بحث في

الصورة البلاغية بين الرمز والدلالة
وأثر الإمام عبد القاهر الجرجانى فى ذلك
دراسة نظرية تطبيقية على قصيدة
أبى قاسم الشابى

إعداد

دكتورة/ حنان علي مشعل

المدرس في قسم البلاغة والنقد

بكلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين والصلاة السلام على أفضل خلق الله أجمعين.

وبعد،، ،،

فلقد استوقفنى كثيراً ما ذهب إليه دعاة التجديد فى البلاغة العربية من وضعهم عناوين براقة ومصطلحات جديدة ظنا منهم أنها (تطور للبلاغة العربية القديمة) التى أطلقوا عليها البلاغة العقيمة، أو البلاغة الجامدة، ومنهم من قال البلاغة القديمة. .. الخ.

ومن هذا قولهم (نحو أسلبة البلاغة العربية) أى إخضاع الدراسة التحليلية لكافة العلوم من علم أصول اللغة أى من دلالات الأصوات.. .. الخ، وعلم اللغويات والأدب.. كل هذا جميعه مع البلاغة أى بالإضافة للأساليب البلاغية، وفى رأيى أن هذا ليس بجديد؛ لأن الإمام عبد القاهر الجرجانى شيخ البلاغة بلا منازع دعا إلى هذا من خلال نظرية النظم؛ حيث قال فى تعريف هذه النظرية: "النظم هو ترتيب معانى الألفاظ فى النفس وتنسيق دلالاتها وتلاقى معانيها بما تقوم عليه من معانى النحو المتخيَّرة والموضوعة فى النفس على المعنى الذى يقتضيه العقل، فما وجب لمعنى أن يكون أولاً فى النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً فى النطق"(١).

ومن قولهم أيضاً (نظرية البنائية أو البنياوية) أو النحو التحويلى، وهى تلك النظرية التى خرج علينا بها (نعوم تشومسكى) ذلك الكاتب اليهودى، **وهذه النظرية ما هى إلا قضية النظم التى وضعها الإمام عبد القاهر الجرجانى**، وأقول إن هذا ما هو إلا تلميع للبلاغة الأصلية، التى أسس دعائمها علماؤنا العظام وأرسوا قواعدها وأركانها.

(١) الإمام عبد القاهرة الجرجانى: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجى، القاهرة، ص٥٠٨.

.. هذا، وخرج علينا هؤلاء بمسميات كثيرة ظنا منهم أنها جديدة، وهم يعتقدون أنهم بذلك صاروا مجددين، اعتقاداً منهم أنه ذلك غافلين أهم ما فى الموضوع إلا وهو "أنهم ملمعون" فقط فهذا الصرح العملاق الشامخ الذى ما ترك صغيرة ولا كبيرة توضح إعجاز كتاب الله تعالى إلا ذكر أسرارها البلاغية والقيمة المرجوة منها.

وعلى هذا فهم لم يأتوا بجديد، وعناوينهم البراقة هذه ما هى إلا "مصطلحات مستحدثة" أو أثواب جديدة يحاولون من خلالها كسوة النظريات البلاغية الأصيلة بها ونسبة الفضل إلى أنفسهم ونسبة جهود هؤلاء العلماء الأجلاء القدامى إلى أنفسهم، وهم بذلك لا ينسبون الفضل إلى أهله. ولا أدل على ذلك من أن النظرية النقدية للعالم السويسرى فرديناندسوبير ت ١٩١٣م والشائعة فى أوروبا، وهى أعظم النظريات حتى الآن **هى نفسها نظرية النظم للإمام المسلم عبد القاهر الجرجانى ت. ٤٧١هـ** يقول فى ذلك د/ محمد مندور: "وفى الحق أن عبد القاهر قد اهتدى فى العلوم اللغوية كلها إلى مذهب لا يمكن أن نبالغ فى أهميته مذهب يشهد لصاحبه بعبقرية لغوية منقطعة النظير وعلى أساس هذا المذهب كون مبادئه فى إدراك دلائل الإعجاز وهو أصح وأحدث ما وصل إليه علم اللغة فى أوروبا لأيامنا هذه هو مذهب العالم السويسرى الثبت فرديناندسوسيير ت١٩١٣م ونحن لا يهمنا من هذا المذهب الخطير إلا طريقة استخدامه كأس لمنهج لغوى فى نقد النصوص وهو المنهج المعتبر اليوم فى العالم العربى"[(١)].

.. هذا، وذهب دعاة (تجديد البلاغة القديمة) وذلك من وجهة نظرهم، وهذا المصطلح مصطلحهم، ذهبوا إلى فكرة (الرمز أو الرمزية) و (الدلالة البلاغية ناسين أن علماء البلاغة القدامى صاغوا (نظرية الرمز البلاغى) وما معنى الرمز البلاغى،وكذا الدلالة؛ لذا قمت بعمل هذا البحث وتأصيل هذه النظرية البلاغية كما وضعها علماؤنا القدامى.. ..

(١) انظر ص٣٣٣ وما بعدها (النقد المنهجى عند العرب) د. محمد مندور – طبع ونشر مكتبة نهضة مصر ١٩٧٢م.

أولاً :

أ - الصورة بمعناها الاصطلاحى والمعجمى.

ب- الصورة فى البلاغة العربية.

ج - الصورة بمعناها العام وعند أدباء العصر الحديث.

د – اللغة الشعرية.

هـ – الصورة فى شعر [أبو القاسم الشابى].

أ- (الصورة بالمفهوم الاصطلاحى أو العام)

الصـــورة:

جاء فى أهم المعاجم اللغوية أن الصورة "بالضم" الهيئة والخلقة والشكل.

يقول ابن فارس: الصورة صورة كل مخلوق والجمع صور، وهى هيئة خلقته، والله تعالى البارى المصور، ويقال: رجل صَيِّرٌ إذا كان جميل الصورة(١).

وفى (لسان العرب): من أسماء الله تعالى المصور، وهو الذى صور جميع الموجودات ورتبها فأعطى كل شىء منها صورة خاصة، وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها(٢).

وهكذا نجد هذه المادة فى المعاجم العربية على هذا النحو، وعلى ذلك يكون معنى التصوير البيانى فى لغة العرب هو جعل المعنى على هيئة مخصوصة تكشف لنا عن ذكاء الكاتب أو الشاعر فى صوره، وتطلعنا على عالمه النفسى وخلجات قلبه، والتى لاشك أنها متباينة ومختلفة عند كل إنسان.

بـ الصورة فى البلاغة العربية:

يقول الإمام عبد القاهر فى معنى الصورة:

" واعلم أن قولنا "الصورة" إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذى نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان تَبيُّن إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون فى صورة هذا لا تكون فى صورة

(١) أبى الحسين أحمد بن فارس، تحقيق عبد السلام محمد هارون: معجم مقاييس اللغة، دار الجيل– بيروت ١٩٧٢، مادة صور، جـ٣/٣١٩، وما بعدها.

(٢) ابن منظور: لسان العرب، مادة صور، ط دار إحياء التراث العربى – بيروت – لبنان، الطبعة الثالثة ١٤١٩هـ –١٩٩٩م، جـ٧/٤٣٨.

ذاك وكذلك كان الأمر فى المصنوعات فكان ما تبين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى فى أحد البيتين وبينه فى الآخر بينونة فى عقولنا، لذا عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة فإن قلنا للمعنى فى هذا صورة غير صورته فى ذلك، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور فى كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: "وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير"(١).

ومن هنا تأتى أهمية الصورة كطريقة خاصة من طرق التعبير، بما تحدثه فى معنى من المعانى من خصوصية وتأثير، لا تتعدى هذه الخصوصية إلى التغير من طبيعة المعنى ذاته، فالصورة لا تغير إلا من طريق العرض وكيفية التقديم، ولكنها لا تخلق معنى جديداً، بل إنها يمكن أن تحذف دون أن يتأثر الهيكل الذهنى المجرد للمعنى الذى تحسنه أو تزينه(٢).

ويذكر الإمام عبد القاهر فى دلائله: ما يؤكد وجود المعنى قبل التعبير عنه، وأن الخلاف بينه قبل التعبير وبعده ينحصر فيما يحدث فيه من تحسين وتزيين، أو خصوصية وتأثير، وقد يسمى هذا التحسين إيجازاً، أو توكيداً أو تقديماً، وقد يسمى أيضاً استعارة، أو مجازاً أو تشبيهاً، أو يسمى هذا كله بالصورة، فمهما كان الأم فما هو إلا إضافات للمعنى بعد اكتماله فى ذهن صاحبه.

يقول الإمام عبد القاهر:

"ينظر إلى قول الناس: الطبع لا يتغير "ولست تستطيع أن تخرج الإنسان عما جبل عليه غفلاً عامياً معروفاً فى كل جيل وأمة، ثم تنظر إليه فى قول المتنبى:

يراد من القلب نسيانكم ∴ وتأبى الطباع على الناقل

---

(١) عبد القاهر الجرجانى – دلائل الإعجاز (مرجع سبق ذكره) ص (٣٤-٣٥).

(٢) ينظر: د./ جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، دار الثقافة للطباعة والنشر – القاهرة ١٩٧٤م، ص٣٥٨ .

فنجده قد خرج فى أحسن صورة، وتراه قد تحول جوهره بعد أن كان خرزة، وصار أعجب شىء بعد أن لم يكن شيئاً، وإذا عرفت ذلك فإن العقلاء إلى هذا قصدوا حين قالوا: إنه يصح أن يعبر عن المعنى الواحد بلفظين، ثم يكون أحدهما فصيحاً والآخر غير فصيح، كأنهم قالوا: إنه يصح أن تكون هاهنا عبارتان أصل المعنى فيهما واحد، ثم يكون لأحدهما فى تحسين ذلك المعنى وتزيينه وإحداث خصوصية فيه تأثيرٌ لا يكون للأخرى".

هذا ويرجع أهمية الصورة فى الطريقة التى تفرض بها على السامع نوعاً من الانتباه للمعنى الذى تعرضه، والتى تجعله يتفاعل مع هذا المعنى ويتأثر به، أيا ما كانت هذه الطريقة (فالنظم) تصوير عند الإمام عبد القاهر كما يتضح من كلامه السابق، ومن المعلوم أنه يرى أن البلاغة فى (النظم). وعلى هذا (فالبلاغة كلها تصوير)، ويظهر رأيه هذا فى مواضع كثيرة متفرقة من دلائل الإعجاز، فضلاً عن المسائل البيانية الموجودة فى أسرار البلاغة، حيث يقول فى الدلائل: "ووجدت المعول على أن هاهنا نظماً وترتيباً وتأليفاً وتركيباً وصياغة وتصويراً ونسجاً وتحبيراً، وأن سبيل هذه المعانى فى الكلام الذى هو مجاز فيه سبيلها فى الأشياء التى هى حقيقة فيها"(١).

وفى موضع آخر يقول: "ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشىء الذى يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار"(٢).

ويقول فى موضع ثالث: إنه لا يكون ترتيب حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصفة، إذ يقول: "وجملة الأمر أنه يكون ترتيب فى شىء حتى يكون هناك قصد إلى

(١) عبد القاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز، تحقيق/ محمود شاكر، مكتبة الخانجى– القاهرة ص٤٣، ٥٣.

(٢) دلائل الإعجاز: ص٢٥٤.

وصفه إن لم يقدم ما قدم، ولم يؤخر ما أخر، وبدئ بالذى ثلث به ثم تحصل لك تلك الصورة وتلك الصفة"(١).

ومما يؤكد أن الصورة عنده هى كل ما يختص بالهيئة والكيفية والشكل المميز الذى يدركه العقل فى النص الأدبى قوله: "واعلم أنه وإن كانت الصورة فى الذى أعدنا وبدأنا فيه من أنه لا معنى للنظم غير توخى معانى النحو فيما بين الكلام قد بلغت فى الوضوح والظهور والانكشاف إلى أقصى الغاية، وإلى أن تكون الزيادة عليه كالتكلف لما يحتاج إليه فإن النفس تتنازع على تتبع كل ضرب من الشبهة يرى أنه يعرض للمسلم نفسه عند اعتراض الشك"(٢).

وعلى هذا يكون باب التصوير، هو باب الإبداع والافتنان عند الأدباء، ولهذا أيضاً كان اهتمام الإمام عبد القاهر به، وإذا ما دققنا النظر فى أبواب البلاغة المختلفة ظهر لنا بوضوح صدق الرأى الذى ألمح إليه شيخ البلاغة.

ففى باب الخبر البلاغى مثلاً : نجد المخبر يريد بخبره الفائدة أو لازم الفائدة، فإذا ما خرج الخبر عن هذين الغرضين، فقد أحدث فيه التغيير نوعاً من التميز فنحس فيه تصويراً، فحينما يقول القرآن الكريم حكاية عن زكريا -عليه السلام- : ﴿ **قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً**﴾ (٣)، لم يقصد زكريا أن يخبر الله سبحانه بما آلت إليه حاله من ضعف، فإن الله (تعالى) عالم بكل شىء، وإنما أراد أن يكون زكريا -عليه السلام- هو الذى يصور حاله بالكلمات، ليظهر ضعفه وسوء حاله، وأنه بلغ من الكبر والضعف غاية لا أمل بعدها فى الحياة.

وإذا انتقلنا إلى أضرب الخبر، نجد الكلام يلقى لخالى الذهن خالياً من المؤكدات، بينما يلقى الخبر للشاك والمنكر بمؤكد أو أكثر.

---

(١) نفس المصدر: ص٣٦٤.

(٢) نفس المصدر: ص٣٧٠.

(٣) مريم: من الآية (٤).

فإذا خرج الكلام عن هذا النظام فنزل "خالى الذهن" منزلة السائل أو المتردد كقوله تعالى مخاطباً نوحاً -عليه السلام-:﴿**وَلا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُغْرَقُونَ**﴾ (١)، يكون قد صوره بصورة السائل المتردد، ومثله تنزيل غير المنكر كقول الله -تعالى- : ﴿ **ثُمَّ إِنَّكُمْ بَعْدَ ذَلِكَ لَمَيِّتُونَ**﴾ (٢)، فالمخاطبون بالآية الكريمة لا ينكرون حقيقة الموت بالنسبة للإنسان ولكنهم لما تكالبوا على مطالب العيش وأعرضوا عما ينفعهم فى الآخرة، صورهم الله –تعالى– بصورة المنكرين.

يقول صاحب المطول: فى هذا النوع من الأساليب، كما تقول لمنكر الإسلام (الاسم حق) من غير تأكيد لما معه من الدلائل على نبوة محمد -ﷺ-، لكنه لا يتأملها ليرتدع عن الإنكار(٣)، فقد صور صورة من يرى الحق أمامه ولا يرتدع، هذا.. .. والأمر فى المجاز العقلى أكثر وضوحاً فحينما نقول: (شفى الله المريض) يكون إسناداً حقيقياً لا اختلاف فيه أما إذا قلنا (شفى الطبيب المريض) فنكون قد أسندنا الفعل إلى غير ما هو له، وصورنا الطبيب وهو يجد ويجتهد ويعمل كل ما بوسعه ويبذل جهداً فى سبيل إنقاذ المريض الماثل بين يديه، فإسناد الفعل له وهو غير الفاعل الحقيقى تصوير لجهده نحو مريضه.

وكذلك فى التقديم والتأخير وهو باب تتبارى فيه الأساليب وتظهر فيه المواهب والقدرات، وهو دلالة على التمكن فى الفصاحة وحسن التصرف فى الكلام؛ حيث يرسم النظم فيه صورة للكلام قبله وبعده وأيهما أبلغ، كما أنه باب واسع حيث يشتمل على كثير من أجزاء الكلام، فكل من المسند إليه والمسند يقدم لأغراض بلاغية كثيرة.

والأمر فى باب القصر أكثر وضوحاً فالقصر الإضافى يتوجه به إلى ثلاثة أنواع من المخاطبين وهم: من يعتقد الشركة، ومن يعتقد عكس الحكم الذى يثبت بالقصر، ومن يتردد فى الحكم.

---

(١) هود: الآية (٣٧).

(٢) المؤمنون: آية (١٥).

(٣) سعد الدين التفتازانى: المطول، – المطبعة الأزهرية للتراث – ط. ١٣٣٠، ص٥٠.

وبهذا يكون الأسلوب قد رسم صورة للمتردد وصورة للمعتقد العكس، وصورة للمعتقد الشركة، ولنتأمل قول الله –تعالى– : ﴿ **وَمَا مُحَمَّدٌ إِلا رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِهِ الرُّسُلُ** ﴾ (١)، نجد الآية الكريمة ترسم صورة للصحابة لما فاجأهم الأمر بوفاة الرسول - ﷺ وقد خيل إليهم أن الرسول يجمع بين الرسالة والخلود، فخاطبتهم الآية بأن الرسول ينفرد بالرسالة، ولكنه لا يجمع بين الرسالة والخلود، فتكون بذلك قد خاطبت المعتقد الشركة بين الرسالة والخلود.

وفى الفصل والوصل يظهر التصوير واضحاً فى الاستئناف البيانى حيث تصور الجملة الأولى إنساناً يسأل ويكون الاستئناف جواباً عن هذا السؤال.

ففى قوله –تعالى– : ﴿ **يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمْ إِنَّ زَلْزَلَةَ السَّاعَةِ شَيْءٌ عَظِيمٌ**﴾ (٢).

ويقوم كمال الاتصال بتصوير بديع، حين تتحد الجملتان، بحيث تنزل الثانية من الأولى منزلة نفسها، فتكون بمثابة التأكيد اللفظى أو المعنوى للأولى، ويشارك التوكيد المعنوى فى رسم صورة بها توهم التجوز فى ذهن المخاطب، كقوله –تعالى– : ﴿ **مَا هَذَا بَشَراً إِنْ هَذَا إِلا مَلَكٌ كَرِيمٌ**﴾ (٣)، فقد صورت الآية الاختلاف بين مفهوم الجملتين والتى كان سببها وجوب الفصل، ووقوع الجملة الثانية مقررة للأولى ومؤكدة لها.

وكذلك عطف البيان يوضح الصورة لمن لم يفهم المراد من الجملة الأولى، فقوله –تعالى– : ﴿ **فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لا يَبْلَى**﴾ (٤)، تبين أن الفعل (وسوس) يوحى بأن هناك كلاماً ولكن المخاطب لا يفهمه، لما فيه من إجمال أو إبهام فتأتى الجملة الموضحة لهذا الإبهام أو المفصلة

(١) آل عمران: الآية (١٤٤).
(٢) الحج: آية (٢٢).
(٣) يوسف: آية (٣١).
(٤) طه: آية (١٢٠).

لهذا الإجمال وهى قوله تعالى: ﴿ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ .. .. ﴾ فقد فسرت هذه العبارة الوسوسة ووضحتها وكذلك التشبيه والاستعارة والكناية الأمر فيها واضح متفق عليه من جمهور البلاغيين، بأنها تصوير ولا يحتاج إلى تفصيل.

فمثلاً: التشبيه بأنواعه أبين ضروب البلاغة عن مزاج المؤلف وفلسفته؛ لأنه هو الذى يخلط الماديات والمعنويات فى قبضة واحدة، ويقرب البعيد، ويقرن المتناقضات، فإذا هى تتشابه، ويفصل بين المتشابهات فإذا هى متناقضة(١).

كما أنه أوضح الأنواع البلاغية المرتبطة بالتصوير الذى أبدع فيه (أبو القاسم الشابى)، وأظهر فيه قدرة عظيمة على إخضاع المعانى العامية الشائعة لما يريد إخراجه من صور، مستخدماً أحياناً التشبيه التمثيلى الذى مكنه من بث الحياة النابضة فى صورة، كما مكنه من بث روح الحركة الحية فى كل ما يرسم من مشاهد، وذلك بالتشبيه والاستعارة التى هى من أبرز صور البيان، وأقوى مراحل التصوير، فإذا كان التشبيه يمثل طور البداية وهو أول مراحل التصوير، فإن الاستعارة تمثل مرحلة النضج والدقة الفنية، وقوة التصور وبعد الخيال، فهى تحتاج إلى إعمال فكر لتجاوز مرحلة التشبيه السهلة إلى مرحلة أخرى أكثر عمقاً، وأوسع أفقاً وأكثر مبالغة فى تصوير الأشياء والتعبير عن الكثير من المعانى بالقليل من الألفاظ.

ج ـ الصورة والشعر الحديث:

تشكل الصورة الشعرية وسيلة هامة لنقل أفكار الشاعر ومشاعره، وبقدر نجاح الشاعر فى تركيب عباراته، وخلق علاقات جديدة بين اللغة، يكون التوفيق فى نقل تجربته إلى المتلقى.

ولما كانت الصورة بنية أساسية فى العمل الشعرى – وليست بطبيعة الحال مجرد حلية – فإن البعض جعلها "جوهر الشعر وأدواته القادرة على الخلق والابتكار،

(١) يحيى حقى: خطوات فى النقد، مكتبة دار العروبة، (بدون)، ص١٨٧.

والتحول والتعديل لأجزاء الواقع، بل واللغة القادرة على استكانة جوهر التجربة الشعرية وتشكيل موقف الشاعر من الواقع"(١).

ومنهم من جعلها "وسيلة من وسائل الشاعر فى استعمال اللغة على الوجه الذى يكفل نقل مشاعره وأفكاره فيؤثر فى نفوس قرائه"(٢).

