الصورة الفنية في شعر لطفي عبداللطيف
(أكـــواخ الصفيح أنموذجاً)

أ. عبير أبوالقاسم الصغير ـ كلية التربية أبو عيسى ـ جامعة الزاوية.

ملـخص الـدراسة :

كان عنوان هذه الدراسة الصورة الفنية في شعر لطفي عبداللطيف (أكواخ الصفيح) أنموذجاً، فالصورة الفنية تُعَد أحد التراكيب الأساسية لأي عمل أدبي؛ لأنها ليست مجرد صورة أبداها التداول وأنضبها الاستعمال، ولكنها صورة خاصة أبدعها الفنان في قالب لغَوي خاص، ينتقي الشاعر فيه ألفاظه بحسه المرهف ، ويوحي من تجاربه الخاصة، وينظمها في نسق حافل بالتعبير المجازي والإيقاع الموسيقي الأخَّاذ.

وقد اتَّسَمت الصورة بتعدد العناصر لبنائها منها الفكرة والواقع والخيال وصدق العاطفة ، وكان من أهم النتائج التي توصَّلَ إليها البحث:

- جاءت الصورة الفنية في شعر لطفي عبداللطيف تعبيراً صادقاً عن نفسه ، فقد عبَّرَ من خلاله عن معاناته، وأحزانه، وهمومه وغربته.
- وظَّفَ لطفي عبداللطيف التشبيه والاستعارة في تشكيل الصورة الفنية.

Abstract:

The title of this study was the artistic image in the poetry of Lutfi Abdul Latif (The Tin Huts) as a model. The artistic image is one of the basic structures of any literary work. Because it is not just an image shown by circulation and exhausted by use, but a special image created by the artist in a special linguistic form, in which the poet selects his words with his delicate sense, and inspires from his own experiences, and organizes them in a pattern full of figurative expression and captivating musical rhythm.

The picture was characterized by a multiplicity of elements for its construction, including the idea, reality, imagination and sincerity of emotion, and one of the most important results reached by the research:

The artistic image in Lutfi Abdul Latif's poetry was a true expression of himself, through which he expressed his suffering, his sorrows, his worries and his alienation.

-Lotfi Abdel Latif employed similes and metaphors in shaping the artistic image.

المقدمـــــــــــة :

الحمد لله حمداً كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه أن بعث فينا رسُولاً مِنَّا يدعونا إلى دين الحق، والصلاة والسلام على خير الأوَّلِين والآخرين محمد بن عبدالله، الأُمِّي الهاشمي وعلى آله وصحبه ومن والاه إلى يوم الدين وبعد:

فإنَّ الشـــاعر لُطفي عبداللطيف من الشـــعراء الليبيين المشـــهود له بأدبه وثقافته، فهو شـاعر الألم الكبير؛ حيث حظِيَ ببعض الدراسـات التي تناولت حياته وموضـوعاته في الشعر مثل : الرمز، ولكن لم أجد دراسة فيما أعلم ركَّـــــزَت على الصورة الفنية في شعره ، أو تناولتها من جوانبها المختلفة.

إنَّ البحث في العلوم البلاغة والتدبر في معانيها وألفاظها عمل لا تنضـــب مادته ولا يقل زاده ، وجهد لا يضيع مساعيه ولا يخيب رجاء من خاض فيه.

إشكاليـــــة الدّراســـــــة :

- مستوى التعرض للألفاظ والمعاني والخـــــــــــروج بها عن المألوف ليبرز مدى جمالية الصورة الفنية.

- إلى أي مـــــدى وظَّفَ الشاعـــر لطفي عبداللطيف الصورة الفنية في شعره.

أسباب اختيار البحث :

ومن أسباب اختيار الباحث لهذا الموضوع كان على النحو التالي:

- الدور البالغ في تقنية الصـــورة الفنية ومدى رســم الفكرة وارتباطها بخيال المتلقي ، ومن المعلوم أن الصورة أو الشكل أو الصياغـــــة في الكلام تكاد تكون هي الجوهر، وإن كانت الصـــورة ليست مقصورة على الهدف الجمالي.

أهميـــــة البحث :

من أجـــــــل إثـــــــراء البحث العلمي من خلال إعطاء دراسة جديدة عن هذا الموضوع ، وفتح المجال أمام الدّراسات الأخـــــــــــرى في هذا المجال باعتبارها دراسات سابقة ، وتشبع الصّورة الفنية في ديوان أكواخ الصفيح والكشف عن الدَّلاَلات الموحية المؤثـــــرة في الملتقى.

وتجدر الإشارة بهذا الصدد إلى أنه يمكن أن تكون صورة ما جميلة دون أن يكون الجمال هو الغرض المقصود في إيرادها ، بل يمكن أن تكون لها وظائف أخرى ؛ ذلك لأنَّ الصـورة أكثر احتمالية لتعدد الآراء والتأويل الذي لا سـبيل إلى أن يعرف جوهره من العبارة المجَرَّدة.

ثُمَّ جاءت الدراســـة على ثلاثة مباحث ما بين نظري اشـــتمل على تأصـــيل مفهوم الصورة في الأدب لغةً واصطلاحاً ، واستنطاق مذاهب الدارسين القدماء والمحدثين، أما المبحث الثاني فعقدناه لتحســـس مقومات الصـــورة الفنية في ضـــوء فهم العرب والغربيين على الســـواء، فتوقفنا عند فاعلية الخيال، أمَّا المبحث الثالث فكان الجانب التطبيقي الذي اعتمدنا فيه على تحليل الصور الفنية من خلال ديوان (أكواخ الصفيح) للشاعر لطفي عبداللطيف، وإظهار الجوانب أو المظاهر البيانية، ومبدأ التقديم الحسِّي للمعنى، واللغة وأثرها في شكل الصورة.

