



الصورة الفنية في قصيدة "أسلي غربي بدفء الرّخام"
للشاعر إسماعيل يبرير

The Artistic Image in the Poem "I Entertain My Alienation with
Marble's Warmth" By Ismail Yabrir

زيبوش حورية

المركز الجامعي مرسلتي عبد الله تيبازة (الجزائر)، houriazibouche88@gmail.com

ملخص:

يُعدّ إسماعيل يبرير من الشعراء الذين اهتموا بالكتابة حول قضايا وطنهم الاجتماعية والسياسية، وقد تميّز عمله من خلال قصيدة أسلي غربي بدفء الرّخام من نفس الديوان بالتميّز، ذلك أنّ العنوان يحمل زخما دلاليًا تتجلى معانيه من خلال الصور الفنية التي تتوقّر عليها دوال العنوان والمثن، حيث تسعى هذه الدراسة إلى استجلاء دلالات الخطاب في النصّ الشعريّ من خلال إجراء نقديّ يتمثّل بداية في رصد مجموع الصّور الفنيّة الواردة في الخطاب والتي من خلالها نحاول إبراز أهمّ القضايا التي يحاول الشاعر معالجتها في نصّه عبر معبر فنيّ وجماليّ. هذا وقد تهدف دراستنا إلى قراءة الخطاب المضمّر من وراء دلالة المفردات من خلال تعالقها بالسياق النصّي الذي وصلنا من خلاله إلى بناء معاني جديدة للنصّ الشعري قيد الدراسة وسبر أغوار مكونات الخطاب الاجتماعي والسياسي على حدّ سواء.

كلمات مفتاحية: الصورة؛ الفنيّة؛ أسلي؛ غربة؛ دفء؛ رخام؛ يبرير

Summary:

Ismail Yabrir is considered one of the poets who have focused on writing about the social and political issues of their homeland. His work stands out through the poem "I Console My Exile with the Warmth of Marble" from the same collection. The title carries significant symbolic weight, which is reflected through the artistic imagery present in both the title and the text. This study aims to explore the discourse within the poetic text by critically analyzing the collection of artistic imagery employed. Through this analysis, we seek to highlight the key issues the poet intends to address in his text through artistic and aesthetic means. Our study also aims to uncover the underlying discourse behind the semantic connotations of the vocabulary, by examining its interplay within the textual context. This allows us to construct new meanings for the poetic text under study and delve into the depths of the social and political discourse embedded within it.

Keywords: Imagery, artistic, console, exile, warmth, marble, Yabrir

1. مقدمة:

يُعدّ النصّ الشعريّ فضاءً فنيّاً يقدّم لوحة تعرض أجزاءها بدوال ومدلولات تولّد نوعاً من الانسجام الفنيّ، وهو قالب يحمل فكرة بناء التجربة الشعريّة، حيث تمتزج هذه الأخيرة مع التجربة الإنسانيّة مولّدة جماليّة فنيّة لعمل إبداعي يشترك فيه الخيال بالواقع، مفسحاً المجال إلى خلق عنصر آخر يتمثّل في الهدف الذي يروم الشاعر تحقيقه من خلال عمله الإبداعي وهو سبر أغوار الذات الإنسانيّة ومحاكاتها بلغة غير مألوفة حسّيّة وأكثر جماليّة، بعيدة عن أصلها المعجمي الذي قيدها في أسلوبها الخطابى المباشر محاولة منه إخراجها إلى مدلولات غير مباشرة تتطلّب من القارئ البحث عن معانيها للوصول إلى دلالة النصّ، وبالتالي تُعدّ الصورة الفنيّة جزءاً من الخيال الشعري الذي يتخلّل النصّ باحثاً عن دلالاته التي وجد من أجلها، فهي رؤية للعالم الخارجى عبر عالم لغوي جمالي يتمثّل في دوال النصّ، ومن خلال مجموع هذه الأخيرة التي يحتويها عنوان القصيدة "أسليّ غربيّ بدفء الرّخام" كصورة فنيّة عامة تُجزئ لنا مجموعة من الصور الجزئية، كانت لنا وقفة عبر هذه الدراسة والتي تطرح الإشكالية الآتية: كيف ساهمت الصورة الفنيّة في بناء دلالة القصيدة؟

وللإجابة على الإشكالية اعتمدنا في الجزء النظري على مفهوم الصورة الفنيّة في الأدب عند الغربيين والعرب، ثمّ انتقلنا في الجزء التطبيقي إلى البحث عن مجموع الصور الفنيّة التي يتضمّنها الخطاب. كما ارتأينا في هذه الدّراسة إلى توسّط المنهج البنيوي،

الذي يساعد في تكوين بنية اللّغة والدلالة التي يفتح عليها النصّ الشعري، كما اعتمدنا على ربط العلاقات بين مفردات عنوان القصيدة ومفردات مفتاحية في المتن الشعري كخطوة أولى للخوض في تحليل النصّ.

2. الصورة في الأدب

تعدّ الصورة الفنيّة في الأدب من أبرز الصور التي يستخدمها المبدع لشحن دلالة النصّ وإثراء لغته وتوطيد علاقة الدوال فيما بينها مشكّلة معنى المعنى، أو بالأحرى المعنى الكامن وراء المعنى الظاهر في الخطاب "فالصورة في الأدب، هي الصّوغ اللّساني المخصوص، الذي بوساطته يجري تمثّل المعاني تمثّلاً جديداً ومبتكراً، بما يُحيلها إلى صور مرئيّة معبّرة، وذلك الصّوغ المتميّز والمتفرد، هو في حقيقة الأمر، عدول عن صيغ إحاليّة من القول إلى صيغ إيحائيّة وهي تهدف إلى تحويل غير المرئي من المعاني إلى المحسوس، وتعويم الغائب إلى ضرب من الحضور، ولكن بما يثير (الاختلاف) ويستدعي (التأويل) بقرينة أو دليل، الأمر الذي يُغذي المعنى الأدبي بفرداته المخصوصة لدى المتلقّي، إذ تنحرف الألفاظ في التشكيل الصوري عن دلالاتها المعجميّة إلى دلالات خطابيّة حافة وجديدة، ومن ثمّ يمنح النصّ هوّيته التي تتجدّد دائماً مع كلّ قراءة " ¹، إذا الصورة الفنيّة تستنطق ما وراء الدوال وتغور فيها معربة عن المعاني الغائبة في الخطاب، هذا ما يجعل القارئ يتذوق فنيّة النصّ ودلالته .

