ديناميكية الصورة الفنية في شعر الشيخ السماتي
من الهدوء والسكون إلى التتابع والحركة

الدكتور: عبد اللطيف حني
كلية الآداب واللغات – جامعة الطارف
البريد الإلكتروني: henni2006@gmail.com

ملخص :

تتبع هذه الدراسة بناء الصورة الفنية في الشعر الشعبي الجزائري من حيث حركيتها ونمطها المتواتر بين السرعة المتوترة والبطء الهادئ، وهذا التنوع يعكس نفسية المبدع ويؤكد قدرته على خلق صور تتلاءم مع مواقفه وتجاربه الشعورية والمؤثرة في المتلقي، متخذة من ديوان الشيخ السماتي مجالا للتطبيق لتأكيد قدرة هذا الشاعر المبدع على خلق صور تتلاءم مع مواقفه وتجاربه الشعورية، خاصة تجربة سجنه وحواره مع حمامه وقلبه وذاته وطيفه الزائر.

Abstract:

The present study considers the ways in which a given poetic imagery is constructed in popular Algerian poetry. Multiple poetic compoenents contribute to the beauty of such an image. As an example, the study focuses on the poetry one Algerian popular poet El Chieckh Simati. The demonstrative richness of his poetics is the reason behind the choice.

مقدمة :

يسعى الشاعر الشعبي في خطابه إلى بناء صور موحية نابضة بالدلالة ناقلة للأفكار ومشخصة للمشاعر والأحاسيس، وعليه ستعمل دراستنا على تستقصي بناء الصورة الشعرية عند أحد فحول الشعر الشعبي الجزائري ألا وهو الشيخ السماتي[1]

[1]– أحمد بن البوهالي بن عبد الرحمن الساسوي المعروف بـ(بالشيخ السماتي) من فحول الشعر الشعبي الجزائري ولد سنة 1869م بـ"وادي الرتم" تابعة بئر الرخم وهي قرية صغيرة بسيدي خالد بولاية بسكرة، توفي سنة 1908م،

من حيث حركيتها ونمطها المتواتر بين السرعة المتوترة والبطء الهادئ، والتي تمثل عموما مرآة صادقة عاكسة لطبيعة النسج الشعري والإبداع الأدبي عموما، وتؤكد قدرة هذا الشاعر المبدع على خلق صور تتلاءم مع مواقفه وتجاربه الشعورية، والتي عبر فيها عن نظرته للحياة وشخص فيها وحدته في سجنه وحواره مع حمامه "القمري" ومخاطبته لقلبه الذي جعله ذاتا محاورة يسدي إليه النصائح ويوجهه بالتوجيهات، وقد كانت خبرته ومعرفته بصنعة الشعر والقصيد باعثة للأفكار ومولدة للصور وموحية بالمعاني وملهمة لصميم التجربة الشعرية ومشكلة للمعنى المرجو من الشاعر الشعبي، المعبر عن تجاربه اليومية في حياته فدوما تولد الصور« المبتكرة والرؤية المميزة، التجربة الموحدة والقدرة على استحضار الغائب، وتجسيده في علاقات عفوية توحد بين المتعارض والمتباعد في صورة جديدة تعمق الأثر الشعري والفكري لدى المتلقي» [1].

هذه المخيلة الشعرية الشعبية التي أسهمت في نضجها التجارب العديدة وتأملات الكون وعناصره الطبيعية الخلابة والأحداث اليومية التي تحيط بالشاعر فيكون متفرجا عليها تارة، وأحد شخوصها تارة أخرى، فيجعلها مادة خصبة لأفكاره، فتستقر المادة الشعرية وتختزن لتتقد في مخيلته فينتج عن التفاعل توالد الصور المعبرة عن مشاهد الحياة اليومية بكل صدق وعمق وفنية.

عرف بالذكاء وكثرة الترحال بين الحواضر والمدن والقرى الجزائرية، أشتهر بالشعر الغزلي وحب جلسات اللهو والسمر، ليعود للمديح النبوي والشعر الديني في أواخر حياته. (ينظر: أحمد الأمين، من فحول الشعراء في سيدي خالد بسكرة، دار السبيل للنشر والتوزيع، بن عكنون، الجزائر، 2008، ط1، ص 243-244.).

[1]-إبراهيم رماني، الغموض في الشعر الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د ط، 1991، ص 15.

كما تؤدي الذاكرة دورها في إيحاء الصور المناسبة للموقف أو التجربة الشعورية، فتمتزج مع الخيال إذ«الشاعر إنسان يستطيع أن يجدد العهد بتأثرات حسية معينة كما لو كانت تحدث لأول مرة وليس الخيال نفسه إلا عملا من أعمال الذاكرة» [1].

أولا – ماهية ووظيفة الصورة الشعرية :

إن المتمعن في المعاجم العربية يجدها قد تحدثت عن تفصيل لغوي لمعنى الصورة، واعتبرتها تجسيم ورسم لإنسان أو حيوان أو تجسيم طبيعي، إذ يرى ابن منظور أنها وتعني الشكل وصورة حسنة وتصورت الشيء توهمت صورته، فتصور لي والصورة حقيقية الشيء وهيئته وصفته»[2]، فصورة الشيء « هي رسمه نقلا وتقريرا، أو شبهه ومثاله، تقريبا، ومحاكاة. والصورة إما مادية حسية، وإما معنوية تدرك بالعقل والتمثل الخيالي»[3] يضيف علي صبح في معنى الصورة قائلا:« فمادة الصورة بمعنى الشكل، فصورة الشجرة شكلها وصورة الفكرة صياغتها...وعلى ذلك تكون الصورة الأدبية هي الألفاظ والعبارات التي ترمز إلى المعنى، و تجسم الفكرة فيها»[4] .

أما من الناحية الاصطلاحية فيقصد بها:«أسلوب يجعل الفكرة تبرز بكيفية أكثر حساسية وأكثر شاعرية، تمنح الشيء الموصوف أو المتكلم عنه أشكالا

---

[1]–مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط 03 ، 1983، ص 14.

2– ابن منظور محمد بن مكرم، لسان العرب، حققه وعلق عليه ووضع حواشيه : علي أحمد حيدر، راجعه:عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 01، 1426هـ–2005م، ج3، ص441 – 442 .

3– إميل بديع يعقوب وميشال عاصي، المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1987، المجلد1، ص 774.

4– علي صبح، الصورة الأدبية–تاريخ ونقد–، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص 03 .

وملامح مستعارة من أشياء أخرى، تكون مع الشيء الموصوف علاقات التشابه والتقارب من أي وجه من الوجوه»[1]، وبذلك تكون الصورة الأدبية «هي بالنتيجة إما فكرة نقلية ترسم معادلها الحقيقي في أخص خصائصه الواقعية، وغما معادل فني جمالي يوحي بالواقع ويومئ إليه بأشباهه من الرسوم واللوحات عن طريق التشبيه الظاهر، أو المغمر، وعن طريق الحشد الإيقاعي والبديعي والصياغات الشكلية والتقنيات الأسلوبية واللغوية المختلفة»[2].

