الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون– تيارت–

كلية الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة والأدب العربي

تخصص: لسانيات الخطاب

# بلاغة المشهد في لامية العرب للشنفرى

# –من بلاغة الإبداع إلى بلاغة التلقي–


إعداد الطالبتين:

– رياح بشرى.

– كبوش آمنة.

إشراف الأستاذ :

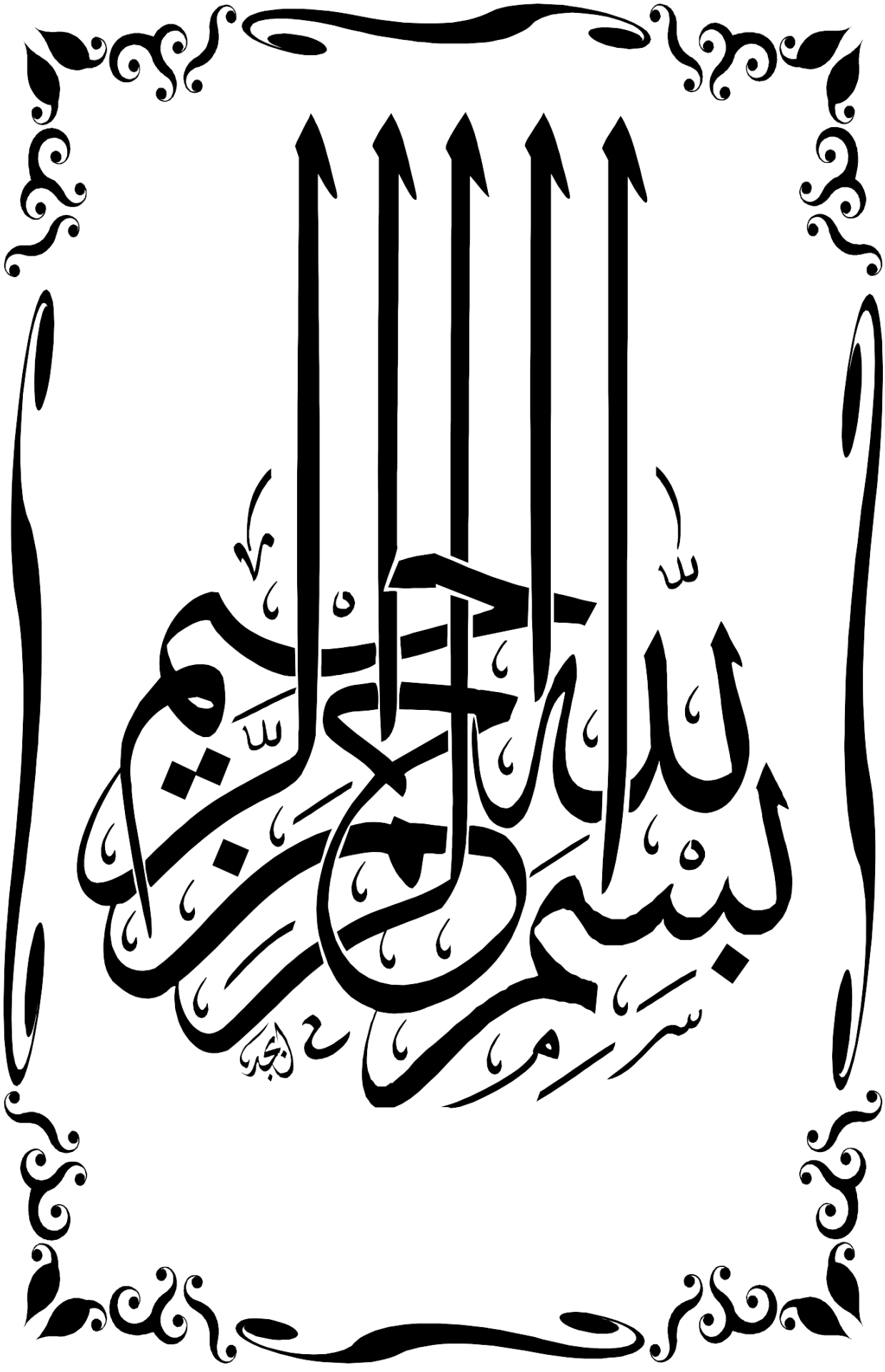
أ.د/ عزوز ميلود


– لجنة المناقشة

| الأعضاء | الرتبة | الجامعة | الصفة |
|---|---|---|---|
| قوتال فضيلة | أستاذ التعليم العالي | جامعة تيارت | رئيسا |
| صالحي جمال | أستاذ محاضر –ب– | جامعة تيارت | مناقشا |
| عزوز ميلود | أستاذ التعليم العالي | جامعة تيارت | مشرفا ومقررا |

السنة الجامعية:

1442 هـ–1443 هـ / 2021 م–2022 م


بسم الله الرحمن الرحيم

# شكـــر وتقديـ

نتقدم بخالص شكرنا وتقديرنا إلى أستاذنا "عزوز الميلود" لتقبله الإشراف على هذه المذكرة، والذي لم يبخل علينا بإرشاداته طوال مدة إعدادها فجزاه الله عنا خير الجزاء.

كما نتقدم بالشكر والتقدير لأعضاء لجنة المناقشة لقبولهم مناقشة هذه المذكرة .

كما نتقدم بالشكر إلى الأساتذة الأفاضل في قسم اللغة والأدب العربي بجامعة ابن خلدون بتيارت من عميد ورئيس القسم والامتنان لما قدموه لنا طوال مشوارنا الجامعي.

# إهـــــــداء

أهدي ثمرة جهدي المتواضع إلى  من علموني أن أرتقي سلم الحياة بحكمة وصبر الوالدين العزيزيـــن

إلى من بذل جهدا معنا في إعداد هذا البحث أستاذنا عزوز ميلود

إلى من وهبني الله نعمة وجودهم في حياتي أخي "عبد العزيز " وأخواتي

إلى صديقاتي العزيزات اللاتي وقفن بجواري وساعدنني بكل ما يملكن

أقدم لكم هذا البحث وأتمنى أن يحوز على رضاكم .

**كبوش آمنة.**

# إهـــــداء

الحمد لله الذي يسر لي إنجاز هذا العمل والذي أهديه لأبتي وقرة عيني

أهديه لمن قال فيها الرسول أمك ثم أمك ثم أمك نبع الحنان

إلى إخوتي وأخواتي

إلى روح الغالية جدتي

إلى كل من علمني حرفا من حروف نور العلم والأدب

إلى رفيقات دربي صديقاتي كل باسمها

إلى طلبة العلم كافة وطلبة دفعة 2022 بجامعة تيارت خاصة

وإليك أنت وأنت بالذات الذي تقرأ الآن عملنا هذا.

رياح بشرى.

# مقدمة

**مقدمة:**

بسم الله وكفى وبلغ نبيه المصطفى والصلاة والسلام على خير خلق الله محمد بن عبد الله ومن والاه

أما بعد:

فإن البلاغة استعمال أحسن الألفاظ لتصوير الصور المراد التعبير عنها، لأجل إيصال المعنى للمتلقي والتأثير فيه، ولعل أهم القصائد الجاهلية وأكثرها بلاغة وجمالا قصيدة الشنفرى، والتي لم يختلف حولها العرب وغيرهم قديما وحديثا وحول البناء اللغوي الفريد لها، إذ سميت بلامية العرب تفضيلا لها عن جميع القصائد اللامية، فتعتبر القصيدة المرآة لشخصية الشاعر فصور من خلالها حالة من الانفعال الذي يعانيه تصويرا دقيقا غنيا بالخيال، ويجسد الحياة الجاهلية ببناء لغوي فريد، مشكلا مجموعة من المشاهد الدقيقة، إذ يعتبر كل مشهد خطاب قائم بذاته، متكامل ومركب منسجم لا يتجزأ، فيغري المتلقي ويجعله يتمعن في القراءة، فهو يتجاوز الصور المتجسدة في البيت الواحد إذ يكمن عبر مقاطع، وهذا سيكون موضوع دراستنا اليوم –بلاغة المشهد في لامية العرب للشنفرى من بلاغة الإبداع إلى بلاغة التلقي–، اعتمدنا لدراسة هذا الموضوع بعد أن رأينا القيمة العلمية التي حظيت بها هذه القصيدة.

ممن سبقونا لدراسة موضوعات تتقاطع وموضوعنا في بعض النقاط وتختلف في الكثير إذ تناول العرب وغيرهم هذه القصيدة تفسيرا وشرحا، فشرحها السيد إبراهيم الرضوي من خلال كتابه المعنون بشرح لامية العرب، كما تناولها الكاتب أحمد محمد أحمد أمين في مقال تحدث من خلاله عن التشكيل الاستعاري والكنائي في لامية العرب، وفي مقاربة مشهدية كتب الدكتور حبيب مونسي مقال بعنوان "قراءة في لوحات الشعر الجمالية عند الأمير عبد القادر"، كما تناول الطالب حرشاوي جمال القصيدة

فيأطروحته للدكتوراه الموسومة بالخصائص الأسلوبية في شعر الصعاليك (الشنفرى انموذجا)، فجاء بحثنا ليتم ما قدمه السابقون، إذ نظرنا للقصيدة بنظرة حجاجية، ومنه ومن خلاله حاولنا تسليط الضوء على إشكالية مهمة وهي:

أين تكمن مواطن البلاغة والجمال في هذه القصيدة؟ وكيف سيتم مقاربة هذه المواطن؟ وهل تكون الغاية من هذه المقاربة جمالية فقط ؟ وما هي النظرة العالمية للمشهد؟، وكيف وظف الشاعر تقنيات المشهد؟، و كيف كان لها دور في الإمتاع و الإقناع معا و كيف تعاطى معها التلقي العربي؟

في محاولة منا للإجابة على بعض الاشكاليات المذكورة عمدنا إلى تقسيم بحثنا إلى فصلين، إذ عنونا الفصل الأول بالبلاغة العربية من بلاغة الصورة إلى بلاغة المشهد، قسمنا الفصل هذا إلى مبحثين تحدثنا في المبحث الأول عن بلاغة الصورة، فتناولنا من خلاله التعريف بالصورة (لغة واصطلاحا) والصورة عند القدامى والمحدثين، بالإضافة إلى أهمية ووظائف الصورة ، أما المبحث الثاني فتناولنا من خلاله بلاغة المشهد، متحدثين فيه عن تعريف المشهد لغة واصطلاحا والمشهد عند القدامى والمحدثين، كما تحدثنا عن التصوير المشهدي، أما الفصل الثاني فعنوناه بتشكيلات المشهد في لامية العرب تناولنا فيه مفهوما، وسبب التسمية وشرحها، وأغراضها أما المبحث الثاني فعنوناه بجمالية المشهد في لامية العرب، مفتتحين كل ذا وذاك بمقدمة لموضوعنا كما ذيلناه بخاتمة احتوت أهم النتائج المتوصل إليها من خلال هذه الدراسة.

أهم المناهج التي اعتمدناها في بحثنا هذا هو المنهج التداولي، كما وظفنا المنهجين التاريخي والوصفي في بعض المواضع، وأهم المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها "شرح لامية العرب للسيد إبراهيم رضوي،

وكتاب الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب لجابر عصفور، كتاب سيد قطب المعنون بالتصوير الفني في القرآن، بالإضافة إلى ذلك كتاب حبيب مونسي "شعرية المشهد في الإبداع الأدبي" هذه هي أهم الكتب والمرتكزات لبحثنا، إلا أننا واجهنا صعوبة قلة المصادر المتحدثة عن المشهد سواء تطبيقا أم تنظيرا كما وجدنا صعوبة ضيق الوقت مع سعة البحث ومحدودية المقاربة المشهدية التي تتطلب إلماما واسعا بمقولات المنهج التداولي الذي لا يزال مجهولا في درسنا البلاغي و الحجاجي العربي الحديث، كونه وافدا جديدا إلى ثقافتنا العربية الحديثة و نحتاج –نحن الطلبة المبتدئون – إلى الكثير من الاطلاع و الممارسة وهو ما لم تتوفر عليه مجمل حصصنا التدريسية في الجامعة، فهذه محاولة منا لتناول قصيدة من الشعر العربي القديم بآليات قرائية جديدة بذلنا فيها جهدا، فإن وفقنا فذلك منة من الله وحده، وإن أخفقنا فمن تقصيرنا و جهلنا، و نسأل الله العون و الهداية.

# الفصل الأول:
# البلاغة العربية من بلاغة الصورة إلى بلاغة المشهد

**1-بلاغة الصورة**

**-مفهوم الصورة (لغة واصطلاحا)**

**-الصورة عند القدامى والمحدثين**

**-ركائز الصورة الفنية**

**-أهمية الصورة الفنية**

**- وظائف الصورة الفنية**

**-العلاقة بين الصورة والتصور والتصوير والمشهد**

**2-بلاغة المشهد**

**-مفهوم المشهد (لغة واصطلاحا)**

**-المشهد عند القدامى والمحدثين**

**-التصوير المشهدي**

## I- بلاغة الصورة:

### 1- مفهوم الصورة:

إن مصطلح الصورة من المصطلحات المتغيرة من ناحية المفهوم لوجود اتجاهات فلسفية وتحولات فكرية متعددة، لذا سنعرض المفهوم اللغوي والاصطلاحي لتبيين معنى الصورة.

أ- **لغة:** ورد في معجم **"لسان العرب"** لابن منظور: «الصورة في الشكل، والجمع صورٌ، وقد صوره فتصوّر، وتصوّرت، الشيء، تَوهَمتُ صورته، فتصور لي، والتصاوير، التماثيل»[1].

- أما في المعجم **"المفصل في الأدب"** لمحمد تونجي جاء أن الصورة هي: «الشبيه والمثل، وهي التي تقابل المادة، لأن الصورة إما تجسد ماديٌّ كالصورة التي ينحتها المثال أو يرسمها الرسّام، وإما تخيُّل نفسيٌّ يتخيله الأديبُ في كتابته. وهي كليهما تعكس الملامح الأصلية كلاً وبعضاً»[2].

- وأيضاً جاء في المعجم الوسيط، الصورة هي:« الشكل والتمثال المجسم، وفي التنزيل العزيز هي: الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ ﴿٧﴾ فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ ﴿٨﴾ **سورة الإنفطار:الآية08** والصورة المسألة أو الأمر يقال: هذا الأمر على ثلاث صور، وصورة الشيء ماهيته المجردة وخياله في الذهن والعقل»[3].

