعد الله ورسوله، أهدي ثمرة جهدي إلى

من تربطني بهما أجمل رابطة في الوجود إلى أمي وأبي.

إلى أستاذ المشرف عبد الدايم عبد الرحمان.

إلى عائلي وإلى أختي" إكرام" التي ساعدتني في بحثه.

إلى من وسعهم قلبي ولم تسعهم ورقتي.

عدلين

إهداء

أهدي هذا العمل إلى

إلى من أحمل اسمه بكل فخر أبي رحمة الله عليه.

إلى كل من في الوجود بعد الله و رسوله، إلى نبع الحنان ورمز العطاء أمي.

إلى سند في هذه الحياة إخوتي وأخواتي، إلى كل من شملوني بالعطف وأمدوني بالعون وحفزوني للتقدم، إلى عائلتي.

إلى كل من علمني حرفا ومد لي يد المساعدة، و على رأسهم أساتذتي .

إلى أستاذي المشرف عبد الدايم عبد الرحمان.

إلى من دخلتا قلبي دون استئذان صديقتاي "وسام وعدلين".

إليكم جميعا أهدي هذا العمل المتواضع.

رقية

إهداء

أهدي هذا العمل إلى

أبي الذي كبرني وعلمني وحرم نفسه من أمور ليسعدني اللهم أحفظه

وأطل عمره وارحمه في الدنيا والآخرة.

إلى من أرضعتني الحب والحنان إلى رمز الحب وبلسم الشفاء إلى القلب

الناصع بالبياض أمي الغالية.

إلى كل أفراد عائلتي إخوتي، إلى برعومة عائلتنا "قطر الندى" .

إلى كل من أعرفهم و ساعدوني في هذا العمل.

وسام

مقدمة

مقدمة:

الحمد لله كثيرا طيبا مباركا فيه كما يحب ربنا ويرضى، والشكر لله من قبل و من بعد، اللهم لك الحمد الذي أنت أهله على نعم ما كنت قط لها أهلا، وهو الوليّ الحميد وأتوب إليه جل شأنه وهو التواب الرشيد، والحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله، و الحمد لله في سري و علني و في حزني و سعدي، أحمده سبحانه و نسأل الله العلي القدير أن يرزقنا جميعا الإخلاص في القول و العمل و يجعل عملنا هذا و كل أعمالنا خالصة لوجهه الكريم، و الصلاة و السلام على الرحمة المهداة، سيدنا و حبيبنا محمد عليه أفضل الصلاة و أتم التسليم.

أما بعد:

تُعدّ الصورة الشعرية مجالا واسعا للدراسة والتّناول النقدي على صعيد ليس بالضيق أو المحدود، وقد لاقت دراسة الصورة الإهتمام الكبير عند دارسي الشعر العربي، ويعود هذا الاهتمام بدراسة الصورة بوصفها أداة الشاعر التي تحكم شخصيته الفنيّة في الأداء التعبير من جهة، ومن جهة أخرى تُعدّ الصورة مقياسا فنيا شخصيا للمبدع الذي أنتجها ومهما يكن من أمر الصورة فقد تعددّت الدراسات وتناولت الشعر العربي بشقّيه القديم والحديث، خاصة بعد تبلور المفهوم في أذهان الدارسين، هذا

التبلور الذي نظر إلى الصورة على أنّهاأساس المركزية والمحورية في التعامل النقدي للشاعر،وأساس الذاتية والخصوصية التي تميّز نتاجا عن آخر.

ثم إنّ النقاد ودارسي أدب الحركة الشعرية الجزائرية المعاصرة التي أصبحت تحمل أسئلة تستدعي دراسات أدبية متخصصة تعين على فهم هذه الحركة ووضعها في إطارها الثقافي والاجتماعي العربي، ومن هذا المنطلق ومن خلال الدراسات والأبحاث التي ساهمت في تفعيل الحركة الأدبية في الجزائر وقع اختيارنا على دراسة الصورة الشعرية في ديوان الكتابة على الشجر " لفاتح علاق"أنموذجا، هذا الشاعر والأكاديمي والباحث الجزائري الذي أكدّ حضوره في الساحة الأدبية في فضاء الإبداع الشعري.

ومن الأسباب الذاتية والموضوعية التي دفعتنا إلى اختيار هذا الموضوع هي:

- نزعتنا الوطنية ورغبتنا التي أملت علينا فكرة الإسهام في إثراء الأدب الجزائري بنفض الغبار عن أحد أعلامه في الشعر، والذي يستحق دراسة جادّة لأعماله لأنّ القارئ لشعر" فاتح علاق" سيجد إضاءة جديدة في عالم الشعر الجزائري المعاصر.

- وجود العديد من المراجع التي تساعدنا في البحث.

- صلاحية دراسة الصورة الشعرية التي تُعدّ معيارا لقياس شاعرية المبدع ولأنّها من أهم وسائط الشاعر في نقل تجربته والتعبير عن واقعه.

أمّا فيما يخص الإشكالية الأساسية التي تطرح في هذا البحث هي:

ما الصورة الشعرية التي يحفل بها شعر "فاتح علاق" في تصويره لأفكاره وواقعه؟

وقد اندرجت تحت هذه الإشكالية إشكاليات فرعية هي كالتالي:

-ما هو النمط البلاغي الذي طغى في ديوان الشاعر "فاتح علاق"؟.

-هل الصورة الشعرية عند "فاتح علاق" تقليدية أو معاصرة؟.

أمّا عن المنهج المتبع في هذا البحث فهو المنهج الوصفي التحليلي الذي يعنى بمكونات النص اللغوية ويتتبع أثره على القارئ باعتباره أن النص ممتع ومثير وهادف ومحاولة البحث عن انفعالات ووجدانيات المتلقي لهذا النص الشعري، مع اتخاذها بعض الإجراءات السيميائية التي تفك رموز النص، وتستنطق إشاراته عن طريق التأويل لها.

وقد عرضنا هذه الدراسة وفق خطة اتبعناها وقمنا بتقسيمها إلى فصلين فصل نظري وفصل تطبيقي.

أمّا عن الفصل النظري فتناولنا فيه الصورة الشعرية بمفهومها العام عند المحدثين كما كان لنا الحديث عن أهميتها ووظائفها، كما أتيح لنا الحديث عن الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث.

وقد تلا الفصل النظري فصل تطبيقي، عُني بدراسة الصورة الشعرية في ديوان الكتابة على الشجر "لفاتح علاق"، وتناولنا فيه الصور البلاغية بأنواعها الثلاث: الاستعارية، الكنائية، التشبيهية.

أمّا الخاتمة فقمنا فيها برصد النتائج التي توصلنا إليها بعد دراسة الموضوع وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على مراجع عديدة نذكر منها:

-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي.

-بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث.

-الأعمى التطليلي، الصورة الشعرية.

-هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل الحاوي.

أمّا عن الصعوبات التي واجهتنا في عملية البحث، تمثلت في قلة الدراسات حول "فاتح علاق" وصعوبة في إيجاد ديوانه الكتابة على الشجر.

وكان هدفنا من هذه الدراسة هو تسليط الضوء أكثر على التجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة وإعطائها نصيبها من البحث.

ونحن بعد كل هذا العمل لا نعتبر أنفسنا أكثر من مجتهدين فان أصبنا فمن الله عزّ وجلّ وان أخطأنا فمن أنفسنا ومن الشيطان وما التوفيق إلا بالله العلي العظيم والحمد لله على أوله و آخره.

الفصل الأول : الصورة الشعرية

مفهومها،أهميتها و وظائفها.

المبحث الأول : مفهوم الصورة الشعرية.

المبحث الثاني : أهمية الصورة الشعرية و وظائفها.

المبحث الثالث : الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث.

المبحث الأول: مفهوم الصّورة الشعرية

سنهتدي إذا بحثنا في المعاجم اللّغوية العربيّة إلى مفاهيم عديدة للصّورة الشعريّة مشتقة كلّها من الجذر الثلاثي « ص و ر» وتختلف دلالاتها حسب السياقات التي كان يستخدمها العرب فيها.

فقد جاء في معجم لسان العرب لابن منظور مادة « ص و ر» بمعنى الصّورة الشكل، والجمع صُوَرٌ وصِوَرٌ، وقد صَوَّرَهُ فَتَصَوَّرَ، وتصورت الشّيء، توهمت صورته فَتَصَوَّرَ لي، وتَصَوَّرَتْ التماثيل أي التصاوير.

قال ابن الأثير: الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته، وصورة الفعل كذا وكذا أي هيئته وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته.[1]

وتنتظم الصورة الشعرية في مفهومها العام بوصفها تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة والتصوّر والخيال أكثر من انتمائها إلى الواقع وهي المركز أو البؤرة التي تنطلق منها خيوط التشكيل الشعري، ولا يمكن أن نتصور وجود قصيدة من دون وجود صورة أو مجموعة من الصور الشعرية بحسب طبيعة كل قصيدة وتجربتها. وتعد الصورة الشعرية ركيزة من ركائز العمل الأدبي، فهي تمثل أساس الشعر وأهم وسيلة

[1]- ابن منظور، لسان العرب ، دار صادر، بيروت، مج4، مادة «صور»، ص 473.

