

التصوير الفني الإستعاري في شعر عبد الرزاق عبد الواحد

الدكتور مهدي شاهرخ (الكاتب المسؤول)

الأستاذ المساعد في قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة مازندران ، إيران

m.shahrokh@umz.ac.ir

علياء عبود علوان

طالبة الماجستير في قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة مازندران ، إيران

الدكتور مصطفى كمالجو

الأستاذ المشارك في قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة مازندران ، إيران

kamaljoo@umz.ac.ir

Allegorical artistic depiction in the poetry of Abd al-Razzaq Abd al-Wahed

Dr. Mehdi Shahrokh (Responsible writer)

**Assistant Professor ،Department of Arabic Language and Literature ،University
of Mazandaran ، Iran
Alia Abboud Alwan**

Master's student in the Department of Arabic Language and Literature ،

University of Mazandaran ،Iran

Dr. Mostafa Kamaljoo

**Associate Professor ،Department of Arabic Language and Literature ،University
of Mazandaran ،Iran**

Abstract:

Poets, both past and present, were interested in the arts of artistic photography in their poetry due to the effective energies in the production of artistic painting. As the previous and modern critics took care of it, they raised its value and showed its merit. Among the most prominent techniques of artistic photography is the art of metaphor; Because it is more realizing the process of claiming that the suspect has entered the suspect's sex, and is more capable of achieving the desired meaning and expressing feelings, feelings and emotions, when ordinary language is unable to express that. Abd al-Razzaq Abd al-Wahed was one of the most prominent contemporary poets who used this artistic technique to express his love and describe his lover until he created through it his finest artistic images. This article seeks, through the descriptive analytical method, to study the role of allegorical art in drawing the poet's love and the characteristics of his lover. The results of the research indicate that the poet used the metaphor in all its sections, including declarative and macn, original, dependent, and personalized. The poet used this art in depicting his beloved and his suffering in his nostalgia for her. Among the scenes he painted with a metaphor, the beloved's eyes, lips, hair, her feet, her words and everything related to her merits that dazzled his sight and hearing. His allegorical depiction was a mixture of creativity and imitation. The poet draws some of his images from the literary heritage, due to his influence on the previous ones, but the poet gave them unique aesthetic touches, the most prominent of which is in its modern splendor, which is bright and picturesque.

Key words : Abdul Razzaq Abdul Wahed , artistic photography , etaphor

الملخص :

إهتم الشعراء قديماً وحديثاً بفنون التصوير الفني في شعرهم نظراً لما فيها من طاقات فاعلة في إنتاج اللوحة الفنية. كما اعتنى بها النقاد السابقون والمحدثون، فأعلوا من قيمتها وأظهروا فضلها. ومن أبرز تقنيات التصوير الفني فن الاستعارة؛ لأنها أكثر تحقيقاً لعملية ادعاء دخول المشبه في جنس المشبه به، وأكثر قدرة على تحقيق المعنى المطلوب والتعبير عن المشاعر والأحاسيس والانفعالات، حين تعجز اللغة العادية عن التعبير عن ذلك. وقد كان عبد الرزاق عبد الواحد من أبرز الشعراء المعاصرين الذي استخدم هذه التقنية الفنية في التعبير عن حبه ووصف حبيبته حتي خلق من خلالها أروع صوره الفنية. يسعى هذا المقال من خلال المنهج الوصفي التحليلي أن يدرس دور فن التصوير الاستعاري في رسم حب الشاعر وسمات حبيبته. تشير نتائج البحث أن الشاعر استخدم الاستعارة بكل أقسامها من مصرحة ومكنية، والأصلية والتبعية والمشخصة. وقد استعان الشاعر بهذا الفن في تصوير حبيبته ومعاناته في حنينه إليها ومن ضمن المشاهد التي رسمها بريشة الاستعارة عيون الحبيبة، شفاهها، شعرها، قدها، كلامها وكل ما يتعلق بمحاسنها التي بهرت نظره وسمعه كما يلاحظ أنه استخدم التصوير الاستعاري من النوعين المكني والمصرح سواء كما يتضح أن تصويره الاستعاري كان مزيجاً من الإبداع والتقليد يستقي الشاعر بعض صوره من التراث الأدبي وذلك بفعل تأثره بالسابقين إلا أن الشاعر أضفى عليها مسحات جمالية فريدة ما أبرزها في اهابها الحديث ناصعة خلاصة.

الكلمات المفتاحية : عبد الرزاق عبد الواحد ، التصوير الفني ، الاستعارة .

١- المقدمة :

حفل الشعر العربي بالكثير من الصور البديعية والبيانية التي رفعت من مستواه الفني ورفعت إلي قمم الإبداع والروعة وأسهمت بدورها في توصيل القيمة الفكرية والجمالية إلي ذهن المتلقي؛ وسبب الاهتمام بذلك أن التصوير الفني هو أبرز التقنيات الجمالية التي يرسم بها الشاعر ما يدور في خلد من أفكار ومشاعر ويجسد من خلالها أحاسيسه ومشاعره ويعبر فيها عن أفكاره وتصوراتهِ تجاه كل ما يروم التعبير عنه (عصفور، ١٩٩٢: ٦٩) لذا حفل الشعراء المحدثون بالصورة الفنية احتفاءً كبيراً، واهتموا بطريقة تشكيلها وبنائها، وبطبيعة العلاقات القائمة بين عناصرها المختلفة (دهمان، ١٩٨٦: ٥٦) حتى غدت ملمحاً بارزاً في نصوصهم الشعرية، وعلامة فارقة تدل على تطور الشعر العربي وتقدمه، ومواكبته لتغيرات العصر، ومتطلباته، واحتياجاته؛ وذلك نتيجة لاختلاف طبيعة الخيال، واختلاف مفهوم الشعر بشكل عام عند شعرائنا المحدثين. (الرباعي، ١٩٨٤: ١٧٣)

كما أن التصوير الفني في العصر الحديث أصبح مجالاً واسعاً للدراسة والتناول النقدي على صعيد واسع، وقد لاقت دراسة الصورة الاهتمام الكبير عند دارسي الشعر العربي، ويعود الاهتمام بدراسة الصورة بوصفها أداة الشاعر التي تحكم شخصيته الفنية في الأداء التعبيري من جهة، ومن جهة أخرى تُعد الصورة مقياساً فنياً للمبدع الذي أنتجها (ابن غلاب، ١٩٩٧: ٦٩) ومهما يكن من أمر الصورة فقد تعددت الدراسات وتناولت الشعر العربي بشقيه القديم والحديث، خاصة بعد تبلور المفهوم في أذهان الدارسين، هذا التبلور الذي نظر إلى الصورة على أنها أساس المركزية والمحورية في التعامل النقدي للشاعر، وأساس الذاتية والخصوصية التي تميز نتاجاً عن آخر. (ساعي، ١٩٨٤: ٤٥)

تعد الاستعارة نوعاً من التعبير الدلالي الذي يقوم على المشابهة، "إذ أنها تواجه طرفاً واحداً يحل محل طرف آخر ويقوم مقامه لعلاقة اشتراك شبيه بتلك التي يقوم عليها التشبيه" معنى هذا أن الاستعارة أكثر وعياً لطبيعة الصورة وعلاقتها بالخيال، وتعبير آخر هي المرحلة الأكثر عمقاً في إحساس الشاعر بالمادة التي يشكلها. (عودة، ١٩٨٧: ٨٤) فالاستعارة فهي من أبرز ملامح النشاط اللغوي الذي يخرج المعنى من نطاقه

الضيق إلى نطاق أوسع، حيث تستدعى فيه المخيلة في محاولة لتفجير الطاقات الكامنة بين علاقات اللغة، فتشكّل فيما بينها صوراً نابضة بالحياة. (الدلاهمة، ٢٠٠١: ١٠٠) وقد وضّحها الجرجاني بقوله «الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيّره المشبه وتجرّبه عليه، تريد أن تقول رأيت رجلاً هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء، فتدع ذلك وتقول رأيت أسداً». (الجرجاني، ١٩٨٩: ١٠٥) وهي عند ابن الأثير «نقل المعنى من لفظ إلى لفظ، لمشاركة بينهما، مع طي ذكر المنقول إليه». (ابن الأثير، ١٩٩٨: ٨٣)

