الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الجيلالي اليابس – سيدي بلعباس–
كلية الآداب و اللغات و الفنون
قسم اللغة العربية و آدابها

التطـــور الفنـي للقصيدة العربيـة
دراسـة في الصورة الشعريـة

أطروحة مقـدم لنيـل شهـادة الدكتـــوراه في الأدب العربـي
تخصـــص : نقـد معاصر

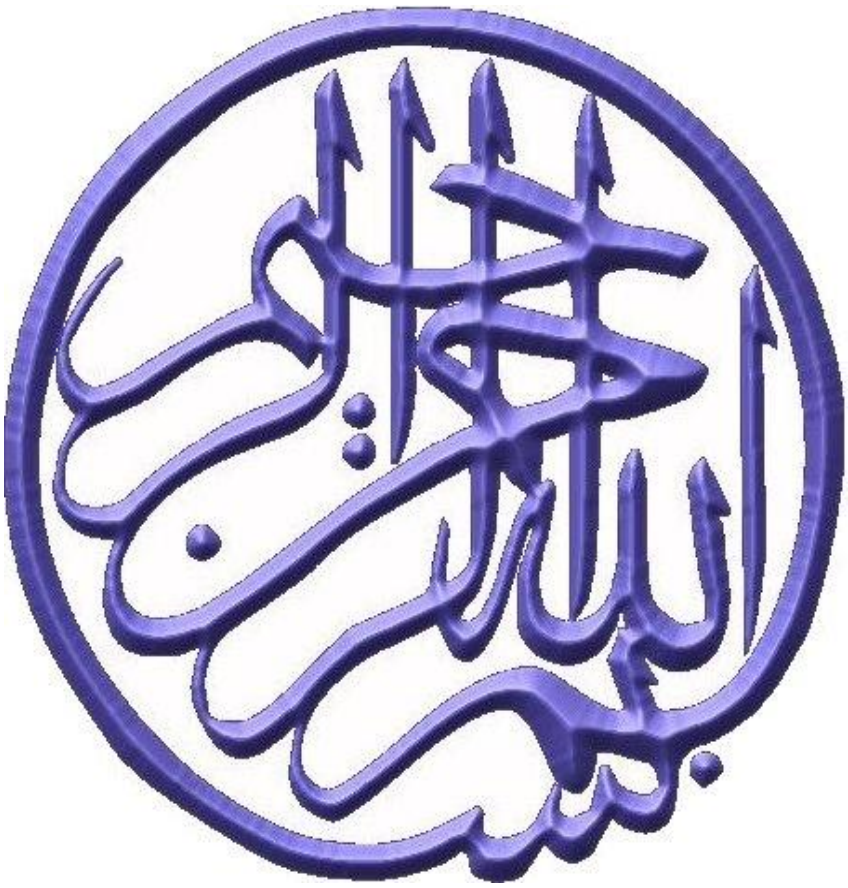
إعـــداد الطالبة
مويلـح حليمـــة

إشـــراف :
أ/د: صبار نور الدين

أعضاء لجنة المناقشة

–أ.د: ملاح بناجي	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	رئيســـا
–أ.د: صبار نور الدّين	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقرراً
–أ.د:لحمر الحاج	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضواً مناقشا
–أ.د: بن سعيد محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران الأولى	عضواً مناقشا
–د. عبيد نصر الدّين	أستاذ محاضر أ	جامعة سعيـــدة	عضواً مناقشا
–د. كبير شيـــخ	أستاذ محاضر أ	المركز الجامعي عين تموشنت	عضواً مناقشا

السنة الجامعية
1438هـ/1439هـ -2017م/2018



قال الله تعالى

« رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ »

الآية 18-19 سورة النمل

إهداء

إلى روح والدتي... إلى روح شقيقتي عائشة

ربّ اِرحمهما وأسكنهما مقعد صدق في الجنّة

إلى رمز الصبر والتضحية والدي العزيز

إلى زوجي الذي أخذ بيدي حتّى آخر المشوار

إلى أحبائي زهور الحياة أبنائي : محمد البشير و رتاج بلقيس و محمد

وعبد ا لرحمن

إلى أصحاب الفضل والخير والعطاء و التفاؤل

إخوتي وأخواتي و أبنائهم

أهدي هذا البحث المتواضع.

حليمة

مقدمـــة

مقدمـــــــة : .

تناول النقاد القدماء و المحدثون موضوع البناء الفني للقصيدة العربية و هيكلها العام لما تنطوي عليه من تنوع جمالي تتكشف أسراره كلما غصنا في عوالمه الفسيحة.و قد حاولنا من خلال هذه الدراسة الموسومة بـــ: التّطَوّر الفني للقصيدة العربية"دراسة في الصورة الشعريـــة "رصد الظواهر الفنية للقصيدة منذ نشأتها و مسيرتها و ما يرافقها من تطور عبر العصور الأدبية ، مع إبراز دور الصورة الشعرية في النص الشعري ، و صلتها به خصوصا و قد تزامن وجودها مع وجود الشعر ، و لا تكاد تخلو القصيدة الشعرية من الصورة سواء كانت القصيدة قديمة أو حديثة ، فالشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم غير أن استخدام الصور يختلف من شاعر لآخر ، إضافة إلى أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في كيفية استخدامه للصور، حيث أصبحت الصورة تجسد الشعور و الفكر ذاته كونها تتفاعل في نفس الشّاعر المبدع الذي يقدمها متميزة و متفردة ليشكل من خلالها ملامح تجربتـــــه و يصوغها صياغة فنية مدهشة .

لذلك يسعى هذا البحث لدراسة التّطوّر الفنيّ للقصيدة ، حيث يعالج العناصر الموضوعية و الفنيّة لبنيّة القصيدة مع الاهتمام أكثر بالصورة الشعرية لأنها تحظى بمكانة مرموقة مقارنة بالأدوات التعبيرية الأخرى ، بل و أصبحت الجوهر الثابت و الدّائم في الشّعر ، فهي العنصر الأصيل و القادر على النفاذ إلى نسيج العمل الشعري و على كشف أصالة التجربة الفنية و عن أهم عناصرها الإبداعية ، و من ثمّـــــة تم طرح الإشكالية التالية و التي يمكن صياغتها في الأسئلة الرئيسية المتمثلة في :

- ماذا يقصد بمفهوم التطور ؟
- ما هو مفهوم البناء الفني ؟
- ما هي مظاهر التجديد في القصيدة العربية ؟
- و ما هي وظيفة و دور الصورة في العملية الشعرية الإبداعية ؟
- ما هو دور الخيال و فاعليته في تشكيل الصورة الشعرية ؟

تلك جملة من الأسئلة تحاول الدراسة الإجابة عنها .

و قد شكل لي هذا الموضوع أهمية لأمور ، أذكر منها :

رغبة منيّ في الإهتمام بالتطور الفني للقصيدة العربية كون هذه الدراسات تساعدنا في إخراج عناصر البناء الفنيّ .

و يضاف إلى الدّافع السّابق شدّة إعجابي بالصورة الشّعريّة ، فهي تمثل اقصر السبل وصولا إلى مكمن النّص و تجلياته الفنية .

و تتحدد هذه الرسالة برصد الظواهر الفنيّة للقصيدة العربية ودور الصورة الشعرية في النص الشعري و صلتها به لأنّ الشعر ليس سوى ضرب من التصوير كما قال الجاحظ .

أما بالنسبة للدراسات السابقة التي تناولت جوانب مهمة من موضوعي نذكر منها التي درست البناء الفني للقصيدة العربية ، و من أبرزها : الشّعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية في العصر العباسي للأستاذ نور الدين السيد ، و هناك دراسة بعنوان : " بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث " ليوسف بكار ، و دراسة بعنوان :" عن بناء القصيدة العربية الحديثة " لعلي الشعري زايد.

أما الدراسات التي تناولت الصورة الشعرية فهي كثيرة نذكر منها : " الصورة الفنية في شعر أبي تمام " و " الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى للباحث عبد القادر الرباعي ، و هناك دراسة بعنوان : " الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب للباحث جابر عصفور ،و الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي " للباحث الوالي محمد ،و دراسة أخرى بعنوان البناء الفني للصورة الأدبية في شعر ابن الرومي للباحث علي الصبح .

و منهجي في دراستي هذه لا يقوم على المقارنة بين القديم و الحديث في البناء الفني للقصيدة و الصورة الشعرية ،بل يرصد كل ما كان للقدماء فيهما من آراء و ملاحظات مع ما التقوا فيه مع المحدثين ، و ما أضافه المحدثون فاستعنت بالمنهج التاريخي الذي يرصد كل هذه المسائل ،كما اعتمدت على المنهج الوصفي التحليلي الذي يصف الظاهرة ثم يتبعها بالتحليل ، إضافة إلى المنهج الفني و الجمالي باعتباره أقدر المناهج على تبصيرنا بمواطن جمال الشعر.

و الأطروحة وضعنا لها خطة منهجية تتشكل من أربعة فصول استهليناها بمدخل سميناه : مفهوم تطور البناء الفني للقصيدة ، تطرقنا فيه إلى دلالة المصطلحات بغية إزالة الغموض ، و هي : مصطلح التطور في اللغة و الاصطلاح ، و مصطلح البناء في اللغة و الاصطلاح ، و مصطلح القصيدة في اللغة و الاصطلاح .

ويأتي الفصل الأول : الموسوم بـــ : تطور شكل القصيدة العربية و موضوعاتها يتضمن مبحثين هما : المبحث الأول لتجليات الحداثة في الشكل العام للقصيدة العربية تطرقنا فيه إلى الأطوار المتعددة التي مرت بها القصيدة ، و المبحث الثاني لتطور موضوعات القصيدة العربية تناولنا فيه مفهوم الموضوع ، ثم تحدثنا عن أهم الموضوعات الكبرى التي تناولتها القصيدة العربية القديمة ،و هي المدح و الهجاء ، و الرثاء ، و الغزل و الفخر، و الوصف ،فزاد الشعراء في الأغراض و توسعوا فيها حسب ما اقتضته بيئتهـــم و أحوالهم الاجتماعية و السياسية و الفكرية ، ثم تناولنا موضوعات القصيدة العربية المستحدثة لأن الشعراء لم يقتصروا على الموضوعات التقليدية ، لذا ظهرت موضوعات شعرية مستجدة لها جذور في الأدب العربي إلا أنها تمثل موضوعا قائما بذاته عند الشعراء حسب ما تقتضيه طبيعة العصر ، و ما استجدّ فيه من أحداث و مظاهر الحضارة و التمدن ، فيصور لنا هذا المبحث حركة الشعر ونماءها و المواضيع التي تطرقنا لها : الشعر السياســـي و الدعوة إلى الثـــورة ضد الظلم ، الشعر الاجتماعـــــي

شعر المرأة ، شعر الطبيعة ، شعر المدينة .

ووقفنا في الفصل الثاني عند " مظاهر تطور البناء الفني للقصيدة " يتضمن ثلاثة مباحث هي : المبحث الأول لتطور اللغة الشعرية و درسنا فيه مفهوم اللغة الشعرية لدى القدماء و مفهوم اللغة الشعرية لدى المحدثين .

و المبحث الثاني لمظاهر التجديد في موسيقى الشّعر و أوزانه و درسنا فيها وظيفة الموسيقى في الشعر ، ثم التجديد في موسيقى الشعر العربي ، ثم موسيقى الشعر الحرّ.

و المبحث الثالث لتطور البديع عبر العصور ، و درسنا فيه نشأة البديع و تطوره .

أما الفصل الثالث فعنوناه بـــ" جمالية الصورة الشعرية "و تم تقسيمه إلى أربعة مباحـــــــث هي :المبحث الأول لمادة التصوير في المعاجم و القرآن ، و المفهوم اللساني للصورة : تناولنا فيه

المفهوم الدلالي للصورة ،و التعريف التركيبي للصورة ،ثم مفهوم الصورة الشعرية عند النقاد القدامى والمحدثين ، و مفهوم الصورة عند الغربيين .

و المبحث الثاني لأهمية الصورة الشعرية ، ووظيفة الصورة الشعرية و المبحث الثالث للأنواع البلاغية للصورة الشعرية (التشبيه ، الاستعارة ،الكتابة ،المجاز)، و الصورة الشعرية الحديثة: (الحسية بأنواعها المختلفة ، الذهنية ، و الرمزية و الأسطورية) و المبحث الرابع لوسائل تشكيل الصورة الشعرية من(التشخيص، تراسل الحواس، مزج المتناقضـــــات الغموض).

بينمـــا الفصل الرابع خصصته للحديث عن دراسة تحليلية للصورة الشعرية يتضمن مبحثين هما : الأول لدور الخيال وفاعليته في تشكيل الصورة الشعرية، و المبحث الثاني للدراسة التحليلية للصورة الشعرية من خلال نماذج شعرية قديمة و حديثة .

و استخلصنا في الخاتمة ما توصل إليه البحث بفصوله السابقة من نتائج و يلي ذلك فهرس المصطلحات ، و قائمة المصادر و المراجع و أخيرا فهرس الموضوعات .

و لم تخل طريق البحث من العوائق التي عطلت مسيرته لفترة ، و نذكر منها :

- اتساع موضوع الدراسة ، فالدراسة واسعة تشمل جميع العصور الأدبية ، و تمتّد إلى العديد من الشعراء فلم تقتصر على عصر معين و لا على شاعر بعينه ، و اكتشفت هذا بعد شروعي في البحث .

- ندرة المراجع التي تجمع مادة البحث و تصنفها كما يرغب الباحث فلا نجد دراسة تعقبت التطور الفني للقصيدة عبر كل العصور ، و نفس الشيء بالنسبة للصورة الشعرية فلا نجد دراسة أحاطت بكل جوانبها بل نجدها مبثوثة متناثرة في المراجع و المصادر البلاغية.

و على الرغم من ذلك حاولت جاهدة أن أَحصل على ما لم أجده و تجاوزت الصعوبات بعون الله عزّوجلّ و مساعدة أستاذي الفاضل المشرف على الرسالة .

لذا لا يفوتني أن أقدم شكري الخالص و احترامي و تقديري إلى أستاذي الفاضل الدكتور صبار نور الدين الذّي تفضّل بالإشراف على هذا البحث و على ما بذله من جهد مخلص فقد استفدت من منهجيته و إرشاداته النافعة فجزاه الله عنيّ خير الجزاء و أسال الله أن يبارك بعمله

كذلك أوجه شكري إلى السادة أساتذتي الأجلاء أعضاء لجنة المناقشة الذّين تفضلوا عليّ بقراءة و مناقشة الرسالة فجزاهم الله خير الجزاء.

و أقدم خالص الشكر لكل من علمني حرفا و كان ناصحا مرشدا مشجعـــــــا لي و أخص بالذكر : طالبي حبيب ، سماعون فؤاد ، أقول لهم جميعا ... شكرا .

الحمد و الشكر لله رب العالمين .

سيدي بلعباس في 2017/10/26م

مدخل

I/ مفهوم التطـــــور

1- التطور لغة و اصطلاحـــــا

2- مفهوم التطور في التاريخ الأدبـــــــي

II/ مفهوم البناء الفنـــــــي

1- البناء لغـــــة

2- البناء الشعري اصطلاحا

II / الشكل العام للقصيدة العربيـــة القديمة

1 - المطلع و المقدمات

2- الرحلـــــــــــة

3- التخلص و الخاتمـــــــــة

4- الختـــــــــام

III / القصيدة العربية الحديثـــــــة

1- قصيدة الشعر الحـــــــرّ

2/ قصيدة النثـــــر

I/ مفهوم التطـــــور

1- التطور لغة و اصطلاحـــــا :

لقد وردت كلمة التطور في معجم لسان العرب " الطور التارة يورد ابن منظور في باب " طور " المعاني الآتية : الطور : التارة ، تقول طورا بعد طور أي تارة بعد تارة ،و جمع الطور أطوارٌ ، و النّاس أطوار أي أخياف على حالات شتى ، و الطور : الحـــال ،و قال ثعلب : أطوارًا أي : خلقا مختلفة كلّ واحدة على حدّة... و الأطوار الحالات المختلف ـــــة و التـــارات و الحدود فواحدها طور...و الطور : الحد بين الشيئين ."[1]

و قد جاءت هذه المادّة في القرآن الكريم : "و قد خلقكم أطوارًا " (نوح 17) و يقصد بأطواراً أي ضروبًا مختلفة و أحوالا مختلفة .

أمّا في الاصطلاح :" يقال انتقال الكلمة من طور إلى طورٍ "[2]

2- مفهوم التطور في التاريخ الأدبـــــــي :

درس أرسطو في كتابه " البويطيقا " أمثلة قديمة ،و ذلك ليبيّن لنا ما تعنيه كلمة التطور إذ يرى أن أصول التراجيديا تعود إلى شعر الدثرامب و أصول الكوميديا ترجع إلى الأغاني التي تتناول الذكر ، و في هذا يقول :" تطورت التراجيديا شيئًا فشيئًا منذ أقدم أشكالها عن طريق الإضافات التيّ بدا للكتاب أن يضيفوها. ثُمَ توقفت التراجيديا عن التغّيير بعد أن مرّت بتحويلات كثيرة ،و ذلك حينما اكتمل نموهّا " [3] .

فشبه التراجيديا بنمو الكائنات الحيـّة ، و أن الترجيديا قد اكتملت في نموهّا و ذلك بعد أن نمت لأنّ الإنسان لا ينمو بعد سن الحادية و العشرين .

لذا فالتطّور لدى أرسطو " هو عملية غائيّة في الزمان تتجه نحو هدف واحد أحدٍ محدد سلفًا بشكل لا رجعة فيه ."[1] و قد عرف رأي أرسطو في التّطور انتشارًا واسعًا عبر العصور التّي تلته ، ثم تذبذبت في فترة من العصور ما بين الازدهار و الذبول .

---

[1]. ابن منظور ، لسان العرب، دار لسان العرب ، بيروت ،دت، مادة طور .

[2]. المبارك محمد ، فقه اللغة و خصائص العربية دار الفكر للطباعة و النشر ، دمشق 1981 ، ص 207

[3]. رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية ، ترد محمد عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت 1987 ، ص 29

[1]. المصدر نفسه ، الصفحة 30

ثّم عادت هذه الأفكار القديمة إلى الظهور فقد توسعّ " جون براون" في محاولته لتدوين تاريخ عامٍ للشعر سنة 1763 م "[2]في مشروعه التّطورّي .

و جاء بعده فنلكمان فألفّ كتابه " تاريخ الفن في العصور القديمة " و هو أوّل مؤلف لتاريخ فن من الفنون ، ووظّف فيه الصيغة التطورّية من خلال مثال النمو و الاضمحلال للمراحل التيّ مرت بها فن النحت اليوناني و هي كالتّالي :" هي مرحلة الأسلوب العظيم الذي تميزت به فترة الشباب في أقدم المراحل ، و مرحلة أسلوب النضج الذي تميزّت به الفترة البيـــركليّة في ذروة اكتمالها ، و مرحلة أسلوب الانحطاط الذّي بدأ مع المقلدين ،و مرحلة أسلوب النهاية المخزنة الذّي رافق المانرية الهلنستية." [3]

فأعجب كلّ من "هِيرْدَر" و " وفريدرخ شيلغل" بعمل فنلكمان ، فاستخدم كلّ منهما مفهوم التطورّ العضوي ببراعة آمنين بوجود مبدأ الاستمراريّة ، غير أن " هيردر"و "شيلغـــلً و أتباعهما يختلفون في بعض التفاصيل ، و كذلك في النتائج الضمنية التي تتبعها الحتميّة التي تحتويها صيغتهم ، فمثلا "هيردر" يقول:

" إن الشّعر لابد أن ينحدر من قمم الأغاني البدائيّة " [1] إلاّ أنه في نفس الوقت يرى أنّ الشّعر في ألمانيا يمكن إنقاذه من لعنة المدينة الكلاسيكية وذلك بالرجوع إلى أصوله القوية لدى الأمّة .

أما شيلغل فيعتبر أنّ الشّعر اليوناني مثالاً كاملاً يحتذى به في كلّ الأنواع الأدبيّة من حيث نظام تطورهَا الطبيعي ، فوصف التطوّر قائلا :" التطورّ على أساس أنهّ نمو ، فانتشار فازدهار ، فنضج ، فتصلب ، ففناء ، و يعتبر كلّ ذلك قدرًا محتومَا "[2].

ثم أتى هيغل بمفهوم آخر للتطور مغاير للمفاهيم السابقة إذ أخذت الجدلية مكان الاستمرارية ، و ألغِيَ تمامًا اِستخدام التمثيل البيولوجي ، و أصبح ينظر إلى الشعر باعتباره يطورّ نفسه في عملية أخذ و عطاء دائمة مع المجتمع و التاريخ ، و لكن بشكل يختلف تمام الاختلاف عما يجري في الطبيعة و هو ما لابدّ منه أن يميزّ نتاج الروح عمّا عداه ." [3] غير أنّ نظرية هيغل لم

---

[2]. المصدر نفسه ، الصفحة نفسها

[3]. المصدر نفسه ، ص 31

[1]. رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية ، ص 31

[2] . المصدر نفسه ، الصفحة نفسها

[3] . المصدر نفسه ، ص 32

يكتب لها النجّاح لأنّه في الأخير سلّم بالكثير من مقولات النظرة العضوية القديمة في كتابة" محاضرات في الإستبطقا".

و مع ظهور " دارون و سبنسر "عادت الحياة لمذهب التطوّر ، حيث يرى سبنسر كيف يمكن تصور تطور الأدب وفقا لقانون التقدم من البسيط إلىّ المعقد ." [4]و طبقت أفكار التطوّرية الجديدة في تاريخ الأدب في أقطار عديدة ، كان من الصّعب التمييز بدقة بين أفكـــار "دارون و سبنسر " الجديدة عن أصول العودة إلى التطورية العضوية أو الهيغلية .

و تبنى " جون سمندر" الانجليزي التشبيه الإديولوجي و حاول تطبيقه في تاريخ الدراسة " الإليزابيثيّة، و قال " إنّ الدراما الإليزابيثية خطّ واضح المعالم قوامه الولادة , فالتوسّع فالإزّدهار ، فالذبول ."[1]

و قد طبقت الأفكار التطوريّة بعد سمندر ، فنجدها عند " ريتشارد غرين مولتن " في كتابه الدراسة الحديثة للأدب في سنة 1915 م .و إذا بحثنا في الكتب الانجليزيةو الأمريكية فنجدها قد درست الأدب الشفوي في تلك العقود من الأفكار الدّارونية .

و قد تناول " النيوزيلندي هـــ.م بزنت " الأدب المقارن (1886م) متأثرا بمفهوم لدى سبنسر ،كما يمثل كتاب " ف . غمير " بدايات الشعر (1901) و كتاب "أ.س مكتري "تطور الأدب (1911 م) مثالين أمريكيين."[2]

و بعد ذلك جاءت عدة دراسات حول مفهوم التطوريّة الأدبيّة، فإختلفت آراء النقاد فمنها الجديدة ،و منها المستمدة من الدراسات التّي سبقتها: كلّ حسب المذهب الذي ينتمي إليه ، و معايير القيم عنده.

---

[4] . رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية ، ص32

[1] . المصدر نفسه ، ص 33

[2]. المصدر نفسه ، ص 34

II/ مفهوم البناء الفنـــــــي :

يعـــد مفهوم البناء الفني للقصيدة من أهم القضايا النقدية ،و ذلك لما له من أثر كبير على فهم العمل الأدبي و إدراك قيمته الجمالية و الفنية ،و قد أثار مصطلح البناء أو البنية جدلا كبيرا و طرح عدة تساؤلات منها :ما هو البناء أو البنية ؟ و ما هي عناصره مكوناته ؟

لذا ظهرت عدة مصطلحات ، فمثلا نازك الملائكة تَبَنَتْ مصطلح " هيكـــل القصيـــدة " و قسمته إلى ثلاثة أقسام :

1: الهيكل المسطح : و هو الذّي يخلو من الحركة و الزمن .

2: الهيكل الذهني : و هو الذي يشتمل على حركة لا تقترن بزمن

3: الهيكل الهرمي : و هو الذي يستند إلى الحركة و الزّمن "[1]

و ذهب عز الدين إسماعيل إلى تبني "مصطلح معمارية القصيدة"و تبنى بسام قطوس مصطلح "وحدة القصيدة " [2]،و لعلّ هذا الاختلاف في تقسيمات المصطلحات يعود إلى فهم النّاقد العربي ، و إلى المذهب الذي يتبنّاهُ ، فكلّ واحد له نظرته الخاصة.

أما نعيم اليافي عرّف البناء الجاهز ، في قوله :

" البناء الجاهز – الذهن السالب والذاكرة التي تعمل على تخزين الانطباعات الواردة إليها فحسب ، فالذهن السالب يعكس الإشارات الواردة دون أي تبدل ثمّ يسلمها إلى الذاكرة لتصفيها و تبقيها في حالتها السالبة كوحدات خارجيّة منفصلة يمكن نقلها أو اقتباسها دون النظر إلى علاقتها ببعضها البعض "[1].

1– البناء لغـــــــة : نقيض الهدم ، بنى البناءُ البِنَاءَ بنياً وبناءَ ، و بَنِىَ مقصورٌ وبنياناً و بُنْيَةً و بنايةُ و ابتناهُ و بناهُ، و البِناءُ : المبنىَ و الجمعُ أبنية و البنىَ بالضّمّ مقصور، مِثْل البِنـــىَ يقال :

---

[1] . نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار الأدب ، بيروت ،ط2،1962،ص209.

[2] . عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي ، ط 3 ، 1960، ص238.

[1]. سمير على سمير الدليمي ، تشكيل الصورة الشعرية، طباعة و نشر دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، 1999 ،ص113.

بنيَة و بُنىَ ، و بكسر الباء مقصور بِنية و بنىَ، و البنية : الهيئة التي يبني عليها ، و بنية الكلام صياغة ووضع ألفاظه و رصيفُ عباراته"[2]

و عند النحاة و علماء الصَرف " (بنية الكلمة) صيغتها ، و المبنى من الأسماء و الأفعال ما يلزم حركة واحدة في الضبط لا يتَغيرُ بتغيّير وضعه في الكـــــلام"[3]

و في اللغّات الأوروبيّة " تشتق كلمة بنية من الأصل اللاتيني (stuere) الذي يعني البناء ، أو الطّريقة التي يقام بها مبنى ما ثّم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النّظر الفنّي المعماريّة"[4].

2- البناء الشعري اصطلاحا :

و ضع الاصطلاحيون تعريفاتهم لبنيّة الشّعر و التّي منها تعريف تيري إجلتون الذي يقول فيه " أنّ البنية هي القوانين العامة الّتي تحكم القصيدة".[5]

لأنّ أي نص شعري عنده عبارة عن بناء كّلي تكّونه مجموعة من الوحـــدات أو الأجراء المتماسكة و المرتبطة فيما بينها ، فالوحدات البّيانية للنص تترابط بداخله في سلسلة من العلاقات ، و من ثمّ " لا يمكـــن تحديد أي عنصر منفصل إلا بعلاقتـــــــه الخلافية مع العناصر الأخرى".[1]

و كانت بداية الحديث فيه مع أفلاطون ،و من بعده تلميذه أرسطو في كتابه "فن الشعر"،حيث دعا إلى ضرورة وحدة العمل الأدبي ، و يجب أن يكون متماسكا ومترابطا لا مجموعة متنافرة غير متماسكة في قوله: " يجب أن يكون العمل الأدبي واحدا و أن نؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بُترَ جزءً انفرط عقد الكلّ و تزعزع ،لأنَّ ما يمكن أن يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءًا من الكلّ" .[2]

---

[2]. معجم لسان العرب ، مادة (بنى)

[3]. ينظر حسن عباس ، النحو الوافي ، دار المعارف القاهرة ، ط2 ،ج1 ،ص75 .

[4]. صلاح فضل ، نظرية الحنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق ، القاهرة ،ط1،1998 ،ص120.

[5]. تيرى ايجلتون ، مقدمة نظرية الأدب ، تراحمد حسان سلسلة كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة 1991،ص119-120.

[1]. صلاح فضل ، نظرية الحنائية في النقد الأدبي ص122.

[2]. أرسطو، فن الشعر ، تر عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 155 ، ص 46 .

كما تنبّه النّقاد العرب القدامى لهذه المسالة ، فالجاحظ أشار إلى تلاحم أجزاء القصيدة في قولـــــه":و أجود الشّعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج فتعلم بذلك بأنه قد أفرغ إفراغا واحدا وَ سَبك سبكا واحدا و جرى على اللّسان كما يجري الدّهان". [3] و يبدو كذلك أن ابن فتيبة (ت276) قد تحدث عن مكّونات البنية الفنية للقصيدة وتسمّية عناصرها الرئيسية ، في قوله :"أن مقصد القصيد إنّما إبتداءا فيها بذكر الديار و الدمن و الآثار ، فبكى ، و شكا ، و خاطب الربع ... و قرر عنده ما ناله من المكاره في المسير ، بدأ في المديح فبعثه على المكافأة و هزه للسماح،و فضله على الاشتباه وصغر في قدرها الجزيل ".[4]

و يقول أيضا: " فالشاعر المجيد من سلك الأساليب ، و عدل بين الأقسام ، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر ، و لم يطل ، و لم يقطع بالنفوس ضمَاء إِلى المزيد[1].

أمّا ابن طباطبا (ت322هـــ) فقد أعطى أهميّة خاصة للبناء الفني في كتابه "عيار الشعر " ، و هذا يعتبر سبقا أدبيًّا لفهم واع و دقيق للوحدة الفنية في الشّعر، حيث دعا ابن طباطبة الشعراء إلى الاهتمام بمطلع القصيدة و افتتاحيتها و ذلك لتكون قريبة من ذهن المتلقي ، و الاهتمام أيضًّا بالترتيب و الانتقال من غرضٍ إلى غرضٍ كي لا تكون القصيدة مجزأة ، و يقول في هذا "إن لها فصول كفصول الرسائل فيحتاج الشاعر إلى أنَ يصل كلامه على تصرفه في فنونه".[2]

و قد شبّه ابن طباطبا القصيدة بالكلمة الواحدة التي تتركب من حروف لتعطي كلمة واحدة ، في قوله :" بل يجب أن تكون القصيدة كلها كالكلمة الواحدة في اشتباه أولّها بآخرها سجًّا و حسنا و فصاحة و جزالة ألفاظ و دقة معاني و صواب تأليـــــــف ويكون خروج الشّاعر من كل معنى يصفه إلى غيره خروجًّا لطيفا على ما شرحناه ، التيّ استشهدنا بها في الجودة و الحسن و استواء النّظم ألا تناقض في معانيها و في مبانيهـــا و لا تكلف في

---

[3]. الجاحظ، البيان والتبيين ،ج1 ، تج عبد السلام هارون، مكتبة خانجي ، 1975،ص67.

[4]. ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء ج1 ، تح احمد محمد شاكر ، دار المعرف ، مصر ، 1966،ص 74-75 .

[1] .ابن قتيبة ، الشّعر و الشعراء ، ص 75-76.

[2]. ابن طباطبا ، عيار الشعر ، تح، طه الحاجري ، ومحمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية ، القاهرة ، مصر, ط 1 1965،ص6.

نسجها و تقتضي كل كلمة ما بعدها متعلقا بها مفتقًرا فإذا كان الشعر على هذا المثيل سبق السامع إلى قوافيه ، قبل أن ينتهي راويه ..."[3]

و عرض أبو الحسن القرطاجي موضوع بناء الشّعر و العناصر المكونة لبنية القصيدة من خلال تعريفه للشعر في قوله :" الشّعر كلام موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك ، و التئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة لا يشترط فيها بما هي شعر غير التخيل ".[1]

و باعتبار التخيل هو جوهرة الشّعر و بناؤه الذي يقوم عليه فله عناصر تُحْدثُهُ إذ يقول :" التخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء : من جهة المعنى، و من جهة الأسلـــوب و من جهة اللفّظ ، من جهة النظّم و الوزن ".[2]

و ما يمكن قوله أن النقاد القدامى قد انتبهوا لهذه المسالة لكنها لم تنفرد عندهم بمصطلح نقدي ، إلىّ أنّ جاء الناقد الكبير عبد القاهر الجرجاني ، و تناول قضية البناء الشعري ، حيث تكلم عن نظرية النّظم ، في قوله : في نظم الكلم تقتفي الحروف في نظمها آثار المعاني و ترتيبها على حسب المعاني في النفس ، فهو نظم يعتبر في حالِ المنظوم بعضه على بعض ، و ليس هو النّظم الذي معناه ضمُّ الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق و لذلك كان عندهم نظيرا للنسج و التأليف ، و الصياغة و البناء و الوشـــــــي و التحبير و ما أشبه ذلك ، مما يوجب إعتبار الأجزاء بعضها مع بعض حتّ يكون لوضع كل حيث وضع علة تقتضي كونه هناك ، و حتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح ، و الفائدة في معرفة هذا الفرق بين الحروف المنظومة و الكلم المنظوم أنك إذا عرفته عرفت أنّ ليس الغرض بنّظم الكلم أن توالت ألفاظها في النّطق ، بل أن تناسقت دلالتها و تلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل " [3].فالنص الشعري عند الجرجاني ليس مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات لأنّ فكرة النظم عنده بنائيّة.

---

[3]. المصدر نفسه ص ،126.

[1]. حازم القرطاجي ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ،تح محمد الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الإسلامي بيروت ،ط2،1981، ص89.

[2]. المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

[3]. عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز تح محمد شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة ،1992م ،ص141.

أمّا جون كوهن فقد عرّف البنية الشعريةّ بأنها مجموع العلاقات المعقودة بكل عنصر داخل النسق و مجموع هذه العلاقات هو الذي يسمح بأداء وظيفته اللغوية"[1].

و يرى الشعريّون أنّ النص الشعّري يتوجب أن يتحقّق فيه مفهوم البناء و الوحدة في مختلف عناصره ووحداته لانّ تركيزهم كان منصبًا أكثر على إيجاد طريقة للانسجـــــــام و التناغم داخل النّص ، فمثلا يوري لوتمان يرى أن أساس النـــــــص و قوامه هو عنصر الوحدة ، و في هذا يقول :"يمكن أن ينضاف إلى كلّ ذلك وحدة النسق اللفّظي التّي كثيرا ما تشكّل داخل البيت صلات موضعية حميمة .[2]

كما عرّف البنيويون البناء في العمل الأدبي على أنه :" هو مفهوم العلاقات التائبة التي تقدّم، الكلّ على أجزائه بحيث لا يفهم هذا الجزء خارج الوضع الذّي يشغله داخل المنظومة الكلية، و بهذا تكون دراسة البنية انحيازا إلى ألسكوني فحيث مقابل التطوري .[3]

غير تحليلنا للنص الأدبي يتطلب منا أنّ نحلّل هذا البناء إلى مستويات، لنرى كيفية اشتغال هذه المستويات و تكاملها فيما بينها لتخلق البناء ، أو ما نسميه مفهوم الوحدة في العمل الأدبي .

و كوْن الدراسات البنيويّة انغلقت على نفسها في سجن البنية المغلقة و مقولة الداخل واجهت انتقادات كثيرة ، وذلك لأنّها ألغت كل المؤثرات الخارجية التي يتفاعل معها النص الأدبي ، فوّجهت لها نظرية التّلقي نقدا في أنّ هذه " الدراسة لا تشتمل على السؤال عن المعنى، و السبب في إنتاجه .... عن الغايات التي يستخدم من أجلها ، و لا عمن يفيد إذا أنّ البنيوية تطرح وراء ظهرها مشكلة لا يمكن أن تحل حلا مرصيا حتى عن طريق الأفكار المختلفة التي أنتجها هذا المفهوم هي مشكلة معنى المعنى "[1].

---

[1]. جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية ،سلسلة المعرفة الادبية ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، 198ص27.

[2]. يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري ، تر محمد أحمد فتوح النادي الثقافي الأدبي ،جدّة ،ط 1 ،جدة 1999 ،ص181.

[3]. يسرية يحي الجمل ، في بنية القصيدة في شعر ابي تمام الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1997،ص 6.

[1]. أحمد يوسف ، القراءة النسقية ،السنة البنية و هم البنية و وهم المحاثة ،ج 1 ، منشورات الاختلاف :ط 1 ، الجزائر ، 2003 ، ص 227.

فالعصر الحديث نهج فيه الشعراء نهجا جديدا في أشعارهم ، فقدّموه في صورة جديدة تكون فيها القصيدة تعبيّرا عن أنفسهم و أحاسيسهم الداخلّية تعبيرا متكاملا، و ينظر إلىّ هذا التعبير نظرة متكاملة .و بهذا أصبحت القصيدة مترابطة الأركان ، تتلاؤم فيها المعاني و يكون التعبير فيها عن الشاعر و عالمه الخاص الذّهني والنفسي .

و لكي يدرس النص الشعري الحديث باعتباره بنية متماسكة و مترابطة لابد من معرفة القوانين التي تحكم بناءه من أجل التواصل لمعرفة النسق العام ، لأن كل نص يعمل وفق نسق معين على الدارس النقدي أن يكتشفه ليصل في نهاية الأمر إلى فهم عميق للنص الشعري ، لأنّ البناء الشعري هو الذي يستدعي مواد بنائيّة و مكونات فنية من لفظ و معنى وتشكيل موسيقى ، و تصوير ، و رمز و تراسل و أساليب السرد وله " قواعد أصيلة يقف عليها البناء الفني المتكامل"[2] . و قد تناول يوسف بكار في كتابه " بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث " أنّ البناء عند أكثر الأقدمين و المحدثين " يكون في جزئيات كثيرة من أركان القصيدة لفظا و معنى و أسلوبا و موسيقى خارجيّة"[3].

كما يوجد علاقات تحكم البناء الفني للقصيدة يرادها العلاقات على المستويات المختلفة في البناء الهيكلي و اللّغة و الصورة و الأفكار و الموضوع ، و الحالة النفسية التي تعم إطار القصيدة وقت إبداع الشّاعر لقصيدته ،لأن البناء الشعري في تصميمه " بناء علائقي يقوم على العلاقات المتبادلة بين العناصر "[1].

فالبناء العام للقصيدة يشمل كل عناصرها و جزئياتها المتصلةببعضها و هي في تلاحمها كالجسد الواحد إذا اختل منه عضو انهار و تداعى.

---

[2]. عز الدين يوسف ، التجديد في الشعر الحديث بواعثه الفنية و جذوره الفكرية ، النادي الأدبي الثقافي جدة ،ط 1 ،1406 هـ ،ص 68.

[3]. يوسف بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، دار الأندلس للطباعة و النشر والتوزيع ،ط2،1983 ، ص37.

[1] .محمد حسن عبد الله ، الصورة و البناء الشعري ،مكتبة الدراسات الأدبية ، دار المعارف ، 1981 ص75.

III/مفهوم القصيدة :

أثار مفهوم القصيدة جدلا واسعا و تساؤلات عدّة لدى النقاد و الدّارسين ، لذا علينا قبل كل شيء تحديد مفهومها اللّغوي ثم مفهومها الاصطلاحي.

أ– القصيدة لغة : لو رجعا إلى المعاجم للبحث في مادّة (ق–ص–د) فسنجد لها عدّة معاني منها أنّ" القصيدة من الشّعر ما تمّ شطر أبياته ، و في التهذيب شطر أبنيته سمي بذلك لكماله وصحّة وزنه ". [1]وقال ابن الجنيّ :" سمي قصيداً لأنه قصد و اعتمد (...) و الجمع قصائد" . [2] وقيل : "سمي الشعر التام قصيدا لأن قائله جعله من باله فقصد له قصداً ، (...)و روى في خاطره واجتهد في تجويده ،و لم يقتضبه اقتضابا فهو فعيل من القصد و هو الأم ". [3]و منه قول النابغة"[4].

و قَائِلَةٌ مَنْ أَمَهَا و إهتدى لها ؟ زيَاد بن عَمْر و أَمَهَا و اهتَدىَ لَهاَ

فقوله أمّها أي قصدها ، لكن الاعتماد و القصد كأصل للتسمية بعيد لأن أي أثر أدبي لا يقصد إليه ، و لا توضع له خطة معينة .

وقولهم " أقصد الشاعر ، و أرمل ، و اهزج ، و ارجز من القصيد ، و الرمل ،و الهزج قصد الشاعر أقصد أطال وواصل عمل القصائد " [5]فنفهم أن الإطالة من المعاني التي تعنيها مادة (ق–ص–د).

ب– القصيدة اصطلاحا :

تناول صاحب المصطلحات العربية في اللغة و الأدب مفهوم القصيدة و يرى أنّها " مجموعة من الأبيات الشعرية متعددة في الوزن و القافية".[1]

---

[1]. ابن منظور، لسان العرب ، مادة قصد

[2]. المصدر نفسه ، مادة قصد

[3]. المصدر نفسه ، مادة قصد

[4]. النابغة الذبياني، الديوان ، تحقيق الدكتور شكري فيصل ، دار الفكر ، دت ، ص240.

[5]. المصدر نفسه، مادة قصد

[1].مجدي وهبة ، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح بيروت ،ط2،1984م.

و تابع ابن الرّشيق تعريفاتهم في قوله : " ليس بممتنع أيضا أن يسمى ما كثرت بيوته من مشطور الرجز و منهوكه قصيدة ، لأن اشتقاق القصيدة من قصدت إلى الشيء : و كأن الشاعر قصد على عمله على تلك الهيئة و الرجز مقصود أيضا عمله . " [2]

اِنطلاقا من تعريف اِبن رشيق يتبين لنا أنّه تناول فكرتين ، الأولى : متعلقة بالإسم في التسمية في أن ما زادعن أبيات الرجز يسمى قصيدا، و الثانية: متعلقة بسبب التسمية من خلال قوله : أن اشتقاق القصيدة من القصد .

و من المسائل التي شغلت اللّغويين و بعض النقاد القدامى عدد الأبيات التي يجب أن تحمل اسم القصيدة ، فذهب ابن الجنّي إلى أنّ القصيدّة ما جاوزت أبياتها الخمسة عشر ، و ما دون ذلك قطعة ". أمّا ابن الرشيق جعل للقصيدة سبعة أبيات ، ثم ذكر أن هناك من لا يجد القصيدة إلا ما بلغ العشرة و جاوزها بيْتٍ واحد.

لكن مع حازم القرطاجي اختفى هذا المقياس الكمي شيئا فشيئا في قوله:" و القصائد منها البسيطة الأغراض، و منها مركبة ، و البسيطة مثل القصائد التي تكون مدحا صرفا أو رثاء صرفا .و المركبة هي التي يشتمل الكلام فيها على غرضين ، مثل أن تكون مشتملة على نسيب و مديح ، و هذا اشد موافقة للنفوس الصحيحة الأذواق ."[1]

و ما يُفهم من كلام حازم القرطاجي أن القصيدة المركبة يتوجب أن تتجاوز سبعة أبيات لأنه من غير المعقول أن يكون عدد أبياتها اقل خصوصا أنها تشتمل على غرضين.

كما شكل التعريف الفنيّ للقصيدة مشكلة كبيرة لدى النقاد الأجانب المعاصرين و غير المعاصرين ، لكن علام يبدو أن بعضهم نجح ووجد المسألة سهلة ، ونذكر على سبيل المثال كولودج الذي يعرّف القصيدة "بـــ ذلك النّوع من التأليف الذي يتعارض مع المؤلفات العلمية بأن يجعل المتعة لا الحقيقة هدفه المباشر ،و يتميز عن كل الأنواع الأخرى بطلبه ذلك النوع من المتعة من الكلّ الذّي يتفق مع الإشباع الواضح من كل جزء من الأجزاء".[2]

من خلال تعريفه يرى أن التأليف لا يكون قصيدة لمجرد اشتماله على الوزن و القافية فهذا المعنى يحط من معاني القصيدة .

---

[2]. ابن رّشيق ، العمدة 1،ص183.

[1]. ابن منظور ، لسان العرب ، مادة قصد

[2]. يوسف بكار ، بناء القصيدة العربية ، ص22.

أمّا ريتشاردز فوجد صعوبة في تحديد مفهوم القصيدة خوفا من أن يخطئ في المبادئ التي يحكم بها على الشعور، و توصل في الأخير إلى أن " القصيدة فصل من التجارب لا تختلف في أي من صفاتها إلا بمقدار معين يتفاوت في كل صفة من هذه الصفات عن التجربة المثلـــى أو السوية، و نستطيع أن نعتبر هذه التجربة المثلى تجربة الشاعر حين يتأمل القصيدة كاملة بعد الانتهاء منها "[3].

أما إذا ذهبنا إلى النقد العربي الحديث فنجدهم يعرفون القصيدة بأنّها" نوع جديد من التعبير ،بحيث تصبح القصيدة مثلا كتابة جديدة ليست وزنا بالضرورة و ليست لاوزنا بالضرورة تصبح إيقاعا وزنيا نثريا أو نثريا وزنيّا يمكن أن تشرح فيها الأنواع كلها". [1]

و لما برزت في النقد الحديث مسألة الرؤيا في الشعر يقول أدونيس :"القصيدة شكل إيقاعي واحد أو كثير ضمن بناء واحد، لكن الشكل الإيقاعي وحده لا يجعل بالضرورة من القصيدة أثرا شعريا . فلا بد من توفير شيء آخر أسميه البعد أي الرؤيا التي تنقل إلينا عبر القصيدة أو مادتها أو شكلها الإيقاعي القصائد كشكل إيقاعي لا غير ، ليست شعرا ، بل مصنوعات شعرية،إذ ليس الشعر علما ينميه و يطوره، شيئا فشيئا ، باحثون و علماء، ليس مجموعة من القوانين و القواعد و الأشكال و الأنظمة ", [2]فنلاحظ أن مفهوم القصيدة تغير نتيجة التحول الجديد في القصيدة العربية وسط ظروف موضوعية جديدة ارتبطت بالتطور الحضاري الذي حدث في العالم .

---

[3]. المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[1].أحمد بازون ، قصيدة النثر العربية ، إطار تقليدي ، دار الفكر الجديد ، دت، ص 58-59.

[2]. أحمد بازون ، قصيدة النثر ، ص46.

الفصل الأول

المبحـــــــث الأول :

I – مفهوم الموضوع في القصيدة العربيـــــــة

II– الموضوعات الشعرية التقليديـــــة :

1– المـــــــــدح

2– الهجـــــــاء

3– الرثـــــــاء

4–الغـــــــزل

5– الفخر و الحماســـــة

6– الوصـــــــف

المبحـــــث الثاني :

III – موضوعات القصيدة العربية المستحدثة

1 –الشعر السياسي و الدعوة إلى الثورة ضدّ الظلم

2 –الشعر الاجتماعي

3 –شعر المرأة

4 –شعر الطبيعة

5 –شعر المدينة

المبحث الأول: تجليات الحداثة في الشكل العام للقصيدة العربية

توطئـــــــــة: مصطلح الشكل حديث و قد كثر تداوله و استعمل " استعمالات متعددة يكتنفها الغموض و الالتباس أحيانا كثيرة ". [1] فهو ليس هدف الشاعر إنّما يأتي نتيجة لتشكل رؤيته ،و قد استعمل مفهوم الشكل استعمالات عديدة ، فمثلا نازك الملائكة ترى " أن الشعر الحرّ من حيث أنه شكل شعري قد يصلح لموضوعات لا يصلح لها شعر الشطرين و العكس ." [2] و هي هنا تستعمل الشكل بمعنى الطريقة أو الأسلوب و تستعمله بدلالته على الشعر من حيث أنه جنس أدبي " فالقصيدة تختلف عن القصّة و المسرحية و هـــذه الأجناس المختلفة ما هي إلا أنماط شكلية يصوغ الأديب فيها أفكـــــــاره" [3]. و تستعمله حينا آخر بمعنى الهيكل في جديتها عن علاقة الشكل بالمضمون غير أنّ الهيكل عندها ليس جاهزا لأن " الموضوع الواحد لا يفرض هيكلا معينا و إنما يحتمل أن يصاغ في مئات من الهياكل بحسب اتجاه الشاعر و قدرته الفنية و الشعرية ". [4] فنـــلاحظ من خلال قولها أنه لا يوجد شكل محدد لموضوع معين قد يصلح شكل لموضوع و لا يصلح لموضوع آخر. و يرى نزار قباني أن " شكل القصيدة يبقى غامضا كالجنين في رحم أمّـــــه ... و لا يتبين جنسه إلاّ عند الوضع ". [5]فهو يؤكد على أن القصيدة هي التي تختار شكلهـــــــا .

لذا سنتناول في دراستنا الأطوار التي مرت بها القصيدة العربية منذ أن عرفناها إلى يومنا من حيث البناء العروضي ليتحدّد مصطلح الشكل و يتضّح المقصود، و هي كالتالي:

1/ الأرجـــــوزة: يرى الكثير من النقاد القدامى و المحدثين و المستشرقين أن الرجز من أقدم الأشكال الشعرية إن لم يكن أقدمها فقد عايش القصيد و ربما كان أصلا له. فقد وصل إليه العرب بعد تجاوز مرحلة اللّغة اليومية العادية إلى الجمل المسجوعة التّي تعتمد القافية و لكنها غير موزونة.

---

[1]. انظر جودت فخر الدين ، شكل القصيدة العربية ، دار الحرى العربي ، بيروت ،ط2 ، 1995 ، ص.21

[2]. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ، ص64.

[3]. نازك الملائكة،، التربة في المجتمع العربي ، دار العلم للملايين ، بيرون ،ط1 ، 1974 ، 166.9

[4]. نازك الملائكة، قضايا الشر المعاصر ، ص 235-236

[5] . نزار قباني ، ما هو الشعر ، منشورات نزار قباني ، بيروت ،ط1،1981، ص 104

وقد تحدّث إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر عن مؤرخي الأدب " أن الرجز أقدم الأوزان، إلا أنه لا يوافق على ذلك،بل يرى أن الكامل قد يكون أقدم منه" [1].كما ينقل عن توفيق بكريً أنّ الرّجز بحر من بحور الشّعر معروف، و تسمى قصائده الأراجيز واحدة أرجوزة و يسمى قائله راجزا ، و إنما سمى رجزا لأنه تولى حركة وسكون يشبه بالرجز في رجل النّاقة و رعتها ، و هو أن تتحرك و تسكن ثم تتحرك و تسكن، و يقال لها حينئذ رجزاء " [2] .فالأراجيز بمثابة الأدب الشعبي عند الجاهليين.

و تحدث ابن رشيق عن أنواع الرجز في قوله:" قد خص الناس باسم الرجز المشطور و المنهوك و ماجرى مجراهما ، باسم القصيد ما طالت أبياته ، و ليس كذلك لأن الرّجز ثلاثة أنواع غير المشطور و المنهوك و المقطع : فأمّا الأول منها فنحو أرجوزة عبد الله بن الطيب:

باكرين بسحرة عواذ لي **و عَذْلٌهُنَّ خَبْل من الخَبْل**

يلمنني في حاجة ذكرتها **في عصر أزمان ودَهْر فد نسل**

و النّوع الثّاني نحو قول آخر :

القَلْبٌ مِنْهَا مستريح سالم **و الْقَلْبٌ مِنّي جاهد مَجْهُودٌ**

و النّوع الثّالث قول الآخر:

قَدْ هَاجَ قَلْبِي َمنْزل **من أمّ عمرو معفر**

فهذه داخلة في القصيدة، و ليس يمتنع أيضا أن يسمى ما كثرت بيوته من مشطور الرجز و منهوكة قصيدة لأن إشتقاق القصيدة من (قصدت إلى الشيء) كان الشاعر قصد إلى عملها على تلك الهيئة و الرجز مقصود أيضا إلى عمله كذلك و من المقصد ما ليس يرجز و هم يسمونه رجزا لتصريع جميع أبياته".[1]

و على العموم فإن الرّجز أصله فن شعبي كانت العرب تنظم عليه أنسابها و مفاخرها وبطولاتها إمتاز عن غيره من الفنون بغرابة اللفظ ووحدة موسيقاه حيث جاء بعضها من البادية

---

[1] . إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، دار القلم ، بيروت ، دت، ص145.

[2]. المرجع نفسه ، ص140.

[1]. ابن رشيق ، العمدة في صناعة الشعر و نقده ، تح ،محي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، القاهرة ط 3،ص182-183.

فكانت غريبة عن أهل الحضر .وقد جاء كثير من الكلمات و اشتقاقها لضرورة الوزن و القافية دون الاعتماد على أي قاعدة لغويّة.

أما عباراته فكانت قصيرة لتتناسب مع الوزن القصير، و قد استخدم هذا البحر الشعري في نظم العلوم الدينية و الشرعية ، و ذلك لسهولة حفظه و سلاسة نظمه.

2- القصيدة العمودية : القصيدة العمودية هي النوع المفضل لدى الشعراء على سواها من الأشكال الأخرى توارثها أجيال الشعراء بعد العصر الجاهلي حتى فترة متأخرة من تاريخ العرب. و هكذا أصبحت المثال الذي يحتذيه الشاعر ، ظلت الأنموذج الأمثل الذي اتخذته النقاد كذلك، فقد كانوا يدعون إلى الالتزام بمنهج القصيدة الجاهلية، على الرغم من المحاولات التي قام بها الشعراء في العصر العباسي إلا أنّ القصيدة بقيت على حالها في بناءهـــا و شكلها فقط تغير الوقوف على الأطلال بالوقوف في الحانات ، و ربما لو آزرها عدد هائل من الشعراء و أيدها النقاد لأحدث تغييرا في بنية القصيدة و مضمونهـــا .

و بما أن القصيدة العمودية هي الصورة المثلى للنظم فقد اهتم بها النقاد و درسوا هيكلها ، ووضعوا لها أصولا استمدوها من النماذج الشعرية الجيّدة و تتمثل هذه الأصول في : المطلع ،و المقدمة والتلخيص،و الرّحلة ،و الخاتمة. و تتم كتابتها استنادا على قواعد العروض التي وضعها الخليل بن احمد الفرهدي و تتكون من شطرين حيث يسمى الشطر الأول بالصدر و الشطر الآخر بالعجز و مجموع الشطرين يطلق عليه اسم البيت، كما تعتمد على وحدة الوزن و الروى.

3- الموشحـــــة : هي فن شعري نشأ في أوساط الشعب الأندلسي في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) تتعدد قوافيه وتتنوع أوزانه، استحدثه الشعراء على أشكال مختلفة و هكذا أصبح له أصول ومميزات خالف بها القصيدة الخليلية . و تعود تسميته بالموشحات لأن" تعدد قوافيها على نظام خاص جعل لها جرسا موسيقيا لذيذا و نغما حلوا، تتقبله الأسماع و ترتاح له النفوس، وقد قامت القوافي فيها مقام الترصيع بالجواهر و اللآلىء فلذلك أطلق عليه الموشحات".[1]

---

[1] . مصطفى الشقا، المختار في الموشحات ، الهيئة العامة لدار الكتب و الوثائق القومية ، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة ، 1977،ص25.

و قد عرفه القدامى تعريفات عديدة ، فمثلا ابن سناء الملك يقول :"الموشح كلام منظوم على وجه مخصوص ، و هو يتألف في الأكثر من ستة إقفال و خمسة أبيات ،ويقال عنه التام و في الأقل من خمسة إقفال و خمسة أبيات".و يقال له (الأقرع) ،فالتام ما ابتدئ فيه بالأقفال و الأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات[1]. من خلال تعريفه حاول أن يستخلص قواعده .

أما ابن بسام فلم يتناول تعريف الموشح ،و إنما نبه إلى اختلاف بناءه عن بناء القصيدة العمودية في قوله : "و هي أوزان كثر استعمال أهل الأندلس لها في الغزل و النسيب ، تشق على سماعها مصونات الجيوب بل القلوب ". [2]نفهم من كلامه أن الموشحات بنيت على أوزان معينة ،وقد أكثر استعمالها أهل الأندلس خصوصا غرض الغزل .وتناول ابن خلدون مفهوم الموشح في قوله : وإما أهل الأندلس فلما كثر الشعر في قطرهم و تهذبت مناحيـــــه و فنونه وبلغ التنميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم فنا منه سموه بالموشح ينظمونه أسماطا أسماطا و أغصانـــا أغصانا يكثرون منها و من أعاريضها المختلفة و يسمـــــون المتعدد منه بيتا واحدا،و يلتزمـــــون عدة قوافي تلك الأغصان و أوزانها متتاليا فيما بعـــد إلى أخر القطعـــة،و أكثر ما ينتهي عند إلى سبعة أبيات،و يشتمل كل بيت على أغصان . عددها بحسب الأغراض و المذاهب و ينسبون فيها و يمدحون كما يفعل في القصائد ". [3] نستخلص من قول ابن خلدون أن الموشح له أشكال متعددة ،وهذه الأخيرة تتكون من أجزاء تبنى على أعاريض مختلفة.

و الموشح لا يعد امتدادا للمسمطات،لأن التسميط لم يخرج عن التقاليد الشعرية ما عدا القافية بينما الموشحات تنوعت في الأوزان و اللغة ،و تميزت بالأسلوب الرقيق .ولقد اختلفت الآراء حول أصل نشأة الموشحات ,فمن تلك الآراء نسب موشحة "أيها الساقي إليك المشتكى" إلى عبد الله بن المعتز العباسي (ت 295-907م) لكن المتتبع لترجمة ديوانه خصوصا ترجمة الصولي (ت 335هـــ -946م) لم نجده يذكر أنه كان ينظم الموشحات وأول ما وصل إلينا من موشحات المشرق هي لابن سناء الملك الذي يعتبر أول وشاح مشرقي و حتى اللغة التي جاءت بها

---

[1]. ابن سناء الملك ،دار الطراز في عمل الموشحات ،تحقيق د. جودة الركابي ،دمشق ،ط2 ، 1977 ،ص 32 .

[2] .ابن بسام ، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، تحقيق د. إحسان عباس,دار الثقافة ، بيروت 1979 ،1496/1

[3] .ابن خلدون ،المقدمة، دار الكتاب ،بيروت ط3 ،د ت، م3 / 391.

الموشحة هي على نسج الأندلسيين و لهذا معظم الباحثين ينسبون موشحة "أيها الساقي إليك المشتكى" إلى أبي بكر بن زهر الأندلسي (ت595هـ- 1198م)[1]

أما الرأي الأخر يرى أن الموشحات أندلسية الأصل و نذكر على سبيل المثال ما قاله ابن خلدون في مقدمته و هو دليل على النشأة الأندلسية للموشح "و أما أهل الأندلس فلما كثر الشعر في قطرهم و تهذبت مناحيه و فنونه و بلغ التنميق فيه الغاية استحدث المتأخر وت منهم فنا سموه الموشح " .[2]

كما يعترف ابن سناء الملك بالأصل الحقيقي للموشح في قوله : "و الموشحات مما ترك الأول للآخر و سبق بها المتاخر المتقدم و أجلب بها أهل المغرب على أهل المشرق و غادر بها الشعراء من متردم صار المغرب بها مشرقا لشروقها بأفقه و إشراقها في جوه و صار أهله بها أغنى الناس لظفرهم بالكنز الذي ذخرته لهم الأيام و بالمعدن الذي نام عنه الأنام. [3] من خلال كلامه نجده يؤكده على أسبقية أهل المغرب لاختراع الموشح .

و يؤكد الدكتور محمد غنيمي هلال أصل الموشح في قوله :" أما الموشحات فقد نشأت في الأدب الأندلسي في أواخر القرن الثالث الهجري التاسع الميلادي ." إن الدكتور محمد غنيمي هلال ينسب الموشح إلى الأندلس و ليس للمشارقة أي دور في إختراعه . كما أن للطبيعة دور هام في ظهور فن الموشح في بلاد الأندلس حيث تنوعت بين الرطوبة و الإعتدال .

و بما أن الموشح انفرد بشكله فقد بني على عدة أجزاء هي :

المطلع، و المذهب ، و الدور، و القفل، و الخرجة، و لكل من الأنواع الثلاثة الأولى أغصان و يطلق على أغصان الدور أسماط ، و يمكن توضيح شكل الموشح في المخطط التالي:

مطلع ـــــــــــــــ غصن ـــــــــــــــ غصن

دور
- سمط
- سمط
- سمط

[1] . أنظر ابن سناء الملك، دار الطراز ، ص 100

[2] . ابن خلدون ، المقدمة م1 ، ص 1137 - 1138 .

[3] . ابن نساء الملك , دار الطراز , ص 30 – 31 .

قفل ـــــــــــــــــــــــــغصن ـــــــــــــــــــــــــــــــــغصن[1]

كقول الشاعر أبو جعفر بن سعيد في وصف منتزه بغرناطة :

ذهبت شمس الأصيل فضة النهـــر

أي نهر كالمدامـــــــــة

صير الظل فدامـــــــه

نسجته الريح لامـــــــه

فهو كالغضب الصقيل حف بالسمر[1]

أما الأغراض الشعرية للموشحات فقد تعددت حسب كل شاعر، من أبرزها الغزل أما الأغراض الشعرية للموشحات فقد تعددت حسب كل شاعر، من أبرزها الغزل الخمريات ، الوصف ، المديح ،كما ابتكرت أغراض أخرى جديدة ، مثل : الأغنية ، شكوى الفتاة العاشقة ، المكفر و الحنين إلى الوطن ...الخ .

4- الشعر المرسل : تمرد الشعراء المعاصرون في بدايات القرن العشرين على قيود القافيـــة و بدأت مع قصيدة شكري (كلمات العواطف) التي نظمها عام 1909م، وكانت من الشعر المرسل ،و منها قوله:

خلِيلي و الإخاء إلى الجفاء إذا لم يغَذِّهِ الشّوْق الصّحيحٌ

يَقُولُونَ الصِّحاَب ُثِمَارُ صِدْقٍ وَ َقدْ نَبْلَو المَرَارَةَ في الثمارِ

شَكَوْتُ إِلَى الزّمان بني إِخَائِي فَجاَءَ بِكَ الزَّمَانُ كَمَا أرِيدُ[2]

و تبعه العقاد و رأى أن الالتزام بنظام القافية قيدا لذا يتوجب على المجددين فك قيوده و تحطيم أغلاله:" فإنّ أوزاننا أضيق من أن تتفسح لأغراض شاعر تفتحت مغالق نفسه و قرأ الشعر الغربي ، فرأى كيف ترحّب أوزانهم بالأقاصيص المطولة و المقاصد المختلفة ، و كيف تلين في أيديهم القوالب الشعرية ، فيود عونها ما لا قدرة لشاعر عربي على وضعه في غير النثر ، ألا يرى القارئ كيف سهل على العامة نظم القصص المسهـــــبة و الملاحم الضافية الصعبة

---

[1] .رضا القريشي , الموشحات العراقية ,دار الحرية للطباعة بغداد ,1981 ,ص 31.

[1] . ابن سعيد، المغرب في حلي المغرب م 2، المغرب في حلي المغرب ،تحقيق شوقي ضيف القاهرة، 1953 ،ص 103

[2] . شكري ، الديوان ، ج 2، جمعه و حققه وقدمه له نقولا يوسف ، منشاة المعارف الإسكندرية ،ط 1،1960 ص86.

في قوافيهم المطلقة؟ و ليت شعري بما بفضل الشعر العامي الفصيح إلا بمثل هذه الميزة؟ ."[1]

نلاحظ أن العقاد يربط بين الشعر القصصـــي و التحرر من قيود القافية متبعا في ذلك خطى الشعر الغربي الذي لا يلتزم بها ، و كل هذا لتهيئة الشعر العربي ليكون أكثر تعبيرا عن مجالات الحياة المختلفة و أكثر قدرة على استيعاب الموضوعات المطولة من قصص و ملاحم .

و هكذا دعا العقاد إلى القافية المرسلة و إعتبرها من معالم التجديد لأنها تنوع في مواهب الشعراء:"فإذا اتسعت القوافي لشتَّ المعاني و المقاصد و انفرج مجال المقول بزغت المواهب الشعرية على اختلافها ، و رأينا بيننا شعراء الرواية ، و شعراء الوصف ، شعراء التمثيل ."[2] و أن هذه الدعوة إلى إيجاد طريقة للتعبير تمنح الشاعر حريته لتطوير هذا الفن ليشمل جميع مناحي الحياة .

وعلى حسب العقاد فإن حركة الشعر المرسل قادها ثلاثة شعراء وهم :

توفيق بكري ، جميل صدقي الزهاوي ، عبد الرحمن شكري ،و الشاعر هنا يلتزم بالوزن العروضي الموحد في القصيدة إلا انه يتحرر من الروي الواحد في الأدبيات ، فالشعر المرسل هو الشعر الموزون غير المقفى.

و ساندت سهير القلماوي أصحاب الدعوة إلى الشعر المرسل و الخروج عن الشكل العمودي، و حجتها في ذلك مرونة العربية و قابليتها لكلّ تجديد :

" ما بال طبيعة اللغة تغيير القافية في القصيدة الواحدة إذا غيرتها كل خمسة أبيات مثـــلا: و لا تقبلها إذا غيرتها في كل بيت ؟ ثم ما بال طبيعة اللغة قبلت تغيير القافية في كل بيت إذا ما رعيت القافية بين شطرين كلّ بين على حدة ، ولا تقبل تغير القافية دون مراعاة الموافقة بين الشطرين ؟ ثم ما بالها أخيرا قبلت تغيير البحور في القصيدة الواحدة و لا تقبل تغيير القافية و لزوم بحر واحدة "[1].

من خلال حديثها تقصد نظام القافية في الخماسية و الموشحة ، أي تلك المحاولات التي طرأت على شكل القصيدة في العصر العباسي .

---

[1].. العقاد ، مقدمة الجزء الأول من الديوان المنشورات مع المازني ، مطبعة الشعب القاهرة ، ط3، 1973، ص14.

[2]. المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

[1]. سهير القلماوي ، الشعر المرسل ، مقالة في مجلة الرسالة ، ع17، س1 ، القاهرة 1933،ص12.

و قد ردت سهير القلماوي على مخالفي الشعر المرسل بأنها ستكتب هي و غيرها من أنصار الشعر المرسل قصائد تقنع بها الذوق العام الذي نحترمه جميعا و تقنع أصحاب الإختصاص الّذين يهمهم الأمر ، لأنه ليس من العدل أن نصدر أحكاما على شعر جديد النشأة .

وتظل حركة التجديد في تطوير أسس الشعر العربي مستمرة ، لأنها ترغب في إثرائه في شتى الأغراض و المضامين التي تواكب العصر .

5- قصيدة الشعر الحـــــــرّ :

إن فكرة التجديد و التحرر من قيود القصيدة العربية في أوزانها أو قوافيها كانت موجودة منذ القدم عند الشعراء بدءا بالتجديد الذي طرأ على قصيدة العصر العباسي مع ظهور موجة تجديد ، و الخروج على الشكل التقليدي المألوف للقصيدة العربية ، و قد برز شعراء مجددون من بينهم بشار بن البرد و من جاء بعده محاولين الخروج عن المألـــــــــــوف فابتكروا شكلا جديدا للقافية سمي بالمخمسات ثم ظهر عند شعراء الأندلسيين ما يسمى بالمشطرات بأنواعها . أما الشعراء المحدثون فقد كان التجديد عندهم على مستوى موسيقى الشعر و تنوع القوافي ، و اهتموا بها اهتماما بالغا ،و يعتبر شعراء المهجر : جـــــــــــــبران و نعيمه و أبي ماضي و أبي شبكة ، ثم تليهم مدرسة الديوان ، و مدرسة أبولو و مدارس شعرية أخرى اعتنوا بتطوير الموسيقى الشعرية ، غير أن هذه المحاولات لم تتعمق لتصل إلى جوهر التغيير الذي شهدته القصيدة في ثوبها الجديد . ثم ظهر الشعر الحر قبل بدايات الخمسينيات و اتخذ عدة تسميات مختلفة ، فأطلقوا عليه في إرهاصاته الأولى منذ الثلاثينيات اسم " الشعر المرسل " " و النظم المرسل " و " الشعر الجديد " و " شعر التفعيلة " و بعد الخمسينيات أطلقت عليه تسمية " الشعر الحر" و هي فعلا محاولة جادة لتخطي قيود الشكل التقليدي في القصيدة العربية التي عرفت بقيود الوزن و القافية فحطم هذا اللون الجديد من الشعر كل القيود التي كانت مفروضة على القصيدة منذ القديم . فأصبح للشاعر العربي الحديث رؤيا معاصرة " لأن الإحساس بالحاجة إلى التغيير ، و لم يكن التغيير المنشـــــــــــود و المتحقق في هذه المرّة تغييرا جزئيا أو سطحيا ، بل تغييرا جوهريا شاملا كان تشكيلا جديدا كل الجدة للقصيدة العربية من حيث المبنى و المعنى أو من حيث الإطار و المحتوى. " [1]

---

[1]. عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ،ص55

و قد تطرقت الشاعرة العراقية نازك الملائكة لقضية الشكل الجديد للشعر المعاصر من خلال مقدمة ديوانها " شظايا و رماد " (1949 م) ، ثم في كتابها قضايا الشعر المعاصر (طبعة أولى 1949 م) و قد عرفت الشعر الحر في قولها :" هو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت و إنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر و يكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه. "[1]

كما رصدت معالم هذا الشعر الجديد في مقدمة ديوانها الشعري " شظايا و رماد " انطلاقا من رغبتها العميقة في التغيير ، فقالت :" إنني أومن بمستقبل الشعر العربي إيمانا حـــارا و عميقا ، أومن أنه مندفع كل ما في صدور شعرائه من قوى و مواهب و إمكانيات ، ليتبوأ مكانا رفيعا في أدب العالم ."[2]

و تعود تسمية قصيدة الشعر الحر بالقصيدة الحرة إلى عدم تقيدها بالشكل التقليدي للشعر العربي القديم القائم على نظام الشطرين و القافية الموحدة التي تنتهي بحروف الـــــروي ،حيث نجد في بناء القصيدة الحرة تنوع القوافي ، و القصيدة الحرة لم تتخلص من الـــــــوزن و القافية " لأن شعر الرواد موزون مقفى يكتب على البحور الصافية و الأفضل أن نسميه (شعـــــر التفعيلة) و هو محاولة لاقتفاء أثر الشعر الانجليزي ، و يبدو لي أن تسميتها بالحرة جاءت من تعددية الأضرب في القصيدة الواحدة فالشاعر حر في استخدامها جميعا في القصيدة الواحدة ، و على النقيض من ذلك القصيدة العربية المقفاة التي يحتم بناؤها الموسيقي على الشاعر أن يلتزم ضربا واحدا حتى النهاية ، فضلا عن ذلك أن قصيدة النثر التالية لها هي القصيدة الحرة التي تحررت من الوزن و القافية و اقتفت آثار الشعر الفرنسي " [3] ،و يعتبر الشعر الحر ولادة جديدة أكسبت الشعر العربي بصفة عامة من خلال عصوره الأدبية منذ الجاهلية إلى عصر النهضة تلا قحا فكريا بين الثقافة العربية و الثقافة الغربية،كما أكسبت القصيدة الحرة لغة الشعر مفردات جديدة توصلت إليها من خلال الجرأة على النحـــــــت و القيـــاس، باستعمال المفردات الحديثة التي وجدت من خلال المخترعات و مظاهر الحياة الصناعية الجديـــــــــدة ."[1]

---

[1] . نازك الملائكة ، قضايا بالشعر المعاصر ، ص 142

[2] . نازك الملائكة ، مقدمة ديوان شظايا و رماد ، مطبعة المعارف ، بغداد،1948 ص 29

[3] . د.فليح كريم الركابي ، عروض الخليل و قوافيه من البيت الى التفعيلة ،منشورات مكتبة فارس بغداد 2003م ، ص 35

[1] . أنظر يوسف الصائغ ، الشعر الحر في العراق ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد كلية الآداب 1974م ، ص 474

و بفضل عوامل التطور استطاعت القصيدة الحرة أن تحقق تجديدا على مستوى الصورة الشعرية و ذلك من خلال إضفاء الحركة و الضوء و اللون و الصوت.

و قد وجد في القصيدة الحرة تجديدا فنيا من خلال الخروج على نظام البيت الشعري و التوجه إلى البديل و هو استخدام الأسطر في بناء القصيدة الحرة مما أتاح للشاعر حرية في بناء قصيدته لأنه تحرر من قيد القافية الموحدة.

فظهرَ التجديد في بناء الشكل و المضامين و بهذا مهدت القصيدة الحرة ظهور أشكال شعرية جديدة و جدت بنية القصيدة الحرة منطلقا لما جاءت به من أساليب و رؤى.

6 – قصيدة النثـــــــــر

و مازلت قصيدة الشعر الحر تؤسس في بنيتها الإيقاعية و الدلالية الجديدة التي تهدف إلى التحرر من قيود و نمطية الشعر التقليدي ، حتى ظهرت قصيدة النثر في الساحة الشعرية في أواخر السبعينات و أوائل الثمانينات من القرن الماضي ، و قد مهدت لها عوامل كثيـــــــــرة و ساعدتها على الظهور ، حسب قول أدو نيس :" هناك عوامل كثيرة مهدت من الناحية الشكلية لقصيدة النثر في الشعر العربي ، منها التحرر من وحدة البيت و القافية و نظام التفعيلة الخليلي ، فهذا التحرر جعل البيت مرنا و قربه إلى النثر ...انعتاق اللغة و تحريرها وضعف الشعر التقليدي الموزون و ردود الفعل ضد القواعد الصارمة النهائية ، ونمو الروح الحديثة . ثم هناك التوراة و التراث الأدبي القديم في مصـــــــر و بلدان الهلال الخصيب، على الأخص...و ترجمة الشعر الغربي ، و الجدير بالملاحظة هنا أن الناس عندنا يتقبلون هذه الترجمات و يعتبرونها شعرا ، رغم أنها بدون قافية و لا وزن . و هذا يدل على أن في موضوع القصيدة المترجمة و الغنائية التي تزخر فيها ، و صورها و وحدة الانفعال و النغم فيها عناصر قادرة على توليد الصدمة الشعرية ، من دون الحاجة إلى القافيـــة أو الوزن ...و النثر الشعـــري و هو من الناحية الشكلية ، الدرجة الأخيرة في السلم الذي أوصل الشعراء إلى قصيدة النثر و قد كان النقاش الذي أثير حوله في الأدب الفرنسي خاصة ، بدء الفصل بين الشعر و النظم و التمييز بينهما. " [1] فالظروف الايجابية التي ذكرها أودنيس تشكل أساسا لامتداد التجربة و تساعد في بنائها و تطويرها و بطبيعة الحال كل ما يكون سلبي تقوم عليه التجربة الجديدة كرد فعل عليه .

---

[1]. أحمد بازون ، قصيدة النثر العربية (إطار تقليدي) ،دار الفكر الجديد د ت ص 67

و عرف أنسي الحاج قصيدة النثر في قوله " هي وحدة متماسكة لا شقوق بين أضلاعها، و تأثيرها يقع ككل لا كأجزاء، لا كأبيات و ألفاظ "[2]

كما يصف أدونيس القصيدة الجديدة بأنها :" تأسيس نوع جديد من التعبير بحيث تصبح القصيدة مثلا كتابة جديدة ليست وزنا بالضرورة. تصبح إيقاعا وزنيا نثريا أو نثريا وزنيا يمكن أن تمتزج فيها الأنواع كلها."[3]

و قدم يوسف الخال تحليلا منطقيا و مبسطا في تعريفه لقصيدة النثر في قولِه:" إن النثر نثر و الشعر شعر، و إن الفارق بينهما أن للشعر خصائص ليست للنثر. و إن أهم هذه الخصائص الإيقاع ، و هو يجري على وزن تقليدي في القصائد التي يتوخى أصحابها نظمها على الوزن التقليدي ، كما يجري على وزن ذاتي مستحدث ينبع من عبقرية الشاعر و موهبته الفنية و أن هذا الوزن الذاتي المستحدث قد يكون على أشكال إذ شئنا تصنيفها وقعت في ثلاثة :

أولا : الشعر المتحرر من القافية و هو ما يسمونه بال(Blankverre) (و هو ما حاول الزهاوي) مثلا استحداثه في الشعر العربي .

