# الصورة الشعرية ودورها فى تحولات المعنى فى خطاب المعارضات الشعرية


**اعداد**

**أ. شيخة بنت راضي سميليل العتيبي**

**باحثة دكتوراه في كلية الآداب قسم اللغة العربية**

**تخصص بلاغة جديدة – جامعة الملك سعود**



**مجلة الدراسات التربوية والانسانية . كلية التربية . جامعة دمنهور**

**المجلد الثالث عشر – العدد الثانى – لسنة 2021**

# الصورة الشعرية ودورها فى تحولات المعنى فى خطاب المعارضات الشعرية

أ.شيخة بنت راضي سميليل العتيبي

الملخص

يركز هذا البحث على دراسة تحول الصور الشعرية في شعر الاحتجاج ، وبدأت الدراسة بتعريف موجز قديم وحديث لمفهوم الصور الشعرية ، ومن ثم دراسة تحول المعنى من خلال الصور الشعرية من وجهة نظر بلاغية حديثة المسمى. كعملية تبادل بين البلاغة. وكذلك العلاقة بين الأفكار التي تكشف عن الصلة بين خطاب الاحتجاج والمناهض للبلاغة. كما سيتم توضيح الوظيفة البلاغية للمعنى في هذه الدراسة. في تشكيل خطابه الشعري الأخير ، استخدم الشاعر الأحيائي الصور الشعرية كتكوين معرفي لنقل تقاليد وأفكار التراث البلاغي. ويهيمن على لغته الخاصة التي تحمل علامات أو علامات تشكلت من خلال رؤيته التي تشكلت في ذهنه بشكل أساسي مع مجموعة من الأفكار الانطباعية ، مع الارتباط المتبادل مع الخطاب المرجعي الذي يؤدي إلى إنتاج وتوليد معاني محددة غير تقليدية لها معنى. قيمة تاريخية ومدروسة.

الصور الخطابية وفقًا للمفهوم الخطابي الجديد مقسمة على النحو التالي: صور الإحالة ، الصور المجاورة ، الصور النسبية ، الصور الرمزية ، الصور المتغيرة ، الصور الجدلية والتعميم ، اتبع هذه الوحدات الوظيفية للصور الشعرية وأهم النتائج والتوصيات

## *Poetry Imagery and its role in transferring of the meaning In the address of Poetry of protest*


### *Abstract*

This research focuses on studying the poetic imagery transformation in the of Poetry of protest, the study started with a brief ancient and recent definition for the concept of the poetic imagery, hence study of meaning transformation through the poetic imagery from recent rhetoric point of view labeled as an exchange process between rhetoric. As well as the relationship between thoughts that reveal the link between the rhetoric of protest and anti-rhetorical. Also, the rhetorical function of meaning will be showed in this study. in formation of his recent poetic rhetoric the animistic poet used Poetry Imagery as a cognitive formation for conveying traditions and thoughts of rhetoric heritage. And dominate his special language which bears signs or marks that he formed by his vision which basically formed in his mind with a collection of thoughts impressions, with the exchanged connection with the reference rhetoric that lead to production and generation of a specific nontraditional meanings having a historical and thoughtful value.

***The rhetoric imagery according to the new rhetorical conception divided as follow***: the referral imagery, neighboring imagery, relative imagery, Symbolic imagery, variant imagery, argumentative and circulative imagery, follow these category poetic imagery functional units and the most important results and recommendations

## المقدمة

تقوم دراسة المعنى في البلاغة الجديدة التي تأسست على يد ريتشاردز الذي دعا إلى فتح مجال تعدد المعاني واختلافاتها، وربطها بسياقاتها واستعمالاتها المتعددة، فالسياق يمثل إحدى الدعامات الأساسية في البلاغة الجديدة؛ لذا يجب التعامل مع المعنى على أساس الحركة والنشاط لا الجمود والثبات، فالكلمات عندما تتفاعل مع سياقاتها يقتضي ذلك التفاعل أنماطًا من التداخل والتشابك تخص جل الأفكار المتجاورة، والمعاني الغائبة، وجوانب السياقات المختلفة لمعنى الكلمة الواحدة؛ لذا يسعى هذا البحث إلى دراسة طرائق تحولات المعنى في شعر المعارضات في ضوء البلاغة الجديدة، التي تختص بإجراءات ومفاهيم تتجاوز مفاهيم البلاغة القديمة في دراستها للخطابات الأدبية، فالبلاغة الجديدة تُعنى بوصف الخطاب البلاغي، مع تبيان قواعده المضمرة، واستخلاص بنياته ودلالاته؛ وذلك بالانفتاح على مجالات معرفية مختلفة مثل: التداولية، ونظريات التواصل والسيميائيات، لذا فالبلاغة الجديدة تسعى لإيجاد طرائق جديدة في دراسة النص الأدبي، انطلاقًا من البلاغة نفسها، حيث إنَّ وظيفتها لم تعد تقتصر على تحليل النصوص فحسب، بل تمتد إلى إنتاجها أيضًا.

**ويهدف البحث إلى** إعادة قراءة نصوص المعارضات في الشعر العربي الحديث في ضوء ما توفره البلاغة الجديدة من أدوات وإجراءات منهجية، لعل أهمها: الاعتماد على مفهوم الصورة الشعرية في الخطاب الشعري؛ للكشف عن التحوّلات والتغيّرات التي تطرأ على المعنى الشعري من عصر إلى آخر. ومناقشة دور الصور البلاغية في فهم العلاقة بين الرمز في النص التراثي وتفسيرها ، والعلامة اللغوية في النص الإحيائي؛ للكشف عن الحدود المعرفية الجديدة التي يقف عليها النص.ورصد التحولات التي طرأت على المعاني من حيث التطور والتغير.

**وتندرج الإشكالية** التي يطرحها هذه البحث ضمن البحث حول طبيعة العلاقة بين المعنى الشعري عند شعراء الإحياء والمعنى الشعري في النصوص التراثية، حيث يكشف البحث في طبيعة تلك العلاقة عن حضور النص التراثي في النص الحديث، وهذا الحضور يطرح العديد من التساؤلات أهمها: هل علاقة النص المعارِض بالنص التراثي هي علاقة التابع بالمتبوع ؟ أم أنها علاقة تكشف عن حضور التراثي في الحداثي ؟ ما دور الصورة الشعرية في الكشف عن تحوّلات المعنى في الخطاب الشعري؟ ويطمح هذا البحث إلى الإجابة عن عدد من التساؤلات، لعل من أهمها:

- كيف يتحول المعنى من النص التراثي إلى النص الإحيائي ؟
- ما دور الصورة الشعرية في تحول المعاني بين النص التراثي والنص الإحيائي؟
- ما الوحدات الوظيفية للصورة الشعرية عند شعراء النصوص الإحيائية ؟

واتخذت المنهج الوصفي التحليلي منهجًا في الدراسة؛ لأن البلاغة الجديدة بلاغة وصفية، كما أفدت في الجزء التحليلي من إجراءات التحليل السيميائي الذي يهتم بتحليل العلامات والرموز في الخطاب الشعري.

## أولا: مفهوم الصورة الشعريّة

تكمن أهمية الصورة في الخطاب الشعري بوصفها أحد مقوماته الأساسية التي تُبنى عليها شعريته، حيث تمتلك القدرة على تحرير اللغة من العلاقات العقلية التقليدية التي تربط بين مفرداتها، وتولد علاقات جديدة من شأنها أن تحقق الدهشة، وتنطلق إلى أفق أوسع فتكتسب بذلك دلالات ومعاني جديدة ومبتكرة لا تتوافر للمفردات المجردة التي تتكون منها الصورة.

**الصورة في النقد القديم :**

يعود الفضل إلى نقادنا القدامى في تأسيس مصطلح الصورة، وإرساء قواعده، فالجاحظ هو أقدم من أشار إلى مصطلح الصورة حين عدّ الشعر صناعة،

وضربًا من النسج، وجنسًا من التصوير[1]، وهو بهذا يشير إلى نوعٍ خاصٍ من التصوير يقوم بتشكيل المعنى عن طريق الأفكار المألوفة التي تعمل على تأثير واستمالة المتلقي نحو سلوك معين. فتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وصحة الطبع، وجودة السبك، وتلاحم أجزاء القصيدة، هي عناصر أدبية رئيسة تقوم عليها الصورة الشعرية عند الجاحظ [2].

أما قدامة فيجعل من الصورة وسيلة يُستعان بها في تشكيل المادة وصوغها، فإذا« كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيه كالصورة »[3]، ويرى الجرجاني أن التصوير والصياغة هما السبيل للكلام الفني، وأن المعنى مادة الصورة والصوغ الشعريين من الناحية الفنية [4]، فالصياغة الشعرية هي صورة جديدة للمعنى. ويربط القرطاجني عنصر التخييل بالصورة التي تقوم في خيال الشاعر؛ فينفعل لتخيّلها، وتصورها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالًا من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض [5]. وتعني الصورة الشعرية وفق هذا التصور والفهم الدلالي قدرة الشاعر على استعمال اللغة استعمالًا فنيًا يدل على مهارته الإبداعية، ويجسد شاعريته في خلق الاستجابة والتأثير في المتلقي، وهذا الوعي الفني يعكس مدى إلمام النقاد القدامى بالصورة الشعرية، وإدراكهم العميق لطبيعتها وأثرها في الخطاب الشعري.

ويبدو أن المفهوم القديم للصورة يدور حول اعتبارها نوعًا بلاغيًا بمثابة انتقال أو تجوز في الدلالة لعلاقة مشابهة، أو علاقة تناسب متعددة الأركان؛ لذا اهتم النقاد القدامى بالتحليل البلاغي للصورة، وتمييز أنواعها وأنماطها المجازية، بوساطة التركيز على دراسة الصورة الشعرية عند كبار الشعراء، كما اعتبروها

---

([1]) **الحيوان**. 131/3.
([2]) غزوان، عناد. **مستقبل الشعر**، وقضايا نقدية. بغداد : دار الشؤون الثقافية، ط:1، 1994، ص: 115.
([3]) قدامة ، جعفر. **نقد الشعر** .تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت: دار الكتب العلمية، ص: 53.
([4]) **دلائل الإعجاز :** ص: 254.
([5]) القرطاجني ، حازم . **منهاج البلغاء وسير الأدباء**. تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت: دار الغرب الإسلامي،ط:2، 1981، ص: 89.

تقديمًا حسيًا للمعنى وأدركوا تأثيرها في المتلقي، وقرنوا هذا التأثير باللذة الفنية والتفتوا إلى صلة الصورة بالشعر[6]، ودرسوا مفهوم التخييل في الخطاب الشعري وأثره في الصورة.

**الصورة في النقد الحديث:**

يتحدد مفهوم الصورة في النقد الغربي الحديث في ثلاثة أنماط أساسية هي: الصورة الذهنية، والصورة المجازية، والصورة الرمزية، تبعًا للعلامات اللغوية والسياق الدلالي الذي تحضر فيه هذه العلامات، حيث تكشف كل دلالة من هذه الدلالات عن جانب خاص في فهم الصورة وتأكيد عنصر من عناصرها [7]، إلا أنه يمكن القول إنَّ المصطلح المستقر للصورة إلى حدَّ ما عند النقاد الغربيين هو التفاعل المتبادل بين الفكرة والرؤية والحواس الإنسانية الأخرى في خلق الاستجابة والإحساس بذلك التفاعل عند المتلقي سواءٌ كانت الاستجابة حسية بصرية أو معنوية تجريدية [8].

أما النقاد العرب المحدثون فقد تمثل موقفهم من الصورة الشعرية في ثلاثة اتجاهات: الاتجاه الأول يرى أنَّ مصطلح الصورة نشأ بتأثير النقد الغربي، والاتجاه الثاني يرى أن الصورة الشعرية في التراث النقدي العربي قد استوت مبحثًا متكاملًا صادرًا عن فكرٍ عربيٍ تمثل الشعر نشاطًا اجتماعيًا وصناعة ماهرة، أما الاتجاه الثالث فيرى أن هذا المصطلح حديث النشأة بدلالاته، وخاصة الدلالة النفسية لكنه قديم في أصله يعود إلى وعي النقاد القدامى بخصائص الخطاب الشعري.

---

([6]) عصفور، جابر. **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب.** الدار البيضاء: المركز العربي الثقافي، ط:3، 1992، ص: 8-10.

([7]) **الصورة الشعرية في النقد الحديث**: 105.

([8]) **مستقبل الشعر**: 119.

وتعدى النقد العربي الحديث في دراسته للصورة إلى جوانب أخرى وتفريعات مختلفة في أجناس الأدب وفي أشكاله، وعناصره، ومضامينه، ووظيفته [9]، مما أتاح فرصة إثراء مفهوم الصورة الشعرية بما يتلائم مع رؤية ومنهجية، وأسلوب كل ناقد، ومن أبرز تلك المفاهيم على سبيل المثال القول بإن « الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته إلى قرائه وسامعيه تدعى الصورة الأدبية »[10]، وهذا ما يعكس الجوانب الإبداعية عند الشاعر.

وتسابق المعنيون بالشعر إلى وضع مفهوم للصورة ومن ذلك أنَّ الصورة الشعرية هي صوغ لساني متميز ومتفرد، يُعدُ في حقيقة الأمر عدولًا عن صيغ إيحائية، تأخذ بكيفيات التعبير لا بماهياته ، وتهدف إلى تحويل غير المرئي من المعاني إلى المحسوس، وتعويم الغائب إلى ضرب من الحضور، ولكن بما يثير الاختلاف ويستدعي التأويل بقرينة أو دليل [11]، والصورة بهذا المفهوم تغدو تحويلًا وانحرافًا لغويًا يهدف إلى إنتاج دلالات جديدة لها العديد من الإيحاءات والإشعاعات التي تتضح من خلال السياق والقرينة، والتي تُحيل بدورها على المعنى الذي يرمز إليه الشاعر.وتتمثل قدرة الشاعر الإبداعية في خلق حركة متذبذبة في النص الشعري تتأرجح بين فقدانه لمعناه في نفس اللحظة التي يُعثر فيها عليه من جديد في وعي القارئ وضميره، أي فقدان المألوف وتركيب المعنى الجديد ثم فقدانه مرة أخرى[12]، مما يفجر الأبعاد الإيحائية في الذات المتلقية عند بحثها عن ذلك المعنى، وهذا هو محور الصورة الشعرية بمفهومها الحديث في النقد العربي.

---

([9]) زياد ، صالح. **دراسات الصورة في النقد العربي الحديث**. المجلة العلمية لكلية اللغة العربية بالمنصورة- جامعة الأزهر، العدد:23، 1425، ص:59.

([10]) الشايب، أحمد . **أصول النقد الأدبي**. القاهرة : مكتبة النهضة المصرية، ط:10، 1994، ص: 242.

([11]) **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث** : 3.

([12]) **نظرية البنائية** : 381.

وترتبط دلالة الصورة على المعنى بالتجربة الإنسانية التي تحدد قيمة العلامة الدلالية سواء أكانت أيقونية أم رمزية، فالصورة اللفظية كعلامة أيقونية لا تستند في إنتاجها للمعنى على التشابه المفترض بينها وبين الموضوع الذي تمثله، فالتشابه يكون في أغلب الأحيان نسبيًا؛ لأن الصورة لا تمتلك نفس خصائص الشيء الذي تمثله [13]؛ لذا تشكل نسقًا معينًا من تجليات المعنى وليس كليته، فهي تدل عليه ولكنها لا تحيط به، أي أنها تكتفي بعرض المعنى بواسطة سلسلة من الإشارات إلى عناصر أخرى متميزة ينتقل بوساطتها المتلقي من ظاهر المجاز إلى حقيقته، ومن ظاهر الاستعارة إلى أصلها، يدفعه ذلك الانتقال إلى تأمل علاقات المشابهة أو المجاورة التي تقوم عليها الصورة الشعرية [14]، والبحث عن المعنى الخفي أو ما يسمى (بمعنى المعنى) بوصفه اللحظة السابقة على الفهم.

**مفهوم الصورة الشعرية في البلاغة الجديدة :**

دخلت دراسة الصورة في النقد العربي الحديث إلى منعطف منهجي جديد يتمثل في محاولة إخراجها من أفق البلاغة التقليدية إلى أفق مغاير وجديد، وبطريقة امتدت بالصورة نظريًا إلى تلاقح منهجي يتجاوز علم النفس إلى الفلسفة، واللسانيات، والسيميولوجيا، وعلوم الاتصال الحديثة [15]، وبذلك اكتسبت الصورة الشعرية طابعًا جديدًا يتلائم مع التطورات التي تشهدها الحقول المعرفية في الدراسات الأدبية.

واتخذت الصورة الشعرية مفهومًا مختلفًا في البلاغة الجديدة التي تُعنى بدراسة الصورة من خلال وصف الخطابات الشعرية، حيث انتقلت بالاستعارات

---

([13]) الطاهري، بديعة. **الصورة وإنتاج المعنى** ، قراءة في غلاف رواية الحرب في بر مصر ليوسف القعيد. مقال نُشر على موقع مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، (د.ت) ، www.arrafid.ae/arrafid/f3_9-l 2010.htm . تاريخ الزيارة: 1435/4/7، الساعة الخامسة مساءً.

([14]) **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي** : 328.

([15]) **دراسات الصورة في النقد العربي الحديث** : 62.

والتشبيهات بوصفها محسنات تزيينية للخطاب الأدبي في البلاغة القديمة لتصبح صورة، ومن ثمة طورت من آلية دراسة الصورة وتقسيماتها، حيث انحصرت الصورة في علاقة المشابهة القائمة على التشبيه والاستعارة، دون الارتكاز على علاقات أخرى كعلاقة المجاورة (المجاز المرسل والكناية) أو ما شابهها من العلاقات.

ومن صور تجاوز البلاغة الجديدة لتقسيمات الصورة التقليدية إلى تقسيمات جديدة وفق معايير منهجية محددة، ومقولات تصنيفية مختلفة، تصنيف الصورة في ضوء التشابة والتماثل، والتجاور، والرؤيا، والائتلاف، والسيمياء، والإحالة. كما صُنفت في ضوء المعيار الصوتي أو الخطي، وفي ضوء المورفيم (الزوائد واللواحق والمقاطع)، وصُنفت أيضًا حسب طبيعة الكلمة، أو حسب طبيعة التركيب، أو حسب طبيعة الدلالة والسياق التداولي، والعديد من التصنيفات التي يضيق المقام عن حصرها، والحديث عنها [16]. ولم تكتفي البلاغة الجديدة بتطوير آلية دراستها للصورة الشعرية بل إنها أسندت لها استثمارات وظيفية بوصفها استراتيجة من استراتيجيات الخطاب الأدبي، فجعلت لها وظيفة معرفية، وحجاجية، ومرجعية، بالإضافة إلى الوظيفة الجمالية.

وخلاصة القول: إن التطور الذي أصاب الصورة الشعرية في البلاغة الجديدة لم ينصب في مفهومها، لكنه انصب على آليات دراستها وتقسيماتها بما يتواكب مع متطلبات العصر.

**ثانيًا: الصورة الشعرية في خطاب شعر المعارضات :**

تعد الصورة الشعرية من أهم التقنيات الإبداعية، والأساليب المخصوصة التي استعان بها الشاعر الإحيائي في إبداع نصه وإنتاج معانيه، وذلك بما يتوافق مع تجربته الشعورية وحالته النفسية مما أدى إلى إنتاج معاني جديدة ومغايرة عن

---

([16]) **من الحجاج إلى البلاغة الجديدة :** 72.

معاني النص المعارض. ولئن أُتهم الشاعر الإحيائي بتقليده للشاعر المعارَض واستخدامه لنفس وسائله في إنتاج المعنى، إلا أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يصيب هذا التقليد المعنى في شعر المعارضات، فتكون معاني النص الحاضر نسخة مكررة من معاني النص الغائب؛ وذلك لأن المعنى بوصفه « حال التجربة يمثل نبض العمل الفني وروحه والتقليد يأتي على الجسد والهيكل وليس على النص والروح »[17]، فإذا كانت الصورة أحدى الأنماط التقليدية التي توسل بها الشاعر التراثي في التعبير عن المعنى ضمن خطابه الشعري، فإن الشاعر الإحيائي لم يقصد من استخدامه للصورة الشعرية قصدًا صناعيًا؛ بغية أن يكون خطابه المعارِض مشابهاً للأول، وإنما كان يروم استحداث صور شعرية قوامها الخصوصية والتميز، تكشف عن إبداعه في تحويلاته المتكررة وإنتاجه للمعاني الجديدة التي مكانها في أفق المتلقي.

وإيمانًا بقدرة الصورة الشعرية على توجيه القارئ إلى بلورة المعنى في النص الأدبي وبخاصة الشعري، فإن هذه الدراسة تروم الاستعانة بها للكشف عن المعنى في نصوص شعر المعارضات، والوقوف على تلك التحولات التي تتلبسه عند انتقاله من النص التراثي إلى النص الإحيائي، انطلاقًا من أن الشاعر الإحيائي يعمل على إعادة إنتاج النص التراثي وفق سياقه الجديد (الاجتماعي والثقافي والتاريخي)، بكيفية تتناسب مع رؤيته، وتصور إبداعه الجديد الذي يحضر فيه النص الغائب، وذلك عن طريق اللغة التي يستطيع من خلالها إعادة صياغة المفردات التراثية، على هيئة خاصة مغايرة، محملة بأبعاد ودلالات جديدة ومتميزة توحي بانفعال الشاعر وتجسد قيمته النفسية الخاصة به.

ويستأنس هذا البحث بتعريف اليافي الذي يقول فيه إنَّ « الصورة تعني كل تركيب لغوي ذي علاقات تقوم على المشابهة أو المجاورة أو المعايرة (الانزياح،

---

([17]) غركان، رحمن. **إنتاج المعنى الفني (الذات،التجربة، القراءة)**، الديوانية : مجلة القادسية، جامعة القادسية، كلية التربية، العدد: 4-3، المجلد (8)، 2008، ص: 6.

أو فجوة التوتر)»؛ لأن هذا التصور ينظر للصورة كمركب نهائي أو ناتج متجسد في كيان، أي النظر للطبيعة التي تبدو عليها الصورة في القصيدة، والدور الذي تقوم به في بناء النص الشعري، والوظيفة التي تحققها في النسق [18]، مما يكشف عن تحول المعنى وانتقاله من النص الغائب إلى النص الحاضر في هيئة جديدة.

