مجلة طبنـــة للدراسات العلمية الأكاديمية ISSN 2661-7633 / EISSN 2716-8883

السنة: 2023 المجلد: 06 العدد: 01 ص.ص: 702-716

جمالية الصورة الشعرية عند الشاعر الشعبي إبراهيم بن سمينة (نماذج مختارة من ديوانه)

The beauty of the poetic image of the popular poet Ibrahim bin Samina (Selected samples from his office)

بلقاسم عطاالله[1*] ، جامعة الجزائر02، الجزائر، belgacem.atallah@univ-alger2.dz

لطيفة حجار[2]، جامعة الجزائر02، الجزائر، latifafridjine@yahoo.fr

تاريخ إرسال المقال: 11-01-2023 تاريخ قبول المقال: 11-02-2023

الملخص: يمثل الأدب الشعبي والموروثات الشفاهية خلفية ثقافية لأي شعب أو أمة، ومعينا ينهل منه أبناؤها، وهو من أبرز علامات التواصل والتبادل بين الأمم منذ القدم، وقد كان الغرب سبّاقا إلى الاهتمام به جمعا ودراسة منذ قرون، فيما تفطن العرب إلى ذلك متأخرين.

ولأن الشعر الشعبي يعد من أهم أقسام الأدب الشعبي نظرا لما يقدمه من جوانب فنية من جهة، ولكونه مرآة تعكس الحياة الاجتماعية من جهة أخرى فقد حظي باهتمام الأدباء وفئات واسعة من المجتمع بل والسياسيين كذلك، وإذا كان الشاعر الشعبي ينطلق من واقعه في أغلب الأحوال لإبداع نصوصه ومعالجة قضاياه الخاصة والعامة فإننا نجد دواوين كثيرة لم يمط عنها اللثام بعد ولا تزال تعاني النسيان والإهمال، من هنا كانت هذه الورقة البحثية حول أحد أبرز الشعراء الشعبيين في وادي سوف ونماذج من شعره قصد الوقوف على بعض مظاهر الجمال الفني من خلال دراسة الصورة الشعرية لديه انطلاقا من نصوصه المطبوعة في ديوانه الذي أخرجه أحمد زغب من طي النسيان مع مجموعة من الدواوين الشعرية الشعبية.

الكلمات المفتاحية: –الشعر الشعبي –إبراهيم بن سمينة –الصورة الشعرية –الأدب

Abstract: Folk literature and oral traditions represent a cultural background for any people or nation, and a source from which its children draw, and it is one of the most prominent signs of communication and exchange between nations since

* بلقاسم عطاالله

ancient times, and the West has been the first to pay attention to it collectively and studied for centuries, while the Arabs realized this late.

And because folk poetry is one of the most important sections of popular literature due to its technical aspects on the one hand, and because it is a mirror that reflects social life on the other hand, it has received the attention of writers and large categories of society and even politicians as well, and if the popular poet starts from his reality in most cases to create his texts and address his private and public issues, we find many collections that have not yet been unveiled and are still suffering from forgetfulness and neglect, hence this research paper was about one of the most prominent Folk poets in Oued Souf and examples of his poetry in order to stand on some aspects of artistic beauty by studying the poetic image he has based on his texts printed in his diwan, which was directed by Ahmed Zaghab from limbo with a group of popular poetry collections.

Key words: -Folk poetry -Ibrahim bin Samina -Image Poetry -Literature**.**

مقدمة: مثل الشعر الشعبي ولا يزال قديما وحديثا أحد الروافد الكبيرة للثقافة عند مختلف الأمم، وقد كان حضوره قويا في حياة الجماعات الشعبية البسيطة نظرا لكونه يعالج قضاياها ويتبنى مقولاتها في كثير من الأحيان، لذلك رأيناها تحتفي بالشعراء حين يبرزون ويبدعون وتقيم لهم المناسبات المتعددة لإظهار أعمالهم الفنية، ولأن الشاعر الشعبي كان يعتمد الإلقاء ولا يجد غالبا من يكتب عنه إلا القليل ممن يحفظ أشعاره فقد نظرا للأمية السائدة من جهة ، ومن جهة أخرى لم تكن هنالك من الوسائل ما يتيسر معها الحفظ فضاع كثير من الشعر بسبب ذلك.

من هنا تنبه بعض الباحثين وطلبة الجامعات إلى خطورة ما يطال الأدب الشعبي فعملوا على جمع ما أمكنهم من صدور الحفظة ممن اتصلوا بهم أو رووا عنهم وهو جهد معتبر يشكر أصحابه عليه.

وفي هذه الورقة سأسلط الضوء على أحد شعراء منطقتنا الشعبيين بوادي سوف محاولا إبراز بعض الملامح الفنية لديه، وحيث أن الإشكالية التي تطرح ههنا هي كيف كان حضور الصور الشعرية عند الشعراء الشعبيين؟ ارتأيت أن أقدم هذه الورقة بعنوان جمالية الصورة الشعرية لدى الشاعر الشعبي إبراهيم بن سمينة، من خلال عينات من ديوانه الشعري المطبوع، متبعا المنهج الوصفي المقترن بالتحليل، ومستعينا ببعض معاجم اللغة والمؤلفات الأدبية قصد الإسهام في تسليط الضوء على أحد أهم الفنون الشعبية، وبما يفيد الباحثين في دراسة أدبنا الشعبي في الجزائر.