ويأتى هذا التأثير حين تتعدى العلاقة القائمة بين طرفى الصورة والرؤية الحسية إلى نقل الواقع النفسى، **ولهذا تختلف الصورة فى الشعر الحديث عنها فى الشعر القديم** – الذى لا يخرج فى معظمه عن إطار الحواس.

فالصورة فى شعرنا الحديث "لها فلسفة جمالية مختلفة، فأبرز ما فيها "الحيوية" وذلك راجع إلى أنها تتكون تكوناً عضوياً، وليست مجرد حشد مرصوص من العناصر الجامعة – ثم إن الصورة حديثاً تتخذ أداة تعبيرية ولا يلتفت إليها فى ذاتها فالقارئ لا يقف عند معناها، بل إن هذا المعنى يثير فيه معنى آخر هو ما يسمى (معنى المعنى)(٣).

هذا.. .. ولا يتوقف تشكيل الصورة عند دور الوسائل البلاغية المعروفة، فقد تؤدى العبارة صورة، دون أن تتوسل بالمجاز أو بغيره من عناصر التصوير، فيرصد الشاعر عناصر واقعة فى عبارات وصور واقعة وتترجم آماله، فيعبر عن تجربته الذاتية بلغة تفاعلت فيها الألفاظ وأعطت من الإيحاء أبعاداً فنية وظلالا خاصة نبعت من تركيب الألفاظ وترتيبها واستخدامها وتفاعل بعضها مع بعض"(٤).

---

(١) مدحت الجيار: الصورة الشعرية عند أبى القاسم الشابى، رسالة ماجستير، آداب القاهرة، ١٩٧٨م، ص٤.

(٢) د./ أحمد محمد الحوفى: أضواء على الأدب الحديث– ط. دار المعارف، ط. الأولى، ١٩٨١م، ص١٧٧.

(٣) د./ عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه – ط. دار الفكر العربى – ط. السادسة، ١٩٧٦م.

(٤) د./ على إبراهيم أبو زيد: الصورة الفنية فى شعر دعبل بن على الخراعى، دار المعارف، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٨٣م، ص٢٤٥.

وبقدر عناية النقاد بالصورة الشعرية وأهميتها فى العمل الشعرى تعددت آراؤهم حول مفهومها.

آراء الأدباء والنقاد المحدثين فى الصورة:

يتسع مفهوم الصورة ليحوى ما هو أبعد من الوسائل البلاغية المعروفة فكأن فى كل تعبير أدبى تصوير فنى ينبعث من مقدرة الشاعر على تركيب عباراته وتنسيق كلماته وعلى قدرته فى استنباط الإيحاء الفنى الكامل فى باطن الألفاظ وفى علاقتها ببعضها فيكسو التعبير جمالاً فنياً"(١).

ويرى الدكتور/ عبد القادر القط: "أن الصورة فى الشعر هى "الشكل الفنى" الذى تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر فى سياق بيانى خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة فى القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكانياتها فى اللغة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز، والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفنى"(٢).

١- منهم من يرى أنها "التعبير الذى ينقل شعور الشاعر أو أفكاره معتمداً على التجسيد لا على التصريح ولا على التجريد، فهى إذن تصوير لعاطفة الشاعر وتجربته، وتصوير لفكرته التى انفعل بها(٣).

٢- ومنهم من يرى أنها "تستعمل –عادة – للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسى، وتطلق أحياناً مرادفة للاستعمال الاستعارى للكلمات"(٤)، ويذكر الدكتور الطاهر أحمد مكى: "أن كلمة صورة تعنى أصلاً التجسيم، ويقوم جانب كبير على

(١) د/ على إبراهيم أبو زيد: الصورة الفنية فى شعر دعبل بن على الخزامى، مرجع سبق ذكره، ص٢٤١.

(٢) د./ عبد القادر القط: الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر، مكتبة الشباب – القاهرة، ١٩٧٨م، ص٤٣٥.

(٣) د. أحمد محمد الحوفى: أضواء على الأدب الحديث (مرجع سبق ذكره)، ص١١٧.

(٤) د./ مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، مكتبة مصر – ط. الأولى – القاهرة، ١٩٥٨م، ص٣.

أسس بلاغية، من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية، ومن تقديم وتأخير، وفصل ووصل إلى أن ذلك ليس شرطاً فيها، فقد تجئ رسماً لموقف نفسى أخاذ، فى ألفاظ ذات دلالات حقيقية لا تنطوى على شىء من مقومات البلاغة التقليدية"[١].

(١) الطاهر أحمد مكى: الشعر العربى المعاصر – ط. دار المعارف (الثالثة) – القاهرة، ١٩٨٠م.

بين الرمز والدلالة:
تأصيل ظاهرة الرمزية:

الرمز بين القديم والحديث:

أولاً: عند القدماء:

للرمز جذور قديمة عند العرب ولا سيما علماء البلاغة منهم، وذلك للعلاقة المتلازمة بين "الرمز والتصوير".

لقد سبق الإمام (عبد القاهر الجرجانى) الفكر الحديث عندما آمن برمزية اللغة وأن المعنى فى اللفظة كالجوهر فى الصدفة لا يبرز إلا بعد أن تشقه عنه، عن طريق سبر أعماق اللغة، وإدراك الدلالات الثانوية للألفاظ التى يولدها السياق، وأن قيمة اللفظة لا ينظر إليها إلا من خلال موقعها فى السياق، وهذا الكلام لا يخرج عما أكده المعاصرون أو المحدثون.

يقول كرومبى: "الأدب هو الوسيلة لتوصيل التجارب، والتجارب نفسها لا تحدث على صورة ألفاظ وتجارب المؤلف يجب أن تترجم إلى الألفاظ التى هى رمز لها، لكى يستطيع القارئ أن يحيل هذه الرموز بدوره إلى تجارب، **فما وظيفة الألفاظ إلا أن تكون رمزاً**"(١).

فنجد الإمام عبد القاهر الجرجانى يؤمن برمزية اللغة، وينظر إليها على أنها مكونة من دلالات مفردة ومركبة، وسر جمال اللفظة، يكمن فى قدرتها على التعبير عن الموقف المثار، **فهو يرى أن اللفظة رمز لمعناها،** يقول عبد القاهر فى ذلك: " إن العاقل إذا نظر عَلِمَ عِلْمَ ضرورةٍ، أنه لا سبيل له إلى أن يكثر معانى الألفاظ أو يقللها، لأن المعانى المودعة فى الألفاظ، لا تتغير على الجملة عما أراده واضعُ اللغة، وإذا ثبت ذلك ظهر منه أنه لا معنى لقولنا: كثرة المعنى مع قلة اللفظ، غير أن المتكلم

(١) د/ بدوى طبانه – قضايا النقد الأدبى، معهد البحوث والدراسات العربية الجامعة العربية – القاهرة ١٩٧١م، ص(٢٥).

يتوصل بدلالة المعنى على المعنى إلى فوائد لو أنه أراد الدلالة عليها باللفظ لاحتاج إلى لفظ كثير"[١].

وعلى هذا: فاللغة رمز لا تعبير، والرمز مجرد تسهيل لشىء ما فى خارجه **ولا سبيل إلى فهم مدلول اللغة الرمزى إلا إذا فهمنا مدلولها التعبيرى،** وذلك لأن الرمز بمعناه الفنى الصحيح لا يوجد فى الشعر إلا مجسماً فى صورة حسية فليس لنا سبيل للنفاذ إليه، إلا إذا أمعنا النظر فى العناصر الحسية لهذه الصورة، وبذلك نرى رمزية اللغة عند الإمام عبد القاهر الجرجانى.

لذا نجد ابن أبى الأصبع – متأثراً فى ذلك بابن رشيق؛ حيث ذهب إلى تعريف الرمز وذلك فى كتابه (بديع القرآن) يقول: "فحوى الرمز أن يريد المتكلم إخفاء أمر ما فى كلامه مع إرادته إفهام المخاطب ما أخفاه، فيرمز له فى ضمنه رمزاً يهتدى به إلى طريق استخراج ما أخفاه فى كلامه"[٢].

ومما استشهد به ابن أبى الأصبع للرمز قوله –تعالى– : ﴿ **وَأَقِمِ الصَّلاةَ طَرَفَيِ النَّهَارِ وَزُلَفاً مِنَ اللَّيْلِ إِنَّ الْحَسَنَاتِ يُذْهِبْنَ السَّيِّئَاتِ**﴾ [٣]، فإن صدر الآية الكريمة دل على أن الصلوات خمس؛ لأنه -ﷺ- أشار إلى صلاتى النهار بقوله: "طرفى النهار"، ودل على صلوات الليل بقوله: "وزلفاً من الليل" وعلى هذا نأخذ من كلام ابن أبى الأصبع أن الرمز يبعد كل البعد عن الغموض، فهو ليس منه ولا يشبهه وإنما هو تعبير راقٍ بعيدٍ عن السطحية والمباشرة ذو لغة راقية ذات دلالات متعددة لا تقف باللفظة عند حدود المعنى المعجمى لها، كما أنها تحتاج لمزيد من التأمل للكشف عن أغوارها وما فى الصورة من إشعاع وقدرة على التأثير والإمتاع الوجدانى للمتلقى والخروج بالألفاظ عن المتعارف من دلالاتها اللغوية المعروفة إلى ما هو أبعد وأمتع.

---

(١) عبد القاهر الجرجانى – الدلائل – سبق ذكره، ص (٣٥٧).

(٢) بديع القران، ابن أبى الأصبع المصرى، ت.ج. حفنى محمد شرف، طبعة دار نهضم مصر، بدون، ص (٣٢١).

(٣) سورة هود من الآية: ١١٤.

ونجد أن (سنان الخفاجى)[١] فى كتابه سر الفصاحة الذى كشف فيه عن الإيحاءات الشعورية لموسيقى الألفاظ من خلال حاسة السمع والبصر معاً كما فى قول بشار بن برد:

وكأن رجع حديثها ∴ قطع الرياض كسين زهرا
وكأن تحت لسانها ∴ هاروت ينفث فيه سحراً

فالشاعر جعل ما هو مدركاً بحاسة السمع مدرك بحاسة البصر، ونعنى بذلك إقامة علاقات جديدة بين مفردات اللغة لم نعهدها من قبل فى تراثنا الشعرى إلا نادراً كما هنا، وفى هذا المجال تستخدم الألفاظ (الرمزية) الموحية ذات الإمكانيات الصافية، وهذا ما يسمى (بتراسل الحواس) أى: "وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطى المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عاطرة كما تتمثل أيضاً فى الإكثار من الصفات الجديدة للأشياء، وهى صفات لم نألفها فى تراثنا الشعرى، ولكنها تحمل طابع الابتداع المؤكد للطلاقة الفنية والحرية التعبيرية"[٢].

هذا.. .. وإن كان ابن سنان الخفاجى لم يضع اسماً لهذه الظاهرة فإنه أدرك مسماها وجريانها فى الشعر.

وذهب (السكاكى) فى كتابه مفتاح العلوم إلى أن الرمز ضرب من ضروب الكناية "قلت فيه الوسائط بين المعنى المكنى عنه والمكنى به، مع خفاء اللازم بينهما"[٣].

---

(١) سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجى – ت. ح على فودة – مكتبة الخانجى – القاهرة – ط. ٢ – ١٩٩٤م، ص (٤-١٣) "بتصرف".

(٢) تطور الأدب الحديث فى مصر، أحمد هيكل – ط. دار المعارف (الثالثة) – القاهرة ١٩٧٨م، ص (٣٤٠).

(٣) مفتاح العلوم، السكاكى – ط. الحلبى – ط ١، ص (٢١٧).

??لا: ?لرمز

قد عده النقاد المعاصرون من عناصر البناء الفنى للصورة، ثم ذهبوا فى تفسيره مذهب النقد الغربى الذى لا يتفق على مفهوم محدد له، وتجد فى تعريفاتهم له ما يعكس إحساسهم بغموضه.

يقول الدكتور/ محمد إبراهيم شادى فى كتابه (الصورة بين القدماء والمعاصرين دراسة بلاغية نقدية) "ترى بعضهم يعرف الرمز بأنه عبارة عن معان خلفية لا يدل عليها النص بالحقيقة ولا المجاز أو غيره من الصور البيانية، مع جواز أن يكون وراء هذه الصور معان رمزية على هذا فهو أقرب إلى المعانى التى تشير إليها موروثات اجتماعية أو دينية أو أسطورية"(١).

ويقول أيضاً ومن كلامهم الذى يعكس إحساسهم بغموض الرمز قول بعضهم: "الصورة الرمزية ذاتية، ذاتيتها مثالية، ترد الوجود إلى الذات، وتراه فيها"(٢).

وفى رأيى: الرمز ما هو إلا مجموعة من الإيحاءات العميقة أو البعيدة الدلالة تلك التى تساعد على فهم معنى الصورة والوصول بها إلى الدلالات سواءً أكانت المباشرة أو غير المباشرة، ولكن بشرط أن يكون بعيداً عن الإلغاز والتعمية والغموض وإلا أصبح الرمز حينئذ رمزاً لعبارات قائمة لا طائل تحتها سوى الحشد والتركيب.

"والرمز صورة جزئية يضيف فيها الشاعر موضوع حاسة إلى موضوع حاسة أخرى"(٣).

ويقول د./ محمد إبراهيم شادى – أيضاً–: ولا نجد معنى مخلقاً واضحاً للرمزية إلا ما هو مسمى عندهم بتراسل الحواس ويعنون به: "تبادل معطيات الحواس بما يعين

(١) الصورة بين القدماء والمعاصرين دراسة بلاغية نقدية، محمد إبراهيم عبد العزيز شادى– ط. ١، ١٩٩١، ص (٦٩).

(٢) المرجع السابق نفسه ص (٧٠).

(٣) الصورة بين القدماء والمعاصرين دراسة بلاغية نقدية، محمد إبراهيم عبد العزيز شادى–ط ١، ١٩٩١، ص(٧٣).

على الإيحاء فيما يستعصى على التعبير الدلالى المباشر من دقائق النفس وأسرارها الكامنة"[١].

وعلى هذا يمكن لنا أن نقول فى تعريف الرمز هو: صورة جزئية يضيف فيها الشاعر موضوع حاسة إلى أخرى مما يساعد على نقل الأثر النفسى كما هو، وهى طريقة جديدة ابتكرها مجموعة معينة من شعراء الرومانسية رافضين التعبير عن مشاعرهم بطريقة تلقائية، فيلجأ إلى هذا التداخل المسمى "بتراسل الحواس"، ليس لعجز اللغة عن تصوير مشاعرهم أو معطياتهم؛ وإنما للبعد عن المباشرة والسطحية مما من شأنه إكساب اللغة وتراكيبها طاقات دلالية وتعبيرية عميقة وذات رحابة، تستوعب أعمق المشاعر الإنسانية وأدقها.

هذا.. .. وظاهرة التراسل قديمة فى الشعر العربى لكنها كانت نادرة حتى لا تجد منها فى شعر الشاعر غير البيت أو البيتين كما فى قول بشار بن برد:

وكأن رجع حديثها ∴ قطع الرياض كسين زهرا
وكأن تحت لسانها ∴ هاروت ينفث فيه سحراً[٢]

وهذه الوسيلة (تراسل الحواس) تخرج الصورة من مجالها المحدود الثابت إلى مجال أرحب تتعدد فيه الدلالة، وتصبح الكلمة أو الكلمات ذات قدرة على التأثير والإشعاع ومن هنا تتسم اللغة بالتجدد والثراء، على عكس مانراه فى الصورة الكلاسيكية المحدودة الأبعاد ذات الدلالة الثابتة. أى: (الدلالة المعجمية للكلمة بمعناها الحرفى).

(١) المرجع السابق نفسه، ص (٧٣).
(٢) وهو من حسن تشبيه المحدثين، كما ذكره المبرد، يراجع الكامل فى اللغة والأدب ج١٢/٢، (ومعناه): أن الأديب أو الشاعر يجعل ما هو موضوع لحاسة أن يدرك بحاسة أخرى.

وفى رأيى أن الشاعر بهذه الطريقة لا يريد أن يحدثنا عن العناصر التى نعرفها فى صورتها الحسية بمعناها المألوف، وإنما تتعدى ذلك لتصبح رموزاً لمشاعر الشاعر، كما يصبح لها أكثر من دلالة فنية، وبالتالى تكتسب اللغة سمة التجدد والثراء والإمتاع، وتبتعد إلى حد كبير عن الطريقة التلقائية، فلا تقف عند حد المعانى المعجمية وإنما يبحث فيما وراء مدلولها ويصبح للكلمات معان وظلال تتعدى بكثير المعنى المعجمى، وهذه المعانى وتلك الظلال من بين الأشياء التى تخلع على الشعر عنصرى التأثير والإيحاء والرمز، ومن خلال هذا العرض لتعريف مصطلح الرمز يمكن لى أن أقول المحصلة من هذا جميعه أن (الرمزية فى الصورة) ما هى إلا توظيف لمفردات اللغة لتحمل دلالات شعورية وجمالية كبيرة أسهمت بدور كبيرة فى إبراز الموقف الفكرى للشاعر ويصبح لها أكثر من دلالة فنية تنبض بالخيال والابتكار ذلك الذى افتقدناه فى الشعر الكلاسيكى الذى لا يحمل سوى المعنى الثابت لألفاظه.

ويعلق الدكتور/ محمد إبراهيم شادى بقوله "إن كثيراً من علماء البلاغة ذهبوا إلى أن الرمز ضرب من ضروب الكناية"(١).

نحو قول الشاعر:

رمزت إلىَّ مخافة من بعلها ∴ من غير أن تبدى هناك كلامها

يقول مشيراً بذلك إلى الرمز الشعرى.

ويقول د/ محمد إبراهيم شادى: "والحق الذى لا مراء فيه أن هذا المفهوم البلاغى للرمز أولى مما يذهب إليه النقاد المعاصرون عند تفسيرهم الشعر على أساس رمزى إذ لا يوجد تلازم بين الرمز والمرموز إليه"(٢). وفى رأى أستاذنا الدكتور/ عبد الحليم محمد شادى يقول: "كما فى البلاغة العربية – إذ يوجد تلازم بين المعنى المكنى به والمعنى المكنى عنه كما فى التلازم بين طول القامة وطول الثوب فى المثال فلان طويل الثوب أو قصير الثوب.

الرمز عند المعاصرين:

أما الرمز عند المعاصرين فقد نظروا إليه على أنه عنصر ضرورى من عناصر التجديد فى بناء الصورة الشعرية، وتبعوا الغرب فى تفسيرهم له، يقول د/ محمد إبراهيم شادى: إن فكرة الرمزية فى بناء الصورة الشعرية "استمدت من الفلسفة المثالية الألمانية التى تحولت إلى مذهب نقدى أوربى ظهر بعد الرومنتيكية فى فرنسا وكانت ذات معنى ضيق وهى أنها نوع من الإيحاء الباطنى وليست نقلاً للمشاعر والأفكار عن طريق الدلالة الوضعية"(٣).

---

(١) الصورة بين القدماء والمعاصرين، دراسة بلاغية نقدية، محمد إبراهيم شادى – ط ١، ١٩٩١م، ص(٧٥).

(٢) المرجع السابق نفسه ص (٧٥).

(٣) الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، محمد فتوح ابراهيم، دار المعارف – ط. ٢، ١٩٧٨م، ص(٥٠٣).

وأخذاً عن ذلك تحدثوا عن الرمز بأنه: "الصورة الرمزية ذاتية، ذاتيتها مثالية، ترد الوجود إلى الذات، وتراه فيها، وتبحث عن الأطواء النفسية المستعصية على الدلالة اللغوية"(١).

أما تأصيل الرمز عند النقاد المعاصرين

فنجدهم جعلوا الرمز عنصراً مهماً من عناصر التكوين البنائى للصورة الشعرية، وبعضهم جعله من الظواهر الأسلوبية الحديثة، كالتكرار تلك التى لا تنفك عن أبنية اللغوية للصورة، وأدخلوا فى مفهومه (الاستعارة – الكناية – التعريض) ثم بدأت تلوح فى الأفق (ظاهرة التراسل)، "وجعلها النقاد المحدثون مطلباً حديثاً لا يتأتى إلا لمن ملك زمام اللغة وتفرد فى صوره وأكسبها مزيداً من الإيحاء والقدرة على التأثير والإشعاع، وأشاد به بل ودعا إليه العقاد والمازنى، ثم ردده النقاد بعدهم وجعلوا يشيدون به"(٢). وفى رأى أستاذنا الدكتور/ عبد الحليم شادى أنها هى: المجاز العقلى انظرى ما قاله الإمام عبد القاهر عن المجاز العقلى (الحكمى) فى دلائل الإعجاز.

"فهى من التعبيرات التى تشع بالإيحاء والرمز، وتفسح للخيال مجالاً واسعاً – ولا سيما الشعر الوجدانى منه – والتعبير بالصورة عن الوجدان يستلزم ألفاظاً ذات دلالات نفسية وشعورية خاصة، قادرة على تصوير إحساس الشاعر، وعلى التأثير فى نفس القارئ أو السامع لتحدث عنده إحساسا مماثلاً، وتنتقل إليه تجربة الشاعر كاملة"(٣).

---

(١) الصورة بين القدماء والمعاصرين دراسة بلاغية نقدية، محمد إبراهيم شادى – ط. ١، ١٩٩١م، ص(٧٠).

