آليات تشكيل الصُّورة الشِّعرية في ديوان "الرَّبيع الذي جاء قبل الأوان" لعاشور فنّي

the mechanisms for forming the poetic image in the "Spring that Was Premature "Diwan by Ashour Fanni

رزاق لبزة فاطمة الزَّهراء، طالبة دكتوراه
أ.د: فارسي عبد الرَّحمان
قسم اللُّغة والأدب العربي- جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان (الجزائر)
مخبر تحليلية إحصائية في العلوم الإنسانية وإعداد معجم موحَّد لها

rezzaglebzaftimazahra@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2020/10/09 تاريخ القبول: 2021/10/04 تاريخ النشر: 2021/11/04

- **ملخَّص:**

الصُّورة الشِّعرية من أهمِّ العناصر الأساسية التي يستعملها الأديب في بناء قصيدته، فهي أداة فعَّالة في إثراء العمل الأدبي، وقد حاولنا في هذا المقال الكشف عن أنواع الصُّورة الشِّعرية في ديوان "الرَّبيع الذي جاء قبل الأوان" لعاشور فنّي، إذ تنوَّعت الصُّورة في ديوانه بين البلاغية والحسية والذِّهنية و الرَّمزية، والتي حاول الشَّاعر ربطها بنفسيته بغية خلق جسر تواصل مع المتلقّي وإيصال المعنى إليه.

الكلمات المفتاحية: الصُّورة؛ الحسية؛ الذِّهنية؛ البلاغية؛ الرَّمزية.

Abstract:

The poetic image is one of the most essential elements that the writer uses in building his poem.As it is an effective tool in enriching literary work. This article seek to reveal the types of poetic image in Ashour Fanni'sdiwan "Spring that Was Premature ".As the image in his collection varied between rhetoric, sensual, intellectual and symbolic, which the poet tried to relate to his psyche in order to create a bridge of communication with the recipient and convey the meaning to him.

***key words**: image; sensual; mental; rhetorical; symbolism.*

مقدِّمة:

الصُّورة الشِّعرية هي الرَّكيزة الأساسية للعمل الأدبي، و تعتبر عنصرا مهمًّا من عناصر البناء الشِّعري، وقد عرفت اهتماما واسعا لدى الشُّعراء والنُّقَّاد القدامى والمحدثين، وتنوَّعت أساليب استخدامها في القصيدة العربية المعاصرة، كونها تبثُّ الحركة والحياة في النَّصِّ الشِّعري، كما أنَّها أداة فعَّالة في إثراء العمل الأدبي ونقل التَّجربة الشِّعرية، فمن خلالها تظهر براعة الشَّاعر في الإبداع ومنها تبرز شاعريَّته.

ومن هذا المنطلق جاء الموضوع موسوما بآليات تشكيل الصُّورة الشِّعرية في ديوان "الرَّبيع الذي جاء قبل الأوان لعاشور فنّي"، ومن أهمِّ دواعي اختيار هذا الموضوع أهمية الصُّورة في الدَّرس النَّقدي العربي الحديث والمعاصر؛ حيث كثر فيها التَّنظير والتَّطبيق، فالجدير بدراستنا اللَّحاق بهذا الرَّكب.

ويطرح البحث إشكالية جوهرية وهي: ما مفهوم الصُّورة الشِّعرية؟ وفيما تكمن أهميتها؟ وما هي أنواعها؟ وإلى أيِّ مدى نجح الشَّاعر في تقديم الصُّورة بأبعادها المختلفة؟

وانتهجنا في هذا المقال منهجا فنِّيًّا تحليليًّا رأينا أنَّه مناسب كونه يواجه النُّصوص الشِّعرية مباشرة، فهو منهج يحاول استنطاق النُّصوص الشِّعرية إلى أبعد الحدود، ولم نهمل المناهج الأخرى على غرار المنهج الوصفي وكذلك التَّاريخي، الذي حاولنا من خلاله تتبُّع مفهوم الصُّورة لاقتناعنا أنَّ المناهج تكمِّل بعضها البعض.

1- الصُّورة:

الصُّورة إحدى الرَّكائز الأساسية التي يُعرف بها الشِّعر وتجدر بنا الإشارة إلى أنَّ الصُّورة لها نعوت مختلفة منها (الشِّعرية، والأدبية، والفنية) وكلُّها متطابقة في المعنى وهذا الاختلاف في التَّسمية سببه التَّرجمة.

والصُّورة في الأدب تستعمل عادة في "الدَّلالة على كلِّ ما له صلة بالتَّعبير الحسِّي وتطلق أحيانا مرادفة الاستعمال الاستعاري"[1]، فالصُّورة هي لغة الحواس وبهذا يمكن تحديد مصطلح الصُّورة الشِّعرية على هذا النَّحو "نسخة جمالية إبداعية تستحضر الهيئة الحسية أو الذِّهنية لأجسام أو معاني بصياغة جديدة، تنهض بها قدرة الشَّاعر ومقدار تجربته وفق تعادلية بين طرفين هما المجاز والواقع"[2] وبفضل الدَّور الذي تمارسه في العمل الشِّعري جعلها النُّقَّاد والدَّارسون محطَّ أنظارهم، سواء في ذلك القدماء أو المحدثين.

1-1 الصُّورة عند القدماء:

ظهرت الصُّورة في الدَّرس الأدبي مع فلسفة أرسطو التي جعلت منها عنصرا يقابل المادَّة التي يصعب الإمساك بها، فهي بالنِّسبة للنَّصِّ بمثابة العقل والقوَّة[3]، وعلى الرَّغم من أنَّ مصطلح الصُّورة الشِّعرية قد وفد إلينا من الفلسفة اليونانية إلَّا أنَّ قسما كبيرا من مكوِّناته متوفِّر في تراثنا

النَّقدي البلاغي، فالجاحظ (ت 255 ه) أوَّل من أشار إلى التَّصوير في قوله: "إنَّما الشِّعر صناعة وضرب من النَّسيج وجنس من التَّصوير"[4]، ويقصد الجاحظ بالتَّصوير، صياغة الألفاظ صياغة حاذقة تهدف إلى تقديم المعنى تقديما حسيا، وتشكيله على نحو تصويري وبهذا يكون أوَّل من طرح فكرة الجانب الحسّي للشِّعر من خلال فنِّ التَّصوير وحسن توظيفه في الشِّعر، أمَّا الجرجاني (ت 471 ه) فقد خرج عن ثنائية اللَّفظ والمعنى إلى ما سمَّاه بنظرية النَّظم؛ حيث يقول: "واعلم أنَّ قولنا الصُّورة إنَّما هو تمثيل قياس لما نتعلَّمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا فلمَّا رأينا البينونة بين آحاد الأجناس، تكون من جهة الصُّورة، فكان بين إنسان من إنسان وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا، ولا تكون في صورة ذاك، وليست العبارة عن ذلك بصورة شيء نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ، إنَّما الشِّعر صناعة وضرب من النَّسيج وجنس من التَّصوير"[5]، فالتَّصوير عند الجرجاني هو صياغة المبدع للأفكار التي تؤثِّر في المتلقِّي من خلال التَّقديم الحسّي للمعنى، وبذلك يكون للصُّورة تأثير كبير على أحاسيس المتلقِّين وأذهانهم.

