الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

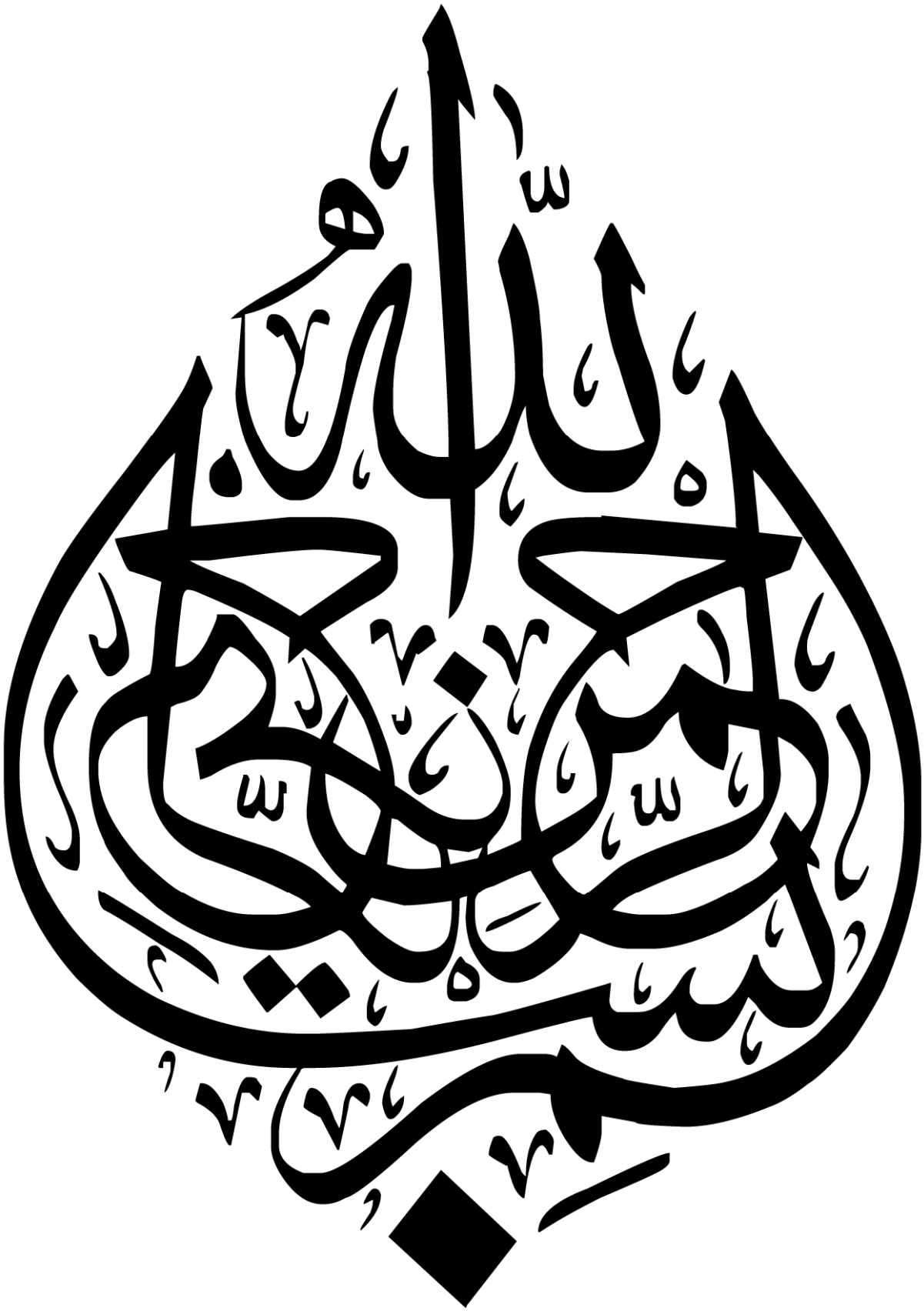
جماليات الصورة و الأسلوب في رائية الأخطل

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي

إعداد الطالب(ة):
*- شطيبي كريمة

إشراف الأستاذ(ة):
*-لماني وهيبة

السنة الجامعية: **2014/2013**



دعـــــــاء

يا رب لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت...

ولا أصاب باليأس إذا فشلت، بل ذكرني دائما بأن الفشل هو التجارب التي تسبق النجاح.

وإذا أعطيتني نجاحا فلا تأخذ تواضعي...

وإذا أعطيتني تواضعا فلا تأخذ اعتزازي بكرامتي.

وإذا جردتني من النجاح أترك لي قوة العناد حتى أتغلب على الفشل...

وإذا جردتني من نعمة الصحة أترك لي نعمة الإيمان.

اللهم إني أسألك خير المسألة، وخير الدعاء، وخير النجاح، وخير العمل، وخير الثواب.

أمين يا رب العالمين.

شكر وعرفان

حمدتك باللّ سان وبالجنان، وحمك غرَّة النّ عم الحسان

الحمد لله القائل في كتابه: "واشكروا لي.."

فلك اللهم الشكر لله على إتمام هذا البحث

الذي كان بتوفيق منك والحمد لله.....

وبعد: ومعاني الشكر في خلدي لم أجد لفظا يترجمها

نعم، أتقدم بوافر الشكر وعظيم التقدير إلى.....

أستاذتي المشرفة "وهيبة لماني" التي أعانتني وأفادتني

بتوجيهاتها وملاحظاتها ونصائحها، فكانت لي خير دليل و خير عون

وإلى كل من كانت له يد في انجاز هذه المذكرة

فجزاهم الله عنّ ا جميعا أحسن جزاء

الإهداء:

إلى ملاكي في الحياة ....إلى معنى الحبّ والحنان والتفاني..... إلى بسمة الحياة وسرّ الوجود إلى من كان دعاؤها سر نجاحي حنانها بلسم جراحي إلى أعلى الحبيب أمـــي فتيحة.

إلى من كلّله الله بالهيبة والوقار.... إلى من علّمني العطاء بدون انتظار..... إلى من أحمل إسمه بكل افتخار.....أرجو من الله أن يمدّ في عمره ليرى ثماراً قد حان قطافها بعد طول انتظار، وستبقى كلماته نجوماً أهتدي بها اليوم وفي الغد إلى الأبد..... والدي العزيز دوادي.

إلى كلّ من حبهم في عروقي ويلهج بذكرهم فؤادي إلى إخوتي وا ٍخواتي صبرين، ياسمين، نور الدّين، طه، والكتكوتة إكرام.

إلى كل الصديقات والأصدقاء الذّين رافقوني بذكرهم طيلة مشواري الجامعي وكانوا بمثابة إخوتي ونعم الأصدقاء ونخصّ بالذّكر أمينة، يعقوب، هـاجر، بســمة وجوهرة.

إلى كل من يحمل لقب شطيبي، إلى كل من يعشق لغة الضـــــــاد

إلى كلّ من نسيهم قلمي ولم ينساهم عقلي.

إلــيهم جميعاً أهدي هذا هذا الجهد المتواضع .

خطة البحث:

مقدمة

مدخل

الفصل الأول: قراءة في مفهوم الصورة الشعرية.

أولا_ مفهوم الصورة الشعرية .

أ- المفهوم اللغوي.

ب -المفهوم الاصطلاحي.

ج- مفهوم الصورة الشعرية في التراث النقدي .

د- مفهوم الصورة الشعرية في المنظور الحداثي .

ثانيا- علاقة الصورة الشعرية بالمعنى .

ثالثا- وظيفة الصورة الشعرية .

رابعا- وسائل تشكيل الصورة الشعرية.

أ – الحس .

ب – الخيال.

ج- التشبيه.

د- الكناية.

هـ- الاستعارة.

الفصل الثاني: الصورة وأبعادها في رائية الأخطل

1-التشبيه

2-الإستعارة

3-الكناية

4-الحس

الفصل الثالث:

بنية الخطاب الشعري في قصيدة "خف القطين".

I- الأسلوب في الدرسين العربي والغربي.

II-البنية التركيبية:

1-التقديم والتأخير.

2-الحذف.

3-التناص.

III-بنية الموسيقى الشعرية:

1-الوزن.

2-القافية.

مقدمة

مقدمـة:

الحمد لله رب العالمين الذي أحسن خلق الإنسان وعدّله وألهمه نور الإيمان فزينه به وجمّله وعلّمه البيان فقدمه به وفضّله وأفاض عليه خزائن العلوم فأكمله ثمّ أرسل سرًّا من رحمته وأسلبه، ثمّ أمده بلسان يترجم عمّا حواه القلب وعقله ويكشف عنه سرّه الذي أرسله، وأفصح بالشكر ما أوّله وخوّله من علم حصّله ونطق سهّله، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، أمّا بعد:

إن الأدب العربي بحر عميق القعر متعدد الموانئ إن شئت ركبت سفنه، وأنّا شئت نهلت من كنوزه، وليس أبهى مما يزين هذا البحر ومما يجسد جماله من الصور الشعرية والأسلوب البليغ الذي أمسى سلاح الشاعر والأديب، يوظفها أنما شاء وكيفما شاء.

والأخطل كغيره من الشعراء الذين افتتنوا بالصورة الشعرية وأبدعوا في الأسلوب وحفَل بهما في شعره، ولقد كان من أشهر شعراء عصره ومن أكثرهم مبالغة في استعمال الصورة الشعرية فكان ذلك السبب الرئيسي الذي دفعني لدراسة جماليات الصورة والأسلوب في إحدى قصائده ألا وهي قصيده "خف القطين".

وقد أفادت الدراسة من جملة من المصادر والمراجع التي كانت عوناً لدراسة الصورة الشعرية منها على سبيل المثال: ديوان الأخطل بالدرجة الأولى، إضافة إلى بعض الدراسات التي درست الصورة الشعرية مثل: دراسة علي البطل "الصورة في الشعر العربي"، ومحمد الولي "الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي"، وجابر عصفور "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب" إضافة إلى دراسات أخرى مذكورة في قائمة المصادر والمراجع.

أما في المنهج المتبع في هذه الدراسة هو منهج فني تحليلي أفضى إلى تفرع الدراسة إلى مدخل وثلاث فصول، فأما المدخل فقد تناولت فيه تطور الشعر في العصر الأموي مع

التطرق للحياة العقلية و السياسية، و الاجتماعية و الاقتصادية ، إضافة إلى التجديد الذي طرأ على الأغراض الشعرية كالمدح والهجاء والغزل والفخر في العصر الأموي –طبعا–.

أما الفصل الأول فقد كان بعنوان "**قراءة في مفهوم الصورة الشعرية**"، تعريفها لغة واصطلاحا، مفهومها في التراث النقدي ومفهومها من المنظور إلى وسائل تشكيل الصورة الشعرية.

أما الفصل الثاني فقد جاء بعنوان "**الصورة وأبعادها الدلالية في رائية الأخطل**"، وقد خُصّص هذا الفصل لدراسة وسائل تشكيل الصورة الشعرية دراسة تطبيقية وأخص كل من التشبيه، الاستعارة، الكناية والحس مع تحليل بعض النماذج لتوضيح جمالياتها.

وبالنسبة للفصل الثالث فقد تناولت بنية الخطاب الشعري في قصيدة "خف القطين" وإبراز جمالياتها في القصيدة من خلال دراستي للبنية التركيبية، إضافة إلى بنية الموسيقى الشعرية في القصيدة والتي شملت دراسة كل من الوزن والقافية ،وفي نهاية هذا البحث خاتمة تضم أهم النتائج التي توصلت إليها.

أما الصعوبات التي واجهتني أثناء إنجازي لهذا البحث قد تأرجحت بين اليأس والأمل، منها قلة الدراسات التي تناولت هاته الشخصية وإبداعاتها، قلة المصادر والمراجع في المكتبة الجامعية إضافة إلى ضيق الوقت، مع ذلك فقد تغلب الأمل على اليأس ببذلي جهداً كبيراً من أجل تجاوز تلك العقبات، وإتمام بحثي بمشيئة الله تعالى.

وفي الأخير أتقدم بجزيل الشكر لأستاذتي الفاضلة المشرفة على هذا البحث الأستاذة "**لماني وهيبة**" على ما قدمته لي من نصائح وإرشادات قيّمة خدمتني في بحثي حيث لم تبخل عليّ بدعمها المادي والمعنوي.

وإلى كل من أسهم في تشجيعي ولو بكلمة طيبة، كما لا أنسى أن أتقدم بالشكر لجميع الأساتذة الذين أسهموا في تكويني الفكري والعلمي.

أرجو من الله أن أكون قد وفقت –ولو قليلاً– في إفادة القارئ الكريم، عملاً بمقولة "ريتشاردز" رائد النقد الحديث: "...**أن تقدم بحثا ملؤه الأخطاء في موضوع الصورة خير من ألاَّ تقدم شيئاً على الإطلاق**".

وما توفيقي إلاَّ بالله عليه توكلت.

مدخل

مدخل :

إن التطور في موضوعات الشعر في عهد الخلفاء الراشدين دعت إليه ظروف الحياة الإسلامية، فشعر الحماسة الجاهلية أصبح شعرا حماسيا إسلاميا، بفضل حركة الفتوح التي اشترك فيها المجاهدون المسلمون، وقد سجل الشعراء وقائع المعارك الفاصلة ورثوا شهدائهم ووصفوا المعاقل والحصون والأفيال التي استخدمها الفرس في قتالهم و البيئات المختلفة التي حاربوا فيها و تحدثوا عما أصابهم من أمراض كذلك عبروا عن حنينهم الدائم إلى مرابع طفولتهم ومعظم أشعار الفتوح مجهول قائلوها، وتتميز بأنها مقطعات صغيرة كانت استجابة عاطفية سريعة لأصحابها لهذا تخلوا من التأنق اللفظي و تشبع فيها البساطة و البعد عن الأغراب و يضمن الشاعر فيها عادة معنى إسلاميا يرتبط بفكرة الجهاد في سبيل الله، وأحيانا أخرى يغيب المعنى الإسلامي و لا يبقى إلا الشعر الحماسي الذي نعرف أنه إسلامي من خلال الوقائع والأحداث التي يعرض لها.

ومما يتصل بشعر الفتوح أيضا تلك الأشعار التي كان يكتبها في الجزيرة العربية أباءا يشتاقون إلى أبنائهم الذين انطلقوا إلى الفتوح منذ عصر النبوة فازدهر فيها فن النقائض بين الشعراء المسلمين و الكفار كما أن غزوة أحد (3هـ-624م) وحدها قد أنتجت من النقائض ما يكفي لندرك أن فنا شعريا جديدا أخذ طريقه إلى الأدب العربي منذ عهد الرسول -صلى الله عليه و سلم- و كان أساسا لازدهاره الكبير في العصر الأموي ومما لا شك فيه أن فن النقائض كان يستمد من الهجاء مادته وصوره الفنية و الجمالية منذ مقتل الإمام عثمان بن عفان.

تطور الشعر الأموي :

1-الحياة الدينية: الواضح في هذا العصر انتشار حياة التقشف والزهد والنسك ولم تمتلئ أجواؤهم بالعبادة والتقشف فحسب بل امتلأت كذلك بالمواعظ والإرشادات

والتوجيه وقد اشتهر في ذلك أبو زحام الأعرج ومحمد بن كعب القرضي، وبنظرة ثاقبة إلى هذا العصر من التقشف والزهد لدلنا بوضوح على أن شعراء بني أمية نبتوا في جو جديد فيه روحية مثالية والإيمان بعالم آخر فوق حسهم وشعورهم وأن هناك علة نهائية تدبر هذا الكون ما أثر على أشعارهم بشكل كبير وواضح.

ولم تقف هذه الموجة(التقشف والزهد) على الرجال بل تعدتهم إلى النساء وقد معد منهم الجاحظ:رابح القيسية ومعاذة العدوية(...) ونساء الخوارج والبلجاء وغزالة وقطام وحمادة وكحيلة ومن نساء الغالية ليلى الناعطية وصدوق وهند"[1]

وإنما استطردنا كل هذا الاستطراد في بيان هذه الموجة الدينية من الزهد و التقشف والنسك والتعبد لندل في وضوح أن شعراء عصر بني أمية نبتوا في جو جديد فيه قيم روحية و مثالية وفيه إيمان بعالم آخر فوق حسهم و شعورهم، وإن هناك علة نهائية تدبر هذا الكون وتعدوا لها وجوه الشبر ورقابهم، **وهذا كله طبع نفسية كثير من** الشعراء في العصر الأموي بطوابع جديدة لم تكن مألوفة في العصر الجاهلي، عصر الوثنية لسبب بسيط هو أن الشعر تعبير عن النفس و " هو يتأثر بكل ما يؤثر في النفس من ظروف طبيعية، مادية، روحية، معنوية، فالشعر الأموي كتب في ظلال نفسية جديدة آمنت بربها"[2] .

ومما لا ريب فيه أن كل هذا يدل أوضح دلالة على أن الشعر في عصر بني أمية تطور بتطور الحياة الدينية فقد كانت هذه الحياة في مستقر نفوس الشعراء وأوعية أوهامهم و أحلامهم، فانطلق كثيرون منهم يذيعون ذلك في شعرهم، حتى تحولت قطع من نظمهم إلى عظات و ابتهالات دينية .

[1]-التطور والتجديد في الشعر الأموي، شوقي ضيف،دار المعارف، لبنان، ط8،ص61

[2] -المرجع نفسه ص62

2-**الحياة العقلية:** في هذه الفترة كان شعراء بني أمية يصبغ على شعرهم ما ينضج في بيئات الفقهاء وأصحاب الكلام كانوا يشتركون في المناقشات الدائرة في هذه البيئات حيث كان الجو بحث وكان كل شاعر يعرض عقله ورأيه فيه و يخيل إلى الإنسان أنه لم تكن هناك مسألة إلا ويجب مناقشتها في سلمهم وحربهم، فقد اختلفت عقلية الشاعر الأموي عن عقلية الشاعر القديم فخضع في تفكيره لأشياء لم يكن يخضع لها الشاعر الجاهلي، فأنتج النقائض وهاشميات الكميت من جهة و أننتج علقمة و طرفة في التفكير، و قد أخذ يتناول حرفته تناولا جديدا عماده البحث و الدرس وهناك من يقول أن هؤلاء الشعراء كانوا أميين، والصحيح أن معظمهم كانوا كتبة ومنهم جرير، وعمر بن أبي ربيعة و الأحوص وعدي بن الرقاع، فشاعر العصر العباسي كان كاتبا شاعرا أو شاعرا كاتبا، والشاعر الأموي -كذلك- تعلق بمعرفة المعاني الجاهلية وأخضعها للدرس المنظم على نحو ما كان المحدثون و الفقهاء وأصحاب الكلام، ولاشك أن في هذا من آثار العقلية العربية في العصر الأموي وما أصابها من تطور ومن هنا فقد أخذ هذا التفكير بكل ما كان في العصر من ثقافة فكرية أو عقلية وهذا البناء أخذ يتشكل في أوضاع جديدة تحت تأثير الرقي الفكري الذي أصاب العقلية العربية .

ومما لاشك فيه " أن النظر الفقهي وما طوى من حوار وجدل كان له أثره الواسع في العقل العربي حينئذ، فإن الناس و منهم الشعراء كانوا يستمعون إلى هذه المجادلات والمناظرات(...) و أظن أن في ذلك ما يدل أبلغ الدلالة على صلة

الشاعر الأموي بكل ما كان يجري في بيئات الفقهاء والذي يهمنا حقا أنه كان يطلع وجوه الخلاف وكانت تدعم عقله و تغذي فكره"[1]

3-الحياة السياسية، الاجتماعية و الاقتصادية :

فقد تأثر الشعر الأموي بالحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية وتطورها من حيث أن الشيعة أخذوا في الظهور بشكل واضح قبل أن يقتل عثمان ومبايعة علي بن أبي طالب للخلافة و انتقاله وأساس عقائد الشيعة الأمامية وإنها من حقوق البيت الأموي، وذهبوا إلى أن إمامة علي نص عليها الرسول-صلى الله عليه وسلم- وفي هذا العصر اشتهرت فرقة الكيسانية والزيدية ومن هنا نجد أن الشعر قد تأثر بحياة العرب من النواحي المذكورة سابقا وما كان فيها من طبقات فوق بعض ، فالموالي وموقف العرب منهم وشعوبيتهم والعرب وعصبياتهم وما انطوى فيها من فخر وهجاء وصور نظم الدولة الاقتصادية وصور كذلك ضرورة المال في حياة العرب الجديدة وكل هذا مصور في الشعر الأموي أروع تصوير.

و من أهم ما يلاحظ أن الحياة السياسية في عصر بني أمية لم تكن هادئة بل كانت ثائرة إذا أن الأمويين كانوا يعدون في رأي كثير من الأمة الإسلامية غاصبين للخلافة و البلد الوحيد الذي كان يسوده بعض الهدوء هو الشام، فقد وجد أهله من بني أمية ورثة شرعيين لآل جفنة واستطاعوا عن طريقهم أن يحققوا ما لم يكونوا يحلمون به في القديم إذ أشرفوا و سادوا لا على العراق مركز المناذرة خصومهم في الجاهلية فحسب بل على العالم الإسلامي كله.

[1]- التطور التجديد في الشعر الأموي،شوقي ضيف، ص84

ويقول شوقي ضيف في كتابه" التطور و التجديد في الشعر الأموي" :" وإذا تركنا الشام إلى الحجاز و العراق وجدنا فيهما فنونا من السخط على بني أمية وحكومتهم، وسرعان ما تكون تحت تأثير هذا السخط أحزاب سياسية ثلاثة كانت تعارض بني أمية وتخاصمهم وتدعوا الى الانتفاض وهي أحزاب الزبيريين، الخوارج والشيعة"[1].

وقد كان لكل متبع حزب أساليبه وموضوعاته التي تنظم بها شعره وقد كان واضحا أن الشعر الأموي تطور تحت تأثير السياسة لأن الشعراء بدورهم انقسموا إلى فئات كل اختار حزبا، وأخذوا ينظمون شعرهم معبرين عن نظريات سياسية جديدة وكان حزب الأمويين أكثر نفرا وكان يليه حزب الشيعة والخوارج، أما الزبيريين فكان أقل الأحزاب شعرا وشعراء، و كان هذا الشعر السياسي يصبغ بصبغة دينية لأنه في الواقع كان يتصل مباشرة بفكرة إمامة المسلمين و خلافتهم فطبيعي أن يصب فيه الدين، وأن تسيل منه أشعة إلى قصائده ونماذجه.

أما عن الحياة الاجتماعية وعلى حد قول شوقي ضيف:" وهذه نزعة شعوبية واضحة فإسماعيل مثلا لا يحاول أن يفخر بالفرس فقط، بل يحاول أن يضعهم فوق العرب، إذ يرجع إلى التاريخ القديم في الجاهلية، وما كان العرب فيه من فوضى وما كان لقومه من ملوك متوجين، ونراه يشير إلى ما كان عليه العرب من غلظ وجفوة، إذ كانوا يئدون بناتهم(...) و يظهر أن إسماعيل لم يكن يخفي هذه الشعوبية فقد روى صاحب الأغاني أنه دخل على هشام بن عبد الملك في خلافته

[1]–التطور و التجديد في الشعر الأموي،شوقي ضيف،ص56

وهو بالرصافة جاسا على بركة ماء في قصره، فاستنشد ، وهو يظن أنه ينشده مديحا له، فأنشده قصيدة له يفخر فيها بالعجم حتى انتهى إلى قوله :

إني وجدك ما عودي بذي خورٍ عند الحفاظ ولا حوضي بمهدوم

أصلي كريمٌ ومجدي لا يقاس به ولي لسانٌ كحد السيف مسموم[1]

و كان هذا كسبب نفيه من الحجاز بعد تعذيبه بأمر من الخليفة هشام بن عبد الملك.

ولعل لكل ما تقدم يدل بوضوح أن الشعر في العصر الأموي كما تطور مع الحياة السياسية تطور كذلك مع حياة العرب الاجتماعية وما كان فيها من طبقات.

أما عن أهم العوامل في تكوين نفسة الفرد فهي تكمن في حياته الاقتصادية، فالذين ينعمون بالراحة، و يتوفر لهم نعيم الدنيا شأنهم في شعرهم غير شأن الذين حرموا هذه الراحة وذلك النعيم يسبب اختلاف المثيرات المادية الواقعة على نفسيا تهم.

فالعامل الاقتصادي كان له أثره العميق في حياة الناس و الشعراء في أثناء هذا العصر كما هو دائم في كل عصر ويستطيع الإنسان أن يلاحظ أثره في جميع جوانب الشعر الأموي، حتى في الشعر الحماسي الذي كان ينظم في الفتح و الجهاد في سبيل الله، فإنه لم يخل هذا الآخر من أثر مادي اقتصادي فهذا "أنهار بن توسعة" يقول في رثاء المهلب قائد جيوش خراسان:

ألا ذهب الغزو و المقرب للغنى ومات الندى و الجود بعد المهلب

وليس معنى ذلك أن العرب لم يفتحوا الفتوح إلا من أجل المال وجمع الثروات، فقد كان الدين لا يزال غضا في نفوسهم ولا تزال النزعة الروحية أقوى فيهم من النزعة المادية، ولكن المادة على كل حال كان لها تأثير قليل أو كثير فيهم[1]

[1]–التطور و التجديد في الشعر الأموي،شوقي ضيف،ص 116

II – التجديد في الأغراض الشعرية :

1-المديح والهجاء:

لقد اختلفت صور المديح والهجاء في هذا العصر من غيرها من العصور وذلك لاختلاف الحياة العربية وما حدث بها من انقلاب سواء كان من حيث النظام أو من حيث تصور الناس للخلافة وما ينبغي أن يكون عليه الخليفة وكان الشاعر الأموي وما زال يطلب التجديد والتغيير في الإطار القديم لهذه القصيدة ولا شك أن الأخطل استطاع أن يغير هذا الإطار ولا نقول أنه هدمه ولكن حاول أن يجدد فيه، و"خير قصيدة توضح أغراض المديح و الفخر والهجاء في هذا العصر قصيدته "خف القطين"، فقد طالت شهرتها وطبقت الآفاق في عصر الأخطل وبعد عصره ونراه يبدأها بوصف رحلة صاحبته في الصحراء على نحو ما صنع زهير في معلقته ويحاول التميز منه والتجديد فيستطرد إلى وصف الخمر فيقول :

خَفَّ القَطينُ فَراحوا مِنكَ أَو بَكَروا = وَأَزعَجَتهُم نَوىً في صَرفِها غِيَرُ

كَأَنَّني شارِبٌ يَومَ اِستُبِدَّ بِهِم = مِن قَرقَفٍ ضُمِّنَتها حِمصُ أَو جَدَرُ

جادَت بِها مِن ذَواتِ القارِ مُترَعَةٌ = كَلفاءُ يَنحَتُّ عَن خُرطومِها المَدَرُ[2].

و إذا تركنا الأخطل إلى صاحبيه الفرزدق وجرير وجدناهما ينتميان إلى شجرة تميم الجاهلية والتي كانت تشغل الجزء الأكبر من شبه الجزيرة العربية وكانت تميم الجاهلية وثنية، إلا نفر قليل منها، ومهما يكن فعن قصيدة المديح ما لم تكن تجري على النمط القديم أو الأسلوب القديم لأن الحياة اختلفت وانتقل العب إلى أقاليم جديدة، وأسسوا دولة دينية تعتنق مثالية جديدة وكذا اختلفت الحياة الخارجية وانتقل هذا إلى خلفاء الدولة الأموية.

---

[1] – التطور و التجديد في الشعر الأموي،شوقي ضيف،ص 118

[2]- التطور و التجديد في الشعر الأموي،شوقي ضيف ،ص136

و يعتبر شعر جرير مرجعا لمعرفة حقيقة هؤلاء الخلفاء لأن الشعر بني على المبالغة ومن هنا نرى أن جريرا يعتبر شاعرا أمويا بالمعنى الدقيق للكلمة ولعل هذا يجعلنا نصدق بأن الجديد في قصيدة المديح الإسلامية لم تنتظر إلى العصر العباسي حتى توجد، بل أخذت توجد منذ هذا العصر الأموي.

و من المحقق أننا كلما أطلنا النظر في هذه الحياة أثناء العصر العباسي أمكننا أن نجلب إلى الشعر العربي موضوعات جديدة، وإن نلاحظ فيه جوانب طريفة تستحق الوقوف عندها والتأمل خلالها فيما أصابه تغير وتطور وتجديد ومن الجوانب المهمة التي تلفت الأنظار في نصوص الشعر الأموي جانب الحروب و الفتوحات الإسلامية، فقد أنتجت هذه الحروب شعرا كثيرا، و نتاج من رأفة العيش والطعام، وفاخر الفرش والثياب والجاريات الأجنبيات، وظهر أيضا موضوع جديد في هذا العصر هو الحنين إلى الوطن وجرى على ألسنة الشعراء .

والحدود مما شرعه الإسلام ودخلها الخوف من بطش الولاة وخاصة من عرفوا بالقسوة و الشدة مثل زياد والحجاج، ولا شك في أن هذا الخوف من الخلفاء والولاة أثر في نفسية الشاعر الأموي، فجعله يفكر ويقدر و يتأنى ويتمهل حتى إذا ظل الخليفة أو الوالي غاضبا عليه كاد يطير قلبه.

وكان بعض الشعراء يسجن لما اقترف من جرائم وتوضع في أيديهم و أرجلهم الأغلال والقيود فكانوا يتعرضون للخلفاء والولاة و يستعطفون حتى يطلقونهم وأيضا كانوا يصفون ما يلقون في السجون في كتب الأدب طرف من ذلك كثيرة

تألق الشعر في العصر الأموي وأصبح الأداة الفعالة للدفاع عن الأحزاب التي نشأت في هذا العصر وقويت، وأهمها الحزب الأموي، و الحزب العلوي وحزب الخوارج، كان لكل حزب سياسته الخاصة فانبرى الشعراء يدافعون عنه و يهجمون أعداءه، بالإضافة إلى

هذه الأحزاب عادت العصبيات القبلية ونمت الصراعات الشعوبية أي صراع بين العرب و العجم الذين كثروا وارتفع شأنهم.

في ظل الصراعات تألق عن الهجاء بشكل واضح وأصبح فنا مستقلا يحترفه الشعراء الذين اشتركوا في المناظرات الدينية والفكرية، وظهر فن هجائي جديد عرف بـ" النقائض" اشترك فيها الأخطل والفرزدق وجرير والراعي النميري و البعيث، يلتزم فيها الشعراء أصولا شكلية، اشتعل فن النقائض نارا متأججة في العصر الأموي كرجعة جاهلية عنيفة وغلب عليها تقابل المعاني وقلبها وشيوع الهجاء الصريح والمدقع وعاد التفاخر بالأنساب وذكر الحروب القديمة والحوادث التاريخية

كان الشاعر ينظم قصيدة هجائية فيلجأ الآخر للرد عليها ملتزما نفس البحر والقافية والروي والموضوع وكل شاعر يلصق بالآخر و بقبيلته معاني الضعة والهوان، كل ذلك في سبيل العصبيات السياسية و المنفعة الفردية خاصة وأن الشعر أصبح باب رزق يكتسب فيه الشاعر لدرجة أن بعض الشعراء بلغوا درجة كبيرة من الثراء .

هذا التنافس بين الشعراء دفعهم للغوص عميقا بحثا في المعاني لإظهار البراعة الشعرية.

2-**الغزل :**

في صدر الإسلام خفت شعر الغزل لأن العرب انشغلوا بالدعوة الإسلامية والفتوحات ولابد من الإشارة إلى أن الإسلام لم يحرم الحب، لكنه أراد أن يجعل منه قوة دافعة نحو الخير كما أراد أن يحصن هذا الحب ويرفعه عن مستوى الجاهلية وأن يسموا بهذه العاطفة فلا تنطلق في المعصية،لقد ربط الإسلام بين الحب و العفة كما في قول النبي-صلى الله عليه و سلم - :" من عشق فعف فكتم فمات فهو شهيد "

و على العموم فإن الإسلام لم يحرم الشعر لكن الشعراء خاصة الأتقياء منهم كفوا لفترة عن النظم ماعدا بعض القصائد في المدائح النبوية وشرح العقيدة وهجاء الكفار أما

شعراء الغزل فقد تأقلموا مع الدين الجديد واقتصر غزلهم على ما لا يؤدي الشعور ولا يشجع على المعصية، فالإسلام هذب الغزل في هذه الفترة.

تطور الغزل في العصر الأموي وأخذ ثلاث أنواع من الغزل: الغزل العذري الذي يقتصر فيه الشاعر على محبوبة واحدة يتغزل بها بأسلوب عفيف يتلاءم مع الفكر الإسلامي، والغزل العمري، أي الفاحش مع تعدد الحبيبات، والغزل التقليدي الذي كان يلجأ إليه الشعراء استجابة منهم لتقاليد القصيدة العربية التي اعتادوا على البدء بها بالغزل.

الغزل الغذري يعبر عن العواطف المتعففة و الملتهبة في وقت واحد، فالشاعر الذي لم يقترن بحبيبته وجد بالشعر تعويضا يطفي به لهيب حبه و يرتفع فيه عن غرائزه وتمتاز عاطفة الشعراء العذريين بأنها دائمة لا تخمد ولا يصيبها الملل ولا يقف بوجهها أي ظرف كان، فانطلقوا يغنون عواطفهم و يصفون آلامهم وآمالهم، يمتاز الحب العذري باقتصار الشاعر على محبوبة واحدة يقترن اسمه باسمها، فقيل:جميل بثينة،وكثير عزة ومجنون ليلى، وقيس ليلى... هؤلاء الشعراء يحبون المرأة لذاتها وليس لجمالها ولا تزيدهم الأيام إلا تعلقا بهذا الحب الذي يعيش دائما في ظمأ، و حبهم عفيف يأسر عقلهم وهو يائس غالبا.

أما الغزل العمري أو الحضري: نسبة إلى عمر بن أبي ربيعة لأن شعراءه عاشوا في الحضر حياة ترف، نشأ في الحجاز ونال الشعراء نصبيهم من ترف الحياة،فجاءت أوصافهم مادية حسية غير وجدانية، إنه غزل واقعي يعكس نفسية المرأة وحياتها المترفة، الشعراء الحضريون تغيب عندهم صفة الحب، فهم محبوبون وأكثرهم منهم محبين، والشاعر لا يقتصر على محبوبة واحدة وتتعدد في شعره أسماء النساء ما يدل على عدم صدق العاطفة وعلى الميل إلى العبث واللهو.

3-**الفخر**:

خفت حدة الشعر عموما في صدر الإسلام لانشغال المسلمين بالدين الجديد وكما سبق لنا، وأن ذكرت انشغالهم بالفتوحات وبالخطى الحماسية التي يحتاجها نشر الدين الجديد فتخلى الشعراء عن الفخر الشخصي وحصروا فخرهم بالإسلام وبالتغلب على الكفار، وعلى حب الرسول –صلى الله عليه وسلم–.

أما في العصر الأموي فقد عاد الفخر إلى سابق عهده في دولة تقوم على النزاع بين الأحزاب المتعددة وتضج بالمعارضة السياسية.

وفي العهد الأموي امتد الإسلام وانتقل مركز الخلافة من مكة إلى دمشق، فاتسعت آفاق الشعراء، لكن العرب عموما لم يتأثروا كثيرا بالشعوب الأخرى بسبب تمسكهم بعصبيتهم العربية التي دفعتهم إلى التباهي والافتخار على كل ما هو أعجمي.

لقد شجع الخلفاء والأمراء على إشعال نار العصبية وانتهجوا سياسة مزدوجة تجاه القبائل. اشترك الشعراء في الخصومات السياسية التي ألهبت القرائح، ظل الشعراء رغم حياتهم في الشاعر وفي العراق، ظلوا يحنون إلى الروحية القبلية ولم ينسوا نزاعات القبائل واستمروا يتغنون بما قام به أسلافهم، لقد مزجوا بين الفخر والمدح والهجاء فكلما مدحوا حزبهم افتخروا بانتماءاتهم و هجو أعداءهم، وخلال كل ذلك سجلوا تاريخهم بما ذكروه من وقائع وأيام وأحداث.

