جمهورية تركيا

جامعة جانكري كارا تكين

معهد العلوم الاجتماعية

العلوم الإسلامية الأساسية

الصُّورة الشِّعريَّة في شعر جاسم محمد جاسم

يلماز عبد الباسط مصطفى البياتي

أطروحة الماجستير

المشرف

أ.م.د. بكر يلدرم

جانكري – 2023

جمهورية تركيا

جامعة جانكري كارا تكين

معهد العلوم الاجتماعية

العلوم الإسلامية الأساسية

الصُّورة الشِّعريَّة في شعر جاسم محمد جاسم

يلماز عبد الباسط مصطفى البياتي

أطروحة الماجستير

جانكري – 2023

المحتوى

المحتوى I

بيان أخلاقيات البحث العلمي IV

TEZ KABUL VE ONAY V

مقدمة VI

مشكلة الدراسة VII

تساؤلات الدراسة VIII

أهداف الدراسة VIII

أهمية الدراسة IX

منهج الدراسة IX

الدِّراسات السَّابقة IX

ملخص الأطروحة XII

ÖZET XIII

ABSTRACT XIV

الرموز المستخدمة XV

تمهيد: ترجمة الشاعر جاسم محمد جاسم 1

أولاً: حياته وسيرته 1

ثانياً: أعماله الشعرية 1

ثالثاً: كتبه النقدية، وبحوثه المنشورة 2

1. الفصل الأول: التأصيل النقدي لمفهوم الصُّورة الشِّعريَّة 5

1.1. الشّعر الحديث في العراق وأهميته 5

1.1.1. الشّعر الحديث في العراق 5

1.1.2. أهمية دراسة جمالية الشعر 7

1.2. مفهوم الصُّورة الشِّعريَّة في النقد العربي القديم والحديث 11

1.2.1. مفهوم الصُّورة الشِّعريَّة لغة واصطلاحاً 11

1.2.2 الصُّورة الشِّعريَّة في النقد العربي القديم 14

1.2.3 الصُّورة الشِّعريَّة في النقد العربي الحديث 22

الفصل الثاني: النظام العلائقي للصورة الشعرية في البنية النّصيّة 33

1.3. علاقة الصُّورة الشِّعريَّة بالخيال 35

1.4 الصُّورة الشِّعريَّة وتعدّدها ضمن الأغراض الشعرية 43

1.5 الصُّورة الشِّعريَّة وأثرها في التشكيل الفني 51

1.6 نظرة نقدية حول العلاقات في الصُّورة الشِّعريَّة 58

2. الفصل الثالث: تشكُّل الصُّورة الشِّعريَّة في شعر جاسم محمد جاسم 64

2.1. مصادر الصُّورة الشِّعريَّة في شعر جاسم محمد جاسم 64

2.1.1. مصادر واقعية..... 64
2.1.2. مصادر الطبيعة..... 67
2.1.3. مصادر التَّناص..... 71

2.2. عناصر تشكيل الصُّورة الشِّعريَّة في شعر جاسم محمد جاسم..... 76
2.2.1. عنصر الخيال..... 77
2.2.2. عنصر العاطفة..... 81

2.3. أنواع الصُّورة الشِّعريَّة..... 84
2.3.1. التشبيه..... 85
2.3.2. الاستعارة..... 86
2.3.3. الكناية..... 89

2.4. وظائف الصُّورة الشِّعريَّة..... 91

الخاتمة 98

نتائج الدراسة 98

التوصيات..... 101

المصادر والمراجع..... 102

KİŞİSEL BİLGİLER 109

بيان أخلاقيات البحث العلمي

أصرّح بأني قد التزمت بعناية بالأخلاقيات العلمية والقواعد الأكاديمية أثناء إعدادي لأطروحة الماجستير المعنونة: (**الصُّورة الشِّعريَّة في شعر جاسم محمد جاسم**) وذلك بدءاً من مرحلة تقديم الاقتراح إلى أن انتهيت من هذه الدراسة، وأن المعلومات المذكورة في الأطروحة حصلت عليها ضمن إطار الأخلاقيات والتقاليد العلمية، وأنني قمت بذكر والإشارة إلى جميع المصادر والمراجع التي اقتبست منها سواء بشكل مباشر أو غير مباشر في هذه الدراسة التي أعددتها وفقًا لقواعد كتابة الأطروحة، وأصرّح بأن جميع المصادر والمراجع التي لجأت إليها هي تلك الموضحة في قسم المصادر والمراجع.

2023 /06/22

التوقيع

يلماز عبد الباسط مصطفى البياتي

TEZ KABUL VE ONAY

ÇANKIRI KARATEKİN ÜNIVERSITESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yalmaz Abdulbasit Mustafa ALBAYATI tarafından hazırlanan Câsim Muhammed câsim'in Şiirindeki Şiirsel İmge başlıklı bu çalışma 22 /06 /2023 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda oybirliğiyle başarılı bulunarak jürimiz tarafından Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Adı ve Soyadı) ‹TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ (Unvanı

Danışman:	Dr. Öğr. Üyesi Bekir YILDIRIM	İmza : ……
Üye:	Dr. Öğr. Üyesi Abdulsalam Yousuf Essa AL-YAGOOB	İmza : ……
Üye:	Dr. Öğr. Üyesi İbrahim İBRAHİMOĞLU	İmza: ……..

ONAY

Bu tez ‹Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun 25.05.2023 tarih ve 2023\25-11-A (13) sayılı oturumunda belirlenen jüri tarafından kabul edilmiştir.

Prof.Dr. Coşkun POLAT

Enstitü Müdürü

مقدمة

تحتل الصورة أهمية كبيرة في النص الشعري، فالشعر لا يقوم إلا على عناصر أساسية تتمثل في: اللغة والإيقاع الموسيقي، والصورة، وقد حظيت الصُّورة الشِّعريَّة باهتمام الدرس النقدي كثيراً، ليس لأنها تعبر عن الإحساس والعاطفة فحسب، بل لأنها تعبر عن حقائق من واقع الإنسان، يرسمها الشاعر بمخيلته، فهي تحتل الجزء المهم في بنية القصيدة باعتبارها الشكل الذي تتجلى فيه عبقرية الشاعر وتجربته من خلال الصَّوغ اللساني الخاص الذي ينقل المعاني والأفكار إلى صور مرئية معبرة بالاعتماد على صيغ إيحائية مميزة.

وقد حظيت الصُّورة الشِّعريَّة باهتمام المعاصرين فأوْلَوْها عناية خاصة جمعت بين فنون تشكيلها وبنائها بروابط نسجت بين مكوناتها المختلفة، حتى أصبحت سمة بارزة من سمات النص الشعري، وعلامة فارقة تدل على تطور الشعر العربي وتقدمه، ومواكبته الحداثة العصرية، وأصناف متطلباتها، كما تجدر الإشارة إلى أن الصورة هي أساس كل عمل فني، والخيال أساس كل صورة، الصورة هي ابنة الخيال الشعري الذي يتألف عند الشعراء من قوى داخلية، تفرق العناصر وتتشر المواد، ثم تعيد ترتيبها وتركيبها لتصَّبها في قالب خاص، حين تريد خلق فن جديد منسجم، والقيمة الكبرى للصورة الفنية تكمن في أنها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة، للكشف عن المعنى الأعمق الموجود في الخير والجمال من حيث المضمون والمبنى، بطريقة إيحائية خصبة.

إن تكوين الصورة الجمالية، هو نتاج اجتماع عنصرين نقيضين كالحركة والسكون، أو الكتلة والفراغ، أو عنصرين متماثلين ومتباينين في آن واحد؛ فإن ذلك الإقرار يلزمه التأصيل، حتى تكون له

مصداقية، ولما كان هذا الرأي قد انطلق من عمومية؛ لذا وجب إثباته، انطلاقاً من التحليل الجزئي لإبداع الشاعر أو الأديب الروائي أو الفنان مسرحياً كان أم كان موسيقياً أم تشكيلياً.

وقد شهدت القصيدة تحولاً جذرياً على مستوى البناء الفني، غيرت طريق الشاعر نحو حرية الإبداع المطلق والالتزام بنسج العلاقات المتطورة بين عناصر إنتاج الخطاب الشعري، كان الأسلوب التصويري من أبرز العناصر الفاعلة التي أثرت في الشعر معنوياً وجمالياً، وذلك بعد تحول الصُّورة الشِّعريَّة من التعبير التصريحي المباشر إلى تعبير موحي وإيمائي يؤمن بالذاتية والتجريد، وتجاوزت المعاني الشفافة إلى معاني يقاربها الغموض، مما دفع القارئ للبحث عن دلالاته العميقة في السباحة في محيط التطلعات، وقد اكتسبت الصُّورة الشِّعريَّة نشأة جديدة في رحاب تغير البيئة العربية وواقعها المعاصر، واستطاع الشاعر أن يرسمها بريشة الفنان المبدع حين عبر عن حقائق من حياته المضطربة وتجاربه المتشعبة.

مشكلة الدراسة

يعد مصطلح الصُّورة الشِّعريَّة من أهم المصطلحات التي شغلت بال نقاد النتاج الأدبي العربي والغربي، فقدرة الشاعر على التصوير هي مقياس فنه، فلتقدير موهبة الشاعر العراقي جاسم محمد جاسم في لفت الأسماع بشعره، لابد من دراسة قدراته التصويرية من خلال تحليل الصور الشعرية في قصائده، وبالتالي تتمحور مشكلة الدراسة في التساؤل حول الصُّورة الشِّعريَّة في شعر جاسم محمد جاسم، ومن هذا التساؤل العام تتفرع مجموعة من التساؤلات تحاول هذه الدراسة الإجابة عنها.

تساؤلات الدراسة

1. من هو الشاعر جاسم محمد جاسم؟
2. ما مفهوم الصُّورة الشِّعريَّة في النقد العربي قديماً وحديثاً؟
3. ما مصادر الصُّورة الشِّعريَّة عند جاسم محمد جاسم؟
4. ما عناصر تشكيل الصُّورة الشِّعريَّة في شعر جاسم محمد جاسم؟
5. ما أنواع الصُّورة الشِّعريَّة عند جاسم محمد جاسم؟
6. ما وظائف الصُّورة الشِّعريَّة في شعر جاسم محمد جاسم؟

أهداف الدراسة

تتحدد أهداف أية دراسة بالإجابة عن تساؤلاتها، وبالتالي فإن هذه الدراسة تسعى لتحليل الصُّورة الشِّعريَّة في شعر جاسم محمد جاسم، وذلك بتحقيق الآتي:

1) الاطلاع على السيرة الذاتية والعلمية للشاعر المعاصر جاسم محمد جاسم.
2) تحديد مفهوم الصُّورة الشِّعريَّة في النقد العربي قديماً وحديثاً.
3) الكشف عن مصادر الصُّورة الشِّعريَّة عند جاسم محمد جاسم.
4) الكشف عن عناصر تشكيل الصُّورة الشِّعريَّة في شعر جاسم محمد جاسم.
5) تحديد أنواع الصُّورة الشِّعريَّة عند جاسم محمد جاسم.
6) الكشف عن وظائف الصُّورة الشِّعريَّة في شعر جاسم محمد جاسم.

أهمية الدراسة

ليست أهمية البحث هي الأهمية الكامنة في تناول الصُّورة الشِّعريَّة؛ إنما تكمن الأهمية في تناول الصُّورة الشِّعريَّة لدى شاعر تميز في تقديم تلك الصورة، وتتجلى الأهمية في القسم التطبيقي حين تعرض الصورة الجديدة المنتقلة بين الرمز والإيحاء، ولا يخفى على كل من قرأ شعر جاسم محمد جاسم تلك البنية العلائقية المتماسكة بين الصُّورة الشِّعريَّة، والذات المبدعة حين أصبحت الصورة هي وسيلة الشاعر الجوهرية في التجربة الشعرية.

منهج الدراسة

تعتمد هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي الذي يتيح دراسة الصُّورة الشِّعريَّة التي تعتبر ظاهرة حاسمة في الأدب؛ لأنها تميز الكتاب عن القصائد، ويمكن بفنيات هذا المنهج استخلاص توصيفات نوعية لأهمية الصور الشعرية كقوة ضابطة في الشعر، والأوصاف التحليلية التي تكشف الحقائق، وتقترب من الفهم الدقيق لهذه الظاهرة، ويفرض اعتماد المنهج الوصفي في البحث قيودًا على مستوى تدخل الباحثين، مما يؤدي إلى عرض النتائج بموضوعية، ويتجنب إدراج أسئلة غامضة قد يكون لها تفسيرات مختلفة، مثل "هل من الممكن قول ...؟" التي كثيراً ما تثار في بداية فقرة أسئلة البحث.

الدِّراسات السَّابقة

لا مجال لإحصاء الدراسات التي تناولت الصُّورة الشِّعريَّة إن كان في النقد القديم، أو النقد الحديث لكن المهم هنا عدم وجود دراسة سابقة تناولت الصُّورة الشِّعريَّة لدى الشاعر جاسم محمد جاسم، وكل ما

وقف عليه الباحث واستفاد منه هو دراسات تناولت شعر الشاعر من جوانب أدبية وفنية أخرى سوى الصُّورة الشِّعريَّة، أو دراسات تناولت الصُّورة الشِّعريَّة عند شعراء آخرين، نعرضها آتياً:

أولاً: الدراسات التي تناولت الصُّورة الشِّعريَّة:

1. دراسة بعنوان: مقدمة في دراسة الصورة الفنية لنعيم اليافي، من إصدارات وزارة الثقافة والتوجه الوطني بدمشق، سنة 1982.
2. دراسة بعنوان: الصورة الفنية في التراث النقدي والخطابي للعرب لجابر عصفور، وهو كتاب طبعه الطبعة الثالثة المركز الثقافي العربي ببيروت سنة 1992.
3. دراسة بعنوان الصورة الفنية في التراث النقدي والخطابي للعرب لبشرى موسى صالح، لبنان: دار التوزيعية للطباعة.
4. كتاب الصورة الأدبية لمصطفى آصف، بيروت: دار الأندلس، د.ت.
5. كتاب الصورة الفنية بشعر دابل بن علي الخزاعي، لعلي إبراهيم أبو زايد، القاهرة، 1981.
6. كتاب الصُّورة الشِّعريَّة بخطاب نقدي وبلاغي لمحمد الوالي، بيروت: دار الفكر، 1990.

ثانياً: الدراسات التي تناولت شعر جاسم محمد جاسم

1) مراجع القصيدة في شعر (جاسم محمد جاسم): دراسة نصية، رسالة ماجستير، جامعة الموصل بالعراق، سارة محمود صالح الملا موسى. 2020م

2) التوظيف الدلالي للألفاظ القرآنية في ديوان (سماء لا تعنو غيمها)، أسامة العبادي، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، 2021م.

3) تجليات الذاكرة في قصائد (جاسم محمد جاسم)، إسراء عبد الرزاق محمد الخشاب، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، 2021م.

4) استراتيجيات الإيقاع في شعر (جاسم محمد جاسم)، رسالة ماجستير، لمحمد عبد الفتاح علي هواس.

5) الأساليب الإفصاحية في شعر (جاسم محمد جاسم) نحواً ودلالة، لسليمان يونس الكوران، جامعة الموصل.

6) استراتيجيات الإيقاع في شعر (جاسم محمد جاسم)، رسالة ماجستير، لمحمد عبد الفتاح هواس.

7) جماليات الصورة الفنية في شعر (جاسم محمد جاسم)، رسالة ماجستير لسلام كريم تركي الخفاجي، جامعة خلدة في لبنان.

8) أطروحة دكتوراه بعنوان (دلالة التراكيب النحوية في شعر جاسم محمد جاسم)؛ لفاطمة محمد كوثر، كلية التربية جامعة الموصل، وهي ما تزال قيد الإنجاز.

بملاحظة عناوين الدراسات السابقة ومضامينها يتضح أن هذه الدراسة تتناول جانباً نقدياً لم تتطرق إليه كل ما درس في شعر جاسم محمد جاسم، وهو مهاراته في تشكيل الصُّورة الشِّعريَّة، وطريقته في تقديمها، ومصادره التي يستقي منها صوره.

ملخص الأطروحة

عنوان الأطروحة: **الصُّورة الشِّعريَّة في شعر جاسم محمد جاسم**

معدّ الأطروحة: يلماز عبد الباسط مصطفى البياتي

المشرف: أ.م.د. بكر يلدرم

القسم: العلوم الاسلامية الأساسية

نوع الأطروحة: ماجستير

تاريخ الموافقة: 22.06.2023

غرض هذه الدراسة دراسة الصُّورة الشِّعريَّة في نتاج الشاعر العراقي المعاصر جاسم محمد جاسم، وهو أكاديمي من مواليد 1971م، وتتجلى أهمية الدراسة في تميز الشاعر في تشكيل الصُّورة الشِّعريَّة، فكل من قرأ شعر جاسم محمد جاسم يشعر بتلك البنية العلائقية المتماسكة بين الصُّورة الشِّعريَّة، والذات المبدعة حين أصبحت الصورة هي وسيلة الشاعر الجوهرية في التجربة الشعرية. اتبعت الدِّراسة المنهج الوصفي عند التَّرجمة للمؤلِّف، وعرض سيرته الذاتية والعلميَّة، والتحليلي عند استقراء شعره، وتحليله إلى عناصره الأدبية، للوقوف على الصور والاستعارات، والكنايات والرمزية الواردة في شعره، ومن أهمِّ ما توصَّلت إليه هذه الدِّراسة: أن الشاعر جاسم محمد جاسم اعتمد في تشكيل الصورة الاستعارية على التَّجسيم والتشخيص، فأخرج بالتجسيم الكوامن النفسية المجردة في قوالب تشكيلية مشهدية (سينمائية) مشكلاً بذلك استعارات مؤثرة، كما وظَّف التشخيص في صور إنسانية لأشياء محسوسة، فتشكلت بذلك استعارات وتشبيهات ومجازات مثيرة، وقد طغت الاستعارة المكنية على الاستعارة التَّصريحية في شعره؛ مما يؤكد نزوع الشاعر نحو الإيحاء سواء كان حراً من القوالب والنماذج السابقة أو مشكلاً لها بطريقة واقعية جديدة، وأن الشاعر المدروس قد قدم في مجال التصوير الفني ما يساوي الكبار من الشعراء لما حملته تلك الصور من أبعاد تصويرية تقوم على الأبعاد المشهدية؛ تشبه ما قام به امرؤ القيس، وبشار بن برد، وابن المعتز، وابن خفاجة، وغيرهم، ويأتي شعره في هذا المجال مطابقاً لقواعد النقد الحديث، كما نجد في جاسم محمد جاسم براعة واقتداراً في نقل معاناته النفسية إلى صور معبرة أصدق تعبير، وإن خياله في مجال التشبيه بأنواعه المختلفة يفصح عن رؤيته للجمال الحقيقي الذي لا زيف فيه، أما استعاراته فقد جاءت تصويراً بارعاً لصدق عاطفته في خيال خصب، وإيقاع قادر على تصوير الانطباع الذاتي المتوافق مع المشاعر والوجدان، وبالمثل، فإن الاستعارة في شعره تأتي بالتآزر مع العناصر الأخرى في بيان التشبيه والاستعارة؛ نظراً لأنه ينسجم في شبكة من العلاقات تضفي على شعره نكهة خاصة، وتأثيراً في نفس القارئ.

الكلمات المفتاحية: اللغة العربية. الصُّورة الشِّعريَّة. جاسم محمد جاسم. الرمز. الاستعارة. الكناية. المجاز.

ÖZET

Tezin Başlığı: Câsim Muhammed câsim'in Şiirindeki Şiirsel İmge
Tezin Yazarı Yalmaz Abdulbasit Mustafa ALBAYATI
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Bekir YILDIRIM
Anabilim Dalı: Temel İslam Bilimleri Ana Bilim Dalı
Tezin Türü Yüksek Lisans
Kabul Tarihi 22/06 /2023

Bu çalışmanın amacı, çağdaş Iraklı şair Jasim Muhammed Jasim'in eserlerindeki şiirsel imgeyi incelemektir. Kendisi, 1971 yılında doğmuş bir akademisyendir. Çalışmanın önemi, şairin poetik imgeyi şekillendirmedeki farklılığından anlaşılmaktadır. Jasim Muhammed Jasim'in şiirlerini okuyan herkes, imge; şairin şiirsel deneyimde temel aracı haline geldiğinde, bu imge ile yaratıcı benlik arasındaki tutarlı ilişkisel yapıyı hissedecektir. Çalışmada, yazarın biyografisi ve ilmi hayatı hakkında bilgi verirken tanımlayıcı yöntemi uygulanmış, ayrıca, şiirlerini inceleyip, edebi unsurlarına göre tahlili yaparken, bu şiirlerde yer alan imge, istiâre, kinâye ve alegorik örnekleri ortaya çıkarmak için, şiirleri analitik yöntemi uygulanmıştır. Bu çalışmanın en önemli bulguları arasında: Şair Jasim Muhammed Jasim, istiâre imgenin oluşumunda teşhis (kişileştirme) sanatına dayanmıştır. Böylece sinemasal kalıplardaki soyut psikolojik potansiyelleri ortaya çıkararak etkili istiâre oluşturmuştur. Şair ayrıca İnsana ait özelliklerin insan olmayan varlıklara mal edilmesi için teşhisi kullanmıştır. Böylece etkileyici istiâre, teşbih ve mecazlar oluşturulmuştur. Şiirlerindeki istiâre-i mekniyye örnekleri, istiâre-i tasrîhiyye örneklerinden daha fazla olduğu tespit edilmiştir. Bu, ister önceki kalıp ve örneklerden bağımsız olsun, ister ise onları yeni ve gerçekçi bir şekilde şekillendirsin, şairin telkine olan eğilimini doğrulamaktadır. Şairin sanatsal tasvirlerinin taşıdığı güzel sinematik boyutları nedeniyle, bu alanda, İmruu'l-Kays, Beşşâr b. Burd, İbnü'l-Mu'tez ve ibn Hafâce gibi büyük şairlere eşdeğer olanı sunmuştur. Bu alandaki şiiri modern eleştirinin kurallarını uymaktadır. Ayrıca Jasim Muhammed Jasim, psikolojik ıstırabını doğru ifade ve etkileyici bir imgeler aracılığıyla aktarabilmiş, bu konuda yetenek sahibi olduğu görülmektedir. Çeşitli türleriyle teşbih alanındaki hayal gücü, içinde yalanın olmadığı gerçek güzellik uzak görüşlülüğü ortaya çıkarmıştır. Kullandığı istiâre örnekleri ise, sınırsız hayal içinde duygu samimiyetini ve vicdana uygun bir ritim içinde sübjektif izlemini tasvir edebilmiştir. Aynı şekilde onun şiirindeki istiâre, teşbih ve mecaz anlatımındaki diğer unsurlarla görevdeşlik halinde gelmiştir; Çünkü o, şiirine okuyucu üzerinde etki bırakan eşsiz bir güzellik vermiştir.

Anahtar Kelimeler: Arap Dili. Şiirsel İmge, Jasim Muhammed Jasim, Sembol, İstiâre, Kinâye, Mecaz.

ABSTRACT

Thesis Title: The poetic image in the poetry of Jasim Muhammad Jasim

Author Yalmaz Abdulbasit Mustafa ALBAYATI
Supervisor: Dr. Bekir YILDIRIM
Department: Basic Islamic Sciences
Thesis type: Master's Thesis
Date: 22 \06\ 2023

The purpose of this thesis is to study the poetic image in the work of the contemporary Iraqi poet Jasim Muhammad Jasim, an academic born in 1971 AD. The importance of the study is evident in the poet's creativity in shaping the poetic image. Everyone who reads the poetry of Jasim Muhammad Jasim feels that coherent relational structure between the poetic image and the creative self when the image became the poet's essential means in the poetic experience. The study followed the descriptive approach when translating the author, presenting his biographical and scientific biography, and the analytical approach when extrapolating his poetry and analyzing it into its literary elements, to find out the images, metaphors, metaphors and symbols contained in his poetry. The conclusions of this study were that: The poet Jasim Muhammad Jasim relied in the formation of the metaphorical image on anthropomorphism and personification, so he brought out by anthropomorphism the abstract psychological potentials in scenic (cinematic) formats, thus forming influential metaphors, as he employed the diagnosis in human images of tangible things, thus forming exciting metaphors, similes and metaphors, and the metaphor dominated The metaphor for the declarative metaphor in his poetry; This confirms the poet's tendency towards suggestion, whether he was free from previous templates and models or shaped them in a new realistic way, and that the studied poet has presented in the field of artistic photography what is equal to the great poets because of the pictorial dimensions that these images carried based on the scenic dimensions; It is similar to what Imru' al-Qais, Bashar ibn Burd, Ibn al-Mu'tazz, Ibn Khafaja and others. His poetry in this field conforms to the rules of modern criticism, as we find in Jasim Muhammad Jasim the ingenuity and ability to transfer his psychological suffering to expressive images, the most faithful expression, and his imagination in the field of analogy of its various types reveals his vision of true beauty that has no falsity in it, while his metaphors came as a depiction Adept at the sincerity of his passion in a fertile imagination, and a rhythm capable of portraying the self-impression compatible with feelings and conscience. Likewise, the metaphor in his poetry comes in synergy with other elements in the statement of simile and metaphor; Since he is in harmony with a network of relationships that give his poetry a special flavor and influence on the conscience of the reader.

Keywords: Arabic Language. The Poetic Image. Jasim Mohammed Jasim. Symbol. Metaphor. Euphemism. Metaphor.

الرموز المستخدمة

ت..... توفي

تح..... تحقيق

د.ت..... دون تاريخ

د.ط..... دون طبعة

ط..... طبعة

هـ..... هجري

م..... ميلادي

تمهيد: ترجمة الشاعر جاسم محمد جاسم

أولاً: حياته وسيرته

الشاعر جاسم محمد جاسم شاعر وناقد عراقي أكاديمي، من مواليد العراق – الموصل / 1971 م؛ خريج كلية التربية، قسم اللغة العربية، في جامعة الموصل، في العام الدراسي 1996 م، وحاصل على الماجستير في الأدب العربي الحديث عام2007 م، ثم الدكتوراه في الاختصاص نفسه سنة 2007 م، وعمل بالتدريس بدرجة (أستاذ مساعد) في كلية التربية قسم اللغة العربية/جامعة الموصل، وكان عضواً في اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين فرع نينوى[1].

وقد شارك في العديد من المحافل الدولية خارج العراق، وحصل على عدة جوائز في المسابقات الدولية منها:

1. مسابقة جمعية الشعراء العرب ببيروت.
2. مهرجان الشارقة للشعر العربي.
3. مسابقة شاعر المليون.
4. مثّل العراق في مهرجان الاتحاد الدولي للشعراء العرب بإسطنبول [2] .

ثانياً: أعماله الشعرية

1. سماء لا تعنو غيمها؛ مجموعة شعرية 2009م.

---

[1] جاسم محمد جاسم، *سماء لا تعنو غيمها*، ط1، (د.م: دار كنوز إشبيليا للنشر والتوزيع، 1900)، 95.

[2] ديوان العرب، نشرة يومية تصدر عن بيت الشعر في دائرة الثقافة بالشارقة، مهرجان الشارقة للشعر العربي، الدورة 16، العدد 9، يناير 18، نقلاً عن مرجعيات القصيدة في شعر جاسم محمد جاسم _ دراسة تناصية، رسالة ماجستر.

2. خريف لا يؤمن بالاصفرار؛ مجموعة شعرية 2012م.

3. تقلبات في دفتر الثلج؛ بيروت: دار أشبيلية بيروت، 2015م.

4. مانشيتات؛ مجموعة شعرية مركزة، بيروت: دار نخبة الشعراء العرب، 2017م.

5. نيابة عن المطر، مجموعة شعرية، بيروت: دار نخبة شعراء العرب، 2018م.

6. إملاءات لأصابع العشب، 2016م[1].

ثالثاً: كتبه النقدية، وبحوثه المنشورة

1. وخزات في جدار الشرنقة: مجموعة شعرية من منشورات اتحاد أدباء نينوى في العراق، 2002 م.

2. فتون الناس: (قراءات نصوص شعرية معاصرة)، دمشق: دار تموز للطباعة والنشر، 2011.

3. جماليات العنوان الشعري: (مقاربة لقصيدة محمود درويش)، منشورات روائع مجدلاوي، الأردن، 2012م.

