

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة جيلالي لياس / سيدي بلعباس



كلية الآداب واللغات والفنون
قسم: اللغة العربية وآدابها

جماليات الصورة الشعرية في ديوان "عبد الله البردوني"

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي - (ل.م.د)
تخصص: الشعرية العربية والنقد الأدبي

إعداد الطالبة:

بولوم جنات -

إشراف الأستاذ:

د. العشابي عبد القادر -

لجنة المناقشة

- | | | | |
|--------------|-------------------|----------------------|-----------------------|
| رئيسا | جامعة سيدي بلعباس | أستاذ التعليم العالي | أ.د. سعيد عكاشة |
| مشرفا ومقررا | جامعة سيدي بلعباس | أستاذ محاضر -أ- | د. العشابي عبد القادر |
| عضوا مناقشا | جامعة سيدي بلعباس | أستاذة محاضرة -أ- | د. بلمبروك فتيحة |
| عضوا مناقشا | جامعة تيارت | أستاذ محاضر -أ- | د. بن فريحة عبد الصمد |
| عضوا مناقشا | جامعة الجلفة | أستاذ محاضر -أ- | د. بودنة بلقاسم |
| عضوا مناقشا | جامعة ميله | أستاذ محاضر -أ- | د. مغربي محمد رضا |

السنة الجامعية: 2021 - 2022

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شكر وتقدير

نحمد الله عز وجل حمدا يليق بجلال وجهه وعظيم سلطانه،
والذي أنعم علينا بالصحة والتوفيق إلى طريق العلم والمعرفة.
نتقدم أولا بالشكر الجزيل وبخالص الامتنان والتقدير إلى

الدكتور "عشابي عبد القادر"

على قبوله الإشراف على هذا العمل المتواضع،
وكذا على النصائح والتوجيهات القيمة التي قدمها لنا طول فترة إنجاز هذا البحث.
كما لا يفوتنا أن نتقدم بالشكر الوافر للأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة،
لما بذلوه من جهد في قراءة هذه الأطروحة
في سبيل تقديم توجيهاتهم القيمة.
والشكر الموصول لكل من قدم لنا يد المساعدة من قريب وبعيد

إهداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى :

إلى ملاكي في الحياة رمز الحنان والعطف والصبر

..... أمي الحبيبة

إلى رمز التضحية والقوة والحب من أحمل اسمه بكل افتخار لكن شاءت
الأقدار وخطفته الموت

..... أبي الغالي رحمه الله

إلى ذكرى تراودني باستمرار

..... ذكرى روح أختي وجدتي وجددي رحمهم
الله.

إلى من هو أقرب إليّ من روحي وشاركني كل لحظات حياتي وساندني في عملي
..... زوجي العزيز

كما لا أنسى حبيبتي ابنتي

..... "ريتا نورهان"

..... وابني العزيز "محمد ريان

زواوي"

إلى من قاسموني أفراحي وأحزاني إخوتي، أخواتي وأبنائهم، عائلة الزوج، خالاتي،
أخوالي، رفيقات الدرب، الأصدقاء والصديقات
إلى من ضاقت السطور من ذكرهم فوسعهم قلبي.
إليكم جميعا أهدي حصادي الدراسي.

مقدمة

مقدمة

عرفت القصيدة العربية نوعاً من التعرُّب على مستوى البناء الفني، وذلك ما غير مسار الشاعر وجعله يطلق العنان لنفسه نحو حرية الإبداع المطلق، وخلق علاقات متطورة بين عناصر إنتاج الخطاب الشعري، وذلك باستعمال آلية فنية بمثابة همزة وصل بين المتلقي والخطاب الشعري ألا وهي الصورة الشعرية التي غدت بمثابة القلب النابض للشعر.

تكاد تكون الصورة الشعرية أفضل أداة لمقاربة النص الشعري والدخول إلى عالم الشاعر، لكونها الوسيلة الرئيسة التي يعتمدها الشاعر في رسم أفكاره وأحاسيسه وانفعالاته للتأثير على المتلقي من جهة، وبمثلة الجزء الأكثر فنية في بنية القصيدة من جهة أخرى، إذ تجعل النص أكثر إثارة وتشويقاً بما تنطوي عليه من انفعال عاطفي، ومن ثم أصبحت ملجأ الشعراء للتعبير عن مكنونات النفس وإخراج ما بذاتهم من هموم وآلام، وهذا ما جعلها تكون عنصراً أساسياً في الأدب، لذلك تعددت مفاهيمها والتعدد هذا راجع إلى اختلاف دارسها، لأن لكل شاعر طريقته في التصوير، فكل واحد يصورها وفق خياله وتجربته، لهذا لا تزال من المواضيع التي تستهوي الباحثين، ومن القضايا الأدبية التي حظيت باهتمام كبير ومنزلة أسمى عن باقي أدوات التعبير الأخرى في الشعر من طرف النقاد العرب قديماً وحديثاً.

تعد الصورة الشعرية نتاج التخيل الشعري لما لها من أهمية، لذلك النص الأدبي إذا تضمن صورة مفعمة بالحياة لا بد من أن تتوفر على عنصر الخيال الذي يمنحها قدرة

التحليق بالقارئ إلى عالم بعيد عن الواقع، فالصورة مرتبطة بالخيال باعتبارها أدواته ووسيلته المرجعية التي يمارس بها نشاطه، ومكوّن أساسي من مكونات التجربة التي يجيها الشاعر نفسه لذلك يلجأ إليها للتعبير عن حالته الوجدانية التي يكون عليها ساعة الإبداع لينقل ما يجول بخاطره من مشاعر، وفي ضوء هذا الطرح فإن البحث عن جماليات الصورة الشعرية في ديوان عبد الله البردوني جاء بعد اطلاع على أعماله الشعرية التي لا تكاد تخلو من توظيف الصورة الشعرية والأطروحة الأساسية في هذا البحث قامت على الصورة وتجلياتها في شعر البردوني حيث يتجسد التساؤل الجوهرية: هل يمكن اعتبار الصورة جسراً يُمكن المتلقي من الولوج إلى عالم الشاعر الوجداني؟ هل كان توظيف البردوني للصورة الشعرية يدل على وعيه بالطاقات الهائلة التي تحملها الصورة؟ وقدترته على الاستفادة منها؟.

وقد اقتضت طبيعة الموضوع أن نقسمه إلى مدخل وثلاثة فصول وخاتمة، الفصل الأول وسمناه "مفهوم الصورة الشعرية" عاجلنا فيه مفهوم الصورة من حيث اللغة والاصطلاح وكذا مفهومها في كل من الطرحين الغربي والعربي قديماً وحديثاً، أما الفصل الثاني المعنون "أنماط الصورة الشعرية في شعر عبد الله البردوني" وهو فصل تطبيقي تناولنا الصورة الحسية بأنواعها الخمسة (البصرية والسمعية، واللمسية والذوقية والشمية)، كما تطرقنا إلى الصورة الذهنية في نطاق الصورة الرمزية والصورة الأسطورية بالإضافة إلى الصورة البلاغية، إضافة إلى الصورة الحوارية والصورة التناسية، أما الفصل الثالث وسمناه "الصورة الإيقاعية في شعر عبد الله البردوني" من خلال معالجة الأصوات المهجورة والمسموعة وتكرار الأصوات والإيقاع الداخلي والخارجي، وختمنا البحث بخاتمة تطرقنا فيها إلى أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال مباحث الفصول الثلاثة.

ولعل طبيعة الدراسة ألزمتنا على الاستعانة بكل من المنهج التاريخي والمنهج الإحصائي، وذلك لملائمة كلّ منهج لمرحلة من مراحل البحث معتمدين فيهما على آلي الوصف والتحليل، فالمنهج التاريخي رصدنا من خلاله تطوّر الصورة قديما وحديثا، أما المنهج الإحصائي في إطار تعدد الأصوات المتكررة التي طبعت شعر البردوني.

لم يكن من السهل التوصل إلى هذه النتائج نظرا للصعوبات التي كانت عائقا في طريق البحث ومن أهم هذه العراقيل هو كثرة المصادر التي تتناول بالتحديد موضوع البحث وخصوصا أنماط الصورة الشعرية بسبب تعدد الآراء وكثرة الاتجاهات، إذ هو ذاك الإشكال الذي يعاني منه كل بحث أكاديمي، لذا اقتضى موضوع البحث أن أركز على ما توفر لدي من مصادر ومراجع انتقيتها من مكتبة الجامعة، والمكتبات الوطنية، إضافة إلى الاستعانة بشبكة الانترنت لتحميل المصادر التي تعذر الحصول عليها.

أما مصادر الدراسة ومراجع البحث فتعددت وفي مقدمتها ديوان عبد الله البردوني المجلد الأول والثاني والعديد من المصادر والمراجع البلاغية والنقدية مثل: "دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة" لعبد القاهر الجرجاني، "العمدة" لابن رشيق القيرواني وكتاب "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب" لجابر عصفور، وكتاب "الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهر الفنية والمعنوية" لعز الدين إسماعيل، بالإضافة إلى العديد من المجلات والدوريات.

وفي الأخير لا يتبقي لي القول إلا الاعتراف بأسمى عبارات الشكر والتقدير للأستاذ المشرف الدكتور "عبد القادر العشابي" الذي تحمل الكثير من عثراتي فلم يخجل علي بتاتا

بالنصائح والتوجيهات، كما أتقدم أيضا بالشكر الجزيل إلى الأستاذ الدكتور "ملاح بناجي" الذي مدّ يد المساعدة لي في جميع المواقف، والله خير المستعان راجية من الله التوفيق والثبات.

بولوم جنات

سيدي بلعباس يوم 15 / 01 / 2022

مدخل:

التجربة الشعرية عند البردوني

نجد أن الاهتمام بالتجربة الشعرية قائما مادام هناك شعراء يبدعون ولأنها من المواضيع التي استهوت الشعراء بوصفها «الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً ينم عن عميق شعوره وإحساسه»¹، فالتجربة الشعرية ما هي إلا تصوير وتعبير ذاتي عما يجول بخاطر الشاعر من عواطف ومشاعر.

إنَّ الشاعر المبدع المفكر تتضح في نفسه تجربته لأنه يستغرق فيها وقتاً من الزمن «لينقلها إلينا في أدق ما يحيط بها من أحداث العالم الخارجي فتتمثل فيها الحياة وألوان الصراع التي تتمثل في النفس، أو في الفرد، إزاء الأحداث التي تحيط به»²، فيعبر الشاعر في تجربته عن أفكاره وتصوراتهما عما يختلج نفسه من صراع داخلي سواء تعبيرا عن ذاته أو عن موقف إنساني، فالشاعر الحق يستخرج أحاسيسه ومشاعره الحبيسة في دواخله لتنبض تجربته بالحياة «ذلك أنه خالق تجربته ولا بد له أن يعاني فيها من حين تخلُّقها في قلبه إلى حين اكتمالها، يعاني في معانيها وفي لغتها وإيقاعاتها، يدفعه إلى ذلك في أول الأمر انفعال مبهم إزاء حقيقة من حقائق النفس أو حقائق الوجود، ويأخذ هذا الانفعال في التخلُّق والتولُّد عن طريق ما يحرك فيه من أحاسيس ويثير من أفكار وعواطف، وينقل إلينا ذلك في كلمات موسيقية لها دلالات مختلفة عبر التاريخ»³، التجربة الشعرية تتطلب جهداً عضلياً لتخرج في أحسن حلة وتؤثر في المتلقي، لذلك لا

¹ - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، 1997، ص.363.

² - المرجع نفسه، ص 363.

³ - شوقي ضيف: في النقد الأدبي (مكتبة الدراسات الأدبية)، دار المعارف، القاهرة، ط.9، ص.143.

تم التجربة الشعرية الكبرى للشاعر ولا تكتمل «إلا إذا كان ممن يتعمقون الحياة ويسبرون أغوارها ويتغلغلون في بواطنها ويحاولون النفوذ إلى دخالها وأسرارها المستغلقة لا في مظاهرها الكبرى فحسب، بل في كل مظهر... وفي التجربة دائما ليس الموضوع هو المهم، وإنما موقعه في نفس الشاعر وتشبع وجدانه به»¹، وعليه لا تكتمل التجربة الشعرية عند الشاعر إلا إذا كان مخبرا بالحياة حلّوها ومرها ويتغلغل في كوامنها.

أهم الباحثين الذين تحروا في دراساتهم عن التجربة الشعرية نجد الكاتب "ريتشارد" الذي عرف التجربة على أنها «نزعة ما أو مجموعة من النزعات، تسعى إلى أن تعود إلى حالة الهدوء والسكون بعد الذبذبة»²، «وتتكون هذه التجربة الشعرية من انفعالات هي بمثابة الإحساس الذي تُولده الاستجابة بما تتضمنه ذبذباتها من تغيرات جسدية، أما المواقف والأوضاع النفسية فهي الدوافع التي تهيئها الاستجابة والتي تؤدي بنا إلى نوع بعينه من السلوك، فهي بمثابة الناحية الخارجية من الاستجابة»³، يربط ريتشارد التجربة الشعرية بمجموعة الانفعالات المؤثرة على نفسية الشاعر والتي بموجبها تتكون لديه تجربة شعرية.

في حين نجد ستيفن سيندر يرى أن التجربة الشعرية هي «إفشاء بذات النفس، بالحقيقة كما هي في خواطر الشاعر وتفكيره، في إخلاص يشبه إخلاص الصوفي

¹ - شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص.144.

² - ريتشارد: العلم والشعر، تر: مصطفى بدوي، مرا: سهير القلماوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ط، د.ت، ص19.

³ - المرجع نفسه، ص.24.

لعقيدته، ويتطلب هذا تركيز قواه وانتباهه في تجربته»¹ تتعلق التجربة الشعرية بذات الشاعر وما ينتابه من مشاعر وخواطر، وعليه اعتبرت التجربة الشعرية ليست عملا سهلا فحسب بل صعبا ويتطلب الدقة والانضباط «لأنها خلق وإيجاد لحدث شعري وجداني، حدث يتدرج فيه الشاعر خطوة خطوة، وهو لذلك يرجع فيه إلى ما عمله قبله، بل يرجع إلى ما عمله الشعراء السابقون ليستوحي ويستضيء في أثناء عمله»²، فلكل شاعر طريقته الخاصة في بناء نصه وفق الرؤى والأفكار التي يتبناها وأخذها من شعراء آخرين.

انطلاقا من تعريفات التجربة الشعرية يمكن القول أن الشاعر العربي الحديث لم يكن اعتناؤه بالألفاظ من أجل الزخرف اللفظي أو استعارة مشاعر غيره عن طريق نقلها من دواوين الشعراء، بل كان منشغلا بنقل تعابير مشاعره وأفكاره إلى نفس القارئ بانتقاء ألفاظ تنسجم مع مشاعره لأن الشاعر في القصائد التقليدية كان ينصرف إلى التعبير عن الحياة من خلال تجارب أو حكم مطلقة تصف آلاما لم تعان جراحها وتنظر إلى الوجود بعيني اللامبالاة³ يريد الشاعر التعبير عن تجربة عميقة وتجسيدها بأجمل الصور حتى ينقل القارئ إلى معايشة الأجواء.

¹ - رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر "دراسة جمالية"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط.1، 2002، ص102.

² - شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص.143.

³ - إيليا الحاوي: في النقد والأدب، مذاهب فنية غربية، أبحاث ونماذج من الشعر العربي الحديث، ج5، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط.2، 1986، ص.90.

فالشاعر أثناء إبداعه وخلقه لقصيدته يجعل من ذاته مصدرا للموضوع، لذلك غدت التجربة الشعرية ملاذ الشاعر «فإذا كان الإنسان العادي غير قادر على ملمة أطراف التجربة التي خاضها، وتجميع أشلائها المبعثرة، فإن الشاعر الحاذق ينظم خرزاتها في سلك واحد ويستخلص منها نتائجها ويربط بينها ربطا خفيا بما يضبط هذه العلاقات في أعماقه ولكنها تقفز إلى القمة حين ينفجر البركان، ويتطاير شظى الأحداث المترسبة في تلك الأعماق في غير نظام كما يظهر للرائي، وإن كانت تنطلق من الرؤية الفنية الخاصة التي كونها الشاعر من عصارة اتصالاته واحتكاكاته، ومن خلال تناقضه عما يحيط به»¹، يختلف الشاعر عن الإنسان العادي لكونه يقدم عملا فنيا قد تعلو مرتبته به أو تقل حسب قدرته الفنية، لأنه عندما يبدع شيئا ما لا يعبر عن الحياة، بل يخلق حياة أخرى معادلة لتلك الحياة لأن «الشعر ينمو من داخل التراث الشعري، والحوار الذي يدور في نفس الشاعر هو حوار بين تراثه الشعري وبين العالم، وإذا لم يرتبط الشاعر بتراثه الشعري كما يرتبط بالعالم فلا مجال لعدّه شاعرا»²، ينهب الشاعر من التراث الشعري ما يخدم إبداعه الفني باعتباره همزة وصل لإنتاجه الشعري.

اعتبرت التجربة الشعرية «رحلة لها كل ما يميزها، بحيث إذا انتهى منها شعر أنه نهض بعمل جديد كامل، لم تتنازعه فيه أعمال أخرى ولا عاقته دون تمامه عقبات أو

¹ - رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر "دراسة جمالية"، ص.98، نقلا عن قاسم عدنان حسين: التصوير الشعري، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، طرابلس، ط.1، 1980، ص.18.

² - رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص.53، نقلا عن صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة "أقول لكم عن الشعر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص.ص 433-434.

عشرات»¹، فإذا ألمَّ الشاعر في تجربته كل تأملاته واكتشافاته التي رصدها من كل الجوانب يحس أنه فعلاً أتم عمله الشعري، إضافة لذلك تتضمن التجربة ثلاث مستويات تعبيرية «كالمستوى المادي باعتبارها مكونات حسية مدركة، والمستوى النفسي باعتبار ما يتصل بالمكونات الحسية من انفعالات مصاحبة ثم هناك المستوى الواعي وهو الخاص بعملية التنظيم والتحديد والحصر»²، فالانفعالات الخاصة بالتجربة الشعرية بمثابة تأثيرات تحولت إلى أفكار بفعل الوعي، فلكل شاعر من الشعراء المعاصرين طريقة في تشكيل النص.

تعد التجربة الشعرية بمثابة تعبير عن التجربة الشعورية «ومهما كانت القدرة الشعرية لدى الشاعر قوية، تظل تجربته الشعورية أعمق وأصدق من تجربته الشعرية لقصور الأداء الشعري عن التعبير المبين عما في نفس من فكر ووجدان»³، فمن خلال إنتاج الشاعر الشعري تكشف تجربته عن حيز من تجربته الشعورية، ولعل ذلك ما جعل التجربة الشعرية مرتبطة بالعقل فيها دور وله معها عمل دون أن يخرجها من عالم الوجدان إلى عالم التجريد والصور العقلية⁴، يستخدم الشاعر عقله في تجربته الشعرية بحيطة وحذر من أن يغلب فكره على تجربته الشعرية وإلا تحولت مشاعره الوجدانية إلى

¹ - شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص.138.

² - سعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث "مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية"، دار المعارف، ط.2، 1983، ص.61-62.

³ - عبده عبد الحميد قليقة، التجربة الشعرية عند ابن المقرب "مضمونها وبنائها الفني"، النادي الأدبي، الرياض، ط.1، 1986، ص.67.

⁴ - عبده عبد الحميد قليقة، التجربة الشعرية عند ابن المقرب "مضمونها وبنائها الفني"، ص.69.

مشاعر نفسية، والشاعر عبد الله البردوني واحد من هؤلاء الشعراء له ميزاته الخاصة في إبداعاته الشعرية وذلك ما يثير العديد من الأسئلة : على أي نمط سار البردوني في بناء قصيدته هل اتبع الموروث التقليدي القديم أم اتبع التيار الحديث؟ هل حافظ على الأسلوب البيتي؟ أين يكمن التجديد هل في البيت أم الصورة والتعابير؟.

نشأ البردوني نشأة قاسية كانت بداياتها مع مرض العمى الذي حل بالشاعر وهو صغير بسبب موسم الجدري الذي اجتاح قريته«فأخذ من كل قرية ومن كل مدينة ما استطاع على حملة من الكبار والصغار ليلقي بهم في المقابر، بعد أن ترك بصماته على بعض الوجوه، وبعض الوجوه أنتزع منها أغلى ما فيها العينين وكانت عينا الطفل عبد الله من نصيب ذلك الموسم المتوحش»¹ ذهبت عينا الطفل وأصبح ضريرا لكن ذلك لم يمنعه من البحث و معرفة كل شي في الحياة، إذ ازدادت خبرته في الشعر الذي سار يسليه في وحدته ويعزف على أنغامه ألحان طموحه وآلامه² هكذا كان الشاعر يبدد مخاوف أيامه بقوله شعرا يستضيء به الشيء الموحش بالشيء الجميل.

تعود البدايات الشعرية الأولى للشاعر عبد الله البردوني إلى الأربعينيات أو الخمسينيات لكن ظروفًا خاصة به وبيلاده اليمن أضاعت نصيبه من الشهرة ولم تسمح لشعره أن ينتشر ويقرأ إلا في حدود عام 1961 الذي صدر فيه ديوانه الأول من أرض

¹ - عبد الله البردوني: الديوان "الأعمال الشعرية"، مج 1، إصدارات الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، ط.1، 2002، ص.33.

² - ينظر: عبد الله البردوني، الديوان، ص.35.

بلقيس¹، فإننتاجات البردوني لم تلقى الشهرة نظرا لظروف خاصة به، إلا أن ذلك لم يمنعه من مواصلة إبداعه الفني إذ بدأ رحلته الشعرية «كلاسيكيا يقلد القدماء ويقف طويلا عند أبي تمام، ثم تأثر بالرومانتيكين تأثرا حادا»²، فالبردوني تأثر بالمنهج القديم وخير دليل على ذلك ديوانه الأول "من أرض بلقيس" يقول في إحدى قصائده "طائر الربيع":

يَا شَاعِرَ الْأَزْهَارِ وَالْأَغْصَانِ هَلْ أَنْتَ مُلْتَهَبَ الْحَشَا أَوْ هَانِي
مَاذَا تَغْنِي مَنْ تُنَاجِي فِي الْغَنَّا وَلَمَنْ تَبُوحُ بِكَامِنِ الْوَجْدَانِ؟
هَذَا نَشِيدَكَ يَسْتَفِيضُ صَبَابَةً حَرَى كَأَشْوَاقِ الْمَحِبِّ الْعَانِي
فِي صَوْتِكَ الرَّفْرَافِ فَنُ مَتْرَفٌ لَكِنَّ وَرَاءَ الصَّوْتِ فَنُّ ثَانِي
كَمْ تُرْسِلُ الْأَلْحَانَ بِيضًا إِنَّمَا خَلْفَ اللَّحُونِ الْبِيضِ دَمْعٌ قَانِي
هَلْ أَنْتَ تَبْكِي أَمْ تُغْرِدُ فِي الرَّبِيِّ أَمْ فِي بُكَائِكَ مَعَارِفَ وَ أَغَانِي³

يبدو الشاعر في هذه الأبيات في حيرة من أمره بين البكاء أم الغناء لأنه يبحث عن حلول فلا يجد سوى الدمع والأسى، ثم وجدنا الشاعر يعود إلى الكلاسيكية

¹ - ينظر: علي حداد: عشبة آزال "قراءات في الشعر اليمني المعاصر"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص.ص. 132-133.

² - عبد الله البردوني، الديوان، مقدمة بقلم عبد العزيز المقالح، مج1، ص.46.

³ - عبد الله البردوني، الديوان، ص 74.

الجديدة التي وجد فيها «قدرة امتلاك السمات الجماهيرية، حيث تشكل امتدادا طبيعيا للتراث»¹، لكن رغم ذلك لم يتعد عنها هيا الأخرى ليحلق في «عوالم جديدة من الشعر العربي الحديث ومن الشعر العالمي المترجم، ثم إن الواقع اللامعقول يستدعي ظهور لغة جديدة، لغة تجمع بين الحقيقة والخيال بين لا الواقع والواقع بين المعقول واللامعقول»²، يريد الشاعر أن يبحر في عالم جديد يجمع بين الواقع واللاواقع، ولعل هذا التجديد ما يسمى بالسريالية التي بدأت معالمها مع ديوانه "مدينة الغد" يقول في قصيدة مدينة الغد:

مِنْ دُهورٍ وَأَنْتَ سِحْرُ العِبارةِ وانتظارُ المُنَى وحلمَ الإِشارةِ
كُنْتُ بنتَ العُيوبِ دَهْرًا فنَمَّتْ عن تَجْلِيكِ حَشْرَجَاتِ الحَضارةِ
وتَداعِي عَصْرِ يَموتُ لِيحيا أو لِيَفنَى ولا يُحسُّ انبِحاره³

كما نلاحظ تعمقه لهذا التيار الجديد في ديوانه "وجوه دخانية في مرايا الليل" وذلك من خلال تراكيب الجمل ورسم صوره في حديثه عن جبال اليمن بقوله:

سَيِّدِي هَذِي الرَوابي المُنْتَنه لمْ تُعدْ كالأمسِ كَسَلَى مُدْعَنه
نُقْمٌ يَهْجِسُ، يعلَى رأسَه صَبْرٌ يَهْذِي يحدُّ الألسنة

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص 74.

² - المصدر نفسه ص. 74.

³ - المصدر نفسه، ص. 9.

يُسَلِّحُ يَوْمِي يَرَى مَسِيرَةَ يَرْتَبِي عَيَّانَ يَرُنُو مَيْمَنَهُ¹

يمكن القول أن البردوني شاعر مقلد ومجدد في نفس الوقت «فعلى الرغم محافظته على الأسلوب البيتي في القصيدة وهو المعروف بالعمودي شاعر مجدد ليس في محتويات قصائده فحسب، بل في بناء هذه القصائد القائم على تحطيم العلاقات اللغوية التقليدية وابتكار جمل وصيغ شعرية نامية، صحيح أن إبقاعه كلاسيكي محافظ، لكن صورته وتعبيره حديثة تقفز في أكثر من قصيدة، وبخاصة في السنوات الأخيرة إلى نوع من السريالية تصبح فيه الصورة أقرب ما تكون إلى ما يسمى باللامعقول»²، رغم محافظة الشاعر على النظام البيتي القديم إلا أن ملامح التجديد ظاهرة في شعره من خلال توظيفه لتعابير نامية وصور مبتكرة خيالية .

يعدُّ البردوني من المحافظين على القصيدة العمودية على حسب رأي عبد العزيز المقالح بقوله «البردوني من الشعراء الذين ما يزالون يحافظون على شرارة الشعر والفن في القصيدة العمودية وهو من القراء المدمنين للشعر الجديد يفيد من صورته الجديدة ومن تحرره في استخدام المفردات والتراكيب الشعرية الحديثة»³، رغم تبني الشاعر للنظام الجديد واستحداث مفردات جديدة إلا أن الشاعر لا يزال يحافظ على النظام التقليدي القديم، لم يهمل البردوني الأساليب البلاغية القديمة في بناء قصيدته رغم التجديد الذي

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص.ص. 463- 464.

² - المصدر نفسه، ص 45.

³ - عبد الله البردوني، الديوان، ص.ص 45-46، نقلا عن عبد العزيز المقالح، الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن، مجلة أكتوبر، العدد 114، ديسمبر 1978، ص.379.

انصب عليه، وذلك ما توضحه بعض الدراسات عنه على حد قول عبد العزيز المقالح «توقف البردوني عند أبي تمام وأفاد منه لغويا وفنيا وأمدته ثقافته وعصره واتساع موهبته بالقدرة على الإبداع والابتكار دون أن يلجأ إلى التقليد أو الإفراط في استخدام ألوان البديع على طريقة القدماء فجاء شعره أو الكثير منه جامعا بين الأصالة والابتكار، وخرج من حيز المنظومات إلى مجال الكتابات الشعرية بأوسع معانيها وأدق دلالاتها»¹، مزج الشاعر بين القديم والحديث في إبداعاته الشعرية إذ استطاع أن يقلد القدامى بوعي فني جديد.

يتضح اللقاء الواعي بين الإبداع والتراث في ديوان الشاعر "زمان بلا نوعية" على حسب ما أضافه المقالح في ذات السياق «ولقد تمكن شاعرنا في ديوانه الأخير زمان بلا نوعية أن يتوصل إلى المعادلة الصعبة في عالم الشعر واستطاع أن ينجح فيما فشل فيه الآخرون، فلقد حافظ على الغنائية المتكاملة، وهي أعظم ما تتميز به القصيدة السلفية، في ذات الوقت الذي شحن قصائده بالمضامين المواكبة للعصر، وكأنه يضع شعار الأصالة والمعاصرة موضع التطبيق»²، واكب الشاعر التجديد إلا أنه ظل محافظا على التراث القديم بما فيه من إبداعات فنية.

¹ - عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط. 2، 1985، ص.406.

² - عبد العزيز مقالح: أصوات من الزمن الجديد "دراسات في الأدب العربي المعاصر"، دار العودة، بيروت، ط.1، 1980، ص.ص.11-12.

يعد البردوني قامة أدبية كبيرة بمزجه في أعماله الشعرية بين الأصالة والمعاصرة، فرغم الحياة القاسية التي عاشها زادت تجربته الشعرية نحو التحضر والتوسع لأنه «لحسن الحظ ليس كسولا كبعض شعرائنا ولا هو مثلهم يقنع بالوصول إلى مشارف الطريق ثم ينتظر أو يتوقف أو يتراجع، إنه يواصل السير على الأشواك أحيانا وعلى الورود أحيانا في محاولة لا تعرف اليأس أو الرضا... إنه دائم الصعود قد يتراجع أحيانا ولكن ليصعد، ولم يشغله عن الكلمة أي شاغل»¹ واصل الشاعر في إبداعاته الفنية رغم العثرات التي كانت تواجهه وتصادفه في حياته بحلوها ومرها.

اعتبر البردوني من الشعراء المحافظين على شعلة الشعر في بناء القصيدة العمودية بقلب فني جديد وتراكيب شعرية حديثة لأنه «يمثل ظاهرة فنية متميزة بخصائصه الأسلوبية التي جمعت بين القديم والحديث في الرؤية الشعرية، فهو أحد الأصوات الشعرية العربية البارزة في حركة الشعر المعاصر وصاحب رسالة شعرية جمع فيها مختلف فنون الشعر ومجالات الحياة... وقد استطاع البردوني بما أوتي من فنية عالية في التعبير الشعري أن يجسد الاستجابتين الانفعالية والعقلية في مختلف ظروف العملية الشعرية، من إيقاع وحركة وخيال وإحساس، وأن يبرز قدرة عالية على الانحراف الأسلوبي من خلال قدرته على جمع وتوحيد مختلف المتنافرات في العملية الشعرية وإن كانت مختلفة في تعبيراتها وموضوعاتها وعلاقتها مع بقية عناصر النص البنائية»² استطاع الشاعر أن يوفق في

¹ عبد العزيز مقال، أصوات من الزمن الحديث، ص.12.

² علي قاسم محمد الخرابشة، الإبداع وبنية القصيدة في شعر عبد الله البردوني، مجلة عالم الفكر، مج37، الكويت، ع1، سبتمبر، 2008، ص.214.

اختيار تراكيب شعرية تنسجم مع إحساساته وتوظيفها بطريقة جديدة، ذلك أن الإبداع الأدبي «لا يصدر إلا بعد أن يمتلك الشاعر ناصية التراث والمعاصرة»¹، فالشاعر المتمكن المبدع يستطيع أن يجعل من التراث جسما نابضا بالحياة أثناء توظيفه في عمل شعري جديد.

بناء على ذلك لم تعد قصيدة البردوني تنتمي إلى القلب الشعري الجاهز لأنه «أخذ القصيدة العمودية من أفقها المهيب وجماليتها الرصينة ليضعها في الصميم من سجلات الحداثة الشعرية وانهماكاتهما الأرضية وسخريتها البديئة وعبثها العميق... لقد صارت هذه القصيدة تعاني على يديه الأمرين، فهو يقحمها على الدوام فيما لم تعهده من موضوعات وما لم تتسع له من أساليب وانفعالات وصور واستعارات»²، بمعنى أنه كتب القصيدة الجديدة ببرمجة شعرية جديدة على غرار القصيدة العمودية.

انتهج البردوني طابعا خاصا في بناء قصائده لكن ذلك لم يفرض عليه إتباع مذهب خاص أو مدرسة معينة «لم يخضع البردوني أسير مدرسة أدبية واحدة، فقد أضفت عليه تقاليده التراثية أصالة وجمالا، فكان كالفراشة الهائمة في رحيق الزهور، ولقدرته على المزج والإبداع لم تقيده حدود المدارس الأدبية التي يضعها النقاد»³، لم يعتمد على مدرسة واحدة في ديوان واحد أو قصيدة واحدة بل يمزج بين مدرستين أو

¹ - علي قاسم محمد الخرابشة، الإبداع وبنية القصيدة في شعر عبد الله البردوني، ص.223.

² - أحمد المنصوري ومجموعة من الكتاب: عبد الله البردوني الشاعر البصير "سلسلة الندوات 21"، مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، دبي، ط.1، 2019، ص.118.

³ - أحمد عبد الحميد إسماعيل، عبد الله البردوني (حياته وشعره)، تق: الطاهر مكّي، مركز الحضارة العربية، ط.1، 1998، ص.ص.45-46.

أكثر، صقل البردوني تجربته الشعرية بفعل التقاء عدة عوامل أهمها الدفاع عن وطنه الأم (اليمن) الذي عان من ويلات المستعمر، فتحدث في جل قصائده «عن الوطن والمستعمر في قصائد دعا فيها إلى الوحدة وبكل إيمان وحزم وعزم بها وبأهدافها النبيلة العليا، لقد كان يرى أن مهمة الجيل هي بناء الوحدة والقضاء على الطائفية والنزعات الإقليمية والقطرية والقبلية، فالمقاومة والدعوة إلى الحرية والثورة والقتال في سبيل الوطن أصبحت عنوانا كرّس من خلاله الشاعر حتمية الموت والمقاومة وجدليته وأهميته المصيرية باعتبارها المعادل الصحيح للحياة الصحيحة»¹، الشاغل الوحيد الذي أقلق البردوني هو هموم الوطن ومعاناته من المستعمر إذ قال في قصيدة "الحكم للشعب":

يا صرعة الظلم شقّ الشعب مرقدَه وأشعلت دمه التارات والضعن
ها نحن ترنا على إذغاننا وعلى نفوسنا واستثارت أمنا اليمن
لا البدر ولا الحسن السجان يحكمنا الحكم للشعب لا بدر ولا حسن
نحن البلاد وسكان البلاد وما فيها لنا إننا السگان والسكن
اليوم للشعب والأمس المجيد له عدّ وله التاريخ... والزمن²

رغم المآسي فالبردوني لا يفرق بين العرق والدين ويرى أن وحدة الشعب يجب أن

تبنى على أساس العقيدة

¹ - علي قاسم محمد خرابشة: الإبداع وبنية القصيدة في شعر عبد الله البردوني، ص. 229.

² - عبد الله البردوني: الديوان، ص. 560.

هكذا كانت تجربة البردوني الشعرية، فيها نوع من التطور والتحضر نظرا للاطلاع على التراث القديم والأخذ من صور الشعراء القدماء، فلم يكن البردوني «شاعرا فحسب بل هو ناقد أدبي وكاتب اجتماعي، وتكاد تكون الكتابة النقدية أو الدراسة الاجتماعية تكونان صلته الوحيدة بالمتلقي»¹، شغل البردوني الشعر والنقد والأدب معا إذ أثرى المكتبة العربية شعرا ونثرا.

¹ - علي قاسم محمد خرايشة: الإبداع وبنية القصيدة في شعر عبد الله البردوني، ص.50.

الفصل الأول: مفهوم الصورة الشعرية

توطئة.

أولاً: مفهوم الصورة الشعرية.

ثانياً: الصورة الشعرية عند الغرب.

ثالثاً: الصورة الشعرية عند العرب.

توطئة:

يتميز النقد الأدبي العربي بتعدد مظاهره الفنية وكثرة أدواته التي تعتبر مهمة للعمل الأدبي، ومن بين هذه الأدوات الصورة الشعرية التي تعتبر الجوهر الثابت والدائم في الشعر، فكما تتغير مفاهيم الشعر تتغير الصورة الفنية، والاهتمام بها دائما قائم مادام هناك شعراء يبدعون ونقاد يحللون¹، فالصورة الفنية توضح قدرات الشاعر وإبداعاته الأدبية.

تعد الصورة الشعرية أهم ركن في العمل الأدبي نظرا لحيويتها داخل العمل الشعري، لذلك عُدَّت «جزء حيوي في عملية الخلق الفني»²، أي أنها عنصر مهم في نقل تجربة الشاعر باعتبارها مرتبطة بالإبداع الشعري وتصور خيال الشاعر إذ «بواسطتها يصور الشاعر رؤيته الخاصة للوجود والعلاقات الخفية بين عناصره»³، بمعنى الأداة التي يستخدمها في صياغة أعماله الفنية وفيها يشخص أفكاره، لذلك لا يمكن ضبط تعريف دقيق لها نظرا لتباين الآراء حولها، والسؤال المطروح هل مصطلح الصورة الشعرية نتاج الدراسات النقدية الحديثة أم مصطلح عرف عند النقاد القدماء؟

¹ - ينظر، جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، ط.3، 1992، ص.ص.07-08.

² - كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط.4، 1995، ص.29.

³ - علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط.4، 2002، ص.68.

أولاً: مفهوم الصورة الشعرية.

تعد اللغة أداة الشاعر للتعبير عما يجول بخاطره ساعة الإبداع، ولغة شاعرة لها ميزات الفنية الموسيقية في أصوات الحروف وتركيب الألفاظ وتكوين العبارات¹، فللغة مميزات الخاصة تميزها عن غيرها من الأدوات، ولا أحد ينكر لما لها من أهمية لإبداع صورة شعرية مفعمة بالمشاعر، لذلك تمثل الصورة الشعرية أبرز المقومات الفنية للقصيدة العربية بوصفها «عملية تركيبية عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع تتخطى حدود الأشياء المستترة في أعماق النفس»²، فالصورة تكون خيالية لا واقعية تساعد على اكتشاف الجانب الخفي والغامض في النص الشعري .

تجسد الصورة الشعرية مشاعر الشاعر وأحاسيسه وذلك باعتماد مقومات بلاغية كاللجاز والتشبيه والاستعارة إضافة إلى ذلك نجد عنصر آخر مهم من عناصر إنتاجها ألا وهو الخيال، إذ تعتمد فيه على الوصف الحسي لكي توصل شيئاً يتجاوز الحقيقة الخارجية للأشياء، وذلك من خلال اعتمادها على اللغة وإشاعتها الوجدانية لتبيان عاطفة الشاعر وفكرته³، فالصورة مرتبطة بتجربة الشاعر ومشاعره وما ينتاب خاطره من معان وأفكار خاصة أثناء عملية الإبداع.

¹ - ينظر، صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الفاروق، عمان الأردن، ط1، 2019، ص29.

² - عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط4، ص58.

³ - ينظر: سي دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، مراجعة عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العراقية، 1982، ص ص 21- 23.

فالصورة الشعرية في أبسط معانيها يعتمد فيها الشاعر على خياله الشعري الذي «يتميز بالقدرة على خلق أثر موحد من الكثرة مثلما يتميز بالقدرة على تعديل سلسلة من الأفكار، بواسطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مسيطر في مرحلة واحدة متكاملة لا مراحل متعاقبة منفصلة»¹، فالخيال يساعد الشاعر في بناء قصيدته وفق تصوراته وبث مشاعره و أحاسيسه.

فتعريف الصورة الشعرية في أغلب الأحيان مُبْهَم وغامض «لكونها تسمح باستعمالها بمعنى عام مبهم جدا، وذلك بالنظر إلى هذا الاستعمال من منظور أسلوبى خاص، وغير دقيق لأن استعمالها ولو في مجال البلاغة المحصور عائم وغير محدد بدقة»²، أي يصعب تحديد مفهوم الصورة لأنها غامضة ومبهمّة، وفي ظل ذلك الغموض وعدم الدقة «عانت الصورة الشعرية اضطرابا في التحديد الدقيق حتى بدت تحديداً غير متناهية، وصار غموض مفهومها شائعا بين قسم كبير من الدارسين»³، فالصورة ظلت غامضة نظرا لتعدد مفاهيمها وكثرة الآراء حولها.

فصعوبة تحديد مفهوم الصورة الشعرية راجع إلى أسباب مختلفة، ونظرا لحملها «لدلالات مختلفة وترابطات متشابكة وطبيعة مرنة تتآبى التحديد الواحد المنظر أو

¹ - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص ص. 63- 64.

² - فرانسوا مورو، البلاغة مدخل لدراسة الصورة البيانية، تر: محمد الولي وعائشة جرير، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء، 2003، ص.15.

³ - بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1، 1994، ص.19.

التجريدي»¹ فاختلاف دلالات الصورة الشعرية جعلها غامضة وصعب تحديد مفهوم محدد لها وذلك ما أوجد اتجاهين أساسيين لدراستها اتجاه قديم وآخر جديد «فإذا كان المفهوم القديم قد قصر الصورة على التشبيه والاستعارة فإن المفهوم الجديد يوسع من إطارها، فلم تعد الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلو الصورة- بالمعنى الحديث- من الجواز أصلاً، فتكون عبارات حقيقة الاستعمال ومع ذلك تشكل صورة دالة على خيال خصب»² نجد اتجاه يضيق من مفهومها وآخر يوسعه بصورة واضحة، فالإتجاه القديم يحصرها في الأنماط البلاغية أما الإتجاه الجديد يوسع مفهومها إلى أوسع نطاق لفهم مكوناتها إلى حد «أصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية مما تعودنا على دراسته ضمن علم البيان والبديع والمعاني والعروض والقافية والسرد وغيرها من وسائل التعبير الفني»³ وفي ظل هذا الإتجاه توسع مفهوم الصورة إلى نطاق شامل نتيجة اعتمادها أدوات تعبيرية مختلفة.

للصورة الشعرية مفاهيم متعددة ومختلفة باختلاف الأزمنة، فمفهومها القديم كان قائم على صلة التشابه بين الشعر والتصوير والرسم، والتخييل وعلى الاهتمام بالأشكال البلاغية للصورة كالتشبيه والاستعارة والكناية⁴، أما حديثاً فقد تعددت مفاهيمها

¹ - بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص19.

² - علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، للطباعة والنشر والتوزيع، ط.1، 1983، ص.25.

³ - محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1، 1990، ص.10.

⁴ - ينظر، الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1968، ص.206.

وتنوعت، إذ يعرفها عبد القادر الرباعي بأنها «هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة و موحية في آن واحد»¹، هنا دلالة على الاهتمام بطريقة تشكيلها وبنائها، وبطبيعة العلاقات القائمة بين عناصرها المختلفة.

تعتبر الصورة الشعرية ركنا أساسيا في العمل الشعري لا يمكن الاستغناء عنها باعتبارها «عنصر أساسي في الأدب البصري الحديث، يترفع حضورها على عملية الإقحام الفجّة التي يقوم بها من لا يمتلكون موهبة دمج الصورة والكلمة وتضافر الصورة مع الكلمة قد يكون بهدف تعزيز النص»² أي يمكن للصورة أن تجعل النص أكثر إثارة وتشويقا، فالصورة بما تنطوي عليه من انفعال عاطفي وبما تنقله من الملامح الاجتماعية فإنها تستطيع أن تحقق التأثير والتواصل، كما تستطيع أن تحقق لنفسها قبولا من الطرف الآخر لأنها تتضمن ذات المتلقي مثلما تتضمن ذات المرسل³، مشحونة الصورة الشعرية بالمشاعر والأحاسيس لذلك تؤدي وظيفة تعبيرية.