في نقل التجربة والتعبير عن الواقع. وهناك عدة تعريفات للصورة الشعرية، وقد اختلف النقاد في قضية هذا المصطلح (الصورة الشعرية). فيعرّف « دروز غريب» الصورة بقوله:« الصورة في ابسط وصف لها هي تعبير عن حالة أو حدث بأجزائهما أو مظاهرها المحسوسة، وهي لوحة مؤلفة من كلمات أو مقطوعات وصفية في الظّاهر لكنّها في التعبير الشعري توحي بأكثر من الظّاهر، وقيمتها ترتكز على طاقتها الإيحائية، فهي ذات جمال ذاتي تستمده من اجتماع الخطوط والألوان والحركة ونحو ذلك من عناصر حسيّة، وهي ذات قوة إيحائية تفوق قوة الإيقاع لأنها توحي بالفكرة كما توحي بالجوّ والعاطفة».[1]

ويعرّف الناقد «عبد القادر القط » الصورة بأنّها:« ذلك الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعريّة الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني. والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم بها صورة الشعرية».[2]

---

[1]- عبد الرحمان نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمّان 1982 م، ص 5.

[2]- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، 1988 م، ص 391.

ويعرّف« باود» منظر الحركات الشعرية المختلفة وأبرزها مدرسة الايماجيسن الصورة بأنّها:« تلك التي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن، فأصبح التعبير عن العالم الداخلي غير المرئي قسيما للتعبير عن صور العالم الخارجي وهي مادة تمتزج فيها المصادر الخارجية من حسية وموضوعية بالذات الشعرية».[1]

ولقد تباينت كذلك آراء النقاد المحدثين في نظرتهم إلى الصورة الشعريّة كل حسب منهجه ومذهبه واتجاهه في النقد، فمن النقاد من اتضحت آراءه في الصورة من خلال دلالتها اللغويّة، الذهنيّة، النفسيّة، البلاغيّة، والرمزيّة.

فقد عرّفها « أرشيبال مكليش» بأنّها:« القوّة السحريّة المؤلفة التي تطلق روح الإنسان جميعها إلى النشاط الحسّي، وجوهرها توازن الصفات المتناثرة لإشاعة الانسجام بينها، ففيها تنسيق فائق للعادة، وعمادها الترتيب اللفظي للكلمات حتى تذكى العواطف وتذكى المشاعر، وتختلف عاطفة تعلو العواطف التي تثيرها إقاعات الأبيات...».[2]

نستنتج من التعاريف السابقة أنّ الصوّرة الشعريّة هي الوسيلة المناسبة التي يستعملها الشاعر في التعبير عن مشاعره وعواطفه، فينظمها في شكل علاقات لغويّة

---

[1]- بشرى موسى صالح، الصوّرة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت 1994 م، ص 32.

[2]- الأعمى التطليلي، الصورة الشعرية ، ط1، مكتبة الأداب، القاهرة، 2003 م، ص 21.

والصوّرة هي جزء من التجربة الشعريّة للشاعر، فهي الأداة الفنيّة الجوهريّة لنقل تلك التجربة.

المبحث الثاني: أهمية الصّورة الشعريّة ووظائفها

تأتي أهمية الصّورة الشعريّة أو عملية التصوير بشكل عام داخل النص القصصي من خلال اعتمادها على الوصف التصويري، الذي تتعدد وظائفه بتعدد مواضعه داخل السياق القصصي، فتبدو له وظيفة تحديدية تحدد بداية الحدث ونهايته، وظيفة تمديدية أو تأخيرية لأحداث معينة عندما تدخل مشاهد وصفية في سياق حدث ما، أو تكون له وظيفة زخرفية وجمالية تبرز مهارة الكاتب أو تكون له رمزية وشارحة مثل وصف الملابس والبيوت والأماكن.

وتتجلى أهمية الصورة الشعريّة من خلال وظيفتها الملائمة في العملية الشعريّة وتؤدي ذلك بطرق متعددة منها الرّمز، الأسطورة، المجاز والتشبيه، أو الجمع بين هذه الطرق من خلال الوحدة العضوية التي تتضمنها أجزاء القصيدة الواحدة.

ولقد أشار النقاد المحدثون إلى وظيفة الصّورة أثناء حديثهم عن الدّواعي التي أدّت إلى خلق الصّورة في الذّهن الإنساني، ومنها السيطرة على وحدة الأضداد في الوقت الذي تتهاوى فيه اللّغة اللّفظية، وتبعثر مبعدة الأضداد وموصلة إياها بصّورة منفصلة تأتي الصّورة فتوصلها إلى الأذهان فتصهرها مرة واحدة مجموعة من الأفكار بعمل واحد ذلك بأنّ كل الأضداد التي تحتاج في اللغة اللفظية إلى عبارة خاصة أو توكيد

معيّن وتوضيح مسهب، وتمتزج هنا مادة واحدة فهي لا تسمى ولا توضح منفردة بل هي تُرى ويشعر بها.[1]

وقد أصبحت الصّورة ضرورة شعريّة ملحة تقتضيها ضرورة العمل الفني، فهي متصلة بالمعنى ومتداخلة معه، بل هي التي توحد المعنى وتوحي به، من خلال بناء الكلمات بطريقة خاصة في الصّورة الفنيّة، ونحن ننظر إلى الكلمات على أنها خلق جديد المعنى لم يكن له وجود، على الرغم من أن الكلمات تحمل نفس المعاني المعجمية، فإنّما في كل بناء جديد تتخذ معاني مختلفة، وبخاصة عندما تندمج هذه الكلمات بين يدي الشاعر المبدع من صّورة شعريّة، فهي تضع جسدا فاعلا من العناصر المؤثرة لكي تجعل منها تشكيلا جماليا تستحضر فيه لغة الإبداع، الهيئة الحسيّة، الشعوريّة، أو المعاني بصياغة جديدة تمليها قدرة الشاعر وتجربته على وفق تعادلية تقنية بين المجاز والحقيقة دون أن يسبتد صرف آخر.[2]

والصّورة تشكل جوهر القصيدة مع الصور الفنية الأخرى، وأي حذف يؤدي إلى تخلخل للنص، وسقوط بنايته، وهذا يدفعنا إلى موافقة أحد الشعراء الفرنسيين عندما

---

[1]- علي قاسم محمد الخرابشة، وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، مجلة الآداب، العدد 110 جامعة عجلون الوطنية، الأردن، 2014م-1436ه، ص 99.

[2]- عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معيارا تطبيقيا منحى تطبيقي على شعر الاعشى الكبير، دار الشؤون الثقافية بغداد، 1987 م، ص 159.

قال:« أنّ للشعر الحديث يسير على قائمتين الصّورة».[1]

فهي الروح الفني الذي يرسي في كل عمل شعري، وتمنحه شاعريته، فالصّورة هي رسمية المركزية للشعر، ووسيلته وروحه، وجوهره الثابت وجسده، أنّها جوهر العالم وقطب روحي للوجود وسر عظمة الشعر وحياته.

والصّورة الفنيّة بهذا الفهم هي طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، وتنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير ولكن أيًّا كانت هذه الخصوصيّة، أو ذاك التأثير، فإنّ الصّورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنّها لا تغيّر إلاّ من طريقة عرضه وكيفية تقديمه ولكنها بذاتها لا يمكن أن تخلق معنى، بل إنّها يمكن أن تُحذف دون أن يتأثر الهيكل الذهني المجرد للمعنى، الذي تحسنه أو تزينه، وقد أجمع البلغاء والنقاد على أهمية المجاز، فتحدث الجاحظ والبرد، وابن المعتز في القرن الثالث عن أهمية الكناية والتعريض والتلميح وتوقف ثعلب عند لطافة المعنى وألحق به، وتوقف قدامة في القرن الرابع أمام الإرداف باعتباره طريقة غير مباشرة في التعبير، تضفي خصوصية وتأثير على المعاني

[1]- صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، ط1 ، دار الفكر اللبناني، بيروت 1986 م، ص 30.

وغيرهم من النقاد الذين تحدثوا عن أهمية الصورة الفنيّة.[1]

وتتمثل أهمية الصّورة الفنيّة كذلك في الطريقة التي تفرض بها علينا نوعا ما من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى، ونتأثر به أنّها لا تشغل الانتباه بذاتها إلاّ أنها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه وتفجؤنا بطريقتها في تقديمه، هناك معنى مجرد اكتمل في غيبة من الصورة ثم تأتي الصّورة، فتحتوي ذلك المعنى أو تدل عليه فتحدث فيه تأثير متميز، وخصوصية لافتة ذلك أنّها لا تعرضه كما هو في عزلة واكتفاء ذاتيين، وإنّما تعرضه بواسطة سلسلة من الإشارات إلى عناصر أخرى، متميزة عن ذلك المعنى. لكنها يمكن أن ترتبط به على نحو من الأنحاء، وبهذه الطريقة تفرض الصّورة على المتلقي نوعا من الانتباه واليقظة ذلك أنها تبطئ إيقاع التقائه بالمعنى، وتنصرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة، لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها. وهكذا ينتقل المتلقي من ظاهرة المجاز إلى حقيقته ومن ظاهر الاستعارة إلى أصلها، ومن المشبه إلى المشبه به، ومن المضمون الحسي المباشر للكناية إلى معناها الأصلي المجرد، ويتم ذلك كله خلال نوع من الاستدلال ينشط معه ذهن المتلقي، ويشعر إزاءه بنوع من الفضول يدفعه إلى التأمل العلاقات المشابهة أو التناسب التي تقوم عليها الصّورة، حتى يصل إلى معناها الأصلي السابق

---

[1]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3 ، مركز الثقافي العربي، بيروت 1992م، ص 323.

