" صورة الذات والآخر في شعر الطائيين- قراءة موضوعية" (*)

الباحث/

محمود معروف عبد النظير معروف

المدرس المساعد بقسم اللغة العربية

كلية الآداب جامعة حلوان

إشراف/

أ.د.صلاح السيد السروي

أستاذ الأدب الحديث والمقارن

بقسم اللغة العربية

كلية الآداب – جامعة حلوان

أ.م.د./ فاطمة حسن قنديل

أستاذ النقد الأدبي الحديث المساعد

بقسم اللغة العربية

كلية الآداب – جامعة حلوان

الملخص

يحاول هذا البحث إعادة قراءة شعر الطائيين من خلال دلالة الصورة الفنية للذات والآخر عبر تشكلها في الصور البلاغية من استعارة وتشبيه وكناية، وعلاقتها بالبنى الصوتية والتركيبية والدلالية؛ لاستجلاء الدلالات الكامنة في بنية النص الشعري ومن ثمّ تأويل هذه الدلالات وردّها إلى العنصر الأصلي الذي انبثقت منه بما يؤكد رؤية الشاعرين وموقفهما تجاه الذات والآخر من خلال رؤية منهجية تقوم على المنهج الموضوعي الذي يرتكز على تحليل العنصر الفكري المهيمن في النص أو ما يسمى بالتيمة (Theme).

فبدأتُ بالصورة التشبيهية في شعر أبي تمام مبينا دورها الفاعل في التعبير

(*) **مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد (٨١) العدد (٢) يناير ٢٠٢١.**

عن مواقفه تجاه الآخر كما سنرى في قصيدة فتح عمورية وغيرها..، وكذلك قضايا الكون والوجود مثل الموت والدهر، ثم انتقلنا إلى الصورة التشبيهية عند البحتري والتي غلبت على بقية الصور الفنية في شعره، فجاءت عنده سهلة بسيطة واضحة، بعيدة عن التعقيد والإبهام والتكلف والوعورة، ثم انتقلنا إلى الاستعارة التي حظيت باهتمام كبير من الطائيين، فاعتمد عليها أبو تمام اعتماداً كبيراً في صوره الفنية، ثم توقفتُ عند الصورة الاستعارية في شعر البحتري التي اتسمت عنده بالمباشرة والوضوح والبعد عن الغموض والجنوح الخيالي البعيد، ثم تناولنا الصور الكنائية في شعر أبي تمام التي بعدت عن السطحية وجاءت متكاملة مع نسيجه الشعري، وقدّم صوره الكنائية بدقة وبراعة وعلى درجة عالية من الإتقان والتصوير، أما الصور الكنائية في شعر البحتري فقد كانت قليلة قياساً بالصور التشبيهية والاستعارية.

The Image of the Self and the Other in the Poetry of Al-Taeyan: A Thematic Study

ABSTRACT

This research attempts to re-read the poetry of Al-Taeyan focusing on the image of the self and the other and how it is formed through the use of simile, metaphor and metonymy, and its relations to sound, syntactic and semantic structures in order to reveal and interpret their connotations. This will be done by using the thematic approach.

أولا: مقدمة

تراوِدُني منذ وقتٍ طويل الرغبةُ في إعادة قراءَة الشعرِ العربي القديم بمفاهيمٍ جَديدة، واستخراج معانٍ جَديدةٍ منهُ، وهي مُهِمَّةٌ ليست بالهيّنة، فعملية نقل القراءة النقدية لفنٍ من الفنون عبر المنهج من إطار التنظير إلى إطار التطبيق واستنطاق خواصّ النص التي يُمليها على القارِئ؛ أمرٌ يواجِهُ مشقةً شَديدةً ويَحتاجُ جهدا حثيثا، فهناك سلطةُ النص التي تفرض ذاتها على الناقد

من ناحية، وهناك سلطةُ التراث والتاريخ والمفاهيم القديمة التي تقدم تفسيرًا بلاغيًّا وإطارًا جاهزًا لتحليل النصوص، هذه السُلُطات المعرفية التي تتداخل عند تناول النص الشعري- والعمل الأدبي عموماً- قد تقف حجرَ عثرةٍ في سبيل إطلاق الرؤيةِ بغية التجديد والبحث عن منهجٍ جديدٍ لا يهابُ التوقف عند تقديس الفكر القديم والاعتماد على النقل، ويعمل على مساءلة مسارات التحليل السابق، والقواعد المعرِفيَّةِ التي انطلقت منها سوسيولوجياً وجمالياً ولغوياً في قراءتها للنصّ الشعري .

ثانيًا: أهمية الموضوع ودوافع اختياره

يحاول هذا البحث إعادة قراءة شعر الطائيين – أبي تمام والبحتري- من خلال دراسة صورتي الذات والآخر في شعرهما عبر رؤية منهجية تقوم على المنهج الموضوعي، ولا شكّ أن الشعر العربي القديم في حاجة لمثل هذه الدراسات والقراءات التي تنطلق من رؤية منهجية معاصرة.

ثالثا: أهداف البحث

يهدف هذا البحث إلى إعادة قراءة الشعر العربي القديم -متمثلا في شعر الطائيين- بعيدا عن استلهام تطبيقات الآمدي أو الجرجاني أو القرطاجني..، ولا نقصد بهذا التقليل من قيمة التراث أو الاستخفاف بِهِ، وإنما نقصد الإشارة إلى الهُوَّة البعيدة بين الإطار النظري والتطبيق النقدي على الشعر العربي القديم، مع الاستفادة من محاولات ومنجزات سابقة في نقد الشعر العربي للخروج بقراءة جديدة تعتمد على خصوصية الرؤية النقدية لا على النقل؛ بحثاً عن أفقٍ أكثر رحابةً ووعياً لقراءةٍ جديدةٍ ومعمقةٍ لشعرنا العربي.

ولكي يكون لدينا القُدرةُ على قراءةِ النُصوصِ الشعرية وفقَ مَنهجٍ نقديٍّ

رصين علينا اتباع الأدوات الإجرائية المستندة إلى المعرفة والفكر ومنطق السؤال لا الإجابات الجاهزة، دون إغفال لسياق التكوين الذي نشأ فيه النص برؤية الشاعر، أو لمحاولات التجديد في الصورة الفنية؛ من أجل تعمُّقِ فهمِهِ وتحليله .

رابعا: منهج البحث

يتناول البحث صورتي الذات والآخر في شعر الطائيين من خلال رؤية منهجية تعتمد على المنهج الموضوعي من منظور جاستون باشلار(١)، القائم على تحديد العنصر المهيمن أو التيمة المتكررة Theme، أو الموضوع الملح على وعي المبدع/الطائيين في تشكيل الصورة الفنية، ومن ثمّ إعادتها إلى العنصر الأصلي الذي تنتمي إليه، والتي رآها جاستون باشلار ماثلة في أربعة عناصر وجودية هي: (الماء– الهواء– الأرض– النار).

خامسا: الموضوع

تشكل الصورة الفنية أهم العناصر التي تدخل في بنية النص الشعري، فهي التي تضفي على النص سمة الحداثة والتجدد، وهي التي تحمل سمة التجاوز عن كل ما هو مألوف وشائع، فيما ما نسميه بـ(كسر أفق التوقع) لدى القارئ، وذلك بأنها تفتح النص على دلالات متعددة يكتشفها كل قارئ بحسب ما يمتلكه من معطيات معرفية وثقافية، وهذا يعني أن الصورة لا تنهض إلا على أساسٍ من التعبير المجازي الذي يصنعه خيال المبدع أو التخيّل "L'imaginaire" كما أطلق عليه "باشلار" والذي ينظر إليه بوصفه الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم من خلال إحساسات سابقة – لا

حصر لها- تختزنها عقولهم وتظل كامنة في مخيلتهم، حتى يحين الوقت فيؤلفوا منها الصورة؛ ولعل هذا هو ما قصده جاستون باشلار أثناء حديثه عن الصورة الفنية في كتابه "جماليات المكان"، أن الصورة الفنية تظهر في خيال الفنان ظهورًا مفاجئًا لا تخضع إلى أي مقياسٍ زمني يحدد تاريخها؛ ولهذا يقول: "الصورة الشعرية هي بروزٌ متوثب ومفاجئ على سطح النفس"(٢)، فالصورة في رأيه دون تاريخ محدد وواضح، إنها ابنة لحظتها؛ ولذا يضيف قائلا: "على فلسفة الشعر أن تعترف أن الشعر لا تاريخ له أو على الأقل ليس له تاريخ قريب، حيث يمكننا متابعة الصورة الشعرية في حالة إعدادها وصدورها"(٣).

معنى هذا أن الخيال هو الوسيلة الوحيدة لرسم صور تمنح التجربة حيويتها وفاعليتها وتكشف عن عواملها الخفية، وفي هذا يقول باشلار: " لإيضاح مسألة الصورة الشعرية فلسفيا علينا أن نلجأ إلى ظاهراتية الخيال، وهذا يعني دراسة الصورة الشعرية حين تنتقل إلى الوعي كنتاج مباشر للقلب والروح والوجود الإنساني"(٤)؛ أي أن عماد الصورة الشعرية هو خيال المبدع – الطائيان- الذي يقوم بالتقاط العلاقات المرهفة أو الخفيَّة بين الأشياء ويصوغها في تركيب لغوي من خلال الخيال الذي يتشكل بمقدرة الشاعر الفنية، وعندئذٍ تتجلى عبقرية الشاعر وقدرته الفنية في خلق الصورة المبتكرة(٥)، التي "تخلق في نفس المتلقي حالة من الانتشاء والمتعة التي لا يضاهيها شيء، وشعورا بالدهشة والطرافة فيما تحدثه من مفارقةٍ دلالية بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع"(٦) ، وتوترٍ جمالي يؤدي إلى إمكانية تأويل النص الشعري واكتشاف الدلالات الجديدة فيه(٧).