وتشغل الصورة الشعرية مكانة مهمة في الشعر، وتعبر مقياسا فاصلا للموهبة الشعرية ودلالة واضحة على الشاعرية والفنية، كما تعكس قدرة وذكاء المبدع الخلاق، وقد اتخذها بعض الدارسين معيارا على القدرة الإبداعية والشعرية ومنهم "هربرت ريد" الذي يرى «أن الحكم على الشاعر العظيم (إنما) يقوم على أصالة استعاراته وقوتها»[3]، ويسميها "كاجان" بالموهبة الفنية التي تعني لديه «القدرة التفكير المجازية المتطوّرة جدّ»[4]، كما يرى أن الفنان هو الذي« يمتاز بما امتلكه منذ الولادة من قدرة متميزة، على التفكير المجازي، وعلى الاستقبال الشعري للعالم، وعلى تحقيق وعيه وتقييمه ضمن تركيب شمولي وموّحد للصور الفنية»[5].

إن الصورة الشعرية هي آلية في يد الشاعر يطوعها لنقل تجربته التي عاشها وخبرها في حياته، فتجسد أفكاره وانفعالاته وتشخص مشاعره وأحاسيسه، كما يوظفها لنقل المتلقي إلى مستوى تجربته فيعيشها باللغة والخيال الفعال الخلاق

---

[1] – Grand Larousse Encyclopedigue : T. G . Image , Paris , 1960,p 42 .

2– إميل بديع يعقوب وميشال عاصي، المعجم المفصل في اللغة والأدب، المجلد1، ص 774.

[3] – داود سلوم، النقد الأدبي، مطبعة الزهراء، بغداد،1967، ج1، ص 165.

[4] – كاجان، الإبداع الفني، ترجمة : عدنان مدانات، دار ابن خلدون، بيروت، ط1، 1980، ص 16.

[5] –نفسه، ص 17.

المبدع، وبذلك تغدو الصورة « الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة، في معناها الجزئي والكلّي»[1] .

ولعل أهم ميزة يعرف بها العمل الإبداعي هو الصورة التي اهتم بها الباحثون منذ القدم إلى عصرنا الحالي فهي«في وضعها الرئيسي ليست تعبيرا منتقى قصد به أن تدل على فكرة مجردة حدد الشاعر معالمها سالفا ثم راح يتأمل تفاصيل الطبيعة من حوله يختار أكثرها مناسبة لتصوير فكرته، ولكنها انبثاق تلقائي حر يفرض نفسه على الشاعر كتعبير وحيد على لحظة نفسية انفعالية، تريد أن تجسد في حالة من الانسجام على الطبيعة من حيث هي مصدرها البعيد، وتنفرد عنها رتبا إلى درجة التناقض والعبث بنظامها وقوانينها وعلانيتها تأكيدا لوجودها الخاص ودلالتها الخاصة... ومن ثم فإن الصورة ليست أداة لتجسيد شعور أو فكر سابق عليها بل هي الشعور والفكر ذاته، لقد وجد بها ولم يوجد من خلالها ... »[2].

وقد تطرق المرزوقي لقيمة وأهمية عنصر التصوير من خلال ذكره أقسام الشعر السبعة والتي هي:«شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف والمقارنة في التشبيه التحام أجزاء النظم والتقائها على تخير لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له»[3] فهذا القول يمثل النظرة العفوية غير المقصودة للقدامى للصورة الشعرية إذ لم ترد في مؤلفاتهم حديثا مخصوصا حولها، فالإصابة في الوصف والمقارنة في الشبه ومناسبة المستعار منه للمستعار له يمثل في هذا المقام التصوير والتبيين والإيضاح.

---

[1] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، ودار العودة، بيروت، لبنان، 1973، ص 442.

[2] –محمد حسين عبد الله، الصورة الشعرية والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، 1981، ص 33.

[3] –شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ط01، 1951، ص 09.

ويبدو أن النقاد القدامى اهتموا بالصورة من حيث لا يدرون، وذلك بإيلاج إبداعهم عالم الوسائل البلاغية مثل التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، بيدَ أن تطبيقهم لهذه الوسائل كان جزئيا«لا يتعدى الجملة إلى البيت، أو البيت إلى القصيدة »[1].

ولعل أبرز من اهتم بعامل التصوير في الخطاب الأدبي في النقد القديم عبد القاهر الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة وعلم البيان، حيث بين فيه وجهة نظره بقوله:« فالانتقال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتجميلات التي تهز الممدوحين وتحركهم وتفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر، إن التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش والبحث والنقر، فكما إن تلك تعجب وتخلب وتروق وترنق وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور »[2].

ويبدو أن النقد العربي القديم سعى إلى ضبط ماهية وأهمية الصورة الشعرية، وذلك باعتبارها عاملا تجميليا في القصيدة بعناصرها وطغيان الخيال الحسي المجسد لها المستمد من نظرة الشاعر للحياة وجزئيات الكون، ومن تجربته التلقائية الشعورية في حياته اليومية، لذلك تميزت نظرة العرب القدامى للصورة

---

[1]–عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك : الدراسات الأدبية واللغوية، الرياض، السعودية، ط 01، د ط، 1980، ص 15.

[2]–عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، صححه وعلق على حواشيه : محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 02، 1981، ص 297.

بسيطرة«النزعة الحسية على النظرة الجمالية في الشعر العربي، تلك النزعة التي تعتمد على الإقناع وإمتاع الحواس غالبا أكثر مما تعتمد على الإيحاء» [1].

أما النقد الحديث فقد اعتمد في دراسته للصورة الشعرية على عنصر الخيال باعتباره عاملا ديناميا يقع على مستوى مخيلة الشاعر، يتمازج في خفة وتوافق مع التجارب الشعورية، ويولد الصورة البديعة لذلك فالصورة تبث الخيال.

ولعل عبد القادر القط يعتبر الصورة ذلك التشكيل المكون من الخيال والطاقات اللغوية والتعبيرية المكتسبة من الأديب«وهي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والجناس وغيرهما من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، ويرسم بها الصورة الشعرية»[2].

كما أن الصورة الشعرية تكشف قدرات الشاعر الخيالية الخفية التي تشعرنا باللذة والتجربة،« وهي لب الشعر ومناط قدرة الشاعر الفنية، وما يصحبها من عرض وتقرير قد يكون ضربا من التفكير الواعي أو شيئا يقتضيه الموقف، لاسيما إذا كان موضوعيا ولم يكن عجيبا من أجل ذلك أن يلجأ الشعراء المصورون

---

[1]–السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث : مقوماته الفنية و طاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 98.

[2]–عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، 1978، ص 435 .

القدماء من أمثال أبي تمام إلى الحكمة الشعرية من حيث كونها تلخيصا عميقا لمغزى مجموعة من الصور » [1].

يتضح لنا من خلال ما سبق أهمية الصورة الشعرية في العمل الأدبي ودورها في إشعاعه وشحذه بالحياة ومدّ عمره عبر أحقاب القراءة الواعية، وتشبيعه بمختلف القيم«وجعله مخلوقا قابلا للنماء والتطور والتحور والتوالد المعنوي ولكونها مهمة في البناء الشعري وتركيبه الجمالي في عالم الإبداع» [2].

أما الدينامية فهي مصطلح يقصد به الطاقة المتجددة والقوة المتناوبة المتولدة من النشاط الكبير، فنقول: هذا رجل يتصف بدينامية لا مثل لها، أي بالحركة ونشاط وحيوية [3] وهي بذلك تعبر عن حركية وانسيابية الصورة وتنوعها من حالة لأخرى لدى المبدع في نصه.

