



ISSN:0258-1086

" صورة المرأة في شعر معروف الرصافي: بين التقاليد الاجتماعية والتجديد الفكري "

م.م. ندى عويد محيسن الشويلي
الجامعة المستنصرية – كلية الإدارة والاقتصاد، بغداد، العراق
nadawaid94@uomustansiriyah.edu.iq

الملخص

الحمد لله الذي خلق من كل شيء زوجين، وجعل المرأة شقيقة الرجل، وجعل بينهما مودة ورحمة، فكانت - المرأة - حجراً أساساً وركناً متيناً في بناء الأسرة والمجتمع، وعوداً للرجل وسكناً له، كما كانت منذ القدم مصدر إلهام الشعراء فتغنوا بها وبجمالها وصورها في صور عدة: حبيبة، وزوجة، وأم، وأخت، وأبنة، ولا يزال الشاعر العربي حتى يومنا هذا ينهل من حضورها الرمزي والمعنوي في قصائده.

إذ يشكل موضوع المرأة في الأدب والفكر العربي الحديث محوراً مهماً في فهم التحولات الاجتماعية والثقافية في المجتمعات العربية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، التي طمست معالمها بسبب غبار المعركة التي دارت حولها من مصلح ومحرم، وألقاها في غياهب الجب فغدت بين فئتين: محافظ متشدد يريد بها أن تبقى في دائرة التهميش والجهل، ومصلح يريد أن ينهض بها لتأخذ كافة حقوقها من تعليم وزواج وعمل.

وفي خضم هذا الصراع، برز الشاعر العراقي معروف الرصافي (١٨٧٥ - ١٩٤٥) بوصفه أحد أبرز الأصوات الإصلاحية التي وقفت إلى جانب المرأة في معركتها ضد الجهل والتهميش، حيث دعا في شعره إلى تحريرها من قيود التقاليد، وأكد على حقها في التعليم والعمل، وحقها في تقرير مصيرها الأسري والاجتماعي، لقد جعل من قضايا المرأة جزءاً من مشروعه الفكري والاجتماعي، فحمل على كاهله همها، وصور معاناتها، وعبر عن تطلعاتها بلغة شعرية واعية وعميقة.

وانطلاقاً من هذه الأهمية، جاء هذا البحث الموسوم بـ " صورة المرأة في شعر معروف الرصافي: بين التقاليد الاجتماعية والتجديد الفكري " ليكشف عن حضور المرأة في شعر الرصافي، ليس بوصفها رمزاً للجمال فحسب، بل باعتبارها قضية اجتماعية وإنسانية شغلت فكره، وأثارت اهتمامه، وجسدها في صور شعرية بليغة تعبر عن واقع المرأة في مجتمعه، وما كانت تعانيه من ظلم وإقصاء، مقابل رؤيته الإصلاحية التي أراد من خلالها النهوض بها نحو مكانتها الحقيقية.

وقد قسمت هذه الدراسة إلى مقدمة وخمسة محاور وخاتمة، معتمدة فيها المنهج الوصفي التحليلي في تقصي مختلف الصور التي تجلت فيها المرأة في شعر معروف الرصافي.

الكلمات المفتاحية: الصورة لغةً و اصطلاحاً، الصورة في منظور النقد العربي، الصورة في منظور النقد الغربي، صورة المرأة في الشعر العربي، صورة المرأة في قصائد مختارة من شعر معروف الرصافي.

The Image of Women in the Poetry of Ma'ruf al-Rusafi: Between Social Traditions and Intellectual Renewal

Asst. Lect. Nada Awaid Muhaisen Al-Shuwaili

Al-Mustansiriya University - College of Administration and Economics, Baghdad, Iraq

nadawaid94@uomustansiriyah.edu.iq

Abstract

Praise be to God, who created everything in pairs, and made woman the sister of man, and placed between them affection and mercy. Woman is a cornerstone and a solid pillar in building the family and society, and a support and a home for man. Since ancient times, she has been a source of inspiration for poets, who have sung about her and her beauty and depicted her in many images: lover, wife, mother, sister, and daughter. To this day, Arab poets continue to draw from her symbolic and moral presence in their poems.



ISSN:0258-1086

The subject of women in modern Arabic literature and thought constitutes an important axis for understanding the social and cultural transformations in Arab societies during the nineteenth and twentieth centuries. These transformations were obscured by the dust of the battle waged around them by reformers and liberators, who threw them into the depths of the pit, leaving them between two groups: a strict conservative who wanted them to remain in a state of marginalization and ignorance, and a reformer who wanted to elevate them so that they could attain all their rights, including education, marriage, and work.

In the midst of this conflict, the Iraqi poet Ma'ruf al-Rusafi (1875-1945) emerged as one of the most prominent reformist voices who stood by women in their battle against ignorance and marginalization. In his poetry, he called for their liberation from the shackles of tradition, and emphasized their right to education and work, and their right to determine their familial and social destiny. He made women's issues part of his intellectual and social project, shouldering their concerns, depicting their suffering, and expressing their aspirations in a conscious and profound poetic language.

Based on this importance, this research entitled "The Image of Women in the Poetry of Ma'ruf al-Rusafi: Between Social Traditions and Intellectual Renewal" came to reveal the presence of women in al-Rusafi's poetry, not only as a symbol of beauty, but also as a social and human issue that occupied his mind and aroused his interest. He embodied this in eloquent poetic images that express the reality of women in his society, and the injustice and exclusion they suffered, in contrast to his reformist vision through which he sought to advance them to their true status.

This study has been divided into an introduction, five sections, and a conclusion, adopting the descriptive analytical approach in investigating the various images in which women appeared in the poetry of Maarouf Al-Rusafi.

Keywords: The image in language and terminology, the image in the face of Arab criticism, the image in the face of Western criticism, the image of women in Arabic poetry, the image of women in selected poems from the poetry of Maarouf Al-Rusafi.

المقدمة

تعدّ الصورة الشعرية من أبرز القضايا التي استقطبت اهتمام النقد الأدبي قديمه وحديثه؛ فهي تمثل محوراً تتجلى فيه عبقرية الشاعر، وينكشف من خلالها رؤيته الخاصة للعالم. وتعتبر الأداة التي يحكم بها على تميز الشاعر وتفردته الفني، نظراً لما تتضمنه من طاقة تعبيرية وجمالية تسهم في بناء التجربة الشعرية وتعميق أثرها. ويرتبط قدم هذا المفهوم بقدم الشعر ذاته، إذ ظلّ ملازماً له عبر العصور، متجذراً في بنيته، ومعبراً عن عمق التجربة الإنسانية التي يحملها.

ومن هذا المنطلق، دأب الشعراء على مرّ الأزمنة على تنمية ملكاتهم الإبداعية وصقل مواهبهم الفنية، سعياً لابتكار صور شعرية تنسم بالجدة والأصالة، وتجمع بين جمال الصياغة وبراعة النظم. وقد انعكس هذا الاهتمام في الحقل النقدي؛ حيث حظيت الصورة الشعرية بحضور لافت على مستوى التطبيق والتنظير معاً، فلا يكاد يخلو اتجاه نقدي من تقديم تصوّرات خاصة بها، تكشف عن رؤيته لوظيفتها الجمالية ومدى إسهامها في إثراء النص الأدبي وتعزيز تأثيره في المتلقي.

وتعدّ الصورة الشعرية ركناً أساساً في البناء الشعري؛ فأبرز ما يميّز الشعر هو طابعه التصويري، بمعنى أن الشاعر لا يقدم الحقائق في صورتها المباشرة، بل يعيد تشكيلها عبر وسائل فنية ولغوية تمكن المتلقي من إدراكها إدراكاً حسياً ووجدانياً معاً. ومن ثمّ، تغدو الصورة الشعرية وسيلة فعالة لتعميق الإحساس وترسيخ التجربة الشعرية في نفس القارئ، بما تحمله من طاقات إيحائية وقدرة على التأثير.



وانطلاقاً من هذه الأهمية، تبرز الصورة الشعرية كعنصر جوهري في إبراز القيمة الجمالية للنص الأدبي، مما يدعونا إلى الوقوف عند مفهومها، من حيث تعريفها اللغوي والاصطلاحي، وتتبع تصورات النقاد لها للكشف عن أبعادها ووظائفها في الخطاب الأدبي، وأخيراً الوقوف على إبداع الشاعر معروف الرصافي في إبراز صورة المرأة في ذلك العصر.

المحور الأول: الصورة لغةً و اصطلاحاً:

أن الصورة لغةً مأخوذة من "صور: في أسماء الله تعالى: المصورُ وهو الذي صور جميع الموجودات ورتبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها، أراد بالصورة الوجهَ وتحريمها المنع من الضرب والطمع على الوجه؛ ومنه الحديث: كره أن تُعلم الصورة، أي يجعل في الوجه كَيَّ أو سمةً وتصورتُ الشيء: أي توهمتُ صورته فتصور لي، والتساويرُ: التماثيلُ، وفي الحديث أتاني الليلة ربي في أحسن صورةٍ قال ابن الأثير: الصورة تَرِدُ في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته. يقال: صورةُ الأمر كذا وكذا أي صفته فيكون المراد بما جاء في أنه أتاه في أحسن صفةٍ، ويجوز أن يعود المعنى إلى النبي صلى الله عليه وآله وسلم أتاني ربي وأنا في أحسن صورةٍ، وتجري معاني الصورة كلها عليه" (ابن منظور، ١١١٩، صفحة ٢٥٢٣)

والمندج في اللغة العربية المعاصرة وضح الصورة بأنها "صور صُورَة: ج صُور: هيئة، شكْل: "صورة بشرية"، رَسَم: كتاب مُزين بالصو، كُل ما يصور بألة تصوير شمسي: التقط صُورَة، كتابة منقولة عن أصل أو كتابة أخرى بدقة وتطابق تامين صُورَة طبق الأصل، ما يصور الفنان تمثيلاً لِشَخْص أو شيء أو مشهد، رسم لَوْحَة: صورة زيتية، مُعبر دلالة، تعبير: هذا الكتاب هو صورة صادقة عن مشاغل العصر، طريقة تعبير ووصف صور الصداقة بصور مؤثرة من يقندي بحركات آخر وأقواله أو يسير على عادته: إنه صورة عن أبيه، هذا الولدُ صورةُ أبيه يُشبهه شَبهاً تاماً" (وآخرون، ٢٠٠٠، صفحة ٨٦١)

فهذا ما ورد في المعاجم اللغوية من معاني الصورة، لكنها تلتقي جميعاً عند جوهر دلالي مشترك، وهو: أن الصورة هي الهيئة أو الشكل الخارجي الذي يتمثل به الشيء ويتميز به عن غيره، سواء أكان ذلك مادياً كرسم أو هيئة حسية، أو معنوياً كتعبير عن صفة أو حالة أو معنى.

أما في الاصطلاح فقد "بدأ الاهتمام بمصطلح الصورة الشعرية خاصة في الشعر في الربع الثاني من القرن العشرين، مذ بدأت كارولين سبيرجن في دراسة الصورة عند شكسبير" (الرشدي، ٢٠١١، صفحة ٥١)

"فقد كانت الصورة ولم تزل جوهر الشعر الثابت ووسيلته التي لا يستغنى عنها في الكشف عن الحقائق الشعرية والانسانية التي تعجز اللغة العادية والعلمية عن الكشف عنها وتوصيلها" (مكاوي، ١٩٨٧، صفحة ٣٠)

فهي عنصر بنائي بالغ الأهمية في تكوين النص الشعري، إذ تحتل موقع الصدارة في الهرم البنائي للقصيدة الشعرية، فهي المعيار الذي تُقاس به موهبة الشاعر وأساس الحكم على قدراته الفنية، حيث إن نجاح الشاعر أو إخفاقه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمدى امتلاكه لقدرات تصويرية تمكنه من نقل تجاربه وأحاسيسه إلى المتلقي، وذلك من خلال توظيفه لملكة الخيال، فهي - الصورة - إحدى الوسائل الشعرية التي يستخدمها الشاعر في التعبير عن أفكاره ومشاعره بقصد إثارة الوجدان وتحريك العاطفة لدى المتلقي. فالصورة الشعرية لا تقتصر على كونها شكلاً مخزوناً في ذاكرة الشاعر أو نمطاً تقليدياً من العلاقات اللغوية المتكررة التي يستدعي بعضها بعضاً، بل تتبع من إحساس عميق وشعور مكثف يسعى إلى التجلي عبر رموز لغوية ذات نسق وتركيب خاص، فالصورة الشعرية تمثل انزياحاً عن النسق المعجمي التقليدي في الدلالة، وعن السياق الوظيفي المعتاد في التركيب اللغوي، الأمر الذي يمنحها طابعاً فنياً متميزاً يسهم في تعزيز جمالية النص الشعري وفاعليته التواصلية.



ISSN:0258-1086

وهكذا يمكن الوصول إلى تعريف تقريبي للصورة الشعرية بأنها "صورة حسية في كلمات استعارية الى درجة ما، في سياقها نغمة خفيضة من العاطفة الانسانية ولكنها أيضاً سُحنت منطلقة الى القارئ بعاطفة شعرية خالصة" (عبد الله، ١١١٩، الصفحات ٢٨ - ٣٢)

بحيث تستمد الصورة الشعرية أهميتها "مما تمثله من قيم إبداعية وذوقية وتعبير متوحد مع التجربة ومجسد لها، وهذا يعني ان الشعر في جوهر بنائه ليس مجرد محاولة لتشكيل صورة لفظية مجردة لا تتغلغل فيها عاطفة صاحبها؛ لأنها في جانب كبير منها تسعى لأحداث حالة من الاستجابة المشروطة ببنية البناء الشعري، فهي الاداة الفنية التي يعبر بها الشاعر عن تجربته وعما في نفسه من أحاسيس ومشاعر، كما انها تحيل على الواقع ثم استرجاعه ليثير في نفس المتلقي المتعة حيث يتدخل الخيال ويشكل من هذا الواقع شيئاً آخر فيه متعة وجمال" (أسية، ٢٠٠٨ - ٢٠٠٩، صفحة ٢٥، ٢٦، ٣٢)

فإن الصورة "طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها في ما تحدثه في المعنى من المعاني من خصوصية وتأثير لكن أياً كانت هذه الخصوصية أو ذلك التأثير فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته أنها لا تغير إلا من طريقة عرضة وكيفية تقديمها" (عصفور، ١٩٩٢، صفحة ٣٢٣)

لذلك، نظراً لأهمية الصورة في الشعر، لا بد من القول إن الصورة الشعرية تمثل تركيباً معقداً يتجاوز حدود التصوير الفني المباشر. فهي ليست مجرد انعكاس لحادثة أو مشهد معين، بل تمثل رؤية متمعة تتخطى الظاهر إلى ما وراء الحدث، فالشاعر لا يكتفي برصد الواقع كما هو، بل ينفلت من قيود الرؤية الحسية نحو أفق تأويلي، يعيد فيه تشكيل التجربة ضمن صورة شعرية تتبع من تفاعله الوجداني والمعرفي. وهكذا، تصبح الصورة نتاجاً فنياً مركباً يمتزج فيه الإحساس بالجمال مع عمق التأمل، فتخرج الصور في إطار فني جميل.