تعود جذر الصورة الفنيّة إلى الفلسفة، فقد اهتمّ الفلاسفة بداية مع "أفلاطون" Platon و"أرسطو" Aristote إلى "كانط" Kant بمقولة الصورة قبل اقتحامها مجال النقد الأدبي، حيث "انتقلت مقولة الصورة من حقل "الميتافيزيقا" وما يتّصل بها في الفلسفة القديمة، إلى حقل "المعرفة"، وفي هذا التحديث دخلت الصورة في صلب التفكير المعرفي في العصر الحديث، ووجد هذا المفهوم صدهاء في الدراسة الأدبيّة، سواء ما كان منها بلاغيّاً أو أسلوبيّاً، أم كان بنائيّاً أو دلاليّاً" ²، وبالتالي عُنيت الدراسات الأدبيّة وحتىّ النقيديّة بالصورة الفنيّة في مجالات عديدة كعلم البلاغة والأسلوب وعلم الدلالة ممّا أدّى بمعظم النقاد العرب إلى اهتمامهم بشأن الصورة من أمثال "الجاحظ" و"قدامة بن جعفر" و"عبد القاهر الجرجاني" و"ابن الأثير" وغيرهم، كما أنّ الاهتمام بالصورة تجاوز حقل الفلسفة والأدب والنقد إلى علم المنطق وعلم النفس .

يبقى مصطلح الصورة الفنيّة تشوبه بعض الشوائب، " ومع أنّ الصورة الفنيّة مصطلح حديث، صيغ تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها، فإنّ الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح قديم، يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعيّة للفنّ الأدبي. قد لا نجد المصطلح - بهذه الصياغة الحديثة- في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول، أو تميّزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام"³، وبالتالي تظلّ الدراسة تصبّ في البحث عن مكنون الخطاب حتّى لو اختلفت طرق تناولها وعرضها.

3. أهميّة الصورة الفنيّة في النقد الغربي

أمّا بخصوص أهميّة الصورة الفنيّة هي "الجوهر الثابت والدائم في الشعر، قد تتغيّر مفاهيم الشعر ونظريّاته، فتتغيّر - بالتالي- مفاهيم الصورة الفنيّة ونظريّاتها، ولكنّ الاهتمام بها يظلّ قائماً ما دام هناك شعراء يبدعون، ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه، وإدراكه، والحكم عليه"⁴، فلا يمكن الاستغناء عن الصورة الفنيّة لأنّها جوهر الأدب ووسيلة الأديب في التعبير عن مكنونات الأدب حتّى وإن تغيّرت بتغيّر مفاهيم الشعر ونظريّاته.

هناك من يرى أنّ الصورة الفنيّة ليست إبداعاً جمالياً أو بلاغياً فحسب، وإنّما هي نتاج الذهن الخالص، بمعنى أنّها ليست محاولة للتقريب بين الصور جمالياً وإنّما التقريب بين واقعيتين متباعدين حيث يقول "أندريه بروتون" André Breton قائلاً: "إنّ الصورة إبداع خالص للذهن، ولا يمكن أن تُنتج عن مجرد المقارنة (أو التشبيه)، إنّها نتاج التقريب بين واقعيتين متباعدين، قليلاً أو كثيراً، وبقدر ما تكون علاقات الواقعتين المقربتين بعيدة وصادقة بقدر ما تكون الصورة قويّة وقادرة على التأثير الانفعالي ومحقّقة الشعر."⁵، وبالتالي يتحقّق الذوق الأدبي لدى القارئ، ويصنع النصّ جواً من الواقعيّة على حساب الجماليّة ويبلغ الأثر المراد به.

4. أهميّة الصورة الفنيّة في النقد العربي

اختصّت الصورة الفنيّة كأداة تعبيرية بأغراض المدح والثناء فقد "كانت الصورة الشعريّة دوماً موضوعاً مخصصاً بالمدح والثناء، إنّها هي وحدها التي حظيت بمنزلة أسى من أن تتطلّع إلى مراقبها الشامخة باقي الأدوات التعبيرية الأخرى، والعجيب أن

يكون هذا موضع إجماع بين نقاد ينتمون إلى عصور وثقافات ولغات مختلفة، ولهذا أمكن القول : إنّ الصورة الشعرية كيان يتعالى على التاريخ"⁶، فإذا كان التاريخ يُدون حقائقه كما في الواقع فالصورة ترسم تلك الحقائق خيالياً وتلبسها ثوبا جمالياً بحيث تظهر حقائق التاريخ في قالب فنيّ.

كما وجدت الصورة في "أسرار البلاغة" لعبد القاهر الجرجاني بأسى تعابيرها الحسية في قوله: "أملأ بكلّ ما يملأ صدرا، ويمتع عقلا، ويؤنس نفسا، ويوفّر أنساً، وأهدي إلى أن تهدي إليك أبدا عذارى قد تخيّرت لها الجمال، وعني بها الكمال، وأن تخرج لك من بحرها جواهر إن باهتها الجواهر مدّت في الشرف والفضيلة باعا لا يقصر، وأبدت من الأوصاف الجليلة محاسن لا تنكر، وردت تلك بصفرة الخجل ووكّلتها إلى نسبتها من الحجر، وأن تثير من معدنها تبرا لم ترمثه"⁷؛ حيث تقدّم الصورة فحوى النصّ الأدبي برفق وأنس ومتعة في القراءة والتمعّن لسبر أغوار النصّ ودلالاته، كما شبهها "الجرجاني" بالعذارى في-الصور- تختار كما تختار العذارى التي بدورها تُخرج من بحرها الجواهر، وبالتالي شبه الصورة بالبحر تُخرج معاني ودلالات عديدة وتُسعد قارئها ومتلقيها تماما كما يسعد البحار بما يهديه له البحر.

كما أنّ "عبد القادر القط" يرى أنّ "الصورة في الشعر هي الشكل الفنيّ الذي تتّخذ الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاصّ يُعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفنيّ"⁸، حيث تشترك كلّ هذه الإمكانيات اللغوية لتحقيق التركيب الكلّي للصورة الفنية من خلال الألفاظ والعبارات التي يختارها الشاعر وتكون مناسبة لموضوع القصيدة وتخدم التجربة الشعرية للشاعر.