ثانيا – دينامية الصورة الفنية :

إن الشاعر الشعبي الجزائري يسعى من خلاله صوره الفنية إلى نقل أفكاره للمتلقي، قصد الارتقاء به إلى مستوى تجربته الشعرية، وتصوير إحساسه الشعري نحو قضايا واقعه، وبذلك اكتنزت القصيدة الشعبية بمختلف الجماليات التصويرية وتزينت بالتشكيلات اللغوية والأسلوبية التي من شأنها اغتناء مخيلة القارئ والاندماج مع النص الشعري بشعور راق ومميز، فيخترق ما هو مرئي إلى ما هو غير مرئي « فالانشغال الشاعر بالصور يعد علامة تشير إلى جهد الشاعر

---

[1]–أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس ، بيروت، لبنان، ط 02، 1980، ص 276.

[2]–رينية ويلك، أوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 02، 1981، ص 195.

[3]–ينظر : أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط 01، 1429هـ– 2008م، المجلد1، ص 1025.

ليوضح ويسيطر على العالم»[1] الذي أصبح يؤمن بالحركة والفاعلية والتنقل والسرعة في أحداثه، فالمجتمع أصبحت تهمه هذه التفاعلات الحركية في جميع مستويات حياته حتى في الشعر أيضا.

يبدو أن القصيدة الشعبية الجزائرية فعلت الصورة الشعرية بشكل جمالي وفني، ووظفتها لنقل العالم الشعري للمتلقي بجميع أشكالها وصورها المتعددة التي تثري الخطاب وترقى به للتأثير وخلق مكان في ذاكرة ومخيلة المتلقي، كما ظهرت الصورة في أشكال مثيرة متنقلة من الهدوء والسكون الذي يخيم على مشاهد معينة إلى التتابع والحركة التي يفاجئنا بها الشاعر، فتخلق دينامية على الخطاب الشعري، مما يثير اهتمام المتلقي ويجلب انتباهه « إذ أن هذه الحركة تقترب بشكل أو بآخر من مفهوم الرقص بوصفه قيمة رمزية للحركة إذ أن هذه الحركة تقترب بشكل أو بآخر من مفهوم الرقص بوصفه قيمة رمزية للحركة»[2].

لقد أدى هذا التوتر المستمر الذي خلقته الصورة في جسد القصيدة إلى إحداث أصوات متنوعة في أتونها، فتسمعنا ترددات صاخبة مدوية في موضوعات تكتسب هذه الصفة تارة، وترددات هادئة ساكنة تارة أخرى، وهذا التنقل السلس بين المستويات المعنوية يجعل المتلقي يعيش في أجواء القصيدة بتفاعل وتناغم وتجاوب فني في غاية الأهمية « فالصورة هي الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة، في معناها الجزئي والكلّي »[3].

---

[1]– سي دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة : مجموعة من الكتاب، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، سورية، 1982، ص 113.

[2]–نفسه، ص 162.

[3]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 442.

إن الصورة الشعرية وسيلة طيعة في يد المبدع يصنع بها العالم ويلونه بها، ويعرض بها مختلف المشاهد التي تجلب المتلقي وتجعله يتفاعل مع النص تفاعلا دائما وإيجابيا، لذلك كانت « مهمة الشعراء، (إذاً)، أن يثيروا بألفاظهم المختارة وصورهم الجيدة كل ما يمكنهم أن يثيروه في أنفس القراء، من مشاعر وذكريات»[1]، لأن الصورة مبطنة بالخيال والجمال الممتع الذي يبحر بنا في عالم الأحلام ويشعرنا بلغة تنقلنا إلى عالم الشاعر الفني الراقي، وهذا ما تطلبه النفس الإنسانية « إن النفس الإنسانية مولعة بكل ما هو جميل، لذلك تضيق النفس بالصور التقريرية الفجة الساذجة، أما المجاز فهو يكسو الصور الأدبية جمالاً وروعة تجذب إليه النفوس»[2].

لعل قوة الصورة الشعرية تكمن في تواترها بين الشدة والرخاء مما يظهر إيحاءها وتكثر دلالاتها، وتكتسب « مقدرتها على التعبير عن المعنى الواحد بأكثر من أسلوب»[3]، وبذلك تنجذب النفس إليها طيعة ولهة بها لأن «أن التصوير الأدبي وأبعاد الجمال في الفن، لا يمكن أن تكون مقاييس جامدة وعمليات حسابية تنتج المطلوب، وإلا فلن يكون هناك تجاوب بين هذه الصور.. وبين قرّاء الأدب، لأنهم لا يتذوّقونها، ولأنها منفصلة عن تصوّراتهم»[4].

ويبدو أن الشاعر يتحكم في شدة توتر الصورة بالطريقة التي تتوافق مع موضوعاتهن بالكيفية التي يراها مناسبة لذلك، وسيلته في ضبط التوتر من الهدوء

---

[1]– تشارلتن، فنون الأدب، ترجمة : زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والنشر، القاهرة، 1945، ص 80.

[2]– حفني محمد شرف، الصور البيانية بين النظرية والتطبيق، دار نهضة مصر، القاهرة، ط1، 1965، ص 221.

[3]– أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط7، 1976، ص 60.

[4]– محمد مصطفى هدارة، مقالات في النقد الأدبي، دار القلم، بيروت، 1964، ص 218.

إلى الحركة هو الألفاظ والعبارات والأصوات والمفعلة بواسطة الخيال، لأنه «الملاذ الذي نلجأ إليه في قراءاتنا الأدبية لنجد فيه رصيداً نستبدله بالعملة التي تأتي في ثنايا الكلمات، وكأنما هو الشيء الوحيد الثابت الذي نرتد إليه، كلما أعوزنا الاحتفاظ بالصورة الأدبية على نحو من الأنحاء. فالمنظر الخارجي، الذي نحبّ الاحتفاظ به والإبقاء عليه، لا يمكن أن يبقى إلا محنّطاً أو محفوظاً في وعاء من الكلمات. وما من ملكة في النفس الإنسانية تستطيع أن تعيد الحياة إلى هذا الجسد المحنّط غير المخيّلة. ولذلك يحاول الشاعر أن يحتفظ بالمنظر على هيئة تصاوير وتشابيه وأخيلة حتى يضمن قدرة سواه على فهمه ومتابعته» [1].

وقد اعتمدت الصورة الشعرية في عرض تجربة الشعراء على تقنيات كثيرة تهرب بواسطتها من سور اللغة النمطية التي ترهق القارئ وتجعله يملها فينفر منها مرغما، وأبرز هذه التقانات المتصلة بالحواس كالذوقية والشمية والحرارية واللمسية، والأخرى المتعلقة بالسكون والحركة، وقد فرق النقاد بين « المخيلة الثبوتية والمخيلة الحركية فثمة تميز هام بين المخيلة الثبوتية والمخيلة الحركية أو الدينامية»[2]، التي ترقى بالنص الشعري إلى الجمال الذي يصبح مؤشرا عند بعض الدارسين على قيمة النص وذلك بإضفاء«بالحركة والتنويع والتناغم والتنسيق»[3].

عند الرجوع إلى الدرس البلاغي العربي نجد أن القدامى حصروا حديثهم عن الصورة في إطار كلامهم عن التشبيه والاستعارة، والمتفحص أكثر يرى ذلك

---

[1]– عبد الفتاح الديدي، الخيال الحركي في الأدب النقدي، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1965، ص 142.

[2]– أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة : محيي الدين صبحي، مراجعة : حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، 1972، ص 240.

[3]– سمير على الدليمي، الصورة في التشكيل الشعري– تفسير بنيوي–، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص 70.