تساعد الصورة على إخراج تجربة الشاعر الغامضة لأنه يرى الواقع بعين الخيال، لذلك عُدّت بمثابة «القانون المحوري الذي تنبني عليه القصيدة بأسرها»⁴، فالكتابة

¹ - عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم، الرياض، 1984، ص.85.
² - فاطمة البريكي، من الشعر الهندسي إلى الشعر البصري، "تداخل الأدب مع الفنون البصرية، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، إشراف، تحرير: نبيل حداد، محمود درابسة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، مج2، ط1، 2009، ص36.

³ - علي ملاح، الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة، "السياب نموذجاً"، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2007، ص242.
⁴ - محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر "السياب، سعدي يوسف، درويش، أدونيس" نموذجاً، سراس للنشر، تونس، ط.3، 1996، ص.96.

بالصورة تجعل موضوع القصيدة حيويًا إلا أنها تختلف من شاعر لآخر بحكم أن كل واحد يصورها وفق خياله من ناحية نظره وخياله.

فالشعراء قادرون على صنع اللغة لأنهم يبدعون في خلق الصورة، لذا نرى الشاعر يعتمد على الكلمة بوصفها أداة للتعبير عن حالته الشعورية التي يكون عليها ساعة الإبداع لينقل ما ينتاب خاطره من مشاعر لبيدع صورة أكثر بلاغة وأشد ذاتية من الصورة المرسومة بالريشة واللون¹، فالشاعر تثير نفسه مشاعر وأحاسيس فيخرجها عن طريق الخيال الذي يعتبر بمثابة المجال الذي تظهر فيه الصورة.

1- الصورة لغة:

تأليف الشعر يتطلب وجود صور شعرية ذلك أنه قائم على التصوير، لذا جاء في لسان العرب أن الصورة «تتمثل في الشكل والجمع صُورٌ وقد صَوَّرَهُ فَتَصَوَّرَ وَتَصَوَّرْتُ الشيء أي توهمت صورته فتصوّر لي، والتصاوير التماثيل، قال ابن الأثير: الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته»²، وجاء في مختار الصحاح «الصُّورُ بكسر الصَّادِ لغة في الصُّورِ جمع صورة وصَوَّرَهُ تَصْوِيرًا فَتَصَوَّرَ وَتَصَوَّرْتُ الشيء توهمت صورته فتصوّر لي والتصاوير التماثيل³، فالصورة حقيقية لشيء وهيئته وصفته.

¹ - ينظر، صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير عند سيد قطب، ص42.

² - ابن منظور، لسان العرب، مادة صورة، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، مج.4، ص.473.

³ - محمد بن بكر الرازي، مختار الصحاح، إخراج دائرة المعاجم في مكتبة لبنان، ناشرون بيروت، لبنان، 1995، ص156.

أما الراغب الأصفهاني يجسد الصورة بأنها «ما ينتقش به الأعيان ويتميز بها غيرها وذلك ضربان أحدهما محسوس يدركه الخاصة والعامة بل يدركه الإنسان وكثير من الحيوان كصورة الإنسان والفرس والحمار بالمعانية والثاني معقول يدركه الخاصة دون العامة كالصورة التي اختصَّ الإنسان بها من العقل والروية والمعاني التي خص بها شيء بشيء»¹، ربط الصورة بما يخص الإنسان بالهيئة المدركة بالبصر والبصيرة.

أما إذا بحثنا في القرآن الكريم عن مادة (ص.و.ر) نجدها قد وردت ستة مرات، مرتين بصيغة الفعل الماضي وهما (صوركُم، صورناكم) في قول الله تعالى: ﴿وَصَوَّرَكُمُ فَأَحْسَنَ صُورَكُمْ﴾²، بمعنى التحسين مع الخلق وكذا في قوله تعالى ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ﴾³، بمعنى الخلق، ومرة بصيغة المضارع (يصوركم) في قوله تعالى ﴿هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ﴾⁴، بمعنى التشكيل في الخلق، ومرة بصيغة اسم الفاعل (المصور) في قوله تعالى ﴿هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ﴾⁵، كما وردت بصيغة الجمع مرة (الصُّور) ومرة بصيغة المفرد (صورة) في قوله تعالى ﴿وَيَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ﴾⁶، وكذا قوله تعالى ﴿يَا أَيُّهَا الْإِنْسَانُ مَا غَرَّبَكَ رَبِّكَ الْكَرِيمِ الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ فِي

¹ - الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، مادة صور، مكتبة نزار مصطفى الباز، ج1، د.ط، د.ت، ص ص.378-379.

² - سورة غافر، الآية 64.

³ - سورة الأعراف، الآية 11.

⁴ - سورة آل عمران، الآية 06.

⁵ - سورة الحشر، الآية 24.

⁶ - سورة النمل، الآية 87.

أَيُّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ¹، فالصورة هنا تعني الشكل والهيئة التي خلق الله عليها الإنسان، وهذا يتسع لما فيه من الجمال في القوام والجلال في القدر.

2 - اصطلاحا:

نجد لكل شاعر طريقته في التصوير حسب مكبوتات نفسه فمثلا صورة المرأة حضيت باهتمام كبير في الشعر العربي قديما وحديثا، فهي صورة واضحة إلا أنها تختلف من شاعر إلى آخر لأن لكل واحد وجهة نظر خاصة، فالصورة الشعرية كذلك تختلف من شاعر إلى آخر فمثلا «إذا نظرت إلى شاعر تجد أنه وقف يلتقط صورا متتالية كأن ليس له غاية من هذا الشعر إلا التصوير»² أي يستخدم صورا بغاية التأثير في المتلقي لا لبث مشاعره وأحاسيسه.

وبما أن الشعر كان قائما على الصورة الشعرية، فالشاعر لا يتخلى عنها في عمله الإبداعي باعتبارها «عنصر أساسي من عناصر عمود الشعر لا يمكن الاستغناء عنها، إذ دون الصورة يفقد التعبير شاعريته والقصيدة خصوصيتها»³، أي أنها عنصر فعال وركيزة أساسية للعمل الشعري، لذا تعتمد على العمود الشعري الذي حصره المرزوقي في سبعة معايير «شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، الإصابة في الوصف، والمقاربة في

¹ - سورة الانفطار، الآيات: 6-7-8.

² - إحسان عباس، فن الشعر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1955، ص.221.

³ - ناصر معماش، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر، دراسة في بنية الخطاب، عاصمة الثقافة العربية، دحلب، الجزائر، 2007، ص.74.

التشبيه والتحام أجزاء النظم على تحيّر الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية»¹، فالصورة الشعرية تقوم على هذه الأسس السبعة التي أعدها المرزوقي في نظم الشعر لأنها توضح مقياس ذكاء الشاعر وحسه.

وفي كل الأحوال فالصورة الشعرية وسيلة الشاعر في نقل أفكاره ومشاعره لأنها نسخة جمالية تستحضر فيها لغة الإبداع الحسية والشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تملئها موهبة المبدع وتجربته وفق تعادلية فنية بين طرفين مجازي وحقيقي²، فأحاسيس الشاعر هي التي تملئ عليه أفكاره لحظة إبداعه، وقد تكون حقيقية أو مجازية من أجل إثارة المتلقي، وعلى هذا الأساس يمكن القول أن الصورة الشعرية قد تعددت تعريفاتها وتنوعت حسب تعدد الآراء حولها.

لذلك لم تكن الصورة شيئاً جديداً ذلك أن الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد، فالشاعر لا يتعامل في تجربته إلا بالصورة إذ يحاول بها إخراج ما بذاته من مكونات لذا "مفهومها ووظيفتها يتحدان وفق الرؤيا الفلسفية التي تقوم عليها، وهي تختلف جوهرياً في طبيعتها من القديم إلى الحديث"³، فالصورة تختلف من شاعر لآخر ولعل ذلك ما جعلها تدخل في باب تعدد مفهوماتها، فالصورة الإطار الأساسي الذي

¹ - شلتاغ عبود شراد، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجدلاي، عمان، الأردن، ط.1، 1991، ص.105.

² - ينظر، عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحدائوي والصورة الفنية "الحدائوي وتحليل النص"، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1999، ص.148.

³ - إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007، ص.314.

يوضع فيه الإنتاج الأدبي ككل كي يزيده تأثيرا، فهي «تستعمل عادة للدلالة على كل ماله صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الإستعاري للكلمات»¹، فالصورة فيها إبداع وتعبير عن خفايا النفس المبدعة، لأنها تعتمد على الخيال الذي يضيف عليها صبغة جمالية.

وفي كل الأحوال فالصورة الشعرية كثيرا ما تحصل بالمدرجات الحسية، فالإنسان مثلا حينما يشاهد صورة ما سينفعل مباشرة ويتأثر بها، فينتج عن هذا الإدراك الحسي ما يسمى بالتصوير الذي هو «استحضار صور المدركات الحسية عند غيبتها عن الحواس من غير تصرف فيها بزيادة أو نقص أو تغيير أو تبديل»²، فالصورة وسيلة الشاعر في نقل فكرته بعد أن شاهدها وانفعل بها واختزنها في مخيلته لتنقل في أحلى صورة لسامعيه.

¹ - صلاح عبد الفتاح خالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص 81، نقلا عن مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 3.

² - المرجع نفسه، ص 80.

ثانيا: الصورة الشعرية عند الغرب.

بعد التصفح للكتب وجدنا أن للصورة الشعرية منزلة أسمى في الشعر، إذ أن مفهومها لم ينحصر في الثقافة العربية بل تعدى إلى الثقافة الغربية باعتبارها مهمة في الشعر، وأن جمالها ينبع من كونها صورة يرى "جان بارتليمي" «أن الصورة - كمبدأ - هي مصدر جمال الصورة فكلمة *farma* التي ترجمتها الصورة في اللاتينية تعني الجمال»¹، فلفظة الصورة في اللاتينية تدل على معنى الجمال على غرار ما تحمله في العربية.

للصورة الشعرية أهمية كبيرة في العمل الأدبي، إذ خصص لها النقاد مجالا واسعا في دراساتهم، مثلا أرسطو في كتابه "فن الشعر" يرى أنه لما كان الشاعر محاكيا شأنه شأن المصور وكل فنان يصنع الصور فينبغي عليه أن يسلك في محاكاة الأشياء إحدى طرق المحاكاة الثلاث، إما يحاكي الأشياء كما كانت أو كما هي في الواقع أو كما يجب أن تكون، وهو إنما يصورها بالقول ويشمل الكلمة الغربية والمجاز²، ففي جعبة الشاعر عواطف وأحاسيس تتدفق عليه لحظة نظمه للشعر.

أخذت الصورة الشعرية طريقة مغايرة بكونها تنبثق من شعور يتجسد في رموز لغوية، لذا اعتبرها "سي. دي لويس" S. DY Lewis «أنها صورة رسمت بكلمات، ربما

¹ - جان بارتليمي، بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، مر: نظمي لوقا، تق: سعيد توفيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2011، ص 177، نقلا عن: علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هجري، "دراسة في أصولها وتطورها"، ص 30.

² - ينظر، أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، د.ت، ص 215.

تحدث من وصف واستعارة وتشبيه، أو تقدم إلينا في تعبير أو فقرة هي حسب الظواهر وصفية خالصة للوصف، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئاً هو أكثر من مجرد الانعكاس الدقيق للواقع الخارجي»¹ الصورة الشعرية مرتبطة بالطابع الحسي للشاعر وتجربته الشعرية، فارتباط الدلالة الحسية بالصورة الشعرية جعلت بعض النقاد والدارسين المعاصرين يميلون إلى أن الصورة نراها بمخيلة أذاننا من بينهم "ريتشاردز" من خلال قوله: «إن الصورة التي تختلف في صفاتها الحسية قد تكون لها نفس الآثار في النفس»²، فعوالم الحس المختلفة قد ترتبط فيما بينها أثناء التصوير لذلك اعتبر العالم الخارجي بمثابة مؤثر في نفسية الشاعر الجياشة.

في حين اعتبر الشاعر الفرنسي "بول ريفردي" BOL REFIREDY، «أن الصورة إبداع ذهني صرف لا ينبثق من المقارنة، إنما من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة ولا يمكن إحداث صورة بالمقارنة بين حقيقتين واقعتين لا تناسب بينهما، وإنما يمكن إحداث الصورة الرائعة التي تبدو جديدة أمام العقل بالربط دون المقارنة بين حقيقتين واقعتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل»³، أي لا يكون هناك تشابه بين شيئين تشابه منطقياً فالصورة تكشف عن شيء بمساعدة شيء آخر.

¹ محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 29.

² علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص 32.

³ - c f .herbert read :collected Essays in literary critism ,faber,london,pp98 . نقلا عن الدين إسماعيل،

الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، ص.ص 133.134.

ونظرا لتباين الآراء حول توظيف الصورة الشعرية داخل العمل الأدبي، يصعب تحديد مفهوم قار لها فبعد مجيء الرومانسية اختلف أعضاؤها فيما بينهم حول تشكيل الصورة، إلا أن نظرية "كولردج" "Colleridge" في الخيال حظيت باهتمام كبير من طرف دارسي الرومانسية «فوظيفة الخيال لديه وظيفة خالقة، ففي الإدراك الحسي يفرض الخيال النظام والشكل على مادة الشعور، فيكون نصف خالف لما يدرك، أما في الفن فيعمل في المادة الأولية للتجربة معطيا لها تكوينا وشكلا جديدين»¹ فالخيال بالنسبة إليه له دور أساسي في بناء الصورة باعتبارها وسيلة للهروب من الواقع المر .

اعتمد الرومانسيون على الخيال في تكوين صورهم حتى تخرج في حلة جميلة تجذب إليهم القارئ ليعيش معهم تلك اللحظات لذا نجد أنهم «آمنوا بأن الخيال يخلق الحياة ويضيف إلى حصيلة التجربة ما يزكو بها وينميها»² فالخيال وسيلتهم في نقلهم لأحاسيسهم ومشاعرهم، فالرومانسيون رحلوا بخيالهم الواسع وأخرجوا تجاربهم في أحسن صورة، فمفهوم الصورة الشعرية رُبط أساسا بالخيال والتجربة الإنسانية ودوافعها، وهذا لا يمنع من استعمال التشبيه أو الاستعارة أو الرمز لأنها تعتبر مقومات جمالية تزيينية توضيحية أكثر للصورة³، ذلك أنها تركيبة معقدة، وتحديد طبيعتها يجسد الكثير من الصعوبات.

¹ علي البطل، الصورة في الشعر العربي، حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص23.

² عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة، 1984، ص260.

³ ينظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، نشر بدعم من جامعة اليرموك إربد، الأردن، 1990، ص15.

كما اعتبروا الصورة «مرآة تعكس الصورة الداخلية للذات وتتغلغل فيها للكشف عن أسرارها وخباياها فهي انفتاح لا انغلاق، إضاءة لا تعميم»¹ تعتبر الصورة تصوير صادق للأحاسيس والمشاعر التي تختلج ذات الشاعر.

أما رواد المدرسة البرناسية اعتنوا بالصورة الشعرية وركزوا فيها على الوصف الموضوعي باعتبارها «تناظر في الشعر المذهب الواقعي أو الطبيعي في القصة أو المسرحية، فإنها تعنى بالصور الشعرية وصياغتها، ولكنها تحتم الموضوعية في هذه الصور»²، كانت نظرتهم متجسدة في الوصف الموضوعي، فهي تختار موضوعاتها من خارج نطاق الذات، ولهذا تلجأ إلى «الصور المجسمة ليسجلوا مظاهر الصور الكلية للأشياء والموضوعات التي يعالجونها، كأنما هذه الصور مرآة تعكس جوهر الأشياء»³، وهذا ما جعل المذهب الرمزي ينظر إلى البرناسيين بأنهم «يقفون عند حدود الصور المرئية، وأنهم يقتصرون على الحسيات، والتجسيمات فتظل صورهم جامدة لا حركة فيها ولا عمق ولا مرونة»⁴، وكان الشاعر ينظر إلى الصورة نظرة كلية لتصوير فكرته، أما نظرة -الرمزيون- تعتمد على الحسّ وأثره في أعماق النفس بقولهم «الصورة يجب أن تبدأ من الأشياء المادية، على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس، في البعيد من المناطق اللاشعورية، وهي المناطق الغائمة الغائرة في النفس، ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق

¹ - عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار الهومة، بوزريعة، الجزائر، د.ط، 2005، ص. 75.

² - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص. 393.

³ - المرجع نفسه، ص. 393.

⁴ - المرجع نفسه، ص. 395.

الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس»¹، فالصورة عندهم ذاتية على غرار البرناسية التي اعتبرتها موضوعية، يعتبر رواد المدرسة الرمزية «الصورة إفراز خيالي متوتر يجمع بين الانكشاف والتحجب، بين الكيف الحسي للصور والدلالة الكلية المجردة بين النسق المثالي الذي يحدده الخيال، والأساس المادي للتجربة وهو الذي تبدأ منه الصور»²، يعتمدون على الخيال في التجربة الشعرية والكيف الحسي لتكوين صورة جذابة ذات أسلوب جمالي عذب لتجلب السامعين إليها.

في حين يرى "غاستون باشلار" أنه «لا يمكن درس الصورة إلا بالصورة، حاملين الصور كما تتجمع في التأملات الشاردة ولا معنى لأي إدعاء بدرس التخيل موضوعيا لأنه لا يمكن أن نتلقى الصورة حقا إلا إذا كانت تثير إعجابنا»³ تشكل الصورة عنده ضمن نشاط التخيل، أما "رينيك ويليك" فيرى أنه رغم تداخل الصورة والمجاز والرمز والأسطورة فيما بينها إلا أنها تختلف "فهذه الكلمات تتداخل من ناحية الدلالة، أن تشير بوضوح إلى نطاق اهتمام واحد، وربما كان التابع الذي أوردناه الصورة ثم المجاز ثم الرمز ثم الأسطورة - يمثل تلاقي خطين كلاهما مهم لنظرية الشعر، الأول هو التحديد الحسي - الامتداد الحسي الجمالي الذي يربط الشعر بالموسيقى والتصوير ويفصله عن الفلسفة والعلم والخط الآخر هو التورية والمجاز - الخطاب غير المباشر الذي يتخذ

¹ - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص. 399.

² - عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للنشر، مصر، د.ط، 1984، ص. 167.

³ - غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، تر: جورج سعد، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1411هـ، 1991م، ص. 51.

الكناية والاستعارة والذي يجتري المقارنة بين عوالم مختلفة ويحدد موضوعاته بالإيماء إليها بغير مصطلحات»¹.

أما "بيير جيرو" يرى أن «الصورة قاعدة لنظرية (الزخرفة) ويجب التمييز بين نوعين من الزخارف، الأولى وهي (الزخرفة السهلة) وتقوم على استخدام (الألوان البلاغية) أي صور التركيب أو التفكير، والثانية هي (الزخرفة الصعبة) وتتميز باستخدام الاستعارات»²، جسد بيير جيرو صور التركيب في الزخرفة السهلة والاستعارة في الزخرفة الصعبة.

كما نجد الناقدة "براى c.w. bray" قد ربطت مفهوم الصورة بالاتجاه النفسي «التذكر الواعي لمدرک حسي سابق كله أو بعضه... وبكلمة أخرى هي انطباع أو استرجاع أو تذكر لخبرة حسية أو إدراكية ليست بالضرورة بصرية»³ فالصورة مرتبطة بمشاعر وأحاسيس الشاعر المبدع.

إضافة إلى ذلك نجد أن الدراسات الأدبية تأثرت بالدراسات السيكلوجية مع "فرويد" الذي اعتبر أن مصدر الإبداع هو اللاشعور، وأن «الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور، والرمز أكثر امتلاء وأبلغ تأثير من الحقيقة الواقعة»⁴، فالمبدع في حالة اللاوعي

¹ - رينيك ويليك أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، 1412هـ، 1992م، ص. 253.

² - بيير جيرو، الأسلوبية، تر. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط. 2، ص. 26.

³ - نعيم الياني، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، 1982، ص. 43-44.

⁴ - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، ص138.

لا يعرف ماذا يكتب حتى ينتهي من عمله لذلك اعتبر جانب اللاوعي مهمته تشكيل الصورة الشعرية لأنه المنبع الذي تتولد منه.

في حين ظهرت عدة مدارس غربية من بينها مدرسة "إيماجين" "imagine" أو ما يعرف بشعراء الصورة التي ظهرت على يد العالمين "هيوم" و"ازرابوند"، إذ يعد "هيوم" الواضع الأول لفكرة الصورة في هذه المدرسة، حيث نظم عدة مقطوعات في الشعر¹، نجده قد اهتم كثيرا بالصورة الشعرية، أما "ازرابوند" اعتبر الصورة «هي ما ينقل عقدة فكرية أو عاطفية في لحظة زمنية»²، من هنا اكتسبت الصورة الشعرية مفهوما جديدا تمتزج فيها العناصر الحسية والموضوعية بذات الشاعر حيث سار على نمطهم العديد من الشعراء، وتبنوا نظرهم للصورة.

وبعد هذه الحوصلة التي جمعت آراء النقاد الغربيين الذين كان لهم الدور الفعال في دراسة الصورة الشعرية التي تحمل دلالات كثيرة ومتعددة، نتطرق إلى استحضار أهم الآراء حولها عند النقاد العرب القدامى والمحدثين.

فمفهوم الصورة الشعرية عند الغرب مرتبط بأبعاد فلسفية ودينية مثلما هو الشأن عند الفيلسوف والباحث الفرنسي "ريجيس دوبري" الذي قدم فهما خاصا للصورة حين ربط نشأة الصورة بالموت «فَلَوْلَا دةُ الصورة علاقة وطيدة بالموت، لكن إذا كانت الصورة العتيقة تنبثق من القبور، فذلك رفضا منها لك، كلما انمحي الموت من الحياة

¹ - ينظر، إحسان عباس، فن الشعر، ص.88.

² - المرجع نفسه، ص.90.

الاجتماعية كلما غدت الصورة أقل حيوية وكلما غدت معها حاجتنا للصورة أقل مصيرية»¹، بمعنى الصورة تستمد حيويتها وديمومتها من الموت، فالموت وفق وجهة نظره محرك فعال للصورة.

¹ - ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002، ص15.

ثالثا: الصورة الشعرية عند العرب.

أ- النقد القديم:

كان الشعر منذ القديم قائما على التصوير فمن الطبيعي أن يكون النقاد القدماء قد تعرضوا لمفهوم الصورة الشعرية «لأن دراستها قد رسّخت جذورها في الموروث من البحث البلاغي والنقدي العربي»¹، أي للصورة تاريخ وماضي يجب أن نستمد منه الأصالة ولا نهمله، فالمصادر النقدية والبلاغية القديمة حفلت بإبداعات متنوعة يتضح من خلالها العمل الشعري الذي لم يغفل مصطلح الصورة الشعرية، والتي حصروا مفهومها في التشبيه لكونه يجمع بين حقيقتين حسيّتين والاستعارة باعتبارها تشبيه²، نجد أن مفهومها كان محصورا في الصور البلاغية من تشبيه واستعارة .

فلم يكن حظ الصورة بأحسن من حظ الخيال، فهي لم تعرف بدقة ولم تأخذ طابعا فنيا إلا أن النقاد اهتموا بها وبأشكالها البلاغية التشبيهية، الاستعارة، المجاز والكناية وبحثوا فيها على أنها وسائل شعرية موجودة في الشعر الجاهلي³، حصرت الصورة الشعرية في الأشكال البلاغية التشبيهية والاستعارة والكنائية، لذلك توصل التراث النقدي والبلاغي إلى إنجازات تتصل بقضية الصورة الشعرية يتم بدراسة الخيال أو الملكة التي تشكل صورة

¹ - كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، الجمع العلمي العراقي، مكتبة لسان العرب، 1987، ص 547.

² - ينظر، علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص 18.

³ - ينظر، عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري "دراسة في النظرية والتطبيق"، دار العلوم، الرياض، 1984، ص 41.

القصيدة، وتصل ما بينها في عمل أدبي، ودراسة الطبيعة ذاتها باعتبارها نتاجا لهذه الملكة، ونسيجاً متميزاً من العلاقات اللغوية يقدم المعنى تقديماً حسيّاً¹ فلما وجد البلاغيون العرب أن الخيال من أهم العوامل المساهمة في تشكيل الصورة الشعرية، فضلوا أن يحصرُوا مفهوم الصورة في التشبيه، لكونه يجمع بين حقيقتين حسيّتين، والاستعارة التي تحقق تناسب المنطقي بين عناصر الصورة² هنا نلاحظ مدى سيطرة الفكر الأرسطي على فكر البلاغيين العرب حيث تبنا مصطلح البلاغية، التي تبني في مفهومها على قاعدة فلسفية تتبنى التشبيه والاستعارة.

فالصورة لا تبتعد عن سياقها الذي جاءت فيه، إذ أن "الصورة دون سياق وجود مسطح وليس بنية متشابكة العلاقات"³، فلم يكن حظ الصورة بأحسن من حظ الخيال، فهي لم تعرف بدقة ولم تأخذ طابعا فنيا، إلا أن النقاد اهتموا بها وبأشكالها البلاغية التشبيهية، الاستعارة، المجاز والكناية، وبحثوا على أنها وسائل شعرية موجودة في الشعر الجاهلي⁴، من هنا اكتسبت قيمتها وحظيت باهتمام كبير.

لذا نجد في التراث النقدي القديم عدة نقاد تطرقوا إلى الصورة الشعرية منهم:

¹ - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص9.

² - علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص18.

³ - سعيد حسون العنبيكي، الشعر الجاهلي-دراسة في تأويلاته النفسية والفنية، دار العجلة، المملكة الهاشمية الأردنية، ط1، 2008، ص409.

⁴ - عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، "دراسة في النظرية والتطبيق"، الأردن، دار جرير، ط1، 2009، ص41.

1- الجاحظ:

فالجاحظ (ت 255هـ) يتحدث عن التصوير في إطار حديثه عن اللفظ والمعنى «والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النّسج، وجنس من التصوير»¹، يرى الجاحظ أن الشعر يتكون من الألفاظ والمعاني، التي هي مطروحة في الطريق بمعنى معلومة لدى كل شاعر سواء كان عربياً أو عجمياً، أي أن الشعر يصنع بالكلمات وليس بالمعاني وبهذا نجده يفضل اللفظ على المعنى.

وعلى الرغم من أن الجاحظ لم يبين لنا كيف أن الشعر ضرب من أضرب التصوير فإنه حدد لنا ثلاث دلالات هي:

1- مبدأ صياغة الأفكار أو المعاني التي تعمل على تأثير واستمالة المتلقي نحو سلوك معين.

2- مبدأ التقديم الحسي للمعنى أو ما يسمى بالتجسيم في وقتنا الحاضر.

3- مبدأ التأثير والاستمالة والإشارة، إذ التقديم الحسي للمعنى يجعل الشعر ماثلاً لفن الرسم، ومشابهاً له في طريقة التشكيل والصياغة والتأثير والتلقي، وإن

¹ - الجاحظ، الحيوان، ج3، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1969، ص131.

اختلفت في المادة التي ينبنى عليها كل واحد¹، بهذا يمكن القول أن مفهوم التصوير عند الجاحظ مرحلة أولية للتحديد الدلالي لمصطلح الصورة، خاصة أن الجاحظ ليس همّه الألفاظ والمعاني، إنما كيفية تركيبها في أحسن نسيج وتصوير.

2- قدامة بن جعفر:

سار قدامة بن جعفر على نهج الجاحظ في تصوره للصورة بقوله أن المعاني «كلّها معرّضة للشاعر، وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة»²، بيّن أن المعاني موجودة عند كل شاعر حتى وإن كان المعنى غير جميل يستطيع التصوير أن يلبسه حلة جميلة فالشاعر المميز هو الذي يخلق صورة جديدة بألفاظ عادية .

3- أبو هلا العسكري:

نجد أبا هلال العسكري قد أشار إلى الصورة من خلال موضوع الإبانة عن حد البلاغة بقوله «البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكّنه في نفسه وتمكّنه في

¹ - ينظر، جابر عصفور، الصورة الفنية، ص. 257.

² - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت، ص. 65.

نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنما جعلنا حسن المعرض وقبول الصورة شرطاً في البلاغة لأن الكلام إذا كانت عباراته رثّة ومعرضة خلقاً لم يُسَمَّ بليغاً وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى»¹، يشير هنا إلى أهمية الصورة في النص الأدبي وما تركه من أثر في قلب السامع فهي شرط أساسي من الشروط التي تقوم عليها البلاغة، إضافة إلى ذلك يبين دور الصورة في الكتابة الأدبية قائلاً «وينبغي أن يطلب الإصابة في جميع ذلك ويتوخى فيه الصورة المقبولة والعبارة المستحسنة ولا يتكل الشاعر فيما ابتكره على فضيلة ابتكاره إياه ولا يغره ابتداعه له فيسهل نفسه في تهجين صورته، فيذهب حسنه ويطمس نوره ويكون فيه أقرب إلى الدم منه إلى الحمد»² فالشاعر يتوخى الدقة في إتمام المعنى الصحيح والمستفاد ليخرج صورة شعرية مقبولة ومستحسنة.

4- عبد القاهر الجرجاني:

نلاحظ من خلال إبداعاته الفنية وكتبه النقدية أنه ينظر إلى الصورة نظرة تقوم على الجمع بين اللفظ والمعنى باعتبارهما عنصران مكملان لبعضهما إذ يقول «واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البيئونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان تبين إنسان من إنسان، وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك... ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً، عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البيئونة

¹ - أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد الجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط. 1، 1952، ص. 10.

² - أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص. 69-70.

بأن قلنا للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك...»¹، فالصورة حسب رأيه لها تأثير بالغ على نفسية المتلقي لذلك يجب الاهتمام بالمعنى لأن المعنى الموجود في صورة البيت الأول مختلف عن المعنى الموجود في صورة البيت الثاني.

5- ابن طباطبا:

في حين يقر "ابن طباطبا" بأن أكثر الصور متعة هي الصورة الشعرية التي تكون حاضرة في ذهن المتلقي «واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها وأدركها عيانها ومرت به تجاربها... فليست تعدوا أوصافهم ما رأوه منها وفيها... فشبهت الشيء بمثله تشبيها صادقا على ما ذهب إليه في معانيها التي أرادها»² فالعرب حسب رأيه يأخذون التشبيه من بيئتهم إذ أن النفس البشرية تستأنس بما يوافق مزاجها وتستوحش ما يخالفه.

تأسيسا على ذلك يمكن القول أن النقاد العرب القدماء استقوا معارفهم من تجاربهم الخاصة وأدركوا أن الصورة الشعرية أهم أداة يعتمدها الشاعر في نصه لأنها تهتم بالجانب الحسي، وليس من شك أن الصورة الشعرية نتاج ملكة الخيال، فالخيال لا يعني محاكاة العالم الخارجي، وإنما تعني الابتكار والإبداع، وإبراز علاقات جديدة بين عناصر متضادة أو متنافرة أو متباعدة فالصورة ذات بعدين حسي ومعنوي، الحسي يرتبط بعملية

¹ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، صححه محمد محمود تركيزي، ووقف على تصحيحه وعلف حواشيه محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.1، 1988، ص.389.

² - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، مرا: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط.2، 2005، ص.16.

التوظيف للفظ، والجملة داخل النص، أما المعنوي يتعلق بالمعاني وشرفها وصحتها ونسبتها إلى الحالة المراد التعبير عنها¹، فدراسة الصورة الشعرية لدى النقاد القدماء اعتمدت على الخيال، كما اعتمدت على محاكاة الأشياء والموجودات، حيث قرن ابن سينا التشبيه والاستعارة بعملية التخيل، وعدها بمثابة وسائل يتحقق من خلالها فصل التخيل ذاته²، من خلال آراء النقاد العرب القدماء يتبين أن الصورة تعنى بالشكل الحسي، وأن لها عدة وسائل تستخدم في رسمها منها التشبيه والاستعارة والكناية، إلى أن جاء النقد الحديث ليضيف إليها أشياء جديدة على غرار ما كانت عليه في القديم.

6- حازم القرطاجني:

حاول حازم القرطاجني تطوير مفهوم الصورة عن طريق الإفادة من التراث الفلسفي فهو في تعريفه للشعر يقول «أنه كلام موزون مقفى من شأنه أن يجب إلى النفس ما قصد تحبيه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخيل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام»³ فحضور الخيال إلى جانب الوزن والقافية أمر ضروري في عملية الإبداع الشعري، فالتخيل عنده «أن تتمثل السامع من لفظ الشاعر أو المخيل أو

¹ - ينظر، نادر أحمد عبد الخالق، الصورة والقصة بحث في الأركان والعلاقات، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ، ط1، 2008، ص75.

² - ينظر، جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص161.

³ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجه، دار الغرب الإسلامي، تونس، 1981، ص71.

معانيه أو أسلوبه ونظامه ويقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخليها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض¹ فالتخييل يثيره العمل الشعري عن طريق الأسلوب والصور المتخيلة التي يعيد تشكيلها القارئ.

7- المرزوقي:

لعل المتأمل في كتاب شرح ديوان الحماسة يلحظ كيف وضع المرزوقي الركائز المتفق عليها في صناعة الشعر بقوله «إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحّته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف... والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتتامها على تحيّر من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ولكل باب منها معيار»²، يوضح القول جملة مقومات عمود الشعر التي يقوم عليها بناء النص الشعري «فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب فمن لزمها بحقها وبني شعره عليها فهو عندهم المخلق المعظم والمحسن المقدم ومن لم يجمعها كلها فيقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقييم والإحسان وهذا إجماع مأخوذ به ومتبع نهجه حتى الآن»³،

¹ - حازم القارطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 89.

² - المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مج 1، دار الجيل، بيروت، ط.1، 1991، ص.9.

³ - المرجع نفسه، ص.11.

فالقانون الذي أعده المرزوقي لعمود الشعر متفق عليه عند العرب فمن لزمه فاز بالمرتبة المعظمة.

8- ابن خلدون:

أما ابن خلدون وجدناه في مقدمته يربط الصورة بالأسلوب بقوله «الأسلوب لا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان... وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتركيب المنتظمة كلية... وتلك الصُّورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويُصَيِّرُها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصُّها فيه رصًّا كما يفعلُه البَنَّاء في القالب أو النَّسَّاج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه»¹.

ب- النقد الحديث والمعاصر:

تباينت الآراء حول مفهوم الصورة الشعرية وذلك ما جعلها محل البحث المستمر من طرف النقاد المحدثين الذين تباروا في ميادين بحثها لأنها «في النقد المعاصر جوهر القصيدة كلها، من حيث كونها تتعدى المحسوس إلى الحدس، في ارتباط أشكال هذه الصورة بالأجواء النفسية الكامنة في ذات المبدع، وهنا يؤدي الخيال دوره في نقل التجربة

¹ - عبد الرحمن ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون (ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر)، ج1، ضبط: خليل شحادة، مرا: سهيل زكار، دار الفكر، بيروت، لبنان، د.ط، 2001، ص.786.

الشعورية التي تصاحب الحدث»¹ فالصورة الشعرية أصبحت تتعامل داخليا وتشكل من مشاعر الشاعر التي اكتسبها لحظة إبداعه وهذا كله للدلالة على التعبير الحسي.

يجمع الباحثون في حقل الأدب لاسيما في العصر الحديث على أن أهم ما يميز الشعر الموسيقى والصورة إذ ذهب معظمهم إلى أن الشعر في جوهره تعبير بالصورة، فالصورة ثابتة في كل القصائد وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة، فالاتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب يتغير كما يتغير نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهرى يمكن أن يتغير بدون إدراك ولكن المجاز يأتي كمبدأ للحياة في القصيدة وكمقياس رئيسي لمجد الشاعر²، فالصورة الشعرية خاصة بارزة في العمل الأدبي وإحدى المكونات الأصلية للقصيدة إذ لا يخلو عمل شعري منها، لذلك أولوا لها الاهتمام البالغ.

لم يعد مفهوم الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ضيقا بل توسع إلى حد أنه «أصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية مما تعوّدنا على دراسته ضمن علم البيان والبدیع والمعاني والعروض والقافية والسرد وغيرها من وسائل التعبير الفني»³، فالباحثون في العصر الحديث قد توردوا على قوالب الصورة القديمة ليخلقوا لأنفسهم عالما جديدا يتطابق مع طموحاتهم متمثلا في وسائل تعبيرية فنية أكثر دقة، نجد:

¹ - عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء، الأردن، ص. 367.

² - ينظر، محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص. 12.

³ - محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي، ص. 10.

1- أحمد الزيات:

يرى أن الصورة الشعرية هي «إبراز المعنى العقلي أو الحسي في صورة محسة وبالعاطفة تحريك النفس لتميل إلى المعنى المعبر عنه أو لتنفر منه»¹، ينظر للصورة الشعرية من باب إبراز المعنى في صورة محسوسة على شرط أن يكون من ذات الشاعر.

2- عبد القادر القط:

ينظر إلى الصورة من باب الألفاظ والعبارات بقوله «الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني»²، الألفاظ والعبارات هما وسيلة الشاعر للتعبير عن تجربته الشعرية ويقدر من خلالهما إلى تشكيل الصورة الشعرية.

3- محمد حسن عبد الله:

الذي حاول تحديد تعريف تقريبي للصورة الشعرية بأنها «صورة حسية في كلمات، استعارية إلى درجة ما، في سياقها نغمة خفيفة من العاطفة الإنسانية ولكنها أيضاً

¹ - أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1967، ص. 77.

² - عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، مكتبة الشباب، د.ط، 1988، ص. 391.

شحت-منطلقة إلى القارئ- عاطفة شعرية خالصة أو انفعالا¹، للعاطفة والانفعال دور فعال في بناء الصورة الشعرية باعتبارهما يحملا طابعا حسيا.

4- بشرى موسى صالح:

تحاول تحديد مفهوم دقيق للصورة بقولها أن الصورة «التركيبية اللغوية المحققة من امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاص أو حقيقي موح وكاشف ومعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية»²، تعكس الصورة قدرة الشاعر ووعيه أثناء عمله الإبداعي.

5- إحسان عباس:

ينظر إلى الصورة من زاويتين الأولى تعبر عن نفسية الشاعر وهي تشبه الصور التي تتراءى في الأحلام، أما الثانية دراسة الصورة مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهر للقصيد³، فهو لا يحصر الصورة في التعبير الحسي فقط بل تكشف عن مدى تفاعلها مع مكونات الخطاب الشعري باعتبارها تعبير عن المشاعر الشعرية.

¹ - محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص.32.

² - بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص.20.

³ - ينظر، إحسان عباس، فن الشعر، ص.227.

6- محمد غنيمي هلال:

اعتبر أنه لا مجاز لوجود مجازية العبارة لتشكيل الصورة إذ يقول «من النتائج التي استنتجناها أن الصورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال وتكون مع ذلك دقيقة التصوير دالة على خيال خصب»¹، فاستعمال العبارات الحقيقية بمسحة جمالية تكون دقيقة التصوير ومعبرة تعبيرا فنيا، أما عبد القادر القط يرى أن «الشكل الفني التي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والتضاد وغيرها من وسائل التعبير الفني»²، فهو لا يشترط مجازية اللغة بل يعتبر الألفاظ والعبارات مادة الشاعر التي يعبر من خلالها عن رؤيته للأشياء وأداته لتكوين الصورة الشعرية.

7- عز الدين إسماعيل:

يرى أن الصورة قائمة على أساس وجداني داخلي بقوله «الصورة تركيبية وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»³، فالصورة متصلة بعالم الوجدان أكثر من اتصالها بالواقع وهي تمثيل لتجربة الشاعر بأحاسيسه.

¹ - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نضفة، مصر، 1997، ص.432.

² - عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، د.ط، 1988، ص.391.

³ - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص.127.

8- جابر عصفور:

فلمصطلح الصورة الشعرية مفاهيم مختلفة ومتعددة لدى أفرع المعرفة في العصر الحديث من بينهم، جابر عصفور الذي رأى أن «المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث وي طرحها موجودة في التراث، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام»¹، فرغم اختلاف الآراء لا يمنع من تحديد مفهوم الصورة الفنية التي هي «الجوهر الثابت والدائم في الشعر، قد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته، فتتغير بالتالي مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها، ولكن الاهتمام بها يظل قائماً مادام هناك شعراء يبدعون»² فهي عامل مهم في العمل الأدبي لما لها من قدرة على التعبير عن تجربة الشاعر.

9- علي البطل:

من خلال الاتجاهات المتعددة حول الصورة استخلص مفهوم جديد بقوله «الصورة تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية»³ فالشاعر يبدع صورة شعرية جميلة من وحي خياله، يتضح مما سبق أن الصورة الشعرية عند الباحث تعني الأداة التي

¹ - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص.7.

² - المرجع نفسه، ص. 7-8.

³ - علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص.30.

يعبر بها الشاعر عن تجاربه لذا يمكن القول «أن الصورة تعبير عن نفس أو عن نفسية الشاعر... وهي تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة»¹، هي أبرز أداة يجسد فيها الشاعر أحاسيسه ومشاعره وهذا للتعبير عن تصورات.

10- محمد الولي:

يرى أن «جوهر الصورة الشعرية الحس وستضل الصورة المجردة على هامش الصورة الشعرية باعتبارها ملموسة»² فالصورة حسب رأي محمد الولي مرتبطة بالجانب الحسي.

11- محمد مندور:

فنجده يبرز أهمية الصورة من خلال قوله «وفي الحق أنه مهما حاولت الرمزية العقلية أن تطأ من قدر التصوير الحسي في الشعر والحرص على الأغراض فإنها لن تستطيع أن تذهب بروعة كل تلك الصورة الحسية الجميلة ولا بما لها من قدرة عاتية على تجسيم الجمال أو على التعبير عن الحقائق النفسية أو العضوية»³ فالصور في نظره قائمة على الحواس.

¹ - ينظر، مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط.3، 1996، ص.217.

² - الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 1990، ص. 21.

³ - محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت، ص.ص. 25-26.

12- عبد الإله الصائغ:

يوضح كيف أن الصورة تقوم على مبدأ التعادل بين الواقع والمجاز «الصورة نسخة جمالية إبداعية تستحضر الهيئة الحسية أو الذهنية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تنهض لها قدرة الشاعر ومقدار تجربته وفق تعادلة بين طرفين هما المجاز والواقع»¹ فالصورة الشعرية لا تقوم بوظيفتها الجمالية إلا إذا وضعت في مكانها المناسب الذي يصبو إلى هدف معين.

13- علي علي الصبح:

بناء على ذلك نجد أن الصورة الشعرية قد حظيت باهتمام كبير من قبل النقاد إذ أفردوا لها كتباً خاصةً بها كما وجدناه في كتاب "البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر" لـ"علي علي الصبح" الذي يعرفها على أنها «التركيب القائم على الإصاغة في التنسيق الفني الحي لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر - أعني خواطره ومشاعره وعواطفه - المطلق من عالم المحسوسات ليكشف عن حقيقة المشهد أو المعنى في إطار قوي نام محس مؤثر على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين»² فالشاعر ينتقي صورته للتعبير عن خواطره وحتى يث روح التأمل في المتلقي، فهناك من النقاد من ربط بين الصورة والتجربة الشعرية باعتبار أن الصورة جزء لا يتجزأ من التجربة الشعرية للشاعر، وفي هذا الصدد يقول محمد غنيمي هلال «الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة في معناها

¹ - عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، منشورات دار عصمي، القاهرة، ط.3، 1996، ص.159.

