جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

لغة وأدب عربي
دراسات أدبية
أدب حديث ومعاصر

رقم: أدخل رقم تسلسل المذكرة

إعداد الطالب:
بوساحة سلاف

يوم: 2025/06/16

الصورة الشعرية في ديوان عندما يبكي القمر للشاعر علي السيد حزين

لجنة المناقشة

أسيا جريوي	أ.د	جامعة محمد خيضر بسكرة	مشرفا ومقررا
فاطمة الزهراء بايزيد	أ.د	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيسا
مازية حاج علي	أ.مح.ب	جامعة محمد خيضر بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية:2025/2024

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

شكر وعرفان

أتقدم بخالص الشكر و عظيم الامتنان للبروفيسور آسيا جريوي، على اشرافها الكريم، وتوجيهها السديد، وما بذلته من جهد ودعم علمي متواصل كان له بالغ الأثر في انجاز هذا العمل.

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى جميع أساتذتنا في قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة على مجهوداتهم المبذولة.

مقدمة

لقد شغلت الصورة الشعرية حيّزًا كبيرًا من اهتمام النقاد القدامى والمحدثين على السواء لما لها من دور أساسي في نقل التجربة الشعرية إلى القارئ أو المتلقي، سواء أكانت هذه الصورة حسية أوبيانية أو رمزية. وإذا كان النقاد القدامى قد ركّزوا على أبعادها البلاغية من خلال التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، فإن النقاد المحدثين ذهبوا إلى ما هو أبعد من ذلك، فرأوا فيها بنية دلالية وجمالية مركبة تعبّر عن رؤية الشاعر للعالم، وتكشف عن مكنونات ذاته. ومن هنا، فإن دراسة الصورة الشعرية ليست ترفًا نقديًا، بل ضرورة لفهم عوالم النصّ الشعري وتحليله، وإدراك أبعاده الفنية والمعنوية.

ولعل ما دفعني إلى اختيار هذا الموضوع هو ما لاحظته من غنى الديوان بالصور الشعرية المتنوّعة، التي تمزج بين الحسي والتجريدي، وبين الواقعي والرمزي، ضمن نسيج لغوي شعريّ يمتاز بعفويته من جهة، وعمقه الدلالي من جهة أخرى. انطلاقًا من هذه الأهمية، جاءت هذه المذكرة الموسومة بـ"الصورة الشعرية في ديوان عندما يبكي القمر للشاعر علي حزين"، لتسبر أغوار هذا الديوان، وتكشف عن آليات تشكيل الصورة فيه، ومدى تنوّعها وفاعليتها في نقل التجربة الشعرية التي يعبّر عنها الشاعر، وللإلمام بجميع جوانب البحث قمت بطرح الإشكالية التالية: كيف تجلت جمالية الصورة الشعرية في ديوان "عندما يبكي القمر" للشاعر "علي السيد حزين"؟ لتتفرع منها عدة تساؤلات: ما مفهوم الصورة الشعرية؟ ماهي أنواعها؟ فيما تمثلت آليات تشكيل الصورة الشعرية؟ كيف تجلت الصورة الشعرية في الديوان من المنظور الحسي والبلاغي؟

يهدف هذا البحث إلى رصد أبرز مكوّنات الصورة الشعرية في الديوان، وتحليل أنماطها، والوقوف على ملامح التجديد أو الخصوصية الأسلوبية التي يتفرّد بها الشاعر علي حزين، من خلال ربط هذه الصور بالسياق العاطفي والفكري الذي يصدر عنه. كما يسعى إلى الكشف عن

التداخل بين البعد الموسيقي والدلالة التصويرية، وتحليل الأبعاد الرمزية التي توظّفها القصائد لإيصال رسالة الشاعر ورؤيته إلى المتلقي. وقد تمّت معالجة الموضوع بخطة كانت هندستها كالآتي:

- **مقدمة:** وفيها تم طرح تصور الموضوع.
- **مدخل:** وجاء بعنوان: ضبط المفاهيم والمصطلحات، وفيه تم التطرق إلى: مفهوم الصورة الشعرية من خلال آراء النقاد العرب القدامى والمحدثين.
- **الفصل الأول:** وجاء موسوم ب: أنواع الصورة الشعرية والايقاع الموسيقي–دراسة تطبيقية–يعنى بتحليل نماذج مختارة من الديوان، حيث تناولت فيه الصور الحسية التي تستند إلى الحواس المختلفة (البصر، السمع، الشم، الذوق، اللمس)، وأثر الإيقاع الموسيقي في تعميق هذه الصور، وذلك من خلال رصد التفعيلات والأنغام وتكرار الأصوات التي ترافق الصورة الشعرية.
- **الفصل الثاني:** وكان عنوانه: بلاغة الصورة الشعرية ودلالتها الرمزية، حيث تطرقت فيه إلى دراسة الصور البيانية والرمزية، عبر تحليل البُنى البلاغية من تشبيه واستعارة ومجاز، ومتابعة توظيف الرمز ودلالاته في القصائد، واستكشاف أبعاده النفسية والفكرية.
- **الخاتمة:** ختمت هذا البحث بعرض أهم النتائج التي توصلت إليها، إلى جانب مجموعة من الاقتراحات التي يمكن أن تسهم في تعميق دراسة الموضوع مستقبلا وتوسيع آفاق البحث فيه.

اعتمدنا في دراستنا على المنهج التحليلي الوصفي، من خلال تحليل النصوص واستنباط الظواهر الفنية فيها، وربطها بالخلفية النفسية والثقافية للشاعر، مع توظيف آليات من المنهج

الأسلوبي والرمزي حيث اقتضى الأمر، بغرض الإحاطة بجماليات الصورة الشعرية على مختلف مستوياتها. ومن أهم المراجع التي اعتمدتها في البحث:

- علي السيد محمد حزين، ديوان عندما يبكي القمر.
- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة.
- قدامة بن جعفر، نقد الشعر.
- عبد القادر القط، الاتحاد الوجداني في الشعر المعاصر.
- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث.
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز في علم المعاني.

من أبرز الصعوبات التي واجهتني أثناء إعداد هذا البحث كانت صعوبة الدراسة التطبيقية، إذ تطلب الأمر جهدًا كبيرًا في تحليل النصوص الشعرية واستخلاص الصور الفنية منها، وتمييز أنواعها وتحديد وظائفها الجمالية والدلالية بدقة. كما كان من التحديات إيجاد التوازن بين التحليل الأدبي والتأصيل النظري، مما استلزم الرجوع إلى عدد من المصادر النقدية والدراسات السابقة لتدعيم الرؤية التحليلية وضمان سلامة النتائج.

وفي الأخير أتقدم بخالص الشكر والتقدير لأعضاء لجنة المناقشة، لما سيبذلونه من جهد في قراءة هذا العمل وتقييمه، راجية أن يكون عند حسن ظنهم.

مدخل:

ضبط المصطلحات والمفاهيم

1. مفهوم الصورة الشعرية
2. الصورة الشعرية عند النقاد العرب القدامى والمحدثين
3. عناصر تشكيل الصورة الشعرية
4. الوظيفة التعبيرية والجمالية للصورة الشعرية

تمهيد:

تعد الصورة الشعرية من أبرز المكونات الجمالية في العمل الشعري، إذ تمثل الوسيلة التي يعبر بها الشاعر عن رؤاه وأحاسيسه بأسلوب فني مشحون بالإيحاء والدلالة. ولم تعد الصورة مجرد زخرف لغوي أو تزيين شكلي للنص، بل أصبحت بنية أساسية تتفاعل فيها اللغة مع التجربة الشعورية والفكرية للشاعر، بما تحمله من طاقة رمزية وقدرة على التجسيد والتكثيف.[1]

لقد تطورت مفاهيم الصورة الشعرية عبر العصور، من كونها محاكاة حسية بسيطة في الشعر الكلاسيكي، إلى وسيلة تعبيرية مركبة في الشعر الحديث، تتداخل فيها عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والرمز، وتتجاوز في كثير من الأحيان البُنى التقليدية للغة.[2]

تنبع أهمية الصورة من قدرتها على نقل المعنى بطرق غير مباشرة، مما يمنح النص بعدًا تأويليًا مفتوحًا، ويتيح للمتلقي التفاعل مع النص على أكثر من مستوى. فهي تمثل لقاء بين الذات الشاعرة والعالم الخارجي، وبين الواقع والمتخيل، وبين اللغة والتجربة.[3]

[1] غالي شكري، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار المعارف، القاهرة، 1993م، ص45.

[2] محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1982م، ص112.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الصورة الشعرية، دار هومة، الجزائر، 2001م، ص87.

أولا: مفهوم الصورة الشعرية

1. المفهوم اللغوي:

لقد جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة:(ص و ر) أن الصورة في الشكل والجمع صور وقد صور فتصور، وتصورت الشيء توهمت صورته لي، والتصاوير التماثيل، والصورة ترد في لسان العرب (لغتهم) على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة كذا وكذا أي صفته. [1] ومدلول كلمة (الصورة)يدور حول الشكل الخارجي كما جاء في معجم القاموس المحيط "الصورة" بالضم تعني الشكل والجمع صور وتستعمل بمعنى النوع والصفة.[2]

وعلى الرغم من أن مصطلح (الصورة الشعرية) ، وفد إلينا من الغرب، فإن كثير من مكوناته موجود في تراثنا النقدي والبلاغي القديم، ويعتبر الجاحظ أول من نبه إلى التصوير حيث قال:(إنما الشعر صياغة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير) . [3]

وردت لفظة (الصورة) في القرآن الكريم في عدة مواضع وبصيغ مختلفة، نحو قوله تعالى: ﴿الذي خلقك فسوّاك فعدلك، في أيّ صورة ما شاء ركّبك﴾.[4]

وقوله تعالى: ﴿اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ قَرَارًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُم مِّنَ الطَّيِّبَاتِ ذلكم اللَّهُ رَبُّكُمْ فَتَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ﴾. [5]

---

[1]ابن منظور، جمال محمد مكرم، لسان العرب، دار صادر بيروت، ط1، ج3، 1990م، ص303.

[2]مجد الدين بن محمد يعقوب، الفيروز أبادي، القاموس المحيط، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ج7، ص73.

[3]الجاحظ، ابو عثمان عمرو بن حجر، الحيوان، مصطفى النائلي الحلبي، القاهرة، 1948م، ص130-132.

[4]سورة الانفطار، الآية 8.

[5]سورة غافر، الآية 64.

وقوله أيضا: ﴿هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ﴾. [1]

ومنه فإن (الصورة) من خلال المفاهيم اللغوية فهي تعني في دلالتها الشكل والهيئة التي يكون عليها الشيء.

2.المفهوم الاصطلاحي:

تعد (الصورة الشعرية) من المفاهيم المحورية في النقد الأدبي، وقد حظيت باهتمام واسع منذ القديم إلى اليوم، غير أن تحديدها اصطلاحا لا يزال محل إشكال واختلاف بين النقاد. إذ لم يُجمع الدارسون على تعريف موحد لها، نظرا لما تتسم به من غموض وتعدد أوجه، حيث لا تقتصر على بُعد واحد، بل تتداخل فيها عناصر عدة، منها التجربة والشعور والفكر والمجاز والإدراك والتشابه والدقة.[2]

وقد أشار عدد من الباحثين إلى أن (الصورة الشعرية) ليست مجرد تمثيل لغوي أو زخرف بلاغي، بل هي بناء فني معقد يتشكل من خلال تفاعل بين الذهن والوجدان وبين الرؤية واللغة. كما أن اختلاف المنطلقات النقدية وتعدد المدارس الجمالية أسهم في تعميق هذا التعقيد، حتى غدت (الصورة الشعرية) قضية نقدية إشكالية، حيث أن أية محاولة لإيجاد تحديد نهائي مستقر للصورة غير منطقية ان لم تكن ضربا من محال.[3]

وعلى الرغم من ان مصطلح (الصورة الشعرية) وفد إلينا من الغرب، فإن كثير من مكوناته موجود في تراثنا النقدي والبلاغي القديم، ويعتبر الجاحظ أول من نبه إلى التصوير حيث قال:

---

[1] سورة آل عمران، الآية 6.

[2] السالك بوغريون: تقنيات التعبير في الشعر الحساني، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2015 م، ص 83-84.

[3] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994 م، ص19.

(إنما الشعر صياغة وضرب من النسيج، جنس من التصوير).[1]

لم يعد مفهوم (الصورة الشعرية) في النقد العربي الحديث محصورًا في الإطار البلاغي فقط، بل اتسع ليشمل الأبعاد الشعورية والوجدانية أيضًا. فبحسب عبد القادر القط، تُعد الصورة الشعرية الشكل الفني الذي يُنظِّم الشاعر من خلاله الألفاظ والعبارات ضمن سياق بياني مميز، ليعبّر عن جانب من تجربته الشعرية الكامنة في القصيدة. ويستعين الشاعر في ذلك بطاقات اللغة وإمكاناتها المتنوعة في مجالات الدلالة، والتركيب، والإيقاع، والحقيقة والمجاز، والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني. وتُمثّل الألفاظ والعبارات المادة الأساسية التي يصوغ منها الشاعر صورته الفنية ويُشكّل بها عالمه الشعري. [2]

ويرى "محمد حسن عبد الله" بأنها " صورة حسية في كلمات، استعارية إلى درجة ما، في سِياقِها نَغْمة خَفيْضة مِن العَاطِفة الإنْسانيّة، ولكنّها أيْضًا شُحِنَتْ ـ مُنطَلِقة إلى القَارئ ـ عاطِفة شعريّة خَالِصة، أو انْفِعالًا ".[3]

وعلى كل، فإن (الصورة الشعرية) تُعد وسيلة تعبيرية مميزة، وبناءً لغويًا موحيًا تتجلى من خلاله رؤية الشاعر، إذ يتجاوز بها الأنماط التقليدية إلى أشكال جديدة تستوعب التجربة الشعرية بكل أبعادها.[4]

---

[1] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن حجر، الحيوان، مصطفى النايلي الحلبي، القاهرة، 1948 م، ص130-132.

[2] عبد القادر القط، " الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر"، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط2، بيروت، 1981 م، ص391.

[3] محمد حسن عبد الله، "الصورة والبناء الشعري"، دار المعارف، القاهرة، 1981م، ص32.

[4] يُنظر: أحمد قاسم أسحم، "الصورة في الشعر العربي المعاصر في اليمن 1980-1995"، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة آل البيت ـ كلية الآداب والعلوم، عمّان، 1999م، ص1.

ثانيا: الصورة الشعرية عند النقاد العرب:

تُعدّ (الصورة الشعرية) من أبرز عناصر الإبداع الفني في الشعر، إذ تُجسِّد تجربة الشاعر وتعكس رؤيته للعالم من خلال التعبير الرمزي والتخييل. وقد اهتم النقاد العرب منذ القدم، ك"الجاحظ" و"ابن طباطبا" و"القدامى" عمومًا، بتحليل جوانب هذه الصورة، وإن لم يستخدموا المصطلح بصيغته الحديثة. أما في النقد الحديث، فقد أصبحت (الصورة الشعرية) محورًا أساسياً للدراسة، حيث تناولها النقاد من مناهج متعددة بوصفها أداةً لتقوية المعنى وإثارة الدهشة في المتلقي.

1. عند العرب القدامى:

1.1. عند الجاحظ(200هـ):

نجد أن "الجاحظ" قد لّمح إلى فكرة التصوير وجعل الشعر قائما على (الصورة) التي هي نتاجّ تخير الألفاظ الرشيقة، والمعاني الشريفة، والصياغة المحكمة، والأوزان الخفيفة، وقد كان «يفهم منّ حديثه عند الصياغة وإحكام النسج في العبارات وتخير الألفاظ والأوزان أنّه يقصد الصورة دون أن يذكرها. [1]

تمكّن الجاحظ، من خلال ملاحظاته الدقيقة التي تعكس عمق تفكيره وذكائه، من التمهيد لظهور مفهوم "الصورة الشعرية" كمصطلح نقدي، لا مجرد خاصية ملازمة للشعر كانت موجودة سابقًا. ويبدو أن هناك تقاربًا واضحًا بين مفهوم "التصوير الفني" وبين فكرة "الصنعة"، التي أصبحت تمثل تيارًا مميزًا في تاريخ النقد العربي. بل إن هذا النقد ذهب إلى أبعد من ذلك، حينما

[1] عبد القادر قرش: الصورة الفنية في الشعر الأندلسي في عهدي المرابطين والموحدين، (رسالة دكتوراه مخطوطة)، جامعة الجزائر، 1993/1992، ص 43.

خلط بين "الصورة الشعرية" و"الصنعة الفنية"، حتى أصبح من الممكن القول إن حديث النقاد العرب عن "الصنعة" هو في جوهره حديث عن "الصورة".[1]

وهذا ما أكده "الجاحظ" بقوله: «إنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير». حيث انه يرى بأن الصورة ثابتة في كل القصائد وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة، فهي سمة بارزة من سمات العمل الأدبي، وإحدى المكونات الأصلية للقصيدة، ولا يخلو أي عمل شعري من التصوير.[2]

1. 2. عند عبد القاهر الجرجاني (471 هـ):

لقد تجاوز" عبد القاهر الجرجاني" ثنائية اللفظ والمعنى حين بيّن أن العلاقة بينهما علاقة تلازم لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، إذ لا غنى لأحدهما عن الآخر. وأكد أن المعاني سابقة في الوجود على الألفاظ، غير أن الأديب أو الشاعر حين يفكر، فإنه يفكر من خلال الألفاظ، فيجسد المعاني في قالب لفظي جميل. وهذا ما عبّر عنه في نظريته المعروفة بـ"النظم".[3]

وقد أضاف "عبد القاهر الجرجاني" بُعدًا ثالثًا إلى ثنائية اللفظ والمعنى، هو (الصورة)، التي اعتبرها تجسيدًا لطريقة النظم، وجعل منها عنصرًا جوهريًا في العمل الشعري والفني عمومًا، لما لها من دور في إبراز أصالة الشاعر وقدرته على التخيل. فالصورة الأدبية، التي تتكوّن من تآزر المجاز والنظم، تمثل محور الجمال الفني في نظر "عبد القاهر"[4]

---

[1] عبد الله التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار الثقافة، بيروت، 1997م، ج1، ص30.

[2] الجاحظ، الحيوان، دار أحياء العلوم، القاهرة، ط3 ،1955 م، ص557.

[3] جودة فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار الآداب، بيروت، ط1، 1984م، ص 52.

[4] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982م، ص 283.

وأكد "عبد القاهر"، بعد مرور قرنين من الزمن، ما سبق أن أشار إليه "الجاحظ " بشأن اعتماد الشعر على التصوير، مشددًا على ضرورة اشتماله على صور شعرية تكون معيارًا للحكم عليه من حيث الجودة أو الرداءة، حين قال: «ومعلوم أنّ سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأنّ سبيل المعنى الذي يعبر عنه، سبيلّ الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضّة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار. فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة، كذلك محاب إذا أردت أن تعرفّ مكان الفضل والمزية في الكلام، أن تنظر في مجرد معناه.». [1]

1. 3. عند قدامة بن جعفر (337 هـ):

تكلم (قدامة بن جعفر) عن معاني الشعر وألفاظه " فالمعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر من غير أن يخطر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة، من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة.[2]

انطلاقا من هذا فالمعاني مادة الشعر، كما ان الخشب مادة النجارة، والفضة مادة الصياغة، وبهذا يلتقي" قدامة" مع "الجاحظ" في اعتبار أن المعاني هي مادة الشعر، ولا يحكم على الشعر بمادته وإنما يحكم عليه بصورته ولذلك يعد فهمه امتدادا لمفهوم التصوير عند "الجاحظ".

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2000م، ص256.

[2] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص65.

2. عند العرب المحدثين:

تجاوزت النظرة النقدية الحديثة (للصورة الشعرية) المفهوم البلاغي التقليدي، الذي كان يفصل – أو يكاد يفصل – بين الصورة وذات الشاعر، مما أدى إلى تجريدها من بعدها الوجداني وقيمتها الشعورية. ولعل هذا الانفصال يمثل الفارق الجوهري بين تصور النقاد المحدثين للصورة الشعرية، ورؤية النقاد القدامى لها.[1] فالصورة في المفهوم الحديث ليست مجرد زينة بلاغية، بل هي أداة توحيد أشياء الوجود، وآداة امتلاك، وحفاظ وصه، وإعادة تركيب، [2] أي ان الصورة وسيلة الشاعر وبناء الواقع.