وقد اقتضت هذه الدراســـــــة الاعتماد على المنهج التحليلي وإبراز جمالية الأبيات ذوقيّاً وتأمليّاً؛ حيث يلتمس نتوءات الجمال ضمن حقل الدراسة ، وأنهت الباحثة البحث بخاتمة تُجَمِّلُ ما استخلصته من ملاحظات ونتائج، ثُمَّ ذُيِّلَ البحث بهوامـــش .

هذا وما كان من صـــواب فنحمد الله عليه ، وما كان غير ذلك ، فالكمال لله وحده، وإننا نأمل أن يوفقنا الله فيما يسَّرَهُ لنا ، ونتمنى أن يكون نافعاً لكل قارئ إن شاء الله.

تمهيد :

إذا كان التصوير الفني هو الحياة التي تدُبُّ في أوصال الشعر، والبريق الذي يلتمع في تقاسيمه ، بحيث أنَّ "قوة الشعر تتجلَّى في عبقرية التصوير الذي يمتلك من الإمكانات الفنية القُدْرَة على رسـم على أبعاد التجربة الشعورية والإيحاء بظلالها"[1].

إنَّ التصوير الذي يُرَاهِن عليه منظورنا يقتضي أن ترتبط بتجليات الإيحاء التي ترستم في ذهن المتلقي، وبما أنَّ فهم الصورة الفنية عموماً يخضع لاستكشاف مستوى الإبداع والتلقي،لذا تعيَّنَ علينا تحديد الإطار المعرفي والنظري الذي اكتنف هذين المصطلحين وتقَصِّي المفاهيم التي انضوت تحت كلٍّ منهما، حتى يكون استخدامنا لهما واعياً مُرسَّخاً على منطلقات وأسس سليمة ، وهذه صعوبة أخرى ، وذلك كيفية تنفيذ وتجسيد مجموع التراكُمَات الفنية التي لها علامة مُبَاشَـــرة بالتجربة المحدَّدة وطول أو قُصُر فترة اختبارها، فهو في هذا السِّيَاق محصِّلَة فنية لتخصص فنِّي محدَّد ذات قيمة إنجازية تختلف أهميتها باختلاف الإمكانات الفنية التي تقف خلفها[2].

المبحث الأول ــ دِلاَلـــــــــة الصـــــــــورة:

أولاً – الصـــورة لغةً واصطلاحاً : كانت مشكلة تحديد المصطلح ولا زالت تخلق تضارُباً في إدراك المفاهيم الحقيقية للألفاظ ، ولا تظفر بشيءٍ يدُلُّنَا على دلالة (الصورة) في مادة (صور) عند الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175هـ) في ما جمعه، فقد اكتفى بعد ذكر دِلاَلاَت التراكيب المختلفة المشتقة من هذه المادة بالقول: "وصورتُ صورة،

وتُجْمَع على صُوَرٍ، وَصَورٌ لغةٌ فيه"[3] ، وقال الجوهـــــري (ت 393هـ): "الصِّوَرُ بكسر الصاد: لغة في الصُّوَرِ، جمع صَوَّرَهُ الله صَورَةً حسنةً، فتصوَّر، ورجلٌ صَيَّر شيَّرٌ، أي: حبس الصورة والشَّارة، وتصوَّرتُ الشيء، توهَّمته صورْتَه فتصوَّر لي، والتَّصَاوير: التماثيل"[4]، وإلى مثل ذلك ذَهَبَ الفيروز أبادي (ت 817هـ) بقوله: "الصورة بالضم : الشكل....وتُستَعْمَل الصورة بمعنى النوع والصفة"[5]، وكذلك الزبيدي (ت 1205هـ) الذي استندَ إلى قول الفيروز أبادي، وقول ابن منظور، فقال : "الصورة بالضم المشكل والهيئة والحقيقة والصفة"[6]، كما عرَّفَها ابن الأثير قائلاً: "الصورة ترد في لسان العرب على ظاهرها ، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يُقَال: "صورة الفعل كذا وكذا أي : هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي: صفته"[7]، أمَّا العلاَّمة الشيخ عبدالله العلايلي، فيعرفها في معجمه " الصحاح في اللغة والعلوم" بقوله : "الصورة جمع صُوَر عند (أرسطو) ، تقابل المادة، وتقابل على ما به وجود الشيء أو حقيقته أو كماله "، وعند (كانط) صورة المعرفة : هي المبادئ الأولية التي تتشكل بها مادة المعرفة ، وفي المعرفة الصورة: هي الشيء الذي تدركُه النفس الباطنة والحس الظاهر معاً، لكن الحس الظاهر يدرك أولاً ويؤدي إلى النفس"[8]، وفي المعجم الوسيط، الصورة هي " الشكل والتمثال المُجَسَّم، وفي التنزيل العزيز هي **(الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ)**[9]، والصورة المسألة أو الأمر يُقَال : هذا الأمر على ثلاث صور، وصورة الشيء ماهيته المجرَّدة وخياله في الذهن والعقل"[10]، أما في المصباح المنير، فنجد أن الصورة هي: "التمثال وجمعها صور، مثل غرفة وغُرَف، وتصورت الشيء مثلتُ (صورته) وشكله في الذهن (فتصوَّر) هو، وقد تُطلَق (الصورة) ويُرَادُ بها الصفة كقولهم (صورة) الأمر كذا، أي: صفته، وصورة المسألة كذا أي: صفتها"[11].