وبناء على ما سبق إذا نظرنا إلى مقومات الصورة الفنية وهي الخيال واللغة سنجد كثيراً من التطابق والتشابه بين مفهوم الصورة القديم ومفهومها

الحديث، فكلاهما اعتمد على البيان بأساليبه المختلفة من مجاز وتشبيه وكناية ولم يزد المحدثون إلا وضع الرمز مكان الكناية ولا فرق بينهما؛ لأن الرمز والتعرض والتلميح كلها من فروع الكناية عند السابقين، وسوف نعرض الصورة الفنية في شعر الطائيين من خلال الصورة (التشبيهية والاستعارية والكنائية) .

١ – التشبيه

يلعب التشبيه دوراً مهمًّا في تشكيل الصورة الفنية، حيث يقوم على ربط طرفين يشترك كل منهما مع الآخر بصفة أو أكثر، وهذا الربط يؤدي إلى وصف أحد الطرفين بما يتصف به الآخر، فإذا كان الربط بين الطرفين بأداة تشبيه، سُمي التشبيه "بالتشبيه التمثيلي"، وإذا تم الربط بين طرفي التشبيه دون أداة تشبيه سُمي التشبيه "بالتشبيه الضمني"، أما التشبيه المقلوب فهو جعل المشبّه مشبهاً به بادعاء أن وجه الشبه فيه أقوى وأظهر، والتشبيه البليغ: هو التشبيه الذي حُذف فيه وجه الشبه وأداته.

وطرفا التشبيه (المشبه والمشبه به) هما ركنا التشبيه الأساسيان ولا يتحقق التشبيه إلا بوجودهما، ووجودهما هو الفارق بين التشبيه والاستعارة على أن الاستعارة أكثر فعاليةً منه، إلا أن هذا لم يقلل من شأن التشبيه في خلق الصورة الشعرية، وقد عني النقاد العرب القدامى بالتشبيه عناية فائقة[٨] فجعلوه عنصراً من عناصر عمود الشعر وقدموه على الاستعارة، وعلّقوا به جملة من الوظائف أهمها وظيفة الإبانة والوضوح[٩].

وهناك عدة أسباب جعلت النقاد القدامى يقدمون التشبيه على الاستعارة، من هذه الأسباب أن "التشبيه حسي عقلاني واقعي"[١٠]، وأن "الاستعارة حدسية فكرية خيالية خالقة"[١١]، وبشكل آخر: أن التشبيه واضح وأن الاستعارة غامضة، لكن هذا لا يعني أنهم رفضوا الاستعارة عامة، وإنما رفضوا ما كانت العلاقة التشبيهية فيها غامضة، أما ما كانت العلاقة فيها تقوم على "تقريب

التشبيه" فهي مقولة مستحسنة؛ لهذا السبب قبلوا الاستعارة التصريحية التي تقوم العلاقة فيها على أساس المشابهة والمحافظة على التمايز التشبيهي في علاقة الطرفين، بينما رفضوا الاستعارة المكنية[١٢] القائمة في علاقتها على أساس المغايرة.

وسنتناول الصورة التشبيهية في شعر الطائيين من حيث الشكل والمضمون أي ككل متكامل وأحاول تحليلها، ونقصد بالشكل أركان التشبيه وأقسامه وأدواته، ونقصد بالمضمون جوها العام وما تثيره هذه الصور من انفعالات في نفس الشاعر وفي نفس المتلقي أيضا، وسأركز على عناصر التشكيل الفني من حسٍّ وخيال في الصورة التشبيهية، ونبدأ بتصوير أبي تمام لانتصار خالد بن يزيد الشيباني/الذات العربية أحد قواد جيش المأمون، على تيوفيل إمبراطور بيزنطة مصوراً كيف ولّى الأدبار وكيف استولى الرعبُ على جنوده، حيث بدأها بقوله[١٣] :

لَقَدْ أَخَذَتْ مِن دَارِ مَاوِيَّةَ الْحُقْبُ أُنْحْلُ المَغَانِي لِلْبِلَى هِيَ أَمْ نَهْـــــبُ!

فيقول[١٤]:

تولَّى ولم يألُ الرَّدى في اتِّباعهِ كأنَّ الرَّدى في قصدهِ هائمٌ صبُّ
كأنَّ بلادَ الرُّومِ عُمَّتْ بصيحةٍ فَضَمَّتْ حَشَاها أَو رَغَا وَسْطَهَا السَّقْبُ[١٥]
غَدَا خَائِفاً يَسْتَنْجِدُ الكُتْبَ مُذْعِناً عليك فلا رسلٌ ثنتكَ ولا كتبُ
وما الأَسَدُ الضرْغَامُ يَوماً بِعَاكِس صَرِيمَتَه إِنْ أَنَّ بَصْبَصَ الكَلْبُ [١٦]

إن المتلقي حين يسمع هذه الأبيات وما فيها من تشبيهات توحي بالحركة في اقتفاء الموت لأثر (تيوفيل) الرومي وبالصوت الشديد في صياح ولد الناقة ليخيل إليه " أن أبا تمام قد استوعب جميع صور التشخيص والتجسيم والخيال

الرائع مع إلحاحه الشديد على الجانب الحسي من الصورة التشبيهية"[١٧]، وهذا كان أساس مشروع باشلار وهو التقاط الصور الجديدة الحية والمتوقدة التي تأخذ بُعدها المادي من العناصر الوجودية الأربعة، متفاعلا معها عبر أحلام اليقظة الأنثوية (anima) [١٨].

حيث يتخيل الشاعر الردى بأنه إنسان يعشق تيوفيل حين فرَّ مهزوماً، فهو أنّى يهرب يلاحقه الردى، وكأنما عمّتْ بلاد الروم صيحةٌ خلعتْ القلوب، وكأنها الصيحة التي أُنذرت من قبلهم ثمود حين رغا ولد الناقة التي عقروها عصيانا لله، فأرسل عليهم صيحة واحدة فكانوا هشيما، فيرسل تيوفيل إلى خالد بن يزيد قائد المسلمين الرسائل ليطلب منه العفو لكن دون جدوى، ثم ينتقل الشاعر مشبهًا القائد العربي/الذات بالأسد الضرغام في مواجهة الآخر/ تيوفيل والذي يشبّهه بالكلب الذي يحرك ذنبه مداراةً لهذا الأسد تقرباً له، ولكن سعيه دون جدوى، ونار الحزن والغم تحرق قلبه، والمسلون فرحون بما يخامر من الحزن والغم هذا العدو الذي فقد ثقته حتى بنفسه .

كما استفاد البحتري أيضاً من التشبيه ووظفه ليحقق من خلاله مجموعة من الصور البديعة الرائعة، ومنها على سبيل المثال صورة الشيب التي حاول من خلالها أن يبين موقف الذات إزاء هذه الظاهرة، ولذلك كثر عنده التشبيه في رسم صورة الشيب، ومنها قوله[١٩]:

يَظُنُّ العِدَى أنّي فَنِيتُ، وَإنّمَا هيَ السّنُّ في بُرْدٍ منَ الشّيبِ مُنهَجِ
نَضَوْتُ الصّبَا نَضْوَ الرّداءِ، وَساءَني مُضِيُّ أخي أُنْسٍ متى يَمضِ لا يجي

تعكس الصورة الفنية في الأبيات حالة المبدع النفسية التي خيم عليها الأسى والانكسار، فانبعثت عنها تلك الأنغام الشجية، والنظرة الأولى إلى هذه

الأبيات تكشف عن ذلك كله، فبيته الأول لهيب تلك النار المتأججة في قلبه نتيجة ظهور الشيب حتى ظن أعداؤه أنه قد فنى، "وكم في قوله: (نَضَوْتُ الصّبَا نَضْوَ الرّداءِ) من الأسى حين يصور الشباب بثوب يُلبس ويُخلع"[٢٠]، إذ شبّه اجتياز مرحلة الشباب بخلع الرداء، وكلا التصويرين يبين ما يعتمل في نفسه من قلق واضطراب بين أمسه المدبر بنعيمه وبين يومه وغده بشقائهما، وهذا يدل على قوة العلاقة بين النص والحالة النفسية للمبدع، ولعل هذا ما جعل باشلار يربط بين علم النفس والإبداع حين رأى أن " التحليل النفسي وسيلة نموذجية لمعرفة الإنسان، كما لاحظ أن ثمة دورًا رئيسًا تلعبه انطباعات الطفولة وذكرياتها في بلورة أشكال التعبير[٢١]؛ وهذا يعني أن الموضوعات التي ترد إلى ذهن المبدع قد تظهر في النص الأدبي بصورة لاشعورية، ومن خلال ذلك يتضح أن الصورة التشبيهية في شعر البحتري كان لها دورها الفاعل في تعبير الذات عن رؤيتها وموقفها تجاه الشيب.