لقد تعدّد مفهوم الصورة في الدراسات البلاغية "فقد وسّع من خلال الصورة إلى حدّ أصبح يشمل كلّ الأدوات التعبيرية الشعرية ممّا تعودنا على دراسته ضمن علم البيان، والبديع، والمعاني، والعروض، والقافية، والسرد، وغيرها من وسائل التعبير الفنيّ، وهذا الاستخدام لمصطلح الصورة لا يسعف على التحليل كما يجرد الصورة من المعنى المضبوط الدال على نوع مخصوص من أدوات التعبير الشعري"⁹

لقد وسّع المفهوم الجديد من إطار الصورة الفنيّة والتي لم يبق حصراً في الدراسات البلاغية وإنّما تجاوز المفهوم القديم إلى خلق خيال خصب في دوال النصّ، فقد تتشكّل الصورة الفنيّة من مفردة واحدة لا تستدعي أخرى لإكمال معناها أو إظهار دلالتها، وبالتالي "فهي لا تلجأ إلى الوسائل المجازية المألوفة في التصوير، ومع ذلك تُبدع صورة تمور بالحركة الدائبة، يتواصل فيها السريان من العالم الخارجي إلى داخل النفس المحزونة، في طبقات من الصور الجزئية يتراكم بعضها فوق بعض لتكون صورة كليّة مؤثّرة"¹⁰، فتتشكّل الصورة الكليّة من مجموع الصور الجزئية التي تربطها علاقة مع بعضها البعض.

كما يجدر بنا هنا الحديث عن مدى تأثير الصورة الفنيّة في العلاقة بين النصّ والمتلقّي حيث تعدّ أداة ربط بين المبدع والقارئ "فبالصورة يتمّ التأثير في نفس المتلقّي، وإثارة انفعالاته ومشاعره وخلق جو من الجمال الذي يطيب للنفس أن تتأمّله على عكس الكلام المباشر التقريري الذي ليس فيه إحياء أو تصوير أوجده الخيال ووقّرت الصياغة والبناء الفنّي للكلمات"¹¹ فجمايلية الصورة تكمن في جعل المعنى يختبئ وراء الكلمات في أسلوب غير مباشر يبلغه القارئ بتركيز محكم وشغف في سبر أغوار النصّ واكتشاف دلالاته.

5. خصائص الصورة الفنيّة

يرى "عبد الملك مرتاض" أنّ "الصورة ملازمة للإبداع أبداً ومزايلة للآثار المكتوبة التي لا تنتهي إلى الإبداع، فكأنّها شيء ضدّ المنطق وقواعده، فهي شرارة إبداعية ابنة الخيال وحده"¹² فهي خاصيّة فنيّة تُعنى بالخيال الفنّي وبعيدة عن الكتابة السطحيّة التي لا تندرج ضمن الإبداع، كما تبتعد كلّ البعد عمّا هو منطقي على مستواها الشكلي، لكنّها تُخفي في طياتها غير الفنّي وتستبعد معانيها ما هو فنّي فحسب إلى البحث عن المنطقي من الخطاب ورصد حقائقه.

كما أنّ الصورة الفنيّة لم تقتصر على الشعر فحسب، وإنّما اهتمّ بها الأدب عموماً كما يقول "عبد الملك مرتاض" "ليست الصورة الفنيّة وقفاً على الشعر وحده، فهي ملحوظة في كلّ نتاج أدبيّ خلاق، فلا ينبغي تصورها في القصيدة دون القصّة، ولا في الملحمة دون الرواية، ولا في الأرجوزة دون الخطبة، فما كان يسمّيه البلاغيون في قول "الحجّاج بن يوسف الثقفي" الشهير (إنّي لأرى رؤوساً قد أينعت وحان قطعها، وإنّي

لصاحبها) (استعارة مكنيّة) ليس في مصطلح النقد الأدبي الحديث ومفهومه إلاّ صورة فنيّة" ¹³ ، هذا وقد ذهب "عبد الملك مرتاض" إلى ما ذهب إليه بعض النقاد الذين ذكرناهم سالفًا، ذلك أنّ الصورة في نظره متوقّرة في كلّ خطاب إبداعي على اختلاف جنسه، كما أنّ النقد الحديث اصطلاح اسم الصورة الفنيّة بعدما كان النقد القديم ينعتها بالاستعارة أو الدراسة البلاغيّة.

جنگ الناقد الجزائري "مرتاض" إلى أنّ الصورة الفنيّة حديثة النشأة في النقد الحديث وبالأخصّ العربيّ ذلك أنّ المعاجم والموسوعات العربيّة لم تذكر عنها ما يوضّحها قائلًا "عبثًا نحاول البحث عن مفهوم هذا اللفظ بمعناه التّقدي في بعض هذه المعاجم القاصرة، وقد أكثر النقاد الغربيّون حولها الحديث، وساقوا التعريفات المتشابهة طورًا والمتعارضة طورًا آخر، وقد اتّفقت في سياقها العام على أنّ الصورة ليست تشبيها وما ينبغي لها، وإنّما هي شيء يجنح نحو تقريب حقيقتين متباعدتين" ¹⁴ ، وبالتالي فالصورة في نظره تستند إلى ما ذهب إليه النقاد الغربيّون على أنّها تظّل دراسة تحاول التقريب بين حقيقتين متباعدتين في قالب جماليّ وفنيّ.

6. تجلّيات الصورة الفنيّة في قصيدة "أسليّ غربتي بدفع الرّخام"

ننتقل للنصّ قيد الدراسة لمحاولة استجلاء مجموع الصور الفنيّة وعلاقتها بالبنية التركيبية الدلاليّة للنصّ، حيث يظهر البناء الشكلي للقصيدة في خمسة مقاطع، ومن خلال قراءتنا لها اتّضح أنّ كلّ مقطع يحتوي على مجموعة من الصور الفنية تربطها علاقة مع كلّ مفردة من مفردات العنوان. نبدأ من أول لفظة في عنوان القصيدة (أسليّ) وربطها مع مفردة (الوقت) الذي تمحور الحديث عنه في المقطع الأول.

