المستوى الاستبدالي
فاعلية التشخيص في شعر المولدين

الكلمات المفتاحية : المستوى ، الاستبدالي ، شعر المولدين

البحث مستل من اطروحة دكتوراه

سعاد عزيز جداع **١م٠د٠ باسم محمد ابراهيم**

المديرية العامة لتربية ديالى **جامعة ديالى / كلية التربية للعلوم الانسانية**

Abbody2011@yahoo.com **dr.basimalfahad@yahoo.com**

الملخص

يأتي عنوان بحثي (المستوى الاستبدالي – فاعلية التشخيص – في شعر المولدين) ، ليتحدث عن الاثر الفني الذي يؤديه التشخيص في شعر الشاعر المولد و الذي ارتبط شعره بالحداثة والتوليد التصويري للمعاني ، وعلاقة ذلك النص الشعري عموماً ، ولعل من اهم العناصر الجمالية للتشخيص هو امكانية التأثير النفسي في المتلقي.

توطئة:

مثلت العلاقة الاستبداليّة بوساطة التشخيص ملحظًا أسلوبيا مثيراً ينتقل بذهن المتلقي من المعنوي المعقول إلى المادّي المحسوس، ويتصور ذلك عبر صورة من العدول التي تضمّنت انحرافًا في رسم الصورة البيانية التي تترك أثراً فنياً يُلقي بظلاله على دلالة النّصّ الشعريَ، فتزداد قوة وايحاءً وجمالاً، ولعلّ عنصر التشخيص من العناصر الجمالية المؤثرة في التشكيل الاستبدالي في نصوص الشعراء المولدين الذين تفننوا كثيرا في ابراز الغرض الشعري في أحسن صورة وأكثرها حسنًا وبياناً ووضوحاً وإبلاغاً.

وربما ارتبط التمثيل بصورة التشخيص الاستبدالي ارتباطا يحيلنا إلى القول بوقوع العدول عبر هذه الصورة الفنية المؤثرة، مما يبعث على التوليد والاتساع في ظهور معاني جديدة فيها من الثراء اللغوي مع الطرافة والتأثير في سياق وحدة البيت الشعري أو المقطوعة أو القصيدة برمتها.

وقد اعتمدت في جمع مادة دراستي على جملة من المصادر والمراجع، من أهمها كتاب العمدة الابن رشيق، والتصوير البياني لمحمد أبو موسى، وغيرهما .

الاستعارة والعُدول الاستبدالي:

ويختص التعبير الاستعاريّ بالانحرافات التي تطرأ على المعاني الموضوعة أصلا، إذ تنقل المعنى من دائرته الخاصة التي تُعبّر عن الحقيقة إلى دائرة أوسع تمثّل المجاز [١]، وتمثّل ((الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح، والمقصود هنا هو الاستعارة المفردة حصراً، تلك التي تقوم على كلمة واحدة))[٢]، وقد عرف جان كوهن الاستعارة الشعريّة بقوله: ((إنّها انتقال من اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية، انتقال يتحقق بفضل استعارة كلام معين، يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى لأجل العثور عليه في المستوى الثاني))[٣]، وقد حدد عبد القاهر معناها بقوله: ((أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا، تدلّ الشواهد على أنمهّ اختص به حين وضع، ثمّ يستعمله الشاعر وغير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير لازم))[٤]، وفي نقل اللفظ عن أصله اللغوي إلى غيره يتجلى معنى العدول، فهو من جهة يخالف ما اعتاد الناس على استخدامه، ومن جهة أخرى يكسب اللغة دلالات جديدة تزيد من امكاناتها التعبيرية، وهذه الدلالات تحدث مفارقة دلالية تفاجئ المتلقّي بفعل مخالفتها للاختيار المنطقيّ المتوقّع، وهذا ما توصل إليه د. سعد مصلوح الذي عرف الاستعارة بأنّها ((اختيار معجمي يقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقترانًا دلاليّا ينطوي على تعارض أو عدم انسجام منطقي، يتولّد عنه بالضرورة مفارقة دلاليّة تثير لدى المتلقّي شعوراً بالدهشة والطرافة))[٥]، ويتولد عنه بالضرورة توسع دلاليّ يغني القيمة الجمالية في النص الشعري، فالشاعر يختار من نظام اللغة ما يتناغم مع غايته الجماليّة والدلاليّة لذا فهو يخالف المألوف في خياراته اللغوية، وحيث يوجد الخيار تتحقق القيمة الأسلوبية، وإذا كان هذا الخيار متوقعاً عند المتلقّي فإنّه لا يضيف جديداً للمتلقي فيصبح بدرجة الصفر، وأمّا إذا أحدث اختيار الشاعر مفاجئة عند المتلقي في توقعه فإنّه يُحقق قيمة أسلوبية.

إن الاستعارة واحدة من أهم المنبهات الأسلوبية التي تعتمد نظام الانزياح، إذ إنها تقوم على تحقيق أواصر تجاوريّة للإسناد المألوف بين المفردات ((وليس في حلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها، والناس مختلفون فيها، منهم من يستعير للشيء ما ليس منه ولا إليه ، ...، ومنهم من يخرجها مخرج التشبيه)) [٦]، ((إن الانزياحات التي تحققها الأنساق الاستعاريّة عبر مخالفة النمط الاسنادي المألوف هي في حقيقة الأمر محاولة للاستدلال على المعاني من خلال التوقف عندها والاصطدام بها

مرحليًا، يعقبها عملية اختراق وتجاوز وراءها معانٍ))[٧]، إن الاستعارة هي القاعدة التي تقوم عليها حياة الشعر.[٨]

ويُمكننا القول أن ((الصور الاستعارية أقدر من الصور التشبيهية في إظهار طاقاتها الخيالية والتشكيلية، وكذلك على الأداء الجمالي، إذ بينما يبقا طرفا التشبيه منفصلين مع وجود الأداة الرابطة في الاستعارة من شأنها أن تلغي الحدود وأن تحطم الفواصل، فيندمج الطرفان في صورة واحدة حتى لو كانا منفصلين أو متناقضين)).[٩]

وتتميّز الاستعارة بقدرتها على الجمع بين الأشياء المتباعدة، والتوحيد بينها، ليخرج بين الأشياء المتباعدة، والتوحيد بينها، ليخرج لنا في النهاية مركب جديد ذو صفات خاصة ومتميزة.

وهكذا فإن التعبير الاستعاريّ ينماز بتضمنه عنصر التكثيف، إذ ((تحقق عامل الاقتصاد اللغوي بما تتيح من صياغة مركز لعناصر الدلالة المتعلقة بالمعنى العادي لكلمة معينة، وتحقق تلاؤمًا مع المعنى الجديد الذي يفرضه السياق)).[١٠]

وكما تتميز الاستعارة ب ((كسر حاجز اللغة وقول ما لا يُقال)). [١١]

وهي تتميز بقدرتها على ((تشكيل الأشياء تشكيلا آخر فتمحو طبائعها، وتعطيها صفات وأحوالاً أخرى، يفرعها الشاعر أو الأديب عليها وفقاً لحسّه وضروب انفعالاته وتصوراته، الاستعارة تنفض عن الأشياء أوصافها الأليفة وتفرع عليها أوصافاً وجدانيّة، وقد أومأ عبد القاهر إلى هذا التفسير في قوله: ((أنها تريك الجماد حيًا ناطقًا والأعجم فصيحًا، والأجسام الخُرس مُبيّنة، والمعاني الخفيّة بادية جليّة، وأنّها تعمد إلى الخطرات النفسية، والمعاني الروحية فتجسدها في صور وأشكال)) [١٢]، وهو ما يُسمّى (التجسيد)، ((وقد تعمد الأوصاف الجسمانيّة فتعود بها لطيفة روحانيّة))[١٣]، وهو ما يسمى بـ (التجريد).

وإن من يُطالع شعر المُولّدين يلمس مدى القُدرة الفنية لأولئك الشعراء على الإتيان بالمعاني المبتكرة الطريقة على وفق أسلوب العدول الاستبدالي الذي يتّخذ من التشخيص عنصراً فاعلاً في بنائه الفنّي، وهو أمر ينتقل بنا إلى ربط السياق بذلك العُدول الذي يتعالق مع مستويات الكلام، وقد ميّز كوهن بين المستويين السياقي والاستبدالي عندما نظر إلى الدول، إذ فضّل بالنهاية العدول الاستبدالي على السياقي، بمعنى أنّه رأى في التعبير

الاستعاري الأفضليّة على ما سواه [١٤]، ويزخر شعر المولّدين بفتية وأسلوبية عاليتين يتمثلهما الشاعر بوساطة التشخيص الذي يعدل الشاعر في عباراته الشعرية عبره من المألوف إلى التصوير المبتكر الذي يجعل المعنى مشحوناً بالإيحاء والتكثيف كما سنرى لاحقًا.

صورة المرأة :

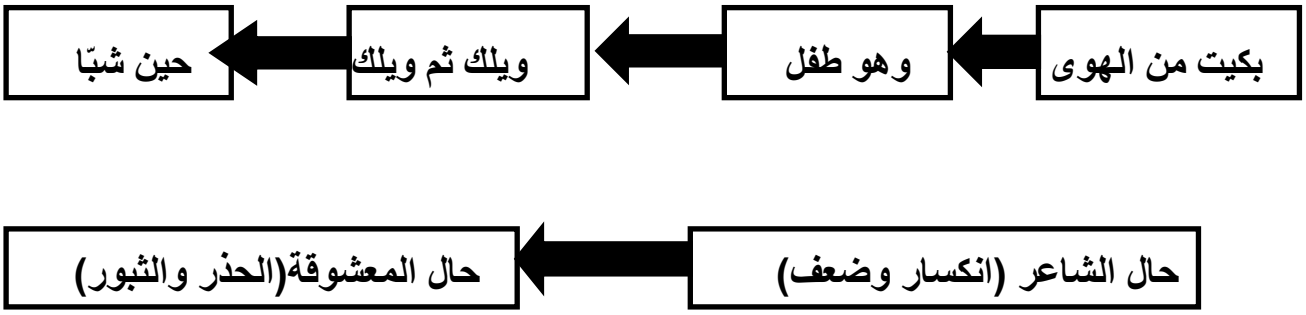
قال بشّار في خليلته (حُبّى) العامريّة، المُلقّبة بـ (خاتم الملك)، إذ استغل القصيدة المخاطبة قلبه [١٥]:

بَكَيْتُ مِنَ الهَوَى وَهَوَاكَ طَفْلٌ فَوَيْلَكَ ثُمَ وَيْلَكَ حَيْنَ شَبّا

إذ وظّف الشاعر صورة التشبيه البليغ حينما أراد إيصال تجربته الشعوريّة إلى المُتلقّي، جاء ذلك في تشخيص هواه عندما وصفه مشبّهًا إيّاهُ بالطفل (هواك طفل)، فارتبط التشبيه بعنصر التشخيص الذي رسم مشهداً تمثيليًا للهوى وهو يبدو في أوله وهو ينظر إليه وقد نما وكبر وشبّ في صورة من التجسيم ((إضفاء الجسد لمن لا جسد له، من الجماد وغير العاقل، والمعاني العقليّة)) [١٦]، أو هو ((جعل المعنويات محسوسة من خلال اضفاء الحركة عليها بعد منحها صفات المخلوقات المتحرّكة لتتحول إلى حسّيات تسمع أو تشم أو تذاق)) [١٧]، ويدعو على حبيبته بالويل مهددًا إيّاها بشراسة ذلك الحب إذا اتسع وزاد، ويخاطب الشاعر هنا قلبه مشخصاً إيّاه (بكيتُ من الهوى)، فالقلب يبكي كما شخص المتوجع على وفق تعبير استعاري يعدل بوساطته إلى بيان ما حل به من مصاب العشق، ولعلنا نطالع مشهدا دراميا يبعث على الانفعال والتأثر في صورة العدول البياني هذه .