4. أشجار الحرف وفروعه: (قراءة في أدب معاد الجوباوي)، الرياض: دار كنوز إشبيليا، 2014م.

5. شعر المحول: (فعالية عتبة النص في شعر عبد الوهاب البياتي)، الأردن: دار غيداء، 2016.

6. عتبات نصية في شعر نزار قباني، 2016 م، الأردن: دار غيداء، 2016.

7. النص الموازي للخطاب الشعري: (نزار قباني أنموذجاً)، الأردن: دار غيداء، د.ت.

[1] جاسم، سماء لا تعنو غيمها، 96.

بحوثه المنشورة:

- استراتيجية القافية في الشعر العمودي، قصيدة أحمد شوقي: نهج البُردة نموذجاً، مجلة آداب الرافدين، جامعة الموصل، المجلد 2009، العدد 54، 31 أغسطس/آب 2009.
- البدوية في شعر نزار قباني بين الرفض والتسوية، 2011[1].
- التعريف تقانة شعرية، قراءة في كتاب يتوكأ على عماه لعبود الجابري، 2019 م[2].
- جماليات القصيدة الأسرية، قراءة نماذج مختارة من مخطوطة أريكة الموصلي لمؤلف الجبوري، مجلة كلية التربية بجامعة بابل، العدد 43، نيسان 2019.
- جماليات الخاتمة في قصيدة الشطرين، قراءة في عينات من الشعر الموصل المعاصر، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد 26، العدد 1 (31 يناير/كانون الثاني 2019).
- جماليات توقع القافية، قراءة في عمود عارف السعدي، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية بجامعة الموصل، المجلد 16، العدد 1 (31 ديسمبر/كانون الأول 2019).
- الرثاء بأثر رجعي، جماليات اللحظة الزائلة في شعر عبد الرزاق الربيعي،2020م [3].
- العكاز هو رمز في شعر رعد فاضل، مجلة دراسات موصلية[4].

---

[1] لم أقف على مكان نشر هذا البحث.

[2] ينظر: موقع الأنطولوجيا بتاريخ 04.07.2020 على الرابط:

[3] لم أقف على مكان نشر هذا البحث.

[4] لم أقف على هذا البحث في المجلة المذكورة.

- تمظهرات التكرار في شعر بشرى البستاني، مجلة دراسات موصلية، المجلد 8، العدد 26، 2009م.

- كاميرا قصيدة اللهب، أريكة أحزان الفصول الأربعة لنضال قاسم على سبيل المثال[1].

[1] لم أقف على هذا البحث.

1. الفصل الأول: التأصيل النقدي لمفهوم الصُّورة الشِّعريَّة

1.1. الشّعر الحديث في العراق وأهميته.

1.1.1. الشّعر الحديث في العراق

ما يزال الشّعر في العراق يحتل مكانة خاصة في دائرة الثقافة والفن، ولعلّ ذلك راجع لضعف الحركة المسرحية، ولعدم رسوخ تقاليد القصة والرواية، لكن المهم أنّ النّاس ما زالوا يتذوقون الشعر فيقبلون عليه إقبالاً شديداً، وما تزال القصيدة ذات الرؤية الكلاسيكية تحاول تثبيت مواقعها، رغم الهزات التي تنتابها بين الحين والآخر بسبب موجات التجريب والتجديد في الفن الحديث الوافدة سريعاً من متغيرات العصر وأعاجيب التكنولوجيا[1].

ولاشك في أن تاريخاً حافلاً كالتاريخ العراقي الحديث والمعاصر على وجه الخصوص كان دائم الحضور في الذاكرة الشعرية للشاعر العراقي، وحفل العقد الثاني من القرن الماضي بالكثير من الأحداث والثورات التي غيرت خارطة البلد السياسية وخارطة العالم العربي عموماً، وانعكس صداها واضحاً في مجمل النتاج الشعري، وتميز بنزوع واضح نحو الاندماج بالمجتمع وقضاياه السياسية تحديداً، ومعايشة الهمِّ الوطني الذي حمله الشعراء في ضمائرهم وحولوا قصائدهم إلى أسلحة حقيقية تعري وقاحة الطغاة والمحتلين، وتدفع الشعوب وحراكها الوطني إلى محطات الفعل الثوري، ولقد ورث الأدب العراقي المعاصر ومن قبله الأدب الحديث هموم المجتمع العراقي وانعكست الأحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية على مضامينه بشكل كبير بسبب حالة الفوضى السياسية والتبعية والاحتلال الأجنبي، إلا أن المنجز الفني الذي تحقق للشعر

[1] علي عباس علوان، *تطور الشعر العربي الحديث في العراق*، (بغداد: وزارة الإعلام، 1975م)، 3-4.

على يد مجموعة من الشعراء لاسيما شعراء مدرسة الشعر الحر، قد أسهم في إحداث نقلة كبيرة خلصت الشعر من التبعية الفنية التي نألفها عند شعراء الاتجاه الكلاسيكي ومنهم: الكاظمي[1] والزهاوي[2] والرصافي[3] والشبيبي[4]، فقد كان الشاعر قبل ذلك يعيش حالة من الانفصام عن الواقع على الرغم من تعلقه بمجريات الأحداث السياسية، وخير ما يلخص هذا الأمر ما يراه احد الباحثين من تعلق واضح بالشكل والألفاظ والسير على خطى القدماء –لاسيما الشعراء العباسيون– الذين سار الشاعر الكلاسيكي على خطاهم فكانت موضوعات القصيدة التقليدية من مديح ورثاء وغزل هي النمط السائد، بل إن النظم فيها كان يعد معيارا للشاعرية والتمكن، مع سعي هؤلاء إلى إثبات أصالة أشعارهم، ونفي تأثرهم بمن سبقهم ومن

[1] عبد المحسن بن محمد بن علي الكاظمي (20 أبريل 1871 – 1 مايو 1935) (30 محرم 1288 – 28 محرم 1354) عالم مسلم وشاعر عراقي عاش معظم حياته في مصر. يلقب بأبو المكارم وشاعر العرب ويعد من فحول الشعراء العرب في العصر الحديث. ضاع كثير من مؤلفاته وأشعاره أثناء فراره من مؤلفاته ديوان الكاظمي في جزأين. إميل يعقوب، معجم الشعراء منذ بدء عصر النهضة، ط1، (بيروت: دار صادر، 2009)، 764/2-65.

[2] جميل صدقي بن محمد فيضي ابن الملا أحمد بابان الزهاوي (1279 هـ – 1354 هـ / 1863 – 1936 م): شاعر، من طلائع نهضة الأدب العربي في العصر الحاضر، وهو علم من أعلام الشعر العربي الحديث، ورائد من روّاد التفكير العلمي والنهج الفلسفي. مولده ووفاته ببغداد، كان أبوه مفتيها. وبيته بيت علم ووجاهة في العراق. فؤاد صالح السيد، *معجم السياسيين المثقفين في التاريخ العربي والإسلامي*، ط1، (بيروت: مكتبة حسن العصرية، 1432-2011)، 173.

[3] معروف الرُّصَافِي (1292 – 1365 هـ / 1875 – 1945 م) أكاديمي وشاعر عراقي، انتخب عضواً في مجمع اللغة العربية في دمشق، عام 1923م، وبعد ذلك عين مفتشاً في مديرية المعارف ببغداد عام 1924م، ثم عُيّن أستاذاً في اللغة العربية بدار المعلمين العالية عام 1927م. إبراهيم عبد الغني الدروبي، البغداديون أخبارهم ومجالسهم، (بغداد: مطبعة الرابطة، 1958م)، 103 – 105.

[4] أحمد رضا الشبيبي (1889 – 1965) هو محمد رضا جواد الشبيبي شاعر من نوابغ الشعراء المتأخرين وزعيم وطني، مفكر رصين شديد التؤدة والأناة، ابتلي بالسياسة فكان مصلحاً اجتماعياً مثالي النزعة أكثر منه سياسياً ورجل دولة. ينظر الرابط:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF_%D8%B1%D8%B6%D8%A7_%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%A8%D9%8A%D8%A8%D9%8A#cite_note-2

عاصرهم من الشعراء الغربيين على نحو ما يقوله الشبيبي من أنّه لم يتأثر بشاعر عربي أو غربي، وليته فعل وعندها كان سيخلص شعره من آثار التقليد والصنعة المقيتة التي لم تعد تتجاوب مع روح العصر وحركته[1].

أول شعراء التيار المعاصر الجواهري شاعر العراق الكبير الذي يمثل برأينا حلقة الوصل بين التيار الكلاسيكي والتيار الحديث المتمثل بحركة الشعر الحر، أما من شعراء العراق في العصر الحديث البارزين الذين ما زالوا على قيد الحياة: الشاعر الدكتور جاسم محمد جاسم، وغيره كثير...

1.1.2. أهمية دراسة جمالية الشعر

الشّعر هو بحر تتعدد عوالمه، نقف على شطآن ألفاظه ومعانيه لنغوص في جماليّات صوره، وللصياغة الشّعريّة أهمية كبيرة في النص الشعري، فهي الأداة الأولى في الحكم على تجربة الشّاعر، وجمالية تعابيره، وقدرة هذا المبدع على سبك الألفاظ والمعاني واستلهام صور تنقلنا إلى عالم من الجمال، فالشعر لا يقوم إلا على عناصر أساسية تتمثل في اللغة والإيقاع الموسيقي والصّورة، وقد حظيت الأخيرة باهتمام الدرس النقدي كثيراً، ليس لأنها تعبر عن الإحساس و العاطفة بل لأنها تعبر عن حقائق من واقع الإنسان، يرسمها الشاعر بمخيلته، ويظهرها في نصّه الّذي ينقلنا بدوره إلى عالم تخيّل الشّاعر، فهي تكتسب طبيعة تخييليّة تعمل على إشراك المتلقّي في عمليّة إبداع النّصّ الشّعريّ، وللشّعر بصوره الجذابة جانبين مهمين من حيث قدرته على التّعبير عن التجربة والموقف فنكون هنا أمام قيمة موضوعيّة، ولا بد من وجود قيمة شكلية من حيث الفن والجمالية، لا يمكن فصلهما مطلقاً"[2]

---

[1] علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، 193.

[2] بشرى موسى صالح، *الصُّورة الشِّعريَّة في النقد العربي الحديث*، ط1، (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1994م)، 145.

والشّعر هو حامل الرؤية التي يعبر عنها الشّاعر من خلال الصّورة التي تتجلى فيها عبقريته، وتجربته من خلال الصوغ اللساني الخاص الذي ينقل المعاني والأفكار إلى صور مرئية معبرة بالاعتماد على صيغ إيحائية مميزة، فتتشكل لدينا كثير من الصّور الدّالة الّتي تتحوّل إلى صور بصريّة، وسمعيّة، وشميّة، ولونيّة، وكثيراً من الصّور التي تتلاقى فيها موسيقى الشّعر مع عذوبة الكلمة فتحملنا إلى عالم الشّاعر، والصّورة هي الشّكل الّذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشّاعر في سياق بيانيٍّ خاص مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة، والتركيب، والإيقاع، الحقيقة والمجاز، والتضاد، والترادف[1].

وقد فُطِر الإنسان على التّعلق بكلّ ما هو جميل، وهو مشدود بحسّه إلى كل ما يمت للجمال بصلة، ولا بدّ أنّ نفس الشّاعر تكون أكثر حساسيّة وأقدر على تحقيق اتصال معين مع هذا الجمال، فالفنان يحاول اكتشاف نفسه والعالم من حوله من خلال تجليات الجمال الموجودة في هذا الكون، ومن هنا نستطيع أن نقسم الجمال إلى جمال طبيعي موجود في الطبيعة والواقع، وجمال فنيّ يعكسه الفن من خلال نظرة المبدع إلى الجمال الطبيعي، فالجمال الفنيّ جمال مبتدع، مكتشف، مخلوق، إنّه انعكاس النّفس على الطبيعة، وهو ضرب من الجمال النفسيّ الّذي يبدعه الإنسان من خلقه لمثال الأشياء[2].

ولا بدّ أنّ الإبداع الفني عمليّة صعبة ومعقدة، ولا يمكن أن تفسّر إلا من خلال مبدعيها، ولا يستطيع المبدع نفسه مساعدتنا في ذلك لأنّه لا يعرف هو أيضاً كيف يكون ذلك، ليكون الفن رفيق الإنسان السّاعي إلى اكتشاف نفسه، والعالم من حوله.

---

[1] عبد القادر القط، *الاتجاه الوجداني في الشّعر المعاصر*، ط1، (القاهرة: مكتبة الشّباب، 1988)، 435.

[2] رمضان كريب، *فلسفة الجمال في النّقد الأدبي*، (الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعيّة، 2009)، 18.

ويبدو أنّ وظيفة الشّعر الجمالية في الأدب العربيّ مرتبطة بالملكات التي قدّرها علماء العرب للأدب، وهي الملكات التي تتجلى في الشعراء، والكتاب، والأدباء، وهي الملكة المنتجة للفن والأدب، والأخرى ملكة ناقدة تستطيع أن تتبين مواضع الجمال في الأعمال الأدبيّة، وملكة متذوقة تدرك بنفسها أو بواسطة الناقد ما في النّصوص الأدبيّة من حسن وجمال.

فالجماليّة في النّص الأدبيّ هي ما ينبع منها جماله وما يقوم على أساس تجريد النّصّ من عوالقه الخارجيّة والانطلاق في مقاربته من الدّاخل، فلا يكون هناك مجال إلا لما يقوله النّص[1].

فالجمال والجماليّة في النّص الأدبيّ منهج يدعو إلى تحسس مكامن الجمال في العمل الأدبي، والبحث في سبيل استقصاء جماليّات هذه الأعمال، ومن هنا فقد صيغت نظريّة كاملة تدعى بعلم الجمال الّذي يتكفّل بالبحث في كل ما يتعلّق بالجمال في النّصوص الإبداعيّة، ويعدّ بومجارتن أوّل من أفرد هذا المصطلح في كتاب له عام 1970م، ليكون علم الجمال علماً قديماً حديثاً ارتبط بالمباحث الفلسفيّة في بداية الأمر ثمّ أصبح علماً مستقلاً في بداية النّهضة الأوربيّة[2].

تتجلى أهمية الشعر العربي وما فيه من جمالية من جوانب متعددة، وهي:

1. الإحساس بالقيمة

فالشّعر العربيّ في كل مكوناته، وفي نسيجه المحبوك حبكاً جماليّاً ينطوي على قيمة معينة تحكم معانيه، فتجعل المتلقي يشعر بالقيمة الجماليّة للكرم، والإيثار، والبطولة، والحب، وغيرها من القيم الأخرى.

2. الشعور بالإبداع الموسيقي

[1] عبد الكريم هلال خالد، *أسس النقد الجمالي في تاريخ الفلسفة*، ط3، (بنغازي/ليبيا: منشورات جامعة قاريونس، 2003)، 111.
2 عبد القادر فيدوح، *الجمال في الفكر العربي*، مجلة الفيصل، عدد239، 1996م، 94.

من خلال نغمة الشّعر التي ترتبط بطريقة تشكّل كلماته، وتراصف حروفه، وتتابع قوافيه، فنشعر عند هذا بمدى قدرة هذا الشّعر وقربه من نفس المتلقي.

3. التأثير في المتلقي

من خلال اختيار موضوعات تمس الشّعور الجمعي، فتشعر المتلقي بأنّ كل كلمة قيلت في القصيدة هي تعبير عن نفسه وعن إحساسه الدّاخلي.

4. تصوير الطبيعة والحدث

واللجوء لهذا النوع من التّصوير يشكل دمجاً بين الواقع والمتخيل لنشعر أنّنا مع الكاتب في كل ما يحاول التعبير عنه وقوله.

ومن هنا فقد أصبح لجماليّات النّص أكبر دخل في تحديد الارتباط به، وقوّته، ودرجة الانجذاب إليه، والانطباع في الّذاكرة، والتأثير على القلب والنفس، فالجماليّة في النّص الأدبيّ هي ما ينبع منها جماله وما يقوم على أساس تجريد النّصّ من عوالقه الخارجيّة والانطلاق في مقاربته من الدّاخل، فلا يكون هناك مجال إلا لما يقوله النّص[1]، ومن هنا فقد كان للشّعر أهميته ودوره في نقل التجربة وخلجات النّفس وفي تحقيق التعبير الإبداعيّ الذي يلامس الواقع.

[1] عبد الكريم هلال خالد، *أسس النقد الجمالي في تاريخ الفلسفة*، ط3، (بنغازي/ليبيا: منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، 2003)، 111.

1.2. مفهوم الصُّورة الشِّعريَّة في النقد العربي القديم والحديث

1.2.1. مفهوم الصُّورة الشِّعريَّة لغة واصطلاحاً

الصورة لغة:

الصورة في لسان العرب لابن منظور: "الصورة في الشكل، والجمع صور، قام بتصويرها وتخيلها، وتخيلت الشيء وتخيلت صورته، فتخيلت ذلك بالنسبة لي"، وفي الصحاح: تصورت الشئ: توهمت صورته فتصوَّر لي، والتصاوير: التماثيل [1].

وأما التصوُّر، فهو "عبور الفكر بالصورة الطبيعية التي سبق أن حضرها، وتفاعل بها ثم خبأها في مخيلته مروره بها يراجعها"[2]، والتصوير، ليس تصويراً شكلياً؛ بل هو تصوير شامل فلا يعني أن التصوير يقتصر على اللغة، إنه التمثيل بالألوان والتمثيل عن طريق العمل والتمثيل بالخيال.

إنه أيضاً تمثيل للحن الذي يحل محل اللون في التمثيل، ويساعد الوصف والحوار ولحن الكلمات ولحن الجمل وموسيقى التعبير على إلقاء الضوء على الصورة؛ بما أن المعاجم اللغوية لا تغير في تعريف الصورة لا بد من اللجوء إلى معجم مقاييس اللغة لنبحث عن التطور الدلالي لكلمة الصورة، وفي هذا يرى ابن فارس أن معنى الصورة هو "صورة كل مخلوق، والجمع صور، وهو الشكل الذي خلقه، والله القدير هو الخالق المصور"[3].

---

[1] إسماعيل بن حماد الجوهري، *الصحاح*، تح. أحمد عبد الغفار، ط2، (بيروت: دار العلم للملايين، بيروت، 1989)، 717/2.

[2] صلاح عبد الفتاح الخالدي، *نظرية التصوير الفني عند سيد قطب*، (الجزائر: المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 1988)، 74.

[3] أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين (ت. 395هـ)، *معجم مقايس اللغة*، تح. عبد السلام محمد هارون، (د.م: دار الفكر، 1979)، 320/3.

مفهوم الصورة اصطلاحاً

حيث بدأ لاروس تعريفاً اصطلاحياً للصورة يقول: "الأسلوب الذي يجعل الفكرة تبرز بطريقة أكثر حساسية وشاعرية، مع إعطاء الشيء الموصوف، أي من يتحدث عنها، وأشكال وميزات مستعارة من أشياء أخرى، مما يخلق علاقات تشابه وتقارب مع الشيء الموصوف في أي من جوانبه"[1].

ويقترب تعريف الصورة الفنية للناقد عبد القادر القط من الجوهر الاصطلاحي لأنه "الشكل الفني الذي تتخذه الكلمات والعبارات بعد أن يرتبها الشاعر في سياق رسومي محدد للتعبير عن جانب من جوانب التجربة الشعرية والإيقاع، الحقيقة والاستعارة والمرادفات والتباين والتجانس ". وغيرها من وسائل التعبير الفني، الكلمات والعبارات، هي المادة الخام للشاعر الذي يصوغ منه هذا الشكل الفني أو يرسم شعره. [2].

فالناقد القط هنا يمزج كثير مما يتولد عن الصُّورة الشِّعريَّة بعد تكونها، لكنه ركز على المادة أولية اللغة التي يصنع منها المبدع ما يريد من صور حتى تتبلور في الشكل الفني النهائي في القصيدة وتصل إلى المتلقي.

يعرّفها علي البطل: "الصورة تكوين لغوي، كونها خيال الفنان من معطيات مختلفة، العالم الملموس يقف في المقدمة" [3]، فالناظر إلى التعريفين يجد التركيز على المادة التي تصنع منها الصورة والتي يسميها

---

[1] نقلاً عن، *محاضرات في القصيدة العربية*، د.ط، (الجزائر: منشورات جامعة قسنطينة، 2002)، 120.

[2] عبد القادر القط، *الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر*، ط2، (د.م: دار النهضة العربية، د.ت)، 391.

[3] علي البطل، *الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري*، (بيروت: دار الأندلس، 1983)، 30.

الباحث المتن الصوري، في الوقت الذي أضاف البطل إلى ما ذهب إليه القط الخيال وهو بؤرة الصورة إن لم يكن هو التصوير بذاته.

تتجاوز الدراسات الحديثة للصورة الفنية الكثير مما تم التعليق عليه في مفهوم الصورة من الآراء والدراسات القديمة التي كانت مناسبة للإبداع الشعري المحدد؛ كما ابتعد عن الاستقصاء الخارجي عن أنواع الصور التي يحتويها. كما أنني ابتعدت عن التتبع الذهني للحركة المماثلة وابتعدت عن المعنى المعجمي ومحيطه، لم تعد الصورة هي مثل وتشابه، أو العلاقة المجازية بين طرفين؛ بدلاً من ذلك، أصبح مشهدًا يستوعب العديد من الحفلات، والعديد من العلاقات، وعدة أنواع من الصور الجزئية أو الخطابية، لذلك نقوم بإعداد الصورة من خلال تماسكها العضوي مع أجزاء من اللوحة.

ما يلاحظ في تعريف الصورة كمفهوم هو اعتماد انتقادات معينة في الروح لتكون أساس تعريف الصورة، يقول أحمد دهمان: الصُّورة الشِّعريَّة هي تكوين عقلي وعاطفي معقد، يعبر عن نفسية الشاعر، ويمتص مشاعره، ويجب أن تكشف عن إحساس أعمق بالمعنى الواضح للقصيدة من خلال خاصية الإيحاء والرمزية بها، إن صورة العضوية في التجربة الشعرية، لأن كل صورة حاضرة فيها تؤدي وظيفة معينة، وتتفق مع الآخرين وتتبع الفكرة العامة[1].

ولا يذهب محمد غنيمي هلال بعيداً، إنه ينكر متطلبات كلمة الاستعارة، أو الجملة لتشكيل الصورة، نظراً؛ لأن العبارات الحقيقية قد تكون تصويراً دقيقاً مع خيال خصب، حتى لو لم تطلب وسائل

[1] أحمد دهمان، *الصورة البلاغية عند عبد القاهر*، ط1، (دمشق: دار طلاس، 1986)، 376.

الاستعارة، يقول: "الصورة لا تلتزم بضرورة الكلمات، أو أن العبارات مجازية، حيث إن العبارات هي الاستخدام الحقيقي، وهي مع ذلك دقيقة في التصوير وتشير إلى خيال خصب" [1].

كما نتفق مع الإجماع على صعوبة إيجاد تعريف جامع مانع للصورة الفنية، بسبب التشعب الاصطلاحي، واستخدام الصورة في أكثر من حقل أدبي وعلمي في آن معاً، على الرغم من إحساسنا بفهم المصطلح واقترابه من أذهاننا كما يخيل لنا في الوهلة الأولى حين نسمع الصورة الفنية، أو الصُّورة الشِّعريَّة لكن ذلك مجانب للصواب؛ لأن مفهوم الصورة الفنية من المفاهيم النقدية المعقدة، مضطربة للغاية، بسبب تشعبات دلالاتها الفنية، وبالتالي فإن الصورة الفنية لها الحق في أن تكون ملكة الأدوات الإبداعية في الشعر، لأنها تمثل الجوهر. في الشعر، وأهم وسائل الشاعر في نقل تجربته والتعبير عن واقعه.

1.2.2. الصُّورة الشِّعريَّة في النقد العربي القديم

لقد أعطى النقاد العرب مفهوم الصورة اهتماماً كبيراً، مع العلم أن معناها لم يكن معيّناً في ذلك الزمن، ويلاحظ أن آراء النقاد الأوائل في دراساتهم النقدية للشعر العربي جاء متأثراً بآراء اللغويين والمترجمين الفوريين والفلاسفة من المتحدثين[2]،لذلك، كانت نتائجهم مقتصرة على تفريق السيئ عن الجيد، ولم يكن اهتمامهم في تحديد المصطلحات الحرجة بقدر ما كانوا مهتمين بتقييم أخطاء الشعراء، والتعبير عن آرائهم حول مدى قدرتهم على التعبير عنهم جيدًا بالكلمات، وسلامة أسلوبهم، لذلك جاءت آرائهم حول مفهوم الصورة في دراستهم عن الشعر العربي بعيدة عن محاولة تعريف المصطلح.

---

[1] محمد غنيمي هلال، *النقد الأدبي الحديث*، (القاهرة/مصر: دار النهضة، 1977)، 432.

[2] مصطفى ناصف، *دراسة الأدب العربي*، الدّار القوميّة للطابعة والنشر، د.ط، د.ت، ص7 ــ 15.

لكنهم أعطوا الكثير من الآراء حول الصورة في حديثهم عن الشعر بكل قيمته، ونلاحظ أن الصورة قد تم تمييزها في قصائد القدماء، لذلك لا نجد أجمل من الصور التي لا تزال ترسم التراث المعاصر ليومنا هذا.

من بين آراء النقاد القدامى حول موضوع الصورة هو رأي الجاحظ أثناء تمييزه بين الكلمة والمعنى، يقول: " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقروي، والمدنيّ. وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع وجودة السّبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير[1]"، بقول هذا، يحاول تحديد مستوى الشعر الجيد، بعيدًا عن الاهتمام بمعنى لفت الانتباه إلى الكلمات، ثم يحدد مستوى الشعر كصناعة – لأنه يحتاج لتعب وجهد– وكنسج فإن المنسوجة في صلة جيدة مع المصنوعة، وكتصوير، ويريد أن يفعل ذلك ليقول أن الصورة هي جوهر الشعر، ومقياس قدرة مالكها.

ويرى قدامة بن جعفر في كتابه عن نقد الشعر، أن الصور تبرز باعتبارها حجر الزاوية في شعر الشاعر، وقد شبه صناعة الشعر بفن النجارة والصناعات اليدوية والصور هي موادها الأولية[2]، حيث يركز هنا على التعبير عن وجهة نظره، على الرغم من أن المعنى موجود بالفطرة في العقل، إلا أن تمييزه عن الآخرين يعتمد على الصورة التي تجعله ينبض بالحياة.

[1] عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء، الليثي، أبو عثمان الجاحظ (ت. 255هـ)، *الحيوان*، تح. عبد السّلام هارون، ط3، (بيروت: المجمع العربي الإسلامي، 1969)، 3/ 67.

[2] قدامة بن جعفر (ت. 337هـ)، *نقد الشعر*، تح. عبد المنعم خفاجي، (بيروت: دار الكتب العلميّة، د.ت)، 14.

يقر الجرجاني بأن مسار الاتصال اللفظي يتضمن استخدام الصور والصياغة، وأن أساس تقييم الشعر، هو التصوير وصياغة الخطاب، وهذا واضح من خلال أقوال مختلفة أبدى النقاد العرب فيها اهتماماً كبيراً بالصورة.

وهذا يقدم دليلاً على احتفاء النقاد العرب بالصورة في الأدب العربي القديم؛ لأن الصور الفنية في الشعر العربي كانت تعج "بتصوير المشاهد الطبيعية ورسمها رسماً يلم بكل تفاصيلها وأبعادها "[1]، فما يميز شعر الشاعر عن غيره من الشعراء هو دقة الوصف، وحسن سبك الصور، ولهذا "أم جندب (زوجة امرئ القيس) كانت تميل إلى شعر علقمة بن عبدة خصم زوجها، بدلاً من تفضيل شعر زوجها " [2] انت تقول لزوجها فلان أشعر منك لأنه وصف كذا وقال كذا.