في وجوده عليها، وعلى قدر الجهد المبذول في هذه العملية وعلى قدر قيمة المعنى الذي يتوصل إليه المتلقي وتناسبه مع ما بذل فيه من جهد تتحدد المتعة الذهنية التي يستشعرها المتلقي، وتتحدد بالتالي قيمة الصورة الفنية وأهميتها.[1]

نستنتج أن للصورة الشعرية أهمية بالغة في تركيب النص الشعري فهي تضفي جمالية عليه، بغية ترغيب القارئ و اقناعه.

3- وظائف الصّورة الشعريّة

لقد أصبح الشاعر ينظر إلى الصّورة على أنها تمثل فكره ووجدانه واستجابة للتفاعل المتبادل بين الفكرة ببعدها التجريدي، والرؤية بمعناها البصري والحسي والجمع بين الاستجابتين: الانفعالية، والعقلية، وخاصة أنّها قائمة في الأصل على الاستخدام اللفظي بما يحمله من دلالات ورموز وصور، إذ أنّ ألفاظ القصيدة الجيدة والتجربة الشعرية هما مظهران لنفس الشيء، أن الشاعر يكتب بالألفاظ وليس بالأفكار أو المعاني فليست اللغة في الشعر مجرد رموز أو مثيرات إلى الأفكار كما هي الحال في الاستعمال غير الشعري للغة، وإنّما بينها وبين الفكر علاقات حيّة، فالتعبير هو الفكرة

[1]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 328.

والفكرة هي التعبير لأنّ القصيدة الجيدة عمل فني مادته الألفاظ ولا يمكن فصل الفكرة عن المادة في الأعمال الفنية.[1]

ومن المهم أن نلاحظ أن فهم الصّورة الشعريّة باعتبارها وسيلة للإقناع، كان يجد ما يدعمه في الدراسة البلاغية للقرآن الكريم، ذلك أن دراسة أساليب القرآن في التأثير والاستمالة كانت تؤدي بدورها إلى فهم الصّورة القرآنية على أنها طريقة في الإقناع تتوسل بنوع من الإبانة والتوضيح وتعتمد على لون من الحجاج والجدل، وتحرص على إثارة الانفعالات في النفوس على النحو الذي يؤثر في المتلقي ويستمليه إلى القيم الدينية السامية التي يعبر عنها القرآن الكريم، ومثل هذه النظرة توجه مسار فهم الصّورة الفنية إلى جانب الاستمالة والتأثير وتمهد لتصورها وسيلة من وسائل الإقناع، لكن هذه النظرة تتوقف فحسب عند مجرد التمهيد والتوجيه غير المباشر ونبدأ بالفهم القديم للصورة باعتبارها وسيلة للشرح والتوضيح.[1]

أ-فعل الشرح والتوضيح:

يعتبر الشرح والتوضيح خطوة أولية في عملية الإقناع، ذلك أنّ من يريد إقناع الآخرين بمعنى من المعاني، يشرحه بادئ ذي بدئ، ويوضحه توضيحا يغري بقبوله

---

[1] - علي قاسم الخرابشة، وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، ص 100 -101.

[2] - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث والنقد البلاغي، ص 331.

والتصديق به، ولا يفترق ما نقصده بالشرح والتوضيح عما قصده القدماء "بالإبانة" التي ردوا إليها جانبا كبيرا من بلاغة الصّورة وتأثيرها ذلك أن الإبانة تعني التوضيح والشرح أو التعبير عن المعنى بطريقة تقرب بعيده، وتحذف فضولهن وتصوره في نفس المتلقي أبين تصوير وأوضحه، وذلك ما جعل البلاغيين متأخرين من إتباع "السكاكي" يضعون التشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز، في قسم واحد مستقل من أقسام البلاغة هو علم البيان، قاصدين بذلك أن كل هذه الأنواع البلاغية للصورة إنّما هي طرائق خاصة في التعبير تكسب المعاني فضل إيضاح أو بيان ولم يكتفوا بالإيضاح أو البيان مجملا بل شققوه إلى أساليب احتجاج فرعية، فما صنعوا في التشبيه عندما تحدثوا عن بيان إمكان وجود المشبه أو بيان مقدار حاله في القوة والضعف والزيادة أو تقرير حاله في نفس السامع.[1]

ولقد تبلور مفهوم الشرح والتوضيح – أول ما تبلور– من خلال دراسة الصّورة القرآنية وأساليبها في الإقناع، وتحدد بشكل خاص من خلال الجدل الذي أثارته بعض الآيات التي تشبه العناصر الحسية بأخرى معنوية، فقلد توقف البعض إزاء صورة شجرة الزقوم المذكورة في سورة "الصافات" ﴿طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُؤُوسُ الشَّيَاطِينِ﴾-65-

وفسروا تشبه طلعها برؤوس الشياطين على انه لون من ألوان التعبير يراد به إيقاع الخوف والرعب في نفس الكافرين، وهو تفسير يتفق مع نبرة الترغيب والتنفير الحادة

[1]– المرجع السابق، ص 332-333.

التي تسيطر على سورة " الصافات" بأكملها، وليس هناك فيما يقال ما هو أكثر إفزاعا وتنفيرا من تشبيه طلع هذه الشجرة برؤوس الشياطين.[2]

ويدعو أنّ هذا التفسير قد أثار طائفة من المشككين، فقالوا: لتكن هذه الآية من قبيل التشبيه الذي يراد به بيان قبح هذه الشجرة، ولكن إلا ينبغي في مثل ذلك النوع من التشبيه أن يمثل الغائب بالحاضر، ويشبه المجهول بالمعلوم حتى يتبين المقصود من التشبيه؟، ولم يكن الذين خوطبوا بهذه الآية من المشركين أو غيرهم يعرفون شجرة الزقوم أم رؤوس الشياطين، فكيف يجوز أن يضرب المثل بشيء لم نره ونتوهمه ولا وضعت لنا صورته في كتاب ناطق أو خبر صادر؟، ومخرج الكلام يدل على التخويف بتلك الصورة والتفريع منها، وعلى أنه لو كان شيء ابلغ في الزجر من ذلك لذكره فكيف يكون الشأن كذلك والناس لا يفزعون إلا من شيء هائل شنيع قد عاينوه

أو صوره لهم واصف صدوق اللسان بليغ الوصف، ونحن لم نعاينها ولا صورها لنا صادق... فكيف يكون ذلك وعيدا عاما.[1]

ويترتب على مفهوم الشرح والتوضيح باعتباره أصل الصّورة نتيجة عامة مؤداها أنّ الصّورة التبليغة تتم النقلة فيها من الواضح إلى الأوضح أو من الناقص إلى الزائد.

---

[2]ـ المرجع نفسه، ص 333-334.

[1]ـ المرجع السابق، ص 334.

إنّ الشرح والتوضيح يهدفان إلى الإبانة، والإبانة تتم عندما نقرن المعنى الذي يزيد شرحه وتوضيحه بمعان أخرى أكثر وضوح منه، ومن هنا ينبغي أن تتحرك النقلة الدلالية في الصورة في طريق صاعد من الأدنى إلى الأعلى فيصبح المشبه به أكثر تمكنا في الصفة المقصودة من المشبه والمستعار منه أبين من المستعار له، والصّورة الحسية التي نواجهها في ظاهرة الكناية أو التمثيل أكثر دلالة على المقصود من معناها الأصلي المجرد وإذا لم يحدث ذلك فقدت الصورة قيمتها وكانت الحقيقة أولى وأنفع منها.[1]

ب-المبالغة:

إذا كانت الصورة تساهم في عملية إقناع المتلقي والتأثير فيه عن طريق شرح المعنى وتوضيحه، فإنّها تحقق نفس الغاية عن طريق المبالغة في المعنى، والصلة بين المبالغة والشرح والتوضيح صلة وثيقة، ذلك أنّ المبالغة تعد وسيلة من وسائل شرح المعنى وتوضيحه، عندما يراد بها مجرد تمثيل المعنى أو تأكيد بعض عناصره الهامة لذلك قرن البلاغيون المبالغة بالإبانة، في حديثهم عن أغراض التشبيه والاستعارة كما فعل:« الرماني والعسكري وابن سنان» وقيل أنّ الغاية من التمثيل هي:(المبالغة في

[1]- المرجع السابق، ص 238.

الإيضاح والبيان حتى يصير الغائب كالحاضر والمتخيل كالمتحقق، والمتوهم كالمتيقن ولذلك كثرت الأمثال في كتب الله والإنجيل).[1]

ولقد تبلورت الصلة بين المبالغة والإبانة من خلال دراسة الأسلوب القرآني في التصوير، فقد لوحظ أن القرآن يعنّف في خطاب الجاهلين تهويلا وترغيبا فيلجا إلى تقديم المعنى تعتمد على المبالغة في الوصف اعتمادا ملحوظا، وتوقّف "ابن قتيبة" إلي آيات من قبيل قوله تعالى:﴿ **فَمَا بَكَتْ عَلَيْهِمُ السَّمَاءُ وَالْأَرْضُ وَمَا كَانُوا مُنْظَرِينَ**﴾ -29-الدخان، وقوله تعالى:﴿ **وَإِنْ يَكَادُ الَّذِينَ كَفَرُوا لَيُزْلِقُونَكَ بِأَبْصَارِهِمْ لَمَّا سَمِعُوا الذِّكْرَ وَيَقُولُونَ إِنَّهُ لَمَجْنُونٌ**﴾ -51-القلم، وقوله تعالى:﴿**وقد مكروا مكرهم وعند الله مكرهم وإن كان مكرهم لتزول منه الجبال**﴾ -46- إبراهيم، وقوله تعالى: ﴿**أَنْ دَعَوْا لِلرَّحْمَنِ وَلَدًا**﴾ -91- مريم، وعد طريقتها في التصوير نوعا من المجاز لا يقصد به إلا المبالغة في تمثيل المعنى وتضخيم وقعه في نفوس السامعين، أي أنّ قوله تعالى: ﴿فَمَا **بَكَتْ عَلَيْهِمُ السَّمَاءُ وَالْأَرْضُ وَمَا كَانُوا مُنْظَرِينَ**﴾ -29- الدخان، لا يعني البكاء الحقيقي، وإنما هو نوع من المجاز له نظائره في لغة العرب وشعرها القديم ويقول " الجاحظ":(وأكثر ما في القرآن من مثل هذا فانه يأتي يكاد، فما لم يأتي يكاد ففيه

[1]ـ المرجع نفسه، ص 345-346.