مجلة طبنـــة للدراسات العلمية الأكاديمية ISSN 2661-7633 / EISSN 2716-8883

السنة: 2023 المجلد: 06 العدد: 01 ص.ص: 702-716

المبحث الأول: الصورة الشعرية (المفهوم والأهمية)

يحسن في البدء أن أعرض لبعض المفاهيم المتعلقة بالموضوع قبل الدراسة التطبيقية للنصوص المختارة لذلك سأقدم في هذا المبحث الإطار النظري، وهو المتعلق بمفهوم الصورة الشعرية وأيضا مدى أهميتها ومقوماتها في الدراسات الأدبية من خلال المطلبين التاليين.

المطلب الأول: مفهوم الصورة الشعرية

اختلف الباحثون والنقاد في تحديد وضبط مفهوم دقيق للصورة الشعرية من القديم إلى الحديث وحسبنا هنا أن نطلّ على بعض ما دونوه بشأنها لينجلي لنا ولو نسبيا هذا المفهوم.

-... ويضيف قدامة عنصرا جديدًا في بيان مفهوم الصورة الشعرية، حيث يشبه صناعة الشعر بغيره من سائر الصناعات كالنجارة للخشب، والصياغة للفضة، فالجميع يعتمد على مادة وشكل، فالفضة مثلًا يتخذ منها أشكالًا مختلفة، وكل شكل يسمى صورة كالخاتم مثلًا، وكذلك الأمر في الشعر؛ لأنه كسائر الصناعات يقول ابن سلام الجمحي عن الشعر: "صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات".

ويبين أيضًا فضل الصورة في العمل الأدبي، إذ بها تقاس قدرة الشاعر ومهارته في صناعة الشعر، فالقطعة من الخشب أو الفضة في ذاتها لا تفصل قطعة أخرى إلا بالصورة التي ظهرت فيها، وقد يتناولها الصانع في صورتين، فتظهر إحداهما ذميمة، والأخرى جميلة، مع أن المادة من الخشب أو الفضة واحدة فيها.

وكذلك الشعر عند ابن جعفر، قد يتناول الشاعر موضوعًا واحدًا، يصوره تصويرًا حسنًا في مواطن، ويعرض إياه في معرض قبيح في موطن آخر، ويدل هذا -مع اتحاد المادة- على قدرة الشاعر ونبوغه، التي ترجع إلى التصوير.[1]

- يقول القاضي الجرجاني: "وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الكمال وتقف بالتمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها، في انتظام المحاسن والتئام الخلقة وتناسب الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول وأعلق بالنفس، وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلم -وإن قايست واعتبرت ونظرت وفكرت- لهذه المزية سببًا، ولما خصت به مقتضيًا، ولو قيل لك: كيف صارت هذه الصورة، وهي مقصرة عن الأولى في الإحكام والصنعة، وفي الترتيب والصبغة، وفيما يجتمع أوصاف

[1] - علي علي صبح، الصورة الأدبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، دط، دت، ص28.

الكمال، وينتظم أسباب الاختيار أحلى وأرشق وأحظى وأوقع، لأقمت السائل مقام المتعنت المتجانف، ورددت رد المستبهم الجاهل، ولكن أقصى ما في وسعك، وغاية ما عندك، أن تقول: موقعه في القلب ألطف، وهو بالطبع أليق. كذلك الكلام منثوره ومنظومه، ومجمله وفصله، تجد منه المحكم الوثيق، والجزل القوي والمصنع المحكك؛ والمنطق الموشح، قد هذب كل التهذيب وثقف غاية التثقيف، وجهد فيه الفكر، وأتعب لأجله الخاطر، حتى أضحى ببراءته على المعايب، واحتجز بصحته عن المطاعن، ثم تجد لفؤادك عنه نبوة، وترى بينه وبين ضميرك فجوة".

ثم يضرب صورة للمصنوع المثقل بالألفاظ، والبدائع من البيان، بشتى ألوانها؟ ويضرب صورة أخرى، لما هو دون ذلك في الاهتمام، من لفظ سهل قريب المأخذ، ونظم خال من الصنعة، يكاد يخلو من البيان والبديع، ومع ذلك لا تجد الصورة الأولى طريقها إلى القلب، وتجد الثانية في سحر وبراعة، وتستريح إليها النفس، وتعتريها من النشوة والطرب، ما يجعلها للثانية، وتفتر عن الأولى وتضعف، يقول القاضي: "وقد تنزل أبو تمام فقال:

دعني وشرب الهوى يا شارب الكاسي ... فإنني للذي حسيته حاسي
لا يوحشنك ما استسمجت من سقمي ... فإن منزله من أحسن الناس
من قطع أوصاله توصيل مهلكتي ... وصل ألحاظه تقطيع أنفاسي
متى أعيش بتأمل الرجاء إذا ... ما كان قطع رجائي في يدي باسي

فلم يخل بيت منها، من معنى بديع، وصفة لطيفة، طابق وجانس، واستعار فأحسن، وهي معدودة من المختار من غزله –وحق لها– فقد جمعت على قصرها فنونًا في الحسن، وأصنافًا من البديع، ثم فيها من الإحكام والمتانة، والقوة ما تراه ولكن ما أظنك، تجد له من سورة الطرب، وارتياح النفس، ما تجده لقول بعض الأعراب:

أقول لصاحبي والعيس تهوي ... بنا بين المنيفة فالضمار
تمتع من شميم عرار نجد ... فما بعد العشية من عرار
ألا حبذا نفحات نجد ... وريا روضة غب القطار
وعيشك إذ يحل القوم نجدا ... وأنت على زمانك غير زار
شهور ينقضين وما شعرنا ... بإنصاف لهن ولا سرار
فأما ليلهن فخير ليل ... وأقصر ما يكون من النهار

