شعرية التصوير في قصيدة النثر
–ديوان "نرد" لفايزة خمقاني–نموذجا
The poetics of photography in prose poetry
The collection "Nard" by Fayza Khamqani

بوعافية إيمان[1]
[1] جامعة محمد خيضر –بسكرة (الجزائر)،
imane.bouafia@univ-biskra.dz

تاريخ الاستلام: 2025/10/09 تاريخ القبول: 2026/06/08 تاريخ النشر: 2026/06/10

الملخص:

تناقش الورقة شعرية الصورة في قصيدة النثر عبر تحليل ديوان "نرد" للشاعرة فايزة خمقاني، مركزة على أساليب مثل التشبيه والاستعارة في تشكيل الصور الإبداعية، وتوظيف الصور الحسية لتعزيز الدلالة الشعرية، كما تستعرض دور الرمز في إثراء النص بغموض إيحائي، معتمدة على منهج بلاغي متنوع لاستكشاف أبعاد الصورة الشعرية في النص النثري.

الكلمات المفتاحية: شعرية الصورة، قصيدة النثر، التشبيه، الاستعارة، الرمزية، فايزة خمقاني.

Abstract:

This research paper discusses the poetics of the image in prose poetry through an analysis of the collection "Dice" by the poet Fayza Khamqani, focusing on methods such as simile and metaphor in forming creative images, and employing sensory images to enhance poetic meaning. It also reviews the role of the symbol in enriching the text with suggestive ambiguity, relying on a diverse rhetorical approach to explore the dimensions of the poetic image in the prose text.

Keywords: poetic image, prose poem, simile, metaphor, symbolism, Fayza Khamqani.

المؤلف المرسل: بوعافية إيمان، **الإيميل:** imane.bouafia@univ-biskra.dz

مقدمة:

يشكّل ديوان **"نرد"** للشاعرة الجزائرية فايزة خمقاني أحد أبرز النماذج للقصيدة النثرية الحديثة في الأدب العربي، حيث يتداخل فيه النثر بحرية التعبير مع شعرية الصورة لتفتح أبوابًا واسعة أمام التأويل والتعمّق النقدي، قصيدة النثر، بحكم طبيعتها كنوع أدبي معاصر، تتخطى الحدود التقليدية التي قيدت الشكل الشعري الكلاسيكي، إلا أنها تبقي على الجوهر الدلالي والإيحائي للغة الشعرية، ومن هذا المنطلق، تتمحور هذه الدراسة حول الكشف عن أساليب بناء الصورة الشعرية داخل نصوص الديوان، ومدى نجاحها في تحقيق التوازن بين الانزياحات اللغوية وبين جوهر النص الشعري، يُستدل من الإشكالية المطروحة إلى مجموعة من الأسئلة المحورية:

كيف تستثمر الشاعرة التقنيات البلاغية مثل التشبيه والاستعارة في صياغة صورها الشعرية؟

ما هو تأثير الصور الحسية (بصرية، لمسية، ذوقية) في دفع اللغة نحو انزياحات دلالية تُثري النص؟

كيف يعمل الرمز كأداة لتكثيف المعنى وفتح المجال أمام تعددية التأويل داخل النص؟

ما مدى نجاح قصيدة النثر في ديوان "**نرد** "في تحقيق انسجام بين طبيعتها النثرية وجوهرها الشعري؟

1-قصيدة النثر المصطلح والمفهوم:

1.1 مفهوم القصيدة"

أ-لغة: عند البحث والتنقيب في المعاجم العربية نجد أن لفظة "القصيدة" يقصد بها من الناحية اللغوية "استقامة الطريق قصدا، فهو قاصد والقصد إتيان الشيء " (منظور، 1997، صفحة 264)، وعليه؛ فمعنى ذلك أنها تحمل كل معاني الاستقامة في القصد والغاية كما تعني التنقيح.

ب-اصطلاحا: يعرّف مصطلح القصيدة عند العرب القدامى كما جاء عن ابن جني قوله« سمي قصيدا، لأنه القصد (...)، وقيل سمي قصيدا لأن قائله احتفل به؛ فنقحه باللفظ الجيد والمعنى المختار .. وليس القصيد إلا ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشرة، فأما مازاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة » (منظور، 1997، صفحة 246)

وهنا بين المؤلف الفرق الاصطلاحي بين القصيد والقصيدة فالأولى لا تتجاوز بضعة عشرة بيتا، أما الثانية فهي ما زاد عن ذلك، والقصيدة أعم وأشمل من القصيد.

وفي ذلك تسابقت العرب في الإجادة وعدت القصيدة ضربا من الصناعة لابد فيه من الإجادة؛ و« لما كانت للشعر صناعة، وكان الغرض من كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال، إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهان فله طرفان: أحدهما غاية الجودة، والآخر غاية الرداءة» (قدامة، 1958، صفحة 13).

وعليه؛ فالعرب كانت تسمي القصيدة بهذا الاصطلاح لأنها يتقصد بها لغاية وينظم الشعر لغرض، وكانت تفرق ما بين القصيد والقصيدة على وجه عام فالقصيد عدد أبياتها أقل من القصيدة، والقصيدة يشترط فيها التنقيح والإجادة لاعتبارهم أن هذا ضرب من الحرفة الذي لابد فيه من الإجادة والتمييز.

إن النثر في عمومه كما جاء في بعض المعاجم هو «هو الكلام العادي الذي لا يتقيد بوزن وقافية فهو أساس الكلام وجله... والنثر أصل في الكلام ولا تتكلم العرب أولا إلا به، فهو أسبق من الشعر ولم يصل عن العرب القدماء إلا القليل منه» (مطلوب، 2001م، صفحة 222)، وهو بذلك خلال الشعر المقيد بالوزن والقافية، وهو أصل الكلام عند البشر وبه تكلموا بادئ الأمر، ولم يكن له نصيب التواتر عند العرب كما كان للشعر.