الانتقال في التصور البلاغي العربي الذي ارتقى بالصورة إلى تصورات جديدة[1]، ويظهر هذا جليا في حديث الجرجاني عن التشبيه، حيث يقول : «اعلم أنّ مما يزداد به التشبيه دقّة وسحراً أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات»[2]، وبذلك تخلق الحركة دفقة جمالية على الشعر، وتعد أحد أركان التصوير وهذا ما يؤكده العقاد بقوله : «إنما التصوير لون وشكل، ومعنى وحركة، وقد تكون الحركة أصعب ما فيه لأن تمثيلها يتوقف على ملكة الناظر، ولا يتوقف على ما يراه بعينه ويدركه بظاهر حسّه»[3].

لقد أكد البلاغيون العرب على أهمية حيوية الصورة الشعرية ودور الحركة فيها بمختلف مستوياتها، وهذا ليس على مستوى الشعر فقط بل أيضا في الفن، إذ يرى "لسنج" «أنّ للفنّ التشكيلي لمحة في المكان، وأما الفن الشعري فله لمحات في الزمن، بمعنى أنّ المصوّر أو النحّات لا يستطيع أن يلتقط بفنه غير وضع واحد لموضوعه أي لمحة واحدة في المكان، أما الشاعر فيستطيع أن يصوّر بفنّه عدة أوضاع متلاحقة للموصوف أي عدة لمحات في الزمن، على نحو ما نشاهد مصوِّراً أو نحّاتاً مثلاً يرسم صورة أو ينحت تمثالاً لحصان في وضع معين بينما نرى شاعراً مثل امرئ القيس يقدم لنا في بيت شعر واحد عدة أوضاع للحصان»[4] حيث يقول : [5]

مكَرّ، مفَرّ، مُقْبل، مُدْبر مَعاً كَجَلْمُود صَخرٍ حَطّهُ السّيلُ منْ عَل

---

[1]– ينظر : محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، 1992، ص 87.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: هـ.ريتر، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1979، ص 164.

[3]– عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، دار الكتاب العربي، بيروت، ط6،1967، ص 309.

[4]– محمد مندور، فن الشعر، سلسلة الدراسات الأدبية، لجنة التأليف والنشر، القاهرة، د.ت، ص 66.

[5]– امرؤ القيس، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، د ط، 2000، ص 12.

ولعل الشعر أدق فن في تصوير الحركة والتوتر ووسيلته في ذلك الألفاظ والتعابير تفوق الفنون الأخرى وهذا ما يقرره "لسنج" « إنّ الشاعر قد يستطيع بألفاظه اللغوية أن يصوّر الحركة تصويراً يفوق تصويرها في فن الرسم »[1]، ويركز (لسنج) على أهمية الألفاظ في تفعيل الحركة في الشعر « أن الفعل هو خير مجال تتجلّى فيه قدرة الشعر على التعبير، فإن حاول وصف الأجسام لذاتها قصّر دون التصوير، كما يقصّر التصوير دون الشعر إن حاول تمثيل الفعل»[2].

ويراهن "كروتشه" على قيمة وجدوى التصوير الحركي بالكلمة والصوت عكس ما أكده لسنج فيقول: « فن الرسم أو النحت يصور الحركة مثلما يصورها فن الكلام أو الصوت. ولا فرق بينهما في ذلك، لأن الوقفة التي يرسمها الرسام ليست في الواقع جزءاً من الحركة كما يقول لسنج ولكنها الجزء الذي يعبّر عنها كاملة. حقاً، إنّ تمثال رجل يعدو لا يعدو بالفعل كما لا يعدو الشعر أيضاً، وهو لم يؤلف لهذا. ولكنه يدلنا على العدو كاملاً وبكلّ حركاته. ذلك أن الرسام أو النحات يختار الجزء المعبّر ليوحي بهذا الجزء بكل ما توحي به طائفة من الأصوات عن كل الحركة، ولكن بشكل معيّن يريده هو لها»[3].

ويربط إبراهيم العريض الحركة الزمنية في الشعر بالخيال، فيقول: «كما يحسن بنا ألاّ ننسى أنه بمدد الخيال –وحده– استطاع الإنسان أن يدخل عامل

---

[1]– محمد النويهي، وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي، معهد البحوث والدراسات العربية، بيروت، 1966– 1967، ص 171.

[2]– سهير القلماوي، فن الأدب، المحاكاة، دار الثقافة، القاهرة، ط2، 1973، ص 123.

[3]– نفسه، ص 123–142.

الزمن في نظرته إلى الأشياء وتقديره قيمتها... والخيال –وحده– يستقل في الشعر بتصوير الحركة، ما دامت الحركة تفترض مقدَّماً وجود الزمن»[1].

إن الصورة الشعرية تعتمد في عرض مكوناتها وجمالياتها على الحركة والزمانية، وتعد أحد أنماطها وصورها وقد اعتمد عليها الشعر الشعبي الجزائري في الكثير من الموضوعات لما تتسم به من حيوية وبعد خيالي «فالحركة –وهي مسألة الفنون الشكلية– خاصة الأدب وحده، فهو الذي يرينا الجسم في نشاطه الحيوي، وحركته الدائبة»[2].

ثالثا– دينامية الصورة الفنية في شعر الشيخ السماتي :

لقد استطاع شاعرنا الشيخ السماتي تحقيق ظاهرة الحركة والسكون في قصائده، والتعامل مع توتر المادة وهدوئها عاكسا هاتين الظاهرتين بطريقة فنية ومحترفة تعكس قدرته الأدبية وترتقي بنصوصه الشعرية إلى مستويات الجمال والتذوق الأدبي، ولعل الناظر في خطابه الشعري يلحظ تلك الحركة المستمرة المشتدة حينا والمرتخية أحيانا أخرى تتكيف حسب طبيعة الموقف الذي يعبر عنه الشيخ السماتي، حيث نجدهما في مد وجزر مستمرين، مما يمنح النص ثراءً وقيمة وخلودا ويشهي القارئ فيه ويجعله يمارس فعل القراءة لمرات عديدة دون انقطاع، وهذا ما يجعله يعلق في الذاكرة الشعبية والثقافية ويكون حاضرا في جميع النصوص التي تنسج بعده ويصبح نصا مرجعيا.

وعلى هذا الأساس تسعى دراستنا إلى تتبع حركية الصورة في شعر الشيخ السماتي من خلال كشفها والتعليق عليها، والوقوف على أنماطها من حيث السكون

---

[1]– إبراهيم العريض، **الشعر والفنون الجميلة**، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1952، ص 48.

[2]– محمد غنيمي هلال، **دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده**، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص 79-80.

والحركة وكيفية تحولها من الهدوء إلى التوتر الذي يعبر عن تحول في الموقف والحال، وهذا يخلف جمالية حركية وتلوين دائم في عمق النص الشعري السماتي ويمنح تميزا خاصا يعكس نفسية شاعرنا وموقفه تجاه تجارية الشعورية.