وعليه أولى النقاد في النقد القديم التفاتاً يرقى إلى درجة الاهتمام بالصورة، فتطرقوا إليها تعريفاً، وتحديداً، ومدلولاً، ولا ندخل في ذلك الجدل العقيم الذي لا يمنح الدراسة بعداً علمياً حول اهتمام النقد القديم بالصورة، أو انعدامه، لأن بعض الباحثين الذين يختلفون في نظرتهم للصورة وعلاقتها بالتراث، فمنهم من ينكر على القدماء كل فضل ومنهم من يصرّ على وجودها، وهذا كلام لا يسمن ولا يغني للعلم شيئاً فالخلاف امتد إلى أن طال التراث العربي العريق لذلك يبقى للنقد القديم قيمته التي لا ينكره عالم أو ناقد يتحلى بأصول العلم وأخلاقه.

---

[1] محمد الصادق عفيفي، *النقد التطبيقي والموازنات*، (مصر: دار النهضة، 1973)، 138.

[2] بسام قطوس، *الصورة الفنية في سياق النص الشعري الحديث*، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد 9، العدد 1998م، 43.

وقبل الانتقال إلى الجرجاني يمكن الرجوع إلى ما كتبه الجاحظ حول التصوير بأنه البنية التأسيسية لشق الطريق نحو فهم الصورة الفنية، وهذا الإلماح بمنزلة إشعار من أجل ضرورة التفات إلى الصورة؛ لأنها النور المشع بين حبر القصائد وخفاياها؛ لأن الصورة "هي التي تكسب الكلام صفة الشعرية"[1].

أما في منهج الجرجاني فاتخذ مصطلح الصورة بعداً مغايراً تميز به من النقاد العرب، فأعطى مصطلح الصورة حقه في التعريف، واحتسب الصورة تحديدًا للشعر وتأطيراً له؛ محاولاً التخفيف من وطأة الخلاف حول قضايا نقدية شائكة مثل: الانتقاء بين اللفظ والمعنى وتكرار المعاني عند الشعراء، ومع أن عبد القاهر يعود إلى قول الجاحظ في المفاضلة بين اللفظ، والمعنى.

وفي تحليل لنظرة كل من الجاحظ والجرجاني يُلاحظ أن منهج الجرجاني في دراسة الصورة هو منهج متميز، وسع في حديثه عن الصورة في كتابيه "أسرار البلاغة" و "دلائل للإعجاز"، ومن ذلك حديثه، "ومن الفضيلة الشاملة فيه أن يظهر هذا القول بشكل متجدد. التي تزيد قيمتها مع النبل، وهي توجبها بعد الفضيلة أيضاً"[2].

لعل محور تمييز عبد القاهر عن النقاد القدامى هو إحجامه عن ازدواجية النطق والمعنى، وهو ما أسماه بنظرية النظم. حيث يقول عبد القاهر الجرجاني: "واعلم أن قولنا الصورة هي تمثيل للقياس كما نعرفها بأذهاننا على ما نراه بأعيننا، لذلك عندما رأينا الثنائية بين الأجناس الفردية تكون فيها من حيث الصورة، فكانت بين إنسان من إنسان، وحصان من جواد بخصوصية هي في شكل ذلك، وليس الصورة شيئاً بدأناه،

---

[1] محمد الولي، *الصُّورة الشِّعريَّة في الخطاب البلاغي والنقدي*، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، د.ت)، 49.

[2] عبد القاهر الجرجاني، *أسرار البلاغة*، تح. هـ. ريتر، ط2، (د.م: مطبعة وزارة المعارف، 1951م)، 41.

ولكن ينكره الإنكار؛ بل هو استعماله في كلام العلماء، ويكفيك أن تقول الجاحظ إن الشعر هو شكل من أشكال الفن وصورة. [1].

فالجرجاني لا يرفض رأي الجاحظَ في أن المعاني مطروحة لكنه يتخطى حدود المعاني، ولا يكتفي الجرجاني بالمقارنة العادية؛ التي يقولها هو نفسه في بعض الأحيان بين الشاعر والصائغ، ويساوي فيها بين المعنى والمادة التي تصنع منها المصاغات كالفضة أو الذهب؛ بل يواصل إلى الممايزة بين المعاني والألوان التي تصنع منها الصور والرسوم، فلا تكون كتابة الشعر انتقاءً للكلمات، كما قال الجاحظ، بل اختياراً ونظماً للمعاني، فعبد القاهر يقصد أن الصورة هي الرسم الذي تشكل فيه المعاني، لأن رسم المعاني بالنسبة له يعني أن تتصور بناءً على نظرة الأديب ويرتبها على أشكال معينة وفقاً للتفاضل والتمايز، فما يمكن استنتاجه حول مفهوم الصورة في القديم هو أنها كانت عقلية تقوم على دقة الملاحظة لها قواعد وأصول، كما قرن الخيال والتصوير بمسألة الصدق والكذب، ثم يربط الجرجاني الصورة بدوافع نفسية وذوقية وحسية كي تحقق هيئةً وعبقاً وعمقاً مؤثراً؛ لأن "الصور إذا جاءت في أعقاب المعاني، أو أبرزت هي باختصار في معرضه، وحوّلت عن صورها الأساسية إلى صورته الفنية؛ هذا ما يرفع من قيمتها ويلهب من نارها ويزيد قواها في التأثير في المشاعر، ويدعو القلوب إليها ويحس بها أقاصي الأفئدة حباً وكلفاً، ويجبر النفس على أن تريها محبة ووداداً"[2].

ويمكن لنا إرجاع ترابط الصورة مع نفسية الأديب إلى تلك الإرهاصات أولى؛ التي بدأت من كتابات الجرجاني، فالصورة في الشعر ما هي إلا توصيفٌ لحالة مزاجية محددة يقاسيها الشاعر تجاه حالة

[1] عبد القاهر الجرجاني، *دلائل الإعجاز*، تح. محمود محمد شاكر، ط2، (د.م: مطبعة المدني بالقاهرة، 1992)، 254-255

[2] الجرجاني، *أسرار البلاغة*، ص101، وما بعدها.

محددة من حالاته مع الحياة[1] فالأثر النفسي ظاهر في تكوين وتشكيل الصورة وعبد القاهر الجرجاني تنبه إلى ذلك، وهذا ما دفع الصورة الفنية إلى عناية الدارسين، والنقاد القدامى والمعاصرين على السواء، والصورة هي كل الأشكال الافتراضية؛ وهي تكون من عمل القدرة الخالقة، فالذهاب إلى دراستها يعني التوجه إلى لب الشعر"[2].

والحاصل من تلك الآراء للجرجاني أظهرت أن الفرق بين المعاني؛ يتجلى في صورة المعنى التي تنطبع، لأنها كالصور المرئية، ويؤكد أن مادة الشعر هي الصورة التي التغى إمكان التمييز فيها بين مادة والشكل؛ هنا يعرّف، وينظر لها نظرة شاملة لا تقوم على الكلمة وحدها، أو المضمون وحده؛ بل إنهما شيئان مكملان لبعضهما ما إذ يقول في ذلك "واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"[3]، والأمر اللافت للنظر في نظرية عبد القاهر تحديده الفوارق الدقيقة بين الصيغ البلاغية بناء على علاقتها، أو قصديتها، بعيداً عن اللغة؛ من هنا يرى أن الاستعارة تمنع ذكر الموصوف، لأن الغاية هي تقديم وجه الشبه بين المشبه منه والمشبه له مخرجاً ما لا يريد إثباتاً وتقريراً، وهنا يؤكد عبد القاهر موضوعاً غاية في الأهمية، وهو أن الوصف لا يكفي أن يشار إليه بـ «الكاف» و«مثل» وأخريات؛ إذ الفكرة من حيث الصورة هو ما يوجب معنى الوصف، ولا يكتفي عبد القاهر بتحديد طبيعة الارتباط بين الموصوف والموصوف به لتعريف الاستعارة، فيؤكد أن ما يشير إليها هو الطريقة التي ترد فيها، وهي ما تمنحها كيانها بوصفها صورة اعتبارية.

---

[1] محمد زكي العشماوي، *قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث*، (بيروت: دار النهضة العربية، د.ت)، 108.

[2] إحسان عباس، *فن الشعر*، (بيروت: دار الآداب، 1955)، 227.

[3] عبد القاهر الجرجاني، *دلائل الإعجاز*، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، ط2، (القاهرة: مكتبة الخانجي، 1989)، 320 شاهد سبق ذكره لكنه كرر للضرورة البحثية.

بهذا أظن أنه تمت الإحاطة بالأركان النقدية لدى الجرجاني ويمكن التوسع حول نظريته بالعودة إلى مرجع غاية في الأهمية يفيد الدارس منه في التعرف على نظرية الجرجاني التي من خلالها تمت الإحاطة بالأركان النقدية لدى الجرجاني، ويمكن التوسع حول نظريته بالعودة إلى مرجع[1] غاية في الأهمية يفيد الدارس منه في التعرف على نظرية الجرجاني التي تأكد كونها نظرية متكاملة بنت عليها الدراسات النقدية اللاحقة الكثير واستخلصت منها نتائج جمة.

ونظرة سريعة لمفهوم الصورة عند حازم القرطاجي يلاحظ التخطي لقضية الشكل، أو الصياغ وتتغير القضية الجوهرية في الصورة مع استفادة الذهن لمدرك حسي غائب، فكل أمر له تواجد خارج الفكر، "فإنه إذا تم الوعي به تكون له انطباع في الفكر يماثل ما وُعيَ منه، فإذا عبر عن هذا الانطباع الذهني الناتج عن الوعي أقام اللفظ المعبر به شكل تلك الصورة الفكرية وظيفة إفهام المنصتين في أذهانهم"[2].

ويتعرض قدامة بن جعفر لهذا الوصف عند تحدثه عن الصناعة إن المعاني كلها مقدمة للشاعر، وله أن يتحدث فيها: "الشعرية فيقول أحب وآثر من غير أن يحضر عليه معنى يروم الكلام فيه، وإذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر كالصورة، كما يوجد كل صناعة، من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور فيها مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة"[3]

على كل الأحوال تبقى الدراسات القديمة ذخراً مرجعياً يستفاد منه في الدراسات الأكاديمية الجادة بعيداً عن الهرطقات التي تظهر هنا وهناك حاملة مصطلحات لا تتناسب إلا مع البيئة التي ظهرت فيها

---

[1] كامل محمد البصير، *بناء الصورة الفنية في البيان العربي دراسة موازنة*، (بغداد: مطبعة كلية الآداب د.ت)، 42.

[2] حازم القرطاجي، *منهاج البلغاء*، 18 -19.

[3] قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، تح. كمال مصطفى، ط3، (القاهرة: مكتبة الخانجي، د.ت)، 19،

مستهدفاً تطبيقها على نصوص قديمة، وحتى لا نفهم خطأ هنا لسنا ضد الحداثة لكننا مع النص حين يطلب المصطلح المناسب ولا ضير إن كان أجنبياً إذا لم نقم بلوي عنق النص وإرغامه على تقبل المصطلح.

فما يصل إليه الباحث من آراء النقاد القديمة ما ذكر في بحثه وما قرأ في الكتب يمكن الركون إلى هذا الرأي النقدي الذي سبق إليه والحامل في فحواه "على حسب النظرة إلى الصورة في علاقتها بالشيء من جهة، وبالفكر من جهة أخرى، تنوعت النظرة إليها في الفلسفات والمذاهب الأدبية الكبرى مما كان ذا أثر كبير في نهضة الشعر، وركود ريحه في هذه المذاهب"[1]

ويخلص الباحث إلى تصور نحو الصورة على أنها إحدى الأدوات التي يتوسل بها المبدع للتعبير عن رؤاه تقديم تجربته بالطريقة التي يريد مستهدفاً التأثير في المتلقي على أن تنجح الصورة إقناعه، وحتى يحقق هذا النفع يجب أن تكون هذه الوسيلة على درجة من الإبداع والابتكار الذي يحمل الجدة؛ كما تتميز الصورة عن بقية أجزاء النص بحركية مستمرة تنقل ذهنية المتلقي إلى عوالم أخرى بمعنى أن الصورة هي ما يمنح النص ديناميته، ويجعله نابضا وفي حال استمرار دائم.

ويبقى للصور في الفنون أدواتها، وفي الشعر والأدب أدواتها المتميزة التي تتكافل فيمت بينها لخلق هذه الصورة وبث الحياة فيها، بيد أن الصورة البصرية تبقى ثابتة، والصورة المرسومة تبقى قاصرة أمام الصُّورة الشِّعريَّة " إذ للصورة الشعرية إمكانات أوسع من إمكانيات الصورة المرسومة" [2]، وتبقى أداة إجرائية لتشكل المادة وصوغها شأنها في ذلك شأن غيرها من الفنون، وهي أيضاً نقل حرفي للمادة الموضوعة، لكنها مادة

[1] محمد غنيمي هلال، *دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده*، (القاهرة–مصر: دار النهضة، د.ت)، 62.

[2] إسماعيل عز الدين، *الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*، (القاهرة: دار الكتاب العربي، 1967)، 137.

ضرورية في تشكيل النص الشعري "لأت الشاعر بمجرد أن يحاول التحديد والكشف، يضطر إلى التعامل مع الاستعارة والمجاز"[1].

1.2.3. الصُّورة الشِّعريَّة في النقد العربي الحديث

لا يبالغ الباحث بقوله: إن مصطلح الصُّورة الشِّعريَّة هو مصطلح جدلي في النقد الحديث والمعاصر، ليس فقط لتعدد مفاهيم هذا المصطلح، بل بسبب علاقتها الجدلية بعملية الإبداع الشعري، وتداخلها مع مصطلحات أخرى: (مثل الصورة الفنية، والصورة الأدبية، والصورة الرسومية، والصورة البلاغية ... "[2]، فإن الصورة ليست كذلك. بالنسبة للشعر وحده. "ترتبط صورة الكلمة بالأدب تمامًا كما ترتبط بعلم النفس والأنثروبولوجيا. يستحضرها الشخص، سواء بصرياً أو سمعياً أو تذوقياً أو حاسة الشم أو باللمس – على الرغم من اختلاف قوتها وتفاعلها مع بعضها البعض – ويؤسس في وعيه صورة لهذه التصورات، وهذا الإدراك مستثمر في هدف جمالي [3].

لهذا السبب تعددت مفاهيم الصورة، فيراها عز الدين إسماعيل" : أنها تمثل تركيبة عقلية، تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[4]، فيلحظ بداية الابتعاد في المسارات عن جوهر الصورة الحقيقي، فلا إنكار لانتماء الصورة إلى عالم الأفكار كما ذهب عز الدين إسماعيل لكن المأخذ الذي يسجل هو تفضيل الفكر على الواقع، لأن الصورة إن لم تكن مستمدة من الواقع فهي بعيدة الأثر عن

---

[1] جابر عصفور، *عند العرب الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي*، ط3، (الدار البيضاء/المغرب: المركز الثقافي العربي، د.ن، 1992)، 119.

[2] محمد مشبال، *مقولات بلاغية في تحليل الشعر*، ط1، (الرباط: مطبعة المعارف الجديدة، 1993)، 121.

[3] صلاح فضل، *بلاغة الخطاب وعلم النص*، ط1، (بيروت: مكتبة لبنان والشركة المصرية العالمية للنشر، 1996)، 241.

[4] عز الدين إسماعيل، *التفسير النفسي للأدب*، ط4، (القاهرة: مكتبة غريب بالفجالة، د.ت)، 50.

متلقيه، وحبذا لو أن الدكتور إسماعيل –وله باع طويل في النقد الحديث– لم يفاضل وركز على صورة حركية الصورة بين الواقع والفكر.

ويراها جابر عصفور " أنها الجوهر الثابت والدائم في الشعر، فقد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته، وبالتالي تتغير مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها، ولكن يظل الاهتمام بها قائماً"[1]، فلا يدخل الناقد عصفور نفسه في جدلية الواقع والخيال، ويركز على الضرورة والأهمية للصورة مقتدياً بالنقد القديم، بالإضافة إلى ذلك فإن الصورة تسهم في التعبير عن رؤية الشاعر للواقع، فتصور مشاعره وأفكاره وتحمل أصالته إذ يقول عنها محمد غنيمي هلال: "إنها وسيلة ينقل بها الكاتب أفكاره، ويصبغ خياله في العبارات والجمل التي ينقلها، لأن الأسلوب هو المجال لظهور شخصية الكاتب وتتجلى فيه شخصيته"[2].

كما تمثل الصُّورة الشِّعريَّة لعبد القادر القط "الشكل المأخوذ بالكلمات والعبارات، بعد أن نظمها الشاعر في سياق رسومي خاص، للتعبير عن جانب من التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة باستخدام طاقات اللغة وقدراتها في: الدلالة والتكوين، والإيقاع، والحقيقة والاستعارة، والمرادفات والتضاد، والتباين، والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير، والكلمات والتعبيرات التي هي المواد الأساسية للشاعر، والتي صاغ منها ذلك الشكل الفني له. أو يرسم بها صوره الشعرية. [3]، فلم يخرج القط عن قضية الشكل والمعنى، وإن حاول أن يدور حولهما مستنبطاً علاقة جديدة للصورة، ولا يختلف الأمر لدى الناقدة بشرى موسى صالح إلا في ربطها للصورة بالمرحلة الزمنية يعني الإشارة من بعيد نحو عمليتي التأثر والتأثير، فالصورة حسب ما

[1] جابر عصفور، *الصورة الفنية في التراث والنقد البلاغي*، (القاهرة: دار المعارف، 1980)، 50.

[2]) هلال، *الأدب المقارن*، 272.

[3] القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي، 438.

ذهبت إليه "تحمل صفات المرحلة الشعرية التي يعد الشاعر جزءاً منها، فهي لا تعكس الخصوصية والوجه الإبداعي للشاعر فحسب"[1]، ومن بين النقاد أولئك الذين ربطوا الصورة بالتجربة الشعرية، جاعلين الصورة جزءًا من التجربة، والتي بدورها تمثل صورة عامة رئيسية من الصورة العامة [2]، فالسؤال الملح هنا يقول: لماذا لا يجد الشاعر إلا الصورة في التعبير إن كان عن مشاعره بقطع النظر عن حزنها، أو فرحها، أو عن تجربته مهما كانت ظروفها؟ إلى متى سنردد هذه العبارة ونترك الإجابة كتعاء بتعاء لا علمية فيها في الحقيقة حسب ما تبين لي أن القافية في القصيدة مهما كانت مقيدة، أو مطلقة، أو مشبعة بالحركة، أو السكون لن تساعد الأديب كما تساعده الصورة، ولا خيار للأديب إلا الصورة الفنية، وربما يأتي قول سلمى خضراء الجيوسي متناسباً مع ما ذهبت إليه: "لم يستطع الشعراء التعبير عن المواقف المعقدة من خلال الشعر المباشر، لذلك لجأوا إلى الصور والأساليب الموازية مثل الإشارة والرمز والفولكلور والأساطير، وتأثيرهم على الشعر الغربي المعاصر الغني بالصور ساعدهم على تجاوز العتبة من الأنماط القديمة إلى الأنماط الجديدة الأسلوب "[3]، ومن هنا كانت الصورة تمثل" الرسم بالكلمات التي تشكلت في إطار نظام العلاقات اللغوية، والتي من خلالها تتجدد طاقاتها الإبداعية، والتي من خلالها يعبر الشاعر عن المعاني العميقة في نفسه، ويتفلسف من خلالها موقفه من الواقع، ويخلق عالمه الجديد من خلال توظيفه لطاقات اللغة المجازية والقدرات الدلالية والإيقاعية

[1] بشرى موسى صالح، *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب*، (لبنان: دار التوزيع للطباعة، د.ت)، 13.

[2] عباس، *فن الشعر*، 238.

[3] سلمى خضر الجيوسي، *مجلة عالم الفكر*، مج4، 1983، 4.

التي تحملها فيها بين عناصر الأشياء البعيدة، لدمج الفكر والشعور في وحدة عاطفية في لحظة وقت، تتجلى فيها أحلام الشاعر وطموحاته، وتكشف عن سحر الشعر وما يحمله من دهشة وجدة"[1].

ولا يخفى أن الصُّورة الشِّعريَّة تصدرت اهتمامات النقد العربي الحديث واختلفت الاتجاهات بين

ناقد وآخر، وحاولوا الاستفادة مما درسه النقاد الغربيون وتوصلوا إليه حول الصورة وأهميتها وعناصر تكوينها، وبين هذا وذاك حاول نقاد آخرون التوفيق في دراساتهم وأبحاثهم حول موضوع الصورة بيننا الخالد. التراث، والتراث النقدي والخطابي الذي تركه لنا أسلافنا ذو أهمية كبيرة، وبين الدراسة الجديدة والموضوعية في الغرب، فإن موقفهم بشأن القضايا المهمة أصبح أكثر ثراءً للباحث والباحث" [2].

فالنظريات النقدية القديمة والمعاصرة تؤكد على البعد التخيلي في الأدب، ومن خلال هذا التخييل يحاول النقاد تفكيك بنية القصيدة الشعرية نفاذاً إلى نسيج العمل الشعري باعتباره بنية التفاعل العلائقي؛ تنشد تغير، أو تحريك أولفت الانتباه لدى المتلقي.

هنا تتجلى أهمية الصورة القائمة على الخيال في تحقيق البعد التأثيري في الجمهور، وهذا ما لوح للناقد المعاصر بأهمية الصورة وأبعادها القائمة على التخييل، والتخيل، والخيال، فهي وسيلته(الناقد) التي يكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع، ويستطيع الوصول لحكم نقدي لا إلى قيمة نقدية، وتعد

---

[1] علي غريب الشناوي، *الصُّورة الشِّعريَّة عند الأعمى التطيلي*، (القاهرة: مكتبة الآداب، 2003)، 40.

[2] لمزيد من الاطلاع ينظر: الصائغ: *الصورة الفنية معياراً نقدياً*، 144. فقد اشار الدكتور الصائغ إلى منطلقات الباحثين في دراساتهم للصورة، وينظر أيضاً الصورة الفنية في نقد الشعر العربي الحديث،35 حيث تذكر الدكتورة بشرى موسى إلى اختلاف الدراسات النقدية المعاصرة في النظر في أصالة مصطلح الصورة.

نظرية الخيال المأثورة عن الشاعر والناقد الإنجليزي صموئيل كولريدج[1] "أساس المفاهيم الأخرى المتصلة بالصُّورة الشِّعريَّة، فالصورة الفنية أنى جاءت هي في حقيقتها بنت الخيال"[2].

إذن فالصورة هي روح الشعر، فلا يعيش الإبداع من دون روح وهذا الإبداع ناتج من إبداع الصورة فلا غرابة أن تعد الصورة الفنية واحدة من مكونات هذا البناء، فهي تلك التركيبة اللغوية المتحققة من امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاص وحقيقي موح كاشف ومعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية [3]، وليس هذا فحسب إذ يمضي نقاد الحداثة وتتغاير الرؤيا كل حسب ما تناول من مادة شعرية، فمنهم من ركز على مسالة السياق الذي وردت فيه هذه الصورة؛ حيث يأتي من سياقه داخل القصيدة ؛ وهي تحمل دلالات غير محددة لتكشف عن جوهر التجربة الإبداعية، فهي طريقة خاصة للتعبير، أو جانب ذو دلالة تنحصر أهميته في ما يحدثه من خصوصية وتأثير، ولكن مهما كانت هذه الخصوصية أو ذلك الأثر؛ هي أن "الصورة لن تغير من طبيعة المعنى." في حد ذاته، يغير فقط طريقة تقديمه وكيفية تقديمه" [4]، ولعل كلمة عرض تثير أسئلة قد لا تجد إجابات شافية وافية لما لهذه الكلمة من أطراف دلالية شاسعة، ولكن الباحث هنا بعد تلك القراءات العميقة لآراء النقاد يمكن أن يقول إن العرض يعني الانحراف، أو

---

[1] الشاعر والناقد والفيلسوف الإنجليزي صموئيل كولريدج Samuel Taylor Coleridge ، ولد في 1772م، وهو أحد مؤسسي المدرسة الرومانسية في انجلترا، حيث أعلن مع زميله ويليام ووردزوورث بدء الحركة الرومانتيكية في إنكلترا بديوانهما المشترك الأناشيد الغنائية، من أشهر أعماله هي كوبلا خان وقصيدة البحار القديم. ينظر الرابط:
https://www.britannica.com/biography/Samuel-Taylor-Coleridge

[2] عثمان حشلاف، *الصورة والرمز في الشعر العربي المعاصر*، (رسالة ماجستير- مخطوط بجامعة الجزائر)، 13.

[3] جمال أبو أصبع، *الحركة الشعرية في فلسطين منذ 1948 حتى 1975*، ط1، (بيروت: المؤسسة العربية للطباعة والنشر، 1979م)، 41.

[4] الصالحي، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، 392.

العدول عن اللغة في أصلها والابتعاد فيها نحو عوالم خيالية تدخل القارئ في عالم شعري متخيل يؤثر في شخصه حين يسقط ذلك العالم على عالمه الواقعي، أو يجعله معادلاً موضوعياً له.

والحق يقال إن الاهتمام بالصورة الفنية واحتسابها أداة فنية تعبيرية عمادها الخيال، والإجماع على أنها جوهر القصيدة وروحها تجلى مع نظرية كولريدج حول الخيال: "أن الصور مهما تكون جميلة لا تميز الشاعر في ذاتها، ولا تصبح دلائل العبقرية الأصيلة إلا بقدر ما يسيطر عليها من شعور قوي، أو ما يبعثه ذلك الشعور من صور وأفكار مترابطة"[1]، ولا إسراع في الحكم هنا إذا حكمنا على ربط الشعور بالصورة إلى المذهب الرومانسي الذي ساد فترة غير قصيرة حين أصبحت الصُّورة الشِّعريَّة وسيلة أساسية في العمل الشعري يعبّر الشاعر من خلالها عن عواطفه أفكاره ومواقفه، ولم تعد تزينية، بل أصبحت الرابط الشعوري الذي يربط بنية القصيدة كلّها، وتغير الوقوف على الصُّورة الشِّعريَّة فلم يكتف بالمجازات والتشبيهات والكفايات والاستعارات، بل أصبح من خلال كل جملة شعرية، من خلال الرؤية والموقف، أو إدراك أبعادها وذوقها، الوقوف على أعماق الصورة وأبعادها، وردود الفعل التي تثيرها فينا، أو استجابة جمالية. وأصبح النقد الحديث منارة يوجه إليها المبدعون.

لم يعد الشاعر المعاصر يعتمد على أسلوب إعلان فكرة، أو تجربة أو شعور أو موقف "، بل لجأ إلى التعبير عنها من خلال ما يعادلها موضوعياً من عناصر الطبيعة، أو ما يتعلق بها، و يجب على المتلقي أن يستخدم ثقافته وذكائه ودقة ملاحظته لفهم الحالة النفسية، أو القضية الفكرية التي سيطرت على الشاعر

[1] سيسل دي لويس، *الصُّورة الشِّعريَّة*، تر: أحمد الجنابي، وآخرون، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1982)، 19

المبدع، غير أنّ الذي لابدّ أن نوضّحه هو عدم الربط التلقائي بين الشكل الجديد والصُّورة الشِّعريَّة الناجحة، لأنّ نجاح الصورة النفسية أمر يتعلّق بالشاعر المبدع وحده"[1].

إن ما ذهب إليه الدكتور عباس لأمر في غاية الأهمية والخطورة في آن معاً، فالأهمية تتمحور حول إدراكه العمق التصويري مع المعادل الموضوعي الذاتي، لكن الخطورة في تحديد أحادية الاتجاه نحو الطبيعة فقط، لأن الأسطورة، والرمز، وعوالم اليوتوبيا قد أصبحت أيضاً معادلاً موضوعياً، وحين يعبر الأديب بالصورة فإنه "يفوق درجات التعبير باللغة العامية النمطية كما أن التعبير بالصورة لا يخضع للمنطق نفسه الذي تخضع له اللغة التقريرية، ولهذا تصبح الصُّورة الشِّعريَّة ذات منزلة منفردة، وذات رؤية جمالية من نوع خاص تراعي المفردات في امتداداتها الدلالية"[2].

وبعيداً عن الرومانسية وربط الصورة بالشعور نلقي نظرة سريعة على المدرسة البرناسية[3] التي أعقبت المدرسة الرومانسية[4]، فالاتفاق بينهما في اعتبار الصورة الفنية طريقة من طرق التعبير ووسيلة هامة من وسائل نقل المحسوسات من منطقة التجريد إلى منطقة التجسيد، واختلفت معها في طبيعة مصدرها؛ إذ "

---

[1] عباس، *فن الشعر*، 65.