الحديث عن قصيدة النثر يحيلنا إلى البحث في بداياتها الأولى وهذا لا يكون إلى من خلال الوصول إلى الآثار الأولى لهذا الجنس الأدبي حديث النشأة، وبهذا لا بد لنا من التعريج بداية على النقد الغربي ثم البحث في التأصيل العربي لهذا الجنس الأدبي الحديث.

1.1 في النقد الغربي والعربي:

من خلال التنقيب والبحث في البدايات الأولى لقصيدة النثر نتوقف عند أولى الدراسات لهذا الجنس الأدبي الجديد والذي تعتبر "سوزان برنار" من أولى الدارسين الذين خاضوا مجال قصيدة النثر، اهتموا بقصيدة النثر، إذ حاولت تحديد مفهوم دقيق وواضح لهذا النوع الأدبي؛ فهي تعتبر « قصيدة النثر هي تماما نوع مختلف ليس هجينا، في منتصف الطريق بين الشعر والنثر، لكنه شعر خاص بمثابة نثر إيقاعي مكتوب بشعرية رهيفة، يفترض بنية وتنظيما، بكل ما فيهما، إذ يبقى أن تعلن القوانين : قوانين ليست فقط

صريحة، إنها عميقة، مثلما هو الحال في كل نوع فني حقيقي» (برداره، 1993، صفحة 19)، وعليه؛ من خلال كلام سوزان نستشف أن هناك صراعا في العمق كون قصيدة النثر جنس هجين ما بين الشعر والنثر، وبهذا الكلام فهي تفند هذا الكلام وتصر على أن هذا النوع هو جنس أدبي أصيل له قواعده الخاصة العميقة الذي يرتكز على شعرية مرهفة وهو في حقيقته نثر له إيقاعه وطباعه الخاصة.

وتباعا لما جاء سابق؛ فقصيدة النثر في مجملها « قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية موحدة، مضغوطة، كقطعة من بلور (...) خلق حر، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء، خارجا عن كل تحديد، وشيء مضطرب، ايحاءاته لا نهائية» (العلاق،، 1990م، صفحة 140)، وعليه؛ فقصيدة النثر جنس حر وشكلها موجز ومضغوط من ناحية المعنى والمبنى، أما بالنسبة لمضمونها فمضمونها عميق ويحاول ملامسة الحرية والهروب من جميع القيود مع تركيزها على الإيحاءات والرموز.

أما بالنسبة لجون كوهين فقد اصطلح على قصيدة النثر بـ "قصيدة معنوية"« ففي قصيدة النثر في الواقع يوجد بصفة عامة نفس الخصائص المعنوية التي توجد في قصيدة الشعر ليس هناك شك أن الشاعر في قصيدة النثر متحرر من قيود الوزن وهو من ثم أكثر طواعية لكي يلعب على رافد المستوى المعنوي» (كوهين،، 2000، صفحة 33)، وعلى هذا يكون الفرق الجوهري بين قصيدة النثر والشعر كون الأولى متحررة تماما من التبعية إلى الوزن والقافية تحقق لصاحبها الحرية التامة في الكتابة، وفيما عدا ذلك فقد حافظت على المعنى الشعري العميق والإيحائي، بالإضافة إلى الخصائص الأسلوبية في كتابة الشعر.

من أبرز المنظرين لقصيدة النثر في الوطن الباحث والناقد الحداثي "أدونيس"إذ نجد له مقالة ضمن مجلة مجلة الشعر قدّم تعريفا واضحا ودقيقا لها، يقول في شأنها: « هي نوع متميز قائم بذاته، ليست خليطا، هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة، لذلك لها هيكل وتنظيم وقوانين ليست شكلية فقط، بل عميقة وعضوية كما في أي نوع فني آخر» (أدونيس، صفحة 18)، وهذا الكلام لأدونيس هو نفس الكلام الذي قالت به سوزان برنار في كون قصيدة النثر ليست جنسا هجينا وإنما هي جنس أدبي قائم بذاته يعمل على

تسخير لغة النثر في فضاء شعري وكأن قصيدة النثر جسدها النثر وروحها الشعر، حيث لها خصائص تتميز بها عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى.

إذن؛ فهي من خلال ما جاء من تعريفات محاولة جادة للانتقال« باتجاه معالم الشعرية العربية الحديثة، وأنها الخطوة الثانية في مجال بناء شعرية عربية معاصرة بقيامها على شرط التحديث الشامل بعد الشعر الحر يغدو تجديدا تدريجيا عن تقليد المألوف" (الحربي، 2008، صفحة 44).

أما بالنسبة للمكونات الأساسية لقصيدة النثر فكما جاء سابقا من خلال التعريفات فهي في عمومها تقوم على عنصرين هامين وهما الشعر والنثر« في الوقت عينه وتقوم على عنصرين: الخيالي والجوهري المستمر (الشعر)، والواقعي اليومي والعارض (النثر) من جهة أخرى ضمن تأليف وحشي يستمد قوته من قانون وحي الحرية». (أصف، 1999، صفحة 04)

وبناء على المعطيات؛ فإن قصيدة النثر تتألف من عنصري الشعر والنثر معا، فالشعر يمدها بالخيال المستمر أما بالنسبة للنثر فهي لغة الكتابة التي تتأسس وفقها، والحرية في الكتابة هو عنوانها الأبرز وشعارها الذي يجد المبدع راحته في فضائها الإبداعي.

نستنتج من خلال ما سبق بأن قصيدة النثر جنس نثري أدبي ظهر حديثا يحمل بين طياته حرية تامة في الكتابة بعيدا عن قيود الوزن والقافية ويرتكز على مبدأ الخيال الشعري والإيحاء وتوظيف الرموز، ويملك خصائص تجعله مختلفا عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى.