أمَّا قدامة بن جعفر (ت 337 ه) فيرى أنَّ للشِّعر صورة لا تتحقَّق إلَّا من خلال توفُّر اللَّفظ والمعنى والوزن والقافية، "وممَّا يجب تقديمه وتوطيده قبل ما أريد أن أتكلَّم فيه أنَّ المعاني كلُّها معرَّضة للشَّاعر، وله أن يتكلَّم منها في ما أوجب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى، يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشِّعر بمنزلة المادَّة الموضوعية، والشِّعر فيها كالصُّورة، كما يوجد في كلِّ صناعة، من أنَّه لابدَّ من شيء موضوع، يقبل تأثير الصُّورة منها، مثل: الخشب للنِّجارة والفضَّة للصِّياغة"[6]، فالشِّعر عنده هو تجسيم للمادَّة الأوَّلية وتجسيد للمعنى.

ونلاحظ ممَّا سبق أنَّ الصُّورة عند القدماء هي مجموعة من القواعد والأصول التي لا يجوز تخطِّيها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهي تميل إلى البساطة والوضوح، وذلك لبساطة البيئة العربية.

2-1 الصُّورة عند المحدثين:

إنَّ مدلول الصُّورة يختلف من ناقد لآخر، إذ إنَّ الصُّورة في أساس تكوينها "شعور وجداني غامض بغير شكل، وبغير ملامح، تناوله الخيال المؤلِّف أو الخيال المركَّب، فحدَّده وأعطاه شكله، أي حوَّله إلى صورة تجسِّده".[7]

والصُّورة الشِّعرية إمَّا جزئية تتحقَّق في كلمة وإمَّا كلية تتألَّف من مجموعة متناسقة ترسم مشهدا عامًّا، وهي في الأصل تعبير خيالي ولكنَّها ربَّما وجدت في تعبير حقيقي، ويرى أحمد حسن الزيَّات أنَّ الصُّورة الشِّعرية، تتمثَّل في "إبراز المعنى العقلي أو الحسّي في صورة محسوسة، والصُّورة الشِّعرية خلق المعاني والأفكار المجرَّدة والواقع الخارجي، من خلال النَّفس خلقا جديدا"[8].

أمَّا أحمد الشَّايب فيرى "الصُّورة الشِّعرية هي المادَّة التي تتركَّب من اللُّغة بدلالتها اللُّغوية الموسيقية، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التَّشبيه والاستعارة والكناية والطِّباق وحسن التَّعليل"[9]، ومن هذه النَّظرة نجد إحسان عبَّاس يعرِّف الصُّورة في قوله: "هي تعبير عن نفسية الشَّاعر وأنَّها تشبه الصُّورة التي تتراءى في الأحلام"[10]، وهذا يعني أنَّ العناصر المكوِّنة للصُّورة الشِّعرية لا يمكن الفصل بينها، فهي مرتبطة بعضها ببعض، أمَّا جابر عصفور فيرى أنَّ "الصُّورة الشِّعرية وجه من أوجه الدَّلالة، تنحصر أهمِّيتها في ما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أيًّا كانت هذه الخصوصية أو ذلك التَّأثير فإنَّ الصُّورة الشِّعرية لن تغيِّر من طبيعة المعنى في ذاته، إنَّها لا تغيِّر من طريقة عرضه وكيفية تقديمه".[11]

إذن فالصُّورة الشِّعرية عند المحدثين هي اكتشاف للجمال، فهي رؤية ما لا يُرى من الأشياء، فالشَّاعر يصوِّر المشهد وعناصره الجمالية المستترة.

2- أنواع الصُّورة الشِّعرية:

2-1 الصُّورة البلاغية:

تعدُّ الصُّورة البلاغية "اللُّغة الإنسانية الأولى، وهي الهدف الأسمى للُّغة الشِّعرية"[12]، فهي "مجموعة علاقات لغوية، يعبِّر بها الشَّاعر عن رؤياه الخاصَّة، ذلك لعجز اللُّغة العادية"[13]، فالصُّورة الشِّعرية تجاوزت اللُّغة العادية، وقد صنِّفت الصُّورة البلاغية إلى أصناف، أهمُّها الصُّورة التَّشبيهية والصُّورة الاستعارية.

أمَّا الصُّورة التَّشبيهية فهي "الدَّلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى مشترك بينهما، بإحدى أدوات التَّشبيه المذكورة أو المقدَّرة، المفهومة من سياق الكلام"[14]، فالتَّشبيه هو الأسلوب الذي لا تستطيع البلاغة الاستغناء عنه، ومن أمثلة ذلك:

أَنَـا عَيْنٌ تَرَى
وَرَسُولٌ يُؤَلِّفُ بَيْنَ القُرَى
وَيَسِيرُ فَتُزْهِرُ كُلُّ حُقُولِ البَلَد.[15]

تبنى هذه الأسطر على صورة بلاغية تشبيهية تجعل من التَّشبيه البليغ وسيلتها لتجمع بين الذَّات والرُّؤيا؛ حيث إنَّ الكلمة هي الأداة الحقيقية التي تؤلِّف بين القلوب وتبعث الجمال في كلِّ مكان، فالشَّاعر جعل من الحروف أداة لتفجير عواطفه وتصويرها تصويرا فنيًّا صادقا، ليترجم أحاسيسه ومشاعره.

أمَّا الصُّورة الاستعارية فتقوم في الأساس على دعامتين هما: "المستعار منه، الذي هو أصل وأساس في الصُّورة الشِّعرية الاستعارية، والمستعار له وهو الفرع"[16]، والصُّورة الاستعارية تختلف عن الصُّورة التَّشبيهية من حيث أنَّها توحي للمتلقِّي أنَّ المشبَّه والمشبَّه به هما شيء واحد، ومن ثَمَّ

فهي تركِّز على الواحدية "ومن خلال هذه الواحدية تنقل صفات المشبَّه به، وتترسَّخ في المشبَّه، والأحرى أنَّهما يستحيلان شيئا واحدا"[17]، فالصُّورة الاستعارية لها القدرة على إدماج العناصر المتنافرة، ومزج المتناقضات، والإيجاز ، والتَّكثيف اللُّغوي، ومن أمثلة ذلك قول الشَّاعر:

عَلَى قَلَمِي أَنْ يَجَدِّدَ تِلْكَ الشُّعُوبْ
التي هَدَرَتْ نَفْسَهَا هَكَذَا
وَيَلُمَّ بَقَايَا العَرَبْ
وَعَلَى قَلَمِي أَنْ يُسَدِّدِ كُلَّ الدُّيُونْ
وَأَنْ يَسْتَرِدَّ الذي ضَاعَ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ
وَيُخْبِرَ عَمَّنْ ذَهَبْ.[18]

وظَّف الشَّاعر عديدا من الاستعارات في صورة (القلم) مشبِّها إيَّاه بالإنسان الذي يملك القدرة على تغيير الواقع؛ حيث قدَّم لنا جملة من الصُّور الجزئية والتي سنحاول ربطها بالصُّورة الكلِّية.