## الصورة الشعرية في المعارضات
## (دراسة تطبيقية في ضوء البلاغة الجديدة)

اتسمت البلاغة العربية القديمة بطابعها التعليمي المعياري والبياني؛ ذلك أنها قسّمت علومها إلى ثلاثة أقسام هي: علم البيان الذي يدرس التشبيه، والاستعارة، والمجاز المرسل، والمجاز العقلي والكناية. وعلم المعاني الذي يدرس الخبر والإنشاء، وأسلوب الحصر والقصر، والمساواة والإطناب والإيجاز. وعلم البديع الذي يدرس مجموعة من المحسنات اللفظية والمعنوية، مثل: السجع، والجناس، والتشاكل، والتكرار، والتضمين، والتورية، والطباق، والمقابلة، والالتفات؛ ومن ثم جعلت هدفها الأساس هو تزويد المبدع أو الكاتب المنشئ بمجموعة من الأدوات التي يحتاجها في مجال الكتابة الفنية والجمالية بغية اكتساب ملكة الفصاحة والبلاغة [19]؛ لذا قامت بدراسة الخصائص الداخلية للمحسنات البديعية والتي تجعل منها محسنات تزيينية لتنميق الخطاب الأدبي وزخرفته، وقد تسبب هذا التوجه الزخرفي للبلاغة القديمة في عدم تركيزها على دراسة تلك المحسنات بوصفها صورًا شعرية كما فعلت البلاغة الجديدة.

وقد شهدت البلاغة في القرن العشرين – كما ذكرنا سابقًا – صياغَة جديدًة على أسسٍ لسانيةٍ بنيويةٍ وسيميائيةٍ وشعريةٍ، مع مؤسسي البلاغةٍ الجديدةٍ [20]،

---

([18]) اليافي، نعيم. **(الصورة في القصيدة العربية المعاصرة)**:540-544.

([19]) **من الحجاج إلى البلاغة الجديدة** : 66.

([20]) مثل: رولان بارت (R.Barthes) ، وجيرار جنيت (G.Genette)، وتزتيفان تو دوروف (T.Todorov) وأوزوالد دوكرو (O.Ducrot)، ورومان جاكبسون (R.Jakobson)، وجان مولينيو (J.Molino)،وميشيل ريفاتير (M.Rifaterre)، وجان كوهن (J.Cohen)، وجماعة مو (MGroupe).

وسعت هذه الصياغة إلى جعل تلك الصور الشعرية إستراتيجية من إستراتيجيات الخطاب الأدبي، كما أسندت لها – الصورة الشعرية – استثمارات وظيفية متعددة مثل:(الوظيفة الجمالية، والتنبيهية، والعاطفية، والمعرفية ، والحجاجية)؛ لذا لم تكن الصور الشعرية مجرد تشكيل لعوب على سطح لغة الخطاب، بل كانت جزءًا ملتحمًا بمقاصده وحدوده وأطره النوعية.

والصور الشعرية هي عملية تبادل بين الخطابات، وعلاقات بين الأفكار يتم من خلالها الكشف عن العلاقة بين الخطاب المعارَض والخطاب المعارِض، كما يتم الكشف عن الوظيفة الخطابية للمعنى؛ ذلك أنَّ الشاعر الإحيائي لجأ في تشكيل خطابه الشعري الجديد إلى استخدام الصورة الشعرية كنسق معرفي لنقل أفكار وتقاليد الخطاب التراثي، وإضفاء لغته الخاصة التي تحمل الإشارات أو العلامات التي صاغها بواسطة رؤيته والتي تشكلت في ذهنه مع جملة من الانطباعات الفكرية، بالارتباط المتبادل مع الخطاب المرجع، مما أدى إلى إنتاج وتوليد معانٍ نوعية وغير تقليدية لها قيمتها التاريخية والفكرية [21].

ولأهمية الوقوف على تشكلات الصورة في رصد تحوّلات المعنى في الخطاب الإحيائي يتوجّه هذا البحث إلى دراسة الصورة البلاغية في هذا الفصل من منظور البلاغة الجديدة، وهي دراسة تختلف تمامًا عن دراسة الصورة من المنظور الفني والجمالي والتزييني الذي وظيفته الإمتاع فقط كما هو الحال في البلاغة القديمة، فالبلاغة الجديدة تعمد في مقاربتها للخطابات الأدبية إلى وصف لغتها الأدبية وأشكالها، وأجناسها، وتشكلاتها المتنامية والمتغيرة بطريقة ديناميكية، يرقى لمستوى الظواهر اللغوية وتحليلها واستنباط اتجاهاتها العامة والمتغيرة، وبذا يمكن أن تصبح البلاغة الجديدة الوصفية بلاغة تاريخية وتأويلية تعكس بصورة نقدية وضعية تلقي الشارح للخطاب، وهي بهذه الصورة تكون مؤهلة لتكوين أسس

---

([21]) **لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة**: 173- 177.

نظرية تداولية للخطابات[22]، التي يستطيع المتلقي أن يحدد درجة توترها من خلال فاعليته في عملية التلقي بوصفه طرفًا مهمًا في البلاغة الجديدة.

وتعمد البلاغة الجديدة في دراستها للخطابات المشتركة مثل «خطابات المعارضات، حيث يدخل الخطاب المعارض في علاقة اقتداء بالخطاب المرجع »[23]، بتحليل الخصائص العامة التي تتصف بها تلك الخطابات، والاستعمالات اللغوية فيها، ومن خلال هذا التحليل يكون بوسع المحلل أن يقف على النقاط التي يمكن أن تتباين فيها تلك الخطابات من حيث البنية اللغوية والوظيفة بوصفها منطلقًا للبلاغة الجديدة، ويتم وصف العمليات البلاغية في تلك الخطابات وفق أسس جديدة بوصفها تحولات تتضمن تصورات عديدة، وتميز بين نوعين من هذه التحولات: أحدهما يتصل بجوهر المادة، والأخر بعلاقاتها فالتحول الأول يكمن في البنية ذاتها ويتم من خلال حذف البنية أو إضافة بنية جديدة، أما التحول في العلاقات فإنه يقتصر على تغيير النظام الأفقي الممتد للبنية دون أي تعديل في طبيعتها [24].

والصورة بوصفها أحد أهم الوسائل البلاغية في توليد الدلالة وتحولاتها في البلاغة الجديدة؛ لم تعد تحتكم إلى مقاييس البلاغة القديمة، بل تطورت وتوسعت مفاهيمها، وتنوعت آلياتها الفنية والجمالية، وتعددت معاييرها الإنتاجية والجمالية والوصفية؛ لذا تتناول البلاغة الجديدة دراسة الصورة في ضوء رؤية معينة يفرضها المنطق المعرفي لها، وتستوجبه آلياتها المنهجية والتحليلية في الفهم والتوصيف والتفسير[25]، وعلى ضوء ذلك تمَّ تقسيم الصورة الشعرية، ودراستها في هذا الجزء على النحو التالي :

**1- الصور الإحالية :**

---

([22]) **البلاغة والأسلوبية** : 29.
([23]) **لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة** : 185.
([24]) **بلاغة الخطاب وعلم النص** : 5- 75.
([25]) **من الحجاج إلى البلاغة الجديدة** : 71.

تشتمل الصورة الإحالية على الصور الخاصة بالتناص، والتضمين، والاقتباس، و يُعد هذا النوع من أهم أنواع الصور التي تتكرر في المعارضات؛ لأن المعارضة هي « أن يقول شاعرٌ متأخرٌ عن شاعر متقدم في الزمان ولو كان الزمان قصيرًا جدًا لا يتعدى لحظات قصيدة مشابهة لقصيدته في الغرض والموضوع مع الالتزام بالوزن والقافية »[26]، أي أن الشاعر اللاحق يقوم بعملية إعادة صياغة وإنتاج للنص المعارَض، وبذلك تدخل المعارضات الشعرية تحت نظرية التناص الذي حددت جوليا كريستيفا مفهومه بأنه « كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى »[27]، سواءٌ كان هذا الامتصاص والتحويل بصورة ظاهرة أم خفية.

ويؤكد الغذامي حتمية التناص في خطاب شعر المعارضات بقوله إنَّ: «كل معارضة هي نص متداخل مع نص سابق عليه »[28]، بمعنى أنَّ النص الحاضر يتضمن شيئًا من أفكار ورؤى وكلمات ورموز النص الغائب عن طريق الاقتباس، أو التضمين أو الإشارة فتندمج تلك الأفكار والرؤى مع النص الأصلي ويتشكل لدينا نص جديد. وتقوم النصوص المتناصة على آليات متعددة تكشف عن الصفة الترابطية، وتحدد النوعية التناصية التي تعالقت بواسطتها تلك النصوص وتناسخت [29]، ما بين اجترار، وامتصاص، وتضمين، واقتباس، إلا أنَّ أهم الآليات التي لجأ إليها الشاعر المعارِض في خطابه – بالإضافة إلى التناص – هي آلية التضمين والاقتباس.

---

([26]) **تاريخ المعارضات في الشعر العربي** : 13.

([27]) **علم النص** : 79.

([28]) الغذامي، عبدالله. **الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية**. الأسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط:4، 1998، ص: 325.

([29]) محمود ، بدران . **التناص في شعر العصر الأموي.** عمان: دار غيداء، ط:1 ، 1433، ص:45.

والتضمين هو « أنَّ يضمن الشاعر شعره والناثر نثره كلامًا آخر لغيره؛ قصدًا للاستعانة على تأكيد المعنى المقصود »[30]. أما الاقتباس هو أن يقتبس الشاعر آية أو جملة قرآنية، مع تحوير بسيط أحيانًا بإضافة أو حذف كلمة، أو إعادة ترتيب مفردات الجملة، وغالبًا ما يكون هذا التصرف مما له علاقة بالوزن الشعري، أو أنه يقتبس المعنى فقط ويصيغه بلغته مع الإبقاء على كلمة من الكلمات الدالة على الآية [31]، وهذا يوجد بكثرة في خطاب المعارضات الشعرية.

ويخلط الكثير من النقاد بين كلٍ من التناص والتضمين والاقتباس، بقولهم: التناص هو« أنَّ يتضمن نص أدبي ما نصوصًا أو أفكارًا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل »[32]، إلا أن هناك فرقًا كبيرًا بينهم يكمن في أنَّ (التناص) هو عبارة عن التحام وتفاعل جزيئات النص الحاضر مع جزيئات النص الغائب دون وعيٍ من الشاعر أو شعورٍ بذلك وهو ما يسمى بتناص الخفاء أو اللاشعور، أما (التضمين والاقتباس) فيكون بوعي الشاعر وإدراكه، وذلك من خلال إشارته إلى مقبوساته ومضموناته الظاهرة والمباشرة إلى مرجعيته المستقلة وهو ما يمكن تسميته بتناص التجلي أو الشعوري [33].

وجميع هذه الآليات التناصية تشير إلى الفاعلية المتبادلة بين النصوص التي ينتج من خلالها ما يسمى (بالتحول الدلالي)، فالنص بوصفه بنية دلالية تنتجها الذات المبدعة، فإن هذه الدلالة تتحول خلال تفاعل النص مع غيره من النصوص، ذلك أنَّ الشاعر يحاول استثمار جميع الطاقات الكامنة في النص

---

([30]) ابن الأثير، أبي الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد. **المثل السائر في أدب الكاتب** . تحقيق: محي الدين عبد المجيد، القاهرة: مطبعة البابي الحلبي وأولاده ، 1358، ج:2، ص:344.

([31]) البادي، حصة. **التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي نموذجا)**.عمان: كنوز المعرفة العلمية،ط1، 1430، ص40.

([32]) الزغبي، أحمد. **التناص نظريا وتطبيقيا** . عمَّان : مؤسسة عمون ، ط:2، 2000، ص:11.

([33]) اليافي، نعيم.**أطياف الوجه الواحد** . دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ص:83- 86.

التراثي، وإدماجها في نصه الجديد، بحيث تغدو من لحمته، وتعبر عن رؤيته وتفصح عن موقفه [34] بما يتوافق مع الدلالة الجديدة التي يرمي إليها؛ لذا لم تأتِ آلية التناص في النص الجديد بصورة اعتباطية بل جاءت لتؤدي مهمة إنتاجية المعنى الشعري الجديد.

وبما أنَّ هذه الدراسة تسعى إلى استنطاق النص الشعري سيميائيًا؛ للكشف عن معانيه وأبعاده المعرفية فإنها تتناول في هذا الجانب آلية التناص كممارسة سيميائية توظف النص بوصفه جهازًا عبر لساني تتقاطع وتتنافى فيه ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى، فيحدث امتصاص لمعانٍ متعددة داخل الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها بوصفها موجهة من طرف معنى معين [35]. وتتكئ قراءتنا في هذا الجزء على آلية التناص، والتضمين، والاقتباس، وهي آليات تهتم بصناعة التحول الدلالي الذي ينتج عن تفاعل وتداخل النصوص المعارِضة مع النصوص المعارَضة، فاستدعاء النص الحاضر/ الإحيائي للنص الغائب/ التراثي ليس من أجل تكريس دلالاته ومعانيه القديمة بل من أجل محاورته وخلق دلالات ومعانٍ جديدة.

**1-التناص** : يتجلى التناص بكثرة في خطاب المعارضات الشعرية هذا إذا لم تكن القصيدة كلها تناصًا سواء من حيث الوزن والقافية، أم من حيث عدد الأبيات، أم عرض الموضوعات، إلا أنَّ هذه الدراسة ستقتصر على دراسة التناص في البنية اللغوية وذلك من أجل رصد التحولات التي تطرأ على المعاني أثناء تحولها من النص التراثي إلى النص الإحيائي. وأول صور التناص في خطاب المعارضات الشعرية على سبيل المثال هو تناص قصيدة شوقي مع قصيدة ابن زيدون، حيث يقول ابن زيدون [36] واصفًا طبيعة الأندلس :

---

([34]) الزيود ،عبد الباسط . **المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش : (دراسة في جمالية التلقي)**. مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها ، ج18، ع37 ، جمادى الثاني ، 1427، ص:436.

([35]) **علم النص** : 21 – 78.

([36]) **ديوان ابن زيدون** : 300.

**20- يَا سَارِيَ الْبَرْقِ غَادِ الْقَصْرَ وَاسْقِ بِهِ مَنْ كَانَ صِرْفَ الْهَوَى وَالْوُدِّ يَسْقِينَا**

**21- وَاسْأَلْ هُنَالِكَ: هَلْ عَنَّى تَذَكُّرُنَا إِلْفًا ، تَذَكُّرُهُ أَمْسَى يُعَنِّينَا؟**

تتألف البنية اللغوية لصورة التناص في نص ابن زيدون من جملة النداء **(يا أداة النداء، والمناد ساري وهو مضاف، والبرق مضاف إليه)**، حيث يفتتح ابن زيدون خطابه بها وهي العلامة/ الطبيعة **(يا ساري البرق)** تتحول بفضل الاستعارة إلى إنسان من خلال عملية حوارية، ترتكز على النداء والطلب، ونلمح هنا حرص الشاعر على محاورة البرق بطريقته الخاصة التي تعكس إمكانية تجاوبه مع المعاناة التي يبثها له، وهذا الحوار بين الشاعر والبرق وهو علامة على الانتقال والتحول في حياة الذات الشاعرة، فبعد أن كان الشاعر يعيش بالقرب من محبوبته ويتساقى معها كؤوس الهوى انتقلت حاله وتبدلت إلى البعد عنها، وهو هنا يستغيث بالسحاب ليكون رسول المحبة بينه وبين المحبوبة/ولادة، مما يصور حالة الحزن والعطش التي أُصيب بها، وهذا الانتقال والتحول في العلاقة مع المحبوبة إنما هو انتقال وتحول في حياة الشاعر من رغد واستقرار إلى ترحال واضطراب.

وإذا ما انتقلنا إلى النص الإحيائي لمناقشة تحول الصورة التناصية في نص شوقي، حيث يقول[37]:

**25- يَا سَارِيَ الْبَرْقِ يَرمِي عَن جَوانِحِنا بَعدَ الهُدوءِ وَيهْمِي عَن مَآقِينا**

**26- لَمَّا تَرَقْرَقَ في دَمْعِ السَّماءِ دَمًا هاجَ البُكا فَخَضَبْنا الأَرْضَ باكِينا**

نجد أنَّ البنية اللغوية في خطاب شوقي تتألف من جملة النداء/ العلامة **(يا أداة النداء، والمناد ساري وهو مضاف، والبرق مضاف إليه)** وشوقي هنا استلهم تجربة ابن زيدون الشعرية في خطابه الشعري واستعار منه نفس البنية اللغوية متخذًا

---

([37]) **الشوقيات** : 681-682.

منها منطلقًا في بث معاناته النفسية، والعلامة اللغوية (يا ساري البرق) تحولت بفضل الاستعارة أيضًا إلى إنسان متجاوب من خلال العملية الحوارية، لكن هذه العملية الحوارية جاءت مختلفة عما كانت عليه في النص التراثي، فالحوار بين الشاعر والبرق في خطاب شوقي يعكس رغبة الشاعر في التخلص من أثار الحزن والبعد عن أرض الوطن، والسقيا هنا خاصة بالذات الشاعرة فالبرق يُزيل الآلام التي تسكن بين ضلوع الشاعر، ويغسل آثار الدموع عن مآقي الشاعر. والبنية اللغوية هنا علامة توحي بالتجدد والانبعاث، فالذات الشاعرة تعاني من الكبت (المنفى) الذي يرمز إلى الموت والفناء وتترقب الخروج منه، وهذا الخروج يمثل بدوره الانبعاث من جديد. وإسناد الشاعر الأفعال المضارعة مثل: (يهمي/يرمي) للعلامة يوحي بتجدد الآلام، وتناوبها على الشاعر حتى اثقلت عليه وأفنته، ولا يرى تخلصًا من ذلك إلا بلقاء محبوبته مصر.

ويبدو للوهلة الأولى أنَّ كلا النصين أعطى مدلولًا واحدًا لحالة مشتركة، إلا أنَّ النص الثاني لم يقف عند حدود النص الأول بل تجاوزه إلى دلالة جديدة ومتحولة عن النص الأول، فشوقي انتقل بالعلامة (ساري البرق) من فلسفة الانتقال والتحول إلى فلسفة التجدد والانبعاث.

ويكمن التشابه بين الخطابين في اعتماد كل من الشاعرين على الصيغة الإنشائية (أداة النداء – المنادى) بالإضافة إلى الاستعارة، إلا أنَّ الخطاب الإحيائي لم يعتمد على الصيغة الاستفهامية كما هو الحال في الخطاب التراثي، وسقيا الماء جاءت في خطاب ابن زيدون خاصة بالقصور وبما فيها من هوى، أما سقيا الماء في خطاب شوقي فهي خاصة بالشاعر وبنيل مصر. إذن الصورة التناصية بوصفها علامة سيميائية استطاعت أن تنتقل بالدلالة من النص الأول إلى النص الثاني في شكل مغاير ومختلف.

وفي صورة تناصية أخرى يقول الشريف الرضي في قصيدته التي يفتخر فيها ويمدح أهل البيت [38]:

**48- وَنَشْوَانَ مِنْ خمرِ النعاسِ ذَعَرْتُه وَطَيفُ الكَرَى في العينِ يطفو وَيرْسُبُ**[39]

**49- لَهُ مُقْلَةٌ يَستَنْزِلُ النّوْمُ جَفنَها إلَيْهِ كمَا استَرْخى على النّجمِ هيدبُ**

بالنظر إلى بنية الفعلين **(يطفو ويرسب)** نجد أنهما فعلان مضارعان وهما علامتان لغويتان على الزمن الحاضر، فالزمن يعكس القوة الفعلية لطيف الكرى/النوم على الشاعر، بالرغم من مغالبته ومقاومته له **(وَنَشْوَانَ مِنْ خمرِ النعاسِ ذَعَرْتُه)**، وهذه العلامة تعكس رغبة الشاعر في بقائه في صحوٍ دائم وعدم غيابه عن الوعي، فهو يحاول التلذذ بسماع الغناء وذلك من أجل مقاومة خمر النعاس، وطيف النوم الذي بدأ يطفو ويرسب في عينيه. والعلامة السيميائية في الخطاب التراثي تتحول في الخطاب المعارِض إلى معنى جديد، فالخطاب المعارِض يستخدم علامة (يطفو ويرسب) ليخلعها على الخمر،كما هو في قول البارودي [40] :

**45- فما زالَ حتَّى اسْتَلَّ مِنْهُ سَبِيكَةً مِنَ الخَمْرِ تَطْفُو في الإنَاءِ وتَرْسُبُ**

**46- يَحُومُ علَيهَا الطَّيْرُ مِنْ كُلِّ جانِبٍ وَيَسْرِي عَلَيْهَا الطّارِقُ الْمُتَأَوِّبُ**

في البيت الخامس والأربعين يتناص البارودي مع بيت الشريف الرضي تناصًا مباشرًا من خلال العلامة اللغوية **(تَطْفُو في الإنَاءِ وتَرْسُبُ)**، فالفعلان المضارعان في خطاب البارودي مستمدان من نفس الفعلين في الخطاب التراثي، لكن البارودي كما نرى ولد من هذين الفعلين معاني جديدة ومختلفة، إذ إن الفعلين هنا يعكسان رغبة الشاعر في التلذذ بالخمر الذي يغيبه عن الوعي.

وبمقارنة الخطابين نجد أنَّ الشريف الرضي يصف مقاومته لطيف النوم الذي أخذ يطفو ويرسب في عينيه، والبارودي يصف الخمر بمعناه الحسي، فالنوم في

---

([38]) **ديوان الشريف الرضي** : 110

([39]) نشوان : السكران في أول الأمر ، ذعرته : أخفته .

([40]) **ديوان البارودي** : 1/43-44.

خطاب الشريف الرضي أُبدل به الخمر في خطاب البارودي، ذلك أنَّ الشاعر يصف وعاء الخمر ويصور سبيكة الخمر التي قُدمت لهم بأنها تطفو وترسب من شدة اختمارها، وهي علامة سيميائية على الطرب والتلذّذ وغلبة السرور على العقل، وهذه العلامة تكسب الخمر بُعدًا اجتماعيًا، وتشير إلى مرجعيات معرفية وحمولات فكرية وثقافية ورموز حضارية، فكما كان الشعراء الجاهليون يصورون تلذذهم بالخمر ويتغنون بها في أشعارهم، فإن البارودي يصور أشكال حضور الخمر في الفكر الإحيائي، فهي تُقدم للدلالة على الرفاهية وطرب الروح .

ولعل الجامع بين النوم والخمر أنَّ كلًّا منهما يُغيبِّ العقل عن الوعي، كما أنَّ الغائب عن الوعي سواءٌ من الخمر أم من النوم يمكن إيقاظه وإحياؤه مرة أخرى، بالإضافة إلى أنَّ كلًّا منهما يُعد استغراقًا في عالم جديد، لكن الاختلاف بينهما يكمن في أنَّ بنية الفعل في خطاب الشريف الرضي جاءت بصيغة المذكر/النوم وهو صفة نفسية تتعاظم حاجة الإنسان إليها التي بدأت تسيطر على الشاعر. أما بنية الفعل في خطاب البارودي فقد جاءت بصيغة المؤنث/ الخمر وهي علامة على الطرب واللذة التي يرغب بها الشاعر.