ولعل الذي يقودنا إلى مواطن التنقل الحركي في النص الشعري الشعبي للشيخ السماتي هو الفعل الذي يشخص صفات الصورة المتنوعة من هدوء إلى حركة وتوتر، ويظهر ذلك في حديث شاعرنا لطائره "القمري" الذي يكنيه "بمرسولي" ويكلفه بمهام إيصال أخباره للأهل والأحباب فيقول : [1]

يَاْ مَرْسُوْلِيْ نَحَشْمَكْ فِيْ ذِيْ الْمَرّةْ أَقْصَبْ لِيْ خَاْطْرِيْ مَاْ جَاْء الْنّوْمْ
عُوْدْ عَنّيْ الْخْبَرْ فِيْ الْتَقْصِيْرَةْ مَنْ شُوْقَكْ ذَ الْكَاْفْ عَنّيْ صَاْرْ حْمُوْمْ
تَوْصَلْ لِيْ لأَوْلاْدْ لَغْرَيْبْ صَقُوْرَة وَاَسْتَبْرَكْ بْ زَاْدْهُمْ خَيْرَاْتْ نْعُوْمْ
تُوْصَلْ لِلّيْ رَاْهْ شَاْيَعْ فَيْ الْصَحْرَاْ سِيْ الْحَشَانِيْ تَقْصَدُهْ ظَاْهَرْ مَعْلُوْمْ

يبدو أن شاعرنا وظف الفعل (نَحَشْمَكْ) لمخاطبة الحمام والذي يحمل معنى الهدوء والسكينة التي أراد منها السماتي استدراج الحمام وتكليفه بمهمة مصيرية بالنسبة إليه، وقد منح الفعل الصورة الشعرية هدوءً، لكنه سرعان ما ينتقل بها إلى الحركية من خلال بعث الفعل (أَقْصَبْ) أي أسرع الذي انتقل بالخطاب إلى التعجيل والسرعة على مستويين (أنا الشاعر والحمام) فالشاعر يعاني من ضيق الخاطر والآلام النفسية فيطلب الفرج وزوالها بسرعة، والحمام انتقل من خطاب الهدوء إلى التوتر في إيصال هموم الشيخ السماتي، وهذا ما خلق دينامية ملحوظة

[1]– إبراهيم شعيب، **الديوان العاتي للشيخ السماتي مع إمارة العشق من المسار إلى الانهيار**، مطبعة رويغي، الأغواط، ط1، 2012، ص 200.

ومحسوسة على النص الشعري، وعكس قدرة شاعرنا على تغيير مسارات صوره الشعرية.

ويواصل الشيخ السماتي في بث الحركة في نصه من خلال فعل الأمر (تُوْصَلْ) الذي يحمل بعدا معنويا وهو إلقاء السلام و الخبر عليهم وبعدا ماديا وهو الاتصال الجسدي والملامسة للمقصودين بالزيارة وفيه راحة واطمئنان وسلام للمحبين والعاشقين، ولقد مدّ الفعل (تُوْصَلْ) الصورة بالتوتر والإنفعال الذي قصده الشاعر، ونقل الحركة من أناه (حشمتك) حالة الهدوء إلى حمامه (أَقْصَبْ، تُوْصَلْ) حالة التوتر حين انتقاله إلى أماكن بعيدة عن الشاعر.

ويقدم لنا الشاعر صورة أخرى مشحونة بالتوتر والحركة حين يتحدث عن سجنه بالأغواط، إذ يرسل لنا صورة تظهر فجيعته وعدم تقبله للسجن لأنه لم يتعرض له في سابق حياته أو للإهانة أو الإقصاء، بل كان يحظى بالمكانة المرموقة سواء على مستوى عائلته وفي مدينة سيدي خالد أو خارجها، وهذا يعكس سمعته واحترامه من المجتمع كشاعر وكشخصية لها تأثيرها على من يخاطبها أو يعرفها، وقد عرف الشيخ السماتي بالترحال والتنقل بين المدن والحواضر والقرى الجزائرية وكانت له صداقات وعلاقات اجتماعية متعددة تربطه برجال وقبائل وعروش لها وزنها في المجتمع الجزائري، وهذا ما جعله يبث صورة مشحونة بالتوتر فيقول : [1]

بَعْدْ الْعَزّ ضَحَيْتْ فِيْ هَانَةْ مَذْلُوْلْ غَابُوْا قَاْعْ أَصْحَاْبْ ظَنّيْ يَاْ حَسْرَاْهْ
اَتْرَكْ لِلْيْ قَاْلْ فِيْ كَلْمَهْ مَقْبُوْلْ نَعْرَفْ بَعْدَ أَيَاْمْ سَجْنِيْ وَاْشْ دْوَاْهْ

[1]– نفسه، ص 79.

مِلِيْ شْفَيْتْ رُكْبْتِيْ مَاْ شَاْفَتْ هُوْلْ وْجْنَاْحِيْ مُحَاْلْ وَاْحَدْ مَاْ غْطَاْهْ

من خلال الأبيات السابقة نرصد لحظة التوتر التي خلقها الفعل (ضَحَيْتْ) مدللا على الحالة النفسية التي يعانيها شاعرنا نتيجة تحول الزمان عليه إلى أسوأ حالته، كما تزيد الصورة في التوتر والتتابع عندما ينعي حاله فقد فرط فيه الأحباب والأصحاب، ومنهم من تحول إلى عدو يغتابه بالكلام وقصد تشويه صورته أمام الناس والتشفي في وضعه، وتلطيخ سمعته بالأقاويل الزائفة، والشهادة ضده بالزور والبهتان، وقد شخص هذا التحول في الصورة المتوترة الفعل (غَاْبُوْا)، الذي أكد الحركية دون رسمها أو تخطيطها ماديا في أبعادها والتي تشتغل عليها الذاكرة الشعبية، وتواصل الصورة في التوتر من خلال رد الشيخ السماتي على أعدائه، فهو لم يشهد فقرا أو عوزا أو عجزا بل عاش حياة الغز والترف والغنى، وأنه سيرد عليهم بسلطته المعنوية من خلال الفعل (اَتْرَكْ، نَعْرَفْ)، ونشهد توترا آخرا في الصورة من خلال الفعل (شْفَيْتْ، شَاْفَتْ) الدال على نزاهته وحسن سيرته بين الناس منذ نعومة أظافره.

ويوصل الشيخ السماتي شحن صورته بالتوتر لأنه أتهم في عرضه وسيرته وهو سجين والأعداء والجبان يلوكون سيرته، وذلك بإدخال فعل جديد (مَاْنِيْ) الدال على نفي كل شبهة نسبت إليه وتنزيه نفسه والتماس البراءة لها والدفاع عنها، وكأنه محام يترافع أمام محكمة بكل مهنية ومهارة ومنطقية : [1]

مَاْنِيْ سَاْرَقْ لاْ عْجَلْ وَلاْ مَخْلُوْلْ مَاْنِيْ نَاْقَلْ كَنْطُرَةْ خَاْيَفْ وَعْلاَهْ

مَاْ حَكْمُوْ عَلْدِيْ سْرِيْقَةْ وَلاْ مَقْتُوْلْ مَاْنِيْ مَاْكَلْ دَيْنْ هَاْرَبْ عَنْ مُوْلاَهْ

[1]– نفسه، ص 79.

لقد ساهمت الأفعال التي حشدها شاعرنا في خلق صورة متوترة متحركة، كان منشؤها الهدوء والسكون لتتطور إلى الشدة والتوتر الحاد، فلو اكتفى شاعرنا بذكر انه عزيز مذلول لكان التوتر محدودا متحكما فيه، والصورة فاترة لا تؤثر فينا كقراء، ولكن الشاعر استعان بتكرار الفعل (مَاْنِيْ) الذي أحال صورته على التوتر والحركية لأنه يحمل معنى الإنكار والرفض ودحر التهم والشكوك المحيطة به ومرتبط كذلك بذات الشاعر المتنزهة بطبيعتها عن التهم، وهذا ما جعل الصورة تزداد إقناعا وتركيزا ولفتا لانتباه الملتقي.