1. **تشكيل الصورة في قصيدة النثر:**

أ-لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور مادة (ص.و.ر):« الصورة في الشكل، والجمع صور، وقد صوره فتصور، وتصورت الشيء توهمت صورته، فتصور لي، والتصاوير: التماثيل» (منظور، 1997، صفحة 492). والتصَوُر هو:" مرور الفكر بالصورة الطبيعية التي سبق أن شاهدها وانفعل بها ثم اختزنها في مخيلته مروره بها يتصفحها" (الخالدي، 1988، صفحة 74).

لنمرّ إلى القاموس المحيط لصاحبه الفيروز آبادي والذي يقول في مادة (ص،و،ر) ما يلي: « الصورة بالضمِّ الشّكل (...) وقد صوره فتصوّر، وتستعمل الصورة بمعنى النّوع والصفة » (آبادي، 2003، صفحة 75)' ليضيف صاحب القاموس المحيط على لفظة الصورة بأنّها تستعمل في اللسان العربي على أنّها النوع أو الصفة.

وقد جاء في المعجم الوجيز في بيان ماهية الصورة ما يلي: « الصورة : الشكل والصورة المسألة أو الأمر :صفتها، يقال :هذا الأمر على ثلاث صور، والصورة الذهنية :الماهية المجردة، وصوّره : جعل له مجسمة ...و تصوّر الشيء : أي تخيّله واستحضر صورته في ذهنه » (العربية، 2004، صفحة 373)، كذلك وردت لفظة الصورة في القاموس المحيط : « الصورة بالضمِّ الشكل ... وقد صوره فتصوّر، و تستعمل الصورة بمعنى النوع و الصفة » (آبادي، 2003، صفحة 75).

إذن؛ فالصورة لغة هي التخيل الذهني وهو ذلك الاستحضار لصورة أو لمجموعة من صور سابقة ، يحاول بذلك العقل تذكرها و تجسيدها أمامه و كأنها حقيقة تُرى بالأعين .

والتصوير في القرآن الكريم ليس تصويرا شكليا بل هو تصوير شامل:« فهو تصوير باللون، وتصوير بالحركة وتصوير بالتخيل، كما أنه تصوير بالنغمة...» (الخالدي، 1988، صفحة 33).

ب-اصطلاحا: إنّ المتأمل في التراث الفكري العربي القديم يرى بوجود ربط مصطلح الصورة بعلم البلاغة ، وعلى هذا فهناك العديد من البلاغيين الذين تعرضوا لمفهوم الصورة، من أبرزهم الجاحظ الذي كان من أوائل النقاد والبلاغيين القدامى الذي أوردوا المعنى الفني للصورة وذلك ملخص في مقولته المشهورة التي يتحدث فيها عن ماهية الشعر حينما قال بأنّ المعاني ليست هي جوهر الشعر لأنّ « المعاني مطروحة في الطريق وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، فإنما الشعر صناعه وضرب من النسيج وجنس من التصوير» (الجاحظ، 1996 ، صفحة 132)، لقد ارتبط معنى الصورة بالبلاغة منذ القدم، فنجد الجاحظ يذكرها بقوله في تعريفه للشعر :«فإنما الشعر صناعة و ضرب من النسيج وجنس من التصوير » (الجاحظ، 1996 ، صفحة 131) ولهذا فإن البراعة في صنع الصورة و تجسيدها لا تتأتّى إلاّ لكل من امتلك مهارةً وبراعة و فنًّا رفيعاً .

كما يذهب قدامة بن جعفر للقول بأنّ صناعة « الشِّعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة على أنه لا بدَّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها ، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة » (قدامة، 1958، صفحة 65)، وعليه؛ فالصورة تنشأ لتبين المعاني التي يريد الشاعر إيصالها للمتلقي ولابد للصورة أن تكون ملائمة لما قد يقدم له من موضوع في الشعر بمعنى مراعاة المناسبة في إيراد الصورة بما يختص به موضوع القصيدة.

إنّ البحث في أهمية الصورة في العمل الإبداعي يضعنا أمام مقوله لعبد القاهر الجرجاني التي يرى فيها أنّ « " **الصورة** " إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا » (الجرجاني، د-ت، صفحة 508)، إذن -بحسب الجرجاني- فالذي ندركه بخيالاتنا منوط بما نراه بأبصارنا فتحقيق الخيالات في الذهن عائد لما تراه البصر في الحقيقة، وفي هذا يكون الربط بين المشاهدة العيانية وبين الخلفية الذهنية.

والتصوير هو الذي يعبر بالصورة الحسية المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية، ثم يرقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة... (قطب، 1995، صفحة 33) .

يتعرض الناقد والمفكر عبد القادر رباعي مصطلح الصورة بالشرح والتحليل، وهذا في قوله بأنها « تركيبة عقلية تحدث بالتناسب أو المقارنة بين عنصرين هما في أحيان كثيرة عنصر ظاهر وآخر باطن، وإنّ جمال ذلك التناسب أو المقارنة يحدد بعنصرين هما الحافز والقيمة » (رباعي، 1405هـ، صفحة 85).

إذن؛ انطلاقا من مقولة **"الرباعي "** نرى بأن الصورة هي عبارة عن عملية تركيبية يقوم بها الذهن البشري بين شيئين بينهما إما مقارنة أو تناسب معين شريطة أن يكون هناك حافز أو قيمة في هذه العملية؛ بمعنى حضور الدافع الذي يجعل من المبدع(الشاعر) يقوم بإيصال معناه متمثلا في صورة إلى المتلقي، أما بالنسبة للقيمة فهي الأمر الذي تحققه هذه العملية من حيث كونها في الأخير تحقق قيمة فنية جمالية إيضاحية.