وهكذا شهد العصر الأموي بكل المؤثرات والعوامل التي اصطرعت فيه سياسيا وفكريا وحضاريا أعدادا من الشعراء من غير الفحول تباينت مشاربهم واتجاهاتهم واختلفت مضامينهم وأساليبهم الشعرية وترددوا بين التقليد والتجديد وهم جميعا نتاج هذا العصر الخصيب برجاله وأدبه.

الفصل الأول

الفصل الأول: قراءة في مفهوم الصورة الشعرية.

أولا_ مفهوم الصورة الشعرية .

أ- المفهوم اللغوي.

ب -المفهوم الاصطلاحي.

ج- مفهوم الصورة الشعرية في التراث النقدي .

د- مفهوم الصورة الشعرية في المنظور الحداثي .

ثانيا- علاقة الصورة الشعرية بالمعنى .

ثالثا- وظيفة الصورة الشعرية .

رابعا- وسائل تشكيل الصورة الشعرية.

أ – الحس .

ب – الخيال.

ج- التشبيه.

د- الكناية.

هـ- الاستعارة.

I- مفهوم الصورة :

أ- لغة:

تكاد المعاجم العربية تفتقر إلى التعريف المحدد أو الكافي للمدلول اللغوي للفظة "صورة " وبقيت تدور حول نفس المعنى الذي ذكره **ابن منظور** في لسان العرب حيث يعرفها بالقول : « الصورة في الشكل ويقال : تصورت الشيء توهمت صورته فتصور لي و التصاوير التماثيل : قال ابن الأثير : " الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها و على معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته يقال : صورة الفعل كذا و كذا أي هيئته و على معنى صفته "[1]. وقد أشار ابن منظور إلى أن : « صور : في أسماء الله تعالى : المصور هو الذي صور جميع الموجودات و رتبها و أعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة منفردة يتميز بها على اختلافها و كثرتها » [2].

وقد ذكر لفظ " الصورة" في القرآن الكريم بنفس المعنى الذي ذكره ابن منظور و ذلك في قوله تعالى: « ولقد خلقناكم ثم صورناكم » [3]، وقوله تعالى: « صوركم فأحسن صوركم » [4].

كما وردت أيضا في صورة الانفطار " إذ قال تعالى : « الذي خلقك فسواك فعدلك في أي صورة ما شاء ركبك » [5].

---

[1]- لسان العرب، ابن منظور، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1 ، 2006 ، ج7 ، ص405 مادة (صور).

[2]-المصدر نفسه ص 104

[3]- سورة الأعراف، آية (11).

[4]- سورة التغابن، آية (3).

[5]- سورة الانفطار ، آية (7-8)

وجاء في مقاييس اللغة: "و الصورة صورة كل مخلوق و الجمع صور وهي هيئة خلقته و الله تعالى الباري المصور » [1].

وفي المنجد الصورة هي : "الهيئة و الشكل " [2].

أما في قاموس المحيط: " الصورة بالضم: الشكل جمع صور و صور ، وتستعمل الصورة بمعنى النوع و الصفة " [3].

ب- اصطلاحا :

توحي كلمة " صورة " بشيء الملموس معبرا عنه بأداة تشكيلها إذا أخذت بمعناها المادي للكلمة مما جعل الكثير يخلط بين الصورة و الفوتوغرافية و الوصف مع الصورة الشعرية ، غير أن أداة الصورة الشعرية هي اللغة وعليه فالصورة الشعرية كما يقول الدكتور عبد القادر القط : " فالصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ و العبرات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بيني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة ، مستخدما طاقات اللغة و إمكاناتها في الدلالة و التركيب و الإيقاع ...وغيرها من وسائل التعبير الفني و الألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منهما وذلك الشكل الفني أو يرسم بها صورة شعرية "[4].

أما **جابر عصفور** فيعرفها في كتابه " الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب " بقوله :« الصورة هي أداة الخيال ووسيلته ، ومادته الهامة التي

[1]- مقاييس اللغة ، ابن فارس ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر للطباعة و النشر د.ت ،ج3 ، ص 320 .

[2]- المنجد في اللغة العربية ، دار المشرق ، بيروت ، لبنان ، ط1 . 2001 ، مادة (صورة) .

[3]- القاموس المحيط الفيروز أبادي ، المطبعة الحسينية المصرية ، ط2 ، 1344 ، ج2 ، ص 73 مادة (صور) .

[4]- الاتجاه الوجداني في اشعر المعاصر ، عبد القادر القط ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ، ط ، ص 435 .

يمارس بها ومن خلالها فاعليته و نشاطه » [1] وهنا يجعل الصورة أدلة من أدوات الخيال و وسيلته الهامة التي من خلالها يجدر به ممارسة فاعليته و نشاطه.

ويرتبط مفهوم الصورة الشعرية برؤية الشاعر للعالم المحيط به وذلك حسب قول **محمد فكري الجزار**:« يرتبط مفهوم الصورة الشعرية برؤية العالم الموضوعي ، ودور الخيال عبر موهبة و كفاءة الشاعر وهو مفهوم يتكئ على منظور يتماشى مع النشاط الفلسفي فالصورة الشعرية تشكيل لمعطيات عمليتين تمثلان جناحي الوعي الإنساني بنفسه وبمعالمه هما عمليتا : الإدراك و التخييل . » [2]

ومن التعاريف الحديثة – كذلك – نستعرض في هذا التعريف رأي الإستاد الدكتور **الأخضر عيكوس** حيث يقول : « تتعدى النظرة النقدية الحديثة للصورة الشعرية المفهوم البلاغي القديم الذي فصل أو يكاد يفصل الصورة عن ذات الشاعر ويفرغها من محتواها الوجداني وقيمتها الشعورية و ربما كان هذا الفصل هو الفارق الجوهري بين مفهوم المحدثين للصورة الشعرية و مفهوم النقاد الأقدمين لها » [3]

ويعرفها كذلك الأستاذ الدكتور **نوار بوحلاسة** بقوله :« تعتبر الصورة الشعرية من بين العناصر الأساسية التي تعطي المعنى بعدا شاملا وتقربه من ذهن السامع أو القارئ ، بأسرع ما يقربه منه التعبير الجاف المجرد ». [4]

---

[1]– الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ط3 ، 1992 ، ص 14 .

[2]– الخطاب الشعري عند محمود درويش ، محمود فكري الجزار، أيترك للطباعة والنشر و التوزيع ، مصر الجديدةالقاهرة ، ط2 ، 2002 ، ص 192

[3]– مفهوم الصورة الشعرية حديثا ، الأخضر عيكوس مجلة الآداب، العدد الثالث جامعة منتوري قسنطينة ، 1996 ص 148 .

[4]– الصورة في شعر الزياتي، نوار بوحلاسة، مجلة العلوم الإنسانية، العدد العاشر جامعة منتوري قسنطينة ، 1998 ص 67 .

ومن هنا نرى أن الصورة الشعرية تمتلك من العبارات البلاغية و الفنية ما يضفي على المعنى بعداً خاصاً و متميزاً يسهل وصوله إلى ذهن القارئ أو المتلقي و التأثير فيه بنسبة عالية .

2/ – مفهوم الصورة في التراث النقدي:

من بين المصطلحات الأكثر التباساً في النقد الحديث و المعاصر مصطلح الصورة الشعرية ليس فقط لتعدد مفاهيم الصورة و اختلاف آراء النقاد حول ماهيتها بل أيضا لارتباطها بالعملية الإبداعية الشعرية ذاتها من خلال وجود مصطلحات أخرى متداخلة معها كالصورة الفنية و الصورة الأدبية و الصورة البيانية و البلاغية ، كما أن الخلاف أيضا قائم حول قضية تأصيل اللفظ فهناك من النقاد من دافع عن أصالته في نقدنا العربي القديم و منهم من تعصب لحداثته ونفى امتداده التراثي إلا أن المتصفح لتراثنا النقدي و البلاغي يجد ورود هذا اللفظ في نصوصهم مما يؤكد عمق المصطلح وتجدره في التراث ،ولعل أقدم استعمال للفظ الصورة هو ما أورده "**الجاحظ**" في تعريف الشعر حيث يقول : « إنما الشعر صناعة وضرب من النسيج و جنس من التصوير » [1] فاستخدم اللفظ استخداماً أدبيا في مجال الشعر وقد تصدرت هذه المقولة أبحاث دارسي الصورة عند القدماء و تعددت وجهات النظر في تفسيرها ،ويعد الجاحظ أول من تطرق لتوضيح مفهوم الصورة وإبراز قيمتها الفنية.

ويتعرض " **قدامة بن جعفر** " لهذا اللفظ عند تكلمه عن الصناعة الشعرية في كتابة« نقد الشعر » فيجعل الصورة الوسيلة أو السبيل لتشكيل المادة و صوغها ، وهي أيضا نقل حرفي للمادة الموضوعية وفي هذا الصدد يقول :« إن المعاني كلها معروضة للشاعر وله أن يتكلم فيما أحب وأثره من غير أن يحضر عليه معنى يروم الكلام فيه ، وإذا كانت المعاني للشعر بمنزله المادة الموضوعية و الشعر كالصورة كما يوجد كل صناعة ،

[1]– الحيوان ، الجاحظ ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ، ط2 ، ج 3 ، ص 132 .

من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور فيها مثل الخشب للنجارة و الفضة و الفضة للصياغة » . [1]

فالصورة حسب مفهومه صناعة مثل غيرها من الصناعات وتعتبر المادة الأساسية لبناء القصيدة الشعرية.

ويشير " **ابن طبا طبا** " هو الآخر إلى لفظ الصورة في حديثه عن ضروب التشبيهات ويدخل الصورة ضمن هذه الأضرب ويجعلها مرآة عاكسة للشيء فهي مطابقة للتشبيه – حسب رأيه – حيث يقول :« والتشبيهات على ضروب مختلفة : فمنها تشبيه الشيء صورة وهيئة ، ومنها تشبيهه بلا معنى ، ومنها تشبيهه به صوتا وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاث معانٍ من هذه الأوصاف قوي التشبيه و تأكد الصدف فيه وحسن الشعر به للشواهد الكثيرة المؤيدة له » [2]

كما كان أيضاً **لأبي هدل العسكري** رأي في الموضوع فقد ربط الصورة بالتشبيه فجعل من أقسامه ، تشبيه الشيء صورة ، و " **القاضي الجرجاني** " في « الوساطة بين المتنبي و خصومه » يربط الصورة بروابط شعورية تصلها بالنفس و تمزجها بالقلب في موقفه ويبقى مصطلح الصورة يختلف من ناقد لآخر غير أنه يعرف توسعا و انتشارا في دراساتهم الشعرية إلى أن جاء **عبد القاهر الجرجاني** الذي أعطى للصورة مفهوماً يقترب من المفهوم المعاصر حيث نظر إلى الشعر على أنه جملة واحدة و أنه معنى ومبنى ينتظمان في الصورة و هذا في نظريته المشهورة في النظم و هو تفسير خاص وجديد للصورة إذ يقول :« واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي تراه أبصارنا فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة .... ثم وجدنا بين المعنى في

[1]– نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ط3 ، ص 19 .

[2]– عيار الشعر ، ابن طبا طبا ، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، ط1 ، ص23 .

أحد البيتين وبينه في الأخر بينونة في عقولنا و فرقا ، عبرنا في ذلك الفرق الصورة شيئاً نحن ابتدأناه فيذكره منكر.... » [1].

بالرغم من هذه الاستعمالات التي وردت في نصوص القدامى إلا أن المصطلح بقي بمنأى عن الدراسات النقدية و البلاغية لأن ، النقد بعد ذلك وقف عند حد التقليد ولم يعرف دراسات نقدية جديدة إلاَّ بعد فترة زمنية طويلة بدأت بإرهاصات حول المصطلح و مفهومه بإدخال ألفاظ جديدة كالتخييل و المحاكاة التي أعطت اتساعاً أكثر لمفهوم الصورة و فتحت نوعاً ما المجال للدراسات النقدية .

ونقدنا العربي القديم عالج الصورة بما يتناسب و ظروفه التاريخية و الحضارية فكان جل اهتمامه بالتحليل البلاغي في القرآن الكريم و الصلة الوثيقة بين الصورة و الشعر و وظيفتها وتميز أنواعها و أنماطها ، فدراساتهم للصورة كان عرضياً و تكملة لموضوعات أعم و أوسع من الصورة كقضية " السرقات " و "اللفظ و المعنى ".

ورغم هذا فإن الصورة كانت دائماً تفرض وجودها على وعي الناقد القديم باعتبارها الجوهر الثابت و الدائم في الشعر إلاَّ أن النقّاد العرب القدامى لم يعطوا مفهوماً دقيقا متكاملاً و إن حامت حولها قضايا و اختلفت بين البلاغيين في العرض و التناول .

3/- مفهوم الصورة في المنظور الحداثي :

لقد تم تناول مفهوم الصورة الشعرية في الأوساط النقدية بشكل كبير سواء كان ذلك عند الغرب أو عند العرب :

[1]- دلائل الإعجاز في علم المعاني ، عبد القاهر الجرجاني ، تقديم وشرح ياسين الأبوي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، دط ، ص 466

أ – الصورة عند النقاد الغربيين :

تعددت مفاهيم الصورة الشعرية كما تعددت مصطلحاتها وهذا يعود إلى اختلاف الثقافات و الأفكار و لقد عدها الغربيون وسيلة جوهرية تكشف عن حقيقة تجربة الشاعر ، فظهر مصطلح الصورة ظهوراً واضحاً وعرف في أوساط النقد الشعري مع ظهور و مجيء نظرية " **كولريدج colridge** " (الخيال) فعدت الصورة وسيلة و أداة فنية من أدوات التعبير كما اعتبرت لب القصيدة و قلبها النابض و نجمها الساطع فقسم " **كولريدج** " الخيال إلى قسمين (أولي ، ثانوي) فاعتبر الخيال الأولي خيال عادي موجود لدى عامة الناس ، فلكل إنسان القدرة على الخيال لكن هذا الخيال هو خيال خاص دون إرادة في حين يعد الخيال الثانوي صدى للخيال الأولي وهو خيال خاص يتمتع به الشعراء عن غيرهم من الناس وهي موهبة أخصهم الله بها و فرقهم بها عن بقية الناس العاديين كتفريقه للإنسان بالعقل عن باقي الكائنات الأخرى .

أما " **فرويد freud** " فقد عرف الصورة من خلال ارتباطها بالرمز و الأسطورة و الحكاية الخرافية حيث يقول في هذا الصدد :« إن الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور و الرمز أكثر امتلاءًا و أبلغ تأثيراً من الحقيقة الواقعية فهو ماثل في الخرافات و الأساطير و الحكايات و النكت و كل المأثور الشعبي » [1].

يتحدث " جان كوهين Jane kohan " عن الشعرية انطلاقاً من مفهوم علم الأسلوب الذي يحتوي على المجاز ويبتعد عن الوصف اللغوي المباشر ، فالصورة عنده هي المجاز و الخيال ، و الشاعر المتمكن من الصورة هو الشاعر الذي يستطيع التلاعب بالألفاظ في انتظام لإيصال تجربته وصدق عواطفه فيترك أثرًا على المتلقي ويتقلص الحاجز بينهما حتى يصبحا واحدًا ، ويعد مفهوم **جان كوهن** للشعرية قريباً من مفهوم " **رولان بارت** " الذي ربط

[1]– تفسير الأحلام ، فرويد ، ترجمة مصطفى صفوان ، دار المعارف ، مصر ، ص 358 ، نقلا عن عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، لبنان 1962 ، ص 84 .

مفهوم الصورة بالاستعارة وعدَّ " **تودوروف Todorov** " الشعرية ليست بالعمل الأدبي بل ما يجعل العمل الإبداعي عملاً إبداعيا و الصورة هي تجربة نفسية تم تحويلها إلى إبداع أدبي فني حيث يقول :« ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية كما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محدودة وعامة ، ليس العلم إلاَّ انجازاتها الممكنة » [1]

يعتبر" **ياكبسون yakopcone** " الصورة خروج الكلمات من معانيها في المعاجم إلى الواقع و الحياة المعيشية فتؤدي وظيفة جديدة في الحياة و معنى خاص بها عن المعاني المعجمية التي كانت سابقاً بشرط أن يخلق هذا العمل الأدبي قيمة فنية و جمالية للنص مُرجعا ذلك إلى أن الشعر هو عبارة عن ألفاظ وهذه الألفاظ قبل كل شيء تستلزم تطبيقا من اللغة ومن يكتب بالصورة الشعرية لابد أن تكون له معرفة مسبقة عن العملية الإبداعية اللغوية [2]

ومفهوم الصورة عند **أرسطو** هو حسب قوله :« إن الصورة هي أيضاً استعارة إذ أنها لا تختلف عنها إلاَّ قليلاً فعندما يقال :" وَثَبَ الأسد " نكون أمام صورة ولكن عندما يقال : " وَثْبُ الأسد " نكون أمام استعارة فلكون الاثنين جسورين سمي أخيل على سبيل النقل أسداً » [3]

---

[1]– (تزفيطان) الشعرية ، تودوروف ، ترجمة شكري المبحوث و رجاء سلامة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1990 ، ص23.

[2]– ينظر: محمود دراسة مفاهيم في الشعرية (دراسة في النقد العربي القديم جامعة اليرموك) دار جرير للنشر و التوزيع ، الأردن ، ط1 ، 1931 ، 2010 ، ص 27 ، 28 .

[3]– p 240 ، 1968 ، Guillard Madrid ، retorica ، aristo-tales نقلا عن محمد الولي ، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي ، ص 15 .

ومن خلال هذا القول يتضح أن مصطلح الصورة عنده مطابق لما يعرف عندنا اليوم بالتشبيه المرسل، و هذا الفصل ليس قطعيا إذ أنه يعممه بإضافة الاستعارة إليه فيجعل الصورة أيضاً استعارة و يضعهما في مقام واحد.

أما عند السرياليين فقد خضع المفهوم لنوع من التعميم لكي يشمل غير التشبيه ويقول " **بيير كاميناد** " :« لقد طوّر بروتون ووسع مفهوم الصورة لكي يشمل الاستعارة و التشبيه و كل الأنماط المتعددة للكشف عن المشابهات » [1]

ويرى الماركسيون سر الجمال في العمل الأدبي هو مطابقة الواقع وتحريه في التصوير ويحسبون الفن تقليد للواقع و الصورة الفنية في العمل الأدبي هي التصوير المترجم الذي تنعكس فيه بصفة كبيرة الجوانب الحسية للواقع و مظاهر الطبيعة و حياة المجتمع من خلاله ، فإنهم يجعلون العمل الأدبي تصويراً أمنياً للواقع وجمال الصورة يكمن في مدى المطابقة و الصدق الواقعي .

يرى الشاعر **إزراباوند** أن علاقة الصورة بالعاطفة وطيدة ويبرز ذلك من خلال قوله في تعريف الصورة :« هي تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفة في لحظة من الزمن » [2].

في حين يرى آخرون أن الصورة هي الشعور و لا يمكن الفصل بينهما و ذلك في قول " **هويلي** " :« إن الشعور ليس شيئاً يضاف إلى الصور و إنما الشعور هو الصورة أي أنها هي الشعور المستقر في الذاكرة الذي يرتبط في سرية بمشاعر أخرى ويعدل منها و عندما

[1] – p05 ، 1970 ، pierre camimade image et métoplos, bordas, paris نقلاً عن محمد الولي الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي ، ص 15 .

[2] – p76 . whalley (09) poetic process نقلاً عن عز الدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر (قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية) ص 134 .

تخرج هذه المشاعر إلى الضوء تبحث عن جسم فإنها تأخذ مظهر الصور في الشعر أو الرسم أو النحت و إن كان هذا لا يتضح في الموسيقى » [1].

وخلاصة القول أن النقاد الغربيين لم يتفقوا حول إعطاء مفهوم دقيق للصورة فكل منهم قدم لنا مفهوماً مغايرًا لمفهوم الآخر وذلك باعتبار اختلاف وجهات النظر و هذا الداعي الذي يجعلنا نحكم على أن مفهوم الصورة عند الغربيين نسبي و غير دقيق.

ب- الصورة عند النقاد العرب :

تجاوزت الصورة مفهومها القديم إلى مفهوم أوسع و أشمل فهناك من اعتبر مصطلح الصورة الشعرية مصطلحاً وافداً إلينا من الآخر ، غير أن هناك من ينفي هذه المقولة ويعتبر أن الصورة موجودة عند العرب باصطلاحها الحديث و القديم وهذا ما أدى إلى ظهور اتجاهين في تحديد الصورة ، اتجاه يزعم أنها أصلية لدى العرب و اتجاه آخر يزعم أنها ظهرت نتيجة احتكاكهم بالغرب .

وقد عرفها **عز الدين إسماعيل** أنها :« تركيبة عقلية تنتمي في وجوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع » [2] .

إذ يعتمد في تعريفه على الشعور و الوجدان فالصورة عنده مرتبطة بعالم الخيال أكثر من الواقع لان الشاعر – هنا – لا يهمه الواقع الخارجي بقدر ما يهمه الواقع الداخلي.

أما عند **كمال أبو ديب** فتتكون من مستويين (دلالي / نفسي) ويعدهما أساس الصورة و ذلك يعود إلى الاتساق الموجود بين اللغة المحملة بالألفاظ و التي تنقل إلينا معنى معين مع العاطفة و الإحساس الموجود لدى الشاعر و القدرة على تصويره و نقله إلينا فضلاً

[1]- Ibid p76 ، نقلاً عن عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية و المعنوية ، ص 35 .

[2]- التفسير النفسي للأدب ، عز الدين إسماعيل ، ص 66 .

عن المستوى الدلالي حيث يقول :« إن للصورة مستويين من الفاعلية هما المستوى النفسي و المستوى الدلالي » [1]

ويرى " **أدونيس** " إن الجمال في الصورة الشعرية هو ناتج عن الغموض الذي يسود النص الأدبي فبفضل التأويلات و الإيحاءات التي تترتب عن الألفاظ الموجودة التي تحمل عدة تأويلات وبفضل الخيال الشعري الذي يجسد كل ما يتصوره الشاعر في ألفاظ خاصة به ، هذه الألفاظ التي يؤولها كل متلقي حسب إبداعه حيث يقول :« فالجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النص الغامض المتشابه أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعاني متعددة » [2].

أما **جابر عصفور** فقد حدد مفهوم الصورة خلال ربطها بالخيال وذلك في قوله:« فهي تقوم على أساس متين لمفهوم متماسك للخيال الشعري » [3]

ويرى أيضاً أن الصورة هي أداة مميزة للتعبير عن المعاني إذ يقول :« هي وسيلة تعبيرية لا تفصل طريقة استخدامها أو كيفية تشكيلها مقتضى الحال الخارجي الذي يحكم الشاعر ويوجه مسار قصيدته و إما الجانب النفع المباشر أو جانب المتعة الشكلية » [4] .

والصورة هنا تخدم المعنى الذي يوجه عمل الشاعر ومنها اكتست طابع الخصوصية إلاّ أنها لا تتغير من طبيعة المعنى في ذاته ومعنى ذلك أن الصورة مهمتها إيصال المعنى إلى المتلقي بأية طريقة .

---

[1]– جدلية الخفاء و التجلي ، كمال أبو ديب دراسات بنيوية في الشعر و العلوم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1981 ، ص 22 .

[2]– الشعرية العربية ، أدونيس ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1989 ، ص46–47 .

[3]– الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، جابر عصفور ، المركز الثقافي العربي ، ط3 ، ص 13

[4]– الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ،جابر عصفور، ص 332 .

ويرى **مصطفى ناصف** أن الصورة الشعرية هي ذلك الإدراك الذي يحدث عند القارئ غير أنه إدراك متميز عن المدركات الأخرى لان هذا الإدراك مرتبط بالخيال لكنه يكون وثيق الصلة بين الأشياء و الطبيعة .

ويقول أيضاً :« الصورة في الأدب تطلق عادة لدلالة على كل ماله صلة بالتعبير الحسي وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الإستعاري للكلمات » [1]

وهو هنا يجسد مفهوم القدماء للصورة والتي تتجلى في التشبيه و الاستعارة و هذا حين أُطلقت الاستعارة للدلالة على بعض ما تدل عليه الصورة الآن .

أما **علي البطل** فيعرف الصورة بقوله :« الصورة تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها ، فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية و العقلية وان كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية أو يقدمها الشاعر أحياناً كثيرة في صور حسية ويدخل في تكوينها ما يعرف بالصور البلاغية من تشبيه ومجاز إلى جانب التقابل و الضلال و الألوان وهذا التشكيل يستغرق اللحظة الشعرية و المشهد الخارجي » [2]

وهو حسب قوله – هذا – يربط مفهوم الصورة بشكلها كما وسع في إطارها إذ يعتبر أن الصورة البلاغية لم تعد هي وحدها المقصورة بالمصطلح .

وقد كان المفهوم الأشمل للصورة هو **لعبد القادر القط** الذي يقول :« هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ و العبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها

[1]– الصورة الأدبية ، مصطفى ناصف ، دار الأندلس للطباعة و النشر ، بيروت لبنان ، 1981م ص

[2]– الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، علي البطل دار الأندلس للطباعة و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، ص 30.

في الدلالة والتركيب و الإيقاع و الحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني » [1].

ويقصد بقوله إن الصورة هي تعبير الشاعر عن تجربته في شكل فني يضع فيه كل طاقات اللغة و إمكاناتها و بدلك يكون توافق وبعض النقاد الغربيين في الرأي ، الذي استغنوا فيه – في كثير من الأحيان – عن مصطلح (image) لصالح مصطلح آخر هو (figure) أي (محسن) التي تضع في خضمها كل من الاستعارة و التشبيه ليصبحا مجرد محسنين بلاغيين ، لكنه بعدها يوسع المفهوم إلى ما يشمل الأدوات التعبيرية ما جعلها تتحرر من كل القيود التي فرضت عليها في الشعر العربي القديم من تشبيه وكناية واستعارة .

وفي الإجمال يتضح لنا أن الصورة الشعرية هي ذات امتداد طويل فهي موجودة منذ القديم ، لكن مع مرور الوقت بدأت هذه الصورة في التطور ففي القديم كانت – الصورة الشعرية – عبارة عن أساليب بلاغية كالتشبيه و الاستعارة و الكناية ، وقد ظهرت عند شعراء كثيرين كما تحدث عنها نقاد كثيرون أمثال " الجاحظ " و"عبد القاهر الجرجاني" وهؤلاء النقاد هم من أتى بالفكرة لكنهم لم يدرجوها تحت عنوان الصورة الشعرية و مع بداية العصر الحديث أخذت هاته الصورة طابعاً خاصاً يهتم بنقل تجربة الشاعر بكل إحساس وصدق و قد تطرق لها العديد من النقاد الغربيين ومن بينهم كولريدج ، فرويد وجان كوهن ، أماً من العرب فقد عالج هذه القضية كل من جابر عصفور ، مصطفى ناصف ، وكمال أبوديب وغيرهم .

[1]– الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، عبد القادر القط ، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، ص 30 .

II- أهمية الصورة الشعرية و علاقتها بالمعنى :

تترتب المعاني في النفس أولاً ثم تأتي الألفاظ تبعاً لها في النطق حيث ذهب **عبد القاهر الجرجاني** « إلى أن الألفاظ خدم المعاني ومصرفة في حكمها ....والمعاني هي المالكة سياستها و المستحقة طاعتها ، والدليل أن الألفاظ لا تترتب في النطق إلا بعد أن تترتب المعاني في الفكر وتنتظم فيه على قضية العقل ، أنك تتوخى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هنا ، فإذا تم لك ذلك اتبعتها الألفاظ فإذا وجب للمعنى أن يكون أولاً في النفس وجب أن يكون اللفظ الدال عليه أولاً في النطق » [1].

رتب **الفخر الرازي** على هذه الفكرة نتيجة هامة مؤداها أن اللغة لا تعكس الأشياء الخارجية في العالم بقدر ما تعكس أفكارنا عنها وقال :« إن الألفاظ لم توضع للدلالة على الموجودات الخارجية بل وضعت للدلالة على المعاني و الصور الذهنية ... والدليل عليه أننا إذا رأينا جسماً من بعيد وظنناه صخرة سميناه بهذا الاسم فإذا دنونا منه وعرفنا أنه حيوان ،لكننا ظنناه طيراً سميناه به فإذا ازداد القرب وعرفناه أنه إنسان سميناه به فاختلاف الأسامي عند اختلاف الصور الذهنية يدل على أن اللفظ لا دلالة له إلاَّ عليها » .[2] ،« .....وعلى هذا الأساس يمكن القول أن عملية التعبير تبدأ بعد أن تتكون لدى المتكلم فكرة ذهنية محددة يريد إخراجها من الواقع الذهني إلى الواقع المادي ، وعملية الإخراج هذه يتشارك الناس فيها جميعاً فإن الشاعر البليغ يلتقط المعنى المعروف ويشكله تشكيلاً يرفعه من المرتبة العادية إلى مرتبة لا يصل إلى تحقيقها إلاَّ الخاصة، حال الشاعر في ذلك حال النجار و الصانع فهم جميعاً يتشابهون في أسلوب العمل وان اختلفوا في مادة الصياغة ذلك أن أمامهم مادة خاما وهي الخشب أو المعدن أو المعاني، ووظيفتهم إخراج هذه المادة الخام في أشكال

[1]– دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، ص 38.

[2]– لصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، جابر عصفور، ص 320.

متعددة مدهشة، عن طريق إبداعهم في الصنعة وإغراقهم في الصياغة ودقتهم في العمل »
[1]

والعلاقة بين الصورة و المعنى تكمن في« أن المعاني هي الصورة الشعرية الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن وتطابق لما أدرك منه، فإذا عبَّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم » [2].

تستمد الصورة الشعرية أهميتها مما تمثله من قيم إبداعية وذوقية وتعبير متوحد مع التجربة ومجسد لها وهذا يعني أن الشعر في جوهر بنائه ليس مجرد محاولة لتشكيل صورة لفظية مجردة لا تتغلغل فيها عاطفة صاحبها لأنها في جانب كبير منها سعي لإحداث حالة من الاستجابة المشروطة بفنية البناء الشعري .

« فالمعنى عند ما يرد إلى المتلقي عارياً مجرداً لا يحدث له لذة لأنه يقرر للمتلقي ما هو معروف بأسلوب معروف فلا يثير فضولاً أو شوقاً إلى التعرف على غير المعروف أماَّ إذا ورد المعنى عن طريق التمثيل فإنه يرد بشكل غير مباشر لا يتجلى إلاَّ بعد طلبه بالفكرة » [3] ،« وهذا معناه أنك إذا عبرت عن الشيء باللفظ الدال عليه على سبيل الحقيقة حصل كمال العلم به فلا تحصل اللذة القوية أمَّا إذا عبرت عنه بلوازمه المجازية وعرف لا على سبيل الكمال فتحصل الحالة التي هي الدغدغة النفسية فلأجل هذا كان التعبير عن المعاني بالعبارات المجازية ألذَّ من التعبير عنها بالألفاظ الحقيقية »[4] فخصوصية الصورة المجازية تتجلى في أنها لا تقود إلى المعنى مباشرة و إنما تنحرف به عن الغرض وتظلله فتبرز له

[1]– الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،جابر عصفور، ص 320 .

[2]– في نظرية الأدب عند العرب ، حمادي صمود ، النادي الأدبي بجدة للنشر و التوزيع ص 33.

[3]– أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، ص 126 .

[4]– الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، جابر عصفور ، ص 362.

جانباً من المعنى وتخفي عنه جانباً آخر حتى يتحرك شوقه فيتأمل المتلقي الصورة ويستنبطها فيكشف له الجانب الخفي من المعنى ويظهر الغرض كاملاً .

يقول **إحسان عباس** : «إن الصورة الشعرية هي التي تميز شاعراً من آخر كما أن طريقة استخدامها هي التي يختلف فيها الشعر الحديث عن القديم وهي عنان الشاعرية » [1] ويعتبرها البعض أساس القصيدة : إن كلمة الصورة قد تم استخدامها من خلال الخمسين سنة الماضية أو نحو ذلك كقوة غامضة ومع ذلك فإن الصورة ثابتة في كل القصائد وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة فالاتجاهات تأتي وتذهب و الأسلوب يتغير كما يتغير نمط الوزن حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير ، ولكن الصورة باقية كمبدأ للحياة في القصيدة وكمقياس رئيسي لمجد الشاعر .

ويقول أحد النقاد : « اللغة الشعرية عمادها الصورة الشعرية والإيقاع فالصورة الشعرية هي القوة البانية بامتياز » [2] ومن هنا تعد الصورة الشعرية« أداة تزيين أو جزء يمكن الاستغناء عنه في العمل الإبداعي بل تحولت إلى أداة تطور المعاني وتكشف الموضوع وتبلور الحالات والمواقف وهذا النوع من الصور الشعرية هو الأكثر اكتمالاً وأهمية و به تتحول الصور الشعرية إلى نسيج شعري لا تقوم القصيدة دونه ...» [3]

تتمثل أهمية الصورة الشعرية في الطريقة التي تفرض بها علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذي تعرضه ، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به فهناك معنى مجرد اكتمل في غيبة الصور الشعرية ، ثم تأتي الصورة الشعرية فتحوي ذلك المعنى أو تدل عليه فتحدث فيه تأثيراً مميزاً لأنها تعرضه بواسطة سلسلة من الإشارات إلى عناصر أخرى

[1]– فن الشعر ، إحسان عباس ، دار الثقافة ، 1955 ، ص 230 .

[2]– الصورة الشعرية ، وجهات نظر عربية وغربية ، ياسين عساف ، دار هارون عبود ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1985 ، ص 115 .

[3]– دير الملاك ، دراية نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، محسن أطميش دار الرشيد بغدادي ، 1982م ، ص 286.

متميزة عن ذلك المعنى وبهذه الطريقة تفرض الصورة الشعرية على المتلقي نوعاً من الانتباه واليقظة لأنها تبطئ اقاع التقائه بالمعنى وتنحرف به إلى إشارات نوعية غير مباشرة لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها و هكذا ينتقل المتلقي من ظاهر المجاز إلى حقيقته ومن ظاهر الاستعارة إلى أصلها ومن المشبه به إلى المشَبه ومن المضمون الحسي المباشر للكناية إلى معناها الأصلي المجرد ويتم ذلك كله من خلال الاستبدال الذي ينشط معه ذهن المتلقي ويشعر إزاءه بنوع من الفضول، بدفعه إلى تأمل علاقات المشابهة أو التناسب التي تقوم عليها الصورة الشعرية حتى يصل إلى معناها الأصلي السابق في وجوده عليها وعلى قدر الجهد المبذول في هذه العملية وعلى قدر قيمة المعنى الذي يتوصل إليه المتلقي وتناسبه مع ما بذل فيه من جهد تتحدد المتعة الذهنية التي يستشعرها المتلقي و تتحدد قيمة الصورة الشعرية و أهميتها .

III- وظيفة الصورة الشعرية وهي:

أ-تصوير تجربة الشاعر:

فالشاعر شأنه شأن أي فنان يعيش تجربة تولد في نفسه أفكاراً وانفعالات، والصورة الشعرية هي الوسيلة المثلى له التي تجسد من خلالها أفكاره إذ جاء في كتاب " النقد الأدبي الحديث" أن الصورة الشعرية هي:« الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة في معناها الجزئي و الكلي الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة في معناها الجزئي والكلي[1].