أسليّ ← الوقت

تظهر القصيدة من الوهلة الأولى على شكل حوار قائم من متكلم إلى الوقت، الذي يعدّ زمنًا محددًا ثابتًا، يمضي دون أن يكرر نفسه، إلّا أنّ الشاعر يريد بالوقت هنا الزّمن الحسيّ لا الزمن الطبيعي، وكيف أصبح المتكلم يشعر بمروره المثلث الذي يشبه خطى عجوز تمهل توقه للعشق ولم يعد في أوجّه، وبالتالي تباطأت حركة الشعور والحسّ والرغبة في بلوغ الهدف وأصبح الأمر يتعلّق برغبة المتكلم المثقلة في التغلّب على مجموع

الأحاسيس التي لا تمر بسرعة جزاء الظروف التي يعيشها، وذلك بتسليية نفسه في محاولة منه تحقيق رغبة في الحياة وإصلاح ظروفه وما يقابله من معارضة الطرف الآخر له، حيث يقول الشاعر:¹⁵

أيها الوقت صرت تمطّ الخطى،
هادئا كعجوز تمهل توقه للعشق،
خيّب نزعتة الأنثوية

تتجلّى النزعة الأنثوية كصورة تحتاج إلى الاهتمام والرعاية ويد العون لتحقيق مجموعة من الأهداف التي يسعى إليها المتكلم، إلى قول الشاعر:¹⁶

خيّبه العمر والأصدقاء الذين قضوا ...
دائما في الأساطير يبحث-نبعث- عن حالةٍ
تنقذ المتورط منا

يتّضح لنا كما قلنا سابقا أنّ الوقت مقترن بزمن حسيّ، حيث تدلّ خيبة العمر على عدم قدرة المتكلم على إثبات ذاته ووجوده، فمضى هائما غائما وحيدا، كما أنّه يشي بأنّ المتكلم وهو يخاطب الوقت يرسم صورة لنفسه وهو بعيدا عن مكان ما وهو القالب الذي يصبّ فيه المتكلم رغباته وأهدافه، فمضى تائها ومتوهما يبحث في الأساطير التي بدورها عجيبة أحداثها، لكنّها ذات كفاءة عالية تملك قوى خارقة يلمس المتكلم النجاة من خلالها ممّا هو متورط فيه وحائر في سبيل تحقيقه، إلّا أنّ تلك الأساطير خياليّة، ويبقى غارقا في أن يعود ويطوف بها مجددا، فيلقي باللوم على الوقت الذي يلفّ تلك المشاعر مثل تبغ اقتحم أنفاس المرء وأصبح من الصعب مغادرتها، وبالتالي فرض نفسه وأصبح ينفث بتلك المشاعر ما يرغبه هو لا ما ترغبه النفس فيه، حيث يقول¹⁷:

أيا وقت صرت تلفّ مشاعرنا مثل تبغ؛
وتنفث فينا الرغائب؛

لتبقى رحلة ملاحقة الرغبة والشعور غير مجدية وغير حقيقية وإنّما هي مجازيّة يأبى المتكلم أن يخضع للمحنة التي يعيشها، ويتّضح ذلك من خلال قول الشاعر:¹⁸

ورحلتنا كالمجاز نلاحقها في الفضاء
فتأبى، ونأبى الخضوع لمحتننا

إلى أن حلّ اليأس وقهرت المشاعر والأحاسيس ولم يعد للمتكلّم حديثاً عن ما يجيش تلك العواطف ويبعث فيها الحياة من جديد، فلا التضاريس ولا العواصف ولا الكتابة ولا الغناء ولا الأحلام باستطاعتها أن تنفخ روح السعادة والبهجة في نفس المتكلّم جرّاء المحنة التي تلمّ به، وبالتالي فهو يسليّ نفسه في محاولة إيجاد حلّ لأزمته، وجعل من مشاعره المتذبذبة المتصدّعة تستهلك كلّ ظلمة الليل في محاولة التفكير في تخطّي الأزمات، ولعلّ الشاعر في محاولة الحديث عن أزمة أحلّت بالمتكلّم ومن حوله، ربّما العشريّة السوداء التي لم تُبقي على أحد آمن حتّى في بيته وهو يعيش الليل كلّّه بخوفه وسواده منتظراً طلوع النهار ليغفو ويأخذ بعض من الراحة التي فقدوها بالليل، وبالتالي ظروف اجتماعية قاسية مع رغبة في تحقيق أهداف باءت من أصعب ما يروم المتكلّم تحقيقه، نتلمّس ذلك في قول الشاعر¹⁹:

لا تضاريسُ نمسحها فنرى،

لا عواصف تمسحنا فنرى...

وفقط كلّما اقترب الليل كنّا ندخّن كلّ السّواد؛

لنغفو عند الصّباح.

تظهر لنا الصورة الفنيّة في المقطع من خلال ثنائية (الحسّ والرغبة) التي تستحضرها مفردة "أسليّ" في العنوان فبقت التسلية محكومة بين ما تشعر به نفس المتكلّم وما ترغب به دون جدوى لتحقيقه.

يتّضح في المقطع الثاني حديث الشاعر عن "الغياب" نمثّل له بلفظة (غربتي) في العنوان تقابلها لفظة (الغياب) في المقطع

غربتي ← الغياب

نلمس الصورة الفنيّة من خلال لفظة "غربتي" في العنوان مقابل لفظة "الغياب" في النصّ، حيث جعل من الغياب شيء مادّي يلاك بقوله (سنلوك الغياب نمجّده)، وكأنّ الزمن الحسّي والمشاعر التي تجوب نفسية المتكلّم وإحساسه بالضيق والغياب ظلّت باقية وراسخة في حلقة دورانيّة متكرّرة إلى أن أصبح ذلك الغياب يمجّد، وبالتالي قيس الغياب كبعد معنوي بما هو مادي حقيقي يمجّد، لكن السؤال الذي نطرحه: غياب ماذا؟

نجيب، غياب عن الوطن، نمثل له بقول الشاعر "لنقيم احتفالاً بتاريخنا"²⁰،
وتاريخ أمة ما يعبر عن الوطن، هذا الغياب المعنوي الذي من خلاله يريد المتكلم إثبات
أنه بعدما كان غائبا، محاولا استدراك الوضع والتواصل مع الوطن وبناء حوار يقوم على
تأسيس طريق جديد بعد ما كان منقطعا، والحوار منعدما تغيب فيه كلمة المتكلم (الأننا)
مقابل حضور رأي الطرف الآخر المخالف والمنافي له ويتضح ذلك في قول الشاعر:²¹
ليكون تواصلنا جيّداً،...