- الصُّورة الكلِّية: (القلم)
- الصُّورة الجزئية: (يجدِّد تلك الشُّعوب)
(يلُّم بقايا العرب)
(يسدِّد كلَّ الدُّيون)
(يخبر عمَّن ذهب)

هذه الصُّور الجزئية هي استعارات قائمة على حذف أحد طرفي التَّشبيه، والإبقاء على قرينة دالَّة عليه، فالاستعارة تعد من أهمِّ وسائل التَّصوير، وأبرز طرق التَّعبير غير المباشر القائمة على عنصري الإيحاء والخيال.

2-2 الصُّورة الحسِّية:

الصُّورة الحسِّية هي ذلك "التَّعبير عن تجربة حسِّية، نقلت عن طريق البصر أو السَّمع أو الشمِّ أو اللَّمس أو الذَّوق"[19]، فالحواس هي الوسيط بين الإنسان وما حوله، ولكلِّ حاسَّة من هذه الحواس أداتها الخاصَّة، فمثلا "البصر ينقل عن الشَّيء شكله ولونه، والسَّمع ينقل الأصوات وما فيها من تردُّدات، قويَّة أو ضعيفة، والشمُّ ينقل الرَّوائح المدغدغة منها والمنفِّرة".[20]

وفي هذا السِّياق يقول فكفون fukfoun "وأكثر الأشياء مرئية ثباتا في الذِّهن أشياء محسوسة، يمكن إبصارها، وتلمُّسها، وسماعها، وتذوُّقها، وشمُّها"[21]، فبواسطة الحواس الخمس تتَّضح الصُّورة الفنية، لأنَّها قريبة وحاضرة في عملية القراءة، وعليه نصل إلى فكرة مفادها "لا تكون معرفة بغير عقل، ولا عقل بغير حواس، وما دامت الحواس هي سلاح العقل، فجليٌّ أن يتعزَّز

الاهتمام بشحذ الحواس وتهذيبها وترتيبها"[22]، فالشَّاعر يعمد اعتمادا مباشرا في توظيف التَّعابير اللُّغوية الدالَّة على الجوانب الحسية "فمادَّة الشَّاعر هي الأشياء المحسوسة والتي يستخدمها لتأليف صوره الحسية، كما يستخدم البنَّاء الحجارة، والصُّورة الحسية كما هو معروف عند النقَّاد والبلاغيين تجعل حصول الأفكار في ذهن السَّامع أكثر سهولة ومتعة".[23]

ومن أمثلة ذلك:

تَمُرُّ السَّحَّابَة
تَثُورُ الكِتَابَة
فِي جُدْرَانِ المَدِينَة
فِي خُطُوَاتِ تَمُرّ
فِي صَوتِ سَاقِيَةٍ ذَبُلُتْ
فِي سُعَالِ المَدَارِس
فِي لَوْنِ لَيْمُونَةِ الأَمْس
فِي صُورَةٍ تَتَأَرْجَح
فِي طَلْقَةٍ عِنْدَ بَوَّابَةِ اللَّيْل
فِي حَقَلِ قَمْحٍ تَأَجَّل
فِي فُرْصَةِ البُرْتُقَالَةِ الأَخِيرَة.[24]

أسهم التَّشخيص في إنجاز الصُّورة الحسية، فتدرج بالمتلقّي من المستوى السَّمعي إلى مستوى المشاهدة المرئية؛ حيث عمد الشَّاعر إلى الجمع بين الإيقاع والصُّورة، حتَّى أصبح صدى القارع السَّمعي لانتباه المتلقّي (صوت السَّاقية، والسُّعال) وبما أنَّ الكلمة تحاكي في إيقاعها معناها فإنَّ ذلك ساعد على إضفاء نغم موسيقي خاص للنَّصّ، ربط بين الدَّلالة والإيقاع، وبما أنَّ الصُّورة السَّمعية تعتمد على إدراك الأصوات وتصوُّرها وما تفعله في النَّفس، فإنَّ الشَّاعر قد جعلها مرتكزةً للتَّعبير عن الكتابة الشِّعرية ذات التَّأثير السَّمعي والمرئي معا، فواضح أنَّ الصَّوائت الضيّقة في هذا المقطع قد حقَّقت شجونا داخليًّا عمل على توطين أزمة الاضطراب الباطني.

وقد انتقل الشَّاعر من استخدامه للصُّورة الحسية السَّمعية إلى الصُّورة الحسية اللَّونية (لون ليمونة الأمس، فرصة البرتقالة الأخيرة) التي أخذت بالذِّهن إلى مجال التَّأويل لتسهم في إيضاح واقع الشَّاعر لا سيما وأنَّ "للبصر استئسارا أكثر من الحواس الأخرى للصُّورة الفنية"[25]، واتِّصال الصُّورة الحسية السَّمعية بالمرئية سمح بإنتاج صورة ديناميكية (في صورة تتأرجح) لشدَّة الصِّراع الثَّابت والفعلي.

وفي مثال آخر:

لَكَ أَنْ تَتَدَثَّرَ بِالسَّوْسَنَة
وَتُعَطِّرَ جَوْهَرَةَ الأَرْضِ بِالصَّبَوَات
وَتَنْذِرَ شِعْرَكَ لِلْأَرْض...
تَسْكُبَ كَوْثَرَكَ العَذْبَ فِي الفَلَوَات
وَتُشْعِلَ قَلْبَكَ فِي عَتْمَةِ الأَمْكِنَة.[26]

تظمُّ الصِّياغة الأسلوبية لهذه الأسطر عدَّة صور حسية يغلب عليها تأثير الحواس (الشَّمية، الذَّوقية، البصرية) واجتماع هذه الحواس يشكِّل صورة استعارية، مجسَّمة بفعل التَّركيب الدَّلالي، وينشئ مناخا وجدانيا مؤثّرا؛ حيث يجعلنا الشَّاعر نتصوَّر أنَّه الزَّهر الذي يعطِّر الأرض حبًّا، وهو الكوثر العذب الذي يمحو ظمأ كلّ نفس لأنَّه يحبُّها ويبعث فيها الحب، ثمَّ يمزج لنا عبر الصُّورة المرئية تعدُّدا لونيًّا خلط السَّواد والحمرة والبياض حتَّى يجسِّد لنا صورة أشواق ملتهبة، ذات قوَّة تقود إلى النُّور (معاناة الحب هي التي تحقِّق اللذَّة التي يجنيها الشَّاعر المحب).

هذه الصُّورة التي تأخذ جزئيتها من عناصر الطَّبيعة مشعَّة بفيض الوجدان، بما يجمع بين الذَّات والموضوع، تبعث جمالا إيحائيًّا مقنعا يزيد في إيضاح المعنى.

3-2 الصُّورة الذِّهنية:

هذا النَّوع من الصُّور يحتاج إلى إعمال العقل من أجل تحقيق الفهم والإدراك، فالصُّورة الذِّهنية هي "نتيجة لعمل الذِّهن الإنساني في تأثُّره بالعمل الفنّي وفهمه له"[27]، لأنَّها "تخترق الحدود المرئية لتبلغ عمق الأشياء فتكشف عمَّا تعجز عنه الحواس"[28]، وهي نتيجة خيال واسع لأنَّ الخيال هو "القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس"[29]، لذلك سنحاول الوقوف على مدى توفُّق الشَّاعر في استخدام هذا النَّوع من الصُّورة الشِّعرية.