كما يظهر أن الخطابين بدأ بصيغة الماضي ثم تحولا إلى الحاضر، وهذا التحول الزمني يعكس خاصية التناص بين الخطابين، فالخطاب الأول تحول من زمن الماضي محاولة مقاومة النوم إلى زمن الحاضر وهو الاستسلام للنوم، أما الخطاب الثاني فقد تحول الماضي/فمازال الذي يعكس محاولة صاحب الدن في إخراج الخمر إلى الزمن الحاضر وهو خروج الخمر التي بدأت بالطفو والرسوب.

**2–التضمين** : هو « أن يُضمن الشعر شيئًا من شعر الغير مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهورًا عند البلغاء »[41]، وهو « استعارتك الانصاف والأبيات من

---

([41]) القزويني ، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن الخطيب . **الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع** . وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، بيروت: دار الكتب العلمية،ط:1، 2003، ص:316.

غيرك، وإدخالك إياه في أثناء أبيات قصيدتك »[42]، وتُعد صورة التضمين من الصور الإحالية التي تحيل المتلقي على النص المرجع الذي يتقاطع معه النص الجديد، وتكشف عن العبقرية الهندسية للشاعر الإحيائي، في تمثله للنصوص التراثية واستلهام بنياتها اللغوية لإنتاج معان ودلالات جديدة، حيث تقوم آلية التضمين على مشاركة صوت الآخر مع صوت الشاعر، وتنتمي هذه الآلية إلى النمط الخطابي الذي ينسب فيه الشاعر خطاب غيره لنفسه [43]، بما يتفق مع المعنى القصدي الذي يرمي إليه. ويأتي التضمين في الخطابات الشعرية على هيئات عديدة إما أنَّ يكون على هيئة تضمين تام بإضافة بيت كامل من خطابٍ شعريٍ إلى خطابٍ آخر، وإمَّا تضمين مجزوء بإضافة شطر بيت إلى شطر آخر.

وقد وظَّف النص الحاضر/الإحيائي صوت الآخر في النص الغائب/التراثي وذلك لتحقيق غايات ومقاصد محددة يرمي إليها في خطابه الشعري منها: «الإبانة عن موقف معين، أو تعزيز رأي، أو إكمال صورة »[44]، وجاء هذا التوظيف على نحو التضمين المجزوء ومن ذلك قول عنترة بن شداد في معلقته الشهيرة [45] :

**1-هَلْ غادَرَ الشعراء مِنْ مُتَرَدَّمِ أم هَلْ عرَفتِ الدارَ بعد تَوهُمِ**

العلامة اللغوية في نص عنترة بن شداد تتمثل في الجملة الاستفهامية **(هل غادر الشعراء)**، وهي هنا علامة لغوية تُحيل في هذا السياق إلى معنى العجز وعدم القدرة في مجاراة القدامى، والعاجز هنا هو الشاعر، فهو يتساءل هل ترك السابقون لنا من الكلام ما يُقال، وهذا التساؤل يوحي باعترافه الصريح بأن الشعراء السابقين لم يتركوا شيئًا للاحقين من بعدهم، وهذه العلامة أخذت مدلولًا

---

([42]) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد اللهبن سهل. **الصناعتين**. ضبطه وصححه وخَّرج آياته لجنة تحقيق بإشراف: عبد المحسن سليمان عبد العزيز، القاهرة: المكتبة الوقفية، ط:1، 2013، ص :34.

([43]) **التناص في شعر العصر الأموي**: ص:57.

([44])**التناص في شعر العصر الأموي**: 58

([45]) بن شداد ، عنترة .**الديوان.** تحقيق: محمد سعيد مولوي، القاهرة: المكتب الإسلامي، (د.ط)، 1964، ص : 182.

مختلفًا ومغايرًا في الخطاب الجديد، حيث ضّمنَ البارودي بيت عنترة في معارضته لقصيدته فقال[46]:

**1–كَمْ غادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ وَلَـــــــــرُبَّ تَالٍ بَزَّ شَأْوَ مُقَدَّمِ**

تتألف العلامة السيميائية في خطاب البارودي من **(كم غادر الشعراء)**، حيث استعار البارودي صدر بيت عنترة بن شداد ووظفه بطريقة تنسجم وفاعلية التناص ، فالنص الثاني لم يتوقف عند حدود النص الأول بل تجاوزه فحاول الإجابة عن التساؤل الذي طرحه النص الأول، وذلك بتحويل البنية اللغوية الاستفهامية **(هل غادر)** إلى جملة خبرية **(كم غادر)**، تُحيل إلى معاني القدرة والإبداع، وإمكانية تفوق الشاعر اللاحق على السابق. وتُعد هذه الخطوة عملية هدم للخطاب التراثي وبناء للخطاب الإحيائي؛ تظهر فيها محاولة الخطاب الإحيائي رفض سلطة وأيديولوجية الخطاب التراثي، وترسيخ أيديولوجته التي يؤمن بها، والتي تتجاوزها إلى معنى ودلالة جديدة ، وهي أنَّ السابقين من الشعراء تركوا للاحقين مجالًا واسعًا وفسيحًا للقول، والتجديد والابتداع فيه، ولرب شاعرٍ تابع – يقصد نفسه – غلب وفاق وفَضُلَّ على شاعرٍ متقدم.

وتشير العلامة اللغوية في الخطاب التراثي إلى معنى العجز وعدم القدرة على المجاراة، كما تشير في الخطاب الإحيائي إلى القدرة والإبداع، ومن ثمة يبقى سؤال التحول في المعنى مفتوحًا أمام المتلقي، وهذا يُظهر أن العلاقة بين المعنيين تكمن في أنَّ الخطاب الإحيائي هو بمثابة إجابة عن السؤال الذي يطرحه الخطاب التراثي.

وفي صورة تضمينية جديدة يقول المتنبي [47] :

**1–أودُّ مِنْ الأيَّامِ مَـــا لاَ تَـــــــوَدُّهُ وَأشْكُو إلَيْهَا بَيْنَنَا وَهْيَ جُنْدُهُ**

**2–يُبَاعِدْنَ حِبًّا يَجْتَمِعْنَ وَوَصْلُهُ فَكَيْـفَ بِحِبٍّ يَجْتَمِعْنَ وَصَدُّهُ**

---

([46]) **ديوان البارودي :** 585.

([47]) **ديوان المتنبي :** 251

العلامة في بيت المتنبي هي قوله: **(أودُّ من الأيام ما لا تودهُ)**، فالأيام هي نظام طبيعي للحياة يحيل إلى «عناصر خارج الخطاب تتعلق بفلسفة الإنسان في نظرته لطبيعة هذه العلامات »[48]، وهذا البيت جاء مُعبرًا عن ثنائية المواجهة بين رغبات الذات وأفعال الزمن/ الأيام، فالأيام هنا علامة على القوة السلبية التي تقف للشاعر بالمرصاد في وجه آماله، فالشاعر يتمنى من الأيام الإنصاف والجمع بينه وبين أحبته، وهذه الأمنية هي ما ترفض الأيام تحقيقها، ويتحول الشاعر إلى مقام الإنسان المسلوب الحقوق ويشكو إلى تلك الأيام الفراق الذي حال دون أحبته، والذي تسببت فيه الأيام بوصفها جندًا لذلك الفراق، أي إن الزمان هو الذي حتم البين بينه وبين محبيه.

والبارودي يستعير صدر البيت من خطاب المتنبي ليضمنه بيته ، فيقول [49]:

**30- وَمَا أَنَا بِالْمَغْلُوبِ دُونَ مَرامِهِ وَلَكِنَّهُ قَدْ يُخْذُلُ المرءَ جَهْدَهُ**

**31- وما أُبْتُ بالْحِرْمَانِ إلاَّ لأَنَّنِي " أَوَدُّ مِنَ الأَيَّامِ ما لا تَوَدُّهُ"**

فعجز البيت في خطاب البارودي **(أودُّ من الأيام ما لا تودهُ)** هو العلامة اللغوية التي يستعيرها البارودي ويضمنها في بيته، وقد تحولت من سلطة القوة السلبية في النص التراثي إلى سلطة القوة الإيجابية للشاعر، فالبارودي اختار الحرمان؛ لأنه يريد أن يفرض على الأيام ما لا توده له، وهنا نجد أنَّ الخطابين يشتركان في نفس العلامة اللغوية؛ إلا أنها جاءت في الخطاب التراثي في سياق شكوى الزمن فالقوة السلبية لأفعال الزمن تشير إلى الفرقة وعدم لم الشمل بين الشاعر وأحبته، أما في الخطاب الإحيائي فإنها جاءت في نفس سياق شكوى الزمن إلا أنَّ العلامة تحولت من القوة السلبية للزمن/الأيام، إلى القوة الإيجابية أي إن الشاعر الإحيائي هو من فرض سلطته على الأيام باختياره للحرمان، ويبدو أن أوجه التشابه بين البيتين كبيرة جدًا حيث تناول كلًا منهما

---

([48]) **لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة** : 201-202.

([49]) **ديوان البارودي** : 1/ 143.

نفس البنية اللغوية، ونفس السياق/شكوى الزمن، إلا أنَّ المعنى تحول من النص التراثي إلى النص الإحيائي إلى دلالة جديدة ومختلفة.

ومن خلال استعراض الصور التضمينية في خطاب شعر المعارضات يمكن القول إنَّ الشاعر الإحيائي عمَد إلى توظيف ألفاظ الخطابات التراثية توظيفًا فاعلًا أسهم في إنتاج معاني تلك الخطابات وإعادتها وتحولها إلى معانٍ جديدة ومختلفة تخدم رؤيته وتنسجم مع غرضه الذي يهدف إليه.

**3 / الاقتبـاس :** يمكن للشاعر أن يأخذ شيئًا من القرآن أو الحديث من الشعر القديم، ويُشترط في ذلك أن يتم تخليص النص الغائب من هوامشه الأصلية؛ ليصبح جزءًا أساسيًا في البنية الحاضرة [50]، وبذلك يكون الاقتباس آلية مهمة في العملية التناصية.

والاقتباس كالتضمين قد يعتمد اللفظة أو الجملة أو الفقرة أو الصورة ويولّد تعالقًا قائمًا على الاستحضار [51] بين النصوص. ويختلف مدلول اللفظة أو العبارة اللغوية المقتبسة بحسب السياق الجديد الذي ترد فيه، حيث يؤدي السياق دورًا فاعلًا في بيان واستنتاج الدلالات الجديدة التي تتخذها هذه العبارات المقتبسة [52] من خلال دراسة تفاعلها بما يجاورها من ألفاظ وكلمات وما تقيمه من علاقات داخل السياق نفسه. وتتجلى آلية الاقتباس في خطاب شعر المعارضات في أشكالٍ مختلفة مما يعكس قدرة الخطاب الإحيائي على الجدل مع الخطابات التراثية، وإبداع الشاعر في الإفادة من الخطابات المستدعاة وتوظيفها ووضعها في سياقات جديدة وملائمة لها في خطابه الجديد، بحيث يغدو خطابه ذا قدرة على الإمتاع والتأثير، وهذه القدرة الإبداعية والتوظيفية للخطابات التراثية عكست دور آلية الاقتباس البارز في إنتاج المعاني الجديدة والمختلفة.

---

([50]) **النص الغائب** : 44 .

([51]) **التناص في شعر العصر الأموي** : 62 – 64.

([52]) عبد الرحيم ، منتصر . **تداولية الاقتباس (دراسة في الحركة التواصلية للاستشهاد)** عمان: دار كنوز المعرفة، ط1، 2013، ص: 69.

ويتمثل الاقتباس في نوعين هما:

1-الاقتباس المباشر (اللفظي): ويكون الاقتباس في اللفظ ظاهرًا وصريحًا، ومثال ذلك اقتباس شوقي لفظة /الرعب من خطاب أبي تمام الذي يقول فيه [53]:

**39- لَـمْ يَغْزُ قَوْمًـا، ولَمْ يَنْهـدْ إلى بَلَدٍ إلاَّ تقدَّمــهُ جيشٌ مــن الرُّعبِ**

**40- لَوْ لَمْ يَقُدْ جَحْفَلًا، يَوْمَ الْوَغَى، لَغَدَا مِنْ نَفْسِهِ، وَحْدَهَا، في جَحْفَلٍ لجِبِ**

العلامة في خطاب أبي تمام هي لفظة **(الرُّعبِ)**[54]، فكلمة الرُّعبِ في النص التراثي علامة على القوة، وشدة البأس والصرامة التي يتميز بها الخليفة المعتصم، والتي تحولت بفضل الاستعارة إلى جيوش تقصد القوم الذي يريد الخليفة غزوهم؛ لتثير الخوف والقلق في نفوسهم، وتشل إرادتهم، وتُشعرهم بعدم القدرة والعجز والتسليم، فأبو تمام استعار صفة الانتظام في الصفوف وتكوين الجيوش وهي صفة خاصة بالبشر/العسكر، وأعطاها للرعب وهو سلوك نفسي خاص بالكائن الحي؛ من أجل أن يصور قوة وشجاعة الممدوح.

ويقتبس شوقي نفس العلامة اللغوية اقتباسًا مباشرًا ، فيقول [55]:

**45- زَحَفْتَ زَحْفَ أَتِيٍّ غَيرِ ذي شَفَقٍ عَلَى الوِهـــــادِ وَلا رِفقٍ عَلَى الْهِضَبِ**

**46- قَذَّفتَهُمْ بِالرِّياحِ الْهُوجِ مُسرَجَةً يَحمِلنَ أُسْدَ الشَّرَى في البَيضِ وَاليَلَبِ**

**47- هَبَّتْ عَلَيهِمْ فذَابوا عَن مَعاقِلِهِمْ وَالثَّلجُ في قُلَلِ الأَجبـــــالِ لَم يَذُبِ**

**48- لَمّا صَـــدَعتَ جَناحَيهم وَقَلْبَهُمُ طــاروا بأَجنِحَةٍ شَتّى مِنَ الرُعبِ**

**49- جَدَّ الفِرارُ فَأَلـــقَى كــلَّ مُعتَقِلٍ قَنَاتَهُ وَتَخَـلَّى كُـلُّ مُحتَقِبِ**

اللفظة المقتبسة هي **(الرُعــبِ)** وقد اقتبسها شوقي من الخطاب التراثي/خطاب أبي تمام بمعناها الحرفي، واستعان بها في وصف خيل القائد التركي/أتاتورك عندما انتصر في حرب الأناضول وهزم اليونان، وتحولت العلامة اللغوية/الرعب بدخولها في السياق الجديد إلى قوة فاعلة لها قدرة على فعل

---

([53]) **ديوان أبي تمام :** 59.

([54]) يقتبس أبو تمام لفظة الرعب بمعناها من قوله صلى الله عليه وسلم : (نُصِرتُ بالرُعبِ مسيرة شهر) .

([55]) **الشوقيات** : 164.

الطيران وهو فعل حيواني/الطير، فالشاعر استعار من الطير فعل الطيران، وأعطاها للبشر/ الأعداء للهروب والنجاة، والملاحظ على الخطابين أنهما يتقاسمان نفس العلامة اللغوية مفردة (الرعب)، إلا أنَّ هذه العلامة تحولت دلالتها من القوة في الخطاب التراثي إلى قوة الإزاحة والاختفاء .

2–الاقتباس غير المباشر (المعنوي) :هو الاقتباس الخفي والمستتر، ومثال ذلك اقتباس البارودي لفظة (سل) من بيت عنترة الذي يقول فيه [56]:

**49– هلاَّ سألتِ الخيــلَ يا ابْنَةَ مالِكٍ إنْ كنْتِ جاهِلَةً بما لمْ تَعْلَمي**

**50– إذْ لا أزالُ عــلى رِحالةِ سابِحٍ نَهْدٍ تعاوَرُهُ الْكُماةُ مُكَلَّمِ**

المفردة اللغوية المقتبسة في بيت عنترة تتمثل في الشطر الأول، حيث تتحول الخيل بفضل الاستعارة إلى « إنسانٍ يتكلم من خلال عملية حواريّة، ترتكز على السؤال الذي يحمل في ظاهرة الاستفهام، ويحمل في دلالته الإجابة بالإثبات»[57]، والمسألة هي نمط من الأنماط الثقافية التي يتبعها الشعراء الجاهليين سواءً كانت للأمكنة / الطلل، أو للحيوانات، أو غيرها، والملاحظ في هذا البيت أنَّ عنترة يربط بين الحيوان/الخيل وبين شجاعته وفروسيته في علاقة دلالية على فروسيته وشجاعته، فالخيل هي خير شاهد على شجاعة الفارس في الحروب والمعارك منذ القدم.

ويقتبس البارودي نفس العلامة اللغوية كما ذكرنا فيقول [58]:

**5–وَفَرَعْتُ نَصِيةَ الْعــائَلا بفَضَائِلٍ هُنَّ الْكَوَاكِبُ فِي النَّهَارِ الْمُظْــلِمِ**

**6–سَلْ مِصْرَ عَنِّي إنْ جَهِلْتَ مَكَانَتِي تُخْبِرْكَ عَنْ شَرَفٍ وَعِــزَّ أَقْدَمِ**

تتألف البنية اللغوية للصورة المقتبسة في خطاب البارودي من الشطر الأول من البيت السادس، حيث يقتبس البارودي الصورة ليتحول بها من مسألة الخيل إلى مسألة المكان /مصر، فالمكان/العلامة يتحول في خطاب البارودي

---

([56]) **ديوان عنترة :** 207-208.
([57]) **لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة** : 194.
([58]) **ديوان البارودي :**3/ 488.

أيضًا إلى إنسان يتكلم من خلال عملية حوارية خاصة، وهنا يتحول البارودي «بالمكان من حلم أسطوري عند الشعر القديم، إلى وعي مركب بالمكان/الوطن بمعناه الروحي وليس معناه الجغرافي»[59]، والملاحظ على الخطابين أنهما يشتركان في نفس السياق/مكانة الذات الشاعرة، إلا أنهما يختلفان في العلامة اللغوية، فالمسألة في الخطاب التراثي كانت خاصة بالحيوان/الخيل، أما المسألة في الخطاب المعارِض فجاءت خاصة بالمكان /مصر، والمكان في الشعر الحديث يُعادل الحيوان في الشعر القديم، إذن البارودي ينتقل بالعلامة اللغوية من مسألة الحيوان إلى مسألة المكان، فإذا كانت الخيول تشهد بشجاعة عنترة وفروسيته في الحروب والمعارك، فإن أرجاء مصر تشهد بشرف البارودي وعزه القديم.

ويمكن القول من خلال دراسة الصورة الإحالية ودورها في تحولات المعنى في خطاب شعر المعارضات، إنَّ الخطاب التراثي يمثل مرجعية ثقافية وأداة معرفية ومادة دينامية حية لخطاب شعر المعارضات، فقد أسهم الخطاب التراثي في التكوين الشعري للخطاب الإحيائي من خلال قراءة الشاعر الإحيائي له قراءة واعية، وتعامله معه تعاملًا جيدًا سواءً على مستوى توظيفه تناصيًا للمواقف والأحداث، أم على مستوى المضامين وتحويل المعنى. وقد حاول الخطاب الجديد تسليط الضوء على الكثير من الجوانب الثقافية والمعرفية في الخطاب التراثي التي تخدم الفكرة أو القضية التي يُريد التعبير عنها وتحويرها بما ينسجم مع مواقفه المعاصرة، وإكسابها طابعًا دراميًا مُعبرًا عن موقف جديد، وبهذا تكون علاقة الخطاب الإحيائي بالخطاب التراثي علاقة استيعاب وتفهم وإدراك لمعطياته، وتفعيل له [60].

---

([59]) **لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة** : 194.

([60]) البنداري ، حسن، وآخرون . **التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر**. غزة :مجلة جامعة الأزهر، سلسلة العلوم الإنسانية ، مج : 11، العدد : 2، 2009، ص: 270- 271.

**ثانياً : صورة المشابهة :**

أبقت البلاغة الجديدة على هذا النوع من الصور في دراستها للخطاب الشعري، إلا أنها أدرجتها في نسق جديد يستجيب للبنية المعرفية المحدثة في التأويل والتفسير، والتي تخضع لآليات القياس العلمي المضبوط [61]؛ للكشف عن دورها الوظيفي في العملية الإبدالية؛ لذا تحاول هذه الدراسة الاستعانة بها في فهم دورها في طبيعة المعنى وتحولاته في خطابات شعر المعارضات.

وصورة المشابهة هي الصورة المبنية على علاقة المشابهة أي وجود تشابه بين شيءٍ وشيء آخر كما يصرح بذلك بول ريكو حيث يقول: « المشابهة بمعنى من معانيها هي أن يكون (الشيء) على صورة (كذا) »[62]، ومن أهم آليات صور المشابهة الصورة الاستعارية والصورة التشبيهية، ويكمن الاختلاف بين الصورتين في أنَّ المشابهة في الصورة التشبيهية يُصرح بها، « فالمتكلم يصرح في حال التشبيه بذكر علاقة التوازي بين مكونين في ملفوظه سواء حضرت الأداة الواصلة بينهما أو غابت، فينصرف المتقبلون إلى البحث عن مسوِّغات تلك المشابهة المنسوجة بين الطرفين المصرَّح بذكرهما ولا يفعل ذلك في حال الاستعارة»[63]؛ لأن المشابهة فيها تكون ضمنية مستنبطة ومفهومة من الملفوظ.

ومن أنواع صورة المشابهة ما يلي :

1–**الصورة الاستعارية :** تُعد الاستعارة نمطًا من أنماط الصورة الشعرية، وأداةً من أدوات بنائها وتشكيلها، ولا تتحقق هوية الصورة وغايتها إلا بقيامها على الاستعارة، التي تسهم في خلق صورة شعرية تؤثر في المتلقي وتجعله يتفاعل مع المعنى الذي تقدمه. وتمثل الاستعارة آلية من الآليات الجوهرية التي نملكها في فهم التجربة الشعرية، ورصد معناها فهي تمتلك القدرة على إبداع وخلق دلالة

---

([61]) **بلاغة الخطاب وعلم النص** : 21.

([62]) نقلًا عن: القلفاط، هشام . **تأويلية الصورة المبنية على المشابهة.** إربد: عالم الكتب الحديث، ط:1، 2014،حاشية ص :23.

([63]) **تأويلية الصورة المبنية على المشابهة** : 21.