وتوظف قصيدة "مر على مالح" الفعل (ذاق) لمنح الصورة الشعرية فاعلية حركية تحيلنا على التوتر الحال على مستوى الشاعر والعاشق الذي يشبه به حالته، وبذلك استطاع التعبير عن ما يعانيه من آلام العشق بواسطة عموم العشاق الذين يذوقون العشق المر والغربة المالحة فيقول : [1]

يَاْ خُوْتِيْ مُرْ عْلَىْ مَاْلَحْ يَمْرَاْرْ مَنْ ذَاْقْ الْمَرَيْنْ الأَوَلْ وَالْتَاْلِيْ
مَنْ لاْ ذَاْقْ الْعُشْقْ وَالْغُرْبَةْ مَاْ حَاْرْ يَعْذَرْنِيْ مَنْ صَاْرْ حَاْلُهْ كِيْ حَاْلِيْ
أَنَاْ رَاْنِيْ ذُقْتُهُمْ الأَثْنَيْنْ اَكْبَاْرْ مُرْ وَمَاْلَحْ هُوَ اللّيْ شَيْنْ حَاَلِيْ
عَكْسُوْا لِيْ لَيَاْمْ وَالْدَهْرْ الْغَدَاْرْ لاْخُوْنِيْ فِيْ بَرْ لاْ هُوْ فِيْ بَاْلِيْ
وَلَيْتْ نِقَاْسِيْ فِيْ الْهَمْ بْلاْ تَعْبَاْرْ مَنْ كَثْرَتْ لَمْحَاْنْ لاْ مَاْ يَحْلاْلَيْ

يبدو أن الشيخ السماتي يسرد علينا تجربة قاسية مع العشق والغربة اللتان جرحتا نفسه وأحدثتا فيها آلام وجروحا لا تندمل، إذ يحدث لحظة التوتر من خلال الفعل (ذاق) الذي يقرنه بالغرام والغربة مما يعمق الحركية في الصورة ويجعلها تفسر نفسيته المتضررة على الدوام، وتكرار الفعل (ذاق) يخلق صورة متحركة تدل

[1]– نفسه، ص 198.

على الإحساس المباشر والمتكرر والمؤلم، وهذا الوصف يلون الصورة بالتوتر الحاد ويعكس دلالة المرارة والملوحة وشدة كره النفس لهما عند المذاق، مما يحدث ألما وتوترا عاليا في حاسة الذوق وينعكس على ملامح الفرد بالكره وتظهر على تقاسيم الوجه بالاستهجان المقيت، وتظهر عبقرية الشيخ السماتي الذي استثمر توتر أثر مذاق المرارة والملوحة على الإنسان في تبيان أثر العشق والغربة عليه كذات تحس وتشعر وهذا ما ينبه حواس ومشاعر المتلقي أيضا.

يخاطب الشيخ السماتي حمامه "القمري" مشخصا إياه في صورة الصديق والحبيب المستمع لشكواه، لذلك نجده يرتقي بنفسه إلى حقيقتها التي يجهلها من سجنوه وأسروه ظلما، تلك الذات العاشقة للجمال والمحبة والمعشوقة من طرف المحبين، والمنتمية لفحول القول والإقدام والشجاعة، أصحاب الأخلاق الحميدة والطبع الحسن والكريم، ويملكون حسا مرهفا فقد ذاقوا حلاوة الهوى ومرارته.

ويغير شاعرنا من خطابه مع حمامه "القمري" من حالة التعصب والغضب والتوتر إلى الاستعطاف والهدوء، حيث يرسل إليه توسلاته بأن يساعده في أزمته ويتقاسم معه لوعته، فيخاطبه قائلا : [1]

وَيَاْكْ أَنْتَ مِوْلَىْ الْمْرَاْيَاْ فِيْ لَطْيَاْرْ إِذَاْ دَرْتْ الْخَيْرْ مَاْزَلَتْ تْنَاْلُوْ
أَنَاْ قَصْدِيْ فِيْكْ لْمْقَاْمْ الْمُخْتَاْرْ بَلّغْ مَاْ نْوَصَيْكْ إِلِيْ تَغْدَاْلُوْ
عَنّيْ رَاْهْ بْعَيْدْ جُوْبَةْ وَالْقْفَاْرْ دُوْنَهْ طَاْحْ الْغَيْمْ نَيْلْ بْكْحَاْلُوْ
دُوْنَهْ مَهْمُوْدَةْ بَعْدَةْ عَلَىْ الْخُطَاْرْ وَتَخْبَلْ غَيْمْ الْحُرْ حَطْ خْبَاْلُوْ

من خلال الأبيات السابقة يبدو أن شاعرنا يخاطب في صورة تتميز بالبطء والهدوء المشخص في الفعل (بلغ) الذي يعكس دلالة توسلية لحمامه حتى يوصل

[1]– نفسه، ص 194.

صوته لأحبته، ويبلغ خبره لأهله، مادحا شخصه ومشيدا بمكانته المتميزة بين جميع الطيور، فهو رمز السلام والمحبة والإخاء، ويمثل دلالة قدسية لدى الناس منذ العهود القديمة، ويقاسمهم حياتهم فهو يعيش معهم في مساكنهم وفي حلهم وترحالهم في حربهم وسلمهم، ويلقى منهم كل الترحاب والمودة، هي علاقة قديمة ومودة راسخة ومنافع متبادلة خطتها مسيرة الحياة، وهذا الخطاب الحميمي لا يتم إلا بالصورة الهادئة والحركية في الآن نفسه.

يقدم الشيخ السماتي رجاءً " للقمري " في صورة هادئة وحركية بطيئة طالبا منه المساعدة والعون، ذلك بالسفر إلى مقام (المختار) وهو مثوى الشيخ المختار المتواجد بالزاوية المختارية، ليخبره عن حالته المأساوية وسجنه حتى يحرره، وتكون عودته على يد شيخه، ويعود إلى بلدته وأهله وأصحابه وخلانه، وكذلك نشر الخبر حتى تسعى كل القوى الفاعلة لتحريره.

لعل شاعرنا من خلال خطابه يقرن بين صورته الحركية الهادئة وبين القيمة الدينية في قضيته والمتمثلة في الزاوية المختارية وشيخها " حمودة الصغير" وسيلتها المعنوية على المجتمع، وباعتبار شاعرنا أحد طلابها ومريديها، وفي نظره عليها مسؤولية الدفاع عنه بشتى الوسائل وتخليصه من السجن الاستعماري الفرنسي، إن هذا التوجه لمسناه في شعر السماتي، إذ يعتمد على المرجعية الدينية في خطابه ليدافع عن نفسه والالتجاء إليها في حالات الضعف والهوان والانكسار ويظهرها أمام المجتمع بقالب ديني محترم، وهذا ما يشعرنا بحالة شاعرنا الهادئة التي تلتجئ إلى القدسية الهادئة في صور موحية وهادئة.