- كما نجد لفظة الصورة في القرآن الكريم ومن ذلك قوله تعالى: «هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ ﴿٦﴾» **[سورة آل عمران: الآية06]**، وأيضاً قال تعالى: «هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ لَهُ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَىٰ يُسَبِّحُ لَهُمَافِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ ﴿٢٤﴾» **[سورة الحشرة الآية 24]**.

وهذا يعني بأن لمفهوم الصورة معان متعددة في المعاجم اللغوية فمنهم من يقول أنها شكل ومنهم من يقول رسمة يرسمها الرسام وغيرها كثير.

---

1إبن منظور :لسان العرب، دار صادر-بيروت، ط:01، 1997، مج04، ص:85.

2محمد التونجي :المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت_لبنان_ط01، 1993، ص:591.

3إبراهيم مصطفى حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، المعجم الوسيط، دار الدعوة، إسطنبول، تركيا،1989، ج:01،ص525.

ب- **اصطلاحاً** :ارتبطت الصورة في الثقافة النقدية بالصورة الشعرية وجمالية تشكيلها إذ تعتبر العمدة في جودة الشعر ذلك أن: «الصورة في أبسط وصف لها تعبير عن حالة أو حدث، فهي لوحة مؤلفة من كلمات، أو مقطوعة وصفية في الظاهر، لكنّها في التعبير الشعري توحي بأكثر من الظاهر، وقيمتها ترتكز على طاقتها الإيحائية، إذ تفوق قوة الإيقاع لأنّها توحي بالفكرة كما توحي بالجو والعاطفة»[1].

ويتجسد دورها التأثيري ويتشكل من عناصر كثيرة، فهي: «معطى مركب معقد من عناصر كثيرة من الخيال والفكر والموسيقى»[2].

ويرى بعض الباحثين أن الصورة مصطلح وافد مع مصطلحات النقد العربي: «الحديث صيغ تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها، فإن الاهتمام بالمشكلات التّي يشير إليها المصطلح القديم يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعيّة للنّص»[3].

هذا يعني أن الاحتكاك بالغرب ساهم في تطوّر مفهوم الصورة واشتغال البحث حول فعالياتها الجمالية.

## 2- مفهوم الصورة عند العرب القدماء:

ساهمت الصورة في بناء النصوص الشعرية، لهذا فالشعر العربي اعتمد في جوهره على أساس الصورة الشعرية، فهي مصطلح قديم توجه له القدماء من النقاد العرب، حيث تميّز كل ناقد بوجهة نظر خاصة حول هذا المصطلح قصد معرفة مدى مساهمة هذا المصطلح في إثراء النقد العربي.

### 2-1- الصورة عند الجاحظ(ت 255هـ):

لقد أشار أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ إلى الصور الفنيّة وتحديداً تحدث عن تواجدها في الشعر حيث ظهر ذلك من خلال قوله: «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها الأعجمي والعربي والبدوي

1 علي سلوم، بلاغة العرب، دار المواسم، ط1، 1423هـ،2002م، ص :68.

2 عبد الحميد هيمة، الصورة الفنيّة في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، بوزريعة_الجزائر، د.ط، 2005، ص56.

3 خدير خضرة، جماليات الصورة في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة والأدب العربي، جامعة الجيلالي إلياس سيدي بلعباس، 2019، 2020، ص29.

والقروي، والمدني. وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنّما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»[1].

هذا ما يعني أن التصوير الأدبي له علاقة بالمعنى كما أن هذه المعاني تصُبُ في بوتقة واحدة، ولكن في صور مختلفة.

حيث "يعد الجاحظ أوّل من لفت انتباه العرب إلى الصورة"[2] وأشار إلى ذلك في قوله: «المعاني قائمة في صدور النّاس المصورة في أذهانهم المختلجة في نفوسهم، المستورة خفية وإنّما تتجلى تلك المعاني ذكرهم لها... وعلى قدر الوضوح الدلالة والصواب الإشارة وحسن الاختصار، ودقة المدخل، يكون إظهار المعنى، والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هي البيان الذي سَمعَنَ الله عز وجلّ بمدحه، ويدعو إليه وبذلك نطق القرآن، وبذلك تفاخرت العرب... والبيان اسم جامد لكل شيء كشف لك قناع المعنى»[3].

## 2-2- الصورة عند قدامة بن جعفر(ت338هـ):

"لقد اتجه قدامة بن جعفر اتجاها شكلياً لفهم الصورة كونها مادة أولية لصناعة الشعر"[4]: «أن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله يتكلم منها فيما أحب وآثر. من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، وإذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيه كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة فيها، مثل الخشب للتجارة والفضة للصياغة»[5]. إن قدامة في هذه العبارة ركز على تقابل الصورة للمادة، حيث جعلها هيئة أو شكلاً خارجياً للمادة. وربط قدامة بين الصورة والغرض الشعري فقال: «ويقال في الإنسان: إنه غزل، إذا كان متشكّلا بالصورة التي تليق بالنساء، وتجانس موافقاتُهُنَ لحاجة إلى الوجه الذّي يجذبهن إلى أن يملن إليه»[6] أي أنه متمكن من رسم صورة تفي بالغرض الفني.

---

1 أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، تع: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1966، ج3، ص 132.

2 ينظر: عبد السلام أحمد الراغب، وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم، مكتبة لسان العرب، حلب، أقيول، ط1، 1422هـ-2001م، ص 20.

3 قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، 1963، ص14.

4 ينظر: عبد السلام أحمد الراغب، وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم، ص 21.

5 قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص14.

6المصدر نفسه، ص42.

### 2-3- الصورة عند أبي هلال العسكري(ت395هـ):

لقد اعتبر أبو هلال العسكري الصورة شرطا تقوم عليه البلاغة حيث قال: «البلاغة كل ما تبغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنّما جعلنا حسن المعرض وقبول الصورة شرطاً في البلاغة، لأنّ الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضة خلقا لم يسمَّ بليغاً وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى»[1].

وهذا ما دل عن بحثه عن حد للبلاغة، كما يبين دور الصورة في الكتابة الأدبية حيث قال: «وينبغي أن يطلب الإصابة في جميع ذلك ويتولى فيه الصورة المقبولة والعبارة المستحسنة ولا يتكل الشاعر فيما ابتكره على فضيلة ابتكاره إياه ولا يغره ابتداعه له، فيساهل نفسه في تهجين صورته، فيذهب حسنه ويطمس نوره، ويكون فيه أقرب إلى الذم منه إلى الحمد»[2].

فالمعنى التام يكون في صحته وإظهاره في صورة مقبولة.

### 2-4- الصورة عند ابن رشيق القيرواني(456هـ):

تتشكل الصورة عند ابن رشيق من عنصري اللفظ والمعنى حيث: «جعل مهمة الشاعر تبدوا من خلال قدرته على إبراز الصورة في قالب لفظي يوافقها مع اتساق زمن القول وأدوات الصورة من تشبيه واستعارة...إلخ فالبليغ من يحوك الكلام على حسب الأماني ويخيط الألفاظ على قدود المعاني»[3]، فاللفظ والمعنى كلاهما ينتج صورة ودلالة.

### 2-5- الصورة عند عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ):

منح عبد القاهر الصورة مكانة عالية في بحثه في أسرار البلاغة، إذ عَدهَا العمود الفقري للعمل الأدبي، حيث يقول: «وَمعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وأن سبيل المعنى الّذي يعبَّر عنه

---

1 أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الإحياء الكتب العلمية، ط1، 1952، ص19.

2المصدر نفسه، ص69.

3إبن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، تح. محمد محي الدين عبد الحميد، الجزائر، عاصمة الثقافة العربية، 2007، ج1، ص128.

سبيل الشيء الّذي يقع التصوير والصوغ فيه، كفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار، فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم، وجودة العمل ورداءته، أن تنظر إلى الفضّة الحاصلة لتلك الصورة، أو الذهب الّذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة»[1].

لقد ربط الجرجاني مفهوم النظم بالصورة: «فحيثماَ ذكر كلمة الصورة فإنّما المقصود بها النظم أو الصياغة أو ما يحدث من تفاعلات بأصول فنية داخل السياق»[2].

### 2-6- الصورة عند الزمخشري (ت538هـ):

"يحاول الزمخشري اتباع عبد القاهر الجرجاني في استعمال مصطلح التصوير والتمثيل والتخييل، فإنّهَ درَسَ التشبيهات"[3] فيقول: «إنّما هي الطريق المعاني المحتجبة في الأشياء، حتى تبرزها، وتكشف عنها، وتصورها للأفهام»[4]. وهذا يبين أن وظائف الصورة تكمن في تلك المصطلحات الثلاث من تشخيص وتجسيد وتخييل.

الصورة في تفسيره لقوله تعالى:

«وَالْأَرْضُ جَمِيعًا قَبْضَتُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَالسَّمَاوَاتُ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَىٰ عَمَّا يُشْرِكُونَ ﴿٦٧﴾» [**سورة الزمر: الآية 67** ]،ويفسرها الزمخشري فيقول: "والغرض من هذا الكلام إذا أخذته كما هو بجملته ومجموعة تصوير عظمته والتوقيف على كُنه جلاله لا غيرَ"[5]. هنا اهتم على كيفية تجسيد المعنى في ذهن المتلقي.

---

1عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: أبو فهر مهمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط03، 1992، ص 254، 255.

2 إبراهيم عبد الرحمآن الغنيم، الصورة الفنية في الشعر، العربي مثال ونقد، القاهرة، ط01، 1996، ص:11_12.

3 ينظر: عبد السلام أحمد الراغب، وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم، ص 23.

4محمد محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، مكتبة وهبة، القاهرة، ط02، 1988، ص402.

5الزمخشري، تفسير الكشاف، تح: محمد مرسي عامر، دار المصحف، القاهرة، د.ت، ج.05، ص 220.

**ويقول الزمخشري:** «وهذا تمثيل للمعلوم بالنظر، والاستدلال بالمشاهد المحسوس، حتى يتصوره السامع، كأنه ينظر إليه بعينه، فيحكم اعتقاده، والتيقن به»[1]. وبذلك إنّه يوضح المعنى المجسد من الصورة الذهنية إلى الصورة الحسنة.

**2-7- الصورة عند ابن المعتز(ت909هـ):** والصورة عند ابن المعتز تعني «تلك الصورة الحسنة الممثلة في الكلام والّتي لا تكون ضرورية لأجل توصيل وتأدية المعنى إنّها تقتصر على التقديم الجمالي والحسي للفكرة، هذه الصورة المتحققة في الكلام يتم الاستغناء عنها، بمجرد تلقيها، مقابل المحتوى المراد توصيله»[2]. فالصورة عند بن المعتز غير ضرورية لتأدية المعنى، يمكن الاستغناء عنها.

**3- الصورة عند المحدثين:**

تعتبر قضية الصورة من أهم القضايا التي اهتمت بها الدراسات النقدية الحديثة، ولكن رغم هذا الاهتمام التي حظيت به إلا أنّها لازالت غامضة تحتاج للوضوح والإبانة أكثر فنجد كل ناقد يبين وجهة نظره من خلال تأثره بمبادئ النظريات النقدية للقدامى والغربيين.

**3-1-الصورة عند جابر عصفور:**

يعرف جابر عصفور الصورة بقوله: «هي طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة، وتنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، لكن أياً كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير فإن الصورة لن تتغيّر من طبيعة المعنى ذاته، إنّها لا تتغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه»[3].

هذا يعني أن لها طريقة استثنائية وخاصة في تقديمها للمعنى وتأثيرها في المتلقي كما يعبر عنها تعبيراً يخص ذات الشاعر حيث يقول: «والصورة_ في النهاية_ وسيلة تعبيرية لا تنفصل طريقة استخدامها، أو كيفية تشكيلها، عن مقتضى الحال الخارجي الذي يحكم الشاعر، ويوجه مسار قصيدته، إما إلى جانب النفع المباشر، أو جانب المتعة التشكيلية»[4]

---

1 محمد محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص434.

2الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، النار المركز الثقافي العربي، الدار البضاء، بيروت_لبنان، ط01، 1990، ص37.

3جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط01، 1993، ص323.

[4] المصدر نفسه، ص 324.

### 3-2-الصورة عند مصطفى ناصف:

ارتبطت الصورة عند مصطفى ناصف بالحس وهذا ما ظهر من خلال تعريفه لها حيث قال: «إنّها منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء»[1]، حيث نجده يدلي بأرائه في الصورة، فيعرفها قائلاً: «الصورة في الأدب تطلق عادة للدلالة على كل ماله صله بالتعبير الحسي وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات»[2].

ويبدوا أن مصطفى ناصف قد عاد بنا إلى بدايات التفكير النقدي حين أطلقت الاستعارة للدلالة على بعض ما تدل عليه كلمة(الصورة) الآن، ومدلولها يتسع حيث شمل بعض الألفاظ مثل، التشبيه والكناية والمجاز[3].

فالصورة الشعرية تكمن في الاستعارة وهذا ما أكده من خلال قوله: «يتفق النقاد على مكانة الاستعارة الفطرية من الشعر فكل ما عدا الاستعارة من خواص الشعر يتغير، من مثل مادة الشعر ولغته ووزنه واتجاهاته الفكرية ولكن الاستعارة تظل مبدأ وبرهانا جليا على نبوغ الشاعر»[4]، فما يميز الشعر في رأيه هو ثبات الاستعارة وعدم تغيرها، وهذا ما جعله يرادف بين المصطلحين الصورة والاستعارة لأنه يفضل استعمال مصطلح الاستعارة بدلا من الصورة حيث يقول: «لفظ الاستعارة إذا حسن إدراكه قد يكون أهدى من لفظ الصورة»[5].

1مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط03، 1996، ص08.
2المرجع نفسه، ص03.
3ينظر، صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير عند سيد قطب، دار الشهاب، الجزائر، 1988، ص75.
4مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص124.
5المرجع نفسه، ص05.

