الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
جامعة ابن خلدون – تيارت –
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مكملة لنيل متطلبات شهادة الماستر

الشعبة :أدب عربي

التخصص :نقد حديث ومعاصر

بعنوان :

شعرية الصورة وإيقاعات تداعي الحروف في نائية الشنفرى

من إعداد الطالبتين:

– قاسمي الحسني رجاء

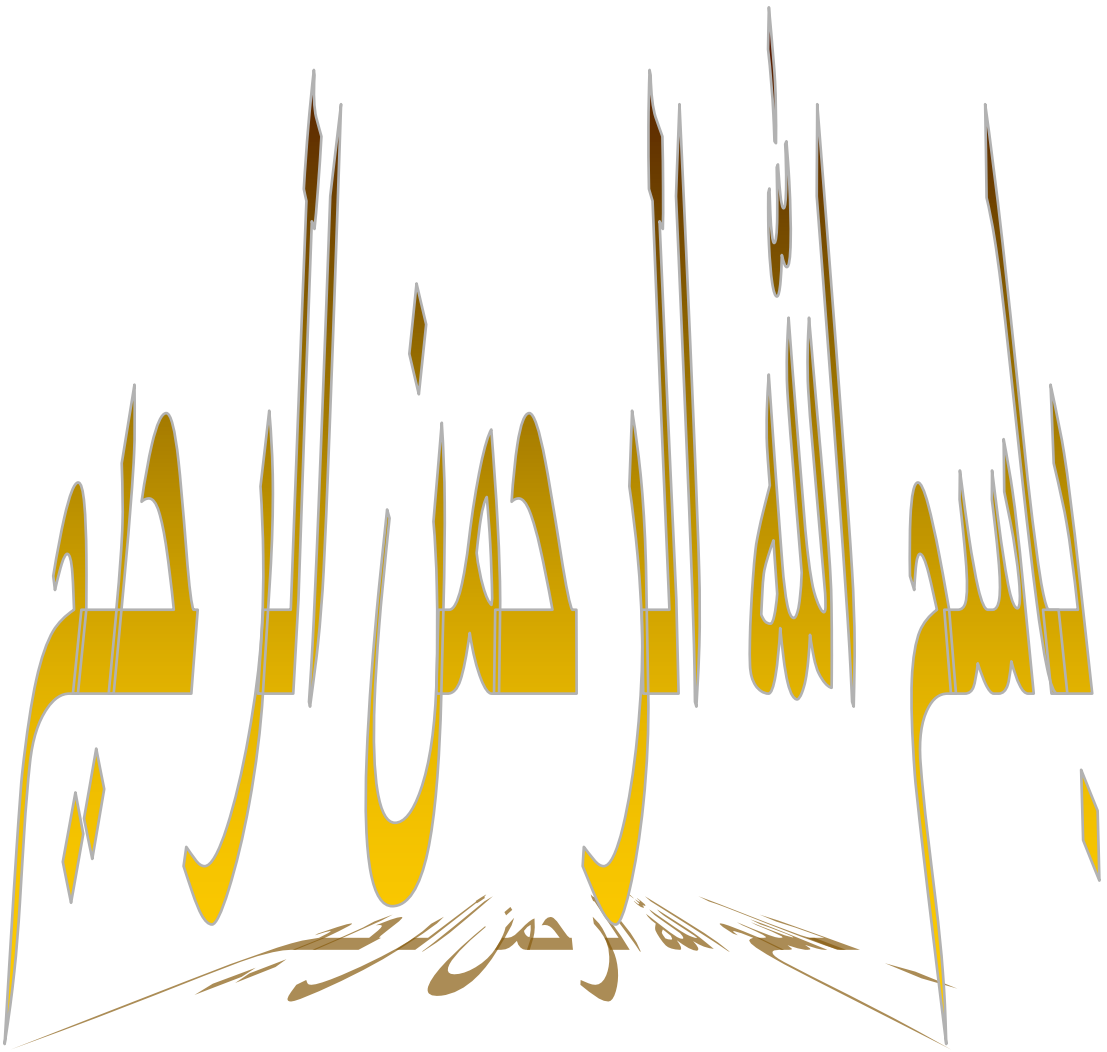
– لعوني سمية

تحت إشراف الدكتور:

سعيدي لخضر بالعربي

لجنة المناقشة		
داود امحمد	أستاذ التعليم العالي	رئيســـــا
سعيد لخضر بالعربي	محاضر ب	مشرفا مقررا
بوشريحة إبراهيم	أستاذ محاضر أ	مناقشـــــا

السنة الجامعية: 2022/2021م / 1443–1444


بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــداء

الحمد لله الذي وفقنا لهذا ولم نكن لنصل إليه ولولافضل الله علينا

أما بعد

أهدي هذا العمل المتواضع لأمي وأبي العزيزين حفظهما الله لي اللذان سهرا وتعبا على تعليمي في اتمام هذا العمل من قريب أو من بعيد وإلى كل من ساندي في الدنيا وفي مذكرتي ولا أحصي لهم فضلا وإلى أَخَوَيّ وأُختي الأعزاء ،الى كل صديقاتي من دون استثناء

الى أساتذتي الكرام وكل رفقاء الدراسة

وفي الأخير أرجو من الله تعالى أن يجعل عملنا هذا نفعا يستفيد منه جميع الطلبة المقبلين على التخرج .

*** رجـــــاء***

إهـــداء

الشكر لله تعالى أولا عن منه وفضله في إتمام هذا العمل المتواضع

أهدي هذا العمل

إلى من خبأت لي الحب في فؤادها وسقتني من دفئ حنانها إلى نبع الحنان ومن تحت قدميها الجنان إلى الأغلى من حياتي إلى أمي الغالية

إلى من رباني وعلمني إلى مصدر سعادتي إلى من منحني الثقة وعلمني أن أصنع مجدي

وأقتحم عقبات دربي في الليالي الحالكات إلى أحلى وأروع أب في الدنيا إليك أبي الغالي رحمه الله

إلى من شاركوني حلو الحياة ومرها إلى كل إخوتي وأخواتي

والى كل عائلتي وإلى كل صديقاتي.

سهـــيلة

كلمة شكر عرفان

نحمد الله ونصلي ونسلم على نبيه ورسوله سيدنا محمد اعز خلقه،

والشكر الأول والأخير لله على توفيقنا لإتمام مذكرتنا

قبل أن نمضي نقدم أسمى آيات الشكر والامتنان والتقدير والمحبة

إلى اللذين حملوا أقدس رسالة في الحياة

إلى اللذين مهّدوا لنا طريق العلم والمعرفة

إلى جميع أساتذتنا الأفاضل

«كن عالما..فإن لم تستطع فكن متعلما، فان لم تستطع فأحب العلماء،

فان لم تستطع فلا تبغضهم»

وإلى كل من زرعوا التفاؤل في دربنا وقدّموا لنا المساعدة

والتسهيل والأفكار والمعلومات، ربما دون أن يشعروا بدورهم

بذلك لهم منا كل التقدير والشكر.

البيـان	الصفحة
إهداء	
شكر	
مقدمـة	أ
مدخل: شعر الصعاليك، موضوعاته وخصائصه	
أولا: شعر الصعاليك	3
ثانيا :موضوعات شعر الصعاليك	4
ثالثا: خصائص شعر الصعاليك	8
الفصل الأول :شعرية الصورة في تائية الشنفرى	
المبحث الأول : الصورة	14
المطلب الأول :الصورة وبنيتها في الشعر العربيّ	14
المطلب الثاني:الصورة قديما وحديثا	19
المبحث الثاني: الشعرية	31
المطلب الأول: الشعرية: في حدود المصطلح والمفهوم	31
المطلب الثاني: الشعرية من المنظور النقدي الحديث	37
الفصل الثاني :إيقاع تداعي الحروف في تائية الشنفرى	
المبحث الأول: التشبيه والكناية.	44
المطلب الأول: التشبيه	44
المطلب الثاني: الكناية	46
المبحث الثاني: اللغة الشعرية والإيقاع.	50
المطلب الأول: مفهوم الإيقاع	50
المطلب الثاني: أقسام الإيقاع	53
خاتمة	58
قائمة المصادر والمراجع	60

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم، باسم الله الواحد الأحد، باسم الله الفرد الصمد، نحمدك ربي على جميع النعم التي أنعمت علينا بها من عقل مفكر ولسان للتعبير عن كل ما نسعى إليه والصلاة والسلام على رسولنا الكريم.

تعتبر الصورة الشعرية روح الشعر وجوهر القصيدة فمن خلالها يتم التمييز بين الكلام العادي والكلام الفني(الشعر) وهي ركن أساسي في تكوين شعرية النص، وبها تتجلى قدرة الشاعر على استعمال اللغة استعمالا فنيا دالا على مهارته الإبداعية، فهي الوسيلة التي يلجا إليها في إيصال لوحته الفنية التخيُّلية لإثارة ذهن المتلقي باستحضار الإبداع والنّص،والعلاقة بين الصورة والشعر علاقة متينة،فالتّصوير الشعري هو أساس الجمالية في العمل الشعري بحيث يخلق الشاعر من خلاله عوالم وفضاءات شعرية مختلفة عن الواقع الحقيقي، فعالم الشاعر غير عالم الإنسان العادي.

التصوير الفني هو الذي يعبر بالصورة المتخيلة بالمعنى الذهني وحالة الشاعر النفسية عن طريق الألفاظ التي يستعملها في حين يصور الشّاعر تجربته الشعرية فإن الصورة الفنية هي التي تحرك طاقته الكامنة ومشاعره الخاصة عن طريق العنصر الحسي لكي يعبر عن انفعاله وفق إدراكه الجمالي، وعلى هذا الأساس جاء عنوان مذكرتنا: شعرية الصورة وإيقاعات تداعي الحروف في تائية الشّنفرى.

ومن هنا نطرح الإشكالية التالية: ما مدى تأثير الصورة الفنية في تائية الشّنفرى؟ كيف تجلت شعرية الصورة في شعر الشنفرى؟ وما هي الخصائص اللغوية في شعر الشنفرى؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات قسمنا بحثنا إلى مدخل وفصلين(فصل نظري وفصل تطبيقي) وخاتمة.

تحدثنا في المدخل عن شعر الصعاليك وموضوعاته وخصائصه.

بعدها تطلعنا مباشرة إلى الفصل الأول تحت عنوان شعرية الصورة في تائية الشنفرى، وقد قسمناه إلى مبحثين فأما المبحث الأول تناولنا فيه الصورة قديما وحديثا وبنيتها في الشعر، والمبحث الثاني عن الشعرية في حدود المصطلح والمفهوم وكذلك من المنظور النقدي الحديث.

أما الفصل الثاني فكان تحت عنوان إيقاعات تداعي الحروف في تائية الشنفرى، وكذلك تناولنا فيه مبحثين بعنوان التشبيه والكناية واللغة الشعرية الإيقاع، وفي الأخير جاءت الخاتمة حوصلة لموضوع البحث .

المنهج الذي اهتدينا على هداه فهو ذو طابع تكاملي حيث اعتمدنا أساسا في دراستنا على المنهج الوصفي التحليلي الفني مع توظيف الإحصاء لأنّه الأنسب في إعطاء صبغة دقيقة للنتائج المتوصل إليها دون إهمال للمنهج التاريخي في المدخل وفي الفصل الأول كما استعنّا بالمنهج النفسي في تفسير بعض الظواهر ذات الصلة بنفسية الشاعر . وهذا ما حدا بنا إلى وصف المنهج المعتمد بالتكاملي.أما المصادر والمراجع التي اعتمدناها في دراستنا فهي تتميز بتنوعها ومن أهمها: ديوان الشنفرى، كتاب الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ليوسف خليف وكتاب شعر الصعاليك منهجه وخصائصه لحفني داود والبنية اللغوية لبردة البوصيري للأستاذ رابح بوحوش بالإضافة إلى كتب أخرى متنوعة نحوية وبلاغية وأدبية ساهمت إلى قدر كبير في بناء لبنات هذا البحث

وإذا جئنا إلى التحدث عن الدراسات السابقة التي تناولت الموضوع فإننا نشير إلى أنها قليلة بعض الشيء نظرا إلى أن شعر الصعاليك عموماً وشعر الشنفرى خصوصاً أغلبه لم يكن مدونا منه إلاّ القليل، لذا أتت الدراسات قليلة لقلة الشعر بحد ذاته، كالمقالات احتوت على الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية تائية الشنفرى–نموذجا، قراءة في تائية الشنفرى الأزدي، الظواهر الصرفية والنحوية في تائية الشنفرى دراسة نظرية تطبيقية.

وقد اعترضت بحثنا هذا عدة صعوبات من أهمها، المواضيع التي تتميز بندرة في التناول والمعالجة وأقصد بذلك المراجع المتخصصة في أدب الشنفرى والصعاليك عموما بدراسة فنية جمالية لأن حتى الدراسات المتوفرة كانت ذات طابع تاريخي أكثر مما هي ذات طابع فني، وقلة الخبرة وقلة التوجيه الإشرافي.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن اشكر المولى عز وجل على نعمه الكثيرة التي انعم بها علينا، كما نقدم خالص شكرنا إلى الوالدين الكريمين والى الأعزاء على قلوبنا وبالأخص الذين قدموا لنا يد العون لانجاز هذا العمل المتواضع، ونتمنى أن نكون قد وفقنا لو بشكل يسير في إزاحة الغموض عن شعرية الصورة، معتذرين عن الزلات الموجودة في المذكرة والتأخر الحاصل بها، سائلين الله السّداد والتوفيق.

مدخل

شعر الصعاليك، موضوعاته، وخصائصه الفنية

تمهيد :

الشّعر الجاهلي مرآة الحياة العربيّة، والصورة العاكسة لحياة العرب وعاداتهم وتقاليدهم وغيرها، ولهذا وليد هذا الشعر شعر الصعاليك الذي تفرد بنمط معيّن وتميّز عن غيره ،فقد جاء كرد فعل على العادات والتّقاليد والقبيلة بحدّ ذاتها، فالشاعر ابن بيئته، والشاعر الصعلوكي صوّر وعبّر بشعره عن ما مرّ به من صعاب الحياة فاتخذ من الطّبيعة ملجأ يحتمي به، انعكست في موضوعات شعرهم تعبّر عنهم وعن ذاتيّتهم التي تعرضت من ظلم ونفي وفقر وجوع وحرمان، فرغم كل قسوة حياة الشّاعر الصعلوكي والتّهميش والإهمال الذي تعرض له، إلاّ أنّ شعرهم يعدّ فنّاً راقياً، فقد كسر القيود التقليدية وجعل الشعر الجاهلي يشهد جمالاً غير مألوف إلى صفّه.

في هذا المدخل سنتطرق إلى مجموعة من النقاط ندرس من خلالها:

1- شعر الصعاليك

2- موضوعات شعر الصعاليك

3- الخصائص الفنية لشعر الصعاليك

4- أولا: شعر الصعاليك:

قبل التطرّق إلى شعر الصعاليك ارتأينا إلى معرفة معنى هذه اللفظة والسبب الذي دعا إلى تخصيص وتسمية شعراء بها، لذا فما هي الصّعلكة؟

الصعلكة:

صعلك: صعلكه

أفقره، والثّريدة:جعل لها رأساً، أو رفع رأسها، والبقل الإبل: سمّنها ورجل مصعلك الرّأس: مدوَّرُه، والصعلوك، كعصفورٍ: الفقير.وتصعلك: افتقر، والإبل. طرحت أوبارها.[1]

[1]- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص 930

ومن هذا المنطلق توضّح معنى كلمة الصعلكة وهي الفقر وكذلك التجرد من الغنى، وعروة الصعاليك: هو ابن الورد، لأنه كان يجمع الفقراء في حظيرة، ويرزقهم مما يغنمه، فحياة الفقر والتجرد والنفور من القبيلة انعكست على حياتهم الاجتماعية والسياسية والفكرية

فالصعلكة هي ظاهرة تمرد على أوضاع المجتمع مما جعل من الصعلوك عدم إمكانية عيشه في كنف قبيلته بحسب أنظمتها وقوانينها وأعرافها كذلك، مما نتج عنها رد فعل، فقد اعتمدوا على كسر طوق الانتماء الذي يحمي ودهم والعلاقة التي تربطهم بالقبيلة وذلك بالانفصال عنها وإنشاء نظام جديد،فلجأ الشعراء الصعاليك إلى عمليات الإغارة من اجل السّلب والنّهب وامتهان السرقة لكسب قوتهم لاستمرار حياتهم، فهُم بطبيعتهم لصوص وقطاع طرق،"وأظن أننا نستطيع بعد هذه الجولة أن نقف لنسجل أن مادة صعلك تدور في دائرتين: إحداهما الدائرة اللغوية التي تدل فيها على معنى الفقر، وما يتصل به من حرمان في الحياة، وضيق في أسباب العيش، والأخرى نستطيع أن نطلق عليها الدائرة الاجتماعية وفيها نرى أن المادة تتطور لتدل على صفات خاصة تتصل بالوضع الاجتماعي للفرد في مجتمعه، وبالأسلوب الذي يسلكه في الحياة لتغيير هذا الوضع."[1]

ثانيا:من هم الصعاليك:

يُطلق اسم الصعاليك على مجموعة من الأشخاص العرب في العصور التي تسبق الإسلام،وتنتمي هذه المجموعة إلى عدة قبائل مختلفة،وسبب تسميتهم بهذا الاسم هو تمردهم على سلطة قبائلهم، ولا يعترفون بواجباتهم تجاه قبيلتهم، لذلك خرجوا عن حُكمها وتشردوا ليعيشوا بمفردهم في الجبال دون قيود وقوانين،وأغلب هذه الفئة شعراء مُجيدين،وتُعتبر قصائدهم من أشهر،وأجود القصائد في الشعرالعربي،وقضاالصعاليكحياتهمفيالغاراتوغزوالقبائلالأخرى،ولميلتزموا بأي قوانين أو شروط أو معاهدات لذلك قام رؤساء قبائلهم بطردهم،فعاشوا حياة الثورة والتمرد ومحاربة الفقر،والظلم،والاضطهاد وسعوا إلى التحرر من القيود.

[1]- د يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1978،ص26،27.

ثالثا: التفسير الاجتماعي والأدبي لظاهرة الصعلكة:

التفسير الاجتماعي:

كانت حياة الصعاليك ذات ظروف قاسية تملؤها الصعاب والعقبات ، وهذا راجع إلى مكان عيشهم في الجبال والقفار وحياة الخلاء التي تخلو من أي مظهر من مظاهر العيش الكريم، فكل الصعاليك يعانون من الفقر والجوع وهذان السببان الرئيسيان في لجوئهم إلى النهب والسرقة والإغارة على القوافل والقبائل المجاورة مما جعل البعض منهم إلى أن يكونوا قُطاع طرق لسد حاجياتهم والأخذ من الأغنياء فكل هذه الأمور التي حصلت في حياتهم الاجتماعية كان لها الأثر الكبير في ظهورها في ثنايا أشعارهم، فالشاعر ابن بيئته،"والإنسان بوصفه كائنا اجتماعيا فإنه يتأثر بتلك العوامل البيئية والمجتمعيّة التي تُحيط به، ويكون لهذه العوامل سببها في تشكيل شخصية وإظهار عناصر نفسيّته، فإن المجتمع بكل ملفيه من مكونات له تأثيره المباشر على الشّخصية وهذه المؤثّرات تختلف من بيئة إلى أخرى، ومن زمان إلى آخر، فالمؤثرات التي كانت قبل قرنين من الزمان، ليست في ذاتها التي ستؤثر في القرون المقبلة على البشريّة"[1]، فالشعر مرآة عاكسة لحياة هؤلاء الصعاليك وللبيئة الصعبة دور كبير في ذلك، فبه يُعبرون عن خلجاتهم النفسية الناتجة عن مدى إحساسهم بالظلم والغربة عن أهلهم وأحِبّائهم وعن مكان انتمائهم، فالشعر ذو حدّين بإمكان كلّ شاعر متمكن استخدامه على حسب رغباته وأهدافه، إذا كانت الغاية أسمى أعطى إضافة إبداعية إلى الأدب، أما الحدّ الثاني فبإمكان الشاعر أن يبيد قبيلة أو يقيم حربا إن أراد ذلك فقط من خلال كلماته وأشعاره.