[2] يوسف حسن نوفل، *الصُّورة الشِّعريَّة واستيحاء الألوان*، ط1، (بيروت: دار النهضة العربية، 1985)، 22.

[3] البرناسية مذهب أدبي فلسفي لا ديني قام على معارضة الرومانسية من حيث إنها مذهب الذاتية في الشعر، وعرض عواطف الفرد الخاصة على الناس شعراً واتخاذه وسيلة للتعبير عن الذات، بينما تقوم البرناسية على اعتبار الفن غاية في ذاته لا وسيلة للتعبير عن الذات، وهي تهدف إلى جعل الشعر فناً موضوعيًّا همه استخراج الجمال من مظاهر الطبيعة أو إضفائه على تلك المظاهر، وترفض البرناسية التقيد سلفاً بأي عقيدة أو فكر أو أخلاق سابقة، وتتخذ شعار: الفن للفن. الندوة العالمية للشباب الإسلامي، *الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب والأحزاب المعاصرة*،

بإشراف: مانع بن حماد الجهني، ط4، (د.م: دار الندوة العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، 1420هـ)، 881/2.

[4] مذهب أدبي يهتم بالنفس الإنسانية وما تزخر به من عواطف ومشاعر وأخيلة أياً كانت طبيعة صاحبها مؤمناً أو ملحداً، مع فصل الأدب عن الأخلاق، ولذا يتصف هذا المذهب بالسهولة في التعبير والتفكير، وإطلاق النفس على سجيتها، والاستجابة لأهوائها. وهو مذهب متحرر من قيود العقل والواقعية اللذين نجدهما لدى المذهب الكلاسيكي الأدبي، وقد زخرت بتيارات لا دينية وغير أخلاقية. ويحتوي هذا المذهب على جميع تيارات الفكر التي سادت في أوروبا في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي وأوائل القرن التاسع عشر. الندوة العالمية للشباب الإسلامي، *الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب والأحزاب المعاصرة*، 2/ 859.

رأى البرناسيون في الصورة الفنية عالماً موضوعياً معبراً عن مشاعر وحالات نفسية، وأفكار تختفي وراء شخصية الشاعر، ولا تظهر ظهوراً مباشراً، ورأوا في الصورة غاية في ذاتها ليست وراءها غاية أخرى... ونتيجة لهذا جعلوا من الجهد والصنعة وسيلتين مهمتين في إبداع صورهم"[1]، وبذلك فإننا نجد أن "الصورة منفتحة على المستقبل، أي على الحلم" [2]، لأنها تنطلق من اللحظة بعد إعمال الصنعة كما ارتأى البرناسيون وتحفز المبدع إيقاظ مواضيعه المختزنة لديه وفق تجارب ومسارات خاضها سابقاً محلقة نحو المستقبل حاملة الرؤى والاستشراف للغد.

إن النقد الحداثي العربي تأثر بما جاء من النقد الغربي في العصر الحديث من أراء ومفاهيم تتصل بالشعر والخيال، وكانت نظرية الخيال المأثورة عن الشاعر الإنجليزي كولريدج من أبرز ما حظي بعنايتهم خاصة عند مدرسة الديوان[3] التي تبنت أفكار الرومانسيين وطروحاتهم في الخيال، فكان التعبير الخيالي غير المباشر خير وسيلة وجدها الشعراء كي يسمحوا للأفكار الحبيسة، والتي لا يمكن التعبير عنها بطريقة مباشرة أن تنسرب في ثنايا قصائدهم لأن "الشعر تشكيل جمالي، والشاعر لا يتعامل إلا بالصورة في رؤيته وصياغته، إنه يرى الواقع بعين الخيال؛ الذي يبلغ الأعماق والكليات، ويكتشفه في شكل مغاير للمألوف فالواقع عنده

---

[1] صالح، *الصُّورة الشِّعريَّة في النقد العربي الحديث*، 46؛ غنيمي، النقد الأدبي الحديث، 416.

[2] محمد بنيس، *الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها*، ط2، (الدار البيضاء: دار توبقال، د.ت)، 146/2.

[3] جماعة الديوان تطلق اصطلاحاً على النقاد الثلاثة الذين كونوا "مدرسة الديوان" وهم: العقاد، والمازني، وشكري من حيث الرؤية الشعرية، والأسس الفنية، لأنهم التقوا فكرياً حول مفاهيم نقدية وجمالية متقاربة، وقد شكلوا مدرسة نقدية هامة فى تاريخ شعرنا العربى الحديث رغم قصر المدة الزمنية التى جمعت بينهم إنسانياً. الندوة العالمية للشباب الإسلامي، الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب والأحزاب المعاصرة، 89/2.

لا ينفصل عن الخيال؛ مثلما أن الفكر والشعور يلتقيان عضوياً في لقاء باطني، يلتحمان ويؤلفان الصورة معا في لحظة انفجار التجربة وتشكلها في حيز مكتوب"[1].

إن ما يلاحظه الباحث تركيز نقاد الحداثة على الخيال كما كان تركيز القدامى على الشكل والمادة، فالمحاولة هنا تقديم إجابة على التساؤلات الناتجة عن البحث ومفادها: لماذا الخيال، ولماذا تركت اللغة، ولماذا تركت منطقة المخاض الإبداعي لدى المبدع نفسه، ولماذا تركت بنية القصيدة وتم التركيز على الخيال فقط، والتساؤل الأعمق من ذلك كله ماذا مثل الخيال ذاته بالنسبة إلى نقاد الحداثة؟

ربما لا يكفي هذا التعليل هنا، لكنه يخفف من شغف الباحث حول تعلق نقاد الحداثة بالخيال كونه يقوم بعملية "دمج العناصر المختارة بعضها ببعض؛ حتى يفقد كل عنصر ملامحه التي يحملها قبل التكوّن، فتظهر هذه العناصر في هيئة كلية متميزة هي الصورة" [2]، ويرتهن تحقق الهيئة الكلية للصورة بملكة الخيال التي تتفاوت حدودها من مبدع إلى آخر تبعا وذائقته الشعرية، بالإضافة إلى تكوينه الثقافي، وتأتي محاولة الناقد عبد الرحمن شكري توضيحاً للخلط وإزالة للبس بين التخيل والتوهم، فيقول: "الخيال هو عندما يبين الشاعر الصلات بين الأشياء والحقائق، والمطلوب في هذا النوع أن يعبر عن الحقيقة، والوهم أن يتخيل الشاعر صلة بين شيئين غير موجود، وهذا هو الثاني. نوع يغري الشعراء الشباب، ولم يسلم منه الشعراء الكبار" [3]، وفي كلا الحالتين أظن أن التصوير الشعري يظل من أرقى الفنون التعبيرية المفضية إلى أفكار تجريدية نابضة بصور الحياة، ومهما تغيرت الآراء وتنوعت الاتجاهات يبقى النقد الحديث مؤكداً على

[1] إبراهيم رماني، *الغموض في الشعر العربي الحديث*، (الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 1991)، 253.

[2] عبد الله عساف، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا تجربة الحداثة في مجلة شعر وجيل الستينيات في سورية، ط1، (حلب–سوريا: دار دجلة، د.ت)، 43

[3] عبد الرحمن شكري، *الخطرات (الديوان الخامس)*. (القاهرة: منشأة المعارف، 1960)، 364-365.

جوهرية الصورة وحركيَّتها داخل القصيدة، ومنحها للنص أبعاداً تخيلية تتناسب مع قصديات الأديب نفسه، من هذه النقطة الجوهرية افتُرض "في الصورة الابتكار، فمن صفاتها الأساسية أنها خلق جديد"[1].

على الرغم من البحث المكثف في فهم النقد العربي الحديث لمصطلح "الصُّورة الشِّعريَّة" من خلال الكتب والمقالات والأبحاث والأطروحات الجامعية، من الصعب التوصل إلى إجماع عام على المصطلح. غالباً ما يتم استبدال المعاني المختلفة للصورة بمصطلحات أكثر عمومية تفتقر إلى الخصوصية المطلوبة لوصف تعقيداتها. علاوة على ذلك، أبرزت الدراسات الحديثة تقاطع التراث النقدي والخطابي مع النظريات والفلسفة النقدية الغربية الحديثة، بالإضافة إلى الارتباط الضمني بين الرؤية العلمية والأهمية الإنسانية في الأدب.

النقد العربي الحديث ليس بعيداً عن الأدب الغربي من حيث دراسات الصور، على الرغم من عدم اتباع منهج منهجي دائمًا. العناوين التقليدية التي تركز على التراث والبلاغة والمنظورات المرئية تعمم الصورة إما على أنها "بلاغية" أو "رسومية"، غالباً من خلال عنصر واحد أو في دراسة التشابه أو الاستعارة أو الصورة الفنية. حيث الاتساع بدلالة الصورة إلى ما رواء اللغة المجازية من أنماط، ونماذج، ورموز، أو صور ذهنية، وفي أحيان إلى ربط الصورة بالنوع الأدبي فهي – مثلاً – "الصُّورة الشِّعريَّة"، أو "تصوير الرواية"، وجاء بعضها من زاوية الموضوع المصوَّر مثل: "صورة المطر، أو الليل، أو المرأة....الخ"، ويتم أحياناً تجريد الصورة من تلك الخصوصيات، وتطلق دون وصف محدد...ويماثل هذا الاختلاف، في تحديد وإطلاق

[1] عبد الملك مرتاض، *الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث (19201945)*، مجلة آمال، العدد 55، 1982، 30.

الصورة، اختلاف تلك الدراسات في درجة التحديد والإطلاق لظرفها الموضوعي بين منشئ مفرد وعدد من المنشئين، وبين النثر والشعر، وبين الدراسة التطبيقية والنظرية.

وخلاصة القول: إن الصورة هي عماد الشعر، بل من غيرها لا يعدّ للشعر وجود، كانت أهمية الصورة في شعر الحداثة تعويضًا لما تمتلكه من شحنات ذهنية قائمة على الحركة والصوت واللون، تعويضاً عن السحر العالي للموسيقى في الشعر العمودي، بقولها إن الصورة الجديدة لها الشحنات الذهنية مبنية على الحركة واللون والصوت، وتحتوي على السحر الموسيقي في الشعر القديم الذي كان يخلق مجرد عملية تماسك صوفي بين المتلقي والشعر، وكان الشاعر العصري قادرًا على تكوين صورته الخاصة والتحكم في خلقه. والمحتويات والعلاقات.، فتعبّر حينذاك عن وعيه بالعالم وإذ يتمكن الشاعر من تحويل القصيدة إلى أثير، فإنه يفعل ذلك لكي يجعل نسيجها متجانساً.

الفصل الثاني: النظام العلائقي للصورة الشعرية في البنية النّصيّة

الحديث عن مجالات الصُّورة الشِّعريَّة كثيرة، فهي عبارة عن نظام علائقي مكون للجمال الشّعري، والجمال الشعري يكمن في عدّة مكوّنات شعرية، اللغة والتركيب والمعنى والبلاغة، والصور البلاغية أكثر ما تسخر نفسها للجمال الشعري العربي، "فالشاعر الذي يبدع نظماً شعرياً ذا مستوى عال من الأداء الجمالي يرمي إلى بناء القيم الإنسانية الأصيلة في ذواتنا ومشاعرنا وأقوالنا وأفعالنا وعلاقاتنا الحميمة بغيرنا أثناء الممارسة الاجتماعية، فإن صنيع الشاعر هذا جميل خير معاً؛ لأن النشاط اتحد بالإرادة فولد الانفعال بعمق وثراء فنيين، وتحول شعار الفن للفن إلى الحياة لأجل الفن"[1].

لعل الصّورة لم تنل حقها الطبيعي، فيما مضى، حين اثقلتها آراء وتصورات لا تمنحها إلا سمة تزيينة زخرفية أو شارحة تعليلية، وأن لها أن تمتلك ما تستحقه مما افتقدته في خضم التعبير عن أمور جانبية أو غير جوهرية فتنال القيمة البنائية الممتزجة بصميم العمل الفني متخلية عن الاستطالات والزوائد التي تقدح في حيوية الشعر وتماسكه، ويبدو لي أنها قد توحدت بالشعر في القصيدة الحديثة فأصبح الشعر هو الصّورة، والصّورة هي الشعر وكان على النقد أن يواكبها في طبيعتها الجديدة هذه، وأن يتخلى عن التجزئة في دراسة (النص الشعري) وهو يسعى إلى تقويمها ولا يقتصر الأمر على هذا، فإن عليه أيضا ألّا يعزلها عن الموقف الفكري والرؤية الشِّعريّة للقصيدة، فهي تحمل الفكرة وتصورها، أي أن لها قيمتين:

[1] ستولينتيز، *النقد الأدبي (دراسة أدبية وجمالية)*، 531؛ سحر هادي شبر، الصّورة في شعر نزار قباني، ط1، (الأردن: دار المناهج للنشر والتوزيع، 2010م)، 98.

- تعبيرية موضوعية من حيث التجربة والموقف.
- وشكلية من حيث الفن، لا يمكن فصلهما مطلقا"[1]

أمّا حديثاً فقد كثرت الآراء حول مفهوم الصّورة، وكثرت الدّراسات الّتي بحثت فيها مع تأثّرها بدراسات الغرب، ومحاولة إسقاط تطبيقاتها على شعرنا العربيّ، ويعود اهتمام النّقاد حديثاً بموضوع الصّورة إلى اتباعهم مسيرة القدماء في النّظر إليها كوسيلة من وسائل الحكم على أصالة تجربة الشّاعر، والكشف عن سلامة لغته، فتكون الصّورة "الجوهر الدائم والثّابت في الشّعر[2]" مهما اختلفت أغراضه، وطرائق نظمه.

"ومن الجدير بالملاحظة أن الاستعارة في الشعر الحديث، لها الغلبة على التشبيه، وعظم التركيز لا يحقق عن طريق صورة بلاغية مستقلة بذاتها، ولكن خلال ارتباط النمط الذي ترتبط به الصور الشِّعريّة"[3]

"والشّاعر يستلهم صوره من تجاربه، وبيئته، والطّبيعة من حوله، ثمّ يصوغها بطريقته الخاصّة مستخدما كلماته الموحية في التّعبير عن رؤيته الّتي ربما التقت مع رؤية متلقي شعره؛ بسبب معايشته لتجربة مماثلة، فيكون للتّجربة دورها المهم في تذوق الفنّ"[4]، هذه التجربة التي حاول الشّعر الحديث والمعاصر في كل تفصيل من تفاصيله العناية بها، فما يميّزه عن انتقاله من مرحلة التصوير الشّاعريّ الساذج إلى مرحلة النضج المعرفي وتبني القضيّة.

---

[1] صالح، الصُّورة الشِّعريَّة في النقد العربي الحديث، 145.

[2] عصفور، الصّورة الفنية، 7.

[3] سي – دي لويس، *الصُّورة الشِّعريَّة*، تر. مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، ط1، (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1982م)، 44.

[4] محمد حسن عبد الله، *الصّورة والبناء الشّعري*، ط1، (القاهرة: دار المعارف، د.ت)، 5.

1.3. علاقة الصُّورة الشِّعريَّة بالخيال

إذا بدأنا بالكلام عن علاقة الصورة بالخيال، فهذا يعني أننا نجهل كنها الصورة وجوهرها ومكوناتها أيضاً ليس لأن الصورة لها صلة أساسية بالخيال؛ بل لأن الخيال هو جوهر ومادة الصُّورة الشِّعريَّة التي لا يمكن الاستغناء عنها في المعنى الشعري.

وهذا يعني بالضرورة أن الشعر على مر العصور شكل نقطة محورية في الحركة الثقافية العربية. مادام الشعر يقوم على الصورة. لا بد من الأخذ بعين الاعتبار أن الصورة تقوم على مجموعة من الأسس التي تقوم عليها: المشهد الواقعي: قبل القصيدة، المشهد الشعري: جسم القصيدة، والمشهد الناتج: بعد القصيدة؛ تتكون هذه الصورة من خلال مجموعة من التقنيات الأسلوبية البلاغية؛ أن تغني، فلا يمكن للأديب أن ينقل ما يدور في ذهنه وبعض رؤاه؛ إلا من خلال سعة خياله، واستجابة نفسه، وتوق مشاعره، وقدرته على تطويع واستخدام المعاني التي تؤدي إلى تجلي الإبداع في نتاجه، وهذا ما نلمسه في قول الشاعر جاسم:

صغير وشوقي أمة وأصابعي

لهيب بأوراق القصيدة مبحرُ

دمي عطش الأشجار، صوت جفافها

صفير صحاريها، جناها المكسرُ

أتيتك مخنوقاً بحبل عبارتي

وقافيتي دمع، وحزني منبر[1]

[1] جاسم محمد جاسم، *تقليبات في دفتر الثلج، كنوز أشبيلية*، ط1، (الرياض: د.ن، 2016)، 9.

فالصُّورة الشِّعريَّة الحاضرة في قول الشاعر من استعارات وتشبيهات لا تنم على علاقات فقط؛ إنما تحيلنا إلى شبكة من العلاقات التي دفعا الشاعر أن يحول القصيدة بصورها، ولغتها، وشعريتها إلى إنسان يختنق بوجع الحياة، والقافية عيناً ثرة تبكي ما حل بالشاعر أم الدم وهو يعطش، فالقارئ هنا ليس مرغماً بالتزام العلاقة التي حددها الأديب في صورتها فله أن يذهب أنى شاء، ولكن الصورة المشهدية تجبر المتلقي أن يسير في خط تأويلي واحد "وأصابعي لهيب بأوراق القصيدة تبحر"؛ إلا وهو خط الثنائية الضدية المياه والنار ومن بعدها يضع ما يناسب حزنه مع حزن الشاعر؛ ربما يكون هذا الارتباط دافعاً للوهلة الأولى أن نتقبل –نقدياً – مقولة د. جابر عصفور "إنّ درس الخيال هو المدخل المنطقي لدراسة الصورة"[1].

فالخيال الواضح في صور الشاعر هو عنصر جدير بالتقييم والمعالجة ضمن أبعاد وعلاقات متداخلة في الصورة الفنية والأسس النفسية لها؛ لذلك فإن الخيال من القوى الإبداعية الكامنة في الروح، مما يساهم في مساهمة الشعراء بشكل فعال في عملية التصوير، ويحقق الأهداف الرئيسية للأدب من خلال ربط الواقع بالفن، لكنه لا يسعى إلى ما يبدعه أو أشكاله. تمثل الصور نقلًا فعليًا للواقع، أو تصورها ميكانيكيًا. بل إن الخيال يكمن في استحقاقه كقوة نفسية في حث المتأملين على إعادة التفكير في الواقع المتخيل من خلال رؤية شعرية متميزة فيه من الإثارة والثراء إلى حساسية المتلقي، وكذلك من تعميق وعيه وتصوراته حتى. في تلك الصور المبنية على الخيال الخالص:

قناديلي شموس الوهمِ

[1] عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، 10.

كُنهُ حقيقتي ومضةْ

أنا قلَم المواجع، لي

مَدىً أوراقُه فِضةْ[1]

إنَّ علاقة الخيال بالصُّورة الشِّعريَّة هي علاقة الروح بالجسد؛ إذ لا يمكن دخول الصورة في مجال الشعرية وتحقيق فنيّتها وقيمتَها إلا في الخيال؛ فالخيال هو الملَكَة التي تُوجِدُ الصورة الفنيّة وتُشكِّلها، فالشاعر حين يحاول الهروب من الاستلاب في الحياة ويسعى لتحقيق الوجود الذاتي يلجأ إلى تلك العوالم الصوفية حيث تبحث النفس عن الاتحاد بالذات الإلهية، وها هو الشاعر ذا يحث الصور الفنية كي تحمله مسرعة نحو رسول الله فينشد قائلاً:

ولا رغبة العصفور في نسج أفقه

تواتي سجيناً، لا، ولا القيد يكسر

نعم يا شفيع الناس، جئناك أدمعاً

لها أمل بالله يعفو ويغفر

فهبنا وأنت الماء، ميعاد غيمة

تطمئن فينا القحط أن سوف تثمر[2]

لأن نجاح الشاعر وفشله مرتبطان بـ "قدراته التصويرية التي تمكنه من نقل خبراته ومشاعره إلى المتلقي من خلال ملكة الخيال" [1] بطريقة يكون فيها قادراً على أبرزُ قواه الذهنيّة، وعرض شعورٌ وجدانيٌّ

[1] جاسم محمد جاسم، *مانشيتات*، ط1، (الجيزة–مصر: دار النخبة، 2017)، 11.

[2] جاسم، تقليبات في دفتر الثلج، 17.

غامضٌ بطريقة مغايرة، وصولاً إلى الخيالَ المركَّبَ؛ حيث تتعاضدُ تخيلات المتلقي مع الخيال المبدع من خلال اللغةُ الفنيّة، والفكرةُ المشرقةُ، والعاطفةُ الصادقة كصدقها وقوتها في قوله:

وقاحة الشوق

سكينٌ مثلمة

لا تسلمي رقبة المشتاق للوقح[2]

إن الخيالَ، في هذه الصورة، ها علاقة أساسية بتكوين الصورة الفنية، حيث تتجلى عبقرية الخيال من خلال مدى التأثير، "لذا فإن أفضل المقارنات إذا تم عكسها لا تتعارض؛ صورة تختلف عنها، وربما تكون قريبة منها وقريبة منها، أو تشبهها مجازيًا وليس في الواقع"[3].

فربما تشبيه الشوق بالوقح هو دلالة مغايرة لكنها تتناسب مع مقولة ابن طباطبا[4] كونها أحدثت تأثيراً عميقاً في بنيةِ الصورة الفنية؛ وعبرت عن حالةٍ نفسيةٍ مُعيّنةٍ يعاينها الشاعرُ إزاءَ موقفٍ معيّن من مواقفه؛ لذا فالمتمعّنُ هنا يمنحَهُ هذا التصويرُ القدرةَ على التخيّلِ والخيالِ؛ إنه يعطيه كيان وقيمة الوجود النصي، بحيث تصبح هذه الصورة مجازًا قادرًا على إدراك الصورة الذهنية المتخيلة داخل بوتقة الخيال بناءً على انعكاس النص المرئي داخل الفكر غير المرئي. أكثر تأثيراً على النفس والضمير وأكثر رسوخاً في نفس المتلقي من خلال تلك الآثار التي تتركها بداخله، "الصُّورة الشِّعريَّة ليست سوى تعبير عن حالة نفسية معينة يعاني منها الشاعر فيما يتعلق بحالة معينة من مواقفه مع الحياة، وأن أي صورة داخل العمل الفني تحمل

---

[1] التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، 8.

[2] جاسم محمد جاسم، *إملاءات لأصابع العشب*، ط1، (الموصل: دار ماشكي، د.ت)، 14.

[3] ابن طباطبا، *عيار الشعر*، 49.

[4]

إحساسًا وتؤدي إلى أن الوظيفة هي ما تحمله وما يؤديه الشكل الجزئي الآخر المجاور لها، ومن مجموع هذا الشكل الجزئي تتكون الصورة الكلية"[1]، فالشاعر المبدع يتميز عن غيره بقوة الخيال والقدرة على إقامة الصلات المتفردة بين الأشياء وربطها بالوجدان، والتمايز الواضح في قوله في هذه المقطوعة القصيرة:

ثقوب في جبين الشِعر

منها القمحُ ينتقِطُ

تصادره جنود النملِ

والغربان تلتقِطُ

ربما تترك هذه الصور فراغاً تأويلياً لا يمكن ترميمه لدى القارئ، فالشعر إنسان مثقوب الجبين، والله إنها لمسألة وليست صورة بقدر ما تحتاج من تفكير بحال الشعر، ولكن من هم جنود النمل؟! وإن عرفت مرجعية لجنود النمل فهل هي ما أراده الشاعر والله أعلم؟!

أكتب والكلمةُ عمياءٌ

والجملة مطفأة النورِ

وحروفي إبَرٌ، والنقطةُ

مسمارٌ في درب سطوري[2]

إن الخروج عن السّائد يقود إلى الومضات التخيلية التي تثري النص الشعري، إنه ينطلق من الإيجاز والتكثيف، كونه قصيراً ومكثفاً وموحياً، مما يترك تأثيراً مشابهاً للوميض في المستلم، والفلاش ليس سوى عالم

[1] السعيد الورقي، *لغة الشعر الحديث مقوماته وطاقاته الإبداعية*، ط2، (مصر: دار المعارف، 1983)، 82.

[2] جاسم، *مانشيتات*، 49.

وهمي معقد بطريقة خاصة تعتمد على اللحظة، أو المشهد السريع الذي ومضات في خيال الشاعر، فيصوغها بأقل عدد من الكلمات التي تعبر عن العديد من الدلالات، وهي وإن كانت تعبر عن حقبة السرعة والاختزال، إلا أنها لم تتخلى عن عباءة الخيال الناري، والحساسية المصقولة، والوحدة الموضوعية، الصور الشعرية، وهذه الشاهد تحمل ومضات متعددة:

في الرمل ما في الرمل

فامشي حافيةْ

أثر القصيدة أن تظلي ماشية

خطي على الشطآن

ذكرى طفلة

هي والبنفسج والعبير سواسية

أهكت بيت الشعر ركضا

فارحمي تعب البحور

لتستريح القافية[1]

يتضح من هذه الصورة المركبة البحور الشعرية تتعب القافية تستريح القصيدة تركض على الشاطئ، أن الخيال في العملية الشعرية قوة عقلية أنه " أنبل ملكة في الإنسان "[2] ؛ إن دراسة الخيال هي الطريق

[1] جاسم، إملاءات لأصابع العشب، 20

[2] محمد مصايف، *جماعة الديوان في النقد الأدبي*، (الجزائر: مطبعة البعث، 1974)، 251.

الطبيعي لدراسة الصورة عند أي شاعر؛ لأن " الخيال أساس الصورة الأدبية مهما تكن درجته"[1]و " إن دراسة الخيال هو المدخل المنطقي لدراسة الصورة "[2]، وهذا ما يدفع الباحث إلى الاعتماد على ما يقوله الأستاذ الوراقي: "لم يعد الخيال الشعري مقتنعًا بإيجاد علاقات بين الكائنات، أو أنه يستقبل مصادر صوره من الخارج، بل يصر على خلقها". في حد ذاته، وأصبحت الصُّورة الشِّعريَّة متموجة بالألوان والأصوات المختلطة والرؤى" [3]، فالتداخل بين الأصوات والرؤى في عملية التصوير الشعري ظاهرة تمنح الشعر طاقات إضافية، وحمولات دلالية تظهر براعة الشاعر وحذقه كما ظهرت في جمعه لرؤى متعددة مع أصوات متداخلة حين يصدح قائلاً:

ملقى على رمل الحنين العاري

عمران، أرسم للظباء براري

لأعيد أغنية الحنين لأمها

وأزف طير الحلم للأوكار

سأحرض القلب الذي رفس الحصى

متطلعاً للكوكب السيار

أنا ترجمان الماء لما ثرثرت

---

[1] الشايب، *أصول النقد الأدبي*، 213.

[2] عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، 10

[3] الورقي، لغة الشعر الحديث مقوماته وطاقاته الإبداعية، 125.

لعصا النبي زمام الأحجار[1]

تشير هذه الصور التي ابتكرها الشاعر إلى القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء بعيدة عن متناول الحواس. لذلك، فهي تعيد تشكيل التصورات وتبني منها عالماً متميزاً في حداثة وتكوينه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباينة في علاقات فريدة؛ يذوب التنافر والاختلاف ويخلق الانسجام والوحدة.

ينبع الإبداع الفني الإبداعي من عالم الرغبات والهموم والأحلام واللاوعي ليس من عالم المشاعر المشتركة؛ لأن الشعور يمثل الحياة أما اللاشعور فهو البحث عن لغة مغايرة للغة الشعرية السائدة، ومهمة الشاعر إيجاد تلك اللغة المطابقة للتطلعات الكامنة في اللاشعور.