فالصورة الشعرية تمثل تجربة الشاعر وتمثل أفكاره وعواطفه ولهذا لابد أن نتحدث عن الصورة الشعرية في نقل تجربة الشاعر من الوقوف عند عناصر هذه التجربة: الأفكار العواطف .... فأفكار الشاعر وعواطفه تبقى جامدة لا قيمة لها ما لم تتبلور في صوره « فالصورة الشعرية هي الوسيلة الفنية الوحيدة التي تتجسد بها أفكار الفنان وعواطفه »[2] لكن

[1]- النقد الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال ، دار النهضة مصر للطباعة ، القاهرة 1984 ، ص 442.

[2]- المرجع نفسه ، ص 443 .

هذا لا يعني أن الإنسان لا يمكنه التعبير عن تجربته بغير الصورة الشعرية فهناك وسائل أخرى غيرها لكن حينئذ لن يكون فناً و لا أدباً ، وهذا الفرق بين التعبير الفني (التصوير) و التعبير العادي (التلفيظ) فالكلام عادي لا فن فيه ما لم يتخذ من الصورة الشعرية وسيلة للتعبير عن تلك التجربة فبواسطتها يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس ويصور رؤيته الخاصة للوجود و العلاقات الخفية بين عناصره.

كما يتخذ الشاعر من الصورة الشعرية لنقل تجربته و ذلك لان :« إحساسه بالكون وروحه يغاير إحساس الشخص العادي هذا من جهة ولأن الألفاظ ومدلولاتها الحقيقية قاصرة عن التعبير عما يشاهده في حياته النفسية الداخلية من مشاعر ، من جهة ثانية » [1].

تبقى الصورة الشعرية قاصرة إذا اكتفت بتصوير تجربة الشاعر ولا تحتسب لها فائدة إذا كان الشاعر قد أجاد تصوير تجربته لكنه لم يستطع أن يوصلها إلينا لهذا فإن وظيفة الصورة الشعرية " لا تكتفي بمجرد التنفيس بل تحاول عامدة إلى نقل الانفعال إلى الآخرين وتثير فيهم نظير ما أثارته تجربة الشاعر فيه من عاطفة " [2]

ب- إيصال التجربة إلى الآخرين :

تعد الصورة الشعرية وسيلة الشاعر لإخراج ما بداخله أولاً ، وإيصاله إلى غيره ثانيا يقول **أحمد الشايب** في ذلك :« وهذه الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً قُراءه سامعيه تدعى الصورة الشعرية » [3] وان مهمة الشعراء إذاً أن يثيروا بألفاظهم المختارة وصورهم الجيدة كل ما يمكن لهم أن يثيروه من مشاعر وذكريات في نفس المتلقي للإبداع ، واعتمادهم في هذا التأثير بشكل كبير وواضح على هاته الوسيلة أولا وهي الصورة الشعرية ، سببه الأساسي في قول **حنفي محمد شرف** :« إن النفس الإنسانية مولعة بكل ما هو

[1]- في النقد الأدبي ، شوقي ضيف ،

[2]- أصول النقد الأدبي ، أحمد الشايب ، دار النهضة المصرية ، القاهرة ، ط2 ، 1973 ، ص 242.

[3]- المرجع نفسه ، ص 242 .

جميل لذلك تضيق النفس بالصور التقريرية الفجة الساذجة أما المجاز فهو يكسو الصورة الشعرية جمالاً وروعة تجذب إليه النفوس » [1].

ج- تمكين المعنى في النفس :

إذا كان المعنى واضحاً ، لا يقف المتلقي وقفة مع النفس ويتمعن فيها من أجل تدبر المعنى الذي يريد الكاتب تصويره فهذا الغموض يحدث في النفس تأثيراً واضحاً ، أمَّا إذا كانت الفكرة واضحة فيمر عليها مرور الكرام ، أي أنها بذلك لا تحتاج وقفة منه مع النفس و الذهن وبالتالي لا يكون هناك مجال للتأثير ، فالصورة« تمكن المعنى في النفس عن طريق التأثير » [2].

د- الإبانة:

من خصائص الصورة الشعرية الإبانة و التوضيح فهي عند **جابر عصفور** :« إقناع المتلقي بفكرة من الأفكار أو معنى من المعاني فهي تعتبر الخطوة الأولى في عملية الإقناع » [3].

الإبانة والتوضيح مصطلح استعمله القدماء بكثرة " فردوا إليها جانبا كبيرا من بلاغة الصورة و تأثيرها لان الإبانة تعني الشرح و التوضيح أو بمعنى آخر التعبير عن المعنى بطريقة تقرب بعيده وتصوره في نفس المتلقي أبين تصوير و أوضحه ، فالأنواع البلاغية الاستعارة، الكناية ، المجازذ..." إنما هي طرائق خاصة في التعبير تكسب المعاني فضل إيضاح أو بيان ، فالتشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيدا أمَّا الاستعارة فقد ذهب إلى أن الغرض منها « إما أن يكون شرح المعنى و فضل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه و

[1]- الصورة البيانية ، حنفي محمد شرف ، دار النهضة المصرية ، القاهرة ، مصر ص 22.

[2]- الصورة في شعر بشار بن برد ، عبد الفتاح ، دار الفكر للنشر ، عمان ، 1983 ، ص 70.

[3]- الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، جابر عصفور ، ص 335.

الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه هذه الأوصاف موجودة في الاستعارة » [1].

ويترتب على مفهوم الإبانة و التوضيح باعتباره الأصل في الصورة الشعرية نتيجة هامة مؤداها أن الصورة الشعرية البليغة يكون الانتقال فيها من الواضح إلى الأوضح فيصبح المشبه به أكثر تمكناً من الصفة المقصودة من المشبه و المستعار منه أبين من المستعار له ، والصّورة الحسية التي نواجهها في ظاهر الكناية أو التمثيل أكثر دلالة على المقصود من معناها الأصلي المجرد و إذا لم يحدث ذلك فقدت الصورة قيمتها وكانت الحقيقة أولى و أنفع منها » [2].

هـ- تجسيد ما هو تجريدي:

الشاعر عند استخدامه الصورة الشعرية للتعبير عن تجربته وإيصالها إلى الناس إنما يعمد إلى تجسيد ما هو تجريدي و إعطائه شكلاً حسياً « إنه في عمله هذا يوضح الصورة و الأفكار وهو بذلك يعيد خلق الواقع من جديد وبصورة جديدة قد تفوق الواقع نفسه جمالاً وتأثيراً » [3].

إن الصورة بمختلف أنواعها قادرة على إقامة علاقات جديدة بين الألفاظ واستحداث استعمالات لغوية مبتكرة تقود حتما إلى خلق صوري جديد ليس على مستوى الدلالات الوظيفية أو المعنوية المعروفة فحسب و إنما على مستوى الدلالات النفسية أيضا وفي هذا

[1]- المرجع نفسه ، ص 13 .

[2]- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ،جابر عصفور ، ص 13 .

[3]- الشعر العربي المعاصر ، روائعه ومدخل لقراءته ، الطاهر مكي ، دار المعارف القاهرة ، مصر ، ط2 ، 1983 ص 83 .

الصدد يذهب أحد النقاد إلى أن « للصورة الشعرية مستويين هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي »[1]

VI- وسائل تشكيل الصورة الحسية:

1- الحس:

أ – لغة:

جاء في لسان العرب: " الحَسُّ و الحَسيسُ الصوت الخفي، والحِس بكسر الحاء من أحسست بالشيء حِسَّ بالشيء حساً، وحِسًّا حسيسًا و أحَسَّ به ، و أمَّا قولهم: أحسست بالشيء فعلى حذف كراهية التقاء المثلين "[2].

فإنه يظهر في مادة حَسَّ (الجذر الثلاثي لها حسس) يدل في الغالب على شيء خفي حقيقة أو مجازاً .

ب – اصطلاحا:

أكثر من اهتم بقضية الحس هم الفلاسفة فقد قاموا في بحوثهم بتقسيم الحس إلى صنفين هما الحس الظاهر و الحس الباطن ، فالأول هو مدركات الحواس الخمس المعروفة لدى الجميع وهي السمع ، البصر ، الشم ، الذوق و اللمس ، غير أن هذا الحس لا يميز بين ما هو ضار ونافع ، وما هو جميل وقبيح .

يرى **الكندي** :« إن الحس لا يدرك الصورة إلاَّ وهي في طينتها »[3].

---

[1]– جدلية الخفاء و التجلي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1984 م، ص 22.

[2]– لسان العرب ، ابن منظور ، ص 118.

[3]– رسالة في حدود الأشياء ضمن رسالة ، الكندي ، تحقيق محمد عبد الهادي أبي رديه ، دار الفكر العربي ، مصر ، ج1 ، 1990 ، ص 167 .

والحس الظاهر على حد تعبير **ابن سينا** يأخذ الصورة عن المادة مع هذه اللواحق مع وقوع نسبة بينها وبين المادة إذا زالت تلك النسبة بطل ذلك الأخذ وذلك بأنه ينزع الصورة عن المادة من جميع لواحقها ولا يمكن أن يستبث تلك الصورة :« ولما كان الحس الظاهر غير قادر على أدنى قدرة من تجريد الشئ عن مادته إذ لا مخلص له إلا مجرد صورة » [1].

هذا عن الحس الظاهر ،أما الباطن أو كما يسميه البعض قوى النفس الباطنية فقد جعلها كل من **الفارابي وابن سينا** خمس قوى هي: الحس المشترك والصورة أو الخيال،والمتخيلة ، أو الوهم ، والحافظة ، لكن بعض الفلاسفة لم يتبنوا هذا التقسيم .

فال**كندي** مثلا اقتصر حديثه على قوى النفس إذ قسمها إلى ثلاث قوى هي :« القوى الحسية ، القوى المصورة والقوى العقلية » [2]

ويرى **ابن ماجة** أن :« للصورة ثلاث مراتب في الوجود ، وجودها في النفس الباطنية ووجودها في الحس المشترك أولا ، ثم وجودها في المتخيلة فوجودها أخيرا في الذكر ، لكنه يشير أحيانا إلى خمسة مراتب لوجود الصورة المحسوسة في النفس ، حيث توجد بداية في الحس الظاهر ، ثم الحس المشترك ، فالمتخيلة فالذكر لتصبح بعد ذلك القوة الناطقة أو الفكرية » [3].

2- الخيال:

أ-لغة :

[1]- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، الفت كمال الروبي ،دار التنوير لطباعة والنشر والتوزيع ،2007،ص123.

[2]- المرجع نفسه ص21

[3]- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ،ألفت كمال الروبي ، ص 22 .

ورد في لسان العرب :« الخيال هو خيال الطائر يرتفع في السماء ينظر إلى ظل نفسه فيرى صيد ولا يجد سيئاً فهو خاطف ظله » [1].

والخيال كذلك ما نصب في الأرض ليعلم أنها حمى ، فلا تقرب ومن معاني الخيال والتخييل :« الظن وخال (خِلتُ) ظن وتوهم ، ويطلق الخيال أيضاً على شخص الإنسان أو طيفه » [2].

ب- اصطلاحا :

الخيال لدى الشاعر والفنان هو الذي يتجاوز به إلى ما وراء المسلمات اللغوية الممنطقة ، ويتجاوز حدود العقلانية التي تزعم أنها تبرز من خلال تحليل بسيط لمكونات الاستعارة أو التشبيه أو الكناية ولا يكون المقصود بذلك أن الخيال بديل عقلي بل أنه يمر به .

ولهذا فالصورة الشعرية هي خلق جديد يمكن القول أنها تعتمد على الخيال أو معطيات العقل ، يقول **أحمد الشايب** :« إنه من الصعب إعطاء تعريف شامل أو دقيق للخيال لان هذه الكلمة ترد في العبارات المبهمة ولأنها كذلك تدل على صورة عقلية متشابهة و إن لم تكن متحدة » [3].

فحقيقة الخيال غامضة صعبة التفسير وينبغي أن يفهم في آثاره فقط كما أن التخييل يطلق على العملية الفكرية التي يقصد منها تذكر الأشياء أو تصورها على حقيقتها الطبيعية .

[1]- لسان العرب ، ابن منظور ، م5 ، ص 193 .

[2]- المصدر نفسه ، ص 1992 .

[3]- أصول النقد الأدبي ، أحمد الشايب ، ص 221.

كما ورد أيضاً مصطلح الخيال في المعجم الفلسفي بكثرة فإذا نظرنا فيه« نجد أنه ليس سوى الصورة المشخصة التي تمثل المعنى المجرد تمثيلاً واضحاً » [1]

كما أن بحوث النقاد الفلاسفة اتجهت بالتخييل إلى معنى التشكيل و التأثير ومن هنا عدَّ **قدامة بن جعفر** في كتابه " جواهر الألفاظ " :« الصورة في أسماء الخيال وعلى هذا الأساس صار التخيل يستعمل باعتباره اسم جنس تتدرج تحته أنواع التشبيه و الاستعارة على أساس أنها صور تخيلية تقوم على الإبهام » [2]

والخيال يوجد بدرجة كبيرة في الشعر أكثر منه في النثر وعلى هذا الأساس يختلف الشاعر عن الروائي لان الخيال خاص جداً وقد جاء في كتاب " فن الشعر " :« الخيال نشاط خلاَّق لا يستهدف أن يكون ما يقدمه نوعاً من أنواع الفوارق أو التطهير الساذج » [3].

ويقول **عبد القاهر الجرجاني:**« إن الشعر لا يقوم على أساس عقلي ولا يخضع لحدود المنطق أقْيِسَتِهِ ، بل هو تعبير عن العواطف و المشاعر بومضات غامضة خاطفة يقدمها الخيال ويباشر عليها سلطانه فيبعث في النفوس ضروباً من التوق و التطلع إلى مكامن الحياة في الأشياء التي تتضح صورها في النفس مؤلفة نسقًا من الوجود الفني يتأبى على المنطق ومقاييسه وبراهنه » [4]

ويشرح **أحمد أمين** عملية التخييل في كتابه " النقد الأدبي " فيقول : كل من الشاعر والمصور يلتقط كل ما رأى وسمع طول حياته ولا يفوتهما منظراً، حتى لو كان أدق طيات

[1]– الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، جابر عصفور ، ص 201.

[2]– المرجع نفسه ، ص 82 .

[3]– فن الشعر ، ابن سينا ، تحقيق ، عبد الرحمان بدوي ، مكتبة النهضة المصرية 1954 ، ص 102.

[4]– أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، ص 270 ، 271 .

الملابس أو حفيف أوراق الشجر ثم يخزنانها ثم يهيم الخيال فيستخرج منها صوراً وآراءًا متناسبة منسقة في الأوقات الملائمة ".

والخيال مهم في العمل الأدبي فهو وحده القادر على تمييز العمل الفني من غيره والفنان المبدع يختلف في خياله عن خيال الإنسان العادي.

يراه **العقاد** أيضاً أنه ملكة يفهم بها الشاعر ما وراء الواقع ، أما **المازني** فعنده هو :« قوة يدرك بها التفاصيل المميزة لهذا الواقع » .

وخلاصة القول أن الخيال الخصب الواسع يساعد في تكوين صور التشبيه والاستعارة و الكناية فهو عنصر إلهام فيها ، فمن أسرار الخيال أنه يوهم النفس ويلتمس من العلل و الأسباب ما يريح النفس ويؤنسها فللخيال النصيب الأكبر من تشكيل الصور البيانية فهو يعمل السحر في إيضاح المعاني وجلائها .

3- التشبيه:

أ- لغة:

مصدر مشتق من الفعل شبهً ، فقد جاء في لسان العرب :« الشَبَه و الشبيه ، المثل و الجمع أشبه الشيء بمعنى ماثله ، وفي المثل : من أشبه أباه فما ظلم ، والشبيه هو المثيل »[1].

ب- اصطلاحا :

[1]- لسان العرب ، ابن منظور ، ج8 ، ص 18 ، مادة (شبه).

رغم كل ما أورده البلاغيون من تعاريف اصطلاحية للتشبيه إلاَّ أن معناها كان واحداً ، فالتشبيه فن من الفنون البلاغية التي عرفتها اللغة العربية وسائر اللغات الأخرى و هو من أكثر الأساليب استعمالاً في مختلف الفنون الأدبية و الشعر منها بخاصة والتشبيه صورة فنية تنتج عن اشتراك شيئين في صفة ما سواء أكانت حسية أو مجردة وتكمن أهميتها البالغة في إيضاح المعنى ولكشف المتلبس وذلك لقوة بلاغته وقدرته على توصيل المعنى المراد بدلالة أعمق و إعطاءه فكرة شاملة للمتلقي وقد أورد **ابن رشيق** هذه المسألة في قوله :« والتشبيه والاستعارة جميعاً يخرجان الأغمض إلى الأوضح ويقربان البعيد ، كما شرط الرماني في كتابه » [1]

ويقول أيضاً :« صفة الشيء بما قاربه و شاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته ، لأنه لو ناسبه كلية لكان إياه » [2]

فالتشبيه هنا – حسب قوله – يكون بين شيئين تجمع بينهما صفة أو صفات مشتركة ، لا في جميعها إذا أنه لو وقع هذا الاشتراك في جميع الصفات لكانا شيئاً واحداً

وقد وقف أيضاً **سيبويه** (180 هـ) عند التشبيه وذلك في حديثه في وقع الفعل لفظاً لا معنى فعلق على الآية الكريمة ، قال تعالى :« وَمَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا كَمَثَلِ الَّذِي يَنْعِقُ بِمَا لَا يَسْمَعُ إِلَّا دُعَاءً وَنِدَاءً » [3].

فقال :« فلم يشبهوا بما ينعق و إنما شبهوا بالمنعوق به الذي لا يسمع ولكنه جاء على سعة الكلام و الإيجاز لعلم المخاطب بالمعنى » [4].

---

[1]– العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، الحسن إبن رشيق ، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت لبنان ، ط5 ، ج1 ، ص 45 .

[2]– المصدر نفسه، ص 286 .

[3]– صورة البقرة ، الآية (171).

[4]– الكتاب (كتاب سيبويه) ، سيبويه (أبو عمر بن عثمان بن قنبر) ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار العلوم 1966 ، ج1 ، ص 212 .

وكانت موافقة **أبو هلال العسكري** لابن **رشيق** واضحة في قوله :« إن التشبيه هو الوصف بأن احد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه وذلك كقولك " زيد شديد كالأسد " فهذا القول هو الصواب في العرف وداخل في محمود المبالغة وإن لم يكن زيد في شدته كالأسد على حقيقته » [1]

وتكمن الموافقة بين القولين في أن التشبيه هو الذي يعطي المعنى وضوحاً أكثر ويكسبه تأكيداً أكثر .

أما **الرماني** في كتابه " النكت في إعجاز القرآن " قدم تعريفاً مفصلاً للتشبيه فقال :« حيث رأى أن التشبيه هو العقد على أن احد الشيئين يسد مسد الآخر في حس أو عقل و لا يخلوا التشبيه من أن يكون في القول أو النفس.. » .[2]

وقد عرفه **عبد القاهر الجرجاني** بقوله :« اعلم إن الشيئين إذا شبه احدهما بالآخر ذلك على ضربين : أحدهما من جهة أمرين لا يحتاج إلى تأويل الآخر أن يكون الشبه محصلاً بضرب من التأويل » [3].

ومن القول يتضح لنا إن التشبيه عند الجرجاني على ضربين الأول يكون التشبيه واضحاً لا يحتاج إلى تأويل و الثاني يكون مبهماً يحتاج فهمه إلى تأويل .

في حين عرفه **عبد العزيز عتيق** بالقول :« هو بيان إما شيئًا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو مقدرة تقرب بين المشبه والمشبه به ووجه الشبه » [4]

---

[1]– في البلاغة العربية (علم البيان) ، عبد العزيز عتيق ، دار النهضة العربية بيروت ، لبنان ، د ط ، د ت ، ص 62

[2]– التشبيه والاستعارة (منظور مستأنف) يوسف أبو العدوس ، دار مسيرة للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 1427 هـ ، 2007 م ، ص 22 .

[3]– أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، ص 80 – 81 .

[4]– في البلاغة العربية ، (علم البيان) عبد العزيز عتيق ، ص 62 .

وللتشبيه الحظ الأوفر من التعريفات في التراث النقدي والبلاغي ولكنها لا تختلف في معناها عما جاءت به التعريفات السابقة ، فجميعها تشترك في القول إن التشبيه هو الدلالة مشاركة شيء لشيء آخر في صفة من الصفات أو معنى ما من المعاني بأدوات التشبيه لفظية كانت أم افتراضية .

4- الكناية:

أ – لغة:

الكناية في اللغة هي التحدث عن شيء و المراد به شيء آخر وجاء في لسان العرب أن الكناية هي :« كنى عن الشيء كناية ، وكنى ولده وكناه بكنية حسنة و الكنى بالمنى وتكنى بِأبا عبد الله أو بأبي عبد الله » [1].

وجاء في قاموس المحيط :« الكناية لفعل (كنيت) أو (كَنَوْت) تقول كنيت بكذا عن كذا : تكلمت بما يستدل به عليه أو تكلمت بشيء و أردت غيره ».

ب- اصطلاحا:

تعتبر الكناية مبحثاً من مباحث علم البيان ، والتي لها دور فعال في البناء الفني والشعري خاصة وهي في الاصطلاح التعبير عن صورة شيء ما عن طريق عن طريق وصف شيء آخر دون التصريح بأن المعني به هو صورة الشيء الذي نريد وصفه شرط أن يكون الموصوف شديد الدلالة على صحة المراد وصفه كما تعد تصويراً لإبراز صحة المعنى ورسم صورة أوضح للموقف و أول من تعرض لمفهوم الكناية هو **أبا عبيد معمر ابن المثنى** في كتابه : " مجاز القرآن " وكان مفهومه لها هو : أنها كل ما يفهم ما يتصور في عقل

[1]– أساس البلاغة، الزمخشري ، تحقيق محمد باسل عيون الود، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، ط1، 1419 هـ 1998 م ، مادة (كنى).

الإنسان عن طريق الكلام دون أن يشير إلى المعنى الأصلي أو التصريح عنه أمَّا عند **الجاحظ** (255 هـ) فتعرف الكناية عن طريق التلميح لا عن طريق التصريح و الإفصاح .

أمَّا **قدامة بن جعفر** فيقول :« هو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى ، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له فإذا دَل التابع أبان عن المتبوع » [1]

وقال **عبد القاهر الجرجاني** في تعريفه لها :« والمراد بالكناية هنا ، أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود ، فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه » [2]

لهذا فالكناية تمنح الشاعر فرصة في أن يعبر كما يشاء عن طريق اللغة فيظهر إبداعه في أشكال غير مألوفة ويقول في ذلك **محمد سعد شحاتة**« لان الكناية تسمح له أن يتوارى خلف الأشياء الأخرى فتبرز لدى الشاعر المجيد الفرصة في أن يتناص مع روح أخرى في قصيدته ويرتدي قناعاً أو يستدعيها لتتحدث بلسانه ، أو يطرح من خلالها مواقف ورؤى تقنعه » [3]

رغم أن الكناية هي الأقل حظاً من حيث الاهتمام فلم تحض بمثل ذلك الاهتمام الذي حضيت به كل من الاستعارة و التشبيه إلاَّ أنها لا تقل أهمية عنهما وتبقى إحدى أهم وسائل تشكيل الصورة فهي لون من ألوان التعبير البياني وهي كل ما فهم من سياق الكلام من غير أن يذكر اسمه في العبارة فهي تستعمل قرينة من المعنى البلاغي .

5- الاستعارة:

[1]- نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، ص 157 .

[2]- دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، ص 113 .

[3]- الخطاب الشعري في السبعينات ، أحمد الصغير المراغي ، دار العلم ، والإيمان للنشر و التوزيع ، ط1 ، ص 184 .

أ-لغة:

الاستعارة في اللغة« مأخوذة من العارية أي نقل الشيء من شخص إلى آخر حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار له » [1]

« العارية و العارة ، ما تداولوه بينهم وقد أعاره الشيء و أعاره منه وعاوَره إياه ، والمعاورة و التعاور ، : تشبيه المداولة و التداول في الشيء يكون بين الاثنين ... وتعور واستعار : طلب العارية ، واستعار الشيء واستعار منه : طلب منه أن يعيره إياه » [2]

أما عن معنى العارية في " تهذيب اللغة " فهو :« منسوبة إلى العارة وهو اسم من الإعارة يقال : أعرته الشيء أعيره إعارة وعارة كما قالوا : أطعت إطاعة وطاعة » [3].

وهي في " محيط المحيط " :« مشتقة من العرية وهي العطية وقيل : سميت عارية لتعريفها من العوض وقيل : أخدها من العار أو العري خطأ وهي شرعاً تمليك منفعة بلا بدل »

ب – اصطلاحا :

الاستعارة شأنها شأن التشبيه نالت اهتمام كبير من طرف القدماء و المحدثين من علماء البلاغة فقد عملوا على وضع تعريفات لها ودراستها دراسة مفصلة من بين ما تطرقوا إليه بيان الهدف منها وعلاقتها بغيرها إضافة إلى إظهار حسنها وبيان بلاغتها وكل ما يتناولها بمنظوره الخاص .

ف**الرماني** مثلاً يقول :« تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل و الإبانة » [4]

أما **الجاحظ** فيعرفها بقوله :« الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه » [1]

---

[1]– معجم المصطلحات البلاغية ، وتطورها ، أحمد مطلوب ، المجمع العلمي العراقي بغداد ، د ط ، 1403 هـ ، 1983 م ، ص 32 .

[2]– لسان العرب إبن منظور ، ج 9 ، ص 481 ، مادة (عور) .

[3]– تهذيب اللغة ، الأزهري ، تحقيق محمد حسن آل يسن ، عالم الكتب ، د ط ، د ت ، ج 2 ، مادة (عوَر) .

[4]– النكت في إعجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، الرماني تحقيق محمد خلق الله أحمد ، محمد زغلول سلام ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 5 ، 2008 ، ص 85 .

وقال **قدامة بن جعفر** :« هي استعارة بعض الألفاظ في موضع على التوسع والمجاز »[2]

أمَّا **أبو هلال العسكر**ي فيرى أن :« الاستعارة هي نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض ، وذلك الغرض إمَّا أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه »[3]

ويقصد بالقول نقل عبارة ما من موضع يعد لها الأصل في اللغة إلى موضع آخر يعتبر جديداً لها في العرف الغوي وهذا قد يكون بنية شرح المعنى وإبانته .

يقول **عبد القاهر الجرجاني** في كتابه " أسرار البلاغة " :« أمَّا الاستعارة فهي ضرب من التشبيه ونمط من التمثيل و التشبيه قياس و القياس يجري فيما تعيه القلوب وتدركه العقول وتستفتي فيه الأفهام و الأذهان و الأسماع والآذان »[4]

أمَّا في كتابه " دلائل الإعجاز " فيقول :« فالاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجربه عليه »[5].

فهو بقوله هذا يقدم شرحاً مفصلاً عن الاستعارة .

ونجدها عند **الرازي**« أنها تسمية الشيء باسم لغيره بهدف المبالغة في التشبيه »[1]

---

[1]– البيان والتبيين الجاحظ ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، 1385 هـ ، ص 173 .

[2]– علم البيان ، عبد العزيز عتيق ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ، ص 204.

[3]– الصناعتين الكتابة و الشعر ، أبو هلال العسكري ، تحقيق علي محمد الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت ، لبنان ، د ط ، 1986 م ، ص 268 .

[4]– أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، ص 20 .

[5]– دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، ص 114 .

ويذكر **ابن الأثير** الخاصية التي تمتاز بها الاستعارة عن التشبيه وذلك بالقول أن الاستعارة هي « نقل المعنى من لفظ لمشاركة بينهما مع طي ذكر المنقول إليه لأنه إذا احترز فيه هذا الاحتراز وكان اختص بالاستعارة حدا لها دون التشبيه » [2] .

ومن كل هذا يتبين لنا أن الاستعارة أحد أهم العناصر في الكلام.

يقول **القاضي الجرجاني** :« ..وربها يتوصل إلى اللفظ وتحسين النظم و النثر » [3]

مبيناً بقولها هذا ماللاستعارة من أهمية بالغة في إيضاح المعنى وسهولة إيصاله إلى المتلقي .

[1]– نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز ، فخر الدين الرازي ، تحقيق بكري شيخ أمين ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، 1985 م ، ص 232 .

[2]– المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ، ابن الأثير تحقيق كمال محمد عويضة ، دار الكتب العالمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1988 م ، ج1 ، ص 351 .

[3]– الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاضي الجرجاني ، تحقيق ، أبو الفضل الربيع و محمد بجاوي ، مطبعة عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ، مصر، د ط ، 1946 م ، ص 351.

الفصل الثانـي

الفصل الثاني: الصورة وأبعادها في رائية الأخطل

1- التشبيه

2- الإستعارة

3- الكناية

4- الحس

II- الصورة و أبعادها الدلالية في رائية الأخطل :

إن الصورة الشعرية قديمة قدم الشعر نفسه ، فلا وجود لشعر دون صورة و أقدم أنماط هذه الصورة البلاغية و البلاغة هي :" إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة في اللفظ و معناها لغة الوصول و الانتهاء " [1] .

و قد أولى الأخطل اهتماما كبيرا بالصورة الشعرية التي كانت عنصرا مهما في قصائده وقد ضمنها بشكل واضح في قصيدته الرائية " خف القطين " و من بين وسائل تشكيل الصورة الشعرية عنده التي تطرقت لها في بحثي هذا ما يلي :

أولا : التشبيه و أبعاده الدلالية في القصيدة :

إن التشبيه الأكثر الأساليب البلاغية تداولا في العصر الجاهلي و الأموي و ليس عندالأخطل فحسب بل عند جميع الشعراء الجاهليين منهم و الأمويين الذين يقتفون آثارهم و آية هذا الأسلوب أنه سبيل إلى تأدية الغلو و نقل الصورة الانفعالية بواسطة المقارنة والاستنتاج متخذا صفة أو حالة أو ظاهرة عبر معاناته لها و انفعاله بها بحيث يشعر في نفسه منها أكثر مما في نفوس الناس أو فيما جرى على العرف أو دأب عليه التقليد ، ومن المعروف أن النقد العربي القديم كان يعطي أهمية للتشبيه فقد كان النقاد يرون فيه جانبا من شرف كلام العرب و فيه تكون الفطنة و البراعة لذا جعلوه مقياسا يعرف به البلاغي.

و التشبيه أربعة أركان هي :

1-المشبه : و هو الطرف الذي يقصد تشبيهه بأمر آخر.

[1]-البلاغة العربية، بن عيسى طاهر، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص26.

2-المشبه به : و هو الطرف الذي يقصد أن يشبه به طرف آخر لغرض بلاغي ما ، و يسمى المشبه و المشبه به طرفي التشبيه و لا يجوز حذفهما فإذا حذف أحدهما تحولت الجملة من التشبيه إلى الاستعارة .

3-أداة التشبيه : و هي اللفظة المستعملة لربط المشبه بالمشبه به و أشهرها " الكاف" ، " مثل " ، " كأن " ، و غير ذلك من الأدوات التي تدل على معنى المشابهة ،و يجوز حذف الأداة في من جملة التشبيه .

4- وجه الشبه : و هو الصفة أو الصفات التي تجمع المشبه بالمشبه به ، و يمكن أن يذكر وجه الشبه أو يحذف من التشبيه ([1]) ،

" لهذا فالعنصران الأولان هما طرفا التشبيه و هما الأساس في بنائه ، أما العنصران الثالث و الرابع فهما فرعيان يمكن الاستغناء عنهما دون أن يحدث خلل في التشبيه بل إنه يزداد عمقا في البلاغة " ([2]).

و قد استخدم الأخطل في قصيدته أدوات التشبيه المتمثلة في " الكاف " ، "كأن" ، " مثل" ، "كما" و قد كان الشاعر يحذف الأداة أحيانا ليحقق أعلى درجة من البلاغة .

أما التشبيه بالكاف فقد ورد في قوله :

مفترشٌ كافتراشِ الليث كلكلهُ لوقعة كائنٍ فيها لهُ جزرُ[3]

حين شبه عبد الملك بن مروان في جلسة بافتراش الليث، فالمشبه هنا هو عبد الملك بن مروان والمشبه به هو الليث، فالشاعر هنا استعمل أداة التشبيه الكاف والتي يليها المشبه به وهي تربط بين طرفي التشبيه، وهو تشبيه مرسل باعتبار ذكر أداة التشبيه وهو ما أضاف

[1]البلاغة العربية، بن عيسى الطاهر، ، ص26.
[2]المرجع نفسه، ص117.
[3]ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، ص104.

بعض الجمال التعبيري في القصيدة، التشبيه المرسل نوع من أنواع التشبيه وهو تشبيه ذكرت فيه أداة من أدوات التشبيه.

وقد أورد شاعرنا أداة التشبيه السابقة وهي "الكاف" في وصفه للصيغة وتشبيهها بالعر، والعر هو مرض يصيب الجمال فقد شبه الضغينة بهذا المرض لأن كلاهما يكمن حينا ثم ينتشر –على حد قوله– أي أن العر لا يصيب الجمل دفعة واحدة إنما درجة درجة، إلى أن ينتشر في كامل جسده، صرح بالأداة ووجه الشبه بين العنصرين وهذا التشبيه هو تشبيه مرسل باعتبار أنه لم يسقط أي ركن من أركانه، فالمشبه هو الضغينة، المشبه به هو العر، أداة التشبيه هي الكاف، ووجه الشبه هو الانتشار، يقول الشاعر:

إن الضغينة تلقاها، وإن قدُمتْ كالعَرّ، يَكْمُنُ حِيناً، ثمّ يَنْتشِرُ[1]

ومن بين أدوات التشبيه التي استعملها شاعرنا –أيضا– "كأن" وقد وردت مرتين في قصيدته أولها حين وصف نفسه بالسُكر دلالة على عدم التصديق وكأنه لم يكن في وعيه آنذاك وذلك في قوله:

كأنّني شارِبٌ، يوْمَ اسْتُبِدَّ بهِمْ من قرقفٍ ضمنتها حمصُ أو جدرُ[2]

أما الأخرى ففي قوله:

كأنّني ذاكَ، أوْ ذو لَوْعة خَبَلَتْ أوْصالَهُ، أوْ أصابَتْ قَلْبَهُ النُّشَرُ[3]

استعمل أيضا الشاعر أداة "مثل" في قوله –الآتي– دالا على الكثرة:

مُقَدِّماً مائتيْ ألْفٍ لمنزِلِهِ ما إن رأى مثلهمْ جنّ ولا بشرُ[4]

[1] - ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين ص106,
[2] -المصدر نفسه، ص100.
[3] - المصدر نفسه، ص101.
[4] -المصدر نفسه، ص104.

كما نجد في قصيدته تشبيهات أخرى لكنه هنا استعمل أداة أخرى وهي "كما" وجاء ذلك في قوله:

كروا إلى حرتيهم يعمُرونَهُما كما تكرُّ إلى أوطانها البقر[1]

واصفا بذلك اللهفة إلى الحرية والعزيمة التي كانت تتسم بها "بني سليم" وكيف كانوا متحمسين لنيل حريتهم فوصف لهفتهم بالكر أو السرعة كما تسرع إلى أوطانها البقر، فالمشبه هنا هو بني سليم، والمشبه به البقر، ووجه الشبه هو السرعة أما أداة التشبيه فهي "كما".

كما لجأ شاعرنا –أحيانا– إلى حذف الأداة وغرضه جعل البيت أكثر بلاغة وورد هذا النوع من التشبيه وهو التشبيه البليغ –والتشبيه البليغ هو ما حذفت أداة التشبيه فيه– في قوله:

منقضبينَ انقضابَ الحبلِ يتبعهُم مِنَ الشّقيقِ، وعينُ المَقْسَمِ الوَطَرُ[2]

في هذا البيت شبه الشاعر الأهل والأحبة بالحبل في الإنقضاب فالمشبه هنا هو الأهل والأحبة، والمشبه به هو الحبل، ووجه الشبه هو الإنقضاب، أما أداة التشبيه فهي محذوفة كما سبق وأن ذكرنا لأنه تشبيه بليغ.