يقول الشَّاعر:

كَأَنَّ الخَرِيطَةَ لَمْ تَنْفَتِحْ بِخُطَاك
وَلَمْ يَتَّسِعْ أُفُقُهَا لِمَدَاك
حَتَّى كَأَنَّكَ أَصْبَحْتَ وَهْمًا.[30]

تقوم الصُّورة الذِّهنية التَّشبيهية على نقل المحسوس إلى المجرَّد وأن تصبح الذَّات وهما لا يمكن السَّيطرة عليها، وقد دفع هذا التَّصوُّر الذِّهني للدَّلالة إلى بثِّ قيمة شعورية وحديث بين الشَّاعر والكلمة، فكأنَّ الشِّعر يمكِّن الذَّات من اجتياز العالم المعروف إلى عالم افتراضي مختلف، ويمكن للصُّورة الذِّهنية إمَّا أنَّها تختصُّ بالصُّورة لتصوير الأشياء خيالا، أو أن تتَّحد بالصُّورة

الرَّمزية والأسطورية، لأنَّ الصُّورة الشِّعرية في الشِّعر الحديث قد حقَّقت "طبيعتها عن طريق شكلين من أشكالها، هما الرَّمز والأسطورة، ونتيجة لهذا ارتبطت أنماط الصُّورة في الشِّعر الحرِّ بهذين الشَّكلين الفنّيين في الغالب"[31]، ذلك أنَّ الخطاب الشِّعري الحديث "أصبح مثقَّلا بالرُّموز والأساطير ومشحونا بالإسقاطات"[32]، لذا يمكن أن تتجسَّد في قول الشَّاعر:

أُحَاوِلُ أَنْ أَلْتَقِي حُلُمِي
فَيَثُورَ المَلَأْ
وَيُعْتَقَلُ السِّنْدِبَاد
وَيُخْتَمُ بِالأَحْمَرِ القُرْمُزِي
عَلى شَفَتَيْ شَهْرَزَاد.[33]

تحيل هذه الصُّورة الأسطورية الجامعة بين (السِّندباد) وَ (شهرزاد) بوصفهما رمزا للمغامرة على استحالة التقاء الشَّاعر بحلمه، لأنَّ المتخيَّل مستعصى على القبض (لو وصل الشَّاعر إلى حلمه، لما قال شعرا) ويبدو أنَّ الرَّمز والأسطورة "قد اكتسبا قيمة خاصَّة في الصُّورة الشِّعرية الحديثة، وأصبحا عنصرين فنّيين متميّزين من عناصرها على الرَّغم ممَّا يقتضيه استخدامهما أو تشكيلهما الموفَّق من براعة فنّية في خلق الدَّلالة المبتكرة والمتميّزة لهما، وابتكار السِّياق الملائم لطبيعتهما".[34]

ونخلصُ أنَّ الشَّاعر يجعل من زمنه زمن القصيدة، ومن رسالته رسالة الكلمة، حتَّى يتمكَّن من استرداد مكانة ضيَّعها الشِّعر في زماننا.

2-4 الصُّورة الرَّمزية:

لقد تعرَّض الرَّمز كغيره من المصطلحات إلى التَّعدُّد المفضي إلى الاضطرابات والتَّناقضات، وذلك نظرا للاتِّجاهات العديدة التي تناولته من حيث المفهوم، ممَّا جعله يحظى خلال فترة طويلة بمخزون ثقافي هائل، ومن ثمَّ فإنَّ الرَّمز يُدخل القارئ في عوالم لا حدود لها، ويدفعه إلى الغوص في مضمون النَّصّ.

- **الرَّمز لغة:**

ورد مصطلح (الرَّمز) في "لسان العرب" بمعنى "تَصْوِيتٌ خَفِيٌّ بِاللِّسَانِ كَالْهَمْسِ، وَيَكُونُ تَحْرِيكَ الشَّفَتَيْنِ بِكَلَامٍ غَيْرِ مَفْهُومٍ بِاللَّفْظِ مِنْ غَيْرِ إِبَانَةٍ بِصَوْتٍ، وَقِيلَ الرَّمْزُ إِشَارَةٌ وَإِيمَاءٌ بِالْعَيْنَيْنِ وَالْحَاجِبَيْنِ وَالشَّفَتَيْنِ وَالْفَمِ".[35]

وقد ورد في القرآن الكريم في سورة آل عمران قوله تعالى: ﴿ قَالَ رَبِّ ٱجْعَل لِّيٓ ءَايَةٗۚ قَالَ ءَايَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمۡزٗاۗ وَٱذۡكُر رَّبَّكَ كَثِيرٗا وَسَبِّحۡ بِٱلۡعَشِيِّ وَٱلۡإِبۡكَٰرِ ٤١ ﴾.[36]

- **الرَّمز اصطلاحا:**

يعدُّ أرسطو Aristote من أقدم الفلاسفة الذين تناولوا الرَّمز، فيحدِّده قائلا: "الكلمات المنطوقة رموز لحالات النَّفس والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة"[37]، ومن مقولة أرسطو هذه، نلمس التقاء بين المعنيين اللُّغوي والاصطلاحي، فالرَّمز لا يخرج عن نطاق الإشارة، إذ إنَّ الأصوات رموز لحالات النَّفس -أي إشارة لها- وعند كتابتها تبقى كذلك إشارة إلى هذه الأصوات المنطوقة.

كما جعل الجاحظ أيضا مصطلحي الرَّمز والإشارة مترادفين، فوظيفتهما دلالية بحتة، يقول: "وجميع أصناف الدَّلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء، لا تنقص ولا تزيد، أوَّلها اللَّفظ ثمَّ الإشارة ثمَّ العقد ثمَّ الخطُّ ثمَّ الحال"[38]، فالرَّمز عند الجاحظ يرتبط ارتباطا وثيقا بالدَّلالة.

أمَّا أدونيس فيربط بين الرَّمز والقصيدة الشِّعرية، فهو "ذلك الشَّيء الذي يتيح لنا تأمُّل شيء آخر وراء النصِّ، فالرَّمز قبل كلِّ شيء معنى خفي وإيحاء، إنَّه البرق الذي يتيح للوعي أن يستكشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر"[39]، فيربط أدونيس بين مفهوم الرَّمز والقصيدة الشِّعرية؛ حيث إنَّه يمثِّل اللُّغة التي تتشكَّل في الذِّهن بعد قراءة القصيدة، أي الأثر النَّفسي الذي يطبعه الرَّمز في مخيلة القارئ، فتدفع به إلى الغوص في ذلك العالم اللَّامحدود، وهكذا تتولَّد المعاني الإضافية، لذا غدت الرُّموز لغة وراء اللُّغة.

ونجد بودلير Baudelaire قد بشَّر بقدوم الرَّمزية، وقد صرَّح عنه بقوله: "منح الفنَّ رعشة جديدة"[40]، فاعتبر بودلير كلَّ ما في الكون، وكل ما يقع في متناول الحواس رموزا، فالرَّمز هو إيحاء وخروج على المألوف.