ويرى بعضهم " أن الخيال هو عنصر أساسي في التصوير، وتعتبر الصورة معرضاً لإظهار مدى قدرة الشاعر على استخدام ملكته التخيلية "[2]، ولا بد هنا التفريق بين الوهم والخيال " فالوهم غير الخيال وإن كان له قيمة فنية في التصوير إلا أنه لا يرقى بحال إلى مرتبة الخيال "[3]، وقد وضع النقاد العديد من الشروط التي ينبغي أن تتوفر في الخيال لنحكم عليه بالجودة منها ألا يكون الخيال برهانيا عقليا أن ترتبط الصورة الخيالية بالعاطفة وألا يتنافى الخيال مع العقل وأن يكون له دوراً في التشخيص والتجسيم، وأن يكون قادرا عل الخلق والابتكار"[4].

---

[1] جاسم محمد جاسم، *نيابة عن المطر*، ط1، (الجيزة: دار النخبة، 2017)، 42.

[2] دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، 29.

[3] علي صبح، *البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي*، (القاهرة: مطبعة الأمانة، د.ت)، 448.

[4] هلال، النقد الأدبي الحديث، 448.

1.4. الصُّورة الشِّعريَّة وتعدّدها ضمن الأغراض الشعرية

إن التكثيف في بنية الصُّورة الشِّعريَّة حتى تتناسب مع الغرض الشعري مسألة على غاية من الأهمية، فهي التي تحدد جودة القصيدة، فالصورة لا تكتمل إلا إذا حافظت على تكثيفها للغرض الشعري الذي خلقت من أجله، ويتجلى التركيز أو التكثيف في قدرة الصورة على استيعاب التعبير عن الدلالات والعواطف في غرض الغزل:

وتفاح الهبوط حكايةٌ

رحماك يا ذات الثمار العالية

لي من عذابك قصةٌ

لو وزعت دمعاً على الدنيا

لكانت كافية

لا تهملي شوقي

فيلسع عزتي رخصي لديك

وأنت عندي غالية

قد ينبت الشوق الطويل على الجفا

في خاطر المشتاق

شتل كراهية[1].

[1] جاسم، إملاءات لأصابع العشب، 21.

إن هذا الشاهد يحمل الكثير من الصور المتعددة من استعارة، وتشخيص، وتجسيم، وتشبيه تلك الصور القابلة للاتساع الدلالي والإيحائي، وإنشاء الترابط الحواسي بين عناصر الصورة والغرض المقصود التعبير عنه، فيغدو ترابط الشاعر وعالمه أوثق الارتباط، وعليه فإن التطور الحاصل في الصُّورة الشِّعريَّة أحدث تحولاً أيضا على مستوى بنية هذا النص، وعلى مستوى تناول الأغراض الشعرية بأنواعها، ويتم هذا الترابط بين الغرض المطروق والصُّورة الشِّعريَّة عبر قدرة الشاعر على انتقاء عناصر الصورة وموضوعها انتقاءً موفقاً وتشكيلها تشكيلاً موحياً.

مترفُ العمقِ، واسعُ

وشهيٌّ ورائعُ

لونُ عينيكِ، والمدى

وَلَدٌ فيهِ ضائعُ[1]

فالصورة والغرض متلازمان لتشكيل الفضاء الدلالي؛ لأن الصورة لها القدرة على إعطاء النص الثراء الدلالي بحشد من المفارقات والرموز التي أطبقت على النصوص في دواوين الشاعر، ويظهر لنا الربط بين الشعر والإيحاء أنه قد أحدث مفارقة، وانتقل بالصُّورة الشِّعريَّة من مفهوم التقديم الحسي إلى التقديم الإيمائي التعددي؛ حيث تحمل الصورة دلالات تومئ إليها، وألغى ما يعيق تذوق الصورة وإدراك طبيعتها؛ حيث أصبح التعبير عن العالم الداخلي قسيماً للتعبير عن موجودات العالم الخارجي، وبالتالي فالتجارب الداخلية هي منبع الأسلوب الرمزي الإيحائي الذي يعمد إليه الشاعر يكون منبعه التجارب الداخلية؛

[1] جاسم، *مانشيتات*، 52.

لتقديم صورة إيجابية "نوعا من النشاط أو الفعالية الإنسانية تنساب فيها التجارب الداخلية، والمشاعر، والأفكار، والتجارب الحسية، أو أحداث العالم الخارجي"[1]، ويمكن أن نلحظ ذلك الانسياب في قصائد الشاعر غير مرة وذلك لتدفق المشاعر وشعوره بضرورة البوح الشفيف بهذه المكبوتات حتى وإن وصل الأمر إلى المسكوت عنه وقدم بطريقة تصويرية رائعة:

باحثاً عنكِ في يدي

وأنا فيَّ ضائعُ

ساعدي غصن لهفةٍ

وحنيني أصابعُ[2]

أما الغرض الشعري وهو الموضوع الذي يتحدّث عنه الشاعر في قصيدته، ومنها: المديح، والفخر، والرثاء، والهجاء، والغزل، وأخرى، هو الهدف الذي من أجله قيل الشعر، وهو ما يعرف بـ "موضوع النص"، أي الفكرة الأساسية التي اتخذها الشاعر أو الخالق لإيصال رسالته، واستخدم الموسيقى، اللفظ، وطرقه المختلفة، ليبلغه بأجمل طريقة، ويصل إلى أهدافه السامية، وها هو ذا الشاعر يسمو إلى ذلك العشق السامي:

أمي تسلم يا سعاد عليك

وتقول هذا فلذتي بيديك

هذا الذي لحق الكبار مغادراً

---

[1] عباس، فن الشعر، 26.

[2] جاسم، *مانشيتات*، 54.

صدري، ليسكن في دنى عينيك

كوني له العش الرحيم، فإنه

إن ضاع مني، فالعتاب عليك[1]

الرثاء من المقاصد الشعرية البارزة التي تطرق إليها الشاعر، فهو نوع من المديح للإنسان، ولكن بعد وفاته، وهو نقيض المديح، وهو مدح للإنسان في حالة حياة، والشعر ونواحه ينبع من عاطفة صادقة، فيها كل معاني الفجيعة والحسرة والكرب والحزن والندم يفيض حمو الحزن ومرارة الألم ومثال النحيب عند الشاعر؛ قصيدة كتبها في رثاء الشاعر محمد مهدي الجواهري:

فهبكَ

ابتززت عيون البيان

ووزّعت عطرك في المسمع

فصلت

وجلت

إلى أن تركت المجال غباراً

على المبدع

وعبقت حرفاً

بذكر الحسين

[1] جاسم محمد جاسم، *تقليبات في دفتر الثلج*، 90.

تزاحمه الشمس في المطلع[1].

فيظهر في هذه الصور حين اكتسب البيان عيون تماهي الصورة في الغرض، وتماهي الخيال في مضمار الصُّورة الشِّعريَّة؛ لأن الخيال " هو الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها؛ تختزنها عقولهم وتظل كامنة في مخيلتهم حتى يحين الوقت، فيؤلفوا منها الصورة التي يريدونها"[2].

ويكتبون في الأغراض الشعرية وسيجلون كل ما أدركته حواسهم، وكل ما خطر في نفوسهم من أغراضه وفنونه الكثيرة، وكان المديح حاضراً في دواوين الشاعر، ففي قصيدة ألقيت في الأمارات مدح الشاعر، فتكشفت الصور الشعرية لتفصح من خلال صفائها ووضوحها عن شفافيةٍ تجعل القارئ معنياً في المقام أول بتركيز جل اهتمامه على "الخطاب الشعري نفسه، بل على شيء يتبدى من ورائه، في ضوئه تتبلور ماهية القصد الذي يتوخاه الشاعر."[3].

آه يا بنت الإمارات التي

شيبتني

وأنا بعد فتي

خانني معنى الشذى

إن لم يكن

لاسمكم طعم الشذى في شفتي

---

[1] جاسم، إملاءات لأصابع العشب، 61.

[2] ضيف، في النقد الأدبي، 167.

[3] معين جعفر محمد، *الضوء والشرفة*: جدلية الاستثنائي والمألوف في شعر حميد سعيد، (د.م: الموسوعة الصغيرة، د ت)، 9.

وجفا روحي الرضى

إن لم أكن

عن رضى أسلمت سلمى معصمي[1].

يفخر الشاعر من خلال تلك الصور المعبرة عن تلك البلاد العربية الحاضنة للعروبة في صور موحية بالحس الانتمائي، وتتجلى خصوصية الصورة في "أنها لا تقود المتلقي إلى الغرض مباشرة مثلما تفعل العبارات الحرفية، وإنما تنحرف به عن الغرض، وتحاوره وتداوره بنوع من التمويه، فتُبرز له جانباً من المعنى وتخفي جانباً آخر"[2]، والشاعر ينحرف هنا عن المعاني التقليدية للمديح، فالشذى والعطر يخون الشاعر وتتزاحم العواطف حتى لا تجد متنفساً إلا في تلك الصور الفنية الحاملة للمعاني الخصبة والمعيدة إلى مرجعيات؛ تلتقي مع مرجعيات القارئ نحو الالتقاء الحاصل في هذه الصورة:

فزّزَ الحلمَ صوتُها

وسبى أغنياتهِ

كانَ صوتاً لدمعةٍ

طرقَتْ بابَ ذاتهِ[3]

والمتلقي عند استقباله للصورة لابد له من التفاعل معها والإحساس بالغرض المطروق؛ كونها الناقلة لنص الشعري الذي يتمحور حوله الموضوع، ويتجسد ذلك في نهاية الأمر من خلال تقبله لها، أو رفضها

---

[1] جاسم، إملاءات لأصابع العشب، 78.

[2] عبد الله، *الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا تجربة الحداثة* في مجلة شعر وجيل الستينيات في سورية، 397.

[3] جاسم، *مانشيتات*، 56.

كلياً، أو نسبياً، وهذا مقرون، أو مشروط ومتوقف على مدى ذوقه وامتلاكه للأدوات التي تساعده على فهم الصورة. فإننا من خلال الخيال ودوره في هذه نستطيع غالبا العملية التواصلية التفاعلية التشاركية بين المتلقي وما يتلقى، فنرى المتلقي وهو في تماس مع الصورة مليئا، و"بحاجة إلى إعادة قراءة العمل الفني كله، وتركه ينحل من جديد في الذات"[1].

ويختلف المديح الذي ينزع الشاعر الصفات الحميدة والفضائل، وقد جرت فطرة العرب على التفاخر، بالأحساب، والأنساب، والتنافس في ميادين الفضائل، التي تُعلي من شأنهم وترفع من ذكرهم فالشاعر هنا يمدح المدن ويتماهى معها بعد أن حولها بقدرته التصويرية البارعة إلى شخوص من خلال عملية تشخيص ناجحة:

أمرُّ على دمشق

بقلب طفل

وبي أشواق عشاق قدامى

ولا مطر لقاسيون

يحكي

عن الزمن الذي بذل الغماما

ولا طرطوس

كفت دمع عيني

[1] أبو ديب كمال، *جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر*، ط3، (بيروت: دار العلم للملايين، 1984)، 45.

ولا حوران ردت لي السلاما[1]

وفضلاً عن الدلالات التي اضطلعت بها الصور، وهي "الكشف والخلق والجمالية"[2]، يمكن لها أن تستحيل لوحة مشهدية ترسم خيوط الحزن في الرثاء؛ حيث يمكننا أن نتابع خطاً بيانياً لأداء الصور على مستوى تواشج العاطفة بالانفعال، ولعل مبعث ذلك أن هذه المساحة من القصيدة كانت غايتها الرثاء، كما يظهر في قصيدة :

ألاوي الرثاء

لكي أبدأه

وأدري بأنك لن تقرأه

ولست أريد

–وجرحك بعد طري–

بحرفي أن أنكأه

ويا نهر

كيف التقمت الصغار

وأعمارهم

فكرة نيئة؟![3]

---

[1] جاسم، إملاءات لأصابع العشب، 88-89.

[2] نعيم اليافي، *أوهاج الحداثة*، (د.م: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1993)، 204.

[3] جاسم، إملاءات لأصابع العشب، 103-104.

إن للصورة خارج مربع دلالة امتداد، وأبعاد دلالية تشبه أبعاد الرسامين حين يضعون الأشعار داخل لوحاتهم بطريقة الكتابة؛ حين يستعيدون انفعاله باللوحات ذاتها بما أنها صور لها من اسمها دلالة شعرية خاصة"[1].

لقد عمدت الصور إلى الإفادة من الغرض الشعري لإضفاء الحركة –شعرياً– على القصيدة، لتنتشلها من سكونها؛ لأن طبيعة الأداة التي يستعملها الشاعر ساعدت على امتداد التجربة –من الفنان إلى الشاعر– وبنائها بناء مختلفاً.

1.5. الصُّورة الشِّعريَّة وأثرها في التشكيل[2] الفني

الصورة هي أداة التعبير عن هوية الشاعر الإبداعية والشعرية؛ لذا يدخل في تشكيلها الفني الواقع الحقيقي، وعلى الرغم من بدء الشاعر من واقعية هو من صميمها في تكوينه للصورة الفنية، فإن ذلك كله ليس إلا نقطة ارتكاز بدائية تكون البؤرة التعبيرية الراسمة لملامح التصوير أولي الذي سنفتح على أخيلة يصعب ملامسة حدودها قبل أن تتموضع في تشكيل فني يحق للناقد أن يصنفه تشكيلاً فنياَ، "فالشاعر لا ينقل حرفيا هذا الواقع نقلاً، وإنما يبدأ منه ليتخطاه ويتجاوزه" [3]، والشاعر المبدع المؤمن بقضية الصدق الفني المفضي إلى تشكيل الوحدة الموضوعية، والمخلص لفنه والمنتمي إلى واقعه، لا يكتفي بذلك، وإنما يسعى

---

[1] اليافي، *اوهاج الحداثة*، 34.

[2] عرّف التشكيل حسب كلايف، " الشكل الدال ويعني به في الفنون تلك التجمعات والتضافرات من الخطوط والألوان التي من شأنها أن تثير المشاهد". ابتسام مرهون الصفار، *جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم*، (أربد–عمان: عالم الكتب، 2010)، 56–57.

[3] علي عشري زايد، *عن بناء القصيدة العربية الحديثة*، ط4، (القاهرة: مكتبة الآداب، 2002)، 75.

بملكاته وأدواته وما لديه من إمكانات وطاقات إلى النهوض بالواقع كي" يحوله إلى واقع شعري إذا صح هذا التعبير" [1]وها هو ذا الشاعر جاسم محمد جاسم يحول الواقع:

فيا دوحةً في اصفرار الزمان

أقامت من الضاد عالي المقام

تمر على عطرك الذاريات

وتترك توقيعها للخزام

حديث الشمائل فيك شجون

وقد يخذل الشاعرين الكلام

وما كنت حيث القصيدة أمٌ

لأغنم من ثديها بالفطام[2]

وليس بخافٍ ما في هذا الشاهد ما للصورة من أهمية في تكوين الشكل النهائي للقصيدة، فالقصيدة أم، والشاعر طفل يفطم، والكلام إنسان لا يفي بوعده؛ لهذا تتداخل الصور لتشكل بنية متماسكة وكذلك الأمر، فلا يخفي ما للعبارة الشعرية إذا توخينا الدقة من أهمية حين تشحن بالطاقات الموحية؛ لأن الصورة التي تفقد العاطفة والخيال تخرج عن صوريتها وتصبح حجر صلداً لا ضرورة للقارئ أن يحاول مع الصخر الصلد، وتخسر الصورة أيضاً ما يبعث على التوقد والتنامي في لحظة، وفي كل لحظة من لحظات المشهد الشعري، ومن ثم يضعف التشكيل الشعوري والقصدي والبنائي، ولكن التشكيل الفني للصور قد حافظ

[1] زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، 75.

[2] جاسم محمد جاسم، *خريف لا يؤمن بالاصفرار*، ط1، (الرياض: دار كنوز إشبيليا، 2016)، 9.

على اتساقه في قصائد جاسم محمد جاسم بسبب تلك الخبرة؛ الخبرة الجمالية: التي جاءت في نصوصه الشعرية متعددة الطبقات والمستويات، وأعطت آلية التأليف والتنسيق موضوعه، فالخبرة الجمالية هي نقطة الإحساس والشعور التي تكون قرينة الموضوع. لان تلك الخبرة هي المعرفة "والمعرفة تخضع دائما لموضوعها"[1]، فالمعرفة هي المساحة الخبرة الجمالية التي تكشف عن ماهية النص، ويكشف لنا هذا المقطع التصوير القصير عن عمق الخبرة الجمالية:

إذا غنى الرصاصُ دماً

وصادرَ زرقةَ الفيروزْ؛

تهاوت دولةُ المعنى

وضاق الرمزُ بالمرموزْ[2]

إن توخي الاحتراز لتكوين الشكل الأخير للقصيدة يعيدنا إلى الجدل العقيم حول قضية المعنى والشكل، وهذا ما حاولنا الهروب منه، لذلك لنترك الواقع الذي غاص به المبدع ونركز على ماهية المنهج الشعري لجاسم محمد جاسم، والذي ينهض على التمثل الذهني لحالات جاريات على أرض الواقع؛ تستحوذ على اهتمام الشاعر وتقربه بمعالجتها شعرياً بطرق هي في حد ذاتها حجّة على امتلاك الشاعر أساس التوظيف الرمزي لأداة منتقاةٍ بعينها غالباً ما تكون ذاتاً إنسانية مسماة، أو حادثاً عابراً، أو مسألة أصرت على التمرد والخروج من الذات المبدعة لتجبره، والقصيدة التي ألقيت في المؤتمر العلمي الدولي السادس لقسم اللغة العربية بكلية التربية –جامعة الموصل 2012، ترحيبا بالنقاد في المؤتمر:

---

[1] سعد توفيق، *الخبرة الجمالية*، ط1، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات، 1992)، 295.

[2] جاسم، *مانشيتات*، 62.

نجيمتان وجفن الضاد يكتحل

الآن تنفخ فيك الروح يا طلل

جاؤوا وفي حرفهم من سومر ألقٌ

شعاعه بشذا آشور ينجدل

يا سادة الحرف، يا فرسان حكمته

نجيمتان، وسقف البيت يكتمل[1]

إن الصورة المنسجمة من حيث اللغة والتشكيل البصري؛ كما هي الحال ولغة الضاد تكتحل بمرود النجوم تحرك داخل المتلقي أشياء ستكشفه أفاقاً توقعية تتمحور حول الرؤيا ناهيك عن الفضاء البصري الذي أحدثته حركة الصورة (تنفخ فيك الروح يا طلل) ليكتمل الخيال، بهذا التشكيل حين يدفع المتلقي إلى تلك النزعات التأملية تحقيقاً للجمالية الشعرية المتسقة بين الصيغ المشكلة للصورة والرؤيا وحذاقة المبدع، وأسئلة كثيرة قد يطول توقعها؛ ولذلك دأبنا على الوقوف الحقيقي عند التشكيل من حيث جمالية الصورة، وتجريد الفكر وتكثيفه، وليس عند محسوسات الواقع ومتعلقاته، فهي أذن انفلات من المألوف والمعهود وتوسيع لمساحة التخيّل، ليركن إلى جمالية التصوير بعد أن حاول جاسم محمد جاسم أن يحقق تماهيا بين صورة اللغة التي شغف بها، والطبيعة الإنسانية.

لذلك فإن الوعي الجمالي متنوع في الاتجاهات، وهناك العديد من عوالم العمل حول طبيعة النص وتأثيره، أي تلك المتعة التي يسعى فيها المتلقي إلى إدراك جوهر النص بشكل خالٍ من المنفعة المادية،

[1] جاسم، خريف لا يؤمن بالاصفرار، 19.

باستثناء الشعور بمتعة الجاذبية ؛ لأن النزعة البشرية تسعى دائمًا إلى مراقبة الجمال، وبالتالي تقديره مع الحفاظ على تلك المتعة التي تستهدف التأمل الخالص، والتي لا تملي شروطها على النص، بل تستنتج تلك الشروط، لذلك من الواضح أن حس الجمال البشري هي جزء من مكونات النص، لذلك يتم إنشاء الصور عند الإشارة إلى الأحاسيس الجذابة من خلال التأثر بتلك المتعة من النص وإدراكه. وتطفو تلك الإحساسات لدى الشاعر جاسم محمد جاسم بطرائق لافتة للنظر في تلك المقطوعات المتسقة من حيث الإحساس:

وعيونكِ أكبر من أن يستوعبها

دهرٌ من غزَلِ

والعمرُ بخيلٌ يا سلمى

يُحصي الأيامَ وينظر لي[1]

إن تشكيل الصُّورة الشِّعريَّة فن قائم بذاته شكلاً ومضموناً؛ تنطلق مرتكزاته من مخاض الإبداع في أعماق الأديب، وتجاربه الشعرية، ويوميات الحياة وأدق التفاصيل فيها، ولتكون الصورة مستساغة وقريبة إلى النفس وبعيدة عن الغرائبية لابد من إخضاعها للفكر؛ كي تؤدي وظيفتها؛ فالصورة أداة توصيل وحامل لفكرة وليست مجرد أداة تزيينية للقصيدة، "، وهكذا يقدم الشعراء الجدد عواطفهم وأفكارهم بصورها الخاصة التي تتولد مع الشعور نفسه، أو مع الفكرة، وهذا ما يجعل الصورة ذات قيمة منتهية غير ثابتة وغير أبدية"[2]،

[1] جاسم، *مانشيتات*، 65.

[2] إبراهيم جودت، *ملامح نظرية نقد الشعر العربي*، (حمص: د.ن، 1994)، 131.

والصورة الخاصة التي جاءت في قصائد الشاعر جاسم محمد جاسم تدفع القارئ إلى التوغل في خفايا الروح الشاعرية للمبدع ذاته:

والنار قبعتي، وكرسيي

متاهات الجنون

ولآه تولد من دمي

والليل يرضع من جفوني

درب أنا، والمنتهى

ظلمات منعطف حزين[1]

فالتشبيهات المتزاحمة مثل: (النار قبعة، المتاهات كرسي، الليل امرأة مرضع...) تدل على ان الصورة أكثر العناصر الشعرية تلبية لكل تلك المتطلبات، "فهي تركز ما له أهمية كبيرة في حيز صغير، وهي أقدر على التمييز والتأثير من الكلمات المجردة التي تحتل مكانها، إنها تمنح شكلاً معيناً كافياً لحالات الفكر؛ تلك الحالات الواضحة عند الشاعر، التي يعجز أي اصطلاح عادي في التعبير عنها، فالصورة لا تروي فقط ما يدور في رأس الشاعر، إنها تعكس كل ما يحسّ به من تداخل بين الفكر والعاطفة" [2].

إن الأشعار "ليست كما يتصور الناس، ببساطة، مشاعر، إنها تجارب، ولكتابة بيت واحد، على المرء أن يرى مدناً عديدة، وأناساً وأشياء على المرء أن يتعرف على الحيوانات، وأسراب الطيور، والإشارات

[1] جاسم، خريف لا يؤمن بالاصفرار، 46.

[2] س. م. بورا، *التجربة الخلاقة*، تح: سلافة حجاوي، (الجمهورية العراقية: منشورات وزارة الاعلام، 1977)، 15.

التي تعلمها الأزهار الصغيرة عندما تتفتح للصباح" [1]، ويأتي التشكيل مكملاً للصور الشعرية مقدماً إياها على نحو ناضج في القصيدة؛ لأن التشكيل هو الصيرورة التي تؤول إليها الأشياء والمكونات لتحقق وحدة متماسكة مترابطة، ووجوداً جديداً تحقق فيه مبادئ المزج والتوليف والتنظيم والتنوع والتوازن والإيقاع والانسجام، فعلها الفني يمثل نزوعاً جمالياً لتحقيق التشكيل وتمثل هذه المبادئ قيم السلوك الفني وتقاليده الهادفة لتكوين التشكيل وتحقيق وجوده"[2].

ولابد من تدخل اللاشعور الإبداعي الذي تحكمه تجربة الشاعر، وخبرته، وثقافته، وماضيه الدفين المكبوت والمسكوت عنه؛ حتى تظهر تلك الصور في إيماءات جديدة مغايرة لصور الشعراء وتحملها (للصور) الوعي والرؤى والاستشراف للمستقبل، ليصبح النص ثرياً بالدلالات وتمتلئ شعاب القصيدة خفاقا ونبضاً حياتياً، وتتجانس وتمتزج على نحو جدلي يصعب ردها إلى مصدر ما، متجانسة مع المعاني مكملة لعملية التشكيل الأدبي المعقدة محدثة تأثيراتها المباشرة في القارئ الذي سيقوم من جديد بعملية إنتاج النص، فالقارئ شريك في عملية الإبداع فمن المفروض على الشاعر من باب مراعاة الجمهور أن يتلطف في صوره كما تلطف جاسم محمد جاسم:

موطني الوردُ والندى

والربيعُ المرقِّشُ

يرسم الصحوَ عارياً

---

[1] سي. دي لويس، *الصُّورة الشِّعريَّة*، تح: أحمد نصيف الجنابي، وآخرون، (د.م: د.ن، د.ت)، 103.

[2] محمد سعيد ربيع الغامدي، *التشكيل الأسلوبي في الشعر المهجري الحديث*، (بسكرة-الجزائر:جامعة محمد خضير، دكتوراه، (مخطوطة)، 2009)، 19.

والرزايا تُزركِشُ[1]

إن المتأمل في هذه الصور السريعة الخاطفة في إيماضها يرى أنّ الشاعر، وحاجته للتعبير عن عصره بالشكل المناسب دفعت به إلى البحث عن حريّة لا تربطه بما هو قديم وتقليدي، فالوطن ورد، والصحو إنسان يتعرى ومن قبيل هذا الكثير هذا ما دفع الدكتور عز الدين إسماعيل إلى أهمّ قضية ميّزت الشعر المعاصر، وهي نقطة التحوّل التي لحقت التشكيل والبناء الموسيقي والإيقاع الذي تعدّى فيه الشاعر المعاصر حدود الشعر العمودي، ظهر على إثره نوع شعري جديد هو الشعر الحرّ أو شعر التفعيلة.

1.6. نظرة نقدية حول العلاقات في الصُّورة الشِّعريَّة

تبدو أهمية ما ذهبت إليه هذه الدراسة فيما تقيم الصور من علائق مع الذات والحياة أن "شعر كل أمة من الأمم صورة منتزعة من واقعها وأحداثها؛ تستلهمه من تجاربها وصراعها مع ذلك الواقع وتلك الأحداث؛ تعبيراً عن مأساتها وتمثيلاً لكينونتها في عالم يعج بالحركة ويغتبط بجوهر الحياة"[2] ؛ عالم تمثل في شعر جاسم محمد جاسم بأنماط ونماذج مختلفة ومنها:

فَراشٌ أبيضٌ ودمٌ

يلطِّخُ جنحَهُ، وفراشْ–

يفاوضُ عابثاً حرباً

---

[1] جاسم، *مانشيتات*، 67.

[2] عناد غزوان إسماعيل، وآخرون، *الشعر والفكر المعاصر الشكل والمضمون في الشعر العربي المعاصر*، (العراق: منشورات وزارة الأعلام الجمهورية العراقية سلسلة كتاب الجماهير (17)، 1974)، 5.

على أعمارنا تعتاشْ[1]

ويتضحُ لنا أن الصُّورة الشِّعريَّة لم تقف عند علاقة واحدة؛ بل تشعبت العلاقات عبر تطورها، فهي تتطوّرُ وتنقلبُ على البلاغة والنحو، وتخرجُ على المألوف بأسلوب يجعل منها إبهاراً يمثل عقلية وفكر المنتج سواء في الشعر، أو النثر، أو الفنون المختلفة التي تكون الصورة احدى أدواتها التعبيرية لتوصيل الرسالة إلى المتلقي.

ونحن إزاء تلك العلاقات لا يمكننا فصل بين العناصر المكونة للصورة، وما تحققه من تعالق مع الواقع الخارجي كما لا يمكننا التعامل مع كل عنصر بشكل مجرد بحيث نفصله عن بقية أجزاء الصورة التي تشترك عناصرها، وتتضافر في بلورتها لتقديمها إلى المتلقي الذي لا تهمه ماهية الصورة، أو جوهرها، أو طبيعتها، بقدر ما يعنيه مدى تأثيرها في نفسه، ومدى البعد العلائقي الذي تقيمه مع الواقع والخيال في آن معاً.