يقول "الأخطل الثغلبي" في بعض أبياته أن عبد الملك بن مروان ينتمي إلى أشرف حي في قريش وهو بني أمية، وهم شجرة عظيمة يجتمع عليها فيجدون في ظلها الأمن والاستقرار وهي شجرة لا تطاولها شجرة أخرى ولا يسموا لها حي من أحياء هذه القبيلة مهما ارتفع، وان بني أمية أصل هذه الشجرة وهم أهل الرفعة والشرف ولهم من المآثر والأفاضل ما يمكنهم من الفخر على غيرهم إن أرادوا ولقد اجتمعت كلمتهم على الحق وترفعوا قول السوء أو

[1]. ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين ، ص108.
[2]المصدر نفسه، ص103.

العمل به ذوو أباء وأنفة صابرون في الشدائد والملمات وكل هذا أورده الشاعر في خمسة أبيات من الشعر وهي قوله:

في نَبْعَة مِنْ قُرَيشٍ، يَعْصِبون بها ما إنْ يوازَى بأعْلى نَبْتِها الشّجَرُ

تعلو الهضابِ، وحلّوا في أرومتها أهْلُ الرّياء وأهْلُ الفخْرِ، إنْ فَخَروا

حُشْدٌ على الحَقّ، عيّافو الخنى أُنُفٌ إذا ألمّتْ بهِمْ مَكْروهَة ، صبروا

وإن تدجتْ على الآفاقِ مظلمة كانَ لهُمْ مَخْرَجٌ مِنْها ومُعْتَصَرُ

أعطاهُمُ الله جداً ينصرونَ بـهِ لا جَدَّ إلاَّ صَغيرٌ، بَعْدُ، مُحْتقَرُ[1]

فالصورة هنا تشبيه تمثيلي، إذ أنه يشبه –على الأغلب– بني أمية بتلك الشجرة العظيمة التي تفوق كل الشجر مادحا إياهم بكل ما أمكن أن يراه من صفات المدح.

ويمكننا القول أن انجذاب الشاعر نحو التشبيه كان متواضعا بصفة أنه لم يكثر منه في قصيدته فقد استعمله بشكل محتشم في مواضع قليلة فبالرغم من ذلك إلا أنه نجح في إيصال الفكرة إلى القارئ أو المتلقي بصفة سليمة.

فالتشبيه في الأصل يزيد المعنى وضوحا ويجعلها أقرب إلى العقول والإفهام ويجعل الأساليب حسنة وجميلة تقبل عليها النفوس وتصغي إليها الآذان وما جاء في النصوص السابقة أوضح شاهد على ذلك.

ثانيا: الاستعارة وأبعادها الدلالية في القصيدة:

من المعلوم أن الاستعارة أداة من الأدوات المشكلة للصورة الشعرية وينتج هذا من التخييل والمبالغة وقد كان لها نصيب هي الأخرى في القصيدة –سالفة الذكر– باعتبارها

[1] ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، ص105.

نوعا من المجاز، ويمكن القول أنها تشبيه حذف أحد طرفيه، وهي أيضا تقوم على علاقة المشابهة مع قرينة تمنع من إرادة المعنى الحقيقي وتعتبر هي الأخرى أحد أهم الوسائل التي تجعل من المعنى أكثر بلاغة ووضوحا، وقد أبدع الأخطل في اقتناء هذا اللون البلاغي بنوعيه الاستعارة التصريحية والمكنية.

أ-**التصريحية:** وهي ما صرح فيها بالمشبه به وحذف منها المشبه مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي.

يستخدم الشاعر الاستعارة التصريحية في حديثه عن عبد المالك بن مروان، في قوله:"

وذَعْذعَتْهُ رياحُ الصَّيْفِ، واضطرَبتْ فوقَ الجآجئ من آذيهِ غدرُ [1]

صرح بالمشبه به وهو الرياح أو رياح الصيف وحذف لفظ المشبه وهو عبد المالك بن مروان، على سبيل الاستعارة التصريحية.

ب-الاستعارة المكنية: وهي ما ذكر فيها المشبه وحذف منها المشبه به، وأشير إليه بقرينة من قرائنه أي أبقى على ما يدل عليه.

يجعل الشاعر (الخمرة) في إحدى صوره بمثابة شيء يمكنه الانزياح عن شيء آخر في موضع جعل فيه (القلب)، قادرا على أن يجانب الخمرة، وجاء ذلك في قوله:

لَذٌّ أصابَتْ حُميّاها مقاتِلَهُ فلم تكدْ تنجلي عنْ قلبهِ الخُمرُ [2]

ويليه بعدها قوله:

كأنّني ذاكَ، أوْ ذو لَوْعة خَبَلَتْ أوْصالَهُ، أوْ أصابَتْ قَلْبَهُ النُّشَرُ [1]

[1]-ديوان الأخطل،تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، ص104

[2]-المصدر نفسه، ص101

و هي كذلك استعارة مكنية، فيشبه شاعرنا(النشر)، بالسهام أو الرماح التي تملك صفة الإصابة، فحذف كل من الشهام أو الرماح وترك قرينة من قرائنه ألا وهي لفظة (أصاب).

والشاعر في هذا البيت يقول:"إن الدوار والمرض الذي أصابه من جراء الخمرة، جعل كل الرقى والتعاويذ بدون فائدة[2].

ويقول أيضا:

وذَعْذعَتْهُ رياحُ الصَّيْفِ، واضطرَبتْ فوقَ الجآجئ من آذيهِ غدرُ[3]

أورد هذا النوع من الاستعارة في هذا البيت حين جعل للموج صدرا، ويمكننا القول أيضا أنه –في هذا الموضع–يشبه الموج بالإنسان والغرض منها تبيان الموقع المقصود بدقة إضافة إلى أنه شبه الغدير بالبحر،فلا يمكن وجود الموج في الغدير، وهي أيضا استعارة مكنية،فحذف المشبه به في الموضع الأول الذي هو الإنسان وأبقى على لفظة الجآجيء كلازمة من لوازمه.

وفي الموضع الثاني حذف (البحر) الذي هو مشبه به وصرح بالمشبه وكذا ترك ما يدل على المشبه به وهو لفظة (آذيه).

وجعل الأخطل من الاستعارة بابا واسعا في قصيدته، استعملها في بيتين متتاليين، الأولى قوله:

ولمْ يزَلْ بكَ واشيهِمْ ومَكْرُهُمُ حتى أشاطوا بغَيْبٍ لحمَ مَنْ يَسَرُوا[4]

[1]– ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين ص101

[2]- المصدر نفسه،ص101

[3]-المصدر نفسه، ص104

[4]-المصدر نفسه، ص108.

فجعل للحم صفة استيعاب حضوره من غيابه، يمكننا القول أنها صفة من صفات الإنسان العاقل فحذف المشبه به وابقي على قرينة من قرائنه وهي (يغيب).

والأخرى في قوله:

حتى يكون لهم بالطف ملحمة وبالثوية لم ينبض بها وتر[1]

جعل الأخطل في هذا البيت من الثوية –وهي مكان في الكوفة حيث يتواجد قبر زياد بن أبيه– قلبا حيا ينبض ثم إني هنا أبقى بقرينتين لا واحدة وهما كلمتا (ينبض) و(وتر) في حين حذف المشبه به وهو القلب.

يربط الشاعر بين استحالة النطق والحجر، فجعل نطق الحجر ملازم لنطق ابن الحباب، أي أن ابن الحباب لن ينطق حتى ينطق الحجر، وذلك في قوله:

لا يَسْمَعُ الصَّوْتَ مُسْتَكّاً مسامِعُهُ وليسَ ينطقُ، حتى ينطقَ الحجرُ[2]

يشبه الشاعر الحجر بالإنسان أو يمكن القول أنه شبهه بابن الحباب في قصيدته، و الأبلغ أن نقول أنه ربط بينهما بصلة مؤداها النطق حذف المشبه به وهو ابن الحباب بصفة خاصة أو الإنسان بصفة عامة، صرح بالمشبه وهو الصخر وترك لفظة (ينطق) أو صفة النطق والتي ترتبط بالإنسان فقط ومنتهى القول ابن الحباب ميت ولا يمكنه لا السماع ولا النطق، وهذا على سبيل الاستعارة المكنية.

إكثار الأخطل من الاستعارة المكنية بدى واضحا وبخاصة التشبيه بالإنسان إذ أنه أورده في عديد من أقواله نجد منها أيضا قوله:

يسألُهُ الصُّبْرُ مِن غسّان، إذ حضروا والحزنُ كيف قراكَ الغلمة ُ الجشرُ

[1] ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين ص105.

[2] المصدر نفسه، ص.107

والحارثَ بن أبي عوفٍ لعبنَ بـهِ حتى تعاورَهُ العقبانُ والسبرُ[1]

فيجعل من الصبر أو الأماكن شبيها بمن له العادة أن يسأل وهو بطبيعة الحال الإنسان فيحذف كلمة (الإنسان) ويجعل مكانها ما يلمح لوجودها أو بالأحرى ما يعوضها وهي كلمة (يسأل) لتنوب منابه غرضها أبلغ من التشبيه –في هذا الموضع– لأنه لو أضاف أداة تشبيه وأفصح عن المشبه به لكان المعنى أقل بلاغة.

أما عن البيت الثاني فجعل من الحارث بن أبي عوف لعبة فحذف المشبه به وأبقى على هاته القرينة والتي هي كلمة (لعبن به).

ويبقى شاعرنا مع تشبيهاته بالإنسان وذلك في قوله أيضا:

ضجّوا من الحرب إذا عضَّت غوارَبهمْ وقيسُ عيلان من أخلاقها الضجرُ[2]

يمكننا اعتبار العض من صفات الإنسان أو حتى الحيوان إلا أن الأخطل جعل للحرب فكا تعض به، شبه الحرب بإنسان أو حيوان فحذف المشبه به وترك لازمة من لوازمه وهي لفظة (عضت).

يهجو الشاعر كليب بن يربوع في قوله:

بئس الصحاة وبئس الشرب شربهم إذا جرى فيهم المزاء والسكر[3]

استعمل الاستعارة للدلالة على سريان الخمر في عروقهم كما تسري الدماء ولم يجد أبلغ من لفظة (جرى) للدلالة على ذلك فهو في قوله يشبه الخمرة بالدماء التي تجري في العروق،

[1] ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين ص107.

[2] المصدر نفسه، ص107.

[3] المصدر نفسه، ص109.

فكان له أن حذف المشبه به وهو الدماء وأبقى على لازمة تدل عليه وهي لفظة (جرى). وفي صورة أخرى يقول في جهل عالم:

الآكلون خبيثَ الزادِ، وحدهُمُ والسائلون بظهرِ الغيبِ ما الخبرُ[1]

كما في سابق استعاراته فهو يجعل الإنسان المشبه به الأول في قصيدته لكنه غائب أو محذوف، ورد تشبيه الغيب به في القول السابق حين جعل للغيب ظهرا فحذف المشبه به مع الإبقاء على أحد لوازمه وهي كلمة (ظهر) وذلك على سبيل الاستعارة المكنية.

مثلما افتتح قصيدته بالاستعارة كان ختامها كذلك في قوله:

وأقسمَ المجدُ حقاً لا يحالفهمْ حتى يحالفَ بطنَ الراحة الشعرُ[2]

فالشاعر هنا يستعير للمجد صفة أخرى من صفات الإنسان المتمثلة في (القسم) فالمشبه به محذوف وهو الإنسان، وأبقى على لازمة من لوازمه وهو كلمة (أقسم) وهذا كذلك على سبيل الاستعارة المكنية.

إن جماليات حضور الاستعارة عند "الأخطل" تنبع من التشخيص حيث أعطى المعاني التجريدية صفات الإنسان –وهو المشبه به الغالب على القصيدة– فأخذ صفاته ووضعها في صورة حسية ملموسة تدرك عن طريق الحواس.

ويمكننا التعليق أخيرا على اعتماد لشاعر الاستعارة المكنية بكثرة دون الاستعارة التصريحية وذلك على الأرجح عائد إلى أسباب يمكن أن تكون في مدى بساطة الاستعارة المكنية وسهولة استيعابها من طرف الملتقى.

[1]– ديوان الأخطل، ص109.

[2]– المصدر نفسه، ص110.

ثالثا: الكناية وأبعادها الدلالية في القصيدة:

اتخذت الكناية نفس المسرى الذي اتخذته كل من الاستعارة والتشبيه في بناء الصورة الشعرية فظهرت صورة مبنية على تصوير خيالي عالي ينتج عن طريق ما يسقط من خيال على معاني وألفاظ مجرة فتلبس هذه المعاني ثوبا خياليا جميلا والكناية تقوم المقام الأول في فنية الأخطل يحل بها الصورة محل الفكرة ويدع الأفكار والخواطر تشاهد من خلال الواقع الحسي الذي يتكنى به عليها فالكناية في أصلها لفظ أطلق وأريد به لازم، معناه مع غيره وهي بدورها كانت إحدى الصور البارزة في القصيدة إذ أن الأخطل وظفها بكثرة في أقواله من بين ذلك قوله:

شَوْقاً إليهِمْ، وَوجداً يوْمَ أُتْبِعُهُمْ طرْفي، ومنهم بجنبيْ كوكبٍ زُمرُ[1]

فنجد في قوله (بجنبي كوكب زمر) علاقة وطيدة مع لفظتي شوقا، ووجدا وهو يصف في البيت شوقه إلى الأحبة كما توحي الكناية هنا إلى مدى حنينه إليهم وهي كناية عن موصوف وهم هؤلاء الأحبة الذين رحلوا.

إضافة إلى ذلك شعوره بالحزن الشديد إثر نزوح الحي ويبرز ذلك في قوله:

فالعينُ عانيةٌ بالماء تسفحهُ مِنْ نِيّةٍ، في تلاقي أهْلِها، ضَرَرُ[2]

ومن صور الكناية عن صفة الواردة في القصيدة، قول الشاعر:

أعرضنَ، لما حنى قوسي مُوترها وابْيَضَّ، بعدَ سَوادِ اللِّمّةِ، الشّعَرُ[3]

ففي قول الشاعر (حنى قوسي) كناية عن صفة وهي الانحناء من شدة التعب.

[1] ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين ص101.
[2] المصدر نفسه، ص102.
[3] المصدر نفسه، ص102.

رسم الشاعر باعتماد الكناية معالم الشخصية الممتازة لعبد الملك بن مروان وصفاته الحميدة من كرم وجود، وشجاعة في خوض الغمرات إذ نصره الله تعالى في خوضه لهاته الغمرات، وإذا انحبس المطر استسقى الناس بذكر أسسه ثم ينتقل بعدها إلى مدح عبد الملك بن مروان، يقول الشاعر:

إلى امرئٍ لا تعدّينا نوافلـهُ أظفرهُ اللهُ، فليهنا لهُ الظفرُ

ألخائضِ الغَمْرَ، والمَيْمونِ طائِرُهُ خَليفَة ِ اللَّهِ يُسْتَسْقى بهِ المطَر[1]ُ

نجد في قوله (لا تعدين نوافله) كناية عن صفتي الكرم والجود التي يستمر بها الخليفة عبد الملك بن مروان.

وتتوالى كناياته عن الصفة في قوله (الخائض الغمر) وهي كناية عن صفة القوة والبسالة والتغلب على الشدائد.

إضافة إلى ذلك قوله (يستسقى بالمطر) وهي كناية عن اليمن والبركة وهي أيضا كناية عن صفة.

ونجد في القصيدة أيضا قوله:

وذَعْذعَتْهُ رياحُ الصَّيْفِ، واضطرَبتْ فوقَ الجآجئ من آذيهِ غدرُ[2]

وردت كذلك في هذا البيت كناية وهي قوله (فوق الجآجئ من آذنه غدر) وهي كناية عن شدة الرياح وقوتها، الشدة صفة أي أن الكناية هنا هي كناية عن صفة.

يقول شاعرنا أيضا مجسدا صفة الصلابة وعسر الفهم أو يمكن أن يكون رفضا للفهم أو الاستقامة، في قوله:

[1]- ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، ص 103.
[2]- المصدر نفسه ص104.

وتَسْتَبينُ لأقوامٍ ضَلالَتُهُمْ ويستقيمُ الذي في خدهِ صعرُ[1]

ويشيد الأخطل في بعض أبياته ببعض صفات بني أمية قوم الخليفة فهم يعنفون من يخرج عن سلطانهم ويرغمونه على الخضوع ويعفون إذا قدروا على عدوهم ويصفحون عنه وأنهم أقوياء لا يقوى عدوهم على قتالهم مهما امتلأ قلبه بالأحقاد والضغائن ولا تلين لهم قناة ولا يظهر فيهم الضعف والفتور وكل هذا عبر عنه عن طريق الكناية في قوله:

شمسُ العداوة ِ، حتى يستقادَ لهم وأعظمُ الناس أحلاماًن إذا قدروا

لا يستقلُّ ذوو الأضغانِ حربهمُ ولا يبينُ في عيدانهمْ خورُ

هُمُ الذينَ يُبارونَ الرّياحَ، إذا قَلَّ الطّعامُ على العافينَ أوْ قَتَروا

بني أميّة َ، نُعْماكُمْ مُجَلِّلَة ٌ تَمّتْ فلا مِنّة ٌ فيها ولا كَدَرُ[2]

قول الشاعر (لا يستقلُّ ذوو الأضغانِ حربهمُ) كناية عن قوتهم وشدتهم على أعدائهم، قوله أيضا (لا يبينُ في عيدانهمْ خورُ) هي كذلك كناية عن الصلابة والشدة وكلاهما كناية عن صفة، أما قوله (ذوو الأضغان) كناية عن الأعداء أو أعداء بني أمية وهي كناية عن موصوف.

يقول الشاعر في كناية أخرى:

حتى استكانوا: وهُم مني على مضضٍ والقولُ ينفذُ ما لا تنفذُ الإبرُ[3]

والكناية هنا كناية عن نسبة إذ أن النفوذ هنا منسوب إلى القول وليس هو القول نفسه.

[1]-ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، ص105

[2]-المصدر نفسه، ص106. -

[3]-المصدر نفسه، ص106.

ويقول في أحد أبياته معتمدا الكناية –أيضا–:

صُفْرُ اللِّحى مِن وَقودِ الأدخِنات، إذا ردّ الرفادَ وكفَّ الحالبِ القررُ[1]

الكناية الواردة في البيت هي كناية عن صفة وهي نفسها التي وردت في البيت الموالي الذي يصف فيه شاعرنا النساء بالسواد والتنس فيقول في وفاء رجالهن:

ثم الإياب إلى سود مدنسة ما يستحين إذا ما احتكت النقر[2]

كانت هذه بعض الصور الكنائية في قصيدة "خف القطين" التي كانت دليلا على اعتماد شاعرنا في نظم قصيدته على الأسلوب الكنائي الذي كان له حضور بارز في تشكيل صوره الشعرية، وأنه أدى دورا كبيرا في جلاء رؤياه وإبراز مواقفه.

رابعا: الحس و أبعاده الدلالية في قصيدة خف القطين:

تتحول المعاني المجردة إلى أشكال تنقلها الحواس فيكون هذا التحول وسيلة نجسم بها آراءنا ومشاعرنا وعواطفنا فالبصر والسمع والشم والذوق واللمس كلها حواس يمكن أن تكون طريقا لتمثيل الجمال والإحساس به وفي هذا الطريق يلتقي ما هو حسي بقوى الخيال ويتواصلان معا ليثمر صورا فيها روعة الحياة ونبضها، ومعلوم أن الصورة الشعرية وليدة تأمل المرء ومشاهداته واستماعه وقراءته وقوة إدراكه للأشياء إدراكا تشترك فيه الحواس والملكات جميعا، فهو يدرك ويستعيد ما أدركه في أعماق النفس ومع ذلك فقد قيل "إن أحاسيس الشعر والذوق لا تؤلف تراكيب ثانيه يمكن أن تربط بها فكرة من الأفكار"[3]. ومعنى هذا أن الصورة هي عملية إيحاء شيء ما وسعي إلى إبرازه كأنه منظور أو مسموع.

قسم الفلاسفة الحس إلى قسمين:

[1]- ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، ص110.

[2]- المصدر نفسه، ص110.

[3] - الفن والأدب، لويس هورتيك، ترجمة بدر الدين الرفاعي، ص19.

1-الحس الظاهر: وهو مدركات الحواس الخمس المذكورة سابقا، من صورة بصرية سمعية، شمية، لمسية، وذوقية.

أ-**الصورة البصرية:** وهي كل ما يدرك عن طريق حاسة البصر أو كل ما تراه العين ويمكننا القول كذلك أنها كل ما تحتويه القصيدة من ألفاظ دالة على الرؤية، ووردت هته الألفاظ في القصيدة في ستة أبيات من الشعر، أولها لفظة (عين) الدالة على البصر في البت التالي، يقول الشاعر:

منقضبينَ انقضابَ الحبلِن يتبعهُم مِنَ الشّقيقِ، وعينُ المَقْسَمِ الوَطَرُ[1]

ويقول أيضا:

فهو فداءُ أميرِ المؤمنينَ، إذا أبدى النواجذَ يومٌ باسلٌ ذكرُ[2]

ويقول في بيت آخر:

وتَسْتَبينُ لأقوامٍ ضَلالَتُهُمْ ويستقيمُ الذي في خدهِ صعرُ[3]

إضافة إلى قوله:

لا يستقلُّ ذوو الأضغانِ حربهمُ ولا يبينُ في عيدانهمْ خورُ[4]

وردت في هذه الأبيات الثلاثة الألفاظ التالية: (أبدى) الدالة على الظهور أو الإظهار أي الإدراك عن طريق العين أو البصر، ولفظتي (تستبين ويبين) الدالتين على البيان والوضوح وكلهم مدركون عن طريق البصر إذن فالألفاظ الثلاث السابقة جسدت لنا الصورة البصرية في القصيدة.

[1]ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، ص103.
[2]، المصدر نفسه، ص104.
[3]المصدر نفسه، ص105
[4]المصدر نفسه، ص106

يقول الشاعر أيضا في بيتين من الشعر مجسدا الصورة البصرية الأول قوله:

مُقَدِّماً مائتيْ ألْفٍ لمنزِلِهِ ما إن رأى مثلهمْ جنّ ولا بشرُ[1]

والثاني قوله:

إذْ يَنظُرون، وهُمْ يجْنون حَنْظَلَهُمْ إلى الزوابي فقلنا بعدَ ما نظروا[2]

فكل من الفعل (رأى) في البيت الأول، و (ينظرون) في البيت الثاني يحمل دلالة الإبصار وهو تجسيد لرؤية واضحة، وورود هذين الفعلين في البيتين السابقين هو ورود لحس بصري أو صورة بصرية.

ب-الصورة السمعية: وهي كل ما يدرك عن طريق حاسة السمع وما ورد في النص الشعري من أسماء وأفعال وألفاظ دالة على هاته الحاسة بطريقة غير مباشرة مثال ذلك قوله في البيت التالي:

حتى استكانوا: وهُم مني على مضضٍ والقولُ ينفذُ ما لا تنفذُ الإبرُ[3]

جاء الشاعر في هذا البيت بلفظ (القول) والقول عند النطق به تستقبله الأذن فيسمع قبل أن يدرك عن طريق العقل لكنه أتى ببيت آخر واستعمل الأسلوب المباشر في التصريح بوجود هاته الصورة الحسية، فجاء بلفظتي (يسمع ومسامعه) المتعلقتين بحاسة السمع وهي واحدة من أنواع الحس الظاهر، فيقول في أحد أبياته واصفا ابن الحباب:

لا يَسْمَعُ الصَّوْتَ مُسْتَكّاً مسامِعُهُ وليسَ ينطقُ، حتى ينطقَ الحجرُ[4]

[1] ديوان الأخطل، ص104

[2] المصدر نفسه، ص108

[3] المصدر نفسه، ص106.

[4] المصدر نفسه، ص107.

جـ-الصورة الشمية: ما يدخل الأنف فقد شم، بحاسة الشم أو أدرك عن طريقها فهو صورة شمية وقد وردت في بيت واحد فقط وهو قوله:

تُمْذي، إذا سَخَنَتْ في قُبلِ أذْرُعِها وتزرئِمُّ إذا ما بلها المطرُ[1]

لفظة (تزرئم) هنا دالة على حاسة الشم بطريقة غير مباشرة فقوله تزرئم أي تحبس أنفاسها والهواء الداخل إلى الأنف هو التنفس أو نوع من الشم ففي البيت حس ظاهر أو صورة شمية.

د-الصورة اللمسية: وردت الصورة اللمسية في القصيدة في بيتين من الشعر يقول الشاعر في أولاها قوله:

فلَمْ يَكُنْ طاوِياً عنّا نصِيحَتَهُ وفي يدَيْه بدُنْيا دونَنا حَصَرُ[2]

وقوله:

وأقسمَ المجدُ حقاً لا يحالفهمْ حتى يحالفَ بطنَ الراحة ِ الشعرُ[3]

فكل من لفظة (يديه وبطن الراحة وهي راحة الكف) دالتين على اللمس أو حاسة اللمس وهو حس ظاهر فكل ما يدرك باليد فهو مدرك عن طريق هاته الحاسة وهي هنا صورة لمسية.

هـ-الصورة الذوقية: وهي مجموع الألفاظ أو الأفعال الدالة على الذوق أو أن كل ما يدخل الفم فقد تم تذوقه.

يقول الأخطل في صورة ذوقية:

كأنّني شارِبٌ، يوْمَ اسْتُبِدَّ بهمْ من قرقفٍ ضمنتها حمصُ أو جدرُ[1]

[1]المصدر نفسه، ص109.
[2]ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين ، ص104.
[3]المصدر نفسه، ص110.

لفظة شارب أو أن الشرب هنا هو شرب الخمر وبالتالي تذوقه عن طريق اللسان، بذلك فهذه اللفظة ترتبط ارتباطا غير مباشر بحاسة الذوق فالشاعر هنا يجسد الصورة الدوقية بطريقة غير مباشرة، شأنها شأن لفظتي (الشرب وشربهم) في قوله كذلك:

بئس الصحاة ُ وبئس الشربُ شربهُمُ إذا جرى فيهمِ المزاءُ والسكرُ[2]

ويقول أيضا:

الآكلون خبيثَ الزادِ، وحدهُمُ والسائلون بظهرِ الغيبِ ما الخبرُ[3]

فالأكل لا يكون إلا عن طريق الفم فهو كذلك ضمن موضع تذوق، فالصورة هنا إذن صورة ذوقية.

2-الحسن الباطن: وهو كل ما يدرك عن طريق الفكر أو العقل أو يمكن القول كذلك ما يدركه القلب كالشوق والحنين، والحزن والبكاء، جسد الشاعر بعضا من هاته المشاعر عن طريق صور حسية في أبيات شعرية كحديثه عن الحزن مثلا في قوله:

فالعينُ عانية ٌ بالماء تسفحهُ مِنْ نِيّة ٍ، في تلاقي أهْلِها، ضَرَرُ[4]

فالشاعر هنا يعبر عن شدة حزنه إثر نزوح الحي يكثره البكاء في قوله: العين عانية أي تسيل الدمع بكثرة.

وكذا قوله في أحد الأبيات متلفظا بلفظ (الحزن) مباشرة:

يسألُهُ الصُّبْرُ مِن غسّان، إذ حضروا والحزنُ كيف قراكَ الغلمة ُ الجشرُ[1]

---

[1]- ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، ص 100.

[2]-المصدر نفسه، ص109.

[3]-المصدر نفسه، ص109.

[4]- المصدر نفسه ص102.

من بين الأبيات التي ورد فيها حس باطن أيضا قوله معبرا عن الشوق الشديد للأهل والأحبة في البيت التالي:

شَوْقاً إليهِمْ، وَوجداً يوْمَ أُتْبِعُهُمْ طرْفي، ومنهم بجنبيْ كوكبٍ زُمرُ[2]

وكل من الخوف والضغينة والحياء أو الاستحياء نوع من الحس الباطن وجاءت هاته الألفاظ الثلاث في الأبيات التالية على التوالي، قال الشاعر:

ما يَرْعوينَ إلى داعٍ لحاجتِهِ ولا لهُنَّ، إلى ذي شَيْبَة ٍ، وَطَرُ[3]

إن الضغينة َ تلقاها، وإن قدُمتْ كالعَرّ، يَكْمُنُ حِيناً، ثمّ يَنْتشِرُ[4]

ثم الإياب إلى سود مدنسة ما يستحين إذا ما احتكت النقر[5]

إن لفظة أيقن ذات علاقة وطيدة بحاسة الإدراك لذا يسكن أن نجعل هذا البيت ضمن الأبيات الحاوية لحس باطن والبيت يقول:

يا قاتل الله وصل الغانيات إذا أيقن أنك ممن قد زها الكبر[6]

فالشاعر هنا يقصد بقوله إذا أدركن أنك ممن قد لاح الشيب في رأسه والحس هنا حس باطن لأنه لم يدرك بالحواس الخمسة الظاهرة بل إدراك عن طريق الفكر.

---

[1]– ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، ص ، ص107.

[2]– المصدر نفسه، ص101.

[3]– المصدر نفسه، ص102.

[4]– المصدر نفسه، ص106.

[5]– المصدر نفسه، ص110.

[6]– المصدر نفسه ص102.

استعمل الشاعر في بيت آخر أسلوبا مباشرا للدلالة على وجود حس باطن باستعمال لفظة (شعروا) في قوله:

مخلفونَ، ويقضي الناسُ أمرهمُ وهُمْ بغَيْبٍ وفي عَمْياءَ ما شَعروا[1]

كانت هذه أهم محطات الصورة الحسية بنوعيها الحس الظاهر والباطن، إذ عمل الشاعر على إبراز الحواس الخمس في القصيدة عن طريق ألفاظ ومصطلحات مباشرة وغير مباشرة، شأنها في ذلك شأن الحس الباطن الذي لم يختلف عن الظاهر في شيء، ففي الباطن أيضا استعمل الشاعر الأسلوبين –المباشر وغير المباشر– وكانت تلك الطريقة الأنسب والأسلوب الأبلغ لتصوير مشاعر الشاعر وأحاسيسه أحسن تصوير، وبصورة أكثر وضوحا وصدقا.

[1] المصدر نفسه، ص109.

الفصل الثالث

الفصل الثالث: بنية الخطاب الشعري في قصيدة "خف القطين".

I- الأسلوب في الدرسين العربي والغربي.

II-البنية التركيبية:

1-التقديم والتأخير.

2-الحذف.

3-التناص.

III -بنية الموسيقى الشعرية:

1-الوزن.

2-القافية.

I-الأسلوب في الدرسين العربي والغربي:

أ-لغة:

إن تعدد مفهوم الأسلوب راجع إلى اختلاف الاتجاهات التي خاض فيها اللسانيون غير أن هاته المفاهيم تبقى كسلسلة واحدة تزداد حلقاتها وتتعدد مدلولاتها على مر العصور واختلاف الآراء، ففي الدرس اللغوي العربي قال صاحب "لسان العرب": "يقال للسطر من النخيل: أسلوب وكل طريق ممتد فهو أسلوب قال: والأسلوب الطريقة، والوجه والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، يجمع أساليب والأسلوب: الطريق تأخذ فيه والأسلوب بالضم: الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه، وإن أنفه نفي أسلوب إذا كان متكبرا..."[1].

ومن خلال تحديد ابن منظور لكلمة "أسلوب" يتضح لنا أنها تحمل بعدين بعد مادي يوازي "النخيل" و "الطريقة"، وبعد روحي يتعلق بأساليب القول و أفانينه.

الشيء الذي يعني ذلك الانتقال في استعمالها من الحقيقة إلى المجاز مما يجعلنا نحكم أن كل فكرة في اللغة تتحقق ضمن سياق وجداني.

أما صاحب "أساس البلاغة" فيقول: "سلبه ثوبه، وهو سليب، وأخذ سلبه القتيل وأسلوب القتلى، ولبست السلاب هو الحداد، وتسلبت وسلبه على ميتها فهي مسلب، والإحداد على الزواج، والتسليب عام، وسلكت أسلوب فلان: طرقته وكلامه على أساليب حسنة"[2]

وقد حصر الزمخشري المفهوم اللغوي للأسلوب –من خلال تعريفه هذا– بين معنيين الأول هو الأخذ والثاني هو الطريقة، وغيرها من المعاجم اللغوية العربية التي تناولت مفهوم الأسلوب.

---

[1] -لسان العرب، جمال الدين ابن منظور، ، ص299، مادة (سلب).

أساس البلاغة، جار الله الزمخشري، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ج1، 1998، (سلب) . [2]ص468، مادة

هذا عند العرب أي في المعاجم العربية وإذا عدنا إلى التراث الغربي فسنلاحظ أنه جاء في القاموس العالمي "webster"، "كلمة style" وهي مأخوذة من الأصل اليوناني "stylas" ويعني العود من الصلب كان يستخدم للكتابة ثم شرع القوم يطلقونها على طريقة التعبير عند الكاتب"[1] كما ورد أيضا أن: "كلمة، أسلوب" أصلها من الكلمة اللاتينية "stylas" أي: مثقب يستخدم للكتابة"[2]

وبهذا يمكننا القول أن مدلول كلمة "أسلوب" كان في بادئ الأمر يدل على الأداة المستخدمة في الكتابة، ثم انتقل إلى الطريقة التي تمكن الكاتب من صياغة أفكاره وأساليبه كما جاء في المعاجم اللغوية العربية ونخص بالذكر كل من "لسان العرب" و"أساس البلاغة" ونقصد بذلك تعريفهما للأسلوب بأنه الأخذ والطريقة أو الطريق.

ب-اصطلاحا:

أما إذا انتقلنا إلى المفهوم الاصطلاحي للأسلوب فإننا نجد أن علماء العربية قد اختلفوا في تحديده وذلك عائد إلى اختلاف اتجاهاتهم وأبحاثهم المتباينة في جماليات الأسلوب إذ أن هناك الكثير من العلماء الذين أدلوا بدلوهم في هذا المجال، ونذكر على سبيل المثال **عبد القاهر الجرجاني،** وقد ارتبط مفهوم الأسلوب عنده بمفهوم النظم والذي شرحه في كتابه "دلائل الإعجاز" شرحا لم يسبقه إليه أحد إذ أنه لم يرجع الكفة لأي من اللفظ والمعنى، بل جعلهما في كفة واحدة، فيقول: "إن اللفظ تبع للمعنى في النظم وأن الكلمة تترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس"[3]

[1] اغالبلة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، دار نوبار للطباعة، القاهرة، مصر، ط1، 1994، ص181.

[2] الأسلوب والأسلوبية، بيبرجيرو، ترجمة: منذر عياش، مركز الإنماء القومي، لبنان، ط2، 1994، ص17.

دلائل الإعجاز، عبد القاهرة الجرجاني، تع: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، مصر، ط والأسلوبية، بيبرجيرو، ترجمة:

[3] منذر عياش، مركز الإنماء القومي، لبنان، ط2، 1994، ص17.

[3] دلائل الإعجاز، عبد القاهرة الجرجاني ، 2000، ص55،56.

وهو هنا يطابق بين الأسلوب والنظم من حيث كونهما يمثلان تنوعا لغويا فرديا يصدر عن وعي واختيار ويقول في هذا الصدد: "واعلم أن الإحتداء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدي الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا –والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه– فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره"[1]

ونلاحظ من خلال هذا القول أن الأسلوب عند "عبد القاهر الجرجاني" يعود إلى المتكلم في صياغة النظم، إذ يتحكم فيه من خلال نسجه للمعنى بتطبيق القواعد النحوية التي تجعل من المعنى والألفاظ محكمة النسج ترمي إلى غرض معين.