### 3-3-الصورة عند عبد القادر القط:

تتجسد الصورة عند عبد القادر القط في كونها مظهراً للتعبير الفني عن التجربة الشعرية ويرى أن: «الألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم بها صوره الشعرية»[1]. كما يرى أن الصورة تتشكل من أساليب اللغة ووسائلها وطاقاتها التعبيرية حيث يقول: «الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالات والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والتذوق والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني»[2].

### 3-4-الصورة عند أحمد الشايب:

اهتم أحمد الشايب بالصورة، فقال في تعريفه لها: «هي الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معا إلى قرائه أو سامعيه»[3].

يمثل الخيال محوراً أساسياً في العمل الإبداعي، فإن كل شاعر له طريقة خاصة في إيجاد الصورة، ذلك لأنه: «إذا كان الخيال العام مقفراً وفاتراً فإن النظرة الشاعرية أو الصورة الحيّة، تنقرض وتتقلص إلا المنظار النفعي والفكرة الخالصة»[4].

حيث يرى الصورة هي:« المادة التي تتركب من اللغة بدلالتها اللغوية الموسيقية ومن الخيال الذّي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل»[5].

### 3-5-الصورة عند محمد الولي:

دوّن محمد الولي مفهوم للصورة من خلال دراسته نصوص نقاد محدثين، فقال: «لقد وسع مفهوم الصورة إلى حد أصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية الشعرية مما تعودنا على دراسته ضمن علم البيان والبديع والمعاني والعروض والقافية والسرد وغيرها من وسائل التعبير الفني. وهذا الاستخدام لمصطلح

---

1عبد القادر القط: الإتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، بيروت، 1988، ص391.

2عبد القادر القط: الإتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، 391.

3أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،ط10، 1994، ص242.

4رمضان كريب: بذور الإتجاه الجمالي في النقد العربي القديم، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2004، ص93.

5أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط10، 1994،ص249.

الصورة لا يسعف على التحليل كما يجرد الصورة من المعنى المضبوط الدال على مخصوص من أدوات التعبير الشعري»[1].

وعليه فإنّ اعتبار الصورة منتوجا ناقصاً بدون الأدوات التعبيرية الشعرية ذات الوليد النقدي البلاغي.

ويري أن: «جوهر الصورة الشعريّة الحس وستضل الصورة المجردة على هامش الصورة الشعريّة باعتبارها ملموسة»[2]. وهذا ما يؤكد إهمال الصورة المجردة على حساب الصورة الشعريّة.

### 3-6-الصورة عند غنيمي هلال:

يعد من أبرز النقاد الذين تناولوا مفهوم الصورة يقول: «الصورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال وتكون مع ذلك دقيقة التصوير، دالة على خيال خصب»[3].

لا ترتبط الصورة بالمجاز، إذ يمكن أن تتشكل الصورة أو المشهد بدون الالتزام بالألفاظ المجازية، ذلك أن حركية الصورة قد تتشكل من لا صورة على نحو ما ذكر الناقد الجزائري عبد المالك مرتاض فقال: «ولا نريد بعري الكتابة إلى عريها من الاستعارات والتشبيهات، فلتعر من ذلك ما شاء الله لها أن تعرى، وإنّما نريد إلى أنّ على الكاتب أن يلزم قريحته بتصوير أفكاره تصويراً بديعا، دون أن يكون مجبراً على الالتحاد إلى تكلّف التماس المجازات والاستعارات، فالتصوير الفنّي الرفيع لا يكون بذلك في كلّ الأحوال، بل قد يكون خارجه أرفع وأروع»[4]. وأيضا قال: «فالتصوير الأدبيّ هنا لا يقوم، كما رأينا، على استعارة أو تشبيه، أو على كناية أو مجاز، فكل الألفاظ استعمل في معناه الحقيقي، فلا مجاز»[5].

**3-7-الصورة عند عبد القادر هيمة:** يعرف الصورة بأنّها: «معطى مركب معقد عن عناصر كثيرة من الخيال والفكر والموسيقى وهي القوة الخالقة التي يسجل بها الشاعر رؤية وموقفا موحدا من

1محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب النقدي البلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط01، 1990، ص10.
2المرجع نفسه،ص21.
3محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة مصدر للبلاغة والنشر، القاهرة، 2008،ص432.
4عبد الملك مرتاض: نظرية البلاغة، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط02، 2010، ص214.
5المرجع نفسه، ص215.

جزئيات الوجود»[1]. فالصورة عند عبد القادر هيمة بناء متماسك من الخيال والفكر والموسيقى لتبيين وجهة نظر الشاعر.

**4-ركائز بناء الصورة:** بنيت الصورة على عدة ركائز جعلت منها مصطلحا قائماً بذاته، ولعل من أبرز هذه الركائز نذكر:

**4-1-الاستعارة:**

**4-1-1- لغة:** تساهم الاستعارة في تشكيل الصورة حيث تعد من أهم عناصرها، والاستعارة عند ابن منظور: «مأخوذة من عور واستعار وطلب العارية واستعار الشيء واستعاره منه أن يعيره إياه»[2].

وقد تجلى ذلك في قول الجرجاني:« الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهر. وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره وتجربه عليه، تريد أن تقول رأيت رجلاً هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء، فتدع ذلك وتقول: رأيت أسداً»[3].

وهنا يظهر اختصار في التشبيه، ولكن بصورة أبلغ وأسمى وأوضح.

**4-1-2- اصطلاحاً:** «هي رفع الشيء وتحويله عن مكان إلى آخر، وهي مجال أساسي لعملية الصلة التي ينشؤها الفن، فالصورة الاستعارية لا تستخدم إلا بهدف الوصول إلى تغيير أعظم تحديداً، وبذلك تنمو اللغة من خلال الاستعارة، وقد أرجع السبب في تمييز الاستعارة على بقية الصور البيانية الأخرى إلى مرونة استخدامها»[4].

فالاستعارة صورة بيانية هدفها الوصول إلى تغييرات عدة وما يساعدها على ذلك هو مرونة لتوظيفها. يقول ابن المعتز: «إنّها استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها، نحو قوله تعالى: «وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ ﴿٢٤﴾» **[سورة الإسراء/الآية:24]**، وقوله: و«وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا ﴿٤﴾» **[سورة مريم/ الآية:04]**، وقوله أيضاً:« أَوْ يَأْتِيَهُمْ عَذَابُ يَوْمٍ عَقِيمٍ ﴿٥٥﴾»

1عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية معياراً نقدياً، منشورات دار عصمي، القاهرة، ط03، 1996، ص159.

2إبن منظور: لسان العرب(مادة عور)، دار صادر، بيروت، ط03، 1994.

3عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مطبعة المدني، القاهرة، ط03، 1992، ص67.

4مدحت سعد محمد جبار، الصورة الشعرية عند أبي قاسم الشابي، دار العربية للكتاب، ط01، 1984، ص113.

**[سورة الحج/ الآية:55]**، وقوله عز وجل: و«آيَةٌ لَهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ فَإِذَا هُمْ مُظْلِمُونَ ﴿٣٧﴾» **[سورة يس/ الآية:27]** ، فالاستعارة في الآيات الكريمة في "جناح" و"اشتعل" و"عظيم" و"نسلخ".

ويتم باب الاستعارة بذكر عيوبها أو المعيب منها، ويقع العيب فيها عنده لغرابتها أو لعدم لياقتها للمعنى أو عدم استصاغة الذوق لها»[1].

وللاستعارة أركان وهي ثلاثة: «مستعار منه وهو المشبه به والمستعار له وهو المشبه ومستعار وهو اللفظ المنقول ولابد فيها من عدم ذكر وجه الشبه ولا أداة التشبيه، بل لابد أيضاً من تناسي التشبيه الّذي من أجله وقعت الاستعارة»[2]. يقصد بهذا أن الاستعارة تتجسد في ثلاث عناصر مع التخلي وحذف وجه الشبه وأداة التشبيه.

### 4-2- التشبيه:

#### 4-2-1- لغة:

ورد التشبيه في لسان العرب المحيط: «من أشبه الشيء الشيء إذا ماثله، وتشابه الشيئان واشتبها: أشبه كلّ واحد صاحبه. وهو التمثيل»[3].

وهو أيضاً: «التمثيل والمماثلة يقال: شبهت هذا بهذا تشبيها، أي مثلته به، والشبه والشبه والتشبيه: المثل، والجمع أشباه، والشبه الشيء بالشيء: ماثله»[4].

---

1أحمد عبد السيد الصاوي: مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين، دراسة تاريخية فنية، الناشر المعارف بالإسكندرية، جلال حزي وشركاؤه،1988، ص41.

2أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق، يوسف الصميلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، 1422+2002، ص20.

3 ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب المحيط مادة(شبه)، تح. أمين محمد الوهاب، ومحمد الصادف العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت،ط03، 1419، 1999، ج7،ص23.

4يوسف أبو العدوس: التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان_الأردن، ط01، 1427_2007، ص15.

4-2-2- **اصطلاحاً**: التشبيه عند السكاكي هو : «لا يخفى عليك على أن التشبيه مستدع طرفين مشبهاً به، واشتركا بينهما من وجه افترقا من آخر، مثل أن يشتركا في الحقيقة ويختلفا في الصفة أو العكس»[1].

ومنه فإن التشبيه يتمثل في الجمع بين جانبين يتماثلان في معان وصفات معينة، ويعرفه أحمد الهاشمي أنه: «عقد مماثلة بين أمرين أو أكثر قصد اشتراكهما في صفة أو اكثر لغرض يقصده المتكلّم»[2]. أي المشابهة بين أمران في ظاهرة أو أكثر واتفق معه يوسف أبو العدوس فيقول أن التشبيه : «هو صورة تقوم على تمثيل شيء (حسي أو مجرد) بشيء آخر(حسي أو مجرد) لاشتراكهما في صفة أو أكثر»[3]. التشبيه ضرب من الصور: «القائم في عناصره على مفهوم التجاوز، فالمشبه مجاوز للمشبه به ويجمع بينهما وجه الشبه، هو نقطة تقاطع وتجاوز بين مجالين مختلفين ينتميان إليها»[4].

**4-3-الكناية:**

**4-3-1-لغة**: هي وسيلة من وسائل التعبير الشعري ساهمت في تشكيل الصورة، والكناية عند ابن منظور: «أن تتكلم بشيء وتريد غيره وكنى عن الأمر بغيره يعني كتابه: إذا تكلّم بغيره مما يستدل به عليه»[5]. وهذا ما جاء في كتاب العين: «كنى فلان يكنى عن كذا وعن اسم كذا إذا تكلم بغيره مما يستدل به عليه، نحو الجماع والغائط والرفث ونحوه والكنية للرجل وأهل البصرة يقولون: فلان يكنى بأبي عبد الله»[6].

---

1ابن رشيق القيراواني: العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، تح:محي الدين عبد الحميد، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ج1،ص488.

2أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، 1422هـ_2002،ص272.

3يوسف أبو العدوس: التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، ص15.

4ينظر: شعبان بن بوبكر: شعرية الأرض في شعر حسين العوري، الحياة الثقافية، عدد165، تونس، 2007، ص41.

5 ابن منظور: لسان العرب، (مادة كنى)، دار صادر، بيروت،ط3، 1974.

6الخليل الفراهيدي: كتاب العين، تح: مهدي المخزومي، ابراهيم السامرائي،ج5، ص411.

**4-3-2-اصطلاحاً:** الكناية عند ابن الأثير: «تقتضي الميل مع المعنى وترك اللفظ جانباً، وقد يتجاذبها كل من الحقيقة والمجاز، بحيث يجوز حملها على الوجهين معاً»[1].

أي أن الكناية تهتم بالمعنى لا اللفظ بحيث تتضمن الحقيقة والمجاز معاً ورأى الجرجاني: «أن الصفة إذا ما كنينا عنها كان ذلك أفخم لشأنها وألطف لموضعها، وأسبغت على الشيء الموصوف مزّية وفضلاً وحسناً ورونقاً»[2].

كما قال الداية فايز: «ترتكز الصورة الكنائية على تمثّل عميق لسياق النص، وتتّضح فيها العلاقة بين الدلالة المباشرة وبين الدلالة المجاورة لها، وهنا تكمن علاقة اللغة بالثقافة التي تنطوي على القيم الفكرية والاجتماعية والسلوك الصادر عنها، وإذا كان إدراك كهذه العلاقة متاحاً لأذهان معاصري الأديب وانفعالاتهم، فإنّه يعيد المثال نسبياً عن غيرهم في العصور المتأخرة وذوي الثقافات المغايرة لثقافة الأديب. وهذا أمر له تأثير في انتشار الصورة الكناية وانكماشها إن في التراث القديم أو المعاصر»[3].

**5-أهمية الصورة الفنيّة:**

عالج النقد القديم والحديث قضية الصورة وربطها بالتخييل والتمثيل، وهذا ما دل على أهميتها في البلاغة عند العرب، حيث تؤثر في الملتقى لاعتمادها على طرق مميزة لتصوير تلك المشاهد المختلفة. يقول جابر عصفور: «تتمثل أهمية الصورة الفنية-إذن- في الطريقة التي تعرض بها علينا نوعا من الانتباه للمعنى الّذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى، ونتأثر به. إنّها لا تشغل الانتباه بذاتها إلاّ لأنّها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الّذي تعرضه، وتفاجئنا بطريقتها في تقديمه...»[4].

«إنّ الصورة هي الوسيط الأساسي الّذي يستكشف به الشاعر تجربته، ويتفهمها كي يمنحها المعني والنظام. وليس ثمة ثنائية بين معنى وصورة، أو مجاز وحقيقة أو رغبة في إقناع منطقي، أو إمتاع

---

1 إبن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكتاب والشاعر، تح: أحمد الوفي وبدوي طبانة، دار نهضة، مصر، القاهرة،ط1، د.ت، ج3، ص49، 50، 51.

2عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا،بيروت،2003،ص305.

3الداية فايز: جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر، دمشق ودار الفكر المعاصر، بيروت،ط2، 1996، ص143.

4جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط03، 1992م، ص328.

شكلي، فالشاعر الأصيل يتوسّل بالصورة ليعبر بها عن حالات، لا يمكن له أن يتفهمها، ويجسّدها، بدون الصورة»[1].