2. 1. عند عبد الملك مرتاض (1445 هـ):

أشار "عبد الملك مرتاض" في تعريف للشعرية بأنها التصوير الفني الذي يأسر المتلقي ويقصد به أثر الشاعر المفلق الذي يصف المرئيات وصفا يجعل قارئ شعره ما يدري أيقرأ قصيدة مسطورة، أم يشاهد منظرا من مناظر الوجود والذي يصف الوجدانيات وصفا يخيل للقارئ أنه يناجي نفسه، ويحاور ضميره، لا انه يقرأ قطعة مختارة لشاعر مجيد.[3]

وقد جاء التصوير الفني ضمن الخصائص التي أكد عليها "عبد الملك مرتاض" نظراً لما يؤديه من وظائف جوهرية، لعل من أبرزها تحقيق الإيضاح والتبيين، إذ تُسهم الصورة الفنية في جعل المعاني أكثر وضوحاً وقرباً إلى ذهن المتلقي، لأن الأصل فيها هو " أن يمثَّل الغائب

[1] الأخضر عيكوس: مفهوم الصورة الشعرية حديثا مجلة الآداب، العدد الثالث، جامعة منثوري قسنطينة،1996م، ص148.

[2] عبد الحميد هيمه: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ص73، نقلا عن ساسين عساف: الصورة الشعرية ونماذجها في ابداع أبي نواس ص27.

[3] صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1993م.

الخفي الذي لا يعتاد بالظاهر المحسوس المعتاد، فيكون حسن هذا لأجل إيضاح المعنى وبيان المراد".[1]

2. 2. أحمد الزيات (1388 هـ):

يرى أن (الصورة الشعرية) هي إبراز المعنى العقلي أو الحسي في صورة محسة وبالعاطفة تحريك النفس لتميل إلى المعنى المعبر عنه أو لتنفر منه»،[2] ينظر (للصورة الشعرية) من باب إبراز المعنى في صورة محسوسة على شرط أن يكون من ذات الشاعر.

2. 3. عبد القادر القط (1423 هـ):

ينظر إلى (الصورة) من باب الألفاظ والعبارات بقوله: (الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني)،[3] الألفاظ والعبارات هما وسيلة الشاعر للتعبير عن تجربته الشعرية ويقدر من خلالهما إلى تشكيل الصورة الشعرية.

ثالثا: عناصر تشكيل الصورة الشعرية:

تتكوَّن (الصورة الشعرية) من عدّة عناصر فنية تتضافر لتشكيل المشهد الجمالي والدلالي داخل النص الشعري. فالصورة ليست معزولة عن السياق الشعري العام، بل هي نتاج لتفاعل

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط 1، 1991م.

[2] أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1967، ص 77.

[3] عبد القادر القط، الاتحاد الوجداني في الشعر المعاصر، مكتبة الشباب، د.ط، 1988، ص 391.

مجموعة من المكونات النفسية واللغوية والرمزية التي تمنحها فاعليتها وجمالها. ومن أبرز هذه العناصر ما يلي:

1.اللغة الشعرية:

تُعدّ اللغة الوعاء الذي تتجسد فيه (الصورة)، وهي ليست مجرد أداة لنقل المعنى، بل أداة جمالية إيحائية تنزاح عن اللغة العادية لتخلق مفاجآت دلالية وصورًا مبتكرة.[1] فالشاعر يُفعّل اللغة لتجاوز وظيفتها التواصلية، ويجعلها تفيض بالرموز والمجازات، مما يُثري البنية الشعرية ويمنحها أبعادًا فنية.

2.الخيال:

يُمثّل الخيال جوهر (الصورة الشعرية)، إذ يُعيد الشاعر من خلاله تشكيل الواقع بأسلوب ذاتي، يمزج فيه بين الواقع والحلم، والمألوف والغريب.[2] والصورة لا تكتسب جمالها إلا من خلال طاقة الخيال القادرة على خلق مشاهد غير تقليدية تُعبّر عن الرؤية الداخلية للشاعر.

3.العاطفة :

لا تكون (الصورة الشعرية) مؤثرة ما لم تكن نابعة من وجدان حيّ، فالعاطفة تُضفي على الصورة حرارة وصدقًا، وتجعلها قادرة على التسلل إلى وجدان المتلقي.[3] و(الصور الشعرية) المعبّرة تنقل الانفعال بوسائل حسية ومجازية تُجسّد التجربة الشعورية بشكل فني بليغ.

[1]صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الشروق، 1992، ص 115.

[2]عبد القادر الرباعي، جماليات الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات، 1993، ص72.

[3]عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، 1974، ص118.

4.الرمز:

يُعتبر الرمز أحد أبرز أدوات بناء الصورة الشعرية الحديثة، لما يحمله من طاقات دلالية متعدّدة وإيحائية. إذ يُضفي على (الصورة) بعدًا غامضًا وعميقًا، ويفتح المجال لتأويلات متعددة، فيبتعد النص عن التقريرية والوضوح المباشر.[1] والرمز يوسّع أفق المعنى ويُغني التجربة الشعرية بطابع فلسفي وجمالي.

5. الإيقاع:

يُكسب الإيقاع (الصورة الشعرية) بعدًا موسيقيًا يؤثّر في المتلقي حسّيًا، ويُعزز من وقعها الشعوري والجمالي.[2] وتتكامل (الصورة) مع النَّغَم الداخلي للقصيدة، سواء عبر الوزن أو القافية أو التكرار، فتخلق وحدة فنية منسجمة بين الشكل والمضمون.

رابعا: الوظيفة التعبيرية والجمالية للصورة الشعرية:

إنّ (الصورة الشعرية) لم تعد تُفهم بوصفها مجرد عنصر بلاغي مكمّل أو وسيلة زخرفية تُضفي على النص بعدًا شكليًا، بل أصبحت جوهر العملية الإبداعية، وأداة تعبير مركزية في الشعر الحديث. فالشاعر لا يكتفي بنقل المعاني نقلًا مباشرًا، بل يسعى إلى توليد الدلالة من خلال التشكيل الصوري، الذي يجمع بين طاقة الخيال وانفعالات الذات، لتصبح (الصورة) بذلك تجسيدًا فنيًا للتجربة الشعورية.

1.الوظيفة التعبيرية:

تتجلى الوظيفة التعبيرية (للصورة الشعرية) في قدرتها على تجسيد المشاعر والانفعالات

[1] محمد غنيمي هلال، الرمزية في الأدب، دار النهضة العربية، القاهرة، 1982، ص94.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، 1962، ص160.

بأسلوب فني يُغني النص الشعري ويجعله أكثر حيوية وصدقًا. إذ يستخدم الشاعر (الصورة) لابتكار عالم شعوري خاص، يُمكّنه من نقل مشاعره وأفكاره بطريقة تجعل القارئ يشعر بتلك الأحاسيس وينخرط معها. ويشير عبد الكريم الكرمي إلى أن "(الصورة) في الشعر تعبر عن حالة وجدانية عميقة، هي ليست مجرد وصف للأشياء، بل تعبير عن تجربة ذاتية تلمس الروح".[1]

مما يؤكد أن (الصورة) هي تعبير عن وعي شعري يتجاوز المباشر والمألوف ويُعزّز قدرة الشعر على الوصول إلى عمق النفس الإنسانية، إذ تتحول (الصورة) إلى جسر يربط بين عوالم الشاعر النفسية ووعي القارئ، فيجعل التجربة الشعرية تجربة مشتركة، قائمة على تفاعل وجداني حيوي. ويُوضح عبد السلام المسدي أن "(الصورة الشعرية) تتيح إمكانيات متعددة للتأويل، وهذا ما يجعلها تنفذ إلى ما هو أبعد من المعنى الظاهري، لتكشف عن أبعاد نفسية وعاطفية معقدة". [2]فيقول أدونيس في هذا السياق: "(الصورة) ليست زينة بل هي تعبير عن علاقة جديدة بين الذات والعالم ".[3]

2.الوظيفة الجمالية:

أما الوظيفة الجمالية (للصورة الشعرية) فتكمن في قدرتها على إحداث الإبهار والإيحاء من خلال خلق علاقات جديدة بين المفردات والأفكار، وهو ما يُنتج جماليات فنية تتسم بالتفرد والابتكار. فالصور الشعرية ليست مجرد تجميع عشوائي للكلمات، بل هي بناء دقيق يحرك الخيال، ويجعل اللغة الشعرية تنبض بالحياة والروعة. وقد أكد طه حسين أن "الجمال في الشعر

[1]عبد الكريم الكرمي، أصول النقد الأدبي، دار الثقافة، دمشق، 2001، ص145.

[2]عبد السلام المسدي، البنية الفنية في الشعر العربي الحديث، دار التكوين، تونس، 1999، ص88.

[3]أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1972، ص45.

لا يكمن فقط في المعنى، بل في طريقة تقديمه، وفي الصور التي تشكل لغة الشاعر، إذ إن (الصورة الشعرية) تخلق عالماً بصرياً وصوتياً متكاملاً".[1]

تلعب (الصورة الشعرية) دورًا رئيسيًا في تكثيف الإيحاءات، مما يمنح النص بعدًا متعدد الدلالات، حيث يمكن لكل قارئ أن يجد في الصورة ما ينسجم مع تجربته الخاصة، ويثير فيه مشاعر مختلفة. ويصف جمال عبد الرحيم الصورة بأنها "رحلة إلى ما وراء الواقع، حيث يتحول الحسي إلى رمزي، والملموس إلى خيالي، في مشهد جمالي متكامل. [2] ويرى صلاح فضل بأنها " تكون رؤية فنية للعالم، تتوسل الخيال لا للهروب من الواقع، بل لاكتشافه وإعادة بنائه.[3]

3.التفاعل بين الوظيفتين:

إن الوظيفة التعبيرية والجمالية (للصورة الشعرية) تتداخلان وتتضافران لتشكيل تجربة شعرية متكاملة، حيث لا تفقد (الصورة) تعبيرها النفسي والوجداني في سبيل جمالها الفني، ولا يكون الجمال مجرد شكل بلا معنى. بل هما وجهان لعملة واحدة، تجعل (الصورة الشعريّة) قوة مؤثرة في تشكيل النص وخلق علاقة عاطفية بين الشاعر والقارئ.

خلاصة:

بعد دراسة مفهوم (الصورة الشعرية) وتطورها عبر العصور، يتضح أن (الصورة) لم تعد مجرد عنصر تزييني أو بلاغي في النص الشعري، بل غدت لبنة أساسية في بناء الدلالة وتشكيل الرؤية الشعرية. فقد تطورت من الشكل التقليدي القائم على التشبيهات البسيطة إلى

[1]طه حسين، في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، 1960، ص72.

[2]جمال عبد الرحيم، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005، ص110.

[3]صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الشروق، القاهرة، 1992، ص113.

شكل حداثي معقّد يجمع بين الحسي والتجريدي، بين الواقع والمجاز، ويعكس وعي الشاعر بالعالم واللغة على السواء.

وتكتسب (الصورة الشعرية) أهميتها من كونها مجالاً لتفاعل الشاعر مع محيطه، وتجسيدًا لتجربته الوجدانية بأسلوب فني رمزي يعكس مدى تمكّنه من أدواته التعبيرية. وهذا ما يجعل دراستها مدخلًا ضروريًا لفهم الأبعاد الجمالية والفكرية لأي نص شعري.

الفصل الأول

أنواع الصورة الشعرية والايقاع الموسيقي في الديوان–دراسة تطبيقية–

1.الصورة الحسية:

- **البصرية**
- **السمعية**
- **اللمسية**
- **الشمية**
- **الذوقية**
- **تراسل الحواس.**

2.الايقاع الموسيقي:

- **الإيقاع الخارجي**
- **الإيقاع الداخلي**

إنّ دراسة أنواع الصورة الشعرية تُسهم في فهم كيفية تشكّل الجمال في النص الشعري، وتُساعد على الكشف عن البُنى العميقة للخطاب الشعري في علاقته باللغة والخيال والتجربة الذاتية. يُعد ديوان "عندما يبكي القمر" للشاعر علي السيد حزين تجربة شعرية تعبّر عن مشاعر إنسانية عميقة، وتنبض برؤية وجدانية خاصة تنعكس في بنائه الفني واللغوي. ومن أبرز ما يلفت القارئ في هذا الديوان هو حضور الصورة الشعرية بجمالياتها المتنوعة، إلى جانب البعد الإيقاعي الذي يمنح النصوص موسيقاها الداخلية المميزة.

وفي هذا الفصل نسلط الضوء على أبرز الملامح الفنية في الديوان من خلال التركيز على جانبين أساسيين: الصورة الحسية التي تعتمد على عناصر الإدراك الحسي (البصر، السمع، الشم...)، والجانب الإيقاعي الذي يشكل بعدًا فنيًا موازيًا للمعنى. فبين التشكيل الصوري والتوظيف الإيقاعي، تتكوّن البنية الشعرية للديوان، وتتشكل خصوصية أسلوب الشاعر في التعبير عن رؤيته وعواطفه. لذلك، تسعى هذه الدراسة إلى تتبّع هذه العناصر الفنية وتحليلها، للوقوف على طبيعة العلاقة التي تربط بين الصورة والإيقاع، ومدى انسجامهما في بناء تجربة شعرية متكاملة.

أولا: الصورة الحسية:

تعد الصورة الحسية من أكثر أنماط الصور حضورا في النص الشعري الحر، وذلك لأن الشاعر ميال إلى التعبير عن العوامل الشعورية المجردة بطريقة تجعله يستثمر مدركات العالم وأشياءه الحسية للقيام بمهمة الأداء. وهي بتعبير ويليك ووارن: إعادة إنتاج عقلي لذكرى أو تجربة حسية ليست بالضرورة مدركة بالبصر.[1]

[1] ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، (بيروت: دار الأدب، (1992)، ص41

لجأ الشاعر المعاصر إلى توظيف الصور الحسية للتعبير عن حالاته النفسية والوجدانية، فعمل على تحويل المحسوس إلى معانٍ معنوية، والعكس، فعبّر عن المعنوي وكأنه محسوس ملموس. وبهذا أصبحت الصورة الشعرية الحسية انعكاسًا لموقفه الوجودي، وهو موقف نابع أساسًا من ثقافته الذاتية وتجربته الداخلية، أكثر من اعتماده على المؤثرات والعلاقات الخارجية. وقد أسهم هذا التوجه في هيمنة الرؤية الداخلية على تشكيل الصورة الشعرية، مما منحها بعدًا نفسيًا عميقًا وخصوصية وجدانية واضحة.[1]

تنوعت الصورة الحسية في القصيدة الجديدة، فمنها البصرية والسمعية واللمسية والذوقية والشمية، غير أن هذا التقسيم لا يعني الفصل بين الحواس في كل صورة، فيمكن المزج بينها وتبادلها لبناء صور جديدة تعتمد على تبادل الحواس وهو ما أسماه النقاد «تراسل الحواس». [2]

في ديوان "عندما يبكي القمر" للشاعر علي السيد حزين، تتجلّى الصورة الحسية بوصفها مكوّنًا جوهريًّا في البناء الشعري، حيث يوظّف الشاعر الحواس المختلفة لبثّ المعنى وتشكيل الرؤية الشعريّة. فهو لا يكتفي بوصف الحالات الشعورية وصفًا مباشرًا، بل يُلبسها ثوبًا حسيًّا ملموسًا يجعل القارئ شريكًا وجدانيًّا في التجربة. ومن الصور الحسية التي وظفها الشاعر نذكر:

1. الصورة البصرية:

الصورة البصرية هي أحد أبرز أنواع الصورة الشعرية، وتعتمد في بنائها على حاسة البصر، إذ يسعى الشاعر إلى استحضار مشهد بصري مرئي في ذهن القارئ باستخدام الألفاظ والتراكيب، بحيث تتحول الكلمات إلى لوحة فنية تُرى بالعين الداخلية. وقد عرّفها إحسان عباس

[1] سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979م)، ص 165

[2] أحمد علي الفلاحي، الصورة في الشعر العربي، دراسة تنظيرية تطبيقية في شعر مسلم بن الوليد، عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، (2013م)

بأنها: "رسم لفظي لموقف أو هيئة أو مشهد يتخيله الشاعر ويريد من المتلقي أن يراه بعينه الداخلية كما رآه هو بعين الخيال".

تُعدّ الصورة البصرية من أكثر الصور الحسية حضورًا في الشعر، إذ تعتمد على حاسة البصر في نقل المشهد الشعري إلى المتلقي عبر عناصر مرئية كالألوان، الأشكال، الضوء، والحركة. وتمكّن هذه الصورة القارئ من "رؤية" المعنى في مشاهد حيّة تتجلى فيها القدرة التصويرية للشاعر.

ولعلّ من أبرز تجليات الصورة البصرية في الديوان، قول الشاعر في قصيدة " رسالة من امرأة كارهة ":

حتى عيناي عادت

لا تطيق رؤياك [1]

تُعد هذه العبارة صورة بصرية مكثفة، تشتغل على توظيف حاسة البصر ودلالة العين في التعبير عن التحول الشعوري الجذري. في هذه الصورة، لا تكتفي المتكلمة بالتعبير عن كراهيتها للحبيب بالكلمات المباشرة، بل تنقل هذا الرفض إلى حاسة من أقوى الحواس البشرية وهي البصر.

وفي قوله في قصيدة " عندما يبكي القمر":

أرى – كل يوم . نفس الوجوه

[1] علي السيد الحزين، *عندما يبكي القمر*، دار الأدهم، القاهرة، 2021، ط1، ص 09.

الكالحة العابثة اليائسة الكئيبة [1]

تمثل هذه الصورة مشهدًا بصريًا يوميًا متكررًا، يصوره الشاعر بطريقة سوداوية قاتمة، عبر استخدامه سلسلة من الصفات المتراكمة فلفظة "كالحة" توحي بالذبول والفتور و "عابثة" تشير إلى اللاجدوى و "يائسة" و "كئيبة" تؤكد غياب الأمل وسيطرة الحزن.

التركيز على الوجه الإنساني كمادة بصرية يعكس اهتمام الشاعر بما تحمله الوجوه من مشاعر وتجارب. وفي هذا السياق، فإن تكرار هذه الوجوه بشكل يومي يشير إلى الجمود المجتمعي وانعدام التغير، وكأن الشاعر يعيش في حلقة مفرغة.

وأيضا في قوله:

ووجوه لم تزل تجري

خلف لقمة العيش

ورأسها مرفوع للسماء

وجوه لم تزل تتشبث بالحياة

وبالحلم البعيد العنيد[2]

تمثل هذه الصورة البصرية مشهدًا مزدوجًا يجمع بين الحركة الواقعية والأمل الرمزي بحيث في الشطر الأول في قوله " تجري خلف لقمة العيش " يصوّر معاناة الناس وسعيهم المتواصل من

[1] الديوان، ص 10.

[2] المصدر نفسه، ص 11.

أجل البقاء، وهي صورة مألوفة تحاكي الواقع الحياتي الصعب. في المقابل، الشطر الثاني "ورأسها مرفوع للسماء" يضيف بُعدًا رمزيًا – فرفع الرأس للسماء يوحي بالتمسك بالأمل والثقة

"ورأسها مرفوع للسماء" يضيف بُعدًا رمزيًا – فرفع الرأس للسماء يوحي بالتمسك بالأمل والثقة بالله والتطلع إلى عالم أفضل. فالجمع بين "الجري الأرضي" و"النظر السماوي" يُكوّن مشهدًا بصريًا معبرًا عن صراع الإنسان بين المعاناة اليومية والطموح الروحي.

تعكس هذه الصورة البصرية ازدواجية النفس البشرية: إنها تُرهَق بالجسد، لكنها لا تتنازل عن الأمل، وتواصل السعي رغم الضيق، ما يعطي للقصيدة عمقًا إنسانيًا متجذرًا.

وفي نفس القصيدة يقول:

والأيام تمر مسرعة

ودائماً تحت الشمس لا جديد [1]

في هذه الصورة، تتحول الأيام والزمن إلى عناصر بصرية متحركة تُرى وتُلاحَظ، حيث تعبر عن الفراغ الزمني والروحي؛ فمرور الزمن لم يعد يحمل أي تحوّلًا، بل تكرارًا خانقًا، فهي صورة بصرية تجسد عبثية الزمن في نظر الشاعر، وتُسهم في بناء الشعور العام بالقهر والتكرار، كأن الحياة كلها أصبحت مساحة بصرية جامدة لا تقدم شيئًا يستحق الانتظار.