فالأسلوب عند **الجرجاني** إذا هو موافقة الألفاظ للمعاني، كما أن لكل غرض ومعنى أسلوب يختص به.

أما **ابن الأثير** فقد ربط بين الأسلوب وشخصية الشاعر ومقدرته الفنية من حيث استخدام هذه القدرة في عرض الفكرة في أسلوب متميز وطريقة متفردة من حيث يمكن لنا أن نلمس هذا التميز من عرض فكرة واحدة لشاعرين مختلفين[2].

زمن النقاد المحدثين الذين تناولوا مصطلح "الأسلوب" **مصطفى صادق الرافعي** من خلال بحثه في قضية الإعجاز إذ حدد معالمه في أفصح الكلام وأبلغه وأجمعه اللفظ ونادر المعنى وهو الجدير بأن يطلق عليه كلمة الأسلوب[3]

وهو بذلك قد تناول الأسلوب حسب رؤية معينة إذ قسم خصائصه إلى الفردية أو الجمعية التي لا يمكن تكرارها فهي آيلة للزوال بموت صاحبها وانقضاء عصرها.

---

[1] البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، ص23.

[2] المرجع نفسه، ص14.

[3] البلاغة و الاسلوبية'مجمد عبد المطلب ص88.

وقد جعل **الرافعي** اللغة على قسمين: اللغة العامة التي تمثل العربية على إطلاقها، واللغة الخاصة وهي التي تخرج من اللغة العامة وتتميز باختصار الطريق في أداء المعاني إلى النفس[1].

وبذلك يرجع الأسلوب إلى الجماعة فلولا اللغة العامة لما انبثقت لغة خاصة تعمد إلى إنتاج أساليب تؤثر في النفس.

هذا من ناحية الاصطلاح العربي أما عن وجهة نظر الغرب فقد ميز القدماء منهم بين أساليب ثلاث وهي: البساطة، المعتدل، والعالي وهي مصورة في "دولاب فرجيل" إذ تشير حلقات هذا الدولاب على الوضع الاجتماعي الذي يتناسب مع كل أسلوب من هذه الأساليب الثلاث[2].

أي أن الأسلوب اتخذ في تشكيله شكل الطبقات الاجتماعية إذ أنه مرآة عاكسة لأساليبها.

ويمتد بنا الزمن لنصل إلى اللغوي الفرنسي **ألكوت دي بوفون** الذي يمكن لنا أن نعد تعريفه من بين التعارف الهامة فلقد نال قسطا كبيرا من الشهرة والانتشار.

فيقول: "الأسلوب هو الشخص نفسه" وقد تطابق تعريفه مع مواقف علماء آخرين أمثال **لسينغ lessing** الذي رأى أن لكل فرد أسلوبه الخاص كأنفه الخاص، وأيضا **غوته** الذي أدلى دلوه في حديثه مع **إيكرمان eckerman** حين قال: "إن الأسلوب عموما هو التعبير الدقيق عما في داخله"[3]

ومما لا ريب فيه أن **بوفون** قد ربط بين العناصر الأسلوبية الموجودة في النص والعالم النفسي للكاتب وبعض الأساليب تتميز بخصائص تجسد لنا شخصية المؤلف.

---

[1] المرجع نفسه، ص91.

[2] الأسلوب والأسلوبية، بيير جيرو، تو، منذر عياش، ص23.

[3] نحو نظرية أسلوبية لسانية، فيلي ساندريس، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، سوريا، ط1، 2003، ص29.

فالكاتب يستخدم لمسات لغوية للتعبير عن موقف ما سيجد الدارس لأسلوبه طابعه الشخصي متخفيا في النص باعتباره أن أسلوبه تمثيل صريح لملامحه المميزة.

الشيء الذي يجعلنا نخلص إلى أن الأسلوب حامل لبعدين: بعد اجتماعي لأنه يعكس شخصية الكاتب الذي هو جزء من المجتمع يؤثر فيه ويتأثر به، وبعد نفسي يعكس ذلك الصراع النفسي والتفاعل الخيالي للكاتب إذ أنه يكون قادرا على تبرير اختياراته فيتميز بذلك عن باقي أفراد المجتمع ومما هو واضح أن الأسلوب عند **ألكونت دي بوفون** هو "شخصية المرسل".

وبناءا على ما سبق يمكننا القول أن الأسلوب تحدد مع **شارل بالي** وقد تأسست قواعده النهائية كعلم قائم بذاته وأرسى معالمه من خلال مدرسة "بالي" ومن جاء بعده ممن نهجوا نهجه.

ويمكننا أن نستخلص في النهاية أن كل هذه التعاريف التي ذكرناها على اختلاف مذاهبها ومدارسها اللغوية توضح لنا رؤية جهود هؤلاء العلماء الكبيرة ومحاولاتهم الجاهدة من أجل وضع اصطلاحات جامعة لكلمة أسلوب.

I-التقديم والتأخير:

التقديم والتأخير من المباحث العامة التي حظيت بعناية كبيرة من قبل النحات والبلاغيين، على حد شواء وان اختلفت الغاية التي انطلق منها كل فريق، فالنحاة يعتنون به للكشف عن الترب المحفوظة الثابتة والرتب المتغيرة في الجملة وما يجوز أن يتقدم على غيره، وما لا يجوز أما البلاغيون و الأسلوبيون فغايتهم الكشف عن القيمة الدلالية والفنية في العمل الأدبي، انطلاقا من مبدأ أساسي هو أنه لا يحدث تقديم أو تأخير إلا لغرض بلاغي مقصود

وهو ما عبر عنه " باسكال بقوله:"إن الكلمات مختلفة الترتيب يكون لها معنى مختف، وإن المعاني مختلفة الترتيب لها تأثيرات مختلفة"[1].

1-مفهوم التقديم والتأخير:

أ-لغة:

قدم في أسماء الله تعالى ، المقدم هو الذي يقدم الأشياء ويضعها "الأخفش" هو التقديم كأنه قدم خيرا،وكان فيه تقديم،قالو: القدم والسابقة ما تقدموا فيه غيرهم، وقدام نقيض وراء، والقدم: المضي أمام أمام.

التهذيب: يقال مشى فلان القدمية، والتقدمية إذا تقدم في الشرق والفضل ولم يتأخر غير الإفضال على الناس.

ويقال قدم فلان إذا تقدمه، الجوهري: قدم بالفتح،بقدم قدوما،أب تقدم،يقال: قدم يقدم وتقدم يتقدم وأقدم يقدم واستقدم يستقدم بمعنى واحد.

وفي كتاب معاوية إلى ملك الروم، لأكنن مقدمته إليك أي الجماعة التي تتقدم الجيش من قدم بمعنى تقدم، وقيل مقدمة كل شيء أوله، ومقدم كل شيء نقيض مؤخرة[2].

أخر:في أسماء الله تعالى: الآخر والمؤخر، فالآخر هو الباقي بعد فناء خلقه كله ناطقة وصامتة، والمؤخر هو الذي يؤخر الأشياء فيضعها في مواضعها، وهو ضد المقدم، والآخر ضد القدم.

نقول مضى قُدما وتأخر تأخرا، والتأخير ضد التقدم، وقد تأخر عنه: تأخرا و تأخرة واحدة، عن اللحباني وهذا مطرد، وإنما ذكرناه لأن اطراد مثل هذا مما يجهله من لا درب له بالعربية والتأخير،ضد التقديم، ومؤخرا كل شيء بالتشديد، حلاف مقدمة.

---

[1]-الخطاب الشعري عند محمود درويش

[2]-لسان العرب، ابن منظور، تحقيق خالد رشيد القاضي، دار صبح(إديسوفت) ،دط،دت، ج1، ص56،57،58،59

الليث: الآخر، والآخرة نقيض المتقدم والمتقدمة، والمستأجر نقيض المستقدم[1]

ب- اصطلاحا:

"هو جعل اللفظ في رتبة قبل رتبته الأصلية أو بعدها لعارض اختصاص أو أهمية أو ضرورة"[2]

فالتقديم والتأخير هو احد أركان علم المعاني، لأن المعنى مرتبط به ارتباطا كبيرا،نقول مثلا" قام زيد" ونقول" زيد قام"ولكل جملة مقام يناسبها فمقام الجملة الفعلية مجرد الإخبار عن القيام و مقام الجملة الاسمية تأكيد الإخبار عن القيام مع إفادة التخصيص.

و التقديم والتأخير هو أحد دعائم تأليف الكلام ونظمه وهو موضوع له أهميته في البلاغة العربية"[3]

إذا فالتقديم و التأخير هو جعل اللفظ في مكان غير مكانه الأصلي مع الحرص على أن لا يحدث ذلك لبسا في المعنى الذي قصده، وتقديم لفظ على لفظ آخر ليس اعتباطا ولكن هناك أسباب وأغراض يقتضيها المقام وسياق الكلام، فيكون التقديم للاختصاص أو العناية باللفظ والاهتمام به.

وقد عرفه عبد القاهر الجرجاني بقوله:ط هو باب كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف، بعيد الغاية لا يزال يفتنك عن بديعه ويفضي لك إلى لطيفه، ولا تزال ترة شعرا يروقك مسمعه،ويلطف موقعه،ثم ينظر فتجسد سبب أن أحراقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان "[4].

[1]-لسان العرب،ابن منظر، ص73-74

[2]-البلاغة العربية، بن عيسى الطاهر،دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت،لبنان، ط1،2008، ص110،111

[3]-المرجع نفسه،ص111

[4]-دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تقديم وقراءة ، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي،القاهرة،ط2، 1989، ص106

من خلال هذا التعريف نستخلص أن للتقديم والتأخير فوائد ومحاسن كثيرة، وأهدافا وغايات في توضيح وتقوية المعاني، فنجد أن سبب الرونق واللطف أثناء النظم، إنما يعود بالدرجة الأولى تقديم الشيء وتحويل كاللفظ عن مكانه الأصلي إلى مكان آخر،أي ما يعرف بالتقديم والتأخير.

فعبد القاهر الجرجاني يرى أن سبب الجمال والرونق أو ما يعرف بالتقديم والتأخير لما نسمعه من نثر وشعر هو جعل الألفاظ في غير موضعها الأصلي،كما يعرفه بأنه:" مخالفة عناصر التركيب ترتيبها الأصلي في السياق فبتقدم ما الأصل فيه أن يتأخر أو يتأخر ما الأصل فيه أن يتقدم الحاكم للترتيب الأصلي بين عنصرين يختلف إذا كان الترتيب أو غير لازم فهو في الترتيب اللازم حاكم صناعي نحوي، أما عن الرتبة غير المحفوظة فيكاد سيكون شيئا غير محدد ولكن هناك أسباب عامة تفسر ذلك الترتيب.

إذا الأصل في عناصر التركيب أن يتقدم ما الأصل فيه التقدم ويتأخر ما الأصل فيه التأخر مثل: الطالب مجتهد، ولكن هناك أسباب ودوافع:

-قد تكون نحوية أو ما يقتضيه المقام، لتقديم ما حقه التأخير وتأخير ما حقه التقديم مثل: أين الكتاب؟، في البستان صاحبه.

كما عرفه أبو سعيد بقوله:" أعلم أن الشاعر قد يصطبر حتى يضع الكلام في غير موضعه الذي ينبغي أن يوضح فيه فيزيله عن قصده الذي لا يحسن في الكلام غيره، ويعكس الإعراب فيجعل الفاعل مفعولا والمفعول فاعلا،وأكثر ذلك فيما لا يشكل معناه"[1].

I- التقديم والتأخير:

إن التقديم والتأخير أسباب كثرة منها:

-أنت يكون الأصل في الكلمة التقديم ولا يجوز العدول عنه ذلك.

[1]-كتاب سيبويه، تحقيق أحمد حسن مهدلي وعلي سيد علي،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط1،2008، ج1،ص239

– أن يكون في التأخير إخْلال بالمعنى فيقدم لتفادي ذلك.

– أن يكون التأخير إخْلال في التناسب فيقدم المشاكلة الكلام مراعاة الفاصلة.

– يقدم الكلام لعظمته والاهتمام به.

– قد يكون التقديم لإرادة التعجب من المذكور أو تحقيره.

– قد يراد به الاختصاص فتتقدم مكملات الكلام.

– قد يراد به التشريف فيقدم الأشرف على غيره.

والتقديم والتأخير محصور ضمن مجالين وهما المجال النحوي والمجال البلاغي أو بالأصح أسباب نحوية وأخرى بلاغية

أ–**الأسباب النّحويّة:** وتضم الجملة الاسمية والفعلية.

1.الجملة الاسمية :كتقدّم الخبر على المبتدأ وجوبا في أربعة مواضع هي:

–. إذا كان الخبر من الألفاظ التي لها الصّدارة.

– إذا كان الخبر مقصورا على المبتدأ.

-إذا كان الخبر شبه جملة والمبتدأ نكرة لا مسوّغ لها.

-إذا عاد على الخبر ضمير في المبتدأ.

2.الجملة الفعليّة: كتقدّم المفعول على الفاعل وجوبا في مواضع ثلاث هي:

– إذا الفاعل محصور فإنما أو إلا.

– إذا كان المفعول ضميرا متّصلا، والفاعل اسماً ظاهرا.

– إذا اتّصل بالفاعل ضمير يعود إلى المفعول.

أما جوازا فيكون إذا كانت هناك قرينة معنوية توة قرينة لفظية.

كما يتقدم المفعول على الفعل والفاعل معًا وجوبًا في مواضع ثلاث وهي:

–إذا كان المفعول من أسماء الصّدارة.

إذا كان المفعول به ضميرا منفصلا مرادا به التخصيص.

إذا وقع فعل المفعول به بعد فاء الجزاء، وليس للفعل مفعول آخر مقدّم.

ب- الأسباب البلاغية: قد تتقدّم تلك العناصر السّالفة الذّكر على بعضها وذلك لأداء المعنى ومنها:

1.القصر والتخصيص: ويقصد به قصر صفة على موصوف لتحديده وإبرازه.

2.التخصيص: وهو تخصيص شيء بشيء عن طريق مخصوص، أو نقول أيضا: إذا كان المفعول به ضميرا منفصلا أُريد به التّخصيص وقد مرّ بنا في الأسباب النّحويّة.

3.الاهتمام بأمر المتقدّم

. إذا كان المتقدّم " المفعول به أو الخبر محطّ التّعجّب.

-أو كان المتقدّم المفعول به أو الخبر محطّ الإنكار.

.4التّعجيل بذكر الفرحة أو السّيئة: وذلك بإبراز الحالة النفسية الجيدة أو السيئة.

5-الحفاظ على النّغم الموسيقي ونظم الكلام: وهذا كثير في الشعر فأغلب أكثر مه في النثر.

6- التّشويق.

7- التهويل: وذلك من خلال السّؤال عن الفاعل وليس عن الفعل وهو ما يكسب المعنى حكم القوّة والتّقرير.

3-التقديم والتأخير في قصيدة "خف القطين"

النموذج الشعري	نوع التقديم والتأخير
كأنّني شارِبٌ، يوْمَ اسْتُبِدَّ بهِمْ من قرقفٍ ضمنتها حمصُ أو جدرُ[1]	تقديم الجار والمجرور(من قرقف) على الفعل والفاعل والمفعول به(ضمنتها حمص او جدر)
يبرقنَ بالقومِ حتى يختبِلنهُمْ ورأيهُنَّ ضعيفٌ، حينَ يختبرُ[2]	تقديم الظرف(حين)
أعرضنَ، لما حنى قوسي مُوترها وابْيَضَّ، بعدَ سَوادِ اللِّمّة ، الشّعَرُ[1]	تقديم الظرف(بعد) على الفاعل (الشعر)

[1]-ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، ص100

[2]- المصدر نفسه، ص101

ما يَرْعوينَ إلى داعٍ لحاجتِهِ ولا لهُنَّ، إلى ذي شَيْبَة ، وَطَرُ[2]	تقدم الخبر (ولا لهن) على الاسم(وطر)
شرقنَ إذْ عصرَ العِيدانُ بارحُها وأيْبسَتْ، غَيرَ مجْرَى السِّنّة ، الخُضَرُ[3]	تقدم المفعول به(غير مجرى السنة)على الفعل(الخضر)
والمستمرُّ بهِ أمرُ الجميعِ، فما يغترهُ بعدَ توكيدٍ لهُ، غررُ[4]	تقدم المفعول به والضمير المتصل الهاء على الفاعل(غرر)
ولمْ يزَلْ بكَ واشيهِمْ ومَكْرُهُمُ حتى أشاطوا بغَيْبٍ لحمَ مَنْ يَسَرُوا[5]	تقدم الجار والمجرور (بغيب) على المفعول به(لحم)
وتَسْتَبينُ لأقوامٍ ضَلالَتُهُمْ ويستقيمُ الذي في خدهِ صعرُ[6]	تقديم الجار والمجرور(لأقوام) على المفعول به(ظلالتهم)
ثم استقلَّ باثقال العراقِ، وقدْ كانتْ لهُ نقمة فيهم ومدخرُ[7]	تقدم الجار والمجرور (فيها) على المعطوف عليه(ومدخر)
حُشْدٌ على الحَقّ، عيّافو الخنى أنُفٌ إذا ألمّتْ بهِمْ مَكْروهَة ، صبروا[8]	تقدم أداة الشرط وفعله(إذا ألمت)على جواب الشرط(صبرو)
وإن تدجتْ على الآفاقِ مظلمة كانَ لهُمْ مَخْرَجٌ مِنْها ومُعْتَصَرُ[9]	تقدم الجار والمجرور(على لآفاق) على الفاعل(مظلمة) -تقدم الجار والمجرور (منها) على المعطوف (ومعتصر)
هُمُ الذينَ يُبارونَ الرّياحَ، إذا قَلَّ الطّعامُ على العافينَ أوْ قَتَروا[10]	تقدم الجار والمجرور(على العافين) على جواب الشرط(أوقتروا)
بني أميّة ، نُعْماكُمْ مُجَلَّلَة تَمّتْ فلا مِنّة فيها ولا كَدَرُ[11]	تقدم الجار والمجرور(فيها) على المعطوف (ولا كدر)
بَني أميّة َ، إنّي ناصِحٌ لَكُمُ فَلا يَبيتَنَّ فيكُمْ آمِناً زُفَرُ([12])	تقدم المفعول به(آمنا) على الفاعل(زفر) تقدم الجار والمجرور(فيكم) على المفعول به

[1]-المصدر نفسه، ص102

[2]- ديوان الأخطل ، ص102

[3]- المصدر نفسه ، ص102

[4]– المصدر نفسه ، ص103

[5]– المصدر نفسه، ص104

[6]– المصدر نفسه، ص105

[7]– المصدر نفسه، ص105

[8]– المصدر نفسه، ص105

[9]– المصدر نفسه، ص105

[10]– المصدر نفسه، ص106

[11]ديوان الأخطل ، ص106

[12]– المصدر نفسه، ص106

	والفاعل(آمنا زفر)
وقَدْ نُصِرْتَ أميرَ المؤمنين بِنا لمّا أتاكَ ببَطْنِ الغُوطَة الخَبَرُ([1])	تقدم الجار والمجرور (ببطن الغوطة) على الفاعل (الخبر)
أمْسَتْ إلى جانبِ الحَشاكِ جيفَتُهُ ورأسهُ دونهُ اليحمومُ والصُّوَرُ([2])	تقدم الجار والمجرور(إلى جانب الحشاك) على الإسم(جيفته)
صُكّوا على شارفٍ، صَعْبٍ مَراكبُها حَصَّاءَ لَيْسَ لها هُلْبٌ ولا وبَرُ([3])	تقدم الجار والمجرور (على شارف صعب) على المفعول به(مراكبها)
إذْ يَنظُرون، وهُمْ يجْنون حَنْظَلَهُمْ إلى الزوابي فقلنا بعدَ ما نظروا([4])	تقدم الجملة الإسمية(وهم يجنون حنظلهم) على الجار والمجرور(إلى الزوابي)
كروا إلى حرتيهم يعمُرونَهُما كما تكرُّ إلى أوطانها البقر([5])	تقدم الجار والمجرور (إلى أوطانها) على الفاعل (البقر)
وأصْبحَتْ مِنهُمُ سِنْجارُ خالِيَة ً والمحلبياتُ فالخابورُ فالسرَرُ([6])	تقدم الجار والمجرور(منهم) على الجملة الإسمية(سنجار خلية)
تُمْذي، إذا سَخَنَتْ في قُبلِ أذْرُعِها وتزرئِمُّ إذا ما بلها المطرُ([7])	تقدم جواب الشرط (تمذي) على فعله والآداة(إذا سخنت) تقدم جواب الشرط(تزرئم) على الآداة والفعل(إذا ما بلها المطر)

إن التقديم والتأخير ظاهرة نحوية بلاغية يلجأ إليها الشاعر عادة من أجل تقديم رؤيته للواقع الذي يعيش فيه خاصة إذ كان في حالة عدم استقرار نفسي كما هو الحال عند الشاعر الأخطل الذي كانت جميع قصيدته الشعرية تتسم بخاصية التقديم والتأخير في العديد من الجمل سواء كانت جمل فعلية أو اسمية وهذا كله من أجل إبراز آهات الشاعر وزفراته التي تجرّع مرارتها أثناء حربه الكلامية مع شعراء النقائض خاصة الفرزدق و جرير.

II-الحذف :

[1]- المصدر نفسه، ص106

[2]- المصدر نفسه، ص107

[3]- المصدر نفسه ،ص108

[4]- المصدر نفسه،ص108

[5]- المصدر نفسه،ص108

[6]- المصدر نفسه،ص108

[7]- المصدر نفسه،ص109

يعتبر الحذف واحد من الظواهر الأساسية التي يلجأ المنشئ إليها في تشكيل بنية النص الشعري و باللجوء إليه يخرج باللغة من مستواها العادي المألوف إلى المستوى البلاغي و المؤثر .

1-مفهوم الحذف :

أ- لغة :

يقول صاحب أساس البلاغة في بيان مادة (حذف) :" حذف ذنب فرسه إذا قطع طرفه ، و فرس محذوف الذئب ، مقطوع القوائم ، و حذف رأسه بالسيف ضربه فقطع منه قطعة " [1]

و هذا المفهوم قريب جدا مما ذكره صاحب اللسان الذي يرى أن " حذف الشيء يحذفه حذفا قطعة من طرفه " [2].

أما صاحب القاموس فإنه لا يقيد الحذف بالطرف كما ذكره كل من الزمخشري و ابن منظور و إنما يفسره بالإسقاط مطلقا فيقول :" حذفه يحذفه ، أسقطه و من شعره أخذ و بالعصا رماه بها " [3]

فهو هنا لم يتقيد في تفسيره اللغوي للحذف بالقطع من الطرف كما جاء في المفهوم الأول و الثاني ، و قد ذكر ابن منظور أيضا تعريفا للجواهري غير مقيد عنه :" حذف الشيء إسقاطه ، ومنه حذف من شعري ، و من ذنب الدابة أي أخذت " [4]

و يمكن لنا تفسير هذا الاختلاف على أنه نوع من التطور الدلالي إذا كان الحذف مقيدا بالطرف أول الأمر لكنه تحرر بعد ذلك ليشمل كل إسقاط .

ب-اصطلاحا :

أما في الاصطلاح فتعريفات الحذف توشك أن تكون متداخلة في هذا الموضوع فهناك من يربط مفهوم الحذف بالاستغناء كقول أبو حيان مثلا " العرب تستغني ببعض الألفاظ عن

[1] أساس البلاغة ، الزمخشري ، تحقيق محمد باسل عيون السود ، ، مادة (حذف)

[2] لسان العرب ، ابن منظور (مادة حذف)

[3] قاموس المحيط ، الفيروز أبادي ، ، مادة (حذف)

[4] لسان العرب ، ابن منظور مادة (حذف)

بعض ، ألا ترى استغنائهم بترك و تارك عن وَدَر وَ وَادِرْ ، بقولهم : رجل آلي عن أعجز و امرأة عجزاء عن ألياء " [1].

و لكن قول سيبويه :" و أعلم أن العرب قد تستغني بالشيء عن الشيء حتى يصير المستغني عنه مسقطا من كلامهم البتة ، فمن ذلك استغناؤهم بترك عن ودع و ودز (...) و كذلك استغنوا بذكر من مذكار أو مذكير و عليه جاء مذاكير و كذلك استنغنوا بأيقن عن أن يأتوه و العين في موضعها فألزموه القلب أو الإبدال فلم يقولوا أدوق إلا في شيء شاذ ، حكاه القراء في ذلك استغنوا بقسي عن قووس فلم يأتي إلا مقلوبا من ذلك استغناءهم بجمع القلة عن جمع الكثرة نحو قولهم أرجل ، لم يأتوا فيه بجمع الكثرة " [2].

أما عن مصطلح الاتساع فإن "ابن سراج " جعل بابا في الأصول محاولا توضيح مصطلحي الحذف و الاتساع عن طريق التفرقة بينهما فقال : " الاتساع ضرب من الحذف إلا أن الفرق بينهما أنك لا تقيم المتوسع فيه مقام المحذوف و تعربة بإعرابه ، و في الحذف تحذف العامل فيه و تدع ما عمل فيه على حالة من الإعراب و الاتساع العامل فيه بحالة و إنما تقيم فيه المضاف إليه مقام المضاف أو الظرف مقام الاسم فالأول نحو: فاسأل القرية و المعنى : أهل القرية .... و الثاني نحو: صيد عليه يومان، معنى صيد عليه الوحش يومين، بل مكر الليل و النهار ،نهاره صائم و ليله قائم ، معنى مكر في الليل و صائم في النهار (.....) و هذا الإتساع في كلامهم أكثر من أن يحاط به " ([3]).

كما يوجد بعض الدارسين المحدثين الحذف و الإضمار و يرون أن الإضمار لا يختلف عن الحذف في شيء لأن كل منهما تقدير ما لا وجود له في ظاهر النص اللغوي ، غير أن النحاة يفرقون بين الحذف بل يمكن أن يفهم الإستار هو أن يوجد في الصيغة ما يدل على المحذوف بل يمكن أن يفهم من السياق وحده أما حالة الحذف فلا يوجد في الصيغة ما يدل على المحذوف .

[1] الحذف و التقدير في النحو العربي ، علي أبو المكارم ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة 2008 ص 200

[2] الحذف و التقدير في النحو العربي ، علي أبو المكارم ص 200

[3] المرجع نفسه ص 200-201

و لا يستنتج إلا من السياق نحو (بخير) خبر لمبتدأ محذوف و لكن الذي يحدد هذا المبتدأ هو : السياق ذاته ، و التعبير بدون مراعاة السياق يحتمل أن يسند إلى ضمائر شتى .

يجعل النحويون الاختصار أساسا لتفسير عدد من الظواهر اللغوية ، إذ هو جل مقصود العرب و عليه بني كثير من كلامهم ، كما يقول السيوطي ، و من ابرز هذه الظواهر :

" وجود الضمائر مع إمكان التعبير بالأسماء الظاهرة لأن الضمائر أخصر من الظواهر خصوصا ضمير الغيبة فإنه يقوم مقام أسماء كثيرة فإنه في قوله تعالى :" أعد الله لهم مغفرة " الأحزاب (35) قام مقام عشرين ظاهرا

- الحصر بـ (إلا) و (إنما) و غيرهما لأن الجملة فيه تنوب مناب جملتين
- العطف لأن حروفه وضعت للاعتناء عن إعادة العامل
- التثنية و الجمع لأنهما أغنيا من العطف " ([1])

يقول السيوطي في قيام الاختصار بدور رئيسي في وجود الحذف :" فتارة بحذف الكلمة كَلَمْ يَكُ و لم إبل ،و تارة للكمة بأسرها (...) و تارة للجملة كلها (...) و تارة لأكثر من ذلك ،و لهذا تجد الحذف كثيرا عند الاستطالة كحذف عائد الموصول فإنه كثيرا عند طول الصلة قليل عند عدم الاستطالة " ([2])

فالسيوطي في قوله هذا يبرز أسباب وجود الحذف و أنواعه باختصار و السبب الرئيسي عنده هو الإستطالة و المصطلح الأقرب إلى ذلك –حسبه– هو الاختصار لذلك ربط هذين المصطلحين لأن وظيفتهما المشتركة هي النقصان و يمكن القول بذلك أن الحذف هو ضرب من الاختصار .

و كل من المصطلحات المذكورة سابقا تقوم مقام الحذف باعتبارها أيضا نوع من الإخفاء لذلك جعلت في مقام واحد .

[1] الحذف و التقدير في النحو العربي ، علي أبو المكارم ص 203

[2] المرجع نفسه ، ص 203

2- أنواع الحذف :

و الحذف على أنواع بحسب الاعتبارات التي ينظر إليها و من أبرز هذه الأنواع :

1-الحذف الواجب و الجائز :

نحو حذف الفعل في التحذير ، و حذف عامل المفعول المطلق الناسب عن فعله ، و كما في مواطن حذف المبتدأ و الخبر وجوبا و ما إلى ذلك " ([1])

2- **الحذف القياسي و السماعي :**

فالحذف القياسي أو المطرد هو الذي له مواطن معلومة كما في النحو اجتماع الشرط و القسم فيحذف جواب المتأخر منهما (....) و كما في أحوال حذف المبتدأ و الخبر و حذف عامل المفعول المطلق و حذف عامل الاشتغال عند النحاة و غير ذلك من القواعد المقررة في أماكنها " ([2]).

3- المستلزم لتقدير معين و غير المستلزم لتقدير معين :

فالأول مثل أن يكون جوابا عن سؤال أو أن يكون عائد إسم موصول أو حذف يقتضيه الكلام و الثاني مثل تقدير قسم من أجوبة الشرط و القسم و غير ذلك مما لا يستلزم تقديرا معينا .

4-**المتفق على معناه و غير المتفق :**

فمن الأول ما تعين تقديره أو ما قارب ذلك مما يفيد معنى ظاهرا كما في الإغراء و التحذير و من غير المتفق على معناه " قولهم مثلا : أنت أعلم و ربك " فقذ ذهب بعضهم إلى أن

[1] الجملة العربية تأليفها أقسامها ، فاضل صالح السمرائي ، دار الفكر للنشر و التوزيع ،عمان ، الأردن ، ط2 ، 2007 ، 1427 هـ ،ص 88
[2] المرجع نفسه ص 89

التقدير " أنت أعلم و ربك مجازيك (...) ، و ذهب آخر إلى تقديره " أنت اعلم بربك فأنت و ربك و التقدير الأخير أقرب إلى المعنى فيما يبدو " ([1]).

5 – الحذف الذي ورد لأمثاله ذكر و الذي لم يرد لأمثاله ذكر :

"و أعني بذلك الجائز و إلا فمعلوم أن الحذف الواجب لم يرد لأمثاله ذكر و إلا لم يكن واجبا " ([2])

6– الحذف الذي يقتضيه المعنى و الحذف الذي تقتضيه الصنعة الإعرابية :

و هو أن قسما مما يقدره النحاة ، مما تقتضيه الصنعة فيه خلاف فقد يذهب قسم إلى أن فيه حذفا و قسم لا يرى أن فيه حذفا .

3–أسلوب الحذف في قصيدة خف القطين :

من بين الأبيات التي وقع فيها حذف في قصيدة " خف القطين" قول الأخطل :

لَذٌّ أصابَتْ حُميّاها مقاتِلَهُ فلم تكدْ تنجلي عنْ قلبهِ الخُمرُ ([3])

و قوله كذلك :

إذْ يَنظُرون، وهُمْ يجْنون حَنْظَلَهُمْ إلى الزوابي فقلنا بعدَ ما نظروا ([4])

[1] المرجع نفسه ص 89 -90

[2] الجملة العربية تأليفها أقسامها ، فاضل صالح السمرائي ص 91

[3] ديوان االأخطل ، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين ،ص 101

[4] المصدر نفسه ص 108

فما حذف في البيتين هو المبتدأ ، و قد حذف جوازا لوقوعه بعد الفاء الداخلة على جواب الشرط و الغرض من ذلك الإيجاز و الاختصار ، و كذلك الإبهام بحذف ما بعد لفظة (نظروا) .

يحذف المبتدأ جوازا أيضا بعد القول في نحو قوله :

حتى إذا هُنَّ ورَّكْنَ القَضيمَ، وقَدْ أشرقنَ، أو قلنَ هذا الخندقُ الحفرُ ([1])

في البيتين التاليين حذف الخبر ، يقول الشاعر :

شمسُ العداوة ِ، حتى يستقادَ لهم وأعظمُ الناس أحلاماً إذا قدروا ([2])

و قوله:

يسألُهُ الصُّبْرُ مِن غسّان، إذ حضروا والحزنُ كيف قراكَ الغلمة ُ الجشرُ ([3])

و يكثر حذف الخبر في الأجوبة بعد (إذا) الفجائية إذا جعلت حرفا ، فالخبر محذوف بعد لفظة (حظروا) و قد ورد هذا الحذف كذلك بعد لفظة (عثروا) في قوله :

فلا هدى اللَّهُ قَيساً مِن ضَلالتِهِمْ ولا لعاً لبني ذكوانَ إذا عثروا [(4)]

و الغرض من هذا الحذف هو الإيجاز و الاختصار .

حذف المبتدأ وجوبا في مواضيع كثيرة ، و ما ورد في القصيدة هو النعت المقطوع الى الرفع في قوله :

حثّوا المطيّ، فولتنا مناكبِها وفي الخدورِ إذا باغمتَها الصوَرُ ([5])

و قوله أيضا :

---

[1] المصدر نفسه ص 103

[2]-المصدر نفسه ص 106

[3]ديوان االأخطل ، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين ص 107

[4]المصدر نفسه ص 107

[5]-المصدر نفسه ص 101

حُشْدٌ على الحَقّ، عيّافو الخنى أُنُفٌ إذا ألمّتْ بهِمْ مَكْروهَة ٌ، صبروا ([1])

و كذا قوله :

مخلفونَ، ويقضي الناسُ أمرهمُ وهُمْ بغَيْبٍ وفي عَمْياءَ ما شَعروا([2])

فالمبتدأ هنا محذوف و هو ضمير مستتر تقديره (هم) أن تقدير القول هم حثوا المطي فولتنا مناكبها .....

هم حُشْدٌ على الحَقّ، عيّافو الخنى أُنُفٌ....

هم مخلفونَ، ويقضي الناسُ أمرهمُ....

و الغرض من الحذف هنا هو حذف لبيان المعنى و وضوحه في القول

في بيت آخر من القصيدة حذف المبتدأ وجوبا بعد الجار و المجرور و ذلك في قوله:

منقضبينَ انقضابَ الحبلِ يتبعهُم مِنَ الشّقيقِ، وعينُ المَقْسَمِ الوَطَرُ

و تقدير الكلام :

منقضين انقضاب الحبل يتبعهم من الشقيق و يتبعهم من عين المقسم الوطر ،و الغرض منه هو الاستخفاف لكثرة دورانه في الكلام

و كذلك قوله :

والهمُّ بعدَ نجي النفسِ يبعثه بالحزْمِ والأصمعانِ القَلْبُ والحذرُ ([3])

و تقدير القول :

والهمُّ بعدَ نجي النفسِ يبعثه و يبعثهِ بالأصمعانِ القَلْبُ والحذرُ.

[1] المصدر نفسه ص 105

[2] المصدر نفسه ص 109

[3] ديوان الأخطل ، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين ص 103

ورد كذلك في القصيدة حذف المضاف إليه ، و ويكون في مواضع كثيرة مثل ياء المتكلم إذا وقعت في حالة النداء ، و قد ورد ذلك في قوله :

بني أميّة َ، نُعْماكُمْ مُجَلِّلَة ٌ تَمّتْ فلا مِنّة ٌ فيها ولا كَدَرُ

بني أُميّة َ، قدْ ناضَلْتُ دونَكُمُ أبناءَ قومٍ، همُ آووا وهُمْ نصروا ([1])

و قوله :

بَني أُميّة َ، إنّي ناصِحٌ لَكُمُ فَلا يَبيتَنَّ فيكُمْ آمِناً زُفَرُ ([2])

و تقدير الكلام (يا بني أمية) فالياء في هذا الموضوع حذفت للإستخفاف ، أما عن موضوع حذف حروف العطف ، فقد حذفت الواو وحدها في نحو قوله :

صُكّوا على شارِفٍ، صَعْبٍ مَراكبُها حَصَّاءَ لَيْسَ لها هُلْبٌ ولا وبَرُ ([3])

و تقدير الكلام :

صُكّوا على شارِفٍ، صَعْبٍ مَراكبُها و حَصَّاءَ لَيْسَ لها هُلْبٌ ولا وبَرُ

و الغرض من حذف الواو هنا هو لظهور المعنى و وضوحه .