(٢) النقد الأدبى الحديث، محمد عنيمى هلال، دار نهضة مصر – القاهرة ١٩٧٩م، ص (٣٩٥).

(٣) الشعر العربى المعاصر، الطاهر أحمد مكى –ط ، دار المعارف (الثالثة) – القاهرة، ١٩٨٠م، ص (٨٦).

وذلك نحو قول الشرنوبى[١]، يحدث إحدى الضحايا عن الليل يقول:

ودعينى أصغى إلى همسة الحـا ∴ **ئر بيـن الآزال والآبـاد**

ويقول:

اسأليها ولا تكفـى بـكاء ∴ فوق أطلال فجـرك المشنوق

فنجد (الهمس الحائر) (الفجر المشنوق) ويعد هذا الاتجاه من أكبر السبل التى تتسع بها اللغة وتزداد قدرتها على التعبير.

فالألفاظ (الهمس الحائر) (الفجر المشنوق) لها دلالات معنوية قادرة على تصوير تجربة الشاعر ونقلها إلى القارئ، فالأولى توحى باضطراب نفس الشاعر، والثانية توحى بعجز المرأة وذبول حياتها.

هذا.. .. وقد اعتمد "شعراء جماعة أبوللو" على هذه الألفاظ فى أدائهم الشعرى؛ حيث مالوا إلى (استخدام التعابير الرامزة)، التى يغلفها ستر من الضباب الخفيف، أو يغشيها جو من الإبهام اللطيف، يحول بينها وبين الدلالة المحدودة المباشرة، فهى لا تعطى مدلولاً وضعياً أو مجازياً دقيقاً، وإنما تثير فى النفس أحلاماً ورؤى وأحاسيس مبهمة"[٢].

وكثير منا ما يتساءل متى يمكن أن نطلق على الصورة رمزاً؟ أو متى تتحول الصورة إلى رمز؟

إن الصورة الشعرية التى تتكرر خلال ديوان الشاعر تأخذ بعداً رمزياً "فالصورة يمكن استثارتها مرة على سبيل المجاز، لكنها إذا عاودت الظهور بإلحاح، كتقديم

(١) ديوان صالح الشرنوبى، صالح الشرنوبى، تقديم د/ عبد الحى دياب، مراجعة: أحمد كمال زكى، دار الكاتب العربى – بالقاهرة، ١٩٩٦، ص، (٤٩٢).

(٢) تطور الأدب الحديث فى مصر، أحمد هيكل – ط، دار المعارف – القاهرة، ١٩٧٨م، ص (٣٣٩).

وتمثيل على السواء، فإنها تعد رمزاً، وقد تصبح جزءا من منظومة رمزية أو أسطورية"(١).

فالصورة علاقة لغوية تأتى على سبيل المجاز ليصور الشاعر بها رؤيته، ولكن **بعض الصور تتكرر خلال أعمال الشاعر وفى هذه الحالة تصبح رمزاً شعرياً، ويحمل دلالة رمزية محدودة، ثم تتعمق هذه الدلالة مرة بعد مرة، ولذلك فهى تحتاج التتبع خلال السياق العام للديوان.**

هذا.. .. ولا يعنى تتبع الصور الشعرية خلال العمل كاملاً أننا نفصل الصورة عن سياقها فى القصيدة أى: (الدلالة)؛ لأن دلالة الصورة الرمزية تتضح من خلال فهمها فى سياق داخل القصيدة، ثم داخل الديوان بعد ذلك.

هذا.. .. وكل المؤلفات الشعرية الحديثة جرت على هذه السنة الرمزية وندلل على هذا بما ورد فى (رسالة ناجى إلى طه حسين) يقول د/ إبراهيم ناجى:

سيدى الأستاذ العميد:

"أنت يا سيدى تحاسب الشاعر لفظاً لفظاً، وتتناسى أن هناك ما يسمى بالاستعارة والمجاز، وعلى هذه الطريقة تساءلت: ما معنى: "وراء الغمام؟ أما إذا قصدت معناها الحرفى، فليس لدى إجابة على سؤالك، وإذا قصدت معناها الرمزى؛ فالإجابة لا تكلفنى ولا تكلفك نصباً، فأنت تعلم أن كل المؤلفات الشعرية الحديثة جرت على هذه التسمية الرمزية، أما إذا أردت تفسيرها بالمعنى المعجمى أو الحرفى لكانت فى غاية السخافة"(٢).

(١) الصورة الشعرية عند أبى القاسم الشابى، مدحت الجيار –ط ٣، دار المعارف،١٩٩٥م، ص (٢٠١).

(٢) شعر ناجى الموقف والأداء، طه وادى دار المعارف – ط الرابعة ١٩٩٤م، ص (١٢٨).

ثانيا: ?لدلالة:

"**تمثل الكلمة المكررة (الرمز) المركز الدلالى** الذى ينطلق منه الشاعر،ويعود إليه، خالقاً فى كل مرة علاقة لغوية جديدة أو صورة شعرية جديدة، وبذلك يكون تكرار الكلمة (الرمز) ذا وظيفة جمالية؛ لأنها تقوم بدور المولد لصوره الشعرية، وهى فى نفس الوقت الجزء الثابت أو العامل المشترك بين مجموعة من الصور الشعرية، **مما يحمل الكلمة دلالات، وإيحاءات جديدة فى كل مرة**"(١).

وعلى هذا يمكن لى أن أقول إن الدلالة الشعرية تنتج من **العلاقة القائمة بين الكلمة الرمز وما بعدها؛ حيث يتحدد مجال دلالتها فى سياقها بالنسبة لما قبلها وما بعدها.** وهذا ما يسمى عند البلاغيين: مراعاة النظير أو (التناسب)

وعلى هذا. . . يكون تعريف علم الدلالة، وكيفية اشتغال الكلمة دلالياً:

"إن الدراسة الدلالية قديمة قدم التفكير الإنسانى، فقد تعرض الفلاسفة اليونانيون فى القديم فى مناقشاتهم وأبحاثهم، لموضوعات، تعد من صميم الدلالة، فمثلاً (أرسطو) تحدث عن الفرق بين الصوت والمعنى، وذكر أن المعنى متطابق مع تصور الموجود فى العقل المفكر، وكذلك كان موضوع العلاقة بين اللفظ ومدلوله من القضايا التى تعرض لها أفلاطون فى محاوراته عن أستاذه سقراط"(٢)، "والهنود عالجوا منذ وقت مبكر جداً كثيراً من القضايا التى ترتبط بفهم طبيعة المفردات، والجمل، بل ناقشوا معظم القضايا التى يعدها علم اللغة الحديث من مباحث علم الدلالة"(٣).

"وعلم الدلالة مصطلح فنى يستخدم فى الإشارة إلى دراسة المعنى وهذا المصطلح ظهر فى الإنجليزية حديثاً، على الرغم من أن كلمة "دلالة" وردت فى القرن السابع عشر، وتعنى الكهانة وقد صيغت كلمة (الدلالة) الفرنسية من اللغة اليونانية،

(١) الصورة الشعرية عند أبو القاسم الشابى، مدحت الجيار، (مرجع سبق ذكره) ص (٤٧).
(٢) علم الدلالة: عمر أحمد مختار، عالم الكتب – القاهرة – ط. ٥، ١٩٩٨م، ص(١٧).
(٣) المرجع السابق نفسه، ص (١٨).

وهى (دل، عنى) وهى نفسها مشتقة من (دال)، وقد كانت فى الأصل صفة تدل على كلمة (معنى)، أطلقت عليه أسماء عدة، من أشهرها فى الإنجليزية "الدلالة"(١).

"**وفى اللغة العربية بعضهم يسميه علم الدلالة** (بفتح الدال وكسرها) **وبعضهم يسميه علم المعنى**، وبعضهم يطلق عليه اسم السيمانتيك أخذاً من الكلمة الإنجليزية أو الفرنسية"(٢).

هذا.. .. وقد عرف تعاريف عدة: "منها دارسة المعنى، أو العلم الذى يدرس المعنى، أو ذلك الفرع من علم اللغة الذى يتناول نظرية المعنى"(٣).

أو" ذلك الفرع الذى يدرس الشروط الواجب توافرها فى الرمز، حتى يكون قادراً على حمل المعنى وقد استخدم فى البداية إلى الإشارة إلى تطور المعنى، وتغيره"(٤).

هذا.. ..

و"إن علم الدلالة يُعنى بدراسة معنى الكلمات، واندراجها ضمن نظام معين ووظيفتها، وعلى عاتق هذه الوظيفة يقع نقل المعنى وهو لا يقف فقط عند معانى الكلمات المفردة؛ لأن الكلمات ما هى إلا وحدات يبنى منها المتكلمون كلامهم ولا يمكن عد كل كلمة منها حدثاً كلامياً مستقلاً قائماً بذاته"(٥)؛ لأن المفردة لا معنى لها ولا قيمة، إذا أخذت منعزلة عن السياق الذى وردت فيه، فمعانى المفردات يتوصل إليها المرء من خلال تفاعل الإمكانات التفسيرية لمجمل الكلام، ويقوم السياق بتحديد دلالة المفردة، وعلى هذا **(فالمفردة) تتضمن معنى أساسياً ومعنى سياقياً، ولكن السياق هو الذى يحدد (المعنى)؛ لأن الكلمة تنهل معناها من السياق الذى ترتبط به**، وهذان

(١) علم الدلالة (إطار جديد): صبرى إبراهيم السيد، دار قطرى بن الفجاءة، الدوحة ١٩٨٦م، ص(٩).

(٢) علم الدلالة (إطار جديد): (سبق ذكره) ص(١١).

(٣) علاقة المنطق باللغة عند الفلاسفة المسلمين، صالح بشير حسن، دار الوفاء الإسكندرية – ط. ١، ٢٠٠٣م، ص(٢٠٣)، وما بعدها.

(٤) علم الدلالة (سبق ذكره) عمر أحمد مختار، ص (١١).

(٥) علم الدلالة: (سبق ذكره) ص (١٢).

المعنيان لا يزدوجان؛ لأنه يوجد معنى واحد لكل حالة، إنه المعنى السياقى، والسياق يضيف ارتباطات عدة، تنعكس على الدلالة المنصوص عليها معجمياً، وتضفى عليها مختلف الإيماءات.

الدلالة بين أيدى البلاغيين:

لما كانت الدلالة تنقسم باعتبار ما تدل عليه إلى:

١- **دلالة مطابقة:** وهى دلالة اللفظ على تمام معناه، كدلالة الإنسان على (الحيوان الناطق)، وسميت بالمطابقة لتطابق اللفظ المعنى.

٢- **دلالة تضمين:** وهى دلالة اللفظ على جزء المعنى الموضوع له كدلالة الإنسان على الحيوان فقط، أو على الناطق فقط؛ لأن الحيوان أو الناطق جزء من معنى الإنسان وداخل فى ضمنه.

٣- **دلالة التزام:** وهى دلالة اللفظ على لازم معناه الموضوع له كدلالة الإنسان على الضاحك، فإن الضحك ليس معنى الإنسان، كما أنه ليس جزءً من معناه، وإنما هو أمر خارج عنه لازم له.

هذا.. .. **وتسمى الدلالتان: (التضمينية والالتزامية) بالدلالة العقلية، كما تسمى الدلالة المطابقية عند البيانيين دلالة وضعية؛** لأن السبب حصولها عند سماع اللفظ أو تذكره، هو معرفة الوضع، دون حاجة لشىء آخر. "ومن ثم فإن الدلالة العقلية بنوعيها – التضمينية والإلتزامية – هى المقصودة فى علم البيان؛ لأن الاختلاف فى الوضوح يحصل بها؛ لأن اللازم الواحد قد يكون له ملزومات كثيرة تدل عليه، منها: كثرة الضيوف وكثرة الطبخ، وكثرة الإحراق، وكثرة الرماد، كما أن هناك هزال الفصيل، وجبن الكلب، وأنسه بالزائرين، بيد أن دلالة بعضها على معنى الكرم أوضح دلالة من البعض الآخر.

ولما كانت الدلالة الوضعية لا يأتى فيها الاختلاف فى الوضوح فإنك إذا قلت: محمد كالأسد فى الشجاعة، ثم قلت: محمد كالليث فى الجرأة، فإن السامع إما أن يكون

عالما بوضع الألفاظ لمعانيها، أو جاهلاً بهذا الوضع فإن كان عالما فلا تفاوت عنده فى الدلالة على المعنى، وإن كان جاهلاً بالوضع فلن يكون ثم فهم للمعنى)[١].

هذا.. .. وقد ترتب على اتخاذ السكاكى الدلالة العقلية وحدها أساساً للوضوح والخفاء، حصر البيان فى المجاز والكناية وخروج التشبيه من أن يكون هدفاً مقصوداً لذاته، وغرضاً يرمى إليه لجماله وبهائه، بل هو وسيلة لبناء الاستعارة عليه.

يقول السكاكى: "إن محاولة إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزيادة فى وضوح الدلالة عليه، والنقصان بالدلالات الوضعية غير ممكن، فإنك إذا أردت تشبيه الخد بالورد فى الحمرة –مثلاً– ، وقلت: خد يشبه الورد، امتنع أن يكون كلام مؤد لهذا المعنى بالدلالات الوضعية، أكمل منه فى الوضوح أو أنقص، فإنك إذا أقمت مقام كل كلمة منها ما يرادفها، فالسامع إن كان عالما بكونها موضوعة لتلك المفهومات كان فهمه منها كفهمه من تلك من غير تفاوت فى الوضوح وإلا لم يفهم شيئاً أصلاً، وإنما يمكن ذلك فى الدلالات العقلية"[٢].

هذا.. .. وذكر الشيخ الدسوقى فى حاشيته أن الاختلاف فى وضوح الدلالة كما يرد فى المجاز والكناية يرد كذلك فى التشبيه، يقول الدسوقى: "ويمكن أن يقال إنه باب مستقل لذاته؛ لأن الاختلاف فى وضوح الدلالة وخفائها موجود فيه، كما تقدم، فهو من هذا الفن قصداً وإن توقف عليه بعض أبوابه؛ لأن توقف بعض الأبواب على بعض لا يوجب كون المتوقف عليها مقدمة للفن"[٣].

---

(١) أبى يعقوب يوسف بن على السكاكى – مفتاح العلوم، الطبعة الثانية ١٤١١هـ –١٩٩٠م، ص(١٨٣–١٨٢) "بتصرف".

(٢) سعد الدين التفتازانى، شرح التلخيص على تلخيص المفتاح، للخطيب القزوينى – الجزء الثالث، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، ص(٢٦٢).

(٣) حاشية الدسوقى: ضمن شروح التلخيص جـ١ ص (٢٦٣، ٢٦٤).

ثانياً: التطبيق على

قصيدة أبي القاسم الشابي
للّه في ظل وادي الموت للّه

ترجمة عن حياة الشاعر :

"ولد شاعرنا أبو القاسم بن أبى القاسم بن إبراهيم الشابى فى ٢٤ فبراير ١٩٠٩م، فى بلدة (الشابية) إحدى ضواحى مدينة تورز، كبرى بلاد الجريد بالجنوب التونسى، وطبيعة هذه المنطقة حباها الله جمالا وفتنة وسحراً رائعاً، فهى واقعة بين بساتين البرتقال، وواحات النخيل الشاسعة، وتحيط بها عيون المياه العذبة.. ثم تمتد جنوبها صحراء ذهبية.. .. وفى الجنوب الشرقى والغربى يلوح شط الجريد بمائه الهادئ العميق.. ..!

وسط هذه الطبيعة الخلابة ينشأ الشاعر.. لأب تميز بالنبوغ العلمى والدينى حيث أوفد للأزهر الشريف، وتخرج فيه، ثم عاد ليلتحق بجامع الزيتونة ليصبح فى عام ولادة ولده أبى القاسم قاضياً شرعياً"(١).

ويدفع الأب بولده لحفظ القرآن الكريم، فيكمل حفظه وعمره تسع سنوات.. .. وكان ذلك مؤشراً إلى نبوغه المبكر ،وبالطبع يتلقى اللغة وآدابها عن أبيه ثم ها هو يلحقه بجامع الزيتونة أيضاً لتلقى ثقافة أعلى من اللغة والعلوم الدينية والأدب العربى القديم والحديث.

ويعجب أبو القاسم بأبى العلاء وابن الرومى من الشعراء القدامى، ويعجب بإبداعات المهجر.. .. وجبران والعقاد وطه حسين والزيات.. .. وكل ما أبدعه هذا الجيل الذى يمثل النهضة العربية الحديثة"(٢).

"درس شاعرنا فى جامع الزيتونة، أشهر معاهد التعليم بتونس فى ذلك الوقت، وينال الشابى إجازة التطويع من الجامع الزيتونى عام ١٩٢٧م، لكنه يسوقه شغفه بالعلم إلى الحصول على شهادة مدنية عن طريق الالتحاق بكلية الحقوق التونسية لدراسة القانون باللغة العربية.

---

(١) أحمد سويلم: شعراء العمر القصير (الشعراء المعاصرون) الجزء الثانى، مكتبة الدار العربية للكتاب – ط ١، ١٩٩٩م، (٧٤–٧٥).

(٢) المرجع السابق نفسه ص (٧٤ –٧٥).

هذا.. .. ولم يكن الشابى على علم بأية لغة أجنبية.. .. لهذا وجه طاقته لمعرفة أسرار العربية فى مظانها المختلفة.

هذا.. .. وقد ظهرت بواكير شعر أبى القاسم الشابى فى سن جدّ متقدمة، وراح ينشرها فى عدد من الصحف والمجلات الأدبية التونسية والمصرية، منها النهضة، وأبولو، وسرعان ما تنامت ملكته الشرعية والفنية والأدبية، فوضع كتاباً أسماه (الخيال الشعرى عند العرب)، أما شعره فقد جمعه فى حياته، فى ديوان أسماه (أغانى الحياة)"[(١)].

لكن هذه الحركة الدائبة التى لا تهدأ.. .. وهذه الشعلة المتوقدة التى لا تخمد لم تلبث أن صدمتها أعظم كارثة فى حياته، فكان يعانى من ضعف فى قلبه منذ الصغر.. .. حرمه متعة ممارسة الطفولة والشباب مثل أصدقائه الذين يشاركونه عمره وحياته.. .. ويثقل عليه المرض.. ، ولهذا المرض قصة بدأت منذ الطفولة، لقد كان الشابى على علم بضعف قلبه منذ الصغر.. .. فهو لم يكن قادراً على ممارسة ما يمارسه الأطفال من مثل سنه من اللعب والضحك والحيوية.. (ولطالما جلس الشاعر إلى نفسه وقد أحس أن الدنيا تضيق به.. .. وأن خفقات قلبه تذوى يوما عن يوم.. .. ويعترف الشابى بذلك فى يومياته عام ١٩٣٠م، قائلا: "أشعر اليوم بفتور فى بدنى.. .. وتوعك فى مزاجى.. لا أدرى مأتاه.. .. وأحس بكآبة عميقة تستحوذ على مشاعرى.. .. وتقبض على قلبى.. .. وتجعلنى أكره الكتب والأسفار والمحابر والأقلام !" لقد أدرك الشابى بوعيه مصيبته الخاصة حيث يقول: (أه يا قلبى..

أنت مبعث آلامى، ومستودع أحزانى.. .. وأنت ظلمة الأسى التى تطغى على حياتى المعنوية الخارجية)[(٢)].

(١) أبو القاسم الشابى، ديوان أبو القاسم الشابى، يحيى شامى، دار الفكر العربى – بيروت – الطبعة الأولى ١٩٩٧م، ص (٧، ٦).

(٢) أحمد سويلم، الشعراء العمر القصير (مرجع سبق ذكره) ص(٨١).

"ويقرر علماء النفس أن الأسى الناتج عن ضيق القلب يثير فى المريض قلقاً مستمراً ينتهى دائماً بالشعور بتعب عام يجعل المريض يقبع بنفسه بعيداً عن الوسط الذى يحيط به. ولقد لازم هذا القلق النفسى الشابى فى كل شىء.. .. فى سلوكه.. .. فى كتاباته شعراً ونثراً.. .. وعلى الرغم من ذلك لم يستطع الشابى أن يترك فنه لكى يرتاح قلبه وروحه"(١). فقد ثقلت عليه وطأة المرض، ودخل المستشفى الإيطالى فى العاصمة التونسية عام ١٩٣٤م، ليقضى فيها آخر أيامه المملوءة بالمعاناة والألم، كان الشعر بالنسبة للشابى صورة حية لحياته.. .. ونفسه.. .. وظروفه، إنه يخاطب الشعر ويجسد فيه كل أحلامه وطموحه.

هذا.. .. وينظر الشابى إلى السماء فيجد ساعة الزمن تشير إليه بقرب الموعد الأخير .. .. ومات عن خمسة وعشرين عاماً، فلم يجد الشابى أمامه إلا أن يرثى الحياة نفسها.. .. بعد أن رفضت أن يعانق الشاعر جمالها وفتنتها، فلا يملك إلا الاستسلام ورثاء نفسه فى قصيدته (فى ظل وادى الموت).. وهى تلك القصيدة التى بين أيدينا الآن؛ حيث إنها موضوع الدراسة التطبيقية.

هـ الصورة فى شعر أبى القاسم الشابى:

هذا.. .. وفى ضوء ما سبق يمكن دراسة الصورة الشعرية فى شعر أبى القاسم الشابى، فالصورة فى شعر الشابى تتمثل فى الصورة الجزئية التى تتمثل فى الألوان البلاغية المعروفة كالتشبيه والاستعارة، والكناية – ثم نتجاوز ذلك لدراسة الصورة الكلية التى تعتمد فى تشكيلها على اللغة المجازية أو الحقيقة.