2-4-1 الرَّمز الطَّبيعي:

ويقصد به استعمال عناصر الطَّبيعة بما فيها من شجر، وماء، وجبال، وغيرها، وأتى بهذا التَّقسيم الإيطالي أمبرتو إيكو Umberto Eco بعد تقسيمه للعلامات إلى ثمانية عشر نوعا[41]، ويعتبر الرَّمز الطَّبيعي معبرا آخر للشَّاعر لتوحيد الذَّات بالعالم وللتَّعبير عن دلالات تجربته[42]، وعند قراءتنا لديوان عاشور فنّي، نلاحظ أنَّه قد أكثر من توظيف الرَّمز الطَّبيعي وذلك جليٌّ في معظم قصائده.

ويقول الشَّاعر:

الرَّبِيعُ الذِي جَاءَ قَبْلَ الأَوَان
دَسَّ فِي سَاعَتِي وَرْدَةً وَمَضَى

وَمَضَتْ سَاعَتَان
وَأَنَا غَارِقٌ فِي الحِسَاب
وَعِطْرُكَ يَسْرِقُ مِنِّي المَكَان
وَالرَّبِيعُ الذِي جَاءَ مِنْ حَيْثُ لَمِ أَنْتَظِر
بَثَّ خُضْرَتَهُ فِي دَمِ العَاشِقِين
وَعَلَّقَ أَزْوَاحَهُمْ عَلَى غُصُونِ الشَّجَر
وَأَنَا
كُلَّمَا أَخْرَجَ اللَّوْزُ زَهْرَتَه
أَخَذْتُ زَهْرَتِي بِيَدِي
وَمَضَتْ بِي.[43]

استخرج الشَّاعر رموز الرَّبيع وما يقع في حكمه (الخضرة، واللَّوز، والزَّهر، والشَّجر...) من ألفاظ مرتبطة بالطَّبيعة ليبيّن لنا نزعة الذَّات المتأمِّلة التي ترى في رموز الانبعاث ملاذَّها الوحيد لتجسيد صورة حالمة على تجاوز الحالي.

وفي مثال آخر يقول:

وَاللَّيْل
هَبَّ عَلَى الشُّرُفَات
وَأَرْسَلَ حُلُمًا يَدُقُّ النَّوَافِذ
حَتَّى السَّحَر.[44]

استخدم الشَّاعر رمز اللَّيل ليعبّر عن الخوف والقلق، ونجده في قصيدة أخرى وظَّفه أيضا في قوله:

فِي طَلْقَةٍ عِنْدَ بَوَّابَةِ اللَّيْل
فِي حَقْلِ قَمْحٍ تَأَجَّل
فِي فُرْصَةِ البُرْتُقَالَةِ الأَخِيرَة.[45]

فنلاحظ من خلال قراءتنا لهذين المقطعين أنَّ صورة اللَّيل تكرَّرت، ولقد ارتبط رمز اللَّيل في القديم بالقلق والرَّهبة، باعتباره جالبا للهمّ وباعثا للقتامة، ولكنَّه أصبح عند الشُّعراء المعاصرين "مادَّة حياتية تتضمَّن مواقفهم ومشاعرهم وهمومهم"[46]، لذلك ينتظر الشَّاعر آخر اللَّيل متوقِّعا انبلاج نور الصُّبح الذي يأتي بالفرح وانتهاء المعاناة.

ونجد توظيفا آخر للرَّمز الطَّبيعي في قوله:

فَيَا أَيُّهَا المُتَأَلِّقُ دَوْمًا

كَأَنَّكَ تَنْتَظِرُنِي مِنْ بَعِيدْ
وَتُرْسِلُ لِي مَطَرًا وَغُبَارًا
وَتَبْعَثُ شَمْسًا تُغَالِبُ غَيْمًا.[47]

يعدُّ المطر من الرُّموز الطَّبيعية التي تكرَّرت في عدَّة مواضع رمزا لتغيير الواقع، فالشَّاعر يطمح لتبديل الرَّاهن نحو زمن أفضل، ومن ثمَّة يغيّر هذا الاستخدام بما يدلُّ على المطر أو يكون مسبّبا له (الغيوم).

2-4-2 الرَّمز التَّاريخي:

ويقصد به التَّوظيف الرَّامز لبعض الأحداث التَّاريخية، أو الأماكن التي ارتبطت بوقائع تاريخية معيَّنة[48]، ويعدُّ التَّاريخ المصدر الأوَّل لمن يبحث عن الماضي استلهاما وتضمينا بوصفه خزَّان الاحتياط الاستراتيجي الذي يستوعب الماضي، وقد عبَّر الشَّاعر عن رؤية جديدة مستفيدا من الموروث التَّاريخي الذي صاغه صياغة مختلفة توافقت مع بناء القصيدة، فاستدعى الأماكن التَّاريخية والحضارية ووظَّفها في قصائده لرؤية جديدة تخدم وجهة نظره.

ومن أهمِّ الأمكنة التي وردت في الدِّيوان، قوله:

ثُمَّ هَا نَحْنُ مِنْ بَعْدِ خَمْسِينَ أَلَفَ سَنَة
نَتَقَاذَفُ أَمْوَاجَنَا
وَعَلَى الأُفُقِ تَحْتَشِدُ السُّفُنُ الأَجْنَبِيَّة
وَالرُّوم
وَالخَوَنَة
غَيْرَ أَنِّي أَرَى قُرْبَ آيَةِ أَنْدَلُسٍ جَنَّة
فَإِذَا مَا نَسَيْت
فَلَا تَنْسَ جَنَّةَ أَحْلَامِنَا المُتَخَنَّة.[49]

تمثِّل هذه الأماكن (أندلس، الرُّوم) رموزا تحقِّق اقتصادا لغويًّا عاليا، وظهورها في النَّصِّ يستدعي إثارة ثقافة المتلقِّي؛ حيث أشركه معه في تأويل النَّصِّ الشِّعري ليكتشف مدى استطاعته عبور آفاق جديدة أو توليد معان متعدِّدة، ومن ثمَّة يمكن للشَّاعر أن يفرض هيمنته على المتلقِّي، وفي مثال آخر يقول الشَّاعر:

وَأَوْهَمَنِي صَادُ صِدْقِكِ بِالقُرْب
لَكِنَّنِي فِي سَبَأ
أُحَاوِلُ أَنْ أَلْتَقِي حُلُمِي
فَيَثُورَ المَلَأ.[50]

نلاحظ أنَّ توظيف المكان التَّاريخي (سبأ) يفسِّر مدى ارتباط الشَّاعر بالأماكن التَّاريخية والحضارية، ولا ريب أنَّ اعتماد الشَّاعر على هذه الطَّريقة الرَّمزية لصياغة العمل الشِّعري وبنائه، قد كان نهجا ثريًّا خصبا وبخاصَّة أثناء عملية الإسقاط التي تنسحب معانيها على الواقع العربي المعاصر، وما يحمله من دلالات انقلابية في الشَّكل والجوهر.

