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

كلية الآداب واللغات
كلية اللغات والآداب

Faculté des Lettres et des Langues

قسم: اللغة والأدب العربي

الصورة الشعرية في طواحين "العبث" لأحمد شنه

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس LMD في اللغة والأدب العربي

من إعداد الطالبتين:

- دليلة حميدي
- زهرة لعموري

إشراف الأستاذ:

صبيرة قاسي

السنة الجامعية:2013/2012

✍**قال رسول الله (ص)**:<< لكل شيء طريق و طريق الجنة العلم>>

اهدي ثمرة جهدي **إلى روح جدي الطاهرة** و اسأل الله عزّ و جلّ ان يكون في رياض جنّاته إن شاء الله

إلى التي وجودها طهارة و فراقها مرارة، إلى زهرة الورد الممتلأ بندى الصباح، إلى من إسمها يجلب لقلبي الإرتياح، إلى النبع الصافي و البلسم الشافي

إلى رمز المحبة والعطاء، إلى التي قال فيها الشاعر:

لوكان غير الله يعبد في الورى ☺☺☺ لعبدت امي بعد ذكر الباري

✋**إليك يا اغلى الناس " امي" اطال الله في عمرها**✋

إلى من كلله الله بالهيبة والوقار إلى من حقق احلامي و اثبت كياني إلى الذي تعب و شقا من أجل إيصال إلى ما انا عليه ☺**ابـــي العزيـــز**☺

إلى من كنّا دعما و قدوة لي عمّاتي: **فاطمة ، فطيمة، هجيرة، الزهرة**وزوجها " سمير" و اولادها : " **وسيم، أسامة، أسماء"**

إلى شعاع المنزل ونوره إخوتي: **خالد، وليد، سماح، أيوب**، ولكتكوته"**ذكرى**"

إلى اعمامي : بلقاسم، سعد وزوجته و اولاده: **نجاة، كاتيا، منال، محمد، يعقوب.**

بن يحي و زوجته واولاده: **محمد، حجيلة، وصال، عبير.**

إلى كل صديقاتي و رفيقات دربي: **كلتوم، زهية، سعاد، الزهرة، مسعودة، يزة، خديجة.**

إلى كل من وسعتهم ذاكرتي ولم تسعهم مذكرتي .

📖**اهدي هذا العمل**📖

إلى من رآتني بقلبها قبل أن تراني بعينها، إلى من كان دعائها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي إلى آحن و ارق آم تحزن لحزني وتفرح لفرحي ، إلى من قال فيها الشاعر:

لو كان غير الله يعبد في الورى *** لعبدت آمي بعد ذكر الباري

☺إليك يا آغلى الحبايب آمـــي☺

إلى من حقق احلامي و اثبت كياني في الوجود ، إلى الذي تحمل عبء الحياة حتى لا احس بالحرمان، إلى من احمل اسمه بكل افتخار

☺إليـــــــك يـــــا ابـــــي الغـــــالي☺

إلى من تقاسمت معهم رحم آمي و حبهم يجري في عروقي و يلهج بذكراهم فؤادي

☺إلى إخوتي : حليمة و نبيل☺

إلى شمعة حياتي و نور عيني إلى آعز ما آملك برعمة العائلة "**ريتاج حنونتي**"

إلى آختي و حبيبتي التي تقاسمت معي آفراحي و آحزاني "سمية" و زوجها "البشير" إلى جدتي الغالية و خالتي **العزيزة " فطيمة" و ابنها الكتكوت "علاء"**

إلى آعز الناس و آقربهم إلى قلبي إلى من ساندتني و ووقفت معي في السراء و الضراء إلى صاحبة الصدر الحنون و **القلب الرقيق صديقتي خليدة☞**

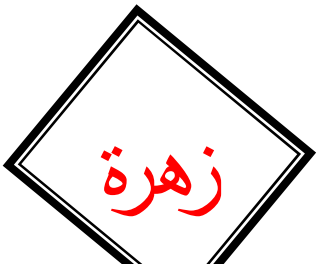
إلى آعز الصديقات صاحبتا القلب الطيب إلى من كانتا لي آختان ثانيتان

" زهية لعموري" و " سمية صعدلي"

إلى إخوتي الذين لم تلدهم آمي : مريم ، آيوب، لينا، سهام، وسام، وليد، إلى كل الصديقات التي يحزن القلب لفراقهن: سعاد، خديجة، سمية، وردة، كلتوم، زهية ، اسيا، رحمة ، زينب، سعيدة، مريم، آمال، **دليلة** ☞

إلى كل من علمني حرفا ...اساتذتي على طول مسيرتي الدراسية ....إلى كل من حملتهم ذاكرتي و لم تحملهم مذكرتي .

اهدي هذا الجهد العلمي المتواضع



مقدمـــة

مقدمة:

إن اختيارنا موضوع الصورة الشعرية في "طواحين البحث" لأحمد شنّة في بادئ الأمر لم يكن من قبيل الصدفة، بل كان وفقا لتفكير مسبق أدركنا من خلاله أهمية الموضوع، وخاصة أن الصورة الشعرية بصفة عامة أخذت الحيز الكبير من اهتمام الدارسين و النقاد.

وتناولنا لموضوع الصورة عند أحمد شنة ، هو إعجابنا بإبداع الشاعر، ولذلك ارتأينا أن نبحث في الجماليات الفنية في شعره، وقد ركزنا على تجليات الصورة الشعرية في ديوان " طواحين العبث".

الخطة المنتهجة في هذا البحث: فقد مهدنا لها بمفهوم الصورة الشعرية، أما في الفصل الأول فقد تناولنا أنواع الصورة الشعرية و المتمثلة في الاستعارة و الكناية، الصورة الجزئية والكلية والحسية.

الفصل الثاني فكان خاصاً بالجزء التطبيقي، وحاولنا فيه الكشف عن تجليات الصورة الشعرية في "طواحين العبث" لأحمد شنة.

ارتأينا ان تكون الخاتمة استخلاصا لبعض نتائج هذا البحث، ومن أهم الكتب التي اعتمدنا عليها نجد: جواهر البلاغة في المعاني و البيان والبديع لأحمد الهاشمي، التصوير البياني بين القدماء و المحدثين لحسني عبد الجليل يوسف وعن بناء القصيدة العربية الحديثة لعلي عشري زايد..اعتمدنا في هذا البحث على المنهجية التحليلية الوصفية.

وقد واجهتنا بعض الصعوبات تأرجحت بين الشقاء و الأمل و التعب و اليأس، وذلك لصعوبة الإلمام بموضوع الصورة نظريا لأنه موضوع واسع جداً، وكذلك لم تتاح لنا الدراسات التي تتناول الصورة الشعرية في الأدب المعاصر بشكل مباشر و في الختام لا يسعنا إلا أن نتقدم بالشكر و الامتنان إلى الدكتورة "قاسي صبيرة" التي تولت مسؤولية الإشراف دون كلل، ولم تبخل علينا بدقيقة أو معلومة أو مرجع، كما ننوه بتشجيعاتها و إرشاداتها المستمرة لنا.