وبهذا تصبح الصورة وسيلة حتمية ندرك بها التجربة الإنسانية لجابر عصفور رأي في أهمية الصورة تنحصر فيما تفعله للمعاني فإنّ المعنى يبقى على طبيعته، ولكن تملك حرية تغيير بطريقة العرض والتقديم فيقول: «الصورة الفنية_بهذا الفهم_ طريقة خاصة من طرق التعبير، أوجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما يحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير. ولكن أيّ كانت هذه الخصوصية، أو ذاك التأثير، فإنّ الصورة لن تغيّر من طبيعة المعنى في ذاته. إنّها لا تتغيّر إلاّ من طريقة عرضه وكيفية تقديمه، ولكنها_بذاتها_ لا يمكن أن تخلق معنى، بل إنّها يمكن أن تحذف دون أن يتأثر الهيكل الذهني المجرد للمعنى، الّذي تحسنه أو تزينه»[2].

أما عند سيد قطب تتجسد أهمية الصورة في أنّها أسلوب من الأساليب الفنية: «التصوير هو الأداة المفضلة في الأسلوب القرآن، فهو يعبر بالصورة المحسة المتخيّلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية ثمّ يرتقي بالصورة الّتي يَرسُمُهاَ، فيمنحها الحياة الشاخصة أو الحركة المتجددة-فإذا النموذج الإنساني شاخص حيّ، وإذا الطبيعة البشرية مجسّمة مرئية. فأما الحوادث والمشاهد، والقصص والمناظر، فيردها شاخصة حاضرة، فيها الحياة، وفيها الحركة، فإذا أضافة إليها الحوار فقد استوت لها كلّ عناصر التخييل»[3].

كشف عن الأداة الّتي تُصوّر المعنى الفكري، فالمعاني ترسم وهي تتجاوب في نفوس حيّة. فإنّه يرتكز على الواقع الحسي المدرك أي المثالي والمتخيل حين تعبيره عن معنى مجرد أو قصة ماضيه أو مشهد من مشاهد القيامة.

1جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص383.

2المصدر نفسه، ص323.

3سيد قطب: التصوير الفني في القرآن الكريم، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط09، 1980، ص36.

**6-وظائف الصورة الفنية:**

تمثل الصورة الركيزة الأساسية التي يقوم عليها الأدب العمل الأدبي، حيث أنّها الجوهر الثابت والدائم في الشعر تمكن الشاعر من التعبير عما هو في مخيلته ونقل أفكاره وعواطفه بوسيلة إيحائية، كما أنها تتميز بعدة وظائف نذكر منها:

**6-1-تصوير تجربة المبدع:** تعكس الصورة تجربة الشاعر التي يثير من خلالها انتباه المتلقي ومشاعره باعتماده على عنصر الخيال الذي يعد: «المنفذ الذي تتنفس فيه الذات المبدعة وهي تنشئ عوالمها الخاصة التي تقوم على موازنة للواقع المعطي، تبادله التأثر والتأثير»[1].

فالشاعر شأنه شأن أي فنان يعيش تجربة تولد في نفسه أفكاراً وانفعالات تحتاج إلى وسيلة تتجسد فيها، وهذه الوسيلة هي الصورة.

فالصورة هي: «الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة، في معناها الجزئي والكلي»[2].

**6-2-إيصال التجربة إلى القارئ:** أما الوظيفة الثانية للصورة تتجسد في إيصال التجربة إلى الآخرين: «فالصورة وسيلة الشاعر في محاولته إخراج ما بقلبه وعقله أولا، وإيصاله إلى غيره ثانياً»[3]. الصورة هي أداة المبدع الّتي يستعملها لتعبير عن عواطفه وأفكاره بهدف نقلها إلى المتلقي. **يقول أحمد الشايب** في ذلك: «وهذه الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معا إلى قرائه أو سامعيه تدعى الصورة الأدبية»[4].

فإن الصورة تتعلق بالقارئ على قدر تعلقها بالمبدع الذي حاول إخراج ما بداخله وإيصاله إلى المتلقي.

1حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الساحة المركزية،الجزائر،د.ط،2009،ص93.

2بلقاسم عيسى، صورة الحاكم في شعر أحمد مطر، دار النقطة للنشر، إخراج: الطيب لسلوس، ص47.

3المرجع نفسه، ص48.

4أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط02، 1973، ص242.

**6-3-تمكين المعنى في النص وتوضيحه:** لقد جاء في كتاب الصورة الفنية لجابر عصفور أن: «الشرح والتوضيح خطوة أولية في عملية الإقناع، ذلك أن من يريد إقناع الآخرين بمعنى من المعاني، يشرحه له بادئ ذي بدء، ويوضحه توضيحاً يغري بقبوله والتصديق به»[1].

يقصد بالتوضيح والشرح هو التغير عن المعنى وتصوره في نفس القارئ أبين تصوير. تستعمل الصورة لتحقيق التوضيح والإبانة فإنّها: «تهدف إلى إقناع المتلقي بفكرة من الأفكار أو معنى من المعاني»[2]. ومن ذلك: «الصورة تمكن المعنى في النفس، لاعن طريق الوضوح، ولكن عن طريق التأثير»[3].

**6-4-المتعة الفنية في ذاتها:** إنّ تحقيق المتعة الفنية وظيفة من الوظائف التي ترتكز وتقوم عليها الصورة في النص الأدبي: «عندما يهدف الشعر إلى تحقيق المتعة الشكلية، فإنه لا يعني كثيرا بتوجيه سلوك المتلقي أو الموافقة، فلا يقدم له إلاّ نوعاً شكلياً من المتعة، هي غاية في ذاتها وليس وسيلة لأية غاية أخرى»[4]. فالصورة إحدى الوسائل التي يقنع بها الشاعر المتلقي، ويوجه قصيدته إمّا إلى عنصر النفع المباشر، أو عنصر المتعة الشكلية. وكذلك من وظائف الصورة أنّها لا تقل المعنى فحسب، بل تجعل لصاحبها رؤية خاصة في نقل هذا المعنى: «فالصورة الجيدة تعمل إذن على خلق إدراك متميز للشيء، خلق رؤيته، وليس التعرف عليه»[5].

## 7-العلاقة بين الصورة والتصور والتصوير والمشهد:

رغم وجود فروقات عدة بين المصطلحات التالية: الصورة والتصور والتصوير والمشهد، ومع ذلك فكل واحدة لها علاقة مع الأخرى.

1جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط03، 1992، ص332.
2 جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المرجع السابق، ص332.
3بلقاسم عيسى: صورة الحاكم في شعر أحمد مطر، دار النقطة للنشر، إخراج الطيب لسلوس، ص49.
4جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص331.
5بلقاسم عيسى: صورة الحاكم في شعر أحمد مطر،ص53.

يرتبط حضور الصورة بالمدركات الحسية: «والذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي يتخيله نفسه لأن التخييل تابع للحس، وكل ما أدركته يعبر بالحس فإنما يرام تخييله بما يكون دليلا على حاله، من هيئات الأحوال المطبقة به واللازمة له، حيث تكون تلك الأحوال مما يحس ويشاهد»[1].

كما وردت الصورة: « في أسماء اله تعالى، المصور وهو الذي صور جميع الموجودات، وركبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها... تصورت الشيء توهمت صورته فتصور لي، والتصاوير: التماثيل...»[2].

أشار عبد الحميد هيمة إلى مكانة الخيال في الصورة: « شعور وجداني غامض بغير شكل، بغير ملامح، تناوله الخيال المؤلف أو الخيال المركب فحدده وأعطاه شكله أي حوله إلى صورة تجسده»[3]. «التصور ماهية فكرية يرتبط بالرؤية والمنطق»[4].

نجد الكثير من الباحثين الذين تناولوا مصطلح التصوير من بينهم الناقد المعاصر سيد قطب في حديثه عن التصوير الفني في القرآن: «التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن. فهو يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور، وعن النماذج الإنساني والطبيعة البشرية»[5].

ومنه نستنتج أن التصوير من الوسائل المهمة للتعبير، فيستطيع أن يجعل المستمع يتخيل الكلام الذي يتلى عليه على أنه كلام يعرض.

وكذلك قال سيد قطب عن التصوير: «فهو تصوير باللون، وتصوير بالحركة، وتصوير بالتخييل، كما أنه تصوير بالنغمة تقوم مقام اللون في التمثيل. وكثيرا ما يشترك الوصف، والحوار، وجرس

1 جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط03، 1992، ص 301.

2 ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط01، د.ت، مج08، ص 303، 304.

3 عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هيمة، بوزريعة، د ط، 2005، ص 59.

4 عبد الحق العبادي: دلالة المشهد الشعري، قراءة في الشعر المعتمد بن عباد، مذكرة لنيل شهادة ماجستير في اللغة العربية، جامعة ابن خلدون، تيارت، 1429هـ، 2008، ص 27.

5 سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط10، 1408هـ، 1988، ص 36.

الكلمات، وننغم العبارات، وموسيقى السياق، في إبراز صورة من صور، تتملاها العين والأذن والحس والخيال، والفكر والوجدان»[1].

«أما المشهد هو مصب هذه المفاهيم: صور ⟵ تصور ⟵ تصوير ⟵ مشهد»[2]. ونقصد بالمشهد مصب لهذه المفاهيم أي ملم بها، يبدأ من الصورة يحدث تصور لشيء في الذهن، فيحدث تصوير فهنا يصبح لدينا مشهد.

1 سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ص 38.

2 عبد الحق العبادي: دلالة المشهد الشعري، قراءة في الشعر المعتمد بن عباد، مذكرة لنيل شهادة ماجستير في اللغة العربية، جامعة ابن خلدون، تيارت، 1429هـ، 2008، ص 08.

## II-بلاغة المشهد:

### 1-مفهوم المشهد:

1-1 **لغة:** ورد لفظة المشهد في الكثير من المعاجم منها معجم المصباح المنير في غريب الشروح الكبير للرافعي ذكر أن: «و( المشهد) المحضر وزنا ومعنى»[1].

أما عند ابن منظور فلا يكاد يختلف عما ذكره الخليل: « والمشهد: المجمع من الناس والمشهد محضر الناس»[2].

أما ابن فارس عرفه فقال: « الشين والهاء والدال على حضور، وعلم وإعلام، لا يخرج شيء من فروعه من الذي ذكرناه، من ذلك الشهادة يجمع الأصول التي ذكرناها من الحضور والعلم والإعلام، يقال شهد يشهد شهادة، والمشهد: محضر الناس»[3].

يقول عبد جبران مسعود: «والمشهد (ش.هـ.د) جمع مشاهد:

1. محضر الناس.
2. مجتمع الناس.
3. مكان استشهاد الشهيد.
4. منظر في الفصل من الرواية التمثيلية».

وجاء في المعجم المفصل في الأدب أن: « المشهد: كل من يحرص في المسرحية في مدة زمنية محدودة، ويكون جزءا من المسرحية، كالمقطع من القصة. ويكون الفصل الواحد مؤلفا من عدد من المشاهد. واستخدم كذلك مشهدا في الرواية، وهو عبارة عن حدث متصل بالحدث الأصلي. ويتبدل المشهد بتبدل الشخصيات، أو بدخول أحدها أو خروجه»[4]

---

1 أحمد الفيومي، المصباح المنير في غريب الشروح الكبير للرافعي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1414، 1994، ج01، ص 325.

2 ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، م 3 ، دار جبل، بيروت، ص 227.

3 الرائد، معجم لغوي عصري، جبران مسعود، م02، ط03، 1978.

4 محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1413هـ-1993، ج02، ص 795.

### 1-2-اصطلاحا:

تجسد المشهد عند قيم ابن جوزية بالغايات، فيقول:« إذ جرى على العبد مقدور وبكر، فعله فيه ستة مشاهد: مشهد التوحيد، مشهد العدل، مشهد الرحمة، مشهد الحكمة، مشهد الحمد، مشهد العبودية»[1].

ويرى تودوروف أن المشهد هو: «حالة التوافق التام بين الزمنيين عندما يتدخل الأسلوب المباشر واقتحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب خالقة بذلك مشهدا»[2].

وبهذا المشهد يقتحم عالم الخيال بطريقة مباشرة.

ويقول حبيب مونسي: «بيد أن (المشهد) وإن أخذ نعته من المشاهد والمشاهدة، فإنه يرفع إلى العين مقطعا من الدفق الحياتي، محدود في إحداثيات الزمان والمكان. له من الاستقلالية النسبية ما يجعله مستقلا عن الحركة المستمرة التي تكتنفه، لاكتنازه معنى معينا، يمكن اعتباره منتهيا ... أي له بدايته ونهايته»[3].

فالمشهد هو تجسيد أو نقل صورة من الواقع مرتبط بزمان ومكان متميز بالاستقلالية حيث أنه كما له بداية فحتما له نهاية.

### 2-المشهد عند القدماء:

كشفت المقارنة التي قمنا بها لبلاغة المشهد الشعري، أن صورة تقف عادة عند حدود التشبيه، والاستعارة، والكناية ... في حيز من البيت الواحد أو الأدبيات القليلة. وكأنها نتوء يعتري الدفق الشعري للقصيدة، ثم يعود إلى الاستيواء كما كان من قبل وأن هذه السمة قد تختفي في القصيدة الحديثة، فتكون الصورة قصيدة بأكمالها، تتلاحق فيها العناصر الجزئية مؤقتة حيز المشهد الكلي»[4].

---

1 عبد الحق العبادي، دلالة المشهد الشعري، قراءة في الشعر المعتمد بن عباد، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في اللغة العربية، دامعة ابن خلدون، تيارت، 1429هـ، 2008، ص 14.

2 عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس خوري، ط01، 2005، ص 45.

3 حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، ص 03.

4 حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، ص 140.

"غير أن اعتبار القدماء الشعر تشبيها، وأن التشبيه أعلى مراتب الشعر، وأوعرها مدركا، يجعلنا نعتقد أن الرؤية الجمالية التي كانت تستند إلى ذلك الفهم، تقدم بين يديها فكرة التدرج من البساطة إلى التعقيد"[1].

فالقدماء اعتبروا التشبيه أعلى مراتب الشعر هذا ما جعلها تتدرج من ما هو بسيط إلى ما هو معقد. « إنها الفكرة التي تجعلنا نعاين التطور الجاري في الشعر: أغراضا ودلالة، وشكلا... كما نعاين في المشهد ذاته تحولا من العرض الواقعي، إلى عرض يتعمد درجات من المأسوية قصد التأثير. وكأن المشهد يصنع صناعة، فيها كثير من التدبر والتروي الذي يهدف إلى استثمار كافة عناصر الإثارة مادية كانت أو معنوية»[2].