وقد اهتم القدماء بالاستعارة باعتبارها من أبرز أدوات الشاعر في تكوين صوره، فأعلوا من قيمتها وأظهروا فضلها، لأنها أكثر تحقيقاً لعملية الادعاء، أي ادعاء دخول المشبه في جنس المشبه به، وأكثر قدرة على تحقيق المعنى المطلوب والتعبير عن المشاعر والأحاسيس والانفعالات، حين تعجز اللغة العادية عن التعبير عن ذلك (القيرواني، ١٩٦٣: ٢٣٩)، وبهذا الفهم تخرج الاستعارة عن كونها أداة تزيين وزخرف «إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها، وللإستعارة موقع مميز ليس لأن لها القدرة على خلق صورة فنية حسب، ولكن لأنها الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل». (سي دي، ١٩٨٢: ٤٣)

الشاعر الممتاز لا يركز بعمله الفني في الاستعارة على العلاقات الحسية وإنما يتبادل باستعاراته التأثير والتأثر بين طرفيها ليخلق بها شيئاً جديداً عن عناصرها الأولى التي كونت منها، حتي يتخطى باستعاراته المرنّة العلاقات المنطقية المألوفة في الواقع وفي اللغة. وفي نقل العبارة من استعمالها الحقيقي في أصلها اللغوي إلي استعمال آخر مجازي، يقوم غالباً هذا النقل على العنصر الحسي القائم على التشخيص. ويرى العقاد «في التشخيص ملكة خالقة تستمد قدرتها من سعة الشعور حيناً أو من دقة الشعور حيناً آخر، والشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأرض والسموات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حية كلّها لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة، والشعور الرقيق هو الذي يتأثر بكل مؤثر ويهتز لكل حاسة، فيستبعد جد الاستبعاد أن تؤثر فيه

الأشياء ذلك التأثير وتوقظه تلك اليقظة، وهي هامة جامدة، وصفر من العاطفة، خلو من الإرادة كما يقول أيضاً إنَّ الإنسان مشخص برغمه، فإذا تمثل قوة مجردة أو محسة وهبها زيه وبسط عليها زواله ونخلها أعماله» (العقاد، ١٩٩٨: ٢١٦)

وهنا الرابط المناسب حتمي لإتمام الصورة الاستعارية، بين المستعار والمستعار له، وتعدّ المناسبة المقبولة أول شروط الاستعارة الجيدة وهذه المناسبة إما قريباً أو تشابهاً أو علاقةً ما يقبلها الذوق. (زغلول سلام، ١٩٩٧: ١٨٦) لأنَّ جمال الصورة في اكتشاف العلاقات بين الأشياء المتباعدة ولا جناح علي الشاعر في أن تكون صورته التي تكشفها قوة التخيل والملاحظة عنده غير موجودة في عالم الواقع أو غير مدركة حسيّاً في مجملها، والمهم أن تتألف عناصر هذه الصور في نسق يقبله العقل. وتعدّ تلك المعاني والصور الذهنية التي تنقلها الألفاظ إلي المتلقي من أهم عناصر دراسة العمل الأدبي، فالقدرة علي اكتشاف التناسب بين الأشياء هي علامة الشاعرية. والشاعر يري ببصيرته الفنية، العلاقات الخفية فيحسّها بذوقه، ويوضعها في تجربته الجديدة في علاقات مبتكرة يضيف بها إلي اللفظ ثراءً وإلي الصورة نمواً ويساعد الشاعر علي التوسّل بالاستعارة، والتوفيق في إدراك العلاقات المبتكرة بين الأشياء كثرة الحصيلة اللغوية، ووقوفه علي معانيها، وثراء ملاحظته في إدراك علاقات لا يرفضها العقل، ولا يجمعها الذوق. (عصفور، ١٩٩٢: ٧٤)

إنَّ «الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد (١٩٣٠ - ٢٠١٥م)، عراقي من مواليد عام ١٩٣٠م في محافظة العمارة بجنوب العراق، تخرّج الشاعر من دار المعلمين، كلية التربية، عام ١٩٥٢م، وعمل مدرساً للغة العربية في المدارس الثانوية. عمل مديراً لتحرير مجلة صروح السوربة. وجدير بالذكر أنّه كان زميلاً لرواد الشعر الحرّ، بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وشاذل طاقة، عندما كانوا طلاباً في دار المعلمين نهاية الأربعينيات من القرن الماضي. لقد كتب الشعر الحرّ أيضاً، ومال إلى كتابة القصيدة العمودية العربية بضوابطها (عامري، ٢٠١٥: ٧٣).

كان الشاعر صابئي المذهب أو المندائية ورغم اعتناقه بهذا المذهب، نظم قصائد طوالاً «في حبّ أهل البيت عليهم السلام كالإمام الحسين والإمام علي عليهما السلام،

فكان ملتزماً في أدبه تجاه هذه النجوم التي لا تزال تشعّ في سماء الإنسانية» (غرباوي، ٢٠١٦: ٧١).

فقد برز في العصر الحديث هذا الشاعر العملاق في أرض العراق وسرعان ما تناولته الأقلام نظراً لجودة شعره ومكانته الأدبية إلا أنه رغم كثرة ما أُلّف في قصائد عبد الرزاق ولكنه لا زال متألقاً ومتفوقاً في سماء الشعر والأدب، فقوة التعبير، وجمال الوصف ومميزات أخرى تجعل الإنسان حائراً أمام هذا المستوى الرفيع من الشعر، والبيان الساحر، والصياغة الرائعة الفريدة. (سباق، ٢٠١٥: ١٩٩)

يهدف البحث هذا إلى دراسة التصوير الفني الاستعاري في شعر عبد الرزاق عبد الواحد وبيان أبرز جمالياته الفنية من خلال استقصاء وتحليل نماذج الشعرية بما يكشف عن مواطن الجمال التصويري فيها. كما نسعي إلى تحديد أبرز الصور الفنية التي ميّزت شعره من سواه ومنحته الفرادة والتميز من بين سائر الشعراء المعاصرين. وذلك من خلال استقصاء الصور الغزلية في ديوان "١٢٠ قصيدة حب" فبين مدي إبداع الشاعر وكذلك تقليده للصور التراثية فنتمكن بذلك من إعطاء صورة واضحة عن مدي نجاحه في هذا الصدد. وللوصول إلى هذا الهدف البحث بصدد الإجابة إلى الأسئلة التالية:

١. كيف تجلت الصورة الفنية لدى الشاعر وما هي أبرز الفنون التصويرية التي وظفها في رسم لوحته الفنية؟

٢. ما هو مدي نجاح الشاعر في رسم صورته الفنية وما هو مستوي تصويره الفني؟

١-١- الدراسات السابقة

هناك العديد من البحوث الدراسات التي تناولت التصوير الفني لدى مختلف الشعراء قديماً وحديثاً من أبرزها:

١. «الصورة البلاغية عند عبد القاهر»، (أحمد دهمان، ١٩٨٦، ط٢، دمشق: دار طلاس) وقد ركّز الباحث علي الصورة البلاغية لدى عبد القادر الجرجاني وشرح نظريته تجاهها وقد عدّد أنواعه لدي هذا الناقد الكبير وتلخّصت نظريته إلى أن عبد القاهر أولي اهتماماً بالغاً بعنصر الصورة البلاغية في نقده للشعر حتي إنه كان يقيم الشعر بناءً علي جودة الصورة البلاغية فيه واعتبره أكثر النقاد السابقين اهتماماً بقضية الصورة البلاغية.

٢. «الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق»، (عبدالقادر الرباعي، ١٩٨٤، الرياض: دار العلوم). الباحث يتكلم عن الصورة الفنية في النقد القديم والحديث كما يشرح أبرز النظريات العلمية في هذا المجال ويؤكد على أن نظرية الصورة الفنية وإن جاءت حديثة إلا أنها ذات أصول في الأدب والنقد القديم كما أنه يقوم بتحليل معلقة زهير ابن سلمى ويحلل فنونها التصويرية ضمن تقنيات التشبيه والاستعارة والكناية ويؤكد أن الفنون التصويرية قديماً كانت تركز على هذه التقنيات.

٣. «الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري»، (علي البطل، ١٩٨٠، بيروت: دار الأندلس) واستطاع الباحث في هذا الكتاب أن يضع نظرية نقدية متكاملة من خلال وقوفه على محاور أساسية تفيد النقد العربي القديم والحديث، وفيها تصل إلى الارتباط الوثاق بين الشعر العربي والحياة الدينية والأساطير التاريخية التي كانت المنبع الأول لصوره، وتجاوز ما سبقه في دراسات الشكلية، فجاء اهتمام البطل على جانب الموضوع دون أن يهمل البناء الفني، كما اعتنى بالبحث في الأصل الديني للصورة، ثم تتبع تطورها الفني والتاريخي عبر التغيرات الحضارية المتتابعة حتى نهاية العصر العباسي الأول.