(١) أحمد سويلم، شعراء العمر القصير (مرجع سبق ذكره) ص(٨١).

أولاً: التشبيه

يشكل التشبيه إحدى الصور الأساسية فى شعر الشابى؛ حيث غطت الصور التشبيهية كل موضوعات الشعرية، إلا أنها تركزت بصورة واضحة فى شعره الذاتى، وقد نوع الشابى فى صوره التى اشتملت على ألوان التشبيه المفرد والتمثيلى والمركب والمقلوب الضمنى، كما اشتملت على مراتبه المتعددة أيضاً، فكان منها كامل الأركان والمؤكد المرسل والبليغ.

ثانياً: الاستعارة:

هذا.. .. وتشكل الاستعارة، الصورة الأساسية الأولى فى شعر أبى القاسم الشابى – ولا سيما الاستعارة بالكناية؛ فإن الاستعارة تمثل مرحلة النضج والدقة، وقوة التصوير وبعد الخيال. عند أى شاعر، لما تحتاج إليه من إعمال فكر أعمق وأبعد مما يحتاج التشبيه؛ لذا آثرت أن أبدأ كلامى بأقوى الألوان التى اعتمد عليها أبو القاسم الشابى فى شعره، وهذا اللون هو: "الاستعارة" والمكنية منها بوجه خاص.

هذا.. ..، وقد رسم أبو القاسم الشابى صوراً طريفة فى دقة وعناية معتمداً على الاستعارة التى تعد هى المجال الأول لإبراز طاقاته، والتى أودع بها عواطفه واحساساته بما يجعلها صادقة ومعبرة مع ما فيها من سهولة أحياناً، وعمق يجذب القارئ ويدعوه إلى التأمل وإطلاق العنان لخيالاته حتى تسبح فى محاولة اللحاق بخيال الشاعر وفكره.

وفى رأيى أن السر فى كون الاستعارة المجال الأول الذى أودع به أبو القاسم الشابى طاقاته الفنية وإبداعاته، يكمن فى أن الصنعة الفنية فى التشبيه صنعة سريعة لا تتجاوز عقد موازنة بين أمرين يشتركان فى معنى، وهو من هذه الناحية – غير الاستعارة مثلاً التى تعتمد على لون من الصنعة الفنية العميقة المتأنية – وفى صنيع القدماء من علماء البلاغة ما يشعر بهذا المعنى. وبتعبير أيسر أن العملية الفنية فى التشبيه عملية بسيطة من درجة واحدة، ولكنها فى الاستعارة عملية مركبة من درجتين.

ولما كان الشابى متأنياً فى أشعاره؛ حيث أتت كلها نابضة بالخيال والابتكار، وهذا لا يتأتى إلا بصنعة متأنية، ويبدو ذلك واضحاً فى الصور الجزئية بحيث لا تعتمد

الصورة على العلاقات البلاغية القديمة، وإنما تركزت على علاقات جديدة كالذى وجدناه من خلال استخدامه (لتراسل الحواس) فكان لاستخدامه الاستعارة وجعلها هى المجال الأول الذى أودع بها طاقاته، مما يدل على موهبة الشابى وعبقريته المتفردة فى التقاط ألفاظ من واقع الحياة.

وفى رأيى: إن غلبة الصور الاستعارية على شعر الشابى – ولا سيما المكنية منها – لأن شعره شعر تخييل.

وصفوة القول: إن استعارة الأشياء الحسية يعد سمة فنية بارزة فى التشكيل الاستعارى لديه، وبذلك يصبح المستعار منه أبين وأوضح من المستعار له، وهو كذلك فى البلاغة العربية، ولما كانت الاستعارة تهدف إلى الإبانة وإكساب المعنى وضوحاً، فإن ذلك يتم عندما نقرن المعنى الذى نريد شرحه وتوضيحه بمعان أخرى أكثر وضوحاً منه.

د ـ اللغة الشعرية:

أى تلك اللغة التى تحدثها الصورة الشعرية، .. .. هذا، ولما كانت الكلمة مادة الشاعر وعصاه السحرية التى ينفذ بها إلى أعماق الآخرين، فيجعلهم يعيشون معه وينفعلون بانفعاله.

والكلمة فى الشعر لا تقف عند حد معناها المعجمى، وإنما تتعدى ذلك؛ ليصبح لها طاقة من الدلالات والمشاعر المجسدة لتجربة الشاعر، "إذ لم تعد مهمة الأدب المحافظة والجمود على دلالة اللغة فى المعجم بقدر ما هى بعث حياة جديدة فيها، هنا تتحول اللغة من شىء جامد إلى كائن حى"(١). ذلك أنها فى المعجم أو النثر تدل على معنى ثابت ومحدد، كما تحتفظ بدلالتها الذهنية.

أما فى الشعر "فيقصد بها بعث صور إيحائية، وفى هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية فى اللغة"(٢)، ومن ثم تصبح قطعة من

(١) جمالات القصيدة المعاصرة، طه وادى – الطبعة الثالثة – ١٩٩٤م، دار المعارف، ص (٣٥).
(٢) النقد الأدبى الحديث، محمد عنيمى هلال – دار نهضة مصر – القاهرة – ١٩٧٩م، ص (٣٥٧).

نفس الشاعر، فيها كثير من روحه وفكره، لذا فإنها ترمز لعواطفه وتوحى من خلال السياق – بدلالات شعورية وجمالية عديدة –.

إذن ليست اللغة الشعرية محددة الدلالة أو مجردة من الملابسات والمشاعر المصاحبة لها، وإنما هى خلية حية تتجدد باكتسابها ملابسات شعورية جديدة، ولما كانت اللفظة الشعرية بما تثيره فى النفس من إيحاءات هى الأداة المجسدة لتجربة الشاعر، فإن توظيفه الفنى يرتبط بقدرته على نقل الكلمة من إطار المعجم إلى إطار الحقائق الشعورية، كما يتوقف أيضاً على مدى قدرته على اختيار الألفاظ ذات الدلالات الشعورية الملائمة لكل موقف من مواقفه الفكرية.

هذا.. ..

وألفاظ الشاعر فى لحظات التفتح والإقبال على الحياة تختلف عنها فى لحظات التبرم والقلق والتشاؤم ففى الحالة الأولى يتعين على الشاعر اختيار الألفاظ التى توحى بالحركة والمرح والنغم الراقص، أما فى الثانية فيتعين اختيار الألفاظ ذات الظلال القاتمة الحزينة.. .. الخ، ويمكن أن نرى ذلك بصورة واضحة عند شعراء الاتجاه الوجدانى.

فى ظل وادى الموت

نحن نمشى، وحولنا هاته الأكوا ∴ ن تمشى.. ، لكن لآية غاية؟
نحن نشدو مع العصافير للشمس ∴ وهذا الربيع ينفخ نايه
نحن نتلو رواية الكون للموت ∴ ولكن ماذا ختام الرواية
هكذا قلت للرياح فقالت: ∴ سل ضمير الوجود: كيف البداية؟
وتغشى الضباب نفسى، فصاحت ∴ فى ملال مر: "إلى أين أمشى؟
قلت: "سيرى مع الحياة.. " فقالت: ∴ ما جنينا، ترى، من السير أمس؟
فتهافت كالهشيم – على الأرض ∴ وناديت: "أين يا قلب رفشى؟"
"هاته، علنى أخط ضريحى" ∴ فى سكون الدجى وأدفن نفسى"
"هاته فالظلام حولى كثيف.. " ∴ وضباب الأسى منيخ عليا.. ..
"وكؤوس الغرام أترعها الفجر" ∴ ولكن تحطمت فى يديا.. ..
"والشباب العزيز ولى إلى الماضى" ∴ وخلى النحيب فى شفتيا"
"هاته، يافؤاد إنا غريبان" ∴ نصوغ الحياة فنًّا شجيا
"قد رقصنا مع الحياة طويلا.. .." ∴ وشدونا مع الشباب سنينا.. ..
"وعدونا مع الليالى حفاةً ∴ فى شعاب الحياة حتى دمينا
"وأكلنا التراب حتى مللنا.. .." ∴ وشربنا الدموع، حتى روينا
ونثرنا الأحلام والحب والآلام" ∴ واليأس، والأسى، حيث شينا
ثم ماذا؟ هذا أنا: صرت فى الدنيا ∴ بعيداً عن لهوها وغناها
"فى ظلام الفناء، أدفن أيامى" ∴ ولا أستطيع حتى بكاها؟
وزهور الحياة تهوى، بصمتٍ" ∴ محزن، مضجر على قدميا
جف سحر الحياة، يا قلبى الباكى ∴ فهيا نجرب الموت.. ، هيا

التصوير البلاغى للقصيدة

العنوان بين الرمز والدلالة

لم يكن من المألوف فى الشعر القديم أو الإحيائى أن يستخدم الشاعر عنوانا لديوانه أو إحدى قصائده، فقد كانت القصيدة – فى الغالب – يتسع إهابها لأكثر من محور جزئى أو غرض، "وفى ظل المدرسة الرومانسية بدأ الشعراء يتخذون (عنواناً) لكل قصيدة.. .. كما أن لكل ديوان من أعمال الشاعر – أيضاً – عنواناً خاصاً به.

هذا.. .. والحرص على وضع العنوان يدل دلالة أكيدة على أن الشاعر يعى أن تجربته تدور حول قضية ما، لذلك يبرزها فى العنوان بشكل مباشر أو رمزى[١].

وفى رأيى العنوان لا يخلو من دلالات رمزية تتلاءم مع الرؤية الرومانسية الحزينة التى يعبر عنها الشاعر بعنوان (زيادة على موضعه كعنوان)، يدعونا إلى شىء من التساؤل عن المعنى الذى دعا هذا الشاعر إلى اختيار تركيب كهذا عنواناً لقصيدته، فهو يوحى بالتشاؤم والاستسلام للآلام، والكآبة والأحزان، والقلق وتمنى الموت.. .. ولا شك أن قدرة الشاعر على اختيار الألفاظ والحروف الملائمة لجوه النفسى وحسن تنسيقها تدل على تمكنه من أدواته اللغوية وسعة أفقه.

هذا.. .. "والقيمة المعنوية للمضاف فى العنوان تكاد تنحصر فى تقوية الدلالة"[٢]، وعلى الرغم من ذلك فهذا العنوان يدعونا إلى التساؤل عن المعنى الذى دعا هذا الشاعر إلى اختيار تركيب غير مألوف فى عناوين القصائد؛ هو حائر بين الحياة والموت.. بين الواقع والحلم.. .. بين الأمل والألم.. يراقب نبضات قلبه.. وينظر إلى السماء فيجد ساعة الزمن تشير إليه بقرب الموعد الأخير .. .. فلا يملك إلا الاستسلام ورثاء نفسه فى قصيدته هذه وعنوانها الغريب.. .. فى ظل وادى الموت.. .. هذا، ،، وإذا ما تناولنا العنوان من حيث إيحاءات الألفاظ ودلالتها المتعددة وما ترمز إليه نجد (ظل الوادى) تلك عبارة توحى بالاطمئنان والراحة والهدوء، كما يأوى الإنسان إلى ظل

(١) جماليات القصيدة المعاصرة – طه وادى، الطبعة الثالثة ١٩٩٤ – دار المعارف، ص (٢٧٢).
(٢) دراسات أسلوبية – مدخل إلى علم الأسلوب، شكرى محمد عياد، أصدقاء الكتاب ١٩٩٨م، ص٨٥.

شجرة فى مطمئن من الأرض؛ وذلك لأنها تكون أرضاً منبسطة أمام الإنسان يرى ما حوله فيها بخلاف الهضاب والجبال والمرتفعات بصفة عامة، فالإنسان لا يستطيع أن يأمن ما حوله فيها. ولكن المضاف إليه الثانى (الموت) هو الذى أعطى العنوان تلك الرهبة وذلك الفزع؛ لأنه ليس وادياً عادياً بل "وادى الموت" ذلك الذى نرهبه دائماً فهذا العنوان من المضاف والمضاف إليه ذو دلالتان الدلالة الأولى توحى بالراحة والسكينة والأمان فى قوله (فى ظل الوادى) والدلالة الثانية توحى بالرهبة والفزع والخوف، فنجد الإضافتين فى عنوان القصيدة يتضمنان دلالتان متعارضتان ما بين إحساس باطمئنان وراحة وسكينة وما بين إحساس بخوف وجزع محيق، وعرض الصورة على هذا النحو فى معرض التضاد؛ لإظهار التناقض الذى تمتلئ به نفس الشاعر وهو إحساس الشابى بعاطفتين متضادتين.

وفى رأيى: أن الحالتين تصوير للإحساس بالمفارقة والاضطراب النفسى الذى يعيشه؛ حيث يوحى المضاف (فى ظل وادى) بنوع من الاطمئنان والسعادة والراحة والمضاف إليه (الموت) الانقباض والخوف، وفى رأيى أن الجمع بين المعانى المتضادة – داخل الجملة الشعرية – يخلق حركة مفاجئة تثير التأمل، وتنشط الشعور وتزيد الفكرة وضوحاً وتأكيداً.

نحن نمشى، وحولنا هاته الأكوا ∴ ن تمشى .. .. لكن لأية غاية؟
نحن نشدو مع العصافير للشمس ∴ وهذا الربيع ينفخ نايه
نحن نتلو رواية الكون للموت ∴ ولكن ماذا ختام الواية
هكذا قلت للرياح فقالت: ∴ "س ضير الوجود: كيف البداية؟"

فى هذا المقطع يعبر الشاعر عن حيرته فى هذا العالم، وثورته عليه : ما البداية؟ ما النهاية؟ ماذا قبل الولادة؟ ماذا بعد الموت؟ أسئلة حيرت الشاعر وأقضت مضجعه، وإذا ما تأملنا دلالات الألفاظ بدءاً بتكوين الجمل نجد هذه المقطوعة الشعرية عدا البيت الأخير منها، بدأت بضمير المتكلمين (نحن) الذى كرره ثلاث مرات وذلك

يكشف عن اعتداد الشاعر بذاته، وهو الاعتداد الذى طالما تغنى به الشاعر الرومانسى لإحساسه بتميزه عن سائر الناس. يقول الدكتور/ عبد القادر القط:

"وهناك سمة نفسية أو وجدانية غالبة تتبع منها كثير من المظاهر الفنية فى شعر هؤلاء الشعراء، هى حدة إحساسهم ورغبتهم فى إبراز هذا الإحساس الحاد بأقصى ما يمكن من البيان والتأكيد، ويتحقق هذا التأكيد ببناء العبارات الشعرية فى الأبيات المتتابعة على نمط لغوى وبيانى واحد مع خلاف يسير"(١).

يليه الفعل المضارع (نمشى – نشدو – نتلو) ذلك أن الفعل المضارع والأمر يدلان على الحياة والحركة والتجدد، وما يمكن أن يتصل بهما من فرح بالحياة وتفاؤل بها. والجمل خبرية ولعل الغرض من ذلك التقرير وذلك لكى تكتمل اللوحة التى يريد التعبير عنها، وتتأكد فكرة التكرار. تلك التى ساقها للتأكيد على فكرته، وفى هذه اللوحة الشعرية يرسم صورة تتألف من صور جزئية عديدة، تآزرت لإبراز جو نفسه الحزينة الكئيبة الذى هو فى حقيقته رمز لجو الشاعر النفسى.

[فالصورة لا تعنى بالنسخ الحرفى للواقع، أو مسخه مسخاً، فهى لا تنقل ما فيه من أشياء نقلاً آليا، بل هى عالم جديد، بما تحويه من إعادة بناء الحياة نفسها وبعث الإدراك فى الجوامد، وتنسيق وتنظيم لعلاقات مبتكرة يبدعها المدرك الفنان وتوظيف اللغة توظيفاً غير عادى لتعطى للمبدع ضالته المنشودة](٢).

هذا.. .. ولما كان الشابى فى معظم شعره ثائراً حاد العاطفة، فإن صوره الاستعارية جاءت مناسبة لموقفه فنجده يقول: (وحولنا هاته الأكوان تمشى) ففى تشكيله لصوره قام بتجسيد الأمور المعنوية وبث الحياة فيها، ولم يقتصر على ذلك فحسب وإنما منحها لحياة الإنسانية مما أتاح مجالا للتعبير عن آلامه وتشخيص أفكاره (فالأكوان تمشى) فإنه يجسد ما هو تجريدى ويمنحه الحياة، فإنه لا يجسم الأكوان التى

(١) عبد القادر القط، الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر مرجع سبق ذكره، ص (٤٤٠).

(٢) د/ على إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية فى شعر دعبل بن على الخزاعى، ط دار المعارف (الثانية) القاهرة ١٩٨٣م، ص(٢٤٤).

هى من الأمور المعنوية فحسب، ولا يمنحها الحياة فقط، وإنما تصبح – فى صوره – كالإنسان فخلع عليها صفات الكائن الحى لتعكس مشاعره النفسية الحزينة، وكأن الشابى أراد أن يبصرنا الصورة وهو يمشى والأكوان مصاحبة لمشيه، وقد أعانه على أداء تلك الوظيفة ما تتميز به الاستعارة من قدرة على التكثيف والإيحاء من خلال الإيجاز والمبالغة – فهى كما يقول الجرجانى:

"تعطى الكثير من المعانى باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجنى من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر"(١).

هذا.. .. ولم تهدف الصورة الاستعارية إلى توضيح موقف الشاعر فحسب، بل قامت بدور فنى آخر هو الإمتاع، والتأثير، ذلك أن إدراك التشابه من خلال التباين والتمايز بين الأطراف المتنوعة داخل نسيج التجارب الشعرية يثير إعجاب القارئ واستطرافه وإمتاعه.

أما مصدر التأثير فيرجع إلى عملية التجسيد التى هى أقرب إلى إدراك الإنسان كما يرجع إلى صدور أبى القاسم الشابى فى صوره عن إحساس صادق وشعور قوى "وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً مؤثراً، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه؛ لأنه يزيد الحياة حياة"(٢).

ثم يتساءل (لكن لأية غاية؟) استفهام مخرج التعجب والتعجيب فى الوقت نفسه وهذا الاستفهام أتى تعقيباً على الجمل الأولى ولذلك تحذف بعض أجزائها، ليركز الاهتمام على موضوع السؤال: (لكن لآية غاية؟) من أين؟ وإلى أين؟ بدء الحياة ونهايتها، والبحث عن المصدر والغاية أو البحث عن حقيقة الحياة، وهو استفهام معجز؛ حيث لا يستطيع أى أحد الرد أو الإجابة على هذا التساؤل.

---

(١) عبد القاهر الجرجانى، أسرار البلاغة، تعليق وإيضاح وتنقيح/ محمد عبد العزيز النجار، مطبعة محمد على صبيح وأولاده، القاهرة، ١٩٧٧م، ص(٤٧).

(٢) عباس محمود العقاد، الديوان فى الأدب والنقد – ط. دار الشعب (الثالثة) القاهرة ١٩٧٢م، ص (٢٠).

هذا.. .. **وفى رأيى** كلما يتصاعد إحساسه المأسوى بالحياة، يتصاعد هذا الإحساس بل يزداد تكرار الاستفهام حتى ليحتوى كل بيت على استفهام، وذلك يوحى بتناسب حدة الإحساس مع تكثيف الأداة.

لكن لآية غاية؟ – ولكن ماذا ختام الرواية – "سل ضمير الوجود: كيف البداية؟"

"وفى ملال مر: "إلى أين أمشى؟"
ما جنينا، ترى، من السير أمس؟"
وناديت: "أين يا قلب رفشى؟"

فالشاعر يستخدم التكرار (تكرار الاستفهام) ليعكس ثورة نفسه على الوجود، وليعرض مشهدا من مشاهد الشك التى تشغل فكره، وتتابع الاستفهام على هذا النحو "يسلط الضوء على نقطة حساسة فى العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبى"[(١)].

ثم يواصل الجمل الخبرية تقريرية اسمية، مخبرا عنها بأفعال مضارعة تفيد التكرار؛ ثم جمل استفهامية تجئ تعقيبا على الجمل الأول؛ ولذلك تحذف بعض أجزائها فيقول (نحن نشدو مع العصافير للشمس) ويوظف الشابى (الجمل الاسمية) لإبراز حدة شعوره بالحزن والألم وعلى ذلك أصبحت ألفاظ الشابى بما توحى به من دلالات نفسية معبرة عن موقفه الفكرى، وعبر بالاستعارة بالكناية فى قوله:

(نحن نشدو مع العصافير للشمس) حيث شبه العصافير بالإنسان ولازمه (الشدو) .. .. هذا وبين (نشدو وينفخ) تناسب فى المضارعة وفى الغاية وما أجمل هذا الحال!! * * "وهذا الربيع ينفخ نايه" إذ "نفخ الربيع فى نايه" يتوافق مع شدوه هو والعصافير فكأن الكون كله يغنى لتلهى عن مأساته!!

(١) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم – بيروت – (الطبعة السابعة) ١٩٨٣م، ص (٢٧٦).

هذا.. .. والفعل المضارع (نشدو) اختلف فى مادته ونوعه ووظيفته أيضاً: "فالنفخ" فى الناى يجانس "الشدو"، ولكنه ليس إياه.