² - علي علي الصبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، د.ط، 1996، ص.11.

الجزئي والكلّي، فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صورة جزئية تقوم من الصورة الكلية»¹، ارتبطت الصورة الشعرية بالتجربة الشعرية للشاعر وهذا لنقل مكونات النفس الخافية.

14- أحمد الشايب:

الذي أرجع الصورة الشعرية إلى أصلين هامين هما «الخيال والعبارة الموسيقية، الخيال فمن عناصره التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل، وأما العبارة فمن خواصها جزالة الكلمة وحسن جرسها وسلامتها من العيوب البلاغية والنحوية»²، اعتبر الصورة بمثابة المادة المركبة من اللغة بدلالاتها الموسيقية والخيال الجامع بين عناصر البلاغة، فالصورة الجيدة في نظره هي «القادرة على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة-والصورة Form- هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية وهذا هو مقياسها الأصيل وكل ما نصفها به من جمال، وروعة وقوة إنما مرجعه هذا التناسب بينها وبين ما تصور من عقل الكاتب ومزاحه تصويرا دقيقا خاليا من الجفوة والتعقيد»³، فالصورة تعبير عن الحالة الشعورية للمبدع لأنها تنقل أفكاره وتبرز عاطفته بأمانة ودقة.

¹ - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص.417.

² - أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط10، 1994، ص.249.

³ - المرجع نفسه، ص.250.

15- جابر عصفور:

يرى الصورة بأنها «الجوهر الثابت والدائم في الشعر قد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته فتتغير بالتالي مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها، ولكن الاهتمام بها يظل قائماً ما دام هناك شعراء يبدعون ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه وإدراكه والحكم عليه»¹، فالصورة مهمة للعمل الأدبي باعتبارها تقنية يعتمدها الشاعر للتعبير عن تجربته، وفي هذا الإطار وضع الناقد أهمية الخيال في تشكيل الصورة «فالصورة هي أداة الخيال ووسيلته ومادته الهامة التي يمارس بها، ومن خلالها فاعليته ونشاطه»²، لا يمكن أن تقوم الصورة الشعرية إلا على أساس الخيال الشعري.

16- صلاح فضل:

تعددت مجالات دراسة الصورة الشعرية واتسع نطاقها من باحث إلى آخر فأضحت تعني حسب رأي صلاح فضل «الشكل البصري المتعين بمقدار ما هي المتخيل الذهني الذي تثيره العبارات اللغوية، بحيث أصبحت الصورة الشعرية مثلاً تقف على نفس مستوى صورة الغلاف وصار من الضروري أن نميز بين الأنواع المختلفة للصور في علاقتها بالواقع الخارجي غير اللغوي، حتى نستطيع مقارنة منظومة الفنون البصرية

¹ - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص.ص 7-8.

² - المرجع نفسه، ص.14.

الجديدة وتأمل بعض ملامحها التقنية ووظائفها الجمالية»¹، أصبحت الصورة تدل على الصورة البصرية وصورة الغلاف وما تشير إليه من معان مختلفة.

17- عبد الملك مرتاض:

ينظر إلى الصورة من باب التصوير «الصورة ثمرة التصوير الفني بواسطة لغة شعرية لفكرة أو عاطفة أو رعشة أو غضبة في لحظة تشبه الفلطة السانحة فهي تتأ في النسج الأدبي الجميل فتكون فيه بمثابة التاج الذي يتوج فيه التغيير فيمحّضه للأدبية الرفيعة ويجعله متميزا في نسجه عن سواه من الكتابة النثرية»²، فهي نتاج أحاسيس الشاعر التي تختلج ذاته من المشاعر والعواطف.

18- عبد القادر الرباعي:

وسع من نطاق الصورة الشعرية فلم تعد محصورة في الألوان البلاغية «ذلك التركيب المفرد الذي يمثله تشبيه أو كناية أو استعارة فقط ولكنها تعني أيضا ذلك البناء الواسع الذي تتحرك فيه مجموعة من الصور المفردة بعلاقاتها المتعددة حتى تصيره متشابك الحلقات والأجزاء بخيوط دقيقة مضمونة بعضها إلى بعض في شكل اصطلاحنا على

¹ - صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط.1، 1997، ص.05.

² - عبد الملك مرتاض، نظرية البلاغة، دار القدس العربي، الجزائر، ط.2، 2010، ص.184.

تسميته بالقصيدة¹ لا تعتمد الصورة في تشكيلها على الألوان البلاغية فقط، بل يمكن للعبارة حقيقية الاستعمال دقيقة التصوير أن تنم على خيال المبدع.

19- محمد عبد المنعم خفاجي:

يعتبر الصورة الشعرية «ركن كبير وعنصر جليل من عناصر الأدب، الذي هو التعبير بأسلوب جميل عن عاطفة الأديب، سواء كان عنصر الفكر هو العنصر البارز أو عنصر العاطفة هو الأوضح، والصورة في رأي بعض النقاد هي الشكل في النص الأدبي، وتقابل المضمون الذي هو الفكرة أو المعنى في النص، فعلى هذا تكون الصورة التي هي الشكل في النص الأدبي شاملة للعبارة، أي الأسلوب، وللخيال الذي يلون العاطفة ويصورها»² فالصورة عنصر مهم في العمل الأدبي .

20- عبد الحميد هيمة :

اعتبر الصورة «معطى مركب معقد عن عناصر كثيرة من الخيال والفكر والموسيقى وهي القوة الخالقة التي يسجل بها الشاعر رؤية وموقفا موحدا من جزئيات الوجود»³، فهي تركيب متكامل من الخيال والفكر والموسيقى للتعبير عن رؤية الشاعر، فبعد هذه المحاولة التي جمعت بين القدامى والمحدثين من النقاد العرب الذين كان لهم الدور الفعال في دراسة الصورة الشعرية، والذين كانوا على اختلاف في تعدد مفاهيم هذا المصطلح

¹ - عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، دار جرير، ط.1، 2009، ص. 10.

² - محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط.1، 1995، ص. 55.

³ - عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، د.ط، 2005، ص. 56.

الذي يحمل دلالات كثيرة نتطرق إلى استحضار أنماط الصورة الشعرية لدى عبد الله البردوني.

الفصل الثاني: أنماط الصورة الشعرية في شعر عبد الله البردوني

أولاً: الصورة الحسية.

ثانياً: الصورة الذهنية.

ثالثاً: الصورة البلاغية.

رابعاً: الصورة التناسلية.

خامساً: الصورة الحوارية.

توطئة:

ينتج الشاعر أعمالاً إبداعية فنية لا حصر لها من خلال عبارات وألفاظ إيجائية تنتقل بالقارئ إلى مستويات أكثر عمقا في القصيدة، وذلك من خلال ما تضيفه الصورة الشعرية من خصوصية على التعبير، فالصورة هي «طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أياً كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه، وكيفية تقديمه»¹، فالصورة عرض أسلوبى تعنى بشكل النص وطريقة عرضه لا تغير من معناه كونها وسيلة قادرة على نقل الأفكار العميقة بأوجز عبارة.

تعد الصورة الشعرية من أهم مميزات الفن الأدبي، إذ تحتل مكانة كبيرة في الدراسات الأدبية والنقدية لكونها وليدة الإبداع الشعري الذي يرسمه الشاعر ليعبر عن تجربته وما في نفسه من مشاعر «بالصورة يصبح الشاعر بمثابة رجل صعد إلى مكان مرتفع، فأصبح يشاهد من حوله أفقا أوسع فيه تتقرر بين الأشياء علاقات جديدة»² فالشاعر يبدع في إتقان صوره لأنها وسيلته لنقل رسالته وجذب روح المتلقي الذي ينبهر بكل ما هو جميل، ولئن كانت للصورة أهمية كبرى أثرتنا أن نتبع تصرف الشاعر في أشكال التركيب من خلال أنماط الصورة الشعرية.

¹ - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص.323.

² - محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص.10.

أولاً: الصورة الحسية.

لكل شاعر أسلوبه الخاص في بناء صوره الشعرية التي تعد آلية فنية متميزة يتميز بها الشعر، ومن هذه الآليات الصورة الحسية التي تستمد من عمل الحواس، جاء في لسان العرب "الحِسُّ والحَسِيسُ، الصوتُ الحَقِيٌّ، قال الله تعالى «لَا يَسْمَعُونَ حَسِيسَهَا» والحِسُّ بكسر الحاء من أحسست بالشيء حسَّ بالشيء يحسُّ حسًّا، وحِسًّا وحَسِيسًا وأحسَّ به وأحسه: شعر به أما قولهم "أحسست بالشيء فعلى الحذف كراهية، التقاء المثليين"¹، وبالتالي فإنه يظهر أن مادة حس (الجزر الثلاثي لها حسس) يدل في الغالب على شيء خفي حقيقة أو مجازاً.

تستمد الصورة الشعرية موضوعاتها من المواد المحسوسة من بصر وسمع وشم ولمس وذوق، إلا أن العنصر الحسي اعتبر عاملاً مهماً ووسيلة لتشكيلها "العنصر المهم من عناصر الصورة ووسائل تشكيلها هو العنصر الحسي، وتبلورت جهود النقاد الدارسين المعاصرين في طبيعة تشكيله، أو تقديمه وحقيقة تأثيره في الصورة الشعرية، وأشكاله المرتبطة بالحواس المختلفة، والفرق بينه وبين التجريد أو المعاني المتعلقة بإدراك العقل الخالص"²، فقد تباينت مواقف النقاد حول الجانب الحسي وعلاقته بالصورة الشعرية، فمن الذين بحثوا في هذا الجانب جابر عصفور، فرأى أن "فكرة التقديم الحسي قد ارتبطت في موروثنا بالعلاقة بين الشعر والرسم والمقارنة بينهما"³، فالشاعر مثله كمثل

¹ - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج 6، ص 49.

² - بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 83.

³ - المرجع نفسه، ص 84.

الرسام في إبداعه من خلال رسوماته إلا أن التقنية تختلف بين الريشة والألوان والقلم والكلمات لأن لكل واحد طريقته الحسية في تشكيل مادته وإحداث تأثير في المتلقي.

الصورة الحسية وسيلة الشاعر في التعبير عن انفعاله النفسي، لذا يعتمد عليها في نقل أفكاره وعواطفه لتقديمها إلى المتلقي وكأنه يخاطب مشاعره وإحساساته ومخيلته وبالتالي يجسم الأشياء أو الأفكار في أشكال محسوسة¹، فللجانب الحسي دور مهم في نقل الأفكار وإدراك جمال الأشياء، لذا نجد أن الصورة الحسية تُستمد من عمل الحواس، فلا فرق فيها بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي فالشاعر «حين يستخدم الكلمات الحسية وبشتى أنواعها، لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد تمثيل تصور ذهني معين له دلالة وقيمتة الشعورية»²، أي أن الشاعر عندما يستخدم الكلمات المجردة فهذا لا يعني أنه يقصد تصورا حسيا بل في الحقيقة يقصد تمثيل تصور آخر له دلالة معينة، فالصورة الحسية «من أكثر الأبنية حضورا في النص الشعري وذلك لأن الشاعر ميال إلى التعبير عن العوالم الشعورية المجردة بطريقة تجعله يستثير مدركات العالم وأشياءه الحسية للقيام بمهمة الأداة وهي بتعبير "وبليك وارن" walik warin إعادة إنتاج عقلي لذكرى أو تجربة حسية ليست بالضرورة مدركة بالبصر»³، فهي من الوسائل التي لجأ إليها الشعراء في التعبير عن انفعالهم النفسي.

¹ - ينظر، بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص.84.

² - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 132.

³ - ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الأديب، بيروت، ط1، 1992، ص 41.

فللطابع الحسي أهمية بالغة في رسم الصورة الشعرية، إذ أجمع النقاد على أهمية «الطابع الحسي للصورة بافتراض أولي قائم على أن: العبارة الحسية أغنى بقوة رمزها، وما قد يرقد تحتها من احتمالات، أو ما تستدعي من إحساسات وخواطر من العبارة المجردة، التي لا تملك عادة غير محمولها المحدد، وأنَّ الطابع الحسيَّ عنصرٌ أساسيٌّ، ولكنه ليس الهدف والغاية، فهو وسيلة في إثارة المخيلة ومحاورتها، وتحفيزها على رسم صورة ذهنية ذات خصائص حسية متنوعة»¹، فالطابع الحسي مبدأ أساسي للصورة لكنه ليس جوهرها، فاللجوء إلى التعبير الحسي وسيلة من وسائل تأثير الصورة .

فالشاعر وهو ينظم نصه يحاول أن يضيف إليه لمساته الفنية التي تبرز إبداعه، لذا وجدنا شعر البردوني تعبيراً عن معاناة ذلك المجتمع الضريع المحمل بالأثقال، فالشاعر افتتن ببلاده فجسدها في معظم قصائده لأنه كان يعتبر نفسه وحيداً ففضل أن يهجر هذه الحياة ويعيش في رحاب وحدته هذه الوحدة التي لم يستطع مفارقتها قادته إلى عالم المجهول وهذا ما جعله يوظف الصور الحسية إذ يقول في قصيدة "بلاد في المنفى":

لأنَّ بِلَادِي الحَبِيبَةَ في مُرْتَبَاهَا غَرِيبَهُ

لأنَّهَا وهِي مَآلِي بِالخَصْبِ غَيْرُ خَصِيبِهِ

لأنَّهَا وهِي حُبْلَى بالرِّي عَطْشٍ جَدِيبِهِ²

¹ - بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العرب الحديث، ص. 88.

² - عبد الله البردوني، الديوان، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص 189.

يملك الشاعر قلبا كبيرا وحسا مرهفا لأنه يحس بآلام الناس وأنينهم، وهذا ما جعله يجسد صورته الحسية حول وطنه وما آل إليه حيث وجد نفسه غريبا في بيته رغم امتلائه بالري إلا أنه عطشان ومحروم من خصب بلاده ثم يقول:

جَاءتْ وَمَدَّتْ يَدَيْهَا إِلَى الْأَكْفِ الْمُرِيهِ

تُمْ ارْتَمَتْ كَعَجُوزٍ قَبْلَ بَدْءِ الشَّيْبِ

تَنْسَى الْمَصِيرَ وَيَأْتِي مَصِيرَهَا فِي الْحَقِيبِ

لَأَنَّ دَارَ أَبِيهَا لَهَا مُنَافَ رَهْيَبِهِ¹

تجسد هذه الصورة معاناة الشاعر وجراحه إلى جانب الوحدة التي كادت تقتله عندما وجد أن المجتمع يرفضه باعتباره أعمى ولا يقدم له ما يحتاجه من دعم، كما تحمل دلالات موحية تدل على أنه يعيش غربة قاتلة في واقع لا يعطيه إلا الألم والخيبة، وجمال الصورة هاهنا جاء من خلال تشبيه نفسه بامرأة عجوز تتحمل المآسي لذلك فضل أن يهجر هذه الحياة ويعيش في رحاب وحدته.

ثم يقول في قصيدة "الص في منزل الشاعر":

شُكْرًا دَخَلْتَ بِأَثَارَةٍ وَبِأَطْفُورٍ، أَوْ غَرَارَةٍ

لَمَّا أَعْرَتَ خَنْقَتَ فِي رِجْلَيْكَ ضَوْضَاءَ الْإِغَارَةِ

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص 189.

مَاذَا وَجَدتَ سِوَى الْفِرَاحِ وَهَرَّةً تَشْتُمُ فِرَاهَهُ¹

رغم فقدان الشاعر للبصر وما عاناه من ظلم وحرمان في وطنه الضائع إلا أنه لم يتنخل عنه فراح يجسد صورته الحسية على شكل حس فكاهي ساخر يسخر من اللص الذي دخل فجأة إلى وطنه إلا أنهم لم يحسوا به وهذا نتيجة الكسل وثورات التخلف الذي شهده بلاده.

ثم يقول:

وَلَهَاتَ صُعْلُوكَ الْحُرُوفِ يَصُوعُ مِنْ دَمِهِ الْعِبَارَهُ

لَمْ يُبْقِ فِي كُوبِ الْأَسَى شَيْئًا حَسَاهُ إِلَى الْقَرَارِهِ

يَا لَصَّ عَفْوًا إِنْ رَجَعْتَ بِدُونِ رِيحٍ أَوْ خَسَارِهِ²

نجد في هذه الأبيات أن الشاعر يجعل من نفسه "صعلوك الحروف" لأنه قاسى من ظلم الناس والحكام له، لكن رغم المرارة التي ذاقها اتجاه بلده إلا أنه سيظل محافظاً عليه مهما كان، حيث سيجعل رحلة اللص غير موفقة إن كسب فيها فسيخسر بقدر ما كسب.

كما نجد الحزن والنغمة المأساوية تسيطر على شعره إذ تكشف حقيقة الحاكم وعجزه عن الإصلاح، وسيطرة كبار الأثرياء على الوضع، لذا نجد أحلام الشاعر تتبخر

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص 83.

² - المصدر نفسه، ص 84.

وتتحول إلى سراب وتضمحل تلك الصور المضئئة المشرقة فيصور البردوني هذا الإنكار في مجموعة من القصائد منها قصيدة "صديق الرياح" يقول:

عَلَى اسْمِ الْجُنَيْهَاتِ، وَالْأَسْلِحَةِ	يُتَاجِرُ بِالْمَوْتِ، كَيْ يَرِيحَهُ
يُمْنِيهِ طَاعِ حَاسَاهُ الْفُجُورِ	وَجَلَمَدَ فِي حَلْقِهِ النَّخْنَحَهُ
فِيَدْمِي وَتَغْدُو جِرَاحَاتِهِ	مَنَادِيَلٍ ... فِي كَفِّ مَنْ جَرَّحَهُ
عَلَى وَجْهِهِ، تَرَسُّبُ الْحَشْرَجَاتُ	وَتَطْفُو قُبُورٌ بِأَلَا أَضْرَحَهُ
وَيَجْتَرُّهُ مِنْ وَرَاءِ السَّرَابِ	أَسَى يَرْتَدِي صَبْغَةً مُفْرَحَهُ
وَيَغْتَالُ رَابِيَةً مَمْسِيَا	وَتَأْكُلُهُ رُبُوءٌ، مُصَبَّحَهُ
وَكَالسُّلِّ يَمْتَصُّ زَيْتَ (الرياض)	وَيَرْضَعُ مِنْ دَمِهِ الْمَذْبَحَهُ ¹

يصور الشاعر صورة الذين كانت الرجعية تضللهم بالمال وهم أصدقاء الرياح لأنها تحركهم حيث شاءت، فهم تجار الموت غايتهم الربح، لذلك نجده يرسم صورة بشعة لأعمالهم المخزية في تشبيهه لهم بالسُّلِّ ذلك المرض الخطير، فهنا نحس بإحساس الشاعر الذي يتبرأ من هذه الفئة مثلما يتبرأ المرء من العلة ثم يقول:

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص.37.

أَمَا آن يَا رِيحُ أَنْ تَهْدِي وَيَا رَاكِبَ الرِّيحِ أَنْ تَتَّعِبَا

وَيَا آخَرَ الشَّوْطِ: أَيْنَ اللِّقَاءِ؟ وَيَا جَدْبُ أَرْجُوكَ أَنْ تُخَصِّبَا

وَيَا حِلْمَ هَلْ تَجْتَلِي مُعْجِزًا تُحِيلُ خُطَاهُ الحَصَى كَهَرَبًا¹

هاهنا يعبر الشاعر عن شوقه وأمانيه لتحقيق الاستقرار والرَّسْو على شاطئ الأمان، فهو يريد أن ييث الطمأنينة والاستقرار لوطنه العزيز .

تعد الصورة الحسية واحدة من الأدوات التي يعتني الشعراء باستخدامها في بناء قصائدهم وتجسيد مشاعرهم والتعبير عن أفكارهم، لذلك قسمت بحسب الموضوعات التي تستمد منها عناصرها فتكون الصورة بصرية أو سمعية أو لمسية أو ذوقية أو شمعية:

1- الصورة البصرية :

تحتل حاسة البصر المرتبة الأولى مقارنة بالحواس الأخرى، نظرا لأهميتها الكبرى ولأنها تلعب «دورا كبيرا في تشكيل الصورة الشعرية وربما تتفوق على غيرها من الحواس في ذهن المتلقي»²، ذلك لما لها من دور كبير في عالم الشاعر، ولأنها عنصر أساسي في تشكيل الصورة الشعرية إذ تمكن «الرائي من إدراك أدق تفاصيل محيطه الخارجي وما يدور حوله فهي من أوثق حلقات وصل الإنسان بما حوله وتعد أكثر الحواس تعاملًا مع

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص. 39.

² - بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص. 84.

الواقع»¹ فالشاعر عن طريق البصر يبصر كل ما حوله من موجودات إذ يستطيع توصيل عاطفته بإخراج ما بذاته من أحاسيس وآهات.

فحاسة البصر بمثابة العنصر الشائع في الصورة الشعرية إذ «تشير الدراسات العلمية الحديثة إلى أن نسبة ما نستمدّه من المعلومات عن طريق الإبصار تبلغ تسعين بالمائة، أما العين والأذن، فتمدان بثمان وتسعين في المائة، وتبقى درجتان لبقية الحواس»² فالبصر هو أدق الحواس حساسية وأكثرها تأثيراً بالواقع المحيط، لذلك وجدنا البردوني - باعتباره أعمى - يصور ملامح الواقع بتوظيف الصورة البصرية يقول في قصيدة "أبو تمام وعروبة اليوم" :

فَأَطْفَاتُ شُهْبِ الْمِرَاجِ أَنْجُمَنَا وَشَمْسُنَا... وَتَحَدَّتْ نَارَهَا الْخُطْبُ
مَاذَا تَرَى يَا أَبَا تَمَامٍ هَلْ كَذَبْتَ أَحْسَابُنَا؟ أَوْ تَنَاسَى عِرْقَهُ الذَّهَبُ؟
عُرُوبَةُ الْيَوْمِ أُخْرَى لَا يُنَمُّ عَلَى وَجُودِهَا اسْمٌ وَلَا لَوْنٌ وَلَا لَقْبُ
كَذَا إِذَا ابْيَضَّ ابْنَاغُ الْحَيَاةِ عَلَى وَجْهِ الْأَدِيبِ أَضَاءَ الْفِكْرِ وَالْأَدَبِ
حَبِيبٌ هَذَا صَدَاكَ الْيَوْمَ أَنْشَدُهُ لَكِنْ لِمَاذَا تَرَى وَجْهِي وَتَكْتَبُ؟
أَلَا تَرَى يَا أَبَا تَمَامٍ بَارِقْنَا إِنْ السَّمَاءَ تُرْجَى حِينَ تَحْتَجِبُ³

¹ - شيماء عثمان محمد، الصورة الحسية في شعر فهد العسكر، مجلة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية، المجلد 36، العدد 1، 2011، ص.70.

² - محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 30.

³ - عبد الله البردوني، الديوان، ص ص. 251 - 253 - 257.

غلب على هذه الأبيات الإحساس الداخلي للشاعر كونه كان أعمى، إذ تعكس شخصيته الحزينة الكئيبة المرهقة من ظروف الحياة ، نجده صنع صورة بصرية خيالية ويظهر ذلك في قوله "لماذا ترى وجهي وتكتئب" هنا يبين الحالة التي يروها بها الآخرين لأن ثقته بأمته ضعيفة، لكن ثقته بنفسه تظهر قوية رغم فقدان البصر في قوله "ألا ترى يا أبا تمام إن السماء ترجى حين تحتجب" فهو يعكس ما يراه الآخرين لشخصيته.

ثم يقول:

ماذا أحدث عن صنعاء يا أبتى ؟ مليحة عاشقها: السل والجرب¹

في هذه الصورة الشعرية يتكلم الشاعر من خلال تجربته المأساوية فنظرته لمرضي السل والجرب نظرة تشاؤمية جدا لما له من تجربة مع المرض والذي أفقده عينيه، فالشاعر لم يأت بكل لمعالجة هذه الأمراض وكأنه يصرح بأن يعيش بجانب هذه الأمراض فلا يبحث عن حلول .

لم تكن عاهة العمى عائقا أمام البردوني بل معها يحس بوجود الأشياء ولا يراها، فبالنسبة له العمى نعمة لا نقمة فقط لأنه منحه شيئا إيجابيا وهو الإبداع الفني، لذلك اعتاد على فقدان البصر حتى أصبح يخاف الإبصار فأحساسه الداخلي منحه القدرة على التألق وفرض شخصيته ففي قصيدة (إعتيادان) نكتشف كيف اعتاد الحب والنسيان إذ قال:

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص. 254.

لَمْ أَكُنْ شَهْرِيَّارَ لَكِنْ تَمَادَتْ
عِشْرَةٌ صَوَّرْتُكَ لِي شَهْرَزَادُ
كَانَ حُبِّي لَكَ اِعْتِيَادًا وَالْفَا
وَسَأَنْسَاكَ اِلْفَةً وَاِعْتِيَادًا¹

نكشف من خلال العنوان أن للشاعر في الحياة إعتيادان، فكما اعتاد فقدان البصر يعتاد نسيان حبه، فالنسيان اختيار صعب وقاسي لكن الإرادة القوية تجعله أمرا مألوفاً.

بدا البردوني في صوره البصرية شاعرا مبصرا حاد النظر إذ بدت صوره البصرية وكأنها لوحات تشكيلية يعبر من خلالها عن رؤيته لهذا العالم الذي هو في رؤيته له مبصرا ومتبصرا فيه، كما في وصفه للعمارات اليمينية محاورا إياها في قصيدة "صنعاتي يبحث عن صنعاء" إذ يقول :

هَذِي الْعِمَارَاتُ الْعَوَالِي ضَيَّعْنَ تَجْوَالِي ... مَجَانِي
حَوْلِي كَأَضْرَحَةٍ مُزَوَّرَةٍ بِالْوَانِ اللَّالِي
يَلْمَحْنِي بِنَوَاطِرِ الْإِسْمَنْتِ مِنْ خَلْفِ التَّعَالِي
هَذِي الْعِمَارَاتُ الْكِبَارُ الْخَرَسُ مَلَأَى كَالْحَوَائِي
أَدْنُو وَلَا يَعْرِفُنِي أَبْكِي وَلَا يَسْأَلُنْ مَالِي
وَأَقُولُ: مِنْ أَيْنَ الطَّرِيقُ؟ وَهَنْ أَغْنَى مِنْ سُؤَالِي
كَانَتْ لِعَمِي هَا هُنَا دَارٌ تُحِيطُ بِهَا الدَّوَالِي²

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص. 225.

² - المصدر نفسه، ص ص. 226 - 227.

رسم لنا الشاعر صورة بصرية واسعة تشمل الزمان والمكان ، المسافات و الألوان وخطوط تعبير فهي بمثابة لوحة تعبيرية كاملة للمكان توحي بقدرة فنية على قراءة الأشياء قراءة مبصرة تستنطق الجماد لتبوح بأسرار لم تستطع العيون المبصرة البوح به .

فالصورة البصرية نتاج تأملات الشاعر ومعايناته لما يحيط به،فذلك ما جعله يربطها بأساليب البيان في تلوين لوحاته بنجده في قصيدته " الشهيدة" يقول :

كُرْجُوعِ السَّنَى لِعَيْنِي كَفِيفٍ بَعْتَهُ كَاخْضِرَارٍ نَعَشٍ جَفِيفٍ¹

أو في قوله في قصيدة " ألوان من الصمت ":

كَانَ يَحْكِي ... وَفَتْحَتَا مُقْلَتَيْهِ مِثْلُ ثُقْبَيْنِ ... فِي جِدَارٍ رَمَادِي²

يظهر من خلال البيتين أن الصورة البصرية الصادرة عن أسلوب المشاهدة تتيح للشاعر خاصة الكفيف البوح بما يختلج نفسه من المشاعر والرؤية الواعية للأشياء، كما نجده يقول في قصيدة "صنعاء والحلم والزمان" :

صَنَعَاءُ مَاذَا تَشْتَهِيْنَ ؟ أَتَهْدَيْنِ لِكَيِّ تَمُورِي
تَتَوَهَّجِينَ وَلَا تَعِينِ وَتَنْطَفِينَ بِلَا شُعُورِ
كَمْ تَحْمَلِينَ وَلَا تَرِينَ وَتَعْتَبِينَ عَلَى الدُّهُورِ

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص.30.

² - المصدر نفسه، ص. 441.

مَا زَالَ يَخْذُلُكَ الزَّمَانُ فْتَبْزُغِينَ لِكِي تَغُورِي

يَا شَمْسَ صَنْعَاءَ الْكَسُولِ أَمَا بَدَا لِكَ أَنْ تَدُورِي¹

تضمنت الأبيات ألفاظا تعبر عن معنى البصر المباشر (تتوهجين، تعين، ترين، تبزغين، شمس، تدوري)، و ألفاظا تدل على معنى البصر غير المباشر (تموري، شعوري، تحلمين) ففلاحظنا من خلال الصورة البصرية كيف تجلى وعي البردوني بالأشياء وألوانها وأبعاد المكان ومعطيات الزمان وإحساسه باللون كونه مسافة للبصر لرؤية الأشياء، فصورة الأشياء أحيانا بصرية باعثة على التأويل وموحية كاشفة عن قدرة الشاعر على امتلاك عناصر الأداء الفني.

2- الصورة السمعية:

بالنسبة للصورة السمعية ليس كل نص شعري يحتوي على صورة سمعية معبرة، بل يحتاج إلى حاسة أخرى حتى يحمل بعدا دلاليا معبرا، ولعل أكثر الحواس قابلية مع السمع هو البصر، فنظرا لتعاون الحواس في الإدراك، فإن الشعر يلجأ إلى الجمع بين حاستي السمع والبصر بوصفهما أكثر الحواس قابلية للتعقل²، فليس غريبا أن تكون الصورة المتصلة بحاستي السمع والبصر هي الأكثر شيوعا فالسمع يدغدغ الشعور إذا ما سمع ما يسره من الأصوات.

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص. 188.

² - ينظر، أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998، ص. 126.

يتلقى المكفوفون معاني العالم الخارجي عن طريق السمع لذلك نجدهم يرون الأشياء عن طريق السمع ثم يتدبرون ذلك بالبصر فيمثلونه بوعيهم لذا نجد البردوني يقول:

حَيْبُ تَسْأَلُ عَن حَالِي وَكَيْفَ أَنَا شُبَابَةٌ فِي شِفَاهِ الرِّيحِ تَنْتَحِبُ¹

حاول الشاعر الاستعانة بالصورة السمعية للتعبير عن حزنه وألمه في قوله "شبابة في شفاه الريح تنتحب" فهذا التعبير الذي أدلى به الشاعر يحيط به الألم والحزن والأسى عن الحالة التي آل إليها، وذلك ما جعله يطرح سؤاله على أبي تمام إن كان يريد معرفة أحواله ليحبيه في الشطر الثاني بأنه مجرد صوت تصدره آلة فتذهب به الريح ولا يصغي له أحد، فذلك الصوت هو البكاء على حاله وحال أمته فهذا الاعتراف الذي أدلى به الشاعر يظهر مشاعر الحزن والألم نتيجة الانكسارات التي تعيشها اليمن.

يمكن القول أن كف البصر لم يمنع الشعراء من نظم الشعر، بل تمكن العديد منهم تحويله إلى فرصة للإبداع في قصائدهم وذلك بتوظيف عبارات تجمع بين حاسة البصر والسمع، إذ وجدنا البردوني يستعمل عبارتين "يمضغ السقف -أصداء مصابة" في قصيدة " عينة جديدة من الحزن" التي قال فيها:

يَمِضْغُ السَّقْفِ وَأَحْدَاقُ الكَوَى لَغَطًا مَيْتًا وَأَصْدَاءَ مُصَابَهُ²

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص. 255.

² - المصدر نفسه، ص. 190.

الملاحظ أن الشاعر قد حفل بحاسة السمع وفهم أن للصوت قدرة في التعبير عن مأساته ونقل شعوره للمتلقي وذلك ما وجدناه في البيت الشعري من خلال إبداعه بتشبيه شيء بصري بعبارة متعلقة بحاسة السمع، فهي عبارة ناتجة عن خياله الخصب.

3- الصورة اللمسية:

نجد الشاعر عبد الله البردوني اعتمد أيضا على الصورة اللمسية في بناء صورته الشعرية ذلك أن التصوير بحاسة اللمس عند المكفوفين يصدر عن حالة تحسس الأشياء وقراءة تفاصيلها إذ يقول في قصيدة "يداها":

مَثَلَمَا يَبْتَدِيُ الْبَيْتُ الْمَقْفَى رَحَلَةً غَيْمِيَّةً تَبْدُو وَتَخْفِي

مَثَلَمَا يَلْمَسُ مَنْقَارُ السِّنَى سَحْرًا أَرَعَشَ عَيْنِيهِ وَأَغْفِي

هَكَذَا أَحْسُو يَدَيْكَ إِصْبَعًا إِصْبَعًا أَطْمَعُ لَوْ جَاوَزَنَ أَلْفًا¹

تلمح الصورة اللمسية من خلال ذكر الشاعر لكلمات وردت على هيئة الملامسة الجسدية (يلمس، يديك، إصبعًا، أحسو) لكون حاسة اللمس تتعلق بأطراف الأصابع، فحالة التلمس والتحسس أثرت الصورة فنيا لأن المكفوفين يتحسسون حالة الشيء تحسسا أو تلمسا معنويا ثم ينغمسون في خيال ذلك الشيء ليتمكنوا من إظهار إبداعهم الفني.

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص. 315.

4- الصورة الذوقية:

أبداع الله عزوجل في قدرته الإلهية إذ جعل خمس حواس ولكل حاسة خاصية متعلقة بها من بينها حاسة الذوق التي هي بمثابة سبيل لمعرفة مذاقات الأشياء في حياة الإنسان لأنه يرسم من خلالها أفكار في فهمه لأمر كثيرة لذا نجد «أن حاسة الذوق لا تفعل إلا إذا وضع الجسم على اللسان، فهي إذا حاسة قائمة على التماس المباشر»¹ فاللسان ذات تفاعل كيميائي من خلاله نتذوق ونحس بحلو الشيء أو حموضته.

عندما يختار الشاعر كلمة معيّنة هذا يعني أنه تبادرت إلى ذهنه مجموعة كلمات تراكمت عليه، لأنه رأى في اللفظة التي اختارها القدرة على أداء المعنى المقصود، ففي هذه الأسطر الشعرية من قصيدة "لص في منزل الشاعر" نجد الكلمات المسهمة في تشكيل الصورة الذوقية يقول:

يُطْفِي التَّوْقِدَ بِاللُّظَى يَنْسَى المَرَّارةَ بِالْمَرَّارةِ
لَمْ يَبْقَى فِي كُوبِ الأَسَى حَسَّاهُ إِلَى القَرَّارةِ²

ركز الشاعر في تذوقه لصورته على طعم المرارة فهو يصف مأساته بأبلغ صورة ممكنة لإبراز إحساسه بالحزن، فالمرارة دليل على جرعة الأسى التي يعانها الشاعر في وطنه

¹ - وحيد صبحي كباية، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، دراسة، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1999، ص.131.

² - عبد الله البردوني، الديوان، ص.84.

وهذا كله يدخل ضمن الحالة النفسية المتعبة التي يمر بها الشاعر فمرارته لا تزول إلا بمرارة جديدة تنسيه المرارة الأولى .

كما نجده يقول في قصيدة "أنسى أن أموت":

تَمْتَصُّنِي أَمْوَاجُ هَذَا اللَّيْلِ فِي شَرِّهِ صَمُوتٌ
وتعيد ما بدأت وتُنوي أن تُفوت ولا تُفوت
فَتُشِيرُ أَوْجَاعِي وَتُرْغِمُنِي عَلَى وَجَعِ السُّكُوتِ
وَتَقُولُ لِي مُتْ أَيُّهَا الذَّائِرِي، فَأَنْسَى أَنْ أَمُوتُ¹

من خلال الصورة الذوقية يتطرق إلى الحقيقة الإنسانية المطلقة ألا وهي الموت، فهو لا يتحدى الموت أو يرتعد منه خوفاً أو يتحسر أسفاً من قدومه أو يرفضه كنهاية حتمية بل هو ينسأه، فهو هنا لا ينسى وجوده أو يتغافل عن حضوره بل ينسى أن يقوم به كما لو كان طقساً أو أحد الواجبات اليومية التي ينبغي على المرء أن يقوم بها في هذه الحياة، هكذا يلخص الشاعر علاقته بالموت ويوضح فهمه الخاص لمعنى الخلود، فهو ينسى أن يموت فيظل خالداً حياً.

نجد أن جل قصائده تنطق بحاضر الأمة المرير وكأن الزمن اليميني والعربي هو نفسه ولم يتغير كما جاءت تعبير عن تجارب إنسانية عامة يجمعها الاغتراب النفسي الناجم عن فساد القيم ففي قصيدة "أبو تمام وعروبة اليوم" يقول:

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص.171.

حبيبٌ مازال في عَيْنِكَ أسئِلةً تبدو وتُنسى حكاياها فتنتقب
وما تزال بحلقي ألفَ مُبكِيةٍ من رهبة البوح تستحي وتضطرب
يكفيك أن عِدانا أهْدُروا دَمنا ونحن من دَمنا نَحْسُو ونحتلب
سحائب الغزو تشوينا وتحجُبنا يوماً ستحيل من إرعادنا السُّحْب¹

أفاد الشاعر من مثيرات الصورة الحسية الذوقية للتعبير عن آلامه وآلام شعبه المختزنة في ذاكرته اليأس التي لم تجد من يطفى ظمأها وكأن الآلام والآمال والتحديات هي ذاتها التي شغلته طيلة مسيرة حياته والتي كرس من أجلها أنوار فكره وشعلة إبداعه الشعري.

5- الصورة الشمية:

تكون الصورة الشمية مبنية على ما يمكن شمه من أزهار وعطور لأنها وسيلة لمعرفة جمال الأشياء في الوجود، إذ تحتل «الدرجة الثالثة من سلم الحواس بعد البصرية والسمعية وذلك من حيث المقدرة على الانفعال عن بعد، والشم يتفق مع السمع في إمكانية الانفعال بالموضوع في غيبة الجسم الفاعل»² تستطيع هذه الحاسة مع الحواس الأخرى أن تحول ما هو مشموم إلى صورة جمالية لها أبعادها الوجودية.

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص.ص. 258-259.

² - وحيد صبحي كباة، الصورة الفنية في شعر الطائيين، ص. 125.

من نماذج هذه الصورة نجد قوله في قصيدة "خوف":

لكنْ لِمَاذَا يُغْدِقُونَ أَشْمُ رَائِحَةَ الْمَكِيدَةِ

وأرى مُؤَامِرَةً لَهَا شَكْلَ الْأَخْوَةِ وَالْعَقِيدَةِ

تدُنُّوكُمُ شَفَقَةً، كَعَاشِقَةٍ، كَقَاتِلَةٍ، عَتِيدَةٍ

ماذا أُسَمِّيها؟ تَبَلِّدُنِي، أُسَمِّيها الْبَلِيدَةَ¹

استطاع الشاعر أن يرسم من خلال هذه الصورة وقائع قد عاشها المجتمع اليمني بتشكيل صورة شمسية ساهمت في تقريب الصورة إلى ذهن المتلقي (أشم رائحة المكيدة) فالشاعر يرى أن تلك المساعدات والتبرعات المختلفة والتظاهر بالأخوة ما كانت سوى مؤامرة ومكيدة أثقلت كاهله.

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص.546.

ثانيا: الصورة الذهنية.

تحتاج الصورة الذهنية نوعا من الفطنة لفهم حقيقة الصورة الشعرية التي يوظفها الشاعر في ثنايا قصائده لأن «الصورة هي أداة الخيال ووسيلته ومادته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه»¹، فالشاعر يُحْمَلُ الألفاظ دلالات عديدة تعسر على المتلقي فهمها.

لعل عسر فهم المتلقي لتلك الدلالات يتطلب منه البحث المتواصل عن مدلول الصورة لأن «ربما كانت الصلة الوحيدة التي يمكن أن تقوم بين الدلالات القديمة والحديثة، هي أن بعض الدلالات القديمة لكلمة الخيال تشير إلى ما نسميه الآن بالصورة الذهنية، أي أنها تشير إلى مادة الخيال لا إلى ملكة الخيال نفسها، ويبدو أن هذه الصلة هي التي أباحت توسيع الدلالة القديمة على أساس مجازي مقبول تنتقل فيه دلالة الكلمة من الجزئية إلى الكلية»²، أي هي نتيجة خيال واسع فعندما نفكر في شيء ليس بالضرورة أن نلمح له بكلمة واحدة، وحتى يتمكن المتلقي من فهم الصورة الشعرية وجب عليه أن يتوفر على رؤية ثابتة وأن يكون دقيقا في تحليلاته حتى يتمكن من تفكيك تلك الصورة ومعرفة ميول الشاعر لأن الخيال هو «القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس»³، بمعنى يكشف عن أشياء لم تتمكن الحواس من رؤيته.

¹ - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 14.

² - المرجع نفسه، ص 15.

³ - المرجع نفسه، ص 13.

لذلك سنتناول الصورة الذهنية من خلال الصورة الرمزية والصورة الأسطورية لأن الصورة الشعرية في الشعر الحديث حققت «طبيعتها عن طريق شكلين من أشكالها هما الرمز والأسطورة، ونتيجة لهذا ارتبطت أنماط الصورة في الشعر الحر بهذين الشكلين الفنيين في الغالب»¹، وهذا يعني أن كل من الرمز والأسطورة لم يجدا طريقيهما من قبل إلى التجربة الشعرية بتياراتها المتنوعة، و«يبدو أنهما قد اكتسبا قيمة خاصة في الصورة الشعرية الحديثة وأصبحتا عنصرين فنيين متميزين من عناصرها، على الرغم مما يقتضيه استخدامهما أو تشكيلهما الموفق من براعة فنية في خلق الدلالة المبتكرة والمتميزة لهما وابتكار السياق الملائم لطبيعتها»²، سنحاول الوقوف على مدى توفيق الشاعر في استخدام هذين النمطين من الصورة الشعرية.

1- الصورة الرمزية:

لجأ الشعراء إلى كتابة الشعر لأنهم وجدوا فيه الملاذ الآمن للبوح عن تجاربهم وأحاسيسهم المكبوتة في نفوسهم، وذلك عن طريق اعتماد آلية فنية ألا وهي الرمز، فقدما النقاد العرب أطلقوا عليه تسمية الإشارة التي عرّفها **ابن جعفر** بأنها «أن يكون القليل من اللفظ مشتملا على معان كثيرة بإيحاء إليها أو لمحة تدل عليها»³، أي التلميح إلى معنى الشيء بطريقة غير مباشرة، في حين نجد **ابن رشيق القيرواني** ينظر

¹ - بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص. 128.

² - المرجع نفسه، ص. 75.

³ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص. 154 - 155.

إليها بأنها «لمحة دالة واختصار وتلويح يعرف مجملاً، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه»¹، أي الإشارة لا تتوقف عند ظاهر اللفظ إنما تتعدى إلى المعنى المراد من تلك الكلمة وما ترمز إليه.