٤. «الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب»، (جابر عصفور، ١٩٩٢، لبنان بيروت: المركز الثقافي العربي) وهذا الباحث أيضاً ركز على الصور الفنية في التراث العربي القديم من مثل الجرجاني والسكاكي والتفتازاني وكشف عن رؤيتهم النقدية في هذا الصدد وتوصل إلى أنها دارت حول قضايا التمثيل والتشبيه والمجاز...

كما أن هناك بعض البحوث التي تناولت الشاعر وأدبه من أبرز المؤلفات التي كتبت عنه هي:

٥. «دراسة الالتزام في الشعر العراقي المعاصر: عبد الرزاق عبد الواحد أنموذجاً»، (يوسف غرباوي، ٢٠١٦م)، ؛ لقد قام البحث بعد عرض إشارة إلى موضوع الالتزام في الأدب العربي ونشأته التاريخية وتحليل نماذج مختلفة من أشعار الشعراء المعاصرين

بدراسة الخصائص الشعرية للشاعر عبد الرزاق عبد الواحد ثم دراسة أنواع الالتزام في شعره من الالتزام السياسي والاجتماعي والديني.

٦. «جمالية التماسك الإيقاعي في مراثي عبدالرزاق عبدالواحد؛ قصيدة "في رحاب الحسين" نموذجاً» (دانا طالب بور، ٢٠٢١، إيران: مجلة بحوث في اللغة العربية، العدد ٨)؛ ويقدم هذا البحث إيجازاً عن القصيدة ومكانة شاعرها ومقدمات عن الوزن والقافية والعناصر المؤثرة في الموسيقى. ففي بحث الإيقاع الخارجي، درس بحر القصيدة وقافيتها وروبيها؛ ومن خلالها كشف عن أهم الجماليات المؤثرة في إيقاعية القصيدة. وفي بحث الإيقاع الداخلي تناول أهم العوامل المؤثرة في الإيقاع الداخلي نظرياً ثم قام بتطبيقها على القصيدة. وفي النهاية، استنتج أن الشاعر ذو براعة شعرية إيقاعية، إذ نجح في إبراز المعاني عبر الإيقاعية نجاحاً باهراً. فهناك تناغم موسيقي جميل بين الهيكل البنيوي والدلالي، حيث يعبر عن المعاني ومشاعر نفس الشاعر بأدق تعبير.

٧. «دراسة الرموز الدينية ونقدها في شعر الصابئة المندائيين في قرني العشرين والواحد والعشرين: عبد الرزاق عبد الواحد وليعة عباس عمار» (حسين عباسي اصل، ١٤٤٠ق) هذه الرسالة الجامعية قامت بدراسة أنواع الرموز الدينية المستخدمة في أشعار الصابئة المندائيين في قرني العشرين والواحد والعشرين، خاصة أشعار عبد الرزاق عبد الواحد وليعة عباس عمار.

٨. «صورة الموت في شعر عبدالرزاق عبدالواحد»، (عماد الخطيب، ٢٠١٤م، الرياض، مجلة قراءات للبحوث والدراسات الأدبية، العدد ١٠)؛ وقد ركز فيها البحث على تصوير الموت في شعره وإبانة أن فكرة الموت من الأمور التي تركت أثراً بالغاً في شعره ومسحته بصبغة حزينة حتى أن له العديد من القصائد التي تناولت هذا الجانب.

ولذلك مما يلاحظ فإنه لا توجد هناك دراسة تناولت التصوير الفني لدى الشاعر لذا نظراً إلى خلو الساحة الأدبية وأهمية الموضوع وبراعة عبدالرزاق في صياغة صوره الفنية ورغبنا في هذا البحث رأينا من الضرورة بمكان أن ندرس التصوير الفني لدى الشاعر. لذلك تحاول هذه الدراسة الوقوف عند بنية الصورة الفنية الاستعارية في شعر

عبد الرزاق عبد الواحد، بوصفها الملمح الرئيس للجمالية الشعرية بما تتضمنه من خيال فني خصب ودقة تصاوير ومهارة فائقة في تركيبها.

٢- التصوير الفني، تعريفه، أهميته

الصورة الفنية في أبسط معانيها رسمٌ قوامه الكلمات وتعبير آخر هي صورة متشكلة من الكلمات وإلى حد ما مجازية، مع خط خفي من العاطفة الإنسانية في سياقها، مع كونها مفعمة بإحساس وعاطفة شعرية خاصة تنساب نحو القارئ، فالشاعر وهو ينشد قصيدته يجمع فيها مختلف الحقائق المتباينة، ويوحدها في خياله ويعيد خلقها على وصف رؤيا نفسية فنية تكشف عن أحاسيسه الفكرية والوجدانية فتأتي مفعمة بالحياة والحركة والإبداع وقادرة في الوقت نفسه على نقل فكرته ورؤياه وتجربته النفسية للمتلقي. (الجنابي، ١٩٨٢: ٥١)

تتسم الصورة الفنية بتدرجها بين السهولة والتعقيد، فراها في بعض المواضع بصورة بسيطة قد لا تتعدى فكرة التشابه أو الإشارات وقد نراها في مواضع أخرى شديدة التعقيد حيث تحمل عدداً كبيراً من الرموز والاستعارات والتي تحاول من خلالها إظهار الأمور المتباعدة والمتضادة، فتأتي بدرجات متفاوتة وبأشكال جمالية مختلفة لتضفي على نص القصيدة الرؤية الفنية والمتعة (أبو بدر، ٢٠١٨: ٦٨) فالصورة خروج للكلام عن مقتضي الظاهر، فلا يظهر جمال التعبير إلا بمجاورة اللفظ المذكور في البيت الشعري أو العمل الأدبي لمعناه الحقيقي إلي معني مجازي آخر، لوجه من أوجه التشابه بين المعنيين حسب ما تحدده الصورة التي قام بنسجها الأديب، فالصورة كلام مشحون شحناً قوياً يتألف عادة من عناصر محسوسة من مثل: خطوط، وألوان، وحركة، وظلال تحمل في تضاعيفها فكرة وعاطفة (غريب، ١٩٧١: ١٩٣) ومعني ذلك أنها توحى بأكثر من المعني الظاهر وأكثر من انعكاس للواقع الخارجي بحيث تكون في مجموعه كلاً منسجماً فهذه العبارات المؤلفة تؤدي صورة موحية إذا اعتمدت أشكالاً جديدة مرنة، يمكنها أن تستوعب كل التعابير الشعرية بغير ارتباط بقوالب تعبيرية جامدة تحد من حيويتها وهذا الجمود يكمن في عدم التنوع في استخدام الصور والتشبيهات والألفاظ التي تضفي حسناً علي القصيدة وقرباً لفهم المعني المراد من قبل السامع والمتلقي. (صايم، ٢٠٠٧: ١٧٧) وبذلك تصبح الصورة بوتقة تنصهر فيها الرؤي والأفكار والمدركات الحسية فتشكل

صُوراً متتابعة يكون الشعور هو الناظم بينها (اليافي، ١٩٨٢: ٣٩) فهي تشكيل جمالي تستحضر به لغة الإبداع الهيئة الحسية أو الشعرية للجسام أو المعاني بصياغة جديدة، تملّحها قدرة الشاعر وتجربته وفق تعادلية فنية بين طرفي الحقيقة والمجاز دون أن يستبد طرف بالآخر (الصائغ، ١٩٨٧: ١٠١)

ويعرفها جابر عصفور بقوله: «الصورة طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجهة من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني، من خصوصية وتأثير، ولكن أياً كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، أنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه وتأثيره في المتلقي». (عصفور، ١٩٩٢: ٣٢)

فالصورة الفنية في الأدب هي ائتلاف الكلمات وصوغها بطريقة جديدة مبتكرة، بحيث تحولها إلى صور مرئية، يستطيع المتلقي أن يؤولها من خلال مخيلته صوراً متحركة ذات معنى مماثل لما أراده المبدع. والدراسات الحديثة للصورة الفنية تقوم على التحرر من قيود الجمود، حيث ابتعدت عن التقصي الخارجي لأنواع الاستعارات فيها، كما ابتعدت عن التبع العقلي لحركة المشابهة وأطرافها، فلم تعد الصورة هي المشبه والمشبّه، أو العلاقة المجازية بين طرفين، بل غدت مشهداً يستوعب عدّة أطراف، وعدّة علاقات، وعدّة أنواع من الصور الجزئية أو البلاغية، فنقوم الصورة من خلال تلاحمها العضوي مع أجزاء اللوحة. (ساعي، ١٩٨٤: ٣٧)