تتبع الصورة الشعرية من أرقى ملكات النفس الإنسانية، ويكمن جمالها وعمق تأثيرها في الدلالات والمعاني التي توحى بها، والتي تتبع من وجدان الشاعر وخبرته الداخلية، فالشاعر لا يكتفي بنقل الموقف كما يظهر في العالم الخارجي، بل يستحضر مخزونه الثقافي والمعرفي، ويوظف موهبته الإبداعية لتشكيل صور شعرية تعكس إحساسه وانفعاله تجاه ذلك الموقف. وبذلك، تصبح الصورة الشعرية معياراً حقيقياً لعبقرية الشاعر وذكائه الفني، إذ تعبر عن قدرته على المزج بين العاطفة والفكر، وبين الرؤية الذاتية والوسائل التعبيرية التي تمنح النص الشعري طابعه الجمالي المميز.

بحيث تُعد الصورة الشعرية "محاكاة ذاتية لروح الشاعر، وما يرسم في عقله وقلبه من خواطر وأحاسيس، إذ يقوم بتشكيل ذلك الركاب من الاحاسيس والأفعال والأفكار التي تتحاور وتتفاعل في أثناء عملية الابداع، ومن أجل ان تكون الصورة الشعرية ناضجة، فلا بد من ان يتسلح الشاعر بخبرات تأتيه من ثقافته وأسفاره، وإطلاعه واحتكاكه، وخياله المبدع، وتكوينه النفسي، وبنائه الاجتماعي" (العالم، ٢٠٠٢، صفحة ٨٨)

بذلك، تتجسد الصورة من خلال "اللغة وتتمثل في الخروج عليها فهي تركيبية معقدة يجتمع في توليفها مكونات عدة منها الواقع والخيال واللغة والفكر والاحساس والإيقاع الداخلي والخارجي والانا والعالم فهذه المكونات جميعاً تشكل أداة الشعر الرئيسية ووسيلته الوحيدة لتجسد خلقاً أدبياً معبراً وسوياً" (حسين، ٢٠١٥، صفحة ١٤١، ١٤٢)

"حتى إن بعض الشعراء الكبار الذين تحدثوا عن الشعر بدوا وكأنهم يتحدثون عن الصورة وحدها وذلك تأكيداً على أهميتها البالغة في القصيدة" (أطيمش، ١٩٨٢، صفحة ٢٢١)

فقد عرف الصورة علي البطل على أنها "تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس، الى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية وأن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية" (البطل، ١٩٨٠، صفحة ٣٠)



ISSN:0258-1086

يتضح من ذلك أن للحواس تأثيراً بارزاً في تشكيل الصورة، وقد تعددت هذه الصور، منها: الصورة السمعية وهي الصورة التي يعتمد إدراكها على حاسة السمع بإبراز الاصوات المتنوعة في الصورة ويتباين مستوى موجاتها وكثافة تردداتها، إذ لا يتعدى بعضها الهمس، بينما يصل بعضها الآخر الى درجة الصياح" (برهم ، ١٩٩٦ ، صفحة ١٦٢)

وأيضاً هناك الصورة الذوقية "وهي الصورة التي تعتمد على حاسة الذوق، وأكثر ما نلتقي هذه الصور عند حديث الشعراء عن المرأة أو الخمر، كما في تشبيهم ريق المحبوبة بالعسل" وأخيراً نقف عند الصورة الشمية وهي "الصورة التي تعتمد على حاسة الشم في المقام الأول" (الجهني، ١٤٢٥، الصفحات ج/١ - ٢٨٣ - ٢٤١)

فتجدر الإشارة إلى أن الصورة هي "أساس كل عمل فني، والخيال أساس كل صورة، فالصورة هي أئنة للخيال الشعري الممتاز الذي يتألف عند الشعراء من قوى داخلية، فتفرق العناصر وتنتشر المواد ثم تعيد ترتيبها لتنصيدها في قالب خاص حين تريد خلق فن جديد متحد منسجم، فتكون القيمة الكبرى للصورة بأنها تقوم على تنظيم التجربة الانسانية وتكشف عن المعاني العميقة لهذه الحياة وهذا الوجود" (الرباعي، ١٩٨٠، صفحة ١٤)

بناءً على ما سبق، تُعدّ الصورة الشعرية تشكيلاً لغوياً جمالياً يُعبّر به الأديب عن تجربته الحسية والعاطفية بأسلوب إبداعي فريد، ما يُظهر تميزه وتفردته عن سائر من الأديباء والشعراء. يتحقق هذا التميز من خلال نسق تعبيرية خاص يوظف فيه الأديب مختلف الوسائل الحسية، محاولاً عكس ملامح الواقع الخارجي بصورة فنية. وعبر هذا التشكيل الصوري، تنصهر الرؤى والأفكار والمدركات الحسية في وحدة فنية متكاملة تُقدّم للمتلقى، محققة تأثيراً جمالياً وشعورياً عميقاً.

وتنشأ لغة الإبداع الأدبي من التجارب المتنوعة التي يمر بها الشاعر أو الأديب، سواء كانت اجتماعية، مادية، سياسية، أو نابعة من مختلف مجالات الحياة. ولهذا السبب، اعتمد الشعراء، قديماً وحديثاً، على معطيات الطبيعة، الحية والجامدة، وكذلك على البيئة المجتمعية المحيطة بهم، في تشكيل صورهم الشعرية. فكل شاعر يمتلك لقدرة فريدة على إنتاج إبداعٍ فني يُميّزه عن غيره، وذلك انطلاقاً من تجربته الذاتية ورؤيته الفردية، مما يُضفي على الصورة الشعرية طابعاً فريداً يعكس خصوصية تجربته وعمق إحساسه.

ولذلك يقول الدكتور جابر عصفور: "ان الصورة لا تصبح شيئاً ثانوياً يمكن الاستغناء عنه أو حذفه وإنما تصبح وسيلة حتمية، لأدراك نوع متميز من الحقائق، وتعجز اللغة العادية عن أدراكه أو توصيله وتصيح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرف على جوانب خفية من التجربة الانسانية ويصبح نجاح الصورة أو فشلها في القصيدة مرتبطاً بتأزرها الكامل مع غيرها من العناصر باعتبارها وصلاً لخبرة جديدة، بالنسبة للشاعر الذي يدرك والقارئ الذي يتلقى" (عصفور، ١٩٩٢، صفحة ٣٨٣)

المحور الثاني: الصورة في منظور النقد العربي

تُعدّ الصورة من المصطلحات النقدية التي حظيت باهتمام النقاد القدامى والمحدثين، إلا أن مصطلح الصورة لم ينل نصيبه من الدراسات وحققه من التحليل، فبقي غامضاً لدى كثير من النقاد والدارسين، ويعود ذلك إلى تداخله وترابطه مع مصطلحات أخرى مثل: (الصورة الأدبية، الصورة الفنية، الصورة البلاغية، الصورة البيانية والصورة المجازية) فضلاً عن تشعب مفاهيمه.

فقد أخذ العرب القدامى مفهوم الصورة من "الفلسفة اليونانية وخاصةً الفلسفة الأرسطية؛ لأن أرسطو عندما فصل بين الصورة والهَيُولي مما مهد الى العرب الطريق الى الفصل بين اللفظ والمعنى في تفسير القرآن الكريم وسرعان ما أنتقل هذا الفصل بين اللفظ والمعنى في الشعر" (الجنابي، ٢٠١٤، صفحة ٣٢)

ويُعدّ الجاحظ (٢٥٥هـ) أول من تناول الصورة بشكل مفصل، حيث قال مقولته الشهيرة "والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك، فأن الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير" (الجاحظ، ١٩٦٥، صفحة ٣ / ١٣١، ١٣٢)



ISSN:0258-1086

فهي من أقدم المقولات التي وردت فيها لفظة التصوير، "والتأمل لهذا النص جيداً، يدرك ان الجاحظ لا يقصد باللفظ الكلمة المفردة وحسب، ولكنه يقصد أيضاً الصياغة الفنية، أو الصورة التعبيرية، وبعض العناصر الموسيقية التي تحقق لهذه الصياغة نوعاً من الجمال الصوتي، الذي يعد أحد مقومات الفن التعبيري الأصيل" (موافي، ١٩٧٩، صفحة ١٥٣)

أما ابن طباطبا ت(٣٢٢هـ) فقد وردت لديه لفظة الصورة عند حديثه عن ضروب التشبيهات، إذ قال: "التشبيهات على ضروب مختلفة فمنها تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة، ومنها تشبيهه به معنى، ومنها تشبيهه به حركة، وبطناً وسرعة، ومنها تشبيهه به لونا، ومنها تشبيهه به صوتاً. وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض، فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الاوصاف قوي التشبيه وتؤكد الصدق فيه، وحسن الشعر به" (العلوي، ٢٠٠٥، صفحة ٢٣)

وقد عبر قدامة بن جعفر ت(٣٣٧هـ) عن هذا المصطلح بقوله: "إن المعاني كلها معروضة للشاعر وله ان يتكلم منها في ما احب وأثر من غير ان يخطر عليه معنى يروم الكلام فيه اذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية والشعر فيه كالصورة كما يوجد في كل صنعة من انه لا بد فيها" (جعفر، ١٣٠٢، صفحة ٤)

أما حازم القرطاجني، فقد بسط الكلام حول أثر الصورة الشعرية في المتلقي، حيث يرى أن وظيفة الشاعر لا تقتصر على إفهام السامع كما هو شأن المتكلم العادي، بل يجب عليه تحقيق انفعال لديه، إذ يقول: "والتخيل ان تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المتخيل أو معانيه أو اسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخليها وتصورها أو تصور شيء اخر بها انفعالاً من غير رؤيه أو جهة من الانبساط والانقباض" (القرطاجني، ٢٠٠٨، صفحة ٨٩)

أوجز عبد القاهر الجرجاني ت(٤٧١هـ) حديثه عن الصورة بقوله: "ومعلوم ان سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وان سبيل المعنى الذي يعبر عنه الشيء سبيل الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالذهب والفضة ويصاغ منها خاتم أو سوار" (الجرجاني، ٢٠٠٠، صفحة ١٧٥، ١٧٦)

كما تحدث العرب في مصنفاتهم البلاغية عن الصورة باعتبارها أسلوباً يقوم على المشابهة، وخصصوا لها علماً خاصاً من علوم البلاغة الثلاثة.

فقد استجاد الفارابي ت(٣٣٩هـ) الصورة التشبيهية والتمثيلية لدى الشعراء، واشترط فيهم أن يكونوا "ذوي جبلة وطبيعة مهيئة لحكاية الشعر وقوله، اي ان لهم القدرة على خلق الصورة التشبيهية والتمثيلية" واعتبر ابن سينا التخيل مدار الصورة وجوهر شعريتها؛ لأن النفس كما يقول تدعن لها فتنبسط عن أمور وتقبض عن أمور من غير رؤية وفكر واختيار وبالجملة تتفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري، فالصورة الشعرية عند الفارابي وابن سينا تعتمد على التخيل الذي هو قوة محركة للانفعالات النفسية" (عودة، ٢٠١٣، صفحة ٢٨، ٣١، ٣٣)

حظيت الصورة الأدبية باهتمام كبير من النقاد المحدثين، وهذا الاهتمام يمثل استمراراً طبيعياً للعناية التي أولاها النقاد القدماء لما سمّوه "التصوير"، ويتجلى ذلك في آرائهم التي عرضناها سابقاً، لا سيما آراء الجاحظ، وابن طباطبا، وقدامة بن جعفر، وعبد القاهر الجرجاني، وغيرهم، الذين اعتبروا الصورة عنصراً أساسياً في بناء العمل الأدبي. وعلى الرغم من اختلاف وجهات نظر النقاد المحدثين حول مفهوم الصورة وتعدد زوايا تناولهم لها - وهو ما سيتم تفصيله لاحقاً - فإن رؤاهم لم تخرج، في كثير من جوانبها، عن التصور التراثي للصورة، خاصة من حيث اعتمادها على الأساليب البلاغية التقليدية كالاستعارة والتشبيه والكناية.

فلقد أبدى نقاد العرب المحدثون اهتماماً وعناية بدراسة الصورة والبحث فيها بعمق. ومن بين هؤلاء النقاد عز الدين إسماعيل، الذي تناول الصورة من وجهة نظر نفسية ذاتية، حيث يقول: "كانت الصورة دائماً غير واقعية وان كانت منتزعة من الواقع؛ لأن الصورة تركيبية وجدانية تنتمي في جوهرها الى عالم الوجدان أكثر من انتمائها الى عالم الواقع" (إسماعيل، ١٩٦٦، صفحة ١٢٧)



ISSN:0258-1086

وكذلك نجد إحسان عباس "ينظر الى الصورة من زاويتين فقط: الأولى: ان الصورة تعبير عن نفسية الشاعر وانها تشبه الصور التي تتراءى في الاحلام، والثانية: ان دراسة الصور مجتمعة قد تعين على كشف معنى اعظم من المعنى الظاهري للقصيدة" (عباس، ١٩٥٥، صفحة ٢٢٧).