مدخل

مفهوم الصورة الشعرية:

يكاد يكون هناك إجماع على صعوبة إيجاد تعريف شامل للصورة، و لعل هذه الصعوبة كامنة في المصطلحات الأدبية جميعا، فمفهوم الصورة الشعرية من المفاهيم المعقدة و ذلك لتشعب دلالاتها الفنية، و بهذا كانت ركيزة أساسية من ركائز العمل الأدبي لأنها جوهر الشعر و أهم و سائط الشاعر في نقل تجربته و التعبير عن واقعه.

الصورة لغة: جاء في لسان العرب لابن المنظور أنها جمع «*الصُوَرُ ، و صُورٌ ، و صوَرُ و قد صورهم فتصور، قال ابن الأثير الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها و على معنى حقيقة الشيء و هيئته و صورة الأمر كذا أي صفته*»[1]

لقد أولى النقاد عناية كبيرة للصورة، فقاموا بتعريفها و تحديد مدلولها و معالجة قضاياها، و لهذا لا يمكن أن تغفل جهودهم، فهناك من الباحثين الذين يختلفون في نظرتهم للصورة و علاقتها بالتراث «*و ليست الصورة شيئا جديدا فإن الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم، و لكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر و آخر، كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في استخدامه للصورة*»[2]، و بما أن الشعر قائم على التصوير منذ القدم فإن النقاد على دراية بمعرفة الصورة، إذن فالصورة ليست اختراعا شعريا حديثا و إنما هي أداة من الأدوات الشعرية التي استخدمها الشاعر منذ أقدم عصور الشعر، فشعرنا العربي القديم حافل بالصورة الشعرية البارعة.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج4، دار صادر، ط1، لبنان 1992، ص 473.

[2] ابراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي جارم، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 2000، ص 93.

و في هذا الصدد، يقول ابراهيم رماني «*أنه يمكن تبين طبيعة الصورة القديمة من خلال التعرض إلى نوعين بلاغيين شكلا على نحو أساس هذه الصورة هما التشبيه و الاستعارة*»[1]أي أن معظم جهود النقاد البلاغيين العرب انصبت على دراسة التشبيه و الاستعارة.

و يرى بعض النقاد أن الصورة الشعرية في النقد الحديث هي جانب من جوانب لغة الشعر، إذ يقول سعيد الورقي «*شهدت مغامرات عديدة خاضتها تجارب الشعر الجديد للوصول إلى مفهوم شعر جديد، ينسق فيه الشاعر وجوده وفقا لمشاعره، و قد شكل شعراء ذلك الجيل هجوما عنيفا على البلاغة الواضحة المباشرة و العبارة العاطفية الهدارة، و قد ساعدهم تأثرهم بالشعر الغربي المعاصر من حيث الصورة في اجتياز العتبة من الأساليب القديمة نحو أسلوب جديد حتى يتنفس بروح الحديث*»[2]. و بشكل آخر هي «*معطى مركب معقد من عناصر كثيرة من الخيال و الفكر و الموسيقى و اللغة، هي مركب يؤلف وحدة غريبة لا تزال ملابسات التشكيل فيها و خصائص البنية تحدد على نحو واضح إنها الوحدة الأساسية التي تمزج بين المكاني و الزماني*»[3]، بالإضافة إلى ذلك فإن الصورة تسهم في التعبير عن رؤية الشاعر للواقع، فتصور مشاعره و أفكاره و تحمل أصالته، كما أنها «*وسيلة ينقل بها الكاتب أفكاره، و يصبغ خياله فيما يسوق من*

[1] ابراهيم الرماني، الغموض في الشعر الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987، ص244

[2] ينظر السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية و طاقاته الابداعية، دار المعرفة لجامعي، الاسكندرية، 2005، ص124.

[3] ابراهيم رماني، المرجع السابق، ص 254.

عبارات و جمل، لأن الأسلوب هو مجال ظهور شخصية الكاتب و فيه يتجلى طابعه الخاص»[1].

و من ناحية أخرى: «هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالاتها اللغوية و الموسيقية، و من الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه و الكناية و الاستعارة و الطباق و حسن التعليل»[2]، فالصورة هي وسيلة الشاعر الجوهرية في سبر أغوار التجربة الشعرية و الكشف عن العلاقات الخفية للواقع، و بوجه عام فالصورة في هذا الشعر «*إبداع خالص للروح و هي لا يمكن أن تتولد من التشابه، و إنما من التقريب بين حقيقتين متباعدتين قليلا أو كثيرا و كلما كانت الصلات بين الحقيقتين اللتين يقرب بينهما الشاعر بعيدة و دقيقة كانت الصورة أقوى و أقدر على التأثير و أغنى بالحقيقة الشعرية*»[3]، بمعنى أنه لم تعد المشابهة بين أطراف الصورة التي كانت هي الأساس في مفهوم النقد القديم هي العلاقة الأساسية بين هذه الأطراف و عناصرها في القصيدة الحديثة، و من ثم فإن الشاعر هو الذي يقرب أطراف الصورة التي تكون على قدر واضح من التباعد[4].

إن «*الصورة الأدبية عند الشاعر تتجلى في قدرته البالغة على نقل الأشكال الموجودة كما تقع في الحس و الشعور و الخيال أو هي قدرته على التصوير المطبوع، لأن هذا في الحقيقة هو فن التصوير كما يتاح لأنبغ نوابغ المصورين*»[5]، أي أن الشاعر الجديد يرفض الأشكال البلاغية التقليدية لأنها لم تكن متعلقة بالعاطفة، و هو بهذا

---

[1] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار النهضة، مصر، 1977، ص279.

[2] ابراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص 98، نقلا عن أحمد شايب، أصول النقد الأدبي، دار النهضة المصرية، ط8، القاهرة، 1973، ص 248.

[3] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2008، ص 69.

[4] ينظر المرجع نفسه، ص 65- 69.

[5] ينظر ابراهيم أمين الزرزموني، المرجع السابق ص 99.

يستغني عن المعالم الحسية الموجودة، و الانشغال بوجود فني. و بهذا لم تعد الصورة محاكاة للواقع الطبيعي، أو قياسا منطقيا تتناسب فيها العناصر متآلفة الأجزاء واضحة المعاني، يستمد تشابيهه و استعاراته من منبع قريب ييسر على الفهم و يجنح نحو البساطة و التجدد، و إنما غدت تركيبا معقدا و مسرحا للمتناقضات يقوم على تراسل الدلالات و الأشياء، و انصهار العلاقات، فقد أصبحت غاية كثيفة من الرموز المشحونة بدلالات سياقية علائقية يصعب فكها و التواصل معها خارج منطقها[1]

ورد عند أمين الزرزموني أن أحد النقاد يرى في «*إبراز المعنى العقلي أو الحسي في صور محضة و الصورة خلق المعاني و الأفكار المجردة، أو الواقع الخارجي من خلال النفس خلقا جديدا* »[2]أي أن الشاعر الحديث اعتمد على ثقافته في بناء الصورة الشعرية و كذا سيطرت الرؤيا الداخلية على هذه الصورة و حرصها على الداخل أكثر من حرصها على العلاقات الخارجية و تكمن أهمية الصورة الفنية حسب رأي جابر عصفور «*بكونها تمثل طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة، و تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية و تأثير، فهي لا تغير من طبيعة المعنى في ذاته، و أنما تغير في طريقة عرضه و كيفية تقديمه فهي يمكن أن تحذف دون أن يتأثر الهيكل المجرد للمعنى*»[3].