إضمارها، كقوله تعالى: ﴿وبلغت القلوب الحناجر﴾، أي كادت من شدّة الخوف تبلغ الحلق).[1]

ودافع "قدامة" عن المبالغة في الشعر مفترضا أنّ الغلو أفضل من الاقتصاد، ذلك لأنّ الشعراء يريدون بلوغ الغاية في "النّعت" والخروج من الموجود إلى باب المعدوم وليس من الضروري فيما يرى "قدامة" أن يكون الشاعر صادقا في أقواله حسب الإتقان في المعاني التي يعالجها لأنّ وصف الشاعر هو النبي يستجاد ولاعتقاده، فضلا عن أن براعة الشاعر لا ينفصل عن قدرته على الإفراط في وصف ممدوحه بكل ما يرفعهم مستوى البشر العاديين، وهناك كثيرون يتفقون مع "قدامة" فيما ذهب إليه، حسبنا أن نشير إلى صاحب البرهان والمرزباني وابن وكيع التيسي، والعسكري، والشريف المرتضي: وكل واحد من هؤلاء كان مدركا بطريقته الخاصة أنّ الشاعر كان مضطرا إلى المبالغة اضطرارا خاصة في المديح والهجاء وما يتصل بها.[2]

يرى "قدامة" أنّ المبالغة لن تكون متقنا ولن تؤثر في المتلقي إلاّ إذا قامت على نوع من الإيهام بمشاكل الواقع، وانحصرت فيما يمكن أن يقع أو فيما يجوز أن يحدث وعلى هذا الأساس كان الغلو عند "قدامة":(إنّما هو تجاوز في نعت ما لشيء أن

---

[1]- ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، (د ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1471 ه، ص 127.

[2]- المصدر نفسه، ص 130.

يكون عليه وليس خارجا عن طباعه إلى ما لا يجوز أن يقع له)، ولذلك يستنكر "قدامة" أي: خروج على حد الغلو الذي يجوز أن يقع حد الممتنع الذي لا يجوز أن يقع ولا يمكن حدوثه.[1]

وبلور "حازم" ما قيل قبله عندما ذهب إلى أنّه:(يجب أن يقصد في مدح صنف من الناس إلى وصف الذي يليق به، وأن يعتمد في مدح واحد ممن يراد تقريضه ما يصلح له من تلك الفضائل وأجلها وأكملها "كنصر الدين" وإفاضة العدل وحسن السيرة والسياسة والعلم والحلم والتقي والورع والرأفة والرحمة والكرم والهيبة وما أما شبه ذلك وينبغي أن يتخطى في أوصافهم من جميع ذلك حدود الاقتصاد إلى حدود الإفراط وان يرتقي إلى وصفهم بفعال ما يكون حقا واجبا إلى تقرضيهم بما يكون من ذلك ناقلة وفضلا.[2]

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث والنقد البلاغي، ص 346.
[2] – المرجع نفسه، ص 347.

المبحث الثالث: الصّورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث

اختلف النقاد العرب المحدثون في وجهة نظرهم إلى مفهوم الصورة، فمنهم من تبنّى رأي النقد الأوروبي، وأنكروا وجود الصورة في أدبنا العربي اصطلاحا ومفهوما لذلك كانت النصوص الشعرية القديمة مدونة يطبق عليها اعتمادا على الدراسات النقدية الغربية، ومنهم الدكتور "مصطفى ناصف" في كتاب الصورة الأدبية، وهي من الدراسات الأولى العربية التي تناولت الصورة مستقلة، فهو بتأثيره بآراء النقاد الغربيين وتبنيه لهذه الآراء يقول:« ولست ابغي من وراء الصفحات السيرة الملقاة بين يديك إلا أن تشاركن الإحساس بكل تلك المسائل التي لا يعرفها النقد القديم».[1]

ونلاحظ أنّ النقد الحديث يختلف تماما في طروحاته مع أراء النقد القديم، فمع حلول العصر الحديث، وما رافقه من احتلال غربي استيقظت الأمّة العربية على ثقافة جديدة قطعت أشواطا بعيدة في التطور والإبداع، تلك هي الثقافة الغربية، فاستند الإنسان العربي إلى الثقافة الغربية يستقي منها، ولجأ إلى معينها ينهل منه فبدأ تأثره الجلّي بها، واعتماده الصارخ علّيها، ولكن لم يستو كل هؤلاء في الثقافة الوافدة ومدى وعيه بها، ومن هنا بدا اختلاف النقاد والدارسين واضحا في محاولاتهم تقديم مفهوم محدد للصورة الشعرية، وانطلقت الاختلافات من اللبنة الأولى المتمثلة في تأصيل

[1]- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ط3، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1983 م ص 7.

المصطلح فانقسموا إلى فئتين، ادعت الأولى أنّ المصطلح وافد وقد نشأ مع تأثر النقد العربي الحديث بالنقد الغربي[1]، فيقول الدكتور "نعيم اليافي" « أنّ المصطلح قد وفد إلينا من اللغة الأوروبية، وتم ترجمته مع كل ما يحمله من دلالات وإشكاليات نقدية النقد العربي بلا شك قد ترجم المصطلح ذاته عن اللغة الأوروبية، ونقله إلى مجاله في جملة ما نقل دون أن يقف على مختلف دلالاته ومشكلاته».[2]

أمّا القسم الآخر من النقاد فقد وجد أنّ النقد القديم قد عالج قضية الصورة الفنية وإذا لم يشر إليها بالمصطلح ذاته الذي نعرفه اليوم، وإنّما كانت تلك المعالجة وفق خصوصية تلاؤم الظروف الفكرية السائدة آنذاك[3]، ومن هؤلاء النقاد "جابر عصفور" الذي يقول:« ولقد عالج نقدنا القديم قضية الصورة الفنية معالجة تتناسب مع ظروفه التاريخية والحضارية...».[4]

ولم يغفل النّقد المعاصر الخطأ الذي قد يتورط فيه الشاعر في القصيدة الحديثة فإنّ التقليل من شأن الوزن والقافية قد يدفعه إلى الإمعان في التركيز على الصورة في محاولة للتعويض، شكلية في كنّها، مما يوقعه في أسر جديد ويفرغ الصورة من قيمتها

---

[1]- هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ط1 ، دار الكتب الوطنية أبو ظبي للثقافة والتراث 2010 م، ص 48.

[2]- نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،1982 ص 49.

[3]- هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص 49.

[4]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 8.

البنائية العضوية ومحتواها الفكري والجمالي في القصيدة.[1]

وقد اختلف بناء القصيدة في الشعر الحديث عنه في القديم، اتضحت مقاييس جديدة وسمات لها منحاها الخاص في طبيعة تشكيل الصورة، فما عادت القصيدة سلسلة من الومضات السريعة بل هي بناء متكامل ضمن وحدة يحتم على الشاعر أن يبذل قصارى جهده في دقّة عرض أفكاره وتنظيمها، وإلاّ أصبحت صورة متنافرة متضادة لا ترابط بينها أو هي كومة من صورة محطمة، وإذا ما أضفنا إلى هذا أنّ الشاعر الحديث ينفر من التقرير والحيل البلاغية القديمة التي استعملها أسلافه لتأكيد أو توضيح فكرة القصيدة فإنّنا نجده يلقي الثقل كلّه على صور القصيدة لتوصيل فكرته. وعليه يكون للصورة الحديثة دورها المتميز الذي لا يستهان به في البناء العضوي للقصيدة، فضلا عن قيمتها المعنوية وقدرتها على الكشف وإشاعة التجانس والتلاؤم في القصيدة كلّها، ولذا بات ضروريا أن تتطلع الصورة المعاصرة إلى جمهور يمتلك ذائقة نقدية حديثة ومتطورة يدرك ويعي أنّها لا توضّح ولا تقرّر وإنّما هي أسلوب يبلور به الشاعر تجربته ويصل إلى مضمونها خطوة فخطوة، من دون أن يسقط الشاعر في مطالبته هذه بالنخبوية والقيم الجمالية العامية وإذا ما تعثر أو قصرت موهبته عن ذلك، فعليه أن لا يلجأ إلى الغموض المتعمد هربا وتعويضا أو يبحث عما

---

[1]– بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 146.