ويرى ناقد آخر أن الصورة "هي تشكيل جمالي تستحضر فيه لغة الابداع الهيئته الحسية او الشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة، تملئها قدرة الشاعر وتجربته وفق تعادلية فنية بين طرفين هما، المجاز والحقيقة دون ان يستبد طرف بآخر" (الصائغ، ١٩٨٧، صفحة ١٥٩)

أما أحمد حسن الزيات فيشير إلى أن المقصود بالصورة "هو ابراز المعنى العقلي أو الحسي في صورة محسوسة، والصورة عنده خلق المعاني والافكار المجردة، أو الواقع الخارجي من خلال النفس خلقاً جديداً، لتبرز الى الوجود مستقلة عن حيز التجريد وتتخذ لها هيئته وشكلها" (صبح، د.ت، صفحة ١١٠)

ويرى شوقي ضيف أن الصورة "هي نموذج العمل الفني المتكامل الذي يتفاعل مع المضمون والشكل، فقد يظن القارئ أن الجمال يرجع الى الشكل من الألفاظ والصور والايقاع، ولكنه حينما يدقق النظر وينعم الفكر، يراها تدخل المعاني التي تعبر عنها، وتنمو في كيان النفس الداخلي مع الخواطر والمشاعر والعواطف" (صبح، د.ت، صفحة ١٣٨)

هذه بعض الآراء التي أثارها بعض النقاد العرب المحدثين، ومهما يكن الأمر، تظل كلمة صورة عربية الأصل في صياغتها. وفي الختام، يمكن القول إن مفهوم الصورة في النقد العربي الحديث لا يزال مرتبطاً بمفهومها في الأدب القديم، فهي لم تتفصل عن منابعها الأولى، بل حافظت عليها وتأثرت بما هو حديث في الوقت ذاته.

المحور الثالث: الصورة في منظور النقد الغربي

تعود كلمة الصورة Image في جذورها الاشتقاقية إلى اللفظ اليوناني القديم Icone (أيقونة)، الذي يحيل إلى معاني التشابه والمحاكاة، والتي ترجمت إلى Image في اللاتينية والإنجليزية. وقد اضطلعت هذه الكلمة، بما تحمله من دلالات، بدور أساس في تأسيس أنظمة التمثيل Representation للأفكار والإيديولوجيات في الفكر الغربي، إذ شكّلت مرتكزاً مفهوماً في عدد من الاتجاهات الفلسفية والنقدية الغربية.

وفي سياق التصورات النقدية الغربية، عُدّت الصورة "نتاجاً لعمل الذهن الإنساني أو الصورة الذهنية وهذه الدلالة منبثقة من طروحات الدراسات السيكولوجية التي فتح أبوابها فرويد بمباحثه عن العقل الباطن متجهة في هذا اتجاهاً سلوكياً من حيث الاهتمام بالصورة الذهنية كنتيجة لدينامية الذهن الإنساني في تأثيره بالإبداع الفني ويكون التركيز في هذه الدلالة موجّهاً نحو ما يحدث في ذهن القارئ أو بعبارة أخرى نتيجة الاستجابة التي تولدها الصورة في ذهن المتلقي وهي محدّدة بالحسيّة تصف العلاقة بين العبارة المكتوبة في الصفحة والإحساس الذي تولّده في الذهن المتلقي" (الجنابي، ٢٠١٤، صفحة ٢٤)

ومن ذلك ما أورده (فان van) في تعريفه للصورة، إذ يرى أنها "مجموعة العناصر المحسوسة التي ينطوي عليها الكلام وتوحي بأكثر مما تحمله من تضاعيف المعنى الظاهر وانها تنحصر في جانبين هما: الجانب الحسي المتمركز على الفكرة والعاطفة والمشاهدة، والجانب الإيحائي: الذي يضيف على الشكل أكثر من تفسيره الظاهري" (الوندواوي، ٢٠٠٢، صفحة ٩، ١٠)

ويكشف هذا التصور عن عناية واضحة بالعنصر الحسي في تشكيل الصورة الفنية، إذ تُمنح الحواس دوراً محورياً في إنتاج الدلالة، ومن ثم تُصنّف الصور تبعاً لمادتها إلى صور بصرية وذوقية وشمية وسمعية، أي تلك التي تستمد مقوماتها من عمل الحواس المختلفة. ولا يُفرّق هذا الاتجاه - في الغالب - بين ما هو حقيقي وما هو مجازي، بل ينظر إلى كليهما بوصفهما مكوّنين فاعلين في بناء الصورة، وقد يركّز أحياناً على أحدهما، غير أنّه يجمع بينهما في كثير من الأحيان ضمن إطار دلالي واحد.



ISSN:0258-1086

وفي مقابل هذا التوجه، ذهب بعض النقاد إلى حصر الصورة في بعدها البلاغي، فعدوها مجازاً أو ما يُعرف بـ(الصورة المجازية)، بحيث تندرج تحتها مختلف الأساليب غير الحقيقية، كالاستعارة والمجاز والكناية، فضلاً عن سائر التراكيب البلاغية التي تقوم على الانزياح عن المعنى المباشر، وتُسهم في إثراء الدلالة وتكثيفها داخل النص الأدبي. يُعدّ ارتباط الصورة الفنية بالجانب الحسي، ولا سيما ما يتصل بالإدراك البصري، من أبسط دلالاتها وأقربها إلى الذهن، إذ تمثل الرؤية البصرية المدخل الأول لتشكل الصورة في وعي المتلقي. وفي هذا السياق، يبرز تعريف الناقد والشاعر الإنجليزي (سيسل دي لويس) بوصفه من أكثر التعريفات اقتراباً من الدلالة الحرفية لمفهوم الصورة، حيث يرى أنها: "في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة" (لويس، ١٩٨٢، صفحة ٢١) وهو تعريف يركّز على البعد البصري للصورة، وما تنطوي عليه من طاقة تعبيرية قائمة على الإحساس والانفعال.

فليس بالإمكان إغفال الدور الذي يمثله الجانب الحسي في تحقيق الصورة الفنية في كليتها، إذ لا يمكن إغفال الدور الجوهري الذي ينهض به في تشكيل مدركاتنا وتفعيل استجاباتنا الجمالية. فالحس يُعدّ من أبرز الوسائل التي تُسهم في تعميق أثر الصورة في النفس، وتثبيتها في الذهن، إذ يتيح التقديم الحسي للمتلقي إمكانية إدراك الصورة إدراكاً أكثر وضوحاً وفاعلية، فضلاً عن مساعدته على تلمس البعد الفني فيها. وتتجلى أهمية هذا الجانب على نحوٍ خاص في تصوير المعاني المجردة، التي لا تقع تحت طائلة الحس المباشر ولا تُدرك بالمشاهدة العينية، حيث يلجأ الأدب والفن إلى تجسيدها في صور حسية تقربها من الفهم، وتكسيبها حضوراً مؤثراً في تجربة التلقي.

إن اقتران الصورة الفنية بالدلالة الحسية قد أفضى إلى نزوع عدد من النقاد والدارسين المحدثين والمعاصرين إلى ربط مفهومها بمباحث البلاغة، ولا سيما التشبيه والاستعارة، بوصفهما أبرز آليات التشكيل التصويري في الخطاب الأدبي. ويتجلى هذا الاتجاه بوضوح عند (جون ميدلتون ماري) الذي "يعتبر التشبيه والاستعارة مرتبطين بالتصنيف الشكلي للبلاغة بضرورة استخدام كلمة الصورة كلفظ جامع لكليهما، ولكنه ينبهنا إلى أن ننبت من أذهاننا كلية اعتبار الصورة على أنها شيء مرئي فقط فالصورة قد تكون بصرية وقد تكون سمعية أو ربما تكون سيكولوجية تماماً" (وليك و آرن، ١٩٩٢، صفحة ٢٥٦) ويكشف هذا التصور عن محاولة لتوسيع مفهوم الصورة، بحيث لا يُحصر في نطاق الرؤية البصرية، بل يتجاوزها ليشمل مختلف أنماط الإدراك الحسي والنفسية. وفي السياق ذاته، تؤكد (كارولين سييرجن) هذا المنحى التوسعي في فهم الصورة، إذ ترى أنها مصطلح عام يندرج تحته التشبيه والاستعارة وسائر أشكال التعبير المجازي، حيث تقول: "إنني أستعمل مصطلح صورة Image هنا بوصفها الكلمة الشائعة بحيث تشمل كلا من التشبيه، والتشبيه المركّز أو المضغوط، وأقصد به الاستعارة، إن مصطلح صورة يجب أن نفهمه على أنه يتضمّن كلّ صورة خيالية يعبر عنها الشاعر بوساطة انفعالاته وتفكيره سواء أكانت هذه الصورة الخيالية تشبيها أم استعارة بما تحمله الكلمتان من معنى رحيب لذ ينبغي أن نبعد عن عقولنا الإيحاء الذي يجعل المصطلح معبراً عن الصور البصرية فقط" (الصاوي، ١٩٧٩، صفحة ٢٦٠)

وبذلك يتّضح أنّ هذا الاتجاه النقدي يسعى إلى إعادة تعريف الصورة الشعرية بوصفها إطاراً جامعاً لمختلف أشكال التعبير البلاغي، مع التأكيد على طابعها الإيحائي وتعدّد أبعادها الحسية والنفسية، بما يحزرها من الحصر في البعد البصري، ويفتح المجال أمام فهمها في ضوء تفاعل الحواس والانفعالات داخل التجربة الشعرية.

وهذا يؤكد أن الصورة الفنية ليست حكراً على الرؤية البصرية، إذ قد تتشكّل من عناصر تجريدية خالصة، لا صلة لها بالإدراك الحسي المباشر، الأمر الذي دفع عدداً من النقاد الغربيين المعاصرين إلى تجاوز الفهم التقليدي الذي يقصرها على البعد المرئي. وفي هذا السياق، يبرز (إزرا باوند)، بوصفه من أبرز المنظرين الذين أعادوا صياغة مفهوم الصورة الشعرية، متجاوزاً الدلالة التجسيمية التي تبتأها أنصار الاتجاه التصويري أو المادي في الشعر، إذ يعرفها بقوله: "إنّها تلك التي تقدّم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن" (اسماعيل، ١٩٦٦، صفحة ١٣٤) ويكشف هذا التعريف عن تحوّل نوعي في فهم الصورة الفنية،



ISSN:0258-1086

حيث لم تعد مجرد تمثيل حسي أو انعكاس بصري، بل غدت بناءً مركبًا تتداخل فيه الأبعاد العقلية والانفعالية في آن واحد. ومن ثم، اكتسبت الصورة مفهومًا أكثر شمولًا، أصبحت بموجبه كيانًا متكاملًا تمتزج فيه المعطيات الخارجية، بما تحمله من عناصر حسية وموضوعية، مع الذات الشاعرة، في إطار تجربة شعرية موحدة تُعبّر عن رؤية الشاعر وتُجسد تفاعله مع العالم. وبناءً على ما تقدّم، فإن تباين آراء النقاد حول طبيعة الصورة الشعرية، وما ينبغي أن تكون عليه من حيث قربها من الواقع أو ابتعادها عنه، يُعدّ ظاهرة مألوفة، بل يكاد يكون أمرًا حتميًا، نظرًا لاختلاف الرؤى الفكرية وتنوّع الأدواق الفنية وتباين التصورات الشعرية، الأمر الذي يفرض بالضرورة إلى تعدّد المذاهب والاتجاهات النقدية. ولا تنحصر هذه الظاهرة في النقد العربي فحسب، بل تمتدّ لتشكّل إحدى القضايا الرئيسية التي شغلت النقد الغربي في مختلف مراحلها، قديمه وحديثه.

ومع هذا التعدّد، يلحظ نوع من الاتفاق العام بين النقاد في مجال التصوير الشعري، يتمثّل في التأكيد على ضرورة مراعاة خصائص الأشياء وعلاقتها الموضوعية، بما يجعل الصورة الشعرية قريبة من واقعها أو مشاكلها له. ويعني ذلك أنّ القيمة الفنية للصورة لا تنفصل عن قدرتها على تمثّل الواقع أو إعادة صياغته صياغة فنية صادقة، بحيث يغدو الشعر في أرقى تجلياته تعبيرًا عن حقائق الأشياء كما هي، ولكن في إطار مشبع بإحساس الشاعر وعاطفته، بما يضيف عليها بعدًا جماليًا يتجاوز حدود النقل الحرفي إلى فضاء الإبداع والتأثير.

المحور الرابع: صورة المرأة في الشعر العربي

يُعدّ موضوع المرأة من الموضوعات المركزية التي استأثرت باهتمام الفكر الإنساني على امتداد العصور، قديمها وحديثها، لما تمثّله من موقع جوهري في بنية الحياة الإنسانية، بوصفها الركيزة الثانية في تشكيل الوجود البشري، والشريك الفاعل في استمراره. ومن هذا المنطلق، شكّلت المرأة منذ البدايات الأولى مصدر إلهام خصب لقرائح الشعراء، فاستلهموا حضورها في بناء صورهم الشعرية، ونسجوا حولها أبهى لوحات النسب والغزل، معبرين عنها بأرقّ الألفاظ وأعذب التراكيب، بما يعكس مكانتها الوجدانية والجمالية في التجربة الشعرية.

غير أنّ صورة المرأة في الشعر العربي القديم انحصرت - في غالبيتها - ضمن إطار أنوثتها وجمالها، إذ غلب على تصويرها الطابع المثالي، فتمثّلت بوصفها رمزًا للكمال الجسدي ونموذجًا أعلى للجمال الأنثوي. وقد ترسّخت هذه الصورة في الذاكرة العربية بوصفها كيانًا موحّدًا يفتن الشاعر ويستحوذ على وجدانه، حتى غدت - في كثير من النصوص - معادلًا رمزيًا للحياة، وعالمًا نابضًا بالحياة والخصب.