واللافت للنظر في صور البحتري التشبيهية أنها تساعد على إعطاء الجزئيات الدقيقة للصورة الفنية، ومن ذلك قصيدته الهمزية التي يمدح فيها أبا سعيد محمد بن يوسف الثغري[٢٢]:

مِثلَ اليَراعِ[٢٣] بَدَت لَهُ نارٌ وَقَد ... لَفَّتهُ ظُلمَةُ لَيلَةٍ لَيلاءِ
يَمشونَ في زَغَفٍ كَأَنَّ مُتونَها ... في كُلِّ مَعرَكَةٍ مُتونُ نِهاءِ[٢٤]
بيضٌ تَسيلُ عَلى الكُماةِ فُضولُها ... سَيلَ السَرابِ بِقَفرَةٍ بَيداءِ
فَإِذا الأَسِنَّةُ خالَطَتها خِلتَها ... فيها خَيالَ كَواكِبٍ في ماءِ

ففي هذه الصور التمثيلية تبرز أوصاف الجزئيات الكثيرة لهذه اللوحة الفنية، فصورة الجند تشبه اليراع الذي ينشط وتشتد حركته عندما يبدو له الضوء

في ظلام الليل، كما يشبه الشاعر كثرة الجنود وأسلحتهم بالسراب المنتشر في الصحراء القاحلة، كما يشبه اختلاط الأسنة والرماح والدروع بانعكاس صورة الكواكب على صفحة الماء، وهنا نجد البحتري رغم وصفه لساحة المعركة إلا أنه لا ينسى أن يذكر عنصر الماء ولا عجب في ذلك فإن الماء سيد العناصر عند العرب؛ "حيث البيئة الصحراوية التي طالما اغترب أهلها بحثًا عنه"(٢٥)، وإذا وجدوه استدعت خيالات الماء فيهم العديد والعديد من الصور.

وفي هذا الإطار تحدث باشلار عن خاصية انعكاس الماء، إذ يرى أن انعكاس الماء أكثر واقعية من الواقع نفسه لأنه أكثر نقاءً، فيقول: " وفعلا يبدو في أثناء قراءة بعض القصائد والقصص أن الانعكاس أكثر واقعيةً من الواقع..؛ والماء في شفافيته الفتية سماءٌ معكوسةٌ حيث تكتسب الكواكب حياة جديدة"(٢٦).

وفي نفس هذه القصيدة يصف البحتري بابك الخرمي وهو مصلوب واصفا هيئته ووضع الرأس واتجاهه، إذ يقول(٢٧) :

فَتَراهُ مُطَّرِدًا عَلى أَعوادِهِ مِثلَ اطِّرادِ كَواكِبِ الجَوزاءِ
مُستَشرِفًا لِلشَمسِ مُنتَصِبًا لَها في أُخرَياتِ الجِذعِ كَالحِرباءِ

يشبّه الشاعر في النص وضع بابك الخرمي وهو مصلوب بوضع الجوزاء من خلال قوله: (فَتَراهُ مُطَّرِدًا عَلى أَعوادِهِ مِثلَ اطِّرادِ كَواكِبِ الجَوزاءِ)؛ ليرسم البحتري لنا صورة مرئية نبصرها وكأنها لوحة فنية مرسومة أمامنا، فربما كان وضع رأس بابك إلى ناحية الشمال أو الشرق ورجليه إلى ناحية الجنوب أو الغرب، كما تكشف الصياغة الشعرية عن توظيف الترديد في كلمة "مطرداً" لتكشف به جدلية المماثلة بين حالة بابك الخرمي وهو مصلوب في استقامة رأسه إلى الشمال مثل نجوم الجوزاء.

ولا يتوقف البحتري عند هذا بل نراه يستكمل هذه اللوحة بصور جزئية، إذ يرسم وجه بابك وكأنه ينظر إلى الشمس بالحرباء التي تدور في حركتها حيث تدور الشمس، وكل هذه الصور تعتمد على وصف الهيئة، ومما يميز هذه الصور حاسة البصر، والبصر أدقّ الحواس حساسية وتأثراً بالواقع المحيط، فعن طريق العين يكون الاحتكاك مباشراً بموضوع التجربة، ونستنتج من هذا أن البحتري لم يكن من أصحاب التعقيد في الصور والتشبيهات، ولكن صوره وتشبيهاته تأتي سلسلة بلا تعقيد أو فلسفة(٢٨).

كذلك تغنى أبو تمام بانتصارات أبي سعيد الثغري ومنها محاولته حصار مدينة القسطنطينية وإن لم يفتحها، وفرار "منويل" قائد الروم من وجهه؛ فقد مدحه أبو تمام وذكر هذه الوقعة في قصيدته التي مطلعها(٢٩):

لا أنتِ أنتِ ولا الديارُ ديارُ	خفَّ الهوى وتولتِ الأوطارُ

وفيها يقول:

للَّهِ دَرُّ أبـــــي سَعِيدٍ إنَّــهُ	لِلضَّيْفِ مَحْضٌ لَيْسَ فيهِ سَمَارُ (٣٠)
يقظٌ يخافُ المشركونَ شذاتــهُ	متـــــواضعٌ يعنو له الجبــارُ
يسري إذا ســـرتِ الهمومُ كأنهُ	نجمُ الدجى ويغيرُ حينَ يغــارُ
هو كَوكَبُ الإسْــلامِ أَيَّةَ ظُلْمَةٍ	يخــرقْ فمخُّ الكفرِ فيهـا رارُ (٣١)
وأَرَى الرياضَ حَـوامِلاً ومَطَافِلاً	مُذْ كنتَ فيها والسَّحابُ عِشَارُ
أَيَّامُنا مَصْقُولَـــــــةٌ أَطرَافُهَـا	بـــــــكَ واللَّيالي كُلُّها أَسْحَارُ

هذه الأبيات المختارة من قصيدة ملحمية تقوم على الصراع ما بين الإيمان والكفر، الخير والشر، القوة والخنوع، ولعل هذا الصراع هو ما يكسب شعر أبي تمام دراماتيكيته، فقد ذهب عبد القادر الرباعي إلى أن "٨٠% من

قصائد أبي تمام المدحية اتخذت شكل رواية درامية، تبدأ من نقطة وتتحول إلى نقطة أخرى وتنتهي عند نقطة ثالثة"[٣٢]، وحتى ندرك أسباب النصر على الروم نرصد عن كثب خصال أبي سعيد كما صورها أبو تمام، فهو "كريم، يقظ، متواضع، مقدام،..." هذه الصفات كلها تقف من وراء إعجاب الشاعر بممدوحه كما في قوله "لله درُّ أبي سعيد"، فقد تصدرت صيغة التعجب تراكيب النص وجمله؛ كي يتسنى له فيما بعد تعليل إعجابه، تارة من خلال صفات أبي سعيد، وتارة أخرى من خلال أفعاله، وقد استقرت البلاد الإسلامية بفضل منعة الثغور المشرف عليها، حيث استطاع كسب رضا الخليفة والناس، ولذلك يذهب الشاعر إلى تشبيهه بالنجم حيناً وبالكوكب حيناً آخر دلالةً على النور والإشراق ليس فقط من أجل الهداية، وإنما أيضاً من أجل بعث الطمأنينة في أصعب الأوقات والظروف، " فها هو الثغري يكرم أعداءه، ولكنه إكرام بما هو أهل له" [٣٣].

ثم ينتقل أبو تمام بصورته النامية من كونها تشبيهاً بليغاً إلى كونها استعارة، عندما يجعل للكفر مخًّا من قبيل تشبيه الكفر بإنسان، لكنه ليس الإنسان السوي بدليل أن الشاعر كنّى عنه بالمخ لا بالعقل، فقد كان بإمكانه أن يقول: "عقل الكفر" دون خلل يصيب الوزن والإيقاع، وبذلك غدت الاستعارة ركناً أساسياً بل ورئيساً في توليد المعاني الجديدة وابتكارها، " إذ يغدو النص القائم على الاستعارة نصاً مفتوحاً، يؤول بحسب القارئ وإمكاناته وبحسب زمن تأويله انطلاقاً من قرائن سياقية تحرض كفاءته المعرفية"[٣٤].

ومما سبق نرى كيف وظف الطائيان التشبيه في أشعارهما بحيث لم يعد وسيلة تزينية فقط بل تعدى ذلك إلى القيام بدور فاعل في بناء المعنى المعبر

عن الذات تجاه الآخر، وتصويره بصورة تشبيهية يعقدها بين طرفي التشبيه ليخرج لنا من خلال هذه الصورة بمعنى يضفي عليه طابعه النفسي ويوظفه في نقل مشاعره ويترك أثره في نفس المتلقي.

٢- الاستعارة

تعد الاستعارة النوع الثاني من المجاز اللغوي كما ذهب إليه معظم البلاغيين(٣٥)، "والاستعارة في حقيقتها ما هي إلا تشبيه حُذفت جميعُ أطرافه، ولم يبق منه سوى المشبه أو المشبه به"(٣٦)؛ لذا فهي أبلغ من التشبيه وأكثر تصويراً وخيالاً.."(٣٧)، كما تعد الاستعارة بحق روح التجديد في الشعر، فهي تعمل على تكثيف الصورة الفنية وتركيزها بأقل الألفاظ، وهي العنصر الأساس الذي يعتمده الشعراء في توليد المعاني وابتكارها.