### 3-المشهد عند المحدثين:

لقد ساهمت الدراسات اللغوية الحديثة في إحياء عدة مفاهيم وإخفاء لمسات جديدة لهاته المصطلحات، لعل من أهم هذه المصطلحات نجد مصطلح المشهدية، فقد كان العديد من العلماء يمتلكون وجهة نظر في هاته المسألة نجد من أبرزهم محمد الدالي الذي يقول: «المشهد هو فعل من الأفعال به رداد المدى النفسي العميق عمقا ويحترم الصداع، ويتأزم موقف الأمر الذي يبعث الحركة

1 المرجع نفسه، ص 140.

2 المرجع نفسه، ص 141.

والحيوية في فنية القصة، لأنه يسهم في تنمية الأحداث، ويسهل فهمها»[1]. أي نقل كل ما يحدث في القصة من ما هو مكتوب إلى ما هو منطوق ومشاهد.

ورد مفهوم المشهد في كتاب المشهد السردي في القرآن على: « تلك النظرة الشمولية، لتي لا تغفل فيه العناصر المتجاورة في الحركة الوحدة. فالمشهد وحدة يحكمها إطار عام تنتظم فيه العناصر إنتظام العناصر التصويرية في اللوحة»[2].

أي أن المشهد تشترك جوانبه في حركة واحدة.

ومن هنا يقول حبيب مونسي: «يستند التشكيل المشهدي إلى إطار تنتظم فيه العناصر المشهدية، في خضوعها إلى توزيع خاص داخل الحيز المشهدي. فيكون منها ما نشاهده من توزيع للعناصر التصويرية داخل اللوحة الزيتية»[3].

وهذا ما يمثل لنا مراحل تشكل المشهد الذي هو ذلك الفن الذي يعبر عن ما في ذواتنا بتصورها بأجمل صورة: «فعندما نقف أمام مشهد نحاول إحصاء شخصياته وتحديد درجات ظهورها في فسحته، وقياس أفعالها»[4].

من خلال الإطار تنظم عناصر المشهد، ويكون لها تناسق: «يبد أن المشهد الشعري قد ينساق – هو الآخر– وراء ما يشبه الاسترسال الذي يعرفه النثر، فيكون له من هذه الناحية ما للنثر من دقق متواصل، تتلاحق فيه الصور تباعا، وفق رؤية واضحة المعالم بينة الحدود»[5].

**4–التصوير المشهدي:** تعد الصورة الشعرية من أهم الآليات التعبيرية لها أسلوب معين في تصوير اللغة، وتصوير الأشياء ترسم لوحة الشاعر الفنية، فهي الصورة التي تنقل: «روح المبدع ومزاجه وفكره وكل أحاسيسه نقلا دقيقا في أسلوب بحيث نقرأه كأنا نحادثه ونسمعه كأنا نعامله»[6].

1 محمد الدالي، الوحدة الفنية في القصة القرآنية، دار آمون للطباعة والنشر، ط01، 1993، ص 245.

2 حبيب مونسي: المشهد السردي في القرآن، قراءة في قصة يوسف، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية ولسانية، سيدي بلعباس، الجزائر، ط01، 1430هـ، 2009، ص 14.

3 حبيب مونسي: المشهد السردي في القرآن، قراءة في قصة يوسف، ص 13.

4 المرجع نفسه، ص 49.

5 حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، ص 157.

6 أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط10، 1994، ص 25.

وقد عنى النقاد القدماء والمحدثون بأشكال التصوير المشهدي، ومن أبرزها التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية فجعلوا منها وسائل شعرية. ويكمن القول: «إن التشبيه عمود الصورة في النظرية الشعرية القديمة»[1]. أما التصوير الفني في القرآن كما ذكرناه سابقا هو: «الأداة المفضلة في أسلوب القرآن.... والطبيعة البشرية»[2].

1 إبراهيم عبد الرحمان العنيم: الصورة الفنية في الشعر العربي، مثال ونقد، القاهرة، ط01، 1416هـ، 1996، ص 131.

2 سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط10، 1408هـ، 1993م، ص 36.

**5-نماذج عن التصوير المشهدي في القرآن الكريم:**

**أ.** صور للجنة هادئة ساكنة رتيبة: قال تعالى: «لَا يَسْمَعُونَ فِيهَا لَغْوًا إِلَّا سَلَامًا ﴿٦٢﴾» **[سورة مريم الآية:62]**.« "فلا فضول في الحديث، ولا ضجة ولا جدال، إنما يسمع فيها صوت واحد يناسب هذا الجو الحالم الراضي هو صوت السلام»[1].

**ب.** قال تعالى: «وَأَسَرُّوا النَّدَامَةَ لَمَّا رَأَوُا الْعَذَابَ وَقُضِيَ بَيْنَهُمْ بِالْقِسْطِ وَهُمْ لَا يُظْلَمُونَ ﴿٥٤﴾» **[سورة يونس الآية :54]**.

«فهو مشهد قصير، ولكن ترسم فيه صورة كامدة حزينة، تتم في داخل النفس، وتلقي ظلها على الوجوه: « وأسروا الندامة لما رأوا العذاب» التعبير القصير يرسم صورة لمن يواجه العذاب على حين غرة، فيسقط في يده، ويدرك ألا مفر ولا جدوى من المقاومة، فسيشعر في نفسه الندم، ويسر في ضميره ما سيستشعر، ثم يقف التعبير هنا فلا يزيد سمة أخرى، تاركا للخيال صور الظلال التي تبدو في الوجوه، وهي ظلال كامدة كئيبة ينتفس منها التعبير.

وبهذا يأخذ تلك الصورة مكانها في التصوير، وبذلك التعبير القصير»[2].

**ج.** قال تعالى:

«سَابِقُوا إِلَىٰ مَغْفِرَةٍ مِنْ رَبِّكُمْ وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا كَعَرْضِ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ أُعِدَّتْ لِلَّذِينَ آمَنُوا بِاللَّهِ وَرُسُلِهِ» **[سورة الحديد، الآية:21]**

«هو مشهد المساحة الواسعة تشعلها الجنة« وهي مساحة واسعة شاملة تفسح المجال لتصور مشاهد النعيم الحافل في هذا المجال الفسيح»[3].

**د.** قال تعالى: «وَلَا تَحْسَبَنَّ اللَّهَ غَافِلًا عَمَّا يَعْمَلُ الظَّالِمُونَ إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ الْأَبْصَارُ ﴿٤٢﴾ مُهْطِعِينَ مُقْنِعِي رُءُوسِهِمْ لَا يَرْتَدُّ إِلَيْهِمْ طَرْفُهُمْ وَأَفْئِدَتُهُمْ هَوَاءٌ ﴿٤٣﴾» **[سورة إبراهيم، الآية: 42-43]**

1 سيد قطب: مشاهد القيامة في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط09، 1409، 1989، ص 119.

2 سيد قطب: مشاهد القيامة في القرآن، المرجع السابق، ص 145.

3 المرجع نفسه، ص 244، 246.

"المشهد يتألف من أربع صور متتابعة متواكبة، وأربعة مشاهد لصورة واحدة، يتلو بعضها بعضا، فتتم بها لوحة شاخصة في الخيال. وهي لوحة فريدة لفزع والجهل والرهبة والاستسلام، يجللها ظل ساهم كئيب، يكمد الأنفاس. فماهي ذي الأبصار شاخصة لا تطرق ولا تتحرك. وهؤلاء هم مسرعين في مشيتهم، رافعين رؤوسهم، لا كبرياء، ولكن لتقيد أجسامهم وتخشبها. لا تطرق أبصارهم ولا تنقل إليهم شيئا مما ترى، وقلوبهم فارغة يطير بها الفزع وتستبد بها الحيرة"[1] .

1 المرجع نفسه، ص 193-195.

# الفصل الثاني:
# تشكيلات المشهد في لامية العرب

1-التعريف بلامية العرب

- مفهوم لامية العرب
- سبب تسمية لامية العرب
- شراح لامية العرب
- أغراض قصيدة لامية العرب

2-تشكيلات المشهد في لامية العرب للشنفرى

## 1-التعريف بلامية العرب:

### -مفهوم لامية العرب :

حظيت هذه اللامية باهتمام العرب إذ قال السيد إبراهيم الرضوي: «تعتبر لامية العرب من أشهر اللاميات في الشعر وأقدمها، وقد جاء في الأثر عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه: "علموا اولادكم لامية العرب فإنها تعلموهم* مكارم الأخلاق" وقد حاول كثير من الشعراء معارضتها والنظم على نسقها»[1]

### -سبب تسمية لامية العرب:

سميت هذه القصيدة دون غيرها من اللاميات بـ لامية العرب "لأنها تصلح أن تكون من مفاخر الأدب العربي كله، ويراعي أن هناك اختلاف في الألفاظ بين الروايات التي نقلت اللامية، وبخاصة ما بين روايتي الزمخشري وأبي علي القالي، وهذا الاختلاف منصب على الألفاظ أما المعاني فقد احتفظت بجوهرها في كل الروايات"[2].

وكذلك «سميت قصيدة الشنفرى* بلامية العرب تمييزا لها عن سائر القصائد اللامية في الأدب العربي وقد شغل أحد العلماء هذه التسمية قوله: "فكأنها من تأليف العرب مجتمعين، أو كأن الشنفرى أسقط عن العرب كلفة الحديث عن أنفسهم»[3].

---

* خطأ والأصح تعلمهم

1 السيد إبراهيم الرضوي، شرح لامية العرب، تح، تع، أسماء محمد، حسن هيتو، دار الفارابي، دمشق، سوريا، ط1، 1430هـ - 2009م، ص15.

2 عبد الحليم حفني، شرح ودراسة لامية العرب للشنفرى، مكتبة الآداب، القاهرة ، ط1، ص7.

* الشنفرى هو عمرو بن مالك الأزدي (ت نحو 70.ق.م) شاعر جاهلي يماني من الفحول كان من فتاك العرب وعدائيهم واحد الخلعاء الصعاليك وهو صاحب لامية العرب.

3 كوثر أرشد، عبد الله محمد بلال، منهج الشنفرى في لامية العرب ، ص5.

**-شراح لامية العرب:**

هناك الكثير من الكتاب الذين اعتنوا بلامية العرب وقاموا بشرحها وترجمتها إلى لغات أخرى كاللغة الإنجليزية والروسية والفرنسية وغيرها نذكر منهم:

1- الشرح المنسوب للمبرد (ت 285).

2- شرح الزمخشري (ت 538) المسمى بأعجب العجب في شرح لامية العرب.

3- شرح أبي البقاء العكبري (ت 616) المسمى بشرح لامية العرب.

- شرح يحي بن حميدة الحلبي الشهير بابن طي النجار (ت 630) المسمى بالمنتخب في شرح لامية العرب[1].

كما ذكر السيد إبراهيم الرضوي بعضا من شراح اللامية قائلا:

«ومن بعض شراحها المعاصرين:

1- السيد أحمد الهاشمي.

2- الأستاذ الدكتور عبد الحليم الحنفي.

3- شرح لامية العرب للشنفرى الحسن بن احمد بن عبد العزيز الصمدي.

1- نهاية الأرب في شرح لامية العرب عطا الله بن أحمد المصري الأزهري»[2].

**- أغراض قصيدة لامية العرب:**

قد تمثلت أغراض لامية العرب في: «الفخر والحماسة والوصف والغالب على القصيدة الفخر، إذ أن الشنفرى افتخر بكبريائه في رفض الذل والاعتزاز بالنفس ومعاشرة الحيوانات بسرعة عدوه التي ضرب بها المثل وسبقه القطا إلى المنهل، وافتخر أيضا بقوته وجلادته وقوة تحمله استهانته بالموت بصبره على

1 عبد الغفار يونس صديق بدري، رحلة التوحش من لامية العرب للشنفرى دراسة بلاغية تحليلية، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، مج5، العدد34، ص953.

2 السيد إبراهيم الرضوي، شرح لامية العرب ،تر اسماء محمد حسن هيتو، دار الفارابي دمشق، سوريا، ط1، 1430هـ - 2009م، ص20 - 21.

الأمراض والفقر والبرد، ليصل في نهاية أبياته إلى الفخر بمؤالفة الحيوانات ومعاشرتها واتخاذها أهلا بدلا من قومه»[1].

**تشكيلات المشهد في لامية العرب للشنفرى:**

تتعدد الصور في القصيدة مصورة لنا المشاهد وكأننا نراها أمامنا وذلك بفضل الألفاظ والموسيقى الشعرية وخيال الشاعر كرؤيتنا للمسرحيات والأفلام.

فبدأ الشنفرى قصيدته بمشهد عزمه على ترك قومه ممثلا ذلك في الأبيات الأربعة الأولى إذ يقول:

**1- أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ فَإِنِّي إلى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَلُ**

**2-فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقْمِرٌ وَشُدَّتْ لِطِيّاتٍ مَطَايَا وَأَرْحُلُ**

**3-وفي الأَرْضِ مَنْأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأَذَى وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ**

**4- لَعَمْرُكَ مَا بِالأَرْضِ ضِيقٌ على امْرِىءٍ سَرَى رَاغِبَاً أَوْ رَاهِبَاً وَهْوَ يَعْقِلُ**[2]

وظف الشاعر في البيت الأول صورة من الصور البيانية وهي الاستعارة والتي تعتبر من أهم المصورات التي صور بها الشاعر مشاهد قصيدته فقد جاء بتمثيل على سبيل الاستعارة بقصد تنبيه قومه من غفلتهم عنه وتركهم لمناصرته وهذا مما أوجب مفارقته لهم والميل لقوم غيرهم وهم الحيوانات المتوحشة.

كما ذكر الشاعر الليل وهو مصدر إلهام جل الشعراء إذ قال "الليل مقمر" وبذلك فقد أسند الإضاءة لليل كأنه يقول أن الليل كان قبل تلك اللحظات مظلما معتما بظلم قومه وبالتالي فهو يكني عن تجدد الظلمات التي عايشها من قبيلته[3]، والظلام هنا جاء به الشاعر للدلالة على علاقته بقومه وذكر بعده النور(مقمر) كأن هذا النور سيبدد ظلمات قومه وبالتالي فهو رمز لمستقبل يخالف ما كان فيه وكأن قوله هذا بمثابة الأمل، وبيّن الشاعر أنه إنما فعل ذلك لأنه أدرك أن في الأرض متسع للكريم الذي لا يرضى الذل والمهانة فيستطيع أن يهاجر إلى متسع الأرض.