ثانيـــا:الشعر الحر و هو ترجمته ما يسمونه (**vers libre**) بالفرنسية .

ثالثا : قصيـــــــدة النثر أو ما يسمونه بالفرنسية (**Poeme en prose**) و هي شكل يختلف عن الشعر الحر في آداب العالم بأنه يستند إلى النثر و يسمو به إلى مصاف الشعر, (فيما يستند الشعر الحر إلى الشعر التقليدي ، ومن هنا التزامه الأسطر شكلا) مكتسبا من النثر العادي عفويته و بساطته ، و حريته في الأداء و التعبـــــــير ، و بعده عن الخطابية و البهلوانية البلاغية و البيانية "[1]، من خلال تعريف الخال نجده يذكر في نهاية الفقرة سمات قصيدة النـــثر و هي البساطة ،و الحرية ، و البعد عن الخطابية و البهلوانية البلاغية و البيانية و يتابع الخال في تعريفه لقصيدة النثر في مجلة شعر : " قصيدة النثر شعر لا نثر جميل ، إنها قصيدة مكتملة كائن حي مستقل ، مادتها النثر

---

[2]. الحاج أنسي ، مقدمة ، بيروت، ط2 1982م ، ص 14-15

[3]. أحمد بازون قصيدة النثر العربية ، ص59

[1]. يوسف الخال " مجلة الشعر " السنة السادسة العدد 24 ، ص 146-147

و غايتها الشعر . النثر فيها مادة تكوينية ألحق بها النثر لتبيان منشئها ، و سميت قصيدة للقول بأن النثر يمكن أن يصير شعرا دون نظمه بالأوزان التقليديـــــــة ."[2]

أما سوزان برنار فقد حددت قصيدة النثر على الشكل التالي "إن قصيدة النثر هي تماما نوع مختلف : ليس هجينا في منتصف الطريق بين النثر و الشعر ، لكنه شعر خاص بمثابة نثرا إيقاعي مكتوب بشعرية رهنية ، يفترض بنية و تنظيما ، بكل ما فيهما ، إذ يبقى أن نعفى القوانين . قوانين ليست فقط صريحة ، إنما عميقة عضوية ، مثلما هي الحال في كل نوع فني حقيقـــــي ."[1]

كما ترى سوزان برنار أن قصيدة النثر " في منطلقها رد فعل على المعايير و أشكال الجمال المطلق للقرن السابع عشر ، يمكن أن تعتبر شكلا حديثا للشّعر. " [2] فهي تعتبرها شكلا جديدا و نوعا من الثورة و التحرر في قولها:" نوعا من الثورة و التحرر و أكثر بكثير من محاولة بسيطة لتجديد الشكل الشعري: مطالبة بحق النفس، و شكل من الصراع الدائم الذي يستأنفه الإنسان ضد القدر."[3]

غير أن " تو دوروف " لم يقتنع بتعريف برنار للقصيدة النثرية فرد قائلا عليها :" عكفنا على أطروحة سوزان برنار لإعادة صياغتها على النحو التالي : تظهر الشعرية بالتكرار مـــرة و بالتفكيك الكلامي أخرى ، و ربما كان هذا حقا ، و يمكن فحصه و لكنه لا يعطي للشعر تعريفا ."[4]

ثم يعود تودوروف إلى نصوص بودلير محاولا فهم الشعرية ، فيرى أن الشعرية – النثرية هي ثنائية تقدم صورا تنقسم إلى ثلاثة أقسام :" أمّا الصورة الأولى ، فتستحق اسم الحدث المستحيل (بودلير boudlaire) (1821-1867) نفسه تكلم على الغرائبية (...) وأما الثانية ، فهي صورة التضاد (...) أما الصورة الثالثة و الأخيرة للثنائية الأكبر تمثيلا ، فهي الأطروحة المضادة،و تظهر هذه التجاور بين كائنيين وواقعتين أو بين ودين من ردود

---

[2] . المرجع نفسه العدد 22 ،ص 130

[1] . أحمد بازون ، قصيدة النثر العربية (إطار تقليدي) ، ص 61

[2] . المرجع نفسه و الصفحة نفسها

[3] . المرجع نفسه و الصفحة نفسها

[4] . المرجع نفسه ، ص 62

الفعل ، أو بين الصفات المتناثرة " [1] فهو يرى أن الفكرة التي تنقلها برنار عن بودلير لا تفاجئ لان الشعرية ليست متصورة هنا إلا في التضاّد مع النثر و يمكن القول أن الشعرية هي فئة مضمونية يضاف إليها شرط الإيجاز.

[1]. المرجع نفسه ، ص62.

المبحـــــث الثاني: تطور موضوعات القصيدة العربية

I – مفهوم الموضوع في القصيدة العربيـــــــة

تعددت موضوعات القصيدة العربية و تنوعت لذا اختلف النقاد العرب القدماء و المعاصرون في تحديد مصطلح موضوعات القصيدة العربية ،لأنه يختلف بالمعالجة الشكليـــــة و بالمضمون الناتج عن هذا التشكيل الخاص "و إن الموضوع في العمل الأدبي هو عنصره أشخاصه ،أحداثه ،وقائعه ، معانيه التفصيلية ، و هي في ذاتها لا تشكل جماليته ، قيمته المضافة ،إنها تشارك بنصيب في هذا بغير شك ،و لكنها وحدها لا تشكل هذه القيمة المضافة . و ما أكثر النقاد الذين يخلطون بين موضوع العمل الأدبي ومضمونه ، و لهذا قد يسارعون بالحكم على مضمون العمل الأدبي استنادا إلى الموضوع أو إلى عناصر من هذا الموضوع مما يقضي إلى أخطاء في الحكم النقدي [1]"

نأخذ على سبيل المثال الغزل و هو موضوع نجده في قصائد امرئ القيس و بشار بن البرد ...و أبي نواس ...إلخ ، إلا أن الموضوع في كل هذه القصائد يختلف من حيث دلالته و انطلاقا من هنا تبرز لنا العناصر الأساسية في النص الأدبي ، و هي الشكل و المضمون فالشكل الأدبي " ليس هو الإطار الخارجي للعمل الأدبي ، كما يزعم كثير من النقاد ، ليس هو مجرد الوزن أو البحر أو القافية في الشعر أو الحركات الثلاث في الكونشرتو، أو الحركات الأربع في السنفونية أو الأشكال و الأساليب الخارجية المختلفة في بناء الرواية، إنما هو عملية داخلية ، بين عناصر العمل الأدبي ، بين موضوعه و عناصر هذا الموضوع ، لتشكيلها تشكيلا يحقق للعمل الأدبي مضمونه أو قيمته المضافة "[1] إلا أن المضمون يعتبر الأثر العام لموضوعه المشكل

كما اختلف النقاد في عدد هذه الموضوعات "فأبو تمام بوبها في عشرة أبواب هي الحماسة و المراثي و النسيب و الهجاء ، و الأضياف و المديح و الصفان و السير و الملـــــح و مذمة النساء

---

[1]. نور الدين السد الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية في العصر العباسي ، ص 409

[1]. المرجع نفسه ، ص 410.

"[2] .غير أن قدامة ابن جعفر جعل من الموضوعات ستة و هي : المديح والهجاء ، و المراثي ، و التشبيه ، و الوصف ، و الغزل "[3] .

أما حازم القرطاجني فيصنف الموضوعات الشعرية إلى أربعة أقسام و هي " التهانـــــي و التعازي ، و المدائح ، و الأهاجي "[4].

و يرجع النقاد سبب الاختلاف في عدد الموضوعات إلى أن العرب " كانوا يؤثرونها لأن لها صلة وثيقة بحياة الشعور و الاجتماع ، فالنسيب لشيوع الغناء ، و كثرة المغنين و انتقائهم أحسن الشعر تصويرا للجوانح و إبانة عن نوازع الفؤاد ووصفا لما يكابده المحبون من صبابـــة و حرقة و الأغراض الثلاثة الأخرى هي صورة الحياة الاجتماعية عند العرب بما فيها من عصبية و نضال و إكتساب معايش و كأن الشعر عندهم تصوير حياتهم الروحية و الاجتماعية فما صور من أغراض كان أفضل ، و من أحسن تصويرها كان أشعر ." [5] أما بالنسبة لموضوعات القصيدة العربية التي أشار الباحثون إليها فتتمثل في : الغزل و المدح و الفخر و الرثاء و الهجاء و العتاب و الاعتذار و الوصف و الحماسة بالحكمة .إضافة إلى الشعر القصصي و شعر الفكاهة.

II- الموضوعات الشعرية التقليديـــــة :

عرف العرب بحبهم وولعهم للشعر، فقد نظموا الكثير من القصائد وما ساعدهم أكثر هو نزول البيان بلغتهم ، فتفوقوا في صناعة الشعر ، لأنهم " بطبيعتهم من أشد الشعوب حبا للشعر ، فالشعر عميق متأصل في نفوسهم و جزء من طبيعتهم التي فطروا عليها ." [1] و قد تعلق العرب بالشعر و لم يتوقفوا عن نظمه في أي عصر من العصور، و التزموا في كل عصر بأغراض الشعر القديمة، من مدح، وغزل، و هجاء و رثاء، ووصف...الخ، كما زادوا في الأغراض، وتوسعوا فيها حسب الظروف و البيئة و الأحوال الاجتماعية و السياسيـــــــــة و الفكرية، و من أبرز هذه الأغراض:

---

[2]. أبو تمام ، ديوان الحماسة ، لجنة التأليف و الترجمة ، مصر ،ط 2، 1968 ، ص 7

[3]. نور الدين السد ،الشعرية العربية ، ص .410

[4]. حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 341

[5]. إبراهيم أحمد طه ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الحكمة ، دمشق ، 1972، ص .620

[1]. عبد العزيز عتيق ، الأدب العربي في الأندلس ،دار الأفاق القاهرة، دط (د ت) ، ص 123

1/ المـــــــــدح :

ظهرت هذه القصيدة منذ العهد الجاهلي ، و هي " ثناء حسن يرفعه الشاعر إلى إنسان حي ، أو جماعة أحياء ، عرفانا بالجميل ، أو طلبا للسؤال ، أو رغبة في الصفح و المغفرة " [2]فالشاعر الجاهلي و الإسلامي يرسم في ممدوحه المثالية الخلقية الرفيعة من جود و كـــــرم و شجاعة ووفاء . أما في العصر الأموي فكان الشاعر يمدح بغية نيل العطاء من ممدوحه و إذا لم ينل منه فإنه يهجوه لذا كان على الممدوح تقديم العطاء لتفادي لسان الشاعر ، و أصبح الشاعر يمدح بما ليس من أخلاق و صفات في ممدوحه.

و يقول شوقي ضيف في قصيدة المدح في العصر الأموي "إن قصيدة المدح لم تعد تجري على النمط القديم أو الأسلوب القديم ،لأن الحياة اختلفت و انتقل العرب إلى أقاليم جديدة ، و أسسوا دولة دينية ، تعتنق مثالية جديدة ، و أيضا فإن انطباعات الحياة الخارجية اختلفت ، فلم يكن في العصر الجاهلي ثائرون على القبيلة يحاربونها من ذات نفسها ، أما في هذا العصر فنحن بصدد حياة جديدة ، فيها أخلاقية تستمد من الإيمان بالله و رسله و العمل الصالح . و فيها دولة يريد القائمون عليها أن يعم العدل و أن يستتب الأمن و أن تجتمع الأمة على كلمة واحدة، و مع ذلك فهناك ثائرون و خوارج كثيرون ."[1] و من الشعراء من ذهب إلى النفاق و التظاهر في مدح ممدوحه خوفا منه، مثل الفرزدق في قوله :

و لم أَرَى كالحَجاَّجِ عَوْناً عَلَى التُّقَى و طالبا يومًا طريدَة تابل
بسيفَ به للهَ تضربَ من عَصى علَى قصرَ الأعناق فوقَ الكواهلَ
شفيت منَ الدّاء العرَاق فلمَ تدعَ به ربيةً بعدَ اصطفاقَ الزلاَزل
و كنّا بِأَرْضٍ يا بن يوسَفَ لم يكنَ يــبالي بها ما يُرْشِي كل عاملَ
وَ مَا تُبْتَغَى الحاجَات عندَكَ بالرّشى و لا تقتَضي إلاّ بماَ في الرسَائل [2]

و في العصر العباسي تطورت قصيدة المدح العربية فتخلصت من مقدمات الأط ـــــــلال أو النسب ، و غيرّها بمقدمات الخمرة و مجالس اللهو ، و المجون ، و توقف الشعراء عن وصف رحلة

---

[2]. هدارة مصطفى ، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ، دار المعارف بمصر 1970 ، ص 141

[1]. نور الدين السد ، الشعرية العربية ج2 ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون الجزائر ،2007، ص 183

[2]. المرجع نفسه ،ص.415

الصّحراء ووصف النّاقة و الحيوان الوحشي واستبدلوها بالحديث عن الرحلة البحرية ، ووصف السفينة و أهوال البحر .

و قد اختلفت غاية المدح ، حيث أصبح الشعراء يصورون المثل الخلقية تصويرا حيا فوظفوا المعاني الدالة على الكرم و الحلم و المروءة و العفة و شرف النفس و علو الهمة و البأس فكانوا يجسمونها كأنها ترى في أعين الناس . و أصبحت المدحة تعمل على نشر الأخلاق الفاضلة ، و من مثل ذلك ما قاله أشجع السّلمي في مدحه لهارون الرشيد :

إلى ملكَ يستغرق المَال جُودَهُ مكارمه نثر و معروفَه سكـــــبَ

و مازال هَارونَ الرضاَ بن محمدَ له من مياهِ النّصْرِ مَشْرِبُهَا العَذْبُ

متى تبلغَ العيسَ المراسيلُ بَابَهُ بِناَ فهناك الرّحبُ و المترلَ الرّحب [1]

وواصـــل الشعراء المديح في باقـــي العصور الأدبية وصولا إلى العصرين المملوكـــــي و العثماني ."[2]، فمدح الشعراء الخلفاء العثمانيين ،و الحكام ، و الـــــــولاة و العلماء و حافظوا على المعاني القديمة للمدح ، و حرصوا على أن تكون صفات ممدوحيهم تتناسب مع مكانتهم الاجتماعية أو السياسية ، فنجد ناصف اليازجي يمدح أحد الخلفاء العثمانيين ، و هو عبد العزيز في قوله :

من مثَل عَبد العَزيز الشّهم حَلِّ بِهاَ مَرَاتباً من مُلوكِ العُرْبِ و العجم

بدَر لَه بهجَة في الأوَج ناميّة بها رياض ال بهَا و المجد للأمَمَ

أضاء العبَاد و أطرَاف البلاَد بهَا و السَعْدُ ساد وباتَ الروع كالرَمم

رفيع شأنِ جميلُ الجود دولتُه بالعدل تقرن حدّ السيف بالقلم [1]

و نعثر على اتجاهات جديدة في المدح و هي مدح المرأة للمرأة، ومن مثل ذلك مدح مريانـــــا مراش لصديقتها قائلة :

سبحَان مَن قَد حبَاك الحسَن أَجمعه و الخد زّيّن بخالِ أسودِ حَلكَ

و غيهبُ الشّعر منه الَصبحُ منبَعث مَن نورَ شمس بأَفق الوجهَ كالفَلكَ

---

[1]. السلمي أشجع ، شعره ، تح خليل بيان الحسون ، دار المسيرة ، بيروت،دط ، 1981 ، ص 187- 188

[2]. أنظر شوقي ضيف ، غرض المديح في العصر العباسي الأول ، دار المعارف ، ط19 القاهرة ،2008 ، ص 181 -195

[1]. ناصف اليازجي ، ديوان ثالث القمرين ، المطبعة الأدبية في بيروت ،دط ،1903 ، ص 37

حَاكيت يوسف في كلّ الحمَال كَما ماثلتِ مريمَ حَيث الطهَر كملكَ

لما انجليتَ بطور القَلب يَا أملي تلفَت اللّحظَ و جَدا إذَا تأَملكَ

أصبوا لذَكرك يا فلمو بلا مللِ فإن حضرت تحاكي منظَر الملك. [2]

كما مدح الرجل المرأة مع بدء خروجها للعلم و المساهمة إلى جانبه في الحراك الثقافي حيث دارت معانيهم حول الأخلاق و الأدب و الصون و العلم ، و خلعوا عليها الصفات التي يخلعونها على الرجال ، فعندما أصدرت ألكسندرا ملتيادي "[3] مجلة أنيس الجليس ، مدحها نجيب حداد في ديوانه ،و أهداه لها في قوله :

و أَنْتِ زينة آداب القريض و من هذا القبيل أنا أهديك ديوانـــــي

قد ضلّ قومُ بإهداء القريض إلى أربابِ مالٍ و ليس المالُ من شأني

مَن كلّ غرّ يتلى القَريض كَما تتلى الصَّلاَةُ على آذانِ السَّكْرَانِ

هَم الرجال لهم شكل الرجَال إذَا بدَو و إن نَطقوا أقوال صبيان

و أنت غادةُ خدَر قد جمعَت لنَا حسنَ الفتَاة إلَى همّات فتيان

و أنت أوّل حسناَءَ بهَا ظَهَرَتْ ألطافُ إنسانٍ في حزمَ إنسانَ [1]

كما مدح الشعراء الملوك و الأمراء، فمثلا للأمير عبد القادر قصيدة يمدح فيها السلطان عبد المجيد حسين حين أهداه الوسام المجيدي في قوله:

وَ لَـــمْ أَرَ أَعْظَمَ مِنْ نعمة منحت وَ لَمْ تَك لِي في حِسَابِ

سَأشْكُرهَا شُكْرَ وَقْتَ السُّرُورِ وَ أذكُرهَا ذِكْرَ وَقْتِ الشَّبَابِ

أَيَا سَابقًا بالذّي لَمْ يَجل بِفِكْرِي تَوْبًا و نِعْمَ الثَّوَابِ

كَذَّا فَلْتَكُنْ نِعْمَ الأَكْرَمِينَ تَفَاجَئَ بِلاَ منّة أو طِلاَب [2]

---

[2]. منال سليم سالم النخال ، الشعر العربي في القرن التاسع عشر ميلادي ، رسالة ماجستير الجامعة الإسلامية و الآداب ،2013 ، ص88

[3] . المرجع نفسه ،ص 88-89.

[1] . منال سليم سالم النخال ، الشعر العربي في القرن التاسع عشر ميلادي ، ص89

[2] . الأمير عبد القادر ، الديوان جمع و تحقيق و شرح العربي دحو ، منشورات تالة،ط3،2007 ،ص154

تقبل الأمير عبد القادر الهدية و اعتبرها أعظم هدية منحت له فكان سروره وفرحه عظيما فقد فاجأه السلطان بها لذا وجب عليه الشكر و العرفان لأنه يرى ضرورة شكر الغير على معروفهم و إحسانهم، و سيظل بذكر هذه النعمة التي لم تخطر له بالبال .

كذلك مدحوا المؤلفات من الكتب ، و من مثل ذلك ما قاله الأمير عبد القادر و هو يقرظ ديوان الشاعر عبد الكريم حمزاوي في قوله :

فَذَّا دِيوَانُ سيدَنا الكريم سَبِيل المصْطفَى عَبْدُ الكَرِيم
من اللائي تُطِيعُهُمْ القَوَافِي وَ تَنْقَادُ إِنْقِيَادًا كَالغَرِيمِ
وَتأْلفُهُمْ مَعَانٍ شَارِدات دَقِيقات أَرَّقُ مِنَ النَّسِيم
لَهَا فِي قلْبِ سَامعها دَبِيبٌ دَبِيبٌ البَرْء في ذَاتِ السّقيمِ
وَ تُطْرِبُ مَنْ يَفرَ مِن المِثَانِي و تُرْقِصُ مَنْ بُكَدِرُ بالنَّدِيمِ[1]

من خلال هذه الأبيات يقرظ الأمير عبد القادر ديوان الشاعر عبد الكريم حمزاوي فجمع في قصيدته بين العلم ،و الفكر ، و الشجاعة و النسب الأصيل و الشريف و استهلها بالشكر و الثناء على هذا السيد الكريم الذي أطاعته القوافي ، أما عبارات ديوانه فكانت سلسلة لا غموض فيها و معانيه واضحة ورقيقة كالنسيم العليل فتبعث فيها الشفـــاء و الراحة .

2/ الهجـــــــاء:

يعتبر الهجاء من الموضوعات القديمة التي برزت في الشّعر العربي ، فأغلبية الشعراء نظموا فيه الشّعر ، و قد تناوله الشّعراء الجاهليون في قصائدهم الفخريّة أو الحماسيّة و هو " ضد المديح فيه يسلب الشاعر الصفات الحميدة و الحسنة من الشّخص المهجو و يعدد له سلبياته " [2] و من أهم القيم التي تناولها الشاعر في الهجاء هي وضاعة النسب ، أو البخـــــــل أو التراجع عن الغزو و عدم الثأر، و الانهزام في الحرب .

وواصل الشّعراء الهجاء في العصر الإسلامي ، و جعلوه مستقلا في مقطوعات و قصائد ، إلا أنّ قيمته تطوّرت ، فراح الشعراء يهجون بالشرك و الكفر ، و الكذب و يمكن أن نقول أنّ الهجاء

---

[1] . الأمير عبد القادر ، الديوان ، ص161.

[2] . أنظر شوقي ضيف ، العصر الجاهلي ، دار المعارف ، مصر ، 1962م ،ص 201 .

الديني احتل مكانة في هذه الفترة ، و قد اعتمدوا على الوضوح والبساطة ، واقتباس المعاني من القرآن الكريم ، غير إن هذا النوع تراجع بعد انتصار المسلمين .

أما في العصر الأموي و لأسباب سياسية و اجتماعية نشط الهجاء نشاطا ملحوظـــــا و استمر لمدة طويلة من الزمان ، فكان لكلّ حزب من الأحزاب شعراؤه ، ممّا أدى إلى نشوء فكرة المناقضات ، و قد اشتهر بها الجرير و الفرزدق و شعراء آخرون ، يقول شوقي ضيف :" العرب قبل عصر بني أمية لم يعرفوا الهجاء منظما يستمر يوميا استمرار متصلا ، و إنما عرفوا هجاء متقطعا يظهر من حين إلى حين تبعا لنشوب حروب و أيّام بينهم . فلمّا جاء العصر الأموي و استقرت القبائل مدينتي البصرة و الكوفة ، و عادت العصبيات جذعه رأينا هذه القبائل تجتمع و تحتشد في المربد و الكناسة حول الشعراء يستمعون منهم إلى ما ينشدون في الهجاء ، وكأنهم وجدوا في ذلك لهوا لهم و تسلية ، حينئذ يتحوّل فن الهجاء من فن وقتي متقطع إلى فن دائم مستمر يحترفه العربي" [1] فيظهر لنا أنّ الهجاء كان يدور حول عدة اتجاهات ، فإلى جانب الهجاء الشخصي ، تجد الهجاء السياسي ، ومن مثل ذلك هجاء الكميت لبني أمية و مدحه لبني هاشم في قوله :

و هل أُمَّةُ مُسْتَيقِظُونَ لرشدهم فيَكشَفَ عنَه النعَسة المتزمـــــلُ
فقَد طال هذاَ النومَ و استخرج الكرى مَسَاوِيَهُمْ لَوْ أَنَّ ذَا الميْل يعــدلُ
وً عُطِّلَتْ الأَحْكَامُ حَتَّى كَأَنَنَا عَلَى مِلَّةِ غَير التّي نَتنحـــــــلُ
أَأَهْلُ كَتَابٍ نَحْنُ فِيهِ وَ أَنْتُمْ عَلَى الحَقّ نَقْضي بِالكِتَابِ وَ نَعْدِلَ ؟
فَكَيفَ وَ مَنْ أَنَّى و إِذْ نَحْنُ حِلْقَةٌ فريقان شتّى تَسْمَنُونْ و نَهـــزِلُ ؟
فتلك ملوك السُّوءِ قَدْ طَالَ مُلْكُهُمْ فَحِتـــــّام حَتَّامَ العَنَاءُ المطــوَّلُ [1]

يعدد الشاعر مساوئ هذا النظام الظالم الذّي طال ، فانتشر الفساد و الجور ، وظهرت الفوارق الطبيقية في المجتمع ، فأصبح الناس طبقتين ، طبقة تعيش في النعيم و طبقة تعاني من سوء المعيشة ، و بالطبع هو لا يرضى بهذا الوضع الاجتماعي في ظل الخلافة الأموية

---

[1]. شوقي ضيف ، التطور و التجديد في الشعر الأموي ،دار المعارف ، مصر ،ط2،1959 ص 178

[1] . شرح هاشميات الكميت ، تح داوود سلوم و نوري حمودي القيس ، مكتبة النهضة العربية ، بيروت ، ط 1 ، 1985،ص.111

و في العصر العباسي فزاد هذا الاتجاه انتشارا هجاء الخلفاء و الولاة ، فكانت تردد القصيدة من دون ذكر صاحبها خوفا من بطش الخليفة ، و من قول أحد الشعراء المجهولين في هجاء الأمين و حاشيته :

أَضَاعَ الخِلاَفَةَ غِشُّ الوَزِيرِ وَ فُسْقِ الإِمَامَ و جَهَلَ المشِيرِ
فَضَفَضْلٌ وَزِيرٌ وَ بَكرُ مُشِيرُ يرِيدَانِ مَا فِيهِ حَتْفَ الأَمْيرِ
وَ مَا ذَاكَ إِلاَ طَرِيقُ غُرُورٌ وَ شَرُّ المَسَالِكِ طرق الغرورِ
لِوَاطُ الخِلِيفَةِ أُعْجُوبةٌ وَ أُعْجَبَ مِنْهُ خَلاَقُ الوَزِيرِ
فَلَوْ يَسْتَعْيِنَانِ هَذَا بِذَاكَ لَكِنَّـــــا بِعَرْضَةِ أَمْرٍ سَتِيرِ [2]

في هذا النص يهجو الشاعر الأمين و حاشيته حين أراد المبايعة لابنه موسى،فعدد مساوئ النظام الذي ضاعت معه الخلافة. وقد تحدث مصطفى هدارة عن الهجاء في القرن الثاني قائلاً : "و التّطوّر الفنّي الحقيقي للهجاء في القرن الثاني لا يتضح في القصائد الزاخرة بالأسباب و الاتهامات و الفحش ،و خاصة في تلك الأهاجي التي كانت تدور بين أفراد عصبة المجان و تزخر بألفاظ و تعابير يندى لها الجبين ، و لكننا نعتبر أن التطور الفني الذي أحدثه الهجاء الساخر الذي يستهدف إضحاك الناس على المهجو و سخريتهم منه ، و لهذا يعتمد على فن أصيل في رسم شخصية المهجو من ناحية معنوية أو جسمية ، و لكنه ليس رسما تصويريا بل هو رسم كاريكاتيري يبعث على الضحك و يستعين الشاعر في هذا النوع الأصيل من الهجاء بكل معارفي عصره و بجميع عناصر الفكاهة لهزل الشائعة بين الناس "[1].

و من أمثلة الهجاء الساخر الذي راح فيه الشعراء يرسمون المفارقات الجسدية و الشكلية لشخصية المهجو ما قاله الأصفهاني في هجاء شخص اسمه مغيرة :

وَجْهُ المغيرة كلُّهُ أَنْفٌ مرفٍ عليه كأنه سَقَـــــفُ
رَجل كوجه البغلَ طلعته ما ينقضي من قبحه الوَصفُ
مَن حيث مَا تَأتيه تبصره من أجل ذاك أمَامه خلـــفُ
حصن له من كلَ نائبة و على بنيه بعدَه وقـــــفُ

---

[2] . نور الدين السّد الشعرية العربية ج2 ، ص 219

[1]. مصطفى هدارة ، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ، ص 433

جفت المدَائح عَن خلاَئقه و لقد يليق بوجههَ القذفُ[2]

قدمّ الشاعر للمهجو صورة كاريكاتيرية ، حيث وصف صورة أنفه الضخم ، ووجهه القبيح و شكل جسمه ، و قد سعى إلى تقديم هذه الصورة و تشخيصها مستعينا بطاقة تعبيرية موحيّة فظهرت مجسدة لصورة إنسان قبيح الهيئة ، و يعتبر هذا النوع من الهجاء نوعا جديداً متطوراً لجأ إليه الشعراء لنقد و هجاء الأوضاع السياسية و الاجتماعية و الفردية .

و قد توسع الهجاء أكثر من المديح لأنه كان متصلا بحياة الشعب و العامة و لم يضعـــف و إنما زاد انتشارا بسبب التنافس الشديد بين الشعراء ، كما كان هدف الشعراء تطهير المجتمع فأصبح الهجاء يرسم المساوئ الفردية و الإجتماعية .

و قد استمر الهجاء الاجتماعي و السياسي عبر العصور ، متناولا فساد رجال السياســـــة و الدولة و ممارساتهم ، إضافة إلى معاناة الناس من مستخدمي الدولة .

أماّ الجديد في الهجاء "ذم الصحف و أصحابها" و تعتبر من أشد المعارك الهجائية ظهرت في القرن التاسع عشر كالمعركة التي جرت بين الشدياق و خصومه ،ومنهم بطرس البستانـــــي و سليمان الحريري "[1]

و من هجاء الشدياق للبرجيس و محررها ما قاله :

في النّاس من يتجنب التدنيسا طبعا و آخر يشتهيه غطوسا

من شاقه استنشاق أنتن جيفة فله لمس البرجيس في باريس

بالوعة فتحت فافعم نتنها كل الأنوف و عامها تعطيسا

أبدا ترى الأقدار من فوهاتها مثل السحاب تراكما و عموسا

ناديت إذ عانيت مبغت خبثها أيـــن الأنوف الانفات دسيسا

أين الذي تعنيه صح جسمه فيجانب التدنيس و التنجيسا

أين الذي يبْغي سلامة عقله فيباعـــد الفسفاس و المألوسا[1]

---

[2] . ابن المعتز ، طبقات الشعراء ، تح عبد الستار أحمد فراج ، دار المعارف مصر ،1956م ، ص 342-349

[1] . منال سليم النخال ، الشعر العربي في القرن 19 ميلادي ، ص 161-162

[1] . منال سليم النخال ، الشعر العربي في القرن 19 ميلادي ، ص161-162

عمد الشاعر إلى هجاء الجريدة و محررها سليمان الحريري لأنه يرى في البرجيس خطرا على العرب و حتى على أهل باريس لذا تميزت قصيدته ببذائة لسانه المقذع الفاحش ، في قوله : انتن جيفة ، بالوعة ، التدنيس ، التنجيس .

كما نما هجاء رجال الدولة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، تزامنا مع التغيرات السياسية و الأحداث التي طرأت ، مثل تدخل الأوروبيين و تسييرهم لرجال الدول ، فدفع بالشعراء إلى هجاء هذه الطبقة السياسية ، و من مثل ذلك هجاء البارودي لعثمان رقيقي ناظر الجاهدية في وزارة مصطفى سنة 1880 م في قوله :

إنّ ملكاً فيه فلان وزيراً لمباح للخائنين وبـــــــلٌ
أهوج أحمق شتيم لئيمٌ أغتـــم أبلهٌ زنيمٌ عتـــــــل
صَغُرَتْ رأسه و أفرط في الطول شـــواه و عنقه فهو صَعْــلٌ
أبرزت قدرة الطبيعة منه شكل لؤم إن كان للؤم شكلٌ
هدف للعيوب في كل عضوٍ منـــه سهـــم للطاعنـــــــين
نسلتُه من أسيتها أم سوء ما لها غير طائف اللّيل بعلُ[2]

يعبر الشاعر عن رفضـــــــــــه الذل و المهانة داعيا إلى نصرة الرّشاد على الغّي و الثورة على الحكومات الفاسدة ، فمـــن فرط غيظه من عثمان رقيقي هجاه مقذعا في أخلاقه و في خلقته ، فوظف في المعاني الأخلاقية في هجاءه : الهوج ، الحمق، اللـــــــؤم و البلاهـــــة ، و يرى انه يستحق الشتم والسب ، أما في خلقته فوظف المعاني الهجائية التالية: صغر رأسه ، و إفراط الطول ،كما تعرض إلى عرض أمه و خساسة أصله الدنيء .

3/ الرثـــــــاء

الرثاء من الموضوعات التي تناولتها القصيدة العربية منذ العصر الجاهلي ، و هو تعبير صادق عن الفاجعة والحسرة و اللّوعة ، فالشاعر " عندما يرثي إنما يرثي إما بدافع الوفـــــاء فيرى برثائه أداء لحقوق المرثي ، و إما بدافع الفجيعة لفقد عزيز من ولد او أحد أفراد الأهـــل و القرابات أو غيرهم من هم في مترلة في المعزة و المحبة فيأتي رثاؤه على السجية " [1]و قد كان الرثاء

---

[2]. محمود سامي البارودي ، ديوانه جمع و تقديم سمير سيوني ، مكتبة جزيرة الورد (د ط) ، ص295-296

[1] .قدامة بن جعفر ، نقد شعر ، تح محمد عبد المنعم خفاجي،دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، دط،د ت ، ص 118

في العصر الجاهلي يرمز له بالصراع بين الصيادين و كلابهم ، و بين البقر و الثيران الوحشية ، و غالبا ما كان ينتهي الصراع بمقتل البقرة أو الثور الوحشيين ، فهو عزاء لهم و اقتناعهم بحتمية الموت و يتحدث الشاعر عن المرثي فيعدد خصاله الحميدة و فضائله ،و ما كان يتمتع به من صفات مادية و معنوية فيجسده في صورة الإنسان الكامل .

و قد رتب شوقي الرثاء إلى ثلاثة مراتب [2] و هي :

1 -**الندب** : و هو النواح و البكاء على الميت بالعبارات المشجية و الألفاظ المحزنة التي تصدع القلوب القاسية و تذيب العيون الجامدة ، إذ يولول النائحون و الباكون و يصيحون و يعولون مسرفين في النحيب و النشيج و سكب الدموع " [1] و هو أقوى مراتب الرثاء عاطفة .

2 -**التأبين** :

يرثي الشاعر الخلفاء و السلاطين و الأمراء و الوزراء ، و هو أقل عاطفة من الندب و من خلاله يعدد الشاعر مزايا المرثي و صفاته الحميدة .

3 -**العزاء** :

" أصل العزاء الصبر ، ثم اقتصر استعماله في الصبر على كارثة الموت ،و أن يرضى من فقد عزيزا بما فاجأه به القدر ، فتلك سنة الكون ، نولد ، و نمضي في الحياة سعداء أو أشقياء ، ثم نموت "[2].

و تحدث ابن رشيق عن خصائصه المرثية العربية القديمة ، فقال:" من عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة و الأمم السالفة و الوعول الممتعة في قلل الجبال و الأسود الخادرة في الغياض ، و بحمر الوحش المتصرفة بين القفار ، و النسور و العقبان و الحيات لبأسها و طول أعمارها و ذلك في أشعارهم كثير موجود ، لا يكاد يخلو منه شعر ... أما المحدثون فهم إلى غير هذه الطريقة أميل..." [3]

---

[2] . شوقي ضيف ، الرثاء ، طبعة دار المعارف مصر (د ط) 1979 ، ص 12-13

[1] . المرجع السابق ، ص 12

[2] . المرجع السابق ، ص 86

[3] . ابن رشيق ، العمدة 2، ص 132

و ما ميز بعض قصائد الرثاء تكرار الوحدات اللغوية ،و يكون التكرار على مستوى الألفـــــاظ و الجمل فيحدث تناغما صوتيا يشعرك بالحزن ، و قد وظفه المهلهل في قصائده التي رثى فيها أخيه كليب ، فيقول :

عَلَى أَنَّ لَيْسَ عَدْلاً منْ كُلَيْبٍ إِذَّا طَرَدَ اليَتِيمُ عَنِ الجَــذُورِ

عَلَى أَنَّ لَيْسَ عَدْلاً منْ كُلَيْبٍ إِذَا ما ضِيمَ جِيرِان المجـــــــيرِ

عَلَى أَنَّ لَيْسَ عَدْلاً منْ كُلَيْبٍ إِذَا رَجُفَ العضَاهُ من الدُّبُورِ

عَلَى أَنَّ لَيْسَ عَدْلاً منْ كُلَيْبٍ إِذَا خَرُجَتْ مُخَبَّأَةً الخَـــــــذُورِ

عَلَى أَنَّ لَيْسَ عَدْلاً منْ كُلَيْبٍ إِذَا مَا أَعْلَنَتْ نَجْوَى الأُمُــورِ[1]

يلاحظ تكرار على أن ليس عدلا من كليب في صدور الأبيات ، و هذا التكرار يحمل في طياته دلالات فنية و نفسية و إجتماعية ألا و هي الخوف من الموت و الشعور بالحزن العميق عند فقدان العزيز، و في رثاء المهلهل و بكائه على أخيه ما يستدر الدمع و ياسر القلوب لأنه يأسف أسفا شديدا على موته.

أمّا في العصر الإسلامي فقد تغيرت النظرة التي كانت سائدة حول الموت إذ أعطاها معاني جديدة ، فالشهادة في سبيل الله ، و نصرة دينه فهدفه هو الجهاد في سبيل الله عملا بقول الله تعالى :" و لا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون ." (سورة آل عمران الآية169) ،و هكذا ساهم الإسلام في تطوير نظرة الشعراء إلى الموت فتطورت القصيدة العربية مع تطور الحياة الاجتماعية ، نذكر منها مرثيات حسان بن ثابت لمـــاَّ رثى الرسول صلى الله عليه و سلم في قوله :

عَفَّ مكاسبُهُ جزلٌ مَوَاهِبُهُ خير البرية ، سمح ، غير نكـــال

واري الزناد ، و قوادُ الجياد إلى يوم الطَّراد ، إذاَ شبّت بأجذالِ[2]

---

[1]. نور الدين السّد ، الشعرية العربية ج2، ص227-228

[2]. حسان بن ثابت ، ديوانه، شرح عبد الرحمن البرقوقي ، دار الأندلس للطباعة و النشر ، بيروت 1980، ص211.

و في العصر الأموي أخذت المراثي الطابع السياسي حيث نظم الشعراء مراثي في قتلى الأحزاب التي ينتمون إليها ، فكانوا يعبرون من خلالها عن مواقفهم السياسية و من مثل ذلك رثاء حسان بن جعدة لقائد جيش الخوارج ، و بعض الذين ماتوا معه في قوله :

يَا عَيْنُ أَذْرِي دُمُوعًا مِنْكَ تسجاماً وَ إِبْكِي صَحَابَةَ بَسْطَامٍ وَ بَسْطَامَا

فَلَنْ تَرَىْ أَبَدًا مَا عِشْتِ مِثْلَهُمْ أَنْقَىَ وَ أَكْمَلَ فِي الأَحْلاَمِ أَحْلاَمًا

بسَيّهِمْ قَدْ تَأْسُّو عِنْدَ شِدَّ تِهِمْ وَ لَمْ يُرِيدُوا عَنِ الأَعْدَاءِ إَحْجَامًا

حَتَّى مَضُوا لِلَّذِي كَانُوا لَهُ خَرِجُوا فَأَوْرَثُونَا مَنَارَاتٍ وَ أَعْلاَمـــــــا

إِنّي لأَعْلَم أَنَّ قَدْ أَنْزَلُوا غُرَفاً مِنَ الجِنَانِ وَ نَالُوا ثمّ خَامَـــــــا

أَسْقَى الإِلَّه بلاداً كَانَّ مَصْرَعَهُمْ فَيهَا سَحَابَا مِنَ الوسْميِّ سَجَّامًـــا[1]

ضمن الشاعر هذه الأبيات معاني إسلامية ، ومن مثل ذلك حديثه عن دخولهم الجنـــــة و الخدم الذين يطوفون عليهم لقضاء مصالحهم ،ثم الدعاء بالسقيا للأرض التي شهدت استشهادهم ، ونلاحظ ظاهرة التكرار في بعض الألفاظ: (تساجما ،بسطما، أحلاما، أعلاما) و الهدف من تكرارها هو مشاركة الشاعر في حزنه على رفاقه و التعاطف معه .

أما في العصر العباسي ، فقد نوّع الشعراء في موضوع الرثاء : فرثوا المعالم الحضاريـــــة و الفئات الاجتماعية المختلفة فتناولوه بصياغات فنية تتناسب مع روح العصر ، و قد نشط الشعراء في موضوع الرثاء ، فرثوا الخلفاء و الوزراء و القادة و الكتاب و الأطباء و المـــــدن و الآباء و الأبناء ، و أبّنوُهم تأبينا رائعا مصورين فيه بطولاتهم و أعمالهم ،و الجديد في العصر أنَّ الشعراء صوّروا المعاني الدّقيقة و الصفات الحميدة التّي كان يتصف بها المرثي.

---

[1] . حسان بن ثابت ، ديوانه 212 .

ومن أساليب الرثاء الجديدة ما نجده عند أبو دلامة في رثائه لأبي جعفر المنصور و في نفس الوقت يهنئ المهدي بالخلافة في قوله :

عَيْنَانِ واحدةُ تَرَى مَسْرُورة بإمامها جَذْلَى و أُخْرَى تَــذْرِفُ
تبكي و تضحك مرةً و يسوءُهاَ مَا أبْصَرَتْ و يَسُرُّها ما تعــرفُ
فيسوءها موتُ الخليفة محرما و يسرها أن قام هـــــذا الأرْأَفُ
و قال هلك الخليفة يا لأمة أحمدٍ فأتاكم من بعده من يخلـــــــفُ
أهدى لهذا الله فضل خلافة و لذاك جنّات النّعيم تزخــرفُ
فأبكو لمصراع خيركم ووليَكمْ و استشرفوا لمقامِ ذا و تشرفُـــــوا [1]

في هذه المرثية جمع الشاعر بين التعزية و التهنئة ، حيث يرثي أبا جعفر المنصور و يتحدث عما جرّه موته من أحزان ثم يتحدث عن بهجة الحياة الجديدة بعد موته و التي تتمثل في استلام الخليفة المهدى الخلافة ويهنئه عليها و على ما ستشهده الخلافة في عهده من هناء ورغد عيش.

كما وظف أبو العتاهية الكثير من الأفكار الفلسفية التي انتشرت في عهده تتضمن معنى الموت و المصير،فمن خلالها كان ينبه النّاس عن الآخرة،و نجدها في رثائه"لعلي بن ثابت ، في قولـــــه :

بَكِيْتُ يَا عَلِيُّ بدمعِ عَيْنِي فَمَا أَغْنَى البُكَاءَ عَلَيْكَ شَـــــيًّا
وَكَانَتْ فِي حَيَاتِكَ لِي عِظاتُ و أَنْتَ اليوْمَ أَوْعَظَ مِنْكَ حيًّـــا[1]

في هذه الأبيات يتحدث الشاعر عن ثنائية الموت و الحياة و أنّ الإنسان يرهب و يخاف الموت لذا فهو يستحضر الموت في الأذهان باستمرار ليزهد الناس من الحياة و متاعها .

وواصل الشعراء نظم القصائد المرثية عبر العصور ، فنعثر على شعراء القرن التاسع عشر يرثون الأهل و الأصدقاء و رجال السياسة و أصحاب الجاه كما رثوا أهل المدن ، و الأماكن و الحيوانات ، ومن أصدق أنواع الرثاء ما عبر عنه البارودي بعاطفة صادقة عن فقده لزوجته و أثر فقدها على الأبناء و البيت و الزوج . و هذا ما عبر عنه بحسرة و لوعة عندما فقدهـــا و هو في منفاه **حيث يقـــــول** :

---

[1] . ابن معتز ، طبقات الشعراء ، ص 60

[1] . نو الدين السد، الشعرية العربية ، ص 470.

يا دَهْرُ فيما فَجَعْتَني بحليلةٍ كانت خلاصة عدّتي و عتَّـــادِي

إنْ كنت لم ترحم ضناي لبعدها أفلاَ رَحِمْتَ من الأســـى أولادي

أفردتهنَّ فلم ينمن توجعاً قَرْحَى العيونِ رَاواحفَ الأكبـــاد

ألقين درَّ عقودهن وصُغْنَ من درّ الدمـــوع قلائد الأجيـــــادِ

يبكين من ولهٍ فراق حِفيَّةٍ كانـــــت لهنّ كثيرة الإسعـــــاد

فخدَودُهنّ من الدموع نديّةٌ وقلوبهنّ من الهموم صـــــوادي [2]

عبر الشاعر بعاطفة قوية صادقة تفيض بالحسرة و لوعة المصاب وما زاد من حرقة فؤاده عليها أنه كان في منفاه ، و قد جعلنا نستشعر عمق الفجيعة و اللّوعة في حديثه عن أثر فقد الزوجة لأن بـــموتها ينقلب الحال و يتغير كل شيء .

4/ الغـــــــزل:

عرف العرب الغزل و النسيب منذ جاهليتهم ، فكان الركن الأساسي في بناء القصيدة العربية ، و قد كان الغزل في أغلب الأحيان عاما ، فأدرج الشعراء الغـــزل و النسيب في مطالع قصائدهم ، "وكان يغلب على غزلهم الوصف المباشر لأعضاء الجسد و مفاتنه فوصوا قوام صواحبهن ، و ألوانهن ، و خدودهن،و خصورهن ، و أردافهن ، و مشيتهن، و غير ذلـــك. " [1]

و في العصر الأموي تطور شعر الغزل الجاهلي ، و استقل موضوع الغزل في قصائد بسيطـــة و مقطعات ، و كانوا يتحدثون في أغلب قصائدهم عن علاقاتهم بالنساء و انقسموا إلى قسمـــــين : قسم اتبع الاتجاه التقليدي في الوصف و التشبيه الذي يعبر من خلاله الشاعر عن المظاهر الخارجية لجسد الأنثى ، أما القسم الآخر فقد اهتم بوصف تأثير عاطفة الحبّ في نفس الشّاعر أو في نفس المرأة ، و من أهم ما تنفرد به القصيدة الغزلية العذرية في هذا العصر أنّها كانت تميل إلى استخدام الألفاظ الدّالة على مشاعرهم من الهوى و الشوق ، أمّا لغتها فكانت تميل إلى البساطة و السهولة و تميز أسلوبها بالوضوح و الإيحاء الزمني و التكـــــــرار و تخلصت من الظواهر الفنية التقليدية كوصف الرحلة و الظعائن و الحيوان الوحشي .

---

[2]. محمود سامي البارودي ، ديوانه ، ص 148

[1] . فيصل شكري ، تطور الغزل بين الجاهلية و الإسلام ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط5 ، ص 172.

و في عهد العباسي تطوّر الغزل أكثر من حيث انتشاره ، و من حيث تناوله لعدة موضوعات جديدة ، كالتغزل بالغلاميات و بصيغة المذكر ، و يعود السبب لظروف اجتماعية و اقتصادية و نفسية فالغزل في هذه الفترة ساعد على ظهور الجواري المتشبهات بالغلمان سواء في الحانات أو دور القيان و بيوت النخاسين ، كما تغزل الشعراء بالراهبات الجميلات والفتيات والفتيان ،ومن مثل ذلك ما تغزل به أبو نواس في الغلمان حيث يقول :

يَا لاَعِباً بِحَيَاتِـــــــي وَ هَاجِراً مَا يؤاتــي
وَ زَاهِدًا فِي وِصَالِي وَ مُشْمِتاً بِي عُدَاتِي
وَ حَامِلَ القَلْبَ مِنّي عَلَى سِنَانِ قَنـــاة
وَ مَسْكَن الرُّوح ظلمًا حبس الهَوَى مِن لهاتي
هَذَّا كِتَابِي إِلَيْكـــم مِدَادُهُ عِبَارَاتـــــي
يَا بَدْعَةٌ فِي مِثَـــال لاَ مدركا بالصّفــات
فَالوَجْه بَدْرُ تَمَــام بِعَيْن ظَبِيّ فَـــــلاَة
مُفْرَّدٌ بِنَعِيـــــم مِنَ الظِّبَاءِ اللَّوَاتــي
تَرُودُ بَيْنَ ظَبَــادٍ مَصَائِف وَ مَشَاتــي
وَ الجِيِّدُ جَيّدٌ غَزَال وَ الغَنَج غَنَجُ فَــتَاةِ [1]

يحدثنا الشاعر عَمَّا فعله الحبّ و العشق في جسمه و روحه، و عن هجر حبيبته ثم انتقل إلى وصف أعضاء الغلام فوظّف بعض التشبيهات و الصفات التي تستعمل في الغزل بالمؤنـــث ، فشبّه وجهه بالبدر ، و عيناه بعين الظبيّ ، و سلوكه مثل الفتاة و نصاعة بياضـــــه و نعومة جلده ، و لم ينسى ابن النواس شاربه في ابتداء نباته .

و اتبع أبي تمام الحركة التجديدية ليبدع لنا في قوله :

بيضاء تسري في الظلام فيكتسي نوراً ، و تسرب في الضياء فيظلم [1]

---

[1]. أبو نواس، ديوانه ، تح أحمد عبد المجيد الغزالي ، دار الكتاب العربي ، دط ، 1982 ، ص350-351.

[1] . أبو تمام ، ديوانه ج3 ،شرح الخطيب التبريزي ، تح محمد عبدو عزام ، دار المعارف ، 1964 ،ص.213

في البيت صورة شعرية مشحونة بجماليات ساهمت في تصوير صفة البياض ، في قوله :" و تسرب في البياض " فشدة بياضها تجاوز قوة و شدة الضياء ، فاستعان بالأضداد اللّغوية : البياض و الظلام و بالتكرار النور و الضياء.

فالغزل العباسي قد خضع لمؤثرات تراثية ، و لمستجدات العصر نفسه ، و إذا بحثنا جيدا نعثر على أثر الشعراء العباسيين في شعراء الأندلس ، لأن هذا سيوصلنا إلى " مدى التقليد والأصالة و مواطن القديم و الجديد و مظاهرها."[2]

والشعر العربي الأندلسي مثل باقي الفنون له صلة وثيقة بتراثه ، ويشكل الغزل جزءً كبيرا من أشعارهم و من حضارتهم ، و ذلك لتأثير جمال الطبيعة في هذه البلاد ، و قد اشتهر المذهب العذري في بلاد الأندلس ، و حذا الشاعر حذو شعراء بغداد في التغني بالحب العـــــــذري و انتقل تأثير الغزل الحسني إلى الأندلس ، فبدئوا يصفون المرأة في المواضع التي تفتن فنجدهم " يصفون استقامة عودها مظهرين : التباين بين الردف الثقيل و الخصر النحيل الذي هو من أكبر مواضع جمال الجسد الأنثوي عند شعراء الأندلس "[3].

و تناول الشعراء موضوع الغزل في كلّ العصور ، فعبّروا عن حبهم و لوعتهم و أشواقهم للمحبوبة ، و من مثل ذلك ما قاله البارودي في محبوبته ، و قد رمز إليها باسم ليلى :

و لا تسلمي عينيَ للسهد و البكا فإنّهمـــا مجرى هواك إلى قلبـــــي

و إنّي لراضٍ من هواكِ بنظـــرةٍ و حســـبي بها أنت لم تبخلي حسبي

إن كان ذنبي إنّ قلبي معلـــــقٌ بحبّـــك يا ليلى فلا تغفري ذنـــبي [1]

أكثر الشعراء من مناداة و نعت المحبوبة بأسماء النساء اللواتي ترددن اِسمهن على ألسنة الشعراء القدامى ، و هذا البارودي يناديها باسم ليلى و هو يرضى من هوى محبوبته بنظرة فيناديها مسترحما بما أصابه من ألم و حبّ.

كما شبّه محمود سامي البارودي محاسن المرأة بالغزلان في قوله :

وا لوعة القلب من غزلان أجنبية تكـــاد تشكر من أحداقها الراحُ

من كلّ مائسة كالغض قد جمعت بدائعهـــا كلّها للحسن أوضاحُ

---

[2]. يوسف بكار ، اتجاهات الغزل ، دار المعارف بمصر ص 13

[3]. قارثيا غومس ، الشعر الأندلسي ، تر طاهر مكي ، القاهرة 1958 ، ص 85

[1]. محمود سامي البارودي ، ديوانه ص 109

فالعين نرجسته ، و الشّعر سوسنة و النّهـــد رمانة و الخدّ تفـــــاحُ [2]

عبر الشاعر عن محاسن امرأة أجنبية موظفا التشبيه ، فهو يراها من الغزلان فقامتها مائس كالغصن ، و عينيها نرجسة ، و شعرها سوسنة ، ونهدها رمانة ، وخدّها تفاحة.

و قد عبّر يوسف الأسير عن مفاتن المرأة ، إلا أنه جعل من الطّبيعة تحاكي محاسنها في قـــــول :

أمّا السلوُ فلا يقضي به القاضي و كيف أسلو مع الحسن الذي فيك

الغصن شَبْهُ قدٍ فيك نهاض و في محياك بدر التمّ يحكيـــــــك

و برق ثغرٍ حكاه عند إيماضٍ و جيدُ ريمٍ بلا حليّ يحليـــــــــك

و شعر فرع إليّ الأقدام فضفاض و مبتسم ختم ياقوتٍ على فيـــــك

و خال مسكٍ بروضٍ الخدّ مرتاض و عشـــــــرُ أقلام بلورٍ بأيـــــدك

قد زرتني مرّة في بعض أغراضي ثنـــــي و لا تجعليها بيضة الدّيك [1]

أعجب الشاعر يوسف الأسير بمفاتن المرأة مثل غيره من الشعراء إلا أنه قد إلتفت إلى جمال أصابعها التي رآها عشرة أقلام بلور بيدها وجعل الطبيعة تحاكي محاسنها مستخدما التشبيه المقلوب .

5/ الفخر و الحماســـــة: لقد ارتبط موضوع الفخر ارتباطا وثيقا بالحروب ، فالحروب عند الشاعر الجاهلي بمثابة المجالات الفسيحة و الواسعة التي تتيح له فرصة الحركة في دائرة الفخر حيث يتفاخر بنفســـه و ببطولاته ، وأخلاقه ، وأصله ، وقوة بيانه ، أو يفخر بجماعـــــــة أو أمة، و لّما كانت حياة الجاهلية صعبة و شاقّة ، دفعت بالشعراء إلى الإكثار من الفخر بحياتهم فيها ، و خبرتهم بها ، و صبرهم عليها ، و قدرتهم على التغلب عليها .

و قد حرص الجاهلي في فخره على الجمع بين موقفين له في الحياة :موقفه في الحياة المسالمة و موقفه في حياة الصراع بين القبائل .

و عرف الفخر انتشارا واسعا عبر العصور ، فصوّروا بطولاتهم تصويرا يصل إلى حدّ المبالغة ، و من مثل ذلك ما قاله الأمير عبد القادر مفتخرا و متحمسا للجيش المسلم :

الباذلون بيوم الحرب أنفسهم لله كم بذلوا نفسا و أبـــــــدانا

---

[2] . المرجع نفسه ، ص 127

[1] . يوسف الأسير ، ديوانه ، ص49

الضاربون بيض الهند مرهفة تخالها في ظلام الحرب نيرانـــــا

و الطاعنون بسمر الخط عالية إذا العدو رآها شرعت بانـــــا

و المصطلون بنار الحرب شاعلة مطلوبهم منك يا ذا الفضل رضوانا

و الراكبون عتق الخيل ضامرة تخالهـــا في مجال الحرب عقبانـــــا

جيش إذا صاح صيّاحُ يوم حربهم فصابو من عداهم صبره خانـــا [1]

رسم الأمير عبد القادر صورة للجيش المسلم يظهر من خلالها قوته و شجاعته واستعداده الحربي ، و قد جاءت صورته ذات صبغة دينية لأن الجندي المسلم المشارك في الحرب يريد نصرة الدين الإسلامي ومرضاة الله عزوجل ، لذا حرص الشاعر على تثبيت نفوسهم و رفع هممهم و تقوية عزائمهم و ترسيخ الثقة بالله عزوجل في قلوبهم .

كما افتخر البارودي في شعره ، من مثل ذلك ما قاله :

وَفَجَّرَتْ يَنْبُوعَ البَيَانِ بمنطق عَذْبٍ رَوَيْتُ بِهِ غَلِيلَ الخَـــوَّمِ

نَشَأَتْ بِطَبْعِي للقَرِيضِ بَدَائِعُ لَيْسَتْ بِنَحْلَة شَاعِرَ مُتَقَـــــدّمِ

يصبو بها الحكمي صبوة عاشق و تحف من طرب عريكة مسلم

قوَّمْتُهُ بعد اعوجاج قنانه و الرمح ليس يروق غير مقـــوم

فقرُ كادَ السحر يبلغ بعضما ما في طيّها لو كان غير محـــــرمِ

متشابه الطرفين ينبئ صدره عما تلاحق فهو بادي المعلـــــم

أحكمت منطقه بلهجة مغلقٍ يقظ البديهة في القريض محكـــم [1]

نلاحظ أن الشاعر يميل إلى المبالغة في فخره بنفسه و بشعره خصوصا عندما يجعل نفسه محييا لأنفاس القريض ، و هو الذي قوّمه بعد إعوجاج و جمع السحر و ضروب المحاسن ، فلا يرى سواه من الشعراء حوله لاعتزازه بنفسه وتمجيده لذاته .

و قول البارودي:

فأنا ابن نفسي إن فخرت وإن أكن الأغر من سلف الأكارم أنتمي

---

[1] . الأمير عبد القادر ، ديوانه ، ص 92-93

[1] . سامي محمود البارودي ، ديوانه ، ص 329

و الفخر بالآباء ليس بنا فـــــــع إن كانت الأبناء خور الأعظم[2]

نجد الشعراء كانوا يتفاخرون قديما بآبائهم و أمجادهم غير أن البارودي يرى أن الفخر يكون بفعل الفتى .

6/ الوصـــــــف :

للوصف معان كثيرةٍ فهو عند ابن رشيق :" الشعر كله إلاّ أقله راجع إلى باب الوصف ."[1] أما أصل الوصف في اللّغة " الكشف و الإظهار ، يقال قد وصف الثوب الجسم إذا نم عليه و لم يستره " [2] . وقد لاحظ ابن رشيق تطوّر مادّة الوصف ، فهو يقول :" و ليس بالمحدث من الحاجة إلى أوصاف الإبل و نعوتها و القفار و مياهها ، و حمر الوحش و البقـــر و الظلمات و الوعول بالأعراب و أهل البادية ، لرغبة الناس في هذا الوقت عن تلك الصفـــــات "[3] و أكثر القصائد التي تناولت الوصف تخضع للمنهج التقليدي الذي خضع له الشعر الجاهلي حيث تبدأ بالمقدمة ، ثم تنتقل للرحلة ثم تمضي في الموضوع الذي سيصفه الشّاعر و نأخذ على سبيل المثال قصيدة المرقش الأكبر السينية ، في قوله :

أمن آل أسماء الطّلول الدّوارس يخطّطُ فيها الطير قفو بسابسُ[4]

و من خلال مقدمة طللية قصيرة ينتقل إلى وصف الصحراء الموحشة و قد أطبق اللّيل من حولـــــــه :

ودوية غبراء قد طال عهدها تهالك فيها الورد و المرء ناعسُ
قطعت إلى معروفها منكراتهـــا بِعيهَامَةٍ تنسلُّ و اللّيلُ دامـــسُ
تركت بها ليلا طويلا و مـــترلا و موقد نار لم ترمهُ القوابـــسُ
و تسمع تزقاء من البومِ حولنا كما ضربت بعد الهدوء النواقسُ[1]

---

[2] . المصدر نفسه ، ص 330

[1] . ابن رشيق العمدة 2، ص 226

[2] . ابن منظور ، لسان العرب ، مادة(وصف)

[3]. ابن رشيق العمدة 2، ص 227

[4]. مي يوسف خليف ، القصيدة الجاهلية في المفضليات ، دار غريب للطباعة ، القاهرة ،دط ،دت،ص 73

[1]. مي يوسف ، القصيدة الجاهلية في المفضليات ، ص 74

ثم يتحدث الشاعر عن جوده ، فيصور قدر طعامه و هو على النّار ، و قد أقبل الضيوف ينتظرون من حولها ، و هو يحضّر الطعام بوجه بشوش و طيبة نفس في قوله :

و قد ترى شُمْطَ الرّجال عيالها لها قيم سهل الخليفة آنـــــــسُ

ضحوكٌ إذا ما الصّحب لم يجتروا له و لا هو مضياب على الزَّادِ عابسُ[2]

ثـــــم يصور لنا ذئبا قادما إليه ، فلم يبخل عليه و أكرمه مثلما يكرم الضيوف و قد أشبعه ، و سُرَّ الذئب ، في قوله :

و لّما أضأنا النّار عند شوائنا عرانا عليها أطلس اللّون يائـــــسُ

نبذت إليه حزّة من شوائنا حياءً و ما فحشى على من أجالسُ

فاض بها جذلان ينفضُ رأسهُ كما آب بالنَّهبِ للكمَّى المجالـــسُ[3]

و ينتقل الشاعر إلى و صف الصحراء ، فيصور لنا مشاهد الجبال و قد غطاها السراب و كأنها غارقة في بحر ممتد من الرمال ، و قد ذكرته الصحراء مرة أخرى بناقته ، إلى وصفها في قوله في الأبيات التي ختم بها القصيـــدة :

و أعرض أعلام كأن رءوسها جِبـَـال فيِ خليج تَغَامـــــــسُ

إِذَا عَلم خَلَّفْتَهُ يُهْتَدِى بـــه بـــــدا علم في الآل أعبر طامس

تعاللتها و ليس طيّ بدرهـــا و كيف التماس الدّر و الضرع يابس

بأسمِ عارٍ صدره من جلازه و سائـــره من العلاقة نائـــس[1]

و قد وصف القدماء أمثال الأعشى و عدي بن يزيد الخمرة ، و أخذ وصفها يكثر في أواخر العصر الأموي خاصة عند الوليد بن يزيد ، أمَّا في عهد الأمين فانتشر نتيجة إتساع موجة المجون في هذا العصر ، مما أدى إلى توسع المعجم الفني لشعر الخمرة و إزداد ثـراؤه و تنوعت صوره ، و اهتم الشعراء بإبراز الخصائص الفنية للخمرة من خلال تصوير ألوانهـــا و روائحها و مذاقها و أوانيها و مجالسها ،و من مثل ذلك ما قاله أبو نواس في إحدى خمريات ـــه :

يَا شَقِيقُ النَّفْسِ من حكم نِمْـــتَ عَنْ لَيْلَى وَ لَمْ أَنَـمْ

---

[2]. المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

[3]. المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

[1] . المرجع نفسه ، ص75

فَاسْقِنِي الخَمْرَ الَّتِي اِخْتَمَرَتْ بخمـــار الشَّيْبِ فِي الرَّحِمِ
بقَّت إنصات الشباب لهـا بَعْدَمَا جَازَتْ مَدَى الهَـرَمِ
فَهِيَ لِلْيَوْمِ الَّذِي بُزِلَـــتْ وَ هِيَ تَرِبُ الدَّهْرَ فِي القِدَمِ
عُتِقَتْ حَتَّى وَ لَوْ اتَّصَلَـتْ بِلِسَـــانٍ نَاطِقٍ و فَـــمِ
لاحْتَبَتْ فِي القَوْمِ مَاثِلَـــةٌ ثُمَّ قَصَّتْ قِصَّةَ الْأُمَـــــمِ
قرعتها بِالمزَاجِ يَـــــدُ خُلِقَتْ لِلْكَأْسِ وَ القَلَـــمِ"[2]

فظهور الذوق العام و أصبح كلّ ما يتعلق بالصحراء بعيدا عن الحياة العربية ، حيث تجد الحواضرو المدن و القصور ، و البساتين ، فمن الطبيعي أن يهتم الشاعر بهذه الجوانب المادية من الحضارة الجديدة ، و من مثل ذلك وصف أبو النواس لحرافيش التي على شكل أســـــد و التي على شكل عقاب كانت للأمين :

سَخَّرَ الله للأَمين مَطَايـاَ لَمْ تُسَخَّر لِصَاحِب المِحـــــرَاب
فَإِذَا مَا رِكَابُهُ سَارَ بـَـــرًّا طَّـــارَ فِي الماءِ رَاكِبًا لَيْثٌ غَابَ
أَسَدًا بَاسِطاً ذِرَاعَيْهِ يَعْدُو أهـــرت الشَّدْق كالح الأَنْيَاب
لاَ يُعَانيه باللّحَامِ وَلاَ السُّوطِ وَلاَ غَمْزُ رِجْلِهِ فِي الرِّكَاب
عَجِبَ النَّاس إذَا رَأَوه على صورة لَيْثٍ يمرمر السِّحَـــــــاب
سَبَّحُوا إِنْ رَأَوْكَ سِرْتَ عَلَيْهِ كَيْفَ لَوْ أَبْصَرَوكَ فَوْقَ العُقَاب
ذَاتِ زُور وَ مُنْسَرٍ جَنَاحَيْنِ تَشْقُّ اَلْعُبَابَ بَعْدَ اَلْعُبَـــاب
تَسْبِقَ الطَّيْرَ فِي السَّمَاءِ إِذَا مَا اَسْتَعْجَلُوهَا لجَيئَةٍ وَ ذَهَـــاب"[1]

كما ظهر و صف الس فن ، حيث نجد قصائد كثيرة ، ومن مثل ذلك وصف الحسين بن الضّحّاك سفينة في نهر الدجلة في قوله :

سكنا إلى خير مسكونـة يتممها راغب من أمـــــم
مباركة شاد بنيانـــــها بخير المواطن خير الأمـــــم
كأن بها نشر كافـــورة لبرد نادها و طيب النســـم

---

[2] . أبو نواس ، ديوانه ، ص 41

[1] . أبو نواس ، ديوانه ، ص 265-266

كظهر الأديم إذا ما السّحا ب صـــاب على متنها و انسجم

مبراة من وصول الشـــتاء إذا ما طمى وحله وارتكـــــم

فما أن يؤل بها راجـــــل يمر الهوينا و لا يلتطـــــــــم

و يمشي على رسله آمـــنا سليم الشراك نقي القـــــــدم"[1]

أما وصف الطبيعة فقد تطور تطورا واضحا ، مقارنة بالشعر القديم ، فبعد ما كان الشعراء يصفون القفار و الحيوان الوحشي أصبحوا يصفون المنارة و البساتين و هذا ما يؤكد عليه جرونباوم في قوله :" إن المقاطع الشعرية العديدة التي عالجت من قريب أو من بعيد نواحي مختلفة من المشاهد العربية أو من ظواهر الطبيعة لم تنتج عن الآثار الوجدانية التي بعثتها الأشياء المرسومة في نفس الشاعر ،وإنما جرى اقحامها في تضاعيف القصيدة بواحد من الدوافع الثلاثة التالية :

حرصا على إبراز الخصائص الشخصية جريا على نمط تقليدي راسخ رغبة في الشيء الموصوف بالذات ... و على الإجمال فالشاعر القديم عندما يأخذ في وصف الطبيعة التي تحيط به فإنه يتوجه بصورة خالصة إلى مظاهرها القاسية الجافية المخيفة ، فمواهبه الوصفية أسرع استجابة إلى داعي المشهد العاتي كمنظر الصحراء المهلكة و العاصفة العاتية .

و جمال عرضه ينبثق من أمانة الشاعر في نقل المشاهد لا في انفعاله بالمؤثرات الوحيّة "[2]

فكان البحتري في وصفه شاعر الطبيعة و شاعر العمران و له لوحات فنية جمع فيها ألوانا من المباهج الفاتنة التي استأثرت قلبه ،و سيطرت على حسه فنجده يصف الربيـــــــع و النسيم ، و شقائق النعمان ، و الرياض المزهرة ، كما تناول وصف بعض الحيوانات كالذئب و الأسد و الفرس.

أما العمران فقد ولع بوصف القصور ، و من مثل ذلك وصفه لإيوان كسرى في قوله :

صُنْتُ نفسي عما يدنس نفسي و ترفعت عن جَدا كل جبسِي

وتماسكت حين زعزعني الدّهـــ ـــر التماسا منه لتعسي و نكسي

بُلَغٌ من صبابة العيش عنـــدي طفقتها الأيام تطفيفا بخـــس

---

[1] . ابن المعتز ، الطبقات ، ص 83-84

[2] . محمد عبد المنعم خفاجي ، دراسات في الأدب العربي الحديث و مدارسه ، مكتبة الأزهر أمام مكتبة الأزهر ،دار الطباعة المحمدية ، ض 160

و بعيد ما بين وارد رفـــــــه علل شربه و وارد خمـــس

و كأن الزمان أصبح محمـــــولا هواه مع الأخس الأخـــــس

واشترائي العراق خطة عبـــن بعد بيعي الشام بيعة وكـــس

لا يزيني مزاولا لإخبـــــاري بعد هذي السلوى فتنكر مسي

و قديما عهدتني ذاهـــــــــنات آبيات على الدنيات شمـــس[1]

من خلال هذه الأبيات يبدأ الشاعر بيت المطلع مباشر المعنى خاليا من التصوير الفني و يتحدث عن نفسه و يستكنف أن يطلب العطاء من الآخرين ، مع محاولة مقاومة الدّهر وكان لهذه البداية مبرراته فهو ليس أمام ممدوح يحاول الكسب و العطاء منه وإنما وقف أمام إيوان كسرى الذي وجد فيه من الكآبة مع ما يتسق مع كآبته لعله يجد فيه عزائه كما يوجد من تشابه بين واقعه النفسي وواقعه الإيوان ، كما أراد أن يخلق لذاته الشاعر فرصة التصوير لما يحويه الإيوان لتبقى صورته محفورة في أذهاننا كما رآها البحتري أنداك .

و استمر الشعراء في موضوع الوصف في كل عصور الأدب العربي ، واهتموا به و لأن لكل عصر خصائص و مستجدات فإننا نجد الشعراء قد جددوا في هذا الفن عبر العصور لنجد في العصر الحديث البارودي يصف بسالته في ساحة المعركة ، في قوله :

وَ بَحْرٌ مِنَ الهَيْجَاءِ خُضْتُ عُبَابَه و لاَ عاَصِم إلاَّ الصَّفِيحُ المشطب

تُظَلُّ بهِ حُمَرٌ المَنَايَا وَ سُودُهَا حَوَاسِرُ فِي أَلْوَانِهاَ تَتَقَلَّـــــبُ

تَوَسَطَتْهُ وَ الخَيْلُ بِالخَيْلِ تَلْتَقِي وَ بَيِضُ الظُّبَا فِي اِلْهَامِ تَبْدُو وَ تَغرَبُ

فَمَا زَاَلَتْ حَتَى بَيْنَ الكَرُّ مَوْقَفِي لَدَى سَاعَةُ فِيهَا العُقُولُ تَغَيُبَا [1]

اهتم الشعراء كسابقيهم بوصف المعارك و الحروب ، غير أن البارودي تميز عن شعراء عصره كونه شاعر و فارس شارك في الكثير من الحروب فها هو يصف فروسيته وبطولاته

---

[1] . البحتري ، ديوانه ، تح شرح حسن كامل الصوفي ، دار المعارف مصر ، القاهرة ، دت ،ص1151

[1] . البارودي ، الديوان ، ص 97

داخل المعركة متفخرا ببطولته ، و اعتمد في ذلك على قوة الأسلوب و جزالة اللفظ و اللون و الحركة و ليقدمها لنا في لوحة فنية مفعمة بالحياة.

المبحـــث الثانـــي : موضوعات القصيدة العربية المستحدثة:

1/ الشّعر السياسي و الدعوة إلى الثّورة ضد الظّلم:

إن الأحداث السياسية التي شهدتها البلاد العربية أدت إلى نمو حركات وطنية ثورية خصوصا بعد تدخل الدّول الأجنبيّة في شؤون العرب ، و قد عمّت الثورات و التّمردات على الأوضاع المزريّة ، وظلم بعض الولاة ، فكان للشعراء حضورا في ظلّ هذه الظروف لأنّنا نلتقي في عصرنا الحديث مع جيل نضجت في نفسه المعاني الوطنيّة ، و ذلك بالدّعوة إلى الثّورة على الظلم و المطالبة بالحقوق ، فنظموا قصائد حملت في مضمونها الدّعوة إلى الحريـة و الخلاص من الاستعمار و سيطرته ، أو من بعض الولاة الذّين كانوا عونا له .

فهذه الفترة مثلت تطورا في مفهوم وظيفة الشعر ، لأنّه ارتبط بالحياة و مستجداتها ممّا جعل الشّاعر أكثر ارتباطا بواقعه و مجتمعه ، و من الشعراء الذين كان لهم حضورا قويا نذكر على سبيل المثال محمود سامي البارودي حيث نجده يدعو شعبه إلى الثورة بعد الذّل و الهوان الذي شهده ، و يحرّضه و يحثّ حماسهم في قوله :

فَيَا قَوْمُ هُبُّوا إنَّما العُمْرُ فُرْصَةٌ ... وَ فِي الدَّهْرِ طَرقٌ جَمَّةٌ و مَنَافِعٌ
أَصَبْرًا عَلَى مَسِّ الهوان و أَنْتُمْ ... عَدِيدُ الحصَى إنِّي إلى الله رَاجِعُ
و كَيْفَ تَرَوْنَ الذُلَّ دَارَ إِقَامَةٍ ... و ذلك فَضْلُ الله في الأرضِ واسِعُ
أرَى رُؤُوسًا قَدْ أيْنَعَتْ لحِصَادِهَا ... فأيْنَ و لا أين السّيوفُ القواطِعُ
فكُونُوا حصيدًا خامدين أو أفْزِعُوا ... إلى الحرْبِ حتّى يَدْفَعُ الضَيْمُ دَافِعُ[1]

و نعثر على مطلع قصيدة للشاعر إبراهيم اليازجي يدعو فيه إلى الثّورة على الولاة الأتراك في الشّام ، حيث أنّ العرب قد طال نومهم و حان الاستيقاظ منه رفضا للظلم و المذلة و المهانة فيقول:

تَنَبَهُوا و اسْتَفِيقُوا أيُّها العربُ ... قد طَمَى الخَطْبُ حتّى غَاصَتْ الركبُ
فيم التَّعلّلُ بالآمال تخدعكم ... و أنتم بين راحَاتِ القنا سلَبُ
الله أكبر ما هذا المنام فقدْ ... شَكَاكم المهد و اشْتَاقكم للرَّبُ
كم تظلمونَ و لستم تشتكون و كم ... تُسْتَغضبون فَلاَ يَبْدُو لكم غضب

---

[1] . المصدر السابق ، ص233-234

ألفتم الهون حَتّى صار عندكم طَبْعا و بَعْض طباع المرء مكسب
وفارقْتُم لطول الذُلّ نَخْوَتكم فليس يُؤْلمكم خَسَفٌ و لا عطب[1]

كما تحدث جبرائيل الدلال عن ظلم السلطان التركي عبد الحميد الثاني ، و دعا الشعب إلى الثورة و طالب بالحكم الجمهوري الذي يتساوى فيه جميع الناس ، و هذا ما أدى إلى سجنه حتى توفي فيه ، كما عرض في قصيدته جور الملوك و الحكام و رجال السياســـــة و أصحاب الدين ، فيقول :

و كذا الملوكُ فَلَيْسَ يَنْكُرُ ما جَرَى فينَا من اسْتِبْدادِها ووثُوبِها
أو جُورِ من فتح الممالك عُنْوَةً و بَغَى على سُكانِها و غَرِيبِها
فبِنَصْرِه خذَل العلوم و أَخْرَبَتْ تلك البلاد جُيُوشهُ بِحُرُوبِهاَ
أودى بأسباب المعيشة بطشها و على التِّجارة سدّ أصل دروبها
نزل البَلاَءُ على الفِلاَحَةِ و البوا ر فأمحلت بغراسها و حبوبها

...