وتمثل الاستعارة رمز التطور الحاصل في اللغة والذي يشير بدوره إلى تطور العصر إذ غدت الأشياء تجنح إلى التكثيف والتركيز وتتجنب الاستطراد والتفصيل؛ ولهذا فإن كثيراً من الدراسات القديمة والمعاصرة بمختلف اتجاهاتها النظرية جعلت الاستعارة مكوناً أساسياً في استعمال الإنسان للغة بعامة وفي استعمال اللغة الشعرية بكيفية خاصة (٣٨)؛ لأن الاستعارة هي المحرك للنص الشعري، وهي التي تضفي عليه حيوية وامتداداً على مساحة واسعة من التلقي، فالشعر الذي يخلو من الاستعارة يصبح مملاً خالياً من أية سمة جمالية، مما يؤدي إلى نفور المتلقي منه، في حين يكون النص الذي يعتمد الاستعارة أكثر استحواذاً على المتلقي وأشد تأثيراً فيه، مما يجعله يتفاعل معه فيتأثر به ويؤثر فيه.

وبذلك تغدو الاستعارة ركناً أساسياً بل ورئيساً في توليد المعاني الجديدة والمبتكرة، وذلك لقدرتها على الجمع بين المتباعدات والمتناقضات وخاصة العقلية منها، الأمر الذي يضفي على النص الشعري صفة الديمومة

والاستمرارية في التأويل الشعري، وإلا فبدون الاستعارة يصبح الشعر رتيباً هزيلاً لا يقوى على التأثير في المتلقي مهما كانت ثقافته؛ لذا فالاستعارة منبع المعاني المولدة والجديدة، " إذ إن هذه المعاني المنبثقة عن العلاقات اللغوية بين الدوال تكسِب الاستعارة دقةً في التعبير عن انفعال الشاعر، بل إن تفجر تلك المعاني إلى ما هو أبعد من المعاني الثابتة يدل على النص الجيد؛ لأن النص الجيد حقيقةً هو الذي يتفجر إلى ما هو أبعد من المعاني الثابتة إلى حركة مطلقة من المعاني اللانهائية"(٣٩)، وهذا الأمر يجعل من الاستعارة خالقةً للثغرات أو الفجوات داخل النص مما يقود القارئ إلى تأويل النص عبر إشغال هذه الثغرات بالدلالات الجديدة المكتشفة، وبذلك يمتلك النص صفة الحيوية والديمومة نتيجة لطاقاته الخلاقة التي منحته إياها الصورة الفنية.

وقد استخدم الطائيان الاستعارة واعتمدها كلٌّ منهما كوسيلة للتعبير عن أفكاره والتنفيس عن مشاعره وعواطفه بصورة فنية في غاية البراعة، فقد استخدمها أبو تمام بصورة مكثفة وفي موضوعات عدة، حيث إن الصورة الاستعارية هي السائدة في شعر أبي تمام(٤٠)؛ وذلك لتفوقها في القدرة على الإيحاء والتخييل، فهي أعمق من التشبيه تصويراً وأكثف تعبيراً، وتحمل السامع على تخيُّل صورة موحية يتخطى فيها المبدع العلاقات المنطقية أو المألوفة بين الأشياء؛ ليخلق علاقات جديدة مبتكرة تثير الدهشة، فتحفز الذهن وتستمتع بها النفس، مثلما جاء في قوله(٤١):

أَخَافَ فُؤَادَ الدَّهْرِ بَطْشُكَ فانْطَوتْ على رعبٍ أحشاؤُهُ وأجنت

سنلحظ أنَّ الصورة الفنية في هذا البيت توضح رؤية الشاعر تجاه قضية الدهر وموقف الذات منها، فالشاعر رافض للدهر من خلال هذه الصورة الاستعارية التي يوجهها إلى الممدوح الذي يمتلك قوة كبيرة أخاف بها فؤاد

الدهر، فلو أمعنا في البيت لوجدنا كثافةً في الاستعارة إذ إن هناك ثلاث استعارات، الأولى (أخاف – بطشك) والثانية (فؤاد الدهر)، والثالثة (أحشاؤه) أي الدهر، ففي الاستعارة الأولى يجسد الشاعر بطش الممدوح فيضفي عليه صفة الإخافة[٤٢]، وفي الثانية يجعل للدهر فؤاداً كالكائن الحي، وفي الثالثة يجعل للدهر أحشاءً كالكائن الحي أيضاً، وجميع هذه الاستعارات تجمعت حول (تيمة) رفض الشاعر للدهر عن طريق القوة التي يحصل عليها من الممدوح، وقد جعل الشاعر للدهر فؤاداً يُصاب بالخوف إشارةً منه إلى أن الإنسان بالتعاون وبالتكاتف مع غيره يستطيع أن يتغلب على الدهر، وهذا التعاون يقصد به الشاعر كرم الممدوح وعطاءه السخي، ففي قوله (فؤاد الدهر) إشارة إلى قوة الدهر، أما حين جعل للدهر أحشاء فهو يقصد بذلك نوائبه ومصائبه التي اختفت واستترت بفعل إخافة الممدوح له[٤٣]، فهذه الاستعارة تبين جانباً من الصراع الدائر بين الذات التي تمتلك إرادة قوية، وبين مصائب الدهر التي تحاول الحد من إرادة هذه الذات، ولكن أبا تمام يأبي إلا أن يقف بالمرصاد للدهر معلناً عن رفضه،

وفي شاهدٍ آخر عبر فيه أبو تمام عن رفضه لما تفعله به الأيام، بقوله[٤٤]:

قَد سَقَتني الأَيّامُ مِن يَدِها سُمّاً فَقــدي لَهُ بِكَــأسٍ دِهـــــاقِ

عبَّرت صورة البيت هنا عن تيمة الرفض بوساطة الاستعارة المتجمعة في الشطر الأول في قوله: (سقتني الأيام من يدها سماً) وقد تركزت تيمة الرفض حول رفض الأيام وما تخلفه في النفس من أحزان ومآسٍ؛ لهذا جاءت الاستعارة لتبين مدى قسوة الأيام على الذات، فهو يشخصّ الأيام حينما يجعلها كالكائن

الحي الذي يسقي ثم جعل لها يداً، ولكن هذه الأيام لا تسقي الإنسان الماء أو الشهد إنها تسقيه السم والمرارة؛ لأنها تسلب أعز الناس إلى القلوب، وتتأكد تيمة الرفض في الشطر الثاني من خلال قوله: (بكأس دهاق) أي أن هذه الأيام تقدِّم السمَّ للشاعر بكأس مملوءة تأكيداً من الشاعر على شدة مرارتها وكثرة أحزانها وقسوتها معه، وهكذا أصبحت الاستعارة حاملة لرؤية الشاعر وكاشفة عن موقفه إزاء القضايا التي تقف من الذات موقف المواجهة.

أيضا عبّر البحتري عن موقفه تجاه الدهر من خلال الاستعارة التي حظيت بنصيب وافر من شعره، ويعد تشخيص الدهر من الصور والاستعارات المُلحة في شعر البحتري، حيث جاء في أكثر من صورة في ديوانه، ومنها تلك الصورة التي يشخص فيها الدهر بقوله(٤٥):

تَنْمِيهِ، مِنْ سَلَفَيْ غُنَيٍّ، أُسْرَةٌ بِيضُ الوُجُوهِ إلى المَكَارِمِ تَنْتَمِي

صَحِبُوا الزّمَانَ الفَرْطَ، إلاّ أنّهُ هَرِمَ الزّمَانُ وَعِزُّهُمْ لمْ يَهْـــــرَمِ

عند قراءة البيتين سنلحظ وجود استعارتين في البيت الثاني، الأولى تمثلت في قوله: (هَرِم الزمان) والأخرى في قوله: (وعزُّهم لم يَهْرَمِ)، فقد استعار الشاعر فيهما الهِرم من الإنسان وأسنده إلى الزمان والعز، وقد قصد من وراء هذين التشخيصين تصوير جاه وعز قوم الممدوح الذي فاق الزمان، فالزمان هرم ولم يستطع أن يصمد لكنّ عز الممدوحين بقي صامداً شامخاً، ونلحظ أن استعاراته مباشرة قريبة الفهم بعيدة كل البعد عن الغموض والجنوح الخيالي البعيد، وقد أفادت هذه الصور الاستعارية التي جاء بها البحتري في إتمام جمال الصورة الفنية، فالعهد أو الزمان الذي عاش فيه قوم ممدوحه شاب وهرم، لكن عز هؤلاء القوم لم يهرم بل باقٍ على مر العهود التي تلي عهدهم، لذلك جاء

استخدام البحتري للاستعارة من أجل الاتساع في المعنى والدلالة بفضل ما ترسمه من صورة أو تحيل إليه من رمز .

ويشخِّص البحتري الدهر في صورة أخرى، بقوله[٤٦]:

فَقُلتُ الدَهرُ يَطلُبُني بِثَأرٍ وَأَيّامُ الحَوادِثِ بِالدِماءِ

يتوسل البحتري بالصورة الاستعارية كأداة فنية لإقناع الملتقي في صحة ما يذهب إليه، فإذا نظرنا إلى الاستعارة في البيت السابق وجدناها سهلة سلسلة ليس فيها تعقيد في الصنعة ولا فلسفة كما عند أبي تمام، إذ يشخص الشاعر الدهر ويجعله شخصًا يثأر منه لكثرة ما أوقع به من مصائب، وربما يعود ذلك إلى بعض المتاعب التي تعرض لها، أو أنه لم يستطع أن يشبع رغبات نفسه الشرهة، ولهذا نرى البحتري دائم الشكوى من الدهر، فجاءت استعارته مباشرة قريبة الفهم بعيدة كل البعد عن الغموض والجنوح الخيالي البعيد، "على عكس أبي تمام الذي لا يقبل أن يرسل أفكاره بالأسلوب المباشر، وإنما طريقته ومنهجه أن يلون هذا الأسلوب بشتى الصور المجازية معتمدًا على التكثيف الخيالي"[٤٧].