هناك من الصعاليك حالهم كحال طِباع البشر، منهم من يقدم يد المساعدة للضعفاء والمسنين فيعدُّ لهم المأكل ويرعاهم أما الصنف الآخر فاجرٌ لا ينفكّ عن سفك الدّماء وغيرها، "...ولكنّهم طوائف من قُطّاع الطرق كانوا منتشرين في أرجاء الجزيرة العربية، ينهبون من يلْقوْنه في صحرائها الموحشة الرهيبة، ويتلعبون به ويَتخطفونه، ويأكلون ماله"[2].

[1]- ينظر،شاغت ريتشارد، الاغتراب، ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1989م، ص84.

[2]- يوسف خليف ، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، مصر،ط3، 1978م، ص26.

"ترك الوطن والاغتراب عنه يخلق في نفس الشّاعر مزيجا من الحنين والأسى على فقدان ما كان من حياة وأحداث عاشها في وطنه خاصة أين نشأ وترعرع وهذا ما عانى منه الشُّعراء الصّعاليك حين ابتعدوا الشُّعراء الصّعاليك حين ابتعدوا عن أوطانهم وفارقوا أحبتهم، إلاّ أنّهم تعوّدوا عن الاغتراب، وذلك واضح في قصائدهم التي نقلت إلينا، كما جاء في شعر الغربة والاغتراب"[1]،وهذا يعني الابتعاد عن الوطن والقبيلة ينتج عنه أثر كبير في نفس الصعلوك بحيث أن الشوق والحنين يولد في داخله إحساس بغربة نفسية ويعدّ العامل من العوامل التي تدفع إلى الاغتراب النفسي لأن الإنسان مهما كان إنسانا عادياّ أو شاعراً يحس بغربته من خلال ذاته وإنه غير قادر على التّعامل مع نفسه والسّيطرة عليها وعدم التّقبّل، ما يترتب عنه سلوك سيء أو التكيّف والاغتراب،"والشاعر شأنه شأن أي فرد من أفراد المجتمع، من حيث أنه يرجو أن يكون فاعلا في مجتمعه، قادراً على التّغيّر فيه والتبديل في مستوياته، بما يخدم متطلباته النّفسية والاجتماعية، ومن هنا فإنه إذا أحسّ بأن مجتمعه لا يلبي له هذه التطلّعات، ولا يقدّم له الفرصة كي يُثبت لهذا المجتمع أنه فاعل فيه، فإنه دون شك سيقع في بوتقة الاغتراب ، وسيصاب بهذا الدّاء الاجتماعي، ويعبر عن هذا الإحساس من خلال قصائده"[2].

من ضمن هذا الاغتراب التمييز العنصري،"وهذا ما كان يعانيه الصعاليك وخاصة أولاد الحبشيات(الآمات) منهم السود الذين عانوا الانتباذ من جميع قبائلهم وخاصة ذويهم حيث خلق لهم عدم الرضى في نفس الوقت ليُقرروا الرّحيل والابتعاد للبحث عن نفسهم حيث خلق لهم النّفس العدائيّة وقرار البحث عن الحريّة من خلال الصّعلكة والتّمرد عن هذه الأعراف"[3]، وعليه فهذا يعتبر تمييزاً عنصريا وعرقيا الذي عانى منه الصعلوك من إهانة بسبب لون بشرته الداكن فكانوا غرباء بين بنيهم الذي لم يقدّروا وجودهم وحقّهم.

[1]– عبد اللطيف محمد خليفة، دراسات في سيكولوجية الاغتراب، دار غريب للطباعة والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003

[2]– أمال عبد المنعم حراسيس، ظاهرة الاغتراب في شعر مخضرمي الجاهلية والإسلام، أطروحة مقدمة إلى كلية الدراسات العليا استكمالا إلى متطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة الكرك، الأردن، 2016م، ص20.

[3]– – رزقي بحرية، رحماني باية، مذكرة لنيل شهادة الماستر بعنوان الاغتراب في شعر تأبط شرًّا، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2021-2022م، ص15

فعلى الرّغم من كل هاته الشجاعة والانتصارات التي حققوها ، إلاّ أنهم أحسّوا في داخلهم بالغربة والبعد فاختاروا الهروب كحل لهذا الشّعور المؤلم، فكانت أشعارهم وقصائدهم هي الوسيلة الوحيدة للتعبير عمّا يجول في داخلهم من مرارة الإحساس بالنبذ وإفراغ شحنة الفراق والشوق والحنين، فكانت مفعمة بالصدق والأحاسيس التي شعروا بها، فالشاعر ابن الشنفرى الأزدي كان واحدا منهم،"ومهما يكن من أمر فإن لفظة (الشّنفرى) تحمل في طياتها دليلا على أصل هذا الشاعر، فمن معاني هذه اللفظة الرجل الغليظ الشّفتين، وغلظ الشفتين-كما هو معروف، وكما يقرر علماء الأجناس- من سمات الجنس الأسود".[1]

التفسير الأدبي:

فكما هو متعارف عليه أن مصادر الشعر الجاهلي من دواوين وكتب قد فقدت ولم يصل إلينا منها إلاّ القليل فالجامعون والرّواة قدّموا لنا هذه المجموعات الشعرية كل على حسبه، متأثرة بذوق أصحابها محصورة داخل دائرة الاختيار والأمر لم يقتصر على شعر الصعاليك فكان أسوأ من صاحبه مهمش لأن هؤلاء الصعاليك عانوا من النفي ويمثّلون طائفة متمردة خارجة عن القبيلة والمجتمع بصفة عامة، لا تحرص على قبائلها كما بدورها لا تحرص قبائلها عليها، فأصبحت نتيجة عكسية أن القبائل لم تحرص على شعرهم، فنبذتهم بشتى الأشكال حتى أدبيا وشعريا رفضتهم رفضاً قطعيًّا،"...إن المجتمع فقد اطمئنانه إلى هؤلاء الصعاليك كما فقدوا هم طمأنينتهم فيه.

ومعنى هذا إن كثيرا من شعر شعراء الصعاليك ضاع بين آفاق الصحراء المجهولة، ونهبت أنغامه مابين حيوانها ووحشها، حيث لا ناطق ولا سميع ولا راوية إلاّ هؤلاء الصعاليك أنفسهم الذين بعُد بينهم

[1]- د. يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، مصر، ط3، 1978م، ص333.

وبين مجتمعهم، وقد هدد تأبّط شرًّا عاذليه إن لم يتركوا عذله ليتركنهم إلى آفاق الصحراء المجهولة حيث لا أحد- مهما تكن معرفته- بمنبئهم عن موضعه."[1]

ورغم كل هذا إلا أنهم امتازوا عن غيرهم باختلاف موضوعاتهم التي نظموها في قصائدهم يعتبر في حد ذاته إبداعا فنيّا.

ثانيا: موضوعات شعر الصعاليك:

فعلى الرغم من النّفي وصعوبة الحياة الاجتماعية التي تعرض لها الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي إلا أنها ظهرت بشكل جلي في موضوعاتهم وهذا ما ميزهم عن بقية شعراء بني زمانهم، ما يجعل القارئ ينتبه للوهلة الأولى هذا التأثير الواقع في إبداعاتهم الفنية التي أسفرت عن جمالية هذا الشّعر الصعلوكي، إن أمكن القول ومن ضمن هاته الموضوعات:

1)التفاخر والتغني ببطولاتهم في غزاتهم ومغامراتهم

2)الشكوى والقهر من مرارة الفقر

3)وصف المرتفعات والمراقب التي كانوا يتربصون فوقها لأعدائهم

4)الافتتان والإعجاب بأسلحتهم ومعداتهم وبيان أهمية قيمتها في الحياة

5)الحديث عن معاناتهم وآلامهم التي ألمت بهم في الحياة،

6)الإشادة برفقائهم والتغني بهم ومشاركتهم لهم الإغارة والغزو

بعد كل هذا يبقى الشّاعر الصعلوكي رافضا لكل قيد سواء قبليًّا أو ذاتيًّا وحتى شعريًّا، وعدم الرضا عن الحال التي آل عليها من بُعد عن أحبّائه وأهله ومنهم من تخلّى عنه وتعرّض إلى الظّلم وقابلتها قسوة حياة الطبيعة والفقر والتّشرد، كلّ هذه التّحدّيات والعقبات إلاّ أنّها منحت للأدب رُقيّاً وتميّزاً للقصيدة العربيّة.

ثالثا: الخصائص الفنية في شعر الصعاليك:

[1]- المرجع السابق، يوسف خليف، ص155.

يُمثل شعر الصّعاليك ظاهرة فريدة في مسار الشعر العربي لأنّه في الأساس ثورة اجتماعية وفنية في آن واحد، فلقد حقق هذا النّوع من التمرد شعراً، أثرى الأدب العربي من ناحية التنوّع، إضافة إلى نقل تجربة ثورية اجتماعية شعورية رافضة أن يقيِّم كل فرد على أساس انتمائه لقبيلة أو لنسب أو مال، ومن خصائصه:

"كان من مظاهر هذه السرعة الفنية على مستوى شعر الصعاليك، ما نلمحه فيه من حركة وحيوية، وسرعة فنية في اختيار الألفاظ وتصوير المشاهد، وعلى مستوى الفنية وجدنا انتشار المقطوعات في شعرهم، وتخلُّصهم من المقدمات الطللية والغزلية، ومن التصريع، وعلى مستوى التصوير نجد خفوت الصّنعة الفنيّة، فالشّعر لديهم حديث نفسي سريع، يتدفق من نفس الشاعر دون أن يحرص على التمهل هنا وهناك لينسقه أو يوشيه بتلك الفنية المختلفة"[1].

1- تقسيم الشعر إلى مقطوعات:

لقد شاع في شعر الصعاليك وبشكل كبير شعر المقطوعات أو المقطوعة أكثر من القصيدة، وهذا راجع إلى عدم تفرّغهم في نظم قصائد شعرية ولجوئهم إلى المقطوعة أو القصائد المطوّلة وعليه، "أظن أنّ الطّبيعي أنّ مثل هذه الحياة التّي لا يكاد الشّاعر يفرغ فيهما لنفسه لا تنتج إلاّ لوناً من الفنّ السّريع الذي يسجّل فيه الشّاعر ما يضطرب في نفسه هي مقطوعات قصيرة موجزة، يسرع بعدها إلى كفاحه لا ينظره ولا يمهله، أمّا تلك القصائد الطويلة القليلة فهي أصداء لفترات قليلة كانت تمرّ بحياة الشّعراء الصّعاليك يستريحون فيها من الكفاح في سبيل العيش، فيفرغون لأنفسهم يستخرجون من رواسيها العميقة فنّاً مُتأنيًّا مطمئنّاً مطوّلاً مجرّدًا رائعًا ممتازاً"[2].

2- الوحدة الموضوعية:

تميزت أشعار الصعاليك بوضوحها وموضوعيتها فكانت تحتوي على مقدمة طويلة وملابسات المباشرة، بل كانت تناقش موضوع تلو الآخر بشكل واضح»ثم نذهب إلى بقية جوهر الطابع

[1]- إعداد الطالبة حصة بنت عبد العزيز، كتاب الليل في شعر الصعاليك، خاتمة، ص30.

[2] - يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ،مكتبة الدّراسات الأدبية، دار المعارف ،القاهرة، ط3، ص 262.

التقليدي، فنجد شعر الصعاليك لا يلتزمه أيضا، بل يكاد يعارضه معارضة واضحة، وذلك أننا نجد شعرهم لا يتجه إلى طابع القصائد التي تشتمل على عناصر أو أغراض متعددة، وإنما تلتزم لقصيدة أو المقطوعة فيه غرضا واحدا لا تعد وتصويره، أو تصوير جوانب وملابساته المباشرة، ولو أخذنا أطول قصيدتين وردا لنا من شعر الصعاليك، وهما لامية عبدة بن الطبيب ولامية الشنفرى، لرأينا أنهما مع طولهما، ومع ما يبدو في بعضهما من معان مختلفة، يمثلان الوحدة في القصيدة بصورة تُخالف الطابع التقليدي في الشعر المعاصر لهما".[1]

1- عدم احتواء القصائد على المقدمات الطللية:

العزوف عن المقدمات الشّعرية التقليدية المعتادة خاصة الطّللية منها أو الغزلية أو الخمرية، "والصّعلوك في المسلك الفني حق، لأنه قطع صلته بالوطن، والوقوف عليه حنين إليه. وكاره الشيء لا يحنُّ إليه، ولا يذكره. ولذلك قل في شعر الصعاليك وصف الطّلل، وحلّ محلّه جوارحي، يعقده الشّاعر مع صاحبته أو زوجته"[2]

2- عدم الحرص على التصريع:

فيرى الدكتور عبد الحليم حفنى في كتابه شعر الصعاليك منهجه وخصائصه بأن شعر الصعاليك يخالف طابع التصريع بحيث انه يكون في البيت الأول من القصيدة متفقين في الكلمة الأخيرة، التي هي قافية القصيدة، فالقافية الملتزمة في أواخر أبيات القصيدة، نجدها أيضا ملتزمة في أخر الشطر الأول من البيت الأول، إذن هذا الالتزام بالتصريع في القصائد العربية نجده بنسبة قليلة في شعر الصعاليك، من مطلع قصيدة الشنفرى:

أم عمـــــر أجمـــــت فاســـــتقلت ومـــا ودعـــت جيرانهـــا إذ تولـــت

3- القصصية:

[1]- عبد الحليم حفنى، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، ص393.

[2]- غازي ظليمات، الأدب الجاهلي قضاياه، أغراضه، فنونه، ص231

بطبيعة الحال يعتبر الشّعر مُتنفّساً للأحاسيس والمشاعر و المرآة العاكسة لحياة الشّعراء الصعاليك في العصر الجّاهلي، فانتهزوا الفرصة لجعل هذا الجوهر الأدبي فرصة لتصوير واقعهم وتسجيل كل ما يمرون به وكل ما يدور في حياته المليئة بالأحداث المثيرة التي تصلح أن تكون مادة نافعة للفنّ القصصي يسرد حوادث مغامراتهم وبطولاتهم الجريئة سواء كانت فردية أو جماعية وكذلك واصفين للقارئ إغاراتهم والمعارك وتفاصيل حياتهم في أحداث متسلسلة ما تدعوه إلى الإثارة والتّشويق لمعرفة نهاية القصّة.

4- الواقعية :

من بين الخصائص الفنيّة في شعر الصّعاليك هي الواقعيّة ومن أهمّ مظاهرها اتّخاذهم مواضيع الحياة وما تحتويه بين ثناياها من خير وشر وتصويرهم للبيئة البدوية-بطبيعة الحال- التي يعيشون فيها بكلّ أشكالها فهذا واقعهم من الطبيعة وما تحتويه من صحراء قاسية، حرّها وبردها، صخرها ومياهها، واحاتها وحتّى الوحوش الشّاردة في آفاقها وغيرها...

محاولين رسم لنا صورة فنّية واقعيّة معبّرة عن الظّروف التي عاشها الشّعراء الصّعاليك جاعلين القارئ حاضراً معهم، فبفنّهم هذا ينقلونه من زمنه إلى زمانه،"بحيث نشعر بأنّنا أمام صورة طبيعيّة منقولة عن الواقع نقلاً دقيقاً كاملاً"،من علامات تميّز الشّعراء الصّعاليك نابغة بني جنسهم فقد اهتمّوا بأدقّ التّفاصيل وتسجيل الواقع كما هو دون تغيير أو إخفاء لحقيقته.

في نظر الدكتور عبد الحليم حفنى:"...إنّ شعرهم كالمذكّرات الشّخصيّة، التي دون كل منهم فيها خواطره الواقعيّة، في نطاق حياته ومعيشته، وصلاته وصراعه مع ما حوله ومن حوله.

ولو رجعنا إلى كلّ الموضوعات والأغراض التي طرقها شعرهم، لوجدناها جميعاً تصويراً لواقعهم الذي يعيشون فيه، ولوجدنا التّصوير نفسه واقعيّاً فالموضوع واقعي، وتصويره أيضا واقعيّ"[1].

5- السرعة الفنيّة:

[1] - د.عبد الحليم حفنى، شعر الصعاليك، منهجه وخصائصه، مطابع الهيئة المصريّة العامة للكتاب ،1987م، ص 379.

يعتبر شعر الصّعاليك الصّورة العاكسة لحياتهم فنتج عن ذلك السرعة الفنية شبيهة بحياتهم التي تمرّ بسرعة من حروب وأشواط عَدْوهم ويندفعون غير متوقفين حتّى يصلوا إلى غايتهم، وهذا عائد إلى توظيف غير مقصود منبعثاً من أعماق اللّاشعور.

الفصل الأول

شعرية الصورة في تائية الشنفرى

كلمة الصورة لغة تعني أصلا (التجسيم) وفي القرآن الكريم : { هو الذي خلقك فسواك فعدلك، في أي صورة ما شاء ركبك}[1]وفيه أيضا { هو الذي يصوّركم في الأرحام كيف يشاء}[2]

وفي كتاب المنجد جاءت في عدة معان من بينها:

صوره: جعل له صورة وشكلا وسمه ونقشه/صُوِّر لي:خُيِّل لي.

تصوّر الشيء:توهم صورته وتخيّله/و–له الشيء:صارت له عنده صورة وشكل.

الصورة:ج صُور صِور وصُوْر: الشكل/كل ما يُصَوَر/الصفة. يقال(صورة الأمر كذا) أي صفته/النوع/الوجه. يقال(صورة العقل كذا) أي هيئته.

الصِّر: الحسن الصورة.يقال رجل صيّر شيّرٌ أي حسن الصورة والشارة.

التصوري:المختص بفن البحث في التصورات وللأفكار.

التصوير: (ف.ج): فن تمثيل للأشخاص وللأشياء بالألوان/ آلة التّصوير.

التصويرة:ج تصاوير:التمثال.

المصوّر: فا/ مصوّر الكائنات:الله. المصوّر: الجغرافي[3]

اصطلاحا:الصورة هي تمثيل لأحد أجزاء الحياة الواقعية ذات وجوه وزوايا مختلفة يمكن أن توجد كإعادة تصوير بسيط للواقع كما تعمل الصورة بالمقدمات المادية على سبيل المثال البعد والوزن والألوان، هذا بالنسبة إلى الفنون التشكيلية وغيرها، أما بالنسبة إلى الصورة الشعرية فمادتها أو قوامها الكلمة التي تعطينا أبعادا متعددة تختلف من متلق إلى آخر كل على حسب رؤياه الفكرية وتصوره لأبعاد تلك الكلمة.

في هذا الفصل سنحاول إبراز الصورة الشعرية في تائية الشنفرى من خلال مبحثين وهي كالآتي :

المبحث الأول :الصورة

المبحث الثاني : الشعرية

[1]– سورة الإنفطار، الآية 7–8

[2]– سورة آل عمران، الآية 6

[3]_المنجد في اللغة، دار المشرق،بيروت–لبنان،ط20، 1992 ،ص440.

المبحث الأول : الصورة

المطلب الأول :الصورة وبنيتها في الشعر العربيّ

أوّلاً: مفهوم الصورة الشعريّة :

إشكاليّة المصطلح:

من الصّعب تحديد مفهوم الصوّرة وماهيتها في العصر الحديث وهذا عائد إلى اختلاف النقاد وتعدّد اتّجاهاتهم ومنطلقاتهم الفكريّة والفلسفيّة، في نظر رائد وليد جرادات:"بأنّ مصطلح الصّورة الفنيّة من أكثر المصطلحات تداولاً في دراسة النصّ الشّعري الحديث، لأنّه الوسيلة الفاعلة، التي توصلنا إلى إدراك تجربة الشّاعر، والوعاء الذي يستوعب تلك التّجربة عن طريق السّمو باللغة، وتفتيق طاقات الكلمة، فالصّورة تنمو في داخل الشّاعر مع النّص الشّعري ذاته، وليست شكلاً منفصلاً"[1]،"للصّورة دلالات مختلفة وترابطات متشابكة وطبيعيّة مرنة التّحديد الواحد المنظر أو التّجريدي"[2]،وهذا ما يدعو البحث في إشكاليّة الصّورة الشّعريّة موضوعاً يتطلّب اجتهاداً نقديّاً متوسّعاً مجيباً عن هاته الأسئلة الإبداعية.