وكذلك في قوله :

ألخائضِ الغَمْرَ، والمَيْمونِ طائِرُهُ خَليفَة ِ اللَّهِ يُسْتَسْقى بهِ المطَرُ ([4])

و تقدير القول :

ألخائضِ الغَمْرَ، والمَيْمونِ طائِرُهُ و خَليفَة ِ اللَّهِ يُسْتَسْقى بهِ المطَرُ

[1]-المصدر نفسه ق ص 103

[2] المصدر نفسه ص 106

[3] المصدر نفسه ص 108

[4] ديوان االأخطل ، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين ص 103

لجأ الشاعر في بعض الأحيان للحذف تجنبا للتكرار ، يمكن القول أن ظهور المعنى و وضوحه هو الدافع إلى هذا الحدف ، و ذلك في قوله :

كأنّني شارِبٌ، يوْمَ اسْتُبِدَّ بهمْ من قرقفٍ ضمنتها حمصُ أو جدرُ ([1])

فهو هنا حذف كلمة (شارب) لبيان المعنى و الأصح هو قوله :

كأنّني شارِبٌ، يوْمَ اسْتُبِدَّ بهمْ شارب من قرقفٍ ضمنتها حمصُ أو جدرُ

و هو نفس الغرض الذي حذف الشاعر من أجله لفظة (يسأله) في البيت التالي حين قال ":

يسألُهُ الصُّبْرُ مِن غسّان، إذ حضروا والحزنُ كيف قراكَ الغلمة ُ الجشرُ ([2])

و تقدير الكلام :

يسألُهُ الصُّبْرُ مِن غسّان، إذ حضروا و يسأله الحزنُ كيف قراكَ الغلمة ُ الجشرُ.

يقول الشاعر في أحد أبياته :

ولا الضِّبابَ إذا اخْضَرَّتْ عُيونُهُمُ وَ لا عَصِيَة إلا أنهُم بَشَرُ ([3])

حذف الشاعر الفعل (يتبعهم) في كلا الشطرين تجنبا للتكرار لأنه ذكر الفعل في بيت سابق و تقدير الكلام :

ولا الضِّبابَ إذا اخْضَرَّتْ عُيونُهُمُ وَ لا يَتْبَعَهُم عَصِيَة إلا أنهُم بَشَرُ

و الغرض منه هو الإستخفاف لكثرة دورانه في الكلام و الأمر يتعلق بالفعل (يتبعهم)

[1]-المصدر نفسه ص 101

[2] - المصدر نفسه ص 107

[3] ديوان االأخطل ، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين ص 108

كما يقول في كتاب معاني القرآن :" و إذا كان المعنى معلوما طرح منه ما يود الكلام في الإيجاز " ([1])

و يمكن لنا بذلك أن نقول أنه على الأغلب لا يحذف لأي غرض إلا تجنبا للتكرار أو الاستخفاف لكثرة وجوده في الكلام ما يجعل المعنى واضحا به أو بدونه ، و ذلك عكس ما رأيناه قبله ، و يمكن أيضا أن نستنتج أن الحذف الذي لجأ إليه الشاعر في قصيدته لم يكن من أجل غرض من تلك الأغراض قدر ما كان من أجل عدم الإخلال بالوزن العروضي بالدرجة الأولى أو كما يسميه البعض بمراعاة الأسجاع و الفواصل الذي اعتبره أيضا واحدا من أغراض الحذف.

-3- التناص:

إن التناص هو الآخر واحد من الظواهر الأساسية التي يعتمدها المبدع في تشكيل بنية النص الشعري، وما اندفاعنا إلى المعاجم اللغوية لفحص مصطلح التناص إلا لأنه بنية أساسية في فهم أحد أرقى الرسائل وأنجعها، في تحاور الفرد مع مجاله الاجتماعي ألا وهي اللغة.

1/مفهوم التناص:

أ-لغة: التناص لغة على وزن تفاعل أي: تفاعل بين النص ونص آخر أو بين نص ونصوص أخرى .

وهو أيضا من :"نصص النص،رفع الشيء، نص حديث ينصه نصًّا أي رفعه من الزهري أي أرفع له، ويقال أيضا نصَّ الحديث إلى فلان أي رفعه وكذلك نصصته إليه...والنص أقصى الشيء وغايته، و قال أين الأعرابي: النص الإسناد إلى الرئيس الأكبر، ونص الرجل بعضه على بعض... و نصصه المتاع إذا جعلت بعضه على بعض أو نصص الرجل

[1] الجملة العربية تأليفها و أقسامها ، فاضل صالح السمرائي ، ص 98

غريمه إذا استقصى عليه، وفي حديث هرقل ينصهم أي يستخرج رأيهم ويظهره، ومنه قول الفقهاء:" نص القرآن ونص السنة أي ما دل لفظها عليه من الأحكام"[1].

ب-اصطلاحا: مصطلح التناص هو مصطلح نقدي حديث أريد من خلاله إبراز علاقة النصوص ببعضها البعض و تقاطعها، وتعددت تعريفات التناص في مصادره الأولى إذ لم يتم الوصول إلى تعريف شامل له إضافة إلى وجود تفاوت في فهم المصطلح وكذا تعدد تسمياته، ومن بين الذين تطرقوا إلى دراسة مفهوم التناص نجد كل من"جوليا كريستيفا" ،"رولان بارت"،و" جيرار جينيت " .

هناك إجماع نقدي على أن أول من وضع مصطلح التناص هي الناقدة البلغارية "جوليا كريستيفا" و ذلك انطلاقا من مفهوم الحوارية الذي وضعه الروسي " ميخائيل باختيين"، حيث ترى كريستيفا أن النص الأدبي خطاب يخترق وجه العلم و الإديولوجيا و السياسة، ويتطلع لمواجهتها فتحها و إعادة صهرها و من حيث هو خطاب متعدد يقوم النص باستحضار كتابة ذلك البلور الذي هو محمل الدلالية المأخوذة في نقطة معينة من تناهيها، ثم تقرر بأن النص إنتاجية وهو ما يعني أنه " ترحال للنصوص و تداخل فهمي ففي فضاء نص معين تتقاطع تتنافى ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى مع الملفوظات التي سيق عبرها في فضائه أو التي يحيل عليها فضاء النصوص الخارجي اسم الإيديولوجيم، الذي يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي"[2] ، و هي ترى بذلك أن المدلول الشعري يحيل على مداولات خطابية مغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري.

و التناص عن "كريستيفا" هو ذلك التقاطع داخل نص لتغيير قول مأخوذ من نصوص أخرى و العمل التناصي هو اقتطاع و تحويل، و تقول " كريتستيفا" في هذا الصدد بأن:"

[1]- لسان العرب:ابن منظور مادة (نصص) ص271

[2] - علم التناص، جوليا كريسيتفا، تر:فريد الزاهي، منشورات توبقال المحمدية، المغرب،1991،ص21-22

التناصية هي ان يتشكل كل نص من قطعة موزابيك من الشواهد وكل نص هو امتصاص لنص آخر أو تحويل عنه"[1].

ولقد تتبعت الناقدة رصدها هذا المصطلح في مؤلفها"علم النص" إذا أطلقت على الحوار الذي تقتضيه النصوص فيما بينها مصطلح الحوارية و عرفتها هي الأخرى بأنها العلاقة بين خطاب الأخير و خطاب الأنا/ ثم باسم عبر النصوص Transsexualité ثم التصحيفية programmatisme ثم ظهر عندها بمفهوم "الامتصاص" وذلك في قولها:" كل نص هو امتصاص او تحول لوفرة من النصوص الأخرى "[2]

أما عند "رولان بارت " فقد ظهر مصطلح التناص لأول مرة عام 1973، فيقول :" النص المتداخل هو بروست أو الجريدة اليومية أو شاشة التلفزيون فالكتاب يضع المعنى و المعنى يضع الحياة" [3].

و يقول كذلك بأن كلمة texte تعني النسيج أما نظرية النص فهو علم نسيج العنكبوت"[4].

و هو بذلك يجعل النص نسيج من الاقتباسات و من المراجع و من الأصداء أي أصداء لغات سابقة أو معاصرة تتجاوز النص من جانب إلى آخر.

و إن التناص l'Transsexualité الذي يجد نفسه في كل نص ليس إلا تناص نص آخر، لا يستطيع أن يختلف بأي أصل للنص، وإن أهم ما ميز تناول بارت للتناص تأكيد وجود شخص متكلم أو قاريء شخص مفكر يحس ويشارك خلال النص وهو الذي يضع التناص ويكتشفه، و يمارس التداخل النصي و باختصار يسعى "بارت" إلى كشف أثر الفرد في مساحة العلاقات النصية ومن الواضح أن "رولان بارت" لم يخرج عما تحدثت به "جوليا كريستيفا" عن التناص، لكنه وضح صورة لقاريء و أنه من غير الممكن إهمال القاريء على حساب النص.

[1] - علم التناص، جوليا كريسيتفا ص78-79
[2] - المرجع نفسه ص14
[3]- علم التناص المقارن، عزالدين المناصرة ، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، دار مجدلاوي، الأردن،ط1،2006،ص143
[4] - المرجع نفسه ص14

يضع " جيرار جينيت" مصطلحا آخر و هو جامع النص l'architexte و يعني مجموع المقولات العامة او المفاقة بين أنماط الخطابات، وإن موضوع الشاعرية هو التعدية النصية أو الاستيلاء النصي الذي هو ما يضع النص في علاقته ظاهرة و خفية مع نصوص أخرى، وقد عدد "جيرار" خمسة أنماط و هي باختصار :

"ن1- و هو علاقة حضور مشترك بين نصين و عدد من النصوص بطريقة استحضارية مثل الاقتباس .

ن2-و هو ما سماه بالملحق النصي(العنوان، المدخل، الملحق، تمهيد، هوامش، خطوط، رسوم... الخ)

ن3- من التعالي النصي، يسميه الماورائية النصية .

ن4- الجامعية النصية وهي علاقة لا تظهر في أحسن حالاتها إلا عبر ملحق نصي.

ن5- الإتساعية النصية وهو كل علاقة توحد نصا نسميه المتسع بنص سابق يسمى المنحصر دون أن تكون العلاقة ضربا من الشرح "[1].

و قد أبان في كتابه"عتبات " أن كل النصوص الموازية للنص تعد نوعا من النظير النصي و كل النصوص المرادفة فهي بمثابة العتبات، والمدخل التي تربط النص الأدبي بكل النصوص المحيطة به، ثم إن "جنيت" في كتابه " مدخل الجامع النص يذكر في مقدمته بأن " النص ليس هو موضوع الشعرية، بل جامع نص أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدى و نذكر من بين هذه الأنواع أصناف الخطابات، صيغ التعبير، و الأجناس الأدبية "[2].

ورد في كتاب " ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" فصل بعنوان " النص الغائب"، حيث بدأ "بينيس" كتابه هذا بالاستشهاد و يقول لـ" تيزفيطان تودوروف" Todorov Tiziana ،

[1] - علم التناص المقارن، عزالدين المناصرة ص147-148
[2] - المرجع نفسه ص 148-149

وبمقولة شهيرة لـ " جوليا كريستيفا "، لكنه استخدم طيلة الفصل مصطلحي "التناص" و"التداخل النصي"، ولهذا نجده نحت مصطلحه"النص الغائب" معادلا لمفهوم التناص.

يقول بينيس :" النص تشكيل لنصوص سابقة و معاصرة، أعيدت صياغتها بشكل جديد و ليست هناك حدود بين نص وآخر، و إنما يأخذ النص من نصوص أخرى "[1].

كما يشير الى أن العلاقة الرابطة و الصلات الموجودة بين النص و غيره من النصوص الأخرى السابقة عليه او المعاصرة له رعاها الشعراء و النقاد منذ القديم غير أن القراءة المحدثة للنص سلكت سبيلا مغايرا لما كان سائدا من اساليب القراءة التقليدية لهذه الظاهرة.

أما محمد مفتاح في كتابه الرائد" تحليل الخطاب الشعري " إستراتيجية التناص " تناول التناص بتوسع واضح، حيث عرفه بقوله:" فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة ممتص لها يجعلها من عندياته و بتصبيرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده محول لها بتنطيطها أو تكثيفها بقصد مناقصة خصائصها و دلالاتها، أو بهدف تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة "[2].

و هذا يعني أنه يرى أن أساس انتاج أي نص هو رؤية صاحبه للعالم فالتناص حدث لغوي يتولد من أحداث تاريخية و نفسانية،فينتج فسيفساء من النصوص على حد قوله و هو في ذلك الموضع متأثر كل التأثر بجوليا كريستيفا .

2-التناص في قصيدة (خف القطين):

إن دأب الشاعر الجاهلي على استدعاء كل ما يحتاج إليه من الموروث الشعري والأدبي لصقل موهبته و تربية حس الموسيقي و تهديب نفسيته و ترتيبها على النهج الذي يريده لها جعله محولا ومحددا ينتج نصوصا جديدة غاية في الإبداع وغاية في التمسك و الانتماء الى جذوره الأولى ولعل ذلك ما جعل الأخطل يستعمل أسلوب التناص في قصيدته" خف القطين"

[1]- النص الغائب (تجليات التناص في الشعر)، محمد عزام، اتحاد كتاب العرب،دمشق،دط، 2001،ص9
[2]-تحليل الخطاب الشعري (استراتيجة التناص)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،ط2،1986م،ص121

ونحن في صدد دراسة ثلاث أنواع من التناص وهي: التناص القرآني في القصيدة و تناصها الشكلي و المضموني مع قصيدة "قل للديار" و قصيدة "يا دار مية" للنابغة الذبياني .

I – التناص القرآني في قصيدة " خف القطين" :

امتلك الأخطل مهارة فنية عالية في الإفادة من النص القرآني و أحسن توظيفه و الإحالة إليه، يكشف فضاءات ثقافية واسعة تجعل القارئ ينتقل إلى لوحات متنوعة بين الشعر والقرآن الكريم، وهذا يعني أن التناص يشكل النص الجديد ولكنه بعد أن يعيد انتاجه وإخراجه وصياغته بعد تمثيل وتحويل نصوص متعددة، في نص جامع يحتوي زيادة في المعنى ويستند الأخطل في مثل هذه الإحالات في المدح للخلفاء والولاة وفي الهجاء كما فعل في هيجاء قيس عيلان إذ قال:

كانوا ذَوي إمة ٍ حتى إذا علقتْ بهمْ حبائلُ للشيطانِ وابتهروا

صُكّوا على شارِفٍ، صَعْبٍ مَراكبُها حَصَّاءَ لَيْسَ لها هُلْبٌ ولا وبَرُ[1]

فهم بخروجهم على بني أمية بعد أمنهم ورغد عيشهم كمن يوسوس به الشيطان ويغرر به فيركب وعرا يشبه الى حد كبير ركوب الناقة المسنة التي لا وبر لها وجسمها هذيل و هذا المعنى يندرج في قوله تعالى:" أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِينَ بَدَّلُواْ نِعْمَةَ اللّهِ كُفْراً وَأَحَلُّواْ قَوْمَهُمْ دَارَ الْبَوَارِ "[2]، و قوله تعالى ايضا:" وَضَرَبَ اللَّهُ مَثَلاً قَرْيَةً كَانَتْ آَمِنَةً مُطْمَئِنَّةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغَداً مِنْ كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرَتْ بِأَنْعُمِ اللَّهِ فَأَذَاقَهَا اللَّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ بِمَا كَانُوا يَصْنَعُونَ"[3].

فالشاعر يستمد جانبا من فكرة النص القرآني ليحذف و يضيف بما يتلاءم و وضعيته النفسية، فالنص القرآني يتكيف مع النص المنتج، ففي مدح بني أمية يسلك هذا المسلك الذي يرضي الممدوحين و يتفق مع إيديولوجياتهم في الحكم فيمتاح من معين القرآن الكريم ليصيغ عليهم هالة من الإجلال والإكبار لأنهم يلتزمون بما أمر الله وهو يحتكم إلى كتاب الله

[1]- ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، ،ص108
[2] - سورة ابراهيم أية (28)
[3]- سورة النحل الآية (112)

ليجعل حكمهم قدرا ربانيا، وهو يعمل على استنطاق لغة القرآن لتحقيق مراده، فالقرآن الكريم تجسيد للفة وللفكر في هذه اللغة فهو اثر لغوي يبسط على سائر المجالات اللغوية وفي حضوره المهيمن معزى خاص و الشعر واحد من تلك المجالات المتأثرة باللغة القرآنية

يقول الأخطل:

لمْ يأشَروا فيهِ، إذْ كانوا مَوالِيَهُ ولوْ يكونُ لقومٍ غيرهمْ، أشروا[1]

فهو يرتشف في ذلك معنى قوله تعالى:" مُّحَمَّدٌ رَّسُولُ اللَّهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاء عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاء بَيْنَهُمْ تَرَاهُمْ رُكَّعاً سُجَّداً يَبْتَغُونَ فَضْلاً مِّنَ اللَّهِ وَرِضْوَاناً سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ ذَلِكَ مَثَلُهُمْ فِي التَّوْرَاةِ وَمَثَلُهُمْ فِي الْإِنجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَى عَلَى سُوقِهِ يُعْجِبُ الزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ الْكُفَّارَ وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ مِنْهُم مَّغْفِرَةً وَأَجْراً عَظِيماً)[2].

فالقوة والشدة والرحمة على المسلمين والرأفة بهم من خير ما يمَّاز به المؤمن .

يقول الشاعر أيضا :

وتَسْتَبينُ لأقوامٍ ضَلالَتُهُمْ ويستقيمُ الذي في خدهِ صعرُ [3]

استند الشاعر في هذا البيت على مرجعية قرآنية وقد استمد معنى الشطر الأول من قوله تعالى :" وَمَا أَنتَ بِهَادِي الْعُمْيِ عَن ضَلَالَتِهِمْ " [4]

والشاعر في البيت السابق في موقف فخر بقبيلته ممدوحة، والوصف القرآني في الآية الكريمة، ممدوحة، والوصف القرآني في الآية الكريمة، إنما خص الله تعالى به تكلم الناس

[1]- ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، ص 106
[2] - سورة الفتح الآية (29)
[3]- ديوان الأخطل تحقيق مهدي محمد ناصر الدين ص 105
[4]سورة النحل الآية (80)

الميؤوس من إيمانهم وبذلك ارتبطت دلالة الضلالة بهذا النوع من البشر إذ أعمى جبروتهم وتكبرهم قلوبهم، فالشاعر استغل هذا المعنى مبالغة في قوة ممدوحه الذي وصفه بأن لديه من الشجاعة واليأس ما يجعله يرضخ هؤلاء لمنطق الحق والعدل، والكلام على الشطر الثاني لا يخرج عنه الشطر الأول في حين استمد معنى الشطر الثاني من قوله تعالى:" وَلَا تُصَعِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ " [1]، ومن خلال الأبيات السابقة والأبيات التي تأتي لاحقا نجد أن مسيحية الأخطل لم تقف حائلا أمامه لتدبر القرآن واعتماد معانيه.

يقول الأخطل أيضا:

بني أُميّة َ، قدْ ناضَلْتُ دونَكُمُ أبناءَ قومٍ، همُ آووا وهُمْ نصروا[2]

وهو – في هذا البيت– يدخل ضمن موضع العتب وهو موجه لبني أمية وكان الأخطل في بداية علاقته مع بني أمية اشتبك مع عبد الرحمان بن حسان وقد هجا الأخطل الأنصار هجاء مرًّا من خلال هجائه لعبد الرحمان بن حسان الأنصاري و الشاعر هنا يكنى عن الأنصار مقتبسا هذه الكناية من قوله تعالى :" إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَهَاجَرُوا وَجَاهَدُوا بِأَمْوَالِهِمْ وَأَنْفُسِهِمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَالَّذِينَ آوَوْا وَنَصَرُوا أُولَٰئِكَ بَعْضُهُمْ أَوْلِيَاءُ بَعْضٍ " .

يقول الشاعر أيضا :

حُشْدٌ على الحَقِّ، عيّافو الخنى أُنُفٌ إذا ألمّتْ بهِمْ مَكْروهَة ٌ، صبروا [3]

لا توجد في البيت قرينة لفظية، تدل على التركيب القرآني وإنما التناص هنا إيحائي غائم إذ استمد الأخطل من قوله تعالى :" تَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَتَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ وَتُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ " [1].

[1] - سورة لقمان الآية (18)
[2]- ديوان الأخطل تحقيق مهدي محمد ناصر الدين ص 106
[3] -المصدر نفسة ص 105.

و معنى هذه الآية إنما يتوافق مع الشطر الأول وليس بحاجة إلى توضيح، أما الشطر الثاني فنجد أن الشاعر استقاه من قوله تعالى :" الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُم مُّصِيبَةٌ قَالُواْ إِنَّا لِلّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعونَ"[2]، ومن خلال المقارنة بين المعنيين نجد أن الشاعر قد اوجد تطابقا في نهاية البيت فلا يخرج عن الدلالة المعيارية في الآية ولعل هدف الشاعر وغايته هذه هي التي دفعته إلى هذا التعبير إذ جاء بلفظ يتوافق مع الدلالة القرآنية مبالغة في تقرير مبدأ انصياع هذه القبيلة لأمر الله سبحانه وتعالى فأبدل (إنّ لله وإنّ إليه راجعون) –في الآية– وهي تدل على حال وسط بين الرضا بالقضاء والقدر على أساس أن الله سبحانه وتعالى يخضع عباده المخلصين لهذا الاختيار.

ومنذ استقرت فكرة الارتداد إلى الماضي وتعامل الشعراء مع التراث، فكل كاتب لا بد له قبل الرجوع، واعيا أو غافلا، إلى كل ما هو ماض والتعامل معه ولكنه يستخدمه بشكل يحفظ له خصوصيته فيأخذ منه ما يتناسب ونهجه ولعل أشرف ما يرد إليه: القرآن الكريم، آخر الكتب السماوية وأفصح لسان عربي مبين لذلك تتبنى مدى كما هي الثقافة القرآنية بالمنجز الشعري حيث استمد الشعراء من نبعه أكثر ما يزين قولهم ويقوي منطقهم.

II–**التناص في قصيدة "قل للديار" مع قصيدة "خف القطين"**: قبل التطرق إلى التناص في القصيدتين المدروستين يجب أن نهتم بداية بهيكل القصيدتين.

لقد افتتح الشاعر الأخطل قصيدته بالنسيب ثم راح يعرج في الأبيات الموالية على غرض المدح الذي أشاد فيه بخصال وصفات الممدوح رفعا لمكانته وسمو منزلته وتعظيم قومه، وانتقل بعدها إلى بقية الأبيات مستهلا إياها بالفخر، وغرض الفخر عند الأخطل إذا ما قيس ببعض الشعراء فهو قليل وضئيل من البيت 45 إلى 47.

[1] - سورة آل عمران، الآية (109).
[2] -سورة البقرة، آية [155].

ويختتم قصيدته بغرض الهجاء الذي يتعرض فيه الشاعر إلى التقليل من قيمة المهجو والتعرض إلى قدحهم والحط من مكانتهم والمراد بهم القيسيين وبني كليب من البيت (58 إلى 85).

أما جرير فقد افتتح قصيدته أيضا بالنسيب، إلى غاية البيت 16 ثم يتخلص إلى غرض الفخر وقد مزج الشاعر بين الفخر والهجاء وعلى الأغلب من البيت 17 إلى البيت 74.

إذن فالقصيدتان تشتركان في المطلع الذي هو النسيب وغرضي الفخر والهجاء والاختلاف بينهما لم يكن سوى من جهة واحدة وهي اعتماد الأخطل غرض المدح في قصيدته في حين أن جريرا لم يستعمل هذا الغرض في قصيدته.

ولأنه على الشاعر أن يلتزم البحر والقافية والروي نفسه الذي يختاره الشاعر الأول، اشترك القصيدتان في البحر العروضي وهو بحر البسيط.

خف فل ق طي / ن فرا / حو من ك أو / بك رو

وأز ع جت / هم ن و ن / في صرف ها/ غ ي يرو

مستفعلن/فعلن/مستفعلن/فعلن مستفعلن/فعلن/مستفعلن/فعلن

قل لدديا/ر س قى / أطلال كل / مط رو

وقد هج ت شو / قن وما / ذا تن فعل / ذكرو

مستفعلن/فعلن/مستفعلن/فعلن مستفعلن/فعلن/مستفعلن/فعلن

1-التناص المضموني بين القصيدتين:

أ-**في النسيب:** ضمن جرير في قصيدته معاني متعددة من قصيدة الأخطل في غرض النسيب، وقد كان الموقف الإبداعي بين الشاعرين سبب ذلك فالأول كان له الحرية في اختيار الموضوع والوزن والقافية وكذا المعاني وما على الشاعر الثاني سوى الالتزام بما

اختاره الشاعر الأول، فهو مقيد بالموضوع الذي فرض عليه، كما أنه يجب عليه الالتزام بالوزن والقافية المستعملين عند الشاعر الأول، وهذا الأخير له ما شاء من الوقت عكس الثاني الذي كان عليه أن يرد عليه قبل فوات الوقت.

وقد قال جرير في رحلة الأحبة:

نادى المنادي بين الحي فابتكروا من بكروا فما ارتابوا وما انتظروا[1]

ومعنى البيت السابق لجرير مع معنى البيت التالي في قصيدة الأخطل عن رحلة الأحبة أيضا:

خف القطين فراحوا منك أو بكروا وأزعجتهم نوى في صرفها عير[2]

ونرى الاختلاف بين الشاعر في ذكرهما للرحيل وهو أن الشاعر الأول قد تنبه إلى وقت الرحيل واستعمل الجملة الخبرية "بكروا فما ارتابوا" لكن في قول الأخطل "فراحوا منك أو بكروا" ورد وقوع نوع من الاستفهام وكان الشاعر يتساءل عن زمن الرحيل.

وقال جرير في حزنه إثر نزوح الحي:

قالوا لعلك محزون فقلت لهم خلوا الملامة لا شكوى ولا عذر[3]

كما وصف الأخطل حزنه أيضا إثر نزوح الحي في قوله:

فالعين عانية بالماء تسفحه من نية في تلاقي أهلها ضرر[4]

تستر جرير على حزنه أمام أصدقائه بعد الرحيل وهدم كانوا مترددين في حونه فاستخدم في ذلك كلمة "لعل" في قوله: "قالوا لعلك محزون" لكن الأخطل أظهر حزنه بشكل واضح ولم يستطيع إخفاء حزنه بعد الرحيل فقال: "فالعين عانية بالماء تسفحه".

[1] -ديوان جرير، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1958، ص197.
[2] -ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، ص100.
[3] -ديوان جرير، ص196.
[4] -ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، ص102.

وفي متابعة الضغائن قال جرير:

إن الفؤاد مع الظعن التي بكرت من ذى طلوح وحالت دونها الطهر[1]

وقال الأخطل في الموضوع نفسه:

شوقا إليهم ووجدا يوم أتبعهم طرفي ومنهم بجنبي كوكب زمر[2]

نلاحظ أن جريرا بعد الرحلة وقف يراقب من مكانه ينظر إليهن من بقيد وما تابعهن بعد أن اختفى الكثبان، وأما وقوفه فلم يكن بمنزلة النسيان، وكما قال فؤاده مع الضغائن حتى بعد أن ابتعدن عنه، حيث أنه لا يستطيع المراهنة أما عن الأخطل فمن كثرة شوقه وحنينه لضغائن الأحبة لم يستطع الوقوف في مكانه وقد اقتفى أثرهم بنظره.

وقال جرير في زمن النزوح وصعوباته:

أبصرن أن ظهور الأرض هائجة وقلص الرطب إلا أن يرى السرر[3]

في هذا البيت تناص مع بيت الأخطل الذي يقول:

شرقن إذا عصر العيدان بارحها وايبست غير مجرى السنة الخضر[4]

يعبر جرير عن رحيل الأحبة بقوله بأن الأحبة رحلوا في ومن يبست فيه الأرض وأصيبت بالمحل والجذب في حين قال الأخطل بأن الأحبة رحلوا شرقا في زمن حققت الريح الباردة الأرض والكلأ ولم يبقى فيها نبات.

وصف جرير قافلة الأحبة قائلا:

إن الخليط أجد البين يوم غدوا من دارة الجأب إذ أحدابهم زمر[5]

---

[1] -ديوان جرير، ، ص196.
[2] -ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، ص101.
[3] -ديوان جرير، ص197.
[4] -ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، ص102.
[5] -ديوان جرير، ص197.

ووصفها الأخطل بقوله:

شوقا إليهم ووجدا يوم أتبعهم طرفي ومنهم بجنبي كوكب زمر[1]

كلا الشاعرين جعل الأحبة جماعات حين نزحوا يوم ابتكروا وأسرعوا في الزوال بهذه العبارة نلخص وصف جرير للأحبة بالجماعات، أما الأخطل فقال بأنهم جماعات أيضا عندما يجتازون موضع كوكب في البيت السابق، وقد استعمل الشاعران نفس القافية.

ب-في الفخر والهجاء: استعمل جرير التضمين في فخره وهجاءه مستعينا بمعاني متعددة من شعر الأخطل فقال في هجائه نساء تغلب:

نسوان تغلب لا حلم ولا حسب ولا جمال ولا دين ولا خفر[2]

في حين يقول الأخطل:

قوم تناهت إليهم كل مخزية وكل فاحشة سبت بها مضر[3]

وجدت في شعر جرير سمة إسلامية وهي في قوله: "دين" حين عيَر نساء تغلب بنصرانيتهم وقد اختلف الشاعرين في هجائهما للنساء إذ أن الأخطل نسب إلى نساء كليب الرذائل في حين نفي جرير الفضائل عن نساء تغلب.

نسب جرير اللؤم إلى التغلبيين فيقول:

يا خرز تغلب إن اللؤم حالفكم ما دام في ماردين الزيت يعتصر[4] ويتناص هذا البيت مع قول الأخطل في لئامة كليب:

وأقسم المجد حقا لا يحالفهم حتى يحالف بطن الراحة الشعر[5]

[1] -ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، ص101.
[2] -ديوان جرير، ص201.
[3] -ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، ص109.
[4] -ديوان جرير، ص201.
[5] -ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، ص110.

استخدم جرير الاستعارة في هذا البيت فشبه اللؤم بالإنسان، حذف المشبه به وجاء بفعل من أفعاله وهو (حالف) على سبيل الاستعارة المكنية وهي الصورة نفسها التي استعملها الأخطل حين شبه المجد أيضا بالإنسان فحذف الإنسان الذي هو المشبه به وأبقى على فعل من أفعاله، وهو الفعل نفسه الذي أبقى عليه جرير، لكن الاختلاف الوارد بينهما هو أن جرير استعمل جملة إيجابية أما الأخطل فجملته منفية، في حين استعمل في الشطر الثاني نفس أسلوب الأخطل في شطره الثاني وهو الإتيان بمعنى حسي يفيد استمرار المعنى في الشطر الأول.

وصف جرير التغلبيين بقلة الشأن والمقام حيث قال:

والتغلبي إذا تمت مروءته عبد يسوق ركاب القوم مؤتجر[1]

وهذا البيت تناص مع بيت الأخطل:

صفر اللحى من وقود الأدخنات إذا رد الرفاد وكف الحالي القرر[2]

فجرير هنا ينفي كل الأخلاق وعلو المقام عن الأخطل ونسب إليه كل صفات الدناءة والذلة بالقول أنه عبد مأجور يستخدم لأداء أمور الآخرين وذلك نفس المعنى الذي استخدمه الأخطل حين وصف التغلبيين بقلة الشأن والمقام بالقول أنهم رقيق قد اصفرت لحاهم لكثرة ما يستخدمون ليوقدوا النار أيام البرد.

افتخر جرير بقبيلة قيس قائلا:

قيس وخندق أهل المجد قبلكم لستم إليهم ولا أنتم لهم خطر[3]

وأتى التناص عند الشاعر بالتأثر من قول الأخطل:

[1] -ديوان جرير، ص201.
[2] -ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، ص110.
[3] -ديوان جرير، ص200.

وما سعى فيهم ساع ليدركنا إلا تقاصر عن وهو منبهر[1]

ووصف الأخطل الفرق الشاسع بين مقام تغلب ومقام قيس إذ أن القيسيين لا يمكنهم الوصول إلى مقام تغلب ولا يلحقونهم حتى تتقطع أنفاسهم، ثم جاء جرير ليقابل الأخطل في هجائه بالقول أن أهل المجد هم القياسيون وفضلهم كبير على التغلبيين.

ودافع جرير عن قيس بقوله:

يا ابن الخبيثة من عدلت بنا أم جعلت إلى قيس إذا زخروا[2]

متناصا مع بيت الأخطل الذي يقول:

ضجوا من الحرب إذا عضت غواربهم وقيس عيلان من أخلاقهم الضجر[3]

يقول الأخطل أن التغلبيين جبناء عن القتال ولا يطيقونه عندما يتحتم ويشتد عليهم وأنهم متضجرون أمام المشقات والصعوبات ثم جاء جرير بعدها مدافعا عن قيس بأنه لا يوجد من يستطيع أن يقابل القيسيين ويواجههم عندما جاشوا في الحرب.

يواصل جرير هجاء بني تغلب فيتحدث عن حقارة منزل تغلب ومقامهم قائلا:

إني نفيتك عن نجد، فما لكم نجد ومالك من غور به حجر[4]

إذ حدث التناص مع قول الأخطل:

كروا إلى حريتهم يعمرونها كما تكر إلى أوطانها البقر[5]

الأخطل في هذا البيت يعرض بمقام القيسيين، رحلوا إلى أراضيهم القاحلة بعد انهزامهم في احتلال مواقع تغلب وشبههم في ذلك برجوع البقر إلى ديارها ثم اعتمد جرير نفس المعنى

[1] -ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، ص108.
[2] -ديوان جرير، ص200.
[3] -ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، ص107.
[4] -ديوان جرير، ص200.
[5] -ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، ص108.

وقال أنه من طرداك خطر وقومه عن المواقع الخصبة إلى المواقع الجذباء وهم لا يمتلكون من تلك المواقع شيئا.

وافتخر جرير بقوتهم وصلابتهم فقال:

إنَا وأمك ما ترجه ظلامتنا عند الحفاظ وما في عظمت خور[1]

متناصا مع قول الأخطل:

لا يستقل ذوو الأضغان حربهم ولا يبين في عيدانهم خور[2]

مدح الأخطل في بيته هذا بني أمية ونفى عنهم كل صفات الضعف والفتور وبعده جاء جرير وأخذ المعنى نفسه مستخدما إياه في الفجر بأنفسهم واستخدم –كذلك– القافية نفسها التي استعملها الأخطل.

2–التناص الشكلي: إن المتأمل في القصيدتين يجد أن جريرا استخدم أبياتا من شعر الأخطل وجملا له وكذا كلماته، وهذا القسم كان يجب علينا توضيحه من خلال دراستنا للقصيدة وقد اعتبر النقاد هذا القسم بالتناص الشكلي.

أ–**التناص الجُملي:** جاء جرير بحمل عدة من قصيدة الأخطل وضمنها في قصيدته منها قوله:

قالوا نرى الآل يزهى الدوم أو ظعنا يا بعد منظرهم ذاك الذي نظروا[3]

وقد تناص الشطر الثاني من قول جرير مع الشطر نفسه في البيت التالي من قول الأخطل:

إذ ينظرون وهم يجنون حنظلهم إلى الزاوبي بعدما نظروا[4]

---

[1] -ديوان جرير، ص198.