يخالف المألوف فلا يقنع المتلقي بجدواه.[1]

وإذا كان النّقد المعاصر قد أدرك أن للصورة في الشعر الحديث قيمة خاصة في التعبير عن التكوين النفسي لتجربة الشاعر وتأكيد التلاحم العضوي بين الخصائص الفنية والمحتوى الذكري ضمن رؤيا موحدة تمنحها الصورة الكلية للقصيدة، فإنه كان حريصا على إلاّ تتحول القصيدة إلى انثيال صوري تندفع فيه الصور بقصد تراكمي تتكسر بسببه إيحاءاتها وتتلاطم أو تسقط في الجمود والتنافر، فلابد إذا من أن تخضع الصورة في القصيدة لحركة منسجمة بين كمّ الصور وقيمتها الفنيّة والتعبيرية، لكي لا تفتقر إلى التوازن بين ما تطمح إليه من إذكاء للغرابة وما تكنه فعلا من قدرة على الإيحاءات والتداعيات النفسيّة عند متلقيها.[2]

إن الصورة الشعرية في العصر الحديث لم تتغير في مفهومها عن القدماء و هذا لتأثرهم بهم .

---

[1]ـ المرجع السابق، ص 149.
[2]ـ المرجع نفسه، ص 173.

الفصل الثاني : طبيعة الصورة الشعرية عند

فاتح علاق «دراسة تطبيقية»

المبحث الأول : الأنواع البلاغية للصورة الشعرية عند

فاتح علاق

المبحث الأول: الأنواع البلاغية للصور الشعرية عند فاتح علاق.

علم البلاغة من أشرف علوم الأدب، ترتبط عند ذكرها بعلومها الثلاثة المعروفة لنا اليوم و هي : علم المعاني، علم البيان و علم البديع، و مباحث هذه العلوم كانت مختلطة ببعضها البعض في كتب السابقين من علماء العربية، و كانوا يطلقون عليها اسم (البيان)، تارة و اسم (البلاغة) تارة أخرى و البيان في اللغة العربية من بان الشيء اتضح، و البيان الفصاحة و اللّسن كلام بين فصيح، و البيان في الإفصاح.

يقول "الجاحظ" و هو يعرف البيان بغزارة المعنى و الظهور و عدم الفهم و الغموض فقال: "البيان اسم جامع لكل شيء كشف لنا قناع المعنى و هتك الحجاب دون الضّمي حتى يضفي السامع إلى حقيقته، و يهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان، و من أي جنس كان ذلك الدلي، لأنّ هذا الأمر و الغاية التي إليها يجري القائل و السامع إنّما هو الفهم و الإفهام فبأي شيء بلغت الإفهام و أوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع...." [1].

إنّ طبيعة المادة التي بين أيدينا أي (شعر فاتح علاق الكتابة على الشجر) و بعد البحث عليها و دراستها و إحصائها، وجدنا أنّ شعره يحتوي على ثلاثة صور بلاغية، و كانت هذه الصور: الصورة التشبيهية، الصورة الاستعارية، الصورة الكينائية.

[1]–إنعام فوال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة، البديع والبيان والمعاني، مراجعة أحمد شمس الدين، ط 2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1996، ص269–270.

أ- الصورة التشبيهية:

يعتبر فن التشبيه واد من أودية البلاغة، و هو مبحث متصل بعلوم شتة، فالتشبيه وجه من أوجه البيان، و فن من فنون البلاغة يوضح المعاني و يؤكدها و يقربها من الأذهان و تستطيع أن تدرك قيمته الأدبية، و أسراره البلاغية، عندما يكون أمامك عبارتان تتحدثان عن معنى واحد، إحداهما لم تقم على التشبيه، بينما اعتمدت الثانية على التشبيه فإنّ من غير شك تجد الثانية أو جزء من الأولى، و أكثر منها بيانا و إيضاحا، و أشد مبالغة في معنى المراد، و تلك فوائد و أسرار ثلاثة لكل أسلوب من أساليب التشبيه، و هي المبالغة، و البيان، و الإيجاز.[1]

وهو في اللغة: التمثيل، و هو مصدر مشتق من الفعل "شبه" بتضعيف الباء، يقال شبهت هذا بهذا تشبيها، أي مثلته به.[2]

أما اصطلاحا له أكثر من تعريف، فمثلا الخطيب القزويني يعرفه بقوله: "التشبيه هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى" .

و يعرفه التنوخي بقوله: "التشبيه هو الإخبار بالشبه، و هو اشتراك الشيئين في صفة أو أكر و لا يستوعب جميع الصفات".[3]

و من صور الشاعر في التشبيه قوله في قصيدة:"وقصيدتي لم تكتمل"

فالشعر ذئب شارد.

---

[1]- أمين أبو ليل، علوم البلاغة المعاني، البيان والبديع، دار البركة، عمان، الأردن، 2006، ص 149.

[2]- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم البيان، د ط ، دار النهضة العربية، بيروت، 1985، ص 61.

[3]- المرجع نفسه، ص 62.

و القلب طير ناء.

أحلامه من ماء.[1]

نوع التشبيه هنا تشبيه بليغ.

إنَ المشبه في هذه الصورة واحد هو (الشعر) و المشبه به متعدد يتناسب مع جزئياتها و هو (ذهب شارد) و (طير ناء)، فهي إشارة إلى أنَ الشعر يبقى ذلك العالم الذي نطارده و نبحث عنه، فكلما اقتربنا منه فر و تعالى، فيبقى دائما ذلك الحلم الذي نسعى إليه، و كان الشعر هو عالم الحب و الجمال.

و قال أيضا في قصيدة: "في قبضة الطين".

و الدرب وحش ضرير.[2]

شبه الشاعر في هذا البت الدرب أو الزمن بذلك الوحش المفترس، فهو بهذا ألغى كل واسطة بين الطرفين، فالشاعر هنا أشار إلى عالم الشر و عالم المشاكل و عالم المعاناة التي يتخبط فيها الإنسان، و رغم كل ذلك يحاول أن يتجاوز هذا كله، و يستمر الشاعر في هذا النوع من التشبيه، و ذلك من خلال قوله في قصيدة:

"هبة الأريج".

فقلبي فراشة.[3]

---

[1]–فاتح علاق، ديوان كتاب على الشجر، ط1، دار التنوير، الجزائر، 2013، ص 62.

[2]– المصدر نفسه، ص 20.

[3]– المصدر نفسه، ص 25.

شبه الشاعر هنا قلبه بالفراشة و هو بذلك ألغى كل واسطة بين الطرفين، فهو أراد الإشارة إلى عالم الزهور و كأنَ الأمل لا ينتهي في هذا العالم رغم كل ما يحصل.

فهذه مفردات تتكرر باستمرار معه، فقضية الفراشة و الشجر و النهر و الحجر يمكن أن نعدها في جملة من المفردات التي تكون العالم الشعري الحقيقي لهذه النصوص.

و هذا نموذج أخر من قصيدة: "طيور الشعر"

فهذا الكون أشواق.

و العمر أطيار في سماء الله.

و الأيام أسراب.[1]

فالشاعر هنا شبه الكون بالأشواق و العمر بالطيور التي تهاجر من مكان إلى أخر، و الأيام بالسرب الذي تشكله الطيور و هي مجتمعة و هو بهذا ألغى كل الوسائط بينهم ، و نفهم من هذه التشبيهات أنَ قلب الشاعر المتصوف دائما يستخلص مادته من عالم السماء، فعالم السماء و عالم النور و الحق و الجمال هو العالم الذي يرحل الشاعر نحوه باستمرار، بمعنى أنه يتخلص من كل ما يشده بالأرض و يرتبط بكل ما يشده بالسماء.

و قوله في قصيدة: "على طريق ارم".

هذه الجبال قيود و هذا الزمان كنود.

يجرجر أيامي و هناي .

[1]-المصدر السابق، ص 33.

و أنَ الطريق جبال تلف الطموح.

و أنَ الرياح سهام.[1].

فالشاعر قام بتشبيه الجبال بالقيود، و الزمان بالكنود، و الطريق بمثابتة الجبال التي تلف الطموح، و أنَ الرياح سهام، وهو بهذا ألغى كل واسطة بين الطرفين بحيث يظهر لنا المشبه و المشبه به بشيء واحد.

وقوله في نفس القصيدة:

هي الأرض حبة رمل.[2]

شبه الشاعر هنا الأرض الواسعة بحبة رمل صغير جدا، فهو بهذا ألغى كل واسطة بين الطرفين ، من أداة التشبيه و وجهه.

و قوله في قصيدة: "سؤال" .

لغتي قنبلة.[3]

شبه الشاعر هنا اللغة بالقنيلة، و نجده هنا أيضا ألغى كل واسطة بين الطرفين من أداة التشبيه ووجهه.

فهنا ربط الشاعر الشعر بعالم الإبداع و عالم الأسرار و الأنوار، بمعنى العالم الذي يغوص فيه الشاعر ليبحث عن هذه الحقائق و هذه الأسرار الكونية.

---

[1]– المصدر السابق، ص 40.

[2]– المصدر نفسه، ص 42.

[3]–المصدر نفسه، ص 54.

وهناك نمط أخر من أنماط التشبيه نجدها عند "فاتح علاّق"، وهو ما يسمى بالتشبيه المرسل وهو ما ذكرت فيه الأداة.

و من ذلك قوله:

العمر مثل الشمع .[1]

شبّه الشاعر العمر بالشمعة، وعندما يقول (الشمع) فهذا يعني أنّ الشاعر يعاين هذه العناصر و يحاول أن يبحث عن الهوية، كأنّه يربط الماضي بالحاضر و كأنه دائما يبحث عن عالم الحق و الحرية، فهو ينطلق في شعره من حب عميق للحق و تمسكه بعالم الحق و الفضيلة و النور.