وقال الدكتور **"عبد الوارث"** أنّ « الصورة هي ذلك المخلوق الفكري الفني الذي صوره الأديب فأحسن التصوير، ليحمل من المشاعر والأحاسيس ما يلهب الوجدان ويوقظ

الجنان، ويجعل المتلقي يعيش لحظات من جيشان العاطفة الفوار، فتأخذ الصورة ليرى نفسه...والصورة هي واسطة الشعر...كما هي مولد الخيال... » (المنعم، 1989، الصفحات 282–287.)، إذن؛ نجد الصورة في ميدان العمل الأدبي تظهر فيه مقدرة الشاعر وتبرز تمكنه من الصنعة الشعرية.

ولعل الناقد **''جابر عصفور''** أكثر تفصيلا في شأن هذه العملية، هذا الأخير الذي ربطها مباشرة بالخيال؛ حيث يقول في شأن الصورة بأنها « نِتاج لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه، وإنما تعني إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقة الكامنة بين الظواهر والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة» (عصفور، 1974، صفحة 213.)' وعليه؛ فأول نقطة وقف عندها **''جابر عصفور''** هي فكرة تعريف فاعلية الخيال، فهي ليست فكرة ساذجة كما كان القدامى يطرحونها على أنها عملية نقل الواقع المرئي إلى الذهن ومحاولة إصدار صورة إبداعية باللغة تحاكي الواقع، وإنما جابر عصفور ينفي هذا التحليل بل يشدد على أنّ أساس فاعلية الخيال هي إعادة التشكيل وليس الاكتفاء بالنقل فقط، زيادة على ذلك فهو يقول بنقطة اكتشاف العلاقة التي تكون بين الظواهر مع الجمع بين العناصر غير المتقاربة كذلك ومحاولة إصدار صورة مناسبة متناسقة، وجعلها متوحدة في صورة ذهنية فريدة، ليتم إنجاز عمل إبداعي متناسق يعمل على التشكيل داخل إطار فني مستحسن من قبل المتلقي.

1.2 التشبيه:

1.1.2 التشبيه التمثيلي (التشبيه المركب):

إنّ البلاغين اختلفوا في تعريفاتهم حول التشبيه التمثيلي، ونظرتهم لهم، فعرّف الخطيب القزويني التشبيه التمثيلي بأنّه((المعنى الذي يشترك فيه الطرفان تحقيقا أو تخييلا)).وهو تعريف مفتوح الأفق، يحتاج إلى قارئ حذق ليتمكن من فهم هذا الطرح.

وفي المقابل ،أورد السّكاكي تعريفا واضحا المعالم له، إذ يقول فيه ((–اعلم– أن التشبيه متى كان وجهه وصفا غير حقيقي ، وكان منتزعا من أمور عدة رخص باسم التمثيل)). (السكاكي، 1987، صفحة 364)

وإذا ما حاولنا استيضاح المسألة بين العلماء، نجد أنّ ابن الأثير يرد على هذه الطائفة من علماء البلاغة الذين يرون بوجود فرق أو فروق بين التشبيه والتمثيل؛ فيقول : ((وجدت علماء البيان قد فرقوا بين التشبيه و التمثيل ، و جعلوا لهذا بابا مفردا ، و لهذا بابا مفردا ،وهما شيء واحد لا فرق بينهما في أصل الوضع ، يقال : شبهت هذا الشيء ، كما يقال مثلته به، وما أعلم كيف خفي على أولئك العلماء مع ظهوره ووضوحه)). (الأثير، 1939، صفحة 115)

المتأمل لديوان **"ترد"** لصاحبته الشاعرة **"فايزة خمقاني"** يرى فيه العديد من الأمثلة الشعرية التي وظفت فيها الشاعرة الصورة التشبيهية خاصة النوع التمثيلي منه، وفيما يلي نماذج لبعض من نصوصها الشعرية نحاول فيها الحديث عن أثر هذا التوظيف على الجمالية الشعرية التي أكسبها للنص وللديوان ككل.

تقول الشاعرة من قصيدة **"وجه فاتن لحزن قديم"** (خمقاني، 2022، صفحة 16):

الصمت

أغنية الليل الحزينة

هدأة اليتيم بعد بكاء يومين.

تتحدث الشاعرة في هذا المقطع الشعري على أن الصمت الذي عايشته في فترة عمرية ما يشبه إلى حدّ كبير في هدأته اليتيم بعد أن مر على بكائه يومين، فيصير ساكنا هادئا لكنه مشحون بالحزن والحنق ممن أبكاه، وهذا التصوير هو ضرب من التشبيه التمثيلي الذي حاولت الشاعرة من خلاله تقريب الصورة من القارئ في كون الذي عاشته منذ زمان صار صمته مثل صمت اليتيم بعد أن مر على بكائه يومين، وهي بهذا شبّهت صورة بصورة. وهذا النوع من التشبيه يسعى إلى التقريب والإيضاح وجمالية في النص الشعري من أجل تقريب الصورة من التلقي.

2.1.2 التشبيه البليغ (المؤكد المجمل):

ضرب من التّشبيه '« حذفت منه الأداة ووجه الشبه، وعليه يكون مؤكدا مجملا ، ويعتبر أكثر الأنواع بلاغة » (علوان، 1998، صفحة 176.)، ويعد من التشبيهات المختصرة ذات الفائدة ، فـ((إذا ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه فهو تشبيه بليغ " (عتيق، د-ت، صفحة 405).

وعليه؛ فهذا هو الفرق الجوهري بينه وبين التشبيه البليغ ،أو بصيغة أخرى " تشبيه خلا من الرابط اللّفظي، والرابط المعنوي، ويبقى الطرفان على درجة قوية من دعوى الاتحاد ، تحتاج إلى فضل روية وإعمال فكر من المخاطب لاكتشاف جهة المشابهة بينهما " (إسماعيل، د-ت، صفحة 113).