كما نلحظ في استعارات أبي تمام جنوحه إلى الجمع بين الأشياء وفق مبدأ الاختلاف والتباعد وتنافر الأضداد، بحيث يطفو عنصر التباين بين المستعار منه والمستعار له في السطح (الخروج على عمود الشعر)[٤٨]، لكن تكمن المشابهة في العمق، وهي مشابهة وإن حققت الائتلاف إلا أنها لا تمحو ما بين الطرفين من فروق؛ لكونها تقوم على سياقات تختلف عن مجرد الربط بين الطرفين على أساس شكلي أو منطقي، ومن أمثلة ذلك قوله في وصف مشهد الحرب بين إسحاق بن إبراهيم والخرمية، بقوله[٤٩]:

والحَرْبُ تَرِكَبُ رَأْسَها في مَشهدٍ عدلَ السفيهُ بهِ بألفِ حليمِ
في ساعةٍ لو أن لُقمَاناً بها وهْوَ الْحَكِيمُ لَصَارَ غيرَ حَكيمِ
جثمتْ طيورُ الموتِ في أوكارِها فتركنَ طيرَ العقل غير جثومِ

جاءت الاستعارة في البيت الأول: (والحَرْبُ تَرِكَبُ رَأْسَها) لتصور الحرب في صورة إنسان أصابته لَوْثةٌ أججت من أفعاله التي صارت لا يضبطها ضابط، أو هي– كما يقول المرزوقي– كالفرس الجموح [٥٠]؛ ليكون: احتياجها لمن خفَّ عقله (ركب رأسه) أشد من حاجتها إلى العاقل، لدرجة أن حجم الهول الذي تشهده هذه الحرب وما فيها من قتال مبالغ فيه لا يدع صاحب حكمة (لقمان) إلا سلبه إياها، وإذا كان هذا هو وصف مشهد هذه الحرب وفرسانها، فإن الاستعارة التالية (جثمتْ طيورُ الموتِ في أوكارِها) جاءت لتستكمل المفارقة، ولتضفي على الصورة حركةً وصراعا داخل دائرة المفارقة.

إذ المُشَاكِل لهذه الصورة أن يجعل أبو تمام (طيور الموت) وهي مستعارة لأسباب الموت ودواعيه نازلةً في ساحة المعركة تبطش بالأرواح، وهذا بتمامه ما أراده الآمدي للصورة، بقوله: "وما كان ينبغي أن يجعل طير الموت جثوما في أوكارها، وإنما كان الوجه أن يجعلها جاثمةً على رءوسهم ووقعا عليهم، فأما أن تكون جاثمة في أوكارها فإنها في السلم" [٥١] ولكن أبا تمام لم يفعل ذلك استكمالا للمفارقة التي بدأها في الاستعارة الأولى[٥٢]؛ لأنه لما صور شدة الحرب بما صوره بها من مفارقات جعلت الحرب ترتدي ثوب المجنون الطائش، ويرتدي فرسانها ثوب السفه إقداما ووثوبا، فكان ولابد أن يصل هذه المفارقة الاستعارية بأخت لها في قوله: (جثمتْ طيورُ الموتِ في أوكارِها) وذلك من خلال إسناد فعل الموت – الذي هو إزهاق الأرواح– إلى هول المشهد الذي ألجأ "طيور الموت" إلى الراحة أو "الجثوم" في مكانها، بحيث تسلم

الأرواح نفسها إلى الموت منصاعةً دون أن يكل في البحث عنها، وبهذا المشهد يحق للطرف الثالث في الصورة [٥٣]، وهم العقلاء الذين يشاهدونها من الخارج أن تطير عقولهم، أو كما قال أبو تمام "فتركن طير العقل غير جثوم"، ولا شك في أن الترشيح في (جثمت، أوكارها، جثوم) سمحت للمتلقي أن يقتنع تماماً بأن للموت والعقل طيوراً على الحقيقة لا على المجاز، كما أن الترشيح – بناء على موقف الآمدي– هو الذي حقق لاستعارات أبي تمام كل هذا الإغراب الذي عابه عليه القدماء، لكنه في الوقت نفسه أسهم في إظهار جوهر الاستعارة واكتمال الصورة ومطابقة المعنى للسياق.

وإذا كانت "مخاطبة الحواس والتمرد على الدلالة الحرفية، واكتشاف علاقة، وتحرك الخيال بين قطبين، وإدماج الحسي بالمجرد في شكل أو بناء موحد تُملأ فيه الثغرة بين القطبين، تمثل أهم ما ينبغي أن يتحقق في الصورة الشعرية"[٥٤] فإن استعارات أبي تمام قد انعكست فيها صفات هذه الصورة، "ومن هنا كان اهتمام أبي تمام بالاستعارة لما لها من قدرة على تصوير الأحاسيس الفاترة وانتشالها وتجسيدها تجسيداً يكشف عن ماهيتها وكنهها على نحو يجعلنا ننفعل بها انفعالاً عميقاً بما تنضوي عليه"[٥٥].

وفي جانب آخر من موقف أبي تمام تجاه قضية الموت نلتمس فيه إحساسه بالفجيعة والانكسار أمام جبروت الموت، كما في قوله[٥٦]:

وهوَ غضُّ الآراءِ والحزمِ خرقٌ ثمَّ غضُّ النوالِ غضُّ الشبابِ

قصدتْ نحوهُ المنيةُ حتـــــى وهَبتْ حُســـنَ وجْهِهِ للتُّرابِ

تتضح رؤية الشاعر في البيتين الممثلة في الانكسار– بوصفه العنصر المهيمن أو التيمة (Theme)– المسيطرة على النص من خلال استلاب الموت لشخص الممدوح الذي حمل جميع الصفات الحميدة من إصابة الرأي،

وقوة الحزم، والكرم، والرجولة، فنلتمس مدى كراهية الشاعر للموت ورفضه له من خلال تصويره للمنية وكيفية قصدها للممدوح سالبة روحه ووجوده لتهب رونقه وبهاءه للتراب –القبر–، فشخص المنية وجعلها كائناً حياً مثل الإنسان في كونه يهب للآخرين العطايا، لكن الفرق هو أن المنية تهب الإنسانَ (للتراب).

ومن خلال إلحاح هذا المعنى على مخيلة الشاعر نستطيع أن نطلق عليه أنه ذو مخيلة ترابية, "ولهذا يمكن للناقد الأدبي أن يعيد الصور الشعرية كلها عند شاعر معين إلى عنصر ما من تلك العناصر الأربعة، فيقال إن هذا الكاتب ذو مخيلة مائية، أو هوائية، أو نارية، أو ترابية، مما قد يفيد في تفسير أعماله الأدبية، وتحديد مزاجه الخيالي"[٥٧]، وهذا هو ما طمح إليه باشلار في تحليل الصور بالعودة بها إلى الفعل البدئي، أي: إعادة الصور إلى العنصر الأصلي الذي تنتمي إليه، ومن ثمّ رد المبدع إلى مصدر إبداعه[٥٨]، وهذايستدعي نتيجة مهمة جدًا وهي أن "باشلار" عندما يبحث عن العناصر الأربعة، لا يبحث عنها في الطبيعة وإنما في الفكر الإنساني.

كما صاغ أبو تمام صوراً فنية جديدة تعكس فكره وفلسفته من خلال قصيدة عمورية، معتمداً فيها على فنيات الاستعارة، ويبدو ذلك في قوله[٥٩]:

يَا يَوْمَ وَقْعَة عَمُّوريَّة انْصَرَفَتْ منكَ المُنى حُفلاً معسولةَ الحلبِ

فقد استعار (للمنى) التي تحققت بنصر عمورية على أحسن ما يكون التحقق استعار لها الناقة العظيمة التي حفل ضرعها باللبن المعسول، وقد تحولت الصورة في البنية العميقة لتظهر الطرفين مدمجين معاً، وذلك بعد أن خلع المستعار له (الناقة/ المشبه به) صفاته على المستعار (المنى/ المشبه)؛

لترتفع (المنى) وهي معنى مجرد إلى مرتبة محسوسة، وقد وقع اختيار أبي تمام على (الناقة) لأنها في الأصل تمثل أمنية للعربي القديم أن يمتلك ناقة نجيبة يجوب بها الصحراء، وهو إرث ثقافي نجح الشاعر في توظيفه داخل الصورة الفنية، وهي – بلا شك– لا تُدرك بينها وبين (المنى) أدنى مشابهة في الواقع، غير أن الواقع الشعري له قوانينه التي سمحت بإجراء الاستعارة على هذا الوجه البديع، وهو ما أسماه "عبد القاهر" بالخالص من الاستعارة، حيث قال: "وحدُّه أن يكون الشبه مأخوذا من الصور العقلية.... واعلم أن هذا الضرب هو المنزلة التي تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها ويتسع لها كيف شاءت المجال في تفننها وتصرفها" (٦٠).