وهناك نمط أخر من أنماط التشبيه استثمره الشاعر، و هو ما يسمى "بالتشبيه التمثيلي"، و هو تشبيه صورة بصورة و وجه الشبه فيه ، صورة منتزع من أشياء متعددة فيه تتوسع دائرة الصورة التشبيهية و من خلاله يخضع وجه الشبه إلى معاني و فكر، و من ذلك قوله:

تلوح ثم تختفي مثل بقايا الوشم.[2]

فهو هنا يبحث عن الشاعر و عن صوته، و عن عالم الحق بمعنى يعيد للحياة كل العناصر التي يمكن أن تعيد الواقع الجميل إلى أجمل، فالشاعر يستدرجها و يستحضرها من أجل أن يأخذها كأدوات لمجابهة الظلم و الوصول إلى عالم الحق.

كذلك نجد تشبيه بليغ في قول في قصيدة: "تعويذة".

---

[1]– المصدر السابق، ص 30.

[2]– المصدر نفسه، ص 8.

أغانيك مقبرة و خراب.[1]

فالشاعر هنا شبه الأغاني "بالمقابر و الخراب"، و هو بهذا ألغى أداة التشبيه و صرح بالمشبه و المشبه به و حذف الصفة التي تربطهما.

و هذا نموذج أخر من قصيدة: "الطريق إلى قرطبه".

هذه الأرض مشنقة القلب.[2]

فقد شبه الأرض و هي المشبه "بالمشنقة " و هي المشبه به، و هو بذلك حذف كل واسطة بين الطرفين، فهو أراد أن يصف لنا حال الدنيا التي أثقلت القلب بهمومها حيث توصله إلى درجة الموت.

و كذلك قوله في قصيدة: " في قبضة الطين ".

و مازلت تلهث عبر المدائن مشتعلا كالعليقة.[3]

و هو تشبيه تام توفرت فيه أركانه الأربعة المشبه"المدائن"، المشبه به "العليقة"، أداة التشبيه "الكاف"، وجه الشبه "الاشتعال".

نلاحظ أنّ طرق التشبيه مختلفتان كل الاختلاف، بمعنى لأنّ العلاقة بينهما غير معللة وبالتالي غير مألوف، و هذا يعني أنّ الشاعر ابتكر شيئا جديدا فيه الصورة و خرج عن المؤلف.

---

[1]- المصدر السابق، ص 34.

[2]- المصدر نفسه، ص 120.

[3]-المصدر نفسه، ص 18.

و في قصيدة: "لونجا" .

و أنا طير تتعاوره الدنيا.[1]

"أنا طير"تشبيه بليغ حذفة فيه الأداة ووشه الشبه و أبقى على المشبه و المشبه به ليجعل التشبيه أقوى.

ب- الصورة الاستعارية:

إنَ الاستعارة أكثر قدرة على تخطي الواقع، فهي لغة: رفع الشيء و تحويله من مكان، يقال استعار فلان سهم من كنانته: رفعه و حوله منها إلى يده.

و على هذا يصح أن يقال استعار إنسان من أخر شيئا، بمعنى أنَ الشيء المستعار قد انتقل من يد المصر إلى المستعير للانتفاع به، و من ذلك يفهم ضمنا أنَ عملية الاستعارة لا تتم بين متعارفين تجمع بينها صلة ما.[2]

من خلال دراسة ديوان "الكتابة على الشجر لفاتح علاق"، تبين أنَ الاستعارة المكنية تتصدر أنواع الاستعارات لديه محققا بواسطتها التشخيص و التجسيم، و الاستعارة المكنية هي: كما يقول "عبد العزيز عتيق": "ما حذف فيها المشبه به و رمز إليه بشيء من لوازمه".

---

[1]- المصدر السابق، ص 101.

[2]- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، علم البيان، ص 167-168.

أما الاستعارة التصريحية فهي: "ما صرح فيها بلفظ المشبه به أو ما أستعير فيها لفظ المشبه به للمشبه".[1]

و من أمثلة ذلك قول فاتح علاق في قصيدته : "و قصيدتي لم تكتمل".

وقصيدتي لم تكتمل.

لا بد من بعض الوقود.

بعض الحجارة و الشجر .

لابد من بعض المشائق و الرعود. [2]

استعار الشاعر الوقود للقصيدة بقولة "لابد من بعض الوقود"، إذ شبه القصيدة بمركبة مستعملا استعارة تصريحية فقد حجب الشاعر المشبه و صرّح بالمشبه به، الشاعر أراد أن يوصل من خلالها أنه يبحث عن قصيدة، و هذه القصيدة لابد لها من عناصر مكونة و هذه العناصر هي هذا الوقود، بمعنى أن القصيدة تحتاج إلى أمان و أحلام و إلى أنهار و أشجار فهي تحتاج دائما إلى ما يغذيها، فكل هذه العناصر المكونة هي التي يمكن القول عنها بأنها الوقود.

و نقف عند نموذج أخر من قصيدة: "في طريقي الي" .

و أرسل الكروم.[3]

---

[1]- فاتح علاق، الكتابة على الشجر، ص 171-176.

[2]- المصدر نفسه، ص 11.

[3]- المصدر نفسه،ص28.

فالشاعر هنا شبه الرسائل بالكروم، حيث حذف المشبه و صر بالمشبه به و هو الكروم.

و هذا نموذج أخر من قصيدة:" في قبضة الطين"

الريح خلفي تعوي و لا رجل لي.[1]

ففي (تعوي) استعارة مكنية، إذ يمثل الشاعر الريح في حيوان، حيث حذف المشبه به و هو "ذئب" و أبقى على لوازم من لوازمه (يعوي)، حيث أراد بها الإشارة إلى العراقيل و الصعوبات التي تواجه و تعرقل مسار الإنسان الذي يصبو إلى شيء معين.

و قال أيضا في قصيدة: "هبة الأربج".

تكسر قلب الحجر.[2]

الشاعر هنا شبه الحجر بالإنسان، فحذف المسبه به و هو(الإنسان) و أبقى على لازم من لوازمه (القلب).

و قوله أيضا في نفس القصيدة:

و أشعل قلبي بصيحة.[3]

في هذه الصورة الاستعارية شبه الشاعر القلب بشيء مادي يشتعل و الصيحة بالنار، فحذف المشبه و هو "النار"و أبقى على لازم من لوازمه كلمة (الصيحة).

و يقول في قصيدة : "على طريق ارم"

---

[1]- المصدر السابق،ص20.

[2]- المصدر نفسه،ص23.

[3]- المصدر نفسه،ص23.

أتطلع نحو نجوم بعيدة .

تحدق في تعبي.

و لم أنتبه لحصاني الذي كان يحفر قلبي.[1]

شبه الشاعر هنا النجوم بالإنسان الذي يحدق و له عينان، فحذف المشبه به وهو (الإنسان) و رمز إليه بشيء من لوازمه(يحدق) على سبيل الاستعارة المكنية، كما نجد استعارة أخرى تمثلت في تشبيبه للتعب و هو شيء معنوي بشيء مادي يرى بالعين المجردة.

كذلك في كلمة(يحفر قلبي) نجده شبه القلب بالتراب، حيث حذف المشبه به و رمز إليه بشيء من لوازمه (يحفر) على سبيل الاستعارة المكنية.

و هذا نموذج آخر من قصيدة: "سؤال".

أمشجة تتخلق في رحم الغيب.[2]

نجد أنّ الشاعر شبه الشعر أو عملية الإبداع بالجنين الذي يتخلق في رحمي أمه، فهو حاول أن يصف عملية إبداع الشعر، كيف أنّه يتخلق في رحم الغيب، نطفة، فمضغة، فعلق، حتى يتشكل النص الشعري مكتملا في صورة سوية، و هذا يدل على مدى قدرة الشاعر و حسن اختياره للألفاظ.

و قولهن أيضا في قصيدة : "غمامة"

---

[1]– المصدر السابق،ص38

[2]– المصدر نفسه،ص53

لقد مسني الشعر

و انتبه الورد.

غنت مروجي.

وطارت سامة.

هذي عراجين قلبي تدلت.[1]

فالشاعر هنا ربط الصفات الحسية الساكنة و الجامدة بصفات حسية متحركة و نابية، ففي كلمة (انتبه) استعارة مكنية، حيث شبه المروج (بالإنسان)الذي يغني ، وقوله أيضا (عراجين قلبي تدلت) حيث شبه القلب بالنخلة فحذف المشبه به و رمز له بشيء من لوازمه (عراجين).

لجأ الشاعر للاستعارة في قوله:

أطهو القصيدة في القفار.[2]

حيث أنّه جعل من القصيدة شيئا ملموسا يطهى فذكر المشبه و هو القصيدة و أسقذ المشبه به و هو" الأكل " أو" الطبخ " و رمز إليه بشيء من لوازمه و هو الفعل "أطهو" على سبيل الاستعارة المكنية.

[1]– المصدرالسابق، ص74.

[2]– المصدر نفسه، ص 15.

هذه الصورة إذن هي استعارة قائمة على حذف أحد طرفي التشبيه و من ثم الإبقاء على قرينة دالة عليه، فالشاعر في هذه الصورة قام بخلق علاقات جديدة بين أشياء لم توجد بينها علاقة من قبل و ذلك لأجل التأثير في المواقف و الدوافع.

و ذكر في قصيدة "قبضة الطين".

أركب عمري.

أصارع روع السنين العجاف.