ذَبَّحَ العباد على الوهادِ بظلمه و سَقَى المهاد دماءها عن صوبها[1]

ونجد الشاعر محمد العيد آل خليفة يحث شعبه على استعادة أمجاده و ذلك بتوحيد صفوفه و عدم الإصغاء للعدو لأنّه يبثّ فيه الفرقة ، لذا يتوجب على الشعب الجزائري أن يتوكل على الله عز وجل و يقتدوا بنبي الله صالح عليه السلام الذي نجا من القوم الظالمين ، فيقول:

فرُدُوا مَجْدَ مَاضيكم و حوطوه بأرصاد
وَقُوا أَنْفُسكم نـــــــــــــــا رَ عَدَوات و أحقاد
يزيد الخصم إيقادًا لها من بعد إيقادِ
بغت واستكبرت عاد و لم تغلب أخا عادِ
دَعَا الله فَنجّـــــــــــــــاه بإنجَـــــــــــــادِ و إنجَــادِ[2]

---

[1] .محمد الشهال الطرابلسي ، ديوان عقد اللآل من نظم الشهال ، مطبعة البلاغة في طرابلس الشّام 1312 هـ (د ط) ، ص 25

[1] . جمال باروت ، حركة التنوير العربية في القرن (19م) ، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ، (د ط) دمشق 1994 م ، ص 156-157

[2] . العيد محمد ، الديوان ، ص 78

و يدعو الشاعر الشّباب إلى التّطلع على أمجاد الأمة الإسلامية و الاقتداء بها لأنّها مصدر إلهامهم و تشجيع لهم للقضاء على الظلم السائد و على الجبهات التي تريد محو الهوية الجزائرية و عروبتها و تاريخها فيقول :

أهلا و سَهْلاً بالفدَى و رِجَالِهِ — الطّامحين إليه غير القنّع
أذوي العمائم و العمامة شارة — للعربي و زينة للأصمعي
من فيكم يحي خلالها أربعا — يحي الجزائر بالخلال الأربع؟
أذوي العمائم راجعوا تاريخكم — من منذ عهد الداي حتى تبع[1]

كما يحث الأخطل الصّغير (بشارة خوري)* في قصيدته (سلمى الكورانية) شعبه على الثّورة ضد الغرباء المستعمرين في قوله :

لبنان ما لفراخ النّسر جَائِعَةٌ — و الأرْضُ أرضك أعلاها و أدناها
أللغريب اختيال في مسارحها — و للقريب انزواء في زواياها
كأنّ ما غرس الآباءَ من ثمر — يغيّر أبنائهم قد طاب مجناها
و ما بنوه على الأحقاب من أطم — لغير أبنائهم قد جَلَّ سكانها[2]

قد شغلت القضايا السياسية حيزا واسعا من الشعر المعاصر ، نظرا للأوضاع التي مر بها العالم العربي ، فالشاعر الحديث استيقظ فيه الشعور العربي و الإحساس بالشعبية و إدراك رسالته ، وارتقى إلى مقام القيادة و التوجيه فأصبحنا نرى شباب الشعراء يصرون على السير في المقدمة لأن رسالتهم لا يمكن أن تنفصل عن الشعب الذي خرجوا من أعماقه فراحوا في نظم قصائد حرة وجدوا فيه متنفسهم الوحيد و خصوصا أن أغلبهم تعرض للمضايقات بسبب المواضيع التي تناولها لذا ظل أغلب الشعراء يعانون عذاب التشـــــرد و مرارة الإبتعاد عن الوطن.

و سنستهل بالشاعر عدنان الصائغ* في قوله :

---

[1] . المصدر نفسه ، ص 149

* . بشارة الخوري : بشارة عبد الله الخوري البيروتي ولد عام 1885م و توفي في بيروت بتاريخ 31يوليو 1968، لقب بالأخطل الصغير و السبب هو اقتداءه بالشاعر الأموي الأخطل التغلبي .

[2] . إيليا الحاوي ، أعلام الشعر العربي الحديث ، منشورات المكتب التجاري للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت ، ط1 ، 1970، ص 272

و يشير الشاعر عدنان الصائغ إلى المحتلين الذين اغتصبوا وطنه العراق (أمريكا و بريطانيا) حيث شيّدُوا عمارات مكان العمارات التّي هدمت ، و كأنهم في وطنهم و على أرضهم فيقول :

تعلُو العماراتُ ...تعلُو...تعلُو...تعلُو

لا مباليّة

فوق أنقاضنا

ما الذّي تفعل الآن

أسفل جدرانها

هل نبيع السّجائر...[1]

يشير الشاعر عدنان إلى المحتلين الذين اغتصبوا وطنه العراق (أمريكا و بريطانيا) ، حيث شيَّدوا عمارات مكان العمارات التي هدمت و كأنهم في وطنهم و على أرضهم .

كما تناول الصائغ في قصيدته " أوراق من سيرة تأبّط المنفى" قضية مهمة في عصرنا الحالي ألا و هي استغلال المستعمر النفط و تمزيق الدّول العربيّة إلى دويلات مستغفلين العرب ، في قولـه :

هذه الأرضُ

لَمْ تَعُدْ تَصْلُحُ لشيء

هذه الأرضُ

كُلَّماَ طَفَحَتْ فيها مَجارِي الدَّم و النّفط

طمع الانتهازيُّون

أَرْضُنَا التي نَتَقَيَأُها في الحاناتِ

و نتركُها كاللّذّاتِ الخاسرة

عَلَى أَسِرَّةِ القِحَابِ.[1]

---

*. عدنان الصانع ولد في مدينة الكوفة في العراق عام 1955م، عمل في الصحف و المجلات العراقية و العربية ، و قد استقر في لندن منذ منتصف عام 2004م.

[1]. قضايا العراق السياسية في مرآة شعر عدنان الصائغ ، دراسات الأدب المعاصر شتاء 1391هـ ، العدد 16، ص7-8

[1] . المرجع نفسه ، ص9

و صوّر الشاعر القصيبي*قضية الشعب الفلسطيني تصويرا دقيقا في إحدى قصائده و ذلك لأنّه يشعر بالمرارة و الغضب الشّديد فإسرائيل تقتّل النّاس و تذبحهم بأمر من شارون و يقدّم لها الدّعم الخاخام و أمريكا ، و يرى أنّ العرب ما هم إلاّ ضحايا هذه الجرائم و ليست فلسطين لوحدها ، لأنّ القضية الفلسطينية هي قضية العرب كلّهم ،ّ فيقول :

يُذْبِحُنَا شَارُون كَالْأَغْنَامِ

يشتمنا الخاخام

يصدّ عنّا عمّنا الحنون سام

و يرقب العالم ما يجري لنا

كَأَنَّهُ فِلْمٌ مِنْ الأَفلاَمِ [2]

و يعرض لنا محمود درويش الواقع المأساوي الذي يعاني منه الشعب الفلسطيني جرّاء ظلـــــم و استبداد العدو الإسرائيلي له فيقول :

وَضَعُوا على فمِهِ السلاسل

ربطوا يديه بصخرة الموتى

و قالوا: أنت قاتل

أخذوا طعامه و الملابس و البيارق

و رموه في زنزانة الموتى

و قالوا : أنت سارق

طردوه من كلّ المرافي

أخذوا حبيبته الصغيرة

ثمّ قالوا أنت لاجئ[1]

و في أبيات أخرى يرسم لنا الشاعر محمود درويش صورة العدو الإسرائيلي غير أنّها تختلف عمّا قدمه لنا الشعراء القدامى ، فيقول :

---

* . غازي بن عبد الرحمن القصيبي شاعر و أديب و سفير دبلوماسي ووزير سعودي ولد في مارس 1940 و توفى يوم 15 اغسطس 2010 بالرياض ، السعودية .

[1] .القصيبي غازي عبد الرحمن ، للشهداء ، مطبعة الجامعة الأردنيّة ، عمان ،ط1 ،2002 ، ص 89

[1] . محمود درويش ، مجموعة من كتاب المختلف الحقيقي ، دراسات و شهادات ، دار الشروق للنشر ، عمان ، الأردن ، ط1 ،1999 ، ص 166

إنّي أحلم بالزنابق البيضاء

بشارع مغرد و مترل مضاء

أريد قلبا طيّبا ، لا حشوة بندقية

أريد يوما مشمسا ، لا لحظة انتصار

مجنونة...فاشية

أريد طفلا باسماً يضحك للنّهار

لا قطعة في الآلة الحربية

جئت لأحيا مطلع الشموس

لا مغربها [1]

و يقول الشاعر خليل مطران :

قَرَأْتُ القُرْآنَ

تَبّتْ يَدَا أبي لَهَبٍ

فأعلنت وسائل الإذعان

أَنَّ السُّكُوتَ مِنْ ذَهَبٍ

أحببت فقري و لم أزل أتلو:

" و تَبْ "

" مَا أَغْنَى عَنْهُ مَالَهُ وَ مَا كَسَب "

فَصُودِرَتْ حُنْجُرَتِي

بِجَرْمِ قِلَّةِ الْأَدَبِ

وَ صُودِرَ القُرْآن

لأَنَّهُ حَرَّضَنِي عَلَى الشَغَبِ[1]

---

[1]. يوسف حطيني في سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش نموذجا) دراسة ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، سوريا ، (د.ط) ،2010 م ، ص 56

[1] . أحمد مطران ، لافتات (1) ، الكويت ، الطبعة الأولى ، 1984 ، ص 11

يشير الشاعر أحمد مطران إلى الحكام المستبدين لذا شبههم بأبي لهب لأنّه مثال و نموذج في الطغيان و الظلم ، إلا أنّه ككل نهاية مستبد سَيَهْلك الحكام الظالمون رغم طول فترة حكمهم و استبدادهم ، فهم هالكون في نهاية المطاف و في موضع آخر يقول الشّاعر :

قِفُوا حَوْلَ بَيْروت
صَلُّوا عَلَى رُوحِهَا وانْدُبوُهَا
لِكَيْ لاَ تثيروا الشُّكُوكَ
و سَلُوَا سُيُوفَ السباب لمن قيّدوها
وَ مَنْ ضَاجَعُوهَا
و من أمرقوها
لكي لا يثيروا الشكوك
وَ رَصُوا الصكوك
على النّار كي تطفئوها
و لكن خيط الدّخان
سيصرخ فيكم دعواها
و يكتب فوق الخرائب
"...إذا دخلوا قرية أفسدوها "[1]

هنا الشاعر يقف على أطلال بيروت و هي تتدمر من قبل اليهود و المعضلة الكبيرة ليس لوحدها و إنّما تآمر معها حكام العرب فتحولت إلى خراب و دمار ، فهؤلاء الحكام لم يجلبوا لها إلاّ الخراب.

و قد تناول الشعراء الجزائريون الأحداث السياسية الداميّة التّي شهدها وطننا خلال التسعينات و من مثل ذلك ما قاله الشّاعر ميلود جيزار :

وطني نهر عسل
يَعْبَرُ الحُزْنَ ...لصَفْصَافِ الْوَطَنِ
وَطَني ...سِرْبُ حجْل
يملأ الأفق

---

[1] . أحمد مطران ، لافتات (1) ، ص 69

و يحتّل فضاءات العقل

وَطَنِي بَاقَةَ وَرْد

فِي كَفّي

وَطَنِي ...دُوَارُ شَمْسٍ يَشْعل

و أغابٍ تملأ المنفي حنينا

و جنونًا ...و شجن [2]

تحدث الشاعر عن الوطن الجريح الذي تعمّه الفوضى و اللاّ أمل فاستعان بكل الصفات التي توحى باليأس و العدم ، فهو نهر عسل يعبر الحزن ، و باقة ورد في كفن ، و دوار شمس يشتعل ، و كل هذا ليعطينا صورة حقيقية نرى من خلالها معاناة هذا الوطن .

و حاول البعض قتل وطننا الأمّ خلال المرحلة الحرجة التّي مرّ بها في التسعينات، و في هذا يقول الشّاعـــــر عز الدّين ميهوبي :

مرّ عامٌ

مرّبي نعشٌ

سألت النّاس من ؟

قالوا " وَطَنْ "

قُلْتُ مَهْلاً

وطني أكبر من هذا الزمَنْ[1]

الأعمال الشعرية للشاعر عز الدين ميهوبي تحمل رؤيا سياسية واضحة ، فهو يرى أن البعض حاولوا قتل الوطن العزيز ، لكن على الرّغم من كل المشاكل السياسية التي مر بها إلا أنه يعود من جديد ليتجلى ، فالوطن لا يموت و هو أكبر من هذا الزمن .

2/ الشعر الاجتماعـــــــــي :

إن الشّعر الاجتماعي يجسِّد لنا صورة الحياة الاجتماعية بشتى أشكالها و قد اتّجه الشّعراء في العصر الحديث لمعالجة قضايا المجتمع ، و تصوير حياة النّاس في شتّى مجالاتها و مشاغلها "

---

[2] . واسيني الأعرج ، ديوان الحداثة ، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريين ، ط1، (د.ت) ، ص 28

[1] . عز الدّين ميهوبي ، اللعنة و الغفران ، منشورات أصالة للإنتاج ، سطيف الجزائر ، ط1،1997 ، ص 46

فموضوعات الشعر الإجتماعي تتصل اتّصالا وثيقا بالمجتمع الذي يعيش فيه الشاع ـــــــر ".[1] و ذلك لأن الشاعر لا يعيش في عزلة في هذا المجتمع ، و إنّما يعيش فيه فيخالط أفراده لذا فموضوعات الشعر الاجتماعي تمثل العلاقات العامّة بينه و بين من يحيون معه ، و يمرّون بظروف إجتماعية تتّصل بمشاعره من قريب أو بعيد "[2].

إنَّ الشاعـــــر يتأثر بمجتمعه و يستمد منـــه الكثير من الموضوعات ، و يعبر عنها في شعـــره ،و يكون بذلك قد أعاد تشكيل الواقع بطريقة خاصّة و بلغة خاصّة ، فهو يتّخذ من الشّعر وسيلة ليعبّر عن واقع مجتمعه ، لكنّه ينطلق من نظرته للحياة.

و يهدف الشّاعر من خلال تناوله موضوعات إجتماعية إلى كشف المشاكل الموجودة في مجتمعه ، و القيام بحلّها و إصلاحها بطريقة فنيّة و شعريّة ، لأنّ الشّاعر يحمل رسالة أسمى يهدف إلى تحقيقها من خلال شعره " فالشّعر الذّي لا يحمل رسالة و لا يخدم هدفا اجتماعيا يصبح نوعاً من الأصوات المجردة التّي قد تكون جميلة ، وربّما مفيدة في الظروف السّويّة للمجتمعات المتقدمة،و لكنها مهما كان جمالها غير مفيدة و لا جميلة لدى المجتمعات التّي تعاني من التخلّف و الظلم السياسي و الاجتماعي" .[3]

فالشاعر يعيش مع أفراد المجتمع و من الطبيعي أن يتأثر ببيئته الإجتماعية ، لأنّ له صلة بواقعه المعيش و لا يمكنه تجاهله ، و هذا ما جعل العقاد يقول عن حافظ إبراهيم :"فهو شاعر الحياة القومية في كلامه عن اللّغة الفصحى ، وعن السّفور ، و عن الحجاب ، و عن فاجعة دانشواي ، و عن أزمات المال و السياسة ، وعن مضاربات الأغنياء في سوق القطن ، وإضرار الشركات بالبلاد ".[1] و من القضايا التّي تناولها حافظ معاناة النّاس من غلاء أسعار السلع بالأسواق :

أيُّها المصلحون ضاق بنا العيـــ ... شُ و لم تحسنوا عليه القياما

عزت السلعة الذليلة حتّى ... بَاتَ مسح الحذاء خطبا جساما

و غدّا القوت في يد النّاس كاليا ... قوتِ حتّى نوى الفقير صياما

يقطع اليوم طاويًا و لديه ... دون ريح القتار ريح الخرامى

---

[1] . سعد إسماعيل شلبي ، البيئة الأندلسية و أثرها في الشعر (عصر الملوك و الطوائف) دار النهضة ، مصر ، القاهرة ، ص 519

[2] . المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

[3] . عبد العزيز مقالح ، الأبعاد الموضوعية و الفنية للشعر المعاصر في اليمن ، دار العمدة بيروت ، ط2 1978 ،ص 83

[1] . العقاد عباس محمود ،شعراء مصر و بيئاتهم " دار النهضة مصر ، الطبعة الثانية (د.ت) ، ص 16

و يخال الرّغيف في البعد بدرا و يظنّ اللّحوم صيدًا حراما[2]

كما تحدث حافظ كثيرا عن الفقر في شعره ، و يعود السبب إلى نشأته في المجتمع المصري الفقير ، حيث استعّل الأجانب الأيتام في الأعمال الشّاقة ، فكان يدعو دائما إلى أعمال البـّـر و الإحسان اتجاه الفقراء الأيتام ، و من مثل أقواله : حديثه عن يتيم بائس جائع يبلغ من العمر عشر سنوات :

و أَنَا ابن عَشْرٍ ليس في طُوقِي مُكَافَحَةُ الصِّعَابْ
لَمْ يَبْقَ من أهلي سوى ذِكرٍ تَنْسَاه الصّحَابْ
أمْشِي يُرَنّحُنِي الأسى و البُؤْسُ تَرْنِيحُ الشّرَابْ
فلكم ظلّت على طوى يومي و بِتُّ على تَبَابْ
و الجُوعُ فرّاسٌ لَهُ ظَفْرٌ يَصُولُ به ونَابْ[3]

و تناول الشاعر محمد العيد موضوع الفقر و الحرمان الذّي تسبّب فيه الاستعمار الغاشم فجعل الشعب الجزائري يعيش في سنوات قحط تشبه أعوام يوسف عليه السلام القاسيـــــــة ، و في الأخير يدعو هؤلاء النّيام إلى أن يستيقظوا لينقذوا إخوانهم :

فَشاَ الجُوعُ و اشتَّد عسر المعَاشِ و عادَت سُنوُ يُوسُفَ الغَابِرَة
تَفَاقَمَ كربُ الفقير الكَسِير أمَا عِنْدَكم من يدٍ جَابِرَة
يَشُقُّ عَلَيْه الرَّغِيفُ الطَّفِيفُ و تعُوزُهُ الخِرْقَةُ السَاتِرَة
فَيَا أيُّها الرَّافعُون القُصُورَ إلى الخَز في السرر الفَاخرة
ألا تذكرون حُفاة عراة أصابهم الفقر بالفاقرة[1]

و قد اهتم الشاعر بشارة خوري الملقب بالأخطل الصغير بالموضوعات الإجتماعية ، وذلك لتأثره بمجتمعه و بالظروف المحيطة به ، و ها هو يصور حال سكان الرّيف اللّبناني و ما يعانونه من فقر ، و يقارنهم بما يتمتع به النّاس من رخاء في بيروت ، في قوله:

بربّ الأرز حدثني أحقنا قولهم حقًّا
بأنّ النّاس في بَيْرُو ت لا تشقى و لا شقى

---

[2] . إبراهيم حافظ ، ديوانه ج1 ، ضبطه و صححه أحمد أمين أحمد الزين و إبراهيم الأبياري، دار العودة بيروت ، دط، 2004،ص.316

[3] . إبراهيم حافظ ، ديوانه ج1 ، ص302

[1] . محمد العيد ، ديوانه ، ص 251-252

و إنّ الأتن و الثيرا ... ن تلقى العطف و الرفقا

فإن صحَّ الذي قالوا ... أيرضى العدل ذا الفرقا

و يرضِي صاحب السلطا ... ن أن نفنى و أن يَبْقى

أللحكام ما نجني؟ ... متى كنّا لهم رزقا[2]

و في قصيدة أخرى يتكلم بلسان أمّ رأت اِبنتها تكاد أن تموت من شدّة الجوع فاضطرّت إلى التّضحية بشرفها مقابل إنقاذ حياة إبنتها ، في قوله :

إنّي مفارقة ابنتي أو عفّتِي ... و فعلي الحالين مر فرائي

و مشت لموعده بماء جفونها ... القرحى و جمر فؤادها الحقاق

حتى اختليا انثنى بوصلها ... و قد انتشت برياله البرّاق

و مضت إلى الطّباخ تلجم ما بها ... لفتاها من لاعج الأشواق

تقف الريال بأصبعيه و حبسه ... و انتهال بالأرعاد و الإبراق

قال : الريال مزيف

أمزيف؟

صاحت ... و قد سقطت من الإرهاق

طلعت عليها الشّمس و هي سجينة ... وفتاها طيف على الأسواق

أمّا الأثيم فلا تزال شباكه ... منصوبة لنواعس الأحداث [1]

و الشعراء قد اعتمدوا على واقع مجتمعهم لأن" الفن ظاهرة اجتماعية من الطراز الأول ، و العمل الفني الناجح هو الذي يقدم إلى المجتمع شيئا يتفاعل معه و يستفيد منه، و طبيعي أنّ التفاعل يكون أقوى صوره حين يكون العمل الفني مصورا و مسايراً للاتجاه العام ، وروح العصر السائدة في بيئة من البيئات ". [2] فالشعراء يصورون حال مجتمعاتهم و ما تعانيه من فق ـــــــر و جوع و حرمان و ألم ، خصوصا التي كانت مستعمرة ، و خرج منها المستعمر و تركها تتخبط في مشاكل جمّى ، و من مثل ذلك ما قاله الشاعر :

أناَ الإنسان في شتّى بقاع الأرض

---

[2] . إيليا الحاوي، أعلام الشعر العربي الحديث ، ص 265

[1] . المرجع نفسه .

[2] . عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد الأدبي ، ص 88

أناَ جمع من الفقراء و البؤساء و المرضى

و تاريخ من التشتيت و الكبت

أخاطبكم أحبائي

و في حلقي مياه البحر و المسمار في جوفي [1]

موضوع القصيدة الرئيسي هو الإنسان مع الفقر و الجوع ، فالشاعر يقدم نفسه في البداية على أنه إنسان .ثم يضيّق الدائرة و يقول : أنا جمع من الفقراء و البؤساء و المرضى ، لأنه يحس بهذا الواقع بل ويتَّحِد معه ، فما الواقع الموجود إلا الفقر و المرض.

و تناول الشعراء حياة الفلاحين الفقراء الذين يعيشون حياة بائسة ، و من مثل ذلك ما قاله المتوكل طه :

و الزَّاهِرُ حراث ، فِي عِقْد طيني يَرْبط بغلته

تَحْتَ صَفِيحِ مُهْتِرِئ

لاَ يملكُ مِن هَذِي الدُّنْيَا

غَيْر حُطَامِ العَرَقِ النَّاشِفِ

و الزَّوْجَةَ تَحْلِبُ عَنْزَتَها

و تجِبنُ مَا يَبْقَى لِلَّبَنِ

و تَخْبِزُ كُرَدٍ وَ نَشِينَ مَعَ الفَجْر و ضُعْفِهِمَا لِلْعَصْرِ ... [2]

كما نجد الشاعر سميح قاسم يصور لنا حالة رجل فقير جائع لا يجد ما يأكله و لا مكانا يأوي إليه ، في قوله :

رجُلٌ من صفيح

على مقعدٍ من صفيحٍ

يمدُّ يدًا للطعام

رجل جائع من سنين [1]

---

[1] . صمد المؤمني ، دراسات أبعاد الوطن الفنية و الاجتماعية في شعر البحرين المعاصر ، السنة الثالثة ، العدد 11، ص 123.

[2] . المتوكل طه ، ديوان الرمح على حاله ، مركز أوغاريت الثقافي ، رام الله ،ط1، 2004 ، ص 138

[1] . سميح قاسم ، ديوانه ، م3 ، دار الهدى ، الطبعة الأولى 1991، ص581

و الشعراء قد اعتمدوا على واقع مجتمعهم لأن" الفن ظاهرة اجتماعية من الط ـــراز الأول و العمل الفني الناجح هو الذي يقدم إلى المجتمع شيئا يتفاعل معه و يفيد معه، و طبيعي أنّ ظروف قاسيـــــة تعيشه ـــا امرأة ، فهي تشكو من الفقر و الجوع بسبب فقدانها لزوجها فلم تجد من يعينها على تربية طفلتها التي تبكي طوال اللّيل ، و هذا معروف الرصافي يصور حالتها:

يا ربّ ما حيلتي فيها و قد ذبلت كَزَهْرَةِ الرَّوْضِ فَقَدُ الغَيْثِ أظمأها
ما بالها و هي طول اللّيل باكيّة و الأمّ ساهرةٌ تبكي لمبكاها
ويحٌ ابنتي إن ريب الدّهر رَوَّعها بالفقر و اليتم آهًا منهما آهًا
كانت مصيبتنا بالفقر واحدة و موت والدها باليتم ثنّاها[2]

و قول الشاعر :

لم تحصِ سيّئة العادات مقدرتي مهما تفننت منها في عباراتي
فكم لها بِدْعُ سُودٍ قد اصطدمتْ في النّاس منهنّ آفات بآفات
لو لم يكُ الدّهر سُوقًا راج باطِلُها ما راجتِ الخمْرُ في سُوقِ التّجارات
ولا اسْتمرَّ دُخانُ التّبغ منتشراً بين الورى و هو مطلوب كأقوان
لو استطعْتُ جعلْتُ التّبغ محتكراً فوْقَ احتكار له أضعاف مرّات
و زِدْتُ أضْعاف أضعاف ضريبته حتّى يبيعوه قيراطًا بيدرات
فيستريح فقيرُ القوْمِ منْهُ و لا يُبْنَى به غير مُثْرِذِي سِفاهَات [1]

يقدم لنا الشاعر صورة حيّة عن المجتمع الذي انتشرت فيه الآفات الاجتماعية كالخمر ، و توسع تجارة التبغ ، و إقبال الناس على شراء المخدرات مما جعلهم سكارى.

و قول الشاعر محمود درويش :

و إنْ كانَ هذاَ الخريف النّهائي ، فلتتّحد بالشّعب
لنمطر من أجل هذا النّبات المعلّق فوق أناشيدنا
لنمطر فوق جذوع الأساطير و الأمهات اللّواتي وقفن

---

[2]. الرصافي معروف ، ديوانه المجموعة كاملة ج1 دار مكتبة الحياة شراع سوريا بيروت و محمود علمي شارع المتنبي بغداد ، ص207

[1]. المصدر نفسه .

على أوّل العمر كي يستعدن حكاياتنا من رواة
أطالُوا عليها فصول الرّحيل [2]

نجد الشاعر يدعو الشعب الفلسطيني إلى التضامن فيما بينهم و إلى توحيد جهودهم و الاتحاد فيما بينهم ، و ذلك للوقوف في وجه المستعمر الغاشم .

3/ شعر المـــــــرأة:

احتّلت المرأة مكانة عظيمة خصوصا بعد مجيء الإسلام الّذي كرّمها و ساوى بينها و بين الرّجل في الحقوق و الواجبات ، و ميّز بينهما في بعض الحقـــوق بحكم طبيعة كلّ منهمـــــا و حسب مسؤولياته ، فأصبح للمرأة كيان تمنته الكثير من نساء الأمم الأخرى . إلاّ أنّ بعد اختلاط المجتمع الإسلامي بالشّعوب الأخرى التي ينعدم فيها مفهوم العدل و المساواة بين الرّجل و المرأة انحطّت منزلتها و تحكّم فيها الرّجل و تعرضت للاضطهاد و سلبت حقوقها إلى أن جاء عصر النّهضة ، و إهتّم الكتّاب بموضوع المرأة و ألّفوا كتبا حولها منها : كتاب قاسم أمين (تحرير المرأة) و لقي رواجا ، ثم ردّ عليه محمد فريد وجدي في كتابه (المرأة المسلمة) ممّا أحدث جدلا كبيرا في ساحة الرأي العام ، و من هنا بدأت الحركة النسويّة بالظّهور أمام الرأي العام فنشطت حركة الصحف النّسائيّة كصحيفة فتاة الشّرق الّتي أصدرتها لبيبة هاشم في بيروت عام 1910 ، و صحيفة العروس أصدرتها ماري عجمي في دمشق عام 1911م ، و كثرت المقالات في العديد من المجلاّت و الصّحـــف كمجلة المقتطف و الهلال و الإخاء و مجلة الفتاة الّتي أصدرتها هند نوفل".[1]

و بدأت تلك السّحابة الّتي كانت تغطي حقوق المرأة بالزّوال شيئا فشيئا ، وأثبتت المرأة مكانتها في جميع المجالات ، فمشاركتها هي استجابة واسعة و تلبية لنداء الحضارة المتفتّحة. ولأن المرأة هي ينبوع الحنان و الجمال و الحبّ تبوأت مكانة في نفوس الشّعراء ، فأبدعوا في وصفها ، غير أن الشّاعر المعاصر لم يعد يصف المرأة بصفاتها الجسديّة كما كان في السّابق بل أصبح يصف عاطفته الصّادقة اتّجاهها ، و من الشّعراء الّذين ناصروا المرأة في هذه الفتـــــرة و دعوا إلى تحررّها من قيود الجهالة والتخّلف الشّاعر حافظ إبراهيم في قوله :

الأمّ مدرسة إذا أعْدَدْتَها أعْدَدْت شَعْبًا طيّبَ الأعراقِ

---

[2] . محمود درويش ، ديوان أحد عشر كوكبا ، دار توبقال ، الطبعة الثانية 1993 م ، ص70

[1] . فايد عبد الحميد ، المرأة و أثرها في الحضارة العربيّة ، درا الكتاب اللّبناني ، بيروت ، لبنان ،ط2 (د ت) ، ص 5

الأمّ روض إنْ تعهّده الحيا ... بالرّيّ أورق أيما إيراقِ

الأمّ أستاذ الأساتذة الأولى ... شغلت مآثرهم مدى الآفاقِ[1]

يرى حافظ أن المرأة الّتي تنال قدرا من العلم و الثقافة يمكنها أن تنشئ جيلا طيّب الأعراق لأن الأمّ بمثابة الأستاذة الأولى الّتي تنشر الفضائل و الأخلاق الحسنة في المجتمع .

و تحدث الشّاعر أحمد شوقي عن موضوع بالغ الأهميّة ، و هو تزويج الفتيات الصّغيرات من الرّجال الطّاعنين في السّن ، في قوله :

ظلم الرّجال نساءهم و تَعَسَّفُوا ... هل للنّساء بمصر من أنصارِ

يا مَعْشَرَ الكتّاب أين بلاؤكُمْ ... أين البيان و صائب الأفكارِ

أَيَهُمُّكُمْ عبثٌ و ليس يهمّكم ... بنيان أخلاقٍ بغير جدارِ

عندي على ضيم الحرائرِ بينكم ... نبأٌ يثير ضمائر الأحرارِ[2]

و قد وقف الشّاعر خليل مطران إلى جانب المرأة و نظم فيها أجمل و أروع القصائد ، و دافع عن حقوقها ، فهي بمثابة المخلوق المقدّس عنده ، ومن أقواله :

عَلَتْ شَمْسُ الضُّحَى و الرَّوض زَاهٍ ... وفِيهِ نَضَارة و سَنَى و مَاءُ

فَهُبِّي للصَّبُوحِ و بَادِرِيهِ ... سُلاَفَتُهُ النَّزَاهَة و الضِّياءُ

و شادِي الصَّادحات فإنّ أسْمَى ... بيانٍ للنُّفوسِ هو الغِناءُ

و حَاكِي الزَّهْرَ تسْلِيمًا و لَهْوًا ... فماَ للهمِّ فِي حَسُنِ ثَوَاءُ[3]

اتّخذ مطران من المرأة الرّوضة الزّاهية بالألوان ،وهو العابد أمام المخلوق المقدس (المرأة) فمزج بين صفاتها الجماليّة و جمال الطّبيعة الخلاّب فكان من أجمل ما قدم لها .

و حظيت النّساء المثقفات بمكانة في نفس الشّاعر فهي عنده نواة المجتمع ، لذا أشاد بالدور الّذي أدّته الأديبة " مي زيادة " في مجتمعها ، فهي كاتبة أبهرت القرّاء إضافة إلى هدفها في إصلاح المجتمع ، فيقول :

---

[1] . حافظ إبراهيم ، ديوانه ، ص 121

[2] . أحمد شوقي ، الشوقيات ج1 ، دار الكتاب العربي بيروت ، لبنان ، (د ت) ، ص 130-131

[3] . مطران خليل ، ديوانه ج1 ، دار مارون عبود القاهرة ، مصر / 1949 ، ص 19

في مَجَالِ الأقلاَمِ آلَ إِلَيْكِ السَّ ... بْقُ في المنشئَاتِ والمنشئينا

أين ذاكَ البيان يأخُذُ بالألْبَـــــــ ... ـــــابِ فيمَا تجلين أو تصْفِينا

في لغَاتٍ شَتَّى و في لُغَةِ الضَـــا ... دِ تُجيدين صَوْغَ ما تكتُبِينَا

أَدَبٌ قدْ جَمَعْتِ فيه عُلُومـــــــــــا ... يُخْطِئُ الظَنُّ عَدَّها و فُنُونًا

و تَصَرَّفْتِ فيهِ نظمًا و نَثْرًا ... بإقْتدارٍ تَصَرُّفَ الملْهِمِينَا

تَبْتَغِينَ الصَّلاَحَ من كلّ وَجْهٍ ... و تُعانِينَ شِقْوَةَ المصلحينَا[1]

و قد تطوّر موضوع المرأة في العصر الحديث ، بعدما كان في العصور السابقة موضوعا للغزل يعبّر من خلاله الشّاعر عن أشواقه و حرمانه ، أصبحت اليوم تشارك في النشاط السياســـــي ، و من مثل ذلك ما قاله الشّاعر محمد صالح باويه :

أقْسَمَتْ أُمِّي بِقَيْدِي بِجُرُوحِي ... سَوْفَ لا تَمْسَحُ من عيْنَي دُمُوعِي

أقْسَمَتْ أن تَمْسَحَ الرّشاش و المدفع ... و الفأس بأحقاد الجمُوعِ

أقْسَمَتْ أن تُرْضِعَ النّصْر و أختي ... في ضفاف الموت في عنف اللّهب[2]

من خلال هذه الأبيات الشّعريّة نجد أمّ الشّاعر قد أقسمت بقيوده و جراحه أنّها لن تَمْسَحَ له دموعه ، لأنّها تريد منه رجلاً صامدًا قويًا يستمر في ثورته ، و أقسمت مرّة أخرى بأن تحمل السلاح و تقاتل بنفسها ضدّ العدو و تصرّ أن تواصل في نضالها حتّى تحقّق مرادهـــا ألا و هو النّصر.

و عبر الشّاعر محمود درويش عن عواطفه اتّجاه أخته ، فتحدّث عن صحبته و احترامه لها و خوفه عليها،لأنّه مسؤول عنها و عن حالها ، في قوله :

و كيف حال أختنا؟

هل كبرت ...و جاءها خطاب[1]

و يقول في جدّته :

---

[1] . المصدر نفسه ج4 ، ص 280

[2] . نظام طهراني ، نادر و واعظ سعيد ، شذرات من النظم و النثر في العصر الحديث ، جامعة العلامة الطبهاني طهران ، ط2، 1287 هـــ، ص 232.

[1] . محمود درويش ، الديوان ، دار العودة ، بيروت 1993 ، ص 37

و كيف حال جدّتي

ألم تزل كعهدها تقعد عند الباب

تدعو لنا

بالخير و الشّباب ...و الثّواب[2]

كما عبر عن احترامه و محبته لجدته فسأل عن حالها و أحوالها و تساءل إن كانت لا تزال على عهدها تدعو لهم بالخير و البركة و طول العمر .

وأبدع محمود درويش في ربط الوطن بالمرأة خصوصا حبيبته ، فقد أصبحت المرأة في شعره رمزا للأرض و الوطن :

عُيُونِكِ شوكه في القلب

توجعين ...و أعبدها

و أحميها من الرّيح[1]

و حظيت الأمّ بمكانة عظيمة في إبداعات محمود درويش الشّعرية لمكانتها العليا في قلبه ، فنظم قصيدة سمّاها (إلى أمّي) ، فيقول :

أَحِنُّ إلى خبز أمّي

و قهوة أمّي

و لَمْسَةِ أمّي

و تكبر في الطفولة

يومًا على صدد يومٍ

و أعشق عمري لأنّي

إذا مت

أخجل من دمع أمِّي

خذنِي إذا عدْت يومًا

و عِظِي عظامِي بعشبِ

---

[2]. المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

[1]. المصدر نفسه ، ص 79

ويعتمدُ على ظهر كَعْبِكِ

و شُدِّي وِثَاقِي

بخصلة شعر

بخيط يلوح في ذيل ثوبك[1]

نلاحظ أن معجم هذا النص الشعري يعّبر عن تفاصيل الحياة اليومية الفلسطينية ، خبز الأم قهوتها، خصلة الشعر، ذيل الثوب كلها عبارات موحية مفعمة بالمعاني و الدلالات ذات البعد الإنساني التي تعبر عن علاقة الحب التي تجمع بين الأمّ و ابنها ، و هو يقدرها بـــــــل و يقدسها .

و نالت الأمّ نصيبا من شعر نزار قباني ، و أهم ما جاء في شعره تلك القصيدة الّتي كتبها عندما جاءه خبر موتها ، و هو مقيم ببيروت:

عندما كانت بيروت تموت بين ذراعِيَّ

كسمكة اخترقها رصع

جاء في هاتف من دمشق يقول :

"أقلت ماتت"

لم أستوعب الكلمات في البداية

لم أستوعب كيف يمكن أن يموت السمك كلّه

في وقت واحد

و كانت هناك أم مدهشة تموت اسمها فائزة[1]

الأم هي السيدة الأولى في حياة الشاعر نزار قباني ، لذا حضورها دائما في شعره،و في الأسطر يصور لنا حالته عندما وصله نبأُ وفاتها و هي في بيروت ، لم يستوعب الكلمات في البدايـــة و قد أشار إلى اسمها "فائزة" و هو مصدر نبوغه ، و حالة الحزن التي رافقته في حياتـــــــه.

و اتخذ الشّاعر عبد العال من المرأة صورة الإله في قوله :

---

[1] . محمد عبد الهادي ، تجليات رمز المرأة في شعر محمد، درويش ، قسم الأدب العربي ، كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية ، ص 6.

[1] . نزار قباني ، الأعمال الكاملة ج6 ، درا الكتاب العربي ، بيروت ، ط3، 2001م، ص 1365

إِذَا غِبْتِ لا الشّمْسُ شَمْسٌ و لا البَحْرَ بحر
و ليس الرَّبيعُ رَبيعًا و القطر قطرٌ
و ليس الشّباب يعدّ و لا العمر عمر
و لا القول فنٌ جميل و لا الشّعر شعر
و إن وعود الحياة سراب يمدّ
إِذَا غِبْتَ لا الشّمْسُ شَمْسٌ و لا البَحْرَ بحر[2]

يستهل الشاعر هذه الأسطر بأسلوب الشرط إذا غبت لا الشمس شمس و لا البحر بحر و تنتهي به ، و هذا دليل على أن المرأة هي بداية الأشياء و نهايتها ، و هي كل شيء في هذه الحياة ، لذا جعل منها الشاعر صورة الإله .

لقد كانت المرأة حاضرة دائما في تاريخ الشعر العربي و قد استمر ذلك عند شعرائنا المحدثين و بذلك حققوا ذواتهم و هويتهم الفنية من خلالها .

4/ شعر الطّبيعـــــــــة :

تمثل الطبيعة أزهى و أجمل مظاهر الجمال و البراءة ، لذا هي قريبة إلى الذات الإنسانيّة فارتبط بها الإنسان و أحبّها وكثيرًا ما كان يحنّ إليها فهي بمثابة الأمّ الّتي تربّى في أحضانهـــــا و رعته بحنانها ، فهو يشعر دائمًا أنّه مرتبط بها ." فالطبيعة هي العالم المحسوس الّذي يحيط بالإنسان ، و يشمل كلّ ما هو خارج ذات الإنسان ، و يقع تحت مدركاته الحسيّة".[1]

فكانت الطبيعة مصدر إلهام الشّعراء لذا اشتغلوا بأدقّ تفاصيلها و لم يتوقفوا عند هذا بل توجّهوا إلى مظاهرها المتنوّعة و سجّلوها في أشعارهم لأنّ الشّاعر " اليوم رسول الطّبيعة ترسله مزّودًا بالنغمات العذاب كي يصقل بها النّفوس و يحركها و يزيدها نورًا و نارًا ، فعِظَّم الشاعر في عِظَم إحساسه بالحياة و في صدق السريرة الّذي هو سبب إحساسه بالحياة". [2]

و قد تناول الشّعراء العرب الطّبيعة بأنواعها ، كما تناولها الغربيون الطبيعة الحيّة و الطبيعة الصّامتة ، و يقصد بالطّبيعة الحيّة ما اشتملت عليه من أصناف الحيوان ما عدا الإنســـــانو

---

[2] . القدرة عبد العال ، ديوان الفلسطينيّة ، منشورات اتّحاد الكاتب الفلسطيني ، فلسطين ، ط1،2001،ص 21

[1] . حسين نصّار ، الطبيعة و الشاعر العربي ، دار مصر للطباعة ، 1972، ص 5

[2] . عبد الرحمن شكري ، الديوان ، الإسكندرية 1967 ، ص 287-288

بالطّبيعة الصّامتة مظاهرها و وجودها المتجسد في سهولها و بحارها و سمائها و بواديها وحدائقها و ما إلى ذلك ".[3]

بقي وصف الطّبيعة في عصر النّهضة عند أصحاب المدرسة الكلاسيكية أمثال محمود سامي البارودي ، و أحمد شوقي ، حافظ إبراهيم كما كان عند سابقيهم القدامى ، ثمّ بعد ذلك تغيّرت نظرة الشّعراء إلى الطّبيعة في العصر الحديث ، و يعود السبب إلى تأثير الآداب الغربيّة على آدابهم ، لذا اتّبعوا نهجهم فجاءت أشعارهم في الطّبيعة مثلما جاءت عند الشّعراء الغربيين الرومانسيين الّذين اعتبروا الطبيعة ملاذهم الوحيد ، فكانوا يهربون إليها هربًا من واقع الحياة الّتي يعيشونها .و هكذا أدخل الشعراء المعاصرون الطّبيعة في نسيج فكرتهم العامة عن الحيـــاة و شكواهم ضدّها.

و نستهل بالشاعر محمود سامي البارودي الذي كان أسلوبه قريبًا من أسلوب كبار شعراء العصر العباسي ، فشعره مزج فيه الأشواق و الحنين و الشكوى.

و من مثل ما قال :

فيا دموع القطر سيلي دَمًّا و يا بَنَاتُ الأيْكِ نُوحِي مَعِي

و أَنْتِ يا نسمة وادي الغصْن مرّي بريّاك على مربعي

و أنتِ يا عصفورة المنْحنَى بالله غَنِّي طَرَبًا و اسْجُعِي[1]

و ظهر في مرحلة الإحياء الشاعر أحمد الصّافي النحفِي ، و ما ميّزه عن غيره حبّه للحيوان ، إذ كان عطوفا و رحيمًا عليه ، و من مثل ما قال في حواره مع قطٍّ لدرجة أنّه تمنّى أن يتبنّاه كما يتبنى الإنسان :

يصيحُ أنظُرْ لجنسك كيف يبني و يقرصُ لي ، ولم أقرصه ، أذنِي

فأدعُو ليس هذا الجنس جنسي و مَا بِي خلّة للنّاس تدنِي

و كنت أوّد لو تغدُو لي ابنًا أوّرثه إذا صحّ التّبني[2]

و شخّص الشّاعر رضا الشّبيبي القمر و جعل له عواطفا ، و أضفى عليه بعض الصّفات الإنسانية في قوله :

---

[3] . صبحي محمد عبيد ، حسن البحيري ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ،1991 ، ص 54

[1] . البارودي ، ديوانه ، ص47

[2] . أحمد الصافي النحفي ، الأمواج ، درا العلم للملايين بيروت ، ط1، 1961، ص 174

و أشْرَقْتَ يا بَدْر فعل الرّقيب علينا لقد جئت إحدى الكبر
أمّا يسْتلينك مرأى الغرام فَتَهْوَى ، و أنَّى يلينُ الحجر
و تَزْعمُ أنّك أنت اسْترقْتَ حَدِيثًا وراء القُلُوبِ اسْتَتر
فَلاَ تسْتخّفُ بِنَجْوَى اللِّسان فمن فوق ذلك نجوى النظر[1]

كما تناول شعراؤنا الفجر فهو يعتبر من المشاهد الطبيعيّة ، و من الشعراء الّذين تحدثوا عنه في أشعارهم الشاعر السعودي حسين عرب :

طَلَعَ الفَجْرُ فاهتفي يا عصافيـــــــــــــ ـــــر و غَنِّي للرَّوضِ لحن اليَكُور
و أفيقِي من الكِرَى ، يا أزاهيـــــــــــــ ـــــرُ و حيِّي جَمَاله بالعَبِير
هَا هُوَ الأفقُ قد تبلّج بالأضـــــــــــــــ ـــــواء ، تَغْزو جحافِل الديجُور
و الصّبا رَفْرَفَتْ على الغصن فانـــ ـــــآد ، و أَفْضَى بشوقِهِ للغديرِ
موكِبٌ ترقص الحياة على أنغـــــــــــــ ـــــامِهِ ، مستقّلة بالسّرُورِ
يثمل العين بالمرائي ، و يذكـــــــــــــي نشوة الحسن ، في حنايا الصُّدورِ[2]

ويصف لنا الشّاعر الأخطل الصّغير نهري الدجلة و الفرات ، و يحاول من خلال وصفه أن يتذكر أعراس دارا ، و محافل الرّشيد ، في قوله :

بَغْدَادُ يا شغف الجَمَال و ملعب الغزل الطروب
بغداد ما حمل السرى منّي سوى شبح مريب
جَفّتْ له الصّحراء و التّفت الكثيب إلى الكثيب
و تَنَصَّتَتْ زمر الجنادب من فويهات الثقوب
يتساءلون و قد رأوا قيس الملوّح في شُحوبي
والتّمتماتُ على الشّفاه مضرجات بالنّسيب
تبكي لها قبل الصِّبَا و يَذُوبُ فيها كُلَّ طَيِّب
يتساءلون من الفَتَى العربي من الزَيِّ الغريبِ[1]

---

[1] . محمد رضا الشّبيبي، الدّيوان ، مطبعة التأليف و الترجمة و النشر ، القاهرة ، 1940، ص 153

[2] . حسين عرب ، المجموعة الكاملة ج2 ، قصيدة الفجر ، شركة مكة للطباعة و النشر ، د ت ــ ص 170

[1] . إيليا الحاوي ، أعلام من الشعر العربي الحديث ، ص 251

و احتلت صورة الطّبيعة حيّزًا واسعا في شعر أبي القاسم الشّابي فرسم لنا صورة حسيّة عن الصّباح ، ووصف ما يدور حوله من النّسيم و الضّباب و أغاني الرّعاة ، و السّهول ، و التّلول فيقول :

قَدَّسَ اللهُ سِرَّهُ من صَبَاحٍ ... سَاحِرٍ في ظِلاَلِ غابٍ جَمِيلِ
كَانَ فِيهِ النَّسيم يرْقُصُ سَكْرَا ... نًا على الوَرْدِ و النَّبَاتِ البَلِيلِ
وضَبَابُ الجِبَالِ يَنْسَابُ في رِفْـــــ ... ـــــقٍ بَدِيعٍ على مُرُوجِ السُّهُولِ
و أغَانِي الرُّعَاةُ تَخْفِقُ في الأغْـــ ... ـــــوارِو السَّهْلِ و الرُبَا و التُّلولِ
رِحَابُ الفضاءِ تَعْبِقُ بالألْـــــــ ... ـــحَانِ و العِطْرِ و الضّيَاء الجميلُ[2]

و كون الشّاعر من الرومانتيين يهرب من الواقع المرير إلى الطّبيعة الّتي تعدُّ ملاذَّهُ الوحيد فيحاول من خلالها أن ينسى بؤسه و حزنه ، و من مثل ذلك قوله عن الخريف :

و حيث الفَضَا شاعر حالِمٌ ... يُنَاجِي السُّهول بوحيٍ طريف
و قَدْ دثرته غيوم السّماء ... بظلّ حزين ضريج شفيف
و بين الغُصُون الّتي جَرَّدتها ... ليالي الخريف القوي العسوف
وَقَفَتْ و حولي غديرٌ مَوَاتٌ ... تمادت بِهِ غفَوَان الكهوفِ
قَضَتْ في حِفَافِيه تلك الزّهور ... فَكَفَّنها بالصّقِيع الخريف
سوى زهرةٍ شقيت بالحياة ... و ملبثها بالمقام المخيف[1]

و بحكم طبيعة الخريف القاسية ماتت كلّ الزّهر ما عدا واحدة صمدت في وجه الخريف الّذي كان مصدر خوفها .

و تحدّث الشّاعر عمر أزراج عن طائرٍ أخضرٍ ، و هو في نظر الشّاعر يرمز للرّخاء ، و يحمل له أخبارًا:

وَ صَارَ الصَّدْر طائِرًا أخضرًا
و منقاره أحمر
و بين جَنَاحَيْهِ يحمل لي الخبر

---

[2] . أبو القاسم الشّابي ، ديوان أغاني الحياة ، دار مثر للطباعة ،1955 ، ص 162.

[1] . المصدر نفسه ، ص 62

فيا طَائِرًا أَخْضَرًا

تَعَالَ[2]

كما تحدّث الشّاعر بدر شاكر السّياب عن النّخلة الّتي يرى فيها طفولته و وطنه و أمّه ، فهي رمز الخصب و الخيرات ، و السّلام و الأمن ، فيقول :

بعدما أنزلوني ، سَمِعْتُ الرّياح

في نواح طويل تسّف النّخيل

و الخطى ، و هي تنأى ، إذن فالجراح

و الصّليب الّذي سمّروني عليه طوال الأصيل

لم تمتني[1]

و تصف الشاعرة نازك الملائكة البحر في قصيدتها (و يبقى لنا البحر) ، فحديثها عن البحر و تحولاته تقصد به سمات الإنسان و تقلباته ، لأن الإنسان يعرف بمزاجه المتقلب و تحولاته من حين لآخر ، فتقول :

و قلت ، نعم يا حبيبي

يغّبرُ ألوانه البحر

تَعْبُر فيه سفائن خُضر

و تطلع منه مدائن شقر

و يشرب حينا دماء الغروب

و يصبح حينا بلون الفضاء

يلملم زرقته يا حبيبي

و يحلمُ ، يرنو بِعَيْنَيْنِ نَشْدَرِيَتَيْنِ

سماوتين

إلى اللانهائيّة ، يأخذ لون الضياء

صباحًا ، و يطفئ كل ثرياته في السّماء[1]

---

[2] . عمر أزراج ، و حَرَسَني الظّل ، المؤسسة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 1976،ص.63

[1] . بدر شاكر السّياب ، الديوان ، دار العودة ، بيروت لبنان ، 2005،ص245.

و يقول الشاعر رزوق فرج رزوق في قصيدته باقة ورد مخاطبا الورقات الصفراء :

قلت لهن : إنما تموت

كآبة الظلام و الرياح و الصخر

و لا تموت بسمة القمر

و بهجة النسيم و المطر

أنا الهوى يا ورقات نسي الشجر

قصتها ، أنا الهوى

فعدت للربيع

و السحر و الرواء

كما يشاء اللون و الارياح و الخفر

و صرن في كفيّ باقة الزّهْر [2]

من خلال هذه الأبيات يمزج الشاعر بين الطبيعة و الحب،فهو جمع أوراق الخريف الصفراء و أحياها بحبه و شكل منها باقة ورد و قدمها و لحبيبته.

5/ شعر المدينـــــــة

عمل الإنسان جاهدا من أجل البقاء في جميع المراحل التي مر بها في حياته وصولا إلى مرحلة المدينة ، حيث ساعدته عوامل تكنولوجية على إنشاء عدد من المدن الضخمة التي ساندته في حربه ضد الطبيعة و أخطارها ، غير أن هذه المدن أصبحت فيما بعد تمثل صورا مأساوية إذ قضت على حرية الإنسان ، و دمرت أكثر مما أنجزت .

و إذا تتبعنا موضوع المدينة في أدبنا العربي فإننا نعثر في تراثنا العربي على شواهد تدل على الفزع من حياة الحضر ، و نذكر على سبيل المثال " ميسون بنت بحدل " و هي شاعـــــــرة بدوية تزوجت معاوية بن أبي سفيان و أخذها معه إلى مدينة الشام ، فضاقـــــت نفسها منها و أثقـــــلت عليها الغربة و شعرت بالحنين إلى البادية ، فعبرت ميسون على رفضها العيش في الحاضرة و فضلت الحياة البسيطة في البادية في أبيات شعرية :

---

[1] . نازك الملائكة ، الديوان 2 ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، 1979م ، ص 366.

[2] . رزوق فرج رزوق ، المسافر ، مطبعة الأديب بغداد ، 1971 ،ص 18-.20

ليت تخفق الأرواح فيه	**أَ حَبُ إلَيَ من قصر منيف**
و بَكر يتبع الإضغان سقبا	**أحب إليَ من بغل زفوف**
و كلب ينبح الطراق عني	**أحبُ إليَ من قط ألوف**
و لبس عباءة وتقرُّ عيني	**أحب إلي من لبس الشفوف**
و أكل كسيرة في كسر بيتي	**أحب إلي من أكل الرغيف**
و أصوان الرياح بكل فج	**أحب إلي من نقر الدفوف**
وحرق من بني عمي نحيف	**أحب إلي من علج عليف**
خشونة عيشي في البدو أشهى	**إلى نفسي من العيش الطريف**
فما أبغي سوى وطني بديل	**فحسبي ذاك من وطن شريف**[1]

كما نجد أن أبو نصر بشر بن الحارث المعروف بالحافي ، نزل إلى سوق بغداد فهاله ما رأى مما دفعه إلى خلع نعليه ووضعهما تحت إبطه و جرى اتجاه الصحراء ، و ظل يجري فلم يدركه أحد ، و من يومها لم يعلم عنه شيء و الأمثلة كثيرة التي تبين لنا نفور الشاعر من المدينـــــة و تفضيله الحياة البسيطة الصافية التي تتناسب مع روحه الحالمة ، و من هنا نقول أن موضوع المدينة قديم و ليس جديد.

أما في العصر الحديث فقد بدأ الإهتمام بموضوع المدينة منذ القرن الثامن عشر مع شعراء الغرب ، حيث سيطرت ظاهرة المدينة على الأدب الغربي ، و كانت واضحة عند" **جون . هــ. جونسون** " الذي خصص كتابا كاملا حولها بعنوان " الشاعر و المدينة " فهو يرى أن شعر المدينة هو ذلك الشعر الذي يصف مدينة حقيقية وصفا واقعيا مباشرا ، أو يصف الناس الذين تنطبع حياتهم انطباعا واضحا بعيشهم في مثل تلك المدينة ، و معنى هذا أن اختياري لن يتطرق إلى تلك الأحلام و الرؤى و التهويمات و الخيالات إلى هشة أو لا علاقة لها إطلاقا بالمدينة الحقيقة الواقعية ".[1] من خلال تعريفه لشعر المدينة نجده قد استثنى الكثير من النصوص الشعرية التي ليس لها ارتباطا وثيقا بالمدينة الواقعية.

---

[1] . مختار علي أبوغالي ، المدينة في الشعر العربي المعاصر ، سلسلة كتب ثقافية ، المجلس الوطني للنقاد و الفنون و الآداب عالم المعرفة ، الكويت ،1978 ، ص 706

[1] . عقاق قادة ، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر ، منشورات اتحاد الكتاب العربي 2001 ، ص 94

أما بود لير (1821-1767) Baudelaire فقد اتخذ موقفا معاديا من المدينـــــــة و رموزها ، فهي في نظره ليست كثافة سكانية أو بيوتا متلاصقة فحسب ، بل إنها تشكيل إجتماعي أشد تعقيدا في معماره من معمارها المادي ، إنها بهذا المعنى تتويج لنضج (المؤسسة) حيث يمحى الفرد من داخله و خارجه على السواء.[2]

فمدينة العصر الحديث في نظر بودلير ما هي إلا عالم ميت تلاشت وذبلت فيه الـــــروح الإنسانية و الحرية ، حيث يعتبر مدينة باريس كتلة حجرية ، في قوله :

حَيْثُ يُمَكِنُ تَأَمُّلَ المدَينَةَ بِكَامِلِهاَ سِعَتهَا

مُسْتَشْفَى ، مَاخور ، مطهر ، جَحَيم ، مُعْتَقَل [1]

من خلال قول الشاعر نلاحظ أن مدينه الأنوار تحولت إلى مدينة الرعب و الظلمـــــــــات و الأحزان . و ما يلفت الانتباه موقفه المتناقض من المدينة حيث لا يرى فيها " إلا ذروة الأناقة و ذروة البؤس و جميع التناقضات البشرية التي تعمل داخلها ".[2]

كما اِهتم شعراؤنا العرب المعاصرون بالمدينة بشكل ملفت للانتباه و أعادوا خلقها بأسلوب جديد عليه طابع العصر و ما يحمله في طياته من تغيرات ، و من العوامل التي ساعدتهم تفتحهم على الآداب العالمية ، و من هنا تبين موقف العربي من الحياة و محاولة اللّحاق بركب الحضارة المتطورة ، إضافة إلى ما يتعلق بذات الشاعر نفسه باعتبار المدينة جزء من معاناتـــــه و فشله في الحياة و الحبّ معًا ، لذا اهتم بالمدينة في شعره ، فكانت له " استجابة مزدوجة ذات وجهين ، فهو من جهة قد عبر عن جدب الحياة و عذابات الإنسان و افتقاده لحريته في عالم تهدده الحروب و تتحكم فيه الآلة ... و من جهة أخرى تمثلت الإستجابة في إنطباع القصيدة بطابع العصر ، بوصف أن الأدب ابن بيئته و حامل لطبائعه و تشكيلاته في معظم الأحوال ، محاولة في ذلك المزج بين الأصالة و الحداثة ، بين الصور الشعرية القديمة الجذور وصور حضارة العالم المتقدم".[1]

---

[2]. المرجع نفسه ، ص 96

[1]. المرجع نفسه ، ص 97

[2]. المرجع نفسه ، ص 100

[1]. عبد الله حبيب التميمي ، تحولات المدينة في الشعر العراقي الحديث ، دار الرائي للدراسات و الترجمة و النشر ، ط1 2010 ، ص32

فالشاعر دائما يحاول أن يشكل رؤيا لا تتطابق مع ما نعرفه عن هذه المدن لأنّ "الشاعر يصنع مدينته و مدينته تعيش داخله و على ذلك قد تتولد المدينة الموحشة شعريا من مدينة حافلة في الواقع و على العكس من ذلك فقد تولد المدينة الشعرية المتلألئة بالأضواء من مدينة انطفأت أضوائها في واقع الحال" .[2]

وعلى الرغم من اختلاف الشعراء و مذاهبهم إلا أنهم شعروا بالهول على ما شاهدوه من ضياع في المدينة ، فارتبطت عندهم بـــ" اليأس و الكآبة و انعدام الأمن و الإحساس بعدم التوازن النفسي و غير ذلك من الأمراض النفسية العصرية " [3] و نأخذ على سبيل المثال موقف السياب الذي كان ناقما من المدينة ، فهي موطن الكآبة و القبح و العبودية ، فكانت تبدو كبيئة ، قبيحة الوجه أمام الشاعر ، ترسف في أغلال العبودية ، و تمارس مع أهلها الظلـــــم و الاستعباد " [4].و من مثل ذلك قوله :

لو غنوةٌ ...لو ضمةٌ ، لو عناق
لسعفة خضراء أو برعم
في أرضي السكرى برؤيا غد
أنا مع الصبح على موعد
رغم الدجى...يا عراق!
ريف وراء الشط بين النخيل
يغفو على حلم طويل طويل
تثاءبت فيه ظلال تسيل
كالماء بين الماء و العشب
يا ليت لي فيه
قبرا على إحدى روابيه
يا ليتني ما زلت في لعبي

---

[2] . محمود الربيعي ، الشاعر والمدينة ، مجلة عالم الفكر ، م 19 ، ع3، 1988م ، ص 123

[3] . خيرة جريبو ، ثنائية و الريف في شعر بدر شاكر السياب ، مجلة جامعة بابل العلوم الإنسانية م 22، ع2، 2014 ، ص 34

[4] . عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ، ص 147

في ريف جيكور الذي لا يميل
عنه الربيع الأبيض الأخضر[1]

كان الشاعر يعيش حالة خوف و قلق مما يحيط به في المدينة من أمراض إجتماعية خطيرة كالمومسات و السكارى ، و مدمني المخدرات و الضائعين من الأطفال ، و الرَّشوة ، و هذا ما دفعه للحنين إلى الرّيف .

و هذا الحنين نجده لدى شاعرنا أحمد عبد المعطي حجازي ، فهو يهرب إلى قريته و لو في الخيال ليجد الطمأنينة و راحة البال :

يا أيُّهَا الإنسان في الريف البعيد
أدعوك أن تمتني على كلماتنا بالعين ، لو صادفتها
أن تقرأ الشوق الملح إلى الفرح
شوقا إلى فرح يدوم
فرح يشيع بداخل الأعماق ، يضحك في الضلوع
إني أحبك أيها الإنسان في الريف البعيد
و إليك جئت و في فمي هذا النشيد
يا من تمر و لا تقف
عند الذي لم يلق بالا للسكارى و الستائر و الغوف
وأتى إليك إلى فضائك بالنغم
و أنا ابن الريف
ودعت أهلي و انتجعت هنا
لكن قبر أبي بقريتنا هناك ، يحفه الصبار
و هناك مازلت لنا في الأفق دار [1]

---

[1] . بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة 1، ص 128

[1] . مختار علي أبو غالي ، المدينة في الشعر العربي المعاصر ، ص 26-27

يحن الشاعر إلى قريته و يشتاق إليها لأنه يشعر بالضياع وعدم الارتياح في المدينة ، فهو في صراع مستمر مع نفسه لأنه يحمل قريته دائما بين جوانحه ، و يجتاحه الحنين إليها من حين لآخر كلما شعر بالضيق .

و ظل الحنين إلى ذكريات الشباب في القرية مع الشاعر صلاح عبد الصبور حيث كلما ضاقت به الحياة في المدينة يلجأ إلى ذكرياته في الريف التي تشعره بالأمان ، و من مثل ذلك قولـــــــــه :

صَبَايَ البَعِيدِ

أَحَنُّ إِلَيْهِ ، لأَلْعَابِه

لأَوْقَاتِه الحُلْوَةِ السَّاحِرَةِ

حِنيني ...غَرِيبٌ إِلَى صُحْبَتِي إلى إخوتي

إلى حفنة الأشقياء الظهور ينامون ظهرا على المصطبة

و قد يحلمون بقصر مشيد

وباب حديد

و حورية في جوار سرير

و مائدة فوقها ألف صحن

دجاج وبط و خبز كثير[1]

كانت للشاعر أحلاما و ذكريات في شبابه ، و كلما شعر بمرارة الحياة في المدينة لجا إلى ذكرياته مع الريف حيث يشعر بالأمان ، فهو يحب تلك المصطبة التي ينام عليها الأشقياء لأنَّ المكان هنا يمثل قيمة إيجابية متخيلة يمنحها لهؤلاء الأشقياء الذين يحملون بالقصر الفخم و الباب الحديدي الذي يدل على الحماية ، كما حلموا بحورية في جوار السرير ،و مائدة خرافية فيها كل يشتهيه المرء.

و قد استعار الشاعر العراقي يوسف سعدي مادة الليمون التي أثارت وجدانه و حنينه إلى موطنه الريف ، فهو تائه في المدينة ، فيسأل الليمون على طعم لياليه في قوله :

يَا خضرة اللَّيْمُونِ / يَا مَطَرًا أَزْرَق فِي اللَّيْلِ أُنَادِيه

أَسْأَلُهُ طَعْمَ لَيَالِيهِ

---

[1] . المرجع نفسه ، ص34

يَا خضرة اللَّيْمُونِ .عَيْنَايَ فِي التيه

كَفَاكَ مَا طوَّقْتَ ...إِنَّ البِحَارَ لَمْ يَبْقَ فِيهَا سِتَارٌ

يَا خُضْرَةَ اللَّيْمُونِ ، هِبِي فُؤَادِي قَطْرَةً مِنَ مَطرٍ

أَزْرِقٍ فِي اللَّيْلِ أُنَادِيهِ

أَمْس سَأَلْتُ النَّجْمَ ...إِنَّ النَّجُومَ

بَعِيدَةٌ عَنّي

أَلْمسُ أَغْصَانك ...أَبْكي عَلَى شَيء فَقَدْنَاه

لَوْلاَهُ ...لَوْلاَ هَذِهِ الآه

لَكَانَ حَتّىَ الفَجْرَ لاَ يَحْمِلُ البُشْرَى وَلاَ تَزْهَرُ عَيْنَاهُ

يَا خُضْرَةَ اللَّيْمُونِ

هِبِي دَمّي الصِدْقَ[1]

إن الشاعر يستعير مادة الليمون ليعبر عن مشاعر الاغتراب و الحنين إلى الرّيف ، و هو بهذا التعبير يثير أحاسيس القارئ جملة و تفصيلا فالليمونة و المطر الأزرق في الليل أناديه إثارة لحاسة السمع ، و طعم الليل يثير حاسة الذوق ، ولمس الأغصان إثارة للجلد .

وراح الشعراء يبحثون عن المدينة الأسطورية في البيئة الشعرية و تَبَيَّنَ أنها تظهر في ثلاثة صور: المدينة في الفن الشعبي ، المدينة الأسطورية التاريخية ، وأخيرا المدينة المسحورة ، و قد نعتت هذه الأخيرة بهذه الصفة لأننا سنرى فيها الخارج عن المألوف ، و هي بديل عن المدينة الواقعية التي يعانون منها ، و من مثل ذلك ما قاله البياتي:

مَدِينَةٌ مَسْحُورَةٌ

قامت على نهر من الفضّة و اللّيمون

لا يولد الإنسان في أبوابها الألف و لا يموت

يحيطها سور من الذهب

تحرسها من الرياح غابة الزّيتون[2]

---

[1] . المرجع نفسه ، ص 34

[2] . عبد الوهاب البياتي ، الأعمال الشعرية ، الكامل ، مج 1، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1979 ، ص 345-.346

فالشاعر يقدم صورة خيالية لهذه المدينة التي لم يزرها بعد ، فوظف فيها مدركات وهمية تلتقي فيها عناصر الوهم و الخيال بالحقيقة ، في قوله : نهر من الفضة و الليمون ، و الأبواب الألف و السور الذهبي الذي يحيط بالمدينة ، فهذا لم نشاهده في الواقع .

و هذه المدينة صورها أمل دنقل في قصيدة مزامير : ويقول فيها

وَ أَرْحَلْ فِي مُدَنٍ لَمْ أَزُرْهَا

شَوَارِعُهَا فِضَـــــــةٌ

وَ بِنَايَاتُهَا مِنْ خُيُوطِ الأَشِعَةِ

أَلْقَى التّي وَاعَدَتْنِي عَلَى ضِفَّةِ النَّهْرِ وَاقِفَةٌ

وَ عَلَى كَتِفَيْهَا يُحِيطُ الْيَمَامَ الغَرِيبُ [1]

يصور لنا الشاعر مدينته الأسطورية فهي مسحورة شوارعها من فضة و بناياتها من خيوط الأشعة ، فهذه المدينة من عالم الوهم و الخيال لا تشبه المدن التي نراها في الواقع ، والشاعر نفسه يعترف بذلك في قوله ، وأرحل إلى مدن لم أزرها : لذا لم يطلق عليها اسما و اكتفى بهذه الصفات الحالمة .

حاول الشاعر العربي أن يتكيف مع المدينة ، رغم نفوره منها لكنها كانت قدره فكشف عن موقفه من المدينة ، و لم يستسلم و راح يبحث عن بدائل للواقع المدني المرير و توصل إلى أنماط رمزية تشكلت في مدينة المستقبل ، مثل : المدينة المسحورة التي تحدثنا عنها سابقا .

و على العموم فالمدينة من أكثر الموضوعات حضورا في الشعر العربي الحديث واختلفت نظرة الشعراء إليها، و على الرغم من هذا الإختلاف إلا أننا نجد عندهم قاسم مشترك وهو مقابلة المدينة بالريف ثم الحنين إلى الريف بصفته رمز للصفاء و الطهر و الإخلاص .

---

[1] . أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، درا العودة ، بيروت 1985 ، ص 261.

الفصل الثاني

الفصل الثاني :

مظاهـــر تطور البناء الفني للقصيدة العربيـــة

المبحث الأول : اللغة الشعرية و تطورها

I – اللغة الشعرية لدى القدماء

II – مفهوم اللغة الشعرية عند المحدثين

المبحث الثاني : موسيقى الشعر

I – وظيفة الموسيقى في الشعر

II – التجديد في موسيقى الشعر العربي و أوزانه

III – موسيقى الشعر الحر

المبحث الثالث : البديع و تطوره

IV – نشأة البديع و تطوره

المبحث الأول : اللغة الشعرية و تطورها

I – اللغة الشعرية لدى القدماء

اللغة هي الأداة الأساسية التّي يعبر بها عن رأي أو موقف أو شعور لذا لابد أن تختار المفردات المناسبة في التعابير المناسبة وذلك من أجل أن تعبر عما تريد .واللغة بالنسبة للشاعر هي وسيلته الأساسية للتعبير عما يخالجه من أحاسيس ومشاعر ،فهي التي يشكل منها وبها بناءه الشعري .

و أوّل ما نلاحظه هو تطور لغة الشعر انطلاقا من العصر الجاهلي ،فقد ارتقت وصارت له لغة أدبية عامة جمعت بين شعراء هذا العصر فتوحدت فيها لغات القبائل ،على الرغم من اختلاف الباحثين حول مسالة اللغة الموحدة .فقد اختلفت آرائهم إذ يرى بروكلمانً أنها لغة فنية فوق اللهجات وإنْ غدتها جميع اللهجات" [1]،أما بلاشمير فقد توصل إلى أنًها لغة وسطى لها خصائص اللهجات في وسط الجزيرة وشرقيها،وهي لهجات القبائل التي كان اللغويون والنحاة يأخذون عنها مادتهم اللغوية والنحوية" [2] .أما شوقي ضيف فذهب إلى أنها اللهجات القرشية التي نزل بها القران الكريم ،ويرى أن في أراء اللغويين العرب القدماء ما يؤكد ذلك" [3] .

لكن الدكتور يوسف خليف يري أنها ليست لهجة من لهجات القبائل ،ولاهي لهجة قريش خالصة ،وإنما هي لهجة قريش ،ولكن بعد أن تمت عملية تنقية لغوية ضخمة منذ أواخر القرن الخامس ذابت فيها الفروق اللهجية الموجودة في لهجة القبائل واختفت منها مظاهر الشذوذ ،فهي لغة أدبية خضعت لمقاييس الفصاحة القرشية ،فارتفعت فوق لهجات القبائـــــل و إن غذتها جميع اللهجات ،وإنّ ظهورها و انتشارها في هذه الصورة كان إرهاصا قويا لنزول القران الكريم ،ولولا ذلك لوجدت بعض القبائل العربية شيئا من العسر في فهم ألفاظه ومعانيه .وهو يؤكد نظريته بحيث الأحرف السبعة التي أنزل بها القرآن الكريم .وما يذهب إليه المفسرون من أن لغة قريش التّي أنزل بها القرآن كانت تستوعب هذه الأحرف كلها ،وان في القرآن الكريم ألفاظًا غير لغة قريش ردها بعض العلماء إلى خمسين لغة من لغات القبائل العربيـــة "[1] .

---

[1] . مي يوسف خليف ،القصيدة ا لجاهلية في المفضليات ،ص229 .

[2] . المرجع نفسه ،ص نفسها .

[3] . شوقي ضيف ،العصر الجاهلي ،ص.132 .

[1] . يوسف خليف ،الشعر الجاهلي نشأته وتطوره ،مجلة عالم الفكر ،المجلد الرابع .1974م.

إن لغة قريش هي اللغة الأدبية الموحدة ،كما أنها اللغة التي اتخذها شعراء العصر الجاهلي لغة لشعرهم ،وهي التي مكنتهم من الوصول بالقصيدة العربية إلى صورتها الناضجة .غير أن هذه اللغة تميزت بالغرابة والحوشَيَّةِ والبداوة وهذه الظواهر تعود إلى طبيعة البيئة الصحراوية التي ظهر الشعر على رمالها ،والحياة الاجتماعية البدوية التي كان يعيشها شعراء هذا العصر .

وعلى العموم فإن لغة الشعر الجاهلي اتصلت اتصالا مباشرا بالطبيعة والحياة الجاهلية بكل أبعادها ،ولهذا استطاع الشاعر الجاهلي أن يعبر من خلال شعره عن أدق صور الواقـــــــع و الإحساس به ،فاستعمل ألفاظا عبرت عن موجودات البيئة الجاهلية ،ومن هذه الألفاظ كثرة ذكر الأمكنة وحيوانات الصحراء ورمالها ونباتاتها .

ومن أمثلة عن ذلك ما قاله المرقش الأكبر في وصفه البقر الوحشي في الديار المهجورة :

أَمْسَتْ خِلاَءَ بعدَ سكانِهَا مقفرَة مَا إن بِهَا مِـــنْ ارْمَ

إلاَ منْ العيْن تَرْعىَ بهـــاَ كالفَارسيينَ مشْوا في الكمم"[2]

ويقول مرؤ القيس في وصف فرسه :

أقام طوال الشخص إذ يخضبونه قيام العزيز الفارسي المنطق"[1]

كانت اللغة في الشعر الجاهلي بتركيبها الحسي وسيطا بين الفنان وبين التعبير عن هذه السمات ومن هنا بقيتْ الحسية ميزة هذا الشعر لغة وتركيبا .

ظل الشعراء يتناقلون هذه اللغة من جيل إلى آخر حارصين على انتقاء الألفاظ الجزلة وصياغة العبارات الفخمة "فاللغة القديمة كانت تعتمد على ألفاظ وحشية جزلة قوية الرنين تقتحم الأسماع وتملأ فم منشدها وآذان سامعها ،وكان الشعراء القدامى يصطنعون هذه اللغة لأنها بالفعل لغتهم ونتاج بينهم وصدى مجتمعهم وحياتهم العقلية "[2].

لا بد من خلال حديثنا عن اللغة الشعرية في العصر الإسلامي أن نتطرق إلى أثر الإسلام في اللغة،إذ بعد ظهوره وانصداع أنواره قضى على عبادة الأوثان وشرك الجاهلية فالكلام الوحشي لم يكن محبذا في العصر الإسلامي لأن الثقافة العربية في الإسلام كانت تستمد من منبعين ،الأول

---

[2] . مي يوسف خليف ،القصيدة ا لجاهلية في المفضليات ،ص69.

[1] . المرجع نفسه ص68.

[2] . د.هدارة ،اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري،ص553.

القرآن الكريم والثاني الشعر العربي القديم ،لذا كان الشاعر يأخذ ألفاظه من القرآن الكريم ،وهذا الأخير خال من الألفاظ الوحشية .