ومع مجيء الإسلام، شهدت مكانة المرأة تحولًا نوعيًا، إذ ارتقى بها إلى منزلة سامية مقارنة بما كانت عليه في المجتمعات السابقة، فأقرّ لها حقوقًا متوازنة مع الرجل في مجالات متعددة، دون تمييز إلا بقدر ما تقتضيه طبيعة كلّ منهما ومسؤولياته. وقد تجسّد هذا التصور في السلوك العملي للنبي محمد ﷺ، الذي مثل أنموذجًا في حسن معاملة النساء، وأوصى بالرفق بهن، الأمر الذي أسهم في تحقيق قدر من التوازن الاجتماعي والاستقرار، وكان له أثر واضح في رقي المجتمع. غير أنّ هذا التصور لم يظل ثابتًا على حاله "وبدأ في التغيير عندما تفاعل العرب مع ثقافات أمم أخرى كانت تفتقر إلى مبدأ العدل والمساواة بين الرجل والمرأة، فتداعى شأن المرأة وأخذت منزلتها تنحط وتخل، بسبب ما دخل على هذه الأمة من عادات وتقاليد لا تلائم أخلاقها ومبادئها، مما جعل الرجال يشددوا قبضتهم على النساء، فعزلوهنّ في البيوت، وضربوا حولهنّ السناثر، وغطوا وجوههنّ بالحجب الكثيفة، وحرموهنّ من المشاركة في أي لون من ألوان الحياة" (سمرين، ٢٠٠٣، صفحة ٤٥٠)

"ومع دخول العهد العثماني، شهدت مكانة المرأة تراجعًا ملحوظًا، إذ تفاقمت مظاهر التهميش والانتقاص من حقوقها، نتيجة شيوع الفهم الخاطئ للدين، وتأويل نصوصه بما يتوافق مع الأهواء والمصالح الضيقة. وقد أفضى ذلك إلى حرمان المرأة من كثير من الحقوق التي كفلتها لها الشريعة الإسلامية، سواء أكانت مادية أم معنوية، ففُرضت عليها العزلة داخل البيوت والقصور،



ISSN:0258-1086

وُحُرمت من حقها في التعليم، الأمر الذي أسهم في تدني مكانتها الاجتماعية بدرجة كبيرة مقارنة بما كانت عليه في العصور السابقة" (مظهر، ١٩٤٩، صفحة ١٠٢ بتصرف)

غير أنّ هذا الواقع بدأ في التحول مع بزوغ فجر النهضة العربية في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، حيث أخذت مظاهر التغيير تتبدى تدريجياً، وانحسرت غيوم الجهل التي كانت تحول دون مشاركة المرأة في الحياة العامة. فقد ارتفعت أصوات المصلحين مطالبين بتحرير المرأة، والدعوة إلى تعليمها وإنصافها ومنحها حقوقها كاملة غير منقوصة، تمهيداً لإشراكها في مختلف مجالات الحياة، بوصفها عنصراً فاعلاً في بناء المجتمع إلى جانب الرجل.

ويُعدّ الشعاران العراقيان جميل صدقي الزهاوي ومعروف الرصافي من أبرز الداعين إلى تحرير المرأة في العصر الحديث، إذ أسهما إسهاماً واضحاً في الدفاع عن حقوقها والدعوة إلى إنصافها. وقد تميّز الرصافي بوجه خاص بدور فاعل ومنقرد في هذا المجال، من خلال شعره وأفكاره التي واجه بها ذهنية المجتمع الذكوري، كاشفاً عن مظاهر الظلم الاجتماعي الذي تعرّضت له المرأة. وفي هذا السياق، يقول واصفاً واقعها في ذلك المجتمع: "أني أقول لك باختصار ان المرأة عند هؤلاء لا ترث بل هي نفسها مال موروث فهي عندهم كالبقرة والشاة وغير ذلك من دوابهم تباع وتشترى وتجري فيها المساومة فتعطى في الديات، وتمنح متعة في الجنايات وبالجملة هي مال منقود حتى ان من كان منهم ذا بنات عد نفسه من الاغنياء، واذا كانت المرأة ذات زوج فساوم وليها رجل آخر بأكثر مما دفع زوجها ارغم زوجها على الطلاق وربما اذا كان زوجها غائباً زوجها وليها آخر من دون طلاق طمعاً في اخذ الصداق كما شهدت ذلك في لواء العمارة وفي لوائي ديالى والرمادي" (الرصافي، ١٩٤١، صفحة ١٢، ١٣)

وقد ارتبط هذا الموقف الإصلاحى عند الرصافي بجملة التحولات التي شهدها المجتمع، في ظل أواخر العهد العثماني، ثم فترة الاحتلال البريطاني، وما رافق ذلك من صعود للحركات النهضوية والإصلاحية، فضلاً عما كانت تعانيه المرأة من قيود اجتماعية صارمة. وقد دفعه ذلك إلى اتخاذ موقف إيجابي واضح، تجلّى في نتاجه الشعري الذي عبّر فيه عن معاناة المرأة ودافع عن حقوقها. ومن ثم، يتبدى في شعره صدق الوجدان الإنساني تجاهها، إذ جعل من صوته لساناً ناطقاً بآلامها ومعاناتها، كما اتسم شعره بالعطف على البائسين وتصوير معاناتهم، مستحثاً مجتمعه على الرفق بهم، وقد أبدع في هذا اللون إبداعاً لافتاً، مستمداً ذلك من معاشته لمرارة الحياة وقسوة ظروفها.

المحور الخامس: صورة المرأة في قصائد مختارة من شعر معروف الرصافي:

يترجم الشاعر في قصيدة (الأرملة المرضعة) ما يختلج في صدره من آهات سببها الظلم الاجتماعي، لذا عكس لنا النص عواطفه الإنسانية وحبه للخير، وقد عبر عن هذه العواطف بأسلوب يتسم بالبساطة ولغة سهلة، وكانت ألفاظه قريبة إلى الأذهان والتي تدل على نضوج أفكاره وخبرته وتجاربه في الدنيا والناس. فقد تناول في هذه القصيدة ظاهرة اجتماعية اتسم بها مجتمعنا منذ القدم، والتي يرمي من خلالها إلى تسجيل حقيقة إنسانية من شأنها إغناء الأفكار، وإيقاظ العقول النائمة، وتبصير الناس بالحقيقة المريرة التي كان يتسم بها المجتمع من ظلم للمرأة بصورة عامة، وما كانت تعانيه من فقر وذل وبؤس وعوز، فقد جسد لنا هذه الحقيقة من خلال الأرملة المرضعة.

قال الشاعر: (السقا، د.ت، صفحة ٢٠٨)

تمشي وقد أثقل الأملاق ممشاها
والدمع تذرّفه في الخد عيناها
وأصفر كالورس من الجوع محياها
فالدهر من بعده بالفقر أشقاها
والهم أنحلها والغم أضناها

لقيتها ليتني ما كنت ألقاها
أثوابها رثة والرجل حافية
بكت من الفقر فاحمرت مدامعها
مات الذي كان يحميها ويسعدها
الموت أفجعها والفقر أوجعها



ISSN:0258-1086

ففي هذه الأبيات الشعرية قدم الشاعر عدة صور لهذه المرأة بألفاظ معبرة عن معاناة (الأرملة المرزعة) من ظروف قاسية تمثلت في جوع وفقر وفقدان زوجها، مستخدماً ألفاظاً مأنوسة وعبارات سهلة وتراكيب لغوية مفهومة وإيقاعات تناسب الموضوع، مفتتحاً قصيدته بالتصوير الحركي قائلاً: "وقد أثقل الإملاق ممشاهاً" في وصفه خطوات المرأة المرهقة، وكأن الإملاق (الفقر) يتقل قديمها ويجعل خطواتها بطيئة وصعبة، وما تحمله هذه الصورة من دلالات توحى بتأثير الفقر الذي أحققها والجوع الذي ظهر على هيئتها، حيث لا تستطيع المشي بسهولة بسبب الضغوط المعيشية، وقد عبر عن هذه الصورة من خلال مجاز عقلي عندما أسند الفعل (أثقل) إلى (الإملاق)، محرراً بذلك مخيلة القارئ وعواطفه اتجاهها، ومن ثم يردفها بـ"بصرياً بقوله: "أثوابها رثة والرجل حافية"، إذ تخلق هذه العبارة صورة مرئية قوية للمرأة التي تركز على حالتها المعيشية الصعبة، فاستخدم مفردتي "رثة" و"حافية" جسدت حالة الفقر التي تعانيها، وهي تبكي ويسيل الدمع على خدها، وهذه سمة واضحة للمعاناة التي كانت تعانيها والهموم التي أثقلتها، ولم تجد من تشكو له هذه المعاناة، فهي حزينة ووحيدة في هذه الحياة، مستخدماً الصور اللونية التي تمثلت في احمرار عينيها من كثرة البكاء، وعمق هذه الصورة من خلال التشبيه، مستعيناً باللون "الأصفر" ليثير صورة الضعف والمرض الناتج عن الجوع، فقد شبه اصفرار وجهها من شدة الجوع بنبات (الورس)، وهذه دلالة موحية لما تعانيه من بؤس وعوز، وما يولده ذلك من صورة نفسية موطناً كلمتي "الهم" و"الغم" ليشير إلى الضغوط النفسية التي تعيشها هذه الأرملة، بشكل يُحل في جسدها ويمرض بسبب القلق المستمر، فالصورة تعكس الضعف النفسي والبدني الذي أصاب المرأة نتيجة لهذه الضغوط.

ومن ثم يقول الشاعر: (السقا، د.ت، صفحة ٢٠٨، ٢٠٩)

فمنظر الحزن مشهود بمنظرها	والبؤس مرآة مقرون بمرآها
كر الجديدين قد أبلى عباعتها	فأنشق أسفلها وأنشق أعلاها
ومزق الدهر ويل الدهر مئزرها	حتى بدا من شقوق الثوب جنبها
تمشي بأطمارها والبرد يلسعها	كأنه عقرب شالت زباناها
حتى غدا جسمها بالبرد مرتجفاً	كالغصن في الريح واصطكت ثناياها

يستكمل الشاعر رسم صورة المرأة المقهورة بالفقر والحرمان مستخدماً سلسلة من الصور الشعرية الحسية والبصرية والحركية القوية التي تجعل من مظهرها مرآة للحزن نفسه، كما في قوله: "فمنظر الحزن مشهود بمنظرها"، حيث تتحول هي إلى تجسيد مرئي للحزن حتى أن رؤيتها وحدها كافية ليُشاهد الحزن من خلالها، فهي صورة اندماجية بين الداخل العاطفي والخارج الجسدي. ويربط الشاعر بين المرأة والبؤس بعلاقة تطابق بقوله: "والبؤس مرآة مقرون بمرآها"، حيث تصبح هي المرأة التي تعكس حالة البؤس، بل وتتطابق معه، فـ"مرآها" لا يفصل عن "البؤس"، وهو تعبير عن التماثل التام بين الذات والمعاناة. وتتوالى الصور البصرية في تصوير تآكل ملابسها بفعل الزمن، كما في: "كر الجديدين قد أبلى عباعتها"، حيث يشخص الزمان (الجديدين: الليل والنهار) ككائن يفنك بثيابها من أعلى لأسفل. كما يقدم صورة رمزية قوية، حين يُشبه الدهر بفاعل قاسٍ يمزق مئزرها (الثوب السفلي)، ويضيف عليه صيغة التأوه "ويل الدهر" لإبراز قسوة الزمن وعداوته لتلك المرأة حيث أصبح جسدها مكشوفاً، في صورة مهينة وموجعة للكرامة الإنسانية، فالملبس لم يعد يحجب أو يقي، بل صار مهلهلاً إلى الحد الذي يكشف الجسد ويُعرضه، فهي صورة تهشم الغطاء والستر. ويمضي الشاعر في تصوير معاناتها من خلال تقديم صور حركية حسية، حيث يُشبه البرد بآلة حادة تلسع جسدها، فيسبب لها ألماً مادياً، ويعززها بكلمة الأطمار (الثياب البالية) التي لم تعد تقي من قسوة الجو، وهنا يُستعمل التحريك المجازي لعناصر الطبيعة كالبرد لإبراز حجم المعاناة، ويتبعها بتشبيه مكثف ليعمق الصورة أكثر في مخيلة القارئ، حين يشبه البرد بعقرب رفعت ذيلها لتلدغها، وهي صورة تُجسد البرد كخطر داهم وعدو سام، وتُحاكي رد الفعل الجسدي والنفسي تجاهه، ويستمر في تحريك مشاعر المتلقي تجاه هذه المرأة عندما يشبهها بالغصن في مواجهة الريح العاتية، وهو تشبيه حركي دقيق يعبر عن الاهتزاز الضعيف، ثم يُتبعه بصورة سمعية "اصطكت ثناياها"، أي ارتجتت أسنانها من شدة البرد، وهو تصوير حسي يبرز العجز



ISSN:0258-1086

الجسدي التام ويُضفي بعداً سمعياً على الصورة الشعرية، لتخلق مشهداً متكاملًا لإنسان محطم مادياً ونفسياً تحت قوى متحالفة من الزمان والبرد والفقر.

ثم يستكمل قوله في الابيات الأتية: (السقا، د.ت، صفحة ٢٠٩)

تمشي وتحمل باليسرى وليدتها
قد قمطتها بأهدام ممزقة
ما أنسَ لا أنسَ أني كنتُ أسمعها
تقول: يا ربُّ لا تترك بلا لبن
ما تصنع الأم في تريبب طفلتها
حملاً على الصدر مدعوماً بيماها
في العين منشرها سمجّ ومطواها
تشكو الى ربها أوصاب دنياها
هذي الرضيعة وارحمني وإياها
أن مسها الضر حتى جف ثديها

يواصل الشاعر رسم المشهد الإنساني المأساوي للأُم الفقيرة مستخدماً صوراً شعرية تنبض بالحركة والإحساس والرؤية البصرية والرمزية لتجسيد أقصى درجات المعاناة، ومن خلال لوحات متتابعة من الصور الشعرية المتقنة التي تضع المتلقي داخل معترك الألم الإنساني.