لنؤسس نحوا جديدا يروق لأضدادنا،

لنقيم احتفالاً بتاريخنا،...

كما الانصراف وحيدا

فمحاولة المتكلم إظهار صورته بوجوده وإثبات يُظهر به قوته التي يجب أن تتجلى
للطرف الآخر (الأضداد) ويقصد به الشاعر الطرف الرافض والمنافي لما يسعى إليه المتكلم
لأجل إحداث التغيير وإعلاء صوته، وذلك من خلال ذكر التاريخ وبطولة الأمجاد من أجل
البقاء والحضور الدائم، وتفعيل لغة الحوار الذي يؤسس نهجا جديدا، وأنّ القيام يكون
من الوقعة والألم الذي أصاب المرء في الماضي ومن تاريخه وأصل وجوده،

ومن لا جذور لآلامه التهم المرء

هدم معنى²²

نمثل في المقطع الموالي بلفظة الرخام التي تقابلها البلد في النصّ، نستدلّ بقول

الشاعر: "تقول حروف الرّخام"²³

الرخام ← البلد

جعل من الرّخام الشيء المادي الصلب القويّ الذي يصعب كسره بسهولة
والقاسي والبارد، وفي نفس الوقت ذو مظهر جميل، هذه الصورة الفنيّة تدلّ على الوطن
القويّ والصلب ولكنّه قاسٍ وبارد على من حوله من أبنائه، وفي نفس الوقت يبقى جميلا
في نظر أبنائه، هذا البلد الذي يحكمه من لا يدركون قيمته وقيمة شعبه، وبالتالي فكرة
قساوة البلد تعود على السلطة ومن يحكمها والنظام الفاسد الذي تسير عليه الدولة.

جعل الشاعر من لفظة "حروف" صورة فنيّة أيضا، فالحروف وحدها ليست لها

معان إلا إذا تألفت ووضعت في السياق، وبالتالي جعل الحروف مثل أفراد الوطن، إذا

كان كل فرد منعزل عن الآخر لا معنى له في مجتمعه، لكنه إذا تألف مع غيره مثل الحروف عند تألفها تقدّم معنى واضحاً وسياقاً واضحاً أيضاً، فإذا تألف أفراد البلد الواحد عزّزوا قيمة الوطن وجعلوه في أبهى عطائه، وبالتالي تألف الدالتين "حروف" و"رخام" وائتلافهما يترتب عنه موضوع قيمة في الوحدة بين ما يسعى إليه الشعب وما يتيح الوطن من فرص لشعبه تتألف وتشكّل هدف يخدم كلا الطرفين، لكن سرعان ما تتغيّر الأمور وينضب هدف الشعب في التغيير والإدلاء برأيه كعنصر فعال في المجتمع وبناء الوطن وخدمته في قول الشاعر: "نشئ بعد الرّحيل" حيث يدلي بمكانة الشعب غير المهمة والمنعزلة حيث يُعدّ مجرد أشياء آيلة للزوال والنسيان بعد الرّحيل مثل الأشياء التي يملكها الإنسان يستغلّها ويستعملها لصالحه وخدمته، وإن لم تكن كذلك ألقى بها ولم يعد أمره يهمّها، كذلك الشعب إن لم يستغلّ لصالح السلطة المضطّدة أصبح مجرد شيء لا يُذكر، مقابل برودة نبض الوطن في قلب أبنائه لعدم مراعاة حقوقهم والوعود التي يقدّمها دون تحقيقها، فأصبح الشعب يشكّك في وعوده، ثمّ جعل الشاعر من البلد مجرد شارع يحوي أناساً تائهين ضائعين يجولون فيه بلا راية ولا معلم يحدّد طريقهم وتوجّههم ويظهر في قول الشاعر:²⁴

تقول حروف الرّخام: "نشئ بعد الرّحيل

ويبرد نبض الحبيب...

ثمّ يخدشنا-عادة- شارع يتسكّع فيه

الضّبايع بلا راية"

نلاحظ أنّ الشاعر وضع هذه الأسطرين مزدوجتين مثل الأقوال المهمة التي توضع كذلك ليثير الانتباه ويجعل من قول "حروف الرّخام" والتي تمثّل "الشعب" كما أسلفنا سابقاً بتحليلها أنّ الأمر لم يعد مجدياً، ولم يعد التحكم في زمام الأمور وارداً، وبالتالي تمّ البوح بشعورهم اتّجاه وطنهم "يبرد نبض الحبيب" الذي أصبح حبّه بارداً لديهم. ترتبط الصورة الفنية الآتية بدلالة لفظة "دفء" في العنوان، هذه المفردة التي تأخذ حيّزاً مكانياً وموطناً تصبّ فيه معناها مقابل الحديث عن "المكان" في النصّ

دفء ← المكان

حيث يقول الشاعر:²⁵ في المكان

ألا نستطيع التقاط خطانا من الوقت،

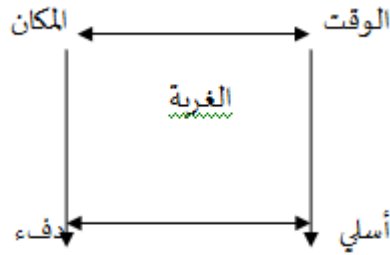
ننسبها للغريب ونرضى بهامشنا

يحاول الشاعر في هذا المقطع أن يجعل من المكان حصر لحريّة المتكلّم وضغط عليه من خلال عدم استطاعته الخروج من أزمنته وتفعيل دوره في مجتمعه مقابل منح الفرصة لغيره من الغرباء ورضاه بهامشه (وأفراد المجتمع)، وبالتالي يجب عليه أن يتفاعل ويُبدي رأيه في ظلم من يعتبرهم متون (الحكام) برفضه لحكمهم وما يصبون إليه.