وتأتي لغة الإبداع هذه من خلال تجارب الشاعر أو الأديب الاجتماعية والمادية والسياسية وشتي مجالات الحياة الإنسانية، ولهذا فقد اعتمد الشعراء والأدباء قديماً وحديثاً على معطيات الطبيعة الحية والساكنة والبيئة المحلية في بناء صورهم الشعرية كما أبدعوا في وصف المعركة وتقريبها للأذهان من خلال دمج هذه المعطيات الحسية بالتجربة الخاصة لكل شاعر، على إنتاج إبداع خاص به يختلف من شاعر لآخر وفق تربته الخاصة. (صايم، ٢٠٠٧: ١٧٧)

ومن هنا اتضح الصورة الفنية وسيلة حتمية لإدراك نوع مميز من الحقائق، تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله، وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرف على جوانب حقبة من التجربة الإنسانية (الزواوي، ١٩٩٢: ١٠١)

فالصورة الفنية بطبيعتها تتخذ مطية لسوق الأفكار وتوصلها إلي المتلقي والدارس فهي تركيبة لغوية تقوم أساساً علي تنسيق فني حي لوسائل التصوير وأدواته تلك التي يختارها الشاعر ليث من خلالها مشاعره وعواطفه وانفعالاته، لعلها تكشف حقيقة ما يريده من معان (التطاوي، ١٩٩٧: ٦٢)

هذه التعريفات والنظرات السابقة علي الرغم من اختلافها إلّا أنها اتفقت علي أنّ الصورة تجربة انتقلت للمتلقي بصورة إبداعية، وما كان هذا الاختلاف في النظرة إلي الصورة الفنية إلّا لكون مصطلح الصورة الفنية له حس جمالي انطباعي أكثر من غيره من المصطلحات، فأخذ كل ناقد تعريفه بناءً علي ذوقه الخاص وفكره، وهذا ما ذهب إليه عبدالاله الصائغ حيث يقول: «فإن الذي وجدناه كان مزاجاً من الاجتهادات المتأثرة بثقافة الدارس ورؤيته لطبيعة الشعر ووظيفته فضلاً عن موقفه من التراث والمعاصرة، ولم أجد التعريف الجامع للصورة الفنية في كافة المراجع التي عرضت لها» (نقلاً عن: القط، ١٩٨٦: ٤٢) كما حاول الدكتور عبدالقادر القط أن يجمع فيه جميع الأشكال التصويرية الفنية فيقول: «إن الصورة الفنية في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمه الشاعر في سياق بياني خالص، ليعبر به عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وامكانياتها في الدلالة والتركيب والايقاع والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني» (غير أنّ هذا التعريف اقتصر علي وسائل التعبير الفني البيانية البلاغية مغفلاً بعض الجوانب اللغوية والموسيقية التي لها دور فعال في التصوير الفني). (المصدر نفسه: ٤٣) فالصورة الفنية هي تشكيل لغوي جمالي ينقل الأديب من خلاله تجربته الحسية أو حالته العاطفية بشيء من الإبداع، وفق نسق خاص يتميز به عن غيره من الأدباء مستخدماً فيه جميع الوسائل المحسوسة يعكس صورة الواقع الخارجي، فتتصهر من خلالها الرؤي والأفكار والمدرجات الحسية فتخرج للمتلقي علي أحسن صورة.

تعدّ الصورة الفنية إحدي أبرز الأدوات التي يستخدمها الشعراء في بناء قصائدهم وتجسيد مشاعرهم، والتعبير عن أفكارهم وتصوّراتهم تجاه الإنسان والكون والحياة. وقد حفل الشعراء المحدثون بالصورة الفنية احتفاءً كبيراً، واهتموا بطريقة تشكيلها وبنائها،

وطبيعة العلاقات القائمة بين عناصرها المختلفة، حتى غدت ملمحاً بارزاً في نصوصهم الشعرية، وأصبحت علامة فارقة تدلّ على نمو الشعر العربي وتقدمه، ومسايرته لتغيرات العصر، ومتطلباته، واحتياجاته؛ وذلك نتيجة لاختلاف طبيعة الخيال، واختلاف مفهوم الشعر بصورة عامة عند الشعراء. (الدليمي، ١٩٩١: ٤٥؛ الرباعي، ١٩٨٤: ١٧٣)

يشكل التصوير الفني أحد أهم عناصر البناء الفني للقصيدة، وهي إحدى الوسائل التي يعتمد عليها الشاعر في التنفيس عن عواطفه وأحاسيسه وانفعالاته. وقد اتفق النقاد إلى أهمية الصورة الشعرية في النص الأدبي، وتباروا في توضيحها ودرسها وشرح أنواعها وأهميتها، منطلقين من حقيقة أن «الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي في معناها الجزئي والكلي، فما التجربة الشعرية كلّها سوى صورة كبيرة ذات أقسام» (غنيمي، ١٩٩٧: ٤٤٢)

حفل الشعر العربي بالكثير من الصور البديعية والبيانية التي رفعت من مستواه الفني ورفعت إلى قمم الإبداع والروعة وأسهمت بدورها في توصيل القيمة الفكرية والجمالية إلى ذهن المتلقي؛ وسبب الاهتمام بذلك أن التصوير الفني هو أبرز التقنيات الجمالية التي يرسم بها الشاعر ما يدوره في خلد من أفكار ومشاعر ويجسد من خلالها أحاسيسه ومشاعره ويعبر فيها عن أفكاره وتصوراتة تجاه كلّ ما يروم التعبير عنه. (عصفور، ١٩٩٢: ٦٩) وهكذا وإنّ التصوير الفني في العصر الحديث أصبح مجالاً واسعاً للدراسة والتناول النقدي على صعيد واسع، وقد لاقت دراسة الصورة الاهتمام الكبير عند دارسي الشعر العربي، ويعود الاهتمام بدراسة الصورة بوصفها أداة الشاعر التي تحكم شخصيته الفنية في الأداء التعبيري من جانب، ومن جانب أخرى تعدّ الصورة معياراً فنياً للمبدع (ابن غلاب، ١٩٩٧: ٦٩)

ومهما يكن من أمر الصورة فقد تعددت الدراسات وتناولت الشعر العربي بشقيه القديم والحديث، خاصة بعد تبلور المفهوم في أذهان الباحثين، هذا التبلور الذي نظر إلى الصورة على أنها أساس التعامل النقدي للشاعر، وأساس الذاتية والخصوصية التي تميز نتاجاً عن سواه وتفضل واحداً علي آخر. (ساعي، ١٩٨٤: ٤٥)

إنّ الشعر عملية معقدة يتعاقد فيها الخيال الوقاد والثقافة العميقة والقدرة على الإبداع في استثارة المعاني وتشكيل الصور الفنية، وأفضل الشعر ما كانت النسب بين

معانيه وصوره تتناسق وتتعاذل، فالخيال هو «العنصر الذي يساعد على تشكيل الواقع الخارجي تشكيلاً جديداً في الانتاج الأدبي، ويشترك مع العاطفة في وصف ملامح الصورة الإبداعية التي تعبر عن تجربته الشعرية». (نشأت، ١٩٧٠: ٢٧)

يستطيع الشاعر المبدع صاحب الخيال الخصب أن يسمو بصوره الفنية ويمدّها ببواعث الإثارة التي توقظ في المتلقي عواطفه، وتجعله يساهم الشاعر في انفعالاته، وذلك بالاعتماد «على ما في قوة التعبير من إيجاء بالدلالات في لغته التصويرية الخاصة به، وفي لغة الشعر يشرح التعبير لقوانين اللغة العامة، ولكنه يفيد مع ذلك من اعتماد على دلالات السياق وما يمكن أن تضيفه هذه الدلالات على التصوير عن طريق موسيقية التعبير وموقعه وتناسق مفرداته وتأثير ذلك كلّ في الصورة» (غنيمي، ١٩٩٧: ٤٠٨)

يري أهل البلاغة أنّ هناك علاقة وطيدة بين الصور البلاغية والمعني، حيث يقال إنّ المعاني تأتي أولاً ومن ثم تأتي الألفاظ والصور، ويرى الجرجاني أنّ الألفاظ خادمة المعاني كما أنّها تملك سياسة الوصف. (الملقي، ٢٠١٠: ٧٩)

فالمعاني تأتي أولاً وتترتب في الخاطر ثم يأتي النطق، فإن قمت بترتيب المعاني خرجت الألفاظ في صورة جمالية ومن هذا جاء رأي الفخر الرازي بنتيجة تقول إنّ اللغة لا تقوم بعكس الأشياء الخارجية بقدر ما تقوم بعكس ما في دواخلنا وأفكارنا، أي أنّ الألفاظ لا تأتي للدلالة على أشياء خارجية بل جاءت للدلالة على صور ذهنية واختلاف الصور الذهنية لا تدلّ إلّا على أنّ اللفظ لا يكون له دلالة إلّا على تلك المعاني والصور الذهنية، وهو ما يبين مدي براعة الشاعر عند تحويل المعاني إلى ألفاظ حيث يقوم بتشكيلها وإخراجها في صورة جمالية (أبو بدر، ٢٠١٨: ١٨٣)