فهو كما تراه بعيد عن الصفحة، نازع الألفاظ، سهل المأخذ، قريب التناول.[1]

– يرى صاحب "المثل السائر" أن الصورة الشعرية لا تكون في اللفظ وحده، ولا في المعنى وحده، بل في العلاقة بين الكلم والنظم لمعاني الألفاظ، وبه يقع التفاضل في الصورة الناتجة عن النظم، وتأخذ من الفضل على قدر درجة التنسيق في التركيب، وحسن التأليف فيه، وتلبية الكلمة لمكانها، لترجع المزية إليه لا إلى اللفظ المفرد، أو المعنى المستقبل. يقول:

"إن تفاوت التفاضل يقع في تركيب الألفاظ أكثر مما يقع في مفرداتها؛ لأن التركيب أعسر وأشق. إذا فكرت في قوله تعالى: {وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ} بل تجد ما وجدته من المزية الظاهرة، إلا لأمر يرجع إلى تركيبها، وأنه لم يعرض لها هذا الحسن، إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية والثالثة بالرابعة وكذلك إلى آخرها"[2]

–والمبالغة عند العقاد تفقد الصورة الشعرية. لما فيها من الزيف. وإرادة المستحيل. والبعد عن الحقيقة الشعرية، وهي الصدق الفني فيه، فهي تكشف على الكذب في النفس، لا عن الوضوح والتقرير، وما كانت في صورة إلا أخذت بجمالها، وتعطلت عنه، ولكنه تدارك الأمر خشية أن يظن بعض المعاصرين أن الحقيقة في المنشودة في التصوير فحسب أو اجتناب المبالغة هي الصحة العلمية، والنظم في العلم والتحقيق لا في الخيال والأوهام فقلنا: "القائل العقاد" لهم: ليس هذا بالشعر المقصود ولو كانه لكانت ألفية ابن مالك أبلغ الشعر القديم والحديث، وقدوة الصادقين في النظم والبيان؛ لأنها منظومة في علم النحو والعلوم كلها سواء في الصدق والتحقيق".

بهذا وضح العقاد قصده من اجتناب المبالغة، وهي أن يكون الشاعر صادقًا مع نفسه حين يلعب الخيال في صوره، ويقصد في ذلك البلاغة لا المبالغة؛ لأنه يرى أن البلاغة إنسانية عامة لا عربية ولا فارسية فهي كما يقول: "وليست مزية لغوية ولكنها مزية نفسية".

وعلى الشاعر أن يصدق مع نفسه في صورته الشعرية، من غير تجشم للمبالغات، وطلب ما لا يكون فقد يكون مبالغًا مخالفًا لظاهر العلم، وأنه مع هذا الصادق في المبالغة قدير في الوصف، والإبانة يقول لحبيبه: إنه أبهى من الشمس لا تسره كما يسره حبيبه ولا تغمر نفسه بالضياء كما تغمرها طلعة ذلك الحبيب.[3]

[1] – المرجع نفسه، ص43–45.

[2] – نفسه، ص88.

[3] – نفسه، ص127.

–فالواقع أن الصورة الشعرية قد تنقل إلينا انفعال الشاعر "تجربته الشعورية"، ولكنها كذلك قد تنقل إلينا الفكرة التي "انفعل" بها الشاعر، وليست الصورة التي يكوِّنها خيال الشاعر إلا وسيلة من وسائله في استخدام اللغة على نحو يضمن به انتقال مشاعره "انفعالاته وأفكاره" إلينا على نحو مؤثر. ولما كانت الصورة دائمًا تعتمد على الألفاظ الحسية "معروف أن ألفاظ اللغة إما حسية كلفظ "كتاب" وإما معنوية أو تجريدية كلفظ "إنسانية""، سواء ما يدل منها على الأشياء أو الأوصاف "كما تقول: حلو، بارد، أخضر ... إلخ"، فإنها لذلك كانت أقرب شيء إلى إدراكنا. والصورة كما تكون مجموعة من الألفاظ تكون لفظًا واحدًا, والشاعر –في بحثه وتركيبه للصورة– يستخدم اللفظ المفرد كما يستخدم المجموعة من الألفاظ، وبذلك يمكننا أن نقول: إن القصيدة مجموعة من الصور.

وينبغي أن نقف هناك قليلا لندرس بشيء من التحليل "الصورة الشعرية"؛ لأنها في الحقيقة هي أداة الشاعر؛ ولأن لها فلسفة قديمة وأخرى حديثة، ينبغي أن نتبين ما بينهما من فروق؛ لأنه على أساس هذه الفروق يكون النظر إلى الشعر القديم والشعر الحديث، والحكم عليهما.[1]

–إن الشاعر يملك القدرة الجبارة على تشكيل الصورة الشعرية من فتات التصور القديم للوجود الأول، وكلما كان الشاعر قريبًا من عصر الفطرة الجاهلية أحد أشكالها، سيطرت عليه القوة الميتافيزيقية التي تصوغ قصيدته، أو تتحكم في صياغته بنحو أو آخر.

وفي رأيه أن الأسطورة ليست أدبًا، ولا يمكن أن تكون، وهي عندما ينتهي دورها في تفسير علاقة الآلهة بالموجودات، وفي إماطة اللثام عن بعض أسرار الكون والحياة، تتفتت في حكايات خرافية، وبعضها يقتحمه الخيال في الملاحم الشعبية، ثم يستغل استغلالًا أدبيًّا تتفاوت مستوياته الفنية بمقدار بما يوحي ويثير. ولكن الجزء الطقسي من الأسطورة يظل في ضمير الجماعة حيًّا ما امتد الزمن وتعاقبت آلاف السنين.