والصورة (image) في قاموس المصطلحات اللُّغَوية والأدبية هي "خيال الشيء في الذهن والعقل، وصورة الشيء، ماهيَّتُه المجرَّدَة"[12].

والصورة الفنية التي يشعر بها القارئ ويتذوقها ليست مجرد صورة أبلاها التداول وأنضبها الاستعمال، ولكنها صورةً خاصة ، أبدعها الفنان في قالب لُغَوي خاص؛ ومعنى ذلك أنَّ القارئ لا يتذوق هذه الصورة إلاَّ عن طريق تفاعله مع عناصرها وتأمله فيها تأمُّلاً يُثيرُ خياله ، ويحرك فيه كوامن شعوره، لا سيما تلك التي تتكون من مجموعة الصور الجزئية التي يختلف معناها من فردٍ إلى آخر.

وتشكل طريقة تأمله في النَّص، وطبيعة المضمون الذي يستنشقه منه ، أي: أنَّ قارئ الشعر ينبغي ألاَّ يهتم إلاَّ بما يحسُّه هو في صورته، لا بأن يُشْغِلَ نفسه بماذا عناه الشاعر وماذا أراد بتلك الصورة ، ولعلَّ هذا ما يعنيه الآمدي حينما قال : "ليس العمل على نية المتكلم ، وإنَّما العمل على توجيه معاني ألفاظه"[13].

ولهذا فإن وصول المتلقي إلى معنى الصورة الفنية كما أرادها الفنان ، ليس من السهولة بمكان ، ذلك أنَّه ليس هناك معنى حقيقي للنص الأدبي ، ولا سلطان للمؤلف على ما أراد أن يقول ، فإنه قد كتب ما كتب، وعندما ينشر النص يكون كالجهاز الذي يستطيع أن يستخدمه كل فرد بأسلوبه وطريقته، فتكون القصيدة جزءاً من الوجود الحي المتكامل الذي حقَّقَ فيه كلٌ منَّا وجوده الخاص[14].

واعتمد بعض النُّقَاد على العقل ليكون أساساً لتعريف الصورة، فها هو أحمد دهمان يقول: " إنَّ الصورة هي تركيبة عقلية وعاطفية مُعقَّدَة، تُعبر عن نفسية الشاعر وتسْتَوْعِبُ أحاسيسه وتُعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة عن طريق ميزة الإيحاء والرمز فيها، والصورة هي عضوية في التجربة الشعرية؛ وذلك لأنَّ كل صورة داخلها تؤدي وظيفة محدَّدَة متآزرة مع غيرها ومسايرة للفكرة العامة"[15].

ويذهب محمد غنيمي هلال مذهباً آخر، حيث ينفي اشتراط مجازية الكلمة أو العبارة لتشكيل الصورة، إذ أنَّ العبارات الحقيقية قد تكون دقيقة التصوير ذات خيال خصب وإن لم تستعن بوسائل المجاز، يقول: "إن الصورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال، وتكون مع ذلك حقيقة التصور، دالة على خيال خصب"[16].

وتعامل النقاد مع الصورة الفنية باعتبارها نوعاً من الأنواع البلاغية التي هي بمثابة انتقال، أو تجَوُّز في الدلالة لعلاقة مشابهة، أو لعلاقة التناسب متعددة الأركان البلاغية، ولم ينظر لها كثيرٌ من النُّقَاد على أنها مجرد حرفة أو طلاء للفكرة الحرفية المراد التعبير عنها ، بل أحسوا أنها تشع فوق الفكرة معاني ودلالات فنية خاصة يتذوقها المتلقي في بنائها اللُّغَوي الخاص، الذي ينتقي الشاعر فيه ألفاظه بحسه المرهف، ويوحي من تجاربه الخاصة، وينظمها في نسق حافل بالتعبير المجازي والإيقاع الموسيقي الأخَّاذ ، وقد كان ذلك الإحساس فيما يبدو وراء إطلاق مصطلح المعنى أحياناً على الفكرة المجرَّدَة، بل على الصورة الفنية التي تصب فيها الفكرة[17].

وجاء اهتمام النُّقَّاد المحدثين بالصـــورة الفنية امتداداً لاهتمام بعض النقاد القُدَماء بها، تحت مُسمّى الصـورة أو التصـوير، أمثال : الجاحظ ، وقدامة بن جعفر، والعسـكري، وعبدالقادر الجرجاني ، كونها عنصـراً مهمّاً من عناصـر العمل الأدبي، وعلى الرغم من تباين آراء النُّقَّاد المحدثين حول مفهوم الصـورة، إلاَّ أنَّها ظلت ترتكز بصـورة أو بأخرى على مفهوم القدماء لها، من حيث إنها في بعض صـورها تتشـكل من الأنواع البلاغية كالتشبيه، والاستعارة، والكنية.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ الصورة هي أساس كل عمل فنِّي ، والخيال أساس كل صورة، ابنة الخيال الشعري الذي يتألف عند الشعراء من قوى داخلية، تفرق العناصر وتنشر المواد، ثم تعيد ترتيبها وتركيبها لتصـبحا في قالب خاص، حين تريد خلق فن جديد مُتَّحِد منسَـجِم، والقيمة الكُبرى للصـورة الفنية تكمن في أنَّها تعمل على تنظيم التجربة الإنسـانية الشـاملة للكشـف عن المعنى الأعمق الموجود في الخير والجمال من حيث المضمون، والمبني بطريقة إيحائية خصبة[18].