[2]

[3] -ديوان جرير، ص197.

[4] -ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، ص108.

اقتبس جرير الشطر الثاني من قول الأخطل ووظفه توظيفا جديدا ومخالفا لتوظيف الأخطل فاستخدمه في الهجاء، ويقول بأن هلاك بني كليب من الحرب جعلهم يطمعون في مقامنا.

وقال جرير في موضع آخر:

لولا فوارس يربوع بدى نجب ضاق الطريق وأعيا الورد والصدر[1]

وقد اقتبس الشطر الثاني كذلك من بيت الأخطل الذي يقول:

ولم يزل بسليم أمر جاهلها حتى تعايا بها الإيراد والصدر[2]

ففي هذين البيتين –أيضا– اختلاف في توظيف الشطر الثاني وذلك أن جرير استخدم الشطر في الفخر وينسب تدبير الأمور إلى قومه وكذا سبل الإقبال، أما الأخطل فقد استخدمه في هجاء القيسيين بقوله أن عمير بن الحباب يقود سليما بجهله وإعجازه تدبير الأمور حتى لا تعلم سبل الإقبال والإدبار.

قال جرير:

إن الأخيطل خنزير أطاف بـه إحدى الدواهي التي تخشى وتنتظر[3]

وأخذ جرير الشطر الثاني –كذلك– من قول الأخطل:

وقد أصابت كلاب من عداوتنا إحدى الدواهي التي تخشى ونتظر[4]

ونصرانية الأخطل باب واسع جعله جرير مفتوحا على مصراعيه لمعايرة الأخطل بدينه مغتنما الفرصة ويعيره بنصرانيته في أبيات كثيرة في نقائضه مع الأخطل، وبما أن

[1] -ديوان جرير، ص198.
[2] -ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، ص108.
[3] -ديوان جرير، ص199.
[4] -ديوان الأخطل، تحقيق محمد مهدي ناصر الدين، ص108.

النصرانيين يستبيحون أكل لحم الخنزير شبهه جرير بالخنزير في البيت السابق واستعان بشطر كامل من شعر الأخطل.

أما الأخطل فمزج بين الفخر والهجاء في بيته –السابق– فافتخر بإيقاع قومه قوم جرير في مصيبة عظيمة يخافها الناس، أما الهجاء فقد كان هجاءا لقوم جرير فالأخطل هجا قوم جرير في حين هذا الأخير هجا الأخطل وحده دون قومه.

قال جرير:

الآكلون خبيث الزاد وحدهم والنازلون إذا واراهم الخمر[1]

وقال أيضا:

الضاعنون على العمياء إن ظعنوا والسائلون بظهر الغيب ما الخبر[2]

فجرير أخذ الشطر الأول من البيت الثاني من بيت الأخطل الذي يقول:

الآكلون خبيث الزاد وحدهم والسائلون بظهر الغيب ما الخبر[3]

وسمي هذا النوع من التضمين في النقائض بالقلب وهو هجاء شاعر لشاعر آخر فيرد عليه الثاني بالقلب عليه لمعانيه مدعيا أنها صفات الشاعر الأول.

ب– التناص مع كلمة واحدة: استعمل جرير كثيرا من المفردات التي استخدمها الأخطل في قصيدته، وقد يكون هذا صدفة أحيانا لكنه لم يكن كذلك في الكثير منها.

من الكلمات التي استعملها جرير من شعر الأخطل صدفة نجد: الشوق، المناكب، والأرض والناس...الخ.

يقول جرير :

[1] -ديوان جرير، ص199.
[2] -المصدر نفسه، ص198.
[3] -ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، ص109.

قُلْ للدّيارِ: سَقى أطْلالَكِ المَطَرُ، قد هجتِ شوقاً فماذا ترجعُ الذكرُ [1]

و يقول الأخطل:

شَوْقاً إليهِمْ، وَوجداً يوْمَ أُتْبِعُهُمْ طرْفي، ومنهم بجنبيْ كوكبٍ زُمرُ [2]

يقول جرير في موضع آخر :

بزلٌ كأنَّ الكحيلَ الصرفَ ضرجها حَيثُ المَناكبُ يَلقى رَجعَها القَصَرُ [3]

و الأخطل كان قد أنشد:

حثّوا المطيّ، فولتنا مناكبِها وفي الخدورِ إذا باغمتَها الصوَرُ [4]

و جرير يقول :

أحياؤهمْ شرٌّ أحياء وألأمهُ وَالأرْضُ تَلفظُ مَوْتاهُمْ إذا قُبِروا[5]

و لكن الأخطل قال:

حَتَى ضَبطنَ منَ الوَادِي لغِبْضَتِهِ أرْضاً تَحُلُّ بها شَيْبانُ أوْ غُبَرُ [6]

ثم قال جرير في مقام آخر :

نَرْضَى عَنِ الله أنّ النّاسَ قد علموا أنْ لَنْ يُفاخِرَنا مِنْ خَلقِهِ بَشَرُ [7]

بينما قال الأخطل:

شمسُ العداوة ِ، حتى يستقادَ لهم وأعظمُ الناس أحلاماًن إذا قدروا[1]

---

[1] - ديوان جرير ص196
[2] - ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، ص101.
[3]- ديوان جرير ص197
[4]- - ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين ، ص101.
[5]- ديوان جرير، ص199
[6]- ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين ،ص106
[7] -ديوان جرير،ص200

أما عن الكلمات التي ضمنها جرير قصدا أو عن عمد في قصيدته وهي أيضا موجودة عند الأخطل فهي:المطر،الظفر،ويسروا،وكدر،ونصروا، وعمياء، وبئس، السوءات، كفروا، أثر، وبشر .

قال جرير :

إنَّ الهذيلَ بذى بهدى تداركهُ لَيْثٌ إذا شَدّ منْ نَجداتِهِ الظَّفَرُ [2]

الأخطل:

إلى امرئٍ لا تعدّينا نوافلهُ أظفرهُ اللهُ، فليهنا لهُ الظفرُ [3]

جرير:

و المقرعينَ على الخنزيرِ ميسرهمْ بئسَ الجزور وبئسَ القومُ إذ يسروا[4]

الأخطل:

ولمْ يزَلْ بكَ واشيهِمْ ومَكْرُهُمُ حتى أشاطوا بغَيْبٍ لحمَ مَنْ يَسَرُوا[5]

جرير:

نحنُ اجتنبنا حياضَ المجدِ مترعة ً منْ حومة ٍ لمْ يخالطْ صفوها كدرُ [6]

الأخطل:

بني أميّة َ، نُعْماكُمْ مُجَلِّلَة ٌ تَمّتْ فلا مِنّة ٌ فيها ولا كَدَرُ [7]

---

[1]- ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين ،ض106

[2]-ديوان جرير، ص 198

[3] - ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، ص103

[4]- ديوان جرير ص200

[5]- ديوان الأخطل،تحقيق مهدي محمد ناصر الدين ص104

[6] -ديوان جرير ص198

[7] - ديوان الأخطل ،تحقيق مهدي محمد ناصر الدين'106

جرير:

أعطوا خزيمة ً والأنصارَ حكمهمُ و اللهُ عززَ بالأنصارِ منْ نصروا[1]

الأخطل:

بني أُميّة َ، قدْ ناضَلْتُ دونَكُمُ أبناءَ قومٍ، همُ آووا وهُمْ نصروا[2]

جرير:

الظاعنونَ على العمياءِ إنْ ظعنوا و السائلونَ بظهرِ الغيبِ ما الخبر[3]

الأخطل:

مخلفونَ، ويقضي الناسُ أمرهمُ وهُمْ بغَيْبٍ وفي عَمْياءَ ما شَعروا [4]

جرير:

و المقرعينَ على الخنزيرِ ميسرهمْ بئسَ الجزور وبئسَ القومُ إذ يسروا[5]

وقال أيضا:

مِنْ كُل مخضرةٍ الأنيابِ قعرهَا لحمُ الخنانيصِ يغلَ فوقهُ السُّكُرُ [6]

الأخطل:

بئس الصحاة ُ وبئس الشربُ شربهُمُ إذا جرى فيهمِ المزاءُ والسكرُ [7]

جرير:

---

[1]- ديوان جرير ص 199
[2] ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، ص106
[3]ديوان جرير،ص198
[4] - ديوان الأخطل ،تحقيق مهدي محمد ناصر الدين ، ص109
[5] ديوان جرير ص200
[6] - المصدر نفسه ص200
[7]- ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين ، ص109

موتوا منَ الغيظِ غماً في جزيرتكمْ لمْ يقطعوا بطنَ دونهُ مضرُ[1]

الأخطل:

قوم تناهت اليهم كل فاحشة وكل مخزية سبت بها مضر[2]

جرير:

هلاّ سكَنتمْ فيُخفي بَعضَ سَوْأتِكمْ إذْ لا يغيرُ في قتلاكمُ غير[3]

الأخطل:

على العِياراتِ هَدّاجونَ، قدْ بلَغَتْ نَجْرانَ أوْ حُدّثتْ سوءاتِهم هَجَرُ[4]

جرير:

فاحمد الله حمدا لا شريك له إذ لا يعادلنا من خلقه بشر [5]

الأخطل:

ولا الضِّبابَ إذا اخْضَرَّتْ عُيونُهُمُ أرْضاً تَحُلُّ بها شَيْبانُ أوْ غُبَرُ[6]

جرير:

جاء الرّسُولُ بِدِينِ الحَقّ فانتكَثوا، وَهَلْ يَضِيرُ رَسُولَ الله أنْ كفَرُوا[7]

الأخطل:

---

[1] -ديوان جرير، ص 200

[2] – ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين،ص109

[3] – ديوان جرير،ص 200

[4] – ديوان الأخطل،، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين ص 109

[5] –ديوان جرير،ص200

[6] – ديوان الأخطل ، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين ص109،

[7] –ديوان جرير،ص201

وقيس عيلان، حتى أقبلوا رقصاً فبايعوكَ جهاراً بعدما كفروا[1]

جرير:

كانَتْ وَقائعُ قُلْنَا: لَنْ تُرَى أبَداً مِنْ تَغْلِبٍ بَعْدَها عَينٌ وَلا أثَرُ [2]

الأخطل:

يعرفونكَ رأس ابن الحُبابِ، وقدْ أضحى ، وللسيفِ في خيشومهِ أثرُ [3]

إن أكثر ما أخذه جرير من كلمات الأخطل هي ما استعملها في الأخير كقافية و استعملها كذلك في نس الموضع، وبعضها الآخر اختلفت في التوظيف، فمثلا استعمل الأخطل كلمة "الظفر" في قافية البيت الذي مدح فيه الخليفة في حين استعملها جرير في البيت الذي افتخر فيه بفوارسهم واستعمل الأخطل كذلك كلمة"بشر" في غرض الهجاء وجرير استعملها في موضع الفخر.

التناص في القصيدتين جد واضح عند قرائته بيتا من قصيدة جرير يتبادر إلى ذهنه مباشرة قصيدة الأخطل والعكس صحيح وذلك يعود إلى اعتماد كلا الشاعرين الأغراض نفسها والمعاني نفسها وحتى أغلب الكلمات التي وردت في القصيدة الأولى نجدها أيضا في الثانية .

III – التناص مع قصيدة النابغة الذبياني في مدح النعمان" يا دارمية ":

تعتبر قصيدة النابغة الدالية الاعتدارية من القصائد العشر و هي المعلقات المذهبات و مطلعها:

يا دارَ مَيّةَ بالعَلْيْاءِ، فالسَّنَدِ أقْوَتْ، وطالَ عليها سالفُ الأبَدِ [1]

[1]- ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين،ص107
[2]-ديوان جرير،ص199
[3]- ديوان الأخطل ، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين ،ص107

وهي

أيضا من بحر البسيط:

تتناص معاني القصيدة مع قصيدة "الأخطل"، وكذا تشترك القصيدتان في الغرض نفسه وهو المدح، فالنابغة يمدح النعمان بقوله :

يَمُدّهُ كلُّ وادٍ مُتْرَعٍ، لجِبٍ فيه رِكامٌ من النِبوتِ والخَضَدِ

يظَلُّ، من خوفهِ، المَلاَّحُ مُعتصِماً بالخَيزُرانَة، بَعْدَ الأينِ والنَّجَدِ [2]

يوماً، بأجوَدَ منه سَيْبَ نافِلَةٍ ولا يَحُولُ عَطاءُ اليومِ دونَ غَدِ [3]

و يقول الأخطل في البسيط أيضا مادحا عبد الملك بن مروان:

وما الفراتُ إذا جاشتْ حوالبهُ في حافتيهِ وفي أوساطهِ العشرُ [4]

وذَعْذعَتْهُ رياحُ الصَّيْفِ، واضطرَبتْ فوقَ الجآجئ من آذيهِ غدرُ

مسحنفرٌ من جبال الروم يسترهُ مِنْها أكافيفُ فيها، دونَهُ، زَوَرُ

يوماً، بأجْودَ مِنْهُ، حينَ تَسْأَلُهُ ولا بأجهرَ منهُ، حين يجتهرُ [5]

يرى المطالع لهاته الأبيات أم كلا الشاعرين أبان أجاب عن البيت الأول في البيت الرابع وبالأسلوب نفسه واستعمل الشاعران يضا أقوالهما في نفس الغرض ألا وهو غرض المدح، إما عن الروي في القصيدتين فلم يكن الروي نفسه.

---

[1]-ديوان النايغة الذبياني:شرح و تقديم عباس عبد الستار،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 2004م، 1424هـ،ص09

[2]-ديوان النابغة الذبياني، ص15

[3]- المصدر نفسه ص15

[4]- ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين،ص103

[5] - المصدر نفسه،ص104

I-الوزن:

1-مفهوم الوزن :

أ- لغة :

وزن الثقل و الخفة ، الوزن :" ثقل الشيء بشيء مثله كأوزان الدراهم و مثله الوزن ، أوزان العرب ما ثبت عليه أشعارهم واحدها وزن و قد وزن الشعر وزنا فاتزن " [1]

ب-اصطلاحا :

عندما حاول ابن خلدون تعريف الشعر قال : " الشعر هو الكلام المبني على الاستعارة و الأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن و الروي " [2]

وقال خفاجي :" الشعر الكلام الموزون المقفى على مقاييس العرب المقصود به الوزن المرتبط بمعنى وقافية " [3]

أوزان الشعر تجري على خمسة عشر بحرا وضعها بإتقان الخليل بن احمد الفراهيدي وزاد الأخفش سعيد بن مسعدة تلميذ الخليل و سبيويه البحر السادس عشر و هو بحر المتدارك و هذا النظام الذي وضع من طرف الخليل نظام متكامل فلا إسقاطات فيه و لا اهتزازات عنيفة بين جنباته و لكنها هزات خفيفة مطربة و حركات و سكنات و تمايل و نغم و لم تعرف لغة من اللغات القديمة كل هذا النظام الدقيق للشعر و إيقاعاته و اختتام هذه الإيقاعات بالقوافي .

و يعرف ابن رشد الوزن بقوله :" الوزن أعظم أركان حد الشعر ،و أولها به خصوصية ، و هو مشتمل على القافية " [4]

---

[1] لسان العرب ، ابن منظور ،م 15 ، ص 205

[2] في علم العروض و القافية ، أمين علي السيد ، دار المعارف ،مصر ،ط3 ،ص7

[3] القصيدة العربية عروضها في القديم و الحديث ، محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة الأزهرية للتراث ،ط 1 ، 1994ص 13

[4] العمدة في صناعة الشعر و نقده ، ابن رشيق ص 218

يقول القرطاجني في تعريفه له :" أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة لا تفرقها في عدد الحركات و السكنات و الترتيب " [1]

و تصفه نازك الملائكة قائلة :" الوزن كالسحر يسري في مقاطع العبارات و يكهربها بتيار خفي من الموسيقى و هو لا يعطي الشعر الإيقاع فحسب و إنما يجعل كل شطر فيه أكثر إثارة " ([2])

فنازك الملائكة تجعل من الوزن ساحرا يضفي سحره على الشعر بذلك جعلته – حسب قولها – نقطة جد مهمة في الشعر و غيابه يجعل من القصيدة مجردة من تلك الثياب التي تبرز جمالها و سحرها فالوزن هنا كما وصفته نازك أنه لا يمنح الشعر ذلك الإيقاع المعتاد فحسب بل أنه يجعل كل شطر فيه أكثر إثارة .

يقول نعيم الباقي :" إن الوزن هو النمط المحدد الصرف أو هو الهيكل السكوني الجاهز و المجرد ، كما أنه يشكل خطا أفقيا في النص الشعري كغيره من خطوط اللغة و الأصوات و الصور و الأفكار في خط الوزن و نقطة تقاطعه مع الإيقاع ذو خصوصية موسيقية تتصل بتجربة النص و خصوصية الشاعر مما يمثل إحدى السمات الأسلوبية ، و إن أول خصائص عنصر الوزن كونه خط أفقي يمتد من أول البيت الشعري ،و ينتهي بنهايته التي عادة ما تكون حرف روي ليتصل أو يمثل إيقاع القافية في النص ثم يبدأ من جديد بعد أن يفرغ نفسه و هكذا ... و ثاني خصائصه أنه مكون من وحدات موسيقية متساوية بشكل بسيط أو مركب تسمى " تفعيلات " و يتمدد جسم هذا التفعيلات بين أول تفعيلة في مطلع البيت أو السطر الشعري و التفعيلة الأخيرة منه تعتبر قافية البيت ، و على هذا الأساس فثاني خصائص الوزن طبيعته الكمية القائمة على التكرار و الرتابة المحسوسة ، و ثالث خصائصه : التكرار و الرتابة المتمثلان أصلا في التفاعيل الصحيحة و البحور التامة الكاملة في علم العروض[3].

[1] منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، حازم القرطاجاني ،تحقيق محمد الحبيب بن خوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، 1966 ص 263
[2] الصورة و البناء الشعري ، محمد حسن عبد الله ، دار المعارف ، القاهرة ، ص 11
[3] ثلاث قضايا حول الموسيقى في القرآن ، نعيم الباقي ، مجلة التراث العربي ، العدد 17 ،تشرين الأول ، 1984 ص 90

الوزن هو كمية من التفاعيل العروضية المتجاورة و الممتدة أفقيا بين مطلع البيت و آخره المقفى ، فالوزن يمثل الأساس في موسيقى النص الخارجية .

و على هذا الأساس فموسيقى الإطار، تتصل بالوزن الخارجي المتكون من البحور العروضية و تفاعليها المختلفة .

و الوزن مجال " يرصد بالتشكيل الموسيقى الواضح (الحركة و السكون ، الصوت و الصمت) حركة الذات الشاعرة في مجالها الفكري و العاطفي ، و يزن خطاها الخافية و دبيبها السري و زنادا تشكيل موسيقى واضح جلي تدركه حاسة السمع و تطرب له النفس ، و تنظم به العواطف و الأحاسيس في بنية موسيقية تشير إلى ما وراءه فبنية المضمون تتجسد في إيهاب ما يمكن أن تسمح به قوانين بنية الإيقاع ، محاولة التكثيف معها عبر علاقة من الجدل و التفاعل المتبادل القائم على التأثير و التأثر ، و بنية اللغة هي الأخرى تمتلك قوانين " [1]

تماسكها عبر مجالها التركيبي الخارجي و التخييل الداخلي و ما يفرزانه من خصائص أسلوبية متميزة تلك ذلك جميعا من خلال جدلها المستمر و علاقتها المتبادلة مع قوانين بنية الإيقاع بما فيه مجال الوزن أن تنتظم الجملة الشعرية لغويا من حيث التقديم و التأخير و الزيادة و الحذف ، تغيير الصيغة و اختار التركيب .... الخ ، في إطار قوانين البحر العربي و نظام التفاعيل و تتابع المقاطع و الوحدات الوزنية و ايقاع القافية و نظامها .

يقول ابراهيم أنيس :" و على أننا نستطيع و نحن مطمئنون أن الشاعر في حالة اليأس يتخير عادة وزنا طويلا لكثير من المقاطع يصب فيه من أشجانه و حيرته و في حال طربه بحرا قصيرا يتلاءم و سرعة التنفس و ازدياد النبضات القلبية " [2] .

لذلك اعتمد الأخطل في قصيدته " خف القطين " بحر البسيط الذي اعتبره الخليل بن أحمد الفراهيدي من البحور طويلة المقاطع ، " و نقل عن الخليل بن أحمد الفراهيدي أن بحر البسيط سمي بالبسيط لأنه انبسط عن مدى الطويل وجاء وسطه (فَعِلُنْ) و آخره (فَعِلُنْ) ،

[1] http://web.comhem.se/kot/ham

[2] موسيقى الشعر ، ابراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو مصرية ، ط 5 1981 ، ص 177 و 175

و نقل عن غيره أنه سمي كذلك لانبساط أسبابه (أو مقاطعه طويلة) أي تواليها في مستهل تفعيلاته السباعية ، و قيل : لانبساط الحركات في عروضه و ضربه في حالة خبنها إذ تتوالى فيها ثلاث حركات ... و يخرج كالطويل و المديد من دائرة واحدة و هي دائرة المختلف لاختلاف نوعية التفاعيل في البحر الواحد " [1].

و يرى بعض أهل العروض " أن كلا من الكامل و البسيط يحل في المرتبة الثانية في نسبة الشيوع بعد الطويل يليهم على الأرجح كل من الخفيف و الوافر و هذه البحور الخمسة هي الأوفر حظا إذ نظم عليها معظم الشعراء في كل العصور كثيرا من أشعارهم فألفتها الأذن العربية " [2]

و لا عجب أن الأخطل اختار واحدا من بين هته البحور لنظم قصيدته سابقة الذكر

مفتاح بحر البسيط هو :

إنّ البسيطَ لديه يُبسَطُ الأمَلُ مُسْتَفْعِلٌ فَاعِلٌ مُسْتَفْعِلٌ فَعِلٌ

وتفعلاته الأصلية :

مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ

0//0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/

هي نفسها هي التي تتكرر في الشطر الثاني من البيت ، وقد تصيب تفعيلات هذا البحر زحافات و علل .

"– **الزحاف** : هو تغيير ثواني الأسباب الخفيفة أو الثقيلة بتسكين متحرك أو حذف ساكن و يقع في أول التفعيلة أو وسطها أو آخرها ، و في الأعاريض و الضروب أو غيرها لكنه لا يلتزم في سائر القصيدة .

[1] بحور الشعر العربي ، عروض الخليل ، غازي يموت ، دار الفكر اللبناني ، ط2 ، 1992 ،ص 64

[2] بحور الشعر العربي ، عروض الخليل ، مرجع سابق ص 64-65

- **العلة** : هي التغيير الذي يصيب الأسباب و الأوتاد و الأعاريض و الضروب ، إذ ورد هذا التغيير في أول بيت من القصيدة التزم في جميع أبياتها ، و يلاحظ أن العلة تصيب أكثر من حرف الزحاف الذي يصيب حرفا واحدا " ([1]).

-**العروض** :

عروض هذا البحر أي (فَاعِلُنْ) يصيبها الخبن فتصبح (فَعِلُنْ) " ([2])

و الخبن : هو نوع من أنواع الزحافات و هو حذف الثاني الساكن ، و يحدث هذا النوع في بحر البسيط " ([3])

مثال ذلك :

فَاْعِلُنْ ⟵ فَعِلُنْ

مُسْتَفْعِلُنْ⟵ مُتْفَعِلُنْ

و قد ورد هذا البيت من قول الأخطل و هو :

في نَبعَةٍ مِن قُرَيشٍ يَعصِبونَ بِهَا مَا إِنْ يُوازى بِأَعلى نَبتِها الشَجَرُ([4])

فِيْ نَبْعَتِنْ مِنْ قُرَيْ شِنْ يَعْصِبُوْنَ بِهَاْ مَاْ إِنْ يُوَاْزِىْ بِأَعْ لَىْ نَبْتِهَشْ شَجَرُوْ

0/// 0//0/ 0/ 0// 0/0// 0/ 0/ 0///0 //0/ 0/ 0// 0/ 0//0/ 0/

مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

و التغيير الحاصل هو في تفعيلة (فَاْعِلُنْ) التي أصبحت (فَعِلُنْ) .

و البيت الثاني يقول :

[1]-المرجع نفسه ،ص 26
[2] المرجع نفسه ص 65
[3] المرجع نفسه ص 26
[4] ديوان الأخطل ، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين ، ص 105

وَمَا الفُرَاتُ إِذَا جَاشَتْ حَوَالِبُهُ فِي حَافَتَيهِ وَفِي أَوْسَاطِهِ العُشُرُ([1])

وَ مَلْفُرَاْ تُ إِذَاْ جَاْشَتْ حَوَاْ لِبُهُوْ فِيْ حَاْفَتَيْ هِ وَفِيْ أَوْسَاطِهِلْ عُشُرُوْ

0 /// 0//0/0/ 0/ / / 0// 0/ 0/ /0/0/ 0 / / / 0//0/ /

مُتَفْعِــلُنْ فَـعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَـعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَـعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَـعِلُنْ

و التغيير هنا حصل في كل من تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) التي أصابها الخبن لتصبح (مُتَفْعِــلُنْ) و (فَاْعِلُنْ) أصبحت (فَعِلُنْ) .

و قد يصيبها الطي الذي هو : نوع آخر من أنواع الزحافات التي تصيب تفعيلات بحر البسيط و هو حذف الرابع الساكن مثل :

مُسْتَفْعِلُنْ ←مُسْتَعِلُنْ

و جاء ذلك في قوله :

مُفترِشٌ كَافتِراشِ اللَيثِ كَلكَلَهُ لِوَقعَةٍ كائِنٍ فيها لَهُ جَزَرُ ([2])

مُفْتَرِشُنْ كَفْتِرَاْ شِلْلَيِثْ كَلْ كَلُهُوْ لِوَقْعَتِنْ كَاْئِنِنْ فَيْهَاْ لَهُوْ جَزَرُوْ

0/// 0// 0/0/ 0//0/ 0//0// 0/0/ 0//0/ 0// / 0/

مُسْتَّعِــلُنْ فَـِاعلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَـعِلُنْ مُتَفْعِـلُنْ فَـعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَـعِلُنْ

فالتفعيلة الأولى من الشطر الأول أصابها الطي أيضا في قصيدته " خف القطين" قول الشاعر :

يسألُهُ الصُّبْرُ مِن غسّان، إِذْ حَضَرُوا والحزنُ كَيْفَ قِرَاكَ الغِلْمَة ُ الجَشَرُ[3]

[1] المصدر نفسه ص 104

[2] -المصدر نفس ديوان الأخطل ، تحقيق مصطفي مهدي محمد ناصر الدين ه ، ص104.

[3] المصدر نفسه ص107.

يَسْأَلُهُصَ صـبْرُ مِنْ غَسْسَانَ إِذْ حَضَرُوْ وَلْحُزْنُ كَيْ فَ قِرَاْ كَلْ غِلْمَتُلْ جَشَرُوْ

0/// 0//0/ 0 / 0// / 0/ /0/0/ 0 / / / 0/ /0/0/ 0/ /0/ 0///0/

مُسْتَّعِـلُنْ فَـِاعـلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَـعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَـعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَـعِلُنْ

فتفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) أصابها الذي كذلك لتصبح (مُسْتَّعِـلُنْ) .

-الضرب :

يصيب الخبن أيضا و قد يصيبه القطع أي حذف آخر الوتد المجموع و تسكين ما قبله فتصبح (فَاْعِلْ) و الخبن فيه أكثر ورودا ، أما (فَـِاعـلُنْ) الصحيحة قلا ترد في الشعر العربي على هذه الصورة ، ولهذا يكون البسيط المشهور على نوعين :

النوع الأول : العروض مخبونة و الضرب مخبون ، و مثال ذلك قوله :

يَغْشَى القَنَاطِرَ يَبْنِيهَا ويَهْدِمُها مُسَوَّمٌ، فَوْقَه الرَّايَاتُ وَ القَتَرُ[1]

يَغْشَلْقَنَاْ طِرَيَبْ نِيْهَاْ وَيَهْـ دِمُهَاْ مُسَوْوَمُنْ، فَـَوْقَهُرْرَاْيَاْتُ وَلْ قَـَتَرُوْ

0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0// 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/

مُسْتَّفعِلُنْ فَـِعـلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَـعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فعِلُنْ

-**النوع الثاني:** العروض مجنونة والضرب مقطوع ومثاله في البيت التالي:

بِئْسَ الصحَاة ُ وَبِئْسَ الشُرْبُ شُرْبُ هُمُ إِذَا جَرَى ِفيهِمِ المُزَاءُ والسكرُ[2]

بِئْسَ صْصُحَاْ ةُ وَ بِئْسَ شْشُرِبُ شُرْ بُهُمُوْ إِذَاْ جَرَى ِفيْهُمِ لْمُزَاْءُ وَسْسُكْرُوْ

0/0/0/ / 0// 0//0/ 0 // 0// 0/// 0 //0 /0 / 0/ / / 0 / / 0 /0/

مُسْتَّفعـــِلُنْ فَـِـعـلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَـعِلُنْ مُتَفْعِـلُنْ فَاْعلِـُنْ مُتَفْعِـلُنْ فَاْعِلْ

- الحشو :

[1]المصدر نفسه، ص105.

[2] ديوان الأخطل ، تحقيق مصطفي مهدي محمد ناصر الدين ص 109

تفعيلات الحشو المكونة أساسا من (مُسْتَّفعـــِلُنْ) و (فَاْعلِـُنْ) يصيبها الزحاف على النحو الآتي :

مُسْتَّفعـــِلُنْ :

أ- يصبها الخبن فتصبح (مُتَفْعِـلُنْ //0//0)

بَني أُميّة َ، إنّـي نـاصِحٌ لَـكُـمُ فَـلا يَبـيتَنَّ منـكُمْ آمِـناً زُفَـرُ ([1])

بَنِيْ أُمَيْ يَة َ، إِنْنِيْ نَاْصِـحُنْ لَكُمُوْ فَـَلاَ ْيَبي تَـَنْنَ مِنْ كُمْ آمِنَنْ زُفَرُوْ

0/// 0/// 0/ 0/ /0/ 0// 0// 0/// 0 //0/ 0/0/ // 0// 0//

مُتَفْعِـلُنْ فـَعِلُنْ مُسْتَّفعـلُنْ فـَعِلُنْ مُتَفْعِـلُنْ فَاْعلِـُنْ مُسْتَعِلُنْ فـَعِلُنْ

ب-يصيبها الطي فتصبح (مُسْتَعِلُنْ /0///0) و مأتاها في قول الشاعر :

مُنْقَضِبِيْنَ نْقِضَابَ الحَبْلِ يَـتْبَعُهُمْ مِنَ الشّقيقِ وَعَيْنُ المَقْسَمِ الوَطَرُ ([2])

مُنْقَضِبِيْ نَنْقِضَاْ بَ لْحَبْلِ يَتْ بَعُهُمْ مِنَ شْشّقيْ قِ وَعَيْ نُلمَقْسَمِ لْ وَطَرُو

0/// 0/ /0/ 0 / 0//0/ 0///0/ // 0 // / 0// /0//0/ 0// 0 ///

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

ج- يصيبها الخبل أي الخبن و الطي معا فتصبح (مُتَعِلُنْ ////0) و هو ناذر لكنه ورد في هذه القصيدة في البيت الثاني ، يقول الأخطل

تُمْذي، إذَا سَخَنَتْ قُبلِ أذْرُعِـها وتزرئِمُّ إذا مَا بَلهَا المَطَرُ ([3])

تُمْذي، إذَاْ سَخَنَتْ قُبلُ ِأذْ رُعِها وَتِزْرئِمْ إِذَاْ مَاْ بَلْلَهلْ مَطَرُوْ

0/// 0//0/ 0/0// /0// 0// 0/// 0// / 0/ /// 0// 0/0/

مستفعلن فعلن متعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

َـ فاْعلِـُنْ :

ّ أما (فَاْعلِـُنْ) فيصيبها البين و تصبح (فـَعِلُنْ) و قد تسلم من الزحاف فترد صحيحة على وزن (فَاْعلِـُنْ) و هاتان الصورتان تردان بكثرة في الشعر العربي قديمة و حديثة و

[1] المصدر نفسه ص 106

[2] المصدر نفسه ص 103

[3] ديوان الأخطل ، تحقيق مصطفي مهدي محمد ناصر الدين ص 109

بنسبة واحدة تقريبا " ([1]) ، و قد ورد بكثرة في قصيدة " خف القطين " كما وضحناه في الأبيات سابقا .

و قد كانت أغلب الزحافات التي تصيب بحر البسيط واردة في هذه القصيدة بشكل جد واضح ، فقد ورد كل من الخبن و الطي و الخبل الذي هو (الخبن و الطي معا) في حين لم يرد أي نوع من العلل .

II- القافية:

1-مفهوم القافية:

أ-لغة

يقال قَفَوْتُ فلانا أي اتبعت أثره، وقَفَوْتُهُ، أقْفَوْتُهُ، رمتيه بأمر قبيح، وفي نوادر الأعراب أثره أي تبعه وضده في الدعاة قفا الله أثره، اقتفى أثره وتقفاه، أتبعه، وقفيت على أثره بفلان، وفي قوله تعالى:" ثُمَّ قَفَّيْنَا عَلَىٰ آثَارِهِمْ بِرُسُلِنَا"[2] أي اتبعنا نوحا وإبراهيم،أي اتبعنا نوحا وإبراهيم رسلا من نبعده، والقافية آخر كلمة في البيت وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام"[3].

"القفوة رهبة تثور عند أول المطر والقفو مصدر قولك، قفا، يقفو، وهو إن بتيع شيئا، وقفوته، أقفوه قفوا وتقفيته أي اتبعته"[4].

و القافية مأخوذة من خلف العنق كالقافية وقفوته قفوا اتبعته"[5].

وسميت القافية قافية لأنها تقفوا أثر كل بيت، وقال قوم لأنها تقفوا أخواتها"[1].

---

[1] -بحور الشعر العربي ، عروض الخليل ، غازي يموت ص 68

[2]-سورة الحديد، آية 27

[3] لسان العرب، إبن منظور ، ط1، 2006م.

[4]-كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح: مهدي المخزومي،و ابراهيم الساموائي،منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1967،ص 290م

[5]- القاموس المحيط، الفيروز أبادي، المطبعة الحسينية المصرية،ط2،1344هـ.ص360

ب-**اصطلاحا:**

يقول الخليل بن احمد الفراهيدي :" القافية من آخر حرف متحرك في البيت الأول إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبله" أما ابراهيم أنيس فيقول عنها: ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر والأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"[2]

عرف العروضيون القافية بأنها:" الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري وقد تكون القافية كلمة واحدة، أو بضع كلمة، وتكون حروفها من حروف متحركة وحروف ساكنة وهذه الحروف:

1-**الروي:** وهو الحرف الذي تنسب إليه القصيدة وعليه تنشأ.

2-**الوصل:** وهو الحرف الذي يأتي بعد الروي.

3-**الخروج:** وهو حرف المد الناتج عن إشباع حروف الوصل.

4-التأسيس: وهو حرف المد الذي يكن قبل الروي ولا فاصل بينهما.

5-الدخيل: هو الحرف المتحرك الذي يقع بين التأسيس والروي.

ويرى العقاد أن"انتظام القافية متعة موسيقية متخف إليها الآذان وانقطاع القافية بين بيت وبيت شدود يحيد بالسمع عن طريقه الذي اطرد عليه..."[3].

---

[1]-العمدة في صناعة الشعر ونقده،ابن رشيق القيرواني، تحقيق محي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي، القاهرة،ط1، 1934، ص243.