ومعنى جديد، ومشابهات جديدة، ترسم حقيقة جديدة [64] في الفهم والإدراك. وقد استعان الشاعر الإحيائي بالاستعارة في إنتاجه معاني خطابه الشعري ودلالاته؛ لأنها تُعد في ضوء البلاغة الجديدة أداة معرفية، وفكرة داخل الخطاب الشعري، تُساعد على إظهار قدرة الفكر الإحيائي على توليد الدلالات المختلفة [65]. فالاستعارة لا تقف عند حدود المشابهة بل تتعدى ذلك إلى إمتلاك القدرة على استنباط معارف جديدة [66]. وبالرغم «من أن الاستعارة تتأسس على مشابهات، فهذه المشابهات نفسها ليست لازمة، بل تتأسس على استعارات أخرى »[67]؛ لأن المشابة تكون بين الخصائص التفاعلية بين المستعار والمستعار منه نتيجة للاستعارة التصورية.

ومن أمثلة الصور الاستعارية في الخطاب الشعري قول أبي الحمداني يمتدح نفسه [68]:

**31- وَلا أَصْبَحُ الَحيَّ الَخُلُوفَ بِغَارَةٍ ولا الَجيشَ مَا لمْ تأتِه قَبليَ النُّذْرُ**

**32- وَيا رُبّ دَارٍ ، لمْ تَخَفْني ، مَنِيعَةٍ طلعتُ عليها بالردى ، أنا والفجرُ**

**33- وَحَيٍّ رَدَدْتُ الخَيلَ حَتى مَلكتُهُ هَزِيمًا وَرَدّتْني البَرَاقِعُ وَالخُمْرُ**

تتألف البنية اللغوية للصورة الاستعارية في هذا البيت من المستعار له، وهو العلامة/ الزمن **(الفجر)**، والمستعار منه وهو الإنسان، والمستعار وهو صفة الفتك والسلطة **(طلعتُ عليها بالردى، أنا والفجرُ)**، فالزمن/ العلامة يتحول إلى إنسان يفتك ويبطش من خلال مرافقته للذات الشاعرة في عملية البطش والهلاك، ومفردة الدهر هنا تُحيلنا على معنى القوة والسلطة الحتمية، والحمداني يخرج

---

([64]) جورج لايكوف ومارك جونسن. **الاستعارات التي نحيا بها** . ترجمة: عبد المجيد جحفة، الدار البيضاء: المغرب، ط:2، 2009، ص:201-202.

([65]) **لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة** : 179.

([66]) **الاستعارات التي نحيا بها :** 184.

([67]) **الاستعارات التي نحيا بها :** 204.

([68]) **ديوان أبي فراس الحمداني** : 113.

بمفردة الفجر عن معناها داخل النظام اللغوي المعروف وهو انبعاث النور، إلى معنى خارج الخطاب الشعري وهو القوة السلبية.

وفي مقابل الصورة الاستعارية في خطاب أبي فراس الحمداني، يقول البارودي في مدحه لمجد قومه وجماعته [69]:

**13- مِنَ النَّفَرِ الْغُــرِّ الَّذِينَ سُيُوفُهُمْ لَهَا فِي حَوَاشِي كُـلّ دّاجِيَةٍ فَجْرُ**

**14- إذَا اسْتَلَّ مِنْهُمْ سَيِّدٌ غَرْبَ سَيْفِهِ تَفَزَّعَتِ الأَفْلَاكُ وَالْتَفَتَ الدَّهْرُ**

تتألف الصورة الاستعارية في هذا البيت من مستعار له/السيوف، ومستعار منه الزمن، والمستعار وهو العلامة **(الفجر)** وهي رمز طبيعي للزمن، تحولت في خطاب البارودي إلى علامة على النور والانبعاث، لما تحمله من دلالات في هذا السياق، فالنفر/ آباء الشاعر الذي ينتمي إليهم هم من أضاءوا وشقوا دياجي الحروب بحدة سيوفهم؛ لذا يشعر الشاعر بالفخر والعزة، ومفردة الفجر تحولت في خطاب أبي فراس الحمداني إلى علامة على القوة السلبية المتمثلة في البطش والهلاك، وتحولت إلى النور والانبعاث وجلاء الظلم في خطاب البارودي، ويمكن وجه التشابه بين النصين في أنَّ كليهما استعان بنفس العلامة اللغوية (الفجر)، إلا أن العلامة / الفجر في الخطاب التراثي كانت رفيقة للشاعر في بطشه، وفي الخطاب التراثي كانت علامة على حدة سيوف آبائه وضيائها التي ينجلي بها كل ظلام.

وفي صورة استعارية جديدة يقول البحتري[70]:

**19- فكأنَّ الجِرْمَازَ من عَدَمِ الإنـــ ـــسِ وإخلاقِهِ بَنِيَّةُ رَمْسِ**

**20- لَوْ تَرَاهُ عَلِمْتَ أن اللّيَـــــالي جَعَلَـتْ فيهِ مأتَمًـا ، بعد عُرْسِ**

لعل المتأمل في البنية الاستعارية في البيت الثاني من خطاب البحتري يكتشف أنَّ المستعار له/الليالي أصبح لديها القدرة على تحويل العرس إلى مأتم

---

([69]) **ديوان البارودي**: 2/43-44.

([70]) **ديوان البحتري** : 192.

ويتـألف المثلـث السـيميائي مـن الـدال/الليالي (المسـتعار لـه)، والمـدلول/تحويل العرس (المستعار)، والمستعار منـه الإنسـان، ومفردة الليـالي التـي أصـبح لـديها القـدرة البشـرية علـى التسـلط وتبـديل الأحـوال وتغييرهـا، وبفعـل الاسـتعارة وانتقـال الخصـائص البشـرية إلـى العناصـر الزمنيـة نسـتطيع أن نقـف علـى المعـاني التـي «تُشـير إلـى تبـدل عـالم البحتـري مـن الأحسـن إلـى الأسـوأ، فـالبحتري يماثـل بـين النظرة القاتمة/ التشاؤمية للواقـع بنظرة سيميائية، حيث لا يهدف إلى تسمية عالم معروف من قبل، لكنه يسعى إلى إنتاج شروط معرفته نفسها »[71]، والسياق الذي جـاءت فيـه الصـورة الاسـتعارية خـاص بالزمن/الليـالي، وقـوة فعلهـا علـى تحويـل العرس إلى مأتم، وهي علامة سيميائية على تدل على القوة السلبية للزمن.

وتتخذ الصورة الاستعارية معاني جديدة بتحولها من سياق إلى آخر كما هو الحال في الخطاب الإحيائي، حيث يقول شوقي [72]:

**83- مشت الحادثات في غرف الحمـــ ـراء مشي النعي في دار عرس**

**84- هَتَكَتْ عِـــــزَّةَ الحِجابِ وَفَضَّتْ سُدَّةَ البابِ مِـــن سَمِيرٍ وَأُنْسِ**

فالمستعار في نص شوقي هو الحادثات التي أصبح لديها القدرة على المشي والتجول في غرف قصر الحمراء، ويتألف المثلث السيميائي من الدال/الحادثات (المستعار لـه)، والمدلول/المشي (المستعار)، والمرجع (البحتري كأنموذج يقتدي به شوقي في نصه الجديد، الليالي كمرجع لفظي سببي اختاره البحتري ونسب له الأحزان)، والعلاقة هنا تحيل على مرجع شعري ، فكما كانت الليالي/الأيام سببًا في تحويل العرس إلى مأتم، فإن الحادثات /المصائب سببًا في شيوع خبر وفاة مجد العرب، والمرجع هنا يؤدي دور المفسِّر لمعنى الاستعارة عند شوقي، ونشاط العلامـة هنـا مرهون بمعنـى المرجـع المحـدَّد فـي الشـطر الثـاني مـن البيـت، وقـد

---

([71]) **لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة** : 203.

([72]) **الشوقيات** : 387.

حافظت العلامة هنا على علاقة المشابهة مع مرجعها [73]، حيث إنها تؤكد على تشابه الحال المأساوية عند الشاعرين في حزنهما.

وبالنظر إلى الصورتين الاستعاريتين نجد أنهما تلتقيان في أنَّ لكلتيهما قوة سلبية، إلا أنَّ الصورة الأولى في خطاب البحتري خاصة بالزمن/الليالي التي تُحيل وتبدل الأفراح إلى أحزان، أما الصورة الاستعارية في خطاب شوقي فهي خاصة بالمصائب التي تحمل خبر الوفاة، فالدلالة تحولت من القوة السلبية للزمن في تحويل العرس إلى مأتم في الخطاب التراثي، إلى دلالة المشي والإخبار عن الوفاة في يوم العرس.

**2–الصورة التشبيهية :** هي الصورة التي تعتمد على التشبيه الذي ينطلق من بنية التناظر القائمة بين المشبَّه والمشبَّة به، ومن أداة التشبيه الحاضرة أو المقدَّرة التي تمثل الرابط المجسم لهذا التناظر [74]؛ لذا فالصورة التشبيهية تقوم على علاقة المشابهة أي وجود وحدات معنوية مشتركة بين المستعار والمستعار له. ومن أمثلة الصور التشبيهية ، قول البحتري [75]:

**19– فكأنَّ الجِرْمَازَ من عَدَمِ الإنـــ ـــسِ وإخلاقِهِ بَنِيَّةُ رَمْسِ**

تتألف البنية اللغوية للصورة التشبيهية من (فكأنَّ الجِرْمَازَ بنية رمس) المشبه المكان وهو العلامة/الجرماز، والمشبه به/بنية رمس، ووجه الشبه/الوحشة والظلمة، فالجرماز وهو البهو الرئيس للقصر يُهجر ويُصبح موحشًا كالقبر بعد أن كان عامرًا بالضيوف، وهذا علامة على حال الشاعر الذي انقلبت أموره، وتبدلت أحواله من الأنس إلى الوحشة، ومن العطاء إلى الجدب.

وفي مقابل هذه الصورة نجد الصورة نفسها في خطاب شوقي، لكنها تحمل دلالة جديدة ومختلفة، حيث يقول واصفًا الجيزة في منفاه [76]:

---

([73]) **لسانيات الخطاب** : 199.
([74]) **تأويلية الصورة المبنية على المشابهة** : 20.
([75]) **ديوان البحتري** : 192.
([76]) **الشوقيات** : 385.

**28- وَكَأَنَّ الأَهـــــرامَ مِيزانُ فِرعَوْنَ بِيَومٍ عَلَـى الجَبابِرِ نَحْسِ**

تتألف البنية اللغوية للصورة التشبيهية من **(وَكَأَنَّ الأَهرامَ مِيزانُ فِرعَوْنَ)**، حيث يتكون المثلث التشبيهي من المشبه المكان وهو العلامة/الأهرام، والمشبه به ميزان فرعون، ووجه الشبه النحوس، والصورة التشبيهية في هذا البيت تُحيلنا على القيمة الثقافية والدينية لميزان فرعون [77]، فالأهرامات تحولت إلى ميزان يوزن به الأعمال، وبالتالي فإن العلامة/ المكان تحول في خطاب شوقي إلى علامة على العدل.

ومن خلال المقارنة بين الصورتين نجد أنهما تشتركان في نفس العلامة اللغوية/المكان بناء الجرماز في خطاب البحتري، وبناء الأهرامات في خطاب شوقي؛ إلا أنهما تختلفان في السياق فقد جاءت الصورة التشبيهية الأولى في سياق إيوان كسرى وبهو الجرماز عندما خلا من البشر، أما الصورة التشبيهية الثانية في خطاب شوقي فقد كانت تتحدث عن الأهرامات؛ لذا تحولت الدلالة من الوحشة والجدب في خطاب البحتري إلى دلالة العدل في خطاب شوقي.

وفي صورة تشبيهية جديدة يقول عنترة [78]:

**21- جَادتْ عَلَيها كلُّ عَيْنٍ ثَرَّةٍ فتركْنَ كُلَّ قرارةٍ كالدِّرْهَمِ**

تتألف البنية اللغوية للصورة التشبيهية في هذا البيت من (فتركْنَ كُلَّ قرارةٍ كالدِّرْهَمِ)، حيث يتكون المثلث التشبيهي من المشبه /القرارة [79]، والمشبه به /الدرهم، ووجه الشبه / البياض والاستدارة، فالقرارة تتحول بفضل المطر إلى حلقات من الدراهم من صفاء البياض ودقة الاستدارة، وهي علامة على العطاء والنماء في المكان الذي كانت تسكنه محبوبة الشاعر.

---

([77]) يؤمن الفراعنة باستئناف الروح لحياتها بعد موت الجسد، وحسب هذا المعتقد تحمل الملائكة أرواح الموتى إلى الإله القاضي، وإلى جانبه اثنان وأربعون قاضيًا، فيوضع الميزان في المنتصف ويوزن قلب الروح، وعلى إثر الوزن ينقل كل من يحمل حسنات أكثر إلى مكان جميل يعيشون فيه ، أما أولئك الذين تطغى سيئاتهم فيبعث بهم إلى مكان العذاب الأبدي .

([78]) **ديوان عنترة** : 196.

([79]) القرارة : الموضع المطمئن من الأرض ، يجتمع فيه السيل .

أما الصورة التشبيهية في خطاب البارودي فتتحول إلى دلالة جديدة، حيث يقول في معارضته لعنترة [80]:

**35- فَبِكُلِّ أُفْـــــقٍ مُزْنَةٌ فَيَّاضَةٌ وَبِكُلِّ أَرْضٍ جَدْوَلٌ كَالأَرْقَمِ**

تتألف البنية اللغوية للصورة التشبيهية في هذا البيت من **(جَدْوَلٌ كَالأَرْقَمِ)**، يتكون المثلث التشبيهي من المشبه/ الجدول، والمشبه به/الأرقم [81]، ووجه الشبه/ الشكل والهيئة ، فالجداول في أرض الحبيبة مصر تتحول بفضل الصورة التشبيهية إلى أفاعٍ، وهي علامة سيميائية على الانسيابية والمرونة.

والملاحظ على الصورتين أنهما تتفقان في العلامة اللغوية /المكان (الطبيعة)، ففي الخطاب التراثي العلامة هي القرارة، أما في الخطاب الإحيائي فالعلامة هي الجداول ، ويكمن الاختلاف بين الصورتين في أنَّ الصورة التشبيهية في خطاب عنترة خاصة بالعين الثرة (السحابة تهطل مطرًا غزيرًا)، وقد تحول إلى حلقات من الدراهم بفضل المطر الذي يهطل عليها باستمرار، أما الصورة التشبيهة في خطاب البارودي فهي خاصة بالمزنة (السحابة) تفيض بمطرها من كل أفق في السماء، وقد تحولت جداولها إلى أفاعٍ، وهنا انتقل البارودي بالعلامة من دلالة الأشياء الجامدة/الدراهم إلى دلالة المخلوقات والكائنات الحية /الأفاعي.

**ثالثا / صورة المجاورة :**

المجاورة هي «علاقة الإشارة بغيرها من الإشارات الماثلة معها في السياق »[82]، وتشتمل صور المجاورة على الصور الخاصة بالكناية، والمجاز المرسل، فالكناية والمجاز يُنظر لهما من زاوية العلاقات بين الشيء المدلول والشيء الدال، أي أنهما يتصفان بعلاقة المجاورة [83]؛ لذلك نسعى للوقوف في هذا الجزء التطبيقي على دور علاقة المجاورة في تشكل المعاني الجديدة في خطاب شعر

---

([80]) **ديوان البارودي :** 499.
([81]) الثعبان .
([82]) **نظرية البنائية** : 451.
([83]) مورو ، فرانسوا . **البلاغة المدخل لدراسة الصورة البيانية** . تر : محمد الولي وعائشة جرير ، الدار البيضاء : أفريقيا الشرق، 2003، ص :66.

المعارضات، على اعتبار أنَّ ظهور المعاني الجديدة ينبني على طبيعة العلاقات بين كل حد من حدود النسق وغيره من الحدود. وهذه العلاقات لا تخرج عن محورين كما هو معروف في الفكر اللغوي الحديث، محور الترابط التركيبي والتجاور وذلك في حالة الكناية والمجاز المرسل، ومحور الاستبدال كما في حالة الاستعارة [84]، وقد استعان شعراء المعارضات بكلا المحورين في خطاباتهم الشعرية. والسؤال هنا هو ما المسوغ لاعتماد شعراء المعارضات على الصور المجاورة؟ و ما أهمية صورة المجاورة في تحولات المعنى في شعر المعارضات ؟

يُمكن القول للإجابة عن التساؤل الأول بأن المعارضات الشعرية بوصفها خطابًا يضُم من جهة مجموعة من الدوال المتسلسة في كلمات وجمل وفقرات وفصول، ومن جهة أخرى يضُم المدلول بمستوياته المختلفة، وأنَّ هذا الخطاب يتقاطع مع خطابات تراثية سابقة في الكثير من الشفرات البلاغية والأسلوبية المستخدمة فيها [85]، فإنَّ صورة المجاورة تُمثل أحدى تلك الشفرات البلاغية التي استعان بها الشاعر الإحيائي في إنتاج خطابه، والتي أدت إلى صياغة واقع جديد ومختلف خاصٍ به، حيثُ مكنته من تمثُّل دلالات مختلفة لها قيمتها التاريخية والفكرية في بعث الشعر التراثي من جديد؛ لذا اشتغل شعراء المعارضات على صورة المجاورة كوسيط للفكر بين الخطاب الدال والمدلول [86].

وتكمن أهمية صورة المجاورة في أنَّها تُعيد تشكيل خطابات المعارضات الشعرية التي تُقيم علاقات خطابية مُتعددة مع الخطابات التراثية على المستوى الدلالي[87]، فصور المجاورة تمتلك القدرة على إحداث التغيير في المعنى من خلال انتقال العلامة اللغوية من سياق الخطاب التراثي، إلى سياق الخطاب الإحيائي، ذلك أنه عند استخدام الشاعر الإحيائي العلامة اللغوية نفسها في

---

([84]) **بلاغة الخطاب وعلم النص** : 16.
([85]) **بلاغة الخطاب وعلم النص** : 222.
([86]) **لسانيات الخطاب** : 175-176.
([87]) **لسانيات الخطاب** : 177.

خطابه فهو لا يستخدمها بمعناها نفسه، بل يقوم بطمس شكلها وتغيير معناها؛ للتتناسب مع السياق الجديد ولتُحيل على المدلول الخارجي الخاص به وبذلك يحدث ما يُعرف بالتوالد أو التحول في المعنى.

وأول صور المجاورة التي ستُدرس في هذا الجزء هي :

**1–الصورة الكنائية** : الكناية هي أحد الأركان الأساسية المكونة للصورة الشعرية، وأهم التقنيات اللغوية التي يتكأ عليها النص الشعري في إنتاج دلالاته الشعرية؛ ذلك أن الشاعر يلجأ إلى تلك التقنية التي تتمثل في« ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك »[88]، مما يدفع المتلقي للولوج إلى كوامن النص الشعري للكشف عن أبنيته والقبض على دلالاته، ومن خلال هذا المفهوم يظهر أن الكناية « علامة Sign تنشأ من الملفوظ الذي عُرف في التفكير البلاغي العربي بلازم المعنى الذي يحيل إلى مفسره Interpretant فُينقل من اللازم إلى الملزوم »[89]. ولما يعتري الصورة الكنائية من تكثيف للتضمينات السياقية، وتعدد الإحالات المحتملة وربما تشعبها أحيانًا، كما أنها – الكناية – تمثل أهم صور المجاورة والتداعي في النص الشعري، فإنه يلزم المؤول أن يأخذ في اعتباره حتمية النظر إليها من خلال موقعها السياقي[90] وعلاقاتها بغيرها من العلامات، أي تأمل الأنظمة العلائقية التي تربط الدوال بمدلولاتها؛ حتى يتمكن من تتبع تلك الدلالات الشعرية وعوامل تولدها بتعرف هذه البنية وتحديد رموزها لإدراك كيفية قيامها بوظائفها السيميولوجية [91].

وأول مثال على الصورة الكنائية هو قول أبي فراس الحمداني [92]:

---

([88]) السكاكي، أبي يعقوب بن محمد بن علي. **مفتاح العلوم**. تحقيق: عبد الحميد هنداوي، بيروت: دار الكتب العلمية، ط:2 ، 2011 ، ص:512.

([89]) بلبع، عيد . **سيميائية الكناية وحتمية الضابط السياقي للسيرورة التأويلية قراءة في الكناية القرآنية**، ضمن كتاب التداوليات وتحليل الخطاب ، بإشراف: حافظ إسماعيل علوي ومنتصر أمين عبد الرحيم ،عمان ، دار كنوز المعرفة المعرفة ، 2013، ص :90

([90]) **سيميائية الكناية وحتمية الضابط السياقي للسيرورة التأويلية** : 90

([91]) فضل، صلاح . **إنتاج الدلالة الأدبية**.القاهرة: مؤسسة مختار، ط:1، ص: 34

([92]) **ديوان الحمداني** : 111.

**3-إِذَا اللَّيْلُ ، أَضْوَانِي بَسَطْتُ يَدَ الْهَوَى وَأَذْلَلْتُ دَمْـــعًا مِنْ خَلَائِقِه الْكِبْرُ**

**4-تَكَادُ تُضِيءُ النَّـــــــارُ، بَيْنَ جَوَانِحِي، إِذَا هِـــــيَ أَذْكَتْهَا الصَّبَابَةُ وَالفِكْرُ**

يقوم النص **(وأذللتُ دمعا من خلائقه الكبر)** بإنتاج الدلالة بواسطة الكناية عبر علاقة السببية التي تتمثل في القوة والمكابرة والقدرة على التحكم، ويسهم السياق الذي تتموضع فيه الكناية بتكثيف الدلالة الإيحائية، حيث إنَّ الدلالة المعجمية للدال **(أذللتُ)** المتلازمة ومعنى الخضوع والاستسلام، يكثفها إضافة لفظة **(الدمع)** الذي وقع عليه فعل الخضوع، ويوحي الفعل **(أضواني)** بالصراع والتحول النفسي بين زمنين **(النهار والليل)**، زمن النهار الذي يغيبه النص وتكابر فيه الذات الشاعرة محاولة إخفاء حبها وكتمانه عن الناس، وزمن الليل الذي تختلي فيه بنفسها وتستتر به عن الناس، فتطلق العِنان لتلك الدموع التي طالما اتصفت بكبريائها **(من خلائقه الكبر)**، وصراع الذات بين مكابرتها واستسلامها، يشير إلى تحولها من موضع القوة والكبرياء إلى الضعف والاستسلام والخضوع للدموع التي تتوسل بها في التخفيف من حرارة النار التي اندلعت بين جوانح قلبها.