هذا.. .. وقد وظف أبو القاسم الشابى عناصر الطبيعة – تلك التى تمتلك القدرة على الإيحاء والرمز – لترمز لكثير من مشاعره وأشواقه (العصافير) تمثل الانطلاق فى رحاب من الجمال يهدى من الفطرة ووحى من السماء. (وشدو العصافير) دلالة سعادتها بما هى فيه من حرية، وفى الرحاب اللغوية الفسيحة ما بين الرمز والدلالة، نجده يستخدم لفظة (الشمس) التى هى رمز للحجة والظهور وقوة البرهان تلك القوة التى مصدرها الدفء والوضوح ومنه انكشاف الحقيقة وتجليها تجلى الشمس على عرشها وكأن الشمس نصبت ملكاً على عرشه وهو العصافير يشدون لها.

ودلالتها هى استخدام (الشابى) بكثرة لمفردات من قاموس الطبيعة الذى لا ينضب معينه أبداً.

ويمضى بنا نحو ظلال لوحة بيانية رائعة فى قوله: (وهذا الربيع ينفخ نايه) على سبيل الاستعارة بالكناية؛ حيث خلع على الربيع صفات الإنسانية وجعله يمسك نايه نافخاً إياه ثم حذف الإنسان وأبقى على لازمه وهو (نفخ الناى) .. .. الخ على سبيل المكنية.

ومما لاشك فيه أن الاستعارة أضفت على الصورة مزيداً من التشخيص والإيحاء بإعجاب الشاعر بالطبيعة التى حلت بها البهجة والجمال، فهذه صورة كلية للطبيعة تتمثل عناصرها فى [العصافير – الشمس – الربيع – الناى].

نحن نشدو مع العصافير للشمس *** وهذا الربيع ينفخ نايه

وتتجلى فيها خطوط اللون والصوت والحركة، فالصوت نسمعه فى (نشدو – الناى) واللون نراه فى (الشمس – الربيع) والحركة نحسها فى (العصافير – نفخ الناى) .. هذا، وقد تآزرت عناصر الصورة المحورية مع استعارات (أبى القاسم الشابى) "لتضفى جواً من الحلم المثالى" الذى يعيد صوغ الطبيعة من جديد، فى إطار من الجمال والكمال اللذين تمتزجان فيهما الحقيقة بالخيال.

هذا.. .. والحديث موصول مع الجمل الخبرية وأفعالها المضارعة والتكرار ثم الاستفهام فى ختام البيت فنجده يقول:

نحن نتلو رواية الكون للموت ∴ ولكن مإذا ختام الرواية

ماضياً لتصوير ذلك عن طريق التشبيه الذى "على حد المبالغة"[١] (نتلو رواية الكون للموت) ويلاحظ على التشبيه عنده، أنه يحاول التجسيد والتشخيص حتى نراه يجسد معانيه ويشخص أفكاره ويبث فيها دبيب الحياة وحركتها؛ ولذلك يستخدم أدوات كثيرة لتحقيق هذا التشخيص كالتعبير "بالفعل".

هذا.. .. وتكثر الاستعارات المكنية فى شعره، وفى رأيى السبب فى ذلك كون شعره شعر تخييل.

هذا.. .. والرغبة فى التشخيص قديمة فى الابداع والنقد العربيين حتى تتجسد المعانى المجردة وتحس وتلمس وترى وهذا الاتجاه الحسى يركز على علاقات حسية بين طرفى الاستعارة، وأما بالنسبة "للشابى".

"فإنه يقدم علاقات نفسية من خلال تشكيله للاستعارة فى حين لكل صورة مهما كانت حسية أو نفسية دلالات رمزية تفهم من سياقها، وأبو القاسم الشابى كشاعر رومانسى تنصهر ذاته فى موضوعه ومن ثم تنطلق صوره الشعرة من هذه الانصهارة الموحدة بين الذات والموضوع"[٢].

هذا.. .. ولكن الجملة الاستفهامية فى هذا البيت ميزت بقافيتها التى تردد إحدى كلمات الشطر الأول [ولكن ماذا ختام الرواية؟] وهذا النوع من الربط يسمى "برد العجز على الصدر".

---

(١) "تشبيه على حد المبالغة" هو: تعريف الإمام عبد القاهر – وأصله: الكون الذى يشبه الرواية ففيه حذف الوجه والأداة وهو من نوع إضافة المشبه به إلى المشبه.

(٢) مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبى القاسم الشابى – دار المعارف – ط ٢، ١٩٩٥، ص(١٣٦-١٣٥).

كما أن هذا الاستفهام خرج للتحقير؛ فإحساس الشابى بالحياة وتصويره لها بأنها رواية دلالة على سرعة الانقضاء والزوال، ولكن ماذا ختام الرواية؟ لا يعلم.. .. على أن الشاعر لم يتوصل إلى جواب أو حل لألغاز الحياة وأسرار الوجود فهى تصور الإحساس المأسوى بالحياة لدى الشاعر، وأنها مهما طالت لابد من نهاية وزوال.

ثم ينتقل بنا للبيت الأخير فى هذه المقطوعة الشعرية فى قوله:

هكذا قلت للرياح فقالت: ∴ سل ضمير الوجود: كيف البداية؟

فى رأيى: هذا البيت قمة فى البلاغة والإبداع؛ من حيث كسر به الشاعر رتابة الأبيات السابقة، والتى عبر عنها يشتى أساليب التكرار، كما عبر عنها تعبيراً صريحاً بالجمل الاستفهامية، والتى كان من شأنها أن آثرت جذب انتباه المخاطب لما يلقى من تساؤلات عدة تحتاج بطبيعة الحال إلى إجابات عدة، فعملت على إثارة الفكر وشدة وسرعة الانتباه إليها.

فأتى هذا البيت مختلفاً تماماً بدءاً من قوله (هكذا قلت) وكأنه (يحيل التساؤل الماضى كله إلى حوار بين الشاعر والرياح)، ولكنه ليس تساؤل عادياً بل يائساً؛ لأنه سأل كل من يتوقع منه أن يعطى جواباً شافياً، فلما لم يجد، راح يسأل من هو مثله حائر لا يستقر، من لا يسمع، ولا يجيب إن أجاب إلا بالصدى، وهكذا كان جواب الرياح سؤالاً مماثلاً: كيف البداية؟

ولكن إذا ما تتبعنا إيحاءات الألفاظ ودلالاتها المتعددة نجده آثر التعبير (بالرياح)؛ لأنها تمثل عدم الاستقرار والمراوغة وعدم الثبات فى مكان، ولا تلمس أو تمسك فهى (رمز للتغيير الدائم) وكأن لسان حال الشاعر يقول إن كان التغيير والزوال هو سمة كل شىء فى الوجود فمن باب أولى أن تكون الرياح؛ لأنها ببساطة (رمز لهذا الزوال) فهى أحق موجود بأن يعرف هذه الغاية.

هذا.. .. وبالبيت شبه كمال الاتصال، والاستفهام فى قوله (كيف البداية؟) استفهام خرج للتعظيم، وفى قوله (ضمير الوجود) كناية رائقة عن عظمة الخالق الواحد، فالبداية عظيمة وهو وحده عنده كذلك علم النهاية. ويرى أستاذنا الدكتور/ عبد الحليم

شادى أنها استعارة تصريحية أصلية إذ شبه السر بالضمير وتناسى التشبيه.. .. ثم استعار الضمير للسر وأضافه إلى الوجود (ضمير الوجود) (سر الوجود) وهذه الاستعارة تنم عن عظمة الخالق.. .. ..

وينتقل بنا نحو مقطوعة شعرية أخرى يقول:

وتغشى الضباب نفسى فصاحت ∴ فى ملال مرٍّ (إلى أين أمشى؟)
قلت: (سيرى مع الحياة..) فقالت: ∴ ما جنينا، ترى، من السير أمس؟
فتهافت كالهشيم – على الأرض ∴ وناديت: (أين يا قلب رفشى؟)
(هاته، علنى أحظ صريحى) ∴ (فى سكون الدجى وأدفن نفسى)

ينتقل فى هذه المقطوعة الشعرية إلى الحوار مع النفس بعد حواره مع الرياح، أى: انتقل من الشبيه إلى الذات. هذه المقطوعة يغلب عليها الأفعال عدا استخدامه لأسم فعلى الأمر فى (هاته) ولعل تفسير ذلك ثبوت حاله واستقراره على هيئة واحدة دفعت الشاعر إلى تمنى الموت عله ينسيه ما يعيشه ويعانيه فى أيامه ولياليه.

هذا.. .. ولما كان شعر الشابى شعر تخييل؛ حيث كثر فى شعره الاستعارات ولا سيما المكنية منها فهى الغالبة على جميع صوره الاستعارية، ولعل السبب فى ذلك أن الاستعارة تمثل مرحلة النضج الشعرى.

فهو لا يصور تصويراً نمطياً كالذى نألفه فى كثير من أوصاف الطبيعة، وإنما يصورها من خلال وجدانه، ويخلع عليها جوه النفسى الحزين، وعواطفه الثائرة كالتأمل – من خلال الوجدان – فى حقائق الكون ومعانى الوجود كالحياة والموت وأسرار البداية والنهاية .. .. الخ.

"وكلها صور يمكن أن تعكس ما فى وجدان الشاعر ذى الحس المرهف، أو الشاعر الرومانسى من شعور بالضياع، والعجز والفقد.. .. ولعلها تمثل فى طبيعتها جانباً من جوانب إحساس الشاعر بالحياة فيسقط عليها ذلك الإحساس ويجسد فى

تصويرها – سواء وعى ذلك أو لم يع – متنفساً لما فى وجدانه العميق من مشاعر غائمة"[1].

فنجده يمضى بنا نحو ظلال رائعة عن طريق الاستعارة بالكناية فى قوله: (يغشى الضباب نفسى)؛ حيث شبه (نفسه) بشىء حسى من شأنه أن يملأ ويفيض كالوعاء –مثلاً– ثم حذفه وأبقى على لازمه، وهو "تغشى".. .. الخ على سبيل المكنية.

وإذا تأملنا دلالات الألفاظ نجد لفظ (الضباب) ودلالته عدم وضوح الهدف أو تحديده، والبيت به شبه كمال الاتصال؛ حيث وقعت الجملة الثانية بمثابة الجواب لسؤال فى الجملة الأولى وفهم بالفحوى أو بالذوق.

هذا.. .. وقوله: (إلى أين أمشى) استفهام خرج للتعجب والاندهاش أو الحيرة من عدم وضوح الهدف أو تحديد الرؤى الذى أوحى به لفظ (الضباب) الذى هو ليس ضباباً عادياً بل ضباب من نوع مخصوص فهو داخلى ذاتى ملأ نفسه حتى تغشت وفاضت به كما يفيض الإناء بالماء، وتلك النظرة الضبابية تصورها هذه المقطوعة، إلى تصوير الشابى المعنى الدقيق الذى حرص عليه من خلال لوحة بيانية رائعة ظللها عن طريق الاستعارة بالكناية، ذلك فى قوله (فى ملالٍ مُرٍّ)؛ حيث شبه (الملال) بالمطعومات أو بشىء له مذاق ثم حذفه وأبقى على لازم من لوازمه وهو (مُرٍّ) فالاستعارة جعلت (الملال) الذى هو مجال المعنويات مجال المحسوسات له مذاق، فالشاعر متخبط حائر لا يدرى كيف يمشى؟ ولا إلى أى مكان يمشى؟ فهو لا يرى هدفه ولا يحدده؛ لأن الضباب ملأ نفسه ليس هذا فحسب، بل فاضت نفسه به حتى عتم الرؤى بالنسبة له.

هذا.. .. ودلالة (النفس) فى قوله (يغشى الضباب نفسى) النفس أقرب إلى الفكر؛ فالإنسان يجادل نفسه وتجادله، وربما خدعها أو خدعته، وربما تبادلا الاتهام لذا نقول سولت له نفسه أمراً، ونصف النفس بأنها لوامة أو أمارة بالسوء.

(١) عبد القادر القط، الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر – مكتبة الشباب القاهرة، ١٩٧٨، ص٣٨.

وقوله: قلت: "سيرى مع الحياة.. .." فقالت: .. .. ما جنينا، ترى، من السير أمس، يواصل حديث النفس ذلك الحديث المر، الغائم الأهداف، فهذه الأبيات تجسد عاطفة الشابى الحزينة النابعة من إحساسه بالإخفاق ومكابدة الآلام، وذلك من خلال ألفاظه التى تقطر مرارة، وتوحى بعمق المأساة، ولهذا أصبحت الكلمات قطعة من نفسه المكلومة، معبرة عن عالمه الحزين، ونفسه الغائمة الرؤى، ويوظف الشابى الأفعال الماضية؛ وذلك لأن الميل إلى استخدام الفعل الماضى يدل – بصفة عامة – على قوة الإحساس بالحزن والتشاؤم، وعلى حدة الشعور بالحزن والألم والزوال، فيشيع الفعل الماضى فى الدلالة على الموت والحزن.. .. الخ وعدم التقبل للحياة والواقع أو التقبل غير الإرادى لهما وعدم الرضا عنهما"[(١)].

وفى رأيى أن هذه الألفاظ بما توحى به من دلالات نفسيه ما هى إلا تعبير عن موقف الشاعر الفكرى وطبيعة هذا الموقف فرضت عليه اختيار الألفاظ التى تجسد موقفه وتؤكده، والبيت به شبه كمال الاتصال، وقوله "سيرى" أمر يائس غير مجد، وكأن لسان حاله يقول لا حول ولا قوة لى إلا سيرى مع الحياة، وكأنهما يدوران فى حلقة مفرغة لا يستطيعان السيطرة على السير أو التوقف، وينتهى هذا الحوار بهزيمة سريعة وانهيار كامل: (فتهافت كالهشيم على الأرض)، ولكنه يستمر فى الطلب مخاطباً قلبه هذه المرة. إذ يقول:

فتهافت[(٢)] كالهشيم – على الأرض ∴ وناديت: (أين يا قلب رفشى)

يصور الشابى نهاية هذا الحوار المأسوى بينه وبين النفس؛ سقطت هذه النفس كالهشيم على الأرض، ولما كان شاعرنا خصيب الخيال، عذب القيثارة، رقراقها مضى

(١) د. طه وادى، شعر ناجى الموقف والأداة، مرجع سبق ذكره، ص(٩١).

(٢) **تهافت:** الهاء والفاء والتاء: كلمة تدل على سقوط شيء وتهافت الشيء: تساقطه قطعة قطعة، وفى المجمل: "والتهافت: تساقط الشيء شيئاً شيئاً"، ومنه فى اللسان: "والهفت: تساقط الشيء قطعة بعد قطعة". ينظر: معجم مقاييس اللغة لأبى الحسين أحمد ابن فارس، تحقيق عبد السلام محمد هارون، المجلد السادس، دار الجيل – بيروت ١٩٧٢م، ص(٥٧).

بنا لتصير تلك النهاية المأسوية عن طريق لوحة بيانية ظلل أركانها عن طريق التشبيه، إذ يقول: إنها تهاوت كالهشيم على الأرض من باب تشبيه التمثيل، فالمشبه هو صورة سقوط الروح على هذه الهيئة المخصوصة فى (تهافت) بالمفرد المقيد فى قوله (كالهشيم على الأرض) والوجه هو الهيئة الحاصلة من السقوط قطعةً قطعة، فهى صورة توحى بحقارة هذه الروح؛ حيث الهشيم وهو ذلك الزرع الجاف الذى تذروه الرياح وتطؤه الأقدام فيصير شيئا تافها لا يعبأ به تطؤه الأقدام ولا يشعر به وهو اقتباس من كتاب الله – تعالى– "إنما مثل الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض فأصبح هشيماً تذره الرياح" فالشابى وظف الصورة التشبيهية لتعرية الواقع وبيان حقيقة البشر.

وكما يقول د. / جابر عصفور :" وعلى هذا يصبح التشبيه وسيلة ضرورية يتوسل بها الشاعر ليبين لنفسه حقيقة التجربة التى يعانيها ويوضح الجوانب الخفية منها"(١).

هذا.. .. ويشكل الشابى صورته التشبيهية من طرف معنوى وآخر حسى حين يشبه المعنوى المجرد بالمحسوس المادى ليعطيه شكلاً مجسداً، ومن هنا تصبح للصورة قدرة على الإيحاء والتوضيح لم تكن لتتحقق بالمعنى المجرد. (وشرح ذلك أن ما تقع عليه الحاسة أوضح فى الجملة مما لا تقع عليه الحاسة، والمشاهد أوضح من الغائب فالأول فى العقل أوضح من الثانى، والثالث أوضح من الرابع، وما يدركه الإنسان من نفسه أوضح مما يعرفه من غيره، والقريب أوضح من البعيد فى الجملة، وما قد ألف أوضح مما لم يؤلف)(٢).

هذا.. .. وقد قامت صور الشابى على أساس تجسيد المعنوى وتحويله من مجاله التجريدى غير المحدد إلى المجال الحسى الذى هو أقرب إلى إدراك المتلقى.

---

(١) د./ جابر عصفور، الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٤م، ص(٤١٥).

(٢) ابن رشيق، العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق/ محمد محيى الدين عبد الحميد – ط. المكتبة التجارية (الثالثة)، القاهرة، ١٩٦٣م، جـ١، ص (٢٨٧).

ومن الأمور البديهية "أن كل ما يوقظ الخيال ويحرك المشاعر يجيئنا من خلال إحدى الحواس الخمس، أو خلال أكثر من حاسة، ومن ثم فإن الشعر يجب أن يؤثر فى الحواس"(١).

والحديث موصول (وناديت: أين يا قلب رفشى؟) ووصله عن طريق التوسط بين الكمالين، هذا وبين الأفعال "تهافت وناديت" تناسب يستمر الشاعر فى الطلب مخاطباً "قلبه" هذه المرة علّه يتفهم حاله ويجيبه أو يجيب نفسه الحائرة المتخبطة تلك الغائمة الرؤى، ولكن لم آثر الشاعر التعبير (بالقلب) دون (النفس) –مثلاً– ؟ يقول الدكتور/ شكرى عياد: "إن القلب فى المعجم الشعرى وفى الاستعمال اللغوى العادى على السواء، ألصق بأمور الوجدان، ويمكننا أن نقول أيضاً إن الإنسان يتحدث إلى قلبه فى مناجاة حميمة، ولذلك نتحدث عن فرحة القلب، وجراح القلب، وقلما نقول فرحة النفس أو جراح النفس، ونقول سولت له نفسه أمراً، ولا نقول سول له قلبه أمراً، ونصف النفس بأنها لوّامة، أو أمارة بالسوء، ولا نصف القلب بإحدى هاتين الصفتين، ولأحد فلاسفة العرب المعاصرين كتاب جعل عنوانه "خطرات نفس" ولو أنه سماه "خطرات قلب" لضحك منه الناس"(٢).

وفى رأيى: أنه لما شاع وتعورف فى البيئة المصرية ضرب المثل للتعبير عن الفرحة بقولهم (رقص قلبه من الفرحة) وكذا "غنى قلبه من الفرحة" الخ، فهى من الكنايات الشائعة فى البيئة المصرية، فالشابى يستقى لغته من واقع الحياة من حيث (البساطة – والقرب من الواقع) وفى الخوف والهلع يقولون: "رجف قلبه من الخوف".

هذا.. .. والشابى إذ يسأل: "أين يا قلب رفشى؟" فهو لا يستفهم بل يهيب به أن يبحث عن هذه الأداة التى هى آلة من آلات الحياة؛ وكأنما تذكرها بعد إهمال ونسيان؛ ليجعلها آلة من آلات الموت، ثم يؤكد الإهانة بالأمر الصريح: (هاته)! وهنا

(١) الطاهر أحمد مكى، الشعر العربى المعاصر، (مرجع سبق ذكره) ص (٨٤).
(٢) شكرى محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، (مرجع سبق ذكره) – ط ١، ١٩٨٣م،ص (٩١).

يخيل إلينا أن الشاعر وصل إلى نهاية الطريق المسدود، إلى اليأس الكامل والتشاؤم الأسود، وهل هناك ما هو أقسى من أن يخط قبره ويدفن نفسه!؟.

حيث يناجى الشاعر قلبه، نادباً حياته الآفلة، فالذى يحول الموت إلى فعل من أفعال الحياة؛ لابد أن يكون إنساناً شديد التعلق بالحياة.

هذا.. .. والاستفهام فى قوله: "أين يا قلب رفشى؟" خرج للتقرير، وكأنه صار هو وقلبه غريبان فى هذه الحياة.

هاتـــه علنـــى أخـــط ضـــريحى ∴ فـــى ســكون الـــدجى وأدفـــن نفســـى
هاته فالظلام حولى كثيف ∴ وضبأب الأسى منيخ عليا

هذه دعوة من الشاعر إلى استعجال الموت، من جديد، لقد ضاق الشابى برماً بالظلام، والأسى، وبذهاب الحب وتوليه، وبذهاب الشباب الغرير، فكيف يطلب رفشه لخط ضريحه!؟، ولكن هذا ليس بعجيب فهو أعلن فى الأبيات السابقة أن كل ما كان يصله بها قد انقطع.