3-4-2 الرَّمز الدِّيني:

ويتمثَّل في توظيف قصص الأنبياء وسور القرآن الكريم والإشارة إلى شخصيات ورد ذكرها في الكتاب العزيز وبعض الأماكن ذات الدَّلالة الدِّينية وغيرها، ولعلَّ أوَّل ما يلفت انتباه الدَّارس لهذا الدِّيوان هو غلبة السِّمة الدِّينية على مضامينه، ومن أمثلة هذا التَّوظيف ندرج قول الشَّاعر:

وَأَخْرَجْتَ مَا تَشْتَهِي مِنْ لُغَاتِ الفُؤَاد
وَأَطْلَقْتَ طَيْرَكَ فِي كُلِّ وَاد
وَفُلْكُكَ تَغْزُو ثُغُورُ البِلَاد
وَبَاغَتَنِي اليَوْمَ هُدْهُدَ شِعْرِك
يَحْمِلُ أَصْدَافَ ذَاتِ العِمَاد.[51]

يوضِّح هذا الاستغلال الشِّعري لسورة الفجر، قال تعالى ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ ٦ إِرَمَ ذَاتِ ٱلْعِمَادِ ٧ ﴾[52]، فنجد الشَّاعر أخذ اللَّفظ القرآني كما هو دون زيادة ولا نقصان (ذات العماد)، وهكذا نجده يتعامل مع القرآن الكريم بوصفه محتوى الوعي للوجود الكوني وحركته وما "يتمظهر به هذا الوجود من تشيُّئ وتكوين دلالات"[53]، وفي مثال آخر من قصيدة "الشُّعراء" يقول فيها:

فَإِذَا خَذَلَتْكُمْ دُمُوعُ العُيُون
اسْتَعَرْتُمْ دُمُوعَ السَّمَاء
وَبَكَيْتُمْ بْكُلِّ عُيُونِ العِبَاد
وَمَضَيْتُمْ تَهِيمُونَ فِي كُلِّ وَاد.[54]

نجد الشَّاعر هنا يستحضر آية أخرى من سورة الشُّعراء قال تعالى: ﴿وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ٢٢٤ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ٢٢٥ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ٢٢٦﴾[55]، ويضمِّنها في قصيدته مع تغيير يكمن في التَّقديم والتَّأخير (تهيمون في كل واد) وهنا يرمز للكذب والخداع والغش.

وقد قام الشَّاعر بعملية إعادة إنتاج وتوليد دلالات جديدة، وذلك عن طريق تفجير طاقات كامنة في النَّصِّ القرآني، اكتشفها الشَّاعر بحسب موقفه الشُّعوري المعيش، وهذا ما يؤكِّد ارتباط الشَّاعر الوثيق بالموروث الدِّيني.

ونلمس في ثنايا قصيدة أخرى رمزا دينيًّا بارزا، وهو قصَّة الهدهد مع النَّبي سليمان عليه السَّلام، يقول الشَّاعر:

وَبَاغَتَنِي اليَوْمَ هُدْهُدَ شِعْرِكْ
يَحْمِلُ أَصْدَافَ ذَاتِ العِمَادِ
وَأَوْهَمَنِي صَادُ صِدْقِكِ بِالْقُرْبِ
لَكِنَّنِي فِي سَبَأْ
أُحَاوِلُ أَنْ أَلْتَقِيَ حُلُمِي
فَيَثُورَ المَلَأْ.[56]

ربط الشَّاعر (الهدهد) بالشِّعر ليشير إلى أنَّ الشِّعر هو مملكة إلهامه المجنَّحة، تأتي إلى الذِّهن فجأة، لتحمل رسالة التَّغيير والتَّجاوز، والشَّاعر في قصيدته هو (بلقيس) في مملكتها لا يرى الحقيقة كما هي، وإنَّما يصبح متخيِّلا، ممَّا يجعل الواقع الشِّعري حلما مختلفا عن الواقع الفعلي.

2-4-4 الرَّمز التُّراثي:

ونعني به "الاستحضار الرَّمزي الذي يقوم به الشَّاعر لموروثه من نصوص وطقوس تتداعى إليه من الذَّاكرة الجماعية العربية"[57]، والتُّراث "ليس مخلَّفات ثقافة الماضي، بقدر ما هو كلِّية هذه الثَّقافات من حيث إنَّها الدِّين واللُّغة والأدب والعقل والفنُّ، والعادات، والأعراف، والتَّقاليد، والقيم المألوفة التي يتشكَّل منها النَّسيج الواقعي للحياة ويلتصق بها".[58]

إنَّ أهمِّية الاطِّلاع على التُّراث لا تكمن في الإحاطة به ولا في بروزه في ثنايا القصائد الشِّعرية فحسب، بل تكمن أهمِّيته في تفجير طاقاته الفكرية والجمالية أيضا، ومن ذلك استحضار التُّراث الشَّعبي بما فيه من حكايات شعبية وأغاني وأمثال، وكذا النُّصوص الشَّعبية القديمة وبعض الشَّخصيات التُّراثية.

ويعدُّ التُّراث رافدا أساسيًّا في شعر عاشور فنّي؛ حيث وقف في نصوصه الشِّعرية على استدعاء الشَّخصيات التُّراثية، ومثال ذلك في قوله:

وَيُعْتَقَلُ السِّنْدِبَادْ
وَيُخْتَمُ بِالْأَحْمِرِ القُرْمُزِي
عَلَى شَفَتَيْ شَهْرَزَادْ
وَأَنْتَ الذِي اخْتَرْتَ بَحْرَكَ يَوْمًا

فَسَلَّمَكَ المَوْجُ
الرّيحُ
وَالبَوْصَلَةُ.[59]

نلاحظ أنَّ الشَّاعر في هذا المثال قد وظَّف الشَّخصيتين التُّراثيتين (السِّندباد، وَ شهرزاد)، وذلك باختياره من ملامح الشَّخصية التي يتناولها -داخل السِّياق- ما يتناسب وتجربته المعاصرة الرَّاهنة، ثمَّ يُسقط أبعاد تجربته على هذه الملامح التي اختارها، فأهمية العودة إلى التُّراث ليست للتَّكرار، بل لفهم اللَّحظة الرَّاهنة.

إنَّ توظيف الشَّاعر للشَّخصيات التُّراثية في نصِّه الشِّعري، قد أثراه فنيًّا بكمٍّ من الدَّلالات والرُّموز، التي يتدفَّق من خلالها الماضي، ليلتحم بالحاضر، مشكِّلا من التحامهما تعبيرا فنيًّا عن رؤيته المعاصرة.

خاتمة:

شكَّلت الصُّورة الشِّعرية في شعر عاشور فنّي أساسا مهمًّا يقوم عليه بناء القصيدة عنده، لتشكِّل مع اللُّغة والأسلوب بنية فنية تغري القارئ بدراستها واكتشافها، وبعد هذه الدِّراسة وصلْنا إلى جملة من النَّتائج أهمُّها:

1. إنَّ الصُّورة الشِّعرية هي إحدى العوامل المساهمة في بلورة الوعي الجمالي الذي يتمُّ من خلاله الحكم على تجربة الشَّاعر.
2. الصُّورة عند عاشور فنّي تنبني على مصادر متعدِّدة ومتنوِّعة مثل المصدر الطَّبيعي، التَّاريخي، الدِّيني، التُّراثي...
3. تقوم الصُّورة البلاغية على التَّكثيف اللُّغوي لأنَّها تجعل طرفي التَّشبيه في رتبة واحدة فيتمُّ الاستغناء بأحدهما عن الآخر.
4. ترتبط الصُّورة الحسية بالحواس الخمسة وتعتمد في بنائها على تقنيتي التَّجسيد والتَّشخيص، فوظَّف الشَّاعر الصُّورة الحسية بمختلف أنواعها المفردة منها والمركَّبة والمتراسلة.
5. شكَّل الشَّاعر صورا ذهنية جميلة وبأسلوب ذي تقنية راقية فهو يذهب بنا إلى صنع صور مجسَّدة قصد التَّوضيح والإبانة وإيصال المعنى إلى المتلقِّي.
6. لخَّص الشَّاعر تجربته الذَّاتية والإنسانية بطريقة إبداعية، فيها التَّكثيف والتَّركيز والتَّفاعل من خلال استحضار الرُّموز الطَّبيعية والتَّاريخية والدِّينية والتُّراثية؛ حيث مزج بين الذَّات والموضوع وربط الحاضر بالماضي وهذا هو التَّجديد.