1 كوثر ارشد، عبد الله محمد بلال، منهج الشنفرى في لامية العرب ، ص6.

2 ديوان الشنفرى، تح إيمل بديع يعقوب، ط2، 1427هـ-1996 م، دار الكتاب العربي، بيروت-لينان، ص 58، 59.

3 ينظر: رحلة التوحش من لامية العرب للشنفرى، دراسة بلاغية تحليلة، عبد الغفار يونس صديق بدري، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، مج 5، العدد 34، ص 975.

استخدم الشاعر في هذا البيت الأسلوب الخبري الطلبي، كما قدم الشاعر وأخر في قوله "في الأرض منأى" إذ قدم المسند على المسند إليه ليدل على أنه خبر لا نعت، وعليه بيّن الشاعر أن الأرض لا تضيق على من سرى راغبا وهو يعقل أي فاهم لما يرغب به، وفي النطاق نفسه ذكر متضادين (راغبا، راهبا) وهما لفظان متجانسان تجانس ناقص.

ومجمل القول أن الأبيات الأربعة صورت للمتلقي مشهدا واحدا وهو عزم الشنفرى على الرحيل عن قومه لأرض لا ظلم فيها.

أما المقطع الثاني من القصيدة فصور من خلاله الشاعر أهله الجدد واصفا إياهم ومبديا لمميزاتهم فقال:

**5- وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُون : سِيدٌ عَمَلَّسٌ وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيْأَلُ**

**6- هُمُ الأَهْلُ لا مُسْتَودَعُ السِّرِّ ذَائِعٌ لَدَيْهِمْ وَلاَ الجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ**[1]

الإنسان البدائي الجاهلي كان يعايش الحيوان ويراه جزءا من حياته والشنفرى من خلال قصيدته وضح أنه قرر استبدال قومه الظالمين بالحيوانات إذ أن الوحوش رغم وحشيتها تبقى مخلصة لأهلها ولا تفترس أحد من أهلها ولا تظلم أحدا لسوء حال أهله أو للون بشرته، والملاحظ من هاذين البيتين إبراز مصدر الحيوان إذ يشكل مصدرا مهما لإنتاج الصورة الفنية .

بالإضافة إلى ذلك يعتبر رمز الحيوان من الرموز التي يستعين بها الشعراء في شعرهم، فالحيوانات تساعد الإنسان على الاستمرار في هذه الحياة.

ومن جهة أخرى فإن الشاعر ربط بين عزمه على الرحيل في المقطع الأول وبين أهله الجدد بواو العطف (ولى) وهي مسند مقدم والمسند إليه (أهلون) وهذا ما يفيد الاختصاص.

وقوله "ولي دونكم أهلون" استعارة تصريحية حذف فيها التشبيه، فبين الشاعر من خلالها عن مكانة قومه الجدد عنده فقد ألبسهم لباس الإنسانية الذي جرد منه بني قومه.

والملاحظ في ذكره للحيوانات هو ذكر ثلاث وحوش (الذئب، والنمر، والضبع) وهو عدد فردي ليكون «مؤشرا سيميائيا على حالة الانفراد التي لزمت الشاعر في تباينه مع كل الموجودات حوله»[1].

1 ديوان الشنفرى، تح إيمل بديع يعقوب، ط2، 1427هـ-1996 م، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ص 59.

وفي الوقت نفسه فقد أزال الشاعر الغموض عن المتلقي من خلال تفصيله لأسماء الوحوش وصفاتها بعد أن قال أهلون.

تأسيسا على ما سبق يمكننا القول أن البيتين صورا لنا الوحوش والتي حاول الشاعر وصفها لنا ووُفق في ذلك وكأننا نراها أمامنا ونرى تعايشه معها.

ومن ثم تحدث الشاعر واصفا نفسه بالشجاعة فأنشد يقول:

**7- وَكُلُّ أَبِيٍّ بَاسِلٌ غَيْرَ أَنَّنِي إذا عَرَضَتْ أُولَى الطَّرَائِدِ أبْسَلُ**

**8- وَإنْ مُدَّتِ الأيْدِي إلى الزَّادِ لَمْ أكُنْ بَأَعْجَلِهِمْ إذْ أَجْشَعُ القَوْمِ أَعْجَلُ**

**9- وَمَا ذَاكَ إلّا بَسْطَةٌ عَنْ تَفَضُّلٍ عَلَيْهِمْ وَكَانَ الأَفْضَلَ المُتَفَضِّلُ[2]**

حاول الشاعر من خلال هذا المقطع تصوير شجاعة الوحوش وقال أنه أشد شجاعة منهم، فربط المقطع بسابقه بواو العطف لوجود المناسبة بينهما فلا يكون العطف دون مناسبة بين المعطوف والمعطوف عليه، واستعمل الشاعر الأسلوب الخبري لإخبار المتلقي بشجاعة الوحوش واثبات ذلك، وقال "كل" ليشمل كل الوحوش بالشجاعة، وبالتالي كأنه يقول ليس في هذه الوحوش ظلم ولا عيب كعيب أهله.

وفي نفس السياق استعمل الشاعر لفظة "أبي" من الإباء وهو ما يقودنا للدلالة على تمرد الشاعر على ظلم قومه.

وفي البيت الثامن عبر الشاعر عن قناعته، فالشاعر وإن عجل إلى الصيد، بَعُد على أكله على عكس الناس في الشراهة.

ومن خلال هذه الأبيات يعبر الشاعر عن أخلاقه تباهيا بها من كرم وطول وذلك بتوظيفه للكناية كما ذكرنا سابقا وأعاد الكثرة كناية فقال "ذاك" والكناية عن أخلاقه وصفاته التي ذكرها، والمقصود بذلك التزامه بالأخلاق الحسنة ليكون الأفضل.

---

1 رحلة التوحش من لامية العرب للشنفرى، دراسة بلاغية تحليلة عبد الغفار يونس صديق بدري، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، مج 5، العدد 34، ص 975.

2 الشنفرى: الديوان ، تح إيمل بديع يعقوب، ط2، 1427هـ-1996 م، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ص 59، 60.

وما زاد هذا المقطع جمالا وتأثيرا توظيف الشاعر للتصريع في البيت التاسع

والملاحظ كذلك في البيت الثامن تكرار حرف العين في عجز البيت دون ذكره في الصدر.

ولعل أهم ما وضح في الأبيات السابقة كثرة التضعيف مما يوحي بتضايق الشاعر بالإضافة إلى كثرة التعريف وكثرة الجمل الاسمية.

وفي الأخير يمكننا القول أن الأبيات الثلاثة جاء بها الشنفرى ليصف نفسه وكأنه يصورها.

ثم بعد ذلك انتقل الشنفرى من وصف نفسه لوصف القوس فراح يقول:

**10- وَإنّي كَفَانِي فَقْدَ مَنْ لَيْسَ جَازِيَاً بِحُسْنَى ولا في قُرْبِهِ مُتَعَلَّلُ**

**11- ثَلاَثَةُ أصْحَابٍ : فُؤَادٌ مُشَيَّعٌ وأبْيَضُ إصْلِيتٌ وَصَفْرَاءُ عَيْطَلُ**

**12- هَتُوفٌ مِنَ المُلْسَ المُتُونِ تَزِينُها رَصَائِعُ قد نِيطَتْ إليها وَمِحْمَلُ**

**13- إذا زَلَّ عنها السَّهْمُ حَنَّتْ كأنَّها مُرَزَّأةٌ عَجْلَى تُرنُّ وَتُعْوِلُ[1]**

استمر الشاعر في توظيفه للكناية فوظفها في قوله "من ليس جازيا بحسنى" وهي كناية عن الموصوف وهو بنو أمه فجاء بالصفات كناية عن الموصوف.

وهو الحال في قوله "ولا في قربه متعلل"

كما وظف الشاعر الصورة البصرية فحاول من خلالها وصف أصحابه الثلاثة الذين يستغني بهم عن قومه الذين هجرهم وذلك باستعماله للألوان والمقصود بقوله صفراء عيطل هو القوس الطويلة أما الأبيض فهو السيف، كما ذكر القلب القوي الشجاع وبكفاية هؤلاء الثلاثة فهو غير مفتقر للوحوش التي ذكرها سابقا.

وفي قوله "أصحاب" مضاف إليه نكرة، إذ أفادت الإضافة تخصيص أصحابه الثلاثة دون غيرهم وعبر عنهم بهذه اللفظة لشدة ملازمتهم له.

بقي الشاعر مع توظيفه للصورة فوظف الصورة السمعية في البيتين الثاني عشر والثالث عشر إذ يسمع الشنفرى للمتلقي صوت قوسه من خلال لفظة هتوف والملاحظ أن أسلوب البيت خبري لتبيان مدى تعلقه بالقوس، وجملة "تزينها رصائع" يمكن أن تكون في محل رفع نعت.

وفي البيت الثالث عشر صور لنا الشاعر قوسه وكأنها تبكي وتصرخ بعد أن رمت سهمها وكأنها أم فقدت ولدها والمرأة هنا رمز الحنان مما يوحي إلى افتقاد الشاعر للتعاطف بسبب قسوة أهله.

وفي الأخير، يمكننا أن نقول أننا رأينا القوس أمامنا ومشهد مفارقة السهم للقوس.

1 الشنفرى: الديوان ، تح إيمل بديع يعقوب، ط2، 1427هـ-1996 م، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ص 60.

وبعد أن انتهى الشنفرى من وصف أصحابه أخذ يصف نفسه بالكرم والشجاعة ثم أقدم على التبرئ من بعض الصفات فأنشد يقول:

**14- وَأغْدو خَمِيصَ البَطْن لا يَسْتَفِزُّني إلى الزَادِ حِرْصٌ أو فُؤادٌ مُوَكَّلُ**

**15- وَلَسْتُ بِمِهْيَافٍ يُعَشِّي سَوَامَه مُجَدَّعَةً سُقْبَانُها وَهْيَ بُهَّلُ**

**16- ولا جُبَّأٍ أكْهَى مُرِبٍّ بعِرْسِهِ يُطَالِعُها في شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ**

**17-وَلاَ خَرِقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فؤادَهُ يَظَلُّ به المُكَّاءُ يَعْلُو وَيَسْفُلُ**

**18- ولا خَالِفٍ دارِيَّةٍ مُتَغَزِّلٍ يَرُوحُ وَيغْدُو داهناً يَتَكَحَّلُ**

**19- وَلَسْتُ بِعَلٍّ شَرُّهُ دُونَ خَيْرِهِ أَلَفَّ إذا ما رُعْتَهُ اهْتَاجَ أعْزَلُ**

**20- وَلَسْتُ بِمِحْيَارِ الظَّلاَمِ إذا انْتَحَتْ هُدَى الهَوْجَلِ العِسّيفِ يَهْمَاءُ هؤجَلُ**[1]

ربط الشنفرى بين البيتين الرابع عشر والثامن في المعنى فقال في البيت الرابع عشر في ما معناه إني فارغ البطن غير شره بشئ وهذا ما يدل على تماسك أبيات القصيدة.

يوجد في نفس البيت إيجاز بحذف المسند إليه إذ قال: "وأغدوا خميص البطن" وهنا كناية عن صبره على جوع بطنه كما وظف في نفس البيت استعارة مكنية مطلقة في قوله "حرصٌ".

وفي البيت الخامس عشر ينفي الشاعر عنه ضعف الرعاة الذين لا يقاومون العطش والذي يعوضه الضعفاء بالشرب من لبن الناقة مما ينقص اللبن عن أطفالها. وبقيت الكناية حاضرة في هذا البيت كذلك بالإضافة إلى ذلك بقي الشاعر محافظا على ربطه بين الأبيات فربط بين هذا البيت وسابقه بواو الاستئناف إذ تشابه البيتين في خبرية أسلوبهما.

أما في البيت الذي بعدهما فزاوج الشنفرى بين الأسلوبين الخبري والإنشائي وما يميز هذا البيت كباقي الأبيات هي الكناية الحاضرة في قوله "يطالعها" في شأنه كيف يفعل فهنا كناية عن ضعف الجبناء.

استمر الأسلوب الخبري في السيطرة على أبيات اللامية، فجاء البيت السابع عشر خبري الأسلوب.

1 الشنفرى: الديوان ، تح إيمل بديع يعقوب، ط2، 1427هـ-1996 م، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ص 61، 62.

ومما زاد هذا البيت جمالا توظيف الشاعر للطباق في لفظي (يعلو، يسفل) كما زاوج الشاعر في هذا البيت بين المقاطع القصيرة والطويلة.

وزاد القصيدة تأثيرا في نفس المتلقي استعمال الشاعر للتصريع في البيت الثامن عشر والذي نفى الشاعر من خلاله صفات أشباه الرجال وقوله "يروح ويغدو داهنا يتكحل" كناية عن تخنث الرجال.

ومجمل القول حول هذا المقطع، أنه يمكننا القول بالتماسك التام لأبياته السبعة إذ جاءت كلها بالأسلوب الخبري، ومما زاد الأبيات تماسكا وجمالا ربط الشنفرى كل بيت بسابقه بواو العطف أو الاستئناف، كما ساعد تكرار الأحرف في هذا المقطع على زيادة وقع القصيدة في نفس المتلقي فكرر الشاعر حرفي (لا ولستُ).