وإذا ما تأملنا إيحاءات الألفاظ ودلالاتها نجده استطاع أن يوظف المفردات اللغوية لتحمل دلالات شعورية وجمالية أسهمت بدور كبير فى تشكيل صوره البيانية منها بشكل خاص، فنجده يكرر (هاته) مرتين وذلك للتأكيد على فكرته، وفى البيت توسط بين الكمالين فى (علنى أخط ضريحى فى سكون الدجى)، وقوله (وأدفن نفسى)، وذلك لتناسب بين خط الضريح ودفن النفس وأيضاً لاتحاد المسند إليه فى الجملتين .. .. هذا، وبين "أخط وأدفن" تناسب فى المضارعة والمقام بالنسبة للرمز نجده يرمز (بسكون الدجى) للحزن والغربة وقتل الأحلام و(الظلام) الغالب أنه يستخدمه رمزاً للدلالات الحزينة والهموم والأحزان، وفى رأيى أن الظلام يعنى فى حقيقته ظلام روحه الحزينة التى أعلنت قطع كل صلة لها بالحياة والإقبال على الموت، ونجد التقابل من حيث المعنى فى: (الظلام كثيف، وضباب الأسى منيخ) كذا تظهر حدة التقابل بين الحاضر والماضى، هذا وبين (الظلام والضباب) تناسب، ويمضى بنا لتصوير ذلك عن طريق لوحة بيانية ظلل أركانه عن طريق التشبيه البليغ الذى أضيف فيه المشبه به

(الضباب) إلى المشبه (الأسى) وأصله الأسى كالضباب أى حزن لا أمل فى انكشافه فى قوله: (ضباب الأسى منيخ عليًّا)؛ حيث شبه الأسى بشيء حسى معتم غير واضح المعالم أو غير واضح الرؤى وهو "الضباب" أى حزن لا أمل فى انكشافه أو زواله، وأكد هذا بقوله (منيخ عليا) أى: مقيم شامخ وكأنه مستقر ثابت تمام الاستقرار، فالتشبيه جعل الأسى الذى هو مجال المعنويات فى مجال المحسوسات يمكن أن يرى ويلمس، ثم مضى بنا نحو مقطوعة أخرى.

"وكـؤوس الغـرام أترعهـا الفجـر ∴ ولكـــن تحطمـــت فـــى يـــديا
والشباب الغرير ولى إلى الماضى ∴ وخلـــى النحيـــب فـــى شـــفتيا
هاتـه، يـا فؤاد إنا غريبان، نصوغ الحيـاة فنـا شجيًّا

إن البيت الأخير من هذه المقطوعة يبدو مليئاً بالمتناقضات: فكيف تحطمت الكؤوس فى يديه!؟، وكيف ولى الشباب الغرير!؟ وخلى النحيب فى شفتيا!؟ ثم كيف يرضى عن الحياة فجأة!! بحيث يجعلها مادة فنه، بعد أن بدا من الأبيات السابقة أن كل ما كان يصله بها قد انقطع، وذلك فى قوله (نصوع الحياة فنا شجيًّا).

فهو يقرر فى الوقت نفسه أنه مشغول بأمر الحياة، يصوغها لحناً شجياً وكيف يرضى عن الحياة فجأة؛ بحيث يجعلها مادة فنه، هذا والأبيات الأول تصور دعوة من الشاعر إلى استعجال الموت، من جديد، فلقد ضاق الشابى بالظلام كما سبق وبالأسى وبذهاب الحب وتوليه، وتولى وذهاب الشباب الغرير، هذا ويوظف الشابى هذه المفردات لتأخذ دلالات شعورية متعددة ذات إيحاءات متعددة فنجده يرمز (بالفجر) للتجدد والأمل والحرية، والإشراق، وتحمل صورة الفجر دلالة الجديد الخالد، فالفجر ليس كئيباً كالليل، والشابى يعتبر "الفجر" حياته ولذلك إذا انقضى الفجر ضاعت معه حياته وأصبح تراباً.

هذا.. .. وقد وظف الشابى لفظة (الكؤوس) فهى من الألفاظ التى أكثر من استخدامها شعراء الصوفية، وإلحاح الشابى على تكرارها لم يأت عبثا، وإنما له دلالته المعنوية وعلاقته الوثيقة بالموقف، فقد دفعه حرمانه وتبرمه بالحياة والأحياء إلى العيش

فى أجواء الصوفيين، شأنه شأن الرومانسى الذى يضيق ببيئته فيشعر بحاجته إلى الحياة فى بيئة أخرى يجد فيها عزاءه وانطلاقه، وعلى هذا فقد وظف الشابى لفظة (الكؤوس) فهى فى شعره تختلف عن "الكأس" فى القاموس؛ ليصبح لها معنى آخر، فهناك (كأس الوحى.. .. وكأس الحب.. .. وكأس الشوق، وكأس الصبابة، وكأس القدر)، وهنا "كؤوس الغرام" من دلالات الصوفية.

هذا.. .. ويمضى بنا الشاعر نحو التشبيه البليغ فى قوله (كؤوس الغرام أترعها الفجر) فى إضافة "الكؤوس للغرام" من إضافة المشبه به (الكؤوس) إلى المشبه (الغرام) وأصله الغرام كالكؤوس؛ حيث شبه أولا (الغرام) الكؤوس، وكذا فى قوله (أترعها الفجر) حيث شبه الفجر بالماء الذى يروى الظمآن وحذفه ورمز له الاتراع على سبيل المكنية، أو فيه مجاز عقلى بإسناد الإتراع وهو للماء إلى غير ما هو له وهو (الفجر) وفى كلتا الوجهتين أسرار بلاغية لطيفة.

يقول الإمام عبد القاهر الجرجانى عن الاستعارة: (فإنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعانى الخفية بادية جلية"[1].

و (كؤوس الغرام) من قبيل تراسل الحواس؛ حيث جعل مدركات حاسة لحاسة أخرى، فنجده جعل الغرام الذى هو مجال المرئيات والمسموعات يدرك بحاسة الذوق، شأنه فى ذلك شأن المسكرات فى الكأس.

والشاعر موفق فى اختيار ألفاظه، فكلها ذات دلالات متعددة ومعانى جميلة عذبة، وهذه سمة تجدد الألفاظ فى شعر أبو القاسم الشابى.

وعلى هذا فالشابى استعمل لفظة "الكأس" فى شعره بكثرة حيث جاءت ذات دلالات مختلفة، وهى تعنى بمدلولها الحقيقى "سائل مسكر" ولكن الشابى يمنحها دلالة أخرى مغايرة لدلالتها الحقيقة؟ حيث تأتى الكلمة مضافة إلى (الغرام – الحزن – الشوق – الحب – الصبا – الوحى – وكأس القدر)، وعلى ذلك يصبح اطراد الألفاظ على مخيلة الشابى له دلالته المعنوية وعلاقته الوثيقة بالموقف، فلم تقتصر اللفظة عند

(١) أسرار البلاغة (مرجع سبق ذكره) ص (٤٧).

الشابى على المعنى المحدد، بل تتعدى إلى دلالات كثيرة تثرى الأسلوب وتكسبه إيحاء ورمزية خاصة، هذه سمة غالبة على شعره.

وعلى هذا النحو لم تكن الصورة الاستعارية أو التشبيهية فى شعر الشابى هدفاً أو حلية، وإنما كانت وسيلة أساسية من أدوات التشكيل الجمالى تلك التى وظفها توظيفها فنياً لإبراز موقفه وتوضيحه، ففى تشكيله لصوره قام بتجسيد الأمور المعنوية (كالغرام) وبث الحياة فيها، ولم يقتصر على ذلك فحسب وإنما منحها الحياة الإنسانية مما أتاح له مجالا للتعبير عن آلامه وتشخيص أفكاره لتعكس مشاعره النفسية الحزينة.

هذا.. .. وفى قوله (ولكن تحطمت فى يديا) كناية عن الضياع والانكسار والتمزق بدون الأحباب، وخص "التحطيم" دون غيره؛ لأنه هلاك بلا رحمة أو رجعة؛ ولأن روح الشابى عذبة شفافة تتطلع إلى ما يماثلها فإذا حدث لها ما حدث نال منها وحطمها معنوياً أو روحياً، وهذا ما أكده من خلال الاستعارة التبعية فى قوله (تحطمت) حيث شبه فشله وهلاكه فيما ينشده بالتحطيم.. .. الخ على سبيل التبعية التى وضحت المعنى وأكدته، وأطلقت حوله مزيداً من الإيحاءات والأخيلة ودلت على سعة أفق الشاعر وتمكنه من أدواته.

هذا.. .. والبيت كله كناية عن خيبة أمل الشاعر فيما كان ينشده أو إخفاقه فيما كان يأمل الوصول إليه.

والشباب الغرير ولى إلى الماضى ∴ وخلى النحيب فى شفتيا

.. .. .. هذا، والبيت تأكيد على فكرته السابقة، ولما أراد تأكيد هذا الواقع وجعل الصورة أكثر وضوحاً؛ عرض الصورة عن طريق المقابلة المعنوية أو الضمنية بين طرفيها؛ لكى يخلق حركة مفاجئة داخل الصورة تجعل الهوة بين الطرفين واسعة، مما يثير الوعى ويلفت الانتباه ويثرى الصورة، وعلى ذلك فإن الجمع بين ثنائيات الواقع (ولو ضمنياً أو معنوياً) يؤكد الفكرة ويزيدها وضوحاً.

فنجد فى قوله (الشباب الغرير – ولى إلى الماضى) الطباق الخفى بين (الشباب والماضى) والصورة مقابلة وقوله (الشباب) كناية عن الحب، وتوليه إلى الماضى أى ضياعه وانعدام الأمل فى الرجوع إلى الأحباب.

هذا.. .. وقوله (ولى إلى الماضى وخلى النحيب فى شفتيا) توسط بين الكمالين لاتحاد المسند إليه والتطابق بين (ولى) و (خلى) وقوله (خلى النحيب فى شفتيا) كناية عن شدة الحسرة والألم والحزن الدائم الذى أصبح ملازماً له، فلفظ (فى) تعطى الإحساس (بالانغماس) فى عمق وتمكن.

هذا.. .. وآثر التعبير (بالنحيب) دون (البكاء)؛ لأن الأول يصور حرقة الألم والحسرة المصحوبة بصوت وليس بكاء عادياً مما يألفه الناس، لذا كان ذكر الشفاه؛ حيث صدور هذا النحيب وعلى هذا فبين (النحيب وشفتيا) مراعاة نظير (تناسب).

هاته يا فؤاد إنا غريبان ∴ نصوغ الحياة فنا شجيًّا

ولعلنا عندما نصل إلى هذا البيت نكون قد نسينا متعلق الضمير فى (هاته) فلا تثير هذه الكلمة فى ذهننا إلا معنى الطلب والإلحاح فيه، وفى قوله: (يا فؤاد إنا غريبان) استعارة مكنية؛ حيث شبه فؤاده بما يعقل أو (بالإنسان) ثم حذفه وأبقى على لازم من لوازمه وهو (صيغة الخطاب) والنداء.. .. الخ على سبيل المكنية، وسر جمال هذه الاستعارة أنها جعلت ما هو معنوى يخاطب ويذهب ويجئ، وهذه الصورة لا شك أنها أوقع فى النفس وأوسع فى الإيحاء وتعطى للصورة أبعاداً واسعة من الإيحاءات والأخيلة، وتلك الصورة لا شك تدل على سعة الخيال بالنسبة للشاعر، والقدرة على الابتكار والإبداع، وتطويع اللغة لكل ما يريد رسمه، حتى تظهر فكرته، ونلحظ تتابع الاستعارات فى شعر أبو القاسم الشابى؛ حيث إنها لما كانت تمثل مرحلة النضج الفنى عند أى شاعر فكانت كذلك بالنسبة لشاعرنا غير أنها أعطته مزيداً من الخصوصية عن غيره من شعراء الوجدان، يقول الدكتور مصطفى ناصف: "إنها برهان جلى على

نبوغ الشاعر كما أنها تعطى لخياله ما يشاء من خصوصية وامتياز حقيقيين ومن ثم كانت المنفذ الأكبر للمغامرات الخصبة الفذة"[1].

هاتـه، يا فؤاد إنا غريبان ∴ نصوغ الحياة فنـا شـجيًا

بدأ شاعرنا بيته بالأنعام العالية، الحزينة الإيقاع، فهو يريد أن يقول إنه غريب وحزين، ولكنه لما وجد هذا المعنى لا يفى بالمعنى الدقيق الشامل الذى يحسه؛ لذا لجأ لرسم لوحة فنية عن طريق الاستعارة المكنية كما ذكرنا سابقاً فى (يافؤاد إنا غريبان) وخص الفؤاد بالذكر؛ لأنه ألصق بأمور الوجدان؛ حيث يتحدث الإنسان إلى "فؤاده" أو قلبه فى مناجاة حميمة، والمقطع الثانى من البيت (نصوغ الحياة فنا شجياً) هذا البيت يتناقض مع الأبيات الأول من هذه المقطوعة، فكيف يطلب الشاعر رفشه ليخط ضريحه! ؟ وهو يقرر فى الوقت نفسه أنه مشغول بأمر الحياة، كما هنا (يصوغها لحنا شجياً)؟

وكيف يرضى عن الحياة فجأة بحيث يجعلها مادة فنه؟ بعد أن بدا من الأبيات الثلاث السابقة أن كل ما كان يصله بها أى الحياة قد انقطع؟ والتناقض الثالث – ولعله الأعجب – هو التناقض بين هذا البيت والبيت الثانى من المقطع الأول، فمن العجيب، حقاً أن الشدو مع العصافير للشمس، بينما بدا هذا الفعل نفسه هنا – فى يقين الحرمان ولوعة الفقد – عملا جاداً، بل عظيماً، كما تدل الكلمات الثلاث (نصوغ، فنا، شجياً).

هذا. .. وكلمة (فنا) جديرة بفضل تأمل فقد كان الشاعر يستطيع أن يقول (لحناً) وكلمة "لحن" أدل على مراده إن كان مراده نظم الشعر.

ولكنه آثر كلمة (فن) لأنها أدل على الجهد، فهى تؤكد المعنى الذى فى الفعل (نصوغ)، وعلى هذا لم تعد فكرة الموت تزعج شاعرنا، مادام قادراً على أن يخلد الحياة (بالفن) ومع ذلك فالأمر ليس بهذه البساطة.

(١) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مكتبة مصر، الطبعةالأولى ١٩٥٨م، ص(١٢٤، ١٤٧).

"فالشاعر الذى يغنى للحياة يظل مشدوداً إلى الحياة؛ لأن الحياة هى ينبوع فنه، ولو تخلص الشاعر من دوافع الحياة العادية لجف هذا الينبوع، والشاعر وقد أحس جفاف ينبوع الحياة، يعود إلى تأمل معنى الحياة"(١).

هذا،.. .. ويمضى بنا الشابى نحو لوحة تشبيهية رائعة من قبيل تشبيه المعقول بالمعقول، (الحياة فنا شجياً) وهو من المفرد بالمفرد المقيد، وهو من التشبيه المجمل المؤكد أى: المحذوف الوجه والأداة، فحذف الوجه لتذهب النفس فيه كل مذهب، ولكى يدعو إلى الفكر والتساؤل، وحذف الأداة فيه لتتحقق دعوى الاتحاد بين الطرفين، وهى كون المشبه فرداً من أفراد المشبه به وداخلا فى جنسه، وقد استخدم الشاعر حاسة السمع لإظهاره، والغرض منه تزيين المشبه.

هذا.. .. وآثر التعبير بقوله (شجياً) لكى يوافق نفسه الحزينة وتلك النظرة التشاؤمية وعلى هذا يكون التناسب المعنوى بين الشاعر وبين صوغه الحياة لحنا شجياً، ثم يقول:

قد رقصنا مع الحياة طويلاً ∴ وشدونا مع الشباب سنينا
وعدونا مع الليالى حفاة ∴ فى شعاب الحياة حتى دمينا
وأكلنا التراب حتى مللنا ∴ وشربنا الدموع حتى روينا

فى هذه المقطوعة الحديث موصول عن "الحياة التى صاغها لحنا شجياً" فى هذا المقطع يستخدم الشابى (جملا فعلية) مسندة إلى ضمير المتكلمين فى:

(قد رقصنا – عدونا – أكلنا – نثرنا) والأفعال هنا ماضية؛ وذلك لتصوير الإحساس المأسوى والتمزق النفسى والحسرة والألم على ما فات واستخدام الماضى ساعد على قوة هذا الإحساس، فهذه الأبيات تجسد عاطفة الشابى الحزينة النابعة من إحساسه بالإخفاق ومكابدة الآلام، وذلك من خلال ألفاظه التى تقطر مرارة وتوحى بعمق المأساة، ولهذا أصبحت الكلمات قطعة من نفسه المكلومة، معبرة عن عالمه الحزين، أما هناك فى المقطوعات السابقة، فكانت (مضارعة)، وضمير المتكلمين هنا

(١) شكرى عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سبق ذكره، ص(٩٣).

يشير إلى "الشاعر وقلبه" ونلحظ جمال التعبير بهذا الضمير وذلك ليدل على عظيم هذه الأمور التى عاشها الشابى فى حياته هو وقلبه، فنجد (رقصنا) دلالة على عظم المدة التى أمضاها الشاعر وقلبه فرحاً مسروراً وعلى طولها. وكذا فى قوله (شدونا) دلالة على عظم "الشدو" أو عظم المسموع إزاء حاله الحزينة. وكذا فى باقى الأفعال، وكذا (عدونا مع الليالى) .. .. الخ، كل الصور التى أسند فيها الشابى الصورة إلى ضمير المتكلمين – الذى يشير إلى الشاعر وقلبه أما هناك فى المقطوعة السابقة فكان مبهماً أو يفهم من السياق أنه يشير إلى البشر عامة.

ولعل السبب فى استخدام الأفعال الماضية أن الشاعر يتحسر على الماضى، وتذكر الشباب واللهو واللعب، والحب، وذكريات، وأحلام ولت إلى غير رجعة، أما الأفعال العادية فى بداية القصيدة فخلقت جواً من الرتابة ودفعت بالشاعر إلى التساؤل عن معنى الحياة، وعلى هذا يمكن تفسير كثرة العطف بين (الجمل والمفردات) فى هذه القصيدة بأن تجارب الماضى المكدسة بلا نظام اختلطت فيها المسرات والآلام، ويظلل الشاعر بطلال بيانية رائعة عن طريق الاستعارة المكنية فنجد فى قوله (رقصنا مع الحياة طويلاً.. ..) على سبيل الاستعارة بالكناية تلك التى أثبتت الروح فى (الحياة) وجعلتها تشاركه هو وقلبه الرقص.

هذا.. .. .. والرقص فى المعجم الشعرى وفى الاصطلاح اللغوى يعنى التلهى عن التفكير، وليس أى تفكير بل تفكير من نوع مخصوص ألا وهو التفكير فى الحزن والألم وقسوة الحياة ومحاولة النسيان عن عمد ورقصه مع الحياة طويلاً دلالته هو حرصه الشديد والمستمر على مسايرة الحياة وأحوالها المختلفة، ومحاولة التعايش معها على حالها؛ فشاعر الحياة متمسك بالحياة يلهو كما تلهو ويرقص كما ترقص.. .. الخ، وكذا فى قوله (وشدونا مع الشباب سنينا) على سبيل المكنية، هذا ونجد بين (رقصنا وشدونا) تناسب فى الماضوية وفى الحال، وبين قوله (قد رقصنا مع الحياة طويلاً وشدونا مع الشباب سنيناً) توسط بين الكمالين، ودلالة (رقصنا وشدونا) محاولة التعايش مع الحياة كما هى وتحمل آلامها مدة طويلة نستشعر جمال الكناية فيها فهى كناية عن

"حب الحياة والحرص عليها" إنه تصوير قمة فى البلاغة ودقة الإحساس وقوة التعبير؛ حيث قوت الكناية المعنى وأكدته فكانت بمثابة الظلال الكثيفة الثرية التى أكسبت الصورة أو اللوحة الفنية أثواباً قشيبة تزهو بها فى معرضها على مثيلاتها، فتلك الظلال تلاحمت حتى أخرجت تلك اللوحة فى معرض الاعتدال.

هذا.. .. وفى قوله (طويلاً وسنينا) زيادة فى التأكيد على طول المدة من أجل البقاء.

وعدونا مع الليالى حفاة ∴ فى شعاب الحياة حتى دمينا

ويمضى بنا الشاعر مع التأكيد على نفس الفكرة وهى محاولة تحمل الحياة بكل ما فيها كما هى "حلوها ومرها" وفى البيت كمال الاتصال، وبين (حفاة ودمينا) مراعاة نظير.

إن صورة (الليل) تأتى حاملة دلالات الحزن والتوجع والكآبة المصاحبة لها وعلى هذا فالليل مرتبط بالهموم والأحزان، وهكذا استطاع الشابى أن يوظف المفردات اللغوية لتحمل دلالات شعورية وجمالية أسهمت بدور كبير فى إبراز موقفه الفكرى، ففى موقف التطلع إلى المثالية والروحانية يتخير ألفاظاً ذات قدرة على الإشعاع.. ألفاظاً تتسم بالطهر والصفاء والشفافية، وفى موقف الشكوى والألم يستخدم ألفاظاً تفيض أسى وتقطر مرارة، وحين يصور حيرته وضياعه كما هنا يتوسل بالألفاظ التى توحى بالعجز والاضطراب، وفى موقف اليأس يتخير ألفاظاً توحى بالقتامة.. .. الخ.