ويحدد لنا بعد ذلك الأسطورة التي عناها، وهي الأسطورة التي توزَّعت في أعمال إبداعية، بعضها شعبي، واستخدمت بطريقة تبدو للنظر العادي كما لو كانت ضربًا من المجاز أو التصوير الأدبي الشائع، وعنده أن الصورة الشعرية المبتكرة ترجع من حيث هي مجاز أو كناية أو علامة سيميوطيقية إلى قدرة الشاعر على الخروج من الفكرة المتسلطة بشيء يقول شيئًا يحاور الضمير العام بكل ميتافيزيقائه.[2]

[1] – عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه – دراسة ونقد، دار الفكر العربي، ص79.

[2] – عفيف عبد الرحمن، الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثا، دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1987م، ص176.

–أما الدكتور إبراهيم عبد الرحمن فله أعمال ثلاثة في هذا المجال هي: "الشعر الجاهلي: قضاياه الفنية والموضعية" و"التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي" و "من أصول الشعر العربي القديم".

وفي البحث الأول الذي يتناول قضايا كثيرة متصلة بالشعر الجاهلي، ومنها الصورة, يرى أن الاقتصاد في اللغة ألفاظًا وأساليب قد حمل الشعراء على إيثار الأسلوب التصويري في التعبير عن معانيهم؛ بحيث صارت الصورة الشعرية أصلًا من أصول الشعر الجاهلي، وكان هدف الشاعر من بناء هذه الصورة التعبير من خلالها عن قضاياه وأحاسيسه ومواقفه من الحياة والناس من حوله، لذا فقد غلب التعبير الرمزي على التعبير المباشر، وعلا الشعر الجاهلي على الواقع الحقيقي, ليصبح من خلال هذه الصورة بناءً لغويًّا حافلًا بالرموز والمعاني، ويستشهد بمعلقة أمرئ القيس وحائية عبيد بن الأبرص.

ويعتقد الباحث أننا لو أحسنّا الالتفات إلى العناصر المتقابلة التي يجمع بينها الشاعر في هذه الصور المركزة والمتراكمة: عناصر البقاء والفناء، وما يتصل بها من صور الصيد والضوء والمطر والحمل والولادة، فإن ذلك يقودنا إلى الكشف عن عوالم الشعر وتفسيرها، وإن فهم الشعر الجاهلي لا يتأتى إلّا بفهم هذا الأسلوب التصويري, وتحليل صوره المركزة تحليلًا يكشف عن أمرين: أولهما: الأصول الميثولوجية التي نبعت منها، وثانيهما: يبرز تلك العلاقات الخفية التي كان يقيمها الشاعر الجاهلي بين عناصر الصورة ومكوناتها المختلفة، وبين مواقفه أو فلسفته في الحياة وظواهرها المتناقضة في بيئته.[1]

وأخيرًا يقرر الباحث أن الصورة الشعرية الجاهلية هي ابنة العقلية ذات الاستراتيجية الروحية في تعاملها مع الأشياء، لذلك كانت منابعها هي المنابع الجاهلية التي شكلت الأصنام الوثنية والشعائر الدينية، ثم الممارسات السحرية والحكايات الخرافية، وهي منابع تعود إلى أحلام الأمة القابعة في الذاكرة العرقية واللاشعور الجمعي، وغدت الصورة تصويرًا لنماذج عليا. وإن معنى الصورة الجاهلية هو المعنى الفائق للعادة الذي لم تحققه أو تسعى لتحقيقه الذات الجاهلية فقط، وإنما الذات الإنسانية في كل زمان ومكان. ولهذا التقت دلالات الصورة المحللة في هذا البحث مع الدلالات العالمية للمنطلقات السلوكية في الدين والسحر والفن، أو الشعر عند الإنسان القديم، وهكذا كان الشعر الجاهلي كما عبَّرت عنه صوره أبعاد معنوية ترتد إلى تجربة الإنسان التي اتخذت طابعًا عالميًّا.[2]

–وفي الصورة الشعرية نجد الحياة تجري، والحركة تدب فيها بحيث نرى الصورة كأنما هي أجسام حية، تتحرك، وتجري، وتكر، وتفر، وتحاور، وتداور، وتتلفت، وتتحدث، وتتكلم بأفصح الكلمات، وأبلغ العبارات، ومن أروع الصور الحية قول عنترة:

[1] – نفسه، ص177.

[2] – المرجع نفسه، ص307.

ما زلت أرميهم بثغرة نحره ... ولبانه حتى تسربل بالدم
فازور من وقع القنا بلبانه ... وشكا إليّ بعبرة وتحمحم
لو كان يدري ما المحاورة اشتكى ... ولكان لو علم الكلام مكلمي

فالصورة يبدو فيها عنترة يدفع حصانه ليتقدم أكثر وأكثر في صفوف الأعداء، في حين أن رماحهم تنهال على الحصان حتى تمزق جسده، واكتسى سربالًا من الدم، فالتفت بوجهه إلى عنترة، وكأنما يستعطفه أن ينظر ما آلت إليه حاله، وشكا إليه ما فيه من ألم، بعبرة انحدرت على خده، وزفرات مكتومة من صدره. وهذه القوة الفنية في التصوير، إنما يتميز بها الأدب من بين الفنون الجميلة الأخرى، فليس هناك من هذه الفنون فن يستطيع أن يبدع صورة حية تتحرك وتتحدث سوى فن الأدب.[1]

–فالبيان بداءة: الإفصاح والوضوح والقدرة على التّصرّف في الكلام وتصريفه في وجوه شتّى، ولهذا أضيف إلى الإفصاح شرط الذّكاء والذائقة الفنّية لاكتشاف المعنى أو لتحليل الصورة. فالبيان إذا لا يكتفي بإظهار المعنى المباشر، بل يطلب من المتذوّق أن يكتشف بذكائه معنى المعنى.