يقول الدكتور عادل بشير الصّاري:"ولا شكّ أنّ الاتّفاق بشأن تعريف مصطلح أدبي كمصطلح الصّورة الشّعريّة تعريفاً محدّدا غاية لا تدرك بسهولة، ويتنافى مع طبيعته التي تستعصي على التّحديد والتّفسير الصّارم، فهو مثل كثير من المصطلحات الأدبيّة ذو دلالة هلاميّة متشظّية، تتغيّر بتغيّر مفهوم الفنّ الشّعري عبر الزّمن، كما أنّ القضايا التي يثيرها تتداخل وتتقاطع مع قضايا كثير من الفنون والآداب والعلوم، لذا فإنّ الاختلاف فيه يبدو أمرا طبيعيّاً،"[3]يتفق معه في نفس القول عبد الله حسين البار:"إلاّ أنهم لم يعمدوا إلى تعريفها تعريفاً دقيقاً واضحاً ومحدّداً، وإنّما حديثهم عنها موسوم بهلامية وتعميم وتجريد لا يستطيع قارئه أن يخلص منه بتعريف واضح"[4].

---

[1] – رائد وليد جرادات، بنية الصّورة في الشّعر الحديث الحرّ نازك الملائكة أنموذجا مجلة جامعة دمشق، المجلّد 29،العدد 1+2،2013 م.

[2] – بشرى موسى صالح، الصّورة الشّعرية في النّقد العربي الحديث، المركز الثّقافي العربي، ط1، 1994م، ص19.

[3] – د. عادل بشير الصاري، الصورة الشّعريّة، مفهومها وتقنياتها في النص الشّعري، الجامعة الأسمريّة ،العدد17، السنة9، ص 260.

[4] –عبد الله حسين البار، الصّورة الفنيّة في القصيدة الجاهليّة (دالية النابغة) نموذجاً، دار حضرموت للدراسات والنّشر، اليمن، ط1، 2006 م، ص 20

يلاحظ الأستاذ الدكتور أحمد علي دهمان أنّ:"مفهوم الصّورة الشّعريّة ليست من المفاهيم البسيطة سريعة التّحديد، وإنّما هناك عدد من العوامل التي تدخل في تحديد طبيعتها: كالتّجربة والشّعور والفكر والمجاز والإدراك والتّشابه والدّقة... فهي من القضايا النّقديّة الصّعبة ولأنّ دراستها(الصّورة) لابدّ أن توقع الدّارس في مزالق العناية بالشّكل أو بدور الخيال أو بدور موسيقى الشّعر كما هو في المدارس الأدبيّة"[1]، فالصّورة عند علي دهمان معقّدة ليست بالأمر الهيّن على الدّارس، ما يجعل العديد من العوامل المؤثّرة في تحديد ماهيتها وعناصرها التركيبيّة، إذ تعتبر الصّورة الفنيّة في النصّ الشّعري عنصراً أساسيّاً في بنيته الدّاخليّة بما يكمن في عناصرها من خيال ودهشة وانزياح، يفتح الآفاق لدى المتلقّين لقراءات متعدّدة ومفتوحة كلّ يتذوّقها على حسبه،"شعريّة الصّورة ترتبط بعنصر الخيال ارتباطا وثيقاً، فالصّورة ليست هي الواقع وإنّما خيال نصل به إلى الواقع؛ وذلك لأنّ الصّورة غالباً غير واقعيّة، وإن كانت منتزعة منه، وهي تركيبيّة عقليّة تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكر و الخيال، أكثر من انتمائها إلى الواقع، فهي تمزج المدركات الحسيّة بخيال الشّاعر؛ لتكوين صورة مبتكرة تعكس الواقع الحسيّ بأدوات فنيّة"[2]،ومن خلالها يتم التمييز بين الكلام العادي والكلام الفني(الشعر) وهي ركن أساسي في تكوين شعرية النص وروح الشعر وجوهر القصيدة وبها تتجلى قدرة الشاعر على استعمال اللغة استعمالا فنيا دالا على مهارته الإبداعية، وتُعدّ الأداة الأوضح التي تقودنا إلى استكشاف تجربة الشاعر، وإدراك أبعادها، والحاوية التي تستوعب تلك التجربة، وتوضحها عن طريق السموّ باللغة، وتحشيد طاقات الكلمة. فالصورة تتكوّن في مخيّلة الشاعر مع تبلوُر النصّ الشعريّ ذاته، وليست شكلًا منفصلًا عنه. وعليه، فإنّ جماليّة الشعر وقوّة دلالاته تتمثّل "في الإيحاء عن طريق الصور الشعريّة لا في التصريح بالأفكار المجرّدة ولا المبالغة في وصفها، تلك التي تجعل المشاعر، والأحاسيس أقرب إلى التعميم، والتجريد منها إلى التصوير والتخصيص، ومن ثَمَّ كانت للصورة أهمّيّة خاصّة[3]."

1- أحمد علي دهمان، الصّورة البلاغيّة عند عبد القاهر الجرجاني منهجاً وتطبيقاً، دار طلاس للدراسات والتّرجمة والنّشر، دمشق، ط1، ص 260-270.

2 - الباحثة ريم عبد المحسن المزيني، حاصلة على درجة الماجستير في الدّراسات الأدبيّة ،كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة طيبة، الجمعيّة المصريّة للقراءة والمعرفة، ص243.

3- هلال، محمّد غنيميّ، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة للطبع، مصر، القاهرة، د. ت، ص60.

«إن مصطلح الصورة الفنية أو الشعرية من أكثر المصطلحات الدارجة في دراسة النصوص الشعرية الحديثة، لأنها الوسيلة الفاعلة، التي توصلنا إلى إدراك تجربة الشاعر، والوعاء الذي يحتوي تلك التجربة عن طريق السمو باللغة وتفجير طاقات الكلمة،» والصورة هي ثمرة التصوير الفني بواسطة لغةً شعرية لفكرة أو عاطفة أو رعشة أو غضبة في لحظة تشبه الفلتة السانحة؛ فهي تنشأ في النسج الأدبي الجميل فتكون فيه بمثابة التّاج الذي يتوج التعبير فيُمحّضه للأدبية الرفيعة، ويجعله متميزا في نسجه عن سوائه، من الكتابة النثرية»[1].

تفاوتًا بين التقريريّة والإيحاء الفنّيّ، وهي الفاصل بين الظاهر والباطن، ''وتظلُّ الصّورة هي عنصر من عناصر الشعر، والمحكّ الأوّل الذي تُعرف به جودة الشاعر، وعمقه، وأصالته[2].''

وعرّفها عبد القادر الرباعيّ بأنّها ''هيئة تُثيرها الكلمات الشعريّة بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبّرة وموحية في آن[3]''، وفي نظر عبد القادر القط هي: ''الشكل الفنّيّ الذي تتّخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بيانيّ خاصّ ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعريّة والمجاز، والترادف، والتّضاد، والمقابلة، والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفنّيّ، والألفاظ الكاملة في القصيدة مستخدمًا طاقات اللغة وإمكانيّاتها في الدلالة، والعبارات والتركيب، والإيقاع، والحقيقة،هما مادّة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفنّيّ أو يرسم بها صوره الشعريّة[4].''

وعليه، يصبح للصورة الشعريّة ملمحان اثنان، فهي من الناحية البنيويّة شموليّة، ومن الناحية الوظيفيّة تكثيفيّة، فإذا كانت الشعريّة تكثيفًا للغة، فإنّ الصورة الشعريّة تكثيف للشعريّة[5].

والصّورة الشعريّة ليست لغة سطحيّة عاديّة، بل مشاهد لأوجه تعبيريّة متعدّدة ومفتوحة على مؤشّرات سيمولوجيّة قد يعنيها الشاعر في مقاصده، أو يحلّق بها القارئ في فضاءات معنويّة بعيدة

[1]- عبد المالك مرتاض، نظرية البلاغة، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، الجزائر-وهران، ط2، 2010م، ص184.

[2]- درويش أحمد، في النقد التحليليّ للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1996م، ص127.

[3]- الرباعيّ عبد القادر، الصورة الفنّيّة في النقد الشعريّ، دراسة في النظريّة والتطبيق، دار العلوم، الرياض، 1984، ص85.

[4]- القط، عبد القادر، الاتّجاه الوجدانيّ في الشعر العربيّ المعاصر، دار النهضة العربيّة للطباعة للنشر والتوزيع، بيروت، 1978 م، ص 391.

[5]- كوهن، جون: اللغة العليا: النظريّة الشعريّة، ترجمة: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995 م، ص 145.

وواسعة ليعيد تشكيل أبعادها من جديد، باعتبارها العنصر الإبداعيّ الأهم الذي يوظفه الشعراء في إحداث الإثارة، وبعث الدّهشة والتّصادم، والبكارة الفنّيّة كلٌّ حسب إمكاناته.

إذًا فبنية الصورة الشعريّة تكوّنها أبعاد اللغة الشعريّة بعد تجاوزها البنية التركيبيّة الأفقيّة، واعتمادها على النسيج التوافقيّ والتكامليّ الذي تنشئه بين المفردات، من خلال الوسائل البيانيّة المتعدّدة، فهي متخيّل إيحائيّ يدرِك به النصّ الشعريّ الحرّ أقصى دلالاته التعبيريّة، وأعلى مستوياته التأثيريّة في المتلقّي.

وجب علينا أن نقف عند تعريف سيسيل دي لويس حين قال:"الصورة الشعرية هي صورة حسية في الكلمات إلى حدّ ما مجازيّة مع خط خفيّ من العاطفة الإنسانية في سياقها، ولكنّها مشحونة بإحساس أو عاطفة خاصة تناسب نحو القارئ"[1]،فالصّورة عنده هي صورة مليئة بعاطفة قويّة ما يجعل القارئ يتأثّر بشكل خاص.

في رأي عزّ الدّين إسماعيل فهو يرى أن الصّورة جامعة بين المتباعدات في حيز واحد وهذا على حدّ قوله:"في الصورة الشّعريّة تتجمّع عناصر متباعدة في المكان والزّمان غاية التّباعد لكنّها سرعان ما تتألّف في إطار شعريّ واحد."[2]

الصّورة الشّعريّة ليست لغة بسيطة عاديّة، بل محطات لمشاهد تعبيريّة متعدّدة جاعلة الشّاعر إيّاها إحدى مقاصده وغايته، أو يسافر بها القارئ والمتلقي في فضاءات معنويّة تأخذ أفقاً أوسع ليعيد بدوره تركيب أبعادها من جديد، فهي المصدر الأساسيّ أو إنّ صحة القول القطعة الأساسيّة المهمّة الإبداعية الذي يوظّفها الشّعراء في إحداث الإثارة، وبعث الدّهشة والتّصادم، فمن منظور الدكتور أحمد شايب:"عي المادّة التي تتركّب من اللّغة بدلالاتها اللّغويّة الموسيقيّة، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التّشبيه والاستعارة والكناية والطّباق وحسن التّعليل،"[3]تعقيباً على ذلك الصّورة مادّة يُركّبها الشّاعر من لغته الشّعريّة ومن خياله.

[1] – سيسيل داي لويس، الصورة الشّعريّة، تر: أحمد ناصف الجيناني وجماعته، طبعة دار الرّشيد، العراق، 1892م، ص21.

[2] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، دس، دار الفكر اللّبنانيّة، بيروت، ص161.

[3] – الشايب أحمد، أصول النّقد الأدبيّ، مكتبة النّهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1942م، ص248.

يشير علي صبح إلى أنّ:"الصّورة الأدبيّة هي التّركيب القائم على الإصابة، في التّنسيق الفنيّ الحيّ لوسائل التّعبير، التي ينتقيها وجود الشّعر-أعني خواطره ومشاعره وعواطفه- المطلق من عالم المحسّات؛ ليكشف عن حقيقة المشهد أو المعنى في إطار قويّ نام محسّ مؤثر، على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين"[1]،بينما يرى عزّ الدّين إسماعيل أنّ الصورة من نسج الخيال غير واقيّة إلاّ أنّها مرتبطة بمشاعر الشّاعر فيقول عنها."الصورة غير واقيّة، وإن كانت منتزعة من الواقع، لأنّ الصورة الفنيّة تركيبيّة وجدانيّة تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان، أكثر من انتمائها إلى الواقع."[2]

"قد تتغيّر مفاهيم الشّعر ونظريّاته، فتتغيّر-بالتّالي-مفاهيم الصّورة الفنيّة ونظريّاتها، ولكنّ الاهتمام بها يظلّ قائماً مادام هناك شعراء يُبدعون، ونقّادٌ يحاولون تحليل ما أبدعوه، وإدراكه، والحكم عليه."[3]

ثانيا: التجربة الشعورية للشاعر:

إن أهم مميزات لغة الشعر جمالية التعبير عن الأفكار والخواطر الوجدانية عن طريق الإيحاء.

فالتصوير الشعري هو أساس الجمالية في العمل الشعري بحيث يخلق الشاعر من خلاله عوالم شعرية مختلف عن الواقع الحقيقي، فعالم الشاعر غير عالم الإنسان العادي، فالصورة وسيلة يلجأ إليها الشاعر في إيصال لوحته الفنية التخيلية لإثارة ذهن المتلقي باستحضار الإبداع والعمل الجمالي يعترضه في مسيرة حياته، والفارق بينه وبين عموم الناس أنّه يملك إمكانيّة التّعبير عن مشاعره.

تعتبر الفنية في النص الشعري عنصر أساسيا في بنيته الداخلية بما يمكن في عناصرها من خيال ودهشة وانزياح ن يفتح الأفاق لدى المتلقين لقراءات متعددة كل يتذوقها على حسبه، عن طريق»

اللغة الشعرية لغة فنية تختلف عن لغة الخطاب العادي، والعالم الشعري ليس عالم على الواقع اليومي، من هذا المنظور تكتسب الصورة الشعرية أهميتها في دراسة الشعر بما هي صيغة من صيغ تحول اللغة عن طبيعتها العادية، وكتسابها طبيعة فنية تجعلها لغة شعرية»[4]، اللغة الشعرية المتميزة عن

[1] – صبح علي علي، الصورة الأدبيّة تاريخ ونقد، ب ط، دار إحياء الكتب العربيّة، ب ت، ص149.

[2]– إسماعيل عز الدين، الشعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1978م، ص127.

[3] – جابر عصفور، الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط3، 1992م، ص7.

[4]– د خالد محمد الزواوي، مؤسسة حورس الدولية لنشر والتوزيع، 144ش طيبة–سبورتينج–الإسكندرية، 2005م، ص 6.

لغة الكلام العادي لا تقتصر على معاني معجمية بل هي حمالة دلالات متعددة فالصورة ''ابنة للخيال الشعريّ الممتاز الذي يتألّف عند الشعراء من قوى داخليّة تفرّق العناصر، وتنشر الموادّ ثمّ تعيد ترتيبها وتركيبها لتصبّها في قالب خاصّ حين تريد خلق فنّ جديد متّحد ومنسجم .[1]''فهي تنقل المعاني الداخليّة التي ترتسم في ذهن الشاعر، وهي حالة انعكاس تفاعليّ تواكب أداء الشّاعر في مقاربة تجربته، وهي التي ''تجسّد عواطفه، وأداة يعبّر من خلالها، ويقيم علاقة بينه وبين الواقع، كما أنّ اللغة الشعريّة عمادها الصّورة، وهي القوّة البانيّة بامتياز، [2]''وجماليّة اللغة تكمن في حركيّتها وتخطّيها العناصر الواقعيّة المتمثّلة بالأفكار والأحاسيس التي تجمّدها؛ لتصل إلى العناصر المثيرة؛ فتتبلور على هيئة صورة فنّيّة تتجسّد في ذهن المتلقّي واضحة المعالم، وتشركه مع الشّاعر في أحاسيسه، وتجعله يتفاعل مع تجربته، ويعايش معاناته، أو حالات فرحه. كما أنّها تبلور رؤية الشّاعر، وتحمل القارئ ليشاركه هذه الرؤية، بعد أن تكشف له انطباعات الشّاعر الخفيّة التي يؤسّس عليها ويبني. وهذا له تأثيرا بليغا في نفس المتلقّي، فإحساس الشّاعر مغاير لإحساس الإنسان العاديّ لجهة تفاعلاته النّفسيّة والرّوحيّة.

المطلب الثاني:الصورة قديما وحديثا

أولا: الصورة في النقد العربي القديم:

إن الدارس للأدب العربي القديم لا يجد تعبيرا للصورة الشعرية في التراث الأدبي بالمفهوم المتداول الآن، وإن كان شعرنا القديم لا يخلو من ضروب التصوير، باعتبار أن النقد العربي كان يحصره في مجالات البلاغة المختلفة كالمجاز والتشبيه والاستعارة.

أ-الصورة في الشعر الجاهلي:

«القصيدة العربية تصوّر جذور المعتقدات الدينية الشعبية الجاهلية»[3]وهذا ما أشار إليه كثير من الباحثين منهم بروكلمان، وشوقي ضيف الذي قال :»ظلّ الشّعر العربي يتمثل في وضوح حياة

[1]- الرباعيّ عبد القادر، الصورة الفنّيّة في النقد الشعريّ، مرجع سابق، ص 85.

[2]- عسّاف ساسين، الصّورة الشعريّة، وجهات نظر عربيّة وغربيّة، ص **115**.

[3]_انظر على سبيل المثال، نصرت عبد الرحمن، المرجع السابق، المجلة الالكترونية 196، ص13، 14، 21، 25.

العرب، وطوابعها الشّعبية طوال عصوره»[1]، وعلى ذلك يمكن تلخيص ما أراده نصرت عبد الرحمن بالقول:»إنه عرض لصور الشعراء الجاهليين، وربط بينها وبين حياتهم المعاشة آنذاك، ومعتقداتهم الدينية، ووقف عند تكرارهم لصور معينة تناولت ظواهر طبيعية كالشمس والقمر والنجوم، وأخرى إنسانية كالرجل والمرأة، وحيوانية كالناقة والفرس والعقاب، فدعته هذه الصور والتي تكاد تكون على منوال واحد-في رأيه – في كل أشعارهم إلى محاولة قراءة ما وراءها، فتبيّن له وقد استفاد من الدراسات الأنثروبولوجية، والنقوش القديمة-على شحّها-أن المرأة مثلا كانت رمزا للشمس، وأن النّاقة المرسومة في الشعر كانت تقابلها أخرى في السماء...وأن الثّور الوحشي الذي يتخلل القصائد الطّوال، هو رمز لمثال أعلى موجود في السّماء... وأن هذه الظّواهر بما تحمله من مضامين عميقة للإنسان الجاهلي، قد وصلت إلى درجة العبادة في ديوانهم الأول والأخير، وهو الشعر».

ب- الصورة عند القدامى العرب:

إنّ الدّارس للأدب العربيّ القديم لا يجد مصطلح الصّورة الشّعريّة في التراث الأدبيّ بالمفهوم المتعارف عليه الآن، فالشّعر القديم لا يخلو من ضروب التّصوير وهذا راجع إلى لغة الشّاعر الجاهليّ وقربها الزّماني من روحها البدائيّة الأولى التي جعلت لغته تصويريّة"لذلك تكثر النّماذج التّصويريّة في الشّعر العربي في مرحلة ما قبل الإسلام، دون أن يعتمد التّصوير فيه بالضرورة على الوسائل البلاغيّة."[2]

الدّرس النّقدي العربي كان يحوط التّصوير في مجالات البلاغة كالمجاز والاستعارة والتّشبيه.

مما يعني بأن التصوير الذي تحدث عنه الجاحظ، باعتباره من أقدم النصوص فتوصل بذلك إلى أهمية جانب التّجسيم ودوره في إثراء الفكر بصورة حسية قابلة للحركة والنمو مما تمدّ للشّعر قيمة فنية وجماليّة، لا يمكن للمتلقي الاستغناء عنها، فحينما يكون الشّعر جنسا من التصوير، يدل هذان قدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي، وهي فكرة تعدّ المدخل الرئيسي للعلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى.