هذه إضاءات على شعر عاشور فنّي، حاولنا من خلالها أن نرصد أبرز العلامات الفارقة في شعره، ومهما يكن من أمر هذه الدِّراسة فإنَّ الباب يبقى مفتوحا أمام الباحثين لاستقصاء جوانب أخرى من تجربة الشَّاعر الإبداعية.

قائمة المصادروالمراجع:

1. إبراهيم رمَّاني، الغموض في الشِّعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، (د ط)، الجزائر، 1991م.
2. إحسان عبَّاس، فنُّ الشِّعر، دار الشُّروق للنَّشر والتَّوزيع، (ط1)، بيروت، لبنان، 1996م.
3. أحمد الشَّايب، أصول النَّقد الأدبي، النَّهضة المصرية، (ط8)، القاهرة، 1973م.
4. أحمد حسن الزيَّات، الدِّفاع عن البلاغة، عالم الكتب، (ط 2)، القاهرة، 1973م.
5. أحمد مطلوب، الصُّورة في شعر الأخطل الصَّغير، دار الفكر، (د ط)، عمان، الأردن، 1985م.
6. السَّعيد بوسقطة، الرَّمز الصُّوفي في الشِّعر العربي المعاصر، مؤسَّسة بونة للبحوث والدِّراسات، (ط 2)، الجزائر، 2008م.
7. بشرى موسى صالح، الصُّورة الشِّعرية في النَّقد العربي الحديث، المركز الثَّقافي العربي، (ط 1)، 1994م.
8. بكر شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار العلم للملايين، (ط 2)، بيروت، 1984م.
9. بوجمعة بوبعيو وآخرون، توظيف التُّراث في الشِّعر الجزائري الحديث، مطبعة المعارف، (ط 1)، عنابة، الجزائر، 2007م.
10. جابر عصفور، الصُّورة الفنية في التُّراث النَّقدي والبلاغي عند العرب، دار التَّنوير، (ط 3)، بيروت، 1992م.
11. الجاحظ، البيان والتَّبيين، دار المشرق، (ط 3)، بيروت، لبنان، 1992م.
12. سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات الدُّولية، (د ط)، بيروت، 1991م.
13. سيسيل دي لويس، الصُّورة الشِّعرية، ترجمة: أحمد ناصيف الجنابي وَ مالك ميري سليمان وَ سليمان حسن إبراهيم، مطبعة المؤسَّسة الخليجية، دار الرشد، (د ط)، بغداد، 1982م.
14. صبحي التَّميمي، الصُّورة الشِّعرية في الكتابة الفنّية، دار الفكر اللُّبناني، (ط 1)، لبنان، 1986م.
15. صلاح عبد الفتَّاح الخالدي، نظرية التَّصوير الفنّي عند سيِّد قطب، دار الشِّهاب، (د ط)، باتنة، الجزائر، 1988م.
16. عاشور فنّي، الرَّبيع الذي جاء قبل الأوان، منشورات اتِّحاد الكتَّاب الجزائريين، (د ط)، الجزائر، 2004م.
17. عبد الإله الصَّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصُّورة الفنية، المركز الثَّقافي العربي، (ط 1)، بيروت، لبنان، 1997م.
18. عبد الحميد هيمة، الصُّورة الفنية في الخطاب الشِّعري الجزائري المعاصر، دار هومة للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، (ط 1)، الجزائر، 2005م.
19. عبد الرزَّاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، مطبعة اتِّحاد كتَّاب العرب، (د ط)، دمشق، 1999م.
20. عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمَّد شاكر، مطبعة المدني، (ط 3)، القاهرة، (د ت).
21. عبد القادر الرِّباعي، جماليات المعنى الشِّعري (التَّشكيل والتَّأويل)، دار جرير للنَّشر والتَّوزيع، (ط 1)، الأردن، 2009م.

22. عزّ الدّين إسماعيل، الأسس الجمالية في النَّقد العربي، دار الفكر العربي، (د ط)، القاهرة، مصر، 1992م.
23. علي البطل، الصُّورة في الشِّعر العربي في آخر القرن الثَّاني الهجري، دار الأندلس، (ط 2)، بيروت، لبنان، 1981م.
24. عهود عبد الواحد العكيلي، الصُّورة الشِّعرية عند ذي الرمَّة، دار الصَّفاء للنَّشر والتَّوزيع، (ط 1)، عمَّان، الأردن، 2010م.
25. قدامة بن جعفر، نقد الشِّعر، تحقيق وتعليق: محمَّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، (د ط)، بيروت، (د ت).
26. كامل حسن البصري، بيان الصُّورة الفنية في البيان العربي، المجمَّع العلمي العراقي، (د ط)، بغداد، العراق، 1987م.
27. محمَّد أبو قاسم أحمد، منهجية القرآن المعرفية، دار الهدى للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، (ط 1)، بيروت، لبنان، 2003م.
28. محمَّد حسن عبد الله، الصُّورة والبناء الشِّعري، دار المعارف، (د ط)، القاهرة، 1981م.
29. محمَّد عبد المطَّلب، قراءات أسلوبية في الشِّعر الحديث، الهيئة المصرية العامَّة للكتَّاب، (د ط)، مصر، 1995م.
30. محمَّد غنيمي هلال، النَّقد العربي الحديث، دار العودة، (ط 1)، بيروت، 1982م.
31. ابن منظور، لسان العرب، مادَّة (رمز)، المجلَّد 5، دار صادر، (ط 3)، بيروت، لبنان، 1994م.
32. نسيمة بو صلاح، تجلّي الرَّمز في الشِّعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثَّقافة، دار هومة، (ط 1)، الجزائر 2003م.
33. يوسف عيد، الحواسية في الأشعار الأندلسية، المؤسَّسة الحديثة للكتاب، (د ط)، لبنان، 2003م.

الهوامش:

[1]- صلاح عبد الفتَّاح الخالدي، نظرية التَّصوير الفنّي عند سيِّد قطب، دار الشِّهاب، (د ط)، باتنة، الجزائر، 1988م، ص 17.

[2]- عبد الإله الصَّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصُّورة الفنية، المركز الثَّقافي العربي، ط 1، بيروت، لبنان، 1997م، ص 99.

[3]- ينظر: علي البطل، الصُّورة في الشِّعر العربي في آخر القرن الثَّاني الهجري، دار الأندلس، ط 2، بيروت، لبنان، 1981م، ص 15.

[4]- أحمد مطلوب، الصُّورة في شعر الأخطل الصَّغير، دار الفكر، (د ط)، عمَّان، الأردن، 1985م، ص 35.