احتل الرمز مكانة مميزة في الدراسات النقدية، لذا تعددت الآراء حول مفهومه نجد مصطفى ناصف يرى أن «الرمز هو نوع من التعبير غير المباشر لا يسمى باسمه، بل يتجنب فيه الوصف المستقيم المباشر من أجل أن يخفيه أو يظهره بطريقة لافتة، الأرجح أن الرمز يظهر الشيء ويخفيه معاً في وقت واحد، والرمز على هذا يدخل في تكوين مساقات مختلفة، فهو يدخل في مساقات عقلية ولا عقلية أو هو يدخل في سلسلة من الأفكار الواعية وغير الواعية أفكار ليست متساوية النسبة إلى الوعي»²، بمعنى أن للرمز طبقات كثيرة مختلفة المصدر فما يعنيه عند المؤلف لا يعنيه عند المتلقي، يعتبر الرمز من الأدوات الفنية التي يعتمد عليها الشعراء للتعبير عن تجاربهم، ولتدل على طبيعة التعبير الشعري «فالمبدع يلجأ إلى الصورة الرمزية بتوجيه من تجربته الشعورية المطردة التي لا يمكن التعبير عنها إلا بالصورة الرمزية دون غيرها»³ فالشاعر يشعر بما لا يشعر به غيره لذا يستلزم عليه استحضار طقوس خاصة أثناء عمله الشعري.

فالأدباء والشعراء يعمدون أحياناً للتعبير عن أفكارهم بواسطة الرمز «لأنه يساهم في الإيحاء بأن القصيدة تتحرك في إطار عربي سواء كان هذا الرمز مستحدثاً أو

¹ - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص 184.

² - مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ص 131-132.

³ - محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث "السياب، نازك، البياتي"، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، 2003، ص 31.

تاريخياً»¹، أي أنه وسيلة مهمة من وسائل التعبير، والتعامل به رغبة في الإيجاز أو إضفاء نوع من المتعة لأن الأصل في الرمز «أن يكون شيئاً حياً أو غير حي، أو أن يكون عاماً أو خاصاً كما يمكن أن يكون محلياً أو إنسانياً»²، فالرمز ينبع من كل شيء يتصيدده الشاعر .

اتخذ الشعراء المعاصرون الرمز وسيلةً للتعبير عن القضايا الأدبية وذلك عن طريق الإيحاء بدل التصريح المباشر لأن هدفهم هو «إضفاء شيء من الغموض والإبهام على الصورة الشعرية، بحيث تتحدد بعض معالمها، لتبقى فيها معالم أخرى ظليلة موحية، فلا ينبغي تسمية الشيء في وضوح، لأن في التسمية قضاء على معظم ما فيه من متعة، ثم لأن الألفاظ اللغوية قاصرة عن التعبير عما في الشيء من دقائق يوحي بها هذا الغموض»³، يحدث الرمز متعة فنية في العبارة لما له من دور فعال في إثراء تجربة الشاعر.

استخدم الشعراء الرمز للدلالة على نضج تجربتهم الشعرية باعتبار الرمز «وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعرية التي ابتدعها الشاعر المعاصر عبر سعيه الدائب وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية، يثري بها لغته الشعرية، ويجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصى على التحديد والوصف من مشاعره وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشعرية

¹ - محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر "السياب، سعدي يوسف، أدونيس" أنموذجاً، سراس للنشر، ط3، 1996، ص158.

² - أحمد زهير عبد الكريم رحاحلة، توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر، شعر التفعيلة في مصر والشام أنموذجاً، دار البيروني، عمان، 2008، ص 51.

³ - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 396.

المختلفة»¹، فالرمز مرتبط بالتجربة الشعورية التي يعانيتها الشاعر إذ بواسطته يحاول محاكاة رؤيته ونقل تصورات، وعليه يمكن القول أن الشاعر اعتمد على الرمز بأشكال مختلفة فكان تصنيفها كما يلي:

1-1 الرمز الطبيعي:

يستمد الرمز إيجاءه عبر استدعاء ما هو قديم «فعندما يستخدم الشاعر كلمات مثل (البحر، الريح، القمر، النجم... الخ) فإنه يستخدم عندئذ كلمات ذات دلالة رمزية، وربما كانت بعض هذه الدلالات - على الأقل - مشتركة بين معظم الناس ولكن استخدامه لها لن يكون له قوة التأثير الشعري ما لم يحسن الشاعر استغلال العلاقات أو الأبعاد القديمة لهذا الرمز، وما لم يضيف إلى ذلك أبعاداً جديدة، هي من كشفه الخاص، فالرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيتها الشاعر، والتي تمنح الأشياء مغزى خاصاً»² يلجأ الشاعر إلى توظيف كلمات في الشعر لها دلالات موحية وفق التجربة الشعورية وتعبر عن الحالة النفسية للشاعر، لذلك نجد الشعراء يوظفون في أشعارهم عبارات موحية ذات دلالة شعورية تزيد من جمالية القصيدة.

والبردوني واحد من هؤلاء الشعراء إذ وجدناه يستخدم الرمز لإثراء تجربته الشعورية والتعبير عما يختلج نفسه من مشاعر ومن نماذج ذلك قصيدة "مدينة الغد" فالعنوان في

¹ علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، ط4، 2002م، ص 104.

² عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 198.

حد ذاته رمز لأن الشاعر يأمل في غد جديد مشرق بعيدا عن السيطرة، فالمدينة تحمل دالتين قد تكون رمزا للبراءة والكرامة الإنسانية من جهة ورمز للاضطهاد والغربة من جهة أخرى إلا أننا نلاحظ أنه أكسبها دلالات أخرى أعطاهها طابعا شعريا بقوله:

مِن دُهورٍ... وَأَنْتِ سِحْرُ العِبَارَةِ وَانْتِظَارُ المُنَى وَحَلْمُ الإِشَارَةِ
ذَاتِ يَوْمٍ سَتَشْرِقِينَ بِلا وَعْدٍ تُعِيدِينَ لِلهَشِيمِ النُّصَارَةَ
تُزْرَعِينَ الحَنانَ فِي كُلِّ وادٍ وطريق، في كل سوقٍ وحرارة¹

عند تأملنا لهذه الأبيات نجد أن الرمز ارتبط بالحلم والرحلة في عالم الخيال قصد تحقيق الأحلام وهذا نجده متجليا في هذه العبارات "أنت سحر العبارة، انتظار، حلم، ذات يوم ستشرقين، تعيدين للهشيم النصارة، تزرعين الحنان في كل واد" فالأبيات انبثقت من إحساسه وألمه النفسي ومعاناته الصادقة وما أضافه عليها من حيوية كان كافيا لشد انتباهنا حتى نتبع تألق الشاعر لأنه رسم صورة موحية للبحث عن ذاته حيث البراءة والحلم المنتظر، وتجسيد حلمه ومناه الذي طالما حلم به.

ويقول في قصيدة " غريبان وكانا هما البلد":

عرفتُ من أنتَ يَا عَمِّي، تلالُ (بنا) (عيان) أَثْقَلُهُ غابٌ مِنَ البَرْدِ
شمسان تنسي الثريا فوق لحيته فأهاً وينسى ضحى رجله في الزبدِ
(بينون) غريان يمشي ما عليه سوى قميصه المزمري البارد الأبدى

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص ص 9 - 10.

صخرٌ من السدِّ يجتازُ المحيطَ إلى ثانٍ ينادي صدها: من رأى عُمدِي؟^{1*}

تجسد القصيدة المآسي التي عاشها الشاعر في بلده المغدور، فلكل رمز من الكلمات الآتية "عيان، شمسان، بينون، صخر من السد" دلالاته المستمدة من التاريخ اليمني، فلفظة (عيان) رمزاً للوطن الذي يتماهى معه المواطن المغترب عن بلاده وأهله، وقد أثقلته الهموم والمآسي، أما لفظة (شمسان) تدل على ذلك المغترب الذي ألبسته الغربة حلّة الشيخوخة والتي ترمز إلى الضعف وعدم الاستقرار، وفي لفظة (بينون) رمز إلى الألم والانكسار المتولدان عن الفقر، وفي عبارة (صخر من السد) هنا إشارة إلى سد مأرب* الذي تهدم أركانه، غير أنه يتعدى ذلك ليصبح رمزاً للشّتات والتمزق اللذان يعاني منهما المواطن اليمني.

2-1 الرمز التاريخي:

يعد التاريخ تسجيلًا للوقائع والأحداث لذلك نجد الشعراء يستغلون التاريخ وأحداثه في كتابتهم الشعرية لتحقيق غاية شعرية وجمالية «فالأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب دلالتها الشمولية الباقية، والقابلة للتجدد على امتداد التاريخ- في

* - سد مأرب القديم تعبير عما أبدعته الدولة السبئية من معالم حضارية، فهو مفخرة من مفاخر تاريخ العرب في اليمن كان بناؤه استجابة لظروف طبيعية واجتماعية خاصة وحاجة ملحة اقتضتها ضرورة السيطرة على مياه السيول القوية والنادرة في الوقت نفسه. نقلا عن، محمد كريم إبراهيم الشمري، سد مأرب وأهميته في تاريخ اليمن القديم مع دراسة عن سد مأرب الجديد، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، المجلد 9، العدد 1-2، 2006، ص.13.

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص ص 396-397.

صيغ وأشكال أخرى»¹ يمكن استحضار التاريخ وأحداثه في مواقف جديدة من أجل إحداث غاية جمالية ذات دلالة.

فاستحضر التاريخ في الشعر العربي راجع إلى المحاولات الفاشلة والانكسارات المتكررة وخيبات الأمل، لذلك نجد الشاعر « يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي»²، فاستغلال الشخصيات التاريخية في الشعر للتعبير عن بعض الجوانب الخفية في ذات الشاعر لأن التاريخ بمثابة الأرض الخصبة التي يستلهم منها صورته وأحيلته، لهذا اعتبر التاريخ رافداً مهماً بالنسبة للشاعر الحديث إذ يعتمد في تجاربه الشعرية فالحس التاريخي « لا يتضمن إدراك ماضي الماضي فحسب بل إدراك حاضره كذلك، فهو حس بما وراء الزمن وبالزمن وبهما معاً متحدين»³، قد يستفيد الشاعر من التاريخ الماضي وحاضره.

استطاع البردوني أن يجسد شخصيات تاريخية في قصائده بوصفها رموزاً يسترجع بها الماضي لبعث الهمم والقيام من الظلام يقول في قصيدة "سباح الرماد":

فَيَقْدِفُهُ سَفْرَ حَالِمٍ إِلَى سَفَرٍ، مِنْ رُؤَى شَهْرَزَادِ
وَتَسْأَلُهُ هَلْ يَعُودُ إِلَى مَصِيفِ رَبَاهُ وَدَفءِ الْوَهَادِ؟
فَيَسْأَلُهَا: هَلْ لَهُ مَنْزِلٌ عَلَى شَرْفَتَيْهِ، انْتِظَارُ الْمَعَادِ
وَوُدْيَانُهُ فِي ضِيَاعِ الضِّيَاعِ وَمَوْعِدِهِ رِحْلَةَ السَّنْدِبَادِ.⁴

¹ - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص 120.

² - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 120.

³ - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، 1977، ص 323.

⁴ - عبد الله البردوني، الديوان، ص ص 94 - 95.

نرى أن الشاعر قد استعمل الرمز "شهرزاد وسندباد" من أجل إضاءة الحاضر المظلم، فمن خلال المزج بين هذين الرمزين وواقع الشاعر تتضح مرارة العيش والألم الذي عاشه الشاعر آنذاك، فالسندباد كان يعود من رحلاته محملاً بعجائب كثيرة لكن البردوني في توظيفه لهذا الرمز ينقلب السندباد من بطل متحدي الصعاب إلى إنسان مقهور قهره مرض العمى.

لاشك في أن البردوني اجتهد في جمع عدد من الشخصيات والرموز التاريخية في قصائده، ففي قصيدة (مواطن بلا وطن) نجد رموزاً بكثرة بقوله:

مواطنٌ بلا وطنٍ	لأنَّه منَّ اليمَن
تباعُ أرضُ شعْبِه	وتشترى بلا ثمن
روايةٌ عن (أسعد)	أسطورةٌ عن (ذي يزن)
حكايةٌ عن (هدهد)	كان عميلاً مؤتمن
وعن ملوكٍ استبوا	أو سبأوا مليون دن
المُلكُ كان مُلكهم	سِواه (قعب من لبن)
واليوم طفلٌ حُمير	بلا أبٍ بلا صبا
يكفيه أن أمه	(ريّا) وجده (سبا)
وأنَّ عمَّ حاله	كان يقتود (أرحبا) ¹ .

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص ص 240 - 244.

ما يلاحظ على هذه الأبيات أنها حفلت بجملة من الرموز (أسعد، وسيف بن ذي يزن أسطورة البطل التاريخي، وهدهد سليمان، وريّا، سبا) وهذا لمنح صورته بعداً شمولياً، كما نلمح تعابير أخرى (الطفل حمير بلا أب " أي بلا قوة ترعاه، و" بلا صبا "أي بلا سعادة تغمره وأمل يعيشه) ففي هذه الأبيات يسخر الشاعر من الحكام الذين لم يحافظوا على أرضهم وإرثهم إلا بالكلام، فالبردوني في توظيفه هذا يضع نصب عينيه هموم بلاده اليمن وما توظيف الرموز إلا تخفيفاً عن معاناته وآلامه، ولعل انصراف الشعراء إلى توظيف الرمز نتيجة التأثير بإبداع الشاعر العربي الحديث وذلك بعد الاطلاع على نماذجه الشعرية المشبعة بعالم الرمز والأسطورة.

نجد ظاهرة النقل من التراث تكاد أن تجعل من شعر البردوني وكأنها وثائق تراثية يقول في قصيدة "مسافرة بلا مهمة":

ورأوها في باب (كسرى) خفيره	فرأوها وصيفةً عند (روما)
وأواناً... تحت (النجاشي) بعيره	وبعيراً لبنت (باذآن) حيناً
كان ينوي صات رمادَ الجريرة	عندما أحرقت بنجران غزواً
بالعناقيد والرُفيفِ بشيرة	نزلت (يشرباً) هشيماً فكانت
ثم أضحت مندورةً ونذيرة	وارتمت في (حري) طريقاً وكهفاً
أكبر القوم... للأمور الكبيرة	فانقضت في يد (السقيفة) (سعداً)

أين (سعدٌ) قالوا: رماه عِشاءٌ مارِدٌ من (قُبَا) يسمي (بجيرة)
قصر (أم البنين) هذا، عليه حسبما أخبرت سمات كثيرة
إيه (وضاحٌ) دونك البئر فانزل قطعة دون وصفها بالحقيرة
فارتقى (هاشمٌ) و(مروانٌ) ولي وهي ملغية الحساب... هجيرة¹.

عند قراءة هذه المقطوعة الشعرية نلاحظ أن الشاعر قد استحضر مجموعة من أسماء الأعلام والأماكن وغيرها، فهذا الحشد الكبير والإفراط في استدعاء الشخصيات ليس من باب الصدفة أو استعراضاً لثقافة الشاعر التاريخية، وإنما من أجل الإفصاح عن سر معاناته وما يختلج نفسه من مشاعر قاسية .

كما نجده في قصيدة "غريبان وكانا هما البلد" يقول:

من ذلك الوجه... يبدو أنه جندي لا... بل (يريمي) سأدعو، جد مبتعد
أظنه (مُكرِدَ القاضي) كقامته لا بل (متنى الرادعي) (مرشد الصيدي)
لعله (دبـعـي) أصل والده من (يافع) أمه من سورة المسد².

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص 338 - 346.

² - المصدر نفسه، ص 394.

يجسد الشاعر أسماء يمانية في شعره للتعبير عن حاضره المؤلم، فالإكثار من توظيف الأسماء يمكن إرجاعه إلى الألم الذي انتابه عند فقدانه لبصره لما تحمله هذه الأسماء من معاني إذ تحتفي وراء كل اسم قصة أو مجموعة من القصص الغنية بالصبر والمواعظ.

يبدو أن معاناة الشاعر في السجن وغرته النفسية قد أسهما في إبداع أشعاره التي غدت تسمو بذلك الأسلوب السلس الذي يميل إلى الغموض، فكثيراً ما نجد البردوني يميل إلى استدعاء رموز متنوعة على مختلف العصور، ففي قصيدة "صنعاء في طائرة" يقول:

على المقعدِ الراحلِ المستقرِّ	تطيرين مثلي... ومثلي لهيفه
ومثلي... أنا صرْتُ عبد العبيد	وأنت لكلِّ الجوارِي وصيفه
أصنعا إلى أين؟ أمضي أعودُ	لأمضي... كأنِّي أؤدي وظيفه
ملكِ المطاراتِ والطائراتِ	وأكلي (جراذ) لأنِّي سَخيفه
تخافين... ماذا؟ على أيِّ شيء	تظنّين؟ أصبحت أنت المخيفه
فلم يبقَ شيءٌ عزيزٌ لديكِ	أضعتِ العَفافَ ووجه الضعيفه
على باب (كسرى) رميت	وأسلمتِ نهديكِ يوم السَقيفه
وبعتِ أخيراً لـحى (تبع)	وأهداب (أروى) وثغر (الشريفه)
أعطيكِ (واشنتُن) اليوم وجهاً؟	خُذِي... حسناً... جرّبي كلَّ جيفه ¹

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص ص 371 - 375.

من خلال هذه الأبيات نجد الشاعر يعبر عن مأساته الشخصية التي هي جزء لا يتجزأ عن مأساة بلاده، فرغم الخيرات والثروات إلا أنه وحببته التي رمز إليها بـ (صنعاء) وشعبه محرومون من هذه الثروات بدليل قوله "أكلي الجراد".

علاوة على ذلك نجد قصيدة "حكاية سنين" التي نلاحظ فيها الرموز بكثرة استدعاء شخصيات معاصرة ك: "علية، هارون الرشيد، جنكيز، قيس، لبيد"، فهو يث ألمه وهمومه قائلاً:

منذ انحنى مغنى (عُلِيَّة)	واستكان حمى (الوليد)
واستولد السحب الحبالى	ألف هارون الرشيد
حتى امتطى (جَنكيز)	عاصفة الصَوَاهِل والحديد
وهناك انتعل (التتار)	معاطس الشمم العنيد
وتمو كبت زمر الذئاب	على دم الغنم البديد
فاستعجم الضاد الميين	وراية الفتح المجيد
أين العروبة؟ هل هنا	أنفاس "قيس" أو "لبيد". ¹

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص 147.

يحاول الشاعر هنا أن يصف لنا الواقع العربي واليميني وما وصل إليه الوضع العربي العام فتكلم على انهيار الحضارة العربية، ثم بيّن كيف أن اليمن نهشتها أنياب العثمانيين إلى أن قامت الثورة اليمنية.

نجد إلى جانب الشخصيات التاريخية حضوراً للمعارك العربية الخالدة منها معركة (فتح عمورية) التي خصص لها قصيدة كاملة أسماها (أبو تمام وعربة اليوم)، حيث صاغ من أحداث عمورية وأبطالها شعرا يتناسب مع طبيعة المتغيرات الجديدة في الواقع، فقد كانت المعركة التي تناولتها القصيدة نقطة انطلاق لتحقيق النصر الحاسم على الأعداء عند الشاعر عبد الله البردوني الذي استهل قصيدته بقوله:

ما أصدقَ السيفَ إن لم ينضه الكذبُ وأكذبَ السيفَ إن لم يصدق الغضبُ
بيض الصفائح أهدي حين تحملها أيدٍ إذا غلبتْ يعلو بها الطلبُ¹.

نجد في هذين البيتين إشارة إلى الشخصية الرمز المستدعاة من خلال عمل المعارضة لنص أبي تمام، إذ يتواتر اسم أبي تمام في ثنايا القصيدة مرة بلفظة (أبي تمام) ومرة بلفظة (الحبيب) التي وردت أربع مرات على صورة منادى، يقول:

ماذا جرى... يا أبا تمام تسألني؟ عفواً سأروي ولا تسأل وما السببُ
يدمي السؤال حياءً حين نسأله كيف اختفت بالصدى حيقا أو النقبُ.²

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص 249.

² - المصدر نفسه، ص 250.

يرمز أبو تمام إلى تاريخ الوطن العربي المجيد، إلا أنه في هذه الأبيات لم يعد صورة لشاعر الحماسة والواقع العربي إنما رمز إلى زمن الانكسار البغيض فاستدعاء شخصية أبي تمام في خطاب الشاعر يحمل دلالة الاشتياق إلى زمن الانتصارات.

فالشاعر وهو ينقل لنا واقع الأمة العربية، يلتفت إلى تاريخها وشخصياتها، فينتقي واحداً من كبار شعرائها، يقول:

مَنْ ذَا يُلْبِي؟ أَمَا إِصْرَارِ مَعْتَصِمٍ كَلَا وَأَخْزَى مِنَ الْأَفْشِينِ مَا صُلِبُوا

اليومَ عَادَتْ عُلُوجُ الرُّومِ فَاتِحَةً وَمَوْطِنُ الْعَرَبِ الْمَسْلُوبِ وَالسَّلْبُ.¹

استعمل الشاعر شخصية "أبو تمام" رمزا يحتذى به في خضم الواقع الذي يعيشه العرب وهم يواجهون المشاكل، وكأن الشاعر يقدم لنا مقارنة بين ماضٍ بَنَتْ أَمْجاده بطولات أبنائه وحاضر مؤلم أصبحت فيه الأمة فريسة سهلة للمستعمرين.

كما أنه لم يجد الشاعر في أبنائه عصره من يحقق لقومه ما صنعه المعتصم إذ يقول:

تَسْعُونَ أَلْفًا لِعَمُورِيَّةٍ اتَّقَدُوا وَلِلْمَنْجِمِ قَالُوا إِنَّا الشُّهْبُ

وَالْيَوْمَ تَسْعُونَ مَلِيونًا وَمَا بَلَّغُوا نُضْجًا وَقَدْ عَصِرَ الزَّيْتُونُ وَالْعَنْبُ.²

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص 251.

² - المصدر نفسه، ص 253.

نلاحظ في هذين البيتين صيحة الشاعر الذي فقد أرضه وكرامته، فما أحوج العرب إلى معتصم جديد مماثل للمعتصم العباسي (أبو تمام) لكي يخلص الأمة من واقعها المعاش، وكأن القصيدة تخاطب وجدان الإنسان العربي ، لينهي قصيدته بنداء للشخصية الرمز يسأله إن كان ثمة فرج قريب، إذ يقول:

أَلَا تَرَى يَا أَبَا تَمَّامٍ بَارِقُنَا إِنَّ السَّمَاءَ تُرْجَى حِينَ تَحْتَجِبُ¹

فالبرق يعني الأمل واحتجاب السماء بالغيوم رمز لسقوط الغيث وإحياء الأرض، فهو يتمنى عودة العروبة والأصالة لأمته وأن تعيش في أمن واستقرار، لم يقف الشاعر في تشكيل الصورة الشعرية على الرمز فقط، وإنما نرى اعتماده كذلك على الأسطورة متخذاً منها وسيلة من الوسائل التعبيرية.

بناء على ذلك يمكن القول أن الشاعر اتخذ الرمز وسيلة لتقديم صورته الفنية في طابع فني مؤثر، فسواء في حديثه عن وطنه أو طفولته كان يغمس الريشة بمداد قلبه ويكتب قصائد نابغة من قلبه ووجدانه الذي أرهقه ألم المرض، لذا فالقارئ لقصائد البردوني لا بد له من اطلاع واسع وتأمل دقيق حتى يصل إلى ما يقصده.

3-1 الرمز الأسطوري:

يعتمد الشاعر المعاصر على آلية فنية لتجسيد تجربته الشعرية ألا وهي الأسطورة التي تمنح الشاعر أملاً في تصوير رؤاه لأنها «روح الشعر وهاجسه الدائم، وملهم الشعراء

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص 259.

حيث كان هناك توافق بينها وبين الشعر»¹، أي أنها كانت تقرب المسافة بين الشاعر والمتلقي عبر رموز لذلك كانوا يوظفونها في أشعارهم.

إن توظيف الأسطورة في النص الشعري العربي مسألة في غاية الأهمية، لأنها مظهر مهم من مظاهر الشعر الحديث «حيث تستهوي القارئ التقليدي والحديث، وهناك سبب نفسي حذا بالشاعر إلى استلهاهم التراث وهو رد فعل على الاغتراب الذي عاشه، والرغبة في العودة إلى الطفولة واسترجاع الماضي وبناء المدينة الحلم إشباعاً لحالات خاصة مرّ بها وهي الفقر والتشرّد والمرض»²، أي وجد الشاعر حجة في الأسطورة نظراً لما تحتويه من رموز غنية وهذا لتخفيف النقص الذي يشعر به. فاستخدام الأسطورة لا يتم عشوائياً مثلها مثل الرمز وإنما بعد تمثلها وحسن استخدامها لأنها «ليست تفسير الرؤيا الشعرية تفسيراً مجازياً بسيطاً حتى تكون مجرد تشبيه حذف أحد طرفيه، بل إن وظيفتها بنائية - إذا صحّ التعبير- فهي من جهة تعمل على توحيد العصور والأماكن والثقافات المختلفة ومزجها بعصرنا وأجوائه وثقافته، ثم هي من جهة أخرى تؤدي وظيفتها العضوية في القصيدة باعتبارها صورة شعرية»³، فالأسطورة تكشف عن خبايا النص المدرّس لذلك يجب على الشاعر أن يعي حسن توظيفها.

¹ - عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السيّاب "دراسة تحليلية جمالية في مواده، صورته، موسيقاه، لغته"، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1986، ص 20.

² - شيماء ستار جبار، الأسطورة والرمز في شعر بدر شاكر السيّاب، مجلة ديالي، ع 46، 2010، ص 33.

³ - أحمد محمد الفتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 299.

لو تصفحنا دواوين الشعراء لوجدناها لم تخل من الرموز الأسطورية باعتبارها عنصرا مهما يستغله الشاعر في تجربته الشعرية لأنها «رموز تحمل دلالة تطلق شحنة شعورية في التجربة الحديثة، وهي في النهاية تضمين يراد به استحضار الدلالات القديمة بعد تهيئة الوسائل اللازمة في موضعها الجديد»¹، فالشاعر يوظف الأساطير في تجربته لأنها تساعده على استكشاف العلاقات الحية التي تربط الشيء بغيره .

وبذلك فالشعر وثيق الصلة بالأسطورة لأن «الأسطورة والشعر يشتركان معاً في أسلوب التعبير باستخدام الصور، فما أحيى الشعر وبيانه إلا صنوُ للتعبير الأسطوري الذي يكشف لنا في الحقيقة عن التأملات العميقة في قضايا الكون والفساد والخلق وضرورة العالم والصراع بين الخير والشرّ والحركة والسكون وغير هذا من أعماق اللاوعي والماورائيات»²، من هنا نفهم كيف هي العلاقة بين الشعر والأسطورة لأنها عندما وُظفت في النص الشعري شكلت نظاما خاصا داخل النص الشعري، فالشاعر عند تشكيله لصورته الشعرية يقوم باستحضار الأسطورة باعتبارها «عنصر من العناصر التراثية التي أتيح للشعراء الإفادة من معطياتها في هذا العصر فتضمين العمل الفني حدثا أسطوريا أو شخصية أسطورية إنما يراد بها استحضار مضمونها ودلالاتها الأسطورية لتكون عنصرا يدخل في مكونات التجربة الشعورية والشعرية الحديثة»³ تمنح الأسطورة للصورة الشعرية ميزة فنية جمالية تجعلها مغايرة عن الصورة الشعرية القديمة .

¹ - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 223.

² - فايز علي، الرمزية والرومانسية في الشعر العربي، د.ط، د.ت، ص 60.

³ - علي عبد المعطي البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، شركة الريعان للنشر، الكويت، 1982، ص117.

تأسيسا على ما سبق سنحاول هاهنا أن نوضح كيف استثمر البردوني الشخصيات الأسطورية في شعره من أجل الكشف عن حال الواقع المعاش من ذلك قوله في قصيدة "سباح الرماد":

يُرِيدُ، وَيَمْضِي إِلَى لَا مَرَادٍ يَخُوضُ إِلَى الوَعْدِ، موجِ الرَّمَادِ
وَيَرْمِي سَفِينَتَهُ لِلحَرِيقِ وَتَنْشُدُ أَهْدَابَهُ: لَا ارْتِدَادَ
فَيَقْدِفُهُ سَفْرٌ حَالِمٌ إِلَى سَفْرِ مِنْ رُؤَى شَهْرَزَادِ
وَتَسْأَلُهُ هَلْ يَعُودُ إِلَى مَصِيفِ رَبَاهُ، وَدَفَى الوَهَادِ؟
فَيَسْأَلُهَا: هَلْ لَهُ مَنْزِلٌ عَلَى شَرْفَتَيْنِ، انْتِظَارُ المَعَادِ
وَوُدْيَانُهُ فِي ضِيَاعِ الضِّيَاعِ وَموعِدِهِ رحلة السندباد.¹

كان البردوني من أبرز الشعراء اليمانيين الذين جعلوا من الأسطورة الملاذ للوصول إلى تحقيق الهدف المنشود، إذ نلاحظ من خلال هذه المقطوعة الشعرية كيف أقحم الرمز الأسطوري " السندباد" على شعره وهذا لصب معاناته والعذاب الدائم ورفضه للواقع المؤلم بأنه يبحث عن أمل جديد يقضي على مرارة اليأس.

كما نجده يوظف أسطورة (وضاح اليمن) في قصيدة "أبو تمام وعروبة اليوم" إذ يقول:

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص ص 94 - 95.

ماذا أَحَدْتُ عن صَنَعَاءَ يا أَبَتِي مَلِيحَةَ عَاشِقُهَا: السِّل والجَرْبُ

مَاتَتْ بصندوقٍ (وَضَاح) بلا ثمن ولم يمت في حشاها: العشق والطرب¹.

نلاحظ من خلال هذه الأبيات كيف شَخَّصَ الشاعر مدينة صنعاء مرة على هيئة امرأة تعاني من المرض والهموم المتراكمة عليها، فكان مصيرها مثل مصير وضاح اليمن الذي لقي حتفه أثناء إلقائه في البئر دون أن ينال مراده، ومرة أخرى على هيئة فتاة لم يمت فيها معنى الحب والعشق فهذا التشخيص لمدينة صنعاء له دلالة إيحائية وهو السخرية على الحكام لتنافسهم على تولي السلطة فقط دون مراعاة حاجيات الشعب اليمني.

كما أفاد منها في قصيدة "مسافرة بلا مهمة" إذ قال:

لحظةً والتوى السريُّ ضريحاً خشبياً يموتُ... يطوي زفيره

إيه (وَضَاح) دونك البئر فانزِلْ قطعةً دون وصفها بالحقيرة².

تلقتي هذه الرموز المتداخلة في نقطة واحدة يبرز من خلالها مدلول الانكسار والأسى والحزن الناتج عن هذا التشتت والتمزق.

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص 254.

² - المصدر نفسه، ص 345.

إضافة إلى ذلك نجد توظيف أسطورة "ملوك سبأ" حيث يقال أنهم قد سُموا بهذه التسمية لكثرة ما استبوا من النساء أو ما سبأوا من الخمر أي شربوا، إذ قال البردوني مستوحياً هذا المعنى:

رواية عن أسعد أسطورة عن ذي يَزَنُ

وعن ملوك إستبوا أو سبأوا مليون دَنُ

المَلِكُ كان مُلكهم سِوَاهُ قَعْبٌ من لَبَنٍ.¹

نلاحظ في توظيف الشاعر للأسطورة تركيزاً على البعد الموضوعي من أجل تفصيل خطابه إيجائياً وحتى يكون المشهد صورة رمزية دالة في مخاطبة الراهن.

كما وظف حكاية "ألف ليلة وليلة" مركزاً على شخصية "شهرزاد" التي قدمت العلاج النفسي للملك الظالم "شهريار" لتكفه عن وحشيته، ففي قصيدة "اعتیادان" يقول:

لَمْ أَكُنْ شَهْرِيْرًا لَكِنْ تَمَادَتْ عَشْرَةٌ صَوَّرَتْكَ لِي شَهْرَزَادَ

كان حُبِّي لك اعتياداً وإلفاً وسَأَنْسَاكَ إلفَةً واعتياداً.²

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص.242.

² - المصدر نفسه، ص 225.

يشير الشاعر هنا إلى أن طول عشرته مع هذه المرأة صوّرتها له شهرزاد لن يكون إلا اعتياداً وإلفاً وسينساها بالاعتیاد، فهو لم يكن محباً لها مثل شهريار، إنما سوف ينساها للأبد لأنه لم يتعود عليها.

ثالثا: الصورة البلاغية.

نواصل في هذا الجزء من مقاربتنا التعرض لمجموعة من الأدوات البلاغية التي عرّفها النقد العربي القديم والحديث معا، ومعرفة قيمتها في تشكيل الصورة الشعرية وإظهار أهميتها البلاغية في عملية التصوير، فالصورة قديمة قدم الشعر نفسه، ولا وجود لشعر دون صورة وأقدم أنماط هذه الصورة "الصورة البلاغية" والبلاغة «اسم معنى من بَلَّغَ، ومعناه لغة الوصول والانتهاء»¹، بمعنى علم له دلالة من أجل التوضيح.

فعلم البلاغة ثلاثة فروع هي علم البديع و علم المعاني وعلم البيان، هذا الأخير الذي تكمن وظيفته في تعليم الإنسان صناعة الكلام الفصيح ومباحثه هي التشبيه والاستعارة والكناية، وهم على الأغلب أهم أدوات تشكيل الخطاب الشعري إذ جعل عبد القاهر الجرجاني من مقدمات الحديث عن أدوات التصوير «القول على التشبيه والتمثيل والاستعارة، فإنّ هذه أصول كبيرة كأن جُلَّ محاسن الكلام، إن لم نقل كلّها متفرعة عنها وراجعة إليها وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها وأقطار تحيط بها من جهاتها»²، أي يوجد وسائل تعبيرية متمثلة في الأنواع البلاغية يعتمدها الشاعر في كتاباته الشعرية.

وبما أننا نبحث عن الخصائص التي تكسب النص سمته الشعرية فإننا سندرس الاستعارة والتشبيه والكناية لما تحمله هذه الآليات من وظيفة توصيلية، فلنبدأ بالتشبيه لأنه «أكثر الأنواع البلاغية أهمية بالنسبة للناقد والبلاغي القديم، والحديث عنه بمثابة

¹ - مصطفى الصاوي الجويني، البيان فن الصورة، دار المعرفة الجامعية، 1993، ص.06.

² - عبد القاهر الجرجان، أسرار البلاغة قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، دار المدني، مجدة، د.ط، د.ت، ص.27.

مقدمة ضرورية لا يمكن تأمل الاستعارة والمجاز دونها»¹، أي له أهمية بالغة في دراسة الصورة الشعرية، وباعتبار البردوني رائد من رواد الكتابة الشعرية الجمالية نجده يعتمد على ألوان البيان بكثرة التي استعان بها في رسم صورته .

1- الصورة التشبيهية:

التشبيه من الأساليب البلاغية الأدبية اهتم به علماء البلاغة لذا اعتبر «من أبسط الأشكال البلاغية كل واحد ينظر إليه من زاوية، ويقسمه تقسيمات باعتبار من الاعتبار»² بمعنى أصبح لكل ناقد وجهة نظر خاصة به ويقسمه حسب مفهومه الخاص، ذلك أن التشبيه من أقدم صور البيان ووسائل الخيال، يتواجد في صفحات كتبنا النقدية والبلاغية تعريفات كثيرة حوله سواء في كتب القدماء أو المحدثين، لذا نجد "قدامة بن جعفر" قد جعل له بابا من أبواب الشعر لأهميته، فهو «علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني»³ أي يكون بين لفظتين اشتركتا في صفة أو مجموعة من الصفات في الكلام .

يعتبر التشبيه فناً من الفنون البلاغية، يدل على سعة الخيال، وجمال التصوير يقول ابن رشيق "هو صفة الشيء بما يقاربه ويشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة من

¹ - جاب عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص.171.

² - مصطفى الصاوي الجويني، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1985، ص.84.

³ - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص.172.

جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كليه كان إياه¹ إذا اشتركا الطرفين بصفات معينة أو اختلفا في أشياء اختص كل واحد منهما بصفته، في حين يقول الجرجاني "اعلم أن الشئيين إذا شبه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين أحدهما أن يكون من جهة أمر بيّن لا يحتاج إلى تأوّل، والآخر أن يكون الشبه محصلا بضرب من التأوّل"²، فالتشبيه يقع بين شئيين بينهما اشتراك في معان تخصهما.

اتفق علماء البلاغة على شرف قدره، وفخامة أمره في فن البلاغة وذلك «أنه يزيد المعنى وضوحا، ويكسبه تأكيدا، لهذا أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه»³ نظرا لقيمة التشبيه فقد أولاه العرب والعجم أهمية كبرى، فهو أكثر أنواع الأساليب البيانية إطرادا في كلام العرب عامة، يعرفه أبو هلال العسكري قائلا «التشبيه هو الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، ناب منابه أو لم ينب، وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة التشبيه»⁴، بمعنى أن التشبيه يحافظ على طرفي التشبيه المتمثلان في المشبه والمشبه به لأنهما ركنان أساسيان لا يمكن الاستغناء عنهما، أما الأداة يمكن حذفها أو اعتمادها.

يعتبر التشبيه لونا من ألوان التعبير الجميل متنوع الأغراض فائدته التوضيح والتبيين مع الإيجاز «فالتشبيه الذي طريقه التأوّل يتفاوت تفاوتاً شديداً، فمنه ما يقرب ماأخذه

¹ - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص 286.

² - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص.90.

³ - أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب عيسى البابي الحلبي، ط.1، مج 1، 1952، ص.243.

⁴ - المرجع نفسه، ص.239.

ويسهل الوصول إليه ويعطى المقادة طوعاً، حتى إنه يكاد يداخل الذي ليس من التأول في شيء، ومنه ما يحتاج فيه إلى قدر من التأمل زمنه ما يدق ويغمض حتى يحتاج في استخراجهِ إلى فضل رويّة ولطف فكرة¹، فالتشبيه هناك من يكون واضح المعنى لا يستعصى على ذهن القارئ وهناك من يكون مبهماً يحتاج إلى تدقيق وتفصيل.

فإذا كان النقد القديم ينظر إلى التشبيه على أنه صورة بسيطة لوجه شبه بسيط، فالنقد الحديث ينظر إليه على أنه "صورة شعرية تقود على تقريب حقيقتين، فلا ينظر إليه فقط من خلال طبيعة كل حقيقة، إذا كانت مجردة أو حسية، وإنما من خلال عملية التقريب والجمع بحد ذاتها، ومع موقع هذا الجمع داخل السياق العام، وما يمكن للعلاقة الجديدة المستحدثة بين طرفي التشبيه أو تولد من إيجاءات ومدلولات"²، فقيمة التشبيه لا تنحصر في التفريق بين كل ما هو حسي أو مجرد، وإنما تتعداه إلى التقريب بينهما.

ومن بين الوسائط التي اتكأ عليها الشاعر في تلوين تشبيهاته، ما وجدناه في قصيدة "أم في رحلة" يقول :

كَالطِّفْلِ تُنَاغِي، وَتُنَادِي

هَلْ هَذَا طِفْلِكَ، وَاقْتَرَبْتُ

حُلُو، كَهَدَايَا الْأَعْيَادِ³

طِفْلِي، هَلْ أَعْجَبُ سَيِّدَتِي؟

¹ - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص. 93.

² - صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، ط1، 1986، ص 115.

³ - عبد الله البردوني، الديوان، ص 102.

في هذه الصورة التشبيهية تشخيص حسي إذ شبه بلاده و كأنها طفل يحادثه ويلاعبه.

نجد الشاعر يستعمل أداة التشبيه الكاف بكثرة في القصيدة الواحدة فهذا التصوير المتقن الذي تراوحت فيه الصور التشبيهية أثرى النص من خلال عاطفة الشاعر الحزينة جراء الواقع الذي يعيشه فهذه الصور التشبيهية المتوالية تجسد مكونات الشاعر وتؤكد على معاناته وعمق الأسى والألم المتغلغل في وجدانه إذ يقول في قصيدة " ليلة خائف ":

كَانَتْ قَنَادِيلُ الْمَدِينَةِ كَالشَّرَائِينِ الْنَوَازِفِ

وَالجَوُّ يَلْهَثُ كَالْمَدَاخِنِ فَوْقَ أَكْتَافِ الْعَوَاصِفِ

كَالطَّائِرِ الْمَجْرُوحِ فِي عَشٍ بِأَيْدِي الرِّيحِ وَاجِفٍ¹

ففي هذه الصورة التشبيهية تشخيص حسي إذ شبه الشاعر قنادل المدينة أي أضوائها بالشرابين فقد جعلها وكأنها ترف، أما في البيت الثاني جعل الجو يلهث كالمداخن وكأنه إنسان أصابه تعب أو إعياء، لينتقل في البيت الأخير ليشبه نفسه بالطائر المجروح الخائف المضطرب من الرياح أن تقتلع عشه.

باعتبار التشبيه ظاهرة بلاغية نجد الشاعر يستعين به في شعره للتعبير عن مشاعره الحسية وتقريب صورته إلى المتلقي على اعتبار «أن المدركات الحسية أقوى من المدركات المعنوية وشكلت صوراً بصرية في ذهن المتلقي أدت إلى التأثير النفسي فيه على الانفعال

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص 100.

المناسب لتصوراته الذهنية والحسية على حد سواء¹، فالجانب الحسي يمنح النص بعدا إيحائيا من خلال قدرة الشاعر على تقريب الصورة إلى ذهن المتلقي.

أما في قصيدة "أصيل القرية" يستولي النص منذ بدايته حتى نهايته على لوحات من المشاهد التي تتناول الأصيل، وما يحيط بعالم القرية إذ يقول:

تدلّي كمزرعة من شررٍ مُعلّقة، بذُيولِ القمرِ
وحامٍ كغابٍ من الياسمين تندّي على ظلّه واستعر²

تمثل هذه الأبيات لوحة لمجموعة من الصور التشبيهية تتضافر فيما بينها لرسم المشهد العام للأبيات، إذ نجده يقول "تدلّي كمزرعة من شرر معلقة بذبول القمر" وكأن مغادرة الأصيل شبيهة بنفس الشاعر المنكسرة والمنفجعة رغم بُعد طموحها، فقد جعل من نفسه مجرد غاب يحوم في حديقة وذلك من خلال قوله "حام كغاب من الياسمين" فرغم ما في هذا الأصيل من لذة إلا أنه يشبه انطواء نفس الشاعر على آمالها ثم يقول:

فمالت تُودعه ربوةً وتهتزُّ كاللهب المحتضر
كحسنا عرى العتاب الخجول هواها وبالبسّمات استتر
تُعاتبه وتباكي الطيور وتستعبر الرايات الأخر³

¹ - عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دمشق، ط1، 1992، ص. 320.

² - عبد الله البردوني، الديوان، ص ص. 80-81.

³ - المصدر نفسه، ص 83.

فحركة الأصيل في الطبيعة وتجاوبها مع المشهد يشبه المشهد الجنائزي فهناك الوداع الحار كاللهب المحتضر أي لا رجعة له، وهناك عتاب وبكاء على ما فاته من زمن واسترجاع ما يطمح إليه.

بناء على ما تقدم يمكن القول أن الصورة التشبيهية كان لها حضوراً بارزاً في شعر البردوني إذ أحسن استغلالها بهدف تأكيد كلامه وإبراز معاناته من خلال توظيف كلمات تجعل المتلقي يتأمل في لغة شعره.