ولعلّنا نلمس في توظيف الشاعر التشخيص ملمحاً أسلوبيا مهماً تضمّن المبالغة الفنيّة لإيراد المعنى على وفق عدول يتجانس مع السياق والغرض الذي أراده الشاعر (الغزل)، سوى أنّ الشاعر نقل صورة الغزل هذه على وجه من التحدي وإثارة الخوف من ذلك الهوى والعشق الذي صوّره بشار وقد نما وكبر وشبّ حتى استوى قائماً على سوقه، محذراً

محبوبته، داعياً عليها بالويل مكرراً إشارة إلى فخامة ذلك العشق وقد عظم أمره واستبان خطره، وقد قابل بين معنيين أحدهما متعلق به ، والآخر بها، كما نرى في الترسيمة.



وقال بشار في (حُبّاء) العامريّة، وهي خاتم الملك، ويُسمّيها أيضًا (حتى)، والظاهر أن بشاراً قال هذه القصيدة في محبوبته (حُبّاء) إذ باعدته ووادت غيره، فهو يعاتبها عتاباً شديداً ويطلُب إليها أن تصله دون شريك [١٨]:

ما عِتَابي أصَمَّ لا يَسْمَعُ الصَّوْ ت وشَوقِي إلى البَغيْضِ المَقِيتُ

نفي الشاعر أن يكون عتابه أصما لا يسمع الصوت، وفي هذا التصوير الاستعاري نلمح العدول في تشخيص صورة العتاب على سبيل المبالغة الممتزجة بالإيحاء ((والتشخيص يتم بإضفاء الانسانية على كل من المحسوسات والمادّيات حيث يخلع الأديب المشاعر أو الصفات البشرية على ما حوله))[١٩]، وهو ((من الوسائل الفنية القديمة التي تقوم على تشخيص مظاهر الطبيعة الجامدة في صورة كائنات حية تحس وتتحرك وتنبض بالحياة)) [٢٠]، لتخلق الصورة عالمها الخاص، عالم الألفة بين الموجودات في الكون. [٢١]

فالتشخيص عنصر فاعل في رسم الصورة الفنية البيانية، يؤدي دوره في النص الشعريّ بلطافة وتأثير، يخرجان على الصورة المألوفة، إذ تتركز الفكرة في الذهن في بناء لغويّ ارتبط بالإحساس.

والشعور الإنسانيّ ((فالاستعارة خرق لقانون اللغة تتحقق على المستوى الاستبدالي)) [٢٢]، وإنّ الشعر إذا تجاوز السطحيّة في التعبير ينتقل إلى بنية عميقة

تتناسب مع مفهوم الشعرية، وهو تمظهر أسلوبي يتوالد عبر رصد سياقي للنص الشعري الذي يبرز عنه انحراف الصورة البيانيّة. قال بشّار في عبدة [٢٣]:

لسْتُ أنْسَى غَداةَ قَامَتْ تَهَادى للمُصَلّى فَطَارَ قَلبي وَطَاحَا

يُعبّر بشار في هذه الصورة الأنزياحية عن تجربة شعوريّة قويّة لا يستطيع معها نسيان مشهد الحبيبة وقد أعجبه صورة قيامها للصلاة، فكان أن شخّص قلبه الذي عدل بالتعبير المجازي في رسم صورته إيّما عُدول، إذ طار شوقاً وحنياً لها ثّم وقع وطاح، وهو مشهد قابلَ مشهد قيام المحبوبة، ممّا يدلّ على الأثر الفاعل لصورتها، وقد ترسّخت عمقاً في وجدانه، حتّى رسم لنا حالته الشعوريّة بألفاظ شاعريّة أفادت تحقق وقوع الفعل الجلل وجسامته في نفس الشاعر (لست أنسى، تهادى، طار قلبي وطاحا)، ولعلّنا نلمس في صورة التشخيص (فطار قلبي وطاحا) ملحاً كنائياً يعبّر عن مبالغة عالية في وصف حال من العشق وفعله فيه، ممّا يشير إلى تداخل الصورتين الاستعارية والكنائية بوساطة فاعلية عنصر التشخيص.

وقد وجدنا الشاعر يلجأ إلى أسلوب الالتفات بالأفعال، وذلك يحدث بإحلال واحد من الأفعال الماضي، والمضارع، والأمر) محل الآخر، وذلك طلباً للتوازن في تركيب الصيغة [٢٤]، حيث التفت الشاعر عن الفعل الماضي الجامد (لست أنسى) إلى الفعل المضارع (تهادى)، ويبدو أنّه لجأ إلى هذا الالتفات من الماضي إلى المضارع التأكيد أهميّة ما أجرى عليه الفعل الماضي وهو (لست أنسى)، ولإظهار عنايته بتحقيقه، وذلك لما يترتّب على هذا الأمر من شوق، ثّم يعود ثانية إلى توظيف الفعل الماضي بقوله (طار قلبي وطاحا).

وهنا يتّضح أن بشاراً كان يستخدم أسلوب الالتفات في الأفعال بطريقة تفاجئ المتلقّي، وتدفعه اللتركيز في النص من أجل معرفة الغرض الذي يرمي الشاعر إلى تحقيقه من وراء هذا الالتفات، وبذلك تبرز عنده أهمية الالتفات بوصفه أحد الظواهر التي تقوم على العدول عن المألوف في التركيب لتحقيق أهداف جمالية ودلاليّة في النص، كما أنّه يعكس مهارة بشار في نظم الشعر، ويظهر امتلاكه لناصية اللغة، إذ من الممكن أن ينطبق عليه كلام

ابن الأثير حين تحدث عمّن يعمد إلى هذا الأسلوب وذلك في قوله ((وهو لا يتوخّاه في كلامه إلاّ العارف برموز الفصاحة والبلاغة الذي اطّلع على أسرارها، وفتّش دفائنها)). [٢٥]

وقد نرى بشاراً وهو يرسم صورة المرأة الجميلة على أنّها الشمس وهو يرصد تجلّياتها قائلا:

أتتْني الشّمسُ زائِرَةً وَلَم تَكُ تَبْرَحُ الفَلَكَا . [٢٦]

إذ أضفى الشاعر صورة الشمس على المرأة في الحسن والوضاءة، موظفا لها الأفعال التي منحتها طاقة حركية لتصوير جمالها، فشمسه ليست راكدة وإنما هي مشرقة في حركة دائرية، تبرز عن نشاط المحبوبة وخفّتها . [٢٧]

وقال بشار بن برد في عبدة [٢٨] :

وَالدّرُ واليَاقُوتُ يَحْسُدْنَتها مَنَاطَةَ فِي الأوْضحِ الأَجْيَدِ

انتقل الشاعر المعنى في صورة من العدول البياني بوساطة التعبير الاستعاري عندما شخّص أنواع اللآلئ من الدّر والياقوت، فأضفى عليها صفة الحسد للمُتقلّدة بهما في وصف يشيد فيه الشاعر بجمال المحبوبة المتغزّل بها، وقد وقعا في جيدها أحسن موقع وأجمل مكان، إذ أسهم التشخيص في ((إيهام المتلقّي بمشاهدتها والإحساس بها حتّى تكون الصورة أكثر قدرة على نقل المعنى إليه وتوكيده)) [٢٩]، كما أشار إلى ذلك الشاعر [٣٠]:

وَأَصْبحَ شِعْرِي مِنهُما في مَكانِهِ وَفِي عُنُقِ الحَسْنَاءِ يُسْتَحْسَنُ العِقْدُ

وممّا يُشير إلى تكامل الصورة الغزليّة فنياً حسًا، وينال ذلك الوصف قبولا واستحساناً لدي المتلقّي.

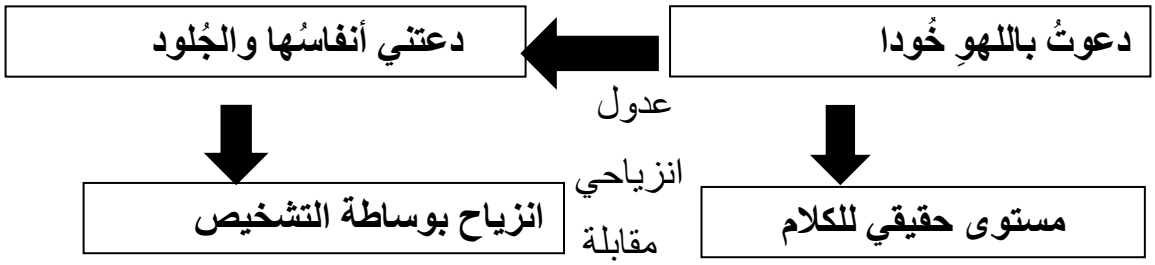
وقال أيضًا بشّار بن برد فيمن سمّاها خُليدة [٣١]

رُبّمَا قَدْ دَعَوتُ باللّهوِ خُوْدًا ودَعتْنِي أنْفَاسُها وَالجُلُودُ

قدّم الشاعر صورة من العدول البياني على نمط من التصوير الاستعاري في تقابل لافت للنظر، والتقابل وهو ((أن يضع الشاعر معاني يُريد التوفيق بين بعضها وبعض، أو المخالفة فيأتي في الموافق بما يوافق وفي المخالف بما يخالف على الصّحة))[٣٢]، بما قد وصف به نفسه أولاً وهو يدعو الحسناء الود للهو، ثم عدل إلى صورة معكوسة عندما جعل نفسه

مطلوباً مرغوباً فيه إذ دعته أنفاس تلك المحبوبة، وكذلك جلدها في جامع من الاحساس نحوه بالرغبة بالكليّة، وهو ما يظهر في صورة دعوة المحبوب بالأنفاس والجلود، مما يدلّ على المبالغة في وصف المحبوبة من مبادلتها الشاعر التجربة الشعوريّة ذاتها، وهو ما سارت عليه أغلب معاني الغزل الصّريح في شعر بشّار.