وبذلك تكون الصـورة "طريقة خاصـة من طرائق التعبير، أو وجهة من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تُحدِثُه في معنى من المعاني، من الخصوصية أو ذاك التأثير، فإنَّ الصـورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته إنها لا تغير إلاَّ من طريقة عرضـه وكيفية تقديمه وتأثيره في المتلقي"[19].

أما عبدالقادر الرباعي فيقول أنَّ "الصـــورة لا تعني عند ذلك التركيب المفرد الذي يمثله تشبيه أو كناية أو استعارة فقط، ولكنها تعني أيضاً ذلك البناء الواسع الذي تتحرك فيه مجموعة من الصـــور المفردة وعلاقتها المتعددة حتى تصـــير متشـــابكة الحلقات والأجزاء بخيوط دقيقة مضمونة بعضـها إلى بعض في شكل اصطلاحنا على تسميته بالقصيدة[20].

إذاً الصـــورة الفنية تقوم على التحرر من قيود الجمود، حيث ابتعدت عن التقصـــي الخارجي لأنواع الإشـــعارات فيها، كما ابتعدت عن التتبع العقلي لحركة المشـــابهة وأطرافها، بل غدت مشـــهداً يســـتوعب عدة أطراف، وعدّة علاقات، وعدّة أنواع من الصـور الجزئية أو البلاغية، فتقوم الصورة من خلال تلاحمها العضوي مع أجزاء من اللوحة"[21].

ولعلَّ أول من أشـــار إلى أهمية الصـــورة هو الرماني في كتابه (النكت في إعجاز القرآن الكريم)، فهو يرى أنَّ أهمية الصـــورة تكمن في قيمتها الجمالية والتعبيرية، والصورة التي تفتقر إلى هذين العنصرين، ليست من البلاغة في شيء[22].

وبيَّنَ الجاحظ أنَّ أهل الذوق كان يـــــــرى أنَّ البلاغة تكمن في حدود الصورة من تشبيه واستعارة وكناية ، إذ قال "إنَّما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[23].

ومن خلال الفهم لطبيعة الصورة عند بعض المذاهب العربية، تبيَّن أنَّ الصورة الفنية الحديثة ارتكزت في بنائها على عناصر الشعر الخالصة من كناية واستعارة وتشبيه، ومن عناصـر أخرى جديدة غير مألوفة للقدماء كالتجربة والشـعور والتفكر والإدراك الحسـي والتشـابه والدقة...إلخ[24]، مِمَّا أكسب الصـورة معياراً حديثاً، وأصـبحت أكثر ارتبـاطاً ببنية العمل الكلية، فما عادت أداة تزينية تُسْـتَعْمل لغرض بلاغي أو تأثيري، وإنما أصـــبحت وســـيلة حتمية لإدراك نوع مميَّز من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله.

وقد اتفق النُّقَاد والبلاغيون قديماً وحديثاً على أهمية الصـورة الفنية في العمل الأدبي، شـــعره ونثره، وأكَّدوا دورها في التعبير عن الأفكار التي ينوي الأديب التعبير عنها، وقد أشـــار القُدَمـاء إلى ذلك من خلال حديثهم عن أنواع البيان المختلفة من تشـــبيه، ومجـاز، وكِنـايـة، أو من خلال تعريف البلاغـة أو النظر في مجـال النقـد، أو عرض آرائهم الفلسفية.

والصـورة الفنية وسـيلة الشـاعر للتجديد الشـعري، وبها يُقَاس نجاح الشـاعر في إقامة العلائق المتفردة التي تتجاوز المألوف بتقديم غير المألوف من الصـــلات والترابطات التي تضـــيف إلى التجربة الإنســـانية المطلقة وعياً جديداً، والتي يتَّخِذُها الشـــاعر أداة للتعبير الوجداني أو النفســـي، ومجـالاً لإظهـار التفرد الفني في الصـــيـاغـة المبدعة، وإضفاء معنى جديد.

وقد قسَّـمَت الصـورة بحسـب الحواس المُكوِّنَة لها إلى صـورة بصـرية، وسـمعية، وشمية، وذوقية، ولمسية، لكن الصـورة لا تكون حِسِّيَة دائماً، فقد تكون صـورة نفسية بكـاملهـا، يقول "ميدلتون موري" عن الصـــورة بـأنهـا "قد تكون بصـــريةً وقد تكون سمعية، أو قد تكون بكاملها سيكولوجية"[25].

وقد تحمَّسَ الناقد عزالدين إبراهيم إلى هذا الاتجاه النفسي في دراسة الصورة وفهمها، فعرفها بقوله: "الصـــورة الفنية تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[26].

المبحث الثاني ـــ مُقَوِّمَات الصورة الفنية:

إن الصـورة الفنية متميزة بطبيعتها ووظيفتها، كما هي متميزة بمواد تشـكيلها أو مقوماتها، ومقومات الصـورة تشـكل وحدة متماسـكة لا تنفصـل فيها بعض أجزائها عن بعض، بل نسيج واحد، تتلاحم فيه المقومات أو الأجزاء ليؤدي كل جزءٍ منها دوره في تشكيل الصورة.

وحين نفصل هذه المقومات، فليس هدفنا تجزئة الصـورة وتقطيعها أو تفضـيل عنصـر على آخر، وإنما الهدف هو تسـهيل الدراسـة النظرية لمعرفة طبيعة الصـورة الفنية، ومعرفة الوشائج القوية التي ترتبط بين هذه المقومات للصورة.

وأهم هذه المقومات الفكر؛ حيث تغلب الصـــورة الجانب الفكري على الجانب الفني، بحيث يبدو الفكر جافاً وبارداً، وكذلك لا تغلب الجانب الفني على الفكري حتى لا تبدو الصورة فارغة جوفاء.