[1] _شوقي ضيف، الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، دار المعارف، مصر، المجلة 196، ط2، 1984، ص6

[2] – علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، ط2، 1981م، ص26-27.

ويشير الجاحظ كذلك إلى ثنائية اللفظ والمعنى التي شغلت بال النقاد القدامى فالشعر لا يقتصر على الأفكار والمعاني فقط، بل صياغة جميلة ترتكز على التصوير، فاستنتج الدكتور جابر عصفور من مقولة الجاحظ هذه ثلاث مبادئ:»أولها أن للشعر أسلوبا خاصا في صياغة الأفكار والمعاني، هو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف، وثاني مبدأ أن أسلوب الشّعر في الصياغة يقوم في جانب كبير من جوانبه على تقديم المعنى بطريقة حسيّة، أي أن التّصوير يترادف مع ما نسميه الآن بالتّجسيم، وأما الأخير أن التّقديم الحسّي للشّعر يجعله قرينا للرسم، ومشابها له في طريقة التّشكيل والصّياغة، والتّأثير والتلقي، وإن اختلفت عنه في المادّة التي يصوغ بها، ويصور بواسطتها.»[1]

ومن الذين تحدّثوا عن مفهوم الصورة من بعد الجاحظ قدامة بن جعفر حيث ذكر أنّ"المعاني كلّها معرضة للشّاعر، وله أن يتكلّم منها ما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشّعر منزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورةّ كما يوجد في كلّ صناعة من أنّه لابدّ فيها من شيء موضوع، يقبل تأثير الصّورة منها، مثل الخشب والنّجارة"[2]، فقدامة في منظوره الشّعر صناعة كغيره من الصّناعات، والمعاني المادّة الموضوعة والصّورة الشّكل أو بالأحرى القالب، مثل الخشب مادة أمّا التّجارة فهي الصّناعة، حيث تتشكّل هاته المادّة في صور وأشكال مختلفة، وعليه دور الشّاعر هنا الإبداع والابتكار من مادته اللّغويّة صوراً وأشكالاً فنيّة.

وكذلك من الدّارسين الذين أعطوا اهتمامهم عبد القاهر الجرجاني في كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة لقوله:"واعلم أنّ قولنا الصورة، إنّما هو تمثيل قياس نعلمه بعقولنا، على الذي نراه بأبصارنا"[3]، ويمضي (القاضي الجرجاني) في (وساطته) بالصورة قُدُما، فيربطها بروابط شعورية تصلها بالنّفس، وتمزجها بالقلب، حينما دافع عن شعر المتنبي. يقول الجرجاني: «وإنما الكلام أصوات محلّها الأسماع

[1] _ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص257.

[2] – البغدادي، قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوانب، القسطنطينية ،ط1، 1302، ص4.

[3] – الجرجاني،عبد القاهر، دلائل الإعجاز، دار المدني، القاهرة، ط3، 1992م، ص508.

محّل النواظر من الأبصار، وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كلّ مذهب، وتقف من التّمام بكلّ طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول، وأعلق بالنّفس، وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلم – وإن قايست واعتبرت، ونظرت وفكّرت– لهذه المزيّة سببا، ولما خصّت به مقتضى.

وأقام عبد القاهر تحليله العميق للخلق والإبداع الشعريين على الذّوق الفني المرهف وما تثيره مفردات البيان العربي، أو الضرورية الفنية من استجابة فنية في نفس متلقيّها، فأصبح هذا البيان العربي، عنده يقوم على الذوق والتذوّق، بمفهوم آخر فنياً وصرفيًّا، من دون تدخّل لدلالات علم المنطق فيه،»وقد تحول البيان بعده إلى منطق استدلالي قائم على دلالات فلسفية عقلية حوّلته إلى صيغ قاعديّة لا تنتمي إلى الخصوص الذي دعا إليه.»[1]

«....الشاعر التّقليديّ كان يفهم عمله وبالتّالي يقدّمه على أساس ثنائيّ مزدوج يسير في خطوتين متتابعتين أو منفصلتين، فهو يعرض الفكرة في الخطوة الأولى، ثم يُلبسها صُوراً مستقلة عنها في الخطوة الثّانية»[2]،»...يعتمد غالبا على الموروث الثقافي في صنعته اللّغويّة فإن هذا الموروث يخلق خبرة، والخبرة تستقرّ في الذّاكرة، والذّاكرة تمدّ بمخزونها ملكتين أو نشاطين: نشاطاً ذهنيّاً ونشاطاً خياليّاً يدور في نطاق الأول، والنّشاط الذهنيُّ ينتج الأشكال الفنية، وعن طريق التّعارض والتّقابل بين الفكرة والصورة، أو بين الأصل والتّابع يقوم بناء القصيدة»«ويؤكد هذه البنية الثنائية للقصيدة وجهة النّظر التّقليدية عن صياغة العمل الشّعري أو تركيبه، أو ما نُطلق عليه اليوم العملية الإبداعية، فقد كان الشّاعر يمخض المعنى في نفسه نثرًا، ثم يبني عليه العمل بأن يلبسه ألفاظاً أخرى، ويضع لها القوافي الموافقة، والوزن اللّائق، والصّور المناسبة، ويظل يحذف ويضيف، يسقط ويزيد حتّى يفرغ من العمليّة» ،»ونحن نعرف أن عمود الشّعر كان لا يسمح بقيام فكرة واحدة في القصيدة، وإنّما كان

[1]_بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1992، ص25

[2]– نعيم اليافي، تطور الصورة الفنيّة في الشعر العربي الحديث، دراسة وتقديم محمد جمال طحان، صفحات للدراسة والنشر، سوريا، الإصدار 1، 2008م، ص17.

يتطلّب سلسلة من الأفكار أو الموضوعات تتضام جنباً إلى جنب برباط خارجيّ وتجريديّ سرعان ما تحطّمه في كثير من الأحيان استقلالية الأبيات،وقد أدّى هذا العمود أو التصوّر التّقليدي له إلى نتائج معينة في طبيعة الصّور».

الفرق بين التصوّر والتّصوير:

التّصور فهو"مرور الفكرة بالصّورة الطّبيعيّة، والتي سبق أن شاهدها وانفعل بها ثمّ اختزنها في مخيّلته مروره بها يتصفحها"،[1] ''إنّ التّصور هو العلاقة بين الصورة والتّصوير، وأداته الفكر فقط، وأمّا التّصوير فأداته الفكر واللّسان واللّغة".[2]

وظيفة التّصوير بالدّرجة الأولى إبراز الصّورة إلى العالم الخارجيّ بشكل فني، فالتّصور عقلي يحتاج إلى الفكر، عكس التّصوير فهو شكلي.

يقول البارودي13/1:

وثقي بكتمان الحديث فإنّما شفتاي ختم، والفؤاد وعاء

فكرة تقريبية صورة توضيحيّة ومدعّمة

وله78/1:

الفكرة: لا تتركن غالى العدوّ فإنّه يبغي سقاطك بالحديث المعجب

الصورة:كالنّار تختدع الفراش بحسنها فينال منه البؤس إن لم يعطبِ[3]

في هذه المقاطع الشعرية حاول الشاعر البارودي أن يوصل فكرته إلى المتلقي، ثم بعدها يضيف إليها صورة أو مجموعة من الصور ليزيدها إيضاحا وشرحاً.

ويمكننا أن نضيف إلى ذلك أبيات الحكمة والأمثال التي كانت تقوم في القصيدة التقليدية بهذه المهمة، مهمة التّزيين وقد أكد العسكري ذلك منذ القديم حين عدّ الحكمة ضرباً من بهاء الكلام فقال:»فإن اتفق مع هذا معنى لطيف أو حكمة غريبة أو أدب حسن فذلك زائد في بهاء الكلام»[4].

[1] – صلاح عبد الفتّاح الخالدي، نظريّة التصوير الفني عند سيد قطب، المؤسسة المطبعية، الجزائر، 1988م، ص74.

[2] – مجلة الرّسالة، المجلد الثاني، السنة الثانية، العدد 64، 1934/09/24، ص1756.

[3]– نعيم اليافي، المرجع السابق، ص 19.

[4]– نفس المرجع، ص 21.

ومن أمثلة ذلك قول الجارم يصف سفينة الملك وهي تتهادى فوق المياه 51/1:

يبدو السفين به كما يبدو المنى لليائس الحيران في ظلمائه

أو كالحياة تدبّ في جسم امرئ أفنت شكايته فنون إسائه

أو كالصّباح لمدلج خبط الدّجى فطواه وادي التّيه في أحشائه

«ولسنا ننكر أن الاتجاه نحو التّزويق الصّوري كان يستغرق شعر الانحطاط والجمود بأكثر مما يستغرق شعر فترة الإحياء والبعث، ذلك أن وفرة الزّخرف والالتفات نحوه دون الالتفات إلى البناء الشّعري بعامة مشكلة تعانيها تطوّرات الفنون التّشكيليّة، وقد لعب الذّوق العام في البيئة العربية دوره في هذا الصّدد، ففي فترة الانحطاط كان غيره في فترة البعث، وتفسير ذلك في حدود القصيدة واضح، فقد كانت قصيدة الانحطاط قمة في اتجاه الزّخرف العرضي، ومن ثم كانت اللّذة الجمالية تقوم على الإحساس بوفرة المادة الفسيفسائيّة، أما قصيدة الإحياء فكانت ردة نحو الشكل النمطي وبعثا لقيمه التي لم تُجهضها جماليات التّجريد الميّتة».

مما نستنتج منهن الوضع الذي آلت إليه القصيدة العربية في فترتين عصر الضعف والانحطاط(شعر الجمود والانحطاط)، مما يحتويه بكثرة التنميق والزخرف العرضي أضفى مسحة جمالية تثير صوره الحواس.

أما في العصر الحديث(الشعر الإحيائي أو التقليدي الجديد) عكس الأول تخف حدّة الزّخرف لتتّصل قيمه بجماليات الشكل النمطي فتبعث على اللّذة والإمتاع.

ثانيا: الصورة في النقد الحديث:

1- عند النقاد الغربيين:

الصورة الشّعريّة عند النقاد الغربيين في النقد الحديث تعدّ من المفاهيم المحوريّة التي خضعت لتحوّلات كبيرة من حيث الفهم والتّأويل، خصوصا مع تطور مناهج النّقد في القرن العشرين:

الصورة الشّعريّة poetic image هي التّعبير المجازي أو التّمثيليّ الذي يستخدمه الشّاعر لنقل تجربة شعوريّة أو فكرة مجرّدة من خلال اللّغة، بحيث تستدعي هذه اللّغة مشاهد حسيّة، أو إيحاءات رمزيّة أو تداعيّات نفسيّة.

لكن هذا التّعريف تطوّر بتطوّر المدارس النّقديّة، من كونه أداة بلاغيّة إلى كونه أداة توليد للمعنى اختلف مفهوم الصورة من ناقد إلى آخر كل على حسب فكره وتصوره لها، وهذا راجع إلى اختلاف المذاهب والمناهج ولا ننسى الخلفيات الفكرية أو الفلسفية لكلّ منهم ما أنتج ثراء من حيث معنى المصطلح»، وإذا كان الشّعر ديوان العرب فيما مضى، فعن الصورة هي اليوم ديوان الغرب ووعاء ثقافته، ومجاله البصري، فمنذ عصر النهضة الأوروبية وحتى اليوم لا تزال تسعى ضمن دائرة الحراك الفكري والجمالي والتكنولوجي راهنا، في تلازم مستمر مع معطيات العِلم والتكنولوجيا.إنها أحد العناصر التي شكلت وعاء الإبداع الفني في الغرب على مدى خمسة قرون امتدت من عصر النهضة الأوروبي إلى ما بعد الحداثة، وهي اليوم تنهض لتتبوأ موقعها بوصفها أحد أدوات العولمة، ذلك الهلام الطّاغي والذي يختبئ خلف جملة من المعطيات الحضارية من الفكر إلى السياسة والاقتصاد»[1].

نتّفق معه إلى حد كبير باعتبار أن التّصوير مثل الفيلم السينمائي كأنك تشاهد عدة مشاهد متتالية حقيقة، على عكس الشعر الذي يحتاج إلى التّصوير لإيصال الأفكار والعواطف والإبداع التّعبيري إلى المتلقّي بشكل أوضح، «ومن هنا لا تحدد الصورة الشّعرية بصفتها إعادة إنتاج تصويري للواقع، بل من حيث كونها عنصر توحيد لأفكار وعواطف متباينة، تتجسّد مكانيّاً في لحظة من الزّمن».

فمن أبرز الرومانسيين الذين بحثوا في أمر الخيال وأثره في الصّورة في الصّورة كلوريدج يقول:"إنّ تلك القوّة السّحريّة التّركيبيّة التي نطلق عليها اسم الخيال تظهر في التّوفيق بين الخصائص المتنافرة أو المتناقضة وإظهار الجدّة فيما هو مألوف"[2]، وعليه يعبّر كلوريدج أساس الصّورة ألا وهو الخيال فبه

[1] –صالح أبو إصبع،د. هيثم سرحان وآخرون،ثقافة الصورة، الإطار النظري، الصورة والتربية، البحوث باللغة الانجليزية، منشورات جامعة فيلاديفيا، ط1 ،2008، ص21.

[2] – عبد الحميد قاوي، الصّورة الشّعريّة، ص55، 56.

يطلق الشّاعر عنفوان أحاسيسه وعواطفه وهذا من خلال التّوفيق وإظهار الجِدّة فيما هو مألوف بين الصّور.

فمنذ عصور ما قبل الميلاد ظهرت دلالات على أن بعض الشّعراء الإغريق والرّومان أدركوا أنّ ثمّة علاقة وجوديّة بين الشّعر والتّصوير، ولهذا هو ظاهر من خلال تعريفاتهم للشّعر، فعن الشّاعر اليونانيّ سيونيدس الكيوسي(ت 468،ق.م) يقول:"الشّعر صورة ناطقة، أو الرّسم أو التّصوير شعر صامت"[1]

يقول **سيسيل داي لويس**: "الصورة الشّعرية هي صورة حسّية في الكلمات وإلى حدّ ما مجازية مع خط خفي من العاطفة الإنسانية في سياقها، ولكنّها مشحونة بإحساس أو عاطفة خاصة تناسب نحو القارئ»[2]، فالصورة عنده حسيّة من حيث الكلمات، فتكون مشحونة بالمشاعر والعواطف الجيّاشة التي بدورها لها تأثير على القارئ بشكل خاص،»وقد أعطوا للخيال أهميّة بالغة حتى يتمكّنوا من امتلاك الأدوات الفنية التي تسعفهم على تصوير الحقائق الكامنة وراء الماديات، والثابت وراء المتغيّرات للوصول إلى المطلق؛ فاستمدوا صورهم بكل ما فيها من خصوبة شعرية من النّفس، وكانت لغتهم الأرض التي فلحوها بإتقان، فأثمرت روائع الأعمال الشعرية عندهم»[3]، يقصد بذلك أن الرومانسيين أكملوا على خُطى أفلاطون بمحاكاة النّفس في تفاعلها مع الطّبيعة.

أما بالنسبة إلى **كلوريدج** فكان عكس ذلك فيقول:»إنّ القوّة السّحريّة التّركيبية التي نطلق عليها اسم الخيال تظهر التّوفيق بين الخصائص المتنافرة أو المتناقضة وإظهار الجدّة فيما هو مألوف»[4]، ما يعني من قوله هذا يُعدّ الخيال من أسس الصورة الفنيّة فبه يفجّر الشّاعر عنان عواطفه وأحاسيسه من خلال التّوفيق والتّأليف الحاصل بين الصُّور.

[1] – عبد الغفّار مكّاوي، قصيدة وصورة، الشّعر والتّصوير عبر العصور، عالم المعرفة، 1987م، ص15.

[2]– سيسيل داي لويس، الصورة الشعرية،تر: أحمد ناصف الجيناني وجماعته، طبعة دار الرشيد، العراق،1892م،ص 21.

[3]– عدنان حسن قاسم، التصوير الشّعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، دار العدنان للطباعة دار السلام، ص 15.

[4]– عبد الحميد القاوي، الصّورة الشعرية، ص 55، 56.

«هناك شيء ينبغي أن نشير إليه وهو أن مصطلح الصورة، علاوة على(تسكعه) وتنقله بين معانٍ مختلفة فإنه كثيرا ما استغنى عنه لصالح مصطلح آخر هوFigure (مُحسِّن) الذي يدل على كل المحسّنات البلاغيةّ وهنا تصبح الاستعارة والتشبيه مجرد محسنيين ضمن نظرية البيان، وربما كان جون كوهين أهم من اتّخذ هذا الموقف الذي يستغني عن مصطلح صورةImage لصالح مُحسّن Figureومما يزيد في البلبلة أن تترجِم Figureبصورة حتى وإن كان الأمر يتعلق بتحسّنات صوتيّة"[1].

وتولي هذه الدلالة العنصر الحسّي في الصورة الفنية أهمية بالغة،إذ تصنف الصور بحسب مادتها إلى صور بصرية وذوقية وشمية وسمعية و...،أي الصور المستمدة من عمل الحواس، ولا فرق عندها بين الحقيقي والمجازي من الصور، وقد تركّز أحيانا على أحدهما، وغالبا على كليهما.

يقول رودزورث في إحدى رسائله:"إنّ العواطف والصّور يجب أن يتزاوجا ليذوب كلاهما في الآخر، ويتمثّلا طبيعيّاً لدى الذّهن في نشوة فنيّة،"[2]فعلى العاطفة والصورة أن يمتزجا ليعطيا مزيجا واحدا يتمثل في الذهن إبداعا وجمالا فنيّاً.

كما أن على الشاعر أن يأخذ بسمة الأصالة والمصداقيّة الفنيّة ويتفردّ بفنّه في العمل الأدبي التي ينتجه،وما يترتّب منه صور ذهنيّة أو طبيعيّة ومشاعر صادقة حقيقة نابعة من أعماقه ،فلا يستعير من شاعر أو فنّان غيره ويعتمد على الصيغ الجاهزة التي فقدت رونقها من كثرة الاستعمال يقول بودلير:"الفنّان الحق والشّاعر الحقّ هو الذي لا يصوّر إلاّ على حسب ما يرى وما يشعر.

فعليه أن يكون وفيّاً حقًّا لطبيعته هو، ويجب أن يحذر-حذره من الموت- أن يستعير عيون كاتب آخر أو مشاعره، مهما عظمت مكانته، وإلاّ كان إنتاجه الذي يقدّمه إلينا بالنّسبة له ترّهات لا حقائق."[3]

الصورة بوصفها نمطا يجسّد رؤية رمزية أو (الصورة الرامزة) [4]:

[1]- الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1990م، ص17، 18.

[2] - د. غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار نهضة مصر، ص83.

[3] - المصدر السابق ص83.

[4]- نورمان فريدمان، الصورة الفنية،مرجع سابق، ص 33.

تشترك هذه الدلالة مع الدلالة السابقة في كونها نتاج مباحث الدراسات النفسية، وهي تهتم بوظيفة الصورة الفنية، «سواء كانت حقيقية أو مجازية، أو كليهما معا باعتبارها رموزا تستمد فعاليتها من التداعي السيكولوجي.. وبالتالي، يهتم التحليل بتحديد وظيفة الصور المتكرّرة في القصيدة، باعتبار هذه الصور بمثابة لوازم نغمية، ووسائل بنائية، ورموز، تكشف عن دلالة القصيدة وما تشير إليه، كما يهتمّ التحليل بفحص العلاقة بين أنماط صور الشاعر ككلّ، وبين الأنماط المشابهة لها في الشعائر والأساطير.

والصورة في رحابها تدرس من زاوية كونها تعبيرا رمزيا، فيركز على الأنماط المتكررة التي تدعى بـ(عناقيد الصورة)، وقد توسعت (كارولين سبريجن) بدراستها حول صور شكسبير في هذا المجال،وقيمة الصورة في هذه الدراسات يكمن في كونها تساعد على الكشف على المعاني العميقة التي توحي إليها القصيدة.

-الصورة بوصفها مجازا أو (الصورة المجازية) :

تنطوي، تحت هذه الدلالة، جميع التعابير والأساليب غير الحقيقية، من استعارة ومجاز وكناية، أو الأساليب البلاغية المعروفة.