والقرآن الكريم بلغته العالية والفصيحة،وببلاغته وإعجازه أصبح الدستور الذي يضبط الحركة العقلية والروحية والاجتماعية ،فحدث تحوّلاً جذريا في الحياة الأدبية لهذه الأمة سواءا في الشعر أو النثر أو اللغة ، و أصبحت اللغة العربية حية بفضله.

فأضاف إلى اللّغة الشعرية معان جديدة وتصرف في معانيهم القديمة هذّبَها وزاد فيها أشيـــاء كثيرة وأنقص منها الألفاظ الوحشية ووضعها في مواضع تناسبها وتتماشى مع كل الأذواق في كل العصور .

ويمكن القول أنّ لغة القصيدة في العصرين الإسلامي والأموي واحدة قائمة على الفصاحة والجزالة مع تطور طفيف طرأ على القصيدة بظهور الإسلام وتأثر الشعراء بلغة القرآن بعد أن كان يكثر في لغة القصيدة الألفاظ العربية أما بناؤها التركيـــبي فقد ظل على حاله بحيث كان جلّ إستشهاد علماء اللغة والنحو قائما على نماذج من شعر العصرين "[1]

أما في العصر العباسي فقد بدأت مرحلة جديدة في تاريخ اللغة العربية حيث ابتعدوا تماما عن حياة البداوة ،وصبوا أفكارا جديدة في قوالب اللغة العربية القديمة ،إضافة إلى تأثير الأجنبية في حياة المدن الإسلامية الجديدة فتغلغلت في مناطق الأدب .

وقد لعب علماء اللغة دورا فعالا ،حيث حفظوا اللغة من تأثير اللحن فيها ،ويعود السبب لإختلاط العرب بأمهات أعجميات ،فأخذ اللحن ينتشر ،فجمعوا الشعر الجاهلي والإسلامي ورصدوا المقاييس اللغوية في صورة واضحة ،وجعلوا من الشعر القديم المثل والقدوة الرفيعة ويمكن القول أن العلماء كانوا أسندة للشعر في هذا العصر . حتى أنهم كانوا يمنحون الحق في إجازة الشعر التي يصبحون بها مؤهلين لمواجهة الجمهور في مجالس الخلفية ،وهذا ما دفع الشعراء إلى تثقيف أنفسهم ثقافة لغوية وأدبية واسعة تبعدهم عن الأخطاء ،فمثلا أبو النواس كان يمضي إلى البادية فيقيم فيها حولا كاملا للتزود باللغة ،حتى قال عنه الجاحظ :"ما رأيت أحدا كان أعظم باللغة من أبي النواس ولا أفضح لهجة حلاوة ومجانبة الإستكراه ."[2]

---

[1]. ينظر د سعد محمد علي التميمي ، البناء الفني للقصيدة السياسية في العصر الأموي ، مركز عبادي للدراســـات و النشر ، صنعاء الجمهورية اليمنية ، ط1،2001 ،ص62.

[2]. ابن منظور،أبو النواس ،تقديم عمر أبو النصر ، طبعة بيروت ، دار الجيل ،ص21. ص21 .

ويمكن القول أن علماء اللغة بجهودهم الواسعة وتشجيع الخلافة للعلم والتعليم يَسَرُّوا للشاعر العباسي قواعد تعليم اللغة و نتيجة لإتساع الحياة الفكرية انتشرت ثقافات ذات الطابع الفكري والفلسفي ،فأقبل الشعر على التأمل العقلي والرغبة في الإبتكار لتوليد المعاني والأخيلة ومن مثل ذلك ما قاله بشار بن البرد في مدح عقبة بن سلم والي البصرة :"[1]

أَنّمَـــا لذَّة الجَواد ابن سَلـــم ... في عطَاءٍ ومرْكَبٍ للقَـــــاءِ

كَخُرَاجِ السَّمَاءِ سيْبٌ يدْيـــهِ ... لِقَريبٌ ونازح الدَارِ نـــَـــاءٍ

ليْسَ يعطيكَ للرجَاءِ ولا للخو ... ف ولكِنْ يَلِذَ طعْمَ العطـــاء

يسقط الطَّيرٌ حَيْثٌ يَنْثـــرٌ الحـــ ... بٌّ وتغشى مَنَازِلَ الكُرَمَـــاءَ

لاَ يهاب الوَغْى لاَ يعبد المـــا ... ل ولكِنْ يهينَه للثّنـــــــَاءِ

أَرِيحيَّ لَهٌ يَدٌ تمطِرُ النـــــــيـــ ... ل وأخْرى سَمٌ عَلىَ الأعْداءِ

كما قد ساد في العصر العباسي مظاهر اللهو والمجون ،فلم يتفق الأسلوب القديم بخصائصه وسماته مع الحياة الجديدة ،مما دفعهم إلى إتباع أسلوب جديد يمتاز بكل عناصر اللغة والرشاقة ليناسب تلك الحياة بمظاهرها ،فابتعد الشعراء عن التكلفة والصنعة واجتناب الغرابة اللّفظيّة و استخدموا اللغة الشعبية التي يفهمها أفراد الطبقة الشعبية ومن مثل هذا الأسلوب ما نجده عند أبي العتاهية ،حيث تميزت لغته بالسهولة واقتربت من ذوق العامة للتأثير فيهم ،في قوله :

أفنيتْ عُمْرَكَ باغْتِرَابـــكَ ... وهْنـــَاكَ فيهِ بانتِظَـــارِكَ

ونسّيتٌ مالاَ بدَ منـــــهِ ... وكـــانَ أوْلَى بأذْكَـــارِكَ

وإنَ اعْتبِـــرَ بما تـــــرَى ... فكَفاكَ علمَا بِاعتبـــاركَ

لك ساعَة تأتيكَ مـــــنْ ... سَاعاتٍ ليلكَ أو نهـــاركَ

بادرَ بإيجادك قـــــبل أنَ ... تقضِي وتزعجَ مِن قرارِكَ[1]

وتيسير لغة الشعر في العصر العباسي شاع واتسع مداه ،وشمل كافة الأغراض الشعرية فمن الطبيعي أن يلائم الشاعر لغته وموضوعاته المستجدة التي مالت نحو الشعبية .

---

[1] . بشار بن البرد ،الديوان دار الكتب العلمية ،دط ،ص23-24

[1] . يوسف خليف ،حياة الشعر الكوفة الى نهاية القرن الثاني الهجري :دار الكتاب العربي القاهرة سنة 1968م،ص692-693 .

وما يمكن قوله عن شعراء هذه الفترة أنه كان لكل واحد أسلوبه ولغته الخاصة التي يختلف بها عن غيره فلبشار لغته،ولأبي العتاهية لغته ،ولأبي النواس لغته ،ولكل من هؤلاء مستويات من اللغة حسب الظروف والحال النفسية والحسيّة التي نظم فيها القصيدة .

كما تناول الفلاسفة العرب خصوصية اللغة ،فقد قسم أبو النصر الفرابي اللغة إلى قسمين "اللغة النمطية :وهي لغة البرهان أو العلم ،واللغة التجاوزية وهي لغة الخطابة أولا ثم الشعـــــــــــــر ."[2]

ويرى ابن رشد أن "فضيلة القول الشعري أن يكون مؤلفا من الأسماء المستوليَّة ،ومن تلك الأنواع الأخر المنقولة الغربية و المغيّرة ،والشاعر حيث يريد الإيضاح يأتي بالأسماء المستوليّة وحيث يريد التعجب و إلالْذَاذِ يأتي بالصنف الآخر من الأسماء ،وكأنَّ الشاعر يحب ألاَّ يفرط في الأسماء غير المستوليّة فيخرج إلى حد الرموز ،وألا يفرط في الأسماء المستولية فيخرج عن طريق الشعر إلى الكلام المتعارف " [1]. فهو يتحدث عن فكرة التغيير في الأسلوب الشعري و عن استعمال الألفاظ الحقيقة و الألفاظ المنقولة أي المزاحة في الشعر لان كثير من الشعراء يستخدم اللفظ الحقيقي كان رمزاً و لغزاً .

و قد اهتم كذلك النقد القديم بلغة الشعر ، فأشار إليها ابن الرشيق في قوله:" للشعراء ألفاظ معروفة و أمثلة مألوفة لا ينبغي للشاعر أن يعدوها و لا أن يستعمل غيرها،كما أن الكتاب اصطلحوا على الألفاظ بأعيانها سموها الكتابية لا تتجاوز وزنها إلى سواها إلا أن يريد الشاعر أن يتظرف باستعمال لفظ أعجمي فيستعمله في الندرة و على سبيل الخطوة كما فعل الأعشى قديما و أبو النواس حديث ، فلا بأس بذلك ." [2]

فلاحظ انه يتناول قضيتين نقديتين أولهما لغة الشعر ولغة النثر و ثانيهما استعمال كلمات و مصطلحات خارجة عن موضوع القصيدة كتوظيف ألفاظ أعجمية و غيرها ، بينما يرى النقاد أن ثمة ألفاظ تصلح للشعر و لا تصلح للنثر و العكس.

---

[2] . أرسطو ،كتاب أرسطو طاليس في الشعر ،تر فتح شكري محمد عياد ،ص198.

[1]. ابن رشد ،تلخيص كتاب الشعر ،القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1978،ص116-117.

[2] . ابن رشيق ،العمدة ،ص128.

و يرى ابن طباطبا أن من الأشعار و المحكمة المتقنة المستوفاة المعاني الحسنة الرصف السلسة الألفاظ ، التي خرجت خروج النثر سهولة و انتظاما فلا استكراه في قوافيها و تكلّف في معانيها ... " [3] .

فهو يفضل أن تخرج القصائد خروج النثر سهولة و انتظاما و يرى كذلك أن " الشاعر إذا أسس شعره على أن يأتي فيه بالكلام البدوي الفصيح لم يخلط به الحضري المولد ، و إذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها و كذلك إذا سهل ألفاظه لم يخلط بها الألفاظ الوحشية النافرة ، الصعبة القيادة. " [1] كان يرى أن اللغة في القصيدة يجب أن تكون متجانسة أي من نوع واحد.

و أبدى قدامة بن جعفر رأيه في لغة قصيدة الغزل قائلا:

" و لما كان المذهب في الغزل ، إنما هو الرّقة و اللّطافة و الشّكل و الدماثة ،كان مما يحتاج فيه أن تكون الألفاظ لطيفة مستعذبة ، مقبولة غير مستكرهة ، فإذا كانت جاسيَة مستوخمة كان ذلك عيبا ، إلا أنه لما لم يكن عيبا على الإطلاق ،و أمكن أن يكون حسنا ، إذا كان يحتاج إلى الخشونة في مواضع مثل البسالة و النجدة و اليأس و المرهبة ، كان أحق المواضع التي يكون فيها عيبا الغزل لمنافرته تلك الأحـــــــوال ."[2]

و يؤمن قدامة بأن لغة القصيدة يجب أن تتناسب مع موضوعها و هكذا لم يهمل نقادنا القدامى اللغة الشعرية و اهتموا بها ورأوا أن سلامة اللغة من شروط جمالية القصيـــــدة .

---

[3] . ابن طباطبا ، عيار الشعر ،ص 49 .

[1] . المصدر نفسه ، ص6 .

[2] . قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ،ص224-225 .

II – مفهوم اللغة الشعرية عند المحدثين

تعد اللغة وسيلة الشعر للتعبير عند تجاربه الشعرية ،ولما كانت هذه التجارب متجددة دوما وجب على هذه اللّغة التي تنقلها أن تتماشى وتواكب هذا التجديد ،لذا أصبح الوعي باللغة الشعرية يشكل بؤرة اهتمام شعراء ونقاد الأدب المعاصرين الذين كان لهم تأثير عميق على الشعرية العربية من خلال تحديد ماهية اللغة الشعرية مفهوما وممارسة .

واللغة الشعرية كاصطلاح عرفها العقاد في قوله :"إنما نريد باللغة الشاعرة أنها لغة بنيت على نسق الشعر في أصول الفنية والموسيقية فهي في جملتها في منظوم منســـــــق الأوزان و الأصوات لا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه ،ولو لم يكن من كلام الشعراء ." [1] أما ميخائيل نعيمه يرى أن اللغة عبارة عن مؤسسة إنسانية ابتداعها الإنسان من أجل التواصل ثم أكد حتمية تطورها بتطور الإنسان ،فهي عنده "كالشجرة تبدل أغصانها اليابسة بأغصان خضراء ،وأوراقها بأوراق حية "[2] فهو يؤكد ضرورة ربط تطور اللغة بتطور المجتمع .

لذا ثار الحداثيون ضد البناء التقليدي للقصيدة العربية ،كما انتقدوا لغة الشعر العربي القديم ،ومن بينهم أنسي الحاج الذي يرىً أن القاعدة القديمة :العالم لا يتغير باطلة ومثلها جميع المواضعات المتعلقة بالإنسان الشاعر ذو موقف من العالم ،والشاعر في عالم متغير ،ويضطر إلى لغة جديدة تستوعب موقفه الجديد ،لغة تختصر كل شيء "وتسايره في وثبه "الخارف الوصف إلى المطلق أو المجهول . أقل عقدة شكلية تعطل انطلاقه وتحرف وجهته أبسط هم خارجي يسرق من وحدة انصبابه على الجوهر ."[3]

وهو يؤكد على ضرورة تجاوز التقاليد البالية التي تدور حول مفهوم الشعر ولغته ،وإيجاد لغة جديدة تتناسب مع العصر الذي نعيش فيه .[1]

كما يصرّ الشاعر أنسي الحاج على الخلق المستمر للغة ،حيث يقول :"وإذ يجتاز الشاعر عقبة العالم الميت يفر من الأقماط غير أن أبواب الشعر الصافي ،عالمه الجديد الذي عاد إليه ،لا تتفتح أمامه ما يحسن مخاطبتها (.....) ،اللغة....أنه في حاجة دائمة إلى خلق دائم لها،لغة الشعر

---

[1] . عباس محمود العقاد ،اللغة الشاعرة مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية ،مكتبة لانجلوا مصرية .1960،ص8

[2] . ميخائيل نعيمه،الغربال (المجموعة كاملة)،دار العلم للملايين ،بيروت 1979م،ص410

[3] .أنسي الحاج ،مقدمة ديوان لن

[1] . أنسي الحاج ،مقدمة ديوان لن

تجهل الإستقرار لأن عالمه كتلة طليعية .اجل في كل شاعر مخترع لغة (....)ولغة الشاعر يجب أن تظل تلحقه ،لتستطيع أن تواكب عليها الموت والحياة كلّ لحظة ،الشاعر لا ينام على لغـــــة "[2].

فالشاعر المعاصر يسعى إلى جعل لغة الشعر المعاصر تختلف عن لغة الشعر العربي القديم وهو يتطلع دائما إلى خلق لغة جديدة ،وفي هذا يقول الشاعر الناقد أدونيس :"كل ابتكار لجمال جديد في اللغة لا يمكن إلا أن يستند إلى قديمه الجمالي ،فاللغة كيان ولا تقدر أن نجدده إلا من داخله ،من داخل عبقريته ،وجماليته وخصوصيته ."[3]كما يشير أودنيس إلى أن" الشاعر لا يمكنه أن يجدد ،إذا لم يكن متأصلا في عبقرية لغته لكي يعرف كيف يصهر العناصر التي يستخدمها ويحولها إلى طبيعة اللغة التي يكتب بها ."[4]

وفي سبيل إيجاد لغة جديدة كان على الشاعر الجديد أن يستخدم ألفاظا وتراكيبا وصورا و أخيلة بأسلوب جديد غير متداول ،فالشاعر المعاصر في نظر أدونيس ،فارس ينتشل الكلمات من الغدير الذي غرقت فيه ينسلها كلها كلمة من نسيجها القديم ،يخيطها كلمة كلمة في نسيج جديد إذ يفعل ذلك يفرغها من شحنتها القديمة —من دلالاتها وتداعياتها يملؤها بشحنة جديدة تصبح لغة ثانية لا عهد لنا بها لذلك لابد لتفهمها وتذوقها من الخبرة والممارسة .ومالم نفهمها ونتذوقها لا نستطيع أن نكشف ما وراءها ."[1]

كما تحدث يوسف الخال في بيانه الشعري "مفهوم القصيدة الحديثة " عن الشاعر إذ يقول عنه يقسو على الشيء لا لإزالته بل لتمجيده وهو فيما يتعلق باللغة يترل بها الأذى ليعززها ويقويها ويمتحن قدرتها الفائقة على التعبير ،وكذلك الأمر فيما يتعلق بالأسلوب ."[2]

والشاعر المعاصر يبحث دائما عن طرق جديدة للتعبير عن أفكـــــاره وأحاسيســـــه و واقعه الذي يعيش فيه فينشئ لغة جديدة مشحونة بالدلالة "ففي الطريق إلى القصيدة لا نواجه في البداية إلا اللغة ،إن معظم ما في القصيدة من جمال ،ومعنى وفعالية لا يقيم إلا هنـــاك :في لغتها

---

[2]. المصدر نفسه.

[3]. أدونيس ،بيان الحداثة ،ص59

[4]. المصدر نفسه ،ص30.

[1]. أدونيس،زمن الشعر ،دار العودة ، بيروت، ط1،1978، ص131.

[2]. يوسف الخال ،في مفهوم القصيدة الحديثة ص21-22.

الشعرية ،ففي هذه اللغة ،وعبر بنائها الجليل الآسر ،يمكن العثور على جمل الروح وأحجار الدلالة الساطعة ،والرؤيا ."[3]

أما شعراء الرمزية الأوربية فقد كانوا يسعون إلى إكتشاف اللغة الجديدة، ومن أكثر الشعراء الرمزيين الذين إهتموا بتزويد اللغة بطاقات ايجابية جديدة "رامبو" الذي نذر نفسه للوصول إلى لغة جديدة ، و كان يرى أن الشاعر ينبغي أن يكون " سارق النار " و أن يعثر على اللغة الشاملة "و هذه اللغة ستكون من الروح إلى الروح، و تلخص كل العطـــــــــور و الأصوات و الألـــــوان ."[4]

و من خـــلال بحثه على هذه اللغة ألف كتابه الغريب"فصل في الجحيم(une saison en enfer) و تناول فيه كيمياء الكلمة(Alchimée du verbe)"[1].

و تحدث عن ملامح اللغة الشعرية الجديدة التي ابتكرها "لقد اخترعت ألوان الأصوات المتحركة ... و نظمت هيئة كل حرف حركته.بايقاعات فطرية زينت لنفسي اختراع لغة شعرية ستكون يوما ما في متناول كل الأحاسيس إن الابتذال له نصيب كبير في لغتي الكيميائية ، لقد تعودت على الهذيان البسيط،كنت أرى في وضوح شديد مسجدًا في مكان مصنع ،و مجموعة من ضاربي الطبول مكونة من الملائكة ،و عربات صغيرة تجرها الخيول تسير في طرقات السماء ،و غرفة استقبال في قاع بحيرة ... عقب ذلك كنت أعبر عن ضلالاتي السحرية بهذيان من الكلمات".[2]

و قـــــد تبع السرياليون الطّريق الذّي رسمه رامبو فبحثوا عن الجديد اللغوي و لم يوظفوا في شعرهم أدوات الربط و علامات الوقف، فاللغة الشعرية عند السرياليين"لا يراعي فيها الترتيب أو الخضوع لأي نظام،و القصيدة السريالية النموذجية تبدو، كما لو كانت مجموعة من الجمل المتجاورة غير المترابطة التي تحتوي كلّ منها على صورة أو حتى مجموعة من الكلمات ... التي تبدو كما لو كانـــت في بناء مـــــا لم يستخـــــــدم فيـــــــه بلاط،أو إسمـــنت ". [3]

---

[3] . علي جعفر العلاق ،في حداثة النص الشعري ،دار الشرق للنشر والتوزيع عمان ،الأردن ،1997،ص23.

[4] . علي العشري زايد عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة ابن سينا للطبعة و النشر و التوزيع ، مصر، القاهرة الطبعة الرابعة ، 2002م، ص44.

[1] . المرجع نفسه ، ص نفسها .

[2] .Arthur Rumbaud :Œuvres Poétiques-ed.gamier Flammarion ¸Paris1964-P.P130-132

[3] .robert brechon :le surerralisme.libr.armond colin .1971.p.p.176-177

كل هذه المحاولات كانت غايتها استعادة اللغة لقدراتها الأسطورية كي تستوعب الرؤية الشعرية الحديثة بكل أبعادها الشعرية و اللاشعورية . أما اللغة الشعرية عند جون كويـــــن (jean cohen)هي" الانزياح عن لغة النثر بإعتبار أن لغة النثر عنده توصف بأنها لغـــــة الصفر في الكتابة "[1]،فهو يرى أن اللغة الشعرية هي الخـــروج و الانزياح عن اللغة العادية إذ كل ما ليس شائعا و لا عاديا و لا مصوغا في قوالب مستهلكة "[2].

أما بول فاليون فيبين الفرق الجوهري بين إستعمال الشاعر اللغة ، و استعمال الناثر لها بمثال قدمه حول استخدام الخطوات بالنسبة لكل من الماشي و الراقص في قوله :" هكذا في النثر ،و في الشعر فهي في النثر بمثابة الخطوات في المشي وسيلة ينتهي دورها بأداء الغرض منها أما في الشعر فهي بمثابة الخطوات و في الرقص غاية لا يستهدف بها شيء آخـــر وراءها ."[3]

و على العموم فإنَّ اللغة الشعرية مرتبطة بالإنسان الشاعر في علاقته بالحياة و تجربته الشعرية ، فيستعملها كوسيلة للتعبير عن علاقاته لاكتشاف العالم لأنها تهز الأعماق و تفتح الأبواب و تخزن الطاقات فهي كيان جوهره في إيحائه .

كلّ الجهود التيّ بذلها النقاد الشعراء المعاصرون ، كانت تسعى إلى تزويد اللغة الشعرية بطاقات إيحائية تعبيرية تمكن من استيعاب كل أبعاد الرؤية الشعرية الحديثة ومن الطبيعي أن تتأثر لغة القصيدة العربية الحديثة بهذه المحاولات و الجهود ، كما لا نسقط المحاولات الموروثة عن تراثنا الشعري العربي.

---

[1]. جون كوهن ،لغة بناء الشعر ،تر أحمد درويش ،مكتبة الزهراء ،القاهرة ،ص35

[2]. المصدر نفسه، ص24

[3] . علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص42.

المبحث الثاني : موسيقى الشعـــــــــــر :

I – وظيفة الموسيقى في الشعر

إن لغة الشعر موسيقية زاخرة بالنغم ، حيث ينطق الشاعر بلغة موزونة زاخرة بالنغم الذي يعدّ جزءا من مكوناتها المتلاحمة مع التعبير اللغوي ، فالأبيات الشعرية هي أصوات موسيقية تطرب لها الآذان .

و تعد الموسيقى عنصر جوهري للشعر لا قوام له من دونها،فبواسطتها ميز علماء العربية القدماء الشعر عن النثر، وكان قبلهم أرسطو في كتاب الشعر يرى " أن الدافع الأساسي للشعر يرجع إلى علتين :

أولهما غريزة المحاكاة أو التقليد و الثانية غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم ."[1]

و الموسيقى من أهم وسائل الشاعر ،و من أقوى عناصر الإيحاء وأكثرها تأثيرا على النفس ، و يعتبر الرمزيون و على رأسهم أبو الرمزية الفرنسية بودلير أكثر عناية بالوظيفة الايحائية للموسيقى حيث يرى" أن هذه الموسيقى تعبر بأعذب الأصوات و أشدها نفاذا على أعمق ما في قلب الإنسان و أشده خفاء ."[2]

و لعنايته الكبيرة بالموسيقى و شدة إعجابه بموسيقى فاجنر كتب عنه في أكثر من دراسة بإعتباره سيد العناصر الأدائية و أكثرهم تسخيرا للطاقات الشعرية ، وحاول توظيف الطاقة الإيحائية التي تمتلكها الموسيقى في شعره للإيحاء بالجوانب الغامضة، حيث"اكتشف مثل فاجنر أنه بواسطة الموسيقى على وجه الخصوص ،و من خلال الموسيقى يمكننا التحليق إلى العالم المثالي حيث يسود الجمال الخالص ،و أن الموسيقى من ناحية أخرى هي اللغة التي يمكن أن تعبر بأقل قدر ممكن من النقصان عن حالات الوجد الخالصة أو رؤى الفنان الملهم ."

و بما أن الموسيقى الشعرية واحد من أرهف وسائل الإيحاء ،فيؤكد الشاعر فرلين عليها و يبدأ قصيدته "فن الشعر " بهذه الدعوة في قوله" الموسيقى قبل كل شيء هي الدعوة التي لا يفتأ يكررها و يلح عليها " الموسيقى مرة أخرى ،و دائما ."[1]

---

[1] . إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ملتزم الطبع و النشر ، مكتبة الانجلو مصرية، ط2 ، 1952 ، ص 12.

[2] . علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص.155

[1] . علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص156.

و نواصل الإهتمام بالموسيقى لأنها تعد أهم أداة إيحائية في القصيدة الحديثة،و قد حاول المعاصرون تطوير الشكل الموسيقي الموروث للقصيدة العربية عن طريق توليد موسيقى جديدة منه .

و يؤكد أندري جيد "على أن العنصر الموسيقي في التعبير يضيف إلى الإيحاء و يقوي من شأن التصوير ،و لكن مجرد الوزن أو التقفية لا يكفي فارقا بين الشعر و النثر لأن النثر قد يتوافر له شيء من الإيقاع كالشعر حسب رأي أرسطو ."[2]

و على هذا الأساس فإن الإيحاء ،و التصوير هما عنصران أساسيان في القصيدة ، وإذا خلت منهما صارت نظما فتفقد بذلك روح الشعر ، و قد يتوافران في النثر فتكسبانه صبغة الشعر .

II – التجديد في موسيقى الشعر العربي و أوزانه:

تعتبر قضية التجديد في موسيقى الشعر العربي من أهم القضايا التي أثارت الجدل في عصرنا الحديث ،و قبل أن نعرض الخطوات التي خطاها هذا التجديد يجب أن نلقي نظرة على التطورات التي طرأت في الموسيقى والقوافي من خلال رحلة الشعر العربي ونستهلها بالعصر الجاهلي ، فالشعر فيه ارتبط بالغناء ، حيث كان بعض شعراءه يتغنون بشعرهم " و يذكر الرواة أن المهلهل كان يتغنى ببعض قصائده،وكذلك كان يفعل السليك بن السلكـــــة ."[1]

كما يرى شوقي ضيف في كتابه العصر الجاهلي أن" الغناء كان أساس تعلم الشعر عندهم ،(...) و أن الشعر الجاهلي كانت تصاحبه الموسيقى و الغناء ، وأن شعراء الجاهلية نظموا شعرهم في جو غنائي يشبه الجو الذي نظم فيه اليونان شعرهم الغنائي ،ثم اخذ الشعر في أواخر العصر الجاهلي يستقل عن الغناء والموسيقى،و يتحول إلى الإنشاد و هو مرتبة وسطى بين الغناء و القراءة ،و يلاحظ أن هذا الشعر ظل محتفظ ببقايا الغناء و الموسيقـــى و يظن أن القافية هي أهم هذه البقايا التي احتفظ بها فهي بقية الغرف فيه ،و رمز لما كان بصحبه من قرع الطبول و نقر الدفوف ، و مثلها التصريع في مطالع القصائـــد (. و .) و يؤكد في النهاية أن صور الأوزان المتنوعة التي يمتا بها الشعر الجاهلي إنما حدثت بتأثير الغناء وأنهم تقذوا منه إلى ضروب من التجزئة في بعض الأوزان، و إلى الأوزان حقيقة متعددة ."[2]

---

[2] . محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ، 16 دار العودة ، بيروت 1982 م ، ص 376.

[1] . مي يوسف خليف ، القصيدة الجاهلية في المفضليات ، ص304.

[2] . شوقي ضيف ، العصر الجاهلي ، ص189-194 .

فالشعر الجاهلي ارتبط بالغناء منذ أقدم العصور،و يتجلى ذلك في أخبار شعرائه،و هو يدل على أنَّ بعضهم كانون يتغنون بشعرهم ،و يذكر على سبيل المثال، المهلهـــل ، و الأعشى و هذا ما دفع بعض الباحثين إلى الربط بينه و بين أولية الشعر.

ثم جاء الإسلام فكان الشعر العربي نظاما خاصا في أوزانه وقوافيه و تقيد بها الشعراء و وظفوها في قصائدهم ، لذا انتظمت الأوزان الشعرية التي روي بها الشعر الجاهلي في جميع أنحاء الجزيرة العربية ، و أصبحت موسيقى الشعر محببة إلى كل الآذان ."[1]

و ظلت القصيدة العمودية التقليدية على حالها في شعر الجاهليين و شعر صدر الإسلام و من بعدهم ،هي تلك القصيدة التي ينهج فيها الشاعر نهجا متوازيا ،أي قصيدة ذات وزن واحد وقافية واحدة، ينقسم فيها البيت إلى شطرين ،و هناك بعض الأنماط تكون فيها القصيدة مكونة من أشطار، إلا أنه ظهرت بعض الأنماط غير التقليدية للقصيدة العربية ، منها :

المسمط ، و المخمس ، و المربع ، و المثلث ، و المزدوج ، و المزركش ثم الموشحة .

1/ المسمط : "و فيه يبتدئ ، الشاعر بيت مصرع ، ثم يأت بأربع أقسمة على غير قافيته ثم بعيد قسيما واحدا من جنس ما بدا به ،و هكذا إلى آخر القصيدة ." [2]

و مثاله قول امرئ القيس : [3]

توْهمتٌ من هند معَالمَ إطْـــلالِ عفاهُنّ طولَ الدّهر في الزفى الخالِي

مرابعٌ من هند خُلتْ ومصَايف يصيحٌ بمغنَاهَا صدَى و عـــوَازِفٌ

و غيرها هَوجَ الرّيَاحٌ العَوَاصِفَ و كُـــــلَ مسق ثم آخِـــــر رادِفٌ

باسهم من نوء السماكين هطال .

2/المـــــزدوج : و فيه يقول ابن الرشيق : "و قد أكثروا من هذا الفن – أي الذي تتعدد فيه القوافي – حتى اتوابه مصرعين فقط ،و هو المزدوج ، إلا أن وزنه كله وان إختفت القوافي ، ولا يكون اقل من مصراعين ،و كل مشطور أو منهوك فهو بيت ، و ان قيل مصرعا فعلى المجاز ."[1]

---

[1]. ابن رشيق ، العمدة ، ج1 ،ص178.

[2] . المصدر نفسه ، الصفحة نفسها

[3]. امرئ القيس ، دار بيروت للطباعة و النشر ، بيروت 1972 ،ص196 .

[1] . ابن رشيق ، العمدة ، ج1،ص180

3/المثلثـــــة : و هي الأرجوزة التي تتحد كل ثلاثة أشطار متتالية في قافية واحدة .و من مثل ذلك مقدمة محمد بن إبراهيم بن حبيب القزاوي في قوله"[2] :

الحمْـــدُ للهِ العَلىّ الأعْظَـــمْ ذيِ الفَضْلِ و المجيدُ الكَبير الأَكْرّم

الواحِدِ الفرْدِ الجوادُ المنعـــــمِ

الخالقُ السبعْ العلاَ الطبَاقـــا و الشمْسِ يجلو ضوئها الاَغـــــاقا

و البـــدر يملأ نوره الأفَاقَـــــا

4/المربعـــــة : و تكون فيها أربعة أشطار أو أبيات بقافية واحدة ، ومن مثل ذلك ما قاله ابن وكيع التنسي : [3]

رسالةُ مِنْ كلفِ عمِيـــدً حياته في قبضة الصُّـــــــدودِ

بلغـــه الشُوق مدى المجهُودِ ما فَوْقّ ما يلقاه من مزيـــــدٌ

* * *

جار علَيْهِ حاكم الغَّـــرَامْ فدّق أن يدْرِكَ بالا فهـــَامْ

فلَو آتاه طارِق الحمَام لم يرِه شدة السقَّـــــــامِ

5/المخمســـات : و يقول ابن الرشيق عن المخمس :" هو أن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية ثم بخمسة أخرى في وزنها قافية على قافية غيرها ،كذلك ، إلى أن يفرغ من القصيدة هذا هو الأصل "[1]،و لما نالته المخمسات من شهرة جعل الشعراء يقومون بتخميس القصائد المشهورة ، ومن مثل ذلك ما قال ابن بهرام الحاجري في شعر ابن الخياط الدمشقي :[2]

خليلي عوجا بالغوير و كثَّبُـــــــهْ و لاَّ تمنعا المشْتَاقْ من لثم بـــه

هو الصبَ يصيبهُ الهوَّى دونَ صحبهِ خذَّا من صَبَا نجدَ أمانا القَلْبْ

و قدْ كادَ مسراهَا يطِير يليه

إلا بلغا سهَلَ الحجاز و حُزْنَه تحية صَبَ قرَّحَ الذَّمْعْ جفنه

---

[2]. ابن المعتز ،ديوانه ج2 ، دراسة و تحقيق محمد بديع شريف ، دار المعارف بمصر 1978م ، ص5.

[3] . ابن وكيع التنيسي ، ديوانه، دار النهضة مصر بالقاهرة ، ص43-.44

[1] . ابن رشيق ، العمدة ، ج1،ص180

[2].حسني عبد الجليل يوسف ،موسيقى الشعر العربي ،ظواهر التجديد،ج2،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1989،ص38.

تحفَّفت من قلبٌ المتيم حزنـــه وأيا كما ذاك النّسيم فإنـــَــه

متى هب كان الوجه أيسَر خطبه

لما جرتما في الحبِّ ماعد لتمـــا محبا يراهُ حُب ساكنَه الْمَـــى

ذاراه فما يزداد إلاَ تتيمَـــا خليـــل لو أبصّرتْهَا لعَلمتهـــَــا

محل الهوى من مغرم القلب صبه

6/الدوبيـــــت : ذهب الباحثون إلى أن أصله فارسي ،وقد عرفه الدكتور أنيس إبراهيم أنه وزن يكاد يجمع الرواة على أنه فارسي صالح لنظم اللغة الفارسية و استعاره بعض الناظمين باللغة العربية الفصيحة في النادر من الأحيان ... و قد وصفه العرضيون بأنـــه : فعلن متفا علن فهولون .فعلن. . و قد جاءت التفعيلة الأخيرة كالأولى في بعض الأحيان على أن الرواة قد جاءوا ببعض أبيات منحرفة بعض الانحراف عن الوزن "[1].فالدكتور إبراهيم أنيس يشير إلى أن استخدام الدوبيت في الشعر العربي نادر، ويعرض لنا مثال عنه في قول الشاعـــــر: [2]

روحَي لك يازائِرٌ اللّيْل غـــدا يا مؤنس وحِدَتِي إذا اللّيلٌ هذَا

أن كانَ فراقنا معَ الصُّبْحَ بَـــدَا لا أسفر بعد ذاك صبْحَ أبـــــدَا

7/الموشحـــــات : تعتبر الموشحات من أهم معالم التجديد في موسيقى القصيدة العربية القديمة ،و يعرفه ابن سناء الملك الموشح ، في قولـــــه :" الموشح كلام منظوم على وزن مخصوص و هو يتألف في الأكثر من ستة إقفال و خمسة أبيات ، و يقال له التام و في الأقل من خمسة أقفال و خمسة أبيات ، و يقال له الأقرع فالتام ما ابتدئ بالأقفال ، و الأقرع ما ابتدئ فيه الأبيات ."[3]

و من هذه الموشحات سنعرض موشحة ابن عربي التي يقول فيها :

---

[1]. حسني عبد الجليل يوسف ، موسيقى الشعر العربي ، ج2 ، ص14.

[2]. المرجع نفسه ، ص نفسها .

[3]. الملك ابن سناء، دار الطراز في عمل الموشحات ، تحقيق حودت الركبابي،ط2 ،دمشق،1977،ص25.

(قفل /مطلع) **عندما لاحَ لعينيِ المتكا ذبت شوْقًا للذينَ كانَ معي.**

أيهَا البيتٌ العتيقٌ المشرقٌ

(بيت أغصن) **جَاءكَ العبد الضَّعِيفٌ المسْرفٌ**

عَيْنِهِ بالدّمع دُومَا تذّرف

(قفل) **فرية منه و مكر فالبكاء ليسَ محمودًا إذَا لَمْ يقعْ**

(بيت/غصن) **كلما عـــــددت فيهِ قـــال لِي**

ليسَ هذا فِي سبلِ في ايس لِي

سارى حَكم قليبَ قد بلـــــي

(قفل) **بهواها مستغيثا قد شكا و أنا اعلم شكوى الجزع.**

أشْرَقت شمس له ما شرقتْ

(بيت/ غصن) **فرأيناها بها إذ شَرَقَـــــتْ**

أرعدتْ سحُبَ لها ما ابرقــتْ

(قفل) **فعَلَمَنَا انه حيثُ بكىَ ما بكى إلا لأمْرَ موجع**

مرَبى فِي ليلةً ليْسَ لهـــاَ

(بيت/غصن) **آخـــر و الصبح قد حللهــا**

و الذي حرَمَهَا حللهـــــا

(قفل) **و انتدى بطلِبَ و صلى و اتكى و مضَى إذ و مضا لم يرجِعْ**

أيّهَا الساقِي اسقِني لاتاتـــل

(بيت/غصن) **فلقد اتعَب فكْرِي عذّلِـــي**

ولقد انشِده ما قِيلَ ليـــــي

(قفل/خرجة) **أيها السَاقي إليكِ المشتكِي ضاعت الشَكوىَ إذْ لم تنفَعْ**[1]

حاول الشاعر العربي المعاصر تطوير الشكل الموسيقي للقصيدة العربية انطلاقا من محاولات التجديد الموسيقي في تراث القصيدة العربية ،كما رأينا سابقا في الموشحات وفيما سبقها من

[1] . حسني عبد الجليل يوسف ، موسيقى الشعر العربي ،ظواهر التجديد،ج2،ص48-49.

محاولات أخرى، إضافة إلى تأثر بعضهم بالشعر الأوروبي،و خصوصا الأدب الرمز الفرنسي ، فأرادوا من الشعر العربي أن يتحرر من وحدة القافية .

و كان العقاد من مناصري حركة التجديد والتطوير في الشعر ،حيث يوضح رأيه في قوله : "و الذي نعتقده أو نشعر به، أن تنويع القوافي للشعر العربي خير من إرساله بغير قافية و انه يقبل التنويع في أوزان المصاريع و المقطوعات على أسلوب الموشحات فيتسع للمعاني المختلفة و الموضوعات المطولة و لا ينفصل عن الموسيقية التي نشأ فيها و درج عليـــــها ".[2]

و قد بحث النقاد و الشعراء في عصر النهضة عن مخرج بالشعر العربي كي يتحرر من الوزن و القافية ، فأخذوا يخمسون القصائد ، و ممن اتبع هذا الأسلوب رفاعة الطهطاوي في مدح الرسول صلى الله عليه و سلم :[1]

تبدي الغرام و أهلٌ العشْق تكتَمــه و تدعيهِ جدا لاَ منْ يسلمهِ
ما هكذا الحب يؤمِنٌ ليس يفهَمْهٌ خِّلَ الغرامٌ لصبَ دمعَـــه
جيران توجده الذكرى و تعدمه
دع قلبهٌ في اشتغال من قلبهٌ و لبه في اشتِعالٌ من تلهبهٌ
و اصنعَ جميل فعالٌ في جنبهٌ و اقنعَ له بعلاقَات علقْن به
لو اطلعتْ عليه كنتَ ترحمـــه
فؤاده في الحمَى مسعَى جاذره في نجوم السما مرعى وناظره
فيا عذولا سعى في لوم عاذّرِهِ عذلته حين م ينظّرَ بناظــرّهِ
و لا علمت الذي في الحب يعلمه

يعتبر رفاعة الطهطاوي من رواد التجديد في الشعر العربي ،حيث نظم عدة قصائـــد و نوع فيها القوافي ، و لولاحظنا شعر المدرسة الجديدة لوجدنا أن الموشحات كانت الركيزة الأساسية للتجديد فيه خاصة عند شعراء المهجر ، حيث يقول الأستاذ انس داوود في دراسته لشعر المهجر "ومع هذه الحرية في تنويع القافية و توزيع التفاعيل ،و هي حرية تخضع لنظام ملحوظ يستلزمه الشاعر ،فإننا نجد أنهم يتحركون داخل إطار التنويعات التي لجأ إليها الوشاحون

---

[2]. العقاد ، دراسات في المذاهب الأدبية ،و الاجتماعية ، مكتبة الغريب بمصر ، ص 42.

[1]. رفاعة رافع الطهطاوي ، ديوانه ، جمع و دراسة ، طه وادي ، دار المعارف بمصر ، 1984 ، ص126.

، أي أنهم يتحركون داخل النظام المتوارث لموسيقى الشعر العربي ... فهذا التجديد نوع من الاجتهاد في ظل القواعد و الأصول العامة المتوارثة،بل هو اجتهاد مسبوق من شعراء الموشحات"[1].

و يتحدث جبران خليل جبران في مقدمة ديوان "الأجنحة المتكسرة عن تأثُرِهِ بالموشحات الأندلسية في قوله : "سرت نحو المعبد واعدا نفسي بلقاء سلمى كرامه،حاملا بيدي كتابا صغيرا من الموشحات الأندلسية التي كانت في ذاك العهد ، و لم تزل إلى الآن تستميل نفسي ."[2] ، و ما يمكن أن نلاحظه في قصيدة البلاد المحجوبة شبه بالموشحة من حيث الشكل ، في قوله :

هو الفَجْرّ فقومي يتصرف عن ديَارّ ما لنا فيها صديقٌ
ما عسَى يرجو نبات يختلفٌ زهره عن كلٌ ورد و شقيقٌ
و جديدٌ القَلْبٌ انى يأتلـــفِ مع قلُوبٌ كُل ما في عتيقٌ
هو ذا الصبحَ ينادي فاسمعيِ و هَلميِ نقتفي خطواتـــــِه
قدْ كفانا من امساء يدْعىَ أن نور الصُبْحَ من اياتـــه

فالتنويع في القوافي يعطي القصيدة إيقاعا متميزا ، يجعل من إيطارها المعنوي متميزا .

III – موسيقى الشعر الحر

يقصد بمصطلح الشعر الحرّ الشعرذلك الذي لا يتقيد بالنظام التقليدي للقصيدة العربية إذ تأتي فيه القافية دون توقع و يتحكم الشاعر في السطر الشعري حسبما يريد له أن يطول أو العكس ، فالشاعر حر في تنسيق القصيدة ، كما تحرر هذا الشعر نهائيا من الأسس الموسيقية للشكل الموروث أي البيت .

و القصيدة الحرة لا تلزم بعدد محدد من التفاعيل في أي سطر و قد تخلت عن وحدة الضرب ، و مع هذا يمكن أن نجد في بعض القصائد الحرة ذات القافية الموحدة نوعا من التزام و حدة الضرب.

---

[1] . أنس داوود ، التجديد في شعر المهجر ،دار الكاتب العربي ، 1967 ،ص 354 .

[2]. جبران خليل جبران ، ديوان الأجنحة المكسرة .

و المعروف أن الشعر العربي يقوم على ركيزة أساسية هي الوزن و القافية و لا تزال باقية في الشعر الحر لأن " الشعر الجديد لم يلغي الوزن و لا القافية و لكنه أباح لنفسه – و هذا حق لا مماراة فيه – أنّ يدخل تعديلاً جوهريا عليهما لكي يحقق بهما الشاعر من نفســـــه و دبدبات مشاعره و أعصابه ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه ." [1]

و من الطبيعي أنّ أيّ نظام جديد يستلهم أهم عناصره مما سبقه و يصبح امتدادا لـــــه، و هذا ما تحدث عنه الدكتور عز الدين إسماعيل في قوله " إن نظام التفعيلة هو النظام الذي تفرضه طبيعة هذه اللغة ،و من ثم كان الخروج على نظام البيت مشروعا ما دام النظام الأساسي و الضّروريّ قائما ،و هو نظام التفعيلة ." [2]و قد ظهرت مشكلة القافية في الشعر الجديد ،و تناولها الدكتور عز الدين إسماعيل في قوله: " برزت في الشعر الجديد مشكلة القافية،و لم يكن الشعر يستغني عن القافية ، لكنه يستطيع أن يستغني عن القافية في صورتها القديمة لكنه يلزم نفسه مقابل ذلك بنوع من القافية المتحررة تلك التي تربط بسابقتهـــا أو لاحقتها ارتباط /إنسجام و تالف دون اشتراك ملزم في حروف الروى و بذلك صارت النهاية التي تنتهي عندها الدفعة الموسيقية الجزئية في السطر الشعري هي القافية ، من حيق أنها النهاية الوحيدة التي ترتاح إليها النفس في ذلك الموضع – فالقافية في صورتها الجديدة كلمة لا يبحث عنها الشاعر في قائمة من الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة ، و إنما هي كلمة ما من بين مفردات اللغة يستدعيها السياق المعنوي و الموسيقى للسطر الشعري ، لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تضع لهذا السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها ."[1]

كما تحدثت نازك الملائكة عن القافية في قولها :" إن القافية تشعر بوجود النظام في ذهن الشاعر و تبسيط الفكر لديه ،و وضوح الرؤية ،و قوة التجربة ،كما تشعرنا بان الشاعر مسيطر على قصيدته تمام السيطرة ."[2]

و الشاعرة لا ترى أن القافية قيد يقص جناح الشاعر كما يرى البعض، حيث تقول :

---

[1] . د.عز الدين إسماعيل ،الشعر العربي قضياه وظواهره الفنية والمعنوية ،ص62.

[2] . د.عز الدين إسماعيل ،الشعر العربي قضياه وظواهره الفنية والمعنوية،ص78

[1] . د.عز الدين إسماعيل ،التفسير النفسي للأدب ،دار العودة ،بيروت ،1963م،ص62.

[2] . مجلة الشعر ،العدد الثالث يوليو 1976،ص11.

" الواقع أن الشاعر قد يضيق بقيد القافية و يرغب في تحطيمه " . خاصة حين يجد انه أبدع شطرا جميلا ، و لكن بلا قافية تتصدى مع القافية تتصادى ، و إذ ذاك يحس بالنقمة على القافية كلها ، و قد يهجرها .و لكن لو تأنى الشاعر و استسلم لانفعالاته الأصليـــة و تيار عدم الوعي الصادر عن ذهنه المكهرب ، لو وجد أن اسطر مقفاة تنبع من ذهنه فجأة انبعاثا سحريا غامضا لا سبيل إلى تفسيره ... أن قيد القافية قد أدى إلى ابتكار فذ جديد يسير في القصيدة في درب جديد ".[3]

و يقول س.موريه : "و الواقع أننا لا نستطيع أن نلوم أيا من الوزن و القافية بالنسبة لما هي عليه حال الشعر العربي ، فالشاعر الذكي الموهوب يمكنه أن يكتب في أي شكل تقوده إليه تجربته الشعرية، إن الذي يفتقده الشعر العربي هو تسليط الانتباه على عالم الباطن بدلا من التركيز على العالم الخارجي ، والتجارب الروحية الحية و القدرة على استخدام الصور ، و الإستعارات و الثقافة الواسعة،والاستخدام السليم للتكتيكات الملائمة ،والقدرة على تطعيم العربية بها .و هذه الأمور كلها ثانوية إلى جانب عبقرية الشاعر و موهبته الشاعر الذي يمتلك القدرة من الإفادة من التجارب السابقة التي مارسها الشعراء الرواد " [1] فالتدفق و السلاسة لا يختلفان في الشعر التقليدي عن الشعر الحر .

---

[3]. المرجع نفسه ، صفحة نفسها .

[1]. س.موريه،حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث،تر سعد مصلوح ،عالم الكتب بمصر ،1969م،ص139.

المبحـــث الثالـــث :

IV – نشأة البديع و تطوره

و من يعـــــود إلى صناعة الشعر العربي الجاهلي في أقدم نماذجه يجد صعوبة في هذه الصناعة ،و هي ليست عملا سهلا، و هذا ما يفسر الجهود التي كانوا يبذلونها في شعرهم ، و قد عرف العرب في شعرهم كل الخصائص الفنية و الأساليب البيانية، فالشاعر بحسه الفطري اهتدى إلى الأساليب البلاغية كعلم المعاني، و علم البيـــــان ، و علم البديع و وظفها في شعره و أحسن استخدامها .

و إذا مضينا إلى العصر الإسلامي وجدنا مظاهر الصنعة و التكلف التي رأيناها في العصر الجاهلي تنمو و تتطور، خصوصا بعد الإسلام ،أخذ العلماء يهتمون بعلم البلاغة لاكتشاف أسرار الإعجاز في القرآن ، إلا أن "الشعراء الذين نبتوا في الجاهلية و عاشوا في صدر الإسلام لم يختلفوا في صناعة شعرهم على أبائهم الجاهليين إلا قليلا. فقد ظلوا ينظمون شعرهم على الصورة الجاهلية ،و لم يؤثر الإسلام فيهم تأثيرا واسعا على نحو ما و هو معروف عن الحطيئة و أضرابه ". [1]

و إذا انتقلنا إلى عصر بني أمية وجدنا تطورا واسعا يحدث في الشعر العربي بفعل تأثير الفتوحات الإسلامية واختلاط العرب بأهل البلاد المفتوحة و طبيعيا أن تتطور فنون شعرهـــم و لكنها لم تنحرف عن المذهب القديم (مذهب الصنعة) الذي رأيناه في العصر الجاهلي إلا أنه نما و توسع أكثر ،و ما حفزهم على ذلك الخصومات الفنية التي كانت تدور بين الشعـــراء و الإثبات الأفضل بينهم ،إن الأشكال البديعية أداة تعبيرية لها مميزاتها في البناء اللغوي ، و هي عنصر من عناصر فن القول . فالأسلوب في حاجة إلى الأشكال البديعية اللفظية و المعنوية ، لان كثيرا ما يكون لها دور كبير في تأكيد المعنى و تثبيته و إيضاحه وتقريبه، أو تسهم في إثراء الموسيقى ، و تحدث إيقاعات تلذها الأسماع و تستريح لها النفوس.

و نعثر على أوليات علم البديع في محاولة قام بها الشاعر العباسي الأنصاري مسلم بن وليد ،و قد ولع بالبديع ، و اشتهر بإجادة المدح من مثل ذلك مدحه ليزيد من مزيد :[1]

---

[1] . شوقي ضيف ،الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، بيروت ،ط3، 1956، ص32-33.

[1] . عبد العزيز عتيق ، في البلاغة العربية ، علم المعاني ، البيان ، البديع ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت 1985،ص .430

تلقَى المنية في أمْثّال عُدتهـــَا كالسَيـــفِ يقذف جُلْمودًا بِجلمودٍ

تجود بالنفْسَ إن ظن الجَوادها و الجود بالنفْس أقصَى غاية الجَود

ثم جاء أبو عثمان عمر بحر الجاحظ في كتابة " البيان و التبيين "،و فيه أشار إلى البديع في قوله : و البديع مقصور على العرب ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة ،و أربت على كل لسان ،و الشاعر الراعي كثير البديع في شعره، و بشار حسن البديع ،و العتابي يذهب في شعره في البديع مذهب ة بشار."[2]

فهو يقصد بكلمة البديع الصور و المحسنات اللفظية و المعنوية، فقدم أمثلة و نماذج حولها و لم يضع لها القواعد .

أما واضع علم البديع بلا منازع فهو عبد الله بن المعتز ، إذ يقول في كتابه البديع : "البديع اسم موضوع لفنون من الشعر ذكرها الشعراء و نقاد المتأدبين منهم ، أما علماء اللغة و الشعر ،فلا يعرفون هذا الاسم ،و لا يدرون ما هو ،و ما جمع فنون البديع و لا سبقني إليه أحد ، و ألفته سنة أربع و سبعين و مائتين ". [1] فقد كان شاعرا مطبوعا مقتدرا على الشعر حسن البديع للمعاني و مغرما بالبديع في شعره ،و تحدث عن سبب تأليفه كتاب البديع في قوله : " و قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن و اللغـــــة و أحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم و كلام الصحابة و الأعراب و غيرهم و أشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع ليعلم أن بشارا و مسلما وأبا النواس من تقيلهم في زمانهم حتّ سميَ بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه ".[2]

و قسم كتابه البديع إلى خمسة أبواب سماها أصول البديع الكبرى و هي :

1- الاستعارة .

2- الجناس.

3- المطابقة .

4- رد أعجاز الكلام على ما تقدمها .

5- المذهب الكلامي .

---

[2] . الجاحظ ، البيان و التبيين ،ج3 ، ص55.

[1] . ابن معتز ، كتاب البديع ، تح اغناطيوس كراتشكوفسكي ، مكتبة المثنى بغداد ، ط2، 1971، ص 58.

[2]. المصدر نفسه ، ص1.

و قد رغـــــــب ابن المعتز في أن تكثر فوائد كتابه فأضاف لهذه الفنون الخمسة التي اعتمدها أصولا لعلم البديع ثلاثة عشر فنا بديعيا آخرا ، و هي : "- الالتفـــات ، 2-اعتراض كلام في كلام لم يتهم الشاعر معناه ثم يعود إليه فيتممه في بيت واحد ، 3- الرجوع ،4- حسن الخروج من معنى إلى معـــــــنى ، 5- تأكيد المدح بما يشبه الذم 6- تجاهل العـــــارف ، 7- هزل يراد به الجد ، 8-حسن التضمـــين ، 9 –التعـــــريض و الكناية،10-الإفراط في الصفة (المبالغـــة)، 11- حسن التشبيه ، 12- إعنات الشاعر نفسه في القوافي و تكلفة من ذلك ما ليس له ، وهو ما عرفه البلاغيون المتأخرون بلزوم ما لا يلزم من القوافي ، 13- حسن الابتداءات ." [1]

حاول ابن المعتز بوضعه كتاب البديع أن يحدد مباحث علم البديع، التي كانت مختلطة سابقا بمباحث علم المعاني و علم البيان ،و لفت الأنظار إلى وجود علم البديع في أشعار الجاهلين و ما بعدهم ،و أن المحدثين أمثال بشار و مسلم بن الوليد و أبي النواس و أبي تمام قصدوا إليه و أكثروا منه في أشعارهم ثم اقتفى أثر ابن المعتز و قدامة بن جعفر أبو هلال العسكري في كتابه " الصناعتين" وحاول أن يتوسع فيما بدأه قدامه بن جعفر ، فتناول في الباب التاسع من كتابه شرحا للبديع و توضيحا لجوهره ، و حصر أبوابه و فنونه ، و قد أورد فيه خمسة وثلاثين نوعا من أنواع البديع منها ثمانية عشر نوع اخترعها ابن المعتز و تسعة أنواع إخترعها قدامه بن جعفر و ستة أنواع أضافها أبو هلال العسكري ، و ثمانية المتبقية ذكرها أبو هلال و ربما عثر عليها ممن سبقوه .

و إذا ذهبنا إلى القرن الخامس الهجري نلتقي بالأديب المغربي ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة ، حيث أورد فيه أبوابا لمباحث البيان وأخرى للمحسنات البديعية .

و أنواع البديع التي أوردها ابن رشيق في كتابه " العمدة " هي تسعة و عشرين منها عشرون نوعا تناولها ابن المعتز و قدامة و أبو هلال العسكري و هي : "الاستعارة ،الإشارة التجنيس ، التصدير أورد الإعجاز إلى صدورها ، المطابقة ، المقابلة ، التقسيم الترصيع ، التسهيم ، التفسير ،الإستطراد الالتفات ، الإستثناء و هو توكيد المدح بما يشبه الذم ، التتميم،

---

[1] . عبد العزيز عتيق ، في البلاغة العربية ، علم المعاني ، البيان ، البديع ، ص .433

المبالغة ، الغلو ، الإيغال ، المذهب الكلامي ، التضمين ، التمثيل " [1]، أما الأنواع المتبقية فهي تسعة و لم يتم ذكرها لدى رجال البديع السابقين و هي : " التورية و الترديد ، و التفريغ ، و الاستدعاء ، و التكرار ، ونفي الشيء بايجابه ، و الاطـــــــراد ، و الاشتراك ، و التغاير ."[2]

و ما يمكن قوله في دراسة ابن رشيق ، أنها كانت مفصلة واتبع فيها منهج يشبه منهج أبي هلال ، فقد عرف الفن البديعي ثم استشهد بأمثلة من الشعر والنثر ، و قلل من توضيح قول الشاهد اعتمادا على فطنة و ذكاء القارئ.

و في نفس الفترة جاء عبد القاهر الجرجاني واضع نظريتي علم المعاني و علم البيان إلا انه لم يتوسع في علم البديع مثلما توسعت دراسته في المعاني و البيان و حتى أثناء حديثه في كتابة " أسرار البلاغة " عن الجناس و السجع و حسن التعليل و الطباق لم يكن مقصودا ، و إنما أراد شرح نظريته. أما في القرن السادس الهجري نلتقي بأحد كبار العلماء ،و هو الزمخشري صاحب كتاب " الكشاف " الذي أكمل فيه القواعد بإضافات جديدة في علم المعاني و البيان . و قد أشار إلى فنون البديع في بعض آيات الذكر الحكيم و هي " الطابق ،و المشاكل و اللف و النشر ، و الالتفات ، و تأكيد المدح بما يشبه الدم و مراعاة النظير و التناسب ، والتقسيم ،و الاستطراد ،و التجريد " [3] ،و كان يقصد من خلال دراسته لعلم البديع بيان أثرها في بلاغة القرآن و إعجازه. و يأتي القرن السابع الهجري و فيه اشتهر علماء أولوا الدرس البلاغي عناية كبيرة ، و منهم سراج الدين أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي (ت 626 هـــ) في كتابه " مفتاح العلوم "، و تعرض فيه للمحسنات البديعية منها المعنوية واللفظية ، هو " أول من أطلق (علم المعاني) على المعنى الذي بحثها فيه ، و أول من أطلق على مباحث التشبيه والكناية اسم (علم المعاني) و أول من حكم على (علم البيان) بأنه مترل من (علم المعاني) مترلة المركب من المفرد ، كما أنه أوّل من فرق بين هذين العلمين على هذا الوجه من الضبط و التحديد ". [1]كما تطرق للبديع موضحا غرضه و أنواعه ،و في ذلك يقول : وإذ قد تقرر أن البلاغة بمرجعيتها،و أن الفصاحة بنوعيها مما يكسو

---

[1] . عبد العزيز عتيق ، في البلاغة العربية ، علم المعاني ، البيان ، البديع ، ص .455

[2] . المرجع نفسه ، ص446.

[3] . المرجع نفسه ، ص .451

[1] . عبد الفتاح لاشين ، البديع في ضوء أساليب القران ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، دت 2001 م ، ص 12.

الكلام حلة التزيين و يرقيه أعلى درجات التحسن ، فها هنا وجوه مخصوصة كثيرا ما يصار إليها لقصد تحسين الكلام فلا علينا أن نشير إلى الأعراف منها ، و هي قسمان : قسم يرجع إلى المعنى و ثم يرجع إلى اللفظ " [2] ، و من هنا نستنتج أن السكاكي هو أول من فصل علم البديع عن علمي المعاني و البيان ، و جعله كباب من أبواب الفصاحة و قسم المحسنات البديعية إلى معنوية و لفظية .

أما في عصرنا الحديث فقد كثرت دراسة البديع في الدراسات البلاغية العربية ، و هي في أغلبها محصورة ما بين الغاية التعليمية و الغاية التاريخية ،ومن الدراسات التاريخية دراسة الدكتور أحمد إبراهيم موسى بعنوان " الصبغ البديعي في اللغة العربية" و هي دراسة عالجت الصبغ البديعي من ناحيتين :

" **الأول** : مسايرته في حياته الأدبية والعلمية .

الثانية : تحديد المكانة اللائقة به من البلاغة " [3] .

و اعتمد على الأسلوب الإنشائي الخطابي في إثبات ما أراد إثباته كقوله معبرا عن إنصافه للبديع عامة : "هذه الصنعة تخلع على النظم ثوب الرونق و تكسبه الروعة إذا كانت سهلة سمحة متسمة يسمى الطبع القوي ،و الفطرة الجياشة التي تحرص على المعنى فتوفر له كل ما يكسبه القوة والإبانة و الوضوح ، و تجلب له من الألفاظ ما يلائمه و يتفق معه ، فالصبغ البديعي بهذا الوصف ، إن بدا في رسالة كان عينها أو في خطبة كان وجهها أو في قصيدة كان بيتها "[1].

بينما الدراسات التعليمية كثيرة ، ونذكر منها دراسة الدكتور عبد القادر حسين في كتابه " فن البديع " و قد عرض فيه ما قاله النقاد العرب عن البديع ، و ما قاله البلاغيون عن البديع ، كما تناول المحسنات المعنوية و المحسنات اللفظية و دراسة الدكتور عبد العزيز عتيق " في البلاغة العربية ": علم البديع " و هي عبارة عن مجموعة عن المحاضرات تناول فيها نشأة البديع و تطوره عبر المراحل التي مرّ بها .حتّى صار علما قائما بذاتـــه و في هذا يقول : "و الخلاصة أن ابن المعتز بوضعه كتاب البديع ، قد قام بالمحاولة الأولى في سبيل استقلال هذا

---

[2] . أبو يعقوب السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص179.

[3] . أحمد إبراهيم موسى ،الصبغ البديعي في اللغة العربية ،دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ،القاهرة ،ص5

[1] . المرجع السابق،ض113

العلم البلاغي ،و تحديد مباحثه التي كانت من قبل مختلطة بمباحث علم المعاني و علم البيان " [2] ،و في دراسة الدكتور فايز الداية " البلاغة العربية : البيـــــان و البديع " يوضح علمه من خلال قوله : " إننا نتدارس القيمة الفنية للبيان و البديع من خلال خطوط أساسية من ابن طباطبا في " عيار الشعر "، و أبي هلال العسكري في الصناعتين ،و القاضي علي عبد العزيز الجرجاني في الوساطة بين المتنبي و خصومه ، و لدى صاحب الإيضاح في عيون البلاغة جلال الدين القزويني [3]".

و دراسة الدكتور عبد الفتاح لاشين في : "البديع في ضوء أساليب القران "حيث يرى المؤلف أن النقاد و البلاغيين العرب " تكلفوا أحيانا في إدراج بعض الفنون في البديـــــع و اشتغلوا بالتعارف و الأقسام عن الوقوف أمام المحسن البديعي ، للكشف عن أسرار جماله مما جعل دراسة البديع جافة لا تؤثر في النفس ،و لا تستولي على الوجـــــدان. " [1]

كما "نقد العصور التّي أصبح البديع فيها هدفا للشعراء حيث أسرفوا في استخدام البديع ، و لذلك زهد الناس في البيع بالبديع ، و اثروا البعد عنه " [2].

و لذلك يرى المؤلف "أن ندرس فنون البديع ، واقفين عند ألوانه الجيدة لنبين سرّ جماله ضاربين صحفا عن كل مثال صنع صنعا، ليصور لونا من ألوانه و كانت عنايتنا بألوان البديع في القرآن الكريم وجهت همتنا إلى استخراجه من الكتاب العزيز، و بيان سرّ أصالته في الجملة ، و ملائكته للأسلوب و مزيته في المعنى " . [3] غير أن هذه الانتقادات كلها التي توحي للقارئ بالجدة والقيمة لا نجدها في الكتاب فهو كله نقلا و تكرارات لما قاله النقـــــاد و البلاغين حول مفهوم البديع و تقسيماتهم ، إضافة إلى أن الأمثلة و الشواهد من الشعـــر و النثر .

و يوجد عدة دراسات مثل دراسة الدكتور أحمد محمد علي دراسات في علم البديـــــــع و دراسة الدكتور زايد " نظرات في المحسنات البديعية "، نجدها كلها نقلا و تكرارا .

---

[2]. عبد العزيز عتيق ،في البلاغة العربية ،علم البديع ،ص16.

[3]. فايز الداية ،البلاغة العربية ،البيان و البديع ،منشورات حلب ،1984،ص3.

[1]. عبد الفتاح لاشين ،البديع في ضوء أساليب القران ،دار المعارف ،ط1،1979،ص3

[2]. محمد العمري ،الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية نحو كتاب تاريخ جديد للبلاغة العربية ،ط 1،منشورات دراسات سال الدار البيضاء ،ص4.

[3]. أمين الخولي ،فن القول ، دار الفكر العربي ،1947،ص186

و من الدراسات البلاغية المعاصرة حول البديع دراسة قيمة و هي للدكتور محمد العمري :

" الموازنات الصوتيـــــة في الرؤية البلاغية ": نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربيـــة " و لكي يحقق غايته من هذه الدراسة طرح مجموعة من الأسئلة في المقدمة و حاول الإجابة عنها في قوله :"لماذا اهتم بعض البلاغين بالموازنـــــات أكثرمن غيرهم (خاصة البديعيـــــــين و النقـــــاد) ؟

لماذا انصرف عنها بعضهم و عاداها بعضهم البعض (بلاغيو الإعجاز و منظرو الخطابة)؟

ما مدى اندماج الموازنات الصوتية في مفهوم التعادل والمناسبة الدلالية لتكون مفهوم ذي بعدين صوتي و دلالـــــــي ؟

ما هي ميكرنيزمان إنتاج المصطلح التوازنـــــــي ؟ "[1]

ثم أجاب عن هذه الأسئلة في قسمين :

القسم الأول : تناول فيه المفهوم و المصطلح

القسم الثاني : تناول فيه الموقع ، حيث كشف عن موقع المقوم الصوتي الحر. و الدراسة التي تجاوزت البحث البلاغي من إطار الجملة إلى إطار النص هي دراسة الأستاذ أمين الخولي حيث يقول : " و أما التحلية فبأشياء منها توسعة دائرة البحث وبسط افقه فلا يقصر على الجملة كما كان في القديم من عمل المدرسة الكلامية ، الذي لم تأت المدرسة الأدبية بشئ ذي غناء فإننا اليوم نمد البحث بعد الجملة إلى الفقرة الأدبية،ثم إلى القطعة الكاملة من الشعر أو النثر ننظر إليها نظرتنا إلى كل متماسك و هيكل متواصل الأجزاء ، نقدر تناسقـــه و جمال أجزائـــــــه . و حسن إئتلافه و نتحدث فيما لابد منه في هذه النظرات من شؤون فنيـــــة " [1]

و قد عني الشعراء على مر العصور بزخرف البديع في شعرهم و بالغوا في استخدامه حتى انتهى بالشعر العربي إلى التردي منذ العصر العباسي إلى حركة البعث الحديثة ، مما دفع بنقادنا المعاصرين إلى الزهد بالبديع و مهاجمة أصحابه ،و حاول البارودي و حافظ و شوقي انقاذه من تلك الهوة ، " فقد كانت هذه الفترة انحطاطا كامل تضخم فيها البديع تضخما شديدا و ملأ به الكتاب كلامهم ، وحشي به الشعراء أشعارهم مشرئبين بأعناقهم إلى أصحاب البديعيات من

---

[1].عبد القادر حسن ،فن البديع،كلية البنات الإسلامية جامعة الأزهر ،دار الشروق ،ط1،1983م،ص31

[1] . أمين الخولي ،فن القول ، ص186.

أمثال صفي الدين الحلي الذي داعت شهرته في كل الفترة المتأخرة و في ديوان قصيدة تضم إحدى و خمسين و مائة صورة من صور البديع "بل عنده رسائل كل أحرفها مهملة بلا نقط".[2]

و من شدّة طغيان البديع في شعرنا العربي ، يصف لنا العقاد الحالة التي آل إليها في قوله : " شعر لا يقصد به غير الوزن و الاستكثار من محسنات الصنعة فملأه الشعراء بالتورية و الكناية و الجناس والترصيع ...و ظهر في الشعر التطوير و التصحيف والتشطير و التخميس ، و راح الشعراء يتبارون في اللعب بالألفاظ و جمعها و يخلطون كلامهم بكلام غيرهم ، و هم لا يحسبون أنهم لا يخلون بروح الشعر ما داموا يلتزمون حروف الروي في كل بيت ، و عروض البحر في كل قصيدة . "[3]

إن استخدام البديع بهذه الصورة أي غلبة الكلفة عليه أدى إلى تدمير الذوق الأدبي بصفة عامة و الفن الشعري بصفة خاصة فأصيب بالتدهور بعدة قرون، و بعيدا عن كل عوامل الانحطاط التي أصابت البديع بفترات معنية، نجد بعض الدارسين المحدثين الذين يرون فيه قيمة كبرى و ذلك لأثره البارز في العبارة ،و من بينهم أمين الخولي في قوله:" إن المحسنات البديعية ليست أمورا تابعة للمعاني و البيان ، و لا ثانوية يسيرة الأهمية ، بل هي وجوه توجد وحدها ، و إنا نرفض هذا الإعتبار بالتقدير نستطيع النظر في هذه المحسنات نظرا متفننا منعما ، لندرك آثارها في العبارة ."[1]

لقد عرضنا نشأة علم البديع و تطوره عبر العصور المختلفة ، و كيف أخذ يتميز و يتحدد حتى صار علما مستقلا على يد ابن المعتز ،و قدامة و... و غيرهم ، ثم اهتمام شعراء الصنعة به و توظيفه في أشعارهم ، فاتخذوا من البديع غاية و وسيلة ، أما الأدباء في العصور المتأخرة قد أسرفوا في استعماله و هذا دليل على سوء فهمهم و قصورهم و جمودهم.

---

[2]. أمين خولي ،فن القول ،ص184

[3]. عبد القادر حسن ،فن البديع،ص32

[1] . أمين خولي ،فن القول ،ص184

الفصل الثالث

الفصل الثالث

جمالية الصورة الشعرية

المبحث الأول : مفهوم الصورة الشعرية

I – مادّة التصوير في المعاجم و القران الكريم

II - المفهوم اللساني للصورة الشعرية

III - مفهوم الصورة الشعرية عند العرب القدامى

IV- مفهوم الصورة الشعرية عند النقاد العرب المحدثين

V- مفهوم الصورة الشعرية عند الغربيين

المبحث الثاني :

I-أهمية الصورة الشعرية

II- وظيفة الصورة الشعرية

المبحث الثالث :

I- الأنواع البلاغية للصورة الشعرية

1 – الصورة التشبيهية

1-2 – مفهوم الصورة التشبيهية عند النقاد القدامى

3-1 – مفهوم الصورة التشبيهية عند النقاد المحدثين

2 – الصورة الاستعارية

1-2 – الصورة الاستعارية عند النقاد القدامى

2-2 – الصورة الاستعارية عند النقاد المحدثين

3 – الصورة الكنائية

1-3 – الصورة الكنائية عند النقاد القدامى

2-3–الصورة الكنائية عند النقاد المحدثين

4–الصورة الشعرية الحديثة

1-4–الصورة الحسية

2-4–الصورة الذهنية

3-4–الصورة الرمزية

4-4–الأسطورة

المبحث الرابع : تشكيل الصورة الشعرية

1. **التشخيص**
2. **تراسل الحواس**
3. **مزج المتناقضات**
4. **الغمـــــوض**

المبحث الأول : مفهوم الصورة الشعرية

I – مادّة التصوير في المعاجم و القران الكريم :

نجد في المعاجم اللغوية معنى الصورة، فجاء في لسان العرب لابن منظور " مادة (ص،و،ر) الصورة في الشكل، و الجمع صور، و قد صوره فتصور، و تصورت الشيء توهمت صورته فتصور لي، و التصاوير: التماثيل"قال إبن الأثير: الصورة ترد في لسان العرب على ظاهره ـــــا، و على معنى حقيقة الشيء و هيئته و على معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا و كذا أي هيئته، و صورة كذا و كذا أي صفته".[1]

و أما التصور فهو: مرور الفكر بالصورة الطبيعية التي سبق أن شاهدها و إنفعل بها ثم إختزنها في مخيلته مروره بها يتصفحها".[2]

و يقول الراغب الأصفهاني في : الصورة ما ينتقش به الأعيان، و يتميز بها غيرها، و ذلك **ضربان**: أحدهما محسوس يدركه الخاصة و العامة، بل يدركه الإنسان و كثير من الحيوان كصورة الإنسان و الفرس، و الحمار بالمعاينة.

و الثاني:معقول يدركه الخاصة دون العامة كالصورة التي اختص الإنسان بها من العقـــــــل و الروية، و المعاني خص بها شيء بشيء".[3]

و جاء في المعجم الوجيز (الصورة: الشكل، و صورة المسألة أو الأمر: صفتها و النوع: يقال هذا الأمر على ثلاث صور، و الصورة الذهنية الماهية المجردة و صوره: جعل له صورة مجسمه، و صور الشيء أو الشخص: رسمه على الورق أو الحائط و نحوهما بالقلم... أو بآلة التصوي ـــر و صور الأمر: وصفه وصفا يكشف جزئياته... و تصور الشيء: تخيله و إستحضار صورته في ذهنه".[1]

---

[1]. ابن منظور،لسان العرب،ج2، ص492.

[2]. صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند السيد قطب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر 1988، ص74.

[3]. الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تح محمد سيد الكيلاني، دار المعرفة، بيروت، دت مادة (صور).

[1]. المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، طباعة خاصة بوزارة التربية و التعليم، طبعة 2004م، ص373.

كما وردت كلمة الصورة في القاموس المحيط، فقال: "الصورة بالضم الشكل... و قد صوره فتصور، و تستعمل الصورة بمعنى النوع و الصفة".[2] .

و يقول علي صبح: "فمادة الصورة بمعنى الشكل: فصورة الشجرة شكلها و صورة المعنى لفظه و صورة الفكرة صياغتها... و على ذلك تكون الصورة الشعرية هي الألفاظ و العبارات التي ترمز إلى المعنى و تجسم الفكرة فيها".[3] .

و إذا بحثنا عن مدلول الصورة في القرآن الكريم، فإننا نجدها قد وردت ست مرات:

1. "صور:[اسم ذات]فعل، بوق ينفخ فيه إسرافيل قال تعالى "قوله الحق و له الملك يوم ينفخ في الصور" الأنعام/73 أهوال القيامة،آلة النفخ.
2. صور:[ماضي مبني للمعلوم] فعل صور الشيء: أوجده و جعل له صورة و شكـــلا" و قال تعالى : صوركم فأحسن صوركم" (غافر/64) التصوير.
3. يصور:[مضارع مبني للمعلوم] يفعل: يوجد و يجعل للشيء صورة و شكلا: " و الذي يصوركم في الأرحام" (آل عمرا/6) التصوير.
4. صور: [إسم ذات لفظ جمع] فعل أشكال و هيئات "قال تعالى: و صوركم فأحسن صوركم" (غافر/64) التصوير.
5. صورة: [اسم ذات] فعلة شكل و هيئة قال الله تعالى "في أي صورة ما شاء ركبك" (الإنفطار/8) التصوير.
6. مصور: [اسم فاعل] مفعل: منشئ الصور المختلفة: و المصور من أسماء الله الحســـنى و يعني: الذي أبدع الأشياء على أحسن صورها و أبها مناظرها قال الله تعالى" " هو الله الخالق البارئ المصور" (الحشر/64)- أسماء الله الحسنى".[1]

---

[2] . القاموس المحيط، الفيروز أبادي، الجزء الثاني، دار الجيل،بيروت، فصل الصاد، باب الراء،ص75.

[3] . علي الصبح، الصورة الأدبية تاريخ و نقد، دار إحياء للكتاب القاهرة، ص03.

[1] . د. أحمد مختار عمر، المعجم الموسوعي لألفاظ القرآن الكريم و قراءته، مؤسسة سطور المعرفة مكتبة الملك فهد الوطنية، المملكة العربية السعودية (مادة ص و ر)، ص 281-282.