البحتري أيضا ركز على استخدام الاستعارة ليجسد من خلالها أفكاره ومعانيه بحيث تخرج من مجالها العقلي إلى مجالها الحسي، ومن ذلك ما نراه في وصفه لحرب مالك بن طوق التغلبي على الروم(٦١)، حيث يقول(٦٢):

باتُوا يَشُبُّونَ نـــارَ ٱلحَرْبِ بَيْنَهُمُ فَأَصْبَحُوا بَيْـــنَ ظُفْرٍ لِلرَّدَى وفَمِ

إذا أردنا أن ندرك الوعي الحسي والاهتداء إلى نقطة البداية في هذه الصورة، علينا أولا أن نركز على اللحظة الأولى الأصلية التي وُلد عندها النص أو مثلما عبر عنها باشلار "حالة ولادة الصورة الأدبية"(٦٣)، هذه اللحظة التي تتكشف لنا في الأبيات عبر الصراع بين (الذات/العرب) و(الآخر/ الروم) والذي هو في الأساس صراع ديني(٦٤) قبل أن يكون صراعا حربيا، يحاول الشاعر أن يصوره من خلال مشهد الحرب بين مالك بن طوق والروم، فنجد في الصورة الفنية أن الموت قد أحاط بهم من كل جانب، وهو ما أكده الشاعر بقوله: (فَأَصْبَحُوا بَيْـنَ ظُفْرٍ لِلرَّدَى وفَمِ) ، ففي هذا التعبير تشخيص للموت بأنه يتناول طعامه بين فكّيه، وطعام الموت هو هؤلاء الروم، ونلاحظ في نفس

البيت تضادًا بين حالة الروم قبل الحرب وبعدها، حيث إنهم هم مَن كانوا قد بدأوا الحرب وجهزوا لها وأعدوا الخطة والعدة للقتال متوهمين قدرتهم على الانتصار على العرب، هذه حال الروم في هيبتهم، وقول الشاعر (باتوا) للتأكيد على أن هذا ما يحلمون به وليس الواقع الذي يحدث، ويذكر الشاعر لفظة (أصبحوا) للتأكيد على أن هذا هو الواقع والحقيقة وليس حُلماً، وهنا نجد المقارنة قوية وواضحة بين شطري هذا البيت، بين حالهم عندما باتوا ليلتهم وما كانوا يشعرون به من العزة والكرامة والقوة، وبين ما أصبحوا عليه من تبدّل الحال إلى الذل والهوان والهزيمة وكذلك الموت المحقق.

٣- الكناية

تقف الكناية إلى جانب التشبيه والاستعارة في كونها وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الفنية، و"الكناية ضرب من ضروب الانحراف الدلالي والعدول بالألفاظ من معناها الظاهر الذي تؤديه بدلالاتها الوضعية إلى المعنى الخفي الذي يُراد بالأسلوب" [٦٥]، وهي "وسيلة فنية يعتمد عليها الشاعر في رسم صورته الكلية أو التأثير في المتلقي، أو توصيل رسالته، أو إخفاء المعنى الصريح "[٦٦]، وإذا كانت العلاقة بين حدي الصورة في التشبيه والاستعارة قد اعتمدت على التشابه والتماثل عبر التفاعل بين الأطراف، فإننا مع الكناية إزاء المعنى الحقيقي/الحقيقة (الدلالة المباشرة) ثم من خلالها نصل إلى معنى المعنى [٦٧] (الدلالة العميقة) وهي الأبعد والأكثر عمقاً فهي مراد الشاعر، وكلا المعنيين يمكن أن يقوم أحدهما مكان الآخر في تقديم الدلالة والإيحاء والغرض، ومن هنا تنشأ العلاقة بين طرفي الصورة في الكناية على التداعي والتقارب والارتباط .

وقد ذهبت بعض الدراسات الحديثة إلى أنَّه لم يعد مجديا تقسيم الكناية إلى كناية عن وصف وكناية عن موصوف وكناية عن نسبة " فالأمر يتعلق أولا وأخيرا بإدراك دلالة التعبير الكنائي دون حاجة إلى تصنيفه وتحديد هويته"(٦٨)، واستعاضت بالرمز عن كل ما تضمن موضوع الكناية من أقسام وفروع، "وصار أهم ما في الكناية دراسة صورها ودلالتها الإيحائية والكشف عن خفاياها التي تتداعى إلى نفس المتلقي بفعل أسلوبها القائم على تغليف المعنى المقصود بستار شفاف"(٦٩)، وهذا هو ما نسعى إليه في دراستنا للصورة الكنائية في شعر الطائيين.

فقد جاءت الكناية في شعر أبي تمام بوصفها إحدى وسائل تكوّن الصورة الفنية في الشعر لما تحمله من معانٍ وإشارات خفية تلوح بالمعنى عن بُعد، وتومئ به دون أن تفصح عنه (الإيحاء)، "فالتعبير الإيحائي أعمق تأثيرا في النفس يلجأ إليه الشاعر حين تعجز الأساليب الأخرى عن التعبير عن أحاسيسه ومشاعره تجاه موقف من مواقف الحياة"(٧٠)، ومن نماذج ذلك في شعر أبي تمام، قوله في بائية عمورية(٧١):

كمْ بينَ حِيطانها من فارسٍ بطلٍ قاني الذّوائب من آني دمٍ سربِ

في البنية السطحية يحضر المعنى الصريح للكناية في (قاني الذّوائب/ من آني دمٍ سربِ) وهو كناية عن النصر الذي حققه المسلمون في عمورية، وبين المعنيين السابقين مسافة تتراكب فيها وسائط عديدة تُسْلِم في النهاية إلى تيمة (النصر)، فقوله: (قاني الذوائب) كناية عن تلطيخ ذوائب الشعر بالدم الناتج عن القتل بقطع في الرأس أو جرح في الرقبة، مما يوحي إلى أن القتال

كان عن مواجهة ولم يتم بخدعة أو حيلة، وهو أثبت لبسالة الذات العربية وشجاعتها ومروءتها في مواجهة الآخر الرومي، كما أن في قوله: (من آني دم سرب) كناية عن كثرة الدماء التي سالت على الأرض مما يستوجب كثرة القتلى، ووصف هذه الدماء بـ(آني) كناية عن تفجرها مما ينتج عنه حرارتها، وينتج دلالة أخرى على القتل المبرح الذي أعمله المسلمون في الروم، وقد أظهرت هذه الوسائط كم التنكيل بفرسان الروم الذين ازدحمت بهم المدينة حتى أصبحوا ملطخين بالدماء بين حيطانها، مما يشي بنجاح أبي تمام في إثبات معالم النصر من خلال هذه الوسائط من الكنايات المتراكبة.

ومن الصور الفنية التي عبر بها أبو تمام عما حدث لقائد الروم في عمورية من خلال الكناية، قوله [٧٢]:

وَلَّى وَقَدْ أَلجَمَ الخطيُّ مَنْطِقَهُ تْتَها الأَحْشَاءُ في صَخَبِ

ففي البيت كناية عن الخوف والفزع الشديد الذي أصاب "توفلس" حينما رأى الرماح تتبعه، وإذا كان هذا هو معنى المعنى/البنية العميقة، فإن البنية السطحية في المعنى الصريح تحملت وسائط تحتها من ذلك قوله: (وَلَّى وَقَدْ أَلجَمَ الخطى مَنْطِقَهُ) وهو كناية عن أن قائد الروم كان قبل الحرب كثير الكلام والوعيد بأنه سيفعل في جيش المسلمين كذا.. وكذا.. فلما رأى رماحهم أصابه الفزع وولى مدبراً، وفي قوله: (بِسَكْتَةٍ تَحْتَها الأَحْشَاءُ في صخَبِ) كناية عن ارتفاع دقات قلبه وخفقاته نتيجة الغيظ المكتوم والسكوت الغاضب، فالأحشاء لا تصخب ولكن حيث يأتي الفزع المروع تتحول إلى صوت الضجيج، والموقف كله موصول بالفعل "ولّى"، والذي يعني الهرب والفشل من المواجهة، وبهذا

المعنى يكون أبو تمام قد وظف الكناية توظيفا مطابقاً للحال أو المقام، وأورد أكثر من دليل على ما أصاب قائد الروم من فزع ورعب جعله يولى مدبراً.