وثمّة ملاحظة وجب ذكرها هاهنا، ذلك أنّ الدلالة الحسّية التي ارتبطت بالصورة الفنية، جعلت بعض النقاد والدارسين المحدثين والمعاصرين يميلون إلى الأخذ بمصطلح (الاستعارة) بدلا من مصطلح (الصورة)، خاصة، عند (ريتشاردز) الذي يقول: «والصورة نفسها مضلّلة، إذ إننا لو لم نحذرها،لانتهينا إلى أنّ الصورة تقدّم إدراكا حرفيا لشيء موجود بالفعل» ويقول جون مدلتون "كلّ ما يقال عن الصورة في الشعر، يمكن أن يصب في الاستعارة"[1].

1- عند النقاد العرب المحدثين:

اختلفت الدّراسات النّقدية المعاصرة في النّظر إلى أصول مصطلح الصورة فرأى بعض الدّارسين أنها مصطلح حديث نشأ بتأثير النقد الغربي ومصطلحاته في نقدنا العربي الحديث،أما البعض الآخر

[1]- نعيم الباقي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي، ص 239.

فيرى أن المصطلح حديث بدلالاته الجديدة وأبرزها الدّلالة النفسيّة،ولكن "قديم في أصله يعود إلى بدء الوعي بالخصائص النوعية للأدب، فقد قدّم لنا الموروث جوانب:»[1]«تشكّل الأساس النّظري لأيّة نظرية عميقة في الصّورة وتحدّدت بثلاثة جوانبك الخيال أو الملكة التي تشكّل صور القصيدة، وطبيعة الصور باعتبارها إنتاجا إبداعيا لهذه الملكة، ووظيفة الصّورة في العمل الأدبي".

إن مصطلح الصّورة الفنيّة من أكثر المصطلحات تداولاً في دراسة النصّ الشّعري الحديث، لأنّها الوسيلة الفاعلة، التي توصلنا إلى إدراك تجربة الشّاعر، والوعاء الذي يحتوي تلك التجربة عن طريق الرقيّ باللّغة، وتفجير طاقات الكلمة، فالصورة تنمو في داخل الشاعر مع النصّ الشّعري بحد ذاته، وليس شكلاً منفصلا.

وإذا انتقلنا إلى التعاريف المصاغة للصورة وجدناها كثيرة لا يمكن حصرها، ونكتفي بذكر ثلة من الدارسين الذين تطرّقوا إليها –على سبيل المثال– يرى العقّاد أنّ الصّورة الأدبيّة عند الشّاعر تتجلّى فبقُدرته البالغة على نقل الأشكال الموجودة كما تقع في الحسّ والشّعور والخيال، أو هي قدرته على التّصوير المطبوع لأنّ هذا في الحقيقة هو فنّ التّصوير كما يُتاح لأنبغ المصوّرين ،يقول الدكتور نبيل علي حسنين عن شرع نصرت عبد الرحمن بالصورة التي رأى أنها مفهوم نقدي حديث على درجة عالية من الخطورة والأهميّة. "فالمصطلحات النّقديّة البلاغيّة القديمة كالتّشبيه والاستعارة والكناية، على أهميتها، لا تنهض بحمل الفكرة التي يودّ درس الشّعر على ضوئها، ما لم تنل نوعاً من التّطوير أو التّحديث، فلم يجد فيه بُغيته، لِمل يعتريه من غموض، ولما يحمل اشتقاقه اللّغويّ، ومعناه من الظن، وعدم اليقين، ولما ينطوي عليه من معاني الوهم كذلك... ولأنّه وجد فيه، بفضل ما منحه إيّاه النّقد الحديث، الغنى والشّمول، فأنواع الصور التي تقع تحت عنوان الصورة الفنية، بحسب التطورات الأخيرة في عالم النّقد، هي: الصورة التّقريرية، والصورة التّشبيهية، والرمز الأيقوني، وغير الأيقوني، والكناية

[1]– بشرى موسى صالح، الصّورة الشّعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي، ط1، 1992، ص 25.

والاستعارة»[1]، فعز الدين منصور تكلم عنها بطريقته الخاّصة _على قوله: "الصورة تركيبية عقلية تنتهي في جوهرها إلى عالم الفكر أكثر من انتسابها إلى عالم الواقع"[2].

إن الصورة هي الجزء الأكثر فنية في بنية النص الشعري الحديث الحرّ، وهي الملمح الرئيس المميّز للحداثة الشّعرية؛ ولذا فقد نبّه النقاد والدارسون على الاهتمام بالجمال اللّغوي في خصائصه التعبيرية المستوحاة من الإحساس الداخلي لصور البيان، والتي غدت فيما بعد معيارا لجودة نظم القول.

الصورة عند عبد القادر الرّباعي: "أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن"[3]، ويضيف جابر احمد عصفور:» طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدّلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أيا كانت هذه الخصوصية، أو ذلك التأثير، فان الصورة لن تغير إلا من طريقة عرضهن وكيفية تقديمه»[4].

وعبد القادر القط يرى فيها:»الشّكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينّظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكانيتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والمجانسة وغيرها من وسائل التعبير الفني «، أمّا عبد الفتاح صالح نافع فيرىفيها:»الصيغة اللفظية التي يقدّم فيها الأديب فكرته، ويصوّر تجربته، ويتضمّن اصطلاح الصورة الشعرية جميع الطرق الممكنة لصناعة نوع التعبير الذي يرى عليه الشيء مشابها أو متفقا مع آخر، ويمكن أن يتركز في ثلاثة أصناف هي: التشبيه والمجاز والرمز.

[1]- نبيل حسنين، نصرت عبد الرحمن ناقدا، مجلة جامعة الخليل للبحوث، المجلد 9، العدد1، 2014م، ص 195.

[2]- عز الدين إسماعيل، التّفسير النّفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، 1981م، ص 161.

[3]- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، دار جرير، الأردن، ط1، 2009م، ص82.

[4]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م، ص323.

المبحث الثاني: الشعرية

المطلب الأول: الشعرية: في حدود المصطلح والمفهوم:

1- لـــــغة:

جاءت في لسان العرب لابن منظور في القرآن الكريم:{**وما يُشعركم أنها إذا جاءت لا يؤمنون**}[1]،{**فاذكروا الله عند المشعر الحرام**}[2]،{**يا أيُّها الذين آمنوا لا تحلوا شعائر الله**}[3]،{**وأنّه هو رب الشِّعرى**}[4].

وفي الحديث: قال رسول الله صلى الله عليه وسلّم: "إن من الشعر لحكمة فإذا أُلبس عليكم شيء من القرآن فالتمسوه في الشعر، إنه عربي".

ومنه الحديث: "أن جبريل أتى النبي صلى الله عليه وسلم، فقال: مر أمتك أن يرفعوا أصواتهم بالتلبية فإنها من شعائر الحجّ".

ويذكر صاحب معجم مقاييس اللغة: "(شعر) الشَّين والعَين والرَّاء أَصلان مَعروفَان، يَدلُ أَحَدهُمَا عَلى ثباتٍ وَالآخر عَلى علِمٍ وعَلَم، الشّعَار: الذي يَتنادى بِهِ القومُ في الحَرب لَيعرف بَعضُهم بَعضَا. وَالأصلُ قَولهم شَعرت بِالشَّيء إِذَا عَلمتَه وَفَطِنتَ له، وَليتَ شِعري أَيْ لَيتني عَلِمتُ. وسميَّ الشَّاعِرُ لأنه فطن لِمَا لا يَفطن لَه غَيرُه"[5]

أما في أساس البلاغة للزمخشري فنجد "ش ع ر" بمعنى... عظَّم شعائر الله تعالى، وهي أعلام للحج من أعماله، ووقَف بالمشعر الحرام... وما يُشعركم: وما يُدريكم. وهو ذكي المشاعر وهي الحواس"[6]

وبعد الغوص في المعاني اللغويّة لمصطلح الشعريّة، نجد أنّ له معانٍ عدّة منها:

---

[1]_ سورة الأنعام، الآية 109.

[2]_ سورة البقرة، الآية 198.

[3]_ سورة المائدة، الآية 2.

[4]_ سورة النجم، الآية 49.

5 – لأبي حسين أحمد أبن فارس بن زكريا تح: عبد السلام هارون، معجم مقاييس اللغة، ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج3، ص194.

[6] – الزمخشري أبي القاسم جار الله، أساس البلاغة، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، تحقيق: محمد باسل عيون السود، مادة "ش ع ر"، ج 01، 1998، ص 510.

- الدلالة على العلم، والفطنة، والدراية.
- أن لكلّ شعريّة معالم، وضوابط محدّدة تستند عليها.
- يحمل مصطلح الشعريّة نوعًا من الثبات المؤقت[1].

اصطلاحا:

الشعرية Poetics مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته، ويعود أصل المصطلح – في أول انبثاقه – إلى أرسطو[2] ، أما المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع. ويبدو أننا نواجه من جهة أولى – مفهوماً واحداً بمصطلحات مختلفة، ويبدو – بارزاً. هذا الأمر في تراثنا النقدي العربي، ونواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية، ويظهر هذا الأمر في التراث النقدي الغربي أكثر جلاء. إن الجهة الأولى تتلخص في مفهوم الشعرية العام (البحث عن قوانين الإبداع وقد اتخذ مصطلحات مختلفة منها: شعرية أرسطو، ونظرية النظم للجرجاني، والأقاويل الشعرية المستندة إلى المحاكاة والتخييل عند القرطاجني، التي ستكون موضوع بحث في فقرة قادمة من الفصل، أما الجهة الثانية فتتلخص في النظريات التي وضعت في إطار مصطلح الشعرية) ذاته مع اختلاف التصور في سر الإبداع وقوانينه، كما هو الحال في نظرية التماثل equivalence عند ياكوبسون Jakobson . ونظرية الانزياح deviation عند جان كوهن J. Cohen ونظرية الفجوة: مسافة التوتر عند كمال أبو ديب.

3-إشكالية المصطلح:

إن إشكالية المصطلح تبدو محيرة في نقدنا العربي، وربما يكون النقد الغربي متجاوزاً إلى حد ما – لهذه الإشكالية منذ أرسطو حين سمى كتابه بـ Po-atis) (فن الشعر) أو (في الشعرية كما هو شائع الآن في النقدي الغربي، وقد جاءت من بعده المحاولات تحمل المصطلح في تراثنا النقدي فإننا نواجه – كما أسلفت – مصطلحات مختلفة وربما نواجه المصطلح نفسه (الشعرية) إلا أن مفهومها مختلف عما تعنيه الشعرية بمعناها العام. وقد حاولت أن أحصر . حسب معرفتي . جميع النصوص التي

[1]- الزمخشري أبي القاسم جار الله، أساس البلاغة، منشورات دار الكتب العلمية، المرجع السابق، ص510.

[2]- حسن ناظم، المفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، بيروت، ط1، 1994،ص11.

وردت فيها لفظة (الشعرية) محدداً معانيها، ذاته، أما وهذه النصوص هي – بالتأكيد – من تراثنا النقدي وهذا هو مركز الإثارة الذي سوف يتضح فيما بعد، حيث سنعثر ولمرة واحدة – على المصطلح والمفهوم معاً عند القرطاجني المصطلحات الأخرى فسوف تشير إلى معان مختلفة، وهذه النصوص هي:

1. يقول الفارابي (260 هـ :(والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها. فيبتدىء حين ذلك أن تحدث الخطبية أولاً ثم الشعرية قليلاً قليلاً).
2. يقول ابن سينا (428 هـ) : (إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان، شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة (...) والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعاً، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها ، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية، وجعلت تنمو يسيراً يسيراً تابعة للطباع. وأكثر تولدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعاً وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته في خاصته وبحسب خلقه وعادته.
3. ينقل ابن رشد (520 هـ) قول أرسطو : وكثيراً ما يوجد في الأقاويل التي تسمى أشعاراً ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة وأقاويل أنباد قليس في الطبيعيات، بخلاف الأمر في أشعار أوميروش»[1]

يعد مصطلح الشعرية من المصطلحات المتغيرة الغير الثابتة وهذا راجع إلى اختلافه من الناحية اللغوية» وهنا، ثمة سبب لتفضيل مصطلح **الشعرية** على مصطلح **نظرية الأدب**.

فالشعرية ليست أكثر ولا اقل نظرية من المقاربات الإدراكية الأخرى للأدب، يعني هذا أن خصوصية الشعرية لا تكمن إذن في وضعها النّظري ولا في ميدانها المرجعي (الأدب) الذي تتقاسمه مع

[1] – حسن ناظم، المفاهيم الشعرية، المرجع السابق، ص11-12

مقاربات أخرى كثيرة، ولكن في وجه الميدان الذي تعز له لكي تصنع منه موضوعا: الفن الادبي، وربما بصورة أوسع، الخلق الكلامي"[1].

مصطلح الشعرية لا يختلف كثيرا عند النقاد الغربيين، فعند الفرنسيين يُعرف**Poétiqe**، وعند الانجليز **Poetics**، باعتبار أن أرسطو من أول مستخدمي لهذا المصطلح ليعنون به كتابه لشهير فن الشعر وهو أول كتاب تحدث عن هذا الموضوع، فمصطلح **Poetics**، من يراه يتكوّن من ثلاث وحدات:

Poeim: وهي وحدة معجمية **Lexeme** تعني في اللاتينية «الشعر».

Ic: هي وحدة مورفولوجية **Morpheme** تدل على النسبة، وتشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل المعرفي.

S:الدالة على الجمع.

"إن مصطلح الشعرية يثير في الذهن لأول وهلة فكرة الشعر أو على الأقل ما يعطي لنص أو شيء ما طابعا شعريا. وقد كان الأمر كذلك في التصورات القديمة غير أن النقد الحديث غير ذلك التصور، ليدل بمصطلح الشعرية على قوانين الكتابة الأدبية"[2].ففي التراث العربي ظهرت الشعرية بنظرية تسمى بنظرية عمود الشعر "لقد سعت الشعرية خلال زمن طويل إلى استخلاص خصوصية الأدب انطلاقا من التّأليف بين السّمات النّحوية والدلالية.وليكفي أن نذكر هنا بالمحاولات المتكررة والهادفة إلى إنشاء لغة خاصة، هي اللغة الشّعرية، فلقد صاغ الرومانيون أطروحة من هذا القبيل، وقد ذهبوا إلى حد القول إن اللغة الشعرية تستخدم لنفسها نموذجاً من العلامات الخاصّة"[3],»فموضوع الشعرية ليس العمل الأدبي في حد ذاته، بل ما تستنطقه من خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي"[4]، (**فتودوروف T.Todorof**)بهذا يدعو إلى استعمال مفهوم الخطاب الأدبي إذ هو

[1]- اوزوالدو ديكرو، ترجمة منذر عياشي، القاموس الجديد، طبعة منقحة، المركز الثقافي، ص 177.

[2]_ فتيحة كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشّعري،مؤسسة الإنشاد العربي، بيروت، ط1، 2008، ص 46.

[3]_ اوزوالدو ديكرو، القاموس الموسوعي الجديد، ص 186.

[4]- تزيفيطان تودوروف: الشعرية، تر/ شكري البخوت ورجاء بن سلمة، ط2، دار توبقال للنشر، 1992، ص23

في نظره"خطاب انقطعت الشفافية عنه، معتبرا أن الحدث اللساني العادي هو خطاب شفاف نرى من خلاله معناه، ونكاد نراه في ذاته (...) بينما الخطاب الأدبي يتميز بكونه مثخنا غير شفاف يستوقفك هو نفسه، قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه"[1].

فالشعرية عنده هي "العلم الذي يتجاوز الأدب الحقيقي إلى الأدب المكن، عبارة أخرى تعني بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي؛ أي الأدبية"[2]، فهي لا تحلل التحقق وإنما تدرس احتمالات ما يمكن أن يكون بناءا على ما هو كائن؛ أي تبحث عن أدبية اللّغة صورتها الانزياحية؛ فهذه الأدبية تتولد ما يقع في نظام اللغة من خلخلة واضطراب يصبح هو نفسه نظاما جديدا لا فيه من انزياحات تتحقق بموجبها الأدبية.

فإن تودوروف كان قد أعطى مدلولات متنوعة لمصطلح الشعرية، ومثلت تلك المدلولات حصراً مفهومياً مكثفاً لكل المحاولات التي هدفت إلى بناء نظرية أدبية، وبتمثل تحديده في أن مصطلح الشعرية Poetics يدل على:

أولاً: أي نظرية داخلية للأدب.

ثانياً: اختيار إمكانية من الإمكانيات الأدبية، أي اتخاذ المؤلف طريقة كتابية ما. ثالثاً: تتصل الشعرية بالشفرات المعيارية التي تتخذها مدرسة أدبية ما مذهباً لها. أي

مجموعة القوانين العملية التي تستخدم إلزامياً.

إن المعنى الأول هو الذي يهم ،تودوروف، وبالتالي تفهم الشعرية بأنها مقترحات لتوسيع المقولات التي تسمح لنا بالقبض – في آن واحد – على الوحدة والتنوع في الأعمال الأدبية. وسوف يوضح العمل المستقل والمتميز هذه المقولات وستكون أهميتها المثال وليس النهاية الحتمية لذلك العمل. وعلى سبيل المثال، فإن الشعرية هي المقصودة لتعمل جهدها في خلق نظرية وصفية توضح توضيحاً كافياً ليس فقط الوصفيات العامة المشتركة، ولكن عليها أن توضح أيضاً ما يمكن السماح به من هذه الوصفيات – أن تبقى مع احتفاظها باختلافاتها – ولكنها لن تسمح بتحديد أي وصف

[1]– نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث نقل عن بشير تاوريريت،الحقيقة الشعرية، ص293

[2]– تزيفيطان تودوروف، المرجع نفسه، ص 23

مخصص في النص المحلل آنذاك ستكون الشعرية قادرة على تحديد تداخل المقولات التي نعرفها والتي لا نظير لها في لحظة الربط بينهما). بهذا المعنى يكون موضوع الشعرية مشكلاً في الأعمال المحتملة أكثر مما هو عليه في الأعمال الموجودة. يحدد هذا الاختيار الأساسي الطموح العلمي للشعرية: ليس موضوع العلم هو الواقعة الخاصة (الهامة) ولكنه القوانين التي تسمح لنا بتفسيرها.

وبخلاف المحاولات المعروفة لتأسيس – في أي الحالات – ما يمكن أن يسمى بعلم الأدب، لا تقترح الشعرية التفسير اللائق لأعمال الماضي، وبالأحرى فإنها تقترح اتقان الوسائل التي تسمح بتحليل هذه الأعمال.[1]

يقول حازم القرطاجني (684 هـ (في معرض مناقشته: وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع.

ويقول أيضاً: وليس ما سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلاً للأقاويل الشعرية، لأن الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحى بها نحو الشعرية لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعرية إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته.[2]

بيد أن نص حازم القرطاجني يشير إلى معنى للفظة (الشعرية) يقترب ـ إلى حد ما ـ من معناها العام، أي قوانين الأدب ومنه الشعر. لكن مجال البرهنة على هذا الرأي ضيق جداً، ذلك أن لفظة (الشعرية) – وكما قررنا ذلك قبل قليل – لم تتبلور مصطلحاً ناجزاً ولم تكن ذات فاعلية إجرائية، فضلاً عن أن حازماً يستفيد من نصوص الفلاسفة السابقين عليه ويقتبس منها، وهذا ما يجعل مجال الدلالة للفظة الشعرية) الواردة في نصه متواشجة – مرة – مع مجال الدلالة للفظة ذاتها في نصوص الفلاسفة، بينما تكون – مرة أخرى ـ ذات دلالة مغايرة تقربها – كما أسلفت – من معنى الشعرية العام، وربما يتجلى ذلك في النص المقتبس الأول لحازم إن حازماً ينكر أن تكون الشعرية في الشعر»

[1] – حسن ناظم، المفاهيم الشعرية، المرجع السابق، ص19

[2] – المرجع نفسه، ص 12.