وقد لاحظ النُّقَاد أهمية الفكر في تشكيل الصـورة الأدبية عموماً، وعبد القاهر الجرجاني أدرك منذ القِدَم أهمية الفكر في تشكيل الصـورة، ودور الصـورة في إبرازه وتوضيحه والتأثير في المتلقي، يقول الجرجاني: "إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسَّمَت حتى رأتها العيون....."[27].

"ومن المركز في الطبع أنَّ الشـــيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشـــتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى...."[28].

والمكون الثاني للصورة الواقع وقد يكون الواقع أحداثاً تقع وقت نزول القرآن، وقد يكون قصصـاً تُرْوَى، ونماذج تُرْسَم بدقة وعناية، والصورة في هذا كله تعبر عن الحقيقة، ولا تبعد عنها.

وقد تعوَّد كثير من الأُدَباء والشـعراء أن يهتموا بالصـدق الفني دون الصـدق الواقعي، فركزوا في أعمالهم الأدبية على النواحي الفنية بصدق التأثير في القُرَّاء سواء أجاد هذا التأثير من صـــور حقيقية أم من صـــور مُلفَّقة، ظنّاً منهم أنَّ الاقتراب من الصدق الواقعي قد يضْعِفُ قِصَصهُم ومشاهدهم، ويفقدها قيمتها التأثيرية.

ويتمثل الصدق الواقعي في كثرة الصـور القرآنية المستمدة من عناصر الواقع مثل: السراب، الحجارة، الحمر المشفرة، العنكبوت، الخشب المسندة، الحمار، الكلب، المهاد، الأوتاد، العرجون، الصـــم، البكم، الرماد، الريح، الرســـم، الجراد، الفراش، العهن...إلخ.

المكون الثالث: هو العاطفة، فهي التي تمد الصـــورة بنســـغ الحياة والتأثير، وبدونها تصـبح باردةً جافة، لهذا اعتبرها الدكتور محمد زكي العشـماوي، "هي كل شـيء في الصورة، والصورة بدون عاطفة فارغة"[29].

"التلاحم بين الصـــورة والعاطفة قوي واضـــح؛ فأي صـــورة فنية تثير في المتلقي اســـتجابة شـــعورية، تختلف باختلاف الصـــورة وتأثيرها فيه؛ لأن القُوَى المُحَرِّكَة للعواطف محصورة بالصورة"[30].

ولكن العاطفة ترتبط بالمكونات الأخرى للصـورة، لِتُثِيرَ مشـاعر المتلقي وتجُرُّهُ من الزمان والمكان معاً ليعيش آفاق الصـــورة الشـــعورية والنفســـية، وهذا ما عبَّرَ عنه "بـاونـد" بقولـه: "الصـــورة هي التي تعرض مركبـاً عقليـاً وعـاطفيـاً في لحظـةٍ من الزمن"[31].

وهذا الإحساس الذي تولده الصـورة في المتلقي هو "الإحسـاس بالنمو المفاجيء الذي نجده ونحن في حضـرة روائع الفن العظيمة"[32]، فقوة الصـورة تكمن في قدرتها على التأثير الانفعالي[33].

والمكون الرابع هو اللغة "فهي وســـيلة نقل الأفكار والعواطف، وقد تميَّزَت اللغة العربية عن غيرها من اللغات الأخرى بخصائص فنية أهَّلَتْها لتكون لغة القرآن الكريم، فهي من أكثر اللُّغَات انسجاماً مع التعبير الفني، وإثارة الأحاسيس الفنية والإنسانية.

ويظهر ذلك في تركيب حروفها ومفرداتها وعباراتها، فهي لغة التصوير الفني أو "لغة المجاز"[34].

فالصورة بمفهومها الجديد تساعد على استثمار اللغة، واستخراج خصائصها بوصفها مادة بنائية، تهدف من تركيب الكلمات والعبارات إلى بعث الصور الموحية عن طريق التعبير المجازي أو الحقيقي؛ بحيث تعود الكلمات قوة معانيها التصويرية[35].

والمكوَّن الخامس هو الإيقاع، وهو مرتبط ببقية المكونات الأخرى، ودوره في تشـكيل الصورة وتأثيرها في المتلقي.

ونلاحظ أن الإيقاع في الصـــورة القرآنية مُكوَّن واضـــح جداً، فقد يكون الإيقاع فيها شديداً ملحوظاً، أو هادئاً ليناً، وقد يكون سريعاً خاطفاً أو بطيئاً متأنياً، حسب المعنى أو السياق العام، ففي سورة "الضُّحَى" مثلاً يسير الإيقاع هادئاً ليناً ليتناسق مع الصورة الفنية المرسومة من الإطار الهادئ في الضحى الطالع، والليل الساجي، وصورة اليُتُم والرضـــى في الســـورة كلها، ويتكون الإيقاع من أمورٍ عِدَّة؛ من مخارج الحروف وصـــفاتها، وحركاتها، وتتابُعِهَا بنســـق مُعيَّن، أو تفرقها، ومن الكلمات في الجُمَل،

والعبارات؛ أي أنَّ جرس الحروف أولاً يكون جرس الكلمات، ثم الكلمات في الجُمَل تكون جرس العبارات، ومنها يتكون الإيقاع العام[36].

المبحث الثالث ـ نماذج تطبيقية من خـــلال الديوان "أكواخ الصفيح"

ما اسم الكريم؟.

أجاب عني والدي وأنا صغير.

قلبي قرير.