وتكمن أهمية الصورة الفنية في الطريقة التي يتم بها كتابة القصيدة، حيث أنّ الشاعر لا يقوم بتشكيل صورة لفظية فقط بل إنه يسعى إلى خلق صورة ذهنية لدى المتلقي حتي يتمكن من خلق استجابة حسية منه. فلن تجد لذة للمعني إن قام الشاعر بإخراجه مجرداً من الصور الحسية والشعرية، فالتعبير المجرد لن يخلق فضولاً لدى المتلقي أما عندما يقوم بسرد قصائده بطريقة التمثيل وخلق صور حسية؛ حيث أنّ التعبير عن الأشياء بصورتها المجردة مع وجود ألفاظ واضحة دالة على المعني بصورة حقيقة فسوف يرد للمتلقي تمام العلم بالشيء ولن يحصل على اللذة أي إنه لن يتعامل وقتها بمشاعره

التصوير الفني الإستعاري في شعر عبد الرزاق عبد الواحد..... (316)

وأحاسيسه. أما حين يتمّ التعبير عن تلك المعاني بأساليب خارجية وصور حسية فيكون وقتها التعبير يشبه الدغدغة النفسية وهو ما يكون أمتع من الألفاظ الحقيقية في التعبير عن المعني.

فالصورة الفنية هي أساس النص الشعري والفني الذي يميّز القصيدة في ما تساعد على فهم الواقع وتقوم بتمثيل أفكارنا ومشاعرنا الداخلية فهي مرتبطة بالأحاسيس الإنسانية النابعة من عدة تجارب لتقوم بخلق نسيج شعري رائع وقد قيل إنّ من أعظم الأشياء أن تكون قادراً على الاستعارة فهذا ما لا يستطيع أن يشارك كاتبين فيه.

وقد تحدث الكثير من الكتاب والنقاد عن أهمية الصور الفنية، أبرزها ما جاء: «أنّ الصورة الفنية هي القوة المطلقة للكاتب وأنّ الصورة الفنية هي وحدها من تستطيع إعطاء نصاً ما الخلود الدائم» (الولي، ١٩٩٠: ٢٦٠)

٣- عبدالرزاق عبدالواحد موجز من حياته وأعماله

الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد (١ تموز ١٩٣٠ - ٨ تشرين الثاني ٢٠١٥) الملقب بشاعر القرنين، والمتنبّي الأخير. شاعر عراقي وُلد في بغداد، وانتقلت عائلته من بعد ولادته إلى محافظة ميسان جنوب العراق حيث عاش طفولته هناك، عاد بعد ذلك بسنوات إلى مسقط رأسه بغداد التي أكمل فيها دراسته الثانوية والجامعية وبعد غزو العراق اختار الشاعر دمشق وطناً ثانياً له وليس الأمر بالغريب على دمشق العرب وقد كانت موئلاً وموطناً وملأذاً لكل الوطنيين العرب ثمّ في الأخير أقام سنوات عديدة في عمان أنجب بنتاً وثلاثة أولاد. (سباق، ٢٠١٥: ٣٣)

عمل مدرساً لمادة اللغة العربية، ومعاوناً للعميد في معهد الفنون الجميلة في بغداد. وفي عام ١٩٧٠ نقلت خدماته من وزارة التربية والتعليم إلى وزارة الثقافة والإعلام، فعمل فيها سكرتيراً لتحرير مجلة الأقلام، وبعدها رئيساً للتحرير في المجلة. ثم مديراً للمركز الفولكلوري العراقي، ثم شغل منصب مدير معهد الدراسات النغمية، فعميداً لمعهد الوثائقين العرب، ثم مدير عام المكتبة الوطنية العراقية، ثم صار المدير العام لدار ثقافة الأطفال، ثم مستشاراً لوزير الثقافة والإعلام. وخلال تجربته، شغل عضوية كل من اللجنة الوطنية العراقية للموسيقى واللجنة المركزية لتعزيد النشر، بالإضافة إلى

هيئات عراقية أخرى. كما كان من المؤسسين الأوائل لإتحاد الأدباء في العراق.
(غرباوي، ٢٠١٦: ٤١)

يعتق الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد الديانة الصابئية المندائية وهو الذي أعد إلى اللغة العربية الكتاب المقدس للدين الصابئي المندائي "كنز ربا". وكتب في العدد الرابع من مجلة "صروح" السورية بحثاً مطولاً عن هذه الديانة؛ إذ شرح فيه أصولها والجواهر اللاهوتية التي تعتبر أساسيات هذه الديانة، وتاريخها. كما شرح في البحث العقائد التي يستند عليها هذا الدين: كالعقيدة في الله، والعقيدة في الروحانيات، والعقيدة في النبوة، وأخيراً العقيدة في الموت والحياة الأخرى والجنة والنار. وهو أحد مؤسسي نادي التعارف للطائفة المندائية في بداية عقد السبعينيات من القرن العشرين. (عباسي، ٢٠١٩: ٢٢)، بعد مرض عضال، توفي عبد الرزاق عبد الواحد في ٨ نوفمبر/تشرين الثاني ٢٠١٥ في أحد مستشفيات العاصمة الفرنسية.

٣-١- مؤلفات الشاعر

نشر عبد الرزاق عبد الواحد أولى قصائده عام ١٩٤٥، كما قدم العديد من الأعمال التي نالت استحسان الجمهور في الوطن العربي، كما نشر أول ديوان له عام ١٩٥٠ ومن دواوينه:

- لعنة الشيطان
- طيبة
- قصائد كانت ممنوعة
- أوراق على رصيف الذاكرة
- خيمة على مشارف الأربعين
- الخيمة الثانية
- في لهيب القادسية
- أنسوكلوبيديا الحب
- قمر في شواطئ العمارة
- في مواسم التعب
- ١٢٠ قصيدة حب

• يا صبر أيوب (سباق، ٢٠١٥: ٣٤)

كما قدم العديد من الدواوين الأخرى، وقدم ١٠ مسرحيات شعرية، كما قدم كتابات إلى دار الأزياء العراقية و ٢٢ رواية شعرية للأطفال والعديد من الأناشيد الوطنية العراقية، وقد ترجمت قصائده إلى العديد من اللغات العالمية. (المصدر نفسه)

٣-٢- مكانته الأدبية :

إن الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد، استطاع أن يكون لاعباً رئيساً في حلبة الحداثة الشعرية العربية. وتلك ميزة هامة تميزه عن الكثيرين من شعراء الكلاسيكية الجديدة، بالرغم من أنه يعدّ بحق، بعد رحيل الجواهري، الحامل الأول للوائها في الشعر العربي المعاصر. (غرباوي، ٢٠١٦: ٤٢)

كما تخطت شهرة الشاعر العالم العربي، فقد تُرجمت مجموعة منها بعنوان "قصائد مختارة" للغة الإنجليزية، كما ترجم للغة اليوغسلافية أربعة آلاف بيت من الشعر. وترجم المستشرق الفرنسي "جاك بيريك" مجموعة من قصائده والقسمين الأول والثاني من ملحمة "الصوت" إلى الفرنسية. (سيلاوي، ٢٠١٦: ٩٥) نشرت له مجموعة قصائد مختارة في هلسنكي بعد ترجمتها إلى الفنلندية، كما ترجمت قصائده أخرى إلى لغات أخرى كالروسية والرومانية والألمانية. وكانت قصائده المتميزة موضوع عدد من رسائل الماجستير والدكتوراه.

من قصائده "حشود من الحب والكبرياء" التي تحكي قصة الدبابات العراقية التي صدت الغزو الإسرائيلي عن دمشق في حرب أكتوبر/تشرين الأول ١٩٧٣. (عباسي، ٢٠١٩: ٢٣)

ويقول الشاعر العراقي "فالح نصيف الحجة" في كتابه "الموجز في الشعر العربي": «إن الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد يتميز بأسلوبه القريب من شعر المتنبي في فخره ومدحه ذو حنكة شعرية فذة وأسلوب شعري يميل إلى قوة الشاعرية والبلاغة غير المقصودة بحيث تجعله من أوائل الشعراء المعاصرين في قصيدة عمود الشعر في العربية». (غرباوي، ٢٠١٦: ٤٣)

تقلد عبد الواحد خلال مساره العديد من الأوسمة والدروع والجوائز، فقد حصل على وسام "بوشكين" في مهرجان الشعر العالمي بيطرسبرغ عام ١٩٧٦. وفاز بجائزة الآداب في دورتها الأولى ببغداد عام ١٩٨٧.