وفي قصيدة " غدا أجمل لقاء وأجمل يوم " يقول الشاعر علي السيد حزين:

فأني رجل بالأشواق وبالأحلام مفعم

واشتقت كثيراً جداً لهاتين العينين

[1] الديوان، ص 10.

وهذا القد، وهذا الفم[1]

في هذه الصورة، يوظف الشاعر أسلوب التوصيف الجزئي للمحبوبة، حيث لا يذكرها كاملة بل يختزل حضورها في عناصر بصرية دقيقة: العينين، القدّ، والفم. هذه الصورة توحي بعمق الانجذاب البصري والعاطفي، وتؤكد على أن الشوق لم يعد مجرد إحساس داخلي، بل أصبح رؤية داخلية حادة لتفاصيل الحبيبة. فألفاظ " هاتين العينين " و " هذا القد " و " هذا الفم " توحي بأن العاشق يحفظ معالم الحبيبة بصريًا بدقة شديدة، مما يكشف شدة ارتباطه بها، وقدرة الخيال العاطفي على إعادة إنتاج الحضور المادي للمعشوق رغم الغياب.

يتّضح من خلال هذه النماذج أن الصورة البصرية في ديوان *"عندما يبكي القمر* عند "على السيد حزين" ليست مجرّد وصف حسي، بل تنطوي على أبعاد إيحائية ودلالية، تُعبّر عن حالات الاغتراب، الضياع، الحنين، والانكسار النفسي. كما تتميّز هذه الصور بتكثيفها الفني، وقدرتها على خلق مشهد شعري نابض بالحياة والرمز، وهو ما يتماشى مع ما يذهب إليه النقاد في اعتبار الصورة البصرية وسيلة لخلق تشكيل شعري يُغني النص ويوسّع دلالته.[2]

2.الصورة السمعية:

تُعد الصورة السمعية إحدى الأدوات الفنية البارزة في الشعر، حيث تعتمد على الصوت وتأثيراته لخلق تأثيرات معنوية وإيحائية لدى المتلقي.[3] فهي إحدى صور التعبير الفني التي يعتمد فيها الشاعر على حاسة السمع لنقل التجربة الشعورية. وتُستَحضر فيها الأصوات لتشكيل

[1] الديوان، ص15.

[2] عبد القادر، عبد السلام، بلاغة الصورة الشعرية في الشعر العربي الحديث، دار الطليعة، بيروت، 2004، ص 93.

[3] الشعراوي، ع. الصور الشعرية في الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب الحديث، القاهرة ،2013 ص 45.

مشهدٍ سمعي يُثير الانفعالات ويُضفي على النص بُعدًا حسيًّا محسوسًا. فالشعر أصوات انفعالية مسموعة، تنبع من مشاعر الشاعر وأحاسيسه لمخاطبة مشاعر الآخرين، ومثيرة إياها بما تحمله من انفعالات تعبر عن الفرح والسرور، أو الحزن أو الغضب.[1]

تبرز الصورة السمعية في ديوان عندما يبكي القمر لعلي السيد حزين من خلال عدد من النماذج، منها قول الشاعر في قصيدة " قولوا لها ":

قولوا لها.. قولوا لها

بأني أحبها وحدها

أبغي وصلها

أبغي قربها

قولوا لها.. وحدها

عمري لها.. روحي لها[2]

الفعل "قولوا" في اللغة فعل يدل على الكلام، أي هو فعل صوتي، يرتبط بالحاسة السمعية مباشرة. فتكرار العبارة "قولوا لها" يعكس إلحاحًا شديدًا ورغبة عاطفية مشحونة بالتوتر والرجاء، هذا التكرار يصنع في ذهن المتلقي صدى صوتيًا داخليًا، وكأن الشاعر يصرخ برجاءٍ في وجه من حوله، يستنجد بهم ليحملوا رسالته إلى المحبوبة. حيث يتخيل القارئ هنا صوت الشاعر الحزين وربما المكسور وهو ينادي، فتتشكل صورة سمعية نابضة بالألم والشوق.

[1] جابر عصفور، *في نظرية الأدب: من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث*، (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2001)، ص. 2

[2] الديوان، ص30 .

وفي نفس القصيدة قال:

الثغر أواه من ثغرها

يسكرني ثغرها [1]

كلمة "أواه" هي صيحة وجدان، وهي صوت خارجي يصدر عن شخص متألم أو مشتاق أو مبهور، هنا الشاعر يستخدمها تعبيرًا عن التأثر العميق بجمال ثغر المحبوبة (شفتيها). حيث يتخيل القارئ نغمة صوتية مملوءة بالوجدان، وكأنها تخرج من أعماق قلب العاشق، معبرة عن شدة الافتتان. فهذه الكلمة تجعل السامع يشعر بالصوت فعليًا، فهي تحاكي الأنين أو الحنين بصوتٍ مسموع.

ويقول الشاعر علي السيد حزين في قصيدة " صنم ":

قال لي المعلم

لا تفتح فيك لا تتكلم

اسكت تباً لك، لا تتبرم

لا تصرخ، لا تتألم [2]

يتكون هذا التركيب من فعلين يحملان دلالة سمعية واضحة وهما "لا تصرخ" و"لا تتألم " فـ"الصراخ" فعل صوتي عنيف يُعبّر عن الانفعال والاحتجاج، ويُعد من أبرز صور التعبير السمعي وأكثرها وضوحًا. ومنع المتكلم للمتلقي من الصراخ لا يدل فقط على إسكات الصوت،

[1] الديوان، ص31.

[2] المصدر نفسه، ص 85.

بل يتعدى ذلك إلى قمع أي شكل من أشكال التعبير عن الألم أو الرفض، مما يجعل من هذه الصورة نموذجًا للصوت المكبوت. أما "لا تتألم"، فرغم أن الألم لا يُعد صوتًا بذاته، إلا أنه غالبًا ما يُترجم صوتيًا عبر الأنين أو التنهد أو البكاء، ولهذا تحمل الكلمة بعدًا سمعيًا ضمنيًا.

وتظهر أيضا الصورة السمعية بوضوح في قصيدة " كتب القلم " في:

ولما مسكت القلم

كتب القلم: عذاب، وألم

وزعق، وبكي، واشتكى من الهم

وقال: إيه دا يا عم

في كل مكان دم

ومرار وقهر وظلم [1]

تتجلى الصور السمعية في هذه الأبيات من خلال قول الشاعر: "كتب القلم" فهنا يقدِّم القلم كذات واعية تنطق وتشتكي، وهو تشخيص شعري يمنحه قدرة صوتية ورمزية. ثم تأتي الأفعال التالية: "زعق، وبكى، واشتكى" لتُعمّق هذا البُعد السمعي. فهذه الأفعال لا تكتفي بوصف صوتي مباشر، بل ترسم ملامح معاناة جماعية تتجاوز ذات القلم إلى ما يمثله من ضمير إنساني. وفي قوله: "وقال: إيه دا يا عم"، نجد صوتًا شعبيًا صريحًا، فيه نبرة عامية تنقل الاحتجاج إلى فضاء الواقع المعيش، وتربط التجربة الفنية بالحياة اليومية. وهكذا توظَّف الصورة السمعية في هذا

[1] الديوان، ص88.

المقطع لإبراز صوت الوجع، فتجعل من القلم شاهدًا حيًا على القهر، ووسيلةً للتفريغ الصوتي لآلام مكتومة.

إنّ الصورة السمعية في ديوان «عندما يبكي القمر» تشكل نسيجًا فنيًّا متداخلًا بين الصوت واللاصوت، بين الصرخة والقمع، وبين الاحتجاج والتسليم. فهي لا تقدّم الأصوات لمجرد الإثارة الحسية، بل تستدعيها بوصفها أداةً للتعبير عن همومٍ جماعيةٍ ونزوعٍ نحو الحرية، وفي الوقت ذاته، تكشف عن آليات القوة التي تفرض الصمت وتشرعن القهر. بهذا المعنى، تصبح الصورة السمعية في شعر علي السيد حزين مدخلاً لفهم الديناميات السياسية والثقافية والوجدانية في حاضرنا العربي.

3. الصورة اللمسية:

هي وصفٌ يُعنى بنقل الإحساس بالملمس من خلال الكلمات، بحيث يُشعر القارئ بطبيعة الأسطح أو الأشياء الموصوفة وكأنّه يلمسها. تُستخدم فيها أوصاف تدلّ على الخشونة، النعومة، البرودة، الحرارة، الرطوبة، الجفاف، وغيرها من الصفات المرتبطة بالحسّ الجسدي.[1]

يقول نصرت عبد الرحمن في الصورة اللمسية أنها "صورة حسية تقوم على استشعار حاسة اللمس، كالخشونة والنعومة والثقل والصلابة والليونة، والبرودة والحرارة والجروح، وغير ذلك مما له علاقة باللمس".[2]

لذلك استعان الشاعر بتوظيفها في مواضع مختلفة من ديوانه ففي قصيدة " قولوا لها:

ويداي تلمس هدبها

[1] نوال شوقي، بلاغة الحواس في النص الأدبي (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 2015)، ص. 112.

[2] ينظر: نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، (دط)، 1979، ص 67.

حرير شعرها، جسمها

أنا يا ناس قتيلها[1]

في هذه القصيدة، تتجلى الصورة اللمسية من خلال مجموعة من التعابير التي تثير حاسة اللمس وتعكس شدة الشوق والارتباط الجسدي والعاطفي بالحبيبة. يقول الشاعر: "ويداي تلمس هدبها"، فيصور لحظة حميمية يتمنى فيها لمس رموشها، مما يعكس رقة المشاعر ودقة التفاصيل. كما يظهر ملمس النعومة واضحًا في قوله: "حرير شعرها، جسمها"، حيث يشبه شعرها وجسدها بالحرير، وهو تشبيه يوحي بالليونة والدفء والأنوثة الطاغية.

وقوله في قصيدة " كتب القلم ":

ولما مسكت القلم

ارتعش القلم من الألم [2]

الصورة اللمسية في قول الشاعر: "ارتعش القلم من الألم" تُجسد الإحساس الجسدي العميق الذي يعكس حالة نفسية مضطربة وموجوعة. فارتعاش القلم هنا لا يُفهم بمعناه الحرفي فقط، بل هو تجسيد رمزي لحالة الألم التي بلغت من الشدة حدًّا جعل القلم، وهو جماد، يهتز ويرتعد كأن له إحساسًا ومشاعر. فالقلم عادة أداة للتعبير، لكنه في هذه الصورة أصبح هو نفسه متألمًا، يشارك الكاتب وجعه ويهتز تحت وطأة المشاعر الثقيلة. وهذه الصورة تُضفي على القصيدة بُعدًا دراميًا قويًا، إذ تجعل من الألم شيئًا ملموسًا محسوسًا، لا يمكن تجاهله، حتى الجماد يتأثر به.

كما تتجسد الصورة اللمسية في قول الشاعر في قصيدة "كوني أنينا أو كوني لي عنبا وتينا ":

[1] الديوان، ص 31.

[2] المصدر نفسه، ص 88.

أريد أن أضع رأسي فوق صدرك

كطفل صغير يبحث عن الأمان

يريد الحنان، وخدك المريح..

فإني ظمأن لعينيك

إلى نبيذ نهديك لشفتيك

تهدهدين قلبي بيديك

وعلى رأسي المتعبة

يدك البيضاء الناعمة الحرير..

تغدو وتروح[1]

الصورة اللمسية في القصيدة تُجسّد مشهدًا حميميًا لرجل منهك يضع رأسه على صدر امرأة، باحثًا عن الأمان والحنان كطفل صغير. يصف الشاعر يدها البيضاء الناعمة التي تهدهد قلبه وتواسيه، في مشهد مفعم بالدفء والعاطفة، وهنا كان اللمس رمزًا للحب، والاحتواء، والراحة النفسية وسط التعب والانكسار.

4.الصورة الشمية:

الصورة الشمية هي إحدى صور التعبير الحسي في الشعر، تُستخدم فيها الكلمات لاستحضار الروائح بهدف تعزيز الانفعال أو إضفاء طابع جمالي على المشهد الشعري. فهي

[1] الديوان، ص 45

تُقرّب الإحساس بالروائح إلى القارئ، مثل رائحة الأزهار، العطر، أو حتى الحريق، لتُثير مشاعر الحنين أو الاشمئزاز أو الفرح بحسب السياق.[1]

تقوم الصورة الشمية على ما يمكن إدراكه عبر حاسة الشم من روائح، كالزهور والعطور، لكونها وسيلة من وسائل تذوق جماليات الوجود. ومن نماذج هذه الصورة نجد قول الشاعر في قصيدة " قد مللتك صدقيني، كما مللت أدمعي ":

فلم يعد يغريني جمالك

لم يعد يثيرني عطرك

هذا الذي صنعته بيدي.[2]

في هذه الأبيات يرسم الشاعر صورة شمية معقدة تحمل في طياتها شعوراً بالنفور والانفصال العاطفي. العطر هنا، بوصفه رمزاً تقليدياً للجاذبية والأنوثة، لم يعد يملك القوة على إغوائه أو تحريك مشاعره كما كان في السابق. بل إن الإشارة إلى أن هذا العطر "صنعته بيدي" تعمق من دلالة الصورة، فالشاعر يرى نفسه جزءاً من هذا التزييف أو الاصطناع، وكأنه شارك في خلق حالة وهمية من الحب والتأثير لم تعد تقنعه. في هذه الصورة الشمية السلبية، نلحظ تحوّل العطر من مصدر للفتنة إلى رمز للزيف والتكرار، ليعكس مدى الفتور والانكسار النفسي الذي يعيشه الشاعر على المستوى الحسي والعاطفي.

وقوله أيضا في قصيدة " في عينيك تمائم سحر":

والريح مسك وعبير

[1] عبد الله أبو هيف، جماليات الصورة الشعرية، دار الفكر، بيروت، 2008م، ص 132

[2] الديوان، ص 26.

والنهد قبتين من عاج ومرمر

والعطر من عطرك يتعطر. [1]

يوظف الشاعر الروائح لتصوير مدى تأثير الحبيبة وجمالها. ففي قوله "الريح مسك وعبير"، يشبّه الريح — وهي عنصر طبيعي محايد — بأنها تحمل رائحة المسك والعبير، وهما من أطيب وأغنى الروائح الشرقية، ما يخلق إحساسًا عطريًا فخمًا ومترفًا يُثير حاسة الشم لدى المتلقي. أما في "العطر من عطرك يتعطر"، فهي صورة شمية مدهشة ومبالغ فيها تعبّر عن تفرّد الحبيبة، إذ يجعل الشاعر العطر نفسه يستمد رائحته منها، فيجعلها في مقام أسطوري من الجاذبية والعطر الفواح، أي أن وجودها يفوق حتى الأشياء المصنوعة للجمال والروائح.

وفي قصيدة " قولوا لها " يقول على حزين:

درة هي ثمينة

المسك ريحها

والعبير عرقها

فديتها بعمري فديتها. [2]

تتجلى الصورة الشمية في قول الشاعر: "المسك ريحها، والعبير عرقها"، وهي صورة حسّية بارزة تُفعِّل حاسة الشم لتوصيف أثر المحبوبة في وجدان الشاعر. ففي هذه الصورة، لا يكتفي الشاعر بتشبيه رائحة محبوبته بالمسك، بل يذهب إلى أبعد من ذلك حين يُضفي على عرقها صفة "العبير"، في محاولة لجعل حتى أكثر ما يُعدّ طبيعيًا أو فطريًا في الجسد، شيئًا فائق

[1] الديوان، ص 21.

[2] المصدر نفسه، ص 31.

الجمال. ويكشف هذا التوظيف عن حالة تماهٍ عاطفي وجسدي يعيشها الشاعر، ويصبح العطر أداة لنقل شدة التعلّق بمحبوبته.

وقال ايضا في قصيدة " ما لا ينتظر":

ولهواء الربيع النقي الطلق

وأقرأ كل يوم الصحف

وأتابع نشرات الأخبار

وأنتظر من شرفات النهار

وبالعبير يأتي بالخبر.[1]

تتجلى الصورة الشمية في هذه الأبيات من خلال عبارتي "هواء الربيع النقي الطلق" و "وبالعبير يأتي بالخبر" ففي الأولى، يوظّف الشاعر حاسة الشم ليرسم هواءً ربيعيًا نقيًّا حرًّا، تحمله الأنسام محمّلة بعبق الطبيعة – وهو وصف يوقظ الحواس ويُثير في القارئ انفعالًا حسيًا مفعمًا بالحياة والانفتاح والجمال. أما في الثانية، فإن قوله "وبالعبير يأتي بالخبر" يصوّر العطر (العبير) كوسيط لإيصال الأمل أو البشارة، وكأن الأخبار السارة لا تُحمل بالكلمات، بل بالروائح الزكية، في مشهد شاعري حسي يتجاوز المألوف.

هذا الاستخدام للصورة الشمية يضفي على النص مسحة وجدانية ناعمة، ويُضفي على الانتظار الطويل بهاءً وتوقًا إلى التجدد والانبعاث. الشاعر هنا لا يصف الطبيعة وحسب، بل يشمّها،

[1] الديوان، ص 50.

ويتفاعل مع عطرها كما لو كان بشارة تُلامس قلبه قبل سمعه، وهو ما يمنح الصورة بعدًا رمزيًا وجماليًا في آن واحد.

5.الصورة الذوقية:

عندما يختار الشاعر كلمة معينة هذا يعني أنه تبادرت إلى ذهنه مجموعة كلمات تراكمت عليه، لأنه رأى في اللفظة التي اختارها القدرة على أداء المعنى المقصود، ففي هذه الأسطر الشعرية من قصيدة "خمائل سود " من ديوان "عندما يبكي القمر " نجد الكلمات المساهمة في تشكيل الصورة الذوقية فيقول الشاعر:

ويجيء الليل

ويجيء معه رواحة الموت

وطعم الموت

والذكريات بشارات حداد.[1]

الصورة الذوقية في عبارة "طَعم الموت" تُعد من أبلغ الصور التعبيرية في القصيدة، إذ يستخدم الشاعر حاسة الذوق، وهي من الحواس الجسدية المباشرة، لتجسيد تجربة نفسية وروحية شديدة العمق. فـ"الموت" لا يُتذوَّق بالمعنى الحرفي، لكنه هنا يكتسب صفة محسوسة وكأن له نكهة مريرة تترك أثراً في النفس لا يُنسى، كما يترك الطعم المر في الفم انطباعاً لا يزول بسهولة. هذا التشبيه يمنح الموت حضوراً حسياً، حيث يتحول من فكرة مجرّدة إلى إحساس ملموس يتسلل عبر الحواس. كما يوحي بأن الشاعر قد "تذوّق" طعم الحزن أو الفقد مراراً، حتى أصبح الموت

[1] الديوان، ص 100.

بالنسبة له طعماً يعرفه جيداً. إنها صورة تكثف الإحساس بالمأساة، وتؤكد أن المعاناة في هذه القصيدة ليست فكرية فقط، بل محسوسة، لدرجة أنها تُذاق.

كما نجده يقول في قصيدة " ميراثي ":

أنا لا أملك إلا نفس ضعيفة

بائسة، تعيسة

تتسكع فوق الطرقات

تتجرع الحسرات.[1]

في قوله: "تتجرع الحسرات"، يستخدم الشاعر صورة ذوقية مجازية عميقة الإيحاء، حيث يُجسّد الحسرات – وهي مشاعر معنوية – على هيئة مشروب مرّ يُتجرّع ببطء، وكأن النفس تبتلع الألم جرعة تلو الأخرى. وهذا الاستخدام لفعل "تتجرع" يوحي بأن الحزن لم يعد مجرد شعور داخلي، بل صار له طعم مُرّ يُحس في الفم ويُعانيه الجسد، لا الروح فقط. تُظهر هذه الصورة حجم المعاناة التي يعيشها الشاعر؛ إذ لا يكتفي بالتعبير عنها بصيغة شعورية مباشرة، بل يُلبسها ثوبًا حسّيًا تذوقيًا، ليُقرب الإحساس للقارئ ويُشركه في تجربة الألم وكأنه يتذوقها بنفسه.

ويقول الشاعر ايضا في قصيدة " يا صديقي ":

وحدك تدخن بشراهة سجائرك

تشاهد وجوه المارة

تلوك عيون الدهشة

[1] الديوان، ص 93.