إذ تبرز الصورة الحركية منذ البداية في "تمشي وتحمل باليسرى وليدتها"، فالمشهد ينقل صورة واقعية لأُم تسير وقد حملت رضيعها على صدرها، مما يشير إلى الجهد والتعب الذي يتوزع بين الحركة ورعاية الطفل، ويتعزز هذا المشهد الحسي بتصوير الوضع الجسدي للطفل المحمول على صدر أمه المدعوم بيدها اليمنى، وهي صورة تجمع الحنان الجسدي مع الحاجة الاضطرارية للدعم البدني، فالأُم تقاوم التعب لتبقي ابنها آمنة في حضنها، ثم تأتي صورة "قد قمطتها بأهدام ممزقة" لتفتح بعداً بصرياً مؤلماً، حيث يظهر الشاعر كيف أن ثوب الطفلة ليس إلا أسماً مهترئة تستعملها الأم كقماط، وهذا توظيف للصورة البصرية بغيّة نقل الفقر من كونه مفهوماً مجرداً إلى مشهد ملموس محسوس، وفي قوله "في العين منشرها سمج ومطواها"، يستخدم الشاعر ثنائية متناقضة في التصوير، إذ تبدو القماط الممزقة ممتدة ومنكمشة في آن واحد، مما يوحي بحالة من الترقب والخوف والارتباك، وكأن الشكل غير المستقر لملابس الطفلة يعكس عدم استقرار مصيرها ذاته، وتبلغ الصور ذروتها في البيت الثالث حين يقول "ما أنسى لا أنسى أني كنت أسمعها تشكو إلى ربها أوصاب دنياها"، هنا تتكسر الجمالية لتتحول إلى صورة سمعية داخلية، فشكوى الأم إلى الله تُسمع لا بأذن السامع بل بأذن الوجدان، لتُبرز ضعف الإنسان ولجوءه إلى المطلق حين تعجز السبل، فتلجأ إلى صورة وجدانية توسلية تتضمن شحنة رمزية قوية حين تقول: "يا رب لا تترك بلا لبن هذه الرضيعة"، فالحليب هنا رمز للبقاء والرعاية والأُمومة، بينما يصبح غيابُه تهديداً بالموت، وتتحول صورة الأم في هذه اللحظة إلى رمز للضعف المطلق حين تعجز عن تقديم أدنى حاجات الحياة لطفلتها، ويُختم المقطع بصورة مأساوية مكثفة في "ما تصنع الأم في تريبب طفلتها إن مسها الضر حتى جف ثديها"، إذ يستدعي الشاعر من خلال هذه الصورة البيولوجية الحسية لحظة العجز التام، حيث يجف الحليب من صدر الأم بسبب الجوع أو القهر، فتصبح الأم صورة للكائن الذي انكسر فيه نبع الحياة، إنها صورة للأُمومة المجرّحة التي تتحول من رمز للعطاء إلى مشهد للفقد، ليجعل الشاعر من هذه الصور الشعرية مرآة للألم الإنساني العميق.

ويكمل قوله: (السقا، د.ت، صفحة ٢٠٩)

يا ربُّ ما حيلتي فيها وقد ذبلت
ما بالها وهي طول الليل باكية
يكاد ينقذ قلبي حين أنظرها
ويلمها طفلة باتت مروعة
تبكي لتشكو من داء ألم بها
قد فاتها النطق كالجماء أرحمها
كزهرة الروض فقد الغيث أضماها
والأم ساهرة تبكي لمبكاها
تبكي وتفتح لي من جوعها فاها
وبت من حولها في الليل أرهاها
ولستُ أفهم منها كنة شكواها
ولستُ أعلم أي السقم آذاها



ISSN:0258-1086

يستمر الشاعر في بناء مشهد إنساني مؤثر من خلال صور شعرية تنقل معاناة الأم وطفلتها بلغة حافلة بالإيحاءات البصرية والسمعية والوجدانية، حيث تتجلى في البيت الأول صورة تشبيهية بليغة في "وقد ذبلت كزهرة الروض فقد الغيث أضماها"، إذ يشبه الطفلة بزهرة ذابلة عطشى، وهي صورة بصرية وبيولوجية ترمز إلى الضعف والاحتياج، ويُسندعى الغيث هنا كرمز للحياة، مما يعمق دلالة الفقد، ومن ثم تبرز الصورة الحركية السمعية في "وهي طول الليل باكية" لتعكس امتداد الألم والقلق عبر الزمن، ويتعزز المشهد الوجداني من خلال صورة الأم التي "تبكي لمبكاها"، فتصبح الدموع رابطاً مشتركاً بين الاثنين، في وحدة وجدانية قائمة على الألم المشترك، وفي "يكاد ينفد قلبي حين أنظرها"، نلمس صورة وجدانية حادة تعبر عن التمزق الداخلي للألم، حيث يجسد القلب وكأنه جسم مهدد بالانفجار نتيجة الشفقة، وتُكمل "تبكي وتفتح لي من جوعها فاها" الصورة الحسية التي تجعل من بكاء الطفلة وفتح فمها رمزاً حياً للجوع والعجز عن التعبير، لتبلغ الصورة حدّاً يجمع الصوت والجسد في استعطاف صامت، ثم تأتي "باتت مروعة" لتختزل الخوف في صورة نفسية شاملة، يتبعها مشهد السهر الدائم للألم "وَبِتُّ من حولها في الليل أرهاها"، وهي صورة حركية تكشف الدور الوقائي للألم رغم الإتهاك، ويجسد هذا الألم في صورة أكثر مأساوية تبرز في "ولست أفهم منها كُنه شكواها"، حيث يظهر العجز عن التواصل كأحد أبعاد الألم، وتُختتم الصور بتشبيه الطفلة بالعجماء "قد فاتها النطق كالعجماء أرحمها"، فيوظف الشاعر الصورة الرمزية ليُظهر المأساة في أوضح تجلياتها: طفلة عاجزة عن الشكوى وأم لا تعرف كيف تداوي، مما يجعل من الصورة الشعرية مرآة تعكس الألم الإنساني الصامت بكل أبعاده النفسية والجسدية.

وفي نهاية هذه الأبيات يقول: (السقا، د.ت، صفحة ٢١٠)

فأرسلت نظرةً رعشاء راجفةً
واخرجت زفرات من جوانحها
وأجهشت ثم قالت وهي باكية
ترمي السهام وقلبي من رماياها
كالنار تصعد من أعماق أحشائها
واهاً لمثلك من ذي رقة واهها

في هذا المقطع، ينتقل الشاعر من تصوير البؤس المادي والجسدي إلى تصوير الألم النفسي والانفعالي، مستخدماً صوراً شعرية مركبة تحاكي الوجدان وتعكس شدة التأثير بالألم، ففي البيت الأول "فأرسلت نظرة رعشاء راجفة"، نرى صورة بصرية وحركية مكثفة، حيث تُجسد النظرة وكأنها كائن حي يهتز ويرتجف، وهي استعارة عن الضعف والانكسار، ثم يقول "ترمي السهام وقلبي من رماياها"، وهي صورة رمزية تصور النظرات كأسهم تخترق القلب، في إيحاء بعنف التأثير العاطفي، مما يحول الألم من حالة نفسية إلى جرح محسوس، وعندما ينتقل إلى البيت الثاني "وأخرجت زفرات من جوانحها كالنار تصعد من أعماق أحشائها"، يعمق الصورة بالانتقال إلى تصوير داخلي، حيث يشبه الزفرات بالنار المتصاعدة، وهي استعارة تجمع بين الألم الجسدي والانفعال النفسي، وترمز إلى الغليان الداخلي والحرق الكامنة في الصدر، أما في "وأجهشت ثم قالت وهي باكية واهاً لمثلك من ذي رقة واهها"، فتظهر الصورة السمعية والوجدانية من خلال البكاء والنحيب، و"واهاً" هنا صوت ألم وشفقة، وتكرارها يضاعف التأثير، وتُجسد هذه الصورة انكسار النفس وشفقتها على الآخر الذي يتألم، مما يخلق توازياً إنسانياً في المعاناة، فهذه الصور، في مجموعها، تبرز من خلالها محاور الصورة الشعرية من تشخيص (النظرة كشخص يرسل ويرمي) وتجسيد (الزفرات كنار) إلى صورة وجدانية داخلية (البكاء والنحيب)، وكلها تعمل على نقل تجربة الألم من مستوى السرد إلى مستوى الحضور الشعري الحي.

ويصور لنا في قصيدة ((أم اليتيم)) صورة أخرى من الواقع الذي نعيشه، واختار لها عنوان أم اليتيم؛ لأن الشاعر اهتم بالقضايا الاجتماعية التي يعاني منها المجتمع ومحاولة لفت الانتباه ومعالجة تلك القضايا.

واتسمت هذه القصيدة بوحدة الموضوع (وحدة الشعور والوجدان)، وهي صورة واقعية لحالة هذه الأم وقسوة الظروف التي عاشتها، صورة مؤلمة أثرت في نفس الشاعر وترجمها لنا في قصيدته مستخدماً بعض الصور البلاغية والتراكيب اللغوية، ووضع بعض المفردات في مواقعها التي أعطت القصيدة إيحاءً خاصاً جعلنا نعيش حالة هذه المرأة بالرغم من مرور السنين.

مبتدأً قصيدته بقوله : (السقا، د.ت، صفحة ٣٩)



ISSN:0258-1086

فألقت فؤادي بين أنياب ضيغم
وبت لها مرمى بنهشة أرقم
بقلب فقير القوم رنة درهم
بعثت إليها أنه عن ترجم
تقطع أحشائي بسيف مثلم

رمت مسمعي ليلاً بأنة مؤلم
وبانت توالي في الظلام أنينها
فيهفو بقلبي صوتها مثلما هفت
إذا بعثت لي أنه عن توجع
تقطع في الليل الأنين كأنها

في هذا المقطع يوظف الشاعر صوراً شعرية متعددة تمزج بين الحسية والرمزية والوجدانية لنقل شدة الألم والتعاطف، حيث تبدأ الصورة الحسية في "رمت مسمعي ليلاً بأنة مؤلم" إذ يشخص الصوت ويمنحه قوة الفعل الحركي كأنه سهم يُرمى، ثم تتحول الصورة إلى مشهد رمزي عنيف في "فألقت فؤادي بين أنياب ضيغم"، حيث يُشبه الألم بافتراس أسد للقلب في تصوير يجمع الخطر بالعجز، وفي "وبانت توالي في الظلام أنينها وبت لها مرمى بنهشة أرقم" صورة مزدوجة تجمع الحسية بالرمزية حيث الأنين يتحول إلى لدغة أفعى تُصيب السامع بالعذاب، أما في "فيهفو بقلبي صوتها مثلما هفت بقلب فقير القوم رنة درهم" فنجد صورة رمزية دقيقة توضح تأثير الصوت في النفس كما يفعل المال في قلب الفقير، مما يمنح الأنين قيمة وجدانية كبيرة، ويبلغ التداخل الشعوري ذروته في "إذا بعثت لي أنه عن توجع بعثت إليها أنه عن ترجم" حيث تتحول الأصوات إلى لغة من الألم والرحمة المتبادلة، فتُجسد العلاقة التفاعلية بين المعاناة والتعاطف، ويختتم المشهد بصورة حسية قاسية في "تقطع في الليل الأنين كأنها تقطع أحشائي بسيف مثلم" حيث يتحول الأنين إلى سيف يعصف بالأحشاء لكنه ليس حاداً بل كليلاً، ما يرمز إلى عذاب مستمر بلا نهاية حاسمة، فتُجسد الصور صراع الذات بين الإحساس بالمأساة ومحاولة احتوائها بالعاطفة.

ويستكمل قوله: (السقا، د.ت، صفحة ٣٩)

إذا أهتز في جوف الظلام المخيم
بلحن ضئيل في الدجنة مبهم
تصيخ الى ذاك الأنين المجمع
وما الشهب ألا أدمع النجم ترتمي
أخا مدمع جارٍ ورأسٍ مهُوم
فأعجب منها كيف لم تتضرم

يهز نياط القلب بالحزن صوتها
تردده والصمت في الليل سائدٌ
كأن نجوم الليل عند ارتجافها
فما خفقان النجم ألا لأجلها
لقد تركتني موجع القلب ساهرا
أرى فحمة الظلماء عند أنينها

يستمر الشاعر في بناء مشهده الشعري المعتمد على الصور الحسية والرمزية والموسيقية لإبراز وقع صوت الطفلة على النفس، حيث تبدأ الصورة في "يهز نياط القلب بالحزن صوتها" بصورة حسية سمعية داخلية قوية، إذ يُجسد صوت الأنين كقوة قادرة على التأثير الجسدي في أعماق النفس، ثم يتبعها بصورة سمعية مرهفة في "تردده الصمت في الليل سائد بلحن ضئيل في الدجنة مبهم"، فيُعطي للصمت ذاته صوتاً، كأن أنينها يخرق سكون الليل الغامر في صورة مفعمة بالإحياء، وفي "كأن نجوم الليل عند ارتجافها تصيخ إلى ذاك الأنين المجمع" تتحول الصورة إلى رمزية كونية، إذ يُستدعى الفضاء ليشارك في الإنصات للأنين، وكأن النجوم ذاتها تهتز وتتألم، ثم يواصل الرمزية في "فما خفقان القلب إلا لأجلها وما الشهب إلا أدمع النجم ترتمي" فيُشبه الشهب بدموع النجوم في استعارة تدمج بين الطبيعة والبكاء، مجسداً مشاركة الوجود كله في الحزن، ويختتم بـ"أرى فحمة الظلماء عند أنينها فأعجب منها كيف لم تتضرم" حيث يُوظف التضاد بين السكون والاشتعال، بين السواد والحرقة، لي طرح صورة تعبيرية قوية عن الاستغراب من قدرة الظلمة على احتواء هذا الأنين دون أن تحترق، وكأن الأنين نفسه نارٌ كامنة في السكون.