و ما نلاحظه من الآيات السابقة أن الصورة تعني: أوجد، شكَّل، و التركيب و هذا ما أشار إليه أحد الباحثين في قوله: "لفظة (الصورة) تشير إلى فعل التصوير و إلى فعل التركيب، و هما لا يقوم أحدهما دون الآخر، بحيث يمكن القول: إن التصوير تركيب، و أن التركيب ذو عناصر ينحل إليها، و أن هذه العناصر ذات علاقة فاعلة و متفاعلة تثمر في النهاية نشاطا تصويريا ما... فمدلول الصورة هو نشاط عناصر التركيب...".[2]

و يقول السيد قطب :

" من معاني التصوير هنا الخلق، الإبداع، و منها التعدد في مراحل الخلق، و التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، فهو يعني بالصورة المحسسة المتخيلة عن المعنى الذهني و الحالة النفسية، و هو أسلوب يستخدم لبيان مواطن الجمال، كما أن الأدب وسيلة من وسائل تشكيل الصورة ".[3] أما في السنة فقد وردت في صحيح مسلم: " عن مسروق قال: قلت لعائشة فأين قوله: ثم دنا فتدلى فكان قاب :قوسين أو أدنى، فأوحي إلى عبده؟ قالت ذاك جبريل صلى الله عليه و سلم كان يأتيه في صورة الرجال وإنه أتاه في هذه المرة في صورته التي صورته، فسد أفق السماء".[1]

يتبين معنى الصورة إما أن تكون ذهنية أو صورة حسيّة محسوسة الشكل ، و يكون هذا الأخير مرتبطا بالصورة المحسوسة أي بإحدى الحواس .

II - المفهوم اللساني للصورة الشعرية

أ. المفهوم الدلالي للصورة:

لقد اهتمت الدلالة بالصورة الشعرية، حتى تكاد توصف بأنها دلالية، و البلاغة القديمة في تناولها الصورة هي دلالية بالأساس إلا أننا أهملنا هذا الإتجاه الذي وصف الصورة انطلاقا من الدلالة التكوينية".

---

[2] . أحمد يوسف علي، مفهوم الشعر عند العباسيين، رسالة دكتوراه مخطوطة، كلية الآداب،جامعة الزقازيق، 1984 م،ص 400.

[3] .السيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، بيروت، لبنان،ط7، 1982 م، ص 36.

[1] .مسلم أبو الحسن، صحيح مسلم، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار الحديث، القاهرة، الجزء الأول،ط 1، 1412 هـ ص160-161.

و من هنا ينطلق هذا الإتجاه من البديهية القائلة بأن معنى اللفظ المستعمل استعمالا إستعاريا تجمعه بالمعنى المقصود سمة أو سمات دلالية صغرى و بهذا فإن عبارة : "كلمت أسدا" فتحقق الاستعارة في كلمة (أسدا) الدّالة على الرجل الشجاع أن مفهوم الأسد وفق هذا المنظور يتكون من مجموعة من السمات منها: شيء ملموس، حي، حيوان، ذو أربع قوائم، ذو عيالة كثيفة، مفترس، يعيش في الأدغال، شجاع مخيف، أما الرجل الشجاع كمفهوم فيمكن تشقيقه إلى السمات الآتية: شيء ملموس، حي، عاقل، يعيش في المجتمع، مستقيمة القامة يمشي على اثنين، شجاع مخيف".[2]

من خلال هذا النص مع شرحه نلاحظ أنه يوجد سمات مشتركة تمثل الدعامة للإستعارة و هذه الأخيرة تحتاج إلى تعارض سمة أو سمات معنى كلمة "سمة أو سمات الكلمة الإستعارية داخل التركيب نفسه على خلاف ما وردت في عبارة " كلمت أسدا" فالأولى تتطلب مفعولا عاقلا، و ما نجده في العبارة المذكورة مفعولا غير عاقل.

يقول المتنبـــــــــي:

هُوَ الْبَحْرٌ غُصْ فِيهِ إِذَا كَانَ سَاكِنًا عَلَى الدُّرِ و اِحْذَرْهُ إِذَا كَانَ مُزْبِدَا[1]

فالشاعر هنا يمدح سيف الدولة، و شبهه بالبحر، بإعتبار سيف الدولة كائن إنساني بينما البحر كائن غير حي، فتجد تناقضا دلاليا بين مفهومي الكلمتين في السياق نفسه و لكن هذا التناقض يمكن تخطيه في سمة مشتركة بين سيف الدولة و البحر، و هي الإنتفاع من خيرات التي يقدمها كل منهما، و هذه الصور كلها قائمة على المشابهة على وجود سمة أو سمات مشتركة.

غير أن الدلاليين شعروا بوجود عوائق أمام تحديد السمات المكونة لمعنى ما، و من مثل ذلك ما علق عليه أحد الباحثين في قول المتنبي:

و ليل كموج البحر أرخى سدوله علي بأنواع الهموم ليبتلـــــي

فما هي السمة أو السمات التي تجمع بين الليل و موج البحر إنه لمن المعتذر من زاوية الدلالة التكوينية، العثور على سمة مشتركة بين مفهومي الليل و الموج".[2]

---

[2] .الوالي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 22.

[1] . شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمان البرقوقي ج1، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، ط1، 2004م ، ص6

[2] . أنظر مطاع صفدي، إيليا حاوي، موسوعة الشعر العربي، شركة خياط للكتب و النشر ، بيروت 1974م، ص 229.

و لما قدمت الدلالة التكوينية أمثلة عن الوقائع الشعرية بالوصف، عرضت نفسها لنقد عنيف فمثلا نيكولاس ريقيت(Nicolas Ruwet)وجد خطأ بين السمة الدلالية و غيرها على جماعة مو و علق قائلا:

" لقد قيل في بلاغة عامة (Rhétorique générale)بأن شجرة البتولاإستعارة ممكنة للغادة إذ إن هاتين اللفظتين تتضمنان سمة مشتركة هي التثني مع أن الغادة تتحدد من وجهة نظر دلالية محضة، بالسمات الآتية، كائن إنساني "جنس مؤنث" غير متزوج" و يمكن أن يضاف "شباب" أما عن شجرة البتولا، فليس واضحا ما إذا كان لهذا " الحد تمثيل دلالي ما: ليس واضحا بالنسبة إلي، مثلا، ما إذا كانت الجملة " أن البتولا شجرة قابلة للتحليل، إن كون البتولا شجرة المناطق الباردة و المعتدلة ، ذات قشرة بيضاء، فضية الأغصان" إلخ. لهو شيء يخضع ببساطة لمحض خبرتنا بالمحيط إنني أزعم أن التثني لا تمثل بتاتا في التمثيل الدلالي للغادة و لا للبتولا".[1]

كما يقول أومبرتو إيكو (umberto Eco) : "إذا كانت السمات (Traits) تمثل مجموعة محدودة من المنشآت الميتاسميائية، فإن الطريقة التي تسلك لأجل وصف عدد غير نهائي إحتمالا من المحتويات، قد جاءت مخيبة للآمال، أننا نستطيع إعتمادا على السمات الآتية" " إنساني ""حي"مذكر " و شباب" (أنظر تشومسكي) أن نميّز " راهبا" من " فرس البحـــر" و لكننا لا نستطيع إعتمادا على نفس السمات أن نميز " فرس البحر" من " الكركدان" ، و إذا التجأنا عكس ذلك إلى المزيد من السمات التحليلة الميتاسميائية مثل "غير متزوج" أو "ثدي" على غرار المنظور التأويلي لكاتز و فودور(Kats et Fodor) فعلينا أن نتوقع عددا من السمات الإضافية يفوق التصور، مثل" أسد" " راهب" أو "ذو عينين" و التي تكف أن تكون عامة (Universelles) و حينئذ نكون عرضة لمزلق توفير عدد من السمات الميتاسميائية بنفس القدر الذي تتوفر عليه من الوحدات اللغوية المطلوب تحليلها".[1]

كل هذه الإنتقادات التي وجهت إلى الدلالة التكوينية تفسر أمرا واحدا و هو وجوب البحث عن أداة أخرى لوصف الصورة الشعرية.

---

[1] . الوالي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، ص24.

[1] . المرجع نفسه، ص24.

ب. التعريف التركيبي للصـــــــورة:

الوصف الدلالي للصورة اختلطت فيه معارف من مصادر شتى، مما سمح بالطعن في شرعية هذا العلم داخل حقل اللغويات، و هذا ما حفز بعض الدارسين المعاصرين في تناول الصورة الشعرية في علم التركيب، و كما نعلم أن التراث البلاغي العربي يتوافر على إشارات كثيرة تدل على المنحنى التركيبي خاصة عند عبد القاهر الجرجاني، أما المعاصرون فقد نالت عندهم الصورة اهتماما كبيرا حيث وفروا دراسات جامعية أساسها علم التركيب، فهو يهتم بنوع العلاقة التي ستحقق بين اللفظة التصويرية و اللفظة التي تجاورها، و في هذا نجد مقولة: مولينيو: " إن التنوع الدلالي للإستعارة يقابله تنوع هياكلها التركيبية التي تتحقق فيها، إلا أن لهذه الهياكل التركيبية جانبا ثابتا إذ أنها هي عينها التي تتحقق خلال التاريخ".[2]

و مثله تامين مؤكدة في قولهـــــــا : " إن الاهتمام لن ينصب فقط على اللفظة الإستعارية و لكنه سينصب أيضا على العناصر غير التصويرية داخل الإطار، تلك العناصر التي ترتبط بها الإستعارة تركيبيا. إن مفهوم الإستعارة يشمل اللفظة الإستعارية نفسها و يمتد إلى وحدة أعرض تشكل من وحدة لفظين: إستعاري و غير إستعاري في صياغة تركيبية معطـــــاة". [1]

من خلال قولها ندرك أنها تدعو إلى ضبط أنواع الإستعارات إعتمادا على هياكل التركيبية المتميزة، و هذا يوجب إلى تحديد نوع العلاقة الشعرية بين لفظة الإستعارة و اللفظة التي تجاورها.

و لعبد القاهر الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة أمثلة في وصف الإستعارة التبعية وصفا تركيبيا، و من مثل ذلك قوله:

"و مما تجب مراعاته أن الفعل يكون إستعارة مرة من جهة فاعلة الذي رفع به و مثاله ما مضى [المقصود قوله: نطقت الحال] و يكون أخرى إستعارة من جهة مفعوله و دلك نحو قول إبن المعتز (من المديد).

جمع الحق لنا في إمام قتل البخل و أحيى السماحا

---

[2] . الوالي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، ص.25

[1] .المرجع نفسه، الصفحة نفسها

" فقتل " و "أحي" أنما صارا مستعارين بأن عديا إلى البخل و السماح، و لو قال " قتل الأعداء و أحيى" لم يكن "قتل" الإستعارة بوجه و لم يكن "أجني" إستعارة على هذا الوجـــــه، و كذا قوله (من الطويل):

و أقري الهموم الطارقات حزامة

هو إستعارة من جهة المفعولين جميعا فأما من جهة الفاعل فهو محتمل للحقيقة و ذلك أن تقـــول :"أقوي الأضياف النازلين اللحم العبيط" و مثله قوله (من الطويل)."

قرى الهم إذا ضاف الزماع

و قد يكون الذي يعطيه حكم إستعارة أحد المفعولين دون الآخر كقوله: (من البسيط): **نقربهم**

لهذ ميات نقد بها ما كان خاط عليهم كل زرَّاد"[1]

و قد علق الوالي محمد على وصف عبد القاهر الجرجاني في قوله: "إن هذا الوصف يتخطى الحديث عن الكلمة المجاورة الحقيقية التي تعتمد عليها الإستعارة.إن مفهوم القرينة اللفظية عام يشمل أنواعا عديدة، و بهذا فالجرجاني حاول في النص السابق وضع اليد على هذه الأنواع من القرينة الملازمة للإستعارة الجارية في الفعل، و قد اعتمد على مقولات نحوية خالصة لأجل إنجاز هذه المهمة و ما تحاوله تامين لا يتعدى من حيث المبدأ ما حاوله الجرجاني تراثنا العربي". [2] و قد تعرض هذا الجانب للإهمال أكثر من غيره في البيان العربي فالبلاغيون يتحدثون عن هذا الجانب كشيء ثانوي .

جـــ- المفهوم التداولي للصورة الشعرية:

تناولت التداولية دراسات قليلة حول الصورة الشعرية و من ذلك دراسة جون سورل حول الإستعارة في قوله:

لقد عرف تاريخ البلاغة منذ أرسطو إلى اليوم وصفين للإستعارة :

الأول:

يقول بالمشابهـــــة، و هو يذهب إلى أن الأقوال الإستعارية تقوم على طرفين توجد بينهما علاقة مشابهة.

---

[1] .عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص50-51.

[2] . الوالي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، ص. 26.

الثاني: يقول بالتفاعل الدلالي و يذهب إلى أن الإستعارة تخلق تعارضا لغويا أو تفاعلا بين محتويين دلاليين: أحدهما هو اللفظة الإستعارية و الثاني هو السياق المستعمل استعمالا حقيقيا و المحيط بتلك اللفظة الإستعارية، تبدو هاتان النظريتان لأسباب مختلفة، غير ملائمتين [...] إن علتهما المزمنة تكمن في عجزهما عن التميز بين معنى الجملة أو الكلمة الذي لا يكون إستعاريا أبدا. و بين معنى المتكلم الذي يمكن أن يكون إستعاريا، إنهما تحاولان [أي نظريتا المشابهة و التفاعل] مادة تأطير المعنى الإستعاري داخل الجملة أو في مجموع الإيحاءات المستحضرة إنطلاقا من الجملة"[1] [...] " و في الحقيقة فإننا عندما نتحدث عن معنى إستعاري لكلمة أو عبارة أو جملة فإنما نتحدث عما يمكن للمتكلم، و هو يتلفظ بها أن يعنيه بطريقة تبتعد عما تعنيه هذه الكلمة أو العبارة أو الجملة في الواقع. أننا نتحدث إذن عن النوايا الممكنة للمتكلم".[2]

فالتداولية قد أجابت على أسئلة كثيرة كانت مطروحة، و هي تنقل المادة الموصوفة من النص إلى نوايا المتكلم التي يراد من المتلقي أن يتذكرها من خلال الكلام الذي يسمعه.

---

[1] . المرجع نفسه، ص 28.

[2] . المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

III - مفهوم الصورة الشعرية عند العرب القدامى :

تحتل الصورة الشعرية مكانة هامة في الدراسات الأدبية و النقدية و البلاغية القديمة، فقد حفلت مصادرنا العربية النقدية و البلاغية القديمة بدراسات حول الصورة الشعرية، لذا لا يمكننا أن ننكر جهودهم المبذولة في إيجاد تعريف للصورة الشعرية، فهي ليست دراسة جديدة لأن " الشعر بحد ذاته قائم على الصورة الشعرية أو مبني عليها و لكن استعمالها قد يختلف من شاعر إلى آخر، كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في استعماله للصورة الشعرية" [1] : و من الطبيعي شعرنا قائم على التصوير و هذا يعني شيئا واحدا و هو أن نقادنا القدماء قد تعرضوا لمفهوم الصورة الشعرية، لأن دراستها رسخت جذورها في الموروث من البحث البلاغي".[2]

و سنعرض جهود النقاد و العلماء العرب الذين كانت لهم آراء بارزة في موضوع الصورة و نبين أن الجذور العربية حاضرة و هي تتناسب مع ظروفهم التاريخية آنذاك حتـــــــــــى و لو تفاوتت درجة الإهتمام.

الجاحظ (ت 255 هـــ):

من أقدم من وقفنا على قول له في شأن الصورة الشعرية، هو أبو عثمان الجاحظ فاستعمل مادة الصورة بهيئة أخرى، في قوله: "بلغه أن أبا عمرو الشيباني استحسن بيتين من الشعر لمعناهما مع سوء عبارتها، فقال: ذهب الشيخ إلى إستحسان المعنى و المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي و العربي و البدوي و القروي و إنما الشأن في إقامة الوزن في تغيير اللفـــــظ و سهولة المخرج و كثرة ...

و في صحة الطبع و جودة الشك فإنما الشعر صناعة و ضرب من النسيج و جنس من التصوير".[1]في هذا النص يتحدث الجاحظ عن الشعر، و هو عنده صناعة و نوع من النسيج المترابط و جنس من الأجناس الفنية القائمة على التصوير" و يبدو أنه يقصد بالتصوير الصياغة الحاذقة التي تهدف إلى تقديم المعنى تقديما حسيا و تشكيله على نحو تصويري... لذا يجد التصوير الجاحظي خطة نحو التحديد الدلالي لمصطلح الصورة".[2]

---

[1] . إحسان عباس، فن الشعر، ط3، دار الثقافة، 1955، ص 230.

[2] . كامل حسن البصير، الصورة الفنية في البيان العربي، المجتمع العلمي العراقي، بغداد، 1987، ص547.

[1]. الجاحظ: الحيوان ج3 ، ص13

[2] . بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص21.

و قد استفاد البلاغيون و النقاد العرب الذين جاءوا من بعده من فكرته حول التصوير" و حاولوا أن يصبُوا اهتماماتهم على الصفات الحسية في التصوير الأدبي و أثره في إدراك المعنى و تمثله، و إن اختلفت آراؤهم و تفاوتت في درجاتها".[3]

قدامة بن جعفر (ت 337 هـــ):

عالج قدامة بن جعفر كل ما كان له علاقة بالشعر، و كل ما تعلق بعلم معروف كعلم البلاغة، و قد أثرت نظرياته و مقاييسه في النقد و الناقد، فهو يقول: و هنا يوجب تقدمتـــه و توسيده أن المعاني كلها معرضة للشاعر و له أن يتكلم منها في ما أحب و آثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، و إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة و الشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها: الخشب للنجارة، و الفضة للصياغـــــــة".[4]

و قد أشار إلى الصورة الأدبية و اعترف بها كعنصر من عناصر الشعر و ربطها بغيرها.

كما أدخل كلامه في باب التصوير و جعل للشعر مادة و هي المعاني و الصورة و هي الصناعة اللفظية و بالتجويد في الصياغة، في قوله: " على الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة أو الضعة... و غير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة".[1]

و نعلم أن قدامة قد اعترف بالصورة الأدبية و فضلها و عرف لها مكانة في العمل الأدبي، فالصورة عنده هي: "الوسيلة أو السبيل لتشكيل المادة و صوغها شأنها في ذلك شأن غيرها من الصناعات، و هي –أيضا- نقل حرفي للمادة الموضوعة، المعنى يحسنها و يظهرها حلية تؤكد راعة الصانع...".[2] و قد أضاف قدامة بن جعفر عنصرا جديدا في بيان مفهوم الصورة الشعرية، حيث تمثل الصورة شكلا محسوسا لا مجرد ذهنيا، لذا يتوجب على الشاعر أن يعرض أفكاره في ثوب

---

[3]. عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معيارا نقديا منحنى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير، دار الشؤون الثقافية بغداد 1987، ص170.

[4] .قدامة بن جعفر ،نقد الشعر ، تح محمد عبد المنعم خفاجة ، مكتبة الكليات الازهرية القاهـــرة ، ط1 1998،ص65.

[1]. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص13.

[2] . بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص22.

جديد كالصناعات الأخرى، غير أن الصائغ و النجار يعملان في مادة محسوسة و الشاعر يعمل في المعاني و تصويرها.

أبو هلال العسكري (ت 395 هـ):

تحدث أبو هلال العسكري عن أهمية الصورة أثناء تناوله البلاغة في قوله: " والبلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنك في نفسك مع صورة مقبولة و معرضه حسن، و إنما جعلنا المعرض و قبول الصورة شرطا في البلاغة لأن الكلام إذا كانت عبارته رثة و معرضة خلقا لم يسم بليغا و إن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى".[3]

في هذا النص يبين لنا أهمية الصورة في العمل الأدبي، و ما تخلفه من أثر في قلب السامع فهو يشير إلى العلاقة بين المبدع و المتلقي و الصورة، و بهذا يكون قد تأثر و إستفاد من فكر الجاحظ، كما لوح في نص العتابي عن المعنى و اللفظ و أثرهما في إفساد الصورة في قوله: " الألفاظ أجساد و المعاني أرواح و إنما نراها بعيون القلوب فإذا قدمت منها مؤخرا أو أخرت منها مقدما أفسدت الصورة و غيرت المعنى"[1] فهو يشير إلى أغراض الصورة و كيفية عملها إذ تساهم في تقوية المعنى و توضيحه، كما يؤكد على حسن التأليف و التركيب اللذان يزيدان في وضوح معانيها.

عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ):

يعتـــبر عبد القاهر الجرجاني من علماء القرن الخامس الهجري، و قد بلغ ما بلغه تقريبا النقاد المحدثون و ذلك لدراسته الشاملة للنص الأدبي، فقد بادر إلى تصحيح المفاهيم المغلوطة لتغيير ما سائد عند سابقيه، و إنتهج في دراسته الصورة منهجا ميزه عن غيره فيقـــــــول : " و اعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل قياس نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا."[2]

و في قوله: " و من الفضيلة الجامحة فيها أنها تبرز هذا البيان في الصورة مستجدة تزيد قدره نبلا و توجب له بعد الفضل فضلا". [3] و نراه في موضع آخر يربط الصورة بدوافع نفسية إضافة إلى الخصائص الذوقية و الحسية" فالتمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو أبرزت هي بإختصار في معرضه، و نقلت عن صورها الأصلية إلى صورته كساها أبهة و كسبها منقبـــــة، و رفع من

---

[3] . أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين ،ص19

[1] . المصدر نفسه ، الصفحة نفسها

[2] . عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ،ص254-255.

[3] . عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة،ص41.

أقدارها و ثبت من ثارها و ضاعف قواها في تحريك النفوس و دعا القلوب إليها و إستشار لها أقاصي الأفئدة .صبابة و كلفا ، و قسر الطباع على أن تعطيها محبة و شغفا". [1] فعبد القاهر إهتم بالأثر النفسي و أهميته في تكوين و تشكيل الصورة، و إعتمد على الذوق و التذوق كما إعتبر الصورة عنصرا حيويا من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية.

و قد اتخذ مصطلح الصورة في منهج عبد القاهر أبعادا جديدة لم يبلغها غيره ممن سبقه من النقاد العرب، حيث يرى أن الصورة تقوم على اللفظ و المعنى لأنهما عنصران مكملان لبعضهما البعض، في قوله: "و اعلم أن قولنا (الصورة) إنما هو تمثيل و قياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان و من إنسان، و فرس من فرس بخصوصية تكون في صورة ذاك، و ليست العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن إبتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل في كلام العلماء، و يكفيك قول الجاحظ: "و إنما الشعر صناعة، و ضرب من التصوير".[2]

لنصل أخيرا إلى مفهوم الصورة عند الجرجاني يعني"الصياغة أو النظم و السياق الذي يعطي القيمة الفنية للصياغة هو ما يتحمله من ارتباط عضوي بين المعاني الحقيقية أو النحوية، و بين المعاني المجازية."[3]

لقد تمكن عبد القاهر الجرجاني من معالجة قضايا الصورة، و تحدث عنه السيد قطب لأنه يعتبره الرجل الذي توصل إلى جوهر النظرية النقدية التي كان بإمكانها أن تخرج النقد العربي من متاهة اللفظ و المعنى" رجل واحد من الباحثين في البلاغة و إعجاز سابق للزمخشري الذي ذكرناه هناك بلغ غاية التوفيق المقدر لباحث في عصره هو " عبد القاهر الجرجاني" فلقد أوشك أن يصل إلى شيء كبير في كتابه "دلائل الإعجاز"لولا أن قصة المعاني و الألفاظ ظلت تخايل له من أول الكتاب إلى آخره، فصرفته عن كثير مما كان وشيكا أن يصل إليه، و لكنه على الرغم من ذلك كله كان أنفذ حسا من كل من كتبوا في هذا الباب على وجه العموم حتى في العصر الحديث."[1]

حازم القرطاجني (ت 684 هـ):

---

[1] . المصدر نفسه، ص101.

[2] . عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 508.

[3] . أحمد الدهمان ، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني ، دار طلاس ، دمشق ط1 ، 1986 ،ص405.

[1] . السيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم. ص 31.

تناول الناقد الكبير حازم القرطاجني موضوع الصورة، وحاول تطوير مفهومهـــــــــا و سنستهله من خلال مفهوم الشعر في قوله: " الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يجيب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها و يكره ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخيل له..." [2]. و قد ذكر حازم الصورة أثناء حديثه عن التخيل الشعري في قوله: "و التخيل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيـــــل أو معانيه أو أسلوبه و نظامه و تقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها و تصـــــورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الإستنباط أو الإنقباض."[3]

كما ربط بين دلالة اللّفظ و دلالة المعنى،و عدّها من المسلمات و ليقارن بين دلالة المعاني و الألفاظ عبر عنها بصورة ذهنية و ذلك من أجل إتمام اللفظ بالمعنى و إتمام المعنى باللفظ، في قوله: " إن المعاني الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان فكل شيء له وجود خارج الذهن و أنه إن أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة في أفهام السامعين و أذهانهم."[1]

و من خـــلال اهتمامه بالصورة دعا إلى التناسق و التناسب بين عناصرهـــــــــــا و مكوناتهـــاو ذلك للتفريق بين الصور المرئية و المسموعة...إلخ" و يجب في محاكاة أجزاء الشيء أن ترتب في الكلام على حسب ما وجدت عليه في الشيء لأن المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المحاكاة من المتلونات من البصر و قد إعتادت النفوس أن تصور لها تماثيل الأشباح المحسوسة و نحوها على ما عليه ترتيبها، فلا يوضع النحر في صورة الحيوان إلا تاليا للعنـــق و كذلك كذلك سائر الأعضاء فالنفس تنكر لذلك المحاكاة القولية إذا لم يوال بين أجزاء الصور على مثل ما وقع فيها كما تنكر المحاكاة المصنوعة باليد إذا كانت كذلك"[2].

من خلال ما قدمناه لحازم القرطاجني في مجال التصوير في أنه يميز الصور التي تصنعها المحاكاة التامة في الوصف و التصور الذي يعني حصول صورة الشيء بالعقل و إدراك ماهيتـــه و المفاضلة بين إبداع الصور يعود إلى تجربة الشاعر النفسية و بيئته الطبيعية و محيطه الإعتقادي بمختلف

---

[2] . حازم القرطاجي، ص 71.

[3] . المصدر نفسه، ص 89.

[1] . المصدر نفسه، ص 18.

[2] . المصدر نفسه، ص 104.

المفاهيم، و التصوير عنده يتم من خلال ثلاث قوى: الأولى: هي القوة المحافظة حيث تكون صورة الأشياء مرتبة فيها على حد ما وقعت عليه في الوجود، و الثانية: قوة مائـــــزة و هي التي يميز بها الإنسان ما يلائم الموضع و النظم و الأسلوب، أما القوة الأخيرة: فهي القوة الصانعة التي تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ و المعاني و التركيبات النظميـــــــــــة و المذاهب الأسلوبية إلى بعض."[3]

IV- مفهوم الصورة الشعرية عند النقاد العرب المحدثين

حظيت الصورة الشعرية باهتمام كبير، و نالت الحيز الأكبر من الدراسات الأدبية على خلاف الدراسات النقدية الحديثة و المعاصرة، و ذلك لأن الصورة تعتبر الركن الأساسي في أركان العمل الأدبي، و الوسيلة المثلى التي يتوصل بها الناقد إلى الحكم على أصالة العمل الأدبي و صدق التجربة الشعرية و لما لها من أهمية في استقطاب المتلقي ليتفاعل مع المبدع، فتنوعت المفاهيم حول الصورة الشعرية بحسب اختلاف و تنوع المدارس و المذاهب النقدية الحديثة.

يمكننا التعرف على مفهوم الصورة الشعرية من خلال الإطلال على محاولات المحدثين الذين اهتموا بها و على كل ما أضافوه من جديد، فنجد في الطليعة:

مصطفى ناصف:

تناول الصورة الشعرية من خلال كتابه الصورة الأدبية، حيث يعرفها في قوله " فالصورة منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء"[1]، أما التصوير في الأدب فهو " أن التصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحراس و كل الملكات فالشاعر المصور حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية و المعاني الفكرية، و في الإدراك الإستعاري خاصة تتبلور العاطفة الأخلاقية و تتحد توحداً تابعا لطبيعته."[2]

و أثناء تتبعه لمصطلح الصورة الشعرية تناول الصورة الإستعارية الحية لما لها من مكانـــة و أهمية من أكد عليها في قوله: " و يتفق النقاد على مكانة الإستعارة الفطرية من الشعر، فكل ما عدا الإستعارة من خواص الشعر يتغير من مثل مادة الشعر، و ألفاظه، و لغته، و وزنـــــه و إتجاهاته

---

[3] . ينظر حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص42.

[1] . مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت لبنان، دط، دت، ص 8.

[2] . المرجع نفسه، ص 8.

الفكرية و لكن الإستعارة تظل مبدأ جوهريا، و برهانا جليا على نبوغ الشاعر فإذا كانت إستعارات الشاعر قوية أصيلة حكم الناقد بأنه أشعر."[1]

و حسب رأيه يرى أن النقاد القدامى أهملوا الخيال في قوله: " و الحق أن لدينا قرائن أخرى تكشف عن إهمال الخيال في النقد العربي."[2]

أحمد الشايـــــــب:

و يعرف أحمد الشايب الصورة الشعرية في قوله: "أن الصورة الشعرية هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالتها اللغوية و الموسيقية و من الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبـــــيه و الإستعارة و الكناية و الطباق و حسب التعليل."[3]

من خلال تعريفه ندرك أن الصورة تمثل الشكل الخارجي الذي يعبر عن الحالة النفسيـــة و هذا هو قياسها الأصيل، و كل ما يميزها من خيال مرجعه إلى التناسب فيما بين عناصرها المكونة لها.

العقـــــــــاد:

و قام بتحديد مفهوم الصورة، في قوله: إن الصورة الشعرية عند الشاعر تتجلى في قدرته البالغة على نقل الأشكال الموجودة كما تقع في الحس و الشعور و الخيال أو هي قدرته على التصوير، المطبوع لأن هذا في الحقيقة هو فن التصوير كما يتاح لأنبغ نوابغ المصوريـــــن."[4]

محمد غنيمي هـــــــلال:

كما تناول محمد غنيمي هلال الصورة في قوله: "أن تدرس الصورة الشعرية في معانيها الجمالية و في صلتها بالخلق الفني و الأصالة، و لا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لإعتبارات التصوير في العمل الأدبي و إلى موقف الشاعر في تجربته و في هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرهـــــــا ومظهره في الصورة النابعة من داخل العمل الأدبي و المتآزرة معا على إبراز الفكرة من ثوبها الشعري."[1]

---

[1] . المرجع نفسه، ص124.

[2] . المرجع نفسه، ص 10.

[3] . أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ، النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1973، ص248.

[4] . العقاد، حياته من شعره، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1984، ص207.

[1] . محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، دت، ص 287.

و درس محمد غنيمي فلسفة الصورة في المذاهب الأدبية، الكلاسيكية، و الرومانتيكيـــــة و البرناسية، و غيرها. [2] و رأى أن النظرة القديمة للخيال مثلت عقبة في سبيل فهم الصورة عند القدماء.

علي علي الصبـــــــح:

درس الصورة الشعرية من الجانب النظري و الجانب التطبيقي في كتابه " البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، و يرى أن "مفهوم الصورة الأدبية، هي التركيب القائم على الإصابة في التنسيـــق الفني الحي لوسائل التعبـــــير التي ينتقيها وجود الشاعر- أعني خواطـــــره و مشاعره و عواطفه- المطلق من عالم المحسات ليكشف عن حقيقة المشهـــــد و المعنى في إطار قوي محس مؤثر على نحو يوقظ الخواطر و المشاعر في الآخرين." [3] و الصورة الفنية عنده" ليست كما في الواقع و الطبيعة، ليست فكرا مجردا، لأنها مشدودة إلى عالم الفكر الوجداني من جهة، و إلى عالم المحسات من جهة أخرى، و هذا هو الفرق الواضح في الجوهر بين الصورة التي خرجت من معالم الفن المصبوغ بالمشاعر و الخواطر و العواطف، و بين الصورة المحسة في الطبيعة التي لم يحدد الفن العلاقات بين أجزائها و توضيح أسرار العلاقات بينهما هو مناط الجمال في التصوير الأدبي."[1] و تتكون الصورة من إئتلاف اللغة مع الأسلوب في قوله:" فاللغة و الأسلوب هما جوهر الصورة و إن استعملا في شتى ألوان الفكر و النشاط الإنساني الآخر، و الصورة تتخذ كلا من اللفظ و الأسلوب وسيلة للتخيل و التجسيـــــــم و التشخيص و التلوين و الإيحاء و الحركة و الأضواء و الظلال و الإيقاع الرتيب و هذا ما يطلق عليه البناء الفني للصورة الشعرية أو الأدبية." [2] و في حديثه عن الصورة تناول منابعها في قوله: تلك المصادر التي تمتد في جوانبها، و هذه هي الروافد التي تنتهي إليها لتتجمع في تشكيل متماسك، و نظم مترابط، و تشع منها خيوط تتماوج فيها الألوان و الظلال، في تتابـــــــع و تدفق، الحركة تلو الحركة في إنسجام منغم، و إيقاع رتيب."[3] أما عناصر الصورة فهي " الحجم و الشكل و الموقع و اللون و الحركة و الطعم و

---

[2] . محمد غنيمي هلال، دراسات و نماذج في مذاهب الشعر و نقده، دار النهضة مصر، القاهرة، دت، ص 57.

[3] . علي علي الصبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، دط، 1996م، ص11.

[1] . المرجع نفسه، ص 15.

[2] . علي علي الصبح، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت،دط، 1976م، ص 157.

[3] . المرجع نفسه، ص 25

الرائحة"[4] ،و خصائص الصورة الأدبية، هي " التطابق بين الصورة و التجربة و الوحدة الإنسجام التام و الإيحاء".[5]

جابر عصفور:

تحدث جابر عصفور عن الصورة و أهميتها و عناصر تكوينها لدى مختلف علماء النقـــد و البلاغة و المتكلمين، و فيرى أن "الصورة الشعرية وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية و تأثير و لكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير، فإن الصورة الشعرية لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه و كيفية تقديمه."[1]

و يؤكد على فهم الصورة في قوله:"إن أي مفهوم للصورة الشعرية لا يمكن أن يقوم إِلاَّ عَلَى أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشعري نفسه، فالصورة هي أداة الخيال ووسيلتـــــه، و مادته الهامة التي يمارسها بها، و من خلالها فاعليته و نشاطه." [2] و بين لنا أهمية قيمة الخيال و دوره الكبير في تكوين الصورة إضافة إلى الجانب الحسي لها في قوله:" إن الصورة نتاج لفاعلية الخيال، و فاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه كما أسلفنا، و إنما تعني إعادة التشكيل، و اكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، و الجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة، و إذا فهمنا هذه الحقيقة جيدا أدركنا أن المحتوى الحسي للصورة ليس من قبيل النسخ للمدركات السابقة، و إنما هو إعادة تشكيل لها، و طريقة فريدة في تركيبها... و لا يمكن فهمها أو تقديرها إلا بفهم طبيعة الخيال ذاته، بإعتباره نشاطا ذهنيا خلاقا، يتخطى حاجز المدركات الحرفية، و يجعلها تخفل لائذين بحالة جديدة من الوعي." [3]

كما إهتم جابر عصفور بالجانب النفسي و أثره على الشاعر في قوله:" فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر عن حالات لا يمكن له أن يتفهمها و يجسدها بدون الصورة."[4]

---

[4]. المرجع نفسه، ص 27-28.

[5] . المرجع نفسه، ص 29.

[1]. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب،ط3، دار التنوير، بيروت، 1992، ص392.

[2]. المرجع نفسه، ص 14.

[3] . المرجع نفسه، ص 309-310.

[4] . المرجع نفسه، ص383.

عبد القادر القـــــــط: لقد عرف عبد القادر القط الصورة الشعرية في قوله": الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ و العبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة و إمكانياتها في الدلالة و التركيب و الإيقاع و الحقيقة و المجاز و الترادف و التضـــــاد و المقابلة و التجانس و غيرها من وسائل التعبير الفني."[1]

يرى ناقدنا أن هذا التعريف يعد من أقرب التعريفات للصورة لأنّه اجتمعت فيه وسائل التعبير و التصوير المتوفرة للشاعر من ألفاظ و عبارات مع الإنتفاع من طاقات اللغة الإيحائية كما ذكر البيان و البديع و دورهما في تكوين و تشكيل الصورة الشعرية.

نعيم اليافـــــــــي:

تناول موضوع الصورة الشعرية: و هي عنده " إن لغة الفن لغة إنفعالية، و الإنفعال لا يتوسل بالكلمة و إنما يتوسل بوحدة تركيبية معقدة حيوية لا تقبل الإختصار نطلق عليها اسم (الصورة)، فالصورة إذن هي واسطة الشعر و جوهره، و كل قصيدة من القصائد وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي اللبنات بنائها العام و كل لبنة من هذه البنات هي صورة تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه"[2]

كما ذكر أهمية الصورة في قوله:" و الصورة من جهة أخرى تكون أفضل أداة للتعبـــير أو التعبير الوحيد عن الشخصية وواسطة تفكيرها و رؤاها"[3]

عبد القادر الرباعي: لدى الناقد عبد القادر الرباعي عدة دراسات تحمل عنوان الصورة فاهتم بها لدرجة أنه اعتبرها أساس العمل الأدبي، في قوله:" إن القناعة التي تولدت عندي منذ التقيت بالصورة لأول مرة شدني إلى هذه الوسيلة الفنية الجميلة التي أرى أنها يمكن أن تكون قلب كل عمل فني، و محور كل نقاش نقدي"[1] و يرى أن الصورة هي وليدة الخيال في قوله:"و الصورة ابنة للخيال الشعري الممتاز الذي يتألف عند الشعراء من قوى داخلية تفرق العناصر و تنشر المواد ثم

---

[1] . عبد القادر القط، الإتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1978، ص 435.

[2] . د.نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، 1982، ص 39-40.

[3] . المرجع نفسه، ص99.

[1] . عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية و التطبيق، دار العلوم للطباعة الرياض،ط1،1984م ، ص9.

تعيد ترتيبها و تركيبها لتصبها في قالب خاص حين تريد خلق فن جديد متحد منسجم... و القيمة الكبرى للصورة الشعرية في أنها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة و الوجود المتمثل في الخير و الجمال من حيث المضمون و المبنى بطريقة إيحائية مخصبة."[2]

V- مفهوم الصورة الشعرية عند الغربيين

لو أردنا أن نتتبع المنابع التي ساهمت في تكوين مفهوم الصورة الفنية في شكلها الجديد فستبدأ بالبرناسية التي قامت على أنقاض الرومانتيكية و هي" تمثل مذهب الواقعية الطبيعية في الشعر لا تعترف إلا بالصور المرئية المجسمة التي تسجل مظاهر الصور الكلية للأشياء بعيدا عن نطاق الذاتية الفردية."[3] و تعتبر هذه عودة لنظرية محاكاة الطبيعة و للروح الكلاسيكية، أما الرمزية فكانت تفضل البدء من الأشياء المادية و تقف عند حدودها إلا أنها تطالب أن يتجاوز الفنان إلى أثرها في أعماق النفس و هذا لنتمكن من إخراج ما في هذا المنبع إخراجا دقيقا كما إبتدعوا وسائلهم الخاصة في التعبير عن تراسل الحواس و هي غامضة.

أما السرياليون:" فقد حفلوا بالصورة بوصفها العنصر الجوهري للشعر و جعلوها فيضا يتلقاه الشاعر نابعا من وجدانه فعليه أن يستسلم لتلقيها أكثر مما يحاول التدخل في خلقها بفكره الواعي."[1] لذا تتجلى الصورة عندهم و كأنها علم أو خيال لا تتحكم فيه ضوابط منطقية.

و قد عرف النقاد الغربيون الصورة بتعريفات كثيرة، أهمها ما قاله كولردج:" قد تكون منظرا أو نسخة من المحسوس، و قد تكون فكرة أو أي حدث و هي تشمل شيئا ما، و قد يكون شكلا من أشكال البيان، أو وحدة ثنائية تتضمن موازنة."[2]

و يقـــدم دي لويس تعريفا للصورة يحاول من خلاله الإحاطة بأشكال الصورة الممكنة في قوله:

---

[2] . عبد القادر الرباعي. الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 2 1999،ص15.

[3]. علي البطل،الصورة في الشعر العربي، دراسة في و تطورها،دار الأندلس للطباعة و النشر، بيروت، لبنان،ط3،1983م ص27.

[1]. المرجع نفسه، ص27.

[2] . د. نصرت عبد الرحمن ، في النقد الحديث، منشورات مكتبة الأقصى عمان ، ط1 ، 1991 ،ص 69.

" إنها صورة رسمت بكلمات، و ربما تحدث الصورة من وصف و إستعارة و تشبيـــه، أو تقدم إلينا في تعبير أو فقرة هي حسب الظواهر وصفية خالصة، و لكنها توصل إلى خيالنا شيئا هو أكثر من مجرد الإنعكاس الدقيق للواقع الخارجي، و من ثم نمضي إلى القول بأن كل صورة شعرية هي إذن بدرجة ما إستعارية، و هي تبدو لنا مرآة لا ترى الحياة فيها وجهها به ترى بعض الحقائق عن وجهها."[3]

إن لويس يقدر أن النموذج البصري هو الأكثر شيوعا للصورة و يؤكد أنها نابعة من ماهيتها حتى و إن تكن الصورة وهمية،فالطابع الحسي للصورة هو مبدأ أساسي لكنه ليس جوهرها و ينتهي لويس إلى تعريف تقريبي للصورة في قوله:" صورة حسية في كلمات إستعارية إلى درجة ما في سياقها نغمة خفيفة من العاطفة الإنسانية، و لكنها أيضا شحنت منطلقة إلى القارئ عاطفة شعرية خالصة أو انفعالا."[1]

و يعقب لويس على تعريفه باقتباس من كولردج فيقول:

" إن الصور مهما تكن جميلة... ليست في ذاتها تميز الشاعر، إنما تصبح برهان عبقرية أصيلة بقدر ما تكون مكيفة بالإنفعال المسيطر أو بأفكار متصلة أو صور أثيرت عن طريق هذا الإنفعال."[2]

و نجد أن مصطلـــــــح الصورة تطور مفهومـــه و أصبح يشمل التشبي ـــــــــــه و الإستعـــــــارة و التمثيل و الرمز، إضافة إلى أنواع المجاز الأخرى، و يقول في هذا الصدد فرانسوا مور (François moreau):

" ينبغي أن تعدد المحسنات التي يمكن تسميتها صورا [...] يمكن التمييز بين تلك التي تقوم على المشابهة بين الطرفين: التشبيه و الإستعارة و التمثيل و الرمـــز، و تلك التي يكون معها الطرفان قائمين على علاقة المجاورة أي المجاز المرسل بأنـــــواعه."[3]

---

[3] . محمد حسن عبد الله، الصورة و البناء الشعري، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، 1981، ص29.

[1] . المرجع نفسه، ص32.

[2] . المرجع نفسه، ص33.

[3] . الوالي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي، ص16.

المبحـــــث الثـــاني :

I-أهمية الصورة الشعرية

تتمثل أهمية الصورة الشعرية من خلال وظيفتها في العملية الشعرية الإبداعية، و ذلك بالإنتباه للمعنى الذي تعرضه، حيث يكون معنى مجرد و عندما تأتي الصورة الشعرية تحويـــــه و تحدث فيه تأثيرا يجعله مميزا.

و ذلك بطرق متعددة منها: المجاز و التشبيه، الرمز و الأسطورة، لذا تعتبر الصورة الشعرية الأداة الذي يعبر بها الشاعر عن تجربته، و في نفس الوقت موضع اعتبار الحكم عليه.

و تظهر أهمية الصورة في قول دي لويس:" إن الغرابة و الجرأة و الخصب في الصورة هي نقطة القوة و الشيطان المسيطر على الشعر المعاصر، و مثل كل الشياطين فإنها عرضة للإفلات من سيطرتنا، و كلمة "صورة" نفسها قد اتخذت في أثناء الخمسين عاما الأخيرة، أو نحوهما قوة غامضة، و تأثيرها خفيا، و يكفي أن تتأمل ما خلع عليها ييتس من قنينة، و مع ذلك فالصورة هي الشيء الثابت في الشعر كله، و كل قصيدة إنما هي في ذاتها صورة."[1]

و يعتبر ناقد آخر أن الصورة " هي التي تميز شاعرا من آخر كما أن طريقة استخدامها هي التي يختلف بينهما الشعر الحديث عن القديم... إنها هي عنان الشاعرية."[2]

و يبين نعيم اليافي أهمية الصورة باعتبارها واسطة الشعر وجوهره في قوله:" إن لغة الفن انفعالية، و الإنفعال لا يتوسل بالكلمة وحدها، و إنما يتوسل بوحدة تركيبية معقدة حيوية لا تقبل الإختصار نطلق عليها إسم "الصورة" فالصورة إذن هي واسطة الشعر و جوهره، و كل قصيدة من القصائد وحدة متكاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العـــام و كل لبنة من هذه اللبنات هي صورة تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل نفسه."[1]

و قد عدها البعض أنها جزء حيوي في القصيدة، حيث أنها تحدث تلاحم و تجانس مع بقية العناصر التي تشكل نسيج القصيدة، إذ أنها تبدو متزاوجة تلتقي في قطب محوري واحد ثم تتوزع

---

[1] . د.محمد حسن عبد الله، الصورة و البناء الشعري، ص11-12.

[2] . إحسان عباس، فن الشعر، ص23.

[1] . نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1982م، ص 39.

أزواجا قد تتباعد و تتنافر بحيوية و تكافؤ و لكنها تعمل متفاوتة مع العناصر الشعرية الأخرى: الإيقاع و الرؤى العاطفية أو الشعور المسيطر لتحقيق غاية الشعر الممكنة."[2]

و على الرغم من تطور أساليب التعبير الشعري عند الشاعر إلا أن الصورة تبقى واسطة التعبير فيه، و أداته الأولى و الرئيسية التي تفرق عصرا من عصر، و تيارا من تيار، و شاعرا من شاعر و تظهر أصالة الخلق و تدل على قيمة فنه و ترمز إلى عبقريته و شخصيته، بل و تحمل خصوصيته و فرديته لأنها الأداة الوحيدة التي ينقل بها تجربته و لا يمكن أن يستعيرها من سواه."[3]

و يمكن أن نقول أن أهمية الصورة تتجلى في قدرتها على لفت انتباه المتلقي و مدى تفاعله مع المعنى الذي تعرضه.

II- وظيفة الصورة الشعرية

تعد الصورة الشعرية عنصرا من عناصر الإبداع،و من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر لتصوير تجربته الشعورية التي تولد في نفسه أفكارا و تحتاج هذه الأفكار إلى وسيلـــــة، و الصورة هي الوسيلة المثلى التي تعبر عن أفكاره و عواطفه:" فالصورة هي الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة في معناها الجزئي و الكلي."[1]

كما أنها " الوسيط الجيد لعرض الكاتب أو الشاعر و الوسيلة القوية لنقل خواطـــــره و أحاسيسه، و الطريقة الواضحة الأمينة في نقل موضوعه، و هي لا تتألف من كلمة واحـــدة و إنما تتجمع خيوطها من التعلم و التركيب، و بمقدار البراعة في جودة التعلم و القدرة الفنية في إتساق التركيب، تكون جودة الصور و قدرتها على نقل الفكرة و الإحساس بها عن صدق و دقة."[2]

فالصورة الشعرية عند الشعراء " مردها من جهة إلى إحساس بالكون و روحه يغاير إحساس الشخص العادي، و من جهة ثانية إلى قصور الألفاظ و مدلولاتها الحقيقية عن التعبير كما يشاهدونه في حياتهم النفسية الداخلية من مشاعر."[3]

---

[2] . الرباعي عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 104.

[3] . نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص40.

[1] . محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص442.

[2] . الصبح علي علي، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص63.

[3] . شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص150.

فالشاعر يستخدم التعبير المناسب لتصوير تجربته الشعورية التي مر بها، و يحاول إحداث أثر مشابها له في نفوس الآخرين، و ذلك عن طريق إيصالها للمتلقي فهو يعيش تجربته فيها مزيج من الإنفعالات و الأحاسيس التي تحتاج إلى تجسيد، لذا يستخدم الشاعر الصورة الشعرية ليعبر بها، و في هذا يقول أحمد الشايب: " و هذه الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معا إلى قرائه و سامعيه تدعى الصورة الشعرية " [4] ، فالشعراء يحاولون إثارة نفس المتلقي و التأثير فيه لذا يلجؤون إلى الصورة الشعرية المعبرة، و في هذا يقول حنفي محمد شرف: " فمهمة الصورة أن يثير في نفس المتلقي الإنفعـــــالات و الأحاسيس و الذكريات فالنفس الإنسانية مولعة بكل ما هو جميل أما المجاز فهو يكسر الصور الأدبية جمالا و روعة تجذب إليه النفوس."[1]

و بما أن الصورة تمثل فكر الشاعر و وجدانه، فيحاول تجسيد فكرته إلى ما هو تجريـــدي و يجمع بين إستجابتين الإنفعالية و العقلية و إعطائها شكلا حسيا، و ذلك بإستخدام الألفاظ إذ أن " ألفاظ القصيدة الجيدة و التجربة الشعرية هما مظهران لنفس الشيء، إن الشاعر يكتب بالألفاظ و ليس بالأفكار أو المعاني فليست اللغة في الشعر مجرد رموزا أو مشيرات إلى الأفكار كما هي الحال في الإستعمال غير الشعري للغة، و إنما بينهما و بين الفكر علاقات حية، فالتعبير هو الفكرة، و الفكرة هي التعبير لأن القصيدة الجيدة عمل فني مادته الألفاظ و لا يمكن فصل الفكرة عن المادة في الأعمال الفنيـــــة."[2]كما يجب على الشاعر أن يحسن إنتقاء المفردات في الصورة الشعرية لعمليته الإبداعية لأنه أمر مهم، حيث يقول أحد النقاد: " إذ أن هذا الإنتقاء يفصح على براعة الشاعر و قدراته في إلتقاط الألفاظ المناسبة للسياق الإبداعـــي و الفكري من عدمها، و يستدل به علـــــى إبداع الشاعر في إنتقاء الألفاظ الموحية في الصورة الشعريـــــــة التي تتعادل قيمتها الدلالية أو المعنويـــة و النفسية و من خلال قدرتها أيضا على التكيف و التركيز و الإضاءة، و رصد أبعاد التجربة الشعرية فضلا عنا ينبغي أن يلحظه الشاعر في إنتقائه اللغوي للمفردات من التناسب للمفردات، من التناسب و التلاؤم بينهمـــا و بين طبيعة الصورة و نمط بنائها... و يخلق توحدا بين الإنفعال و الفكر."[3]

---

[4] . أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص242.

[1] . حنفي محمد شرف، الصورة البيانية، دار النهضة، مصر، القاهرة، ص221.

[2] . بدوي محمد مصطفى، الألفاظ في الشعر، مجلة الآداب سنة1/ع11، فبراير 1957م، ص8.

[3] . بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص79.

لذا يتوجب على الشاعر أن يحسن اختيار المفردات المناسبة للسياق الإبداعي و التي تتناسب مع طبيعة الصورة و نمط بنائها .

المبحـــث الثالـــث :

I- الأنواع البلاغية للصورة الشعرية

يعد الشاعر من أقدر الناس على استغلال حواسه، حيث تتفاعل هذه الحواس مع موضوعات الحياة اليومية، محاولة خلق نوع من التفاعل، فيكشف عنها في رؤيته الشعرية مع وقعها على نفسه و وجدانه، و قد تكلم في هذا الموضوع ابن سلام الجمحي فقال أن للشعر"صناعة و ثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم، و الصناعات منها ما تثقفه العين، و منها ما تثقفه الأذن، و منها ما تثقفه اللسان"[1] فتشترك الحواس في العملية الشعرية إضافة إلى قدرة الشاعر على التخيل و بذلك يتمكن من نظم شعره.

و يري عبد القاهر الجرجاني أن الشاعر هو الشخص الوحيد الذي يستطيع أن يربط بين الأشياء و يرى الصلات بينهما عن طريق التخيل، فيقول عن التمثيل:

" و اعلم أن ما اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، و أبرزت هي بإختصار في معرضه، و نقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أبهة، و أكسبها منقبة و رفع من أقدارها، و شب من نارها، و ضاعف قواها في تحريك النفوس."[2]

فالشاعر يملك قدرات خيالية تميزه عن الإنسان العادي، و من خلال هذه القدرات ينشئ الصور المعبرة عن واقعه النفسي، و من بين هذه الصور:

التشبيه، الإستعارة، الكناية، و المجاز المرسل .

1. الصورة التشبيهيـــــــــة:

هو من الأساليب الأدبية التي اهتم بها العرب و جعلوه أحد مقاييس البراعة في العمل الأدبي، حيث يدفع بالخيال إلى تكوين الصور و استقصاء ملامحها الغامضة و هو من أكثر أساليب البيان الدالة على القدرة على الخلق و الإبداع.

---

[1] . مي يوسف خليف، القصيدة الجاهلية في المفضليات ، ص270.

[2] . عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص102.

و هو لغة: التمثيل أو المماثلة، يقال شبهت هذا بهذا تشبيها، أي مثلته تمثيـــــــــــــــلا و التشبـــــــــيـــه، و التشبيه، المثل، و الجمع أشباه، و أشبه الشيء الشيء: ماثله و بينهم أشباه، أي أشياء يتشابهون فيها، و شبه عليه، خلط عليه الأمر حتى اشتبه بغيره و فيه مشابه من فلان أي أشباه."[1]

و عند أهل البيان:" هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر آخر في المعنى، لا على وجه الإستعارة حقيقية و الإستعارة بالكناية و التجريد، و كثيرا ما يطلق في إصطلاحهم على الكلام الدال على المشاركة المذكورة أيضا."[2]

و في رأي الجرجاني:" أن التمثيل ضرب من ضروب التشبيه و التشبيه عام و التمثيل أخص منه، فكل تمثيل و ليس كل تشبيه تمثيل."[3]

أما الجاحظ فلم يتناول التشبيه صراحة في كلامه، و نجده في قول "بشار بن برد" في تشبيه عنق واصل بن عطاء بنقنق الـــــــــدو:

مَالِي أُشَايِعَ غزالاً لَهُ عُنُقٌ كَنَقْنَقِ الدَّوِ إِنْ وَلَّى وَ إِنْ مَثَلا

و قول عنترة العيسى حيث جعل نعيب الغراب خبرا للزاجر.

حَرِقُ الجنَاح كأنَّ لحيَيْ رَأْسِهِ جَلْمَانُ بالأخبارِ هَشُ مُولَعُ

قال الجاحظ: شبه لحييه بالحلمين، لأن الغراب يخبر بالفرقة و الغربة و يقطع كما يقطع الجلمان و الحرق: الأسود"[1].

و إذا انتقلنا إلى أركانه" فيقوم بنيان التشبيه على أركان أربعة:

المشبه و المشبه به يسميان طرفا التشبيه، ثم أداة التشبيه و وجه الشبه."[2]

---

[1] . ابن منظور، لسان العرب، مادة:شبه.

[2] . د.محمد علي زكي الصباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان و التبيين، المكتبة العصرية، بيروت، ط 1،1988.م، ص 239.

[3] . المرجع نفسه، ص239.

[1] . د.محمد علي الصباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان و التبيين، ص239-240.

[2] . مصطفى الصاوي الجويني، البيان في الصورة ، دار المعارف الجامعية،ط1، 1993، ص24.

يمكننا القول أن التشبيه هو أن يتشارك المشبه و المشبه به في صفة أو أكثر بواسطة أداة تجمع بينهما قد تكون اسمًا، أو فعلا، أو حرفا و يمكن حذف الأداة و وجه الشبه.

2.1/ مفهوم الصورة التشبيهية عند النقاد القدامـــــــى:

و قد حرص النقاد القدامى على دور التشبيه و أهميته و على بيان هيئته و شروطـــــــه و رفضوا أن يأتي التشبيه و كأنه صورة طبق الأصل و في هذا الصدد يقول قدامة بن جعفر:

" من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبه بنفسه و لا بغيره من كل الجهات، إذ كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه و لم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا فصارا اثنان واحدا، فبقى أن يكون التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما و يوصفان بها و افتراق أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها، و إذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئيين، إشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدنى بهمـــــــا إلى حال الإتحاد."[1]

أما ابن طباطبا فقد تجاوز نظرة القدماء لأهمية التشبيه في التصوير الشعري إلى محاولة رؤية ضروبه المختلفة، و مثّل لكل ضرب ، في قوله:

" و التشبيهات على ضروب مختلفة، فمنها تشبيه الشيء بالشيء صورة و هيئة، و منها تشبيهه به معنى و منها تشبيه به حركة وبطـــــئا و سرعة و منها تشبيه به لونـــــا و منها تشبيه به صوتا، و ربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاث معان من هذه الأوصاف قوى التشبيه تأكد الصدق فيه، و حسن الشعر به للشواهد الكثيرة المؤيدة له."[2]

و من خلال هذه النظرة توصل طه حسين إلى أن التشبيه الحسي ظاهرة جاهلية برع فيها أوس ابن حجر و أبناء مدرسته أمثال زهير و النابغة" [3] و من خلال هذه النظرة نتوصل إلى أن وظيفة التشبيه هي تقريب المشهد من الواقع لأنه مادي محسوس.

---

[1] . قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص65.

[2] . ابن طباطبا، عيار الشعر، ص17.

[3] . د.طه حسين، في الأدب الجاهلي، دار المعارف ، القاهرة ، 1937،ص284.

كان أبو هلال العسكري من النقاد الذين أولوا أهمية للصورة التشبيهية في كتابه " الصناعتين"، فالتشبيه عنده : هو وصف بأن أحد الموصوفين (المشبه و المشبه به) ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ناب منا به أو لم ينب... و قد جاء في الشعر و سائر الكلام بغير أداة."[4]

و قد وضع أبو هلال للتشبيه التقسيم الرباعي و هو:

1. "إخراج ما لا يدرك بالحاسة إلى ما يدرك بها، مثال قوله تعالى :"**و الذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماءً.**"
2. تشبيه ما لم تجر به العادة إلى ما جرت، مثال قوله تعالى :" **تترع الناس كأنهم إعجاز تخل منقعر**".
3. تشبيه ما لا يدرك بالبديهة إلى ما يدرك بالبديهة، قوله تعالى :" **و الذين اتخذوا من دونه أولياء مثلهم كمثل العنكبوت اتخذت بيتا و إن أوهن البيوت لبيت العنكبوت.**"
4. تشبيه ما الصفة فيه أوضح أو إخراج الخفي إلى الجلي، مثل قوله تعالى :" **و له الجوار المنشآت في البحر كالأعلام.**"[1]

و قد علق الدكتور مصطفى الصاوي الجويني على تقسيماته في قوله:" و لا يخفى أن هذه التقسيمات متداخلة، فمثلا، القسم الرابع أساس في كل تشبيه، و أن قسم ما لا يدرك بالحاسة متداخل مع ما لا يدرك بالبديهة، و قسم ما لم تجربه به العادة أساس أيضا في كل تشبيه، و إلا فمن أين تأتي طرافة التشبيه؟ مشبها به عقليا بهذا الإعتبار يصبح حسيا في الفهم، و هذا تعليل متعسف و متكلف."[2]

و من أجمل ما قاله البلاغيون العرب ما قاله ابن رشيق في كتابه العمدة:" و التشبيه الحسن هو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد لبياناً و التشبيه القبيح: ما كان على خلاف ذلك."[3]

و يعرف التشبيه بأنـــــــه:" صفة الشيء بما قاربه و شاكله، من جهة واحـــــــدة

---

[4] . أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص61.

[1] . مصطفى الصاوي الجويني، البيان فن الصورة، ص78.

[2] . المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[3] . المرجع نفسه، ص26.

أو جهات كثيرة من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه، ألا ترى أن قولهم: (خد كالورد) إنما أرادوا حمرة أوراق الورد و طراوتها لا ما سوى ذلك من صفرة وسطـــــه و خضرة كمائمه...فوقوع التشبيه إنما هو أبدا على الأعراض لا على الجواهر"[1].

فالتشبيه عند ابن رشيق ما يخرج الأغمض إلى الأوضح، و هو ضربان: تشبيه حســـــن و تشبيه قبيح، كما بين الغرض منه، و أكد على وظيفته.

و يقـــــــول حازم القرطاجني في التشبيه:" و أما التشبيهات فمنها ما يتعلق الشبه فيه بالصور و الخلق، و منها ما يتعلق الشبه فيه بالانفعال و الصفات و كلا التشبيهين لا يخلو من أن يكون تشبيه الشيء فيه بما هو من نوعه..." [2] و يضيف قائلا:" و تشبيه الشيء بالشيء يكون بأن يتفق معه في صفة تكون في أحدهما على حدها في الآخر أو بنسبة منها أو في أكثر من صفة، فأما أن يتفق معه في جميع الصفات فلا يمكن و إلا فكان يلزم لو إتفق معه في جميع ذلك أن يكون حقيقة ذلك من جميع الجهات و ذلك غير ممكن."[3]

و يرى عبد القاهر الجرجاني" أن براعة الشاعر في قدرته على إيقاع الإئتلاف بين الأشياء المختلفة، أما الأشياء المشتركة في الجنس المتفقة في النوع فإنها تستغني عن ذلك بثبوت المشابهة فيها و قيام الاتفاق بينهما.

و لكي يصل الشاعر إلى تحقيق هذا الإيقاع فلا بد أن يكون حاذقا دقيق الفكر لطيف النظر،لأن إيقاع الإئتلاف بين المختلفات في الأجناس إنما يقوم على مشابهة لها أصل في العقل بيد أنها خفية لا يستطيع أن يصل إليها إلا خاصة الخاصة مما تقوى عندهم ملكات الفكـــــر و التصور و الإستنباط."[1]

و قد عرّف عبد القاهر التشبيه في قوله:" اعلم أن الشيئين إذ شبه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين: أحدهما أن يكون من جهة أمر بين لا يحتاج فيه إلى تأوّل و الآخر : أن يكون الشبه محصلا يضرب من التأوّل.[2] و في حديثه عن التشبيه المقلوب يقول:"و ذلك يجعل الفرع أصلا، و

---

[1] . ابن رشيق، العمدة، ص252.

[2] . حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص220.

[3] . المصدر نفسه، ص221.

[1] . مي يوسف خليف، القصيدة الجاهلية في المفضليات، ص273.

[2] . عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص70.

الأصل فرعا، و نحو تشبيه الشيء بالشيء في حال ثم يعطفون على الثاني فيشبهونه بالأول، فترى الشيء مشبها مرة و مشبها به أخرى، فمن أظهر ذلك أنك تقول في النجوم كأنها مصابيح، ثم تقول في حالة أخرى في المصابيح كأنها نجوم."[3]

كما أوضح عبد القاهر مسألة إشتراك الحقيقتان في كل جوانبها فتحدث المطابقة المطلقة مما يجعل التشبيه يفقد مبرر وجوده، فيقول:" أن الأشياء المشتركة في الجنس المتفقة في النوع تستغني بثبوت الشبه بينهما، و قيام الإتفاق فيها تعمل و تأمل في إيجاد ذلك لها و تثبيته فيها."[4]

و تناول السكاكي الصورة التشبيهية، و قد بذل مجهودا في هذا المجال، حاول من خلاله تبسيط و تقسيم الفنون و تحديد فروعها، و ترتيبها، إضافة إلى ضبط موضوعاتها، و قد عرف التشبيه في قوله:"أن التشبيه مستدع طرفين: مشبها و مشبها به، و إشتراكا بينهما من وجـــه و إفتراقا من آخر."[5]

1-3/ مفهوم الصورة التشبيهية عند النقاد المحدثيـــــــن: أما النقد الحديث ينظر إلى التشبيه و قيمته على أنه ": صورة شعرية تقوم على تقريب حقيقتين، فلا ينظر فقط من خلال طبيعة كل حقيقة، إذ كانت مجردة أو حسية، و إنما من خلال عملية التقريب و الجمع بحد ذاتها و مع موقع هذا الجمع داخل السياق العام، و ما يمكن للعلاقة الجديدة المستحدثة بين طرفي التشبيه أن تولد من إيحاءات و مدلولات." [1] فالمحدثون يرون أن قيمة التشبيه تكمن في عملية التقريب بين شيئين، إضافة أنه يحافظ على النسيج الشعري و لما يختصره للقصد في طريق الإقناع، لأن:" التشبيه من أبسط الأشكال البلاغيـــــة و هو من الأساليب الأدبية ليس في اللغة العربية فحسب و إنما في سائر اللغات و لقد عني به العرب و جعلوه أحد مقاييس البلاغة الأدبية... كل ينظر إليه من زاوية و يقسمه تقسيمات مختلفة بإعتبار من الإعتبارات."[2]

لقد تناول الدكتور "فايز الداية" التركيبة اللغوية للصورة التشبيهية و بنائها الأساســـــي و حاول توضيحها من خلال قوله:" أنها تقوم على جزئين يذكران صراحة و تأويلا، و لئن حذف

---

[3] . المصدر نفسه، ص117.

[4] . المصدر نفسه، ص127.

[5] . محمد علي السكاكي، مفتاح العلوم، ص140.

[1] . صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكناية الفنية الأصول و الفرع، دار الفكر اللبناني، ط1،1986، ص115.

[2] . مصطفى الصاوي الجويني، البلاغة العربية، منشأة المعارف، دط،1985، ص84.

أسلوبيا أحدهما فهو يعد موجودا من حيث المعنى و قد اصطلح النقاد البلاغيون على تسمية لكل ذَيْنِكَ الجزئين : فالأول متشبه و الآخر مشبه به، لأن الشاعر يقف عند طريـــق أو زاوية، و منها ينطلق إلى المشبه به يحمل منه لونا أو شكلا أو حركة أو وظيفة فتتسع النقطة أو الزاوية في تجربته تنويرا عميقا.[3]

كما أن التشبيـــــه عند الدكتور منير سلطان نوعان: تشبيه تعليمي، و تشبيه فـــــني و لكل واحد غرض يقوم به، حيث يقول :" أن التشبيه تشبيهان ، تشبيه تعليمي و ذلك الذي نمارسه في حياتنا اليومية، وفي مدارسنا من خلال الوسائل التعليمية، و يؤدي غرضا محددا هو نقل معلومة محددة في شكل واضح و محدد، و تشبيه فني، و هو الذي يقوم على ركنين (مشبه و مشبه به) و طرفين (الأداة و الوجه) و الغرض منه نقل ما أحس به الفنان من علاقات بين الأشياء في الواقع، أو في الخيال، إذا فالتشبيه عملية فنية ذاتية، رأى الفنان شيئا أثـــاره فإستجاب له استجابة خاصة فعقد بينهما علاقة تشبيهية، لا لأنها قائمة واقعا و لكن لأنه أحس بذلك."[1]

و يرى صبحي البستاني " أنّ التشبيه طاقة موحيّة ، و كل إيحاء ، لا يمكن أن يستنفذ و لا يقدم معنى جاهزا بمقدار ما يفتح أمام القارئ باب التحويل و الإيحاء واسعا يدخل عالمه دون أن يتمكن من بلوغ منتهاه ... أنّ قيمة الصورة المرتكزة على المشابهة ، هي حدّ ذاتها و عمقها وبعدها و قدرتها الإيحائية ، أكثر مما هي في الشكل الذي أخرجت فيه استعارة كان أو تشبيها"[2]، فلاحظ أن الصورة التشبيهية من أهم الوسائل الفنية التي تساعد على تصوير المعاني ، فهي في عمقها و بعدها و قدرتها الإيحائية أكثر مما هي في الشكل الذي أخرجت فيـــــه .

2. الصورة الإستعاريـــــــــــة:

لقد أحسن الشعراء استخدام التصوير، حتى أنهم تجاوزوه إلى ألوان أخرى ليعرضوا أفكارهم فنيا، و هذه الألوان تمثل خطوة متقدمة في صناعة الصورة، و من بين هذه الألوان الإستعارة التي احتلت المكانة الأولى في صورهم بإعتبارها وسيلة تعبر عن أفكارهم و قدراتهم الخيالية التي ساعدتهم على تشكيل الصورة الشعرية.

---

[3] . د.فايز الداية،جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط2، 1996م ص72.

[1] . منير سلطان ، تشبيهات المتنبي و مجازاته،منشاة المعارف الإسكندرية ،ط1،1993 ،ص127 .

[2] . صبحي البستاني ، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية ، ص 121-122.

و الإستعارة لغة:" من قولهم: إستعار المال: طلبه عارية.

و إصطلاحـــا:" هي اللفظ المستعمل في غير ما وضع له العلاقة المشابهة، و هي عند السكاكي أن تذكر أحد طرفي التشبيه و تريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشتبه به دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به و عند القزويني : ما كانت علاقته تشبيه معناه بما وضع له."[1]

2-1/ الصورة الإستعارية عند النقاد القدامى:

الإستعارة عند أبي عثمان :" تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه."[2]

و من الأمثلة الإستعارية من دون تسميتها قول الشاعر:

يَا دَار قَدْ غَيَّرهاَ بَلاَهـــــا كَأَنَّما بِقَلَـــــمِ مَحَاهَـــــا

أَخْرَبَها عمران مَنْ بَنَاهَـــا وكرَ مَمْسَاهَا عَلىَ مَغِنَاهَا

و طَفقَـــتْ سَحَابَةٌ تَغشَاهَـــــا تَبْكِي عَلَى عَرَامها عَيْنَاهَا[3]

و للجاحظ أمثلة شعرية عن الإستعارة، و سماها تحت عنوان الإشارة قول الشاعر:

أَشَارَتْ بِطرف الْعَيْنِ خَفِيَّة أَهْلِهَا إِشَارَة مَذْعُور وَ لَمْ تَتَكَلَّـــمْ

فَأَيقنْتُ أَنَّ الطَّرَفَ قَدْ قَالَ مَرْحَبًا أَهْلاً وَ سَهْلاً بالحِبيبِ المتَيَّمِ

لقد أنطق الشاعر الطرف، و جعل الإشارة أبعد و أبلغ الصوت"[1]،و تحدث ابن قتيبة عن الإستعارة في قوله:" فالعرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها، بسبب من الأخرى، أو مجاور لها أو مشاكل، فيقولون للمطر سماء لأنه من السماء نزل، قال معاوية بن جعفر بن كلاب معوذ الحكماء:

إذا نزل السماء بأرض قوم رعيناه و إن كانوا غضابا

يريد إذا نزل المطر بأرض قوم فأخصبت بلادهم، سرنا و رعينا نباتها، و قد عبر بكلمة السماء عن المطر فإجتاز بها وضعها الأصلي."[2]

---

[1] . محمد علي زكي الصباغ، البلاغة الشعرية، ص246.

[2] . الجاحظ، البيان و التبيين، مج1، ص153.

[3] . محمد علي زكي الصباغ، البلاغة الشعرية، ص247.

[1] . المرجع نفسه، ص248.

[2] . محمد سيد شيخون، الإستعارة نشأتها و تطورها، دار الهداية للطباعة و النشر و التوزيع،ط2، 1994م،ص7.

فإذا أمعنا في قول ابن قتيبة نفهم أن الإستعارة عنده هي كلمة توضع مكان الأخرى لوجود علاقة بينهما و هذه العلاقة تكون إما: علاقة سببية أو علاقة المجاورة، أو علاقة المشاكلـــــة، و العلاقة التي استشهد بها ابن قتيبة في البيت هي علاقة سببية.

و عرف أبو هلال العسكري الإستعارة، بقوله: " الإستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، و ذلك (إما) أن يكون شرح المعنى، و فضل الإبانة عنه (أو) تأكيده و المبالغة فيه (أو) الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، (أو) يحسن المعرض الذي يبرز فيه، و هذه الأوصاف موجودة في الإستعارة المصيبة"[3] .

و يرى أبو الهلال أن صنع الإستعارة المفيدة يتطلب معرفة مواطن الكلام للتسليم فيقول:" إذا أردت أن تصنع كلاما فأحظر معانيه ببالك."[4] كما أنه قام بتحديد وظيفة الإستعارة بأنها التحسين و التنسيق و التوضيح، و هو أمر ينبغي أن تتعداه إلى دورها الطبيعي في هذا الأداء النفسي، و بهذا تظهر الصلة بين التشبيه و الإستعارة، إذ أن الفن يقرب عن طريقها جميعا بين الأمور المتباعدة ليصل من هذا التقريب إلى الإقناع الفني، و كلاهما يعتمد على تركيب الشيء و تمثيله و عرضه علنيا بدلا من أن نبحث عنه و نقدره خارج دائرة الفن بالإضافة إلى ما يبثه الشاعر في الصورة من مشاعر و عواطف و انفعالات."[1]

أما الإمام عبد القاهر الجرجاني، فيعرف الإستعارة على أنها" أما الإستعارة فهي ضرب من التشبيه و نمط من التمثيل، و التشبيه قياس، و القياس يجري فيما تعيه القلوب، و تدركه العقول، و تستفتي فيه الإفهام و الأذهان لا الأسماع و الآذان"[2]

و يقول:" اعلم أن الإستعارة في الجملة أن يكون اللفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل و نقله إليه غير لازم فيكون هناك كالعارية."[3]

و الإستعارة عند عبد القاهر الجرجاني قسمان: الإستعارة غير مفيدة، و الإستعارة المفيدة.

---

[3] . أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص295.

[4] . المصدر نفسه، ص139.

[1] . مي يوسف خليف، القصيدة الجاهلية في المفضليات، ص292.

[2] . عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص20.

[3] . المصدر نفسه، الصفحة نفسها

و يعرف الإستعارة غير المفيدة بقوله:" و موضع هذا الذي لا يفيد نقله حيث يكون اختصاص الاسم بما وضع له عن طريق أريد به التوسع في أوضاع اللغة و التنوف في مراعاة دقائق في الفروق في المعاني المدلول عليها، كوضعهم للعضو الواحد أسماء كثيرة بحسب إختلاف أجناس الحيوان نحو وضع الثقة للإنسان و المشفر للبعير و الجحفلة للفرس و ما شاكل كل ذلك من فروق، ربما في غير لغة العرب و ربما لم توجد، فإذا إستعمل الشاعر شيئا منها في غير الجنس الذي وضع له فقد استعاره منه و نقله عن أصله و جاز به موضعه كقول العجاج: و فاحما و مرسنا مسرجا. يعني أنفا يبرق كالسراج و المرسن في الأصل للحيوان لأنه الموضع الذي عليه الرسن"[1]

و أما المفيدة فيعرفها بقولـــــه: الإستعارة أمد ميدانا و أعظم إفتنانا و أكثر جريانـــــا، و لا عجب حسنا، و أوسع سعة و أبعد غورا، و أذهب نجدا في الصناعة من أن تجمع متشعبها و شعوبها، و تحصر فنونها و ضروبها، و أسحر سحرا، و أملا بكل ما يملأ صدرا و يمتع عقلا، و يؤنس نفسا، و يوفر أنسا، و من الفضيلة الجامعة فيها أنها تبرز هذا البيان أبدا في صورة مستجدة تزيد قدره نبلا و توجب له بعد الفضل فضلا، و إنك لتجد اللفظة الواحدة قد إكتسبت فيها فوائد حتى تراها مكررة في مواضع، و لها في كل واحد من تلك المواضيع شأن مفرد، و شرف متفرد، و فضيلة مرموقة،و خلابة مرموقة و من خصائصها التي تذكر بها–و هي عنوان مناقبها–أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، و تجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر."[2]

ثم قسم الإستعارة المفيدة إلى قسمين: إستعارة تصريحية و إستعارة مكنية لكنه لم يسم الأقسام بهاتين التسميتين، بل أشار إليهما فقط في قوله:فالأولى يقول عنها:" أحدهما أن تنقله عن مسماه الأصلي إلى شيء آخر ثابت معلوم فتجريه عليه و تجعله متناولا له تناول الصفة مثلا للموصوف و ذلك قولك "رأيت أسدا" و أنت تعني رجلا شجاعا "و عنت لنا ظبيـــــة و أنت تعني امرأة.[...] فالاسم في هذا كله كما تراه متناولا شيئا معلوما يمكن أن ينص عليه فيقال أنه عني بالاسم و كني به عنه و نقل عن مسماه الأصلي فيجعل اسمًا له على سبيل الإعارة و المبالغة في التشبيه."[3]

---

[1] . المصدر نفسه، ص29-30.