عمل الشنفرى بمبدأ دفع المضار أولى من جلب المنافع فذكر الصفات التي يتبرأ منها مقدما إياها عن الصفات التي يضيفها لنفسه والتي ذكرها فيما يلي:

**21- إذا الأمْعَزُ الصَّوّانُ لاقَى مَنَاسِمِي تَطَايَرَ منه قَادِحٌ وَمُفَلَّلُ**

**22- أُديمُ مِطَالَ الجُوعِ حتّى أُمِيتَهُ وأضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحاً فأُذْهَلُ**

**23- وَأَسْتَفُّ تُرْبَ الأرْضِ كَيْلا يُرَى لَهُ عَلَيَّ مِنَ الطَّوْلِ امْرُؤٌ مُتَطَوِّلُ**

**24- ولولا اجْتِنَابُ الذَأْمِ لم يُلْفَ مَشْرَبٌ يُعَاشُ به إلاّ لَدَيَّ وَمَأْكَلُ**

**25- وَلكِنّ نَفْسَاً مُرَّةً لا تُقِيمُ بي على الذامِ إلاَّ رَيْثَما أَتَحَوَّلُ**

**26- وَأَطْوِي على الخَمْصِ الحَوَايا كَما انْطَوَتْ خُيُوطَةُ مارِيٍّ تُغَارُ وتُفْتَلُ**[1]

رغم أن البيت الواحد والعشرون يتشابه مع سابقه من حيث خبرية الأسلوب إلا أن الشاعر فصلهما، افتتح الشنفرى هذا المقطع بأسلوب الشرط بالحرف "إذا" مما يدل على وجوب وقوع جواب الشرط.

والملاحظ في قول الشاعر "لاقى مناسمي" وجود استعارة مكنية إذ شبه الشاعر نفسه بسفينة الصحراء في تحمله السير في الصحراء ثم حذف المشبه به وترك القرينة الدالة عليه وهي المناسم، وتوحي

1 الشنفرى: الديوان ، تح إيمل بديع يعقوب، ط2، 1427هـ-1996 م، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ص 62، 63.

هذه الاستعارة عن اندماج الشاعر بالحيوانات، هذا وتعد من المؤثرات في نفسية المتلقي إذ صوّر المبدع من خلالها مشهدا تاما، والبيت كله كناية عن السرعة الفائقة التي يتميز بها الشنفرى.

جسد الشاعر قوة تحمله ومواجهته للجوع والفقر من خلال توظيفه للاستعارة المكنية بقوله: "أديم مطال الجوع"، حيث شبه الجوع بالإنسان ثم حذف المشبه به وترك ما يدل عليه وهو أميته والمقصود من قوله هذا أنه يتجاهل الجوع حتى يذهب عنه.

أكثر الشاعر في هذا المقطع من توظيفه لرمز الجوع والذي عانى منه جلّ الصعاليك، إلا أنه تميز عنها بقوة تحمله لهذا الجوع، وبالتالي فهو يصور نفسه في هذا المشهد قوي الصبر، شديد الإرادة، صلب النفس تجاه شهوات نفسه.

وما توظيف الشاعر لرمز الجوع ها هنا إلا ليدل عن جوعه وحاجته لتعاطف بنو مجتمعه، يظهر في هذا المقطع كبرياء المبدع فهو يلمح لحاجته دون التصريح بها والدليل على ذلك في قوله "وأسْتفُ تُرْبَ الأرض" والكناية ها هنا كناية عن كبرياء النفس.

وفي الأخير، نجد أن هذا المقطع تميز بشمول الأسلوب الخبري لكل أبياته مع الغياب التام للأسلوب الإنشائي.

وفي المشهد الذي يليه يتحدث الشنفرى عن الذئب تشبيها لنفسه بإياه، بل وأكثر من ذلك فهو يطابقه لنفسه وكأن الشنفرى هو الذئب نفسه إذ قال:

**27- وأَغْدُو على القُوتِ الزَهِيدِ كما غَدَا أَزَلُّ تَهَادَاهُ التنَائِفَ أطْحَلُ**

**28- غَدَا طَاوِياً يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافِياً يَخُوتُ بأَذْنَابِ الشِّعَابِ ويُعْسِلُ**

**29- فَلَما لَوَاهُ القُوتُ مِنْ حَيْثُ أَمَّهُ دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحَّلُ**

**30- مُهَلَّلَةٌ شِيبُ الوُجُوهِ كأنَّها قِدَاحٌ بأيدي ياسِرٍ تَتَقَلْقَلُ**

**31- أوِ الخَشْرَمُ المَبْعُوثُ حَثْحَثَ دَبْرَهُ مَحَابِيضُ أرْدَاهُنَّ سَامٍ مُعَسِّلُ**

**32- مُهَرَّتَةٌ فُوهٌ كَأَنَّ شُدُوقَها شُقُوقُ العِصِيِّ كَالِحَاتٌ وَبُسَّلُ**

**33-فَضَجَّ وَضَجَّتْ بالبَرَاحِ كأنَّها وإيّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّلُ**

**34- وأغْضَى وأغْضَتْ وَاتَّسَى واتَّسَتْ به مَرَامِيلُ عَزَّاها وعَزَّتْهُ مُرْمِلُ**

**35- شَكَا وَشَكَتْ مَّارْعَوَى بَعْدُ وَارْعَوَتْ وَلَلْصَبْرُ إنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْوُ أجْمَلُ**

**36-وَفَاءَ وَفَاءَتْ بَادِراتٍ وَكُلُّها على نَكَظٍ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمِلُ**[1]

وظف صاحب اللامية في هذا المقطع رمز الذئب ليشبه نفسه بالذئب الذي لم يستطع الوقوف ضد الجوع فاستعان بمن هم كحاله جياع.

يظهر في البيت الثامن والعشرين مراوحة الشاعر بين المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة إذ لا يبرز طول هذه الأخيرة دون تلك المراوحة، وفي قول الشاعر "فلما لواه القوت" استعارة مكنية فقد شبه الشاعر القوت بالشيء المادي وحذف المشبه به وبقي على ذكر ما يدل عليه وهي "لواه"، استمر الشاعر في توظيفه للصور البيانية فوظف التشبيه المرسل المفصل في قوله "مهلهلة"، حيث ذكر أداة ووجه الشبه فمعنى قوله هذا تشبه الهلال.

كما وظف التشبيه ذاته في قوله:

**32-مُهَرَّتَةٌ فُوهٌ كَأَنَّ شُدُوقَها شُقُوقُ العِصِيِّ كَالِحَاتٌ وَبُسَّلُ**

وذلك لوصفه أفواه الذئاب.

ومما أضاف للقصيدة جمالا وتأثيرا توظيف الشاعر للتجاور الصوتي فقد كرر حرف الهاء في صدر البيت الثاني والثلاثون (مهرته، فوه، شدوقها) دون تكراره في العجز.

صور الشاعر من خلال هذا المقطع انقياد الصعاليك لقائدها من خلال قوله (ضج وضجت، أغضى وأغضت، اتسى واتست، فاء وفاءت، شكا وشكت) وهو تكرار لفظي أضاف للقصيدة جمالا إيقاعيا بالتوازي مع الصور التشبيهية الواردة في المقطع.

عاد الشنفرى للحديث عن ذاته استعلاء وكأنه في صراع مع ذاته بين الرجوع والاستسلام أو الكبرياء والاستعلاء، فصور الشنفرى من خلال المقطع القادم القطا ونومه فقال:

**37- وَتَشْرَبُ أسْآرِي القَطَا الكُدْرُ بَعْدَما سَرَتْ قَرَباً أحْنَاؤها تَتَصَلْصَلُ**

**38-هَمَمْتُ وَهَمَّتْ وَابْتَدَرْنَا وأسْدَلَتْ وشَمَّرَ مِنِّي فَارِطٌ مُتَمَهِّلُ**

**39- فَوَلَّيْتُ عَنْها وَهْيَ تَكْبُو لِعُقْرِهِ يُبَاشِرُهُ منها ذُقُونٌ وَحَوْصَلُ**

1 الشنفرى: الديوان ، تح إيمل بديع يعقوب، ط2، 1427هـ-1996 م، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، 63-65.

40- كأنَّ وَغَاها حَجْرَتَيْهِ وَحَوْلَهُ أضَامِيمُ مِنْ سَفْرِ القَبَائِلِ نُزَّلُ

41- تَوَافَيْنَ مِنْ شَتَّى إِلَيْهِ فَضَمَّهَا كما ضَمَّ أذْوَادَ الأصَارِيمِ مَنْهَلُ

42- فَغَبَّ غِشَاشَاً ثُمَّ مَرَّتْ كأنّها مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أُحَاظَةَ مُجْفِلُ

43- وآلَفُ وَجْهَ الأرْضِ عِنْدَ افْتِرَاشِها بأَهْدَأَ تُنْبِيهِ سَنَاسِنُ قُحَّلُ

44- وَأعْدِلُ مَنْحُوضاً كأنَّ فُصُوصَهُ كعَابٌ دَحَاهَا لاعِبٌ فَهْيَ مُثَّلُ

45-فإنْ تَبْتَئِسْ بالشَّنْفَرَى أمُّ قَسْطَلٍ لَمَا اغْتَبَطَتْ بالشَّنْفَرَى قَبْلُ أطْوَلُ

46- طَرِيدُ جِنَايَاتٍ تَيَاسَرْنَ لَحْمَهُ عَقِيرَتُهُ لأيِّها حُمَّ أوَّلُ

47- تَنَامُ إذا مَا نَامَ يَقْظَى عُيُونُها حِثَاثَاً إلى مَكْرُوهِهِ تَتَغَلْغَلُ

48- وإلْفُ هُمُومٍ ما تَزَالُ تَعُودُهُ عِيَاداً كَحُمَّى الرِّبْعِ أو هِيَ أثْقَلُ

49- إذا وَرَدَتْ أصْدَرْتُها ثمّ إنّها تَثُوبُ فَتَأتي مِنْ تُحَيْتُ ومِنْ عَلُ

50-فإمّا تَرَيْنِي كابْنَةِ الرَّمْلِ ضَاحِياً على رِقَّةٍ أحْفَى ولا أتَنَعَّلُ

51-فإنّي لَمَولَى الصَّبْرِ أجتابُ بَزَّهُ على مِثْلِ قَلْبِ السِّمْعِ والحَزْمَ أفْعَلُ

52- وأُعْدِمُ أَحْيَاناً وأَغْنَى وإنَّما يَنَالُ الغِنَى ذو البُعْدَةِ المُتَبَذِّلُ

53- فلا جَزِعٌ مِنْ خَلَّةٍ مُتَكَشِّفٌ ولا مَرِحٌ تَحْتَ الغِنَى أتَخَيَّلُ

54- ولا تَزْدَهِي الأجْهالُ حِلْمِي ولا أُرَى سَؤُولاً بأعْقَاب الأقَاوِيلِ أُنْمِلُ[1]

يرى الشنفرى نفسه الأشجع بين الحيوانات المفترسة والتي يراها في الصحراء كالأبطال في المسرح، حيث يصف نفسه بأنه أسرع من القطا واستعان في تعبيره عن ذلك بالكناية في قوله:

38-هَمَمْت وَهَمَّتْ وَابْتَدَرْنَا وأسْدَلَتْ وشَمَّرَ مِنِّي فَارِطٌ مُتَمَهِّلُ

وهي كناية عن تعب القطا بعد أن تسابقت معه للوصول إلى الماء، كما وردت الكناية في نفس المقطع كناية عن ضعف جسمه فقال (آلف وجه الأرض عند افتراشها) وبالتالي يقصد هنا أنه لا يجد ألما في افتراشه للأرض.

1 الشنفرى: الديوان ، تح إيمل بديع يعقوب، ط2، 1427هـ-1996 م، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ص 66-69.

شاع في هذا المقطع كثرة التشبيه إذ حضر في أكثر من أربع مواضع أولها تشبيه الشاعر للقطا عند تجمعها حول حوض الماء بالجماعات الترحالية، ثم شبهها بالعجل في سرعة شربها للماء ثم شبه نفسه بها كما ذكرنا سابقا.

تجدر بنا الإشارة إلى القيمة التي يضيفها التكرار إلى جمال القصيدة ووقع تأثيرها على المتلقي سواء أكان التكرار تكرار حرف أو كلمة أو حتى جملة، نجد الشنفرى عزز اسمه في البيت الخامس والأربعون في الصدر والعجز.

وتظهر الاستعارة في قوله "وإلف هموم" حيث شبه الهموم بالعاقل وحذف المشبه به تاركا القرينة الدالة عليه وهي "إلف" كما تظهر في قوله "فإني لمولى الصبر أجتاب بزه" حيث شبه الصبر بالإنسان وحذف المشبه به وأبقى على ذكر ما يدل عليه وهي البز والتي معناها الثياب.

أكثر الشنفرى في هذا المشهد جمعا بين المتضادين (تنام، يقضي)، (أعدم، وأغنى)، (تحيتُ، وعلَّ) عملت هذه الألفاظ على زيادة قوة المعنى وإيضاحه فبالأضداد تتضح المعاني.

ومجمل القول في هذا المقطع، أن الشاعر فتح من خلاله باب الذكريات والذي جمعه ببني قومه وما فعل ذلك إلا ليحس بالانتماء إلى مجتمعه الجديد ليتخطى بذلك دائرة الخضوع لذاته.