ولعلنا نلمس صورة من المقابلة التشخيصيّة بين شطري البيت، بين دعوة الشاعر للخود الحسناوات، ودعوتهن إياه على وجه من العدول الانزياحي كما توضّح الترسيمة الآتية:



مقابلة وقال بشار بن بُرد (٣٣):

جَرَى اللُؤلُؤُ المَكْنُونُ فوقَ لِسَانـها لِزُوّارِها مِنْ مِزْهَرٍ وَيَرَاعِ

عرض بشّار صورة حسّية ذات طابعٍ عدولي وهو يصف كلام محبوبته، إذ شخّص كلماتها التي شبهها باللؤلؤ المكنون فأضفى عليها صفة الجريان، إذ تجري كلماتها بحسن اقتبس صورته الشاعر من اللفظ القرآني في وصف حور العين: (وَحُور عِيْنٌ * كَأَمْثَالِ اَلْلُؤْلُؤِ اَلْمَكْنُونِ *) [الواقعة:22-23]

ولعلّنا ندرك صورة جمالية فنية بوساطة العدول عن المألوف في التعبير عن المعنى وكأننا نلحظ لؤلؤاً حقيقيًا يجري على لسان الحبيبة وهي تنطق بكلمات تأخذ بمجامع القلوب وكأنها السحر الحلال، في صورة تضمنت ايحاء يبعث على التأثير والانفعال، وكأنّ سائلاً يسأل أي حسن وكمال تضمّنته كلمات تلك المرأة التي عشقها الشاعر حتى انتقل ذلك العشق إلى صورة كلامها.

وقال بشار بن برد [٣٤]:

أتتْني الشّمسُ زَائِرةً وَلَم تَكُ تَبْرحُ الفَلَكا

تقولُ وَقَد خَلَوْتُ بها تَكَلَّم واِكْفِنِي يَدَكَا

استعار الشاعر الشمس صورة لمحبوبته التي أضفى على محاسنها مبالغة عالية، إذ أتته على وجه من التشخيص زائرة كما المرأة العاشقة، وقوله (أتتني) عدول عن صورة الغزل المألوفة المتداولة، إذ جعل المرأة طالبة له راغبة في وصاله، ولعلنا نلمس هذه الصورة في العدول في غرض الغزل عند الشاعر عمر بن أبي ربيعة، كما جاء في قوله [٣٥]:

قَالَتْ ثريَّا لأَتْرَابٍ لَها قُطُفٍ قُمْنَ نُحيٍ أبَا الخَطّآبِ مِن كَثَبِ

فَطِرْ خَدًا لما قَالَتْ وَشَايَعَها مِثْلَ التَّمَاثِيْلِ مُوهْنَ بِالذَّهَبِ

ثّم إنّه يصِفُها بالعقة لا الابتذال بعد الخلوة بها، إذ لم تُرد إلا حديثَةُ والأنسَ بشعره، جاء ذلك المعنى النبيل في قولها في صيغتي فعل الأمر (تكلّم، واكفني يدكا)، فهي – أي المحبوبة – ترضى منه النوال بالكلمات دون الفعل باليد من اللمس ونحوه، في عذرية تبتعد عن الفحش والبذاءة، ولمّا قدّم الشاعر صورة تلك المحبوبة على أنّها الشمس وقد تمثّلت شاخصة في الفلك الفسيح، أشار إلى عمق تصويري عدولي آخر عندما رأي في صورة تلك المرأة الشمس وقد ترفعت عن الدنايا ، فاكتمل الها الحسن ظاهراً وباطناً جلياً وخفيا. قال ابن المعتز في الغزل [٣٦]

بَدْرٌ تَعَرَّضَ عَمدْاً لِيَقْتلَنِي تَرُدْ أنوَارُهُ عنَ وَجْهِهِ الغسَقَا

شخّص الشاعر صورة المحبوبة على أنّها بدرّ تعرض له، فأرداه قتيلا، وفي قوله (عمداً) تتميم للمعنى على وجه من الحسن، إذ أضاءت أنواره ظلمة الغسق على وجه الشاعر حتّى استقر النور ساطعاً على وجهه، وصورتا (البدر المتعرض عمداً)، و (القتل) سارتا على نمط من العدول البياني الذي وظّف العلاقة الاستبدالية عنصراً فاعلا في التوصّل إلى الغرض في عرض الصورة الغزلية على نحو من المبالغة والإيغال في الوصف الذي يبرز عمق التجربة الشعورية لدى ابن المعتز.

إذ تتأكد قدرة الخطاب على صناعة التواصل الإيجابي المؤثر من خلال اعتبار الاستعارة قيمة أسلوبية تتجاوز العرف اللغوي العام، وتجعل اللغة مستويات مشحونة تشيع فسحة أرحب للتملّي، عندما تجعل المعنى في مستويات متعددة ((حيث المعاني الثواني والثالث والروابع في ترتيب الحديث عن الاستعارة عند عبد القاهر، هو وظيفة حيّة للإنسان مقابل الإنسان في تكيفه، ومعاملاته، واتصاله وانقطاعه، وحبّه، وكرهه، وما ينتابه من خواطر وهواجس، تعين الآخر في معرفتها وكشفها، حتّى يتأصّل التفاعل معها)).[٣٧]

صورة المدح:

وقال ابن هرمة يمدح الري بن عبد الله [٣٨]:

وَقَدْ عَلِمَ المَعْرُوفُ أنَّكَ خِدْنَهُ وَيَعْلَمُ هَذَا الجُوْعُ أنَّت قَاتِلُهْ

وصف الشاعر الممدوح بأعلى صور المدح عندما شخّص المعروف، وقد علمَ فضله ومنزلته فهو قريبه المُقرّب على سبيل العُدول للمبالغة، ثمّ كرّر فعل العلم للجوع في صورة من العُدول أخرى ليقرر كرم الممدوح إذ يعلم الجوع أنّ الممدوح قائله على سبيل التشخيص أيضاً، وناسب ذلك أن يذكر الفعل ماضياً أولا للمعروف بوصفه ذاك العلم واقعاً محققاً، وذلك لأنّ ((الفعل الماضي إذا أُخبِرَ بهِ عن المُستقبل الذي لم يوجد بعد، كان ذلك أبلغ وأوكد في تحقيق الفعل وإيجاده)) [٣٩]، ثّم إنّ الجوع يعلم على سبيل استمراريّة الحدث في تجدد صفة الكرم للممدوح، وهذا ما استطاع الشاعر أن يُعبّر عنه باستخدامه أسلوب الالتفات في هذا البيت، ((وتلك على عادة افتتانهم في الكلام وتصريفهم فيه، ولانّ الكلام إذ نُقِلَ من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية النشاط السامع، وإيقاظاً للأصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد، وقد تختص مواقعه بفوائد)) [٤٠]، وفي ها ((عدول يفسره ما بين هاتين الصيغتين من فارق في أداء المعنى أو الدلالة، إذ إن المعنى مع أولاهما لماضوية الزمن فيها، وهو أمر مقطوع بحدوثه، أما الثانية فهو أمر آني يتجدد حدوثه بتجدد الزمن، ومنّ ثّم فإن هذه الصيغة الأخيرة تنفرد دون الأولى ... بالقدرة على إثارة المعنى، واستحضار صورته لدى السامع حتى كانه يشاهدها)). [٤١]

فإسناد صفة العلم إلى المعروف أولا، والجوع ثانياً، يجري على مستوٍ من العدول البياني بوساطة عنصر التشخيص الذي يبرز عن صورتين حسّيتين تضمنتا مدحاً وإطراؤه غاية في

المبالغة لوصف ذلك الممدوح الذي علا شأنه من جهة الإكرام والعطاء والبذل، ولّعلّ التداخل الفني بين صورتين انزياحيتين للمعنى للالتفات والتشخيص في وحدة البيت الواحد، أقول لعل في ذلك مزيّة فنّية تبعث المتلقّي على الاحساس بجمال العبارة الشعريّة وقد اتسقتّ هذا الاتّساق على وفق مساواة بين لفظها ومعناها فتحددت بلاغتها قدراً بقدر.

وقال ابن هرمة يمدح عبد الواحد بن سليمان (٤٢):

دَعَتْهُ المَكْرُماتُ فَنَاوَلَتْهُ خِطَامَ المَجْدِ فِي سِنِ الفَطِيْمِ

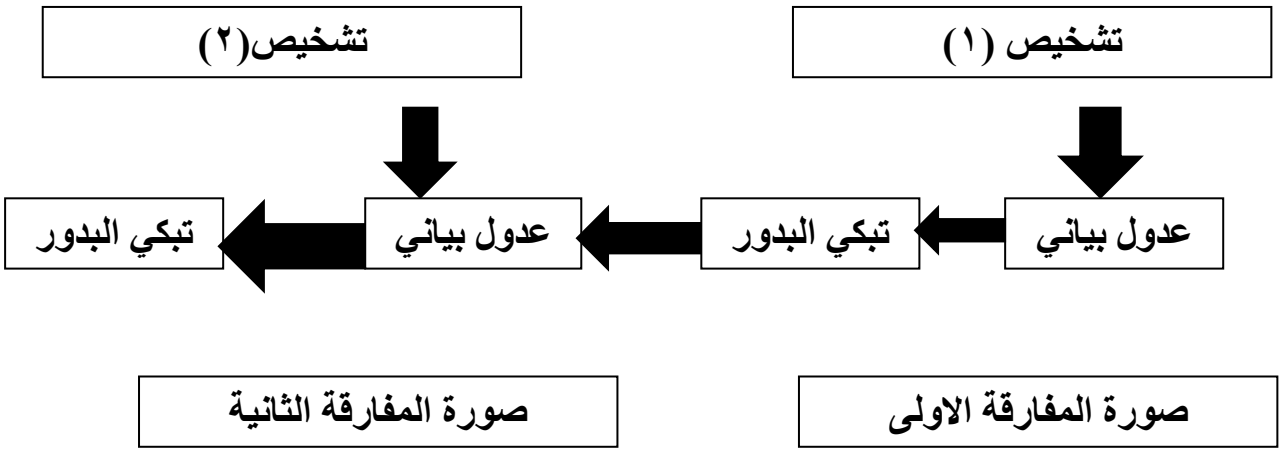
قدّم الشاعر صورة المدح على نمط من العُدول الاستعاريّ على وفق علاقة استبدالية، عندما شخّص المكرمات فأضفى عليها صفة الإرادة، وإذا بها تدعو صاحبها الممدوح إلى الأخذ بخطام المجد وذلك في سنّ صغير مبكر، وهذه صورة من المبالغة في الوصف للممدوح والإيغال فيه. وبهذا فمثلات الاستعارة ((الصورة الفريدة الذي يجمع الذهن بوساطتها في الشعر أشياءً مختلفة لمك توجد بينها علاقة من قبل، لأجل التأثير في المواقف والدوافع)). (٤٣)

ولعلّنا نلحظ في إضفاء عنصر التشخيص في البيت مزيّة فنّية تتّضح بوساطة توليد معنى المبالغة في وصف الممدوح، والصورة المجازية المستمدة من اضافة الخطام للمجد وقد امتلك الممدوح زمامه في سن مبكرة وهي سن الطفولة.