2- الصورة الاستعارية:

تعد الاستعارة أهم عنصر يدخل في تشكيل الصورة الشعرية، وأحد مقومات الكتابة الشعرية لأنها هي «رفع الشيء من مكان لآخر، يقال استعار فلان سَهْمًا من كنانته أي رفعه وحوله منها إلى يده، واستعار إنسان من آخر شيء بمعنى أن الشيء المستعار قد انتقل من يد المعير إلى المستعير ومن هنا يفهم أن عملية الاستعارة لا تتم إلا بين متعارفين تجمع بينهما صلة»¹، بمعنى أنها تكون بين لفظين وذلك بنقل المعنى من لفظ إلى لفظ لوجود صفة مشتركة بينهما.

تحتل الاستعارة مكانة مهمة في الدراسات البلاغية القديمة والحديثة على السواء، فكلاهما لم يقللا من قيمتها لأنها عنصر أساسي في الشعر باعتبارها «اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة»²، فعلاقتها دائماً المشابهة لأنها في حقيقتها تشبيه

¹ - عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، 1985، ص 167.

² - محمد علي الصباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، إشراف ومراجعة ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية سيدا، بيروت لبنان، ط1، 1998، ص 246.

حذف أحد طرفيه، فهي ضرب من المجاز اللغوي تستعمل فيه الكلمة في غير معناها الحقيقي كأن «تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتحيء إلى اسم المشبه به فتعيه المشبه، وتجريه عليه»¹، بمعنى أنها فرع من التشبيه تنقل فيه العبارة من موضع استعمالها الحقيقي إلى المجازي وهذا لغرض معين.

تفنن النقاد في دراسة الاستعارة باعتبارها أسلوبًا من الكلام يكون في لفظ يستعمل في غير موضعه، لذا نجد تعريفات متعددة لها فهي «نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره وذلك لغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليل أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه»²، أي المشابهة بين المعنى الحقيقي الذي يهدف إليه والمعنى المجازي الموضوع له، ولأن للاستعارة دور مهم في تشكيل الصورة الشعرية عُدت سيدة الفنون جميعا فهي «أحد أعمدة الكلام وعليها المعوّل في التوسع والتصرف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر»³، بمعنى الكلام لا يخلو من الاستعارة نظرا لقيمتها ولأنها تزيّن اللفظ بجمالها ورونقها .

للاستعارة أهمية في الدراسات البلاغية تجعل المتلقي يغوص في عالم غريب مليء بالإيحاءات لذا اعتبرت بمثابة مضاد يربط بين سياقين قد يكونان متباعدين، والمعنى الذي تحققه هو معنى جديد تندفع فيه المخيلة إلى الأمام وتحتل أرضا جديدة مفتوحة التأويل

¹ - إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (عبد غريب)، القاهرة، 2000، ص. 164.

² - أحمد عبد السيد الصاوي، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين النقاد والبلاغيين دراسة تاريخية فنية، منشأة المعارف بالإسكندرية، جلال جزوي وشركاه، 1988، ص. 58.

³ - بسام قطوس، إستراتيجيات القراءة "التأصيل والإجراء النقدي"، اريد مؤسسة حماده ودار الكندي، 1998، ص. 138.

والاحتمال ذلك أنها نشاط بلاغي¹، هذا يعني أن لها قوة وشدة التأثير على السامع، لذلك كثرة استعمال الاستعارة في الشعر المعاصر، جعلته غامضا صعب التأويل والفهم.

وعلى هذا الأساس يمكن القول أن الاستعارة من أهم طرائق التصوير في اللوحة الشعرية يعتمدها الشعراء من أجل التشخيص إذ يركزون بكثرة على الاستعارة المكنية لما لها من دور فعال في شعرهم يقول السكاكي «الاستعارة المكنية هي أن تذكر المشبه وتريد به المشبه به دالا على ذلك، بنصب قرينة تنصبها، وهي أن تنسب إليه وتضيف شيئا من لوازم المشبه به المساوية، مثل أن تشبه المنية بالسبع، تم تفردا بالذکر مضيفا إليها على سبيل الاستعارة التخيلية، من لوازم المشبه به مالا يكون إلا له ليكون قرينة على المراد فتقول محالب المنية نشبت بفلان طاويا لذكر المشبه به وهو قولك الشبيه بالسبع»² أي ما يحذف منها المشبه به وتترك قرينة تدل عليه وذلك من خلال التشخيص سواء الحسي أو المعنوي، لذلك يرى الجرجاني أن الاستعارة المكنية أبلغ من الاستعارة التصريحية لاحتياجها إلى مزيد من التأمل والتفكير إذ يقول «أن يؤخذ الاسم عن حقيقته ويوضع موضعا لا يبين فيه شيء يشار إليه، فيقال هذا هو المراد بالاسم والذي استعير له»³، أي يسكت عن ذكر الشيء المستعار ثم يرمز إليه بذكر شيء من روافده.

¹ - ينظر، عقاق قادة، في السيميائيات العربية قراءة في المنجز التراثي، مخبر النقد والدراسات الأدبية اللسانية، مكتبة الرشاد، الجزائر، 2004، ص.88.

² - أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983، ص ص 378-379.

³ - يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية، عمان، ط.1، 1997، ص.152.

بما أن النص الذي يلامسه الرمز كثير الإيحاء، فالاستعارة تعددت في قصائد الشاعر "بوصفها حالة من حالات الإيحاء، فللشاعر مقومات أيقونية تخترق عالم الطبيعة والحيوان لتخرج دلالة انتصار الشاعر على نوائب الدهر من دائرة التسطح إلى عوامل ممتدة في الفضاء الشعري"¹، فالشاعر أحيانا يجد نفسه مضطرا لاستعمال أسلوب غير مباشر وهذا لإخراج ما بذاته من مشاعر وأحاسيس.

باعتمادنا على هذه التعريفات للاستعارة في قراءتنا سنتناول بنيتها كصورة لمفهوم الشاعر الذي أحاط به عالم مر ذاق ذرعا به فيحاول أن يعبر عنه بتعبير غير مباشر ففي قصيدة "مسافرة بلا مهمة" يقول:

أَيُّ شَيْءٍ أُرِيدُ؟ مَا عُدْتُ أَغْفُو أَقْلَقَ الْعَصْرَ مَرْقَدِي وَشَخِيرِهِ²

أسند القلق إلى العصر وهو إسناد زمني، سببه العلاقات الرأسمالية الجاثمة على الشعوب العربية، إذ شبه العصر بالكائن الحي "الإنسان" فالعصر لا يرقد ولا يشخر إنما الإنسان وترك قرينة دالة على ذلك "أقلق" على سبيل الاستعارة المكنية .

وقوله كذلك في قصيدة "الص تحت الأمطار":

وَيَشْمُ بِأُذُنِيهِ، يَرْنُو فَلَقَّا كَرَقِيبٍ يَتَكَهَنُ³

¹ - أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، تر/ تق: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص 163.

² - عبد الله البردوني، الديوان، ص 351.

³ - المصدر نفسه، ص 306.

الصورة الاستعارية في قوله "يشم بأذنيه" نوعها استعارة مكنية شبه الأذن بالأنف فحذف المشبه به "الأنف" وترك قرينة تدل عليه وهي يشم.

أما في قصيدة "مدينة الغد" يقول:

تَزْرَعِينَ الحَنَانَ فِي كُلِّ وَادٍ وَطَرِيقٍ فِي كُلِّ سُوقٍ وَحَارَةٍ¹

الصورة الاستعارية في قوله "تزرعين الحنان" شبه الحنان بالنبات حيث حذف المشبه به النبات وترك قرينة تدل عليه وهي الزرع فالحنان لا يزرع وإنما النبات هنا تسجيل حسي وإدراك نفسي وتصوير تخيلي لما يدور حوله في الواقع الذي يعيش فيه، هنا يتصور وكأنه يزرع الحنان والأمل في وطنه ليعيش بسلام.

عدَّ مصطفى ناصف الاستعارة انحرافاً للغة عن طبيعتها الأصلية، إذ تمنحها مجالات أوسع للتعبير عن الانفعالات والمشاعر والمواقف التي يعيشها المبدع²، فالمبدع يبت ما بداخله من جوارح ومآسي بطريقة وتعبير مجازي ففي قصيدة "وجوه دخانية في مرايا الليل" نلاحظ أن الشاعر يصور ما آل إليه العرب من انكسارات ومهانات والحاضر المؤلم فلو استبدلنا كلمة (دخانية) بكلمة (حزينة) لفقدت الجملة شِعْرِيَّتَهَا أما إذا انتقلنا إلى الجزء الثاني من العنوان (في مرايا الليل) لاحظنا أنه يجعل ليل مرايا فالليل ليس له مرايا أراد أن يوحي بحالة نفسية تستشعر الحزن والضياع، وكأنه يجعل الليل مرآة يرى بها تلك الوجوه الحزينة .

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص 10.

² - ينظر، بسام قطوس، إستراتيجية القراءة التأصيل والإجراء النقدي، ص 138.

يسعى الشاعر إلى إيصال مناه للمتلقي لذلك وجدناه يكثر من الصور الاستعارية التي تضيف على النص خيالا ففي قصيدة "صديق الرياح" يقول:

على وَجْهِهِ تَرَسُّبُ الحَشْرَجَاتُ وَتَطْفُو قُبُورٌ بِأَلا أَضْرَحَهُ
ويجبره مِنْ وَرَاءِ السَّرَابِ أَسَى يَرْتَدِي صَبْغَةً مُفْرَحَهُ
وَيَغْتَالُ رَابِيَةً مَمْسِيًّا وَتَأْكُلُهُ رَبْوَةٌ مُصْبِحَهُ¹

نلاحظ في هذه الأبيات عرض لتجربة ذلك النوع من الرجال الذين يستثمرون معاناة الشعوب أثناء حروبها للمتاجرة بالموت واصطياد الربح إذ يسوق استعارته بقوله "ترسب الحشرجات" بوصف الرسوب للحشرجات، فحذف المشبه به مع استبقاء إحدى صفاته، وكذلك قوله (تطفو قبور) نجده يشبه القبور بشيء يطفو على سطح الماء، فالشاعر في هاتين الاستعارتين أراد رسم صورة لصديق الرياح.

أما في البيت الثاني نجد تشخيصاً عبر صورتين متتاليتين:

- يغال رابية ممسيا: شبه الشاعر الرابية بالإنسان فحذف المشبه به الإنسان وترك قرينة تدل عليه يغال، فهو يريد وصف (الاغتيال).
- تأكله ربوة مصبحة: تشبيه الرابية بالكائن الحي إذ حذف المشبه به، فأراد وصف (الأكل).

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص 37.

● فلتشخيص حضور كثيف في هذه القصيدة خاصة في تجسيد آثار الحرب إذ يقول:

وَكَانَ هُنَاكَ سِرَاجٌ حَزِينٌ يَيْئُنُّ، وَنَافِذَةٌ تَسْعَلُ
فَأَصْغَى الطَّرِيقُ إِلَى مُسَمَّرٍ كَنَفَشٍ يَنْوُءُ بِمَا يَحْمِلُ¹

حفل السياق بمجموعة من البنى الاستعارية والصفات التشخيصية ففي قوله (سراج حزين يئن) فقد شبه السراج بالإنسان فحذف المشبه به (الإنسان) وصرح بالمشبه (السراج) وأبقى قرينة دالة عليه هي (حزين، يئن) فالسراج لا يحزن ولا يئن إنما الإنسان، وفي قوله "نافذة تسعل" فالنافذة لا تسعل إنما الإنسان هو الذي يصيبه السعال حذف المشبه به (الإنسان) وترك قرينة دالة عليه هي (تسعل) ثم يقول (أصغى الطريق) فهنا تشخيص معنوي لأنه جعل الطريق وكأنها إنسان يصغي لما يقال له، فمن روعة الاستعارة أن جعل السراج يحزن ويئن، والنافذة تسعل، والطريق تصغي فقد شخص الشاعر المعاني المجردة بصفات إنسانية ووضعها في صور حسية تعبر عن حالته النفسية، كما نجد يقول في قصيدة (عند مجهولة) :

هَذِهِ الْأَمْسِيَّةُ الْكَسَلَى الْغَرِيبَةَ مَرَّحٌ خَابٍ وَلِذَاتٍ كَثِيبَةَ
السُّقُوفُ الْخَرَسُ أَيْدٍ لَا تَرَى وَوَرَاءَ الْبَابِ أَنْفَاسٌ مُرِيبَةٌ²

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص 38.

² - المصدر نفسه، ص 114.

يمكن تحليل الصور الاستعارية وفق الجدول الآتي:

الصورة	نوعها	دلالة الصورة	دلالة الصورة في النسق
- الأمسية الكسلى	استعارة مكنية	- ثقل الزمن	الإحساس العام بالكآبة
- مرح خاب	استعارة مكنية	- الإحساس باليأس	والخوف من المجهول.
- لذات كثيبة	استعارة مكنية	- الإحساس بالكآبة	
- السقوف الخرس	استعارة مكنية	- الوحشة	
- أيد لا ترى	استعارة مكنية	- التخوف من الآخر	

ففي قوله:

1- الأمسية الكسلى نجد ثقل للزمن إذ جعل الشاعر الأمسية وكأنها شخص كسول فشبه الأمسية (الزمن) بالإنسان الكسول.

2- مرح خاب نجد هنا تشخيص إذ جعل المرح وكأنه إنسان خاب من أمر قد تعثر فيه.

3- لذات كثيبة شبه الذات بالكآبة وهذا نتيجة الحزن الشديد الذي يسيطر عليه

4- السقوف الخرس شبه السقف بالإنسان الأخرس الذي لا يقدر على التكلم فحذف المشبه به الإنسان وترك قرينة تدل عليه الخرس.

5- أيد لا ترى شبه هنا الأيدي بالعيون فصرح بالمشبه (أيد) وحذف المشبه به (العين) وأبقى قرينة دالة على ذلك الفعل (ترى) فالعيون هي التي نرى بها لا الأيدي.

جل هذه الصور الاستعارية توحى بنفسية الشاعر الكثيرة والتي هي في صراع من ثقل الزمن والإحساس باليأس والوحشة والكآبة والخوف من الآخر ، وهذا يظهر من خلال تشخيصه الحسي لهذه الصور التي جاءت تعبيراً عن النفسية الحزينة التي لا تهدأ إلا بإفراغ ما بذاتها عبر سلسلة من الصور «فكلما كانت الصورة أكثر ارتباطاً بالشعور كانت أقوى صدقاً، وأعلى فنّاً، وكلما بعدت عن ذلك انقطع التيار الذي يمدّها بالحيوية والحياة»¹ فالصلة بين الصورة وما تجمعها من أحاسيس تمثل شرطاً أساسياً للصدق الفني والتجربة الشعرية.

3- صورة الكناية:

يعتمد الشاعر في تشكيل نصه على أدوات فنية متنوعة حسب أفكاره وقدرته الإبداعية ومن بين هذه الأدوات الكناية التي تُعدُّ فنّاً من فنون الصورة البيانية وهي «لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى»²، أي يترك المتكلم التصريح بما في نفسه وينصرف إلى التلميح من هنا يمكننا القول أن الكناية لغة عدول عن لفظ إلى آخر دال عليه.

¹ - محمد عيد، قضايا معاصرة في الدراسات اللغوية والأدبية، عالم الكتب، القاهرة، ط.1، 1989، ص. 124.

² - محمد علي الصباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، ص.251.

فإذا كانت العلاقة في التشبيه والاستعارة هي المشابهة، وفي المجاز المرسل علاقات عديدة (كلية، جزئية، سببية، مسببة... الخ) فإن في الكناية اللزوم للمعنى الخفي وراء اللفظ كأن «يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردُّفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه مثال ذلك قولهم (هو طويل النجاد) يريدون طويل القامة وكثير رماد القدر يعنون كثير القرى»¹، نجد أنهم في هذه الصورة أرادوا معنى لكن لم يذكروه بلفظه الخاص به، إنما توصلوا إليه بذكر معنى آخر يرادفه، من هنا نفهم أن الكناية عنصر مهم يلجأ إليه الشاعر في تشكيل صورته.

أعجب الأدباء بالكناية كونها تعتمد على الإيحاء، أكثر من التصريح إذ اعتبرها الجرجاني أبلغ من الإفصاح عن المعنى بقوله «فقد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح والتعريض أوقع من التصريح، وأن المجاز أبداً أبلغ من الحقيقة... فنحن وإن كنا نعلم أنك إذا قلت: هو طويل النجاد، وهو جُمُّ الرماد، كان أبعى لمعناك، وأنبل من أن تدع الكناية وتصرح بالذي تريد»²، فالكناية لا يمتنع معها إرادة المعنى الحقيقي لأنها تمنح للشاعر فرصة للتعبير كيفما يشاء، فإذا أراد مدح شخص فيكنى عن ذلك بصفة حسنة ويترك التصريح بذلك طلباً للإيجاز .

في حين تتَمَّوضع الكناية حسب رأي "هنريش بليث" في أنها تجمع في "عدد من التعويضات القائمة على المجاورة التي تعرف في الأسلوبية المعيارية باسم المجاز المرسل

¹ - عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص.66.

² - المصدر نفسه، ص.70.

Synecdoque (الجزء، الكل، النوع، الجنس، المفرد، الجمع) وتعويض الاسم الشخصي باسم الجنس والعكس، والكناية *métonymie* (السبب، المسبب، المساحة، الحجم، الزمن، المدة)¹، بمعنى أن الكناية عند تأويلها تعرف باسم المجاز المرسل وهذا حسب نظر الأسلوبية المعيارية، كما ذهب إلى مثل ذلك "أولمان" الذي أدرج "الكناية أو ما اسماء البيانين العرب بالمجاز المرسل في الأقوال الناتجة عن المجاورة التي يمكن أن تكون فضائية كدلالة (المكتب) باعتباره أثاثا على القاعة التي يوجد فيها أو زمنية كتسمية صلاة (المغرب) باسم الزمن الذي تؤدي فيه..."²، فهو يعتمد على مبدأ البيانين العرب في جعل الكناية والمجاز المرسل شيء واحد، ومن السيميائيين العرب الذي أخذوا بمثل ذلك محمد مفتاح إذ يرى أن "المجاز المرسل يصير حالة خاصة من الكناية، لأن كلا منهما يحتوي على علاقة بين شيئين اثنين وإذا صح هذا فإن كثيرا من العلاقات المنسوبة إلى المجاز المرسل هي علاقات الكناية"³، فهو يعتبر المجاز المرسل والكناية شيئا واحداً على الرغم من وجود فوارق بينهما، وذلك ما استدركه فيما بعد.

وعلى كل حال فإن «استقراء آلية الكناية والبحث عن معنى المعنى والقبض على المدلولات الكامنة وراء الظاهر لا بد له من قراءات أولية تستحضر الشاعر والظرف والنص العام والبنية الانفرادية والتركيبية للنص واستحضار الموقف الفكري والبعد النفسي، ثم تأتي القراءة الثانية القائمة على الاستبطان والاستكشاف لمختلف الطبقات الدلالية

¹ - بليث هنريش، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999، ص ص 87-88.

² - غاليم محمد، التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 52.

³ - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري "إستراتيجية التناص"، ص115.

البعيدة والقريبة لبنية الكناية»¹، بمعنى أن للكناية قراءة قريبة مباشرة وأخرى بعيدة توحى بدلالات أخرى.

ولو أردنا استحضار الصور الكنائية في ديوان البردوني نجده في قصيدة "صنعاء في طائرة" يقول:

وَمِثْلِي، أَنْ صِرْتُ عَبْدَ الْعَبِيدِ وَأَنْتَ لِكُلِّ الْجَوَارِي وَصِيْفَهُ²

فالكناية تظهر في قوله (صرت عبد العبيد) وهي كناية عن الذل والإهانة والألم النفسي الحاد جراء الانتقال من الحرية إلى العبودية، إذ نجد الدلالة المعجمية للفظ (عبد) متلازمة مع معنى الخضوع والاستسلام، أما لفظ (العبيد) توحى بالأسى إذ تعمق الشعور بالذل والهوان.

ثم يقول:

مَلَكَتُ الْمَطَارَاتِ وَالطَّائِرَاتِ وَأَكَلِي جَرَادًا لِأَنِّي مُخِيفَهُ³

في هذا البيت توجد كناية عن الظلم والاستبداد الذي يعيشه الشاعر فرغم امتلاكه للمهارات إلا أن أكله مجرد جراد نتيجة الاستعباد والاستبداد من طرف المستعمر.

¹ - نور الدين صبار، لسانيات النص الأدبي قراءة في المستوى الدلالي لنص قدم الكناية نموذجاً، مجلة الموقف الأدبي، كانون

الثاني، العدد 381، 2003، ص 4.

² - عبد الله البردوني، الديوان، ص 371.

³ - المصدر نفسه، ص 372.

ثم يقول في قصيدة "أحزان وإصرار":

وَانزَرَعْنَا تَحْتَ أَمْطَارِ الْفَنَاءِ شَجَرٌ مِلءَ الْمَدَى أَعْيَا الزَّوَالِ¹

نجد في هذا البيت كناية عن التحدي والإصرار لأن الإنسان لا يزرع تحت الأمطار، لذا فالشاعر خرج من الواقع إلى عالم الخيال وهذا من خلال توظيفه للعبارتين (أمطار الفناء، الشجر) فالأمطار دلالة على النماء والخصب أما الشجر دلالة على العزة والشموخ والقوة وهذا ما منح البيت دلالة إيجابية على الصمود.

ثم يقول:

وَاتَّقَدْنَا فِي حَشَى الْأَرْضِ هَوَى وَتَحَوَّلْنَا حُقُولًا وَتِلَالًا
مِشْمِشًا بُنَّا وَرُودًا وَنَدَى وَرَبِيعًا وَمَصِيفًا وَغِلَالًا²

يلمس في قول الشاعر (تحولنا حقولا وتلال مشمشا بنا ورودا وندى...) كناية عن العزة والقوة والكرامة فالشاعر يبعث في نفسه روح التجدد والنماء.

الملاحظ على ديوان عبد الله البردوني أنه أكثر من استعمال لفظة الليل يقول في

قصيدة "لص تحت الأمطار":

الليْلُ خَرِيفِي أَرْعَنَ يَهْمِي.. يَدُوي.. يرمي.. يَطْعَنُ³

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، 329.

² - المصدر نفسه، ص 330.

³ - المصدر نفسه، ص 305.

فكلمة الليل تدل على الظلمة، إلا أنه في قوله " الليل خريفي " كناية عن الوحدة التي تكاد تقتله والتي لم يستطع مفارقتها قادته إلى عالم مجهول لا مجال فيه إلى الهداية. ثم يقول:

حَسَنًا كَفَ الْمَطْرُ الْهَامِي وِبدَأْتُ كَدْرِي أَتَعَنَّ¹

ترمز الأمطار هنا للمعوقات والأخطار التي أحاطت بالذات المتكلمة في النص (اللس)، فالمطر دلالة على النقاء والصفاء ففي هذا البيت كناية عن الطهارة إذ أسهم المطر بتطهير اللص من دنايا نفسه وعمله المشين، فالإحساس بالعفونة لم يكن سوى بعد انقطاع المطر عن هيمانه وهو ما كان مقدمة تبعثها التوبة والعودة إذ يقول:

سَيَهْلُ غَدٌ... وَله طَرْقٌ أَنْقَى... وَمَتَاعِبُهُ أَهْوَنُ²

هنا كناية عن النقاء والثناء، كأن الأمطار عملت على غسله وتطهيره من دنسه فبدأ يستشعر خطاه ويثني خطاه إلى مستقبل آخر.

ثم يقول في قصيدة "لافتة على طريق العيد العاشر لثورة سبتمبر" :

أَيُّهَا الْآتِي بِلا وَجْهٍ إِلَيْنَا لم تُعَدُّ منا ولا ضيفًا لَدَيْنَا³

هنا كناية عن صفة الغربة لأن البردوني عاش في زمن كان الاغتراب سمته البارزة ذلك لأنه عكس أزمنة سياسية واجتماعية وأخلاقية وفكرية.

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص. 310.

² - المصدر نفسه، ص 314.

³ - المصدر نفسه، ص. 264.

في حين يقول في قصيدة "أغنية من خشب":

لأننا أبا لهب لم يمت وكُلُّ الذي مات ضوءُ اللهبِ
فَقَامَ الدُّخَانُ مَكَانَ الضِّيَاءِ لَهُ أَلْفَ رَأْسٍ وَأَلْفَا ذَنْبٌ¹

نجد أن البردوني وهو ينظم نصه يضيف لمساته الفنية ليرز إبداعه فالتأمل لهذين البيتين وما يحملانه من دلالات إيجابية يلحظ أن البيت الأول يتضمن كناية عن الظلم والطغيان فمن خلال قوله (أبا لهب) تتبادر إلى أذهاننا تلك الشخصية التاريخية (أبو لهب) الذي تحمل معنى (الغطرسة، الظلم، الجهل، محاربة الحق...)، وفي قوله (مات ضوء اللهب) تظهر صورة مصدر من مصادر اللهب (الشعلة) إلا أننا نجد يقول بأنه انطفأ لهبه وقام الدخان مكان الضوء ليرسل أشباحه في الفضاء.

في الأخير يمكن القول أن الكناية تمنح للشاعر فرصة التعبير كيفما يشاء عن طريق عبارات يبدعها في أشكال غير مألوفة تجعل المتلقي يتوغل في معناها الأصلي مستكشفا عن جمالها الممتع وبما أننا وجدنا مشاعر الشاعر مبهمة قادنا ذلك لرصد عدد لا متناهي من الدلالات.

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص.319.

رابعاً: الصورة التناصية.

حتى يتمكن القارئ من فك نسيج أي نص لا بد من أن يتبع آلية إجرائية وهي التناص Intertextuality، وهو مصطلح نقدي ظهر مع ظهور الدراسات اللسانية والاهتمام به يحتم الاهتمام بالنص الغائب، إذ كانت "جوليا كريستيفا" julia kristeva هي أول من استنبطت مصطلح التناص عام 1969 من عند باختين في دراسته لدستوفسكي حيث وضع الحوارية dialoge دون أن يستخدم مصطلح التناص¹، بمعنى كانت له جذور تأصيلية وبدايات أولية، فهي تحدد هذا المصطلح بأن «كل نصّ هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكل نص هو تشربّ وتحويل لنصوص أخرى»² وفضاء متداخلاً يقرر ما لا نهاية من المدلولات³، فكل نص هو امتصاص لنصوص سابقة فلا وجود لنص جديد بل يولد من رحم النصوص السابقة.

اهتمت الدراسات النقدية بمختلف مناهجها بالتناص، إذ لهذه الكلمة «معان خاصة مختلفة والمبدأ المشترك بينها هو كما أن الإشارات تشير إلى إشارات أخرى وليس إلى الأشياء مباشرة، فإن النصوص كذلك تشير إلى نصوص أخرى، فالمتناص هو نص يكمن في داخل نص آخر ليشكل معناه»⁴، بمعنى أن النص الجديد منبثق من نصوص

¹ - ينظر، محمد عزام، النص الغائب "تجليات التناص في الشعر العربي" دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد الوطنية، دمشق، 2001، ص.28.

² - المرجع نفسه، ص 30.

³ - ينظر، جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهدي، مر: عبد الجليل ناظم، دار توبقال، المغرب، ط1، 1991، ص78.

⁴ - روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، دار الفارس، عمان، الأردن، ط1، 1994، ص244.

قديمة قد سبقته، فالقارئ ينبغي أن يكون على معرفة بالنصوص التي تتداخل فيما بينها حتى يتحقق تفاعله مع النص المدروس لأن «كل نص هو امتداد لنص آخر أو تحويل عنه وبدل مفهوم التشخيصية يترسخ مفهوم التناصية»¹، فكل نص هو تحويل لنصوص أخرى.

التناص مصطلح نقدي متشابك لذا كان لكل ناقد وجهة نظر خاصة به يقول "فليب سولرس" philippe sollers أن «كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، وامتداداً ونقلًا وتعميقاً»²، أي هو مجموعة نصوص تتقاطع فيما بينها لتعطي نصاً جديداً، كما يرى "روبرت شولز" robert schulz أن «النصوص المتداخلة اصطلاحاً يحمل معاني وثيقة الخصوصية، والمبدأ العام هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى مثلما أن الإشارات signs تشير إلى إشارات أخرى، وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة، فالفنان يكتب ويرسم لا من الطبيعة إنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص، لذا فالنص المتداخل هو نص يتسرب إلى داخل نص آخر ليحسد المدلولات، سواء وعى الكاتب ذلك أو لم يع»³، فكل نص شعري هو نص متداخل مع نص سابق له.

¹ - أحمد زهير عبد الكريم، توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر "شعر التفعيلة في مصر والشام" أمودجا، دار البيروني، عمان، الأردن، 2008، ص 48.

² - محمد سليمان، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، دار البازوري العلمية، عمان، الأردن، 2007، ص 126.

³ - عبد الله الغدامي، الخطيئة والتفكير من النبوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، 1980، ص 324-325.

في حين أكد "دريدا" jacques derrida على استقلال النص من سلطة مؤلفه وأعطى له وجوداً مستقلاً تتلشى فيه علاقته بصاحبه لتحل محلها علاقة أخرى وهي علاقته بنصوص أخرى، والتي تحتاج حدود النص الحاضر لتحوله إلى نص تلعب فيه الاختلافات بجرية كاملة¹، أي أن المؤلف لا ينتج النص من العدم بل يتطلع إلى نصوص أخرى، أما ليتش Leitch رأى أن «النص ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة لكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى»² أي النص ليس مستقلا بذاته ولا يوجد حاجز بينه وبين نص آخر، فكل نص يأخذ من نص آخر ويعطيه في الوقت نفسه، كما نجد "رولان بارت" roland barthes يقول « فكل نص هو تناص وأن النصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم إذ فيها يتعرف على نصوص الثقافة السالفة والحالية»³ نجده يحاول توسيع نطاق النص إذ ينقله من محور النص إلى محور النص القارئ.

رغم تلك التعريفات العديدة لهؤلاء النقاد إلا أننا لم نجد تعريفا جامعاً لمفهوم التناص نستطيع تطبيقه على النصوص الإبداعية «فالتناص محكوم بالتطور التاريخي إما في مواقف المتناصين، أو في مواقف المهتمين من الدارسين، فالقدماء على مختلف أجناسهم وأزمنتهم كان يغلب عليهم الدعوة إلى إتباع سنن السلف والخروج عليه إبداع

¹ - ينظر، إدريسي حجلة، تجليات التفكيكية الغربية في النقد العربي المعاصر عبد الملك مرتاض، عبد الله الغدامي "أنموذجا"، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، 2004-2005، ص 39.

² - محمد عزام، النص الغائب "تجليات التناص في الشعر العربي"، ص 30. نقلا عن عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص 321.

³ - محمد عزام، النص الغائب، ص 32.

وابتداء، ومع هذا فإنهم كانوا يتبعون مؤلفات الشعراء والكتاب ليظهروا سرقاتهم»¹، أي أن التناص هو تشكيل نص جديد من نصوص سابقة وخلاصة لنصوص تماهت فيما بينها فلم يبقى منها إلا الأثر .

فكل نص جديد يولد من رحم نصوص قديمة، ليتحول النص بدوره إلى رحم لولادة نصوص أخرى « فالنص الغائب هو النص الذي تعاد كتابته تناصيا في نص جديد وهو المصدر الذي يستقي منه النص الجديد المادة الأولية لإنتاجه، ويتضمن الرموز والإشارات التاريخية والاجتماعية والتراثية المختلفة التي تتوافر في النص الجديد»² بمعنى النص الجديد يشير إلى النص القديم دون إشارة أو تصريح.

من خلال قراءتنا للتناص في ديوان البردوني تبين أن الشاعر استحضر أشكالا مختلفة من التناص هي على النحو الآتي.

1- التناص الديني:

اعتمد الشعراء المعاصرون على الخطاب الديني في صياغة خطابهم الشعري إذ

نجد:

- القرآن الكريم:

اتخذ الشعراء المعاصرون القرآن الكريم منبعاً لصوغ متونهم الشعرية فتنوعت طرائق الاقتباس بين «الاقتباس الكامل لآية أو جملة من آية قرآنية، مع تحوير بسيط

¹ - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري "إستراتيجية التناص"، ص ص 133-134.

² - خليل موسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص.54.

بإضافة أو حذف كلمة، أو بإعادة ترتيب مفردات الجملة، وغالبا ما يكون هذا التصرف مما له علاقة بالوزن الشعري، والثاني اقتباس المعنى فقط وصياغته بلغة الشاعر مع الإبقاء على كلمة من الكلمات الدالة على الآية¹، بمعنى أن الشاعر قد يقتبس نصا من القرآن فيبقيه على دلالاته كما ورد في أصله أو يُحوّره ويجرده من سياقه.

يمثل القرآن الكريم، لما كتبه البردوني مصدراً مهماً يستقي منه صورته، من ذلك ما ساقه في قصيدة "غريبان وكانا هما البلد" إذ يقول:

من ذَلِكَ الْوَجْه...؟ يَبْدُو أَنَّهُ جَنْدِي لا بَلْ يَرِيْمِي سَأْدُعُو جَدِّ مُبْتَعِدِ
أَطْنَةُ مُكْرَدِ الْقَاضِي كَقَامَتِهِ لا بَلْ مَثْنَى الرَّادِعِي مَرشَدَ الصَّيْدِي
لَعَلَّهُ دَبْعِيٌّ أَصْلُ وَالِدِهِ من يَافِعِ أُمُّهُ من سـُورَةِ الْمَسْدِ
عَرَفْتُهُ يَمْنِيًّا فِي تَلَفَّتِهِ خَوْفٌ وَعَيْنَاهُ تَارِيخٌ من الرَّمْدِ²

نجد البردوني يستحضر مجموعة من الأسماء خيلت له أنها لصاحبه فمرة يبدو له جندي ومرة يريمي كما توهم أنه مكرد القاضي أو مثنى الرادعي ولم يكتف بذلك بل سماه دبعياً، ولما حضرته صورة الشقاء لذلك الرجل استحضر "سورة المسد" إذ لم يقتبس آية بكاملها بل اكتفى بإيراد لفظة "أمه" وهي تحيل على قوله تعالى: ﴿وَأَمْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ

¹ - حصة البادي، التناس في الشعر العربي الحديث البرغوثي نموذجاً، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط.1، 2009، ص.40.

² - عبد الله البردوني، الديوان، ص 394.

الحَطْبِ¹ فالشاعر استطاع أن يضيء لوحته الشعرية بهذه اللفظة التي تعيد للأذهان أمّ جميل زوجة أبي لهب، كذلك ما جاء في قوله (المسد) فهنا إشارة إلى الحبل المضفور الذي كان في جيدها لقوله تعالى: ﴿فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّنْ مَّسَدٍ﴾²، فهذا التناص باستحضار ألفاظ من القرآن الكريم يرمي إلى التعبير عن الفقر والضياع الذي حل باليمن والشقاء والعذاب فعن طريق العمل الذي تقوم به حمالة الحطب أفرغ الشاعر النص الغائب من حمولته التاريخية ليجسد به أحداثا معاصرة .

2- استحضار الشخصيات:

1-2 الشخصيات الدينية :

لقد شاع في شعرنا العربي المعاصر ظاهرة استدعاء الشخصيات التراثية، وذلك ما لاحظناه جليا في قصائد البردوني إذ يقول في قصيدة "من منفي إلى منفي" :

بِلَادِي مِنْ يَدَيِّ طَاغٍ إِلَى أَطْفَى إِلَى أَجْفَى

وَمِنْ مُسْتَعْمِرٍ بَادٍ إِلَى مُسْتَعْمِرٍ أَخْفَى

وَمِنْ وَخَشٍ إِلَى وَخَشَيْنٍ وَهِيَ النَّاقَةُ الْعَجْفَا

بِلَادِي فِي كُهُوفِ الْمَوْتِ لَا تُفْنِي وَلَا تُشْفَى

¹ - سورة المسد، الآية 4.

² - سورة المسد، الآية 5.

تَنْقَرُ فِي الْقُبُورِ الْخَرَسِ
عَنْ مِيْلَادِهَا الْأَصْفَى¹

نلاحظ من خلال هذه الأبيات استحضاراً لقصة سيدنا يوسف عليه السلام وما لقيه من إخوته من البلاء في صراعه مع قوى الشر إلا أنه بفضل القدرة الإلهية وما وهبته له من حكمة استطاع أن ينجو وينتصر على إخوته، فالبردوني يجسد صورة الانقسام والحرمان الذي يعيشه والنكبات التي ألمت به وأشكال العبودية بين محالب العدو بتوظيف صورة (البقرة العجفا) .

كما نجد توظيف شخصية خير الأنام سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم في متون شعرية كثيرة لما تحمله شخصية النبي الكريم من قيم روحية وأخلاقية بقوله:

يا رسول الحق خلّدت الهدى	وتركت الظلم والبغي خطاماً
قم تجد في الكون ظلماً محدثاً	قتل العدل وباسم العدل قام
وقوى تختطف العزل كما	يخطف الصقر من الجو الحمام
أمطر الغرب على الشرق الشقاً	وبدعوى السلم أسقاه الحماماً ²

فاستدعاء الشاعر لشخصية النبي محمد صلى الله عليه وسلم كرمز يشكو به حال الأمة وما تعانیه من تصدع في صفوفها وواقع مألّم مأساوي بعدما أصبحت تتحكم فيها أشباه الرجال وكأنها ذئب تنشر فساداً في الأرض.

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص ص 177-178.

² - المصدر نفسه، ص 66.

2-2 الشخصيات التراثية :

المتمعن في أشعار البردوني يجد استحضاراً لشخصيات تراثية مشهورة منها (امرؤ القيس، حاتم الطائي، النابغة الذبياني، أبو تمام، المتنبي وغيرها...) من أهم هذه الشخصيات:

أ- أبو تمام :

تشتمل مجموعة لعيني أم بلقيس على قصيدة تحمل صورة التفاعل النصي على مستوى المعارضة في المتن الشعري وهي قصيدة "أبو تمام وعروبة اليوم" فالبردوني في نصه يعارض بائية أبي تمام في قصيدته* (الشعر أصدق أنباء من الكتب) التي قالها في فتح عمورية، فمطلع قصيدة أبي تمام:

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ فِي حَدِّهِ الْحَدُّ بَيْنَ الْجَدِّ وَاللَّعِبِ.¹

تأتي قصيدة البردوني "أبو تمام وعروبة اليوم" في محاوره مع تجربة "أبي تمام" التي يقول فيها:

ما أصدقَ السيفَ! إن لم يُنْضِهِ الكذبُ وأكذبَ السيفَ إن لم يصدقَ الغضبُ.²

* - القصيدة تحتوي على ستة وستين بيتا تناولت موضوع النصر المحقق للمعتصم على الروم بحيث تناول الشاعر فيها الموقعة واصفاً والمنجمين مكذباً ثم المعتصم مادحاً، فهو يكشف عن بطولة الخليفة وانتصاره للعرض العربي حيث هاجم قلعة الروم منتقماً لأهله المستضعفين، وقد فتح عمورية على الرغم من مزاعم المنجمين بأنها لا تفتح إلا بعد نضج التين والعب، وكان نصر الله للمعتصم.

¹ - الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، دار الكتاب العربي، ج1، ط2، 1994، ص 32.

² - عبد الله البردوني، الديوان، ص 259.

تضمنت القصيدة خمسين بيتا منتهية بحرف روي الباء المتحرك بالضم خلافا لحركة حرف روي قصيدة " أبو تمام" إلا أننا نجد القصيدتين توحدتا في موضوع واحد وهو استنكار ما آلت إليه الحكومات العربية في تحاذلها وما تردت إليه عروبة العرب من هوان بعد هزيمة العرب .

نلاحظ بعد الأبيات الخمسة الأولى أن الشاعر أخذ أبو تمام بيتاً اعتذاره عن ألم الهزيمة يقول:

مَاذَا جَرَى... يَا أَبَا تَمَّامٍ تَسْأَلِنِي عَفْواً سَأرُوي... وَلَا تَسْأَلُ وَمَا السَّبَبُ
يُدْمِي السُّؤَالَ حَيَاءً حِينَ نَسَأَلُهُ كَيْفَ احْتَفَتُ بِالْعَدَى حَيْفًا أَوْ النَقْبُ
مَنْ ذَا يُلْبِي؟ أَمَا إِصْرَارُ مَعْتَصِمٍ كَلَا وَأَخْزَى مِنَ الْأَقْشِينِ مَا صُلبُوا
الْيَوْمَ عَادَتْ عُلُوجُ الرُّومِ فَاتِحَةً وَمَوْطِنُ الْعَرَبِ الْمَسْلُوبِ وَالسَّلْبُ
مَاذَا فَعَلْنَا؟ غَضِبْنَا كَالرِّجَالِ، وَلَمْ نَصُدِّقْ، وَقَدْ صَدَقَ التَّنْجِيمُ وَالْكُتُبُ.¹

في هذه الأبيات يجسد البردوني حجم المفارقة بين الزمن الذي يعيشه المحمل بالنكبات والانكسارات وحييات الأمل وزمن أبو تمام المحمل بالتغني بالبطولات وتحقيق الانتصارات إذ يقر بأن اغتصاب حيفا والنقب إلا شاهد حي لما يقره زمن افتقد لأبطال مثل (المعتصم) .

¹ - عبد البردوني، الديوان، ص ص 250 - 251.

نجد البردوني يستحضر قصيدة أبي تمام في أبياته إلا أنه يعيد صياغتها بمشهد مختلف إثر الأزمة التي يمر بها إذ يقول :

مَا أَصْدَقَ السَّيْفَ إِنْ لَمْ يُنْضِهِ الْكَذِبُ وَأَكْذَبَ السَّيْفَ إِنْ لَمْ يَصْدُقِ الْغَضَبُ
بِيضُ الصَّفَائِحِ أَهْدَى حِينَ تَحْمَلُهَا أَيَّدُ إِذَا غَلَبَتْ يَعْغَلُو بِهَا الْغَلَبَ
تَسْعُونَ أَلْفًا لِعَمُورِيَّةٍ اتَّقَدُوا وَلِلْمُنَجِّمِ قَالُوا إِنَّ الشُّهُبَ
وَالْيَوْمَ تَسْعُونَ مَلِيونًا وَمَا بَلَغُوا نُضَجًا وَقَدْ عَصِرَ الرَّيْتُونَ وَالْعِنَبُ
وَرُحْتَ مِنْ سَفَرٍ مُضْنٍ إِلَى سَفَرٍ أَضْنَى لِأَنَّ طَرِيقَ الرَّاحَةِ التَّعَبُ¹

وصل البردوني إلى مرحلة الشك والريب في صحة أنساب العرب نظرا لما لاحظته عليهم من تناقضات تتنافى تماما مع العرب الذين عرفهم أبو تمام المتصنفين بصفة العزة والكرامة والنخوة العربية لذا نجده يقول أن العرب اليوم فاقوا أبطال عمورية عدة وعتادا إلا أنهم لم يحققوا ما هو ملقى على عاتقهم من عزة وكرامة حتى أنهم لم يبلغوا النضج بعد.

نلاحظ أن البردوني بمعارضته لعروبة اليوم جعله يستعمل أسلوب التناص بكثرة في هذه القصيدة ليكسبها قيمة تاريخية إذ يقول فيها:

¹ - البردوني، الديوان، ص. 253.