وقد بات مفهوم الصُّورة الشِّعريَّة في عصرنا الراهن مغايراً للعصور السابقة، وهذا التغير في المفهوم كان له مسوغات ومسببات، وهو ما دفع بالصورة إلى إنشاء منظومة من العلاقات اللامنتهية مع البيئة المحيطة، والتي تغيرت بدورها نتيجة لتغير البيئة المحيطة بالشاعر نفسه؛ الذي هو بلا شك ابن الزمان والمكان. وتغيرت الصورة لتغير الأدوات التي تدخل في خلق النص الشعري وتطورها؛ تغيرت الصورة لتغير المؤثرات وكثير من الأشياء؛ تغيرت الصورة ببساطة؛ لأن الزمكانية الحاضنة للتصوير الشعري تغيرت عن الزمكانات التقليدية، ونظرة فاحصة لزمكانية القصيدة لدى الشاعر تثبت ما ذهبنا إليه:

[1] جاسم، *مانشيتات*، 68.

تقاسمك الصمتان: سرّ وكاتمه

كأن نديّ الشعر شحت مباسمه

قوافيك أشلاء، وحزنك دولة

وبحرك مظلوم، وصمتك ظالمه

ومسبحة دنياك، تجتر أمسها

بإبهام يوم ليس يعنيه قادمه

ومن حرض الصحراء تنهش عشبه

وكن حبالى بالبذار مواسمه[1].

إننا بدراستنا العلاقات للصورة الشعرية لا ندرس عنصراً من مكونات النص الشعري في علاقة منفصلة فقط، بل ندرس النص الشعري بمكوناته وعلاقاته كلها؛ لأن دراسة العلاقة للصورة تعني دراسة شاملة لكل ما يحيط بالنص الشعري من الداخل ومن الخارج، وعناصر الصورة هي في الأساس لا تنفصل عن علاقتها مع عناصر الشعر والإبداع، ودراستها تعني دراسته بمعنى أن الوقوف على صورة لتحليلها يحيلنا على تحليل النص الذي تعد الصورة أبرز ركائزه، فدراسة الصورة في النص الشعري تشمل دراسة المضمون الاجتماعي والإنساني واللغة والإيقاع والرمز والأسطورة والأشكال التراثية والوحدة العضوية.

فالشاعر عند خلقه للصورة يدخل في خياله عبر علاقات إلى ما لا يعيه أحيانا، أو ربما إلى ما يعيه الوعي كله، ليبدع لنا صورة متمايزة تحيل إلى الغموض والغرابة، وكل ذلك سببه أن الصورة الحديثة باتت

[1] جاسم، خريف لا يؤمن بالاصفرار، 48.

قريبة من الصورة السينمائية في التمثيل المشهدي للواقع باعتمادها على توالي اللقطات وتتاليها وانسيابية المشهد وعرض المتواليات، بشكل قوامه التراكم والتداخل الذي يولده الحلم الناجم عن لا وعي الشاعر في كثير من الأحيان؛ كما أننا لا ننكر إسهام ذاكرة الشاعر بما تختزنه من تجارب ولحظات ومواقف في التأثير في عملية الإنتاج هذه؛ كونها الوعاء الذي تحتوى به اللقطات يتفرد بها كلٌّ حسب ما مر به الشاعر في تجربته لتتبلور بعد ذلك وفق مشاهد ما يشبه مشاهد كثيرة عرضت على مسرح الشاعر:

سفرٌ وظهر تشردي مركب

تعب، وهذا البحر لا يتعب

لم تلتفت ريح لرغبة زورقي

فالريح تجري مثلما ترغب

ومن السدى تضميد جرح غار في

عمر إلى معنى الردى أقرب

لا تكتبي الأحلام فوق مياهه

فالموج يشطب كل ما يكتب[1]

ففي هذا المشهد نلحظ تغير الرؤية بالنسبة إلى الرحلة حيث نقلها الشاعر من خلال مجموعة من الصور المشهدية المركبة الأحلام تكتب، والموج يشطب، والريح تلتفت، والتغيير في الصُّورة الشِّعريَّة يؤدي أغلب الأحيان إلى تغيير في المعايير النقدية، ودراستنا لعلاقات الصورة وجعل علاقتها بالداخل هي المعيار

[1] جاسم، خريف لا يؤمن بالاصفرار، 82.

الذي يكشف عن تلك العلاقة السرية التي يعتقد أنها مخبأة وراء مظهر العالم، أمارة من أمارات هذا التغيير، لأن النقد يتمركز في المساحات نفسها التي يتموضع فيها ذات الشاعر؛ "لأن تغيير رؤيا الشعر أدى إلى تغيير الحساسية الشعرية، وبالتالي التواصل مع الآخرين بل أصبح همه الكشف عن الحقيقة السرية التي يعتقد أنها مخبأة وراء مظهر العالم المرئي"[1].

تتضح أهمية العلاقات في هذا ألفصل، وكيف أسهمت حركة الحداثة في تغيير المسار العلائقي للصورة الشعرية من فلسفة نظريتي المحاكاة، وعمود الشعر العربي إلى فلسفة جمالية جديدة تؤمن بحرية الشاعر في أن يطلق العنان لمشاعره الذاتية، فأصبح الشاعر المعاصر ينسق الوجود الخارجي وفق علاقات عميقة مع مشاعره وأحاسيسه بعد أن كان الوجود الخارجي بعيداً عن العلاقة مع مكونات الصورة، وبعد أن كان الواقع الخارجي هو الذي يفرض نفسه على الشاعر القديم؛ كما رأينا أن تغير العلاقة أفضى إلى تغير الدلالة بين الخيال والتجربة الشعرية في بلورة مفهوم الصُّورة الشِّعريَّة المعاصرة؛ مما أدى إلى ظهور معايير بلاغية جديدة يحتكم إليها (الشعراء/ النقاد) في النظر إلى عملية الإبداع الشعري، ولم يكن "جاسم محمد جاسم" بمنأى عن هذه المعايير، بل كان إلى جانب أصالته رائدا للمشروع الحداثي بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان.

بهذا عبرت الصور الفنية التي رسمها جاسم محمد جاسم عن إدراك عميق لأهمية الصورة في تحويل الواقع الحياتي إلى خيال أدبي يحرك المشاعر الغائرة في نفوس الجمهور سواء كانت صامتة، أو متحركة، فقد صاغ صوراً من كل ما وقعت عيناه عليه، فارتبط هذا الشعر بمعاناته وغربته وعشقه وأساه، وانطلق محلقاً في

[1] فاضل ثامر، *معالم جديدة في ادبنا المعاصر*، (د.م: منشورات وزارة الاعلام، 1975)، 19.

فضاءات شعرية ترقى لتكاملية الصورة الفنية، فينقل القصيدة من مرحلة الاجترار والتقليد إلى مرحلة الابتكار والتجديد.

إن الشخصية الرئيسية أو المحورية، هي التي تشغل بؤرة الرواية من بدايتها إلى نهايتها، وهي التي تكون ظاهرة في الرواية، تخدم إظهار الهدف الرئيسي فيها، ومن خلالها نصل إلى الحدث الجذري، فالشخصية المحورية هي التي تدفع بأحداث الرواية إلى الإمام، وهذه الشخصية لا بد أن تتمتع بقوة الإرادة، وقوة الشخصية؛ لأنها المحرك الرئيسي للأحداث والمؤثرة في كل ما حولها من شخصيات، ولا يمكن لأي شخصية أن تكون محورية إلا إذا كان الدافع المحرك لها في الأحداث حيوياً جداً[1]، وبالتالي فإن الشخصية الرئيسة في العمل الروائي تشكل المحور العام الذي تدور حوله الأحداث، وهي تتمتع باستقلالية في الرأي، وتتحرك في القضاء الروائي بحرية، ليتمكن الروائي من خلالها التعبير عما يريد من أفكار واحاسيس.

[1] عادل النادي، *مدخل إلى فن كتابة الدراما*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1993، 48-49.

2. الفصل الثالث: تشكُّل الصُّورة الشِّعريَّة في شعر جاسم محمد جاسم

2.1. مصادر الصُّورة الشِّعريَّة في شعر جاسم محمد جاسم

قبل الولوج في دراستنا لهذا الجانب لا بد من الوقوف على فرضية رئيسة، وهي أن الصُّورة الشِّعريَّة، أو الفنية، أو البلاغية، ولا سيما في شعر جاسم محمد جاسم المرتبط بالعراق؛ كانت صورة، في أغلب نماذجها حسية تقوم على إحساس الشاعر بالمواقف والملمات التي حلت بالعراق؛ تعتمد الملاحظة العينية للمشاهد الواقعية، فالواقع من المصادر التجريبية للصورة، وليس الإدراك الكلي للواقع هو المطلوب من الأديب في التصوير الفني؛ إنما القدرة في تحويل ذلك الواقع إلى رؤى وصور ترتسم فيه البراعة الفنية للأديب.

ونعني بالمصادر التجريبية ما جربه الإنسان في وجوده وفي محيطه، يحتمل أنه عاشها حسب معاصرته معه ووجوده في بيئته، وكذلك ما كان ممكنًا، والصور المستخرجة من المصادر التجريبية الواقعية تشترك في شيء آخر، وهو حلولها بروح شاعر بفضل الطبيعة وليس بفضل الثقافة، وتتمثل هذه المصادر

2.1.1. مصادر واقعية

بمعنى أنها مستمدة من الواقعية الحية قبل تحويلها إلى رؤية فنية، فالإرهاب الذي اجتاح العراق يرسمه الشاعر في صورة تستحق التقدير من ناحية السبق إلى مثل هذا التصوير، فالإرهاب الذي ضرب العراق ربما

يحق لنا أن نقول عنه جريمة من أفظع جرائم العالم، والشاعر حين رسم هذه الصورة الفنية البارعة في تشبيه الضحية بعصفور ضعيف وهو يشنق بحبل من دم:

لم نفهم الإرهاب كنا يا أبي–

في شنق عصفور بخيط دماء[1]

إن العقل في تصوير حبل المشنقة بدماء العصفور، وتصوير الضحية بالعصفور كان متجاوزاً لحدود الأشياء المرئية والمظاهر الواقعية، فالشاعر لم يكن مهتماً بالتفاصيل الدقيقة للواقع بقدر ما كان معنياً بتصوير المشهد المؤلم وتقريبه للفن المؤثر في المتلقي، فالمشنقة من دم وأضحية لا تملك أدنى شيء من المقاومة وهذ ما يدل عن إحساس الشاعر بالضعف تجاه ما يحدث:

يا صديقي فكيف أبدأ عزفي

وقيودي بي تشتري وتبيع

نوق أهلي أثداؤهن صحارى

وبلادي يشيب فيها الرضيع

أي جدوى وعمرنا ظلمات

لم تغرد في رحبتيه شموع؟[1]

[1] جاسم، تقليبات في دفتر الثلج، 19.

والحقيقة البحثية تقول إن الاكتفاء بنقل الواقع فنياً لا يكفي لتحقيق الأدبية في الشعر كونه من الأسهل الوصول إلى المصادر الأدبية أكثر من غيرها، ولكن لا ينبغي للمرء أن يكتفي بهذه المصادر وحدها. فالبيئات التي يعيش فيها الكاتب، والسياق التاريخي وجميع الأنشطة البشرية، وكذلك المشاهد التي تقدم أيضاً صوراً غالباً ما يتم تفسيرها في الشكل الملموس للمقارنة، لكن يمكن أن تظهر أحياناً في شكل استعارات، من ناحية أخرى، غالباً ما يستمد الكاتب من عالمه الداخلي التناظرات التي تسمح له بالتعبير عن رؤيته للعالم؛ لأن التجربة الشعرية في خلق الصورة الفنية المعاصرة تقوم على جزئيات مختلفة منها ما هو من جوهر الواقع وما هو من جزئيات الحياة اليومية، ومنها ما ينبع من المخاض الإبداعي.

ومنها ما ينبع من المخاض الإبداعي تلك اللحظات قبل التكون الجنيني للقصيدة، في تلك اللحظات يقوم الشاعر ببعثرة الجزيئات وتشتيتها، وقل إن شئت تفتيتها ليقضي على تماسكها، من أجل إعادة ترتيبها في المختبر النفسي الداخلي وفق تجربته؛ أو قد تكون عملية الخلق ذاتها على العكس من تفتيت الجزئيات، فالمبدع يلتقط الصورة كاملة ومن ثم يخفي من أجزائه:

تعال أيا جلاد روح تناثرت

فلا عينه رفت، ولا قلبه حنا

تعال، لك الأضلاع مهوى وملعبا

أيطلب موت من ضحيته الإذنا؟

وآتيك، قبل الريح أركض حاملاً

[1] جاسم، *نيابة عن المطر*، 17-18.

على كتفي منفي وفي داخلي سجنا[1]

إن هذا التناثر الجسدي للإنسان هو ما يدخل المتلقي في متاهات التأويل والبحث والكشف، فالمتلقي أصبح مبدعاً ثانياً بعد أن وصبت إليه الصورة مهما اختلف اتجاه التلقي، أو تنوعت طرائق القراءة: "أكانت هذه القراءة من النص باتجاه المتلقي، أم من المتلقي باتجاه النص، أم بوصفه خطاباً أدبياً يسير باتجاهين بين المبدع والمتلقي اللذين يخلقان المعنى معاً[2].

ويبقى الوقوف على مصادر تشكيل الصُّورة الشِّعريَّة الواقعية فرضية ضرورية لأي باحث يريد أن يتلمس علاقة الأدب بالواقع؛ إذ تكشف عن طبيعة نظرة الشاعر للواقع وأنماط تحويله إلى بنى تعبيرية تنقل الواقع بصورته الأدبية الجديدة، وتكشف أيضاً عن قصديات الأديب.

2.1.2. مصادر الطبيعة

إن الشعراء يستقون من منابع شّتى في خلق صورهم الشعرية؛ يرسمون ويشكلون منها تلك اللوحات المشهدية الفنية، فمن الطبيعة الماثلة في البيئة التي يعيشون فيها، سواء أكانت هذه المبصرات جامدة قارة في مشاهدها، أم حية متحركة، وقد تكون ضمن مدركاتهم تصدر عن ثقافتهم أو تجاربهم الشخصية، أو ما تراءى لهم من خيال " إنّها الأشياء التي يتكئ عليها الشعراء في إبداع صورهم، بل هي منطلقات الخلق الفّني التي تعكسها مرآة وجدان الشاعر"[3]، فتتغاير صور الشعراء، بحسب أثر تلك الأشياء وانعكاساتها على

[1] لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل، 22.

[2] فايز قرعان، *سلطة النص على دالات الشكل البلاغي*، ط1، (إربد–الردن: عالم الكتب الحديث، 2010)، 44.

[3] إبراهيم الغنيم، *الصورة الفنية في الشعر العربي، مثال ونقد*، ط1، (د.م: الشركة العربية للتوزيع والطباعة والنشر، 1996)، 39.

نفوسهم دون أن يغفل دور الإبداع والتألق، والاستعدادات النفسية والقدرات الذهنية والخيالية التي تميز كل شاعر: يقول الشاعر في صور مستقاة من الطبيعة:

لما رأى الدغل غطى صوته، وغدت

تمتار مرّ رحيق الشوك نحلته

ما شكَّ قط بأن العاليات له

والنجم مضماره والشمس شعلته[1]

هذا هو السبب في أن التمسك بمصادر تكوين الصُّورة الشِّعريَّة هو هدف مستقل في تفسير معناها الإيحائي. ويكشف وجهة نظر الشاعر وإلهامه لهذه المصادر، كما يكشف عن وظيفته في إيضاح طريقة تعامل الكاتب مع مصادره من خلال تحديد المثل التي تعتبر كافية لبيان حقائق الأشياء في كلام الشاعر. المقاييس الثابتة التي يقيس بها قيمها في محاولة لتعديل موقف الشاعر من الحياة، ولا تكشف مصادر الصورة عن الأصول الجمالية العامة التي ترتبط بها الحقائق المصورة بقدر ما تكشف عن المثل الجمالية ودرجة التي يستغلها الشاعر طبيعة اللغة الشعرية، ومن هذا القبيل يستغل الشاعر الطبيعة قائلاً:

وآتون – قال الغيم – ودّعتهم ضحى

وقالت أراهم في طريق الكواكب

وقال شعاع الفجر مر عبيرهم

تسابقه شمسٌ، وشمسٌ تواكب

[1] جاسم، نيابة عن المطر، 9.

فيا باب لا تيأس ويا نخلتي ثقي

بأن رجوع الصب دين وواجب[1]

هنا يتوحد الشاعر بالطبيعة؛ حيث "يجد خلاصة الروحي في الطبيعة؛ لذلك فهو يعيش بخياله وحواسه ومشاعره كلها في الطبيعة، ويستمد صوره الفنية من الطبيعة قبل أن يستمدها من أي شيء آخر"[2]، فيسقط عليها مشاعره، ويسقط مشاعرها على ذاتيته بعد أن يجعلها إنساناً، ويتأثر بها حتى تغلب عليه تلك الروح الهائمة بين روح الطبيعة وروح الإبداع من خلال التجسيد والتشخيص، فيخلع عليها صفات الأحياء، ويصور الطبيعة من خلال الرمز حيث يتوارى الشاعر خلف الطبيعة، ليبث همومه وأحزانه، أو غزله وأشواقه، فالغيم يعتب والضحى يودع والنخلة تثق وهكذا تتشكل الصورة بأدوات فنية متنوعة تتفاعل مع عناصر أخرى لتشكل الشكل الفني العام، من خلال العلاقات الخفية التي أنشأها خيال الشاعر بقدرته السحرية على مزج الأشياء المتباينة والمتضاربة في بوتقة التجربة الشعرية. تصبح كلًا مترابطًا، حيث يتم تفكيك العالم كله وتجمع أجزائه وتنظيمها. ويخلق عالماً جديدًا منه وفقًا للقوانين المنبثقة من أعماق الروح " بالاختلاط بعناصر الطبيعة نفسها بعد تم إنشاؤه مرة أخرى كما خلقه جاسم محمد جاسم:

لقد خاب عشب ظن أنك غيمة

وأسوأ ما في العشب أن يحسن الظنا

إلام أناجي الفجر أقرأ باسمه

مواويل أضوائي لنجمته الوسنى

---

[1] جاسم، *نيابة عن المطر*، 15.

[2] رجاء النقاش، *أبو القاسم الشابي شاعر الحب والثورة*، ط1، (بيروت: دار القلم، 1971)، 49.

وأحلم كالأطفال بالربيع مزهراً

وبالعمر مخضلاً، وباللحظة الأسنى[1]

لذلك تتشابك المصادر الشعرية المستمدة من الطبيعة مع هذا العالم الذي يعيش فيه الشاعر، بنية النص الشعري.

غالباً ما نجد في أي قصيدة شعرية لمحة عن الطبيعة، حتى لو كانت هذه اللقطات مبنية على التناقض والتلاعب بقوانين الطبيعة، فهي تحتوي على المادة الحساسة وتنوّعها[2]، هذه العبثية دليل على وجود الصورة في موقف معين له أهمية نفسية خاصة.

الطبيعة في الصُّورة الشِّعريَّة ليست خلفية للتجربة النفسية أو العاطفية، أو أداة لاستخراج الصور الرسومية المشتقة من عناصرها، بل هي خطوط وألوان أساسية في الصورة الفنية تنسجم تمامًا مع خطوط الموضوع النفسي. حيث يستشعر الشاعر الطبيعة بإحساس عميق وعميق يختلط بدمه ويسير في عروقه، تكون حواسه في حالة تأهب، وإذا اشتعلت مشاعره بالومضات النفسية والعاطفية التي تغذي روحه الإبداعية.

يرتبط الشاعر عموماً بالبيئة التي نشأ فيها، ويتأثر بشدة بما يحيط به في واقعه الطبيعي من المشاهد والمظاهر والمناظر الطبيعية، وبالتالي فهو موجود متى شاء يعبر عن فكرة يستخدم هذه البيئة، ويتوسل بأمورها الملموسة وعناصرها المرئية الجامدة والمتحركة، ويلتزم بأبعادها وحدودها الزمانية والمكانية، فإذا تحدث بشجاعة يجد في الطبيعة ما يناسبه، وإذا تحدث عن الجمال يرى في تجليات الطبيعة ما يوحي بهذه القيمة،

---

[1] جاسم، *نيابة عن المطر*، 24.

[2] جيروم ستولنيتز، *النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية*، تر. فؤاد زكريا، ط2، (د.م: الهيئة المصرية للكتاب، د.ت)، 341.

وإذا تحدث عن الكرم والكرم، فإنه يجد في البحر، أو الغيوم، أفضل عنصر لتقريب هذه القيمة، وإذا تحدث عن الحب والحب والرغبة، فإنه يجد له الرغبة في النار. وهكذا، فإن العناصر الواقعية المنتشرة في الطبيعة الحية وغير الحية تصبح وسائل فنية لصياغة الفكرة والتعبير عن المعنى.

2.1.3. مصادر التَّناص

لقد تطورت النظرة النقدية للنص تطوراً كبيراً في القرن الماضي، فأصبحت تتعلق بكونه كياناً منغلقاً على ذاته، يحمل داخله علاقاته وبنياته، من دون الإحالة على أي مرجعية خارجه، على عكس ما كان سائداً في القرون الماضية، وقد لعبت البنيوية ومناهجها النقدية دوراً كبيراً في تكوين هذه النظرة للنص؛ حيث جرى النظر إليه كإنتاج متعلق بالمؤديات وليس كمنتج متعلق بالأداء، لأن كل نص هو" تناص والنصوص تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى...فكل نص ليس إلا نسيجاً من استشهادات سابقة "[1]؛ كذلك الأمر فقد أسهمت أفكار الشكلانيين الروس في الإعلان عن بعض العناصر الأساسية لنظرية التناص، كانغلاق النص، واستبعاد الأسباب الخارجية لصالح الروابط التي تقوم بين الأعمال نفسها"[2].

ويعد (شكلوفسكي) viktor shklovsky من أوائل من أشار إلى التناص عندما أشار إلى أن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، والاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها، وليس

[1] مجموعة مؤلفين، *آفاق التناصية المنظور والمفهوم*، (القاهرة–مصر: الهيئة العامة للكتاب، د.ت)، 37.

[2] ناتالي بييقي غروس، *مدخل إلى التناص*، تر. عبد الحميد بورايو، ط1، (دمشق: دار نينوى، د.ت)، 32.

النص المعارض وحده الذي يبدع في توازٍ وتقابلٍ مع نموذج معين، بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو".[1]

ولكن هنا نلمح تناقضاً في آراء الشكلانيين الروس المتحمسة لنظرية انغلاق النص، " والاستقلال الذاتي للأثر الفني الأدبي بإزاء الواقع سواء أكان الواقع الذاتي (المؤلف)، أم الموضوعي (المحيط الاجتماعي)" مقارنة بكلام (شكلوفسكي) المغاير حول مفهوم الانغلاق النصي بمعنى عزل النص عن المؤثرات الخارجية جميعها كما يقول الشكلانيون.

في رأسه لحطام الحرب ترجمة

لم يكتشفها سليمان ونملته[2]

فحضور قصة النبي سليمان عليه السلام تحيل إلى ثقافة الشاعر الدينية وهذا ما يعطي النص تلك الأبعاد الإيحائية المحملة بالمعاني الدينية، فالشخصيات الدينية حقل واسع للتناص، فهي تشمل الرسل والأنبياء والصحابة والمعاصرين لهم والذين يتم التعامل معهم من جانب علاقتهم بالدين وليس بالطرف التاريخي، وقصة النبي يونس عليه السلام التي ترد في قوله ما هي إلا واحدة من تلك القصص:

يا يونسي الصوت، حوت

لفّ كلك واحتواك

أين النجيمة يا ضليل

---

[1] تزفستان تودوروف، *نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس*، تر. إبراهيم الخطيب، (الرباط-المغرب: الشركة العربية للناشرين المتحدين، مؤسسة البحاث العربية، د.ت)، 47.

[2] جاسم، نيابة عن المطر، 8.

وأين يمم كوكباك

مستصرخان كأننا

أنا والقصيدة يوسفاك

أنا دهشة الدلو الذي

بغيابة الجب التقاك[1]

فالشاعر لا يهمه العوالم الخفية ولا العلاقات الداخلية المتوارية، ولكن همه الأكبر كان هو استلهام الموروث بأنواعه من ذلك العالم المحسوس للتعبير عن المعنى ولتوضيح الفكرة، ولهذا كانت تفاوتت الصورة بين التصريح، والتلميح، وحين يريد الشاعر تأكيد المعاني التصويرة كان يلجأ إلى المباشرة حينما تعجز عن الإشارة.

اكشفي صدرَه انظري

برقَ عينيكِ ما فعَلْ

إنما الكهفُ طعنةٌ

ساقَها البرقُ للجبَل[2]

فالكهف يطعن والبرق اللامع من عيني الحبيبة هو من وجه تلك الطعنات القاتلة، فالألم الذي أحدثه الحب في قلب الشاعر لم يحتمل التلميح والإيحاء فجاء التصريح بما فعلته عيون الأحبة.

---

[1] جاسم، *مانشيتات*، 15.

[2] جاسم، *مانشيتات*، 81.

لذلك لم تكتف الصورة بالنقلية والحرفية، وتركت الحرية للعقل أن يذهب مع إيحائية الصورة أنى شاء؛ حيث تقدم وتدور المعاني في مدار الحقائق الثابتة والمعروفة والمتداولة، وكأنها تسعى إلى أن تستفز العقول، وتثير الأذهان وتفاجئ الذوق فالشاعر يستهدف هذه اللحظات الاندهاشية عند القارئ:

سحبتَ على بلاد الرمل

ذيلاً من قماشِ الماءْ

وما شكَرتْكَ شوكتُها...

تُقدّسُ عُريَها الصحراءْ[1]

إن التناص مع جينات المرجع والمعاني الموجودة في ذهن المتلقي لا يكسر أفق توقعات القارئ، وتكمن قوة الصورة وجمالها وأهميتها في قدرتها على تحريك الثوابت، إلى زعزعة القناعات والمسلمات، لإثارة النفوس، وإثارة الأرواح، وخلق تأثير جمالي في لحظة الاستقبال، ولن يحدث هذا إلا إذا نقلت الصورة إلى مستوى الرؤية التي تنتجها التجربة المتعالية للبصريات. والعلاقات المنطقية، والمعاني المستدعاة في ثنايا النصوص الشعرية:

يفتش في الأرجاء عنهم، لربما

تبوح بعطر الراحلين الخرائب

يسائل عنهم خربشات رسومهم

ليرتاح لو أن الرسوم تجاوب

[1] جاسم، *مانشيتات*، 87.

كأن بقايا الورد في جنباتها

جريح على الأرض اليباب يحارب[1]

والباحث في شعر جاسم محمد جاسم يجد كماً هائلاً من الصور الشعرية مأخوذة من مصدر مصادر التراث بكل دلالاته وأجوائه ومواقفه التعبيرية أو ذاتيًا في إطار صورة رمزية إيحائية .

لنا موحش الأنحاء، أجفل دربها

عيون المها بين الرصافة والمبنى[2]

وقد أحسن الشاعر في استغلال الأسطورة[3] في إبداعه معبراً عن نفسه ومجتمعه؛ حيث وجد فيها بديلاً عن العوالم الواقعية، وكنموذج عن توظيف الأسطورة نأخذ الصور الشعرية في قول الشاعر:

تمضي إلى نيرانها روما

على ضحكات نيرون

لتصنع طاغية

إن الحياة

إذا تلوث ناسها

ليست مقدسةً

ولا هي زاهية[1]

---

[1] جاسم، نيابة عن المطر، 11.

[2] جاسم، نيابة عن المطر، 24.

[3] محمد فكري الجزار، *الخطاب الشعري عند محمود درويش*، ط1، (مصر: إيتراك للنشر والتوزيع، 2001)، 260.

فالحقيقة هنا تشير بتمكن جاسم محمد جاسم إلى حد كبير من امتلاك الضرورات المعيارية والإبداعية في رفع القيمة الفنية للأسطورة الفنية، واستثمار· الرموز الأسطورية فنياً في القصيدة الشعرية؛ حيث وفق في توظيف هذه الرموز بتجربته الإبداعية الإنسانية وقرنها بالواقع المعيشي للحياة المعاصرة.