لماذا أتى بي للتعليم

يحتذ بيتي كالمصير

ودخلت تلك المدرسة

ما زالت الأجراس تقرع عابسة[37].

نلاحظ أن الشـاعر لطفي عبداللطيف وظَّفَ الصـورة الفنية في شـكلٍ جميل ومؤثر؛ وذلك عندما اسـتخدم لفظة الأجراس وهي تُقْرَع عابسـة، لما لها من دلالات قوية تعبر عن القلق والاضـطراب والتدافع في المشـاعر والأحاسـيس؛ فهي صـورة حِسِّيَة لزيادة التأثير والإحساس، حيث ترسم دقات الجرس وكأنها دقات القلب شاخصةً عابسـة لتحدد المصـير الذي يؤول إليه، ولعلَّ الذي أراده الشـاعر كذلك تلك اللحظات الجاشمة ذات الوجه الجهم الذي قرع جرسه فلم تظهر على وجه إلاَّ عبارات التجهم.

ويستمر الشاعر في سرد لحظاته وذلك في قوله:

وكتيبات لطخت بالحبر

من قلمي الصرير[38].

صـوَّرَ الشـاعر القلم بالضـرير في صورة حِسِّيَة وكأنَّها صورة راكدة مفردة لا تعبر عن ماضـي مرير ولا مسـتقبل مفعم بالآمل، صـورة تجعل الخيال هو المُجَسِّـم للواقع، حيث جعلت المعنى الذهني لتعمقه في الشـعور الغائر العميق المرتبط بالغربة والبُؤس، فاستحقَّت هذه الصورة المطابقة لحالهم، فقد جعل الذكريات كأنها كتيبات مع أنها اللحظات الأولى في مسيرة التعلم، وأضـاف صـورةً جميلة ألا وهي (لطخت بحبر من قلم ضـرير) هذه الصـورة لم تُكْتَب بالحبر الأزرق، وإنما بحبر الأيام والليالي السـوداء، أمَّا القلم الضـرير فهو النفس التي ألَمَّ بها سـواد تلك الأيام فأصـبحت ملطخة

بواقع مرير اختلط بحاضـــرٍ مُبْهَم فجعله مريراً وكأنه جعل كتيبات لتلك الأيام مفعمة بالخيال المختلط بالواقع الصادق.

وثقوب ثوبي الضاحكة

وحذائي المبتسم(39).

صوَّرَ اللحظات الأولى من حياته وكأنها صورة حية، صورة بصرية في هيأة صورة الحياة السميكة التي لا يحبها الإنسان، صورة مفردة مستعارة عبَّرت عن قسوة الحياة من خلال ثوب مُمَزَّق وحذاء ممزق تعكس تضـــاد الحياة مع النفس تتدرج في الوصف حتى يصل إلى النهايات المؤثرة التي ترسم ملامحها وخطوطها في صورة دقيقة رُسِمَت بخيال وفكرة عميقة من واقع الحياة، ويذهب في وصف صورة حركية، يقول لطفي عبداللطيف:

وأجُرُّ أقدامي على الريف الكئيب

باك، فقد مات الأب المسكين في عام جديب(40).

صـــورة حركية اجتمعت فيها حركة الطبيعة مع الجفاف والموت، صـــوَّرت وجسَّدَت حال الشاعر وهو في حالة اضطراب نفسي بين موت أعز الناس إليه والتجائه إلى الطبيعة ليشـــكو همَّه وحزنه، حيث وجد الطبيعة كذلك حزينة لِمَا ألَمَّ بها من جذبٍ وجفاف، فرجع يجر أقدامه على حبات الرمل الجافة، وكأن موت العزيز يشـــبه موت الطبيعة.

ثم يستمر الشاعر في رسم صُوَر فنية غايةً في الروعة ومنها قوله:

ما زالت الأجراس تُقْرَعُ في السنين الغابرة

أصداؤها متناثرة

كالذكريات على صداها

في الفلاة العاقرة

فوق الدروب المقفرة(41).

نلاحظ أن الشاعر لطفي عبداللطيف مزج التشبيه في صورة فنية جميلة؛ حيث اعتمد على الخيال والصدق الواقعي في رسم صورة فنية حسية لمسية وكأنها لامست الواقع حيث جعل المُشَبَّهَ به الذكريات كأنها صدى وربطها بأداة التشبيه الكاف، وجعل

الصفة المشتركة الفلاة العاقرة، أي تذكير الجرس بالأرض المقفرة وكوخ صغير في أرض مقفرة خالية.

فقد شبَّهَ الشاعر صدى الذكريات بأنها أرض عاقرة خالية لا تبقي ولا تذر.

أي لا تحمل إلاَّ الأوزار الثقيلة الخالية من الأمل بغربة حارقة تجعل النفس وكأنها تبكي في ليالي سوداء كالحة العتمة لا يظهر منها نور يعطي حتى بصيص أمل في إحياء تلك الدروب المقفرة.

ثم يذهب أن صورة الريف الحزين الذي لا يوجد به بريد ومدرسة تقرع أجراس متناثرة وكأنه لامسَ الشعب بما يُحِسُّهُ من حيرة جعلته متناثر.

ثم انتقل الشاعر إلى رسم صورة فنية جديدة عنوانها بسمات يقول:

رداءُ أمي الذي كان التراب ماضغه

أمدَّها بالدفء ربما سنين[42].

تتشكل الاستعارة من خلال تركيبها وربطها العلاقة بين الصفة والموصوف في حالةٍ من التجلي ولا يشوبها الخفاء.

نلاحظ أن الصورة الفنية أساس العمل الأدبي، فالصورة في مجال الحكم على الشاعر.