وقال أبو نؤاس في مدح الأمين (٤٤):

تبكِي البُدُورُ لضِحكِهِ والسِيفُ يَضْحَكُ إنْ عَبَس

عدل الشاعر بصورة المدح في صدر البيت وعجزه، أقول: عدل أولاً مشخصا البدور – على وجه المبالغة – وهي تجهش بالبكاء نتيجة حسد الممدوح إذ ضحك، إذ يصير في أحسن وجه وأكمله، يُنافس بصورته المنيرة صورة تلك البذور، وكذا وصف شجاعة الممدوح في أنصع صورة وأبهاها، إذ عمد أبو نؤاس إلى تشخيص صورة السيف على وفق تعبير استعاري، إذ يضحك السيف إذا غضب الممدوح وعبس، إشارة إلى تقلّده إيّاه فيفرح السيف بذلك، ولعلّنا ندرك نمطيّة العُدول البياني بوساطة الصورة الاستبدالية، وقد مر عبر مفارقتين كما يوضح المخطط:



تمثل العدول البياني عبر مفارقتين تشخيصيّتين

قال علي بن الجهم [٤٥] يمدح الواثق [٤٦]: |

وَثقَتْ بالمَلِكِ الوا ثِقِ باللهِ النُّفُوسُ
ملك يشقى به الما ل ولا يشقى الجليس
مَلِكُ تَفْزَعُ من صَوْ لِهِ الحربُ الضرُّوسُ
أَنِسَ السّيْفُ به واسْ تَوحشَ العِلْقُ النَّفْيْسُ

استهلّ الشاعر صورة المديح للخليفة الواثق موظفاً جناس الاشتقاق في جمعه بين الفعل والاسم (وثقت، والواثق)، ويسميه القزويني بالجناس المستوفي ((وإن كانا من نوعين اسم وفعل)). [٤٧]

ثّم يأتي العدول البياني مع صورة التشخيص الاستعاري في تقابل فنّي، يترك أثره عبر علاقة استبدالية مثيرة، إذ إن المال يشقى بصحبة الخليفة لبيان صورة كرمه، ولا يشقى في مقابلة ذلك جليسه، وهو تعبير من التضاد أو (طباق السلب)، يراد به اضفاء تلوين الخطاب على النصّ الشعري، ثم يشيد الشاعر بمدحه على نحو من العدول الاستبدالي، إذ تفزع الحرب الضروس من صولته، ثم يختم بمقابلة تشخيصية مثيرة ايضاً عندما يرى الشاعر في صورة ممدوحه أنساً للسيف ووحشة العلق النفيس إشارة إلى شجاعته وبطشه وانشغاله عن متع الحياة.

ولعلّنا نلحظ في العدول الاستبدالي عبر فاعلية التشخيص الفنّية، أقول: نلحظ بُعداً وعُمقاً دلالياً يتجلّى في مزيّة الغُلو والإيغال في وصف شجاعة الممدوح بما يليق به، بوصفه خليفة

للمسلمين، ثّم إن في تكرار تسمية (ملك) للخليفة ثلاث مرّات إشارة واضحة إلى علوّ قدره، ورفعة مكانته، إذ ينسجم التكرار مع العلاقة الاستبدالية لتجسيد غرض المدح، فهو يعكس جانباً من الموقف النفسي والانفعالي، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة النص الشعري، فكل تكرار يحمل في طياته دلالات نفسية وانفعالية مختلفة، تفرضها طبيعة السياق الشعري، ولو لم يكن له ذلك لكان تكرارا لجملة من الأشياء التي لا تؤدي إلى معنى أو وظيفة في البناء الشعري، لأنّ التكرار إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره. (٤٨)

وتتجلى وظيفة التكرار بصورة أكبر في تأكيد المعنى وترسيخه، من خلال إثارة التوقع لدى المتلقي، وتسمى هذه الوظيفة بالوظيفة التأكيدية الإقناعية، وهو يعمل كذلك على بناء ايقاع داخلي، يحقق انسجاماً موسيقياً خاصاً، ويعرف ذلك بالخاصية الايقاعية. (٤٩)

وقال علي بن الجهم يمدح المتوكّل، ولعّل هذه القصيدة من أوّل ما قال فيه من الشعر، لما فيها من شرح سيرة المتوكّل لما استخلف (٥٠):

وَأَخْطَبُ النّاسِ عَلَى مَنْبَرٍ يَخْتَالُ في وَطأتهِ المَنْبَرُ

وتَطْرَبُ الخَيْلُ إذا ما عَلا مُتُونَهَا فَالخَيْلُ تَسْتَبْشِرُ

وتَرْجُفُ الأرْضُ بأَعْدائِهَا إذا عَلاهُ الدّرْعُ والمِغْفَرُ

صوّر الشاعر صفات الممدوح على سبيل العُدول البياني في رسم صورة التشخيص التي تتابعت المشاهد اعتاد تداولها الممدوح هي (المنبر الذي يختال عندما يخطب عليه الممدوح)، و(الأرض التي ترجف بأعدائه إذا واجههم الممدوح مدرعاً مغفراً)، وتتابع هذه الصور التشخيصيّة يبرز صورة الممدوح على أرفع ما يكون من مراتب الكمال في الوصف، مما لا زيادة فيه لمزيد.

ولعلّنا نلمح في تكرارية الفعل المضارع إشارة واضحة إلى تجدد الحدث المتعلّق بصفات الممدوح الرفيعة (يختالُ، وتطربُ، ويستبشر، ويرتجف).

والنقاط التالية توضح تلاحق صور التشخيص في سياق النص الشعريّ :

١. يختال في وطأته. ٢

٢. تطربُ الخيلُ ، فالخيلُ تستبشر. (سمة تكرارية).

٣. وترجف الأرضُ بأعدائه.

فالمنبر يختال جذلاً، والخيل تطرب وتستبشرُ بركوب الممدوح لها وامتطائها فخراً، وترجف الأرض بعدوه مساندة له في نصره الأكيد الساحق، فالإيحاء والتكثيف سماتُ أسلوبيّة تجسّدت عبر فاعلية التشخيص في النص.

كثيرا ما يلجأ الشعراء إلى التكرار كأنه أداة فنية تبرز جمال اللغة وعمق الدلالة، حيث يعطونها أهمية كبرى، وهذا التكرار ((يحافظ على الهندسة اللفظية والعاطفية للعبارة)) [٥١]، ولا تكاد تخلو قصيدة شعرية من هذا الأسلوب، وينبع هذا الحرص من قبل الشعراء على هذه التقنية الفنية من إيمانهم بمزاياها : فالتكرار يسلط الأضواء على معانٍ خاصّة يريدها الشاعر، وبالتكرار يتأكد المعنى، وللتكرار خاصية موسيقيّة ذات دلالة جمالية ونفسية، ومن خلاله يعبر عن حالة انفعالية يشعر بها، ويريد أن ينقلها للمتلقي ليعيش لحظة الحدث.

فإن أتقن الشاعر هذا الأسلوب بلغ أقصى غاياته، وإلا أصبح شعره ممجوجاً غير مستساغ، ومن خلاله ((يستطيع أن يُغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة ...، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي والموهبة والأصالة)). [٥٢]

وللتكرار دلالات موحية يجتهد الشاعر أن يلفت انتباه المتلقي إليها، حتى وإن كانت الفكرة التي توقف عندها طبيعية، فإنه بتكرار ألفاظ معينة وعبارات خاصة، يستوقف القارئ ويشد انتباهه، ليُعيد التأمل في النص من جديد، ويجتهد في تأويل دلالة هذا التكرار، فيبقى النص حياً متجدداً مع كل قراءة جديدة، ذلك ((أن التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة، يُعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها)). [٥٣]

صورة الرثاء : وقال في رثاء المتوكل [٥٤] :

أتتْنا القَوافِي صارِخاتٍ لِفَقْدَهِ مُصلّمَةً أرْجَازُهَا وَقَصِيْدُهَا

فَقُلْتُ إرْجِعِي مَوْفُورةً لا تَمَهَّلِي مَعَانِيَ أعْيَا الطالبينَ وُجُودُها

ولو شِئْتُ لَم يُصعُبْ عَليَّ مَرَامُهَا لِبُعْدٍ وَلَم يَشْرُد عَليَّ شَرِيْدُهَا

فقد شخص الشاعر القصائد التي سمّاها (القوافي) على سبيل المجاز في العلاقة الجزئية، فالقوافي كالنساء اللواتي يصرخن بالعويل لفقد الخليفة، في صورة من المبالغة، فالمراثي تقدم الولاء للمرثي على وجه من التعظيم والتوقير، فقال لها الشاعر ارجعي، لأنّها لن تستطيع الاتيان بالمعاني المؤثرة التي تليق برثاء شخص عظيم. وقال بشار بن بُرد في رثاء حمدة [٥٥] المدعوة (حميدة) والمكنّاة ب (أم محمّد) [٥٦]:

وَكَأَنَّ همّي والظّلامُ تَوَاعَدَا عِنْدِي فَكُلٌّ قَد وَفَا بالمَوْعِدِ

شخّص الشاعر ما ناله من الهمّ والغم، وكذا ظلمة الليل البهيم فجعل بينهما تفاعلا نفسياً على إبرام الموعدة التي وفي بها كل منهما في صورة تشخيصيّة فنيّة أشارت إلى عمق التجربة الشعوريّة الديه، وقد اعتراه الهم وبلغ منه كلّ مبلغ، والصورة التشخيصيّة هي ((لون من ألوان التخيّل، يتمثّل بخلع الحياة على المواد الجامدة والظواهر الطبيعيّة والانفعالات الوجدانيّة) [٥٧]، وصورة الهم مع الليل متداولة نرى نظيرها في شعر المتنبّي حين قال [٥٨]:

أَرَقُ على أَرَقٍ وَمِثْلِيَ يأرَقِ وَجَوًى يَزِيْدُ وَعَبْرَةٌ تَتَرَقْرَقُ

ولعلّنا نلحظ التلاؤم الصوتي مع دلالة البيت وهو يصوّر تجربة شعوريّة ذاتية.