تبحث عن ابتسامة.[1]

في هذه الصورة البليغة، يستخدم الشاعر الفعل "تلوك"، وهو فعل يُستخدم عادةً لوصف عملية المضغ المرتبطة بحاسة التذوق، ليمنحه دلالة مجازية تتجاوز الحسي إلى النفسي. إذ تتحول "وجوه المارة" من مجرد ملامح عابرة إلى كائنات تمارس فعلًا غريبًا وهو مضغ الدهشة. وكأن هذه الوجوه فقدت إحساسها الحقيقي، فلم تعد تنبهر أو تتفاجأ، بل صارت تمضغ الدهشة كما يُمضغ الطعام، بلا تفاعل، بلا إحساس.

هذا الاستخدام يفضح بلادة الشعور وانطفاء الحواس في واقع صار فيه كل شيء مستهلكًا حتى الانبهار نفسه. فالصورة تعكس قسوة الاغتراب والفراغ الداخلي، وتُظهر كيف أصبحت الدهشة – رمز البراءة والانفعال الأول – مادةً يومية مبتذلة تُستهلك بلا طعم، وكأن الحياة فقدت نكهتها الإنسانية.

ومن نماذج الصورة الذوقية أيضا في قصيدة " كل عام أنت حبيبتي " قول الشاعر:

وكل عام وأنت حبيبتي

كل عام وأنا أفكر فيك

وأنا أحلم بك، وأشتهيك

كما يشتهي الطفل الحلوى

والثياب الجديدة في العيد.[2]

[1] الديوان، ص 83.

[2] المصدر نفسه، ص 37.

في قول الشاعر: "وأشتهيك كما يشتهي الطفل الحلوى والثياب الجديدة في العيد"، يقدم الشاعر صورة ذوقية غنية ومفعمة بالحنين والرغبة الطفولية البريئة. يُشبّه شوقه لحبيبته بشوق الطفل للحلوى. استخدام "الحلوى" يحفز حاسة الذوق لدى القارئ، ويبعث في نفسه صورة حسية ممتعة ترتبط بالطفولة والفرح. كما أن اقترانها بـ "الثياب الجديدة في العيد" يعمّق الإحساس بالبهجة والاحتفال، فيبرز الحب هنا لا كعاطفة ناضجة فقط، بل كحاجة عميقة ونقية تشبه اشتياق الطفل للأشياء البسيطة والمفرحة. هذه الصورة توظف الذوق لتجسيد الشوق، فتصبح الحبيبة هنا ليست فقط موضوع حب، بل متعة حسية وروحية تماثل لذّة الحلوى التي يتوق لها الطفل في أبهى لحظاته.

وقال ايضا في قصيدة " قيد ":

يا لعينيك

ولبهارات شفتيك

بهاؤك، حياؤك، لتشرين..... [1]

عبارة "ولبهارات شفتيك" تمثل صورة ذوقية دقيقة ومعبّرة، حيث يستخدم الشاعر مفردة "البهارات" ليحمل القارئ إلى عالم الذوق الحسي المرتبط بالطعام، لكنه يوجهه هنا إلى شفتي الحبيبة، في إشارة إلى الطعم المثير والمختلف الذي تحمله قبلتها أو قربها. فـ"البهارات" في طبيعتها تُستخدم لإضفاء نكهة مميزة، حارة، أحيانًا لاذعة، وغالبًا غير قابلة للنسيان، ما يعكس وقع الشفاه في نفس الشاعر. هذا التوظيف الذوقي لا يكتفي بالإيحاء الجسدي، بل يحمل بعدًا عاطفيًا؛ فكما

[1] الديوان، ص 33.

أن البهارات تضفي حياة للطعام، فإن شفتي الحبيبة تضفي حرارة وإثارة لعواطف الشاعر. وبهذا يصبح الذوق لغة شعرية للتعبير عن الشغف والانجذاب.

6.تراسل الحواس:

منذ القدم، كان الشاعر يولى اهتمامًا كبيرًا بالتصوير الفني كوسيلة للتعبير عن مشاعر وأحاسيس الذات الشاعرة، وكان يسعى إلى التميز والتفرد في صياغة خطابه الشعري. ولا يتحقق ذلك إلا من خلال تلاحم الحواس ودمج المدركات في الحقل التخيلي والتركيب اللغوي، مما يخلق جسرًا تواصليًا يربط بين حواس الإنسان ويعزز الحوار بينها، متجاوزًا الفوارق الوظيفية بينها.

حيث عرف غنيمي هلال تراسل الحواس في قوله هي وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الأخرى، فتعطي المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاما وتصبح المرئيات عطرة. [1] أي تختلط الحواس فيما بينها ويتغير منطقها، فمثلا يصبح هناك تراسل بين حاسة البصر والسمع، البصر والذوق، الشم والسمع، وهكذا ...

ومثال ذلك قول الشاعر علي حزين في قصيدة " غدا أجمل لقاء وأجمل يوم ":

اليوم ليس له لون، ولا رائحة، ولا طعم

مزاجي ليس في انسجام تام.[2]

في عبارة "اليوم ليس له لون، ولا رائحة، ولا طعم" تتجلى صورة حسية تقوم على تراسل الحواس، حيث يُمنح "اليوم" —وهو مفهوم زمني مجرد— صفات مادية تُدرك بالبصر والشم والذوق. ويُعد

[1]محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مكتبة الانجلو المصرية، 1973 م، ص 395.

[2]الديوان، ص 13.

هذا المزج بين الحواس وسيلة فنية للتعبير عن الفراغ والرتابة التي يشعر بها الشاعر، إذ يجعل من اليوم شيئًا باهتًا لا يثير أي إحساس. وتبرز هذه الصورة قدرة الشاعر على تحويل المعنوي إلى محسوس، مما يعمّق الأثر النفسي ويجسّد التجربة الوجدانية بشكل حسّي ملموس.

كما نرى في قصيدة " قولوا لها " قوله:

الثغر أواه من ثغرها

يسكرني ثغرها

رضابه طيب وطعمها

أحلى من الشهد طعمها. [1]

في قول الشاعر: "الثغر أواه من ثغرها"، نلحظ تداخلاً حسيًا دقيقًا يُجسد تراسل الحواس بين السمع، والتذوق، والشم. كلمة "الثغر" هنا تشير إلى فم الحبيبة، وهو موضع يُرتبط غالبًا بحاستي التذوق والشم، نظرًا لما يصدر عنه من نَفَسٍ وعطرٍ وكلام، ولما يتضمنه من رمزية للقبلة والطَعم. أما "أواه" فهي تنهيدة وجدانية تُنطق بصوت مسموع، فتوحي بتأوّه الشاعر أمام جمال هذا الثغر، مما يُحاكي حاسة السمع. وبذلك، يُصبح المشهد الشعري مشحونًا بلذّة حسية مركّبة. هذا التراسل يُعبّر عن تفاعل الجسد والروح مع جمال الحبيبة، ويجعل من التفصيل البسيط – "ثغرها" – منبعًا لحواس متعددة تنصهر في لحظة عشق مكثف.

ويقول أيضا في قصيدة " قيد":

لصمتك الرهيب

[1] الديوان، ص 31.

أشد علي من وقع السكين. [1]

في قوله: "لصمتك الرهيب ... أشد علي من وقع السكين"، يوظف الشاعر أسلوب تراسل الحواس بشكل بليغ، حيث يُشبّه الصمت، وهو حالة يُدرَك عادة عبر السمع، بما يتركه وقوع السكين من ألم حسي ملموس يُدرك عبر اللمس والشعور الجسدي. بهذا المزج بين الحاستين، يضفي الشاعر على الصمت بُعدًا شعوريًا وجسديًا، فيصوره لا كمجرد غياب للصوت، بل كفعل جارح، حاد، يترك أثرًا في النفس كما تفعل السكين في الجسد. فصمت الحبيبة هنا لم يعد سكونًا عابرًا، بل تحول إلى كيان مؤلم، إلى طعنة خرساء تُوجع أكثر مما يُوجع الجرح المادي. وهذا التصوير يبرز شدة الألم النفسي والعاطفي الذي يعيشه الشاعر، ويجعلنا نحسّ كيف يمكن لصمت محبوب أن يصبح أقسى من الكلام، وأوجع من الأذى المادي، في تجلٍ عميق للمعاناة العاطفية والانكسار الداخلي.

ثانيا: الإيقاع الموسيقي:

الإيقاع هو الحركة المنتظمة، سواء كانت مسموعة أو مرئية أو من إدراك حواس أخرى، تقوم وفق نسق معين أساسه المعاودة والتكرار، فالإيقاع أساسه الحركة المنتظمة مهما كانت طبيعتها، وجوهر الحركة سابق لصفاتها[2] يتضمن الإيقاع في الشعر الاصطلاحيين الوزن والقافية لا يفهم أحدهما دون الآخر". وعليه فالإيقاع ليس مجرد التلوين الصوتي انما هو فاعلية مؤثرة في بنية القصيدة.[3]

---

[1] الديوان، ص 33.

[2] عبيد علي، علم العروض في رحاب العقل والذوق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، تونس، (2001) ص22.

[3] عمر خليفة إدريس البنية الإيقاعية في شعر البحتري – دراسة نقدية تحليلية، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا، ط 1، 2003، ص 33.

وقد عرّف أدونيس الإيقاع بأنه: "تكرار دوريّ لوحدات صوتية معينة، تتشكّل من خلال الوزن والقافية أولًا، ومن خلال عناصر التكرار والتناظر داخليًا، مما يولّد موسيقى تُحرّك وجدان المتلقي".[1]

يشكّل الإيقاع الموسيقي أحد الملامح البارزة في ديوان *"عندما يبكي القمر"* للشاعر علي السيد حزين، إذ يمنح النصوص الشعرية بعدًا جماليًا وحسًّا سمعيًّا يُعزّز من وقع التجربة الشعرية في نفس المتلقي. ويبدو واضحًا أن الشاعر يولي عناية خاصة للإيقاع، سواء من خلال حرصه على توظيفه الإيقاع الخارجي في قصائده، رغم تحررها من نظام الشطرين والقافية الموحدة كما في الشعر العمودي، أو عبر استخدامه لتقنيات التكرار والتوازي والإيحاء الصوتي (الإيقاع الداخلي)، ما يُضفي على قصائد الديوان موسيقى داخلية توازي عمق المعنى وحرارة الشعور ومن اجل ذلك يتم تقسيم الموسيقى الشعرية إلى قسمين وهما:

1.الإيقاع الخارجي:

وهو الإيقاع الناتج عن التزام الشاعر ببحر معين وقافية منتظمة، ويعدّ هذا النوع الإطار الظاهري الذي يضبط النغمة العامة للقصيدة. وقد أشار عبد الملك مرتاض إلى أن "الإيقاع الخارجي هو ما يتجلى في البنية الوزنية والقافية، فيرتّب الكلمات ترتيبا موسيقيًّا منسجمًا".[2]

1.1. القافية:

يعرفها إبراهيم أنيس بقوله: (ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً بين الموسيقى الشعرية»،[3] كما أنها كل ما

[1] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1972، ص 47.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الشعر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 112.

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952 م، ص 426.

يلزم الشاعر إعادته في سائر الأبيات من حرف وحركة والمفهوم من تسميتها قافية لأن الشاعر يقفوها، أي يتبعها فتكون قافية مقفوة).[1]

وهذا ما يزخر به ديوان الشاعر علي حزين" المعنون بـ: "عندما يبكي القمر" وسنوضح ذلك في إعطاء أمثلة من بعض قصائد الديوان التي تنتمي إلى –الشعر الحر–ففي قصيدة "إلى الله الفرار" نجد قول الشاعر:

علي أن أختار

كيف عشت لا أدري

يا كم ضحكت، ويا كم بكيت

وكم أحببت وكم كرهت

وكم لعبت وكم لهوت

وكم استقبلت وكم ودعت

وكم سعدت وكم شقيت

وهكذا ما كان إليه أمري

وما إليه صار.[2]

تعتمد القصيدة على تنوع في القوافي، لكنها تركز بشكل خاص على قافية تنتهي بحرف الراء المسبوق بالألف مثل "الفرار"، "الانكسار"، "الغفار"، وهذه تشكل القافية الغالبة التي تعطي

[1] سعيد محمود عقيل، الدليل في العروض، عالم الكتب، بيروت: لبنان، ط1، 1999 م، ص 22.

[2] الديوان، ص 104.

للقصيدة طابعًا نغميًا مميزًا ومؤثرًا، وتعكس انسيابًا صوتيًا يوحي بالرهبة والتأمل. إلى جانب ذلك، نجد تنويعات قافية أخرى مثل الياء والتاء كما في "بكيت" و"شقيت" و"لهوت"، وهذه التغييرات تضيف إيقاعًا داخليًا يعكس تذبذب المشاعر والتجارب التي عاشها الشاعر بين الضحك والبكاء، الحب والكره، اللهو والندم. كل قافية تخدم المعنى الذي تصوره، فـ"الياء والتاء (يت)" مثلاً تدل على أفعال مرت وانقضت، و"الألف والراء (ار)" تشير إلى النهاية والمآل، ما يجعل القافية أداة فنية تعبّر عن موضوع القصيدة رحلة النفس إلى الله، وصراعها بين الضعف البشري والحنين الإلهي.

ونجد ايضا في قصيدة " غدا أجمل لقاء وأجمل يوم " قوله:

لكن اليوم ليس ككل يوم

اليوم كل شيء يسكنه العدم

كل شيء اليوم يغلفه السأم

اليوم ليس له لون، ولا رائحة، ولا طعم

مزاجي ليس في انسجام تام. [1]

الشاعر استخدم قافية موحدة في معظم القصيدة، وهي (م) أو مقطع صوتي من حرفين مثل "لم"، "دم"، "أم"، "ام"، في قوله: " سأم " و"عدم" و"تام"... وهي متقاربة جدًا صوتيًا. هذا التماثل يعطي القصيدة وحدة موسيقية وإحساسًا بالقلق والتكرار (مناسب لحالة الانتظار التي يعيشها المتكلم).

[1] الديوان، ص 13.

2.1. الروي:

الروي في الشعر الحر هو الحرف الأخير الثابت في نهاية الشطر أو السطر الشعري، يُستخدم لإضفاء نوع من الإيقاع والانسجام، لكنه ليس ملزماً كما في الشعر العمودي.

ففي الشعر الحر، يمكن أن تتنوع القوافي والروي من سطر إلى آخر، لكن بعض الشعراء يلتزمون بروي موحد على فترات لتحقيق الانسجام الموسيقي.[1]

يُلاحظ في ديوان "عندما يبكي القمر" للشاعر علي السيد حزين أن الروي لا يغيب تمامًا، على الرغم من انتماء الديوان إلى نمط الشعر الحر، بل يتجلى في مواطن متعددة كأداة موسيقية توظَّف بعناية لإضفاء نغمة خافتة من الانسجام والوقْع الصوتي. فالشاعر لا يلتزم بروي موحّد في كل القصائد أو حتى في كل مقاطع القصيدة الواحدة، لكنه يستثمره أحيانًا لتكثيف الإيقاع الداخلي أو للتأكيد على دلالة معينة، مما يدل على وعي موسيقي جمالي يوازن بين حرية التفعيلة وسحر الجرس الصوتي الكامن في تكرار الروي، ومن امثلة ذلك قوله في قصيدة " كل عام وأنت حبيبتي ":

كل عام أنت في عيد

فأنت حبي الوحيد

وحبك يجري في الوريد

كل عام حبي لك يزيد

عام جديد، عام مجيد

[1] انظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1979، ص: 158.

عام سعيد، عمر مديد. [1]

الروي في هذه الأبيات هو حرف الدال، وهو الحرف الأخير الذي تتكرر به نهايات هذه الأسطر الشعرية.

في هذه القصيدة، تأتي الدال مسبوقة دائماً بحرف الياء، وهو حرف مدّ، ويُسمى في علم العروض بـ الردف، وهو الحرف الذي يسبق الروي مباشرةً ويُعطي القافية نعومة وامتداداً صوتياً. وبما أن الروي في هذه القصيدة ليس حرفاً مشدوداً، فإن القافية تُصنف على أنها قافية مطلقة مردوفة. هذا الانتظام في تكرار الروي والردف يضفي على القصيدة طابعاً موسيقياً واضحاً.

في الشعر الحر، يتم التركيز أكثر على الإيقاع الداخلي، وتكرار بعض الأصوات أو الألفاظ أو الجمل، وليس فقط على الروي الثابت. لذا يمكن اعتبار الروي عنصرًا جمالياً اختياريًا، لا قاعدة عروضية صارمة.

2.الإيقاع الداخلي:

يتولّد من داخل النص الشعري عبر تقنيات تكرارية مختلفة، منها: التكرار الصوتي (الجناس)، التكرار التركيبي، التوازي، والتكرار الدلالي. ويمنح هذا الإيقاع القصيدة عمقًا موسيقيًا غير مرئي لكنه محسوس، يربط بين الشكل والمعنى. ويذهب محمد بنيس إلى أن الإيقاع الداخلي "يولد من صميم النص عبر حركات التكرار والتناظر، لا بوصفه تبعية للإيقاع الخارجي، بل ككيان مستقل يعبّر عن خصوصية التجربة الشعرية ".[2]

[1] الديوان، ص 39.

[2] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1980، ص125.

يبرز الإيقاع الداخلي في ديوان *"عندما يبكي القمر"* بوصفه عنصرًا فنيًا محوريًا يعوّض عن غياب الوزن الصارم والقافية الموحدة، إذ يعتمد الشاعر على تكرار الكلمات، وتوازي التراكيب، وتكثيف الصور الشعرية، لخلق موسيقى داخلية تنسجم مع الحالة الشعورية للنص. ويتولد هذا الإيقاع أحيانًا من تناغم الحروف، أو من إيقاع المعاني المتصاعدة، مما يمنح القصائد وحدة نغمية خفية تُضفي عليها طابعًا وجدانيًا خاصًا، يعمّق أثرها في نفس المتلقي.

1.2. التكرار:

هو أسلوب بلاغي يُقصد به إعادة لفظ أو جملة أو تركيب لغوي معين في النص الشعري أكثر من مرة، لتحقيق غرض فني أو معنوي. حيث يقول الجاحظ عنه: «ليس التكرار عيبا مادام لحكمة كتقرير المعنى، أو خطاب الغبي أو الساهي، كما أن ترداد الألفاظ ليس بعي ما لم يجاوز مقدار الحاجة، ويخرج إلى العبث».[1]

تكرار العبارة في قصيدة " رسالة من امرأة كارهة " يظهر كأداة بلاغية قوية تُبرز مشاعر الرفض والخيانة والاشمئزاز. حيث يتكرر التعبير "ما أحقرك" أربع مرات، ليؤكد على احتقارها العميق للطرف الآخر، بينما تكررت عبارة "أنا لست لك" ثلاث مرات، في إصرار واضح على قطع العلاقة والهوية المشتركة. هذا التكرار لا يخدم فقط غرض التأكيد، بل يعمل على تصعيد التوتر النفسي، مما يجعل القارئ يشعر بالانفجار الداخلي الذي تمر به الكاتبة. كما يكرّس التكرار مشهد المواجهة الحادة ويجعل من النص أشبه بصوت احتجاج داخلي لا يقبل المصالحة أو التراجع. فالتكرار هنا ليس مجرد زخرفة لغوية، بل هو فعل مقاومة واسترداد للكرامة والهوية بعد الانكسار.

[1] الجاحظ البيان والتبين دار الكتب العلمية، ج1، بيروت، لبنان، 1998م، ص 79.

كما نرى في قصيدة " في عينيك تمائم سحر " قول الشاعر:

يا سيدتي أنت الجمال والجمال أنت

أنتِ أهم امرأة عندي

أنت عندي كل النساء

وكل النساء أنت

وأنا أحبكِ أنتِ

أنتِ عندي مُنيةُ المُعَنَّى

وأهواك مهما كنت

والمحال بالنسبة لي أنتِ. [1]

التكرار اللفظي لكلمة "أنت" يعكس شدة تعلق الشاعر بالمحبوبة، ويؤكد مكانتها المركزية في وجدانه، كما يمنح النص إيقاعًا عاطفيًا ويعزز الصورة الشعرية التي تمزج بين الحب والانبهار.

2.2. الجناس:

الجِناس في البلاغة هو أحد المحسّنات البديعية اللفظية، ويُقصد به: تشابه لفظين في النطق واختلافهما في المعنى، سواء كان هذا التشابه تامًا أو ناقصًا.