فلعلّ الهوامش تشرّح أفضل ظلم المتون

لعلّ المتون تصير الهوامش في ساعة²⁶

نحاول ربط العلاقة بين المقطع الثالث والمقطع الأول



من خلال الشكل تتواطئ دلالة المفردات (الوقت) الذي تقابله لفظة (أسلي)، حيث أصبح الوقت والذي يمثّل الزمن الحسّي مجرد تسليّة يوهّم بها المتكلّم نفسه بمحاولته إحداث التغيير، مقابل (المكان) الذي تقابله مفردة (دفع) وهو المكان الذي أصبح غريباً عن أهله، لم يعد يوفّر الدفء لهم أو يُشعرهم به، كلّ هاتاه المفردات تصبّ في قالب شعوري، الغربة بقساوتها، لكنّ الشاعر لا يقصد بالغربة في شكلها الطبيعي وإنّما غربة الانتماء والاهتمام والتمهيش الذي تعرّض له المتكلّم بين أحضان وطنه، والذي يقابله في الشكل العلاقة بين (الوقت الزمن الحسّي) الذي لم يعد المتكلّم يحسّ به في (المكان) الذي ينتهي إليه، مقابل لفظة (أسلي) التي تربطها علاقة مع كلمة (دفع) حيث أصبحت هذه الأخيرة أيضاً مجرد تسليّة ووهّم لدى المتكلّم، تُشعره باللذّة في النعاس والغرق في النوم وترك كلّ شيء دون الالتفات نحوه، وبالتالي الاستسلام وفقد محتواه وسبيله الذي يسعى إليه، حيث لم يعد للمكان دفع بعدما همّش أفراداه، ولم تعد لكلمتهم أهميّة ووجودهم مكانة بين الغرباء الذين لهم الأسبقية عليهم، الذين

اخترتهم السلطة الفاسدة ليمثلوهم وكذا الاستحواذ على حقوق وحرية الشعب الذين اعتبرهم الشاعر مجرد هوامش والأجدر بهم أن يكونوا المتون في الأصل ولعلّ هذا ما سيحدث كما يتطلّع له الشاعر في قوله على لسان المتكلم:²⁷

فلعلّ الهوامش تشرح أفضل ظلم المتون

لعلّ المتون تصير الهوامش في ساعة

وذلك من خلال التغيير الذي يجب أن يحدثه الشعب وممثلهم لاستدراك ما فاتهم من خلال قفزة فكرية تُطالب برفض هذا النظام الجائر بحقهم، هذا ما سنلاحظه في الصورة الموالية.

تظهر صورة فنية أخرى في نفس المقطع من خلال قول الشاعر:²⁸ "ساعة الأرض تقفز"

حيث تحول معنى الساعة من دلالاته الزمنية الطبيعية إلى دلالة ذات أبعاد فكرية استشرافية تهدف إلى تحقيق أمر ما، أمر معنوي، حيث أنّ الساعة هي اللحظة التي تحين فيها درجة الوعي والخروج من التبعية وعدم تصديق كلّ ما يوعد به والمطالبة بإعلاء الفرد لكلمته وأنّ له الحق لإثبات وعيه وصنع قراراته، والأرض توحى بالحياة والمطالبة بالعيش الكريم، ومفردة تقفز هي رؤية نحو التغيير والإتيان بالجديد وتغيير التفكير الذي كانوا عليه واستبداله بأخر يثبت أحقية الشعب في بناء وطنه، كما نلاحظ أنّ هذه الهبة الفكرية تفزع في قول الشاعر:²⁹ "تفزع فكرتنا" فالفزع يكون لمن كان فكره مشّتت، شارد الذهن، بعيد في تفكيره عن من حوله، هكذا هو المتكلم في النصّ والشعب بحاجة إلى ساعة ترنّ عليهم لتفزع فكرهم الذي كانوا عليه محاولة منها تطلّعهم إلى فكر آخر مغاير، حتى الساعة التي أشرنا إليها لا نقصد بها الساعة المادية وإنّما هي الساعة المعنوية التي توحى بالفكرة التي آن الوقت لإثباتها والتي تُخرجهم من حلقة الضيق والشتات إلى التحرر من الآخر المتسلط وهذا أكيد سيقابله إنكار الطرف الآخر له (النظام) وعدّهم بمثابة الغرباء تنكرهم، ولعلّ قول الشاعر "تنكرنا الفاكهات"، فالفاكهة هي ما طاب من الأكل، يدلّل بها الشاعر عن من طاب لهم العيش من أهل بيته (وطنه)، وكذلك قوله "وكلّ المعادن تُنكرنا" تدلّ المعادن على القوة والصلابة وكذلك الثروة التي يمتلكها الوطن لكن لا تظهر على العيان، والتي استحوز عليها الحكام وكلّ من يتزعّم أنّه يخدم الوطن، حيث يقول:³⁰

ساعة الأرض تقفز،

تفزح فكرتنا،

غرباء...

وكلّ المعادن تُنكرنا

وبالتالي تتواطئ كلّ الجهات محاولة كسر وجهة الشعب بطريقة غير مباشرة من خلال وعود كاذبة يصدّقها الشعب ويتوهم ذلك الدفء ويغرق في النعاس والإنطفاء من جديد ليستسلم ويفقد في كلّ مرّة رغبته في إيصال كلمته وإبراز دوره في مجتمعه، ويفقد الأمل الذي مثّل له الشاعر "بالصباح"، ونور الطريق ويد المساعدة الذي مثّل له "أقمارنا"، والتواصل بين الأفراد الذي مثّل له أيضا "بالمسافة"، حتّى أسلوبهم في السؤال لم يعد مجديا أو متّفقا عليه، في قول الشاعر:³¹

تتلقّت كلّ الجهات تدور...

توهمنا الدفء،

لذّتنا في النّعاس،

ونفقدنا.

تظهر لنا صورة فنيّة أخرى في المقطع الرابع تتجلّى من خلال لفظة "غربيّ" في الضمير المستتر "أنا" وهي أنا المتكلّم والتي تقابلها حديث المتكلّم عن نفسه التي منحها مجالا تثبت به نفسها وكيونتها.

أنا المتكلّم ← كنت أسعد

يحاول المتكلّم أن يضع فسحة تساعد في الخروج من التيه الذي يشعر به في كلّ مرّة، حيث يظهر كبتا داخليا لمشاعر المتكلّم يريد التخلّص منها وإفراغ محتواها، خروجه بمشاعره وأحاسيسه وطردها إلى الضياع وعدم التفكير بكلّ أمر لا جدوى منه

كنت أسعد حين أضيع

يضيع الكلام...