أزرع قلبي و أرفع سنبلتي.[1]

الاستعارة في قولة (أركب عمري) و (أزرع قلبي) فذكر المشبه و هو "العمر" و "القلب"

و حجب المشبه به و هو" السيارة " و "القمح"، على سبيل المثال و ترك قرينة تدل عليه و هما الفعلان"أركب و أزرع" على سبي ل الاستعارة المكنية.

جعل"العمر و القلب" شبيها "السيارة و القمح " حيث جعل منهما شيئا ماديا فهما شيئان معنويان يعبران عن الأحاسيس، نلاحظ أن العلاقة بين الطرفية أي المشبه و المشبه به غير مألوفة و غير منطقية.

و ذكر في نفس القصيدة:

فتنمو الزهور على راحتي[2]

---

[1]-المصدر السابق، ص 21.

[2]- المصدر نفسه، ص 22.

الاستعارة في قوله "فتنمو الزهور على راحتي" فذكر المشبه و هو (الزهور) وحذف المشبه به (التربة المسطحة) و ترك لازمة تدل عليه و هي راحة اليد (راحتي) على سبيل الاستعارة المكنية.

و ذكر في قصيدة هبة الأريج :

و ألبسي ضحكة و تعالي

لنصنع مجد الطفولة.[1]

شبّه "فاتح علاق" هنا الضحكة بشيء مادي يلبس فحذف المشبه به و هو الثياب و ترك اللازمة من لوازمه و هو الفعل ألبسي على سبيل الاستعارة المكنية.

و ذكر كذالك في قصيدة "لم تكتمل" استعارة المكنية لقوله:

هذه الصحابة تمتطي عمري و توغل في الرحيل.[2]

حيث ذكر المشبه و هو السحابة و العمر و حذف المشبه به و هو الإنسان و الحصان و ترك دال يدل عليه و هو الفعل تمتطي على سبيل الاستعارة المكنية.

و نجد نموذج أخر من قصيدة "وقالت غزة"

في قوله "قد بكى حجر" .[3]

---

[1]– المصدر السابق، ص 25.

[2]– المصدر نفسه، ص 12.

[3]–المصدر نفسه، ص 45.

شبه الشاعر الحجر بالإنسان الذي يبكي من شدة الألم حيث حذف المشبه به و ترك لازم من لوازمه و هو الفعل (بكى) على سبيل الاستعارة المكنية.

فغاية الشاعر من هذه الصورة هي وصف معاناة أهل غزة و إحساس الحجر بألمهم رغم صلابته.

كما ذكر أيضا في قصيدة "الطريق إلى قرطبة" استعارة في قوله:

متى يبصر القلب .[1]

حيث شبه القلب بالعين فهي التي تبصر فحذف المشبه به و رمز له بلازم من لوازمه الفعل يبصر و هي على سبيل الاستعارة المكنية .

نلاحظ أن الطرفين غير متباعدين بمعنى أن العلاقة بينهما تكاد تكون طبيعية من حيث أنهما عنصران حسيان مهمان في جسم الكائن الحي .

و ذكر أيضا في نفس القصيدة :

"فارقتني الحدائق"[2]، حيث شبه الشاعر الحدائق بالحبيب فحذف المشبه به و هو الحبيب و ترك لازمة من لوازمه و هو الفعل فارق، على سبيل الاستعارة المكنية.

كذالك نموذج أخر من قصيدة في طريقي إلى "أسافر في كتبي القديمة"[3]

---

[1]- المصدر السابق، ص 121.

[2]- المصدر نفسه، ص 123.

[3]- المصدر نفسه، ص 29.

فقد شبّه الكتب القديمة بوسيلة من وسائل النقل و حذف المشبه به و هو الطائرة أو السفينة و ترك قرينة تدل عليه الفعل أسافر على سبيل الاستعارة المكنية.

و ذكر في قصيدة "على طريقي ارم":

و البحر يصفع قلبي [1]

حيث مثل البحر باليد التي تصفع، و حذف المشبه به و هو اليد و ترك لازمة من لوازمه و هو الفعل يصفع على سبيل الاستعارة المكنية.

و ذكر في نفس القصيدة:

إذا هاجمتني ظنوني .[2]

في هذه الصورة الاستعارية شبه الشاعر الظنون بالعدو الذي يهاجم فحذف المشبه به و هو العدو أو المقاتل و ترك لازم من لوازمه للدلالة عليه و هو الفعل هاجم و هي على سبيل الاستعارة المكنية .

و كذلك نموذج أخر من قصيدة "لونجا":

و الطقس يبدأ من عينيك .

و يسافر في الأكوان.[3]

---

[1]-المصدر السابق، ص 39..

[2]- المصدر نفسه، ص 40.

[3]- المصدر نفسه، ص 101.

جعل الشاعر من الطقس إنسان يسافر، فحذف المشبه به و ترك قرينة دالة عليه و هي الفعل يسافر و هذا على سبيل الاستعارة المكنية .

و في نفس القصيدة يذكر:

لكن الليل يهددها.[1]

شبه الليل بالإنسان حيث حذف المشبه به و هو الإنسان و ترك على ما يدل عليه و هو الفعل يهدد و هذا على سبيل الاستعارة المكنية.

و في نفس القصيدة يقول:

يقصفني همي و يفجرني الطغيان.[2]

فهما استعارتان مكنيتان توحيان بالشدة و القوة إذ جعل من الهم و الطغيان دبابات تقصف و تفجر حيث حذف المشبه به و ترك لازم من لوازمه و هما الفعلان تقصف و تفجر على سبيل الاستعارة المكنية .

و قوله في قصيدة أخرى "و إذا قالت نحلة":

حتى سمعت الرّياح

تخاطب سري .[3]

---

[1]- المصدر السابق، ص 12.

[2]- المصدر نفسه، ص 99.

[3]- المصدر نفسه، ص 98.

أراد الشاعر أن يجسد الرياح، فجعلنا منها إنسان يتكلم و يخاطب فكون بذلك استعارة مكنية حيث حذف المشبه بهو هو الإنسان و ترك لازم من لوازمه و هو الفعل يخاطب.

و في نفس القصيدة يقول :

البحر يهذي كعادته .[1]

كذلك جعل من البحر شخصا أثقلته الهموم فحذف المشبه به وهو الإنسان و ترك ما يدل عليه و هو الفعل يهذي و هو على سبيل الاستعارة المكنية .

و نستنتج من خلال هذا أن الاستعارة تعمل على نقل المعاني المجدة و المشاعر النفسية المرهفة إلى صور حسية نابغة، لها القدرة على الإيحاء و التأثير في المتلقي، و نجد "فاتح علاق" قد استثمر الصورة الاستعارية بكثرة و أضفى عليها صورة حسية مما جعلها تبدو فيها الحركة و الحياة .

[1]– المصدر السابق، ص 98.

ج- الصورة الكنائية:

الكناية في اللغة هي مصدر " كنية بكذا عن كذا تركت التصريح به " و الكناية في اصطلاح أهل البلاغة: لفظ أطلق و أريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى.[1]

من خلال دراسة شعر "فاتح علاق" في ديوانه "الكتابة على الشجر" يمكن أن نخلص إلى الصورة الكنائية ، و قد وردت في شعره أقل من الصورة التشبيهية و الاستعارية، كما ندها نوعا ما تتسم بالوضوح و البساطة، اذ يسهل الانتقال في بعض الأحيان من المعنى الأصلي إلى المعنى الكنائي، و من هذه الصور قوله في قصيدة "و قصيدتي لم تكتمل":

يتفجر الصخر العنيد بداخلي .[2]

و هي كناية عن القوة و الجهد، أراد بها الشاعر أن يقول: أن الشاعر في الحقيقة دائما يحاول أن يضرب حجر القصيدة، و قد يستمر طرق أو ضرب هذه الصخرة أشهرا و أعواما لكي يتفجر بعض الماء، أي أن القصيدة كأنها صخرة و أن الشاعر يحاول دائما أن يكسر هذه الصخرة لكي تتدفق أنهارا، بمعنى أن القصيدة لا تأتي بعفوية و تلقائية و إنما لا بد من بعض الجهد.

و يقول الشاعر في قصيدة "في قبضة الطين" :

لم تبق مؤتة مني يدا أتقي بها سيف الخوارج.[3]

---

[1]- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، علم البيان، ص 203.

[2]- فاتح علاق، الكتابة على الشجر، ص 11.

[3]- المصدر نفسه، ص 20.

هذه كناية عن الفقدان أو الضياع، لأنه عندما يقول: " لم تبق مؤتة مني يدا " فهناك خوارج يقفون ضد عالم الحق و يعني هذا أن الخوارج هم أعداء الحق، و أعداء اللذين، و هنا الشاعر يعاني من هاؤلاء كما يعاني الأنبياء و المصلحون .

و قال أيضا في قصيدته "طيور الشعر" :

طيور الشعر عاكفة على قلبي[1]

كلاهما كنايتان عن الجمال والإبداع، فهذه الطيور طيور الحق والإبداع والجمال فكلاهما تمد الروح من أجل مقاومة الباطل ووضع عالم الحق والفضيلة.

فهذه الرموز صوفية تضع عالم الروح الحقيقي الذي يتصل بالله سبحانه وتعالى، وعالم الحق الابدي، فالشاعر في رحلة مستمرة نحو هذا العالم، وأن الله هو الذي يفتح له الأبواب لكي يعرج من مقام إلى مقام ومن حال إلى حال.

ويقول في قصيدته "في طريقي إلى":

أبحث عن هويتي في زمن الظلام[2].