السَّيْفُ أَصْدَقُ إِنْبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ في حده الحدُّ بين الجدِّ واللَّعبِ
بيضُ الصَّفائحِ لا سُودُ الصَّحائفِ في مُتُونهنَّ جلاءُ الشُّكِّ والرَّيبِ
والعِلْمُ في شُهْبِ الأَرْماحِ لامعةٌ بين الخَمسينَ لا في السَّبعةِ الشُّهْبِ
تسْعُونَ أَلْفًا كآسَادِ الشَّرَى نضجت جلودهم قبل نُضجِ التَّينِ والعِنْبِ
بصُرْتِ بالرَّاحةِ الكُبرى فلم ترها تنالُ إلا على جِسْرٍ من التَّعبِ¹

من الواضح أن أبا تمام عندما تحدث عن السيف أراد أن يفند به مزاعم المنجمين إلا أن البردوني من خلال هذه الأبيات نجده قد أضفى عليه وجها آخر من الصراع فالسيف العربي بعد النكسة ظل فاقدًا لاحترامه لا بظن المنجمين إنما لأن حامله لا يملك مقومات الرجولة، ففي أبيات البردوني استحضار للذاكرة العربية والجدول الآتي يوضح مواطن التناسخ الآتية:

النص الحاضر ← يخص البردوني

النص الغائب ← يخص أبو تمام

¹ - أبو تمام، الديوان، فسر ألفاظه اللغوية ووقف على طبعه: محي الدين الخياط، طبع بمناظرة والتزام محمد جمال، طبع مرخصا من نظارة المعارف العمومية الجليلية، ص ص 7-11.

النص الغائب	النص الحاضر
- السيف أصدق إنباء من الكتب	- ما أصدق السيف إن لم ينضه الكذب
- بيض الصفائح لا سود الصفائح	- بيض الصفائح أهدى حين تحملها
- تسعون ألفاً كآساد السرى، نضجت	- واليوم تسعون مليوناً وما بلغوا
- والعلم في شهب الأرماع لامعة	- تسعون ألفاً لعمورية اتقدوا
- بين الخمسين لا في السبعة الشهب	- وللمنجم قالوا إننا الشهب
- تُنالُ إلا على جسرٍ من التعب	- أضنى لأن طريق الراحة التعب
- جلودهم قبل نضح التين والعنب	- نضجا وقد عصر الزيتون والعنب

البردوني في هذه القصيدة كان له نصيب من الاقتباس إذ تفاعل مع قصيدة أبي تمام " فتح عمورية" في أكثر من موضع لفظاً ومعنى، فهو في بعض المواضع يحاور البردوني أبا تمام ويختبر تجربته في الحياة، كما نجده يلتقي معه في مواضع أخرى من شعره في قوله:

ألا ترى يا أبا تمام بارقنا إن السماء تُرجى حين تُحتجب¹

وهو اقتباس من قول الطائي:

ليس الحجاب بمُقَصِّ عنك لي أملاً إن السماء تُرجى حين تحتجب.²

¹ - البردوني، الديوان، ص. 259.

² - الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ص 120.

نلاحظ أن أبا تمام اتخذ من الحجاب سبباً للأمل لأن احتجاب السماء بالغيوم يؤدي إلى هطول الغيث لذا نجد الشاعر يتساءل في شك ألا ترى يا أبا تمام بارقنا؟ وكأنه يشك إن كان احتجاب السماء بسبب الغيوم أم لسبب آخر لعل البردوني أراد أن يخفف من آلامه وأحزانه على وطنه فحتم قصيدته بالأمل و إن كان أملاً غائماً مشكوكاً فيه ، في هذين البيتين نجد تناصاً مقتبساً حرفياً فالبردوني أخذ عجز البيت بكامله (إن السماء ترجى حين تحتجب) فهذا إن دل عن شيء إنما يدل على أن البردوني في قصيدته " أبا تمام وعروبة اليوم" يخاطب أبا تمام وهذا ليس من باب الصدفة ولا يعني مطلقاً تقليده إنما يدل على إفادة الشاعر من تجارب الشعراء لذلك نجدده يترجى ويتفاءل بمستقبل مشرق لهذه الأمة .

ب- النابغة الذبياني:

ومن مواضع التناص ما يحضر في قصيدة الشاعر التاريخية (مسافرة بلا مهمة) وهو يقرع أبواب التاريخ باحثاً عن بلاده يقول:

وهمت كالنجوم سهداً ونحساً وعطايا وحشيةً ومُجيرةً
أنت كالليل مُدركي من أمامي وورائي... كل النواحي ضريرة¹

¹ - البردوني، الديوان، ص 337.

ففي البيت الثاني حضور شيء من شعر النابغة الذبياني استضاء به نصُّ البردوني في استنطاق للتاريخ العربي من خلال استرجاع جميل اعتذار النابغة للنعمان بن المنذر، وقد أقرَّ له بسعة سلطانه ووقوع الرهبة منه في نفس الشاعر، إذ قال:

فإنك كالليل الذي هو مُدركي وإن خلتُ أن المنتأى عنك واسع¹.

وفي موضع آخر يرتدُّ الشاعر إلى ما اشتمل عليه كتاب (ألف ليلة وليلة) من شخصيات قصصية خيالية كان لها حضوراً في الثقافة الشعبية للتعبير عن بعض القيم، والمواقف كالذي نعره عليه في قصيدة (سباح الرماد) من مجموعة مدينة الغد، إذ يصور رحلة التيه التي يعيشها الإنسان بحثاً عن وجوده فيمتزج في رحلته الواقع، والمستحيل، الشجاعة والتردد يقول:

يُرِيدُ، وَيَمْضِي، إِلَى لَا مُرَادٍ يَخْوِضُ إِلَى الْوَعْدِ، مَوْجَ الرَّمَادِ

وَيَرْمِي سَفِينَتَهُ لِلْحَرِيقِ وَتَنْشُدُ أَهْدَابَهُ، لَا ارْتِدَادِ

فَيَقْدِفُهُ سَفَرٌ حَالِمٌ إِلَى سَفَرٍ، مِنْ رُؤْيَى شَهْرَزَادِ².

في هذه الأبيات نجد تناصاً من التراث العربي الشعبي من خلال استدعاء شخصية "شهرزاد" التي توحى بالحلم الذي ينجح إليه فاقد الواقع، والشأن نفسه حين يقتنص الخطاب اللاحق من رحلة السندباد السابحة في خيال الوهم إذ يقول:

¹ - النابغة الذبياني، الديوان، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1996، ص 56.

² - البردوني، الديوان، ص 94.

وَوَدْيَانِهِ، فِي ضِيَاعِ الضِّيَاعِ وَمَوْعُدُهُ، رِحْلَةَ السِّنْدِبَادِ

يُغَازِلُ خَلْفَ امْتِدَادِ الْخِيَالِ مَدَى لِفُتُونِ، عَلَيْهِ اخْتِشَادٌ.¹

استحضر الشاعر شخصيتين أسطورتين (شهرزاد، والسندباد...) حتى يضيء المشهد الشعري ويجسدان رحلة الوهم والضياع الذي يعيشه.

¹ - البردوني، الديوان، ص 95.

خامسا: الصورة الحوارية.

يتواجد الاتصال في مناحي عدة من حياة الإنسان، حيث يتواصل مع الآخر بطرائق مختلفة«فالتواصل هو التبادل اللفظي الحاصل بين ذات متكلمة تنتج ملفوظا موجها إلى ذات متكلمة أخرى أي إلى محاور يستدعيه للإنصات أو تقديم جواب مباشر أو ضمني، وذلك حسب نوعية الملفوض»¹، هذا يعني أن التواصل هو تبادل الحديث بين طرفين باث ومتلقي لأن «التواصل اللساني ينحصر في عملية التواصل التي تجري بين البشر بواسطة الفصل الكلامي»²، أي يتم التواصل بين طرفين أو أكثر فكل موقف تواصلية يشترط وجود متكلم ومخاطب .

اعتبر فرانز بواس franz boas "أن التواصل هو العملية المركزية والمكونة لكل ثقافة"³، أي التواصل أساس كل عملية حوارية بين أفراد المجتمع، في حين يرى ويفر "أن التواصل مفهوم واسع، يشمل كل سلوك بشري، يتضمن كل نسق من التصرفات التي يستطيع بواسطتها فكر معين أن يؤثر في غيره، فلا بد أن يدخل في ذلك المنطوق والمكتوب ثم الموسيقى والفنون التشكيلية والمسرح والرقص، وكذا كل سلوك بشري"⁴ أي إدخال كل أشكال الفنون التي تجعل من المتلقي ينبهر بما وُجه إليه من كلام.

¹ - حميد الحميداني، القراءة و توليد الدلالة تغيير في عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط.2003، ص. 48

² - صالح بلعيد، دروس في اللسانيات التطبيقية، دار هومة، ص. 42

³ - حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص. 17.

⁴ - إدريس بلمليح، المختارات الشعرية وأجرة تلقيها العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، المملكة المغربية، جامعة محمد الخامس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة رسائل وأطروحات، الرباط، رقم 22، ط1، 1995، ص.20.

كما نجد أن سيميولوجيا التواصل التي مثلها كل من «بريطو prieto وجورج مونان George Mounan وإيريك بويسنس Erick Buysen يرون أن الدليل يلعب دور أداة التواصل والغرض منه التبليغ»¹ فلاتصال أدوات تهدف إلى التبليغ، كما اهتم هابرماس Habermas بمسألة التواصل، وجعل منها أهم هاجس نظري وفلسفي، وهذا ما اضطره إلى الحديث عن قضية التفاهم والتفاعل والمناقشة بين الذات²، فعملية التواصل مهمة لأنها تحدد وتميز بين الباحث والمتلقي وتجسد التفاعل بينهما.

فنظرية التواصل تدرس علاقة المرسل بالمتلقي سواء كان هذا الأخير فردًا أو جماعةً "وقد استندت نظرية التواصل التفاعلي في دراسة العلاقة بين الباحث والمتلقي إلى مفهوم النظام عند علماء البيولوجيا والإقتصاد، وأنه مجموعة من العناصر تكون علاقات بين هذه العناصر من جهة، ثم علاقات بين خصائصها من جهة ثانية"³، فقد تختلف نسبة التفاعل عند الباحث والمتلقي، إلا أن استجابة التفاعل حاصلة عاجلا أم آجلا، ويمكن أن نلتمس تجلياتها في أي خطاب .

يعني التواصل كل شكل من أشكال العلاقات الاجتماعية التي تتوفر فيها مساهمة واعية للأفراد أو الجماعات⁴، ولا شك أن كل خطاب يحوي مرسلا ومرسلا إليه إذ تربطهما علاقة قد تكون علاقة اتصال أو انفصال، علاقة قرب أو بعد، علاقة

¹ - بغداد بردادي، الرحلة في الشعر الجاهلي مقارنة سيميائية، بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير، جامعة جلالى اليابس، كلية آ.ع، 2003-2004، ص. 78.

² - ينظر، نور الدين النيفر، فلسفة اللغة واللسانيات، مؤسسة أبو وجدان للطبع والنشر، ط.1، ص. 93

³ - إدريس بلمليح، مختارات شعرية، ص. 268

⁴ - ينظر، صالح بلعيد، دروس في اللسانيات التطبيقية، ص. 43.

حميمية أو يسودها التوتر، و"تسهم درجة العلاقة السلمية في توجيه المرسل، لبلورتها في خطابه، متأثراً بدرجة التقارب أو التباعد في تحديد إستراتيجية الخطاب، فقد ينتمي إلى درجة أدنى إلى درجة المرسل إليه، كما يمكن أن يكون الحال هو العكس أيضاً"¹، أي توجيه الخطاب بين المرسل والمرسل إليه هو الذي يحدد طبيعة الخطاب .

وعملية ضبط العلاقة الموجودة بين طرفي الخطاب هي عملية في غاية الدقة "فلغة الشاعر وحدها، بواسطتها يبصر، يتأمل، ويعبر ومن ثم يبقى مسؤولاً أمام لغته الفريدة والمتفردة وأيضاً أمام وعي لساني واحد"²، أي الشاعر يخرج ما يختلج نفسه من مشاعر وهذا ما يجعل لغته تخرج من داخل ذاته.

نجد أن كل خطاب تواصلية يتضمن متكلمًا ومخاطبًا يتبادلان الحوار الذي أدخل ضمن أشكال التواصل والذي ينقسم بذاته إلى حوار داخلي وخارجي فالخارجي هو حوار النص مع نصوص أخرى وهذا ما تحدثنا عنه في الصورة التناصية أما الداخلي يسعى المتكلم فيه إلى توجيه خطابه بوجهة نظره المحددة نحو منظور الشخص الذي يريد أن يفهم ويحاول الدخول في علائق حوارية مع بعض مظاهره³، وهكذا تكون العلاقة الحوارية مع الآخرين متشابكة ومعقدة دون أدنى تمييز، فالحوار الداخلي من مقتضيات الأسلوب وإذا أمعنا النظر في الحقل الشعري برؤية ضيقة وجدنا الصوغ الحوارية غير

¹ - عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجية الخطاب مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد، ط.2004، 1، ص. 91.

² - عبد الكريم درويش، فاعلية القارئ في إنتاج النص المرايا اللامتناهية، النص والقارئ، ملف 2، ص.175.

³ - عبد الكريم درويش، فاعلية القارئ في إنتاج النص، ص.175.

مشمتمل بكيفية وطريقة أدبية إنه يظل خامدا وباهتا، عكس ما تقع عليه في الرواية¹، وهكذا فإن الحوار في الحقل الشعري لا يكون في غالب الأحيان ظاهرا، فقد يكون باطنا يستدعي من القارئ التأمل الدقيق .

من نماذج الحوار ما وجدناه جليا في مجموعة البردوني " وجوه دخانية في مرايا الليل" من خلال قصيدة "سندباد يميني في مقعد التحقيق" يقول:

كَمَا شِئْتَ فَتَشْ أَيْنَ أُخْفِي حَقَائِبِي أَسْأَلُنِي مَنْ أَنْتَ؟ أَعْرِفْ وَاجِبِي
أَجِبْ لَا تَحَاوُلْ عُمْرُكَ الْأَسْمَ كَامِلًا ثَلَاثُونَ تَقْرِيْبًا مَثْنَى الشَّوْاجِي
نَعَمْ أَيْنَ كُنْتَ الْأَمْسِ؟ كُنْتُ بِمَرْقَدِي وَجَمْعَمَتِي فِي السِّجْنِ فِي السُّوقِ شَارِبِي
رَحَلْتَ إِذْنًا فِيمَا الرِّحِيلُ؟ أَظْنُهُ جَدِيدًا، أَنَا فِيهِ طَرِيقِي وَصَاحِبِي
إِلَى أَيْنَ؟ مِنْ شَعْبٍ لَثَانٍ بِدَاخِلِي مَتَى سَوْفَ آتِي حِينَ تَمْضِي رَغَائِبِي²

نلاحظ في هذه الأبيات حوارًا ثنائيًا بين الشاعر وشرطي التحقيق، وهذا من خلال اشتغال البيت الواحد على بنيتي السؤال والجواب ففي البيت الثاني حوار بين الشاعر الذي يحمل معاناة الشعب وتحمله للضغوطات والمحقق البوليسي في جبروته وغطرسته إذ نجد التواصل الحاصل بين الطرفين يكتسب حيويته من خلال عبارات

¹ - ينظر، عبد الكريم درويش، فاعلية القارئ في إنتاج النص، ص.175.

² - عبد الله البردوني، الديوان، ص ص. 508 - 509.

الجواب التي لا تخلو من استفزاز بقوله (جمجمتي في السجن ، في السوق شاربي، أنا فيه طريقي وصاحبي).

إضافة إلى ذلك نص "امرأة الفقيد" استجد أنه محمل بالدلالات يقول :

لَمْ تَعُودْ؟ وَعَادَ كُلُّ مَجَاهِدٍ بِحُلَى النَّقِيبِ أَوْ انْتِفَاحِ الرَّائِدِ
وَرَجَعْتَ أَنْتَ، تَوْقَعَا لِمَلَمَتِهِ مِنْ نَبْضِ طَيْفِكَ وَأَخْضِرَارِ مَوَاعِيدِي
وَعَلَى التِّصَاقِكِ بَاحْتِمَالِي أَقْلَقْتُ عَيْنَايَ مُضْطَجِعِ الطَّرِيقِ الْعَامِدِ
وامتد فصلٌ في انْتِظَارِكَ وابتدا فصل، تلفح بالدُخَانِ الْحَاقِدِ¹

نلاحظ في هذه الأبيات كيف صور الشاعر فقدان وطنه بامرأة الفقيد التي تترقب عودة زوجها ،حيث استطاعت هذه الجمل الحوارية أن تعكس لنا ملامح شخصية البردوني التي أفنت عمرها في سبيل الوطن لذا أتت الجمل الحوارية على شكل مشاهد قصيرة ربما لا اتصال بينها سوى اتصالها موضعيا بالذات المتكلمة، وهذا ما بدا أكثر جلاء في المشهد الحوارى التالي على لسان امرأة الفقيد:

وَعُدَاةَ يَوْمٍ، عَادَ آخِرَ مَوْكِبٍ فَشَمَمْتُ خُطُوكَ فِي الرِّحَامِ الرَّاعِدِ
وَجَمَعْتُ شَخْصَكَ بِنِيَّةٍ وَمَلَامِحًا مِنْ كُلِّ وَجْهِهِ فِي اللِّقَاءِ الْحَاشِدِ
حَتَّى اقْتَرَبْتُ وَأَمَّ كُلُّ بَيْتِهِ فَتَشَّتْ عَنْكَ بِلَا احْتِمَالٍ وَاعِدِ
مَنْ ذَا رَأَىكَ وَأَيْنَ أَنْتَ؟ وَلَا صَدَى أَوْمِي إِلَيْكَ وَلَا إِجَابَةَ عَائِدِ²

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص. 16.

² - المصدر نفسه، ص. 17.

نلاحظ في هذه الأبيات كيف أبدع البردوني في صياغة كلامه وربطه بشخصية امرأة الفقيد ومشاركتها الإحساس بالغياب و آثاره المنعكسة على ذاتها المتلهفة وراء أي خبر يصل عن ذلك الغائب الذي طال انتظاره.

أما في قصيدة "أسمار القرية" لا يتبين فيها صوت شخصية معينة بل يتحول الحوار إلى حكايا وأساطير إذ يقول:

تَجْمَعُ الْقَرْيَةُ الشَّتَاتَ فَتَحْوِي	أَمْسِيَاتٍ مِنْ عَاصِفَاتِ الْفَدَا فِدُ
فَيَقْصُونَ كَيْفَ طَارَ بِنَ عَلْوَانَ	وَمَاذَا حَكِّي عَلِي بِنُ زَائِدُ
فَيَلْوُكُونَ مُعْجَزَاتِ فِقِيهِ	يُخْشِدُ الْجِنَّ وَالظَّلَامُ يَشَاهِدُ
وحكايا تطول عن بائعات الخبز	كم في حديثهن مكاييد
ويتوبون يستعذبون بالله	لأن الإناث نبع المفايد
فحكي قصة تملل فيها	كل حرف، كأنه قلب حاقد ¹

نلاحظ من خلال هذه الأبيات كيف رسم الشاعر القرية بكل ألوانها الزاهية منها المظلمة وحتى يصل إلى المكان الأليف (القرية) فإنه يحتاج إلى عرض تفاصيل من خلال حوار عام على لسان أهل القرية من فتية وشيوخ مع غياب حوار المرأة المفصح اختفاء صوتها المرتبط بالصورة.

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص ص. 23-24 .

لم يكتفي البردوني في حواراته بالأحياء فقط بل حتى الموروث الأدبي وما آلت إليه الأمة العربية من ذل وهوان، فهذا هو ذا يحاور أبا تمام ليث له شكواه قائلاً :

مَاذَا جَرَى يَا أَبَا تَمَامٍ تَسْأَلُنِي؟ عَفْوًا سَأُرْوِي.. وَلَا تَسْأَلْ وَمَا السَّبَبُ
يَذْمَى السُّؤَالَ حَيَاءً حِينَ نَسَأَلُهُ كَيْفَ احْتَفَتَ بِالْعَدَى حَيْفًا أَوْ نَقَبُ
مَنْ ذَا يُلَبِّي؟ .أَمَّا إِصْرَارُ مُعْتَصِمٍ كَلَّا وَأَخْزَى مِنَ الْأَقْشِينِ مَا صُلِبُوا
الْيَوْمَ عَادَتْ عُجُوجَ الرُّومِ فَاتِحَةً وَمَوْطِنُ الْعَرَبِ الْمَسْلُوبِ وَالسَّلْبِ
مَاذَا فَعَلْنَا؟ غَضِبْنَا كَالرِّجَالِ وَلَمْ نَصُدُقْ وَقَدْ صَدَّقَ التَّنْجِيمُ وَالْكُتُبُ¹

نلاحظ من خلال هذا الحوار مناجاة البردوني وألمه العميق الذي يختلج صدره ما أصاب الأمة العربية من ذل وظلم واستبداد فهو يستظهر من خلال الأبيات أيام الكرامة حتى يكشف عن أسباب الخضوع لكن رغم ذلك الألم نجده يقول :

أَلَا تَرَى يَا أَبَا تَمَامٍ بَارِقْنَا إِنْ السَّمَاءُ تَرْجَى حِينَ تَحْتَجِبُ²

نجد البردوني من خلال هذا البيت كيف يضيء لأمته شمعة أمل حتى يث فيهم روح الحماسة.

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص ص.250-252.

² - المصدر نفسه، ص.259.

تضمنت تجربة البردوني كثيرا من القصائد التي بنيت على أساس الحوار بين صورتين، من نماذج هذا الاتجاه قصيدة " ساعة نقاش مع طالبة العنوان" يقول فيها :

أَهْلًا أَتُرِيدِينَ الْعُنْوَانَ مَهْلًا أَرْجُوكَ لَمَّاذَا الْآنَ؟
لا أدري الساعة أين أنا؟ أو ما اسمي... أو من أي مكان
في صدر تبكي أطيّار عطشي في جُمجُمتي شيطان¹

تتضمن القصيدة ستة وخمسين بيتا، فهي بمجموعها حوار بين الشاعر والمرأة من سماعة الهاتف، يأخذ الحوار بينهما مواضيع متعددة منها ما هو شعري وآخر سياسي وبعضها الآخر اجتماعي ولما كانت كلها صادرة عن خيال البردوني للتعبير عن معاني معينة فقد سارت القصيدة على نهج حوارى واحد وكأن المتحاورين يمتلكان الثقافة نفسها.

بناء على ذلك يمكن القول أن الشاعر الحديث في اليمن، كان حريصا على إعطاء المتلقي العادي حالات تعبيرية ربطت بين انفعال النفس والحركة الخارجية، وهذا ما جعل الشاعر يتحرك في تشكيل قصيدته وفق المثير النفسي الذي يغذي انفعالها الواقع، وتبقى تلك الصور تهدف إلى إلقاء الضوء على الشاعر وتفسير موقفه منه.

¹ - البردوني ، الديوان، ص.273.

الفصل الثالث: الصورة الإيقاعية في شعر عبد الله البردوني

أولاً: دراسة الأصوات .

ثانياً: التكرار .

ثالثاً: الإيقاع .

أولاً: دراسة الأصوات.

تعتبر اللغة مجرد مقاطع صوتية، وهذا ما دفع الأدباء إلى البحث في مجال الصوت وصفاته لأن «الأصوات هي اللبنة الأولى في البناء اللغوي وأساسه الذي يقوم عليه، ولا خير في بناء تمالكت لبنائه واهتز قوامه مادة وصنعة المادة هنا هي الأصوات المقررة لكل لغة وصنعتها الإتيان بما أداءً ونطقاً على وجهها الصحيح»¹، فمعرفة نطق الأصوات بالشكل الصحيح واستعابها يُحسن من إجادة اللغة.

يدخل الصوت ضمن البنى الأساسية للنظام اللغوي ذلك أنه يتضمن عدة جوانب منها الجانب العضوي الفسيولوجي physiological أو النطقي articularity المتصل بأعضاء النطق وأوضاعها والأكوستيكي أو الفيزيائي المتصل بالآثار المنتشرة في الهواء مُحدثةً صورة ذبذبات صوتية أما الجانب الثالث هو السمعي auditory الذي يتضمن جهتين جهة فسيولوجية مختصة بأعضاء السمع وأخرى عقلية أو نفسية تتبع إدراك السامع للأصوات²، فللصوت دور مهم في الجهاز النطقي إذ يتضمن خصائص فيزيائية أو سمعية.

تأسيساً لذلك عدت دراسة الصوت عنصراً مهماً في دراسة النص الأدبي لأن «الجوانب الكلية للتحليل النصي تنطلق من الصوت مروراً بالكلمة والتركيب والسياق

¹ - كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 26.

² - ينظر المرجع نفسه، ص 119.

وصولاً إلى التشكيل الدلالي الكلي للنص»¹، أي الصوت بمثابة نقطة بداية للوصول إلى التحليل الكلي للنص، وعليه فدارس الشعر من هذا المنحى الأسلوبي يجب أن يراعي هذا الجانب وأن لا يغفل عنه، إذ يقوم علم الأصوات بدراسة شيئين هما مخارج الأصوات وصفاتها إضافة لمعرفة معدلات تواتر الأصوات، فالتوترات الصوتية التي تحدثها الأصوات المجهورة والمهموسة مع بعضها البعض في النص الأدبي توضح لنا مدى التوافق الشعوري والنفسي بل وحتى الدلالي بين هذه الأصوات وما تعبر عنه²، فدلالة الصوت تتغير وفقاً لتغيير موقعه في الكلمة.

بناءً على ذلك سنقوم بدراسة بعض قصائد الديوان دراسة صوتية لنبين طبيعة

الأصوات ودلالاتها:

1- من أين.

2- من منفى إلى منفى.

3- أبو تمام وعروبة اليوم.

¹ - مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، عالم الكتب، القاهرة، 1993، ص 24.

² - ينظر، مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ص 27.

1- قصيدة "من أين":

أ- الصوت الانفجاري:

هو «صوت ينحبس معه تيار النفس ثم ينطلق بشكل انفجار طفيف»¹، بمعنى عند النطق به يحدث انفجارا، سوف نتبع ورود الأصوات الانفجارية في القصيدة حسب هذا الجدول كما يلي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتونين	الاستعمال بالتشديد
الهمزة	30	14	06	06	04	/	/
القاف	02	01	01	/	/	/	/
الكاف	07	02	02	03	/	/	/
الجيم	04	02	01	01	/	/	/
الطاء	04	/	/	04	/	/	/
الذال	08	02	02	03	01	/	/
التاء	10	07	01	01	/	/	/
الباء	06	/	01	03	01	/	01
المجموع	71	28	15	21	06	01	01

تواترت الأصوات الانفجارية كما هو ظاهر على الجدول 71 مرة وهي كمية كبيرة ومردّد ذلك استعمال الشاعر المكثف لبعض الأصوات الانفجارية كالهزمة والتاء فهي كلها حروف تستدعي جهداً صوتياً عالياً ونفساً طويلاً وهي أصوات مناسبة لمضمون القصيدة.

¹ - محمد علي الخولي، معجم علم الأصوات، مطابع الفرزدق التجارية، ط1، 1982، ص.25.

ب- الصوت الاحتكاكي:

هو «صوت ينجم عن احتكاك تيار النفس بجدران الممرات الصوتية نتيجة إعاقة جزئية للتيار»¹، أي هو الصوت الذي يحدث عند صدوره احتكاك مسموع عند نقطة المخرج بسبب ضيق مجرة الهواء فيه، فتوزعت الأصوات الاحتكاكية في هذه القصيدة حسب الجدول التالي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتونين	الاستعمال بالتشديد
الفاء	03	02	01	/	/	/	/
الثاء	02	/	01	/	/	/	01
الذال	/	/	/	/	/	/	/
الظاء	01	/	/	/	/	/	01
السين	06	/	/	04	02	/	/
الزاي	02	/	/	02	/	/	/
الصاد	02	/	/	/	01	/	/
الشين	02	/	/	02	/	/	/
الخاء	03	02	/	/	01	/	/
الغين	04	/	/	01	03	/	/
الحاء	06	01	02	01	02	/	/
العين	05	01	01	02	01	/	/
الهاء	17	/	02	01	14	/	/
المجموع	53	07	07	13	24	/	02

¹ - محمد علي الخولي، معجم علم الأصوات، ص.10.

تواترت الأصوات الاحتكاكية 53 مرة، إذ نجد أن حرف الهاء قد هيمن باعتباره رويماً فورد 17 مرة وهو «صوت غير لساني، أي أنه صوت لا يشترك اللسان في نطقه بصفته ناطقاً متحركاً»¹. وعلى هذا نجد أن صوت الهاء ليس له موضع نطق كالأصوات الصامتة بل يمكننا نطق هذا الصوت والإطالة في نطقه لأنه ليس إلا نفساً خارجاً من الرئتين، ثم يلي هذا الصوت صوت الحاء ثم السين.

ج- الأصوات المجهورة في القصيدة:

الأصوات المجهورة عند علماء الأصوات هي «الأصوات التي تهتز معها الأوتار الصوتية»² أي يصاحب تكوّنها في مخرجها تذبذب أو اهتزاز الوترين الصوتيين في الحنجرة، وقد توزعت في القصيدة كما يبينه الجدول الآتي:

¹ - محمد علي الخولي، معجم علم الأصوات، ص 44.

² - مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، ص. 29.

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتونين	الاستعمال بالتشديد
اللام	14	06	01	04	02	/	01
النون	26	11	01	05	07	/	02
الميم	15	04	03	06	02	/	/
الهمزة	30	14	06	06	04	/	/
الباء	06	/	01	03	01	/	01
الراء	09	02	02	03	01	/	01
الذال	08	02	02	03	01	/	/
العين	08	03	02	02	01	/	/
الزاي	02	/	/	02	/	/	/
الواو	09	04	/	01	04	/	/
الجيم	04	02	01	01	/	/	/
الياء	37	16	/	/	20	/	01
الضاد	02	/	/	01	01	/	/
المجموع	170	64	19	37	44	/	06

من خلال الجدول تواترت صفة الجهر 170 مرة وذلك يتوافق ومضمون القصيدة إذ كان لصوت الياء غلبة الحضور في القصيدة وساهم في تعميق الإحساس بالأسى والحزن، وتكراره في الأبيات خلق نوعاً من التجانس الصوتي، كما كان لصوت اللام

والنون والميم والهمزة الحظ الأوفر في القصيدة وهي أصوات مجهورة لها طاقة على إبراز ما في ذات الشاعر من حزن وأسى.

د- الصوت المهموس:

وهي «الأصوات التي لا تهتمز معها الأوتار الصوتية»¹ إذ توزعت الأصوات المهموسة في القصيدة كما يلي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الثاء	08	07	/	/	/	01	/
الذال	02	/	01	/	/	/	01
الحاء	06	01	02	01	02	/	/
الخاء	03	02	/	/	01	/	/
السين	06	/	/	04	02	/	/
الصاد	02	01	/	/	01	/	/
الطاء	04	/	/	04	/	/	/
الفاء	03	02	01	/	/	/	/
الكاف	07	02	02	03	/	/	/
الهاء	17	/	02	01	14	/	/
المجموع	52	08	08	15	20	/	01

¹ - مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، ص. 29.

تواترت الأصوات المهموسة 52 مرة إذ كان لصوت الهاء الغلبة في القصيدة وهو من الحروف المهموسة الرخوة «الهاء صوت رخو مهموس، عند النطق به يظلّ المزمار منبسّطاً دون أن يتحرك الوتران الصوتيان، ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعاً من الحفيف يُسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار... والهاء عادة صوت مهموس يجهر به في بعض الظروف اللغوية الخاصة... وعدّ النطق بالهاء المجهورة يندفع من الرئتين كمّيّة من الهواء أكبر ممّا يندفع من الأصوات الأخرى، فيتربّ عليه سماع صوت الحفيف مختلطاً بذبذبة الوترين الصوتيين»¹ فصوت الهاء عند النطق به يتخذ الفم موضعاً يشبه الموضع الذي يتخذه عند النطق بأصوات اللين، فهذا الحضور المكثف لهذا الصوت طغى طغياناً جلياً على الحركة الإيقاعية للنص وجعلها المرتكز في البناء الشامل لهذه القصيدة، كما كان لبعض الأصوات الأخرى حضورها في بناء الإيقاع الخاص بالقصيدة.

نلاحظ من خلال الجداول الأربعة أن الأصوات المجهورة قد طغت بشكل بارز على الأصوات المهموسة، وبالتالي يمكن تفسير ذلك بأن عنصر القوة والشدة كان طاغياً لأن ذات المتكلم كانت تحتاج إلى مثل هذه الأصوات لينفّس عن مكنوناته ويخرج ما بذاته من مشاعر وأحاسيس.

¹ - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1975، ص. ص 88.89.

1- قصيدة من منفى إلى منفى:

أ- الصوت الانفجاري:

توزع استخدام الأصوات الانفجارية في القصيدة كما يلي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتثوين	الاستعمال بالتشديد
الهمزة	20	10	/	08	02	/	/
القاف	04	02	01	/	/	/	01
الكاف	01	/	01	/	/	/	/
الجيم	06	01	/	/	04	01	/
الطاء	03	02	/	/	01	/	/
الذال	11	02	01	05	01	02	/
التاء	13	07	04	02	/	/	/
الباء	07	02	01	04	/	/	/
المجموع	65	26	8	19	08	03	01

الملاحظ على هذا الجدول والمتكون من الأصوات الانفجارية والتي بلغ عددها 65 مرة أن الشاعر استعملها لما تستدعيه حالته المتوترة والانفصام الذي يعيشه ليصور

غربة وطنه في نبرة بكائية مشحونة بالتشاؤم والتفجع، فذلك كله بحاجة إلى الصوت القويّ العنيف، وأيضاً يُسَمَع إيقاع حالته النفسية المتوجعة المتحفزة للاستقرار.

ب- الصوت الاحتكاكي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الهاء	07	04	01	01	01	/	/
الحاء	04	01	01	/	02	/	/
الخاء	03	01	/	/	02	/	/
الشين	03	01	/	/	01	01	/
الصاد	01	/	/	/	01	/	/
الضاد	04	01	/	02	01	/	/
الزاي	/	/	/	/	/	/	/
السين	07	/	/	04	03	/	/
الفاء	22	13	/	07	01	01	/
الثاء	/	/	/	/	/	/	/
الذال	02	/	/	02	/	/	/
العين	09	04	01	/	03	01	/
الغين	05	02	01	/	01	01	/
الطاء	03	02	/	/	01	/	/
المجموع	70	29	04	16	17	04	/

لقد جاء النظام الحرفي حاملاً 70 صوتاً احتكاكياً، حيث سجل صوت الفاء الأغلبية في القصيدة ليصور الشاعر واقع الوطن تصويراً يوحي بمعنى الاختناق ويعمق المأساة التي يعيشها.

ج- الصوت المجهور:

توزعت الأصوات المجهورة في القصيدة كما بينه الجدول الآتي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتونين	الاستعمال بالتشديد
اللام	24	17	/	/	07	/	/
النون	20	01	/	04	12	02	01
الميم	14	04	02	27	01	/	/
الهمزة	20	10	/	08	02	/	/
الباء	07	02	01	04	/	/	/
الراء	12	03	01	04	02	02	/
الذال	11	02	01	05	01	02	/
العين	09	04	01	/	03	01	/
الزاي	/	/	/	/	/	/	/
الواو	13	12	/	/	01	/	/
الجيم	06	01	/	/	04	01	/
الياء	23	03	01	/	18	01	/
الضاد	04	01	/	02	01	/	/
المجموع	163	60	07	34	45	09	01

من خلال الجدول نلاحظ أن الأصوات المجهورة قد طغت إذ استعمالها الشاعر 163 مرة في قصيدة شعرية تحوي 11 سطرًا شعريًا، وهذا الاستعمال يوافق مضمون القصيدة وما تصوره عن وطن البردوني الذي يعيش بين سطوة عدو متوحش امتص قوته وهزمه. ويبدو أثر هذا الانهزام قوياً وعنيفاً على ذات الشاعر مما استلزم عليه استعمال الأصوات المجهورة.

د- الصوت المهموس في القصيدة:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
التاء	13	07	04	02	/	/	/
القاف	04	02	01	/	/	/	01
الكاف	01	/	01	/	/	/	/
الحاء	04	01	01	/	02	/	/
الهاء	07	04	01	01	01	/	/
الفاء	22	13	/	07	01	01	/
السين	07	/	/	04	03	/	/
الشين	03	01	/	/	01	01	/
الطاء	03	02	/	/	01	/	/
الصاد	01	/	/	/	01	/	/
الخاء	03	01	/	/	02	/	/
التاء	/	/	/	/	/	/	/
المجموع	68	31	08	14	12	02	01

يشير الجدول المتضمن للأصوات المهموسة أن النظام الصوتي جاء حاملاً 68 صوتاً مهموساً مقابل 163 صوتاً مجهوراً وفي هذا الاختلاف ما يناسب مضمون القصيدة، إذ نلاحظ تكرار حرف الفاء المهموس الشديد الذي زاد شدة الإيقاع الداخلي للتعبير عما يعانيه الشاعر من اضطراب وانفعالات داخلية.

2- قصيدة أبو تمام وعروبة اليوم:

أ- الصوت الانفجاري:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الهمزة	107	69	03	20	14	01	/
القاف	40	19	05	06	10	/	/
الكاف	42	27	03	06	05	01	/
الجيم	25	08	04	08	03	01	01
الطاء	17	12	/	02	03	/	/
الذال	47	18	09	12	04	01	02
التاء	134	84	11	12	16	11	/
الباء	119	28	55	19	11	05	01
المجموع	531	263	97	85	66	20	04

تتكون هذه الأصوات الانفجارية بأن يُجس مجرى الصوت الخارج من الرئتين حبساً تاماً في موضع من المواضع « فحين تلتقي الشفتان التقاءً محكما فينجس عندهما

مجرى النفس المندفع من الرئتين لحظة من الزمن بعدما تنفصل الشفتان انفصالا فجائيا يحدث النفس المنحبس صوتا انفجاريا ، هو ما نرزم إليه في الكتابة بحرف الباء، فهذا النوع من الأصوات الانفجارية هو ما اصطاح القدماء على تسميته بالصوت الشديد وما يسميه المحدثون انفجاريا»¹ ينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا .

نلاحظ أن الأصوات الانفجارية كان لها الحظّ الوافر في القصيدة، إذ استعملها الشاعر 531 مرة وهو عدد كبير، يدل ذلك على حالة الشاعر وحركة الغليان النفسي والتوتر المستمر الذي يعيشه المتكلم بالصوت مع وجود ثورة وانفعال داخل ذات الشاعر، إذ وجدنا لصوت الباء حضور بارز في القصيدة بنسبة 119 مرة هو صوت انفجاريّ فعند النطق به «تنطبق الشفتان أولا حين انحبس الهواء عندهما، ثم تنفرجان فجأة فيسمع صوت الباء»²، سجل حرف الباء أعلى نسبة استعمال لما لهذا الصوت من قوة في الإشارة إلى معنى الانفجار، وكل ما أراد الشاعر التلميح له هو الانتقام لاسترجاع الأراضي المغتصبة من طرف العدو.

ب- الأصوات الاحتكاكية في القصيدة:

وهي الأصوات التي يحدث عند صدور احتكاك مسموع عند نقطة المخرج بسبب ضيق مجرى الهواء فيه، وقد توزعت في القصيدة حسب الجدول التالي:

¹ - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص. 24.

² - المرجع نفسه، ص. 47.

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الهاء	47	21	10	08	08	/	/
الحاء	63	26	09	12	15	01	/
الخاء	12	05	02	01	04	/	/
الشين	20	07	05	06	01	/	01
الصاد	28	12	03	06	06	01	/
الضاد	16	03	02	04	05	/	02
الزاي	06	04	/	01	01	/	/
السين	38	17	05	02	11	01	02
الفاء	37	21	02	10	03	01	/
الثاء	03	04	03	/	/	/	/
الذال	18	15	/	02	01	/	/
المجموع	419	215	49	64	71	15	05

نوع الشاعر في استعماله جل الحروف الاحتكاكية إلا أننا نلاحظ أنه سجل صوت الحاء والهاء حضورهما لأتهما من الحروف الشعورية الحلقية « فحرف الحاء مهموس رخو، يحدث صوته باندفاع النفس بشيء من الشدة مع تضييق قليل مرافق في مخرجه الحلقى، فيحتك النفس بأنسجة الحلق الرقيقة ويحدث صوت هو أشبه ما يكون بالحفيف»¹ أما صوت الهاء مهموس رخو، إذ اختلف علماء اللغة حول مخرجه وكيفية

¹ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص. 181.

التلفظ به، فهناك من جعل مخرجه في أول الحلق داخلا قبل أي حرف آخر، وهناك من جعله بعد حرفي العين والحاء¹، أي أن من زاد في نبرته وتوتره يدرك أن مخرجه أول الحلق أما من رقق صوته يدرك أن مخرجه بعد حرفي العين والحاء.

كما نلاحظ حضور نسبي لصوت السين الذي بلغ بتواتره 38 عددا وهو «صوت مهموس رخو، وأحد الحروف الصفيرية، صوته المتماسك النقي يوحي بإحساس لمسي بين النعومة والملاسة وإحساس بصري من الانزلاق والامتداد وإحساس سمعي هو أقرب للصفير»²، إضافة إلى ذلك نجد صوت الشين والفاء اللذان يعتبران من الحروف البصرية فصوت الشين مهموس رخو يصنف ضمن الحروف الإيحائية، وطريقة النطق بصوته المبدد للنفس بين شفاه مكشرة، إذ يوحي بإحساس لمسي بين الجفاف والتقبض³، أما صوت الفاء «مهموس رخو، حفيف بصوته الرقيق وبعثرة النفس لدى خروجه من بين الأسنان العليا وطرف الشفة السفلى»⁴، فالشاعر من خلال استعماله لهذه الأصوات نلاحظ أنه حذا نحو الأصوات المسموعة على غرار المحسوسة، لأنها أصوات لها دلالات توحى بشيء لا يقتضي أن ييوح به الشاعر.

¹ - ينظر، حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها دراسة، ص. 191.

² - المرجع نفسه، ص.ص. 110-111.

³ - ينظر، المرجع نفسه، ص. 115.

⁴ - المرجع نفسه، ص. 132.

ج- الأصوات المجهورة في القصيدة:

توزعت كما بيّنه الجدول التالي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
اللام	108	48	19	22	15	03	01
النون	117	64	07	07	32	06	01
الميم	114	50	15	23	16	06	04
الهمزة	107	69	03	20	14	01	/
الباء	119	28	55	19	11	05	01
الراء	79	31	11	17	10	08	02
الذال	47	18	09	12	04	01	02
العين	48	22	10	08	08	/	/
الزاي	06	04	/	01	01	/	/
الواو	93	50	02	05	34	02	/
الجيم	25	08	04	08	03	01	01
الياء	114	35	03	01	74	/	01
الضاد	09	01	02	02	03	/	01
المجموع	986	428	140	145	225	33	14

وصل مجموع الأصوات المجهورة 986 صوت وكأن الشاعر يريد أن يُسمع صوته للأمة العربية إذ نلاحظ أنه استعمل الصوت المفتوح بكثرة إذ وصل استعماله إلى 428 مرة، والأصوات الأكثر تكراراً اللام والنون والميم والباء والياء وهي أصوات مجهورة لها الأثر الواضح في إظهار حالة الشاعر النفسية، وأيضاً استعمالها لخفتها ثم يلي تلك الأصوات صوت الهمزة والراء والواو.