نظماً للألفاظ والأغراض بصورة اعتباطية، فهو يبحث عن قانون أو رسم موضوع – كما يعبر – يمنح الشعر شعريته أو بالأحرى يجعل من النص اللغوي نصاً شعرياً.

ولا يغرينا هذا التقرير الأخير في القول أن حازماً كان المرجعية الأكيدة للشعريات الحديثة بل في القول أن لمحة خاطفة من معنى الشعرية الحديثة كان متضمناً في النص النقدي لحازم القرطاجني، مع الإشارة إلى أن لفظة (الشعرية) في نصوصه كانت متأرجحة في اتخاذ معنى الشعرية العام نظراً لاقتباساته من نصوص فلاسفة مختلفين، فضلاً عن أنه كان يعالج الشعر لا الخطاب الأدبي.

المطلب الثاني: الشعرية من المنظور النقدي الحديث

1– من المنظور النقدي الغربي الحديث:

الشّعرية ظهرت في مطلع النّهضة اللّسانية الحديثة، مع الفكر البنيوي في طور الشكلانين بحيث عرفت في جانب الأعمال الأدبية مما استدعى إلى توصل هذا المفهوم بمصطلح واحد وهو الشعرية Poétics.

أ– الشعرية عند رومان ياكبسون:

رومان ياكبسون: يرى أن : "الشعرية يمكن تحديدها بإعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة ،إنما تهتم بها أيضا خارج الشعر ، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[1]

ومن خلال هذه المقولة نستنتج أن مقصد جاكوبسون من الشعرية يتلخص في ثلاثة نقاط مه=مة وأساسية هي:

الشعريّة فرع من فروع اللسانيات.

ب– الشعريّة تعالج الوظيفة الشعريّة وعلاقتها بالوظائف الأخرى للغة، بمعنى أنّ الشعريّة لها علاقة بالبنيويّة والأسلوبيّة والسيميائيات وغيرها من علوم اللغة.

[1] – رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب 1988، ص 35.

ج- تهتم بالوظيفة الشعريّة، ليس في الشعر وحسب بل حتى في النثر. وهكذا ينظر إليها – تقريبًا – تودوروف،إذ يدرجها ضمن العلوم التي تهتم بالخطاب أو المنطوق والمكتوب بما فيه الخطاب السياسي، والفلسفي لما لهذه الخطابات من الصلة الوطيدة بالخطاب الأدب[1].

ومن العناصر الجمالية التي تحقق للنص الإبداعي شعريته – عند جاكبسون– فاعلية اللغة، وجمالية الغموض، ومقارنة القافية.

"يحدد جاكوبسون الوظيفة الشعريّة في أنها''تتجلّى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى، ولا كانبثاق للانفعال وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة "[2]

قام جاكبسون بوضع مخطط للعملية الاتصالية، ورأى أنها تتكون من ستة عناصر أساسية هي: المرسل، والمرسل إليه، والرسالة، والشفرة، والقناة، والمرجع، وأن كل عنصر من هذه العناصر ينتج عنه وظيفة معينة.

إن الوظائف اللغوية من السمات المميزة لكل رسالة لغوية:

الوظائف اللغوية: إن الوظائف اللغوية من السمات المميزة لكل رسالة لغوية، وتنتج من خلال تأدية الأفراد للعملية التواصلية، وتختلف هيمنة أي وظيفة على حساب الوظائف الأخرى بحسب طبيعة موضوع الرسالة وهي:

- **الوظيفة الإنفعالية:** يحققها العنصر الباث للرسالة، عن طريق التعبير عن عواطفه وأحاسيسه، لذا فهي مهيمنة في النصوص التي تعبر عن الوجدان والعاطفة.
- **الوظيفة التأثيرية:** وتقوم على عنصر المرسل إليه، غرضها إقناع الطرف المستقبل للرسالة بحثه بالقيام بعمل ما، أو نهيه عن الإتيان به، وكذا لإحداث التجاوب معه، فنجدها في الخطب والنصائح والإرشادات.

[1]- تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، المغرب،1987،ص6.

[2] - جاكوبسون رومان، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب 1988،ص19.

- **الوظيفة الشعرية**: تقصر على الرسالة في حد ذاتها، من خلال ما تتوفر عليه من جمال لغوي وحسن أسلوبها، ولها علاقة كبيرة بالنصوص الشعرية.
- **الوظيفة الانتباهية**: تظهر من خلال تلك الكلمات التي يوظفها المتكلم لغرض إقامة التواصل بين طرفي العملية الاتصالية، وشد انتباه المستقبل حتى لا يغفل عن الاستماع أو الشرود عن الرسالة، وتكثر في عمليات التواصل السمعية.
- **الوظيفة المرجعية**: وهي التي تحيل من خلال لغة الرسالة إلى الفضاء الخارجي للنص، فيستحضر المستمع للرسالة عالم الموجودات، ونلتمسها بكثرة في النصوص التاريخية والإخبارية.
- **الوظيفة الميثالغوية**: تعتني باللغة المشتركة بين طرفي العملية التواصلية، فتقوم بشرح مفرداتها، وتستعمل بكثرة في النصوص النقدية.

وبذلك فقد أسس جاكبسون شعريته على أسس وصفية وعلمية موضوعية، من خلال تركيزه على الأدبية والقيمة المهيمنة، والعناصر البنوية التي تميز جنسا أدبياً عن الآخر.[1]

الشعرية عند جون كوهين:

الشعرية من وجهة نظر جون كوهن قائمة على مقارنة بين الشعر والنثر ، وما يميز الشعر والنثر هو الاستعمال اللغوي من خلال خرق اللغة بمخالفة المألوف وبقدر ما تقترب اللغة من المجاوزة بقدر ما تتحقق الشعرية فالشعرية في نظره علم موضوعه الشعر. وصفت شعرية جون كوهن بأنها قريبة من الشعرية العربية خاصة القديمة منها وذلك كونها تقتصر الشعرية فقط على مجال الشعر حيث يقول : « الشعرية علم موضوعه الشعر»[2]

إن الشعرية عند كوهين انزياح عن المعيار، وموضوعها الشعر، فشعريته شعرية انزياحية.[3]

فالشاعر عند كوهين لا يتحدّث كما يتحدث الناس، بل لغته غير عادية ومخالفة للغة غيره وهذا ما يجعله يملك أسلوباً فريدا. ومن هذا المنطلق تقوم الأسلوبية عند كوهين بالبحث عن هذه

[1] – راجع شعرية القصيدة المعاصرة، مديحة خالد، رسالة ماجستير، جامعة البويرة 2013، ص299.

[2] – جون كوهن، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب القاهرة، ط4، 2000، ص29.

[3] – ينظر: بنية اللغة الشعرية، جون كوهين، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر المغرب ط 1986/1، ص09

اللغة الشعرية، واستنباط خصائصها الفريدة والمميزة، فهي لغة تتسم بالغموض، ومن الصعب معرفة المعيار الذي انزاحت عنه، ويسميها كوهين باللغة العليا.[1]

فشعريته قريبة من الشعرية العربيّة القديمة التي تقتصر أيضاً على الشعر وحده، وقد انطلق في أعماله من دراسة البلاغة القديمة، محاولًا دفعها إلى الأسلوبيّة الحديثة، وقد اعتمد في أعماله على مفهوم الانزياح أو العدول... والانزياح يتحدد عنده من خلال مقابلة الشعر بالنثر، فالنثر هو الشكل المألوف العادي للغة، وبالنّظر إليه يعدُّ الشعر انزياحًا أو عُدولاً عن المعيار(لغة النثر) فالانزياح عنده يعني وجود تقليد شعري يحدده العرف العام، ويقتضي أن يكون انحرافًا وانزياحًا عن هذا التقليد الشعري، لذلك تبحث الشعريّة عنده في تميُّزِ الأساليب)[2]

فكل شعر عنده هو انزياح " فهو يعُدّ الشعر منزاحًا عن النثر بصورة مطلقة، فالنثر –هنا– هو كل استعمال لغوي غير شعري، ويشمل ذلك النثر الأدبي "[3]

من المنظور العربي النقدي الحديث:

الشعرية هي مفهوم أدبي نقدي، يمكن أن نشملها في جميع الخصائص المميّزة في الإنتاج الأدبي في كل جنس فهي لا تقتصر على الشّعر فقط فهناك شعريّة الرواية، شعرية الرواية وغيرها.

فالشعرية عند العرب لم يظهر مفهومها في الدراسات النقدية فجأة، فالتجديد في الشعر تجاوز حد الزمان والمكان، وذلك في محاولاته الخروج، عن قالب التقليد والمحاكاة والتمرد على كل ما هو قديم إلاّ أن الدراسات أثبتت أن الشعرية العربية بدأت بالتبلور وظهرت إرهاصاتها فعليّاً مع ظهور الخطاب الرومانسي عند جبران خليل جبران، بما معنى عند ظهور شعراء المدرسة الرومانسية، عاد مفهوم الشعرية وتجلت بشكل واضح في الأدب العربي.

فكان مفهوم الشعرية العام عند العرب نمن خلال نظراتهم إلى النص من الخارج والمتمثل في القوى الخفية التي تصنع النص، والكلام عن الحالة النفسية للشاعر والمتلقي وقد استعملوا مصطلحات

[1] – يراجع الحقيقة الشعرية، بشير تاوريرت، ص309.

[2] – مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، المرجع السابق، ص 100

[3] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المرجع السابق، ص 115.

مرادفة للشعرية مثل: الفحولة والطبقة، "إن المف هوم أشبه ما يكون ببحيرة تصبّ فيها عشرات الأنهار، يحمل كل منها أتربة وحجارة مياهها، يستوجب الأمر معرفتها لمعرفة هذه البحيرة"[1]،ورد أيضا مصطلح الشعرية، بمعنى نظم الكلام وعمود الشعر، وهذا ما جسّدته الظروف التاريخية والحضارية التي عملت على وضع قوانين وشروط تشلُّ في حركة الإبداع، وهذا ما يسمى ب"عمود الشعر"، الذي حدّده المرزوقي في مبادئ سبعة، كان قد عدّها الآمدي ووضّحها القاضي الجرجاني من قبل وهي:

1) شرف المعنى وصحته.
2) جزالة اللفظ واستقامته.
3) الإصابة في الوصف.
4) المقاربة في التشبيه.
5) التهام أجزاء النظم و التآمها على تخيير من لذيذ الوزن[2].
6) مشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينها.

لقد أولى الدارسون والنقاد العرب الاهتمام بالكلمة الشعرية باعتبار أنها هوية الإبداع الشعري، وهي السيميائية على انتمائه إلى دائرة الشعر، فوضعوا قوانين وشروطا معيّنة لتحدد الكلام الشعري، فليسكل كلام يكون صالحاً إلى هذا الفن، فعلى الشاعر أن يكون نيّقاً في تعامله مع اللّغة ومُلماً بها، وكذلك معرفة اختيار الألفاظ وانتقائها حتى تتميّز لغة الشّعر عن غيرها.

عند عبد الله الغرامي :

ولقد اقترح ترجمة المصطلح الدكتور عبد الله الغرامي جامعاً يصف اللغة الأدبية في النثر وفي الشعر. ويقوم في نفس العربي مقام Poetics في نفس الغربي. وبالمقابل ينتقد الغذامي ترجمة Poetics) إلى (الشعرية) كون هذا اللفظ يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر ، ويبدو لي أن هذا التسويغ لا يؤدي مهمته إطلاقاً، فلفظة (الشاعرية ليس لها المؤهلات الكافية – بما هي لفظة فحسب – لتصف أو تشير إلى اللغة الأدبية في الشعر والنثر، فـ (الشاعرية) هي – في الأخير – مشتقة عن (شاعر)

[1]_ عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف،الجزائر العاصمة–الجزائر، ط1، 2009، ص 115.

[2]– احسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت–لبنان، ط4، 1983، ص405.

وبالتالي فهي ألصق بالشعر، وبالتالي يوجه إليها الانتقاد نفسه الذي وجهه الغذامي إلى لفظة (الشعرية)، وبذلك لفظ (الشاعرية) متوجهاً – يصبح هر الآخر – بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر»، فينتفي – بهذا – الاستناد الذي اتخذه الغذامي ذريعة في تفضيل لفظة (الشاعرية) على لفظة (الشعرية)، ليصبحا – على حد سواء – لصيقين بالشعر من دون النثر[1].

عند كمال أبو ديب :

الشعرية عند **كمال أبو ديب** هي وظيفة من وظائف ما يسميه الفجوة أو مسافة التوتر، لكن لغة–الشعر دلائليا– لغة تتجسد فيها فاعلية التنظيم على مستويات متعددة «وهذا التنظيم حي يخلق(فجوة = مسافة التوتر) على درجات مختلفة من السعة والحدة بين اللّغة الشعرية وبين اللّغة اللاشعرية"[2].

عند عبد الله العشي:

يرى "بان الشعرية مصطلح يطلق عادة ليدل على العناصر التي تجعل الشعر شعرا لا غيره".[3]

[1] – حسن ناظم، مفاهيم شعرية، المرجع السابق، ص15.

[2]– عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 24

[3]_ عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف،الجزائر العاصمة–الجزائر، ط1، 2009، ص 148.

الفصل الثاني

إيقاعات تداعي الحروف في تائية الشنفرى

المبحث الأول: التشبيه والكناية.

المطلب الأول: التشبيه

وقد وردت مادة التشبيه في القرآن الكريم بمعنى التمثيل: قال تعالى: ﴿**قَالُوا هَٰذَا الَّذِي رُزِقْنَا مِنْ قَبْلُ ۖ وَأُتُوا بِهِ مُتَشَابِهًا**﴾[1]، وقال جل شأنه: ﴿**وَالزَّيْتُونَ وَالرُّمَّانَ مُشْتَبِهًا وَغَيْرَ مُتَشَابِهٍ**﴾[2].

أما في الاصطلاح فإننا نجد للتشبيه أكثر من تعريف، وإن اختلفت لفظا في الصياغة فهي تتفق في المعنى؛ فعمرو بن بحر الجاحظ حظي التشبيه عنده باهتمام بالغ، فيقول: « وقد شبه الشعراء والعلماء والبلغاء الإنسان بالقمر والشمس والغيث والبحر وبالأسد وبالسيف وبالحية وبالنجم، ولا يخرجونه بهذه المعاني إلى حد الإنسان إذا ذموا قالوا: هو الكلب والخنزير...[3].

النمط الأول:

التشبيه المرسل المجمل وهو التشبيه الذي تذكر فيه الأداة ويحذف منه وجه الشبه، ويعتبر هو النمط الغالب على الصورة التشبيهية عند الشنفرى، ولعل حذف وجه الشبه يعطي التشبيه جمالا وبلاغة أكثر من وجوده، لأن فيه طلب لإعمال الذهن وتوظيف الخيال لتحديد الصفة المشتركة بين الطرفين، ويمكن تصنيف هذا النمط من التشبيهات إلى صور، وهي التالية (وقد راعينا فيها نوع الأداة):

الصورة الأولى: أداة التشبيه «كأن»: وقد وردت في خمسة عشر موضعا، هذه أطرفها:

كَأَن لَهَا فِي الأَرْضِ نِسيًا تَقَصُّهُ عَلَى أمها وإن تُكَلِّمك تبلت. يشبه الشنفرى حياء هذه المرأة، التي لا ترفع رأسها ولا تتلفت بصورة من ضاع منه شيئا، يمشي ولا يقطع النظر من الأرض، فرغم أن الطرف الثاني من المشابهة كان حسيا؛ إذ الصورة مرئية لفاقد حاجته، إلا أن الصورة تتعلق بأمر معنوي وهو التأكيد على الحياء[4].

وقد تقدمت الأداة في هذا التشبيه، بينما ورد المشبه مقدرا وهو (الحياء)، أما المشبه به فهو ما بقي من الجملة الاسمية (لها في الأرض نسيا تقصه). وجمال الصورة التشبيهية في هذا التركيب يكمن في الجمع بين طرفين مختلفين: أحدهما حسي (المشبه به) والآخر معنوي (المشبه). فيتنا كأنَّ البَيْتَ حَجَر فَوقنا بريحانة ريحتْ عِشَاء وطلت.

---

[1]- سورة البقرة، الآية 25.

[2]- سورة الأنعام، الأية 99.

[3]- البشير مناعي، بنية الصورة التشبيهية عند الشنفرى، وصف وتحليل، ع 5، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، الجزائر، 2013، ص 58.

[4]- نفس المرجع، ص 58.

يشبه الشنفرى رائحة البيت الطيبة بحضور المرأة (الموصوفة في الأبيات السابقة برائحة زهر الريحان الذي أصابته الريح والندى عند العشاء، وهي صورة جمع فيها المعنوي (حضور المرأة) بالحسي (عطر الريحانة)، وقد قدم الأداة، مع إضمار المشبه الذي أشار إليه في الأبيات السابقة،وهذه الصورة الشمية (من الشم) أعطاها الشاعر طابعا حسيًا لتقريبها من ذهن السامع، وقد استغرق الطرف الثاني من المشابهة ما تبقى من البيت (البيت حجر ...). ويحتمل أن تكون تلك الرائحة الذكية كلامها ونفسها، والشنفرى هنا» يتوقف عند الرائحة، وإن كان يضيف صفة خلقية، وهو أمر نادر في الشعر العربي القديم».

والغرض البلاغي لهذا التشبيه هو بيان مقدار الصفة من حيث القوة، فالحقيقة معروفة وهي طيب الرائحة ولكن المقدار قد كون مجهولا.

الصورة الثانية: أداة التشبيه «الكاف»، وهذه الأداة من أكثرها استعمالا في كلام العرب وقد تكون من أكثرها تأثيرا في نفس المتلقي، ولعل مراد ذلك اعتماد هذه الأداة على حرف واحد في عملية الربط بين الطرفين، فلو قارنا بين الكاف كأداة وبين الفعل يشبه» أو «يشابه» أو «يماثل» كرابط لوجدنا أن التأثير البلاغي للأداة أكثر وأوقع في النفس، وهذا ما يجعلنا نرجح رأي البلاغيين، البلاغة تعني الإيجاز، ويدخل في إطار الإيجاز اختزال اللفظ من ناحية عدد الأحرف[1].

وقد وردت الكاف أداة للتشبيه في اثني عشر موضعا من الديوان، منها[2]:

وتَأْتِي العَدِي بَارِزًا نِصْفُ سَاقِهَا تَجُولُ كَعِير العائة المتفلت هذا البيت يمثل جانبا من صورة متكاملة الأجزاء رسمها الشنفرى لأم العيال (تأبط شرا)، حيث شبه تأبط شرا وهو يدفع الأذى عن أصحابه الصعاليك – والشنفرى أحدهم – بصورة ذلك الحمار البري الذي يتفلت دافعا بقية الحمير عن أتانه غيرة منه عليها، والتشبيه في هذه الصورة ورد تمثيليا مركبا منتزعا من متعدد فوجه الشبه يتمثل في طرف يدافع عما بحوزته ويحميه من الخطر وجمال الصورة التشبيهية في النمط التمثيلي يستدعي إعمالا للذهن لرسم لوحة وجه الشبه. والغرض من التشبيه هو بيان حالة المشبه تأبط شرا) في نفس السامع بإبرازه في صورة حامي الحمى والمدافع عن الحريم والحظايا مما يجب دفع الأذى عنه.

حُسَامٌ كَلَونِ المِلحِ صافٍ حَدِيدُهُ جُرازٍ كَأَقطَاعِ الغَدِيرِ المُنَعَّتِ

[1]- البشير مناعي، المرجع السابق، ص 62.

[2]- نفس المرجع، ص 63

في هذا البيت تشبيهين اثنين اعتمدتا الكاف أداة لها، إذ شبه في صدر البيت الأول بلون الملح فهي بيضاء لامعة ذات حديد صاف للدلالة على الجودة أما العجز في البيت نفسه فهو تأكيد للمعان السيف وجماله فشبهه بأقطاع الغدير أي القطع من الماء يضربها الهواء فتنكسر وتبرق.

والصور التشبيهية الاثنين حسية بصرية تؤكّد ثراء الخيال عند الشنفرى التشبيه الأول والثاني تعلّق بوصف الشكل. الغرض من هذين التشبيهين تقريب صورة المشبه إلى ذهن المتلقي وبيان صفته لبيان لون السيوف وشكلها وتأثيرها.