ويقول الشاعر في الابيات الأتية: (السقا، د.ت، صفحة ٤٠)

ولاحت بوجه العابس المتجهم

وبيت بكت فيه الحياة نحوسة



ISSN:0258-1086

فهاجت به الأحزان فاعرة الفم
وما هو بالخاوي ولا المتهدم
الى قعر مهواة الشقاء المجسم

به ألقنت الأيام أنقال يؤسها
كأنني أرى البنيان فيه مهدماً
ولكن زلزال الخطوب هوى به

يستكمل الشاعر في هذه الأبيات رسم الصورة المأساوية لمشهد الفقر والمعاناة من خلال صور شعرية كثيفة تعتمد على الرمزية والخيال المجازي لتكثيف أثر الخطوب والبؤس، ففي قوله: "بيت بكت فيه الحياة نحوسةً" تظهر صورة رمزية قوية تجعل من البيت كائنًا حيًّا بكى من النحس؛ فالحياة ذاتها تتجسد وتبكي داخله، وهو تصوير مكثف لحالة الانكسار الكامل. أما قوله: "ولاحت بوجه العابس المتجهم" فهي صورة بصرية دقيقة، يجسد فيها الشاعر البيت كوجه كئيب متجهم، وكأن للجدران ملامح بشرية مملوءة بالبؤس، ثم تتصاعد الصورة مع "ألقنت الأيام أنقال يؤسها"، في استعارة تجعل من الأيام كيانًا يرمي الأتقال، وهي صورة للحظ العائر الذي يتقل كاهل ساكني البيت بالبؤس والهموم، وفي البيت: "كأنني أرى البنيان فيه مهدماً وما هو بالخاوي ولا المتهدم"، تتجلى مفارقة تصويرية تجمع بين البنية المادية المتناسكة والانهييار المعنوي؛ فالبناء ما زال قائماً لكنه مهدم رمزيًا، وهذا انعكاس لانهييار الحياة داخله رغم بقاء الجدران. وتختتم الصورة بقوله: "ولكن زلزال الخطوب هوى به إلى قعر مهواة الشقاء المجسم"، حيث يُستعان بصورة زلزالية رمزية لتصوير الخطوب على أنها كارثة طبيعية تُسقط البيت في هوة الشقاء، مما يجعل البؤس أمرًا ملموسًا مجسدًا لا مجرد حالة نفسية.

ومن ثم يقول الشاعر: (السقا، د.ت، صفحة ٤٠)

سقاني بكاها في الدجى كأس علقم
ومحمر جفن بالبكا متورم
فكادت تراه العينُ بعض توهم
صغيرٌ يرنو لها بعيني ميسم

دخلتُ به عند الصباح على التي
فألقيتُ وجهاً خدد الدمعُ خده
وجسماً نحيفاً أنهكته همومه
لقد جثمت فوق التراب وحولها

في هذا المقطع يعزز الشاعر المشهد التراجيدي للألم المكثف من خلال صور شعرية تمتزج فيها الرؤية البصرية بالحسية والرمزية، لتمثل قمة الانكسار الإنساني في لحظة صباحية مفارقة لما يفترض أن تحمله من أمل. تبدأ الصورة بقوله: "دخلت به عند الصباح على التي سقاني بكاها في الدجى كأس علقم"، حيث يجمع بين التوقيت الزمني (الصباح) وما يفترضه من إشراق، وبين أثر البكاء الليلي الذي صورّه الشاعر بكأس العلقم، في صورة حسية مرّة تشخص البكاء كشراب مرّ يؤلم النفس. ثم يقول: "فألقيتُ وجهاً خدد الدمعُ خده" وهي صورة بصرية مباشرة يُظهر فيها أثر الدمع وقد نقش أخاديه على الخدين، مما يعمق الألم ويجسد حضور البكاء كوشم على الجسد، ويستكملها بـ"ومحمر جفن بالبكا متورم"، في استعارة بصرية دقيقة حيث الاحمرار والتورم يحيلان إلى آثار البكاء المزمن. وفي البيت الثالث نلاحظ صورة شبه خيالية تُظهر الجسد وقد أصبح شبحاً، حتى أن العين بالكاد تراه، مما يعكس تحلل الذات تحت ضغط الألم والمعاناة. وتصل الصور ذروتها في البيت الأخير حيث تكون الصورة الفعلية للألم الجائمة على الأرض مع طفلها الذي يحمل نظرات اليتيم رغم بقاء أمه حيّة، في استعارة مؤلمة ترمز إلى موت الحماية والأمان، لا الحياة.

ومن ثم يقول: (السقا، د.ت، الصفحات ٤٠ - ٤١)

بكاءً وقالت أيها الدمع ترجم
من اليأس ضحك الهازئ المتهمك
هواطل مهما يسجم الضحك تسجم
الى محجرٍ بالكِ من الدمع مفعم
وتضحك عن مثل الجمان المنظم

وساءلتها عنها وعنهُ فأجهشت
ولما تناهت في البكاء تضاحكت
ولكن دموع العين أثناء ضحكها
فقد جمعت ثغراً من الضحك مفعماً
فتذرى دموعاً كالجمان تناثرت



ISSN:0258-1086

بكاء وفيها نظرة المتبسم
أمجنونة يا رب فأرحم وسلم

فلم أرَ عينا قبلها سال دمعها
فقلتُ وفي قلبي من الوجد رعشة

في هذا المقطع يتصاعد التوتر الشعوري عبر صور شعرية تتسج مأساة الأم في لحظة نفسية معقدة تجمع بين البكاء والضحك، اليأس والعجز، لتبلغ الذروة في تصوير مأساة الإنسان حين تفترق ملامحه عن مشاعره. يبدأ المشهد بسؤال المتكلم عن حال المرأة ورضيعها، فتجيبه بصورة شعورية مباشرة: "أيها الدمع ترجم"، حيث تُختصر الكلمات في البكاء ويُصيح الدمع لغة الناطقة، في استعارة تحوّل البكاء إلى وسيلة للتعبير. ثم تأتي صورة "تضاحكت من اليأس ضحك الهازئ المتهمك" لتجسد قمة الانهيار النفسي، حيث يُصبح الضحك شكلاً ساعراً لليأس، ضحكاً لا يحمل بهجة بل يتهمك من العجز. وتكتمل هذه المفارقة بصورة "ولكن دموع العين أثناء ضحكها هواطل مهما يسجم الضحك تسجم"، فتظهر العين دامعة حتى في لحظة الضحك، مما يصور انكسار التوازن العاطفي. في البيت الرابع يجمع الشاعر في صورة مركبة بين نقيضين، الفم الضاحك والعين الباكية، مما يعكس تمزق الذات، ويختم بلوحة جمالية مثقلة بالأسى: "فتذرى دموعاً كالجمان تناثرت وتضحك عن مثل الجمان المنظم"، حيث يشبه الدموع والضحك بحبات الجمان (اللؤلؤ)، مما يمنح الصورة طابعاً زخرفياً يُناقض الألم الداخلي، فيُظهر جمال الشكل ليعمق قسوة المضمون. ويأتي البيت الأخير "أمجنونة يا رب فأرحم وسلم" كصرخة تأملية، إذ تُصبح الحالة غير مفهومة حتى للمتكلم نفسه، ويطلب من الله أن يرحم هذه المرأة التي تجاوزت المعقول في ألمها.

ويصور لنا الشاعر في قصيدة ((المطلقة)) صوراً متعددة لهذه المرأة، وهي الحالة الرغيدة التي كانت تعيشها قبل الطلاق والظروف التي عانت منها بعد طلاقها. وهي مشكلة اجتماعية عانى منها مجتمعنا على مر العصور والأيام، وما حالة الطلاق في مجتمعنا إلا ظاهرة اجتماعية يطلب الشاعر وضع الحلول المناسبة لها، أما السبب في ظهور هذه المشكلة الاجتماعية فهي في أغلب الأحيان أسباب تافهة لا يُستخدم فيها العقل والرواية، ولكن يُستخدم فيها العصبية والجهل. وكان سبب الطلاق في هذه القصيدة هو تأثير أصدقاء السوء على زوجها والغضب الذي تملكه حتى طلقها، فلا بد من تدارك هذه القضية المهمة ووضع الحلول الناجعة لها، فهي لم تقتصر على ذلك المجتمع القديم، بل تطورت في وقتنا الحاضر، ولذا يجب أن نعرف الأسباب لمعالجة هذه الظاهرة الاجتماعية للحد من انتشارها أو التقليل من آثارها السلبية على المجتمع.

يقول الشاعر: (السقا، دت، الصفحات ٥٤ - ٥٥)

فتاة راع نظرتها الشوب
من الخفرات أنسة عروب
وتبلى دون عفتها العيوب
فحامت حول رونقه القلوب
فعاد وصفوه كدر مشوب

بدت كالشمس يحضنها الغروب
منزهة عن الفحشاء خود
نوار تستجد بها المعالي
صفا ماء الشباب بوجنتيها
ولكن الشوائب أدركته

في هذا المقطع يشرح الشاعر في تقديم صورة شعرية مثقلة بالدلالات الجمالية والرمزية، حيث تستند البنية التصويرية إلى التدرج من الجمال الظاهر إلى ما خلفه من ألم داخلي. يبدأ التشبيه الاستهلاكي بصورة بصرية متألفة: "بدت كالشمس يحضنها الغروب"، فيرسم الشاعر مشهداً يجمع بين الإشراق والذبول، حيث تمثل الفتاة شمساً في لحظة الأقول، ما يوحي بجمال مشوب بالفناء والحزن. ويتعزز الأثر الرمزي حين يُقرن حضورها بـ"الشوب"، مما يكسر الصورة المثالية ويزرع فيها بذور المعاناة. تبرز ملامح الطهر والعفاف في "منزهة عن الفحشاء... عروب"، لترسم صورة مثالية للأثوثة الطاهرة. و"نوار تستجد بها المعالي" تفتح أفقاً بلاغياً يجعل الفتاة رمزاً للكمال الذي تتطلع إليه القيم، حتى أن العيوب تقنى عند عتبتها، وهي صورة رمزية تصف الطهارة كدرع لا يُخترق. ويستكمل الشاعر جمال الصورة الحسية في "صفا ماء الشباب بوجنتيها" حيث يشبه النضارة بالماء الصافي، وتتحول الوجنتان إلى مرآة للرونق الذي يأسر القلوب. إلا أن البيت الأخير يحدث الانقلاب الشعوري، حين "أدركته



ISSN:0258-1086

الشواذب "فعاد صفاؤها إلى "كدر مشوب"، وهو تصوير رمزي لحلول الألم محل الجمال، حيث تتسلل مرارة الحياة إلى قمة النقاء لتفسده، فتتحول الصورة الشعرية من التمجيد إلى الفقد.

وفي قوله: (السقا، د.ت، صفحة ٥٥)

ذوى منها الجمال الغض وجداً
أصابت من شببتها الليالي
وقد خلب العقول لها جبين
ألا أن الجمال أذا علاه
حليلة طيب الأعراق زالت
وكاد يجف ناعمة الرطيب
ولم يدرك ذوابتها المشيب
تلوح على أسرته النكوب
نقاب الحزن منظره عجيب
به عنها وعنه بها الكروب

يوصل الشاعر في هذا المقطع بناء صور شعرية تستند إلى تقنيات المفارقة والتضاد والتشخيص، لتصوير تحولات الجمال تحت وطأة الحزن والفقر. في البيت الأول، تُجسّد صورة ذبول الجمال تشبيهاً حسيّاً واضحاً في قول الشاعر: " ذوى منها الجمال الغض وجداً"، حيث يشبه الجمال بالنبات الغضّ الذي ذبل بفعل الوجد، وهي صورة مركبة تستبطن المعاناة العاطفية والجسدية معاً. أما "كاد يجف ناعمة الرطيب" فتُحيل إلى انطفاء ما كان طرياً ندياً، ليصبح قريباً من التلاشي. ويتابع في البيت الثاني بتشخيص الزمن، حيث تصبح الليالي ككائن فاعل يصيب الشبيبة دون أن يبلغها المشيب، مما يعمق التناقض بين شباب الشكل وهرم الروح. أما الجبين الذي "خلب العقول" فتُعاد صياغته عبر تشويه الزمن، إذ تُزينه بدل البهاء "النكوب" أي آثار المصائب، فتُخلق صورة جسدية تحمل في طياتها علامة داخلية. وفي قوله "ألا أن الجمال إذا علاه نقاب الحزن منظره عجيب" تتبلور مفارقة جمالية عميقة، حيث يصبح الجمال مدهشاً لا ببروقه، بل حين يغشاه الحزن، وهي صورة رمزية تلخّص المفهوم الجمالي التراجيدي القائم على تلاقي الجمال والمأساة. ويختتم الشاعر البيت الأخير بصورة مزدوجة تجمع بين المرأة النبيلة والزوج الكريم، وقد زالت الكروب بهما وعنهما، في مشهد يُجسد كيف أن الحزن قد حطم قيم الاستقرار والعراقة، وهو تصوير رمزي لانتهيار الكيانات المثالية تحت ضغط الواقع القاسي.