[2] . عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص40.

[3] .المصدر نفسه، ص42.

و أشار إلى الثانية بقوله:" و الثاني أن يؤخذ الاسم عن حقيقته و يوضع موضعا لا يبين فيه شيء يشار إليه فيقال هذا هو المراد بالاسم و الذي أستعير له و جعل خليفه لاسمه الأصلـــي و نائبا منه و مثاله قول لبيد:

وَ غُدَاةِ رِيحٍ قَدْ كَشَفَتْ وَ قرة إِذَ أَصْبَحَتْ بِيَدَ الشِّمَالِ زِمَامُهَا

و ذلك أنه جعل للشمال يدا و معلوم أنه ليس هناك مشار إليه يمكن أن تجري اليد عليه كإجراء الأسد و السيف على الرجل في قولك" انبرى لي أسد يزأر" و سللت سيفا على العدو لا يفل..."[1]

اشتـــراط المشابهة في الإستعارة يعني وجود صفة مشتركة بين المستعار منه و المستعار عنـــه و بين المعنى و معنى المعنى ، إلا أن الجرجاني لم يكتف بهذا و حاول التحكم في قوانين هذا النقل فحصر المشابهة ضمن حدود الجنس و النوع و المحسوس و المعقول، و الصفة المحسوســـة و المعقولة، ثم بعد ذلك فضل الإستعارة العقلية و ذلك لما فيها من خيال و تحريك الذهـــــن، و بين مواضع حسن الإستعارة، كما أنه ميز بين الإستعارة و التمثيل، و ميز كذلك بين الإستعارة و التشبيه البليغ و أتبعه بالكثير من الأمثلة و التوضيح.

و يعرف السكاكي الإستعارة في قوله:" أن تذكر أحد طرفي التشبيه، و تريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك، بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به، كما تقول: في الحمام أسد و أنت تريد به الشجاع، مدعيا أنه من جنس الأسود فتثبت للشجاع ما يخص المشبه به، و هو اسم جنسه مع سد طريق التشبيه، فإفراده في الذكر أو كما تقول: إن المنية أنشبت أظفارها و أنت تريد بالمنية: السمع بإدعاء التبعية، و إنكار أن تكون شيئا غير سبع، فتثبت لها ما يخص المشبه به، و هو الأظفار، و سمي هذا النوع من المجاز إستعارة، لمكان التناسب بينه و بين معنى الإستعارة."[1] و الإستعارة عند السكاكي تشبيه حذف أحد طرفيه.

و قد تناول الإستعارة بنوعيها: التصريحية و هي إذا وجدت وصفا مشتركا بين ملزومين مختلفين في الحقيقة، هو في أحدهما أقوى منه في الآخر و أنت تريد إلحاق الأضعف بالأقوى على وجه التسوية بينهما أن تدعي ملزوم الأضعف من جنس ملزوم الأقوى بإطلاق اسمه عليه، و سد طريق التشبيه بإفراده في الذكر توصلا بذلك إلى المطلوب لوجوب تساوي اللوازم عند تساوي

---

[1] . المصدر نفسه، ص 42-43.

[1] . السكاكي، مفتاح العلوم، دار المكتبة العلمية، بيروت، دت، ص156.

ملزوماتها، فاعلا ذلك في ضمن قرينة مانعة عن حمل المفرد بالذكر على ما يسبق منه إلى الفهم، كيلا يحمل عليه فيبطل الغرض التشبيهي، بانيا دعواك على التأويل المذكور ليمكن من التوفيق بين دلالة، الأفراد بالذكر و بين دلالة القرينة المتمانعتين و لتمتاز دعواك عن الدعوى الباطلة. مثال ذلك أن يكون عندك شجاع و أنت تريد أن تلحق جرأتـــه و قوته بجرأة الأسد و قوته فتدعي الأسدية له بإطلاق اسمه عليه، مفردا له في الذكر فتقول: رأيت أسدا، كيلا تعد جرأته و قوته دون جرأة الأسد و قوته مع نصب قرينة مانعة عن إرادة الهيكل المخصوص به كيرمي أو يتكلم، أو في الحمام."[2]

و الإستعارة المكنية عنده :

" كما عرفت أن تذكر المشتبه، و تريد به المشتبه به دالا على ذلك بنصب قرينة تنصبهـــــا و هي أن تنسب إليه و تضيف شيئا من لوازم المشبه به المساوية، مثل أن تشبه المنية بالسبع، ثم تفردها بالذكر، مضيفا إليه على سبيل الإستعارة التخيلية، من لوازم المشبه به ما لا يكون إلاَّ له، ليكون قرينة دالة على المراد فتقول:" مخالب المنية نشبت بفلان." طاويا لذكر المشبه بـــه.و هو قولك الشبيهة بالسبع."[1]

و يمكن أن نلخص هذا الكلام في الشكل الآتي:[2]

مخالب	**المنية**	**نشبت بفلان**
↓	**↓**	
صفة المشبه به	**المشبه**	
+	**+**	
قرينة	**استعارة مكنية**	
+		
إستعارة تخييليـــــــة		

من خلال ما تقدم في هذا الشكل نرى أن مخالب المنية هي إستعارة مكنية حسب السكاكي لأنه ذكر المشبه به " مخالب" بدل المشبه به و هو المنية و هذا الكلام لا يتفق مع ما يؤكده

---

[2] . المصدر نفسه ، ص 374-375.

[1] . المصدر نفسه، ص378- 379.

[2] . محمد الوالي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، ص118

السكاكي في قوله بأن المنيّة هي المشبه به ، فكيف يمكن أن تكون المنية مشبها وصفتها مشبها في الآن نفسه و " مخالب " المشبه به و القرينة في الآن نفسه .

و قول السكاكي أن :

" الاستعارة بالكناية لا تنفك من الاستعارة التصريحية". [3] انطلاقا من قوله نفهم أن التخييلية نوع من التصريحية فهل يمكن أن تتواجد الاستعارتان ، التصريحية و المكنية في استعارة واحـــدة.

2-2/ الصورة الإستعارية عند المحدثيـــــــــن:

حاول علماء البلاغة المحدثون إبراز فائدة الإستعارة و توضيح بلاغتها و حسن تصويرها خصوصا و أنها تصدرت فنون البيان جميعها، و ذلك لما لها من قدرة على الإيحاء و إبداع المعنى، حتى اعتبرها البعض "قمة الفن البياني و جوهر الصورة الرائعة، و العنصر الأصيل في الإيجاز و الوسيلة الأولى التي يخلق بها الشعراء و أولوا الذوق الرفيع إلى سماوات من الإبداع ما بعدها أروع و لا أجمل و لا أحلى، فبالإستعارة ينقلب المعقول محسوسا تكاد تلمسه اليـــــد و تبصره العين، و يشمه الأنف و بالإستعارة تتكلم الجمادات و تتنفس الأحجار، و تسري فيها آلاء الحياة."[1]

فالإستعارة تغلبت على التشبيه و الكناية معا حيث" نتبين في النهاية أن الكناية قد انحنت مهزومة هي أيضا أمام الإستعارة التي تغلبت على منافستها و أصبحت التعبير البياني المطلـــــق، أو المحسن اللفظي الأول، أو نواة البلاغة أو قلبها، أو جوهرها، أو كل شيء فيها تقريبا."[2]

كما وضح جابر عصفور طبيعة الإستعارة في قوله:" و من المؤكد أننا في كل إستعارة أصيلة، لسنا إزاء طرفين ثابتين متمايزين و إنما إزاء طرفين يتفاعل كل منهما مع الآخر و يعدل منه، إن كل طرف من طرفي الإستعارة يفقد شيئا من معناه الأصلي و يكتسب معنى جديد نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر، داخل سياق الإستعارة الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري أو الأدبي، و على هذا الأساس فنحن لسنا إزاء معنى حقيقي و معنى مجازي هو ترجمة للأول، بل نحن في الحقيقة إزاء معنى جديد نابع من تفاعل السياقات القديمة لكل طرف من طرفي

---

[3] . السكاكي، مفتاح العلوم ، ص379.

[1] . بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، دار العلم للملايين، بيروت،ط2، 1984،ص 111.

[2] . جوزيف ميشيل شريم، دليل الدراسات الأسلوبية الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسة و النشر، بيروت،ط 2، 1987 ص 71.

الإستعارة داخل السياق الجديد الذي وضعت فيه، و بهذا الفهم لا تصبح الإستعارة من قبيل النقل أو التعليق أو الإدعاء و إنما تصبح لو أخذنا أبسط أشكالها فيما يقول رتشاردز (عبارة عن فكرتين لشيئين مختلفين تعملان معا خلال كلمة أو عبارة واحدة تدعم كلتا الفكرتين، و يكون معناها أي الإستعارة و محصلة لتفاعلهما)"[1]،و يعتبر تامر سلوم الإستعارة نشاطا لغويا لخلق معنى جديد، حسب قوله:" الإستعارة نشاط لغوي خالق للمعـــنى و وسيلة من وسائل الإدراك الخيالي المتميز و البيان المباشر و المدلول الثابت، و هذا الوصف أدل على فاعلية الإستعارة و علاقتها بالشعر من حيث هو نشاط لغوي خالق للمعنى و صلتها الوثيقة بطبيعته التي تخضع لتقاطعات مستمرة، أو تتحد في ضوء عدم إثبات المدلول."[2]

و يتحدث هربرت ريد عن وظيفة الإستعارة، في قوله:" إن الكلمات التي تستعمل لتحليل مباشر، فحينما تكون في أذهاننا صورة مركبة، و لكي نعبر عن هذه الصورة تماما، فإننا نحللها إلى الوحدات أو العناصر التي تكونها، أما الإستعارة فإنها عكس هذه العملية التحليلية، أنها تركيب لعدة وحدات لوحظت تتلاقي في صورة واحدة مسيطرة، إنها تعبير عن فكرة معقدة لا بالتحليل و الشرح و لا بالتعبير المجرد، و لكن الإدراك المفاجئ لعلاقة موضوعية، و هذه
الفكرة المعقدة تترجم إلى مسار محسوس." [3] فوظيفة الإستعارة ليست وصفية تهدف إلى تقريب صورة الشيء أو حتى تجسيده، و إنما إدراكه.

أما لفهـــــــم الإستعارة و تحليلها يتوجب أن ندرسها من الوجهة الدلالية و هذا ما يراه فايز الداية في قوله:" تلمح في دلالة لفظة ضمن سياق غريب عنها، فيقع تصـــــــــادم أو احتكاك بين المؤدي القديم لهذه اللفظة أي ما كانت عليه قبل انتقالها و الموقف الجديد الذي استدعاها."[1]

فالبلاغيون المحدثون من خلال دراساتهم للإستعارة انقسموا إلى قسمين:

- قسم اهتم بالمشابهة، و ينظر إلى الإستعارة على أنها تشبيه حذف أحد طرفيه.
- و القسم الآخر اهتم بعملية الإنتقال في المعنى.

---

[1]. أحمد جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي،ص 272-273.

[2] . تامر سلوم، نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي، دار الحوار، سوريا،ط1، 1983،ص 296.

[3] . محمد حسن عبد الله، الصورة و البناء الشعري، ص154.

[1] . فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الادب العربي، ص119.

3. الصورة الكنائية

الكناية فن من فنون التصوير البياني، و من أساليب التعبير الفني عن المعاني تعتمد على الإيجاز و الإيحاء و الرمز، و تعتبر دليل براعة الشاعر في صياغة معانيه بطريقة موجزة لها دلالتهـــــا و إيحاءاتها.

و الكناية لغة:" أن تتكلم بشيء و تريد غيره."[2]

أما في قاموس المحيط:" الكناية مصدر للفعل (كنيت أو كنوت)، تقول كنيت بكذا عن كذا: تكلمت بما تستدل عليه، أو تكلمت بشيء و أردت غيره"[3]

و إصطلاحا:" لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى.و قد وردت الكناية عرضا."[4]

و قال الجاحظ: فذكر المبسوط في موضعه و المحذوف في موضعه و الموجز و الكناية، و الوحي باللفظ، و دلالة الإشارة.

3-1/ الصورة الكنائية عند القدامى:

يعرف الجاحظ الكناية في باب تعريف البلاغة في كتاب "البيان و التبيين" في قوله:قال بعض أهل الهند جماع البلاغة البصر بالحجة، و المعرفة بمواضع الفرصة ثم قال: و من البصر بالحجة و المعرفة بمواضع الفرصة، أن تدع الإفصاح بها إلى الكناية عنها، إذا كان الإفصاح أوعر طريقة و ربما كان الإضراب عنها صفحا أبلغ في الدرك و أحق بالظفر."[1]

و يقول الدكتور عتيق عند تناوله الكناية عند الجاحـــــــظ:

"**فالكناية عند الجاحظ**... من الأساليب البلاغية التي قد يتطلبها المعنى للتعبير عنه و لا يجوز إلا فيها، و إن العدول عنها إلى صريح اللفظ في المواطن التي تتطلبها أمر مخل بالبلاغة.

و المتتبع لما قاله الجاحظ عن الكناية، و لما أورده من أمثلة لها، يرى أنه استعملها استعمالا عاما يشمل جميع أضرب المجاز و التشبيه و الإستعارة و التعريض دون أن يفرق بينهما و بين هذه الأساليب."[2]

---

[2] . محمد زكي علي الصباغ، البلاغة الشعرية، ص251.

[3] . الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1987م، ص713.

[4] . محمد زكي علي الصباغ، البلاغة الشعرية، ص252.

[1] . الجاحظ، البيان و التبيين، مج1، ص88.

[2] . د.عتيق، علم البيان. ص202-203

و يقول الدكتور شوقي ضيف: " و هو (أي الجاحظ)، حقا لم يكن يعنى بوضع ملاحظاته في شكل قوانين محددة بالتعريفات الدقيقة، و لكنه صورها في أمثلة متعددة بحيث تمثلها من خلفوه تمثلا واضحا."[3]

فالكناية عند الجاحظ: معدودة من الأساليب البلاغية التي تعبر عن المعنى، و لا يجوز إلا فيها، حيث يقول في حديثه عن بلاغة الخطاب:" لكل ضرب من الحديث ضرب من اللفـــظ و لكل نوع من المعاني نوع من الأسماء، فالسخيف للسخيف و الخفيف للخفيف، و الجزل للجزل،و الإفصاح للإفصاح و الكناية في موضع الكناية و الإسترسال في موضع الإسترسال."[1]

أما قدامة بن جعفر فلم يتناول مصطلح الكناية، لكنه ذكرها تحت اسم اللحن في قوله:" هو التعريف بالشيء من غير تصريح، أو الكناية عنه بغيره، و يميز بينهما و بين ما سماه الإرداف، الذي هو أحد طرف الكناية، و يرى أنه غيرها إذ هو عنده: أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني ، فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل اللفظ يدل على معنى هو ردفه و تابع له، فإذا دل على التابع، أبان المتبوع، بمترلة قول " عمر بن أبي ربيعة":

بعيدة مهوى القرط إما لنوفل أبوها و إما عبد شمس و هاشم"[2]

نلاحظ في قول قدامة أنه لم يذكر اسم الكناية، و إنما ذكر مصطلحات أخرى لكن لها علاقة بها، كاللحن و الإرداف، و هو تعريف قريب من مفهوم الكناية. ثم يأتي أبو هلال العسكري الذي سلك طريق قدامة بن جعفر إذ استعمل اسم (الإرداف و التوابع) مكان الكناية، حيث يقول:" أن يريد المتكلم الدلالة على معنى، فيترك اللفظ الدال عليه الخاص به، و يأتي بلفظ هو ردفه و تابع له فيجعله عبارة عن المعنى الذي أراده."[3] و يرى أبو هلال العسكري أن الكناية و التعريض هما شيء واحد.

---

[3] . د. شوقي ضيف، البلاغة تطور و تاريخ، ص58.

[1] . الجاحظ، الحيوان،تح عبد السلام هارون ، المجمع الإسلامي ، بيروت ، ط3،1969، ص39.

[2] . قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص157.

[3] . أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص385.

و جاء ابن رشيق و لم يفصح عن مصطلح الكناية، لكنه تناول الإشارة، و يعرف الرمز على أنه "أصل الرمز الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم، ثم استعمل حتى صار كالإشـــارة."[4] و الإشارة عنده هي من غرائب الشعر و ملحه، فهي بلاغة عجيبة تدل على بعد مرمى و فرط و المقدرة، و ليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، و الحاذق الماهر و هي في كل نوع من الكلام لمحة دالة و اختصار و تلويح، يعرف مجملا، و معناه بعيد عن ظاهر لفظه."[1]

و من أنواع إشارات التي تناولها ابن الرشيق، التفخيم و الإيحاء و التعريـــــــــــــض و التلويـــــح، و التتبع، و يعرف هذا الأخير في قوله:" من أنواع الإشارة: التتبع و قوم يسمونه التجاوز، و هو أن يريد الشاعر ذكر الشيء فيتجاوزه، و يذكر ما يتبعه في الصـــــفة، و ينوب عنه في الدلالة، و أول من أشار إليه"امرؤ القيس" يصف امرأة"

وَيُضحِي فَتِيتُ المِسْكِ فَوْقَ فِرَاشِهَا ... نَؤُومُ الضُّحى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ

فقوله: يضحى فتيت المسك تتبيع وقوله نئوم الضحى: تتبيع ثان و قوله لن ننطق عن تفضل تتبيع ثالث، و إنما أراد أن يصفها بالترفه و النعمة و قلة الإمتهان في الخدمة، و أنها شريفة مكفية المؤونة فجاء بما يتبع الصفة و يدل عليها أفضل دلالة[2].

كما تناول عميد و شيخ البلاغة العربية موضوع الكناية و التعريض في باب اللفـــــــظ و النظم، و هو يعرفها في قوله:

" الكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة و لكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود و يومئ إليـــه و يجعله دليلا عليه، مثال ذلك قولهم:(هُوَ طويل النجاد) يريدون طول القامة، و (كثير رماد القدر) يعنون كثير القـــــرى و في امرأة (نؤوم الضحى) المراد أنها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها، فقد أرادوا —في هذا كله كما ترى– معنى، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، و لكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود، و أن يكون إذا كان ، أفلا ترى أن القامة إذا طالت طال النجاد، و إذا كثر القرى كثر الرماد، و إذا كانت المرأة لها من يكفيها أمرها ردف ذلك أن تنام إلى الضحى."[1]

---

[4] . ابن رشيق، العمدة 1، ص306.

[1] . المصدر نفسه، ص266.

[2] . المصدر نفسه، ص277.

[1] . عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص66.

من خلال تعريفه ندرك أن الكناية تحمل معنى الخفاء، و أن لها مدلولات: المدلول الأول: و هو المعنى القريب و غالبا لا يكون المقصود، و المدلول الثاني: بعيد المعنى و غالبا ما يكون المقصود.

و قد أعجب "عبد القاهر" بالكناية التي تحقق الرمز أو التلويح أو الإشارة في قوله: أنك إذا أردت شيئا و لم تصرح به، و جئت إليه عن طريق التعويض و الكناية و الرمز و الإشارة، كان له الفضل و من الحسن و المزية ما لا يقبل و لا يجهل موضع الفضيلة فيه، و من الشعراء الذين توسلوا دلك "زياد الأعجم"حين قال:

إن السماحة و المروءة و الندى في قبة ضربت على ابن الحشرج

فالشاعر أراد أن يثبت بعض الصفات للمدوح، فترك التصريح المباشر، و عدل إلى التلويـــح و الكناية، فجعل كون هذه الصفات في القبة المضروبة عليه: عبارة عن كونها فيه، فخرج كلامه بهذه الفخامة و الجزالة بحيث أنه لو أسقط هذه الواسطة من الكلام، ما كان إلا كلاما غفلاً و حديثا ساذجا."[2]

و يرى أن للكناية شروط يتوجب أن تتحقق فيها في قوله:" أن من شروط البلاغة أن يكون المعنى الأول الذي تجعله دليلا على المعنى الثاني وسيطا بينك و بينه متمكنا في دلالته مستقلا بواسطته، يسفر بينك و بينه أحسن سفارة، و يشير إليك أبين إشارة، حتى يخيّل إليك أنك فهمته من حاق اللفظ."[3]

و تعد الكناية عند عبد القاهر الجرجاني في من الصور البيانية الأكثر كشفا عن محاســـن و جمال المعنى فنيا، و قد عرضها بأسلوب يرضي الأديب و الناقد و البلاغي، و هي نوعان: كناية عن صفة، و كناية عن إثبات الصفة، و تتفرع الأنواع الأخرى من هذين النوعين.

كما يعرف السكاكي الكناية في قوله:" هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك، و كقولك (فلانة نؤوم الضحى، لينتقل إلى ما هو ملـــزوم و كونها مخدومة غير محتاجة إلى السرعي بنفسها...) و سمي هذا النوع كناية لما يكفيه من إخفاء وجه التصريح."[1]

---

[2] . المصدر نفسه، ص239.

[3] . المصدر نفسه، ص207.

[1] . السكاكي، مفتاح العلوم، ص169-170.

و الكناية عند السكاكي ثلاث أقسام: أحدهما :طلب نفس الموصوف، و ثانيها طلب نفس الصفة، و ثالثها تخصيص الصفة بالموصوف.

و يقوم ابن الأثير بتحديد مفهوم الكناية على أنها :" و اعلم بأن الكناية مشتقة من التستر، يقال: كنيت الشيء إذا سترته، و أجري هذا الحكم في الألفاظ التي يستر فيها المجاز بالحقيقة، فتكون دالة على الساتر و المستور معا."[2]

ثم يوضح ابن الأثير حد الكناية، في قوله:" فحد الكناية الجامع لها هو أنها كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة و المجاز، و الدليل على ذلك أن الكناية في أصل الوضع أن تتكلم بشيء تريد غيره، يقال: كنيت بكذا عن كذا، فهي تدل على ما تكلمت به و على ما أوردته في غيره."[3] و على العموم فإن الكناية عند ابن الأثير ما دلت على معنيين مستور و واضح تتجاذبهما الحقيقة و المجاز.

3-2/ الصورة الكنائية عند المحدثيـــــــــن:

الكناية عند المحدثين من وسائل التعبير عن الصورة، فهي تحمل معنى الخفاء الذي يدفع بالمستمع إلى الوصول لعمق الصورة، و إجادة التعبير بالكناية هي دليل على قدرة الشاعر في صياغة معانيه بعبارة موجزة و دالة، و يبين فايز الداية طبيعتها في قوله:" فإن الصورة الكنائية تقوم على نوع آخر من الحيوية التصويرية، فهناك أولا: المعنى أو الدالة المباشرة الحقيقية، ثم يصل القارئ أو السامع إلى (معنى المعنى) و هي العلاقة الأعمق فيما يصل إلى التجربة الشعورية و الموقف."[1]

فالكناية تحمل معنى الخفاء و التستر، الذي يدفع بالمتلقي إلى إعمال عقله و فكره للوصول إلى عمق الصورة، و في هذا يقول بدوي طبانة:" الوضوح المنشود في الأدب ليس هو ذلك الوضوح الذي يمكن أن يؤدي بالكلام لأن يوصف بالإبتدال بأن يجعل الكلام في متناول جميع الناس من حيث القدرة عليه، و من حيث القدرة التي تميزه من صنوف التعبير و محاولة الإخفاء فيها نحن فيه إنما هي من مظاهر تلك الفنية لأن الأديب استطاع أن يتحاشى مالا ينبغي أن يكون من مثله، فإن أمام الأدباء طرقا كثيرة يستطيعون منها النَّفَاذَ إلى غاياتهم."[2]

---

[2] . ابن الأثير، المثل السائر.، ص52.

[3] . المصدر نفسه .،ص 53.

[1] . فايز الداية، جماليات الأسلوب، ص141.

[2] . بدوي طبانة، علم البيان، دار الثقافة، بيروت، دت، ص220.

و يـــرى غازي يموت أن محاولة الإخفاء عبر الكناية هو" مظهر من مظاهر الفن و وسيلة للفنان يتحاش بواسطتها التصريح بما تمجه الأذواق، و تفرضه الطباع، و كثيرا ما يؤدي هذا الأسلوب (الخفاء في الكناية) إلى الغموض الذي يزيد الكلام إيحاء و يجعله ألطـــف و أجمـــل، و يكسب المتأمل متعة أعمق."[3]و يضيف صبحي البستاني قائلا: " و يبقى ستر المعنى في الكتابة الميزة الغالبة إذ يتستر المعنى داخل صدفة، فلا نصل إليه إلا بعد شقها، و كل تستر هو ميزة فنية طالما أن كل تصريح أو وضوح هو ميزة علمية، و بهذا المعنى يقول"ملارميه" :" أن نسمي الاسم باسمه يعني ذلك حذف عدة ثلاثة أرباع نشوة القصيدة، هذه النشوة التي تقوم على غبطة الاكتشاف شيئا فشيئا، و الإيحاء، و هذا هو الحلم كله."[1]

و يؤكد أحد النقاد على بلاغة الكناية في قوله:" و التعبير الكنائي أبلغ في الدلالة إذ ينفذ إلى صميم المجتمع الذي يعيشه الشاعر و يستمد صوره من قيم المجتمع و عاداته، و لهذا فالكناية تتطلب فهم المجتمع و الحياة التي عايشها الشاعر، و اللغة التي تكلم بها لتفسر بشكل صحيح، و قد تكون الكناية قرينة واضحة، أو بعيدة غامضة، و النقاد القدامى يفضلون الأولى."[2]

و يرى ناقد آخر أن للكناية مدلولان حسب قوله: في الكناية مدلولان: مدلـــــول أول و يمثله المعنى المراد التعبير عنه، و مدلول ثان يظهر من خلال المعنى الأول في صورة حسية، مع جواز إرادة المتكلم للمعنى الأول، فعندما نقول فلان كسر شوكة فلان، فقد نريد ذلك المعنى مباشرة، و هذا قليل، و غالبا ما نريد المعنى الثاني و هو إذلاله أو إهانته مثلا، و لعل هذا ما عناه البلاغيون بقولهم: إن الكناية تعطى المعنى مصحوبا بالدليل عليه."[3]

و لما تزاد الصورة الكنائية انحرافا، يسميها البلاغيون"تعريضا"، و التعريض هو " ما أشير به إلى غير المعنى بدلالة السياق سواء أكان المعنى حقيقة أو مجازا أو كناية."[4]

كما تحدث أحد النقاد عن طبيعة التعريض في قوله:" و موقع التعريض يكون في الجمل المترادفة و الألفاظ المتراكبة، و لا يرد في الكلمة المفردة بحال، و الشر في ذلك أن دلالته على ما

---

[3] . غازي يموت، علم أساليب البيان، دار الأصالة للطباعة و النشر و التوزيع،ط1،1984،ص307.

[1] . صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص 165.

[2] . إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة و النشر ،ص177.

[3] . عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص159.

[4] . بدوي طبانة، علم البيان، ص251.

يدل عليه لم يكن من جهة الحقيقة و لا من جهة المجاز، فلا يجوز وروده في الألفاظ المفردة و المركبة كما جاز في الحقائق، و كما جاز في المجازات ورودها معا كالإستعارة و الكناية فإنهما واردان في الأمرين جميعا، و إنما دلالة التعريض كانت من جهة القرينة و التلويـــــــح و الإشارة، و هذا يستقل به اللفظ المفرد، و لكنه ينشأ من جهة التركيب، فلهذا كان مختصا بالوقوع فيه." [1] فالصورة التعريضيّة يشار بها إلى غير المعنى الذي صرح به لنصل إليها عن طريق السياق.

3-3- الصورة المجازيـــــــة

يعتبر المجاز من أهم مواضيع علم البيان ، و ذلك لما فيه من عبارات ساحرة لها تأثير في نفس المتلقي ، و هو موضوع قديم تناوله القدماء و قد أثاره المحدثون في عصرنا الحالي ، و لا يمكننا الحديث عن المجاز دون الإشارة إلى الحقيقة و أقسامها ، و اختلاف أراء العلماء حولها.

3-1- مفهوم الحقيقة :

جاء في المعجم العربي تعريف الحقيقة أنها: " اللفظ المستعمل فيما وضع له أصـــــــلا و عليها مدار علم المعاني للبحث فيه عن مطابقة الحال ، مثال ذلك ، العلم : و هي الشيء الذي ينصب في الطريق للاهتداء به أو هو الجبل الشامخ البارز من بعيد" [2].

و يعرف السكاكين الحقيقة: "من حققت الشيء أحقه إذا أثبته فمعناها المثبت، و الكلمة متى استعملت فيما كانت موضوعة له دالة عليها بنفسها، كانت مثبتة في موضعها الأصلي" [3].

أمّا في الاصطلاح فالحقيقة " هي الكلمة المستعملة فيما هي موضوعة له من غير تأويل في الوضـــــــع "[4].

و يعرف إبن الأثير الحقيقة " هي اللفظ الدال على موضوعه الأصلي " [1]. و الحقيقة اللغوية هي " حقيقة الألفاظ في دلالتها على المعاني "، و قد ردّ العلوي عن هذا التعريف في قوله: " و هذا فاسد لما فيه من إخراج الحقيقة الشرعية و العرفية عن كونها حقائق ، و أنها دالة على غير موضوعها

---

[1] . المرجع نفسه ، ص252.

[2] . جبور عبد النور، المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ،ط1، 1979،ص 96.

[3] . السكاكي، مفتاح العلوم، ص 469

[4] . المصدر نفسه ، ص 467-468

[1]. ابن الأثير ، المثل السائر ، مج1 ص 69

الأصلي ، فيلزم خروجها عن كونها حقائق و هو باطل "[2]، و التعريف في نظره يتوجب أن يكون شاملا ، و إلا بطل كونه تعريفا.

و يعرف الحقيقة في قوله " الحقيقة فعلية و اشتقاقها من الحق في اللغة و هو الثابت و هو يذكر في مقابلة الباطل ، فإذا كان الباطل هو المعدوم الذي لا ثبوت له ، فالحق هو المستقر الثابت الذي لا زوال له ، فلما كانت موضوعة على استعمالها في الأصل قيل لها حقيقة أي ثباته على أصلها لا تزيله و لا تفارقه "[3].

أما التعريف الاصطلاحي فقد عرفها في قوله " هي الكلمـــــة المستعملة فيما وضعت له من غير تأويل على حسب تلك المواضعة " [4].و قد قسّم السكاكي الحقيقة إلى أنواع: لغويـــــــة و شرعية و عرفية في قوله:

" أن اللفظة تمتنع أن تدل على غير مسمى من غير وضع...و أن وضعها صاحبا...فقلت لغوية إن كان صاحب وضعها واضع اللغة، و قلت شرعية إن كان صاحب وضعها الشارع، و متى لم يتعين قلت عرفية "[5] فالسكاكي تأثر بعلماء الأصول في تقسيماته للحقيقة.

3-2- مفهوم المجـــــــاز:

أورد صاحب معجم لسان العرب '(مادة جاز) في قوله جاز الموضع بمعنى سار فيـــــه و سلكـــه و المجاز الطريق إذا قطع و المجاز اسم للمكان الذي يجاز فيه ، قال الله تعـــــالى : " و جاوزنا ببني إسرائيل البحر " ، فالمعنى لا يخرج عن الانتقال من مكان إلى أخر ، و اسقط هذا المعنى على نقل الألفاظ من معنى إلى أخر "[1].

---

[2] . اليمني العلوي ، الطراز المتضمن الأسرار البلاغية و حقائق الإعجاز، تح عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية صيدا ، بيروت ، ط1،2002،ص30.

[3] . المصدر نفسه ص 31

[4] . العلوي اليمني، الايجاز لأسرار كتاب الطراز في علوم حقائق الاعجاز، تح بن عيسى طاهر ، دار المدار الاسلامي، ط 2007 ، ص 297

[5] . السكاكي، مفتاح العلوم ص468.

[1] . ابن منظور، لسان العرب (مادة جوز) ص 104.

وقال السيوطي : " المجاز من جاز المكان يجوزه إذا تعداه إلى مكان أخر و يسمى بذلك لأنهم جازوا به بمعناه الأصلي إلى معنى آخر "[2].

وقال الجرجاني : " و المجاز كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني و الأول فهي مجاز و أن شئت قلت : كلّ كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعا لملاحظة بين ما تجوز بها إليـــــه و بين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز "[3].

وعرف الخطيب القزويني المجاز بقوله :

" هو إسناد الفعل أو معناه إلى ملابس له غير هو له بتأويل و للفعل ملابسات شتى فهو يلابس الفاعل و المفعول به و المصدر و الزمان و المكان و السبب فإسناد الفعل إلى الفاعل إذا كان مبنيا له حقيقة ، و كذا إسناده إلى المفعول إذا كان منسيا له ، إما إسناد الفعل إلى غيرهما لمشابهة لما هو له في ملابسة الفعل فمجاز ، كقولهم في المفعول به : عيشة راضيـــة و ماء دافق، وكقولهم في عكسه ، سيل مفعم ، و في المصدر : شعر شاعر ، و في الزمان نهاره صائم و ليله قائم ، و في المكان : طريق سائر ، و نهر جار ، و في السبب بنى الأمير المدينة "[1].

و المجاز عند البلاغيين قسمان :

1) **المجاز العقلـــــــي**: يكون في الإسناد، و نسبة الشيء إلى غير ما هو له.

2) **المجاز اللغوي**: يكون في نقل الألفاظ من حقائقها اللغوية إلى معان أخرى تكون بينها صلة، و هذا النوع ينقسم إلى نوعين:

أ- مجاز تكون العلاقة فيه بين المعنى الحقيقي و المعنى المجازي المشابهة و يطلق عليه المجاز الاستعاري.

ب- مجاز لا تكون فيه العلاقة هي المشابهة، و يسمى المجاز المرسل لأنه لم يقيد بعلاقة المشابهة و المجاز المرسل هو ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه و ما وضع له ملابسته غير التشبيه.

و يعدّ الجاحظ من أوائل من تعرضوا لهذا الموضوع غير أنه لم يدرجه تحت عنوان في كتابه البيان و التبيين ، و نذكر على سبيل المثال قول الشاعر :

---

[2] . محمد على زكي الصباغ ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان و التبيين للجاحظ ، ص 243

[3] . عبد القَاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 304.

[1] . عبد العزيز عتيق ، في البلاغة العربية ، ص 338.

أَهْلَكَ طَسْمًا و قبل طِسْمٍ أَهْلَكَ عَادًا و ذا جَدُون[2]

فالشاعر يقصد بطسم جميع أفراد قومه و هو لا يقصد شخصه بحد ذاته و نفس الشيء بالنسبة لعاد أرادها جميع أفراد قوم عاد و جميع (ذا جدوب) مفردها (ذا جدن).و يأتي اِبن قتيبـــــة و قد كان من معاصري الجاحظ و اِكتفى بالرد على من أنكروا المجاز في قوله " لو كان المجاز كَذِبًا لكان أكثر كلامنا باطلا ، لأن نقول : نبت البقل ، و طالت الشجرة ، و أينعت الثمرة و أقام الجبل و رخص السعر...و نقول : كان الله و كان بمعنى حدث و الله قبل كل شـــيء و قال الله عز و جل : " فوجدوا فيها جدارا يريد أن ينقض فأقامه "

و لو قلنا لمنكر هذا كيف تقول في جدار رأيته على شفا انهيار ؟ لم يجد أبدا من أن يقول: يهم أن ينقض أو يكاد أو يقارب فإن فعل فقد جعله فاعلا، و لا أحسبه يصل إلى هذا المعنى في شيء من ألسنة العجم إلا بمثل هذه الألفاظ"[1].

و المجاز عند ابن رشيق هو " أن المجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة ، و أحسن موقعا في القلوب و الإسماع ، و مما عدا الحقائق من جميع الألفاظ ثم لم يكن مجالاً محضًا فهو مجاز ، لاحتماله وجوه التأويل ، فصار التشبيه و الاستعارة و غيرهما من محاسن الكلام داخلة تحت المجاز ، إلا أنهم خصوا بالمجاز بابا بعينه ، و ذلك أن يسمى الشيء باسم ما قاربه أو كان منه بسبب ، كما قال جرير بن عطية :

إِذَا سَقَطَ السَّمَاءُ بِأَرْضِ قَوْمٍ رَعَيْنَاهُ وَ أَنْ كَانُوا غِضَابًا

أراد المطر لقربه من السماء ، و يجوز أن تريد بالسماء السحاب، لأن كلّ لا أظلك سمـــــاء و قال سقط يريد سقوط المطر الذي فيه، و قال "رعيناه " و المطر لا يرعى، و لكنه أراد "البنت " الذي يكون عنه فهذا كله مجاز "[2].

---

[2] . الجاحظ ، البيان و التبيين ، ص 190

[1] . عبد العزيز عتيق ، في البلاغة العربية ، ص 331

[2] . ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 236

و يعرف عبد القاهر الجرجاني المجاز في قوله : " أنّه على زنة (مَفعل) من جاز الشيء يجوز إذا تعداه ، و إذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة وصف بها بأنه مجاز ، على معنى أنهم جازوا بها موضعه الأصلي أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولا "[3].

و قام عبد القاهر الجرجاني بتقسيم المجاز إلى قسمين مجاز لغوي و مجاز عقلي، في قوله: " و اِعلم أن المجاز على ضربين : مجاز من طريق اللغة ، و مجاز عن طريق المعنى و المعقول فإذا وصفنا بالمجاز الكلمة المفردة كقولنا : اليد مجاز في النعمة ، و الأسد مجاز في الإنسان ، و كل ما ليس بالسبع المعروف كان حكما أجريناه على ما جرى عليه من طريق اللغة ، لأَنَّ أردنا أن المتكلم قد جاز باللفظة أصلها الذي وقعت له إبتداء في اللغة أوقعها على غير ذلك ، إما تشبيها ، و إما لصلة و ملابسة بين ما نقلها إليه و ما نقلها عنه ، و متى وصفنا بالمجاز الجملة من الكلام كان مجازا عن طريق المعقول دون اللغة " .[1] كما قسم عبد القاهر المجاز اللغوي إلى الاستعارة و المجاز المرسل.

و تناول السكاكي موضوع المجاز في قوله : " و أما المجاز فهو الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق استعمالا في الغير ، بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك النوع "[2] ، و يقصد بقوله " استعمالا في الغير لا تشمل أنواع الحقائق من لغوية و شرعية و عرفية و ذكر القرينة ليتجنب دخول الكناية ، لأنه يجوز فيها إيراد المعنى الحقيقي.

و تحدث ابن الأثير عن المجاز في قوله: " ما أريد بت غير المعنى الذي وضع له في أصل اللغة "[3].

و يعرف ابن العلوي المجاز بقوله " و المجاز مَفْعَل و اِشتقاقه إما من الجواز الذي هو التعدي " في جزت موضع كذا إذا تعديته أو من الجواز الذي هو نقيض الوجوب...و هو التحقيق راجع إلى الأول....فاللفظ المستعمل في غير موضعه الأصلي شبيه بالمتنقل "[4].

إما في الاصطلاح فيعرفه في قوله " ما أفاد معنى غير مصطلح عليه في الوضع الذي وقع فيه التخاطب لعلاقة بين الأول و الثاني "، و يقصد ب " ما أفاد المعنى يدخل فيه الحقيقـــــة و المجاز

---

[3] . عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 304

[1] . المصدر نفسه ص 355

[2] .السكاكي، مفتاح العلوم، ص 468

[3] . ابن الأثير، المثل السائر ، مج1 ، ص 69

[4] . العلوي اليمني ، الطراز المتضمن لإسرار البلاغة و علوم الحقائق الإعجاز ، ص 36

و " غير مصطلح عليه في الوضع الذي وقع فيه التخاطب " تخرج به الحقيقة و هنا يقصد به المجاز ، و قد استدل بمثال قولنا أسد و نقصد به الرجل الشجاع ، و يقصد في قوله " لعلاقة الأول بالثاني " لولا وجود علاقة الشجاعة لما كان هناك مجاز.

3-3- مفهوم الصورة المجازية عند النقاد المحدثين :

أما المعاصرون فيرون أن الصورة الشعرية تتشكل بفعل عناصر متعددة أهمها المجاز، و في هذا يقول أحمد مطلوب " المجاز هو القدرة التي يظهرها الشاعر في التعبير عن صوره، و قد يحكم عليه بهذا الفن "[1].

و للمجاز أهمية كبيرة في إعطاء الشاعر حرية في التلاعب بالألفاظ بما ينفع المقام الذي تذكر فيه و له دور في بناء الصور. و يرى الدكتور محمد غنيمي هلال أن المجاز " هو التّعبير الأصيل الّذي لا يغني غَنَاءه في رسم الصورة المرادة سواه ، و في هذا لا يكون المجاز تجاوزًا للحقيقـــة و إنما يكون الطّريق للوقوف على صورة الفكرة و الشّعور اللّذين يراد التعبير عنهما ، فليست الاستعارة مثلا مجرد تشبيه حذف أحد طرفيه بل أنها إذا أحسن اِستعمالها للدلالة على الصورة أقوى إيحاء من التشبيه لما تتضمنه من سعة الدلالة و قوة التصدير"[2].

و قد تحدث المعاصرون عن الهدف و الغاية الّتي وجد من أجلها المجاز، و في هذا يقول مصطفى صادق الرافعي" أَنَّ المجاز في اللغة الأثر الكبير الذي بسط منها حتى فاضت أطرافها على المعاني و تهيَّأ فيها من أنواع الوضع في التعبير ما يعد في اللغات ميراثا خالدا تستغل منه المعاني في كلّ جيل و يضمن للغة الثروة و إن أفلس أهلها، و إن الوضع بالمجاز يعتبر اِشتقَاقًا معنويا فما لم يتهيأ للعرب أخذه من طريق الاشتقاق ، أخذوه بالنقل من طريق المجـــــــــاز و بذلك وسعوا لغتهم من جهات متعددة تجمع أنواع المجاز و كل ما يحمل على هذه الأنواع و مثل الرافعي بمادة من مواد اللغة تمثل هذا الوضع ، و كيف اِتّسعت به اللغة حتى قلب المعنى الواحد على صورة كثيرة و هي مادة ك ف ف ، و أصل المعنى فيها الكفّ ، وهي الجارحة المعروفة ، ثم اِشْتَقُوا منها قولهم كفّه عن الأمر إذا منعه،كأنّه دفعه بكفّه فنقلوا الكفّ إلى لازمها و هو من المجاز المرسل ، و من هذا

---

[1]. أحمد شوقي، فصول في الشعر و نقده، مطابع دار المعارف، مصر، دط، 1983، ص 169

[2]. محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص 524

القبيل قولهم اِستكففت الشيء ، إذا استوضحته بأن تضع كفك على حاجبك يستظل من الشمس فاستعمل هنا في معنى أخر من لوازم الكـــفّ و من معنى كف عن الأمـــــر :

" قيل كف بصره و هو مجاز مرسل من قبيل اِستعمال العام في الخاص ، ثم قيل من معنى الكف للجارحة كفة الميزان و كفة المقلاع لشبهها بالكف في الهيئة و هي من الاستعارة ، ثم استعيرت الكف لعود الكف لشبهه بكفة الميزان في الإستدارة و الإحاطة....، و بقية معان من هذه المادة ترجع إلى مادة الكفّ أو شيء من المجاز المأخوذ عن بعض المعاني الراجحة إليه بحيث ترى المعاني سلسلة متصلة من أوّل مادة إلى آخرها و هذا هو الذي عليه معظم كلامهم ، فإذا تدبرته رأيت أَنَّ أكثر اللغة مجاز ، و أَنَّ هذا المجاز الكثير في اللغة إلى جانب ما فيها من الارتجال و الاشتقاق"[1].

بواسطة المجاز يتمكن المتكلم من انتقاء ضروب الكلام و ما يتناسب مع غرضه فيقترب ما بين الألفاظ و يؤلف بين مختلفها ويولد منها معاني شتى ، فالمجاز يظهر المعنى الواحد بعدة أوجه و صور ، مثلما رأينا في كلمة كفّ فوجدناها في عدة صور مثل : منع ، اِستوضح ، اِستعمال العام في الخاص .

4-الصورة الشعرية الحديثة

4-1-الصورة الحسية

لم تعد الصورة الشعرية تقتصر على أساس المجاز في بنائها إذا تخطت حدود الاستعارة و المجاز و التشبيه ، و هذا راجع لكثرة الدراسات التي اهتمت بالصورة فتنوعت الصورة الأدبية فمنها الصورة البلاغية و الصورة الحسية و الصورة الذهنية ....الخ .

و للصورة الحسية اِمتدادات زمنية عميقة على مرّ العصور و الغاية منها تقديم الأفكار مصورة عن طريق الحس لذا كانت قريبة من وجدان الإنسان و لها علاقة وطيدة بمفهوم الصورة الشعرية و ذلك بوصف الشاعر ميَالاً إلى التعبير عن العوالم الشعورية المجردة بطريقة تجعله يستثمر مدركات العالم و أشياءه الحسية للقيام بمهمة الأداء، و ذلك بإعادة تشكيلها على

---

[1] . محمد صادق الرافعي ، تاريخ آداب العرب ، راجعه و ضبطه عبد الله المنشاوي ، مكتب الايمان ، القاهرة ، 1997 ص 179

وفق ما يتصور من معان و دلالات تعجز اللغة المباشرة عن الإفصاح عنها ففي هذا المستوى تقديم المدركات المجردة في صورة مظاهر محسوسة".[1]

و يرى دي لويس أن الصنعة الحسية لازمة في أية صورة و يعرف الصورة بأنها " رسم قوامة الكلمات المشحونة بالإحساس و العاطفة"[2].

و تعتمد الصورة الحسية على الحواس كلها إذا تعتبرها مادة أولية لتشكيل تلك الصور " غير أن الصورة الموحية لا تتأتي بمجرد حشد المدركات الحسية ووضعها و إنما تتطلب نوعا من العلاقات الجديلية بين المبدعة و مدركاتها الحسية فنحذف منها أشياء و نضيف إليها أشياء أخرى ، و يعاد تركيب تلك المدركات في صور مغايرة لكل أشكالها المألوفـــة ."[1]

و يعتبر الناقد العربي المعاصر عز الدين إسماعيل من المحدثين الذين تأثروا بمفهوم الغرب للصورة، حيث جعل من نفسية المبدع مفتاحا يفسر كل شيء، و هذا حسب قوله:" الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من إنتمائها إلى عالم الواقع" [2] ثم تحدث عن مصادر الصورة و مثيراتها و كيف يؤثر في نفسية المتلقي في قوله:" إن ألوان الأشياء و أشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توترا في الأعصاب و حركة في المشاعر إنها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس لكن المعروف أن الشاعر- كالطفل- يحب هذه الألوان و الأشكال و يحب اللعب بها غير أنه ليس لعبا لمجرد اللعب و إن ما هو لعب تدفع إليه الحاجة إلى إستكشاف الصورة أولا، ثم إثارة القارئ أو المتلقي ثانيا."[3]

و محاولة النقد الإستعانة بالمنهج النفسي و تصنيف الصور ضمن النمط النفسي يعلي من شأن الحس بإعتباره مادة تكشف عن نفسية الشاعر و طبيعة مخيلته، و تلعب براعة الشاعر دورا هاما في استثمار حيوية العنصر الحسي و تحويله إلى طاقة فنية، و ذلك لأن الإنطباعات الحسية المسترجعة

---

[1] . شيماء عثمان محمد ، الصورة الحسية في شعر فهد العسكر ، مجلة أبحاث البصرة م36، العدد 1 2001 ، ص 69.

[2] . سي دي لويس ، الصورة الشعرية ، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام ، دار الرشيد للنشر بالكويت 1982،ص23.

[1] . محمد على كندي ، الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث ،ط1 ، 25003م،ص .29

[2] . عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، ص127.

[3] . المرجع نفسه، ص129-130.

التي يبني بها الفنان عمله و يتلقاها المتلقي، يتأثر بها حين تنبهها كلمات القصيدة" [4] ،و الصورة الحسية هي وسيلة فنية أكثر مما هي غاية توضيحية جمالية"ذلك أنها تتخطى عالم الحس الخارجي و تحاول الغور في وديان عميقة من أجل التنبؤ بالأبعاد الداخلية النفسية للأشياء."[5]

و تصنف أنواع الصورة الحسية على حسب أنواع الحواس عند الإنسان لأن حواسه تمثل إحساسه، و "كثيرا ما يستعين الشعراء بتوظيفها في قصائدهم، فإذا كان الغرض الرئيسي إظهار الشكل أو اللون أو الحركة أو أي شيء يدرك بالبصر صنفت ضمن الصور البصريـــة...و لو كان غرضها إظهار الصوت صنفت ضمن الصور السمعية..."[1].

و تقسم الصورة الحسية على:

_ الصورة البصرية و تشمل (البصرية الساكنة، و البصرية المتحركة، و البصرية الملونة).

_ الصورة السمعية و تشمل (السمعية الصاخبة، و السمعية الهادئة).

_ الصورة اللمسية و تشمل (اللمسية الباردة و الحارة و الناعمة و الخشنة).

_ الصورة الذوقية و تشمل (الذوقية الحلوة و المرة و العذبة...).

_ الصورة الشمية و تشمل (كل ما يمكن أن تستقبله حاسة الشم من الروائح الزكيـــــة و غير الزكية)."[2]

و ليعبر الشعراء الرمزيون و السرياليون عن انفعالاتهم النفسية ربطوا بين الحواس المختلفة و هو ما يسمى بتراسل الحواس، و عرفه الدارسون بأنه " كلام مشحون شحنا قويا يتألف عادة من عناصر محسوسة، و خطوط ألوان، و حركة ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة أي أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر و أكثر من انعكاس الواقع الخارجي و تؤلف في مجموعها كلاما منسجما"[3] و هكذا مكنت الشعراء من تصوير الحالات النفسيـــــــــة و الوجدانية و الشعورية بإستخدام تبادل الحواس و تراسلها.

---

[4] . نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة، ص69.

[5] . شيماء عثمان محمد، الصورة الحسية في شعر فهد العسكر ، ص69.

[1] . الصورة الفنية في المفضليات، ص202.

[2] . شيماء محمد عثمان ، الصورة الحسية في شعر فهد العسكر، ص70.

[3] . غريب روز، تمهيد في النقد الأدبي الحديث،ط1، بيروت، 1971م، ص192.

2-4-الصورة الذهنية

هي الصورة الشعرية" العقلية التي تستمد عناصرها من الموضوعات العقلية المجردة فهي نتيجة لعمل الذهن الإنساني في تأثره بالعمل الفني و فهمه له "[1]

و ذلك لأنها"تخترق الحدود المرئية لتبلغ عمق الأشياء فتكشف عما تعجز عنه الحـــــــواس "[2] و هذا النوع من الصور يحتاج من المتلقي الفطنة لفهم حقيقة هذه الصورة الشعرية التي يوظفها الشاعر ، و التي يسلك فيها التزاوج بين الواقع و الخيال ، كما يتوجب على المتلقي البحث المتواصل عن مدلول الصورة و استيعاب معانيها لأن الكلمة تنقل من المعنى الحسي إلى المعنى الذهني و الكلمات المعنوية تستخدم أولا في معنى حسي حقيقي ثم تخرج منه إلى معنى ذهني مجازي ."[3]

و يكون الإهتمام في الصورة الذهنية مركزا على ما يحدث في ذهن القارئ ما يتولد في ذهنه ، و هي محدودة في الدلالة لأنها حسية تصف العلاقة بين العبارة المكتوبة والإحساس الذي يتبادر في الذهن. و إن هذا النوع من الصور يتم من خلال التعبير الصوري من المفهوم الحسي إلى المفهوم التجريدي فالشاعر في عمله الإبداعي " يستعمل الصور ليعبر عن حالات غامضة لا يستطاع بلوغها مباشرة أو من أجل أن تنقل الدلالة الحقة لما يجده الشاعر ."[4]

و الصورة الذهنية تبنى في النص الشعري بواسطة رص المعطيات المرجعية المتناقضة في تركيبة واحدة ، و لما تدخل حيز المتخيل تعمل على تشكيل صورة مرئية على أنقاض المعاني في التجريد " لأن الخيال في الاستعارة حين يستعين ببعض العناصر الحسية ، إنما يريد من وراء ذلك غاية أخرى هي التسامي عليها و خلق مقولة أو عالم خيالي ثان بديل منها " [1]. فالشاعر لما ينظم قصيدته فإنه يسلك طريقة التزاوج بين الواقع و الخيال، لأن الخيال يمثل " القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس " [2] . نلاحظ أن الخيال الواسع له القدرة على تكوين الصورة الذهنية .

---

[1] . علي البطل ، الصورة الذهنية في الشعر العربي في أواخر القرن الثاني الهجري ، ص 28

[2] . صبحي البستاني ، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية ، ص 12

[3] . خالد محمد الزواوي ، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، مصر ، ط 1 1992م، ص 113

[4]. ناصف مصطفى ، الصورة الأدبية ،دار الأندلس ، بيروت ط ، 1981م، ص 217

[1] .ناصف مصطفى الصورة الأدبية ، ص138

[2] .جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ،ص 13

3-4-الصورة الرمزية

تناول السيميائيون الرمز في دراساتهم، و من بينهم دي سوسير في كتابه "دروس علم اللغة العام"، و يرى أنه يوجد علاقة تربط بين الدال و المدلول أطلق عليها اسم وصف الإعتباطية (Arbitraire) بمعنى أن مفهوم الشجرة ليس ضروريا يعني اسم الشجـــــــــرة " و بإستطاعتنا إستبدال الدال بدال آخر.

و النوع الثاني من الدلائل التي تكلم عنها دو سوسير هي الدلائل الطبيعية و هي قسمان:

القسم الأول:

يوجد كلمات عندما نسمعها ندرك معناها مثل "الأزيز" فالأصوات التي تتكون منها نفسها تكرر في الكلمة، أي أن الشيء حاضر في الكلمة، و نَتَكَهنُ معناها عندما نسمعها، و قد أطلق عليه المتأخرين الرمزية الصوتية.

و القسم الثاني:

من الدلائل الطبيعيّة، هو القسم الذي لا يمكن إستبداله، مثل كلمة ميزان التي تعني الإشارة إلى العدل، فصفة العدل نجدها في كلمة " الميزان " كمعنى و شيء لا في الأصوات، كما نستطيع تغيير جانبها صوتي بالقسطاس مع احتفاظ الكلمة بقيمتها الرمزية نفسها."[1] و يمكن ترجمة الكلمة إلى لغة أخرى مع الحفاظ على القيمة الرمزية نفسها .

و هذا ما دفع سوسير يقول: ما يميز به الرمز هو أنه ليس دائما كامل الإعتباطية، إنه ليس فارغا، إن هناك بقايا الرابطة الطبيعية بين الدال و المدلول، إن الميزان كرمز للعدالة لا يمكن تعويضه بأي شيء كالدبابة مثلا ."[2]

و ما ذهب إليه "أوكدن و ريتشارد" من تصورات أخرى حول الرمز يرادف تقريبا الدال عند سوسير، حيث يقول:

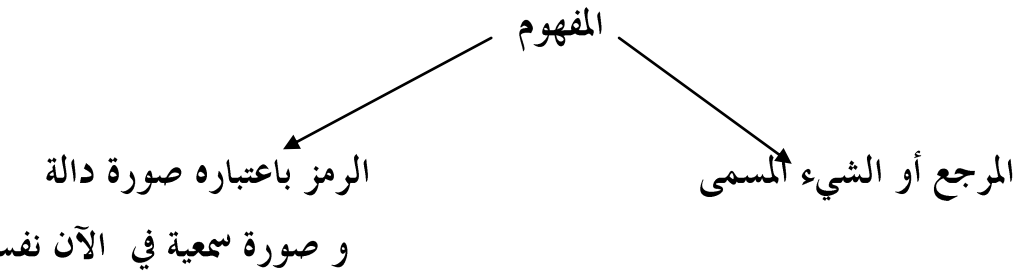
"إن مثلث أوكدن و ريتشاردز يعتبر أحد البدائل الأكثر أهمية و قد اتخذ دلك المثلث أساسا لدراسات متعددة و خاصة دراسة سترن(Stren)

إن المثلث كما نشاهد يدمج المرجع أو الشيء المسمى.

---

[1] .أنظر محمد الوالي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي، ص190.

[2] .Ferdinand de Saussure cours de linguistique générale ed.payot.Paris 1972,P101.



إلا أننا نلاحظ في الآن نفسه (الخط المتقطع في قاعدة المثلث) إنه لا توجد علاقة مباشرة بين الشيء و الرمز."[3]

أما النقاد العرب المحدثون فقد إهتموا بالرمز و أكثروا الحديث عنه سواء في أبحاث نقدية أو كتب مستقلة كل حسب منهجها و قد اعتبروا الرمز أحد أنواع التعبير الأدبي التي تمكن الشاعر من التعبير عن أفكاره و عواطفه المجردة، لذا يلجأ "المبدع إلى الصورة الرمزية بتوجيه من تجربته الشعورية المطردة التي لا يمكن التعبير عنها إلا بالصورة الرمزية دون غيرها." [1]

لأن الشعر عملية ترميز و اللغة الشعرية هي اللغة الرمزية." [2] كما يتطلب في الشعر أن يكون الرمز ضرورة لا اختيار فيها فأنت تفصح حتى يعييك الإفصاح فتعمد إلى الرمز و الإيحاء لتقريب المعنى البعيد لا إبعاد المعنى القريب"[3]

و على الشاعر أن يحسن توظيف الرمز في قصيدته، و بذلك يتلاحم و يتناسب مع بقية العناصر الأخرى المكونة للقصيدة، لأنه يعتبر" وسيلة تصويرية في القصيدة ليس عنصرا خارجيا عن التجربة الشعرية"[4] فالرمز يملك قيمة في تلاحمه و تفاعله مع العناصر الأخرى و بدونها يفقدها.

و في هذا المجال ميز الدارسون بين نوعين من الرموز:" رموز لغوية و رموز أدبية، و هي أداة لغوية تحمل وظائف جمالية عندما تسهم في تشكيل تجربة الشاعر على نحو مؤتلف مع مكونات النص الفني."[5] و هذا النوع له فضل في عالم الشعر و هو الذي يبحث عنه.

---

[3] .Pierre Guiraud la sémantique PUF (que-sais-je) Paris 1975, P20

[1] . محمد علي الكندي، الرمز و القناع في الشعر الحديث، ص31.

[2] . إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي،ط1، دار الشباب، باتنة، 1985، ص 236.

[3] . عباس محمود العقاد، يسألونك،ط 3، المكتبة العضوية بيروت، 1981م، ص 95-96.

[4] . فاتح علاق، مفهوم الشعر الحر عند رواد الشعر العربي الحر،منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،دط، 2005م، ص 265.

[5] . فايز الداية، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي) ،ص175.

و في الصورة الشعرية الرمزية " يخضع اللفظ اللغوي لعملية تجريد عقلي، فيتخلى عن دلالته الحقيقية ليأخذ دلالة جديدة، يحددها السياق — و هي علاقة بارزة من علامات الشعرية قوامها تثوير اللغة و الخروج بها من ريقة السكونية إلى عوالم جديدة تفيض بالتجـــــــــــدد و الحيوية"[6] ، كما أن الرمز يحمل دلالتين: الأولى تتمثل في معناه العام و الثانية تتمثل في المعنى الذي يكتسبه من السياق، و هنا يأتي دور الشاعر ليقوم بعمله و هو العمل على إلتحام هاتين الدلالتين ليكون لنا صورة رمزية.

و هكذا أصبح بالرمز ظاهرة فنية جديدة من ظواهر القصيدة الجديدة ، حيث أدخل تغييرا كبيرا على شكل و مضمون الشعر العربي و أوشك أن يلغى الوضوح تماما من المضمون الشعري المعاصر و من أشهر دعاة هذا الاتجاه الشاعر " أديب مظهر" أول شاعر لبناني تأثر بالمدرسة الرمزية ، و أشهر قصائده :" نشيد الكون، " نشيد الخلود" .

كما وجد رواد الشعر العربي الحرّ في الرمز وسيلة للتعبير عن القضايا السياسية و الاجتماعية فالسياب يذكر بأنه لجأ إلى الرمز بدافع سياسي لمقاومة حكم نوري سعيد و عبد الكريم قاسم .

بينما البياتي يرى أن السبب الذي دفعه إلى الرمز هو هذا و غيره قادني إلى إيجاد الأسلوب الشعري الجديد الذي أعبر به ، لقد حاولت أن أوفق بين ما يموت و ما لا يموت ، بين المتناهي و اللامتناهي بين الحاضر و تجاوز الحاضر، و تطلب هذا منّي معاناة طويلة في البحث عن الأقنعة الفنية ، و لقد وجدت هذه الأقنعة في التاريخ و الرمز " [1] نلاحظ أن البياتي قد وجد في الأقنعة وسيلة للتعبير ، لأن الشعر يرتبط بالإنسان و التوجه إلى أسلوب القناع يساعد على تحقيق الموضوعية .

4-4-الصورة الأسطوريـــــة : عرف ابن منظور الأسطورة في معجمه في مادة " **السطر و السطر الصفّ** من الكتاب **والشّجر والنّخل ونحوها... والأساطير: الأباطيل، والأساطير:أحاديث لانظام لها** ، واحدتها **إسطار** ، **و إسطار بالكسر و أُسطيرُ** ، **وأُسطيرةٌ واسطور، و أسطورة بالضمّ**" [1] .

---

[6] . الصورة الفنية في شعر محمود درويش، ص56.

[1]. المصدر نفسه ، ص197.

[1] . ابن منظور لسان العرب ج3 ، ص2007

ولا يختلف الفيروز أبادي عن ابن منظور في شرح مادة "سطر" إذ يرى أن السطر هو: "الصف من الشيء كالكتاب والشجر و غيره ، جمع أسطُر وسُطُور وأسطار ، جمع أساطير... والأساطير الأحاديث لانظام لها جمع إسطار وإسطير بكسرها وأُسطور بالهاء في الكلّ سطّر تسطيرا ألّف ... "[2].

" والأسطورة بمعنى أوسع ، تعني أية قصة مؤلفة تتحدث عن الإنسان والمصير" [3].

وهي بمعناها الأعم " حكاية مجهولة المؤلف تتحدث عن الأصل والعلة والقدر ويفسر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان تفسيرا لا يخلوا من نزعة تربوية تعليمية" [4].

أمّا بالنسبة لعلاقة الشعر بالأسطورة فهي علاقة قديمة ، وفي هذا يقول العيد حمود " إن العلاقة القديمة بينهما ترشح لهذا الاستخدام و تدل عندئذ على بصيرة كافية بطبيعة الشعر والتعبير الشعري" [5].

ويرى رجاء عيد " أن الأسطورة توأم الشعر ، فعودة الشعر إليها إنما هو حنين الشعر لترب طفولته ، والأسطورة إذ تحتضنها القصيدة فلكي تتحول في بيتها طاقة حالقة للأداء الشعري حيث يتمثل فيها التراث الشعبي والعقل الجمعي بصورة عضوية تؤطر موقف وقيم الإنسان تجاه الكون وتجاه تساؤلاته المتعددة والإنسان بالمعنى العام امتداد في الزمن الذاهب والأتي مضاف إليه ... بالضرورة حاضره أيضا" [6].

وقد انتبه شعراؤنا إلى أهمية الأسطورة في الشعر ، ويراها خليل حاوي أنها من أهم أسس الشعر الحديث ويقول عنها " وهي التي جعلت بعض الشعراء المحدثين قادرين على الخروج بالشعر العربي من نطاق الغنائية الذاتية إلى نطاق التجارب الكلية التي تتخذ فيها الذات بالموضوع ، و الواقع بما فوق الواقع " [1]، أما شاكر السيّاب فقد جعلها مصدرا من مصادر إلهامه الشعري .

---

[2]. الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ج3 ، ص49

[3] . عايدي علي جمعة ، شعر خليل حاوي ، دراسة فنية ، دط ، دت ، ص110

[4]. أحمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية ، دار المعارف القاهرة ، ط3 ، 1984 ، ص288

[5] . محمد العيد حمود ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر الشركة العالمية للكتاب ، ط1 ، 1991م ، ص143

[6] . رجاء عيد، لغة الشعر ، منشأة المعارف الإسكندرية ، ص295

[1] . عايدي علي جمعة ، خليل حاوي ، ص110

وقد تنوعت نظرة الباحثين إلى وظيفة الأسطورة ، فبعضهم يرون لها وظيفة حضارية " لأنها تدعم التقاليد الاجتماعية وتضفي عليها قيمه كبرى ومكانة عليا بإرجاعها إلى حقيقة ما ورائية سامية ، ورأى أن الأسطورة ركن أساسي من أركان الحضارة الإنسانية ، تنظم المعتقدات وتعززها ، وتصون المبادئ الأخلاقية وتقويها وتضمن فعالية الطقوس وتنطوي على قوانين عملية لحماية الإنسان [2].

وترى باحثة أخرى أن للأسطورة وظيفة أخرى أساسية تتمثل في " الكشف عن النماذج المثالية لكل الطقوس ، ولكل الفعاليات الإنسانية ذات الدلالة " [3] .

ويرى أحمد محمد الفتوح أن للأسطورة وظيفة بنائية في قوله :

" فالأسطورة ليست تفسير الرؤية الشعرية تفسيرا مجازيا بسيطا حتى تكون مجرد تشبيه حذف أَحد طرفيه ، بل أن وظيفتها بنائية إذا صح التعبير ، فهي من جهة تعمل على توحيد العصور والأماكن والثقافات المختلفة ومزجها بعصرنا وأجوائه و ثقافاته ومن جهة تؤدي وظيفتهـــا العضوية في القصائد باعتبارها صورة شعرية " [1].

وإذا كانت الأسطورة تشكل عنصرا من عناصر الصورة الشعرية فقد " اِرتبط اِستخدامها بميزات حضارية قومية و تراثية وفنية ولكنها لم تستخدم كتقنية شعرية إلا مؤخرا في مطلع الخمسينات مع الحركة الترميزية حيث حول شعراء هذه الحركة الأسطورة إلى رمز وكثير ما حولوا الرمز إلى أسطورة " [2].

وقد وجد الشعر العربي في الأسطورة متنفسا يعبر من خلاله الشاعر عن قضاياه واعتبرها مصدر إلهامه فكانت له عونا ومنبعا لكتاباته الشعرية .

وفي هذا يقول عز الدين إسماعيل :

---

[2]. ريتا عوض ، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، ط1 1978 ، ص20

[3]. إيليا ميريسيا ، ملامح من الأسطورة ، ترحبيب كاسوحة ، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية 1995 ، ص13

[1] . أحمد محمد فتوح ، الرمز والرمزية ، ص297

[2]. العظمة ندير ، مدخل إلى الشعر العربي الحديث ، النادي الثقافي بجدة ، ط1 ، 1988 ، ص223

" إنه في إطار الحضارة الصناعية والمادية الراهنة ، فـإن الأسطورة مازالت مصدر إلهام الفنان والشاعر ، بل لعلها في إطار هذه الحضارة أكثر فعالية ونشاطا منها في عصور مضت وإذا نحن هنا اقتصرنا على الشعر قلنا أن الشعر لم يكن يوما من الأيام أقرب إلى روح الأسطورة منه في الوقت الحاضر وكل من يتابع الشعر المعاصر في وسعه أن يدرك أن له في مجمله طابعا ميزة عن الشعر القديم في جملته ، ويروق لي أن اسمي هذا الطابع المميز لهذا الشعر بالطابع الأسطوري " [3].

إن الشاعر المعاصر وجد نفسه أمام مجتمع فقد مبادئه و قيمه و طعنت عليه المدينـــــة و المادية إضافة إلى الظروف السياسيّة لذا لجأ إلى الرموز الأسطورية و معانيها و حاول إسقاطها على واقعه و تجاربه ، فتنوعت المعاني و كثرت الإيحاءات.

[3] . عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص222.223

المبحث الرابع : تشكيل الصورة الشعرية

تحظى الصورة الشعرية بأهمية كبيرة إذ تعتبر من أهم أدوات الشاعر الفنية ، و يلعب هنا الخيال الدور الأساسي في تشكيل الصورة الشعرية و صياغتها ، حيث يلتقط عناصرها من الواقع المادي الحسي ، ثم يعيد التأليف بين العناصر لتصبح صورة للعالم الشعري الخاص بالشاعر ،فالشاعر يحوله إلى واقع شعري ، و بفعل نشاط الخيال و عمله على التأليف بين عناصر الصورة تزيد القيمة الفنية للصورة الشعرية .

و لكي يصل الشاعر الحديث إلى مبتغاه لجأ إلى مجموعة من الوسائل الفنية لتشكيل صورته الشعرية بطريقة يكسبها قيمة إيحائية و تعبيرية .

و من هذه الوسائل التي كشف عنها الدرس النقدي في زمننا :التشخيص و تراسل الحـــواس و مزج المتناقضات و الغموض و سنقف عند كل وسيلة وقفة متأنية لنرى مدى إمكاناتها في التصوير و التعبير .

1/ التشخيص :

التشخيص وسيلة فنية، عرفها الشاعر العربي والشاعر العالمي مند أقدم العصور،و تقوم هذه الوسيلة على أساس تشخيص المعاني المجردة و مظاهر الطبيعة الجامدة في صورة كائنات حية تنبض بالحياة "لأن هذه الظاهرة عامة في الأدب العاطفي في مختلف العصور و الأمم،و قد أكثر الرومانتكيون منها ،وكان طابعها في أدبهم أصدق وأكثر تنوعا و أوسع مدى ،و لذا عدّ ذلك خاصة من خصائصهم ،و ذلك لرهن إحساسهم و رقة مشاعرهم."[1]

فالنزعة الرومانتيكية تهرب إلى الطبيعة لتمتزج بها فرارا من شرور المجتمع لذا لجأ الرومانتيكيون إلى الطبيعة لتشاركهم في عواطفهم الخاصة،فالصورة الشخصية كان لها دور فعّال في الشعر الرومانتيكي،و قد اعتمد عليها مجموعة من الشعراء، و من بينهم الشاعرة نازك الملائكة في قصيدة " النهر العاشق و لجأت إلى التشخيص باعتباره وسيلة أساسية في تشكيل الصورة الشعرية، وبناء القصيدة ، حيث شخصت النهر و جعلت منه كائنا حيا يعـــــدو " "و " يركض " و " باسطا ذراعيه "...الخ ، و باعتمادها على التشخيص حققت نازك الملائكة صورة شعرية متكاملة .

---

[1] . محمد غنيمي هلال ، الرومانتيكية ، مكتبة النهضة ، مصر ، ص.140

يمكن القول أن أغلبية الشعر العربي الحديث يقوم على تشخيص المظاهر الطبيعية الجامدة، أو تشخيص المعاني الذهنية ،و يبقى التشخيص الوسيلة المثلى والفعالة في تشكيل الصور الشعرية في شعرنا العربي الحديث مع مختلف اتجاهاته و تياراته.

2/ تراسل الحـــــــواس :

يقصد بها وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى ، فمثلا تعطى للأشياء التي ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر ،و هو ظاهرة فنية قديمة نجدها في الشعر العربي القديم و الشعر الغربي القديم ،و من شعرنا العربي القديم ما قاله طرفة بن العبد في مدحه :

وَ تصَد عنْه مخيلة الرجُــلُ اِلــ عَريض موضَحَةٌ عنِ العَظْمِ

بحسام سَيفكَ أو لِسانكَ و آل كُلُّم الأصِيلَ كارغَبِ الكُّلمُ [1]

و من خلال ما قاله طرفة بن العبد في البيت الثاني نلاحظ أنه شبه البديع و هو من المدركات الحسية المسموعة بالسيف الحاد و هو من المدركات الحسية البصرية ، و هما يلتقيان في وجه الشبه أن كلاهما له تأثير قوي على من وقع عليه .

وفي الشعر الغربي نعثر على الشاعر" تيوفيل دوفيو " (1821-1867م) في قوله يصف خيوط الشمس أنها تصهل "[1]، وقد حول الأصوات التي هي من مدركات حاسة السمع إلى البصر لأن الشمس ترى بحاسة النظر ، فأضفى عليها صفات مدركات حاسة البصر .

و قد اهتم الرمز يون بتراسل الحواس و اعتبروه وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية و بواسطتهم انتقل إلى الآداب العالمية ، أما دراسة تراسل الحواس بصفته معيارا نقديا ، فقد تناوله الشاعر الفرنسي شارل بودلير (1821-1867م) نظريا وطبقه في شعره حيث يقول : "أن من العجيب أن يكون الصوت غير قادر أن يوحي باللون ،و أن الألوان لا تسطيع أن تعطي فكرة عن النغم و أن الصوت و اللون غير صالحين للتعبير عن الأفكار ."[2]

---

[1] .طرفة بن العبد ، ديوانه ، حققه و قدمه فوزي عطوي، دار صعب، بيروت ، دط ،1980،ص 87.

[1]. عبد المنعم مغيولي ،الموروت البرناسي في الصورة الشعرية الرمزية الغربية و العربية، مجلة الأدب ،ع 3، 1996، قسنطينة،ص177

[2]. Lagarde a –et Michard : XLXe sieche, bordas paris 1959,p431.

و استقبل نقادنا العرب المحدثون تراسل الحواس بحفاوة ،حيث يرى محمد مندور أن تراسل الحواس و جد في الشعر لنقل الأثر النفسي المتولد عن التجربة، في قوله :"من الواجب على الأديب أو الشاعر الذي يريد أن يستفيد كل ما في نفسه و ينقله كاملا إلى نفس الغير، أن ينقل ألفاظا من مجال حسي معين إلى مجال آخر إذا كان في هذا النقل ما يعينه على هدفـــــه و هو نقل الأثر النفسي إلى الغير "[3].

و في هذا يقول محمد غنيمي هلال :" ذلك أن اللغة في أصلها رموز اصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة،و الألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد فنقل صفات بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريبا مما هو وبذلك تكتمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة و في هذا النقل يتجرد العالم الخارجي عن بعض خواصه المعهودة ليصير فكرة أو شعرا و ذلك لأن العالم الحي صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى و الأكمل.[1]

و يكون التأثير بالتراسل أقوى ووقعه أشد على النفس ، حيث يعمل الشاعر على جعل التراسل يتشكل انزياحيا تصويريا ينقل فيه ألفاظ مفعمة بالإشعاع و الوضوح إذ " يعد التراسل الحسي وسيلة فنية متميزة من وسائل التقديم الحسي للمعنى في الصورة الحديثة"[2].