النمط الثـاني: التشبيه البليـــــغ :

وهو التشبيه الذي تحذف منه الأداة ووجه الشبه وبلاغته تكمن في جعله الطرفين شيئا واحدا شيئين متماثلين وقد ورد هذا النمط من التشبيهات في سبعة مواضع هي التالية:

إذا هُـوَ أَمسى آبَ قُـرَّةَ عَينِهِ مَآبَ السَعيدِ لَم يَسَل أَينَ ظَلَّتِ

في هذا البيت يصف لنا الشاعر قيمة العفة والطهارة في أكمل صورها عفة تلك الموصوفة التي جعلت خليلها يرجع إلى البيت تغمره سعادة قصوى دون أن يكلّف نفسه عناء مساءلتها: أين كانت ولا أين ذهبت .. لأنّه يدرك تمام الإدراك أنّها امرأة عفيفة طاهرة يمكن أن تحدثها نفسها بما قد يزرع الريبة في قلب زوجها فالمشبه به ورد مصدرا ميميا مصاغا من فعله (مآب) للتأكيد على الدلالة.

والغرض من هذا التشبيه هو بيان حالة المشبه (سعادة الزوج) في نفس السامع بإبرازها فيما هي فيه أظهر وأقوى[1].

المطلب الثاني: الكناية.

اقترنت الاستعارة بالتشبيه في التقييم النقدي والبلاغي القديم، حيث كان أكثر البلاغيين العرب القدماء تقييم الاستعارة في أحيان كثيرة بالمقاربة.

يرى جابر عصفور أنه: في ضوء هذا التصور يحدد مفهوم الاستعارة في «نقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركة بينهما مع طيّ ذكر المنقول إليه، لأنه إذا احترز فيه هذا الاحتراز اختصّ بالاستعارة وكان حدّا لها دون التشبيه»، فالاستعارة في الشعر تمثل —دائما– علاقة ما، فهي عند عبد القاهر الجرجاني ليست مجرد نقل للفظ من أصله اللغوي لغرض المشابهة وإنما هي إثبات لمعنى لا يعرفه السامع من اللفظ ولكنه يعرفه من معنى اللفظ.»...أي أن مال الأمر في الاستعارة يعود إلى المعنى لا إلى اللفظ، ويضيف

[1]– إيليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ط 01، 2002، ص 116.

عبد القاهر الجرجاني أن «بيان هذا نعلم أنك لا تقول: رأيت أسدا، إلا وغرضك أن تثبت للرجل أنّه مساوٍ للأسد في شجاعته وجرأته، وشدّة بطشه وإقدامه، وفي أن الذعر لا يخامره، والخوف لا يعرض له ثم تعلم أن السامع إذا عقل هذا المعنى، لم يعقله من لفظ: أسد، مع العلم بأنه رجل، إلا أنك إذا أردت أنه بلغ من شدّة مشاهدته للأسد ومساورته إياه، مبلغا يتوهم معه أنه أسد بالحقيقة»[1].

وهنا تتجلى قدرة الشاعر في التعبير عما هو معنوي بشكل محسوس يكشف عن تقريب الأشياء التي لا تدرك إلاّ بالعقل، ويجعلها مائلة للعيان، ليضمن بذلك رسوخ الصورة التي ضمّنها أبياته الشعرية، على أن عبد القادر الجرجاني ربط بين الاستعارة والتشبيه، فقرر أن الاستعارة هي صورة مقتضبة من صور التشبيه، فمن خصائص الاستعارة التي تذكر بها، وهي عنوان مناقبها، أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسر من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدّة من الدّرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر، الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني تقوم على إضفاء الصفات الإنسانية على غير ما هو إنساني، وخاصة الأشياء المعنوية، لذلك عبر عما هو قريب من التشخيص، يقول عبد القادر الجرجاني: «كما أنك ترى بها الجماد حياً ناطقا، والأعجمَ فصيحاً، والأجسامَ الخُرسَ مبنية، والمعاني الخفيفة بادية جليّة، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لديها أعز منها ولا رونقا لها ما لم تزنها، وتجد التشبيهات على الجملة ير معجبة ما لم تكنها. إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها جسمت حتى رأتها العقول وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلاّ الظنون «(...)، وبذلك ارتبط التشخيص عند عبد القاهر الجرجاني بفكرة التقديم الحسي للمعنى وتشخيصه وبث الحركة والحياة فيه[2] .

من هذا المنطلق، نرى أن التشبيه أو الاستعارة لا يحيل أحدهما أو كلاهما على معنى، وإنما يحيل على صورة غير صورة المقصود، مثل صورة الأسد لتشتق منها معنى شجاعة الأسد، ثم تمنحها للرجل؛ فهي صورة داخل صورة، وبذلك فأنت من إحالة إلى أخرى ثم إن صورة شجاعة الأسد ليست حقيقة في الرجل، وإنما هي عارية يجُعل بها للرجل منافعها فحسب، وإنما في الأصل يبقى للأسد.

[1]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: 112، ويقارن بما ورد عند: عبد الله التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، ص217-218. بتصرف

[2]- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، الطبعة الثانية، دار الرفاعي،1983، ص 88.

من هنا فإن الفرق بين التشبيه والاستعارة، هو أن التشبيه يحتفظ للمشبّه والمشبه به، وكل ما يفعله هو أنه يربط بينهما، وأما الاستعارة فتدمج الواحد في الآخر، وتجعلها شيئا واحدا؛ فالتشبيه أقرب إلى تصور الواقع أما الاستعارة فهي أمعن في الخيال لأنها تطمس الأشياء طمسا مستبدلا بها أشباهها.

وأصبح ينظر إلى الاستعارة على أنها علاقة لغوية تقوم على المقارنة شأنها في ذلك شأن التشبيه، لكنها تتمايز منه بأنها تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للألفاظ المختلفة، أي أن المعنى لا يقدّم فيها بطريقة مباشرة، بل تقارن أو يُستبدل بغيره على أساس مبدأ التشابه[1].

فالمتلقي يصل بقراءته للاستعارة إلى مرحلة الإعجاب، وذلك عندما يتمثل هذا تلقي الإشارات الفنية المستوحاة من الصور الاستعارية، وقد ينفعل بها ويردّدها، وهذا ما يقدم مرحلة متقدمة من الحوار البلاغي والأسلوبي على مستوى الإبداع والتلقي.ثم إن الشاعر عندما يعتمد على الاستعارة في خطابه الشعري، فإنه يرتقي بالمتلقي إلى مستوى متقدّم من القراءة والفهم الواعي؛ فيوظف ملكاته الشعورية والفكرية في تلقي النص الشعري والتفاعل معه، وهذا الأمر يحتاج إلى جهد مضاعف من الشاعر والمتلقي على حدّ سواء في عملية الإبداع والتلقي.

وقد حاولنا إحصاء الصور الاستعارية للوقوف على جماليات التصوير الفني عند الشنفرى فوجدنا أنّها امتداد للسرعة الفنية التي عهدناها في الصورة التشبيهية فلم يفرغ لفنّه وتجويده ليصل به إلى الصورة المثالية التي تمكّنه من دخول المنافسة مع الشعراء على الطريقة التي يتبارى بها شعراء زمانه من أبناء بيئته ممن ينتمون إلى شعراء القبيلة وإنّما كان الشعر عنده وسيلة يسجل بها مفاخره أو ينفّس به عما يضيق به صدره من تلك «العقد النفسية» التي امتلأت به أعماق نفسه أو يدعو بها إلى مذهب في الحياة لعلّه يجد من يؤمن به وينظم إليه.

وكي لا نبخس لشاعر حقه فنكون ظالمين له إن جزمنا قاطعين بعدم وجود الصور الاستعارية بل إنّنا نجده يوظفها أحيانا لتؤدي المعنى بجمال وإبداع ونظرتنا الفاحصة لهذا النمط من الصور كشفت عن افتقار الديوان للصور الاستعارية التي تعتمد الرمز أي التي يحذف منها لفظ المشبه ويصرح بالمشبه به وهي التي يدعوها البلاغيون «الاستعارة التصريحية» فكلّ ما ورد من استعارات كانت مكنية أي حذف فيها لفظ المشبه به مع الإبقاء على أحد لوازمه أي صفة من صفاته وهذه النماذج من الصور البلاغية الاستعارية:

[1]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تصحيح محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1982، ص 52. بتصرف.

1- تَراها كَأَذنابِ الحَسيلِ صَـوادِراً وَقَـد نَهِلَت مِـنَ الدِمـاءِ وَعَلَّـتِ

الصورة الاستعارية وردت في عجز البيت حيث شبه السيوف بجماعة من الناس العطاش فأخذت تشرب من الدم لتشفي غليلها ولم تكتف بالشرب الأول فقط بل إنّها شربت وزادت تباعا وقد حذف المشبه به ورمز له بأحد لوازمه وهو قوله: وقد نهلت وعلّت.

وهذه الصورة الاستعارية كان فيها طرفا المشابهة لاسمين جامدين، فهي على أساس ذلك أصلية وليست تبعية.[1]

2- شَفَينا بِعَبدِ اللَـهِ بَعضَ غَليلِنا وَعَوفٍ لَدى المَعدى أَوانَ اِستَهَلَّتِ

هذه صورة استعارية أخرى نراها داعمة من حيث الدلالة لفكرة العطش إلى الموت والتي ما فتئ الشاعر يبرزها ويؤكّد عليها فحرارة العطش اختارها الشاعر ليصف بها شدة حرقته إلى القتال فقد شبه الشاعر القتال بالماء حذف المشبه به ورمز له بـ(الغليل) فهي استعارة مكنية، أما اللفظ المستعار فقد ورد اسما جامدا، فهي إذا أصلية.

[1]- تقسم الاستعارة باعتبار اللف المستعار إلى تبعية وأصلية. والاستعارة التبعية هي التي يكون فيها اللفظ المستعار اسما جامدا أما التبعية فهي التي يكون فيها اللفظ المستعار فعلا أو اسما مشتقا.... ينظر: عبد اللطيف شريفي زبير دراقي: الإحاطة في علوم البلاغة 148 149

المبحث الثاني: اللغة الشعرية والإيقاع.

المطلب الأول: مفهوم الإيقاع.

الإيقاع لغة واصطلاحا:

يعتبر الإيقاع أيضا من القضايا الصوتية الهامة، وذلك لما يحمله من شحنات تؤثر في المتلقي، ولقد ارتبط في القديم بالشعر ثم النثر، ولقد جاء في القاموس المحيط أن الإيقاع إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها وفي اللسان: «الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو كذلك أن يوقع الألحان ويبينها وسمى الخليل رحمه الله كتابًا من كتبه في ذلك المعنى: كتاب الإيقاع.

ومن الملاحظ والمستشف من هذين التعريفين أنهما ربطا الإيقاع باللحن والغناء.

أما اصطلاحا فهو: «تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد ولا شك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة والإيقاع أيضا: حركة النغم الصادر عن تأليف الكلام المنثور والمنظوم، والناتج عن تجاور أصوات الحروف في اللفظة الواحدة، وعن نسق تجاوز الكلمات فيما بينها، وعن انتظام ذلك كله شعرا في سياق الأوزان والقوافي[1].

فاللغة العربية معينها لا ينضب ودارسها لا يكل ولا يتعب لما لها من عذوبة وسلاسة ووقع خاص على النفس فالعربية من أغنى اللغات البشرية إطلاقا بالإيقاع الذي يجعلها لغة شعرية بالطبيعة ويمنحها قدرة خارقة على إنتاج العناصر الصوتية، فإذا شعرها لا يختلف كثيرا عن نثرها الفني الرفيع النسج.

ولما كان الإيقاع آسرا للنفس بموسيقاه ونغمه الصوتي، كان لزاما على النفس الانقياد والانصياع له، وذلك لما يبعثه فيها من سكينة وارتياح فتطرب وترقص مع المعاني الجميلة وتحزن وتأسف للمعاني الحزينة، فيظهر هذا التأثر جليا على المتلقي، قاريًا كان أو مستمعًا، فعند سماعه لما يعجبه من الألفاظ الرقيقة العذبة ينجذب إليها وقد وصل إلى قمة الجمال[2].

فالألفاظ من الأسماع كالصور من الأبصار فالعين يفتنها كل ما هو جميل، والأذن تطرب أيضا لما هو جميل والنفس تحتل اللطيف وتنفر عما يضاده ويخالفه والعين تألف الحسن وتفذي القبيح، والأنف يرتاح للطيب وينفر من المنتن، والفم يتلذذ بالحلو ويمج المر والسمع يتشوق للصواب الرائع، وينزوي عن الجهر الهائل واليد تنعم باللين وتتأذى بالخشن فكل جميل يستهوى وكل قبيح يستقبح فمن الإيقاع ما

[1]- هارون مجيد، الجمال الصوتي للإيقاع الشعري-تائية الشنفرى أنموذجا-، ط 01، مكتبة لسان العرب، قسنطينة، الجزائر، 2014، ص 26-27.

[2]- نفس المرجع، ص 27.

يحزن ومنه ما يسر النفوس حتى تطرب، فالكلام الموقع يجعلنا نسبح في شلالات الإيقاع عبر لغة أنيقة ونسيج شعري جميل فتنهمر تلك الكتل الإيقاعية المعجونة بجميع الأحاسيس لتذوب في النص فإيقاع النفس مناسبات بين الكليات مثلما هو بين السلب والإيجار.

ومن هنا يتبين أن: «الإيقاع أو الوزن ليس في حقيقة أمره شيئا مستقلا عن القوة نفسها، وإنما هو وسيلة تعمد إليها القوة لتصرف ذاتها إلى أبعد حد ممكن تجاه المقاومات التي تلاقيها فالإيقاع يعد ظاهرة صوتية جمالية مهيمنة على النصوص الأدبية فمعظم كتابات القدماء وحتى المحدثين فيها تخريجات توقيعية، تزدان بها نصوصهم، وقد أورد الجاحظ قول جعفر بن يحي في ذات الفائدة ... إن استطعتم أن يكون كلامكم كله مثل التوقيع فافعلوا... وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مدى فاعلية الإيقاع داخل جسد النص، ومن شأن الصياغة التوقيعية للأساليب التعبيرية أن تضفي طابعًا جماليا خاصا ينساب إلى القلوب ويحتلها دون أن يطرقها، فتختزن النشوة في القلب ويتأثر بهذا الجميل الموقع، فيترنم بها المتلقي متى شدت نفسه واشتاقت إلى ما يطربها ولقد انطبع حس أبي حيان التوحيدي بالإيقاع حسي يقال بأنه: «فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة.

فهو مبني على الرتابة ويتكون من عناصر خاصة تشكله[1].

مفهوم الإيقاع في التراث النقدي:

من خلال البحث عن مفهوم هذا المصطلح في تعريفات وتصورات نقّادنا القدماء يتبيّن لنا قلّة النّصوص التراثية التي تضّم الإيقاع مع مصطلحات النّقد، بيد أنّها لا تمثل جانب تصورات القوم له وإدراكهم لوظيفته لدى المبدع وأثره في المتلقي.

لم يتبيّن علماؤنا القدماء جوهر الإيقاع «إذ تناولوه من خلال الأداة التّي تجسّد الحركة الإيقاعية فكان المصطلح عندهم ألصق بمفهوم الإيقاع الموسيقي لأنّ توال الزمن هو الجوهر الموسيقي، ومن هنا ركّزت أغلب الدّراسات على ارتباطه بالزمن وأهلت الحركة ولم يلحظه الدّارسون إلّا من خلال الموسيقى

[1]–هارون مجيد، المرجع السابق، ص 28.

والوزن الشعري مع أنّه كان في أوضح مظاهره في فن العمارة والزخرف الإسلاميين كما كان الأساس الذي قامت عليه علوم البلاغة والفن اللغوي«.[1]

ومن هنا وضّع ابن سينا تعريف الإيقاع:» أنّه تقدير لزمان النقرات فإن اتّفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعريا وهو نفسه إيقاع مطلق»[2]،لكنّ ابن سينا عدّ الإيقاع عنصرا مهما له إذ قال أنّه كلم ميّل مؤلّف من أقوال موزونة متساوية عند العرب، مقفاة ومعنى كونها موزونة أن يكون لا عدد إيقاعي ،ومعنى كونها متساوية أن يكون كل قول منها مؤلّفا من أقوال إيقاعية فإنّ عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر.

ربط أيضا نقادنا القدماء بين الإيقاع والتخييل بحذق شديد فنجد السجلماسي قد أدرج لفظة الإيقاع ضمن حديثه عن التخيّل ويضمه في تعريفه للشعر الذي هو :»الكلم الخيّل المؤلّف من أقوال موزونة متساوية وعن العرب مقفاة، فمعنى كونها موزونة: أن يكون لا عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية أن يكون كل قول منها مؤلف من أقوال إيقاعية فإنّ عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى *كونها* مقفاة: أن تكون الحروف التي يتم بها كل قول منها واحدة»،ويلحظ من خلل كلمه أنّه يقصد بقوله «عدد إيقاعي» التعادل الأصل في الصدر والعجز والعروض والضرب والتناسب الواقع بين التحركات والسواكن فضل عن الأصوات التي تنشأ عن تردد القافية وتكرارها في نهاية الأبيات.

يمكن القول أنّ الإيقاع مساو للوزن ويبقى بعدئذ ما ورد في النص من ربط الإيقاع بالتخيل وهو ملاحظ يمكن اعتباره من أثر التابعة لا يراه النقاد الفلاسفة أمثال الفارابي وابن سينا وابن رشد وحازم القارطاجني، حيث أن تعريف السجلماسي المذكور سابقا ما هو إلّا نقل أمين ما قاله ابن سينا في نفس الموضوع، والذي لا شك فيه أنّ الحديث عن فكرة «التخيّل»و»العدد الإيقاعي«كان من بين ما تسرب إلى القوم عن طريق «كتاب الشعر» لأرسطو الذي درسه واختصر وطبقّه العرب على الشعر العرب وعلى هذا ركزّ النّقاد الفلاسفة على السمة العددية الزمنية للوزن الشعري وهي سمة تنبثق من تعاقب الحركات والسكنات وتكرارها حسب معلومة، تساوي زمن النطق بها فجعلوها بكم ثقافتهم الموسيقية الصلة الذي تبنى عليه الألحان الموسيقية والأوزان التي منها تتألّف، إذ يقول الفارابي مؤّكدا الفكرة

[1]- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط 1، دار الفكر العرب مصر، 1955، ص 115.

[2]- ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، مجلد 6، تحقيق: زكريا يوسف، ط 1، نشرة وزارة التربية القاهرة ،1956، ص: 81

«والألحان بنزلة القصيدة في الشعر فإنّ الحروف أول الأشياء التي منها تلتئم، ثمّ الأسباب، ثمّ الأوتاد، ثمّ المركبة من الأسباب والأوتاد، ثم أجزاء التصاريع، ثم البيت، فإنّ التّي منها تتألف منها ما هو ثوان إلى أن ينتهي بالأشياء التي هي من اللّحن بنزلة البيت، والتي منزلتها من الألحان منزلة الحروف من الأشعار هي النغم»[1].

المطلب الثاني: أقسام الإيقاع.

الإيقاع قسمان هما:

إيقاع خارجي: ويعرف بالوزن العروضي.

إيقاع داخلي: ويعرف بالتناسق النغمي بين أصوات الحروف والكلمات.

أ- الإيقاع الخارجي: يقصد به الوزن والقافية في القصيدة الشعرية، علما أن «الفن الشعري قام على الإيقاع إذ هو المبدأ الذي يجب الانطلاق منه، وبه تشكل البنية الخارجية أو ما يصطلح عليه بالعروض على أنه: «ميزان الشعر لأنه يعارض بها، وهي مؤنثة ولا تجمع لأنها اسم جنس»، وكما أنه الحافز لمعرفة صحيح الشعر من فاسده وما يطرأ عليه من تغييرات، ككسر المعتاد عليه، أثناء المزاحفة مثلا، ويتكون هذا الأخير الإيقاع الخارجي من وزن وقافية، إذ نجد الوزن هو: أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لإتفاقها في عدد الحركات والسكنات[2].