وللتشخيص عند بشّار جماليات فنيّة تلقي بظلالها على خطابه الشعريّ بقدرة يتمكّن بوساطتها من تحويل المسارات المعنويّة إلى حسّية انسيابية، لا يشعر المتلقّي عندها بأيّة فواصل، وهو ما تجد فعلا في قوله [٥٩]:

وَقَدْ هَمَمْتُ بِيَحْيَى ثُمَّ أَدْرَكَنِي حِلْمِي فأمْسَكْتُها مُحَمَرَّةً لَهَباً

إذ اتكأ في انتاج هذه الصورة الدولية على التعالق الإرجاعي بين المعنويّ والحسّي، منطلقاً من فاعلية التحولات الدلاليّة، فكان التحول يبدأ من (ثّم أدركني حِلْمي) ويستمر إلى الإمساك (فأمسكتها)، وصولاً إلى بؤرة الثقل الدلالي المتجسّدة في (محمرة لهبًا) التي جمعت بين حالتين نفسيتين متضادّتين هما (هممتُ، وأمسكتها) مجسّداً غضبه واشتداده ثّم كظمه إيّاه . [٦٠] وقال ابن هرمة يرثي الحَكَم بن المُطَلب بن عبد الله المخزوميّ [٢١]:

سألا عن الجُودِ والمَعْروفِ أيْنَ هما فَقُلْتُ إنَّهمَا مَاتَا مَعَ الحَكَمِ

مَاتاَ مع الرَّجُلِ المُوفِي بِذمَّتِهِ يَوْمَ الحِفَاظِ إذا لَم يُوْفَ بِالذِمَمِ

قدّم الشاعر صورة الرّثاء على وفق لوحة فنيّة من السرد المعتمد على الحوار القصصي، فبعد إيراد السؤال عن خصال البِرّ من الجود والمعروف أين صارا، حكم المخاطب – وهو الشاعر . عليهما في وصف استعاري تشخيصي إنّما ماتا مع الحكم الممدوح للعدول بصورة الرثاء إلى أرفع ما تكون، إذ لم يبق أثر لخصال البّر بعد موت المرثيّ، ثم فصّل الشاعر ذلك المعنى المؤثر مقرراً بصورة التشخيص أنهما – الجود والمعروف – ماتا مع المرثيّ الطاهر الذمم، وناسب ذلك أن يقدّم المعنى موظفاً رد الأعجاز على الصدور بين البيتين الأول والثاني (ماتا مع الحكم ... ماتا مع الرجل)، ثمّ في البيت الثاني: (الموفي بذمته ... إذا لم يوف بالذمم). وسمّاه الحموي (التصدير)، الكون هذه التسمية ((أخف على المستمع وأليَق بالمقام) [٦٢]، ويتم بإعادة ذكر اللفظ في آخر البيت بعد ذكره في صدر المصراع الأول أو حشوه، أو في آخره، أو في صدر المصراع الثاني، وهو على أي ش كل من هذه الأشكال إما أن يتكرر لفظاً ومعنى، أو لفظاً دون معنى، أو معنًى دون لفظ بحيث يجمعهما الاشتقاق، أو لا لفظاً ولا معنى حيث يتّفقان في بعض الحروف ولا يجمعهما أصل اشتقاقي، وهذا الضرب منه يصح ببعض أنواع الجناس كاللاحق والمضارع والمقلوب. [٦٣]

وكما سُمي هذا الفن البديعيّ ب (الترديد)، وهي أن تتكرر كلمة من الشطر الأول في الشطر الثاني [٦٤]، وربما كان لتسمية (الترديد) دلالة صوتيّة؛ لأن اللفظة إذا ذكرت في الشطر الأول ما يكاد تردد صداها ينداح حتى يتردد مرّة أخرى في الشطر الثاني، ومن شأن هذا الترديد أن يهب النص جمالاً موسيقياً، وهو أشبه بوثاق رقيق، أو نغمة موحّدة تربط بين ش طري البيت، بحيث يصبح عجزه وصدره كلاً لا ينفصل، ونغماً واحداً متصل.[٦٥]

في إطار موسيقي منسجم مع الدلالة السياقيّة للنص الشعريّ التي تؤكّد ((حقيقتين، أولاهما أنّ بشاراً لم يخرج عن ميل عامة الشعراء السابقين المعاصرين له في الاعتماد على البحور

الطويلة، وثانيهما تأثير الحضارة والذوق الحضري فيه، بحيث تلاقح لديه الجديد مع القديم، وهذا باير بوضوح في اتّكائه على البُحور القصيرة المجزوءة)). [٦٦]

وقال عليّ بن الجُهم يرثي أبا تمّام [٦٧]:

وَغَدا القريضُ ضَئِيْلَ شَخصٍ باكِياً يَشْكُو رَزيّته إلى الأقلامِ

وَتَأوَّهَتْ غُزَرُ القوَافِي بَعْدَهُ وَرَمَى الزّمانُ صَحَيْحَهَا بِسِقَام

أوْدى مُثَقّفِهُا ورائِضُ صَعْبِها وغَدِيْرُ رَوْضَتِها أبو تَمَّامِ

صوّر الشاعر صورة الرّثاء بأبلغ عبارة وأحسنها تأثيراً عندما شخص القريض بالشخص الباكى الذي يشكو المصيبة الحاصلة إلى الأقلام في صورة من التمثيل الذي يبعث على الإيحاء والتخييل، وتبع ذلك أن تأوهت القصائد التي سماها الشاعر (القوافي) مجازاً، والمجاز المرسل يعبر عن طريقة رؤية الأشياء، والإحساس بها، واستخدام المجاز المرسل قليل إذا ما قورن بالتشبيه والاستعارة، ويستخدم المتكلّم المجاز المرسل لإثارة الانفعالات، وقابلية لجعل موقف المتلقي منها ملائماً، وهي صورة تشخيصيّة أثارت الانفعال التأثيري، وكان أن أسند الرمي الزمان مجازاً أيضاً، أن ناسب ذلك حسن التخلّص عند الشاعر إلى فكرة مفادها أنّ أبا تمّام هو من راضَ القوافي وروّضها، وكان لتلوين الخطاب أثرا فنيا عندما جمع بين (رائض، وروضتها) في جناس اشتقاقي أو تجنيس التصريف والاشتقاق ((يكون بالاتفاق في المادة والبناء)). [٦٨]

ومع هذه القيمة الفنية للمجاز المرسل، ونجد أن استخدامه في شعر المولدين قليلٌ جداً، إذا ما قورن بالتشبيه أو الاستعارة، مع ماله من قدرة على نقل المشاعر والأحاسيس، وتعميق إحساس المتلقي بالمعنى، ومع قلة استخدامه، إلا أنّ شواهده في شعرهم تدل على بلاغته. قال ابن الرومي يرثي (بستان) المغنّية جارية أم علي بنت الرأس [٦٩]:

تبتّلَ العُودُ عِندَ فقدِكُم وازْدَجرَ اللّهوُ أيَّ مُزدَجَرِ

وغَابَ عنا السُرورُ بَعْدَكُمُ واحتضَرَ الهمُّ أيّ مُحتَضَرِ

قدم الشاعر ص ورة المرثيّة على وفق تشخيص مثير للمعنويّات في صورة فنيّة انطوت عناصرها على حزن شديد لفقدها، فالعُودُ تبتّل بالدعاء ، وازدجر اللهو، وغاب السرور، واحتضر الهم، والأفعال الخمسة دلت على الدول البياني في رسم الصورة الفنيّة التي ترك فيها عنصر التشخيص أثراً فاعلا في سياق يبعث على مداعبة المخيلة بوساطة استنطاق الجمادات والمعنويات (٠باضفاء صفات انسانية على كل من المحسوسات الماديّة والأشياء المعنوية)). [٧٠]

ولعلّ الشاعر يرسم لنا عبر العلاقات الاستبدالية مساراً تنحى فيه عن المألوف والنمطية في إيراد الفكرة التي تضمنّت الرثاء والبكاء الذي استوعب شتّى المظاهر الانسانيّة، وتناسب ذلك مع آلية التكرار عبر جناس الاشتقاق في الجمع بين (ازدجر ومزدجر، واحتضر ومحتضر)، فتتلاقح علاقة الاستبدال بالتشخيص مع أسلوب التكرار لتجسد مديات عاطفة انسانية حزينة ألقت بظلالها على المشاعر الإنسانيّة بشدة، وصرامة، وضراوة، كان للوقع الموسيقي أثره الفاعل في تجسيمها، فانسجم الايقاع مع الطاقة الدلاليّة للوقوف على تفصيلات الخطب الجلل. قال ابن الرومي في الرثاء [٧١]:

فَلَقد أصابتكَ الخُطُوبُ وَلَقد أشاطَتْكَ المَنُونُ ضواغِنًا

أشار ابن الروميّ إلى صورة المرثي في العظمة والرفعة والمجد حتى أنه وظّف نمطا من العدول البياني جرى على التعبير الاستعاري، إذ أصابته الخطوب بحقد، وكذا أشاطت المنايا غيظاً وضغينة حين تلقفته فاختارته على حين غرّة، فأدّى عنصر التشخيص أثراً فنيا فاعلاً في صدر البيت وعجزه، والذي يتمثّل بإضفاء صفات انسانية على كل من المحسوسات والمادّيات. [٧٢]

قال ابن المُعتز في (أرجوزة المُعتضد) [٧٣]:

فَمَا بَكَتْ عَلَيْهِمُ السّماءُ لَمَّا أُتيحَ لَهُمُ القَضَاءُ

ناسب الوجه الاستعاريّ صورة التناص القرآني التي وظفها الشاعر ليجسّد حاله حيال قتلى الأعداء ، فليست السماء باكية على حتفهم لمّا حكم عليهم القضاء بالموت، وهو يستحضر هنا العبارة القرآنية من قوله تعالى: ((فَمَا بَكَتْ عَلَيهِمُ اَلْسَّمَاءُ وَالأَرضُ وَمَا كَانُوا مُنْظَرِيْنَ))[الدخان:٢٩]، ولعلّ توظيف الشاعر للصورة العدوليّة موافقة لقصده أضفى على

المعنى الشعريّ قوة وجسامة وقدرة عالية في إثارة انفعال المتلقي، والتأثير على نفسه بمزيّة فنية نلمح معها الخشوع والتأثر، لذلك فإنّ الخروج بالكلمات عن طبيعتها هو انزياحها عن هذه الطبيعة الاليفة، الأمر الذي يؤدي إلى كسر بنية التوقّعات. (٧٤)

صورة الوصف: وقال أبو نؤاس في الخمريات (٧٥):

نَغْلِبُهَا أوَّلاً وتَغْلِبُناَ فَنَحنُ فُرسانُها ، وصرْعَاها

وصف الشاعر الخمرة مشخصًا إيّاها بالمرأة أو الفرس العتيدة الشديدة التي نتمكّن منها أحياناً فنهجرها، وقد يقع العكس فتغلبنا فنضعف لها ونثمل بشربها و مخامرتها عقولنا، فإذا بنا فرسانها تارةً، وصرعاها تارة أخرى، في صورة من الثنائية الضدّية بين فعلين (نغلبها وتغلينا)، واسمين (نحن فرسانها وصرعاها)، فالخمرة تغلب وتصرع شاربها، وهذه الصورة من العدول التشخيصي مثيرة لا تتاتّي لنا بهذا البيان سوى في شعر المولدين الذين كان لأبي نؤاس القدح المُعلّى في ريادة شعر الخمريات، كما يبدو في صورة مبتكرة جسّدها لنا بوساطة عدول رسمته فاعلية التشخيص لتلك الخمرة عبر مفارقة طريفة عندما يرى فيها الشاعر الغالبة والمغلوبة والصارعة والمصروعة في آن واحد.