الملاحظ أن هذا النوع من التشبيه يستعمل كثيرا في غرض الغزل والوصف ، وهو صورة واضحة وجليّة على تفنن العرب قديما وحديثا بأسلوب التشبيه، وعنايتهم الفائقة بهذا الفن التصويري، حتى جعلوا من المشبه و المشبه به يشكّلان لحمة واحدة ،بل أكثر من ذلك ؛إذ تنافس عليه الشعراء في نظم قصائدهم ،لتصير((البراعة في صياغته مقرونة لدى بعض الشعراء الأوائل ، بالبراعة في نظم الشعر نفسه)) (عتيق، د-ت، الصفحات 400-408.) ، حتّى جعلوا الإجادة في الشعر هي الإجادة في التشبيه و بخاصة التشبيه البليغ .

ديوان **"نرد"** مليء بالتشابيه البليغة، وفي هذا الجزء التطبيقي نحاول تسليط الضوء على بعض النماذج الشعرية التي حاولت الشاعرة من خلالها تكريس هذا النوع من التشبيه داخل مدونتها الشعرية؛ نذكر من بين تلك المواضع قولها في قصيدة **"هُويّة"** (خمقاني، 2022، صفحة 05):

وأنا موسيقى الصّباح
لا شأن لي
بنشيج الأرجوحة المعطوبة فيِ.

تشبه الشاعرة ذاتها بموسيقى الصباح الهادئة التي تحمل البشرى والأمل بيوم جميل، وهي تتنكر من كل صخب قد يصاحبها لأنها ترى في نفسها الطيبة والبراءة والسلاسة وتجعل من روحها شخصا محبوبا متفائلا، والتشبيه البليغ قد حقق لها تقريبا في المعنى مع إضفاء لمسة بلاغية جمالية للنص ولهذا المقطع بشكل خاص.

2.2 الاستعارة:

1.2.2 الاستعارة التصريحية :

المقصود بالاستعارة المكنية ((التي يكون فيها اللفظ المستعار كناية عن المشبه به غير المذكور في الجملة نصا ، و لذلك فهي الاستعارة التي حذف فيها المشبه به و ذكر لفظ مستعار بدل عليه)) (غركان، د–ت، صفحة 276) ، كما تعرّض لها السكاكي بالقول؛ بأنك((تذكر المشبه و تريد به المشبه به دالا على ذلك بنصب أو قرينة تنصبها ،وهي أن تنسب إليه و تضيف شيئا من لوازم المشبه المساوية)) (السكاكي، 1987، صفحة 379).

المتأمل لديوان **" نرد"** للشاعرة الجزائرية **"فايزة خمقاني"** يرى فيه كثرة استعمال هذا النوع من الاستعارة، حيث كان للاستعارة المكنية النصيب الأوفر من أغلب الصور الأخرى حضورا في ديوان الشاعرة؛ وهذا يتجلى في العديد من التوظيفات داخل جل القصائد إن لم نقل كلها، وهذه جملة من النماذج الذي سعت الشّاعرة إلى توظيف هذا النوع من التصوير الاستعاري، نذكرها على النحو الآتي:

تقول الشّاعرة في قصيدة " **هويّة**" (خمقاني، 2022، صفحة 06):

أنا الضّدان اجتمعا في وجه المجاز

فأربكاهْ.

لي غمزة الشّمس أراها ...

لا يراها سوايْ.

اعتمد الشاعرة في هذا المقطع الشعري من قصيدة "هويّة" الاستعارة المكنية وذلك في قولها (وجه المجاز) وكأن المجاز إنسان أو كائن حي له وجه، فحذفت المشبه (الإنسان) وأبقت على أحد لوازمه وهو (الوجه) على سبيل الاستعارة المكنية، لتحاول الشاعرة تقريب المعنى للمتلقي بالإضافة إلى وضع لمسة جمالية إيحائية قريبة للكناية في تعبيرها الشعري.

2.2.2 الاستعارة التصريحية :

أحد النوعين الأساسيين في تقسيم باعتبار الطرفان في الاستعارة، والتي ميزها البلاغيون القدامى، لذلك نجد قول الجرجاني عبد القاهر في باب الاستعارة التصريحية : ((الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء ،فتدع أن تفصح بالتشبيه و نظيره ،وتجيء إلى اسم المشبه به فتعتبره المشبه و تجريه عليه)) (الجرجاني، د–ت، صفحة 06.) وأشار إليها

السكاكي بقوله : ((هو أن يكون الطرف المذكور في التشبيه هو المشبه به)) (السكاكي، 1987، صفحة 371).

إذن؛ فهي((ما صرِّح فيها بلفظ المستعار منه (المشبه به) و حذف المستعار له)) (ديب، 2003، صفحة 200). الملاحظ على طول الديوان أن الشاعر لم تعمد إلى استعمال الاستعارة التصريحية إلا في مواطن قليلة جدا إن لم نقل نادرة؛ وهدا النموذج الوحيد الذي لاحظناه في الديوان؛ من قصيدة موسومة بـ"وجه فاتن لحزن قديم" إذ تقول الشاعرة في مستهلها (خمقاني، 2022، صفحة 11.):

لست حزينة .

أنا فقط أُرتّقُ الروح بماء السّماءْ،

ألملم خيبتي...وأدسها في خاصرة اللّحظة

وأغيب عنّي فيَّ.

تصرّح الشاعرة في هذا المقطع الشعري بقولها (أنا فقط أرتّق الروح بماء السماء) والمعروف أن ماء السماء المقصود به المطر، فحذفت المشبه وصرّحت بلفظ(ماء السماء) على سبيل الاستعارة التصريحية، حيث كان الأثر الجمالي لهذه الاستعارة هو إيضاح المعنى بالدرجة الأولى وشدّ انتباه الملتقي للبحث فيما يعادل هذا اللفظ، وهو من الاستعمالات اللغوية التي تخرج التعبير الشّعري من الرتابة إلى الإبداع في الاستعمال اللغوي.