من هنا كانت أهمية الصورة الفنية في الطريقة التي تفرض علينا نوعا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، فهذه الطريقة تفرض الصورة على المتلقي، كما تكمن اهميتها في تلك القدرة

---

[1] ينظر ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي، ص 258.

[2] ابراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص98.

[3] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، طبعة دار المعارف، القاهرة، 1980، ص 328.

على انتباهنا للمعنى الذي تعرضه، فيجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى و نتأثر به، فنراه يتحدث عن إثارة الصورة لانفعال المتلقي.

و بهذا يمكننا القول بأن الصورة الشعرية قد تبوأت مكانة مهمة في مناهج النقد الحديثة، و وضعها النقاد في مقدمة وسائلهم لدراسة جوهر الشعر و ما يتعلق به من مؤثرات.

الفصل الأول

أنواع الصورة الشعرية:

1. الصورة الاستعارية
2. الصورة الكنائية
3. الصورة الكلية
4. الصورة الجزئية
5. الصورة الحسية

I. أنواع الصورة الشعرية

1. الصورة الاستعارية:

لم تحظ الاستعارة بنصيب وافر من الشرف و القدر مثلما حظي التشبيه، الذي كثرت ضروبه و وسائله في النقد القديم، فاهتم النقاد بالتشبيه أكثر من الاستعارة، فقد جاء متماشيا مع نمط العقلية العربية في عصورها الأولى.

«و الاستعار ة في إصلاح البيانيين هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه و المعنى المستعمل فيه مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي، و الاستعارة ليست إلا تشبيها مختصرا، لكنها أبلغ منه، كقولك «رأيت أسدا في المدرسة» فأصل هذه الاستعارة «رأيت رجلا شجاعا كالأسد في المدرسة» فحذف المشبه «رجلا» و الأداة «الكاف» و وجه الشبه «الشجاعة» و ألحقته بقرينة «المدرسة» لتدل على أنك تريد بالأسد شجاعا »[1].

و هذا يعني أن أصل الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه و وجه شبهه و أداته لكنها أبلغ منه لأن في التشبيه لا بد من ذكر المشبه و المشبه به.

و تعرف الاستعارة بمقتضى التركيب النحوي والدلالي بأنها «*اختيار معجمي بمقتضى كلمتان في مركب لفظي اقترانا دلاليا ينطوي على تعارض أو عدم انسجام منطقي و يتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعورا بالدهشة و الطرافة و تكمن علة الدهشة و الطرافة فيما تحدثه المفارقة الدلالية في نقل الخواص من أحد*

[1] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، مكتبة الآداب، مصر، القاهرة، 1999، ص 244.

عنصري المركب اللفظي إلى العنصر الآخر...و يتخذ المركب اللفظي في التركيب اللغوي شكل مركب نحوي و بذلك يكون مركبا نحويا قابلا للتحليل»[1].

و تعتبر الاستعارة أفضل من التشبيه على الرغم من بنائها, و على الرغم من تفضيل القدماء للتشبيه، فإن المحدثين فضلوا الاستعارة عليه، و من هنا يقول أحد القدماء حسب عبد القادر الرباعي «*و يأتي عمق الاستعارة و سطحية التشبيه من أن الحدود بين طرفي التشبيه تبقى منفصلة، يعمل كل منها بذاتية و تفرد بينما تلغى الاستعارة الحدود، و تدمج الأشياء حتى المتنافرة في حدة*»[2]

و من هنا يمكننا القول أن النقاد اهتموا بالاستعارة و عدوها جوهر الشعر و أساسه و روحه لأنها تخلق معنى جديداً ومبتكر اً في نفس الوقت.

لقد قسم القدماء الاستعارة إلى أقسام كثيرة باعتبار الطرفين و هما المشبه و المشبه بهو باعتبار الجامع و هو وجه الشبه الذي افترضوه بين المشبه و المشبه به، و هذه الأقسام تقوم على الأساس الذي بنى عليه الدارسون نظريتهم في الاستعارة و إن كانت تشبيهاً فهي استعارة و إلا فمرسل[3].

- **أقسام الاستعارة من حيث هي مصرح بها و مكني بها:**

لقد قسم البلاغيون الاستعارة من حيث هي مصرح بها و مكني بها إلى نوعين هما:

[1] يوسف أبو العدوس، التشبيه و الاستعارة، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، ط1، كمان، 2007، ص139.

[2] عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية و التطبيق، دار العلوم للطباعة و النشر، ط1، الرياض، 1984، ص 86.

[3] حسني عبد الجليل يوسف، التصوير البياني بين المحدثين و القدماء، دار الأفاق العربية، القاهرة، ص 48.

أ. **الاستعارة التصريحية:** «*الاستعارة التصريحية هي مجاز تضمن تشبيها حذف منه لفظ المشبه و أستعير بدله لفظ المشبه به ليقوم مقامه بادعاء أن المشبه به هو عين المشبه، و يسمى هذا المجاز «استعارة» و لما كان المشبه به مصرحا به في هذا المجاز ، سمي «استعارة تصريحية»* »[1] .

إذن فالاستعارة التصريحية هي ما صرح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه.

ب. **الاستعارة المكنية:** «*و هي استعارة تقوم على تخيل أن المشبه قد تمثل في صورة المشبه به، فالذي يذكر هو المشبه و الذي يحذف هو المشبه به، الذي يرمز له في التركيب بأحد لوازمه، و بما أن الذي يحجب هو المشبه به سميت بالاستعارة المكنية*»(2). و بهذا فإن الاستعارة المكنية هي ما ذكر فيها المشبه و حذف المشبه به، فهي عكس الاستعارة التصريحية التي يصرح فيها بالمشبه به و يحذف المشبه.

يقوم التعبير الاستعاري على التعمق الوجداني الذي تمتد فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله فيتأملها كما لو كانت هي ذاته، فهناك من يفضل الاستعارة على التشبيه «*من حيث القيمة النفسية، و ذلك من خلال ما يمكن أن تحققه الاستعارة من تفاعل و تداخل في الدلالة، و قدرتها على إدخال العديد من العناصر المتنوعة داخل نسيج التجربة الشعرية*»(3).

---

[1] أ. سليمان، جابر، قراقيش، الحموز، أبو العسل، مستويات اللغة العربية، دار الصفاء للنشر و التوزيع، ط1، عمان، 2000، ص 46

[2] *Tx\t Dùh2ag/ .48ə*

[3] *حسني عبد الجليل يوسف، التصوير البياني بين القدماء و المحدثين ص63، نقلا عن جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص 54*

و تقوم النظرة المعاصرة للاستعارة على النقاط التالية:[1]

- **أولا:** يرى المعاصرون أن الاستعارة أهم الوسائل التي تميز الشعر، حيث أكدوا على أن الاستعارة ليس عنصرا إضافيا، بل هي المخرج الوحيد لشيء لا ينال لغيرها.

- **ثانيا:** ركزت الدراسات الحديثة على ما بين المستعار و المستعار له من تفاعل أكسبها شيئا جديدا، في إطار السياق و أفقدهما شيئا آخر، و يمكن إدراك ذلك بالبصيرة و التأمل.