كما يتناسب التراسل مع طبيعة العصر و ما يقترن في المشاعر لذا يلجا إليه الشاعر "رغبة في إيجاد نمط جديد من العلاقات اللغوية ينبع من فكرة نقص نظام الحواس مما يستدعي مزج عملها،أو تبادل معطياتها ،و هنا نجد مدرك حاسة ما يوصف بما يوصف به مدرك حاسة أخرى فتتولد صورة ممتزجة بينهما تخالف الصرف اللغوي ." [3] لذا أصبح تراسل الحواس مقبول في الشعر العربي الحديث استقبله النقاد المحدثون بحفارة لما له دور في تعميق الدلالة .

3/ مزج المتناقضـــــــــات :

ذهب الشاعر الحديث إلى البحث عن وسائل فنية أخرى،من بين هذه الوسائل مزج المتناقضات في كيان واحد يعانق في إطاره الشيء نقيضه و يمتزج به ذلك ليعبر عن الحالات النفسية و

---

[3] . محمد منصور، الشعر المصري بعد شوقي ،دار النهضة مصر، القاهرة ، 1960،ص33.

[1] . محمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث ، ص425-.426

[2] . بشري موسى صالح ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، ص89.

[3] . يوسف حسن نوفل ، الصورة الشعرية و الرمز اللوني ، دار المعارف ، القاهرة ، د.ت، ص165.

الأحاسيس الغامضة التي تلتقي فيها المشاعر المتضادة و تتفاعل مع بعضها البعـــض و من مثل ذلك قول الشاعر :

اَعَدَ عَلَى مُسَمَعي نَشِيدٌ السُّكُونِ حلْوا كمرّ النسْم الأسْـــــــودَ

و اِستبدَلَ الأنات بالاَدمَـــــــع و اَسمَعَ عزِيف اليأْس في أضْلعِي

و اسْتبقني باللهِ يَا مُنشدِي [1]

من خلال قول الشاعر في البيت الأول نلاحظ أنه يمزج بين النقيضين وهما : النشيـــــد و السكون ،إذ جعل للسكون نشيدا ،و أن للصمت صوته الخاص و للسكون نشيده الخاص الذي يسمعه الشاعر و يشعر به بكل حواسه ، فقد لعب المزج بين النقيضين دورا أساسيا في تصوير الحالة النفسية الغامضة .

و في ظل تعقيد الحياة المعاصرة و تمازج لحظات الألم والهم بلحظات الفرح تولد مزيجا من المشاعر المحترقة لتشكيل مشهدا تصويريا متكاملا داخل نسق شعري معاصر، فيسهم مزج المتناقضات في إعادة صياغة الدفقة الشعورية مع ما يتناسب بين المتناقضات لتذوب في النص الشعري فتعبر عن الحالات النفسية المبهمة و تتفاعل في نفس الشاعر و يخلق التضاد حركة بين النقيضين تثري الصورة و تجعل بين طرفيها تأثيرا و تأثرا و يعكس تشكيل الصورة الشعرية بهذه الطريقة ثنائية الواقع حيث يجمع الشاعر بين ثنائيات متقابلة ، ولكنها لا تخدم دلالة واحدة[2]، و أن مزج المتناقضات في الصور دليل على أنها لم تجتمع في الصورة إلا بعد أن اجتمعت آثارها الفنية و توحدت في وجدان الشاعر، لأنه أصبح ينظر إلى الصورة بطريقة تعتمد على أثرها في النفس و هي تخالف " النظرة القديمة التي تهتم بالبحث عن مدى التطابق الخارجي بين أطراف التشبيه ،و مدى التناسب العقلي بين العناصر المقارنة "[1].

و قد اعتمد الشعراء على مزج المتناقضات في الصور لأنها تزيد في قوة الدلالة و تحدث توازنا في القصيدة حيث تعرض الشيء وضده في آن واحد، "إذ نجد بناء أحسن القصائد هو بناء التناقض، لأن مواد القصيدة يقوم بينها التجاذب و المقاومة و الصراع و أحسن بناء ما بلغ هذه

---

[1] . محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ،ص429.

[2]. مدحت سعيد الجيار ، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ، الدار العربية للكتاب ،ليبيا ، 1984 ، ص72.

[1] . جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ص177 .

المواد المتنافرة المتصارعة درجة التوازن"[2]، فالشاعر يجمع بين النقيضين نحسّ من خلالها باللامعقول ثم تتوالد الكلمات لتبدع صورا جديدة ، تمنح للمتلقى بعدا خياليا في ذهنـــــــــه .

4- الغمـــــــوض :

يفسرّ ابن منظور في معجمه مادّة "غمض" هي كّل ما لم يتّجه لك من الأمور فقد غمض عليك ، والغامض من الكلام خلاف الواضح ، ويقال : مسألة غامضة : إذا كان فيها نظر ودقّة ، ومعنى غامض أي لطيف ، ويقال :غمض في الأرض يَغْمِضُ و يغْمُضُ غموضًا إذا ذهب فيها وغاب ، ويقال للرّجل الجيّد الرأي ، قد أغمض النظر وأغمض النظر إذا أحسن النظّر أو جاء برأي جيّد و أغمض الرأي أصاب [3].

و تناول جبور في معجمه قضية الغموض إذ يقول :

" إنّ الشّعر هو تعبير عن حالة لا شعوريّة متفجرة من الأعماق متحرّرة من قيود المنطق تفجأ الشاعر كإنفجار الحمم البركانيّة ، فهي بالّتالي تفرض وجودها عليه فلا تتيح له وعيًّا كافيًّا لاختيار ما يترجمها من العبارات الجليّـــة .[1]..

والغموض ليس خاصيّة ينفرد بها الشعر الجديد و إنّما هو خاصيّة مشتركة بين القديم والجديد حتّى أن بعضهم اِعتبروه مطلبًا ضروريًّا لجودة الشعر وفي هذا الصدد يقول الجاحظ : "إنّ الشّيء من غير معدنه أغرب ، وكلّ ما كان أبعد في الوهم كان أطرف ، وكلّما كان أطرف كان أعجب ، وكلّما كان أعجب كان أبدع" [2]، كما اِعتبر اِبن طباطبا الغموض في الشّعر معيَّارًا لجودة الشّعر في قوله: " تعريض خفي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التّصريح الظاهر " [3]، من خلال قول ابن طباطبا نفهم أن التلميح أكثر تبليغا من التّصريح والتخفي يدفع القارئ إلى التشويق وكشف المعنى .

---

[2] . إحسان عباس ، فن الشعر ، ص210.

[3] . ابن المنظور ، لسان العرب ، م2 ، ص1017 - 1018

[1] . جبور عبد النور ، المعجم ، ص3

[2] . الجاحظ ، البيان والتبيين ج1 ، ص89- 90

[3] . ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص59

وقد كان يطلق على الغموض من قبل بالإيهام والتّعميّة والغموض، ويقصد بالإيهام في المعجم الأدبي تعميّة و إتيان بالشّيء المغلق الّذي لا يدلّ عليه الظاهر ولا يمكن الوصول إليه إلاّ بإرشاد و توضيح يودّان من خارج الأثر نفسه" [4].

ويميّز عز الدّين إسماعيل بين نوعين من الغموض وهما الإبهام والغموض ويرى " انّ الإبهام صفة نحويّة لصيقة أساسية ، أي ترتبط بالنّحو و تركيب الجملة في حين أنّ الغموض صفة خياليّة تنشأ قبل مرحلة التّعبير المنطقيّة أي قبل مرحلة الصياغة اللّغوية النّحويّة" [5].

والإلحاح على ضرورة احتواء النّص الأدبي على الغموض هو ما يميّزه عن باقي الأصناف التّعبيريّة الأخرى ، فهو نسيج علاقات معقدة " لأنّ النّص الأدبي فضاء مشبّع بالسريّة والغموض تحت ألوان من الرّمز الغريب ، والصورة المركبة ، والإيقاع المعقد الّذي يوضح للقارئ موقع المطاردة المستمّرة لمعنى يأتي ولا يأتي" [1]. لذا يعتبر الشاعر الغموض وسيلة لتقويّة الجانب الايحائي في الصورة ، و توظيفه يشرك فيه الشّاعر القارئ لاكتشاف أمر خفي غير ظاهر يتطلب من القارئ كشفه وسبر أغواره ، " فالغموض هو مصطلح يشمل الصعوبة في إدراك المعنى وبعد ذلك تنفتح السبل للوضوح و جلاء جوانبه" [2].وقد ردّ البياتي هذا الغموض إلى ثقافة المتلقي في قوله: " المتلقي يجب أن يكون روحيًّا و عقليًّا مهيأ لالتقاط التجربة الشعريّة أما إذا كانت هوة واسعة ثقافيًّا و حضاريا بين الشّاعر والمتلقي فحتما تنعدم الصلة بين الجانبين وهنا المأساة" [3].

ويقول الدكتور "سعيد علوش عن الغموض :

1 طبيعة خطاب لغوي أو أي نظام دال يملك عند متلقيه ، أكثر من معنى ويستحيل عليه تأويله بدقة.

2 ويفترض إعلان خبر من قبل باعثه لوضوحه مادام يبلغ معنى واحدًا إلا إذا كان باعث الخبر يرغب في توصيل معان مختلفة.

---

[4] . عبد العزيز مقالح ، أزمة القصيدة العربية ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1 1985م ، ص23

[5] . عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي ، المعاصر ، ص189

[1] . إبراهيم رماني ، ص41

[2] .فايز الذاية ، جمالية الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي ، دار الفكر دمشق ، ط 1 ، ص233

[3] .خليل رزق شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية ، مؤسسة الاشرف للتجارة والطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت ،ط1 ،1995 ،ص162

3 -ويعود الغموض إلى تعدد القراءات ، التأويلات ، المقاصد.

4 -كما يعزي الغموض إلى تعدد المعاني القاموسيّة.

5 -وتساهم البنية السطحيّة للخطاب في تمثيلاتها سيميائية معددة بإنتاج الغموض التركيبي[4]."

وقد عرّفه أمسيون في قوله: "الغموض يمكن أن يعني عدم القطع فيها تعنيه أو تراه لأن تعني أشياء كثيرة أو احتمال أن تعني هذا أو ذاك أو كليهما معًا ، وحقيقة أنها جملة لها عدة معـــــان " [1]. و على العموم فإن الغموض يتأتى من تكاثف العناصر الفنيّة التي تغلب على تكوين النّص الفني من ألفاظها و دلالاتها وإيحاؤها الموسيقي والتصويري .

---

[4] . مسعد بن عبد العطوي ، الغموض في الشعر العربي ، مكتبة الملك فهد الوطنية ، ط2 ، 1420 ، ص171

[1] . المرجع نفسه الصفحة نفسها

الفصل الرابع

الفصل الرابع

دراسة تحليليـــــة للصورة الشعرية

المبحث الأول : دور الخيال و فاعليته في تشكيل الصورة الشعرية

المبحث الثاني : دراسة تطبيقية حول الصورة الشعرية

I- النماذج التطبيقية القديمة

1- التشبيه

2- الصورة الاستعارية

3 - الصورة الكنائية

4- المجـــــاز المرسل

II- النماذج التطبيقية الحديثة

المبحث الأول : دور الخيال و فاعليته في تشكيل الصورة الشعرية

من القضايا التي أثارت جدلا واسعا هي مفهوم الخيال و التخيل بوصفهما عماد العملية الشعرية.و قد تناوله الفلاسفة و العلماء و البلاغيون و النقاد كل نظر إليهما من زاوية معينة رغم تضارب الآراء حولهما فلا أحد ينكر دورهما الأساسي في صنع العمل الأدبي .

و قد وردت كلمة الخيال في لسان العرب:[1]

- خال الشيء و خيلا و خيّلة و خيلا و خيلاناً و مخايلة و مخيلة و خيولة: ظنّه

– **و الخيال و الخيالة** : هي ما تشبه لك في اليقظة و الحلم من صورة ، و جمعه أخيلة.

– **و الخيال أيضا** : كساء أسود ينصب على خشبة أوعود ، يخيل به للبهائم و الطير فتظنه إنسانا.

– **و خيل تخيلا** : وجه إليه إتهمـــــــه .

- كما ورد عند ابن فارس أنه: [2]

– **الخيال** : هو الشخص، و أصله ما يتخيله الإنسان في منامه لأنه يتشبه و يتلون .

– **خيلت للناقة** : إذا وضعت لولدها خيالا يفزع من الذئب.

و تخيّلت السماء : إذا تهيأت للمطر، و لا بد أن يكون عند ذلك تغيّر اللون .

– **و المخيلة** : السحابة .

- و الخيال لكل شيء تراه كالظل ، و كذلك خيال الإنسان في المرآة[1].

و الخيال ضروري للإنسان إذ لا بد منه ، فهو ضروري لروحه و لقلبه و لعقله و لشعوره كما أنَّه صفة إنسانية تلازمه منذ ولادته ، غير أنها متفاوتة من شخص لآخر ، و الإنسان بطبعه و غريزته ملئ بالأحاسيس و العواطف المغمورة في أعماق النفس البشرية ، و ليعبر عنها لا بد له من الخيال الذي يحفز على إيقاظ الإنسان الحالم الشاعر ، لأنّ نوعية الخيال وإمكانياته و فعاليته هي التي تميز الشخص العادي عن الشخص المبدع ، و في هذا يرى جابر عصفور أن نوعية الخيال و إمكانياته و فعالياته هي التي تميز المبدع عن غيره "[2]

---

[1] . لسان العرب م2، مادة خيل ،ص226 -227 .

[2] . أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكرياء ، معجم مقاييس اللغة م 2، تح وضط عبد السلام هارون ، دار الجيل بيروت ،لبنان ط1،1991،م2،مادة خيل ،ص235 -236.

[1] . ابن منظور لسان العرب ، م2 ، مادة خيل ، ص235-236.

[2] . عصفور جابر ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ص13

و قد نظر العرب القدامى إلى الخيال نظرة حسية مستمدة من بيئة الشاعر و قرنوا قوة "الخيال منذ الجاهلية بالشيطان " و تصوروها نوعا من الإلهام على نحو ما رددوه حول وادي عبقر و شياطين الشعراء ، و بذلك أبعدوا كلّ عناصر الإبداع و الممارسة عن الخيـــــــال و هذا المفهوم الساذج للخيال عند القدماء أوقعهم في قوقعتهم مفادها أن الخيال يأتي عن طريق التداعي أو المحاكاة و هنا تتقاطع مع فكرة أرسطو حول المحاكاة و ربطها بفكرة الخيال ، و العقل ، فالخيال مرهون بالعمل لكن هذه فكرة ناقصة و الخيال لا يستند لأي وصاية" ، [3]فالشاعر لا يقول شعرا إلا إذا زاره شيطانه إذن فالقدماء اعترفوا بوجود قوة غير عادية تتحكم في الشاعر ، ليستمد منها الإلهام .

أما القوى الثانية فهي " الخيال أو المصورة" و تقوم بحفظ ما يقدمه إليها الحس المشترك من من الحواس الظاهرة كما يراها ابن سينا " الخيال أو المصورة" و هي قوة .... تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الجزئية الخمسة ،ويبقى فيها بعد غيبة تلك الحواس "[1].

أما القوة الثالثة فهي " المتخيلة أو المفكرة " و تقوم هذه القوة بأخذ الصورة المختزنة في الخيال و تعيد تشكيلها في هيئات جديدة لم يدركها الحس من قبل ، و يرى الفرابي أنها " هي التي تحفظ رسوم المحسوسات بعد غيبتها عن الحس ، و تركب بعضها إلى بعض و تفصل بعضها عن بعض في اليقظة و النوم ، تركيبات و تفصيلات بعضها صادق و بعضها كاذب"[2]

و يتبع ابن سينا هذا التعريف في قوله :" هذه تركب بعض ما في الخيال مع بعض و تفصل بعضه عن بعض بحسب الإرادة .[3]

و القوة الرابعة تدعى :" القوة الوهمية " و يرى الفرابي بأنها قوة تدرك من المحسوس ما لا يحس مثل القوة في الشاة ، إذا تشبحت صورة الذئب في حاسة الشاة فتشحبت عداوته و

---

[3] . المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[1]. د. جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ص29.

[2] . المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[3]. المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

رداءته فيها ، إذ كانت الحاسة لا تدرك ذلك " [4]و هذا الرأي قريب من رأي ابن سينا حيث يرى أنها تدرك المعاني الجزئية غير المحسوسة في المحسوسات الجزئية "[5]

و القوة الأخيرة هي: " الحافظة الذاكرة "،و من خلال اسمها ندرك أن وظيفتها هي حفظ ما تدركه القوة الوهمية من المعاني الجزئية غير المحسوسة ، غير أن ابن سينا يرى أن لها وظيفة أخرى غير الحفظ و هي التذكر .

و قد اهتم كل من الفرابي و ابن سينا بتحديد كلمة الخيال و اعتمدوا في ذلك على أرسطو و قد افترضوا وجود قوتين للنفس:" قوة محركة و أخرى مدركة،و تنقسم الأخير إلى قوة تدرك من خارج و هي الحواس الخمس الظاهرة التي تدرك صور المحسوسات الخارجية ، نتيجة انفعال يقع على عضو الحس من الشيء المحسوس و قوة تدرك من باطن، وتنقسم إلى خمسة حواس أو قوى باطنة، تناظر الحواس الظاهرة في العـــدد،و تختلف عنها في طبيعة العمل، فإذا كانت الحواس الظاهرة تنفعل عن مؤثرات خارجية،و لا تدرك صور المحسوسات إلا عند حضور المحسوسات ذاتها ، فإن الحواس أو القوة الباطنية تنفعل عن مؤثرات داخلية، و تدرك صور المحسوسات حتى لو كانت المحسوسات ذاتها غائبة ،لأن صور المحسوسات تكون مخزونة عندها،و من ثُمَ لا تحتاج إلى حضورها "[1].

فالقوة الباطنية الأولى هو : " الحس المشترك " و هو بمثابة قوة تقبل بذاتها جميع الصور المنطبعـــــة في حواس الحس الظاهرية المتأدية إليها ." [2]و يقصد بالحس المشترك الذي يصل بين الحس الطاهر و الباطن، و له عدة وظائف من بينها التمييز بين الإحساســـات المختلفـــة و الجمع بين المحسوسات في مجموعات مترابطة يحكمها قانون التداعي،و إدراك ما يسمى بالمحسوسات المشتركة .

و يعرف ابن سينا التذكر أنّه " مثل الصورة المحفوظة في المصورة في الحس المشتـــــــــرك و هي القوة المدركة لصور المحسوسات ، و تمثل المعاني المحفوظة في الحافظة في الوهـــم و هو

---

[4]. المرجع نفسه ،ص30.

[5] . المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[1]. د. جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ص28

[2]. المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

القوة المدركة للمعاني "[3]

فالتخيل و الذاكرة متشابهان من حيث الوظيفة غير أنهما يختلفان من حيث علاقة كل منهما بالزمن .

ثم انتقل مفهوم الخيال بصورته هذه من مجاله الفلسفي إلى مجال البلاغة و النقد ، فتعددت آراء الكثير من البلاغيين و النقاد عند ما أرادوا تفسير فاعلية التخيل الشعري و بيان دوره في تشكيل الصورة الشعرية، لقد ألقوا إهتمامهم على النص الأدبي ، من حيث علاقته بالعالم الخارجي الذي يحاكيه ،و من حيث علاقته بالمستمع الذي يتأثر و ينفعل و أهملوا علاقات النص بالعوالم الداخلية لمبدعه ، فالمجتمع كان يتفادى ذات المبدع و عالمه الداخلي و نشاطه الوجداني .

غير أنه في بعض الأحيان نجد بعض النقاد قد أشاروا إلى علاقة العمل الأدبي بالواقـــــع و هي إشارات نفهم من خلالها أن هؤلاء النقاد يسلمون بابتكاريه المخيلة عند الشاعر و نجد هذه الإشارات عند قدامة حيث فرق بين الغلو الذي يجوز أن يقع لأنه " تجاوز في نعت ما للشيء أن يكون عليه و ليس خارجا عن طباعه، و الممتنع الذي يكون و يجوز أن يتصور في الوهم و المتناقض أو المستحيل الذي لا يكون و لا يمكن تصوره في الوهم "[1]

و يتبع ابن سنان ما قاله قدامة و يتبين الممتنع أنه "هو الذي يمكن تصوره في الوهم و إن كان لا يمكن وجوده فإن تصوره في الوهم ممكن، و قد يصبح أن يقع الممتنع في النظم و النثر على وجه المبالغة ، و لا يجوز أن يقع المستحيل البتة "[2].

و هذه الآراء تعتبر عن موقف واحد يسمح للشاعر و يعطيه الحق في إعادة تشكيل المدركات في صور فنية جديدة لم تكن مدركة للحس في قبل .

و نجد عبد القاهر الجرجاني يفضل في التحليل البلاغي "الصور التي لا تتصور إلا في الوهـــم و الخيال على تلك الأخرى التي تلتزم بمعطيات الواقع أو بمدركاته الحرفية، على أساس أن الصورة

---

[3]. المرجع نفسه ، ص31.

[1]. قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص 141.

[2]. ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، تح عبد المتعال الصعيدي، مكتبة محمد علي صبيح وأولاده القاهرة،1969،ص234-235

الأولى، إذا أجيد صنعها، يمكن أن تكشف عن براعة ذهنية و قدرة لافتة في الوصول إلى الغريب و النادر الذي لا يعهد"[1].

أما حازم القرطاجي فقد استفادة من الفلاسفة و تمكن أن يتجاوز خطى أقرانـــــــــــه و أسلافه من النقاد و يصل إلى ما لم يصلوا إليه حيث أقام توازن بين العناصر الأربعة التي لا يمكن أن تكتمل أية نظرية في الشعر دونها، وهي العالم الخارجـــــــــي و المبدع ،و النص و المتلقي .

و يقول حازم "ويكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدّال على الصور الذهنية في نفسه و من جهة ما يكون بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيئاته و دلالاته ، و من جهة ما تكون عليه تلك الصورة الذهنية في أنفسها ،و من جهة مواقعها من النفوس من جهة هيئاتها و دلالاتها على مخارج الذهن و من جهة ما تكون عليه في أنفسها الأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها و أمثله دالة عليها ، و من جهة مواقع تلك الأشياء في النفوس،[2]و من خلال نص حازم نستخلص أن دراسة العمل الأدبي تقوم على ثلاثة عناصر أساسية هي كالتالي :

أولا : الألفاظ التي تشكل في مجموعها العمل الأدبي.

ثانيا : الصور الذهنية التي تنقلها الألفاظ إلى المستمع .

ثالثا : الصورة الذهنية التي يتشكل منها العمل الأدبي أي العالم الخارجي.

حازم القرطاجني كان أكثر عمقا في تناول فاعلية الخيال و الدور الذي يلعبه في بناء الصور الشعرية، فهو يرى أن الشاعر كي يبلغ الغاية المطلوبة في صنعته عند بناء صوره يتوجب أن يلاحظ وجوه التناسب بين عناصرها .

أما النقاد المحدثون فيرون" أن فاعلية الخيال تتمثل في التحليل و التركيب،حيث يقوم الخيال بتفكيك الصور الكامنة في اللاشعور و تحليلها إلى عناصر ثم إدخال هذه العناصر في نظام جديد ينسجم مع إدراك الشاعر الشخصي وشعوره النفسي،أي أن الشاعر يركب مادة اللاشعور وفق شعور المسيطر لحظة الإبداع، فيخرج ذلك المخزون من عالم اللاشعور بصورة مرافقة لشعوره ،و بهذا الفهم توصف فاعلية الخيال بأنها تحقق نوعا من التوازن و الاعتدال "[1].

---

[1] . عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص154.

[2] . حازم القرطاجي ، مناهج البلغاء ، ص 17.

[1] . مصطفى ناصف الصورة الأدبية ،ص 13-14.

كما يحلل لنا الدكتور مصطفى ناصف عنصر الخيال و يربطه بتجارب الشاعر قائـــــلا : " ليس الخيال مجرد تصور أشياء غائبة عن الحس إنما حدث معقد ذو عناصر كثيرة يضيف تجارب جديدة " [2]، و يقول :" الخيال الإنساني هو المبدأ الأول في كل إدراك ايجابي فعال نشيط و ليست النّفس إلا طائفة من الانطباعات و الصور و الأفكار الباردة الميتة الفارغة .[3]

و قد أعلى النقاد من شأن الخيال باعتباره عنصرا أساسيا في التصوير، و تعتبر الصورة معرضا لإظهار قدرة الشاعر على استخدام ملكته التخييليّة ."[4]

و لأن الخيال يسهم في عملية الإبداع فهو يتصدر مقدمة القدرات "، فهو قوة خالقة مبدعة تعمل على استثارة الرصيد الثقافي عند الشاعر،كما يقوم بخلق نوع من العلاقات الخاصة بين الأشياء الخارجية ،وينتقي الأحداث ،و يختار المواقف الصافية ويعيد تنسيقها لتعدو مؤهلة للبوح بما يريد منها "[1].

و الخيال بمثابة الفضاء الذي ينتقل خلاله فكرة الشاعر بحرية واسعة ليلتقط أطراف ما يبتدعه من صور،فالخيال هو الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم، و هم لا يؤلفونها من الهواء ،و إنما يؤلفونها من إحساسات سابقة لا حصرلها تختزنها عقولهم و تظل كامنة في مخيلتهم حتى حين الوقت فيؤلفوا منها الصور التي يريدونها "[2].

و يعرف أحد النقاد الخيال في قوله :" الخيال هو القوة الموحدة المركبة والطاقة الحية التي تبعث الحقائق من جديد ،أو هو الاتحاد بين قلب الشاعر و عقله، وبين مظاهر الحياة في الكـــــون "[3].

و إنّ نظرية الخيال عند كولودج هي أكبر نظرية جمالية و صفها ريتشاردر بقوله :" من الصعب إضافة شيء إلى ما قاله إلا في طريقة التفسير على الرغم من إمكانية إقصاء بعض الأمور منها دون أن تخسر ميزتها ."[4]

---

[2] . المرجع نفسه ،ص18.

[3] . المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[4] . أحمد علي دهمان ، الصورة البلاغية عند عبد القادر الجرجاني ،ص329.

[1] . عدنان حسين قاسم ،التصوير الشعري ، رؤية نقدية لبلاغتنا القديمة ، مكتبة الفلاح ، الكويت ،ط1 ، 1988 ص 30.

[2] . شوقي صيف ، في النقد الأدبي ،ص167.

[3] . علي علي صبح ، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي ، المكتبة الأزهرية للتراث ،ط2،1996،ص145.

[4] . ريتشارد ، مبادئ النقد الأدبي ، تر إبراهيم الشهابي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ،2002 ،ص234

و لقد قسم " كولردج " الخيال إلى نوعين :خيال أوليّ وخيالٌ ثانوي ، فالخيال الأوليّ هو قوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا، و هو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق ،أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها ولكنه يختلف عنه في الدرجة و في طريقة نشاطه ، إنّه يذيب و يتلاشى و يحطم لكي يخلق من جديد "[1]، فالخيال الأول يقصد به الحيوية في عملية الإدراك الإنساني أما الخيال الثاني فهو الخيال الشعري الذي يشترك مع سابقه في الحيوية و في نوع العـــمل .

كما تحدث " كولردج" عن وظيفة الخيال و هي " : تحقيق الوحدة و الانسجام في العمل الأدبي باعتباره مجموعة من الصور الفنية ، و هذه الوحدة هي وحدة الشعور أو العاطفة التي تهيمن على أجزاء العمل الأدبي و عناصره ، كما أن الخيال عنده ليس تذكر شيء أحسسناه من قبل ،بل هو خلق جديد ، خلق صور لم توجد في الواقع ، و هكذا عكس ما يعتقده علماء النفس بأن الخيال استحضار الصور المدركة بالحواس ."[2]

أما "ملارميه" فيلحٌّ ويدعو إلى الابتعاد عن الواقع لأنه مرّ و حقير و مثله مثل رماد لفافة التبغ ، و المدخن إنّما يطرح رماد اللفافة ليجعلها تحترق، و يترك الدخان يتصاعد منهـــا" [3] فهو يؤكد على أهمية الخيال و الصورة و على الشاعر أن يبتعد عن الواقع المر خصوصا وهو في أسمى لحظات إنتاجه الفني.

أما الشاعر"بوالو"فهو يرى " أن الخيال موهبة عظيمة و لا يستطيع شاعر حقيقي الإستغناء عنـــــه ."[4] كما حدد "ورد زورت " مفهوم الخيال من خلال الدور الذي يؤديه فـــــي العملية الإبداعية بخلقه الإنسجام بين الأشياء المتنافرة ، فهو كما قال:

"الخيال هو القدرة على اختراع ما يلبس اللوحات المسرحية لباسًا فيه تكسي أشخاص المسرحية بنسيج جديد ويسلكون مسالكهم الطريقة أو هو تلك القدرة الكيمياوية التي بها تمتزج –معا – العناصر المتباعدة في أصلهـــــا و المختلفة كل الإختلاف ،كي تصير مجموعا متآلفا

---

[1] . السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديثة ، الهيئة المصرية للكتاب ، مصر ، 1979، ص 88 -89.

[2] . المرجع نفسه ،صص93

[3] . فيليب فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، ترفريد انطونيوس ، ط 1، منشورات عويدات ، بيروت باريس ط1،1967،ص275.

[4] .محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص 410.

منسجما ،"[1]و قد ميز بين الخيال و الوهم في قوله :"الوهم السلبي يغتر بمظاهر الصور يسخرها لمشاهد فردية عرضية .

أما الخيال فهو العدسة الذهنية التي من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه أصيلة في شكلها و لونها "[2].

من خلال هذا التمييز جعل للخيال قوة فعالة وايجابية تمكن الشاعر من إبداع صور جديـــــــدة .

لقد أعطى المحدثون للخيال مكانة تليق به ، و ركزوا على دوره في العملية الإبداعية فبواسطته يبتكر الشاعر صور جديدة تخضع لعوامل داخلية خاصة بالمبدع نفسه ،كما أن الخيال يخلق الإنسجام بين عناصر العمل الشعـــــــري .

---

[1]. المرجع نفسه ، ص 413.

[2] . محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص 412.

المبحث الثاني : دراسة تطبيقية حول الصورة الشعرية

إن الصورة الشعرية من أهم مكونات النسق الشعري ،وهي الرافد الأساسي الذي يمد التجربة الشعرية بطاقات إيحائية تعبيرية، و قد تزامن وجودها مع وجود الشعر في عصوره المتعاقبة ، فالقصيدة العربية لا تخلو من أشكال الصورة الشعرية سواء كانت القصيدة قديمـــة أو معاصرة " إن الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم، ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر و آخر ،كما أن الشعر الحديث يختلف عن القديم في طريقة استخدامه للصور."[1]

و الشاعر المبدع هو الذي يحسن صياغة تجربته الشعرية في تشكيلات جمالية زاخرة بالصورة الجميلة و الجديدة ،وما نجاح الشاعر إلا دليل على تجسيد شاعريته و نقلها في صور شعرية معبرة و متميزة، لذا لا بد من استقراء مجموعة من النماذج الشعرية القديمة و الحديثة للتعرف على القيم الفنية و الجمالية التي تنطوي عليها الصورة الشعرية .

I- النماذج التطبيقية القديمة

1- التشبيـــــــــه :

و هو أول الصور البلاغية، استخدمه الشعراء في بناء صورهم الشعرية ،و ذلك لأنّ التشبيه له القدرة على تمثيل المعاني و تجسيد الأحاسيس و تكثيف الدلالات ،و من هذه الصور ما نجده في قول الحارث بن حلزة :

و حَسبِتْ وقَع سيوفنا برَءَ وسهَمَ وَقْعَ السِّحَابْ عَلىَ الطَّرافِ المسْرجِ"[2]

استعان الشاعربأداة أخرى ساعدته على رسم الصورة التشبيهية، و هي الفعل " حسب كما يمكن الاستعانة بأفعال أخرى مثل الفعل " قال " في قول بشامة بن الغدير:

إذَا أقبَلتْ قَلتَ مَذْعُورَةٌ منْ الرِّمَدِ تَلْحَقٌ هَيفاَ ذَمُولاَ

و إن أدْبَرَتْ قلتَ مشْحُونَةٌ أَطَاعَ لهاَ الرِّيحٌ قِلْعًا جَفُــوْلاً "[1]

و إلى جانب الاستخدام الفني مع هذه الأفعال نجد أيضا أدوات التشبيه المعروفة مثل : كأنّ و الكاف ، و ها هو كعب يشبه ما تفتت من قطع الصرف الأحمر المتساقط على جاني الهودج بحبّ الفَنَاذِي اللّون الأحمر في قوله :

---

[1] . إحسان عباس ، فن الشعر ، ص193 .

[2] . مي يوسف خليفة ، القصيدة الجاهلية في المفضليات ،ص275.

[1] . المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

مَا أَنَسَ لاَ أَنْسَهَا وَ الدَّمْعُ مُنْسرِبٌ كَأَنَّهُ لُؤْلُؤُ فِي الخَّدِ مَحْـــــــدُورُ

فقد شبه الدمع المتسرب على خدّ المرأة باللؤلؤ ، و هما يتشابهان من حيث الشكل ، غير أن اللؤلؤ تتناسب معه الفرحة بجمال منظره و قيمته ، و الدَّمع المنهمر على الخد دليل على الحزن .

و قول كعب :

هَلُمَّ إِلَى ذُبْيَانِ إِنَّ بِلاَدَهَا حَصُوْنُ و إِنَّ السَّمْهَرِيَّ قَرُونَهَا "[2]

في البيـــــت صورتان تشبيهيتان، الأولى شبه بلاد ذبيان بالحصون التي تسبغ الأمـــن و الطمائنينة على الخائفين ، و الصورة الثانية شبه فيها الرمح بأنّه قرون هذه البـــــلاد و هو تشبيه بليغ : السمهري قرون ،كما نجد استعارة مكنية تصور لنا البلاد بالثور فحذف المشبه به و ذكر ما يلزمه و هو القرون .

و يظهر حرص شعراء الجاهلية على التشبيه من خلال استعماله و توسيع مجاله و تنويع أشكاله في التعامل مع أدواته، حيث أوردوه في أبيات متتالية ، و من مثل ذلك قول المثقب العبـــــدي :

و أَمْكَنَ أطرافَ الأَسِنَّةَ و القَنَا يعَاسيبٌ قودَ كالشّنَانِ خُدُودُهَا

تنبَعَ منْ أعضاءها وَ جُلُودِهَا حَمِيمًا وَ آضَتْ كالحَمَالِيج سودها

و طَارَ قثارِيُّ الحَديدَ كَأَنَّـــهُ نُخَالَةُ أَقْوَاعٍ يَطِيرٌ حَصِيدُهَـــــا"[1]

كما حاول الشَّاعر الجاهلي أن يصور لنا حياته من خلال الصور التشبيهية التي رسمها لنافي قصائده ، و من مثل ذلك :

لَيَالِي إِذَ تُصْبِي الحليمٌ بَدَلّهَا وَ مَشَى خَديلٌ الرَّجعٌ فيهِ تَقَاتُلٌ

وَ عَينِي مُهَاةٌ فِي صوَارٍ مرَادُهَا رياضٌ سِرتْ فيهَا الغُيُوثُ الهَوَاطِلُ

وَ أَسحَمَ ريَاُن القرُونَ كَأنهُ أَساوِدَ رمانُ السبَاُطُ الأَطَــاوِلَ

و تخطُو عَلَى بُرْدِيَتْيِن غَذَاهُمَا نمير المِيَاهُ و العيونُ الغلاَغـــــــلُ" [2]

---

[2]. كعب ، الديوان ، حققه و شرحه و قدم له الأستاذ فاعور ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان، 1997،ص184.

[1] . مي يوسف خليف ، القصيدة الجاهلية في المفضلات ،ص279.

[2]. المرجع نفسه ،ص282.

و من خلال هذه المقدمة الغزلية تطل علينا صور متتالية، حيث شبه الشاعر عيني صاحبته بعيني بقرة ترعى في رياض معشبة ،ثم يشبه شعرها الأسود المضفر الطويل بحيّات سود تتحرك في الرمال، ثم بعد ذلك يشبه ساقيها الممتلئتين بسياق البردى الذي ينمو في جدول تناسب مياهه بين الشجر.

و بما أن الصورة التشبيهية تعد من أهم الوسائل الفنية التي ساعدت الشعراء على تصوير الكثير من المعاني و نقلها إلى نفس المتلقي ، فلا عجب أن نجدها عند شاعر الرسول صلى الله عليه و سلم " حسان بن ثابت ، و من مثل ذلك قوله :

نَبيٌّ أتانَا بعَد َيأسٍ و فتْرَةٍ منْ الرُّسُلِ و الأوثَانِ في الأرضِ تعبُدُ

فأمسَى سراجًا مستنيرًا و هاديًا يلوحُ كمَا لاحَ الصَّقيلُ المهنـــــدَ "[1]

نلاحـــــظ أن مجيء الرسول كان في فترة انقطعت فيه الرسالة وكثرت فيه عبادة الأصنام فبعثته هي بمثابة السراج الذي يستضاء به أو مثل الشمس ، أما في البيت الثاني فنرى أن حسان بن ثابت قد شبه الرسول و هو يلوح من بعيد بالسيف الصقيل المهند الذي يرى لمعانه.

و من براعة التصوير والمبالغة ما قاله حسان بن ثابت و هو يفتخر بجيش المسلمين:

وَرِثْنَا مَسَاكِنَهُمْ بَعْدَهُـــــــــمْ وَكُنَّا مُلُوكًا بِهَا لَمْ نَـــــــــرِمْ [2]

فالصورة التشبيهية هنا وَضَّحَت المعنى و بيّنته ، في قوله :كُنَّا ملوك أي كُنَّا كالملوك في السيادة ، و حين ورثنا مساكن أعدائنا بفضل قوتنا أصبحت ملكا لنا فجعل الشاعر من المسلمين أشباه الملوك في امتلاكهم لمساكن أعدائهم.

كما برع الشعراء في استخدام التشبيه البليغ ، و من مثل ذلك ما قاله خالد بن الوليد :

أَضْرِهُمْ بِصَارِمٍ مُهَنَّدٍ ضَرَبَ صليبٍ الدين هادٍ مهتدِ [1]

---

[1] . حسان بن ثابت الأنصاري ، الديوان ،شرع عبد الرحمن البرقوقي ، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع ،بيروت ،1980،ص135.

[2] . المصدر نفسه ،ص431.

[1] . الصورة الفنية في الشعر الفتوحات الإسلامية ، في عهد الخلفاء الراشدين ، يحي أحمد رمضان غبن ، رسالة ماجستير ،كلية الأدب، غزة ،2011،ص74.

و الصورة هنا عبارة عن تشبيه بليغ حيث شبه ضربه للأعداء بضرب صليب الدّين، غير أن هذا التشبيه جاء ضمن أسلوب خبري يهدف من خلاله إلى الاعتزاز بالنفس و الفخر على الأعداء.

و يقول القعقاع :

سرنا إلى حمصٍ نريدُ عدوهَا سيَر المحامي منْ وراءَ اللاهْفِ[2]

فالقعقاع يشبه سير جيوش المسلمين في المعركة بسير الرجل المحامي القوي الواثق بنفسه الذي يدافع عن الرجل الملهوف .

ونجد الشاعر عمرو بن الطفيل يصور نفسه بالأسد المقدام في ساحة المعركة ليشجع قومه على القتال في قوله :

قدْ علمتْ أوسٌ و يشكِرَ تعلمَ أنِّي ذاَ الأبيضَ لوماً مظلْـــــمِ

و غرّدَ النّفس و فرّ الأيهَـــــمُ أنيّ عفْرٌ فِي الوقاعش ضيغم "[3]

و من الصور التشبيهية التي امتازت بالجمع بين شيئين في قول الكميت :

و تَكوُنَ ريقتها إذَا نَبَهْتهَا كالشَّهْدِ أوْ كالسلَافةِ الجريـــَـال[1]

فالشاعر يشبه ريق المرأة بشيئين جمع بينهما عندما شبه ريقها مرة بالعسل ومرة أخرى بالخمر، وبذلك جمع بين عنصرين ذوقيين حاول من خلالها إبراز الصورة الذوقية القائمة على التشبيه الحسي الذي زاد قيمته جمالية على صورة المرأة.

و في العصر العباسي دخـــــل عنصر الحداثة في صورة الشعراء مما أدى إلى توسيع آفاق خيالهم، فأصبح خيالهم خصبا، و من مثل ذلك صور بشار التي برهنت على قدرته الفائقة في الإبداع و توضيح الصور الشعرية ، حيت يقول :

وَدَعْجَاءَ المحاجرَ منْ مَعَدّ كَأَنَ حديثِهَا ثَمْرُ الجِنـــَـــانِ

و إِذاَ قَامَتْ لمشيتهَا تَثَنّتْ كَأَنَ عظامَهَا من خيزرانُ"[2]

---

[2]. ابن منظور ، مختصر تاريخ دمشق ، ج 21 ، تح ، روحية النحاس ومحمد الحافظ ، دمشق ، دار الفكر ، 1990 ،ص90.

[3] . المصدر نفسه ، ج3 ، ص 388.

[1] . شعر الكميت بن زيدان الأسدي ، 2 جمع و تح داوود سلوم ، مكتبة الأندلس ، شارع المتبني ، بغداد ،1969 ، ص52.

[2]. العربي حسن درويش ، الشعراء المحدثون في العصر العباسي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1989م ،ص.48

وظـــــف بشار التشبيه في صورة جديدة ، إذ شبه المرأة في البيت الأول بثمر من الجنة و في البيت الثاني شبه حركاتها عندما تنثني بالخيزران اللّين ، فهو لم يشبه المرأة و إنما صور لنا حركتها حينما تقوم بأن عظامها من الخيزران تتـــــثنى كالغصن اللّين .

و من صور أبي النواس الرائعة التي تتضح فيها قوة تصويره للأشياء وسهولة اللفـــــظ و استخدام لغة الحديث اليومية المألوفة في قوله :

كَأَنَ صَفَاءَ الدَّمْعِ فِي ساحِ خِدِّهِ حَكَىَ الدُرَّ مَنْثوراً عَلَى ورْقٍ نَضْرِ

فيَا نورَ عينِي لوْ كفَفْتَ منْ البكَا و نَادَيْتُ من أبكاكِ قام مَنْ القَبْـــــر[3]

يشبه أبو النواس صفاء الدمع و هو على الخدّ بالدرّ الذي ينتثر على الوجه النضر فمن خلال قراءتك تشعر برقة الألفاظ وجودة الوصف.

و قوله :

الخَمْرَ تفاح جزَى ذائبـــاً كذلـــــكَ التفاحَ خمرُ جمـــــــــــدَ

فإشربُ علىَ جامد ذَاذَوْبَ ذاَ ولاَ تَدَعْ لذَّةٌ يْومٍ لِغـــَـــــــــــــدِ "[1]

شبـــــه أبو النواس الخمر بالتفاح و التفاح بالخمر ، غير أنّ الأولى سائلة و خمر التفاح جامدة ، وهما لا يختلفان في اللّذة ،و هي عبارة عن صورة فنية من التشبيهات البليغة و هذه الصورة تدل على قدرة الشاعر في التصوير و إطلاعه على ثقافة عصره.

ثم يأتي البحتري ،وقد كانت صوره قائمة بذاتها، و هي تكتسب قوة التأثير من كونها مستمدة من معطيات حسّية ، و من ذلك قوله :

فَقُلْ لبنِي الضَحَّاكِ مَهْلاً فإنَّني أَنَا الأفعوانُ الصَّلُّ و الَضيْغَمُ الْـــــــوَرْدُ [2]

شبـــــــه الشاعر نفسه بالأفعى الدّاهية والأسد الشجاع ، وهي إشارة للفخر بنفسه .

---

[3] . المرجع نفسه ، ص82.

[1] . أبو النواس ، الديوان ، تح ، أحمد عبد المجيد الغزالي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 182، ص84

[2]. البحتري ، الديوان 2 ، ص741

ونجد نمطا آخر من أنماط التشبيه ،و هو التشبيه المفرد ، و من ذلك قول البحتري في المدح :

دنُوَتْ تواضعا ، وبعدَتْ قدراً فشأناكَ انخفاضُ و ارتفـــــاعٌ

كذلك الشَّمسُ تبعد أن تسامَى و يدنو الضَّوْءَ منهاَ والشُعَاعُ"[1]

شبه الشاعر ممدوحه بالشمس ، و هي في البعد عالية ، كذلك الممدوح هو بعيد في علو مكانته و قدره قريب في عطائه .

و قد برع ابن المعتز في صنع الصور و التشبيهات ، و لننظر إلى صورة الليل و هذا الوجه الحبشي في قولـــــه :

قدْ أغتدي و الليلُ في مآبه كالحبشيَ فرّ منْ أصحابـــــــهِ

و الصُّبْحَ قدْ كشفَ عن أنيابهِ كأنَهُ يضْحَكُ من ذهابـــــهِ "[2]

و يقول ابن المعتز :

كأناَ وضوءَ الصبح يستعجلُ الدّجَى نَطِيُر غرابًا ذاَ قوادمَ جـــــونُ. "[3]

فقد جسّم اختلاط الظلام بالضياء في ذلك الغراب صاحب القوادم ، و هي صورة ظريفة و لكي يضبط لنا صورة الغراب ضبطا دقيقا أعاد تصويرها في قوله :

فكابدنَا السّرىَ حتّى رأينَا غُرابَ اللّيْلِ مقصوصٌ الجنـــــاحِ"[4]

عبر الشاعر عن القصر الذي يصيب أطراف اللّيل بهذا القصّ الغريب لجناح الغراب فأراد أن يفصل في صورة الغراب بأكثر مما صنع في البيت السابق .

2/ الصورة الاستعاريـــــــة :

و لما كان للصورة مثل هذا الدور في البناء الشعري للقصيدة، و مثل هذا الاهتمام في التعبير عن عواطف الشاعر و أفكاره و حالته النفسية و تجاربه ، سنحاول استقرائها من خلال التصوير الفني المستفاد من الإستعارة التي أثرت القصيدة الجاهلية ، و تقدمت بها نحو إكتمال الصورة الفنية و نضجها .

---

[1] . البحتري ، الديوان ،62 1247.

[2] . ابن المعتز ، الديوان ، دار صادر للطباعة و النشر ، بيروت ، 1961 ، 86.

[3] . المصدر نفسه ، ص440.

[4] . ابن المعتز ، الديوان ، ص 138.

فمن الاستعارات قول سلامة بن جندل في وصف رماح قومه :

زرقاً أسنتهَا حمرًا مثقفةٍ أطرَافهنِ مقيل لليعاسيبَ[1]

في هذا البيت جعل رفع رؤوس الرؤساء على أطراف الأسنة من باب التكريم لهـــم و هو سخرية و تشهير بهم ، ثم جعله من باب المقيل لأن الرؤساء تهيئ لهم الأمكنة الحسنة التي تليق بهم ، ثم تعريض رؤوسهم لحرارة الشمس سخرية و تهكم بهم و في نفس الوقت فخر وتهديد لأمثالهم ، أما كلمة" يعسوب " فهي استعارة أخرى حيث شبه الرؤساء برؤساء النحل ، و هي كثيرا ما تقع على أطراف الأسنة لارتفاعها و لما يبقى عليها من أثر الدم فهو مكان لا يصله إلا الرؤساء .

و حاول الشعراء إضفاء صفات جديدة للدوال اللّغويّة المشكلة لصورهم و من مثل ذلك قول أوس :

فلَمْ أر يوماً كانَ أكثرُ باكيًا ووجَهَا ترىَ فيهِ الكَآبَةَ تجنبُ" [2]

الصورة الاستعارية في عجز البيت (ترى فيه الكآبة) حيث جعل من الكآبة و هي مجرد إلى صورة محسوسة من خلال شيء مادي مرئي ، إذ نرى الكآبة في وجود القوم و أثرها عليهم .

و قول كعب :

لأيَ زمانٍ يخبأ المرءِ نفعهُ غدًا فغدا و الدهّرٌ غادَ ورائـــحُ[1]

فالاستعـــــارة تكمل في قوله : و الدّهر غاد ورائح ، صور الدهر و جسده في صورة الرجل الملح في مجيئه و رَواحه ، ومن الاستعارات التي ارتفع بها شعراؤها و ادخلوا فيها نوعا من التدقيق و الوصف البديع ما قاله عبدة بن طيب في وصف النمام :

و اعْصُوا الّذِي يزجي النمائمَ بينكُمْ متنصحًا ذلك السَمَامُ المنقعُ

يزجِي عقاربَهْ ليَبْعَثَ بينكُمْ حرباً كما بعثَ العُروْقَ الأَخـــــدعُ "[2]

---

[1] . المفضل بن محمد بن بعلى بن سالم الضبي ،المفضليات ، تح أحمد محمد شاكر و عبد السلام هارون ، دار المعارف ، القاهرة ، 1963 ،(22-27)، ص123.

[2]. أوس بن حجر، الديوان ، تح محمد يوسف نجم ، دار الطباعة و النشر ، بيروت ، 1960 ،ص6 .

[1] . كعب الديوان ،ص 185.

[2]. المفضل محمد ، المفضليات ، 11-12-27 ،ص146

شبـــــه الشاعر النمام ونمائمه بالراعي الذي يسوق إبله أو غنمه ، و رعيته شبهها بالعقارب لتقبيح صورتها وبيان خطرها، ذلك لأنّ النّمام كلما وجد فرصة نشر الأكاذيـــب و الدعاوي الباطلة . و قد برع الشعراء في العصر الإسلامي في استخدام الاستعـــارات و توظيفها مما جعلها أكثر جمالا و إيحاءً ، و من مثل ذلك قول القعقاع بن عمرو :

و غداةُ فحلٍ قدْ شهدنا َمأقطا ينسي الكميَّ سلاحهُ في الدَّارِ [3]

شبـــه الشاعر المأقط و هو الضيق في الحرب بالإنسان الذي ينسى ، فحذف الإنسان و ترك صفة من صفاته و هي النسيان ، فجاءت على سبيل الاستعارة المكنية .

و يقول ضراربن الأزور :

لَقِينا َ يَوْمَ أليسَ و أَمْغَـــى و يوْمَ المقَرَ آسَادَ النَّهـــَـــــارَ [1]

لقد شبه الشاعر أعدائهم بآساد النهار، و ذلك لِيُبَيِنُوا قوة و صلابة العدو و شدّته في المعركة ، و إظهارها للناس ، فاستخدم الاستعارة في قوله : آساد النهار .

و قال عاصم بن عمرو في تصوير الحرب بالنباتات التي تلقح :

و فزنَا علىَ الأيَامَ و الحَرْبَ لاقحُ بجـــردٍ حسانٍ أوْ بِبُرْدٍ غوابـــــرِ

أبحنَا حَمَى قوْمٍ وَ كَانَ حماهِمُ حرمًا علىَ منْ رامَهُ بالعساكِرِ" [2]

شبه الشاعر أرض الفرس بالشيء المحرم الذي لا يمكن الإقتراب منه ، و ذلك ليبين قوة الفرس في الحروب ، غير أن المسلمين أصبحوا أَشَدَّ قوة وبأس من قوة الفرس .

و من الصور الاستعارية التي امتازت بالوضوح و الجمال ، قول الكميت :

أحلاَمُهُمْ أَمْ أحدثٌ الدّهرنوبَةِ لمرهفَةُ ألا تَجدُوا صقَالِهاَ

تؤاكلهَا الإبْطَال َحتىَ كأنَّما يرَوْنَ َمحاريث الغَريبِ نصالهَا "[3]

شبه الشاعر السيوف الصدئة بالمحارث التي لاَ فائدة منها سوى تحريك النّار لما فيها من عدم الفائدة ،و دلالة على التواكل و الضعف و الإبتعاد عن الشجاعة لأنّها سيوف غير مصقولة .

---

[3]. ابن عساكر ، تاريخ دمشق ، ج3، تح عمر العمروي ، دار الفكر ، بيروت ، 1995،ص 107.

[1]. صبحي أحمد رمضان ، الصورة الفنية في شعر الفتوحات الإسلامية ،ص82.

[2]. المرجع نفسه ،ص83.

[3]. شعر الكميت بن زيد الأسدي2 ، ص84.

و في قوله :

حفَضتْ لهُمْ جناحيِ مودَةٌ إلى كنفَ عطفاهُ أهْلَ ومرْحَبِ[1]

استعار الشاعر لمودته جناحين فحذف المشبه به و جاء بلازمة من لوازمه و هي حفضت ، و ليؤكد محبته لآل البيت التي لا تنفصل عنه كما لا ينفصل الجناح عن الجسد الذي يحويه ، فجاءت على سبيل الاستعارة المكنية .

و نجد أبو تمام يوظف الطبيعة في هذه الصورة الرائعة ، التي يصف فيها ممدوحه مالك بن طوق بالعطاء ، محاولا السموّ بالقارئ إلى البعيد :

نالَ الجزيرَةَ إمْحَالَ فَقلتْ لهمْ شيّموُا نداه إذَا ما البرقَ لَمْ يشُمُ "[2]

شبه الشاعر طلب العطاء من الممدوح بشيم البرق بمعنى انتظار نزول المطر ، ثم إشتق من الشم شيموا و يقصد بها أطلبوا ، فجاءت على سبيل الاستعارة التصريحيّة، حيث ربط العطاء و البرق بممدوحه ، و جعل كرم الممدوح كالمطر في السماء.

و من الصور الاستعارية التي غلب عليها الخيال في قوله:

قَمَرُ تبسم عن جمانَ نابتِ فظللَتَ أرْقُبُهُ بعين البَاهـــــتِ

مازَالَ يقصرَ كلِ حَسَنٍ دونهُ حتَى تفَاوَتَ عنِ صفاتِ الناعتِ

سجد الجمَال لوجههُ لما رَاى دهشَ العقولُ لحسَنهِ المتفــَاوُتِ"[1]

استعار الشاعر التبسم و هي صفة المرأة للقمر ، و جعله يبتسم ، ثم يقول : سجد الجمال لوجهه " جعل الجمال يسجد و هي صفة للإنسان .

و من الصور الاستعمارية المبنية على الخيال لتجسيد أفكار الشاعر ، ما قاله البحتري في مدحه لإسحاق بن إبراهيم :

و لو أنهُمْ ركَبوا الكَوَاكَب لم يَكُنْ لمجدهُمَ منْ أخذِ بأسِكَ مهربُ" [2]

---

[1] .شرح هاشميات الكميت ، تح داوود سلوم ونوري حمودي القيس، الفني ، مكتبة النهضة العربية ، بيروت ، ط 1 1985، ص47 .

[2]. أبو تمام ، الديوان ، ج3 ، شرح الخطيب التعزيزي ، تح محمد عبد و عزام ، دار المعارف 1964 ، ص134.

[1]. أبو تمام ، الديوان ، ج1 ، ص436 .

[2]. البحتري ، ديوانه 1 ، ص 761

جعل الشاعر للكواكب ظهرا يركبه القوم في قوله : " ركبوا الكَوَاكب " فاستعار الكواكب للدابة و حذف المستعار منه (الدابة) و ذكر شيئا من لوازمه و هو "الكوكب" و هي استعارة مكنية .

و قول الشاعر في وصف الروضة :

تضَاحِكُهَا الضُّحَى طورًا ، و طورًا عليهَا الغيثُ ينسجُم إنسجامًا"[3]

شبه الشاعر (الضحا) بالإنسان ، فحذف المشبه به (الإنسان) و ذكر شيئا من لوازمه و هو (يضاحك) ، فجاءت على سبيل الاستعارة المكنية لإثبات المضاحكة للضحا .

3/ الصورة الكنائية :

يعـــــد الأسلوب الكنائي من أهم الأساليب التي لجأ إليها الشعراء ، حيث تفنّنوا فيها و اختلفوا في تصويرها ،و أبدعوا في عرضها في أشعارهم، و ذلك للتعبير عن تجاربهـــم و توصيلها إلى المتلقي ،و يعتمد أسلوب الكناية على الخفاء، فالمبدع لا يلجأ إلى الدلالة مباشرة ، و إنما يلجأ إلى معنى تالٍ ورديف لها .

و من المواضيع التي تناولها شعراء الجاهلية الكرم و كثيرا ما ربطوه بالشجاعة و الشرف و أرادوا ربطه بهذه الصفات العظيمة لتشجيع المجتمع العربي عليه ، و من مثل ذلك قول الحُطيئة :

فنعِمُ الفتى تعشوُا إلى ضَوْءِ نارَهُ إذا الرِّيْحُ هبتْ و المكَانَ جديـــــبُ "[1]

تتمثل الكناية في قوله : تعشوا إلى ضوء ناره ،و هي كناية عن كرم الفتى ، فمن عادات العربي الكريم إيقاد ناره أثناء اللّيل ليهتدي بها السائرون ليلا، فيتزلون عليه ضيوفا.

و في صورة كنائية يمتدح امرؤ القيس أصحابه ، في قوله:

ثيابٌ بنِي عوفٌ طهارَى نقيةٌ و أوجههـــمْ عندَ المشَاهِدِ غِـــرَّانٌ"[2]

استخدم الشاعر الثوب كناية عن القلب ، و يراد بها طهارة النفس و عفتها و هي كناية عن نسبة ، لأن نَسَبَ الطهر للثياب يريد به الطهر الى صاحبه ، فطهارة الثوب كناية عن طهر صاحبه و عفته ، و الطهارة هنا معنوية و ليست حسية و المقصود بها طهر النفس .

---

[3] . المصدر نفسه م3، ص2021

[1] .الحطيئة ، ديوانه ، تح حمدو طماس ، دار المعارف للطباعة و النشر ، بيروت ،1992،ص164.

[2] .امرؤ ألقيس ، ديوانه ، دار بيروت للطباعة و النشر ، بيروت ، 1972 ، ص 169.

وقول سويد بن أبي كاهل في وصف سيفـــــــه :

وأمْلسَ هِنْدِيٍّ متىَ يعلُ حـــــدُّهُ ذُوي البيضِ لم تسلمُ عليهِ الكوَاهَل

إذا مَا عَداَ العَادي به نحو قرنـــهُ و قدْ سامهُ قولاً : فدتك المناصـــــــــلِ

ألستُ تقياً ما تليق بكَ الذُّرى و لا أنتَ إنْ طالتْ بكَ الكَّفَ نأكلُ

حسَامُ خفِي الجرَسُ عند استلالهِ صفيحَتهُ مما تَنْقِي الصَيَاقـــــــــلُ "[1]

من خلال هذه الأبيات وصف الشاعر حدّة سيفه و طيب معدنه في أربع كنايات .

الأولى : (لم تسهل عليه الكواهل) ، كناية عن حدّته قاطعا بتَّـــــاراً يتجاوز الرؤوس .

الثانية : كناية عن إعجاب حامله به .

الثالثة : كناية عن جودة حديده المصنوع ، حيث لا يؤثر فيه القتال و الضرب.

الرابعة : كناية عن ملاسته و حسن صنعه و جودة حديده.

و من الكنايات الغنية بالدلالات، ما قاله المزرد في وصف رمحه :

و مطْرِدٌ لدنَ الكُعوبَ كَأَنَّماَ تغشاهُ منباغُ مِنْ زَيْتِ سائـــــلِ

أصَّمُ إِذَا مَاهَزَّ مارتَ سراته كما ما تعبان الرمَاُل الموائل"[2]

من خلال البيتين نلاحظ أربع كنايات حول رمحه وخفتـــــه :

الأولى :(مطرد) كناي عن خفته و حسن عوده المصنوع منه .

الثانية : (لندن الكعوب) كناية عن لينها و حسن عوده.

الثالثة (أصم)كناية على صلابته و قوته .

الرابعة : (مارت سراته) كناية عن ميوله و اضطرابه لأنه مصنوع من اصلب و أجود الشجر .

و من كنايات الشنفرة في وصف المرأة : ما قالـــــــه :

إذاَ ما أمْسَى أب قرةَ عينهِ مآب السعيدُ لم يسل أين ظَلَّت"[1]

في البيت ثلاثة كنايات حول حسن هذه المرأة و أدبها :

الأولى :(أب قرة عينه) كناية عن سروره بها .

---

[1] . المفضل بن محمد ،المفضليات ، 46-49-18 ، ص99 .

[2]. المصدر نفسه ،50-51-18،الصفحة نفسها

[1] . المصدر نفسه ، 11-20-،ص102.

الثانية : (مآب السعيد) كناية لعظم حظه في كونها زوجته.

الثالثة (لم يَسَلْ أين ظلّت) كناية لحفظها لزوجها تِقته بها ، فهو لا يسأل أين ذهبـــــــت ؟ و أين خرجت؟ و كون الكناية لونا مهما من ألوان البيان لما فيها من توضيح لمغزى الشاعـــر و هدفه من الأبيات الشعرية ، وظفها شعراء صدر الإسلام بكثرة و من مثل ذلك كناية عمرو بن شأس الأسدي :

قتلنَا رستمَا و بنيهِ قسرَا تثـــــير الخيل َفوقهمْ الهيـــــالاَ "[2]

قول الشاعر (تثير الخيل فوقهم الهيالا) كناية عن ذلّ رستم و قومه من الفرس حيث نثرت الخيل الغبار فوق رؤوسهم ، فلا يستطعون إزالة الغبار من شدّة ذلهم .

و قول عاصم بن عمرو :

و فزنَا علىَ الأيامُ و الحروبَ لاقح بجرد حسَان أو ببردٍ غوابـــــــرِ "[1]

و هي من باب الكناية عن الموصوف ، فقد كنّى عن الخيل المشاركة في المعركة بالجرد الحسان ، و عن النوق التي تقل الرجال والمتاع بالبرد الغوابر التي تثير الغبار في المعركة.

و يقول حسان بن ثابت في وصف الرسول صلى الله عليه و سلم :

ماضٍ علىَ الهول ركاب لما قطَعُوا و إذَا الكمَاة تحاموا في الصنَاديد"[2]

فالكناية في قول الشاعر: ماض على الهول ، و هي كناية عن صفة الشجاعة ،لم يصرح بها لكنه أتى بلفظ يدلّ عليها، و جمال الصورة الكنائية يكمل في إخفاء المعنى و ستره .

و قد يأتي الشاعر بعدة كنايات مترابطة، و من مثل ذلك قول الكميت :

و منْ أكبَرِ الأحدَاث كانتْ مصيبةً علينَا قتيلُ الأدعيَاءَ الملحَّـــــبٌ

قتيل بجَنْبِ الطّف من آلِ هاشمُ فيالكَ لحما ليسَ عنه مذيـــــبَ

و منعفِرَ الخَدَّيْنِ مِن آلِ هاشِمُ أَ لاَ حبذاَ ذاك َالجبينَ المتـــــربُ

قتيل كأنَّ ألوانهُ النَّكدَ حولهُ يطفنُ بهِ شمَّ العرَانينَ ربربُ"[3]

---

[2] .يحي أحمد رمضان ، الصورة الفنية في شعر الفتوحات الإسلامية ، ص85.

[1] . المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[2] .حسان بن ثابت ، الديوان ، ص137.

[3] .شرح هاشميات الكميت ، ص84-85 .

فالشاعر من خلال هذه الصورة الحسية يصور لنا واقعة الطّف ، حيث سقطا الإمام حسن على أرض كربلاء ،مكنيا عنه (قتيل الأدعياء الملحب) و (قتيل بجنب الطّـــــف) و (منعفر الخدين و قتيلا)، أما البيت الأخير فينتقل الشاعر إلى الحديث عن نسوة آل البيت فشبههن بقطيع الظباء و هنَّ يطفن حولـــــــــه ، و وصف حالتهن بالشمـــــــــــوخ و الشجاعة من خلال كنايته عنهن ب (شمّ العرانين) .

و يقدم لنا الشاعر العرجي صورة إبداعية صور فيها محبوبته في قوله :

منُ كلِ صفراءَ مثْلَ الريمِ خرعبةٍ في ناصعَ اللَّونِ تحت الربطَ كاللّبنِ"[1]

كَنَّ الشاعر عن ترف محبوبته بـــ(صفراء) ، فهذه الصفرة التي نلمحها في لون بشرة الحبيبة ، دليل على طولِ مكوثها في مكان لا تتعرض فيه لأشعة الشمس الحارقـــــــــــة و تعطيرها بالطيب ، لأنها شابة ليّنة ناصعة البياض .

كما يصور لنا أبو تمام ممدوحه في قوله :

تعودُ تبسط الكّفّ حتَى لو أنَّهٌ تَنَاهاَ لِقَبْضِ لم تُطِعْهُ أَنَامِلُهُ[2]

فقوله :(تعود بسط الكَفّ) كناية عن كرم و عطاء ممدوحه، فكلمتا (تعود)و(بسط) هي دليل على الكرم المتواصل ، لأنَّ من عادات ممدوحه أن يبسط كفه.

و قولـــــــــه :

طاعناً منحر الشمَالُ مُتِيحًا لبلادِ العدّو موتًا جنوباً"[1]

كلمة : (طاعنا)كناية عن الغـــزو الشديد ، حيث يغزو بلاد العدو من ناحية الشمال فتأتيهم الموت من الجهة الجنوبية ، فكلمة طاعنا عبرت عن المعنى المراد و عن الحالة الشعورية لأبي تمام .

أما البحتري فقد كانت صوره قائمة بذاتها ،و هي تكتسب قوة و تأثيرا من كونها مستمدة من معطيات حسيّة ، و من مثل ذلك قولـــــــه :

جاءَ مجيء العيرَ قادتُهُ حيرةٌ إلى أهْرَتِ الشَّدْقَيْنِ تدْمَى أظافرهُ"[2]

---

[1]. العرجي ، الديوان ، رواية أبي الفتح عثمان بن جني (ت392هـــ) ،تح خضر الطائي ، رشيد العبيدي ، الشركة الإسلامية للطباعة و النشر ، بغداد ، ط1 ،1956،ص40.

[2] . أبو تمام ، ديوانه 1 ،ص30.

[1] . المصدر ،نفسه ، ص101 .

[2]. البحتري ، الديوان 2 ،ص 879.

قول الشاعر : (أهرت الشدقين) كناية عن صفة الأسد و عن خطره فّأهرت الشدقين يقصد بها واسع الفم ثم تدمى أظافره و هو لا يزال في حمى الإفتراس و نشوة الدم و حمار البحتري في حيرة من هذا الخطر .

و في قول آخر في المـــــــدح :

دنوتْ فقبلتُ النَّدى في يَدِ إمرئٍ جميلٌ محيَّاهُ بساطٍ أناملـــــــُه"[3]

قوله : " بساط أنامله " كناية عن صفة ممدوحة بأنه وافر العطاء و الكرم فكفّه منبسط .

و من الصور الكنائية التي فرضت حضورها في شعر الإلبيري قوله :

و إن جلسَ الغنيِ علىَ الحشايَا لأنتَ علىَ الكواكبِ قد جلستَا

و إنْ رَكِبَ الجِيادَ مُسَوَّمَاتٍ لأَنْتَ مناهجُ التَّقْوى رَكِبْنَا "[1]

تتمثل الصورة الكنائية في قوله :على الكواكب جلسنا ، و مناهج التقوى ركبنا هما كنايتان عن الرفعة و عظمة الشأن و جلالة القدر للعالم الفاضل .

و في صورة أخرى يصور فيها الشاعر نحول جسده في قولـــــــه :

أرى الإعصَار تعصرُ مَاء عُودي وَ قد مَا كُنْتَ ريَانٌ القضيَب[2]

الكناية في قولـــــه : كنت ريان القضيب، و هي كناية عن الشباب و الصحة و العافية فبعد أن كان شابا يافعا ، صار شيخا يابس العود ثقيل الحركة ، و شاحب الوجه .

4- الصورة المجازية :

اهتم القدماء بالمجاز و اختلفت آرائهم حوله ، فتنوعت اللغة و مصنفات البلاغة ، و كلّ هذا من أجل بيان وجوهه و تفصيل مسائله. و قد عمد الشعراء منذ القديم إلى استعماله في أشعارهم لماله من قدرة على تجميع أفكارهم و أحاسيسهم و إبلاغها للمتلقي ، كما يعد دليل على فصاحتهم و في هذا يقول ابن رشيق " العرب كثيرا ما تستعمل المجاز ، و تعده مفاخر كلامها فإنه دليل الفصاحة ، و رأس البلاغة ، و به بانت لغتها عن سائر اللغات "[3].

---

[3]. المصدر نفسه م 3 ،ص1614.

[1] .أبو إسحاق الإلبيري، الديوان ، تح محمد رضوان الداية ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، لبنان ،ط1،1976 ،ص46.

[2] .المصدر نفسه ، ص47.

[3] .ابن رشيق ، العمدة ، ص 265

و قد تجلى المجاز في أعمال الكثير من الشعراء القدامى و من مثل ذلك قول بشامة بن الغدير مخاطبا قومه :

فَإِنْ لَمْ يَكُنْ غَيْرَ إِحْدَاهُمَا فَسِيرُوا إِلَى الموْتِ سَيْرًا جَمِيلاً[4].

تتمثل الصورة المجازية في قوله : " سيروا إلى الموت " ، و عادة الموت لا نسير إليه لكنه يقصد السير إلى الحرب فسمى الحرب موتا و هو على سبيل المجاز المرسل باعتبار الموت إحدى نتائج الحرب فوضع المسبب مكان السبب ليزيد من جمال الصورة التي قدمها على الموت جعل السير إليها سيرا جميلا.

و قول حسان بن ثابت :

دِيَّارُ من بَنَي الحَسْحَاسِ قَفْرٌ تَعْفِيهَا الرَّوَامِسَ و السَّماء [1]

استخدم الشاعر في تعبيره مجازا للإشارة إلى سبب زوال الديار ، فجاء في لفظة " السماء " آخذا بعين الاعتبار المجاورة بين المطر و السماء ، لأن السَّماء هي سبب نزول المطر و بالتالي هي علاقة سببية فالشاعر لا يريد السماء و إنما يريد المطر النازل من السماء.

و قول الفرزدق في مدح الورد الحنفي :

وّ رُبَّ حَبِيبٍ قَدْ تَنَاسَيْتَ فَقْدَهُ يَكَادُ فُؤَادِي إِثْرَهُ يَتَلَهَبُ

أخي ثقة في كلّ أَمْرٍ يَنُوبُنِي وَ عِنْدَ جَسِيمِ الْأَمْرِ لاَ يَتَغَيَّبُ[2].

صوَّر الشاعر في البيت الأول القلب يلتهب و حقيقة الأمر إن الفؤاد لا يلتهب لكن صاحب القلب هو الذي يلتهب ، و هو مجاز و علاقته علاقة سببية.

و قول الأخطل في وصف المطيَّةِ :

و لمَا رَأَيْتُ الْأَرْضَ فِيهَا تَضَايقُ رَكِبْتُ عَلَى هَوْلٍ لِغَيْرِ أَوَانٍ[3].

جعل الشاعر من الأرض إنسانا يصاب بالخوف و الضيق لأنها عادة الإنسان فهو الذي يصاب بالضيق و الخوف ، وقد أسند نوعا من المجاز العقلي و علاقته المكان (الأرض).

---

[4] . المفضل بن محمد ،ص 59.

[1]. حسان بن ثابت ، الديوان ، ص 58

[2] . الفرزدق ، الديوان ج1 ، تح : علي فاعور ، دار العلمية ، بيروت ، ط3 ، 2010 ، ص 72

[3] . الأخطل ، الديوان ، تح : راجي الأسمر ، دار الكتب العربي بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1992 ، ص 11

و قول العرجي عند رؤية حبيبته و أهلها يرحلون عن الديار :

فلما أَنْ رأيتَ المكثَ عُجْزًا وَ أَنَّ عُلَيَّ في سَفَرٍ مَسَارًا

و أَنَّ الحيَّ مَاعَجِلوُا بِبَيْنٍ وَ تَرْكِ بِلاَدَنَا إلاَّ ضِرَارًا

ثَوَى جسدي ، و شَيَّعهم فؤادي و عيني ما تجف لهم غزارًا[1].

لما رأى الشاعر حبيته عُلَيَّة و أهلها يهمون بالرحيل عجز عن الحراك و راح بخياله يصور لنا هذه الصورة المجازية ليعبر عن مكنونات نفسه فحين أبصر الحبيبة و أهلها يسيرون مغادرين ديارهم خرج فؤاده معه ليودّعهم و يخبرهم أنّ بعده عن حبيبته سيسبب له الموت ، كما أنّ عينه رفضت أَنْ تتوقف عن ذرف الدموع ، حتّ أَنك تحسبها مطرا غزيرا لشدة آلامه.

و قول المتنبي :

صَحِبَ النَّاسَ قبلنا ذَا الزَّمَانَا وَ عَنَاهم مِنْ أَمْرِهِ مَا عَنَانَا

وَ تَوَلّوُا بِغُصَّةٍ كلّهم مِنْ ـــــهُ وَ إِنْ سُرَّ بَعْضُهُم أَحْيَانَا [2]

يتمثل المجاز في البيت الثاني حيث أسند الشاعر السرور للزمان ، و الزمان هو أمر معنوي ندركه بالعقل ، لذلك جاء إسناد السرور إسنادا مجازيا علاقته زمنية.

II- النماذج التطبيقية الحديثة

تمثل الصورة الشعرية معيارا فنيًّا في دراسة الشعر باعتبارها قيمة جمالية فنية ،و هي من أكثر المصطلحات تداولا في دراسة النص الشعري الحديث ، لما لها من تأثير في بنيته، و هذا ما سنحاول دراسته في نماذج تطبيقية مختلفة لشعراء معاصرين.

و من جمالية الصورة التي تقوم على علاقة المشابهة ما ينقله إلينا الشاعر أبو ريشة في قولـــــه :

وطنٌ أذابَ علىَ هواهُ شبابهُ و حياة بالمأثُورِ من أشعارهِ .

فكأنَه من نِيلِهِ لفراتـــــه حَمَلَ تجاذبهِ يدا جـــــزارِهِ"[1]

---

[1] . العرجي ، الديوان ، ص 135

[2] . المتنبي ، الديوان ، ص 474

[1] .عمر أبو ريشة عمر ، الأعمال الشعرية الكاملة ، جمع عمر شلبي ، دار العودة ، بيـــروت ،ط1 ، 2008 ص52 .

جعل الشاعر القارئ أمام مشهد تصويري ممزوج بالخيال و العاطفة فاستعمل الأداة كَأَنَّ ليشبه بلاد الأمة العربية بالحمل الذي يقع بين يدي جزار فيقطعه و يقسمه قطعا. و هذا ما يحدث للأمة العربية بالضبط.

كما يعتمد شاعرنا على التشخيص في رسم صوره الإستعارية ،و من مثل ذلك ما قاله في مقطوعته الشعرية التي تحمل عنوان " إفرست " .

إلَيْكَ غَيْرَ الظَّنِ لاَ يرتقي يَاعَاصِبَ الغيَمِ على المفرقَ
لأنْتَ مجلىَ الأرضِ في شوقِهَا إلىَ البَعيدِ المُتْرَفِ الشـــيقُ
غازلها نجمٌ ، غويٌّ السنَـــا و هَزَّهَا منْ خَدْرهَا الضيّــقِ.
فانتفَضَتْ تَهْتِفُ :يـــاخصَرَهُ قَرّبَ، و يا وِجْدِي به : طـــــــوّق
فكنْتَ مِنْهَا الْيَد مُمتَـــدَّة و لَم تَزَلَ ممتدَّةً .. يا شقِي ! "[1]

من خلال هذه الأبيات يصور الشاعر قمة " إفرست" بيد الأرض ، فالأرض هي المرأة التي مدت يدها إلى السماء شوقا للنجم الذي غازلها، فكانت هذه المرأة تحاول أن تحضن و تعانق النجم، فقدم لنا الشاعر الصورة ببراعة ووجد سببا لإرتفاع قمة إفرست من خلال تصويره.