إذن؛ من خلال عثورنا على هذا النموذج الوحيد في الديوان يجعلنا نطلق حكما بأنّ الشاعرة **"فايزة"** كانت ميالة للتكنية والتعبير غير المباشرة بدل المباشرة في الطرح ، والنماذج عديدة ومتنوعة على طول الدّيوان ولا يمكن حصرها والحديث عنها جميعا، والناظر في الديوان يرى فيه ذلك الكم الكبير المتقن في توظيف هذا النوع من الاستعارة بشكل يكاد يكون متقنا إلى درجة كبيرة، مما يدلّ على حرفية مقتدرة وإجادة فذة عند الشّاعرة في توظيف مثل هكذا صور استعارية.

وبهذا تكون الشاعرة قد جعلت من التلميح ديدنها الشعري بدلا من التصريح، فالشّاعرة ترى في التلميح طريقا لها في الكتابة بدل التصريح الذي يفقد –نوعا ما– جوهر

الشعر ، هذا الأخير الذي يرى في اللّغة الشعرية لغة غير مباشرة تستثير القارئ نحو البحث عن سبيل لتعريتها وجعلها مفهومة بالنسبة له.

3.2 الصورة الحسية:

يعود سبب هذه التسمية لكونها « تستمد من عمل الحواس، ولا فرق فيها بين الحقيقي والمجازي ، والحواس هي النافذة التي يستقبل بها الذهن مواد التجربة الخام، فيعيد تشكيلها بناء على ما يتصور من معان و دلالات، غير أن الصور الموحية لا تتأتى بمجرد حشد المدركات الحسية ووصفها، وإنما تتطلب نوعا من العلاقة الجدلية بين الذات المبدعة ومدركاتها الحسية» (الرزاق، 2009، صفحة 51)، وعليه؛ فهي صور ترتكز على المدركات الحسية للمدرك ويتم ربطها مباشرة بذات المبدع؛ ويمكن تقسيمها إلى أنواع؛ نذكر أهمها:

1.3.2 الصورة البصرية: تعتبر الصورة البصرية من بين الصور الحسية وهذا عائد إلى " إن كل مرئي حسي، ولكن الصورة البصرية ليست دائما هي الصورة الحسية، فهي نتاج الحواس الأخرى أيضاً، ولعل أهم ما يميز الصورة البصرية هو اعتمادها على الألوان" (الرزاق، 2009، صفحة 52).

ولذلك يمكن القول أن الصورة البصرية مبدؤها وأساسها الجوهري هو تحديد الألوان وربطها بذات المبدع.

تقول الشاعرة (خمقاني، 2022، صفحة 13):

ولكنّ قلبي غادَرْ
يلاحق ورقة صفراء تاهت...
يُمسك زوادة التّرقّبْ
يتّكئ على عصا الدّمع.
ويشكو الرحلة الطويلة.

الملاحظ من خلال هذه الأسطر الشعرية أن الشاعرة **"فايزة خمقاني"** رسمت للمتلقي صورة بصرية من خلال اعتمادها على اللون الأصفر، هذا الأخير الذي يعبّر عن الشيء الثمين والبراق الذي تشد الأنظار دوما نحوه، إلا أنها في هذا المقطع الشعري تدل الورقة الصفراء على ذهاب وقت الاخضرار والعيش بفرح، فالورقة حينما تسقط من الشجرة يتغير لونها نحو الاصفرار عنوانا على الذبول وضياع العمر وبهرجة الحياة إلى العيش في

يأس وقنوط، وهي بهذا التعبير الشعري حاولت أن تجعل المتلقي مشاركا في العمل الإبداعي وذلك من خلال دوره في محاولة تجسيد صورة بصرية أمامه تعبر له بها أن قلبها بدأ في الذبول وذهاب بريقه وأنه غادر نحو ورقة يابسة.

2.3.2 الصورة اللّمسية: تعمل حاسة اللمس على « إدراك الأشياء والجمال ، ويمكنه أن ينوب عن البصر إلى حد ما، فلئن كان اللمس عاجزا عن إفادتنا باللون إلا أنه يطلعنا على أوصاف كالرخاوة و النعومة والخشونة والضخامة والصلابة و السخونة» (مريم، 2012، صفحة 222).

إذن؛ فحاسة اللمس يمكنها أن تصف لنا الشكليات ويمكن الاعتماد عليها في إدراك مظاهر الأشياء وجمالها، كذلك يمكن للمس معرفة درجة حرارة الأشياء وحدتها من نعومتها. تقول الشاعرة **"فايزة خمقاني"** في ديوانها نرد من قصيدة **"هوية"** (خمقاني، 2022، صفحة 05):

وأنا موسيقى الصّباح
لا شأن لي
بنشيج الأرجوحة المعطوبة فِي
مساءٍ باردْ.

وظفت الشاعرة هنا في هذا المقطع الصورة اللمسية في قولها(مساء بارد) حيث كان دور الصورة اللمسية إيصال المعنى إلى المتلقي بأن المساء الذي تتحدث عنه والذي لا يعنيها وهو المساء البارد الذي يمكن القول عنه بأن البرودة هنا مقصود بها الجمود والتقلص وعدم الحركة بأريحية على عكس الصباح الذي نسبته لها ففيه تتحرك وتلهو وتبعو في الجو موسيقى جميلة.

3.3.2 الصورة الذّوقية: الذوق من أهم وأبرز الحواس التي يعتمد عليها الكاتب في العملية الإبداعية فهي تستخدم في معرفة حلاوة ومرارة '' الأشياء على الرغم من أن خصائص الحاسة الذوقية محدودة في الطعام وقائمة على التماس المباشر لها لمعرفة الجيد من الرديء ، والحلو من الحامض من المالح من المر، وما إلى ذلك من إحساسات ذوقية دقيقة أخرى" (حسين، 2021، صفحة 53)، وعليه؛ فحاسة الذوق تعتمد على الالتماس مع

الأشياء مباشرة من أجل إدراك الذوق(الحلاوة–المرارة)، وهي تتقارب مع حاسة اللمس وحاسة الذوق وذلك في مبدأ الالتماس مع الأشياء.