هذه الصورة المركبة جعلت التراب كأنه فاه وأسنان تمضغ كل شيء مع أن التراب لا يمضغ، بل نسيج صورة مركبة للحياة وتأثيرها وكأنها تصبح باردة جافة؛ لأنَّ الصورة هنا رُبِطَت بالعاطفة والخيال الخصب.

فالْقُوَى المُحَرِّكة لهذه الصورة استرجاع صورة حسية بين الماضي والحاضر بين الزمان والمكان ليعيش الشاعر تجربة شعورية مركبة عقلياً.

دموع أبدية قصيدة سجية ، صوَّرَ فيها الشاعر مشاعر لامست الواقع يقول:

وقد تتململ الأمواج إذ تطغى على أليم

فتكسرها الصخور بصدمة من وجهها الجهم

وتلقيها على الشاطيء

على أرجوحة الموت

وليس هناك من يأتي

سوى الغربان إذ تبكي على الصمت[43].

لقد ترك الإحساس بالغُرْبَة جُرحاً عميقاً في نفس الشاعر بدليل قصائده التي عكست إحساسه باللامواطنة وباللانتماء لهذه البلاد نتيجة ما وقع عليه من ضيم وتهميش مُتعَمَّد بالظلم والغُبُن.

استطاع الشاعر تمرير العديد من الأفكار والمعاني في قصائده، صورت صورة فنية خيالية عكست الواقع الأليم الذي عاشه الشاعر من خلال لغة غنية ركَّزَت على ألفاظ ومعاني مستقاة من الواقع المرير الذي عاشه الشاعر من تصنيف للألم الذاتي وأحياناً الألم الإنساني العام أو الجمعي؛ لأنه يرى نفسه في غيره، فألمه الوجودي يخلق توازن مع ما يعيشه، حيث تململ الأمواج بصورة حركية استعارية؛ لأن التململ يعني الحركة، ولكنه وازنَ بين واقع مرير مرارة الرمل مع تلاطم مياه البحر، حيث يعطي شِدَّةً واضطراب وانفعال للعواطف الجيَّاشة، فتصدم وتصبح ذات هدير وخرير قوي يصدم بالصُّخُور، أي يصدم في لحظة الواقع يصطدم بالوجه الجهم الذي غلبت عليه الغُربة والبؤس وكأنه صخر تعود على اصطدام الأمواج في لحظة سكون ورجوع ليعطي الأمل، ولكنه مفعم بالألم الصارخ.

ولكن تتلقاه الغربان التي تبكي على ألم الفراق في لحظة صمت مدوية لا يسمعها إلاَّ من ذاق هذا الخيال الخصب؛ لأن الوجع المرتبط بالأرض يوحي بالغضب فهو على سبيل الاستعارة.

مساء خريف حاول الشاعر رسم ذكرياته في صورة فنية رائعة يقول:

ولكني بأحزاني على درب بلا إحياء ولا أموات

أدب كأنني غصن بدٍ تجري بقايا حياة

يمزقها صقيع الليل من خفقاتها يقتات[44].

صورة فنية حركية رسم فيها تشبيه النفس الحزينة كأنها مومياء أحياء لا أموات، كأنه غصن تجري به بقايا حياة مشبه به وهو المعاناة والليالي السوداء، وهو وجه الشبه؛ لأنها تتغذى على ظلمات الليل البارد القارس لا يظهر خفقانها إلا قليلا.

وحلق الماء كموجة صغيرة مغلوبة

كدمعة حزينة مصلوبة

وقد خطوت ذكرياتي ذكريات أمس

لأنني ذهبت للمدينة

كموجة طموحة مجنونة

وسقت للأحزان خطوتي الصغيرة[45].

أراد الشـــاعر لطفي عبداللطيف أن ينقل جمال الطبيعة أو بلده عبر صـــورة الحبيبة في فكرة موحية كثَّف فيها اللغة بشكل جميل يقول:

وخلق الماء كموجة صغيرة مغلوبة

كدمعة حزينة مصلوبة.

صـورة امرأة أحياناً مفقودة وأحياناً موجودة، امرأة يلجأ إليها ليعرب إحساسه بالغُربة وما تركته من جرح عميق في نفس الشاعر:

هل هي امرأة أم عبر عن ليبيا كونها الأم الحبيبة التي تحتضـــن أفكارنا ومشاعرنا.

فالتشبيه ظاهر وواضح في صورة حركية وحسية جسَّدت حركة مثقلة بالألم والحزن والكآبة، وكأنَّ الدمعة صُلِبَت على الخد.

فالصـورة الفنية ظهرت هنا كأداة للحرية وليسـت للمعرفة بالواقع فقط، وإنما تدمير للواقع الخارجي لخلق واقعية جديدة، حيث ســقت للأحزان خطوتي الصـــغيرة وكأنَّها تتململ بالذكريات المغصوبة.

الخـاتـــمة :

- يمثل الشاعر لطفي عبداللطيف تجربة امتدت لأكثر من (أربعين) عاما.
- إن التصوير الفني هو الحياة المرتبطة بالواقع أو الخيال التي نراها في تراثنا العربي.
- إن الصورة تركيبية عقلية ونفسية تعبر عن نفسية الشاعر وتستوعب أحاسيسه.
- الصـــورة عبارة عن بناء واســـع تتحرك فيه بعض المقومات كالفكر واللغة والخيال والعاطفة والواقع.

الهوامـــــــــش :

القرآن الكريم برواية قالون.

1 – التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، عدنان حسين قاسم، 2000، الدار العربية للنشر، القاهرة، ص16.