وهكذا تظل الأفكار في الصُّورة الشِّعريَّة مشدودة في اتجاهين" إلى الخارج أي نحو القارئ بمخزونه التراثي والذاتي المرتبط بها، وإلى الداخل :أي نحو السياق الذي يحاول الفنان من خلاله أن يوظف هذا المخزون التراثي توظيفاً موضوعياً يتم به الكشف الجديد عن الحياة"[2].

2.2. عناصر تشكيل الصُّورة الشِّعريَّة في شعر جاسم محمد جاسم

تغير التفاعل بين مكونات وعناصر اللغة الشعرية وتغيرت النظرة النقدية إلى العناصر الحديثة للصورة البلاغية، وتخطت نظرتها التقليدية القائمة على أن الصورة هي "إزاحة شيء وإحلال شيء آخر مكانه، بل أصبحت الصُّورة الشِّعريَّة مجموعة علاقات لغوية يخلقها الشاعر لكي يعبر عن رؤياه الخاصة، وذلك لعجز اللغة العادية المبنية على التجريد والتعميم، ليكون سلسلة من الصور المتعاقبة المتداخلة، ويحقق أهم خصائص التعبير الشعري، الذي هو تعبير بالصورة في أساسه، والقصيدة صورة ناطقة"[3]؛ تقوم على مجموعة من العناصر أهمها:

---

[1] جاسم، إملاءات لأصابع العشب، 23.

[2] ساسين عساف، *الصُّورة الشِّعريَّة ونماذجها في إبداع أبي نواس*، ط1، (بيروت-لبنان: المؤسسة الجامعية، 1982)، 15.

[3] محمد علي كندي، *الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث السياب ونازك والبياتي*، ط1، (د.م: دار الكتب الجديدة المتحدة، 2021)، 27.

2.2.1. عنصر الخيال

يعدّ الخيال من أهم العناصر الفعلية التي تخرج الصُّورة الشِّعريَّة إلى حيز الوجود، فلا يستطيع الشاعر التخلي عنه في إبداعه الشعري "وأنه لا غنى عنه لأية قوى أخرى من قوى الإنسان"[1]؛ لكن الخيال يختلف عند الشاعر كونه خيال مركب ينطلق من عمليتين أساسيتين: الهدم والبناء أو التحليل والتركيب، ويتجلى انعكاس ذلك في القصيدة:

وأشرع للريح العنيدة بابه

وألقى وراء الظهر ما قالت الورى

وأغمس في بحر النصاعات نصله

فغنت عليه الريح أغنية الثرى

فعاش على تمر الجفافات أشعثاً

ومات كموال القوافل مغبرا[2]

تمنح هذه الصور لمتنامية المشهد الكلي للصراع، فتشبيه الريح بإنسان لا يهادن ولا يساوم يمنح المتلقي صورة كاملة لكن الشاعر لا يتركها على كمالها حين يبدأ بعملية الهدم لجزئيات الصورة؛ حين يترك الريح تغني ويفتح لها الباب، فيلتقي في هذه الصور نوعا الخيال: أولي، والثانوي "؛ أما **الخيال أولي**: فهو من العوامل الرئيسة في عمليات الإدراك كلها، في حين أن **الخيال الثانوي**: هو الخيال الفني الشعري على نحو خاص، وهو صدى للأول إلا أنه أسمى منه، إنه يحلل وينشر ويجزئ لكي يخلق من جديد، ومهمته أن

[1] هلال، النقد الأدبي الحديث، 111.

[2] جاسم، نيابة عن المطر، 38.

يضفي على اضطراب الحياة وتشتتها، وما تقدمه من تجربة ناقصة مجزأة شكلاً موحداً منسجماً يمنحها حيوية تديم بقاءها وتأثيرها"[1]، وحين يلتقي الخيالان بوحدة متكاملة تعطي الصورة بعدها الفني بعد أن يمنحها الشاعر من ثقافته الدينية واستيعابه الفكري؛ تعطي الصورة جمالية مغايرة للجماليات التقليدية، والمثال على ذلك قوله:

لك الآن من مجد ما يمكرون

معاني المسيح لدى مصلبه[2]

تمليت أعلى نسيج الكلام

وحمت كنسر على أعذبه

لتهزأ منهم، وهم يسدلون

ظلام الليالي على كوكبه[3]

فالشاعر يستمد المادة الشعرية بقطع النظر عن مصدرها، ويعيد هيكلة هذه المادة من جديد من خلال " إذابة معطيات هذا العالم وتحطيمها بقصد خلقها من جديد"[4]، والتشديد هنا على كلمة خالق وهو الشعر، وخلق، وهي الصورة، فالمادة بعد إن دخلت في عوالم التخيل الداخلي للأديب تخضع لعمليات

---

[1] عبد الحكيم حسان، *النظرية الرومانتكية في الشعر*، ط1، (القاهرة: د.ن، 1971)، 241.

[2] كما هو معلوم في عقيدة المسلمين أن المسيح عليه السلام ما قتلوه، وما صلبوه، ولكن رفعه الله تعالى، وشبه إليهم بأحد الحواريين فصلب مكان المسيح، وأن المسيح سينزل في آخر الزمان كما هو ثابت في الأحاديث الصحيحة. مسلم، الصحيح، تح. محمد فؤاد عبد الباقي، (بيروت: دار إحياء التراث العربي، د.ت)، كتاب الفتن وأشراط الساعة، 2250/4، برقم: (2937). ولكن الشاعر أراد استعارة الصورة المترسخة في أذهان النصارى فاستعار فكرة صلب المسيح ليخدم المعنى، وخاصة أن العراق بلد الشاعر يزخم بكثير من الثقافات والرؤى الدينية السماوية والأرضية فيما سوى الإسلام.

[3] جاسم، *نيابة عن المطر*، 50.

[4] دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، 150.

امتزاج مع الرؤى، وتداخل مع الشعور وتعمق في الوجدان وتشابكاً مع فلسفة الشاعر نفسه، لهذا حق للنقاد أن يقولوا عن الصورة الفنية بأنها في أساسها:" شعور وجداني غامض بغير شكل، بغير ملامح تناوله الخيال المؤلف، أو الخيال الركب، فحدده وأعطاه شكله أي حوّله إلى صورة تجسده"[1]، وكثيراً ما جسد الشاعر جاسم ذلك ومنها قوله:

قناديلي شموس الوهمِ

كُنهُ حقيقتي ومضةْ

أنا قلَم المواجع، لي

مَدىً أوراقُه فِضةْ[2]

فالخيال والمخيلة ينهضان بإبداع الصُّورة الشِّعريَّة؛ حيث " يعمد المبدع إلى تفتيت الأشياء وبعثرتها، ومن ثم تمثلها، ثم يأتي دور المخيلة لإعادة بنائها وتنظيمها؛ لأن وظيفة المخيلة لا تعني استذكار الصور المحسوسات واستعادة تخيلها، ولكنها تتجاوز ذلك إلى وظيفة ابتكارية متميزة"[3]، والابتكار والتجديد لا يغيب عن قصائد جاسم محمد جاسم:

شبابك؟

أم باسقات النخيل

تدلت ثماراً على الجانبين

---

[1] فاطمة عيسى جاسم، *الصورة الفنية في مجموعة (أحد عشر كوكباً) محمود درويش*، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 394، عام 2004.

[2] جاسم، *مانشيتات*، 11.

[3] جاسم، *مانشيتات*، 29.

سلاماً لصدرك

من كاتم

كنوزاً بحمالة الناهدين

يخبئ في كُمّ أزراره

بريد الربيع

إلى البرعمين[1].

ظهر الخيال في شعر جاسم محمد جاسم متسم بسمات شعر الحداثة في أغلبه محدّثاً في بنية الصُّورة الشِّعريَّة المألوفة المعتمدة على التشبيه، والكناية، والاستعارة منفردات، متجاوزاً إياها إلى بنية صورة تخيليلة ذات منحى نفسي وفني، تندمج فيها عناصر الصورة المألوفة بطريقة التماهي والتجانس الإبداعي الذي يجعلها غير منفصلة عن بعضها؛ حيث يمكن تذوق الصُّورة الشِّعريَّة من خلال تلك الأبعاد المبنية على الخيال، وهذه هي ميزة الصُّورة الشِّعريَّة الجديدة، فالصورة "في أساس تكوينها شعور وجداني غامض بغير شكل؛ بغير ملامح تناوله خيال المؤلف، أو الخيال المركب فحدده وأعطاه شكله أي حوله إلى صورة تجسده"[2]، فالصور الواردة في المقطع السابق تثبت كل ما ذهبنا إليه من خلال تصوير الغزل والحب في تلك الصور المتماهية مع الطبيعة، فما أجملها من صورة مثل حين تختبئ الكنوز في الأجساد.

[1] جاسم، إملاءات لأصابع العشب، 93.

[2] جاسم، *الصورة الفنية في مجموعة* (أحد عشر كوكباً) محمود درويش، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، 73.

2.2.2. عنصر العاطفة

يقولون عنها عنصر من عناصر الأدب، ويقول آخرون إنها روح الأدب والباحث يقول إنها أساس التصوير الشعري وجوهره، فهي الرابط بين الشاعر ومتلقيه المفترض، فإذا أحس ثاني بصدق أول التقيا على خط الوجدان الجمعي، ولإثارة هذا الشعور عند الجميع لا بد من اتحاد مناهل العاطفة، وفي اتحادها يشعر الجميع بالجمال في شعرية الأديب كما يشعر المتلقي في مقطوعات الشاعر السريعة:

أرحمُ من وطنٍ يذبحنا

أرصفةُ غريبٍ ومنافِ

وطنٌ سيّافٌ ما عمرُ

الوردةِ في بيتِ السيّافِ ؟![1]

فالإحساس الممزوج بالألم والمغلف بطبقة سميكة من الأسى والمحمل بدفقات شعورية لا متناهية من الحسرة تثبت أن العاطفة "من وسائل التصوير الشعري الأساسية؛ إذن هي هذا الإحساس الذي يشكل المنطلق أول لملكات الشاعر المختلفة، فإذا كان للشاعر، مع هذا الإحساس، شعور دقيق وخيال نشيط، استطاع تحويل الرموز؛ التي يتلقاها من الطبيعة إلى صور وأفكار ذاتية حية"[2]، ولا يخفى ذلك التحويل للرموز وجعلها أيقونات دلالية مشعة تنير درب المعاني كي تسير إلى قارئها، فالتصوير الشعري يعني أن يشعل الشاعر النار لا للإحراق إنما للإنارة؛ أما الجمهور إلى ما يدور حولهم بطريقة تحرك الذوات الإنسانية وتدفعهم للبحث عن ذواتهم:

---

[1] جاسم، *مانشيتات*، 41.

[2] محمد مصايف، *جماعة الديوان في النقد*، ط2، (الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1982)، 249.

سأقول للشهداء:

لا تستشهدوا

فالمجد زيف

والمراثي فاضية

هل ورث الشهداء إلا صورة في بيت أرملةٍ

وعيناً دامية؟

يا راكضاً فوق الحروف بروحه:

الحرف مسمار

وروحك حافية[1].

الشاعر هنا ينزل قيمة الشهادة المقدسة المعروفة في أذهان المسلمين إلى مستوى أدنى، يتجلى في صورة معلقة، لشخص تبكي عليه نساؤه، ولعلَّ ما يبرر ذلك كون العراق خسر الكثير من أهله تحت مسميات طائفية وسياسية وحزبية فبدلاً من أن تكون الشهادة لله وحده فتستقي قداستها من الله، أصبحت لأغراض دنيوية، وخيالات لا تمت للإسلام بصلة.

العاطفة عموماً تتولى مهمة إثارة مشاعر الآخرين وإحساسهم تجاه المنجز الشعري، فلا تجد الفنية الشعرية إلا في تلك الصور القائمة على العمق الشعوري النابع من وجدانيات الأديب نفسه، فنقطة الالتقاء

[1] جاسم، إملاءات لأصابع العشب، 23.

المشترك بين الجمهور والشاعر تقوم على منطقة الإحساس بالقضية المثارة، فكيف بالشاعر وهو يبحث عن الارتحال عبر صور تشرك المتلقي في تلك المأساة:

ناديتُ: يابحرُ خذني

ياموجُ: عنديَ يخْتُ

لم يسمع الماء مني

وليس للبحر وقتُ[1]

إن الأحلام المختزنة لشاعر الحداثة وما يحدث حوله ويثير موهبته؛ الموهبة الممتلئة بصور الموت والخوف والقلق، والمحملة بالعواطف دفعت الشاعر إلى أن يترك منسرباً لها في أثناء نظمه للصور العاطفية المشبعة بالمشاعر الشفيفة والأحاسيس الرقيقة، ويتضح ذلك في شوقه لفلسطين حين ينادي:

يا قدس في داخلي مجنون أسئلة

فمن يرد على المجنون لو سألا

يا قدس خمسون عاماً، خيمتي قفصٌ

والروح أجنحةٌ، تستوضح السبلا

صبارة مرت الدنيا، وصرت سدى

أتلو على مسميعها الشهد والعسلا

يمضي إلى ناره هذا الحنين، وفي

[1] جاسم، *مانشيتات*، 43.

عينيه عصفور ماءٍ يشرب الوشلا[1]

إن الصورة هي منطقة التعبير عن العواطف، بل من غيرها لا يعدّ للشعر معنى ولقد أشار أحد الباحثين إلى أهمية الصورة في شعر الحداثة، وعدّها تعويضاً لما تمتلكه من شحنات ذهنية والمعتمدة على الحركة والصوت" : لقد أصبحت الصورة الجديدة بما تمتلكه من شحنات ذهنية المعتمدة على الحركة، واللون، والصوت تعويضاً عن السحر الموسيقي في الشعر التقليدي الذي كان يخلق مجرد عملية تلاحم صوفي بين المتلقي والشعر، واستطاع الشاعر الجديد بما مُنح من حرية؛ أن يشكل صورته الخاصة به يتحكم هو دون غيره بإطارها ومحتوياتها، فتعبّر حينذاك عن وعيه الحقيقي بالعالم "[2].

2.3. أنواع الصُّورة الشِّعريَّة

في القصيدة الحدثوية لا يصل الناقد إلى المضمون الإيحائي العميق للصورة الفنية، ولا يمكنه تبين علاقاتها إلا إذا تمكن من إدراك التنوع التصويري، وربطه برؤيا الأديب نفسه، ولا يتسنى للناقد ومن خلفه المتلقي الوصول إلى الرؤية إلا إذا تمكن من التوغل في " أسرار الصورة وأشكالها وأنواعها التي تعددت بتعدد المسارب المتنوعة، كالفن السينمائي، والتشكيل المسرحي"[3].

لكن المتاهة العميقة تكمن في تعدد التقسيمات والأنواع، فمنهم من سار على درب القدماء لتقسيم الصورة إلى تشبيه واستعارة وكناية، ونقاد اختطوا طرقاً جديدة لتحليل الصورة، وقسموا إلى صور سمعية وبصرية وحركية، ومنهم من قسم إلى ثابتة ومتحركة والمجال هنا لا يسمح مطلقاً للباحث حتى بالإحالة

---

[1] جاسم، *نيابة عن المطر*، 62-63..

[2] عبد اللطيف عبد الحميد، *في الشعر العراقي المعاصر وتحليله*، (سوريا: منشورات الجامعة، 1990)، 166.

[3] كاميليا عبد الفتاح، *الأصولية والحداثة في شعر حسن محمد حسن الزهراني، دراسة تحليلية نقدية*، (الإسكندرية: دار المطبوعات الجامعية، 2009)، 167.

إلى تلك المراجع احترازاً من ضياع جهود الباحث في تحليل صور الشاعر جاسم محمد جاسم، لذلك تتركز المحاولة على شمول الأنواع التي جاءت في المنجز الإبداعي للشاعر.

من أبرز الصور الشعرية التي وردت في شعر جاسم محمد جاسم ما يأتي:

2.3.1. التشبيه

هو فن من الفنون البلاغية، لكنه يبقى الأساس الذي تفرطت منه التفرعات التصويرية، فهو أول من دل على سعة الخيال، وجمال التصوير، وإعطاء المعنى قوة ووضوحًا؛ يقول قدامة بن جعفر في تعريفه "إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما، ويوصفان بها وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتها، وإذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها؛ حتى يدني بها إلى حال الاتحاد "[1]، ولا يخرج معظم النقاد القدامى عن هذا التعريف، في حين رفض نقاد الحداثة والمعاصرة تلك النظرة إلى التشبيه، ويمكن الاحتكام باختصار؛ هنا لرأي الناقد جابر عصفور:" أمّا الدراسات البلاغية الحديثة، فقد رفضت نظرة البلاغيين القدماء لها، باعتبارها وسيلة يتمّ الكشف من خلالها عن التجربة الشعرية، فالتشبيه الأصيل قد يهدف إلى الإبانة، بشرط أن نفهم الإبانة على أنّها نوع من أنواع الكشف، والتعرف إلى الجوانب الغامضة من التجربة التي يعانيها الشاعر"[2].

هذا حديثي فراشات مطرزة

تطير من كفك اليسرى ليمناك

هذي حروفي جوار ضاع مالكها

[1] قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، 124.

[2] عصفور، *الصورة الفنية*، 415.

فلتقبليها سبايا من سباياك

يمتد شعري ينابيعاً إلى عطشي

لو طالعت هذه الأشعار عيناك[1]

ويتمثل التشبيه البليغ في قوله: (حديثي فراشات)؛ إذ تنبع أهميته من حذف أداة التشبيه ووجه الشبه؛ مما يفسح مجالا لحلول المشبه في المشبه به، بحيث يندمجان مع بعضهما، ويبدو هذا النوع من التشبيه من أكثر الأنواع استعمالا في أغراض الشاعر، ولا تخلو أشعار الشاعر من تلك التشبيهات المتنوعة التي أغنت كتابات الشاعر جمالاً:

والحرف أيقونة العطر التي انطفأت

مذ هاجرت عن كتاب الورد فلته

أنثاه طارئة كالبرق مذ عبرت

نابت عن المطر المجنون مقلته[2]

2.3.2. الاستعارة

تعرف الاستعارة في النقد العربي القديم على أنّها "ضرب من التشبيه" حيث يخفي المبدع أثناء التصوير أحد الركنين المشبه، أو المشبه به، ومنها: تصريحية، ومكنية، ومع صعود الحداثة أصبح للاستعارة مكانة مختلفة؛ لا سيما مع التحول الشعري الجديد، ولم يتغير "جوهر التعبير الدلالي الذي يتمثل في نقل

[1] جاسم، خريف لا يؤمن بالاصفرار، 13.

[2] جاسم، نيابة عن المطر، 7.

الخواص من أحد عنصري المركب اللفظ إلى العنصر الآخر" [1]، وإن تغيرت التسميات حسب أطراف العلاقة، أو حسب الصفة المستعارة هذه التوسعات كلها جاءت من باب الإجبار؛ حيث أجبر الشعراء الحداثيون النقاد على ذلك التنوع بسبب تنوع الإبداع والإبداع هو من يوجه النقد.

من الاستعارات المكنية كان ما يحصى في ديوان الشاعر، وإن أرادت الدراسة ذلك لاحتاج إلى جداول وصفحات، وإن خفت الاستعارات التصريحية عن سابقتها لكن حضورها المميز لم يختف من منجز الشاعر الشعري، وكان لها حضورها المميز.

طفل، وعود ثقاب القمح في يده

والريح جمهوره، والنار حفلته

شالته طيارة بيضاء من ورق

ولم تعد من تخوم الفوق رحلته[2]

إن هذه الاستعارات التصريحية الواردة في قول الشاعر تظهر ملامح التجديد من حيث تباعد الجامع في الوصف بين أطراف الاستعارة، فالعلاقة بين الشاعر المحذوف في الاستعارة وبين الطفل تحمل نوعاً من التغريب الأدبي، لكنه حين يمسك بعود ثقاب بقرب بيدر من القش، تبدأ عملية التأويل حيث تنتهي عملية الإبداع فكلمات الشاعر ستحرق الأخضر الخضر ولن تبقي ولن تذر شيئاً.

إن تطوير البعد الاستعاري يتجلى في شعر جاسم محمد جاسم أيضاً في الاستعارات التصريحية، والتي تطرقنا إليها كثيراً في الفصول السابقة، وهذا لا يمنع من عرض أنموذجات في هذا مبحث منها:

---

[1] إبراهيم عبد الله البعول، وحسام محمد أيّوب، *أنساق التماثل في الشعر العربي المعاصر*، (د.م: الأكاديميون للنشر والتوزيع، 2014)، 61.

[2] جاسم، نيابة عن المطر، 10.

كطفل نحو باب العمر يخطو

شتات مشيه وخطاه فرط

أيمم شطر أنثى النار وجهي

وبي مما تحب النار نفط[1]

فالاستعارة التصريحية الحاضرة في قول الشاعر تنم عن تخلي الشاعر بطريقة ضمنية عن التقارب بين المستعار منه والمستعار له، والابتعاد عن مفهوم المناسبة، يتم تحديد السند بين المصطلحات المقترضة وأصلها من خلال القرب. يُفهم المعنى بسهولة ويسر عندما يكون الافتراض أنه يتوافق مع ما هو مألوف بالفعل. ورأى المرزوقي أن هذا الافتراض يعتمد على الذكاء والتمييز، فالعرب لا تستعير المعنى إلا عندما يشبه إلى حد كبير ما هو موجود بالفعل، سواء في التشابه أو الظروف أو الأسباب. ثم تصبح الكلمة المستعارة مناسبة ومناسبة للمعنى المقصود[2]؛ لكن شعراء الحداثة كما أدركوا من قبل ضرورة التخلص من قيود الأوزان الخليلية تيقنوا بضرورة هدم البنى التقليدية للوصول إلى روح الشعر في التعبير وهي الحرية للذات المبدعة.

لذلك تركز سعي النقد العربي يحاول التقليص لطالما نوقش استخدام الاستعارات في الشعر، مع خوف البعض من أنها قد تؤدي إلى تفسيرات غير مقصودة وتقويض جوهر التعبير الشعري. ومع ذلك، فمن المقبول على نطاق واسع أن الاستعارات لها قدرة فريدة على إجراء المقارنات وإثبات أوجه التشابه بين المفاهيم التي تبدو متباينة في الشعر العربي التقليدي، كان يُنظر إلى استخدام الاستعارات كوسيلة لتغيير

[1] جاسم، *نيابة عن المطر*، 72.

[2] الحسن بن بشر الآمدي، *الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري*، ط4، (د.م: دار المعارف- مكتبة الخانجي، 1994)، 243/1.

الأفكار الموجودة مسبقًا وإثراء التقاليد الأدبية الموروثة. على الرغم من بعض الخلافات التاريخية حول مزاياها، لم تكن أهمية الاستعارات في تشكيل الصور الشعرية محوراً أساسياً للنظرية البلاغية[1]، فالشعراء المعاصرون صرفوا النظر عن بنية الاستعارة التقليدية كما فعل جاسم محمد جاسم:

شمس خير رحيمةٌ

ومواعيد للبذار

فلماذا بأرضنا

دائماً يُهزَم النهار؟؟[2]

إن استعارة صفة الهزيمة للنهار تتناسب مع الواقع الذي عاش فيه الشاعر، لكنها لا تتوافق في الصفة المستعارة، ومع هذا لم يتردد الشاعر في أن يجعل النصر للهزيمة ويقهر النهار، ونلاحظ بأن النقاد قد اعتمدوا على الصُّورة الشِّعريَّة الحداثية كوسيلة لتحقيق الدراسة الفنية المتكاملة؛ حيث " تتبين الملامح المميزة لأسلوب الشاعر التي يحقق فيها الاعتماد الكبير على انعكاسات الخبرة الفنية لديه صياغة، فالصورة هي التركيبة الفنية التي تحقق هذا التوازن المطلوب بين التقريرية والإيحاء الفني".[3]

2.3.3. الكناية

طور عبد القاهر الجرجاني من مفهوم الكناية؛ بعدما اختلف البلاغيون في تحديده، فقال: " هي أن يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى المعنى هو تاليه

---

[1] مشري بن خليفة، *القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر*، ط1، (الجزائر: منشورات الاختلاف، 2006)، 164.

[2] جاسم، *مانشتيات*، 78.

[3] صالح، الصُّورة الشِّعريَّة في النقد العربي الحديث، 70.

وردفه في الوجود فيومئ به إليه ولا يجعله دليلا عليه"[1]، وهي من أهم الأساليب الفنية في البيان تساعد الشاعر في ضبط المعاني بالرمز بعيدا عن المباشرة والوضوح على أن يتخذها تقنية تصويرية إيحائية أصبح للكناية في النقد الغربي الحديث مكانة لا يستهان بها باعتبارها حقلا بيانياً لنسق الخطاب الشعري، فرأت نظرية رومان جاكوبسون (Roman Jakobson) في مجال البحث عن آليات بناء الخطاب، وتجاوز على إثرها " نمطية التوصيف التي سادت في الخطاب البلاغ القديم، والتي أعاقت تطور البلاغة عند الغربيين بسبب النظرة المنطقية والتجزيئية" [2]تناول هذا المكون البياني.

إنّ الكناية تنبني على معنيين :معنى مباشر وصريح كما في قوله:

ويرحل عن فرات الخوف بطّ

وحيث الحزن أقرب من وجيب

وحيث العيد تسويف ومطّ[3]

ومعنى آخر غير مباشر أي: المعنى الردف المستمر خلف المعنى الجلّ الواضح، لكن بين المعنيين صلة، فأول دليل ثاني، فمن الممكن الاستدلال على ذلك في كناية الشاعر الآتية:

أفق من الأمل الخيطي تنسجه

عينان في الضوء، شباكان من رصد

آثار محبرة التوراة، يسألها

---

[1] الجرجاني، دلائل الاعجاز في علم المعاني، 52.

[2] أنمار إبراهيم أحمد، *فاعلية الكناية في النقد المعاصر*، (العراق – جامعة ديالى: رسالة ماجستير مقدمة إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية، العراق،2011)، 21.

[3] جاسم، نيابة عن المطر، 74.

هل يا بشارة في الإنجيل من أحد[1]

وهذه العلاقة "تمنح الشاعر فرصة في أن يعبّ كيفما يشاء عن طريق علاقته باللغة ليبدع أشكالاً غيّ مألوفة" [2]ومن هذا التصوّر تطور استخدام الكناية في الشعر الحديث وأصبح يعتمدها الشاعر في بناء صوره، وتعدّ الكناية من منظور جاكوبسون إلى جانب الاستعارة نّطاً مهمّاً ينت الخطاب بما فيه الشعري خاصّة، فهو" ترجمة لما يسمّيه محور المجاورة وهو وضع الشيء إلى جانب الشيء لإتمام التركيب وإنتاج الدلالة "[3]، والمجاورة (التجاور) ، كما وضّحه آلية تقوم على ربط الجزئي بالكلّ "[4].

2.4. وظائف الصُّورة الشِّعريَّة

تنهض الصورة الأساسية للصورة الشعرية على تصوير العوالم الداخلية للشاعر، وتنقل احتدام المشاعر والعواطف، والأحاسيس، والرؤى، يستغل الشاعر باقتراح أبعاد هذا العالم الداخلي الحسي، بيانات العالم الخارجي الحساس، فلا يتوقف عند هذه البيانات الحساسة، مكتفياً بتسجيل التشابه الملموس بينهما، بل يجب عليه إعادة هذه البيانات إلى أدوات لاقتراح الواقع النفسي للفرد [5].

1. تصوير العوالم الداخلية للشاعر:

فإذا كانت الصُّورة الشِّعريَّة توظف في القصيدة لتأمين شعرية القصيدة، وتستخدم سعياً خلف الجمالية الفنية، كما تهدف إلى إقناع المرسل إليه والتأثير عليه بفكرة، أو أي نوع من الفنون الوهمية التي

---

[1] جاسم، *نيابة عن المطر*، 94.

[2] المراغي، الخطاب الشعري في السبعينات، 284.

[3] إبراهيم خليل، *في النقد والنقد الألسني*، (عمان: منشورات أمانة عمان الكبرى، 2002)، 11

[4] فرنسوا مورو، *الصورة الأدبية*، تر: على نجيب إبراهيم، (دمشق: دار الينابيع لطباعة والنشر، 1995)، 69.

[5] زيد، بناء القصيدة العربية الحديثة، 90.