ويقول الشاعر في ابيات أخرى: (السقا، د.ت، صفحة ٥٥)

رعى ورعت فلم تر قط منه
توثق حبل ودهما حضوراً
فغاضب زوجها الخلطاء يوماً
فأقسم بالطلاق لهم يميناً
وظلقها على جهل ثلاثاً
ولم ير قط منها ما يريب
ولم ينكت توثقه المغيب
بأمر للخلاف به نشوب
وتلك ألية خطأ وحوب
كذلك يجهل الرجل الغضوب

في هذا المقطع يستثمر الشاعر الصورة الشعرية لبناء مشهد درامي مأساوي يركز على العلاقات الاجتماعية والعاطفية، ويتوسل صوراً حسية وعقلية وأخلاقية لإبراز عمق الانتهاز بسبب الغضب والجهل. يبدأ بصورة مثالية تُرسم فيها العلاقة الزوجية النقية عبر تكرار الفعل "رعى ورعت"، وهو تكرار يوحي بالتناغم الكامل، ويُنبه بصورة نفي تام للشبه "فلم تر قط منه ولم ير قط منها ما يريب"، وهي صورة أخلاقية ترسم الطهر والثقة، ثم تأتي الصورة التالية "توثق حبل ودهما حضوراً ولم ينكت توثقه المغيب"، وتُستخدم هنا استعارة الحبل للدلالة على الرابطة الزوجية المتينة، في مشهد يضي عليها طابع القداسة، بعدها يظهر الانفصال الدرامي في صورة حركية سردية "فغاضب زوجها الخلطاء يوماً"، وهنا يبدأ تفكك الصورة الهادئة نتيجة تدخل خارجي، ويبلغ الذروة في قوله: "فأقسم بالطلاق لهم يميناً"، فيصور القسم كفعل فجائي، لا ناتج عن قناعة بل عن ضغط وجداني خارجي، يصفه لاحقاً بأنه "ألية خطأ وحوب"، حيث يُكسب الشاعر صورة الطلاق بعداً دينياً وأخلاقياً منبؤداً، وتبلغ الصورة ذروتها في "وظلقها على جهل ثلاثاً"، فيرسم صورة للغضب كقوة عمياء تقود للفعل دون وعي، ويختتم بـ"كذلك يجهل الرجل الغضوب"، وهي صورة ذهنية تربط



ISSN:0258-1086

بين الجهل والغضب كتوأمين للهدم، لتؤطر مشهد الانهيار لا كمأساة عاطفية فقط بل كفعل اجتماعي يعكس ضعف الوعي وضغط العادات.

ويستكمل الشاعر قوله: (السقا، د.ت، صفحة ٥٦)

فظلت وهي باكية تنادي
لماذا يا نجيب صرمت حبلي
وما لك قد جفوت جفاء قال
بصوت منه ترتجف القلوب
وهل أذنبت عندك يا نجيب
وصرت اذا دعوتك لا تجيب

في هذا المقطع يستمر الشاعر في رسم صورة مأساوية للمرأة المتألّمة التي تعرضت لخيبة أمل عاطفية، ويستخدم الصورة الشعرية بنجاح في إبراز التوتر العاطفي والحزن العميق الذي يعتصر قلبها. يبدأ المقطع بـ "فظلت وهي باكية تنادي"، وهي صورة حركية وبصرية تعكس الحالة الحزينة والمذلة للمرأة، حيث يتم تصويرها بشكل يجعل البكاء جزءاً من حياتها اليومية، وهو تصوير مؤثر يعكس عمق الألم الذي تعيشه. تتبعها صورة صوتية مؤلمة في "بصوت منه ترتجف القلوب"، فالصوت ليس مجرد نداء بل هو وسيلة لتحريك مشاعر الآخرين، كما يكتسب النداء طابعاً قوياً يتجاوز حدود المكان ليصل إلى قلوب المتلقين. ثم ينتقل الشاعر إلى تصوير الحيرة والانكسار في "لماذا يا نجيب صرمت حبلي"، حيث يعبر عن العلاقة المتكسرة بين المرأة و"نجيب"، وفي هذا يظهر حزنها على قطيعة كانت مفاجئة وغير مفهومة، ليتم تصوير ذلك على أنه قسوة شديدة على مشاعرها. وفي البيت التالي، "هل أذنبت عندك يا نجيب؟"، يطرح سؤالاً محملاً بالحيرة والذنب، وهي صورة معبرة عن الشعور بالظلم والتساؤل العميق عن سبب الجفاء، ثم يأتي التصوير التالي في "وما لك قد جفوت جفاء قال"، وهو استعارة تُجسد الجفاء كعلاقة مستمرة لم تكن مجرد حالة عابرة، بل صارت كـ "قال" أو "عدو"، وهو تعزيز للرؤية السلبية التي يرى فيها الشاعر القسوة في هذا الجفاء. وتنتهي هذه السلسلة من الصور بتصوير الألم العاطفي في "وصرت إذا دعوتك لا تجيب"، إذ تُظهر هذه الجملة الحالة المأساوية التي تشعر بها المرأة نتيجة التجاهل التام من الشخص الذي كانت تأمل فيه، فتظل في انتظار بلا جواب. فالشاعر يقدم نموذجاً قوياً لاستخدام الصور الشعرية لتمثيل العواطف المكثفة والتناقض بين الأمل والهجران، حيث يعكس الشاعر قوة الألم الناتج عن الخيانة والرفض في كلمات مؤلمة وسريعة التأثير.

وفي آخر الابيات يقول: (السقا، د.ت، صفحة ٥٦)

لئن فارقتني وصدت عني
وما أدماء ترتع حول روض
فما لفت اليه الجيد حتى
فراحت من تحرقها عليه
تشم الارض تطلب منه ريحاً
وتمزع في الفلاة لغير وجه
بأجزاء من فؤادي يوم قالوا
فقلبي لا يفارقه الوجيب
ويرتع خلفها رشاً ريب
تخطفه بأزمته ذيب
بداء ما لها فيه طيب
وتتحب والبُغام هو النحيب
وأونة لمصرعه تئوب
برغم منك فارقك الحبيب

يبلغ الشاعر في هذا المقطع قمة التعبير العاطفي عبر صور شعرية غنية بالحركة والحس والمجاز، مجسداً أثر فقدان والحب الموجه من خلال استعارات مفعمة بالتوتر والانهيار النفسي. يبدأ البيت الأول بصورة وجدانية صادقة حيث يتجسد الألم في نبض القلب المضطرب، وتصبح "الوجيب" (خفقان القلب) صورة حسية دائمة للفقْد، توحى بأن البعد لم يكن جسدياً فقط بل أُطبق على الروح. ثم ينتقل إلى تصوير استعاري عبر مشهد طبي يرعى، فيقول: "وما أدماء ترتع حول روض، ويرتع خلفها رشاً ريب"، فالمحبة تُشبه بالظبية، والرشاء (ابن الظبية) بالحبيب الذي يتبعها، لكن الصورة تتقلب مأساوية حين "تخطفه بأزمته ذيب"، فالحب يتحول إلى فاجعة، ويصبح الحبيب فريسة مفاجئة، في تشبيه مرعب يصور الخطر والموت كمن يترصص بالسعادة، وتظهر الصورة



ISSN:0258-1086

الأكثر ألمًا في تصوير حال المحبة بعد الفقد" فراحت من تحرقها عليه بداء ما لها فيه طيبب"، إذ يصور الشاعر الحزن كمرض عضال لا دواء له، يعبر عن التحطم الكامل للروح. وتتابع الصورة الحركية المؤلمة في: "تشم الأرض تطلب منه ربحًا"، حيث يُشبهه الحبيبة بالحيوان المفجوع الذي يبحث عن أثر من فقدته، وتتعالى نحيباتها: "والْبُغَام هو النحيب"، في استعارة صوتية تضيف لمشهد الانهيار إحساسًا سمعيًا باللوعة، وتختم اللوحة بصورة درامية عميقة في: "بأجزاء من فؤادي يوم قالوا: برغم منك فارقك الحبيب"، حيث تتكسر الصور إلى شعور مباشر بالانكسار التام، فالخبر بالفقد يُحطم القلب، ويتحول إلى أنين داخلي يتمثل في "الأجزاء"، أي الأصوات المتقطعة من شدة الألم. وبهذه الصور المركبة، يرسم الشاعر مأساة العشق الفاقدة، جامعًا بين الرمز والحركة والإحساس في مشاهد تخترق وجدان المتلقي بقوة فنية مؤثرة .

وفي قصيدة ((هوان المرأة عندنا)) يقول: (السقا، د.ت، صفحة ٣٥٦)

ما أهون على ذكراننا	فلقد شجاني ذلها وخضوعها
ضعفت فحجتها البكاء لخصمها	وسلاحها عند الدفاع دموعها
هي متعة المستمتعين وليتها	كانت لزاماً لا يجوز مبيعها
فوليها عند الزواج يبيعها	وحليلها عند الطلاق يضيعها
وكلاهما متحكم في امرها	هذا يعريها وذاك يجيعها

في هذه القصيدة، يقدم الشاعر خطابًا نقديًا لاذعًا يعكس بؤس الواقع الاجتماعي للمرأة من خلال صور شعرية رمزية، قائمة على التحقير المجتمعي والاستضعاف المنهج. يفتح النص بصورة وجدانية قاسية في قوله: "ما أهون على ذكراننا"، حيث تُختزل قيمة المرأة في نظرة دونية من قبل المجتمع الذكوري، وتتجلى الصورة هنا في الجمع بين "الأنثى" و"الذكران" بمعناهما المجازي للدلالة على التسلط والضعف، ليبرز التباين الاجتماعي المؤلم. وترسم صورة المرأة في البيت الثاني تصويرًا بلاغيًا لمفارقة القوة، إذ لا تملك الأنثى سوى البكاء وسيلة للدفاع، في حين يملك الخصم (الرجل) السلطة، وهو توظيف للصورة النفسية والعاطفية التي تُبرز المرأة ككائن منزوع الحيلة. ويبلغ التصوير الرمزي ذروته في قوله: "هي متعة المستمتعين وليتها كانت لزاماً لا يجوز مبيعها"، حيث تُستعار صورة المرأة كسلعة تُشتري وتُباع، منقذًا مفارقة الزواج والطلاق، لتتجلى الصورة في تمثيل المرأة كجسد للرجوة تُتاح ثم تُنفى، وهو نقد اجتماعي حاد يحمل طابعًا رمزيًا وتديديًا. ويتابع الشاعر بلقطات متتابعة ضمن صورة مركبة تُدين السلطة الذكورية في قوله: "فوليها عند الزواج يبيعها، وحليلها عند الطلاق يضيعها"، فيربط صورة المرأة بين قوتين: الأب والزوج، وكلاهما يمارس سلطة الفقد. ويُكمل: " كلاهما متحكم في أمرها، هذا يعريها وذاك يجيعها"، ليرسم قمة الانتهاك الجسدي والمعنوي الذي تتعرض له الأنثى، حيث تُختزل المرأة بين الاستهلاك والإهمال. فالرصاصي من خلال هذه الصور الشعرية يقدم خطابًا ساخراً غاضبًا، ينتمي إلى نمط من الشعر الاجتماعي النقدي، ويعتمد على صور مباشرة ومشحونة دلاليًا لتفكيك منظومة قمعية قائمة على التمييز الجندي.

وأخيرًا الشاعر معروف الرصافي من النماذج الفريدة التي لم تجعل من الشعر وسيلة للتعبير عن الذات فحسب، بل اتخذها منبرًا لخدمة مجتمعه والإنسانية جمعاء، فقد عاش الرصافي من أجل مواطنيه، واستشرف بوعيه الإنساني واقع البشرية بأسرها، مستخلصًا لشعبه مكامن التميز في الأخلاق، والروح، والعقل، ومن هذا المنطلق، جاءت دعوته الدائمة إلى التمسك بالعلم، والدفاع عن حقوق المرأة، والإعلاء من شأن القيم الإنسانية.

الخاتمة:

لقد عاش الرصافي في حقبة قلقة من تاريخنا الفكري أواخر القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، وهي مرحلة انطلاق حركة التنوير في المشرق العربي مع ما شهدته تلك المرحلة من محاولات سياسية واجتماعية كبيرة كان لها وقع مؤثر فيما وصلنا من آثار رجال تلك الحركة الرائدة، ومنذ البدء مال الرصافي إلى الطبقات المسحوقة من الشعب لدرجة أن نعتة



ISSN:0258-1086

مؤرخو الأدب بأنه كان لسان حال الفقراء، كما هو الحال في قصائده الغراء في الأرملة المرضعة، وأم البيتيم، والمطلقة، وهوان المرأة عندنا واليتيم في العيد، فكان يعطف على الفقراء البائسين؛ لأنه ذاق مرارة البؤس والفقر، ويشير في شعره إلى مشاكل اجتماعية وسياسية بمواقفه النقدية؛ ولذلك عُدَّ الرصافي شاعر الاجتماع والسياسة من الطراز الأول.

ويمكن جمع النتائج التي خرجت بها الدراسة في النقاط التالية:

١- لقد ظل مصطلح الصورة الشعرية يمثل منذ زمن بعيد المحور الأساس الذي تدور حوله كل محاولة لفهم أسرار الفعل الإبداعي في الأدب، ومن ثم فقد أدرك دارسو اللغة حينما تعرضوا إلى طرق التصوير أن الأدب من دون صورة وتصوير لا يعدو أن يكون ضرباً من الكلام الذي ألف الناس سماعه في أثناء علاقاتهم التواصلية، ولا يكاد يتصور نص أدبي من غير صورة شعرية أو تستساغ قصيدة من دون أن تتماهى في الصورة، حتى إنه يعتقد أن لكل قصيدة صورة وأن لكل صورة قصيدة، وعلى أساس هذه العلاقة المتلاحمة والمتماهية فإن دراسة الأدب في غياب دراسة جادة للصورة يعتبر ضرباً من العبث.

٢- الصورة وسيلة لتجسيد العواطف والانفعالات تجاه الموقف المشاهد، ولذلك استعمل الرصافي في بعض قصائده الصور البصرية لما لها من دور في إثارة خيال المتلقي، فتعود به إلى ذلك المجتمع وكأنه حاضرٌ فيه، فيعيش تلك الظروف، فقد عكس الشاعر عواطفه وانفعالاته تجاه المرأة من خلال قصائده، حيث صور لنا الحالة الاجتماعية للمرأة والمعاملة التي كانت تُعامل بها من جهل وعدم احترام لحقوقها، وما كانت تعانیه من فقر وبؤس، فقد كانت هذه القصائد مرآةً نشاهد من خلالها الحياة التي كانت تعيشها المرأة في ذلك المجتمع.