وفي المقابل يقول البارودي [93]:

**9- عَلَى أَنَّنِي كَاتَمْتُ صَدْرِيَ حُرْقَةً مِنْ الْوَجْدِ لا يَقْوَى عَلَى حَمْلِهَا صَدْرُ**

**10- وَكَفْكَفْتُ دَمْعًا لوْ أَسَلْتُ شُؤُونَه عَـلَى الأَرْضِ مَا شَكَّ امْرُؤٌ أَنَّهُ الْبَحْرُ**

الكناية في أبيات البارودي تُحيل على المشاعر الباطنة والانفعالات النفسية، والخلجات الشعورية في حركات حسية نابضة بالحياة ترسم نموذجًا للذات المتجلدة أيضًا، التي لا تنحني ولا تضعف مهما استكان بها الهوى، وتقوم الكناية عند البارودي على الترابط بين الدوال في السياق النصي، الذي يُحيلنا على الكثافة الدلالية المتمثلة في كتمان الدمع والمعاناة، فالدلالة المعجمية للفظة **(كاتمت)** المتلازمة مع الخفاء والستر تكثفها لفظة (حُرقة) الوجد والحب الشديد،

---

([93]) **ديوان البارودي** : 2/ 42.

ويتعمَّق المدلول بتداخل الكناية مع بنية الاستعارة، فالصدر لا يقوى على حمل حرقة الوجد، والدمع **(وكفكفتُ دمعًا)** أصبح بواسطة التشبيه القائم على حذف وجه الشبه بحرًا **(ما شك امرؤ أنه البحرُ)**، كل ذلك مكابرة من الشاعر حتى لا يقال عنه أنه فقد الصبر والاحتمال على فراق المحبوبة.

وبالنظر إلى الخطابين نجد أن الكناية في كلا الخطابين تشتركان في نفس الجملة **(أَذْلَلْتُ دَمْعًا/كفكفتُ دمعًا)**، إلا أنَّ السياق الذي تموضعت فيه الكناية في الخطاب التراثي/خطاب أبي فراس الحمداني تحولت عبر علاقات التجاور تشير إلى دلالة الهيئة والصفة، فالدموع تحولت إلى عنصر بشري/ إنسان يتصف بالكبرياء (دَمْعًا مِنْ خَلَائِقِه الْكِبْرُ) فهي توحي بعمق الصراع الذي يدور بين الشاعر وبين تلك الدموع، أما السياق الذي تموضعت فيه الكناية في خطاب البارودي فهي تشير إلى الكثافة والغزارة، كثافة وغزارة تلك الدموع التي خرجت من عيون الشاعر، والتي لو سالت على الأرض من المستحيل أن يشك كل من يراها في أنها بحرٌ جارٍ.

وفي صورة كنائية أخرى، يقول أبو فراس الحمداني [94]:

**33- وحيٍّ رَدَدْتُ الْخَيْلَ حَتَّى مَلَكتُهُ هَزِيمًا وَرَدَّتْنِي البَرَاقِعُ وَالْخُمرُ**

الكناية في بيت الحمداني هي **(وردتني البراقعُ والخمرُ)** تُحيل على دلالة عبر علاقة السببية تتمثل في العفة والكرم، ويسهم السياق الذي تتموضع فيه الكناية بتكثيف الدلالة الإيحائية، حيث إنَّ الدلالة المعجمية للدال **(ردتني)** المتلازمة ومعنى المنع والكف يكثفها إضافة لفظة **(البراقعُ والخمرُ)** التي كانت سببًا في فعل الكف، ويوحي الفعل **(ردتني)** بالقدرة والسطوة المقيدة قدرة الشاعر على الفتك والقتل في الحروب والغارات، وتقيده عن ذلك بسبب النساء فالشاعر لا يرغب في أن يكون خصمه من غير الرجال، فالسياق هنا خاص بالفخر بالشجاعة والعفة والكرم في الحروب والغارات.

---

([94]) **ديوان الحمداني :** 113.

وتقابلها صورة كنائية في خطاب البارودي حيث يقول [95]:

**1- طَرِبْتُ وَعَادَتْني الْمَخِيلَةُ وَالسُّكْرُ وأَصْبَحتُ لا يُلْوِي بِشِيمَتي الزَّجْرُ**

الكناية في بيت البارودي هي **(وأَصْبَحتُ لا يُلْوِي بِشِيمَتي الزَّجْرُ)** تحيل على دلالة العزة والشموخ، فالدلالة المعجمية لمفردة **(لا يُلْوِي)** المتلازمة ومعنى القوة والبأس يكثفها إضافة مفردة (شيمتي) التي وقع عليها الفعل، والتي لا يلوي بها النهي ولا يردها المنع.

وبالنظر إلى الكناية في الخطابين نجد أن القاسم المشترك بينهما هو الصفة البشرية، ففي الخطاب التراثي/خطاب الحمداني يظهر افتخار الشاعر بقدرته على الفتك والقتل بأهل الحي؛ إلا أنَّ المانع لذلك هو خلو الحي إلا من النساء **(ردتني البراقع والخمر)** قدرة مقيدة، أما الكناية في خطاب البارودي جاءت في سياق الشوق والحب والحنين إلى المحبوبة، فالشاعر هنا يفخر بأنه لا يمكن أن يمنعه أحدًا من استرجاع ذكريات الحب والشوق في الماضي مع محبوبته.

**2-المجاز المرسل** : يُضفي المجاز المرسل التنويع على الخطابات الأدبية وبخاصة الخطاب الشعري بجعل المتلقي يفهم العديد من الأشياء عبر شيء واحد، أي يفهم الكل عبر الجزء والجنس عبر النوع واللاحق عبر السالف أو العكس[96]؛ ولهذا يمكن قراءة المجاز المرسل بوصفه دالة سيميائية؛ فهو يُعد عملية استبدالية لوحدة معجمية بوحدة أخرى، وهذا الاستبدال هو في الأصل علامة سيميائية تحيلنا على مفسرة، وهذه المفسرة تحمل معاني ودلالات شعرية يمكن استنباطها من خلال علاقة المجاورة والتداعي.

ومن أمثلة المجاز المرسل في خطاب شعر المعارضات قول عنترة [97]:

**57- وَتَرَكْتُهُ جَزَرَ السِّباعِ يَنَشْنُهُ مـــــــا بَيْنَ قُلَّةِ رَأْسِهِ والمِعْصَمِ**

---

([95]) **ديوان البارودي :** 2/ 40 .
([96]) **البلاغة المدخل لدراسة الصورة البيانية**: 67.
([97]) **ديوان عنترة :** 210.

تتألف الصورة المجازية في بيت عنترة من **(بَنانِهِ والمِعْصَمِ)**، وهو مجاز مرسل علاقته الجزئية، ذكر الشاعر فيه قلة الرأس والمعصم (الجزء)، وأراد به الفارس المجندل (الكل)، وهي علامة تُحيل على كرم الشاعر وتفضله على السباع، فقد اعتاد على إطعامها من جُثث قتلاه، والصورة المجازية هنا علامة على القوة البشرية التي تفتك بأعدائها وتقضي عليهم.

وفي مقابل هذه الصورة المجازية في خطاب عنترة نجد صورة مجازية موازية لها في خطاب البارودي حيث يقول [98]:

**43- وَالْمَرْءُ طَوْعُ يَدِ الزَّمَانِ يَقُودُهُ قَـــــــوْدَ الْجَنِيبِ لِغَايَةٍ لَمْ تُعْلَمِ** [99]

تتألف الصورة المجازية في هذا البيت من **(يَدِ الزَّمَانِ)**، ومفردة الدهر/الزمان تُحيل على سلطة الدهر وقوته السلبية، ذكر الشاعر فيه اليد (الجزء)، وأراد بها المصير والقدر (الكل)، وتشترك الصورة المجازية في الخطابين في أنَّ كلا منهما خاص بجزء من أجزاء جسم الكائن البشري **(قُلَّـةِ، ورَأْسِـه، ومعْصَمِ، ويَد)**، إلا أنهما تختلفان في السياق فالسياق في خطاب عنترة خاص بالحروب والمعارك/ البشر، ومن ثمة فإن الصورة المجازية تعد علامة على قوة الشاعر وإقدامه، أما السياق الخاص بالصورة المجازية في خطاب البارودي فقد كان خاصًا بالزمن/ الدهر وسلطته وقوته، وجاءت دلالة الصورة المجازية علامة على ضعف الشاعر وانقياده لسلطة الدهر.

ومع صورة مجازية أخرى يقول البحتري [100]:

**22- وإذا ما رَأَيْتَ صُورَةَ أنْطَاكِيَةَ ارْتَعْتَ بَيـــــنَ رُومٍ وَفُرْسِ**

العلامة في هذا البيت هو ملفوظ المكان **(أنْطَاكِيَـةَ)**، مجاز مرسل عن المعركة علاقته المحلية فالصورة تتعلق بوصف **(صُورَةَ أنْطَاكِيَـةَ)**، والتي تُجسد المعركة التي وقعت في هذه المدينة بين الروم والفرس، فالشاعر يصف شدة تلك

---

([98]) **ديوان البارودي :** 3/ 502.
([99]) الجنيب : الطائع المنقاد .
([100]) **ديوان البحتري** : 192.

المعركة التي دارت رُحاها على أرض أنطاكية فجاء بمفردة أنطاكية؛ ليوحي بعُنفها وهي علامة سيميائية على شدة الحزن والأسى الذي يشعر به البحتري، فكأن هذه المعركة تجسيد للأحداث التي حدثت للشاعر وأحالته للوحشة.

وبالنظر في الصورة المجازية التي تقابل هذه الصورة في خطاب شوقي الذي يقول فيه [101]:

**14- وَهَفا بِالفُؤادِ في سَلسَبيلٍ ظَمَأٌ لِلـــــسَّوادِ مِن عَيْنِ شَمسِ**

العلامة في هذا البيت أيضًا هو ملفوظ المكان **(عَيْنِ شَمسِ)**، وهو مجاز مرسل علاقته المحلية والصورة تتعلق بوصف أهل مدينة عين شمس، فشوقي هنا يصف شدة شوقه لمصر ورغبته في ارواء ظمأه الشديد لها برؤيه أهلها ولقائهم في مدينة عين شمس. إذًا تتشابه الصورتان في أن كلًا منها مدينة، إلا أنِّ السياق الخاص بالصورة المجازية الأولى في خطاب البحتري كان خاصًا بالحرب وشدة عُنفها ودمارها والكراهية، أما السياق الخاص بالصورة المجازية في خطاب شوقي فهو يتحدث عن الغربة والمنفى والإحساس بالشوق والحنين للوطن والأهل، ومنها تحولت الدلالة في خطاب البحتري من الحزن والأسى إلى الشوق والحنين في خطاب شوقي.

**رابعاً / الصورة الرمزية :**

تسعى الصورة الشعرية في البلاغة الجديدة إلى استكشاف عوالم أخرى في الخطاب الأدبي، اعتمادًا على وسائل وأساليب جديدة تطور بها فاعليتها وتأثيرها في نفس المتلقي، وتسمح باستكناه المزيد من المعاني، ذلك أنَّ وسائل البلاغة القديمة كالتشبيه والاستعارة باتت أقل فاعلية في التأثير والكشف عن معانٍ جديدة، كما صرح بذلك عز الدين إسماعيل حيث يقول: « البلاغة الجديدة،

---

([101]) **الشوقيات** :384.

بلاغة (الصورة الشعرية )، تُعد أوسع نطاقًا وأخصب من مجرد التشبيه أو الاستعارة وإن أفادت منهما »[102].

ومن الوسائل الجديدة التي تتحقق بها الصورة الشعرية إلى جانب التشبيه والاستعارة ما يسمى بالصورة الرمزية، التي تُعد وسيلة مهمة من وسائل التعبير عن المشاعر المصاحبة للموقف، ووجهًا مقنعًا من وجوه الصورة التي استعان بها الشاعر الإحيائي في صياغة خطابه الشعري، والتعبير عن تجاربه وأفكاره ومشاعره بطريقة غير مباشرة. ويُعرف الرمز بأنَّه « الدلالة على ما وراء المعنى الظاهريّ ، مع اعتبار المعنى الظاهري مقصودًا أيضًا »[103]، أي إنه إشارة « حسية مجازية لشيء لا يقع تحت الحواس »[104]. معنى ذلك أنَّ الصورة الرمزية تتخذ أبعادًا متعددة توحي بمدلولات جمة لا يمكن الوقوف عليها إلا من خلال السياق الذي تقع فيه. هذا ويستلزم الرمز مستويين: مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التي تُكون قالبًا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، وبإندماج هذين المستويين في عملية الإبداع الشعري ينتج ما يُعرف بالرمز [105].ويمثل الرمز عند بيرس علامة سيميائية يُعرفها بأنها: « شيء ما ينوب لشخص ما عن شيءٍ ما بصفة ما، أي أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة أو ربما علامة أكثر تطورًا »[106]، ويسمي هذه العلامة التي تخلقها مفسرة للعلامة الأولى، إذًا العلامة من وجهة نظر بيرس تنوب عن شيء ما وهو موضوعها. والمتأمل في خطاب شعر المعارضات يجد أنَّ الشاعر الإحيائي قد نَهَل من الموروث الثقافي والفكري والديني، ومن المرجعيات الأسطورية والدينية المتعددة، واستعان في صياغة خطابه بالرموز الدينية؛ لكن السؤال الذي يتبادر

---

([102]) إسماعيل، عز الدين. **الشعر العربي المعاصر**،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. القاهرة: دار الفكر العربي، ط3، 1978،ص: 143.

([103]) عباس ، إحسان . **فن الشعر** . بيروت : دار صادر ، ط: 1، 1996، ص: 200.

([104]) زايد ، علي عشري . **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**. القاهرة : دار الفصحى ، 1978، ص: 111.

([105]) أحمد ، محمد فتوح . **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**. القاهرة: دار المعارف، ط:3، 1984، ص:40.

([106]) ناظم ، حسن . **مفاهيم الشعرية.** الدار البيضاء: المركز العربي الثقافي، ط:1، 1994، ص: 61-62.

إلى الأذهان هو: ما قيمة الرمز والأسطورة كمنهل معرفي للنص المعارض ؟ لماذا لجأ الشاعر اللاحق إلى إحياء الأساطير ؟ هل لأنها كانت تمثل لديه قيمة معرفية قديمة ؟ وإذا كان كذلك كيف كان استدعاء الشاعر اللاحق الأسطورة ؟

قبل أنَّ نجيب عن هذه الأسئلة يجب أنَّ نقف أولاً على الفرق بين الرمز الديني والرمز الأسطوري، الرمز الديني: هو انتخاب الشاعر عددًا من الشخصيات الدينية التي لها أثرها في الحياة الإنسانية، وأخرى ترتبط تاريخيًا بقضايا ذات علاقة بكيفية التعامل المجتمعي في الحُقب الزَّمنية التي عاشت فيها، حيث يوفر حضورها الدعم اللازم عند تنازعه مع الواقع للأسباب ذاتها لتكون رموزًا فاعلة تختصر سُبل طُرقِ هذه القضايا والتنويه عنها ونبذها [107]. أما الرمز الأسطوري: هو نسق لغوي وإطارٌ دال على نظام ثقافي وتاريخي وحضاري يستدعيه الشاعر من الذاكرة الميثولوجية القديمة بأبعادها المتنوعة [108]، سواءً كان هذا النسق اللغوي حقيقيًا أم قائمًا على التصورات والتخيلات الإنسانية؛ لذلك يتخذ القرآن الكريم من الأساطير موقفًا رافضًا من الأساطير، فهي تتعارض مع النص الديني بالرغم من إشارته لها في أكثر من موضع.

ويمكن أن نُقسم الرموز في الخطاب الإحيائي إلى:

**1-الرمز الذاتي** : يقول البحتري [109]:

**35-وَكَأنّ الإيَوَانَ مـنْ عَجَبِ الصّنْـ ـعةِ جَـوْبٌ في جنبِ أرْعَنَ جِـلسِ**

**36-يُتظَنّى مـنَ الكَـآبَةِ أنْ يَبْدو لعَيْني مُصَبِّـحٌ ، أو مُمَسِّي**

**37-مُزْعَجًا بالفـرَاقِ عَن أُنْسِ إلْفٍ عَزّ أوْ مُرْهَقًـا بتَطليقِ عِـرْسِ**

**38- عكَسَتْ حَظَّهُ اللّيالي وَباتَ المـ شَتَرِي فيهِ، وَهـو كَوْكبُ نَـحسِ**

---

([107]) زيدان ، سليمان . **أثر الصورة الشعرية في تشكيل ثقافة الحُب والكراهية** ، (أمل دنقل – علي الفزاني) مقال منشور على الشبكة العنكبوتية www.philadelphia.edu.jo/arts/13th/papers/suliman_zeidan.doc، تاريخ الزيارة 15/ 11/ 1435، الساعة العاشرة ليلاً .

([108]) بركاتي ، السحمدي . **الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي** . رسالة ماجستير ، جامعة العقيد الحاج لخضر – باتنة ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، قسم اللغة العربية وآدابها ، 2008-2009، ص: 99.

([109]) **ديوان البحتري** : 193.

**39–فَهْـــوَ يُبْدي تَجَلّدًا ، وَعَلَـيْهِ كَلكلٌ مـــــن كَلاكل الــدّهرِ مُرْسِي**

الصورة الرمزية في هذه الأبيات هي رمز للفرد/الشاعر، فالإيوان هو العلامة التي تُحلينا على حال البحتري عندما كان بالقرب من مركز السلطة/الخليفة المتوكل، فقد كان كالجوب في جنب أرعن جِلس/الخليفة، وتظني الكآبة في الإيوان علامة على تظني الكآبة في الشاعر، وكون الإيوان مُزعجًا بفراق إلفٍ كان يؤنسه هو نفسه كون الشاعر مُزعجًا بفراق إلّافة الذين عزَّ أنسُهم، والرَّهقُ الذي يبدو على الإيوان هو الرَّهق الذي بدا عليه الشاعر بتطليق عِرس/حياةٍ يُحبها، والليالي التي عكست حظَّ الإيوان هي نفسها التي عكست حظ البحتري من سعد إلى نحس[110].

وفي المقابل نجد أنَّ خطاب شوقي يعج بالرموز الذاتية ، ومن ذلك قوله [111]:

**31– وَرَهِينُ الــرِّمالِ أَفطَــسُ إلّا أنَّـهُ صُنعُ جِنّـةٍ غَيرِ فُطْـــسِ**

**32– تَتَــجَلَّى حَقِيقَةُ الناسِ فيهِ سَبُعُ الخَلقِ فــي أَســـــارِيرِ إنسِي**

**33– لَعِبَ الدَّهرُ فِي ثَراهُ صَبِيًّا وَاللَّيــالي كَـــــــواعِبا غَيرَ عُنْسِ**

**34– رَكِبَتْ صُيَّدُ المَـقادِيرِ عَينَيــ ـــــــــهِ لِنَقدٍ وَمَخلَبَيْه لِفَــرْسِ**

**35– فَأَصابَتْ بِهِ المَمالِكَ كِسْرى وَهِـــــــرَقْلًا وَالعَبقَرِيَّ الفَرَنسي**

الصورة الرمزية في خطاب شوقي هي أيضا رمز للفرد/ الشاعر، فأبو الهول هو العلامة التي تُحيل على الشاعر عندما كان رهين المنفى، فقد كان كأبي الهول رهين الرمال تتجلى فيه حقيقة البقاء والاستمرار بالرغم من ما مر عليه من أحداث، أيضًا الشاعر بالرغم من نفيه وبالرغم من الأحداث التي مرت عليه إلا أنه ما يزال متماسكًا وقويًا.

وبالمقارنة بين الصورتين نجد أنهما تشتركان في اتخاذ كلا الشاعرين من الجمادات رمزًا للمعاناة النفسية، وبث الشكوى، فالبحتري يتخذ من إيوان كسرى

---

([110]) الجبر ، خالد عبد الرؤوف . **بلاغة البنية في قصيدة البُحتريِّ السينية "صُنْتُ نَفْسِي"** . الجزائر : مجلة المخبر ، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، جامعة بسكرة ، 2013، ص: 2013.

([111]) **الشوقيات**: 385 .

رمزًا لمعاناته ومفارقة السلطة المركزية/الخليفة، وشوقي يتخذ من أبي الهول رمزًا لمنفاه ومحاولاته بعدم الاستسلام، وتختلف الصورتان في أنَّ الصورة الأولى كانت خاصة بالقصور/الإيوان العظيم، والصورة الثانية خاصة بالأهرامات/هرم أبي الهول، فشوقي استخدم رموزًا قديمة وأسند لها معاني جديدة، حيث انتقل بالعلامة اللغوية من دلالة الكآبة والتعس والنحوس والانزعاج من الفراق في خطاب البحتري، إلى دلالة التماسك والبقاء ودوام الاستمرار.

**2-الرمز الديني :** ترد الرموز الدينية بصورة واضحة في خطاب شعر المعارضات، وتأتي على أوجه عده منها ما يكون معتمدًا على الشخصيات الدينية، ومنها ما يكون معتمدًا على الأماكن الدينية، ومنها ما يكون معتمدًا على الأحداث الدينية. ومن أمثلة الرموز الدينية التي تعتمد على الشخصيات في الخطاب التراثي ، قول البوصيري [112]:

**72- حَتى غَدا عَنْ طَرِيقِ الوَحْيِ مُنْهَزِمٌ  مِن الشياطِينِ يَقْفُوا إثرَ مُنهَزِمِ**

**73- كأَنْهُمْ هَرَبا أبطالُ أبْرَهَةٍ  أوْ عَسكَرٌ بالحَصّى مِنْ رَاحَتَيه رُمِى**

تتألف بنية الرمز الديني في خطاب البوصيري من قصة (أبرهة الحبشي) التي وردت في القرآن الكريم[113]، حيث استعان بها الشاعر في خطابه الشعري في السياق الخاص بذكر مولد النبي، ليصف للمتلقي حال الشياطين التي فرت هربًا من الشهب المحرقة التي حالت بينهم وبين استراق السمع، وقد شبههم بجيش (أبرهة الحبشي) عندما فروا من عذاب الله المرسل عليهم من السماء، ويأتي هذا التوظَّيف للشخصية التراثية(أبرهة الحبشي) في كفره وصلابته وإصراره على هدم بيت الله الحرام، عندما عصى ربه وتوجه إلى الكعبة بجيشه ليهدمها؛ ليكون علامة على الفناء والزوال فبعد أن كان الجن يسترقون السمع قبل بعثة النبي، فإن هذا الاسترق قد زال وفنى بعد البعثة.

---

([112]) جاء ذكر قصة أبرهة في سورة الفيل ، القرآن الكريم : 601.

([113]) **ديوان البوصيري :** 243.