ومسك ختام القصيدة مقطع صور فيه الشاعر غناه وفقره والبرد والحر فتنوع المقطع رموزا وكناية وتشبيها وطباقا وغير ذلك فقال الشاعر:

**55–وَلَيْلَةِ نَحْسٍ يَصْطَلِي القَوْسَ رَبُّها وَأَقْطُعَهُ اللَّاتي بِهَا يَتَنَبَّلُ**

**56– دَعَسْتُ على غَطْشٍ وَبَغْشٍ وَصُحْبَتي سُعَارٌ وإرْزِيزٌ وَوَجْرٌ وَأفَكَلُ**

**57– فأيَّمْتُ نِسْوَانَاً وأيْتَمْتُ إلْدَةً وَعُدْتُ كما أبْدَأْتُ واللَّيْلُ ألْيَلُ**

**58– وأصْبَحَ عَنّي بالغُمَيْصَاءِ جَالساً فَرِيقَانِ: مَسْؤُولٌ وَآخَرُ يَسْأَلُ**

**59–فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَّتْ بِلَيْلٍ كِلَابُنَا فَقُلْنَا: أذِئْبٌ عَسَّ أمْ عَسَّ فُرْعُلُ**

**60– فَلَمْ يَكُ إلاَّ نَبْأَةٌ ثُمَّ هَوَّمَتْ فَقُلْنَا: قَطَاةٌ رِيعَ أمْ رِيعَ أجْدَلُ**

**61– فَإنْ يَكُ مِنْ جِنٍّ لأبْرَحُ طارِقاً وإنْ يَكُ إنْسَاً ما كَها الإنسُ تَفْعَلُ**

**62– وَيومٍ مِنَ الشِّعْرَى يَذُوبُ لُعَابُهُ أفاعِيهِ في رَمْضائِهِ تَتَمَلْمَلُ**

63- نَصَبْتُ له وَجْهي ولا كِنَّ دُونَهُ ولا سِتْرَ إلاَّ الأَتْحَمِيُّ المُرَعْبَل

64- وَضَافٍ إذا طَارَتْ له الرِّيحُ طَيَّرَتْ لبائِدَ عن أعْطَافِهِ ما تُرَجَّلُ

65- بَعِيدٌ بِمَسِّ الدُّهْنِ والفَلْيِ عَهْدُهُ له عَبَسٌ عافٍ مِنَ الغِسْل مُحْوِلُ

66- وَخَرْقٍ كظَهْرِ التُّرْسِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ بِعَامِلَتَيْنِ ، ظَهْرُهُ لَيْسَ يُعْمَلُ

67- فألْحَقْتُ أُوْلاَهُ بأُخْرَاهُ مُوفِيَاً عَلَى قُنَّةٍ أُقْعِي مِرَاراً وَأَمْثُلُ

68- تَرُودُ الأَرَاوِي الصُّحْمُ حَوْلي كأنّها عَذَارَى عَلَيْهِنَّ المُلاَءُ المُذَيَّلُ

69- ويَرْكُدْنَ بالآصَالِ حَوْلِي كأنّني مِنَ العُصْمِ أدْفى يَنْتَحي الكِيحَ أعْقَلُ[1]

أما الرموز التي وظفها الشاعر ثلاث رمز الطيور والليل ورمز الحية فالصحراء تمتاز بالهدوء والذي يميز الليل مما جعل الشنفرى يتخذ من الليل مسرحا لعرض صورة مدهشة تجسد حالة من الاضطراب يعانيها أهل الصحراء، وتعانيها الأفاعي، إذ تكثر حركتها من شدة الحر وذكر الشاعر للحية ليس حديثا عنها وإنما ليصور من خلالها حالة الاضطراب، فالرمز أكثر قوة من الحقيقة في نفس المتلقي.

ولعل أهم مصدر من مصادر الإلهام للشعراء الصعاليك هو مصدر الطبيعة، حيث يجد الشاعر رابطا قويا بين ما يعانيه وما هو موجود في الطبيعة فيصور من خلال عناصرها المشاهد التي يعايشها، ويظهر الشنفرى من خلال هذا المقطع مناخ الصحراء، فيصور اشتداد البرد في إحدى الليالي مما اضطره لكسر قوسه وهو أعز ما يملك.

واستعان بالكناية للتعبير عن قصر الزمن، إذ أن الكلاب لم تلبث وقتا طويلا بعد أن هرت فنامت وذلك في البيتين التاسع والخمسين والذي يليه، إضافة إلى ذلك وظف الشاعر صورا بيانية أخرى منها الطباق الذي ورد في البيت السابع والستين (أولاه، آخراه)، خلّف هذا الطباق انسجاما للألفاظ والمعاني، وذلك أن الضد يتضح بضده، كما أضاف للقصيدة إيقاعا جماليا محدثا أثرا في نفس المتلقي نقلا لموقف المبدع وساعده في هذا التكرار الذي وظفه الشاعر في قوله "عسَّ أم عسّ" وقوله "ريع أم ريعَ" فجاء التكرار بصيغة الاستفهام فخرا من الشاعر ببأسه.

1 الشنفرى: الديوان ، تح إيمل بديع يعقوب، ط2، 1427هـ-1996 م، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ص 69-73.

أظهر الشاعر في هذا المقطع قدرة على دقة تصوير المشاهد فصور في البيت ما قبل الأخير الحيوانات بالألوان، فأظهر أنثى التيس الحمراء الذاهب لونها للسواد والوعولي سوداء للون مائلة للصفرة فغلب اللون على هذه الصورة في هذا المشهد.

# خاتمة

**خاتمة:**

بعد الخوض في رحلة في عالم الشعر توصلنا إلى أن هذا البحث هو عبارة عن إثارة لمجموعة من القضايا المرتبطة بالصورة والمشهد في "لامية العرب الشنفرى"، لكون أن الصورة لها رواجا كبيرة بين النقاد العرب المحدثين والقدماء لارتباطها الأساسي بالإبداع الشعري، وهذا ما جعلنا نقف عند رصد أهم النتائج التي استخلصناها في ما يلي:

1- اهتمام سائر العلماء والأدباء في القديم والحديث بقصيدة لامية العرب.
2- حققت الصور والمشاهد في لامية العرب توضيحات أقنعت وأثارت انتباه المتلقي.
3- مثل المشهد نظرة شاملة إذ اشتركت جوانبه في حركة واحدة، وقد كان له ظهور واضح في لامية العرب للشنفرى.
4- عكست الصورة الفنية في شعر الشنفري شخصيته البسيطة وتجربته الحقيقية.
5- نوع الشاعر في استخدامه للصور البيانية من استعارة وكناية وتشبيه ليستبدل مجتمعا جديدا بمجتمع قبيلته.
6- توظيف الشاعر المدركات الحسية بشكل مهم مع جنوح صورته التشبيهية.
7- إثبات الشاعر قدرته الفنية العالية لاستعماله لمعالم الطبيعة على شكل رموز فنية.
8- استعمال الصور الحسية ليشكل صورا يخاطب فيها موجودات المكان بشكل يعبر عن حالته النفسية ورغبته في تشكيل الفكرة حتى تخرج من مجالها العقلي إلى مجالها الحسي.
9- تمثلت أغراض لامية العرب في الفجر والحماسة والوصف.

هذه أبرز النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذا البحث، وقد تكون هذه الدراسة مجرد محاولة تفتح أفق البحث عن المزيد في هذا الموضوع، بهدف التعمق فيه وفي كل ما يخص بلاغة الصورة والمشهد في الشعر.

# قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**

**المصادر والمراجع:**


1. ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكتاب والشاعر، تح: أحمد الوفي وبدوي طبانة، دار نهضة، مصر، القاهرة،ط01، د.ت، ج03.
2. أرشد كوثر ، عبد الله محمد بلال، منهج الشنفرى في لامية العرب.
3. بدري عبد الغفار يونس صديق ، رحلة التوحش من لامية العرب للشنفرى دراسة بلاغية تحليلية، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، مج5، العدد34.
4. بلقاسم عيسى: صورة الحاكم في شعر أحمد مطر، دار النقطة للنشر، إخراج الطيب لسلوس.
5. تونجي محمد ، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1413هـ-1993، ج2.
6. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط1، 1993.
7. الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، تع: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط02، 1966، ج03.
8. جبران مسعود، الرائد، معجم لغوي عصري، م2، ط3، 1978.
9. الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا،بيروت،2003.
10. الحفنى عبد الحليم ، شرح ودراسة لامية العرب للشنفرى، مكتبة الآداب، القاهرة ، ط1.
11. الخالدي صلاح عبد الفتاح ، نظرية التصوير عند سيد قطب، دار الشهاب، الجزائر، 1988.
12. الدالي محمد ، الوحدة الفنية في القصة القرآنية، دار آمون للطباعة والنشر، ط1، 1993.
13. الداية فايز: جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر، دمشق ودار الفكر المعاصر، بيروت،ط2، 1996.

14. الرضوي السيد إبراهيم ، شرح لامية العرب ،تر، أسماء محمد حسن هيتو، دار الفارابي دمشق، سوريا، ط1، 1430هـ - 2009م.

15. الزمخشري، تفسير الكشاف، تح: محمد مرسي عامر، دار المصحف، القاهرة، د.ت، ج.05.

16. الزيات إبراهيم مصطفى حسن، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، المعجم الوسيط، دار الدعوة، إسطنبول، تركيا، 1989،ج:01.

17. سلوم علي ، بلاغة العرب، دار المواسم، ط1، 1423هـ،2002م.

18. سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط10، 1408هـ، 1988.

19. سيد قطب: مشاهد القيامة في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط09، 1409، 1989.

20. الشايب أحمد: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط10، 1994.

21. الشنفرى: الديوان ، تح ايمل بديع يعقوب، ط2، 1427هـ-1996 م، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان.

22. صالح عالية محمود ، البناء السردي في روايات إلياس خوري، ط1، 2005.

23. الصاوي أحمد عبد السيد: مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين، دراسة تاريخية فنية، الناشر المعارف بالإسكندرية، جلال حزي وشركاؤه، 1988.

24. أبو العدوس يوسف: التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان-الأردن، ط1، 1427-2007.

25. العسكري أبو هلال : كتاب الصناعتين، تح: علي محمد اليحياوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الإحياء الكتب العلمية، ط01، 1952.

26. الغنيم إبراهيم عبد الرحمان : الصورة الفنية في الشعر العربي، مثال ونقد، القاهرة، ط01، 1416هـ، 1996.

27. غنيمي محمد هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة مصدر للبلاغة والنشر، القاهرة، 2008.

28. ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، م 3 ، دار جبل، بيروت.

29. الفراهيدي الخليل بن أحمد ، كتاب العين، مرتب على حروف المعجم، تر.تح: عبد الحميد هنداوي، م2 ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424 هـ- 2003م.

30. الفيومي أحمد ، المصباح المنير في غريب الشروح الكبير للرافعي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1414، 1994، ج1.

31. قدامة بن جعفر: نقد الشعر ، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، 1963.

32. القط عبد القادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، بيروت، 1988.

33. القيراواني: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ج1.

34. كريب رمضان: بذور الاتجاه الجمالي في النقد العربي القديم، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2004.

35. محمد محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 1988.

36. مدحت سعد محمد جبار، الصورة الشعرية عند أبي قاسم الشابي، دار العربية للكتاب، ط1، 1984.

37. مرتاض عبد الملك: نظرية البلاغة، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط2، 2010.

38. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط01، د.ت، مج08.

39. مونسي حبيب: المشهد السردي في القرآن، قراءة في قصة يوسف، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية ولسانية، سيدي بلعباس، الجزائر، ط1، 1430هـ، 2009.

40. مونسي حبيب، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الساحة المركزية،الجزائر،د.ط،2009.

41. ناصف مصطفى: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1996.

42. الهاشمي أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق، يوسف الصميلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، 1422-2002.

43. الهيمة عبد الحميد ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، منشورات دار عصمي، القاهرة، ط03، 1996.

44. الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب النقدي البلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

**-المجلات والدوريات:**

45. شعبان بن بوبكر: شعرية الأرض في شعر حسين العوري، الحياة الثقافية، عدد165، تونس، 2007.

**-الرسائل والأطروحات الجامعية:**

46. خدير خضرة، جماليات الصورة في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة والأدب العربي، جامعة الجيلالي إلياس سيدي بلعباس، 2019، 2020.

47. عبادي عبد الحق: دلالة المشهد الشعري، قراءة في الشعر المعتمد بن عباد، مذكرة لنيل شهادة ماجستير في اللغة العربية، جامعة إبن خلدون، تيارت، 1429هـ، 2008.

# الفهرس

## فهرس الموضوعات


| البيان | الصفحة |
|---|---|
| البسملة | |
| شكر وتقدير | |
| إهداء | |
| مقدمة ..... | أ |
| **الفصل الأول: البلاغة العربية من بلاغة الصورة إلى بلاغة المشهد** | |
| I – بلاغة الصورة..... | 02 |
| 1–مفهوم الصورة..... | 02 |
| 2–مفهوم الصورة عند العرب القدماء..... | 03 |
| 3– الصورة عند المحدثين..... | 07 |
| 4–ركائز بناء الصورة..... | 11 |
| 5–أهمية الصورة الفنية..... | 14 |
| 6–وظائف الصورة الفنية..... | 16 |
| 7–العلاقة بين الصورة والتصور والتصوير والمشهد..... | 17 |
| II–بلاغة المشهد..... ..... | 20 |
| 1–مفهوم المشهد ..... | 20 |
| 2–المشهد عند القدماء ..... | 21 |
| 3–المشهد عند المحدثين ..... | 22 |
| 4–التصوير المشهدي ..... | 23 |
| 5–نماذج عند التصوير المشهدي في القرآن الكريم..... | 24 |
| **الفصل الثاني: تشكيلات المشهد في لامية العرب** | |
| I–التعريف بلامية العرب ..... | 27 |
| 1–مفهوم لامية العرب ..... | 27 |

2–سبب تسمية لامية العرب..... 27
3–شراح لامية العرب..... ..... 28
4–أغراض قصيدة لامية العرب..... 28
II–تشكيلات المشهد في لامية العرب..... 29
خاتمة ..... 43
قائمة المصادر ومراجع ..... 45
فهرس الموضوعات ..... 50

**ملخص:**

يسعى البحث الموسوم بـ " بلاغة المشهد في لامية العرب للشنفرى من بلاغة الإبداع إلى بلاغة التلقي " عبر فصليه إلى الكشف عن الكيفية التي صور بها الشاعر مشاهده عبر أبيات اللامية، حيث قدمت الدراسة أهم الآليات التي استعان بها الشاعر لتصوير المشاهد و نقل المشاعر التي انتابته إلى متلقيه، ممتطيا اللغة بألفاظها الحقيقية و المجازية لتسريد الحدث و تأثيث الصورة لتتمكن من فعل فعلها في المتلقي إمتاعا و إقناعا، و تكون لها السلطة الحجاجية و القوة الإقناعية و تتمكن من الخلود في وجدان المتلقي العربي من زمن الجاهلية إلى وقتنا الحالي.

**الكلمات المفتاحية** : بلاغة – الصورة – المشهد – لامية العرب – الشنفرى .

**Résume** :

La recherche, intitulée "La rhétorique de la scène dans la Lamaiyya des Arabes par Al Shanfara, de la rhétorique de la créativité à la rhétorique de la réception" à travers ses chapitres cherche à révéler comment le poète a représenté ses scènes à travers les vers de Lamy. , chevauchant le langage dans ses termes réels et figurés, pour raconter l'événement et fournir l'image afin qu'elle puisse faire son action chez le destinataire avec plaisir et persuasion, et avoir l'autorité argumentative et le pouvoir de persuasion et être capable d'immortaliser dans la conscience du destinataire arabe depuis l'époque de l'ignorance jusqu'à nos jours.

**Mots clés** : la rhétorique - l'image - la scène - les Arabes analphabètes - Al-Shanfara.