ولعل شاعرنا قي حواره مع حمامه يوظف الصور الهادئة التي تعكس جوا حميميا وتبين علاقته به الوطيدة، بل يشخصه في كثير من الأحيان في ذاته

المنفصلة عنه، إذ نجده يحدد مهمة حمامه وهي نشر خبر أسره في مدينة الأغواط، ومعاناته ألام السجن والغربة والأوضاع المزرية، وكأن شاعرنا يرسل صيحة فزع واستغاثة من أهله وعشيرته حتى تنظر في قضيته وتنقذه من أسره، من خلال تمجيد أهله ومدينته التي يربطها بالنبي "خالد بن سنان" الذي له علامات وإمارات في المنطقة، فهي مقدسة وذات مكانة مرموقة لدى السلطات الحاكمة وبين المناطق المجاورة والحواضر المتاخمة، لذلك يرسل شاعرنا سلامه لكل منطقة في المدينة فيقول : [1]

وَالْبَرْ الْلّيْ فِيْهْ سِيْدِيْ جَاْرْ بْجَاْرْ سَاْلْ عْلَىْ حَجْرُهْ وَشَجْرَهْ وَاْرْمَاْلُوْ
سَاْلْ عْلَىْ الأُمَةْ وَالْلّيْ وَسْطْ الْدَاْرْ سَاْلْ عْلَىْ خَدَاْمْ بَيْتُهْ وَعْيَاْلُوْ
سَاْلْ عْلَىْ الْطُلْبَةْ وَلَخْوَاْنْ الْزَيَاْرْ وَجْمَيْعْ لَمَنْسُوْبْ لَيْهْ وَعْمَاْلُوْ

ولبث الصورة الهادئة يفعل الشيخ السماتي التكرار لتوكيد شوقه وحنينه لوطنه ومسقط رأسه سيدي خالد، فقد هاجت به الذكرى وتفاعلت الأشواق، وتمزقت الذات المأسورة بين ظلمة السجن والنور الوطن المبعد عنه المتمثل في المدينة، لذلك نجده يركز على فعل الأمر (سال) التي تعنى (سَلّمْ) على كل ركن فيها، على كل منطقة فيها على أحجارها وأشجارها ورمالها ونخيلها وزرعها ومائها وكل شيء فيها، وعلى داره وأهلها، وأوليائها الصالحين وعلى النبي خالد بن سنان، والصوفية وشيوخها ومريديها ومن ينتسب إليهم، إن هذا الكم الهائل من السلام والتعداد الذي تضمنه الخطاب الشعري المكثف ليدل على شوق ملتهب وقلب محترق للوطن وللحرية التي يسعى لها شاعرنا.

---

[1]– نفسه، ص 195.

والملاحظ على الأبيات السابقة ارتباط فعل الأمر (سل) بالنبي خالد بن سنان وبمدى مشروعية وجوده في فترة زمنية غير محددة سابقا في المنطقة، وكأن بالشيخ السماتي يسعى إلى إقناع المتلقي بحقيقة وجوده وأن هناك علامات تاريخية حفظها الأيام في المنطقة تشهد له بالولاية فحظي بالزيارة والتقديس، رغم إنكار بعض الدارسين لهذه المعلومة المجهولة من طرف كثير من الناس، لكننا نجد لها توثيقا واعترافا من طرف العلماء، حيث أقر الشيخ الحسين بن محمد الورثيلاني في رحلته الموسومة نزهة الانظار في فضل علم التاريخ والأخبار بنبوة خالد، وذكرا خبرا عن زيارة قبره والتبرك بمدينته (سيدى خالد بالزاب)، فقال « مشينا لزيارة النبي سيدي خالد عليه السلام على القول بنبوته، وقد شهر غير واحد من المتأخرين رسالته بجبل الرس الملقب الآن أوراس وكانت معجزته نارا وكانت رسالته قبل رسالة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم بمدة قريبة»[1].

وقد ذكر العياشي خبر النبي خالد بن سنان في رحتله بالتشكيك في وجود قبره بمنطقة الزاب، وبعد ان بحث ونظر وتحقق في ما توفر لديه من مراجع وأخبار، ذكر انه نبي بعث وتوفي بالحجاز فكيف به في الزاب، لكنه يقر بأنه مزار مشهور أظهره الشيخ عبد الرحمن الأخضري، فيقول :« وسمعت أنه هو الذي أظهر القبر الذي في بلاد الزاب المنسوب لنبي الله خالد بن سنان عليه السلام، وهذا القبر الآن من المزارات الشهيرة في تلك البلاد تقصده الأركاب للزيارة من نواحي افريقية

[1]– الحسين بن محمد الورثيلاني، **الرحلة الورثيلانية الموسومة بنزهة الأنظار في فضل علم التاريخ والأخبار**، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 1429هـ–2008م، المجلد1، ص 14.

كلها وأشتهر أمره عند الخاص والعام، وقد أشكل أمره علي وسألت عنه من يظن به علم فلم أجد عند أحد ما يشفي ولا رأيت خبره في تاريخ ولا تقييد»[1].

كما يهدف شاعرنا من وراء التكرار إلى تبيان الارتباط الروحي بينه وبين المكان الذي يحتويه بقدسيته ورقيه إلى عالم الموجود، ويكشف السماتي عن الانتماء الوجداني لمعالم سيدي خالد، من خلال مدحها والاعتناء بذكرها وتخليدها في شعره، إذ تطيب روحه وتهنأ نفسه وتقر جوارحه وتهدأ هواجسه في سجنه بذكرها وزيارة طيفها.

ويبث الشيخ السماتي صورة أخرى تتميز بالهدوء والفاعلية والتي تشعرنا بأنه يتحكم في صوره ويصنعها طبقا لمواقفه التي يود التعبير عنها، وهذا عن وعي تام بقيمة الصورة الشعرية بأنماطها المتوترة والهادئة وفي صيغتها المتحركة أيضا، فالشاعر يحدث قلبه ويخاطبه في هدوء لكي يبصره بحاله ويحذره من مخاطر الغرام ومتاهاته التي خبرها وعلمها فيقول له : [2]

يَاْ قَلْبِيْ يَاْ خَاْدِعِيْ لَخْسَاْرْ عْلَيْكْ مَاْ تَشْفَىْ لُوْصَاْيِتِيْ شَاْوْ هْبَاْلَكْ
قُتْلَكْ قَبْلْ لاْ يْدُوْرْ الْدَهْرْ عْلَيْكْ وَأَنْتَ غَاْفَلْ مَاْ تْغَيْثْ اللَيْ هَاْلَكْ
قُتْلَكْ رَاْهْ الْدَهْرْ لاْزَمْ يَلْعَبْ بَيْكْ لاْ تَاْمَنْ لَيَاْمْ بَعْدْ مَنْ تَزْهَاْلَكْ
رَاْنِيْ خَاْيَفْ مَنْ الْدَهْرْ لاْ يَلْعَبْ بَيْكْ وَيْغَرُكْ سَهْرْ اللَيَاْلِيْ يَحْلاْلَكْ
دَبَرْ بَعْدْ الْزَهْوْ مَاْذَاْ يَجْرَىْ فَيْكْ لاْبَدْ مَاْ فَاْتْ مُنْهْ يَجْرَاْلَكْ

[1]– أبو سالم عبد الله بن محمد العياشي، **الرحلة العياشية**، حققها وقدم لها: سعيد الفاضلي وسليمان القرشي، دار السويدي للنشر والتوزيع، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006، المجلد2، ص 542.

[2]– نفسه، ص 190.