ذاكرة الهاتف المتواضع³²

كما تتّضح لنا صورة فنيّة أخرى في قول الشاعر³³: أفرح حين تصوير الحكاية زيفا

يعلّقنا

وكأنّه جعل من حكاية الوطن أو بالأحرى الوعود التي يقدّمها الحكام مجرد حكاية مزيفة يتعلّق بها المواطن أو الشعب وبالتالي هي تشبه لوحة لسحاب يفكر في الأرض ومن يقطنها، لكنّه سرعان ما يفرش فرحتها في الخريف ، حيث تروى الأرض وتسعد الأشجار مثلما يأمل الشعب بالوعود التي يعدها حكام الوطن والتي تمرّ كسحابة وتسقط الفرحة والأمل وتصبح الحكاية مجرد زيف.

تظهر صورة فنية أخرى في المقطع الأخير من القصيدة في قول الشاعر: ³⁴ "جلسنا على سُدّة الوهم نرقبنا"، حيث جعل الشاعر على لسان المتكلّم للوهم سُدّة، والسُدّة في المعجم هي باب الدار، حيث جعل لأوهامه بابا يريد الهروب من خلالها أو يرقب مجالا للإفلات منها لأنّها لا جدوى منها. وقول الشاعر أيضا على لسان المتكلّم قلت لي: " تتجنّب بحر الهروب" ³⁵

وكأنّ الشاعر جعل حوارا داخليا بين المتكلّم والبلد، هذا البلد أو الوطن الذي يدفع بأبنائه إلى اللّجوء إلى حلول غير مجدية، مثلا الهجرة إلى الدول الغربيّة، حتّى السّؤال الذي أدّاره المتكلّم في نفسه أنّ الوطن يسأله إن كان يتجنّب بحر الهروب وهو يرى نفسه في أضعف صورة، لكنّه يرفض ما تراوده به نفسه في التخلّي عن رغباته مجيبا في ذلك " لكي لا أموت وحيدا" وهو يريد أن يبقى بأرضه ووطنه، فإن مات يموت بين أحضان وطنه على الرغم ممّا يعيشه، وهذه الفكرة تتوافق ولفظة الرّخام الذي رغم قساوته وبرودته يبقى مظهره جميلا، تماما مثل الوطن ونقصه به الوطن الجغرافي بمكانه وزمانه الذي يذكر بطولة أمجاده وتاريخه يبقى جميلا في نظر أبنائه رغم الظروف التي يوجد عليها أو بالأحرى أوجد عليها رُغما عنه، وبالتالي يبقى المتكلّم متطلّعا دوما إلى إيجاد حلول تخرجه مما هو عليه، وظروف أحسن ممّا هو عليها، محاولا أن يولّد قصّته الجديدة في تحرّره بأفكاره وكيفية المطالبة بحقه مثل الطائر الحرّ وذلك بذكره رسم قصّته ب"جناحين" والتي تدلّ على طلب الحرّية في أخذ قراراته والسلام الذي يجب أن ينعم به الوطن وشعبه، حيث يقول: ³⁶

أولّد قصّتي الآن

أرسمها بجناحين ثمّ أريني شكل ولون الخلاص

كما رفض المتكلّم الحكاية المزيفة والوعود الكاذبة التي عدّها المتكلّم مجرد افتراءات لن تستطيع أن تؤلّف وحدته والشعب مع الوطن، إلّا إذا وصل إلى تحقيق

مطالبه والتفاف الوطن حول شعبه، يظهر من خلال قول الشاعر: أكنت تظنّ بأنّ "الحكاية تعرف كيف تؤلّفنا"؟³⁷ كما تتّضح صورة فنية أخرى في قول الشاعر:³⁸

أيّها البلد الواقعي اخترعنا أهمّ من الواقعية

دعنا نواصل

إنّا أثاثك

فامنح أثاثك بعض البهاء وبعض الغموض

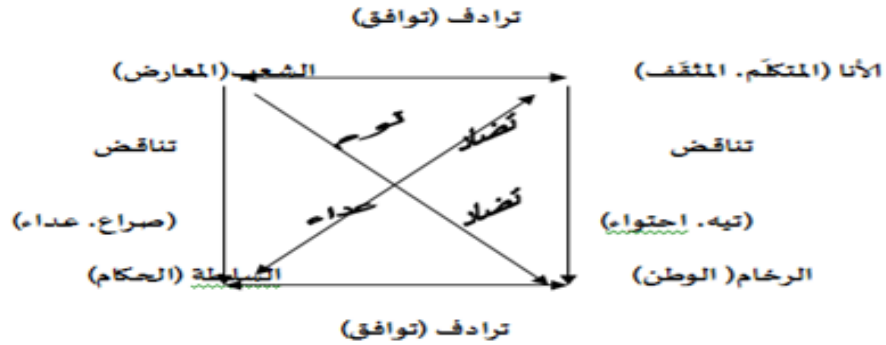
المتكلم ← المثقف

يظهر لنا المتكلم في النصّ شخصا واعيا بما يقول ويفكر به، ينادي البلد "أيّها البلد"، حيث جعل من الوطن المكان الجغرافي شخصا يسمعه لكنّه لا يجيب نداءه، محاولا منه (المتكلم) التأثير فيه وجعله يلتفت لرغبته في منحه فرصة المواصلة في سبيل تحقيق ما يطمح إليه .

حيث نجد لفظة "أثاثك"، الأثاث هو من يزيّن منظر البيت ويضعه في حلّة أبهى، وهو من يوفّر الراحة والاستقرار والهدوء والاسترخاء والطمأنينة النفسية لأهل البيت، فإن كان البيت هو الوطن، والشعب أهله وأصحابه، فإنّ الأثاث هم الأفراد النخبة، المثقفة، التي يتوجّب حسن انتقائهم ليمثّلوا الشعب والوطن، ويؤثّثوا له ما يجعله يرقى إلى مصاف غيره من الأوطان، وبالتالي يظهر المتكلم في النصّ بصورة المثقف ومن الطبقة النخبوية التي تسعى لحفظ الأمن والسلم في الوطن وخدمته والدفاع عن باقي أفراد المجتمع بمختلف طبقاتهم الاجتماعية، حيث يخاطب المتكلم الوطن وهو يقصد حكامه والسلطة الجائرة بحقّه، ويذكره بأنّه جزء منه، يجب اختراعه واكتشافه ومعرفة قدراته وإمكانياته في تسيير شؤون بلده "أيّها البلد الواقعي اخترعنا"³⁹، ومطالبته بتركه يواصل ما يسعى إليه لا عرقلته ومحاولة إسقاطه وقتل عزيّمته وإرادته في كلّ مرّة يحاول فيها الخروج من أزمتته، حيث عاش المثقف أزمة اجتماعية وفكرية .