حصل عام ١٩٨٦ على ميدالية "القصيد الذهبية" في مهرجان "ستروكا" الشعري العالمي في يوغسلافيا التي شهدت أيضاً فوزه بالجائزة الأولى في مهرجان الشعر العالمي عام ١٩٩٩. وبمناسبة اختيار دمشق عاصمة للثقافة العربية عام ٢٠٠٨، كُرم عبد الواحد ومُنح درع دمشق، كما كرم في مناسبات وفعاليات ثقافية أخرى .

وبصورة عامة يمكن احصاء الجوائز التي نالها الشاعر كالتالي:

- حصل على وسام "بوشكين" من مهرجان الشعر العالمي عام ١٩٧٦ في بطرسبرغ.
- درع جامعة كامبردج وشهادة الاستحقاق عام ١٩٧٩.
- ميدالية القصيدة الذهبية في مهرجان "ستروكا" الشعري العالمي ١٩٨٦.
- الجائزة الأولى في مهرجان الشعر العالمي ١٩٩٩.
- وسام الآس، وهو أعلى وسام تمنحه طائفة الصابئة المندائيين للمتميزين من أبنائها في عام ٢٠٠١.

- نوط الاستحقاق العالمي من الجمهورية العراقية ١٩٩٠.

ومن أشهر دواوينه الشعرية ديوان "١٢٠ قصيدة حب" والذي يقرأ قصائد الشاعر العراقي عبد الرزاق عبد الواحد سوف يلتقي بشاعر عاشق دفعة واحدة، وسوف يلقي القارئ في قصائده العاشقة هذه مغامرات، ولوعات، وافتتان، وتحليق وفوق كل هذا ترتب المرأة الأثني على هذه المشاهد قاطبة، نساء مبعثرات جمعهن شعر رقيق فقد كانت يد الشاعر تؤرق كلما لامس امرأة. (عبد الرزاق، ٢٠٠٢: ٤٦)

وقد تنوعت هذه القصائد المئة والعشرون ما بين نظام الشطرين والتفعيلة فضلاً عن القصيدة القصيرة والقصيدة الومضة، فهذا دليل على تكثيف تجربة الشاعر لحدود قصوى مما أتاحه له الفن والخيال. (طالب بور، ٢٠٢١: ٦٣)

الجميل في قصائد الحب هذه جمالية الصورة التي أبدعها الشاعر فتنتقل معه من عالم الحس إلى عالم المادة، فيحس قارئه أنه أمام مقطع من فيلم أو مشهد سينمائي، فتتلمس جمالية الصورة بكل أبعادها وعمقها وكثافتها. هي دعوة لكل عاشق للغوص

والاستمتاع بروعة هذه الكلمات، وعمق مدلولها، فـ «لجميع محبتي آملاً أن ترضي ذوق القراء». (نقلاً عن: سباق، ٢٠١٥: ٣٣)

٤- البحث والدراسة

تأتي الصورة الشعرية أو الفنية -كما اصطُح عليها حديثاً- بعدة أشكال، وتؤدي وظيفتها في إيصال المعنى المقصود بعدة طرق منها: التشبيه والاستعارة، والمجاز، والكناية، (خطاب، ٢٠١٧: ١٨٨) ونحن ندرس التصوير الحاصل عن الاستعارة في شعره.

٤-١- التصوير الاستعاري

إن الشاعر استخدم الاستعارة بكل أقسامها من مصرحة ومكنية، المشخصة والمجسدة والأصلية والتبعية ولاسيما أنه استخدم التصوير الاستعاري من النوعين المكني والمصرح كما يتضح أن تصويره الاستعاري كان مزيجاً من الإبداع والتقليد وقد استقي الشاعر بعض صوره من التراث الأدبي وذلك بفعل تأثره بالسابقين إلا أن الشاعر أضفي عليها مسحات جمالية فريدة ما أبرزها في إهابها الحديث ناصعة خلاصة.

٤-١-١- التصوير الاستعاري المصرح

الاستعارة المصرحة هي ما ذكر فيها أو صرح فيها بلفظ المشبه به، ومثاله قول الله تعالى: (كِتَابٌ أَنْزَلْنَاهُ إِلَيْكَ لِتُخْرِجَ النَّاسَ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ) (ابراهيم/١)، فهنا كلمتا "الظُّلُمَاتِ والنور" جاءتا لتدلان على "الضلال والهداية"، وهنا جاء المشبه به واضحاً لذا هي هنا تسمى استعارة تصريحية، والقرينة حالية لأنها تفهم من المعنى. (النقراط، ٢٠٠٣: ١٥٧) وقد لعب هذا النوع من التصوير الاستعاري دوراً بارزاً في رسم الصور الفنية لدى الشاعر.

ومن تجليات التصوير الاستعاري أيضاً وصف عبدالرزاق لعنق الحبيبة إذ يقول:

حين أري عنق النورس انهدلت لليسار وأرخت ودائعها للكتف

يصور هنا حال هيئة عنق النورس وقد انهدلت إلى اليسار ليرمز بذلك إلى عنق حبيبته وقد ارتخي باتجاه كتفها اليسار وتصوير جيد المرأة بعنق النورس تصوير بديع والجامع في الصورة هو الرشاقة والبياض ويلاحظ أن الشاعر انزاح في صورته عن النمط التقليدي إذ اعتاد الشعراء أن يشبهوا عنق الحبيبة بجيد الغزال.

وعندما يريد الشاعر تصوير الحب يستعين بفن الاستعارة المصراحة كما في قوله:
تجدين قلباً كالحجارة/ فيها لؤلؤة فريدة/ ماذا فعلت لتفتحيه؟/ الله يصفح عنك أنت غرزت
كل النصل فيه!

(المصدر نفسه: ٥٠)

هنا يلاحظ أن الشاعر يؤكد أن حبيته قد غرزت كل نصلها في قلبه وهو بذلك يعني
عشقها أي إن الشاعر قد جسد الحب بهيئة النصل المغروز بجامع فداحة الألم والمعاناة ثم
حذف المشبه وأبقى المشبه به بطريقة الاستعارة المصراحة وتصوير الحب بالنصل أمر شائع
في الأدب العربي والعالمي إذ كثيراً ردد الشعراء عبارة سهام الحب وهناك تقارب كبير
بين النصل والسهام كما هو معلوم.

وكذلك يصف الشاعر مغامراته الغرامية لحظة تبادل النظرات الغرامية مع حبيته من
خلال التصوير الاستعاري:

حين لمست أصابعها/ رجفت وارتجفت/ كانت أعيننا تتشابك/ أصابعنا تتشابك/ أنفاسنا
تتشابك

(المصدر نفسه: ٥٨)

هنا يصف الشاعر حال الحبيين وقد حدقت عيونهما في بعض فصول ذلك بالتشابك
بجامع ارتباط شي بشي آخر ونظراً لشدة إعجابه بها صور ذلك بهيئة التشابك الذي
يصعب فيه الانفصال حتي كان هناك ما يمسك الإنسان من الانفلات وهذا ما حصل
مع العاشق إذ إنه بات موثقاً بنظراتها لا يمكنه الفكاك من ربة النظر لشدة إعجابه
بجمال الحبيبة. وهنا كذلك نشاهد تكرار مفردة (التشابك) ثلاث مرات يؤكد تعاضد
الشوق أو ان اللقاء حتي كأنهما تشابكا بالعيون والأنفاس واليدين.
وكذلك يصف عبدالرزاق شامة الحبيبة بطريقة الفنية إذ أنشد:

لفتاة كان الليل مرّ بها علي عجل فقطر فوق وجنتها رحيق ظلامه الثمل

(المصدر نفسه: ٤٢)

يصور الشاعر الليل وقد مرّ علي حبيته بعجل فسقط قطرات من رحيق سواده
الحالك علي وجنتيها فترك بذلك شامة في خدّها وهكذا فقد صور هنا الشاعر الشامة

بظلام الليل ثم حذف المشبه وأتي بالمشبه به وذكر من القرائن الوجنة ليرمز بذلك إلي المشبه فصاغ استعارة مصرحة أصلية هدفها بيان مدي جمال الشامة في خد الحبيبة والصورة مطروقة إذ إن تشبيه الشامة بسواد الليل صورة تواتر عليها الأدباء إلا أن الشاعر هنا أبدع في تشخيص الليل وجعله إنساناً يمر فتقطر من رحيقه قطرات السواد علي وجنات الحبيبة أي إنه شرح الصورة أكثر من سابقه وبذلك زاد من جماليتها. وكذلك نشاهد التصوير الفني في وصف الشفاء وما تصنعه حين التقييل:

يا شفاها تقبلني وهي تسبي / وتبسم لي وهي تسبي / وتهمس لي لغة لا أراها / ولكنني
لست أفهم شيئاً سواها / لك كل الذي ظل بعد ستين عام / من عذاب وحباً!