قال مسلم بن الوليد (٧٦):

شَابَ الهَوَى في القَلْبَ واحتك الجَوَي أَسَفاً وما شَمَلَ المَشِيْبُ ذَوَائِبِي

قدّم الشاعر صورة العشق لديه وقد باكرته حتّى (شاب الهوى في قلبه)، وهي صورة من التشخيص استبداليّة نحا فيها منحى من العُدول البياني ممّا يدلّ على تمكّن ذلك العشق منه لغاية، وناسب ذلك قوله (واحتنك الجوي) في ملمح تشخيصي آخر، إذ اشتدّ الشوق وعظم الأسي، ولاءم الشاعر بموسيقى مؤثّرة في جمعه بين اسمين في صورة من جناس الترصيع (الهوى والجوى)، وقوله (وما شمل المشيب ذوائبي) صورة استعاريّة تفسّر ما ألمّ بهِ ولمّا يتمكّن المشيب منه ولمّا تشيب ذوائبه، ولعلّ فاعليّة التشخيص هي المسوغ الفنّي الذي انتقل بصورة العدول إلى منحى جمالي مؤثّر عبر مداعبة ذهن المتلقي وإثارته لمشاركة احساس الشاعر، وقد تمكن منه سلطان الهوى أيّما تمكّن. وقال علي بن الجهم وهو في السجن (٧٧):

وَقَالَتْ أطَعْنَا الشَّوْقَ بَعْدَ تَجَلُّدٍ وَشَرُّ قُلُوبِ العاشِقِينَ جَلِيْدُها

تخيّل الشاعر امرأة تحاوره، وتشاركه نصيباً من معاناته وتجربته الشعورية، ووظف عنصر التشخيص ملمحاً فنياً بارزاً في رسم الصورة الاستعاريّة، فكانت العلاقة الاستبدالية بارزة في قوله: أطعنا الشوق بعد تجلد)، كأن الشوق سيد يُطاعُ ويأمر، فحدث الضعف لدينا والاستسلام للشوق بعد طول جلد، ويقرر الشاعر أن شرّ قلوب العاشقين المتجلّد منها.

وإن التشخيص هنا يكتسب حيوية من خلال التعبير عن حال الشاعر، وهو ملقى في السجن والإحساس بالإحباط الذي يهبط بالتصور المثالي للفرد، فهو ((عمليّة نفسيّة صرف، ووظيفة التأثير في نفس المتلقّي وإثارة انفعاله المناسب عن طريق تشخيص المعاني المجرّدة في صورة حسيّة يخيل المتلقّي أنها متّحدة بها ومتمثّلة لها)).[٧٨]

ويتحقق في هذا البيت الاندماج بين الإيقاع والانفعال والتوافق بين المتناقضات، توافقاً يقوم على أساس التناغم والوحدة النفسية بين هذا التساؤل والتقرير. [٧٩]

إذ تعمل آلية التشخيص على نقل الصورة المعنوية العقلية إلى حسيّة حتي يمنحها الطاقة الحركية والتمثيل والايحاء ، فيصير المعنى متصوراً بالذهن، متفاعلاً مع الاحساس، منتقلاً إلى دائرة من التجسيد حتي تبعث فيه الروح التي يتمكن الشاعر بوساطتها من محاكاة غرضه الذي هو بصدده، فتنشأ المفارقة حيناً، والتوازن التقابلي بين الصور حيناً آخر، وهذه نواتج العُدول البياني عبر المستوى الاستبدالي، تبرز شيئاً فشيئاً متضافرة لتنتج رسم لوحة فنية متنوعة الصور متعددة الألوان.

وقال علي بن الجهم [٨٠]:

الشَّيْبُ يَنْهَاهُ وَيَزْجرُهُ وَالشَّوْقُ يأمُرُهُ وَيَعْذِرُهُ

قابل الشاعر بين صورتين من العُدول البياني في صدر البيت وعجزه، إذ عمد إلى توظيف العلاقة الاستبدالية عندما أسند صفتي النهي والزجر للشيب على سبيل التشخيص، وصورة الشيب المنذرة الناهرة الزاجرة صورة استعارية متداولة جسّدها أبو العتاهية عندما أسند الشيبَ الإرادة بقوله [٨١]:

فدعِ المَشِيْبَ لِمَا أرادَ فَلَنْ يَعُودَ كَمَا تُرِيْدُ

تقابل هذه الصورة صورة تشخيصيّة أخرى للشوق، وهو يأمر ويعذر، وناسب موسيقى البيت توظيف الشاعر للترصيع في (يزجره ويعذره).

وقال علي بن الجهم فِي الورد(٨٢):

زَائِرٌ يَهْدِي إليْنَا نَفَسَهُ فِي كُلِّ عَامِ

حَسَنُ الوَجْهِ ذَكِيَّ الرَّيـ يحِ إلْفٌ لِلْمُدَامِ

عُمْرُهُ خَمسُونَ يَوْماً ثُمَّ يَمْضِي بِسَلامِ

عرض الشاعر على وفق صورة سردية حياة الورد بتكثيف وإيجاز وفنيّة عالية، عمد بوساطتها إلى توظيف التشخيص ملمحاً بارزاً في الوصف، وعدل الشاعر بالصورة على غير المألوف عندما شخص الورد بوصفه زائراً يهدي نفسه كلَّ عام، ثم بين صورته وما يكون عليه حاله من حُسنِ المنظرِ، وطِيبِ الرائحة، في صورة تشخيصيّة أيضاً بأن أضفى عليه الوجه وجعله ألفاً للخمرة، ثّم حكى أنّ له عمراً محدداً تقريباً كما الإنسان، إذ يعيش خمسين يوماً ثم يمضي بسلام، فهي رحلة من الورود التي جعلها أشخاصاً على سبيل التعبير الاستعاري، في ألفاظ من الأسماء والأفعال دلت عليها (زائر، يهدي نفسه، حسن الوجه، ألف عمره خمسون يوماً، يمضي).

إذ رسم الشاعر صورة حياة الورد من أولها إلى منتهاها بإيجاز وتكثيف للفكرة، فهي رحلة قصيرة تترك أثرها الطيب على مظاهر الطبيعة الغنّاء، حتى تتناسق منسجمة مع الحياة الإنسانية القصيرة، حتى أن الشاعر يداعب احساس المتلقّي بوساطة تشخيص الورد الذي أضفى عليه صفات الإنسان الحي التي ذكرنا. قال ابن الرومي في تفضيل النرجس على الورد(٨٣):

خَجِلَتْ خُدُودُ الوَرْدِ من تَفْضِيْلِهِ خَجَلاً تَوَرُّدُها عَليهِ شَاهِدٌ

أضفى الشاعر على الورد صفة الخجل الحية، فأصبحت في منظر حسن كما الفتيات اللاتي احمرت وجناتهن حياءً وخجلاً، فكان تشخيص الورد عدولاً بيانياً مثّل صورة حسّية متحركة تضمنت الإيحاء وإثراء المخيلة، وبعث عناصر الجمال، وكان تورد الورد شاهداً على التفضيل لمّا أصابها الخجل، وناسب ذلك إتيان الشاعر بصورة بديعية من الجناس عند

جمعه بين (الورد والتّورد)، وتكرار الخجل (خجلت، خجلا) في سياق البيت الواحد، وهو ما يُسمى بـ (جناس الاشتقاق) أي أن يتفق اللفظان في أصل الحروف وأصل المعنى، وذلك بان تتشابه الكلمتان في الحروف والأصول، ويجمعهما أصل لغويّ واحد ويسميّه الرّماني (جناس المناسبة)، وهي ((تدور في فنون المعاني التي ترجع إلى أصل واحد)). [٨٤]

والجناس الجيد هو ما يتطلبه المعنى ويأتي من غير أن يقصد المتكلم إلى الإتيان بهِ، ودون أن يتأهب في طلبه، ويرجع سر الجمال في الجناس الجيد إلى ما ينتج عنه من ايقاع موسيقي يُطرب الآذان، ويمتع الأسماع، كما أن تناسب الألفاظ في صورتها يخلع على النفوس الراحة والهدوء؛ وذلك لأنّ النفس بالفطرة تميل إلى اقتران الأشباه والنظائر وتأنس به، ثم إن هذا التلاعب الأخاذ الذي يلجأ إليه المجنس لاختلاب الأذهان تستقبله النفوس بالبشر والسعادة؛ فحين يبدو – في ظاهر الأمر . أن المبدع يعرض معنًى مكرراً ولفظاً مرددا، فإن المتلقّي يدهش بهذه المفاجئة السارة التي أظهرت له شيئا جديدا مفيدا لم يكن في حسبانه. [٨٥] قال ابن الرومي في صاعد[٨٦] وابنه العلاء [٨٧]:

تَسَرْبَلْتُم النُعمَى فَطالَ عُثاركم بأذيالِها وإسودَّ منها نُصُوعُهَا

وصف الشاعر صورة التنعم وقد امتلك الموصوفين زمامها على وفق صورة استعارية، كأنّ النُعمى ثوباً يُلبس ويُتسربل به، وهذه صورة تصدق مع المعنويات كثيراً جاء عليها قول لبيد بن أبي ربيعة [٨٨]

الحَمْدُ لله الذِي لَم يُأتَنِي أَجَلِي حتّى لبستُ من الإسلامِ سِربَالا

إلاّ أنّ النعمة التي أغدقت عليهما دعتهما إلى الغرور حتى تعثّرا بأذيالها أيغالا في وصف تلك النعمة، إشارة إلى سوء التعامل معها، فلم تزدهما شكراً وعرفانا، بل جحوداً وانكاراً حتى تغيّر لونهما، كناية عن تحولها عنهم، فدلّت التعابير (تسربلتم النُعمى، عُثاركم بأذيالها، وأسودّ منها نصوعاً)، أقول دلت على العدول البياني في إبراز الصورة الفنيّة، ولعلّ التداخل الملحوظ بين الصورتين الاستعارية والكنائية بوساطة فاعلية التشخيص هو ما يعكس سمة المبالغة في تقديم المعنى على وفق إيحائية عدل فيها الشاعر عن النمطية في التعبير عن القصد. وقال ابن الرومي في القاسم بن عبيد الله [٨٩]:

نادمْتُ بَدرَ السّماءِ في فَلْكِهِ أجزِلْ بحَظَّ الوَلِيَ من مَلْكَه

صوّر ابن الرومي نديمه ب (البدر) في تمام الحسن وكمال الوصف في اضافته إلى السماء، ثم أنه يود أن يحظى منه بجزيل العطاء، وناسب تلك الصورة الاستبدالية أن يأتي بجناس الترصيع في نهايتي صدر البيت وعجزه (فلكه، وملكه)، مما أثري قصد الشاعر على المستويين الدلالي والموسيقي (الإيقاعي).

وغاية ما يمكن قوله هنا هو ((إن الموسيقى تهيّء الجو النفسي للألفاظ والمعاني، فتكسب الكلام ظلالاً موحية، تنشأ من ترابط الحروف، ومن موقع الكلمات في النص الشعري))[٩٠]، بل إنّ الإيقاع يسهم في ((جعل الصورة أكثر قابلية على إحداث التخييل المُناسب))[٩١]، واستدعاء الدلالات المتصلة بالمعاني والألفاظ على نحو محدد.