ويلاحظ أن معظم ألفاظه لم تجمد عند حد معناها المعجمى، وإنما تتعدى هذا الإطار ليصبح لها أكثر من دلالة فنية تكشف عن عمق تجربته الشعرية، ومن ثم اتسمت ألفاظه بالتجدد والثراء الفنيين فى الوقت الذى حققت فيه الإمتاع الفنى للمتلقى.

وعدونا مع الليالى حفاة ∴ فى شعاب الحياة حتى دمينا

ثم ظلل بيته بظلال فنية رائعة عن طريق الاستعارة بالكناية فى قوله (عدونا مع الليالى حفاة)؛ حيث شبه الليالى بالإنسان ثم حذفه وأبقى على لازمه (حفاه).. ..

الخ على سبيل المكنية .. .. هذا ولما كان من الوظائف الأساسية للصور الاستعارية فى شعر أبو القاسم الشابى التجسيد والتشخيص أى تحويل المعنويات إلى المجال الحسى، وبث الحياة فى الجوامد حتى تبدو كأنها كائنات حية تحس وتدرك وتتنفس وكما هنا جعل الشاعر (الليالى) تعدو معه هو وقلبه، ولم يكتف بذلك بل جعلها (حافية) شأنها فى ذلك شأنه، ولا شك فهذا سر جمال المكنية أى قدرتها على التشخيص وشعر الشابى شعر تخييل مبناه على ذلك لذا كثرت به الاستعارة .

وإذا تأملنا دلالات الألفاظ نجد لفظة (حفاة) تمثل مدى البؤس والألم وتحمل القهر، ولفظة (حتى) تصور المدة الطويلة التى قضاها الشاعر فى تحمل الآلام والصعاب وكأن لسان حاله يقول: مشينا مشوار طويلاً من الآلام والصعاب وفى النهاية أدميت قدمانا، ودلالة لفظة (دمينا) شدة البؤس الذى تجاوز الحد حتى دمى وبه فاق التحمل والصبر عليه.

وأكلنا التراب حتى مللنا ∴ وشربنا الدموع، حتى روينا

يواصل الشاعر تصوير القهر والألم النفسيين الذى يعيشهما، فالبيت قمة فى دقة التصوير، وروعة التعبير، فألفاظه كلها مصورة لما يعانيه أدق تصوير وأبينه.

فنجده يقول (وأكلنا التراب حتى مللنا) من تراسل الحواس؛ حيث جعل (التراب) الذى هو مجال المرئيات والملموسات مجال المذوقات أو المطعومات، وهذا فى "مجال العلاقة بين المادى والمعنوى ونعنى بذلك إقامة علاقات جديدة بين مفردات اللغة لم نعهدها من قبل فى تراثنا الشعرى، وتعد هذه العلاقة إحدى الوسائل التى تعين الشاعر على التعبير عن جوه النفسى، ونقل تجربته إلى المتلقى كما عاشها، وفى هذا المجال استخدم الشابى الألفاظ الرمزية الموحية ذات الإمكانيات الصافية التى تتمثل فى ما يسمى بتراسل الحواس"[(١)].

(١) محمد عنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث – دار نهضة مصر – القاهرة ١٩٧٩، ص(٣٩٥).

أى: "وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى فتعطى المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عاطرة، وهى صفات لم نألفها فى تراثنا الشعرى، ولكنها تحمل طابع الابتداع المؤكد للطلاقة الفنية والحرية التعبيرية"(١).

وبذلك استطاع أبو القاسم الشابى من خلال انتقاله بالألفاظ من مجال حسى معين إلى مجال آخر أن ينقل الأثر إلى المتلقى، مما يجعلنا "نحس بقوة التعبير ونجاحه من الناحية النفسية،إذ نراه ينقل إلى نفوسنا إحساس الشاعر الحقيقى ووقع ما رأى فى نفسه"(٢).

هذا.. .. (وهذه الوسيلة "تراسل الحواس") تخرج الصورة من مجالها المحدود الثابت إلى مجال أرحب تتعدد فيه الدلالة، وتصبح الكلمات ذات قدرة على التأثير والإشعاع، ومن هنا تتسم اللغة بالتجدد والثراء على عكس ما نراه فى الصور الكلاسيكية المحدودة الأبعاد، الثابتة الدلالة التى لا تستطيع بحكم تكوينها المنطقى الصارم أن تحمل أية قيمة نفسية أو عاطفية)(٣).

هذا.. .. ولما كانت الألفاظ دائما فى حالة قصور وعجز عن ملاحقة فيض المشاعر الإنسانية، لذلك يحاول الشابى اصطناع لغة أخرى تسمو إلى مستوى نفسه الثائرة، وتستطيع تصوير ما فيها من آثار القوة الوجدانية فيلجأ إلى الخيال وإلى الصورة التى تجسم المعانى وتنقلها إلى درجة أرقى لتزداد جمالاً، فنجده عمد إلى تصوير ذلك عن طريق الاستعارة بالكناية فى (أكلنا التراب)، وكذا فى (شربنا الدموع) وهى أيضاً من

(١) أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث فى مصر – ط، دار المعارف (الثالثة) –القاهرة ١٩٧٨م، ص(٣٤٠).

(٢) محمد مندور، الشعر المصرى بعد شوقى– (الحلقة الأولى)، دار نهضة مصر– القاهرة، (د.ت) ص (١٢).

(٣) جابر عصفور، الصورة الفنية عند شعراء الإحياء فى مصر، رسالة ماجستير كلية آداب – القاهرة، ص (١٤١).

قبيل تراسل الحواس؛ حيث جعل (الدموع) التى هى مجال المرئيات والملموسات مجال المذوقات، .. .. هذا ولما كانت الحياة عنده ما هى إلا ميدان كبير للمتناقضات والثنائيات على هذا يعد عنصرى التضاد والمقابلة من الأدوات الفنية البارزة التى أسهمت بدور كبير فى تشكيل صور الشابى الشعرية، وإبراز موقفه الفكرى أى (تصوير عالمه النفسى وواقعه المتناقض) وقد ظهر من خلال عرضنا لشعره مدى حزن الشاعر وتمزق ذاته لما يجرى على أرض الواقع من متناقضات يحار لها العقل، وعلى هذا فإن عنصرى الطباق والمقابلة من أدوات الشاعر الأساسية التى يستخدمها أو يوظفها لخدمة وإبراز موقفه، كما أن لها قيمة جمالية عالية حيث تخلق حركة مفاجئة داخل الصورة إذ تجعل الهوة بين الطرفين واسعة، مما يثير الوعى ويلفت الانتباه، ويثرى الصورة ويؤكد الفكرة ويزيدها وضوحاً (فالضد يظهر حسنه الضد) "وبضدها تتميز الأشياء".

ضدان لما استجمعا حسنا ∴ والضد يظهر حسنه الضد

ويأخذ تشكيل الصورة بعداً فنياً أعمق وأرحب حين يتوسل الشابى بالمقابلة بين شطرى البيت ليوظفها لخدمة موقفه. (والمقابلة – كما يذكر ابن رشيق – مواجهة اللفظ بما يستحقه فى الحكم.. .. وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب فيعطى أول الكلام ما يليق به أولاً، وآخره بما يليق به أخراً، ويأتى فى الموافق بما يوافقه وفى المخالف بما يخالفه)[1].

فحين يقول:

وأكلنا التراب حتى مللنا ∴ وشربنا الدموع، حتى روينا

نجد المقابلة بين طرفى البيت (أكل التراب – شرب الدموع) وكذا الطباق بين (أكلنا – شربنا) ومما لا شك فيه أن الجمع بين المعانى المتضادة داخل الجملة الشعرية، يخلق حركة مفاجئة تثير التأمل، وتنشط الشعور، وتزيد الفكرة وضوحاً

(١) ابن رشيق، العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد – ط، المكتبة التجارية (الثالثة)، القاهرة، ١٩٦٣م، جـ٢، ص(١٥).

وتأكيداً، وتأخذ الصورة بعداً فنيا أعمق وأرحب تتسع فيه الدلالة وتصبح الكلمات أكثر إيحاءاً وإشعاعاً.

والأفعال المسندة إلى ضمير المتكلمين إشارة إلى الشاعر (للشاعر وقلبه) وهى (أكلنا – شربنا – روينا – مللنا) بينها تناسب فى الماضوية، ولما أراد الوصل بين طرفى البيت أتى بالتوسط بين الكمالين.

وأكلنا التراب حتى مللنا ∴ وشربنا الدموع، حتى روينا

وإذا ما تتبعنا إيحاءات الألفاظ والدلالات المتعددة لها نجد لفظة (التراب) فهى تعكس شدة البؤس وإحساسه المأسوى بالحياة وإبراز مشاكله ومظاهر البؤس فيها، وهذه الصورة بلا شك تمثل نقاطا قاتمة – فى نظره – ولهذا ظهر فى بيته نغمات الشكوى الممزوجة بالألم والمرارة والحزن والتبرم بالحياة، ويقابل هذا فى الكنايات العامية الشائعة فى البيئة المصرية قولهم (فلان سف التراب حتى يعيش) كناية عن تحمله كل صعب من أجل العيش، فالشابى يستقى لغته من الحياة فهى تمتاز بالبساطة والقرب من الواقع.

ويظلل لوحته بلون بيانى آخر عن طريق الكناية فنجد (أكلنا التراب) كناية عن تحمل الصعاب والغالى والرخيص من أجل البقاء، ونتأمل دلالة كلمتى (حتى) و(مللنا) وما تضفيه كل منهما على المعنى من بهاء وجلال (فحتى) تعنى طول العهد أو المدة التى تحملها الشابى ماضيا فى تمسكه بالحياة؛ لأنه شاعر الحياة، وشاعر الحياة يستمد فنه ووجوده منها ويؤكد فكرته تلك قوله (مللنا)، ودلالة (حتى) تصوير ذلك الجهد المستمر وكأن الشابى قطع رحلة طويلة من الجهد والمثابرة من أجل الحياة والتمسك بها. و(مللنا) تلك حالة شعورية تسيطر على صاحبها أو المصاب بها فتجعله يفقد إحساسه بمتعة الحياة وسحرها وتصير الأشياء والأيام عنده مثل بعضها البعض، وتأتى بعد كثرة المحاولة المصحوبة بالفشل دائما، عندئذ تعترى الإنسان .

هذا.. .. ونتأمل. دلالة (شربنا) وما تضفيه على المعنى من سحر وخلابة فهى تعنى الملء والإفاضة ويدلل على ذلك قوله بعدها (حتى روينا) يعنى الوصول إلى

الغاية التى تمنع أى شرب بعدها، وبالتالى فالشاعر موفق فى اختيار ألفاظه هذه ومن الألفاظ الموحية اختياره لفظة (الرواء) اختيار دقيق فى موضعه، وهى من (الرى والارتواء) أى: الماء العذب الكثير(١). وعلى هذا (فالشرب حتى الرواء) يعنى الوصول إلى الغاية فهو لم ولن يقبل أى شرب بعد؛ لأنه روى دموعاً وآلاماً وأحزانا، وعلى هذا فالشرب هنا ليس أى شرب، بل شرب من نوع مخصوص وهو (شرب الدموع) فهى وإن كانت تخفف الحزن والآلام ولكن لا تروى ظمأ القلب أبداً.

ودلالتها: عدم انقطاع الحزن المصحوب بالدموع، ومنه إلى استمرار الدموع حتى روى منها؛ لأنها موصولة وفى تتابع.

فالصورة هنا يخيم عليها الأسى والأسف، وليس ذلك إلا انعكاساً لعالم الشاعر الداخلى، لقد رأى (الشابى) الطبيعة وأحسها من خلال ذاته الكئيبة فجاءت عناصرها ممتزجة ومتفاعلة بروحه، كما جاءت صورة مجسدة ومشخصة لعواطفه وأفكاره دون خلل أو اضطراب، حيث لاءمت عناصرها موضوعات الشابى وجوه النفسى الحزين، أو المشرق، ومن ثم أصبحت موحية مؤثرة.

ونثرنا الأحلام والحب والآلام ∴ واليأس، والأسى، حيث شينا

الحديث موصول عن التحسر على الماضى وتذكر للأحلام والحب والآلام واليأس جميعاً ولت إلى غير رجعة.

.. .. هذا، وإذا تأملنا دلالات الألفاظ وما تضفيه على الصورة من ظلال متعددة من الاستعارات والتشبيهات.. .. الخ.

نجد (الأحلام) « صورة الحلم تعتبر، موازياً رمزياً للأمل، وفى كل سياق نجد له إيحاء جديداً، وهذا الرمز الشعرى، يمثل الأمل الذى يأمله الشاعر وأداته التى يصوغ

(١) تعليق أمين محمد عبد الوهاب محمد الصادق العبيدى ابن منظور، لسان العرب – دار المعارف – بيروت ١٩٩٩م، جـ٥، ص(٣٨٢).

بها الشاعر علاقات واقعه صياغة جديدة ليغيرها، وأحياناً يكون الحلم موازياً رمزياً للأمل الخادع، أو للضعيف» [1].

.. .. هذا، والشابى يستخدم (الأحلام) بصيغة (الجمع) أو مجموعة، أكثر من استخدامه للحلم (المفرد) ودلالة ذلك أن آماله وأمنياته كثيرة، وهذا أيضاً يعكس قيمة الحلم عنده وقيمته الفنية داخل السياق.

(فالحلم) هو المتنفس الوحيد للشاعر، الذى يهرب به إلى واقع خيالى آخر يعيش فيه يعوضه عن واقعه المر والمظلم ولو للحظات ليستجمع فيها ذاته ليعود مرة ثانية، فالأحلام جميلة ولكنها لا تريح الشاعر من عنت واقعه، وأنها تمثل الابتسامة التى تقابله فى ظلام اليأس.

والأحلام هنا تمثل الأمل البعيد أو الضائع أو المبحوث عنه.

.. .. هذا، ويمضى بنا الشابى نحو ظلال بعيدة كسى أركانها عن طريق الاستعارة بالكناية فى قوله (نثرنا الأحلام)؛ حيث شبه الأحلام بشىء حسى من شأنه أنه يمسك وينثر.. .. الخ، ثم حذفه وأبقى على لازم من لوازمه وهو (نثر).. . على سبيل المكنية، ولا شك أن هذا التجسيد قد أبرز فكرته، وجعل صورته تنبض بالحيوية وكأننا نمسك الأحلام بقبضتنا، ثم نقوم بنثرها.. .. الخ وذلك لم يكن ليتحقق من خلال التعبير الحقيقى.

يقول الإمام عبد القاهر الجرجانى عن الاستعارة: (فإنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعانى الخفية بادية جلية)[2].

ومما سبق يتضح أن الشابى قد استطاع أن ينقل – من خلال تصويره الاستعارى – عواطفه وأفكاره فى صور مجسدة وحية، مما أسهم فى الكشف عن حالاته النفسية، وساعد على إبراز واقعه.

---

(١) الصورة الشعرية عند أبى القاسم الشابى، دار المعارف – الطبعة الثانية ١٩٩٥م، ص(٢٢٣).

(٢) عبد القاهرة الجرجانى، أسرار البلاغة، تعليق وإيضاح وتنقيح محمد عبد العزيز النجار، مطبعة محمد على صبيح وأولاده، القاهرة ١٩٧٧م، ص (٤٧).

وقد أعانه على أداء تلك الوظيفة ما تتميز به الاستعارة من قدرة على التكثيف والإيحاء من خلال الإيجاز والمبالغة.

يقول الإمام عبد القاهر الجرجانى عنها:

« إنها تعطى الكثير من المعانى باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجنى من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر» [1].

وكذا فى باقى الصور الاستعارية (نثرنا الحب – الآلام – اليأس – الأسى) فالصورة هنا يخيم عليها الأسف والأسى، وليس ذلك إلا انعكاساً لعالم الشاعر الداخلى، لقد رأى الشابى الطبيعة وأحسها من خلال ذاته الكئيبة، لهذا ظهر فى لوحته نعمات الشكوى والألم والنزعة التشاؤمية كل ذلك يتردد بصورة واضحة فى شعره، والبيت كله من عطف المفردات بعضها على بعض؛ ودلالة هذا أن نفسية الشاعر مكدسة بالأحزان والآلام المتراكمة التى تجعل صوره كلها تدور فى حوار طويل أحداثه تدور ما بين عطف جمل وعطف مفردات كما هنا.

ونثرنا الأحلام والحب والآلام ∴ واليأس، والأسى، حيث شينا

ولنتأمل دلالات الشابى ما بين (دلالات الفرح كالأحلام والحب) وما بين دلالات الحزن والفزع (اليأس – الآلام – الأسى).

هذا وفى (نثرنا) من النثر وهو التفريق ومنه نثر الدراهم فوق العروس ونثر الورود، و(الأحلام) أمل وتطلع نحو الأفضل ولو فى الحلم أو الخيال.

وكذا (الحب) فهو يوحى بالبهجة والتفتح والنشوة فالصورة الشعرية هنا اختلطت بها دلالات الحزن والفرح.

وفى رأيى: أن ذلك لتصوير مراحل الصراع الذى يومئ إليه عنوان القصيدة؛ لأنها مقابلة مؤلمة بين (ماض حى وحاضر ميت)، اختلاط النشوة بالألم، وبين (الأحلام والحب) مراعاة نظير؛ حيث دلالتهما التفاؤل والفرح والأمل أو التطلع نحو الأفضل.

(١) عبد القاهرة الجرجانى، أسرار البلاغة، (مرجع سبق ذكره) ص (٤٧).

ومما لا شك فيه أن الجمع بين المعانى المتضادة – داخل الجملة الشعرية – يخلق حركة مفاجئة تثير التأمل، وتنشط الشعور، وتزيد الفكرة وضوحاً وتأكيداً كما يأخذ تشكيل الصورة بعداً فنياً أعمق وأرحب حين يتوسل أبو القاسم الشابى بالمقابلة بين طرفى البيت فإنه يعكس – من خلال المقابلة بين الشطرين – وتقوم المقابلة بدور الكشف عن حركة الواقع وتناقضاته؛ لإبراز مظاهر الحزن والفرح والحب والألم.. .. الخ.

فنجد الطباق بين (الأحلام واليأس) وبين (الحب والآلام) طباق خفى، فإحساس الشابى بمتناقضات الحياة دفعه إلى الإحساس بالمفارقة والاضطراب النفسى.

« هناك إذن نوع من (المفارقة الشديدة) فى ذهن الشاعر وفى فنه، فهو فى ذات اللحظة حين يلمح ما فى الكون من جمال وجلال وفتنة وسحر، يبصر أيضاً بنفس الدرجة المقابلة من الحدة والوضوح ما فيه من ضلال وزوال وشقاء وفناء.. .. هذا التفلسف فى الإحساس بتناقض الحياة وتقابلها بعمق فكر الشاعر فى نفس اللحظة التى يثرى بها فنه» [1].

ثم ماذا؟ هذا أنا: صرت فى الدنيا

بعيداً عن لهوها وغناها

(ثم ماذا) الاستفهام الوحيد فى المقاطع الثلاث الأخيرة – استفهام مبتسر، غير محدد، والسياق يدل على أنه لا يستفهم الآن عن كنه الحياة، الجواب مختصر مبتسر كذلك فى الجملة الاسمية. (هذا أنا) والجملة ذات الخبر الإسمى فى القصيدة، ثم تتعاقب الجمل يتداخل فيها الماضى والحاضر من خلال فعل الصيرورة (صرت)، وفى رأيى إن الشابى أتى بالاستفهام المبتسر، وهذا تأكيد منه على مأساته وكأنه يقول: (كل ما مضى هو أنا لا غيرى) وغرضه هو زيادة التأكيد على نفسه وحاله.

والشطر الأول من البيت (ثم ماذا؟ هذا أنا: صرت فى الدنيا بعيداً) به لون بلاغى رائع، وهو شبه كمال الاتصال.

(١) طه وادى، شعر ناجى الموقف والأداة، (مرجع سبق ذكره) ص (٩٠).

وفى الشرط الثانى من البيت عطف من قبيل عطف المفردات بين (لهوها وغناها) وتتجلى فى البيت الكنايات الرائعة، ففى قوله (بعيداً عن لهوها) كناية عن بعد نفسه عن العبث، وقوله (وغناها) كناية عن متعها المتعددة ويواصل شاعرنا إيقاعه الجنائزى الحزين فى تلك المقطوعة ذات الدلالة التشاؤمية قائلاً:

فى ظلام الفناء، أدفن أيامى ∴ ولا أستطيع حتى بكاها

فى قوله: (فى ظلام الفناء) كناية عن النظرة القاتمة للوجود أو رؤية الوجود بنظرة سوداوية متشائمة، وكأنه فقد الإحساس بكل جميل حوله فأصبح لا يرى إلا سواداً سواء أكان حسياً أم معنوياً.

وفى رأيى أنه ظلام نفسه وقتامتها، ويمضى بنا الشابى نحو تصوير مجازى رائق وذلك عن طريق الاستعارة بالكناية فى قوله (أدفن أيامى)؛ حيث شبه (الأيام) بما هو حى محسوس من شأنه أنه يموت ويدفن.. . الخ، على سبيل المكنية؛ فالاستعارة عند (الشابى) تهدف فى المقام الأول إلى شرح حالات نفسه وتوضيح حقيقة واقعه، فإن صوره تقوم على المبالغة أى فى إدعاء أن المشبه فرد من أفراد المشبه به إذ أن (الصلة بين المبالغة والشرح والتوضيح صلة وثيقة، ذلك أن المبالغة تعد وسيلة من وسائل شرح المعنى وتوضيحه)[(١)].