وكما استعمل الأصوات المجهورة استعمل المهموسة أيضاً كما بين ذلك الجدول

التالي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الناء	134	84	11	12	16	11	/
القاف	40	19	05	06	10	/	/
الكاف	42	27	03	06	05	01	/
الحاء	63	26	09	12	15	01	/
الهاء	47	21	10	08	08	/	/
الشين	20	07	05	06	01	/	01
السين	38	17	05	02	11	01	02
الطاء	17	12	/	02	03	/	/
الصاد	28	12	03	06	06	01	/
الخاء	12	05	02	01	04	/	/
المجموع	433	230	53	61	79	15	03

نلاحظ من خلال إحصائيات الجدولين أن الأصوات المجهورة قد طغت على الأصوات المهموسة حيث تواترت المجهورة 986 مرة مقابل المهموسة التي تواترت 433 مرة، وهذا التباين إن دلّ على شيء إنما يدلّ على حالة الشاعر النفسية ومضمون القصيدة الذي يعبر عن صراع درامي طرفاه الشعر والشاعر من جهة والمخاطب من جهة ثانية، إذ وضحت الأصوات عمق الحالة الشعورية، وصخبها النفسي الشعوري في تبيان حجم القلق والألم وتجدت كل هذه الأصوات لتبثّ الحالة الانفعالية المأزومة التي يعانها الشاعر.

فالملاحظ في قصائد عبد الله البردوني أنه عمد إلى الإكثار من الحروف المهموسة والمجهورة بنسب متفاوتة، إذ نقلت الأصوات المهموسة الوجد والأنين، والأصوات المجهورة أظهرت ما في نفس الشاعر من توتر وصراع نفسي، وبعد دراستنا لظاهرة التكرار الصوتي تنتقل إلى تكرار الكلمة المفردة والجملة والعبارة.

ثانياً: التكرار.

اعتبر التكرار ظاهرة أسلوبية بارزة في اللغة كونه مرتبط بالأسلوب ، إذ نجد السيوطي يربطه بمحاسن الفصاحة بقوله «هو أبلغ من التأكيد وهو من محاسن الفصاحة خلافاً لبعض من غلط وله فوائد منها التقرير، التأكيد، وزيادة التنبيه على ما ينفي التهمة»¹، بمعنى أن للتكرار أثراً كبيراً و فوائد خاصة وغايات يسمو إليها، لذلك من هذا المنطلق حدد مفهومه العلماء على أبسط مستوى هو «أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده، سواء كان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنى ثم يعيده وهذا من شرطه اتفاق المعنى الأول والثاني فإن كان متحد الألفاظ والمعاني، فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس، وكذلك إذا كان المعنى متحداً وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفاً فالفائدة في الإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين»²، فتكرار الكلمة بذاتها أو بمعناها للدلالة على أمر ما وتأكيد.

شاعت ظاهرة التكرار بشكل بارز في الشعر الحديث نظراً لدورها الفعال في بناء النص وإحكامه يرى علي البطل «أن التكرار في حد ذاته وسيلة من وسائل السحرية على تأثير الكلمة المتكررة في إحداث نتيجة معينة، وإذا كنا نقبل بلفظ التكرار في هذا الموقف الخاص بالأدعية، فإننا لا نقبل به في الصنع الشعري، ذلك أن التكرار يحمل في

¹ - جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج3، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، المملكة العربية السعودية، ص 199.

² - أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1989، ص 370.

موروثه الأسلوبي نقيضه العي التي تجبر المتحدث والكاتب أن يكرر ألفاظا بعينها»¹
فتكرار الكلمة ليس مجرد إكثار للكلمات وإنما لتأدية وظيفة فنية في بناء النص الأدبي.

ارتبط التكرار ارتباطا وثيقا بالشعر ذلك أن «التكرار يظل دائراً في فك النبض النفسي للشاعر، وما يجلبه من ألفاظ يكون الإلحاح عليها، أو على جملة مهمة من العبارة لاتصال دلالاتها الشعورية والنفسية بالحالة التي تسكن الشاعر»²، يضطر الشاعر لتكرار الكلمة سواء ارتبطت بفرح أو ألم للتعبير عن مكنونات نفسه، لذا وجدنا شعراء تناولوه في أعمالهم ولعل أبرزهم نازك الملائكة التي اعتبرته قضية في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" حيث أكدت بأن «التكرار يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها»³، عن طريق التكرار ندخل إلى أعماق الشاعر ونتعرف على دوافعه المختلفة، فالتكرار ملمح أسلوبي لأن «التكرار الفني في الكتابة الأدبية لا يأتي لمجرد توكيد الشيء وتقريره، ولكن لغاية، بل ربما لغايات فنية يراد من وراءها من جملة ما يراد إلى إشاعة الجمال الفني لدى المستقبل متلقياً وقارئاً معاً»⁴ فتكرار الكلمات ليس بهدف التأكيد والتقرير فقط إنما من أجل تقريب الصورة لذهن المتلقي أيضا .

¹ - حبيب موني، توترات الإبداع الشعري نحو رؤية داخلية للدق الشعري وتضاريس القصيدة "دراسة"، دار الغرب، ط1، 2001، ص 17.

² - بكاري أهداري، تحليل الخطاب الشعري "قراءة أسلوبية في قصيدة قذى عينيك للخنساء"، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007، ص 60.

³ - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط.1، 1962، ص ص 242 - 243.

⁴ - عبد الملك مرتاض، بنية اللغة الشعرية عند سعد الحميد، مجلة علامات، مج 59، عدد15، مارس 2006، ص129.

إذاً التكرار لا يعني التوكيد فقط، بل الغوص في داخل النص للبحث عن أسباب تكرار الشاعر للفظ أو المعنى، ولو تحولنا في رحاب ساحة البردوني الأسلوبية لوجدناه يعتمد على التكرار كأسلوب خاض به غمار تجربته الشعرية يقول في قصيدة "عائد":

من أنت، واستبقت جوابي لهب، يحن إلى التهاب
من أنت، عراف الأسي والنار قيتار العذاب
من أنت، أشواق الضحى قبل الأصيل، على الهضاب¹

نجده بدأ هذه الأبيات بتساؤلات متكررة و كأنه يبحث عن شيء مدفون داخل النص إذ نلاحظ تكراراً للضمير المنفصل (أنت) مع حرف الجر (من) وكأنه بلفظة (من أنت) قد دق جرس إنذار يوقظ به القلوب ويحيي به أموات أمته، ولم يكتف في إثارة القارئ لما يقرأ، وإنما ذهب ليبين تلك المأساة كما يعيشها من خلال التكرار.

كما نجده يقول في قصيدة "أبو تمام وعروبة اليوم":

ماذا جرى... يا أبا تمام تسألني؟ عفواً سأروي... ولا تسأل... وما السبب
ماذا فعلنا؟ غضبنا كالرجال ولم نصدق... وقد صدق التنجيم والكتب
ماذا ترى يا أبا تمام هل كذبت أحسابنا؟ أو تناسى عرقه الذهب؟
ماذا أحدث عن صنعاء يا أبتني؟ مليحة عاشقها السل والجرب

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص ص 12 - 13.

ماذا أتَعَجَّبُ من شَيْبِي على صِغْرِي إني وُلِدْتُ عَجُوزاً... كيف تعجب؟¹

نلاحظ من خلال هذه الأبيات تكرار لفظة (ماذا) التي جاءت عبارة عن تساؤلات موجهة إلى أبي تمام نتيجة المأساة التي يعيشها الشاعر، إذ يسأله وفي نفس الوقت يجيب عن أسئلته التي أصبحت بمثابة هاجس ينتابه إذ يقول عادت علوج الروم واغتصبت الأرض العربية وسلبت للإنسان كرامته بل وحتى شوّهت ثقافته، كما لاحظنا تساؤلاته المتكررة عن أنساب العرب هل هي كاذبة؟ أم أن العرب نسوا عرقهم الأصيل، فعروبة البردوني مختلفة كل الاختلاف عن عروبة زمن أبي تمام فهي اليوم بلا اسم ولا لون ولا لقب، فكل هذه التساؤلات تجسد لنا زمن البردوني القبيح، وتكرار السؤال بلفظة (ماذا) صرخة داوية في ذات الشاعر تبحث عن إجابة نتيجة الواقع المعاش.

إن تكرار الكلمة سواء (الفعل أو الاسم) لها دورها في بناء اللغة الشعرية، و تعمل على ربط أفكار النص حيث «استثمارها الفني لا يقتصر على ضرورة خلق إيقاع موسيقي معين فحسب، وإنما تجاوز ذلك إلى مكمن ومحتمل هوية المعنى الشعري الذي تتميز به المخيلة الشعرية»². فلكل كلمة وظيفتها وميزتها داخل أي نص لأنها وسيلة من وسائل التأثير، فلنقف على هذا النوع من التكرار في قوله في قصيدة "مدينة بلا وجه":

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص ص 250 - 251 - 253 - 254.

² - عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي، منشورات تالة، الأبيار، الجزائر، 2009، ص 75.

أُتدْرِينِ يَا صِنْعَاءُ مَاذَا الَّذِي يَجْرِي تَمُوتِينَ فِي شَعْبٍ يَمُوتُ وَلَا يَدْرِي
تَمُوتِينَ... وَلَكِنْ كُلَّ يَوْمٍ وَبَعْدَمَا تَمُوتِينَ تَسْتَحِينِ مِنْ مَوْتِكَ الْمُزْرِي
وَيَمْتَصِّكَ الطَّاعُونَ لَا تَسْأَلِينَهُ إِلَى كَمْ؟ فَيَسْتَحِلِي الْمَقَامَ وَيَسْتَشْرِي
تَمُوتِينَ... لَكِنْ فِي تَرْقُبِ مَوْلِدِ فَتَنْسِينَ أَوْ يَنْسَاكِ مِيعَادُهُ الْمَغْرِي.¹

نجد في هذه الأبيات تكراراً لكلمة (تموتين) فالبردوني يحدث بلاده صنعاء وكأنها إنسان يتلقى كلامه علّه بنقض أمته من جبروت العدو الغاصب، كما نلاحظ نبرة سخرية من شعب اليمن الراضخ للهوان المنشغل بالأمور التافهة ولا يدري قدوم موته على يد العدو.

إضافة لذلك وجدنا الشاعر يستخدم روابط منطقية من أجل تحقيق انسجام النص وفق ما تقتضيه الحالة الشعرية للشاعر، ومن ضمن تلك الروابط نجد حروف الجر التي كان لها الحضور بشكل نسبي في القصائد مثال ذلك قصيدة "الغزو من الداخل":

غُرَاةٌ لَا أَشَاهِدَهُمْ وَسَيْفُ الْغَزْوِ فِي صَدْرِي
فَقَدْ يَأْتُونَ تَبْغَاً فِي سَجَائِرَ لَوْنَهَا يُغْرِي
وَفِي صَدَقَاتٍ وَخَشِي يُونَسْنَ وَجْهَهُ الصَّخْرِي

¹ - البردوني، الديوان، ص 212.

وفي أهدابٍ أنثى في مناديلِ الهوى القهري
وفي سـرّوالِ أستاذٍ وتحت عمامة المَقري
وفي أقراصٍ مَنعِ الحملِ في أنبوبةِ الحَبرِ
وفي حُرْبَةِ العَثِيانِ في عبثِةِ العُمَرِ
وفي عودِ احتلالِ الأَمسِ في تشكيلهِ العَصري.¹

نلاحظ من خلال هذه الأبيات تكرار حرف الجر (في) للدلالة على اختفاء العدو وعدم ظهورهم للعيان فتكراره للحرف يؤكد على حرصه الشديد على كشفهم، إذ كانت لهم مهارة الاختفاء والتفنن فيه وذلك ما جعله يبحث عنهم في أهداب الأنثى وسروال الأستاذ وحتى تحت عمامة المقري، فمن خلال العبارات الموظفة نلاحظ أن البردوني كان يسخر كذلك من العدو.

وبما أن التكرار خاصة أسلوبية وجدنا البردوني ينطلق من تكرار الكلمة إلى جملة لما تحمله من إيجاءات ودلالات قال في قصيدته "صنعاء الموت والميلاد":

تندى وتجف لكي تندى وترفُ ترفُ لكي تصفرُ
وتظَلُ تموتُ لكي تحيا وتموتُ لكي تحيا أكثر.²

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص 356.

² - المصدر نفسه، ص ص 175 - 176.

فالببت الأول كله تكرارات موسيقية متنوعة تجانس النعمة والمعنى بين (تندى،
تندى) و(ترف، ترفُّ) و(لكي، لكي) كما نجد تجانس النعمة من دون المعنى وهو نوع
من التطابق بين (تجفّ وترفّ) فكل هذه الكلمات المتجانسة توحى بذلك الأسى
الدفين في ذات الشاعر، أما الببت الثاني تكرار الجملة من خلال تغيير صياغتها فقط إلا
أن ذلك التغيير لم يغير من المعنى المقصود والحزن العميق البارز في نفسية الشاعر المتألمة
المتأسفة على حال بلادها.

ثالثاً: الإيقاع .

يختلف الشعر عن النثر في أمور كثيرة من بينها الإيقاع الذي يعطيه نبرة ونغمة تميزه عن غيره باعتبار الشعر «كلام موزون مقفى ويدل على معنى»¹، هذا يعني أن الشعر له وزن وقافية يجعلانه مُميّزا عن الخطابات الأخرى، لذلك لا يمكن تصوّر شعر دون وجود موسيقى باعتبارها عنصر موضوعي في بناء الشعر، إذ اهتم بها الشعراء في أشعارهم ذلك أن «الموسيقى عامل هام في الشعور وفي تنسيق البناء العام للقصيدة، لأن الإيقاع الموسيقي ينطوي على بعد إبلاغي أصيل، فهو في الوقت نفسه يشحن معه الأحاسيس والانفعالات التي ترتطم في الداخل من الكائن الفرد، فيسبغ على الشعر روحا حية و«متقدّة»²، أي تمكنه من التأثير على نفس المتلقي لما تحتويه من صور مؤثرة موافقة لمشاعر الشاعر.

فالموسيقى تؤثر في المتلقي لذلك قيل «وإذا كان في الشعر عنصر قار لا بد من الانطلاق منه والرجوع إليه إنما هو عنصر الموسيقى»³، فللموسيقى أهمية بالغة في بناء الشعر، كما أن لذات الشاعر دور في تحديد الإيقاع و إدراكه، والذات الناشطة بالحياة هي التي تمنح الإيقاع الحركة، لذا فالإيقاع «هو الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي

¹ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينة، ط.1، 1302، ص34.

² - أحمد حاجي، اللغة الشعرية أبي حمو موسى الزباني، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي القديم، جامعة

أبي بكر بلقايد، تلمسان، كلية الأدب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، 2008-2009، ص 187 .

³ - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981، ص. 19.

الحساسية المرهفة، الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية»¹، أي أحاسيس الشاعر وانفعالاته تساهم في بناء حركة الإيقاع .

يبقى الإيقاع الموسيقي في الشعر «له مرمى يستكمل الشاعر غايته بالوصول إليه، ذلك أنه يحرك في النفس ما لا تستطيع اللغة بكلماتها ودلالاتها بلوغه من انفعالات خفية واهتزاز يشركها في التجربة وأغوارها»²، باعتباره أهم خاصية شعرية تحدث استجابة لنفسية الشاعر، فالإيقاع عنصر عضوي في الصورة الشعرية لما له من قدرة على تصوير ما عجزت عنه الألفاظ إذ «إنه ليس مجرد وزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الألوان، بل إيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب»³، فالإيقاع ليس مجرد وزن بل أصبح بشكله المنظم لغة يتميز بها النص الشعري.

والإيقاع كمفهوم حديث «مشتق من الكلمة اليونانية Rhuthmos التي تعني الجريان والتدفق، وتطور فيما بعد ليصبح مرادفاً للفظة الفرنسية Measure المعبرة عن المسافة الموسيقية»⁴، فالإيقاع انتظام في المسافة إذ يعتبر من الخصائص الجوهرية التي يقوم عليها العمل الشعري، فهو هدف الشعر «إذ تبنيه اللغة بصيغها وتراكيبها وأصواتها،

¹ - كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي "نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن"، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974، ص230.

² - ناصر معماش، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر "دراسة في بنية الخطاب"، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007، ص 124.

³ - خليدة سعيد، حركية الإبداع "دراسات في الأدب العربي الحديث"، دار الفكر، بيروت، ط3، 1986، ص. 107.

⁴ - Paul Robert, Dictionnaire de langue de Française (7tomes) société de nouveau lettre, paris 1975, p213.

وتبنيه الأوزان والقوافي بتناسبها وتعاقبها وبينه التكرار بأساليبه المتعددة وبينه النبر، والتنغيم والجرس، والمستمع الذي ألف إحكام الأصوات وتنظيمها يمكنه أن يرجئ فهم بيت ليستسلم بلهفة إلى موسيقاه»¹، فكل جزء من هذه الأجزاء هو مادة للإيقاع .

إن من الأمور التي تحقق للشعر موسيقاه الوزن والقافية والروي وغيرها من الأمور المتداولة في علم العروض، فللشعر نواح عدة للجمال لكن أسرعها إلى النفس ما فيه من جرس الألفاظ والانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها فكل هذا يسمى بموسيقى الشعر²، حيث قسمه الدارسون إلى قسمين موسيقى خارجية ووسيلتها الأوزان والبحور وموسيقى داخلية ووسيلتها الإيقاع، تتمثل الموسيقى الخارجية في «الاتفاق الصوتي في القصيدة العربية الناتج عن وزنها الذي انتظمت في قلبه المتزن وهو أعاريض الخليل التي استنبطها من الشعر العربي القديم، ثم خضع لها المحدثون ونظموا جلّ أشعارهم في إطارها»³ يقصد به موسيقى الشعر التقليدية وحتى الحديثة المتمثلة في التفعيلة التي كانت تعتمد على الجرس الموسيقي الخارجي، أما الموسيقى الداخلية هي كل ما يحدث جرسا قويا، خاصة «أن العرب القدماء تفننوا في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون

¹ - جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية مقالة حول خطاب نقدي، ترجمة: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، المغرب، ط. 1، 1966، ص. 228.

² - ينظر، عبد العالي بشير، تحليل الخطاب السردى والشعري، منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، دار الغرب، الجزائر، 2003، ص. 121.

³ - بوخاتم مولاي علي، منهجيات محمد مفتاح السيميوطيقية وصبورتها في مشروع النقد السلافي، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، الجزائر، ع4، 2005، ص. 97.

لها نغم وموسيقى مما يدل على مهارتهم في نسج الكلمات وترتيبها وتنسيقها»¹،
فالقدماء لهم دور في ترديد الأصوات إذ تفننوا في انسجامها .

1- الإيقاع الخارجي:

لا يمكن تصور موسيقى شعرية دون وجود الأدوات المشكلة لها ذلك « أن الوزن والقافية يمثلان عنصرا مهما من عناصر الفن الشعري ومقوما أصيلا من مقوماته الفنية التي تميزه عمّا عداه من فنون القول الأخرى وبخاصة فن النثر»²، فالوزن والقافية عنصران مهمان للموسيقى الخارجية للقصيدة إذ يوضحان جانب الانفعال لدى الشاعر:

أ- الوزن:

يعد الوزن من أبرز الخصائص الصوتية في القصيدة العربية لأنه «أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة»³، أي الشكل المميز للشعر يملك خصوصية موسيقية جعلته يمثل الحجر الأساس الذي يُرتكز عليه في بناء الخطاب الشعري» فالوزن قياسا إلى الإيقاع ليس أكثر من وعاء مشكل بأبعاد منتظمة يستوعب التجارب الشعرية، والتجربة هي التي تختار وزنها بما لا يتلائم مع طبيعتها وخواصها، وهذا يعني أن لكل وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طياته قدرة

¹ - بكاري أحداري، تحليل الخطاب الشعري "قراءة أسلوبية في قصيدة قذي عينيك للنساء"، ص.52.

² - عثمان موافي، في نظرية الأدب "من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث"، ج 2، دار المعرفة الجامعية، 2000، ص ص.44-45.

³ - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجليل، ط.5، 1981، ص.78.

خاصة على استيعاب نمط معين من التجارب، وهذا ما يفسر تعدد البحور، وتنوعها إذ لو كان بحرا واحدا قابلا لاستيعاب كل التجارب لاكتفت به القصيدة العربية إلا أن الوزن هو مادة موسيقى الشعر... وروح الوزن هو الإيقاع»¹، فلا يمكن التخلي عن الوزن باعتباره همزة وصل في التجربة الشعرية للشاعر .

فالوزن هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، لأن البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية « فصورة البيت الشعري التقليدي تتكون من وحدتين موسيقيتين أحدهما تكرر للأخرى، أي أنها تساويها زمنيا في حركاتها وسكناتها»² قد تتكرر التفعيلة الواحدة في البيت الشعري بنفس الحركة والنغمة، بناء على ذلك اعتبر الوزن بمثابة نظام يحقق للشعر أنغاما متنوعة إذ «تتكون الأوزان الستة عشر من تكرار منتظم لتفعيلة أو أكثر من التفعيلات، طبقا لاحتمالات التكرار والاجتماع المختلفة للتفعيلات»³ أي تتوالى حركات مختلفة متحركة أو ساكنة لتشكيل تفعيلة معينة .

وفيما يلي سنحاول استنطاق بعض النماذج الشعرية لقصائد عبد الله البردوني لكشف الحجب عن طبيعة تعامل الشاعر المعاصر مع الوزن بوصفه رافدا أساسيا في البنية الإيقاعية للنص الشعري :

¹ - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص19.

² - عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط. 4، ص ص.69-70.

³ - سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية "دراسات أدبية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص.35.

البحور	مدينة الغد	وجوه دخانية في مرايا الليل	السفر إلى الأيام الخضر	لعيني أم بلقيس
الطويل	01	02	01	01
البسيط	03	01	02	01
الكامل	08	02	01	04
الخفيف	09	03	06	04
المتقارب	08	03	02	00
الرمل	04	08	04	02
السريع	04	03	03	03
الرجز	03	02	02	02
المتدارك	02	01	01	04
المجتث	00	00	01	01
الهجج	00	01	01	01

نلاحظ من خلال الجدول تنوع في استخدام البحور الشعرية التي جاءت متفاوتة الاستعمال إلا أنه لم يعتمد على جميع البحور كالمديد والمقتضب والمنسرج ، وبإلقاء نظرة إحصائية على بحور الشعر المعتمدة محل الدراسة يتضح أن إيقاع بحر الخفيف جاء في مقدمة البحور التي استخدمها الشعراء اليمانيون، فكانت له الغلبة إذ بلغت نسبة استعماله 22,70 % ليأتي بحر الكامل في المرتبة الثانية مثله في ذلك مثل بحر الرمل الذي بلغت نسبة ورودها 17,29 % وجاء بحر المتقارب في المرتبة الموالية بنسبة 9,72 %، مع العلم أن هذه البحور الشعرية هي بحور صافية تشكلها تفعيلة واحدة متكررة، لنسجل في المقابل تراجعاً في نسب استعمال البحور المركبة التي تشكلها تردد

تفعيلتين كالبيسط بنسبة 7,02 % والطويل بنسبة 5,94 % الرجز بنسبة 4,86 % إضافة إلى بحر المتدارك الذي كانت نسبته 3,24 % وأخيرا بحر المجتث والهزج اللذان وردا بنسبة 1,62 %، ولعل الجدير بالذكر أن هذه البحور المركبة قد ورد استعمالها بنسبة أعلى مقارنة ببقية الدواوين التي لم يكن لها حظ كبير فيها.

فر الشاعر اليمني البردوني بخياله الواسع إلى استحضار شخصية أبي تمام و بطولاته في فتح عمورية لاتخاذها منبعاً له لإخراج همومه و أحزانه مجسداً إياها في قصيدة أسماها " أبو تمام و عروبة اليوم " يقول:

حَبِيبٌ تَسْأَلُ عَنِ حَالِي وَكَيْفَ أَنَا شَبَابَةٌ فِي شَفَاهِ الرِّيحِ تَنْتَحِبُ

كَانَتْ بِلَادِكَ رَحَلًا، ظَهَرَ نَاجِيَةٌ أَمَا بِلَادِي فَلَا ظَهَرَ وَلَا غَبَبٌ¹

التقطيع العروضي :

حبيب تسأل عن حالي و كيف أنا				
0///	0//0/0/	0///	0//0//	الرموز
فَعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	فَعِلُنْ	مَتَفْعِلُنْ	التفعيلات

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص ص. 255-256.

شبابتن	فيشفا	هرريحتن	تجو	
0//0/0/	0//0/	0//0/0/	0///	الرموز
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعلن	التفعيلة

كانتبلا	دكرح	لنظهرنا	جيتن	
0//0/0/	0///	0//0/0/	0///	الرموز
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعلن	التفعيلة

أما بلا	دي فلا	ظهن و لا	غبيو	
0//0/0/	0//0/	0//0/0/	0///	الرموز
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعلن	التفعيلة

القصيدة من بحر البسيط وتفعيلاته هي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

التغيرات الطارئة عليه:

التغيرات الطارئة عليه	التفعيلة
متفعّلن	مستفعلن
فعلن	فاعلن

جاءت الصورة الموسيقية للقصيد على النحو الآتي:

مستفعلن تغيرت وتحولت إلى متفعّلن في حشو البيت الأول أما عروض البيتان فقد تحولت من فاعلن إلى فعلن ونفس الشيء بالنسبة لضرب البيتين، الملاحظ أن الشاعر أوجد لنفسه فرصة للتصرف في تفعيلاته فتغيرت تفعيلته من مستفعلن إلى متفعّلن، ومن فاعلن إلى فعلن، وهذا راجع للحالة النفسية التي تؤدي إلى اختلاف في الحشو والضرب والعروض، إذ أكسب إيقاع بحر البسيط نغما هادئاً أحياناً وثائراً أحياناً أخرى كما نجد عروضه مخبونة وضربها مخبون، فالبحر البسيط يشارك الطويل والمديد في دائرة المختلف سمّاه الخليل بالبسيط¹ لأنه انبسط عند مدى الطويل وجاء وسطه فعلن وآخره فعلن¹ وهذا نتيجة الخبن الذي يطرأ على التفعيلة، والخبن هو حذف الثاني الساكن فتصبح فاعلن — فعلن.

¹ - ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص.136.

نجد الشاعر قد استعمل زحاف الخبن (فاعلن — فعلن) ساعيا من وراء ذلك إلى خلخلة الرتابة في الأبيات، وتكرار تفعيلتي (مستفعلن، فعلن) يمنح الأبيات سهولة السرد والبسط في الأضرب فأوجد الشاعر غايته من خلاله.

قال في قصيدة "من أين":

فتستعيد الأهوياً	من أين تهمسين لي
أيدي الظنون ألهية	من أين إنني علي
تدريين أي أحجيه ¹	من حيث لا أعني ولا

التقطيع العروضي:

دلاًهويه	فتستعي	مسين لي	من أينته	
0//0/0/	0//0//	0//0//	0//0/0/	الرموز
مستفعلن	متفعلن	متفعلن	مستفعلن	التفعيلة

أيد ظظنو	ن ألهيه	من أين إن	ننيعلني	
0//0//	0//0/0/	0//0//	0//0/0/	الرموز
متفعلن	مستفعلن	متفعلن	مستفعلن	التفعيلة

¹ - البردوني، الديوان، ص 55.

من حيث لا	أعي ولا	تدرين أي	يأحجيه
0//0/0/	0//0//	0//0/0/	0//0//
مستفعلن	متفعلن	مستفعلن	متفعلن

نستخلص من خلال الكتابة العروضية أن الشاعر اتخذ من بحر رجز وزنا لقصيدته وتفعيلاته هي: مستفعلن مستفعلن مستفعلن.

التغيرات الطارئة عليه:

التفعيلة	الزحاف والعة
مستفعلن	متفعلن

نجد أن القصيدة قد أصابها زحاف الخبن وهذا من خلال حذف الحرف الثاني الساكن.

أما في قصيدة " من منفي إلى منفي " يقول:

بِلَادِي مِنْ يَدِي طَاغٍ	إِلَى أَطْعَى إِلَى أَجْفَى
وَمِنْ سِجْنٍ إِلَى سِجْنٍ	وَمِنْ مَنَفَى إِلَى مَنَفَى
وَمِنْ مُسْتَعْمَرٍ بَادٍ	إِلَى مُسْتَعْمَرٍ أَخْفَى ¹

¹ - البردوني، الديوان، ص. 177.

الكتابة العروضية :

بلادين	يدي طاغن	إلى أطفى	إلى أجفى	
0/0/0//	0/0/0//	0/0/0//	0/0/0//	الرموز
مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	التفعيلة

ومن سجنن إلى سجنن	ومن منفى إلى منفى			
0/0/0//	0/0/0//	0/0/0//	0/0/0//	الرموز
مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	التفعيلة

ومن مستع مرن بادن	إلى مستع مرن أخفى			
0/0/0//	0/0/0//	0/0/0//	0/0/0//	الرموز
مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	التفعيلة

اعتمد الشاعر في قصيدته "من منفى إلى منفى" على بحر الهزج الذي تفعيلاته:

مفاعيلن مفاعيلن.

نجد أن هذه التفعيلة تؤسس جملة من الإيقاعات توحى بحالة نفسية غارقة في الحزن حالة التمزق والضياع والإحساس بعبثية الحياة، فبحر الهزج يوحى بالمعاناة وكشف جانب المرارة .

ب- القافية:

تعد القافية ركنًا أساسيًا من أركان الموسيقى الخارجية للشعر العربي إذ يرى ابن رشيق «القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا سمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية»¹ فالقافية عنصر مهم في تشكيل الإيقاع الموسيقي للبيت الشعري، وباعتبار الشعر كلام موزون مقفى عُدت القافية حد من حدود تعريف الشعر، وذلك ما جعل إبراهيم أنيس يعتبر القافية كأنها أصوات تتكرر في أواخر الأَشطر، أو أبيات القصيدة²، بمعنى جملة من الأصوات تتكرر في آخر كل بيت من القصيدة، فالقافية أحد الأركان المهمة التي شيد عليها الشاعر المعاصر حسه الموسيقي باعتبارها «علم بأصول يُعرفُ به أحوال أواخر الأبيات الشعرية من حركة وسكون ولزوم وجواز وفصيح وقبيح ونحوها وهي مع هذا اسم لعدد من الحروف ينتهي بها كل بيت، وتعد هذه الحروف من أول متحرك قبل ساكنين من آخر البيت»³ أي القافية تكون في آخر البيت الشعري والتي تبدأ من الساكن الأخير إلى الساكن الذي قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن.

¹ - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، ص. 151.

² - ينظر، إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط. 2، 1952، ص. 244.

³ - عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، بيروت، ط. 1، 1987، ص ص. 147 - 148.

للقافية حروفا وحركات تلتزمها وهذه الحروف ستة وهي الروي، الوصل، الخروج، الردف، التأسيس والدخيل وأعظم هذه الحروف وأشهرها هو حرف الروي « وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال قصيدة بائية، أو رائية، أو دالية»¹، بذلك يصبح حرف الروي من الحروف الأساسية وذلك للصوت الذي يحدثه فيجعل السامع يترقبه و يتشوق إليه لأنه بمثابة النبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت.

استخدم البردوني ستة وعشرين (26) صوتا رويًا بنسب متفاوتة وأكثر الأصوات التي استخدمها رويًا لقصائده هي (الدال، النون، اللام، الراء، الميم) سنقف عند بعض النماذج لنرى كيف كان استغلال القوافي في الشعر اليمني المعاصر، يقول في قصيدة "من منفى إلى منفى":

بِلَادِي مِنْ يَدِي طَاغِ	إِلَى أَطْعَى إِلَى أَجْفَى
وَمِنْ سِجْنٍ إِلَى سِجْنٍ	وَمِنْ مَنْفَى إِلَى مَنْفَى
وَمِنْ مُسْتَعْمِرٍ بَادٍ	إِلَى مُسْتَعْمِرٍ أَخْفَى ²

هذه الأبيات من الشعر العمودي، فقد لازمت القافية كل بيت في نهايته حيث جاءت على النحو الآتي:

¹ - محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط.1، 1991، ص.136.

² - عبد الله البردوني، الديوان، ص. 177.

أَخْفَى، مَنْفَى، أَخْفَى

0/0/ 0/0/ 0/0/

نوع القافية: مطلقة

حروفها: الروي: الفاء / الوصل : الألف

هذه القافية تسمى بالمتواترة وهي « كل قافية فيها حرف متحرك بين ساكنين وسمي متواترا، لأن المتحرك يليه ساكن وليس هناك تتابع الحركات»¹ فالشاعر لم يتخل عن نظام التقفية شأنه في ذلك شأن شعراء القصيدة العمودية، فاختار القافية المطلقة «وهي التي يكون فيها الروي متحركا»² أي ما كان رويها حرفا صامتا فيه وصل بإشباع، ولأنها تلاءم الدفقات العميقة، يلحظ أن الشاعر قد استعان بالقافية المطلقة في كامل القصيدة التي تحافظ على حرف الروي "الفاء" كمظهر صوتي لأنه الأنسب للتعبير عن شدة همومه المخترنة وللتأكيد على بشاعة الأحداث في موطنه .

فأعظم حروف القافية وأشهرها هو حرف الروي الذي يلزم في آخر كل بيت وإليه تنسب القصيدة، وتصلح مع حروف العربية لتكون رويا إلا الهاء وحروف العلة، فإنه يشترط فيها جملة من الشروط أن لا تكون للتثنية ولا للجمع، والهاء أن لا تكون للوقف ولا للتأنيث، فالقصيدة تضمنت حرف الروي المتمثل في الفاء والوصل الألف «سُمي الوصلُ وصلا لأنه وَصِلُ حركة حرف الروي، وهذه الحركات استطالت نشأت

¹ - هشام صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1994، ص.275.

² - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص.249.

عنها حروف اللين «¹ لأن الوصل هو حرف لين ناشئ عن إشباع حركة الروي فيكون إما ألفا أو واوا أو هاء تليه .

وقوله في قصيدة " أبو تمام وعروبة اليوم " :

ما أَصْدَقَ السَّيْفُ إِن لَّمْ يَنْضُهُ الْكَذِبُ وَأَكْذَبَ السَّيْفُ إِن لَّمْ يَصْدُقْ الْغَضَبُ
بِيضُ الصَّفَائِحِ أَهْدَى حِينَ تَحْمِلُهَا أَيَدٌ إِذَا غَلِبَتْ يَعْزَلُو بِهَا الْغَلْبُ
وَأَقْبَحَ النَّصْرُ نَصْرَ الْأَقْوِيَاءِ بِلَا فَهَمَّ سِوَى فَهَمِّ كَمِّ بَاعُوا وَكَمْ كَسَبُوا²

القافية : دُقْعَضُبُو / هَلْعَلْبُو / كَمَكَسَبُو

0///0/ 0///0/ 0///0/

نوعها : مطلقة حروفها: الروي: الباء الوصل : الواو

فهذه الأبيات من الشعر العمودي وقد خضعت لنظام القافية حيث لازمت القافية كل بيت، وطرز الشاعر قصيدته على نظام القافية المطلقة المنتهية بحرف "الباء" والمعروف عنه أنه صوت مهجور شديد، فمن خلال هذا التوظيف يمكن القول أن القافية قد حققت للشاعر إيقاعا موسيقيا مؤثرا، فخدمت الحالة الشعورية للشاعر الذي اعتمد على القافية المطلقة للتعبير عن مدى ألمه وحزنه .

¹ - الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط.3، 1994، ص.152.

² - عبد الله البردوني، الديوان، ص. 249.

ثم يقول في قصيدة " تقرير إلى عام 81 حيث كنا " :

حَيْثُ كُنَّا كَمَا أَرَادَ الْإِمَامُ كُلُّ دَعْوَى مِنَّا عَلَيْنَا أَتْهَامُ

إِنَّمَا سَوْفَ نَدَّعِي وَلْتَصُدَّقْ يَا وَصَابَانَ وَلْتَثِقْ يَا رِجَامُ

غَيْرَ أَنَا وَبَعْدَ تِسْعِ طَوَالٍ حَيْثُ كُنَّا كَأَنَّمَا مَرَّ عَامٌ¹

ففي هذا المقطع من القصيدة العمودية يتمظهر احتفاء الشاعر بالقافية الموحدة

والتي جاءت على النحو الآتي : هامو جامو عامو

0/0/ 0/0/ 0/0/

منح الشاعر حرف الروي الميم قيمة موسيقية ضمن الموسيقى الإيقاعية لدلالة الانغلاق في الوحدات التعبيرية (اتهام، رجام، عام) فصوت الميم مجهور وطريقة التلفظ به تتراوح بين انضمام الشفتين وانفراجها لذا يمنح ترديد حرف الميم في نهاية العمل الشعري قوة للإيقاع وخلق شعورا ذا وقع في أذن السامع.

لم يعتمد الشاعر على القافية المطلقة فقط بل كان للقافية المقيدة حضوراً نسبياً في قصائده، وهي ما كان رويها حرفاً صامتاً ساكناً إلا أن استعمالها محدود في القصيدة العمودية المعاصرة، سميت بذلك لتقييد الروي و«هذا النوع من القافية قليل الشيوع في الشعر العربي، لا يكاد يجاوز 10%»² فالذي يميز القافية المقيدة هو أن عناصرها هو

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص.236.

² - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص.258.

الروي لا شيء بعده، ومن النماذج الشعرية التي نظمت قصائدها في هذا المظمار البردوني في قصيدة "موطن بلا وطن" إذ يقول:

مُؤَاطِنٌ بِلَا وَطَنِ لِأَنَّهُ مِنَ الْيَمَنِ
تُبَاعُ أَرْضَ شَعْبِهِ وَتَشْتَرَى بِلَا ثَمَنِ
يَبْكِي إِذَا سَأَلْتُهُ مَنْ أَيْنَ أَنْتَ؟ أَنْتَ مَنْ؟¹

فحرف الروي هو "النون" حركته كانت السكون لأن حركة القافية المقيدة هي السكون، وحرف النون له قيمة صوتية موسيقية لأنه صوت معروف بأنه أسناني لثوي أنفي مجهور «والنون بهذا الوصف وحدة صوتية، لها وظيفة مستقلة في البناء الصوتي للكلمة ولكن هذه النون من أكثر الأصوات العربية الصامتة قابلية للتغيير في الأداء النطقي الفعلي»² وعليه يمكن تحديد القافية على الملمح الآتي:

نَلِيْمَنْ لَاثَمَنْ أَنْتَمَنْ
0//0/ 0//0/ 0//0/

فالقافية في هذه الأبيات مقيدة مجردة من التأسيس والردف .

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص ص. 240 - 241.

² - كمال بشر، علم الأصوات، ص. 349.

وقوله أيضا في قصيدة " فاتحة":

يا صَمْتُ ما أحنَاكَ لو تَسْتَطِيعُ تَلْفُنِي أو أَنِّي أَسْتَطِيعُ
لَكِنْ شَيْئًا دَاخِلِي يَلْتَظِي فيخْفُقُ الشَّلْجُ وَيَظْمَى الرِّيعُ
يَبْكِي يُغْنِي يَجْتَدِي سَامِعًا وهو المَغْنَى والصدَى والسَمِيعُ¹

فحرف الروي " العين " ورد ساكنا والقافية جاءت مقيدة مردوفة ياليا :

أَسْتَطِيعُ مَرْرِيْعُ وَسَمِيعُ
00//0/ 00//0/ 00//0/

إن العلاقة بين المشاعر التي تعكس النص الشعري وبين الموسيقى وطيدة تجعل من النص لوحة فنية، فالشاعر المبدع هو من يمكنه أن يستغل الموسيقى لترجمة ما يعبر عنه وما يصوره من مشاعر وهذا ما نجده في قصيدة "من أين":

مِنْ أَيْنَ تَهْمُسِينَ لِي ؟ فَتَسْتَعِيدُ الأَهْوِيَةَ
مِنْ أَيْنَ ؟ إِنَّي عَلَى أَيْدِي الطُّنُونِ أَلْهِيَةَ
مِنْ حَيْثُ لا أَعِي ولا تَدْرِينِ أَيُّ أَحْجِيَةٍ²

¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص. 07.

² - المصدر نفسه، ص. 55.

ففي هذا المقطع من القصيدة العمودية يتمظهر احتفاء الشاعر بالقافية المقيدة التي جاءت على النحو الآتي: أهويّة / أهية / أحجية

0//0/ 0//0/ 0//0/

وهذا النوع من القافية يسمى بالمتدارك « هو متحركان متواليان بين ساكني القافية»¹ فالمتحركان المتواليان هما: الواو والياء ← أهويه

الهاء والياء ← أهيه

الجيم والياء ← أحجيه

نستخلص من خلال هذا التحليل أن حالة الشاعر كانت تستدعي البث والشكوى، إذ يمكننا التماس الأسى من خلال القافية التي أدّت عملا فنيا حقق انسجاما بين الصورة والصوت (صورة الإحساس بالحزن)، فالقافية مقاطع صوتية تتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة الواحدة وعليه قسمها العروضيون إلى خمسة أنواع جمعها "صفي الدين الحلي" في بيت واحد وهو:

متكاوس، متراكب، متدارك متواتر من بعده المترادف²

فالشاعر عبد الله البردوني نوع في القافية بين المطلقة والمقيدة إلا أننا نجد المطلقة قد احتلت المرتبة الأولى، كما استغل إمكانية التنوع في القافية والروي في القصيدة

¹ - الأحمّد النويرات، المتوسط الكافي في العروض والقوافي، دار الحكمة، ط.4، 1994، ص.394.

² - الأحمّد النويرات، المتوسط الكافي في العروض والقوافي، ص.393.

الواحدة ومن أمثلة القوافي المتنوعة قول الشاعر في قصيدة "صنعاتي يبحث عن
صنعاء":

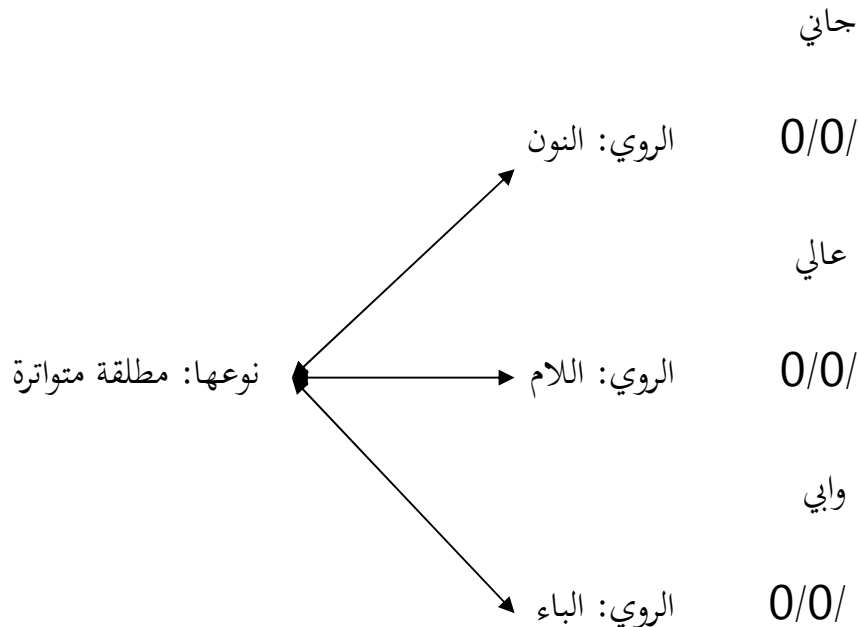
هَذِهِ الْعِمَارَاتُ الْعَوَالِي ضَيَعْنَ تَجْوَالِي مَجَانِي

حَوْلِي كَأَضْرِحَةٍ مُزَوَّرَةٍ بِالْوَانِ اللَّالِي

يَلْمَحْنِي بِنَوَاطِرِ الْإِسْمَنْتِ مِنْ خَلْفِ التَّعَالِي

هَذِي الْعِمَارَاتُ الْكِبَارُ الْخَرَسُ مَلَاي كَالخَوَابِي¹

فالشاعر نوع في حرف الروي لكن لم يستند إلى نظام معين فالحروف هي (النون، اللام، الباء) الملاحظ في هذه الأسطر أن الشاعر ترمد على القواعد التي تحكم القافية حيث تتوالى القوافي على النحو الآتي:



¹ - عبد الله البردوني، الديوان، ص. 226.