- **ثالثا:** إن المعنى الذي تتضمنه الاستعارة من تفاعل الطرفين معنى جديد يمثل محصلة لهذا التفاعل، و بهذا لا تصبح الاستعارة نقلا أو تعليقا بل إبداع جديد في اللغة.

و مما سبق يمكننا القول أن الاستعارة أهم الوسائل التي تميز الشعر من منطلق أنها تمثل عنصر اً أساسياً في التشكيل و ليس حلية أو تحسينا كما يؤكد البلاغيون أنها ليست عنصرا إضافيا و في هذا الشأن يقول أبو هلال العسكري: «*إن الغرض من الاستعارة إما أن يكون شرح المعنى و فضل الأفضل الإبانة عنه، أو تأكيده و المبالغة فيه و الإرشاد إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين الغرض الذي يبرز فيه*»[2].

[1] *حسني عبد الجليل يوسف،التصوير البياني بين القدماء و المحدثين، ص 63.*

[2] *أبو هلال العسكري، الصناعتين، دار الكتب العلمية، ط2، القاهرة، ص 243.*

من خلال هذا التصور نصل إلى أن الدراسات المعاصرة ركزت على رفض تلك التقسيمات التي طرحها البلاغيون القدماء، و من ثم فإن الاستعارة لن تكون بوضعها في إطار تلك التقسيمات، بل بالكشف عن علاقتها بالنص و تفاعلها مع عناصره.

2. الصورة الكنائية:

تمثل الكناية مظهرا من مظاهر البلاغة، و غاية لا يصل إليها إلا من لطف طبعه، و صفت قريحته، و السر في بلاغتها أنها تعطي الحقيقة مصحوبة بدليلها و تبرز المعاني واضحة جلية، فالمصور إذا صور لنا صورة الأمل أو اليأس بهرنا و جعلنا نرى ما كنا نعجز عن التعبير عنه و هي تمثل دليل مقدرة الشاعر و أصالته الفنية.

الكناية لغة: «*ما يتكلم به الإنسان و يريد به غيره، و هي مصدر لفعل كنيت أو كنوت بكذا عن كذا، إذا تركت التصريح*»[1].

و الكناية لفظ أريد به ملزوم معناه الوضعي من حيث هو كذلك، فإن لم يكن اللازم ملزوما، ففي هذه الحالة يقوم العقل بتصرف، و هذا الأخير يحول اللازم ملزوما، كقولنا "فلان كثير الرماد"و المراد ملزوم كثر ة الرماد و هو كونه مضيافا و ليس كونه كثير الرماد ملزوما لكونه مضيافا لجواز أن يكون ذا صنعة من الصناعات[2].

[1] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، ص 273.

[2] *ينظر محمد بن علي بن محمد الجرجاني، الإشارات و التنبيهات في علم البلاغة، ط1، مكتبة الآداب، 1997، ص216.*

إذن فالكناية هي: «*لفظ أطلق و أريد لازم معناه، أي أن اللفظ الذي أطلقه معنى وضع هذا اللفظ للدلالة عليه في أصل اللغة و لكن يلزم عن هذا المعنى معنى آخر هو المراد*»[1]

و يعرفها شيخ البلاغيين الإمام عبد القاهر الجرجاني: «*الكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، و لكن يجيء إلى معنى هو تاليه و ردفه في الوجود فيومئ إليه، و يجعله دليلا عليه، مثال ذلك قولهم «هو طويل النجاد» يريدون طول القامة، «و كثير رماد القدر» يعنون كثير القرى*»[2].

و تعتبر الكناية مظهر من مظاهر البلاغة، مثلها مثل التشبيه و الاستعارة، و السر في بلاغتها أنها تعطي الحقيقة مصحوبة بدليلها، و هي تمثل دليل مقدرة الشاعر و أصالته، و قد عرفها القزويني في قوله: "*الكناية قول أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ كقوله "فلان طويل النجاد" بمعنى طويل القامة، و "فلانة نؤوم الضحى" أي مرفهة مخدومة، و الفرق بينها و بين المجاز من هذا الوجه أي من جهة إرادة المعنى مع إرادة لازمة فإن المجاز ينافي ذلك*"[3].

[1] أ. سليمان، جابر، قراقيش، الحموز، أبو العسل، مستويات اللغة العربية، ص51.

[2] ابراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص 176، نقلا عن دلائل الاعجاز، ص 66.

[3] حسني عبد الجليل يوسف، التصوير البياني بين المحدثين و القدماء ص83.

- **أقسام الكناية باعتبار المطلوب:**

تنقسم الكناية باعتبار المطلوب إلى ثلاثة أقسام: فقد يكون المطلوب فيها صفة من الصفات، و قد يكون موصوفا و قد يكون نسبة، و هذه الأقسام هي:[1]

أ **كنايةعن صفة:** و هي التي تطلب بها نفس الصفة و هي نوعان:

***كناية قريبة:** ما يكون الانتقال فيها إلى المطلوب بغير واسطة بين المعنى المنتقل عنه إلى المعنى المنتقل إليه.

***كناية بعيدة:** ما يكون الانتقال فيها إلى المطلوب بواسطة على نحو قولنا "فلان كثير الرماد" كناية عن المضياف والمقصود هنا هو المضياف الكريم، و مثل له الزرزموني بهذا القول: هو عريض الوسادة فإنه كناية عن عرض الرأس و عرض الرأس كناية عن البلاهة.

ب **كناية عن موصوف:** "هي التي لا يراد بها صفة و لا نسبة، بل يكون المعني عنه موصوفا، إما معنى واحدا كموطن الأسرار معناه القلب"[2]

ج **كناية عن نسبة:** هي التي يراد بها نسبة أمر لآخر إثباتا أو نفيا فيكون المعني عنه نسبة"[3]

و يوضح أحد النقاد بلاغة الكناية عن النسبة بقوله: "إن الكناية عن النسبة هي القسم الوحيد في الكناية الذي يظهر فيه الانحراف في التركيب...حيث لا يبدو منطقيا أن تكون

[1] ابراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص 178.

[2] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، ص 207.

[3] حسني عبد الجليل يوسف، التصوير البياني بين المحدثين و القدماء ص86.

هذه الصفات المعنوية قمة ضربات على ابن الحشرج، فالانحراف في التعبير يؤدي بالضرورة إلى التفتيش عن دلالة جديدة تزيل **كناية** هذا الانحراف."[1]

لقد توسع البلاغيون كثيرا في حديثهم عن الكناية و مشتقاتها كما تحدثوا عن أقسامها، و لكنهم ظلوا حبيسي المعنى اللغوي بالمقابل نجد أن مفهوم المصطلح يمكن أن يكون مفتوحا لولوج عالم واسع يمكن أن نجد له أبوابا و نوافذ تطل إليه منها على عالم أكثر سعة من المعنى الحرفي للنص.