[2]-البنية الإيقاعية للقصيدة في الجزائر، عبد الرحمان تيرماسين، دار الفجر للنشر والتوزيع،ط1 2003، ص105

[3]- الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية،محمد صلاح زكي أبو حميدة، مطبعة المقداد، غزة، ط1، 2000م، 1421هـ،ص349

يقول عز الدين إسماعيل عن القافية:"إنها وحدة موسيقية تقوم على تنسيق معين لعدد من الحركات والسكنات"[1].

فهو هنا ينفرد برأيه ويرى أن الشعر الحديث لم يستغني عن القافية مطلقا و هي قائمة فيه أبدا.

اعتمد الأخطل في قصيدته" حف القطين" على القافية الموحدة ويتمثل هذا النمط من التقفية في: تكرار النسق الصوتي في آخر السطر بحركاته وسكناته مع الاحتفاظ بحرف الروي بشكل متوال وثانيهما تتكرر القافية والروي بشكل غير متوال"[2].

2-أنواع القافية:

تتنوع القافية باعتبار حركة الروي إلى نوعين، الأولى مطلقة وهي القافية التي يكون فيها الروي متحركا، والثانية مقيدة وهي القافية التي يكون فيها الروي ساكنا، وتأتي القافية المقيدة على ثلاث صور(مقيد، مجرد، ومقيد بتأسيس، ومقيد بردف) أما القافية المطلقة على ست صور(مطلق مجرد، مطلق بخروج، مطلق بردف، وخروج مطلق بتأسيس، ومطلق بتأسيس وخروج)

ففي قصيدة خف القطين" نوع القافية هي قافية مطلقة باعتبار أن الروي جاء متحركا، يقول الشاعر:

خَفَّ القَطينُ فَراحوا مِنكَ أَو بَكَروا = وَأَزعَجَتهُم نَوىً في صَرفِها غِيَرُ [3]

خفف لقطين فراحو منك أو بكرو وَأَزعَجَتهُم نَون في صَرفِها غِيَرُو

0//0/0//0/0/0//0/0//0// 0//0/0//0/0/0///0//0/0/

القافية في هذا البيت (غِيَرُوا) وحرف الروي هو الراء المضمومة

[1]-المرجع نفسه،، ص350

[2]-المرجع نفسه،ص352

[3]-ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، ص100.

0//0/

كما تنقسم القافية من حبق عدد الحركات بين الساكنين في آخر البيت إلى خمسة أقسام وهي:

أ-**المتكاوس:** وهو ما كان فيه أربعة أحرف متحركة بين ساكنين في آخر البيت، مثل القافية(ذِيهِ غَدَرُو) في قول الشاعر

0////0/

ذَعْذعَتْهُ رياحُ الصَّيْفِ، واضطرَبتْ فوقَ الجآجئ من آذيهِ غدرُ[1].

وذَعْذعَتْهُ رياحُ صصَّيْفِ، واضطرَبتْ فوقَ لجآجئ من آذيهِ غدرُو

0////0/

ب-المتراكب: وهو ما كان فيه ثلاث أحرف متحركة بين ساكنين في آخر البيت مثل قافيى البيت الثاني (أَوْجَدُرو) في قوله:

0///0/

كأنّني شارِبٌ، يوْمَ اسْتُبِدَّ بهمْ من قرقفٍ ضمنتها حمصُ أو جدرُ[2]

كأنّني شارِبن، يوْمَ اسْتُبِدد بهمْ من قرقفن ضمنتها حمصُ أو جدرُو

0///0/

ج-المتدارك:وهو ما كان بين الساكنين حرفان متحركان،كما جاء في مطلع القصيدة في القافية(غييرو) من قوله:

---

[1]- ديوان الأخطل ، تحقيق مصطفي مهدي محمد ناصر الدين ، ص104

[2]-المصدر نفسه.ص100

خَفَّ القَطينُ فَراحوا مِنكَ أَو بَكَروا = وَأَزعَجَتهُم نَوىً في صَرفِها غِيَرُ[1].

خفف لقطين فراحو منك أو بكرو وَأَزعَجَتهُم نَون في صَرفِها غِيَرُو

0//0/

د–المتواتر: وهو ما جاء بين ساكنيه حرف متحرك، كما في قافية (خُمْرُو) في قوله

0/0/

لَذٌّ أصابَتْ حُميّاها مقاتِلَهُ فلم تكدْ تنجلي عنْ قلبهِ الخُمرُ[2].

لددن أصابت حمياها مقاتله فلم تكدْ تنجلي عنْ قلبهِ لخُمرُ

0/0/

هـ–المترادف: وهو ما كان ساكناه الأخيران غير مفصولين بحركة بل يجتمع فيه الساكنان، وسمي بذلك لأن أحد الساكنين ردف للآخر، وهذا القسم من القافية لم يوجد في القصيدة .

3/أشكال القافية:

ومن أهم هذه الأشكال نجد:

أ–الشكل الزخرفي وهو بدوره ينقسم إلى:

–قافية واحدة تشمل القصيدة كاملة

–عدة قوافي تأتي في شكل رباعيات أو ثنائيات.

[1]- ديوان الأخطل ، تحقيق مصطفي مهدي محمد ناصر الدين ،ص100

[2]-المصدر نفسه ص101

-قافية البيت الواحد، حيث يشترك شطري البيت في قافية مستقلة عن الأبيات الأخرى وكلها تتمثل في الشعر التقليدي.

ب-الشكل غير الزخرفي: ويتمثل في الشعر الحر، حيث أنه لا يوجد شكل محدد يمكن تسجيله.

4-الجوازات الشعرية:و يسميها البعض بالضرورات أو الضرائر الشعرية، وهي إن يخالف الشاعر دون التأثر ببعض قواعد اللغة بهدف استقامة الوزن والحفاظ على القافية، فهي بذلك رخصٌ تعطى للشاعر دون غيره من الكتاب للخروج عن قواعد اللغة العربي منصرف وحو، كما يقال لا تستوي في مرتبة واحدة من حيث الاستساغة والقبول فبعضها جائز مقبول، وبعضها الآخر مستقبح ممجوج، وهناك ما يتوسط بنيهما، فكلما أكثر الشاعر من اللجوء إليها قبح شعره وهذه الضرورات الشعرية كثيرة ومتنوعة فمنها ضرورات الزيادة وضرورات النقص وضرورات التغيير.

أ-ضرورات الزيادة: ومنها:

1-تنوين ما ينصرف مثل قوله"

خَفَّ القَطينُ فَراحوا مِنكَ أَو بَكَروا = وَأَزعَجَتهُم نَوىً في صَرفِها غِيَرُ [1]

و قد جاءت (نِوًى)والأصل(نِوَى)، لكنه صرف للضرورة.

2-تنوين المنادى المبني

3-مد المقصور

4-إشباع الحركة فينشأ عنها حرف مد من جنسها

ب-ضرورا النقص: ومنها:

[1]- ديوان الأخطل ، تحقيق مصطفي مهدي محمد ناصر الدين ، ص100

1-قصر الممدود

2-ترخيم غير المنادى مما يصلح للنداء

3-ترك تنوين المنصرف.

4-تخفيف المشدد في القوافي.

ج-ضرورات التغيير:

ومنها قوله: 1-قطع همزة الوصل، مثل قوله

والهمُّ بعدَ نجي النفسِ يبعثه بالحزْمِ، والأصمعانِ القَلْبُ والحذرُ [1]

منقضبينَ انقضابَ الحبلِن يتبعهُم مِنَ الشّقيقِ، وعينُ المَقْسَمِ الوَطَرُ

والأصل (انقضاب الحبل) لكنه وصل للضرورة.

3-فك المدعم

4-تقديم المعطوف.

وندرك من خلال ذلك أن الشاعر القديم أولى أهمية خاصة للقافية لأنه أدرك وظيفتها في صلب الخطاب الشعري وأثرها في المتلقي وأهميتها الكبيرة لذلك حافظ التناسب والنسق لوحدات القافية، وحرض على مجانبة العيوب ومدحوا شعرهم بسلامته منها،كما يمكننا أن نعتبر لجوءهم إلى هته الجوازات نوع من الهروب،والقافية هي هروب من عالم الواقع المليء بالآلام إلى الخيال الذي يجد فيه الشاعر متنفسا وفسحة فنية جمالية يجد فيها الشاعر ذاته ويحقق فيها وجدانه خاصة وأنه في صراع دائم مع شعراء النقائض بين الفرزدق وحرير،إذن دلالات تلك الإيقاعات الفنية والجمالية التي كانت منطلق ذاته إلى عالم فيه وجدانه وآهاته

[1]- ، ديوان الأخطل ، تحقيق مصطفي مهدي محمد ناصر الدين ص103

التي كانت تنساب مع إيقاعات القصيدة وقافيتها لتحقق نغما شعريا ممزوجا بلغة الألم و الآه التي جسدتها القافية والجوازات الشعرية.

خاتمة

خاتمة:

بعد هذه الرحلة الممتعة في ثنايا البحث الموسوم ب"جماليات الصورة والأسلوب في رائية الأخطل " نخلص إلى جملة من النقاط أهمها

- يعد الأخطل أحد أشهر الشعراء في العصر الأموي وواحد ممن اعتمدوا على الصورة الشعرية، وأبرز أداة في تجربتهم الشعرية.

- حظيت الصورة باهتمام كبير من طرف النفاد الغربيين وكذا العرب القدامى منهم والمحدثين، فالبرغهن أنهم لم يتفقوا حول إعطاء مفهوم دقيق للصورة لكنهم جميعًا يرون بأنها وسيلة يعتمدها الشاعر لتحقيق أهمية الشعر ،وأن هذا الأخير لا يستطيع تحقيق غاية دونها

- أكثر الأخطل من استعماله للتشبيه ،ومما لا ريب قيه أنه تأثر بالقدماء الذين كانوا يولون أهمية كبيرة للتشبيه على حساب الصور البلاغية الأخرى ،ونقصد بذلك الاستعارة والكناية والحس والخيال.

- لم يغفل الشاعر الاستعارة في نصه لأنها كما يعتبرها البعض أهم سبل التصوير عنده،حيث اعتمد في تشكيلها على التشخيص ،ومن خلالها تمكن من تقديم أفكاره للتلقى بشكل أكثر وضوحًا.

- استخدم الشاعر الاستعارةبنو عيها،المكنية و التصريحية في القصيدة،لكنني لاحظت من خلال دراستي للقصيدة أنه أولى الاستعارة المكنية أهمية أكبر من التصريحية وهذا لما فيها من إيحاء ودعوة إلى إعمال الفكر والتمعن في الألفاظ.

- أما عن الكناية فشأنها شأن الاستعارة كان لها حضور بارز في القصيدة وقدتأ دور ً ا كبير ً ا في إجلاء رؤاوا ٍبراز مواقفه بدقة.

- ورود الحس في القصيدة لم يكن بالشكل الكبير فقد كان الشاعر في أغلب المواقف يستعمل الصور السابقة أي التشبيه والاستعارة والكناية.

ج- نتائج البحث الفصل الثالث:

- أظهر الأخطل من خلال أسلوبه براعة لغوية وقدرة على اللعب بالألفاظ.

- استخدم الشاعر أساليب عديدة في قصيدته منها أسلوب التقديم والتأخير والذي استعمله بشكل واضح في أغلب أبيات قصيدته، وتأتي معظم أسباب استعماله هذا الأسلوب مراعاته للوزن والقافية بالدرجة الأولى إضافة الى حالته النفسية.

- لم يغفل الأخطل في قصيدته أسلوب الحذف .

-تقاطع نصه مع جملة من النصوص الدينية والشعرية.

- أما عن الموسيقى للشعرية فقد نظم الشاعر قصيدته على بحر البسيط معتمد ً ا القافية المطلقة.

وختاما أسأل الله أن أكون قد وفقت فيما ذهبت إليه من قراءة وتحليل لهذا البحث وأتمنى أن يكون جهدي وعملي في مجال خدمة اللغة العربية والشعر الذي قال فيه سيدنا خير الخلق:"إن من الشعر لحكمة"وأتمنى على الباحثين من بعدي أن يكملوا في هذا المجال ويسدُوا النقص فيه، لأن النقص سمة البشر، وموضوع البحث يحتاج إلى كثير من التحليل والبحث والاستقصاء وما جهدي هذا إلا محاولة لبدء البحث في موضوع غاب عن الباحثين أرجوا الله أن يلهمني السداد والرشاد إنه نعم المولى ونعم النصير.

ملحق

خف القطين

خف القطين فراحوا منك أو بكروا وأزعجتهم نوى في صرفها غير

كأنني شارب يوم استبد بهم من قرقف ضمنتها حمص أو جدر

جادت بها من دوات القار مترعة كلفاء ينحت عن خرطومها المدر

لد أصابت حمياها مقاتله فلم تكد تنجلي عن قلبه الخمر

كأنني ذاك أو ذو لوعة خبلت أوصاله أو أصابت قلبه النشر

شوقا إليهم ووجدا يوما اتبعهم طرفي ومنهم بجنبي كوكب زمر

حثوا ألمطي فولتنا مناكبها وفي الخدور إذا باغمتها الصور

يبرقن بالقوم حتى يختبلنهم ورأيهن ضعيف حين يختبر

يا قاتل الله وصل الغانيات إذا أيقن انك ممن قد زها الكبر

اعرضن لما حنى قوسي موترها وابيض بعد سواد اللمة الشعر

ما يرعوين إلى داع لحاجته ولا لهن إلى ذي شيبة وطر

شرقن إذ عصر العيدان بارحها وأيبست غير مجرى السنة الخضر

فالعين عانية بالماء تسفحه من نية في تلاقي أهلها ضرر

منقضبين انقضاب الحبل يتبعهم من الشقيق و عين المقسم الوطر

حتى اذا هبطن من الوادي لغضبت أرضا تحل بها شيبان أو غبر

حتى إذا هن وركن القضيم و قد أشرقن أو قلن هذا الخندق الحفر

وقعن أصلا وعجنا من نجائبها وقد تحين من ذي حاجة سفر

إلى امرئ لا تعـدينا نوافله أظفره الله فليـهنا له الظفر

الخائض الغمر والميمون طائره خليفة الله يستسقى به المطر

والهم بعد نجي النفس يبعثه بالحزم والاصمعان القلب والحذر

والمستمر به أمر الجميع فما يغتره بعد توكيد له غرر

وما الفرات إذا جاشت حوالبه في حافتيه و في أوساطه العشر

وذعذعته رياح الصيف واضطربت فوق الجآ جئ من آذيه غدر

مسحنفر من جبال الروم يستره منـها أكافيف فيها دونه زور

يوما بأجود منه حين تسأله ولا بـالجهر منه حين يجتهر

ولم يزل بك واشيهم ومكرهم حتى أشاطوا بغيب لحم من يسروا

فلم يكن طاويا عنا نصيحته وفـي يديه بدنيا دوننا صر

فهو فداء أمير المؤمنين إذا أبدى النـواجد يوم باسل دكر

مفترش كافتراش الليث كلكله لـوقعة كائن فيـها له جزر

مقدما مائتي ألف لمنزله مـا إن رأى مثلهم جن ولا بشر

يغشى القناطر يبنيها ويهدمها مسـوم فوقه الرايات والقتر

حتى يكون لهم بالطف ملحمة وبـالثوية لم ينبض بها وتر

وتستبين لأقوام ضـلالتهم ويستقيم الذي في خده صعر

ثم استقل بأثقال العـراق وقد كانت له نقمـة فيهم و مدخر

في نبعة من قريش يعصبون بها ما إن يوازي بأعلى نبتها الشجر

تعلو الهضاب وحلوا في أرومتها أهل الرياء وأهل الفخر إن فخروا

حشد على الحق عيافوالخنى انف إذا ألمت بهم مكروهة صبروا

وان تدجت على الأفاق مظلمة كان لهم مخرج منها ومعتصر

أعطاهم الله جدا ينصرون به لا جد إلا صغير بعد محتقر

لم يأشروا فيه إذ كانوا مواليه ولو يكون لقوم غيرهم اشروا

شمس العداوة حتى يستقاد لهم وأعظم الناس أحلاما إذا قدروا

لا يستقل ذوو الاضغان حربهم ولا يبين في عيدانهم خور

هم الذين يبارون الرياح إذا قل الطعام على العافين أو قتروا

بنيـ أمية نعماكم مجللة تمت فلا منة فيها ولا كدر

بني أمية قد ناضلت دونكم أبناء قوم هم أووا وهم نصروا

أفحمت عنكم بني النجار قد علمت عليا معد وكانوا طالما هدروا

حتى استكانوا وهم مني على مضض والقول ينفد مالا تنفد الإبر

بني أمية إني ناصح لكم فلا يبيتن منكم آمنا زفر

واتخذوه عدوا إن شاهده وما تغيب من أخلاقه دعر

إن الضغينة تلقاها وان قدمت كالعر يكمن حينا ثم ينتشر

وقد نصرت أمير المؤمنين بنا لما أتاك ببطن الغوطة الخبر

يعرفونك رأس ابن الحباب وقد أضحى وللسيف في خيشومه اثر

لا يسمع الصوت مستكا مسامعه وليس ينطق حتى ينطق الحجر

أمست إلى جانب الحشاك جيفته ورأسه دونه اليحموم والصور

يسأله الصبر من غسان إذ حضروا والحزن كيف قراك الغلمة الجشر

والحارث ابن أبي عوف لعبن به حتى تعاوره العقبان و السبر

وقيس عيلان حتى اقبلوا رقصا فبايعوك جهارا بعدما كفروا

فلا هدى الله قيسا من ضلالتهم ولا لعا لبني ذكوان إذا عثروا

ضجوا من الحرب إذا عضت غواربهم وقيس عيلان من أخلاقها الضجر

كانوا ذوي امة حتى إذا عقلت بهم حبائل للشيطان وابتهروا

صكوا على شارف صعب مراكبها حصاء ليس لها هلب ولا وبر

ولم يزل بسليم أمر جاهها حتى تعايا بها الإيراد و الصدر

إذ ينظرون وهم يجنون حنظلهم إلى الزوابي فقلنا بعدما نظروا

كروا إلى حريتهم يعمرونهما كما تكر إلى أوطانها البقر

وأصبحت منهم سنجار خالية والمحلبيات فالخابور فالسرر

وما يلاقون فراصا إلى نسب حتى يلاقي جدي الفرقد القمر

ولا الضباب إذا اخضرت عيونهم ولا عصية إلا أنهم بشر

وما سعى فيهم ساع ليدركنا إلا تقاصر عنا و هو منبهر

و قد أصابت كلابا من عداوتنا إحدى الدواهي التي تخشى و تنتظر

وقد تفاقم أمر غير ملتئم ما بيننا رحم فيه و لا عذر

أما كليب بن يربوع فليس لهم عند التفارط إيراد ولا صدر

مخلفون ويقضي الناس أمرهم وهم بغيب وفي عمياء ما شعروا

ملطمون باعقار الحياض فما ينفك من دارمي فيهم اثر

بئس الصحاة و بئس الشرب شربهم إذا جرى فيهم المزاء والسكر

قوم تناهت إليهم كل مخزية و كل فاحشة سبت بها مضر

على العيارات هداجون قد بلغت نجران أو حدثت سوءاتهم هجر

الآكلون خبيث الزاد وحدهم والسائلون بظهر الغيب ما الخبر

واذكر غدانة عدانا مزنمة من الحبل تبنى حولها الصير

تمذي إذا سخنت في قبل اذرعها و تزرئم إذا ما بلها المطر

و ما غدانة في شيء مكانهم الحابس و الشاء حتى يفضل السؤر

يتصلون بيربوع ورفدهم عند الترافد مغمور ومحتقر

صفر اللحى من وقود الادخنات إذا رد الرفاد و كف الحالب القرر

ثم الإياب إلى سود مدنسة ما يستحين إذا ما احتكت النقر

و اقسم المجد حقا لا يحالفهم حتى يحالف بطن الراحة الشعر

قائمة المصادر والمراجع

قائمة الأشكال والجداول

فهرس الموضوعات

المقدمة

الفصل الأول

التسويق والترويج

الفصل الثانـي

مفاهيم أساسية حول سلوك المستهلك

الفصل الثالث

دراسة حالة مؤسسة سوناريك وحدة–فرجيوة–

الخاتمة

قائمة المراجع

الملاحق

قائمة المصادر والمراجع:

-القرآن الكريم

1-المصادر:

-أساس البلاغة، الزمخشري، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 1419هـ، 1998م.

-البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،مصر، 1385هـ،2008م.

- التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، لبنان، 1962.

-الحيوان، الجاحظ، تحقيق وشرح، عبد السلام محمد هارون، ط1،ج3.

- دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، تقديم وشرح ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان.

- الصناعتين، الكتابة والشعر أبو هلال العسكري، تحقيق محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، دط، 1986.

-عيار الشعر/ بن طباطبا، دار الكتب العربية العلمية، بيروت، لبنان، ط1.

- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3.

-النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلق الله أحمد، محمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة،ط5،2008.

- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، إبن الأثير. تحقيق محمد كامل محمد عويضة دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ج1.

-الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق أبو الفضل الربيع ومحمد بجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، مصر، د ط، 1946.

- علم البيان، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان.

-العمدة في محاسن الشعر ونقده، الحسن ابن رشيق، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان،ط5، ج1.

الكتاب(كتاب سيبويه) ، سيبويه (أبو عمر بن عثمان بن قنبر)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار العلوم، 1966، ج1.

-فن الشعر، ابن سينا، تحقيق عبد الرحمان البدوي، مكتبة النهضة المصرية، 1945م

-منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد حبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس،1966م.

-علم التناص، جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهي، منشورات توبقال المحمدية، تونس، 1966م.

-ديوان جرير،دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1958.

-ديوان الأخطل،تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1993م،1414هـ.

-ديوان النابغة الذبياني،شرح وتقديم عباس عبد الستار،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004م،1424هـ.

-دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد شاكر،مكتبة الخانجي، مصر، دط.

-كتاب سيوبيه، تحقيق أحمد حسن مهدلي، وعلي سيد علي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،

-كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح: مهدي المخزومي،وابراهيم السامرائي،منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1967،ط1،2008م،ج1.

2-المراجع:

-الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان.

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

-الخطاب الشعري عند محمود درويش محمود فكري الجز ار، أيترك للطباعة والنشر والتوزيع، مصر الجديدة، القاهرة، ط2، 2002م.

-تفسير الأحلام فرويد، ترجمة، مصطفى صفوان، دار المعارف، مصر، نقلا عزالدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة،بيروت ، لبنان، 1962م.

-(تيزفيطان) الشعرية، تودوروف، ترجمة شكري المبحوث، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1992م.

- ينظر محمود درويش، دراسة مفاهيم في الشعرية (دراسة في النقد الأدبي القديم جامعة اليرموك)، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1931، 2010م

-جدلية الخفاء والتجلي،كمال أبو ديب، دراسات بنيوية، في الشعر، دار العلوم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1981م.

-الشعرية العربية، أدونيس،دار الآداب،بيروت، لبنان، ط2، 1989.

-البنية الإيقاعية للقصيدة في الجزائر، عبد الرحمان تيرماسين، دار الفجر للنشر والتوزيع،ط1 2003،

-الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981م.

-الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، علي البطل، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3.

- فن الشعر، إحسان عباس، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، 1955.

-الصورة الشعرية، وجهات نظر عربية وغربية، ياسين عساف، دار مارون عبود، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.

-دير الملاك للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، محسن أطميش، دار الرشيد بغدادي،1982م.

- النقد الأدبي الحديث،محمد غنيمي هلال، دار النهضة مصر للطباعة، القاهرة، 1984م.

- في النقد الأدبي، شوقي ضيف،دار المعارف، القاهرة، مصر، ط6.

-أصول النقد الأدبي،أحمد الشايب، دار النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1973م.

- الصورة البيانية، حنفي محمد شرف، دار النهضة المصرية، القاهرة،مصر.

- الصورة في شعر بشار بن برد، عبد الفتاح،دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983م.

- الشعر العربي المعاصر وروائعه ومدخل لقرائته، الطاهر مكي، دار المعارف،القاهرة،مصر، ط2، 1983م.

-الخطاب الشعري في السبعينات،أحمد الصغير لمراغي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع،ط1.

-معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب، المجمع العلمي العراقي، بغداد، دط،1403هـ، 1983م.

-في البلاغة العربية(علم البيان)، عبد العزيز عتيق،دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، دت.

-التشبيه والاستعارة (منظور مستأنف) يوسف أبو العدوس، دار ميسرة للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط1، 1427هـ، 2007م.

-نظرية الشعر عند الفلاسفة العرب المسلمين، ألفت كمال الروبي، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2007م.

-رسالة في حدود الأشياء ضمن رسالة الكندي،تحقيق محمد عبد الهادي أبي ردبي، دار الفكر العربي، مصر، ج1، 1990م.

-الصورة والبناء الشعري، محمد محسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة.

-موسيقى الشعر،ابراهيم أنيس،مكتبة الأنجلو مصرية، ط5، 1981م.

-بحور الشعر العربي، عروض الخليل، غازي يموت، دار الفكر اللبناني، ط2، 1992م.

-الحذف والتقدير في النحو العربي، علي أبو المكارم، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2008م.

الجملة العربية، تأليفها وأقسامها،فاضل صالح السامر ائي، دار الفكر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2008م.

-التطور والتجديد في الشعر الأموي، شوقي ضيف، دار المعارف، لبنان، ط8.

- علم التناص المقارن، عزالدين لمناصرة(نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)،دار مجدلاوي، الأردن،ط1، 2001م.

- النص الغائب، تجليات التناص في الشعر، محمد ﻋام، إتحاد كتاب العرب، دمشق دط 2001م.

- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، ط2، 1986م.

-البلاغة الأسلوبية، محمد عبد المطلب،دار نوبال للطباعة، القاهرة،مصر،ط1، 1994م.

-الأسلوب والأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة منذر عياش، مركز الإنماء القومي، لبنان ط2، 1994م.

-نحو نظرية أسلوبية لسانية، فيلي ساندريس، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، سوريا،ط1، 2003م.

-البلاغة العربية، بن عيسى الطاهر، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

-الفن والأدب،لويس هورتيك، تر: بدر الدين الرفاعي.

-في علم العروض والقافية، أمين علي السيد، دار المعارف،مصر، ط3.

-القصيدة العربية عروضها في القديم والحديث،محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الأزهرية، للتراث، ط1، 1994م.

-3-المعاجم اللغوية:

-لسان العرب، إبن منظور، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 2006م.

- مقاييس اللغة، إبن فارس، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر.

- المنجد في اللغة العربية، دار الشرق، بيروت، لبنان، ط1، 1977م.

-القاموس المحيط، الفيروز أبادي، المطبعة الحسينية المصرية،ط2،1344هـ.

-محيط المحيط، بطرس البستاني، مكتبة لبنان، بيروت، 1977م.

-تهذيب اللغة الأزهري،تحقيق محمد حسن آل يس، عالم الكتب، دك، دت، ج2.

4-المجلات:

مفهوم الصورة الشعرية حديثا، الأخضر عيكوس،مجلة الآداب، العدد الثالث، جامعة منتوري، قسنطينة، 1996م.

-الصورة الشعرية في شعر الزياتي، نوار بوحلاسة، مجلة العلوم الإنسانية، العدد العاشر،جامعة منتوري قسنطينة،1998م.

-ثلاث قضايا حول الموسيقى في القرآن، نعيم اليافي، مجلة التراث العربي، العدد 17، تشرين الأول، 1984م.

5-مواقع الأنترنث:

Httep://webcomben.se/kut/hom-

Arestotaless,retorico=guilar Madrid,1968 نقلا عن محمد الولي الصورة الشعرية في الخطاب العشري.

Pierre cominode image et métaphor,bordas,paris1970 نقلا عن محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي.

whalley (09) poetic process نقلا عن عزالدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)

Lbid نقلا عن عزالدين اسماهيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية

فهرس الموضوعات

قائمة الأشكال والجداول

فهرس الموضوعات

المقدمة

الفصل الأول

التسويق والترويج

الفصل الثانـي

مفاهيم أساسية حول سلوك المستهلك

الفصل الثالث

دراسة حالة مؤسسة سوناريك وحدة–فرجيوة–

الخاتمة

قائمة المراجع

الملاحق

قائمة المصادر والمراجع:

-القرآن الكريم

1-المصادر:

-أساس البلاغة، الزمخشري، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 1419هـ، 1998م.

-البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،مصر، 1385هـ،2008م.

- التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، لبنان، 1962.

-الحيوان، الجاحظ، تحقيق وشرح، عبد السلام محمد هارون، ط1،ج3.

- دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، تقديم وشرح ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان.

- الصناعتين، الكتابة والشعر أبو هلال العسكري، تحقيق محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، دط، 1986.

-عيار الشعر/ بن طباطبا، دار الكتب العربية العلمية، بيروت، لبنان، ط1.

- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3.

-النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلق الله أحمد، محمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة،ط5،2008.

- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، إبن الأثير. تحقيق محمد كامل محمد عويضة دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ج1.

-الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق أبو الفضل الربيع ومحمد بجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، مصر، د ط، 1946.

- علم البيان، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان.

-العمدة في محاسن الشعر ونقده، الحسن ابن رشيق، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان،ط5، ج1.

الكتاب(كتاب سيبويه) ، سيبويه (أبو عمر بن عثمان بن قنبر)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار العلوم، 1966، ج1.

-فن الشعر، ابن سينا، تحقيق عبد الرحمان البدوي، مكتبة النهضة المصرية، 1945م

-منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد حبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس،1966م.

-علم التناص، جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهي، منشورات توبقال المحمدية، تونس، 1966م.

-ديوان جرير،دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1958.

-ديوان الأخطل،تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1993م،1414هـ.

-ديوان النابغة الذبياني،شرح وتقديم عباس عبد الستار،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004م،1424هـ.

-دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد شاكر،مكتبة الخانجي، مصر، دط.

-كتاب سيوبيه، تحقيق أحمد حسن مهدلي، وعلي سيد علي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،

-كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح: مهدي المخزومي،وابراهيم السامرائي،منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1967،ط1،2008م،ج1.

2-المراجع:

-الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان.

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

-الخطاب الشعري عند محمود درويش محمود فكري الجز ار، أيترك للطباعة والنشر والتوزيع، مصر الجديدة، القاهرة، ط2، 2002م.

-تفسير الأحلام فرويد، ترجمة، مصطفى صفوان، دار المعارف، مصر، نقلا عزالدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة،بيروت ، لبنان، 1962م.

-(تيزفيطان) الشعرية، تودوروف، ترجمة شكري المبحوث، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1992م.

- ينظر محمود درويش، دراسة مفاهيم في الشعرية (دراسة في النقد الأدبي القديم جامعة اليرموك)، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1931، 2010م

-جدلية الخفاء والتجلي،كمال أبو ديب، دراسات بنيوية، في الشعر، دار العلوم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1981م.

-الشعرية العربية، أدونيس،دار الآداب،بيروت، لبنان، ط2، 1989.

-البنية الإيقاعية للقصيدة في الجزائر، عبد الرحمان تيرماسين، دار الفجر للنشر والتوزيع،ط1 2003،

-الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981م.

-الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، علي البطل، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3.

- فن الشعر، إحسان عباس، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، 1955.

-الصورة الشعرية، وجهات نظر عربية وغربية، ياسين عساف، دار مارون عبود، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.

-دير الملاك للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، محسن أطميش، دار الرشيد بغدادي،1982م.

- النقد الأدبي الحديث،محمد غنيمي هلال، دار النهضة مصر للطباعة، القاهرة، 1984م.

- في النقد الأدبي، شوقي ضيف،دار المعارف، القاهرة، مصر، ط6.

-أصول النقد الأدبي،أحمد الشايب، دار النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1973م.

- الصورة البيانية، حنفي محمد شرف، دار النهضة المصرية، القاهرة،مصر.

- الصورة في شعر بشار بن برد، عبد الفتاح،دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983م.

- الشعر العربي المعاصر وروائعه ومدخل لقرائته، الطاهر مكي، دار المعارف،القاهرة،مصر، ط2، 1983م.

-الخطاب الشعري في السبعينات،أحمد الصغير لمراغي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع،ط1.

-معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب، المجمع العلمي العراقي، بغداد، دط،1403هـ، 1983م.

-في البلاغة العربية(علم البيان)، عبد العزيز عتيق،دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، دت.

-التشبيه والاستعارة (منظور مستأنف) يوسف أبو العدوس، دار ميسرة للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط1، 1427هـ، 2007م.

-نظرية الشعر عند الفلاسفة العرب المسلمين، ألفت كمال الروبي، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2007م.

-رسالة في حدود الأشياء ضمن رسالة الكندي،تحقيق محمد عبد الهادي أبي ردبي، دار الفكر العربي، مصر، ج1، 1990م.

-الصورة والبناء الشعري، محمد محسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة.

-موسيقى الشعر،ابراهيم أنيس،مكتبة الأنجلو مصرية، ط5، 1981م.

-بحور الشعر العربي، عروض الخليل، غازي يموت، دار الفكر اللبناني، ط2، 1992م.

-الحذف والتقدير في النحو العربي، علي أبو المكارم، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2008م.

الجملة العربية، تأليفها وأقسامها،فاضل صالح السامر ائي، دار الفكر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2008م.

-التطور والتجديد في الشعر الأموي، شوقي ضيف، دار المعارف، لبنان، ط8.

- علم التناص المقارن، عزالدين لمناصرة(نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)،دار مجدلاوي، الأردن،ط1، 2001م.

- النص الغائب، تجليات التناص في الشعر، محمد ﻋام، إتحاد كتاب العرب، دمشق دط 2001م.

- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، ط2، 1986م.

-البلاغة الأسلوبية، محمد عبد المطلب،دار نوبال للطباعة، القاهرة،مصر،ط1، 1994م.

-الأسلوب والأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة منذر عياش، مركز الإنماء القومي، لبنان ط2، 1994م.

-نحو نظرية أسلوبية لسانية، فيلي ساندريس، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، سوريا،ط1، 2003م.

-البلاغة العربية، بن عيسى الطاهر، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

-الفن والأدب،لويس هورتيك، تر: بدر الدين الرفاعي.

-في علم العروض والقافية، أمين علي السيد، دار المعارف،مصر، ط3.

-القصيدة العربية عروضها في القديم والحديث،محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الأزهرية، للتراث، ط1، 1994م.

-3-المعاجم اللغوية:

-لسان العرب، إبن منظور، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 2006م.

- مقاييس اللغة، إبن فارس، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر.

- المنجد في اللغة العربية، دار الشرق، بيروت، لبنان، ط1، 1977م.

-القاموس المحيط، الفيروز أبادي، المطبعة الحسينية المصرية،ط2،1344هـ.

-محيط المحيط، بطرس البستاني، مكتبة لبنان، بيروت، 1977م.

-تهذيب اللغة الأزهري،تحقيق محمد حسن آل يس، عالم الكتب، دك، دت، ج2.

4-المجلات:

مفهوم الصورة الشعرية حديثا، الأخضر عيكوس،مجلة الآداب، العدد الثالث، جامعة منتوري، قسنطينة، 1996م.

-الصورة الشعرية في شعر الزياتي، نوار بوحلاسة، مجلة العلوم الإنسانية، العدد العاشر،جامعة منتوري قسنطينة،1998م.

-ثلاث قضايا حول الموسيقى في القرآن، نعيم اليافي، مجلة التراث العربي، العدد 17، تشرين الأول، 1984م.

5-مواقع الأنترنث:

Httep://webcomben.se/kut/hom-

Arestotaless,retorico=guilar Madrid,1968 نقلا عن محمد الولي الصورة الشعرية في الخطاب العشري.

Pierre cominode image et métaphor,bordas,paris1970 نقلا عن محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي.

whalley (09) poetic process نقلا عن عزالدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)

Lbid نقلا عن عزالدين اسماهيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية