



جمهورية العراق  
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي  
جامعة بغداد / كلية الآداب قسم اللغة العربية

## المُحَسِّنَاتُ البِدِيعِيَّةُ

# وأثرها في خَلْقِ الصُّورَةِ الشِّعْرِيَّةِ في شِعْرِ الشَّرِيفِ الرَّضِيِّ

رسالة تقدمت بها

الطالبة

**أم البنين جعفر الصادق مسلم حسين**

إلى مجلس كلية الآداب في جامعة بغداد

وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

الأستاذ المساعد الدكتور

**أركان حسين مطير**

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

{قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَنْ تَشَاءُ وَتَنْزِعُ  
الْمُلْكَ مِمَّنْ تَشَاءُ وَتُعِزُّ مَنْ تَشَاءُ وَتُنْزِلُ مَنْ تَشَاءُ بِيَدِكَ  
الْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ}

صدق الله العلي العظيم

[سورة آل عمران: الآية ٢٦].

## الإهداء

إلى سُكَّانِ قلبي . . .

إلى رجل الكِفاح، إلى مَنْ زرع القِيم والمبادئ الإسلامية، إلى مَنْ أُنْفى زهرة شبابه  
في تربية بناته . . . والدي الحبيب .

إلى القلب النابض، إلى مرنر الحنان والمحَب والتضحية، إلى مَنْ كانت دعواتها الصادقة  
سر نجاحي . . . أُمِّي الغالية .

إلى زهور حياتي . . . أخواتي الغاليات .

إلى كل مَنْ ساندني في إتمام هذا العمل، أساتذتي، وزملائي الأعزاء .

أُهدي إليهم هذا الجهد المتواضع .

أُمُّ البنين

## شكر وتقدير

إلى من رعاني إبنةً وطالبةً...

وسخر لي من وقته وجهده ماتعجز الكلمات عن وصفه..

أستاذي وأبي الروحي...

الأستاذ الدكتور **أركان حسين مطير**

كما يطيب لي أن أتقدم بالشكر والعرفان إلى أساتذتي في قسم اللغة العربية الذين كانوا وما زالوا على استعداد في أي وقت لتقديم المشورة العلمية خدمةً للعلم وطلابهم فشكراً لكل من ساندني في مسيرتي العلمية.

## إقرار المشرف

أشهد بأن إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ **{الحسنات البديعية وأثرها في خلق الصورة الشعرية في شعر الشريف الرضي}** والمقدمة من قبل الطالبة (ام البنين معمر السامح مسلم مصون) قد جرى بإشرافي في جامعة بغداد/ كلية الآداب/ قسم اللغة العربية وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها.

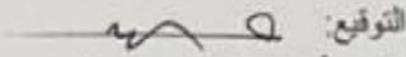


التوقيع:

المشرف: **أ.م.د أركان حسين مطير**

التاريخ: ٢٩ / ١ / ٢٠١٨م

بناءً على التوصيات المقدمة من المشرف أشرح هذه الرسالة للمناقشة.



التوقيع:

الإسم: **أ.م.د عقيل رحيم علي**

رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ: ٢٩ / ١ / ٢٠١٨م

( إقرار المقوم العلمي )

أشهد اني قد اطلعت على هذه الرسالة (المحسنات البديعية وأثرها  
في خلق الصورة الشعرية في شعر الشريف الرضي)، والتي قدمتها الطالبة  
(أم البنين جعفر الصادق مسلم حسين) وقد قومتها علمياً، فأصبحت سليمة  
من الناحية العلمية.

التوقيع:

المرتبة العلمية:

الاسم:

التاريخ:

## إقرار أعضاء لجنة المناقشة

نحن أعضاء لجنة المناقشة نشهد إننا قد إطلعنا على رسالة الماجستير الموسومة بـ  
**{المحسنات البديعية وأثرها في خلق الصورة الشعرية في شعر الشريف  
الرضي}** والمقدمة من الطالبة { أم البنين جعفر السامح مطه مهن } وناقشنا الطالبة في  
محتوياتها وفيما له علاقة بها فوجدنا إنها جديرة بالقبول لنيل شهادة الماجستير في اللغة  
العربية وآدابها بتقدير (جيد جداً).



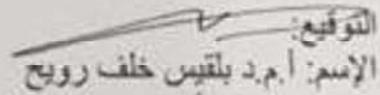
التوقيع:  
الإسم: أ.م.د. أركان حسين مطير  
(عضواً ومشرفاً)  
٢٠١٧/٤/٢٦ م



التوقيع:  
الإسم: أ.د. سحاب محمد رشم  
(رئيساً)  
٢٠١٧/٤/٢٦ م



التوقيع:  
الإسم: أ.م.د. إلعام فائق محي  
(عضواً)  
٢٠١٧/٤/٢٦ م



التوقيع:  
الإسم: أ.م.د. بلقيس خلف رويح  
(عضواً)  
٢٠١٧/٤/٢٦ م

صانق مجلس كلية الآداب / جامعة بغداد على قرار لجنة المناقشة.

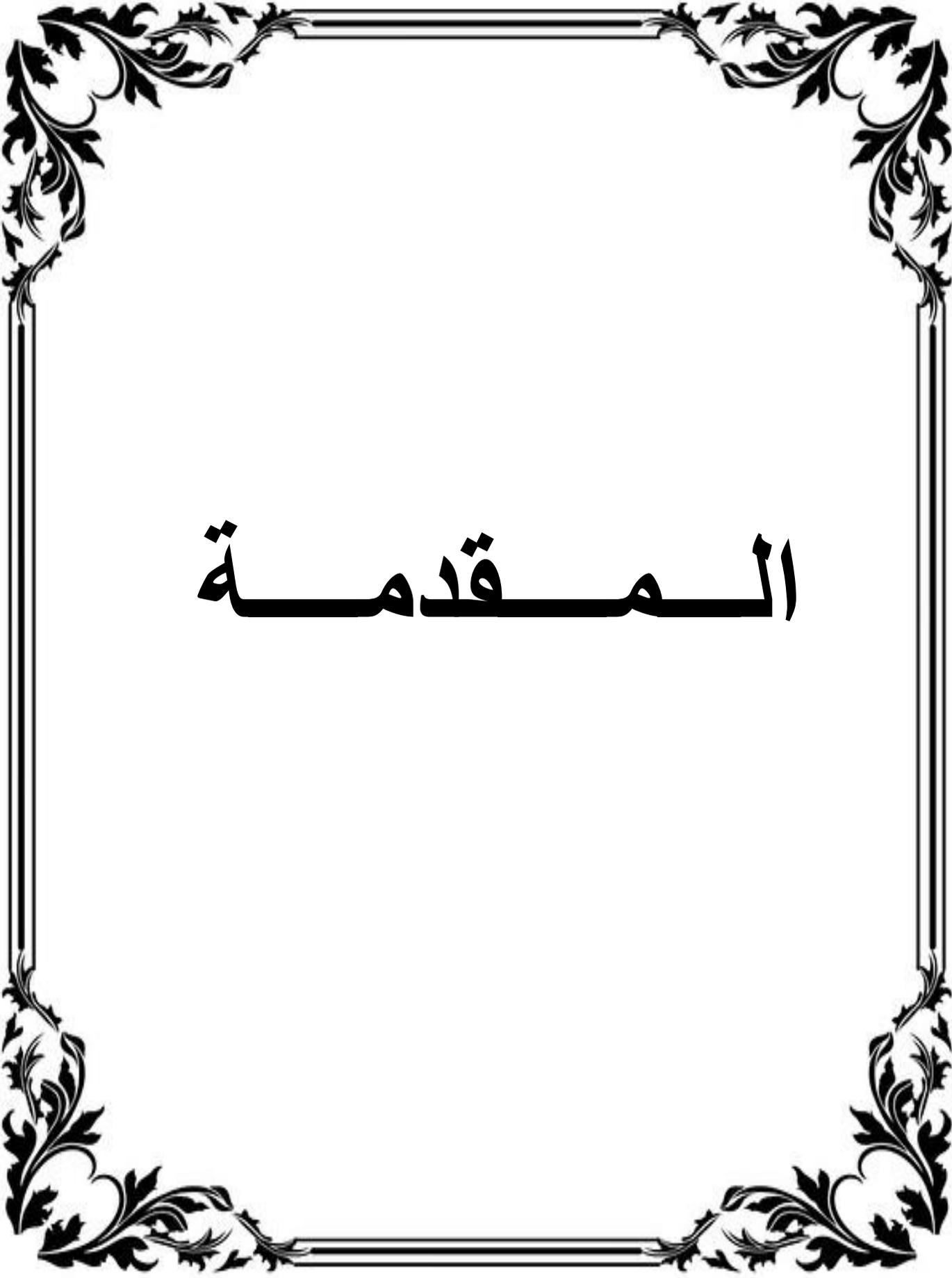


التوقيع:  
الإسم: أ.د. صلاح فاضل عايد الجابري  
عميد كلية الآداب  
التاريخ: ٢٠١٧/٤/٢٩ م

# ثبت المحتويات

الصفحة	الموضوع
٥-٣	المقدمة
٣٣-٦	<b>التمهيد</b> <b>الحسنات البديعية والصورة الشعرية</b>
١٢١-٣٤	<b>الفصل الأول</b> <b>الفنون البديعية</b>
٦١-٣٤	المبحث الأول : التضاد .
٧٧-٦٢	المبحث الثاني : الجناس .
٩٤-٧٨	المبحث الثالث : الإلتفات .
١٠٦-٩٥	المبحث الرابع : رد العجز على الصدر .
١٢١-١٠٧	المبحث الخامس : فنون بديعية اخرى .
١٦٣-١٢٢	<b>الفصل الثاني</b> <b>العلاقات الخالقة للصورة الشعرية .</b>
١٢٤-١٢٢	المدخل .
١٣٥-١٢٥	المبحث الأول : علاقة المشابهة .
١٤٥-١٣٦	المبحث الثاني : العلاقة الضدية .

١٥٤-١٤٦	المبحث الثالث : العلاقة العجائبية و الغرائبية.
١٦٣-١٥٥	المبحث الرابع : العلاقة التخيلية.
٢٠٣-١٦٤	<b>الفصل الثالث</b> <b>فاعلية الصورة للحسناتية</b>
١٦٥-١٦٤	المدخل.
١٧٥-١٦٦	المبحث الأول : الصورة المرئية.
١٨٦-١٧٦	المبحث الثاني : الصورة السمعية.
١٩٦-١٨٧	المبحث الثالث : تشاكل الحواس.
٢٠٣-١٩٧	المبحث الرابع : الصورة العقلية.
٢٠٦-٢٠٤	الخاتمة .
٢٢١-٢٠٧	المصادر و المراجع .
A-B	ملخص باللغة الانكليزية .



# المقدمة

التمهيد

المحسنات البديعية والصورة  
الشعرية

أولاً: المحسنات البديعية:-

لا بدّ لنا، ونحن ندرس أثر المحسنات البديعية في خلق الصورة الشعرية، من الوقوف، وقفة موجزة، على تبيان مفهوم المحسنات البديعية وتطورها عند العرب، والنظر في طبيعتها البلاغية، وفي تنوعها وتقسيماتها، لنخلص إلى مدوناتنا الأدبية والنقدية والبلاغية، أو ما يهمّ موضوع بحثنا، فنرى ما يمكن أن يكون لها من وظيفة دلالية وأثر فني في خلق الصورة الشعرية.

ويتضح لمن يبحث في تاريخ لفظة (البديع) التي تُنسب المحسنات إليها وتوصف بها، أنّ دلالة هذه اللفظة مرّت بتطور عبر تاريخها الطويل في تراثنا العربي على صعيدين:

١- صعيد النظر إلى دلالتها، وتحديد مفهومها اصطلاحياً، لدى الدارسين والنقاد، وتقييمهم استعمالها سلباً أو إيجاباً.

٢- صعيد اهتمام الأدباء والشعراء أنفسهم بها، والولوع باستعمالها.

فأمّا النظر إلى دلالتها، وتحديد مفهومها اصطلاحياً، فهو غالباً منبثق، بالأساس، من المعنى اللغوي.

فإن معنى المُحسِنات (لغةً): لا بد لنا ونحن نتحدث عن الفنون البديعية من بيان معنى المُحسِنات بوصفها من أشد الألفاظ المصطلحات التصاقاً بالبديع، إذ يعرفها صاحب الصحاح بقوله: " الحُسْنُ: نقيض الفُجْح؛ والجمع مَحاسِنٌ على غير قياس، كأنه جمع مَحْسَنٍ. وقد حَسَنَ الشيء، وإن شئت خَفَّفْتَ الضمة فقلت حَسَنَ الشيء. ويقال رجلٌ حَسَنٌ بَسَنٌ، وبَسَنٌ إِبْتِغَاءٌ له. وامرأةٌ حَسَنَةٌ. وقالوا امرأةٌ حَسَنَاءٌ ولم يقولوا رجلٌ أَحْسَنٌ. والحاسِنُ: القمر. وحَسَنْتُ الشيءَ تَحْسِيناً: زَيَّنْتَهُ. وأَحْسَنْتُ إليه وبه. وهو يُحَسِّنُ الشيءَ، أي يعملُه. وَيَسْتَحْسِنُهُ: يبعُدُه حَسَنًا. والحَسَنَةُ: خلاف السيِّئة. والمَحاسِنُ: خلاف المساوي. والحُسنى: خلاف اليُوأى"<sup>(١)</sup>.

وأما اصطلاحاً فإن أول من ذكر (المحسنات) هو ابن المعتز (٢٩٦هـ)، ويذكر بأن نوع محاسن الكلام والشعر كثيرة ولا يمكن للعامل الإحاطة بها<sup>(٢)</sup>، وقد اطلق السكاكي (٦٢٦هـ) لفظ المحسنات على الفنون البديعية في كتابه (مفتاح العلوم)<sup>(٣)</sup>، والذي يعدّ المصنف لعلوم البلاغة العربية إلى ثلاثة أقسام (معاني، بيان، وبديع)، ويوضح ابن ابي الاصبع المصري (٦٥٤هـ) بأن المحسنات قد ارتبطت عند ابن المعتز بفنون البديع فيقول نقلاً عنه: "فمن أحب أن يضيف شيئاً

(١) الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ابو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي (٣٩٣هـ)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار

العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م، ج ٥ / ٢٠٩٩.

(٢) ينظر: كتاب البديع، أبو العباس عبد الله بن المعتز، شرح وتعليق: إغناطيوس كراتشكوفسكي، مطبعة دار المسيرة، بيروت، ط٣،

١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م: ١.

(٣) مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي (٦٢٦هـ)، تحقيق: عبد الحميد هندواوي، دار الكتب العلمية - بيروت، ط١،

١٤٢٠-٢٠٠٠م: ٥٣٢.

## التمهيد- المحسنات البديعية والصورة الشعرية:

من هذه المحاسن أو غيرها إلى البديع فليعمل<sup>(١)</sup>، ويذكر ابن ابي الاصبغ المصري(٦٥٤هـ) لفظ المحسنات في كتابه بديع القرآن، بقوله: " ذلك هو علم البديع الذي يبحث في محسنات الكلام لفظية ومعنوية"<sup>(٢)</sup>.

### معنى (البديع) لغة :

لا تخرج معاني لفظة (بدع) الواردة في المعاجم اللغوية عما أورده ابن منظور (٧١١هـ) في (لسان العرب)، ويمكن تلخيصها بقوله: "بَدَع الشيءَ يَبْدَعُه بَدْعاً ، وَابْتَدَعَه: أَنشأه وبَدَأه [...] وَالبَدِيْعُ وَالبِدْعُ: الشيء الذي يكون أولاً [...] وَالبَدِيْعُ: المُحَدَّثُ العَجِيبُ، [...] وَأَبْدَعْتُ الشيءَ اخْتَرَعْتَه لا على مِثَالٍ، [...] وَالبَدِيْعُ: الجَدِيدُ"<sup>(٣)</sup>. والواضح أنّ هذه المعاني: "المُحَدَّثُ، والعجيب، والمُخْتَرَعُ والجديد الذي ينشأ على غير مثال، متقاربة الفحوى والمضمون ومترابطة. ومن هذه المعاني اللغوية اشتق مفهوم الإبداع مثلاً في الفنون والآداب وكل فن أو أدب مبدع معناه أن صاحبه أتى على وجه خالٍ من التقليد والمحاكاة"<sup>(٤)</sup>.

وقد جاء في القرآن الكريم لفظ (البديع) عدّة مرات كما في قوله تعالى ((بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَإِذَا قَضَىٰ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ))<sup>(٥)</sup>.

ويقال: "سقاه بديع: جديد، وكذلك زمام بديع، وانشد ابن الاعرابي في السقاء لأبي محمد الفقعسي:

يَنْضَخُنْ مَاءَ الْبَدَنِ الْمَسْرِي نَضِخَ الْبَدِيْعِ الصَّفْقِ الْمَصْفَرَا

وحبل بديع: جديد، والبديع المبتدع بالفتح والكسر، وأبدع الشاعر: جاء بالبديع"<sup>(٦)</sup>.

(١) تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن ابي الاصبغ المصري(٦٥٤هـ)، تحقيق: حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي ، ٨٧.

(٢) بديع القرآن، ابن أبي الاصبغ المصري، تحقيق: محمد حفني شرف، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط٢، ٣٣.

(٣) لسان العرب ، ابن منظور ، دار صادر - بيروت ، د. ت. : مادة (بدع) ، ٧/٨ - ٧.

(٤) البديع في القرآن عند المتأخرين أثره في الدراسات البلاغية، دخيل الله بن محمد الصحفي، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م : ٢.

(٥) سورة البقرة، الآية: ١١٧.

(٦) بديع القرآن، ابن أبي الاصبغ المصري، تحقيق: محمد حفني شرف، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط٢، ٧-٨.

معنى (البديع) اصطلاحاً :

أما المفهوم الاصطلاحي لفظة (البديع) فقد تطوّرت دلالاته عبر الأزمان، واتّسعت شيئاً فشيئاً، مع نموّ الدرس النقدي والبلاغي عند العرب ونضجه. والواضح أنّ استعمال لفظة البديع في التراث العربي لم يكن بمدلول واحد متّفق عليه، ونحن ننتق مع الباحثين الذين ميّزوا بين مرحلتين مرّ بهما (البديع) فهماً وتصنيفاً، هما<sup>(١)</sup>:

١- مرحلة ما قبل السكّاي المتوفى (٦٢٦هـ)، تمتدّ هذه المرحلة طوال تاريخنا الأدبي حتّى ظهور كتاب السكّاي (مفتاح العلوم).

٢- مرحلة السكّاي ومن جاء بعده.

١- مرحلة ما قبل السكّاي :

طوال المرحلة الأولى، بقيت لفظة (البديع) تستعمل في مدوّنات الأدب ونقده بدلالات قريبة من معناها اللغوي تقريباً، وتطلق على كل ما يتسم بالجدة ويترك أثراً في النفس لجّدته وحدائته ، وعلى المخترع العجيب الذي ليس له مثال سابق...

ثم أخذت لفظة (البديع) تتعد شيئاً فشيئاً عن المعنى اللغوي ودلالاتها العامة متدرّجاً إلى دلالات أكثر خصوصية، وأخذت أغلب فنون البلاغة، مع تنامي حركة التأليف النقدي والبلاغي، تتدرج تحت هذا المسمى، من استعمال الصور البيانية والمحسنات اللفظية الشكلية والمعنوية، وإظهار المعاني القديمة على وجه جديد من الاستعمال مختلف عما هو شائع ومكرور ومعاد، فالبديع يعني التجديد في العمل الأدبي بكلا جانبيه: في الصياغة، وفي المعاني. وقد ورد لفظ (البديع) أو مشتقاته في الشعر الجاهلي وشعر المخضرمين بمعنى الجديد والمخترع، كقول عدي بن زيد:

فَمَا أَنَا بِدِعٌ مِنْ أَنَسِ حَوَادِثٍ رَجَالٌ أَتَتْ مِنْ بَعْدِ بؤْسِ بِأَسْعِدِ<sup>(٢)</sup>

ويعد الجاحظ (٢٥٥هـ) من أوائل الذين وردت عندهم لفظة (البديع)، غير مرّة، وهو عنده من فضائل الشعر، حتّى انه زعم أنّ "البديع مقصور على العرب، ومن أجله فاقت لغتهم كلّ لغة، وأربّث على كلّ لسان. والراعي كثير

(١) ينظر : والبلاغة بين عهدين في ظلال الذوق الأدبي وتحت سلطان العلم النظري، د. محمد نايل أحمد ، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٤ م : ٢٢٠ . البحث البلاغي عند العرب، تأصيل وتقييم د. شفيق السيد، دار الفكر العربي، القاهرة ، ١٤١٦ هـ / ١٩٩٦ م : ٧٣ . والبديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ، د. جمال عبد المجيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦ م : ١٤. وعلم البديع، دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، د. بسيوني عبد الفتاح فيود، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع ، الإحساء، ط ٢ ، ١٤٢٩ هـ / ٢٠٠٨ م : ١٧ . وفلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ، د. رجاء عيد، منشأة المعارف الإسلامية، د. ت. : ١٩٣ . والبديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ، د. جمال عبد المجيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦ م : ١٤ .

(٢) ديوان عدي بن زيد العبادي، حققه وجمعه، محمد جبار المعبيد، شركة دار الجمهورية للنشر والطبع، بغداد، ١٣٨٥هـ - ١٩٦٥ م ، ١٠٤ .

## التمهيد - الحسنات البديعية والصورة الشعرية:

البديع في شعره ، وبشار حسن البديع، والعتابي يذهب في شعره في البديع مذهب بشار" (١). فالجاحظ هنا يثني على الشعراء الذين عرفوا بالبديع ولا ينتقص منهم، بمعنى أن البديع مرغوب في ذاته إذا أحسن استعماله. وقد ينظر له على أنه المستظرف الجديد من الفنون الشعرية، حيث علّق على المثل (ساعد الدهر) الذي ورد في قول الأشهب:

هم ساعد الدهر الذي يتقى به وما خير كفٍ لا تنوء بساعد

فقال : (هم ساعد الدهر) إنما هو مثل وهذا الذي تسميه الرواة البديع" (٢).

وكقول الراعي النميري :

هم كاهل الدهر الذي يتقى به ومنكبه المرجو أكرم منكب (٣)

فالبديع عنده الجدة والطرافة، كما جاء في اللغة، أي البديع بمعناه اللغوي الواسع، إلا انه يتسع ليشمل الاستعارة والتشبيه (٤).

وأول من ألف في البديع كتاباً أطلق عليه اسم (البديع) هو ابن المعتز (٢٩٦هـ)، سعى فيه إلى أن يثبت أن المحدثين من الشعراء ليسوا السابقين إلى هذا الفن، وإنما عرف المتقدمون كثيراً من ضروب هذا الفن وإن لم يسموها بهذا الاسم. أما المحدثون فقد "كثُر في أشعارهم ، فُعِرِف في زمانهم حتى سُمِيَ بهذا الاسم فأعرب عنه ودلّ عليه" (٥). ويعدّ هذا الكتاب أول كتاب قام بدراسة مباحث البلاغة والبديع على نحو منهجي بعد أن كانت مبعثرة في كتب السابقين. وليس الكتاب قاصراً على البديع بالمعنى الضيق المحدود؛ لأن ابن المعتز يذكر فيه الكناية والاستعارة والتشبيه، وهي من صميم البيان العربي، ويذكر فيه الكناية ولكنه يريد بها معناها اللغوي وهو أعم من المعنى الاصطلاحي المعروف.

وحاول ابن المعتز، في بداية كتابه، أن يبيّن مفهوم البديع، وأنه السباق إلى تناوله على هذا النحو فقال: "البديع اسم موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم، فأما العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم ولا يدرون ما هو، وما جمَعَ فنونَ البديع ولا سبقني إليه أحدٌ، وألّفته سنة أربع وسبعين ومائتين" (٦).

(١) البيان والتبيين، الجاحظ، ج٤، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط١، مطبعة لجنة التأليف والترجمة و النشر، القاهرة، ١٣٦٨هـ - ١٩٤٩م : ٤ / ٥٥ - ٥٦.

(٢) المصدر نفسه،: ٤ / ٥٥ .

(٣) ديوان، الراعي النميري، شرح: د.واضح الصمد، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م، ٤٤.

(٤) ينظر: البديع في القرآن عند المتأخرين وأثره في الدراسات البلاغية، دخيل الله بن محمد الصحفي: ١٠.

(٥) كتاب البديع ، أبو العباس عبد الله بن المعتز ، شرح وتعليق: إغناطيوس كراتشوفسكي، مطبعة دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م : ١.

(٦) كتاب البديع، أبو العباس عبد الله بن المعتز: ٥٨.

وقد اشتمل البديع عنده على خمسة فنون عدّها الأكثر أهميّة وهي (الاستعارة والتجنيس والمطابقة ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها والمذهب الكلامي)، وقد أورد في كلّ باب منها شواهد كثيرة تبين ما يقصد بها، ومن ثم ذكر من محاسن الكلام ثلاثة عشر فناً آخر<sup>(١)</sup>. واللطيف أنّ ابن المعتز لا يدّعي أن هذه الفنون هي كل البديع، بل يدعو من لا يقرّه عليها، ومن يريد أن يضيف عليها ويأتي بما يشاء منها فله اختياره، وفي ذلك يقول: "ويعلم الناظر أنّا اقتصرنا بالبديع على الفنون الخمسة اختياريّاً من غير جهل بمحاسن الكلام، ولا ضيق في المعرفة، فمن أحب أن يقتدي بنا، ويقتصر بالبديع على تلك الخمسة، فليفعل، ومن أضاف من هذه المحاسن أو غيرها شيئاً إلى البديع، ولم يأت غير رأينا، فله اختياره"<sup>(٢)</sup>.

وفي الإمكان أن نستنتج من تناول ابن المعتز لـ(البديع) أموراً تمثّل مفهوم (البديع) لدى الأدباء والنقاد العرب في المرحلة الأولى، وهذه الأمور هي:

١- إنّ جمع فنون مختلفة من البلاغة، من ضمنها ما وُصِفَ لاحقاً بأنّه (محسّنات) تحت اسم واحد هو (البديع)، والوقوف عليها بالتوضيح، والتمثيل لها بالشواهد، يعني فيما يعنيه، أنّ هذه الفنون متكاملة، على الصعيد التطبيقي، وأنّها على مستوى واحد من الأهمية، وإذا كانت هذه الفنون قد قُسمت على علوم: المعاني، والبيان، والبديع، في عصور لاحقة، فإنّه تقسيم لأغراض نظريّة وتعليمية، ولتصنيف الأنواع في أبواب بحسب ما يجمعها، ووضع الحدود الاصطلاحية.

٢- إنّ لفظة (البديع) في هذه المرحلة لم تكن قد اتخذت المعنى الاصطلاحي الذي ساد فيما بعد، واستقرّ الرأي عليه في كتب المتأخرين عند السكاكي والخطيب [القزويني] وأصحاب الشروح، وأصبح ملازماً لها حتى اليوم، وإنما كانت تعني عدة أشياء منها: الإكثار من استعمال الصورة، والإكثار من استعمال المحسّنات، والميل بالمعاني القديمة إلى وجه جديد من الاستعمال مغاير لما جرى عليه العرف. فكلمة البديع تعني التجديد بصفة عامة، سواء أكان التجديد في الصياغة أو التجديد في المعاني بقلبها أو تغييرها أو تحسينها"<sup>(٣)</sup>.

٣- إنّ الفنون الداخلة في (البديع) أخذت بالازدياد بتقدّم الزمن، ويضيف اللاحق في ما يكتبه على ما كتب السابق، وتظهر فنون جديدة، وتسميات مختلفة. نجد ذلك، على سبيل المثال، عند أبي هلال العسكري في كتابه (كتاب الصناعتين)، وعند ابن رشيق القيرواني في كتابه (العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده) ...

(١) ينظر: كتاب البديع، أبو العباس عبد الله بن المعتز، ٥٨ - ٥٩.

(٢) المصدر نفسه: ٥٨.

(٣) فن البديع، د. عبد القادر حسين، دار الشروق - بيروت، ط ١، ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م: ١٨.

وتتضح زيادة فنون (المحسنات) على نحو خاص أكثر من فنون البلاغة الأخرى في الإطار العام لـ(البديع). و"البديع الذي بدأ على يد ابن المعتز في ثمانية عشر لوناً: خمسة من البديع، وثلاثة عشر من المحسنات، تضمّ في جملتها صور البيان، زاد زيادة مفردة حتى بلغ على يد ابن أبي الإصبع مائة وستة وعشرين لوناً في كتابه (تحرير التحبير) بعد أن أضاف إليها بعض أبواب المعاني"<sup>(١)</sup> ويذكر يحيى العلوي (٧٤٩هـ)، أكثر من الف ومئتين وخمسين مصطلحاً في كتابه الطراز<sup>(٢)</sup>

٤- إنَّ الوقوف على فنون البديع في هذا الكتاب -وعند من سبقه كالجاحظ، وكذلك عند من سيلحقه في التأليف- جاء بسبب أهمية (البديع) في العمل الأدبي، شعراً أو نثراً، وطرافته واتّضح قوّة تأثيره، وولع الأدباء به، وتطلّع المتلقون إليه وشغفهم به. والدليل أنّ سبب تأليف ابن المعتز لكتابه، وهذا يعني أن (البديع) في معرض مدح وفي موضع فخر يتنازعه الشعراء لأنفسهم، وأنه نال حفاوة بالغة حتى صار دليلاً على كمال البراعة وحسن الإتيان.

٥- ما يصدق على فنون (البديع)، بمعناه البلاغي العام، من أحكام نقدية هي أحكام واحدة، ويضبطها معيار واحد، فالجيد اللطيف المخترع الذي يأتي عفو الخاطر منسجماً مع نظم الكلام من هذه الفنون يُستحسن، والرديء المتكلف الذي يأتي مصطنعاً منها يُستقبح. وكما يكون أيّ فنّ منها عرضة للإساءة والذم، يكون أيضاً عرضة للإحسان والحمد، فالعبرة في معالجته وطريقة استعماله في النصّ.

ويمكن أن نستنتج هذه الأمور نفسها، التي تخصّ مفهوم (البديع)، وأهمية (المحسنات) منه، في المدونات النقدية والبلاغية اللاحقة، على كثير من التوسّع في الأبواب والشواهد والمصطلحات.

و"الحقيقة أنّ علم البديع مرّ - منذ أن اكتشفه ابن المعتز وحتى اليوم - بمراحل عديدة فكان ككرة الثلج، كلما دارت بها الأيام كلما ازدادت ضخامة شأن أيّ مستحدث، فقد تهافت الأدباء والعلماء على دراسته وتوسيعه، وتبويبه، واختاروا لألوانه السماء الموحية"<sup>(٣)</sup>.

أما قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) وهو من معاصري ابن المعتز فقد جمع من البديع أنواعاً كثيرة، في كتابه (نقد الشعر) على وجه من النقد التحليلي والتطبيقي: كالتصريح، والسجع، والجناس، والطباق، والمقابلة، والالتياف، والمساواة

(١) فن البديع، د. عبد القادر حسين: ١٥.

(٢) ينظر: الطراز، للإمام يحيى بن حمزة بن علي بن ابراهيم العلوي اليمني (٧٤٩هـ)، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر-بيروت، صيدا، ط١، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م.

(٣) كتاب البديع، أبو العباس عبد الله بن المعتز، نقلاً عن مقدمة المحقق: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت، ط١، ١٤٣٣هـ-٢٠١٢م: ٦.

## التمهيد- المحسنات البديعية والصورة الشعرية:

وقد نظر إليها نظرة معاصرة<sup>(١)</sup>. لأنه يتناولها فنوناً بلاغية مجموعة ضمن منهجه النقدي مازجاً فيها ما يدخل ضمن (المحسنات) مع الفنون البلاغية عامة، وما يدخل في المعاني والأغراض، وما يدخل في الوزن القافية.

ويؤكد هذه النظرة الكلية في كتاب (جواهر الألفاظ) بقوله: "وأحسن البلاغة: الترصيع، والسجع، واتساق البناء، واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ من لفظ، وعكس ما نُظِم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة، وإيراد الأقسام موفورة بالتمام، وتصحيح المقابلة بمعانٍ متعادلة، وصحة التقسيم باتفاق النظم، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف، والمبالغة في الرصف بتكرير الوصف، وتكافؤ المعاني في المقابلة، والتوازي، وإرداف اللواحق، وتمثيل المعاني"<sup>(٢)</sup>. فنراه يجمع هذه الفنون في سياق واحد تحت اسم (البلاغة). فقدمه بن جعفر كسابقه يجمع فنون ما سُمي لاحقاً (محسنات) ضمن المفهوم العام للفظ (البلاغة) ولفظة (البديع).

ويتجلى مفهوم (البديع) لدى ناقلين بارزين هما (الحسن بن بشر الأمدي) و(عبد العزيز الجرجاني)، قدما جهداً نقدياً تطبيقياً، فجاءت فنون البديع، بمعناه العام طبعاً، ممتزجة عندهما بقضايا نقدية أخرى، كاللفظ والمعنى والأغراض، والوزن والقافية، والسرقة...

فأما الأمدي (٣٧٠هـ) في موازنته بين الطائنين، فقد رأى أنّ البحتري يكثر من استعمال البديع في شعره، إلا أنه ملتزم بعمود الشعر، "فقد حصل للبحتري أنه ما فارق عمود الشعر، وطريقته المعهودة، مع ما نجده كثيراً في شعره من الاستعارة، والتجنيس، والمطابقة، وانفرد بحسن العبارة، وحلاوة الألفاظ وصحة المعاني، حتى وقع الإجماع على استحسان شعره"<sup>(٣)</sup>.

وأما أبو تمام فقد كان يتكلف البديع فيخرج إلى المحال، و"لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة يكون فيها مخطئاً أو محيلاً [...] او مفسداً للمعنى الذي يقصده بطلب الطباق، والتجنيس"<sup>(٤)</sup>. فمفهوم (البديع) هنا - متضمنًا المحسنات - معياراً أساسياً في الموازنة النقدية لدى الأمدي، ومقياساً لتقييم الشعراء، وفنون البديع مهمة في ذاتها، ولكن المشكلة في تكلفتها والإسراف فيها، ولذلك ذكر أنّ "أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد، ثم أتبعه ابا تمام واستحسن مذهبه، فتحير

(١) ينظر: نقد الشعر، قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ)، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٣٩٨هـ-١٩٧٨م، ط٣، ١٣٠ وما بعدها.

(٢) جواهر الالفاظ، أبو الفرج قدامه بن جعفر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م : ٣.

(٣) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدي، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، مكتبة الخانجي، ط٤، ١٩٩٤م: ١٨/١-١٩.

(٤) المصدر نفسه: ٥٢/١.

## التمهيد- المحسنات البديعية والصورة الشعرية:

المحسنات البديعية: فيه، كأنه يريد إغراقه في طلب الطباق والتجنيس والاستعارات، وإسرافه في التماس هذه الأبواب وتوشيح شعره بها<sup>(١)</sup>.

وأما عبد العزيز الجرجاني (٣٩٢هـ) فلم يعتن بأصناف البديع على وجه التنظير، ولم يذكر إلا أنواعاً قليلة<sup>(٢)</sup>، وإنما نجده يقف عليها تفصيلاً عند التطبيق في وساطته بين المتنبي وخصومه. وكان يرى أن البديع قسمان: أحدهما يأتي عفواً ويغتر على الذوق والسليقة، والآخر متعمد يتصف بالصنعة والتكلف وهو عند الشعراء المحدثين، فيقول: "وقد كان القوم يختلفون في ذلك، وتتباين فيه أحوالهم، فيرق شعر أحدهم، ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعر منطوق غيره"<sup>(٣)</sup>.

ويعلل عبد العزيز الجرجاني شيوع ظاهرة (البديع) لدى الشعراء المحدثين في ذلك الزمان تعليلاً جديراً بالاهتمام، فهو يرى أنهم وجدوا في الافتتان في الحلية اللفظية المجال الأكبر للتجديد، إيماناً منهم بأن الأولين استغرقوا أكثر المعاني ولم يتركوا إلا ما يستهان به أو صعب الوصول إليه. فلم يبق شيء يولعون به إلا البديع والحلية اللفظية<sup>(٤)</sup>... وإذا كان التجديد يظهر في كل عصر، فقد أصبح البديع الشغل الشاغل للأدباء والشعراء والنقاد في العصر العباسي، "فلما أفضى الشعر إلى المحدثين، ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن، وتميَّزها عن أخواتها في الرشاقة واللطف، تكلفوا الاحتذاء عليها فسمّوه البديع؛ فمن محسن ومسيء، ومحمود ومذموم، ومقتصد ومفطر"<sup>(٥)</sup>.

ويرى أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ) في كتابه (كتاب الصناعتين) أن البديع يشمل فنونا مختلفة ك: الاستعارة والمجاز والمطابقة والتجنيس... وجعل أنواع البديع وقسمه إلى خمسة وثلاثين فناً إذ يقول: " فهذه أنواع البديع التي ادّعى من لا رواية عنده أن المحدثين ابتكروها وأن القدماء لم يعرفوها وذلك لما أراد أن يفخم امر المحدثين، لأن هذا النوع من الكلام إذا سلم من التكلف وبرئ من العيوب كان في غاية الحسن ونهاية الجودة"<sup>(٦)</sup>. ونجد أنه زاد سبعة فنون

- 
- (١) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري، أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدي: ١٣٩/١.
  - (٢) ينظر: الصورة البيانية عند شعراء البديع، علاء حسين عليوي البدراني، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة ديالى، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م: ٩.
  - (٣) الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد الجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط ١، ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م: ٢٤.
  - (٤) ينظر: المصدر نفسه: ٢١٤-٢١٥.
  - (٥) المصدر نفسه: ٣٤.
  - (٦) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد الجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار أحياء الكتب العربية، ط ١، ١٣٧١هـ - ١٩٥٢م: ٢٦٧.

فنون هي: التشطير، والمجاورة، والتطريز، والمضاعفة، والاستشهاد، والتلطّف، والمشتقّ<sup>(١)</sup>. ومن الواضح أنّ هذه التسميات كانت في طور النمو، وربما اختلف النقاد في تسمية الفنّ الواحد، ولم تكن مصطلحات مستقرّة. وحين نقف على كلام ابن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ) في (البديع) نجد أنّه لا يبعد كثيراً عن سبقه في تعداد الكثير من أنواع البديع، والنظر في شواهدنا لتقييم الشعراء على وفقها، والمفاضلة فيما بينهم. وأدخل ابن رشيق (٤٥٦هـ) في (البديع) فناً بلاغياً أخرى، ك: المجاز، والتمثيل، والمثل السائر، والتشبيه، والإشارة<sup>(٢)</sup>. ويُحسب له أنّه فرّق بين مفهوم (الإبداع) ومفهوم (الاختراع) إذ قال: "والفرق بين الاختراع والإبداع - وإن كان معناه في العربية واحداً- ان الاختراع خلق المعاني التي لم يسبق إليها، والإتيان بما لم يكن فيها قطّ، والإبداع الإتيان بالمعنى المستظرف والذي لم تجر العادة بمثله ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع وإن كثر تكرّر فصار الاختراع للمعنى والإبداع للفظ فإذا تمّ للشاعر ان يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع فقد استوفى على الامد وحاز قصب السبق"<sup>(٣)</sup>.

### ٢ - مرحلة السكاكي ومن جاء بعده :

في الإمكان أن نعدّ ظهور كتاب (مفتاح العلوم) للسكاكي (ت ٦٢٦هـ) بداية مرحلة جديدة في (البلاغة) بوصفها علماً مستقلاً بأقسامه ومباحثه دون ربطها بموضوع اعجاز القرآن، وبداية جديدة في (البديع) أيضاً، على نحو خاص، بوصفه علماً من علوم البلاغة تدرج تحته فنون مخصوصة. وإذا كان (البديع)، في القرون الستة الأولى للهجرة، يدلّ على فنون البلاغة المختلفة<sup>(٤)</sup>، أصبحت هذه الفنون، على يد السكاكي، مصنّفة مرتّبة على ثلاثة علوم يجمعها اسم (البلاغة)، وأفرغت دلالة لفظة (البديع) من تداخل تلك الفنون المختلفة وتخليطها على غير هدى. فقد استقر مصطلح البديع على يد السكاكي بعد ان كان يطلق على الاستعارة عند كل من الجاحظ ومن سبقه من رواة اللغة والشعر.

في هذا الكتاب وضع السكاكي التعريفات لعلوم البلاغة ولفنونها ممثلاً لها بالشواهد، وهذا يدلّ على عقلية تنظيمية ممتازة تحاول تقعيد القواعد، لعلم قد نضج، وضبط مصطلحاته. فقد قسم البلاغة أقساماً ثلاثة: (علم المعاني)، و(علم البيان)، وقسم ثالث، لم يسمّه وصفه بأنه يعني بـ "وجوه مخصوصة كثيراً ما يصار إليها لقصد تحسين الكلام،

(١) ينظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، د.أحمد مطلوب ، مكتبة لبنان ناشرون - بيروت ، ٢٠٠٧م: ٢٢٣.

(٢) ينظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، د.أحمد مطلوب: ٢٢٣.

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥، ١٤٠١هـ- ١٩٨١م: ٢٦٥/١.

(٤) ينظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، د.أحمد مطلوب ،: ٢٢٣.

## التمهيد - المحسنات البديعية والصورة الشعرية:

فلا علينا أن نشير إلى الأعراف منها، وهي قسمان: قسم يرجع إلى المعنى، وقسم يرجع إلى اللفظ<sup>(١)</sup>، فمن الفنون اللفظية: المطابقة والمقابلة والمشاكلية ومراعاة النظير. ومن الفنون المعنوية: التجنيس وردّ العجز على الصدر والقلب والسجع. وتجد الباحثة أنّ السكاكي لم يُعطِ هذا العلم الثالث اسماً، مع أنه وضع ضوابط فنية لعمل هذه الوجوه، فقال: "وأصل الحسن في جميع ذلك أن تكون الألفاظ توابع للمعاني، لا أن تكون المعاني لها توابع، أعني: أن لا تكون متكلّفة"<sup>(٢)</sup>.

ويستنتج الدكتور أحمد مطلوب أنّ السكاكي لم يُدخِل وجوه التحسين (أي المحسنات البديعية) في البلاغة؛ لأن البلاغة عنده تختص بعلمي المعاني والبيان، بدليل أنّ تعريفه للبلاغة لا يدخل فيه غيرهما، فهو يقول: "البلاغة هي بلوغ المتكلم في تأدية المعاني حداً له اختصاص بتوفية خواص التراكيب حقها، وإيراد أنواع التشبيه والمجاز والكناية على وجهها"<sup>(٣)</sup>.

و"كما يصدق هذا على المعاني يصدق أيضاً على البديع؛ فالجمال الذي يوجد في التورية من حيث دقة التعبير ولطفه لا يقلّ عن الجمال الذي يوجد في الكناية، والإبداع الذي يوجد في الطباق والتقسيم ليس بأقلّ مما يوجد في الاستعارة. ودليلنا على ذلك أنّ عبد الله بن المعتز لما وضع علم البديع جعل من أنواعه الاستعارة والتمثيل والكناية، وسوى بينها وبين بقية أنواع البديع التي ذكرها، وسار على نهجه قدامة وأبو هلال وابن رشيق فلم يقولوا بأنّ بعضاً منها يزيد على بعض في الفصاحة والبلاغة. فمن أين أتى السكاكي بهذا التفاوت، وجعل بعضاً منها فيما سمّاه البيان، وبعضاً سمّاه البديع"<sup>(٤)</sup>.

وتولّدت عن هذا الكتاب مؤلفات اعتمدت فيما بعد، فصارت مراجع للمشتغلين بهذا العلم، منها (الإيضاح في علوم البلاغة) للخطيب القزويني (٧٣٩هـ)<sup>(٥)</sup>، ومنها (التلخيص في علوم البلاغة) وهو للقزويني نفسه، ولكنه أخصر من (الإيضاح) وأشهر، ويبدو أنّه الأكثر تداولاً بين أهل العلم، وعليه شروح وحواشٍ مطولة ومختصرة، وألّف حوله كثير من الكتب.

(١) مفتاح العلوم ، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي (ت ٦٢٦هـ)، تحقيق: عبد الحميد هنداي، دار الكتب العلمية - بيروت، ط١، ١٤٢٠-٢٠٠٠م،: ٥٣٢.

(٢) مفتاح العلوم ، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي: ٥٤٢ .

(٣) المصدر نفسه: ٥٢٦.

(٤) المصدر نفسه: ٢٢، قول المحقق: عبد الحميد هنداي وهو يفند آراء الشيخ المراغي في كتابه تاريخ علوم البلاغة .

(٥) طُبِعَ كتاب (الإيضاح في علوم البلاغة .. المعاني والبيان والبديع) لجلال الدين محمد بن عبد الرحمن الخطيب القزويني (ت ٧٣٩هـ)، طبعة قديمة دون تحقيق ، ثم طُبِعَ بتحقيق إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية - بيروت ، ط١ ، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م . وطُبِعَ كتاب (التلخيص في علوم البلاغة) بتحقيق عبد الرحمن البرقوقي ، بدار الفكر العربي ، ط١ ، ١٩٠٤م ، ثم طُبِعَ بتحقيق عبد الحميد هنداي، بدار الكتب العلمية - بيروت ط٢ ، ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م.

لقد خرج القزويني في تلخيصه لكتاب (الإيضاح) في البلاغة عن الطريق التي اختطها السكاكي، فعرف البديع بقوله: "علم يُعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة"<sup>(١)</sup>. وهو أيضا يجعل البديع نوعين: نوع يرجع إلى المعنى كالمطابقة ومراعاة النظر، والارصاد. وضرب يرجع إلى اللفظ كالجناس وردّ العجز على الصدر والسجع<sup>(٢)</sup>. وقد بلغ البديع على يده ذروة نضجه.

وتوالت الشروح على كتاب (التلخيص)، ولكن شراحه لم يخرجوا عما رسمه القزويني وإن أضاف بعضهم كبهاء الدين السبكي (٧٧٣هـ) فنوناً أخرى<sup>(٣)</sup>. وإذا وصلنا إلى العصر الحديث يستقرّ (البديع) على معناه الاصطلاحي الذي صار متداولاً، وهو "علم يُعرف به الوجوه والمزايا التي تزيد الكلام حُسناً وطلاوة وتكسوه بهاءً ورونقاً، بعد مطابقتها لمقتضى الحال ووضوح دلالاته على المراد"<sup>(٤)</sup>، وفي هذا التعريف صدى آراء البلاغيين القدامى.

### منزلة فنون البديع بين فنون البلاغة :

وبعد كلّ الذي وقفنا عليه من الأقوال والآراء في تبيان مفهوم (البديع) وتطوّر دلالاته في تراثنا العربي، وقيّمته في النصّ الأدبي، ومكانته بين فنون البلاغة في تداخله معها أو استقلاله عنها؛ نرى أنّ فنون البديع أصابها حيف من سوء فهم صفة (التحسين) أو (التزيين) التي اقترنت بفنونه. فإنّ أول ما يتبادر إلى الذهن عند سماع مصطلح المحسنات البديعية هو تحسين النص وترويقه، وهذا أمر فيه الكثير من سوء الفهم والظلم لهذه الفنون، وإنّ قُصر هذه الفنون البديعية على التحسين الذي هو معروف بمعناه عند الشعراء الذين اتخذوا البديع صنعة لهم؛ أمرٌ فيه الكثير من التعسف والتضييق لطبيعة اللغة الأدبية، والصورة الشعرية التي تحمل عاطفة الشاعر وأحاسيسه المرهفة، فإن الشعر أولاً وأخيراً هو تصوير الشعور وليس من الممكن أن نحكمه بقواعد جافة وصارمة، فالصورة التي يبدعها الشاعر غير المتصنّع أجمل وأقرب إلى النفس من غيرها.

وترى الباحثة أنّ لفنون التي دخلت تحت اسم (البديع) بمعناه الخاص الذي حدّه السكاكي، دور كبير لا غنى عنه للنصّ الأدبي عامّة والشعريّ خاصة. وكما يقول الدكتور أحمد مطلوب " ليست فنون البديع بأقلّ أهمية من علمي المعاني والبيان، وقد حفل بها الشعر العربي والقرآن الكريم وجاءت معبرة عن المعنى خير تعبير"<sup>(٥)</sup>، وأكّد هذا المعنى الدكتور سعد عبد العزيز مصلوح إذ يقول: "وما يصدق في هذا الباب على علمي المعاني والبيان يصدق أيضاً على

(١) الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، محمد بن عبد الرحمن الخطيب القزويني،: ١٦٣.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٣٣٤.

(٣) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب: ٢٢٤.

(٤) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ط١، ١٩٩٩م: ٢٩٨.

(٥) بحوث بلاغية، د. أحمد مطلوب، منشورات المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٤٧١هـ - ١٩٩٦م : ١٤٣.

علم البديع، فلا يصح لذلك أن يعدّ التحسين عرضياً لا ذاتياً<sup>(١)</sup>، ويرى الدكتور عبد القادر حسين أنّ "البديع ليس ترفاً في الأسلوب الأدبي، أو حلية تكون بمثابة الفضول التي يستغنى عنها، حتى يكون في المؤخرة من عناصر العمل الفني، ولا هو يأتي بعد استيفاء البلاغة لعلمي المعاني والبيان، بل منزلته لا تقل شأنًا عنهما"<sup>(٢)</sup>.

والحقّ أنّ بين هذه الفنون مشتركات أساسية تجمعها، وهي متداخلة بعضها مع بعض، ومتلايسة بقضايا النقد الأدبي، ولها المنزلة الفنيّة نفسها، على الرغم من اختلاف طبيعة كل فنّ منها، وتباين المساحة التي يمكن أن يشغلها في العمل الأدبي، والفصل بينها عند التطبيق يسيء إلى فنيّة النصّ الأدبي، ويشوّه فهمه وتذوّقه. ولذلك نجد في الباحثين المحدثين من اعترض على تقسيم البلاغة الذي سنّه السكاكي<sup>(٣)</sup>، وبه فرق فنونها على ثلاثة علوم، وحدّها بتعريفات يميّز بعضها عن بعض؛ بحجّة أنّه تقسيم عقلي منطقي بعيد عن روح الإبداع الأدبي، يؤيّدهم، في اعتراضهم، أنّ السابقين الأوّلين من علماء النقد والبلاغة لم يفرّقوا بين تلك الفنون وإنما تناولوها جملة واحدة مرتبطة بقضايا النقد الأدبي.

فلا أظنّ أنّ السكاكي سعى بكتابه (المفتاح) إلى أن يضع علماً تاماً نهائياً لفنون البلاغة، وإنّما هو سعيّ إلى جمع ما تفرّق، وتصنيف ما اختلف على أبواب تجمع المشتركات، وتوضّح ما غمض، وتضع الحدود للمصطلحات البلاغية التي شاعت في زمانه وقبله، والتي اضطربت مفاهيمها، واختلطت تسمياتها، ولذلك فقد أصبح لكل علم كيان مستقل يعرف بها الغرض الذي يُدرس لأجله. ولذلك جاز الفصل بين هذه الفنون البلاغية لغرض الدرس والتعليم والتوجيه، وهذا جهد محمود منه، لأنه يعد خطوة مهمة ومتطورة في توجيه علوم البلاغة، ولا نظنّ أنّ في عمله هذا إغلاقاً لباب العلم دون من يريد أن يعيد دراسة فنون البلاغة ويطوّر فيها تحليلاً أو تصنيفاً.

وعلى هذا تصبح إعادة النظر في فنون البديع ضرورة، من أجل كشف الإمكانيات التشكيلية الكامنة فيها، والتي تتصل بالصياغة الأدبية في مستوياتها المختلفة، "إنّ المحسنات البديعية ليست أموراً تابعة للمعاني والبيان، ولا ثانوية يسيرة الأهمية؛ بل هي وجوه توجد وحدها، وإنّا برفض هذا الاعتبار في التقدير، نستطيع النظر في هذه المحسنات نظراً متقننا منعماً، لنذكر أثرها في العبارة"<sup>(٤)</sup>. ومن المؤكّد أنّنا وجدنا جوانب عدّة يتّضح فيها أثر هذه المحسنات في النصّ

(١) في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، د. سعد عبد العزيز مصلوح : ٣٤ .

(٢) فنّ البديع، د. عبد القادر حسين : ١١ .

(٣) ينظر : تاريخ علوم البلاغة والتعريف برجالها ، أحمد مصطفى المراغي ، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر

، ط١ ، ١٣٦٩هـ - ١٩٥٠م : ٩ ، ١١١ - ١١٢ . البلاغة عند السكاكي، د. أحمد مطلوب، طبع بمطابع دار التضامن ، بغداد، ط

١ ، ١٣٨٤ هـ / ١٩٦٤م : ١٥٠ و ٢٩٢ . وفلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، د. رجاء عيد، منشأة المعارف الإسلامية ، (د.ت) :

٢١٦ . والبديع في ضوء أساليب القرآن الكريم، د. عبد الفتاح لاشين، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠٠٩ م : ٢ .

(٤) فنّ القول ، أمين الخولي ، دار الفكر العربي ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، (د.ط)، ١٣٦٦هـ - ١٩٤٧م : ١٨٤ .

## التمهيد - المحسنات البديعية والصورة الشعرية:

الأدبي من حيث الإيقاع، ومن حيث تشكيل الصورة الشعرية، و"الشعر إنّما يختلف عن القول الحقيقي من حيث توضع فيه الكلمات متوافقة في الموازنة والمقدار كما يقول ابن رشد في تلخيص كتاب الشعر لأرسطو، وما دام الشعر مبنياً على هذه الصور والأشكال، فلا يكون النظر فيه إلا من جهة البيان والبديع" (١).

ويعد أثر هذه المحسنات البديعية في النصّ الأدبي دوراً مهماً من حيث الإيقاع فإن الرؤية الحديثة للفنّ والأدب تؤكد أهمية (الإيقاع) في البناء الشعريّ، لأن الإيقاع هو جوهر الفنون، واختفاؤه يعني اختفاء شعرية النصّ (٢)؛ ولا يتحقق الإيقاع، في الأعم الأغلب، إلا عن طريق ظواهر البديع (٣)، ولا يفهم من الإيقاع الجانب الشكلي الخالص منه، لأنّ النظر المتعمّق في البنية الإيقاعية يمكن أن يكشف إمكانات توظيفها الدلالي، بحيث يمكن القول إنها أكثر البنى قرباً من الشعرية.

أما أثر المحسنات البديعية في النصّ الأدبي من حيث التصوير، فالشائع أنّ التصوير يعتمد أساساً على فنون البيان كالتشبيهات والاستعارات والمجازات، على الرغم من أثر هذه الفنون في خلق جمال الصورة، "فإن علم البديع أقدر على خلق هذا الجمال؛ لما فيه من تلاؤم في الألوان كما في التدبيح، أو التماثل في الألفاظ كما في الجناس، أو تضاد المعاني كما في الطباق والمقابلة، أو تناسب في العبارات كما في مراعاة النظير، ويمكنك أن ترى هذا التوازن والتوافق في بقية المحسنات البديعية" (٤).

وفي تحديد المنهج الذي ساعتمده في إيضاح المحسنات البديعية وأثرها في خلق الصورة، بوصفها وسيلة مهمة يستعملها الشاعر في توصيل تجربته، ويتمّ ذلك عن طريق توظيف الالفاظ والخيال وما تحمله نفسه من مشاعر مع ربطها بالفنون البديعية من تضاد ومقابلة وجناس وردّ العجز على الصدر والتفات... إن جزءاً من عملية الخلق في الصورة الشعرية يكمن في أثر المحسنات البديعية. ويرمي هذا البحث إلى دراسة المحسنات البديعية بوصفها جزءاً من الطبيعة الفنية للغة الشعرية، وليست مجرد تلاعب لغوي كما يحلو للبعض أن يسميها، أو يقتصر أثرها في كونها زينة وحلية.

والباحثة من الذين يؤمنون أنّ البديع يحتاج إلى إعادة نظر من الباحثين، ويجب أن تبحث موضوعاته على وفق رؤية تحليلية معاصرة بوصفه أسلوباً فنياً، كما بحثت موضوعات البلاغة الأخرى، لأن العصر الحاضر لا يستغني عن

(١) في أصول الأدب مقالات ومحاضرات في الأدب العربي، أحمد حسن الزيات، ط٣، (د.ت): ٥٨-٥٩.

(٢) ينظر: علم الأسلوب والنظرية البنائية، د. صلاح فضل، دار الكتاب المصري - القاهرة، دار الكتاب اللبناني - بيروت، ط ١، ١٤٢٨ هـ - ٢٠٠٧ م. : ٣٧٧/٢.

(٣) ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحدائث، التكوين البديعي، د. محمد عبد المطلب، القاهرة، ١٩٨٨ م. : ٩.

(٤) فنّ البديع، د. عبد القادر حسين : ٣١.

## التمهيد- الحسنات البديعية والصورة الشعرية:

دراسات هذه الفنون، ما دامت لها خصوصية بلاغية جمالية، وتدخل في بنائية النصّ الأدبي ويقاس بها أدبنا الموروث وأدبنا الحديث.

لذا سيكون بحثنا محاولة الكشف عن طاقة الفنّون البديعية وإمكاناتها في خلق الصورة الشعرية ، وبيان وظيفة البديع الدلالية والجمالية .

### ثانياً: الصورة الشعرية :-

لمفهوم (الصورة) في الدراسات النقدية الحديثة أهمية كبيرة ، ويشغل موضوعها مساحة واسعة تمتدّ في ميادين مختلفة: بين الفنون والآداب، والنقد والبلاغة، مروراً بعلم الدلالة وعلم النفس والفلسفة... واتّسع مفهومها حتّى اتخذ أبعاداً مختلفة، وتم ربطه بالعديد من المفاهيم المتباينة بحسب ميدانها، والتي عن طريقها صار كل مصطلح للصورة تابعاً أو دالاً على شيء معيّن يختلف عن المفهوم الآخر، وعلى وفق زاوية رؤيتها والنظر إليها، وتعدّد مستوياتها.

ولأنّ مدار بحثنا عن الصورة في ميدان الأدب عامّة والشعر على نحو خاصّ، فسيكون محور كلامنا هو مفهوم الصورة في ميدان الأدب وما يتّصل به من قضايا النقد وفنون البلاغة... ومن يتتبع حركة هذا المصطلح سواء من أدبنا القديم إلى الأدب الحديث، أم من الغرب إلى العرب، يجد تنوعاً في الاصطلاحات وتداخلاً في المفاهيم، ولكن على الرغم من هذا التداخل بين مفاهيم المصطلح ومفاهيم مرادفاته ك(التصوّر) و(التصوير) و(الخيال) و(التخييل) فضلاً عن الصفات التي قد تقترن بكلّ مصطلح منها... يتّفق الجميع على أهمية (الصورة) إبداعاً في العمل الأدبيّ وأهميّة دراستها في ميدان النقد، قديماً وحديثاً، لدى العرب كما هو لدى الغرب.

فالصورة الشعرية قديمة قدم الشعر إذ إنها "أساس الشعر إن لم تكن الشعر نفسه"<sup>(١)</sup>. وتعدّ الصورة الشعرية أداة الناقد في الكشف عن "القصيدة وموقف الشاعر من الواقع وهي إحدى المعايير العامة في الحكم على أصالة التجربة وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه"<sup>(٢)</sup>.

وهي وسيلة يستعملها الأديب لتكوين رؤيته الخاصة، وموقفه إزاء الواقع ونقله للآخرين، وذلك عن طريق استعمال الألفاظ والعبارات والحقيقة والخيال، والموسيقى مع مزج ذلك بعاطفة الشاعر ووجدانه<sup>(٣)</sup>.

(١) الصورة البلاغية عند الجرجاني، أحمد دهمان، دار طلاس للنشر، دمشق، ١٩٨٦م، ط ١ : ٧.

(٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي ببيروت، ١٩٩٢م، ط ٣ : ٧.

(٣) ينظر: الصورة الشعرية في ديوان عاشق من فلسطين لمحمود درويش، فيروز كروش، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوي، ٢٠١١م : ١١.

وللوقوف على بيان مفهوم (الصورة) الذي يرتبط به موضوع بحثنا ارتباطاً جذرياً؛ لا بدّ من الرجوع إلى المعنى اللغوي لكلمة (صورة) للنظر في مدى علاقته بالمعنى الاصطلاحي وكيف يفتح هذا المعنى على مفهومها الذي تعددت أوجهه.

### المعنى اللغوي لـ(الصورة) :

جاء في (لسان العرب) "في أسماء الله تعالى: المصوّر وهو الذي صوّر جميع الموجودات ورَتَّبَهَا فَأَعْطَى كُلَّ شَيْءٍ مِنْهَا صُورَةً خَاصَّةً وَهَيْئَةً مُفْرَدَةً يَتَمَيَّزُ بِهَا عَلَى اخْتِلَافِهَا وَكَثْرَتِهَا. ابْنُ سِيدَه: الصُّورَةُ فِي الشَّكْلِ، [...] وَتَصَوَّرْتُ الشَّيْءَ: تَوَهَّمْتُ صُورَتَهُ فَتَصَوَّرَ لِي [...] الصُّورَةُ تَرُدُّ فِي كَلَامِ الْعَرَبِ عَلَى ظَاهِرِهَا وَعَلَى مَعْنَى حَقِيقَةِ الشَّيْءِ وَهَيْئَتِهِ وَعَلَى مَعْنَى صِفَتِهِ. يُقَالُ: صُورَةُ الْفَعْلِ كَذَا وَكَذَا أَيْ هَيْئَتُهُ، وَصُورَةُ الْأَمْرِ كَذَا وَكَذَا أَيْ صِفَتُهُ"<sup>(١)</sup>.

وهناك من فرق بين مفهوم (الصورة) ومفهوم (الهيئة) بـ "أنّ الصورة اسم يقع على جميع هيئات الشيء لا على بعضها ، ويقع أيضاً على ما ليس بهيئة، ألا ترى أنّه يُقال صورة هذا الامر كذا ولا يقال هيئته كذا، وإنما الهيئة تستعمل في البنية ويقال: تصوّرتُ ما قاله، وتصوّرت الشيء"<sup>(٢)</sup>.

ويقول الراغب الأصفهاني: "الصورة ما يُنتَشَقُّ به الأعيان، ويتميّز بها غيرها، وذلك ضربان:

أحدهما: محسوس يدركه الخاصة والعامة، بل يدركه الانسان وكثير من الحيوان كصورة الانسان والفرس والحصان والحصاة، والثاني: معقول يدركه الخاصة دون العامة، كالصورة التي اخُصَّ الانسان بها من العقل والروية، والمعاني التي خُصَّ بها شيء بشيء"<sup>(٣)</sup>.

أما في (المعجم المفصل في اللغة والادب) فصورة الشيء "رسمه نقلاً وتقديراً، أو شبهه ومثاله"<sup>(٤)</sup>.

وما يهتَمُّنا من هذه المعاني اللغوية المعجمية ما يسوّغ اختيارها مصطلحاً، ومحاولة الكشف عن حدود هذا المصطلح وتعريفه، تجنّباً لاضطراب دلالات استعماله في ميدانه. فإنّ من يبحث في مفاهيم هذا المصطلح ، وتاريخ تطور استعماله هو أو مرادفاته... يجد اختلافاً كبيراً.

(١) لسان العرب ، جمال الدين ابن منظور (ت ٧١١هـ) ، دار صادر ، بيروت، ط٣ - ١٤١٤ هـ : ٤ / ٤٧٣.

(٢) معجم الفروق اللغوية ، أبو هلال العسكري، تحقيق: الشيخ بيت الله بيّات، مؤسسة النشر الإسلامي التابعة لجماعة المدرسين بـ (قم) ط١، ١٤١٢ هـ: ٣٢٤/١.

(٣) المفردات في غريب القرآن، الراغب الأصفهاني، تحقيق محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، د.ت، مادة (صور) : ٢٨٩. \*قدمت ابن منظور على الأصفهاني لانه يعدّ معجماً.

(٤) المعجم المفصل في اللغة والادب، اميل بديع يعقوب وميشال عاصي : ٧٧٤.

وإذا كنا الآن بصدد دراسة مفهوم الصورة في الشعر فيكون لنا (الصورة الشعرية)، التي أبدعها الشاعر في بناء قصيدته ، فلا بد لنا من الوقوف على المعنى الاصطلاحي لها.

### المعنى الاصطلاحي لـ(الصورة) بين التراث العربي والنقد الغربي : الصورة في التراث العربي:

وردت كلمة (الصورة) أو (التصوير) بلفظها مرتبطة بالشعر والأدب غير قليل في تراثنا العربي ، ولكن تبرز عند البحث تساؤلات جوهرية : ما المفاهيم التي تدلّ عليها مثل هذه اللفظة على وجه الدقة ؟ هل استعملت بمعناها اللغوي؟ أو اكتسبت دلالة اصطلاحية ؟ هل قرّنت بتعريف يضبط حدودها ؟ ...

والواضح أن الدلالة العربية القديمة الموازية لمصطلح (الصورة) الحديثة كانت حاضرة على نحو بارز في تراثنا العربي النقدي والبلاغي، وكانت تتفاعل مع مفهوم (الشعر) وموضوعاته وقضاياها، ولكن هذه الدلالة العربية القديمة لمفهوم الصورة لم تكن ترد تحت عنوان مصطلح (الصورة) تصريحاً، وإنما كانت ترد، في الأعم الأغلب، ضمناً في مباحث الأدب والنقد والبلاغة، متعلقة بمباحث النقد كتعريف الشعر، وقضية اللفظ والمعنى ، والموازنة بين الشعراء، وتفاضل شعر بعضهم على بعض... ومتداخلة بموضوعات البلاغة وفنونها كالمجاز والتشبيه والاستعارة والكناية...

ويتضح كذلك أنّ أحداً من القدامى لم يقف على تحديد لمفهوم (الصورة)، أو تناوله موضوعاً مستقلاً، أو عالج قضايا نظرية أو تطبيقية تحت اسم (الصورة) الأدبية أو الشعرية ، وإنما جاء مضمونها ميثوقاً في موضوعات مختلفة. الفكرة المهمة التي لا يمكن تجاهلها هي أن لفظة (الصورة) أو (التصوير) لم تردا، في موضوعات الشعر ونقده، على سبيل الاصطلاح وإنما على سبيل توضيح الفكرة وشرحها والتمثيل لها، "والمقدّمون في النقّاد والأدباء ومن تكلموا في الجمال، كالغزالي مثلاً، لم يقصدوا - ولا كان من قصدهم - التحديد والتركيّز لمعنى الصورة الأدبية، بل لم يقع لبعضهم وإن وقع للبعض الآخر، فمنهم من جرت على لسانه عفوًا، ومنهم من قصدوا ولم يضع لها حدًا موجزًا، كما حدد الاستعارة والتشبيه وغير ذلك" (١).

ويبدو أنّ ورودها اللفظي قائم بدلالته الاعتيادية العامّة ، غير معرفّة بحدود واضحة تخصّ الأدب أو الشعر أو النقد... "لأنّ البعض ربّما كان لا يقصدها في حديثه عن الشعر، وغالبًا ما يقصد اللفظ أو الشكل، والأسلوب أو الصياغة والعبارة أو التركيب والنظم أو التأليف، إلى غير ذلك مما تسمح له ظروف التعبير والحياة، ومدى قدرته للإصابة فيه" (٢).

(١) الصورة الأدبية تاريخ ونقد ، علي علي صبح ، دار إحياء الكتب العربية ، (د.ت): ٥ .

(٢) المصدر نفسه: ٨ .

ولهذا نجد الخلاف قائماً حول مدى تطابق أو تماثل دلالتها الحديثة بوصفها مصطلحاً وافداً، مع دلالتها التراثية. ومن المؤكّد ان هناك اختلافاً غير قليل بين الدالّتين وإن اتفقتا بالانضواء تحت لفظة (الصورة)، وكانت بينهما بعض المشتركات العامّة.

وهذا ما دفع إلى أن يقطع كثير من الباحثين بأنّ مصطلح (الصورة) بدلالته الحديثة انتقل إلى نقدنا الحديث عن طريق الترجمة من الآداب الأجنبيّة<sup>(١)</sup>، على خلاف ما يذهب إليه آخرون يرون أنّ مصطلح (الصورة) موجود في تراثنا، ويؤكدون شدّة اهتمام العرب القدامى بالصورة، إذ تحتل في مدوّناتهم مكانة مهمة.

وفي مراجعة موجزة لتراثنا القديم نتبع فيها ورود الصورة لفظاً أو مضموناً وأثرها في النصّ الأدبيّ، نجد أنّ الجاحظ أول من أثار قضية الصورة والصيغة - وهي تعني الشكل في مقابل المضمون - ، وجعلها محوراً نقدياً ومعيّاراً للحسن والجودة، والتفاضل بين الشعراء. على أنّه طرحها ضمن ثنائية (اللفظ والمعنى) إذ قال راداً على من استحسّن بيتين لمعناهما مع سوء العبارة التي تصورهما: "المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج وجنس من التصوير"<sup>(٢)</sup>.

فلم ترد لفظة (التصوير) هنا مصطلحاً ذا معنى محدّد خاصّ ، وإنّما وردت في سياق مرادف (للاصياغة) و(النسيج)، ودلالاتها تتسق مع كلمة (اللفظ) في مقابل المعنى ، و(الشكل) في مقابل المضمون . والجاحظ هنا يفصل بين اللفظ والمعنى ، فالمعنى قد يكون واحداً، ولكنه يعرض في صور متعددة، وصياغات مختلفة .

ويقصد الجاحظ بـ(التصوير) في حديثه الأسلوب والاصياغة، وإحكام النسخ في العبارات وتخيّر الألفاظ والأوزان... وهذا الرأي رده كثير ممن أتى بعده من أنصار اللفظ، الذين انتصروا له وأيدوا الصورة، منهم، مثلاً، ابن طباطبا العلوي (٣٢٢هـ)، في كتابه (عيار الشعر) فقد شبّه إبداع الشاعر بصناعة النسيج الحاذق، والنقاش الدقيق، وناظم الجواهر<sup>(٣)</sup>.

وفي هذا المعنى جرى قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ)، على شيء من الشرح والتفصيل، إذ عدّ المعاني المادة الخام للشعر، ومقدرة الشاعر تكمن في قدرته على إبراز الشكل وتجويد اللفظ، فقال: "إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادّة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور

(١) ينظر : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث في ضوء تأثير النقد الإنجليزي مفهومها ومناهج دراستها، أطروحة دكتوراه مقدّمة إلى مجلس كلية الآداب - جامعة بغداد ، إعداد الطالب حيدر محمود غيلان يوسف ، بإشراف أ. د. عريبة توفيق : ٤٤ .

(٢) كتاب الحيوان، عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، الناشر: مصطفى البابي الحلبي، ط٨، ١٣٨٤هـ - ١٩٦٥م: ١٣١/٣-١٣٢.

(٣) ينظر: عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية-بيروت، ط١، ١٤٠٢هـ-

## التمهيد - الحسنة البديعية والصورة الشعرية:

منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة<sup>(١)</sup>. فكل صناعة تعتمد على مادة وشكل، وكل شكل يسمى صورة، فالقطعة من الخشب أو الفضة في ذاتها لا تفضل قطعة أخرى إلا بالصورة التي ظهرت فيها، وقد يتناولها الصانع في صورتين، فتظهر إحداها ذميمة، والأخرى جميلة، مع أن المادة من الخشب أو الفضة واحدة فيها. ويتضح هنا فضل الصورة في العمل الأدبي، إذ بها تقاس قدرة الشاعر ومهارته في صناعة الشعر.

وكلام قدامة أكثر تفصيلاً في باب التصوير من كلام الجاحظ فيه، فقد جعل للشعر مادة وهي المعاني، وصورة وهي الصناعة اللفظية بكل عناصرها وتفصيلاتها، ويوضح هذه الفكرة بقوله: "وأحسن البلاغة الترصيع والسجع، واتساق البناء، واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ من لفظ، وعكس ما نظم من بناء وتلخيص العبارة بالألفاظ مستعارة، وإيرادها موفورة بالتمام، وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة، وصحة التقسيم باتفاق النظم وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف، والمبالغة في الوصف بتكرير الوصف، وتكافؤ المعاني في المقابلة والتوازي، وإرداف اللواحق، وتمثيل المعاني. فهذه المعاني مما يحتاج إليه في بلاغة المنطق، ولا يستغني عن معرفتها شاعر ولا خطيب"<sup>(٢)</sup>. والحديث هنا حديث الألفاظ والصياغة، والإيقاع والوزن... وغير ذلك مما يتصل بالشكل واللفظ اتصالاً مباشراً لا بالمادة والمعنى.

ويبين أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ) في كتابه (كتاب الصناعتين) أهمية الصورة، بقوله: "الألفاظ أجساد والمعاني أرواح وإنما تراها بعيون القلوب، فإذا قدمت منها مؤخراً، أو أخرت منها مقدماً أفسدت الصورة وغيّرت المعنى، كما لو حول رأس إلى موضع يد، أو يد إلى موضع رجل، لتحوّلت الخلفة وتغيّرت الحلية"<sup>(٣)</sup>.

يؤكد أبو هلال العسكري في هذا النص أثر اللفظ والمعنى في إظهار الصورة بأبهى حلة وذلك بالالتزام بمواضعها لأن التقديم أو التأخير يفسد جمالية الصورة، فهي كالعقد إذ جعل خرزا مكان آخر أو ضمت خرزاً مختلف ساء الشكل.

ويشير ابن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ)، في حديثه عن اللفظ والمعنى ودلالاتهما، فالمعنى في الشعر هو الفكرة العقلية المجردة، وأما اللفظ فيقابل الصياغة الفنية التصويرية، التي تحوي هذه الفكرة، حيث يقول: "التوليد هو أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه، أو يزيد فيه زيادة...، والاختراع خلق المعاني التي لم يسبق إليها والإتيان بما لم يكن منها قط، والابداع إتيان الشاعر باللفظ المستظرف الذي لم تجر العادة بمثله...، فصار الاختراع للمعنى، والابداع للفظ، فإذا تمّ للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع فقد استولى على الأمد، وحاز قصب السبق"<sup>(٤)</sup>.

(١) نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر، ١٩.

(٢) جواهر الألفاظ، قدامة بن جعفر، ط ٨، القاهرة، ١٣٥٠هـ-١٩٣٢م : ٣.

(٣) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، ١٦١.

(٤) العمدة، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محبي الدين : ٢٦٥.

## التمهيد- الحسنات البديعية والصورة الشعرية:

فدلالات (الصورة) أو (التصوير)، وإن تداخلت في الفنون البلاغية كالتشبيه والاستعارة والكناية -بمعانيها الاصطلاحية - غير محصورة بها أو مقتصرة عليها ، ولكنها تشمل العناصر اللفظية الشكلية وأحوال تركيبها كلاً، ومدى تألفها، وحسن مناسبتها للمعاني...

وعلى الرغم من أنّ دلالات الصورة عندهم، في الأغلب، هي حسيّة بصرية... إلا أنّنا نجد إشارات واضحة إلى أنواع من (الصورة) الحسية غير البصرية كالشميّة والمسّية، وكذلك إلى (الصورة) العقلية والتمثيلية... وهذا يدلّ على سعة أفقهم الفكري ورفعة ذوقهم الفنّي.

ومثل هذا القول يمكن أن يُقال تعليقاً على ما أورده ابن قتيبة (٢٧٦هـ) في كتاب (الشعر والشعراء)، والآمدي (٣٧٠هـ) في كتاب (الموازنة) ، والقاضي الجرجاني (٣٩٢هـ) في كتاب (الوساطة)، والباقلاني (٤٠٣هـ) في كتابه (إعجاز القرآن) ... على شيء من الفروق بينهم في التفصيلات والشروح وفي التمثيل لأرائهم وشواهدهم.

فالكلام في كلّ هذا يتضمّن، على نحو ما، المفهوم الحديث لـ(الصورة) مقترناً بالإبداع الشعريّ، ويؤدي أفكاراً ومضامين في الباب نفسه ولكن بألفاظ مقاربة، وتحت عنوانات مدارها قضية (اللفظ والمعنى) وأثرها في جودة الشعر، والمفاضلة بين الشعراء فيهما. وسواءً منهم من فضّل (اللفظ) على (المعنى) وأبرز أثره وأهميته، ومن اهتم بالمعنى على حساب اللفظ، ومن انتصر لهما معاً بفكرة النظم ، ورأى أن الصورة إنما تكون في النظم، لا في اللفظ المفرد، ولا في المعنى المفرد، وهو عبد القاهر الجرجاني.

وعندما نصل إلى عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) نجد الذروة في الابداع في توضيح مفهوم الصورة ، فقد وضع منهجاً مميزاً وجديداً في دراسة الصورة وتحديد عناصرها ومفرداتها، وكانت له نظرة متطورة إليها إلى حدّ أن مفهومها يقترب من المفهوم المعاصر للصورة، وقد أفاض في حديثه عن الصورة في كتابيه (أسرار البلاغة) و (دلائل الاعجاز). ونراه يؤكد فيه أهمية الصورة، بقوله: "ومعلوم ان سبيل الكلام سبيل التصوير والصيغة، وان سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع فيه التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار" (١). فهو في نضجه هذا يتفق مع الجاحظ في تحديد اركان القصيدة من حيث إن الصورة تقوم على الصياغة الجديدة والنظم.

ويتناول الصورة الأدبية في موطنين: أحدهما حينما يتحدث عن قضية النظم، وثانيها حينما يتكلم عن مشكلة السرقات الأدبية في الشعر العربي، وسنتناول ذلك بإيجاز، نقصد من ذلك بيان مفهوم الصورة الأدبية ومعالمها في نقدنا العربي الأصيل القديم، ومدى الصلة بينها وبين مفهومها في النقد الحديث.

(١) دلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، الناشر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط٣، ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م ، ٢٥٤.

فأما قضية النظم وعلاقته بمفهوم الصورة ، فقد تناولها ضمن قضية (اللفظ والمعنى) أيضاً كمن سبقه من النقاد ولكن على نحو أكثر إبداعاً وأبعد نظراً، مع تحليل عميق مشفوعاً بالشواهد والأمثلة، واللفظ والمعنى عنده ليسا منفصلين وإنما يكمل أحدهما الآخر ويشكلان صورة تزخر بالإبداع والتميز، وفي ذلك يقول: "اعلم ان قولنا (الصورة) إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا فلما رأينا البيئونة بين آحاد الاجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من انسان وفرس من فرس بخصوصية تكون صورة ذاك"<sup>(١)</sup>.

ويمضي عبد القاهر في التمثيل لكيفية خلق الصورة الناتجة من النظم، وهو يتحدث عن الصورة البديعية الضدية\* ، فيقول: "إنك ترى الرجل قد يهتدي في الأصباغ، التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج، إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفاس الأصباغ، وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجها لها، وترتيبه إياها، إلى ما لم يهتد إليه صاحبها فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، وكذلك حال الشاعر في توحيه معاني النحو ووجوهه، التي علمت أنها محصول النظم"<sup>(٢)</sup>.

ثم نجد في تفاصيل نظريته ربطاً للصورة بمفهوم الخيال، والخيال عنصر مهم وحي من أهم عناصر الصورة في النقد الحديث، وعبد القاهر يرى أنه مرتبط بمفهوم النظم الذي هو الأساس الذي بدونه لا يقبل الخيال ولا تحسن وسائله، "فلو وقعت استعارة في نظم، فالجمال في الصورة لا يرجع إلى الاستعارة فقط، ولكنه يرجع أولاً إلى جمال النظم [...]" الذي نبع من موقع الكلمة في النظم، واتخاذها الوضع اللائق بها، وثانيهما الجمال الذي أضافه الخيال على الكلمة [...]. ولذلك لو اختل النظم -مهما حوى من وسائل الخيال- سقطت الصورة وتجردت من كل عناصر الجمال. وهذه نظرة دقيقة من الإمام في الصورة، أغفلها النقد الحديث إلا نادراً"<sup>(٣)</sup>.

ونجد أصداء فكرة هذه العلاقة بين الخيال والصورة ، تتردد في حديث حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) عن الصورة، على نحو أكثر تفصيلاً وتحليلاً، ونجد شيئاً من المغايرة عن سبقه من العلماء إذ يربط الصورة بالتخييل الشعري، فيقول: التخييل ان تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، "وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخليها أو تصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعلاً من غير رؤية جهة من الانبساط أو الانقباض"<sup>(٤)</sup>.

(١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ٥٠٨.

\* والصورة الضدية تتكون من الطباق والعكس والتبديل والمفارقة والتقابل.

(٢) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ١٢٣.

(٣) الصورة الأدبية تاريخ ونقد ، الدكتور علي علي صبح،: ٦٦-٦٧.

(٤) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ٨٩.

### الصورة في النقد الحديث:

اختلفت الآراء حول أصل مصطلح (الصورة) بمفهومه الحديث وجذور نشأته : فهل يُعدّ تطوراً طبيعياً من مفهومه القديم، مع إكمال جوانب نقصه؟، كما يرى بعض من النقاد، أو يعدّ مصطلحاً وافداً من الآداب الغربية ونقدها عن طريق الترجمة ؟ لقد أنكر كثير من الدارسين والنقاد العرب المحدثين فضل القدماء وأثرهم في بيان وتوضيح مفهوم الصورة، وأرجع أصل المصطلح الى النقاد الغربيين وأكد أثرهم في تحديده وكشف أهمية الصورة، وبذلك اختلفت الآراء وتعددت أوجه النظر في أصل المصطلح وفي تحديد مفهومه.

واختلف المحدثون أيضاً في التسميات وألغاز الاصطلاح التي استعملوها للدلالة على مفهوم الصورة، فهناك غير لفظة (الصورة) لفظة (التصوير)، وقد وردت اللفظة منهما موصوفة بصفات عديدة: كالصورة الفنيّة ، والصورة الأدبيّة، والصورة الشعرية، والصورة البيانية، والصورة البلاغية، والتصوير الشعري، التصوير الفني... وليس إدراك معاني هذه التسميات الموصوفة ببعيد عن الفهم والتمييز. و"نرى أن معظم هذه المصطلحات ناتج إما عن التركيز على دلالة من دلالات المصطلح في الإنجليزية أو عن التفريق بين ترجمة " Image " وترجمة " imagery " ، كما أن تعدد الأوصاف جاء عند بعض النقاد رغبة في تحديد المصطلح، وتخليصه من بعض الدلالات التي التصقت به سواء في اللغة العربية أم اللغة الإنجليزية"<sup>(١)</sup>.

وعلى الرغم من وجود بعض الفروق الطفيفة بين هذه التسميات إلا ان أغلبها يدور في الفلك نفسه وتتضمن الأشياء نفسها تقريباً<sup>(٢)</sup>. فللصورة في كل فنّ من هذه الفنون سماتها المميزة لاختلاف هذه الفنون في الأداة: اللغة في الشعر واللون في الرسم والصوت في الموسيقى لكنها، طبعاً، تلتقي في أنها تعبير عن العواطف والأحاسيس. ولكننا نرى أنها ربّما استُعْمِلَتْ كلّ واحدة منها مخصّصةً لميدان بعينه، وربّما استُعْمِلَتْ مترادفةً في ميدان واحد كالنقد مثلاً، فالصورة الفنيّة، والصورة الأدبيّة، والصورة الشعرية، كأنّها قُصِدَ بها جميعها الصورة التي يبديها الأديب أو الشاعر في شعره والتي تتسم بفنيّة عالية تعجب المتلقين، فهي صورة تمثّل أدبيّة الأدب وشعريّة الشعر. والصورة عمل فني، والفن في التصوير والتصوير في الشعر هو الفن الصحيح، والشاعر لا يعبّر وإنما يصور<sup>(٣)</sup>.

على أنّ الباحثة تفضّل أن يكون استعمال (الصورة الفنيّة) بمفهومها الواسع الذي يشمل ميدان الفنون عامّة،

(١) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث في ضوء تأثير النقد الإنجليزي مفهومها ومناهج دراستها ، حيدر محمود غيلان يوسف،: ٣٦.

(٢) ينظر: الصورة الفنية في شعر جودت فخر الدين، ميديا محسن علي خان، رسالة ماجستير، جامعة السليمانية، سكول اللغات- قسم اللغة العربية، ١٤٣٤-٢٠١٣م : ٥.

(٣) ينظر: الصورة في الشعر العربي ، عز الدين إسماعيل ، مجلة الثقافة (مصر) العدد (٥٣٦) ، أبريل ١٩٤٩م : ٢٧.

ويكون مفهوم (الصورة الأدبية) الصورة التي ترد في الأعمال الأدبية شعرها ونثرها، أما (الصورة الشعرية) فهي الصورة المختصة بالشعر وحده ، وهكذا (الصورة البيانية) والصورة (البلاغية) الصورة المقتصرة على عناصرها المتمثلة بالفنون البلاغية.

### مفهوم الصورة ومحاولات تعريفها :

وكما اختلف الدارسون المحدثون في اصل المصطلح ومرجعه، وتباينوا في التسميات الاصطلاحية؛ اختلفوا في تحديد دلالاته وفي تعريفاته. ولعلّ كثيراً منهم تناول الصورة على المفهوم العام، "وقد لَفَّ الكثيرون حولها وداروا، فمنهم من اهتدى إلى كشفها وإيضاحها وتحليلها، وإلى مصادر الجمال فيها، ومنهم من ضلّ فلم يحسن التحديد، وندّد عنه التوضيح"<sup>(١)</sup>.

ولعلّ من أسباب اضطراب الدلالة وغموضها وصعوبة تحديدها، التقاء البعد التراثي لهذا المصطلح مع البعد الغربي الوافد عن طريق الترجمة "فقد انتقلت معه مشكلاته فضلاً عن المشكلات التي يعاني منها أصلاً في تراثنا اللغوي والبلاغي، من حيث انصرافه إلى الحسية، وإن كانت دلالاته الحديثة قد جاءتنا من الغرب"<sup>(٢)</sup>.

على أنّ مفهوم الصورة قد توسع في النقد الحديث إلى حدّ يصعب معه ردّ هذا المصطلح إلى الاستعمال التراثي القديم وحده، إذ اصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية مما تعودنا على دراسته ضمن علم البيان والبديع والمعاني والعروض والقافية وتقنيات السرد وغيرها<sup>(٣)</sup>.

ثم من الصعوبة حصر وتحديد الصورة بتعريف واحد ينطبق على كل أنواع الصور وذلك لاختلاف أنواعها (الأدبية، الشعرية، والفنية، والبلاغية، والبيانية، والمجازية)، إذ كل واحد من هذه المصطلحات له مسمى خاص ودلالة يختلف عما سبقه، وبناءً على هذا الاختلاف سنتطرق إلى اهم الدلالات التي ذُكرت للصورة ، وأهم التعريفات التي حاولت تحديد مفهومها على نحو لكل نوع منها.

وإذا كان مفهوم الصورة الحديث عند نقادنا المحدثين متأثراً إلى حدّ كبير بمفهومها عند الغربيين فإن الكتاب الأبرز الذي عُدَّ المرجع الرئيس لأغلب الدراسات النقدية العربية التي وردت متأثرة بالغرب وكيف عرفوا الصورة وعرفوها، فوجد سي دي لويس صاحب كتاب (الصورة الشعرية) إذ يعرف الصورة بأنها "رسم قوامه الكلمات"<sup>(٤)</sup>، ويرى

(١) الصورة الأدبية تاريخ ونقد ، د.علي علي صبح، : ٦ .

(٢) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث في ضوء تأثير النقد الإنجليزي مفهومها ومناهج دراستها ، حيدر محمود غيلان يوسف: ٣٦ .

(٣) ينظر : الصورة الفنية في الشعر الصوفي في القرن السابع، نسرين ستار جبار الساعدي، اطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ١٤٢٩هـ- ٢٠٠٨م : ٢٩ .

(٤) الصورة الشعرية، سيسيل دي ليوس، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن ابراهيم، مراجعة: د. عناد غزوان اسماعيل، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت، توزيع الدار الوطنية- بغداد، (د.ط.)، ١٩٨٢م. ، : ٢١ .

## التمهيد - الحسنات البديعية والصورة الشعرية:

أن الصورة هي لوحة مشحونة بالأحاسيس والعاطفة فيقول: "الصورة الشعرية هي صورة حسية في سياقها، ولكنها مشحونة بإحساس أو عاطفة شعرية خاصة تناسب نحو القارئ"<sup>(١)</sup>.

ومن المؤكد أن كتباً ودراسات أخرى في الآداب الغربية تناولت مفهوم الصورة، غير هذا الكتاب أثرت في أدبائنا ونقادنا، عن طريق الترجمة أو الاطلاع عليها في لغتها الأم.

من الأدباء الذين وقفوا على مفهوم الصورة أحمد حسن الزيات، إذ يقول في تعريفها: "والمراد بالصورة: إبراز المعنى العقلي أو الحسي في صورة محسة"<sup>(٢)</sup>، ويوضح الزيات رأيه في مفهوم الصورة مردداً أفكار ابن رشيق القيرواني وعبد القاهر الجرجاني، ويشرحه بالتفصيل مستشهداً بالأمثلة، فهو يرى أنه لا يمكن فصلها بحال عن الفكرة، وينكر أشد الإنكار هؤلاء الذين يمثلون الصورة بالكساء، فهي رداء ذاتي مستقل له خصائصه وأوصافه، ولكنه يرى تبعاً لابن رشيق وغيره أن العلاقة بينهما كالعلاقة بين الجسد والروح، لا يمكن أن يستقل أحدهما عن الآخر، وإلامات الحي؛ لأن البلاغة لا تفصل بين الموضوع والشكل، فإذا تغيرت الصورة تغيرت الفكرة. وإذا تغيرت الفكرة تتغير الصورة"<sup>(٣)</sup>.

أما أحمد الشايب فيرى أن الصورة هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالاتها اللغوية والموسيقية، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل"<sup>(٤)</sup>. أن مقياس جمال الصورة ومعياره يرجع "إلى التناسب بينها، وبين ما تصور من عقل الكاتب ومزاجه تصويراً دقيقاً، خالياً من الجفوة والتعقيد"<sup>(٥)</sup>. وهو يذهب في هذه الرؤية مذهب عبد القاهر الجرجاني في قضية النظم، ولكنه يزيد عليه في الشرح والتفصيل، وفي دقة التحديد لمفهومها، وفي تركيزه على فهم الخيال وأثره في تكوين الصورة وبيان وسائله.

وعندما نقف على آراء عباس محمود العقاد في مفهوم الصورة نجد اتساعاً في الأفق وعمقاً في التحليل وجرأة في الطرح، فهو يرى أن الصورة الأدبية عند الشاعر تتجلى في "قدرته البالغة على نقل الأشكال الموجودة كما تقع في الحس والشعور والخيال، أو هي قدرته على التصوير المطبوع؛ لأن هذا في الحقيقة هو من التصوير كما يتاح لأنبغ نوابغ المصورين"<sup>(٦)</sup>. ولكن الأهم في آرائه أنه ينتقد المفهوم التقليدي للصورة الذي يركّز على الجانب الحسي البصري من الصورة، ويرفضه. ويؤكد أثر المشاعر والخيال في خلق الصورة.

(١) الصورة الشعرية، سيسيل دي لويس، ٢٦.

(٢) دفاع عن البلاغة: أحمد حسن الزيات، مطبعة الاستقلال الكبرى، الناشر عالم الكتب، القاهرة، ط٢، ١٩٦٧م: ٦٣.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٥٩.

(٤) ينظر: أصول النقد الأدبي، الأستاذ أحمد الشايب، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ط١٠، ١٩٩٤م: ٢٤٨-٢٤٩.

(٥) المصدر نفسه: ٢٥٠.

(٦) ابن الرومي حياته من شعره، عباس محمود العقاد: ٢٥٨.

وللخيال أهمية كبيرة في خلق الصورة الناجحة، وهو أقوى وسيلة من وسائل التصوير، وأعظمها حيوية، بل هو، في نظر العقاد، أفضل من عناصر الأدب الأخرى كالنظم والمزوجة والإيقاع... و"يرى أن الخيال مناسبة دقيقة في تساوق بين المعنى واللفظ، يجمع بين المتناقضات، وتنضم الخاطرة إلى الخاطرة، بينما أقوى الصورة، بل أساسها عند الإمام عبد القاهر هي النظم أولاً ثم الخيال وغيره"<sup>(١)</sup>.

ويلتقت العقاد إلى عنصر آخر مرتبط بالخيال ومهم جداً في خلق الصورة الناجحة وهو (التشخيص) فالتشخيص أقوى أنواع الخيال في الصورة، فهو يجسد المعنى ويبعث الحياة في الصلب الجامد، ويزيده حيوية وخلوداً، وملكة التشخيص لا تقل عن ملكة التصوير جلاً وروعة في آيات الفن الرفيع. فهي الملكة المصورة التي تستمد قدرتها من سعة الشعور حيناً، أو من دقة الشعر حيناً آخر، فالشعور الراسخ هو الذي يستوعب كل ما في الأرضين والسموات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حية كلها...<sup>(٢)</sup> وليست هي صلة لفظية تلجئنا إليها لوازم التعبير، ويوحىها إلينا تداعي الفكر وتسلسل الخواطر، ويمثل لذلك بأمثلة كثيرة .

ومن أوائل الدراسات التي تناولت الصورة كتاب (الصورة الأدبية) لمصطفى ناصف عام (١٩٥٨م)، إذ أنكر فيها جهود القدامى ونفى أية ميزة أو فضل في أسبقيتهم على فهم الصورة وذلك لأنّ "النقد العربي القديم لم يعرف الاحتفال بالقوى النفسية ذات الشأن في إنتاج الشعر"<sup>(٣)</sup>. وقال منكرًا اهتمام العرب بالخيال: "والحقّ أنّ لدينا قرائن أخرى اكشف عن إهمال الخيال في النقد العربي"<sup>(٤)</sup>. والحقّ أنّ رأيه مغالاة، ولا يمكن قبوله على إطلاقه، فبعد القاهر الجرجاني، كما رأينا، قد اقترب من فهم الصورة على الرغم من تركيزه على الصورة البصرية، لكنه تجاوز إلى ما يثير الصورة من احساسات ممكنة يتكون من الإدراك الانساني، وقد أكد عدد من النقاد أن الصورة الفنية المعاصرة ما هي في حقيقتها إلا امتداد لبلاغة الجرجاني وفهمه للصورة<sup>(٥)</sup>.

وأما د. جابر عصفور فإنه يعرّف الصورة الفنية إذ يقول: "طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تتحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير"<sup>(٦)</sup>، ويبين أيضاً أن الصورة "هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته، ويتقهما كي يمنحها المعنى والنظام"<sup>(٧)</sup>، ويضيف أن "الشاعر

(١) الصورة الأدبية تاريخ ونقد، د. علي علي صبح : ١٢٤ .

(٢) ينظر : ابن الرومي حياته من شعره ، عباس محمود العقاد : ٢٥٥ .

(٣) الصورة الفنية في شعر الوأواء الدمشقي، عصام لفي صباح، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الشرق الأوسط والعلوم، ٢٠١١م : ٨٢ .

(٤) المصدر نفسه: ٨٢ .

(٥) ينظر: المصدر نفسه ، : ٨٢ .

(٦) الصورة الفنية في النقد البلاغي والنقدي عند العرب، د. جابر عصفور : ٣٢٣ .

(٧) المصدر نفسه : ٣٨٣ .

## التمهيد- المحسنات البديعية والصورة الشعرية:

الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات، لا يمكن له أن يتفهمها، ويجسدها بدون صور<sup>(١)</sup>. وأما الناقد عبد القادر القط فقد عرف الصورة الفنية بأنها: "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد ان ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وامكانياتها في الدلالة والتركيب والايقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير"<sup>(٢)</sup>.

وترى الباحثة بأن هذا التعريف هو أشمل وأكمل تعريف لمصطلح الصورة كونه يدخل علم البيان والبديع وأثرهما في تكوين الصورة ، فلم يهمل جانباً بل جعل كل ما في البلاغة له أهمية وأثر في خلق الصورة.

### أنواع الصورة :

لعلّ في الإمكان تقسيم الصورة على أنواع، وبتقسيمات منوّعة، فيمكن تقسيم الصورة، بحسب ميدان تخصصها على: صورة فنية، وصورة تشكيلية، وصورة أدبية... وهذه يمكن تقسيمها على أنواع أخصّ: صورة شعرية، وصورة سردية، وصورة بلاغية ... وهذه أيضاً يمكن تقسيمها على أنواع أكثر تخصصاً: صورة تشبيهية، وصورة استعارية، وصورة كنائية...

وفي الإمكان تقسيم الصورة تقسيماً آخرًا، بحسب طبيعة مضمونها، على: صورة تشخيصية، صورة رمزية، وصورة تخيلية...

وفي الإمكان تقسيمها تقسيماً ثالثاً، بحسب مستوى تركيبها، على: صورة مفردة، وصورة مركّبة، أو صورة قصيرة، وصورة طويلة...

أمّا التقسيم الأول فما يهمنّا منه هو الصورة الشعرية لأنه مدار بحثنا ، وقد تناولنا دلالتها ومفهومها، وسنأتي على دراسة ما تشتمل عليه من تقسيم أكثر تخصصاً.

وأما التقسيم الثاني فلا يدخل ضمن نطاق بحثنا.

ونرى أنّ التقسيم الثالث جدير بالاهتمام، ومن الضروري، النظر في التقسيم الثالث والنظر فيما يمكن ان يفيد منه بحثنا. لأنّ الصورة التي ندرسها ترتبط بالمحسنات البديعية، ومن فنون هذه المحسنات ما يقوم بالمفردة الواحدة كالجناس مثلاً، أو المفردة وضدّها كالطباق.

ويتضح لنا ان الصورة هي امتداد ابداعي متناسل معنوياً يحكي قصة لوحة رسمتها الحروف على جدران القلوب التي تعي وتبصر حقيقة الصورة لمن يريد ان يضع مولوداً شعرياً أو نصاً أدبياً يلبسه من جلباب الالفاظ... وان جهود

(١) الصورة الفنية في النقد البلاغي والنقدي عند العرب، د. جابر عصفور: ٣٨٣ .

(٢) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبد القادر القط، طبعة مكتبة الشباب: ١٩٧٨م : ٤٣٨.

## التمهيد - الحسنات البديعية والصورة الشعرية:

النقاد القدامى والمحدثين تصبّ في نهر واحد هو ان الابداع يقف عند قدرة الشاعر التصويرية وعلى ثقافة المتلقي على استيعاب تلك الصورة المكتوبة أو المسموعة .

إذاً أننا نعمل في هذه الدراسة على ثلاث مكونات اساسية في خلق وانتاج الصورة و كالاتي:

المكون الأول: الألفاظ والمعاني مبذولة في المشهد الشعري تقريراً ومباشرةً ونظماً.

المكون الثاني: الشكل الجديد لأستثمار المادة الأولية او صناعتها وانتاجها بقالب فني نحو: شكل الطابوقة أو القالب الكونكريتي أو قطع المرمر أو السيراميك وغيرها.

المكون الثالث: وهذا تمثله التقنيات البلاغية؛ لأنها قالب كلامي صوري، وهو الباني الذي يستثمر الشكل المنتج الجديد للمادة وهذا الباني هو الخارطة أو المهندس الذي يبني أو يشيد البناء بأستعمال الأشكال الجديدة وهذا الباني هو العلاقة: فإذا كانت المادة أولية خام (الألفاظ والمعاني) ثم تتشكل بقوالب وتقنيات وأشكال نهائية متغايرة ومتفاوتة فنياً (تقنيات البديع ضمن فنون البلاغة)، ثم ما يمكن من إبراز وبناء وتشكيل تلك القوالب الجديدة الفنية، وهذه العملية الفنية الأخيرة هي العلاقة الفاعلة<sup>(1)</sup>.

وبعد عرض أهم الآراء التي جاءت في تحديد ماهية الصورة ومسارها العام ولاسيما انه موضوع طويل وعريض له امتداد الشعر وعرامته، يتضح لنا عن طريق انشغال العلماء بعنصري اللفظ والمعنى دليل واضح على وجود فكرة الصورة وتجلياتها عند الشعراء مما حدا بالنقاد من دراسة وتحليل وتمحيص وموازنات عقدها الا دليل على قضية مهمة جداً الا وهي ماهية الصورة وكيف تشكلها وولادتها من رحم النفس كمولود ابداعي ينتظره ثوب جميل يضفي صورة حسية تدخل من عين قلب المتلقي قبل أذنه فالصورة غاية في نفسها قبل ان تكون وسيلة لمن يريد ان يغرف من المعاني، إذن الصورة حقيقة موجودة أو عنصر خام متعارف على تحسسه دون أن يحدد بمصطلح كما عرّف أخيراً في الدراسات النقدية ومنها الصورة المرئية والسمعية والعقلية وتشاكل الحواس التي سندرسها تفصيلاً في الفصل الثالث من بحثنا.

ونستنتج مما ذكر أن فنون البديع تعد من الفنون المهمة لتجسيد النص وتوصيل المعنى المراد إلى القارئ عن طريق التضاد والجناس والتكرار لأنها تحقق صورة الشعرية مبتكرة وغير مألوفة في الشعر العربي.

(1) من محاضرات الدكتور أركان حسين مطير في مرحلة الماجستير.

### نبذة عن حياة الشريف الرضي:

لقد اتفق جميع المؤرخين والمترجمين لحياة الرضي أن اسمه "محمد بن أبي أحمد الحسين بن موسى بن إبراهيم، بن موسى الكاظم، بن جعفر الصادق، بن محمد الباقر، بن علي زين العابدين، بن الحسين بن علي بن أبي طالب" (١) ومن أصلاّب هذا النسب العريق ولد الشريف الرضي في بغداد، الكرخ عام (٣٥٩هـ) (٢)، ونشأ في بيت علوي فهو حسيني النسب من الجهتين أمه وأبوه. وأما كنيته وألقابه:

فيكنى ب"أبي الحسن" (٣)، "والشريف الأجل، وأما تلقيبه بذّي الحسين يعود إلى عراقه نسبة من جهة أبيه وأمه" (٤)، و"ذّي المنقبتين" (٥)، وقد كان والده يلقبه في صغره بالرضي وذلك كان من اصل تسميته جرياً على عادات ذلك الزمن من التسمية مع اللقب (٦)، ويصرح الرضي بهذا اللقب في قصيدة له يمدح بها شرف الدولة قائلاً:

ما عذر مثلي في نقص وقولته إني الرضيّ وجدي خاتم الرسل (٧)

وأما والده أبو أحمد، فقد كانت له شخصية مهيبّة، وشعبية دينية واجتماعية وسياسية واسعة، وكان وقوراً مشهوراً، شديد الرأي (٨).

وقد تقلد الرضي عدّة مناصب ومنها توليه عمل ابيه وهو نقابة الطالبين إذ كان يحكم فيهم وينظر في المظالم والحج بالناس (٩)، وهناك ثمة منصب مهم شغله الرضي، عندما قلده بهاء الدولة سنة (٣٨٨هـ) خلافة مدينة السلام، ثم اضاف إليه في محرم سنة (٤٠٣هـ) النظر في أمور الطالبين بجميع البلاد (١٠).

(١) ينظر: ينظر: وفيات الاعيان، ابن خلكان، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة النهضة، مصر، (د.ط)، ١٩٤٨م، ٤/٤٨، يتيمة الدهر، الثعالبي، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مصر، (د.ط)، ١٩٥٦م، ٣/١٣١، تاريخ بغداد، الخطيب البغدادي، دار الكتاب العربي - بيروت ومكتبة الخانجي بمصر، (د.ط)، (د.ت): ٤٧٢/٢، الوافي بالوفيات، الصفدي، استانبول - مطبعة وزارة المعارف، (د.ط)، ١٩٤٩م، ٢/٢٧٦، شرح نهج البلاغة، ابن أبي الحديد، تحقيق: الشيخ حسن تميم، دار مكتبة الحياة - بيروت، وطبعة دار الكتب بمصر، (د.ط)، ١٩٦٤م، ٤٧/١.

(٢) ينظر: يتيمة الدهر، للثعالبي: ١٣٦/٣.

(٣) يتيمة الدهر، للثعالبي، ١٣٦/٣.

(٤) الحماسة في شعر الشريف الرضي، محمد جميل شلش، المكتبة العالمية، بغداد، ١٩٧٤م، ط١، ٥٦.

(٥) الشريف الرضي، محمد رضا آل كاشف الغطاء، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٤١م، ٨٣.

(٦) ينظر: الشريف الرضي، التقى البغدادي، مطبعة كرم، ط١، ١٣٨٠هـ - ١٩٦١م، ٨٣-٨٤.

(٧) ديوان الشريف الرضي، دار صادر - دار بيروت، بيروت، ١٣٨٠هـ - ١٩٦١م، مج ٢/١٣٠.

(٨) ينظر: الحماسة في شعر الشريف الرضي، ٥٧.

(٩) ينظر: اليتيمة، ١٣٦/٣، وفيات الاعيان، ٤١٥/١.

(١٠) ينظر: مقدمة ديوان الشريف الرضي، صنعه: أبي حكيم الخيري (٤٧٦هـ)، تحقيق: د. عبد الفتاح محمد الحلو، الجمهورية العراقية - وزارة الإعلام، ط١، ٦٦.

## التمهيد- الحسنات البديعية والصورة الشعرية:

وقد نظم الشعر وهو في عمر عشر سنوات ، وقد نظم في جميع فنون الشعر، ويمتاز شعره بأنه مطبوع بطابع البلاغة والبداوة والبراعة وعذوبة الألفاظ ، ونلاحظ ان الشريف الرضي كان متمرد وثنائري في شعره على عصره وكل ما فيه.

وللشريف الرضي آثار علمية كثيرة فنجد عنده مؤلفات ومصنفات تدل على علمه وادبه الغزير وتضلعه في النحو واللغة، وأصول الدين، والفلسفة، وغيرها من مختلف العلوم ومنها:

"تلخيص البيان في مجازات القرآن، المجازات النبوية، معاني القرآن، نهج البلاغة، حقائق التأويل في متشابه التنزيل، خصائص الائمة، كتاب سيرة والده الطاهر، كتاب رسالة: ثلاث مجلدات، كتاب ما دار بينه وبين أبي اسحاق الصابي، كتاب الزيادات في شعر أبي تمام، مختار شعر أبي اسحاق الصابي، كتاب اخيار قضاه بغداد، تعلق خالف الفقهاء، تعليقه على ايضاح ابي علي الفارسي، كتاب الجيد من شعر ابن الحجاج وقد اسماه (الحسن من شعر الحسين)، ديوان شعره بمجلدين كبيرين"<sup>(١)</sup>.

وقد توفي الشريف الرضي في السادس من المحرم الحرام(٤٠٦هـ)، وهو في السابعة والاربعين من عمره، ودفن في بغداد بجانب الكرخ بداره في الكاظمية المقدسة، ثم نقل جثمانه إلى كربلاء ودفن إلى جانب والده ابي أحمد الحسين<sup>(٢)</sup>.

---

(١) الحس القومي في شعر الشريف الرضي(دراسة موضوعية فنية)، أركان حسين، رسالة ماجستير، كلية التربية، الجامعة المستنصرية،

١٩٩٨، ١٣-١٤.

(٢) ينظر: الشريف الرضي، التقي البغدادي، ١٠٢-١٠٨.



الفصل الأول  
الفنون البدئية



المبحث الاول  
التضاد

لمفهوم التضاد أهمية كبيرة ووظيفة أساسية في الأدب بشكل عام وفي الشعر بشكل خاص، إذ يشكل وجوده نسبة كبيرة جداً في النصوص الشعرية عند أغلب الشعراء حتى أن كان الشعراء من أصحاب النظم على البديهة؛ لان بنية التضاد "تغني النص الشعري بالتوتر والعمق والإثارة وتقوم هذه البنية على الجدل (الديالكتيك) الذي يعني وجود حال تناقض وصراع وتقابل بين أطراف الصورة الشعرية وغالباً ما تكون الثنائيات الضدية هي العنصر الأكثر أهمية بين مكونات النص الشعري"<sup>(١)</sup>.

ومن أهم القضايا التي تلفت الانتباه هي الخلط بتسمية المصطلح فتعدّ هذه الدراسة بيان التضاد وماهيته وما عرفه البلاغيون القدماء الذين أدرجوه ضمن مصطلحات متعددة (كالطباق والتكافؤ والمطابقة والاختلاف والتضاد)<sup>(٢)</sup>. فإن التضاد يُعدّ من المصطلحات المختلف عليها عند البلاغيين وعلماء اللغة من حيث التسمية، شأنه شأن أي ظاهرة بلاغية أو لغوية أخرى، حيث أثارت هذه التسمية جدلاً كبيراً بين العلماء، فقد اختلفوا في تحديده وتباينت آراؤهم فيه، فعند الرجوع إلى الجذور الأولى التي انبثقت عنها ودلالة هذا المصطلح نجد أن القدماء قد وضعوه تحت اسم (الطباق/ المطابقة)<sup>(٣)</sup>.

إن أول من عرف هذا الفن من البديع هو الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٨٠هـ)، ويذكره ابن المعتز إشارة إلى بيان معناه "يقال طبقت بن الشينين إذ جمعتهما على حذو واحد"<sup>(٤)</sup>.

(١) بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، فيصل صالح القصيري، وزارة الثقافة - عمان - الاردن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦، ط١، ١٤٦.

(٢) ينظر: كتاب البديع، ابن المعتز (٢٩٦هـ): ٣٦، نقد الشعر، قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ): ١٤٣، كتاب الصناعتين، ابي هلال العسكري (٣٩٥هـ): ٣٠٧، العمدة، ابن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ)، ج ٢: ٤-٥، مفتاح العلوم، السكاكي (٦٢٦هـ): ٦٦٠، منهاج البلاغ وسراج الادباء، حازم القرطاجني (٦٨٤هـ): ٤٨، نهاية الارب، أحمد بن عبد الوهاب النويري شهاب الدين (٧٣٣هـ)، المحقق: مفيد قميحة - حسن نور الدين - يحيى الشامي - علي بو ملحم - محمد رضا مروة - يوسف طويل - علي محمد هاشم - عبد المجيد ترحيني - عماد علي حمزة - نجيب مصطفى فواز - حكمت كشلي - إبراهيم شمس الدين، الناشر: دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٤م؛ ٧: ٩٩، الطراز، يحيى العلوي (٧٤٩هـ)، ج ٢: ٣٧٧، تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن ابي الاصبع المصري (٦٥٤هـ)، تحقيق: حفي محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ١١١، جواهر البلاغة، أحمد الهاشمي (١٩٤٣م)، ضبط وتقيق وتوثيق: د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية-صيدا- بيروت، ج ٣، ٣٠٣، معجم المصطلحات البلاغية، د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م، ج ٣: ٦٦.

(٣) من العلماء القدامى الذين اطلقوا عليه الطباق ينظر الكتب الآتية: كتاب البديع، ابن المعتز، ٣٦، كتاب الصناعتين، لأبي هلال العسكري: ٣٠٧، العمدة، ابن رشيق القيرواني، ج ٢: ٥ سماه المطابقة، مفتاح العلوم، السكاكي، ٦٦٠، الطراز، يحيى العلوي، ج ٢: ٣٣٧، تحرير التعبير، ابن ابي الاصبع المصري: ١١١، منهاج البلاغ وسراج الادباء، حازم القرطاجني: ٤٨.

(٤) كتاب البديع، ابن المعتز: ٣٦.

إن ابن المعتز قد استقر عنده المصطلح متأثراً بالخليل ولم يضع تعريفاً من عنده وإنما اكتفى بآراء من سبقه وأطلق عليه (الطباقي).

وقد استمر من جاء بعد ابن المعتز من العلماء في تسمية المصطلح بالطباقي ومشتقاته كما أشرنا سابقاً في الهامش. فابن سنان الخفاجي (٤٦٦هـ)، يبين لنا سبب الخلاف في المصطلح بين تسميته طباقاً أم تضاداً قائلاً: "وقسم بعضهم التضاد فسمى ما كان فيهما لفظتان معناهما ضدان كالسواد والبياض -المطابق- وسمى تقابل المعاني والتوفيق بين بعضها وبعض حتى تأتي الموافق بما يوافق وفي المخالف بما يخالف على الصحة -المقابلة- وسمى ما كان فيه سلب وإيجاب -السلب والإيجاب ولم يجعله من المطابق"<sup>(١)</sup>، واستناداً إلى هذا النص وذكره للشواهد التي بين فيها المصطلح يعدُّ الخفاجي أول من أستعمل التضاد مصطلحاً عاماً عند العرب ويشمل الطباقي والمقابلة والإيجاب والسلب والمفارقة والعكس والتبديل.

ومن ثم يبين الجرجاني (٤٧١هـ) أهمية الطباقي المعنوي وكيف لا بد وان يكون ظاهراً وواضحاً، "وأما التطبيق فأمره أبين وكونه معنوياً أجلى وأظهر، فهو مقابلة الشيء بضده، والتضاد بين الالفاظ المركبة مُحال، وليس لأحكام المقابلة ثم مجال"<sup>(٢)</sup>

وقد أشار معظم البلاغيين القدماء الى التضاد الا انهم لم يصرحوا به، إلا القزويني (٧٣٩هـ)، يقول: "وتسمى الطباقي والتضاد أيضاً، وهي الجمع بين المتضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة"<sup>(٣)</sup>. وقد اختلف المحدثون أيضاً بالتسمية فمنهم من سماه التضاد ومنهم من عرفه طباقاً<sup>(٤)</sup>.

(١) سر الفصاحة، ابو عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلي ٤٦٦هـ، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م، ط١،: ٢٠٠.

(٢) اسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، الناشر دار المدني بجدة، ٢٠.

(٣) الايضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبدیع، الخطيب القزويني، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون لنشر كتب السنة والجماعة، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م، ٢٥٥.

(٤) ينظر إلى: جواهر البلاغة، أحمد الهاشمي: ٣٦٦، علوم البلاغة (البيان والمعاني والبدیع)، أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، دار الكتب العلمية، ط٣، ١٤١٤هـ - ١٩٩٣م: ٣٢٠، البلاغة الواضحة، علي الجارم ومصطفى امين، ٢٨١، البلاغة العربية (المعاني والبيان والبدیع)، د.أحمد مطلوب: ٢٨٥ - البلاغة والتطبيق، د.أحمد مطلوب: ٤٤٣، البلاغة فنونها وأفانها علم البديع والبيان، فضل حسن عباس: ٢٧٧، البلاغة العربية قراءة أخرى، د.محمد عبد المطلب: ٣٤٨، البديع تأصيل وتجديد، د.منير سلطان: ١٠٩.

فلقد "أخذ التضاد عند المحدثين مفهوماً مختلفاً للكلمة الواحدة عن المفهوم القديم، فالتضاد عندهم يعني وجود لفظين يختلفان نطاقاً ويتضادان معنى. والخاصية الأساسية لكلمتين بينهما تضاد أنهما يشتركان في ملامح دلالية واحد. وهناك ملامح دلالية لا يشتركان فيه يكون موجوداً بإحدهما وغير موجود بالأخرى"<sup>(١)</sup>.

ومن الباحثين المحدثين من يعدّ التضاد المصطلح الأنسب للدلالة عليه منهم الدكتور أحمد مطلوب فيقول: "يبدو من ذلك أن تسمية (مطابقة) أو (طباقاً) غير مناسبة، ومصطلح (التضاد) أكثر دلالة على هذا الفن؛ لأن التضاد يدل على الخلاف..."<sup>(٢)</sup>.

برز مفهوم التضاد في كتابات بعض البلاغيين العرب ومنهم، كمال أبو ديب الذي يوضح أهمية مصطلحاً التضاد من جهة وأهميته في خلق الصورة الشعرية من جهة أخرى يقول: "فالخصيصة الطاغية التي تمتلك اللغة في الخلق الشعري ليست التوحد والتشابه بل المغايرة والتضاد"<sup>(٣)</sup>.

وللدكتور عناد غزوان رأي مهم في أثر التضاد في خلق الصورة وبيانها إذ يجعله مصدراً لها، بقوله: "فالشاعر حين يجمع بين عواطفه ومشاعره في الحب والحياة، وعواطفه ومشاعره في الموت والفناء، إنما يوظف حسّه بهذا الطباق في صورة أدبية، تعدّ عملاً فنياً خلاقاً تتحرك فيه الفكرة الأدبية بحرية وعفوية وقوة. مثل تلك الفكرة قائمة على قوة ارتباط وتفاعل تينك العاطفتين ودينك الشعورين: الحب والبقاء، والموت والفناء. ومن تقابلها وجهاً لوجه واندماجها بفكرة واحدة يتكون مصدر الصورة الأدبية"<sup>(٤)</sup>.

وتأكيداً لقيمة التضاد وتأثيره يرجعه د. الشحات أبو ستيت إلى ناحيتين:

"ناحية لفظية: وذلك بمجيئه في الاسلوب سلساً طبعاً غير متكلف، فيخلع عليه جزالة وفخامة ويجعل له وقعاً جميلاً مؤثراً.

وناحية معنوية: بما يحققه من إيضاح المعنى وإظهاره، وتأكيد وتقويته، عن طريق المقارنة بين الضدين، وتصور أحد الضدين فيه تصور للآخر"<sup>(٥)</sup>.

(١) ظاهرة التضاد في شعر أبي القاسم الشابي، د. ليلي سهل، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر - بسكرة - الجزائر، بحث منشور في مجلة المخبر في جامعة بسكرة، ع ١٢، ٢٠١٦م، ٩٤.

(٢) معجم المصطلحات البلاغية، د. أحمد مطلوب، ج ٢، ٢٤٥.

(٣) في الشعرية، كمال أبو ديب، الناشر: مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ١٩٨٧م، ط ١، ٤٩.

(٤) التحليل النقدي والجمالي للأدب، د. عناد غزوان، دار افاق عربية، بغداد، ١٩٨٥م، ط ١، ٧٥.

(٥) دراسات منهجية في علم البديع، د. الشحات محمد أبو ستيت، كلية اللغة العربية - جامعة الأزهر، ١٤١٤هـ - ١٩٩٤، ط ١، ٥١.

ومن الذين وحدوا مصطلحات عديدة تعمل في مساحة واحدة هو التضاد، الدكتور أركان حسين قائلاً: "هو الجمع بين ضدين أو أكثر متقابلين في الجملة إيجاباً وسلباً، حقيقةً، ومجازاً، ظاهراً أو خفياً، عكساً أو تبديلاً، أو تبديلاً، في جملة من القول أو بيت شعر أو جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو القصة"<sup>(١)</sup>.

### أنواع التضاد :

وقد أشار ابن المعتز إلى أنواع الطباق من غير أن يسميها بتضاد أو طباق الإيجاب والسلب، إذ يقسم على ستة أنواع: الإيجاب والسلب وإيهام التضاد والعكس والتبديل والمفارقة والمقابلة، فأما تضاد الإيجاب "هو الجمع بين الشيء وضده في لفظين مختلفين، والسلب هو أن يكون أحد اللفظين مثبتاً والآخر منفيّاً"<sup>(٢)</sup>.

ويعد القاضي الجرجاني (٣٦٦هـ) من أوائل العلماء الذين أشاروا إلى تقسيم التضاد/ المقابلة في الأدب العربي، فطباق الإيجاب عنده هو الجمع بين الضدين، وأما السلب هو الذي يكون بين فعلين أحدهما مثبت والآخر منفي<sup>(٣)</sup>. وقد تبعه في هذا التقسيم ابن أبي الأصعب المصري (٦٥٤هـ)، في كتابه تحرير التحبير مضيفاً له نوعاً آخر إذ قسمه على ثلاثة أنواع (طباق الإيجاب وطباق السلب وطباق التريديد)<sup>(٤)</sup>:

الإيجاب : هو الجمع بين الشيء وضده، أما السلب: "فهو أن يأتي المتكلم بجملتين أحدهما موجبة والآخرى منفية، وقد تكون الكلمتان منفيّتين"<sup>(٥)</sup>.

### ١- تضاد الإيجاب:

فمن قول الشريف الرضي في قصيدة يرثي صديقاً:

مَالِي أُوْدِعَ كُلَّ يَوْمٍ ظَاغِنًا،      لَوْ كُنْتُ أَمَلٌ لَلْوَدَاعِ لِقَاءَ  
فَرَعْتُ يَدِي مِنْهُ، وَقَدْ رَجَعْتُ بِهِ      أَيْدِي النَّوَائِبِ وَالْخُطُوبِ مِلاَءَ  
أَحْيَا إِخَائِكُمُ الْمَمَاتِ، وَعَیْرِكُمْ      جَرَبْتُهُمْ، فَتَكَلَّمْتُهُمْ أَحْيَاءَ<sup>(٦)</sup>

(١) التضاد في البحث النقدي والبلاغي عند العرب، أ.م.د. أركان حسين مطير العبادي، الناشر الرسم للصحافة والنشر والتوزيع، دار

المؤلف للنشر والطباعة والتوزيع، بغداد ، ١٤٣٦هـ - ٢٠١٥م، ط١، ٣٩٥.

(٢) كتاب البديع ، أبو العباس عبد الله بن المعتز ، شرح وتحقيق : عرفان مطرجي، ٥٨ .

(٣) ينظر: الوساطة بين المتبني وخصومه، علي بن عبد العزيز الجرجاني، ٤٨.

(٤) ينظر: تحرير التحبير، ابن أبي الأصعب المصري، ١١١.

(٥) تحرير التحبير، ١١٤، ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د.أحمد مطلوب، ج٢، ٢٥٦-٢٥٧.

(٦) ديوان الشريف الرضي، دار صادر - بيروت، ١٣٨٠هـ-١٩٦١م، ط١، ٣٤/١.

إن المعاناة تولد بين الوداع واللقاء؛ لأنها صفة وجودية ترتبط بالمشاعر والاحاسيس، فإن الصورة مركبة قائمة على بنية الأستفهام المرتبطة مع التضاد (وداع/لقاء)، الذي تشكل مع حزن الذات في تلك اللحظة ليؤدي الى خلق صور مركبة معتمدة على صفة وجودية هي الوداع؛ لأنه إحساس ضاغط على النفس.

وقد عزز البيت الثاني ما جاء به الأول من المعاني التي صورها بالنائب التي انتزعت أمانيه وحاجاته وجرده من كل ما يملك وصوره لنا في ثنائية (فرغت/ملاء)، حيث ان هذه الثنائية ادت الى استعارة فراغ ليد و النائب ليبين الفراغ عندما انتزعت منه بعد أن كانت ملاء، فإن الصورة تتشكل من التضاد والاستعارة.

ومع الاستمرار بقراءة الأبيات نلاحظ تصاعد الصراع بين الثنائية الضدية محاولة إثبات جدلية معينة، تشكل لنا مثلاً في هذا البيت صراع بين الحياة والموت، فهذه التحولات الدلالية بين الخطاب والمتكلم مرتبط بالثنائية الضدية الحياة والموت التي أرتبط بهما الوجود، فالصورة تتكامل بإقامة علاقات مختلفة تحاول أن تزج بالمتضادات لخلق الصورة الشعرية فهذا التكتيف للمتضادات هو رَج مقصود فكثير من هذه الصور التي تعبر عن الثنائيات المتضادة مثل الحضور والغياب أو الموت والحياة أو الحديث عن الحاضر والماضي، هدف الشاعر من خلالها الى تحريك الذهن، وتنشيط الخيال.

ومن فخره الذي اتسع في ديوانه ولاسيما في نسبه يقول:

يُرْتَحِنِي إِلَيْكَ الشُّوقُ حَتَّى      أَمِيلُ مِنَ الْيَمِينِ إِلَى الشَّمَالِ  
أَنَا ابْنُ الْفَرْعِ مِنْ أَعْلَى نَزَارٍ،      وَمَنْ يَزِنُ الْأَسَافِلَ بِالْأَعَالِي<sup>(١)</sup>

إن التضاد الثنائي في هذين البيتين يحمل دلالة مكانية إذ يتقابل اتجاهان متضادان هما المكون الاساس في خلق الصورة، إذ وظف مصطلح الاتجاه ليبين مدى عمق الشعور الذي أدى الى الظهور والتمثل به (اليمين/الشمال)، ويضيف في البيت الثاني ثنائية ضدية أخرى تكون لنا اتجاهاً آخر (الأسافل/الأعالي)، فيشير هنا الى الايماء بأن الاسافل يتمثل بالملك وحاشيته فهم في مرتبة أقل منه فهذا النص يمثل إعتداد الشاعر بنفسه وبأصوله، لتنتج مقارنة متفاوتة مستقيماً من الإيماء إلى الاخر بالأسافل، والتضاد هنا يعمل على إحداث خلخلة وتوتر في انفعالات المتلقي.

ويقول في قصيدة له عندما ناله من الامر ما ناله وضاق صدره بها:

إِنَّ شَرّاً عَلَيَّ إِسْرَاعُ عَزْمِي      فِي طِلَابِ الْعُلَى وَحَظِّي بِطِيءٍ  
كَأَنِّي يَخْبِطُ الظَّلَامَ، وَقَدْ أَقْبَى      مَرَّ مِنْ خَلْفِهِ النَّهَارُ الْمَضِي<sup>(٢)</sup>

(١) الديوان، ١٧٥/٢ .

(٢) المصدر نفسه، ٥٧٦/٢ .

يصور الرضي في هذين البيتين حالة النفور وعدم الرضا والضيق التي كان تجول في نفسه، بينها لنا التضاد، فإن استعماله كلمة (إسراع) ومقابلتها بلفظة (البطيء) جعل نفسه وكأنه في حالة سباق وتصارع مع الزمن من أجل الوصول الى مبتغاه، فتكراره للدلالات عن طريق هذه الصور الشعرية التي تعتمد على علاقات جديدة، تتابع فيها الصور الشعرية المتضادة، (ظلام، نهار، ضوء)، التي تكون الموازة الرمزية، والتشكيل الجمالي لموقف الشاعر الحائر والمتردد الذي يصوره لنا في البيت الثاني إذ جعل النهار يقابل الظلام وهو ليس كذلك ولكن هدفه إيصال معاناته والتي تمثلت بأن جعل النهار المشع بالنور والضوء كله ظلام، والشاعر عندما يقارن بين صورة وأخرى كأنه يقارن بين الموت والحياة الدلية.

ومن قصائده المهمة في رثاء جده الإمام الحسين بن علي (عليهما السلام) يقول:

كَيْفَ لَمْ يَسْتَعْجِلِ اللَّهُ لَهُمْ      بَانْقِلَابِ الْأَرْضِ أَوْ رَجْمِ السَّمَاءِ (١)

نستشف في هذا البيت نوعاً من التضاد يسمى بالتضاد الاتجاهي<sup>(٢)</sup>، إذ ابتداء الشاعر البيت بأداة السؤال التي تضيف الى النص ابعاداً خارجية وتجعل المتلقي يتساءل عما جرى، ومن ثم يربط البيت بثنائية ضدية جعل النص في حالة دهشة وصدمة ارتبطت بأداة الجزم التي شاركت مع السؤال ليؤدي الى نتيجة يتبين من خلالها الذي اراد ان يقوله بأي شيء يستعجل حيث أن شدة الألم التي أحس بها جعلته يسأل عندما ساق الكلمتين المتضادتين (الأرض/السماء)، ودلالتهما تمثلان النظام الكوني ومعالم الطبيعة فلو انقلبت الأرض أو رجمت السماء ستوقف الحياة وتنتهي فإن إستعماله هاتين المتضادتين ليبين مدى فظاعة الأمر وشدة ضيق وحزن الشاعر، وهذا يؤكد ان التضاد هو الخالق للصورة الشعرية في النص.

ويرثي والدته بقصيدة تعدّ من روائع شعره يقول فيها:

مَا مَاتَ مَنْ نَزَعَ الْبَقَاءَ، وَذَكَرَهُ      بِالصَّالِحَاتِ يُعَدُّ فِي الْأَحْيَاءِ (٣)

الثنائية هنا تتشكل بين (نزع البقاء/في الاحياء)، فإن نزع البقاء يُمثل الموت والفناء ويقابله مضاده وهو الحياة الذي يتجسد (في الاحياء)، حيث ينشر التضاد جمالياته في النص فيستغرق كاملاً، وحاول الشاعر تغليب الحياة على الموت من خلال وجود أداة النفي(ما) (ما مات) مؤكداً رفعة شأن من يعمل الصالحات حتى بعد موته، إذ كونت لنا هذه الصورة ثنائية(الموت/الحياة)، وما هذه الثنائية إلا صورة طباقية تسهم في إثراء النص الكامن وراء صورته الشعرية.

(١) الديوان، ١ / ٤٦ .

(٢) ينظر: ظاهرة التضاد في شعر أبي القاسم الشابي، د. ليلي سهل، ٩٨ .

(٣) الديوان، ١ / ٢٨ .

ومن قصائد فخره :

فَإِنْ تَرَيَا، إِذَا مَا سَرْتُ، شَخِصِي أَمَامُكُمْ، فَلِي قَلْبٌ وَرَاءُ<sup>(١)</sup>

في هذا البيت تتسع مخيلة الشاعر في وصف حالته وصفاً غريباً فهو يجسد نفسه بأكثر من وجود فهو يسير بشخصه أمامهما وجعل قلبه وراءه، فضلاً عن توظيف أسلوب الشرط (أن وجوابها) ليتضافر مع التضاد (أمامكما/وراء)، ومع إختلاف إتصال الضمير، وقد جعل القلب مستقلاً عن الجسد مع إستعمال ظرفية مكانية مختلفة متمثلة بالمتضادتين (امام/وراء) مستقيداً من هاتين المفردتين المتضادتين في جعل القارئ يسرح بالخيال فكيف جعل جسمه يسير الى الامام وقلبه وراءه، فكلما كانت العلاقة تنماز بالتوتر والتضاد فإنها تتحرك بإتجاه حضور فني مؤثر، وتكشف عن منابع جذورها بعد أن يصفلها وهج الانفعال وينتج لنا الرؤية بطريقة خاصة تكسر شوكة النمطية<sup>(٢)</sup>. ومع تشكيل مجموعة من الصور المتضادات التي تجعل المتلقي يتوغل بقراءة النصوص المتضادة، فمن قوله قصيدة كتبها برثاء ابي الفتح ابن الطائع لله :

وَ أَسْوَدَ شَطْرُ الْيَوْمِ تَرَجُّفُ شَمْسُهُ قَلَقاً، وَجَرَ ضِيَاؤُهُ الظُّلْمَاءُ<sup>(٣)</sup>

يمتاز البيت بالصور المكثفة المنسجمة بأكثر من فن بلاغي اسهم في تكثيف المعنى إذ جعل لليوم شطراً ولونه بلون أسود فهذه الاستعارة جعلت الفاظ البيت كله ترتبط ببعضها، فينتقل إلى إستعارة (ترجف شمس) تبين خاصية التجسيم هذه بجعل البيت في حالة خلخلة وعدم إتزان، تجعل القارئ يمعن النظر في محاولة منه لفك الرموز وكشف معنى النص الذي أدى بنا في العجز إلى التضاد بين (ضياؤه/الظلماء) مفهوماً جديداً فقد كَوّن لنا التضاد مع استعارة التجسيم (جر) خلق صورة جديدة إذ جعل من الضياء يجر الظلماء، يتبين لنا أن هناك أنواعاً أخرى من التضاد وهو المخفي تحت (أسود/ضياء) فالأسود يمثل الظلام والضياء هو الضوء، وأما (شمسه/الظلماء) فالشمس مصدر الضوء يقابل الظلام، فإن التضاد بأنواعه مع توظيف الخيال قد كان له أثر بارز في تشكيل الصراعات المتضادة. ومن قصائده في الرثاء :

وَ إِذَا ازْتَقَى الْأَبَاءُ أَمْنَعُ نَجْوَةٍ، فَدَعِ الرَّدَى يَسْتَنْزِلُ الْأَبْنَاءُ<sup>(٤)</sup>

(١) الديوان، ١ / ١٨ .

(٢) ينظر: شعرية التضاد ومرجعياتها الفرنسية في شعر الرواد - بدر شاكر السياب أنموذجاً-، أ.م.د. يونس عباس حسين، الجامعة المستنصرية- كلية التربية الأساسية، بحث منشور في مجلة كلية التربية الأساسية، ع ٤٩، ٢٠٠٦م، ٣٢ .

(٣) الديوان، ١ / ٢٣ .

(٤) المصدر نفسه، ١ / ٢٥ .

جعل الرضي هذا البيت زاخراً بالتضاد الايجاب فهو مبني أصلاً عليه زاجاً بأسلوب الشرط رابطاً بين البيتين حين قال: (إذا ارتقى)، وجواب الشرط (يستنزل الابناء)، ونلاحظ أن التضاد (ارتقى/يستنزل) وكذلك (الاباء/الابناء)، كون لنا ثنائية ضدية محورها التضحية بالابناء، فعندما يرتفع الاباء بالمكانة العالية سيكون الابناء هم من يدافعون ضد الردى، فإن بنية التضاد تعدّ "بؤرة مفهومات بنية المجاورة استناداً إلى معطياتها وما تفرزه من إستدعاء الدلالة، تتحقق عبر نزعة تنضب، وتتصل بأعمق مناطق الابداع غموضاً فتأخذ المتلقي الى فضاءات غير محدودة"<sup>(١)</sup>.  
ومن رثائه لوالدته يصور مكانتها قائلاً:

قَرَّبْتُ ضَرَائِحُهُمْ عَلَى زُورِهَا،      وَنَاوَأَ عَنِ الطَّلَابِ أَي تَنَائِي  
مَعْرُوفُكَ السَّامِي أَنَيْسُكَ، كَلَّمَا      وَرَدَ الظَّلَامُ بِوَحْشَةِ العَبْرَاءِ<sup>(٢)</sup>

فالتضاد الناشئ بين (قربت/ بعدت)، كعلاقة متضادة ومن ثم جعل من هاتين المتضادتين عكساً وتبديلاً في اللفظ والمعنى، إذ قرب ضرائحهم وكأنها هي التي سارت إلى الزوار، وهذا هو خلق لصورة معاكسة لما في ذهن المتلقي وخلق التضاد من خلال لفظة (قربت/ ناوأ)، مع زجه للجناس الناقص المولد نغمة إيقاعية (ناوأ/ تنائي)، وذلك من أجل إيصال الدلالة المراد الوصول إليها، فهذا التحول الصوري جعل المتلقي يبحث عن السبب الذي جعل الضرائح تقترب على الزوار على العكس منها التناهي المكثف، وقد جاء البيت الثاني ليعزز ويكمل ما ورد في الأول من صور وعلاقات تسهم في إيصال الفكرة أو الصورة الدقيقة إلى المتلقي إذ جعل من التضاد بين (أنيسك/الوحشة)، علاقة انسجام فإن أعمالها السامية هي التي تؤنسها إذا جاء الظلام الموحش المحمل بالغبار، فإبراز الالفاظ الضدية في هذين البيتين جعل الصورة تزداد عمقاً، فالتضاد المنشئ للصورة مع تضافر الاساليب الاخرى خلق لنا صراعاً من أجل تقديم صورة جديدة عبر هذه الاساليب المختلفة.

ومن قصيدة يكتب لصديقه يسأله عن حاله بعد نكبة لحقت به فيقول:

هَوَى بَدْرُ التَّمَامِ، وَكُلُّ بَدْرٍ      سَتَقْدُفُهُ إِلَى الأَرْضِ السَّمَاءِ  
وَعِلْمِي أَنَّهُ يَزْدَادُ نُوراً،      وَيَجْذِبُهُ عَنِ الظُّلَمِ الضِّيَاءِ<sup>(٣)</sup>

إن التضاد المتحقق لنا في هذا البيت بين اللفظتين (الأرض/السماء)، وقد سبق الإشارة لها بأن هذا التضاد اتجاهاً إذ كل من اللفظتين تدل على خصيصة معينة، وقد زج الشاعر أول البيت بال تكرار التام في لفظة (بدر)، إذ يشبه الشاعر صديقه بالبدر وهو يرثيه، فقد استعار للموت سقوط البدر من السماء إلى الارض وأن كل بدر مثله

(١) شعرية التضاد ومرجعياتها الفرنسية في شعر الرواد -بدر شاكر السياب أنموذجاً-، أ.م.د. يونس عباس حسين، ٣١.

(٢) الديوان، ٣٠ / ١.

(٣) المصدر نفسه، ٣٨/١.

مصيره ان سيهوي إلى الارض، ويستمر في تصويره البيت الثاني والذي يخلقه التضاد أيضاً فأن ذكره (الظلم /الضياء)، يراد منها الحالة التي وصل اليها الشاعر وكيف يراه الرضي فيصور ذلك بإعلى درجات التضاد، وأما علمه فإن البدر حتى إذا هوى فإنه سيزداد نوراً إذ سيجذبه من الظلم إلى الضياء فهو مضيء حتى بعد أن هوى، ويقصد بالضياء وهو ما بقي من آثار طيبة لممدوحه، وان هوى بمعنى إنحدار الحال وأنه لا زال مضيئاً حتى بعد أن ساء حاله وهوى مما كان فيه من علو شأن ومكانة، فقد جعل من هاتين اللفظتين المتمثل بتضاد الإيجاب الغرض منه بيان أهميته لدى الشاعر وذلك عن طريق الطباق التضادي للمفردات.

## ٢- تضاد السلب:

"فهو ما أختلف فيه الضدان ايجاباً وسلباً بحيث يجمع بين فعلين من مصدر واحد أحدهما مثبت والآخر منفي، كقوله تعالى: "فَلَا تَخْشَوُا النَّاسَ وَخَشَوُا اللَّهَ" (١) (٢) فمن قول الرضي في رثاء صديقه :

لَا تَعْجَبْنَ، فَمَا الْعَجِيبُ فَنَأْوُهُ      بِيَدِ الْمُنُونِ، بَلِ الْعَجِيبُ بَقَاؤُهُ<sup>(٣)</sup>

لقد عززت الصورة الشعرية في هذا البيت تضاد السلب بقوله (لا تعجبين/ بل العجيب) إذ قدم لنا فسحة أولى أو مساحة أولى؛ ولكن عندما تعزز بتضاد الايجاب أصبحت الصورة أكثر تكثيفاً وأكثر قوة، فجعل تضاد السلب مكماً للتضاد الاول الايجاب إذ جعل لفظة العجيب مرتبطة بالفناء مرة و يقابلها العجز، ليبين أن الذي نعجب منه ليس الفناء بل ما يقابل فناؤه وهو البقاء والذي أكدته بتضاد السلب. ومن مدائحه للطائع ويشكره على كرمه:

يَيْلُ الَّذِي أَمَّنْتَ رَوْعَتَهُ،      وَالْعَصْمُ فِي الْأَطْوَادِ لَا تَيْلُ<sup>(٤)</sup>

إن تضاد السلب يعدّ أعلى درجات التضاد؛ لأنه يمتزج في البيت ويعطي إيقاعاً تاماً يضيفي على النص ميزة حركية تجعله في تجدد دائم إذ شكل لنا التضاد السلبي في قوله (يئل/لا تتل)، والذي استخدم فيه حرف النفي (لا) في استبعاد الامر، يتضح البيت وبيان صورته في كلمة (لا تتل)، فتضاد السلب، والتواشج والاتساق في الدلالة أدى الى

(١) سورة المائدة، الآية/٤٤.

(٢) ينظر: جواهر البلاغة، السيد احمد الهاشمي، ضبط وتدقيق وتوثيق: د.يوسف الصميلي، المكتبة العصرية- صيدا- بيروت، ج٣، ٣٠٣.

(٣) الديوان، ١: ٣٢.

(٤) المصدر نفسه، ٢/ ١٢٢، يئل: يلجأ. العصم، الواحد أعصم: الظبي في ذراعيه بياض، وسائره أسود أو أحمر.

خلق حالة انفعالية غير مقصودة اكتسبها النص لا ارادياً، والاثر و المؤثر من الايجاب والسلب هو الصانع والخالق للنص.

ومن قوله:

لَا تَأْخُذِينِي بِالْمَشْيِبِ، فَإِنَّهُ تَقْوِيْفُ ذَا الْأَيَّامِ لَا تَقْوِيْفِي<sup>(١)</sup>

إن الملاحظ في هذا البيت فضلاً عن وجود تضاد السلب هو إطاراد حرف الألف الذي عزز دلالات التضاد في خلق الصورة، فهي بنية توازٍ مبنية على زجّ حرف وهو حرف علة يفيد الحسرات والآهات حيث تقابل حرف العلة مع (الحسرات - الحزن - الألم)، حيث ارتبطت هذه الدلالة بتضاد السلب في ( تقويف/لا تقويفي)، فهذا التضاد كون لنا صورة تبرير عند ربط التضاد بالكلمة الاولى والتي تدل على النفي ايضاً، حيث ان التضاد السلبي عمل على نفي ورفض كل ما كان يرتبط بالمشيب.

وكتب الى صديقه قصيدة ليسأله عن حاله بعد وقوعه في نكبة جاء فيها:

وَدَهْرٌ لَا يَصُحُّ بِهِ سَقِيمٌ، وَكَيْفَ يَصُحُّ، وَالْأَيَّامُ دَاءٌ<sup>(٢)</sup>

لقد وظف المبدع طباق السلب ضمن المقابلة بين (دهر/أيام-لا يصح/ يصح-سقيم/داء) وأن شكوى الشاعر وتعبيره عن خلجات نفسه لا تكتمل الا بوجود ما يضيف الى النص جمالية وقدرة على ايصال مبتغاه، فتضاد السلب في هذا البيت قد جعل الآمه وما يتعبه من المرض كله بسبب الدهر فإن ابتداءه بالدهر ومن ثم تبعها بلفظة (لا يصح) المنفية ومن ثم قابلها ب (يصح) ولكن لم يجعل منها تغيير لحال الدهر وذلك؛ لأنها سبقت بأداة السؤال كيف التي حملت الايام سبب المرض والداء، فان اللفظتين (لا يصح/ يصح)، كانتا سبباً في توضيح معنى البيت وبيان معناه وجلاء ما خفي منه.

ويلاحظ أن التضاد في هذا اللون من الطباق إنما هو تضاد صوتي بنفي الدال وإثباته في آن واحد، كما أن طرفي الطباق ليسا هما محور هذا التضاد الأسلوبي، إنما المحور الحقيقي هو (أداة النفي)، إذ يتم في ضوئها هذا الانزياح الصوتي والدلالي .

ومن قول الشريف الرضي إلى صديق له :

فَلَيْنُ وَفَيْتَ فَمَا الْوَفَاءُ بِبِدْعَةٍ؛ إِنَّ الْوَفَاءَ لَذِي الصَّفَاءِ شِعَارٌ<sup>(٣)</sup>

(١) الديوان، ٢ / ١٢، التقويف: من قولهم برد مغوف: فيه خطوط بيض على الطول.

(٢) المصدر نفسه، ١ / ٣٦ .

(٣) المصدر نفسه، ١ / ٥١٣.

يبين الشاعر في هذا البيت طبيعة العلاقة الصادقة بين الاصدقاء، مستعملاً أسلوب الشرط ليؤكد ان الصداقة ليست بالشيء الهين فيجب أن تقوم على الصدق والوفاء، ومع استمرار الصراع في البيت إذ جعل من الوفاء سمة خاصة ومهمة يجب الالتزام بها في مثل هكذا علاقة، فيبين أن التضاد هنا سلب بين (فما الوفاء/ الوفاء)، فقد جاء جواب الشرط في الصدر (فما الوفاء ببدعة) رد طبيعة العلاقة فإنه يؤكد أن الشخص الصديق عندما يفى بوعده أو أي شيء مكلف به فلا يجب منه أن يخترع شيئاً جديداً ومخالفاً بل يكفي أن يكون صافي النية، إذ يجعل من الوفاء شعاراً يمتاز به كل من كان صادقاً ووفياً في معاملته، فهذه الصورة التي انشأها تضاد السلب أنتجت لنا صورة مهمة تنعكس على المجتمع في كيفية الوفاء، فضلاً عن تضاد السلب يعمل تكرر لفظ (الوفاء) تؤكد موضوع النص، فإن تضاد السلب مع الشرط و التكرار قد كسر رتابة النص وجموده يجعله يُطلق في فضاء جمالي خاص يركز على الحوار والتفاعل وإعادة إنتاج المعنى.

وفي قصيدة له يفخر بأبائه عموماً ثم بأبيه، يقول:

وَفِي بَمَوَاعِيدِ الْخَلِيطِ، وَأَخْلَفُوا، وَكَمْ وَعَدُوا الْقَلْبَ الْمُعْنَى وَلَمْ يَفُوا<sup>(١)</sup>

برع الرضي في هذا البيت بتوظيف المعاني الواضحة فقد إستهل مطلع القصيدة ببيان الوعد والخلاف به وعدم الوفاء كذلك فقد مزج بين تضاد الايجاب وأعقبه بالسلب وهذا الانتقال يشكل للمتلقي خلق حالة توتر بما يستدعي من هذيان الشعور وتلاطم المتناقضات وتتراتب المتضادات من أجل تعجير حالة التوصيل؛ لان هدف الشعر إحداث هزة إنفعالية جمالية مماثلة لتلك الحالة التي عاشها المبدع<sup>(٢)</sup>، إذ جاء بتضاد السلب بين (وفى/ لم يفوا)، إذ أن (لم) أداة جزم ونفي وقلب، فتقلب المعنى وتنفي محموله، فكل الوعود التي أبرموها أخلفوها، فالصورة تشكلت بوجود السلب وبيان معنى النص مركزاً على أهميتها جاعلاً اياه محور النص كله .

وقال يهنئ أباه بعيد الفطر وينشد في حضوره:

أِحْنٌ إِلَى مَنْ لَا يَحِنُّ صَبَابَةً، وَمَا وَاجِدُ قَلْباً مَشُوقٍ وَشَائِقٍ<sup>(٣)</sup>

إن تضاد السلب في هذا البيت قد أعطى النص خصيصة أسهمت في إيصال الصورة إلى درجة عالية من التكتيف، فعندما يبتدأ بالتضاد المثبت (أِحْنٌ) ومن ثم يعقبه بإستعمال أداة النفي (لا) وهي أداة نفي، إذ نفى شعور الحنين بأن (لا يَحِنُّ)، فهو يحن ويشتاق صبابة إلى من لا يحن، ثم ينتقل للشرط الثاني ليبين ما جاء به من نفي شوقه وحنينه الى من لا يشتاق، فيشكل لنا هذا البيت جدلية مهمة يخلقها تضاد السلب وهي جدلية (الانا)، و(الأخر)، فنلاحظ أن

(١) الديوان، ١٧/٢.

(٢) شعرية التضاد ومرجعياتها الفرنسية في شعر الرواد- بدر شاكر السياب انموذجاً-، أم. د. يونس عباس حسين، ٢١

(٣) الديوان، ٥٩/٢.

صراع المفردات فيما بينها في النص توصلنا الى ان المفردات المتضادة تصر على اقضاء بعضها بعضاً، فالتضاد عبر انواعه المتعددة أعطى النص دلالة جديدة.

### ٣- ايهام التضاد:

وهناك نوع آخر أطلق عليه ايهام التضاد والمراد به "هو أن يوهم لفظ الضد أنه ضد وهو ليس كذلك، مثال ذلك:

يجزون من ظلم أهل الظلم مغفرة ومن أساءة أهل السوء احسانا

ان (الظلم) ليس ضد المغفرة بل ضد العدل<sup>(١)</sup>.

إذ أن هذا النوع من التضاد يذكره العلماء تحت عدة مصطلحات منها (ايهام التضاد)<sup>(٢)</sup>، أو الوهمي<sup>(٣)</sup>، أو المعنوي<sup>(٤)</sup>، أو الخفي<sup>(٥)</sup>، المطابقة غير المحضة<sup>(٦)</sup>.

فمن قول الشريف الرضي :

أَلْقَى زَمَانِي بِاللَّيَانِ، وَيَلْ— قَانِي الزَّمَانُ بِجَانِبِ خَشِنِ<sup>(٧)</sup>

إن الثنائيات الضدية في هذا النوع تكون غير مطابقة تماماً للمعنى أو للدلالة التي يجب ان يشير لها، فكلمة (اللين) هنا قابلت (الخشن) والصحيح أن اللين تقابل الشدة وهنا عكس حالة الشاعر فبعد ان كان يلقي زمانه باللين والسهولة، قابله بالشدة.

وما جاء في قصيدة له يمدح أباه ويهنئه بعيد الفطر:

دُنْيَا تُضَرِّ، وَ لَا تُسَرِّ، وَذَا الْوَرَى كُلُّ يُجَادِبُهَا، وَكُلُّ عَاتِبٍ<sup>(٨)</sup>

(١) كتاب البديع، عبد الله بن المعتز، تحقيق: عرفان مطرجي: ٥٩ .

(٢) ينظر: الايضاح، القزويني، ٣٤٠، علم البديع، عبد العزيز عتيق: ٨٠-٨١ .

(٣) ينظر: كتاب البديع، عبد الله بن المعتز، تحقيق: عرفان مطرجي، ٥٩ .

(٤) ينظر: الطراز، يحيى العلوي: ٢، ٣٨٣، تحرير التحرير: ابن ابي الاصبغ، ١١٥ .

(٥) ينظر: الايضاح، القزويني: ٣٣٦، التلخيص، القزويني: ٣٥٠، مواهب الفتاح ضمن شروح التلخيص، ابن يعقوب المغربي: ٤، ٢٩٥،

البديع في نقد الشعر، اسامة بن منقذ: ٣٦، خزنة الادب، ابن حجة الحموي: ٧١، أنوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم المدني، ٢ :٤٢ .

(٦) ينظر: سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي: ٢٠١، منهاج البلغاء وسراج الادباء، حازم القرطاجني: ٤٩-٥٠ .

(٧) الديوان، ٢ / ٤٥٤ .

(٨) المصدر نفسه، ١ / ٨٥ .

فالتضاد الوهمي هنا بين (تضر/تسر)؛ لأن الضر ليس ضده السرور وإنما ضد (الضر) النفع، حيث قابل الضر بالسرور ليناسب ما يطرحه من حالة العتاب للدنيا، فجعل الدنيا كلها ضرراً ولا تحتوي سروراً وفرحاً وجعلها سبباً في إكمال البيت إذ كل الناس يريد أن يحصل على زينتها ومباهجها وهم يعتبرون عليها.  
ومن قوله في الإيهام:

تَأبَى ثَمَارٌ أَنْ تَكُونَ كَرِيمَةً، وَفُرُوعٌ دَوَّحَتْهَا لِنَأْمِ الْمُنْبِتِ<sup>(١)</sup>

إن التضاد الذي كونه هذا البيت ليس تاماً فإن الثنائية هنا من خفي المطابقة حيث أن لفظة (كريمة)، لا تقابل (لئام)، وإنما ما يقابلها هو (البخل)، فهاتان الصفتان كونتا حالة النفور والرفض التي تكونت لنا في هذا النص.  
٤-العكس والتبديل:

ويدخل ضمن التضاد أيضاً العكس والتبديل إذ عرفه أبو هلال العسكري وهو "أن تعكس الكلام فتجعل في الجزء الأخير منه ما جعلته في الجزء الأول، وبعضهم يسميه التبديل، وهو مثل قول الله عز وجل (يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ)"<sup>(٢)</sup>، ويوضح ابن أبي الاصبع المصري ذلك بأن "يأتي الشاعر الى معنى نفسه، أو لغيره فيعكسه، فمثال ما عكس الشاعر من المعاني لغيره قول ابي العتاهية يشبه الرايات بالسحاب

ورايات يحل النصر فيها تمر كأنها قطع سحاب

فعكسه علي بن الجهم فقال يشبه السحابة بالرايات"<sup>(٣)</sup>.

فمن قول الشريف الرضي في رثاء والدته :

قَدْ كُنْتُ أَمَلٌ أَنْ أَكُونَ لَكَ الْفِدَا مِمَّا أَلَمَّ، فَكُنْتُ أَنْتِ فِدَائِي<sup>(٤)</sup>

يعكس الرضي في هذا البيت الصورة أو يبدلها مستعيناً بالجناس الناقص الذي كَوَّنَ نغمة إيقاعية تمثلت ب(أمل/ألم) فهاتان الثنائيتان اسهمتتا في إيصال المعنى أو الدلالة المراد الوصول اليها، وان التحول في الصور هو الذي اسهم في إنتاج النص، وذلك للوصول الى المتلقي بأن الصورة عندما افتدت الأم ابنها الذي كان يريد أن يفنديها،

(١) الديوان، ١ / ٢٢٠ .

(٢) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، ٣٧١. وقد ذكره الكثير من العلماء تحت مسمى التبديل ومنهم: سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، ٢٣٩، البديع في نقد الشعر، ابن منقذ، : ٥٣، روضة الفصاحة، الثعالبي: ٣٧، الايضاح، القزويني، ٣٥/٦ .

(٣) تحرير التعبير: ابن ابي الاصبع المصري: ٣١٨ .

(٤) الديوان، ١ / ٢٧ .

فهذا التحول أدى الى عكس الصورة وتبديلها وقد انتجت لنا العلاقة الدلالية التي شكلت النص والصورة في ذهن المتلقي وتبينت الصورة الشعرية.

وفي قصيدة له يذكر المشيب قال:

فَصَارَ بَيَاضُهُ عِنْدِي سَوَادًا؛ وَكَانَ سَوَادُهُ عِنْدِي بَيَاضًا<sup>(١)</sup>

لقد استعان الشاعر بالتحول الزمني الذي ربطه بالعكس الذي انتج لنا صورة جديدة، فإنه يقول ان السواد الذي كان عنده ابيض قد تغير وأصبح اسود، فإن دلالة الألوان هذه تعطينا فكرة مفادها أنه كان يقصد منها أعمال الخير او الشر، وما مثله الشيب في مرحلة الشباب والشيخوخة فعكس الصورة مستعيناً بألفاظ التضاد التي كونت مجموعة من الدلالات للوصول الى الصورة الكاملة، فضلاً عن موازنة الشاعر البيت بجعل كل كلمة تقابل ضدها وعلى وزن واحد فهو تضاد بصوري تحول من حال الى حال، فضلاً من انه جعل البيت خصيصة فريدة في عكس المعنى والتحول بالإنزياحات خلق لنا صورة شعرية تجعل المتلقي يغور في أعماق النص لإستنتاج أو لملء الفراغات التي يحتوي عليها البيت ومن ثم تقديم الصورة.

ومن صورته في العكس والتبديل:

لَمْ يُثَقِّفْ عُودِي الزَّمَانَ، وَلَكِنْ ضَجَّ عُودُ الزَّمَانِ مِنْ تَثْقِيفِي<sup>(٢)</sup>

في هذا البيت قد عكس الرضي إرادة الزمن في ان يكون سبباً في حذاقته بل استدرك بإن الزمان هو من ضج، فإن استعمال الشاعر لكل من الدلالات التي تسهم في ائصال الفكرة والصورة الكاملة للمتلقي تكمن في اسلوب النفي المتمثل بـ (لم) الذي كان له أثر مهم في نفي الصفة ومن ثم الاستدراك ليجعل نفسه هو من ضج عود الزمان به، فنفي وعكس الصورة فضلاً عن استخدامه الجنس الناقص (عودي/عود)، وقد استعار للزمن عوداً وهو ليس كذلك وتركيب البيت بالتحولات الدلالية خلق صورة شعرية متعاكسة لذات الشاعر، إذ أن تضاد السلب تضافر مع العكس والتبديل ومع الاستعارة (ضج عود الزمان) وأن الزمان ليس له عود ولا يضحج، يكتسب النص عبر الاساليب المتعددة أهمية متزايدة يلقي بظلاله في النص بشكل كامل لاسيما العكس والتبديل الذي أحدث صراعاً بين ذات الشاعر وبين الآخر وهو الزمان ويبين أنه هو الغالب والمتحكم في زمام الامور بينه وبين الزمان.

(١) الديوان، ١ / ٥٨٢ .

(٢) المصدر نفسه، ٢ / ٢٨ .

## ٥-المفارقة:

قد نالت المفارقة إهتماماً كبيراً في النقد الأدبي الحديث، حيث بدأ كثير من النقاد ينتبهون ما لهذا الفن من تميز وإبداع<sup>(١)</sup>.

وان أول من ذكر المفارقة العالم الجليل خليل بن أحمد الفراهيدي في معجم العين يقول: "الفرق موضع المفروق من الرأس في الشعر، والفرق: تفریق بين شئیین فرقا حتى یفترقا ویفترقا وتفارق القوم وافترقوا أي فارق بعضهم بعضاً"<sup>(٢)</sup>.  
وأما المعنى الاصطلاحي لكلمة المفارقة فقد قُدمت له عدّة تعريفات من أدباء الغرب وأدباء العرب.  
فقد عرفها ميويك بأنها: وسيلة بلاغية يؤكد عن طريقها صاحب المفارقة زيف يعلم أنه يستطيع الاعتماد على السامع أن يناقض ذلك ذهنياً بقول معاكس صفته الغضب والتسلية، وأن هذا القول المعاكس بما يحمله من تشديد هو المعنى الحقيقي الذي يريده صاحب المفارقة<sup>(٣)</sup>.

وأما ( نورثروب فراي) فيقول بأنها: "نظام من الكلمات يتجنب القول الصريح وينكر المعنى الواضح لما يقول"<sup>(٤)</sup>.  
ويرى رولان بارت بأنها: "شكوك تتحول إلى نوع من القلق مطلوب في الكتابة، ومن شأن هذا القلق إبقاء تلاعب الرموز (تعدد الدلالات قائماً)"<sup>(٥)</sup>.

وكذلك فإن (آلان رودي) يؤكد انها " ليست رؤية معنى حقيقي تحت آخر زائف بل مسألة رؤية صورة مزدوجة على صفحة واحدة"<sup>(٦)</sup>.

ولعل أوضح تعريفاً هو ما جاء به فولر قائلاً: "المفارقة صيغة من التعبير، تفترض من المخاطب إزدواجية الأستماع، بمعنى أن المخاطب يدرك في التعبير المنطوق معنى عرفياً يكمن فيه من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإنه يدرك أن هذا المنطوق -في هذا السياق بخاصة- لا يصلح معه ان يؤخذ على قيمته السطحية"<sup>(٧)</sup>.

(١) ينظر: المفارقة في شعر المتنبي، د. مفلح الحويطات، مجلة أفكار، مجلة ثقافية شهرية تصدر عن وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية، ع: ٣٠٩، تشرين الأول، ٢٠١٤، ٤٠.

(٢) العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي، القاهرة، دار مكتبة الهلال، د.ت- مادة فرق، ١٤٧/٥.

(٣) ينظر: المفارقة وصفاتها (موسوعة المصطلح النقدي)، دي.سي. ميويك، م٤، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٣م، ١٠٠.

(٤) تشريح النقد، نورثروب فراي، ترجمة: د.محمد عصفور، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٩١م، ٥٠.

(٥) درامية النص الشعري الحديث، علي قاسم الزبيدي، دار الزمان للطباعة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٩م، ٣٠٤.

(٦) المصدر نفسه، ٣٠٤.

(٧) المفارقة القرآنية(دراسة في بنية الدلالة)، ترجمة: د. محمد العبد، مكتبة الآداب، ٤٢ ميدان الاوبرا- القاهرة، ط٢، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٦م، ١٥.

كما أن العرب لم يغفلوا المفارقة ولكن دلو عليها بمصطلحات قريبة تلامس وتقارب معناها منها: (التورية)، و(التعريض)، و(التشكيك)، و(الإلماع)، و(التشابهات)، و(تجاهل العارف)، و(تأكيد المدح بما يشبه الذم)، و(تأكيد الذم بما يشبه المدح)، و(المغالطة)، و(التهكم)<sup>(١)</sup>.

فقد عرفها أغلب البلاغيين بأنها "تعبير لغوي بلاغي يركز أساساً على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو التشكيلية، وهي لا تتبع من تأملات راسخة مستقرة داخل الذات فتكون بذلك ذات طابع غنائي أو عاطفي ولكنها تصدر أساساً عن ذهن متوقد ووعي للذات بما حولها"<sup>(٢)</sup>.

فقد عرفها علي بن محمد الجرجاني، بأن "المفارقات هي الجواهر المجردة عن المادة القائمة بأنفسها"<sup>(٣)</sup>. ويعني أن المفارقات تخرج عن حقيقتها وتعطي نتائج مغايرة لما هي عليه في أصل دلالاتها الحقيقية، والمفارقة "لغة شاعرة لا مجرد محسن بديعي وهي إثبات لقول يتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما بالأستناد الى إعتبار خفي على الرأي العام"<sup>(٤)</sup>.

وهناك من حاول أن يحدد مفهوم المفارقة تحديداً دقيقاً يبعد بها عن العلاقات النغمية، وعن الطابع الغنائي، ويرتكز على المفارقة اللفظية فعرفها بأنها "شكل من أشكال القول، يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر غالباً ما يكون مخالفاً للمعنى السطحي الظاهر"<sup>(٥)</sup>.

وتبقى مسؤولية تحديدها وفك شفرتها في الخطاب الأدبي ملقاة على عاتق المتلقي، فالمفارقة "صنعة لغوية ماهرة يلتقي فيها صانعها ومستقبلها ولا تتضح إلا من خلال سياق فكري ثقافي مشترك بين منتج القول ومتلقيه"<sup>(٦)</sup>. وأن الشعر له إرتباط بالمفارقة وذلك "كونها وليدة موقف شعوري، فهي لا تحاك بمعزل عن النص ... [وإنما] تبرز نتيجة لذلك الحس التهكمي لدى الشاعر مما يحيط به وفي عدم الثقة بما يراه... فتصبح المفارقة موقفاً استراتيجياً مجاله إدراك الشاعر لمحيطه وباعثه اختلاف رؤية للأشياء عن غيره"<sup>(٧)</sup>.

(١) ينظر: ظواهر اسلوبية في شعر ممدوح عدوان، د.محمد سليمان، مطبعة برجى- بيروت، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ٢٠١٥م، ١٨٧-١٨٨، ينظر: المفارقة في رسالة التوابع والزوابع، - دراسة نصية-، د. هاشم العزام، كلية الأردن- الأردن، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج١٦، ع٢٨٤، شوال ١٤٢٤هـ، ١٠١٩.

(٢) مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٨م، ١٤٦.

(٣) التعريفات، علي بن محمد الجرجاني، ضبطه: محمد عبد الكريم القاضي، القاهرة، دار الكتاب المصري اللبناني، ١٤١١هـ-١٩٩١م، ٢٣٥.

(٤) معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، سعد علوش، دار الكتاب المصري اللبناني، بيروت-لبنان، ١٩٨٥م، ١٦٢.

(٥) المفارقة في القص العربي المعاصر، سيزا قاسم، مجلة فصول، مج٢، ع٢٤، فبراير-مارس، ١٩٨٢م، ١٤٤.

(٦) مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، محمد سالم محمد الأمين الطلبة، ٥٦.

(٧) درامية النص الشعري الحديث، علي قاسم الزبيدي، ٣٠٦-٣٠٧.

وتعد المفارقة واحدة من أبرز تقنيات البناء والتعبير التي وظفها الشاعر المعاصر، لما لها من إمكانات تجعلها مناسبة؛ لأن تستثمر من طرف الشعراء، فهي "من الناحية الأسلوبية ضرب من التألق هدفها الأول إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تمييزاً"<sup>(١)</sup>.

ومما جاء من المفارقة في شعر الشريف الرضي الذي قاله في رثاء والدته:

كَمْ أَمِرٍ لِي بِالتَّصَبُّرِ هَاجَ لِي دَاءً، وَقَدَّرَ أَنَّ ذَاكَ دَوَائِي<sup>(٢)</sup>

ومع التضاد الذي كَوَّن الظاهرة الأبرز في النص دلاليًا نجده يستخدم (المفارقة)، والتي تكمن بالعجز بين (الداء/الدواء) فإن المفارقة هنا حققت صدمة وهذه الصدمة تكونت عند المتلقي عندما يجد أن الداء قد تحول إلى دواء، وقد ورد لنا أيضاً ثنائية ضدية متكونة من (الصبر) ضد (الهيجان)؛ لأنه تعامل مع تضاد معنوي حيث جعل (الصبر) الذي يمثل حالة السكون قابله الهيجان، فضلاً عن ذلك فإن البيت عكس وتبديل للمعنى من (هاج لي داء)، الى (وقدر أن ذاك دوائي) فقد عكس إرادة الشاعر سواء في المعنى أو في الموضوع وهو مفارقة على أساس تباين الشطرين مباينة تامة.

ومن قول الرضي في قصيدة له الى الطائع:

وَيَسْتَقْبِحُونَ القَتْلَ، والقَتْلُ رَاحَةً، وَأَتَعَبُ مَيِّتٍ مَن يَمُوتُ بِدَاءٍ<sup>(٣)</sup>

لقد وظف الشاعر في هذا البيت أسلوب المفارقة، والذي يكمن بين القبح والراحة في القتل؛ لأن اللامعقول أن يكون القتل راحة، مع بنية انسجام هي تكرار (القتل) و(ميت) وهذا الانسجام انصدم بالتضاد (القبح/راحة)، وهو أقصى اللانسجام والمفارقة ولدت هنا بين أسلوبين استعملهما المبدع الرضي وهما الإيقاع عبر التكرار والدلالة عبر التضاد، فالمفارقة صوتية دلالية، فإن وجود "المفارقة يرتبط بالتجربة والخبرة والإدراك الفلسفي الوجودي لقضايا الكون بما يكتنفه من متناقضات وأضداد"<sup>(٤)</sup>.

ويقول في قصيدة وهي من لواحق الحجازيات في غرض الغزل:

المَاءُ عِنْدَكَ مَبْدُؤٌ لَشَارِبِهِ، وَلَيْسَ يُرْوِيكَ إِلَّا مَدْمَعِي البَاكِي<sup>(٥)</sup>

(١) المفارقة وصفاتها (موسوعة المصطلح النقدي)، دي.سي. ميويك، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، ١٩٠.

(٢) الديوان، ٢٨ / ١.

(٣) المصدر نفسه، ١٠ / ١.

(٤) المفارقة في الشعر العربي الحديث - أمل دنقل - سعدي يوسف - محمود درويش نموذجاً، ناصر شبانة، دار الفضيلة للنشر والتوزيع

والتصدير، القاهرة، ٢٠٠٢م، ط١، ٨٩.

(٥) الديوان، ١٠٧ / ٢.

يشكل هذا البيت بنية انطلاق جديدة تتفجر فيها الرؤية الشعرية بكل تجلياتها، فالمفارقة تمثلت بين (ليس يرويكم/مبذول) فالمفارقة ناشئة عن التضاد ولكن غير متوقعة، فغير المتوقعة هي التي جعلت التضاد المحرك لفهم الصورة عند المتلقي.

ومن قوله في الغزل:

عَشِقْتُ وَمَا لِي، يَعْلَمُ اللهُ، حَاجَةٌ      سِوَى نَظْرِي، وَالْعَاشِقُونَ ضُرُوبٌ<sup>(١)</sup>

إن نص الرضي يكتنز بالصور المهمة فالمفارقة تقوم عندما يعشق الرضي الا ان طبيعة حياته الدينية لا تسمح له بممارسة العشق دالاً على المفارقة في العجز موظفاً أداة الإستثناء (سوى) التي عززت المعنى وأضافت له دلالة مهمة في بيان غايته كانت التأمل الجمالي والنظر اليها على العكس من العشاق الآخرين، فإن المفارقة دلالة على كسر أفق توقع المتلقي وإحداث صراع بين الالفاظ في النص الشعري تجعل المتلقي في حالة دهشة وإنتظار الى ما سيؤول اليه الشاعر.

يقول في الغزل أيضاً:

أَقْرَبُ بِالْوُدِّ، وَيَنَآئِي بِهِ      وَيُلِي عَلَي بُعْدِكَ مَن قُرْبِ<sup>(٢)</sup>

يكتنز النص دلالات متعددة يخفي وراءه أسلوباً يكسر نمطية النص الشعري ورتابته وجموده فالالفاظ في هذا البيت تتضاد وتتصارع فيما بينها من أجل السمو والتحليق بالقصيدة الى أعلى درجات الخيال إذ يجعل من الثنائية الضدية (القرب/البعد)، محور المفارقة القائم بين الشاعر و الآخر إذ يمثل حالة الاقتراب وهو يريد الود الا انه ينأى ويبتعد، وتأتي المفارقة سريعاً في الشطر الثاني ليفارق ما قاله ليجعل البعد منها كالقرب .

ومن قوله في غرض الغزل :

هَامَتْ بِكَ الْعَيْنُ لَمْ تَتَّبِعْ سِوَاكَ هَوَى،      مَن عَلَّمَ الْبَيْنَ أَنَّ الْقَلْبَ يَهْوَاكَ<sup>(٣)</sup>

عادةً ما يترك الشاعر في نصه الشعري نوعاً من الغرابة والغموض ف "ليس هنالك نص أدبي لا يخلو من مجموعة من الفجوات والفراغات التي يجب على القارئ أن يملأها"<sup>(٤)</sup>، فيقول الشاعر في قصيدته التي تدل على الغزل والتي تسمى عنده بالحجازيات، يبين كيف أن العين هائمة بالمحبة ولا تريد أن تعشق غيرها فالمفارقة تكمن في

(١) الديوان، ١ / ١٧٥ .

(٢) المصدر نفسه، ١ / ١٧٦ ، يعمل هذا الشاهد فضلاً عن المفارقة في ردّ العجز على الصدر.

(٣) المصدر نفسه، ٢ / ١٠٨ .

(٤) في نظرية التلقي، جان استاروبنسكي وآخرون، ت.د. غسان السيد، دار الغد، سوريا- دمشق، ٢٠٠٠، ١٣٠ .

العجز؛ لأن حبه كان محجوباً وأن البين قد اخترق قلبه واستلّ هواه من بين الشغاف، فكأن الفراق كان له رسداً، فالمفارقة بين الذات والآخر في هذا النص جعل المتلقي يفهم الصورة كاملة عن طريق المفارقة. ومن بديع مفارقاته:

مَا حَارَبُوا الدَّهْرَ إِلَّا لِأَنَّ جَانِبَهُ، إِنَّ المُشَيِّعَ أَوْلَى النَّاسِ بِالظَّفْرِ<sup>(١)</sup>

تبدو المفارقة واضحة في هذا البيت وذلك باختلاف الشطرين على أساس المفارقة، فضلاً عن ما جسده الشاعر حين استعار لين الجانب للدهر إذ استعمل الزمن يتمثل وسيلة للوصول الى هدفه، وانتقل الى مفارقة المشيع بالظفر، فخلقت لنا المفارقة . من قوله في المدح:

عَرَضِي بِمَذْحِكَ أَنْ يُطَاوِعَنِي عِوَجُ بِأَيَّامِي، وَيَعْتَدِلُ<sup>(٢)</sup>

أن المفارقة في هذا البيت تتمثل في مفارقة صورة الذات بالآخر حيث ينتقل من المدح وما يريده من الطائع لله، الى ذات الشاعر، فالمفارقة متباينة ما بين الشطرين توضح الانزياح وانعكاس غرض الشاعر. فإن "التضاد بصيغته المتعددة يمثل اسلوباً يكسر رتابة جمود النص بإثارة حساسية المتلقي ومفاجأته بما هو غير متوقع من الفاظ وعبارات وصور ومواقف تتضاد فيما بينها لتحقيق في نهاية المطاف صدمة شعرية يتعالى بها النص على قارئه"<sup>(٣)</sup>، وان شعر الرضي يتميز بحشد ابیات التضاد بكثرة، وعلى الرغم من انه كان ينظم على سجيته من غير تزويق، فنلاحظ ان شعر الرضي يكتنز بالضديات التي تضحج بالأفكار القصصية الجديدة في قصائد تضاد الثنائيات الضدية لتلتقي وتثير احساس المتلقي.

#### ٦- المقابلة:

يُعدّ فن المقابلة من الفنون القديمة المتعارف عليها لدى جميع البلاغيين العرب القدامى من ابن المعتز<sup>(٤)</sup>، وإلى أن إستقر المصطلح بعد السكاكي، إذ عُرِفَ بأنه "أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معانٍ متوافقة، ثم بما يقابلها أو يقابلها على الترتيب، والمراد بالتوافق خلاف النقابل"<sup>(٥)</sup>.

(١) الديوان، ١ / ٤٥٩ .

(٢) المصدر نفسه، ٢ / ١٢٤ .

(٣) بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، د. فيصل القيصري، ١٤٦ .

(٤) ينظر: كتاب البديع، ابن المعتز: ٦٠، نقد الشعر، قدامة بن جعفر: ١٣٣، كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري: ٣٣٧، تحرير

التحبير: ٢ : ١٧٩ \_ بديع القرآن: ٧٣، لأبن ابي الاصبع المصري، العمدة، ابن رشيق القيرواني، ٢ : ١٥ .

(٥) الايضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، الخطيب القزويني: ٢٥٩ .

وذكر بعض العلماء بأن هناك أوجه شبه بين المقابلة والمطابقة وأوجه اختلاف ... والمقابلة تشبه في أوجه المطابقة وتختلف معها في أوجه، فكلاهما، (أي المقابلة والمطابقة) في أصل اصطلاحهما، يدلان على مواجهة الشيء للشيء، كلاهما من المحسنات البديعية المعنوية، وهي التي يكون التحسين بها راجعاً إلى المعنى، و كلاهما يقوم في الأساس على فكرة التضاد بمعناها العام، ويتمثل كل منهما عملياً في النصّ بإيراد لفظ في مقابل لفظ نقيض له.

ولأن التشابه بينهما جوهري و أساسي والفروق عرضية ثانوية يُجمعان في الدراسة تحت عنوان عام واحد هو التضاد. ولقوة هذا التشابه بينهما برز التساؤل: هل المقابلة والطباق هما شيان مختلفان؟ أو شيء واحد؟

يذكر صاحب تحرير التحبير وجهين من الفروق بينهما، وهي: "أحدهما أن المقابلة لا تكون إلا بالجمع بين ضدين فذيين، والمقابلة تكون غالباً بالجمع بين أربعة أضداد: ضدان في صدر الكلام، و ضدان في عجزه، وتبلغ إلى الجَمع بين عشرة أضداد: خمسة في الصدر، و خمسة في العجز.

و الثاني أن المطابقة لا تكون إلا بالأضداد، والمقابلة تكون بالأضداد وبغير الأضداد"<sup>(١)</sup>. ويقصد بغير الأضداد المتوافقات والمتخالفات غير الضدية كقولنا: الأبيض والأحمر، الكفر والرشد... ويؤكد هذا المعنى السيوطي في قوله: "إن الطباق لا يكون إلا بين ضدين في الغالب، في حين أن المقابلة تكون بالأضداد وغيرها"<sup>(٢)</sup>.

ويمكن أن نشير إلى فرق آخر بينهما هو أن المقابلة يمكن أن تقع بين الجمل أما الطباق فيقع بين الكلمات. وذهب بعض العلماء إلى عددهما شيئاً واحداً، قال القزويني: "ودخل في المطابقة ما يخص باسم المقابلة، وهو أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معانٍ متوافقة، ثم ما يقابلها أو يقابلها على الترتيب"<sup>(٣)</sup>.

وذهب بعضهم إلى أن "المقابلة أعم من الطباق، وذهب بعضهم إلى أنها أخص"<sup>(٤)</sup>، جاء في حسن التوسل: "المقابلة: وهي أعم من الطباق، وذكر بعضهم أنها أخص، وذلك أن تضع معانٍ تريد الموافقة بينها وبين غيرها، أو المخالفة فتأتي في الموافق بما وافق، وفي المخالف بما خالف، أو تشرط شروطاً وتعد أحوالاً في أحد المعنيين، فيجب أن تأتي في الثاني بمثل ما شرطت وعددت"<sup>(٥)</sup>.

(١) تحرير التحبير، ابن ابي الاصبغ المصري، ١٧٩.

(٢) معترك الأقران في إعجاز القرآن، جلال الدين عبد الرحمن السيوطي (توفي ٩١١ هـ)، تحقيق: علي محمد الجاوي، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٦٩ م، (د. ط.) : ١ / ٤١٦.

(٣) الإيضاح، الخطيب جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني، إشراف: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، (د. ت.)، (د. ط.)، ٣٤١، وينظر: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها، (د. ت.)، (د. ط.) : ٤ / ١٣.

(٤) ذهب العلوي إلى أن المقابلة ضرب من أضرب الطباق، ينظر: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي (٧٤٩ هـ)، مصر، مطبعة المقتطف، ١٣٢٢ هـ - ١٩١٤ م، (د. ت.) : ٢ / ٣٧٨.

(٥) حسن التوسل إلى صناعة الترسل، شهاب الدين الحلبي، بغداد، دار الحرية، (د. ط.) : ٢٠٣.

وتتبعي لنا الإشارة الى أن الاعتبار العددي ذاته لا يُعدّ الأصل الذي يبني عليه بلاغة المقابلة و استحسانها، أو عدم بلاغتها وردّها على نحو ما نجده عند بعض النقاد والبلّاعيين، فالأصل المعتبر دائماً بلاغة الكلام توفيق المتكلم و اهتدائه إلى الصورة التي تمكنه من التعبير عن معانيه واغراضه على أتم وجه<sup>(١)</sup>.

أنواع المقابلة :-

"يرى العلماء أن أعلى رُتب المقابلة وأبلغها هو ما كثر فيه عدد المقابلات ( الأضداد) شريطة أن لا تؤدي هذه الكثرة الى التكلف"<sup>(٢)</sup>.

وان المقابلة خمسة أنواع<sup>(٣)</sup>:

١- مقابلة اثنين بأثنين :

فمن قول الشريف الرضي في قصيدة تهنئة جاء في مطلعها والتي يبين فيه أهمية المقابلة في تكوين الصورة الشعرية وخلقها، قائلاً :

تَمْضِي الْعُلَى وَإِلَى ذُرَاكُم تَرْجِعُ؛ شَمْسٌ تَغِيْبُ لَكُمْ وَأُخْرَى تَطْلُعُ<sup>(٤)</sup>

أبتدأ الشريف الرضي قصيدته بمطلع يعدّ من أروع ما صورته الشعراء، واللافت للنظر في هذا البيت هي سلطة الحضور والغياب، إذ يجمع بين المتناقضات بطريقة لطيفة فنراه يرثي تارة عن طريق مقابلته للكلمتين (تمضي العلى/الى ذراكم ترجع ) ويمدح تارة أخرى في قوله (شمس تغيب/أخرى تطلع) فعن طريق هذه المتضادات المتقابلة شكلت لنا الظهور والخفاء هنا في هذا النص بين لنا الشعور المضطرب بين الحب والشعور بالفقد والذي مثله بالشمس التي تغيب الا ان هذا الغياب لا يدوم إذ تعقبه ولادة وحضور آخر، فإن إختلاط المقابلة مع باقي الفنون جعل النص يمتاز بقيمة جمالية وصورة حية.

قال في قصيدة له وهو ذاهب للقاء والده:

قَدْ آنَ أَنْ أَعْصِي الْمَطَامِعَ طَائِعاً لِلْيَأْسِ، جَامِعَ شَمْلِي الْمُتَشَتَّتِ<sup>(٥)</sup>

(١) ينظر: بلاغة الطبايق والمقابلة، معالم وتطبيق، د.محمد علي أبو زيد، دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤١٢هـ-١٩٩١م، ط١: ٦١.

(٢) كتاب البديع ، أبو العباس عبد الله بن المعتز ، شرح وتحقيق : عرفان مطرجي، ٦١ .

(٣) ينظر : المصدر نفسه : ٦١ .

(٤) الديوان، ١/ ٦٠٣ .

(٥) الديوان، ١/ ٢٢٠ .

قد حقق الشاعر الرضي في هذا البيت مقابلة والتي جعل أصدادها في الصدر والآخرى في العجز، فالمقابلة هنا بين الكلمات (أعصي/ طائع)، وبين (جامع/ مشتت)، وهذه الالفاظ المتضادة رسمت صورة تزخر بالمدرجات الحسية التي عبر عنها الشاعر بالعصيان والطاعة تارة، وبالجمع والتشتت تارة أخرى، فضلاً عن وجود وجود الجناس (آن/أن) الذي اعطى البيت خصيصة فريدة إذ جعل هذا الجناس للعصيان والطاعة وقت وقد حان ان ينفذه .  
وقد جاء قول الرضي في رثاء الامام الحسين (عليه السلام):

كَأَنْتَ مَا تَمُّ بِالْعِرَاقِ تَعُدُّهَا      أَمْوِيَّةٌ بِالشَّامِ مِنْ أَعْيَادِهَا  
بَاعَتْ بَصَائِرَ دِينِهَا بَضَلَالِهَا،      وَشَرَّتْ مَعَاظِبَ غَيْهَا بِرَشَادِهَا (١)

المقابلة تظهر في الكلمتين (مآتم/أعياد)(العراق/الشام) في البيت الأول، و(باعت/شرت)،(دينها بضلالها/غيها برشادها) في البيت الثاني، فهو مشهد تقابل ضدي كامل فضلاً عن تشكله صورياً إذ صور لنا في البيت الاول حالة التفجع والحزن بالعراق والتي قابلتها بالشام حالة فرح وسرور، واما في البيت الثاني تحقق لنا التقابل إذ وظف لنا التضاد صورة مكملة للبيت الاول إذ استعمل مفردات تنقل للمتلقي عمق الغدر الذي وصلوا اليه إذ يرسم لنا صورة عن طريق المتقابلات التي بين من خلالها كيف باعوا دينهم بشرء الغي، وقابل(الغي/بالرشاد)، فقد كوّن لنا التضاد صورة شعرية. وفي قصيدة طويله يذم الزمان وأهله يقول فيها:

تَغَيَّرَ النَّاسُ فِي سَمْعٍ وَفِي نَظَرٍ،      وَاسْتُحْسِنَ الْغَدْرُ حَتَّى اسْتَقْبَحَ الْخِلَافُ  
يَسْتَبْشِرُونَ، إِذَا صَحَّتْ جُسُومُهُمْ،      وَبِالْغُفُولِ، إِذَا فَتَشَتْهَا، عَلٌّ (٢)

إن المكون الاساسي في البيت الأول هو الذي اضى للبيت الكثير من المعاني فعند ذكره المدرجات الحسية التي أسهمت بتوصيل المشهد الى المتلقي بصورة بسيطة، حيث جعل ربط الناس سواء بحاسة البصر العين أم عن طريق السمع الأذن فهذه الثنائية تبعها بثنائية ضدية اخرى أنتجت لنا تغييراً من حال الى أخرى، جعل فيها (استحسن الغدر) يقابل (استبح الخلل)، فإن الاستحسان يقابله عدم الرضا والكره مثلها بلفظة (استبح)، وبين الشاعر في هذا البيت حالة التواصل الاجتماعي للكثير من الناس وهي النفاق والتلق، في كل زمان.

ومن ثم ينتقل الى البيت الثاني ويقابل ثنائيات ضدية اخرى جعل لفظه (صحت/ عل)، و(جسومهم/ عقول)، ليصور لنا حالة بعض الناس ممن هم في ظاهرهم صحيحو الجسد ولكنهم في الحقيقة مريضون عقلا، فشتان ما بين الظاهر والباطن، وأن أنساق التضاد في هذين البيتين تمثل ظواهر اسلوبية، يمتلك دوره البارز في تكوين الصورة الشعرية، إذ

(١) الديوان، ١ / ٣٦٢ .

(٢) المصدر نفسه، ١٨١/٢ .

تشكل لنا مجموع هذه المتضادات حركة الشاعر وتفاعله مع الواقع وكيف عكس رؤيته على النص الشعري، بوساطة التقابل الخالق للصورة الشعرية .

وما جاء في قصيدة له يفخر فيها، يقول:

يَسْرُّ الْفَتَى دَهْرٌ، وَقَدْ كَانَ سَاءَهُ، وَتَخْدُمُهُ الْأَيَّامُ، وَهِيَ لَهَا عَبْدٌ<sup>(١)</sup>

تظهر لنا ثنائية تقابلية جسد فيها طريقته في الحياة ورؤيته لها ومدى انعكاسها وانفعالاتها وتكويناته النفسية في النص، إذ أن التقابلات الثنائية لها أثرها المميز في إنتاج صورة أنساق لغوية يكون التضاد أبرزها، فيذكر ثنائية (يسر) ويقابلها ب(ساء) فإنه بعد ذكر الاساءة والتعب يحين وقت الفرح والسرور، والتي جعل منها ثنائية متكاملة، تسير في بيان حالته النفسية، وإذ ننتقل الى الشطر الثاني نجد ثنائيات متقابلة في (تخدمه/هو لها عبد)، فضلاً عن التقابل بالبيت فهو عكس وتبديل يمثله في الشطر الثاني؛ لأنه عكس صورة المعنى فبعد أن كان عبد يُخدم أصبح يُخدم حيث اضفى المدركات الحسية وجسد الايام وجعلها تخدمه.

٢- مقابلة ثلاثة بثلاثة :

فمن قول الرضي في قصيدة طويلة في مدح والده:

وَأَنْتَ قِسَامٌ إِلَيْنَا الشَّبَابُ؛ وَأَنْتَ قِسَامٌ إِلَيْنَا الشَّبَابُ<sup>(٢)</sup>

إن أبعاد التقابل في هذا النص ثلاثة تشكلت في (نحن/انت)، (الينا/اليك)، (الشباب/المشيب)، ما يلفت الانتباه في هذا البيت هي صيغة الضمائر التي استعملها الشاعر، حيث أن هذه الضمائر التي تعطي بعداً لخلق ثنائية ضدية بين ضمير المتكلم الجمعي (نحن) وضمير المخاطب الفردي (أنت)، ومن ثم أعقبها بثنائية ضمائر أخرى بين (نا) المتكلم، و(كاف) الخطاب، فهذه الثنائيات تدلنا الى غاية يريد ان يبينها الشاعر في وصف نفسه بثنائية تقابلية أخرى مثلها ب (الشباب/المشيب)، فضلاً عن الموازنة في البيت الذي أضاف للنص جمالية فهذه الثنائيات الضدية المتمثلة بالتقابل هي الخالق الأساس لتكوين الصورة.

ومن قول الرضي :

وَمَا نَافِعِي عِنْدَ الْبَعِيدِ تَقْرُبِي، وَلَا ضَائِرِي عِنْدَ الْقَرِيبِ التَّجَنُّبُ<sup>(٣)</sup>

(١) الديوان، ١/ ٣٣٤.

(٢) المصدر نفسه، ١/ ٧٧.

(٣) المصدر نفسه، ١/ ٨٠.

عند الوقوف لتحليل هذا البيت نشعر وكأنه سينفجر بالمقابلات الضدية او كأنها في ساحة قتال وتريد كل منهما اثبات شيء معين وتأتي الاخرى لتردها، فالتقابل الضدي وقع بين (نافعي/ضائري)، حيث نلاحظ ان الشاعر قد سبق كلا منهما بأداة نفي التي تدل على انتهاء ما كان يريد فلا حاجة للإستمرار، ومن ثم يضيف مقابلة أخرى (البعيد تقربي/القريب التجنب)، فهذه الثنائيات الضدية مع موازنة البيت بالألفاظ وجعل كل واحدة منها تقابل الأخرى وجعله على نسق واحد أعطى النص جمالية أكثر، ونستنتج مما سبق ان الشاعر عندما جعل المتقابلات هي الفن الرئيس التي تستند إليه كل من أدوات النفي وتكرار كلمة (عند)، والموازنة من جهة والثنائيات المتقابلة من جهة أخرى تضافرت جميعاً في إبراز ملامح ودلالة المعنى والصورة الشعرية.

وما جاء في قصيدة له في الفخر قوله:

فَبَيْنَ الْبَوَاطِنِ حَلُّ الطَّلَاقِ؛ وَبَيْنَ الظَّوَاهِرِ عَقْدُ النِّكَاحِ<sup>(١)</sup>

عند القراءة الاقفية لهذا البيت تبرز لنا وبشكل واضح ومفهوم وبقالب صياغة بسيط ثنائية التضاد التي بني عليها هذا البيت، إذ شكل لنا الرضي صورة تعبئ بالمتضادات فمن اهم ما أسهم في بيان الصورة ثنائية (الظاهر/الباطن)، التي تؤدي بنا الى صورة أعمق فالشاعر ربط هذه المتضادات ليبين لنا ان اخفاء الشيء وعدم البوح به واطهار الشيء واعلانه لما سيؤول إليه من عاقبه، ومن ثم يذكر ثنائية تبين ان كل ما كان في السر سيذهب الى الضياع وربطه بالطلاق، وكل من عمل على مرأى الجميع سيمتاسك ويقوى مثل النكاح ، فجميع هذه الصورة جسدها لنا في لفظتين متقابلتين متضادتين هي (حل الطلاق/عقد النكاح)، وان كل تلك المقابلات المتضادة أوصلت النص الى المستوى المطلوب فالمقابلة اصبحت رئيسة وعن طريقها رُسمت معالم الصورة المتقابلة فضلاً عن تناسق النص وتوازنه الذي اضفى عليه جمالاً وسهولة في ائصال الصورة المعنية.

ومن قوله في قصيدة يذكر غرضاً في نفسه ويذم الزمان :

أَمْسَيْتُ أَرْحَمُ مَنْ أَصْبَحْتُ أَغْبَطُهُ، لَقَدْ تَقَارَبَ بَيْنَ الْعِزِّ وَالْهُونِ  
وَمَنْظَرٍ كَانَ بِالسَّرِّاءِ يُضْجِكُنِي، يَا قُرْبَ مَا عَادَ بِالضَّرِّاءِ يُبْكِينِي<sup>(٢)</sup>

لقد فجر الرضي في هذين البيتين متقابلات متضادة، ففي هذا البيت شيء من العمق والذي يشير اليه الشاعر بإستعمال الضمائر المخفية المتمثلة بشخصية الشاعر (الانا)، ومن يغبطه الغائب (هو)، فالشاعر عن طريق هذه المتضادات يحمل لنا صورة بإستخدامه الافعال الناقصة المتقابلة يبين فيها كيف ان الفعلين (أمسى/اصبح)، قد كونا لنا

(١) الديوان، ١ / ٢٤٨ .

(٢) المصدر نفسه، ٢ / ٤٤٧ .

صورة التحول الذي آل إليه بعد ما كان بعز وراحة انقلب وأصبح في ذل وهوان، فالمتقابلات بين (العز/الذل)، كونت لنا صورة واضحة، فبيّن لنا الشاعر شعوره تجاه هذه الواقعة.

وقد جاء في البيت الثاني بألفاظ متقابلة عدّة وذلك عن طريق توظيفه الزمن وتحول الحال عنده فجاء بالفعل الناقص (كان) الذي يدل على الزمن الماضي وهذا يدلنا الى ان هناك تحولات حدثت بعده اذ قابلها بلفظة (ماعد) التي سبقها بأداة نفي ، ليدل على ان الحدث كان ومازال لا يعنيه منه شيء، وأما التقابل الثاني يبين لنا المعنى او ما سبب لغموض ودلالة الالفاظ المتقابلة للأفعال فيما سبق، إذ أنشأ تقابلاً ثنائياً ضدياً بين (السراء/الضراء)، فهاتين اللفظتين تدلان على الحالة النفسية التي كان يمر بها الشاعر، فالبهجة والسرور والرخاء قابلت الضراء التي تشير الى الشدة، وعلى ذلك فإن اللفظتين (السراء/الضراء) ستؤدي بنا الى تقابل ثنائي ضدي آخر، إذ عن طريق هذه الالفاظ التي تمثل الحالة الشعورية التي تصيب الانسان في حياته، وأثرها .

فإن المعنى العام الذي اراد ان يصل اليه الرضي عن طريق حشده لهذه المتضادات المتقابلة، هو تبدل الزمن من الفرح إلى الحزن ومن الضحك إلى البكاء، فإن أي منظر كان في الوقت الماضي أضفى عليه السرور والضحك، تحول في البيت الثاني الذي ابتدأه (يا قرب) فوجود (يا) النداء يدل على وجود متلق مخاطب كان بالقرب منه حيث يشعر معه بالأنسة والسرور والراحة والضحك، لم يعد فيما بعد، يبين لنا هذا البيت ذم الشاعر الزمان وعدم الرضا عنه حيث أن الثنائيات المتقابلة الضدية تفجرت في هذا البيت محدثة صراعاً بين المتقابلات لتشكل صورة تزخر بالمتقابلات التي كونت صورة رائعة تشتمل على المقابلة فقط.

ومن قصائده التي يفخر فيها قوله:

وَبَعْضُ الْعُدْمِ مَأْتَرَةٌ وَفَخْرٌ؛ وَبَعْضُ الْمَالِ مَنْقَصَةٌ وَعَابٌ<sup>(١)</sup>

المدرک لنصوص الشريف الرضي يلاحظ مدى دقة واتساق الابيات وترتيبها وكيفية صياغته لها، ويعطي البيت نفساً حراً بتوظيف المقابلة التي تضيف الى النص مدى واسعاً في جعل القارئ يتأمل ويفكر فضلاً عن كونها أسهمت في تشكيل بنية تقوم على الضدية التامة، فإن ابعاد التقابل في هذا البيت ثلاثية فكل لفظة تقابل ضدها، والمتقابلات هي: (العدم/المال)، (مفخرة/منقصة)، (فخر/عاب)، فقوله (العدم مفخرة وفخر) قابلت (المال منقصة وعاب) وعليه فإن التقابل بالتضاد هو صاحب الأثر في خلق الصورة وعرضها على مسرح ومرأى المتلقي؛ لأن "النص الأدبي يظل عديم الفائدة ما لم يحظ بمتلقٍ واعٍ يعيد التجربة ويمثل أبعادها"<sup>(٢)</sup>.

وفي قصيدة رثاء يعزي فيها ابا سعيد بن خلف في ابنه قال:

(١) الديوان، ١ / ١٢٥ .

(٢) التضاد في البحث النقدي والبلاغي عند العرب، د.أركان حسين مطير، ٢٠ .

وَإِقْعَاءَ بِالْأَضْدَادِ أَرْوَى، وَأَظْمَأَ، وَقَفَضَى، وَأَقْتَضَى، وَسَاءَ وَسَرَاً (١)

تبرز في هذا البيت حركة ثنائية متضادة جمع متطابقات ستخلق لنا تقابلاً يسمى تقابلاً سياقياً شعرياً، فيصبح لدينا سياق يقابل سياق، فسياق (أروى - أظما) ، يقابل (قضى - اقتضى)، وهذا السياق يقابل (ساء - سرا)، وهذا يشير الى حالة الفعل وحركته اللتين تتردى فيهما الذات الشاعرة والآخر الذي صور حالة الاختلاف وعدم الثبات حيث شكل لنا هذا البيت .

٣-مقابلة أربعة بأربعة :

ومن أمثلة قصائد الرضي التي جاء فيها يمدح أباه ويتألم لفقده:

إِنْ عَايَنُوا نِعْمَةً مَاتُوا بِهَا كَمَدًا؛ وَإِنْ رَأَوْا غُمَّةً طَارُوا بِهَا فَرَحًا (٢)

في كل بيت يُطرح يبدع الشاعر في توظيف المتقابلات، ففي هذا البيت نجد تقابلاً ما بين الشطرين حيث أن الصدر يقابل العجز، وجمالية البيت يأتي من ترتيب الالفاظ في الصدر وتشابهها في العجز فأوجد لنا مقابلة ضدية موزونة الالفاظ مع استخدامه لصيغة الضمائر، فكل شطر يعطي ثنائية ضدية إذ أن النعمة تدل على الرفاهة والراحة قابلت (غممة) التي تعني الضيق، فقد قابل ثنائيتين ضديتين فإنهم عند رؤيتهم للغمام يطيروا بها وهذا يقابلها وليس على الضد من (ماتوا)، ومن ثم ذكر تكرار حرف الجر والضمير في كلا الشطرين ومن بعد اعقبها ب(كمدا-فرحا) إذ إن الفرح يقابله على الضد منه وهو الحزن، الا ان الشاعر اراد ان يعبر عن المعنى بلفظة (كمدا) والتي تدل على الحزن الشديد الذي أدى الى الموت، ونستنتج ان البيت متشبع بالمقابلات الضدية العكسية التي عن طريقها تشكل لنا هذا النص.

\*\*في هذا البيت الثنائيات متقابلة بالتوافق وليس بالتضاد

ان عاينوا	___	ان رأوا	نعمة	___	غممة
ماتوا	___	طاروا	كمدا	___	فرحا

(١) الديوان، ١ / ٤٩٩ .

(٢) المصدر نفسه، ١ / ٢٤٥ .

ومن قصيدة يمدح سوداء:

وَاللَّيْلُ أَسْتَرٌ لِلْخَالِي بِلَدَّتِيهِ، وَالصَّبْحُ أَفْضَحٌ لِلسَّارِي عَلَى غَرَرٍ (١)

الشاعر الرضي يوظف في هذا البيت المقابلة بالتضاد وتقنية اسلوبية لإبراز الصورة التي جمع فيها المتضادات، إذ قابل بين (الليل-الصبح) وهذا التقابل زمني حيث ارتبط هذا الزمن بالحدث الذي سيؤول اليه فأعقبه بتقابل ثنائي ضدي آخر جسد فيه صفة الليل مقابل الصباح ب (استر للخالي/افضح للساري)، فقد كَوّن لنا مشهداً تقابلياً ضدياً متكاملًا، فبيان لفظة الستر هو (خفي) وعودتها الى الليل الذي يتوقف نهاراً، وجعل لفظة (أفضح) التي تدل على الاعلان والاطهار وأعادها الى الصبح.

ويذكر ابن رشيق القيرواني ايضاً من خفي المقابلة والقسمة قول للعباس بن الاحنف :

"اليوم مثل الحول حتى أرى وجهك والساعة كالشهر

اذ يعلق عليه قائلاً "هذا مليح؛ لأن الساعة من اليوم كالشهر من الحول جزء من اثني عشر" (٢).

وما نجده عند الشريف الرضي الذي يعدّ من خفي المقابلة :

كأنها والخال في خدها ساعة هجر في زمان الوصال (٣)

ان الشريف الرضي يبدع في هذا البيت فيعدّ من تحف قوله وبديعه فقد وظف اسلوب المقابلة بطريقة فنية ورسمها بصورة لا يمكن لأي شاعر آخر ان يشكل مثل هكذا صورة، فعندما نذكر المقابلات و ما خلقت كل مفردة منهما في بيان الصورة الخيالية اذ جعل ( الخال) مقابل (الخد)، (الساعة) مقابل (الزمان)، وجعل (الهجر) مقابل (الوصال) فمن خلال هذه المتضادات سنكشف عن صورة مرسومة بخيال رائع.

ان الخد الموصوف بالأبيض، والخال الاسود الموجود في الخد، هيئته تشبه هيئة زمن الوصال الممثل حسيًا ( وهو ابيض لارتباط السعادة والانشراح بالصفاء والبياض)، إذ تخلله زمن قصير من الهجر (ساعة)، (والسواد يمثل الهجر؛ لأنه يرتبط بالشقاء والتعاسة) فإن المعنى الذي يريد الشاعر ايصاله هو ان الخد ابيض وربما كان الوجه كبيرا و الخال فيه أسود وصغير، وهذا يقابل الوصل الذي يمثل الساعة مقابل زمان الهجر (٤).

وبعد الإنتهاء من الحديث عن التضاد وما ضم من مصطلحات، نخرج بنتيجة مهمة وهي أن الشاعر لا يصل إلى صورته الإبداعية إلا عن طريق جدلية التضاد والعكس والتبديل والمفارقة واسلوب التقابل إذ أن جدلية التضاد تقوم

(١) الديوان، ١/ ٥١٥ .

(٢) العمدة، ابن رشيق القيرواني : ١٧ .

(٣) ملحق ديوان الحجازيات، لميعة عباس عمارة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٧٨م، ٧٢.

(٤) ينظر : جدلية الخفاء والتجلي ، كمال ابو ديب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ط١ ، ٣١ .

على إستخراج الاضداد الدائرة بالاعتماد على مضمون الدلالة اللغوية للألفاظ بمعنى أنها نسق يتجاوز الجملة إلى النص كله واللغة ذاتها تحمل تلك الثنائيات كما أشار باشلار بقوله: "اللغة ذاتها تحمل في داخلها الجدل المفتوح والمغلق فمن خلال المعنى تتغلق، في حين انها من خلال التعبير الشعري تتفتح على سطح الوجود في المنطقة التي يرغب فيها الوجود ان يكون جزءاً مخفياً وفي الوقت ذاته تصبح حركات الانفتاح والانغلاق كثيرة ومعكوسة"<sup>(١)</sup>.

بعد عرض أهم النماذج التي جاء بها القدماء والمحدثون نستنتج ما يأتي:

١- لم يحاول البلاغيون القدماء تطوير المصطلح وبيان صورته الجديدة في خلق النص الشعري بل كانوا متوقعين داخل المنظور القديم الذي جاء به الخليل، فكان كل همهم من البيت هو الشاهد الذي يحمل الطباق من غير النظر الى أثره في كشف الصورة وبيانها في سياق النص.

٢- لم يلتفت الاقدمون إلى ان التضاد نوع من (التوازن) الضروري في عالم البلاغة العربية وإستمرار إنتاج الصور الشعرية الجديدة؛ وانه لم يحظ الطباق الفكري أو الفني بعناية البلاغيين<sup>(٢)</sup>.

٣- إن التضاد يصنع داخل النص الادبي انزياحات وانحرافات تركيبية ودلالية جديدة تؤدي إلى خلق الصور الفنية وهو في الوقت نفسه مصدر الشعرية ومولدها<sup>(٣)</sup>.

٤- إن التضاد وعاءٌ يحاول عن طريقه الفنان أو الشاعر أن يصب فيه ابتكاره وابداعه ونبوغه؛ لأنه وعاء مرن وشفاف يستطيع استيعاب كل الثنائيات المتصارعة والمتاثرة والمتخاصمة والمختلفة فضلاً عن المتضاد<sup>(٤)</sup>.

٥- يعدّ التضاد مكوناً أساسياً في خلق الرمز الشعري والصورة الشعرية، ولاسيما أن الشريف الرضي يوظف التضاد في تجسيد وتحقيق شعرية جديدة في الشعر العربي<sup>(٥)</sup>.

٦- وقد شكل التضاد نسبة كبيرة في ديوان الشريف الرضي بحسب احصائية دقيقة، وقد وصل عدد الأبيات المتضادة إلى (١١٠٠)، توزعت ما بين تضاد الإيجاب والسلب والعكس والتبديل والمفارقة والمقابلة، ومن هذه الفنون تكوّنت الصورة الشعرية.

(١) شعرية التضاد ومرجعياتها الفرنسية في شعر الرواد - بدر شاكر السياب أنموذجاً-، أ.م.د. يونس عباس حسين، ٢٢.

(٢) ينظر: البديع تأصيل وتجديد، د. منير سلطان، جامعة عين الشمس، الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٨٦م، ١١٧.

(٣) ينظر: التضاد في البحث النقدي والبلاغي عند العرب، أ.م.د. أركان حسين مطير، ٥٠٢.

(٤) ينظر: المصدر نفسه، ٥٠٢.

(٥) ينظر: المصدر نفسه، ٥٠٣.



المبحث الثاني  
الجناس

الجناس مظهر بديعي وهو من أهم الفنون في المحسنات اللفظية<sup>(١)</sup> لما له من قيمة إيقاعية دلالية في الشعر العربي، فضلاً عن أنه يكسب الكلام حسناً، فيكتسي النص حلة جديدة تتشوق الأذان لسماعه، ويجب أن يكون اللفظ تابعاً للمعنى فهو يكسبه أنسجماً ويكسي النص بالصور المتألفة التي تزيد من أهميته.

ويعدّ الجناس حاله حال أي فن بلاغي قد كثر اشتقاقات المصطلح الدال عليه ومنه (التجنيس والتجانس)<sup>(٢)</sup>، المجانسة<sup>(٣)</sup>، والجناس<sup>(٤)</sup>.

والجناس يعدّ من فنون البديع الخمسة الأولى عند ابن المعتز ويسميه التجنيس "وهو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر و كلام ومجانستها لها ان تشبهها في تأليف حروفها"<sup>(٥)</sup>.

ومن التعريفات المهمة في توضيح معنى الجناس، قال الصفدي "وهو الاتيان بمتماثلين في الحروف أو في بعضها أو في الصورة أو زيادة في أحدهما أو بمتخالفين في الترتيب أو الحركات أو بمماثل يرادف معناه مماثلاً آخر نظماً"<sup>(٦)</sup>.

وكثيراً ما يقول البلاغيون أن مهمة الجناس تقتصر على التزيين والتزويق اللفظي واضفاء اللحن الموسيقي للكلام، إلا ان هذه اللفظية لا تعني أنه لا يرتبط بالمعنى، فنجد عبد القاهر الجرجاني يردّ بقوله أن تجانس اللفظين "لا يستحسن إلا إذا كان موقع معنيهما من العقل موقعاً حميداً ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً"<sup>(٧)</sup>، ويؤكد رأيه حول هذه المسألة بقوله: "أنك لا تجد تجنيساً مقبولاً....حتى يكون المعنى هو الذي طلبه وإستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلاً، ولا تجد عنه حولاً، ومن هنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأحقه بالحسن وأولاه، ما وقع من غير قصدٍ من المتكلم إلى اجتلابه، وتأهّب لطلبه، أو ما هو - لحسن ملاءمته، وإن كان مطلوباً- بهذه المنزلة وهذه الصورة"<sup>(٨)</sup>.

- (١) ينظر: مفتاح العلوم، السكاكي (٦٢٦هـ)، المثل السائر، ج١، ابن الأثير (٧٣٧هـ)، الايضاح، التلخيص، القزويني (٧٣٩هـ)، خزائن الادب، الحموي (٨٣٧هـ)، معترك/ الاتقان/شرح عقود الجمان، السيوطي، أنوار الربيع، ج١، ابن معصوم المدني (١١٢٠هـ).
- (٢) ينظر: كتاب البديع، ابن المعتز: ٢٥، الوساطة، القاضي الجرجاني: ٤٥، العمدة، ابن رشيق القيرواني، ج٢: ١٠٢، تحرير التحبير، ابن ابي الاصبغ المصري: ١٠٢، مفتاح العلوم، السكاكي: ٦٦٨، الطراز، العلوي، ٢/ ٣٥٥.
- (٣) ينظر: سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي: ١٩٨.
- (٤) ينظر: الايضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، القزويني: ٢٨٨، البلاغة فنونها وأفانها علم البيان والبديع، فضل عباس: ٢٩٩، أنوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم المدني: ٩٧.
- (٥) كتاب البديع، ابن المعتز، ٢٥.
- (٦) كتاب جنان الجناس في علم البديع، صلاح الدين الصفدي، مطبعة الجوانب، قسطنطينية، ١٢٩٩هـ، ط١، ١٩.
- (٧) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ٧.
- (٨) المصدر نفسه، ١١.

وللجناس أثر مهم عُني به ابن الاثير الحلبي (٧٣٧هـ)، ذلك بقوله: "إن تشابه الفاظ التجنيس تحدث بالسمع ميلاً إليه، فإن النفس تتشوق إلى سماع اللفظة الواحدة إذا كانت بمعنيين ، وتتوق إلى إستخراج المعنيين المشتمل عليهما ذلك اللفظ، فصار للتجنيس وقع في النفوس، وفائدة"<sup>(١)</sup>، ومن ثم جاء المحدثون ومنهم د. أحمد مطلوب ليؤكد أهمية الجناس فلا يكون تكلفاً وتزويقاً للنص وإنما يجب ان يؤدي معنى ما فيقول: "وحسن الجناس وقيمته أن تكون الألفاظ تابعة للمعاني، وإلا جاء ثقيلاً لا يقبله الذوق السليم"<sup>(٢)</sup>.

فالأمر لم يخرج من التعريف القديم الذي أتفق عليه القدماء، فيعرفه د. أحمد فشل "هو أن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً، وعلى هذا فإنه هو اللفظ المشترك، وهو ما يعرف بالجناس التام، والكامل، والحقيقي، وهو أن تتفق الكلمتان في لفظهما ووزنهما، وحركاتهما ولا تختلفان إلا من جهة المعنى"<sup>(٣)</sup>.

وأما د. منير سلطان فالجناس عنده هما "مقطعان صوتيان متفقان في الايقاع مختلفان في المدلول، لفظان متحدان في الشكل ومختلفان في المضمون"<sup>(٤)</sup>.

### أنواع الجناس:

لقد قسم البلاغيون القدامى الجناس على أقسام عدّة:

#### ١- الجناس التام:-

"وهو أن لا يتفاوت المتجانسان في اللفظ كقولك: رحبة، رحبة"<sup>(٥)</sup>، ويشترط القزويني (٧٣٩هـ) في الجناس التام "أن يتقفا في أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئاتها، وترتيبها"<sup>(٦)</sup>، ومن ثم تضيف الدكتورة عائشة حسين على هذه الأربعة أمور تتعلق في "عدد الحروف، وهيئتها وترتيبها ونوعها، وذلك بأن يكون العدد في اللفظين المتجانسين واحداً، لا زيادة ولا نقصان، ولا يعتد (بأل) التي للتعريف؛ لأنها طارئة على الكلمة لتعريفها، وأن تتفق الكلمتان المتجانستان في الشكل وفي النقط، وأن يكون الترتيب فيهما واحداً، وأن تكون الحروف فيهما من نوع واحد"<sup>(٧)</sup>.

(١) جواهر الكنز نجم الدين احمد بن الاثير الحلبي(٧٣٧هـ)، تحقيق: د. محمد زغلول سلام، الناشر منشأة المعارف- الاسكندرية، ٢٠٠٩م، ٩١.

(٢) البلاغة العربية، المعاني والبيان والبيدع، د. أحمد مطلوب، مكتبة الزهراء، بغداد، ط١، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م، ٢٦٩.

(٣) علم البديع رؤية جديدة، د. أحمد فشل، الناشر: دار المعارف-القاهرة، ١٩٩٦م، ١٦١.

(٤) البديع تأصيل وتجديد، د. منير سلطان، ٧٦.

(٥) مفتاح العلوم، السكاكي، ٦٦٨.

(٦) الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني، ٢٨٨.

(٧) وشي الربيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربية، د. عائشة حسين فريد، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠م، ١٦٢.

ومن قول الرضي في قصيدة يمدح الملك بهاء الدولة ويهنئه:

بِهَاءِ الْمَلِكِ مِنْ هَذَا الْبِهَاءِ،      وَصَوْءِ الْمَجْدِ مِنْ هَذَا الضَّيَاءِ  
وَمَا انْتَهَمَ الْمَمَالِكُ مِثْلُ مَاضٍ      يَتَمُّ لَهُ الْقَضَاءِ عَلَى الْقَضَاءِ<sup>(١)</sup>

يفتح الرضي هذه القصيدة والتي ابتدأ مطلعها بإضفاء الأنواع المتجانسة على النص فعندما جانس بين (بهاء الملك/البهاء) مجانسة تامة، فالمقصود من بهاء الملك هو الملك بهاء الدولة وجعل من بهاء الدولة الجمال وهو المقصود ب(البهاء)، فالقصيدة جاءت لغرض مدح بهاء الدولة وما له من هيبة وأهمية، وقد تجسدت الصورة في توظيفه للمعنوي في إطار حسي، وهذا التجسيد أثر وجوده في بنية صوتية ودلالية واحدة، فإن (البهاء) هي النضارة أو الجمال في شخصية الخليفة العباسي وهي شخصية موجودة ماثلة للعيان فالاتحاد الصوتي والاختلاف الدلالي اتحدا لنسج الصورة المبتغاة من النص. وعند الانتقال إلى البيت الثاني يبين لنا عن طريق الجناس الناقص، والتامة في الجناس قد تنقص بحركة الكلمة وفقاً لسياقه النحوي، فإن البيت الثاني بعث لنا أداءً يحمل صبغة بديعية أخرى فتضافر الجناس (القضاء/القضاء) لفظين متحدين صوتاً ومختلفين دلالة... ويكمن وراء ذلك أسلوب آخر ألا وهو التورية... لأن القضاء الأولى تمثل السلطة أو الحكم وهنا المراد بها (بهاء الدولة)، والقضاء الثانية تمثل العدل أو سلطة القاضي وهي إحياء بأن بهاء الدولة سلب سلطة القضاء وهو هجاء مخفي لاسيما والشريف الرضي طامح لإنتزاع الخلافة من دولة بني العباس.

الغرائبية والعجائبية هي التي خلقت الصورة في النص؛ لأن الجناس هنا أغرب وأعجب من سواه فالجناس المعجون بالتورية يحتاج فكراً لفك طلاسمه وهذا يحتاج لمتلقٍ خاص؛ لأن: " النص الأدبي يظل عديم الفائدة ما لم يحظ بمتلقٍ واعٍ يعيد التجربة ويتمثل أبعادها"<sup>(٢)</sup>، كما في قول الشريف الرضي:

إِذَا اسْتُصْرِخُوا عَصَفُوا بِالصَّبَا      حِ بَيْنِ الظَّبْيِ وَالْوَجْوهِ الصَّبَاحِ<sup>(٣)</sup>

يتمثل الجناس بكثرة في ديوان الرضي ويكسبه دلالة ذهنية تؤدي بالسامع إلى أعمال الفكر بطريقة غير مألوفة تضع المتلقي في دوامة للبحث عن مقصدية الشاعر وفك ما يبهم منه؛ لأن الجناس عند الرضي ليس مجرد إيقاع وفن بديعي يعتمد في تزويق النص وجماليتها فقط وإنما جعل له دلالة يقوم عليها البيت برمته فبغير لفظتين الجناس لا يتم المعنى وهذا ما بيَّنه في مجانسته التامة بين (الصَّبَاحِ/الصَّبَاحِ)، فقد أراد الشاعر بقوله (عصفوا بالصَّبَاحِ) وقت الغارة

(١) الديوان، ١٣/١ .

(٢) المنهج الأسلوبية في دراسة النص الأدبي، خليل عودة، مجلة النجاح للأبحاث، مج ٢، ١٩٩٤م، ٤٤، ١٠٩.

(٣) الديوان، ٢٤٩/١ .

وسرعتها أي تعصف بهم والعصف هو ((التبن أو القصيل))<sup>(١)</sup>، أي سرعة الغارة كسرعة الريح ...أو تجعلهم كقوله تعالى "كَمَصْفٍ مَّاكُولٍ"<sup>(٢)</sup>، أي كزرع قد أكل حبه وبقي تبنيه.

الصباح الثانية وهي الوجوه النيرة النضرة، وقد استعار لفظ (الظبي) ليبين ان هناك علاقة بين الظبي والوجوه هي الاشرار وهذا يؤدي بنا إلى دلالة أو علاقة بائنة بينهما وكأن بريق السيوف تشبه وجوههم المشرقة. فقد حمل لفظ الجناس على عاتقه بيان وأهمية صورة البيت الشعرية التي خلقت بسببه مع ما جاء به من الاستعارة والنغمة الايقاعية المتسارعة شكلت اشارات متفرقة تسهم في دلالة النص الا ان الدور الاكبر في خلق الصورة هو الجناس.

ويحيك الرضي الجناس بطريقة تبهر القارئ بمثل توظيفه في هذا البيت الذي يقول فيه:

وَأَخْتَرِقُ الرِّيحَ إِلَى نَسِيمٍ، تَطَّلَعُ مِنْ تُرَابٍ أَبِي تُرَابٍ<sup>(٣)</sup>

عند ذكر الشاعر لفظتين متشابهتين في النطق مختلفتين في الدلالة فهذا يعني ان هذه اللفظية هي الجناس التام ويستثمر الرضي هذا النوع بكثرة في الديوان لما له من دلالة إيحائية تجعل المتلقي يمعن النظر ويدقق في حلّ هذا اللغز الذي يريد أن يدل عليه، فعندما جانس بين (تراب/تراب)، التي تشابهت بكل شيء الا المعنى فالتراب الأول التي جاءت مع الرياح التي تحمل معها التراب فإذا به يخرتها ليصل إلى تراب الثانية والمقصود بها كنية الأمام علي (عليه السلام)، هذا التكتيف الجناسي له أثر في خلق الصورة؛ لأنه إنتاج للشعرية ومساحة على الشعرية هنا هي إنتاج الصورة الفنية الجمالية.

فقال الرضي في الرثاء:

وَقُلْتُ لَجْفَنِي رُدَّ دَمْعاً عَلَى دَمٍ، وَلِلْقَلْبِ عَالِجٌ قَرَحٌ نَدْبٍ عَلَى نَدْبٍ<sup>(٤)</sup>

يبعث الرضي الدلالة المتجانسة في البيت الشعري ليعزز فيها المعنى مع ما تضيفه من رونق للبيت فنلاحظ الجناس التام بين (ندب/ندب) ويقصد بالندب الاولي الضرب أو أثر الجرح، واما الثانية فهي الجرح، وهو يتساءل في هذا البيت يقول للجفن هل تستطيع أن ترجع الميت؟ فالدمع هنا بمثابة المفقود وهو جزء من قلبه، ووجود الجناس غير التام أيضاً بين (دمعاً/دم)، فضلاً عن تكرار حرف النون والتتوين بشكل يلفت الانتباه وذلك لما لهذين الصوتين دلالة تأثيره لحالة الحزن الشديد التي يعيش بها المبدع، و يتضح في هذا البيت كثرة حشد الجناسات سواء ما كان ناقصاً منها

(١) الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي(٣٩٣هـ)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين- بيروت، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م، ط٤، ٤/١٤٠٤.

(٢) سورة الفيل، الآية ٥.

(٣) الديوان، ١/١١٥.

(٤) المصدر نفسه، ١/١٦٩.

أو تاماً يبين لنا أهميته وقدرته في ملامسة روح المتلقي وجعله يتفاعل مع النص وسبر الغور في فك رموزه وذلك لفهم قصد الشاعر فضلاً عن النغمة الإيقاعية التي يحدثها الجناس لجعل النص مستسيعاً وفيه رونقاً يجعله يقرب من البساطة والابتعاد عن التكلف والصنعة.

ويجز الرضي بالمتجانسات ذات الدلالة الصورية كقوله:

وَعُلْبٌ كَالْقَوَاضِبِ مِنْ قُرَيْشٍ يَرُوءُونَ الْقَوَاضِبَ وَالْكَعَابَا<sup>(١)</sup>

الرضي هنا أسس صورة تخيلية قائمة على زج الجناس ك تقنية صانعة للصورة ليثبت لنا أن الغالبين في المعركة دائماً (غلب) هم الخفاف أصحاب الاجسام الرياضية الرشيقة من القوم؛ لأنهم كالقضيب في قوامه أو كالغصن وهو تشبيه مضطرد في التراث العربي، ولكنه تشبيه للمرأة عادةً، ولكن الرضي لصقه بالفارس أو الفرسان الشجعان وهو استعمال فريد يحسب للرضي، من هنا إنبتقت صورة الجناس بين (القواضب الأولى/ الفرسان الشجعان)، و(القواضب الثانية/ السيوف).

## ٢- الجناس الناقص:-

وقد استقرت هذه التسمية على يد السكاكي وعرفه بأنه " أن يختلفا في الهيئة دون الصورة"<sup>(٢)</sup>، وقد تبعه في هذه التسمية العديد من البلاغيين<sup>(٣)</sup>، ويعرف الجناس الناقص بأنه "مقطعان صوتيان متفقان في الإيقاع، مختلفان في المدلول، وعدم التماثل يعني: اختلافاً في عدد الحروف، أو نوعها أو هيئتها أو ترتيبها"<sup>(٤)</sup>، وأن تسميته بالناقص يرجع "لنقصان التشابه بين ركنيه بسبب أختلافهما في عدد الحروف"<sup>(٥)</sup>.

ويتفرع إلى عدة أقسام منها:

### أ- الاختلاف في عدد الحروف:-

تَنْظُرِ الصَّبْحِ، أَنْ الصَّبْحِ مُنْتَظَرٌ، وَالْفَجْرُ يُعْرَبُ عَمَّا أَعْجَمَ السَّدْفُ<sup>(٦)</sup>

(١) الديوان، ٩٤/١.

(٢) مفتاح العلوم، السكاكي، ٦٦٨.

(٣) ينظر: الايضاح، القزويني: ٢٩٠، معترك الاقران في إعجاز القرآن، ابو الفضل جلال الدين عبد الرحمن ابي بكر السيوطي(٩١١هـ)، ضبطه وصححه وكتبه فهارسه: أحمد شمس الدين، دار الباز للنشر والتوزيع، مكة المكرمة، ٤٠٠/١، شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان، السيوطي(٩١١هـ)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، : ١٤٥.

(٤) البديع تأصيل وتجديد، منير سلطان، ٧٦.

(٥) فن الجناس، علي الجندي، دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد، مصر، ٩٣.

(٦) الديوان، ٦/٢، السدف: الظلمة.

يبني الرضي هنا البيت الشعري على العديد من الاساليب البلاغية و التي تقف الى جانب الجناس الناقص المطرف (تنظر/منتظر) بزيادة حرف (الميم) في أول الكلمة، وهو من التنظير وهي استعارة اصبح مُنظراً، ومن ثم يأتي بتكرار لفظة (الصبح)، ويدلّ التكرار على التأكيد في المعنى مع دلالة الايقاع المهمة المنبثق "عن جملة من التقنيات التي تخلق بتضافرها وحدة وزنية متكاملة ومتناسقة"<sup>(١)</sup>، مع تضافر التضاد بين (عرب/أعجم)، مع الالتفات الفعلي الذي أسهم في تصوير الدلالة، إذ نلاحظ تحشيد الرضي لجميع هذه الفنون البلاغية والتي انبعثت منها الصورة الشعرية من أساليب خمسة وهي (الجناس+ الطباق+ الاستعارة+ الالتفات+ التكرار)، فللرضي ابيات يكون الجناس عادةً هو ما يركز عليه دلالة البيت كقوله:

يُرُومُونَ غَيًّا ، وَالْعَوَائِقُ دُونَهُمْ وَيَرْمُونَ بَغِيًّا ، وَالْمَقَادِيرُ تَحْجُبُ<sup>(٢)</sup>

في البيت إيقاع متسارع متأتٍ من حدة الموضوع المبني من الجناس في (غياً/بغياً) وهو مردوف بزيادة الباء في أول الكلمة، فقد جانس في أول البيت ب(يرومون/يرمون) بزيادة حرف الواو في وسط الكلمة ويسمى المكتنف، ومما زاد جمالية هذا البيت هو التقسيم الصوتي المتمثل بالترصيع، وهو نبضات متلاحقة وضربات متساوية صوتياً ومتلاحقة كأنها ضرب سريع على الدف، وايضاً تكرار حرف الواو مع التتوين الذي يضيف للنص جرساً موسيقياً ساعد في إظهار النص بجمالية أكثر وكما يسهم في شدّ انتباه المتلقي، فالجناسات المتحققة في هذا البيت تدلنا على صورة مهمة عن طريق إستعماله لألفاظ متشابهة (يرومون/يرمون، غياً/بغياً)، فإن كل هذه العناصر التي وظفها الشاعر ساعدت في وصف الصورة وبث فيها حركة وموسيقى تكسبها أبهة و رونقاً عن طريق توظيف الشاعر(الجناس+ الترصيع+ تكرار الحرف).

ومن الصور المتجانسة عند الرضي قوله:

هُمُ أَبَدَعُوا الْمَجْدَ لَا أَنْ كَانَ أَوْلَهُمْ رَأَى مِنْ الْجِدِّ فِعْلاً قَبْلَهُ فَحَكَى<sup>(٣)</sup>

الصورة في هذا البيت متأتية من الجناس الناقص (المجد/الجد)، فإن تقارب مخارج اللفظتين يكون ايقاعاً داخلياً للنص وهو "تناغم و توحيد بين الانفعال الوجداني والنغم الصوتي المنبعث عن جرس الاحرف والكلمات"<sup>(٤)</sup>، فإن الجناس الجناس المكتنف بما يملك من أثر فني يكشفه بين الالفاظ المتجانسة (المجد/الجد)، إذ زاد حرف الميم في (المجد) والذي دلّ على الشرف والنبل وينسبه الى الخليفة قوام الدين ويجعله هو الذي ابتدعه، وينفي من كان يرى (الجد) وهو

(١) الايقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة (بنية التكرار عند البياتي)، هدى الصحنوي، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٣٠- العدد ٢+١، ٢٠١٤م، ٩١ .

(٢) الديوان، ١/٨٢ .

(٣) المصدر نفسه، ١٠٦/٢ .

(٤) الايقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة(بنية التكرار عند البياتي نموذجاً)، هدى الصحنوي، ٩٥ .

الذي يبالغ في الاحسان من فعله، مع توظيف الالتفات، وبذلك يبين الصورة الناتجة من فن الجناس مع تشاكلها بفنون أخرى لشدّ سمع المتلقي وذلك بطرح الاساليب البديعية.

والرضي في تشكلاته الصورية يبعث الجناس لاعب أساسياً في خلق الصورة كقوله:

سَاءَ تَبَاءُ عَنَّهُ السَّمَاءُ، وَمَجْدُ سَهَا عَن مَدَاهُ السُّهَاءُ<sup>(١)</sup>

يكتنز البيت جناساً تمثل ب(سها/السها)، فإن المقصود من قوله سها أنه تركه ونسأه أما الثانية فهي النجم الخفي، ومما زاد جمالية الصورة الشعرية المتحققة بالجناس هو اختيار الشاعر لتكرار حرف السين الذي كون نغمة وتلاوماً داخلياً إيقاعياً في البيت، وهو ما اشار اليه القرطاجني مواءمة النص لأقسامه بقوله: "منها أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها، وائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة، متباعدة المخارج، مترتبة الترتيب الذي يقع فيه خفة وتشاكل"<sup>(٢)</sup>، ساعد على منحها حركة واخبار بما حمله الجناس فإن المجد قد تركه وجاء باستعارة السها ليدل على انه مثل هذا النجم الخفي غير الظاهر. وقوله في غرض الرثاء:

وطاري رجاءٍ في مُلِمِّ مُسَلِّمٍ، وَعَارِضِ يَاسٍ مِنْ خَلِيطِ مُوَدِّعٍ<sup>(٣)</sup>

فالجناس قد تحقق بين لفظتي (مُلمِّ/مُسَلِّمٍ)، وهو جناس ناقص، فاللم يبدل على القرب والجمع، ومُسَلِّمٍ اي مصدق، هو مع التماثل النغمي المتولد من التثنية الظاهر (رجاءٍ-لمم-مسلم-ياس-خليط) الذي يسمح بتتوع من الترجيع النغمي أو الوقفات السريعة، مما أكسب الإيقاع جرساً خاصاً ونغمات إضافية، إلى جانب الجناس المكتنف المتحقق في البيت الذي أسهم في زيادة التماثل النغمي داخل النص دالاً على الحالة النفسية والحزن الشديد الذي كان يعيش فيه الشاعر ناقلاً اياه الى المتلقي ليشاركه في معاناته.

ومن قوله في رثاء والده:

لَا قُلْتُ بَعْدَكَ لِلْمَدَامِ كَفِيفِي مِنْ عِبْرَةٍ وَأَلَوْ أَنَّ دَمْعِي مِنْ دَمِي<sup>(٤)</sup>

لقد تشكل البيت من وحدات إيقاعية، فإن هذا التكتيف الإيقاعي بألفاظ متجانسة صوتياً شكّل جرساً واحداً لا بد من أن يترك أثراً في المتلقي وهو عبارة عن صورة، تمثلت بين الجناس المكتنف بزيادة حرف (العين) في وسط اللفظة (دمعي/دمي)، فإن الجناس جمع بين لفظين متشابهين جزئياً ومختلفين دلاليّاً وأن هذا الاختلاف الدلالي يترك أثراً عند

(١) الديوان، ٤٢/١، تبدل: تتقاصر، السها: نجم خفي من بنات نعش الصغرى.

(٢) منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، ٢٢٢.

(٣) الديوان، ٦٤١/١.

(٤) المصدر نفسه، ٢٩٠/٢.

المتلقي، نتساءل ما الذي جعل الدمع يرتبط بالدم لا بد من مشكلة دلالية، وهذه المشكلة الدلالية هي التي خلقت الصورة؛ لأنها تترك أثراً في المتلقي، فالدمع هو القطرة من ماء العين، وأما الدم فهو الشيء السائل ما يخرج من الجرح، فدلالة المتجانسين هي ان الرضي يتمنى لو كان دمه من الدم، مع إستعماله لإسلوب الالتفات بين (أنا)، (أنت)؛ فإن هذه اللغة الإنفعالية تؤثر في المتلقي وتحقق المشاركة الوجدانية بين الذات والمتلقي، تكونت في نهاية البيت والتي أشرت إندفاعاً صورياً، والتدفق هنا؛ لأنه جمع المختلفات مع الاساليب البلاغية المتعددة وبرزها (الجناس+الالتفات+النفي).

والرضي في فن الجناس متميز بجعل الالفاظ ذات دلالة مكثفه كقوله:

مِمَّا يُقَلِّلُ رَغْبَتِي أَنِّي أَرَى صَفْدِي بِبَذْلِ الْمَالِ مِثْلَ صِفَادِي<sup>(١)</sup>

لقد مثل لنا الرضي بهذا البيت بذكر صورة متداعمة تشكلت من خلال الاساليب البلاغية استناداً إلى الخالق الرئيس في النص وهو الجناس بين (صفدي/صفادي)، فأن صفدي تعني كرمه، وأما صفادي فيقصد به قيدي فالمرود عكسي للكرم في هذا البيت، وأن دور التشبيه باهت في هذا البيت؛ لأن الخالق للصورة هي المتجانسات، كما جاء بالتضاد بين (يقلل/بذل)، وعليه فأن الصورة قد حملت الكثير من الاساليب البلاغية منها الطباق والجناس وان الصورة هنا تحققت بالجناس؛ لأنه غير مألوف ومنح للبيت مساحة كبيرة من المشكلة الدلالية هي التي أوقفت المتلقي؛ لأن بذل المال جاء بمرود عكسي إذ أصبح الكرم قيماً للرضي.

ب- الاختلاف في نوع الحروف:-

وقد إستعمل الشاعر من الأدوات الاستفهامية في طفيّاته الهمزية فكانت محوراً مهماً في استظهار تقجع الشريف وحسرتة وألمه وتوجعه مما حلّ بالحسين عليه السلام وهو بأسئلته هذه يريد أن يشارك الحسين عظيم مصيبتة فتراه يقول:

جَرِيٌّ يَوْمَ تَبَعْتُهُ لِحَرْبٍ، وَقُورٌ يَوْمَ تَبَحَّثُهُ لِرَاءِ<sup>(٢)</sup>

أهمية هذا النوع أنه يحوي إختلافاً لفظياً ومعنوياً وهذا الاختلاف يدخل المتلقي بالبحث عن دلالة النص، إن هذا النوع من الجناس وأن كان بتغيير حرف أو حرفين في الكلمة إلا أنه يؤدي معنى يسهم في خلق وترتيب جملة وصياغة فكرية جديدة، فالجناس المضارع وقع بين (تبعته/تبحثه)، فالاختلاف الدلالي بين تبعث والبحث إختلاف تام يدخل في باب المغايرة، وفضلاً على الطباق المتكون بين (جري/وقور)، جاء متصلاً مع النفس العام للقصيد ومكماً الغرض.

(١) الديوان، ٣٣٨/١، صفدي: عطائي، صفادي، وثاقي.

\* تقصد الباحثة القصائد التي كتبها في معركة الطف الإمام الحسين (عليه السلام).

(٢) المصدر نفسه، ١٧/١.

ومن الجناسات البديعة عنده قوله:

يا حُساماً فَلتْ مَصَّارِبُهُ الهَا      مَ، وَقَدْ فَلَءُ الحُسامِ الصِّقِيلِ  
يا جَواداً أَدْمَى الجَوادِ مِنَ الطَّغْ      نِ، وَوَلَّى، وَخَزْرُهُ مَبْلُولٌ<sup>(١)</sup>

نلاحظ في هذين البيتين تراكمًا صورياً إيقاعياً يتجسد من خلال الالفاظ المتجانسة جانس بين (فلت/فله) و(الهام/الحسام) المنتشرة على مدى البيت الشعري، فالهام يقصد أعلى الرأس أو وسطه، والحسام السيف، استعار الشاعر كلمة(الحسام) المسبوقة ببياء النداء لوصف الإمام الحسين(عليه السلام) بالشجاعة والقوة والإقدام، وقد جاء بالجناس الاشتقائي بين(حساماً/الحسام)، فالحسام هو إشارة للإمام الحسين(عليه السلام)، أما (حسام) الثانية جاءت بالمعنى المتعارف عليه وهو السيف القاطع، فتضافر الاساليب البلاغية، مع الإيقاع المتشكل في أثناء النص يكون ذا طابع صوتي يتجسد في إيقاع الحروف والمجموعات الصوتية وحركات المدّ الداخلية<sup>(٢)</sup>، أما على صعيد البيت الثاني فقد جانس بين (جواد) المسبوقة ببياء النداء وقد استعارها لكرم الحسين(عليه السلام) وشرف منبته وأصالته؛ لأنه هو المخاطب في النص، و(جواد) الثانية لمعناها المتعارف(الحِصان) الأصيل.

إن وجود مجموعة من التشكلات الصورية من إيقاع ودلالة فضلاً عن التكرار المكثف في هذين البيتين خلق لنا بنية توازٍ وتعدّدٍ من أكثر القيم الصوتية تغلغلاً في أثناء النص ما شكل انزياحاً عن معيار اللغة الطبيعية، المشكلة ببنية الجناس التي تمثلها الأشكال الصوتية وتوجدتها الاصوات داخل النص الشعري<sup>(٣)</sup>. ومن حجازياته المشهورة قوله:

سَهْمٌ أَصابَ وَرامِيهِ بِذِي سَلَمٍ      مَن بِالعِرَاقِ ، لَقَدْ أَبَعَدَتْ مَرَمَاقِ<sup>(٤)</sup>

تشكل الجناس الناقص في قول الرضي بين (سهم/سلم) بتغيير حرف الهاء بحرف اللام غيّر من الدلالة ايضاً فإن(سهم) هو الاداة التي كانت تستخدم للقتال في القدم وهي جارحة، اما (سلم) فهي المكان الآمن، مع ما جاء من ردّ العجز على الصدر (رامية/مرماك)، فقد شكل التقارب الصوتي بين الالفاظ دلالة ايحائية واضحة، فهذا التجانس الصوتي في البيت من الجناس و ردّ العجز على الصدر يحقق للإيقاع "إنسجامه التامّ مع حركة القصيدة التي تولّد في

(١) الديوان، ١٨٨/٢.

(٢) ينظر: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع، مسعود وقاد، الجمهورية الجزائرية،

جامعة الحاج لخضر-باتنة، كلية الآداب والعلوم الانسانية- قسم اللغة العربية، دكتوراه، ٢٠١٠-٢٠١١م، ١٤٢.

(٣) ينظر: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع، مسعود وقاد، ١٤٣ .

(٤) الديوان، ١٠٧/٢.

تناميها المستمر طاقات جديدة، وتتكشف عن رؤى وأفكار وأخيلة يرتفع بها الإيقاع إلى مرتبة نموذجية في قيمتها الشعرية<sup>(١)</sup>.

ينظم الشريف أبياته بكل جمال ودقة لتنتج صورة أخاذة، كما في قوله:

وَنَأْمُلُ مِنْ وَعْدِ الْمُنَى غَيْرَ صَادِقٍ      وَنَأْمَنُ مِنْ وَعْدِ الرَّدى غَيْرَ كاذِبٍ  
تُرَاعُ إِذَا مَا شَيْكَ أَخْمَصُ بَعْضِنَا،      وَأَقْدَامُنَا مَا بَيْنَ شَوْكِ الْعَقَارِبِ<sup>(٢)</sup>

لقد ركز الرضي في هذين البيتين على الصورة الإيقاعية والتي تسمى أيضاً الصوتية لإحتوائها على الحروف والالفاظ المتقاربة والتي جعلت الرضي يتوسل بها لتحقيق المعاني المطلوبة فجاء بوسائل متعددة : كالتكرار والتضاد والموازنة والجناس والذي يتمثل بالجناس الناقص المضارع الذي يكون تام العدد الا ان الاختلاف يكمن في النوع فقد جاء بلفظة (نأمل) اي يتمنى وجانسها بتغيير حرف يتناسب مع المفردة السابقة وبنفس الإيقاع (نأمن) فهو يطمأن ويصدق، وابعبها بتكرار شبه الجملة من الجار والمجرور (من وعد)، ومع التكرار المستمر في البيت جاء بالتضاد (صادق/كاذب)، فضلاً عن الموازنة بين الشطرين أسهم في تباين النغمة الموسيقية مع المعنى العام، وعند النظر إلى البيت نرى أن الانسجام والتماسك فيما بين الالفاظ قد تحقق بوساطة فنون البديع المتعددة اللفظية منها والمعنوية. وعند الإنتقال إلى البيت الثاني يبرز لنا جناس ناقص آخر متمثل (شيك/شوك) بقلب الياء الى واو، فالمراد بقوله "شيك) اصابنا شوك، و(شوك العقارب) ما تعقص فيه"<sup>(٣)</sup>، فتعاقب البيتان على إضفاء النص بالروح النغمية الدالة على هدف وليس فقط جعلها أسلوباً دالاً على التزيين، فأن تضافر الأساليب البديعية من جناس وتكرار وتضاد هو الذي خلق الصورة في هذا البيت.

ت-الاختلاف في هيئة الحروف:-

ويتفرع منه (المحرف- المصحف)

المحرف: "هو ما اختلف ركناه في هيآت الحروف أي حركاتها وسكناتها نحو جُبَّة البُرْدِ جُنَّة البُرْدِ"<sup>(٤)</sup>.

(١) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، حساسية الانبثاق الشعرية الاولى جيل الرواد والسستينات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ٢٥.

(٢) الديوان، ١/١٤٦.

(٣) ديوان الشريف الرضي، شرحه وعلق عليه: د.محمود مصطفى حلاوي، كلية الآداب-الجامعة اللبنانية، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ١٤١٩هـ-١٩٩٩م، ط١، ١/٢١١.

(٤) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ط١، ١٩٩٩م، ٣٢٨.

ولدقة هذا النوع من الجناس فإن الرضي يجعله المرتكز أو الثقل الأهم للبيت والذي بسببه تكونت الصورة الشعرية، كما نجده في هذا البيت:

وَ غَامَسَتْ فِيهِ لَا أَبَالِي لَوْ أَنَّي تَلَقَيْتُ مِنْهُ مُنِيَّتِي أَوْ مُنِيَّتِي<sup>(١)</sup>

إن التجانس الصوتي في هذا البيت بين (مُنِيَّتِي/مُنِيَّتِي)، فقد قصد باللفظة الأولى أمانيه وأحلامه بالانتصار والثانية هو الموت، مع الالتفات بين الضمائر، هذا البيت حقق انفعلاً صاخباً من خلال دور الجناس في صنع فكرة النص أو صورته المرتجاة.  
من قوله في الفخر:

وَإِن لَنَا النَّارَ الْقَدِيمَةَ لِلْقَرَى، ثَوْرَتْ مِنْ أَوْلَى الزَّمَانِ وَثَوْرَتْ<sup>(٢)</sup>

يرسم الرضي أبياته الشعرية مستعملاً طريقة الرسام في استعمال الألوان التي تمتزج لإنتاج صورة تحمل دلالة للمتلقى كذلك الحال مع الشعر يرسم الرضي البيت مستعملاً ألفاظاً متشابهة صورياً إلا أنها ذات دلالة مختلفة جوهرياً كما جاء في هذا البيت (ثَوْرَتْ/ثَوْرَتْ) فاللفظة الأولى تدل على الاشتعال، واللفظة الثانية تدل على (الوراثة)، فالرضي يؤكد في صورته أنهم كرماء وآبؤه كذلك، فإن دلالة اللفظة مع تجانسها الصوري والصوتي خلق الإيقاع وهو "المعنى لأن اللغة لا تنتج المعنى خارج إيقاع تركيبها الدلالي"<sup>(٣)</sup>.  
ومن صور الجناس المهمة:

وَأَغْرَ الخُلُقِ ، وَالخُلُقُ لَهُ نَسَبٌ زُدَّ فِي السَّيْفِ مِرَارًا<sup>(٤)</sup>

الرضي في جناسه المصحف خلق صورة تبناها الأختلاف الدلالي والتجانس الصوتي من خلال زج (الخُلُقِ /الخُلُقِ)، فالخُلُقِ هم الناس، الخُلُقِ أي ذو أخلاق حسنة، فالجناس المتحقق في اللفظتين اكسب النص دلالة إيقاعية إذ أن الإيقاع الشعري ذو وترين متلازمين يعزفان معاً في نفس المتلقي للوصول إلى الصورة الشعرية التي شكلها الجناس.  
ومن قوله في الأفطار وشكوى الزمن:

فَلَا صُلِحَ حَتَّى تَسْمَعُوا مِنْ أَرْزِيهَا صَوَاعِقَ إِمَّا صَكَّتِ الأذُنَ صَكَّتِ<sup>(٥)</sup>

(١) الديوان، ٢٠٨/١.

(٢) المصدر نفسه، ٢٣٣/١.

(٣) الإيقاع ودلالاته في الشعر، أحمد سليمان الأحمد، مجلة المنهل، ع ١٨٣، ١٩٩٥م، السعودية، ٣٢.

(٤) الديوان، ٤٨٤/١.

(٥) المصدر نفسه، ٢٠٩/١، الأريز: الصوت - صكت الأذن: ضربتها ضرباً شديداً - غربي: جانبي صكت الثانية على المجهول: أغلقت ولعلها صمت أي ذهب سمعها.

يصور لنا الجناس في هذا البيت المكتنز بين (صكت/صكت) فإن صكت الاولى بمعنى الضرب، وأما الثانية بمعنى الغلق أي ذهب سمعها "تتاغم وتوحد بين الانفعال الوجداني والنغم الصوتي المنبعث عن جرس الأحرف والكلمات: فالإيقاع الداخلي يؤدي دوراً مهماً، في تعميق الإيقاع النفسي، وفي خلق نغمات وإيقاعات أخرى تتوازي مع الإيقاع الخارجي"<sup>(١)</sup>، ولعل الباحثة ترى أن الرضي يقصد ب(صكت) الثانية (غلق الاذن أو عدم السماع، كمعنى معجمي ولكنني أرى أنه الموت).

المصحف: "هو ما اختلف ركناه وضعاً واختلفاً نقطاً، بحيث لو زال إعجام أحداها لم يتميز عن الآخر - كقول بعضهم: غَرَّكَ عِرْكَ"<sup>(٢)</sup>، ومن بديع قول الشريف الرضي:

وَمَا آفَةُ الْأَخْبَارِ إِلَّا زَوَائِهَا<sup>(٣)</sup> وَهُمْ نَقَلُوا عَنِّي الَّذِي لَمْ أَفَهُ بِهِ،

لقد إتكا الرضي في هذا البيت على الصدمة الإيقاعية أو الصوتية في تحقيق الإيقاع النغمي بين المتجانسين (أفه/آفة)، فهذا التماثل الإيقاعي قام بدور بارز في إثراء البيت بالصورة فقلوه (أفه) الذي جاء بالهاء معناه التقوه ولأنه جاء مسبوqاً بأداة النفي (لم) اصبح يدل على عدم القول أو النطق، وأما (الآفة) التي بالتاء فتدل على كل ما يسيب الشيء فيفسده، ومعلوم أن عدم النطق يختلف عن السيئة وهذا الجناس هو صورة خلقت بالصوت والدلالة وهو هدف هذا الفن البلاغي.

فمن قول الرضي:

فَالصَّـدُقُ يَحْسُنُ بِالْفَتَى، وَالْكَذِبُ يُحْسَبُ مِنْ غُيُوبِهِ<sup>(٤)</sup>

من أجمل الابيات التي يمكن تحليلها هو جناس التصحيف فهو يزيد البيت رونقاً وجمالاً مع الإيقاع الذي يضيف عليه حركة، فالجناس في قوله (يحسن/يحسب) فإن الكلمتين لم تختلفان بالنقاط وانما الدلالة ايضاً اختلفت فيحسن من الشيء الحسن الجيد، ويحسب يعدّ كسيئة تحسب ضده وهو الكذب، وهذا التضاد المتشكل ب(الصدق/الكذب) الذي كون مع الجناس بنية توازٍ أفقي، فتضافرت هذه المحسنات لتدل على المعنى العام، "وعليه فإن من تجليات هذا التواشج بين خطوط الصورة ومساراتها، وخطوط الإيقاع ومساراته لاسيما فيما يتصل بالسلمات الإيقاعية الناجمة عن تفاعل المسارين: الإيقاعي والتصويري لأجل النهوض بشعرية الصورة"<sup>(٥)</sup>.

ومن قوله بالفخر :

(١) الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة (بنية التكرار عند البياتي نموذجاً)، د.هدى الصحنوي، ٩٥.

(٢) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي، ٣٢٨.

(٣) الديوان، ٢١٢/١.

(٤) المصدر نفسه، ١٨٧/١.

(٥) جماليات التشكيل الإيقاعي، مسعود وقاد، ١٤٩.

لَأَجَارَ الزَّمَانَ مِنْ كُلِّ بُؤْسٍ      ظَاهِرَ الْجَدِّ طَاهِرَ الْأَجْدَادِ<sup>(١)</sup>

إن أساس كل صورة جناسية هو المواشجة بين المختلفات دلاليًا والمتجانسات صوتيًا لخلق بنية واحدة بلون واحد وهو الصورة التخيلية، فقد كونت اللفظتان المتجانستين (ظاهر/ظاهر) فالجناس الاول بمعنى واضح وبيّن، واما الثاني بمعنى نقي، وهذا الإيقاع منح النص تكثيفاً معنوياً، وعمقاً دلاليًا وتأثيراً نفسياً. وقد قال في قصيدة له يفتخر ويذكر غرضاً من الأغراض وهو ضيق صدره بأمر النقابة:

حَنَوْتُ عَلَيْهِمْ وَلَرُبَّ حَانَ      عَلَى جَانَ، وَإِنْ بَعْدَ التَّلَافِي<sup>(٢)</sup>

أبداع الرضي في زج الجناس بين(حان/جان) كبنية صورية جمالية مزجت المختلفات ووجدت المتغيرات فبعثت أفقاً واحداً أو فكرة واحدة هي صورة المبدع المبتغاة وهذا دليل على ان "الموسيقا الداخلية هي خير معبر عن التجربة الشعورية"<sup>(٣)</sup>.

ليكتف بالجناس أدواره الصورية كقوله:

لَقَدْ حَلَّ وَدُكَّ مِنْ مُهَجَّتِي،      بَحَيْثُ يُقِيلُ الْأَسَى وَالْإِسَاءَ<sup>(٤)</sup>

لقد عبر الشاعر من خلال هذا البيت بجعله مادة تطريب السمع وبيّن ذلك عن طريق الصوت الايقاعي المتكون من مجانسته بين(الاسى/ الاسا) فقد قصد بالأسى الأولى الحزن وجعل ودّه يُذهب كل حزن يشعر به وإبداله بالاسا الثانية الذي هو دواء.

ث-الاختلاف في ترتيب الحروف:-

ويسمى (القلب) ايضاً، فمن صور الرضي الغريبة والبديعة:

أَلَمْ بِنَا كَنْبُضِ الْعِرْقِ وَهَنَاءً،      فَلَمَّا جَارَْنَا مَلَأَ السَّمَاءَ<sup>(٥)</sup>

لقد استعمل الشريف الرضي جناس القلب لما له من إضافة مميزة وجميلة على النص لاعادة الكلمة ذاتها ولكن بطريقة مقلوبة وهذا يتمثل لنا ب(ألم/ملاً) فأراد من قوله(ألم بنا) أي انه عرض لنا ونزل عندنا، وقد وظف أسلوب التشبيه (كنبض العرق) توظيفاً يتواشج مع الجناس الصانع للصورة، لأن الصورة يجب أن تكون قائمة على "إرتباط

(١) الديوان، ٢٩٨/١.

(٢) المصدر نفسه، ١٦/٢.

(٣) موسيقى الشعر هل لها صلة بموضوعات الشعر وأغراضه، أحمد نصيف الجنابي، مجلة الأقلام، الجزء الرابع السنة الأولى، ١٣٨٤هـ-

١٩٦٤م، بغداد-العراق، ١٢٥.

(٤) الديوان ، ٤٢/١، الأسى: الحزن، الإساء: الدواء.

(٥) المصدر نفسه، ١٨/١.

المنحى الحسي بطبيعة الصورة ذاتها وقدرتها على الإثارة والفاعلية والحيوية والوضوح إلا أنه يتجرد من هذا كله إذ ما أصبح غاية في ذاته وإذا ما أصبحت الصورة تراكماً لمحسوسات لا تربطها سوى العلائق الشكلية<sup>(١)</sup>، ويشبه هذا البيت قوله:

قَدْ كُنْتُ آمُلُ أَنْ أَكُونَ لَكَ الْفِدَاَ مِمَّا أَلَمْتُ، فَكُنْتُ أَنْتِ فِدَائِي<sup>(٢)</sup>

لقد حقق الرضي في هذا البيت المعتمد على اساليب بلاغية كثيرة صورة شعرية يرتقي بها الشاعر عن المتلقي ليجعل الجناس المتمثل ب(أمل/ألم)، حيث جعل من أمله في أن يكون فداؤها ألم له في عدم تحقيق ما يرجو، وبتضافر اساليب البديع من العكس والتبديل عندما أراد أن يكون مكانها في (ان أكون لك الفدا) وضدها (فكنت أنت فداي)، واسلوب الالتفات من ضمير التكلم إلى الغيبة، إذ نلاحظ في هذا البيت حرص الشاعر على إنتقاء القيمة الصوتية للأحرف والكلمات كما هو الحال في انتقاء القيمة البلاغية والدلالية في سياق النص الابداعي، وبذلك إستطاع أن يستحوذ على النص بتحقيق إيقاع متناغم ومؤثر في النص، وكذلك على الإيحاءات النفسية والانفعالية وقدرته على تنظيمها وصياغتها في نسيج النص حقق بذلك إيقاعاً محركاً لأسماع المتلقي<sup>(٣)</sup>، اتحدت الأساليب البديعية من جناس وعكس وتبديل والتفات في خلق الصورة في هذا البيت بما لايقبل الشك.

### ٣- الجناس الأشتقائي:-

إن أول من أشار الى هذا النوع ابن المعتز "هو ما تكون الكلمة تجانس اخرى في تأليف حروفها ومعناها ويشتق منها"<sup>(٤)</sup> ومن بعده قدامة بن جعفر، معرفاً إياه بأنه: "وهو اشتراك الفاظ متجانسة على جهة الاشتقاق"<sup>(٥)</sup>. ويشير علي الجندي إلى جناس الاشتقاق ويفرد له فصلاً ويعرفه قائلاً: "وهو: ما توافق فيه اللفظان في الحروف الأصلية مع الترتيب والاتفاق في اصل المعنى"<sup>(٦)</sup>.

(١) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٩٤م، ٨٦-٨٧.

(٢) الديوان، ٢٧/١.

(٣) ينظر: الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، د. هدى الصحناوي، ٩٨.

(٤) كتاب البديع، ابن المعتز، ٣٦.

(٥) ينظر: كتاب البديع، ابن المعتز: ٢٥، نقد الشعر، قدامة بن جعفر: ٦١، تحرير التعبير، ابن ابي الاصبع المصري: ١٠٥، مفتاح

العلوم، السكاكي: ٦٧٠، الإيضاح، القزويني: ٢٩٣.

(٦) فن الجناس، علي الجندي، ١١٤.

ويذكر د. أحمد مطلوب بأن هناك نوعاً آخر من الجناس سمي بالاشتقاق وهو على نوعين "أن يجمع اللفظين بالاشتقاق، كقوله تعالى: ((فَرُوحٌ وَمَرِيحَانٌ وَجَنَّةٌ نَعِيمٌ))،... والثاني أن تجمعهما المشابهة وهي تشبه الاشتقاق وليس بها، كقوله تعالى: ((وَجَنَى الْجَنَّتَيْنِ دَانٌ))"<sup>(١)</sup>.

وكان الجناس الاشتقاقي وهو تشابه جزئي في عدد حروف الألفاظ أكثر بروزاً في طفياته. وقد أعطى وروده في الأبيات تناغماً صوتياً لذيذاً لدى السمع ومن ذلك:

تَكْسِفُ الشَّمْسُ شُمُوساً مِنْهُمْ لَا تُدَانِيهَا ضِيَاءٌ وَعُلَى<sup>(٢)</sup>

لقد تحقق الجناس في هذا البيت في مستويات عدّة منها: على مستوى الصوت، والتركيب، والدلالة، فأنا نلاحظ أنّ الشاعر جانس بين (الشمس/شموساً)، فالشمس هي استعارة يراد بها الامام الحسين (عليه السلام)، والشموس يراد بها اصحاب الامام فهذه الإشارة جعلت النص يزداد حدة في بيان الايقاع الداخلي للألفاظ المتجانسة؛ لان "الايقاع مثله مثل الصور يقصد به الكشف عن النمط التحتي للحقيقة أي غور المعنى الكامن"<sup>(٣)</sup>، فقد بنى هذا الايقاع بوجود الجناس الذي أعطى النص دلالة إيقاعية داخلية، فتضافر الاساليب البديعية أسهم في تكوين الصورة الشعرية المراد إيصالها إلى المتلقي الواعي.

ويصور الرضي الجناس محلقاً به خالقاً صورته الشعرية، كقوله:

جَزُرُوا جَزْرَ الْأَضْحَى نَسْلَهُ، ثُمَّ سَاقُوا أَهْلَهُ سَوِّقَ الْإِمَامِ<sup>(٤)</sup>

لقد أكتنز النص على الجناس الاشتقاقي (جزروا/جزر) و(ساقوا/سوق) يكمن الاختلاف في لفظتي الجناس هنا في اختلاف خطابهما جمعاً وافرداً، مما أعطى توزيعاً صوتياً متبادلاً بين صدر البيت وعجزه استطاع به أن تأكيد الصورة الأليمة التي صورها لمصرع الحسين عليه السلام وأهله وأصحابه ومن ثم سبي نسائه كالإماء، فكل هذه الاصوات والتركيب ذات الطاقة الايحائية المتمثلة بالجناس والتي خلقت حركة إيقاعية داخلية والتي أدت إلى دوراً فاعلاً في النفس مع الإشارة إلى المعاني الغائبة أو الدلالات البعيدة التي أسهمت في شدّ أذهان المتلقي لكشف ما يرمي إليه الشاعر من خلال هذه المتجانسات التي تعدّ الخالق الاساسي والوحيد في صناعة صورة هذا البيت.

(١) فنون بلاغية البيان والبديع، د. أحمد مطلوب، دار البحوث العلمية للنشر والتوزيع، ١٣٩٥هـ - ١٩٧٥م، ٢٣٠-٢٣١.

(٢) الديوان: ٤٤/١.

(٣) الايقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، د. هدى الصحنائي، ٩٧.

(٤) الديوان، ٤٥/١.

ومن قوله في الرثاء :

شَاكِيًا مِنْهُمْ إِلَى اللَّهِ، وَهَلْ يُفْلِحُ الْجِيلُ الَّذِي مِنْهُ شَكَا<sup>(١)</sup>

إنَّ من وجوه الجناس الاشتقاقي هو الذي يكون بصورة ورود كلمات تتطابق جذراً وتختلف تشكيلاً صياغياً مما ولد إيقاعات صوتية طريفة بين الكلمات المتجانسة فنلاحظ أنه جانس بين (شاكياً) التي ابتدأ بها صدر البيت مع الكلمة الأخيرة من العجز (شكا) فأحكم بذلك حلقة الصورة التي بدأها وأعطى معنى مضافاً لها، إذ جعل المفردات المتجانسة تكون محور البيت فإنه يشكو من قتل الامام الى الله ويتساءل بأداة الاستفهام (هل) والتي تمثل مفتاحاً من مفاتيح النص، وهو مؤشر على تصوير حقيقة مهمة هي أن لا ينجو أحد من هذه الشكوى فهذا التصوير والتصديق يدل على أن كل ظالم سينال عقابه من الله جزاء على أفعاله، ودلالة الشكوى نابعة من قلب مفجوع وحزين لفقد احبته.

فالجناس من صلب المعنى وليس حلية أو زركشة ممكن الإستغناء عنها، ويؤدي وظائف عديدة منها وظائف إيقاعية ووظائف دلالية ووظائف جمالية لما له من أثر جلي في تشويق النفس، وتشريط الفكر وذلك لبيان ما يراد من اللفظين المتشابهين، فيحفز السامع على إستخراج المعنى المشتمل عليه لفظ الجناس، وله اهمية كبيرة في تلاحم اسلوب البيت الشعري وترابطه، وذلك لما يخلق من المماثلة الشكلية بجانب الوقع الموسيقي الملحوظ، فالجناس عند الرضي من صلب خطابه الشعري لا غنى عنه ولقد تفرع به العلماء إلى أقسام كثيرة جداً لا حاجة للبحث بالعودة إليها.

لقد احتل الجناس المرتبة الثانية من بعد التضاد، إذ أن عدد الابيات التي احصيناها تقارب (٩٨٢) بيتاً، وقد توزعت بين أنواع الجناس التام والناقص والاشتقاقي.

(١) الديوان، ٤٨/١.



المبحث الثالث  
الالتفات

أحتل الإلتفات مكانة مهمة عند النقاد والبلاغيين القدماء والمحدثين ويعدّ من الفنون الأساسية بين فنون البلاغة لما يحدثه في النص من خلال الانتقال بين الصيغ فضلاً عن كونه تعبيراً يضيفي على النص دقة خاصة عندما يصاغ بصورة شعرية فعند الوقوف على موضوع الإلتفات فإن الهدف منه هو تحليل الابيات الشعرية بطريقة تطبيقية للكشف عن رؤى جديدة وعميقة واساليب متطورة في تحليل النصوص، وسنبين كل تلك الاختلافات بشكل سريع لبيان أهم النقاط التي أرتكز عليها مفهوم الإلتفات، فمن حيث التسمية فقد ذكر العلماء مصطلحات عديدة وكان المقصود بها واحد وهو الإلتفات ومنها (الصرف- العدول- الانصراف- التلون- مخالفة مقتضى الظاهر- الاعتراض- شجاعة العربية)<sup>(١)</sup>.

وقد ورد لفظ الإلتفات في القرآن الكريم بقوله تعالى: ((وَلَا يَلْتَفِتْ مِنْكُمْ أَحَدٌ إِلَّا أَمْرًا نَكْرًا))<sup>(٢)</sup>، ((قَالُوا أَجِئْنَا لِنُلْفِتَنَّا عَمَّا وَجَدْنَا عَلَيْهِ آبَاءَنَا وَتَكُونَ لَكُمُ الْكِبْرِيَاءُ فِي الْأَرْضِ وَمَا نَحْنُ لَكُمْ بِمُؤْمِنِينَ))<sup>(٣)</sup>.

إن أقدم إشارة الى الإلتفات كما يرى عدد من العلماء المحدثين<sup>(٤)</sup> كانت للأصمعي (٢١٣هـ) ينقلها ابو اسحاق الموصلي إذ يقول: "قال الاصمعي: أتعرف التفاتات جرير؟ قلت: لا، فما هي؟ قال:

أتنسى إذ تودّعنا سليمانى  
بعود بشامة سقى البشام

ألا تراه مقبلاً على شعره. ثم التفت الى البشام فدعا له"<sup>(٥)</sup>.

والإلتفات في اللغة "الفتت، ألفت وجهه عني أي صرفه، ولفته عن رأيه: صرفه"<sup>(٦)</sup>.

ولدى ابن منظور (٧١١هـ) بقوله: "لفت وجهه عن القوم: صرفه. والتفت التفاتاً، والتفت أكثر منه وتلفت الى الشيء والتفت اليه: صرف وجهه اليه"<sup>(٧)</sup>.

(١) ينظر: كتاب البديع، ابن المعتز (٢٩٦هـ): ٢٨٧، نقد الشعر، قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ): ١٦٧، البرهان في وجوه البيان، ابن وهب الكاتب (٣٣٥هـ): ١٥٣، الكشاف، الزمخشري الخوارزمي (٥٣٨هـ)، ج ٢، ١٨٦، الجامع الكبير، الجزري (٥٥٨هـ): ٩٨، البديع في نقد الشعر، اسامة بن منقذ (٥٨٤هـ): ٢٠٠، الطراز، العلوي (٧٠٥هـ)، ج ٢: ١٣١، المنزع البديع، السجلماسي (٧٣٠هـ): ٤٤٦، جواهر الكنز، الأثير الحلبي (٧٣٧هـ): ١١٨-١١٩، بصائر ذوي التمييز، الفيروزآبادي (٨١٦هـ)، ج ١: ١٠٩، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب: ٢٩٦.

(٢) سورة هود، ٨١.

(٣) سورة يونس، ٧٨.

(٤) ينظر: (معجم المصطلحات البلاغية وتطورها)، د. أحمد مطلوب، ٢٩٤-٣٠٣، (علم البديع)، عبد العزيز عتيق، ١٤٢-١٤٦.

(٥) كتاب الصناعتين، ابو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد الجاوي، محمد أبو الفضل ابراهيم، ٣٩٢.

(٦) الصحاح تاج اللغة وصاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري، فصل اللام، ٢٤٧٨.

(٧) لسان العرب، ابن منظور، مادة (لفت)، ٤٠٥١.

وأما الإلتفات اصطلاحاً "وهو انصراف المتكلم عن المخاطبة الى الاخبار وعن الاخبار الى المخاطبة وما يشبه ذلك. ومن الإلتفات الانصراف عن معنى يكون فيه الى معنى آخر"<sup>(١)</sup>.

وعند قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) فإن الإلتفات "هو أن يكون الشاعر آخذاً في معنى، فكأنه يعترضه إماً شكاً فيه أو ظناً بأن راداً يردّ عليه قوله، أو سائلاً يسأله عن سببه، فيعود راجعاً الى ما قدّمه، فإما أن يؤكد أو يذكر سببه أو يحلّ الشك فيه"<sup>(٢)</sup>. ويقول أن بعض الناس تسميه الاستدراك وهو جعله من نعوت المعاني<sup>(٣)</sup>.

وعند النظر الى ماهية الإلتفات عند ابي هلال العسكري (٣٩٥هـ) نجده يجعل الإلتفات قسمين:

"الاول: أن يفرغ المتكلم من المعنى، فإذا ظننت أنه يريد تجاوزه يلتفت إليه فيذكره بغير ما تقدّم ذكره به.

الثاني: أن يكون الشاعر آخذاً في معنى وكأنه يعترضه شك أو ظناً أن راداً يردّ قوله، أو سائلاً يسأله عن سببه، فيعود راجعاً إلى ما قدّمه، فإما أن يؤكد أو يذكر سببه أو يزيل الشك عنه"<sup>(٤)</sup>.

ويذكر ابن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ) "أن الإلتفات هو الاعتراض عند قوم، وسماه آخرون الاستدراك، حكاة قدامه، وسبيله أن يكون الشاعر آخذاً في معنى ثم يعرض له غيره فيعدل عن الاول إلى الثاني، فيأتي به ثم يعود إلى الاول من غير أن يخلّ في شيء مما يشدّ الأول"<sup>(٥)</sup>.

ويضيف الزمخشري (٥٣٨هـ) "فإن قلت لم عدل عن لفظ الغيبة إلى لفظ الخطاب قلت هذا يسمى الإلتفات في علم البيان قد يكون من الغيبة إلى الخطاب ومن الخطاب إلى الغيبة ومن الغيبة إلى التكلم"<sup>(٦)</sup>، حتى يعدّه خروج من النمطية؛ "لأن الكلام اذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع وابقاظاً للإصغاء اليه من إجرائه على أسلوب واحد وقد تختص مواقعه بفوائد"<sup>(٧)</sup>.

أما السكاكي (٦٢٦هـ) فيقول "واعلم أن هذا النوع: أعني نقل الكلام عن الحكاية على الغيبة لا يختص المسند إليه ولا هذا القدر بل الحكاية والخطاب والغيبة ثلاثتها ينقل كل واحد منها على الآخر ويسمى هذا النقل التفات عند علماء

(١) كتاب البديع، عبد الله بن المعتز، تحقيق: اغناطيوس كراتشوفسكي: ٥٨ .

(٢) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ١٤٦-١٤٧.

(٣) ينظر: المصدر نفسه، ١٤٦.

(٤) كتاب الصنائع، أبو هلال العسكري، ٣٩٢.

(٥) العمدة، ابن رشيق القيرواني، ٤٥ .

(٦) الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي، تحقيق: عبد الرزاق

المهدي، دار النشر: دار إحياء التراث العربي - بيروت، ١: ٥٦ .

(٧) المصدر نفسه، ١: ٥٦ .

علم المعاني والعرب يستتكرون منه ويرون الكلام إذا انتقل من أسلوب على أسلوب أدخل في القبول عند السامع وأحسن نظرية لنشاطه وأملاً باستدرار إصغائه<sup>(١)</sup>.

ويشير ابن الاصبغ المصري (٦٥٤هـ) عند تناوله للإلتفات ما جاء به قدامة وكيف عرفه ومن ثم ما جاء عند ابن المعتز وتعريفه له أيضاً، وي طرح نوعان من الإلتفات وعنده ما جاء به المتكلم من المخاطب الى الاخبار والنوع الثاني من الاخبار الى التكلم، إلا أنه في حديثه يذكر نوعاً آخر على غير ما سبق، "وهو أن يكون المتكلم آخذاً في معنى فيمر فيه إلى ان يفرغ من التعبير عنه على وجه ما، فيعرض له أنه متى أقتصر على هذا المقدار كان معناه مدخولاً من وجه غير الوجه الذي بنى المعنى عليه فيلقت إلى الكلام، فيزيد فيه ما يُخلص معناه من ذلك الدخّل"<sup>(٢)</sup>.

و يبين ابن الاثير (٦٣٧هـ)، اقسام الإلتفات والتي استقرت فيما بعده واعتمدها العلماء فمن الإلتفات عنده بأن "ينتقل من صيغة الى صيغة، كإنتقال من خطاب حاضر الى غائب، أو من خطاب غائب الى حاضر، أو من فعل ماضي الى مستقبل، أو من مستقبل الى ماضي"<sup>(٣)</sup> وأطلق عليه أيضاً مصطلح "شجاعة العربية"<sup>(٤)</sup>.

أما حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) فيقول "أعلم أنّ الانعطاف بالكلام من جهة الى أخرى أو غرض إلى آخر لا يخلو أن يكون مقصوداً أولاً، فيذكر الغرض الاول؛ لأن يستدرج منه الى الثاني وتجعل مأخذ الكلام في الغرض الاول صالحة مهياً؛ لأن يقع بعدها الغرض الثاني موقعاً لطيفاً وينتقل من أحدهما الى الآخر انتقالاً مستطرفاً، أو لا يكون قصد اليه أولاً في غرض الكلام الأول أن يجعل ذكره سبباً لذكر الغرض الثاني و لا توطئة للصيرورة إليه و الاستدراج الى ذكره بل لا ينوي الغرض الثاني في أول الكلام، وإنما يسنح للخاطر سنوحاً بديهيّاً ويلاحظه الفكر المتصفح بالفتاتاته الى كل جهة ومنحى من أنحاء الكلام. فما كان من قبيل هذا القسم الثاني فإنه الذي يعرف بالإلتفات"<sup>(٥)</sup>.

وربط الصورة بالمفهوم العام للإلتفات إذ يقول: "والصورة الإلتفاتية هي أن يجمع بين حاشيتي كلامين متباعدي المآخذ والأغراض، وان ينعطف من أحدهما الى الأخرى انعطافاً لطيفاً من غير واسطة، تكون توطئة للصيرورة من أحدهما الى الآخر على جهة من التحول"<sup>(٦)</sup>.

(١) مفتاح العلوم، السكاكي، تحقيق: أكرم عثمان، ٣٩٥ .

(٢) تحرير التحبير، ابن ابي الاصبغ المصري، ١٢٥ .

(٣) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الاثير، قدمه وعلق عليه: د. أحمد الحوفي و د. بدوي طبانة، دار نهضة مصر مصر للطباعة والنشر، ط٢، ج٢، ١٦٧-١٦٨ .

(٤) المصدر نفسه، ١٦٨ .

(٥) منهاج البلغاء وسراج الادباء، ابي الحسن حازم القرطاجني، ٣١٤ .

(٦) المصدر نفسه، ٣١٥ .

وقد اختلف العلماء في تحديد موضوعات الإلتفات وانقسموا الى فريقين الاول منهم ضيق المصطلح وابقاه على ما جاء به ابن المعتز من انه (انتقال واختلاف بين الضمائر) وهم الزمخشري والسكاكي والخطيب القزويني والبلاغيون المتأخرون الذين عنوا بشروح التلخيص لهذا الأخير<sup>(١)</sup>.

واما القسم الثاني فيتمثل بابن الاثير (٦٣٧هـ) الذي قسم الإلتفات الى ثلاثة أقسام، يدور الاول والثاني منها حول (مجال الضمائر) وهما: الرجوع عن الغيبة الى الخطاب، وعن الخطاب الى الغيبة، أما الثالث فهو المخالفة في مجال الصيغ، وهو ما عبر عنه بأنه: الرجوع عن الفعل المستقبل الى فعل الامر، وعن الفعل الماضي الى فعل الامر، والإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل، وعن المستقبل بالماضي، والرابع ما جاء في مجال العدد: "وهو الرجوع من خطاب التنثية الى خطاب الجمع، ومن خطاب الجمع الى خطاب الواحد"<sup>(٢)</sup>.

ويشير تومان في البنى الأسلوبية إلى الإلتفات بقوله: ولهذا يشمل هذا الضرب من الإلتفات... برفع الشرط الذي يحددها بالإلتفات الخاص أي اختلاف الضمير مع اتحاد الجهة وهذا الشرط موجود في قوله تعالى ((لعلك باخع ألا يكونوا مؤمنين)) فإن اختلاف جهة الخطاب (انت/ هم) تحدد نوع الإلتفات، فأنت مقصود بها النبي(ص) وهم الكفار<sup>(٣)</sup>. ويذكر الكثير من الآيات القرآنية التي يؤكد فيها اختلاف الضمير<sup>(٤)</sup>.

ويذكر اسامة البحيري شروط علماء البلاغة في فن الإلتفات وما يجب أن يكون عليه:  
"١- أن يكون التعبير الثاني على خلاف مقتضى الظاهر، وخلاف ما يتقرب السامع.

٢- أن يكون الضمير في المنقلب اليه عائداً في نفس الامر إلى الملتفت عنه، أي لا بد ان يكون السياق واحداً.

٣- أن يكون المخاطب في الكلام في الحالين واحداً"<sup>(٥)</sup>.

واهمية الإلتفات في خلق الصورة الشعرية يظهر في عملية الانتقال بين الضمائر أو الأفعال أو الأعداد فهذا التنوع يخلق لنا جواً من التنوع الذي يسهم في شدّ انتباه المتلقي، وعندها يحقق النص الذي يحتوي على الإلتفات قيمة دلالية وبلاغية .

(١) ينظر: اسلوب الإلتفات في البلاغة العربية، حسن طبل، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤١٨-١٩٩٨م، ٢٢

(٢) الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ضياء الدين الأثير الجزري، تحقيق: د. مصطفى جواد- د. جميل سعيد، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، ١٣٧٥هـ- ١٩٥٦م، ١٠١.

(٣) ينظر: البنى الأسلوبية في سورة الشعراء، تومان غازي الخفاجي، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط١٤٣٣هـ، ٢٠١٢م، ١٧٥.

(٤) ينظر: المصدر نفسه، من ١١٧-١٢٠.

(٥) تيسير البلاغة علم البديع، د.أسامة البحيري، كلية الآداب- جامعة طنطا، ١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م، ٨٢.

وبعد عرض أهم ما جاء من آراء العلماء فيما يخص موضوع الإلتفات وكيف نشأ وعلى يد أي من العلماء استقر سنيين ما جاء في شعر الشريف الرضي من انواع الإلتفات إذ قسم الى ثلاثة أنواع وهي: التفات الضمائر، والتفات الافعال، والتفات الاعداد ، مع بيان أثر هذه الأنواع في خلق الصورة الشعرية.

**أولاً: التفات الضمائر:**

وفي هذا النوع يقسم الإلتفات إلى ثلاثة أقسام ( متكلم - مخاطب - غائب) وكل قسم منها يتفرع إلى:

**أ- الإلتفات من ضمير التكلم الى الخطاب:**

ومن قوله في رثاء أمه:

كَانَ ارْتِكَاضِي فِي حَشَاكَ مُسَبِّبًا رَكَضَ الْغَلِيلِ عَلَيْكَ فِي أَحْشَائِي<sup>(١)</sup>

تعتمد الصورة أثناء تشكلها لهذا البيت على الضمائر، إذ ابتدأ الرضي بضمير التكلم (ارتكاضي)، (الياء) - حشاك/ الكاف، يقابل الكاف- أحشائي/ الياء مع التلاعب بالأمكنة من خلال التبادل والتلاعب بين ضمائر (الأنا والهو)، وقلبها إلى (الهو/الأنا)، الإلتفات هنا أدى وظيفة جمالية منح النص ثنائية تقابلية بين الأنا والهو مع التناوب والعكس. وفي قصيدة طويلة يمدح الخليفة الطائع لله جاء فيها:

فَلَا زَالَ شِعْرِي فِيكَ وَحَدَّكَ كُلُّهُ، وَلَا اضْطَرَّنِي إِلَّا إِلَيْكَ سُؤَالُ<sup>(٢)</sup>

التحولات كبيرة من الأنا إلى الانت إلى الهو، متكلم- مخاطب- غائب، إنتقال بأسلوب الخطاب أدى مهمة صادمة فالذهول سيكون حال المتلقي؛ لأن هول المفاجأة كبير. ومن قصيدة طويلة أيضاً يمدح أباه قال فيها:

وَأَسْأَلُ أَنْ يُعْطِيَكَ فِي الْعُمْرِ فَسْحَةً، لِعِلْمِي أَنَّ الْعُمَرَ يُعْطَى وَيُوَهَّبُ<sup>(٣)</sup>

ترسم الصورة الشعرية لهذا البيت عن طريق الإلتفات المتمثل بالانتقال من التكلم (أسأل) إلى ضمير المخاطب (يعطيك) فالإلتفات قد رسم صورة ذهنية تمثلت بالعمر، ومع تضافر اسلوب التكرار (العمر/ العمر) كَوْن لوحة فنية جاعلاً وظيفة الإلتفات من الانا/أنت، لإظهار مكانة الممدوح.

**ب- الإلتفات من ضمير التكلم الى الغيبة:**

وقال في قصيدة يرثي بها صديقاً له:

(١) الديوان، ٣٠/١.

(٢) المصدر نفسه، ٢/ ١٢٧ .

(٣) المصدر نفسه، ١/ ٨٣ .

فَقَدْ كُنْتُ أَسْتَسْقِي الدَّمُوعَ لِمِثْلِهَا ، وَمَا جَمَّ دَمْعُ الْعَيْنِ إِلَّا لِيُهْرَقَا<sup>(١)</sup>

يركز الرضي على الانتقال من ضمير المتكلم (كنت-استسقي)، إلى ضمير الغائب(مثلها)، فالإلتفات من الانا/الهو، ليبين حالة المبدع بعد فقدان صديقه، فدلّ الإلتفات على التفجع والالام و الذي شدّ المتلقي بجعل الضمير المتكلم يكون بصيغ متعددة، فيدخل الانا الحضور المتكلم في بؤرة الفعل الشعري ليرصد ضمير الغياب. ومن قوله في رثاء أبي الحسن الملهبي وقد كانت تجمعهما مودة:

إِنِّي لِأَعْجَبُ بَعْدَ الْيَوْمِ مِنْ كِبِدٍ تَدْمَى لَهُمْ كَيْفَ تَنْدَى وَهِيَ تَحْتَرِقُ<sup>(٢)</sup>

صاغ الرضي انتقاله من التكلم (أنّي)، إلى (لهم) الغائب، بطريقة يجذب ويفاجئ المتلقي بسرعة إنتقاله من الانا/الهم، فقد جاء بصيغة التعجب والسؤال لما يحدث ومحاولة الاجابة عليه، فأن هذا الضمير يتسم بالفاعلية والتركيب، فأن الضمير المتكلم يرصد لنا الصورة والفعل الشعري الذي يكون هو أساس الانتقال ببيان اثر الغياب وتجلياته. يمدح الطائع لله في قصيدة طويلة يقول فيها:

رَحَلْنَا بِهَا كَالْبَدْرِ حُسْنًا وَشَارَةً ، وَمَلْنَا إِلَى النَّيْدَاءِ ، وَهِيَ هِلَالٌ<sup>(٣)</sup>

إن ظهور الضمير في توجيه الرؤية الشعرية واضحة عند الشاعر في استخدامه لضمير (الانا الجمعي)، (رحنا- ملنا)، ومن ثم الانتقال إلى ضمير الغائب (بها-هي)، فهذه الصورة المتشكلة من تكثيف اسلوب الإلتفات الذي يمثل الانتقال من الصيغة الكلية والعمومية في المتكلم الجمعي، الى الصيغة الضيقة في الخطاب المفرد تعطي النص دلالة الخصوصية.

ت-الإلتفات من ضمير الخطاب الى التكلم:

كقول الرضي:

إِذَا كُنْتَ لِي خِيلاً فَحَسْبِي مِنَ الْوَرَى بَقَاؤُكَ ، لَوْلَا أَنْتَ مَا طَالَ لِي بَقَاٌ<sup>(٤)</sup>

لقد اکتنز هذا البيت بدلالات الإلتفات الكثيرة من صيغة المخاطب (كنت-بقاؤك-أنت) الى المتكلم (لي-حسبي-لي) حيث ان الانتقال احدثه سريعاً مع التكتيف على ضميري انت/أنا، جاء به لتعظيم وتعزيز شأن المخاطب وإرتباط علاقته بأصحابه مع ما كون الإيقاع من بثه جواً من التناغم الإيقاعي الدلالي والذي يتمظهر لنا في مدّ الصوت

(١) الديوان، ٢ / ٧٠ .

(٢) المصدر نفسه، ٢ / ٧٤ .

(٣) المصدر نفسه، ٢ / ١٢٦ .

(٤) المصدر نفسه، ٢ / ٨٠ .

بالمقطع الطويل (الورى - البقا) لترجمة الحسرة التي يجدها محتبسه في داخله فهذا التكتيف من الضمائر يؤكد ما للإلتفات من أهمية كبيرة في خلق البيت الشعري.

ومن بديع ما جاء به الرضي في صورة الغزل قوله:

وَعَدُّ لَعِينِيكَ عِنْدِي مَا وَفِيَتْ بِهِ، يَا قُرْبَ مَا كَذَّبَتْ عَيْنِي عَيْنَاكَ<sup>(١)</sup>

لقد تميز هذا البيت بتكرار ضميري المخاطب/ المتكلم، فأن الانتقال احدث ضربات نغمية متسارعة من (عينيك/ عندي) ومن ثم قلب الضمائر (عيني/ عيناك)، قد منح النص ثنائية تقابلية بين انت/أنا، فهذا النعج الدلالي في الإلتفات يحمل صوراً جديدة في بيان حالة الشاعر مع محبوبته، فهذا الترابط بين صدر البيت وخاتمه يكسب النص قدرة أكبر على الإسهام في فنية العمل الادبي ودور الإلتفات في صنع صور جديدة. ومن قصيدة له يمدح فيها الطائع لله قال:

وَأَنْتَ الَّذِي بَلَّغْتَنَا كُلَّ غَايَةٍ، لَهَا فَوْقَ أَعْنَاقِ النَّجُومِ مَجَالٌ<sup>(٢)</sup>

يفتح الشاعر النص بالضمير المخاطب (أنت) منتقلاً إلى التكلم (بلغتنا)، فأن صيغة الخطاب من أنت/نا الجمع، حملت النص دلالات ومسؤولية تعود على المخاطب، ومن ثم يذكر الضمير الغائب (لها)، فأن هذا التشاكل الضمائري بين مكانتهم ببلوغ هدف لم يصل له أحد، فالإلتفات هو الذي أكسب البيت هذه الدلالة .

ث- الإلتفات من ضمير الخطاب الى الغيبة:

يصور الشريف الرضي أسلوب الإلتفات بغاية الجمالية، كما في قوله:

فَأَنْتَ أُبَسَّطَهُمْ بَاعِئاً، إِذَا بَسَّطُوا أَيَدِيَهُمْ لَوَعِيدٍ، أَوْ لَمَوْغُودٍ<sup>(٣)</sup>

عدل الشاعر في هذا البيت من ضمير المخاطب(أنت) إلى الغائب (أبسطهم-بسطوا-أيديهم)، فالتركيز على ضمير الغيبة الجمعي ليخصهم بالكرم والوفاء، فأن أسلوب الإلتفات من انت/هم، والتكتيف خلق صورة أخلاقية منشأها الإلتفات.

وما جاء في مدحه لبهاء الدولة:

يُغَادِيكَ يَوْمَ السَّلْمِ طَلْقاً، وَفِكْرُهُ يُمَارِسُ حَدَّ الرَّوْعِ فِيمَا يُمَارِسُ<sup>(٤)</sup>

(١) الديوان، ١٠٧ / ٢ .

(٢) المصدر نفسه، ١٢٧ / ٢ .

(٣) المصدر نفسه، ٣١٥ / ١ .

(٤) المصدر نفسه، ٥٥٠ / ١ .

إن الإلتفات صورة الشعرية ينتقيها المبدع لتكون هي المصورة للمتلقي مع حشد الاساليب البلاغية في مرحلة تشكيل الصورة، فانقل من أنت/هو، بين (يغاديك/ فكره) فحقق صورة تمثلت بأيام السلم ومقابلتها بالحرب، وبذلك حقق أسلوب الإلتفات جمالية فريدة تعتمد الانزياح في الوصول إلى دلالته وخلق صورته. وقال مخاطباً سلطان الدولة ويعرض بدم أعدائه:

يُطَاوِلُكُمْ وَهُوَ الْحَضِيضُ إِلَى الْعُلَى، فَكَيْفَ إِذَا مَا عَادَ وَهُوَ سِكَاكَ<sup>(١)</sup>

إن تكثيف التحولات في ضمائر الإلتفات يحقق غرائبية منشودة؛ لأنه يمنح النص تنوعاً مرغوباً بعدم الثبات على لغة الخطاب أو اشارته، فقد انتقل من ضمير الخطاب الجمعي (يطاولكم)، إلى الغيبة (هو) ويركز على هذا الضمير بجعله مكرراً في شطري البيت دلالة على أهميته في جعل الحاكم في المعالي وأعدائه في الاسفل، فهذه الصورة حققها الشاعر بالاعتماد على الإلتفات.

### ج- الإلتفات من ضمير الغيبة الى التكلم:

ومن تصوير الرضي في الإلتفات قوله:

إِنْ يَأْخُذِ الْمَوْتُ مِمَّا مَنْ نَصْنُ بِهِ، فَمَا تُبَالِي بِمَنْ بَقِيَ وَمَنْ تَرَكَ<sup>(٢)</sup>

لقد صرف النص من ضمير الغيبة الى ضمير التكلم (الموت/منا) وتستمر وتيرة الانتقال بين الضميرين، فصور الإلتفات مبنياً عدم الاكتراث للبقاء أو الذهاب، فالتحول الضمائري هو تنوع بلاغي؛ لأنه يحقق جمالية بناء تعتمد الانحراف أو اللولبية عن الخط الافقي في الدلالات المشكلة للنص. ومن بديع قول الرضي في تشكيل الإلتفات:

صَاقَ الزَّمَانُ ، فَصَاقَ فِيهِ تَقَلُّبِي كَالْمَاءِ يَجْمَعُ نَفْسَهُ فِي الْجَدُولِ<sup>(٣)</sup>

حقق الإلتفات التحولي بين (هو-الزمان/أنا-تقليبي) فخلق هذا التحول نوعاً من الصدام الأزلي بين الضمائر المتمثلة بضمير الغيبة و ضمير التكلم، فصاق فيه قلب المتكلم، ومن ثم من خلال ضمير الغائب جعل من نفسه كالماء عندما يجمع نفسه مع المياه فجعل من هذا التحول ينتج لنا صورة مكونة من انتقال الضمائر. ومن قوله في العدول بين الضمائر:

هُوَ الدَّهْرُ فِيمَا خَلِيغَ اللَّجَامِ، فَطَوْرًا يُغَيِّرُ، وَطَوْرًا يُحَامِي<sup>(٤)</sup>

(١) الديوان، ٢/ ١١٣ .

(٢) المصدر نفسه، ٢/ ١٠٦ .

(٣) المصدر نفسه، ٢/ ١١٧ .

(٤) المصدر نفسه، ٢/ ٣٦٨ .

شكل الإلتفات في البيت صورة كاملة من خلال الانتقال من الغيبة/ الحضور، بين (هو/فينا) فأن الإلتفات في هذا البيت كان موجهاً بهدف معنوي، لم يكن ليتحقق بالقوة نفسها إلا عن طريق هذا الانتقال، فصور حالة تقلب الدهر عن طريق تنوع الضمائر .

### ح- الإلتفات من ضمير الغيبة الى الخطاب:

يورد ابن الاثير عن هذا النوع من الإلتفات ويقول كان من عادة العرب وأساليب كلامها ويتساءل عن السبب الذي جعل العرب يسوقون هذا في كلامهم، ومن ثم يورد قول للزمخشري يعلق على هذا النوع بأن الانتقال من الغيبة الى الخطاب، ومن الخطاب الى الغيبة وذلك لفوائد متعددة، يحددها سياق الخطاب ، ولذلك لا يمكن أن تُحدّد فوائده بجزئية محددة بالتفنن، أو بتطرية نشاط السامع وإيقاظه للإصغاء إليه<sup>(١)</sup>.

ومن بديع قوله في الانتقال بين الضمائر :

مَأْلُوا إِلَيْكَ مَحَبَّةً ، فَتَجَمَّعُوا ، وَرَأَوْا عَلَيْكَ مَهَابَةً ، فَتَفَرَّقُوا<sup>(٢)</sup>

إنّ الإلتفات المفاجئ من الغائب إلى المخاطب (مالوا/اليك) يُحدِث اهتزازاً في مرجعية الضمير على المستوى السطحي للسياغة ويُوهم بتعدّد الاصوات، وهنا يتمّ إدخال المتلقي كطرف مهمّ في إتمام دلالة بنية العدول، حيث يقوم بتوجيه الضمائر ويعيدها إلى الوحدة والاستقرار في البنية العميقة، لبيان صورة الليونة والقوة، التي بينها الإلتفات.

### ثانياً: الإلتفات الفعلي:

فقد سبق وبيننا ان الإلتفات الفعلي يقوم على انتقال من صيغة فعل الى أخرى، فالتحول بين الأفعال يدل على زمن وهذا الزمن يشير إلى حدث في زمن معين وبالتالي يقسم الإلتفات على ثلاثة أقسام (ماضي-مضارع-امر)، فإن أول انتقال نبدأ به هو:

### أ- الإلتفات من الفعل الماضي الى المضارع:

إن صيغة الماضي تخيل للسامع صورة حدث وقع في لحظة من الزمان وانقطع، وعندئذ لا يكون هناك ما يحمله على أن ينهمك فيه؛ لأنه انتهى فإن الانتقال الى صيغة الفعل المستقبل تخلق وضعاً جديداً، إذ تخيل للسامع أنه مباشر للفعل<sup>(٣)</sup>، فما جاء من قول الرضي:

سَقَاهُ ، وَإِنْ لَمْ تُرَوْ لِلْقَلْبِ غُلَّةً ، وَمَا كَانَ ظَنِّي أَنْ أَقُولَ لَهُ سَقَاً<sup>(٤)</sup>

(١) ينظر: المثل السائر، ابن الاثير، ١٦٨/٢ .

(٢) الديوان، ٤٢ / ٢ .

(٣) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الاثير، ج٢، ١٨٣ .

(٤) الديوان، ٧٣ / ٢ .

نلاحظ في كلا الشطرين من هذا البيت عدول من الماضي إلى المضارع (سقاء -ترو)، (كان ظني - اقول)، فضلاً عن الإلتفات فإن هذا التوازن بين في ترتيب الأفعال والانتقال بين الأفعال هو للدلالة على الحدث وإداء المعنى، إذ أن الأفعال ادت في البيت إلى ربط الدلالة.

ومن الصور البديعة في رثاء قوام الدين، قوله:

فَقَدْتُهِمْ مِثْلَ فُقْدِ الْعَيْنِ نَاطِرَهَا، يُبْكِ عَلَيْهَا بِهَا، يَا طَوْلَ ذَاكَ بُكََا<sup>(١)</sup>

يكتنز البيت خلخلة في الأفعال والضمائر وحتى في العدد، حيث جمع كل هذه الانتقالات في بيت واحد جاعلاً إياه يضجُّ بالانتقالات إذ يبدأ في الفعل الماضي (فقدتهم)، دلالة للفقد، وينتقل إلى المضارع (يبكي)، فقد شكل لنا هذا الانتقال دلالة الحزن، وأن هذه الصيغة البلاغية اللولبية تعتمد التحولات في الأفعال وهذا التحول رسم صورة الفقد والحزن.

ومن جميل توظيفه الإلتفات:

إِذَا قِيلَ وَلَى عَادَ يَحْدُو عِشَارُهُ؛ وَإِنْ قِيلَ أَرْقَا دَمْعَةَ الْقَطْرِ أَعْدَقَا<sup>(٢)</sup>

لقد إرتقى الشريف الرضي بدرجة الإنفعال، إذ يذكر ثلاثة أفعال ماضية تدل على التكثيف في الزمن الماضي بقوله (قيل-ولى-عاد) من ثم يصل الى أعلى درجات الصدام وإذا به ينتقل المضارع (يحدو)، فإن هذا الإنزياح في الأفعال والتركيز على الزمن الماضي يدل على الانتهاء والقطع.

ب- الإلتفات من الفعل الماضي الى الأمر:

يذكر الإنتقال بين الأفعال بطريقة تجذب المتلقي، كقوله:

فَإِنْ عِشْتُ أَوْ إِنْ مِتُّ فَانْكَرْ بِشَارَتِي، وَأَوْجِبْ بِهَا حَقًّا عَلَيْكَ مُحَقَّقَا<sup>(٣)</sup>

يتحقق الإلتفات في هذا البيت بين الماضي /الأمر، (إن عشتُ- أن متُّ/ أذكر-أوجب) فهذا التلاعب في الأفعال يوصلنا الى نتيجة مفادها أن انتقال الشاعر والتنوع بالأفعال يجعل المتلقي في حالة دهشة، فإن هذا الانتقال من الماضي المنتهي الى صيغة أمر وإكمال طلب للمستقبل الدال عليه الأمر كما في وصية الشاعر عند طلبه إن كان حي أم متوفى، فيجب أن يذكر بالبشارة.

(١) الديوان، ١٠٦ / ٢ .

(٢) المصدر نفسه، ٧٣ / ٢ .

(٣) المصدر نفسه، ٩٠ / ٢ .

ومن روائع حجازياته قوله في الحنين والإشتياق:

صَاعَ قَلْبِي فَاَنْشُدُهُ لِي بَيْنَ جَمْعٍ وَمِنِّي عِنْدَ بَعْضِ تِلْكَ الْحِدَاقِ (١)

أن أهم ما يميز قصائد الرضي المعنى والصورة الشعرية التي ينتجها بوساطة الاساليب البلاغية المتعددة، ومنها اسلوب الالتفات والانتقال من الماضي(ضاع)، وقد جعلها استعارة لضياح القلب وهي دلالة على الشوق، إلى الأمر (أنشده)، فالالتفات جعل الصورة الشعرية ذات تركيز عالٍ ودالة على شوقه.

ت-الالتفات من الفعل المضارع الى الماضي:

ومن جميل شعره:

كَأَنَّ طَرْفَكَ يَوْمَ الْجِرْعِ يُخْبِرُنَا بِمَا طَوَى عَنْكَ مِنْ أَسْمَاءٍ قَتْلَاكِ (٢)

فإنّ انتقال الشاعر في هذا البيت من الفعل (يخبرنا) عمّا حصل في الحرب، إلى الماضي (طوى)، فالالتفات يمنح النص دلالة الاخبار.

ومن صور الرضي العميقة واللافتة لإنتباه المتلقي:

تَمُرُّ بِنَا الْأَيَّامُ غَيْرَ رَوَاجِعٍ، كَمَا صَافَحَتْ مَرَّ السِّيُولِ الْجَلَامِدُ (٣)

الالتفات حركة لولبية تتحقق بوساطة التحولات التي تضيفي للنص ميزة وخصيصة غريبة مهمتها شدّ ذهن السامع/ المتلقي، فالالتفات من المضارع/ الماضي (تمرّ/صافحت) يبين إستمرارية مرور الايام، والماضي يمثل حالة مرور الزمن إذ شبهها بمصافحة السيول للصخور فتحطمها ، فالملاحظ للنص ان المشكل الحقيقي هو الالتفات لبيان استمرارية الحدث/ الزمن مع ما سبق من الماضي.

يصور الالتفات متضمناً الحكمة، فيقول:

يُعْرِفُكَ الْإِخْوَانُ كُلُّ بِنَفْسِهِ، وَخَيْرُ أَخٍ مَنُ عَرَفْتُكَ الشَّدَائِدُ (٤)

الصورة هنا قائمة على الالتفات إذ يجعل من الافعال المركز الرئيس في اعتماد البيت عليها فينتقل بالفعل المضارع إلى الماضي (يعرفك/عرفتك)، وتكرار الافعال خلق نوعاً من التآلف كما أن الالتفات هنا موزون، فضلاً عن ما كونه زمن المضارع الذي بين لنا عند إستمرارية الحدث تضمين البيت فكرة أساسه الالتفات وهو في معرفة حقيقة الاصحاب، فخلق الالتفات حالة توتر بين الحداثين/ الزمنيين .

(١) الديوان، ٢ / ٧٩ .

(٢) المصدر نفسه، ٢ / ١٠٧ .

(٣) المصدر نفسه، ١ / ٣٠٥ .

(٤) المصدر نفسه، ١ / ٣٠٧ .

ث- الإلتفات من الفعل المضارع الى الأمر:

تَقُولُ لِي الْإِيَّامُ ، وَهِيَ بِخَيْلَةٍ: أَلَا أَسْأَلُ ، فإِمَّا ذُو عَطَاءٍ وَمَمَانِعٍ<sup>(١)</sup>

يبين لنا هذا البيت الانتقال من المضارع/المستقبل الى الأمر، المضارع (تقول /أسأل) فالإلتفات انتقل من الجواب إلى السؤال، فإن الإلتفات أعطى مساحات واسعة جديدة غير مألوفة تدل على إستمرارية الصراع.

ج- الإلتفات من الفعل الامر الى الماضي:

فمن قوله:

وَأَبُكٍ عَنِّي فَطَالَمَا كُنْتُ مِنْ قَبْ لِي أُعِيرُ الدَّمُوعَ للغَشَّاقِ<sup>(٢)</sup>

لقد جاء الانتقال في هذا البيت من الامر إلى الماضي، (أبك/كنت) فإن هذا العدول يشدّ سمع المتلقي كما إنه قد أضاف الفعل المضارع (أعير) منح دلالة جديدة وهي تبادل المدركات الحسية بواسطة الإلتفات فإن التنوع في الأفعال والانتقالات تدل على ان بنية الإلتفات بنية غير ثابتة تمنح النص استمرارية الحركة وعدم الاستقرار الكامن فيها هو تنوع جمالي؛ لأنه يبعد النص عن النمطية والملل.

ومن جميل الإلتفات عند الرضي:

فَاصْبِرْ، فَإِنَّ الصَّبْرَ أَحْرَى إِذَا ضَاقَ عَلَيْكَ الْمَسَلُّ الضَّايِقُ<sup>(٣)</sup>

تحول الرضي من الأمر/الماضي، (أصبر/ ضاق)، إذ أن هذا التحول يعطي تغييراً مهماً في النص فالإبتداء بالأمر وتكرار لفظته لتأكيدهما، أنتج الإلتفات صورة الصبر والتمهل، وأن هذا الانتقال منح النص روح وحركة فضلاً عن تكوين صورة.

يضمن الرضي الخيال في أبياته بطريقة حوارية بديعة، كقوله:

قُلْ لِحَسْوَدٍ النَّجْمُ فِي فَوْتِهِ: عِشْتُ بِدَاءِ الْكَمَدِ الْمُوجِعِ<sup>(٤)</sup>

الإلتفات حرك النص نحو دلالات تنتقل من الأمر/المخاطب (قُلْ/ عشت)، فإن اسلوب الإلتفات وانتقال أفعاله، وصيغة الحوار رسمت صورة الحسود وكيف تكون حياته .

(١) الديوان، ١ / ٦١١ .

(٢) المصدر نفسه، ٢ / ٧٩ .

(٣) المصدر نفسه، ٢ / ٨١ .

(٤) المصدر نفسه، ١ / ٦٠٢ .

## ح- الإلتفات من الفعل الأمر الى المضارع:

نسج الرضي التفاته منتقلاً من الفعل الأمر إلى المضارع ببديع قوله:

خُذِ الْوَقْتَ، وَاعْلَمْ بِأَنَّ اللَّيْبَ يَأْخُذُ مِنْ يَوْمِهِ لِلْعَدِ<sup>(١)</sup>

يركز الشاعر على فعل الأمر إذ قام بتكثف و زج أفعال الأمر (خُذ-اعلم)، التي تدل على تفخيم الأمور، وبعدها انتقل إلى المضارع (يأخذ)، فإنه بانتقال الافعال كَوْن صورة أمراً بأن يسابق الزمن ويحاول أنجاز أعمال الحاضر والمستقبل، فهذا التحول واستثمار الوقت خلق إنزياحاً تاماً أسهم في رسم أبعاد البيت وجعل المتلقي في حالة توقّد وإستماع .

نلاحظ أن الرضي يطرح كل ما يلفت الإنتباه لدى المتلقي بتصوير الألفاظ بشكل بديع، كقوله:

أَنْظُرْ إِلَى الْأَيَّامِ كَيْفَ تَعُودُ، وَإِلَى الْمَعَالِي الْغُرَّ كَيْفَ تَزِيدُ<sup>(٢)</sup>

يبتدئ الرضي مباشرةً بصيغة الأمر (أنظر)، ومختتماً البيت بانتقاله إلى المضارع (تزيد)، فإن هذا الانتقال خلق تشكيلاً جديداً غير مألوف للمتلقي، أراد به كيفية إعادة الزمان نفسه، فهذا التحول في الافعال أنتج حالة من الدهشة كسر فيها افق المتلقي في إفتتاح البيت بفعل وختمه بفعل.

## ثالثاً: الإلتفات العددي:

من الاقسام المهمة في الإلتفات هو العدد، فيقسم إلى (مفرد- مثلى- جمع)، وكل قسم منها يتفرع إلى أقسام ايضاً، منها الإلتفات من الجمع المتكلم إلى المفرد المخاطب، ومن المفرد الغائب إلى الجمع المتكلم وبالعكس.

أ- الإلتفات من الجمع الى المفرد:

من بديع قول الشريف الرضي في إنتقال الإلتفات من الجمع إلى المفرد:

كذَّبُوا، أَنْتَ أَسْبَقُ النَّاسِ إِحْسَاءً، وَأَنْدَى يَدَا وَأَمْطَرُ كَفًّا<sup>(٣)</sup>

إفتتح الرضي البيت بصيغة الجمع الغائب (كذبوا) منتقلاً إلى المفرد المخاطب (انت)، خلق ثنائية هم/أنت، ليدل بها إلى كرم الممدوح مقابلاً كذبهم وزيفهم، فهذا الانزياح العددي من الجمع / المفرد خلق مقارنة بين الكذب والحقيقة.

(١) الديوان، ١ / ٣٩٤ .

(٢) المصدر نفسه، ١ / ٣١٠ .

(٣) المصدر نفسه، ٢ / ١١ .

ومن قوله في الرثاء:

إِنْ يَرْحَلُوا الْيَوْمَ عَنْ دَارِي فَإِنَّهُمْ جِزَانُ قَلْبِي أَقَامُوا بَعْدَمَا انْطَلَقُوا<sup>(١)</sup>

تظهر صيغة الجمع بصورة مكثفة بالبيت كلاً والمتمثلة بواو الجماعة ( يرحلوا - أقاموا - انطلقوا)، وانتقل إلى المفرد في (داري - قلبي)، فقد دل على الفقد والابتعاد، مع إضفائه مسحة من الخيال الحسي بجعل مسكنهم جيران القلب، فإن الالتفات هو المانح الأكبر للدلالة في البيت الشعري.

ومن قوله في المدح:

وَحَبَابًا بَوْبُلِيهِ كُلُّ أَفْقٍ، وَأَتَانًا بِسِينِيهِ كُلُّ وَادٍ<sup>(٢)</sup>

يتميز هذا البيت بالدلالة الإيقاعية المتسارعة ذات النغم الصوتي الواحد، فترادف الاصوات في كل من الصدر والعجز يخلق نغمة موسيقية تساعد على لفت إنتباه المتلقي الى البيت الشعري بجانب اسلوب الالتفات الخالق للنص، فالانزياح من الجمع/المفرد، (حبانا-أتانا/وبله-سيله) فالانتقال وضح صفة الكرم اللامنتاهية عند الممدوح، فالمدق في الاساليب التي تغطي على النص وكان له الدور الأكبر في خلق صورة جديدة هو الالتفات العددي (نحن/هو) بشكل رئيس وجعله قريباً من فهم السامع وأدراك دلالاته.

ب-الالتفات من المفرد الى الجمع:

ومن قصيدة له يمدح فيها أباه يقول فيها:

لِي فِيهِمْ أَشْرَفُ الْخُطُوطِ، إِذَا ال رَوْعَ أَعَانَ الْحُسَامَ بِالْعَضْدِ<sup>(٣)</sup>

لقد وظف الرضي أسلوب الالتفات مفتتحاً بضمير المفرد منتقلاً إلى الجمع (لي/فيهم)، فقد جعل البيت يرتكز على هاتين المفردتين بجعل صيغة المفرد هي من تتفوق على الجمع المشير بها إلى الاعداء، ببيان دلالاته بجعل عضده بالحرب يكون معيناً لسيفه، فإن الخالق الأساس في البيت هو اسلوب الالتفات.

ومن قوله في غرض المدح:

وَأَنْتَ الَّذِي بَلَّغْتَنَا كُلَّ غَايَةٍ، لَهَا فَوْقَ أَعْنَاقِ النَّجُومِ مَجَالٌ<sup>(٤)</sup>

يصور الرضي هذا البيت بغاية الإبداع مشيراً إلى صيغة المفرد المتمثل بضمير المخاطب (أنت) يدل على الفاعلية الجمالية ويوصل ذلك بالانتقال إلى الجمع (بلغتنا)، هذا الانتقال يثير العديد من التساؤلات بإتجاه المتلقي

(١) الديوان، ٧٤ / ٢ .

(٢) المصدر نفسه، ٢٩٧ / ١ .

(٣) المصدر نفسه، ٣٠٢ / ١ .

(٤) المصدر نفسه، ١٢٧ / ٢ .

يحاول فك شفراته مستعيراً لفظ (أعناق) للنجوم، دلالة على بعد ما يتمنون ولولاه لن يتمكنوا من الحصول عليها، فبتضافر الاساليب من استعارة والتفات كونت لنا هذه الصورة الجديدة الدلالات والغزيرة المعنى.

### ت-الالتفات من الجمع الى المثنى:

ومن بديع ما قال:

وجيشاً جَنَاحاً يُرْمَانِ بِالرَدَى، خُفُوقَانِ مَا نَأَلَا مِنَ الْأَرْضِ مَخْفَقًا<sup>(١)</sup>

يفتح الرضي البيت بلفظة: (جيشاً) الدالة على الجمع، وأردفها بالمثنى (جناحاه)، فأن الانتقال من الجمع إلى المثنى خالفاً بوساطتها صورة بديعية خيالية جعله للجيش جناح، وإن ظهور حرف النون المكرر في البيت (جيشاً- جناحاه- يزمان- خفوقان- نالا- من) منح البيت إيقاعاً ذا جرس موسيقى مؤثر وله وقع في أذن السامع، فحققت الالتفات صورة شعرية موسيقية غير مألوفة للدلالة على قوة وشجاعة الجيش.

يقول في العتاب:

وَلَا تُشْمِتُنْ مَنْ وَدَّ لَوْ أَنَا مَعَا شَحِيحَانِ تُلَطِينَا الْجَنَادُ بِالْأَرْضِ<sup>(٢)</sup>

يقدم الرضي هذا البيت المفعم بالصور والتي يؤديها عن طريق التلاعب بالصيغ من الجمع/ المثنى، (تشمتن/ أننا- معاً شحیحان) فأن تركيزه لصيغة المثنى لغرض توضيح الصورة المتمثلة في العتاب.

### ث-الالتفات من المثنى الى الجمع:

إن اسلوب الالتفات يحقق غرائبية منشودة بين أنواعه المختلفة، كما جاء في قوله:

أَيَا جَبَلِيٍّ نَجْدٍ أَيْبِنَا، سُقَيْتُمَا: مَتَى زَأَلْتِ الْأَطْعَانَ، يَا جَبَلَانَ<sup>(٣)</sup>

يرسم الرضي البيت ويحاكي الجبلين، فقد ابتدأ بصيغة المثنى منتقلاً إلى الجمع (جبلي-ابينا- سقيتما-جبلان/ الاطعان) بطريقة لافتة للإنتباه إذ إن هذا الانتقال دلّ على أن بنية الالتفات غير ثابتة ومتحولة تمنح البيت استمرارية الحركة والتجدد، وأن عدم الاستقرار الكامن فيها يدلّ على التنوع الجمالي، فهذه الصيغة تبين حالة التسامح، مع عنصر المفاجأة الموجود جعل النص يبتعد عن النمطية.

(١) الديوان، ٩١/٢ .

(٢) المصدر نفسه، ٥٨٣/١، تلطينا: تلزقنا.

(٣) المصدر نفسه، ٥٢٢/٢.

## ج- من المفرد الى المثني:

من صيغ الإلتفات في الإلتفات مع إبراز دلالة المعنى المراد، قوله:

إِذَا هُوَ أَعْضَى نَاطِرِي عَلَى الْقَدَى، وَكَانَ لِمِثْلِي مُسْخِطاً فَلِمَنْ يُرْضِي<sup>(١)</sup>

يوضح الرضي صيغ الانتقال من المفرد الغائب / المثني المتكلم في (هو-ناظري) فأن إسناد الضمير المتصل ب(ناظري) إلى الضمير المنفصل (هو) ينقل الفكر إلى دلالة جديدة وهي أن يسود العدل، معتمداً على الإلتفات في الوصول للصورة الكاملة.

ومن قوله في الحنين:

وَبَاتَتْ تَشْكِي تَحْتَ رَحْلِي ضَمَانَةً، كِلَانًا، إِذَا، يَا نَاقَ نِضْوٍ مُفَجَّعٍ<sup>(٢)</sup>

لقد نوع المبدع في صيغ المفرد الموظفة إذ جعلها غائبة مرة (باتت-تشكى)، ودالة على التكلم مرة أخرى (رحلي)، ومن ثم الانتقال إلى صيغة المثني (كلانا)، دل على الاشتياق والحنين إلى دياره، بطريقة مختلفة وهو يتحدث إلى الناقة، فجاء تصويره بغاية الجدة خالقاً من الإلتفات أهمية في تحديد العناصر الأساسية القائمة عليها الصورة.

## ح- الإلتفات من المثني الى المفرد:

يشكل الرضي صورته بتقنية فنية عالية، كقوله:

فَلَا تَعْجَبَا أَنِّي نَحَلْتُ مِنَ الْجَوَى، فَأَيْسَرُ مَا لَاقَيْتُ مَا حَزَّ فِي الْجِدِّ<sup>(٣)</sup>

صاغ المبدع فن الإلتفات بطريقة جديدة وذات دلالة، فالمراد هنا (تعجبا/ أني)، الانتقال من صيغة المثني والتي برزت بشكل جلي هو إضافة الف الأثنين إلى الفعل (تعجبا)، إلى المفرد (اني)، فأن القيمة التعبيرية للبيت جاءت ملائمة لهذا العدول كما تتجلى في صيغة المتكلم (المعدول إليه) لنسق البيت وإظهار الصورة الشعرية. ومن قوله في الرثاء:

حُسَامَانَ إِنْ فَتَشْتَ كُلَّ ضَرِيْبَةٍ، فَأَثْرُهُمَا فِيهَا قَدِيمٌ وَحَادِثٌ<sup>(٤)</sup>

يفتح البيت بصيغة المثني (حسامان) منتقلاً إلى المفرد (فتشت) لبيان دلالة غريبة تدل على ان الحسامان هي استعارة لدلالة رثاءه لحرب بن سعيد وكان أخوه أبو فراس الحارث قد مات قبله بقليل، فهذان الحسامان دلالة عليهما

(١) الديوان، ١ / ٥٨٤ .

(٢) المصدر نفسه، ١ / ٦٥٣، الضمانه: الداء .

(٣) المصدر نفسه، ١ / ٣٧٨ .

(٤) المصدر نفسه، ١ / ٢٢٤، الأثر: جوهر السيف.

ويراد بالضرب هو بسالتهم ومن قاتلوا فأثار سيفهما في القتال سواءً منذ القدم أم بالحديث، فحقق الإلتفات لكونه الخالق الرئيس صورة شعرية بديعية.

بعد الإطلاع على نصوص وقصائد الشريف الرضي نلاحظ أهمية الإلتفات في البيت خصوصاً ودلالته في النص الشعري عموماً فهذا الانتقال يوحي مدى تركيز الشاعر وتعمقه في إيجاد لغة فنية شعرية مستحدثة وممتزجة بالتقليد، فقد شكل اساليبه في القصيدة وكأنها لوحة مرسومة أو كأنه شيء جامد وبث فيه الحياة كأرض قاحلة لا تنبت فسقاها الماء فأخضرت وأورقت أشجارها، هذا الماء والطبع البعيد عن التكلف والتعقيد هو الذي كسى شعر الرضي بمظهر جديد وغريب وجميل، وكما يعدّ الإلتفات تفنناً في الحديث وتلويناً في الخطاب حتى لا يملّ السامع من إلتزام حالة واحدة، فضلاً عن جذب انتباهه وإصغائه، وأن ملاك إدراك السامع المتلقي للفن هو ذوقه السليم.

وإن للإلتفات أهمية لا تقل عن الفنون الأخرى، إذ تجسد الأبيات الشعرية المتضمنة للإلتفات ما يقارب (٨٢٣) بيت، أدى كل بيت منها المساهمة في خلق صورة شعرية جديدة.



المبحث الرابع  
ردّ العجز على الصدر

يعتمد ديوان الشريف الرضي على الكثير من الفنون البلاغية ولاسيما البديعية منها، إذ جاء ديوانه محملاً بأنواع كثيرة من هذه الفنون التي وظفها بشكل يناسب القوائد من غير أن تكون متكلفة وبعيداً عن التزييق اللفظي الذي يكون لغرض تجميل النص وإضفاء موسيقى للنص فقط، فإنه تعامل مع هذه الفنون بوصفها فنونا ذات معنى ودلالة في النص الشعري فمن خلالها ستضيف صورة وتجعل المتلقي يحاول فك رموز هذه الفنون، وعند الحديث على فن ردّ العجز على الصدر فليس الغاية منه تكرار لفظتين الاولى تكون في الصدر والاخرى في العجز بل يجب أن نصل إلى هدف هذا الفن وما أهميته في النص الشعري الذي جاء به المبدع ووظفه بشكل كبير في ابياته الشعرية.

والمتمتع للفنون البلاغية عموماً والبديعية خصوصاً يلاحظ أن البلاغيين دائماً ما يختلفون في تحديد المصطلح، وكذا الحال مع هذا الفن فقسم منهم اطلق عليه (ردّ العجز على الصدر)<sup>(١)</sup> ومنهم (رد أعجاز الكلام على ما تقدمها)<sup>(٢)</sup>، (رد الاعجاز على الصدور)<sup>(٣)</sup>، والقسم الآخر اطلق عليه (التصدير)<sup>(٤)</sup>.

ويتحدث الحاتمي (٣٨٨هـ) عن علاقة هذا الفن بالقافية بقوله: "فإذا نظم الشعر على هذه الصنعة تهباً استخراج قوافيه قبل ان تطرق اسماع مستمعيه"<sup>(٥)</sup>.

كما ان ابن المعتز (٢٩٦هـ) قد أشار إلى هذا النوع، وقد أشار في الباب الرابع في كتابه البديع فيقول: هو رد اعجاز الكلام على ما تقدمها، ويبدأ مباشرةً بتقسيمه إلى أنواع<sup>(٦)</sup>. وقد بين العسكري (٣٩٥هـ) في حديثه عن رد الاعجاز على الصدور يبين أهميتها قائلاً: "أن لرد الأعجاز على الصدور موقعا جليلا من البلاغة وله في المنظوم خاصة محلاً خطيراً"<sup>(٧)</sup>.

(١) ينظر: مفتاح العلوم السكاكي (٦٢٦هـ): ٦٧١، المصباح في المعاني والبيان والبديع، ابن مالك (٦٨٦هـ): ١٦٥، الطراز، العلوي (٧٤٩هـ): ١٩٨، نهاية الارب في فنون الادب، النويري (٧٣٣هـ)، ١٠٩/٧، الايضاح، القزويني (٧٣٩هـ): ٢٩٤، التلخيص، القزويني: ٣٩٣، شرح الكافية البديعية، صفي الدين الحلبي (٧٥٠هـ): ٨٢، البلاغة الصافية، التفازاني (٧٩١هـ): ٣٧٠، أنوار الربيع في انواع البديع، ابن معصوم المدني (١١٢٠هـ): ٩٤.

(٢) ينظر: كتاب البديع، ابن المعتز، ٤٧،

(٣) ينظر: كتاب الصناعتين، العسكري: ٣٨٥، تحرير التعبير: ١١٦، بديع القرآن، ابن ابي الاصبع المصري: ٣٦، المثل السائر، ابن الاثير، ١/٢٦٧.

(٤) ينظر: العمدة، ابن رشيقي القيرواني، ٣/٢.

(٥) حلية المحاضرة، محمد بن الحسن الحاتمي (٣٨٨هـ)، تحقيق: هلال ناجي، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٨م، ٥٨.

(٦) ينظر: كتاب البديع، ابن المعتز (٣٩٩هـ)، ٤٧.

(٧) كتاب الصناعتين، العسكري، ٣٨٥.

وقد أطلق ابن رشيق (٤٥٦هـ) على هذا النوع بالتصدير، وعرفه وبين أهميته التي من خلاله يجعل النص مختلفاً ويجمله فيقول: "وهو أن يرد اعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر... ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقاً وديباجة ويزيده مائية وطلاوة"<sup>(١)</sup>.

وعند تقسيم السكاكي (٦٢٦هـ) البديع على نوعين محسنات معنوية ولفظية يضع رد العجز على الصدر ضمن المحسنات اللفظية ويعرفها بقوله: "ومن جهات الحسن رد العجز الى الصدر: وهو أن تكون إحدى الكلمتين المتكررتين أو المتجانستين أو الملحقتين بالتجانس في آخر البيت والأخرى قبلها في أحد المواضع الخمسة من البيت وهي صدر المصراع الأول وحشوه وآخره وصدر المصراع الثاني وحشوه"<sup>(٢)</sup>.

وقد عرض ابن ابي الاصبغ (٦٥٤هـ) رأي البلاغيين في المصطلح وتسميتهم له، ومن ثم ذكر تقسيم ابن المعتز الذي جاء على ثلاثة اقسام، ويعترض عليه إذ أنه لم يضع لكل قسماً منها اسم يدل عليه ويعرف به، فقد سماها وقال: "والذي يحسن ان نسمي به القسم الأول: تصدير التقفية، والثاني تصدير الطرفين والثالث تصدير الحشو"<sup>(٣)</sup>. ومن ثم يعرض إلى نوع آخر لم يذكره أحد سابقاً، فيقول: "وفي التصدير قسم رابع ذهب عنه ابن المعتز، وهو أن يأتي في الكلام فيه منفي، واعتراض فيه إضراب عن أوله"<sup>(٤)</sup>.

وقد عرف القزويني (٧٣٩هـ) رد العجز على الصدر بالأدب سواءً كان بالنثر أم بالشعر قائلاً: "ومنه رد العجز على الصدر وهو في النثر أن يجعل أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحقين بهما في أول الفقرة والآخر في آخرها، وفي الشعر: أن يكون أحدهما في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول أو حشوه أو آخره أو صدر الثاني"<sup>(٥)</sup>.

وقد وافق المحدثون<sup>(٦)</sup> رأي المتقدمين نفسه الذين استقر عندهم المصطلح، فيدل على ان اللفظين "المكرران" هما المتفقان في اللفظ والمعنى، و"المتجانسان" هما المتشابهان في اللفظ دون المعنى، و(الملحقان بهما) اي بالمتجانسين وهما اللفظان اللذان يجمعهما الاشتقاق أو شبه الاشتقاق"<sup>(٧)</sup>.

(١) العمدة، ابن رشيق القيرواني، ٣/٢.

(٢) مفتاح العلوم، السكاكي، ٦٧١.

(٣) تحرير التحبير، ابن ابي الاصبغ المصري، ١١٧.

(٤) المصدر نفسه، ١١٧.

(٥) الايضاح، القزويني، ٢٩٤.

(٦) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب: ٤٩٦، فنون بلاغية، د. أحمد مطلوب: ٢٣٧، البديع في ضوء اساليب القرآن، عبد الفتاح لاشين: ١٧٣، البلاغة فنونها وافنانها، فضل حسن: ٣٠٩، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي: ٣٣٣، علوم البلاغة، أحمد مصطفى المراغي: ٣٥٨، في البلاغة العربية، د. عبد العزيز عتيق: ٦٤٢،

(٧) في البلاغة العربية المعاني والبيان والبديع، د. عبد العزيز عتيق، ٦٤٤.

ويتفق معه عبد الفتاح لاشين في تعريفه: وهو ان يكون أحد اللفظين "في أول الصدر، أو في حشوه أو في آخر الصدر، أو في أول عجز البيت، واللفظ الآخر في آخر البيت، فتلك أربعة أقسام، واللفظان اما متجانسان، أو ملحقان بالمتجانسين- وهما اللذان يجمعهما الاشتقاق أو شبهه" (١).

فقد بين أهمية هذا الفن الدكتور إبراهيم أسامة بقوله: "أنَّ الميزة تتعدد في هذا النوع من البلاغة فهي نوع من الدلالة، فالكلام الذي تردد ألفاظه ويرجع بعضها إلى بعض فيه تقرير وبيان وتدليل، ونوع من زيادة المعنى، ونوع من الإيحاء بالكلمة الثانية، ونوع من الموسيقى يحدثها التكرار" (٢).

ويعلق الدكتور أحمد مطلوب في بيان أهمية ووظيفة هذا الفن بقوله: "أنَّ ردَّ العجز على الصدر قريب الصلة بالجناس ولذلك اضطرب عند بعض القدماء، وهو في أشكاله المختلفة ينبغي أن يراعي فيه ما يراعي في الجناس وأن يكون المعنى هو الذي يتطلبه ويستدعيه ليؤدي الهدف الذي يسعى إليه المتكلم ولاسيما الشاعر الذي تعنيه كثيراً موسيقى اللفظ وإيحاؤه" (٣).

وما جاء من صور وأنواع رد العجز على الصدر فتتمثل بما يأتي:

أولاً: في اللفظين المكررين:

أ- ما يكون أحد اللفظين المكررين أي المتفقين لفظاً ومعنى في آخر البيت والثاني صدر المصراع الأول.

مما جاء من قول الشريف الرضي في الرثاء:

شِعْبٌ غَدَا، وَهُوَ لَلْـ \_\_\_\_\_ هِ وَالْمَلَأِ كِ شِعْبٌ (٤)

إن تكرار اللفظة بذاتها لفظاً ومعنى يدل على ان ارتكاز النص سيكون عليها وتعتبر المحور الرئيس الذي يقوم عليه البيت، فالتكرار هنا جاء بصيغة ردَّ العجز على الصدر إذ اعاد الصورة النهائية التي تكوّنت في أذهان المتلقي إلى ما بدأ بها الا انها في نهاية البيت قد صورها واضحة مستندة إلى ما سبقها من الألفاظ التي ساعدت في تكوين البيت ايضاً ولكن ما يقيم البيت هو هذا الفن البديعي الذي جعل من هاتين اللفظتين يرتبط بعضها في بعض في (شعب/ شعب)، فالشعب مرتبط بعظمة الخالق ومحاولة الوصول اليه، إذ كَوّن لنا هذا النوع نوعاً من "التبدل في الإرادة والانفعال يرافقه تبدّل في الإيقاع" (٥) ليساعد في عملية الخلق البديعي الذي شكله هذا الفن.

(١) البديع في ضوء أساليب القرآن، عبد الفتاح لاشين، ١٧٣.

(٢) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، د. إبراهيم سلامة، القاهرة، ط٢، ١٣٧١هـ \_ ١٩٥٢م، ١٢٧-١٢٩.

(٣) فنون بلاغية (البيان-البديع)، د. أحمد مطلوب، دار البحوث العلمية\_ الكويت، ط١، ١٣٩٥هـ \_ ١٩٧٥م، ٢٤٣-٢٤٤.

(٤) الديوان، ١/ ١٦٣.

(٥) الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة: "بنية التكرار عند البياتي نموذجاً"، د. هدى الصحنوي، ١٠٢.

ومن قوله في الرثاء أيضاً:

سَقَاهُ ، وَإِنْ لَمْ تُرَوْ لِلْقَلْبِ غُلَّةٌ ، وَمَا كَانَ ظَنِّي أَنْ أَقُولَ لَهُ سَقَاً<sup>(١)</sup>

قد جاء الرضي بافتتاح البيت بلفظة (سقاه) والتي ختم بها البيت ايضاً فإن البيت بمصراعيه قائم على ذات اللفظة سواء من التشكيل الصوري أم من ناحية المعنى، فالفن البديعي قد تكون بين (سقاه- سقا) فأن الأصوات التي وردت بلفظ (سقاه/ سقا) هي الفاظ عالية جهرية، فجذبت المتلقي فضلاً عن تكوينه صورة السقي والارتواء التي شكلها الفن البديعي.

ب-ومنه ما يكون احد اللفظين المكررين في آخر البيت والثاني في حشو المصراع الاول:

وفي قصيدة له يخاطب فيها سلطان الدولة يعرض بدم اعدائه:

وَإِنَّ مِلاكَ الرَّأْيِ نَزَعُ حُمَاتِهَا ، قُبَيْلَ أُمُورٍ ، مَا لَهْنٌ مِلاكَ<sup>(٢)</sup>

لقد وظف الرضي هذا البيت بتلقائية بديعية بليغة إذ جاءت بلفظتين أحدهما في الصدر (ملاك) وأختتم البيت بذات اللفظة (ملاك)، فيصور الرضي البيت مرتكزاً على هذا الفن البديعي في خلق الشعرية، والتي هي القوة وإرادة السيطرة. قد أبدع الشاعر في هذه القصيدة والتي تعدّ من أهم قصائده التي يرثي بها الامام الحسين بن علي (عليه السلام):

لِيَبِكَ الزَّمَانُ طَوِيلاً عَلَيَّكَ ، فَقَدْ كُنْتَ خِفَّةَ رُوحِ الزَّمَانِ<sup>(٣)</sup>

لقد جاء الرضي بتصدير الحشو وتكرار (الزمان/الزمان) في الصدر مرة وفي العجز مرة أخرى، وقد أعطى الزمان صفة تشخيصية (بكاء الزمان) فهذا التجسيد للزمان اعطاه خصوصية فريدة بين الالفاظ بجعله محور البيت والموضوع المراد الوصول إليه، فإن تكرار اللفظة ذاتها في نهاية البيت كأنها صورة انعكست على صدر البيت لتظهر لنا مدى أهمية الإمام.

وفي رثائه للأمام الحسين (عليه السلام) قال:

أَتَاخُوا لَهُ مُرَّ الْمَوَارِدِ بِالْقَنَاءِ ، عَلَى مَا أَبَاخُوا مِنْ عَذَابِ الْمَوَارِدِ<sup>(٤)</sup>

قد جاءت الدالتان المتكررتان في حشو الصدر مرة وفي اخر الشطر الثاني من العجز والذي يدل على المعنى ذاته الا انه يأتي بهذا التكرار للتأكيد على قضية مهمة جاء بها في هذه القصيدة، فضلاً عن التضاد الذي وظفه في

(١) الديوان، ٢/ ٧٣.

(٢) المصدر نفسه، ٢/ ١١٣.

(٣) المصدر نفسه، ٢/ ٤٤٢.

(٤) المصدر نفسه، ١/ ٣٦٥.

البيت (مرّ - عذب)، مع الفن الذي أكد عليه في البيت هو ردّ العجز على الصدر بقوله (الموارد - الموارد)، التي بينت أيضاً الظلم الذي حصل، فبتضافر هذه الاساليب جميعاً مع ما حققته دالة ردّ العجز الى الصدر كونت في البيت صورة سلسلة مفهومة وواضحة للمتلقي جعلت البيت يزداد حسناً وطلاوة.

ت-ومنه ما يكون أحد المكررين في آخر البيت والثاني في آخر المصراع الاول:

ومن قوله في قصيدة له في المدح:

وَاسْأَلَانِي عَنْ قَرِيبٍ فِي الْهَوَى غَيْرِ قَرِيبٍ<sup>(١)</sup>

إن ما يميز هذا البيت هو الوقع الإيقاعي إذ جعل لكل من الشطرين النهاية ذاتها الا انها تحتاج الى اكمال العجز ليكتمل المعنى معه ايضاً في الشطر الثاني بين (قريب - قريب)، فالإيقاع الصوتي يقوم على التأثير في حاسة السمع ثم ينعكس ذلك على الحالة الوجدانية والفكرية عند المتلقي<sup>(٢)</sup>، فقد جعل هذا البيت دلالاته قائمة على فن التصدير في خلق الصورة الشعرية.

وَأَنْهَضُ ، فَإِنْ لَمْ تَحْظْ فِي بَلَدٍ بِالرِّزْقِ ، فَأَقْطَعَهُ إِلَى بَلَدٍ<sup>(٣)</sup>

دائماً ما يضمن الرضي أبياته الشعرية بنفس الوعظ والإرشاد، كما جاء في هذا البيت مع توظيفه فن تصدير الطرفين (بلد/ بلد)، إذ جعل هاتين اللفظتين تربطان البيت كله مع ما له من سهوله وعدم تكلف في ابراز الفن بل جاء على سجيته من غير تزويق.

ومن قصيدة له في مدح أبيه قوله:

فَيَوْمٌ حُسَامُكَ فِيهِ الْخَطِيبُ؛ وَيَوْمٌ لِسَانُكَ فِيهِ الْخَطِيبُ<sup>(٤)</sup>

إن اول ما يلفت نظر المتلقي في هذا البيت هي موازنة الاشطر بجعل كل كلمة من الشطر الاول تقابل الاخرى في الشطر الثاني، ومن ثم جاء برد العجز على الصدر في جعل البيت أكثر قوةً وتماسكاً، بجعل (الخطيب - الخطيب)، فهذا التقسيم مع تكرار الالفاظ (يوم - فيه) و ما جاء به من رد العجز على الصدر جعل البيت ذا معنى يجعله مُدعاة فخر وحداقة التي ركز بها الصورة على هاتين اللفظتين.

ومن قوله قصيدة له يرثي بها صديقه أبا القاسم الزينبي نقيب العباسيين:

(١) الديوان، ٥٧ / ١ .

(٢) الايقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة بنية التكرار عند البياتي، هدى الصحنائي، ٩١ .

(٣) الديوان، ٣٩٦ / ١ .

(٤) المصدر نفسه، ٧٧ / ١ .

وَمَا يَغْلَمُ الْإِنْسَانُ فِي أَيِّ جَانِبٍ      مِنْ الْأَرْضِ يَاوِي مِنْهُ فِي الثَّرْبِ جَانِبٌ<sup>(١)</sup>

جاء الرضي بتصدير التقفية (جانب- جانب) ليشكل صورة جديدة تبين حياة الانسان بمرحلة الحياة والموت، فإن التكرار مع ما جاء به من الاساليب يخلق إيقاعاً بحيث يجعل النص له وحدة وزنية متناسقة؛ لأن "الشعر هندسة حروف وأصوات نُعمر بها في نفوس الآخرين عالماً يشبه عالمنا الداخلي والشعراء مهندسون لكل منهم طريقته في بناء الحروف وتعميرها"<sup>(٢)</sup>.

ث-ومنه ما يكون أحد المكررين في آخر البيت والثاني في صدر المصراع الثاني :

ومن قوله في الفخر :

وَمَا افْتَخَرْتُ بَعْدَ النَّبِيِّ بغيرِهِ      يَدُ صَقَقْتُ يَوْمَ الْبِياعِ عَلَى يَدِ<sup>(٣)</sup>

أول ما نلاحظ في البيت هو التلقائية البليغة في رد العجز على الصدر وغياب التكلف وتوضيح المعنى دون إعادة للصدر في عجز البيت ولا بد من القول أن السر الخالد في شعر الرضي وهو التناغم في الحروف والكلمات والمعاني في معادلة متميزة وراقية تكمل ظاهرة رد العجز على الصدر وتعززها، بجعل لفظتي (يد-يد) التي بين من خلالها افتخاره بالأمام علي (عليه السلام) ومدى تمسكه بمبايعته على الخلافة كما أمر الرسول (ص) بذلك، قد خلق صورة بديعية قائمة على هذا الفن، مثل قوله:

وَمَا غَرَضِي أَنِّي أَسُوْمُكَ خُطَّةً،      كَفَّانِي قَلِيلٌ مِنْ رِضَاكَ كَفَّانِي<sup>(٤)</sup>

قد جاء تصدير التقفية في قول الرضي بين (كفاني-كفاني) والذي يريد من خلال هذا التكرار التأكيد على دلالة حالته النفسية التي يريد ان يبثها في هذه القصيدة، فيذكر التصدير، مصوراً حالة الإكتفاء، فقد أسهم كل من الإيقاع والتصدير في رسم صورة واضحة.

(١) الديوان، ١/ ١٤٣ .

(٢) الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة بنية التكرار عند البياتي، هدى الصحنوي، ٩١ .

(٣) الديوان، ١/ ٣٥٩ .

(٤) المصدر نفسه، ٢/ ٥٢٣ .

ثانياً: في اللفظين المتجانسين:

"ولا يقف التناسب الصوتي عند المقاطع لكنه يمتد إلى الجنس أو الجرس الصوتي وإلى الأوزان الشعرية والاتباع والازدواج، وكلها في تشكيل المعنى وتوسيعه وتوسيع دلالة النص الأدبي ويظهر بوضوح عندما يعمد الشعراء إلى استغلال إمكانيات الأصوات وقدرتها على الإيحاء بالمعنى ومحاكاته"<sup>(١)</sup>.

أ- ما يكون أحد اللفظين المتجانسين، أي المتشابهين لفظاً لا معنى، في آخر البيت والثاني في صدر

المصرع الاول:

ومن قوله في مدح بهاء الدولة:

عَقْدٌ لِلْمَجْدِ بَاقٍ عَيْنُهَا ، أَبَدَ الدَّهْرِ ، وَلِلْمَجْدِ عَقْدٌ (٢)

يصور المبدع هذا البيت بطريقة فنية محترفة قائمة على رد العجز على الصدر مع عكس دلالة اللفظة فضلاً عن الإيقاع المسيطر على جو البيت الذي برز بسبب هاتين اللفظتين (عقد/ عقد)، فإن المراد خلق صورة تصدير بالتضافر مع الجنس فجاء بهذه الصورة المتضمنة للغرابة والجدية.

ب- ومنه ما يكون أحد المتجانسين في آخر البيت والثاني في حشو المصرع الاول:

ومن قصيدة له يفتخر ويشكو الزمان قوله:

وَأَوْ كَانَ الْعِدَاءُ يَسُوعُ فَيَأْ ، لَمَّا سُمْنَا الْوَرَى إِلَّا الْعِدَاءُ (٣)

يذكر في هذا البيت ان التصدير قد جاء في حشو المصرع الاول من البيت والثاني في آخر المصرع الثاني (العداء/العداء)، فقد جانس بين اللفظتين لتصوير حالته مع الأعداء، و للإيقاع ايضاً أثر كبير في خلق هذا الفن البديعي "لما كان الإيقاع الشعري واحداً من مكونات النص الدلالية فقد اتسم هو أيضاً بالسمة، فصار إيقاعاً غامضاً لا يتميز بذاته و إنما يندمج بنائياً في البنية النصية الكبرى حاملاً نصيبه من دلالتها، و من ثم أصبحت القصيدة قانون نفسها، و لذلك فهي تخلق قانونها الموسيقي الخاص والنابع من حركتها الداخلية وضراوتها البنائية و عليه صار الإيقاع

(١) الإيقاع مدخل منهجي لدراسة الشعر الحدائثي، عادل بدر، مجلة الحوار التمدن، ع: ١٨٢٧، ٢٠٠٧م.

(٢) الديوان، ١ / ٢٧٦ .

(٣) المصدر نفسه، ١ / ٢١ .

إشكاليا إلى حد بعيد في شعر الحدائث فهو يتولد عن أرضية لم يعد فيها الوزن المحك الرئيسي لشعرية القصيدة<sup>(١)</sup>، فمع تشاكل هذه الاساليب وانسجامها قد جعل النص في غاية الدقة التركيز. قال عند عودته من الحجاز:

وَلَمْ يَبْقَ إِلَّا بَرَزْخٌ ، فَاقْذِفِي بِهِ وَرَاءَكَ، إِنَّ الدَّارَ مِنْ بَعْدِ بَرَزْخٍ<sup>(٢)</sup>

يريد الرضي بهذا البيت من تكرار الدالتين (برزخ- برزخ)، بأن برزخ الاولى يصور القذف أو البعد، أما الثانية يصور حياة ما بعد الموت إلى البعث في عالم فمات فقد دخل البرزخ، فقد جاء بهاتين الدالتين التي تختلفان في المعنى ويتفقان في الصورة، فكون لنا تصدير الحشو معنى ودلالة تختلف عما سبق. ت-ومنه ما يكون احد المتجانسين في آخر البيت والثاني في آخر المصراع الاول:

ومن صور الرضي في رد العجز على الصدر، قوله:

وَأَلْضَبَا فِي الرَّوْعِ مِنْ عَدْدِي كَرَمًا وَفِي الْأَوَاءِ مِنْ عُدْدِي<sup>(٣)</sup>

ذكر الشاعر تصدير التقفية القائم على اللفظتين المتجانستين (عُدْدِي-عُدْدِي)، فالصورة التي حققها الشاعر هي صورة ضدية لمن يحسب بالعدد فقط ومن يسأده، فقد اضفى رد العجز على الصدر للنص روح جديدة لا يمكن لأي شاعر الاجادة بها.

قال في قصيدة له يمدح القادر بالله حين استقر بدار الخلافة:

شَرَفُ الْخِلَافَةِ، يَا بَنِي الْعَبَّاسِ، الْيَوْمَ جَدَّدَهُ أَبُو الْعَبَّاسِ<sup>(٤)</sup>

يبين الرضي في مطلع هذه القصيدة التي جعل من رد العجز على الصدر المحور الذي يستند إليه في ايصال المعنى فقد جاء بتكرار (العباس- العباس) فاللفظة الاولى تدلّ على جماعة من الناس يلقبون ببني العباس، والثانية تدل على الخليفة الذي تولى الحكم وهو ابو العباس، فقد جاء بهذا الفن بجعله سلساً ومتجانساً لتأدية المعنى والصورة المكونة للدلالة المرادة مع الإيقاع المتناسق لشدّ سماع المتلقي. ومما جاء من بديع قول الرضي في الحكمة :

أُنْقِلْ النَّفْسَ مِنْ صَبْرٍ إِلَى جَزَعٍ، وَالصَّبْرُ أَغْوَدُ إِلَّا أَنَّهُ صَبْرٌ<sup>(٥)</sup>

(١) الايقاع مدخل منهجي لدراسة الشعر الحدائث، عادل بدر.

(٢) الديوان، ١/ ٢٦٨ .

(٣) المصدر نفسه، ١/ ٣٩٧ .

(٤) المصدر نفسه، ١/ ٥٤٦ .

(٥) المصدر نفسه، ١/ ٥٢٩، الأعود: الأنفع، الصبر: عصارة شجر مر.

لقد صور الشاعر البيت بتصدير التقفية موشحاً إياه صفات الجناس بجعل اللفظتين متشابهتين في الشكل ومختلفتين في الدلالة والتي تظهر في (صبر - صبر)، فالمراد من الصبر الأولى هو التحمل، والثانية يريد بها المرارة فيصور لنا مستعيراً حاسة الذوق لوصف حالة الإنتظار والتحمل، فضلاً عن الإيقاع النغمي المتولد من رد العجز على الصدر الذي يعدّ الأساس الذي يقوم عليه البيت، فأن تضافر الأساليب البلاغية من تكرار واستعارة مع ردّ العجز على الصدر يبين "أن البنية الشعرية لا تبدو في بساطة تلك الظلال الجديدة لدلالات الألفاظ، بل إنها تكشف الطبيعة الجدلية لهذه الدلالات، وتجلو خاصية التناقض الداخلي في ظواهر الحياة واللغة الأمر الذي تعجز وسائل اللغة العادية عن التعبير عنه"<sup>(١)</sup>، فأن اجتماع كل الأساليب خلق صورة فنية تبهر المتلقي بسلاسة وبساطة.

ث- ومنه ما يكون أحد المتجانسين في آخر البيت، والآخر في أول المصراع الثاني:

ومن قوله في الفخر:

وَأَنَّ نَارَ الْقَدِيمَةِ لِلْقَرَى، ثُورَتْ مِنْ أُولَى الزَّمَانِ وَثُورَتْ<sup>(٢)</sup>

لقد مزج الرضي تصدير التقفية بالجناس (ثورث - ثورث) وأن مجيء الرضي باللفظتين في شطر العجز وذلك لتكثيف الصورة و الفكرة وحشد المعاني في بيان كرم قومه الواسع؛ لأنه يجعل النار مشتعلة منذ القدم (ثورث) ومن ثم (ثورث) للأبناء، فالصورة الشعرية برمتها قد تشكلت بوساطة هذا الفن. وقال له في الرثاء:

يُعَارِضُ الْخَيْلَ، فِي عَرْضِئِئِهَا، قَزْمٌ إِلَى نَهَبِ لَحْمِهَا قَرْمٌ<sup>(٣)</sup>

فقد جاء هنا هذا النوع من الرد على العجز نفسه فيحول عجز البيت الى بيان شدته وقوته بجعل شطر البيت يخلق لنا صورة ذهنية ذات دلالة غريبة بجعل ابيه يعترض طريق الخيل النشيطة بقوة شخصيته، وهذه الصورة خلقت بوساطة مجانسته برد العجز الى اول كلمة منه بين (قرم - قرم)، وقد كرر حرف (راء) وهو من حروف القلقلة و يدل على حركة ونبرة قوية، إذ شكل إيقاعاً للبيت بما يملك من مكونات خفية يساهم في الدلالة؛ لأن " الإيقاع هو المعنى؛ لأن اللغة لا تنتج المعنى خارج إيقاع تركيبها الدلالي"<sup>(٤)</sup>، فكل ما جاء به من الاساليب هي للوصول الى رد العجز الى الصدر لخلق الصورة الشعرية التي تلهم القارئ بالمعاني والدلالات الجديدة.

(١) تحليل النص الشعري: يوري لوتمان، ت د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥، ٧٠-٧١ .

(٢) الديوان، ١ / ٢٣٣ .

(٣) المصدر نفسه، ٢ / ٣٦١، العرضة: نشيطة، فيها بغي . القرم بالسكون : الفحل، القرم بالكسر: شديد شهوة اللحم.

(٤) الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة بنية التكرار عند البياتي، د. هدى الصحنوي، ١٠٠ .

ثالثاً: في اللفظين الملحقان بالمتجانسين للاشتقاق:

أ- ما يكون اللفظان الملحقان بالمتجانسين يجمعهما الاشتقاق وأحدهما في آخر البيت والثاني في صدر

المصرع الاول:

وقال في قصيدته في الفخر:

سَأَخْطُبُهَا بِحَدِّ السَّيْفِ فِعْلاً إِذَا لَمْ يُغْنِ قَوْلٌ ، أَوْ خِطَابٌ<sup>(١)</sup>

لقد جاءت قصائد الرضي أغلبها من هذا النوع فهناك الكثير من الابيات التي نظم فيها على هذا الشكل، فقد جاء برد العجز على الصدر (أخطبها - خطاب) إذ افتتح البيت بسين الاستقبال تمهيداً للحدث (أخطبها) ليدل على قوة الفعل ومحاولة شدّ المتلقي إليه، بأنه سيأخذ الخلافة بالقوة، أن لم ينفع الكلام، وبذلك كون لنا صورة مفعمة بالدلالات الجديدة التي يريد ان يصل اليها الشاعر من خلال التصدير وجعل النص قائماً على أساسه ويقوي به. ومن بديع قوله :

نَبَتَنَ لِأَيْدِينَا خُصُوصاً ، وَإِنَّمَا لَنَا يَتَوَاصَى بِالطَّعَانِ نَبَاتُهَا<sup>(٢)</sup>

قد جاء بردّ العجز على الصدر على هيئة الجناس الاشتقائي (نبتن - نباتها)، لتصوير الكثير من الدلالات الرمزية الغائبة مع ما خلقت من إيقاع يتناسب أول صدر البيت مع آخر العجز، فكونت لنا إيقاعاً وتناغماً صوتياً يستميل المتلقي اليه مع الجناس الاشتقائي الذي حملته المفردتان إذ كَوْنُ لَنَا بَيْتاً لَا يَفْهَمُ إِلَّا بِالْغُورِ فِي مَعَانِيهِ لِمَعْرِفَةِ الْمَقْصَدِ، فقولُه ب(نبتن) اي بدت وظهرت، أما (نباتها) اي مركزها من النبت فشكلت لنا هاتان اللفظتان صورة الشجاعة والبسالة التي يمتازون بها ويجعله يفخر بهم، وبذلك نصل إلى ان رد الصدر على العجز هو الخالق الاساس في عملية الخلق الشعري.

ب- ومنه ما يكون اللفظان الملحقان بالمتجانسين يجمعهما الاشتقاق وأحدهما في آخر البيت والثاني في

حشو المصراع الاول:

قال في قصيدة له يشكر حمزة بن ابراهيم على قضاء حاجة له:

أَخْدَمْتَنِي نُوبَ الْأَيَّامِ طَائِعَةً ، وَكَانَ كُلُّ الرَّضَى أَنْ آمَنَ النَّوْبَا<sup>(٣)</sup>

(١) الديوان، ١ / ١٢٧ .

(٢) المصدر نفسه، ١ ، ٢١٢ .

(٣) المصدر نفسه، ١ / ١٠٧ .

يتساءل الرضي في اول البيت بال(الهزمة) للوصول إلى صورة معروفة، فضلاً عن ذلك فقد اسهم تصدير الحشو الإشتقائي (نوب-النوبا) في تكوين الصورة البديعية لما اضفاه من دلالة في اكمال الصورة الشعرية من خلال جعل لفظ (نوبا) لتصور حوادث الايام ونكباتها بردها إلى المصراع الأول، ففي هذا البيت قد جاء رد العجز على الصدر هو الخالق الوحيد في جعل البيت يعجُ بالمعاني الدالة على صورة تتشكل في ذهن السامع أو المتلقي.  
فمن قول الرضي في الحنين:

زَمَنْ يَخِيفُ بِهِ الْجِنَاحُ إِلَى الصَّبَا، لَمَّا ظَفِرَتْ بِهِ خَفَضَتْ جَنَاحِي<sup>(١)</sup>

جعل الداليتين لتصدير الحشو الملحقة بالجناس المجتمعة على الاشتقاق التي دلت عليها اللفظتان (الجناح-جناحي) هي التي شكلت ابرز معالم الصورة الشعرية، فجاء بالجناح استعارة ليجسد الزمن بأن له جناح وعند الانتقال الى البيت الثاني نجده يظفر بما يريد من لقاء فإنه يخفض جناحه ليكون قريب مما يريد، فالمعنى لا يكتمل الا بوجود هاتين الداليتين للدلالة على غاية البيت الذي جاء به الشاعر وهو العودة إلى أيام الشباب حيث الشوق إلى المكان، والذي تحقق بوجود هذا الفن البديعي.

ت- ومنه ما يكون اللفظان الملحقان بالمتجانسين يجمعهما الاشتقاق وأحدهما في آخر

البيت والثاني في آخر المصراع الاول:

وجاء في احدي قصائده رثاء بعض اصدقائه:

مَضَى الَّذِي كُنْتُ فِي الْأَيَّامِ آمُلُهُ مِنْ الرَّجَالِ، فَيَا بَعْداً لِأَمَالِي<sup>(٢)</sup>

في هذا البيت يسيطر الحزن ويسود على الصورة، فإن الشاهد الذي يستند إليه البيت والذي يعتبر البؤرة الرئيسية في بيان قصده هما الدالتان لتصدير التقفية (آمله- آمالي) فيصور بأن كل ما يأمل قد انتهى بموت أصحابه.  
ومن صور الرضي الزاخرة بالبديع:

وَأَعْوُدُ بِالصَّبْرِ الْجَمِيلِ تَعَزِيّاً، لَوْ كَانَ بِالصَّبْرِ الْجَمِيلِ عَزَائِي<sup>(٣)</sup>

فأن التصوير بفن رد العجز كالمرآة تعكس ما وصل اليه الشاعر على الصدر وتحمله دلالتها وماهيتها فترتبط الدالتان فيما بعضها لينتجا صورة تدل على عمق الشعور والحزن المخيم على البيت والذي تمثل بما جاء به من جعل

(١) الديوان، ١ / ٢٥٠ .

(٢) المصدر نفسه، ٢ / ٢١٥ .

(٣) المصدر نفسه، ١ / ٢٦ .

لفظ العجز مشتقاً من الصدر ودالاً عليه ومكمل له (تعزياً- عزائياً)، كما عبّر عنه، بإستعماله الفن البديعي الذي خلق الصورة الشعرية.

ث- ومنه ما يكون اللفظان الملحقان بالمتجانسين يجمعهما الاشتقاق واحدهما في آخر

البيت، والآخر في صدر المصراع الثاني:

قال يفتخر بالأمام علي بن ابي طالب (عليه السلام):

رُدَّتْ إِلَيْهِ الشَّمْسُ يُحَدِّثُ ضَوْءَهَا      صُبْحاً عَلَى بُعْدٍ مِنَ الإِصْبَاحِ<sup>(١)</sup>

يبين الرضي في هذه القصيدة منزلة الامام علي (عليه السلام) الرفيعة ، فقد جعل الشاعر مرتكزاً ما جاء به في العجز الشطر الثاني من البيت بإشتقاقه الالفاظ الدالة على أهمية الموضوع وصب تركيزه عليه فإن قوله (صبحاً- الاصباح) ففي الاول صور ضوء الصبح الظاهر للعيان بشكل يختلف عن باقي الاصباح فجعله يشع ويلمع، فإن هذا التركيز في اللفظ ادى الى تركيز في المعنى ايضاً مع الجرس الموسيقي.

ومن قول الرضي في المدح:

وَأَشْرَفُهُمْ مَنْ يُطَلِّقُ الكَفَّ بِالنَّدَى      سَخِيّاً ، بِيَذِلِّ المَالِ ، أَوْ مُتَسَاخِيّاً<sup>(٢)</sup>

تكمن الدالتان اللتان تدلان على رد العجز على الصدر في(سخيّاً-متساخياً)، فالاشتقاق قد احدث تغييراً ليس فقط على شكل وبنية اللفظة بل حتى على معناها فإن (سخياً) أي كريمة غير بخيلة في اعطاء المال وبذله او قوله متساخياً اي انه يظهر ذلك رياءً، فإن هذا التناغم الدلالي يتضمن ايقاع وانسجام وحركة الدلالات فيما بينها، ليحمل لنا خصائص متشابهة، وبالتالي يفيد في حمل حركات جديدة بخصائص مختلفة.

يعدّ هذا الفن من الفنون الخالقة للصورة الشعرية إذ يربط آخر البيت بما سبقه من الصدر، فهذه العلاقة الوطيدة بين الابيات والتي كانت ما يقارب (١٩٧) بيت، أسهم في خلق الصورة الشعرية.

(١) الديوان، ١/ ٢٥٢.

(٢) المصدر نفسه، ٢/ ٥٨٩.



المبحث الخامس  
فنون بدئية أخرى

إن فنون البديع كثيرة جداً كما وضحنا ذلك في التمهيد، فضلاً عن ذلك ان الشريف الرضي لم يكن من الشعراء المولعين بالمحسنات البديعية وإنما كانت تأتي عنده عفو الخاطر فلا يكلف نفسه في ذكرها بقصائده والمعروف ان قصائده تمتاز باللغة العالية والمكثفة وسنطرح عدّة فنون قد وردت في شعر الشريف الرضي:

**أولاً: التصريع:**

فالتصريع، تقنية صوتية، وقد كان اهل البديع يطلقون لفظ التقفية على التصريع ولا يفرقون بينهما<sup>(١)</sup> كما بين قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) في حديثه عن نعت القوافي: "أن تكون عذبة الحروف، سلسلة المخرج، وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الاول في البيت الاول من القصيدة مثل قافيتها"<sup>(٢)</sup>.

وقد ذكر ابن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ)، لفظ التصريع وبيّنه بقوله: "فأما التصريع فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"<sup>(٣)</sup>.

ويضع ابن سنان الخفاجي (٤٦٦هـ)، تعريفاً للتصريع أعتمد عليه ممن جاء بعده من البلاغيين بقوله " وأما التصريع، فيجري مجرى القافية، وليس الفرق بينهما، إلا انه في آخر النصف الأول من البيت، والقافية في آخر النصف الثاني منه"<sup>(٤)</sup>.

ومن ثم جاء ابن ابي الاصبغ المصري (٦٥٤هـ) ليقسم التصريع إلى ضربين هما: "عروضي، وبديعي، فالعروضي: عبارة عن إستواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية، بشرط ان تكون العروض قد غيرت عن أصلها، لتلحق الضرب في زنته، والبديعي: استواء آخر جزء في الصدر، وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفية"<sup>(٥)</sup>.

ويرى الخطيب القزويني (٧٣٩هـ) ان التصريع يساعد المتلقي في مجال الميزان الصرفي في البيت، إذا ما وقع بين مصراعيه إختلاف، يقول: "وهو مما أستحسن، حتى أن أكثر الشعر صرّع البيت الأول منه، ولذلك متى خالفت العروض الضرب في الوزن، جاز أن تُجعل مُوازنةً له، إذا كان البيت مُصرّعا"<sup>(٦)</sup>.

(١) ينظر: تحرير التحبير، ابن ابي الاصبغ المصري، ٣٠٧/٢ .

(٢) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ٥١ .

(٣) العمدة، ابن رشيق القيرواني، ١ / ١٧٣ .

(٤) سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، ١٨٨ .

(٥) تحرير التحبير، ابن ابي الاصبغ، ٣٠٥ .

(٦) الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، الخطيب القزويني، ٤٠٦ .

وأما المحدثين قد جاء الدكتور مدحت الجيار يقول في حديثه عن التصريح قائلاً لقد: "بدأ اهتمام الشاعر بصوتيات النص الشعري من القافية؛ لأنها تحتاح الى حسابات خاصة داخل الوزن حتى يصل إلى العروض والضرب، مستفيداً من خبرته الشعرية التجريبية في السماع والكتابة"<sup>(١)</sup>.

ولأهمية التصريح في إبتداء القصائد، وكونه أحد ركائز عمود الشعر عدو عدم الألتزام به معيباً، ومن عيوب القوافي عيباً سمي (التجميع) وعرفه قدامة بأنه : "أن تكون قافية المصراع الاول من البيت الأول على روي متهيء؛ لأن تكون قافيته آخر البيت فتأتي بخلافه"<sup>(٢)</sup>.

ومما جاء من فن التصريح في ديوان الشريف الرضي قوله:

عَذِيرِي مِنَ الْعَشْرِينَ يَغْمِزُنْ صُعدْتِي، وَمِنْ نُوبِ الْأَيَّامِ يَقْرَعَنْ مَرْوَتِي  
وَمِنْ هَمَمٍ أَوْجَدْنِي فِي عَشِيرَتِي، وَأُكْتَرَنْ مَا بَيْنَ الْأَقَارِبِ غُرْبَتِي<sup>(٣)</sup>

يظهر التصريح بشكل متدفق في هذا النص الشعري إذ نلاحظ أن الشاعر قد استعمل التصريح (صعدتي/ مروتي) ذا الايقاع المنسجم لبيان دلالة البيت الشعري، فيشير إلى شكواه من الزمن إذ يقدم أعتذاره من العشرين الذين يميلون عليه في القناة، وعند الانتقال للشطر الثاني تتضح دلالة البيت بشكل اوسع فضلاً عن التصريح نلاحظ موازنة البيت ما بين صدره وعجزه، إذ إن المقصود بقوله يقرعن مروءتي فهو يعني بأن الحوادث تتاوبه على الدوام، وقوله هذا على سبيل المجاز، ومع الاستمرار في قراءة القصيدة يتضح لنا في البيت الثاني فن التصريح المصاحب للحركة النغمية التي يسرق عن طريقها ذهن السامع، بجعل قوته وتحمله للهموم موجوداً لعلها عند عشيرته /قومه، وأما بين الاقارب فقد كثرت غربته وعدم الاختلاط بهم، مع ما جاء من إيهام التضاد (الاقارب/غربتي) فإن المصاحب للقريب هو البعيد، وقد جاء بالغرابة دلالة على الابتعاد وان وصلهم قليل، و ان هذا النص يحمل دلالات عميقة في الوصول إلى مبتغى الشاعر.

ومما جاء في رثاء الرضي قصيدة رثى بها حرب بن سعيد بن حمدان وكان أخوه الحارث قد مات قبله بقليل:

رَجَوْنَا أَبَا الْهَيْجَاءِ إِذْ مَاتَ حَارِثٌ، فَمَذُ مَضِيًّا لَمْ يَبْقَ لِلْمَجْدِ وَارِثٌ<sup>(٤)</sup>

(١) موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات، مدحت الجيار، القاهرة، دار المعارف، ط ٣، ١٩٩٥هـ، ١٠٥.

(٢) التصريح في وسط القصيدة (نماذج من الشعر الجاهلي)، صالح عبد العظيم، بحث منشور في حوليات آداب عين الشمس، مج ٤٢،

(يناير-مارس ٢٠١٤م)، ٦٥.

(٣) الديوان، ٢٠٦/١، الصعدة: القناة، المروة: الصفاة.

(٤) المصدر نفسه، ٢٢٤/١.

لقد صرع الرضي بين (حارث/ وارث)، وهما لفظتان متجانستان، والتي ردت احدهما على الأخرى، إذ اختلفتا في حرف واحد، قد وقع في بدايتهما وهو ( الحاء والواو)، وإن هذا الاختلاف الصوتي كان داعي الاختلاف الدلالي، فالأول يدل على الشخصية العظيمة التي فقدها (حارث)، وأما الثانية فيريد بها من لفظة (وارث) بأن فقدان هاتين الشخصيتين العظيمتين سيؤدي الى انتهاء المجد اي المروءة والنبل والرفعة فإن جميع هذه الصفات لم يتبق أحد ليرثها من بعدهم، فقد سبقها بأداة الجزم (لم) التي تدل على الرفض المطلق فإنه مذ مضيا ورحلا لم يتبق ممن يملك صفات النبل ان يكون على قدر من الرفعة ليرث ويأخذ هذه المكانة الرفيعة، وان لفظة التصريع قد خلقت لنا فناً بديعياً آخرأ وهو الجناس اللاحق، ومن هذه الاصوات المنطلقة في البيت قد استودعت اساليب عدّة (تصريع+ جناس+ تصدير) حيث تظهر قدرة الشاعر فيضاً من العطاء، ويمنحها الشاعر من طاقاته الابداعية وحسه الصادق مذاقاً خاصاً، وهذا ما جعله أحياناً طوع يديه<sup>(١)</sup>.

ومن قوله في التصريع:

قَصَدْتُ الْعُلَى، وَالْمَكْرُمَاتُ سَبِيلٌ،      وَطَلَّابُهَا ، لَوْلَا الْكِرَامُ ، قَالِي<sup>(٢)</sup>

لقد جاء فن التصريع في قصائد الرضي سلساً غير متكلف ويؤدي غرضاً ومعنى ذا دلالة مهمة يجعل النص بحركة مستمرة فالتصريع بين (سبيل/قليل) ذات المخرج الصوتي الواحد، فجعل سبيله من المكانة العالية هو إعطاء المكرمات، والاعطاء لولا الكرام قليل، فأن هذا الإيقاع الذي وظفه الرضي المتكون من الجرس الإيقاعي لأن الإيقاع "يعني التدفق والانسياب وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات"<sup>(٣)</sup> وقال في قصيدة له في غرض الرثاء:

لَا تَعَجَبَنَّ، فَمَا الْعَجِيبُ فَنَاءُوهُ      بِيَدِ الْمُتُونِ ، بَلِ الْعَجِيبُ بَقَاؤُهُ  
مَنْ طَاخَ فِي سُبُلِ الرَّدَى آبَاؤُهُ،      فَلَيْسَ لَكَنَّ طَرِيقَهُ أَبْنَاءُوهُ<sup>(٤)</sup>

لا يمكن للنص الشعري أن يكون ذا دلالة معينة ما لم يحمل إيقاعاً يتلاءم والغرض الذي يطرحه الشاعر، فالتصريع يكون بمثابة إشارة إلى الترابط والتماسك في البيت فضلاً عن الدلالة الصوتية المتمثلة بألفاظه مثل (فناؤه/بقاؤه)، ان التشابه الصوتي كبير بين اللفظتين مع الدلالة التي كونت لنا صورة عكسية تمثلت بالغياب والبقاء وهي صورة ضدية،

(١) ينظر: التصريع في شعر المتنبي (ت ٣٥٤هـ) دراسة تحليلية، د.زهرة خضير عباس، بحث منشور في جامعة بغداد\_كلية التربية\_ابن رشد، قسم اللغة العربية، الاستاذ- العدد (٢٠٣)، ١٤٣٣هـ- ٢٠١٢م، ١٢٦.

(٢) الديوان، ٢/٢٣٢.

(٣) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث درو، ترجمة: إبراهيم محمد الشوش، مكتبة منيمنة- بيروت، ١٩٦١م، ٥٠.

(٤) الديوان، ١/٣٢.

وأما ما يحمله البيت الثاني من تصريح (آبأؤه/ أبناؤه) وهي صورة إيقاعية متضادة أيضاً، أذن فعلاقة الإيقاع بالدلالة سواء على المستوى الصوتي أو اللفظي أو التركيبي هي إحدى دعائم القصيدة العربية الحديثة، وأبرز عامل من عوامل التجربة الشعرية الناجحة، "فقد بدت الموجة الشعرية الجديدة متجهة إلى الوحدة العضوية للقصيدة، حيث لا يعود الشكل يمثل لباساً مفصلاً لحجم الموضوع المطروق، وإنما عنصراً مكوناً للتجربة الشعرية وملحاً من ملامح الشخصية الشاملة لهذا الكيان الفني الوليد الذي هو القصيدة"<sup>(١)</sup>.

وقد جاءت قصائد الرضي مصرعة من مطلع القصيدة وحتى خاتمتها، وهذا الإيقاع الذي وظفه الرضي يجعل النص يبت بالحركة مع ما يضيفه من دلالة لخلق الصورة الشعرية<sup>(٢)</sup>.

وفضلاً عن كل ما جاء من أبيات موحدة لنا أثر التصريح في إنشاء وتكوين صورة جديدة، فقد أحصينا ما يقارب (٤١٨) بيتاً يحمل هذا الفن، ويكون مساهماً في خلق الصورة.

ثانياً: التصريح:

جعل قدامة بن جعفر التصريح ضمن نعوت الوزن وعرفه: "هو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف"<sup>(٣)</sup>.

وقد جاء بعده من العلماء وهناك من عدّه قريباً من السجع<sup>(٤)</sup> والبعض الآخر جعله قريباً من الجناس<sup>(٥)</sup>.

ومن قوله في الرثاء :

وَرِمَاخُهُ سُفْرَاؤُهُ، وَسُيُوفُهُ خُفْرَاؤُهُ، وَجِيَادُهُ نُدْمَاؤُهُ<sup>(٦)</sup>

لقد نظم الرضي هذا البيت بطريقة يجذب بها أذهان المتلقي مع جعل النص يمتاز بوزن موسيقي خاص، و تنظيم هذه الأصوات بمعانيها بطريقة غير عادية هو ما يقدم لنا الشعر، و في داخل النظام (الإيقاع) ليس هناك اتجاه ثابت

(١) البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، مسعود وقاد، ماجستير، جامعة ورقلة، كلية الآداب - قسم اللغة العربية، ٢٠٠٣-٢٠٠٤م، ١١.

(٢) ينظر: الديوان، من القصائد المصرفة من البيت الاول وحتى آخر بيت ١٥٤/١، ١٩٦/١، ٣٢٧/١، ٥٢١/٤٢٣، ٥٢٣/١،

٥٦٧/١، ٥٦٤/١٦٦٦، ٥٨٨، ٢/١.

(٣) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ٤٠.

(٤) ينظر: كتاب الصناعتين، العسكري، ٣٧٥.

(٥) ينظر: إعجاز القرآن، الباقلاني، ١٤٥.

(٦) الديوان: ٣١/١.

بل أكثر من اتجاه ، اتجاه يحفظ على أسس النظام و يدعمه ، و اتجاه يثور على هذا التدعيم و يحطمه، إذ يبين عن طريق الالفاظ المصرة المتكونة من (رماحه سفراؤه/ سيوفه خفراؤه/ جياده ندماؤه)، إذ شكلت لنا صوراً مشبهة مستعينا بالترصيع في خلق الصورة.

ومن قوله في قصيدة له يذم الزمان :

الفَقْرُ يُنْئِي، وَالثَّرَاءُ يُذْنِي، وَالْحِرْصُ يُشْقِي، وَالْقَنُوعُ يُغْنِي<sup>(١)</sup>

لقد قام هذا البيت على عدد من المتضادات وقد اعتمد على الترصيع في بيان أهمية التضاد، فقد شكل الترصيع مع التضاد بنية متضادة خلقت صورة متكاملة المبنى والمعنى فجاء بأربع جمل مصرعة وكل واحدة تقوم على معنى واحد بمفردها وذلك بقوله: (الفقر ينئي - الثراء يذني - الحرص يشقي - القنوع يغني)، فقد أدى هذا الانسجام بين الألفاظ إلى إضافة نوع من الجمال يشد بوساطتها إنتباه المتلقي للإيقاع يكون أثراً ويحمل طاقة يعج بالحركة والإمتداد بكلماتها الإيقاعية وحركاتها الفنية وقيمتها الموسيقية وتراكيبها البلاغية فكل هذه الوسائل تتداخل لتخلق الصورة الشعرية .  
ومن قوله في الترصيع:

لَبْدُلِ النَّدَى إِنْ تَوَيْتَ الثَّوَى، وَقَلِّ الْعِدَى، إِنْ سَرَيْتَ، السُّرَى<sup>(٢)</sup>

لقد جاء الرضي بالترصيع زاجاً إياه في البيت الشعري وجعل هذا الإيقاع يرتبط بالمعنى إرتباطاً حيوياً؛ لأن الكلمات التي يبتدعها المعنى لا تنفصل عن أصولها الصوتية، فقد جعل (بدل الندى ان ثويت الثوى) مصرعاً مع (قل العدى ان سریت السرى)، فأن هذا الانتاج الصوتي خلق لنا صورة تمثلت بالترصيع والذي اشترط فيه كما قال بوب "الجرس يجب ان يكون صدى للمعنى"<sup>(٣)</sup>.

ومن صور الرضي الجديدة قوله:

أَلْبَسْتَنِي النَّعْمَاءَ فِي قَفْلِي، وَأَلْبَسْتَنِي الْعَلِيَاءَ فِي ظَعْنِي<sup>(٤)</sup>

لقد جاء الرضي بالبيت الشعري فن التصريع والترصيع معاً موزعاً الإيقاع الصوتي بين دفتيه إذ جعل (البستي النعماء في قفلي) والتي يريد بها انك أي بهاء الدولة قد كسيتني بالمال عند عودتي، منتقلاً إلى الشطر الثاني (انلنتي العلياء في ظعني) بجعله مساوياً الاول في الترصيع أيضاً، بأنه أعطاه المكانة الرفيعة والشرف عندما رحل إلى بغداد،

(١) الديوان، ٥٣٢/٢ .

(٢) المصدر نفسه، ٤٣/١ .

(٣) تشكيل المعنى الشعري، عبد القادر الرباعي، مجلة فصول، مج ٤، ع ٥٦٤، ١٩٨٤، ٢ .

(٤) الديوان، ٤٥٥/٢ .

فإن هذا "التناغم الدلالي) الذي يضم إيقاع التواصل؛ أي انسجام حركة الدلالات فيما بينها؛ مما يدفع إيقاعاً يحمل خصائص متشابهة؛ مما يفيد ولادة حركات جديدة، قد تحمل خصائص مغايرة" (١).

أما التصريح فلم يكن ذا أفق واسع الامتداد كالتصريح، فقد اكتفى بذكر القليل من الصور ذات الدلالة الواضحة فجاء ب(٢٢) صورة شعرية.

ثالثاً: التورية:

"وهو أن يذكر المتكلم لفظاً مفرداً له معنيان، على سبيل الحقيقة، أو على سبيل الحقيقة والمجاز، أحدهما ظاهر قريب يتبادر إلى الذهن وهو غير مراد، والآخر بعيد فيه نوع خفاء وهو المعنى المراد، لكن يوارى عنه بالمعنى القريب، ليسبق الذهن إليه ويتوهمه قبل التأمل، وبعد التأمل يتنبه المتلقي فيدرك المعنى الآخر المراد" (٢).

وقد واجه مصطلح التورية كثير من الاضطراب أيضاً، فقد أطلق عليه: (الايهام والتوجيه والتخيل والمغالطة) (٣).

وَمُعْتَلَجِ الْجَلَالِ نَزَعَتْ عَنْهُ عَلَى عَجَلٍ، رِدَاءَ الْكِبْرِيَاءِ (٤)

لقد وظف الرضي الفن البديعي التورية جاعلاً إياه المساهم في خلق الصورة الشعرية ومكوناً لدالتها، فإن كلمة (رداء) معناها القريب هنا هو ما يلبس كالجبة أو العباءة، والقرينة الدالة عليه هو ذكر (نزعت) في المصراع الأول من البيت، أما المغزى البعيد الذي يريده الشاعر وأخفاه ومواراته بإسلوب قمة في الروعة هو الترفع، فهذه الدلالة أسهمت في تكوين الصورة المبتغاة وإيصالها إلى المتلقي.

ومما أبدع فيه قوله في الفخر:

لِي الْحَرْبُ مَعْطُوفاً عَلَيَّ هَيَاجُهَا      وَظِلُّ جَوَادِي قَيْظُهَا وَعَجَاجُهَا  
وَيَأْنَفُ عَزْمِي أَنْ يُرَدَّ رِمَاحَهَا      إِذَا اشْتَبَهَتْ خُرْصَانُهَا وَزَجَاجُهَا (٥)

لقد رسم المبدع الرضي القصيدة مبتدأً بهذين البيتين ذات الدلالة الصارخة بالقوة والشجاعة، فصيغة التكلم التي ركز عليها وجعلها عماد البيت واضحة وتصدع في آذان من سمعها (لي\_علي\_جوادي) والتي شكلت الدور الأكبر، فقد جاءت ممتزجة مع التصريح وهذا بدوره قد أضفى خصيصة فريدة للبيت لجذب أسماع المتلقي بقوله (هياجها/عجاجها) فإن هذا التناسب بين اللفظتين قد أحدثت رنة موسيقية، ومع إكمال الدلالة المصورة ما يحدث في الحرب، يتم ذلك

(١) قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، أحمد بزون، دار الفكر الجديد، ١٤١.

(٢) البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، عبد الرحمن حبنكة الميداني، دار القلم، دمشق - دار الشامية، بيروت، ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م، ٢/ ٣٧٣.

(٣) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م، ٢/ ٣٨٣.

(٤) الديوان، ١/ ١٥، معتلج: المجتمع، الجلال: الترفع والتعظيم.

(٥) المصدر نفسه، ١/ ٢٣٤، الخرسان: الأسنة، الواحد خرص، الزجاج الواحد زج: الحديدية التي في أسفل الرمح.

بالبيت الثاني بذكر فن التصريح (رماحها/زجاجها)، الذي جاء مكملاً لما اراد ان يصف به نفسه من فخر بعزيمته في المواجهة إذ إنه متأهب لرد وصدّ الرماح سواء أكان قد اشتبه عليه هل هي من الأسنان أعلى الرمح أم جاءت من الزجاج وهي الحديدية أسفل الرمح وهي لفظ التورية فالمعنى القريب هو الزجاج ذلك الذي يكون شفافاً يسمح بمرور الضوء، أما المعنى البعيد فهي الحديدية التي تكون في أسفل الرمح، فهذا التشكل في الصور البديعية قد أنتج صورة جديدة.

ومن بديع ما جاء به من التورية قوله:

نَسْرِقُ الدَّمْعَ فِي الجُيُوبِ حَيَاءً، وَبِنَا مَا بِنَا مِنَ الإِشْفَاقِ<sup>(١)</sup>

فالتورية عند الرضي تحمل مقصده من شعره و تكثف غايته و لذلك يمهد لها تمهيدا حسناً يلتبس مراده على الناس، فإن لفظ التورية يكمن في (الجيوب) فإن المعنى القريب يدل على المكان الموجود في القميص أو ما يدخل منه الرأس عند لبسه، والقريظة الدالة عليه (نسرق)، وأما المعنى البعيد والذي يقصده الشاعر هو (العين)، فإن لفظة التورية حملت دلالة مهمة جداً في أن الدمع يسرق خجلاً من العيون.

فمن قول الرضي في التورية:

بَلَوْنَا مَا تَجِيءُ بِهِ اللَّيَالِي، فَلَا ضُنْحٌ يَدُومُ وَلَا مَسَاءٌ<sup>(٢)</sup>

من بديع أشعار الرضي بأنها تكون ذا روح عالية متميزة بغنيتها الغريبة مع حفاظه على عدم التكلف في إيجاد صورته بجعلها تكون قريبة من النفس كما جاء في هذا البيت من ذكره للفظتي التورية، الأولى تشكلت الكلمة الأولى بلفظة (الصبح) والثانية تمثلت بلفظة (المساء) ، فهاتان المفردتان تحيل ظاهرياً الى النهار والليل والقريظة الدالة عليه هي (الليالي) ذكرها بأنها لا تدوم والأبتلاء الذي يدل على مصيبة قد تحدث، بينما المقصود بها كناية الشاعر بقوله (صبح) عن الخير والسعادة، وبقوله (مساء) دلالة على الشر والشقاء، نلاحظ أن سياق البيت كله قد تم بناءه على الفاظ التورية وما تحمل من دلالات جعل المتلقي يعمل ذهنه كثيراً لمحاولة الوصول إلى المعنى المبتغى.

ومن أجمل ما جاء به من التورية قوله:

كَأَنَّ عِنْدِي أَنَّ الحَبِيبَ شَقِيقِي، فِي التَّصَافِي، فَكَأَنَّ عَيْنَ عَدُوِّي<sup>(٣)</sup>

يوظف الرضي الفنون البلاغية بشكل غير مألوف ويمنحها دلالة كاملة في البيت الشعري، فنلاحظ وجود التورية في هذا البيت ومن أهم ما يميزها "ومن اسرار جمالها هو الابتعاد عن السطحية وترك المتلقي يبحث عن المعنى الخفي

(١) الديوان، ٨٥/٢.

(٢) المصدر نفسه، ٣٦/١.

(٣) المصدر نفسه، ٥٦٩/٢.

مما سترك في نفسه اثرا طيبا بعد وصوله الى مراد المتكلم وما يخفيه من معاني جميلة بين السطور و الكلمات ومن جمالياتها<sup>(١)</sup>، فالتورية هنا في قوله (عين)، فإن المعنى الظاهر من العين هو ذلك الجزء من الحواس الخمسة المرتبط بالنظر، وهذا ليس المقصود، فإن المقصود هو الخفي أو الجاسوس، فجاءت قرينة له هي (عدوي) فقد كان عنده حبيب بمثابة الصديق في ايام الصفاء والراحة ظهر فيما بعد أنه في صف عدوه، فإن ما دلنا على المعنى في هذا البيت هي لفظ التورية.

ومن الصور الغريبة التي وظفها الرضي:

فَمَا أَرَى إِلَّا سَوَاماً هُمًّا لًا، او صُورًا مَذْمُومَةً كَالصَّوْرِ<sup>(٢)</sup>

إن صورة التورية المحققة للشعرية جاءت منسجمة مع الجنس المتحقق في (صُور/الصَّوْر) فإن لفظ الصور الأولى وهي الحاملة للتورية فالمعنى الظاهر القريب هي الصور المعروفة، وأما المعنى الخفي فهو يريد بها الإعوجاج فالمبدع يريد القول بأنه لا يرى ناساً أمامه وإنما إبل تائهة بلا راجٍ أو أشكال بشر كالصور بلا روح، فإن إقتراب اللفظتين أسهم في تحريك إيقاع البيت، بالإضافة إلى خلق صورة جديدة يراد بها ذم أهل زمانه حققها عبر التورية التي أضافت للنص قوة وأجبرت القارئ لتعميق مستوى الإدراك .

تعدّ التورية من أهم الصور التي تعمل العقل ويغوص الفكر في فكّ الغازها وقد وظفها الرضي في ديوانه إذ

كوّنت (١٥٧) صورة شعرية.

رابعاً: المناسبة:

إن ابن أبي الاصبغ المصري(٦٥٤هـ) يقسم المناسبة على قسمين "مناسبة في المعاني، ومناسبة في الألفاظ، فالمعنوية أن يبتدئ المتكلم بمعنى ثم يتم كلامه بما يناسبه معنى دون لفظ ... وأما المناسبة اللفظية فهي توحي الاتيان بكلمات متزنات، وهي على ضربين: تامّة وغير تامّة، فالتامة ان تكون الكلمات مع الاتزان مقفّاة وأخرى ليست بمقفّاة، فالتقفية غير لازمة للمناسبة"<sup>(٣)</sup>.

ويسميتها القزويني(٧٣٩هـ): تشابه الاطراف، "هو أن يختم الكلام بما يناسب أوله في المعنى"<sup>(٤)</sup>

(١) التورية في الشعر الحساني، أحمد ولد سيدي، مقال منشور في كارافور وكالة موريتانية مستقلة للأخبار، ٢٠١٣.

(٢) الديوان، ٤٧٦/١، الصور: الاعوجاج. وأكال في الرأس.

(٣) تحرير التحبير، ابن ابي الاصبغ، ٣٦٣-٣٦٧.

(٤) الايضاح، القزويني، ٤٩٠ / ٢.

ويوضح القزويني التسميات الأخرى التي تنطبق على ذات الموضوع هو "مراعاة النظرير ويسمى التناسب والتوفيق، وهو جمع أمر وما يناسبه لا بالتضاد ... ومنها ما يسميه بعضهم تشابه الاطراف، وهو أن يختم الكلام بما يناسب ابتداءه في المعنى"<sup>(١)</sup>.

ويقول عبد الفتاح لاشين بأن هناك تسميات عديدة منها: "ائتلاف اللفظ مع اللفظ، أو مراعاة النظرير، أو الائتلاف، أو التناسب، أو التوفيق"<sup>(٢)</sup>.

ويطلق عليه د. أحمد مطلوب، بمراعاة النظرير "وهو الائتلاف والتلفيق والتناسب والتوفيق والمؤاخاة، ولكن معظم البلاغيين يسمونه "مراعاة النظرير" وادخله الرازي في اقسام النظم وقال: مراعاة النظرير وهو عبارة عن جمع الامور المتناسبة، وادخله السكاكي والقزويني وشراح التلخيص في المحسنات المعنوية"<sup>(٣)</sup>.

ومن المعاصرين من يعرف المناسبة أو إيهام التناسب بأنها: "الجمع بين معنيين غير متناسبين عبر عنهما بلفظين لهما معنيان متناسبان لكنهما غير مقصودين"<sup>(٤)</sup>.

فإن "التناسب عنصر اساسي في بلاغة الكلام، وعامل قوي في حسنه وجودته، فالكلام البليغ ينبغي أن تأتلف الفاظه، وتتلاءم معانيه، وينظم في نسق بديع متلاحم الاجزاء، متناسب الدلالات، وبدون ذلك لا يستحق الكلام وصف البلاغة، و لا يكون نظاماً معتداً به عند البلاغيين"<sup>(٥)</sup>.

ومن القصائد المهمة في ديوان الشريف الرضي هي في رثاء والدته:

أَبِيكَ لَوْ نَقَعَ الْغَلِيلَ بُكَائِي، وَأَقْوَلُ لَوْ ذَهَبَ الْمَقَالُ بِدَائِي  
كَأَنَّ ارْتِكَاظِي فِي حَشَاكَ مُسَيَّبًا رَكَضَ الْغَلِيلِ عَلَيْكَ فِي أَحْشَائِي<sup>(٦)</sup>

وظف الرضي في قصائده المناسبة وهو أن يأتي بلفظة في مطلع القصيدة ومن ثم يكررها في ختام القصيدة سواء كان تكرارها لفظاً ومعنى أم لفظاً دون معنى، فكما نلاحظ في هذه القصيدة جاء الرضي بلفظة (الغيليل) في المصراع الأول من المطلع ويدل على حرارة الحزن، وقد كرر هذه اللفظة في الخاتمة وتدل على الحرارة أيضاً، فإن هذا الفن شكل لنا صورة جديدة وغير مألوفة تؤثر على القصيدة الشعرية كاملة فإن هذا الارتباط بالألفاظ جعل الصورة تتضح بدلالاتها عند تكرارها في الخاتمة وتأكيداً على أهمية الغرض الذي يرمي إليه الشاعر وهو يهدف "إلى عاملين أولهما

(١) التلخيص في علوم البلاغة، للخطيب القزويني، ٣٥٤.

(٢) البديع في ضوء أساليب القرآن، عبد الفتاح لاشين، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤١٩هـ - ١٩٩٩م، ٣٨.

(٣) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، ج ٣، ٢٤٣-٢٤٤.

(٤) دراسات منهجية في علم البديع، د. الشحات محمد أبو ستيت، ٨٣.

(٥) المصدر نفسه، ٨٤.

(٦) الديوان، ١ / ٢٦-٣٠، نقع الظمأ: أرواه، الغليل: حرارة الحزن.

التوقع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة فيعمل على تشويق المتلقي، وثانيهما المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة، والتي تولد الدهشة لدى المتلقي<sup>(١)</sup>.  
ومن قوله في مدح الطائع لله:

لَوْ عَلَى قَدْرِ مَا يُحَاوِلُ قَلْبِي،      طَأْبِي لَمْ يَقَرَّ فِي الْعَمْدِ عَضْبِي  
وَإِذَا حَاجَةٌ نَأَتْ عَنْ سُوَالِي      مِنْكَ لَمْ تَنَأْ عَنْ غِلَابِي وَعَضْبِي<sup>(٢)</sup>

من الفنون التي يوظفها الرضي بشكل يجذب الإنتباه في بعض قصائده هو استعماله لفن المناسبة، إذ يربط البيت الأول وهو المطلع من القصيدة مع خاتمتها فهذا التلاحم والتواشج يخلق في القصيدة نفساً خاصاً وغريباً فجاء بلفظتين متساويتين من ناحية الشكل والوزن وهي (عضبي/عضبي) ويقصد بكلا اللفظتين السيف، فهذا التكرار يضيف جرساً نغمياً في جو القصيدة فهذا الفن يجعل هناك ربطاً في الدلالة بين المطلع والخاتمة.  
يقول في المدح:

أَشْوَقاً، وَمَا زَالَتْ لَهْنٌ قِبَابُ،      وَذِكْرَ تَصَابٍ وَالْمَشِيبِ نِقَابُ  
وَعِشْ طَالِعاً فِي الْعِزِّ كُلِّ ثَنِيَّةٍ،      عَلَيْنِكَ خِيَامٌ لِلْعُلَى وَقِبَابُ<sup>(٣)</sup>

تتبع دلالة هذه القصيدة من ربط الرضي بين المطلع والخاتمة فتارة يأتي بذات الألفاظ والدلالة اي مكررة، وأحياناً أخرى يأتي بها متجانسة بجعل اللفظة متشابهة صوتياً ومختلفة دلاليّاً ويشكلها ليقدم ذهن المتلقي إلى ما يقصد من المفردتين، ففي هذه القصيدة يذكر لفظ (قِبَابُ) في المطلع وهي جمع قيب والمراد بها المنازل، وقد كرر ذات اللفظة (قِبَابُ) ألا ان دلالتها تختلف أراد بها ان الله حماك وحفظك وجعل لك مقاماً عالياً، جاء توظيف الرضي لهذا الفن لجعل القصيدة بنية واحدة ومتماسكة فيما بينها.  
ومن المناسبة قوله:

أَيُّ عِيدٍ مِنَ الْهَوَىٰ عَادَ قَلْبِي،      بَعْدَ مَا جَعَبَعَ الدَّجَىٰ بِالرَّكْبِ  
قَسَمُوا السَّوَىٰ بَيْنَ عَيْنِي وَقَلْبِي،      لِمَ جَأَىٰ نَاطِرِي فَعَدَّبَ قَلْبِي<sup>(٤)</sup>

وظف الرضي في قصيدته تشابه الاطراف بجعل مطلع القصيدة المتمثل بلفظ (قلبي) يراد به ذلك العضو الموجود داخل جسم الانسان، ووظفه جاعلاً إياه ما إعتاد عليه الانسان من الهم والحزن، وقد كرر المفردة (قلبي)، في خاتمة

(١) الاسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، حلب، ١٤١٨هـ-١٩٩٧م، ط١، ٢١.

(٢) الديوان، ١/ ٥١-٥٣،

(٣) المصدر نفسه، ١/ ٦٤-٦٩.

(٤) المصدر نفسه، ١/ ١٧٨، ججع: صوت.

القصيدية مشيراً إلى دلالة مهمة يخاطبهم من خلالها يقول "لا تجعلوا قلبي وحده يتعذب بحبكم بل اقسوا العذاب بينه وبين عيني، فهي السبب في تعلقي بكم"<sup>(١)</sup>، مع وجود فن التصدير أو ردّ العجز على الصدر التمثل بين (قلبي/قلبي)، فعند الربط بين المطع والخاتمة يجعل الرضي هذا الفن هو القائم الأساس في تكوين الصورة الشعرية وقد جعل القصيدة قائمة عليه، مع شدّ إنتباه المتلقي إلى هذا النوع في خلق دلالة وإيقاع مترابط أيضاً.

من الفنون التي لم تكن منتشرة في ديوان الرضي بكثرة، إذ تعدّ من أقلّ الأبيات والتي عددها (١٤) بيت، رسم صورة شعرية.

#### خامساً: التكرار:

يعدّ الجاحظ من أبرز العلماء الذين تناولوا التكرار مبيناً محاسنه ومساوئه فيقول: "ليس التكرار عيباً، ما دام لحكمة كتقرير المعنى، أو خطاب الغبي أو الساهي، كما أن ترداد الألفاظ ليس بعي ما لم يجاوز مقدار الحاجة ويخرج إلى العبث"<sup>(٢)</sup>، فنفهم بأن التكرار فن موجود ومستعمل عند العرب بشرط إلا يكون بكثرة ويجب أستعماله عند الحاجة.

وقد عدّ ابن رشيق القيرواني التكرار أحد أساليب العربية الذي لا يخلو منه أي فن من الفنون القولية، ومن ثم قد قسمها بقوله بأن: "للتكرار موضعان يحسن فيها، وموضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلا على جهة التشويق والاستعذاب"<sup>(٣)</sup>.

ومن ثم يضع ابن ابي الاصبغ المصري نقاطاً يُعرف بمقتضاها مواضع التكرار بقوله: "وهو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد"<sup>(٤)</sup>.

ويعرف السجلماسي (٧٠٤هـ) (التكرار) بعد ان يعطي معناه بأنه: "اعادة اللفظ الواحد بالعدد او النوع، او المعنى الواحد بالعدد او النوع، في القول مرتين فصاعداً، وهي اسم لمحمول يشابه به شيء شيئاً" في جوهره المشترك لهما"<sup>(٥)</sup>.

(١) ديوان الشريف الرضي، شرحه وعلق عليه: د.محمود مصطفى حلاوي، كلية الآداب- الجامعة اللبنانية، دار الارقم بن ابي الارقم

لطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ١٤١٩هـ-١٩٩٩م، ٢٤٧/١.

(٢) البيان والتبيين، الجاحظ، ج١، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٩٨م، ج١، ٧٩.

(٣) العمدة، ابن رشيق القيرواني، ج٢، ٧٣-٧٤.

(٤) تحرير التحبير، ابن ابي الاصبغ المصري، ٣٧٥.

(٥) المنزعة البديع في تجنيس اساليب البديع، أبي القاسم السجلماسي، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف- الرباط، ٤٧٦.

أما المحدثون من الدارسين لهذه الظاهرة فقد تباينت آراؤهم حول ظاهرة التكرار لكنهم ذهبوا إلى أن التكرار ظاهرة بلاغية لا يجوز التغافل عنها أو تجاهلها، فنجد أن نازك الملائكة من أبرز الذين تحدثوا عن التكرار وتقول بأنه: "إلحاح على جهة مهمة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها"<sup>(١)</sup>.

وأن "القاعدة الأولية في التكرار، أنّ اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها . كما أنه لا بد ان يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموماً نه لا بد من قواعد ذوقية وجمالية"<sup>(٢)</sup> . والتكرار لا يقوم فقط تكرار اللفظة في السياق الشعري ، وإنما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنه يعكس جانباً من الموقف النفسي والانفعالي، فكل تكرار لا بد أن يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة، حسب طبيعة السياق الشعري<sup>(٣)</sup>.

ويمكن تحديد التكرار بمفهوم بسيط وهو بأن " يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً، و يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني، فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس، وكذلك إذا كان المعنى متحداً وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفاً فالفائدة بالإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين"<sup>(٤)</sup> .

وينقسم التكرار إلى ثلاثة اقسام، تكرار بياني، وتكرار التقسيم، والتكرار اللاشعوري.

فأن التكرار البياني هو أبسط اصناف التكرار عند العلماء، إذ يكرر اللفظة أو الجملة بدون تغييرها، وأما تكرار التقسيم يقصد به هو تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة، وأما اللاشعوري وهو أن يأتي في سياق شعوري كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة<sup>(٥)</sup>.

غير أن د. عبد الكريم راضي جعفر اقترح تكرارين، وهما: تكرار التراكم، وتكرار التلاشي... والتكرار عنده ملمح أسلوبية يكشف عن الملامح الرئيسية للتجربة. الادبية، ويحاول فك رموزها، ويضع الاصبع على بؤر حساسة تُجلى بواسطته<sup>(٦)</sup>. ومن بديع التكرار قوله:

وإن نأَم لي في الجفن إنساناً ناظراً، تَيَقَّظَ عَنِّي ناظراً لي في الجفن<sup>(٧)</sup>

(١) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، ٢٤٢.

(٢) المصدر نفسه، ٢٣١.

(٣) ينظر: المصدر نفسه، ٢٨٠-٢٩١.

(٤) القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، إتحاد الكتب العربي، دمشق، ٢٠٠١م، ١٥.

(٥) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ٢٤٩-٢٥٠.

(٦) ينظر: نصف قرن من الشعر العربي الحديث، مجموعة باحثين، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٠م، ٩-١٠.

(٧) الديوان، ٢ / ٤٨٤.

يضج بيت الرضي بالكثير من المحسنات البديعية اللفظية منها والمعنوية بشكل عام، وبالتكرار بشكل خاص فقد جاء التكرار متمثلاً بتكرار حرف النون تسع مرات وأن هذا التكرار "الحرفي" هو أسلوب يكرسه الاستعمال اللغوي لمحاكاة الحدث بتكرير حروف الصيغة مع ما يصاحب ذلك من إبراز الجرس<sup>(١)</sup>، وتكرار اللفظ المتمثل بين (لي في الجفن/ لي في الجفن)، وكذلك توظيفه لفظ التضاد بين (نام/ تيقظ)، فالتكرار بمختلف أنواعه قد دلَّ على الحذر والتركيز، وبفضل هذه المحسنات تكونت صورة شعرية خلاقية.

ومن تكرر اللفظة قوله:

لَا يُذَكَّرُ الرَّمْلُ إِلَّا حَنْ مُعْتَرِبٍ، لَهُ بَدْيُ الرَّمْلِ أَوْطَارٌ وَأَوْطَانٌ<sup>(٢)</sup>

لقد كرر الرضي لفظ (الرمل/ الرمل) والذي يمثل به حينه إلى مكان اللقاء، وكما جانس بين (أوطار/ أوطان)، فإن تقارب الأصوات يؤدي إلى تقارب معانيها، وإذا لم يثبت أو يطبق هذا على مستوى الكلام فإنه يصح على مستوى التجربة الشعرية، فليس الكلام إلا تجلية لتلك التجارب والمشاعر، لذلك كلما تشابهت البنية اللغوية فأنها تمثل بنية نفسية متشابهة منسجمة تهدف إلى تبليغ الرسالة عن، طريق التكرار والإعادة<sup>(٣)</sup>.

ومن قوله في الفخر:

لَنَا الْجِبَالُ الْقُودُ مَرْفُوعَةً	تَزَلَّ عَنْهَا قَدَمُ الصَّاعِدِ
لَنَا الْجِيَادُ الْقُوبُ أَخَاذَةً	عَلَى الْعِدَى بِالْأَمَدِ الزَّائِدِ
لَنَا الْقَنَا وَالْبَيْضُ مَطْوَاعَةً	فِي الضَّرْبِ يَعْصِينَ يَدَ الْغَامِدِ
لَنَا الْأَسْوَدُ الْغُلْبُ فِي غِيَلِهَا	مِنْ ثَائِرٍ بَأْسًا وَمِنْ لَابِدِ <sup>(٤)</sup>

إن التكرار يضع بين أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر فلقد زجَّ الرضي تكرر (لنا) بشكل تتابعي، إذ شكل تكرر ضمير المتكلم الجمعي أربع مرات دلالة على الافتخار بقومه، مع التقارب الصوتي بين الألفاظ فإن تكرر التقسيم يميل إلى الغنائية، وكما لتكرار لفظ (لنا) وتواليه يكسب المعنى قوة وجمالاً، ولو حذف تقعد الصورة جمالياتها؛ لأن أساسها هو التكرار.

ومن قوله:

(١) البنية الإيقاعية في شعر البحري، عمر خليفة إدريس، منشورات قاريونس، ليبيا، ط١، ٢٠٠٣م، ١٩٩.

(٢) الديوان، ٢ / ٤٤٩.

(٣) ينظر: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م، ٣٩.

(٤) الديوان، ١ / ٣٤٧-٣٤٨.

شَرِبْنَا مِنَ الْأَيَّامِ كَأَسَا مَرِيرَةً،      نُدَارُ بِأَيْدٍ لَا نَرُدُّ شَرَابَهَا  
نُعَاتِبُهَا وَالذُّنْبُ مِنْهَا سَجِيَّةٌ،      وَمَنْ عَاتَبَ الْخَرْقَاءَ مَلَّ عَاتِبَهَا<sup>(١)</sup>

لقد وظف المبدع ظاهرة التكرار في النص فأن الفاظ التكرار مع ما تتميز به من جذب المتلقي بالإيقاع الصوتي المركز تضيف دلالة يقوم عليها البيت برمته كما في النص (شربنا-شرايها) فهذا التكرار خلق صورة شعرية تعكس إرادته، فيكمل ما جاء به في تكرار العتاب ثلاث مرات (نعاتبها-عاتب-عتابها)، فنلاحظ بأن "الأنماط المكررة تتعاقب في كل صورة من صور التكرار لتشكل لوحة عميقة الألوان، بعيدة الملامح، تستثير ذهن المتلقي وتحفز عقله إلى الخوض في تشكيل الخيط الذي ينسج الأنماط المتكررة في كل صورة من صور التكرار"<sup>(٢)</sup>.

وأن أثر التكرار هو أن "يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو، بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه"<sup>(٣)</sup>، كما في قوله بتكرار عبارة:

لأبْدَ أَنْ يَظْهَرَ مَعْرُوفِي فَقَدْ      طَالَ عَلَى مَرِّ الزَّمَانِ مُنْكَرِي  
لأبْدَ أَنْ أَصْدَرَ بَعْدَ مَوْرِدِي،      فَزُرْتُ قَوْمٍ يَرْقُبُونَ صَدْرِي  
لأبْدَ أَنْ أَشْعَرَ وَجْهِي جُزْأَةً،      فَطَالَ مَا ذَلَّ غُنْقِي خَفْرِي  
لأبْدَ أَنْ أَحْمَلَ أُنْبَاءَ الْوَعَى      عَلَى خَفَافٍ فِي الطَّرَادِ ضَمْرِي<sup>(٤)</sup>

يصيغ الرضي التكرار العمودي للعبارة كثيراً والذي يكمن في أول كل بيت والذي يكون بذات النفس والقصد والتي منه تنطلق كل المعاني الفرعية، التي توجه القصيدة في اتجاه معين أو لتأكيد موقف ما، كما أراد في تكراره أربع مرات للفظ (لأبد أن) والتي تدل على العزيمة والقوة المراد تحقيقها، وكذلك فإن "العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، تغني الشاعر عن الإفصاح المباشر وتصل القارئ بمدى كثافة الذروة العاطفية عنده"<sup>(٥)</sup>.

ومن قول الرضي في التكرار:

وَقَلْبٌ كَالشَّجَاعِ يَسُورُ عَزْمًا      وَيَجْذِبُ بِالْغُلَى جَذْبَ الرِّشَاءِ<sup>(٦)</sup>

(١) الديوان، ١/ ٧٢.

(٢) الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، يوسف أبو العدوس، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط١، ٢٠٠٧م، ٢٣٣.

(٣) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ٢٤٢.

(٤) الديوان، ١/ ٤٧٦.

(٥) التكرير بين المثير والتأثير، عز الدين علي السيد، عالم الكتب، ط٢، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٦م، ٢٩٨.

(٦) الديوان، الشجاع: الاسد، يسور: يثور، الرشاء: الحبل يجذب به الدلو من البئر، ١/ ١٥.

يبين الشاعر من خلال تكراره (يجذب/ جذب) مصوراً عن طريقها القوة والسيطرة التي يتمتع بها، فنلاحظ بأن التكرار له وظيفة دلالية في خلق الصورة لا تقل أهمية عن وظيفته الإيقاعية، فدلالة اللفظة المكررة تثير في النفس انفعالاً كبيراً تجاه النص.  
قال في ذم الزمان:

سَوْفَ تَرَى أَنْ نَيْلَ آخِرِنَا      مِنْ الْعُلَى فَوْقَ نَيْلِ أَوْلِنَا  
ذَلِكَ وَرْدٌ قَدْزَى لِسَابِقِنَا،      وَالْآنَ يُجَالِي الْقَدَى لِلْآخِرِنَا<sup>(١)</sup>

يحمل التكرار صفة بارزة ومن خلاله يضيفي للنص رونقاً فأن تكرار اللفظة كتابة ومعنى يكسب النص رصانة وتماسكاً، فقد تكرر في البيت لفظ (نيل/نيل) هي الإرتكاز الحقيقي للصورة الشعرية للوصول إلى المبتغى بتكراره لفظ (نيل)، كما وظف التضاد بين (آخرا/ أولنا)، الذي جاء مصرعاً لجذب الإنتباه، وأما ما جاء به البيت الثاني من تكرار لفظ (قدى/القذى) قد أكسب النص، إيحاءية من تلك الطاقات التي تحملها اللغة الشعرية نفسها، عندما يدخل في سياق النص الشعري، فلغة الشعر غنية بطاقتها ودلالاتها، والتكرار هو جزء من اللغة الشعرية، وهو مصدر من المصادر الأساسية الدالة على تقجر المواقف الانفعالية والتأثيرية<sup>(٢)</sup>.

بعد التوضيح يتبين لنا أن التكرار له أهمية كبيرة في خلق الصورة وله الكثير من المميزات إذ يعدّ أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجد في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسياً لنظرية القافية في الشعر وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية<sup>(٣)</sup>، وأن "تكرار المفردة يعمل على تحقيق نغمة موسيقية من خلال معاودتها والتركيز عليها في سياق النص، فضلا عن ما تحدثه هذه المعاودة من إيجاد نوع من الربط يقوم في حقيقته على مبدأ التشابه والتماثل حين تلحق بعض التماثلات أو المتشابهات من الأشياء ببعض"<sup>(٤)</sup>.

لا يخلو بيت شعري من تكرار لجملة أو كلمة وحتى حرف، يتميز الرضي بتوظيفه التكرار الصوري العميق والذي كوّن نسبة (٣٠١٨) من الديوان، لخلق صور شعرية جديدة.

(١) الديوان، ٢/ ٥٣١.

(٢) ينظر: ظاهرة التكرار في شعر الشاب الظريف، صفاء عبد الله موسى، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، كلية الآداب - قسم اللغة العربية، - ٢٠٠٨م - ٢٠٠٩م، ٢٢.

(٣) القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، ١٥.

(٤) أساليب البديع في نهج البلاغة، خالد كاظم حميدي الحميدوي، اطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية، ١٤٢٣هـ - ٢٠١١م، ٩٣.



الفصل الثاني  
العلاقات الخالقة  
للصورة الشعرية

إن لكل نص شعري علاقة بمجموعة من الفنون البلاغية يعتمدها الشاعر في تصوير وتوصيل الدلالة المبتغاة، وهذا ما كشفته الدلالة العلائقية في استنباط قوانين النص من النص ذاته، وكشف الخصائص العلائقية التي تميز بين نص وآخر وذلك لأن جمال الصورة الشعرية يعود إلى بنية العلاقات للعناصر المتفاعلة لا إلى عنصر مفرد بعينه، وبما أن النص حدث اتصالي و "وحدة لغوية مهيكلة تجمع بين عناصرها علاقات وروابط معينة، وهذا ما يجعل من النص كلا مترابطاً منسجماً.... فالتركيب الذي يفهم منه المقصود الأعظم هو ناتج عن التفاعل بين اللفظ الحامل والمعنى القائم والعلاقات التي تربط أجزاءها التراكيب"<sup>(١)</sup>.

وبما أن هذا الارتباط يتم بواسطة العلاقة البلاغية لإتساق النص وإظهاره بالصورة الجديدة لا بد لنا ان نعرف ما المقصود بالعلاقات أو العلائقية، فأن كل مصطلح بلاغي كان أم نقدياً لا بد له من جذور عربية معروفة عند البلاغيين القدامى، فلا بد من معرفة ما كان يقصد به الجاحظ(٢٥٥هـ) قال: "إذ كان الشعر مستكراً، وكانت الفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلاً لبعض، كان بينهما من التنافر ما بين اولاد العلات. وانشدني أبو العاصي قال: أنشدني خلف الاحمر في هذا المعنى:

وبعض قريض القوم اولاد علةٍ      يكدُ لسان الناطق المَحْفَظِ

أولاد علة: بنو رجل واحد من امهات شتى

وقال ابو العاصي: وانشدني في ذلك اخوة أبو البيداء الرِّيَاحِي:

وشعر كبعر الكبش فرَّق بينه      لسان دعي في القريض دخيل

واما قوله (كبعر الكبش)، فأما ذهب إلى أن بعر الكبش يقع متفرقاً غير مؤتلف ولا متجاور....

قال وأجودُ الشعر ما رأيته متلاحم الاجزاء، سهل المخارج، فتعلمُ بذلك انه قد أفرغ إ فراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدّهان"<sup>(٢)</sup>.

فالعلائقية في نص الجاحظ تكمن هنا في إشارته إلى السبك وهو تلاحم الأجزاء، وسهولة المخارج، والإفراغ، فهذه الشروط الثلاثة هي روح العلائقية وتمثل الأساس بين اللفظ والمعنى، وقد جاء بمثال ما لا تتباينُ الفاظه ولا تتنافر اجزأؤه. فقالوا قال الثَّقفي:

من كان ذا عضدٍ يدرك ظلامته      إن الذليل الذي ليست له عضدُ

تنبؤو يدها إذا ما قلَّ ناصره      ويأنف الضَّيم إن اثرى له عدد

(١) الانسجام والاتساق النصي المفهوم والأشكال، د.حمودي السعيد، جامعة بالمسيلة، الجزائر، ١٠٧ .

(٢) البيان والتبيين، الجاحظ (٢٥٥هـ)، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الجبل بيروت، ج ١، ٦٦-٦٧.

ينكشف لنا ان تلاحم الاجزاء وسهولة المخرج تجعل من البيت بأسره كلمة واحدة وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد<sup>(١)</sup>.

وهذا راجع إلى قوة العلائقية وترابط وشائجها المتين بين اجزاء البيت الشعري الواحد، خلاف من يدعي الشعر وليس منه بشيء.

فإن إنتاج الصورة الشعرية البلاغية في القصيدة او البيت الشعري ناتج عن إرتباط اللفظ بالمعنى، فأن إرتباطهما كما قال الجرجاني(٤٧١هـ) "أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب، حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك"<sup>(٢)</sup>، وقول الجرجاني فيه تركيز على أهمية مراعاة العلاقات بين اللفظ والمعنى وما ينتج من تشكيل علاقات بلاغية، وأن هذا التعالق بين اللفظ والمعنى سيؤول الى تعالق آخر وهو العلاقة البلاغية مكوناً أنسجماً لهذه العناصر للصورة الشعرية المراد تحقيقها.

ويبين كذلك حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) طبيعة العلاقة في الحديث "والكشف عن الترابط القائم بين سلسلة الاقوال المؤلفة الفقرة أو مجموعة أجزاء العمل الأدبي، وذلك عندما سلط الضوء على العلاقات الترابطية لأجزاء القصيدة"<sup>(٣)</sup>. ويوضح لنا كمال ابو ديب بأن "مفهوم العلائقية هو جوهر تصوري للنص الشعري، بل للنص الإبداعي أيّاً كانت طبيعته"<sup>(٤)</sup>.

ويجعل العلاقات محور ارتباط الشعر ولا يمكن اغفاله لأنه مرتبط بالبنية الكلية فعلى "هذا فالشعرية، إذن، خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو من مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"<sup>(٥)</sup>. فالعلائقية عند ابي ديب عامة في اللفظ وفي المعنى وفي المجاز وفي كل شيء.

ومن ثم يؤكد لودج طبيعة العلاقة الشعرية بقوله بأن "العملية الشعرية هي دائماً عملية علائقية، حركة مستمرة بين عوالم متمايزة"<sup>(٦)</sup>.

(١) ينظر: البيان والتبيين، الجاحظ، ٦٦ - ٦٧.

(٢) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ)، ٥٥.

(٣) أثر القرائن العلائقية في اتساق النص في نهج البلاغة خطب الحروب انموذجاً، ايناس عبد براك بشأن الحدراوي، اصدار: مؤسسة علوم نهج البلاغة في العتبة الحسينية المقدسة، كربلاء، ط١، ١٤٣٨هـ -- ٢٠١٧م، ٣٦.

(٤) في الشعرية، كمال أبو ديب، ٥٩.

(٥) المصدر نفسه، ١٤.

(٦) المصدر نفسه، ١٣٠.

ولأهمية علاقات النص الشعري والفنون البلاغية فيما بينها يقول د. عبد القادر الرباعي ان الشعر الجيد هو إنتاج المعاني، فإن كلمة الإنتاج تعني إنفتاح القارئ على النص واستنباط المعاني التي نوحى بها شبكة العلاقات الداخلية بين الكلمات والأشياء في ذلك النص<sup>(١)</sup>.

ان هذه التعاريف تركز على "أهمية العلاقات بين مكونات الإبداع الأدبي في إضفاء حركة الصورة الشعرية الذي قام بإنتاجه الأديب ولأن الشعرية لا تميز اللفظة وهي منفردة وإنما تكمن في النص بإعتباره بنية متجانسة مكونة من مجموعة اجزاء مترابطة فيما بينها وتساهم من خلال علاقتها ببقية الأجزاء في إنتاج صفة الشعرية"<sup>(٢)</sup>. وان هذا القول يرجعنا إلى تعريف كمال أبو ديب بأن: "الشعرية... ليست خصيصة في الأشياء ذاتها بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات"<sup>(٣)</sup>.

ويتضح من الدلالات التي تصيغها المحسنات مع الصورة الشعرية بأنه "لا يوجد فرق في تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة كالوزن والقافية، أو الإيقاع الداخلي، أو الصورة أو الرؤيا، أو الانفعال أو الموقف الفكري أو العقائدي... إلخ إذ إن أيّاً من هذه العناصر في وجوده النظري المجرد عاجز عن منح اللغة طبيعة دون أخرى و لا يؤدي مثل هذا الدور إلا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية"<sup>(٤)</sup>.

ومن هذا المنطلق أصبح يُنظر إلى العلاقات والانسجام والاتساق في القصيدة على أنها ظاهرة متميزة فعالة لتشكيلها وحدة علائقية نصية وعند تحليلها تجدها مؤلفة من مجموعة علاقات (مشابهة و ضدية وعجائبية و غرائبية وتخيلية ووهمية) فهذه العلاقات عند التحامها تعكس الصورة الداخلية العميقة للنص<sup>(٥)</sup>.

(١) ينظر: جماليات المعنى الشعري التشكيل والتأويل، عبد القادر الرباعي، وزارة الثقافة، عمان - الاردن ، ١٩٥ .

(٢) مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، أوبيرة هدى، رسالة ماجستير، الجمهورية الجزائرية، جامعة قاصدي، كلية الآداب واللغات - قسم اللغة والادب العربي، ٢٠١١-٢٠١٢ م ، ٣٢ .

(٣) في الشعرية، كمال ابو ديب، ٥٨ .

(٤) المصدر نفسه، ١٣ .

(٥) ينظر: أثر القرائن العلائقية في اتساق النص في نهج البلاغة، ايناس الحدرووي، ٣٦ .



المبحث الأول  
علاقة المشابهة

إن علاقة المشابهة هي التي تعمل على تقريب المعاني والدلالات وهي التي تجعل النص محبوب أو مكروه، مقبولاً أو مردوداً، أي أنها تخلق حالة ذهنية خيالية، عن طريق الإحساس الذي يخلقه تشبيه شيء بأخر كتقديم خيالي لعنصر عن طريق استحضار عنصر آخر، ليجد الشاعر و المتلقي نفسيهما في موقف ما بإتجاه شيء ما. وكذلك نجد إن علاقة المشابهة ليس بالضرورة تحصل بين الشئيين كما هما في الواقع، بل بين صورتين حسييتين أو ذهنييتين، أي بين معنيين.

ولأن المشابهة تحدث بين لفظين متشابهين في الشكل وتختلف في الدلالة لا يعني أن نعدّها مجرد تزويق ومكمل موسيقي للفظ، إذ إن الالفاظ لها مكانة بارزة عند النقاد والبلاغيين منذ نشأتها وتدوينها، فنلاحظ الجاحظ قد ركز على صوت اللفظة الذي تتميز به المقاطع في التأليف، بقوله: "ولن تكون حركات اللسان لفظاً ولا كلاماً موزوناً و لا منشوراً الا بظهور الصوت"<sup>(١)</sup>.

ويؤكد ابن الاثير أيضاً بأن الالفاظ ليست أصواتاً محضة لا تدل على معنى "وانما خصصت اللفظ بصفة هي له والمعنى يجيء فيه ضمناً وتبعاً"<sup>(٢)</sup>؛ لأن الصوت صفة ذاتية في اللفظ . ويذكر الزركشي(٧٩٤هـ) المشابهة ويعدها العلاقة الثالثة، إذ يقول: وهي تسمية الشيء بأسم مشبهه، إما في الصورة أو في المعنى<sup>(٣)</sup>.

فالمشابهة هي "الإتيان بأسم من الأسماء المشتركة في موضعين ومفهومها مختلف"<sup>(٤)</sup>. ولا بدّ أن نوضح بأن المشابهة بين الألفاظ هي أول ما يسترعي انتباه المتلقي، ومنهم من يعدّ اللفظين المتكررين مجرد اسلوب صوتي لا دلالة له، إلا ان آرنولد بنيت يرى بأن الجرس /الايقاع يعني جمال الاسلوب الذي يعنيه القراء الا انهم يعنون انهم يقرؤون لجمال الجرس.. ثم يقول "ولا ريب كذلك أن تراكيب معينة من الكلمات فيها جمال في الجرس اكثر من تراكيب معينة أخرى"<sup>(٥)</sup>.

(١) البيان والتبيين، الجاحظ، ج ١، ٧٩.

(٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الاثير، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ط١، ١٣٧٩هـ- ١٩٥٩م، ١١٦.

(٣) ينظر: البحر المحيط، بدر الدين بن محمد بهادر الزركشي، دار الكتبي، ١٤١٤هـ-١٩٩٤م، ط١، ج ٣، ٧١.

(٤) الصبغ البديعي في اللغة العربية، د. احمد ابراهيم موسى، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٣٨٨هـ-١٩٦٩م، ٢٨٥.

(٥) الذوق الادبي، ارنولد بنيت، ترجمة د. محمد الجندي، مطبعة الرسالة، مصر، ٤٨.

وأن الفاظ هذه العلاقة ليست مجرد اعادة للفظة واصوات محضة وانما هي اصوات ذات دلالة، "وأن جرس اللفظ كان له حسابه في الدلالة، وكان جزءا في الاصطلاح الذي أنشأ المعنى اللغوي للفظة، وأن هذه الدلالة ترد على الخيال كلما ذكر اللفظ ورن جرسه في السمع"<sup>(١)</sup>.

يبين علي الجارم علاقة المشابهة، فيذكر لفظتين متشابهتين بمعنيين مختلفين: أحدهما يدلّ على المعنى الحقيقي، والثاني غير حقيقي فيجمعهما تحت دلالة علاقة المشابهة، بقوله: وهذه العلاقة هي المشابهة<sup>(٢)</sup>، فإن ما تهدف إليه هذه المشابهة هي الوضوح والتفسير، لكون سياجها العقل والإستدلال.

ويشير أدونيس إلى علاقة المشابهة بأنها متأتية من "نشوء نظرة جمالية جديدة، فالجمالية الشعرية تكمن، بالأحرى، في النصّ الغامض، المتشابه، أي الذي يحمل تأويلات مختلفة، ومعاني متعددة- النصّ الذي (تذهب النفس فيه كلّ مذهب)"<sup>(٣)</sup>.

ونجد عز الدين اسماعيل يعترف بأهمية هذه العلاقة قائلا: "إن جزءا كبيرا من قيمة الشعر الجمالية يعزى مرجعه الى هذه الصورة الموسيقية"<sup>(٤)</sup>.

ويذكر الدكتور ابراهيم أنيس أن علاقة المشابهة والصلة بين اللفظ والمدلول استرعت انتباه اليونانيين القدماء إذ "ربطوا بينها وبين مدلولاتها ربطا وثيقا، وجعلوها سببا طبيعيا للفهم والادراك، فلا تؤدي الدلالة إلا به ولا تخطر الصورة في الذهن الا حين النطق بلفظ معين، ومن أجل هذا أطلق هؤلاء المفكرون على الصلة بين اللفظ ومدلوله الصلة الطبيعية او الصلة الذاتية"<sup>(٥)</sup>.

وكذلك فان الشعرية تقوم على العلاقة بين الإيقاع والدلالة، فإن المستوى الصوتي في الشعر لا يقل أهمية عن مستوى الدلالة أو التركيب أو الصرف، ويؤكد هذا الكلام الدكتور جميل سعيد بأن المفاضلة بين لفظين تكون " في جرسهما أو صوتهما لا في دلالتهما على المعنى"<sup>(٦)</sup>.

(١) النقد الادبي، اصوله ومناهجه، سيد قطب، دار الفكر العربي، طبعة الشروق، ٣٩.

(٢) ينظر: البلاغة الواضحة البلاغة. البيان. البديع، علي الجارم و مصطفى أمين، بإتفاق خاص مع الناشر ماكميلان وشركاه بلندن، دار المعارف، ٧٠.

(٣) الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب- بيروت، ط١، حزيران ١٩٨٥م، ٥٤.

(٤) الشعر العربي المعاصر وقضاياها. وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين اسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٧م، ١٢٤.

(٥) دلالة الالفاظ، د. ابراهيم انيس، المطبعة الفنية الحديثة، ط٣، ١٩٧٦م، ٦٢.

(٦) دروس في البلاغة وتطورها، د. جميل سعيد، مطبعة المعارف، بغداد، ١٣٧٠هـ- ١٩٥١م، ١٠٧.

وأما عن اصدار اصوات الالفاظ ووقعها فأنها لم تكن اصواتا محضة، وإنما هي اصوات دالة "وهذه الاصوات التي تصدر عنها ليست هدفا لذاتها، وإنما هي وسيلة تتخذها للتعبير عن الدلالات او الخواطر التي تجول بأذهاننا"<sup>(١)</sup>. وإذ يعبر يوري لوتمان من قناعة مفادها أن التكرار الايقاعي ينظر إليه منذ أقدم العصور بإعتباره أحد المعالم الأساسية للشعر<sup>(٢)</sup>.

إن كثرة وجود الأبيات الشعرية في علاقة المشابهة، أي كما تبين بأن اللفظة المتشابهة لها معنيان، يرجع إلى أن "دلالات الألفاظ في اللغة العربية، بوصفها لغة مرنة يمكن أن تحمل في طياتها وفي تضاعيفها الدلالات الظاهرة والمستترة"<sup>(٣)</sup>.

ويقول (أولمان) : "وقد تؤدي شدة التأثير بالباعث الصوتي على توليد الكلمات أو الأصوات إلى ما يكاد يكون اعتقادا غامضا في وجود مطابقة خفية بين الصوت والمعنى"<sup>(٤)</sup>.

وإن ماهر مهدي يرى بأن "حقيقة الجمال لا تتركز في حسن الصوت فحسب، وإنما فيما يثيره هذا الصوت المسموع من انفعال ذاتي للإنسان؛ لأن أثر الكلمة الملفوظة لا يتحدد في إثارة حاسة السمع، وإنما في إثارة الجوانب الروحية الكامنة في ذات الإنسان أيضا"<sup>(٥)</sup>، وأن نصه هذا يؤكد بأن الصوت ليس مجرد نغمة يطرب لها السمع. ولأن الجرس قيمة حسية في الألفاظ، فهو شديد الخفاء، ولكنه أسرع نواحي الجمال في الشعر إلى نفوسنا، لما له من قدرة على التصوير؛ لأنه "نوع من الموسيقى يوحي إلى الأذهان، بمعنى فوق المعنى الذي تدل عليه الألفاظ، ولعل هذه المزية هي أخص مزايا لغة-الشعر"<sup>(٦)</sup>.

(١) طريق تنمية الالفاظ في اللغة، د. ابراهيم أنيس، مطبعة النهضة الجديدة، القاهرة، محاضرات القيت في قسم البحوث والدراسات الادبية واللغوية، ١٩٦٦-١٩٧٦م، ٥.

(٢) ينظر: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، يوري لوتمان، ص ٧٣.

(٣) إحياء الكلمات في الشعر العباسي دراسة تأويلية في قصدية الإختيار ورمزية التعبير، أ.د. ثائر سمير حسن الشمري، جامعة بابل-كلية التربية الاساسية، أ.م.د. كمال عبد الفتاح السامرائي، جامعة سامراء- كلية التربية، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، مج ٤، ع ٢، ١٦٧.

(٤) دور الكلمة في اللغة، ستيفن اولمان، ترجمة: د. جمال محمد بشير، القاهرة، ١٩٧٥م، ٨١.

(٥) جرس الالفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والتقدي عند العرب، د. ماهر مهدي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠، ٣١٠.

(٦) التوجيه الأدبي، طه حسين وأحمد أمين، د. عبد الوهاب عزام، د. محمد عوض محمد، المطبعة الأميرية بالقاهرة، ١٩٥٢م، ١٣٧.

فالكلمة المتشابهة ليست صورة فقط، ولا يمكن أن تكون صورة جامدة، وإنما هي: صوت يلفظ مما يجعلها تتصل بالموسيقى، وعلى هذا فإن اللغة "تحرص على ائتلاف الجرس، ويسر التعبير، وصفاء الرونق، وخفة الأداء فهجرت كل خشن، وتجاقت عن كل ما يؤذي حركات الصوت، وتردد النفس"<sup>(١)</sup>.

ويعدُّ أمين الخولي من الذين نبهوا إلى أهمية بحث الجرس في دراسة البلاغة ورأى أن أول وأهم ما ينبغي دراسته في بحوث البلاغة: "حسن اللفظة من حيث جرسها الصوتي، وحسن الكلمة من حيث أداؤها لمعناها، كما وضع في خطته، البحث عن الضابط لحسن الجرس الصوتي في تناسب الصوت والمعنى في مواضع الجزالة والرقعة بأعتبارهما أثرا لتناسب المعنى مع الصوت"<sup>(٢)</sup>.

وعلى هذا يمكن اعتبار المشابهة أساساً في مقارنة العلاقة بين (الخيالي) و(الشعري) وذلك بما يطرح من قضايا مهمة في النص الشعري التي تهتم بالعلاقة بين المعنى الشعري بما ورد قديماً والحقيقة، وبهذا الخصوص يمكن القول بأنها إشتغلت لإنتاج (شعرية المشابهة) .

إن كل تلك النصوص المنقولة والمشابهة كفكر أو كعلاقة شاعت في الفكر النقدي على إنها بين دلالات مختلفة بين مشبه ومشبه به ومستعار و مستعار منه، ولكن المشابهة لا تقتصر على الدلالة فقط وإنما على العلاقة بين المشبه والمشبه به، فأنا سأبتدع بأن المشابهة هي تكرار اللفظ مشابهة مع اختلاف المعنى، فالجناس يعمل على مستويين من مشابهة في الصوت واختلاف في المعنى، وردّ العجز على الصدر مشابهة في الصوت فقط، والتكرار مشابهة في الصوت فقط، وهذا له أثر في علاقة المشابهة، فالصوت هنا له أثر في خلق الشعرية، مثلما قال جان كوهن: "إن اللغة تقبل التحليل على مستويين: صوتي ودلالي... فخصوصيات المستوى الصوتي قد قُننت ووضعت لها الأسماء فكل شكل لغوي يحمل مظهره الصوتي هذه الخصائص ندعوه نظاماً"<sup>(٣)</sup>، فإنه يعدّ الشعر الكامل هو الشعر الذي يستغل كل أدواته في إشارة إلى المستوى الدلالي والمستوى الصوتي.

إستعان الرضي بالفنون المختلفة لخلق ورسم الصورة الشعرية وإدخال النص بعلاقة ملتزمة الأجزاء لتطویر الدلالة وإيصالها للمتلقي:

لَوْ شَابَ طَرْفُ شَابٍ أَسْوَدُ نَاطِرِي      مِنْ طُولِ مَا أَنَا فِي الْحَوَادِثِ نَاطِرٌ<sup>(٤)</sup>

(١) المدخل الى دراسة البلاغة العربية، د. سيد احمد خليل، ٤٧.

(٢) فن القول، أمين الخولي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٣٦٦هـ - ١٩٤٧م، ٢١٧.

(٣) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٦م، ١١.

(٤) الديوان، ١ / ٤٣٦.

يذكر الرضي الألفاظ المشابهة في الشكل والمختلفة في المعنى، والذي جاءت بألفاظ الجناس التام (شَاب/شَاب) فهنا شاب الأولى اي اصبح ابيض وهو مرض ودلالة على الكبر، فالشيب يجعل الإنسان مريضاً، فإن عيناه السود تصبح بيضاء، فعلاقة المشابهة إمتزجت مع التضاد، فيراد بها تحول الشباب إلى الشيب، وكذلك المشابهة في رد العجز على الصدر بين (ناظري/ناظر) فالأولى تعني العين الناظرة المبصرة، والثانية يعني بها ما رأى من الحوادث، فالعلاقة والقرينة التي أدت إلى تلاحم النص هي ألفاظ المشابهة، وهذا يؤكد ما جاء به لاسل كرومبي من: "ان المعنى والصوت كلاهما مرتبط بالآخر إرتباطا لا يقبل التفرقة"<sup>(١)</sup>.  
وكذلك قوله من بديع المشابهة:

وَصَمَّخْتَ أَعْنَاقَهَا بِالِدِّمَاءِ، وَأَوْقَرْتَ أَكْفَالَهَا بِالِدِّمَى<sup>(٢)</sup>

إن كل وصف نابع من الفنون البديعية ليؤدي معنى ودلالة جديدة يكون قد إمتزج مع بقية الفنون البلاغية لإداء غرض وغاية الشاعر المنشودة في الوصول إليها عبر هذه العلاقات كما جاءت في هذا البيت عندما جانس الشاعر لفظ (الدِّمَاءُ/ الدِّمَى) وقد جاء بها على سبيل المشابهة فالكلمة الأولى قد أستعملها في معناها الحقيقي وهو الدماء، أما الكلمة الثانية فقد أراد بها المرأة الحسنة، وأن المشابهة في هذا البيت هي أن أعناق الخيل قد تلطخت بالدماء من جراء المعركة، وأنهم قد سبوا كثيراً من النساء الحسنات وحملوهن خلفهم على الخيل، فأن "تشابه الفاظ التجنيس تحدث بالسمع ميلا اليه، فأن النفس تتشوق الى سماع اللفظة الواحدة اذا كانت بمعنيين، وتتوق الى استخراج المعنيين المشتمل عليهما ذلك اللفظ، فصار للتجنيس وقع في النفوس وفائدة"<sup>(٣)</sup>.  
ومن علاقة المشابهة الزاخرة بالصور يقول:

فَوَارِسٌ نَأَلُوا الْمُنَى بِالْقَنَاءِ، وَصَافِحُوا اعْرَاضَهُمْ بِالصِّفَاحِ<sup>(٤)</sup>

يبني الرضي البيت على الصور ذات الإيحاء الدلالي الكثيف بما يحمله من معانٍ بعيدة وصورة مركزة، فعلاقة المشابهة بين الألفاظ هي التي أسست لخلق الصورة بالإعتماد على الجناس الإشتقاقي (المنى-القنى/ صافحوا- الصفاح)، وكما تظهر براعة الشاعر في إحكام هندسة البيت وذلك بتتابع النونات في الشطر الأول والذي يدل على

(١) قواعد النقد الأدبي، لاسل كرومبي، ترجمة: د. محمد عوض محمد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط٣، ١٩٥٤م، ٣٩.

(٢) الديوان، ٤٩/١، الدمى، الواحدة دمية: الصورة المنقوشة، وأراد هنا السبايا، أوقرت: انقلت، اكفالتها: مؤخراتها، الدمى: مفردا دمية، وهي المرأة الحسنة.

(٣) جواهر الكنز، ابن الاثير الحلبي، تحقيق: محمد زغلول سلام، شركة الاسكندرية للطباعة والنشر، منشأة المعارف- الاسكندرية، ١١١.

(٤) الديوان، ٢٥٤/١.

الألم والحسرة، وقد جعل من لفظ المشابهة الثانية استعارة المصافحة للأعراض، دلالة على شجاعتهم وبسالتهم في أرض المعركة والتي يتضح بقوله: (صافحوا/الصفاح) فهو "يتعدى كونه صوتين متقاربين في الرقة الموسيقية، إلى كونه نوعاً من التردد الذي يراد به إبراز معنى، وأعني بذلك أن تكرار هذه (الصادات) يقترن جرسه بالصلصلة، وبصورة المعركة وهذا بالطبع يدل على قابلية الشاعر في استخدام الصنعة اللفظية على نحو يبعتها عن ان تكون مجرد أدوات للزخرفة"<sup>(١)</sup>، وأن الاداء الصوتي المتشابك هو من يخلق دلالات مختلفة تؤدي إلى انتاج الصورة الشعرية.

ومن صور ائتلاف الدلالة مع الجرس الصوتي في خلق المشابهة الكثيفة:

تَهْرَظُنُونِي فِي الْمَارِبِ إِرْبَةً، وَيَجْنُبُ عَزْمِي فِي الْمَطَالِبِ مَطْلَبٌ<sup>(٢)</sup>

يتضح بأن المشابهة تقع بين الفاظ الجنس الإشتقائي (المأرب/إربة- المطالب/مطلب)، والتي تدل على كره صفة الدهاء، فأن مجانسة الألفاظ الإشتقاقية في التعبير تحقق "نوعاً من الجرس الرخيم والموسيقية الشاجية تكون نافلة محمودة لا يضام لها واحد من اللفظ والمعنى"<sup>(٣)</sup>.

ومن قول الشريف الرضي بالمشابهة:

وَهُمْ نَقَلُوا عَنِّي الَّذِي لَمْ أَفْهَ بِهِ، وَمَا آفَةُ الْأَخْبَارِ إِلَّا رَوَائِهَا<sup>(٤)</sup>

يصور المبدع البيت بالاعتماد على علاقة المشابهة بشكل أساس في نقل المعنى المطلوب والذي يظهر بين لفظتي الجنس الناقص (أفه/ آفة) المتشابهتين، فقد عمد الشاعر لتصوير حقيقة منقولة من الواقع، فقوله (أفه) الذي جاء بالهاء معناه التفوه أو النطق، وأما (الآفة) التي بالتاء فتدل على كل ما يصيب الشيء فيفسده، ومعلوم أن عدم النطق يختلف عن السيئة، فالمشابهة هنا صوتية دلالية، وأما القرينة التي ساعدت هذه العلاقة هي لفظ (نقلوا)، فشكلت بذلك صورة بديعية ذات علاقة متشابهة.

ويقول أيضاً:

حَبْلٌ، غَدَا بِأَكْفَأَ طَرْفٌ مِنْهُ، وَفِي أَيِّدِي النَّوَى طَرْفٌ<sup>(٥)</sup>

(١) الحماسة في شعر الشريف الرضي، محمد جميل شلش، ٢٣٩ .

(٢) الديوان، ١ / ١١٠، تهر: تكره، الإربة: الدهاء، يجنب: يقود.

(٣) فن الجناس، علي الجندي، ٥٥.

(٤) الديوان، ١ / ٢١٢.

(٥) المصدر نفسه، ٢ / ٢٣.

إن توظيف المبدع للفظتين المتشابهتين (طرف/طرف) والتي جاءت بأسلوب رد العجز على الصدر فأراد بالطرف الجانب، وقد جاء بقرينة اكفنا والنوى دلالة على القدرة على تساوي السيطرة واتخاذ المصير، فإن الشاعر أعتمد على علاقة المشابهة في صياغة الصورة الشعرية .

ومما جاء من المشابهة في فن التصريح في ديوان الشريف الرضي قوله:

عَذِيرِي مِنَ الْعَشْرِينَ يَغْمِرُنْ صُعدَتِي، وَمِنْ نُوبِ الْأَيَّامِ يَقْرَعَنْ مَرْوَتِي  
وَمِنْ هَمَمٍ أَوْجَدُنِّي فِي عَشِيرَتِي، وَأَكْتُرُنْ مَا بَيْنَ الْأَقْرَابِ غُرْبَتِي<sup>(١)</sup>

لقد شكّل المبدع العلاقة المشابهة عن طريق التصريح بين (صعدتي/ مروتي)، (عشيرتي/ غربتي)، فالألفاظ التي أدت علاقة المشابهة مقترنه بالوقع الذهني لدى المتلقي كما في البيت الأول يدل على مصائب الحياة، وفي البيت الثاني قد جاء بالجرس الموسيقي نفسه فضلاً عن تشكله للصورة الشعرية والتي أراد بها تحمل المسؤولية التي خلقتها علاقة المشابهة.

ومن قوله في علاقة المشابهة:

الْفَقْرُ يُنْئِي، وَالثَّرَاءُ يُدْنِي، وَالْحِرْصُ يُشْقِي، وَالْفُنُوعُ يُغْنِي<sup>(٢)</sup>

إن التصريح المنسجم بعلاقة المشابهة بين التقطعات الصوتية المتمثلة بالتصريح، (الفقر ينئي - الثراء يدني - الحرص يشقي - الفنون يغني)، فإن الإنسجام بين الألفاظ أضفى نغمة موسيقية فضلاً عن الدلالة المترتبة على هذا الجذب المتداخل مع التضاد بين كل جملة، فهذا التصريح كوّن صورة شعرية كاملة ومترابطة تدلّ ذم الزمان، فقد أكسب التصريح و"التصريح صفة خاصة أحدثها اللفظ. ولا يمكن ان ينفصل الايقاع او النغم عن هذه الصفة او القيمة اللفظية. فلا يمكن ان نستطرد وراء الايقاع من قيمة لفظية قوية الجرس الى قيمة ادنى من اجل تقويم الايقاع والنغم؛ لأن بهذا يفقد التعبير الادبي خصوصيته الساحرة ويتحول الى ابتذال صوتي محض"<sup>(٣)</sup>.

من الأمثلة التي تؤكد علاقة المشابهة، ودور الإيقاع جنباً إلى جنب في خلق الصورة الشعرية، كما في قوله:

النَّجْرُ مُتَفِقٌ، وَالرَّأْيُ مُخْتَلِفٌ، فَالِدَارُ وَاحِدَةٌ، وَالذِّينُ أَدْيَانُ<sup>(٤)</sup>

إن علاقة المشابهة ترسم في هذا النص بصورة متكاملة ومتسقة، فتقسيم البيت على وحدات متساوية قد أدى إلى التصريح (النجر متفق/ الرأي مختلف/ الدار واحدة/ الدين اديان)، فجعل كل جملة ذات دلالة مستقلة، بالاتفاق مع

(١) الديوان، ٢٠٦/١، الصعدة: القناة، المروة: الصفاة.

(٢) المصدر نفسه، ٥٣٢/٢ .

(٣) جرس الالفاظ، ماهر مهدي هلال، ٢٥٤.

(٤) الديوان، ٤٥٢ / ٢، النجر: الاصل والحسب.

التضاد المتحقق من (متق/ مختلف) أذ دلت على التشابه والإختلاف، مع الجنس الناقص بين (الدين/ اديان)، والملاحظ بأن الموازنات الصوتية قد تتافست مع الدلالة حتى أصبحت "احد اهم المفاتيح ارتباطا بالنقد الأدبي، وأكثر أدوات تحليل الخطاب الشعري طرافة، وأشدّها تماهياً مع لغة النص وتقاطعها مع مستوياته وبنيته التكوينية المختلفة"<sup>(١)</sup>. ومن قوله في المشابهة :

أَغْدُو إِلَى طَرْدِ الطَّبَّاءِ، وَأَنْتَنِي، وَأَنَا الطَّرِيدَةُ لِلطَّبَّاءِ الْغَيْدِ<sup>(٢)</sup>

إن علاقة المشابهة بالإرتباط مع المناسبة في بيت الرضي قد حمله دلالات كثيرة ومتفردة من ناحية الصياغة وطرح الموضوع بين (أعدو إلى طرد الأطباء/ للطباء الغادي) فيجعل من علاقته بمطاردة للطبي في الصباح الباكر خلق لنا مشهد صيد إذ هو من يطارد، ولكنه سرعان ما يعكس الصورة والدلالة إذ يبين مشقته من قبل الحبيبة ويصبح هو الطريدة أي المطارد من قبل الحبيبة، فهذه العلاقة التي خلقها الفن البديعي المناسبة قد دلت على مشاهد عميقة تمثلت بالظبية، هذا على مستوى الدلالة، أما على المستوى الصوتي فنلاحظ بأن المناسبة، قد خلقت توازي مقطعي والذي يكون مرتبط بالتوازي الإيقاعي ويحقق تناظراً وتناسباً لكونه حجة جمالية إيقاعية<sup>(٣)</sup>، فالصورة الشعرية تولدت من خلال الفاظ المناسبة تحت رداء علاقة المشابهة.

ومن بديع قوله في علاقة المشابهة:

فَالآنَ لَا أَرْضَى، وَأَنْتَ مَمْوَلِي بِرِضَى الْقُوعِ وَعَفَةِ الْمُتَجَمِّلِ<sup>(٤)</sup>

تتضح علاقة المشابهة بين لفظتين الجنس الناقص (أرضى/رضى)، والتي أقرنت بأسلوب الإلتفات المحرك الثانوي لهذه العلاقة، فإنه أنتقل من أنا/أنت/هو، والتي كونت المشابهة حلقة الوصل بين هذه الضمائر (أرضى/أنت/رضى)، فجاءت علاقة المشابهة للدلالة على كرم الممدوح، بصورة شعرية خلّاقة.

في قوله يذم الزمان:

سَوْفَ تَرَى أَنَّ نَيْلَ آخِرِنَا مِنْ الْعَالَى فَوْقَ نَيْلِ أَوْلِنَا  
ذَلِكَ وَرُدُّ قَدَى لِسَابِقِنَا وَالآنَ يُجَالِي الْقَدَى لِلْآخِرِنَا<sup>(٥)</sup>

(١) فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، علوي الهاشمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٦م، ١١٣.

(٢) الديوان، ٢٨٦/١.

(٣) ينظر: التلقي والتأويل، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤، ١٥١.

(٤) الديوان، ١١٨ / ٢.

(٥) المصدر نفسه، ٥٣١ / ٢.

لقد كثف الرضي علاقة المشابهة بتكراره لفظتي التكرار (نيل/نيل)، مع ما جاء به من الألفاظ المصرفة، فيراد من تكرار (نيل) الوعيد، وأما البيت الثاني (قذى/القذى)، المشابهة على أساس الجنس الناقص (قذى) كَوْن لنا علاقة المشابهة التي تدلُّ على روح التحدي والقوة.  
ومن روائع قوله:

صَبْرًا فَمَا الْفَائِزُ إِلَّا مَنْ صَبَرَ؛      إِنَّ اللَّيَالِيَّ وَاعِدَاتُ بِالظَّفَرِ  
لَأَبْدَ أَنْ يَمِضِي بِمَا فِيهِ الْقَدْرُ،      يَلْقَى الْفَتَى مِنْ دَهْرِهِ خَيْرًا وَشَرًّا  
لَأَبْدَ أَنْ يَنْهَضَ جَدُّ مَنْ عَثَرَ،      قَدْ يَنْضَبُ الْخَلْفُ الْغَزِيرُ وَيَنْزُرُ<sup>(١)</sup>

يؤكد الرضي من خلال علاقة المشابهة على الصبر وعدم الاستعجال، إذ يوضح ذلك بتوظيفه الجنس التام بين (صبراً/صبر) في البيت الأول، وأن تكراره للفظ (لأبد أن) في البيت الثاني والثالث تظهر علاقة المشابهة بشكل جلي في هذين البيتين، إذ يركز على تأكيد الصبر في الحياة، فمع ما ضافر البيت من أساليب بديعية إلا أن علاقة المشابهة أبرزها وأوضحها في رسم الصورة، إذ " تظل الكلمات حاملة للمعاني المتعارف عليها إلى أن يأتي الأديب المقتدر الذي يفجر طاقات معانيها لتخرج إلى السياقات المختلفة"<sup>(٢)</sup>.

من المشابهة البديعة في المدح قوله:

نَسَبُ كَالنُّضْرِ أَمْسَى وَإِسْطًا      كَلَّ أَنْفٍ مِنْ بَنِي النَّضْرِ ، وَعَيْنِ<sup>(٣)</sup>

جاء الرضي بعلاقة المشابهة والتي صورها في أبداع تصوير فقد ربط اللفظتين المتجانستين تجانساً تاماً بين (نضر/نضر) بطريقة مدهشة، فقد أراد من خلالها إيجاد الرابطة بين اللفظتين، فقوله بالنضر الأولى وهي التي وقعت في غير موقعها ولكن جاءت لغرض التشبيه، فقد نسبه إلى الذهب بتوظيف أداة التشبيه (الكاف) ليجعل من اللفظتين المتشابهتين المرتكز الأساس في إيجاد المشابهة، ومن ثم تخصيص مكانة الإرتكاز وهو (الوسط) ليكون على كل الناس من بني قومه (بني النضر)، فالقرينة التي وظفها الرضي (نسب) فنسبه كالذهب، وكذلك توظيفه للحواس (أنف/عين) دلالة على القوة والتحدي.

(١) الديوان، ١/ ٥٢١.

(٢) ايجاء الكلمات في الشعر العباسي، ثائر سمير حسن، ١٣٩.

(٣) الديوان، ٢/ ٤٦٧، نسب كالنظر: أي كالذهب.

ومن قوله في بديع العلاقة المشابهة:

وَلَا صَبْرَتْ عَلَى ذُلٍّ وَمُنْقَصَةٍ، وَلَا حَزْرَتْ عَلَى عَذْلٍ وَتَأْنِيْبٍ<sup>(١)</sup>

ينشأ الرضي تناسقاً بين الالفاظ المتشابهة وربطها بعلاقات لبناء صورة بديعية متكاملة ومتماسكة في الدلالة والتصوير الشعري، فقد وظف الفاظاً متشابهة صوتياً تجسدت في الجنس الناقص بين (صبرت - حذرت/ ذل - عذل) ف كلا الشطرين يمثلان صورة كاملة دلاليّاً، فضلاً عن استعماله ذات الإيقاع في الشطرين، ومفاد علاقة الإنسجام التشكيلي هو النفاخر بالذات، فعلاقة المشابهة هي التي أسهمت في بعث الروح والجرس الموسيقي والدلالة . ويقول الشريف الرضي:

وَيَا رَبِّ سَاعٍ فِي اللَّيَالِي لِقَاعِدٍ، عَلَى مَا رَأَى، بَلْ كُلِّ سَاعٍ لِقَاعِدٍ<sup>(٢)</sup>

لقد وظف الرضي علاقة المشابهة المتكئة على الفن البديعي رد العجز على الصدر (لقاعد/لقاعد)، فإن "رد العجز على الصدر، هي بنية تتحرك على مساحة الشعر، وترتبط معيارياً في تشكيلات، وحركة الإتساق الإيقاعية عروضياً، مما تمنح المتلقي فرصة التجوال بين متن السطح، وداخل العمق وظيفياً"<sup>(٣)</sup>، وكذلك تكرر (ساع/ساع)، فهذه الألفاظ التي اثرت في النص ذات الإيقاع الموسيقي المهم والدلالة المؤدية للغرض المطلوب من علاقة المشابهة في الفاظ البديع إلى خلق الصورة الشعرية.

ويربط الرضي في قصائده بين المستوى الصوتي وبين المعنى الدلالي، كما في قوله:

وَتَغْلُو الْمَعَالِي إِلَى الْعَاجِزِينَ، وَحَسُنُ نَرَى الذَّلَّ أَعْلَى وَأَغْلَى<sup>(٤)</sup>

إن لفظ المشابهة في هذا البيت يكمن بين لفظتي الجنس الناقص (أعلى/ وأغلى)، فالعلاقة بين هاتين اللفظتين هو تصوير معالي المهم، وكذلك توظيفه الجنس الإشتقائي بين (تعلو/ المعالي)، فإن الجرس الموسيقي الداخلي في البيت بما أحدثته الفاظ الجنس، إذ أن الجنس ليس فقط تشابه في اللفظ واختلافا في المعنى، وإنما هو "صياغة تعبيرية تكسب الدلالة قيمة جمالية بحركتها"<sup>(٥)</sup>.

(١) الديوان، ١/٦٤.

(٢) المصدر نفسه، ١/٣٦٥.

(٣) الاسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٢م، ٥٨٢-٥٨٣.

(٤) الديوان، ٢/١٦٩.

(٥) الاسلوبية وثلاثية الدوائر، عبد القادر عبد الجليل، ٥٧٢.

وتبين علاقة المشابهة الإنسجام والإتساق بين اللفظ وصوته الموسيقي، بقوله:

رِدِي مُرَّ الْوُرُودِ وَلَا تَعَافِي، فَمَا يَأْيُ بِيَوْمِكَ أَنْ تَخَافِي<sup>(١)</sup>

إن المشابهة القائمة على فن التصريع والمتصل بالجناس المحرف (تعافي/تخافي) قد دلّ على الإصرار، فضلا عن الدلالة التي خلقتها وبينتها اللفظتان إلا أن الصوت المتمثل بالإيقاع الموسيقي دلّ على "بعد إبلاغي أصيل، فهو وفي الوقت نفسه يشحن معه مجموع الأحاسيس والإنفعالات التي ترتطم في الداخل من الكائن الفرد. وهذا البعد الإبلاغي الجديد يسبغ على الشعر روحاً حية ومتقدة، وعلى هذا فأن الشاعر حين أراد التعبير عن حالته الشعورية، إنما يفعل ذلك من خلال الإيقاع النفسي الذي نستطيع أن نعتبره وعاء تتدلق فيه حالته النفسية"<sup>(٢)</sup>.

وظفت المشابهة في هذا المبحث وأكدت على دورها في خلق الابيات وكيف أن للمستوى الصوتي مكانة مهمة بين الفنون البديعية، مما أدى إلى تصوير البيت واخراج الصورة الشعرية بشكل مناسب مع الجو العام للقوائد وتوظيفه الكثير من فنون المشابهة، والتي اعتمدت على الجناس والتكرار وردّ العجز على الصدر، والتصريع، بشكل أساس لتشكيل علاقة قوية، تسهم في خلق صورة شعرية.

(١) الديوان، ٢ / ١٥.

(٢) الإبلاغية في البلاغة العربية، د. سمير أبو حمدان، منشورات عويدات الدولية، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ٦٥.



المبحث الثاني  
العلاقة الضدية

يحكم العلاقة المتضادة قانون يوجد بداخله شبكة من العلاقات تتنامى فيها الأنساق المتضادة في النص الشعري، فهذه العلاقة الضدية تقوم "بين أمرين وثنائية واضحة تظهر مكنونات الشاعر، وتقوم الثنائيات المتضادة على أساس فكري قدم الشعراء من خلاله مواقفهم، فإنه لا يشتد تأثير الأمور إلا عندما تقرن بأضدادها"<sup>(١)</sup>، ونلاحظ أن مظاهر الحياة كلها قائمة على التجاذب بين قطبي هذه الثنائية الضدية، ونجد أن التضاد يحدث مضافاً إلى العديد من العلاقات الأخرى يعمل جنباً إلى جنب ولكن نجد الأثر الأكبر للتضاد بتشكيل بنية توازي كلمتين وسير طرفيها معاً، وبهذا نستطيع القول بأن هذا الكون بسعته اللامتناهية يقوم على الثنائيات الضدية.

ويشير ابن فارس ذاكراً أنواع العلاقات بين اللفظ والمعنى، بقوله: "ويسمى الشيطان المختلفان بالإسمين المختلفين، وذلك أكثر الكلام كرجل وفرس، وتسمى الأشياء الكثيرة بالإسم الواحد، نحو عين الماء وعين السحاب، ويسمى الشيء الواحد بالأسماء المختلفة، نحو السيف والمهذ والحسام...ومن سنن العرب في الأسماء أن يسموا المتضادين باسم واحد، سموا الجون للأسود والجون للأبيض"<sup>(٢)</sup>.

وقد أكد عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) عمل العلاقة الضدية إذ يقول بأنه "يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشيم والمعرق، وهو يريك للمعاني الممثلة بالأرحام شبةً في الأشخاص المماثلة، والاشباح القائمة، وينطق لك الاخرس، ويعطيك البيان من الاعجم، ويريك الحياة في الجماد ويريك التثام عين الاضداد فيأتيك بالحياة والموت مجموعين والماء والنار مجتمعين"<sup>(٣)</sup>.

وقد جعل البلاغيون التضاد من الأنواع النادرة التي تكتشف من قبل المبدع والذي يستظهر العلاقات والوشائج البعيدة بين الكائنات وقد حقق التضاد تناسباً بواسطة الفأظه أي عقد نسبة علاقة بين المتضادات لتحقيق الهدف الفني أو الصورة الشعرية المطلوب تحقيقها، وعلى هذا فإن التضاد كما قال الجرجاني: "هو الموجب للفضيلة، والداعي الى الاستحسان، والشفيع الذي احظى التمثيل عند السامعين، واستدعى له الشغف والولوع من قلوب العقلاء الراجحين، ولم تأتلف هذه الاجناس المختلفة للمتمثل، ولم تتصادف هذه الاشياء المتعادية على حكم المشبه، إلا لأنه لم يراع ما يحضُر العين، ولكن ما يستحضر العَقْل..."<sup>(٤)</sup>.

(١) الثنائيات الضدية دراسات في الشعر العربي القديم، د. سمر الديوب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة- دمشق، ٢٠٠٩م، ٧٦.

(٢) الصاحبى في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها: (ابو الحسين بن فارس، ت ٣٩٥هـ) تحقيق: أحمد حسن يسبح، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، الطبعة الاولى، ١٤١٨هـ- ١٩٩٧، ١١٦-١١٧.

(٣) اسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ١١٨.

(٤) المصدر نفسه، ١٣٨.

والتضاد عند كمال أبو ديب يؤدي إلى حالة من التوتر تنشأ على المستوى التصويري "في لغة الشعر بإقحام مفهوميين أو أكثر أو تصويرين أو موقفين لا متجانسين أو متضادين في بنية واحدة يمثل فيها كلٌّ منهما مكوناً أساسياً، وتتحدد طبيعة التجربة الشعرية جوهرياً بطبيعة العلاقة التي تقوم بينهما ضمن هذه البنية"<sup>(١)</sup>.

وأن للناقد الغدامي رأياً في العلاقات المتضادة إذ يقول بأن: "هناك ثمة نسقين متضادين متلازمين في النصوص الأدبية أحدهما نسق ظاهري والآخر نسق مضمّر في بنية النص، ويمكن أن نضيف نسقاً آخر ناتجاً من تضاد النسقين بين المبدع والمتلقي يكوّن المبدع من خلاله رؤية شمولية للحياة"<sup>(٢)</sup>.

ولعل أجمل ما يميز الثنائيات الضدية في الشعر هو أن الشاعر يجمع ثنائيتين ضدّيتين أو مجموعة من الفنون البديعية الأخرى منها العكس والتبديل والمقابلة والمفارقة في شعره وبهذا الرؤية النقدية تستطيع أن تستشف علاقة شبه التضاد بين طرفي الثنائية.

وعند تحليل العلاقات بين المتضادات وتركيبها نجد بأن التضاد يقوم بين المفردات المتضادة أي علاقة المفردة ضد الأخرى، أما التقابل فإن العلاقة فيه تكون مركبة وذلك لمقابلة مجموعة من المفردات المتكونة من كلمتين مقابل كلمتين أو ثلاث مقابل ثلاث أو أربع مقابل أربعاً وهكذا، وعند الانتقال إلى العكس والتبديل فنستنتج العلاقة بأن تشكل صورة تمثيلية؛ لأن سياق الجملة الثانية يعكس ما قام به سياق الأولى، وأما المفارقة فتخلق صورة قائمة بمفردها على التمييز وعلاقتها بما يخالفها.

ومن علاقات التضاد البديعة التي قالها الرضي:

وَقَدْ كَانَ الزَّمَانُ يَرُوقُ فِيهَا، وَيَشْرَبُ حُسْنَهَا الحَدَقُ الظَّمَاءُ  
وَدَارٌ لَا يَلِدُ بِهَا مَقِيمٌ، وَلَا يُغْشَى لِسَانِهَا فَنَاءٌ<sup>(٣)</sup>

يشير الرضي في هذا البيت بصورة ذكية وغير مألوفة في حديثه عن الزمان، مشيراً لعلاقة التضاد والتي تظهر في (يشرب/الظماء) إذ جعل من التضاد ليس فقط صورة تدل على متغيرين وإنما صورة يبين عن طريقها حسن الحياة بقوله (يشرب حسنهما)، وجعل العيون تظماً إذ وظف الحواس لتصوير هذا البيت وبيان علاقة التضاد بالفنون الأخرى لبيان الصورة، ونجد ثنائية أخرى في البيت الثاني يبين ما جاء به الأول من مغايرة للصورة فالعلاقة التي صورت البيت من الثنائيات المتضادة (مقيم/ فناء) فإن هذه الثنائيات برزت في تشكيل علاقة مهمة لها خصيصة متفردة في المبنى والمعنى على حد السواء.

(١) في الشعرية، كمال أبو ديب، ٤١.

(٢) الثنائيات الضدية في دراسات الشعر العربي القديم، د.سمر الديوب، ١٥٨.

(٣) الديوان، ٣٨/١.

فبيّن الرضي علاقاته المتضادة بمختلف الفنون كقوله:

وَمَا كُلُّ أَيَّامِ الْمَشِيبِ مَرِيرَةٌ، وَلَا كُلُّ أَيَّامِ الشَّبَابِ عَذَابٌ  
أُؤْمَلُ مَا لَا يَبْلُغُ الْعُمْرُ بَعْضَهُ، كَأَنَّ الَّذِي بَعْدَ الْمَشِيبِ شَبَابٌ  
يُعَذَّلُ أَحْيَانًا، وَيُعَذَّرُ مِثْلَهَا، وَيُسْتَحْسَنُ الْبَادِي بِهِ، وَيُعَابُ  
وَإِنَّ أَفْظَ الْمَالِكِينَ خَرِيدَةٌ، وَإِنَّ أَضَنَّ الْبَاذِلِينَ كَعَابٌ<sup>(١)</sup>

ان الرضي دائماً ما يحيك البيت بطريقة مختلفة وذات طرح جديد، فيذكر في البيت الأول والثاني ما يضاد الشيب وهو الشباب، (المشيب/ الشباب) - (المشيب شاب) فيصف في الأول أيام المشيب رابطاً بحاسة الذوق (مريرة/عذاب) وهي ما أسهم في جعل البيت أكثر دقة، إذ كونت الحاسة مع التضاد صورة وذلك بجعل المشيب هو المسيطر على الموقف كما في البيت الثاني، فالبيت الثالث قد رسم صورة خلاصة ما ذكره عن الزمان والشيب، فقد جعل التضاد بين (يستحسن/يعاب) ينتج بالتضافر مع عدّة علاقات منها الجناس (يعذل/يعذر) فأن التشابه الصوتي بين الصوتين خلق إيقاعاً تطرب له الأذن ويشد له أسماع المتلقي، فالشاعر قد رسم أبعاد العلاقة المتضادة بوساطة الزمان، فهو "بجمعه الأضداد يخلق صوراً ذهنية ونفسية متعاكسة، يوازن فيها بين عقل القارئ ووجدانه فيتبين ما هو حسن منها ويفصله عن ضده"<sup>(٢)</sup>.

ومن بديع علاقات التضاد التي نظمها الرضي:

يَغْبِقْنَ لَيْلًا بِالْغَبِيقِ وَتَارَةً، يَصْبَحْنَ بِالْغَارَاتِ كُلَّ صَبَاحٍ<sup>(٣)</sup>

تقوم الثنائية الضدية عند الرضي بوصفها فكرة فلسفية تقوم على فكرة عادية مطروحة ومعروفة وأن له ثمة قدرة على الربط بين الظواهر التي يبدو إنها منفصلة، فالتضاد (الليل/الصباح)، فعند ذكره الليل ومن ثم الصباح فهذه حركة تعاقبية تشكل رؤية ودلالة جديدة، وأن وجود الجناس الاشتقائي الذي انتشر على مدى البيت الشعري فتارة يكون في الصدر (يغبقن/الغبيق)، وتارة أخرى في العجز (يصبحن/الصباح) مع تكراره لصوت النون، فعلاقة التضاد مع الجناس أنتج مفارقة دلالية متباينة على أساس الشطرين في الشطر الأول يبين بأنهم يشربون الحليب عند المساء، وفي الصباح يركبون الناقة للغارة، إذ ربط البيت بالعلاقة الزمنية الليل والصباح في تجسيد العلاقة الخالقة للبيت، وقد شكلت كل تلك

(١) الديوان، ١/ ٦٤ - ٦٥.

(٢) البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب، د. حسن البصير، حقوق الطبع محفوظة لدى وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ١٤٢٠هـ -

١٩٩٩م، ط٢ : ٤٤٣.

(٣) الديوان، ١/ ٢٥١.

الفنون إيقاعاً في كونه "ينسج ويذيب لكي يخلق من جديد فتلتحم الكلمة مع الصورة وتتلاقح الصورة مع بعضها وصولاً للصورة النهائية"<sup>(١)</sup> مكونة لنا علاقة متنوعة ومترابطة لتولد لنا صورة تحفل بدلالة جديدة.

قصائد الرضي مليئة بالصور والمعاني العميقة ونلاحظ في قصيدة كتبها يمدح فيها أباه:

وَمَنَاقِبٍ تَبْقَى، وَيَفْنَى أَهْلَهَا، إِذْ كُلُّ عَيْشٍ فُرْصَةٌ لِجَمَامٍ<sup>(٢)</sup>

العلاقة المكونة لهذا البيت تكتنز بالثنائية الضدية (تبقى/يفنى) "فالجمع بين الأضداد يظهرها في معرض التألف وهي متخالفة، ويربط بينها وهي متباعدة، فتزداد بذلك الفكرة وضوحاً ويستجيب لها السامع"<sup>(٣)</sup> والتي على اثرها تم بيان دلالة البيت فما تحمله هاتان اللفظتان من تضاد بين البقاء والفناء نلاحظ الترابط والتواشج الصوتي المتحقق في مخارج الكلمتين فهذا التقارب قد أحدث نغمة إيقاعية يميل بها أذن السامع لمعرفة ما سينتج من علاقة دلالية، فقد قارن علاقة الحياة وبقيائها وديمومتها وفناء الناس ورحيلهم مع الإيقاع الصوتي المنتج للصورة، أصبح لدينا بنية عميقة الدلالة والمفهوم.

ومن بديع العلاقة الضدية، قوله:

عَزَائِمُ كَالرِّيَاحِ مَرَزْنَ رَهْوَاً، عَلَى الْأَقْطَارِ مِنْ دَانَ وَنَاءٍ<sup>(٤)</sup>

دائماً ما يواشج الرضي في صنع الصورة باللجوء إلى الربط بالفنون البلاغية المتعددة من أجل خلق صورة تحمل القارئ لعمق التفكير والبحث في إستكناه أغوار النص وفك ألغازه، فالعلاقة الضدية بين (دان/ناء) هي التي ارتكز البيت عليها في التصوير، عندما شبه عزائمهم والمراد قوتهم كالرياح في الدفاع عن ارضهم، وأن كل البلدان سواء كانت بعيدة أم قريبة قد مروا بها وبنفس العزيمة، فتكون لنا علاقة بين (العزائم/الرياح) وهي القوة والبأساء، والذي أنشأ صورة العلاقة الضدية هو (دان/ناء).

ومما جاء به علاقة التضاد مشكلاً علاقته مع الفنون الأخرى قوله:

نَفْسِي فِدَاءُ الْغَادِرِينَ تَبَاعَدُوا، أَوْ قَارِبُوا، أَوْ أَنْصَفُوا أَوْ جَارُوا<sup>(٥)</sup>

(١) الإيقاع في شعر سميح القاسم دراسة اسلوبية، صالح علي صقر، ماجستير، جامعة الأزهر-غزة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، ٢٠١١-٢٠١٢م، ١٩٦.

(٢) الديوان، ٣٦٦/٢ .

(٣) دراسات في البلاغة، د. محمد بركات حمدي أبو علي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان ١٩٨٤ م: ١٧٠.

(٤) الديوان، ١٥ / ١ .

(٥) المصدر نفسه، ٥١٣/١.

يقوم الرضي في هذا البيت على إدخال الألفاظ الضدية مع العديد من العلاقات البلاغية فعند بيان الثنائيات الضدية المتمثلة (تباعداو/تقاربوا/انصفاو/جاروا)، ويجمع الرضي فن التصريح بين (تباعداو/جاروا) والالتفات (المتكلم/الغائب)، والنقسيم، ما يزيد في قوة تلاحم المعنى الدال على علاقته بأصدقائه و بين العلاقات الجمالية الضدية التي يؤسسها الوعي الجمالي، بين المعنى والجرس النغمي بين الألفاظ الضدية والمتناقضة، والذي "يفضي إلى الائتلاف المعنوي؛ لأن الطبيعة تشتمل على التناقض، فكل أمر ناتج عن نقيضه؛ وكل أمر يؤدي أيضاً إلى نقيضه. ومن هنا، فإن إثارة الدهشة في جمع النقيضين تحقق التأثير في المتلقي من خلال إحداث نغم داخلي مؤتلف في النص يحقق التأثير المنشود"<sup>(١)</sup>.

وقال في قصيدة له في غرض الرثاء:

لا تَعَجَبَنَّ، فَمَا الْعَجِيبُ فَنَأْوُهُ      بِيَدِ الْمُؤْنِ ، بَلِ الْعَجِيبُ بَقَاؤُهُ  
مَنْ طَاحَ فِي سُبُلِ الرَّدَى آبَاؤُهُ،      فَلَيْسَ لَكُنَّ طَرِيقَهُ ابْنَاؤُهُ<sup>(٢)</sup>

لا يمكن للنص الشعري أن يكون ذا دلالة معينة ما لم يحمل إيقاعاً يتلاءم والغرض الذي يطرحه الشاعر، فالتصريح يكون بمثابة إشارة إلى الترابط والتماسك في البيت فضلاً عن الدلالة الصوتية المتمثلة بألفاظه مثل (فناؤه/بقاؤه)، أن التشابه الصوتي كبير بين اللفظتين مع الدلالة التي كوّنت لنا صورة عكسية تمثلت بالغياب والبقاء وهي صورة ضدية، وأما ما يحمله البيت الثاني من تصريح (آبأؤه/ أبناؤه) وهي صورة إيقاعية متضادة أيضاً، أذن فعلاقة الإيقاع بالدلالة سواء على المستوى الصوتي أو اللفظي أو التركيبي هي إحدى دعائم القصيدة العربية الحديثة، وأبرز عامل من عوامل التجربة الشعرية الناجحة، "فقد بدت الموجة الشعرية الجديدة متجهة إلى الوحدة العضوية للقصيدة، حيث لا يعود الشكل يمثل لباساً مفصلاً لحجم الموضوع المطروق، وإنما عنصراً مكوناً للتجربة الشعرية وملحاً من ملامح الشخصية الشاملة لهذا الكيان الفني الوليد الذي هو القصيدة"<sup>(٣)</sup>.

ولأن الصورة هي "أبنة للخيال الشعري الممتاز الذي يتألف عند الشعراء من قوى داخلية، تفرق العناصر وتنتشر المواد ثم تعيد ترتيبها وتركيبها لتصبها في قالب خاص حين تريد خلق فن جديد متحد ومنسجم"<sup>(٤)</sup>، يأتي الرضي بعلاقة التضاد السلبي بقوله:

(١) الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، خلود ترمانيني، ٢٩٢-٢٩٣.

(٢) المصدر نفسه، ٣٢/١.

(٣) البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، مسعود وقاد، ١١.

(٤) بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر) نازك الملائكة أنموذجاً، رائد وليد جرادات، مجلة جامعة دمشق، مح ٢٩، ٢٠١٤، ٥٥٤-٥٥٥.

وَأُوذُ دَمَعِي أَنْ يُّبَلَّ مَحَا جِرِي، فَالْيَوْمَ أَعْلِمُهُ بِمَا لَمْ يَغْلَمْ<sup>(١)</sup>

إن لكل نص إبداعي ثمة مرتكزات فنية، فمنها ما يتعلق باللغة، ومنها ما يتعلق بالشكل الفني، ومنها ما يتعلق ببنية العمل الإبداعي من الداخل، إذ يرتبط بحركة المعنى وتفاعل المدلولات كما نلاحظ بالتضاد السلبي هو اجتماع دلالة وصوت (اعلمه/ لم يعلم) فهذا التضاد أدى إلى دلالة الإخبار المنتظرة من الاعلام مفاده الصورة الشعرية التي قام عليها النص من خلال الفاظ التضاد السلبي.

وقال يهنئ أباه بعيد الفطر وبحضوره:

أَجِنُّ إِلَى مَنْ لَا يَجِنُّ صَبَابَةً، وَمَا وَاجِدُ قَلْباً مَشُوقٍ وَشَائِقٍ<sup>(٢)</sup>

يضيف تضاد السلب فضلاً عن الدلالة جرساً صوتياً يتناسب والصورة الشعرية والغرض المطلوب الدال على الحنين، وهو التضاد بين (أَجِنُّ/ لَا يَجِنُّ)، فهذه الدلالة أتت من أن كون "التضاد يحمل خصائص معنوية وإيقاعية معاً؛ فهو مكون من أمرين متناقضين يجسدان حالة الصراع والتناقض في نفس الشاعر. وكشف الائتلاف، في الاختلاف يضم النقيض إلى نقيضه؛ فتتحقق الوحدة التي تقوي الانفعالات، وتثير الدهشة، وعدم التوقع؛ وفي الوقت نفسه تجمع بين عناصر غير مترابطة في ذهن القارئ العادي. وهكذا، فإن جمالية الصورة القائمة على التضاد تظهر من خلال المقارنة بين طرفين متباعدين فحسب؛ وإنما في تقديم هذين الطرفين في وحدة تامة، ليظهرها في لقطة شعرية متميزة"<sup>(٣)</sup>.

وكثيراً ما نجد الرضي يوظف صورته ذات طابع بديعي مرتبط بعلاقات البلاغة المتعددة منها العكس والتبديل الذي يخلق الانسجام والتآلف في البيت كما في قوله:

وَكُنْتُ أَقْذِي بِهِ نَاطِرِي، فَمُدُّ غَابَ صَارَ لِعَيْنِي قَدْزِي<sup>(٤)</sup>

دائماً ما نلاحظ أن صور الرضي تحمل المعاني القوية وذات الأثر العميق في المتلقي، فالشاعر هنا يصور علاقة التضاد المتكونة من العكس والتبديل مضيئاً لها سمة الحضور والغياب والانتقال بالنص إلى درجة مركزة في طرح الصور، إذ يبتدأ الرضي بالفعل الماضي (كنت) ومن ثم يعكسها بفعل التحول (صار) فهذا التركيز في الوصف يعطي دلالة، ومع الجنس الناقص (أقذي/قذي) الذي يحمل رنة موسيقية وإمتزاج الصورة مع المعنى أدى إلى تلاحم أجزاء العلاقة المنتجة للعكس والتبديل، ويرتبط ذلك أيضاً بالشاعر؛ لأنه " يفكر بالصورة، والفكرة المصورة أجمل وقعاً وأشد

(١) الديوان، ٢/٢٩٠.

(٢) المصدر نفسه، ٢/٥٩.

(٣) في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٧م، ٤٥.

(٤) الديوان، ١/٤١٢، أقذي: أخرج القذي من ناظري، القذي: ما يقع في العين فيؤذيها.

تأثيراً؛ لأنها حمالة دلالات مفتوحة -توّد من المعنى المباشر للفظة دلالات تخلق الارتباطات فيما بينها دلالات جديدة وابعاداً رمزية لا تطال إلا بالتأويل؛ لأنه ليست محاكاة للظاهر ولا تمثيلاً له<sup>(١)</sup>.

وكان الرضي كثير الشكوى من الزمان وسوء أحواله فعبر عن ذلك في قصيدة له يذم الزمان :

مَرْبُورَةٌ تُطْوَى عَلَى أَشْطَارِهَا، يُبْطِنُ بِأَيْدِيهَا وَيَبْدُو مَا بَطْنُ<sup>(٢)</sup>

يظهر الرضي العلاقة التي كونها البديع بوساطة العكس والتبديل والتي يفسر فيها دلالة البيت إذ يتكلم على الحياة ويذمها بجعلها تنتهي فكل شيء زائل ومنته وهو يتحدث عن الجنازة فإنه يبطن بأيديها أي ما ظهر منها، وأن العكس والتبديل كالمرآة التي تعكس الصورة بقوله (يبطن بأيديها ويبد ما بطن) فالرضي ركز الصورة في عجز البيت بجعلها كأنها مرآة تظهر ما بداخلها لدقة ضعفها ووهنها.

ومن الصور المتعاكسة ذات التأثير الدلالي قوله:

عِنَادٌ مِنَ الْأَيَامِ عَكْسٌ مَطَالِبِي إِذَا كَانَ يُوطِنِي النَّجَاحَ اقْتِرَائُهَا  
وَخَظْيٍ مِنْهَا صَابِئًا دُونَ شَهْدِهَا، فَلَوْ كَانَ عِنْدِي شَهْدُهَا ثُمَّ صَابِئًا<sup>(٣)</sup>

يرسم الشاعر من خلال هذه الابيات بشكل ظاهر دلالة مهمة تحدثها لفظة (عكس) والتي بينت دلالة فن العكس والتبديل، فقد جاءت مرتبطة باستعارة العناد للأيام واضفاء صفات تشخيصية لغير العاقل، ومن ثم يبين بشكل واضح العلاقة العكسية بلفظ (عكس) إذ دلت على قلب الأيام لأحلامه ومطالبه، ويستمر في بيان معاناته، بتوظيفه التصوير المتدفق من الثنائيات الضدية التي خلقها العكس والتبديل بين (صابئها/شهادها) فهذا الفن بإنسجامه وتضافره مع الفنون الأخرى أسهم في تجسيد الصورة المتعاكسة والتي تمثلت بمر الحياة دون حلوها.

ويضيف إلى العلاقة الضدية الكثير من الصور البديعية الخالقة للشعرية إذ "يرسم الشاعر نوعاً من المقابلة والمفارقة أو التناقض بين الدلالات، ليظهر التناغم في تآلف المتناقضات من خلال تساوق التشابه والاختلاف مع دلالات الموقف الوجداني الخاص الذي يصوره الشاعر"<sup>(٤)</sup>، وكما جاء في قوله:

وَقَفَّ الْهَوَى بِبِي عِنْدَهَا، وَسَرَّتْ بِقَلْبِي مُقْلَتَاهَا<sup>(٥)</sup>

(١) الثنائيات الضدية في دراسات الشعر العربي القديم، د.سمر الديوب، ٢٧.

(٢) الديوان، ٤٤٠/٢، المزبورة : من قولهم بئر مزبورة: مطوية بالحجارة.

(٣) المصدر نفسه، ١ / ٦٩-٧٠.

(٤) الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، خلود ترماني، ٢٩٧.

(٥) الديوان، ٥٦٧/٢.

لقد خلق الرضي صورة بوساطة العلاقة الضدية المنسجمة مع المفارقة، فإن التضاد بين (وقف/سرت) مترابط مع دلالة المفارقة (وسرت بقلبي مقلتاها)، فإن أهمية العلاقة الضدية تأتي من تشكيلها عنصر المخالفة، وأن هذه "المخالفة تغدو فاعلية اساسية ، يتلقاها القارئ عبر كسر السياق و الخروج عليه"<sup>(١)</sup>.

نلاحظ بأن الرضي من خلال قصائده يوظف فن المقابلة لما لها من أهمية في إنتظام أجزاء الكلام، وما لها من قدرة على إقامة علاقات دلالية سواء داخل النص أم خارجه، ويحيل هذا الارتباط إلى الالتزام الذهني بين المتكلم والمتلقي<sup>(٢)</sup>، فيتضح لنا هذا الانسجام بين الفنون في قول الرضي:

الظلمُ والإنصافُ من فعلٍ مَنْ      يحكُمُ في الحاضرِ والبَّادي  
فُؤلتُ: إنِّي وجميعُ الورى      منهُ على وَعْدٍ وإيعادٍ<sup>(٣)</sup>

يلاحظ الباحث في هذا النص وجود المفردات المتقابلة المتضادة والتي تشكل البؤرة او النواة الأساسية المنظمة للبيت الشعري فالبيت الأول (الظلم/الانصاف- الحاضر/البادي)، والذي يدلّ على الحكم بالعدل أو غبن الحق والتمتعن في المفردات يستنتج ان الشاعر يقصد به الزمان مع ملاحظة تكراره لحرف اللام وهو صوت واضح في النطق لا يحدث صوتاً انفجارياً عند النطق به، والميم فقد أعطى البيت إيقاعاً داخلياً متميزاً، وعند الانتقال إلى البيت الثاني نجده يؤكد ما ذكر من صفات للزمان من خلال القول (فقلت) فهذا الإخبار يضيف للبيت ميزة إذ يجعل المقارنة بين نفسه (إنني/جميع الورى) أي (أنا/هم) فهاتان المفردتان المتضادتان تحيلان إلى بيان ما سيؤول إليه الشاعر في جعل المقارنة بين نفسه وباقي الناس ينتظرون (وعد/ايعاد) منه في تحقيق ما يريدون أو عدمها فالعلاقة تتمثل ببيان الشاعر الاخبار مع المقارنة في جعل البيتين يرتبطان بالإجابة عن السؤال الذي اثاره الشاعر، فإن هذا النص يتضمن تقابلاً معنوياً عن طريق علاقة الأفعال المتضادة والمترابطة مع بعضها عن طريق علاقتي التضاد والسبب والنتيجة.

ويقول في الشيب :

أَسَاكَ طُولُ نَهَارِ الشَّيْبِ آخِرُهُ،      وَكُلُّ لَيْلِ شَبَابٍ عَيْبُهُ الْقِصْرُ  
إِنَّ السَّوَادَ عَلَى لَذَاتِهِ لَعَمَى،      كَمَا الْبَيَاضُ عَلَى عِلَاتِهِ بَصْرُ<sup>(٤)</sup>

إن المقابلة في هذه البنية الشعرية تتجاوز المقابلة بين حالين؛ لأنها تنشئ بناء مقابلة أخرى بين الشباب والشيب، وينشأ عن هذا التقابل مقابلة نفسية بين الحالين، فضلاً عن مقابلة حسية لونية بين (سواد/بياض)، وقد تمثل البيت

(١) جماليات الاسلوب والتلقي، د. موسى ربايعه، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، اربد - الاردن، ٢٠٠٠، ١٢٩.

(٢) ينظر: اثر القرائن العلائقية في اتساق النص في نهج البلاغة، ايناس عبد براك بشأن الحدراوي، ١٠٠ .

(٣) الديوان، ٢٩٦/١.

(٤) المصدر نفسه، ٥٢٦/١.

الثاني في تكوين علاقة مهمة جداً كونها أسلوب التقابل بين (السواد/البياض)، (لذاته/علاته)، (عمى/بصر)، فهذه الألفاظ المتضادة فجرت صورة تشع بالمعاني مع الطباق بين (لذاته/علاته) وهو يحمل معنيين مختلفين أيضاً فقد أسهمت كل علاقة منهما على إنتاج صورة ودلالة غريبة فضلاً عن تماسك العلاقات البلاغية في تحديد الغرض المرمي الوصول إليه.

ومن حجازيات الرضي قوله:

أَنْتِ النَّعِيمُ لِقَلْبِي وَالْعَذَابُ لِي، فَمَا أَمْرُكَ فِي قَلْبِي وَأَخْلَاكِ<sup>(١)</sup>

بيني الرضي هذا البيت على العديد من العلاقات التي تذهب بالمتلقي بعيداً، إذ عند مقابلته سياقاً يردفه بسياق آخر يكون مضاداً له ومعاكساً ومختلفاً إذ إن أهم ما يميز هذا البيت هو المقابلة المتضادة بين الالفاظ والتي تكون (النعيم/العذاب- أمرك/أحلاك) فهذه الثنائية تعدّ المحور الذي يركز عليه النص فضلاً عن ثنائية أخرى متمثلة ب(أنت/انا)، المعوضة عن ياء المتكلم، فهذا الترابط بين الضمائر يدخل ضمن أسلوب الالتفات، وقد استعار حاسة الذوق (أمرك/أحلاك)، وعلى هذا فإن العلائقية قد أنتجت صورة غريبة وجديدة ذات دلالات متواشجة بين فنون البلاغة. ومن قوله في إنسجام الألفاظ الضدية في خلق مقابلة:

فَمَا كَانَ لَوْلَاكُمْ يَمُرُّ لِي الْغِنَى، وَيَحْلُو إِلَى قَلْبِي الْخِصَاصَةُ وَالْفَقْرُ<sup>(٢)</sup>

تقوم بنية المقابلة بين (يمر/يحلو- الغنى/الفقر) بصفتها آلية فنية لبناء الصورة الشعرية، إذ ترسم تناظراً بين صورتين كل منهما حالة تلتقيان في مشهد بنائي يشكل مصدر الطاقة الشعرية، سواء كان على سبيل التضاد من خلال جمع المتناقضات والتناقضات، أم على سبيل التناظر والتوازي، إذ يلتقي أفق الصورة الأولى مع أفق الصورة الثانية لتشكل الدلالة المرادة في البيت بالاشتراك مع حاسة الذوق في توضيح المعنى.

وقد يلجأ الرضي إلى جانب العلاقة الضدية إستخدام الخيال:

وَلَقَيْنَ بَعْدَكَ كُلَّ صُبْحٍ ضَاحِكٍ يَوْمًا أَعْمَمَ وَلَيْلَاءَ لَيْلَاءَ<sup>(٣)</sup>

يجعل الشاعر من ألفاظ المقابلة الضدية (صبح/ليلة- ضاحك/أغم) في التعبير عن الحالة الكئيبة التي تمثلت بلفظة (أغم-الليلة-ليلاء)، إذ تعدّ المقابلة "وسيلة، أو بالأحرى، ضرورة فنية، وبنية فكرية يلجأ لاستخدامها الفنان أو الشاعر

(١) الديوان، ١٠٧/٢.

(٢) المصدر نفسه، ٥٤١/١.

(٣) المصدر نفسه، ٢٣/١.

والمفكر وكل من له بوسائل التعبير الفني صلة. فعندما تتعمق التجربة الفنية أو الفكرية وتتسع أبعادها وتصل لحد الاستيعاب الشمولي يغدو بالامكان معالجة المتباين من الأفكار والصور على صعيد واحد<sup>(١)</sup>.

ويصور العلاقة الضدية متلاحمة مع المقابلة لتفجر دلالة وصورة جديدة، كما في قوله:

وَهَلْ نَأْفِي ظَاهِرٌ بِاسْمٍ، وَمِنْ خَلْفِهِ بَاطِنٌ يَقْتَبُ<sup>(٢)</sup>

يوظف الرضي إلى جانب العلاقة الضدية، فن المقابلة (ظاهر/باطن - باسم/يقطب)، فدلالة البيت توضح بأن ما نراه من الظاهر يختلف عما في داخله، وقد أحدثت هذه الالفاظ الضدية وقعاً موسيقياً في التآلف فيما بين أجزاء البيت فهذا يدل بأنه " لا يمكن ان يكون اي معنى بدون صوت يعبر عنه"<sup>(٣)</sup>، فخلقت علاقة التضاد المهيمنة على النص صورة شعرية ذات دلالة واضحة.

فقد صور الرضي العلاقة الضدية بغاية من الجمالية، فأن جمالية حركة الأضداد، المتمثلة بفنون التضاد بأنواعها المختلفة لتساعد في خلق الأنساق التصويرية، و خلق الرضي للجدل الفني في نصوصه النثرية، لبث الحركة الإيحائية، والايقاعية، والدلالية مما جعلت نصوصه تمتاز بتمظهراته الضدية التي تحرك الجمل، وتبث مكنونها الدلالي لتفعيل النسق الشعري وحيآيته الفنية للحدث الشعري، أو بلورة الشعرية بتمفصلات لغوية شعرية تزيد النصوص قوة وحركة وتدققاً شعرياً وكأن الجملة منسوجة، وهذا ما انتج صورة شعرية عمادها العلاقة الضدية.

(١) بنية القصيدة القصيرة، د.علي الشرع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية- دمشق، ١٩٨٧م، ٨٨.

(٢) الديوان، ١/ ١٩٩.

(٣) في لغة الشعر، ابراهيم السامرائي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، د.ت، ٧٣.



المبحث الثالث  
العلاقة العجائبية  
والغرائبية

يعدُّ مفهوم العجائبية والغرائبية من المصطلحات النقدية الحديثة المتداولة، على الرغم من أن لهما جذورا تاريخية قديمة مستخدمة من قبل العلماء العرب، فالعجيب لغةً في مادة: "ع ج ب: العُجْب، والعَجَب: إنكار ما يرد عليك لقلّة اعتياده، وجمع العَجَب: أعْجَاب. قال الشاعر:

يا عَجَبًا لِلدَّهْرِ ذِي الأَعْجَابِ      الأَحَدِ البرغوثِ ذِي الأَنْيَابِ

والاسم: العجبية، والأعجوبة. والتعاجيب: العجائب، لا واحد لها من لفظها. [...] العجيب: الأمر يُتَعَجَّب منه. وأمْرٌ عَجِيبٌ: معجَبٌ، وقولهم: عَجَبٌ عَجَبٌ كقولهم: لَيْلٌ لائِلٌ، يُؤكِّد به. والعَجَب: النظر إلى شيء غير مألوف، ولا معتاد<sup>(١)</sup>.

وأما في مادة "ع ر ب: الخبر المُعْرَب: الذي جاء غريبا، حادثا، طريفا. [...] وأغرب الرّجل: جاء بشيء غريب، وأغرب عليه، وأغرب به: صنع به صنعا قبيحا. الأصمعي: أغرب الرجل في منطقته: إذا لم يبق شيئا إلا تكلم به"<sup>(٢)</sup>. ونجد نص للجاحظ (٢٥٥هـ) يبين دور الغريب والعجيب بقوله: "إن الشيء في غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب، كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان اعجب كان أبعد"<sup>(٣)</sup>.

وكذلك الجرجاني (٤٧١هـ) يذكر لفظ العجيب والغريب بقوله: "كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تُحدّث الأريحية أقرب، وذلك أن موضع الاستحسان، ومكان الاستظراف، والمُثِير للدين من الارتياح، والمتألف للنافر من المسرة، والمؤلف لأطراف البهجة أنك ترى بها الشئيين مُتَلَيْن متباينين، ومؤتلفين مختلفين، وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض، وفي خِلقَة الإنسان وخِلال الروض، وهكذا، طرائف تتثال عليك إذا فصلت هذه الجملة، وتتبع هذه اللّحمة، ولذلك تجد تشبيهة البَنَفَسَج في قوله:

ولا زورديّة تزهُو بزُرقتها      بين الرّياض على حُمُرِ اليواقيت  
كأنها فوق قاماتٍ ضَعُفْنَ بها      أوائلُ النارِ في أطرافِ كبريت

أغرب وأعجب وأحقّ بالوُلوع وأجدر من تشبيهه النرجس: بمداهن دُرّ حشوهن عقيق؛ لأنه أراك شبيهاً لنباتِ غَضِّ يَرِفُ، وأوراقٍ رطبةٍ ترى"<sup>(٤)</sup>.

(١) لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين بن منظور، مادة (عجب)، دار صادر: بيروت، ط١، (د.ت)، مج: ١٠، ص: ٣٨.

(٢) المصدر نفسه، مج ١١، ص: ٢٣ - ٢٤.

(٣) البيان والتبيين، الجاحظ، ١ / ٨٩ - ٩٠.

(٤) اسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ١٣٠.

ونلمس تعريفاً آخر أكثر تخصيصاً لـ زكريا القزويني (٦٨٢هـ) "أنَّ العجب الحيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء، أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه"<sup>(١)</sup>.

وفي سياق تعريفه للغريب يقول: "الغريب كلُّ أمر عجيب، قليل الوقوع، مخالف للعادات المعهودة، والمشاهدات المألوفة، وذلك إمّا من تأثير نفوس قويّة، أو تأثير أمور فلكيّة، أو أجرام عنصرية، كلّ ذلك بقدره الله تعالى، وإرادته"<sup>(٢)</sup>. يذكر حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) كيفية استحسان بناء الكلام على التعجيب، بأن "مما تحسن به مواقع الخيالات في النفس، والمراد بالتعجيب الوقوع في الأمر المستغرب سواء كان هذا في إبداع فكرة تهديّ خاطر إليها، أو كان في كشف علاقة خفية بين معنى ومعنى، لعلاقة تشبيه أو علاقة سببية أو علاقة تضاد، المهم مفاجأة النفس، بما لا عهد لها به، بأي فكرة كانت أو علاقة"<sup>(٣)</sup>.

وعلى الرغم من وجود مصطلحي العجيب والغريب عند القدماء، إلا أنهم لم يذكروا العجائبي والغرائبى بوصفه مصطلحاً متقدماً، وقد عزى المحدثون وجود هذين المصطلحين للغرب وخصوصاً تودوروف الذي أسس لهذه التسمية وانتشاره، إذ يعرف تودوروف العجائبي "بأنه التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثاً فوق -طبيعي حسب الظاهر"<sup>(٤)</sup>.

فالعجائبي على حد تعبير تودوروف لا يجنس إلا عن طريق نوعين العجيب والغريب "يحيا حياة ملؤها المخاطر، وهو مُعرّضٌ للتلاشي في كل لحظة. يظهر أنه ينهض بالأحرى في الحد بين نوعين: هما العجيب والغريب أكثر مما هو جنس مستقل بذاته (...). ومهما يكن الأمر، لا يُمكن إقصاء العجيب والغريب عن تقصُّص العجائبي، فهما الجنسان اللذان يتراكبُ معهما"<sup>(٥)</sup>.

ويضيف تودوروف موضعاً أهمية ووظيفة الغريب بعدّه جنساً مجاوراً للعجائبي، ولا يحقق إلا "شرطاً واحداً من شروط العجائبي، ألا وهو وصف ردود فعلٍ معينة، وبصفة خاصة: الخوف. إنه مرتبط فقط بأحاسيس الشخصيات وليس بواقعه مادية تتحدى العقل، كما يؤكد تودوروف. وهذا هو الغريب المحض، أنه يفسر بقوانين العقل، ولكنه خارق ومقلق"<sup>(٦)</sup>.

(١) عجائب المخلوقات، والحيوانات، وغرائب الموجودات، زكريا بن محمد القزويني، منشورات مؤسسة الأعلمي: بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ص: ١٠.

(٢) المصدر نفسه، ص: ١٥.

(٣) تقريب منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، د. محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م، ص: ٨٠-٨١.

(٤) مدخل إلى الأدب العجائبي، تزفتان تودوروف، ترجمة: الصديق بو علام، تقديم: محمد برادة، مكتبة الأدب المغربي، دار الكلام - الرباط، ط١، ١٩٩٣م، ص: ١٨.

(٥) المصدر نفسه، ص: ٦٥-٦٧.

(٦) المصدر نفسه، ص: ٢٢٦.

ويضيف ناقد غربي آخر وهو (كولدرج) بأن للشاعر "غايته العامة منح سحر جديد للأشياء اليومية، وإثارة شعور يشبه الشيء الخارق للطبيعة، وذلك عن طريق ايقاظ العقل من خمول العادة، وهذا الرأي هو فحوى الغريب والغرائب المفضيين إلى إثارة التعجب والدهشة في نفس المتلقي"<sup>(١)</sup>.

وقد ذكر المحدثون مصطلح العجائبي والغرائبي نقلاً عن الغرب إلا أن كمال ابو ديب يثور في مقدمة الكتاب على الباحثين العرب في تقليد ما جاء به الغرب متناسين روعة ما جاء في التراث العربي القديم، والذي لا توازيه أية نظرية غربية أو تستوعبه، فيقول: "يحقّ للإبداعية العربية أن تنسب لنفسها في سياق التاريخ الأدبي، الذي كانت تعيه ابتكار فنّ أدبيّ جديد؛ هو فنّ العجائبيّ، والخورقيّ، فنّ اللامحدود واللامألوف؛ فنّ الخيال المتجاوز، الطليق، وابتكار المتخيّل الذي لا تحدّه حدود. ويجلو ذلك عبثيّة الادّعاءات الصّريحة أو المتضمّنة، التي يقوم عليها عملُ باحثين مثل ترفيتان تودوروف، ينسبون إلى الغرب حصراً ابتكار ما سموه الآن: (الفانتاستيك) (fantastic/ fantastique)، وعبثيّة مَنْ يتعقّبهم من الباحثين، وهواة البحث من العرب، الذين يفتنهم كلُّ غربيّ منتحلاً كان أو أصيلاً ويقرون لكل غربي بما يزعمه لنفسه، لمجرد أنه زعمه لنفسه"<sup>(٢)</sup>.

ويطلق كمال ابو ديب على الأدب العجائبي(بالأدب الخورقي)فيجمع الخيال الخلاق مخترقاً حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي، إذ يعتمد على قوة خيال المبدع، المبتكر الذي يجوب الوجود بإحساس مطلق بالحرية المطلقة<sup>(٣)</sup>. فلقد أبتكر مصطلحات عديدة منها "فن العجائبي والخورقي، فن اللامحدود و اللامألوف، فن الخيال المتجاوز الطليق وابتكار المتخيّل الذي لا تحدّه حدود"<sup>(٤)</sup>.

ويقدم الكثير من الدلائل التي يثبت بها بأن أصل هذا الفن هو عربي وليس غربي. وأنه منبثق من كتب العرب القدامى وأن الدكتور سعيد علوش يضع ثلاثة تحديدات لمفهوم الغرائبية وهي:

"١- عملية تشكيل تخيلات، لا تملك وجوداً فعلياً، ويستحيل تحقيقها.

٢- و(الفتنازيا الأدبية)، عمل أدبي، يتحرر من منطق الواقع والحقيقة في سرده، مبالغاً في افتتان خيال القراء.

٣- و(الفانتازيا القصصية)، هدهة للاوعي القارئ، ومكبواته المبهمة"<sup>(٥)</sup>.

(١) الأدب والغرابية، عبد الفتاح كليطو، بيروت، ١٩٩٢م، ٦٦.

(٢) الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد، كمال ابو ديب، دار الساقى ودار أوركس للنشر، ط١، ٢٠٠٧، ٩.

(٣) ينظر: المصدر نفسه، ٨.

(٤) المصدر نفسه، ٩.

(٥) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني- بيروت وسوشبريس - الدار البيضاء، ط١/١٤٥٥-

١٩٨٥، ص ١٧٠.

وبعد الإطلاع على التعريفات التي أسسها المعجم في مصطلحي "الغريب و العجيب) وما يحاذي مدار فلكهما من كلمات مثل الخارق والمعجز والتردد والشك والخوف، تؤسس هاتان الكلمتان شبكة دلالية واحدة تنبثق من الخروج عن المألوف والقاعدة، واتباع الاستثنائي والشاذ في بنية تلوح إلى امتصاصهما من صيغة اللفظة المفردة و الجملة، وافرارهما من جديد في بنية النص المتكامل، والحدث الذي يلد أحداثاً من جلده" (١).

ومن ذلك الفهم للغرائبية والعجائبية سندرسها كعلاقة تكوينية للصورة الشعرية لدى الشريف الرضي أو علاقة منتجة يخلقها البديع بأحدى وسائله الفنية للصورة:

لَقَدْ حَلَّ وَدُكَّ مِنْ مُهَجَّتِي، بَحْيْتُ يُقِيلُ الْأَسَى وَالْإِسَاءَ (٢)

يكمن في البيت الكثير من الدلالات الغريبة المخفية تحت فن الجناس إذ تتضح الغرابة في لفظة (الأسى/ الإساءة) عندما جعل من الود اقتراناً يجعلها تذهب الحزن (الأسى) و إبداله ب(الإساءة) وجعلها كالدواء للقلب، فالغرائبية تتمثل في وجهين: "أن يراد به بعيد المعنى غامضه لا يتناولها الفهم إلا عن جهد ومعاناة وفكر، والوجه الآخر أن يراد به كلام من بعدت به الدار ونأى به المَحَل من شواذ قبائل العرب فإذا وقعت إلينا الكلمة من لغاتهم استغربناها" (٣)، فإذا كانت الغرائبية اللامألوف أو الخارق فالجناس اتحاد اللفظ واختلاف المعنى أوجد تعدد الدلالات لمهمة الود في بيت الشريف الرضي.

ومن عجيب قوله في الشجاعة:

وَعُغِبُّ كَالْقَوَاضِبِ مِنْ قُرَيْشٍ يَرُوءُونَ الْقَوَاضِبَ وَالْكَعَابَ (٤)

الصورة الجناسية تشكلت من علاقة غريبة أو عجيبة معطوفة على الكواعب كأن الفتیان الخفاف السراع رشقي القوام هم الذين يعطون للسيوف روائها ويقتلون ظمأها وطمأ الكواعب، والمساواة عطفاً بين السيوف والكواعب غريبة عجيبة وهي مشكلة عقلية؛ لأن السيوف لا ترويهما الدماء فتطلب الكواعب لتبدد ظمأها، فنلاحظ بأن تفسير الصورة العجائبية يؤدي إلى تصوير أو "حدوث أحداث ووقائع غير طبيعية، تنتهي بتفسير فوق طبيعي" (٥).

وهذا ما يؤكد قول الشريف الرضي في استثماره لتقنيات البديع في إنتاج صورة غرائبية وعجائبية:

(١) السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الاردن من عام ١٩٧٠-٢٠٠٢م، د. سناء كامل شعلان، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، ١٩.

(٢) الديوان، ٤٢/١، الأسى: الحزن، الإساءة: الدواء.

(٣) معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مجدي وهبه وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٧٩م، ٢٦٤.

(٤) الديوان، ٩٤/١.

(٥) بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، المصطفى مويهن، دار الحوار: اللاذقية، ط١، ٢٠٠٥، ص: ٢٣٧-٢٣٨.

مِمَّا يُقَلَّلُ رَغْبَتِي أَنِّي أَرَى صَفْدِي بَبَذِلِ الْمَالِ مِثْلَ صِفَادِي<sup>(١)</sup>

إن ما يجعل البيت عجبياً توظيفه للصورة التي خلقتها فنون البديع من الجناس (صفدي/ صفادي) والتضاد (يقلل/بذل) إذ صور بأن كرمه قد قيده فبذله للمال تبعه بمرود عكسي، فأن ارتباط هذه الفنون بالعلاقة العجائبية جعلت البيت "يستقطب كل ما يثير الإندهاش والحيرة في المألوف واللامألوف"<sup>(٢)</sup>.

إن تكثيف الاساليب البديعية هو خلق مضطرد للغرائبية الصورية ويكاد هذا التكثيف يكون منتجاً وحيداً للأداء التصويري في النص وهنا في شاهد الشريف الرضي الذي قاله في الافتخار وشكوى الزمان و ذم بعض اعدائه:

المَاءُ فِي نَاطِرِي، وَالنَّارُ فِي كَبْدِي،  
إِنْ شِئْتَ فَاعْتَرِفِي، أَوْ شِئْتَ فَاقْتَبِسِي<sup>(٣)</sup>

يبدع الرضي في تصوير ابياته الشعرية إذ يشكلها بطريقة لا يمكن للمتلقي فهمها بسهولة فيطرزها بشتى أنواع الفنون ليصنع منها لوحته الخاصة بجعلها عجيبة غريبة، فأن كثرة الفنون البديعية التي أسهمت في بناء البيت جعلت منه صورة تدهش المتلقي فبتضاد (الماء/النار) دلالة على الألم والكبت، ومن ثم يوظف الترصيع (الماء في ناظري/ النار في كبدي - شئت فاعترفي/ شئت فاقتبسي) فهذا الفن أعطى نغماً خاصاً من خلال تكرار صوت (الياء) والذي يدل على الانكسار والتراخي والاستسلام، فرسم من خلال هذه الفنون صورة عجيبة لا يمكن للمتلقي فهمها الا بعد معرفة مكوناتها الداخلي.

وينوع المبدع في طرح الصور الغريبة والعجيبة ومجانستها مع البديع، كما في قوله:

وَقَالُوا : الشَّيْبُ زَارٌ ، فَقُلْتُ : أَهْلًا بِنُورِ ذَوَائِبِ الغُصْنِ الرُّطِيبِ<sup>(٤)</sup>

أودع الرضي التورية في لفظ (نور)، والتي يظن المتلقي للوهلة الأولى أنه يقصد بها الضوء اللفظ المستعمل فهذا القريب، أما البعيد فهو الزهر، فقد جعل الشاعر التورية تتشكل بعلاقة غريبة مع باقي الفنون فقد جسد الشيب فجعله وكأنه شخص يزوره، وكذلك استعمال فن القول بالموجب فعند اخباره بأن الشيب قد زار يعبر بقوله والذي كانت التورية هي الفن الاساس للبيت الشعري فعند ذلك عبر عنه بجعله كالزهرة العالية في أعلى الغصن الرطيب، فعند التأمل في النص نلاحظ أن استعمال البيت قد انزاح عن المألوف للتعبير عن القرب والبعد، فهو يمثل "إعادة تنظيم العناصر التي

(١) الديوان، ٣٣٨/١، صفدي: عطائي، صفادي، وثاقي.

(٢) هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، شعيب حليفي، دار الثقافة، الدار البيضاء-يناير، ط١، ٢٠٠٥م، ١٨٩.

(٣) الديوان، ١/ ٥٥٧.

(٤) المصدر نفسه، ١/ ١٠٢.

تتكون منها الجملة مع الحفاظ على أصواتها وتغيير دلالتها<sup>(١)</sup>، فأستطاع من خلال ربط الفنون البديعية بخلق صورة بعلاقة غريبة. وهو كامن عملنا في هذا المبحث.

قال في الفخر:

أَنَا الْقَائِلُ الْمَرْمُوقُ مِنْ كُلِّ نَاطِرٍ إِذَا صَلَّصْتُ لِلْسَّامِعِينَ غَرَائِبِي<sup>(٢)</sup>

يستثمر الرضي العلاقة الغرائبية بذكره لفظ (غرائبي) بتوظيف التضاد الممتزج مع الحواس (ناظر/سامعين)، لإنتاج الصورة الغريبة والتي يفتخر عندما جعل من قوله محط انظار السامعين، فهذه الصورة البعيدة عن إدراك المتلقي هيكت من ارتباط العلاقات المبنية على اساس البديع من التضاد والصورة الغريبة لرسم صورة شعرية. ومن قوله في ربط الغرائبية بفنون البديع:

سَنَاءٌ تَبْلُدُ عَنْهُ السَّمَاءُ، وَمَجْدٌ سَهَا عَنْ مَدَاهِ السُّهَا<sup>(٣)</sup>

إن توظيف العلاقة الغرائبية في البيت قائم على وجود الصور الغريبة غير المتخيلة، فأن التقارب الصوتي بين الألفاظ بحرف السين مع الجناس بين (سناء/ سماء) - (سها/ السها)، قد ساعدت في غرابة البيت لكون الجناس اتفاق اللفظ واختلاف المعنى فيؤدي إلى تعريب النص عند المتلقي، فالغرائبية تكمن في تصوير الابتعاد والانتها، ولكن تم مزجها مع الفنون البديعية بطريقة غريبة، وكذلك فأن تكثيف الصور الجناسية اللامألوفة هو تصوير غرائبي؛ لأنه يمنح الشيء الواحد صفات عديدة متنوعة لا تلاقي فيها. ومن غريب قوله :

أَرَى شَجْرًا طَالَتْ وَقَصَرَ ظِلُّهَا، فَلَا أُورِقَتْ يَوْمًا وَطَالَ ذَوَاهَا<sup>(٤)</sup>

إن العلاقة الغرائبية قد ارتبطت بالعلاقة الضدية (طالت/ قصر)، فالصورة الشعرية تحققت بامتزاجها معاً، فضلاً عن ذكره أحد وأهم الحواس وهي حاسة الرؤية، فالغريب هنا إتباعه الاسلوب المبطن في هجائه للسلطة وطول حكمها إلا أنها ذبلت ولم تعد تنفع، فالغرائبية بتجسيده للشجرة رمزاً لقضيته خالفاً صورة شعرية ذات دلالة بعيدة وغير مألوفة. ومن قصيدة في قوله في مدح الطائع ومعاتبته:

بُكِّلَ سِنَانٍ لَا يَرَى الذَّرْعَ جُنَّةً، وَكَلَّ حُسَامٍ لَا يَرَى الْبَيْضَ وَاقِيَا

(١) اساليب البديع في نهج البلاغة، خالد كاظم حميدي الحميداوي، ١٩٦.

(٢) الديوان، ٩٢/١.

(٣) المصدر نفسه، ٤٢/١، تباد: تتقاصر، السها: نجم خفي من بنات نعش الصغرى.

(٤) المصدر نفسه، ٥٦١/٢.

وَلَا سِلْمَ حَتَّى يَخْضِبَ الْحَرْبُ أَرْضَهَا ، وَيَغْدُو فَمُ الْبَيْدَاءِ بِالنَّقَعِ رَاغِيًا<sup>(١)</sup>

دائماً ما تشترك العلاقة العجائبية والغرائبية مع الفنون البديعية، فالعلاقة العجائبية في البيت الاول تشترك مع الترصيع فنتجت علاقة عجائبية يصعب تخيلها، فقد جسد ما لا يجسد في نسب رؤية الرمح والسيف إلى ما بقي، ويؤكد على العلاقة العجائبية في البيت الثاني رابطاً التضاد(سلم/ حرب) بتصوير عجيب في بيان دلالة الاستمرار في الحرب، خالقاً صورة شعرية عجائبية.

نلاحظ بأن الرضي قد استعمل العلاقة العجائبية والغرائبية في كثير من القصائد مستثمراً فنون البديع في خلقه الصور الشعرية المبدعة وقد جاءت بالدلالة نفسها، فنذكر قوله في فخره بأبائه وذم الزمان:

وَمَنْ عَجِيبٍ مَا أَرَى مِنْ صَرْفِهِ قَدْ دَمِيَتْ مِنْ نَاجِذِي أَنَامِلِي<sup>(٢)</sup>

يؤكد الرضي الدلالة العجائبية بتصويره لهذا البيت بتطبيق دلالاته واستعمال لفظه وهو يشكو من الزمن وكثرة ما رأى من المصائب، فهذه الصورة العجبية المتأتية من دماء انامله بسبب عضها، فخلق الشعرية العجبية مع حاسة النظر أدى صورة عجائبية جديدة.

ونتابع قوله في الصور العجائبية:

وَمَنْ رَجَمَ السَّمَاءَ ، فَلَا عَجِيبٌ يُقَالُ: حَتَّى بَوَّجَهُ الْبَدْرُ ثَرَبًا<sup>(٣)</sup>

يرسم لنا الرضي صورة عجيبة بتوظيفه لفظ (عجيب) لتأكيد الصورة غير المألوفة و غير العادية، إذ يبين بأن العجيب ما لا يمكن فعله أو تطبيقه، وتصويره يكون عن طريق الخيال والتأويل البعيد، فأن العجيب يكمن في (رجم السماء) ومن ثم (حتا بوجه البدر تربا)، فبديع ما جاء به من تصوير العجائبية. يصور البيت بطريقة غير عادية، بقوله:

يَسْرُ الْفَتَى دَهْرٌ ، وَقَدْ كَانَ سَاءَهُ ، وَتَخْدُمُهُ الْأَيَّامُ ، وَهَوَّ لَهَا عَبْدُ<sup>(٤)</sup>

إن التكتيف في زج المتضادات تحولت إلى مقابلة بين الألفاظ المتضادة (يسر/ ساء) - (تخدمه/ عبد)، خلقت علاقة عجيبة قوامها المقابلة التشخيصية بجعل الايام تخدم، فكيف ذلك فهذا التصوير غير مألوف في الفكر العربي، فأن تواشج وارتباط الفن البديعي المقابلة بالعجائبي خلق هذه الصورة العجبية.

(١) الديوان، ٢ / ٥٩٠، البيض: الخوذ التي توضع على الرؤوس، وقوله: واقياً لا واقية، وهو على تقدير شيئاً واقياً.

(٢) المصدر نفسه، ٢ / ١٧١، الناخذ: من الاضراس القصى، يقول: إن انامله دميت لعضه إياها.

(٣) المصدر نفسه، ١ / ١٨٦.

(٤) المصدر نفسه، ١ / ٣٣٤.

ومن الصور غير المألوفة في الشعر، قوله:

مِنْ قُلُوبٍ لَهَا التَّقَلُّبُ فِي العَزِّ م، وَأَيِّدٍ طَيِّقَةً بِالْأَيَّادِي<sup>(١)</sup>

لقد صور الرضي البيت الشعري بدلالة عجائبية وغرائبية لا تفهم إذ جعلها ترتبط بالفنون المتشعبة فجعل التورية وهي (الايادي) فإن هذه اللفظة فضلاً عن حملها معنى بعيد تدل عليه فهي تعدّ الرابطة الاولى في نسج البيت وإكمال الصورة فيه، فإن القارئ يظن أنه الجزء الموجود في الجسم، إلا أن الشاعر يعني بها (النعم) أو الكرم مستخدماً المعنى الثاني للفظ أو معنى المعنى لدى الجرجاني وهو استعمال في مساحة التورية البلاغية ولكنه استعمال غريب وعجيب أدى إلى إبراز الأداء التصويري، فهو يصف قلوباً متنعمة بالعز، وجعل هذه الايادي سبب في النعيم فأنها لا تبخل على غيرها وإنما في جود دائم، مع توظيفه للجناس الأشتقائي في قوله: (أيدي/أيادي)، فإن إنسجام هذه الفنون في جعل العلاقة مترابطة في البيت أنتج صورة التقلّب بالنعيم الذي سببه الانعام على الآخرين، بعلاقة غريبة لا يمكن للمتلقي ادراكها بسهولة إلا بعد الغوص في معناها لمعرفة الأثر الذي صور البيت به بالتعاون مع البديع. ومن قوله في تصوير العلاقة العجيبة:

سَمَائِي مُدْهَبَةٌ بِالْبُرُوقِ؛ وَأَرْضِي مُفَضَّضَةٌ بِالْحَبَابِ<sup>(٢)</sup>

يعتمد الرضي على الأساليب الجديدة العجيبة والفكرة الغريبة في نظم الابيات، فكما جاء في صياغة المقابلات الضدية العجيبة بين (سمائي/أرضي - مذهبة/مفضضة)، فقد استعمل المبدع، صيغة جديدة تتلائم مع مخيلته فمن خلال العجيب والغريب ينتقل إلى عالم سحري قد يجد فيه ذاته التي ضاعت في واقعه الطبيعي، إذ يخلق عالماً جديداً تتداخل فيه العناصر الطبيعية بالفوق طبيعية ارتباكاً وتردداً بين النص والمتلقي<sup>(٣)</sup>، عندما جعل البرق مذهبة لسمايه وصور فقاعات الماء التي على الارض بالفضة، فهذه العلاقة بين العجيب والغريب والبديع ساعد في رسم صورة شعرية ذات قيمة عالية.

فمن عجيب علاقته العجائبية في الفخر قال:

وَقَصِيرُ الغِنَى طَوِيلُ يَدِ الجُؤِ دِ ثَقِيلُ الحِجَى خَفِيفُ العِتَادِ<sup>(٤)</sup>

(١) الديوان، ١/ ٢٩٧.

(٢) المصدر نفسه، ١/ ١٢٢.

(٣) ينظر: العجائبي في المخيال السردى في ألف ليلة وليلة، سميرة بن جامع، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج خضر باتنة، ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م، ١.

(٤) الديوان، ١/ ٣٣٢.

إن العلاقة العجائبية والغرائبية هي تصوير خارج على المألوف والمعتاد، إذ تتبين في تشكل الرضي للبيت مصوراً العلاقة الضدية (قصير/ طويل - ثقيل/خفيف) بشكل عجيب وغريب غير متصور ولا يمكن إن يكون، إذ يدخل بين ثناياه مفارقة بين كرمه وهو فقير وبين شجاعته وهو لا يملك سلاح، فإنه قد رسم الأبعاد التي تكونت بها اطراف العلاقة وهي العجيب الغريبة المستندة إلى المقابلة الضدية.

استعمال مضطرد للثنائيات الضدية أو تعدد المطابقات وهذا التعدد عجيب؛ لأن العلاقة التكوينية أو البنائية احتاجت إلى فنية الثنائيات الضدية في رسم صورها الشعرية ولكن بصورة عجيب غريبة، وقد عدّ العجيب والغريب "إبداعاً خارقاً للمألوف، ومخالفاً للعادة، ونادراً في تفردّه وتميزه، ومثيراً للتعجب والدهشة، ومبرزاً القيمة الجمالية والفكرية في سياق بعينه"<sup>(١)</sup>.

فالعلاقة العجائبية والغرائبية تتحدد بإدراكات صفات وصور لا يمكن لها أن تحدث على أرض الواقع ولا حتى يمكن أن يتصورها العقل ويجسدها مع فن من فنون البديع لنتج علاقة بعيدة التأويل والفهم، إلا بعد التعمق في فك شفرتها من قبل المتلقي، فيرسم بها صورة غير متصورة في الفكر العربي القديم. وأما من أكثر الفنون التي أسهمت في بيان أثر العلاقة العجائبية والغرائبية هي (الجناس والتورية و التضاد)، إذ شكلت صورة غير مألوفة، يستبعد العقل، مكوناً صورة شعرية.

(١) الغرائب في الخطاب الشعري الموروث، أ.د. أحمد إسماعيل النعيمي، كلية التربية-للبنات-، جامعة بغداد، مجلة المورد، مج ٤٢، ع ٣٤،

١٤٣٦هـ - ٢٠١٥م، ٦٧.



المبحث الرابع  
العلاقة التخيلية

إن العلاقة التخيلية في النص الشعري تشكل المادة المركزة التي يستمد منها الشاعر معانيه وصوره الشعرية المرتبطة بشكل ينسجم والغرض المطلوب، لم يبرز التخيل كمصطلح مستقل عند أرسطو الذي يُعدّ من الفلاسفة الأوائل الذين تحدثوا عن الشعر في كتابه: فن الشعر، وهذا يعد ثغرة كبيرة يصعب سدها، وحالت دون فهم نظرية الشعر في أساسها الباطني ومصدرها النفسي، وأن كثيراً من الفلاسفة والمفكرين المسلمين المتأثرين بأرسطو انتبهوا إلى وجود تلك الثغرة في الكتاب فعملوا على التقريب بين مفهوم المحاكاة في كتابه: فن الشعر، ومفهوم الخيال، وهو ما أثمر في النهاية صياغتهم لمفهوم جديد ومهم هو: التخيل<sup>(١)</sup>.

إذ قام تخيل أرسطو على استعماله مصطلح "المحاكاة" والتي يعدها السبب في نشوء الشعر والفن، وفضلاً عن ذلك يجعلها مبدأ غريزياً في الإنسان، يرتبط به تهيؤ الإنسان لتقبل المعارف الأولية، كما يرتبط به الشعور باللذة الناجمة عن حصول المعرفة والتعلم لدى الإنسان<sup>(٢)</sup>.

ومن أهم الفلاسفة العرب المتأثرين بأراء أرسطو هو الفارابي والذي كان من المطبقين الأوائل لمفهوم التخيل، إلا أنه لم يحدد معنى التخيل أو طبيعته ولكنه قد ركز على الأثر الذي يحدثه العمل الأدبي ووقعه في نفس المتلقي تاركاً بصمته الحية فيه؛ لأن التأثير في المتلقي هي الغاية التي يسعى إليها الشاعر عن طريق أعماله الأدبية، فيأتي بالأقوال المتخيلة لإثارة ذهن المتلقي، إذ يقول: "يعرض لنا عند سماعنا للأقوال الشعرية عن التخيل الذي يقع عنها في أنفسنا شبيه بما يُعرض عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما يُعاف... وأن تيقنا أنه ليس في الحقيقة كما تخيل لنا، فنعمل كما تخيله لنا الأقوال الشعرية... وأن الإنسان كثيراً ما تتبع أفكاره وتخيالاته"<sup>(٣)</sup>.

ويسير ابن سينا بحذو من سبقه في حديثه عن المحاكاة بقوله: "والمحاكاة هي إيراد مثل الشيء، وليس هو هو، فذلك كما يحاكي الحيوان الطبيعي بصورة، هي في الظاهر كالطبيعي"<sup>(٤)</sup>.

فإن المحاكاة في فهم ابن سينا لا تعني النقل والمطابقة لما في الواقع، أو تقليده حرفياً، ويشير بأن النفس تميل إلى الخيال في التصديق، فيقول: "وإذا كانت محاكاة الشيء بغيره تحرك النفس وهو صادق، بل ذلك أوجب - من الناحية المنطقية - ولكن الناس أطوع للتخيل منهم للتصديق، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكره وهرب منها. وللمحاكاة شيء من التعجب ليس للصدق؛ لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه، ولا طراوة له، والصدق المجهول

(١) ينظر: التخيل والشعر حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، د. يوسف الإدريسي، منشورات الملتقى، أسفي، ط١، ٢٠٠٨، ١٠٩.

(٢) ينظر: فن الشعر، أرسطو ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٣م، ١٢.

(٣) نظريات الشعر عند العرب الجاهلية والعصور الإسلامية، مصطفى الجوزو، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٩١م، ج١، ١١٥-١١٦.

(٤) فن الشعر، أرسطو، ١٦٨.

غير ملتفت إليه. والقول الصادق إذا حرف عن العادة، وألحق به شيء تستأنس به النفس، فربما أفاد التصديق والتخييل معاً، شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به، والتخييل إذعان، والتصديق إذعان، لكن التخييل إذعان، للتعجب والالتذاذ بنفس القول، والتصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه، التخييل يفعله القول لما هو عليه، والتصديق يفعله القول بما المقول فيه عليه، أي يلتفت فيه إلى جانب حال القول فيه<sup>(١)</sup>.

يتبين لنا من تحديد ابن سينا لمفهوم المحاكاة، بجعلها تتعلق كلية، بعملية التخييل، أي بالقدرة على تشكيل شيء ما، أو واقع ما، تشكيلاً فنياً، ولا شأن لها بالنقل الحرفي لمعطيات الواقع أو تقليد موضوع من موضوعات العالمين الطبيعي والإنساني.

ومن ثم أنقل إلى العلماء والبلاغيين العرب لتكوين نظرة شاملة ودقيقة إستناداً إلى ما قدمه الفلاسفة من توضيح، فإن الجرجاني (٤٧١هـ) يعدّ من النقاد البلاغيين البارزين والمهتمين بنظرية التخييل وقد أفرد مبحثاً خاصاً في كتابه أسرار البلاغة لتحديد ماهية (التخييل) وقدم تعريفاً وافياً له، إذ يقول: "ان يثبت الشاعر أمراً غير ثابت أصلاً، ويدعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويقول قولاً يخدع فيها نفسه ويربها ما لا ترى"<sup>(٢)</sup>.

ويرى الجرجاني بأنه لا معنى لإقحام مصطلح المحاكاة ضمن التصور النظري للتخييل الشعري عنده، لقدرة الشعرية وأسلوبه التصويري هو الذي يؤول الظواهر ومن ثم يعللها وفقاً لمنطق جمالي وابداعي مغاير لضوابط الواقع العيني ومعاكس له ويتبين في غرضي المدح والهجاء، وعلى هذا فالقول إن مفهومه للتخييل يأخذ معنى المحاكاة<sup>(٣)</sup>.

وأما السكاكي (٦٢٦هـ) فيذكر التخيلية مع الاستعارة ويقول بأن "المراد بالتخيلية ان يكون المشبه المتروك شيئاً وهمياً محضاً لا تحقق له إلا في مجرد الوهم"<sup>(٤)</sup>.

وعند الانتقال بالمصطلح من حيث توسعه وإمتداده البلاغي عند العلماء نجد أن التخييل قد أصبح من أكثر المصطلحات النقدية ارتباطاً بحازم القرطاجني (٦٨٤هـ)، وذلك بوصفه إحدى الخصائص الفنية المميزة للغة الأدبية بوجه عام والشعرية بوجه خاص فيشمل كل مكونات الخطاب الشعري، فقد عدّ التخييل محور العملية الشعرية والملح

(١) فن الشعر، أرسطو، ١٦٢.

(٢) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ٢٧٥.

(٣) ينظر: دراسة تأثير كتاب أرسطو في البلاغة العربية ضمن كتاب أرسطو طاليس في الشعر، شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٢٦٠-٢٦١، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، د. تامر سلوم، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط١، ١٩٨٣، ص ١٨٠-١٨١، ص ٢٠٦.

(٤) مفتاح العلوم، السكاكي، ٦٠٤.

المميز لكل مكوناتها وعناصرها، ولذلك قسم كتابه على أربعة أقسام: الألفاظ والمعاني والمباني والأساليب، وتناول في كل واحد منها خصائصه الجمالية ووظائفه التخيلية؛ ويبدو ذلك جلياً في تعريفه للتخيل، وفي قوله كذلك: "والتخيل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظام والوزن"<sup>(١)</sup>.

لأن الشعر عملية تخيلية وله دور كبير في التأثير في المتلقي والتعديل من سلوكه، ودليل هذا قول القرطاجني: "أن تتمثل للسامع مع لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالاً من غير روية إلى جهة الانبساط أو الانقباض"<sup>(٢)</sup>.

ويتضح لنا من هذا القول بأن حازم يربط بين التخيل والجانب النفسي لدى المتلقي، فأنها عملية إنتقاء وإستجابة نفسية دخلت ضمن التجربة الشعرية فإنه يرى بأن التخيل الشعري ليس "سوى عملية إيهام تقوم على مخادعة المتلقي، وتحاول أن تحرك قواه غير العاقلة وتثيرها بحيث تجعلها تسيطر، أو تخدّر قواه العاقلة وتغلبها على أمرها، ومن هنا يذعن المتلقي للشعر ويستجيب لمخيلاته"<sup>(٣)</sup>.

ولإيقاع التخيل في النفس عند حازم طرائق ومسالك تنحل إلى التصور والمحاكاة والتداعي بوساطة ما تنشئ الذاكرة من علاقات. وهذه الطرق عنده تكون "بأن يتصور في الذهن شيء من طريق الفكر وخطرات البال، أو بأن تشاهد شيئاً فتذكر به شيئاً أو بأن يحاكي لها الشيء بتصوير نحتي أو خطى أو ما يجري مجرى ذلك، أو يحاكي لها صوته أو فعله أو هيأته... أو بأن يحاكي لها معنى بقول يخيله لها"<sup>(٤)</sup>.

ويضيف العلوي (٧٠٥هـ) ببيان مكانة التخيل في علم البديع إذ يعدّه نوعاً "من مرامي سهام البلاغة المسددة، وعقد من عقود لآليه وجمانه المبددة... ويشير لما يمتاز به من الدقة والرموز، واستيلائه على إثارة المعادن والكنوز"<sup>(٥)</sup>. ومن ثم يبين السبب و أهميته يقول: "إن السبب في حسن موقعه في البلاغة هو ما اختص به هذا النوع من كونه موضوعاً على تشبيه غير المحسوس بالمحسوس"<sup>(٦)</sup>.

ومن ثم يضيف إلى هذا التوضيح ثلاثة تعريفات للتخيل ومعلقاً بأن أهمها هو: (الثالث): هو اللفظ الدال بظاهره على معنى، والمراد غيره على جهة التصوير، فقوله: هو اللفظ الدال على معنى بظاهره، يحتز به عن اللفظ المشترك، فإنه

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ٨٩.

(٢) المصدر نفسه، ٨٩.

(٣) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، ٦٦.

(٤) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ٨٩-٩٠.

(٥) الطراز، العلوي، دار الكتب الخديوية، مطبعة المقتطف بمصر، ١٣٣٢هـ - ١٩١٤م، ج ٣، ٢.

(٦) المصدر نفسه، ج ٣، ٣.

غير دال على معنى بظاهرة فانه لا ظاهر فيه، وإنما دلالاته على جهة البدلية، وقوله: والمراد غيره، يحترز به عن البصر، فأنه دال على معنى بظاهرة وهو المراد، بنفسه لا يراد غيره، وقوله: على جهة التصوير، يحترز به عن سائر المجازات كلها، فهذا أقرب لفظ يؤنس بذكر معناه و يضبطه، ... ويضيف قائلاً: "إنه متميز في نفسه عن سائر أنواع علم البديع"<sup>(١)</sup>.

وقد تطرق العلوي وتميز بذكره الفروق بين التخيلي والوهمي، قائلاً: "التفرقة بين الأمور الخيالية والأمور الموهومة هو أن الخيال أكثر ما يكون في الأمور المحسوسة، فأما الأمور الوهمية فإنما تكون في المحسوس وغير المحسوس مما يكون حاصلًا في التوهم وداخلًا فيه"<sup>(٢)</sup>.

ويذكر القزويني(٧٣٩هـ) التخيلي والوهمي ضمن التشبيه، ويقسم عنده فيكون اما حسي أو عقلي، "فالحسي: المدرك هو -أو مادته- بإحدى الحواس الظاهرة، فدخل فيه الخيالي... أما العقلي: فيدخل فيه الوهمي أيضاً، وهو ما ليس مدركاً بشيء من الحواس الخمسة الظاهرة، مع انه لو أدرك لم يدرك إلا بها"<sup>(٣)</sup>.

ويكون التخيل في وجه الشبه هو "المعنى الذي يشترك فيه الطرفان"، ويوضح بأن التخيلي وهو "أن لا يمكن وجوده في المشبه به إلا على تأويل"<sup>(٤)</sup>.

وكذلك هو "استحضار تلك الصور عند وجود المثيرات والتداعيات، ... والتخيل عند الشعراء يجاوز إستحضار الصور إلى إعادة تشكيلها وتركيبها وتأليف صور مركبة"<sup>(٥)</sup>.

وقد بين جابر عصفور معنى التخيّل والتخييل، فقد عرف التخيّل عنده بأنه "يستعيد الصور والمعاني بدون أن يصاحب استعادتها إدراك الزمان والماضي فهو يدركها من حيث هي صور أو معان موجودة الآن فقط"<sup>(٦)</sup>.

وبعد تقسيم القرطاجني الصور إلى (تخيّل وتخييل ومحاكاة)، فأن جابر عصفور يبين الفرق بينهما قائلاً: "إن التخييل هو فعل المحاكاة في تشكله، والتخييل هو الأثر المصاحب لهذا الفعل بعد تشكله"<sup>(٧)</sup>.

(١) الطراز، العلوي، ج ٣، ٥.

(٢) المصدر نفسه، ج ٣، ٢٧٣.

(٣) الايضاح، القزويني، ٢٢٣.

(٤) المصدر نفسه، ٢٢٤.

(٥) اساليب البيان والصورة القرآنية دراسة تحليلية لعلم البيان، أ.د. محمد ابراهيم شادي، دار والى الاسلامية المنصورة، ط ١، ١٤٦١هـ - ١٩٩٥م، ٥٢٢.

(٦) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢م، ط ٣، ٣١.

(٧) المصدر نفسه، ١٩٥.

ويبين بأن المحاكاة هي: "تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة، أو على غير ما هي عليه تمويهاً وإيهاماً"<sup>(١)</sup>.  
ولقد أراد القرطاجني أن يبين الفرق بين التخيل والمحاكاة، فالمحاكاة عنده "هي التي تبعث صور الخيالات في النفس، وإن هذا الإنبعث هو التخيل، فالشاعر يتخيل بالمحاكاة، وجوهر الشعر هو التخيل، والمحاكاة أدواته"<sup>(٢)</sup>.  
وإن التخيل كما رأى المحدثون بأنه "يعتمد أساساً على التخيل، لكنه يجاوزه إلى إختراع الصور المفترضة... ويطلق التخيل على تصوير ما ليس واقعاً في صورة وهمية"<sup>(٣)</sup>.

وبعد الإطلاع على مصطلح التخيل وبيان أهميته لا بد من معرفة معنى التخيل في الصورة الشعرية وما له من أثر في القصيدة، "فالتخيل يعني عنده القوة الإدراكية الفاعلة لعملية المزج بين الأشياء، وإدراك العلاقات الظاهرة والكامنة فيها، أي أنه يرتبط بالجانب الإبداعي بالدرجة الأولى، في حين يرتبط التخيل بالجانب التأثري، وتحريك النفس لمقتضى الكلام، وحملها على طلب الشيء أو الهرب منه"<sup>(٤)</sup>.

نذكر قول الرضي في قصيدة له يمدح أباه وينكر غرضاً في نفسه:

لا أَغْفَلُ الْمُزْنَ أَرْضاً يَعْقَلُونَ بِهَا      وَلَا طَوَى عَنْهُمْ مُسْتَعَذَّبَ الْمَطْرِ  
جَرَّ النَّسِيمِ عَلَى أَعْطَافِ دَارِهِمْ      ذَيْلاً ، وَأَلْبَسَهَا مِنْ رِقَّةِ السَّحَرِ<sup>(٥)</sup>

إن التخيلية كعلاقة خالقة للنص في هذا الشاهد تكمن في تقنيتين أتنتين من فن البديع هما التضاد المعنوي في قوله: (يعقلون بها/ لا طوى)، التضاد المعنوي ألهم الباحثة أن الصورة الناشئة والمتحركة بين دفتي التوقف والاستمرار كثنائية ضدية أدت إلى مكامن الصورة عبر علاقة ضدية فالصورة التي أنبعثت من الخيال في ارتكازات أخرى اعتمدت عليها العلاقة الضدية في التفاوت بين اغفال المزن وهو خوف أو سوء، وإستعذاب المطر وهو عذوبة وحسن وهذه

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ١٢٠.

(٢) تقريب منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لحازم القرطاجني، د. محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م، ٧١.

(٣) اساليب البيان والصورة القرآنية دراسة تحليلية لعلم البيان، أ.د. محمد إبراهيم شادي، ٥٢٢.

(٤) دراسات في النقد الأدبي الحديث، د. محمد صلاح زكي أبو حميدة، جامعة الأزهر - غزة، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٦م، ١٧.

(٥) الديوان، ٤٥٩/١، و لا طوى: أي لم يتوقفوا بمشيهم أو سيرهم ولم يمنعهم شيء.

الارتكازات دعمت العلاقة الضدية بين (يعقلون/ولا طوى) والخيال/ أو العلاقة التخيلية انبثقت في دوال الشاهد داعمة ومفسرة للتضاد في النص.

أما الشاهد الثاني، فلولا الخيال الكامن في تأويلات النص المؤدي إلى مسك تقنيات البلاغة لما أمكنني من رصد تورية الشاهد الكامنة في (رقة السحر) فأن السحر ليس رقيقاً بذاته وإنما هو إشارة للذي يقف داعياً ربه في تلك الساعة... والعلاقة بينهما ليس مشابهة ولا تضاداً ولا غرابة وإنما هي تخييل محض. وقال يفخر:

وإن يرشَفَ الهَجْرُ ماء الوِصالِ؛ وأن يَهْتِكَ العُذْرُ سُجْفَ الذَّمَامِ<sup>(١)</sup>

إن التخيل هو الخالق للصورة المنبثقة بين أثناء التضاد الكامن بين (الهجر والوصال)، أو التوافق التقابلي بين الهتك والسجف، فأن الهجر أصبح انساناً ارتبط التشخيص بالتضاد ليخلق صورة لا يمكها العقل ولاسيما أن للصورة التخيلية تأثير في تلوين الفكرة بشكلها الفاتن؛ لأن الإنسان قد يتلقى الأفكار أحياناً عن طريق قلبه وعواطفه وخياله وأوهامه ويعمل بما يصادف هوى نفسه، وما ذلك الا؛ لأن النفس البشرية تميل الى رؤية الاشياء كأنها حقيقة مسلمة يؤيدها العقل ويرضاها المنطق<sup>(٢)</sup>، وهذا التصوير الناشئ من تخيل ما يمكن أن يرشفه الهجر من ماء الوصال متجانساً مع العذر وهتكه لسجف الغمام، فهل يمكن أن يتحول الهجر والعذر إلى مؤداه في البيت لولا التخيل. ومن الصور الشعرية التي وردت عند الرضي وقد ظهرت لنا التخيل لتوصيل الفكرة للمتلقى بطريقة واضحة، فمن قول الرضي في مدح بهاء الدولة:

يُشارِكُ في السَّنى قَمَرَ الدِّياجي وَيَفْضُلُهُ بِرَأْيِ دَةِ السَّناءِ<sup>(٣)</sup>

لقد مزج الرضي بين العلاقات الخالقة للصورة الشعرية في هذا البيت، فوظف علاقة التضاد بين اللفظتين (السنى/الدياجي) فالسنا الضوء أو النور، والدياجي هي الظلمة، فهذه العلاقة المترتبة من التضاد انصهرت مع علاقة المشابهة الجناس بين (السنى/السنا) فالترابط بين الضوء والعلو هو لبيان مكانة الممدوح، وكذلك فأن توسط القوة المخيلة ما بين الحس والعقل فمن البديهي أن تولد هذه الصورة وأن يكون عملها متصلاً بهذين الجانبين، فتأخذ عن الحس مادتها الخام، وتعيد تشكيلها؛ ولأن الشاعر يؤثر فيها من خلال انفعالاته في رعاية العقل الذي يوجه مسار عملية التخيل<sup>(٤)</sup>، فكل ما جاء به من الفنون البلاغية وما شكلت من علاقات إلا إنها أنتجت صورة متخيلة لاسيما و التخيل

(١) الديوان، ٣٦٩/٢.

(٢) الأدب ومذاهب النقد فيه، د.رشيد العبيدي، مطبعة التقيض، بغداد، ط١، ١٩٥٤م، ٢٨.

(٣) الديوان، ١٥/١.

(٤) ينظر: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، د.جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٥، ١٩٩٥م، ٢٤٩.

أعلى درجة من العجيب والغريب؛ لأن التخيلي يحتاج تأويلاً فهو أبعد من المباشرة وما فوق المباشرة وهو العجيب والغريب فهو يكاد يكون حسب فهمي أقصى درجات التصوير واستعمالنا للتخيل كعلاقة تصويرية تمثل الباني أما مواد البناء فهي تقنيات البديع وتبقى المادة الأولية هي الألفاظ والمعاني.  
من قوله في الزهد:

كَنَزُوا الْكُنُوزَ ، وَأَغْفَلُوا شَهَوَاتِهِمْ ، فَالْأَرْضُ تَشْبَعُ وَالْبُطُونُ غِرَاثٌ<sup>(١)</sup>

التخيل هو علاقة مألوفة بين تقنيات البديع المقصورة والتي لا يمكن الوصول لها إلا بأقتناص مديات بعيدة بالفكر الانساني، ويتسم هذا البيت بتصوير حالهم مبيناً ذلك من خلال لفظ الجناس (كنزوا/ الكنوز) ودخولها كعلاقة مشابهة، ومن ثم أعقبها بألفاظ التضاد (تشبع/غراث) فهذه العلاقة تقوم على الأخذ وعدم القناعة بإزاء الحياة وزخرفها؛ ولأن التكثيف تخيل بحد ذاته لأنه زج اللامتجانسات المتناورات المتباينات مجرد الجمع وخلق تجانس هو تخيل.  
ينظم الرضي الأبيات الشعرية بطريقة دقيقة مصوراً شعرياً البيت بغاية الجمال الخيالي، كقوله:

هِيَ الْأَيَّامُ تَأْكُلُ كُلَّ حَيٍّ ، وَتَعْصِفُ بِالْكَرَامِ وَبِاللِّئَامِ<sup>(٢)</sup>

ويفجر الرضي الموقف في هذا البيت ويذهب بالخيال إلى مكان بعيد وذلك بجعله (الأيام تأكل)، فبهذه الصياغة جعل الرضي المتلقي في فلك التخيل محاولاً رسم الصورة بذهنه مرتفعاً بها إلى عالم آخر فعندما جعل الرضي الأرض تحل محل المنايا والنوائب والردى، وتصويرها بكائن يأكل الحي ويعصف بالكرام واللئام، بمعنى أن الأيام تأخذ كل عزيز وتبعد الحبيب عن القلب، مضيفاً إلى هذا البيت فن التضاد بين (الكرام/اللئام) بجعلهم سواء، فقد صور الرضي التخيل مع الاستعارة المكنية المتكررة عمل على توكيد المعنى وتوضيح الدلالة في نفس المتلقي وإعطاء الصورة الشعرية شيئاً من الحيوية والإثارة وخلصها من التقليدية والمباشرة.

إن قدرة الشاعر على خلق الصور المتخيّلة تجعل البيت في مستوى عالٍ من الدقة والجمال، كما جاء في قوله:

نَبَّهَتْهُمْ مِثْلَ عَوَالِي الرِّمَاحِ إِلَى الْوَعَى قَبْلَ نُمُومِ الصَّبَاحِ<sup>(٣)</sup>

يصور الرضي العلاقة التخيلية بتكثيف عالي للفنون، فالتخيل الخالق للصورة قد ارتكز على التصريح بين (الرماح/الصباح) فالعلاقة بينهما غائبة، إلا أن المبدع خلق منها صوراً تنشأ عن طريق دلالة الحذر (نبهتهم) الرابطة بينهما.

(١) الديوان، ١ / ٢٢٩، غراث: جياع.

(٢) المصدر نفسه، ٢ / ٣٩٠ .

(٣) المصدر نفسه، ١ / ٢٥٤ .

في الفخر:

كَأَنَّ نُجُومَ اللَّيْلِ ، تَحْتَ سُرُوجِهَا      تَهَاوَى عَلَى الظَّلْمَاءِ وَاللَّيْلِ مُسَوِّدٌ  
يُعِيدُ عَلَيْهَا الظُّعْنَ كُلُّ ابْنِ هَمَّةٍ      كَأَنَّ دَمَ الْأَعْدَاءِ فِي فَمِهِ شَهْدٌ<sup>(١)</sup>

يعمد الشاعر هنا على الخيال في بناء صورته من تلك العناصر والمشاهد التي إختزنها في خياله (كالنجوم- الليل- الظلماء- في فمه شهد)، ثم يعمد على التخيل في إستحضار هذه العناصر، ففي البيت الأول كَوْن صورة تقوم على الخيال البعيد بجعل النجوم الليل بكونها لامعة تحت سروج الدابة فالمراد أنها لامعة في سواد الليل الحالك، وقد ركز الرضي على اللون الذي يدلّ على السواد بذكره (الليل/الظلماء/مسود)، مع الجنس الناقص (همه/فمه)، فقد بنى المبدع هذه الصورة على أساس التخيل وعلى أساسه وإعادة صياغته وتشكيله بطريقة فنية مؤثرة، وفي البيت الثاني يصور لنا ما آل إليه من يطعن فيشبه دم الأعداء بطعم العسل دلالة على لذة الثأر والأنتقام، وأن هذه الصورة ناتجة عن جعل التخيل مرتكز البيت فهو يجسد ويستتطق ويرى الأشياء في غير صورها الحقيقية<sup>(٢)</sup>.

ويصور المبدع بالعلاقة التخيلية لخلق صور بديعية، كما نلاحظها في قوله:

وَعَدْتُ يَا دَهْرُ شَيْئاً بَتُّ أَرْقُبُهُ ،      وَمَا أَرَى مِنْكَ إِلَّا وَغْدَ عُرْقُوبٍ<sup>(٣)</sup>

تعتمد الصورة التخيلية في هذا البيت على التضاد المعنوي والذي تمثل في حركة الاتصال والانفصال بين شطري البيت؛ لأن الذات الشاعرة تأمل في حدوث الوعد بقوله (بت أرقبه)، ولكنه سرعان ما تتحول عملية التواصل إلى أمر غير متحقق وذلك من خلال إستحضار (عرقوب) وهو شخص يضرب به المثل في خلف الوعد، فأن هذا الإستحضار هو لفعل الدهر وخيانتة له، فخلق صورة اساسها علاقة التخيل، وكذلك ذكره لأسلوب الإلتفات من المخاطب إلى المتكلم (وعدت/أرى) فأن هذه الصورة قد حققت الانسجام التام بين البديع والعلاقة التخيلية في خلق صورة شعرية بصياغة جديدة.

المعروف عن الشعراء قد نهجوا في اشعارهم استعمال الصور ذات التأويل البعيد والعميق والتي تحمل صورة تخيلية تنطوي على رموز وهذا ما نجده عند الرضي في بعض أشعاره إذ يقول:

عَطَّى رِدَاءَ الْعِزِّ عَوْرَاتِهِمْ ،      فَاْفْتَضِحُوا بِالذَّلِّ أَيَّ افْتَضَّاحٍ<sup>(٤)</sup>

(١) الديوان، ٣٣٤/١.

(٢) ينظر: أساليب البيان والصورة القرآنية دراسة تحليلية لعلم البيان، أ.د. محمد إبراهيم شادي، ٥٣٨.

(٣) الديوان، ٦١/١.

(٤) المصدر نفسه، ٢٥٥ /١.

صور التخيل بطريقة غير مألوفة تخيلية بتضافر الفاظ التقابل، مع مزجها بالفنون الأخرى، فالمقابلة بين (غطي/افتضحوا - العز/الذل) فكل ثنائية تعتمد على فك شفرة النص، فقد ارتبط الشطر الأول بالتجسيد إذ استعار الرداء لتغطية عورتهم، ومن ثم يجانس بين (افتضحوا-افتضح) مصوراً الحالة التي يعيشها بين العز والذل، فهذه العلاقة التخيلية ميزت بين دلالات وكوامن باطنية للوصول إلى خلق الصورة بالإمتزاج مع فن المقابلة. في قصيدة له يمدح الطائع لله، فيقول:

وَأَنْتَ الَّذِي بَلَّغْتَنَا كُلَّ غَايَةٍ، لَهَا فَوْقَ أَعْنَاقِ النُّجُومِ مَجَالٌ<sup>(١)</sup>

فقد وظف في هذا النص أسلوب الالتفات مميزاً به طرفي البيت فجعل العدول من لفظ المخاطب الضمير المنفصل(أنت) الى الضمير الجمعي (نا) للتكلم، هي التي انبعث منها علاقة التخيل المتمثلة (أعناق النجوم) فإن هذا التصوير يدل على المكانة والمرتبة التي يحظون بها، المتأتية بسبب الخليفة، ونجد الصور التخيلية عند الرضي تأتي بطرق متجددة وبالأشتراك مع البديع، وهذا ما عبّر به صفوت الخطيب إذ يقول: "طاقة الشعر أبعد من أن تحد لدرجة أنه لا يعبر الكون كما هو في ذاته، ولكن كما يبدو من خلال قوة التصوير الخيالي"<sup>(٢)</sup>. ومن قوله في تصوير الحرب بمشاركة العلاقة التخيلية:

كَأَنَّ سِقَاطَ الْبَيْضِ ثُمَّ ارْتِفَاعَهَا مَصَارِيغُ أَبْوَابٍ تُجَافُ وَتُفْتَحُ<sup>(٣)</sup>

ويعود لتضافر الأساليب مستقيماً من التشبيه ممتزجاً بالمقابلة، فيقارب الرضي بين صور الواقع مع التخيل للوصول إلى دلالة بعيدة عميقة المعنى، فقد صور العلاقة منسجمة مع المقابلة بين (سقاط/ارتفاع- تجاف/تفتح)، إذ شبه سقوط السيوف وارتفاعها بالأبواب عند الفتح والغلق، فهذه العلاقة التخيلية لم تنتج الإرتباط العقلي وعمق الفهم بل أنتجت صورة خيالية دقيقة. فإن العلاقة التخيلية تولدت من التصوير الخيالي الذي يبتعد عن المفهوم العلمي لدى القارئ وكما أن لغة الشعر في العلاقة التخيلية " تتحرف عن الاستخدام الحقيقي المألوف للألفاظ، فتستخدم الألفاظ فيه استخداماً مخالفاً للاستخدام المتواضع عليه، وربما لا تكون مطابقة للواقع"<sup>(٤)</sup>.

إن للعلاقة التخيلية علاقات متداخلة ومتشعبة بين مختلف الفنون، وكل فن فيها يكون مختصاً ببيان وجه وإظهار شيء دون الآخر، إلا أن فن الالتفات يعدّ من أكثر الفنون مقاربة لهذه العلاقة.

(١) الديوان، ٢/ ١٢٧.

(٢) التخيل عند حازم القرطاجني، أثير محسن الهاشمي، العراق، بحث نشر في مجلة عود الند، مج ٦، ٦٦٤، ٢٠١١م.

(٣) الديوان، ١/ ٢٦٣.

(٤) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، د. ألفت كمال الروبي، الناشر: دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ط ١، ١٩٨٣م، ١٥٨.



الفصل الثالث  
فاعلية الصورة  
المحسنة

تتألف الصورة الشعرية من مجموعة من الفنون والأساليب البديعية التي ذكرناها في الفصلين السابقين، وبينما ما أثرهما في خلق الصورة، أما ما تحدثه فاعلية الصورة المحسنة هنا هو تآزر وترابط حاسة واحدة أو مجموعة من الحواس التي تؤدي إلى تقريب الصورة من ذهن المتلقي وذلك بالاعتماد على الصور الحسية والتي بدورها كونت صياغة متميزة للمعاني والتي ليس لها أن تخرج عن سلطان الحواس إلا بها، إذ إن "المعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر"<sup>(١)</sup>، وفاعليته في الصورة الشعرية أعطته أهمية بالغة لكونها اتسمت بالإبداع، و لاسيما وأن الصورة في النقد قد سجلت أثراً كبيراً إذ أصبح الشاعر "يتجاوز الالتفات البسيط والعاير للصورة القديمة، لقد بدأ بتمثلها ويعيد خلقها لتخدم موضوعه وموقفه المعاصر الخاص"<sup>(٢)</sup>.

ويجب التنويه على أن "الحواس لا تستطيع إدراك كل الحقيقة الموجودة في العالم المحيط على ما هي عليه... غير أن قدرة الانسان على إدراكها محكومة بعوامل كثيرة تجعل في الامكان وجود فجوة ما بين الواقع والمدرجات الحسية التي يتلقاها الانسان عن طريق الحواس"<sup>(٣)</sup>.

إذ يجب ان يدخل إلى جانب الحواس، العقل الذي يقوم مع المخيلة لصنع الصور بمساعدة مدرجات الحواس، فإن القوة المخيلة تتوسط ما بين الحس والعقل "فتأخذ عن الحس معطياتها او مادتها الخام، وتعيد تشكيلها أو التأليف بينها متأثرة بانفعالات الشاعر"<sup>(٤)</sup> وقد جعل الحواس جزئيات ترتبط بعلاقات خاصة لتكوّن ما يقيّم العمل الادبي ويعد فحواها وهي الصورة الشعرية ولكن "لا نستطيع ان نعدم الصور الحسية الزائدة والا لم نكن امام صور شعرية بالمعنى الدقيق للكلمة"<sup>(٥)</sup>.

وبين الدكتور جابر عصفور بأن الصورة الشعرية تقوم "على أساس حسي مكين ولا مفر من التسليم بذلك طالما كانت مدرجات الحس هي المادة الخام التي يبني بها الشاعر تجاربه"<sup>(٦)</sup>.

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ٢٩.

(٢) دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن أطيّمش، دار الرشيد للنشر، بغداد، ط١، ١٩٨٢م، ٢٢٥.

(٣) دراسة السمع والكلام، د. سعيد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٨٠م، ٢٨٢.

(٤) مفهوم الشعر، د. جابر عصفور، ٣٠٩.

(٥) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، د. الولي محمد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م، ٧٦.

(٦) الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي، د. جابر عصفور، ٣٠٤.

وكما تبين فالمحصلة العامة للفاعلية بين المحسنات والصور الحسية التي نتجت عن "التناغم في التفكير والعمق في التأمل، و التكامل النظري الذي يجعل حسية الشعر جانباً من تصور عام شديدة الاتساق والمنطقية"<sup>(١)</sup>، في الأبيات الشعرية.

وأن الحواس تتمركز في كونها المادة الاساسية للذهن ومن ثم تتولى المخيطة بالإشتراك مع العقل في إعادة تنظيم الصورة الإبداعية الجديدة والغريبة عن الحواس ومدركاتها، وذلك "لأن الصور الشعرية تضعف كلما أنحسرت في نطاق الحواس"<sup>(٢)</sup> فهي إذن وسيلة فاعلة في تصوير غير المألوف وغير الحسي وذلك عن طريق تغيير بالعلاقات بين الحواس والمدركات "فالشعر فن لغوي وصوره متشكلة من اللغة واللغة مجموعة من العلاقات"<sup>(٣)</sup>، وعبر هذه العلاقات وتضافرها ترسم الصورة الفاعلية للمحسنات التي تخلق الصورة الشعرية المحسناتية.

(١) الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي، د. جابر عصفور، ٣٦٧.

(٢) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار النهضة العربية، بيروت، ط٣، ١٩٨٢م، ٤٢٤.

(٣) اللغة الشعرية في الخطاب النقدي المعاصر، د. محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٣م، ١٥٣.



المبحث الأول  
الصورة المرئية

إن ابتداءنا بالصورة المرئية يعود لسببين أحدهما هو أن العين هي المسؤولة عن الرؤية إذ تعدّ من أكثر الحواس اعتماداً لدى الإنسان والثانية أن ديوان الرضي زاخر بالصور المرئية وذلك؛ لأن الصورة، "حاسة أساسية لها قيمتها العظمى في توجيه بقية الحواس واستنارتها إلى مزيد من الحركة في مجالات الحياة المختلفة... والبصر هي الوسيلة الأولى بين الكائن الحي ومعالم الحياة المادية من حوله"<sup>(١)</sup>.

والدلالة المعجمية تبين وتقرب دلالة المعنى، إذ جاء معنى "رأى" : الرُّؤْيَةُ بِالْعَيْنِ تَتَعَدَّى إِلَى مَفْعُولٍ وَاحِدٍ ، وَبِمَعْنَى الْعِلْمِ تَتَعَدَّى إِلَى مَفْعُولَيْنِ ، يُقَالُ : رَأَى زَيْدًا عَالِمًا، وَرَأَى رَأْيًا وَرُؤْيَةً وَرَاءَهُ، مِثْلُ رَاعَةٍ . وَقَالَ ابْنُ سَيِّدِهِ: الرُّؤْيَةُ النَّظْرُ بِالْعَيْنِ وَالْقَلْبِ . وَحَكَى ابْنُ الْأَعْرَابِيِّ: عَلَى رَيْتِكَ، أَيْ : رُؤْيَتِكَ، وَفِيهِ ضَعْفٌ، وَحَقِيقَتُهَا أَنَّهُ أَرَادَ رُؤْيَتِكَ فَأَبْدَلَ الْهَمْزَةَ وَأَوَّابًا إِبْدَالًا صَحِيحًا، فَقَالَ: رُؤْيَتِكَ، ثُمَّ أَدْعَمَ؛ لِأَنَّ هَذِهِ الْوَاوَ قَدْ صَارَتْ حَرْفَ عِلَّةٍ لِمَا سُلِّطَ عَلَيْهَا مِنَ الْبَدَلِ فَقَالَ رُؤْيَتِكَ، ثُمَّ كَسَرَ الرَّاءَ لِمَجَاوِرَةِ الْيَاءِ فَقَالَ رَيْتِكَ . وَقَدْ رَأَيْتُهُ رَأْيَةً وَرُؤْيَةً، وَلَيْسَتْ الْهَاءُ فِي رَأْيَةٍ هُنَا لِلْمَرَّةِ الْوَاحِدَةِ إِنَّمَا هُوَ مَصْدَرٌ كَرُؤْيَةٍ إِلَّا أَنْ تُرِيدَ الْمَرَّةَ الْوَاحِدَةَ فَيَكُونُ رَأْيَتُهُ رَأْيَةً كَقَوْلِكَ ضَرْبَتُهُ ضَرْبَةً، فَأَمَّا إِذْ لَمْ تُرِدْ هَذَا فَرَأْيَةً كَرُؤْيَةٍ لَيْسَتْ الْهَاءُ فِيهَا لِلْوَحْدَةِ"<sup>(٢)</sup>.

وهناك من يعتقد بأن "العين اقل الحواس ادراكاً"<sup>(٣)</sup>، إلا أن البحوث والدراسات الحديثة أكدت "أن حاسة البصر ضرورية للحركة وللنشاط البشري أكثر من غيرها ويتضح في المقابلة بين كفيف ومبصر، أن العين لتدرك جميع الكائنات سواء أكانت ساكنة أم متحركة وسواء أكانت ذات رائحة ومذاق أم لم تكن، أما الحواس الأخرى فلا تدرك إلا أجزاء"<sup>(٤)</sup>.

فإن الصورة المرئية هي "التشكيل الفني الذي يظهر الهيئات في المقام الأول، فيظهر الأبعاد والحجوم والمساحات والألوان والحركة، وكل ما يدرك بحاسة البصر"<sup>(٥)</sup>.

وكذلك فالصورة هي "تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها"<sup>(٦)</sup>.

(١) أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري، رسمية موسى السقطي، رسالة ماجستير، كلية الآداب - جامعة بغداد، بغداد، ١٩٦٨م، ٤٢.

(٢) لسان العرب، ابن منظور، مادة (رأى)، ج ٦، ١٥٣٧.

(٣) قرى الضيف، عبد الله بن محمد بن عبيد بن سفيان بن قيس (ابن أبي الدنيا البغدادي)، تحقيق: عبد الله بن حمد المنصور، دار أضواء السلف، الرياض، ط ١، ١٩٩٧م، ١١٧.

(٤) المصدر نفسه، ١١٧.

(٥) الصورة الفنية في المفضليات، انماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، زيد بن محمد بن غانم الجهني، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، ط ١، ١٤٢٥، ٢٠٣.

(٦) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، علي البطل، بيروت، ط ٣، ١٩٨٣م، ٣٠.

وبعد معرفة تعريفها وما تعنيه لابدّ من التعرف على وظيفة البصر وهي "التعرف على الاضواء والالوان والاشكال في المحيط الخارجي للإنسان وبواسطتها يستطيع ان يدرك معظم خصائص الشيء المرئي إذ انها في اغلب الاحيان تعلن عن شكل الشيء وطبيعته"<sup>(١)</sup>.

ومن أهمية الصورة المرئية بأنها "تستطيع أن تصور أشكال الأشياء وألوانها بدقة تامة، وبشكل قد لا تستطيع أن تبرزه أي حاسة أخرى، ولكن لا يتم شيء من ذلك إلا إذا كانت الأشياء المراد تصويرها موجودة في الضوء، بحيث تستطيع العين رؤيتها"<sup>(٢)</sup>.

فأن الصورة المرئية إذاً هي التي تجسدت بالإنصال مع العين وهو الجزء الذي يستطيع به الإنسان النظر ورؤية كل ما يحيط عالمه، ومن ثم يتم نقلها إلى العقل لإيصال المعلومة أو الدلالة المرمي إليها، وبالتالي فان الصورة المرئية هي الصور التي يتخيلها الشاعر بطريقة تدرك من خلال الرؤية البصرية إلى حين وقت إسترجاع تلك المرئيات<sup>(٣)</sup>.

ومن الصور الفاعلة المتشكلة من انسجام المرئي مع البديع قول الرضي وهو يشكر الملك قوام الدين:

مَثَلُ النَّهَارِ بِلا شَمْسٍ تُضِيءُ بِهِ      أَوْ الظَّلامِ بِلا بَدْرٍ وَلَا شُعَلٍ<sup>(٤)</sup>

إن جميع الألفاظ ذات دلالة إيحائية تدلّ على الصورة المرئية إذ تشكلت صورة (النهار/شمس/تضيء/الظلام/بدر/شُعَلٍ)، مع إسناد البديع للحاسة المرئية والتي تمثل بالتضاد بين (النهار/الظلام)، إذ كَوْنُ لنا التضاد دلالة بالإنسجام مع الصورة المرئية التي تجسدت ببيان مكانة الممدوح بوصفه كالنهار بلا شمس أو الظلام بلا بدر، فكلاهما موحش كذا الحال مع الممدوح وأهميته، فالتضاد البديعي مع الصورة المرئية وما أحدثه من تواشج يؤكد بأن حاسة البصر وكيف " يرتبط النمط الحسي للصورة الشعرية بالأثر النفسي الذي تحدثه في المتلقي، والشاعر الخلاق هو الذي تمتاز صورته بميزات، وتتلون بتلون عاطفته، وتكون معبرة عن خلجات إحساسه وانفعالاته"<sup>(٥)</sup>.

(١) أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري، رسمية موسى السقطي، ٤٤.

(٢) الصورة الاستعارية في شعر طاهر زمخشري، غادة عبد العزيز دمنهوري، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى-كلية اللغة العربية، المملكة العربية السعودية، ١٤٢١-١٤٢٢هـ، ٢٠٠.

(٣) ينظر: المصدر نفسه، ٢٠٠.

(٤) الديوان، ١٤٣/٢.

(٥) الصورة الشعرية في شعر الاعمى التيطلي، علي الغريب محمد الشناوي، القاهرة، ٢٠٠٣م، ١٣٣.

ومن الصور البديعية المرئية الخالقة للشعرية؛ قول الشريف الرضي:

نَظَرُوا بِعَيْنٍ عَدَاوَةٍ لَوْ أَنَّهُا عَيْنُ الرَّضَى لاسْتَحْسَنُوا مَا اسْتَقْبَحُوا<sup>(١)</sup>

لقد أنصب تركيز الرضي في هذا البيت على الحاسة المرئية بشكل لافت لنظر المتلقي مفتتحاً بها النص (نظروا/ بعين/ عين)، إذ أن تكرارها له أهمية في إبراز حاسة البصر مشكلاً ومشيراً إلى دلالة مهمة، ولكنها لم تتضح إلا بعد التضافر بالمحسن البديعي المتضاد (عداوة/الرضى - استحسنوا/استقبحو) فقد أراد بها أن نظرة السخط والكره تستقبح الافعال، أما نظرة القبول والرضى للإستحسان، وعليه فأن الحاسة قامت بالإنصهار مع البديع لخلق الصورة الشعرية. قال في الافتخار وشكوى الزمان ودم بعض أعدائه:

تَلَدُّ عَيْنِي، وَقَابِي مِنْكَ فِي أَلَمٍ، فَالْقَلْبُ فِي مَأْتَمٍ وَالْعَيْنُ فِي عُرْسٍ  
كَمُ الْفُوَادِ، حَبِيساً، غَيْرُ مُنْطَلِقٍ وَدَمْعُ عَيْنِي، طَلِيقاً، غَيْرُ مُنْحَبِسٍ<sup>(٢)</sup>

إن اختيار المبدع لحاسة الرؤية في التعبير وإيصال الصورة المدركة عبر الحواس من أجل إدراك بأن الرؤية هي من أهم الأبواب "إلى القلب ومنافذ نحو النفس، والعين أبلغها وأصحها دلالة واوعاها عملاً، وهي رائد النفس الصادق ودليلها الهادي ومرآتها التي بها تقف على الحقائق وتحوز على الصفات وتفهم المحسوسات"<sup>(٣)</sup>، إذ أن توظيفها في البيت بشكل أساس في البيت الأول (عيني/العين)، فقد امتزجت مع الصور البديعية في خلق صورة شعرية تمثلت بالتضاد (مأتم/عرس)، فبين فرحه عند رؤيته وكأنه عرس إلا ان قلبه يقيم مأتم لحزنه، وأما البيت الثاني فيوضح ب(دمع العين) فالدمع منبعث عن حاسة النظر خالقاً مع التضاد (حبيساً/طليقاً)، ليرسم صور قائمة على الانبعاث الحسي والبديعي .

يرثي قوام الدين وتدخل الصورة المرئية لرسمها مع البديع:

فَقَدْ نَظَرْتُهُمْ مِثْلَ فَقْدِ الْعَيْنِ نَاطِرَهَا يُبْكَى عَلَيْهَا بِهَا، يَا طَوْلَ ذَاكَ بُكَاءً<sup>(٤)</sup>

إن الرضي يبين من خلال هذا البيت الدالّ على الرثاء وفقدان من له مكانة عنده، فالغصة الألم والوجع الذي يشعر به يصور فقدانه من خلال الجناس الناقص (فقدتهم/فقد) بإقترانها بفقدان العين للنظر فتصبح بلا أهمية، فأن سلب الحاسة التي تعدّ الأساسية عند الإنسان يدلّ على إنتهاء دوره، وقد ربط حاسة البصر وهي (العين/النظر)

(١) الديوان، ١ / ٢٦٠.

(٢) المصدر نفسه، ١ / ٥٥٧، كم الفؤاد: الكم: غلاف الزهر.

(٣) طوق الحمامة في الألفه والالاف، ابو محمد علي ابن حزم، مكتبة عرفة، دمشق، (د.ط)، (د.ت)، ٢٩.

(٤) الديوان، ٢ / ١٠٦.

بالمدرجات الحسية المقاربة لها وهي السمع وجعلها تذوب وكأنها قطعة واحدة وهي الحاسة مع أسلوب البديع رد العجز على الصدر (بيكي/بكاء)، فهذا الإنسجام والتآلف بين الحواس والبديع قد جعل للبين فاعلية يطرب المتلقي عند سماعه. ويتابع ذكره للفاعلية الصورية بين الإدراك الحسي والفنون البديعية، بقوله:

لَمَّا كُنْتُ أُخْلِثُ الْمَكَانَ الَّذِي أَرَى فَهَيْهَاتَ أَنْ يَخْلُو مَكَانَكَ مِنْ قَلْبِي<sup>(١)</sup>

تبدأ الصورة البصرية في التشكيل أمام المتلقي من كلمة (أخليت) ميرزاً الشاعر لهذه اللفظة التي تكشف عن وجود صورة مرئية فإن خلو المكان لا بدّ من اتباعه ل(أرى) وهي البؤرة الرئيسة للصورة البصرية المرئية، وقد عبر عن الصورة المبتغاة بتكرار (أخليت/يخلو)، فالمراد منها بأنه حتى لو غاب شخصه عن مكان ومرأى المتكلم فلن يغيب أو يخلو من قلبه، فهذه الانتقالات الحركية الجسدية أو لما لها من حركة في العمق الإنساني تجعل المبدع منظوراً من خلال جسد النص<sup>(٢)</sup>، فتتابع الصور البديعية خلق تفاعلاً محسناً مع الإدراك الحسي.

ينوع الرضي في ذكره للصورة المرئية، فيأتي بالألفاظ الجديدة كقوله :

جَلُوتُ الْقَذَى عَنِ مَقْلَتِي فَبَاشَرْتُ صَنِيعَكَ أَجْفَانِي بِالْحَاطِظِ شَاكِرٍ<sup>(٣)</sup>

نلاحظ بأن الشاعر يكتف بالصورة المرئية في هذا البيت إذ يذكرها بدلالات وصيغ مختلفة كل وحسب الإشارة المراد ايصالها (مقلي/اجفاني/الحاظ) فهذه الصيغ الثلاث الدالة على الرؤية مع مزج الشطر الأول بتكراره حرف التاء (جلوت/مقلي/باشرت)، فلصوت التاء دلالة واهمية كبيرة كونه يحمل الصفة الانفجارية اي الوقفة الانفجارية، وأما الشطر الثاني فقد كرر صوت الياء اما بذكره حرف أو حركة وهذا الصوت الدالّ على الضعف، فإن التفاعل الصوري المرئي قد خلق صورة شعرية جديدة تضاف إلى الصور.

يتمثل بيت الرضي بؤرة الإدراك الحسي إذ يقول:

رَأَيْنَا بِوَجْهِكَ نُورَ الْيَقِينِ ———— نِ ، حَتَّى خَلَعْنَا ظِلَامَ الرَّيْبِ<sup>(٤)</sup>

يوضح الرضي منزلة الممدوح ومكانته والذي أدركه عن طريق حاسة البصر/ الرؤية (رأينا) والتي تستند عليه مع البديع المتمثل بالعمود الفقري للفاعلية المحسناتية والذي تجسد في الفاظ التضاد (نور/ظلام) فهذه الثنائية تبين أهمية التفرقة بين الخير أو الطريق الحق (النور) والباطل أو طريق السوء (ظلام)، ليكون صورة قائمة على فاعلية المحسنات والمدرجات الحسية.

(١) الديوان، ١/ ١٧١.

(٢) ينظر: قلق النص محارق الحداثة، غالية خوجة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م، ٦٢.

(٣) الديوان، ١/ ٤٥٣.

(٤) المصدر نفسه، ١/ ١٠٥.

وينوع الرضي في دمج المدركات الحسية مع البديع في خلق وبيان الصور الشعرية، كما جاء في قوله:

انظُرْ إِلَى هَذَا الزَّمَانِ بَعَيْنِهِ تَرْجِعُ إِلَيْكَ بِمَقْتِهِ الْأَحَاظُ<sup>(١)</sup>

لقد جاء توظيف الحاسة المرئية عند الرضي بالتزامن أو التداخل مع الفن البديعي الواسع الانتشار وهو الإلتفات من ضمير التكلم إلى ضمير الغيبة (انظر، بتقدير أنت)- (بعينه، الهاء) ومن ثم المخاطب (إليك)، كما نلاحظ ظاهرة غريبة قد اضافها المبدع وهي ابتداء البيت وانهاؤه بالمدرک المرئي وتوسطه أيضاً البيت (انظر/عينه/الأحاط) فهذا التركيز يدل على أهمية حاسة الرؤية التي تستند مع المحسنات البديعية لتكوّن فاعلية شعرية صورية، مع إضفاء الدلالة العكسية التي توضح عكس الزمان لمطالبا، فعند النظر بعين الزمان يتبين لنا كره الناس أو الاقدار للزمان، فتجسيد هذه الصورة منح النص فاعلية محسناتية مع الإدراك المرئي.

تتألف الصورة المرئية عند الرضي بالتماسك التام مع الفنون البديعية التي تكمل بعضها البعض، كقوله:

جَلَوْتُ بِهِ الدَّمْعَ عَنْ نَاطِرِي وَكَانَ عَلَى غَيْرِهِ يَدْمَعُ<sup>(٢)</sup>

يوظف الرضي إلى جانب الصور المرئية البارزة مثل (ناظري)، صوراً تشير أيضاً إلى حاسة البصر كقوله (الدمع)، فضلاً عن ربط الصورة المرئية بالمحسنات والتي تمثلت برد العجز على الصدر (دمع/الدمع) وهذا الفن يضفي جرساً وإيقاعاً خاصاً إذ إن الطرف الأول (الدمع) في الصدر المتشابه الأصوات مع الطرف الثاني (دمع) والذي كون "صدى للطرف الأول يذكر به، بأن يعيده فيثير أثره مجدداً في الذاكرة"<sup>(٣)</sup>، فهذه المواشجة بين الفنون البديعية وصور الإدراك الحسي ساعد في فاعلية الصورة المحسناتية.

يفتخر ويذم الزمان ويبدع في رسم الصورة المرئية عن طريق الألوان، كقوله:

مَخْبَرٌ فَاحِمٌ وَلَوْنٌ مُضِيءٌ مَن رَأَى الْيَوْمَ فَاحِمًا مُبْيَضًا<sup>(٤)</sup>

ويوظف المبدع الألوان في نصه، فيلبسها ثوباً موشى بالألوان التي تشد إنتباه المتلقي وتتيح لخياله آفاقاً رحبة، ليستطيع رسم لوحة شعرية ذات تكثيف عالٍ تمثل بذكره (فاحم/لون/مضيء/أرى/فاحماً/مبيضا)، وقد جعل التكرار (فاحم/فاحماً) ينسجم مع التضاد (فاحم/مبيضا) لمساندة لحاسة البصر والتي أدت إلى خلق صورة قائمة على العكس، ذو الدلالة العميقة الإدراك إذ يصور المنية بالخبر الفاحم دلالة على اللون الأسود، إلا انها تمثل الانفتاح والضوء المضيء، فيتساءل كيف تغير الأسود إلى أبيض، فالعلاقة ودلالة الصورة المرئية المحسناتية، فد جعلت من "التصوير

(١) الديوان، ١/ ٥٩٧.

(٢) المصدر نفسه، ١/ ٦٧٣.

(٣) دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، الأزهر الزناد، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٢م، ١٤٥.

(٤) الديوان، ١/ ٥٧٧.

لون وشكل، ومعنى وحركة وقد تكون الحركة أصعب ما فيه؛ لأن تمثيلها يتوقف على ملكة الناظر، و لا يتوقف على ما يراه بعينه ويدركه بظاهر حسه"<sup>(١)</sup> وهذا يدل على ان الصورة تمتلك عن طريق الإدراك. ومن قوله يفخر ويمدح أهل البيت:

نَظَرْتُ وَأَلْحَاظُ النَّجُومِ كَلِيَاءَةً      وَهِيَهَاتِ دُونَ الْبَرْقِ شَأْوٌ مُعَرَّبٌ  
فَمَا اللَّيْلُ إِلَّا فَحْمَةٌ مُسْتَشْفَةٌ      وَمَا الْبَرْقُ إِلَّا جَمْرَةٌ تَنَالَهُبٌ<sup>(٢)</sup>

يعتمد النص على الألفاظ العديدة التي تدلّ على حاسة البصر، فالحاسة هي المنتج الأساسي في ظهور النص و قيام صورته، فقام البيت الأول بالصورة المرئية، إذ يفتح البيت (نظرت/ألحاظ) فيصور نظرتيه بتصويره أن للنجوم عيوناً ولكنها خافتة ضعيفة، وينتقل لبيان قوله بأن من بُعد دون البرق فإنه بُعد من أن يصل إلى غايته أو هدفه، ويمثل (البرق) وهو الضوء صورة حسية مدركة بالنظر، وأما البيت الثاني فقد دلّ بها على الحاسة المرئية ولكن بطريقة ذكية جاعلاً من توظيف ألفاظ تدلّ على الرؤية مثل (الليل/فحمة/البرق/جمرة)، فضلاً عن أسلوب التضاد (فحمة/جمرة) التي أسهمت في تطوير الصورة المحسناتية.

يصور المبدع البيت بالإعتماد على حاسة الرؤية، كقوله:

أَرَى وُجُوهًا وَأَيْمَانًا مُقْفَلَةً      فَمَغْلَقُ الْبَشْرِ مِنْهَا مُغْلَقُ الْجُودِ<sup>(٣)</sup>

إن صور الرضي تقوم على الفكرة العميقة، مع توظيف الصور المحسناتية، التي تسهم في خلق المعنى المراد تصويره، فقد ابتدأ بحاسة الرؤية (أرى)، وقد وظف التكرار (مغلق/مغلق)، فقد دلّ عند رؤيته للوجوه المقفلة وهي استعارة للبلخ ويوضحها بأغلاق البشارة أي انتهاء الجود والكرم، "فالصفات تدرك بالحواس ثم يعمل العقل فيها بالتحليل، فهي وسيلة الذهن لإجراء الكثير من العمليات التي تكوّن النص الأدبي بالاعتماد على الخيال"<sup>(٤)</sup>.

وكما رأينا ان تنوع الصور المرئية المتتابعة في الأبيات بتنوع الاساليب البديعية، إذ نجد نماذج تتنوع فيها الصور المرئية لإبراز الصورة البديعية المحسناتية، كما قال يمدح بهاء الدين:

أَيُّ نُورٍ لِنَاطِرِي ، إِذَا مَا      مَرَّ يَوْمٌ ، وَنَاطِرِي لَا يَرَاكَ  
وَرَأَيْتَ الْعَدُوَّ حَيْثُ تَرَاهُ ،      وَرَأَاكَ الْعَدُوَّ حَيْثُ يَرَاكَ<sup>(٥)</sup>

(١) ابن الرومي حياته و شعره، عباس محمود العقاد، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٧م، ٣٠٩.

(٢) الديوان، ١ / ١٠٩، مستشفة: منشورة، جافة، كليلية: ضعيفة، هيهات: اسم فعل بمعنى بعد، الشأو: الغاية والهدف، المغرب: البعيد.

(٣) المصدر نفسه، ١ / ٤٠٢.

(٤) نظرية تراسل الحواس، الاصول-الانماط- الإجراء، د. أمجد حميد عبد الله، المركز العلمي العراقي، دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط١، ١٤٣١هـ- ٢٠١٠م، ٢٢.

(٥) الديوان، ٢ / ٩٩-١٠٠.

فالرضي في هذه الأبيات يعتمد على حاسة البصر أساساً للتصوير، والإيحاء بشعوره، ففي البيت الأول يظهر شوقه وحبه للممدوح مستعينا ومركزاً على حاسة الرؤية (نور/ ناظري) وأن تكراره للفظه (ناظري) يؤكد مدى أهمية الرؤية في توصيل الصورة، وعند الانتقال إلى البيت الثاني فإن المبدع يزج بالكثير من الصورة المرئية (رأيت/ تراه/ رأيك/ يراك) يصور البيت جاعلاً من أسلوب الالتفات وسيلة أو أداة يستعين بها للتصوير فضلاً عن عكس الصورة (حيث تراه/ حيث يراك) فقد أبدع في تشكيل هذين البيتين "وهي الصورة التي ترجع إلى حاسة البصر في إدراكها، بمعنى أن المتلقي يدركها عن طريق حاسة الإبصار (العين)، والعين أسبق الحواس لإدراك الواقع، والشاعر الحاذق في استخدامه للصورة البصرية إنما يجسد تجربته في الواقع لإيصالها إلى المتلقي بعد إعطائها الشكل الحسي وبذلك يستطيع أن يصنع واقعا جديداً بصورة جديدة تفوق الواقع جمالاً وتأثيراً"<sup>(١)</sup>، إذ ركز على الصورة المرئية بالدرجة الأساس لخلق شعرية الصورة.

وتصوير الفاعلية المحسناتية قد تأتي من عمق الصور البديعية كما في قوله:

تَحَمَّلُوا ، وَعُيُونُ الْحَيِّ نَاطِرَةٌ وَعَاقَ طَرْفِكَ يَوْمَ الْجَزَعِ مَا عَاقَا<sup>(٢)</sup>

تبرز الصورة المرئية في هذا البيت أيضاً بشكل مكثف وذلك بزج الالفاظ التي تدلّ على حاسة الرؤية (عيون/ ناظرة/ طرفك)، فإن تنوع استخدام المفردات للدلالة على الخصيصة والمعنى العام ذاته يبين شدة اهتمام المبدع بتوظيف الفاظ الحاسة لتتوافق مع الاسلوب البديعي ردّ العجز على الصدر(عاق/عاقا) ليدلّ النص على الحنين، فصور فاعلية الصورة المحسناتية.

ومن قوله في قصيدة له يرثي صديقاً:

أَرَاهُ سِنَانًا لِلْقَرِيبِ مُسَدِّدًا وَسَهْمًا إِلَى النَّأْيِ الْبَعِيدِ مُفَوِّقًا<sup>(٣)</sup>

يعتمد المبدع في تصويره حاسة الرؤية فيذكر (أراه)، مصوراً قوته بالارتباط مع فاعلية المحسن البديعي الأساس وهو التضاد بين (قريب/بعيد) لإكمال الصورة وبيان دلالتها والتي اوضح من خلالها شجاعته وتصويب الهدف المراد، فقد أوصل المعنى من خلال ارتباط الحاسة المرئية مع فن البديع برسم الصورة.

ومن صور الرضي المرئية، قوله:

تَمُرُّ كَمَا مَرَّتْ أَوَائِلُ بَارِقٍ يَشُقُّ الدُّجَى وَالْعَارِضَ الْمُتَأَلِّقَا<sup>(٤)</sup>

(١) الصورة الشعرية في شعر الحسين في العصر الأموي، أحمد محمد الصباغ الدهني، رسالة ماجستير، جامعة جرش، كلية الآداب- قسم اللغة العربية، ٢٠١٥م، ٩٧.

(٢) الديوان، ٩٧ / ٢، تحملوا: ارتحلوا.

(٣) المصدر نفسه، ٧١ / ٢.

(٤) المصدر نفسه، ٧٢ / ٢.

ينوع الرضي في وصف المدركات الحسية، فإن تغيير الصيغ على الحاسة المرئية يجعلها متجددة تجعل المتلقي في حالة توقد وتفكر فقد جاء بلفظة (بارق/ الدجي) ليدلّ بها إلى الإشارة على الحاسة من جهة وعلى توظيف الفن البديعي من جهة أخرى، فالاختلاف في مضمون اللفظتين بين الضياء والظلمة، كما جاء بأسلوب التكرار (تمر/ مرت)، فالعلاقة الرابطة هي السرعة، فإن مروره كمرور ضوء البرق السريع نصف ظلام الليل الحالك، فالفاعلية في رسم البيت تعود للمحسنات البديعية بالإشتراك مع الحاسة المرئية.

قال يمدح اباه ويعتمد على الصورة المرئية، كقوله:

فَمَرٌّ عَلَى غُضْنٍ يُرْتَحُّهُ      مَرُّ اللَّحَاظِ وَوَلَيْسَ يَرُشُّهُ  
طَاطَاتُ لِحْظِ الْعَيْنِ حِينَ خَطَا،      وَالْبَيْنُ يَرْمُقُنِي وَيَرْمُقُهُ<sup>(١)</sup>

شكل الشاعر صورته المرئية في البيت الأول (قمر/اللاحاظ) على تصوير مكانة أبيه موظفاً أسلوب البديع بتصريح البيت (يرنحه/يرشقه)، وفي الثاني فقد أنصب تركيزه بشكل رئيس على الحاسة المرئية (لحظ/العين/ يرمقني/يرمقه)، فجاءت الحاسة بالتعاوض مع المحسن البديعي الجنس الناقص (يرمقني/يرمقه) فكون صورة تدلّ على مديح والده وجعله كالقمر لا أحد يجاريه، فهو يدرك من خلال حاسة الرؤية كيف يرمقه من يريد تقريعهما، فقد رسم أبعاد الصورة بإتقان وإتجاد الأحاسيس المرئية مع الأساليب البديعية.

يفجر النص بتصوير جديد للمفردات؛ كقوله:

وَلَيْلٌ تَرَى الْفَجْرَ فِي عَطْفِهِ      كَمَا شَابَ بَعْضُ جَنَاحِ الْغُرَابِ<sup>(٢)</sup>

من الصور الغريبة في بيان الصورة المرئية بعد ذكره اللفظ الدال على الرؤية (ترى)، إذ بيدع الرضي في تصوير الليل بذكره فن التضاد (ليل/فجر)، فإنه يجسد جلاء الليل المظلم برؤية ضوء الفجر كالغراب الاسود عندما يشيب ويتحول لونه إلى أبيض فهذه تورية يراد منها هجاء بني العباس كناية عن طول مدتهم، فإن الإشارة إلى اللون "يستحضر في القلب والعقل طاقة من الأحاسيس التي اقترنت بالتجربة الشعورية، لكن تلك الارتباطات اتخذت سمة فردية محضة تتصل بذكريات وأحداث ومواقف خاصة"<sup>(٣)</sup>، فخلقت الحاسة المرئية فاعلية دلالية مع المحسنات البديعية أسهمت في رسم الصورة.

وفيها كتب إلى الملك قوام الدين يشكره قال :

(١) الديوان، ٢ / ٥٤.

(٢) المصدر نفسه، ١ / ١٢٢.

(٣) التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، عدنان حسن قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، مصر، ٢٠٠٠م، ٢٣٥.

مِنْ كُلِّ رِيمٍ هَوَىٰ أَحَاظُ مَقْلَتِهِ يُمَسِّينَ لِلْعُذْرِ أَنْصَارًا عَلَى الْعَدْلِ<sup>(١)</sup>

يعتمد الرضي في تصوير حاسة الرؤية على توظيف الألفاظ الدالة عليها (الحاظ/مقلته)، فالصورة المشاهدة قد حققت مع الجناس الناقص (العذر/العدل) إذ كونت اللفظتين بأنصهارهما مع بعضهما تحقيق دلالة البيت الذي يرمي إلى الإشادة بالممدوح والتعبير عن الفاعلية البديعية بالارتباط بالرؤية. ومن بديع الصور البديعية الحسية قوله في الرثاء:

إِنَّ الْبُكَاءَ عَلَيْكَ فَرَضٌ وَاجِبٌ، وَالْعَيْشُ لَا يُبْغِي عَلَيْهِ رِيَاءً<sup>(٢)</sup>

إن لفظ (البكاء) من الألفاظ التي لا يمكن إدراكها إلا عن طريق حاسة الرؤية التي تبين لنا ما المقصود بها، ولا بدّ للحاسة أن يكون لها ارتباط بالأساليب البديعية، فنلاحظ توظيفه الجناس الناقص (البكاء/يبكى)، وكذلك إدخال أسلوب الإلتفات من المخاطب/الغائب (عليك/عليه)، فأن المجمل العام للبيت يدلّ على الوفاء، ولقد أنتج صورة زاخرة بالدلالات الرابطة لكلا الصورتين.

ونجد بأن "هناك صور يمكن أن ندرجها تحت عنوان الصورة المرئية وهي: الصورة اللونية ذلك؛ لأنه لا يتم تمييزها الحقيقي إلا بالرؤية والنظر"<sup>(٣)</sup>، فمن قوله في رثاء والده:

جَاءَتْ بِهَا حُمْرَ الرَّبِيعِ مَشِيدَةً حَمْرَاءَ تَحَسَّبُهَا غُرُوقَ الْعَنْدَمِ<sup>(٤)</sup>

إن الصورة قائمة على التوظيف اللوني، وهو الأحمر (حمر) فيعدّ اللون عنصراً أساسياً في تشكيل الصورة المرئية ولاسيما وأن اللون الأحمر "يرمز إلى التمرد والغضب والانتقام والقسوة"<sup>(٥)</sup>، وإذ كرره (حمر/ حمراء) رابطاً إياه بالعندم لقرب درجة اللون، وأن التركيز والاهتمام بالألوان، لكونها تستحضر في القلب والعقل طاقة من الأحاسيس التي اقترنت بالتجربة الشعورية<sup>(٦)</sup>، فتربط الحاسة مع البديع كونا صورة أساسية وخالقة للشعرية. ومن امتزاج الألوان مع الفنون البديعية، قوله:

(١) الديوان، ٢ / ١٤٢.

(٢) المصدر نفسه، ١ / ٢٤.

(٣) أثر الحواس في تشكيل الصورة الشعرية في شعر ابن حمديس، د. أحمد عقون، مجلة آفاق الثقافة والتراث، السنة الرابعة والعشرون، ع: ٩٥، ١٤٣٧هـ - ٢٠١٦م، دبي - الامارات العربية المتحدة، ٦١.

(٤) الديوان، ٢ / ٢٩١، العندم: شجر أحمر، ويطلق أيضاً على دم الغزال.

(٥) تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، د.نعيم اليافي، تقديم: محمد جمال طحان، ترجمة وحقيق: صايل الكفيري، الناشر: صفحات للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٨م، ١٨١.

(٦) ينظر: التصوير الشعري، عدنان حسن قاسم، ٢٣٥.

كَانَ السَّوَادُ سَوَادَ عَيْنِ حَبِيبِهِ، فَعَدَا النَّيَاضُ بَيَاضَ طَرْفِ النَّاطِرِ<sup>(١)</sup>

لقد وظف الرضي دلالة الألوان (السواد/ البياض) مع تكرارها ذات الألفاظ (السواد/سواد)-(البياض/ بياض) فضلاً عن رسمهما الصورة الضدية بين (السواد/ البياض)، وأن ذكره العلاقة التي على أساسها قامت هذه الصورة وهو لفظ (الناظر)، فقد عدّ دلالة الألوان هي الخالقة للصورة والمحرك الأساس للصورة المرئية، إذ "نلاحظ التقابل بين اللونين الابيض والاسود، فلأبيض عادة حد أدنى من اللمعان يعادل حدا ادنى من الطاقة. ولأسود حد ادنى من الإنطفاء والقتامة يضاد الابيض من ناحية البريق، واستخدام هذين اللونين في مقابل بعضهما دليل على حالة الشاعر المتوترة والمضطربة"<sup>(٢)</sup>.

شكل التوظيف المرئي للون خصيصة تعتمد على الرؤية بالإستناد مع البديع، كما في قوله:

يَنَآئِ وَيَدُنُو عَلَى خَضْرَاءَ مُورِقَةٍ، لُعَبَ النَّعَامَى بِأَوْزَاقٍ وَأَغْصَانٍ<sup>(٣)</sup>

لقد تعددت الصورة المرئية حتى عبر عنها باللون؛ لأنه لا يمكن معرفته إلا عن طريق حاسة البصر/ الرؤية، فقد أختار اللون الأخضر (خضراء)؛ لأنه يرمز إلى "الربيع، المرح، الطبيعة والشباب والخصوبة"<sup>(٤)</sup>، وقد وظف إلى جانبها التضاد (ينأى/يدنو)، وإن الرضي في توظيفه للصورة المرئية اللونية لا يعدّها "مجرد تلوين، واختيار اللون للتعبير عنها وإبانته، ولكن مهارته تكمن في قدرته على إختيار اللون المناسب لكل صورة يودّ بناءها، وتظهر قدرته المتميزة في معرفة خصائص الألوان عندما يمزج بينها، أو عندما تتعدد صورة واحدة وتتزاحم"<sup>(٥)</sup>.

وقد لاحظنا كيف إن للبصر أهمية كبيرة ومميزة في تشكيل الصورة الشعرية وذلك يعود لكون حاسة الرؤية/البصر "تمثيلية تستمد عمقاً جديداً من المعاني الكثيرة التي أرتبطت بها حتى أصبحت مركزاً تجتمع حوله أجزاء كاملة من وجودنا، إنها الحياة كلها مكثفة مختصرة، فالذكرى عند من وهبت له حاسة البصر سلسلة من اللوحات، أي من الصور والألوان، وقد تماسكت هذه الصور فأصبحت كل صورة تستدعي الصور الأخرى، إن بين الإدراكات البصرية والأفكار انسجاماً خفياً يدركه الشعراء، ويراعونه في كل ما ينظمون"<sup>(٦)</sup>، مع الترابط التام والانسجام بالفنون البديعية لخلق ورسم صور فاعلية للأحاسيس والبديع.

(١) الديوان، ١/ ٤٨٠.

(٢) اللغة واللون، أحمد مختار عمر، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م، ١٨١.

(٣) الديوان، ٢/ ٤٧٥.

(٤) تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، د.نعيم اليافي، ١٧٩.

(٥) أثر الحواس في تشكيل الصور الشعرية في شعر ابن حمديس، د. أحمد عقون، ٦٢.

(٦) المصدر نفسه، ٥٦.



المبحث الثاني  
الصورة السمعية

تتمتع الصورة المحسناتية بمواكبة الكثير من الصور والدلالات فإن أهم ما تميزت به هو مشاركتها لإنتاج الصورة السمعية، والتي تعدّ من أهم الحواس بعد النظر، ولا بد من معرفة مدلولها اللغوي قبل الخوض بما جاء به النقاد. فلفظة (سمع) عند ابن منظور هي: "سَمِعَ: السَّمْعُ: حِسُّ الأُذُنِ. وَفِي التَّنْزِيلِ: "أَو أَلْقَى السَّمْعَ وَهُوَ شَهِيدٌ"; وَقَالَ ثَعْلَبٌ: مَعْنَاهُ خَلَا لَهُ. فَلَمْ يَشْتَغَلْ بغيرِهِ؛ وَقَدْ سَمِعَهُ سَمْعاً وَسَمِعاً وَسَمَاعاً وَسَمَاعَةً وَسَمَاعِيَةً. قَالَ اللّٰحْيَانِيُّ: وَقَالَ بَعْضُهُمْ: السَّمْعُ المَصْدَرُ، والسَّمْعُ: الاسمُ. والسَّمْعُ أيضاً: الأُذُنُ، والجَمْعُ أَسْمَاعٌ. ابن السِّكِّيتِ: السَّمْعُ سَمْعُ الإنسانِ وَغَيْرِهِ، يَكُونُ واحِداً وَجَمْعاً"<sup>(١)</sup>.

والصورة السمعية هي موسيقى ونغمة تحاكي المسموعات، وقد قيل بأن: "أصل اللغات كلها إنما هو من الاصوات المسموعات كدوي الرياح، وحنين الرعد وخير الماء... ونحو ذلك ثم ولدت اللغات عن ذلك فيما بعد"<sup>(٢)</sup>. وأما اصطلاحاً فقد عرّفها البلاغيون القدماء وبينوا دلالتها، فإن الجاحظ (٢٥٥هـ)، يشير إلى الصورة السمعية ووقعها في النصّ بأن "حسن الالفاظ وحلاوة مخارج الكلام، فإن المعنى إذا اكتسى لفظاً حسناً، وإعارة البليغ مخرجا سهلاً، منحه المتكلم دلاً متعشقا، صار في قلبك أحلى، ولصدرك أملاً، والمعاني إذا كسيت الالفاظ الكريمة، واكسبت الاوصاف الرفيعة، تحولت في العيون عن مقادير صورها، وأربت عن حقائق أقدارها، بقدر ما زينت، وحسب ما زخرفت، فقد صارت الالفاظ في معاني المعارض وصارت المعاني في معنى الجواري"<sup>(٣)</sup>. ويشكل التلاؤم الصوتي بين الالفاظ والايقاع السمعي لها من أبرز القضايا التي تحدثت بها القدماء، وقد ميزوا بين ما يتألف منها وما يتنافر، ووصلوا إلى أن التناغم بين الالفاظ هو "ايقاعا يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال اجزاؤه"<sup>(٤)</sup>.

ويشير القاضي الجرجاني (٣٦٦هـ) إلى وقع اللفظ في اسماع المتلقي إذ يقول: "حتى أنك ربما وجدت الفاظه في صوته ونغمته وفي جرسه ولهجته"<sup>(٥)</sup>.

ونجد عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) يؤكد بأن يكون جرس اللفظة ووقعها الصوتي في اللفظ "حلو رشيق وحسن أنيق وعذب سائغ، وخلوب رائع فاعلم أنه ليس ينبئك عن احوال ترجع الى اجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع

(١) لسان العرب، ابن منظور، مادة (سمع)، ٢٠٩٥.

(٢) الخصائص، أبو الفتح عثمان ابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، القاهرة، ج ١، ٦٤.

(٣) البيان والتبيين، الجاحظ، ج ١، ٢٥٤.

(٤) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق: د. طه الحاجري ود. محمد زغلول سلام، شركة فن الطباعة، القاهرة، ١٩٥٦م، ١٥.

(٥) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق: محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي محمد الجاوي، دار احياء الكتب العربية،

القاهرة، ط ٢، ١٣٧٠هـ-١٩٥١م، ١٨.

اللغوي، بل الى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل في زناده في الكلام لا يصح بدون اداة، واداة، الكلام، الفاظه، اما ان تنتظم اجراس الحروف في الالفاظ كأصوات محضة فأمر مستحيل وإنما يتوخى الانسان في كلامه اختيار اللفظ الحسن حتى يقع في الفؤاد موقع الماء من ذي الغلة الصادي<sup>(١)</sup>.

ولشدة التصاق الوقع الصوتي للألفاظ في الأسماع عدها ابن المدبر بأنها مذاق الالفاظ، إذ يقول: "وكلما احلولى الكلام وعذب ورق وسهلت مخارجه كان اسهل ولوجا في الاسماع وأشد اتصالا بالقلوب واخف على الافواه ولاسيما اذا كان المعنى البديع مترجما بلفظ مونق شريف، ومعبراً بكلام مؤلف رشيق، ولم يشنه التكلف بميسمه، ولم يفسده التعقيد باستهلاكه"<sup>(٢)</sup>.

وقد أخذت حاسة السمع المرتبة الثانية من بعد حاسة النظر، من حيث الأهمية إذ يعتقد بأن " اللغة بدأت بمفردات ترمز إلى مركبات ثم تلتها المسموعات... وهي الاصوات في الاصل وما تصدر عنه عقب ذلك ويكون ادراكها بالذبذبات التي تصدرها او تمثلها"<sup>(٣)</sup>، والصورة التي تدرك عن طريق حاسة السمع تعتمد على "تصوير الأصوات وفعالها في النفس فضلا عن الايقاع"<sup>(٤)</sup>.

إن أهمية حاسة السمع في خلق الصورة، تتضح بأنها لو كانت لها سلطة نقدية في الحكم على اللغة، فستكون حاسة السمع هي الحاكمة في هذا المقام لما لها من دور في تحسين لفظ وتقبيح آخر<sup>(٥)</sup>. وذلك لأن السمع يميل إلى اللفظ الحسن ويكره وينفر اللفظ القبيح.

وقد أصطلح (ريتشاردز) "الصورة السمعية" للجرس، فقال: " ويندر أن تحدث الاحساسات المرئية للكلمات بمفردها، إذ تصحبها أشياء ذات علاقة وثيقة بها، بحيث لا يمكن فصلها عنها بسهولة، وأهم هذه الاشياء(الصورة السمعية) أي وقع جرس الكلمة على الأذن الباطنية، أو أذن العقل"<sup>(٦)</sup>.

(١) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ٨-٩.

(٢) الرسالة العذراء، ابراهيم بن المدبر، صححه وشرحه: د. زكي مبارك، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ط٢، ١٣٥٠هـ-١٩٣١م، ٣٧.

(٣) اللغة والحواس، د. يحيى عبد الرؤوف جبر، مجلة (رسالة الخليج العربي)، مكتب التربية العربية لدول الخليج، ١٩٨٨م، ع٢٥، ١٨٤.

(٤) الصورة الفنية معيارا نقديا، د. عبد الاله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧م، ٤٠٩.

(٥) ينظر: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، أحمد بن علي القلقشندي، تحقيق: د. يوسف علي طويل، دار الفكر، دمشق، ط١٩٨٧م، ج٢، ٢٧٦.

(٦) مبادئ النقد الأدبي، ريتشاردز، ترجمة، مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، د.ت، ١٧١.

فقد ذكر نوعين من الصورة السمعية: "نوع يحي فيه صوت الكلمة سواء أكان صوتها الفعلي أم الصوري، -صوتا طبيعيا مثل: (شقيقة العصافير في العربية)، ونوع آخر لا يشبه فيه صوت الكلمة اي صوت طبيعي، ولكن يكون فيه صوت الكلمة بحيث يثير صورة، سمعية حرة للصوت المقصود"<sup>(١)</sup>.

ف نجد بأن اللفظة "قبل كل شيء هي صوت ينطق به الانسان، وما الكلمة المكتوبة إلا إشارة تستخدمها العين وترمز الى الكلمة الملفوظة التي تتوجه إلى الأذن، وكان من الطبيعي أن يقلد النطق البشري صوتاً حقيقياً ليفصح عنه، لهذا يحافظ الادب، وهو فن لفظي، على روابط متينة وقديمة تربطه بالموسيقى"<sup>(٢)</sup>.  
وأن اليوت يطلق على الصورة السمعية وارتباطها بالمعنى تسمية "الخيال الصوتي"<sup>(٣)</sup>.

فكما تبين نستنتج بأن حاسة السمع تدرك وتسمع الأصوات التي تتجم عبر الحركات، إذ "يكون صوت الحركة المدركة بالأذن دليلاً عليها، وان كانت لا تدرك الا بالعين، تماما كما يعنيه صوت خرير الماء النامي إلى اذنك من حركته وذلك ان الخرير لا يكون الا مع حركة الماء، فكأنك تراه بأذنك وتدركه بها، ومهما تكن من حال فالإدراك واحد بأية حاسة كان"<sup>(٤)</sup>.

وقال بشار بن برد:

يَا قَوْمِ، أَدْنِي لِبَعْضِ الْحَيِّ عَاشِقَةً      وَالْأَذُنُ تَعَشِقُ قَبْلَ الْعَيْنِ أَحْيَانًا<sup>(٥)</sup>

وأما مميزات الصورة السمعية كثيرة فمن أهمها انها "تستطيع تصوير ما هو موجود في الضوء، وما هو موجود في الظلام على حد سواء، ويمكن استغلالها في جميع الأوقات ليلاً ونهاراً وفي الظلام والنور"<sup>(٦)</sup>.  
وأن الصورة السمعية ترقى أبعد من الصورة المرئية كما قال إبراهيم أنيس، بأن الانسان يمكن "أن يدرك عن طريق تلك المقاطع الصوتية التي نسميها كلاماً، أفكاراً أرقى وأسمى مما قد يدركه بالنظر، الذي مهما عبر فتعبيره محدود المعاني غامضها"<sup>(٧)</sup>.

(١) مبادئ النقد الأدبي، ريتشارد، ١٨٢.

(٢) الفن والادب، لويس هورتيك، ترجمة: د. بدر الدين قاسم الرفاعي، مراجعة: د. عمر شخاشيرو، مطابع وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، ١٩٦٥م، ١٣.

(٣) النقد الأدبي، د. سهير القلماوي، دار المعرفة بالقاهرة، ط٢، ١٩٥٩م، ٦٣.

(٤) اللغة والأذن، د. يحيى عبد الرؤوف جبر، ٩.

(٥) ديوان بشار بن برد، شرح: محمد الطاهر ابن عاشور، وزارة الثقافة، الجزائر عاصمة الثقافة ٢٠٠٧، ج٤، ١٩٤.

(٦) الصورة الفنية في الشعر الاسلامي عند المرأة العربية السعودية، صالح بن عبد الله بن عبد العزيز الخضير، مكتبة التوبة، ط١، ١٤١٤هـ-١٩٩٣م، ٢١٣.

(٧) الاصوات اللغوية، ابراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٧٩م، ١٣.

وعلى هذا فإن "الجانب الصوتي من الشعر قد يكون عاملاً مهماً في النسيج العام، ويمكن لفت النظر إليه بوسائل عديدة، كالوزن، وأنماط الحروف الصوتية المتعاقبة، والجناس، والسجع، والقافية، والإيقاع، الخ، ولذلك فالتمتع بقراءة الشعر لا تتم إلا بقراءته بصوت مسموع، وإذا ما قرئ صامتاً وأثار الإعجاب، نجد المتذوق يعيده بصوت مسموح استحساناً وإمعاناً في المعنى والصور"<sup>(١)</sup>.

وأما في "العصر الحديث يتوضح لنا أن الكتابة تدخل ضمن الأنظمة الإشارية، وإن كانت السمعية إشارية أيضاً، غير أن الكتابة التي تعتمد حاسة البصر مكانية، بأشكالها المختلفة وزخرفها الهندسي، وهكذا تفرض الكتابة على اللغة طابعاً خطياً مستقيماً، وسمة تتابعية، ووجوداً مادياً.. لا يملكه الكلام"<sup>(٢)</sup>.

قال الرضي في غرض الرثاء موظفاً الحاسة السمعية وأثرها:

فَاخْلَطْ بِصَوْتِكَ كُلَّ صَوْتٍ وَاسْتَمِعْ هَلْ فِي الْمَنَازِلِ مَنْ يُجِيبُ دُعَاءَ<sup>(٣)</sup>

لقد شكل الرضي من حاسة السمع صورة شعرية زاخرة وزاهية بالمحسنات البيعية التي تكافتت معها لتضفي صورة جديدة، فذكر لفظ (استمع/صوت) الذي كَوّن مع التكرار (صوتك/صوت)، إيقاعاً يتناسب والصورة السمعية والتي تحدث إيقاعاً صوتياً "يتبلور في صورة لفظية وإيقاع موسيقي"<sup>(٤)</sup>، مع ما شكله التضاد ما بين (استمع/ يجيب)، فقد صورت حالة الإستماع والإجابة التي يتساءل عنها المبدع فإن الإجابة تدركها حاسة السمع.

ومن روائع ما جاء به الرضي في الصورة السمعية، قوله:

وَتَشَاكِينٌ ، وَالشَّكَاةُ بُكَاءٌ ، وَتَنَادِينَ ، وَالنَّدَاءُ عَوِيلٌ<sup>(٥)</sup>

ومن أعلى درجات حاسة السمع ما وظفه الرضي في هذا البيت المتكون من (تشاكين/ الشكاة/ بكاء/ تنادين/ النداء/ عويل) إذ نلاحظ بأن البيت برمته قائم على حاسة السمع مع ما جاء به من الجناس الناقص المتلائم مع الوقع الصوتي (تشاكين/ الشكاة- تنادين/ النداء)، فإن فضيلة هذا التلاؤم في اصوات الالفاظ يرجع إلى أن الفاظنا تقوم أساساً على اطلاق هذه الاصوات والحروف ولولا وجود الصوت ما كان اللفظ<sup>(٦)</sup>، واللفظ بدروه أدى دلالة ومعنى جديد يقدمه الصورة السمعية.

(١) الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الاسلام، د. صاحب خليل إبراهيم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد الوطنية، دمشق، ٢٠٠٠م، ١٧٥.

(٢) المصدر نفسه، ١٧٦.

(٣) الديوان، ١/ ٢٢.

(٤) كتب وشخصيات، سيد قطب، مطبعة الرسالة، ط١، ١٩٤٦م، ٤٥.

(٥) الديوان، ٢/ ١٨٩.

(٦) ينظر: جرس الألفاظ، ماهر مهدي هلال، ٢٥.

إذ جعل المتلقي معتمداً كل الاعتماد على حاسة السمع، بقوله:

وَلَوْ هَزَّ أَسْمَاعَ الْمُؤَكِّ نَشِيدُهُ،      دَرَوْا أَنْ كُلَّ الْمَجْدِ مَا أَنَا صَانِعُ  
تَقُولُ لِي الْإِيَّامُ ، وَهِيَ بِخَيْلَةٍ:      أَلَا أَسْأَلُ ، فِيمَا ذُو عَطَاءٍ وَمَانِعٍ<sup>(١)</sup>

إن الصورة السمعية تتضافر مع الاساليب المحسناتية من أجل إيصال الصورة إلى المتلقي، فتارة يوظفها بالشكل الصريح كما في البيت الاول (أسماع) فقد عملت مع (نشيد) لإدراك حاسة السمع، وتارة تأتي بصيغة مبطنة لا تدل على السمع إلا بعد التحليل كما في (تقول) فإن القول صوت ويؤدي وظيفة، فقد جسد الأيام بأنها شخص يتكلم معه، وعزز البيت بالتضاد بين (بخيلة/عطاء)، فقد جعل الصورة تقوم على هذه المعطيات .  
وقوله يهنئ بعض الرؤساء بتوظيف الحواس مشكلاً الصور الشعرية:

تَصَفَّقُهَا بِالنَّشِيدِ الرَّوَّاءِ،      كَمَا صَفَّقَ الْمَاءُ بِنْتِ الْعَيْبِ<sup>(٢)</sup>

لقد ابتدأ الرضي البيت بالصورة الحسية السمعية (تصفقها/ النشيد/ الرواة) إذ إن تواشج هذه الألفاظ بينت بأنها الصانع الأساسي للنص مع تضافر الأساليب البديعية من الجناس (تصفقها/صفق)، إذ إن دلالة البيت هي واحدة من حيث بيان الصوت الذي يتردد مع النشيد، وخلط الخمرة بالماء، إذ جعل الحواس في حالة تفاعل وانسجام مع ما جاء من المحسن البديعي.

ومن الصور السمعية، قوله:

قَالُوا: رَجَوْتُ النَّدَى مِنْهُ بِلَا سَبَبٍ،      فُقُلْتُ : هَلْ سَبَبٌ أَقْوَى مِنَ الْكَرَمِ<sup>(٣)</sup>

إن هذه الثنائيات من القول تكشف أن هناك صوتاً يتم بوساطته إيصال لحاسة السمع (قالوا/قلت)، مع ما جاء به من التكرار (سبب/سبب) فله وقع في نفس المتلقي، فالذي يحسه ويحكمه صاحب الذوق؛ لأن التكرار يعدّ من الأركان التي تقوي رنين البيت الشعري بعد الوزن والقافية<sup>(٤)</sup>، فحلقة الوصل ما بين حاسة السمع والبديع بينت مدى أهمية الصورة المحسناتية الفاعلة.

وتشكل الصورة السمعية في غرض التذكر والاشتياق:

إِذَا غَرَدَ الرَّكْبُ الْخَفِيِّ تَأْوَهُوا،      لِمَا وَجَدُوا بَعْدَ النَّوَى وَتَوَجَّعُوا<sup>(٥)</sup>

(١) الديوان، ١ / ٦١١.

(٢) المصدر نفسه، ١ / ١٠٦، يصفقها: أراد يرددّها، أو يخطها بالنشيد، نبت العنب: أراد بها الخمرة وهي تخط بالماء.

(٣) المصدر نفسه، ٢ / ٣٥٣.

(٤) ينظر: المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، الدار السودانية، الخرطوم، ط٢، ١٩٧٠م، ج٢، ٤٩٤.

(٥) الديوان، ١ / ٦٥٣.

لقد وظف الرضي الأصوات ودلالة وقعها على النفوس من خلال حاسة السمع (غرد/تأوهوا)، فضلاً عن أسلوب التصريح (تأوهوا/ توجعوا) الذي يعدّ المكون المساعد للسمع، وذو دلالة مهمة فإن صوت الواو يدلّ على الحزن والتوجع، إذ حققت صورة حسية بالتواشج مع التصريح، إذ تستطيع حاسة السمع أن تعوض بما تملكه من تأثير "عن البصر في تغذية الفكر من الناحية الثقافية والعقلية وفي مباشرة الصلة بالمدرجات ووضوحها وفي التهيؤ الحركي والسبق الفكري لمواجهة الظروف المحيطة والمواقف المفاجئة"<sup>(١)</sup>.

قال في الفخر موظفاً الصورة السمعية:

غَاءَ ظَبَانًا عَوِيلُ النَّسَاءِ، وَقَرَعُ قَنَانًا لِطَامِ اللَّمَمِ<sup>(٢)</sup>

إن حاسة السمع تتنوع كلّ حسب النوع وطبيعة حالة الإلقاء، فكل حالة وصوت يدل على موقف وصورة جديدة فجاء (غناء/عويل/قرع)، فالإختلاط بين الأنواع المختلفة تعتبر كنوع من التضاد، إذ إن الغناء له حالة دالة عليه وهو الفرح، ويقابله العويل وهو للبكاء والحزن، فضلاً عن التشكيل البيدي المتضاد، فإن ضربات الإيقاع المنتظمة التي تمثلت بالترصيع (غناء ظباناً/ عويل النساء) (قرع قنانا/ لطام اللمم) فإن هذا الترصيع ذو الجرس الداخلي أدى إيقاعاً منسجماً مع الانفعالات النفسية للشاعر وقد منح الصورة السمعية قدرة أدائية كوّنت مع البيدي فاعلية للصورة الشعرية.

وقال في مقطوعة وقد سأل في ذم مغن بارد قبيح الوجه ذاكرةً الحاسة السمعية في كل بيت من أبيات المقطوعة:

تَغْفَى بِمَنْظَرِهِ الْغَيْوُونَ إِذَا بَدَأَ،	وَتَقِيئُ عِنْدَ غِنَائِهِ الْأَسْمَاعُ
أَبْذَاكَ نَسْتَشْفِي، وَمِنْ نَعْمَاتِهِ	تَتَوَلَّى الْأَلَامُ وَالْأَوْجَاعُ
أَمْ كَيْفَ يُطْرِبُنَا غِنَاءَ مُشْوِهِ	أَبْدَأَ نَهَالِ بَوَجْهِهِ وَنُرَاعُ
نَزْوِي الْوُجُوهُ تَفَادِيًا مِنْ صَوْتِهِ،	حَتَّى كَأَنَّ سَمَاعَهُ إِسْمَاعُ
وَكَأَنَّ ضَرْبَ بِنَانِهِ ضَرْبُ الطَّلَى،	وَكَأَنَّ مَا إِيقَاعُهُ إِيقَاعُ
أَشْهَى إِلَيْنَا مِنْ غِنَائِكَ مَسْمَعًا	زَجَلِ الضَّرَاعِمِ بَيْنَهُنَّ قِرَاعُ <sup>(٣)</sup>

لقد فجر الرضي المبدع الأسماع في هذه المقطوعة إذ جعلها تقوم على حاسة السمع بشكل خاص، فقد انتشر الإيقاع الصوتي السمعي والجرس الموسيقي الغنائي على أبيات المقطوعة بالكامل، فالبيت الأول يذكر حاسة السمع (غنائها/ الأسماع)، إلا أننا نلاحظ أن مكنون الصورة تتبين في البيت الثاني بذكر (نغماته) عندما يربط شفاؤه بالنغمات،

(١) أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري، رسمية موسى السقطي، ٤٥.

(٢) الديوان، ٢/ ٣٧٨.

(٣) المصدر نفسه، ١/ ٦٦٤.

فأن الأوجاع تكونت من غنائه، فهذا الغناء هو الذي يخلق الألم والوجع (تغفى/ بدا- الشفاء/ الوجع- الطرب/ مشوه- نهال/ نزاع- نزوي/ اسماع) فهذه الثنائيات الضدية صورت أهمية الصورة السمعية، ويستمر في ذكر حاسة السمع (يطربنا/ غناء- صوته/ سماعه/ ضرب/ ايقاعه/ ايقاع- مسمعا/ قراع)، مع استثمار المحسنات البديعية والتي تنوعت ما بين الجناس الناقص (سماعه/ اسماع- ضرب/ ضرب/ ايقاعه/ ايقاع)، فإن هذا "التلاحم قوي بين الشعر الموزون والصوت، فالنسيج التركيبي الإيقاعي للوزن يتصل بالنسيج التركيبي للأصوات بدلالة الألفاظ"<sup>(١)</sup> التي تدلّ على الصورة السمعية مع مزجها بالفنون البديعية، لإكمال رسم الصورة الشعرية وتكوينها. فقد تمكن الشاعر من أن يشكل صورة سمعية بارزة تفوقت على الصور الأخر التي شكلتها بعض المدركات الحسية، فقال:

قالوا : نَعُدُّكَ لَجْأِي ، فُكِّلْتُ لَهُمْ : حَسْبِي مِنَ الرَّيِّ مَا لَا يَبْلُغُ الشَّرْفَا (٢)

لقد تنوعت وسائل طرق الصور المسموعة عند الرضي، إذ جعل الصورة السمعية تقوم على القول في هذا البيت (قالوا/قلت)، مع ارتباطه بالفن البديعي مستخدماً أسلوب الالتفات بين الضميرين (الغائب/المتكلم) معبرين عنه بالمخاطب لغرض توجيه الكلام، وهو يحاول الوصول إلى هدفه، ونلاحظ بأن الشاعر قد كرّر صوت (اللام) وهو المجهور الشديد المستمر منتشراً في البيت، إذ جعل صوت المتكلمين القائلين الدال على المسموع مع الإيقاع الصوتي المترتب للوصول إلى ذهن وأسماع المتلقي. ومن قوله في الرثاء مازجاً حاسة السمع:

أَيْرِجِعْ مَيْتاً رَنْةً وَعَوِيلٌ ، وَيَشْفَى بِأَسْرَابِ الدَّمُوعِ غَيْلٌ؟ (٣)

إن العلاقة المتكونة من الترابط بين الصورة السمعية والبديع جعلت من النص يرتقي في الآفاق بأبتداع الصور الجديدة، مع تمييز حاسة السمع والتي جعلت النص قائماً عليها (رنة/عويل)، فهاتان اللفظتان تدلان على شدة البكاء جراء موت المرثي وتبعث في النفس الحزن إذ يتساءل بأداة الاستفهام (الهمزة) برجوع الميت، وهل سيشفى حرارة القلب بالدموع، فإن هذه الصورة العميقة الأثر في نفس المتلقي هي من كوّنت الصورة الشعرية، فضلاً عن التصريح بين الشطرين (عويل/غيل) إذ له وقع صوتي خاص خالق لدلالة الحزن فإن "الشاعر لا يتعامل مع الإيقاع تعاملًا لفظياً بحيث تنتهي التفعيلة مع نهاية الكلمة وإنما تتراكم البنية الإيقاعية تراكباً قوياً مع البنية اللفظية والصوتية"<sup>(٤)</sup>.

(١) الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، د. صاحب خليل إبراهيم، ١٦٩.

(٢) الديوان، ٢ / ٨٥، الشرقا: الشجا/ الغصة.

(٣) المصدر نفسه، ٢ / ١٩١.

(٤) موسيقى الشعر العربي، د. حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية للطباعة، ١٩٨٩م، ج ١، ٢٣٧.

يبني المبدع صورته على أساس ارتباط وتشاكل المدركات الحسية مع الفنون البديعية، كقوله:

وَبَابِكَ أَوْلَى بِي مِنَ الْأَرْضِ كُلِّهَا، فَحَتَّامٌ لِي عَنْ قَرْعِ بَابِكَ حَابِسٌ<sup>(١)</sup>

لقد تميزت الصورة السمعية عند الرضي عن طريق الدلالة السمعية في (قرع)، وحفز السمع لصوتها ضمن الداليتين السمعية والإيقاعية، المتكونة من الفنون البديعية ذات الأهمية الكبيرة والتي لها الأثر المهم في خلق الصورة التكرار (بابك/ بابك)، فإن "كان تكرار اللفظة في البيت قد افاد تقوية النغم في اداء الغرض المراد، فإن الشعراء قد تفننوا في هذا التكرار وجعلوه تتاغما يربط الالفاظ ويوصلها ببعضها بصيغة هي اشبه بالصيغ الخطابية"<sup>(٢)</sup>، وإنسجامه مع حاسة السمع (قرع)، للدلالة على بيان أهمية الإعتماد والحصول على ما يبتغي، من خلال حاسة السمع.

ومن الصور السمعية عند الرضي قوله في النسيب:

قَالَ لِي صَاحِبِي، غَدَاةَ التَّقْيِنَا نَتَشَاكِي حَرَّ الْقُلُوبِ الظَّمَاءِ:  
كُنْتُ خَبَّرْتَنِي بِأَنَّكَ فِي الْوَجْدِ — عَقِيدِي، وَأَنْ دَاءَكَ دَائِي<sup>(٣)</sup>

ان ارتباط نصوص المبدع الحسية بالصورة البديعية القائمة على التآزر والتشابك فيما بينهما، أنتج صورة شعرية، قوامها الصورة السمعية (قال/ نتشاكى)، وأما البيت الثاني والذي تقوم عليه الصورة فجعل من (خبرتني) دلالة إتفاق قد رسمه التكرار (دائك/دائي)، نلاحظ بأن هذا التلاحم قوي بين الشعر الموزون والصوت، المتصل بالنسيج الحسي للصورة السمعية ودلالة الالفاظ والتشكيل البديعي، وقد توضح بأن "هذا التلاحم القوي المنتظم في إيقاع متناسق يشكّل البحر الشعري الذي له خصائصه الوزنية والنفسية، تتشكل داخله الأصوات اللغوية بتفرعاتها كلها (الصريحة منها والإيحائية، التآلف والتنافر)، فضلاً عن المعنى، ذلك كله يصل إلينا عبر الأذن، حيث تتكون الصورة السمعية بخاصة، والصورة المطلقة بعامة لاعتمادها النطق والسمع"<sup>(٤)</sup>.

ومن روائع الصور السمعية قوله:

وَسَوْفَ أُغَنِّي بِأَعْرَاضِكُمْ غِنَاءً مِنَ الشَّرِّ لَا يُطْرِبُ<sup>(٥)</sup>

لقد جاء الرضي بالصورة السمعية الجديدة إذ جعل من (أغني) صلة وثيقة بالإيقاع العام للبيت مع توظيف الصور البديعية، ومنها الجناس الاشتقائي بين (أغني/غناء) ومع التضاد المعنوي او الخفي (غناء/ لا يطرب) إذ أن الغناء كله

(١) الديوان، ١/ ٥٥٣.

(٢) جرس الألفاظ، ماهر مهدي هلال، ٢٤٤.

(٣) الديوان، ١/ ٣٥.

(٤) الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، د. صاحب خليل إبراهيم، ١٩٦.

(٥) الديوان، ١/ ١٩٩.

طرب، فإنه قد دلّ على الاعتراض واردة ايصال صوته، فإن الانتظام بين الصوت والدلالة المتمثل بالصورة السمعية والصورة البديعية، "كونت بنية صوتية موسيقية لها دور عميق في تجسيد التجربة والدلالة"<sup>(١)</sup>. إن الصورة الشعرية لا تتكون إلا من خلال الانسجام والارتباط، فنلاحظ الإرتباط التام بين الإيقاع الصوتي السمعي والمحسنات البديعية، ويتمثل في قوله:

أَسَدٌ سَمْعِي، إِذَا غَنَّى الْحَمَامُ بِهِ،      أَلَا يُبَيِّنُ سِرَّ الْوَجْدِ إِعْلَانُ  
وَرُبَّ دَارٍ أَوْلَيْهَا مُجَانَبَةٌ،      وَبِي إِلَى الدَّارِ أَطْرَابٌ وَأَشْجَانُ<sup>(٢)</sup>

نجد من خلال حاسة السمع بأن القيم الصوتية في الألفاظ تحمل في طياتها دقات شعورية تتلائم وطبيعة المتلقي الحسية، فإن صلة الإنشاد التي جاءت في النص (غنى/ اطراب) إذ تعدّ هذه الألفاظ الصوتية صلة وثيقة إذ "كانت الموسيقى عند العرب معروفة باللفظ العام وهو الغناء ومعناه الأول الإنشاد"<sup>(٣)</sup>، مع تضافر الأساليب البديعية والتي ظهرت بالتضاد بين (سر/ إعلان)، ويذكر في البيت الثاني (أطراب/ أشجان) دلالة على الحزن وعدم القدرة على سماع غناء الحمام لشدة ألمه، وأن الطريقة التي يمكن من خلالها معرفة احساسنا هي عن طريق " تخيلها او تجسيمها او التعبير عنها بالكلمات وما اليها مما يدرك بالحواس، ومن البديهيات اننا انما نفكر بالكلمات بيد اننا نقول ابدا اننا نبحث عن كلمات لأفكارنا"<sup>(٤)</sup>.

ومن قوله أيضاً:

مُتَأَوِّهًا تَخُوتِ الخُطُوبِ      تَأَوُّهُ الجَمَلِ العَقِيرِ<sup>(٥)</sup>

لقد ركز الرضي في هذا البيت على التأوه فقد ذكره مرتين في (متأوها/تأوه) فإن إصدار هذا الصوت يدلّ على الحزن الشديد والتوجع والشكاية، من الحال التي يعيشها، فإن تكرار صوت (التأوه) قدّ رسم ابعاد الصورة المحسناتية بالإرتباط والتشاكل بين الدلالات لتشكيل صورة سمعية.

يرثي صاحب أبا القاسم وقد وظف الصوت الدلالة السمعية:

صَاخَتْ بِهِمْ نُوبٌ اللَّيَالِي صَاحَةً      فَتَتَّابِعُوا لِذُعَائِهَا أَرْسَالَ<sup>(٦)</sup>

(١) الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الاسلام، د. صاحب خليل ابراهيم، ١٩٦.

(٢) الديوان، ٢/ ٤٤٩.

(٣) مصادر الموسيقى العربية، هنري جورج فارمر، ترجمة: د.حسين نصار، مكتبة مصر-النجيلة، ط٢، ١٩٨٩م، ٦٦.

(٤) فلسفة الجمال، جاريت، ترجمة: عبد الحميد يونس وآخرون، دار الفكر العربي، القاهرة، ١١٥.

(٥) الديوان، ١/ ٤٢٩، الجمل العقير: المصاب بالعقر، وهي ندوب تصيبه.

(٦) المصدر نفسه، ٢/ ٢٠٤.

إن الصورة المتألفة من حاسة السمع (صاحت) وتكرارها في أثناء النص تدلّ على أهمية الوقع الصوتي في أذهان المتلقي، راسماً الأبعاد التي تحيط بالبيت من تلبية نداء ما يواجههم من المصائب بكل عزم وقوة، فإن قوله: (صاحت/صيحة/دعائها)، فأدى إلى جذب سمع المتلقي، فضلاً عن التضايف بين الصورتين وما خلق من فاعلية حيّة أساسها الوقع الصوتي في نفس المتلقي. وكذلك نلاحظ تركيزه على حاسة السمع كما في قوله:

صَاحَتْ بِهِمْ عَلَى الرَّدَى مُسْمِعَةً عَلَى الصَّمَمِ<sup>(١)</sup>

إن إهمال الجانب الصوتي للبيت يلغي وجود أي صورة شعرية؛ لأن الجرس الصوتي يعدّ قيمة المفاضلة بين الألفاظ في التعبير الأدبي<sup>(٢)</sup>، فإن توظيف لفظ (صاحت/مسمعة) يدلّ على الخبر السيء، وكما وظف التضاد بين (مسمعة/ الصمم)، ليوضح أثر المحسنات وتشكلها في رسم أبعاد المدركات الحسية. ومن الصور السمعية المهمة، قوله:

مَتَى سَمِعْتُ صَوْتَ الصَّرِيخِ تَنَصَّتُ قِيَاماً إِلَى دَاعِي الوَعَى سَمَعَاتُهَا<sup>(٣)</sup>

لقد جاء إلحاح الشاعر في هذا البيت على الصورة السمعية تأكيداً لأهميتها، فقد كرره (سمعت/سمعاتها)، وكذلك لا بدّ من ملاحظة توظيفه ألفاظ تدلّ على السمع (صوت الصريخ)، والتي يرمز من خلالها إلى الحرب، وكذلك فقد كرر صوت التاء سبع مرات؛ لأن هذا التكرار الإيقاعي يكون "قادر على الاتصال بالأحاسيس الداخلية والإنفعالات النفسية"<sup>(٤)</sup>، وبهذا قد أسس صورة سمعية بديعية لتكوين فاعلية محسناتية.

يبدع الرضي في رسم الصور المتداخلة بين فنون البديع وتكثيف الصورة السمعية، وذلك لأسباب عدة من أهمها هي جذب المتلقي وجعله يتواصل مع النص السمعي لقربه من نفسه بإستخدام الجرس الموسيقي، كقوله:

وَمَنْ لِي بَأَنْ يَشْتَأَقَ مَا أَنَا قَائِلٌ، وَيَسْمَعُ مِنِّي مَا يَرُوقُ وَيُعْجِبُ<sup>(٥)</sup>

يبني الرضي بيته على أساس الصورة السمعية وذلك بالإعتماد على الألفاظ الدالة على السمع (قائل/يسمع)، فالقول والسمع يتسبب بوقع صوتي في أذن المتلقي، ونلاحظ تركيز الشاعر على تكرار حرف الياء ست مرات؛ وهو حرف مجهور وقد دلّ على البعد والحزن جراء فراقه لوالده، وهذا البيت يبين حقيقة مهمة وهي بأن "المدلول المعنوي

(١) الديوان، ٢/ ٢٧٩.

(٢) ينظر: جرس الألفاظ ودلالاتها، ماهر مهدي هلال، ١٥.

(٣) الديوان، ١/ ٢١١.

(٤) لغة الشعر العربي الحديث، السعيد الورقي، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٣م، ط٢، ٢١٥.

(٥) الديوان، ١/ ٨٣.

للقصيدة لا ينفصل عن الجرس الموسيقي للألفاظ<sup>(١)</sup>، والذي أسهم في خلق الفاعلية بين الدلالة السمعية للمتلقى والفن البديعي.

فالصورة السمعية تشير بأن "النص في الخطاب الشعري يركز على الموسيقى، ولالألفاظ قيمة موسيقية إلى جانب دلالتها المعنوية، والشعر هو في ذاته ينظم لنسق من أصوات اللغة، وتمثل الصورة الموسيقية لبنية القصيدة جزءاً مهماً من البنية الهيكلية للتجربة الشعرية، ولعل السبب في شيوع الشعر وانتشاره على ألسنة الناس هو اللذة السمعية، التي توفرها موسيقاه، قبل ادراك المعاني والصور التي تأتي لاحقاً وتُصبح أكثر تأثيراً لأنها تُحمل على إيقاعات لها تأثير نفسي عميق يُرسخ التقبل النفسي بين المبدع والمتلقي"<sup>(٢)</sup>.

لقد تفنن الشريف الرضي في طرح الصورة السمعية فجاءت مختلفة الصيغ فظاهرة مرة وكامنة إيحائية مرة أخرى، ولكن ما يهمنا هو اللفظ أو الجرس الصوتي وتأثيره في البيت الشعري، ليكون صورة ذات دلالة تخاطب العقل بجمالها فتؤثر بالسامع/ المتلقي، لإنتاج صورة تتعالق فيها الحروف والألفاظ والأوزان فتولد صورة سمعية جديدة، وأما أكثر الفنون التي أسهمت في تطوير هذه الصورة هي (الجناس والتصريع، وردّ العجز) وذلك لإرتباط الفنون بالأصوات فأدى إلى خلق صورة شعرية سمعية.

(١) الخصائص، ابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، بيروت، دار الهدى، ٢٤٥.

(٢) تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، د. عبد الخالق العف، غزة، مجلة الجامعة الإسلامية، ٢٠٠١م، مج ٩، ٢٤.



المبحث الثالث  
تشاكل الحواس

إن المُطلع على الدراسات الأدبية بشكل عام والشعرية بشكل خاص، يجد بأنه لا توجد دراسة إلا وقد وقفت على الحواس، بعدّها الصورة الأساسية للإدراك الشعري؛ لأن الحواس تشكل "بعداً جوهرياً في تشكيل الصورة؛ لأنها وسائط معرفية تقوم بنقل الواقع الخارجي إلى الذات الداخلية، فتشكل في الذهن الصور الذهنية التي تتجسد في الفاظ منطوقة أو مكتوبة في النص الشعري، لتظهر فاعليتها وحيويتها من خلال ارتباط ما في الذهن بالإحساس، كما يمكن ان يسبغ ما في داخله على ما في العالم الخارجي، فتكون الحواس بهذا المنحى أهم وسائل الذهن في التصوير الشعري"<sup>(١)</sup>.

ولأن تشاكل الحواس ظاهرة فنية تدخل في مجال التجديد في القصيدة العربية بما تقدمه من رؤية إبداعية للصورة الشعرية، وجعلها تعتمد على إنشاء علاقات جديدة بين الأشياء المحسوسة أولاً، وتوحي الغرابة في إنشاء تلك العلاقات باللجوء إلى عنصر التخيل ثانياً، فإن جمال الصورة الفنية المتولدة من التشاكل يكمن في "قبول الصور الغريبة المتخيّلة والتآلف معها كما لو انها كانت واقعية مع علمنا المسبق باستحالة وجودها"<sup>(٢)</sup>.

ونلاحظ بأن للقدماء أيضاً رؤية وبصمة تؤكّد بأن كل جديد يطرح له أصول فقد ذكر عبد القاهر الجرجاني تشاكل الحواس وهو يحل صورة تشاكيه بين الذوق والسمع، كاشفاً أسرار الجمال فيها، جاعلاً قوامها المشاركة بين اللفظ والعسل في الحلاوة، إذ يقول: "واللفظ يشارك العسل في الحلاوة لا من حيث جنسه بل من جهة حكم وأمر يقتضيه، وهو ما يجده الذائق في نفسه من اللذة والحالة التي تحصل في النفس إذا صادفت بحاسة الذوق ما يميل إليه الطبع ويقع منه بالموافقة"<sup>(٣)</sup>.

ويعرف الدكتور محمد غنيمي هلال تراسل الحواس على أنها "وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى"<sup>(٤)</sup>.

ويذكر الدكتور عبد الاله مصطلح تراسل الحواس بأنه "خلع وظيفة حاسة على حاسة أخرى، كأن يسمع الشاعر بالعين، ويرى باللسان ويذوق باللمس"<sup>(٥)</sup>.

(١) الصورة الشعرية وجمالياتها في شعر أبي الصلت أمية بن عبد العزيز الأندلسي، ابتسام دهينة، اطروحة دكتوراه، جامعة محمد خيضر، كلية الآداب واللغات - قسم اللغة العربية، ١٤٣٤هـ - ٢٠١٣م، ١١٩.

(٢) الصورة الفنية معياراً نقدياً، د. عبد الاله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧م، ٤١٥.

(٣) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ٩٨.

(٤) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار النهضة العربية، بيروت، ط٣، ١٩٨٢م، ٣٩٥.

(٥) الصورة الفنية معياراً نقدياً، د. عبد الاله الصائغ، ٤١٥.

ويعدّ بودلير من أهم النقاد الذين تناولوا التشاكل بين الحواس، إذ يقول: "إن من العجيب أن يكون الصوت غير قادر أن يوحي باللون وأن الألوان لا تستطيع أن تعطي فكرة عن النغم وأن الصوت واللون غير صالحين للتعبير عن الأفكار"<sup>(١)</sup>.

ولابدّ من معرفة بأن الصورة المتشاكلية بين الحواس هي صورة شعرية، وإنه متحقق فيها "ما دام المقصود في العمل الشعري أن ينقل اثر التجربة من نفس إلى نفس، وما دام بعض المدركات قادرا على ان ينقل الواقع الذاتي لمدرّك آخر، فأن من الطبيعي أن يستعير الشاعر من مجال احدى الحواس ما يخلعه على معطيات حاسة أخرى"<sup>(٢)</sup>.

والآن استناداً على ما ذكر فإن الصورة الشعرية تنشأ من جزاء تشاكل الحواس، عندما تكون متداخلة في سلم التأثير وأدعى إلى التفاعل معها لدرجة " يكون معها الوجدان املى ظلة على الموقف، ليكون التمثيل متوائماً مع نزوع الشاعر وخطوات انفعاله، ولذلك لم تعد الاشياء لها صفة الثبات في الطبيعة لتكون انعكاساً كما هي، وإنما اصبحت ذات حركة تستمدّها من حركة الشاعر وذات لون يأخذ درجته من ذات الشاعر، ومثل هذا السمّ يعني تحولات الاشياء في حدقة الانفعال"<sup>(٣)</sup>.

ولابدّ من معرفة ما هي مهمة تشاكل الحواس في النص الشعري، فالمراد بها، الكشف والإضاءة داخل تداعي المعاني من واقع نفسي حي جاعلاً ترابط الحواس معها فيما بينها يعكس بأن تتبع الصورة من قلب الأخرى<sup>(٤)</sup>.

وقد تعددت التسميات والمصطلحات التي تدلّ على إنسجام الحواس فيما بينها وترابطها مع النص، فنذكر منها (تداخل الحواس)<sup>(٥)</sup>، (تراسل المدركات - تراسل معطيات الحواس)<sup>(٦)</sup>، و أن حسين العوري استعمل مصطلح (تجاوب

(١) الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف، لزهرة فارس، رسالة ماجستير، جامعة منتوري-قسنطينة، قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، ٢٠٠٤-٢٠٠٥م، ١٨٢.

(٢) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م، ٣٣١.

(٣) اللغة الشعرية في الخطاب النقدي المعاصر، د. محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٣م، ٢٤٥.

(٤) ينظر: الصورة الشعرية عند السياب، عدنان محمد علي المحادين، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٦م، ١٥٧.

(٥) ينظر: مدارج المجاز في نماذج من الشعر العربي الحديث، امين البرت الريحاني، الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، محور اتجاهات نقد الشعر العربي المعاصر، دار الحرية، بغداد، ط١، ١٩٨٨م، ٩.

(٦) ينظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، ٥٦-١٣٥.

الحواس) بدلاً من (الحس المتزامن)<sup>(١)</sup>، وكذلك نجد مصطلح "تبادل الحواس (التراسل)"<sup>(٢)</sup>، وتسمى أيضاً (تبادل الوظائف)<sup>(٣)</sup>، ويضيف مهدي السامرائي بعد استعماله مصطلح (تراسل الحواس) ذكره أسم (السماع الملون)<sup>(٤)</sup>. وقد ارتأت الباحثة أن تطلق لفظ (تشاكل الحواس) كمصطلح أساسي للمبحث وذلك؛ لأن التشاكل الصق المسميات بالفنون البديعية.

وفي مجال بحث الشاعر عن أنماط جديدة في تشكيل الصورة الشعرية لجأ إلى التشاكل (التبادل) في وظائف الحواس.

بيد أنها لا تخرج عن وظائفها في حياتنا العامة، إذ تتلاحق الصور، وتتابع في إرسال الشيء بعد الشيء وتواليه، بنقل الصورة إلى العقل بواسطة احساسها، ومن ثم إعادتها ثانية في صورة شعرية فنية مختلفة عن الواقع، ولكنها غير خارجة عن إطار الحواس إلا في الوظيفة؛ لأن "الانفعالات التي تعكسها الحواس قد تتشابه من حيث وقعها النفسي، فقد يترك الصوت أثراً شبيهاً بذلك، الذي يتركه اللون، أو تخلفه الرائحة"<sup>(٥)</sup>.

وفي تشكيل الحواس لابدء من وجود الترابط العلائقي بين الألفاظ فهو شرط لإجراء واكمال الصورة، ويتميز تشاكل الحواس بشغفه الكبير للتصوير الفني للمشاعر والاحاسيس والتي لا يمكن تصويرها بالطرق التقليدية الاعتيادية، ويعزى لهذا السبب الذي وجد الصور الحسية، ويضيف أيضاً؛ لأن الانسان بفطرته يكون "شغوف بأن ينقل الى غيره ما عساه أن يكون قد سبق إليه من مشاهد أو تعرض له من تجارب"<sup>(٦)</sup>.

وإن أول ما يقابلنا عند تتبع صور الشريف الرضي المبنية على أساس تشاكل الحواس والفنون البديعية، هي تشاكل أكثر من حاسة لإنتاج الصورة الشعرية إذ يقول في مقطوعة كاملة وقد وظف فيها التشاكل:

أقولُ إذا خاضَ السَّميرانِ في الدَّجى      أحاديثَ تَبْدُو طَالِعَاتٍ وَتَغْرُبُ  
ألا غَنِّيَاني بِالْحَدِيثِ، فإِنِّي      رأيتُ أَلَدَّ القَوْلِ ما كانَ يُطْرِبُ  
غناءً، إذا خاضَ المَسامعَ لَمْ يَكُنْ      أميناً على جِلْبَابِهِ المُتَجَلِّبُ

(١) ينظر: ظاهرة الحس المتزامن في شعر نزار قباني ودلالاتها، حسين العوري، مجلة الموقف الأدبي، ع: ٣٨٧، دمشق، تموز، ٢٠٠٣م، ١٥.

(٢) الصورة الفنية معياراً نقدياً، د. عبد الاله الصائغ، ٤١٥.

(٣) ينظر: أصداء، دراسات أدبية نقدية، د. عناد غزوان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م، ١٠٠.

(٤) ينظر: المجاز في البلاغة العربية، د. مهدي صالح السامرائي، دار العودة، سورية- حماة، ط١، ١٩٧٥م، ٢٣١.

(٥) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، ٢٥١.

(٦) الشعر العربي بين الجمود والتطور، محمد عبد العزيز الكفراوي، دار القلم، بيروت، (د.ت)، ط٢، ٢١.

وَنَشْوَانٌ مِنْ خَمْرِ النِّعَاسِ دَعْرُثُهُ، وَطَيْفُ الْكَرَى فِي الْعَيْنِ يَطْفُو وَيَرْسُبُ<sup>(١)</sup>

يرسم من خلال التراسل السمعي (أقول) والمرئي (الدجى) صورة حسية مدركة تتعاقد مع التضاد بين (طالعات/ تغرب) والذي يدلّ على التجمع والإستمتاع بالاحاديث، وإذ يخلع الرضي على البيت الثاني ثلاث صور متشاكلة ليبين دلالة البيت إذ جعل السمعي (يتجسم بالحديث) ينسجم مع المرئي (رأيت) موظفاً حاسة الذوق (أذ) وجعلها متألفة مع المرئي والسمعي فقد أضفى صورة غريبة بجعل الرؤيا لذيدة، ويذكر في الثاني (غناء/المسامع) وربطاً معه الجنس الناقص (جلبابه/ المتجلبب)، موصلاً ذات الطريقة بتوظيف الحواس والبديع بقوله: (ذعرتة/ العين) مع تواشج التضاد (يطفو/ يرسب)، أراد بها مدح آل البيت (عليهم السلام)، فإنه خلق تراسل حواس صورة شعرية، تتعدّد الصورة وتتأزر عناصرها تآزراً إيحائياً بحيث تبلغ درجة من التجريد تصلها بمشارف الرمز<sup>(٢)</sup>.

يقدم الرضي صورة مليئة بالتشاكل والمدرجات المتآزرة فيما بينها، 'ذا قال:

فَأَتَانِي أَنْ أَرَى الدِّيَارَ بِطَرْفِي، فَأَلْعَلِّي أَرَى الدِّيَارَ بِسَمْعِي<sup>(٣)</sup>

فالمبدع هنا قام بخلع صفات حاسة البصر أي (الرؤية)، فجعل الرؤية بالسمع (أرى الديار بسمعي) بدلاً من الرؤية، فإنه قد خلع صفات حاسة النظر على السمع، هذا الإختلاط بمزج المدركات الحسية مما يدلّ على شدة الشوق وجعل الرؤية ممكن تحقيقها حتى لو عن طريق السماع فهنا يدخل الخيال في رسم أبعاد هذه الصورة الحسية، بجعل هذا التشاكل مصرعاً (بطرفي/ بسمعي)، وإضافة إلى تكرار (أرى الديار/أرى الديار) فإن البيت أو القصيدة، تستمد حيويتها الإيقاعية من خلال الحركة الصوتية للكلمة إذا وضعت موضع تكرار، إذ يشعر المتلقي بجمال الكلمة على ثلاثة محاور متميزة كما وجدنا في البيت فالمحور البصري/المرئي يعرف من خلال التماثلات الخطية، والمحور النطقي من خلال التماثل في المخرج، والمحور الصوتي وهو الأهم، وهذا يتبع من خلال تطابق الحركات الصوتية في الشعر بالنغم المركز في الخانة المبدعة.

يصف عتبه بتماسك الصورة المرئية السمعية، كقوله:

تَغَيَّرَ النَّاسُ فِي سَمْعٍ وَفِي نَظْرٍ، وَاسْتَحْسَنَ الْغَدْرُ حَتَّى اسْتَقْبَحَ الْخَلْلُ<sup>(٤)</sup>

(١) الديوان، ١/ ١١٠.

(٢) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، ١٤١.

(٣) الديوان، ١/ ٦٥٨.

(٤) المصدر نفسه، ٢/ ١٨١.

يلون الرضي صورته بالكثير من الصور التي إمتزجت بها الرؤية مع السمع، كما في (سمع/نظر) فهذا التشاكل يؤدي مع التضاد (استحسن/استقبح) دلالة مفادها تغيير آراء الناس، وبيان تشاكل وارتباط الصورة الحسية مع الأساليب البديعية لتجسيد الصورة الشعرية.

وقد تدرك الباصرة طعماً يكون ادراكه من وظيفة حاسة الذوق، كما جاء في قوله:

يُدَوِّقُ الْعَيْنَ طَعْمَ النَّوْمِ مَضْمَضَةً إِذَا الْجَبَانُ مَلَا عَيْنًا بَتَهْجَاعٍ<sup>(١)</sup>

جعل الرضي الحواس في نصه تتشابه فقد ذكر حاسة البصر/ الرؤية صراحة (العين) إذ خلع صفة حاسة البصر وربطها بحاسة الذوق وهي تمثل الحاسة المرسله، والمرسل (طعم النوم) فهو مدرك ذوقي، فالحاسة المرسل لها هي الذوق، فإن لترسل الحواس فعلاً مؤثراً في الصورة الفنية لا يغفله التحليل النقدي لها، فهو بإعتبار كونه شعراً تصويرياً يمتلك "مكنة فائقة في تشويش الذهن لإمتاعه وارتباك الحواس لإغنائها من أجل تقديم نسيج من خيوط مختلفة الألوان"<sup>(٢)</sup>.

ومن قوله في الفخر وذم الزمان يصوره بتوظيف المدركات الحسية:

بَأَنَّ وَمِيضَ الْبَرْقِ مَا لَا أَشِيْمُهُ؛ وَأَنَّ نَسِيمَ الرَّوْضِ مَا لَا أَشْمُهُ  
وَرُبَّ وَمِيضٍ نَبَّهَ الشُّوقَ وَمُضُّهُ؛ وَرُبَّ نَسِيمٍ جَدَّدَ الْوَجْدَ نَسْمُهُ<sup>(٣)</sup>

لقد تلاحمت صور تشاكل الحواس عند الرضي جميعاً وتكاتفت لإنتاج صورة زاخرة بالدلالات ولإيضاح ما يعتمل في النفس، إذ وظف الحاسة المرئية (وميض/البرق) لتتشاكل مع حاسة الشم (نسيم/أشمه)، فضلاً عن إضافة الأساليب البديعية التي أسهمت بشكل كبير في دلالة البيت الاول إذ جاء الجناس الناقص (أشيمه/أشمه)، والتصريع بين (أشيمه/أشمه)، وأما البيت الثاني فقد وظف العديد من فنون البديع ومنها التكرار (رب/رب)، والجناس الناقص (وميض/ومضه- نسيم/نسمه) والتصريع (ومضه/نسمه)، مما أضفى إيقاعاً وتلامساً بين الحواس لإنتاج صورة قائمة على البديع وحاستي الشم والبصر.

ومن قوله يبين الفاعلية الخيالية للحواس والفنون البديعية :

الدَّمْعُ مُذْ بَعْدَ الْخَلِيْطِ قَرِيْبٌ، وَالشُّوقُ يَدْعُو ، وَالرَّفِيْرُ يُجِيْبُ<sup>(٤)</sup>

(١) الديوان، ١/ ٦٢٨.

(٢) الصورة الفنية في شعر الشريف الرضي، د. عبد الآله الصائغ، الشريف الرضي دراسات في ذكره الالفية، دار آفاق عربية، بغداد، ط١، ١٩٨٥م، ٢٥٨.

(٣) الديوان، ٢/ ٣٩٤.

(٤) المصدر نفسه، ١/ ١٨٣.

إن اختيار الرضي لسلسلة من الحواس في تشكيل الصورة للدلالة عن غرضه يعدّ نسبة في الإعتماد عليها، فقد وظف الصورة المرئية وذلك باختيار (الدمع)، وتبعها بحاسة السمع والتي كوّنت صورة ضدية أيضاً (يدعو/يجيب) (بعد/قريب)، مع حاسة الشم التي عبر عنها بلفظ (الزفير)، وقد وظف التصريح (قريب/يجيب) مركزاً على وقع البيت في أذهان المتلقي وانعكاسها على الصورة وفهمها الدال على الحنين، فأن إمتزاج الصور البديعية مع الحسية قد أُلّف تناغماً وصوراً شعرية ترقى إلى مستوى عالي من الدقة، فضلاً عن ان تكاتف الحواس وإنتشارها في الصورة الواحدة يعبر بصورة أبلغ من التركيز على حاسة دون أخرى، فلا "يكتمل نجاح الصورة الحسية، ولا تظهر قيمتها الفنية في تصوير الجمال وتمكينه في النفوس، إذ اعتمد الشاعر على حاسة واحدة لا يتعداها إلى سواها"<sup>(١)</sup>.

فمن قوله في قصيدة له يمدح اباة ويذم اعدائه، بتوظيف المدركات الحسية:

تَقْلُصُ عَنِ مَسِّ النَّعَاسِ جُفُونُهَا، كَمَا قَلَصَتْ لِلْبَارِدِ الشَّفَقَاتَانِ<sup>(٢)</sup>

لقد تشاقلت حاستا الرؤية واللمس عند الرضي ، فقيام الحاسة المرئية التي نابت عن الرؤية بلفظ (جفونها) ما هو لمسي (البارد)، أي ان تبصر الملموس إذ تقوم الحاسة المرئية بعملية اللمس، فأن الالتصاق الذي حقته الحواس لم يتكمل إلا بتوظيف الاساليب البديعية والتي جاءت بالجناس الناقص (تقلص/قلصت)، فأن تواشج الحواس فيما بينها واتحادها مع اساليب البديع قد اضفى نسقاً وخصيصة تميز البيت عن غيره مع جذب آذان السامع لإدراك الصورة الشعرية.

ومن قوله أيضاً في مزج وتشاكل الحواس بين الشم والذوق:

نَفْحَةُ عَارٍ مِثْلُهَا نَفْثَةُ سَمٍّ، تَشْمَهَا بِمَارِنٍ غَيْرِ أَشْمٍ<sup>(٣)</sup>

يقدم الرضي الكثير من صور الحواس ذات دلالة تشاكل مختلفة، إذ يلجأ صفات حاسة الشم وإضفاؤها لحاسة الذوق، فإنه يدرك السم وهو مذاق بحاسة الشم عن طريق الأنف، مع تداخل البديع المتمثل بفن الجناس الناقص (نفحة/نفثة)، والتصريح (سم/أشم) ليؤدي دوراً هاماً في تكوين الصورة، وتعدّ هذه الصورة من الصور الغريبة والنادرة. ومن روائع التداخل في تراسل الحواس عند الرضي قوله في وصف ذئب:

إِذَا فَاتَتْ شَيْءٌ سَمِعَهُ دَلَّ أَنْفُهُ، وَإِنْ فَاتَتْ عَيْنَيْهِ رَأَى بِالْمَسَامِعِ<sup>(٤)</sup>

(١) الصورة الفنية في الشعر الإسلامي عند المرأة العربية في العصر الحديث، صالح بن عبد الله بن عبد العزيز الخضير، مكتبة التوبة، ط١، ١٤١٤هـ - ١٩٩٣م، ٢١٢.

(٢) الديوان، ٢/ ٤٩٧، تقلص، وقلصت: تتقبض، وتتضم .

(٣) المصدر نفسه، ٢/ ٣٢٩.

(٤) المصدر نفسه، ١/ ٦٦١.

يصور الرضي في البيت الواحد تراسل حاستين جاعلاً البديع الحلقة الرابطة بينهما، فالأولى تقع بين حاستي السمع (سمعه) والشم (أنفه)، والثانية بين حاستي البصر (عينه) والسمع (مسامع)، فتمثل الصورة المرئية السمعية من أكثر الصور تداولاً عند الشعراء، وأن كثرة توظيف المدركات الحسية هو دلالة البيت التي يصف بها ذنب، ودلالته الرؤية العقلية وان تكراره لفظة (فات) في شطري البيت يبين ما لها من أهمية في تشكيل حلقة وصل بين الحواس المتراسلة والفن البديعي.

ويصور الحاسة اللمسية والمرئية في قوله:

وَأَقْبِضْ كَفِّي عَن عَطَايِ وَقَدْ يُرَى      ذَهَابِي بِهَا عِنْدَ الْفُضُولِ عَنِ الْقَبْضِ<sup>(١)</sup>

لقد إعتد المبدع في تصوير نصه على مجموعتين والتي تتمثل الأولى بتشاكل الحواس و أما الثانية بالفنون البديعية فالعلاقة الرابطة بينهما هي إنتاج صورة شعرية ترقى إلى مستوى عالٍ من الأبداع، فيصور الحاسة اللمسية (كفي) مع الحاسة المرئية (يرى)، فأن تشاكل الحواس عنده للدلالة على سخاءه وكرمه، وقد ربط البيت بالأسلوب البديعي ردّ العجز على الصدر (أقبض/القبض)، ويمثل التواشج بين المحسنات البديعية والحواس كأنها سلسلة أحدهما تكمل الأخرى، فيبني الصور الشعرية.

ومن قوله أيضاً في توظيف المدركات الحسية وارتباطها بالبديع:

حَقًّا سَمِعْتُ ، وَرُبَّ عَيْنِي نَاطِرٍ      يَظُنُّ تَقْوَمَ مَقَامِهَا الْأَذْنَانِ<sup>(٢)</sup>

يبني الرضي البيت بتشاكل الحواس وتبادل المدركات، إذ تقوم حاسة السمع (سمعت) بإدراك ما هو مرئي (عيني/ناظر/تيقظ)، لتصور حالة الإعتماد على حاسة السمع (الأذنان)، فإنه مع الجناس الناقص (تقوم/مقام) كَوْن صورة شعرية متخيلة من تشاكل الحواس وارتباط البديع الذي يسهم في بناء الصورة الشعرية تبادلت فيها المدركات الحسية.

وقال يرثي والده الطاهر، وقد وظف حاسة السمع بجعله مدرك من خلال حاسة الذوق:

يُنْزُو بِهِ الْفَرْعُ الْكَذُوبُ وَيَتَّقِي      مُرَّ الْحَدِيثِ بِكُلِّ يَوْمٍ أَيَّوْمٍ<sup>(٣)</sup>

إن بناء الصورة الحسية تتسم بتفاعل مدركاتها وتشاكلها، إذ يخلع صفات حاسة الذوق (مُرّ) وإضافتها إلى حاسة السمع (الحديث)، إذ يضفي الخيال و يصور كلامه بأنه مُرّ دلالة على الكذب والخداع بالإضافة إلى الجناس الناقص (يوم/أيوم) فيصور بقاءه باليوم الطويل جداً، فنستنتج بأن تشاكل الحواس، يسهم بشكل فعال في بناء الصورة

(١) الديوان، ١ / ٥٨٦.

(٢) المصدر نفسه، ٢ / ٥٢١.

(٣) المصدر نفسه، ٢ / ٢٩٢، الأيوم: الشديد.