3. الصورة الكلية:

تعد الصورة الكلية بمثابة لوحة متكاملة تضم صورا جزئية بداخلها لا تستقل بنفسها، لكنها فيما بينها تكون لبنات هذه اللوحة الكبيرة بحيث يعد نزع اللوحة منها تشويقا للوحة الكبرى، و الشاعر الفنان هو الذي تنسجم لديه اللوحة فلا نحس بتواصل و لا حدود، و لا نلق ذلك إلا إذا تلونت هذه اللوحة الكبرى برؤية الشاعر الفنية و شخصيته الفكرية حتى نقرأ رسالة اللوحة الحقيقية من خلال طبيعة العلاقة بين الكلمات، إن الصورة الكلية تمثل قفلا ينتهي به النص و هي حينئذ تشير إلى أن النفس الإبداعي ما زال قويا رغم انتهاء النص أمامنا على الورق[2]، و هذا يعنى أن الصورة الكلية هي الفكرة العامة المجسدة في شكل قصيدة، فالعمل الفني كل لا يتجزأ و الصورة فيه عبارة عن إيقاعات كلها تعزف لحنا واحدا هو الفكرة الكلية للقصيدة، أما سمة الترابط في الصورة الفنية *فإنها تتحدد من خلال العلاقات الوافرة المتشابكة التي تحدثها مجموعة الصور المفردة في*

[1] ابراهيم أمين الزرزموني ،الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص 173.

[2] محمد الدسوقي، البنية التكوينية للصورة الفنية، العلم و الإيمان للنشر و التوزيع، ط1، 2009، ص 191.

السياق العام، بعد أن تتخذ هذه الصور لها أوضاعا عضوية تتحد بالنسق القائم في القاعدة النفسية التي شكلتها، و بهذا تكون الصورة المفردة جزءا من هذا الترابط تتساند و غيرها لتصير القصيدة بناء متكاملا تتلاقى و تتوازى فيه الخطوط طولا و عرضا "[1]

و بذلك فإن الصورة الكلية في القصيدة لا تتراكم فيها الصور المفردة دون ارتباط، بل تتفاعل معا لإنتاج هذه الصورة.

4. الصورة الجزئية:

تسمى الصورة المفردة أو الجزئية أو البسيطة، و هي أبسط مكونات التصوير، من خلالها يمكن دراسة الصورة من حيث اشتمالها على تصوير جزئي محدد، يقدم للقارئ صورة بسيطة قد تدخل في بناء الصورة المركبة التي تكون أشمل و أكثر تعقيدا "[2]

و الصورة الجزئية نجدها غالبا في قصائد المدح و الفخر و ذلك لحاجة الشاعر إلى تعداد مظاهر المدح و الفخر، كما أنها تعتمد على البيت الشعري فقط، و هذا لا يعني أن النص الشعري مجموعة من الصور المتنافرة و المتباعدة، و لكن المبدع هو الذي يجعل هذه الصور الجزئية متناسقة بين أجزائها و مكوناتها و هذه الصورة يستعين بها الشاعر في ذكر فضائل التلقي[3]

---

[1] سهام راضي محمد حمدان، الصورة الشعرية في شعر ابن السعاتي، رسالة ماجستير، بعمادة الدراسات العليا في جامعة الخليل،2011،ص24،نقلا من الرباعي عبد القادر: تشكيل الصورة في شعر زهير بن أبي سلمى، ص 282،283.

[2] سهام ر اضي محمد حمدان المرجع السابق،ص284، نقلا عن أبو اصبع صالح، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ص 42.

[3] ينظر محمد الدسوقي، البنية التكوينية للصورة الفنية ص197.

" و تكمن أهمية الصورة المفردة في قدرتها على التعبير عن المعاني و الأبعاد النفسية للتجربة الشعرية، فالصورة المفردة دلالاتها المعنوية و المستقلة في ذاتها، و لكن هذا لا يعني أنها منعزلة انعزالا تاما عن غيرها من الصور "[1]

و بذلك فإن الصورة المفردة تقوم بدور هام في بث الحياة في القصيدة من خلال بث صورة مفردة متعددة تخلق تنوعا في جو القصيدة يبعدها عن الرتابة و الملل. و يرى نعيم اليافي *أن هذا التعبير ليس طريقة لتخيل و إنما هو طريقة و غاية معا لأنه مادة الشعر و صورته و باعثه و مسوغ وجوده. و لئن كان المعروف عن الشعر التقليدي عنايته البالغة بالجزئيات فإن هذه العناية تختلف جد الاختلاف هنا عنها هناك، ففي الموقف الأول كانت لها قيمتها في حدود ذواتها أي منفصلة عن الكل العام و كان الشاعر يسعى ورائها سعيا أما في الموقف الحالي فإنها تكتسب وضعا مباينا فهي أولا جزيئات مختارة موحية قابلة لتفجير و مكانها ثانيا داخل النسق أو الكل العام"*[2]

5. الصورة الحسية:

[1] سهام راضي محمد حمدان، الصورة الشعرية في شعر ابن الساعاتي،ص 10، نقلا عن أبو اصبع صالح، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ص 42.

[2] *نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، سوريا، دمشق، 2008، ص 216.*

جاء في لسان العرب: "الحَس و الحسيس ، الصوت الخفي"[1]، و الحس بكسر الحاء من أحسست بالشيء حسا، و الحس و حسيسا و أحس به، أما قولهم "أحس بالشيء فعلى الحذف الكراهية التقاء المثلين"[2]، و بالتالي فإنه يظهر ان المادة حس يدل في الغالب على شيء خفي حقيقة أو مجازا.

و الصورة الحسية هي: "تفكيك الواقع و تشكيله في المخيلة الثانية تشكيلا لحمته الحواس الخمس، و تأسيسا على هذا المعنى ثمة الصور البصرية و السمعية و الشمية و الذوقية و اللمسية"[3]، بحيث أن القوة السامعة تدرك الأصوات، و البصر يحس بالألوان و الأشكال و الأجسام بأبعادها و أوضاعها أما القوة اللامسة يحس بها الملموس و القوة الذائقة تدرك الطعام...

و بهذا فإن: "الصورة تشكيل لغوي يكونه خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها فأغلب الصور مستمدة من الحواس" و الصورة الشعرية هي: "نتاج تتعاون فيه كل الحواس و كل الملكات و أنها بمثابة استلهام في نتيجة قراءات الشاعر و مشاهداته و تأملاته و معاناته إلى جانب قوة ذاكرته و سعة خياله و عمق تفكيره"[4].

---

[1] *ابن المنظور، لسان العرب، م4، ص 118.*

[2] *المصدر السابق ص 114.*

[3] *عبد العزيز ابراهيم، شعرية الحداثة، مكتبة الأسد، دمشق، 2005، ص 111.*

[4] سهام راضي محمد حمدان، الصورة الشعرية في شعر ابن السعاتي، رسالة ماجستير ص24، بعمادة الدراسات العليا في جامعة الخليل. 2011، نقلا عن نافع عبد الفاتح، الصورة في شعر بشار بن برد، 2011، ص 99.

و تجدر الإشارة إلى أنه: "لا يكتمل نجاح الصورة الحسية و لا تظهر قيمتها الفنية في تصوير الجمال و تمكينه من النفوس إذا اعتمد الشاعر على جلسة واحدة لا يتعداها إلى سواها"[1]

من خلال هذا القول يتضح لنا أن جمال الصورة الحسية تكمن في عدم الفصل بين الصورة المستمدة من البصر عن الصورة المستمدة من السمع أو الشم أو الذوق أو اللمس. "و هذه الطريقة البنائية في استخدام الصور لا تجعل مهمتها و وظيفتها معا ان تشرح الفكرة أو تزينها و إنما ان تحملها و تكشف بها علاقات لأرض جديدة و واقع فني جديد هو واقع الرؤى،...فكل صورة من الصور تتكثف فيها طاقة من الدلالات و العواطف و الوجدانات قابلة للانفجار و الاتساع و العطاء الغزير بعد التأمل الطويل"[2]

و تنقسم الصورة الحسية إلى خمسة أقسام بحسب الحاسة الموظفة:

أ. الصورة البصرية: و هي الصورة التي يتخيلها الشاعر بطريقة تدرك من خلال الرؤية البصرية.

ب. الصورة السمعية: هي الصورة التي تعبر عن الصوت أو القول أو الحركات الصوتية.

ت. الصورة الشمية: و هي الصورة التي تعتمد على حاسة الشم في تكوينها و غالبا ما يستمدها الشاعر من الطبيعة كرائحة الأزهار و الورود.

[1] سهام راضي محمد حمدان، المرجع السابق ص 64.

[2] *نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص215.*

ث.الصورة الذوقية: و هي صورة مستمدة من حاسة الذوق فتذوق الأشياء له أثر كبير في إدراكها و الاحساس بها و تصويرها.

ج. الصورة اللمسية: أي حاسة اللمس و تتعلق بأطراف الأصابع أولا ثم الجسم ثانيا و تتجاوز ما إلى سائر الحواس التي يشترك بعضها مع بعض[1]

[1] سهام راضي محمد حمدان، الصورة الشعرية في شعر ابن السعاتي، ص 44،47و ص51، 55.

الفصل الثاني

تجليات الصورة الشعرية في ديوان

" طواحين العبث " لأحمد شنة

1 الصورة الاستعارية:

لقد احتلت الاستعارة الجانب الأوفر من الصور الشعرية في طواحين العبث لأحمد شنة ومن هذه الاستعارات يقول الشاعر[1].

لكم أن نحرف كل العناوين حتى يضيع الشتاء وراء القمر

وحتى يكون التراب نبيذاً كما

كان قبل الرحيل

لقد ورد أن الاستعارة هي تشبيه حذف أحد طرفيه ووجه شبهه و أداته وتكون مكنية إذا ذكر المشبه وحذف المشبه به و تدل عليه بشيء من لوازمه[2].

إذنهنا استعارة مكنية حيث شبه الشتاء بشيء مادي ملموس يضيع، فحذف المشبه به الإنسان و أبقى على قرينة دلت عليه و هي فعل الضياع.

ويقول أيضاً:[3]

وحتى يجردنا البحر من قبلات المطر

ومن بصمة الأرض فوق الحقائب و الأشرعة

لكم كل ما في الوزارات من أقنعة

وهنانجد استعارتين الأولى في قوله يجردنا البحر فقد شبه البحر بالإنسان الذي ينسب إليه فعل التجريد، فحذف المشبه به " الإنسان" و أبقى على قرينة دلت عليه وهي فعل التجريد.

1 أحمد شنه، طواحين العبث، مؤسسة هديل للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2000 ، ص 21 .

2 بنظر حسني عبد الجليل يوسف، التصوير البياني بين القدماء و المحدثين، ص50.

3 أحمد شنة، المصدر السابق، الصفحة نفسها.

أما الاستعارة الثانية فهي " من قبلات المطر" وهنا شبه الشاعر " المطر" بالإنسان الذي يقبل، فحذف المشبه به وترك قرينة دلت عليه وهي فعل التقبيل على سبيل الاستعارة المكنية

يقول الشاعر:[1]

لقد عاد جيش اليزيد.....بأحلى الصبايا

فمن قال :أنّ اليهود وراء الحدود

و أن التواريخ حبلى بأخزى الفضائح؟

لقد عاد جيش اليزيد...فهيّا ارقصوا للأمير

نجد استعارة مكنية شبه فيها التواريخ بالمرأة التي تحمل، فحذف المشبه به "المرأة" و أبقى على قرينة دلت عليه و هي فعل الحمل.

فهنا الشاعر يريد إبراز من خلال هذه الصورة الاستعارة انعدام العبرة عند هذه الأجيال من تاريخهم الحافل بالفضائح.

وغرض الاستعارة هنا يكمن في تأكيد المعنى والمبالغة فيه[2]

1 أحمد شنه، الديوان ، ص 24 .

2 ينظر أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 295.

وردت الاستعارة المكنية في مثال آخر إذ يقول أحمد شنة: [1]

فنحن الذين اغتصبنا الشموس

ونحن الذين انهزمنا.....اما البراغيث في قرطبة

و قلنا لأطفالنا الأبرياء

بأنا نقاتل ضد اليهود....وضد الشياطين، ضد المجوس

شبه الشموس بالمرأة فحذف المشبه به "المرأة" و أبقى على قرينة دلت عليه و هي فعل الاغتصاب.

ونلاحظ هيمنة الاستعارة المكنية و هذه القصيدة، بحيث نجد الشاعر في كثير من هذه الصور الاستعارية يقوم بتشبيه شيء معنوي (التواريخ) بالإنسان و يبقي على قرينة تدل عليه (الإنسان) في كل مرة

2 الصورة الكنائية:

أما الكنايات فهي كثيرة أيضا في ديوان أحمد شنه حيث يقول في أحمد المقاطع:[2]

و هذا ابن باديس
يمضي وحيدا
على قارب من دموع
يفتش عن مراية....واقفة
لك الآن أن تختفي.....في الخطوط
لك الآن أن لا أقول الثمن
لك الآن أن لا أطالب بالسنديان

1 أحمد شنه، المصدر السابق، ص 42.

2 أحمد شنة، الديوان، ص 51.

و هي كناية عن كثرة الدموع، فالشاعر أراد من خلال هذه الصورة إبراز عمق الحزن و الألم و المعاناة من أجل إعلاء الراية

و تأتي أهمية الاستعارة هنا في تفخيم المعنى في نفوس السامعين(1)

وترد هذه الصورة في موضع آخر يقول فيه الشاعر(2)

تكلم فبغداد لن تنكسر

ودجلة لن تختفي....في الضباب

فمهما احتمت بالدموع

ومهما اختفت في ثقوب السنادين

ومهما ارتمت في التراب

بغداد تبقى....ويبقى المطر

فهي كناية عن قوة و صمود بغداد ، فالشاعر يحاول أن يعطي لنا صورة لبغداد و قوتها وعدم رضوخها للاستعمار.

1 ينظر السيد احمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، ص 274

2 أحمد شنه، الديوان، ص 44.

3 الصورة الجزئية:

من نماذج الصورة الجزئية في شعر أحمد شنه قوله في الشهداء: [1]

تكلم...لكي لا أراك شهيداً...

فأحقر ما في بلادي....هم الشهداء

يموتون في دفتر الطفل بين....السطور

يموتون كي يكتب الخطباء...مراثهم

ثم يسيرون خلف الجنازة مثل الصخور.

يدعو الشاعر في البداية إلى التعبير و الكلام حتى لا يصبح المخاطب شهيدا، ثم يعطي لنا صورة الشهيد في بلادنا فهو لا يخرج من دائرة الحقارة و الفقر و الحرمان و البؤس فهم يموتون في كل الأماكن، وبهذا يصبحون موضوع رثاء الخطباءلأجل الكتابة و ملء السطور فقط دون الاكتراث لهؤلاء الشهداء والاحساس بهم و بما يعانون و في آخر أبياته يشبه الخطباء بالصخور ليوضح قسوتهم و عدم اهتمامهم أو تأثرهم بشهدائنا الأبرار و هي صورة عن اللامبالاة اتجاه الشهداء.