أ. الجناس التام:

[1] الديوان، ص 21-22.

ويشترط فيه (إن اتفقا في عدد الحروف وأنواعها وهيئاتها وترتيبها). [1] وهذا اللون لم نجد له مثالاً في ديوان "عندما يبكي القمر " لذلك سنكتفي بتعريف الجناس الناقص مع ذكر بعض النماذج الموجودة في أشعار علي حزين.

ب. الجناس الناقص:

هو أن يختلف اللفظان في بعض الأمور مثل نوع الحروف أو عددها أو ترتيبها أو شكلها. وهو بارز في عدة أبيات من ديوان الشاعر، على سبيل المثال قوله في قصيدة "قد مللتك صدقيني كما مللت أدمعي ":

ومن الأسقف المعلقة

الأبواب الآن كلها مفتحة، وعليك غير مغلقة. [2]

الكلمتان "معلّقة" و"مغلّقة" تمثلان مثالًا واضحًا على الجناس الناقص، حيث تتشابهان في الوزن الصرفي "مفعّلة"، وتتطابقان في عدد الحروف وترتيب معظمها، ما عدا الحرف الثاني الذي يختلف بينهما، ورغم هذا الاختلاف الطفيف، فإن حرفي "العين" و"الغين" من الحروف الحلقية، ويخرجان من نفس الموضع تقريبًا في الحلق، مما يمنح الكلمتين تقاربًا سمعيًا واضحًا. أما دلاليًا، فالمعنى يختلف تمامًا؛ "معلّقة" تدل على شيء معلق أو غير محسوم، في حين أن "مغلّقة" تشير إلى شيء مقفل أو مغلق بإحكام. هذا التشابه الكبير في الشكل والاختلاف في المعنى، مع وجود فرق بسيط في أحد الحروف، هو ما يُعرف بالجناس الناقص، ويعدّ من المحسنات البديعية التي تضيف موسيقى وإيقاعًا جماليًا إلى النص.

[1] ناصيف اليازجي، دليل الطالب في علم البلاغة والعروض، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1982 م، ص 103.

[2] الديوان، ص 24.

ويظهر أيضا الجناس الناقص في قصيدة " ماذا لو شبهتك بالقمر؟ " في الأسطر الشعرية الاتية:

وحولتني إلى كائن يعشق السفر

وينتمي لحزب المطر

ويصاحب الليل والفكر والسهر[1]

الجناس بين "السفر" و"السهر" هو جناس ناقص، يتشابهان في الصوت ويختلفان في حرف واحد. "السفر" يدل على الترحال المكاني، و"السهر" على السهر الليلي والوجداني. استخدامهما معًا يضيف موسيقى شعرية ويعبّر عن تنقّل الشاعر بين العشق والتأمل، مما يعمّق المعنى ويزيد من جمال النص.

3.2. الطباق:

يعرف علماء البلاغة والبديع الطباق بقولهم هو: الجمع بين الضدين أو بين الشيء وضده في كلام أو شعر، [2]وهو بعبارة موجزة مختصرة الجمع بين الشيء وضده في الخطاب سواء أكان شعرا أم نثراً، ويمكن أن يكون الطباق في اسمين أو فعلين أو حرفين. [3]وهو نوعين طباق ايجاب وطباق سلب.

وإذا ما تتبعنا ديوان "عندما يبكي القمر " للشاعر علي حزين نلاحظ بأن الديوان يحتوي على عدد كبير من الطباقات الموجودة على مستوى القصائد، ولقد خصصنا هنا الطباق الإيجاب لوفرته في ديوان " عندما يبكي القمر "، وهذه مجموعة من الأبيات التي تتضمن الطباق:

[1]الديوان، ص 56.

[2]أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة المكتبة العصرية، لبنان، ط1، 1999م، ص 303.

[3]ينظر: ناصيف اليازجي، دليل الطالب في البلاغة والعروض، ص 89.

يا كم ضحكت، ويا كم بكيت

وكم أحببت وكم كرهت

وكم لعبت وكم لهوت

وكم استقبلت وكم ودعت

وكم سعدت وكم شقيت. [1]

يتجلى الطباق في هذا النص ليعكس التناقضات العميقة في التجربة الإنسانية التي يمر بها الشاعر. ففي قوله: "ضحكت وبكيت"، و"أحببت وكرهت"، و"سعدت وشقيت"، يظهر الصراع الداخلي بين مشاعر الفرح والحزن، والحب والبغض، والسعادة والشقاء، ما يعكس تقلبات الحياة وتعقيد النفس البشرية. كما أن الطباق بين "استقبلت وودعت" يرمز إلى تداول اللحظات بين البدايات والنهايات، هذه المتقابلات اللفظية لا تُستخدم للتزيين فقط، بل تمنح النص عمقًا وجدانيًا، وتُبرز حالة التأمل الذاتي والصراع بين الخير والشر، القوة والضعف، مما يضفي على النص بعدًا فلسفيًا وإنسانيًا.

ونجد في قصيدة "يا صديقي " قول الشاعر: " فوق أمواج الممكن والمتاح" وقوله " وترحل، تهاجر تبغي المستحيل " نجد في كلمتا "الممكن "و"المستحيل" تضاد بين ما يمكن تحقيقه وما يستحيل، للدلالة على الصراع بين الواقع والطموح.

وفي نفس القصيدة يقول علي حزين: " طيور تهاجر تبغي الصباح" و" ها أنت تمضي، في هذا المساء بمفردك" هنا في لفظتي "الصباح" و" المساء " طباق ايجاب يعبّر عن التناقض بين الظلمة والنور، واليأس والأمل.

[1] الديوان، ص 104.

خلاصة:

إن دراسة الصورة الحسية والإيقاع الموسيقي في ديوان " عندما يبكي القمر " تكشف عن مدى تلاحم العناصر الفنية في تشكيل البنية الجمالية للنص الشعري وتعبيرها عن التجربة الشعورية بعمق وصدق.

الفصل الثانـي

بلاغة الصورة الشعرية ورموزها الدلالية

1.الصورة البلاغية:

- ❖ التشبيه
- ❖ الاستعارة
- ❖ الكناية
- ❖ المجاز

2.الصورة الرمزية:

- ❖ الرمز اللغوي
- ❖ الرمز العقلي

في هذا الفصل، سنقوم بدراسة تطبيقية للصورة البلاغية بأنواعها المختلفة –من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز– كما سنسلط الضوء على توظيف الرمز في ديوان " عندما يبكي القمر"، مبرزين كيف أسهمت هذه الأدوات في بناء الخطاب الشعري، وفي التعبير عن التجربة الشعورية والفكرية للشاعر. وسنعمل على تحليل نماذج مختارة من القصائد لإبراز التفاعل بين الشكل والمضمون، واستكشاف الأبعاد الجمالية والدلالية التي تُنتجها هذه الصور والرموز داخل النسيج الشعري.

أولا: الصورة البلاغية:

1.التشبيه:

يعرف التشبيه لغة على أنه «هو التمثيل ويقال: هذا يشبه هذا ويماثله». [1]

«أما اصطلاحا فيعد التشبيه أحد أبرز الصور البيانية وأكثرها اتساعًا، فهو ميدان رحب تتجلى فيه براعة الشعراء والبلغاء، ويُظهر – إلى جانب الاستعارة – قدرة الأديب على الإبداع والابتكار، ودليلًا على سعة خياله وعمق تفكيره. ومن خلاله تتضح مقدرة الكاتب على تمثيل المعاني والتعبير عنها بأساليب جمالية بديعة وهو مجال تنافس ذوي المواهب في طرق تناوله والاتيان فيه بكل غريب وبديع وطريفْ».[2]

1.1. أركان التشبيه:

في علم البلاغة أركان التشبيه أربعة:

- **المشبه:** هو الأمر الذي يراد إلحاق بغيره.

[1]ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، بيروت: دار الفكر، 1979 م، ج3، ص 248.

[2]عهود عبد الواحد العكيلي، الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار صفاء للنشر والتوزيع، 2010 م، ص 96.

- **المشبه به:** هو الأمر الذي يلحق به المشبه.
- **أداة الشبه:** هي اللفظ الذي يدل على التشبيه، ويربط المشبه بالمشبه به، وقد تذكر الأداة في التشبيه، وقد تحذف.
- **وجه الشبه:** هو الوصف المشترك بين طرفين، ويكون في المشبه به، اقوى منه في المشبه وقد يذكر وجه الشبه في الكلام وقد يحذف.

2.1. أقسام التشبيه:

يحضر التشبيه في ديوان "عندما يبكي القمر" كأداة تصويرية بارزة تُسهم في تشكيل الصورة الشعرية وإبراز أبعادها الدلالية، وتتنوع أنماطه لتعكس ثراء الأسلوب وجمال التعبير كالتالي:

- **التشبيه التام:** يشمل جميع أركان التشبيه.
- **التشبيه المجمل:** يحذف فيه وجه الشبه ويقتصر على باقي الأركان.
- **التشبيه البليغ:** يقتصر على المشبه والمشبه به، ويحذف أداة الشبه ووجه الشبه.
- **التشبيه المؤكد:** يشبه التشبيه البليغ ولكنه يُظهر وجه الشبه.
- **التشبيه المفصل:** يُذكر فيه وجه الشبه مع التفصيل فيه.
- **التشبيه التمثيلي:** تشبيه صورة بصورة مع وجود أداة التشبيه والتفصيل في وجه الشبه.
- **التشبيه الضمني:** لا يُصرح فيه بأداة التشبيه ويفهم من السياق والتركيب.

من خلال قراءتنا للديوان وجدنا أن الشاعر علي حزين قد وظف العديد من الصور التشبيهية والتي تنوعت حسب الحالة الشاعرية التعبيرية ومن أبلغ نماذج التشبيه في الديوان:

- **التشبيه البليغ:**

يا سيدتي أنت الجمال والجمال أنت

أنت أهم امرأة عندي[1]

تشبيه بليغ (حذف أداة الشبه ووجه التشبيه) في قوله "أنت الجمال والجمال أنت"، حيث شُبهت المرأة بذات الجمال نفسه، وليست فقط جميلة. هذا يدل على أنهل تجسيد مطلق للجمال، وهذا أبلغ أنواع المديح.

فمك الصغير المدور

***والشفاه كرز أحمر**[2]

هنا تشبيه بليغ اقتصر فيه على المشبه(الشفاه) والمشبه به (الكرز الأحمر)، حيث شبه الشاعر شفاه محبوبته بالكرز الأحمر، فتدل هذه الصورة التشبيهية على جمال الشفاه واغرائها، من حيث اللون والنعومة والجاذبية، كما أنها تضفي طابعا رومنسيا أو حسيا.

قيد

وما أحلاه من قيد

[1] الديوان، ص21.

[2] المصدر نفسه.

منارة أنت لليل [1]

في قوله "منارة أنت لليل" يشبه الشاعر الحبيبة(مشبه) بالمنارة (مشبه به) التي تهدي التائهين في ظلمة الليل، فيصورها كمصدر للنور والهداية في عالمه المظلم. هذا تشبيه بليغ حذف منه وجه الشبه وأداة التشبيه، مما منحه قوة وعمقا دلاليا. وتأتي هذه الصورة في سياق شعوري متناقض، حيث تعكس الحبيبة دورا مزدوجا فهي "قيد" يكبله، لكنها أيضا "منارة" تنقذه من ظلامه الداخلي، مما يعكس صراعه بين الحب والانكسار.

- **التشبيه المجمل:**

وأنا أحتضر كأوراق الشجر

وأنا أنتظر [2]

شبه الشاعر نفسه(مشبه) في لحظة الضعف والانهيار بأوراق الشجر (مشبه به) عندما تذبل وتسقط في فصل الخريف وهي صورة تعبر عن الذبول والفناء والضعف والاقتراب من النهاية، فحذف وجه الشبه لذا فهو تشبيه مجمل.

- **التشبيه التمثيلي:**

وأنا أحلم بك، وأشتهيك

كما يشتهي الطفل الحلوى [3]

[1] الديوان، ص33.

[2] المصدر نفسه، ص 51.

[3] المصدر نفسه، ص37.

التشبيه في قول الشاعر "وأشتهيك كما يشتهي الطفل الحلوى" تشبيه تمثيلي لأن المشبه ليس مفردا بسيطا، بل حالة شعورية (اشتهاء الشاعر للمحبوب)، شُبه بحالة شعورية أخرى (اشتهاء الطفل للحلوى)، وكلاهما صورة متكاملة في المعنى والعاطفة، واستخدم أداة التشبيه كما، على سبيل التمثيل.

- **التشبيه الضمني:**

أنت نقطة ضعفي

بابي الذي لم يغلق[1]

الحبيبة تُشبه بباب مفتوح لا يغلق، يرمز الى تقبله الدائم لها، واستسلامه المستمر لتأثيرها، وكأنها منفذ دائم لاقتحامه، لا يستطيع اغلاقه أو السيطرة عليه. هذا تشبيه ضمني لأن الشاعر يُضمن المعنى دون تشبيه صريح.

2. الاستعارة:

الاستعارة أسلوب بلاغي نال اهتماما كبيرا من الدارسين قديما وحديثا، لما لها من دور مهم في تشكيل الفكر وبناء الخطاب، مما يجعلها موضوعا يستحق الدراسة والكشف عن جمالياته.

1.2. الاستعارة لغة:

يؤكد ابن الأثير "الأصل في الاستعارة المجازية مأخوذ من العارية الحقيقية التي هي ضرب من المعاملة: وهي أن يستعير بعض الناس من بعض شيئا من الأشياء. وهذا الحكم جار في

[1] الديوان، ص33.

استعارة الألفاظ بعضها من بعض، فالمشاركة بين اللفظين في نقل المعنى من أحدهما إلى الآخر كالمعرفة بين الشخصين في نقل الشيء المستعار من أحدهما إلى الآخر ".[1]

2.2. الاستعارة اصطلاحا:

يعرفها الجاحظ: تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه وهي استعمال اللفظ في غير ما وضع لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه مع قرينة تصرف عن إرادة المعنى الأصلي. [2]

ويعرفها الجرجاني: " ان تريد الشيء بالشيء، فتدع ان تصفح بالتشبيه وتظهره، وتجيء الى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه.[3]

3.2. أركان الاستعارة:

بما أن التشبيه له أركانه فكذلك الاستعارة تتحقق بوجود أركانها وهذه الأركان هي:

- **المستعار منه** (المشبه به)
- **المستعار له** (المشبه)
- **المستعار** (اللفظ المنقول)

[1] ابن الأثير ضياء الدين المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ط2، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، نهضة مصر، القاهرة، 1962، ص 78.

[2] الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ج1، ص. 10.

[3] الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ص. 11.

- **القرينة** هي التي تمنع من إرادة المعنى الحقيقي فتغيره، وتكون حالية أو لفظية. [1]

4.2. أنواع الاستعارة:

تنقسم الاستعارة باعتبار ما يذكر من الطرفين بنوعين: استعارة تصريحية واستعارة مكنية

أ. الاستعارة التصريحية:

وهي التي يصرح فيها بلفظ المشبه به، ويحذف المشبه. ومن أبلغ ما جاء في قصائد الديوان في

في هذا النوع من الاستعارة:

يتطلع للفجر الوليد

من رحم الغيب البعيد[2]

في هذه الصورة البلاغية، يُصوَّر الأمل المنتظر بأنه "فجرٌ وليد"، يُولد من "رحم الغيب البعيد"، وهي استعارة تصريحية تجمع بين عناصر الحياة والمستقبل. تم تشبيه الأمل بالفجر الوليد يخرج من رحم الغيب، أي أن الأمل يظهر بعد غياب كما يولد الطفل من ظلمة الرحم إلى نور الحياة. وقد تم التصريح بالمشبَّه به (الفجر الوليد)، بينما حُذف المشبَّه (الأمل)، ولهذا فهي استعارة تصريحية. تعزز هذه الصورة الإحساس بأن النور قادم، حتى إن كان مختبئًا في أعماق الغيب، مما يضفي على النص بُعدًا شعوريًا عميقًا، ويجسد انتظار الراوي للمستقبل المجهول بشيء من الرجاء والانبعاث.

ب. الاستعارة المكنية:

[1] محمد احمد قاسم، محي الدين ديب، علوم البلاغة العربية (البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، ط1، لبنان، ص 195.

[2] الديوان، ص94.

وهي ما حذف فيها المشبه به، أو المستعار منه ورمز له بشيء من لوازمه. [1] ومن نماذجها في ديوان "عندما يبكي القمر" نذكر:

ودفتر صغير في يدي

أرسم في وجه الوطن الباكي[2]

"وجه الوطن الباكي" استعارة مكنية، حيث شبه الشاعر الوطن بإنسان له وجه يبكي، وحذف المشبه به(الانسان) وترك صفة من صفاته (الوجه، البكاء)، فتصوير الوطن ككائن حي يبكي يُضفي عليه طابعا إنسانيا ويُثير التعاطف.

علها تزورني يوما

وحدها، يقظة، علها

والشوق الي يجرها[3]

في عبارة "الشوق الي يجرها"، نجد استعارة مكنية تعبّر عن قوة الشوق وتأثيره العميق على الإنسان. فقد شُبّه الشوق بكائن حي قادر على القيام بفعل "الجر"، وهو فعل مادي يقوم به عادة الإنسان أو الحيوان، بينما الشوق في الحقيقة شعور معنوي لا يُرى ولا يُلمس. هذا التشبيه لم يُذكر فيه وجه الشبه أو المشبَّه به صراحة، بل أُبقي على الفعل الدال عليه وهو "يجر"، وهذا ما يجعلها استعارة مكنية. وتوحي هذه الصورة بأن الشوق لا يكتفي بالبقاء في القلب، بل يتحول إلى قوة تدفع أو تجر صاحبها نحو المحبوب أو المكان الذي يتوق إليه. فهي صورة بليغة تُجسِّد

[1] أيمن أمين عبد الغني: الكافي في البلاغة البيان والبديع والمعاني، دار التوفيقية للتراث، ط1، القاهرة، 2011، ص 176.

[2] الديوان، ص92.

[3] المصدر نفسه، ص31.

المعاناة التي يسببها الشوق، وتُضفي عليه طابعًا حسيًّا يُقرّب المعنى إلى ذهن المتلقي ويُبرز شدّة التأثر والانقياد للعاطفة. **فأنت حبي الوحيد**

وحبك يجري في الوريد[1]

العبارة "حبك يجري في الوريد" استعارة مكنية، شُبّه فيها الحب بالدم الذي يسري في العروق، للتعبير عن شدة الحب وعمقه. حُذف المشبَّه به (الدم) وأُبقي على صفته (يجري)، مما يدل على أن الحب أصبح جزءًا من كيان الإنسان، كأنه يمنحه الحياة.

فاني ظمآن لعينيك

الى نبيذ نهديك، لشفتيك[2]

في هذه العبارة "ظمآن لعينيك"، شُبّه المتكلم بمن يعاني من العطش الشديد، وأن عيني المحبوب بمثابة الماء الذي يرويه. فالظمأ يُنسب عادة إلى حاجة الإنسان للماء، لكنه هنا نُسب إلى العيون، وهي شيء لا يُشرب في الحقيقة، وهذا ما يجعلها استعارة مكنية. فقد حذف الكاتب المشبّه به (الماء) وأبقى على صفة من صفاته وهي "الظمأ"، وأسندها إلى "العينين" للدلالة على شدة التعلق والاحتياج العاطفي. هذه الصورة المجازية تعبّر عن مدى الشوق واللهفة لرؤية المحبوب، وكأن النظر في عينيه يُنعش الروح ويروي العطش القلبي، لا الجسدي.

وأفتح النوافذ كل صباح

أغرس الأمل في عيون الصغار[1]

[1] الديوان، ص36.

[2] المصدر نفسه، ص45.

عبارة "أغرس الأمل في عيون الصغار" استعارة مكنية، شُبّه الأمل(مشبه) بنبات يُغرس (مشبه به محذوف)، وعيون الصغار(مشبه) بالتربة (مشبه به محذوف)، للدلالة على زرع التفاؤل في نفوسهم والتأثير فيهم منذ الصغر على سبيل الاستعارة المكنية.