من هنا كان للتخييل دور أساسي في صنع الصورة البيانيّة التي تخاطب بدورها ذكاء المتلقّي وثقافته وذائقته الفنّية. والبيان من الكلام العالي أي أنّه لا يبحث عن الفصيح فحسب، بل هو يتوخّى الأفصح والأعلى؛ ففيه التفنّن في إلباس الصورة الشعرية لباس الغموض الفنّي ببعدها عن المباشرة، ومطالبتها المتلقّي بتحليل عناصرها تمهيدا لاكتشاف كنهها وجوهرها.[2]

–والصورة الشعرية التي يسخّر الشاعر كل طاقاته لإنجازها تمثل وعاءه الذي سيبث من خلاله ما يريد، وهي في الوقت نفسه وعاء المتلقي الذي يفهم من خلاله ما يراد، وبتحليلها وتأويلها تتكشف دلالات لم تكن ظاهرة على السطح، ذلك بإسهامها في فك رمزو ما يغمض على ذهن المتلقي.[3]

المطلب الثاني: أهمية الصورة الشعرية وأبرز مقوماتها

بحث الأدباء والنقاد قديما وحديثا موضوع الصورة الشعرية وأبرز مقوماتها التي لا تكون من دونها وعبروا عن ذلك من خلال وجهات نظر متباينة وفي هذا المطلب نقف على بعض ما كتبوه حولها.

[1] – علي الجندي، في تاريخ الأدب الجاهلي، مكتبة دار التراث، ط1، 1991م، ص45.

[2] – محمد أحمد قاسم ومحيي الدين ديب، علوم البلاغة «البديع والبيان والمعاني»، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس – لبنان، ط1، 2003م، ص138.

[3] – عمار بشيري، الصورة الشعرية في تجربة سعد الحميدين الشعرية، مجلة الكلم، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف، مجلد4، العدد2، ديسمبر2019، ، ص27–35.

الشعر رسم بالكلمات كما التصوير رسم بالريشة. والكلمات تحمل في طيّاتها المعنى المكشوف كما تومئ اليه تلميحا لا تصريحا، وتعمل الخيال وتستدعي وسائل الزينة لتجميل المعنى وإظهاره بأبهى حلّة وأجمل شكل. من هنا كان الكلام على الصورة الشعرية أو الصورة الفنّية في البلاغة العربية لأنّ البلاغة لا تعني الوضوح التّام فحسب بل هي جهد لإيصال المعنى بأجمل شكل وأبهى صورة. لهذا قال الرمّاني: «البلاغة: إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ».

فالصورة عند المحدثين: «كلّ حيلة لغوية يراد بها المعنى البعيد– لا القريب– للألفاظ، أو يغير فيها الترتيب العادي لكلمات الجملة او لحروف الكلمة، أو يحلّ فيها معنى مجازي محلّ معنى حقيقي، أو يثار فيها خيال السامع بالتكنية عن معان يستلزمها المعنى المألوف للفظ، أو ترتّب فيها الألفاظ، او يعاد ترتيبها لتحسين أسلوب الكلام او زيادة تأثيره في نفس القارئ او السامع».

واضح من هذا التعريف أن الصورة الفنيّة مطلوبة في علوم البلاغة جميعها (البديع والبيان والمعاني)، وأنّ الفن يقضي بتقديم المعاني في حلّة أنيقة من الألفاظ والتراكيب تخفّ فيها المباشرة وتتنامى قوّة التّخييل والإيحاء. لهذا أجلّ النقّاد الصورة لأنها: «كيان يتعالى على التاريخ».

ولهذا قال النقّاد الغربيون: «الشعر تفكير بالصور» (قول شليجل) و «المنبع الأساسي للشعر الخاص هو الصورة» (قول لويس).

أما جان كوهين فيرى أن الاستعارة تشكّل الخاصية الأساسية للغة الشعرية.[1]

–أما عن أهميتها فيقول الباحث نفسه: كثيرا ما ركّز النّقاد على الاستعارة فجعلوها لبّ الصورة الشعرية فالجرجاني اعتبرها عمدة التصوير والتشكيل للمعنى الغفل.

وقد عالج بعض الاستعارات تحت عنوان (المعاني التخييلية). وإذا كان الجرجاني قد ميّز بين التخييل المعتدل والتخييل المغرق فإنه فعل ذلك ليرفض النوع الثاني من التخييل البعيد عن الاستعارة.

ورأى السّكاكي أن الاستعارة التصريحية تخييلية وعرّفها بقوله: «هي أن تسمي باسم الصورة متحقّقة، صورة عندك وهمية محضة تقدّرها مشابهة لها ...» فالاستعارة إذا ركن من أركان الصورة عنده.

[1] – السابق، ص254

وقد ذهب السكّاكي الى أن الكناية أيضا صورة شعرية أو هي من الصور الشعرية المتعدّدة.

وإذا كان التخييل أساسا للصورة فإنّ حازما القرطاجنّي يعدّه قائما في الشعر من أربعة أنحاء: المعنى والأسلوب واللفظ والنظم (الوزن) والتخييل منه ما هو ضروري ومنه ما ليس بضروري ولكنّه مستحّب.

وقد تكلّم المحدثون على الصورة التشبيهيّة وخاصة في التشبيه التمثيلي والتشبيه الاستداري لأنّه من القوالب المركبة للصورة. كما تحدّثوا عن الصورة الاستعارية، والصورة الكنائية والصورة المجازية والصورة الرمزية التي صارت سمة من سمات الشعر الحديث.

ولقد بدا لبعض النّقاد أن الصورة بديل عن التشبيه والاستعارة ولهذا فإن الصورة عندهم تأتي بأسلوب الحقيقة، كما تأتي بأسلوب المجاز.

والصورة المجرّدة ليست صورة شعرية لأنّ هذه تشترط وجود شعور قويّ في الصورة ينبعث من الأفكار والتراكيب المترابطة.

وبتأثير الرومنسية ربط النقّاد المحدثون التشبيه بالشعور والوجدان.

لهذا رأوا أن صور النّقد القديم قائمة على نزعة حسّية كالشعر القديم مقصّرة عن نقل العواطف والمشاعر التي تنتاب مبدعها من حزن وندم وفرح وغبطة وبهجة وارتياح، فهي إذا جامدة عاجزة عن نقل الداخل مكتفية بتصوير الخارج. والصورة الفنية الناجحة هي القادرة على استشفاف البعد الانساني والنفسي للصورة الحسيّة.[1]

المبحث الثاني: دراسة نماذج من شعر (إبراهيم ابن سمينة)

أقدم في المبحث الثاني تعريفا موجزا بالشاعر الشعبي صاحب الديوان، ثم أعرض لثلاثة نصوص اخترتها من ديوانه لأركز عليها الدراسة فيما تعلق بالصورة الشعرية من خلال مطلبين هما:

المطلب الأول: التعريف بالشاعر

هو إبراهيم بن علي بن عبد الله بن سالم المصباحي الربعي، وأمه فاطمة بنت الحاج علي بالرّدّاد وهي أيضا من الربايع، ولد ما بين 1860و1865م في ضاحية السماينة شمال بلدية البياضة حاليا،

[1] – نفسه، ص256.

وتوفي سنة 1945م، اشتهر في صغره بجمال صوته وميله للغناء في حين كانت أمه تريد منه أن يتعلم القرآن الكريم ولما رأت عناده وميله للغناء سقته عصير عشبة النيلة حتى يفسد صوته، ولذلك لم يعهد عنه أنه كان معنيا في الأعراس لضعف صوته، وإنما كان الرواة والمغنين يحفظون أشعاره ويلقونها في المحافل الشعبية المختلفة.

عرف شاعرنا بكثرة تنقله بين القبائل والعروش، وبميله إلى شعر الغزل وهو أكثر ما نجده في ديوانه، فقد جسد فيه تجربته الشعرية بشكل بارز.[1]

–أما ديوان ابن سمينة فقد حوى ...قصيدة تنوعت في موضوعاتها وأغراضها لكن الغزل هو الموضوع الأبرز الذي أخذ من الشاعر نفسا طويلا؛ إما لمعاناته الشخصية وتجربته الخاصة، وإما لدواعي الغناء والأفراح التي كانت كثيرا ما يقصدها الجمهور من أجل سماع قصائد الغزل المناسبة للحدث.

المطلب الثاني: –تحليل النماذج الشعرية

اعتمدت في نقل النماذج الشعرية ديوان الشاعر المطبوع[2]

النص الأول: في البيت الثاني يقول: .....يبرّد عضاي من لهيب النار

يشبّه الشاعر ألم الفراق الذي يجده في بعد الحبيبة بلهيب النار المشتعلة داخل صدره التي تحتاج ماء لتبريدها، فكذلك سيكون فعل من يتحمّل مشاق السفر ليبلّغ مسعودة سلام ابراهيم وأشواقه، وأنه سيكون أشبه بمن يطفئ النار المشتعلة بالماء فتبرد، وهنا استطاع الشاعر ان يعبر عن شحنة العواطف التي يحملها قلبه تجاه حبيبته ويقرّب الصورة للمتلقي بمثال مادي محسوس تدركه العقول وتتأثر به النفوس فهو ينقل شيئا من معاناته بلغه بسيطة ليعيشها معه السامع.

وفي البيت الثالث يقول: ...ونطفوا اجراحي وهايضه الافكار

وهنا ايضا ينقلنا الشاعر لنعيش معه شطرا من معاناته حين يشبه نفسه بالجريح الذي أنهكه الألم لان جروحه كلما قربت أن تلتئم يصيبها النّطاف فتتعفن من جديد ويزداد ألمها، فهو يشبه لواعج الشوق ونوازع

[1] – أحمد زغب، ديوان إبراهيم بن سمينة، مطبعة دركي، الوادي، 2004م، ص14–15.

[2] –المرجع نفسه.

الحب المتجددة في كل حين بالم جرح عجز الطبيب عن علاجه فازدادت به اوجاع المريض، ثم كان من نتائج ذلك بالتبعية (وهايضه الأفكار) أي أن الفكر متعب لا يرتاح بالليل او نهار وهو يتأمل ويخمن وتتزاحم عليه الأفكار لينقض بعضها بعضا عساه يجد سبيلا للخلاص مما يعانيه.

وفي البيت الخامس يقول: عَلِي نعت بكره محجّله نوّايا ***شقره نظيفه مكركدة لوبار

يشبه الشاعر محبوبته بالناقة الصغيرة السن فيستعير لها صفات التحجيل والسرعة والبياض والنظافة والنقاء مما يدنسها وطول الشعر وجماله، واذا كانت الناقة تُطلب لجميل مواصفاتها ولا يُفرّط فيها مالكها، فإن الشاعر أيضا يقول أنه غير مستعد للتفريط بحبيبته التي ازدانت بكل صفات الجمال، سنّا ولونا واداء ونقاوة وشعرا واستطاع أن ينقل لنا صورة محبوبته بأسلوب سلس والفاظ بسيطة ومقبولة في الوسط الشعبي لا يستهجنها صغير أو كبير، وهو مما يدل على قدره الشاعر على تطويع اللغة لخدمة غرض القصيدة، فنقل لنا بهذه الصورة الجمالية ما قد يعجز عنه بعض المتمرّسين بالشعر.

وفي البيت الثامن يقول: تنزاح في خطوط العفا فلّايه *** وتفلى غريق الرمل وين اوعار

يستخدم الشاعر هنا لفظا فصيحا له دلالته القوية وهو الانزياح، فهو بدلا من أن يعبّر بلغة قريبة واضحة عن بعد حبيبته نجده يعود لتشبيهها بالناقة التي انزاحت وابتعدت عن الطرق المعهودة وسلكت فجاجا (خطوط العفا فلايه) لأنها أرادت –الناقة– أن ترتاح فتبعت أماكن العفا (الخلوات)–فلايه– طلبا للعيش المريح والمرعى الخصيب فهي تتواجد في أماكن رمالها متحركة تكاد تُغرق من يدخلها لوعورتها وصعوبة مسالكها، إذًا فحبيبة الشاعر قد سكنت بعيدا بمكان تصعب رؤيتها فيه أو تُتلمّس أخبارها وأحوالها، وبذلك استطاع الشاعر أن يشكّل هذه الصورة الفنية ويقرّب المعنى للمتلقي بمثال مادي محسوس.

وفي البيت الثاني عشر يقول: والجُّوف شاحب سابقه جرّايه*** ترد السعيّه من العدو اجْهار

وهنا لفتة والتفاتة قوية من الشاعر يشبّه فيها حال المحبوبة مسعودة من القوة والغلبة بحالة تلك الفرس ضامرة البطن من كثرة التدريب والتمرين (شاحب) من الشحوب وخفة الجسم، فهي سابقة لمثيلاتها إن عدت ولا تُلاحق إن جرت (ترد السعيّه) وهي ما غنمه العدو وأخذه عنوة، فيمكنها الاسترداد لكثرة خصالها وقوتها جهارا نهارا، فإذا كان ذلك حال الفرس الجيدة، فإن حبيبته لو أرادت العودة إلى جواره لم يكن

ليمنعها من ذلك مانع فهي الخبيرة بدروب الصحراء ورمالها وهي السابقة جريا أو عدوا، فلو تحركت فيها عاطفة الحب والشوق ما صدّها عن حبيبها شيئا و لاستطاعت الفكاك من أيدي العدو (زوجها الذي هو بمثابه عدو للشاعر)، ومن هنا نرى أن الشاعر رسم لنا صورة فنية رائقة أخبر فيها عن خصال محبوبته من جهة، ومن جهة أخرى أن يتنحّى هو جانبا ليخاطب مشاعرها ويهز كيانها ويستفز عنفوانها كي تعود إلى سابق عهدها وتغيض عدوّه وعدوها وتسعف روح عاشقها.

النص الثاني: في البيت الخامس يقول: والقد غرس اللّي حفل بزروبه*** صلّب جريده كايد العداد

هنا نلاحظ أن الشاعر قد استخدم استعارة تصريحية حيث ذكر المشبّه به وهو نوع من النخيل يسمى الغرس وأتى بلازم من لوازمه وهو الزرب الذي يجعله الفلاح محيطا بأشجار النخل ليحميها من الرياح والدواب، وكيف أن هذا الغرس حافل بجماله وقد استوى و تمايل جريده لقوّته وكثرته حتى إن العادّ لا يستطيع إحصاءه (كايد العداد) ويعجز عنه، وفي هذه الصورة نرى أن الشاعر يثني على خلال حبيبته بأنها قد حازت من الجمال أكثره ومن القد والقامة أكملها، فهي ليست بالطويلة ولا بالقصيرة بل ربعة محبوبة مطلوبة، وهي بين مثيلاتها كأجمل ما تكون خاصة إذا علمنا أن النخلة كثيرا ما يباهي بها الفلاح لأنه يجد فيها الظل والغلة والمستراح، ولن تكون حبيبته بأقل من ذلك في فضلها وشرفها وما يرجّيه منها.

وفي البيت الثالث عشر يقول: يرقد سعوده والعرب محشوده***يلهوث عروقه وين زهو لنداد

وهنا نجد أن الشاعر يستعير لفظ الرقاد الذي هو أحد لوازم الكائن الحي ليعبر به عن شيء معنوي وهو بمثابة الدعاء بالشؤم وسوء السعد لمن جفته وتركت وصاله لكنه لا على سبيل الحقيقة بل على سبيل الاستفزاز للعواطف، (والعرب محشوده) أي أنه يتمنى ذلك ليرى الناس جميعا ما أصابها بسبب تنكرها لحبيبها فيتشفون فيها، وأيضا في استخدامه لعبارة (يلهوث عروقه) استعار هذه الصورة الحسية التي يكون عليها النبات حين تجف عروقه لقلة السقي وندرة الماء ليعبر بها عن حالة الحبيبة التي باعدت حبيبها فأنى لها أن تنال الراحة والأمان فهي عاطفيا عطشى كتلك النبتة التي فقدت ماءها الذي يرويها لتزهو، وهنا يتناسب اللفظ مباشرة مع قوله: (وين زهو لنداد) أي كأنه يدعو عليها بألا تنال زهو مع قريناتها لأنها لم تحفظ له عهدا ولم تطلب له قربا، وقد استطاع أن يجعل السامع يعيش معه تلك المشاعر بجميل الصورة التي أرسلها عبر لغته الواضحة وعبارته المشيرة.

وفي البيت الرابع عشر يقول: والحب حدره والجفا صعوده***وثمّاش من جرّب جفا لنداد

أما في هذا البيت فإن الشاعر يعطينا نتيجة تجربته العاطفية وخلاصتها، فيستعير من ألفاظ الحياة اليومية ومما ألفه الناس من حال الصعود والانحدار ويعبر عن الحب في بداياته بأنه سهل ميسور كسهولة المشي في (حدره) المنحدر المتيسر لا الصعب فلا يجد فيه الانسان مشقة أو عنتا بخلاف النهايات غير السعيدة لرحلة الحب إذا طاله الجفاء والبعد فإنه أشبه بـ (الصعّوده) الأرض الوعرة المرتقى ككثبان الرمل العالية ولفظ الصعّوده من صيغ المبالغة التي تتناسب والحال التي يريد الشاعر تصويرها، وكأننا بالشاعر يرسل تحذيرا شديد اللهجة لكل من تسول له نفسه أن يلج باب الحب بأن يتبصّر بالعواقب فليس ذلك بالمرتقى السهل الذي يستطيعه أي أحد، ومن لم يصدّق الشاعر في خلاصة ما وصل إليه فهو يدعوه أن يسأل مجرّبا عانى مما عاناه الشاعر من جفاء الحبيب فربما سيخبره بما هو أشد وأنكى.

النص الثالث: في البيت الأول يقول: ظامي غبّي طال قلبي تجميره***عيوني مغبوبات من شبح صغيره

هنا يفتتح الشاعر قصيدته بهذه الصورة الفنية الجميلة، حيث يعبر عن مدى شوقه والتياعه ببعد حبيبته ويقرب الصور ة بتشبيه حاله بذلك الجمل العطشان الذي طال غبّه ولم يرد على الماء لمدة طويلة، كذلك فإن قلب الشاعر قد علاه من الأسى والحزن ما يشبه الجمر الذي يحرقه فقد عبر عن صورة معنوية غير محسوسة بصورة مادية محسوسة يدركها السامع لقرب مأخذها وتعاطيها في حياته اليومية، وفي الصورة الثانية نجد ايضا تراثنا للحواس ونقلا لحالة مجردة الى حالة محسوسة حيث تعبر عن شوق النظر بالغبّ وهو عدم الشرب للعيون التي وظيفتها الإبصار لا الشرب، كي يحرك وجدان السامع فيعيش معه شيئا من مأساته، وقد أحسن توظيف الاستعارة في كلا الحالتين.

وفي البيت الثاني يقول: ..... المُنقار بُرني والعيون عْقاب

استعار الشاعر من طائر البرني وهو (الحبارى) جمال منقاره ليصف به أنف حبيبته، وهو تشبيه لطيف يقرب الصورة ويوضح المعنى المقصود، كما استعار من العقاب أفضل ما لديه وهو دقة النظر فقال: والعيون عقاب أي كأنها عيون عقاب الطائر المشهور وهو هنا يفاخر بجمال محبوبته بكبر وحدة بصرها إذا رأت وقوته وجمال أنفها إذا نظرت إليها، وهما معا جمال الأنف والعين من أعظم محاسن الوجه في خلقة الإنسان، وبدلا من أن يقول لنا بأن عيني وأنف محبوبته جميلتان نقل لنا الصورة بلفظ واضح وإشارة

خفية نسبيا على من لم يعرف صفات الطائرين وهل يكون جمال البيان إلا في حسن الإشارة ولطيف العبارة.

وفي البيت الرابع يقول: ..... مجدّد غرامه لاطني بمشهاب

أما في هذا البيت فإن الشاعر يتحدث عن شدة الشوق والغرام الذي يشبهه بمن كُوي بمشهاب نار مشتعل فإنه لا يهدأ له بال ولا ترتاح له نفس، فاستعار لفظ المشهاب الدال على الإحراق لينقل لنا صورة معنوية أرهقته وهي عظيم شوقه للقاء حبيبته وطول بعادها، فاستطاع تجسيم أمر مجرّد ليغدو كأنه واقع مجسّد يراه السامع بعينيه، وفي هذا دليل قوي على تمكّن الشاعر من أدوات بيانه وتطويع اللغة خدمة لغرض قصيدته.

-**خاتمة:** في ختام هذه الورقة يمكن أن نخلص إلى ما يلي:

-أن الصورة الشعرية ملمح نقدي مهم ركز عليه النقاد قديما وحديثا وبسطوا فيه أقوالهم.

-أن جمالية الصورة الشعرية تتجلى من خلال قدرة الشاعر على تطويع اللغة واستخدام أساليب البيان وخاصة منها التشبيه والاستعارة والكناية، والمجاز والرمز خدمة للأغراض الشعرية.

-أن الشاعر الشعبي لا يسوق أي كلام كيفما اتفق وإنما يتخيّر اللفظ والعبارة وحسن الإشارة كي يخرج نصوصه الشفاهية على أتم بيان وأجمل صورة.

-أن الشعر الشعبي له من المكانة الإبداعية ما يجعله حقيقا بالدراسة والبحث، ولا يترك على هامش الدراسات المعاصرة.

-أن الشاعر الشعبي إبراهيم بن سمينة يمكن اعتباره بحق أحد فحول الشعر الشعبي في منطقة سوف، وأن ديوانه جدير بدراسات متعددة لتكشف عن جوانب الإبداع والتميز التي يحوز عليها.