ويلعب الشاعر دورا هاما في التقريب بين أطراف الصورة في القصيدة الحديثة فيكشف العلاقات بينهما بروحه و خياله، و من مثل ذلك قول الشاعر إبراهيم ناجي في قصيدته العـــــــودة :

موطنٌ الحسنِ توى فيه السَّأم و سرت أنفاسهُ في جـــوّهُ
و أَناخ اللَّيْلَ فيه و جثـــُم وَ جرتْ أشباحُه في بهـــَوِهِ
و الْبلَى أَبْصَرْتَهُ رَأىَ العيَان و يداهُ تنسجَانَ العنكبـــوتِ
قلْتَ ياويحك تَبْدُو في مكانٍ كُلَّ شيءٍ فِيهِ حَيٌّ لا يمـــوتَ
كل شيء من سرورُ حزنِ و الليالي من بهيجُ و شـــــج
و أنا اسْمَعَ أقدام الزَّمَـــــن و خطاَ الوحْشَةِ فوقَ الدَّرَجِ "[2]

---

[1]. عمر أبو ريشة عمر ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 126 .

[2] .إبراهيم ناجي ، وراء الغمام ، الطبعة دار العودة ، بيروت ، 1973 ، ص20.

عرض لنا الشاعر مجموعة من الصور تتباعد عناصرها في الحسن إلى مدى بعيد إلاَّ أن الشاعر بواسطة خياله قرّب بينها و كشف العلاقة الكامنة التي تتجاوز الحواس فجمع بين السام و هو معنى ذهني مجرد وبين حركة الثواء ثم بينه و بين الأنفاس و هي من ميزات الكائنات الحية ، و بواسطة التقريب شخص هذا السأم في صورة كائن حي .

كما أن الليل هو معنى ذهني مجرد ، قرب بينه و بين حركة الجثوم تخص الكائنات الحية فجَسّدَه و جعل له أشباحا تجري في أنحاء البيت المهجور،و جسد البَلىَ حقيقة شاخصة أليمة بحيث نكاد نراه من قول خلال الشاعر و يداه تنسجان الخيوط العنكبوتية ، كما نكاد نسمع الزمن مع شاعرنا ووقع أقدامه في الممرات، و الوحشة خطاها ثقيلـــة و هي صاعدة على السلم فالشاعر جسد الخواطر المجردة التي يشعر بها في صورة حيّة مشخصـــــة و هذا يدل على قوة إحساسه بهذه الأحاسيس .

و قد استخدم شاعرنا خليل مطران الصور الشعرية في قصائده لما فيها من قوة التعبير و دقة التصوير ، و من مثل ذلك ما قالـــــــه:

ليبتسِم في محيَّاكَ الرّجاءُ ويبرقٍ في أسرتكَ الهنـــاءُ

و طيبي بالشَّبابُ كما يرجىَ عفافكَ و الطَّهارَةُ و الإباءُ"[1]

تتمثل الإستعارة في قولـــــــه : ليبتسم في محيّاك الرجاء، شخص الرجاء و جعله إنسانا يبتسم و يهنئ ، فحذف الإنسان (المشتبه به) و ذكر شيئا من لوزمه و هو الإبتسام فجاءت على سبيل الإستعارة المكنية .

و من الكناية عن الصفة عند مطران قولـــــــه :

يامنْ يحمّلني تكا ليفَ الشَّبابُ أرفقَ لوهـــــــني

زمني تولىَّ و الأولَى عُمروه من صَحْبِي ، فَدَعْـــــني

وَلىَّ الرّبيع وجَفَّ عُو دِي وانْقَضَى عهْـــــــدُ التَغَنـــي

و عَدِمْت لذاتِ الرؤىَ و عدمَتْ لذاتِ التّمـــــــــني"[1]

---

[1] .خليل ، ديوانه ج1 ، الناشر دار الكتاب العربي ، بيروت ،ط3 ، 1967 ، ص19.

[1]. المصدر نفسه ج3 ، ص337 .

في البيت الثالث كناية في قولـــــه : ولىَّ الرَّبيع و جف عودي ، و هي كنايه عن ضعفه الناشئ من تقدم العمر، و جف عودي كناية عن عدم القدرة على العمل بموسيقى الشعر و يمكن أن يكون العود قد جفّ على سبيل الحقيقة ، لأنّ الكناية لا تمنع من إِرَادِ المعنى الأصلي و يقول الشّاعر محمّد العيد آل خليفة :

يَا لَيْلُ طَلَتْ جَنَاحًا مَتَى تَرِيني الصَّبَاحَا
يَا لَيْلُ أَسْرَفْتَ بَرْدًا و ظُلْمَةً و رِيَاحًا
أطفئ حُرُوبَكَ عَنَّا و لاَ تزدها لُقَاحًا
نَفْسِي إلى الفَجْرِ تَاقَتْ مَتَى أَرَى الفَجْرَ لاحَا[2]

لجأ الشّاعر إلى الرّمز خوفا من بطش و شّر الاستعمار فرمز له باللّيل الأسود و رمز للحريّـــة و الاستقلال بالفجر و الصّباح ، ثم رمز لأعمال المتسلط من القهر و الظلم و القمع و التقتيل بالبرد و الظلمة و الرّياح .

كما اعتمد الشّاعر العراقي محمد المهدي الجوهري الرمز أسلوبا فنظم قصيدة تناول فيها الثّورة الجزائريّة ، و عبّر من خلالها عن رفضه للأوضاع في العراق فحثّ الجزائريين على محاربة الإستعمار و طرده ، في قوله :

خُذِي الوَحْشَ مِنْ ظُفْرِه و انْزَعِي و من نَابِه حردًا واقْعلي
دعيه يذق ما أذاق الشّعُوب من الهول و الفزع الأفظع
و يشقي مرارته و أمْضَغِي و سوء قَرَارَتِه فاجْرَعِي
صُمُودًا جزائر لا ترهبي شَذَاة الصُّمَّود و لا تَقْرَعِي
جزائر أسطورة حُلْوَةٌ بشمس يرد على يوشع
لك الويل فاجرة عَلَّقَت صليباً لمسيح على المخدع[1]

فالمسيح يرمز للاستقامة ، و الفاجرة يقصد بها فرنسا ، و يسوع الذي ردّ الشّمس هو رمز للأمل ونجاح الثورة .

---

[2] .محمد العيد آل خليفة ، الديوان ، ص 45-46

[1] .محمد المهدي الجوهري ، الأعمال كاملة ، درا الحريّة للطباعة و النشر بغداد ، 2001 ، ص 749

و اتخذ الشاعر حسب الشيخ جعفر من الكوز رمزًا للريف البدائي ، و هو خلاص من عالم البوار ، فيتحوّل الكوز إلى رمز للنقاء و الأصالة و الطفولة ، فهو في نظر الشّاعر بديل لعالم العقم الذي يسيطر على قلبه :

و أَمُدُّ حَبْلاً من رمادِ يدِي يا مَطَرَ النّسيم إلى يَدَيْكَ

لِأَحسَّ في شَفَتِي رَعْشَةَ وِجْنَتِكِ

لَمْحًا من الماضِي ، حَرَارَة خبز أمّي

وَهج بَسْمتها الحنون

أو دفء قبلتها ، و همس صلاتها في فجر عيد

أمطر على شفتِي يا كوز الفخّار

و اهبط على قلبي على الأرض البوار[1]

و اعتمد الشاعر جمال قعوار الرمز في قصيدته قائلا:

العَقْرَبُ تمتطي ظَهْرَ الضِفْدَع

لِتَعْبرَ الجدولَ

لَسعَتْهَا

فقالتِ الضِّفدعُ : سَنَغْرَقُ مَعًا

قَالَتِ العقربُ أَجَل فَهَذَا هُوَ طَبْعِي[2]

من خلال قول الشّاعر ندرك أن النّاس أصناف ، و من هذه الأصناف الّتي تحدّث عنها الشّاعر الّذين يتّصفون بالمكر و الخديعة و يتمنّون زوال النّعمة أو الخير على الجميع حتّى على أنفسهم.

و يمكن التفكير الحسي في الصورة الشعرية بتغلغل الشاعر من خلال أحاسيس في طبيعة ليترجم نفسه ، فهو من خلال هذه الترجمة يكشف لنا أسرار الطبيعة ،ومثل ذلك قول الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدة له بعنوان (حلم ليلة فارغـــــة):

وبعْدَ صمت لم يطلُ

الطائرُ الأخضر طارَ

---

[1] . عناد غزوات ، مستقبل الشّعر ، دار الشؤون الثقافية بغداد ، 1994 ، ص 84

[2] . جمال قعوار ، ديوان شجون الوجيب ، مؤسسة الأسرار عكا ،1998 ، ص140

الغصْنَ مازالَ بِسحره يميلُ
كَأَنَّهُ ما غادر الغصنِ و لا اختفىَ
كَأَنَّ نجمةً حقيقةً تدورُ
كَأَنِنيّ أحسُّ رحلة العصيرُ
و هو يسيرُ في شرايين الزّهرُ
كأنّني شجيرةٌ منْ الشجر
مرّت بها الأمطارُ
فسارَ في أعماقها حلْم الثمرُ
و انحلت الإسرارِ
بعد طفولة طويلة ، بعدَ انتظارِ "[1]

ذكرالشاعر الطائر الأخضر و هو رسول محبوبته أفضى في صمته برسالته ، ثم طار إلى الغصن ، و هو يحس في نفسه رحلة العصير ، فهي رحلة الحياة إلى الجماد ، رحلة الدّم في الجسم حيث ينشط و يغذي كامل أعضاء الإنسان ، فهذه حركة لا نراها بالعين لكننا نحس بها لذا أراد الشاعر أن يبين لنا أن الطبيعة تتضمن أحاسيس تصحبها حركة ، و ما رحلة العصير في شرايين الزهر إلا بَاعثا على الحركة والتفتح فنحن نرى الزهر يتفتح لكننا لا نفكر عادة في تلك الحركة الداخلية التي تحدث و انتهت بتفتح الزهر، لذا نقل إلينا الشاعر رحلة العصير في الشرايين و هي رحلة الدّم في شرايينه محاولا ترجمة إحساسه الغامض من خلال الطبيعة.

كما اهتم الشعراء المعاصرون في اليمن بالصورة الشعرية ،و قد حفلت دواوينهم بها و من نماذج هذه الصورة " قصيدة " " قالوا قدرا" لسعيد محمد البطاطي ، و تدور قصيدته حول فكرة واحدة و هي الإخلاص للوطن من خلال أفراده بالعمل و السعي ، في قولـــــه :

وحمَلت وجهك في يديِ
فسمعَت في الأعماقُ
زغرودة العصِافيرُ

---

[1] .عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره ،ص158.

علىَ أعتابُ عينيكَ "[1]

اعتمد الشاعر على صورة جزئية سمعية ، جسد فيها حبه الكبير لوطنه ، فهذه الصورة موحية و معبرة بالتوحد الكامل بين الشاعر و الوطن و السلام ، و الشاعر يسمع زغرودة العصافير و هي على أعتاب عيني المحبوبة ، و هذا هو الجديد في هذه الصورة .

أصبح من الممكن للحواس أن تتراسل، فتأخذ كل حاسة منها ما من تختص به الأخرى فيشكل الشاعر صورة موحية عميقة في دلالتها ،و من مثل ذلك ما قالـــــه الشاعر السوداني محمد المكي إبراهيم :

رياحكَم ماسخةَ عجوزُ
في بلديِ نعطر الهوَاء بالمديحُ
روائحَ الطعامُ و الضُّيُوف من بيوتنا تفوحُ
و الجارة التي يرفَ بالشباب وجْهَهَا الصبوحُ
ياعطرهَا الشفيفَ ينشق النهارَ من شذاهُ.
أواه لو لمرة أشمهُ ، أضمهُ أْلَمسَهُ أراهٌ
أواه لو تفيُد النازحَ الغريبُ آه "[1]

قول الشاعـــــــر : الرياح ، فهي مدرك حسّي باللمس إلا أنّه وصفها بأوصاف مدركات حاسة الذوق " ماسخة " ،و المديح و هو مدرك من مدركات حاسة السمع أصبح "يعطر الهواء " فوصف بأوصاف مدركات حاسة الشمّ ،و وصف العطر بأوصاف مدركات البصر " شفيف "و اللّمس في قوله : ألمسه ، أضمه ، فالشاعر وصف العطر بأوصاف مدركات حاستي البصر واللمس ، و بذلك أوجد علاقة جديدة بينه بين ذلك العطر في هيئة جديدة ، بحيث ضمه و لمسه ورآه و هي علاقات ذات طابع إيحائي .

كما استطاع الشاعر الحديث الجمع بين الأشياء المتناقضة ، عن طريق مزج المتناقضـــات و من مثل ذلك قول الشاعر " محمد إبراهيم أبو سنة في قصيدته " " أجلس كي انتظرك " :

---

[1]. أحمد قاسم علي أسحم ، الصورة في الشعر المعاصر في اليمن ، مذكرة ماجستير ، الجامعة الإسلامية إسلام ، أباد 1999 م، ص 55.

[1] .أحمد بابكر محمد ، الصورة في الاتجاه الواقعي في الشعر السوداني الحديث ، رسالة دكتوراه ، كليه اللغة العربية بالإسلام اباد ، 1999 -2000 م ،ص143-144.

أدخلُ وحدِي نصفُ القمرُ المظلمُ

تبلغنيَ في منغايَ رسالةٌ

يبعثهاَ الصيفَ القادمِ

يتساقطُ منها ثلجُ أســـــــودٌ"[1]

مزج الشاعر بين أشياء متناقضة ، فهو يمزج بين البيت الأول القمر بالظلام حين يصف القمر بالظلام،و يمزج البيت الأخير الثلج (البياض) بالسواد ، حيث يصف الثلج بالســـواد و يصير هذا المزج أكثر تركيبا و تعقيدا حين نعرف أن هذا الثلج الأسود يتساقط من رسالة يبعثها الصيف القادم ،و نحن نعرف أن الصيف يوحي بالدفء و الحرارة فالصورة تحمل مجموعة من المتناقضات و الثلج هو العنصر المشترك بينها ، كما أن هذا المزج يوحي بحالة نفسية خاصة يتحول فيها الضياء إلى ظلمة ، و هذا كله بسبب انتظار الشاعر لحبـــــــــيب أو شخص ، و كلما طال انتظاره زاد إحساسه بالوحشة و الشوق .

و إعتمَدَ الشعراء المعاصرون على التشخيص و هو "وسيلة تقوم: على أساس تشخيص المعاني المجردة و مظاهر الطبيعة الجامدة في صورة كائنات حية تحس و تتحرك و تنبض بالحياة" [2]. و من مثل ذلك قول الشاعر خليل الحاوي :

استرحمَ ما تحكيِ لعينهاَ

خطوطٌ الغيبِ في راحتيِ

و نجمُ عمريِ ما نوايا ضوئه السحيقٌ"[3]

قام الشاعر بتشخيص خطوط الغيب في راحته ، و جعل للنجم ضوءً ذانوايا ، و كل هذه السمات تعود للإنسان، لأنه ليس من خصائص الخطوط أن تحكي ، و ليس للنجم نوايا، فالشاعر شخص هذه الصورة وجعل الأشياء تحس و تنبض بالحياة .

و يمكن أن يأتي التشخيص معكوسا ، و من مثل ذلك قول الشاعـــــــــر :

وإذا نحنٌ عواميدَ من الملحٌ

---

[1]. محمد إبراهيم أبو سنة ، ديوان أجراس المساء ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1975،ص41.

[2] .علي عشري ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص80.

[3] .خليل الحاوي ، الأعمال الكاملة ، مطبوعات دار العودة بيروت ، لبنان ، 1972،ص 151.

مسوخُ من بلاهَاتَ السنينَ [1]

هنا الشاعر عكس التشخيص ،فقد تحول من كائن ينبض بالحياة إلى عواميد من ملـــــح و مسوخ مشوهة و هذه الكائنات لا تحس و لا تنبض بالحياة، و من خلال هذه الأبيات يشير الشاعر إلى قصة سيدنا لوط عليه السلام ، عندما خالفت زوجته أوامره و نظرت خلفها فتحولت القرية إلى عمود من الملح و أصبحت مسخا مشوها حسب ما جاء في الثوراة.

حاول الشعراء من خلال تشكيلهم للصورة الشعرية لفت انتباه القارئ ، و هذا ما قام به محمود درويش في قصيدته التي تمحورت حول الموت ، في قولـــــه :

أولا : و أريد أن أحيا ...

فلي عملَ علَى ظهْرٌ السفينةَ لاَ
لأنقذ طائرًا من جوعناَ أو منَ
دوار البحْرَ بل لأشاهِدَ الطوفَانَ
عن كثَّبٍ : و ماذا بعد ؟ ماذا
يفعَل الناجون بالأرْضَ العتيقة؟" [1]

ثانيا : و أنَا أريدُ ، أريدُ أن أحياَ ...

فلي عمَلَ علىَ جغرافيَا البركانِ
منا أيام لوطٌ إلى قيامةِ هيروشيمَا
و اليبَاب ُهو اليبابٌ" [2]

ثالثا : و أنا أريد ، أريد أحيا و إن
أنساكَ ... أن أنسىَ علاقتنَا الطويلةَ
لا لشيءَ ، بلْ لأقرأ مَا تدونهُ
السمَاراتِ البعيدة من رسائلُ " [3]

---

[1]. المصدر السابق ، ص83.

[1] . محمود درويش ، الأعمال الجديدة .رياض الريس للكتب و النشر ،ط2،2004، ص 480.

[2]. المصدر نفسه ، ص487 .

[3] . المصدر نفسه ، ص491.

في هذه المقاطع ثلاث صور،كل منها تختلف عن الأخرى ،و في نفس الوقت تعتبر مفتاحا للدخول إلى المقطع الثاني. و المقطع الثالث ، ففي المقطع الأول نجد صورة رمزية قصد بها الوطن ، و السفينة ترمز إلى عدم الثبات في مكان واحد مثلها مثل الأرض التي تركها تعاني من اللاستقرار ،أمَّا الصورة الثانية فنجد ها في المقطع الثاني حيث استهله بنفس الفعل .و الدلالة التي تحملها الصورة هي التأكيد على عدم الخضوع و الإستسلام ،بينما الصورة الثالثة فتعبر على ضرورة النسيان و التفكير في المستقبل .

أما الشاعر المعاصر بدر شاكر السياب فقد جسد رمز المدينة في شعره ، فمدينة " جيكور " كانت مسقط رأسه لذا حمّلها كلّ همومه ،و جعل لها عدة معاني فكانت تارة رمزا للضياع و للعذاب و تارة أخرى رمزا لهوية الشاعر، و من مثل ذلك قولـــــــه :

هيهَاُت ، أتولدُ جيكورْ
إلاَ منْ حضنة ميلادي
هيهَاتَ ، أينبثق النورَ
و دمائي تظلمَ في الوادي؟
أيزقزقُ فيها عصفورَ
و لساني كومَةَ أعوادَ"[1]

يتخذ الشاعر من مدينة جيكور رمزا للأمان الذي يبحث عنه بعدما ضاقت به السبل، لذا كانت مدينته رمزا للميلاد و البعث.

و يقـــــــول السياب :

جيكورْ ، جيكور ْأينَ الخبزَ و الماءَ ؟
الليلَ وافي و قدنام الادلآء
و الركبَ سهرانٌ من جوعْ و منْ عطشٍ
و الريحُ صرّ و كّلُ الأفق أصداءُ
بيداءَ في مداهَا ما بينَ به
دروبُ لنا و سماءُ الليلُ عمياءُ

[1] . بدر شاكر السياب ، ديوانه مج 1 ، أنشودة المطر ، دار العودة ، دط ، بيروت ،1971، ص412.

جيكورْ مدي لنا بابا فتدخلهُ

أوْ سامرينَا بنجمٍ فيهِ أضواءٍ"[1]

فجيكور في هذه الأبيات ترمز إلى أمل الشاعر في النجاة من الضياع في الظلمة التي تحيط به ، و الجوع و العطش، لذا فهو يستغيث بمدينته لعلّ وعسى تمدّه بيدها و تنير له دربه بِنَجمٍ ساطع من سمائه ، فيهتدي و يجد طريقه .

كما نجد الصورة الرمزية حاضرة في شعر الشاعرة نازك الملائكة لما لها من إيحاءات في ذهن المتلقي و نفسه ،و من مثل قولها في قصيدة " ميلاد نهر البنفســـــج " :

و تولد عندي القصيدة

كمولد فينوس من زبد البحر طافية مثل وروده

جدَائلهَا اشطرُ عائماتٍ

و أهدابهَا منْ حروفٍ و منْ كلماتِ

يوسَدَهَا الليلُ أهدابهُ و هواهُ و سهدهُ

و يمنحُها زبدْ البحر خدهِ

يرقُرق في وزَنهَا شفقا و ثلوجَا و زبدهُ

و يطعَمَ أبياتها بريق اللآلي"[1]

يحتوي النص الشعري على أربع تشبيهات : الأول و الثاني كاملا الأركان : كمولد فينوس من زبد البحر طافية مثل ورده ،أما التشبيهان الثالث و الرابع بليغان في قولها : جدائلها أشطر عائمات أو أهدابها حروف من كلمات – نلاحظ غياب أداة التشبيه ووجه الشبه غير أن علاقة المشابهة ليست قريبة،كما اعتدنا في التشبيهات ، أمّا الصورة التي يحققها المشابهان بهما " أسطر عائمات و حروف من كلمات لا تتم على أساس لفظي لأنّ المفهوم معمق في التجريدية و الرمزية ، فجدائلها ، الهاء تعود على الرمز الأسطورة فينوس و لا وجود له في الواقع ، إلا أنّه يرمز إلى الجمال ،و نفس القول يقال على على أهدابها غير أنه يمكن المطابقة بينهما لأن كليهما مؤنث جميل فمن خلال هذه الصورة الفنية بمفاهيم تجريدية عرضت لنا بطريقة حسية .

---

[1] . بدر شاكر السياب ، ديوانه ، أنشودة المطر ،ص422.

[1] . الملائكة نازك ، ديوان (يغير ألونه البحر) منشورات وزارة الإعلام بغداد ، 1977م، ص115.

كما استحضرت الشاعرة شخصية النبي إسماعيل عليه السلام و رحلته الشاقة في الصحراء ، و كيف استجاب له الله عز وجلّ في قصيدتها المعنونة بـــ " الماء و البارود " :

و قالتْ الرياحُ : إسماعيلَ
فردد البيتُ العتيق تحت حرّ الشّمْسَ إسماعيلَ

وانحنَتَ السَّمَاَء قَوسًا أزرقاً يَلثم ُإسماعيلَ "[1]

قامت الشاعرة بتشخيص الطّبيعة و حولتها إلى إنسانة حَيّه و ناطقة ، تحسّ بإحساسها و تتفاعل معها ، فالريح تنادي إسماعيل عليه السلام، فيجيبها البيت العتيق مرددا معها اسم إسماعيل ، تستجيب السماء لهما و تتحول إلى أم حنونة تعانق إسماعيل خوفا عليه من رحلته الشاقة في الصحراء.

تشكل الأسطورة روح الشعر و ملهمة الشعراء لما تضيفه في بنية القصيدة ، و قد تجلت في أعمال الكثير من الشعراء المعاصرين و نأخذ على سبيل المثال بدر شاكر السياب باعتباره أول شعراء الرواد في اِستخدام الأساطير ، في قصيدته سربروش في بابل :

ليعُودَ سَربروشِ في الدُّروب
في بَابِل الحزينة زمزمه
و يملأ الفَضَاء زمزمه
يمزّق الصّغار بالنيوب ، يقضم العِظَام
و يَشْرُبُ ْالقُلُوبَ
عَيْنَاه يتركَانِ فِي الظَّلاَم
و شدقه الرَّهيب مَوْجَتَان من مدى
تُخْبّئ الرَدَى
أَشْدَاقُه الرَّهيبَة الثَّلاَثَة احْتراق

---

[1]. الملائكة نازك ، ديوان (يغير ألوان البحر) ، ص35.

يُؤَجُّ فِي العِرَاقِ[1]

نجد الشاعر يوظف الأسطورة اليونانية في قصيدته ، و يراد بـــ " سربروش " الكلب الذي يحرس مملكة الموت ، أما بابل فهي رمز مدينة الخراب و الضياع ، واتخذ من سربروش رمزا أسطوريا يرمز به إلى الواقع المرير الذي تعيشه العراق .

من خلال ما تقدم يمكن القول أن الصورة الشعرية تعد من العناصر المهمة في تشكيل العمل الفني في الشعر العربي ،وهذا ما رأيناه في النماذج الشعرية السابقة ، فقد تناولنا الصورة الشعرية في القصيدة العمودية ووجدنا أنها ارتبطت ببعض القيود و القوالب المفروضة عليهـــا و هذا ما دفع الشاعر الحديث إلى البحث عن صورة تجعل المتلقي كأنه يشاهد ما يقرأه من خلال صور متلاحقة مرئية و مسموعة .

فالشاعر قد استخدمها في بناء قصائده و تجسيد أحاسيسه و مشاعره و التعبير عن أفكاره لأنه وجد فيها متنفَّسه لذا يمكن القول أن الصورة الشعرية أكسبت القصيدة فاعلية وحيوية حتى أصبحت من علامات الإبداع الشعري وبدونها لا تكتمل القصيدة .

---

[1] . بدر شاكر السياب ، ديوانه ، أنشودة المطر ، مج1 ، ص 482-483

خاتمـــة

خاتمـــــــــة: .

وفي ختام هذه الرحلة مع التطور الفني للقصيدة العربية، دراسة في الصورة الشعرية نخلص إلى القول: إنّ القصيدة العربية خطت خطوات جادة و جريئة على طريق التطور والتجديد وقد سجلت بعض النتائج والنقاط المهمة والبارزة التي توصلت إليها، وهي كالتالي:

1 الثورة على منهج القصيدة العربية القديمة، حيث أن الشعراء رفضوا شكل وهيكل القصيدة القديمة وبحثوا عن البديل الذي يجعل قصائدهم تتماشى مع وقائع الحياة.

2 بدأت ملامح الثورة التجديدية في أواخر القرن 19م وما إن طل القرن 20م حتى أخذ الشعراء والنقاد يدعون إلى ضرورة تجديد الشعر العربي ، فتنوعت أشكال القصيدة بين شكل الشطرين ، والشعر المرسل ، والنظام المقطعي ، وشعر التفعيلة ، وقصيدة النثر وسواها فكان لابد أن يتغير الشعر ورسالته لتغيّر نمط الحياة والتطور الذي حدث في عصرنا .

3 وجدنا في القصيدة الحرة تجديدا فنيا من خلال الخروج على نظام البيت الشعري والتوجه إلى البديل وهو استخدام الأسطر ، وهذا ما أدى إلى التحرر من قيد القافية الموحدة .

4 تطور الموضوعات في القصيدة العربية ، فوجدنا أن الشعراء تجاوزوا الأغراض التقليدية والموضوعات المتعلقة بالمناسبات وذهب جلّ تركيزهم إلى تصوير عواطف الطبقة الوسطى والسياسية الوطنية والأحوال المعيشية ورفع صدى شكوى المجتمع، والعادات والتقاليد ونصرة المرأة والدعوة إلى تحررها من قيود الجهالة باعتبار الشعر مرآة المجتمع العربي .

5 سعي الشعراء إلى تحرير أوطانهم واسترداد حرياتهم من الاحتلال، فحاولوا بشعرهم المؤثر تغيير بعض الحكام المستبدين وموظفو الدولة عن طريق النصح والإرشاد والالتزام بالقوانين والابتعاد عن التملق والرشوة، أو الدعوة إلى الثورة ضد الظلم.

6 اهتمام الشعراء بالطبيعة باعتبارها الملاذ الروحي الذي يحقق لهم الكثير من الأشياء المفقودة في واقعهم، فهي الأم التي يستظلون بحنانها فمضوا يحاورونها ويستنطقونها.

7 قدم الشاعر المعاصر المدينة بشكل ملفت للانتباه حيث أعاد خلقها بأسلوب جديد عليه طابع العصر وما يحمله في طياته من تغّيرات.

8 تميّز الشاعر العربي المعاصر بالوعي اللّازم بتاريخه الإنساني والقومي، وتأثره الكبير بالثقافات المتعددة إضافة إلى وعيه الكبير بدوره في الحياة باعتباره المعبر عن أحوال شعبه ومعاناته.

9 لم تتفق اللغة الشعرية القديمة الّتي تقوم على الجزالة والفخامة مع الحياة الجديدة وهذا ما دعا شعراء العصر العباسي إلى الإبتعاد عن التكلّف والصنعة واِجتناب الغرابة اللفظية فاستخدموا اللغة الشعبية التي يفهمها أفراد الطبقة الشعبية .

وبما أن التجارب متجددة وجب على اللغة الّتي تنقلها أن تتجدد و تتماشى مع هذا التجديد فبدأ الشعراء يبحثون عن لغة بديلة للغة الشعر العمودي فدعو إلى اِبتكار لغة جديدة للشعر الحديث اِنطلاقا من اللغة الأولى فيعبر عن تجربته بكلمات متجددة لكنها مستمدة من اللغة الأولى ثم ظهر شعراء معارضون يدعون إلى استخدام لغة الحديث اليومي القريبة من الناس.

10 -عرف الشعر العربي ثورة على شكل الموسيقى من خلال الموشح وبعض الفنون والزخارف المستحدثة ، وهذا يبين لنا أن التجديد في أشكال الإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة لم يبدأ من فراغ وإنما كان استمرار لجهود شعراء سابقين كانت لهم محاولات كثيرة ، فتصرف بعضهم في الأوزان التقليدية وتوسع فريق من الشعراء في فكرة الزحافات والعلل ، وحاول بعض الشعراء أن يتحرروا من قيود الوزن والقافية وكانت محاولات وشاحي الأندلس في تجديد موسيقى الشعر علامة بارزة في تاريخ الشعر العربي.

11 -وقفت عند الصورة الشعرية وقفه مركزة عرضت من خلالها مفهوم الصورة الشعرية، أهميتها، وظيفتها، الأنواع البلاغية للصورة، الصور الشعرية الحديثة، وسائل تشكيل الصورة الشعرية فتوصلت إلى ما يلي:

أ - إن مصطلح الصورة عرف منذ القدم لكنه عرف تطورا تبعا لتطور المدارس الأدبية والمناهج النقدية.

ب - خلصنا في عرضنا لدراسة القدماء في مجال بحثهم في مفهوم الصورة الشّعريّة إلى أن هؤلاء لم يستطيعوا أن يقدموا نظرة شاملة تعبر عن مفهوم الصورة.

ج - الصورة في الشعر الحديث لم تبق مجرد علاقة جزئية بين المشبه والمشبه به بل أصبحت تنقل لنا صورا متلاحقة مرئية ومسموعة وكأن القارئ يشاهدها أمامه متلاحقة.

ت - تعددت الاتجاهات والمدارس النقدية والأدبية التي أولت الصورة مكانة متميزة في الإبداع الأدبي فجعلت منها مكونه الرئيسي ، ونظرا لهذا التعدد تعددت مفاهيم الصورة وأنماطها وأشكالها ، ويمكن حصرها في اِتجاهين أساسيين في دراسة الصورة الشعرية بشكل عام ، فهناك اِتجاه ضيّق من مفهوم الصورة ، وهناك اتجاه آخر وَسَّع من مفهومها وأشكالها.

- الاتجاه الأول : حصر الصورة الشعرية في الأشكال والأنماط البلاغية المتمثلة في التشبية، الاستعارة ،الكناية، المجاز.
- الاتجاه الثاني : توسّع في مفهوم الصورة ومكوناتها وأنماطها حتى أصبحت تشمل كل الأدوات التعبيرية ومن هنا تنوعت أنماطها فمنها الصور الذهنية، و الصور الحسيّة و الصور الرمزية والأسطورية ،والصور البلاغية القديمة.

12 -الخيال هو ملكة إبداعية عظيمة يمتلكها كل شاعر حقيقي لا يمكن الاستغناء عنه ، لأنّ بواسطته يبدع الصور الجديدة الموحيّة ويخلق الإنسجام بين عناصر العمل الشعري اِعتمادا على ما يخزنه داخل ذهنه من إحساسات متعددة .

13 -للخيال دور كبير في تركيب الصورة الشعرية وكيف أنها اِنطلقت من خلاله ومن خلال قوى الإيحاء والرمز إلى عوالم روحية.

14 -من خلال عرض النماذج الشعرية للصورة قديما وحديثا نلاحظ أن الصورة الشعرية عند الشعراء قد بلغت دورا من النماء والحركة وكيف أنها أسهمت في خلق نوع من التماسك والترابط بين عناصر القصيدة.

أ -نلاحظ أن الشعراء المعاصرين اهتموا بتشكيل الصورة الفنية وبنائها من خلال الأعمال التي قدموها ، فجسدوا مشاعرهم و أحاسيسهم وعبروا عن أفكارهم ، واتخذوا في تشكيل صورهم أنماطا عديدة كما استعانوا بوسائل الصورة الشعرية كالتشخيص تراسل الحواس،و مزج المتناقضات، والغموض.

ب -تأسس مفهوم الصورة عند القدماء انطلاقا من مقولة الجاحظ ثم تطور كمصطلح ظاهر عند عبد القاهر الجرجاني حيث اِنتقل من المعنى المحسوس إلى مصطلح نقدي يهتم بالأشكال التي تأتي فيها المعاني عن طريق الألفاظ .

15 -تعدّ الصورة الشعرية من أهم الأدوات التعبيرية التي بنى الشاعر عليها قصائده اِنطلاقا من طبيعتها الجوهرية أي المزج بين المحسوس والمجرد وإدراك وظيفتها العامة المتمثلة في تجميع أفكار الشاعر وأحاسيسه وإبلاغها إلى المتلقي حية متحركة.

وأخيرًا وخلاصة القول: أن كل الفصول التي تناولت هذه الدراسة توصلت إلى أن القصيدة العربية شهدت تطورا فنيا مسّ جميع عناصرها الفنية بما فيها الصورة الشعرية.

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات

فهـرس المصطلحات

عربي ــ فرنسي

أ	
أثر أسلوبي	Effet stylistique
أثر جمالي	Effet esthétique
أداة الشبه	Modalisateur
أدبية	Littéralité
تأويلي	Herméneutique
إيقاع	Rythme
ب	
بلاغة	Rhétorique
بلاغي (عالم)	Rhétoricien
بليغ	Rhétoriqueur
بنية	Structure
بنوي	Structural
بنوية	Structuralisme
بيت شعري	Vers
ج	
جنس	Genre
جمالي	Esthétique
ح	
حدس	Intuition
حقل دلالي	Champ sémantique
محاكاة	Imitation
محتوى	Contenu
خ	
خطاب	Discours
خطابي	Discursif
خلق	Création
د	
دال	Signifiant
دلالة (الإيحاء)	Connotation
دلالي	Sémantique
مدلول	Signifie
دليل	Signe
دلالية	Sémantisme

ذ	
Mentale représentation	ذهني (تصور)
Subjectif	ذاتي
Subjectivité	ذاتية
ر	
Syntagme	تركيب
Syntaxe	تركيب (علم)
Symbole	رمز
Signe	رمزي لغوي
س	
Style	أسلوب
Contexte	سياق
Syntagmatique (axe)	سياقي(محور)

ش	
Modalisateur	شبه (أداة)
Comparaison	تشبيه
Ressemblance	تشابه
Compare	مشبه
Comparant	مشبه به
Personnification	تشخيص
Hémistiche	شطر
Poésie	شعر
Poétique(adj.)	شاعرية
Poétique	شعرية
Forme	شكل
Formel	شكلي
Formaliste	شكلاني
Isomorphisme	تشاكل

ص	
Image Abstraite	صورة تجريدية
Image Impressive	صورة انطباعية
Image Plastique	صورة مجسمة
Concept	تصور
Pictural	تصوري
Figuratif (temps)	تصويري (زمن)
Mise en figure	تصوير
ض	
Contrariété	تضاد
ع	
Métaphore	استعارة
Métaphorique	استعاري
Métaphore…	استعارة مكنية
Métaphore Fille	استعارة موشحة
Expression	تعبير
Expressif	تعبيري
Expressivité	تعبيرية
Arbitraire (du signe)	اعتباطية (الرمز)
Lexème	معجمي (وحدة معجمية)

ف	
Eloquence	فصاحة
Emotif	انفعالي
ق	
Indice	قرينة
Poème	قصيدة
Rime	قافية

ل	
Adéquation	تلاؤم
Inspiration	إلهام
Inspiré	ملهم (شاعر)

و	
Fonction	وظيفة
Fonctionnel	وظيفي
Monorime	وحيد القافية

Description	وصف	م	
Descriptif	وصفي	Comme	مثل
		Fable	مثل خرافي
		Analogie	تماثل
		Substance	مادة
conception	مفهوم	Synecdoque	مجاز مرسل
Séquence	مقطوعة	trope	مجاز
		Système	نظام
		Impertinence	منافرة

في حرف الميم (م)

ن

في حرف الميم

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

كتاب الله الكريم

I- المصادر

1. إبراهيم ناجي ، وراء الغمام ، الطبعة دار العودة ، بيروت ، 1973.
2. ابن خلدون ، المقدمة ، ضبط المتن و وضع الحواشي و الفهارس خليل شحادة مراجعة سهيل زكار ، دار الفكر ، بيروت ، ط2 ، 1988.
3. ابن رشيق ، العمدة في صناعة الشعر و نقده ، تح محي الدين عبد الحميد مطبعة السعادة القاهرة ، ط3 ، 1963.
4. ابن رشد ، تلخيص كتاب الشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1978.
5. ابن سعيد المغربي ، المغرب في حلي المغرب ، تحقيق شوقي ضيف ، القاهرة ، 1953.
6. ابن سناء الملك ، دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق ، د. جودت الركابي ، دمشق ، ط2، 1977.
7. ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، تح عبد المتعال الصعيدي ، مكتبة صبيح و أولاده القاهرة 1969م.
8. ابن طباطبا ، عيار الشعر ، تح طه الحاجري و محمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية القاهرة ، مصر ،ط1 ، 1965.
9. ابن عساكر ، تاريخ دمشق ج3 ، تح عمر العمري ، دار الفكر، بيروت 1995.
10. ابن قتيبة ، الشعر الشعراء ج1 ، تح أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، مصر 1966.

11. ابن المعتز ، ديوانه ج 2 ، دراسة و تحقيق محمد بديع شريف ، دار المعارف بمصر 1978.

ـــــــــــ طبقات الشعراء ، تح عبد الستار أحمد فراج ، دار المعارف ، مصر 1956.

ـــــــــــ كتاب البديع ، تح إغناطيوس كراتشوفسكي ، مكتبة المثنى ــ بغداد ط 2 ، 1971

12. إبن منظور ، أبو النواس ، تقديم عمر أبو النصر ، طبعة بيروت ، دار الجيل .

13. ابن وكيع التنيسي،ديوانه،دار النهضة مصر القاهرة ،دت.

14. ابن يعقوب المغربي ، شرح مواهب الفتاح على تلخيص المفتاح ، ج 1 ، الشيخ عبد الحميد هنداوي ، المكتبة المصرية ، صيدا بيروت ، ط1 ، 2006.

15. أبو إسحاق الإليبري ، الديوان، تح محمد رضوان الداية ، مؤسسة الرسالة بيروت ط 1 1976.

16. أبو تمام ، الديوان ج3 ، شرح الخطيب التعزيزي ، تح محمد عبدو عزام ، دار المعارف 1964.

ـــــــــــ ديوان الحماسة ، لجنة التأليف و الترجمة ، مصر ، ط2 ، 1968.

17. أبو سنة ، ديوان أجراس المساء ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1975.

18. أبو القاسم الشابي ، ديوان أغاني الحياة (المقدمة بقلم شقيقه محمد الامين الشابي) دار مثر للطباعة، 1955م

19. أبو النواس ، الديوان، تح أحمد عبد الحميد الغزالي ، دار الكتاب العربي ، بيروت 1982.

20. أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، تح علي محمد البجاوي أبو الفضل إبراهيم مطبعة عيسى البابي الحلبي و شركائه ، دط . د ت .

21. أحمد شوقي ، الشوقيات ج1 ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، د ت

ـــــــــــ فصول في الشّعر و نقده ، مطابع دار المعارف ، مصر ، دط ،1983م .

22. أحمد الصافي النحفي ، الأمواج ، دار العلم للملايين، بيروت ، ط1 ، 1961.

23. أحمد مطران ، لافتات 1 ، الكويت ، الطبعة الأولى، 1984.

24. أدونيس ، زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1978.

25. الأخطل، الديوان، تح راجي الأسمر ، دار الكتاب العربي ، بيروت، لبنان ، ط 1 1992 م

26. الأعرج واسيني ، ديوان الحداثة، منشورات اِتحاد الكتاب الجزائريين ، ط1 ، دت

27. أمل دنقل ، الأعمال الشعرية كاملة، دار العودة ، بيروت ، 1985.

28. الأمير عبد القادر ، ديوانه، جمع و تحقيق و شرح العربي دحو ، منشورات تالة ، ط 3 2007.

29. أوس بن حجر ، الديوان ، تح محمد يوسف نجم ، دار الطابعة و النشر ، بيروت 1960.

30. البحتري ، ديوانه ، تح و شرح حسن كامل الصرفي ، دار المعارف ، مصر ، القاهرة دت.

31. بدر شاكر السيّاب ، الديوان ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، 2005.

ـــــــــــ الأعمال الشعرية كاملة، دار العودة ، 2003.

ـــــــــــ ديوانه مج1 ، انشودة المطر ، دار العودة ، بيروت ، د ط ، 1971.

ـــــــــــــ كتاب السياب النثري ، جمع و اعداد و تقديم حسن الغرفي منشورات مجلة الجواهر ، فاس ، 1986م.

32. بشار بن البرد ، الديوان ، دار الكتب العلمية ، د ط.

33. الجاحظ ، البيان و التبيين ج3 ، تح عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، 1975

ـــــــــــــ الحيوان ج 3 ، تح عبد السلام هارون ، المُجَمْع العربي الإسلامي ، بيروت ط3 ، 1969.

34. جمال قعوار ، ديوان شجون الوجيب ، مؤسسة الأسرار عكا ، 1988.

35. الحاج أنسي ، مقدمة لن ، بيروت ، ط2 ، 1982.

36. حافظ إبراهيم ، الديوان ج 1 ، ضبطه و شرحه أحمد أمين الزين ، و إبراهيم الأبياري دار العودة ، بيروت ، د ط ، 2004.

37. حازم القرطاجي ، منهاج البغاء و سراج الأدباء ، تح محمد الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الاسلامي ، بيروت ، ط2 ، 1981.

ـــــــــــــ الوساطة ، تح محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي ، دار إحياء الكتب الحديثة ، القاهرة ، ط3.

38. حسان بن ثابت ، ديوانه ، شرح عبد الرحمن البرقوقي ، دار الأندلس للطابعة و النشر بيروت ، 1980.

39. حسين عرب ، المجموعة كاملة ج 2 ، قصيدة الفجر ، شركة مكة للطباعة و النشر دط.

40. خليل الحاوي ، ديوانه ج1 ، الناشر دار الكتاب العربي ، بيروت، ط3 ، 1967.

ـــــــــــــ الأعمال كاملة مطبوعات دار العودة ، بيروت لبنان ، 1972

41. رفاعة رافع الطهطاوي ، ديوانه ، جمع و دراسة د. طه وادي ، دار المعارف بمصر ، 1984.

42. زروق فرج زروق ، المسافر ، المطبعة الأدبية بغداد ، 1971

43. السكاكي ، مفتاح العلوم ، دار المكتبة العلمية ، بيروت ، دت

44. السلمي أشجع ، شعره ، تح خليل بيان الحسون ، دار المسيرة ، بيروت ، دط 1981

45. سميح قاسم ، ديوانه م3 ، دار الهدى ، الطبعة الأولى ، 1991.

46. الشبيبي ، الديوان ، مطبعة التأليف و الترجمة و النشر ، القاهرة، 1940.

47. طرفة بن العبد ، حققه و قدمه فوزي عطوي ، دار صعب بيروت ، دط ، 1980.

48. عبد الرحمن شكري ، الديوان ، الاسكندرية ، 1967.

ـــــــــــ الديوان ، جمعه و حققه و قدمه له نقولا يوسف ، منشاة المعارف الإسكندرية ،ط1 ، 1960م .

49. عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تح محمود شاكر ، مطبعة المدني القاهرة 1992.

ـــــــــــ أسرار البلاغة ، تح : هـــ ريتر ، مطبعة وزارة المعارف ، أسطنبول.

50. عبد الوهاب البياتي ، الأعمال الشعرية ج1 ، دار العودة بيروت ، ط3 ، 1979

51. العرجي ، ديوانه ، رواية أبي الفتح عثمان بن جني (ت 392 ه) ، تح خضر الطائي رشيد العبيدي ، الشركة الاسلامية للطباعة و النشر ، بغداد ، ط1 ، 1956.

52. عز الدين ميهوبي ،اللّغة و الغفران ، منشورات أصالة للانتاج سطيف ، الجزائر ، ط 1 1997.

53. العلوي اليمني، الطراز ، المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم الحقائق الإعجاز، تح عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية صيدا، بيروت ط1 ، 2002م.

ـــــــــــــ الايجـــــــاز لأسرار كتاب الطراز في علوم الحقائق الإعجاز(من العلوم المعنويـــــــــــة و الأسرار القر آنية) ، تح بن عيسى طاهر ، دار المدار الإسلامي،ط 1 2007.

54. عمرأبو ريشة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، جمع عمر شبلي ، دار العودة ، بيروت ط1 ، 2008.

55. عمر أزراج ، وحرسني الظلّ ، المؤسسة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر 1976.

56. الفرزدق ، الديوان ج1 ، تح عي فاعور ، دار العلمية ، بيروت ، ط3، 2010م.

57. قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تح محمد عبد المنعم خفاجة ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ، دت.

ـــــــــــــ نقد الشعر ، تح محمد عبد المنعم خفاجة ، مكتبة الكليات الأزهرية القاهرة ط1 ، 1988.

58. القدرة عبد العال ، ديوان الفلسطينية ، منشورات اِتّحاد الكتاب الفلسطيني ، فلسطين ط1 ، 2001.

59. القصيبي غازي عبد الرحمن ، للشهداء ، مطبعة الجامعة الأردنية، عمان ، ط 1 2002.

60. كعب ، الديوان ، حققه و نشره و قدم له الأستاذ فاعور ، منشورات محمد عي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 1997.

61. الكميت ، شعره ، ج2 ، جمع داوود سلوم ، مكتبة الأندلس ، شارع المتنبي ، بغداد 1969.

ـــــــــــــ شرح هاشميات الكميت ، تح داوود سلوم و نوري حمودي القيسي مكتبة النهضة .

62. المتوكل طه ، ديوان الرمح على حاله ، مركز أوغاريت الثقافي ، رام الله ، ط 1 2004.

63. المفضل بن محمد ،المفضليات ، تح أحمد محمد شاكر و عبد السلام هارون ، دار المعارف القاهرة ، د ت .

64. محمد الشّهال الطرابلسي ، ديوان عقد اللاّل من نظم السهال ، مطبعة البلاغة في طرابلس الشام ، د ط ، 1312 ه .

65. محمد صادق الرافعي ، تاريخ آداب العرب ، راجعه وضبطه عبد الله المنشاوي،مكتب الإيمان، القاهرة ،1997م

66. محمد العيد آل خليفة ، الديوان ، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع ، عين مليلة الجزائر ، طبعة 2010.

67. محمد المهدي الجوهري الأعمال الكاملة، دار الحريّة للطباعة و النشر،بغداد،2001 م

68. محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، رياض الرئيس للكتب و النشر ، ط 2 ، 2004 دار العودة ، بيروت ، 1993.

ـــــــــــــ مجموعة من كتاب المختلفة الحقيقي ، دراسات و شهادات ، درا الشروق للنشر ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 1999.

ـــــــــــــ ديوان أحد عشر كوكبا ، دار توبقال ، الطبعة الثانية ، 1993.

69. محمود سامي البارودي ، الديوان، جمع و تقديم سمير السيوفي مكتبة جزيرة الورد ،د ط

70. اِمرؤ القيس ، ديوانه ، دار بيروت للطباعة و النشر ، بيروت ، 1972.

71. مسلم أبو الحسن ،صحيح مسلم ج 1 ، تح : فؤاد عبد الباقي ، دار الحديث ، القاهرة ط1، 1412 ه.

72. مطران خليل ، ديوانه ج 1 ، دار مارون عبود القاهر ، مصر ، 1949.

73. معروف الرصافي ، ديوانه المجموعة كاملة ج 1 ، دار مكتبة الحياة شارع سوريا بيروت ومحمود علي شارع المتنبي ، بغداد.

74. ميخائيل نعيمة ، الغربال (المجموعة كاملة) ، دار العلم للملايين ن بـــــــــيروت 1979.

75. النابغة الذبياني ،الديوان ، تحقيق الدكتور شكري ، فيصل ، دار الفكر ، دت.

76. نازك الملائكة ، مقدمة ديوان شظايا و رماد ، مطبعة المعارف ، بغداد ، 1948.

ـــــــــــ التجزئية في المجتمع العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ،ط1 1974.

ـــــــــــ الديوان 2 ، دار العلم للملايين ، بيروت لبنان ، 1979.

ـــــــــــ ديوان (يغير ألوانه البحر) منشورات وزارة الاعلام بغداد ، 1977.

77. ناصف اليازجي ، ديوان ثالث القمرين ، المطبعة الأدبية في بيروت ، د ط ، 1903.

78. نزار قباني ، الأعمال كاملة ، ج6 ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط3 ، 2001.

ـــــــــــ ماهو الشعر ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، ط1 ، 1981.

79. يوسف الأسير ، ديوانه ، طبع بالمطبعة اللّبنانية ، بيروت ، دط ، 1306 هـــ.

2- قائمة المراجـــــــــع

1 -إبراهيم أحمد طه ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الحكمة ، دمشق ، 1972م

2 -إبراهيم أمين الزرزموني ، الصورة الفنية في شعر علي الحارم ، دار قباء للطباعة و النشر.

3 -إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ملتزم الطباعة والنشر ، مكتبة الانجلو مصريّة ، ط 1 1952م

4 -إبراهيم رماني ، أوراق في النّقد الأدبي ، دار الشّباب ، باتنة ، ط1 1985م

5 -إحسان عباس ، فن الشعر ، دار الثقافة ، ط3 ،1955م.

6 -أحمد إبراهيم موسى، الصيغ البديعي في اللّغة العربية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر القاهرة.

7 -أحمد بلوون ،قصيدة النشر العربيّة(إطار تقليدي)دار الفكر الجديد، دت.

8 -أحمد الدهمان ، الصورة البلاغيّة عند عبد القاهر الجرجاني 1 ، دار طلاس ، دمشق ، ط 1 1986م.

9 -أحمد الشّايب ، أصول النقد الأدبي ، النّهضة المصرية ، القاهرة ط2 1973م.

10 -أحمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية، دار المعارف القاهرة، ط3، 1984م.

11 -أحمد يوسف ، القراءة النسقيّة سلطة البنية ووهم المحايثة، الدار العربيّة للعلوم ، بيروت ط1 ،2007 م

12 -أمين الخولي ، فن القول ، دار الفكر العربي ، 1947.

13 -أنس داوود ، التجديد في شعر المهجر ، دار الكتاب العربي، 1967م

14 -إيليا الحاوي أعلام الشّعر العربي الحديث ، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ، ط1 1970م

15 -بدوي طبانة ، علم البيان ، دار الثقافة ، بيروت ، دت

16 -بكري شيخ أمين، البلاغة العربيّة في ثوبها الجديد، علم البيان، دار العلم للملايين بيروت، ط2 1984م.

17 -تامر سلوم ، نظريّة اللّغة والجمال في النقد العربي ، دار الحوار ، سوريا ، ط1 1983م.

18 -جابر عصفور ، الصورة الفنيّة في التراث النقّدي والبلاغي عند العرب ، دار التنوير بيروت ، ط3 1992م .

19 -جمال باروت ، حركة التنوير العربيّة في القرن (19م) منشورات وزارة الثقافة السوريّة دمشق ، دط ، 1994م

20 -جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية، دار الحرف العربـــية،بيروت ،ط2 1995 .

21 -جوزيف ميشيل شربل ، دليل الدراسات الأسلوبية الحديثة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت ، ط2 1987.

22 -حسن عباس، النّحو الوافي ج1 دار المعارف، القاهرة، ط2.

23 -حسني عبد الجليل يوسف موسيقى الشعر العربي، ظواهر التجديد ج 2 الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1989م.

24 -حسين نّصار، الطبيعة والشّاعر العربي، دار مصر للطباعة، 1972م

25 -حنفي محمّد شرف، الصورة البيانيّة، دار النهضة، مصر القاهرة

26 -خالد محمّد الزواوي الصورة الفنيّة عند النابعة الذبياني ، الشركة المصرية العالميّة للنشر لونجمان ، مصر ط1 ، 1992م.

27 -خليل رزق ، شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية ، مؤسسة الاشرف للتجارة والطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1995م

28 -رجاء عيد، لغة الشعر، منشأة المعارف الإسكندرية.

29 -رضا القريشي ، الموشحات العراقية ، دار الحرية للطباعة ، بغداد،1981.

30 -ريتا عوض ، أسطورة الموت والإنبعاث في الشعر العربي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1978.

31 -سعد إسماعيل شلبي ، البيئة الأندلسّية و أثرها في الشعر (عصر الملوك والطوائف) دار النّهضة مصر القاهرة.

32 -سعد محمّد علي التميمي ، البناء الفني للقصيدة السيّاسيّة في العصر الأموي مركز عبادي للدراسات والنشر ، صنعاء ، الجمهوريّة اليمنيّة ، ط1 2001م.

33 -السّعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، الهيئة المصريّة للكتاب ، مصر 1979م

34 -سمير علي سمير الدليمي ، تشكيل الصورة الشّعريّة ، طباعة ونشر ، دار الشؤون الثقافية العامّة ، بغداد ، 1999م

35 -السيد قطب ، التّصوير الفنّي في القران الكريم ، دار الشّروق ، بيروت لبنان ، ط 7 1982م

36 -شوقي ضيف ، غرض المديح في العصر العباسي الأوّل ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 19 2008م

ـــــــــــ العصر الجاهلي، دار المعارف مصر، 1962م

ـــــــــــ التّطور والتجديد في الشعر الأموي،دارا لمعارف،مصر،ط2 1959م

ـــــــــــ الرثاء ، طبعة دار المعارف مصر ، دط ، 1979م

ـــــــــــ الفن و مذاهبه في الشعر العربي، بيروت، ط3 ، 1956م

37 -صبحي البستاني، الصورة الشعريّة في الكتابة الفنيّة، دار الفكر اللّبـــــناني، ط 1 1986م.

38 -صبحي محمد مجيد ، حسن البحيري ، ديوان المطبوعات الجامعيّة الجزائر ، 1991م.

39 -صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظريّة التصوير الفني عند السيد قطب، المؤسسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، الجزائر 1988م.

40 -صلاح فضل، النظريّة الحنائيّة في النّقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1 1998م.

41 -عايدي علي جمعة ، شعر خليل حاوي ، دراسة فنية ، دط ، دت.

42 -عبد الإله الصائغ، الصورة الفنيّة معيارًا نقديًّا منحنى تطبيقي على شعر الأعشى الكبـــــير، دار الشؤون الثقافيّة، بغداد 1987م.

43 -عبد العزيز عتيق ، الأدب العربي في الأندلس ، دار الأفاق القاهرة ، دط ، دت- في البلاغة العربيّة ، علم المعاني ، البيان ، البديع ، دار النّهضة العربيّة للطباعة والنشر ، بيروت 1985.

44 -عبد العزيز مقالح ، أزمة القصيدة العربية ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1985م

ـــــــــــــ الأبعاد الموضوعيّة والفنيّة للشعر المعاصر في اليمن ، دار العمدة بيروت ط 2 1978م.

45 -عبد الفتّاح لاشين ، البديع في ضوء أساليب القران ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، دط ، 2001م

46 -عبد القادر حسن، فن البديع كلّية البنات الإسلاميّة جامعة الأزهر، دار الشروق، ط 1 1983م.

47 -عبد القادر الرباعي، الصورة الفنيّة في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم للطباعة، الرياض، ط1 1984م.

ـــــــــــــ الصورة الفنيّة في الشعر أبي تمام ، المؤسسة العربيّة للدراسات و النشر بيروت ط 2 ، 1999م.

48 -عبد القادر قط ، الاتّجاه الوجداني في الشّعر المعاصر ، دار النّهضة العربيّة ، بيروت ط 2 ، 1978م.

49 -عبد الله حبيب التميمي ، تحوّلات المدينة في الشّعر العراقي الحديث ، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر ، ط1 2010م.

50 -عدنان حسين قاسم ، التصوير الشعري ، رؤيّة نقدية لبلاغتنا القديمة ، مكتبة الفلاح ط 1 1988م .

51 -العربي حسن درويش ، الشعراء المحدثون في العصر العباسي ، الهيئة المصرية العامّة للكتاب ، 1989م

52 -عزّ الدّين إسماعيل ، الشّعر العربي المعاصر ، قضاياه و ظواهره الفنيّة والمعنويّة ، دار الفكر العربي ، ط3 ، 1960م.

ـــــــــــ الأسس الجماليّة في النّقد العربي ، مطبعة الاعتماد مصر ، ط1 1955.

ـــــــــــ التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ، بيروت ، 1963م.

53 -عز الديّن يوسف ، التّجديد في الشعر الحديث ، بواعثه الفنيّة و حذوره الفكريّة النادي الأدبي الثقافي جدة ، ط1 ، 1406ه.

العقاد : حياته من شعره ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، 1984

ـــــــــــ يسألونك ، المكتبة العضوية ، بيروت ، ط3 ، 1981

ـــــــــــ شعراء مصر و بيائتهم ، دار النهضة مصر ، ط2 ، د ت

ـــــــــــ اللغة الشاعرة مزايا الفن و التعبير في اللغة العربية ن مكتبة الانلجو مصرية 1960

ـــــــــــ دراسات في المذاهب الأدبية و الاجتماعية ، مكتبة الغريب بمصر.

ـــــــــــ مقدمة الجزء الأول من الديوان المشترك مع المازني ، مطبعة الشعب القاهرة ،ط1973،3

54 -عقاق قادة ، دلالة المدنية في الخطاب الشعري العربي المعاصر ، منشورات اتحاد الكتاب العربي 2001م

55 -العظمة نذير ، مدخل الى الشعر العربي الحديث ، النادي الثقافي بجدة ، ط1،1988.

56 -علي البطل ، الصورة في الشعر العربي ، دراسة في تطورها ، دار الأندلس للطباعـــة و النشر ، لبنان ،ط3، 1983.

57 -علي جعفر العلاق ، في حداثة النص الشعري ، دار الشرق للنشر والتوزيع ، عمان الأردن 1997

ـــــــــــ النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ، بيروت ، دط ، 1976م

58 -علي الصبح، الصورة الأدبيّة، تاريخ ونقد، دار إحياء للكتاب، القاهرة.

ـــــــــــــ البناء الفنّي للصورة الأدبيّة في شعر ابن الرومي المكتبة الأزهريّة للتراث ، دط 1996م

59 -علي العشري زايد، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، مكتبة ابن سينا للطبع والنشر مصر القاهرة، ط4 2002م.

60 -عناد غزوات، مستقبل الشعر، دار الشؤون الثقافية بغداد، 1994م

61 -فاتح علاق ، مفهوم الشّعر عند رواد الشّعر الحّر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005.

62 -فايد عبد الحميد ، المرأة وأثرها في الحضارة العربيّة ، دار الكتاب اللّبناني ، بيروت لبنان ، ط2 ، دت .

63 -فايز الدّاية ، البيان والبديع منشورات حلب ، 1984م

ـــــــــــــ جماليات الأسلوب، الصورة الفنيّة في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر بيروت، ط2 2003م.

64 -فليح كريم الركباني ، عروض الخليل و قوافيه من البيت إلى التّفعيلة ، منشورات مكتبة فارس بغداد ، 2003م

65 -فيصل شكري، تطور الغزل بين الجاهليّة والإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط2

66 -كامل حسن البصير، الصورة الفنيّة في البيان العربي، المجتمع العلمي العراقي، بغداد، 1987م.

67 -المبارك محمد، فقه اللّغة و خصائص العربية، دار الفكر للطباعة والنشر، دمشق 1981م

68 -محمّد حسن عبد الله ، الصورة والبناء الشّعري ، مكتبة الدراسات الأدبية ، دار المعارف ، 1981م

69 -محمّد سيد شيخون ، الاستعارة نشأتها و تطّورها ، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع ط2 ، 1994م.

70 -محمّد عبد المنعم خفاجي ، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه ، مكتبة الأزهر ، دار الطباعة المحمديّة.

71 -محمد العمّري ، الموازنات الصوتية في الرؤيّة البلاغيّة نحو كتاب جديد للبلاغة العربيّة منشورات دراسات سال، الدار البيضاء.

72 -محمّد علي زكي الصباغ ، البلاغة الشعريّة ، في كتاب البيان والتبيين المكتبة العصريّة.بيروت ط1 ، 1988م

73 -محمد العيد حمود ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، الشركة العالمية للكتاب ط 1 1991 .

74 -محمّد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت 1982م

ـــــــــــ دراسات ونماذج في مذاهب الشّعر ونقده ، دار النّهضة مصر القاهرة ، دت

ـــــــــــ الروما نتكيّة، مكتبة النّهضة، مصر

ـــــــــــ الأدب المقارن ،دار العودة ، بيروت ، د ط ، 1983 .

75 -محمد منصور، الشعر المصري بعد شوقي، دار النهضة مصر، القاهرة، 1960م

76 -مختار علي أبو غالي، المدينة في الشّعر العربي المعاصر، سلسلة كتب ثقافية المجلس الوطني للنقاد والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، 1978م

77 -مداني عثمان ، الخصومة بين القدماء و المحدثين في النقد العربي ، تاريخها قضاياها ، دار المعرفة ، الإسكندرية ، ط2 ، 1984.

78 -مدحت سعيد الجيار ، الصورة الشعريّة عند أبي القاسم الشابي الدار العربيّة للكتاب ليبيا 1984م

79 -مسعد بن عبد الرحمن العمري ، الغموض في الشعر العربي ، مكتبة الملك فعد الوطنية ط2 ، 1420ه.

80 -مصطفى السَّقا، المختار من الموشحات ، الهيئة العامة لدار الكتب بالوثائق القومية مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة ، 1977.

81 -مصطفى الصاوي الجويني البلاغة العربيّة ، منشاة دار المعرف ، دط ، 1985 ، البيان في الصورة ، دار المعارف الجامعية ، دط ، 1993م

82 -مصطفى ناصف ، الصورة الأدبيّة ، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان ، دط ، دت

83 -مصطفى هدارة، اتّجاهات الشعر العربي في القرن الثّاني الهجري، دار المعارف، بمصر 1970م

84 -مطاع الصفيدي ، إيليا الحاوي موسوعة الشعر العربي شركة خياط للكتب والنشر بيروت 1974م

85 -منير سلطان ، تشبيهات المتبني و مجازاته ، منشأة المعارف الإسكندرية ، دت .

86 -مي يوسف خليف ، القصيدة الجاهليّة ، في المفضليات ، دار المعارف غريب للطباعة القاهرة .

87 -نازك الملائكة ، قضايا الشّعر المعاصر ، دار الآداب ، بيروت ، ط2 1962م

88 -نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، منشورات مكتبة الأقصى عمان، ط1 1991م.

89 -نظام طهراني ، نادر وواعظ سعيد ، شَذَرات من النّظم والنثر في العصر الحديث جامعة العلامة الطبهاني ، طهران ، ط2 ، 1287ه .

90 -نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنيّة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق، 1982

91 -نور الدّين السّد ، الشعريّة العربيّة ، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية في العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعيّة 1995

ـــــــــــــ الشعرية العربية ،ج 2 دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية في العصر العباسي ديوان المطبوعات الجامعية 2007م.

92 -الوالي محمد، الصورة الشّعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي،بيروت لبنان، ط1 ، 1990

93 -يسريّة يحي الجمل ، في بنية القصيدة في شعر أبي تمام الهيئة المصرية للكتاب القاهرة 1997.

94 -يموت غازي،علم أساليب البيان، دار الأصالة للطباعة و النشر و التوزيع ط1،1984م.

95 -يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة و النشر والتوزيع، ط2 ، 1983م.

96 -يوسف الحطيني ، في سردية القصيدة ، الحكائية (محمود درويش نموذجا) دراسة منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، سوريا ، دط ، 2010م

97 -يوسف حسن نوفل ، الصورة الشعرية ، والرمز اللوني ، دار المعارف ، القاهرة ، دت

98 يوسف خليف ، حياة الشعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني الهجري ، دار الكتاب العربي بالقاهرة ، 1968م.

99 -اليوسفي (محمد لطفي) : البيانات ، جمع وتقديم أسراس للنشر تونـــــس ، 1995 و يحتوي على البيانات التالية : بيان الحداثة .

3-المراجع المترجمة :

1- أرسطو ، فن الشعر ، تر عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة 1955.

ـــــــــــــ أرسطو ، كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، تر فتح شكري ، محمد عياد.

2 - إيليا ميرسيا ، ملامح من الأسطورة ترحبيب كاسوحَة ، منشورات وزارة الثقافة الجمهورية العربية السورية ، 1995م.

3- تيري اِجلتون ، مقدمة نظرية الأدب ، تر أحمد حسان ، سلسلة كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصر الثقافة ، 1991.

4- جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، سلسلة المعرفة الأدبية ، دار توبقال ، الدار البيضاء 1986.

ـــــــــــــ لغة بناء الشعر ، تر احمد درويش ، مكتبة الزهراء ، القاهرة.

5- ريتشاردز ، مبادئ النقد الادبي ، تر إبراهيم الشهابي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 2002.

6- رينييه ويلك، مفاهيم نقدية ،تر محمد عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1987.

7- س موريه، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ، تر سعد مصلوح، عالم الكتب بمصر ، 1969.

8- س دي لويس ، الصورة الشعرية ، تر أحمد نصيف الجنابي ، مالك ميري ، سلمان حسن إبراهيم ، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام ، دار الرشيد للنشر ، الكويت 1982.

9- فليب فان تيغم ، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، تر فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ط1 ، 1967.

10- قارثيا غومس ، الشعر الأندلسي ، تر طاهر مكي القاهرة، ط2 ، 1958.

11- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري ، تر محمد أحمد فتوح ، النادي الثقافي الأدبي ، جدة ، ط1 ، 1999.

4 – المراجع باللغة الأجنبيـــــــــــة

1-Alfred poigazar : le symbolisme.paris.
2-Arthur rumbaud:oeuvre poétique-ed gemies falmmarires, paris,1964
3- Ferdinand de saussure:cours de linguistique genérale-ed payot,paris,1972
4-Lagarde a-et michard XLXE-sieche bordar paris.1959.
5-Pièrre Guiraud:la sémantique.puF(que sais je) paris,1975.
6-Robert brechon :le suverra lisme.libr.armound.colin.1971.

5– المعاجـــــم :

1– ابن منظور ، لسان العرب دار لسان العرب ، بيروت ، د ت.

2–أبو الحسن بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة ، تح و ضبط عبد السلام هارون ط 1 ، دار الجيل بيروت ، لبنان ، 1991.

3– أحمد مختار علي ، المعجم الموسوعي لألفاظ القرآن الكريم و قراءته ، مؤسسة سطور المعرفة ، الملك فهد الوطنية ن المملكة العربية السعودية.

4– جبور عبد النور، المعجم، دار العلم للملايين، ط1، .1979

5– الراغب الاصفهاني ، المفردات في غريب القرآن ، تح : محمد سيد الكيلاني ، دار المعرفة ، بيروت ، دت.

6– الفيروز أبادي ، القاموس المحيط الجزء الثاني ، دار الديل ، بيروت ، القاموس المحيط مؤسسة الرسالة ، بيروت ، 1987.

7– مجدي وهيبة ، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، مكتبة لبنان ، رياض الصّلح ، بيروت ،ط2، 1984.

8– مجمع اللغة العربية ،المعجم الوجيز ، طباعة خاصة لوزارة التربية و التعليم ، طبعة 2004.

6 – الرسائل الجامعية :

1. أحمد بابكر محمد ، الصورة في الإتّجاه الواقعي في الشعر السوداني الحديث ، رسالة دكتوراه ، كلية اللغة العربية بإسلام اباد ، 1999.

2. أحمد قاسم علي أسحم ، الصورة في الشعر المعاصر في اليمن، مذكرة ماجستير ، الجامعة الاسلامية ، إسلام أباد ، 1999.

3. أحمد يوسف علي ، مفهوم الشعر عند العباسيين ، رسالة دكتوراه مخطوطة ، كلية الآداب ، جامعة الزقازيق ، 1984.

4. محمد عبد الهادي ، تجليات المرأة في شعر محمود درويش ، قسم الأدب، كلية الأدب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية .

5. منال سليم سالم النخال ، الشعر العربي في القرن 19 ميلادي ، رسالة ماجستير ، الجامعة الاسلامية و الاداب ، 2013.

6. يحي أحمد رمضان غبن ، الصورة الفنية في شعر الفتوحات الاسلامية في عهد الخلفاء الراشدين ، رسالة ماجستير ، كلية الاداب ، غزة ، 2011.

7. يوسف الصائغ ، الشعر الحر في العراق ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد كلية الاداب 1947.

7 – المجلاّت و الدوريـــــــــات

1. بدوي محمد مصطفى ، الألفاظ في الشعر ، مجلة الآداب سنة 1/ع11 فبراير 1957.

2. خيرة جريبو ، ثنائية المدينة و الريف في شعر بدر شاكر السياب ، مجلة جامعة بابل بالعلوم الإنسانية ، م22 ، ع2 ، 2014.

3. سهير القلماوي ، الشعر المرسل ، مقالة في مجلة الرسالة ،ع 17 ، س1 ، القاهرة 1933م.

4. الشعر الجاهلي نشأته و تطوره مجلة عالم الفكر ، المجلد الرابع 1974.

5. شيماء عثمان محمد ، الصورة الحسية في شعر فهد العسكر مجلة أبحاث البصرة المجلد 36 العدد 1 ، 2001

6. صمد مؤمني ، دراسة أبعاد الوطن الفنية و الاجتماعية في شعر البحرين المعاصر ، السنة الثالثة ، العدد 11 ، 1390هـ .

7. عبد المنعم مغيولي ، الموروث البرناسي في الصورة الشعرية الرمزية الغربية و العربية ، مجلة الأدب ، ع3 ، 1996.

8. قضايا العراق السياسية في مرآة شعر عدنان الصائغ ، دراسات الأدب المعاصر ، 1391 ه العدد 16.

9. محمد عبد الهادي ، تجليات رمز المرأة في الشعر محمود درويش ، قسم الأدب العربي كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الإجتماعيّة .

10. يوسف خليف ، مقدمة الأطلال في القصيدة الجاهلية ، مجلة المجلة ، ع 100 أبريل 1956.

الفهرس

الفهرس

دعـــــــاء

إهـــــــداء

مقدمـــــــة .....أ

مدخـــــــل 1

الفصـــــل الأول :

تطـور شكل القصيدة العربية و موضوعاتها.

المبحـــــــث الأول :

I – مراحل تطور الشكل العام للقصيدة العربية 18

1– الأرجوزة.....19

2– القصيدة العمودية 20

3– الموشحات 21

4–الشعر المرسل 25

5– القصيدة الحرّة 27

6– قصيدة النثر 30

المبحـــــــث الثاني : 35

I – مفهوم الموضوع في القصيدة العربيـــــــة.....35

II– الموضوعات الشعرية التقليديـــــة :.....37

1– المـــــــــدح 37

2– الهجـــــــاء.....42

3– الرثـــــــاء.....48

4–الغـــــــزل.....54

5– الفخر و الحماســـــة.....48

6– الوصـــــــف 61

المبحـــــــث الثاني : 68

I – موضوعات القصيدة العربية المستحدثة 68

6 –الشعر السياسي و الدعوة إلى الثورة ضدّ الظلم..... 68

7 –الشعر الاجتماعي 78

8 –شعر المرأة 85

9 –شعر الطبيعة 93

10 –شعر المدينة 100

الفصـــــل الثاني:

مظاهــر تطور البناء الفني للقصيدة العربيــة

المبحث الأول : اللغة الشعرية و تطورها 112

I – اللغة الشعرية لدى القدماء.....112

II – مفهوم اللغة الشعرية عند المحدثين 120

المبحث الثاني : موسيقى الشعر 125

I – وظيفة الموسيقى في الشعر 125

II – التجديد في موسيقى الشعر العربي و أوزانه.....127

III – موسيقى الشعر الحر 136

المبحث الثالث : البديع و تطوره.....139

IV – نشأة البديع و تطوره.....139

الفصـــــل الثالث:

جماليـــــة الصـــورة الشعريـــة.

المبحث الأول : مفهوم الصورة الشعرية 151

I - مادّة التصوير في المعاجم و القران الكريم.....151

II - المفهوم اللساني للصورة الشعرية 154

III - مفهوم الصورة الشعرية عند العرب القدامى 161

IV- مفهوم الصورة الشعرية عند النقاد العرب المحدثين 168

V- مفهوم الصورة الشعرية عند الغربيين 174

المبحث الثاني : 177
I-أهمية الصورة الشعرية 177
II- وظيفة الصورة الشعرية 178
المبحث الثالث : 181
I- الأنواع البلاغية للصورة الشعرية 181
1 – الصورة التشبيهية 182
1-2 – مفهوم الصورة التشبيهية عند النقاد القدامى 183
1-3 – مفهوم الصورة التشبيهية عند النقاد المحدثين 188
2 – الصورة الاستعارية 189
2-1 – الصورة الاستعارية عند النقاد القدامى..... 190
2-2 – الصورة الاستعارية عند النقاد المحدثين 197
3 – الصورة الكنائية 199
3-1 – الصورة الكنائية عند النقاد القدامى..... 200
3-2–الصورة الكنائية عند النقاد المحدثين..... 205
3–3–الصورة المجازية 207
4–الصورة الشعرية الحديثة..... 215
4-1–الصورة الحسية 215
4-2–الصورة الذهنية 218
4-3–الصورة الرمزية 219
4-4–الصورة الأسطورية 222
المبحث الرابع : تشكيل الصورة الشعرية 226
5 التشخيص 226
6 تراسل الحواس 227
7 مزج المتناقضات..... 229

8 الغمـــــوض 231

الفصـــــل الرابـــع:
دراســـة تحليليـــة للصـــورة الشعريـــة

المبحث الأول : دور الخيال و فاعليته في تشكيل الصورة الشعرية..... 236
المبحث الثاني : دراسة تطبيقية حول الصورة الشعرية..... 246
I- النماذج التطبيقية القديمة 246
1- التشبيه 246
2- الصورة الاستعارية 254
3 – الصورة الكنائية 259
4- الصورة المجازية 265
II- النماذج التطبيقية الحديثة 268
خاتمـــــــة 286
فهرس المصطلحات 293
قائمة المصادر و المراجع 298
الفهـــــــرس 323