3. الكناية:

1.3. الكناية لغة:

جاء في معجم مقاييس اللغة مادة (كنو). يقول ابن فارس: ((الْكَافُ وَالنُّونُ وَالْحَرْفُ الْمُعْتَلُ يَدُلُّ عَلَى تَوْرِيَةٍ عَنِ اسْمٍ بِغَيْرِهِ يُقَالُ: كَنَّيْتُ عَنْ كَذَا إِذَا تَكَلَّمْتُ بِغَيْرِهِ مِمَّا يُسْتَدَلُّ بِهِ عَلَيْهِ)).[2]

وقد وافق صاحب اللسان ما ذهب إليه ابن فارس، فلم يخرج عما ذكره فقد عرفها بقوله: (والكناية: أن تتكلم بشيءٍ وتريد غَيْرَهُ، وَكَنَى عَنِ الأَمر بِغَيْرِهِ يَكْنِي كِتَابَةً: يَعْنِي إذا تَكَلَّمَ بِغَيْرِهِ مِمَّا يَسْتَدِلُ عَلَيْهِ). [3] فيتضح مما سبق أن الكناية في أصلها اللغوي، تعني التلفظ بشيء مع إرادة معنى آخر.

2.3. الكناية اصطلاحا:

عند النظر في الكناية من منظور اصطلاحي، نجد أن عبد القاهر الجرجاني قدّم لها أوضح تعريف فهي ((أن يُريد المتكلم إثبات معنى من المعاني. فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه مثال ذلك

---

[1]الديوان، ص50.

[2]أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت: دار الفكر، د.ت، جـ1، صـ223.

[3]ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ت)، ج15، ص233.

قولهم: "هو طويل النجاد"، يريدون طويل القامة وكثير رماد القدر يعنون كثير القرى وفي المرأة: "نؤوم الضحى" والمراد أنها مترفة مخدومة، لها من يكفيها أمرها)). [1]

3.3. أركان الكناية:

تتكوّن الكناية من ثلاثة أركان رئيسة، هي:

- **المكنى به:** وهو المعنى المقصود الذي يُراد الإشارة إليه دون أن يُذكر صراحة.
- **المكنى عنه:** وهو اللفظ أو التعبير الذي يُستخدم للدلالة على المعنى المقصود، ويكون هذا اللفظ ظاهرًا في النص.
- **القرينة:** وهي القرينة العقلية التي ينتجها سياق الكلام لترشد إلى المكنى عنه وتقف مانعة لإرادة المعنى المكنى به.

4.3. أنواع الكناية:

يرى البلاغيون أن الكناية تنقسم إلى ثلاثة أقسام على النحو التالي:

أ. الكناية عن صفة:

يقول الباقلاني بخصوصها (أن يريد الشاعر دلالة على المعنى فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ هو تابع له وردف).[2]

لذلك عمد الشاعر على استخدام هذا النوع من الكناية في مواضع عديدة من ديوانه نذكر:

وألملم في حجري وأجمع النجوم

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، (د.ت)، ج1، ص61.

[2] الباقلاني، اعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط1، 1963م، ص71.

ومن على شواطئ عينيك

أجمع المحار[1]

في هذه العبارة، يقول الشاعر إنه يجمع النجوم، وهذا فعل مستحيل في الواقع، لأن النجوم بعيدة جدًا، ولا يمكن لإنسان أن يلمسها أو يجمعها في حجره. لكن الشاعر لم يقصد المعنى الحرفي، بل استخدم هذا التعبير كناية عن السعي وراء أمنية عظيمة أو حلم مستحيل التحقق. فالجمع بين "النجوم" و"الحجر" (أي حضنه أو كفيه) يصور رغبة عاطفية كبيرة، تفوق حدود الواقع والمنطق.

وفي الليل أغزل في خيوط النهار

كي أنظم من الدر عقدا لك[2]

في عبارة "أغزل في خيوط النهار"، يستخدم الشاعر كناية بليغة للتعبير عن محاولته صناعة الحلم أو الأمل من عناصر الواقع البسيطة. فالفعل "أغزل" لا يُقصد به الغزل الحقيقي، بل يُكنّى به عن العمل الصبور والدؤوب، في حين أن "خيوط النهار" كناية عن الوقت، أو أشعة الشمس، أو لحظات الأمل التي يحملها النهار.

"في عينيك تمائم سحر"[3]

[1] الديوان، ص52.

[2] المصدر نفسه، ص52.

[3] المصدر نفسه، ص 18.

في عنوان القصيدة تظهر كناية تدل على أن عينيها ساحرتان وجذابتان، لكن الكناية جاءت عن طريق تشبيه العينين بالتمائم المسحورة. فالمعنى الخفي هنا هو قوة الجاذبية والتأثير الكبير لعينيها.

يا زليخة هذا العصر

الفتنة نائمة بعينيك[1]

في قول الشاعر "الفتنة نائمة بعينيك"، نجد كناية عن شدة سحر العيون وجاذبيتها. فهو لم يصرّح بجمال العينين مباشرة، بل عبّر عن ذلك بطريقة غير مباشرة من خلال إسناد "الفتنة" إلى العينين، وكأنها تقيم فيهما وتنتظر أن تستيقظ. هذه كناية عن صفة، حيث أراد الشاعر أن يصف العيون بأنها مصدر للغواية والجمال الفاتن، فاستخدم لفظًا يوحي بذلك دون التصريح به، مما أضفى على المعنى غموضًا وسحرًا بلاغيًا.

أنا يا ناس قتيلها

فاستشفعوا لي عندها[2]

في عبارة "أنا يا ناس قتيلها" نجد كناية عن شدة الحب والولع بالمحبوبة. فالشاعر لا يقصد أنه قُتل فعليًا، بل يعبّر بطريقة غير مباشرة عن تأثره العميق بحبها وذوبانه فيه. استخدم لفظ "قتيلها" ليدل على قوة العاطفة والهيام، دون أن يذكر الحب صراحة، وهذا ما يُعرف بالكناية، وبالتحديد كناية عن صفة، إذ يُكني عن صفة الوله الشديد من خلال صورة ظاهرها الموت، وباطنها العشق والانكسار العاطفي.

[1] الديوان، ص18.

[2] المصدر نفسه، ص30.

ب. الكناية عن موصوف:

وهي التي يطلب بها الموصوف نفسه شريط أن تكون الكناية مختصة بالمكنى عنه لا تتعداه ليجعل الانتقال منها إليه. ومن أمثلتها في الديوان:

ووفر دموع الندم لك

أو لامرأة من طينتك[1]

التعبير "امرأة من طينتك" هو كناية عن موصوف، والمقصود به امرأة تحمل نفس صفات الرجل المخاطَب، خاصة الصفات السلبية كالغدر والخيانة. لا تُذكر هذه الصفات صراحة، بل يُشار إليها من خلال "الطينة" التي ترمز إلى الأصل أو الطبيعة، وكأن الخيانة والغدر متأصلان في تكوينه، وبالتالي فإن "امرأة من طينتك" هي امرأة خبيثة مثله. تستخدم الكاتبة هذا التعبير للإيحاء بأن من يخونه لاحقًا ستكون على شاكلته، دون أن تحتاج لقول ذلك مباشرة، مما يضفي قوة أدبية وبلاغية على المعنى.

واحذر أن تسخط يوما يا ولدي أو تتبرم

أو تحلم، فالمسلم يا ولدي، من سلم

المسلم يا ولدي، من سلم [2]

العبارة تشير إلى صورة نمطية للمسلم الذي لا يعارض ولا يحتج، وهي كناية عن الشخص الذي يُتوقع منه السكون والخضوع باسم الدين.

---

[1] الديوان، ص07.

[2] المصدر نفسه، ص87.

ج. الكناية عن نسبة:

ويقصد بها "التي يكون المعنى المكنى عنه نسبة حاصلة بين الموصوف وصفته الملازمة له، اثباتا ونفيا، ولذلك ينكر الموصوف، وتذكر صفته، ثم تتم نسبة هذه الصفة الى ما يلزم صاحبها، أو يتم نفي هذه النسبة". [1] ومثالا عن ذلك نذكر:

وما زال السؤال في الرأس البليد

أصارع أمواج الحياة والزمن العنيد[2]

عبارة "السؤال في الرأس البليد" هي كناية عن نسبة، حيث نسب الشاعر صفة البلادة إلى الرأس، وهو موضع التفكير، بدلاً من أن ينسبها مباشرة إلى نفسه أو عقله، مما يعطي التعبير بعداً بلاغياً. هذه الكناية توحي بالحيرة والعجز عن فهم الأسئلة الوجودية الكبرى، كالحياة والموت والبعث، وتعبّر عن ارتباك داخلي وضياع فكري يعيشه المتكلم. وقد استخدم الشاعر هذا الأسلوب غير المباشر ليجسّد الألم النفسي بطريقة تصويرية توحي بعمق الأزمة الفكرية التي يعاني منها، مما يضفي على النص طابعاً تأملياً وإنسانياً عميقاً.

4. المجاز:

إن المجاز من بين الموضوعات الأكثر تناولا وتداولا في اللغة، فالمجاز ابلغ من الحقيقة ويطلق على كل ما يقابل الحقيقة مجازا، ويحتل مكانة مرموقة في ميدان البلاغة، حيث استعمله العرب كثيرا وأعطته أهمية كبيرة، فهو مفخر كلامها ورأس بلاغتها ودليل فصاحتها.

1.4. المجاز لغة:

[1] ديريزة سقال، علم البيان بين النظريات والأصول، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1997م، ص180.

[2] الديوان، ص11.

لقد ورد التعريف اللغوي للمجاز في العديد من المعاجم نذكر منها: معجم العين فقد جاء في عرضه لمادة جوز: وتقول جزت الطريق جوازا ومجازا وجوازا والمجاز المصدر والموضع والمجاوزة أيضا ".[1]

أما تعريفه في لسان العرب: الأصمعي: جُزْتُ الموضع سرت فيه، وأَجَزْتُهُ خَلَفْتُهُ، وقطعتُهُ، وأجزتُهُ أنْفَذته، والمجاوزة: الطريق إذا قطعت من أحد جانبيه إلى الآخر.[2]

2.4. المجاز اصطلاحا:

فالمجاز عند السكاكي هو: الكلمة المستعملة في غير ماهي موضوعة له بالتحقيق استعمالا في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة من إرادة معناه في ذلك النوع. [3]

كما وضع عبد الوهاب الميسيري تعريفا للمجاز فيقول: "استعمال أي لفظة في غير معناها المعجمي (الحقيقي أو الأصلي) لوجود علاقة بين المعنى اللغوي الأصلي لهذه اللفظية والمعنى المجازي الجديد عن ذلك الاستعمال (بشرط وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي للفظة)". [4] يرى أن المجاز هو تجاوز المعنى المعجمي لكلمة ما إلى معنى جديد مخالف للأول. وذلك لوجود رابط بينهما ويشترط ذلك وجود قرينة تمنع المعنى الاصلي للفظة.

3.4. أنواع المجاز:

[1] الخليل أبي أحمد الفراهدي، كتاب العين مرتبا على حروف المعجم، تج: عبد الحميد هنداوي، دار الكتاب العلمية، لبنان بيروت، ط1، 1424هـ -2003م، ج 1، ص272

[2] ابن منظور لسان العرب، تج: عبد الله على الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة1119، جمع، كورنيش النيل، دس، مج 1، ص724_725.

[3] زين كامل الخويسيكي: أحمد محمود المصري، فنون بلاغية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006، ص37.

[4] عبد الوهاب الميسري: اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة المجاز، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1422هـ _ 2002م، ص12

ينقسم المجاز إلى نوعين رئيسيين وهما:

أ. المجاز اللغوي:

«يقوم المجاز اللغوي على استعمال لفظ في غير معناه الحقيقي لعلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى الجديد مع قرينة (دليل) على أن المقصود هو المعنى الجديد.

ومن المجاز اللغوي قول علي حزين:

فأنا الشمس طالعة

والماء الرقراق الذي شربت[1]

العبارة "أنا الشمس طالعة" هي مجاز مرسل مركب، يُستخدم فيها تصوير بليغ لإبراز مكانة المتكلم وتفوقه. المتكلم لا يعني أنه الشمس حقيقة، بل يُشبه نفسه بها في صفاتها من الضياء، والنقاء، والعلو، والتأثير الإيجابي في الحياة. نوع المجاز هنا مرسل لأنه استُعمل اللفظ (الشمس) ليدل على غير ما وضع له في الأصل (المتكلم)، مع وجود علاقة بينهما، وهي علاقة المشابهة في الصفات المضيئة والعظيمة.

والهواء الذي بفمك لوثت[2]

العبارة "الهواء الذي بفمك لوثت" هي مجاز مرسل مركب يُعبّر فيه المتكلم عن ازدرائه للطرف الآخر بطريقة تصويرية بليغة. في الحقيقة، لا يمكن للهواء أن يُلوث لمجرد مروره من فم

[1] الديوان، ص 69.

[2] المصدر نفسه، ص65.

إنسان، لكن المتكلم يستخدم هذا التعبير ليدل على أن كلام الطرف الآخر فاسد أو قبيح لدرجة أنه يُفسد حتى الهواء النقي، وكأن أنفاسه أو ألفاظه تُحدث تلوثًا معنويًا في الجو المحيط..

أ. المجاز العقلي:

يقوم المجاز العقلي: «على إسناد الفعل أو ما معناه إلى غير فاعله الحقيقي، لعلاقة بينهما. ونراه في مواضع عديدة من الديوان منها:

اعلمي بأني غسلت فمي

بعد الحديث عنك

وتوضأت لما رأيتك

واستغفرت[1]

العبارة "توضأت لما رأيتك" تحتوي على مجاز عقلي مركب، حيث أُسنِد فعل الوضوء إلى سبب غير حقيقي، لأن الرؤية لا تُوجب الطهارة شرعًا. استخدم المتكلم هذا التعبير المجازي للدلالة على شدة الاشمئزاز، وكأن رؤية الطرف الآخر تُعد نجاسة معنوية تستوجب التطهر. يُعد مجازًا عقليًا لأن الفعل أُسنِد لغير سببه الحقيقي، ومركبًا لأن المعنى لا يُفهم إلا من خلال العبارة كاملة، لا من كلمة واحدة فقط.

فحسنك يخلع العقل يخلع القلب

ويعجز البلاغة والتعبير[2]

[1] الديوان، ص65.

[2] المصدر نفسه، ص74.

في قول الشاعر: "فحسنك يخلع العقل، يخلع القلب"، يستخدم مجازًا عقليًا، حيث أُسنِد الفعل "يخلع" إلى "الحُسن"، والحقيقة أن الحسن لا يملك القدرة الحرفية على خلع العقل أو القلب، بل الإنسان هو من يتأثر به. هذا الإسناد غير الحقيقي هو ما يجعل التعبير مجازًا عقليًا، ويُراد به أن جمال المحبوبة شديد التأثير إلى درجة يُفقد الشاعر صوابه ويهز كيانه النفسي والوجداني. فـ"خلع العقل" و"خلع القلب" تصوير بلاغي لحالة من الذهول والانبهار الذي يعطل التفكير ويهيمن على الإحساس، ويُضفي المجاز على النص بُعدًا عاطفيًا عميقًا يعكس مدى استسلام الشاعر أمام فتنة الجمال وجبروت العاطفة.

آلاف الأسئلة تصرخ في رأسي

وما من مجيب...[1]

في قول الشاعر: "آلاف الأسئلة تصرخ في رأسي"، نجد مجازًا عقليًا دقيقًا، حيث أُسنِد الفعل "تصرخ" إلى "الأسئلة"، رغم أن الصراخ سلوك إنساني لا يصدر من الأسئلة، مما يجعل هذا الإسناد غير حقيقي. المقصود هنا ليس صراخًا حقيقيًا، بل تصوير الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر نتيجة كثرة التساؤلات الوجودية التي تؤرقه وتملأ ذهنه بالضجيج والقلق. فهو لا يسمع صراخًا فعليًا، بل يشعر بثقل هذه الأسئلة كأنها تصرخ داخل رأسه من شدّة التفكير والحيرة. هذا المجاز يُبرز المعاناة الفكرية والوجدانية بأسلوب تصويري حيّ، يُجسّد الصراع الداخلي الذي لا يُرى ولكنه يُحسّ، مما يضفي على النص طابعًا إنسانيًا عميقًا ويُقرّب القارئ من حالة الشاعر الذهنية والانفعالية.

وكل يوم أنتظر الشمس

[1] الديوان، ص79.

وأروي النجمات بالعبرات[1]

في قوله: "أروي النجمات بالعبرات"، يستخدم الشاعر مجازًا بليغًا يصوّر فيه دموعه وكأنها ماء يسقي النجوم، وهي صورة مستحيلة واقعياً، لكنها تعبّر عن فرط حزنه وعمق ألمه. فالنجمات لا تُروى، والعبرات ليست ماء، مما يجعل التعبير مجازياً يصور الحزن كقوة فياضة تتجاوز الأرض إلى السماء. هذا المجاز يُضفي بعدًا تصويرياً مؤثرًا، ويجسد المعاناة النفسية بطريقة حسية، تعكس شدة الحرمان والوحدة التي يعيشها الشاعر. وهنا المجاز عقلي لأنه لا يصح عقلا ان يسند الفعل أروي للدموع لتسقي النجوم، لأن النجوم لاتُروى والدموع لا تسقي.

ثانيا: الصورة الرمزية:

يُعدّ الرمز من أبرز الأساليب التعبيرية التي يلجأ إليها الشاعر المعاصر للتعبير عن

هواجسه العميقة وتجربته الوجودية المركبة، بعيدًا عن المباشرة والتقرير. فهو أداة فنية تتيح له تجاوز حدود الواقع الظاهري إلى عوالم أكثر كثافة وغموضًا، تحمل دلالات متعددة تتفاوت باختلاف السياق والتأويل. وقد أصبح الرمز، منذ مطلع الحداثة، عنصرًا جوهريًا في بنية النص الشعري، لما يمنحه من طاقة إيحائية قادرة على تكثيف المعنى وفتح أفق التأويل.

وقد استخدم الشاعر المعاصر الرمز بدعوى أنَّ اللغة العادية عاجزة عن احتواء التجربة الشعورية وإخراج ما في الشعور، وتوليد الأفكار الكثيرة في ذهن القارئ، فبالرمز تستطيع اللغة نقل هذه التجربة واجتياز عالم الوعي إلى عالم اللاوعي، وهذا ما عناه (إليوت) بقوله: ((الرمز يقع في المسافة بين المؤلف والقارئ لكن صلته بأحدهما ليست بالضرورة من نوع صلته بالآخر،

[1] الديوان، ص92.

إذ إنَّ الرمز بالنسبة للشاعر محاولة للتغيير ولكنه بالنسبة للمتلقي مصدر إيحاء)).[1] وبذلك فالرمز يحمل دلالتين دلالة تعبيرية ودلالة إيحائية، أي التعبير الغير مباشر الذي لا تقوى على آدائه اللغة العادية.

وفي ديوان *عندما يبكي القمر* لعلي السيد حزين، يحتل الرمز موقعًا مركزيًا في تشكيل الصورة الشعرية ونقل التجربة الشعورية، إذ ينهل الشاعر من رموز الطبيعة والكون والأسطورة والدين، ليصوغ من خلالها رؤيته للعالم وللذات وللوجود. وتكشف دراسة الرموز في هذا الديوان عن ثراء دلالي يعكس عمق التجربة الشعرية، ويُبرز قدرة الشاعر على توظيف الرمز بوصفه وسيلة فنية وجمالية للتعبير عن المعاناة والتمرد والحلم والانكسار.

1. الرمز:

1.1. الرمز لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور "الرمز: تصويت خفي باللسان كالهمس وتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ عن غير إبانة بصوت، إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل: "الرمز إشارة وايحاء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم." [2] وربما أطلق الرمز على ما يشير إلى شيء آخر، ويقال لذلك الآخر: مرموز إليه، ويجمع الرمز على رموز.

2.1. الرمز اصطلاحا:

يمكن القول: إن الرمز لم يتخذ معنى اصطلاحيًا عند العرب إلا في العصر العباسي؛ لما عرفته هذه الفترة من تطور في كُلِّ المستويات الاجتماعية، الاقتصادية، والفكرية، وحتى

[1] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1984م، ص 140.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت 1997م: مج 3 ص 119.