[1] احمد شنه، الديوان ، ص 25 .

و في فلسطين أحمد شنه يقول : [1]

فلسطين أنت الشعار الوحيد

إذا قرر العرب شاء القدر

فلسطين انت الخلاص الوحيد

إذ لم نمت فيك

مات الشجر

فلسطين أنت الغرام الوحيد

إذ لم نذب فيك

ذاب الحجر

يبرز أحمد شنه من خلال هذه الأبيات حبه و تعلقه بفلسطين و مدى تخاذل العرب من أجل تحريرها و الوقوف معها ضد الاحتلال الغاشم فهو يرى أنه رغم الأوضاع التي تعيشها فلسطين لابد أن يأتي يوما تشرق فيه شمس الحرية و تنال استقلالها، ثم يعود أحمد شنه للتعبير عن عشقه و ارتباطه الكبير بها من خلال قوله انها غرامه الوحيد، وهذا دليل على حبه الكبير و اللامتناهي لفلسطين

1 أحمد شنه، المصدر السابق، ص64.

و كذا قوله في قدرة الله عزّ و جلّ :[1]

تكلم...

فسبحان من انزل الغيث و العافية

و سبحان من لا يضيع العباد

ومن كوّر الشمس في لحظة واحدة

فأعطى الأعاريب ملكا...

و اعطى اليهود الرماد

و سبحان من خضّنا بالفتوح

ومن خصّنا...بالمطر

و بالجنة الصافية

يتحدث أحمد شنه في هذه المقطوعة عن قدرة الله و عظمته فيذكر في البداية نعم الله علينا ثم يشير إلى مقدرته في الخلق و تمييزه للعرب بالقرآن الكريم الذي أنزل بالعربية و كذا الفتوحات الإسلامية و هكذا كانت هذه الأبيات عبارة عن وصف و ذكر لنعم و عظم الله عزّ و جلّ .

[1] أحمد شنه، الديوان، ص 55 .

1 الصورة الحسية:

*ومن نماذج الصورة الحسية في شعر أحمد شنه

أ – الصورة البصرية: ومن ذلك قوله [1]

أرى شاطئا من عقيق

أرى شاعرا ينتحر

أرى قبلة تختفي في الجفون

أرى دمعة في حجرْ

أرى صوت طوفان في نوحٍ

أرى ثورة في الطريق

و هو بهذا ينقل لنا ببصره ما يراه فمثلا في البداية صورة الشاطئ ثم صورة الشاعر الذي سينتحر.

ب الصورة السمعية:

يقول الشاعر: [2]

ولولا الحياء...لقلت المحال!....

ولولا الحيا...لقلت العجب!...

ولكن تكلم...لكي يعرف الناس صوتي

وتستغفر الحمحمات

1 أحمد شنه، الديوان، ص 47 .

2 المصدر نفسه، ص 36 .

يدعو الشاعر أحمد شنه ككل مرة إلى ضرورة التعبير و عدم الصمت وذلك من اجل أن يعرف الناس لرأيه، و يتم هذا عن طريق الاستماع له فالدور الأهم هنا هو الحاسة السمعية.

ج **الصورة اللمسية:** أحمد شنه الشاعر، لا يبصر و يسمع **قط**، وإنما وظف أيضا حالة اللمس مثل ذلك قوله: [1]

تكلم...و لا تنتظر أن يحط اليمام على راحتيك

ويرسو...على مقلتيك المطر

فتَغْلِبُ تهفو إلى حرب بكر...

وتهفو تميم لذبح ثعلبة

هنا تظهر حاسة اللمس من خلال ملامسة اليمام ليديه و احساسه بها.

و تظهر أيضا في قوله: [2]

تكلم....

ستعرفك الأرض و الشعر و الثورة الطاهرة....

ستعرفك....السندبان

ستعرفك الشمس و النسمة الجارحة

سيعرفك الرمل و الزنجبيل

1 أحمد شنه ، الديوان ، ص 64.

2 المصدر نفسه، ص 37.

هنا يجمع الشاعر بين حاستين هما البصر و اللمس فالأولى تظهر من خلال رؤيته للشمس و الحاسة الثانية (اللمسية) تظهر من خلال ملامسة النسيم و الاحساس به و هو يلامسه.

د) الصورة الشمية: تظهر الصورة الشمية من خلال قوله: [1]

تكلم...وقل كيف كانت بلادي...

حقولا من الأقحوان

و أنهار شهد

و بستانحبّ

يصف أحمد شنه في هذا البيت حال البلاد قبل الاستعمار و يذكر لنا حقول الأقحوان التي كانت تملء البلاد برائحتها الزكية التي كان يشتمها

هـ) الصورة التذوقية: و تظهر في قوله: [2]

وقل للعيون التي...جفّ فيها الحلم:

"ردّوا الموت مرّا ورود الرجال...

ولا تحزنوا في الطريق إلى الآخرة.

هنا استخدم الشاعر أحمد شنه الحاسة الذوقية من خلال وصفه لمرارة الموت.

1 أحمد شنه ،الديوان ، ص 109.

2 المصدر السابق، ص 37.

5 الصورة الكلية: و هي بمثابة المشهد العام للقصيدة، ومجموع يتفاعل و ارتباط الصور المفردة لتصير القصيدة بناء متكاملا. [1]

ومن أجل فهم الصورة الكلية في هذا النص الشعري يجب أولا التطرق إلى شرح العنوان فمقصده له علاقة وطيدة بما ورد في القصيدة، و هو يعتبر بمثابة مفتاح لها.

فجاء عنوان القصيدة عبارة عن صورة رمزية واضحة و يتكون من شطرين: الشطر الأول " طواحين" و هي جمع طاحونة أي الآلة التي تعطينا الدقيق فكانت هذه الكلمة رمزا للإنتاج ، أما الشطر" العبث" فقد عرفتها نادية بنهاوي: <<نعني بكلمة absurde في اللغة اللاتينية و اليونانية الشيء الذي يزعج الأذن و يخرج الشاعر الصوت الذي لا لحن فيه، القاسي الأحبش و يعني مجازا كثيرا من المعاني أهمها : غير معقول، فوضوي، عاجز، مضحك، مرتبط، متنافر، اسراف حسي غير متحضر>>[2]

أي أن العبث هو عكس الجدية أي اللامبالاة.

ومن خلال هذا الشرح يتضح لنا أن العنوان عبارة عن صورة رمزية على انتاج العبث أي انعدام الجدية في الحياة، و بعد قراءتنا للقصيدة يظهر لنا المشهد الكلي الذي يتجلى في صورة العبث اتجاه الحياة بصفة عامة،السياسة و الاجتماعيةو الخارجية...الخ.

1 ينظر سهام راضي محمد حمدان، الصورة الشعرية في شعر ابن الساعاتي، ص 25.