أما القافية فهي «ما يلزم الشاعر تكريره في كل بيت من الحروف والحركات من آخر ساكن في البيت مع الساكن الذي قبله مسبوقا بمتحرك. لكن كان على الكثير الانزياح والهروب من هذه القواعد العلمية المضبوطة وصولاً إلى الأدبية فلهذا منهم من كان يعمل لتحرير الشعر من قيود الوزن والقافية.

ب – أما الإيقاع الداخلي: فهو خاص بالتركيب الداخلي للنص وهو وحدة النعم التي ويتطلب الإيقاع الداخلي في نسيج أي نص شيئا من الملاحظة الدقيقة للكشف عن مواطن رصد مظاهره قبل الانتهاء إلى الكشف آخر الأمر عن البنية مبعثها الألفاظ الخاصة والمنتقاة المؤدية لغرض فني، المبينة للاعتمالات

[1]- لسجلماسي، النزل البديع، تحقيق :علال الغازي، ط 1، مكتبة العارف الرباط ،1980، ص 218.

[2]- هارون مجيد، المرجع السابق، ص 29.

التي تجوب في نفس الشاعر، مع تكرار للكلمات والأصوات داخل التركيب السطحية للنص المطروح للتحليل، ومكونات الإيقاع الداخلي هي: التكرار والجرس السجع، الموازنة، المقاطع الصوتية الكمية، النبر، التنغيم، المماثلة والتضاد... وكلها تدخل في دراسة البنية الصوتية للنصوص الإبداعية شعرا كانت أم نثرا"[1].

لقد اشتملت تائية الشنفرى على جملة معطيات فنية لا بدّ من استقرائها وتحليلها. فعلى صعيد البنية الإيقاعية الخارجية والداخلية يبدو اختيار البحر الطويل منسجما مع قصدية الشاعر إلى التركيز على الأنموذج الإنساني، سواء منه الأنثوي أو الذكوري. فالبحر الطويل يعكس قوة الإيقاع ورصانة الأداء وفخامته. ويظهر وكأنه ضرب ورد على الضرب بقوة وتحمل وطول نفس وتجلد. وله رنّة موسيقية قوية وهو يناسب معاني التغني بجلالة الماضي، وعنصر القصص والنعت فيه من الطراز الذي يدعو السامع لأن يُصغي ويتفهم قبل أن يهتز ويرقص» وليس بين بحور الشعر ما يضارعه في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا البحر[2].

ويعد البحر الشعري الخاصيّة الأساسية في الصياغة الشعرية وأحد الأسس التي يرتكز عليها الإيقاع الشعري بالإضافة إلى القافية والروي اللذين يشكلان مجتمعين عناصر البنية الإيقاعية الخارجية، فحرف الروي تاء التأنيث هيمن على القصيدة وامتد على جسدها بكامله وشكل العمود الفقري فيها، وهو يرمز في الوقت نفسه – وبخاصة في المقدمة – لأميمة زوجة الشنفرى التي ذكرها مرتين بالاسم ومرتين بالكنية (أم عمرو) والكنية هنا للتجلة والتفخيم. فإن تكرارها يمتزج عند الشاعر بالنغمة الماضية بحيث تظهر أمامه لوحة الماضي في الزمن الحاضر. وإن تكرار اسم زوجته لا يعني فقط التشوق والاستعذاب وإنما يعني أيضًا وظيفة التكرار في عكس تجربة الشاعر الانفعالية التي يعيشها، ويبلور الصلة الوثيقة بالمعنى العام للنص الشعري ويكشف مدى المساهمة التي يقدمها التكرار في تكوين بناء السياق العام الذي يوضحه الشاعر. وقد خلق تكرار اسم أميمة رابطا امتد إلى القسم الثاني من القصيدة وحفز

[1]- هارون مجيد، المرجع السابق، ص 30.

[2]- تركي المغيض، قراءة في تائية الشنفرى الأزدي، مج 5، مجلة جامعة الملك سعود، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة اليرموك، الأردن، 1993، ص 428.

الشاعر إلى مخاطبة أنموذجه الآخر (الذكوري) بصيغة المؤنث. وقد التفتت إلى وظيفة تكرار الأسماء كرابط لأجزاء القصيدة المستشرقة الألمانية ريناتي ياكوبي R. Jacobi في دراستها للشعر الجاهلي[1].

وبالرغم من أن أهل العروض يرون أنه يحسن في الروي ألا يكون تاء تأنيث، إلا أن الشعراء استساغوا وقوع تاء التأنيث رويا حين تسبق بألف مد؛ أما تاء التأنيث التي لا تسبق بألف من فقد عدّها الشعراء رويا ضعيفًا بنفسه، ولابد من تقويته بإشراك حرف آخر مع «التاء» حتى لا يكون ما يتكرر في أواخر الأبيات مقصورًا عليها. وقد ربط الشعراءالقدماء بالتاء حرفًا آخر في أغلب الأحيان يتكرر معها في كل أبيات القصيدة، من مثل كثير عزة في قصيدته

خليلي هذا ربع عزّة، فاعقلا قلوصيكما ثم ابكيا حيث حلت

وقول الأعشى في قصيدته:

فدى لبني ذهل بن شيبان ناقتي وراكبها، يوم اللقاء، وقلت

ولكن الشنفرى الأزدي لم يلزم مثل هذا في قصيدته. فقد جاء تسعة عشر بيتًا منسقة وثلاثين بيتا لم يلتزم فيها اللام قبل التاء، إلا أنه استعاض من اللام المشددة بحروف أخرى جاءت أكثرها مشددة. ويرى أبو العلاء المعري أن هذا الالتزام إنما يفعله الشاعر لقوته ولو تركه لم يدخل عليه ضعف.

كما يقرر أبو العلاء أن القدماء كانوا أكثر عناية بموسيقى الشعر من المحدثين الذين كانوا أكثر جرأة على موسيقى الشعر العربي، ويسوق مثالاً على ذلك أبا تمام الذي عمل على شاكلة قصيدة الشنفرى والأعشى ولم يلزم نفسه باللام قبل التاء إلا في أربعة عشر بيتًا من قصيدة عدد أبياتها أربعة وأربعون بيتا[2].

ويبدو أن التزام الشنفرى باللام قبل التاء أو بحروف مشدّدة أخرى مثل النون والميم والراء، وتكرار حرف التاء، بصورة لافتة للنظر، يشيع في القصيدة جوا من الجدية والحدة ويشكل جرسًا صوتيا يعكس موقف الشاعر وعزيمته وإرادته ويفسر توكيد المعاني التي ركز عليها في قصيدته ويظهر عمق التصدعات

[1]- تركي المغيض، المرجع السابق، ص 429.

[2]- نفس المرجع، ص 430.

والانهيارات النفسية والواقعية التي اتسمت بها حياة الشاعر. ويؤكد هذا التكرار والالتزام في الوقت ذاته قوة الرد على الواقع والاستماتة فيتحديه وتخطيه دونما ملل أو يأس.

لقد أدى هذا الالتزام باللام والتاء وغيرهما من الحروف المشددة والمكررة إلى نوع من التجانس الصوتي الذي يوحي بقرابة معنوية وينتج عنه دلالة معينة، وهذا ما أشار إليه العالم اللغوي السويسري فردناند دي سوسيرDe Saussure إن التجانس الصوتي في الكلمات التالية: طلت، ولت، زلت قلت،جلت سلت، علت ... إلخ، وصل إلى حدوده القصوى لأن عنصر المخالفة تقلص في فونيم واحد

وفيما يتعلق أيضًا بالبنية الإيقاعية الداخلية نرى التجنيس الحرفي الذي يعتبره جان كوهن مقوما مماثلاً للقافية، إذ يستفيد مثلها من الإمكانيات اللغوية للحصول على أثر قوامه المماثلة الصوتية homophony، إلا أن الاختلاف يبقى في كون التجنيس يعمل داخل البيت ويحقق من لفظة إلى لفظة ما تحققه القافية من بيت إلى بيت. وبهذا يمكن أن نتحدث عن تماثل صوتي داخلي بالمقارنة مع التماثل الصوتي الخارجي الذي تكونه القافية[1].

فالتجنيس الحرفي في تائية الشنفرى ظاهر على نحو بارز وبخاصة حرف التاء ليس فقط كروي وإنما أيضًا كفونيم أساسي في داخل القصيدة. ومن هنا يبدو أن التجنيس الحرفي هو نظام توسعي للقافية التي شكلت فيها تاء التأنيث (الروي) قوة صوتية أثارت انتباه المتلقي وشنفت سمعه وبدت وكأنها معادل رمزي تعكس أبعادًا نفسية في قلب الشاعر

وعقله. ومن أمثلة ذلك قول الشنفرى :

ألا أم عمـــــرو أجمعـــــت فاســـــتقلت ومـــــا ودعـــــت جيرانهـــــا إذ تولـــــت

بعيـــني مـــا أمســـت فباتـــت فأصـــبحت فقضـــــت أمـــــورًا فاســـــتقلت فولـــــت

فـــدقت وجلـــت واســـبكرت وأكملـــت فلـــو جـــن إنســـان مـــن الحســـن جُنـــتِ

وهذا التجنيس الحرفي القائم على المماثلة الصوتية التي هي أحد الأسس المميزة لخصوصية النص الشعري هو شكل من أشكال التكرار الذي يُسلّط الضوء على نقطة حساسة ويكشف عن اهتمام

[1]- تركي المغيض، المرجع السابق، ص 431.

المتكلم بها ويضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر. وهو بهذا المعنى يُسلّط أضواء نفسية وأخرى دلالية. ومن هنا أدى تكرار حرف التاء إيقاعا داخليا أثار انتباه المتلقي وأبرز طابع الأنوثة الذي غلّف القصيدة وكشف عن قصدية الشنفرى إلى بناء مجتمع متضامن من كلا طرفيه الأنثوي والذكوري. واتضح ذلك من خلال خطابه لتأبط شرا بصيغة المؤنث[1].

[1]- تركي المغيض، المرجع السابق، ص 432.

خاتمة

لقد مكّنتنا رحلتنا العلمية والتي قمنا فيها بمعية الشنفرى بالوقوف عند تلك المراقب وتلك الغزوات عن قرب منطلقين من خلال هذا النزر اليسير من شعره للكشف عن الخصائص اللغوية في شعره وبالتالي تلمس الجوانب الفنية غايتنا الوقوف عند نقاط التقاطع والاختلاف التي ميزت شعره عن غيره من شعراء بيئته من ثمة إلى ما ميزه عن شعراء بيئته الذين يمثلون المدرسة الشعرية القبلية في مقابل تلك التي أسسها الشنفرى رفقة زمرة الشُّذاذ والخُلعاء والتي يحقّ لنا أن نطلق عليها: مدرسة الصعاليك، ويمكن الوقوف عند بعض النتائج اللسانية والأسلوبية والتي نراها جديرة بالاهتمام من طرف الباحثين وأهمها:

المعجم الشعري:تناولناه في محورين أساسيين: معجم الموجودات ومعجم المجردات. وقد أحسن الشاعر توظيف الألفاظ الدالة لتترجم حالة الطرد الاجتماعي التي عانها الشاعر إذ كانت تلك الألفاظ ذات الصلة بالطبيعة الصحراوية بمنحييها البيئي والحيواني تتميز في مجموعها بالقساوة مما جعل يؤثر تأثيرا ارتداديا في شعر الشنفرى.

البنية الصرفية :تميزت البنية الصرفية بكثافة الحضور للأفعال الثلاثية المجردة وخاصة مفتوحة العين أما الأفعال المزيدة فإن الشاعر قد نوع في توظيفها مما يؤكّد الثراء اللغوي عند الشنفرى حيث كانت حروف الزيادة قد أدت دلالات مناسبة للسياق الموضعي مع العلم أن الشنفرى قد وظّف الأفعال الرباعية: مجردها ومزيدها بصورة نادرة.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أولا: المعاجم:

1. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط.

ثانيا: الكتب العربية:

1. ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، الطبعة الثانية، دار الرفاعي،1983 .
2. احسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت–لبنان، ط4، 1983.
3. أحمد علي دهمان، الصّورة البلاغيّة عند عبد القاهر الجرجاني منهجاً وتطبيقاً، دار طلاس للدراسات والتّرجمة والنّشر، دمشق، ط1.
4. إسماعيل عز الدين، الشعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1978م.
5. اوزوالدو ديكرو، ترجمة منذر عياشي، القاموس الجديد، طبعة منقحة، المركز الثقافي.
6. إيليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ط 01، 2002.
7. بشرى موسى صالح، الصّورة الشّعرية في النّقد العربي الحديث، المركز الثّقافي العربي، ط1، 1994م
8. البغدادي، قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوانب، القسطنطينية ،ط1، 1302.
9. بنية اللغة الشعرية، جون كوهين، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر المغرب ط 1986/1.
10. تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، المغرب،1987.
11. تزيفيطان تودوروف: الشعرية، تر/ شكري البخوت ورجاء بن سلمة، ط2، دار توبقال للنشر، 1992، .

12. جابر عصفور، الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط3، 1992م.

13. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م.

14. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: 112، ويقارن بما ورد عند: عبد الله التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد.

15. جاكوبسون رومان، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب 1988.

16. الجرجاني،عبد القاهر، دلائل الإعجاز، دار المدني، القاهرة، ط3، 1992م.

17. جون كوهن، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب القاهرة، ط4، 2000.

18. حسن ناظم، المفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، بيروت، ط1، 1994.

19. خالد محمد الزواوي، مؤسسة حورص الدولية لنشر والتوزيع، 144ش طيبة– سبورتينج–الإسكندرية، 2005م.

20. د يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1978.

21. د. يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، مصر، ط3، 1978م.

22. د.عبد الحليم حفنى، شعر الصعاليك، منهجه وخصائصه، مطابع الهيئة المصريّة العامة للكتاب ،1987م.

23. درويش أحمد، في النقد التحليليّ للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1996م.

24. راجع شعرية القصيدة المعاصرة، مديحة خالد، رسالة ماجستير، جامعة البويرة 2013.

25. الرباعيّ عبد القادر، الصورة الفنّيّة في النقد الشعريّ، دراسة في النظريّة والتطبيق، دار العلوم، الرياض، 1984.

26. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب 1988.

27. الزمخشري أبي القاسم جار الله، أساس البلاغة، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، تحقيق: محمد باسل عيون السود، مادة "ش ع ر"، ج 01، 1998.

28. سيسيل داي لويس، الصورة الشّعريّة، تر: أحمد ناصف الجيناني وجماعته، طبعة دار الرّشيد، العراق، 1892م،.

29. الشايب أحمد، أصول النّقد الأدبيّ، مكتبة النّهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1942م.

30. صالح أبو إصبع،د. هيثم سرحان وآخرون،ثقافة الصورة، الإطار النظري، الصورة والتربية، البحوث باللغة الانجليزية، منشورات جامعة فيلاديفيا، ط1 ،2008.

31. صبح علي علي، الصورة الأدبيّة تاريخ ونقد، ب ط، دار إحياء الكتب العربيّة، ب ت .

32. صلاح عبد الفتّاح الخالدي، نظريّة التصوير الفني عند سيد قطب، المؤسسة المطبعية، الجزائر، 1988م.

33. عبد الغفّار مكّاوي، قصيدة وصورة، الشّعر والتّصوير عبر العصور، عالم المعرفة، 1987م.

34. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، دار جرير، الأردن، ط1، 2009م.

35. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تصحيح محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1982.

36. عبد اللطيف محمد خليفة، دراسات في سيكولوجية الاغتراب، دار غريب للطباعة والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003

37. عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف،الجزائر العاصمة–الجزائر، ط1

38. عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف،الجزائر العاصمة–الجزائر، ط1، 2009.

39. –عبد الله حسين البار، الصّورة الفنيّة في القصيدة الجاهليّة (دالية النابغة) نموذجاً، دار حضرموت للدراسات والنّشر، اليمن، ط1، 2006 م .

40. عبد المالك مرتاض، نظرية البلاغة، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، الجزائر–وهران، ط2، 2010م.

41. عدنان حسن قاسم، التصوير الشّعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، دار العدنان للطباعة دار السلام.

42. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط 1، دار الفكر العرب مصر، 1955.

43. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، دس، دار الفكر اللّبنانيّة، بيروت.

44. عسّاف ساسين، الصّورة الشعريّة، وجهات نظر عربيّة وغربيّة.

45. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، ط2، 1981م، .

46. فتيحة كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشّعري،مؤسسة الإنشاد العربي، بيروت، ط1، 2008.

47. القط، عبد القادر، الاتّجاه الوجدانيّ في الشعر العربيّ المعاصر، دار النهضة العربيّة للطباعة للنشر والتوزيع، بيروت، 1978 م.

48. كوهن، جون: اللغة العليا: النظريّة الشعريّة، ترجمة: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995 م، ص 145.

49. لأبي حسين أحمد أبن فارس بن زكريا تح: عبد السلام هارون، معجم مقاييس اللغة، ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج3 .

50. لسجلماسي، النزل البديع، تحقيق :علال الغازي، ط 1، مكتبة العارف الرباط ،1980.

51. نعيم اليافي، تطور الصورة الفنيّة في الشعر العربي الحديث، دراسة وتقديم محمد جمال طحان، صفحات للدراسة والنشر، سوريا، الإصدار 1، 2008م.

52. نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث نقل عن بشير تاوريريت،الحقيقة الشعرية.

53. هلال، محمّد غنيميّ، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة للطبع، مصر، القاهرة، د. ت .

54. الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1990م.

55. شاغت ريتشارد، الاغتراب، ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1989م.

56. يوسف خليف ، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، مصر،ط3، 1978م.

57. عادل بشير الصاري، الصورة الشّعريّة، مفهومها وتقنياتها في النص الشّعري، الجامعة الأسمريّة ،العدد17، السنة9 .

58.

ثالثا: المجلات

1.رائد وليد جرادات، بنية الصّورة في الشّعر الحديث الحرّ نازك الملائكة أنموذجا مجلة جامعة دمشق، المجلّد 29،العدد 1+2013،2 م.

2.شوقي ضيف، الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، دار المعارف، مصر، المجلة 196، ط2، 1984.

3.نبيل حسنين، نصرت عبد الرحمن ناقدا، مجلة جامعة الخليل للبحوث، المجلد 9، العدد1، 2014م.

البشير مناعي، بنية الصورة التشبيهية عند الشنفرى، وصف وتحليل، ع 5، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، الجزائر، 2013.

4.تركي المغيض، قراءة في تائية الشنفرى الأزدي، مج 5، مجلة جامعة الملك سعود، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة اليرموك، الأردن، 1993

رابعاً: الرسائل الجامعية

1. أمال عبد المنعم حراسيس، ظاهرة الاغتراب في شعر مخضرمي الجاهلية والإسلام، أطروحة مقدمة إلى كلية الدراسات العليا استكمالا إلى متطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة الكرك، الأردن، 2016م.
2. رزقي بحرية، رحماني باية، مذكرة لنيل شهادة الماستر بعنوان الاغتراب في شعر تأبط شرًّا، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2021-2022م.
3. الباحثة ريم عبد المحسن المزيني، حاصلة على درجة الماجستير في الدّراسات الأدبيّة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة طيبة، الجمعيّة المصريّة للقراءة والمعرفة.

ملخص:

إن شعرية الصورة لطالما تواجدت وتجلت بشكل واضح وبالأخص في الشعر العربي القديم، حيث ظهرت في تائية الشنفرى تجليات للتصوير الفني الإبداعي من خلال الصورة عن طريق جمالية اللغة الشعرية، فهذه اللغة تخلق منطقها الخاص بها وتصنع وجودا يميزها عن غيرها

الكلمات المفتاحية: شعرية الصورة – الصورة – التصوير الفني – الشعرية – اللغة الشعرية –الشنفرى.

Summary:

The poeticity of the image has always existed and was clearly manifested, especially in ancient Arabic poetry, where manifestations of creative artistic depiction appeared in the image through the aesthetic of the poetic language. This language creates its own logic and creates a presence that distinguishes it from others.

Keywords: poetic image – image - artistic photography – poetry - poetic language - Shanfari.