٣- الصورة الشعرية لدى الرصافي هي صورة واقعية تعكس ملامح المجتمع وكيفية تعامله مع المرأة، فتنقل لنا أوصافاً وملامح للمرأة العراقية المظلومة.

٤- على صعيد اللغة الشعرية، اتسمت ألفاظه بالملاءمة التامة لمعانيه، وقد تميّز أسلوبه بتوظيف بارز للأساليب الإنشائية والخبرية، التي شكّلت واحدة من أبرز الظواهر الأسلوبية في شعره المتعلق بالمرأة. ومن خلال هذه التراكم، عبّر الرصافي عن صدق عاطفته وحرارة انفعالاته، فجاء التعبير الشعري منسجماً مع حالته النفسية والظروف المحيطة به، مما أضفى على تجربته الشعرية طابعاً وجدانياً مميزاً ومصداقيةً فنية واضحة؛ فلا نكاد نلاحظ أي انفصال بين عمله الشعريّ وعالمه الحقيقي.

٥- القدرة الفائقة في توظيف الصور الشعرية، من تشبيه واستعارة وكتابة كانت السبيل الأمثل في تعميق الصورة في نفس المتلقي.



المراجع

- ابي البكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني. (٢٠٠٠). *دلائل الاعجاز*. القاهرة: مكتبة الخانجي.
- ابي الحسن حازم القرطاجني. (٢٠٠٨). *منهاج البلغاء وسراج الادباء* (الإصدار الطبعة الثالثة). (تحقيق: محمد الحبيب ابن الخواجة، المحرر) تونس: الدار العربية لكتاب.
- ابي الفرج قدامة بن جعفر. (١٣٠٢). *نقد الشعر* (الإصدار الطبعة الاولى). القسطنطينية: مطبعة الجوائب.
- ابي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور. (١١١٩). *لسان العرب*. (تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، المحرر) القاهرة: دار المعارف.
- أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ. (١٩٦٥). *الحيوان* (الإصدار الطبعة الثانية، المجلد الثالث). (تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، المحرر) مصر: مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده.
- احسان عباس. (١٩٥٥). *فن الشعر*. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر.
- اسماعيل احمد العالم. (٢٠٠٢). *موضوعات الصورة الشعرية في شعر طرفة بن العبد ومصادر ها*. مجلة جامعة دمشق، الثامن عشر، العدد الثاني.
- اسماعيل مظهر. (١٩٤٩). *المرأة في عصر الديمقراطية*. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
- تحرير: انطوان نعمه، عصام مدور وآخرون (المحرر). (٢٠٠٠). *المنجد في اللغة العربية المعاصرة* (الإصدار الطبعة الأولى). بيروت - لبنان: دار المشرق.
- جابر عصفور. (١٩٩٢). *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب* (الإصدار الطبعة الثالثة). بيروت: المركز الثقافي العربي.
- جمال خضير الجنابي. (٢٠١٤). *وسائل تشكيل الصورة الشعرية عند فوزي الاتروشي دراسة تحليلية* (الإصدار الطبعة الأولى). بغداد: دار ومكتبة عدنان.
- جيدم فاروق عبد الحكيم الوندأوي. (٢٠٠٢). *الصورة الشعرية في شعر ميخائيل نعيمة*. (إشراف: د. رزوق فرج رزوق، المحرر) بغداد: الجامعة المستنصرية - كلية التربية.
- د. احمد عبد السيد الصاوي. (١٩٧٩). *فن الاستعارة دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الادب الجاهلي*. الاسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- داحم أسية. (٢٠٠٨ - ٢٠٠٩). *الايقاع المعنوي في الصورة الشعرية - محمود درويش نموذجاً - (رسالة ماجستير)*. (إشراف: د. العربي عميش، المحرر)
- رباب هاشم حسين. (٢٠١٥). *جماليات النص الشعري في رؤى هلال ناجي الفنية* (الإصدار الطبعة الاولى). تموز للطباعة والنشر والتوزيع.
- رجا سمرين. (٢٠٠٣). *الاتجاه الانساني في الشعر العربي المعاصر ١٩١٤ - ١٩٦٥* (الإصدار الطبعة الاولى). عمان: دار اليراع للنشر والتوزيع.
- رينه وليك، و أوستن وآرن. (١٩٩٢). *نظرية الأدب*. (د. عادل سلامة، المترجمون) المملكة العربية السعودية، الرياض: دار المريخ للنشر.
- زيد بن محمد بن غانم الجهني. (١٤٢٥). *الصورة الفنية في المفضليات أنماطها وموضوعاتها ومصادر ها وسماتها الفنية* (الإصدار الطبعة الاولى، المجلد الاول). المدينة المنورة: مكتبة الملك فهد الوطنية للنشر.
- سيسيل دي لويس. (١٩٨٢). *الصورة الشعرية*. (مراجعة: عدنان غزوان اسماعيل، المحرر، و احمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن ابراهيم، المترجمون) العراق: دار الرشيد للنشر.
- عبد الاله الصائغ. (١٩٨٧). *الصورة الفنية معياراً نقدياً* (الإصدار الطبعة الاولى). بغداد - العراق: دار الشؤون الثقافية العامة.



ISSN:0258-1086

- عبد الغفار مكاوي. (١٩٨٧). قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور). الكويت: عالم المعرفة.
- عبد القادر الرباعي. (١٩٨٠). الصورة الفنية في شعر ابي تمام (الإصدار الطبعة الاولى). الاردن - أربد: منشورات جامعة اليرموك.
- عثمان موافي. (١٩٧٩). اتجاه الجرجاني في دراسة الصور البيانية.
- عز الدين اسماعيل. (١٩٦٦). الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية (الإصدار الطبعة الثالثة). القاهرة: دار الفكر العربي.
- علي البطل. (١٩٨٠). الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري (الإصدار الطبعة الأولى). بيروت: دار الاندلس.
- علي علي صبح. (د.ت). الصورة الأدبية تاريخ ونقد. دار احياء الكتب العربية.
- لطيفه برهم. (١٩٩٦). مفاهيم الصورة الشعرية في النقد العربي المعاصر (رسالة ماجستير). (إشراف: د. جابر عصفور، المحرر) مصر: جامعة القاهرة.
- محسن أطميش. (١٩٨٢). دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر. الجمهورية العراقية: دار الرشيد للنشر.
- محمد احمد بن طباطبا العلوي. (٢٠٠٥). عيار الشعر (الإصدار الطبعة الثانية). (شرح وتحقيق: عباس عبد الستار، مراجعة: نعيم زرزور، المحرر) بيروت - لبنان: دار الكتب العربية.
- محمد حسن عبد الله. (١١١٩). الصورة والبناء الشعري. القاهرة: دار المعارف.
- مصطفى السقا. (د.ت). ديوان الرصافي (الإصدار الطبعة الرابعة). مصر: دار الفكر العربي.
- معروف الرصافي. (١٩٤١). آراء الرصافي في السياسة والدين والاجتماع. (جمع وترتيب: سعيد البديري، المحرر) بغداد: مطبعة المعارف.
- ناظم عودة. (٢٠١٣). جماليات الصورة من الميثولوجيا الى الحداثة (الإصدار الطبعة الاولى). دار التنوير للنشر والتوزيع.
- نواف الحميدي الرشيد. (٢٠١١). الصورة الفنية في شعر أسامة بن منقذ - الموضوعات والمجالات (رسالة ماجستير). (إشراف: د. حسن محمد الربيع، المحرر) جامعة مؤتة.

Bibliography

- Abu al-Bakr Abd al-Qahir ibn Abd al-Rahman ibn Muhammad al-Jurjani. (2000). The Signs of Inimitability. Cairo: Al-Khanji Library.
- Abu al-Hasan Hazim al-Qartajani. (2008). Minhaj al-Bulagha' wa Siraj al-Udaba' (Third Edition). (Edited by: Muhammad al-Habib Ibn al-Khawaja, Editor) Tunisia: Arab House for Books.
- Abu al-Faraj Qudama ibn Ja`far. (1302). Criticism of Poetry (First Edition). Constantinople: Al-Jawa`ib Press.
- Abu al-Fadl Jamal al-Din Muhammad ibn Makram ibn Manzur. (1119). Lisan al-Arab. (Edited by: Abdullah Ali al-Kabir, Muhammad Ahmad Hasab Allah, Hashim Muhammad al-Shadhili, Editor) Cairo: Dar al-Maaref.
- Abu Uthman Amr ibn Bahr al-Jahiz. (1965). Al-Hayawan (Second Edition, Volume Three). (Edited and explained by: Abd al-Salam Muhammad Harun, Editor) Egypt: Mustafa al-Babi al-Halabi Library and Printing Press and Sons.
- Ihsan Abbas. (1955). The Art of Poetry. Beirut: Beirut Publishing House.
- Ismail Ahmad Al-Alam. (2002). Themes of poetic imagery in the poetry of Tarafa ibn al-Abd and its sources. Damascus University Journal, 18th, Issue 2.



ISSN:0258-1086

- Ismail Mazhar. (1949). Women in the Age of Democracy. Cairo: Egyptian Renaissance Library.
- Edited by: Antoine Nehme, Issam Madwar and others (eds.). (2000). Al-Munjid fi al-Lughah al-Arabiyyah al-Mu'asirah (First Edition). Beirut - Lebanon: Dar al-Mashriq.
- Jaber Asfour. (1992). The Artistic Image in the Critical and Rhetorical Heritage of the Arabs (Third Edition). Beirut: Arab Cultural Center.
- Jamal Khudair Al-Janabi. (2014). Means of Forming Poetic Imagery in Fawzi Al-Atroushi: An Analytical Study (First Edition). Baghdad: Adnan House and Library.
- Jadim Farouk Abdul Hakim Al-Wandawi. (2002). The Poetic Image in the Poetry of Mikhail Naimy. (Supervision: Dr. Razouq Faraj Razouq, Editor) Baghdad: Al-Mustansiriya University - College of Education.
- Dr. Ahmed Abdel-Sayed El-Sawy. (1979). The Art of Metaphor: An Analytical Study in Rhetoric and Criticism with Application to Pre-Islamic Literature. Alexandria: The Egyptian General Book Organization.
- Daham Asiya. (2008-2009). The Semantic Rhythm in Poetic Imagery - Mahmoud Darwish as a Model - (Master's Thesis). (Supervised by: Dr. Al-Arabi Amish, Editor)
- Rababa Hashim Hussein. (2015). The Aesthetics of Poetic Text in Hilal Naji's Artistic Visions (First Edition). Tammuz Printing, Publishing and Distribution.
- Raja Samrin. (2003). The Humanistic Trend in Contemporary Arabic Poetry 1914 - 1965 (First Edition). Amman: Dar Al-Yaraa for Publishing and Distribution.
- René Wellek, Austin and Arne. (1992). Theory of Literature. (Dr. Adel Salama, Translators) Kingdom of Saudi Arabia, Riyadh: Dar Al-Marikh Publishing.
- Zaid bin Muhammad bin Ghanim Al-Juhani. (1425). The Artistic Image in Al-Mufaddaliyyat: Its Styles, Themes, Sources, and Artistic Features (First Edition, Volume 1). Madinah: King Fahd National Library for Publishing.
- Cecil Day-Lewis. (1982). The Poetic Image. (Reviewed by: Adnan Ghazwan Ismail, editor, and Ahmed Nassif Al-Janabi, Malik Miri, Salman Hassan Ibrahim, translators) Iraq: Dar Al-Rasheed Publishing.
- Abdul-Ilah Al-Saigh. (1987). The Artistic Image as a Critical Standard (First Edition). Baghdad - Iraq: General Cultural Affairs House.
- Abdul Ghaffar Makawi. (1987). Poem and Image (Poetry and Photography Through the Ages). Kuwait: Alam Al-Ma'rifah.
- Abdul Qader Al-Ruba'i. (1980). The Artistic Image in the Poetry of Abu Tammam (First Edition). Jordan - Irbid: Yarmouk University Publications.
- Othman Muwafi. (1979). Al-Jurjani's approach to the study of figurative language.
- Ezz El-Din Ismail. (1966). Contemporary Arabic Poetry: Its Issues and Artistic and Moral Phenomena (Third Edition). Cairo: Dar Al-Fikr Al-Arabi.
- Ali Al-Batal. (1980). The Image in Arabic Poetry until the End of the Second Century AH (First Edition). Beirut: Dar Al-Andalus.
- Ali Ali Subh. (n.d.). The Literary Image: History and Criticism. Dar Ihya al-Kutub al-Arabiyya.
- Latifa Barham. (1996). Concepts of Poetic Imagery in Contemporary Arab Criticism (Master's Thesis). (Supervised by: Dr. Jaber Asfour, Editor) Egypt: Cairo University.
- Muhsin Atimish. (1982). Deir al-Malak: A Critical Study of Artistic Phenomena in Contemporary Iraqi Poetry. Republic of Iraq: Dar al-Rashid Publishing.
- Muhammad Ahmad ibn Tabataba al-Alawi. (2005). The Standard of Poetry (Second Edition). (Explanation and verification: Abbas Abd al-Sattar, Review: Na'im Zarzuru, Editor) Beirut - Lebanon: Arab Book House.



ISSN:0258-1086

- Muhammad Hassan Abdullah. (1119). Image and Poetic Structure. Cairo: Dar al-Maaref.
- Mustafa al-Saqqa. (n.d.). Diwan al-Rusafi (4th edition). Egypt: Dar al-Fikr al-Arabi.
- Ma'ruf al-Rusafi. (1941). Al-Rusafi's Views on Politics, Religion and Society. (Collected and arranged by: Sa'id al-Badiri, editor) Baghdad: Al-Ma'arif Press.
- Nazim Awda. (2013). The Aesthetics of the Image: From Mythology to Modernity (First Edition). Dar Al Tanweer for Publishing and Distribution.
- Nawaf Al-Humaidi Al-Rashidi. (2011). The Artistic Image in the Poetry of Usama Ibn Munqidh - Themes and Fields (Master's Thesis). (Supervised by: Dr. Hassan Muhammad Al-Rababa'ah, Editor) Mu'tah University.