2 نادية البنهاوي، بذور العبث في التراجيديا الإغريقية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص11

فالعبث اتجاه القضايا السياسية مثلا في حديثه عن السياسيين و الأوضاع المزرية التي تعيشها البلاد نتيجة للفساد الذي أحدثه هؤلاء و عدم جديتهم في العمل من أجل وطنهم

مثل: ذلك قوله: [1]قل له كم أفسدتنا السياسة

وكم غيرتنا.....المحافل

وهي صورة عن العبث اتجاه و كذلك العبث اتجاه القضايا الخارجية العربية فقد أخص فلسطين و العراق بجانب كبير من الاهتمام في قصيدته و يظهر ذلك في قوله: [2]

فلسطين أنت الشعار الوحيد

إذ قرر العرب.

شاء القدر

فهو يتحدث عن لامبالاةالعرب وتواطؤهم اتجاه هذه القضية العربية وهو نفس الشيء بالنسبة للعراق

وهذا العبث كذلك نجده اتجاه التاريخ العربي الاسلامي والجزائري، فهو يذكر لنا عدة احداث و شخصيات تاريخية مثلا: انهزام المسلمين في الأندلس، بعد حكمهم لها ما يقارب ثمانية قرون ، وحرب داحس و الغبراء التي وقعت بين قبيلتي عبس و ذبيان.

و بمقابل هذه الأحداث التاريخية العظيمة نجد النظرة الغير جدية، وانعدام العبرة كذلك منها.

1 أحمد شنه، الديوان، ص 102 .

2 المصدر نفسه، ص 64

وفي هذا الصدد يقول الدكتور أحمد حيدوش: عن قصائد احمد شنه : << نظرة أولية على قصائد الديوان تكشف عن هاجس يحاصر مخيلة الشاعر ، و ترسم أبعاده عبر خيوط الثورة و الألم والقلق و الضياع والتمرد في عالم انقطع فيه الحبل السري الذي يربط الانسان بالله والكون و في نظم ذلك كان على الشاعر أن يصرخ في محاولة لإسماع صراخه للآخر حتى لا ينتحر>>[1]فأحمد شنه هنا تحدث عن عدة قضايا مختلفة، فكانت قصيدته وعاء لمواضيع عديدة ، فنجده يتحدث مرة على السياسية الوطنية ثم يذهب بنا إلى قضايا خارجية من فلسطين إلى العراق، و كذلك القضايا التاريخية بحيث نجده يذكر عدة احداث وشخصيات تاريخية، ومن خلال هذا لا نستطيع أن نضبط القصيدة على موضع واحد.

1 أحمد حيدوش، إغراءات المنهج و تمنع الخطاب ، ديوان الأوطان، ط1، الجزائر، 2009، ص 85.

الخاتمــة

الخاتمة:

بعد هذه الدراسة للصورة الشعرية عند أحمد شنه، توصلنا إلى نتائج عامة ترتبط بالإجابة عن التساؤلات التي طرحناها في المقدمة و من بين هذه النتائج نجد:

- تبين لنا في البداية اختلاف تعريفات النقاد والأدباء للصورة الشعرية، إلا أنهم اتفقوا على كون الصورة هي الخاصية الأساسية في الخطاب الشعري، ومكانتها البارزة فيه.

- كما اتفقوا على أنها من أهم الوسائل التي تنقل الأفكار بطريقة تجذب انتباه المتلقي، و كذا أهميتها المتمثلة في أنها حلقة وصل بين الأديب و المتلقي.

- عرفت الصورة الشعرية منذ القديم و أبرز من تعرضوا لها نجد الجرجاني و العسكري ، غير أن أدباءنا ونقادنا المحدثين مثل : جابر عصفور و غنيمي هلال، وضعوا أسسا جديدة، لمفهوم الصورة تختلف عما كانت عليه.

- إن الصورة الشعرية المعاصرة لم تقتصر على الصورة البيانية فحسب بل تعدت ذلك إلى الصور الكلية والحسية و الصور الجزئية.

- لقد كان ديوان " طواحين العبث" لأحمد شنه عبارة عن نص مفعم بالصورة الشعرية سواءا كانت بيانية أو غير ذلك من أنواع الصور، و الجدير بالذكر غلبت الصور الاستعارية، و خاصة المكنية منها .

وفي الأخير نرجو أن يكون بحثنا هذا مفيدا للطلبة والباحثين، و قد أعطى فكرة ولو مصغرة عن الصورة الشعرية و تجلياتها في الديوان المدروس، و ما يسعنا إلا أن نقول إن أصبنا فمن الله الموفق المعين، و إن اخطأنا فمن أنفسنا ومن الشيطان و ا لحمد الذي أعاننا على إكمال هذا العمل.

قائمة المصادر

و الفهرس

قائمة المراجع:

1 ابن منظور، لسان العرب، جزء 4، دار صادر، ط1، لبنان، 1992.

2 ابراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، 2000.

3 ابراهيم روماني ، الغموض في الشعر الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987.

4 أبو هلال العسكري، الصناعتين، دار الكتب العلمية، ط2 ، القاهرة.

5 أحمد شنه، طواحين العبث، مؤسسة هديل للنشر و التوزيع، ط1 ، الجزائر ، 2000 .

6 أحمد حيدوش، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب، دار الأوطان، ط1 ، الجزائر، 2009 .

7 السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، الإسكندرية، 2005 .

8 السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مكتبة الآداب ، مصر، القاهرة،1999.

9 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، طبعة دار المعارف، القاهرة، 1980.

10 حسني عبد الجليل يوسف، التصوير البياني بين القدماء و المحدثين، دار الآفاق العربية، القاهرة.

11 عبد العزيز ابراهيم، شعرية الحداثة، مكتبة الأسد، مدشق، 2009.

12 عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية و التطبيق، دار العلوم للطباعة والنشر، ط1، الرياض، 1984.

13 علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، 42 ميدان أوبيرا، ط1 ، القاهرة، 2008 .

14 سليمان، جابر، قراقيش، الحموز، أبو العسل، مستويات اللغة العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2000 .

15 سهام راضي محمد حمدان، الصورة الشعرية في شعر ابن الساعاتي، رسالة ماجستير بعمادة الدراسات العليا بجامعة الخليل، 2011 .

16 محمد الدسوقي، البنية التكوينية للصورة الفنية، العلم و الإيمان للنشر والتوزيع ، ط1، 2009.

17 محمد بن علي بن محمد الجرجاني، الاشارات والتنبيهات في علم البلاغة، مكتبة الآداب، ط1، 1997 .

18 محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار النهضة، مصر، 1977 .

19 نادية البنهاوي، بذور العبث في التراجيديا الإغريقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998 .

20 نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، سوريا، دمشق، 2008 .

21 يوسف أبو العدوس، التشبيهات و الاستعارات، دار المسيرة للنشر و التوزيع والطباعة، ط1 ، عمان ، 2007 .

الفهرس **الصفحة**

إهداء

مقدمة

مدخل.....04

الفصل الأول : أنواع الصورة الشعرية.....10 19

1 الصورة الإستعارية.....10

2 الصورة الكنائية.....14

3 الصورة الكلية.....17

4 الصورةالجزئية.....18

5 الصورة الحسية.....19

الفصل الثاني: تجليات الصورة الشعرية في ديوان "طواحين العبث" لأحمد شنه 23

خاتمة 37

المراجع 39

الفهرس 41