وبالنظر إلى خطاب شعر المعارضات نجد أنَّ الشاعر الإحيائي قد استعان أيضًا بالرموز الدينية في خطابه، إلا أنَّ هذه الرموز تختلف عن الرموز التي استعان بها الشاعر التراثي، ففي خطاب شوقي ومعارضته لبردة البوصيري نجد أنَّ شوقي قد استعان بالرمز الديني الشخصية/ أدم عليه السلام، وهو رمزٌ مغايرٌ لرمز البوصيري / أبرهة ،حيث يقول شوقي [114]:

**28- يَفْنَى الزَّمانُ وَيَبقَى مِن إساءَتِها جُرحٌ بِآدَمَ يَبكِي مِنهُ في الأَدَمِ**

فالرمز الديني في خطاب شوقي يتألف من الشطر الثاني **(جُرحٌ بِآدَمَ يَبكِي مِنهُ فـي الأَدَمِ)**، وهنا نجده قد وظَّف قصة آدم عليه السلام عندما خرج من الجنة بسبب الشجرة التي أكل منها في خطابه الشعري، ويأتي هذا التوظيف للرمز الديني في السياق الخاص بتحذير الشاعر لنفسه من الاغترار بالدنيا وزينتها، وهو علامة سيميائية تُحيل إلى الرهبة والحذر، إذًا من أوجه التشابه بين الخطابين نجد أنَّ كِلاهما استعان بالرمز الديني على الرغم من اختلاف الشخصيات لكن الجامع بينهما هو العصيان وعدم الطاعة، أما أوجه الاختلاف فتكمن في أنَّ الخطاب التراثي استعان بشخصية تراثية، كافرة كائنة على وجه الأرض، أما الخطاب الإحيائي فقد استعان بشخصية دينية مسلمة كائنة في الجنة.

وفي مثال آخر للرمز الديني المعتمد على الشخصيات، ما يمثله قول أبي البقاء الرندي [115]:

**11-دَارَ الزمانُ عَـلى دَارَا وقَاتِلِهِ وأَمّ كِسرى فَمـا أواهُ إيوانُ**

**12-كأنما الصَّعب لم يسْهُل له سببُ يومًا ولا مَلكَ الدُنيا سُليمانُ**

فصورة الرمز الديني في خطاب أبي البقاء الرندي تتمثل في العلامة اللغوية **(مَلكَ الدُنيا سُليمانُ)**، حيث وظَّف شخصية النبي سُليمان عليه السلام، وهي علامة سيميائية تُحيل على عدم الدوام والاستمرار والبقاء حتى في الصالحين، فها

---

([114]) **الشوقيات :** 610.

([115]) الداية، محمد رضوان. **أبو البقاء الرندي، شاعر رثاء الأندلس**. بيروت: مؤسسة الرسالة،1396، ص:136

هو دارا وكسرى اللذان ملكا القصور والإيوان العظيم عندما دار عليها القدر لم يُغنهما ملكهما شيئًا، وأيضًا قد زال الملك الذي وهبه الله لسيدنا سليمان ولم يدم له في هذه الدنيا، والملاحظ هنا أنَّ الشاعر أكثر من رموز الطغاة وقلل من رموز الصالحين. والصورة الرمزية هنا علامة على الفناء والزوال واستحالة دوام الحال في الخير والشر.

وفي المقابل نجد أنَّ شوقي يوظف شخصية الخليفة مروان فيقول [116]:

**13- مَرَرتُ بِالمَسجِدِ المَحزونِ أَسأَلُهُ هَل في المُصَلَّى أَو المِحرابِ مَرْوانُ**

**14- تَغَيَّرَ المَسجد المَحزونُ وَاختَلَفَت على المَنـــــابِر أَحرارٌ وَعِبدانُ**

تعكس هذه الصورة الرمزية التناقض الكبير بين الماضي والحاضر لحال المسجد المحزون، في الماضي عهد الخليفة الأموي/مروان عهد القوة والفتح والظفر عهد العلم والصلاة، أما الحاضر فهو يعكس الضعف والتراجع وقلة المصلين، وهي علامة على عدم دوام الحال في القوة والفتح والظفر.

وعند مقارنة الصورة الرمزية في خطاب أبي البقاء الرندي مع الصورة الرمزية في خطاب شوقي، نجد أن وجه التشابه بينهما كامن في أن الرمز لشخصية دينية، إلا أنَّ الاختلاف بينهما يظهر في أنَّ الصورة الرمزية الأولى جاءت لشخصية نبي/سليمان، والشخصية في الصورة الثانية جاءت لشخصية خليفة / مروان، كما أنَّ السياق في الصورة الأولى يتحدث عن ملوك الفرس اللذين قضى عليهم حكم القدر فأصبحوا أثرًا بعد عين، أما السياق الخاص بالصورة الثانية في خطاب شوقي فهو يصف التناقض في حال المسلمين بين اليوم والأمس فجعل المسجد العريق رمزًا لهذا التناقض، إذن استطاع شوقي أن ينتقل بالعلامة اللغوية من دلالة عدم الاستمرار والبقاء لملوك الفرس خطاب في أبي البقاء الرندي إلى دلالة التحول من القوة والعزة إلى الضعف في حال المسلمين.

**خامساً / الصور الائتلافية :**

---

([116]) **الشوقيات** :701 .

وهي الصور الناتجة عن إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف أو التوزيع مما ينتج عنه بنية لغوية تُسمى بنية التوازي، وتشتمل هذه البنية على أدوات تكرارية منها الجناس، والتكرار، والمماثلة، والتكافؤ، والتناسب، والتعادل، وغيرها. ويمكننا في ضوء رؤية بلاغية جديدة دراسة هذا النوع من الصور تحت مسمى الصور الائتلافية ؛ للوقوف على دورها في الجمع بين الإحساسات المتباينة، والمزج بينها، وقدرتها على إعادة تشكيل المعاني والدلالات، وتحويلها من خطابٍ إلى آخر. وفي هذا الجزء التطبيقي سنتطرق إلى دراسة نوعين من الصور الائتلافية في خطاب شعر المعارضات على سبيل التمثيل لا الحصر، ومن هذه الصور ما يلي :

**1–الجناس** : يقول البحتري [117]:

**35–وَكَأنّ الإيوَانَ مِنْ عَجَبِ الصّنْعَةِ جَوْبٌ فـــي جَنبٍ أرْعَنَ جِلسِ**

**36–يُتَظَنّى مــنَ الكَآبَةِ أنْ يَبْـدو لعَيْني مُصَـــبّحٌ ، أو مُمَـسّي**

من خلال الكشف عن صورة الجناس الواردة في نص البحتري، نجد أنَّ تلك البُنى متداخلة ضمن ثنائية (الماضي/والحاضر) المسيطرة على النص، ماضي الشاعر قبل نفيه وحاضره بعد النفي، فالدال (جَوْبٌ وجنبٍ) علامة على ذات الشاعر المتصفة بالقوة والاتساع عندما كانت بالقرب من مركز السلطة (الخليفة)، والشاعر هنا يحن إلى تلك الفترة الزمنية التي كان يعيشها بجانب ذلك الجبل/الخليفة، والعلامة اللغوية هنا علامة سيميائية تُحيل على العزة والعلو التي يشعر بها الشاعر.

وفي مقابل ذلك يقول شوقي [118]:

**2–وَصِفا لِـــــي مُلاوَةً مـــنْ شَبابٍ صُـوِّرَتْ مِنْ تَصَوُّراتٍ وَمَسّ**

---

([117])البحتري .**الديوان** . 193.

([118]) **الشوقيات :** 384.

جاء الجناس في نص شوقي لتعكس ذاته الحزينة، فالدال (صُوِّرَتْ و تَصَوُّراتٍ) علامة على الحالة الوجدانية التي سيطرت على الشاعر، وهي حالة تعكسها (الصبا/الشباب) فالذات الشاعرة تعلن تمردها النفسي على الفترة العصيبة التي تعيشها في شبابها؛ لأنَّ مرحلة (الصبا/ الطفولة) تصور الزمن الذي يحن الشاعر إلى استرجاعه عبر الذاكرة ليهرب من واقعه المرير، وهنا أيضًا تتجلى ثنائية (الماضي/الحاضر) الماضي الجميل بشبابه وفي رحاب الحبيبة مصر، والحاضر الكئيب بكبره في المنفى البعيد.

وبالمقارنة المعقودة بين الصورتين نجد أنهما تشتركان في الزمن، زمن القوة عندما كان البحتري ملازمًا للخليفة، وزمن الطفولة عندما كان شوقي في رحاب الحبيبة /مصر، وتختلف الصورتان في أنَّ السياق الخاص بالصورة الأولى في خطاب البحتري كان يدور حول وصف إيوان كسرى وعجيب صنعه، أما الصورة الثانية في خطاب شوقي فهو يدور حول مرحلة عمرية صُنعت من الخيالات والمس الذي أصاب الشاعر، وهنا تحول شوقي بالدلالة من العلو والعزة في خطاب البحتري إلى دلالة الحنين والشوق.

**2-التكرار :**

يُعد التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم للوقوف على دلالات الخطاب الشعري بوصفه عملية ترديدٍ لفظية ذات أثر انفعالي. والتكرار في الخطاب الشعري هو في حقيقته إلحاح الشاعر على جهة هامة في العبارة، وعنايته بها أكثر مما سواها [119]؛ لما تعكسه من دلالات نفسية وانفعالية تعتمل داخل ذاته الشاعرة؛ لذا تكمن أهمية التكرار في أنَّه يُقدم مفاتيح تأويلية للمتلقي تساعده في الكشف عن الجوانب الملحة في نفسية الشاعر، وإبراز عالمه الشعري الخاص الذي يمكن الولوج إليه، ومعرفة أسراره وخباياه عن طريق شيفرات سيميائية خاصة

([119])الملائكة، نازك . **قضايا الشعر المعاصر**. حلب: منشورات مكتبة النهضة، ط:3، 1967، ص: 242.

يقدمها أسلوب التكرار هذا. وقد كثرت في خطاب المعارضات الشعرية ظاهرة تكرار القوالب اللغوية المتنوعة والمختلفة التي تنم عن طابع إشاري ذي معنى ودلالة جديدة يحددها السياق الشعري الذي تتكرر فيه. ويتخذ التكرار صورًا وأنماطًا عديدة في النص الحاضر منها على سبيل المثال:

**1/ تكرار المفردات على مستوى النص :** يقول الحمداني [120]:

**5- مُعَلِّلَتِي بِالْوَصْلِ ، وَالْمَوْتُ دُونَهُ، إِذَا مِتُّ ظَمْآنًا ، فَلاَ نَزَلَ الْقَطْرُ**

**43- وَهَلْ يَتَجَافَى عَنِّيَ الْمَوتُ سَاعَةً إِذَا مَا تَجافَى عَنيَ الأَسْرُ وَالضّرّ؟**

**44- هُوَ المَوْتُ ، فاختَرْ ما عَلا لك ذِكْرُه، فلَمْ يمُتِ الإنْسَانُ مَا حَيِيَ الذِّكْرُ**

**50- وإنْ مُتُّ فالإنْسَانُ لابُدّ مَيّتٌ وَإنْ طَالَتِ الأيّامُ، وَانْفسَحَ العمرُ**

تتألف الصورة التكرارية في خطاب الحمداني من مفردة (الموت)، فالمتلقي يُلاحظ اشتغال الشاعر على آليات هذه المفردة في سبعة مواضع من القصيدة، ففي الأبيات السابقة نلاحظ أن تكرار مفردة الموت تحيل إحساس الشاعر بالغربة. والسؤال هنا لماذا ركز الشاعر على تكرار مفردة الموت هنا؟ وعلى ماذا تدل ؟ يمكن القول إن الموت هنا علامة على النفي والاغتراب.

وبالنظر إلى نص البارودي نجد أنَّ تكرار المفردة اللغوية على مستوى النص قليل عند البارودي، حيث إنَّه كرر مفردة (امرئ) أربع مرات فقط، حيث يقول [121]:

**6-فَكَيْفَ يَعِيبُ النَّاسُ أمْرِي وَلَيْسَ لي ولا لامْرِئٍ في الحُبِّ نَهْيٌ ولا أَمْرُ**

**10-وَكَفْكَفْتُ دَمْعاً لَوْ أَسَلْتُ شُؤُونَهُ عَلَى الأَرْضِ مَا شَكَّ امْرُؤٌ أَنَّهُ الْبَحْرُ**

**12-وَإنّي امْرُؤٌ لَوْلا الْعوائِقُ أَدْعَتْ لِسُلطَانِهِ الْبَدْوُ المُغِيرَةُ والحَضْرُ**

**25-فَلَا تَحْسَبَنَّ الْمَرْءَ فِيها بِخَالِدٍ وَلَكِنَّهُ يَسْعَى وَغَايَتُهُ الْعُمْرُ**

تتألف الصورة التكرارية في خطاب البارودي من مفردة (امرؤٌ)، وقد اشتغل عليها في أربعة مواضع، والسؤال هنا هو لماذا لم يسمِّ الشاعر نفسه بالاسم

---

([120]) **ديوان الحمداني** : 112- 115.

([121]) **ديوان البارودي** : 2/42-46.

الصريح ؟ ولماذا فضل الاعتماد على الكنية أمرؤ ؟ هل هو تواضع منه ؟ أو محاولة لإخفاء شيء ما ؟ التكرار هنا يوحي بأن الشاعر يحاول إخفاء شيء ما.

وبالمقارنة بين الصورتين يتبين لنا أنهما تشتركان في وقوع دلالة العلامة على الذات الشاعرة، فالموت دلالة على احساس الحمداني بالغربة، والكنية دلالة على محاولة البارودي إخفاء شيء ما، إلا أنَّ الصورتين تختلفان في السياق الخاص بكل صورة، فالصورة التكرارية الأولى في خطاب الحمداني كانت تدور في السياق الحواري بين الشاعر ومحبوبته، أما الصورة الثانية فقد كانت تدور في السياق الحواري بين الشاعر والآخر/الناس، كما أن المفردة اللغوية في خطاب الحمداني خاصة بالنهاية الحتمية /الموت وهو فعل كوني، والصورة الثانية في خطاب البارودي خاصة بالكنية وهي لفظ بشري، وهنا تحول المعنى من الإحساس بالغربة إلى محاولة التخفي.

**2/ تكرار المفردات على مستوى البيت الواحد :** أما تكرار المفردة اللغوية على مستوى البيت الواحد ، فنلاحظ أن الحمداني قد كرر مفردة (الدهر) مرتين حيث يقول [122]:

**18- فقالَتْ: لَقد أزْرَى بِكَ الدّهرُ بَعدنا؛ فَقُلتُ: مَعاذَ اللهِ بل أَنتِ لا الدّهرُ**

يدل تكرار مفردة (الدهر) مرتين على مستوى البيت الواحد من قبل الشاعر على القوة. وفي المقابل نجد أنَّ البارودي انتهج نهج الحمداني في تكراره للمفردة اللغوية على مستوى البيت الواحد، حيث أنَّه قام بتكرار مفردة (السحر) مرتين، حيث يقول[123]:

**5-يَقـــــولُ أُنَاسٌ إنّــهُ السِّحرُ ضَلَّةً وَمَا هيَ إلَّا نَظْرَةٌ دُونَهَـــــا السِّحْرُ**

وتكرار لفظة (السحر) مرتين علامة على انصراف الشاعر وغيابه عن الوعي نتيجة نظرة محبوبته الساحرة. وبالمقارنة بين الصورتين يتبين لنا أنهما تشتركان

---

([122]) **ديوان الحمداني** : 112.
([123]) **ديوان البارودي** : 2/ 41.

في وقوع فعلهما على الذات الشاعرة، ففعل الدهر أزرى بالحمداني، وفعل السحر أصاب البارودي، إلا أنَّ الصورتين تختلفان في السياق الخاص بكل صورة، فالصورة التكرارية الأولى في خطاب الحمداني كانت تدور في السياق الحواري بين الشاعر ومحبوبته، أما الصورة الثانية فقد كانت تدور في السياق الحواري بين الشاعر والآخر/ الناس، كما أن المفردة اللغوية في خطاب الحمداني خاصة بالزمن/الدهر وهو فعل كوني، والصورة الثانية في خطاب البارودي خاصة بالسحر وهو فعل بشري، وهنا تحول المعنى من القوة الكونية إلى القوة البشرية.

**سادساً / صورة الاختلاف:**

والمقصود بها الثنائيات الضدية التي تربط بينهما العلاقة الضدية أو العكسية، وقد تكون هذه الثنائيات كلمتين، أو جملتين، وهي ما تتجلى بشكلٍ واضحٍ في الصور الخاصة بالطباق والمقابلة. وتكمن أهمية التضاد في تأديته مساحة من التوتر « تنشأ على المستوى التصويري في لغة الشعر بإتمام مفهومين أو أكثر أو تصويرين أو موقفين لا متجانسين أو متضادين في بنية واحدة يُمثل فيها كلّ منهما مكونًا أساسيًا، وتتحدد طبيعة التجربة الشعرية جوهريًا بطبيعة العلاقة التي تقوم بينهما ضمن هذه البنية»[124]، فالعلاقة الضدية هي عبارة عن شبكة من العلاقات التي تتنامى فيها الثنائيات الضدية. وتكمن أول صور الاختلاف في خطاب شعر المعارضات فيما يلي :

1/ **المقابلة :** يقول البحتري [125]:

**4–وبَعيدٌ ما بيـــــن واردِ رِفْه عَلل شُـــــــرْبُه ، وواردِ خِمْسِ**

تتألف المقابلة من **(واردِ رِفْـه وبين واردِ خِمْسِ)** وهي علامة على سوء الحال التي وصل لها الشاعر، فبعد أن كان يعيش في رغد الحياة منعم بالقرب من الخليفة، انقلب حاله وفقد كل شيء، وأصبح شريدًا وطريدًا في البلاد، وهذه

---

([124]) أبو ديب ، كمال . **في الشعرية**. بيروت : مؤسسة الأبحاث العربية ، 1987، ص: 41.
([125]) **ديوان البحتري** : 190.

الثنائية التضادية تعكس عمق الهوة بين رغد العيش وشظفه [126]. وفي مقابل هذه الصورة يقول شوقي [127]:

**9-أحرامٌ عَلى بَلابِلِهِ الـدّوحُ حَـــــــلالٌ لِلطَيرِ مِن كُلِّ جِنسِ**

تتألف المقابلة في بيت شوقي من **(حرام / حلال)** وهي أيضًا علامة على حال الشاعر بعد نفيه خرج بلاده، هكذا كان بقاؤه في مصر حرام، وبقاء الأغراب فيها حلال، والثنائية الضدية علامة سيميائية تُحيل على استنكار شوقي من قسوة النفي.وبالبحث عن أوجه التشابه بين الصورتين يتبين أنهما يشتركان في نفس المعاناة البعد والنفي، البحتري في ابتعاده عن مركز السلطة/الخليفة، وشوقي في ابتعاده عن الوطن/مصر، أما أوجه الاختلاف فتكمن في أنَّ الصورة الأولى تدور حول المقارنة بين رغد العيش وشظفه من خلال التمثيل لورود الأبل للماء، أما الصورة الثانية في خطاب شوقي فهي خاصة بالبعد عن الوطن من خلال التمثيل لأبناء الوطن بالبلابل ، وللغرباء بالطيور الغريبة، وهنا تحول المعنى من عمق الأحساس بالفقد في خطاب البحتري إلى عمق الأحساس بالظلم.

**2/ الطباق :** يقول المعري [128]:

**45- هَجَدَ السَاهرُونَ حَوْلَكَ للتمْرِيضِ وَيـــحٌ لأَعْـيُنِ الهُجّـــادِ**

يتألف الطباق من **(السَاهرُونَ/ الهُجّــادِ)**، وهي علامة سيميائية تُحيل على الرؤيا الخاصة بالشاعر في تناول ما يحيط به من الاشكاليات بواسطة علاقة التضاد التي يكونها بين لفظة **السَاهرُونَ/ الهُجّــادِ)**، وهذا التكثيف الشديد في الطباق تعكس البنية الجوهرية لثنائية (الموت/ الحياة) التي تقوم عليها القصيدة، والطباق هنا يُحيل أن الهجود/النوم لم يأتِ إلا عندما يأس الساهرون من الأمل في عيش المريض، وهي علامة سيميائية تدل على الاستسلام للموت واليأس وانقطاع الأمل.

---

([126]) **بلاغة البنية في قصيدة البحتري السينية** : 308.
([127]) **الشوقيات** : 384.
([128]) **سقط الزند :** 11.

ويقول شوقي [129]:

**18- وَعَلَى نائِمٍ وَسَهْـــرانَ فيها أَجَلٌ لا يَنـــــامُ بِالمِـــــرْصادِ**

يتألف الطباق في هذا البيت من **(نائِمٍ/سَهْرانَ)**، وهي علامة قلق الشاعر وعدم وثوقه في الأجل والمصير، فالمفارقات الناتجة عن علاقة التضاد بين لفظة (نائم/سهران)، تكشف عن حقيقة عظيمة الأهمية وهي الأجل المحتوم، والعبرة تتمثل في الاتّعاظ والاستسلام للأجل الذي يترصد النائم والسهران، والعلامة اللغوية تُحيل على الاستسلام للقدر المحتوم ومن خلال عقد المقارنة بين الصورتين نجد أنهما تتشابهان في نفس المفردة (السهر/النوم)، إلا أنَّ الصورة الأولى جاءت في السياق الذي يتحدث عن وفاة العالم الذي يرثيه أبو العلاء المعري، والصورة الثانية جاءت في السياق الذي يتحدث عن الحياة؛ لذا استطاع شوقي أنَّ يتحول بالعلامة من الاستسلام للموت وانقطاع الأمل إلى الاستسلام لأقدار الحياة.

**سابعاً / الصورة الحجاجية :**

تأخذ الصورة لون من ألوان الحجاج لأنها تستدعي تحولًا في المنظور وتقتضي إذعان المتلقي للخطاب، أي أنها تضطلع بوظيفةٍ إقناعيةٍ ناجعة وفعالة؛ فهي تُعد الأغنى والأقوى في التعبير، والأبلغ والأنسب في المقام الحجاجي الذي استُخدمت فيه [130]؛ ولهذا توصف تلك الصور بأنها جزءٌ من عملياتٍ حجاجيةٍ. وتقوم الصورة الحجاجية في الخطاب الأدبي على الإقناع والتأثير، ومن أهمها صور الاستدلال، أو البرهنة، فلكي يُقنع الشاعر المتلقي بمعنى من المعاني لابد له من أن يطرق جميع وسائل الإقناع التي تبدأ « بالشرح والتوضيح، وتقترن بالمبالغة، وتتصاعد حتى تصل إلى التحسين والتقبيح وما يتبع ذلك من تحول الصورة إلى طرائق جامدة للإثبات، وتتشابه طريقة صياغتها مع صياغة الاستدلال في

---

([129]) **الشوقيات** : 253.

([130]) مشبال، محمد. (بلاغة صور الأسلوب وآفاق تحليل الخطاب). ضمن كتاب: **البلاغة والخطاب**. إشراف: محمد مشبال، الجزائر : منشورات الاختلاف ، ط1، 1435، ص:109.

المنطـق »[131]. وقـد وردت بعـض الصـور الحجاجيـة فـي الخطابـات التراثيـة والخطابات الإحيائية وتّم تقسيمها على النحو التالي :

**1/ صور الإقناع :** هو اتصال شفوي أو سمعي أو بصري يهدف إلى التأثير على الاتجاهات والاعتقادات والسلوك [132]، ويعتمد هذا البحث في دراسته لصور الإقنـاع علـى علاقـة الإقنـاع بـالتلقي والتـأثير، كتلقـي الشـاعر الإحيـائي للشـاعر التراثي، وتأثير الشاعر التراثي في الشاعر الإحيائي.

ومن أمثلة ذلك تلقي شوقي لأبي البقاء الرندي، وتأثير أبي البقاء الرندي في شوقي، حيث يقول أبي البقاء الرندي [133]:

**1-وهذه الدارُ لا تبقي عـــلى أحدٍ ولا يدوم على حـال لها شـــانُ**

**2-يمزق الدّهـر حتماً كـــلَّ سابغةٍ إذا نَبَتْ مشرفياتٌ وخرصـــانُ**

**3-وينتضي كـل سيف للفنـــاء ولو كان ابن ذي يزن والغمدُ غمدانُ**

يُلاحظ المتلقي هنا أنَّ الصورة الواردة في الأبيات السابقة لم تأتِ لمجرد الزينة أو إظهار المقدرة الأدبية؛ بل هي مكون أساسي من مكونات المعنى؛ لأنها تعمل على التأثير في المتلقي لتصل به إلى مرحلة الإقناع، فالصورة هنا حجاجية إقناعية، تتمثل في قوله: **(هذه الدار لا تبقي على أحد، يمزق الدهر حتمًا كل سابغة، ينتضي كل سيف للفناء)**، هذه الاستعارات تصور بشاعة الأيام المتداولة، وغدر الدهر، وتحثُ المرء على عدم الاغترار بالحياة، وأن يكون حذرًا من تقلبات الأيام، حريصًا على انتهاز الفرص قبل فواتها، وتصوير الشاعر لجبروت الدهر وقسوة الأيام إنما هو صورة حجاجية يريد الشاعر أن يُقنع المتلقي من خلالها بحقيقة أن كل شيء مصيره الزوال والفناء إذا اكتمل نموه وبناؤه، وتمثل هذه

---

([131]) **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي** : 378.

([132]) أبو عرقوب، إبراهيم. **الاتصال الاجتماعي ودوره في التفاعل الاجتماعي**. عمان: دار مجد لاوي، ص:189.

([133]) **أبو البقاء الرندي** : 134.

الصورة الحجاجية علامة سيميائية تُحيلنا على الغدر والخيانة الذي يشعر به الشاعر من قبل الدهر. وفي مقابل ذلك يقول شوقي [134]:

**1–قُم ناجِ جِلَّقَ وَانشُد رَسْمَ مَن بانوا مَشَت عَلى الرَسمِ أَحداثٌ وَأَزمانُ**

**2–هذا الأَديمُ كِتابٌ لا كِفاءَ لَهُ رَثُّ الصَحائِفِ باقٍ مِنهُ عُنوانُ**

**3–الدينُ وَالوحْيُ وَالأَخلاقُ طائِفَةٌ مِنهُ وَسائِرُهُ دُنيا وَبُهتانُ**

**4–ما فيهِ إن قُلّبَتْ يَوماً جَواهِرُهُ إِلّا قَرائِحُ مِنْ رادٍ وأذهانُ**

الصورة في خطاب شوقي هي صورة حجاجية أيضًا، فالاستعارة في قوله:**(ناج جلق، انشد رسم من بانوا، مشت أحداث وأزمان)**، هي استعارة حجاجية تسعى إلى إقناع المتلقي بالمكانة التاريخية العظيمة لبلاد المسلمين، كما يحاول استنهاض هممهم من أجل استرجاع مجدهم، وهذه الصورة الحجاجية هي علامة على الانتقال والانتكاس من حال إلى حال.

وبعقد المقارنة بين الصورتين نجد أنهما تشتركان في نفس الحجة /النهاية الحتمية لكل شيء، إلا أنهما تختلفان في أنَّ الصورة الأولى يتحدث سياقها عن بشاعة الأيام المتداولة وغدر الدهر، وتحثُ المرء على عدم الاغترار بالحياة، وأن يكون حذرًا من تقلبات الأيام، أما الصورة الثانية يتحدث سياقها عن المكانة التاريخية العظيمة لبلاد المسلمين التي يحاول الشاعر من خلالها استنهاض همم العرب من أجل استرجاع مجدهم؛ لذا تحولت الدلالة من الغدر والخيانة الذي يشعر به الشاعر من قبل الدهر في الخطاب التراثي، إلى دلالة الانتقال والانتكاس من حال إلى حال في الخطاب الثاني.

**2/ صور التأثير** : هي الصورة التي تمتلك القدرة على إثارة المشاعر والعواطف بغية التأثير في المتلقي واستمالته، لأخذ قرار ما، أو اتخاذ موقف

---

([134]) **الشوقيات**: 700.

معين، أو القيام بعمل ما [135]، حسب مقصد المخاطِب ومقتضيات مقام الخطاب. ومن أمثلة صور التأثير في الخطاب التراثي قول المتنبي [136]:

**17-وَأَمضَى سِلاَحٍ قَلَّدَ المَرْءُ نَفْسَهُ رَجَاءُ أَبي المِسْكِ الْكَرِيم وَقَصْدُهُ**

**18-هُمَا نَاصِرَا مَنْ خَانَهُ كُلُّ ناصِرٍ وَأُسْرَةُ مَنْ لَمْ يُكْثِرِ النَّسْلَ جَدُّهُ**

**19-أَنَا اليَوْمَ مِنْ غِلْمَانِهِ في عَشِيرَةٍ لَنَا وَالِدٌ مِنْهُ يُفَدِّيهِ وُلْدُهُ**

**20-فَمِنْ مَالِهِ مَالُ الْكَبيرِ وَنَفْسُهُ، وَمِنْ مَالِهِ دَرُّ الصَّغير وَمَهْدُهُ**

تتبني الصورة التأثيرية في خطاب المتنبي على محاولة الشاعر إبراز مآثر الممدوح/ كافور، فالشاعر يسوق عدد من الحجج التي يحاول من خلالها التأثير في المتلقي/كافور، وتتمثل هذه الحجج في عدد من الصفات الإيجابية التي تجعل من كافور مقصد كل إنسان، فهو (الكريم لقاصده / الناصر لكل من خانه ناصره/أسرة من لم يكثر نسله/ماله للكبير والصغير)؛ وهذا ما دفع الشاعر إلى بيان سبب توجهه إلى كافور، والشاعر هنا لا يروم من خلال هذا التعداد لأبراز صفات ومآثر كافور فحسب، ولكنه يسعى بالأساس إلى التأثير فيه بما يتمنى ويأمل منه، وفي سبيل هذا الهدف جاء توظَّيف الخطاب لتلك المجموعة من الحجج، التي يرجو بها أنَّ يتحول موقف كافور ويُعين المتنبي حاكمًا لأحدى الولايات.

وتقابل هذه الصورة التأثيرية صورة تأثيرية في الخطاب الجديد قول البارودي [137]:

**22-فَمَنْ لِي بِخِلٍّ صَادِقٍ أَسْتَعِينُهُ عَلى أَمَلِي أَوْ نَاصِرٍ أَسْتَمِدُّهُ ؟**

**23-صَحِبْتُ بَنِي الدُّنْيا طَوِيلًا فلم أَجِدْ خَلِيلًا فَهَلْ مِنْ صاحِبٍ أَسْتَجِدُّهُ**

**24-فَأَكْثَرُ مَنْ لاقَيْتُ لَمْ يَصْفُ قَلْبُهُ وَأَصْدَقُ مَنْ وَالَيْتُ لَمْ يُغْنِ وُدَّهُ**

**25-أُطَالِبُ أَيَّامِي بما لَيْسَ عِنْدَها وَمَنْ طَلَبَ الْمَعْدُومَ أَعْيَاهُ وُجْدُهُ**

---

([135]) أبو مصطفى ، أيمن خميس . **الحجاج في الخطابة والرسائل في مصر زمن الحروب الصليبية** . رسالة ماجستير غير منشورة ، القاهرة :جامعة دمنهور ، 1432هـ، ص : 42.

([136]) **ديوان المتنبي :** 352.

([137]) **ديوان البارودي :** 142.

تتبني الصورة التأثيرية هنا على محاولة إظهار الشاعر مجموعة من الصفات التي لا تتفق مع صفاته، ولعل هذا ما دفع الشاعر إلى إعلان موقفه السلبي من الأصحاب بقوة، حيث لا يروم من خلاله أبراز معاناته معهم فحسب، ولكنه يسعى أساسًا إلى تغيير موقف المخاطبين والتأثير فيهم بما يؤمن ويعتقد، وفي سبيل هذا الهدف وظَّف الخطاب مجموعة من الحجج التي يرجو بها أنَّ يتحول موقف المخاطبين من عدم اللوم، وهذه الحجج تتأسس على عدم الاتفاق والتناقض بين الشاعر وأصحابه، فهو لم يجد الصديق الصادق/والصديق الناصر/الصديق الصافي قلبه؛ لذلك يحاول التأثير في المتلقي ليتخذ موقف سلبيًا من أصدقاء الشاعر ، ومن خلال المقارنة بين الصورتين نجد أن وجه التشابه بينهما يكمن في أن الحجج التي ساقها كل شاعر عبارة عن مجموعة من الصفات البشرية، إلا أنَّهما تختلفان في عدة أوجه منها: أنَّ الصورة التأثيرية الأولى كانت موجهة إلى متلق خاص/كافور، والصورة الثانية موجهة إلى متلق عام، كما أنَّ الصورة الأولى كانت لصفات إيجابية لكافور، أما الصورة الثانية فقد كانت لصفات سلبية لأصدقاء الشاعر، والسياق في الأولى كان خاصًا بالمدح أما السياق في الثانية فكان خاصًا بشكوى الأصحاب؛ لذا تحولت الصورة التأثيرية من التأثير الإيجابي إلى التأثير السلبي.

**3/ صور التداول القائمة على الحوار :**

الصورة الحوارية هي عملية تواصلية تتم بين شخصين أو أكثر، يُمثل أحدهما المرسل والآخر المتلقي، ويتبادلان من خلالها الكلام الشفهي[138]. ولعل السمة الحوارية هي أهم ما يميز الخطابات الشعرية منذ القدم؛ لأنها تُعد تنفيسًا للذات الشاعرة تبث من خلالها شكواها وهمومها ومشاعرها، أو تعرض فيها لرؤيتها

([138]) **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة :** 78.

وموقفها من الأنا والآخر والحياة؛ وبذا تدخل العملية الحوارية ضمن دائرة الحجاج.

وقد يتبادر إلى الذهن بأنَّ الحوار الشعري يفتقد لأحد أهم العناصر التواصلية والتداولية وهو عنصر المتلقي الذي يُعد المحور الأساس في العملية الحجاجية بوصفه المتلقي للرسالة؛ إلا أنَّه يمكن القول إنّ الشاعر يؤدي دور المرسل والمتلقي في آن واحد من خلال افتراضه لوجود متلقٍ حقيقي، أو وهمي في حواره الشعري. ويُعد الحوار الشعري هو أحد الجوانب الإبداعية للشاعر التي تضمنها الخطاب الشعري وبخاصة خطاب المعارضات الشعرية، حيث ينم عن موهبة الشاعر وقدرته على وضع الأفكار والعواطف في شكل حوارات مختلفة، مستعيرًا في ذلك أصوات الشخصيات التي يحاورها، ومكونًا لصورٍ بلاغيةٍ جديدةٍ [139] يمكن أنَّ نطلق عليها اسم الصورة الحوارية. وقد جاءت الصورة الحوارية في خطاب شعر المعارضات على أنماط متعددة ومتنوعة ما بين الحوار مع الذات، والحوار مع الآخر، والحوار مع الطبيعة، وسأقتصر في هذا المبحث بعرض الآتي:

**- الحوار مع الآخر (الحبيبة / الصاحب)** : يقول أبو العلاء المعري [140]:

**4-صاحِ! هذي قبورُنا تَملأ الـرُّحبَ، فأينَ القبُـورُ منْ عهدِ عـادِ ؟**
**5- خَففِ الوطءَ ! ما أظُنّ أديـم الأرضِ إلا مِـنْ هـذهِ الأجْسادِ**
**6-وقبيحٌ بنا، وإن قَدُمَ العهـد هَوَانُ الآبـاءِ والأجْدادِ**
**7-سِرْ، إن استطعتَ، في الهواءِ رويدًا لا اخْتيـالًا عَـلى رُفاتِ العِبادِ**

يبدأ المعري صورته الحوارية بسؤال صاحبه عن قدرة استيعاب الأرض لكل هذه القبور، وهو استفهام تعجبي نرصد من خلاله ألم الفجيعة والفقد الذي ألَّمَ بالشاعر واقتناعه بالفناء والرحيل، فالكل راحل وليس هناك باقٍ على وجه

---

([139]) **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة** : 79.
([140]) **سقط الزند** : 7.

الأرض، وهذا الإحساس بالفناء ولد عند الشاعر قناعات عديدة منها احترام أديم الأرض فما هي إلا أجساد آبائنا وأجدادنا، ولابد من السير برفق ولين حتى لا نؤذيهم في قبورهم، وهذه الصورة الحوارية هي علامة سيميائية تُحيل على الأفكار الغائرة في مخيلة الشاعر، ومنها الإيمان بفكرة الرحيل والزوال والفناء.

وفي مقابل ذلك يقول شوقي [141]:

**39–هَل تَرَى كَالتُّرابِ أَحسَنَ عَـــــدْلًا وَقِيامًـــا عَلَى حُقُوقِ العِبادِ**

**40–نزَلَ الأَقـوِياءُ فيهِ عَـــلَى الضَّعْـــ ـــفَى وَحَلَّ المُلوكُ بِالزُّهّادِ**

**41–صَفَحاتٌ نَقيَّة كَقُـلوبِ الرُسـ ـــــلِ مَغسولَةٌ مِنَ الأَحْقادِ**

**42–قُم إِنِ اسْتَطَعْتَ مِن سَرِيرِكَ وَانْظُرْ سِـرَّ ذاكَ اللِّـــواءِ والأَجْنادِ**

**43–هَل تَراهُم وَأَنتَ مُوفٍ عَلَيهِم غَيرَ بُنيـان اُلْفـــــَةٍ واتِّحادِ**

يبدأ شوقي حواره مع صاحبه الحقيقي بنظرة مختلفة لتراب الأرض، فقد شخص شوقي التراب في نظره بأنه عادل في المساواة بين حقوق العباد، لأنه جمع الأقوياء والضعفاء والملوك والزُهاد أصحاب القلوب النقية والمغسولة من الأحقاد في بطنه، ومن أجل أن يدلل على عدل التراب أخذ يحث صديقه للقيام والتمعن في اتحاد الجنود واستعدادهم لخير الدهر وشره.

وبمقارنة هذه الصورة الحوارية مع الصورة السابقة نجد أنهما تشتركان في قضية واحدة/ الموت، إلا أنهما تفترقان في أمور عدة منها: النظرة التشاؤمية للموت في الصورة الأولى، والنظرة الإيجابية للموت في الصورة الثانية؛ لذا تحول المعنى من الإيمان والاستسلام لفكرة الرحيل والزوال والفناء في الخطاب التراثي، إلى العدل والمساواة في الخطاب الإحيائي.

ويمكن القول بعد هذا الاستعراض إن الصورة الشعرية تُعد عنصرًا رئيسيًا في تحول المعنى من الخطاب التراثي إلى خطاب شعر المعارضات، فقد كشفت البلاغة الجديدة بواسطة تنوع آليات الصورة الشعرية فيها عن دور كلٍّ من:

---

([141]) **الشوقيات :** 254.

الصور الإحالية، وصور المشابهة، وصور المجاورة، والصور الرمزية، والصور الأئتلافية، وغيرها من الصور التي تم التطرق لها في هذا الفصل عن قدرة الشاعر الإحيائي في الإستعانة بمفردات وصور الخطاب التراثي، وإعادة تمثلها في تجربة جديدة، وتوظيفها توظيفًا فاعلًا يسهم في إعادة إنتاج معاني خطابه الجديد بما يتوافق مع رؤيته الفكرية وتأملاته الفلسفية.

**الوحدات الوظيفية للصورة الشعرية:**

عند انتاج رسالة لغوية ما يتم اختيار بعض المكونات الدلالية، والتي تملي بدورها اختيار الفئات النحوية والمعجمية المناسبة لترميز المكونات الدلالية، وعلى هذا فإن الدلالة لتلك الرسالة اللغوية هي المستوى اللغوي الدينامي، وفئاته هي المدخلات (الأفكار الذهنية)، ومخرجاته هي الخيوط الصوتية المتتابعة التي تحمل معنى تنظمه التراكيب النحوية والمعجمية [142]، إذًا المعنى الذي يتشكل في التركيب اللغوي هو مضمون الرسالة الذي يهدف المرسل إلى إيصاله للمرسل إليه. وينطلق رومان جاكبسون مسلمة جوهرية مفادها أن التواصل هو الوظيفة الأساسية للغة [143]، وبناءً على ذلك حدد ستة عناصر للرسالة اللغوية مثّل لها بهذه الخطاطة [144]:

**سيـــاق**

**مـــرسل ..... رســـالة ..... مرسل إليه**

**اتصـال**

**سنـــن**

---

([142]) يوسف، جمعة سيد. **سيكولوجية اللغة والمرض العقلي**. الكويت: سلسة عالم المعرفة ، 1990، ص:112-113.

([143]) **من الحجاج إلى البلاغة الجديدة** : 73.

([144]) جاكبسون، رومان . **قضايا الشعرية** . ترجمة :محمد الولي ومبارك حنوز، الدار البيضاء : دار توبقال، ط:1 ،1988، ص:27.

كما حدّد جاكبسون لكل عامل من هذه العوامل الاتصالية الستة وظيفة لسانية مختلفة وزعها على الآتي: الوظيفة المرجعية مركزة على البنية اللفظية للرسالة، والوظيفة التعبيرية مركزة على المرسل، والوظيفة الإفهامية مركزة على المرسل إليه، والوظيفة الشعرية تستهدف الرسالة، والوظيفة القولية خاصة بالاتصال، الوظيفة الواصفة للغة خاصة باللغة نفسها (الشفرة أو النظام) [145].

وعلى ذلك فالكثير من النصوص والخطابات الشعرية عبارة عن رسائل يرسلها الشاعرإلى المتلقي، يحول فيها رسالته إلى نسيج الانفعالات والمشاعر والأحاسيس الذاتية، ويستخدم في ذلك ضمير المتكلم، ومن هنا يتخذ الشاعر بعدًا ذاتيًا قوامه التعبيرية والانفعالية التي تحدد العلاقة بين الشاعر وخطابه الشعري، وتحمل هذه الوظيفة في طياتها انفعالات ذاتية تتضمن قيمًا ومواقف عاطفية يتم اسقاطها على موضوع الرسالة المرجعي. ويتخذ المتلقي وضعية المرسل إليه بضمير المخاطب بغية إقناعه والتأثير عليه، أو إثارة انتباهه سلبًا وإيجابًا، وبذلك فإن هذه الوظيفة التأثيرية هي التي تحدد العلاقة بين الشاعر والمتلقي، ومن ثمة يتحول الخطاب الشعري إلى رسالة يتبادلها الشاعر والمتلقي، ويسهمان في تحقيق التواصل المعرفي والجمالي، وهذه الرسالة مسننة بشفرة لغوية يفككها المتلقي، ويؤولها بلغته الواصفة [146].

**ونخرج من ذلك كله إلى قوة الارتباط** بين المعنى في الخطاب الشعري بوصفه رسالة لغوية، والوظائف اللغوية بوصفها وسائل حاملة لمعاني ومقاصد الخطاب الشعري، حيث تأخذ اللغة مفادها في الخطاب الشعري من خواص التركيب الذي تتشكل فيه، ومن الاستفادة من العناصر الخارجية التي تعيد تشكيل المعنى كالرموز التاريخية، والدينية، والثقافية؛ لتخرج بالدلالة نحو آفاق ومستويات أخرى

---

([145]) **قضايا الشعرية** : 28-31.
([146]) **من الحجاج إلى البلاغة الجديدة** : 73-74.

يقصدها الشاعر [147].وقبل تناول علاقة وظائف الصورة الشعرية بالمعنى في خطاب شعر المعارضات لابد أن من التوقف عند مفهوم الوظيفة اللغوية، الوظيفة: تعني الدور الذي يضطلع به عنصر لغوي ما داخل ملفوظ ما، أو نص ما، أو خطاب ما، مثل الصوت، والكلمة، والعبارة، والجملة، والصورة البلاغية، فجميع هذه العناصر تقوم بوظيفة معينة داخل وضعية تواصلية معينة [148]، أي أنّ وجودها لم يكن اعتباطيًا بل تقوم بأدوار رئيسية في إنتاج المعنى وبالنظر إلى خطاب شعر المعارضات من خلال الصورة الشعرية نجد أنها نهضت بجملة من الوظائف التي أسهمت في تحول المعنى في خطاب شعر المعارضات، ومن أهم هذه الوظائف الآتي:

**1-الوظيفة المرجعية (Reference) :**

المقصود بالمرجع هو السياق الذي أنجزت فيه الرسالة، ومن خلال إدراك المتلقي له يمكن أن يفهم مكونات الرسالة الجزئي ويفك رموزها السننية، وقد يكون هذا المرجع لفظيًا أو قابلًا لأن يكون كذلك [149] أي غير لفظي. وقد أسس الشاعر الإحيائي مرجعًا خاصًا بالمعاني التي يهدف إلى توصيلها للمتلقي من خلال الصورة الشعرية. وتظهر الوظيفة المرجعية بوضوح كبير في الكثير من الصورالشعرية، بل إن كل صورة شعرية في خطاب شعر المعارضات تختص بمرجعية وسياق خاص يُسهم في إنتاج معانٍ مختلفة ودلالات جديدة، ومن أمثلة هذه الوظيفة الصورة الاستعارية في قول شوقي:

**83- مشت الحادثات في غرف الحمـــ ـــراء مشي النعي في دار عرس**

**84- هَتَكَتْ عِـــــزَّةَ الحِجابِ وَفَضَّتْ سُدَّةَ البابِ مِـــــن سَمِيرٍ وَأُنْسِ**

---

([147]) الشيدي ، فاطمة. **المعنى خارج النص** . دمشق: دار نينوي، 2011، ص: 118-119.

([148])حمداوي ، جميل . **نظريات وظائف اللغة**. مقال منشور على الشبكة العنكبوتية ، بتاريخ 2012أبريل، *www.doroob.com/?p=15293*، تاريخ الزيارة 1436/5/7، الساعة السابعة صباحًا.

([149])مجموعة مؤلفين . **اللغة** ، نصوص مختارة .إعداد وترجمة : محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي ، الدار البيضاء : دار توبقال، ط :4 ، 2005،ص : 65.

فشوقي هنا لجأ إلى هدم المرجع في الخطاب التراثي – الذي يتمثل في مفردة الليالي التي اختارها البحتري في سينيته؛ لتكون مرجعًا لفظيًا سببيًا ينسب له الأحزان –، وقام بإعادة بنائه وفق رؤى مختلفة وسياق فني جديد، يتمثل في المفردة اللغوية (الحادثات)، فالشاعر هنا يسعى من خلال هذه الصورة إلى الإخبار عن تلك الأحداث التي أصابت قصر الحمراء، وعن انهيار مجد العرب.

إذًا شوقي اختار المرجع والسياق الخاص به (الحادثات)، اقتداءً بالبحتري في سينيته؛ لكن المعنى اختلف باختلاف المرجع الذي أدى دور المفسِّر لمعنى الاستعارة عند شوقي، ونشاط العلامة هنا مرهون بمعنى المرجع المحدَّد في الشطر الثاني من البيت، وقد حافظت العلامة هنا على علاقة المشابهة مع مرجعها، حيث إنها تؤكد على تشابه الحال المأساوية عند الشاعرين في حزنهما.

**2–الوظيفة التعبيرية** (expressive):

تُعبر هذه الوظيفة بصفة مباشرة عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدّث عنه، وتنزع إلى تقديم انطباع عن انفعال معيّن صادق أو خادع [150]، أي إنها تُعبر عن ذاته بالأحاسيس المختلفة كالإحساس بالغضب، والسخرية، والغيظ، والسرور، وتظهر بوضوح في كل منطوق يوجد فيه ما يدل على الناطق مثل: (أنا) و(في رأيي)، فهي تُقدم خبرًا عن المرسل. وهكذا فإن الوظيفة التعبيرية تتعلق بالسؤال : صادق أم كاذب [151]؟ والمتلقي لخطاب شعر المعارضات يقف على الكثير من الصور الشعرية التي وظفها الشاعر الإحيائي للتعبير عن أحاسيسه المختلفة، فجميع الصور الشعرية جاءت مناسبة لتصوير هموم الشاعر، وآلامه، ومعاناته، وأحلامه. ومن أمثلة ذلك قول البارودي:

**تَدَاعَتْ لِدَرْكِ الثَّأْرِ فِينَا ثُعَالُهُ ونَامَتْ عَلـــــى طُولِ الْوَتِيرَةِ أُسْدُهُ**

---

([150]) **قضايا الشعرية** : 28.

([151]) **اللغة :** 45.

فالبارودي يوظف الصورة التشبيهية المتمثلة في مفردة (تُعَالُهُ، وأُسْدُهُ)، التي جعلت السبق لخِساس القوم وإدراك الثأر من قوم الشاعر، وجعلت النوم عن أخذ الثأر من نصيب أشراف هؤلاء القوم، للتعبيرعن مشاعر الذل والمهانة والقهر الذي أصابه من الزمن الذي أضعف القوي وقوى الضعيف. وهذه الوظيفة التعبيرية في خطاب البارودي تخالف الوظيفة التعبيرية في الصورة التشبيهية في خطاب المتنبي، حيث يقول:

**فَإلاَّ تَكُنْ مِصْرُ الشَّرَى أو عَرِينَهُ فَـــــإنَّ الذِّي فِيهَا مِنَ النَّاسِ أُسْدُهُ**

فالوظيفة التعبيرية تعكس مشاعر تودد المتنبي لكافور، وتحفيزه من خلال امتداحه بالعزة والقوة والشجاعة للعطايا وتولي المناصب. ومن خلال هذه الوظيفة التعبيرية استطاع الشاعر الإحيائي أن يجعل من الصورة التشبيهية عُنصرًا لغويًا يقوم بنشر الدلالة الجديدة والمختلفة عبر المستوى القولي إلى المتلقي.

**3-الوظيفة الإفهامية** (conative):

ترتكز هذه الوظيفة بصفة مباشرة على المتلقي، وتتمثل في الكلام الموجه بصيغة المخاطب، ويكثر فيها أساليب النداء والأمر والنهي وإثارة الحماس الموجهة للمرسل إليه[152]؛ من أجل القيام بفعل ما كما يحدث في حالات الأمر والنصيحة والرجاء والرفض والمنع. ويفيض خطاب شعر المعارضات بوصفه رسالة موجهة إلى متلقٍ بهذا النوع من الوظائف. ومن أمثلة ذلك ما تعكسه الصورة التكرارية في خطاب شوقي، الذي يقول فيه:

**إلى الَّذينَ وَجَدْنا وُدَّ غَيرِهِمُ دُنيا وَوُدَّهُمُو الصافي هُوَ الدِّينا**

فمن خلال الصورة التكرارية للمفردة اللغوية (الود) يشدد شوقي على افهام المخاطب/الذين وجد ودّ غيرهم بأن ودهم هو يبعث الحياة في نفسه من جديد، ذلك أن البعد والغربة عن الوطن قتلت الشاعر وقضت عليه، وهو يستنجد بودهم له لتعود إليه الحياة. وهذه الوظيفة الافهامية في خطاب شوقي استطاعت أن

---

([152]) **قضايا الشعرية** : 29

تُسهم من خلال الصورة التكرارية في نقل المعنى وتحوله إلى دلالة جديدة تتماشى مع أهداف الشاعر الإحيائي ومقاصده، وبذا نلحظ الاختلاف بين خطاب شوقي وخطاب ابن زيدون في الوظيفة الافهامية الناتجة عن الصورة التكرارية فيهما، ابن زيدون يوجه خطابه للمرسل إليه/ المحبوبة بقصد افهامها تجربته المريرة التي ألمت به بسبب فراقها في قوله :

**كُنّا نرَى اليَأس تُسْلِينا عَوَارِضُه وَقَدْ يَئِسْنَا فَمَا لليأسِ يُغْرِينَا**

وشوقي يسعى إلى إفهام أهل مصر برغبته في الديمومة والاستمرارية في الحياة من خلال تكراره لمفردة الود.

**4- الوظيفة الشّعرّية (poetic):**

قد يحدث أحيانًا أن يكون هدف الرسالة هو الرسالة نفسها « من حيث هي واقع مادي، بمعزل عن معناه. وهذه الوظيفة لا تنحصر في الشعر بمعناه المحدد، والتي يمكن أن نسميها بالوظيفة البلاغية، تظهر هذه الوظيفة بمجرد أن يكون للدال أهمية معادلة لأهمية المدلول أو بمجرد أن يكون للدال أهمية كبرى من أهمية المدلول »[153]. ويحددها رومان جاكبسون من خلال إسقاط مبدأ التماثل الخاص بمحور الاختيار على محور التأليف [154]، وتنعكس هذه الوظيفة في جمالية الكثير من الصور الشعرية التي وردت في خطاب شعر المعارضات، والتي أسهمت أيضًا في تطور المعنى واختلافه عن معاني الخطابات التراثية. ومن أمثلة هذه الوظيفة ما ورد في الصورة التشبيهيه في خطاب البارودي الذي عارض فيه عنترة، حيث يقول :

**فَبِكُلِّ أُفْقٍ مُزْنَةٌ فَيَّاضَةٌ وَبِكُلِّ أَرْضٍ جَدْوَلٌ كَالأَرْقَمِ**

فالصورة التشبيهية في هذا البيت تعكس جمالية المفردات التي تم انتقائها لوصف جداول مصر، حيث انتقلت بالعلامة إلى دلالة المخلوقات والكائنات الحية / الأفاعي.

---

([153]) **اللغة :** 65.
([154]) **قضايا الشعرية** : 33.

**5-الوظيفة الإحالية :**

الإحالة هي إحالة عنصر لغوي على عنصر آخر داخل الخطاب، ويكون هذا العنصر سابقًا أو لاحقًا، وهذا ما يكثر في خطاب شعر المعارضات. وتُعد الوظيفة الإحالية من الوظائف المتعلقة بالمرسل/الشاعر يوظفها رغبة في توحيد خطابه أو توصيله، فالإحالة شيء يمكن أن يُحيل عليه شخص ما باستعمالة تعبيرًا معينًا، إلى أن يصنع ذلك التعبير تصورًا خاصًا لدى المتلقي، يتوسل به في فهم أجزاء الخطاب[155]. وتتم الإحالة في خطاب شعر المعارضات عن طريق التناص والتضمين والاقتباس، ومن أمثلة ذلك معارضة البارودي لعنترة حيث يقول :

**1-كَمْ غادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ وَلَرُبَّ تَالٍ بَزَّ شَأْوَ مُقَدَّمِ**

الصورة التناصية في بيت البارودي تُحيلنا على قصيدة عنترة التي يقول في مطلعها : **(هل غادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ)**، لكن المعنى في الصورة الإحالية جاء مختلفًا ومغايرًا للخطاب المحال عليه، حيث تدل الصورة التناصية هنا على معاني القدرة والإبداع ، وإمكانية تفوق الشاعر اللاحق على السابق.

**6-الوظيفة الإقناعية والتأثيرية :**

المقصود بها إقناع المخاطب والتأثير فيه واستمالته، وقد تجلت هذه الوظيفة بوضح في خطاب شعر المعارضات من خلال الصورة الشعرية الحجاجية. وقد تميزت الصور الحجاجية التي ورت بكثرة في خطاب شعر المعارضات بهذه الوظيفة، ومن أمثلتها الصورة الحجاجية في معارضة شوقي لأبي البقاء الرندي، حيث يقول:

**قُم ناجِ جِلَّقَ وَانشُد رَسْمَ مَن بانوا مَشَت عَلى الرَّسمِ أَحداثٌ وَأَزمانُ**
**هذا الأَديمُ كِتـــابٌ لا كِفاءَ لَهُ رَثُّ الصَّـــحائِفِ بــاقٍ مِنهُ عُنوانُ**

---

([155]) إبراهيم، بشار. **الأنساق في الخطاب الشعري، من شمولية النصية إلى خصوصية التجربة الشعرية**. بسكرة، الجزائر: مجلة المخبر ، أبحاث في اللغة ، جامعة محمد خيضر، العدد:6، 2010، بدون ترقيم لصفحات البحث.

**الدينُ وَالوحْيُ وَالأَخـــــلاقُ طائِفَةٌ  مِنهُ وَســـــائِرُهُ دُنيـا وَبُـــهتانُ**

**ما فيهِ إن قُلّـبَتْ يَومَـــــا جَواهِرُهُ  إلَّا قَـــرائِحُ مِـــنْ رادٍ وأذهانُ**

فشوقي يوظف في خطابه الاستعارة الحجاجية التي تعكس محاولة الشاعر إقناع المتلقي بالمكانة التاريخية العظيمة لبلاد المسلمين، ومحاولة استنهاض همته في إرجاع مجد آبائه وأجداده، والوظيفة الإقناعية في هذه الصورة ساهمت في نقل الدلالة من الغدر والخيانة الذي يشعر به الشاعر من قبل الدهر في خطاب أبي البقاء الرندي الذي يقول في مطلعه:

**لكلِّ شيءٍ إذا ما تمَّ نقصانُ  فلا يغرُّ بطيب العيش إنسانُ**

إلى دلالة الانتقال والانتكاس من حال إلى حال في خطاب البارودي.

**7–الوظيفة الرمزية :**

تُعد هذه الوظيفة هي أساس الوظائف المفهومية وتتمثل في القدرة على إنشاء تمثيلات ورموزٍ تشير إلى الموجودات في العالم الخارجي [156]، وبالنظر إلى خطاب شعر المعارضات نجد أنَّ الشاعر الإحيائي قد استعان بالرموز الدينية في خطابه من خلال الصورة الرمزية، ومن أمثلة ذلك خطاب شوقي ومعارضته لبردة البوصيري حيث يقول شوقي:

**28– يَفنَى الزَّمانُ وَيَبقَى مِن إساءَتِها  جُرحٌ بِآدَمَ يَبكِي مِنهُ في الأَدَمِ**

فشوقي استعان في هذا البيت بالرمز الديني الشخصية/ آدم عليه السلام الذي عصى ربه ثم تاب وغفر له، وهو رمزٌ مغايرٌ لرمز البوصيري / أبرهة الذي حارب الإله في الأرض، وتدل استعانة شوقي بشخصية أدم على أمل الشاعر في المغفرة والصفح، أما استعانة البوصيري لشخصية أبرهة فتدل على شدة طغيان الجن عندما حاولوا استراق السمع من السماء.

**الخاتمة :**

([156]) **اللغة** :67.

سعى هذا البحث إلى قراءة خطاب شعر المعارضات في ضوء آليات البلاغة الجديدة، وفي ضوء الثقافة التي أنتجته، وقام بطرح أسئلة تتعلق بسياقات المعارضات للكشف عن معانيها وأبعادها، فجاء التحليل في هيئة اختبار لآليات البلاغة الجديدة، ودورها في استرتيجيات تحولات المعنى، وفهم تلك الآليات الجديدة، ومن ثمة جاءت نتائج البحث على النحو الآتي:

**أولًا : النتائج العامة :**

1-التغيير والتحول في المعنى سمة من سمات اللغة، أما الثبات فهو مجرد خرافة يجب الغاؤها كما ينادي بذلك ريتشاردز.

2-إثبات الشاعر الإحيائي أنَّ المعنى ليس شيئًا متحجرًا وجامدًا يتناوله على سبيل الإعادة والتكرار.

3-قدرة الشاعر الإحيائي على ابتكار شفرة خاصة به، تسهم في تحولات المعنى من النص المعارَض، إلى نصه المعارِض، دون أن تفقد خصائص شفرة السياق الخاصة بالنص التراثي.

4-مجيء التحولات في خطاب شعر المعارضات على نوعين: تحولات خارجية تكمن جذورها في تبدل المرجع أو السياق دون تبدل المفردة، وتحولات لغوية – ألسنية – وهي التي تمس البنية اللغوية مباشرة لأنها تبدل الاسم، أو المعنى داخل نظام اللغة، ويتم من خلال ما يُسمى بالتشابه العلائقي بين الكلمات أو المفردات.

**ثانيًا:النتائج التفصيلية:**

توصلت الدراسة من خلال دراسة الصورة الشعرية في ضوء البلاغة الجديدة إلى:

1-الصورة الشعرية وسيلة إنسانية، وغاية تهدف إلى توصيل المعنى بمختلف سياقاتها.

2-قدرة الخطاب الإحيائي على النفاذ إلى عالم الخطابات التراثية، وإعادة خلق التجربة، وتشييد علاقات جديدة مع تلك الخطابات من خلال الصورة الشعرية.

3-تطور المعنى الذي جرى تمثله في خطاب شعر المعارضات من خلال الصورة الشعرية التي أصبحت أكثر ارتباطًا ببنية العمل الكلية.

4-قابلية نسق الصورة الشعرية للتجدد والاستمرار، مما يسمح بتطبيقه على خطاب شعر المعارضات من أجل إنتاج معانٍ ودلالات جديدة.

5–تقاطع الخطابات التراثية مع الخطابات الإحيائية في الكثير من الصور الشعرية؛ إلا أن تلك الصور تؤدي إلى معنى مختلف ومغاير.

6–الكلمة لا يُنظر لها في حرفيتها بل من خلال انضوائها تحت السياق الشعري الذي تنتمي إليه، والذي يتجاوز بها السنن ويخرق القانون، ليؤسس لها دلالات جديدة تنفتح على العديد من التأويلات المختلفة.

7–انفتاح الخطاب الجديد على الخطاب القديم عند دراسة الصورة الشعرية في خطاب شعر المعارضات يحيل على استخدام معطيات التراث استخدامًا فنيًا إيحائيًا من خلال إسقاط ملامح المعاناة الخاصة بالشاعر الإحيائي فتتحول هذه المعطيات إلى عناصر جديدة تحمل دلالات جديدة.

## المراجع


-ابن زيدون، أبو الوليد أحمد بن عبد الله . **الديوان.** شرح: يوسف فرحات، بيروت: دار الكتاب العربي، ط:1، 1411.

-أبو تمام ، حبيب بن أوس الطائي. **الديوان.** تحقيق: محمد عبده عزام، مصر: دار المعارف، مج:الأول، 1964.

-أبو نواس ،الحسن بن هانئ .**الديوان.** تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي، راجعه وفهرسه: أحمد إبراهيم زهوة، بيروت: دار الكتاب، 1428.

-أحمد ، محمد فتوح . **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**. القاهرة: دار المعارف، ط:3، 1984.

-إسماعيل ، عز الدين . **الشعر العربي المعاصر** قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة : دار الفكر العربي، ط:3، 1978.

-البادي ، حصة . **التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي نموذجا)** . ط1، كنوز المعرفة العلمية، عمان، 1430.

-البارودي، محمود سامي .**الديوان.** حققه وصححه وضبطه: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، مصر:دار المعارف ، 1391،ج/ 2.

-البحتري، أبو عبادة طيء بن أدد . **الديوان.** بيروت: دار صادر، مج:1، ط:3، 2012.

-بلبع، عيد . **سيميائية الكناية وحتمية الضابط السياقي للسيرورة التأويلية قراءة في الكناية القرآنية،** ضمن كتاب التداوليات وتحليل الخطاب ، بإشراف: حافظ إسماعيل علوي ومنتصر أمين عبد الرحيم ،عمان ، دار كنوز المعرفة المعرفة ، 2013.

-بن شداد ، عنترة .**الديوان.** تحقيق: محمد سعيد مولوي، القاهرة: المكتب الإسلامي، 1964.

-الجاحظ، أبو عثمان بن عمرو بن بحر. **الحيوان.** تحقيق: عبد السلام هارون، مصر:مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط:3، 1385.

-الجرجاني، عبد القاهر.و**دلائل الإعجاز**. قرأه: محمود شاكر،القاهرة: م المدني،ط:3، 1992 .

-حسين، طه.**حافظ وشوقي.** القاهرة: مطبعة الخانجي، ط: 2، 1953.

-الحمداني ، أبو فراس. **الديوان**.تعليق: أحمد فاضل، بيروت: دار الفكر اللبناني، ط:1، 2003.

-حُمر العين ، خيرية. **شعرية الانزياح دراسة في جمال العدول** . أربد : مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية ، ط: 1 ، 2011.

-الحنصالي، سعيد. **الاستعارات والشعر العربي الحديث** .الدار البيضاء:دار توبقال، ط :1، 2005 .

-الداية، محمد رضوان. **أبو البقاء الرندي**. بيروت: مؤسسة الرسالة،1396.

-الزغبي ، أحمد . **التناص نظريا وتطبيقيا** . عمَّان : مؤسسة عمون ، ط:2، 2000.

-سرحان، هيثم . (الاتجاهات اللسانية في نقد الشعر العربي القديم، من البنيوية إلى الحجاج : تجربة أبي نواس أنموذجاً). ضمن كتاب :**لسانيات النص وتحليل الخطاب**. إشراف: محمد عبدالرحمن خطابي ، عمان: دار كنوز المعرفة، ط1، 1434، ج2.

-الشايب، أحمد. **تاريخ النقائض في الشعر العربي**. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ط:2، 1954.

-شوقي، أحمد. الشوقيات. تدقيق: محمد فوزي حمزة، القاعرة: مكتبة الآداب، ط:1، 1430.

-الشيدي ، فاطمة. **المعنى خارج النص** . دمشق: دار نينوي، (د.ط)، 2011.

-صالح ، بشرى موسى. **الصورة الشعرية في النقد الحديث** . بيروت: المركز الثقافي العربي، ط:1، 1994.

-عبد الرحيم ، منتصر. **تداولية الاقتباس (دراسة في الحركة التواصلية للاستشهاد)** عمان: دار كنوز المعرفة، ط1، 2013.

-عصفور، جابر. **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي** . الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط:3، 1992.

-الغذامي ، عبدالله. **الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية**. الأسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط:4، 1998.

-فضل ، صلاح . **إنتاج الدلالة الأدبية**.القاهرة: مؤسسة مختار، ط:1، (د.ت).**وبلاغة الخطاب وعلم النص**. الكويت: عالم المعرفة، 1992.

-المتنبي، أحمد بن الحسين بن الحسن.**الديوان**. راجعه وفهرسه: يوسف الشيخ محمد البقاعي، بيروت: دار الكتاب العربي، 1427.

-المتوكل، أحمد. **قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية**. الرباط :دار الأمان، 2001 .

- محمود ، بدران . **التناص في شعر العصر الأموي**. عمان: دار غيداء، ط:1 ، 1433.

-الملائكة ، نازك . **قضايا الشعر المعاصر** . ط3، منشورات مكتبة النهضة، حلب ، 1967.

-ناظم ، حسن . **مفاهيم الشعرية**. الدار البيضاء: المركز العربي الثقافي، ط:1، 1994.

-يوسف، عبد الفتاح. **لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة**. بيروت : منشورات الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف ، ط:1، 2010.

-جاكبسون ، رومان . **قضايا الشعرية** . ترجمة :محمد الولي ومبارك حنوز، الدار البيضاء : دار توبقال، ط:1 ،1988،

-كوهين، جون . **بنية اللغة الشعرية** . الدار البيضاء: دار توبقال، ط:2، 2014.

-لاينر ، جون . **اللغة والمعنى والسياق** . ترجمة: عباس صادق الوهاب ، مراجعة : يوئيل عزيز ، العراق : دار الشؤون الثقافية العامة ،1987.

-مورو ، فرانسوا . **البلاغة المدخل لدراسة الصورة البيانية** . تر: محمد الولي وعائشة جرير ، الدار البيضاء : أفريقيا الشرق، 2003.

-بومالي ، حنان . **الصورة الفنية في قصيدة الذبيح الصاعد لمفدي زكريا**. بسكرة : مجلة المختبر، جامعة محمد خيضر، العدد الثامن، 2012.

-الجبر ، خالد عبد الرؤوف . **بلاغة البنية في قصيدة البُحتريِّ السينية "صُنْتُ نَفْسِي"** . الجزائر : مجلة المخبر ، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، جامعة بسكرة ، 2013.

-حمداوي ، جميل . **نظريات وظائف اللغة**. على الشبكة العنكبوتية ، بتاريخ 2012.

-راجح، سامية. **نظرية التحليل للنص الشعري**. مجلة الأثر،عدد: 13، مارس، 2012.

-زياد ، صالح. **دراسات الصورة في النقد العربي الحديث**. جامعة الملك سعود، الرياض.

-الطاهري، بديعة. **الصورة وإنتاج المعنى** ، قراءة في غلاف رواية الحرب في بر مصر ليوسف القعيد. مقال نُشر على موقع مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة.

-اليافي، نعيم. **(الصورة في القصيدة العربية المعاصرة)**. دمشق: مجلة الموقف الأدبي، العدد:255-256، 1992.