كما شكلت الكناية في شعر البحتري إحدى ركائز الصورة الفنية في شعره، واستخدمها البحتري بشكل ملحوظ في مختلف أغراض شعره، واستعان بها في التعبير عما يجول في خاطره، ومن هذه الكنايات التي تطالعنا قول البحتري [٧٣]:

في كُلِّ يَومٍ قَد نَتَجتَ مَنِيَّةً لِحُماتِها مِن حَربِكَ العُشَراءِ
سَهَّلتَ مِنها وَعرَ كُلِّ حُزونَةٍ وَمَلَأتَ مِنها عَرضَ كُلِّ فَضاءِ

لقد ألّحت الصورة الفنية في الأبيات السابقة على (تيمة) النصر الذي حققه أبو سعيد الثغري على الأعداء/الخرمية، وقد عبر الشاعر عن ذلك من خلال مجموعة من الصور الكنائية للدلالة على هذا النصر في قوله: (في كُلِّ يَومٍ قَد نَتَجتَ مَنِيَّةً) وهذه كناية عن كثرة القتلى، وكذلك قوله (وَمَلَأتَ مِنها عَرضَ كُلِّ فَضاءِ) كناية عن كثرة الأشلاء التي ملأت الأرض الفضاء، وكل ذلك أسهم في رسم الصورة الفنية التي حاول أن يعبر عنها الشاعر من الكناية، وقريب من ذلك أيضا قول البحتري في إحدى مدائحه لأحمد بن العزيز، حيث يستعرض قوة الممدوح وجيشه، فيقول[٧٤]:

وهو اَلْمَرْءُ ما غَزَا بَلَدًا بالرأ ي إلّا كَفَاهُ غَزْو الجُنُودِ
ضَامِناً رِزْقَ كلِّ طَيرٍ كَما ضُمِّـ ـنَ أرزاقُ كُلِّ ضَبْعٍ وسِيدِ

هذا الرزق المساق للطير والضباع والذئاب والأسود – من غير استثناء – في الوغى كناية عن شدة فتك الممدوح وجيشه بخصومهم بحيث يجعلون من أجساد هؤلاء الخصوم طعاماً للحيوانات، وهذه الكناية منحت النسيج الشعري قوة تعبيرية وتصويرية هدفت إلى تأكيد القوة والصلابة التي يمتلكها الممدوح وجيشه في ساحة الوغى، ومن هنا كان استخدام البحتري للكناية أبلغ من التصريح، ويتضح مما سبق أننا حاولنا الربط بين الصورة الفنية والسياق العام للقصيدة؛ لتوسيع آفاقها الجمالية والتأثيرية، فكانت خلاصة رؤية كونية للعالم المحيط بالشَّاعر، وما الكشف عنها إلاّ كشف عن ذات الفنان وطريقة تعامله مع الآخر.

سادسا: الخاتمة والنتائج

من خلال دراسة موضوع "**صورة الذات والآخر في شعر الطائيين– قراءة موضوعية**"، توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج كان من أبرزها:

١. كان للصورة التشبيهية في شعر أبي تمام دورها الفاعل في التعبير عن رؤاه ومواقفه تجاه الآخر الحضاري وكذلك قضايا الكون والوجود مثل الموت والدهر، فجاءت صوره فلسفية ومعتمدة على التأويل في الفهم؛ ليبين قدرته الإبداعية في استخدام تلك الصور والتي لها قدرة فائقة في التأثير على المتلقي، أما الصورة التشبيهية عند البحتري فقد بعدت عن التعقيد والإبهام

والتكلف والوعورة، بل جاءت سهلة واضحة سلسلة بلا تعقيد أو فلسفة، واستطاع أن يضفي عليها طابعه النفسي ويوظفها في نقل مشاعره؛ لأن التشبيهات والمجازات لا تأتي لجامع شكلي بل لجامع نفسي أي كوسيلة للتعبير عن انطباعات النفس لا عن مظاهر الشكل الخارجي، فالشاعر لا ينقل – كما سبق وذكرنا – الواقع كما هو بل ينقله كما يحسه ويشعر به بل كما يراه من خلال أحاسيسه ومشاعره.

٢. حظيت الاستعارة باهتمام كبير من الطائيين، فاعتمد عليها أبو تمام اعتماداً كبيراً في تصويره وتفرده، واتسمت استعاراته بتنافر الأضداد معتمدةً على المفارقة القائمة على الجمع بين المتناقضات والمتنافرات، على العكس من ذلك كان البحتري الذي اتسمت عنده الصورة الاستعارية بالمباشرة وكانت واضحة جلية سهلة الفهم بعيدة كل البعد عن الغموض والجنوح الخيالي البعيد، فاستخدم كثيراً من الاستعارات التي استخدمها السابقون، ولكن في الوقت نفسه يمكن القول إن البحتري استخدم في شعره استعارات ذات دلالات جديدة ملونة بأصباغ بيئته الحضارية.

٣. جاءت كنايات أبي تمام معتمدة على اتساع المسافة بين المعنى الصريح/السطحي والمعنى الكنائي/العميق، كما بعدت الصور الكنائية في شعر أبي تمام عن السطحية، وقدم أكثر من صورة كنائية في البيت الواحد فتتابعت صوره وتراكمت، وكانت تحمل إيحاءات وإشارات ورموزا أحياناً، أما الصور الكنائية في شعر البحتري فقد كانت لا تتدفق من الخيال ودلالاتها قريبة ومألوفة وتداولها كثير من الشعراء قبله.

الهوامش

(١) حول جذور وآليات وإجراءات ومفهوم المنهج الموضوعي، انظر:

١- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي –نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.

٢- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعاتي- نظرية وتطبيق، دار شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط٢، ١٩٩٦م.

٣- عبد الكريم حسن: الموضوعية البنيوية – دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.

٤- فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، ط١، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.
٥- ميشيل كولو، النقد الموضوعاتي، ترجمة غسان بديع السيد، مجلة علامات في النقد الأدبي، جدة، ج٢٤، مج١٩٩٧،٦م.
٦- سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، دار بابل للطباعة والنشر، الرباط، ١٩٨٩م.

(٢) جاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط٥، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٠م، صـ١٧.

(٣) المرجع نفسه: صـ١٧.

(٤) المرجع نفسه: صـ٦.

(٥) حول هذا المعنى انظر: ميشيل كولو، النقد الموضوعاتي، ترجمة غسان بديع السيد، مجلة علامات في النقد الأدبي، جدة، ١٩٩٧م، ج٢٤، مج٦، صـ٢٤٨.

(٦) سعد مصلوح: في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، دار عين للدراسات والبحث الإنسانية، القاهرة، ط١، ١٩٩٣م، صـ١٨٧.

(٧) فايز الداية: جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٠م، صـ١٢٣.

(٨) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد إبراهيم أبو الفضل، المكتبة العصرية، بيروت، صـ ٢٣٩، ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢م، ج١/٢٨٦، ينظر، البديع لابن المعتز، عناية وتحقيق، اغناطيوس كرتشوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٤٠٢هـ-١٩٨٢م، صـ٩٨، ٩٩.

(٩) البشير بن عمر: موقف القدامى من مسألة المجاز عند أبي تمام، مجلة الحياة الثقافية، تونس، ع٨٥، ١٩٩٧م، صـ٤٠.

(١٠) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د.ط.، دار المعارف، القاهرة. ١٩٧٣م، صـ٢٤١.

(١١) المرجع نفسه: صـ٢٣٥-٢٣٦.

(١٢) لاحظ أن معظم استعارات أبي تمام التي رفضها الآمدي استعارات مكنية.

(١٣) ديوان أبي تمام (١٩٨٧م): بشرح الخطيب التبريزي: تحقيق محمد عبده عزام، ط٤، دار المعارف، مصر، م١/ صـ١٧٧، وماوية: من أسماء النساء، والحِقب: الدهر أو البرهة الطويلة التي لا حدَّ لها والمعنى أصيرت المغاني للبلي نحلاً أم نهباً؟.

(١٤) المصدر السابق: م١/ صـ١٩٠.

(١٥) رغا البعير: صوت وضجَّ، المعجم الوسيط، صـ٣٥٨، السقب: يعني ولد الناقة التي عقرتها ثمود فصارت شؤماً عليهم.

(١٦) العكس: قلب الشيء، وصريمته: ما يصرمه من عزمه أي يمضي عليه فلا يرجع، وبَصْبَص الكلبُ: حرك ذنبه طمعًا أو مَلقاً. شرح الديوان ج ١/ صـ ١٩٠.

(١٧) محمود رزق حامد: العروبة في شعر أبي تمام، ط١، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ٢٠١٣م، صـ١٦٩.

(١٨) استدعى باشلار أحلام اليقظة بناء على مفهومين أساسيين من التحليل النفسي ليونغ عن اللاوعي الإنساني في كتابه "جدلية الأنا واللاوعي"، وهما (الأنيما والأنيموس) ويشير المفهوم الأول إلى أحلام اليقظة الأنثوية، في حين يتضمن الثاني أحلام اليقظة الذكورية –أحلام الليل–، وبالنسبة لباشلار فإن أحلام اليقظة الأنثوية –الأنيما– هي أحلام واعية، راهنة وملموسة وتأملات شاردة تنتج عن ذات حالمة "كوجيطو حالم" سواء المبدع أوالمتلقي، وهذه التأملات هي التي نستطيع من خلالها أن نقرأ الشعر، أما أحلام الليل فهي أحلام بدون كوجيطو حالم/ ذات، حول هذين المفهومين، ينظر: جاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة، تر: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١٩٩١،١م، صـ٥٧–٦٤، كارل غوستاف يونغ: جدلية الأنا واللاوعي، تر: نبيل محسن، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط١، ١٩٩٧م، صـ١١١–١٤٦، حميد لحمداني: سحر الموضوع عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠م، صـ ٢٩.

(١٩) ديوان البحتري(١٩٦٣م): تحقيق وشرح: حسن كامل الصيرفي، ط٢، دار المعارف، مصر، م١/ صـ٤١٧.

(٢٠) عبد الرحمن هيبة: الشباب والشيب في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ١٩٨١م، صـ٤٢٨.

(٢١) فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، ط١، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٥، صـ ٩٤.

(٢٢) أبو سعيد محمد بن يوسف الثغري من كبار القادة في جيش المعتصم في حروبه مع بابك الخرّمي، وهو من طيء ويلقب بالثغري نسبة إلى عمله معظم أيامه في ثغور المسلمين، انظر: ديوان البحتري: م١/ صـ١١.