يبدو لنا من خلال الأبيات السابقة أن الشيخ السماتي في حواره مع قلبه وظف صورا هادئة في صيغة بطيئة مستعملا أفعالا دالة على ذلك منها (قتلك، راني، خايف)، كما يتجلى لنا أنه أخرج قلبه من بدنه وجعله ذاتا وآخر يلقنه تجربته في الحياة وما خبره عن الغرام وما يفعل بالعاشقين، وقد أشفق السماتي على ذاته من خلال الآخر (قلبه)، فالصورة تعتمد على السكون وهدوء حوار ليلي يتدثر بالحميمية والقرب بين الشاعر وذاته الداخلية التي أستطاع أن يصل إليها بهذه الصورة الجميلة المكتنزة بالفنية والجمالية، وهو خطاب موجه للمتلقي أيضا فيه يبث السماتي شكواه له ويبصره بمعاناته وآلامه النفسية ويعرفه بتجربته الشعورية، ويظهر هذا جليا من خلال قوله :[1]

اَصْبَرْ يَاْ قَلْبِيْ عْلَىْ حُبِيْ يَهْدِيْكْ رَبّ دَاْرْ الْزْوَجْ فِيْ مَذْهَبْ مَاْلْكْ

يَاْ لاْيَمْنِيْ هَمْ ذَاْ الْدُنْيَاْ خَاْطَيْكْ لَوْ جْرَبْتْ اَمْحَاْنْ يَاْ عَبْدْ أَنْسَاْلْكْ

كَيْمَاْ ذُقْتَشْ مَاْ يْكُوْنْ اللْوَمْ عْلَيْكْ كَاْسْ الْمَحْنَة مَاْ يْذُوْقُوْهْ أَمْثَاْلَكْ

فالشاعر يلتمس من قلبه الصبر على ما جلبه له من بلاء الحب الذي أرقه وأتعبه، ويؤكد له تجربته فيه، ويتمنى أن يستمع لنصائحه ويأخذ بتحذيراته لكي ينجو من العذاب والآلام النفسية التي قد تلحق به، وهذا يظهر من خلال الصور الشعرية الهادئة التي بثها السماتي في قصيدته الحوارية مع قلبه، والتي أيضا لا تمتاز بالجمود بل بالحركية والديناميكية وهذا ما أضفى على نصه جمالية فنية وأبعادا دلالية.

[1]- نفسه، ص 195.

خاتمة :

من خلال تتبعنا للصور الشعرية وأنماطها على مستوى التوتر والهدوء في ديوان الشيخ السماتي يمكننا رصد الملاحظات التالية :

1-قدرة الشاعر على نقل أحاسيس الاغتراب ومشاعر الحزن ولوعة الحب والغرام من خلال صوره الفنية ذات الصبغة الحركية.

2-توظيف الشاعر للصور المتوترة والهادئة للتعبير عن تجاربه الشعورية وقصد التواصل مع المتلقي والتأثير فيه حتى يتفاعل مع نصوصه.

3-وعي الشيخ السماتي بقيمة الصورة المتحركة للتعبير عن تجربته وإيصالها إلى الناس، وقدرتها على تجسيد ما هو تجريدي، وإعطائه شكلاً حسياً يحدث الأثر في المتلقي، فهو بذلك يعيد خلق الواقع وبعثه من جديد وبصورة جديدة مبتكرة قد تفوق الواقع نفسه جمالاً وتأثيراً وفنية.

4-التوسل بالأفعال الدالة على التوتر والهدوء مع الحركية في صياغة الصور الشعرية، وهذا يكشف وعي شاعرنا باللغة الشعرية وعلاقتها بالخيال والتي تنتج لنا صورا مؤثرة وفاعلة .

5- جاءت صور الشيخ السماتي تتراوح بين التوتر والهدوء والحركية والبطء طبقا لما يتطلبه الموقف والواقع الذي ينقله، فنجده يتحكم في صوره ويكيفها حسب مزاجه ورؤيته الشعرية.

6-المتتبع لقصائد السماتي يلحظ تجاور الصور المتوترة السريعة والهادئة البطيئة، ووجود علاقة بينهما، بحيث يشكلان بناء فعالا يعكس العديد من الدلالات ويغني النص الشعري بالكثير من المعاني، وتفرض نمطية متعاقبة مفادها تعلق

الصور السريعة بالتوتر والصور البطيئة بالهدوء والسكون، وهذا ملمح أسلوبي بين وظاهر في ديوان شاعرنا.

قائمة المصادر والمراجع:

1. إميل بديع يعقوب وميشال عاصي، المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
2. إبراهيم العريض، الشعر والفنون الجميلة، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1952.
3. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د ط، 1991.
4. إبراهيم شعيب، الديوان العاتي للشيخ السماتي مع إمارة العشق من المسار إلى الانهيار، مطبعة رويغي، الأغواط، ط1، 2012.
5. ابن منظور محمد بن مكرم، لسان العرب، حققه وعلق عليه ووضع حواشيه : علي أحمد حيدر، راجعه:عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 01، 1426هـ-2005م.
6. أبو سالم عبد الله بن محمد العياشي، الرحلة العياشية، حققها وقدم لها: سعيد الفاضلي وسليمان القرشي، دار السويدي للنشر والتوزيع، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006.
7. أبي تمام، شرح ديوان الحماسة، لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ط01، 1951.
8. أحمد الأمين، من فحول الشعراء في سيدي خالد بسكرة، دار السبيل للنشر والتوزيع، بن عكنون، الجزائر، 2008، ط1.
9. أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط7، 1976.
10. أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط 02، 1980.
11. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط 01، 1429هـ-2008م.
12. امرؤ القيس، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، د ط، 2000.
13. أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة : محيي الدين صبحي، مراجعة : حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، 1972.
14. تشارلتن، فنون الأدب، ترجمة : زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والنشر، القاهرة، 1945.
15. الحسين بن محمد الورثيلاني، الرحلة الورثيلانية الموسومة بنزهة الأنظار في فضل علم التاريخ والأخبار، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 1429هـ-2008 م.
16. حفني محمد شرف، الصور البيانية بين النظرية والتطبيق، دار نهضة مصر، القاهرة، ط1،

1965.
17. داود سلوم، النقد الأدبي، مطبعة الزهراء، بغداد،1967.
18. رينيـة ويلـك، أوسـتين واريـن، نظريـة الأدب، ترجمـة: محـي الـدين صـبحي، المؤسسـة العربيـة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 02، 1981.
19. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث : مقوماته الفنية و طاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط، د ت.
20. سمير على الدليمي، الصورة في التشكيل الشعري– تفسير بنيوي–، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.
21. سهير القلماوي، فن الأدب، المحاكاة، دار الثقافة، القاهرة، ط2، 1973.
22. سي دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة : مجموعة من الكتاب، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، سورية، 1982.
23. عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، دار الكتاب العربي، بيروت، ط6، 1967.
24. عبد الفتاح الديدي، الخيال الحركي في الأدب النقدي، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1965.
25. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك : الدراسات الأدبية واللغوية، الرياض، السعودية، ط 01، د ط، 1980.
26. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، 1978.
27. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، صححه وعلق على حواشيه : محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 02، 1981.
28. علي صبح، الصورة الأدبية–تاريخ ونقد–، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، د ط، د ت.
29. كاجان، الإبداع الفني، ترجمة : عدنان مدانات، دار ابن خلدون، بيروت، ط1، 1980.
30. محمد النويهي، وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي، معهد البحوث والدراسات العربية، بيروت، 1966– 1967.
31. محمد حسين عبد الله، الصورة الشعرية والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، 1981.
32. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، ودار العودة، بيروت، لبنان، 1973.
33. محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
34. محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، 1992، ص 87.
35. محمد مصطفى هدارة، مقالات في النقد الأدبي، دار القلم، بيروت، 1964.
36. محمد مندور، فن الشعر، سلسلة الدراسات الأدبية، لجنة التأليف والنشر، القاهرة، د.ت.

37. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط 03، 1983.
38. Grand Larousse Encyclopedigue : T. G . Image , Paris , 1960,p 42 .