[5]- عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمَّد شاكر، مطبعة المدني، ط 3، القاهرة، ص 254-255.

[6]- قدامة بن جعفر، نقد الشِّعر، تحقيق وتعليق: محمَّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، (د ط)، بيروت، ص 64-65.

[7]- عبد الحميد هيمة، الصُّورة الفنية في الخطاب الشِّعري الجزائري المعاصر، دار هومة للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، ط 1، الجزائر، 2005م، ص 54.

[8]- أحمد حسن الزيَّات، الدِّفاع عن البلاغة، عالم الكتب، ط 2، 1973م، ص 62-63.

[9]- أحمد الشَّايب، أصول النَّقد الأدبي، النَّهضة المصرية، ط 8، القاهرة، 1973م، ص 248.

[10]- إحسان عبَّاس، فنُّ الشِّعر، دار الشُّروق للنَّشر والتَّوزيع، ط 1، بيروت، لبنان، 1996م، ص 58.

[11]- جابر عصفور، الصُّورة الفنية في التُّراث النَّقدي والبلاغي عند العرب، دار التَّنوير، ط 3، بيروت، 1992م، ص 392.

[12]- محمَّد حسن عبد الله، الصُّورة والبناء الشِّعري، دار المعارف، (د ط)، القاهرة، 1981م، ص 27.

[13]- علي البطل، الصُّورة في الشِّعر العربي في آخر القرن الثَّاني هجري، ص 27.

[14]- بكر شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار العلم للملايين، ط 2، 1984م، ص 15.

[15]- عاشور فنّي، الرَّبيع الذي جاء قبل الأوان، منشورات اتِّحاد الكتَّاب الجزائريين، (د ط)، الجزائر، 2004م، ص 16.

[16]- سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات الدُّولية، (د ط)، بيروت، 1991م، ص 162.

[17]- المرجع نفسه، ص 162.

[18]- عاشور فنّي، الدِّيوان، ص 61.

[19]- كامل حسن البصري، بيان الصُّورة الفنية في البيان العربي، المجمَّع العلمي العراقي، (د ط)، بغداد، العراق، 1987م، ص 125.

[20]- يوسف عيد، الحواسية في الأشعار الأندلسية، المؤسَّسة الحديثة للكتاب، (د ط)، لبنان، 2003م، ص 07.

[21]- عهود عبد الواحد العكيلي، الصُّورة الشِّعرية عند ذي الرمَّة، دار الصَّفاء للنَّشر والتَّوزيع، ط 1، عمَّان، الأردن، 2010م، ص 164.

[22]- يوسف عيد، الحواسية في الأشعار الأندلسية، ص 08.

[23]- عزّ الدِّين إسماعيل، الأسس الجمالية في النَّقد العربي، دار الفكر العربي، (د ط)، القاهرة، مصر، 1992م، ص 301-302.

[24]- عاشور فنّي، الدِّيوان، ص 23.

[25]- سيسيل دي لويس، الصُّورة الشِّعرية، ترجمة: أحمد ناصيف الجنابي وَ مالك ميري سليمان وَ سليمان حسن إبراهيم، مطبعة المؤسَّسة الخليجية، دار الرشد، (د ط)، بغداد، 1982م، ص 44.

[26]- عاشور فنّي، الدِّيوان، ص 32.

[27]- علي البطل، الصُّورة في الشِّعر العربي في آخر القرن الثَّاني الهجري، ص 28.

[28]- صبحي التَّميمي، الصُّورة الشِّعرية في الكتابة الفنِّية، دار الفكر اللُّبناني، ط 1، لبنان، 1986م، ص 12.

[29]- جابر عصفور، الصُّورة الفنية في التُّراث النَّقدي والبلاغي عند العرب، ص 13.

[30]- عاشور فنّي، الدِّيوان، ص 37.
[31]- بشرى موسى صالح، الصُّورة الشِّعرية في النَّقد العربي الحديث، المركز الثَّقافي العربي، ط 1، 1994م، ص 128.
[32]- محمَّد عبد المطَّلب، قراءات أسلوبية في الشِّعر الحديث، الهيئة المصرية العامَّة للكتَّاب، (د ط)، مصر، 1995م، ص 14.
[33]- عاشور فنّي، الدِّيوان، ص 50.
[34]- بشرى موسى صالح، الصُّورة الشِّعرية في النَّقد العربي الحديث، ص 75.
[35]- ابن منظور، لسان العرب، مادَّة (رمز)، دار صادر، ط 3، 1994م، المجلَّد 5، بيروت، لبنان، ص 356.
[36]- سورة آل عمران، الآية 41.
[37]- محمَّد غنيمي هلال، النَّقد العربي الحديث، دار العودة، ط 1، بيروت، 1982م، ص 42.
[38]- الجاحظ، البيان والتَّبيين، دار المشرق، ط 3، بيروت، لبنان، 1992م، ص 12.
[39]- السَّعيد بوسقطة، الرَّمز الصُّوفي في الشِّعر العربي المعاصر، مؤسَّسة بونة للبحوث والدِّراسات، (ط 2)،الجزائر، 2008م، ص 38.
[40]- عبد الرزَّاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، مطبعة اتِّحاد كتَّاب العرب، (د ط)، دمشق، 1999م، ص 117.
[41]- ينظر: نسيمة بو صلاح، تجلِّي الرَّمز في الشِّعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثَّقافة، دار هومة، ط1،الجزائر، 2003م، ص 101-102.
[42]- إبراهيم رمَّاني، الغموض في الشِّعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، (د ط)، الجزائر، 1991م، ص 282.
[43]- عاشور فنّي، الدِّيوان، ص 13.
[44]- المصدر نفسه، ص 13.
[45]- المصدر نفسه، ص 23.
[46]- عبد القادر الرّباعي، جماليات المعنى الشِّعري (التَّشكيل والتَّأويل)، دار جرير للنَّشر والتَّوزيع، (ط 1)، الأردن، 2009م، ص 24.
[47]- عاشور فنّي، الدِّيوان، ص 36.
[48]- ينظر: نسيمة بو صلاح، تجلِّي الرَّمز في الشِّعر الجزائري المعاصر، ص 141.
[49]- عاشور فنّي، الدِّيوان، ص 40.
[50]- المصدر نفسه، ص 50.
[51]- المصدر نفسه، ص 49-50.
[52]- سورة الفجر، الآية: 6-7.
[53]- محمَّد أبو قاسم أحمد، منهجية القرآن المعرفية، دار الهدى للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، (ط 1)، بيروت، لبنان، 2003، ص 121.
[54]- عاشور فنّي، الدِّيوان، ص 62.

[55]- سورة الشُّعراء، الآيات : 224-226.
[56]- عاشور فنّي، الدِّيوان، ص 50.
[57]- نسيمة بو صلاح، تجلّي الرَّمز في الشِّعر الجزائري المعاصر، ص 133.
[58]- بوجمعة بوبعيو وآخرون، توظيف التُّراث في الشِّعر الجزائري الحديث، مطبعة المعارف، ط 1، عنَّابة، الجزائر، 2007م، ص 09.
[59]- عاشور فنّي، الدِّيوان، ص 50-51.

*** *** ***