كذلك أبناء الوطن أو الشعب هم من يجعلون البلد في أبهى صوره وحلّته من خلال مشاركتهم في بنائه اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا وثقافيا، وبالتالي يطالب المتكلم في النصّ والذي يمثّل الشعب هذا البلد أن يمنحه الفرصة بالإدلاء برأيه وعدم معارضته في القيام بدوره لبناء وطنه "دعنا نواصل"⁴⁰، "إنّا أثاثك"⁴¹

نمّثل مُجمل ما تتمحور عليه القصيدة بالشكل الآتي:



يتبيّن لنا من خلال الشكل أنّ (الأنا) المتكلم الذي وكلّه الشاعر ليمثّل الطبقة الاجتماعية العاملة بأمور الدولة، المثقف الذي يصنع قراراته بمحاذاة الأفراد الذين يمثلهم، ويكون في توافق معهم، يُناقض الرّخام (البلد) من خلال إحساسه بالغربة والتهيه والضبياع في وطنه نتلمّس ذلك في قول الشاعر: ⁴² "أيّها البلد الواقعي اخترعنا أهمّ من الواقعية" وكذا علاقة الشعب بالسلطة التي تقوم على التناقض أيضا والصراع، في مقابل الترادف والتوافق بين السلطة (الحكام) والرّخام (الوطن) التي تزعم خدمتها للوطن، هذا ما يخلق تضاد بين الشعب والوطن من خلال اللوم الذي يوقعه الشعب على الوطن وليس العداء له، مقابل خلق التضاد بين الأنا (المتكلم) والذي يشكّل عداء للسلطة والنظام السائد الفاسد الذي يقيمه الحكام مقابل رفض السلطة وكّن العداء أيضا له، ممّا يخلق الصراع السياسي على الحكم وبالتالي يحدث تشوها يشوب العلاقات الاجتماعية بين السلطات وبين الأفراد وحتى بين الحكام والمسيرين فيما بينهم، هذا ما يؤدّي إلى خلخلة البنية الاجتماعية من خلال تصدّع البنية المنظوماتية . كما يتّضح لنا أنّ المتكلم في النصّ لا يلوم الوطن في حدّ ذاته، وإنّما من حوله من مسيرين للسلطة ونظامها الفاسد، حتى الشعب يوقعون اللوم على الوطن بمُجمله ويقصدون نظام الحكم المُجحف في حقّهم وحقّ بلدهم، وبالتالي يشيرون بأصابع الاتهام إلى الحكام.

7. خاتمة:

من خلال التنوع في خلق الصورة الفنية نجد أنّ الشاعر حاول تقريب حقيقتين متباعدتين تتمثّلان في إرادة المتكلم (الأنا) الذي يمثّل الشعب وأبناء الوطن في المطالبة بحقّه ومحاولة التقدّم وصنع قراراته، ورفض الطرف الآخر له والذي يمثّل السلطة الذي

يكسر بدوره تلك الإرادة القويّة فيسقط كلّ مرّة بعد المحاولة القويّة بالنهوض بكلمته، فيبقى الشعب غريباً يعيش لا استقراراً والفوضى التي وجدها المتكلم مجرد تسليّة (أسلي غربي) مقابل (دفع الرّخام) كمعادلة صعبة الجمع بينهما، فكيف للرّخام البارد أن يكون دافئاً أو أن يمنح الدفع لغيره؟، وكيف للبلد (الذي تمثله السلطة الفاسدة) الباردة مشاعره اتّجاه أبنائه أن يمنح الأمان والاستقرار والدفع لهم؟، حيث يرى المتكلم الدفع مجرد وهم يتسلّى به مثلما الانتظار والوعود التي طالما انتظرها الشعب دون جدوى. ومنه تطرح القصيدة قضيّة اجتماعية وسياسية تتمثّل في علاقة الشعب بالسلطة وهي علاقة مذبذبة وغير واضحة المعالم، يسعى الشاعر لمعالجتها بصورة أدبيّة وفنيّة.

مراجع البحث وإحالاته:

- 1 بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص3.
- 2 جابر عصفور، الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص 07.
- 3 نفس المرجع، ص09.
- 4 محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص17.
- 5 نفس المرجع، ص07.
- 6 عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مطبعة وزارة المعارف، استانبول، 1954، ص40.
- 7 عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي، دار النهضة العربيّة، بيروت، 1978، ص435.
- 8 محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، مرجع سابق، ص10.
- 9 عليّ البطل، الصّورة في الشعر العربي، (دراسة في أصولها وتطوّرها)، دار الأندلس، ط2، 1981، ص26.
- 10 جابر عصفور، الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، ط2، 1983، ص424.
- 11 عبد الملك مرتاض، الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث، دار ابن خلدون، ص 186.
- 12 عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري: دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، دار الحداثة، لبنان، ط1، 1986، ص71.
- 13 المرجع نفسه، ص70.

14 إسماعيل يبرير، أسليّ غربيّ بدفء الرّخاء، دار العين للنشر، 2017، ص 09.

15 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

16 المصدر نفسه، ص 10.

17 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

18 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

19 المصدر نفسه، ص 11

20 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

21 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

22 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

23 المصدر نفسه، ص 12.

24 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

25 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

26 المصدر نفسه، ص 12.

27 المصدر نفسه، ص 12.

28 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

29 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

30 المصدر نفسه، ص 13.

31 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

32 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

33 المصدر نفسه، ص 14.

34 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

35 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

36 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

37 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

38 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

39 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

40 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

41 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

42 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

قائمة مراجع البحث:

- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.
- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.
- محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990.
- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مطبعة وزارة المعارف، استانبول، 1954
- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي، دار النهضة العربية، بيروت، 1978.
- عليّ البطل، الصورة في الشعر العربي، (دراسة في أصولها وتطورها)، دار الأندلس، 1981.
- عبد الملك مرتاض، الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث، دار ابن خلدون.
- عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة، لبنان، 1986.
- إسماعيل يبرير، أسلي غربي بدفء الرّخام، دار العين للنشر، 2017.