(المصدر نفسه: ٩٧)

يصور الشاعر هنا الشفاء وهي تقبل فيستعير لها صورة السبي بجامع الأسر والهيمنة أي إنه قد وزن بين صورة الحبيبة وهي تقبله بهيئة المحارب الذي سبي خصمه وأسره حتي لم يعد حراً؛ والصورة تتضمن تفاصيل أخرى تتمثل في أن الشاعر جعل حبيته كالمقاتل الغالب بجامع القوة والهيمنة والتقييل بالأسر والسبي بجامع الهيمنة والتغلب وصور نفسه بجامع الأسير بجامع الضعف والتذل أمام حبيته التي قهرته بحسن قبالاتها. ويستعير الشاعر صورة الشمس أيضاً للحبيبة في قوله:

شرق/الشمس شمسين/أنهار ضوء تشتت/والعين مبهورة تبحث النور من أين؟

(المصدر نفسه: ١١٣)

هنا يؤكد الشاعر أن الشمس لم تعد وحدها بل سطعت معها الحبيبة فأصبح يري شمسين وهكذا استعار صورة الشمس للحبيبة بطريقة الاستعارة المصروفة الأصلية وهذه الصورة استقاها الشاعر من التراث الشعري السابق ولم يدع سوي أن جمع الشمسين معاً وأغرق في تصوير ضوءها حتي جعل الحبيبة أكثر إضاءة من الشمس كما يبدو من تساؤله.

من مظاهر التصوير الاستعاري المصريح تصوير الشاعر لجمال عيون الحبيبة:

خمرة في العيون خمرة في الشفاء خمرة تترقرق

(المصدر نفسه: ٤٤)

هنا يصوّر الشاعر الخمرة وهي تجري من عيون الحبيبة وشفاهها وأصل ذلك أن الشاعر شبه سحر عيون الحبيبة بالخمرة ثم حذف المشبه وأبقى علي بعض لوازمة وبذلك صاغ صورة مركبة من خمرة العيون للدلالة علي أثرها النبهر في نفوس الناظرين حتي أنها تسحرهم وتسكرهم كالخمرة كما يلاحظ أيضاً أن تكرار عبارة الخمرة يؤكد مدي سحر عيونها وانتشاء الناظر.

ومن تجليات التصوير الفني الاستعاري وصف الشاعر لقصائده المهداة إلي الحبيبة:

بتول ما برحت تحكي حكايتها وما أزال لها أزجي قرايني!

(المصدر نفسه: ١٣٩)

إن الشاعر هنا يصف حكاية إرسال قصائده إلي الحبيبة فيصورها بهيئة تقديم القرايين وذلك بجامع كسب ودّها والتضحية في سبيلها كما أن الصورة تدلّ علي تقديس المحبوبة إذ إن الشاعر يضحّي من أجل القرايين كما هو شأن الآلهة والمقدسات والصورة من نوع الاستعارة المصراحة التي حذف فيها المشبه ورمز إليه بإحدي لوازمه. ونشاهد التصوير الاستعاري أيضاً في وصف دموع الحب:

نواعير من الآلام ترشح في سواقينا ويترك في توالي الليل للؤلؤة بأيدينا!

(المصدر نفسه: ١٨١)

إن آلام الحب تنضح في قلوبنا وتنزف للؤلؤة من مآقينا تلك صورة استعار فيها الشاعر للؤلؤة للدموع بطريقة الاستعارة المصراحة وهي صورة تقليدية بجامع الجمال والحسن والبياض كما أن الشاعر صور الآلام وما تنضحه من دموع بهيئة النواعير وما ترشحه من مياه والجامع في الصورتين هو استمرار الترشح والنضوح وهذه الصورة بديعة لم يسبق أن طرقها الشعراء.

وكذلك نشاهد التصوير الفني عند وصفه حبّ الحبيبة:

وما كنت ظمآنًا فأروي بك الضمأ ولا كنت أرجو فيك للوحي مرتقي
ولكنني قدستُ فيك الهوي الذي يمدّ لزرعي أي نار إذا سقي!

(المصدر نفسه: ٢٤٠)

هنا يصوّر الحبيبة وهي تمدّه بنار غرامها بعد أن استسقاها من معين الشوق ويلاحظ أن الشاعر يستعين بفنّ التصوير الاستعاري في تشبيه الشوق المهلك بالنار وقد حذف المشبه وترك المشبه به ليشكّل بذلك استعارة مصرحة والصورة فضلاً عن بيان جلاله عشق الحبيبة ومدى شدّته في قلب العاشق يكشف عن جوهرها إذ إنه أراد منها أن تروي بعطفها إلا أنه تركت في نيران الحبّ دون إرواء.

وقد يلجأ الشاعر إلى التصوير الاستعاري المطروق على الطريقة التقليدية كما في وصف طول الحبيبة:

يا غصناً أسمر يا كرمه تكاد من عنقودها تسكر

(المصدر نفسه: ٢٤٥)

فهنا نرى الشاعر يصوّر طول الحبيبة بالغصن ثم يحذف المشبه ويترك المشبه به على طريقة الاستعارة المصراحة بجامع الرشاقة والإناقة وهي صورة مطروقة إلا أنه حشد بجانب العديد من مفاتن حبيبته فأضفى بذلك بعضاً من الجمالية في المقطع الشعري إذ جعل الحبيبة كجرة الخمر بجامع السكر والنشوة التي تتركها في نفسه.

٤-١-٢- التصوير الاستعاري المكني:

استعارة مكنية هي التي حذف فيها المشبه به ورُمز له بشيء من لوازمه، كقول الشاعر الخزاعي:

لا تعجبي يا سلم من رجل ضحك المشيب برأسه فبكى

شبه الشاعر هنا المشيب وهو (الشيب) بإنسان يضحك، وقد حذف المستعار منه (وهو المشبه به الإنسان)، ورُمز إليه بأمر من لوازم الإنسان أي يرتبط بالإنسان وهو (الضحك). (النقراط، ٢٠٠٣: ١٥٦) ونظراً لجماليات التصوير الاستعاري المكني فقد استعان عبدالرزاق بهذا الفنّ في تصوير حبه وحبيبته.

ويصف الشاعر عزوبة صوت الحبيبة تصويراً فنياً بقوله :

غاف وصوتك كالأحلام يأتيني يجتاز سمعي ويجري في شراييني

(عبدالواحد، ٢٠١٢: ١٣٨)

هنا يصور صوت الحبيبة العذب وهو يجري في شرايينه أي إنه شبه صوتها بالدم
بجامع الحياة والسريان في كل مفاصل البدن ثم حذف المشبه به ورمز إليه من خلال مفردة
الجريان في الشرايين وبذلك صاغ استعارة مكنية طالما استخدمها الشعراء لوصف الشوق
أي إنهم شبهوا بمسري الشوق في القلب بمجري الدم في الشرايين إلا أن الشاعر خصّها
لوصف صوت الحبيبة وجعل من صوتها يتدفق دماً في شرايينه.
ويرسم الشاعر أيضاً مشية الحبيبة بفن الاستعارة المكنية اذ يقول:

يا ريام كيف لا تصبح النار جنة / حين تمشين عارية القدمين / يصبح الخصب دين / ويهيم
الطريق أينما قدماك تتّان فيه الرحيق

(المصدر نفسه: ٦٣)

يصور الشاعر هنا مشي حبيته وقد جعله الطريق يهيم ويسكر حتي كأن الحبيبة
تسقيه خمرة بقدميها وهكذا صاغ استعارة مكنية المشبه فيها مشي الحبيبة والمشبه به الخمرة
ثم حذف المشبه وأبقى المشبه به في وصف قدميها تنثر الخمر كما أن الشاعر أكمل
الصورة في تشخيص الطريق ومنحه سمات الإنسان العاشق إذ جعله يهيم بقدمي الحبيبة
ومشيها وهكذا تعدد الصورة الفنية في هذا المقطع مما ضاعف جمالية الشعر.
ويرسم عبدالرزاق الشوق من خلال التصوير الفني في قوله:

أراك فاغتدي كلي عيوناً والسنة ولكن لا تقول
وفي رئتي ألف جناح شوق يطير بريشها قلق خجول