الدينية. فالجاحظ الذي وقف عند الإشارة وتحدث طويلاً عن مقدرتها على إيصال المعنى إلا أنَّهُ لم يُشر إلى الرَّمزِ، إنَّما ذكر الإشارة والوحي والحذف. [1] حيث قال: "فأما الإشارة فأقرب المفهوم منها رفع الحاجب، وكسر الأجفان، ولي الشفاه، وتحريك الأعناق، وقبض جلدة الوجه.. [2] أما قدامة بن جعفر فقد ذهب إلى أنَّ الرَّمزَ هو الصوت الخفي الذي لا يكاد يُفْهَمُ. [3] وعرفه رشيق القيرواني قائلا:" وأصل الرمز الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم ثم استعمل حتى صار الإشارة..).[4]

وعلى هذا يتفق الأقدمون في تعريف الرمز بأنه: كناية غامضة إذ إنَّ الرَّمز هو أنْ يُشار إلى الشيء على سبيل الخفية.

2.الرمز الشعري:

هو اسلوب من أساليب التصوير في الشعر، او وسيلة إيحائية من وسائله، فالصورة والرمز يقومان على التشبيه وعلاقتهما أقرب إلى علاقة الجزء بالكل". [5] ويلجأ الشاعر إلى توظيف الرمز في تجربته الشعرية من أجل بلورة رؤية خاصة، أو بدافع الخوف من السلطة والنظام، فيعتمد الإيحاء والتلميح عوضًا عن المباشرة، تفاديًا للمساءلة.[6]

---

[1]ينظر: الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط2،1965م: ج 1/ص94

[2]ينظر: المصدر نفسه: ج 1 / ص 48.

[3]ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى مكتبة نهضة مصر القاهرة، 1963م، ص 61.

[4]ابن رشيق الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد دار الجيل، بيروت، 5، 1981م ص 302

[5]محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر: ص 139.

[6]ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة: بيروت، ط3، 1982م، ص232.

حاول الشاعر علي حزين مسايرة هذا المد الابداعي، فعمد الى توظيف كثير من الرموز التاريخية والتراثية والمحلية والشعبية، فضلا عن توظيف بعض الالوان رموزا لما توحي به .

1.2. الرمز الديني:

هو رمز يُستمد من الكتب السماوية أو الشخصيات المقدسة، ويُوظّف في الأدب للإيحاء بمعانٍ روحية أو أخلاقية أو رمزية تتجاوز المعنى الظاهري[1]. ومن نماذجه في الديوان قول الشاعر في قصيدة "صنم":

إنها يا ولدي صنم

أفق ولا تنم

أتريد أن تعبد الصنم [2]

يوظف مفهوم الصنم في الأسطر الشعرية بوصفه رمزا يتجاوز معناه الحرفي، فهو يعبر عن الطاعة العمياء والخضوع لسلطة قاهرة، حيث يطلب من الفرد السكوت والانقياد دون تفكير. وتحريف المفاهيم الدينية إذ تستغل قيم مثل الطاعة والصبر والزهد لتبرير الظلم. بهذا يقدم الصنم كأداة نقدية تكشف عبودية فكرية وروحية تزيف الدين وتغري الانسان بمتاع الدنيا.

وأيضا في قصيدة "في عينيك تمائم سحر" نرى الرمز الديني في:

يا امرأة كل العصور

يا زليخة هذا العصر

[1] أنظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط5، 1999م، ص252.

[2] الديوان، ص 85.

الفتنة نائمة بعينيك[1]

نلاحظ توظيف رمز "زليخة"، وهو رمز ديني، مستمد من التراث الديني الإسلامي والكتابي، تحديدًا من قصة يوسف عليه السلام وزليخة، الواردة في القرآن الكريم وفي كتب التفاسير والأدب الديني. يرمز لفظ زليخة في هذا السياق إلى الأنثى الفاتنة التي تحمل في ملامحها وأفعالها الإغراء والفتنة. فهنا يوظف الشاعر الرمز بطريقة معاصرة، فيُسقط صفات زليخة القديمة على امرأة معاصرة، فيُحدث بذلك إسقاطًا رمزيًا يربط بين الماضي والحاضر.

وفي قصيدة "كوني لي أنينا أو كوني لي عنبا وتينا" نستحضر رموز دينية في قول الشاعر:

مذ كنا نطافا

وفي المهد

ومذ كنا صغارا

وقبل البدء..

ومذ كنا في عالم الذرة

وقبل اللوح..

وقبل ان تنفخ فينا الروح.[2]

[1] الديوان، ص18.

[2] المصدر نفسه، ص 46.

هنا رموز تتصل بالموروث الديني والتاريخي، بالإشارة إلى المراحل الأولى للخلق في التراث الإسلامي (مرحلة النطفة والنفخ في الروح). يضفي بعدًا وجوديًا وروحيًا على العلاقة، ويوحي بأن الحب متجذر منذ بداية الخلق.

وفي قصيدة "ماذا لو شبهتك بالقمر" يقول:

شكرا لثغرك العذب

الذي اعطاني مفاتيح الفراديس[1]

"مفاتيح الفراديس" ترمز في القصيدة إلى الجنة والسعادة الأبدية، وقد استخدمها الشاعر للتعبير عن تأثير الحب العميق، حيث جعل من المحبوبة رمزًا للجنة الأرضية، ومن كلامها أو ابتسامتها مفتاحًا لهذا النعيم، في مزج بين الرموز الدينية والجمالية، وبين الجسد والروح.

2.2. الرمز السياسي:

الرمز السياسي هو رمز يُستخدم في الأدب للإيحاء بأفكار أو مواقف سياسية، ويعبر غالبًا عن السلطة أو القمع أو الثورة من خلال شخصيات أو صور رمزية. [2] ونراه في مواضع عديدة من شعر على حزين في قوله:

فلتذهبي مع الريح حتى لا تندمي، واهربي من المقصلة

من سجني، ومن القصيدة المعطرة.[3]

---

[1] الديوان، ص56.

[2] ينظر: احسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط3 1989م، ص211.

[3] الديوان، ص25.

تمثل "المقصلة" و"السجن" في هذا النص رمزين سياسيين قويين يُعبّران عن القمع والاستبداد. فالمقصلة، بوصفها أداة إعدام شهيرة ارتبطت تاريخياً بالثورات والأنظمة القمعية، توظَّف هنا للدلالة على العلاقة العاطفية باعتبارها نظاماً سلطوياً يُهدد حرية المتكلم ووجوده الفردي. أما "السجن"، فيرمز إلى القيود النفسية والمعنوية التي فرضتها عليه هذه العلاقة، وكأنها سلبته إرادته وحقه في تقرير مصيره.

أنا قبلك يا سيدتي

كنت مدينة صعبة

ومحصنة ضد الطغاة. [1]

في قوله: "كنت مدينة صعبة ومحصنة ضد الطغاة"، يوظّف الشاعر رمزًا سياسيًا يصور من خلاله نفسه كـ"مدينة" منيعة كانت في حالة صمود ومقاومة، محمية من الغزاة أو "الطغاة"، حتى جاءت الحبيبة فاقتحمت تلك الحصون. في هذا السياق، تتحول العلاقة العاطفية إلى حالة استعمارية ناعمة، حيث تصبح الحبيبة كأنها قوة محتلة، لكن بأسلوبٍ ساحر لا عنيف، استطاعت أن تخترق التحصينات وتكسر الأقفال وتفرض سيطرتها على كامل "المملكة". هذه الصورة تمزج بين مفردات السياسة والحب، لتصنع مفارقة لافتة بين الغزو والهيام، وتكشف عن شدة تأثير الحب حتى على من ظنّ نفسه عصيًا على الانكسار.

سأغزو مدائنك الحصينة بآلاف القصائد

وأفتح حصون عينيك بأسطول من الشعر [2]

[1] الديوان، ص34.

[2] المصدر نفسه، ص43.

في قول الشاعر "سأغزو مدائنك الحصينة" و"أفتح حصون عينيك بأسطول من الشعر"، يستخدم استعارات ذات طابع سياسي وعسكري، مأخوذة من معجم الحرب والغزو، ليصف بها مشاعره العاطفية مثل "سأغزو، حصون، اسطول". فالحبيبة هنا تُصوَّر كمدينة محصنة، مغلقة على نفسها، والشاعر كـ"فاتح" يسعى لاختراق أسوارها، لكن بأسلحة ناعمة الكلمات والشعر. ومن هذا التوظيف تتحول مشاعر الحب إلى معركة رمزية، تعبّر عن شدة التعلق والرغبة في الوصول إلى قلب الحبيبة، ويُظهر كيف تتحول أدوات الصراع السياسي إلى رموز للغزو العاطفي.

3.2. الرمز الصوفي:

الرمز الصوفي هو رمز يعتمده المتصوفة للتعبير عن تجاربهم الروحية والوجدانية، ويُحمَّل معاني الإشراق والتجلّي والاتحاد بالمطلق، غالبًا بلغة رمزية موحية وعميقة. [1] فيقول على حزين في قصيدة "قولوا لها":

أنا يا ناس قتيلها

الثغر أواه من ثغرها

يسكرني ثغرها[2]

وقال أيضا:

هي جذوة نار

[1] ينظر: أبو العلا السلامي، جماليات الرمز في الشعر الصوفي، دار الفكر العربي، 2007م، ص45.

[2] الديوان، ص30-31.

تكاد يداي تحترق إذا لمستها [1]

تحمل عبارات مثل "أنا قتيلها"، و"هي جذوة نار"، و"يسكرني ثغرها" بعدًا دلاليًا يتجاوز المعنى الغزلي الظاهر، وتستدعي رموزًا مألوفة في الأدب الصوفي، حيث يُعبَّر عن العشق الإلهي بحالة الفناء الرمزي في المحبوب. في هذا السياق، يُصبح "القتل" دلالة على إفناء الذات، و"النار" رمزًا للشوق المحرق، بينما يشير "السكر" إلى نشوة روحية تفوق الوعي. ومن هذا المنطلق، يمكن تأويل النص تأويلاً صوفيًا دينياً، حيث ترتقي صورة المحبوبة من كونها إنسانة إلى رمز للذات الإلهية أو الحقيقة المطلقة، ويغدو العشق أداة للوصول إلى مرتبة الاتحاد الروحي.

4.2. الرمز الطبيعي:

هو رمز يستمد دلالته من عناصر الطبيعة كالليل، والشمس، والبحر، حيث تُستخدم هذه العناصر للتعبير عن مشاعر أو أفكار مجردة بطريقة إيحائية. [2] ومن أمثلته في الديوان:

عندما يبكي القمر[3]

في عنوان قصيدة " عندما يبكي القمر" القمر، رمز الجمال والرومانسية عادة، يتحول هنا إلى رمز شاحب للبكاء والانكسار يحمل دلالة الحزن الكوني، وكأن الطبيعة ذاتها تشارك الإنسان ألمه واغترابه.

ومازال السؤال في الرأس البليد

[1] الديوان، ص32.

[2] انظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، 1974م، ص210.

[3] الديوان، ص10.

أصارع أمواج الحياة والزمن العنيد.[1]

الرمز الطبيعي في عبارة "أمواج الحياة" يُوظَّف لتصوير الحياة كقوة طبيعية عاتية تشبه البحر الهائج، والإنسان ككائن ضعيف أمامها. الأمواج هنا ترمز إلى التقلبات والصراعات المتكررة التي يمر بها الفرد، ما يعكس شعورًا بالعجز واللايقين. هذا الرمز يُضفي على النص بعدًا وجوديًا، حيث تُقدَّم الحياة كطبيعة قاسية لا يمكن التنبؤ بها، ويُجسَّد الإنسان كمن ينجو بصعوبة من غرق محتم، في صراع دائم مع قوى لا يملك السيطرة عليها.

أيا زهرة البنفسج

يا حدائق الياسمين

كيف استطعت

كيف استطاعت عيناك

أن تغريني[2]

في قوله: "أيا زهرة البنفسج، يا حدائق الياسمين"، يوظّف الشاعر رموزًا طبيعية تمثّل المرأة، مستحضراً عناصر من الطبيعة ذات دلالات جمالية ووجدانية. فالبنفسج والياسمين، بما يحملانه من رقة ونعومة، يرمزان إلى الأنوثة والبراءة الظاهرة، لكنّ هذا الجمال لا يخلو من بعد خادع أو خطر ناعم. إذ أن هذه الصفات الرقيقة، التي قد تبدو في ظاهرها باعثة على السكينة، تتحوّل إلى "قيد" جذاب تمكن من كسر حصون الشاعر النفسية، وإخضاعه لسطوة الحب، مما يضفي على الجمال الطبيعي بعدًا مفارقًا بين اللذة والألم، والانجذاب والانكسار.

[1] الديوان، ص12.

[2] المصدر نفسه، ص33-34.

منارة أنت لليل

أحبك، لا بل اكرهك

أكره ضعفي فيك[1]

في عبارة "منارة أنتِ لِلّيل"، يشبّه الشاعر المرأة بالمنارة التي تنير عتمة الليل، في توظيف طبيعي يعكس دورها كضوء هادٍ وسط ظلام حياته. هذا الرمز يُبرز حضورها كأمل وثبات، ويجسّد تأثيرها العميق في إخراجه من التيه والضياع، تمامًا كما تهدي المنارة السفن في البحر.

فاستعدي لهطول أمطار الشعر عليك هذا العام

ولنزول جيوش كلماتي الغرامية العذرية[2]

في عبارة "هطول أمطار الشعر" يصور الشاعر تدفق مشاعره بكثافة، مشبهًا كلماته بالأمطار التي تنهمر بغزارة. هذا الرمز الطبيعي يعبر عن قوة العاطفة واستمراريتها، ويمنح الشعر طابعًا حيًا ومتجددًا. كما يُبرز دور الحبيبة كمنبع للإلهام، تتلقّى هذا المطر الشعري فتزدهر العلاقة بينهما بالكلمات والمشاعر.

وأنا أحدث عنك النجوم

وموج البحر، والقمر[3]

في توظيف الشاعر لعناصر مثل "القمر، موج البحر، النجوم"، نستدل على حضور قوي للرمز الطبيعي، حيث تُستحضر هذه الصور الكونية لرسم مشهد شعري رومانسي تتماهى فيه الحبيبة

[1] الديوان، ص33.

[2] المصدر نفسه، ص42.

[3] المصدر نفسه، ص41.

مع عناصر الطبيعة. القمر يرمز إلى الجمال الهادئ والنور الليلي الذي يُضيء العتمة، أما موج البحر، فيحمل دلالة على العمق والتقلّب والعاطفة المتدفقة، وهو يعبّر عن حالة الشاعر النفسية المضطربة أمام حضورها الطاغي. في حين ترمز النجوم إلى الأمل، والتوهج، والبُعد الساحر، وتعكس مكانة الحبيبة ككائن متفرّد يضيء حياة الشاعر.

في قصيدة "كوني لي أنينا او كوني لي عنبا وتينا" يقول على حزين:

كسفينة عبث بها الموج

ضربها الريح

تبحث عن مرفأ ومينا

تريد أن تستريح

كطائر حزين مجهض الجناح[1]

ويقول أيضا:

يا قمري الحزين..

يا مرفأ الروح..[2]

استعمل الشاعر رموز طبيعية كثيفة، تصور حالته النفسية عبر البحر، السفينة، الرياح، الطيور، والقمر. وهي عناصر مستمدة من الطبيعة، تُستخدم لتجسيد التيه، الألم، والحنين، حيث

[1] الديوان، ص44.

[2] المصدر نفسه، ص45.

يصبح البحر رمزًا للضياع، والقمر رمزًا للحب البعيد، والطائر المجروح رمزًا لضعف الشاعر أمام الحب.

والثعابين تملأ الغابات

لا يهابها أبي

الذي كان محويا

أبي كان لا يخاف

لا يخاف من الثعابين

وفيضان النيل.[1]

ترمز "الثعابين" و"الغابات" و"فيضان النيل" في القصيدة إلى الخوف والمخاطر والغموض في الحياة، بينما يظهر "الأب" كرمز للقوة والثبات في مواجهة هذه التهديدات. من خلال استحضار شخصية الأب، تعبّر الشاعرة عن الحاجة إلى الطمأنينة والقدرة على تجاوز الخوف.

أو كموت البلابل، والأيائل

سأرحل مثل النخيل[2]

يستخدم الشاعر في قوله "كموت البلابل والأيائل سأرحل مثل النخيل" رموزًا من الطبيعة للتعبير عن رغبته في رحيل هادئ ونبيل. فالبلابل والأيائل ترمز إلى الرقة والجمال، بينما النخيل يرمز إلى الشموخ والكرامة، ما يعكس أمنية الشاعر في أن يكون موته جميلًا، نقيًا، ومشرّفًا.

[1] الديوان، ص102.

[2] المصدر نفسه، ص75.

5.2. الرمز الأسطوري:

هو توظيف الشاعر لشخصيات أو أحداث من الميثولوجيا القديمة لإضفاء عمق دلالي وإيحائي على النص، وربط الحاضر بتراث إنساني مشترك.[1]

سيدتي أنت معجزة هذا القرن

وعجيبة من عجائب الدنيا السبع

أنت امرأة التحدي والمحال.[2]

يُجسد الشاعر في هذه الأبيات صورة رمزية للمرأة تجعل منها كائنًا أسطوريًا يتجاوز حدود الواقع. فهي "معجزة هذا القرن" و"عجيبة من عجائب الدنيا السبع"، مما يرمز إلى ندرتها وفرادتها وجمالها الاستثنائي. كما يُصورها بأنها "امرأة التحدي والمحال"، فيجعل منها رمزًا للقوة والصمود في وجه الصعاب. بهذا التوظيف الرمزي، يرتقي الشاعر بصورة المرأة إلى مصاف الأسطورة، مانحًا إياها طابعًا إعجازيًا يضفي على حضورها رهبة وجمالًا فائقين.

خلاصة:

يتضح من خلال التحليل أنّ ديوان عندما يبكي القمر يزخر بالصور البيانية المتنوعة والرموز الغنية بالدلالات، مما يعكس براعة الشاعر في توظيف الأساليب الفنية للتعبير عن همومه الذاتية وقضاياه الوجودية. وقد أسهم هذا التوظيف في تعميق البنية الدلالية للنصوص ومنحها أبعادًا إيحائية تتجاوز المعنى المباشر، ما يدل على وعي فني وجمالي واضح لدى الشاعر.

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، (بيروت: دار الشروق، 1992م)، ص143.

[2] الديوان، ص18.

خاتمة

بعد هذه الدراسة الجمالية والتحليلية التي تناولت الصورة الشعرية في ديوان "عندما يبكي القمر" للشاعر علي السيد حزين، يمكن القول إن الشاعر قدّم تجربة شعرية متميزة، تتأسس على بنية صورية مكثفة، ووعي فنيّ حديث، استطاع من خلاله أن يجمع بين عمق المعنى وجمالية التعبير، وتجلّت هذه الخصائص في عدة مستويات، يمكن إجمالها فيما يلي:

- تبيّن أن مفهوم الصورة الشعرية ليس وليد الحداثة، بل له جذور ممتدة في التراث النقدي القديم، إلا أن تطوره في العصر الحديث كان أكثر عمقًا واتساعًا.
- يختلف مفهوم الصورة في النقد القديم عنه في النقد الحديث؛ فقد كانت قديمًا محصورة في أساليب البيان البلاغية من تشبيه ومجاز وكناية، بينما توسّع النقد الحديث ليشمل الرمز والأسطورة وغيرها من التقنيات الفنية الحديثة.
- تميزت الصور الشعرية في الديوان بقدرتها على خلق عوالم تخييلية متداخلة، عكست عمق التجربة الذاتية، وأبرزت التوتر النفسي والروحي الذي يعيشه الشاعر، في انسجام تام بين اللغة والإحساس.
- اعتمد الشاعر على الصور البيانية (كالتشبيه، الاستعارة، الكناية، والمجاز)، موظفًا إياها بطريقة فنية مبتكرة، بحيث تجاوزت الدلالة المباشرة إلى آفاق تأويلية متعددة، ما أضفى على النصوص مسحة رمزية وإيحائية عميقة.
- تميزت قصائد الديوان بحضور قويّ للإيقاع الموسيقي، سواء على مستوى الإيقاع الخارجي (القافية والروي ...)، أو الإيقاع الداخلي (التكرار، السجع، الجناس ... إلخ)، ما منح النصوص انسيابيةً وجاذبيةً صوتية تتناغم مع جوّ الحزن والتأمل الذي يطبع الديوان.