يستخدمها الشاعر المبدع في لحظات الوحي، وربما للإقناع وطرقه المختلفة: التي تبدأ بشرحها وتوضيحها، وترتبط بها. بالمبالغة والتصعيد حتى يصلا إلى التحسن والقبح. يستخدم الخيال كوسيط ينقل كل ما تحمله الصورة أعلاه: "التخيل هو أن يمثل للمستمع كلمة الشاعر الخيالي، أو حواسه أو أسلوبه أو نظامه، وفي مخيلته توجد صورة، أو الصور التي هو متحمس لتخيلها وتصورها، أو تخيل شيء آخر مع، دون تفكير، في جانب التسطيح أو الانحدار"[1]، فالصورة لدى الشاعر جاسم محمد جاسم تجاوزت تلك المستويات من انبساط وانخفاض إلى مستوى الترميز والتزمين في آن معاً، والشاهد في قوله:

حظيتُ بقسمة الصفصافِ

مِن أشجاره بقُلَيمْ

بروقي وعدُ أرغفةٍ

وأمطاري رثاءُ الغيمْ

فالبرق لم يتحول إلى رغيف خبز كي نقول انبساط، وكذلك المطر أصبح يبكي على أمه الغيم، فالخلق الجديد للصورة المتعالقة بعلاقة سببية يوحي بتجاوز الشاعر للصورة التقليدية؛ كي يحقق أهم الوظائف للصورة في إثارة الفكر والتساؤل لدى المتلقي.

2. **الوظيفة الاجتماعية المرتبطة بالشاعر**

والتي تلزمه بأن يتمحل الأسباب، ويقدم المعاذير بين يدي غيره، كما ترتبط بالفكر المنطقي الذي كان يحكم الشعر بقيمه، وترتبط ثالثة بحاجة الإنسان إلى تسويغ الفعل، أو الإقناع به، وقديماً قال الدكتور

[1] القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، 89.

جونسون: "إن الاستعارة الجيدة هي التي تشرح الموضوع وتبينه"[1]، وربما يكون شرح الشاعر هنا مقارب لشرح نعيم اليافي:

وضبت عرساً للزمان الجائي

وغزلت من حسد النساء ردائي

وأتيت وعدك، والزمان قصيدة

أمشي وتتبعني خطى الخيلاء

لي فيك سبع سنابل خضر وسبع

يابسات هن قوت شتائي

لي منك جسر قاد أقدامي إليك

هدمته بعد العبور ورائي[2]

3. وظيفة التأثير على المرسل إليه

هي إحدى الوظائف المحورية الذي يركز عليه المبدع لأنه يكمن في الغرض الذي يدور في عقل الخالق، وهو الإجراء الفني القائم على التصوير الفوتوغرافي، فيقوم بنقل تجربته الشعرية ومعاناته الخاصة، مستعينًا بالخيال واللغة الشعرية التي تفقد قوتها– معاني معجمية معروفة لربط العلاقات بين الأشياء المختلفة، وإظهار الشعور بالبهجة والسرور في نفس الشخص عند ذهابه إلى العمل الأدبي ؛ لدرجة أنه يتم شحذها

[1] اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، 19.

[2] جاسم، خريف لا يؤمن بالاصفرار، 526.

بالمحفزات (العقلية والعاطفية) التي تقدمها هذه الصور، وتكون وظيفة الصُّورة الشِّعريَّة على مستوى العمل الأدبي [1]؛ ليست التزيين للنصوص الشعرية كما درج العرف التقليدي في احتسابها؛ إذ أن تلك الصور النابعة من عمق المعني تؤكد خروج التصوير عن وظائفه التقليدية في شعر جاسم محمد جاسم:

أشمعةٌ رغم عصف الريح تشتعل

أم خنجر في زوايا الروح ينتقل

ما قيمة القول إذ يحلو اللسان به

إن لم يحمل كلام القائل العمل؟

صدّقت والأمل المزعوم يلعب بي

وكنت أعرف. كذاب هو الأمل[2].

4. الوظيفة النفسية والانفعالية

والتي تتمثل بنقل احتدام المشاعر والعواطف (التجربة الشعورية) لدى الشاعر للمتلقي، لننظر إلى الحركية المعنوية في الخنجر المتنقل في زوايا الروح، وأيضاً إلى الأمل وهو يكذب حيث يلتقي التجسيد والتشخيص في التصوير الفني بعيداً عن قصدية المبدع في التزيين واستهدفاً للمعنى العميق ونقلاً للاضطرابات الشعورية إلى حيز التلقي، ويرى عبد الرحمن بدوي وظيفة الصُّورة الشِّعريَّة في قوله: "الصورة هي أعلى ما يمكن للشاعر أن يسميه المجد، فالشعر الشعر فقط من خلاله، بالإضافة إلى الإيقاع الموسيقي، فهو يدرك

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، 332.

[2] جاسم، خريف لا يؤمن بالاصفرار، 34.

خاصية الشعر، وهي إعادة المعاني المجردة إلى جمل تذوق الحواس بعاطفة لذيذة"[1]، فالتفاعل بين الحواس يصبح وسيلة يتوصل بها الشاعر إلى توصيل الأفكار فالصورة هي الوسيلة الجوهرية لنقل التجربة في معناها الجزئي والكلي"[2]، وها هو الشاعر ينقل التجربة:

تركوا البيتَ، دامعا

كلّ فردٍ إلى طريق

ونسوا نبتةً بكتْ

خلفَ شبّاكه العتيق[3]

5. الوظيفية التخيلية

بالإضافة إلى وظيفتها العاطفية والنفسية، فإن للصورة الشعرية وظيفة أساسية جديدة، لأن الصورة نتاج الخيال الشعري. وبالتالي فإن الوظيفة التخيلية هي واحدة من أهم وظائف الصُّورة الشِّعريَّة وهي وظيفة مشتركة بين الشاعر والمتلقي. هذا يسمح له، على أساس معرفته الخبيرة، بتحويل الدلالات المجازية للغة الأصلية من خلال القياس والاستعارة. أما ثاني فهو متلقي الصُّورة الشِّعريَّة؛ يتم تفسير هذه اللغة لمنحها بعداً عاطفياً ودلالات جديدة.

في الوظيفة التخيلية للصورة الشعرية، نميز بين نوعين من الخيال:

---

[1] عبد الرحمان بدوي، *الصُّورة الشِّعريَّة عند سانت جون بيرس*، ط1، (القاهرة: مجلة الثقافة، فصيلة ثقافية، 1883)، 75

[2] هلال، النقد الأدبي الحديث، 442.

[3] جاسم، *مانشتيات*، 14.

التخيل الرجعي: حيث يستعيد الشاعر ما يمثله (استرجاع) من الصور المتراكمة نتيجة ملاحظاته وخبراته الحياتية وقراءاته، ثم يعيد تنظيم اللغة الشعرية لأن "قدرة الصورة على خلق رؤية عميقة، وإدراك للواقع لا يمكن تحقيقها إلا من خلال مقارنة حرفية اللغة المعيارية العادية بعموميتها؛ لأن التعبير الحرفي الحقيقي أقرب إلى المباشرة والتصميم وإلى الوظيفة النفعية التواصلية، ومن ثم يلجأ الشاعر إلى لغة الاستعارة – الصورة – بهذا ما تمتلكه في شكل كثافة وثراء وقدرة أكبر على الإيحاء والتأثير[1]، وبالاطلاع على شعر جاسم محمد جاسم نجد تلك القدرة الإيحائية التأثرية واضحة المعالم:

أصفق للنخلة الآنفة

تودع أيامها واقفة

أنا عمر ريش أحلامه

ودائع في ذمة العاصفة

زمان السكينة في جفنه

تهدده دمعة زاحفة[2]

بهذا تتجلى أهمية الوظيفة التخييلية للصورة الشعرية في تحويل موصوفات العالم الخارجي إلى تجارب إنسانية تتداخل فيها ذات الشاعر مع ذات الطبيعة النخلة تستمع لهموم الشاعر؛ لكنه يصفق لها فرحاً؛ تحويل الأبعاد المادية لمظاهر الكون إلى صور حية العاصفة لها ذمة تشبه ذمة الإنسان، ولكنها لن تترك شيئاً في ذمتها حين تغضب، وتثور فسوف تنثر كل الودائع التي وضعها الشاعر في ذمتها، فالمعنى المنقول يولد

[1] شكري الطوانسي، *مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة*، (د.م: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998)، 366.

[2] جاسم، خريف لا يؤمن بالاصفرار، 36.

رؤية خاصة لا تكتفي بنقل المعنى، بل تعيد إنتاجه في صورة فنية جميلة تمكن من تفاعل المتلقي مع أحاسيس الشاعر ووجدانه.

يختلف تأثير الصورة اعتماداً على الشخص الذي يستقبلها، هذا يعني أن الصورة مرتبطة بالمشاهد بقدر ارتباطها بالمتحدث، وهناك وظائف أخرى تؤديها الصورة؛ لأنها تجلب الكثير من المجد، والسمو، والقدرة الدفاعية، وتساهم في إضاءة تجربة الشاعر وتجعله أسهل في التذكر، كما أن جماله يجعل من السهل ملء الفراغ في حياته الذي لا يمكن استبداله إلا بالشعر، حيث في الحقيقة أن الصورة لها مثل هذه الضرورة في الشعر وهي جوهر الإبداع الشعري؛ للصورة غاية يقصد بها تحقيق نوع من المتعة التشكيلية.

الخاتمة

بعد نهاية رحلة دراسة الصورة الفنية في شعرية الشاعر العراقي جاسم محمد جاسم، والتي صدرت عن إحساس مرهف مرتبط بالخيال، داعية إلى ضرورة التغيير، والخروج عن السَّائد والمألوف، وتجاوز الصور التقليدية، وتخطي الواقع تحقيقاً للرؤى، يمكن تلخيص أهم ما توصلت إليه هذه الدراسة من نتائج بالآتي:

نتائج الدراسة

1) يختلف مفهوم الصُّورة الشِّعريَّة بين اتجاه نقدي وآخر، وتختلف الصورة بين شاعر وآخر، ويختلف كل من الرأي، والنظرة، والموقع من ناقد إلى آخر، وتتشعب الأفكار من عصر إلى عصر إذ لا يمكن حصرها في مفهوم واحد، لكن الصُّورة الشِّعريَّة تبقى الروح المعنوية للشعر، والموصل الرئيس للقصيدة إلى مرتبة الشعرية قبل دخولها مملكة الأدبية، وإجمالاً فإن الصورة روح الشعر العربي التي تمنحه الحيوية والاستمرار والديمومة.
2) إن الاهتمام بالصورة مرجعه إلى كونها المعيار الذي يستطيع الناقد من خلاله أن يحكم على أداء الشاعر ونتاجه، كونها إحدى أهم الأدوات التي يستخدمها الشاعر الحديث في أثناء بناء قصيدته ليجسد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية.
3) يعاني مصطلح الصورة " Image " قلقاً في تحديد دلالته، ومرد ذلك إلى اختلاف الباحثين، حول القديم والجديد، والمصادر الأساسية للصورة، والأبعاد التخيلية لها هل هي من الواقع؛ أما هي من الوجدان لأن الصورة الفنية تركيبة وجدانية، تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع.

4) إثبات قوى الصورة في تصوير المعاني وخلخلة العلاقات اللغوية بعيداً عن معانيها المعجمية، وفتح المجال علاقات أمام علاقات جديدة بين الكلمات؛ لتقدم المعاني داخل الصور الشعرية بطرائق مغايرة، وتتغير القناة الحاملة لتلك المعاني.

5) أغلب الآراء النقدية تسعى لتأطير الصور الحسية غير أن دلالات الصور في معظم الأحيان معنوية بحتة، ولا وجود فيها للحسية إطلاقاً، وفي هذا يكمن التناقض الفني؛ إذ نتحصل على المعنوي مما هو حسي.

6) إن تشكيل الصُّورة الشِّعريَّة عملية إبداعية معقدة، وتكوين القصيدة أكثر تعقيداً، والحاجة النقدية أصبحت ملحة بسبب إبداع النصوص الحداثية.

7) مهما حاولت الحركة النقدية والشعرية الحديثة التجديد في ملامح الصُّورة الشِّعريَّة ستبقى بحاجة إلى ما كُتب عنها في التراث.

8) لا بدَّ للنقد الحداثي أن يعيد النظر في مفهوم الصُّورة الشِّعريَّة في الشعر الحديث؛ من أجل تناسب النقد مع الشعر المعاصر بما أن النقد هو الموجِّه لدفة الإبداع؛ وذلك لأن الصور الفنية التي جاءت في ديوان الشاعر المدروس صدرت عن مشاعر وأحاسيس تنطلق من قاع المجتمع، وتتموضع بين البنية السطحية للوعي والبنى العميقة للقصد.

9) أبدع الشاعر جاسم محمد في تجديد صور شعرية متنامية متحركة مشهدية مركبة، ويستطيع الدارس للصورة الشعرية في شعره أن يتبين ملامح التجديد في الصورة بعيداً عن مكونها التقليدي المشبه والمشبه به، والعلاقة الجامعة بينهما، واستخدم وسائل تقنية شكلت له في تصويره الشعري قيماً إيحائية عبرت عن كنه العلاقة بين الرؤى الأدبية، والصور الشعرية الناقلة للجوهر الروحي للأدب.

10) بينت هذه الدراسة تمكن الشاعر من براعة استغلال الصور الشعرية، وتوظيفها في تكوين تجربته الشعرية حين ترك المجال واسعاً لتلك الصور المتنوعة من حسية، وتجريدية، وتشكيلية، ومشهدية، ومتنامية، ومتحركة؛ كي تنقل الواقع الحياتي المعاش بطريقة فنية معبرة تصل إلى مفهوم الأدبية الذي تطور مع مرور الزمن، وأصبح مصطلحاً سمي بالشعرية.

11) لقد اعتمد الشاعر جاسم محمد جاسم في تشكيل الصورة الاستعارية على التَّجسيم والتشخيص، فأخرج بالتجسيم الكوامن النفسية المجردة في قوالب تشكيلية مشهدية مشكلاً بذلك استعارات مؤثرة، كما وظَّف التشخيص في صور إنسانية لأشياء محسوسة، فتشكلت بذلك استعارات وتشبيهات ومجازات مثيرة.

12) طغت الاستعارة المكنية على الاستعارة التَّصريحية في شعر جاسم محمد جاسم؛ مما يؤكد نزوع الشاعر نحو الإيحاء حين تحمل الصورة الأدبية توجهين:

1. يعبر عن إرادة الشاعر الحرة، وهو يرسم أشكالاً للصور ورموزها ويعيد صياغة الواقع مما يعطيه الإمكانية في الانفلات من قيود اللغة.
2. حين يكشف في صوره عن قوالب ونماذج وتشكيلات جديدة؛ هي من جوهر الواقعية التي يحيل الأديب إليها دوماً.

13) إن الشاعر المدروس قد قدم في مجال التصوير الفني ما يساوي الكبار من الشعراء لما حملته تلك الصور من أبعاد تصويرية تقوم على الأبعاد المشهدية؛ تشبه ما قام به امرؤ القيس، وبشار، وابن المعتز، وابن خفاجة، وغيرهم، ويأتي شعره في هذا المجال مطابقاً لقواعد النقد الحديث فتشبيهاته لم

تأت ألواناً مجردة بل تتأكد لدى الباحث براعة الشاعر في ميدان تشكيل رؤاه بالتشبيه؛ كما نجد في جاسم محمد جاسم براعة واقتداراً في نقل معاناته النفسية إلى صور معبرة أصدق تعبير، وإن خياله في مجال التشبيه بأنواعه المختلفة يفصح عن رؤيته للجمال الحقيقي الذي لا زيف فيه.

14) جاءت استعاراته تصويراً بارعاً لصدق عاطفته في خيال خصب، وإيقاع قادر على تصوير الانطباع الذاتي المتوافق مع المشاعر والوجدان، وبالمثل، فإن الاستعارة في شعره تأتي بالتآزر مع العناصر الأخرى في بيان التشبيه والاستعارة؛ نظراً لأنه ينسجم في شبكة من العلاقات مع السياق المجازي والمشابه للمشهد التصويري، فإنه يأخذ المعنى المجازي للاستعارة المكانية.

15) وأخيراً الصُّورة الشِّعريَّة: وهي الوسيلة التي يستخدمها الكاتب لتشكيل رؤيته وموقفه من الواقع ونقلها للآخرين من خلال الكلمات والعبارات الحقيقية والخيال والموسيقى وخلطها مع خيال الشاعر، وعاطفته، وكانت أهم وظائف الصورة: الإمتاع والإقناع المتلقي، والمعيار الأساسي في الحكم على نجاح الصورة لدى جاسم محمد جاسم هو تناسبها مع مقتضى" الحال الخارجي"، أو مقامات المستمعين.

التوصيات

توصي هذه الدراسة بإجراء المزيد من الدِّراسات الأدبية على شعر جاسم محمد جاسم، لما يتسم به شعره من غنى، وزخم أدبي، بما يجعله من أعلام شعراء العراق المعاصرين المؤثرين.

المصادر والمراجع

1. ابن فارس، أحمد بن زكريا القزويني الرازي، أبو الحسين (ت. 395هـ). *معجم مقايس اللغة*. تح. عبد السلام محمد هارون، بيروت: دار الفكر، 1979.

2. ابن منظور، محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، (ت. 171هـ)، *لسان العرب*. بيروت: دار صادر، د.ت.

3. أبو أصبع، جمال. *الحركة الشعرية في فلسطين منذ 1948 حتى 1975*. ط1، بيروت: المؤسسة العربية للطباعة والنشر، 1979م.

4. أحمد، أنمار إبراهيم. *فاعلية الكناية في النقد المعاصر*. العراق: جامعة ديالى، كلية التربية، رسالة ماجستير، 2011.

5. إسماعيل، عز الدين. *التفسير النفسي للأدب*. ط4، القاهرة: مكتبة غريب بالفجالة، د.ت.

6. إسماعيل، عناد غزوان. وآخرون، *الشعر والفكر المعاصر الشكل والمضمون في الشعر العربي المعاصر*. العراق: منشورات وزارة الأعلام الجمهورية العراقية سلسلة كتاب الجماهير (17)، 1974.

7. الآمدي، الحسن بن بشر. *الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري*. ط4، القاهرة: دار المعارف- مكتبة الخانجي، 1994.

8. البصير، كامل محمد. *بناء الصورة الفنية في البيان العربي دراسة موازنة*. بغداد: مطبعة كلية الآداب - الجامعة المستنصرية، د.ت.

9. البطل، علي. الصورة في الشعر العربي حتى القرن ثاني الهجري. بيروت: دار الأندلس، 1983.

10. البعول، إبراهيم عبد الله، وحسام محمد أيّوب. *أنساق التماثل في الشعر العربي المعاصر*. د.م: الأكاديميون للنشر والتوزيع، 2014.

11. بورا، س. م. *التجربة الخلاقة*. تح. سلافة حجاوي، العراق: منشورات وزارة الإعلام، 1977.

12. التطاوي، عبد الله. *الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد*. القاهرة: دار غريب، 2002م.

13. تودوروف، تزفستان. *نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس*. تر. إبراهيم الخطيب، الرباط–المغرب: الشركة العربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، د.ت.

14. توفيق، سعد. *الخبرة الجمالية*. ط1، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات، 1992.

15. ثامر، فاضل. *معالم جديدة في أدبنا المعاصر*. د.م: منشورات وزارة الإعلام، 1975.

16. الجاحظ، عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء، الليثي، أبو عثمان (ت. 255هـ). *الحيوان*. تح. عبد السّلام هارون، ط3، بيروت: المجمع العربي الإسلامي، 1969.

17. جاسم محمد جاسم. *نيابة عن المطر*. ط1، مصر الجيزة: دار النخبة، 2017م.

18. جاسم، جاسم محمد. *الصورة الفنية في مجموعة (أحد عشر كوكباً) محمود درويش*. دمشق: مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب.

19. جاسم، جاسم محمد. *إملاءات لأصابع العشب*. ط1، الموصل: دار ماشكي، د.ت.

20. جاسم، جاسم محمد. *تقليبات في دفتر الثلج*. ط1، الرياض: دار كنوز إشبيليا، 2016.

21. جاسم، جاسم محمد. *خريف لا يؤمن بالاصفرار*. ط1، الرياض: دار كنوز إشبيليا، 2016.

22. جاسم، جاسم محمد. مانشيتات. ط1، الجيزة–مصر: دار النخبة، 2017.

23. جاسم، فاطمة عيسى. *الصورة الفنية في مجموعة (أحد عشر كوكباً) محمود درويش*. دمشق: مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 394، عام 2004.

24. الجرجاني، عبد القاهر. *دلائل الإعجاز*. تح. محمود محمد شاكر، ط2، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1989.

25. الجرجاني، عبد القاهر. *أسرار البلاغة*. تح. هـ. ريتر، ط2، د.م: مطبعة وزارة المعارف، 1951م.

26. جودت، إبراهيم. *ملامح نظرية نقد الشعر العربي*. حمص: د.ن، 1994.

27. الجيوسي، سلمى. خضراء. *مجلّة عالم الفكر*، المجلد 4، سنة 1983.

28. حسان، عبد الحكيم. *النظرية الرومانتكية في الشعر*. ط1، القاهرة: د.ن، 1971.

29. حشلاف، عثمان. *الصورة والرمز في الشعر العربي المعاصر*. الجزائر: جامعة الجزائر، رسالة ماجستير.

30. الخالدي، صلاح عبد الفتاح. *نظرية التصوير الفني عند سيد قطب*. الجزائر: المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 1988.

31. الخلف، جاسم محمد. تقليبات في دفتر الثلج. ط1، د.م: دار كنوز إشبيليا، 1437هـ.

32. خليفة، مشاري. *القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر*، ط1، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2006.

33. خليل، إبراهيم. *في النقد والنقد الألسني*. عمان: منشورات أمانة عمان الكبرى، 2002.

34. زايد، علي عشري. *عن بناء القصيدة العربية الحديثة*. ط4، القاهرة: مكتبة الآداب، 2002.

35. الزبيدي، مرشد. *بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر*. بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1994.

36. ستولينتز، جيروم. *النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية*. تر. فؤاد زكريا، ط2، د.م: الهيئة المصرية للكتاب، د.ت.

37. شكري، عبد الرحمن. *الخطرات (الديوان خامس)*. مصر: دار المعارف، 1960.

38. الشناوي، علي غريب. *الصُّورة الشِّعريَّة عند الأعمى التطيلي*. القاهرة: مكتبة الآداب، 2003.

39. صالح، بشرى موسى. *الصُّورة الشِّعريَّة في النقد العربي الحديث*. ط1، لبنان: المركز الثقافي العربي، 1994.

40. صالح، بشرى موسى. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. لبنان: دار التوزيع للطباعة، د.ت.

41. صبح، علي. البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الروسي. القاهرة: مطبعة الأمانة، د.ت.

42. الصفار، ابتسام مرهون. *جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم*. إربد–عمان: عالم الكتب، 2010.

43. الطوانسي، شكري. *مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة*. د.م: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

44. عباس، إحسان. *فن الشعر*. ط3، بيروت: دار الثقافة، 1955.

45. عبد الحميد، عبد اللطيف. *في الشعر العراقي المعاصر وتحليله*. سوريا: منشورات الجامعة، 1990.

46. عبد الفتاح، كاميليا. الأصولية والحداثة في شعر حسن محمد حسن الزهراني: دراسة تحليلية نقدية. الإسكندرية: دار المطبوعات الجامعية، 2009.

47. عبد الله، عساف. الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا تجربة الحداثة في مجلة شعر وجيل الستينيات في سورية. ط1، حلب–سوريا: دار دجلة، د.ت.

48. عساف، ساسين. *الصُّورة الشِّعريَّة ونماذجها في إبداع أبي نواس*. ط1، بيروت–لبنان: المؤسسة الجامعية، للدراسات والنشر والتوزيع، 1982.

49. العشماوي، محمد زكي. *قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث*. بيروت: دار النهضة العربية، د.ت.

50. عصفور، جابر. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب المركز الثقافي العربي. ط3، الدار البيضاء، د.ن، 1992.

51. عصفور، جابر. *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي*. القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1974.

52. عفيفي، محمد الصادق. *النقد التطبيقي والموازنات*. مصر: دار النهضة، 1973.

53. الغامدي، محمد سعيد ربيع. التشكيل الأسلوبي في الشعر المهجري الحديث. الجزائر: جامعة محمد خضير، دكتوراه، (مخطوطة)، بسكرة الجزائر، 2009.

54. غروس، ناتالي بييقي. *مدخل إلى التناص*. تر. عبد الحميد بورايو، ط1، دمشق: دار نينوى، د.ت.

55. الغنيم، إبراهيم. *الصورة الفنية في الشعر العربي، مثال ونقد*. ط1، د.م: الشركة العربية للتوزيع والطباعة والنشر، 1996.

56. فضل، صلاح. *بلاغة الخطاب وعلم النص*. ط1، بيروت: مكتبة لبنان والشركة المصرية العالمية للنشر، 1996.

57. قدامة بن جعفر. *نقد الشعر*. تح. كمال مصطفى، ط3، القاهرة: مكتبة الخانجي، د.ت.

58. قرعان، فايز. *سلطة النص على دالات الشكل البلاغي*. ط1، إربد-الأردن: عالم الكتب الحديث، 2010.

59. قطوس، بسام. *الصورة الفنية في سياق النص الشعري الحديث*. الأردن: مجلة أبحاث اليرموك، مجلد 9، العدد 1998م.

60. كندي، محمد علي. *الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث السياب ونازك والبياتي*. ط1، د.م: دار الكتب الجديدة المتحدة، 2021.

61. لوغورن، ميشال. *الاستعارة والمجاز المرسل*. تر. حلا. ج .صليبا، ط1، بيروت: منشورات عويدات، 1982.

62. لويس، سيسل دي. *الصُّورة الشِّعريَّة*. تح. أحمد نصيف الجنابي، وآخرون، د.م: د.ن، د.ت.

63. لويس، سيسل دي. *الصُّورة الشِّعريَّة*، تر. أحمد الجنابي وآخرون، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1982.

64. مجموعة مؤلفين. *آفاق التناصية المنظور والمفهوم*. القاهرة-مصر: الهيئة العامة للكتاب، د.ت.

65. محمد، معين جعفر. الضوء والشرفة: جدلية الاستثنائي والمألوف في شعر حميد سعيد. د.م: الموسوعة الصغيرة، د.ت.

66. مرتاض، عبد الملك. *الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث (1920-1945)*. د.م: مجلة آمال، العدد 55، 1982.

67. مشبال، محمد. *كتاب مقولات بلاغية في تحليل الشعر*. ط1، الرباط: مطبعة المعارف الجديدة، 1993.

68. مصايف، محمد. *جماعة الديوان في النقد الأدبي*. الجزائر: مطبعة البعث، 1974.

69. مكاوي، عبد الغفار. *ثورة الشعر الحديث*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972م.

70. مورو، فرنسوا. *الصورة الأدبية*. تر. علي نجيب إبراهيم، دمشق: دار الينابيع لطباعة والنشر، 1995.

71. النادي، عادل. *مدخل إلى فن كتابة الدراما*. ط2، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

72. نازك الملائكة. *مقدمة ديوان" شظايا ورماد": المجموعة الثانية*. بيروت: دار العودة، 1997.

73. النقاش، رجاء. *أبو القاسم الشابي شاعر الحب والثورة*. ط1، بيروت: دار القلم، 1971.

74. هلال، محمد غنيمي. *الأدب المقارن*. القاهرة – مصر: دار النهضة، 1977.

75. هلال، محمد غنيمي. *دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده*. القاهرة–مصر: دار النهضة، د.ت.

76. اليافي، نعيم. *أوهاج الحداثة*. د.م: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1993.

KİŞİSEL BİLGİLER

ORCİD	
Adı Soyadı	Yalmaz Abdulbasit Mustafa ALBAYATI
Doğum Yeri	
Doğum	

LİSANS EĞİTİM BİLGİLERİ

Üniversite	Musul Üniversitesi
Fakülte	Edebiyat Fakültesi
Bölüm	Arapça Bölümü- 2009-2010

YÜKSEK LİSANS EĞİTİMİ

Üniversite	Çankırı Karatekin Üniversitesi
Enstitü	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim	Temel İslam Bilimleri