(٢٣) اليراع: ذباب يطير بالليل كأنه نار.

(٢٤) الزغف: جمع زغفة، وهي الدرع اللينة الواسعة المحكمة، نِهاء: الغدير.

(٢٥) أحمد الجندي: عبقرية الوصف عند البحتري، مجلة المعرفة، دمشق، العدد٩، تشرين الثاني،١٩٦٣م، صـ٨٧-٨٨.

(٢٦) جاستون باشلار: الماء والأحلام- دراسة عن الخيال والمادة، ترجمة د. علي نجيب إبراهيم، تقديم أدونيس، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م، صـ٧٨-٧٩.

(٢٧) ديوان البحتري: م١/١٠.

(٢٨) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، صـ١٧٣.

(٢٩) ديوان أبي تمام: ج٢/ صـ١٧٣ – ١٨١.

(٣٠) محض: أي لبن محض خالص، السمار: اللبن الممزوج الذي أُكثِرَ ماؤه حتى يغلب اللبن.

(٣١) رارٌ: ذائب.

(٣٢) عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٩٩م، صـ ٢٦٦.

(٣٣) منير سلطان: بديع التراكيب في شعر أبي تمام، ط٣، منشاة المعارف بالإسكندرية، ١٩٩٧م، صـ٢٣٩.

(٣٤) عبد الجليل الأزدي: الأيديولوجية في الرواية بشأن الوضع النظري والمنهجي لمفهوم المسكوت عنه، مجلة علامات، المغرب، ع٧، ١٩٩٧، م ١٠٦ – ١٠٧.

(٣٥) انظر: القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط٣، ١٩٩٣م، صـ٤٦٨، أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠١هـ-١٩٨٠م، صـ٢٧٤، على الجارم،

مصطفى أمين: البلاغة الواضحة، البيان والمعاني والبديع، دار المعارف، مصر، د.ت.، صـ١٠٥.

(٣٦) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ت: محمد رشيد رضا، دار الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٨٨م، صـ٥٣.

(٣٧) القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط٣، ١٩٩٣م، صـ٤٦٨.

(٣٨) محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٧م، صـ٥٦.

(٣٩) ماجد الجعافرة: التشكيل البلاغي وأثره في بناء النص – دراسة تطبيقية في نص لأبي تمام، مجلة البصائر، الأردن، مجـ٢، ع٢، أيلول ١٩٩٨م، صـ١٣.

(٤٠) عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٩م، صـ١٦٧.

(٤١) ديوان أبي تمام: م١/٣٠٧.

(٤٢) ونذكر هنا قول أبي نواس في مدح الرشيد:

وأَخَفْتَ أهْلَ الشِّركِ حتى إنه لَتَخَافك النطف التي لم تُخْلَق؟

إذ يبالغ الشاعر في قوة الممدوح التي أخافت المشركين حتى أولئك الذين لم يُخلَقوا بعد!!

(٤٣) وقد سبق بشار بن برد أبا تمام في هذا المعنى حين صور الليل بقوله:

وليْلٍ دَجُوجِيّ تنامُ بناتُهُ وأبْناؤُه منْ هوْله وربائبُهْ

إذ يتحدث عن ليل مخيف قضاه وحيدا مع فرسه، ليل مظلم مخيف حتى من شدة الخوف نامت وسكنت كل الدواب التي تخرج في الليل عادة، وما حماه كان النوم إلى أن انقضت شدته وظهر الصبح، انظر شرح ديوان بشار بن برد، شرحه ورتب قوافيه وقدم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٧١م، صـ١٤٢.

(٤٤) ديوان أبي تمام: م٢/٤٤٨.

(٤٥) ديوان البحتري: م٤/٢٠٨٠.

(٤٦) المصدر السابق: م١/٤٦.

(٤٧) عبد الله بن حمد المحارب: أبو تمام بين ناقديه قديماً وحديثاً، دراسة نقدية لمواقف الخصوم والأنصار، مكتبة الخانكي، القاهرة، ط١، ١٤١٢هـ- ١٩٩٢م، صـ ٤٥٦.

(٤٨) حدد المرزوقي سبعة عناصر لعمود الشعر العربي، وهي كالتالي: شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، الإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه والمستعار له، ومشاكله اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية، انظر: مقدمة المرزوقي لديوان الحماسة، ت: أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٥١م، صـ١٠.

(٤٩) ديوان أبي تمام: م٣/٢٦٦، وانظر كتاب: حماسيات أبي تمام في الحروب البابكية، شوقي رياض أحمد، دار الثقافة للطباعة، القاهرة، ١٩٧٨م.

(٥٠) المصدر السابق: م٣/٢٦٦.

(٥١) الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر): الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٣٩٢هـ-١٩٧٢م، ج١/٢٤٥.

(٥٢) وهذا يدل على شدة إزعاج مثل هذه الاستعارات الطائية لنقاد عمود الشعر.

(٥٣) والطرفان الآخران هما: مشهد الحرب ومشهد الموت.

(٥٤) محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د. ط، ١٩٨١م، صـ١٦٦.

(٥٥) عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)، الدار العربية، مصر، ٢٠٠٠ م، صـ١١١.

(٥٦) ديوان أبي تمام: ج٤/٤٦.

(٥٧) عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ط١، المؤسسة الجامعية للطباعات والنشر، بيروت، ١٩٩٠م، صـ١٩.

(٥٨) جاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة- علم شاعرية التأملات الشاردة، ترجمة: جورج سعد، بيروت، المؤسسة الجامعية، ط١، ١٩٩١م، صـ٦.

(٥٩) ديوان أبي تمام: ١/٤٦.

(٦٠) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قراءة وعلق عليه: محمد شاكر، دار المدني بجدة، المملكة العربية السعودية، ط٣، ١٩٩٢م. صـ٦٥، ٦٦.

(٦١) مالك بن طوق التغلبي، ت ٢٦٠هـ صاحب الرحبة؛ أحد الأشراف والفرسان الأجواد، ولي إمارة دمشق زمن المتوكل، انظر: النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ليوسف بن تغري بردي، ج٣/٣٢.

(٦٢) ديوان البحتري: ج٤/٢١٢٨- ٢١٣٠.

(٦٣) أحمد عثمان رحماني: نظريات نقدية وتطبيقاتها، مكتبة وهبة، مصر، ط١، ١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤م، ص٩٨.

(٦٤) انظر قول أبي تمام في قصيدة فتح عمورية وهو يمدح المعتصم:

أبقيْتَ جدَّ بني الإسلامِ في صعدٍ والمُشْرِكينَ ودَارَ الشرْكِ في صَبَبِ

(٦٥) حسن طبل: الصورة البيانية في التراث البلاغي، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥م، صـ٢٢٤.

(٦٦) حفني محمد شرف: التصوير البياني، مكتبة الشباب، القاهرة، ط٢، ١٩٧٢م، صـ٢٣.

(٦٧) نظرية معنى المعنى بدأ الحديث عنها في العصر الحديث في كتاب معنى المعنى للدكتور ريتشاردز صاحب كتاب "مبادئ النقد الأدبي" و"العلم والشعر"، ونظرية معنى المعنى تتعلق بشكل كبير بالبحث في وظيفة الشعر، وهل من وظيفة الشعر تحقيق فائدة معينة أم أن الغرض منها هو المتعة الجمالية فحسب؟، فالأدب بشكل عام ليس من وظيفته توصيل معلومة أو خبر وإنما يمثل رؤية الأديب للمواقف أو كما قال لوسيان جولدمان هو رؤية العالم من منظور المبدع، فالأديب ليس معنيا بتقديم الخبر أو المعلومة فهذه ليست وظيفة الشعر، ومن هنا فالمعنى الذي تحمله الجملة عند الأديب يختلف تمام الاختلاف عن الجملة نفسها عند غيره، فإذا قال شخص ما: شرب الولد الماء فهذه جملة طبيعية لكنه لو قال شرب الولد الحزن، فهذا الانحراف في اللغة يمثل صورة مبسطة لفكرة الأدب، ومن هنا فالأديب لا يقصد المعنى الأول الناتج من الجملة، لكنه يقصد معنى آخر هو الأدب وهذا المعنى الثاني هو ما يعرف بمعنى المعنى، وقد بيّن عبد القاهر الجرجاني أن الغموض يكون في المعنى الثاني غير الحقيقي، ويقصد به المستوى الفني الجمالي الذي يتمثل في العمل الأدبي ولا فرق في هذا أن يكون العمل الأدبي شعراً أو نثراً. انظر: دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٤م، صـ٢١٠- ٢١١.

(٦٨) شفيع السيد: التعبير البياني – رؤية بلاغية نقدية، مكتبة الشباب، القاهرة، ط٢، ١٤٠٢هـ- ١٩٨٢م، صـ١٣٧.

(٦٩) حفني محمد شرف: الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق، دار نهضة مصر للطبع والنشر، مصر، ط١، ١٣٨٥هـ- ١٩٦٥م، صـ٤٤٧.

(٧٠) أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، بيروت، لبنان، ط١٢، د.ت، صـ٣٤٦- ٣٤٧.

(٧١) ديوان أبي تمام: م١/٥٢.

(٧٢) المصدر السابق: م١/٦٦ .

(٧٣) ديوان البحتري: م١/ ١١.

(٧٤) المصدر السابق: م٢/٨٨٠.