نخلص من هذا إلى أن البردوني قد استعمل جميع أنواع القوافي موزعة على أغراضه الشعرية من دون أن يقصد قافية بعينها على غرض شعري بذاته كما أنه لم يخرج عن النهج الذي اتبعه الشعراء المعاصرون له المحافظون على الشكل التقليدي إلا بمدى شاعريته وموهبته القادرة على الإبداع.

2- الإيقاع الداخلي:

تعد اللغة تركيبية صوتية تعكس دلالة معينة باعتبار أن الإيقاع الشعري «لا ينحصر في الوزن والقافية أو ما يسمى بموسيقى الإطار أو الموسيقى الخارجية، بل يتعداه إلى طبيعة التراكيب اللغوية للقصيدة أو ما يسمى بالموسيقى الداخلية»¹ معنى ذلك أن موسيقى الشعر تتحقق على مستويين مستوى الوزن والقافية ومستوى جرس الألفاظ أو ما يطلق عليها الموسيقى الداخلية، التي لم تكن ظاهرة جديدة في القصيدة العربية الحديثة بل كانت لها جذورًا قديمة لأن «العرب القدماء تفننوا في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون لها نغم وموسيقى، مما يدل على مهارتهم في نسج الكلمات وترتيبها وتنسيقها»² فالقدماء هم الذين تفننوا في ترديد الأصوات وانسجامها.

فالموسيقى عنصر مهم في الشعر تتأثر به النفس، لذا اعتبرت من العناصر الرئيسية التي يركز عليها البناء الفني للقصيدة العربية يقول إبراهيم أنيس «لا نزال نصرُّ على أن وزن الشعر العربي لا يعتمد على الكَمّ وحدة بل لا بد أن يشرك الكَمّ نوع من الإيقاع في أثناء الإنشاد يكون بمثابة عملية تعويض توفق بين أشطر تكثر فيها أحرف المد وأخرى

¹ - إبراهيم الرماني، الغموض في الشعر الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص.209.

² - بكاري أحداري، تحليل الخطاب الشعري "قراءة أسلوبية في قصيدة قذى عينيك للنساء"، ص.52.

تقل فيها هذه الأحرف أو تفقد»¹ ففي بناء القصيدة العربية نعتمد على الموسيقى الخارجية والداخلية.

بعد تعريفنا للإيقاع الداخلي نعرض على مظاهره الفنية المتمثلة في المحسنات البديعية وهي كالآتي :

أ- الطباق:

يعد الطباق من بين المحسنات البديعية المعنوية التي تزيد النص جمالا لأنه «أحد المكونات الأساسية لكل ظاهرة إنسانية، فقد يكون مختلفا لا يرى إلا من وراء حجاب، وقد يكون واضحا كل الوضوح حينما يكون هناك صراع وتوتر بين طرفين أو أطراف متعددة ولا يخلو منه أي وجود إنساني ونشاطه»² فهو يقوم على مبدأ التضاد إذ يكون على حقيقة أو مجاز، للطباق حظ وافر من الإيقاع الداخلي باعتباره وسيلة لتحريك الانفعالات إذ «يرتبط التقابل اللفظي بطبيعة لغة الشعر ارتباطا حميما من حيث تميزه بالتعبيرية، وقدرته على الإيحاء وإثارة الانفعال وتمثيل التباين السطحي والعميق في الصورة من خلال الجمع الفجائي المباشر بين وحدتين متقابلتين»³، فالطباق يرتبط بالمعنى لإحداث نغمة تصويرية موسيقية مفعمة بالانفعال.

لذلك يساهم الطباق في البناء الفني لموسيقى الشاعر لما تحمله من دلالات تعبيرية إيجابية، إذ يتضمن نوعان طباق الإيجاب وطباق السلب، فالإيجاب هو الذي لم يختلف

¹ - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص. 149.

² - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري "إستراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. 3، 1992، ص. 72.

³ - محمد العيد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي "مدخل لغوي أسلوبي"، دار المعارف، القاهرة، ط. 1، 1988، ص. 69.

فيه الضدان إيجابا أو سلبا، ويكون ذلك إما بلفظين من نوع واحد "اسمين، فعلين أو حرفين" أما طباق السلب هو الجمع بين فعلي مصدر واحد مثبت ومنفي، أو أمر ونهي¹ فطباق الإيجاب هو ما يصرح فيه الضدين، ومن أمثلة توظيف هذا اللون البديعي ما قاله في قصيدة "أغنية من خشب" إذ اتخذته وسيلة للتعبير عن الأحاسيس والأفكار بخلق علاقات بين الوحدات المتضادة داخل السياق:

لَمَآذَا الْعَدُوُّ الْقَصِيُّ اقْتَرَبَ لِأَنَّ الْقَرِيبَ الْحَبِيبَ اغْتَرَبَ

الآنَ الْفَرَاغُ اشْتَهَى الْامْتِلَاءَ بِشَيْءٍ فَجَاءَ سِوَى الْمُرتَقَبِ

فَلَا الصِّدْقُ يَبْدُو كَصِدْقٍ وَلَا أَجَادَ أَكَاذِبِيهِ مَنَ كَذَبٌ²

تضمن النص مجموعة من الثنائيات " اقترب ≠ اغترب، الفراغ ≠ الامتلاء، الصدق ≠ الكذب" فهذه الثنائيات التقابلية تكشف الواقع الأليم الذي يعيشه الوطن لكون الشاعر مُستَئِئاً لما حل بوطنه وما يحدث فيه من سفك الدماء .

ويقول أيضا في قصيدة " من منفي إلى منفي " :

وَمَنْ سَجَنٍ إِلَى سَجَنٍ وَمَنْ مَنَفَى إِلَى مَنَفَى

وَمَنْ مُسْتَعْمِرٍ بَادٍ إِلَى مُسْتَعْمِرٍ أَخْفَى

¹ - ينظر، الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، " المعاني، البيان، البديع"، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 2002، ص ص. 256- 257.

² - البردوني، الديوان، ص ص. 318-323.

بِلَادِي فِي كُهُوفِ الْمَوْتِ لَا تُفْنِي وَلَا تُشْفِي

عَنِ الْحِلْمِ الَّذِي يَأْتِي عَنِ الطَّيْفِ الَّذِي اسْتَحْفَى

وَحَتَّى فِي أَرْضِيهَا تُقَاسِي غُرْبَةَ الْمَنْفَى¹

وظف الشاعر في هذه الأسطر بنى تقابلية جمعت بين "بادٍ ≠ أخفى، يأتي ≠ استحفى، أرضيها ≠ المنفى" كل هذه الثنائيات توحى بطباق الإيجاب حاول الشاعر من خلالها إثراء المعنى الذي يبتغي تصويره في أجمل وصف مجسدا حالة من العذاب الدائم باستعادة صورة الغربة مؤكدا معنى التشاؤم والنحس.

ويقول أيضا في قصيدة " أبو تمام وعروبة اليوم ":

مَا أَصْدَقَ السَّيْفُ إِنْ لَمْ يَنْضَه الْكَذِبُ وَأَكْذَبَ السَّيْفُ إِنْ لَمْ يَصْدُقِ الْغَضَبُ

أَذْهَى مِنَ الْجَهْلِ عِلْمٌ يَطْمَئِنُّ إِلَى أَنْصَافِ نَاسٍ طَعُّوا بِالْعِلْمِ وَاعْتَصَبُوا

مَاذَا جَرَى يَا أَبَا تَمَامٍ تَسْأَلُنِي عَفُّوا سَأْرُوي وَلَا تَسْأَلُ وَمَا السَّبَبُ

حُكَّامُنَا إِنْ تَصَدُّوا لِلْحِمَى افْتَحَمُوا وَإِنْ تَصَدَّى لَهُ الْمُسْتَعْمَرُ انْسَحَبُوا

مَاتَتْ بِصُنْدُوقٍ وَضَاحٍ بِلا ثَمَنِ وَلَمْ يَمُتْ فِي حَشَاهَا الْعِشْقُ وَالطَّرْبُ

وَرُحَّتْ مِنْ سَفَرٍ مُضْنٍ إِلَى سَفَرٍ أَضْنَى لِأَنَّ طَرِيقَ الرَّاحَةِ التَّعَبُ

¹ - البردوني، الديوان، ص ص. 177-179.

شَرَفَتْ غَرَبَتْ مِنْ وَالٍ إِلَى مَلِكٍ يَحْتَكُ الْفَقْرُ أَوْ يَقْتَادُكَ الطَّلَبُ¹

يلاحظ من خلال هذه الأبيات أن الإيقاع الداخلي يتسارع من خلال الطباق الحاصل بين هذه الألفاظ إذ تراوح بين طباق الإيجاب وطباق السلب، فهذا ما زاد من وضوح الرؤية للمتلقي، الشاعر استعان بهذه الألفاظ خدمة للموسيقى الداخلية:

طباق الإيجاب	طباق السلب
الجهل ≠ العلم	أكذب ≠ لم يصدق
اقتحموا ≠ انسحبوا	تسألني ≠ لا تسأل
الراحة ≠ التعب	ماتت ≠ لم يموت
شرفت ≠ غربت	

نجد أن البردوني قد نوع من ألفاظه، مضمياً على معانيه معانٍ أملتها مقتضيات الحياة العربية الراهنة والتي تختلف عن تلك الحياة المشرقة التي كانت في زمن أبي تمام، فكان للطباق الدور الفعال في منح الشاعر القدرة على الإفصاح عن أفكاره والمجاهرة بها دون خوف أو قلق.

¹ - البردوني، الديوان، ص ص. 249-285.

ب- الجناس:

يعد الجناس من أهم المحسنات البديعية اللفظية القادرة على تشكيل الإيقاع إذ أول من تفتن إليه عبد الله بن المعتز في قوله «التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر أو كلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها»¹ فمفهوم الجناس حسب رأيه مقتصر على تشابه الكلمات في تأليف حروفها أي متشابهة الحروف، فالجناس من الوسائل الفنية بالغة الأهمية لدى الشعراء المبدعين في تشكيل خطابهم الشعري لأنه بمثابة «مقطعان صوتيان متفقان في الإيقاع مختلفان في المدلول، لفظان متحدان في الشكل مختلفان في المضمون، وقلنا: إذا تماثل الإيقاع فيهما فالجناس تام وإذا اختلف فالجناس ناقص»² إذن هو تشابه كلمتين في اللفظ واختلافهما في المعنى، فإذا اتفقت كل الحروف يسمى تاماً أما إذا اختلف حرف فيه يسمى ناقصاً.

ونظراً لأهميته وقف عنده البلاغيون متتبعين صورته وأنواعه، إذ عرفه القزويني بأنه «ما اتفق فيه اللفظان في أنواع الحروف وأعدادها وهيئتها وترتيبها، فإن كان من نوع واحد، كاسمين سمي مماثلاً... وإن كان من نوعين مختلفين كاسم وفعل سمي مُستوفياً... وإن اختلفا في هيئات الحروف فقط سمي مُحَرَّفاً»³ فالجناس يبني على أساس نوع الحروف وعددها وترتيبها وشكلها ومن ثم نعرف نوعه إن كان تاماً أو ناقصاً .

¹ - عبد العزيز عتيق، علم البديع في البلاغة العربية، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، ط.1، 1985، ص.125.

² - منير سلطان، البديع في شعر شوقي، دار المعارف بالإسكندرية، ط2، 1996، ص.125.

³ - القزويني، الإيضاح في البلاغة المعاني والبيان والبديع، ص ص.288-290.

ومن موطن توظيف الجناس في قصائد البردوني ما جاء في قصيدة "موطن بلا

وطن":
مُؤَاطِنٌ بِبِلَا وَطَنِ لِأَنَّهُ مِنَ الْيَمَنِ

تُبَاعُ أَرْضَ شَعْبِهِ وَتُشْتَرَى بِبِلَا ثَمَنِ¹

يكمن الجناس بين كلمتي "يمن ، ثمن" فإنهما حَقَّقتا من خلال تجانسهما قوة دلالية رائعة "اليمن" هو بلده وهي دلالة على ما لقيه من ظلم واضطهاد وقهر على يد المحتل المتجبر أما "ثمن" فدليل على بيع أرض وطنه بأثمان من طرف العدو المحتل، فقد عبر هذا الجناس عن إحساس الشاعر وأعانه على تقريب ونقل المعنى إلى المتلقي فكانت الدلالة التي يحملها في طياته هي مطالبة إرجاع حريته التي سلبت منه.

ثم يقول في قصيدة "أبو تمام و عروبة اليوم":

الْيَوْمُ عَادَتْ عُلُوجُ الرُّومِ فَاتِحَةً وَمَوْطِنَ الْعَرَبِ الْمَسْلُوبِ وَالسَّلْبِ

حُكَّامُنَا إِنْ تَصَدُّوا لِلْحِمَى اقْتَحَمُوا وَإِنْ تَصَدَّى لَهُ الْمُسْتَعْمِرُ أَنْسَحَبُوا

يَكْفِيكَ أَنْ عِدَانَا أَهْدَرُوا دَمَنَا وَنَحْنُ مِنْ دَمِنَا نَحْسُو وَنَحْتَلِبُ²

الملاحظ على هذه الأبيات أن الشاعر نوع في الجناس إذ نجد جناسًا قائمًا بين لفظتي "اليوم، الروم" اللتان اختلفتا في الحرف الأول فلفظة (اليوم) تدل على معنى الزمن ولفظة (الروم) تدل على معنى البلد وعلى الرغم من اختلاف اللفظتين المتجانستين دلالة

¹ - البردوني، الديوان، ص. 240.

² - المصدر نفسه، ص. 251 - 252 - 259.

ومعنا إلا أنهما حققا مراد الشاعر و لفتت انتباه القارئ لهما، فالتأمل في هذه الأبيات يجد ألفاظا أخرى متجانسة حققت انسجاما يتوافق مع إحساس الشاعر تتفق هذه الكلمات إيقاعا وتختلف مضمونا وتمثل فيما يأتي "المسلوب، السلب، تصدوا، تصدى، دَمْنَا، دَمْنَا" فهذه الألفاظ التي جاءت على لفظ واحد ومعنى مختلف حققت ما يسمى بالجناس المماثل فكلمة (المسلوب) يقصد بها المضطهد، المستبد، المظلوم أما كلمة (السلب) المراد بها النهب وسفك الدماء، أما الفعلين (تصدوا) والتي تعني المواجهة والإقدام أما (تصدى) يقصد بها التراجع والاستسلام بالإضافة إلى ذلك نجد تجانس بين لفظتي (دَمْنَا) التي تعني سفك الدماء من قتل ونهب وسلب و(دَمْنَا) يقصد بها الأصل وخير أهله .

ج- التصريح :

للتصريح أهمية بالغة في مطلع القصيدة لأنه «يميز بين الابتداء وغيره ويفهم منه قبل تمام البيت روي القصيدة وقافيتها»¹ هذا يعني أنه يرتبط ارتباطا وثيقا بالقافية من خلال جعل الكلمة الواقعة في مقطع الشطر الأول مماثلة لمقطع الكلمة التي في القافية، فمطلع القصيدة له أثر ووقع على نفسية المتلقي لذلك اعتنى به الشعراء فغالبا «ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته»² يتفق اللفظ الأخير في الصدر مع اللفظ الأخير في العجز، فلم يخرج البردوني عن القاعدة العامة في التصريح ليس باعتباره ظاهرة صوتية فحسب بل باعتباره محسنا جماليا لزخرفة النص

¹ - ابن سنا الخفاجي، سر الفصاحة، صححه: عبد المتعال الصعيدي، 1952، ص.222.

² - المرجع نفسه، ص.173.

صوتياً، وحينما تقصينا أثر التصريع في شعره وجدنا أغلب مطالع قصائده وردت مصرعة وهو ما أحصيناه في هذا الجدول :

الديوان	عدد القصائد
مدينة الغد	19 قصيدة
لعيني أم بلقيس	11 قصيدة
السفر إلى الأيام الخضر	14 قصيدة
وجوه دخانية في مرايا الليل	7 قصائد

انطلاقاً من الجدول الإحصائي أعلاه نستنتج أن البردوني اتخذ من التصريع ظاهرة صوتية إيقاعية ذات جمال موسيقي .

وقد التزم البردوني بهذه النغمة في الأعم الأغلب من مطالع قصائده منها قصيدة " لافتة على طريق العيد العاشر لثورة سبتمبر " :

أَيْهَا الْآتِي بِلَا وَجْهِ إِلَيْنَا لَمْ تَعُدْ مِنَّا وَلَا ضَيْفًا لَدَيْنَا¹

في هذا المطلع نحس بنوع من التكلف والتعسف، إذ كسر النداء إيقاع القافية.

¹ - البردوني، الديوان، ص. 264.

وقوله في قصيدة " أبو تمام وعروبة اليوم " :

ما أصدق السيف إن لم ينضه الكذب وأكذب السيف إن لم يصدق الغضب¹

فالمتلقي يلمس توازنا صوتيا واضحا بين (الكذب والغضب) لينتج عن تكرار
الوحدات الصوتية إيقاعا خاصا.

ولم يتوقف الشاعر عند تصريح المطع بل تجاوزه في أكثر من مكان في قصيدته
وهذا ما نجده في قصيدة " ذات يوم " التي قال فيها:

فَوَلَّى زَمَانٌ كَعَرَضِ الْبَغْيِ وَأَشْرَقَ عَهْدُ كَقَلْبِ النَّبِيِّ²

لقد اتكأ الشاعر على اللفظتين (البغي، النبي) اللتان تتماثلان صوتيا من أجل
تحقيق النغمة الموسيقية المرجوة التي انساق الشاعر وراءها لدرجة أنه كان يعتمد توظيف
التصريح .

فهذه المطالع وغيرها زادا التصريح قوة وتماسكا سواء على مستوى النغم والإيقاع
أو على مستوى المعنى والدلالة.

د- المقابلة:

هي استعمال أكثر من لفظتين مختلفتين في المعنى من ذلك ما قاله في قصيدة
" ذات يوم ":

¹ - البردوني، الديوان، ص. 249.

² - المصدر نفسه، ص. 109.

أضأنَا المَدَى قَبْلَ أَنْ نَسْتَشِفَّ رَوَى الفَجْرَ أَحْيَلَةَ الكَوَكِبِ
فَوَلَّى زَمَانٌ كَعَرَضِ البَغْيِ وَأَشْرَقَ عَهْدٌ كَقَلْبِ النَّبِيِّ
طَلَعْنَا تُدَلِّي الضُّحَى ذَاتَ يَوْمٍ وَنَهْتَفُ يَا شَمْسُ لَا تَغْرُبِي¹

لجأ البردوني في هذه الأبيات إلى أسلوب المقابلة من خلال توظيف كلمات تنبض بالبهجة (فجر، البغي، أشرق، قلب، النبي، الضحى، شمس، لا تغربي) وكأن البردوني يلخص حالة عهدين بمقابلته بين الفجر بتعدد صور إشراقه أنصعها قلب النبي تعبيرا عن الثورة وبين الظلام بأوجهه المختلفة أبشعها عرض البغي.

وعليه يمكن القول أن الشاعر وظف الموسيقى الداخلية خدمة للموسيقى الخارجية ودليل ذلك تركيزه على المحسنات البديعية التي تتأسس على الصوت كالجناس والتصريع لتخدم البنية الإيقاعية عامة كما أن تسخيره لألوان الطباق جاء كوعي من الشاعر بأن المعنى يخدم الإيقاع الداخلي للبيت وبالتالي فقد استعمل الشاعر قدرته الفنية لإثارة انفعال المتلقي .

¹ - البردوني، الديوان، ص.109.

خاتمة

خاتمة

بعد هذه الجولة في رحاب شعر البردوني، نخلص إلى أهم النتائج المتوصل إليها:

✓ تعد الصورة جوهر الشعر والقلب النابض لدراسته باعتبارها العمود الفقري الذي تقوم عليه القصائد لما لها من علاقة مع التجربة الشعرية.

✓ يعد موضوع التجربة الشعرية من المواضيع التي استهوت الشعراء في إبداعاتهم الفنية، إذ عكست انفعالاتهم من خلال تصوير مشاعرهم وأحاسيسهم وذلك باعتماد العناصر المشكلة للصورة.

✓ اتسمت الصورة الشعرية بالغموض نظرا لتنوع مفاهيمها حسب تصورات الباحثين والنقاد وتبعاً لتجارب الشعرية للمبدعين.

✓ تعتبر الصورة الشعرية من العناصر الأساسية التي تعطي المعنى بعدا شاملا، حيث تباينت مفاهيمها بين النقد القديم الذي يقف عند الحدود البلاغية من مجاز واستعارة وتشبيه، إلى النقد الحديث الذي يضيف إليها الرمز والأسطورة وغيرها...

✓ الصورة في التصور الجديد ابنة الخيال الشعري الذي يتألف عند الشعراء، فلولاه لما تمكن الشاعر من إبداع قصيدة مشبعة بالصور المفعمة بالمشاعر.

✓ تعتمد الصورة في الشعر العربي الحديث على عقليات مختلفة وتصورات متباينة، فهي تترك للشاعر الحرية على أن يخوض عوالم متباينة بعضها نابغ من ذاته والأخرى من خارجها.

✓ الديوان محملٌ بالرموز تعبر تارة عن الحياة الذاتية للشاعر وتارة أخرى عن واقع المجتمع اليمني الذي عانى من ويلات المستعمر، فالشاعر اتخذ الرمز وسيلة للتعبير عما يجيش في خاطره.

✓ القارئ لدواوين البردوني يلحظ كيفية مزجه بين الأصالة والمعاصرة والتطور الحاصل في بناء القصيدة سواء من ناحية الشكل أو الأسلوب، فنراه محافظاً مرة على شكل القصيدة العمودية ملتزماً بالقافية والوزن ومجدداً مرة أخرى سواء من ناحية المضمون أو الشكل.

✓ حوّل البناء الأسطوري القصيدة العربية من الطابع الغنائي البسيط إلى البناء الدرامي الذي يعطيها حرارة و نشاطاً تفاعلياً.

✓ اعتبرت الأسطورة من المصادر المهمة في تشكيل الصورة الشعرية لأنها الفعالة التي تساعد الشاعر الإفصاح عن مشاعره وأحاسيسه.

✓ الشاعر ذو الإحساس المرهف قادر على إفراغ شحنة الشعور على تجربته الشعرية بأكبر قدر ممكن من الاستجابات.

✓ يعدُّ شعر عبد الله البردوني ظاهرة فنية متميزة بخصائصه الأسلوبية التي جمعت بين القديم والحديث في الرؤية الشعرية، لذلك اعتبر شعره بمثابة عطر جديد في آنية قديمة.

✓ يعمد الشاعر إلى تكرار حروف وكلمات بعينها، قد رآها أقدر على نقل نغمات موسيقية متوازنة من الأصوات، إذ عكس تكرار الأصوات في قصائد البردوني انفعالات الشاعر وغضبه.

✓ ميل الشاعر إلى تخير وحدات إيقاعية ملائمة لطبيعة مواقفه الشعرية، والانحراف بها أحيانا عن طريق الزحافات والعلل.

✓ كان البردوني من الرواد الذين لمست إبداعاتهم الشعرية مظاهر جديدة تتلاءم مع تجربته المعاشة المجسدة للواقع، وعليه حققت الصورة الشعرية اتساعا كبيرا، فهي أهم ميزة في القصيدة المعاصرة لأنها ثمرة الإبداع الشعري وجوهره.

والحمد لله حمدا على عظيم نعمه الصابغة وكل خير متزايد.

والله ولي التوفيق

مكتبة البحث

مكتبة البحث

القرآن الكريم برواية حفص.

أولاً: الدواوين.

1. البردوني عبد الله: الديوان "الأعمال الشعرية"، مج1، إصدارات الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، ط.1، 2002.

2. _____، الديوان، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.

3. أبو تمام، الديوان، فسر ألفاظه اللغوية ووقف على طبعه: محي الدين الخياط، طبع بمناظرة والتزام محمد جمال، طبع مرخصاً من نظارة المعارف العمومية الجليلة .

4. النابغة الذبياني، الديوان، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1996.

5. صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة" أقول لكم عن الشعر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.

ثانياً: المصادر والمراجع.

1. إبراهيم أمين الزرزموني: الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (عبد غريب)، القاهرة، 2000.

2. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1975.
3. ———: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط.2، 1952.
4. إبراهيم الرماني: الغموض في الشعر الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.
5. إحسان عباس: فن الشعر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1955.
6. أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط10، 1994.
7. أحمد المنصوري ومجموعة من الكتاب: عبد الله البردوني الشاعر البصير "سلسلة الندوات 21"، مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، دبي، ط.1، 2019.
8. الأحمد النويرات: المتوسط الكافي في العروض والقوافي، دار الحكمة، ط.4، 1994.
9. أحمد حسن الزيات: دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، ط 2، 1967.
10. أحمد زهير عبد الكريم رحاحلة: توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر، شعر التفعيلة في مصر والشام أنموذجا، دار البيروني، عمان، 2008.
11. أحمد عبد الحميد إسماعيل: عبد الله البردوني (حياته وشعره)، تق: الطاهر مكّي، مركز الحضارة العربية، ط.1، 1998.

12. أحمد عبد السيد الصاوي: مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين النقاد والبلاغيين دراسة تاريخية فنية، منشأة المعارف بالإسكندرية، جلال جزى وشركاه، 1988.
- 13.
14. أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998.
15. عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية " الحداثة وتحليل النص"، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1999.
16. إيليا الحاوي: في النقد والأدب، مذاهب فنية غربية، أبحاث ونماذج من الشعر العربي الحديث، ج5، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط.2، 1986.
17. بسام قطوس: إستراتيجيات القراءة "التأصيل والإجراء النقدي"، اريد مؤسسة حماده ودار الكندي، 1998.
18. بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1، 1994.
19. بكاري أختاري: تحليل الخطاب الشعري "قراءة أسلوبية في قصيدة قذى عينيك للخنساء"، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007.

20. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، ط.3، 1992.

21. الجاحظ: الحيوان، ج3، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1969.

22. جلال الدين السيوطي: الإتيقان في علوم القرآن، ج3، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، المملكة العربية السعودية.

23. حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح، محمد الحبيب بن الخوجه، دار الغرب الإسلامي، تونس، 1981.

24. حبيب مونسى: توترات الإبداع الشعري نحو رؤية داخلية للدفق الشعري وتضاريس القصيدة "دراسة"، دار الغرب، ط1، 2001.

25. حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

26. حصّة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث البرغوثي نموذجاً، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط.1، 2009.

27. حميد الحميداني: القراءة و توليد الدلالة تغيير في عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط. 2003.

28. عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار الهومة، بوزريعة، الجزائر، د.ط، 2005.
29. حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987.
30. الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط.3، 1994.
31. _____: شرح ديوان أبي تمام، دار الكتاب العربي، ج1، ط2، 1994.
32. الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، "المعاني، البيان، البديع"، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.2002، 1.
33. خالدة سعيد: حركية الإبداع "دراسات في الأدب العربي الحديث"، دار الفكر، بيروت، ط3، 1986.
34. خليل موسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
35. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة .

36. _____: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محي الدين عبد

الحميد، دار الجيل، ط.5، 1981.

37. الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، مادة صور، ج1، مكتبة نزار

مصطفى الباز، د.ط، د.ت.

38. عبد الرحمن ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون (ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب

والبربر)، ضبط: خليل شحادة، مرا: سهيل زكار، ج1، دار الفكر، بيروت، لبنان،

د.ط، 2001.

39. رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر "دراسة جمالية"، دار الوفاء لنديا

الطباعة والنشر، مصر، ط.1، 2002.

40. ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الأديب،

بيروت، ط1، 1992.

41. سعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث "مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية"، دار

المعارف، ط.2، 1983.

42. ابن سنا الخفاجي: سر الفصاحة، صححه: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة لسان

العرب، مصر، 1952.

43. سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية"دراسات

أدبية"، الهيئة المصرية للكتاب، 1993.

44. شلتاغ عبود شراد: مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجدلاي، عمان، الأردن، ط.1، 1991.

45. شوقي ضيف: في النقد الأدبي (مكتبة الدراسات الأدبية)، دار المعارف، القاهرة، ط.9.

46. صالح بلعيد: دروس في اللسانيات التطبيقية، دار هومة، د.ط، د.ت.

47. صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، ط1، 1986.

48. صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الفاروق، عمان الأردن، ط1، 2019.

49. صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط.1، 1997.

50. ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، مرا: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط.2، 2005.

51. عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة، 1984.

52. عبد العالي بشير، تحليل الخطاب السردى والشعري، منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، دار الغرب، الجزائر، 2003.

53. عبده عبد العزيز قليقله: التجربة الشعرية عند ابن المقرب مضمونها وبنائها الفني، النادي الأدبي، الرياض، ط1، 1986.
54. عثمان بدري: دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي، منشورات تالة، الأبيار، الجزائر، 2009.
55. عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السيّاب "دراسة تحليلية جمالية في مواده، صورته، موسيقاه، لغته"، ديوان المطبوعات الجامعية: بن عكنون، الجزائر، 1986.
56. عثمان موافي: في نظرية الأدب "من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث"، ج 2، دار المعرفة الجامعية، 2000.
57. عدنان حقي: المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، بيروت، ط1، 1987.
58. عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط.4، د.ت.
59. _____: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط.3، 2007.
60. عبد العزيز المقالح: أصوات من الزمن الجديد "دراسات في الأدب العربي المعاصر"، دار العودة، بيروت، ط.1، 1980.

61. _____: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط.2، 1985.
62. عبد العزيز عتيق: علم البديع في البلاغة العربية، دار النهضة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1985.
63. _____: علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، 1985.
64. عقاق قادة: في السيميائيات العربية قراءة في المنجز التراثي، مخبر النقد و الدراسات الأدبية اللسانية، مكتبة الرشاد، الجزائر، 2004.
65. علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، للطباعة والنشر والتوزيع، ط.1، 1983.
66. علي حداد: عشبة آزال" قراءات في الشعر اليمني المعاصر"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.
67. علي عبد المعطي البطل: الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، شركة الربيعان للنشر، الكويت، 1982.
68. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.

69. _____: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، 2002.

70. علي علي الصبح: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، د.ط، 1996.

71. علي ملاحى: الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة، "السياب نموذجاً"، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2007.

72. غاليم محمد: التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

73. عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، نشر بدعم من جامعة اليرموك إربد، الأردن، 1990.

74. _____: الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم، الرياض، 1984.

75. عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، د.ط، 1988.

76. عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء، الأردن.

77. _____: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دمشق، ط1، 1992.

78. فايز علي، الرمزية والرومانسية في الشعر العربي، د. ط، د. ت.
79. قاسم عدنان حسين: التصوير الشعري، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، طرابلس، ط. 1، 1980.
80. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، دار المدني، بجة، د. ط، د. ت.
81. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني ، صححه محمد محمود تركيزي، ووقف على تصحيحه وعلف حواشيه محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط. 1، 1988.
82. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د. ط، د. ت..
83. _____: نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينة، ط. 1، 1302.
84. كامل حسن البصير: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، المجمع العلمي العراقي، مكتبة لسان العرب، بغداد، 1987 .
85. كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط. 4، 1995.

86. كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي "نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن"، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974.

87. كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

88. عبد الله الغدامي: الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشریحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، 1980.

89. محمد العيد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي "مدخل لغوي أسلوبی"، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1988.

90. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981.

91. محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

92. محمد سليمان: ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، دار اليازوري العلمية، عمان، الأردن، 2007.

93. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2001.

94. محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، د.ط، د.ت.

95. محمد عزام: النص الغائب "تجليات التناسخ في الشعر العربي" دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد الوطنية، دمشق، 2001.

96. محمد علي الصباغ: البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، إشراف ومراجعة: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية سيدا، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

97. محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1991.

98. محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث "السياب، نازك، البياتي"، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، 2003.

99. محمد عيد: قضايا معاصرة في الدراسات اللغوية والأدبية، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1989.

100. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، 1997.

101. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، 1977.

102. محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر "السياب، سعدي يوسف، أدونيس" أتمودجاً، ط3، 1996.
103. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري "إستراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1985.
104. محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ط.د.ت.
105. مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، عالم الكتب، القاهرة، 1993.
106. المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مج 1، دار الجليل، بيروت، ط.1، 1991.
107. مصطفى الصاوي الجويني: البيان فن الصورة ، دار المعرفة الجامعية، 1993.
108. _____: البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1985.
109. مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.
110. _____: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط.3، 1996.
111. عبد الملك مرتاض: نظرية البلاغة، دار القدس العربي، الجزائر، ط.2، 2010.
112. منير سلطان: البديع في شعر شوقي، دار المعارف بالإسكندرية، ط2، 1996.

113. نادر أحمد عبد الخالق: الصورة والقصة بحث في الأركان والعلاقات، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ، ط1، 2008.
114. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط1، 1962.
115. ناصر معماش: النص الشعري النسوي العربي في الجزائر، دراسة في بنية الخطاب، عاصمة الثقافة العربية، دحلب، الجزائر، 2007.
116. نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، 1982.
117. نور الدين النيفر: فلسفة اللغة واللسانيات، مؤسسة أبو وجدان للطبع والنشر، ط1.
118. عبد الهادي بن ظافر الشهري: إستراتيجية الخطاب مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد، ط1، 2004.
119. هشام صالح مناع: الشافي في العروض والقوافي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1994.
120. أبو هلال العسكري: الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1952.

121. وحيد صبحي كباية: الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس،

دراسة، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1999.

122. أبو يعقوب السكاكي: مفتاح العلوم، تج:نعيم زرزور، دار الكتب العلمية،

بيروت، 1983.

123. يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية

والجمالية ، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية، عمان، ط.1، 1997.

ثالثا: المعاجم.

1. أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، ج1، دار الشؤون الثقافية، بغداد،

ط1، 1989.

2. محمد بن بكر الرازي: مختار الصحاح، إخراج دائرة المعاجم في مكتبة لبنان،

ناشرون بيروت، لبنان، 1995.

3. محمد علي الخولي، معجم علم الأصوات، مطابع الفرزدق التجارية، ط1،

1982.

4. ابن منظور: لسان العرب، مادة صورة، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت،

مج.4.

5. _____: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج 6.

رابعاً: الكتب المترجمة.

1. أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، د.ت.
2. أوبريتو إيكو: التأويل بين السيميائية والتفكيكية، تر. تق: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000.
3. بليث هنريش: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999.
4. بيير جيرو: الأسلوبية، تر. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط.2.
5. جان بارتليمي: بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، مر: نظمي لوقا، تق: سعيد توفيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2011.
6. جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية مقالة حول خطاب نقدي، ترجمة: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، المغرب، ط. 1، 1966.
7. جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهدي، مر: عبد الجليل ناظم، دار توبقال، المغرب، ط1، 1991.
8. روبرت شولز: السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، دار الفارس، عمان، الأردن، ط1، 1994.

9. ريتشارد: العلم والشعر، تر: مصطفى بدوي، مرا: سهير القلماوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ط، د.ت.

10. ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، إفر كامل حسن البصير: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، المجمع العلمي العراقي، مكتبة لسان العرب، 1987.

11. رينيك ويليك أوستن وارين: نظرية الأدب، تر، عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، 1412هـ، 1992م، ص. 253.

12. سي دي لويس: الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، مراجعة عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العراقية، 1982.

13. غاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة، تر- جورج سعد، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1411هـ، 1991م.

14. فرانسوا مورو: البلاغة مدخل لدراسة الصورة البيانية، تر: محمد الولي وعائشة جرير، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003.

خامسا: الكتب الأجنبية.

1. Collected Essays in literary criticism, Faber, London, c f. Herbert read.

2. Paul Robert : dictionnaire de langue de Française (7tomes) société de nouveau lettre, paris 1975.

سادسا: المذكرات والرسائل الجامعية.

1. أحمد حاجي: اللغة الشعرية أبي حمو موسى الزياني، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي القديم، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، 2008-2009.

2. إدريس بلمليح: المختارات الشعرية وأجرة تلقيها العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، المملكة المغربية، جامعة محمد الخامس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة رسائل وأطروحات الرباط، رقم 22، ط1، 1995.

3. إدريسي حجلة: تحليلات التفكيكية الغربية في النقد العربي المعاصر عبد الملك مرتاض، عبد الله الغدامي "أنموذجا"، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، 2004-2005.

4. بغداد بردادي: الرحلة في الشعر الجاهلي مقارنة سيميائية، بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير، جامعة جلالى اليابس، كلية آ.ع، 2003-2004.

سابعا: المجلات والدوريات.

1. بوخاتم مولاي علي: منهجيات محمد مفتاح السيميوطيقية وصورورها في مشروعه النقدي السلالي، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، الجزائر، ع4، 2005.

2. شيماء ستار جبار: الأسطورة والرمز في شعر بدر شاكر السياب، مجلة ديالي، ع 46، 2010.
3. عبد العزيز المقالح: الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن، مجلة أكتوبر، العدد 114، ديسمبر 1978.
4. عبد الملك مرتاض: بنية اللغة الشعرية عند سعد الحميد، مجلة علامات، مج 59، عدد 15، مارس 2006.
5. علي قاسم محمد الخرابشة: الإبداع وبنية القصيدة في شعر عبد الله البردوني، مجلة عالم الفكر، مج 37، الكويت، ع 1، سبتمبر، 2008.
6. نور الدين صبار: لسانيات النص الأدبي قراءة في المستوى الدلالي لنص قديم الكناية نموذجاً، مجلة الموقف الأدبي، كانون الثاني، العدد 381، 2003.
7. شيماء عثمان محمد: الصورة الحسية في شعر فهد العسكر، مجلة أبحاث البصيرة للعلوم الإنسانية، المجلد 36، العدد 1، 2011.
8. فاطمة البريكي: من الشعر الهندسي إلى الشعر البصري، "تداخل الأدب مع الفنون البصرية، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، إشراف، تحرير: نبيل حداد، محمود درابسة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، مج 2، ط 1، 2009.

9. محمد كريم إبراهيم الشمري: سد مأرب وأهميته في تاريخ اليمن القديم مع دراسة عن

سد مأرب الجديد، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، المجلد 9، العدد 1، 2006.

10. عبد الكريم درويش: فاعلية القارئ في إنتاج النص المرآيا اللامتناهية، النص

والقارئ، ملف 2.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

أ	مقدمة
1	مدخل: التجربة الشعرية عند البردوني
15		الفصل الأول: مفهوم الصورة الشعرية
16	توطئة
17	أولاً: مفهوم الصورة الشعرية
21	1- الصورة لغة
23	2- اصطلاحا
26	ثانياً: الصورة الشعرية عند الغرب
34	ثالثاً: الصورة الشعرية عند العرب
34	أ- النقد القديم
42	ب- النقد الحديث والمعاصر
55		الفصل الثاني: أنماط الصورة الشعرية في شعر عبد الله البردوني
56	توطئة

57	أولاً: الصورة الحسية
63	1- الصورة البصرية
68	2- الصورة السمعية
70	3- الصورة اللمسية
71	4- الصورة الذوقية
73	5- الصورة الشمية
75	ثانياً: الصورة الذهنية
76	1- الصورة الرمزية
79	1-1 الرمز الطبيعي
81	2-1 الرمز التاريخي
90	3-1 الرمز الأسطوري
97	ثالثاً: الصورة البلاغية
98	1- الصورة التشبيهية
103	2- الصورة الاستعارية

111 3- صورة الكناية
118 رابعا: الصورة التناسية
121 1- التناص الديني
123 2- استحضار الشخصيات
123 1-2 الشخصيات الدينية
125 2-2 الشخصيات التراثية
133 خامسا: الصورة الحوارية
141	الفصل الثالث: الصورة الشعرية في ديوان عبد الله البردوني
142 أولا: دراسة الأصوات
144 1- قصيدة من أين
150 2- قصيدة من منفى إلى منفى
154 3- قصيدة أبو تمام وعروبة اليوم
161 ثانيا: التكرار
168 ثالثا: الإيقاع

171 الإيقاع الخارجي	1- -
189 الإيقاع الداخلي	2- -
201 خاتمة	
205 مكتبة البحث	
227 فهرس المحتويات	

ملخص:

يقف هذا البحث على دراسة الصورة الشعرية في ديوان عبد الله البردوني إذ توزعت الصورة في ديوان الشاعر بين الصورة الحسية من البصرية والسمعية والصورة البلاغية من تشبيهية واستعارية وكنائية والصورة الذهنية من رمزية وأسطورية والصورة التناسبية والصورة الحوارية ، فالشاعر كان حريصا على إعطاء المتلقي العادي حالات تعبيرية ربطت بين انفعال النفس والحركة الخارجية التي رفدت القصائد بالحركة والانتماء، وهذا ما جعل الشاعر يتحرك في تشكيل قصائده وفق المثبر النفسي الذي يغذي انفعالها الواقع .

الكلمات المفتاحية: الصورة الشعرية- ديوان عبد الله البردوني- الصورة البلاغية- الصورة الذهنية.

Résumé :

La présente recherche est basée sur l'étude de l'image poétique dans le recueil de poésie d'Abdullah al-Bardouni. L'image poétique qui a été distribuée dans ses poèmes variait entre l'image visuelle, l'image de l'audio, l'image rhétorique y compris la comparaison, la métaphore et l'euphémisme, et l'image mentale du symbolisme et de la mythologie en plus de l'image intertextuelle et celle du dialogue. Le poète était très désireux afin qu'il puisse présenter au récepteur ordinaire les états d'expression en associant l'émotion de l'âme avec le mouvement extérieur qui nourrissait la vitalité et l'appartenance des poèmes ; ce qui a poussé le poète à avancer dans la formation de sa poésie en fonction des stimuli psychologiques qui alimentent l'émotion de la réalité.

Mots clé : *image poétique- recueil de poésie d'Abdullah al-Bardouni- image rhétorique- l'image mentale.*

Abstract:

The central concern of the present research is to examine the use of the poetic image in Abdullah al-Bardouni's poetry (*collection of poems*). The dominant picture distributed in his poems ranged from the sensory image comprising the visual, the auditory and the rhetorical image, which, in turn, involves simile, metaphor and euphemism to the mental image, which includes symbolism and mythology in addition to the images of intertextuality and dialogue. Indeed, our poet was wholehearted to give the ordinary receiver expressive cases linking the emotion of the soul to the external movement, which nurture his poems with vitality and sense of belonging. That made the poet, whilst composing his poems, influenced by the psychological stimulus, which feeds their emotion of reality.

Keywords: *poetic image- Abdullah al-Bardouni's poetry (collection of poems)- rhetorical image- mental image.*