- ساهم هذا الإيقاع في دعم الصورة الشعرية، حيث تشكل بينهما تآزر فني، جعل الإيقاع لا يُفهم كعنصر مستقل، بل كرافد من روافد الصورة، يعمّق أثرها في نفس المتلقي، ويجعلها أكثر ترسخًا وإيحاءً.
- الحضور الكثيف للصورة الحسية (البصرية، السمعية، اللمسية...) منح النصوص شعرية عالية، وجعل القارئ ينخرط في تجربة تفاعلية، تتجاوز التلقي السطحي إلى التأويل والتذوق الفني العميق.
- اشتغل الشاعر على الصورة الرمزية بوصفها وسيلة لتكثيف المعنى، والتعبير عن الانفعالات الداخلية، فكان الرمز أداة لتجاوز المباشر والمألوف، نحو خلق نص شعري مشحون بالدلالة والعمق الوجداني.
- لم تكن الصورة عند أحمد السيد حزين مجرد تزيين لغوي، بل كانت جوهرًا تعبيريًا يستبطن الرؤية ويكشف عن ملامح الذات القلقة، المتأملة، الحالمة، والثائرة أحيانًا.
- بدا واضحًا أن الخيال الشعري قد لعب دورًا محوريًا في تشكيل الصور، إذ استثمر الشاعر ملكته التخيلية في بناء مشاهد شعرية ذات طابع بصري وحسي شديد الإيحاء، مما عزز البنية الفنية للنص.
- وعليه، يمكن القول إن ديوان "عندما يبكي القمر" يُعد تجربة شعرية متكاملة، جمعت بين جمال الصورة، وثراء اللغة البيانية، وعذوبة الإيقاع، مما منحه فرادته وتميّزه في المشهد الشعري المعاصر.

انطلاقًا من النتائج المتوصّل إليها، ورغبة في التعمق في فهم الصورة الشعرية وإضاءتها من زوايا أكثر اتساعًا، يمكن التقدم بجملة من المقترحات التي قد تفتح آفاقًا جديدة للباحثين في هذا المجال؛ ومن أبرزها:

- دراسة الصورة الشعرية في ديوان آخر للشاعر أحمد سيد حزين، من أجل الوقوف على تطورها واختلافها عبر تجربته الشعرية.
- مقارنة الصورة الشعرية في هذا الديوان بما ورد عند شعراء معاصرين له، قصد الوقوف على الخصوصيات الفنية والملامح الأسلوبية التي تميز كل تجربة.
- تحليل الصورة الشعرية عند شاعر آخر من الشعراء المعاصرين، لمعرفة مدى تنوع الرؤى الفنية واختلاف أدوات التعبير.
- دراسة أثر الخلفية الثقافية والمرجعية الفكرية للشاعر في تشكيل صورته الشعرية، لإضاءة البعد الذهني والمعرفي للصورة.
- القيام بمقارنة بين الصورة الشعرية في الشعر العربي القديم والحديث، لمعرفة أوجه التجديد والتقليد.
- التركيز على البُعد النفسي أو الاجتماعي أو الفلسفي في الصورة الشعرية، كمدخل لدراسة وظائف الصورة ضمن البنية العامة للنص.
- تحقيق دراسة ميدانية حول تلقي الصورة الشعرية لدى القارئ المعاصر، لاستكشاف أثرها الجمالي والتأثيري.

ملحق

نبذة عن حياة الشاعر:

يُعد الشاعر علي السيد محمد حزين واحدًا من الأصوات الأدبية البارزة في صعيد مصر، حيث جمع بين الحس الديني والثقافة الأدبية في مسيرته الإبداعية. وُلد عام 1967م في قرية ساحل طهطا التابعة لمحافظة سوهاج، ودرس العلوم الدينية في جامعة أسيوط، متخرجًا من كلية أصول الدين والدعوة الإسلامية، قسم الحديث وعلومه. ويعمل حاليًا إمامًا وخطيبًا بوزارة الأوقاف المصرية.[1]

ثقافته وانتاجه الأدبي:

لم يقتصر عطاؤه على المجال الديني، بل امتد ليشمل ميادين الأدب، حيث كتب في الشعر الفصيح والعامي، إضافة إلى القصة القصيرة والرواية. وقد تنوّعت كتاباته بين الشعر الفصيح والعامي، إضافة إلى القصة القصيرة والرواية، وتميّزت أعماله بتصوير الواقع الاجتماعي والإنساني برؤية تأملية، تجمع بين الرمز والوضوح.

شارك حزين في العديد من المؤتمرات الأدبية الكبرى مثل: مؤتمر أدباء مصر، ومؤتمر وسط الصعيد الأدبي، ومهرجانات القصة والشعر في سوهاج والوادي الجديد. كما نُشرت أعماله في عدد من الصحف والمجلات الأدبية مثل "روز ليوسف"، "الجمهورية"، "الأهرام المسائي"، و"اليوم السابع".[2]

من أبرز أعماله القصصية: دخان الشتاء (1999)، حفيف السنابل (2004)، أشياء دائما تحدث (2004)، مقام سيدنا الولي (2021)، واعترافات أنثى بريئة (2021). [3] أما في

---

[1] الديوان، ص106.

[2] المرجع نفسه،

[3] الديوان، ص108.

مجال الشعر، فقد أصدر عدة دواوين منها: عندما يبكي القمر، الرصاصة الأخيرة، المجنون، وهدأ الليل، وكلها صدرت عام 2021. وله كذلك روايات وأعمال شعرية تحت الطبع، مثل: سكة سفر، ولسه بحلم.

مشاركاته وتكريمه الأكاديمي:

نال الشاعر عدة جوائز أدبية، منها حصوله على المركز الأول في مسابقات نادي أدب طهطا بين عامي 1997 و2000، كما تم تكريمه من قبل مؤسسة "أسرار الأسبوع" في عام 2017 بقصر ثقافة سوهاج. وقد حظيت بعض أعماله باهتمام أكاديمي، [1] إذ أُدرجت ضمن رسالة ماجستير للباحث السيد محمد علي، تحت إشراف الدكتور محمد عبد الحكيم، بكلية الآداب، جامعة أسيوط.[2]

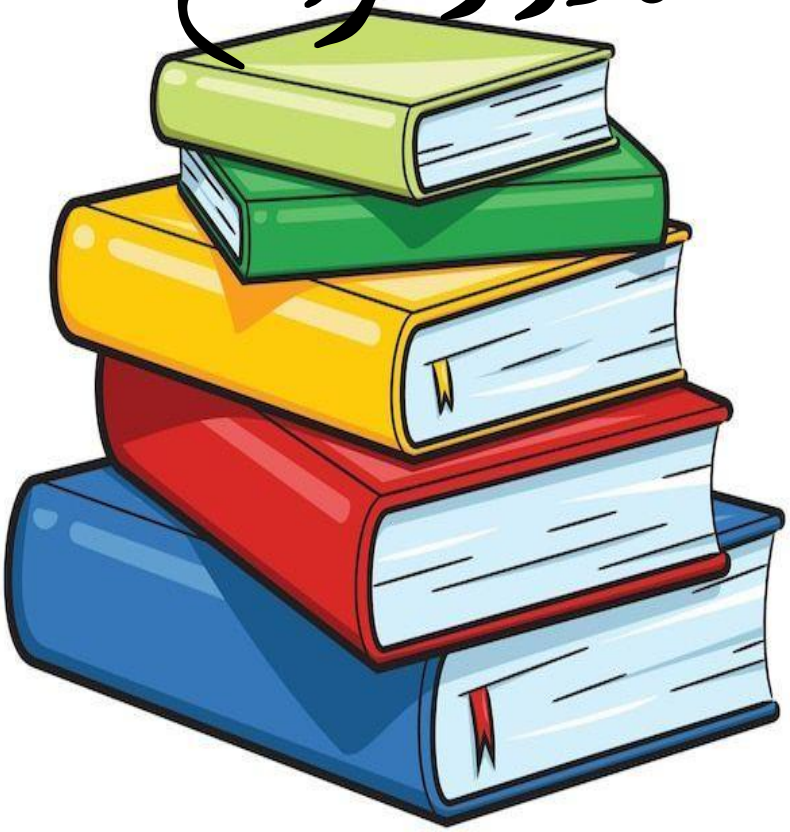
[1] الديوان، ص109.

[2] الديوان، ص107.

صورة1: الشاعر علي السيد محمد حزين

صورة2: واجهة الطبعة الأولى لديوان عنما يبكي القمر

قائمة المصادر والمراجع



1. القرآن الكريم (برواية ورش عن نافع)

المصادر:

2. علي حزين، ديوان عندما يبكي القمر، ديوان العرب للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2021م.
3. ابن منظور، جمال محمد مكرم، لسان العرب، دار صادر بيروت، ط1، ج3، 1990م.
4. أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت: دار الفكر، د.ت، جـ1.
5. مجد الدين بن محمد يعقوب، الفيروز أبادي، القاموس المحيط، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ج7.

المراجع:

أولا: الكتب:

6. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952 م.
7. ابن الأثير ضياء الدين المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ط2، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، نهضة مصر، القاهرة، 1962.
8. ابن منظور لسان العرب، تج: عبد الله على الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة1119، جمع، كورنيش النيل، دس، مج 1.
9. إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1981.
10. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة المكتبة العصرية، لبنان، ط1، 1999م.
11. أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1967.

12. أحمد علي الفلاحي، الصورة في الشعر العربي، دراسة تنظيرية تطبيقية في شعر مسلم بن الوليد، عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، (2013م).
13. الأخضر عيكوس: مفهوم الصورة الشعرية حديثا مجلة الآداب، العدد الثالث، جامعة منثوري قسنطينة،1996م.
14. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1972.
15. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1972.
16. انظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، 1974م.
17. أنظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط5، 1999م.
18. انظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1979.
19. أيمن أمين عبد الغني: الكافي في البلاغة البيان والبديع والمعاني، دار التوفيقية للتراث، ط1، القاهرة، 2011.
20. الباقلاني، اعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط1، 1963م.
21. بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994 م.
22. جابر عصفور، في نظرية الأدب: من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث، (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2001.
23. الجاحظ البيان والتبين دار الكتب العلمية، ج1، بيروت، لبنان، 1998م.

24. الجاحظ، ابو عثمان عمرو بن حجر، الحيوان، مصطفى النائلي الحلبي، القاهرة، 1948م.

25. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن حجر، الحيوان، مصطفى النايلي الحلبي، القاهرة، 1948 م.

26. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ج1.

27. الجاحظ، الحيوان، دار أحياء العلوم، القاهرة، ط3 ،1955 م.

28. الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المعارف، مصر.

29. جمال عبد الرحيم، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.

30. جودة فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار الآداب، بيروت، ط1، 1984م.

31. ديريزة سقال، علم البيان بين النظريات والأصول، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1997م.

32. ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، (بيروت: دار الأدب، (1992).

33. زين كامل الخويسيكي: أحمد محمود المصري، فنون بلاغية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006.

34. السالك بوغريون: تقنيات التعبير في الشعر الحساني، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2015 م.

35. سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979م).

36. سعيد محمود عقيل، الدليل في العروض، عالم الكتب، بيروت: لبنان، ط1، 1999 م.

37. الشعراوي، الصور الشعرية في الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2013.

38. صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1993م.

39. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، (بيروت: دار الشروق، 1992م).

40. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الشروق، 1992.

41. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الشروق، القاهرة، 1992.

42. طه حسين، في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، 1960.

43. عبد الحميد هيمه: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ص73، نقلا عن ساسين عساف: الصورة الشعرية ونماذجها في ابداع أبي نواس ص27

44. عبد السلام المسدي، البنية الفنية في الشعر العربي الحديث، دار التكوين، تونس، 1999.

45. عبد القادر الرباعي، جماليات الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات، 1993.

46. عبد القادر القط، " الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر"، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط2، بيروت، 1981 م.

47. عبد القادر القط، الاتحاد الوجداني في الشعر المعاصر، مكتبة الشباب، د.ط، 1988.

48. عبد القادر، عبد السلام، بلاغة الصورة الشعرية في الشعر العربي الحديث، دار الطليعة، بيروت، 2004.

49. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2000م.

50. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط 1، 1991م.

51. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، (د.ت)، ج1.

52. عبد الكريم الكرمي، أصول النقد الأدبي، دار الثقافة، دمشق، 2001.

53. عبد الله أبو هيف، جماليات الصورة الشعرية، دار الفكر، بيروت، 2008م.

54. عبد الله التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار الثقافة، بيروت، 1997م، ج.

55. عبد الملك مرتاض، في نظرية الشعر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 112.

56. عبد الملك مرتاض، في نظرية الصورة الشعرية، دار هومة، الجزائر، 2001م.

57. عبد الوهاب الميسري: اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة المجاز، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1422هـ _ 2002م.

58. عبيد علي، علم العروض في رحاب العقل والذوق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، تونس، (2001).

59. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، 1974.

60. عمر خليفة إدريس البنية الإيقاعية في شعر البحتري – دراسة نقدية تحليلية، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا، ط 1، 2003.

61. عهود عبد الواحد العكيلي، الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار صفاء للنشر والتوزيع، 2010م.

62. غالي شكري، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار المعارف، القاهرة، 1993م.

63. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

64. لخليل أبي أحمد الفراهدي، كتاب العين مرتبا على حروف المعجم، تج: عبد الحميد هنداوي، دار الكتاب العلمية، لبنان بيروت، ط1، 1424هـ -2003م، ج 1.

65. محمد احمد قاسم، محي الدين ديب، علوم البلاغة العربية (البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، ط1، لبنان.

66. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1980.

67. محمد حسن عبد الله، "الصورة والبناء الشعري"، دار المعارف، القاهرة، 1981م.

68. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982م، ص 283.

69. محمد غنيمي هلال، الرمزية في الأدب، دار النهضة العربية، القاهرة، 1982.

70. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مكتبة الانجلو المصرية، 1973 م.

71. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر.

72. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1984م.

73. محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1982م.

74. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، 1962.

75. ناصيف اليازجي، دليل الطالب في علم البلاغة والعروض، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1982 م.

76. نوال شوقي، بلاغة الحواس في النص الأدبي (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 2015).

77. ينظر: أبو العلا السلامي، جماليات الرمز في الشعر الصوفي، دار الفكر العربي، 2007م.

78. ينظر: احسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط3 1989م.

79. ينظر: الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط2،1965م: ج 1.

80. ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة: بيروت، ط3، 1982م.

81. ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى مكتبة نهضة مصر القاهرة، 1963م. ابن رشيق الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد دار الجيل، بيروت، 5، 1981م.

82. ينظر: ناصيف اليازجي، دليل الطالب في البلاغة والعروض

83. ينظر: نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، (دط)، 1979.

ثانيا: الرسائل الجامعية:

84. أحمد قاسم أسحم، "الصورة في الشعر العربي المعاصر في اليمن 1980-1995"، رسالة ماجستير، تخصص اللغة العربية وآدابها، اشراف: د. شكري عزيز الماضي، جامعة آل البيت ـ كلية الآداب والعلوم، عمّان، 1999م.

85. عبد القادر قرش: الصورة الفنية في الشعر الأندلسي في عهدي المرابطين والموحدين، تخصص أدب عربي، (رسالة دكتوراه مخطوطة)، جامعة الجزائر، 1993/1992.

مقدمة	أ
المدخل: ضبط المصطلحات والمفاهيم	
أولا: مفهوم الصورة الشعرية	**6**
1.المفهوم اللغوي	**6**
2.المفهوم الاصطلاحي	**7**
ثانيا: الصورة الشعرية عند النقاد العرب	**9**
1.عند العرب القدامى	**9**
1.1. عند الجاحظ 200ه	**9**
2.1. عند عبد القاهر الجرجاني 471ه	**10**
3.1. عند قدامى بن جعفر337ه	**11**
2.عند العرب المحدثين	**12**
1.2. عند عبد الملك مرتاض 1445ه	**12**
2.2. عند أحمد الزيات 1388ه	**13**
3.2. عند عبد القادر القط 1423ه	**13**
ثالثا: عناصر تشكيل الصورة الشعرية	**13**
1.اللغة	**14**
2.الخيال	**14**
3.العاطفة	**14**
4.الرمز	**15**
5.الايقاع	**15**

رابعا: الوظيفة التعبيرية والجمالية للصورة الشعرية	**15**
1.الوظيفة التعبيرية	**15**
2.الوظيفة الجمالية	**16**
3.التفاعل بين الوظيفتين	**17**
الفصل الأول: أنواع الصورة الشعرية في الديوان–دراسة تطبيقية–	
أولا: الصورة الحسية	**20**
1.الصورة البصرية	**21**
2.الصورة السمعية	**25**
3.الصورة اللمسية	**29**
4.الصورة الشمية	**31**
5.الصورة الذوقية	**35**
6.تراسل الحواس	**39**
ثانيا: الإيقاع الموسيقي	**41**
1.الايقاع الخارجي	**42**
1.1. القافية	**42**
2.1. الروي	**45**
2.الايقاع الداخلي	**46**
1.2. التكرار	**47**
2.2. الجناس	**48**
أ–الجناس التام	**48**

ب–الجناس الناقص	**49**
3.2. الطباق	**50**
الفصل الثاني: بلاغة الصورة الشعرية ورموزها الدلالية	
أولا: الصورة البلاغية	**54**
1.التشبيه	**54**
1.1. أركان التشبيه	**54**
2.1. أقسام التشبيه	**55**
2.الاستعاررة	**58**
1.2. الاستعارة لغة	**58**
2.2. الاستعارة اصطلاحا	**59**
3.2. أركان الاستعارة	**59**
4.2. أنواع الاستعارة	**60**
أ–الاستعارة التصريحية	**60**
ب–الاستعارة المكنية	**61**
3.الكناية	**63**
1.3. الكناية لغة	**63**
2.3. الكناية اصطلاحا	**63**
3.3. أركان الكناية	**64**
4.3. أنواع الكناية	**64**
أ–الكناية عن صفة	**64**

ب–الكناية عن موصوف	**67**
ج–الكناية عن نسبة	**68**
4.المجاز	**68**
1.4. المجاز لغة	**68**
2.4. المجاز اصطلاحا	**69**
3.4. أنواع المجاز	**69**
أ–المجاز اللغوي	**70**
ب–المجاز العقلي	**71**
ثانيا: الصورة الرمزية	**73**
1.الرمز	**74**
1.1. الرمز لغة	**74**
2.1. الرمز اصطلاحا	**74**
2.الرمز الشعري	**75**
1.2. الرمز الديني	**76**
2.2. الرمز السياسي	**78**
3.2. الرمز الصوفي	**80**
4.2. الرمز الطبيعي	**81**
5.2. الرمز الاسطوري	**86**
الخاتمة	**89**
ملحق	

قائمة المصادر والمراجع	**95**
فهرس	**104**
ملخص الدراسة	

ملخص:

يتناول هذا العمل دراسة الصورة الشعرية في ديوان «*عندما يبكي القمر*» للشاعر علي السيد محمد حزين، بوصفها إحدى أبرز الأدوات الفنية التي يُعبّر من خلالها الشاعر عن رؤاه الوجدانية والفكرية والجمالية. وقد انطلقت الدراسة من تمهيد نظري تطرّق إلى مفهوم الصورة الشعرية كما تناولها النقاد العرب القدامى والمحدثون، وفصلين للدراسة التطبيقية: خُصّص الفصل الأول لدراسة الصورة الحسية في الديوان، إضافة إلى دراسة الإيقاع الموسيقي المصاحب للصورة. أما الفصل الثاني، فركّز على تحليل الصور البلاغية بأنواعها، ورصد توظيف الرمز الشعري ودلالاته.

وقد أظهرت الدراسة كثافة حضور الصورة الشعرية في الديوان، بما تحمله من دلالات رمزية وحسية تجسّد عمق التجربة الشعرية وثرائها، وتعكس قدرة الشاعر على توظيف الصورة كأداة للتعبير الفني والتأثير الوجداني.

Summary:

This study explores the poetic image in the collection When the Moon Weeps by the poet Ali Al-Sayyid Mohammed Hazin, considering it one of the most prominent artistic tools through which the poet expresses his emotional, intellectual, and aesthetic visions. The study begins with a theoretical introduction that addresses the concept of the poetic image as discussed by both classical and modern Arab critics. It then proceeds to two applied chapters: the first focuses on the sensory imagery in the collection, in addition to examining the musical rhythm accompanying the imagery. The second chapter centers on analyzing rhetorical images in their various forms and observing the use and significance of poetic symbolism.

The study reveals the strong presence of poetic imagery throughout the collection, with its symbolic and sensory connotations reflecting the depth and richness of the poetic experience. It also highlights the poet’s ability to employ imagery as a means of artistic expression and emotional impact.