هنا كناية عن الحرية، بحيث نلاحظ أن الشاعر دائما يبحث عن عالم يلوح فيه الحق والحرية.

ونجد نموذج آخر في قصيدته "هبة الأريج":

---

[1]- المصدر السابق، ص 31.

[2]- المصدر نفسه، ص 29.

يزاوج بين المياه وبين الحرائق[1].

هنا كناية عن التساوي في المنزلة، فهو دائما يحمل هذه المناقشات الموجودة ودائما ما يحاول أن يتجاوز هذا العالم ليمسح دموع اليتامى، وليخرج هؤلاء من عالم اليأس إلى عالم الأمل، ويحاول أن يجعل منهم عناصر تبني الوطن وتبني عالم الحق.

وكذلك نجد كناية في قوله:

ومرت دموع اليتامى[2]

وهي كناية عن الألم والحرمان، فقد استعمل الشاعر لفظة "مرّت" للتعبير عن معنى بعيد، حيث أنه من غير المعقول أن تمر الدموع بمعناها الحقيقي، وهذا ليتمكن من التعبير و ايصال فكرته للمتلقي .

و في نفس القصيدة قوله :

فيهشم أضلاع الصخر .[3]

حيث كنى الصخر بالإنسان، و هذا لقوته و شجاعته و سلطاته من أجل مقاومة عالم الشر و الباطل .

و في قصيدة "تعويذة":

لا تنتقض للغناء.

---

[1]- المصدر السابق، ص 23.

[2]- المصدر نفسه، ص 23.

[3]- المصدر نفسه، ص 24.

فعصافيرك لم تعد حية.

و الشهداء يعودون هذا المساء.[1]

هي كناية عن الشوق، فقد أراد الشاعر عن تاريخ الجزائر الحافل و الذي لا يمكن نسيانه رغم مرور الأزمان.

و في قصيدة "قالت غزة":

و صدري عار و ظهري

إخوتي أسلموني إلى الذئب.[2]

فهنا يقصد الشاعر الغدر والخيانة، فالشاعر من ثقافة عربية مسلمة وهو من البديهي أن يكون متأثرا بثقافته، حيث نلاحظ أن الشاعر في الأبيات يتحدث عن سيدنا يوسف عليه السلام وغدر إخوته له.

ويقول كذلك:

تكسر قلب الحجر

ترفع رايتها من جفون الأيامي.

ومن وقفة النخلة العالية[3]

---

[1]- المصدر السابق، ص 36.

[2]- المصدر نفسه، ص 48.

[3]- المصدر نفسه، ص39.

هما كنايتان عن التحدي والصمود، حيث نجد الشاعر يستمر في توليد معانيه فعندما يقول كلمة (تكسّر) و(ترفع) يدلان على العمق والتحدي والصمود والثبات.

وقوله في قصيدة "على طريق إرم":

قابيل لم يتب عن جريمته[1]

فكلمة (قابيل) هي كناية عن القتل والجريمة، فالشاعر هنا يحاول أن يتجاوز هذا العالم الباطل، وهذا الصراع الموجود بين "قابيل وهابيل"، فهو يحاول أن يسهو على نفسه ليوصل هذه الرسالة من خلال التمسك بكل العناصر التي تقويه.

من خلال هذه الصورة الكنائية القليلة في شعر "فاتح علّاق" نلاحظ أن الشاعر استطاع أن يلقي من الألفاظ ما يعينه على رسم صور كنائية دالة ومؤثرة.

[1]- المصدر السابق ، ص39.

خاتمة

خاتمة:

إنّ الحديث عن الصورة الشعرية بوصفها ركنا ركينا في المعمار الفنّي في الشعر العربي الحديث ذو شجون خصوصا في عصرنا الحالي، حيث انفتحت منافذ المثاقفة على مصرعيها صوب أدبنا الحديث الذي اتسع صدره للمناهج النقديّة الحديثة التي أنارت زوايا كانت معتمة أمام المنهج النقدي التقليدي، وقد عرفت هذه المناهج تلاحقا و تناميا مع تكثف الظاهرة الأدبية وتراكمها.

انطلاقا من دراستنا السابقة لموضوع الصّورة الشعرية عند فاتح علاّق، توصلنا إلى رصد بعض النتائج وهي على النحو التالي:

- أنّ فاتح علاق وُفق إلى حد بعيد في تحقيق جمالية الصورة الشعرية، وذلك راجع إلى ارتباط صور الشعر بتجاربه الشعرية.
- أنّ الصورة الشعرية عند النقاد المحدثين لم تخرج عن مفهومها القديم بل أضافوا مصطلح التسمية، ولم تعد الصورة عندهم مكتفية بالأشكال الحسية الجزئية.

وبعد تقصينا لنسيج صور شعر فاتح علاق توصلنا إلى أن:

- الصورة التشبيهية، كانت بنسبة قليلة، وكانت قائمة على التشبيه البليغ الذي طغى أكثر من الأنواع التشبيهية الأخرى.
- طغت الصور الاستعارية المكنيّة على الصور الاستعارية التصريحية، فيلمس قارئ شعره كثافة الاستعارة المكنية القائمة على التشخيص و التجسيم.
- كانت الصورة الكنائية قليلة مقارنة بالصورة التشبيهية والاستعارية.

خاتمة

- جاءت معظم صوره محورا ترتكز عليه القيمة التعبيرية لتجربته الشّعرية بعيدا عن الزخرفة والتزيين، ما منح صوره قوة التّصوير، وغدت قريبة من المتلقي بحيث تدفعه إلى المتابعة و الرصد، كما أنها تعمل على تحريك الوجدان لديه.

وفي الأخير نرجو أن نكون قد وفقنا في هذا العمل، وأخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

الملحق

ملحق:

ترجمة عن شخصية فاتح علاق:

وُلد الشّاعر فاتح علاّق بمدينة تابلاط يوم 19 جوان 1958، وفيها درس المرحلة الابتدائية والمتوسطة، تحصّل على شهادة اللّيسانس بقسم اللّغة العربية سنة 1981 وتحصّل على ديبلوم الدّراسات العليا سنة 1982، وتحصّل على شهادة الماجيستر سنة 1987، وعلى شهادة الدكتوراه في نظرية الأدب سنة 2003، سافر إلى عدّة بلدان عربية وأجنبية منها سوريا وفرنسا، وهو حاليا أستاذ بجامعة الجزائر، نشر عدّة دواوين شعرية منها: ديوان آيات من كتاب السّهو الذي صدر له سنة 2001، وله ديوان ثاني بعنوان الجرح والكلمات الصّادر عن دار التّنوير، وبدعم من وزارة الثقافة، كما تحصّل على جائزة مفدي زكرياء المغاربية سنة 1999، وله أيضا كتاب أخر بعنوان"مفهوم الشعر عند رواد الشّعر العربي الحر"صدر سنة 2005، تخوله دائما الكلمات في الشعر، الواقع، و في الحياة ويقول عنها أنّها ابنة "أبولون وهرم خوفو وتاج محل وشجرة الدّر"هي عصا سحرية تلمس الأشياء فتنقلب إلى عوالم رائعة، وتلمس صخرة الفكرة فتنفجر ينابيع عديدة، كما أنّ له مشاركات عديدة في ملتقيات وطنية ودولية وإسهامات في مجالات وجرائد وطنية وعربية.

قائمة المصادر

و

المراجع

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم

المصادر:

1. ابن منظور، لسان العرب ، دار صادر، بيروت، مج4.
2. فاتح علاق، ديوان كتاب على الشجر، ط1، دار التنوير، الجزائر، 2013.

المراجع:

1. ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، (د ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان 1471 هـ.
2. الأعمى التطليلي، الصورة الشعرية ، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2003 م.
3. أمين أبو ليل، علوم البلاغة المعاني، البيان والبديع، دار البركة، عمان، الأردن 2006.
4. إنعام فوال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة، البديع والبيان والمعاني، مراجعة أحمد شمس الدين، ط 2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1996.
5. بشرى موسى صالح، الصوّرة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994 م.
6. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3 ، مركز الثقافي العربي، بيروت 1992م.
7. صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، ط1 ، دار الفكر اللبناني، بيروت 1986 م.

8. عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معيارا تطبيقيا منحى تطبيقي على شعر الاعشى الكبير، دار الشؤون الثقافية بغداد، 1987 م.
9. عبد الرحمان نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمّان، 1982 م.
10. عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم البيان، د ط ، دار النهضة العربية، بيروت 1985.
11. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب 1988 م.
12. علي قاسم محمد الخرابشة، وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، مجلة الآداب، العدد 110 جامعة عجلون الوطنية، الأردن، 2014م-1436هـ.
13. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ط3، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 1983هـ.
14. نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق،1982.
15. هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ط1 ، دار الكتب الوطنية أبو ظبي للثقافة والتراث 2010 م.

الفهرس

كلمة شكر و تقدير

الإهداء

فهرس المحتويات:

مقدمة.....أ- هـ

الفصل الأول: الصورة الشعرية مفهومها، أهميتها ووظائفها

المبحث الأول: مفهوم الصورة الشعرية.....6-9

المبحث الثاني: أهمية الصورة الشعرية ووظائفها.....10-21

المبحث الثالث: الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث 22-25

الفصل الثاني: طبيعة الصورة الشعرية عند فاتح علاق وجماليتها (دراسة تطبيقية)

المبحث الأول: الأنواع البلاغية للصورة الشعرية عند فاتح علاق.....26-48

خاتمة.....49- 50

ملحق.....51

قائمة المصادر و المراجع.