2 – يُنظر: شعرية الحداثة، عبدالعزيز إبراهيم، 2005، منشورات اتحاد الكُتَّاب العرب، دمشق، ص 64 – 169.

3 – كتاب العين، مرتب على حروف المعجم، تصنيف الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: د. عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، مادة: (صور).

4 – تاج اللغة وصحاح العربية، تأليف: إسماعيل بن حمّاد الجوهري، تحقيق: أحمد عبدالغفور عطار، العالم للملايين مادة (صور).

5 – القاموس المحيط، الفيروز أبادي محمد الدين محمد بن يعقوب، ط2، 1344هـ، المطبعة الحسنة المصرية، مادة (صور) 73/2.

6 – تاج العروس من جواهر القاموس، ألفه: محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتضى الزبيدي ، المحقق: مجموعة من المحققين ، دار الهداية، 1984، مادة (صور).

7 – لسان العرب، ابن منظور ط1، 1997، دار صادر، بيروت ـ لبنان، ص85، مادة (صور).

8 – الصحاح في اللغة والعلوم، الشيخ عبدالله العلايلي، لا ط، 1974، دار الحضارة العربية، بيروت ـ لبنان، ص744.

9 – سورة الانفطار، الآيتان (7 – 8).

10 – المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى حسن الزيات، حامد عبدالقادر، محمد علي النجار، سنة 1989م ـ دار الدعوة، استنبول، 525/1.

11 – المصباح المنير، أحمد بن محمد بن علي الفيومي المقري، 1417هـ ـ 1996م، المكتبة المصرية، صيدا ـ لبنان، ص182.

12 – قاموس المصطلحات اللُّغَوية والأدبية: عربي / انجليزي / فرنسي، ايميل يعقوب ـ بسام حركة ـ مي شيخاني، ط1، فبراير 1987م، دار العلم للملايين ـ مؤسسة القاهرة للتأليف والترجمة والنشر، بيروت ـ لبنان، ص247.

14 – يُنظر: الأُسس الجمالية في النقد العربي، عزالدين إسماعيل، ب ـ ط، 1955م، دار الفكر العربي، القاهرة، ص356 – 357.

15 – الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، أحمد دهمان، ط: 1، 1986م، دار طلاس، دمشق ـ سوريا، ص367.

16 – النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، 1997م، مطبعة دار نهضة مصر، القاهرة، ص432.

17 – يُنظر: المعنى الشعري في التراث النقدي، حسن طبل، ط: 2، 1998م، دار الفكر العربي، القاهرة، ص116.

18 – الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، عبدالقادر الرباعي، ط: 1، 1984م، دار العلوم للطباعة، الرياض، ص15.

19 – الصورة الفنية، في التراث النقدي والبلاغي عند الغرب، جابر عصفور، ط3، 1983م، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ص323.

20 – الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، عبدالقادر الرباعي، ط1، 1984، دار العلوم، السعودية، ص10.

21 – ينظر: الصورة بين البلاغة والنقد، أحمد بسام ساعي، ط1، 1984م، المنارة للنشر والتوزيع، ص: 37.
22 – ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم، الرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، ط: 3، 1934، دار المعارف، القاهرة، ص75.
23 – الحيوان، أبو عثمان عمرو بحر الجاحظ، تحقيق: عبدالسلام هارون، ط3، 1969م، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت ـ لبنان، ص13.
24 – الصورة البلاغية عند عبد القاهر، أحمد علي دهمان، ط: 1، 1986م، دار طلاس، دمشق، ص300 – 301.
25 – نظرية الأدب، رينية ويليك وأوستن دارين، ترجمة: محيي الدين صبحي، ط: 3، 1985، المؤسسة العربية، ص195.
26 – التفسير النفسي للأدب، د. عزالدين إسماعيل، ط: 4، 1988م، دار العودة، بيروت ـ لبنان.
27 – أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ط2، 1980م، دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت ـ لبنان، ص23 – 66.
28 – المصدر السابق، ص118.
29 – فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، د. محمد زكي العشماوي، 1981م، دار النهضة العربية، بيروت ـ لبنان، ص95.
30 – الصورة بين البلاغة والنقد، د. أحمد بسام ساعي، ط: 1، 1404هـ ـ 1984م، المنارة للطباعة، ص28.
31 – الصورة الفنية في النقد الشعري، د. عبدالقادر الرباعي، ط: 1، 1984م، دار العلوم ـ السعودية، ص: 12.
32 – لغة الشعر العربي الحديث، د. سعيد الورقي، ط: 2، 1983م، دار المعارف، القاهرة، ص104.
33 – الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، 1990، المركز الثقافي العربي، تأليف: الولي محمد، ص16.
34 – اللغة الشاعرة، عباس محمود العقَّاد، 1995م-1416هـ، منشورات المكتبة العصرية، بيروت ـ لبنان، ص26.
35 – لغة الشعر العربي الحديث، ص70.
36 – وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم، د. عبدالسلام أحمد الراغب، ط: 1، 1422هـ - 2001م، فصلت للدراسات والترجمة، والترجمة والنشر، ص53 – 54.
37 – أكواخ الصفيح، لطفي عبداللطيف، ط: 1، 1967م، دار مكتبة الفكر، ص13.
38 – المصدر السابق، ص14.
39 – المصدر نفسه، ص14.
40 – المصدر نفسه نفسه، ص15.
41 – المصدر نفسه ، ص16.
42 – المصدر نفسه ، ص37.
43 – المصدر نفسه ، ص48.
44 – المصدر نفسه ، ص53.
45 – المصدر نفسه ، ص94.