قال ابن الرومي في اسماعيل [٩٢] بن بُلبُل [٩٣]:

غَضَبَتْ لِيَ اسَّلماءُ والأرضُ والنا سُ على ابنِ اللبُونِ إسماعيلِ

أضفى الشاعر صفة حسيّة للسماء والأرض هي الغضب، إشارة إلى عظم فعل ابن اللبون وعتابه، وعطف الشاعر الناس على اعظم مخلوقين حتى يستقيم الوصف على وفق معادل موضوعي يناسب الحدث، أي أنّ اندماج الشاعر في بعض مظاهر الطبيعة، واشتراكه معها لتصوير انفعاله واضطرابه لبيان وجه التفاعل بين طرفي الاستعارة، الحقيقي والمجازي ((ليضيف إلى معانيه محصولا جديداً من الخبرات النفسية، ومشاعر أعمق من مشاعرنا العادية)). [٩٤]

وقال ابن الرومي في سالم بن عبد الله وجعلها أمام القصيدة التي أولها : (أسالم قد سلمْتُ من العُيوبِ) [٩٥]:

تقولُ المَعَالي حينَ سُمّيْتُ بِسَالِمٍ بديلاً: أَبَيْنَا والأُنُوفُ رَوَاغِمُ

أشاد الشاعر بصورة سالم الممدوح على أتمّ الوجوه في المديح وأحسنها عندما شخص المعالي فجعلها تقول مستنطقاً إياها، فهي – أي المعالي – تخضع باستسلام امام منزلة هذا الرجل الشريف، وتقف أمام فضله منكسرة راغمة الأنف كناية عن الذل والخضوع (الأنوف رواغمُ)، إذ قدم الشاعر عبر صورة التشخيص انزياحاً دلالياً للفكرة التي تضمنت المبالغة،

وانسجم ذلك مع موسيقى البيت الذي تضمن الترصيع بين شطريه (بسالم، ورواغم)، فرسم الشاعر بوساطة توظيف التشخيص صورة من الإيحاء والتكثيف الذين توافقا مع قصد الشاعر في المديح.

ممّا تقدم ذكره، نخلص إلى أن التشخيص عنصر فاعل تمثّل في موضوعات شعر المولّدين جميعا، من غزل، ومدح، ووصف، ورثاء وغيرها، وكانت المبالغة والتكثيف، والإيحاء معاني مهمة خرج إليها التشخيص في السياق الاستبدالي العدولي في شعر المولّدين، وشكلت المقابلة التشخيصية بين ش طري البيت الواحد ظاهرة بيانية فنيّة متداولة في شعرهم، كما كان لفاعلية التشخيص أثرا موسيقيا انسجم مع الاثر الدلاليّ في إطار البناء الفني للنص الشعري .

الخاتمة

بعد قراءة المستوى الاستبدالي في بعض شعر المولدين، أقف على النقاط الآتية:

اولا : مثلت فاعلية التشخيص بوصفه عنصرا بارا في العلاقة الاستبدالية، مثلت ملمحا اسلوبياً فاعلاً في شعر المولدين، الذين عمدوا إلى استنطاق الجمادات، وتحول دلالات المعقولات إلى ماديات محسوسات.

ثانيا: ارتبط عنصر التمثيل بصورة التشخيص في تشبيه التمثيل والاستعارة المكنية، فشكل ذلك التأثير في المتلقي في سياق البيت الشعري، أو المقطوعة.

ثالثا: جاءت صورة العدول الاستبدالي – في شعر المولدين – متضمنة معاني عدة منها التجسيد والتجريد وغيرهما من مثل الجمع بين المتباعدات والتوحيد بينها مما يدلل على ايجاد الصور المبتكرة التوليدية لدى الشاعر.

والله ولي التوفيق.

Abstract

Replacement level

The effectiveness of diagnosis in the hair of mestizo

Key words: level, substitution, mestizo poetry

The research draws from the doctoral thesis

Suad Aziz Jadaa Basim Mohamed Ibrahim

General Directorate for Diyala Education , Diyala University / College of Education for Humanities

The title of my research comes (the substitution level - the effectiveness of diagnosis - in the hair of mestizo), to talk about the artistic effect of the diagnosis in the poetry of the born poet, whose poetry has been linked to modernity and the imaginary generation of meanings, and the relationship of that poetic text in general, and perhaps one of the most important aesthetic elements of diagnosis is the possibility of influence Psychological recipient.

الهوامش

(١) ينظر: مفاهيم في الشعرية: ١١٨، والانزياح الدلالي الشعري (بحث) ٩٨ .

(٢) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ١١

(٣) بنية اللغة الشعرية: ٢٠٦.

(٤) أسرار البلاغة: ٢٢.

(٥) في النص الأدبي دراسة أسلوبية احصائية: ١٨٧.

(٦) العمدة: ٢٣٥/ ١ .

(٧) قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر (بحث): ٣٩

(٨) ينظر: بناء لغة الشعر: ١١٩.

(٩) أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي: ٤٣٤

(١٠) علم الأسلوب مبادئه واجراءاته: ٢٥٧.

(١١) المصدر نفسه: ٢٥٨.

(١٢) التصوير البياني: محمد أبو موسى: ١٨٣.

(١٣) المصدر والصفحة نفسهما.

(١٤) ينظر: مفاهيم الشعرية: ١١٩-١٢٠

(١٥) ديوان بشار بن برد: ١٩٠/ ١ .

(١٦) قراءات بلاغية: ١٨.

(١٧) الصورة الفنية معيارا نقديا : ٤١٨.

(١٨) ديوان بشار بن برد: ٣/ ٢.

(١٩) ينظر: نظرية الأدب: ٢١٢.

(٢٠) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ٨.

(٢١) ينظر: الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث: ٣٧.

(٢٢) بنية اللغة الشعرية: ١٠٩.

(٢٣) ديوان بشار بن برد: ١٢٤/ ٢ .

(٢٤) ينظر: البلاغة والأسلوبية: ٢٨١.

(٢٥) المثل السائر: ١٨٠/ ٢ .

(٢٦) ديوانه: ١٢٢/ ٤ .

(٢٧) ينظر:المفاتيح الشعرية قراءة أسلوبية في شعر بشار بن برد: ١٠٢ .

(٢٨) ديوان بشار بن برد: ١٧٦/ ٢ .

(٢٩) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: ١٨٨.

(٣٠) ديوان المتنبي: ١٠/ ٢ .

(٣١) ديوان بشار بن برد:٣/٢١.

(٣٢) فنون بلاغية: ٣٧٦.

(٣٣) ديوان بشار بن برد : ٩٩/ ٤ .

(٣٤) المصدر نفسه: ١٢٢/ ٤ .

(٣٥) ديوان عمر بن أبي ربيعة: ٢٦.

(٣٦) ديوان ابن المعتز: ٣٨٧/ ١ .

(٣٧) كيف تقرأ تراثنا البلاغي: ١٠٠ .

(٣٨) ديوان ابن هرمة: ١٨٧ .

(٣٩) المثل السائر : ١٨٢/ ٢ .

(٤٠) معجم النقد العربي القديم: ٢٢٣/ ١ .

(٤١) أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية: ٧٩.

(٤٢) ديوان ابن هرمة: ٢٠٤.

(٤٣) مبادئ النقد الأدبي: ٣١٢.

(٤٤) ديوان أبي نؤاس: ٣١٤.

(٤٥) ديوان علي بن الجهم: ١٣.

(٤٦) الواثق: هو أمير المؤمنين، الواثق بالله أبو جعفر هارون بن محمد المواسم بن هارون،وأمه رومية تسمى (قراطيس)، ولد بطريق مكة سنة (٢٠٠هـ)، وبويه بالخلافة بعد أبيه سنة (٢٢٧هـ)، وكان واسع المعروف، محبا للأدب والعلم والفلسفة، توفي بسامراء سنة (٢٣٢هـ). الطبري، ١١-٢٤.

(٤٧) الايضاح: ٣١٩.

(٤٨) ينظر: تقنيات الخطاب البلاغي، دراسة نصية: ١٣٥-١٣٧.

(٤٩) ينظر: النص والخطاب والاتصال: ٢٣٠.

(٥٠) ديوان علي بن الجهم: ٧٢.

(٥١) جماليات القصيدة المعاصرة : ٤٠.

(٥٢) قضايا الشعر المعاصر: ٢٦٣-٢٦٤.

(٥٣) قضايا الشعر المعاصر: ٢٦٧.

(٥٤) ديوان علي بن الجهم: ٦٣.

(٥٥) حمدة المدعوة ب (حميدة) والمكناة ب (أم محمد) هي إحدى حبائية، والتظاهر أنها كانت ببغداد، ثم انتقلت إلى الشام، ولعل عبد الوهاب رجل تزوجها وخرج بها الشام،وهي التي رثاها بالقصيدة. ديوان بشار بن برد: ١٩١ / ١ .

(٥٦) ديوان بشار بن برد: ١٩١/ ١ .

(٥٧) التصوير الفني في القرآن الكريم: ٦١.

(٥٨) ديوان المتنبي: ٣٣٢/ ٢ .

(٥٩) ديوان بشار بن برد: ٨٦/ ٣ .

(٦٠) ينظر: المفاتيح الشعرية: ٥٨-٥٩.

(٦١) ديوان ابن هرمة: ٢٠٥.

(٦٢) خزانة الادب: ١٤٩.

(٦٣) تلخيص المفتاح: ٩٣

(٦٤) جواهر البلاغة: ٤٠٧-٤٠٨

(٦٥) أبو فراس الموقف والتشكيل الجمالي: ٥١٠

(٦٦) المفاتيح الشعرية ١٩٤

(٦٧) ديوان علي بن الجهم: ١٨١

(٦٨) الروض المربع في صناعة البديع: ١٦٧

(٦٩) ديوان ابن الرومي: ١٨/ ٢

(٧٠) البحث عن الخارج، دراسة في مستويات التشخيص وعلاقاته التناصية في شعر السياب (بحث): ١٠

(٧١) ديوان ابن الرومي: ٤٩٠/ ٣ .

(٧٢) ينظر: الصورة الشعرية: ١٢٣.

(٧٣) ديوان ابن المعتز: ٧/ ٢

(٧٤) ينظر: مفاهيم الشعرية: ١٢٥.

(٧٥) ديوان أبي نؤاس: ٥١

(٧٦) ديوان مسلم بن الوليد: ١٨٤.

(٧٧) ديوان علي بن الجهم: ٥٠.

(٧٨) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: ٢١٨.

(٧٩) في البنية الإيقاعية: ٣٥٨-٣٥٩.

(٨٠) ديوان علي بن الجهم: ٦٧.

(٨١) ديوان أبي العتاهية: ٦٥.

(٨٢) ديوان علي بن الجهم: ١٨١.

(٨٣) ديوان ابن الرومي: ٤١٢/ ١ .

(٨٤) الإعجاز البلاغي: ١٥١.

(٨٥) ينظر: فن الجناس: ٢٩-٣٠.