(المصدر نفسه: ١١٢)

هنا يتجلى شوق الشاعر وله ألف جناح يريد الطيران والتحليق إلي سماء الحبيبة
والصورة من نوع الاستعارة المكنية أي إن الشاعر صور الشوق بهيئة الطير بجامع حب
الطيران ثم حذف المشبه به ورمز إليه بإحدي لوازمه المتمثلة بالجناح وهذا التصوير
مطروق في شعر السابقين إلا أن الشاعر منحه بعض الجمالية من خلال الإغراق إذ جعل
لشوقه ألف جناح ولم يكتفي باثنين وذلك يدلّ على عظمة شوقه وتوقه إلي حبيته.
وكذلك نري التصوير الاستعاري المكني في تصوير تمنع الحبيبة:

يا ثرة المياه/تفطرت كل شفاه الكلمات/احترقت علي ضفاف نهرك

(المصدر نفسه: ٢٤٥)

هنا رسم الشاعر صورة كلماته وقد تفطرت شفاها من شدة العطش إلي مياه الحبيبة والنص يتضمن عدة استعارات معاً. فقد صور كلماته الغرامية المتشوقة للحبيبة بالإنسان العاطش ثم حذف المشبه وذكر أحد لوازمه في تفطر الشفاه ليشكل ذلك استعارة مكنية كما أن مياه الحبيبة استعارة عن عطفها وهكذا فإن النص يتضمن عدة استعارات اجتمعت معاً لتستعير صورة شغف الإنسان العاطش إلي الماء لتصوير حال شوق الشاعر إلي حبيبته المتمنعة.

٥- خاتمة البحث:

وقد خلص البحث إلي نتيجة مفادها أن الشاعر استخدم الاستعارة بكل أقسامها من مصرحة ومكنية، وقد استعان الشاعر بهذا الفن في تصوير حبيبته كما عبر عن معاناته في حنينه إليها ومن ضمن المشاهد التي رسمها بريشة الاستعارة عيون الحبيبة، شفاها، شعرها، قدّها، كلامها وكل ما يتعلق بمحاسنها التي بهرت نظره وسمعه ويلاحظ أنه استخدم التصوير الاستعاري من النوعين المكني والمصرح سواء كما يتضح أن تصويره الاستعاري كان بديعاً في غالبه كما استقي الشاعر بعض صوره من التراث الأدبي وذلك بفعل تأثره بالسابقين إلا أن الشاعر أضفي عليها مسحات جمالية فريدة ما أبرزها في إهابها الحديث ناصعة خلاصة.

قائمة المصادر والمراجع

إن خير مانبتديء به القرآن الكريم

١. ابن الأثير، ضياء الدين، (١٩٩٨)، المثل السائر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانه، مصر: مكتبة نهضة.
٢. ابن غلاب، مبروك، (١٩٨٨)، الصورة الشعرية عند محمد العيد آل خليفة، جامعة قسطنطينة.
٣. أبو بدر، سامي، (٢٠١٨)، طيف أميرة، القاهرة: دار يسطرون للنشر.
٤. التطاوي، عبدالله، (١٩٩٧)، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، القاهرة: دار الثقافة للنشر.

التصوير الفني الإستعاري في شعر عبد الرزاق عبد الواحد..... (327)

٥. الجرجاني، عبد القاهر، (١٩٨٩)، دلائل الإعجاز، ٥، القاهرة: مكتبة الخانجي.
٦. الجنابي، أحمد نصيف، (١٩٨٢)، الصورة الشعرية، الكويت: مؤسسة الخليج للطباعة والنشر.
٧. الدلاهمة، إبراهيم، (٢٠٠١)، الصورة الفنية في شعر أبي فراس الحمداني، رسالة ماجستير، إربد الأردن: جامعة اليرموك.
٨. الدليمي، سمير علي سمير، (١٩٩١)، الصورة في التشكيل الشعري (تفسير بنيوي)، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام.
٩. دهمان، أحمد، (١٩٨٦)، الصورة البلاغية عند عبد القاهر، ط٢، دمشق: دار طلاس.
١٠. الرباعي، عبد القادر، (١٩٨٤)، الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، الرياض: دار العلوم.
١١. زغلول سلام، محمد، (١٩٩٧)، تاريخ النقد العربي، مصر: مكتبة الإسكندرية.
١٢. الزواوي، خالد، (١٩٩٢)، الصورة الشعرية عند النابغة الذبياني، ط١، مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر.
١٣. ساعي، أحمد بسام، (١٩٨٤)، الصورة بين البلاغة والنقد، مصر: المنارة للنشر والتوزيع.
١٤. سباق، صليحة، (٢٠١٥)، جمالية المفارقة في شعر عبدالرزاق عبدالواحد، الجزائر: جامعة محمد لمين.
١٥. سي دي، لويس، (١٩٨٢)، الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وعناد غزوان إسماعيل، بغداد: منشورات وزارة الإعلام-دار الرشيد.
١٦. سيلوي، سعيد، (٢٠١٦). دراسة الحكمة في شعر عبد الرزاق عبد الواحد. رسالة الماجستير. الأهواز: جامعة الشهيد چمران الإيرانية.
١٧. صايمة، ابتسام، (٢٠٠٧)، شعر الفتح الاسلامي في عهد الخلفيتين أبي بكر و عمر، رسالة ماجستير، غزة: الجامعة الاسلامية.
١٨. الصائغ، عبدالاله ، (١٩٨٧)، الصورة الفنية معياراً نقدياً ، بغداد: وزارة الثقافة.
١٩. طالب بور، دانا، (٢٠٢١)، جمالية التماسك الإيقاعي في مراثي عبدالرزاق عبدالواحد قصيدة «في رحاب الحسين» نموذجاً:، مجلة بحوث في اللغة العربية، المجلد ١٣، العدد ٢٥، صص ٢٣-٤٢
٢٠. عامري أصل، خالد. (٢٠١٥). شعر عبد الرزاق عبد الواحد: دراسة اجتماعية، رسالة الماجستير، أراك: جامعة أراك الإيرانية.

التصوير الفني الإستعاري في شعر عبد الرزاق عبد الواحد..... (328)

٢١. عباسي اصل، حسين، (٢٠١٩)، دراسة الرموز الدينية ونقدها في شعر الصابئة المندائيين في قرني العشرين والواحد والعشرين: عبد الرزاق عبد الواحد وليعة عباس عمارة، أطروحة الدكتوراه. إصفهان: كلية اللغات بجامعة أصفهان الإيرانية.
٢٢. عبدالواحد، عبدالرزاق، (٢٠١٢)، ديوان الشاعر، بيروت، دار الجداول.
٢٣. _____ (٢٠٠٢)، الأعمال الشعرية، بغداد: دار الشؤون الثقافية.
٢٤. عصفور، جابر، (١٩٩٢)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، لبنان بيروت: المركز الثقافي العربي.
٢٥. العقاد، مصطفى، (١٩٩٨)، ابن الرومي: حياته وشعره، مصر: مكتبة النهضة.
٢٦. عودة، خليل، (١٩٨٧)، الصورة الفنية في شعر ذي الرمة، لامكا: مطبعة شركة التمدن الصناعية.
٢٧. الغرباوي، يوسف، (٢٠١٦)، دراسة الالتزام في الشعر العراقي المعاصر: عبد الرزاق عبد الواحد أنموذجاً، بغداد: دار الثقافة.
٢٨. غريب، روز، (١٩٧١)، تمهيد في النقد الحديث، بيروت: دار المكشوف.
٢٩. غنيمي هلال، محمد، (١٩٩٧م)، النقد الأدبي الحديث؛ القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
٣٠. القط، عبدالقادر، (١٩٨٦)، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، مكتبة الشباب.
٣١. القيرواني، ابن رشيقي، (١٩٦٣)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد عبد الحميد، ط٣، المجلد الاول، مصر، المكتبة التجارية الكبرى.
٣٢. الملقى، أحمد، (٢٠١٠)، الصورة الفنية في شعر ابن نباتة السعدي، رسالة دكتوراه الأردن: الجامعة الأردنية.
٣٣. نشأت، كمال، (١٩٧٠)، في النقد الأدبي دراسة وتطبيق، النجف: مطبعة النعمان.
٣٤. النقراط، عبد الله، (٢٠٠٣)، الشامل في اللغة العربية ط١، ليبيا: دار الكتب الوطنية.
٣٥. الولي، محمد، (١٩٩٠)، الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي.
٣٦. اليافي، نعيم، (١٩٨٢)، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، دمشق: منشورات وزارة الثقافة.