الشعرية ويجعلها غير مقتصرة على المصادر الحسية في تكوينها، بل يمنح المدركات علائق جديدة بما فيه من خيال، فيكسب الصورة قوة مضافة بعملية التصور والتي تعدّ عبارة عن قدرة عقلية على إستدعاء صور الإحساسات السابقة<sup>(١)</sup>.  
يمدح أباه ويذكر غرضاً في نفسه:

وَالْوَجْدُ يَغْصِبُنِي قَاباً أَضْناً بِهِ،      وَالِدَمْعُ يَمْنَعُ عَيْنِي لَذَّةَ النَّظْرِ<sup>(٢)</sup>

إستعمال التبادل والتشاكل بين المدركات الحسية من أجل رسم أبعاد الصورة الشعرية، إذ إن المبدع خلع حاسة الرؤية (عيني) و جعل حاسة الذوق تتوب عنه (لذة)، وكما ربط المدركات الحسية بالأساليب البديعية والتي جاءت بالتضاد المعنوي بين (يغصبي/يمنع) فالصورة تراوحت ما بين الإجبار والمنع، فحنين قلبه يجبره ودمع عينه يمنعه من الاستمتاع بالنظر، ويجب معرفة بأن إدراك الصورة الشعرية في البيت من أهم النقاط التي يجب توافرها؛ لأنه "لا يصح بحال الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء من مرئيات أو مسموعات أو غيرهما دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربة وكلما كانت الصورة أكثر ارتباطاً بذلك الشعور كانت أقوى صدقا واعلى فنا"<sup>(٣)</sup>.  
يمدح صاحب اسماعيل بن عباد:

فَأَيْ رَأَيْتُ السَّيْفَ أَنْصَرَ لِلْفَتَى،      إِذَا قَالَ قَوْلًا مَاضِيًا أَوْ تَوَعَّدَا  
أَرَى بَيْنَ نَيْلِ الْعِزِّ وَالذَّلِّ سَاعَةً      مِنْ الطَّعْنِ تَقْتَادُ الْوَشِيحَ الْمُقْصَدَا<sup>(٤)</sup>

إن الصورة هي خليط وتداخل بين الرؤية والسمع، لكنها ليست نموذجاً لصورة غير منتظمة، بل هي لوحة واضحة وجميلة غلبت عليها حاستا البصر والسمع، وتبادلتا التأثير والتأثر، وعبرتاً في نهاية الأمر عن مراد الشاعر ورغبته، بل عن تجربته الخاصة، فأن الرضي في البيت الأول يعرض لبيان حقه، فإنه مع الحاسة المرئية (رأيت)، والحاسة السمعية (قال) يوظف المحسن البديعي الجناس الناقص (قال/قولا)، ليؤكد بأن السيف وحده الناصر لمن يتقول ويتوعد، وفي البيت الثاني يصور البيت بالعلائقية أيضاً بين الحواس والبديع، فيوظف حاسة السمع والبصر كذلك، فالرؤية (أرى) والسمعية (الطعن)، تداخلت وانصهرت مع الفاظ التضاد (العز/الذل)، وبهذا تكون الصورة الشعرية المنسجمة الناتجة عن إرتباط الحواس والفنون البديعية دليل قوة .

ومن امثلة تشاكل الحواس عند الرضي قوله مستعملاً الذائقة لرؤية الصباح، وهو يمدح بهاء الدولة ويهنئه بنيروز:

(١) ينظر: نظرية تراسل الحواس الاصول- الأنماط- الإجراء، د. أمجد حميد عبد الله، ٣٠.

(٢) الديوان، ١ / ٤٥٩.

(٣) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، ٤٤٤.

(٤) الديوان، ١ / ٢٨١، الوشيج: قصب الرماح، المقصد: المكسر.

قَدْ كَانَ صُبْحُ لَيْلِهِ      أَمَرَ صُبْحٍ يُنْتَظَرُ<sup>(١)</sup>

يكتنز البيت الكثير من الحواس واساليب البديع التي صورها عن طريق تداخل العلاقات والتي أنتجت صورة متكاملة عمادها البديع المنصهر مع الحواس، إذ إرتبطت حاسة البصر/الرؤية (صبح/ليل) الدال على الضوء والظلمة، مع خلع حاسة الذوق في تصوير ما يرى، مع تكرار لفظة (صبح) دلالة على اهميته ترقب الصباح، وقد تداخلت العلاقات لتنتج عنصراً فعالاً في الصورة الشعرية وهو الخيال، والذي "يأخذ على عاتقه إجراء التراسل بين الحواس بما يملك من قوى تحليل وتركيب، أما عن العنصر الآخر وهو الواقع فيمكن القول إن الصورة الشعرية بشكل عام، والتراسلية منها بشكل خاص"<sup>(٢)</sup>، تمثل من خلاله حواراً ذاتياً بين المبدع و الواقع<sup>(٣)</sup>.

ومن روائع قوله في مزج الحواس:

مَا لِلْوَمِيضِ ، وَالْفُؤَادِ الْخَفَاقِ      قَدْ ذَاقَ مِنْ بَيْنِ الْخَلِيطِ مَا ذَاقَ<sup>(٤)</sup>

إن صور الحواس المنسجمة التكوين في رسم الإدراك والأبعاد الفاعلية البديعية الحسية فيما بينها قد نشأت من تشاكل حاسة البصر/الرؤية (للموميض) مع حاسة الذوق (ذاق) لتتآلف فيما بينها لتكوين صورة شعرية تجمع الفنون البديعية والمتمثلة بأسلوب ردّ العجز على الصدر(ذاق/ذاق) وكما وظف التصريح (الخفاق/ ذاق) والذي أعطى نغمة موسيقية تنسجم مع دلالة البيت التي تعبر عن التحمل والصبر رسمت لنا الصورة الشعرية.

يرثي بعض أصدقائه بتوظيف المدركات الحسية وتشاكلها لرسم صورة، قوله:

حَطِيبٌ مَجْمَعَةٌ تَغْلِي شَقَاشِقُهُ،      إِذَا رَمَوْهُ بِأَبْصَارٍ وَأَسْمَاعِ  
لَمَّا أَتَانِي نَعِيٌّ مِنْ بِلَادِكُمْ،      عَضُّضْتُ كَفِّي مِنْ غَيْظٍ عَلَى النَّاعِي  
أُبْدِي التَّصَامُمَ عَنْهُ حِينَ أَسْمَعُهُ      عَمْدًا وَقَدْ أْبْلَغَ النَّاعُونَ أَسْمَاعِي<sup>(٥)</sup>

إن أكثر ما يعتمد عليه الرضي في تشكيل صورته هما حاستا البصر والسمع، كما في البيت الأول (أبصار/ أسمع)، وعند الانتقال إلى البيت الثاني نلاحظ بأن الإرتباط والإنسجام الوثيق بين الحواس فيما بينها ومع البديع، إذ وظف (نعي) وهو مسموع وربطه بحاسة اللمس (كفي)، فالإشتراك الحاصل بين الحواس قد ارتبط بالفن البديعي الجناس الاشتقائي (نعي/ الناعي) ليدل على الصدمة والتفجع، ويتابع برسم الأبعاد الحسية بتكرار المرئي مع السمعي ايضاً

(١) الديوان، ١/ ٤١٣.

(٢) نظرية تراسل الحواس، د. أمجد حميد عبد الله، ٢٩.

(٣) ينظر: المصدر نفسه، ٢٩.

(٤) الديوان، ٢/ ٤٢.

(٥) المصدر نفسه، ١/ ٦٢٨.

(ابدي) فيظهر هو مرئي وربطه ب(اسمعه/ الناعون/ اسماعي)، فإنه لشدة المه ورفضه لسماع خبر فقدهم كرر لفظ (اسمعه/ اسماعي)، فإن قيمة الصورة تكمن بالإرتباط التام بين الحواس والفنون البديعية. وبعد بيان الحواس وتشاكلها لرسم صورة شعرية سواء أكانت على صعيد القصيدة كلها أو البيت، فالهدف الأساسي هو كيف أسهمت الحواس وتعاضدت فيما بينها لتؤلف وحدة واحدة وبيان هيئة الصورة و دلالتها، فالصورة التشاكلية التي إرتبطت بالحواس "تحمل من الإيحاء ما يرتفع بها عن صور الوصف إذ إن "الصورة التعبيرية الإيحائية أقوى فنياً من الصور الوصفية المباشرة"<sup>(١)</sup>.

يتضح بأن الصورة الشعرية قد نتجت من تجاور الحواس وترابطها مع بعضها مما وُلد علائق ترتبط مع البديع والتي يتطلبها النص لتشكّل صورة شعرية نهائية محققة متعة فنية وفاعلية في النقد الأدبي، وأن مزج هذه العلاقات مع الفنون البديعية المتضمنة للجناس والتصريح والتكرار، لها النصيب الأوفى في شعر الرضي مع الأثر الذي تتركه، لتحقق الغرض الذي يتوخاه الشاعر، مع فرز طبيعة كل صورة من الصور الحسية على حدى لبيان سبب التأثير سواء أكان في طبيعة الصورة، أم طبيعة الشاعر، أم طبيعة الموضوع، فيؤثر بشكل كبير في المتلقي.

(١) نظرية تراسل الحواس، د. أمجد حميد عبد الله، ٢٢٩.



المبحث الرابع  
الصورة العقلية

إن مصطلح العقل يعني مصدر الحكم الصحيح على الأشياء وهو من النعم التي ميز بها الله تعالى الإنسان، والعقل ينمو ويتطور بالخبرة والتجربة، وأن العقل هو الذي يحكم بالمواقف ومن خلاله ندرك التصرفات الحكيمة ونميز الفرح والحزن فنعرف من خلاله قيمته بالحياة، فهذا الإدراك هو الذي جعل الشعر يحفل بضروب من الأحكام المنطلقة من العقل والتي لها صدى مؤثر في المتلقي.

"وأن العقل لا يرى ولا يلمس ولا يدرك بالحواس، وقد قامت حوله دراسات لعلماء ومفكرين وفلاسفة، وقد احتدم الخلاف حول ارتباط العقل بالروح أو بالجسد، غير أن هذه الأبحاث أفضت إلى الاعتراف للعقل بدوره القيادي في المعرفة والإبداع"<sup>(١)</sup>.

ومن مساعي البحث وبعيداً عن النظريات التي حددت معنى العقل، نذكر ما جاء في المعجم، فقد ورد في (لسان العرب) في مادة (عَقَلَ) بأنها تعني: "الحجر والنهي وهما ضد الحمق، والجمع عقول [...]. [وَعَقَلَ يَعْقِلُ عَقْلاً وَمَعْقُولاً وَهُوَ مَصْدَرٌ] [...] وَرَجُلٌ عَاقِلٌ وَهُوَ الْجَامِعُ لِأَمْرِهِ وَرَأْيِهِ. مَاخُودٌ مِنْ عَقَلْتُ الْبَعِيرَ إِذَا جَمَعْتَ قَوَائِمَهُ وَقِيلَ: الْعَاقِلُ الَّذِي يَحْبِسُ نَفْسَهُ وَيَزِدُّهَا عَنْ هَوَاهَا [...] [وَالْعَقْلُ: التَّنَبُّهُ فِي الْأُمُورِ. وَالْعَقْلُ: الْقَلْبُ، وَالْقَلْبُ: الْعَقْلُ. وَسُمِّيَ الْعَقْلُ عَقْلاً لِأَنَّهُ يَعْقِلُ صَاحِبَهُ عَنِ التَّوَرُّطِ فِي الْمَهَالِكِ، أَيْ يَحْبِسُهُ وَقِيلَ الْعَقْلُ هُوَ التَّمْيِيزُ الَّذِي بِهِ يَتَمَيَّزُ الْإِنْسَانُ مِنْ سَائِرِ الْحَيَوَانِ. وَيُقَالُ: لِفُلَانٍ قَلْبٌ عَقُولٌ وَلِسَانٌ سَوْوُلٌ وَقَلْبٌ عَقُولٌ: فَهْمٌ؛ وَعَقَلَ الشَّيْءَ يَعْقِلُهُ عَقْلاً: فَهَمَهُ"<sup>(٢)</sup>.

ومن أهم صفات العقل هو النظر المستقيم إلى الأمور وكذلك له القدرة على التمييز بين الخطأ والصواب. ومن أهم ما جاء به العلماء في بيان الصورة العقلية هو قول عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ)، بقوله فيما إذا كانت مثبتة فأنها عقلية: "واعلم أنه إذا وقع في الإثبات فهو متلقى من العقل، [...] وإذا كان الإثبات من شرطه أن يقيد مرتين كقولك: ((إثبات شيء لشيء))، ولزم من ذلك ألا يحصل إلا بالجملة التي هي تأليف بين حديث ومحدث عنه، ومسند إليه، علمت/ أن مأخذه العقل"<sup>(٣)</sup>.

وقد أوماً القرطاجني (٦٨٤هـ) إلى ان علاقة المعاني بالألفاظ ليست كالمعاني في الأذهان وكأنه يريد أن يقارب الكلام وكيفية عملية حصوله في الذهن، فيقول: "إن المعاني الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن، تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر

(١) مفهوم العقل في الفكر الفلسفي، ابراهيم مصطفى، بيروت-لبنان، دار النهضة العربية، ١٩٩٣م، ١٤.

(٢) لسان العرب، ابن منظور، مادة (عقل)، ٣٠٤٦ وما بعدها.

(٣) اسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ٣٧٣.

عن الذهنية الحاصلة في الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة في إذهان السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ<sup>(١)</sup>.

فالقراطجني في قوله قد وضح كيف أن للمعاني حقائق في الاعيان إلا انها لا يمكن لمسها ولكن تصورها ممكن وموجود في الأذهان.

ويضيف القزويني (٧٣٩هـ) في معرض كلامه عن التشبيه موضحاً الصورة العقلية وكيف يكون الوهمي متداخلاً بينها بقوله بأنه لا يدرك بأي حاسة من الحواس الخمس الظاهرة<sup>(٢)</sup>.

ويمكن الحكم على الصورة العقلية بأنها تعود أو تعتمد على "الكيفيات النفسية من الذكاء، والتيقظ، والمعرفة، والعلم، والقدرة، والكرم، والسخاء، والغضب، والحلم وما جرى مجراها من الغرائز والاخلاق"<sup>(٣)</sup>.

وأن حكم ما يدرك بالعقل، هو أن ترى الجمل تسبق إلى الذهن والتفاصيل المغمورة في باطنه ولا يمكن أن تحضر إلا بعد التفكير العميق وإعمال الرؤية<sup>(٤)</sup>.

فالصورة العقلية تتمثل : " (أبدت نوراً) وأنت تريد (حُجَّةً) فإن الحجة مما يدرك بالعقل من غير واسطة حس، إذ المفهوم من الالفاظ هو الذي ينور القلب ويكشف عن الحق، لا الالفاظ انفسها"<sup>(٥)</sup>.

ويتحدث عن الدلالة العقلية بعد حديثه عن دلالة ايراد اللفظ ومعناه بأنه "ايراد المعنى الواحد على الوجه المذكور لا يتأتى بالدلالة الوضعية؛ لأن السامع ان كان عالماً بوضع الالفاظ لم يكن بعضها أوضح دلالة من بعض، والا لم يكن كل واحد منها دالا، وإنما يتأتى بالدلالات العقلية لجواز أن يكون للشيء لوازم بعضها أوضح لزوماً من بعض"<sup>(٦)</sup>.

ويؤكد المرزوقي بأنه "متى أعترف اللفظ والمعنى بما تجود به العقول فتعانقا وتلابسا، متظاهرين في الاشتراك وتوافقا، فهناك يلتقي ثريا البلاغة فيمطر روضها وينشر وشيها، ويتجلى"<sup>(٧)</sup>، بها مع المحسنات البديعية التي تشارك في خلق فاعلية أساسية في صوغ نص عماده الصورة العقلية.

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ١٨-١٩.

(٢) ينظر: الايضاح، القزويني، ١٦٩.

(٣) المصدر نفسه، ١٧٢.

(٤) ينظر: المصدر نفسه، ١٩٣.

(٥) المصدر نفسه، ٢١٢.

(٦) القزويني وشروح التلخيص، أحمد مطلوب، ٦٣٨.

(٧) شرح ديوان الحماسة، ابو علي احمد بن محمد المرزوقي، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والنشر والترجمة، القاهرة، (د.ت)، ج ١، ١٨.

ومن بديع قول الرضي في الصورة العقلية:

نُعَاتِبُهَا، وَالذُّنْبُ مِنْهَا سَجِيَّةٌ، وَمَنْ عَاتَبَ الْخَرْقَاءَ مَلَ عَتَابَهَا<sup>(١)</sup>

إن المتأمل في معاني هذا البيت لا يكاد ينتهي من قراءتها حتى يدرك هذه المسحة التي تطبعها والتي تقنع المتلقي إلى الإقتناع بمعانيها، إذ يصور مصائب الأيام وحوادثها وكيف أن العتاب لا يفي بالعرض ولا فائدة منه، كالذي يعاتب الاحمق، ويجعل من التكرار (نعاتبها- عاتب- عتابها) هو الفن المساعد للصورة العقلية، فقد أدت هذه الألفاظ المتكررة إلى إنتاج صورة ودلالة ذهنية جديدة.

ومن روائع الرضي في التصوير العقلي:

وَلَا مَرِضَتْ نَارُ الْقَرَى فِي خِيَامِهِ بِلَيْلٍ، وَلَوْ أَنَّ الرِّيَّاحَ زَعَاغَ<sup>(٢)</sup>

يدهشنا الرضي بأفكاره النابعة من صميم التفكير العقلي فقد حرص الشاعر أن يلبسها ثوباً جديداً ويشعر بها شعوراً أعمق من شعور عامة الناس، إذ يضيف على البيت من الخيال ما يستثير المتلقي من خلاله، فقد وظف الفن البديعي ليجعله المرتكز الأساس في عملية خلق الصورة العقلية، فقد وظف التورية بقوله: (مرضت) فالمعنى القريب لها هو الاعتلال، أما المعنى البعيد فيقصد بها عدم انطفاء نار القرى في خيمته أبداً حتى وأن كانت هناك رياح شديدة، فالبيت يؤكد دلالة الكرم والجود، فالإرتباط والتواشج بين اللفظ البديعي والمعنى قد كَوّن صورة عقلية.

فمن روائع الرضي في جعل مقارنة بين الهوى والعقل، بقوله:

أَحْبَبْتُكَ بِالطَّبْعِ الْبَعِيدِ مِنَ الْحَجَى، وَأَقْلَاكَ بِالْعَقْلِ الْبَرِيِّ مِنَ الْخَبْلِ  
وَلَوْ أَنَّني خَيْرْتُ مَنْ أَمْنَحُ الْهَوَى، لَمَا اخْتَرْتُ أَنْ أَهْوَى هَوَى وَمَعِيَ عَقْلِي<sup>(٣)</sup>

يشير الرضي في مستهل البيت إلى أهمية العقل واختياره عن سواه، فيوضح بأن العقل هو الحاكم الأساس في اتخاذ القرارات الصائبة البعيدة والبريئة عن الخطأ، موظفاً إلى جانبه الفن البديعي الذي أشار إلى المقارنة وهو التضاد بين (احبك/أقلاك)، مصوراً بأن العقل يسهم كثيراً في إتخاذ القرارات الصائبة، وينتقل إلى البيت الثاني بأنه لو كان الإختيار من حقه في منح العشق والحب لمن يريد لما اختار أحد بالرجوع إلى عقله، وهذا البيت ينطبق مع قول ديكارت الذي كان يرى بأن العقل مضاد للهوى، لأن الهوى يمنع المرء من الإصابة في الحكم و اختيار النافع الصحيح منها<sup>(٤)</sup>، وقد

(١) الديوان، ١ / ٧٢، الخرقاء: الحمقاء.

(٢) المصدر نفسه، ١، ٦١١.

(٣) المصدر نفسه، ٢ / ٢٢٥-٢٢٦، الحجى: العقل والفتنة، أقلاك: أبغضك، الخبل: الفساد

(٤) ينظر: مقالة الطريقة، ديكارت، ترجمة: جميل صليبا، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٣م، ط١، ١.

مزج الصورة العقلية بالفن البديعي؛ والمتمثل بتضاد السلب (خيرت/ما اخترت)، والجناس بين (أهوى/ الهوى) في جعله المرتكز الأساس للفاعلية بينه وبين الصورة العقلية.

ومن الصور التي يعمل فيها العقل؛ قوله:

إِذَا سَارَ صُبْحاً طَارَدَ الشَّمْسَ نَقْعَهُ، وَإِنْ سَارَ لَيْلاً طَبَّقَ الْأَرْضَ دَهْمُهُ<sup>(١)</sup>

إن المتمعن في هذا البيت يجد بأن معناه أقرب ما يكون من وحي العقل منها إلى العاطفة، إذ يجعل منه شخصية موظفاً للفنون البديعية بشكل كبير، فيبتدأ البيت بتكرار لفظة (سار/سار)، ليؤكد على أهميته فيربط اللفظة الأولى بالصباح، والثانية بالليل، مشكلاً من خلالها فن التضاد (صباحاً/ليلاً) فقد صور بنية توازي أفقية بين شطري البيت، والفن الآخر هو التصريح بين (نقعه/دهمه)، وقد ساند المجاز المرسل (طارد الشمس نقعه) الصورة المحسناتية، فالعلاقة الفاعلة التي خلقتها الفنون ومؤداها الوصول إلى الصورة العقلية والتي تبين بأن، "الفنان المبدع يعطي لنفسه شكلاً أو وصفاً عن طريق التعبير عن مشاعره مما، يتيح اكتشاف قدراته وماهيته، والاعمال الفنية العظيمة، تبقى في أذهان الناس وذاكرتهم بينما يمحو الزمن ما لا يرقى إلى مستوى العظمة"<sup>(٢)</sup>، يبين من خلالها الفاعلية المحسناتية للصورة العقلية .

ومن قوله في مدح أبيه:

خَيْرُ الْهَوَى مَا نَجَا مِنَ الْكَمَدِ، وَعَاشِقُ الْعِزِّ مَا جَدَّ الْكَبْدِ<sup>(٣)</sup>

فعلى الرغم من ظهور النزعة العقلية إلا أن هناك روح العاطفة، فالصورة العقلية قد تمثلت بالهوى والمراد به العشق، ومقابلاً إياه بعشق آخر هو عشق العز والحياة المترفة، وقد أرفه الشاعر بالفن البديعي الجناس الناقص بين (الكمد/الكبد) فالكمد هو الحزن يصور بأن أفضل الحب ما نجى من الحزن، وأما الكبد فدلالة على النعيم والترف، وقد صاحبها بالتصريح أيضاً بين (الكمد/الكبد)، فالشعر ليس "هو الكلام الموزون المقفى حسب التعريف العربي القديم، إنما هو بيان لعاطفة نفاذة إلى خلف مظاهر الحياة لإستكناه أسرارها والتعبير عنها"<sup>(٤)</sup>، فأن بتماسك كل من الصورة العقلية وفنون البديع مع بعضها ساعد في خلق فاعلية محسناتية.

ويأتي بالصورة الذهنية البديعة، بقوله:

(١) الديوان، ٢ / ٣٩٧، دهمه: مفاجأته.

(٢) الموسيقى تعبير نغمي ومنطق، د. عزيز الشوان، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م، ٢٤.

(٣) الديوان، ١ / ٣٠١.

(٤) موسيقى الشعر عند شعراء ابولو، د. سيد البحراوي، القاهرة، دار المعارف، ط١، ١٩٨٦م، ٩١.

رَفَعْتَ نَارِي عَلَى عَلِيَاءَ مُشْرِفَةً      مِنْ الْمَعَالِي وَأَخْضَعْتَ النَّوَائِبَ لِي  
فَهَلْ تَرَكْتَ لِي الْأَوْطَارَ مِنْ وَطَرٍ      يَسْعَى لَهُ وَلِذِي الْأَمَالِ مِنْ أَمَلٍ<sup>(١)</sup>

يركز الرضي في هذين البيتين على التصوير الجديد الذي يكون فيه إعمالاً للذهن من المتلقي، إذ يدل على الحرب وإعلاء النار في البيت الأول ومضيفاً الجناس الناقص (علياء/المعالي)، فقد نتجت عنها المصائب، وعند الانتقال إلى البيت الثاني فنجد الشاعر يركز بشكل دقيق على الصورة العقلية وجعل المعنى يرتبط مع البديع ولا يكتمل إلا به، إذ قد جعل الجناس الناقص (الأوطار/وطر)، (الأمال/أمل) الدائرة المحورية لفكرة الذهن لتكوين الصورة، بجعله تتساءل فيما إذا كان قد نال مبتغاه وحاجته من آماله، فالرضي جانس أيضاً بين الصورة العقلية وفاعلية المحسنات البديعية.

ويستشهد الرضي في ذكر لفظ (عقلي) أيضاً لما لها من أهمية كبيرة في بلوغ الشاعر هدفه، إذ يقول:

وَأَعْدَوْ مِنْ عَقْلِي خَبِيئاً أَصْوَهُ،      وَأَفْدي كَثِيرِي مِنْهُمْ بِقَلِيلِ  
وَأَحْطَمَ سِرِّي فِي الضُّلُوعِ مَخَافَةً،      أَلَمْ يَأْنِ يَوْمًا أَنْ أُذِيعَ دَخِيلِي<sup>(٢)</sup>

إن الصورة العقلية أنتجها التضاد الكائن في البيت الأول بين (كثير/ قليل)، وفي البيت الثاني بين (سر/ أذيع) وهي صورة أنشأها الرضي بين اللامتجانسات عقلياً، فأن قول الرضي هذا فيه من الحكمة والتنبه على حفظ الأسرار فننتوصل "إن الشعر لا يخاطب الشعور فقط بل هو يخاطب العقل قبل كل شيء"<sup>(٣)</sup>.

ومن تصوير الرضي للصورة العقلية قوله وهو يعاتب صديقاً له:

إِنَّمَا الْغَدْرُ فِي الرَّجَالِ أَدَبٌ،      إِنْ تَأَمَّلْتِ ، وَالْوَفَاءُ أَلُوفٌ  
مَا يُذِلُّ الزَّمَانَ بِالْفَقْرِ حُرّاً،      كَيْفَ مَا كَانَ فَالشَّرِيفُ شَرِيفٌ<sup>(٤)</sup>

ينسج الرضي فنون البديع لتكون الحاكم في إنتاجها للصورة العقلية، فقد جاء البيت الأول بدلالة عقلية وهي (التأمل) والذي أرفده بالتضاد بين (الغدر/الوفاء)، وقد تبعه الجناس الناقص بين (الوفاء/الوف) والذي تميز بخلق جرس موسيقي يوضح من خلاله بأن صفة الغدر قليلة وأن ما يسود هو الوفاء، وعند الانتقال إلى البيت الثاني نلاحظ بأن الصورة العقلية قد اتسع افقها فقد تعاضدت الاستعارة التشخيصية (يذل الزمان) مع الجناس (الشريف/شريف)، فالشريف هو موصوف شخص، والشريف هو صفة، لإنتاج الصورة العقلية فأن الجناس هو أحد أهم مكونات اجزاء البيت

(١) الديوان، ٢/ ١٤٣.

(٢) المصدر نفسه، ٢/ ١٥١.

(٣) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٤م، ط٨، ٢٥٧.

(٤) الديوان، ٢/ ٢٥-٢٦، الأذنب: الجاف، الهزبل، الداوي، ولعله هنا في معنى أنه غير ألوف.

ومتماسك معه سواء بالشكل أم بالدلالة، كما انه يضيف جمالاً موسيقياً أخذاً<sup>(١)</sup>، فالترابط بين الصورة العقلية والمحسّنات البديعة، سار بالنص إلى الفاعلية وتحقيق الدلالة.

وان الصورة العقلية تطلب من المتلقي أن يعمل ذهنه كثيراً ليستطيع تخيل الصورة؛ كقوله:

وَسَاقَ الْعَدُوِّ أَصَامِيمَهَا، وَمَا آبَ مِنْ طَرْدِهَا آيِبُ  
وَمَا بَقِيَ الْجَبَلِ الْمُشْمَخِرِّ، فَمَا ضَرَّرْنَا الْجَبَلَ الْوَاجِبُ<sup>(٢)</sup>

إن فكرة البيت الأول تكمن في صميم ادراك العقل المجرد، ولتأييد هذا المعنى الناتج عن هذا العقل المجرد، جاء الشاعر بصورته العقلية التي تدلّ على القوة في المعركة والشجاعة إذ يجعل من بين (وساق/آب) تضاداً بين الذهاب والاياب، فالمسير ضد العودة، وكما أن التكرار بين (آب/آيب)، قد خلق صورة عقلية، وعند الانتقال إلى البيت الثاني نلاحظ إنتشار الفنون البديعية الخالقة للصورة العقلية والتي تمثلت بالتكرار (الجبَل/الجبَل) دلالة على القوة أو الصلابة، مع التضاد (المشمخر/الواجب) يريد به أنه لا يهتم سواء كان عالياً أم متهاوي، فتتمثل هذه الصورة بأنها تعبير عن أهمية التأثير في العقل قبل القلب وكذلك فهو إبداع في تركيب المعنى وصوغ المبنى بطريقة جديدة، فهذه الأساليب البديعية هي التي خلقت الصورة الشعرية.

قال في الفخر:

إِنَّ الَّذِي عَمَرَ الرَّقَادَ وَسَادَةً، لَمْ يَدْرِ كَيْفَ نَبَأَ عَلِيٍّ وَسَادِي  
لَا زَالَ جَيْبُ اللَّيْلِ مُنْفِصِمَ الْعُرَى عَن كُلِّ أُوطَفٍ مُبْرِقٍ مِرْعَادٍ<sup>(٣)</sup>

إن الرضي في هذه الأبيات كعادته في تصويره وكيف أن نظرتة لا تخلو من التفكير العميق، وإعمال العقل في رسم أبعاد صورته، فقد جاءت الدلالة العقلية في البيت الأول بوصف حالته في الليل الذي ترقد فيه الناس وهو مسهد؛ بتوظيف الجنس الناقص (وسادة/سادي) إذ أن معنى الوسادة وهي محل الرقود وأما وسادي فهو الشيوع أو ساد على القوم، وأما عند الانتقال إلى البيت الثاني فيصور الليل بتجسيمه (جيب الليل)، فهذه الدلالة لا تفهم إلا عندما يرسمها ويتصورها ذهن المتلقي، والتي اضيف لها التقابل بين (الليل/مبْرِق-منفصم العرى/مرعاد)، فلقد تآزر أكثر من فن بديعي بالتضافر مع البيان لإنتاج الصورة العقلية.

(١) ينظر: البنية الايقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر شعر الأسرى أنموذجاً، معاذ محمد عبد الهادي الحنفي، رسالة ماجستير، الجمعة الإسلامية- غزة، كلية الآداب- قسم اللغة العربية، ١٤٢٧هـ- ٢٠٠٦م، ٩١.

(٢) الديوان، ١/ ١٤١، المشمخر: العالي. الواجب: الساقط.

(٣) المصدر نفسه، ١/ ٣٣٧، الأوطف: السحاب المسترخي لكثرة مائه.

وبعد الإطلاع على أبيات الصورة العقلية والتي جاءت الأحكام فيها متأرجحة بين سداد التفكير وجمال التعبير والتي تتغذى من سلطان العقل وتتجمل من صور الخيال، وتغوص في أعماق الألفاظ والطباع لتصف الأوضاع بفكر نير وعقل راجح، فكما هو معروف ومسلم به بأن العقل حاضر في نشاط كل إنسان واعٍ ويمكن أن ينشط أو يضعف بحسب طبيعة النشاط الذي يمارسه، وأن الصورة العقلية تعدّ ترجمة للمعنى في الأدب، وللوصول إلى إنتاج فاعلية أساسها المحسنات البديعية، ومستعيناً بالفنون البديعية ولاسيما من يسهم في الارتقاء بالصورة الشعرية كمثل (التورية، والتضاد) وذلك للحاجة إلى التفكير للوصول إلى الصورة الشعرية.



# الختامة

بعد الرحلة الطويلة في مضمار البحث عن المحسنات البديعية واثرها في خلق الصورة الشعرية في شعر الشريف الرضي، والغور في استكشاف ماهياته وأثره وكيفية علاقته بالفنون الأخرى و فاعليته، نستنتج أهم فنون البديع التي تمثلت بكونها الخالق الوحيد أو الأبرز للصورة الشعرية في شعر الشريف الرضي.

وهذه النتائج أعتمدت الدقة في شعر الشريف الرضي، فكان الاحصاء والاستقراء والتحليل هو المنهج داخل النص أو الشاهد ولم تكن تلك النتائج إعتباطاً وإنما وفقاً لإحصاءات تحليلية دقيقة بحثت وتعمقت واستقصيت كل فنون البديع وأساليبه بحثاً علمياً، فضلاً عن الوقوف ملياً لكل مصطلح وماهياته وكيفياته وحتى أنواعه في الدراسات البلاغية ولاسيما الموروث البلاغي والتقدي عند العرب.

وتُعدّ هذه الدراسة دراسة تحليلية تطبيقية أكثر منها تنظيرية، معتمدة على ديوان الشريف الرضي. أي أن شعر الشريف الرضي هو الذي منحنا الأداة في استكناه أغوار شعره، لأن الشريف الرضي مبدع في خلق صورهِ، وهي عادةً صور غير مألوفة جديدة في متبناها وطرحها.. هذه الصورة تضافرت في خلقها الأساليب ولم تقتصر على أسلوب واحد أو علم بذاته فتضافرت الأساليب والوسائل البديعية غير غافلة الأساليب البيانية، ولكنها ركزت عملها على البديع وفنونه، ومن تلك الإحصاءات الدقيقة، وصلنا إلى النتائج الدقيقة، والتي تكمن بالجدول الإحصائي الآتي:-

فقد إستعمل الشريف الرضي الفنون البديعية الآتية:-

ت	الفن البديعي	استعماله	اثره في خلق الصورة	نوع الصورة	طريقة خلق الصورة
١	التضاد	١١٠٠		المرئية	ضدية- عجائبية وغرائبية
أ	تضاد الايجاب والسلب	٨٩٨	٦٨٧		
ب	العكس والتبديل	٧٠	٤٤		
ت	المفارقة	٣٧	٢٠		
ث	المقابلة	٩٥	٨٥		
٢	الجناس	٩٨٢	٨٧٤	تشاكل الحواس	مشابهة- عجائبية وغرائبية
٣	الإلتفات	٨٢٣	٦٢٥	المرئية	تخييلية

٤	التصريح	٤١٨	٣٢٨	المرئية	مشابهة
٥	التكرار	٣٠١٨	١٠١٥	السمعية	مشابهة- تخيلية
٦	رد العجز على الصدر	١٩٧	١٥٨	المرئية	مشابهة
٧	التورية	١٥٧	١٢٢	العقلية	عجائبية و غرائبية
٨	الترصيع	٢٢	١٨	السمعية	مشابهة
٩	المناسبة	١٤	١٠	المرئية	تخيلية

وبحسب جرد إحصائي دقيق في طيات ديوانه توصلنا إلى النتائج الآتية:

لقد إنحاز الشريف الرضي في ديوانه إلى إبراز التضاد بأساليبه المتعددة، والذي يعدّ جدلية كونية هو الفن البديعي الأهم والأبرز في خلق صورهِ وإنتاج دلالة جديدة بطريقة ملفنة فيكاد لا يخلو بيت شعري إلا ويدخل التضاد بأنواعه من ايجاب أو سلب أو عكس وتبديل ومفارقة أو مقابلة، فأن تكاتف هذه الفنون تحت مسمى التضاد أو في إطار أوسع البديع وقد ساعد في ربط البيت ومن ثم تقويته، والمتتبع للنص يستنتج بأن الرضي قد استخدم التضاد مستلهماً روح الإسلام وذلك بربطه بجدلية الكون مثل ثنائية الإيمان والكفر، والصدق والكذب، والشجاعة والجبن والكرم والبخل، مبيناً إياه باستعمال الصورة المرئية، مستفيداً من علاقة المشابهة والغرائبية، لتطویر الصورة الشعرية.

ويعدّ الجناس هو الفن البديعي الثاني المهيمن على الصورة الشعرية، فالجناس ذو أثر صوتي دلالي، وقد تميز الشريف الرضي بأنه أعتمد البنية الصوتية ممتزجة بالدلالة التي كانت ذات أطر غير مألوفة فهو ابتدع دلالات جديدة. ونستنتج أيضاً بأن روح الاشتقاق في الجناس، هو الجناس الإشتقائي وأن كان قريباً في الدلالة أو المعنى ولكن عادةً يخرج به إلى تسليط ضوء خاص في هذا الجزء المختلف في الدلالة.

وأن روح الأشتقاق كانت تمنح دلالة مختلفة وأن كان الاقتراب الصوتي يدلّ على إنهما متشابهان ولكنهما مختلفان تماماً.

وقد كان الالتفات خالفاً للصورة بطريقة ملفنة اعتمدت علاقة المغايرة أو التناوب هذه العلاقة كانت شائعة في الشعر العربي ولكن اختص الشريف الرضي بجمعه أو تضافر أساليب بلاغية عديدة في نصه الشعري والغلبة له أيضاً إلى جانب التضاد والجناس.

كان الالتفات لدى الشريف الرضي يعتمد على مزجه بفنون بلاغية أخرى والسبب أن الالتفات يبعد النص عن الرتابة والنمطية ولهذا كان نص الشريف الرضي نصاً يبتعد عن الرتابة ولا يخلق مللاً عند المتلقي.

ومن الأساليب التي أبدع الرضي في تصويرها واختيارها هو ردّ العجز على الصدر، إذ أنه ليس فقط جرس صوتي يضاف إلى النص وإنما له دلالة، وقدرة الفن تكمن في تصوير العجز وجعله صورة واحدة مع الصدر، ليكون صورة مرئية بدلالة جديدة من خلال علاقة المشابهة الصوتية.

ويأتي فن التورية بعدها إذ يعدّ من أكثر الفنون البديعية رصانة وأن الإبداع بالتورية هو حمل بواطن ومكامن النفس وما يرمي إليه من ربطه بالعلاقة العقلية التي تجعل من الفن عجباً غريباً، فتوصلنا إلى رسم أبعاد تورية الصورة الشعرية.

وأما الترصيع والمناسبة فتمثل الجزء الأقل في ديوان الرضي، فالترصيع تمثل في تصوير البيت بجعله مقاطع ذات إحياء صوتي متناغماً مع الدلالة لبيان الشعرية.

ومن النتائج المهمة التي توصل لها البحث:-

ت	نوع الصورة	تضاد	جناس	الثقات	تكرار	تورية	ترصيع	رد العجز على الصدر
١	الصورة المرئية	١٣	١٠	١٠	١٦		١٠	٤
٢	الصورة السمعية	٨	٦	٦	٢٢		٣	٣
٣	تشاكل حواس	٩	٨	٨	١٣	٢	٥	٢
٤	الصورة العقلية	١١	٧		٩	٥	٣	

بعد التقصي والإحصاء الدقيق في كشف انواع الصورة المساهمة في خلق فاعلية المحسن البديعي، والتي انسجمت مع الفنون البديعية لتكوين صورة شعرية، نستنتج بأن الصورة المرئية هي الأبرز تأثيراً من حيث التصوير ودخوله مع الفنون التي إرتبطت بأنسجام تام في رسم أبعاد الصورة، وتأتي الصورة السمعية بالمرتبة الثانية متمثلة بتكرار الخطاب والأقوال وأصوات الطبيعة، فتمثل الصورة السمعية وأرتباطه بالتكرار، ويبدع الرضي غاية الإبداع في تطوير تشاكل الحواس، ولاسيما في ربط الصور المرئية والسمعية، والذوقية بالسمعية وغيرها فهذه الصور الخيالية أنتجت صورة ترقى إلى ربطها بالشعرية، وأما الصورة العقلية فقد تمثلت بإبتداع صور غريبة وخيالية لا يمكن أن تحس بأحدى الحواس الخمسة المعتمدة فيما سبق من الصور فقد جاءت بجلّة جديدة وكسيت النص رونقاً أسهم في احياء الصورة الشعرية بوساطة البديع وفنونه العديدة.



# المصادر والمراجع

• القرآن الكريم.

### أولاً: - الكتب:

- ١- الإبلاغية في البلاغة العربية، د. سمير أبو حمدان، منشورات عويدات الدولية، بيروت، ط١، ١٩٩١م.
- ٢- ابن الرومي حياته و شعره، عباس محمود العقاد، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ط)، ١٩٦٧م.
- ٣- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، عبد القادر القط، طبعة مكتبة الشباب، (د.ط): ١٩٧٨م.
- ٤- أثر القرائن العلائقية في اتساق النص في نهج البلاغة خطب الحروب انموذجاً، ايناس عبد براك بشأن الحدراوي، اصدار: مؤسسة علوم نهج البلاغة في العتبة الحسينية المقدسة، كربلاء، ط١، ١٤٣٨هـ - ٢٠١٧م.
- ٥- أثر النزعة العقلية في القصيدة العربية. العصر العباسي، محمد أحمد علي، دمشق، السيروان للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٣م.
- ٦- الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد، كمال ابو ديب، دار الساقى ودار أوركس للنشر، ط١، ٢٠٠٧م.
- ٧- الأدب والغرابية، عبد الفتاح كليطو، بيروت، ١٩٩٢م.
- ٨- الأدب ومذاهب النقد فيه، رشيد العبيدي، مطبعة التقيض، بغداد، ط١، ١٩٥٤م.
- ٩- أساليب البيان والصورة القرآنية دراسة تحليلية لعلم البيان، أ.د. محمد إبراهيم شادي-استاذ ورئيس قسم في جامعة الأزهر-، دار والي الاسلامية المنصورة، ط١، ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م.
- ١٠- أسرار البلاغة، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي (ت ٤٧٤)، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاکر، الناشر دار المدني بجدة، (د.ط)، (د.ت).
- ١١- الاسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، حلب، ط١، ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م.
- ١٢- اسلوب الالتفات في البلاغة العربية، حسن طبل، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م.
- ١٣- الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، يوسف أبو العدوس، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط١، ٢٠٠٧م.
- ١٤- الاسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٢م.
- ١٥- أصداء، دراسات أدبية نقدية، د. عناد غزوان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، ٢٠٠٠م.
- ١٦- الاصوات اللغوية، ابراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٧٩م.
- ١٧- أصول النقد الأدبي، الأستاذ أحمد الشايب، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ط١٠، ١٩٩٤م.
- ١٨- الانسجام والاتساق النصي المفهوم والأشكال، د. حمودي السعيد، جامعة بالمسيلا، الجزائر، (د.ت).
- ١٩- أنوار الربيع في أنواع البديع، علي صدر الدين بن أحمد نظام الدين بن محمد معصوم الحسيني الحسيني، المعروف بابن معصوم المدني (ت ١١٢٠هـ)، تحقيق: شاکر هادي شکر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط١، ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م، ١٣٨٩هـ - ١٩٦٩م.

- ٢٠- الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، لجلال الدين محمد بن عبد الرحمن الخطيب القزويني (ت ٧٣٩هـ)، طبعة قديمة دون تحقيق - ومن ثم طبع بإشراف محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة (د.ت)، (د.ط)، ومن ثم طبع بتحقيق إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية-بيروت، ط١، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م.
- ٢١- الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، الدكتور عبد الرضا علي، وزارة الثقافة والاعلام، مهرجان المرشد الشعري العاشر ١٩٨٩م.
- ٢٢- الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، خلود ترمانيني (د.ط)، ٢٠٠٤م.
- ٢٣- البحث البلاغي عند العرب، تأصيل وتقييم د. شفيع السيد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤١٦ هـ / ١٩٩٦م.
- ٢٤- البحر المحيط، بدر الدين بن محمد بهادر الزركشي (٧٩٤هـ)، دار الكتب، ط١، ج٣، ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م.
- ٢٥- بحوث بلاغية، الدكتور أحمد مطلوب، منشورات المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٤٧١هـ - ١٩٩٦م.
- ٢٦- بديع القرآن، عبد العظيم بن الواحد بن ظافر بن أبي الإصبع العدواني البغدادي المصري (ت ٦٥٤هـ)، تحقيق: محمد حفي شرف، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط٢، (د.ت).
- ٢٧- البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، د. جمال عبد المجيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦م.
- ٢٨- البديع تأصيل وتجديد، د. منير سلطان، جامعة عين الشمس، الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٨٦م.
- ٢٩- البديع في ضوء أساليب القرآن، د. عبد الفتاح لاشين، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤١٩هـ - ١٩٩٩م، وطبعة أخرى القاهرة، ٢٠٠٩م.
- ٣٠- البديع في نقد الشعر، اسامة بن منقذ (٥٨٤هـ)، تحقيق: د. أحمد أحمد بدوي - د. حامد عبد المجيد، مراجعة: أ. إبراهيم مصطفى، الناشر: الجمهورية العربية المتحدة - وزارة الثقافة والإرشاد القومي - الإقليم الجنوبي، القاهرة، ١٣٨٠هـ - ١٩٦٠م.
- ٣١- البرهان في وجوه البيان، أبي الحسين اسحاق بن ابراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب (ت ٣٣٥هـ)، تقديم وتحقيق: حفي محمد شرف، مكتبة الشباب، مطبعة الرسالة، مصر، ط١، (د.ت).
- ٣٢- بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز، المؤلف: محمد بن يعقوب الفيروز آبادي مجد الدين (ت ٨١٦هـ)، المحقق: محمد علي النجار - عبد العليم الطحاوي، الناشر: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م، ط٣.
- ٣٣- بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها، (د.ت)، (د.ط).
- ٣٤- بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، د. إبراهيم سلامة، القاهرة، ط٢، ١٣٧١هـ - ١٩٥٢م.
- ٣٥- البلاغة الصافية، سعد الدين التفتازاني (ت ١٣٩٠هـ)، تقديم وتهذيب وتسهيل: محمد انور البدخشاني، منشورات بيت العلم، (د.ط)، (د.ت).
- ٣٦- بلاغة الطبايق والمقابلة معالم وتطبيق، د. محمد علي أبو زيد، دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٤١٢هـ - ١٩٩١م.
- ٣٧- البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني (١٣٤٥هـ)، دار القلم، دمشق - الدار الشامية، بيروت، (د.ط)، ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م.
- ٣٨- البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العامة للنشر - نجمان - القاهرة، مصر، ط١، ١٩٩٧م.

- ٣٩- البلاغة العربية، المعاني والبيان والبديع، أحمد مطلوب، مكتبة الزهراء، بغداد، ط١، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م.
- ٤٠- البلاغة الواضحة البلاغة. البيان. البديع للمدارس الثانوية، علي الجارم و مصطفى أمين، بإتفاق خاص مع الناشر ماكميلان وشركاه بلندن، دار المعارف، (د.ط)، (د.ت).
- ٤١- البلاغة الواضحة، علي الجارم أحمد امين، دار المعارف، لبنان، ط١، ١٣٨٩هـ-١٩٦٩م.
- ٤٢- البلاغة بين عهدين في ظلال الذوق الأدبي وتحت سلطان العلم النظري، د. محمد نايل أحمد ، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، ١٩٩٤ م.
- ٤٣- البلاغة عند السكاكي، د. أحمد مطلوب، طبع بمطابع دار التضامن ، بغداد، ط ١، ١٣٨٤هـ - ١٩٦٤م.
- ٤٤- البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان والبديع ، فضل حسن عباس، دار الفرقان، عمان، الأردن، ط١، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م، وطبعة أخرى، ط١٠، ٢٠٠٥م.
- ٤٥- البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب، د. حسن البصير، حقوق الطبع محفوظة لدى وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ط٢، ١٤٢٠هـ-١٩٩٩م.
- ٤٦- بناء الأسلوب في شعر الحدائث، التكوين البديعي، د. محمد عبد المطلب، القاهرة، (د.ط)، ١٩٨٨م.
- ٤٧- البنية الأسلوبية في سورة الشعراء، تومان غازي الخفاجي، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م.
- ٤٨- البنية الإيقاعية في شعر البحري، عمر خليفة إدريس، منشورات قاريونس، ليبيا، ط١، ٢٠٠٣م.
- ٤٩- بنية القصيدة القصيرة، د. علي الشرع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية- دمشق، (د.ط)، ١٩٨٧م.
- ٥٠- بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، فيصل صالح القصيري، عمان- الاردن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦.
- ٥١- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٦م.
- ٥٢- بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، المصطفى مويشن، دار الحوار: اللاذقية، ط١، ٢٠٠٥م.
- ٥٣- البيان والتبيين، عمرو بن بحر الجاحظ (٢٥٥هـ)، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الجبل بيروت، ج١، مطبعة لجنة التأليف والنشر، (د.ط)، ١٣٦٧هـ - ١٩٤٨م، ومن ثم طبع مطبعة لجنة التأليف والترجمة و النشر، القاهرة، ج٤، ط١، ١٣٦٨هـ - ١٩٤٩م، ومن ثم طبع دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ج١، ط١، ١٩٩٨م.
- ٥٤- تاريخ بغداد، أبو بكر أحمد بن عبد المجيد بن علي بن ثابت المعروف بالخطيب البغدادي(ت٤٦٣هـ)، دار الكتاب العربي- بيروت ومكتبة الخانجي بمصر، (د.ط)، (د.ت).
- ٥٥- تاريخ علوم البلاغة والتعريف برجالها، أحمد مصطفى المراغي، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط١، ١٣٦٩هـ - ١٩٥٠م.
- ٥٦- تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن ابي الاصبع المصري(٦٥٤هـ)، تحقيق: حفي محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، (د.ط) (د.ت).
- ٥٧- تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.
- ٥٨- تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، يوري لوتمان، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، ١٩٩٥م.
- ٥٩- التحليل النقدي والجمالي للأدب، د. عناد غزوان، دار افاق عربية، بغداد، ط١، ١٩٨٥م.

- ٦٠- التخيل والشعر حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، د. يوسف الإدريسي، منشورات الملتقى، أسفي، ط١، ٢٠٠٨م.
- ٦١- تشريح النقد، نورثروب فراي، ترجمة: محمد عصفور، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، عمان، (د.ط)، ١٩٩١م.
- ٦٢- التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، عدنان حسن قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، مصر، (د.ط)، ٢٠٠٠م.
- ٦٣- التضاد في البحث النقدي والبلاغي عند العرب، د.أركان حسين مطير، الناشر الروسم للصحافة والنشر والتوزيع، دار المؤلف للنشر والطباعة والتوزيع، بغداد، ط١، ١٤٣٦هـ - ٢٠١٥م.
- ٦٤- تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، نعيم اليافي، تقديم: محمد جمال طحان، ترجمة وحقيق: صايل الكفيري، الناشر: صفحات للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٨م.
- ٦٥- التعريفات، علي بن محمد بن علي الشريف الحسيني الجرجاني (٨١٦هـ)، ضبطه: محمد عبد الكريم القاضي، القاهرة، دار الكتاب المصري اللبناني، (د.ط)، ١٤١١هـ - ١٩٩١م.
- ٦٦- تقريب منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم بن محمد بن حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ)، د.محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.
- ٦٧- التكرير بين المثير والتأثير، عز الدين علي السيد، عالم الكتب، ط٢، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٦م.
- ٦٨- التلخيص في علوم البلاغة، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن الخطيب القزويني (ت٧٣٩هـ)، تحقيق: عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، ط١، ١٩٠٤م، ط٢، ١٩٢٣م، ثم طبع بتحقيق عبد الحميد هنداوي، بدار الكتب العلمية - بيروت ط٢، ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م.
- ٦٩- التلقي والتأويل، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤.
- ٧٠- التوجيه الأدبي، طه حسين وأحمد أمين، د.عبد الوهاب عزام، د.محمد عوض محمد، المطبعة الأميرية بالقاهرة، (د.ط)، ١٩٥٢م.
- ٧١- تيسير البلاغة علم البديع، د. أسامة البحيري، كلية الآداب - جامعة طنطا، (د.ط)، ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م.
- ٧٢- الثنائيات الضدية دراسات في الشعر العربي القديم، د. سمر الديوب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة - دمشق، (د.ط)، ٢٠٠٩م.
- ٧٣- الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ضياء الدين الأثير الجزري (ت٥٥٨هـ)، تحقيق: د. مصطفى جواد - د. جميل سعيد، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، (د.ط)، ١٣٧٥هـ - ١٩٥٦م.
- ٧٤- جدلية الخفاء والتجلي، كمال ابو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.
- ٧٥- جرس الالفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د.ماهر مهدي، دار الحرية للطباعة، بغداد، (د.ط)، ١٩٨٠م.
- ٧٦- جماليات الاسلوب والتلقي، د. موسى ربايعه، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، اربد - الاردن، (د.ط)، ٢٠٠٠م.
- ٧٧- جماليات المعنى الشعري التشكيل والتأويل، عبد القادر الرباعي، وزارة الثقافة، عمان - الاردن، (د.ط)، (د.ت).
- ٧٨- جواهر الالفاظ، أبو الفرج قدامه بن جعفر (ت٣٣٧هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط١، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.

- ٧٩- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ط١، ١٩٩٩م.
- ٨٠- جواهر الكنز، نجم الدين احمد بن الاثير الحلبي(ت٧٣٧هـ)، تحقيق: د. محمد زغلول سلام، الناشر منشأة المعارف- الاسكندرية،(د.ط)، ٢٠٠٩م.
- ٨١- حسن التوصل إلى صناعة الترسّل، شهاب الدين الحلبي(ت٧٢٥هـ)، بغداد، دار الحرية، (د.ط.)، (د.ت).
- ٨٢- حلية المحاضرة، محمد بن الحسن الحاتمي(ت٣٨٨هـ)، تحقيق: هلال ناجي، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر، بيروت،(د.ط)، ١٩٧٨م.
- ٨٣- الحماسة في شعر الشريف الرضي، محمد جميل شلش، المكتبة العالمية، بغداد، ط١، ١٩٧٤م.
- ٨٤- خزانة الادب وغاية الأرب، أبي بكر بن علي بن محمد بن حجة الحموي(٨٣٧هـ)،مطبعة العامرة، القاهرة، (د.ط.)، ١٢٩١م.
- ٨٥- الخصائص، أبو الفتح عثمان ابن جني الموصلي (ت٣٩٢هـ)، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، القاهرة، ج١، (د.ط.)، (د.ت).
- ٨٦- الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي(٣٩٢هـ)، تحقيق: محمد علي النجار، بيروت، دار الهدى، (د.ط.)،(د.ت).
- ٨٧- دراسات في البلاغة ، د. محمد بركات حمدي أبو علي، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان،(د.ط.)، ١٩٨٤م.
- ٨٨- دراسات في النقد الأدبي الحديث، د.محمد صلاح زكي أبو حميدة، جامعة الأزهر-غزة،(د.ط.)، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٦م.
- ٨٩- دراسات منهجية في علم البديع، د. الشحات محمد أبو ستيت، كلية اللغة العربية- جامعة الأزهر، ط١، ١٤١٤هـ - ١٩٩٤.
- ٩٠- دراسة السمع والكلام، د. سعيد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٨٠م.
- ٩١- دراسة تأثير كتاب أرسطو في البلاغة العربية ضمن كتاب أرسطو طاليس في الشعر، شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة،(د.ط.)، ١٩٦٧م.
- ٩٢- درامية النص الشعري الحديث، علي قاسم الزبيدي دار الزمان للطباعة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٩م.
- ٩٣- دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، الأزهر الزناد، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٢م.
- ٩٤- دروس في البلاغة وتطورها، د. جميل سعيد، مطبعة المعارف، بغداد،(د.ط.)، ١٣٧٠هـ- ١٩٥١م.
- ٩٥- دفاع عن البلاغة: أحمد حسن الزيات، مطبعة الاستقلال الكبرى، الناشر عالم الكتب، القاهرة، ط٢، ١٩٦٧م.
- ٩٦- دلالة الالفاظ، د. ابراهيم انيس، المطبعة الفنية الحديثة، ط٣، ١٩٧٦م.
- ٩٧- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ)، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، الناشر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط٣، ١٤١٣هـ\_ ١٩٩٢م.
- ٩٨- دور الكلمة في اللغة، ستيفن اولمان، ترجمة: د. جمال محمد بشير، القاهرة،(د.ط.)، ١٩٧٥م.
- ٩٩- دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن أطيّمش، دار الرشيد للنشر، بغداد، ط١، ١٩٨٢م.
- ١٠٠- ديوان الشريف الرضي، دار صادر- دار بيروت، ط١، مج١- ٢، ١٣٨٠هـ- ١٩٦١م.

- ١٠١- ديوان الشريف الرضي، شرحه وعلق عليه: د.محمود مصطفى حلاوي، كلية الآداب-الجامعة اللبنانية، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط١، ١٤١٩هـ-١٩٩٩م.
- ١٠٢- ديوان الشريف الرضي، صنعه: أبي حكيم الخبري(٤٧٦هـ)، تحقيق: د.عبد الفتاح محمد الحلو، الجمهورية العراقية-وزارة الإعلام، ط١، (د.ط)، (د.ت).
- ١٠٣- ديوان بشار بن برد، شرح: محمد الطاهر ابن عاشور، وزارة الثقافة، الجزائر عاصمة الثقافة ٢٠٠٧م.
- ١٠٤- الذوق الادبي، ارنولد بنيت، ترجمة د. محمد الجندي، مطبعة الرسالة، مصر، (د.ط)، (د.ت).
- ١٠٥- الرسالة العذراء، ابراهيم بن المدبر، صححه وشرحه: د. زكي مبارك، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ط٢، ١٣٥٠هـ-١٩٣١م.
- ١٠٦- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م.
- ١٠٧- روضة الفصاحة، ابي منصور الثعالبي، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، الناشر: مكتبة القرآن للطبع والنشر والتوزيع، ط١.
- ١٠٨- سر الفصاحة، أبي عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي(٤٦٦هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ١٤٠٢هـ-١٩٨٢م.
- ١٠٩- السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الاردن من عام ١٩٧٠-٢٠٠٢م، د. سناء كامل شعلان، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر، (د.ط)، ٢٠٠٦.
- ١١٠- شرح الكافية البديعية، صفي الدين الحلبي، تحقيق: رشيد العبيدي، الناشر: ديوان الوقف السني العراقي، العراق، ط١، ٢٠٠٤م.
- ١١١- شرح ديوان الحماسة، ابو علي احمد بن محمد المرزوقي، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والنشر والترجمة، القاهرة، ج١، (د.ط)، (د.ت).
- ١١٢- شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان، جلال الدين السيوطي(٩١١هـ)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.ت).
- ١١٣- شرح نهج البلاغة، ابن أبي الحديد، تحقيق: الشيخ حسن تميم، دار مكتبة الحياة- بيروت، وطبعه دار الكتب بمصر، (د.ط)، ١٩٦٤م.
- ١١٤- الشريف الرضي، النقي البغدادي، مطبعة كرم، ط١، ١٣٨٠هـ-١٩٦١م.
- ١١٥- الشريف الرضي، محمد رضا آل كاشف الغطاء، مطبعة المعارف، بغداد، (د.ط)، ١٩٤١م.
- ١١٦- الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨ دراسة نقدية، يوسف الصائغ، اتحاد الكتاب العرب-دمشق، (د.ط)، ٢٠٠٦م.
- ١١٧- الشعر العربي المعاصر وقضاياها. وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين اسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٧م.
- ١١٨- الشعر العربي بين الجمود والتطور، محمد عبد العزيز الكفراوي، دار القلم، بيروت، ط٢، (د.ت).
- ١١٩- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث درو، ترجمة: إبراهيم محمد الشوش، مكتبة منيمنة- بيروت، (د.ط)، ١٩٦١م.
- ١٢٠- الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب- بيروت، ط١، ١٩٨٥م.

- ١٢١- الصاحبى فى فقه اللغة العربية ومسائله وسنن العرب فى كلامها، ابو الحسين بن فارس، (ت ٣٩٥هـ)، تحقيق: أحمد حسن يسبح، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م.
- ١٢٢- صبح الأعشى فى صناعة الإنشاء، أحمد بن علي القلقشندي، تحقيق: د. يوسف علي طويل، دار الفكر، دمشق، ج٢، ط١، ١٩٨٧م.
- ١٢٣- الصبغ البديعي فى اللغة العربية، د. احمد ابراهيم موسى، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، ١٣٨٨هـ - ١٩٦٩م.
- ١٢٤- الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي (ت ٣٣٩)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين - بيروت، ط٤، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.
- ١٢٥- الصورة الأدبية تاريخ ونقد، علي علي صبح، دار إحياء الكتب العربية، (د.ط)، (د.ت).
- ١٢٦- الصورة البلاغية عند الجرجاني، أحمد دهمان، دار طلاس للنشر، دمشق، ط١، ١٩٨٦م.
- ١٢٧- الصورة السمعية فى الشعر العربي قبل الإسلام، د. صاحب خليل إبراهيم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد الوطنية، دمشق، (د.ط)، ٢٠٠٠م.
- ١٢٨- الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى، د. الولي محمد، المركز الثقافى العربى، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.
- ١٢٩- الصورة الشعرية فى النقد العربى الحديث، بشرى موسى، المركز الثقافى العربى، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٩٤م.
- ١٣٠- الصورة الشعرية فى شعر الاعمى التطيلي، علي الغريب محمد الشناوى، القاهرة، (د.ط)، ٢٠٠٣م.
- ١٣١- الصورة الشعرية، سيسيل دي ليوس، ترجمة د. أحمد نصيف الجناي، مالك ميرى، سلمان حسن ابراهيم، مراجعة: د. عناد غزوان اسماعيل، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت، توزيع الدار الوطنية - بغداد، (د.ط)، ١٩٨٢م.
- ١٣٢- الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافى بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.
- ١٣٣- الصورة الفنية فى الشعر الإسلامى عند المرأة العربية فى العصر الحديث، صالح بن عبد الله بن عبد العزيز الخضيرى، مكتبة التوبة، ط١، ١٤١٤هـ - ١٩٩٣م.
- ١٣٤- الصورة الفنية فى المفضليات، انماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، زيد بن محمد بن غانم الجهني، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، ط١، ١٤٢٥هـ.
- ١٣٥- الصورة الفنية فى شعر الشريف الرضى، د. عبد الآله الصائغ، الشريف الرضى دراسات فى ذكره الالفية، دار آفاق عربية، بغداد، ط١، ١٩٨٥م.
- ١٣٦- الصورة الفنية معياراً نقدياً، د. عبد الآله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.
- ١٣٧- الصورة فى الشعر العربى حتى آخر القرن الثانى الهجرى، دراسة فى أصولها وتطوره، علي البطل، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م.
- ١٣٨- الطراز، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمنى (٧٠٥هـ)، دار الكتب الخديوية، مطبعة المقتطف، مصر، (د.ط)، ١٣٣٢هـ - ١٩١٤م، وطبعة ثانية بتحقيق: د. عبد الحميد هنداوى، المكتبة العصرية للطباعة والنشر - بيروت، صيدا، ط١، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م.
- ١٣٩- طريق تنمية الالفاظ فى اللغة، د. ابراهيم أنيس، مطبعة النهضة الجديدة، القاهرة، محاضرات القيت فى قسم البحوث والدراسات الادبية واللغوية، ١٩٦٦-١٩٧٦م.
- ١٤٠- طوق الحمامة فى الألفة والآلاف، ابو محمد علي ابن حزم، مكتبة عرفة، دمشق، (د.ط)، (د.ت).

- ١٤١- عجائب المخلوقات، والحيوانات، وغرائب الموجودات، زكريا بن محمد القزويني، منشورات مؤسسة الأعلمي: بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.
- ١٤٢- علم الأسلوب والنظرية البنائية، د. صلاح فضل، دار الكتاب المصري - القاهرة ، دار الكتاب اللبناني - بيروت، ط١، ١٤٢٨ هـ - ٢٠٠٧ م.
- ١٤٣- علم البديع رؤية جديدة، أحمد أحمد فشل، الناشر: دار المعارف-القاهرة،(د.ط)، ١٩٩٦م.
- ١٤٤- علم البديع، دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، د. بسيوني عبد الفتاح فيود، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع ، الإحساء، ط٢ ، ١٤٢٩ هـ / ٢٠٠٨ م.
- ١٤٥- علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، دار الكتب العلمية، ط٣، ١٤١٤ هـ-١٩٩٣م.
- ١٤٦- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني(٤٥٦هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١م.
- ١٤٧- عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي(ت٣٢٢هـ)، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية-بيروت، ط١، ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢م.
- ١٤٨- عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق: د. طه الحاجري ود. محمد زغول سلام، شركة فن الطباعة، القاهرة، ١٩٥٦م.
- ١٤٩- العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي(ت١٨٧هـ)، تحقيق: مهدي المخزومي، د.إبراهيم السامرائي، القاهرة، دار مكتبة الهلال،(د.ط)، (د.ت).
- ١٥٠- فلسفة الايقاع في الشعر العربي، علوي الهاشمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٦م.
- ١٥١- فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ، د. رجاء عيد، منشأة المعارف الإسلامية، (د.ط)، (د.ت).
- ١٥٢- فلسفة الجمال، جاريت، ترجمة: عبد الحميد يونس وآخرون، دار الفكر العربي، القاهرة(د.ط)، (د.ت).
- ١٥٣- فن البديع ، د. عبد القادر حسين ، دار الشروق - بيروت، ط١، ١٤٠٣ هـ-١٩٨٣م .
- ١٥٤- فن الجناس، علي الجندي، دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد، مصر(د.ط)، (د.ت).
- ١٥٥- فن الشعر، ارسطو ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٣م.
- ١٥٦- فن القول، أمين الخولي، دار الفكر العربي ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي،(د.ط)، ١٣٦٦ هـ - ١٩٤٧م.
- ١٥٧- الفن والادب، لويس هورتيك، ترجمة: د. بدر الدين قاسم الرفاعي، مراجعة: د. عمر شخاشيرو، مطابع وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق،(د،ط)، ١٩٦٥م.
- ١٥٨- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، القاهرة، دار المعارف، ط٨، ١٩٧٤م.
- ١٥٩- فنون بلاغية (البيان-البديع)، د. أحمد مطلوب، دار البحوث العلمية\_ الكويت، ط١، ١٣٩٥ هـ \_ ١٩٧٥م.
- ١٦٠- في أصول الأدب محاضرات ومقالات في الأدب العربي، أحمد حسن الزيات ، ط٣، (د.ت).
- ١٦١- في البلاغة العربية علم البديع، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،(د.ط)، ١٩٩٨م.
- ١٦٢- في البلاغة العربية والإسلوبيات اللسانية ، الدكتور سعد عبد العزيز مصلوح(د.ط)، (د.ت).

- ١٦٣- في الشعرية، كمال ابو ديب، الناشر: مؤسسة الابحاث العربية، لبنان، ط١، ١٩٨٧م.
- ١٦٤- في لغة الشعر، ابراهيم السامرائي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، (د.ط.)، (د.ت.).
- ١٦٥- في نظرية التلقي، جان استاروبنسكي وآخرون، ت.د. غسان السيد، دار الغد، سوريا- دمشق، (د.ط.)، ٢٠٠٠م.
- ١٦٦- قرى الضيف، عبد الله بن محمد بن عبيد بن سفيان بن قيس، تحقيق: عبد الله بن حمد المنصور، دار أضواء السلف، الرياض، ط١، ١٩٩٧م.
- ١٦٧- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، محمد صابر عبيد، حساسية الانبثاق الشعرية الاولى جيل الرواد والأستينات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط.)، ٢٠٠١م.
- ١٦٨- قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، أحمد بزون، دار الفكر الجديد، (د.ط.)، (د.ت.).
- ١٦٩- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، (د.ط.)، (د.ت.).
- ١٧٠- قلق النص محارق الحداثة، غالية خوجة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.
- ١٧١- قواعد النقد الأدبي، لاسل كرومبي، ترجمة: د. محمد عوض محمد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط٣، ١٩٥٤م.
- ١٧٢- كتاب البديع، أبو العباس عبد الله بن المعتز (ت٢٩٦هـ)، شرح وتحقيق: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت، ط١، ١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م.
- ١٧٣- كتاب البديع، أبو العباس عبد الله بن المعتز (ت٢٩٦هـ)، شرح وتعليق: إغناطيوس كراتشوفسكي، مطبعة دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.
- ١٧٤- كتاب الحيوان، عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، الناشر: مصطفى البابي الحلبي، ط٨، ١٣٨٤هـ - ١٩٦٥م.
- ١٧٥- كتاب الصناعتين، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (ت٣٩٥هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل ابراهيم، دار أحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧١هـ - ١٩٥٢م.
- ١٧٦- كتاب جنان الجناس في علم البديع، صلاح الدين الصفدي، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط١، ١٢٩٩هـ.
- ١٧٧- كتب وشخصيات، سيد قطب، مطبعة الرسالة، ط١، ١٩٤٦م.
- ١٧٨- الكشف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي (ت٥٣٨هـ)، تحقيق: عبد الرزاق المهدي، دار النشر: دار إحياء التراث العربي - بيروت، (د.ط.)، (د.ت.).
- ١٧٩- لسان العرب، جمال الدين ابن منظور (ت٧١١هـ)، دار صادر، بيروت، ط٣ - ١٤١٤هـ.
- ١٨٠- لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين بن منظور، دار صادر: بيروت، ط١، مج: ١٠، (د.ت.).
- ١٨١- لغة الشعر العربي الحديث، السعيد الورقي، القاهرة، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٣م.
- ١٨٢- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي المعاصر، د. محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٣م.
- ١٨٣- اللغة واللون، أحمد مختار عمر، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م.
- ١٨٤- مبادئ النقد الأدبي، ريتشاردز، ترجمة، مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، (د.ط.)، (د.ت.).

- ١٨٥- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الاثير (ت٦٣٧هـ)، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ج٢، ط١-٢، ١٣٧٩هـ-١٩٥٩م.
- ١٨٦- المجاز في البلاغة العربية، د. مهدي صالح السامرائي، دار العودة، سورية- حماة، ط١، ١٩٧٥م.
- ١٨٧- مدارج المجاز في نماذج من الشعر العربي الحديث، امين البرت الريحاني، الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، محور اتجاهات نقد الشعر العربي المعاصر، دار الحرية، بغداد، ط١، ١٩٨٨م.
- ١٨٨- مدخل إلى الأدب العجائبي، تزفتان تودوروف، ترجمة: الصديق بو علام، تقديم: محمد برادة، مكتبة الأدب المغربي، دار الكلام-الرياض، ط١، ١٩٩٣م.
- ١٨٩- المدخل الى دراسة البلاغة العربية، د. سيد احمد خليل، دار النهضة العربية،(د.ط)، ١٩٨٦م.
- ١٩٠- المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، الدار السودانية، الخرطوم، ط٢، ١٩٧٠م.
- ١٩١- مسائل البديع، د. بسيوني عبد الفتاح فيود، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع ، الإحساء، ط٢ ، ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م.
- ١٩٢- مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٨م.
- ١٩٣- مصادر الموسيقى العربية، هنري جورج فارمر، ترجمة: د.حسين نصار، مكتبة مصر-النجيلة، ط٢، ١٩٨٩م.
- ١٩٤- المصباح في المعاني والبيان والبديع، بدر الدين بن محمد بن مالك الأندلسي ( ابن الناظم ٦٨٦هـ)، المطبعة الخيرية بإدارة السيد محمد عمر خطاب ط١، ١٣٤١هـ.
- ١٩٥- معترك الأقران في إعجاز القرآن ، جلال الدين عبد الرحمن السيوطي(٩١١هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي، القاهرة، دار الفكر العربي،(د.ط)، ١٩٦٩م.
- ١٩٦- معجم الفروق اللغوية، أبو هلال العسكري(٣٩٥هـ)، تحقيق: الشيخ بيت الله بيات، مؤسسة النشر الإسلامي التابعة لجماعة المدرسين ب (قم) ط١، ١٤١٢هـ .
- ١٩٧- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د.سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني- بيروت وسوشبريس - الدار البيضاء، ط١، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م.
- ١٩٨- معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، سعد علوش، دار الكتاب المصري اللبناني، بيروت-لبنان،(د.ط)، ١٩٨٥م.
- ١٩٩- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، ج٢،(د.ط)، ١٤٠٦هـ- ١٩٨٦م، وطبعة أخرى، ج٣، (د.ط)، ١٤٠٧هـ\_١٩٨٧م، وطبعة مكتبة لبنان ناشرون - بيروت،(د.ط)، ٢٠٠٧م.
- ٢٠٠- معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مجدي وهبه وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.
- ٢٠١- المعجم المفصل في اللغة والادب، اميل بديع يعقوب وميشال عاصي، (د.ط)، (د.ت).
- ٢٠٢- المفارقة القرآنية(دراسة في بنية الدلالة)، ترجمة: د.محمد العبد، مكتبة الآداب، ٤٢ ميدان الاوبرا- القاهرة، ط٢، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٦م.
- ٢٠٣- المفارقة في الشعر العربي الحديث- أمل دنقل- سعدي يوسف- محمود درويش نموذجاً، ناصر شبانة، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م.

- ٢٠٤- المفارقة وصفاتها (موسوعة المصطلح النقدي)، دي.سي. ميويك، م٤، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٣م.
- ٢٠٥- مفتاح العلوم ، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي (ت ٦٢٦هـ) ، تحقيق : عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية - بيروت ، ط١ ، ١٤٢٠-٢٠٠٠م.
- ٢٠٦- المفردات في غريب القرآن، الراغب الاصفهاني، تحقيق محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت،(د.ط.)، (د.ت).
- ٢٠٧- مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، د.جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٥، ١٩٩٥م.
- ٢٠٨- مفهوم العقل في الفكر الفلسفي، ابراهيم مصطفى، ببرت-لبنان، دار النهضة العربية،(د.ط.)، ١٩٩٣م.
- ٢٠٩- مقالة الطريقة، ديكارت، ترجمة: جميل صليبا، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٣م.
- ٢١٠- ملحق ديوان الحجازيات، لميعة عباس عمارة، دار الشؤون الثقافية، بغداد،(د.ط.)، ١٩٧٨م.
- ٢١١- المنزع البديع في تجنيس اساليب البديع، أبي القاسم السجلماسي(ت٧٣٠هـ)، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف- الرباط، (د.ط.)، (د.ت).
- ٢١٢- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني(ت٦٨٤هـ)، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي،(د.ط.)، (د.ت).
- ٢١٣- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدي(ت٣٧٠هـ)، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، مكتبة الخانجي، ط٤، ١٩٩٤م.
- ٢١٤- مواهب الفتح في شرح تلخيص المفتاح ، لابن يعقوب المغربي، المكتبة العصرية، بيروت،(د.ط.)، ٢٠٠٦م.
- ٢١٥- موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات، مدحت الجيار، القاهرة، دار المعارف، ط٣، ١٩٩٥م.
- ٢١٦- موسيقى الشعر العربي، د. حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية للطباعة، (د.ط.)، ١٩٨٩م.
- ٢١٧- موسيقى الشعر عند شعراء ابولو، د. سيد البحراوي، القاهرة، دار المعارف، ط١، ١٩٨٦م.
- ٢١٨- الموسيقى تعبير نغمي ومنطق، د. عزيز الشوان، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د.ط.)، ١٩٨٦م.
- ٢١٩- نصف قرن من الشعر العربي الحديث، مجموعة باحثين، دار الشؤون الثقافية العامة،(د.ط.)، ٢٠٠٠م.
- ٢٢٠- نظريات الشعر عند العرب الجاهلية والعصور الاسلامية، مصطفى الجوزو، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩١م.
- ٢٢١- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، د. ألفت كمال الروبي، الناشر: دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ط١، ١٩٨٣م.
- ٢٢٢- نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، د. تامر سلوم ، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط١، ١٩٨٣م.
- ٢٢٣- نظرية تراسل الحواس، الاصول-الانماط-الإجراء، د. أمجد حميد عبد الله، المركز العلمي العراقي، دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط١، ١٤٣١هـ- ٢٠١٠م.
- ٢٢٤- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار النهضة العربية، بيروت، ط٣، ١٩٨٢م.
- ٢٢٥- النقد الادبي، اصوله ومناهجه، سيد قطب، دار الفكر العربي، طبعة الشروق، (د.ط.)، (د.ت).
- ٢٢٦- النقد الأدبي، د. سهير القلماوي، دار المعرفة بالقاهرة، ط٢، ١٩٥٩م.

- ٢٢٧- نقد الشعر، قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ)، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٣٩٨هـ-١٩٧٨م.
- ٢٢٨- نهاية الأرب في فنون الأدب، أحمد بن عبد الوهاب النويري شهاب الدين، المحقق: مفيد قميحة- حسن نور الدين- يحيى الشامي- علي بو ملح- محمد رضا مروة- يوسف طويل- علي محمد هاشم- عبد المجيد ترحيني- عماد علي حمزة- نجيب مصطفى فواز- حكمت كشلي- إبراهيم شمس الدين، الناشر: دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٤م.
- ٢٢٩- هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، شعيب حليفي، دار الثقافة، الدار البيضاء-يناير، ط١، ٢٠٠٥م.
- ٢٣٠- الوافي بالوفيات، صلاح الدين الصفدي (ت٧٦٤هـ)، استانبول- مطبعة وزارة المعارف، (د.ط)، ١٩٤٩م.
- ٢٣١- الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني (ت٣٩٢هـ)، تحقيق: محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، دار احياء الكتب العربية، القاهرة، ط٢، ١٣٧٠هـ-١٩٥١م، ثم طبعة المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط١، ١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م.
- ٢٣٢- وشي الربيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربية، د.عائشة حسين فريد، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، ٢٠٠٠م.
- ٢٣٣- وفيات الاعيان، (شمس الدين أحمد بن ابراهيم الشافعي) ابن خلكان، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة النهضة، مصر، (د.ط)، ١٩٤٨م.
- ٢٣٤- يتيمة الدهر، الثعالبي-أبو منصور عبد الملك بن محمد بن اسماعيل، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مصر، (د.ط)، ١٩٥٦م.

## ثانياً: - الرسائل والأطاريح:-

- ١- أثر كف البصر على الصورة عند ابي العلاء المعري، رسالة ماجستير، رسمية موسى السقطي، إشراف: د. سهير القلماوي، كلية الآداب- جامعة بغداد، ١٩٦٨م.
- ٢- اساليب البديع في نهج البلاغة (دراسة في الوظائف الدلالية والجمالية)، اطروحة دكتوراه، خالد كاظم حميدي الحميداي، إشراف: أ.د. مشكور كاظم العوادي، جامعة الكوفة-كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ١٤٢٣هـ-٢٠١١م.
- ٣- الايقاع في شعر سميح القاسم دراسة اسلوبية، صالح علي صقر، ماجستير، جامعة الأزهر-غزة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، ٢٠١١-٢٠١٢م.
- ٤- البديع في القرآن عند المتأخرين وأثره في الدراسات البلاغية، رسالة ماجستير، دخيل الله بن محمد الصحفي، إشراف: د. إبراهيم أحمد الحار دلو، جامعة أم القرى، ١٤١٠هـ-١٩٩٠م.
- ٥- البنية الايقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر شعر الأسرى أنموذجاً، رسالة ماجستير، معاذ محمد عبد الهادي الحنفي، إشراف: د. عبد الخالق العف، الجمعة الإسلامية- غزة، كلية الآداب- قسم اللغة العربية، ١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م.
- ٦- البنية الايقاعية في شعر فدوى طوقان، رسالة ماجستير، مسعود وقاد، إشراف: د. عبد القادر دامخي، جامعة ورقلة، كلية الآداب- قسم اللغة العربية، ٢٠٠٣-٢٠٠٤م.
- ٧- جماليات التشكيل الايقاعي في شعر عبد الوهاب النياتي دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع، اطروحة دكتوراه، مسعود وقاد، إشراف: أ.د عبد القادر دامخي- أ.د بوشوشة بن جمعة، الجمهورية الجزائرية، جامعة الحاج لخضر-

باتنة، كلية الآداب والعلوم الانسانية- قسم اللغة العربية، ٢٠١٠-٢٠١١م.

- ٨- الحس القومي في شعر الشريف الرضي (دراسة موضوعية فنية)، رسالة ماجستير، أركان حسين، إشراف: د.صباحي ناصر، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ١٩٩٨م.
- ٩- الصورة الاستعارية في شعر طاهر زمخشري، رسالة ماجستير، غادة عبد العزيز دمنهوري، إشراف: د. حامد بن صالح الربيعي، جامعة أم القرى-كلية اللغة العربية، المملكة العربية السعودية، ١٤٢١-١٤٢٢هـ.
- ١٠- الصورة البيانية عند شعراء البديع ، رسالة ماجستير، علاء حسين عليوي البدراني، إشراف: أ.م.د فاضل عبود خميس التميمي، كلية التربية، جامعة ديالى، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م.
- ١١- الصورة الشعرية عند السياب، رسالة ماجستير، عدنان محمد علي المحادين، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٦م.
- ١٢- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث في ضوء تأثير النقد الإنجليزي مفهومها ومناهج دراستها، حيدر محمود غيلان يوسف، أطروحة دكتوراه، إشراف: أ. د. عربية توفيق ، كلية الآداب - جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م.
- ١٣- الصورة الشعرية في ديوان عاشق من فلسطين لمحمود درويش، رسالة ماجستير، فيروز كروش، إشراف: أ.د يحيى الشيخ صالح، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوي، ٢٠١١م.
- ١٤- الصورة الشعرية في شعر الحسين في العصر الأموي، رسالة ماجستير، أحمد محمد الصباغ الدهني، إشراف: أ.د. عزمي الصالحي، جامعة جرش، كلية الآداب- قسم اللغة العربية، ٢٠١٥م.
- ١٥- الصورة الشعرية وجمالياتها في شعر أبي الصلت أمية بن عبد العزيز الأندلسي، اطروحة دكتوراه، ابتسام دهبينة، إشراف: أ.د صالح مقفودة، جامعة محمد خيضر، كلية الآداب واللغات- قسم اللغة العربية، ١٤٣٤هـ - ٢٠١٣م.
- ١٦- الصورة الفنية في الشعر الصوفي في القرن السابع، اطروحة دكتوراه، نسرين ستار جبار الساعدي، إشراف: أ.م.د منذر رديف داود، جامعة بغداد، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م.
- ١٧- الصورة الفنية في شعر الوأواء الدمشقي، عصام لفي صباح، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الشرق الاوسط والعلوم، ٢٠١١م.
- ١٨- الصورة الفنية في شعر جودت فخر الدين، رسالة ماجستير، ميديا محسن علي خان، إشراف: أ.د فائق مصطفى أحمد، جامعة السليمانية، سكول اللغات- قسم اللغة العربية، ١٤٣٤-٢٠١٣م.
- ١٩- الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف، رسالة ماجستير، لزهة فارس، إشراف: أ.د يحيى الشيخ صالح، جامعة منتوري-قسنطينة، قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، ٢٠٠٤-٢٠٠٥م.
- ٢٠- ظاهرة التكرار في شعر الشاب الظريف، رسالة ماجستير، صفاء عبد الله موسى الشديفات، إشراف: د. عبد الرحمن الهويدي، جامعة آل البيت، كلية الآداب -قسم اللغة العربية-، ٢٠٠٨م-٢٠٠٩م.
- ٢١- العجائبي في المخيال السردي في ألف ليلة وليلة، رسالة ماجستير، سميرة بن جامع، إشراف: د. صالح لمباركية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج خضر باتنة، ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م.
- ٢٢- مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، رسالة ماجستير، أوبيرة هدى، إشراف: أ.د مشري بن خليفة، الجمهورية الجزائرية، جامعة قاصدي، كلية الآداب واللغات- قسم اللغة والآداب العربي، ٢٠١١-٢٠١٢م.

### ثالثاً: الدوريات:-

- ١- أثر الحواس في تشكيل الصور الشعرية في شعر ابن حمديس، د. أحمد عقون، مجلة آفاق الثقافة والتراث، السنة الرابعة والعشرون، ع: ٩٥، ١٤٣٧هـ- ٢٠١٦م، دبي- الامارات العربية المتحدة.
- ٢- إحياء الكلمات في الشعر العباسي دراسة تأويلية في قصيدة الإختيار ورمزية التعبير، أ.د. نائر سمير حسن الشمري، جامعة بابل-كلية التربية الاساسية، أ.م.د. كمال عبد الفتاح السامرائي، جامعة سامراء- كلية التربية، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، مج ٤، ع ٢.
- ٣- الايقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة: "بنية التكرار عند البياتي نموذجاً"، د. هدى الصحنوي، مجلة جامعة دمشق- المجلد ٣٠- العدد ١+٢، ٢٠١٤م.
- ٤- الايقاع مدخل منهجي لدراسة الشعر الحدائي، عادل بدر، مجلة الحوار المتمدن، ع: ١٨٢٧، ٢٠٠٧م.
- ٥- الإيقاع ودلالته في الشعر، أحمد سليمان الأحمد، مجلة المنهل، السعودية، ع ١٨٣، ١٩٩٥م.
- ٦- بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر) نازك الملائكة أنموذجاً، رائد وليد جرادات، مجلة جامعة دمشق، مج ٢٩، ع ١+٢، ٢٠١٣م.
- ٧- التخيل عند حازم القرطاجني، أثير محسن الهاشمي، العراق، بحث نشر في مجلة عود الند، مج ٦، ع ٦٦٤، ٢٠١١م.
- ٨- تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، د. عبد الخالق العف، غزة، مجلة الجامعة الإسلامية، مج ٩، ع ٢٤، ٢٠٠١م.
- ٩- تشكيل المعنى الشعري، عبد القادر الرباعي، مجلة فصول، مج ٤، ع ٥٦٤، ١٩٨٤م.
- ١٠- التصريح في شعر المتنبي (ت ٣٥٤هـ) دراسة تحليلية، د. زهرة خضير عباس، بحث منشور في جامعة بغداد\_ كلية التربية\_ ابن رشد، قسم اللغة العربية، الاستاذ- العدد (٢٠٣)، ١٤٣٣هـ- ٢٠١٢م.
- ١١- التصريح في وسط القصيدة (نماذج من الشعر الجاهلي)، صالح عبد العظيم، بحث منشور في حويليات آداب عين الشمس، مج ٤٢، (يناير-مارس ٢٠١٤م).
- ١٢- التورية في الشعر الحساني، أحمد ولد سيدي، مقال منشور في كارافور وكالة موريتانية مستقلة للأخبار، ٢٠١٣م.
- ١٣- شعرية التضاد ومرجعياتها الفرنسية في شعر الرواد -بدر شاكر السياب أنموذجاً-، أ.م.د. يونس عباس حسين، الجامعة المستنصرية- كلية التربية الأساسية، بحث منشور في مجلة كلية التربية الأساسية، ع ٤٩، ٢٠٠٦م.

- ٢٤- الصورة الذهنية (دراسة في تصور المعنى)، د. سمير أحمد معلوف، مجلة جامعة دمشق، مج ٢٦، ع ٢١، ٢٠١٠م.
- ٢٥- الصورة في الشعر العربي، عز الدين إسماعيل، مجلة الثقافة (مصر) العدد (٥٣٦)، أبريل ١٩٤٩م.
- ٢٦- ظاهرة التضاد في شعر أبي القاسم الشابي، د.ليلى سهل، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر - بسكرة - الجزائر، بحث منشور في مجلة المخبر في جامعة بسكرة، ع ١٢، ٢٠١٦م.
- ٢٧- ظاهرة الحس المتزامن في شعر نزار قباني ودلالاتها، حسين العوري، مجلة الموقف الأدبي، ع: ٣٨٧، دمشق، تموز، ٢٠٠٣م.
- ٢٨- ظواهر اسلوبية في شعر ممدوح عدوان، د.محمد سليمان، مطبعة برجى - بيروت، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ٢٠١٥م.
- ٢٩- الغرائب في الخطاب الشعري الموروث، أ.د. أحمد إسماعيل النعيمي، كلية التربية-للبنات-، جامعة بغداد، مجلة المورد، مج ٤٢، ع ٣، ١٤٣٦هـ - ٢٠١٥م.
- ٣٠- اللغة والأذن، د. يحيى عبد الرؤوف جبر، مجلة رسالة التربية التي يصدرها مكتب التربية العربي لدول مجلس التعاون الخليجي، ٢٠٠٩م.
- ٣١- اللغة والحواس، د. يحيى عبد الرؤوف جبر، مجلة (رسالة الخليج العربي)، مكتب التربية العربية لدول الخليج، ع ٢٥، ١٩٨٨م.
- ٣٢- المفارقة في القص العربي المعاصر، سيزا قاسم، مجلة فصول، مج ٢، ع ٢، فبراير-مارس، ١٩٨٢م.
- ٣٣- المفارقة في رسالة التوابع والزوابع، - دراسة نصية-، د. هاشم العزام، كلية الأربد- الأردن، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج ١٦، ع ٢٨، شوال ١٤٢٤هـ.
- ٣٤- المفارقة في شعر المتنبي، د.مفلح الحويطات، مجلة أفكار، مجلة ثقافية شهرية تصدر عن وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية، ع: ٣٠٩، تشرين الأول، ٢٠١٤م.
- ٣٥- المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، خليل عودة، مجلة النجاح للأبحاث، مج ٢، ١٩٩٤م، ع ٤.
- ٣٦- موسيقى الشعر هل لها صلة بموضوعات الشعر وأغراضه، أحمد نصيف الجنابي، مجلة الأقلام، الجزء الرابع السنة الأولى، ١٣٨٤هـ - ١٩٦٤م.

**Ministry of Higher Education and Scientific Research  
University of Baghdad  
College of Arts  
Department of Arabic**

**FIGURES OF SPEECH AND THEIR IMPACT ON  
THE CREATION OF THE POETIC IMAGE IN ASH-  
SHARIF AR-RADHI' POETRY**

A THESIS

SUBMITTED TO THE COUNCIL OF THE COLLEGE OF ARTS  
UNIVERSITY OF BAGHDAD IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE  
REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF MASTER OF ARTS IN  
ARABIC LANGUAGE AND LITERATURE

BY

**UMUL-BANEEN JAAFAR AL-SADIQ MUSLIM HUSSEIN**

**SUPERVISED BY**

**ASST. PROF. ARKAN HUSSEIN MUTAIR, PH.D.**

**2018 A. C.**

**1439 A.H.**

## **Abstract**

Praise be to Allah, Lord of the Worlds, and prayers and peace be upon the noblest of all creatures and messengers our Prophet Muhammad and his pure progeny...

I have chosen to study (Figures of Speech and their Impact on the Creation of the Poetic Images in Ash-Sharif Ar-Radhi' Poetry) because it is a new subject and because it is traditional and familiar that the (rhetorical arts) are the ones that create the image, especially in the Arab critical and rhetorical heritage. Choosing this subject was in accordance with my love for the figures of speech and their spread in the Arab thought and their collocation with the creation of the poetic image. Our choice was the great poet, Ash-Sharif Ar-Radhi who is the son of the most honorable of all people and the grandson of the best of Allah's creation and master of his prophets. We are dealing with a poet and a scientist where the rhetorical arts in general and the creative arts in particular flowed in the verses of his poems.

The study included three chapters preceded by a theoretical preliminary in which light was shed on the meaning of the figures of speech and following them until their stability, in addition to defining the poetic images completely and showing the reason for the selection of the poetic image.

In the three chapters, the first dealt with five sections: The first was entitled (the contrast), the second (the homonymy), the third (the shift) the fourth (the epanalepsis) while the fifth (other rhetorical arts). It was presented in two ways: (the theoretical definition) and the other (the analytical method) that every art was defined and then I cited poetic texts that reinforce the role of the figure of speech in creating the poetic image.

In the second chapter I studied (the relationships that create the poetic image), where I defined the relations and showed their role in the creation of the image. This chapter was distributed into four sections: The first section was entitled (the relationship of similarity), the second (the opposition relationship), the third (the miraculous and exotic relationship), and the fourth section was entitled (the imaginary relationship), thus we revealed the role of the figures of speech in the creation of each of these relations in theory and practice.

The third chapter was entitled "The Effectiveness of the Enhancing Image", as we defined the effectiveness and its importance in the synergy of the senses in the creation of the image, which were divided into four sections, the first section entitled (the visual image), the second (the audio image), the third (the interrelatedness of the senses) and the fourth (the mental image). This chapter had its distinctive entity by employing the figures of speech with the senses to produce poetic images.

I have come to conclude that the figures of speech are the creator of the poetic image according to Ar-Radhi that many were used in his book, especially the contrast, homonymy, shift and repetition, and that the selection of the poetic image due to its connection and suitability with the poetry of Ash-Sharif Ar-Radhi.