(٨٦) ص اعد بن مخلد: الوزير الكبير، أبو العلاء الكاتب، أسلم وكتب للموفق، ثم وزر للمعتمد، وهو من نصارى كنكر، وله صدقات وبر، وقيام ليل، لكنه نزر الأدب، وزر سنة (٢٠٥)، ولقب ب (ذي الوزارتين)، قبض عليه الموفق سنة (٢٧٢هـ)، وصادر أموال كلها وبقي في سجنه حتى سنة (٢٧٥هـ)، حيث نقل إلى دار على دجلة في بغداد، ومات فيها سنة (٢٧٦هـ). سير أعلام النبلاء: ٣٢٦/ ١٣ ، والأعلام: ٣/١٨٧

(٨٧) ديوان ابن الرومي: ٣٧١/ ٢ .

(٨٨) ديوان لبيد بن أبي ربيعة: ٣٥٨.

(٨٩) ديوان ابن الرومي: ١٣/ ٣ .

(٩٠) الشعر بين الواقع والإبداع: ١٠٠.

(٩١) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: ٥٦

(٩٢) اسماعيل بن بلبل: أبو الصقر اسماعيل بن بلبل الشيباني الوزير ، الكبير، الأوحد، الأديب، أحد البلغاء والاجواد الممدوحين، وزير المعتمد سنة (٢٦٥هـ) بعد الحسن بن مخلد، ثم غزل، ثم وزر ثالثا عند القبض على صاعد الوزير سنة (٢٧٢هـ)، ولما ولي المعتضد، قبض عليه وعذبه حتى هلك سنة (٢٧٨هـ). ينظر: سير أعلام النبلاء : ١٩٩/ ١٣ . (٩٣) ديوان ابن الرومي: ٧٨/ ٣ .

(٩٤) الأدب وفنونه: ١٢٠.

(٩٥) ديوان ابن الرومي: ٢٤٦/ ٣ .

المصادر والمراجع

i. **أبو فراس الحمداني، الموقف والتشكيل الجمالي:** د. النعمان القاضي، دار الثقافة للنشروالتوزيع، القاهرة، (د.ط)، ١٩٨٢م.

ii. **الأدب وفنونه، دراسة ونقد:** د. عز الدين اسماعيل، طبع دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، ١٩٨٣م.

iii. **أسرار البلاغة:** عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد محمود شاكر، دار المدني، جدة،(د.ط)، ١٤١٢هـ . ١٩٩١م.

iv. **الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية:** د. عز الدين اسماعيل، دار النصر، القاهرة، ط٢، ١٩٦٨م.

v. **أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية:** حسن طبل، دار الفكر العربي، (د.ط)، ١٩٩٨م.

vi. الإعجاز البلاغي: د. محمد أبو موسى، مطبعة وهبة، القاهرة، ط٢، ١٤١٨هـ . ١٩٩٨م.

vii. **الأعلام:** خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٨، ١٩٨٩م.

viii. **الإنزياح الدلالي الشعري** : ثامر سلوم، علامات م (٥)، (د.ط)، ١٩٩٦م. (بحث منشور)

ix. **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية:** د. أحمد محمد ويس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٦هـ. ٢٠٠٥م.

x. **الإيضاح في علوم البلاغة:** جلال الدين محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب القزويني، دار إحياء العلوم، بيروت، (د.ط)، ١٤٠٨ هـ – ١٩٨٨م.

xi. **البحث عن الخارج، دراسة في مستويات التشخيص وعلاقات الاساسية في شعر السياب** :د. إياد عبد الودود الحمداني، مجلة الأقلام، ع٤–٥، ٢٠٠٦ م

xii. **البلاغة والأسلوبية:** د. محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١٩٨٤،١م.

xiii. **بناء لغة الشعر:** جون كوين، ترجمة: د. أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة، مصر، ط١، ١٩٩٠م.

xiv. **بنية اللغة الشعرية:** جان كوهن، ترجمة: محمد الولي، ومحمر والعمري دار توبال للنشر،الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٦م.

xv. **التصوير البياني:** د. محمد أبو موسى، القاهرة، ط٦، ٢٠٠٦

xvi. **التصوير الفني في القرآن الكريم:** سيد قطب، دار الشروق، د.ط)، ١٩٩٥م.

xvii. تقنيات الخطاب البلاغي، دراسة نصية: ١٣٥-١٣٧.

xviii. **تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع:** الخطيب القزويني ، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن ، قرأه وقدم له: د. ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ط)، ١٤٢٨هـ- ٢٠٠٨م.

xix. **جماليات القصيدة المعاصرة:** طه وادي، الشركة العربية النشر لونجمان، مصر،ط١، ٢٠٠٠م.

xx. **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع:** أحمد الهاشمي، قراءة وتقديم: د. يحيى مراد،الناشر: مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.ت).

xxi. **خزانة الأدب ولب ألباب لسان العرب:** عبد القادر البغدادي حقيق: عبد السلام هارون،مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٤٠٣هـ -١٩٨٣م.

xxii. **ديوان ابن الرومي:** شرح الأستاذ: أحمد حسن بسج، منشورات محمد علي بيضون، دارالكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٣، ١٤٢٣هـ . ٢٠٠٢م

xxiii. **ديوان ابن المعتز:** دراسة وتحقيق: د. محمد بديع شريف المعارف، مصر، (د.ط)،(د.ت).

xxiv. **ديوان أبي العتاهية:** تحقيق: شكري فيصل، دار الملاح للطباعة، دمشق،، (د.ط)، (د.ت).

xxv. **ديوان أبي نؤاس:** تحقيق: د. عبد الغفور الحديثي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، (د.ط)، ٢٠١٠م.

xxvi. **ديوان المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري:** ضبطه وصححه ووضع فهارسه: د. مصطفى السقا ود. إبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،ة (د.ط)، ٢٠٠٣م.

xxvii. **ديوان بشار بن برد:** تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ج١، (د.ط)، ٢٠٠٧م.

xxviii. **ديوان علي بن الجهم** : تحقيق: خليل مراد، الناشر: وزارة المعارف السعودية، ط٢، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م.

xxix. **ديوان عمر بن أبي ربيعة:** تحقيق: فايز محمد، دار الكتاب العربي، ط٢، ١٤١٦ هـ - ١٩٩٦م.

xxx. **تقنيات الخطاب البلاغي، دراسة نصية:** فايز القرعان عالم الكتب، أربد، (د.ط)، ٢٠٠٤م،

xxxi. **الروض المربع في صناعة البديع:** ابن بناء المراكشي العددي، تحقيق: محمد عبد الوارث، دار الكتب العلمية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت) .

xxxii. **سير أعلام النبلاء** : تصنيف: الإمام شمس الدين محمد بن احمد عثمان الذهبي، بإشراف: شعيب الأرناؤوط، وتحقيق: عدد من الفضلاء، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١،(١٤٠١هـ. ١٩٨١م)، (١٤٠٩هـ . ١٩٨٩م.

xxxiii. **شرح ديوان صريع الغواني، مسلم بن الوليد** : تحقيق سامي الدهان، دار المعارف،مصر، ط٣، (د.ت). الشعر بين الواقع والإبداع: صبيح ناجي القصاب، دار الرشيد للنشر، (د.ط)، ١٩٧٩م.

xxxiv. **الصورة الاستدارية في الشعر العربي** : د. خليل ابوذياب، دار عمان للنشر والتوزيع، عمان، (د.ط)، ١٩٩٩م.

xxxv. **الصورة الشعرية: سي دي لويس، ترجمة:** أحمد نصيف اي وآخرون، دار الرشيد،بغداد، (د.ط)، ١٩٨٢م.

xxxvi. **الصورة الفنية معيارا نقديا ، منحى تطبيقي على شعر الاعشى الكبير:** د. عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧ .

xxxvii. **علم الأسلوب، مبادئه وإجراء اته:** د. صلاح فضل، مؤس سة مختار للنشر والتوزيع،القاهرة، (د.ط)، ١٩٩٢م.

xxxviii. **العمدة في محاسن الشعر ونقده** : ابن رشيق، تصحيح: السيد محمود بدر الدين التجساني، ط١، ١٢٢٥هـ – ١٩٠٧م.

xxxix. **عن بناء القصيدة العربية الحديثة:** د. علي عشري زايد، دار الفصحى للطباعة والنشر،القاهرة، (د.ط)، ١٩٨١م.

xl. **فن الجناس** : د. علي الجندي، منشورات دار الفكر العربى القاهرة ، (د.ط)، (د.ت).

xli. **فنون بلاغية:** د. أحمد مطلوب، نشر: دار البحوث العلمية في الكويت، ط١، ١٣٩٥هـ –١٩٨١م.

xlii. **في البنية الإيقاعية للشعر العربية نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإقاع المقارن:**دار العلم للملايين،بيروت ط١,١٩٧٤م.

xliii. **في النص الأدبي دراسة أسلوبية احصائية:** د.سعيد مصلوح عين للدراسات والبحوث

a. الإنسانية والاجتماعية الاسكندرية ط١، ١٤١٤ هـ – ١٩٩٣م.

xliv. **قراءة بلاغية** :د. فاضل عبود التميمي، دار الضياء،النجف ط١ ، ٢٠٠٨ م.

xlv. **قراءة في معنى المعاني عند عبد القاهر الجرجاني:**مجلة فصول ،مج ٧،ع٣–٤ ، ٣٩، ١٩٨٧م.

xlvi. **قضايا الشعر المعاصر** : نازك الملائكة، دار العلم للملايين،بيروت ،ط٦ ،١٩٨١م

xlvii. كيف نقرا تراثنا البلاغي: د. محمد بركات، دار وائل للنشر عمان الاردن ،(د.ط) ،١٩٩٩ م .

xlviii. **مبادى النقد الأدبي:** أ. ريتشاردز ، ترجمة:د. مصطفى بدوي المؤسسة المصرية العامة للتأليف القاهرة، (د.ط)، ١٩٦١م .

xlix. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ابن اثير،تحقيق:احمدالحوفي ،وبدوي طبانة، مكتبة نهظة مصر ، القاهرة ط١ ، ١٩٦٠ م.

l. **معجم النقد العربي القديم:** د. أحمد مطلوب، مطبعة المي العراقي،ط١ ، ١٤٠٣ هـ – ١٩٨٣ م.

li. **المفاتيح الشعرية، قراءة في شعر بشار بن برد:**د. يادكار لطيف الشهرزوري ،دار الزمان ، دمشق (د.ط)،٢٠١٢ م.

lii. **مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم** :محمود درابسة ،مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، الأردن، (د.ط)،٢٠٠٣ م .

liii. **النص والخطاب والاتصال:** محمد العيد، الأكاديمية الحديثة للكاتب الجامعي ،القاهرة ،ط١ ،٢٠٠٥ م.

liv. **نظرية الأدب** : أوستن وارين ورينيه ويليك، ترجمة محمد محيي الدين صبحي ، مراجعة:د.حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، مطبعة خالد الطرابيشي، (د.ط)، ١٩٧٢م.