تقول الشاعرة بخصوص هذا النوع من الصور الحسية (خمقاني، 2022، صفحة 63):

وينتهي بي الأمر باردا وحيدا

تيبّست أطراف القلب

دون أن يرتشفني أحد.

تدل لفظة (يرتشفني) على اعتماد الشاعرة على التصوير الذوقي الذي يجعل من حاسة الذوق أساسا لها، فهي تنفي عن نفسها أن يكون لأحد السبق في رشفها، فهي حرة لا تأبى أن تكون في متناول أي أحد، ليفهم القارئ من خلال هذا التصوير أن الشاعرة صعبة المنال والمراس وأن الوصول إليها ليس أمرا في المتناول.

4.2 الرمز وخلق الصورة:يعرفه " مجدي وهبة الرمز بقوله : ((الكائن الحي أو الشيء المحسوس الذي جرى العرف على اعتباره رمزا لمعنى مجرد كالحمامة أو غصن الزيتون رمزا نلاحظ من خلال التعريف بأن المعنى اللغوي للرمز، فهو إيحاء بعيد عن البيان للسلام)) (وهبة، 1984، صفحة 18).

ويعرف محمد غنيمي هلال الرمز قائلا: ((الرمز هو صلة بين الذات والأشياء، بحيث تولد المشاعر عن طريق الإشارة الغنية لا عن طريق التسمية والتصريح)) (هلال،، 2001، صفحة 24)

يتبين لنا من خلال هذا التعريف بأن الرمز حسب رأي "محمد غنيمي هلال يكون بين والشيء المرموز إليه ، وذلك يكتشفه القارئ من خلال الإيحاء وليس من خلال اللغة الذات البسيطة.

1.4.2 خصائص الرمز: للرمز سمات وصفات يتم استنباطها من خلال جملة من المفاهيم المتنوعة للرمز، وإذا انتفت عنه صار إشارة أو علامة وهي:

أ– **الغموض:** ونعني به الخفي من الكلام أي المبهم الغير واضح ..

ب–**الإيحاء:** هو أن يكون الرمز مفتوحا على دلالات متباينة ومختلفة، حيث أنها عنوان للجمال الفني للتجربة ، حيث الكثافة والعمق ، وتعدد القراءات والتأويل .

ت- **الإيجاز:** ويسقط " **ابن سينا الخفاجي**" الرمز على الإيجاز في قوله : « والأصل في مدح الإيجاز والاختصار في الكلام، أن الألفاظ غير مقصودة في نفسها، و إنما المقصود هو المعاني والأغراض التي احتيج إلى العبارة عنها بالكلام ». (الخفاجي، 1953، صفحة 251)

ث- **الاتساع:** وهو اللفظ الذي يتسع فيه التأويل وينطبق أيضا على التعبير الرمزي.

ج- **السياقة:** وهي إحدى خصائص الرمز، حيث يكون السياق في الرمز كالعينات السيميائية في النص يوجهه ويخلق له فضاءه الدلالي .

1.1.4.2 الغابة: بورقة صفراء: استعملت الشاعرة **"فايزة خمقاني"** رمز الورقة الصفراء في مواطن متنوعة من ديوانها **"نرد"** نذكر منها: تقول الشاعرة من قصيدة **"وجه فاتن لحزن قديم"** (خمقاني، 2022، الصفحات 12-13):

لست حزينة/ولكن قلبي غادَرْ/يلاحقُ ورقة صفراء تاهتْ.../يمسكُ زوادة التّرقّبِ/ يتّكئ على عصا الدّمعِ.

من خلال هذه الأسطر الشعرية يتجلى لنا أن الشاعرة تبعث برسالة للمتلقي بأن قلبها لم يقف عند قصة قديمة، بل ذهب يبحث عن ورقة صفراء تاهت في وسط الرياح، فالورقة الصفراء الي تسقط من الشجرة لها دلالة على بداية علامات الموت وذهاب روح الحياة منها، لتبدأ الرياح باللعب بها، وقلب الشاعرة لم يبرح مكانه بل أخذ بالجري وراء ورقة صفراء يابسة باحثا عن أي أمل.

2.1.4.2 الرّمل:

استعملت الشاعرة رمز الرمل في العديد من القصائد، وهي على النحو الآتي:

تقول الشاعرة في قصيدة **"وجه فاتن لحزن قديم"** (خمقاني، 2022، الصفحات 19-20.):

لست حزينة

ولكني أتابع خيطا رقيقا

ينفلت من الغياب

يمتد طويلا إلى الأفقْ.
أتابع أثرا على الرمل
الرمل حكاية المساءْ
الرمل وجع القلبِ
الذي كان باردا.

تنتخب الشاعرة رمز **"الرمال"** الذي يشير في قراءته السياقية إلى البيئة التي تعيش فيها، فهي مرتبطة بالصحراء ورمالها ، إذ تختار الرمل رمزا مكررا في العديد من قصائد الديوان، لتجعل منه أيقونة وإشارة إلى أن الرمل يألفها وتألفه، يحيط بها ويعيش معها مثلها مثل ذاكرتها التي تكتب فيها وسرعان ما تنمحي لكن في الأخير تبقى الذكريات مرسخة في عمق الذات، فتربط رمز الرمال كثيرا بلفظة (لست حزينة) لتنفي عنها الحزن إذ تشير من خلال رمز الرمال أنها لا تقف على حزن قديم فالرمل وإن كان حكاية المساء ووجعا للقلب إلا أنه في الأخير يصبح في المساء باردا لا ينبض بعنوان الحياة وهي الحرارة. **الصمت:**

نلاحظ في ديوان **"ترد"** أن الشاعرة كررت كثيرا من استعمال رمز "الصمت " في مجموعة من قصائدها، نورد بعض النماذج الشعرية على النحو الآتي:

تقول الشاعرة في قصيدة **"مقام الغياب"** (خمقاني، 2022، صفحة 48):

كان عليك أن ترقصي الوقت كلّه./كان عليكِ /أن تمتدّي /إلى الأعلى/كشعلة/تُحارب الصّمت/ بلهيب الحضور.

إن دلالة رمز **"الصمت** " هنا تشير إلى ذلك الكبت والانطواء الذي يأتي بعد تجرع الخيبات، فالشاعرة في هذا النص تخاطب ذاتها في نص حواري داخلي، تسعى من خلاله إلى الدفع بنفسها إلى الخروج من هذه الحالة وأن تستمتع بنبض الحياة وعنوانها وأن تحارب ذلك الصمت بالحضور القوي.

الخاتمة: نخلص في آخر هذه الورقة البحثية إلى جملة من النتائج والتوصيات؛ أبرزها:

- تتكشف شعرية الصورة في ديوان **"ترد"** عبر استخدام عناصر مثل التشبيه، الاستعارة، والرمز، مما يساهم في خلق بنيان إبداعي يمتاز بالغنى الدلالي وتعدد الإيحاءات

- اعتمدت الشاعرة فايزة خمقاني على توظيف الصور الحسية، بما فيها البصرية، اللمسية، والذوقية، مما ساهم في تعزيز التجربة الشعرية وإضفاء طابع حيوي ومؤثر على النصوص الموجهة للمتلقي
- يسود الديوان طابع الغموض الرمزي، ما أتاح للنصوص مجالاً واسعاً للتأويل وعمّق جوانبها الجمالية والفكرية، مُحافظاً على القيم الفنية للنصوص الشعرية
- برعت الشاعرة في استخدام الاستعارة المكنية، مما يدل على ميلها نحو التعبير غير المباشر، في المقابل، قلَّ اعتمادها على الاستعارة التصريحية، وهو ما يُظهر تفوق اللغة الشعرية الإيحائية وتماسكها الداخلي .
- قدمت قصيدة النثر في الديوان فضاءً رحباً للتجريب، حيث امتزجت اللغة النثرية مع الشعرية باستخدام انزياحات بلاغية مكثفة شكّلت كثافة دلالية متميزة وأثرت الإيقاع الداخلي للنصوص

6. قائمة المراجع:.

آبادي, ا .(2003) .القاموس المحيط ، .بيروت ، لبنان :دار الجيل.

أدونيس .(s.d.) .في قصيدة النثر) .العدد.(14

إسماعيل, أ) .د–ت .(التصوير البياني في شعر مسلم بن الوليد الأنصاري.

أصف .(1999) .لحداثة الشعرية وقصيدة النثر .مجلة الموقف الأدبي.04 ,(343)

الأثير, ا .(1939) .المثل السائر .مصر :مكتبة البابي الحلبي .

الجاحظ .(1996) .الحيوان .بيروت :دار الجيل.

الجرجاني, ع .ا) .د–ت .(دلائل الإعجاز .مكتبة الخانجي.

الحربي, ف .ب .(2008) .سيمياء الحداثة في قصيدة النثر، .مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية.44 ,

الخالدي .(1988) .نظرية التصوير الفني عند سيد قطب .، الجزائر :المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، .

الخفاجي, ا .س .(1953) .سر الفصاحة .القاهرة، مصر.

الرزاق, ب .ع .(2009) .الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي.51 .p .

السكاكي .(1987) .مفتاح العلوم .بيروت–لبنان :دار الكتب العلمية.

العربية, م .ا .(2004) .المعجم الوجيز .طباعة خاصة بوزارة التربية و التعليم .

العلاق، , ع .ج1990) .م .(في حداثة النص الشعري دراسة القديمة .Vol)ط .(1بغداد العراق :دار الشؤون الثقافية العامة.

المنعم ,ع .ا .(1989) .من صحائف النقد الأدبي الحديث .القاهرة :دار الطباعة المحمدية درب الأتراك بالأزهر.

برداره ,س .(1993) .قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا .بغداد، العراق :دار المأمون،.

حسين ,ع . ع .(2021) .أثر كف البصر على تشكيل الصورة الحسية عند أبي علي البصير.53 .p .

خمقاني ,ف .أ .(2022) .ديوان نرد .قالمة-الجزائر :دار كلاما للنشر والتوزيع.

ديب ,م .ا .(2003) .علوم البلاغة .لبنان :المؤسسة الحديثة.

رباعي ,ع .ا1405) .هـ .(الصورة الفنية في النقد الشعري .الرياض :دار العلم .

عتيق ,ع .ا) .د-ت .(علم المعاني و البيان و البديع ، .مصر :دار النهضة العربية.

عصفور ,ج .(1974) .الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي .القاهرة :دار الثقافة.

علوان ,م .و .(1998) .من بلاغة القرآن الكريم .مصر :الدار العربية للنشر والتوزيع.

غركان ,،) .د-ت .(ظم البيان العربي .Vol)ط .(1 ،دمشق :دار الرافي للدراسات و التجربة و النشر.

ق .ب .(1958) .، نقد الشعر .لبنان :المكتبة البوليسية.

قطب ,س .(1995) .التصوير الفني في القرآن الكريم .القاهرة -مصر :دار الشروق.

كوهين، ,ج .(2000) .النظرية الشعرية -بناء لغة الشعر .Vol)ط4 .، .(القاهرة مصر.

مريم ,س .(2012) .الصورة المدينة في شعر العميان.222 .p .

مطلوب ,أ2001) .م .(معجم مصطلحات النقد العربي القديم .لبنان، بيروت.

منظور ,ا .(1997) .لسان العرب، .Vol)ط1 ، .(بيروت :دار الصادر،.

هلال، ,م . غ .(2001) .الأدب المقارن .Vol)ط .(3القاهرة، مصر :نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

وهبة ,م .(1984) .معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب .لبنان :مكتبة لبنان.