يقول أبو الفتح عثمان بن جنى: (إن الاستعارة لا تكون إلا للمبالغة، وإلا فهى حقيقة)[(٢)].

أما مصدر التأثير هنا فيرجع إلى عملية التجسيد التى هى أقرب إلى إدراك الإنسان كما يرجع إلى صدور الشابى فى صوره عن إحساس صادق وشعور قوى. (وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على

(١) جابر عصفور، الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، دار الثقافة – القاهرة ١٩٧٤م، ص (٤١٦).

(٢) ابن رشيق، العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد – ط، المكتبة التجارية (الثالثة) – القاهرة، ١٩٦٣، جـ١، ص (٢٧٠).

سواه، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطربا مؤثراً، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه؛ لأنه يزيد الحياة حياة)[1].

.. .. هذا، وحين يسند الشابى (المضارع) إلى المشبه فإنه يعطى للصورة مزيداً من الحركة والاستمرارية، أما حين يسند (الماضى) فإن ذلك يمنح الصورة قوة دلالية توحى بمشاعر الأسى والحسرة، والضياع والفناء، وهذه المعانى تأتى نتيجة إحساسه المأسوى بالحياة.

.. .. هذا، وقوله: (أدفن أيامى) كناية عن انقطاع كل أمل له فى الحياة، وكل صلة له بها، والصورة فى هذا البيت إيقاعها جنائزى حزين يفيض بالحسرة والأسى والألم، وظلل أركانها عن طريق الاستعارة بالكناية؛ حيث شبه الأيام بالإنسان، ثم حذفه وأبقى على لازم من لوازمه وهو [أدفن] على سبيل المكنية، ودلالة (الدفن) تعنى الانقطاع والانقضاء التام بلا عودة، وفى قوله (ولا أستطيع حتى بكاها)؛ لأنه لم يعد له أمل فيها أو انقطع كل أمل له فيها، فهى جملة قاطعة حاسمة، ومنه أنه كناية عن الاستسلام التام لليأس وانقطاع الأمنيات.

(فالشابى حياً ما دام يملك قدرة الإحساس، وعندما يحس الموت، يكون الموت نفسه حياة)[2].

فالشابى بذلك يعلن أنه لم يعد يستطيع حتى أن يبكى حياته:

حتى الفن لا أمل له فيه مادام الفن مستمداً من الحياة.

وزهور الحياة تهوى، بصمت ∴ محزن مضجر على قدميا

لما كان (الشابى) فى معظم شعره ثائراً حاد العاطفة، فإن صوره الاستعارية جاءت مناسبة لموقفه (لأنها هى التى تلائم ثورة العاطفة وحدة الوجدان، فتخرج الكلمة

(١) عباس محمود العقاد، الديوان فى الأدب والنقد – ط، دار الشعب (الثالثة) – القاهرة، ١٠٧٢م، ص، (٢٠).

(٢) شكرى محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، (مرجع سبق ذكره)، ص (٩٥).

ملتهبة حادة بفضل ما فى المجاز والاستعارة من تركيز وإيجاز وتبلور يعطى التعبير قوة، وفى أثناء ذلك يتحول الشاعر إلى ما يشبه صانعاً جديداً للغة)[1].

وعلى هذا النحو لم تكن الصورة الاستعارية فى شعر الشابى هدفاً أو حلية وإنما كانت وسيلة أساسية من أدوات التشكيل الجمالى، وظفها توظيفاً فنياً لإبراز موقفه وتوضيحه، فنجده فى قوله: (زهور الحياة تهوى بصمت) يعرضها عن طريق الاستعارة بالكناية حيث شبه الحياة بالنبات أو الأشجار ثم حذف المشبه به وأبقى على لازمه، وهو (زهور).. .. على سبيل المكنية، فإنه فى تشكيله لصوره قام بتشخيص الطبيعة من خلال ذاته فتبدو قاسية منفرة فى بعض الأحيان على حين يراها فى البعض الآخر مصدر بهجة وسرور، فنجده نقل الحياة من الواقع المعنوى المجرد إلى الحسى المشاهد، فجعل الحياة (نباتاً أو شجراً)، وكأننا نرى شجرة ذات أزهار، ثم بدأت زهورها فى التهاوى بصمت محزن مضجر على قدميه، ولم تهدف الصور الاستعارية إلى توضيح هذا فحسب (التشخيص) بل قامت بدور فنى آخر هو (الإمتاع والتأثير)، ذلك أن إدراك التشابه من خلال التباين والتمايز بين الأطراف المتنوعة داخل نسيج التجارب الشعرية يثير إعجاب القارئ واستطرافه وإمتاعه.

وإذا تأملنا دلالة تلك اللفظة (زهور) مضافة إلى السياق الواردة فيه (زهور الحياة) أى الأمل المتفتحة زهوره فى الحياة، ودلالة قوله (بصمت) الغفلة الشديدة وكأنه سلب دونما يشعر بشىء،وقوله (على قدميا) كناية عن أنها ضاعت أمام عينيه وهو لا يستطيع فعل شىء أى على مرأى ومسمع منه.

وزهور الحياة تهوى، بصمت ∴ محزن مضجر على قدميا

.. .. هذا، والبيت تملؤه جملة اسمية طويلة وبطيئة لفظاً ومعنى، وخبرها جملة فعلية فعلها مضارع كالفعلين السابقين، وقد سبقت بواو الحال، والبيت به شبه كمال انقطاع.

(١) شوقى ضيف، فى النقد الأدبى – ط، دار المعارف (الخامسة) القاهرة ، ١٩٧٧م، ص (١٧١).

.. .. هذا، والمراد بـ(زهور الحياة) كناية عن أيامه فى الحياة، وهذه الزهور أو الأيام بدأت فى التهاوى بصمت، ودونما إدراك أو شعور من الشابى أمام عينيه.

.. .. هذا وآثر التعبير بلفظ (تهاوى) دون (تهبط) –مثلاً– ؛ وذلك لأن حقيقة الهوى التساقط والتتابع من علو إلى انخفاض أجزاءً أجزاءً، وفى مواقع مختلفة؛ لأنها إذا تهاوت اختلفت جهات حركاتها، وكان لها فى تهاويها تواقع وتداخل، والمراد هنا المبالغة فى الهبوط ولو قال (سقطت) لم يكن فيه من الفائدة؛ وذلك لأن التهاوى يفيد انزعاج الهاوى من مستقرة بخلاف الهبوط فهو دون انزعاج بل يكون دفعة واحدة.

(الحياة) هنا هى حياة الشابى الحزينة البائسة، القاتمة، وفى قوله (على قدميا) كناية عن كونه شاهداً على ضياعها أى: نفسه بنفسه، و(التهاوى بصمت محزن) كناية عن تمام العجز والاستسلام، فهى (زهور حياته) لا تستطيع الوقوف عن التهاوى ولا أحد يستطيع أن يوقفها وهذا تمام العجز والاستسلام.

.. .. هذا، وقوله: (زهور الحياة تهوى بصمت) من قبيل تراسل الحواس؛ حيث جعل الزهور التى هى مجال المرئيات والمشمومات والملموسات مجال المسموعات فى قوله (بصمت).

جف سحر الحياة، ياقلبى الباكى ∴ فهيا، نجرب الموت.. هيا!

البيت هذا نداء أخير إلى الموت لعله ينجى الشاعر من حيرته، ويخلصه من عذاباته وآلامه، لا أمل، لا ابتسام بل ملالة وسأم، ويصور ذلك عن طريق لوحة بيانية رائعة عن طريق الاستعارة بالكناية فى قوله: (جف سحر الحياة)؛ حيث شبه (الحياة) بشىء حسى كالزرع أو الماء، ثم حذف (الزرع) وأبقى على لازم من لوازمه، وهو (جف) فالاستعارة جعلت الحياة نباتا يخضر ويجف وينضر وييبس.. . الخ. فهى مجال رحب تتسع فيه الدلالات وتصبح ذات قدرة على الإيحاء والرمز والإشعاع بالإضافة الى التجسيد والتشخيص.

ويذكر الدكتور/ مصطفى ناصف، أنها: (برهان جلى على نبوغ الشاعر، كما أنها تعطى له ما يشاء لخياله من خصوصية وامتياز حقيقيين، ومن ثم كانت المنفذ الأكبر للمغامرات الخصبة الفذة)(١).

ولا شك أن هذا التجسيد أكسب المعنى قوة وتأثيراً لا تستطيع اللغة الحقيقة أن تحققه.

يقول الرمانى: (الاستعارة الحسنة ما أوجب بلاغة ببيان لا تنوب مناب الحقيقة)(٢).

جف سحر الحياة، ياقلبى الباكى ∴ فهيا، نجرب الموت.. هيا!

ونلحظ هذا البيت الأخير فى هذا المقطع أتى بفعل وحيد دال على المضى وهو (جف) ذلك الذى تتصدره جملة قصيرة قاطعة، وهذا الفعل بمعناه وبوضعه يحدث انطباعاً قوياً بالانقضاء التام: فى (جف سحر الحياة) والجفاف دلالة للزوال والانعدام التام و (جفاف سحرها) أى: زوال بريقها وخلابتها وزهوها، وجاذبيتها.

.. .. هذا، ولكن الحل ينبثق فجأة إذ يخاطب الشاعر قلبه "رفيق غربته" متحولا إلى الأمر المؤكد ومرتباً الأمر على ذلك الفشل المبكى: (فهيا نجرب الموت هيا!).

لماذا لا يكون الموت أيضاً تجربة، بل تجربة أعظم من تلك التجارب الكثيرة التى قدمتها له الحياة، ولم تعد تثير فى نفسه إلا الملل؟ إن هذا الانحراف الواضح فى العبارة هو الذى يكفل استقامة معنى القصيدة ككل.

فالفعل "جرب" يصلح – لغويا –؛ لأن يقع على أى شىء إلا الموت: إن الإنسان قد يجرب نوعاً من الأطعمة أو الحلوى أو رداء أو صانعاً أو صديقا وذلك؛

(١) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية – مكتبة مصر – الطبعة الأولى ١٩٥٨م، ص (١٢٤، ١٤٧).

(٢) ابن رشيق، العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد – ط، المكتبة التجارية (الثالثة) القاهرة، ١٩٦٣م، ص(٢٧٢).

لأن التجربة فى جميع هذه الأحوال تفيد خبرة تنفع صاحبها فى الأحوال المماثلة، أما أن يجرب الموت!!.. ؟

(ولكن الشاعر الذى يحب الحياة يرتكب هذه المخالفة اللغوية ليقول لنفسه ثم للناس: إن حب الشاعر للحياة هو إحساس يعمر القلب، قبل أن يكون لذة تقضى، أو متاعاً يقتنى، وهو حى مادام يملك قدرة الإحساس، وعندما يحس الموت، يكون الموت نفسه حياة)[1].

ولكن الشاعر فى جعله (الموت تجربة) يمكن أن تخاض تعبيراً يسترعى الانتباه ويستوقف النظر ويدعو إلى التساؤل.

وفى رأيى: إن الشابى أخفق فى هذا التعبير على هذا النحو؛ وذلك لأن دلالتهما متعارضتان، فالموت انقطاع بلا عودة وتوقف على العكس من (التجربة) فهى وجود، وحياة واستمرار لهذه الحياة مع تحقق نوع من الاستفادة والخبرة من خوضها.

وعلق أستاذنا الدكتور/ عبد الحليم محمد شادى بقوله: (لم يخفق الشاعر فى هذا التعبير لأنه غير معقول أن يجرب الموت إنسان ولكن فيه دلالة أو كناية عن قرب النهاية التى لا مناص منها).

❁❁❁

(١) شكرى عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، (مرجع سبق ذكره) ص، (٩٥).

الخاتمة

إن البحوث البلاغية بحوث إنسانية تختلف حولها وجهات النظر، وهذا الاختلاف ينطبق على النتائج تبعاً لاختلاف النظر إلى المقدمات، وهذا البحث شأنه شأن البحوث البلاغية الخاضعة لتلك النظرة، واستخلاص النتائج منها يقوم على وجهة نظر قابلة للأخذ والرد.

وكان من النتائج

أولاً: إن الشابى من روافد أبوللو الرومانتيكية فلقد كان رومانتيكياً فى التعبير بالصورة الحية النابضة وباللفظ الموحى المؤثر،وبروح الكآبة والألم والإحساس بقرب الموت والعدم وتجلت رومانسيته – أيضاً – بوضوح تام فى عرضه لذاته ومشاكله وفى تصويره لآلامه ووحدته وتعاسته وشقوته.

ثانياً: غلبة الاستعارة المكنية وذلك نتيجة الخيال الروحى الذى اعتمد عليه (الشابى) وغيره من الشعراء الرومانسيين؛ ولأن شعرهم شعر تخييل وابتدعوه لتجسيد الحقائق المهمة ورسم الصور الخيالية المبدعة، ولا يعنى ما ذكرنا من ابتداع (الشابى) وأقرانه من شعراء الرومانسية لطريقة مبتكرة فى الخيال والتصوير أنهم تفوقوا على القدماء فى هذا المجال ولكن ذلك يشير إلى أن أدبنا الحديث استحدث نمطاً فى التعبير والتصوير والتخييل يغلب فيه الهيام والإيحاء فى عالم الشعور والخيال إلى جانب (التشخيص) الذى هو من السمات المميزة فى الشعر الرومانسى؛ لأن الرومانسيين يؤمنون بأن للجماد والنبات وما إليهما حديثا ونجوى يفهمهما ويدركها الأدباء والشعراء لذا كانت الاستعارة بالكناية من السمات البلاغية المميزة لشعره.

ثالثاً: يلاحظ شيوع الفعل الماضى الذى يوحى بالإحساس المأسوى والتمزق النفسى الأكيد المحقق "ذلك أن الفعل المضارع والأمر يدلان على الحياة والحركة والتجدد، وما يمكن أن يتصل بهما من فرح بالحياة وتفاؤل بها، أما الماضى

المنتهى فقريب فى الدلالة على الموت والفناء وعدم التقبل للحياة الواقع أو للتقبل غير الإرادى لهما وعدم الرضا عنهما"[١].

كما وظف الجملة الاسمية لتقوم بنفس الدلالة وإبراز حدة شعوره بالحزن والألم والوحدة، مما يؤكد أن "الميل إلى استخدام الفعل الماضى، والجملة الاسمية يدل –بصفة عامة – على قوة الإحساس بالحزن والتشاؤم، وعلى حدة الشعور بالحزن والألم والزوال – فى جدله المستمر – مع الفرح والجمال والجلال"[٢].

رابعاً: ظهر فى قصيدته هذه النزعة الروحية التأملية ومحاولة البحث فى أسرار الكون ومظاهره حتى نراه يحاول الوصول إلى حقيقة الوجود وما قبل الوجود وما وراء الحياة وما غاية الدهر فى تساؤل مرير، يقول:

نحن نمشى، وحولنا هاته الأكوا ∴ ن تمشى.. ، لكن لآية غاية؟!
نحن نتلو رواية الكون للموت ∴ ولكن ماذا ختام الرواية؟!
هكذا قلت للرياح فقالت: ∴ سل ضمير الوجود: كيف البداية؟

(١) طه وادى: شعر ناجى الموقف والأداة (مرجع سبق ذكره) ص (٩١).
(٢) المرجع السابق نفسه ص(٩٢).

المصادر والمراجع

١- **أبو الحسين أحمد بن فارس** – معجم مقاييس اللغة – تحقيق: عبد السلام محمد هارون – دار الجيل – بيروت ١٩٧٢م.
٢- **أمين محمد عبد الوهاب محمد الصادق العبيدى** – لسان العرب – ط، (ابن منظور) دار إحياء التراث العربى – بيروت – لبنان – الطبعة الثالثة ١٩٩٩م.
٣- **الخطيب القزوينى** – الإيضاح – تحقيق عبد المتعال الصعيدى، طبعة الحلبى.
٤- **الزركشى (بدر الدين محمد بن عبد الله):** البرهان فى علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – دار الجيل –بيروت – لبنان ١٤٠٨هـ – ١٩٨٨م.
٥- **د/ أحمد محمد الحوفى:** أضواء على الأدب الحديث – ط، دار المعارف – ط الأولى– ١٩٨١م.
٦- **ابن أبى الأصبع المصرى** – بديع القرآن – تحقيق/ حفنى محمد شرف – طبعة دار نهضة مصر، (بدون).
٧- **ابن سنان الخفاجى** – سر الفصاحة – تحقيق/ على فوده – مكتبة الخانجى – القاهرة – ط، ٢، ١٩٩٤م.
٨- **د/ أحمد هيكل** – تطور الأدب الحديث فى مصر – ط، دار المعارف – الثالثة – القاهرة، ١٩٧٨م.
٩- **أبو يعقوب السكاكى** – مفتاح العلوم – طبعة الحلبى (بدون).
١٠- **د/ الطاهر أحمد مكى** – الشعر العربى المعاصر – دار المعارف – الثالثة – القاهرة، ١٩٨٠م.
١١- **أحمد سويلم:** شعراء العمر القصير (الشعراء المعاصرون)، الجزء الثانى – مكتبة الدار العربية للكتاب – ط ١، ١٩٩٩م.
١٢- **أبو القاسم الشابى** – ديوان أبو القاسم الشابى – يحيى شامى – دار الفكر العربى – الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.

١٣- **ابن رشيق** – العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية – الثالثة – القاهرة، ١٩٦٣م، جـ١.

١٤- **د/ جابر أحمد عصفور**: الصور الفنية فى التراث النقدى والبلاغى – دار الثقافة للطباعة والنشر – القاهرة، ١٩٧٤م.

١٥- **د/ جابر أحمد عصفور**: الصورة الفنية عند شعراء الإحياء فى مصر – رسالة ماجستير كلية آداب – القاهرة.

١٦- **د/ شكرى محمد عياد** – دراسات أسلوبية (مدخل إلى علم الأسلوب) أصدقاء الكتاب – ١٩٩٨م.

١٧- **د/ شوقى ضيف** – فى النقد الأدبى – ط دار المعارف (الخامسة) – القاهرة ١٩٧٧م.

١٨- **سعد الدين التفتازانى** – المطول – المطبعة الأزهرية للتراث – ط ١٣٣٠.

١٩- **سعد الدين التفتازانى** – شروح التلخيص على تلخيص المفتاح للخطيب القزوينى – الجزء الثالث – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان.

٢٠- **صالح الشرنوبى** – ديوان صالح الشرنوبى – تقديم عبد الحى دياب ، مراجعة أحمد كمال زكى – دار الكاتب العربى – القاهرة ١٩٦٦م.

٢١- **د/ صبرى إبراهيم السيد** – علم الدلالة (إطار جديد) دار قطرى بن الفجاءة – الدوحة، ١٩٨٦م.

٢٢- **د/ صالح بشير حسن** –علاقة المنطق باللغة عند الفلاسفة المسلمين – دار الوفاء – الإسكندرية – ط١، ٢٠٠٣م.

٢٣- **د/ طه وادى** – جماليات القصيدة المعاصرة – الطبعة الثالثة – ١٩٩٤م، دار المعارف.

٢٤- **د/ طه وادى** – شعر ناجى الموقف والأداة – دار المعارف – ط ٤ ، ١٩٩٤م.

٢٥- **عبد القاهر الجرجانى** –دلائل الإعجاز – تحقيق/ محمود محمد شاكر – الخانجى – القاهرة.

٢٦- **عبد القاهر الجرجانى** – أسرار البلاغة – محمد عبد العزيز النجار – مطبعة محمد على صبيح وأولاده – القاهرة ، ١٩٧٧م.

٢٧- **د/ عز الدين إسماعيل:** الأدب وفنونه – ط دار الفكر العربى – ط السادسة ١٩٧٦م.

٢٨- **د/ على إبراهيم أبو زيد:** الصورة الفنية فى شعر دعبل الخزاعى – دار المعارف – الطبعة الثانية – القاهرة – ١٩٨٣م.

٢٩- **د/ عبد القادر القط** – الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر – مكتبة الشباب – القاهرة، ١٩٧٨م.

٣٠- **عباس محمود العقاد** – الديوان فى الأدب والنقد – دار الشعب الثالثة – القاهرة ١٩٧٢م.

٣١- **د/ عمر أحمد مختار** ٠علم الدلالة – عالم الكتب – القاهرة – ط الخامسة، ١٩٩٨م.

٣٢- **قدامة بن جعفر** – نقد النثر – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان.

٣٣- **د/ مدحت الجيار:** الصورة الشعرية عند أبى القاسم الشابى، رسالة ماجستير، آداب القاهرة ١٩٧٨م.

٣٤- **د/ مصطفى ناصف:** الصورة الأدبية – مكتبة مصر – ط الأولى – القاهرة، ١٩٥٨م.

٣٥- **د/ محمد عنيمى هلال** – النقد الأدبى الحديث – دار نهضة مصر – القاهرة، ١٩٧٩م.

٣٦- **د/ محمد إبراهيم عبد العزيز شادى** – الصورة بين القدماء والمعاصرين – دراسة بلاغية نقدية – ط١ – ١٩٩١م.

٣٧- **د/ محمد فتوح إبراهيم** – الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر – دار المعارف – ط٢، ١٩٧٨م.

٣٨- **د/ مصطفى ناصف** – الصورة الأدبية – مكتبة مصر – الطبعة الأولى ١٩٥٨م.

٣٩- **د/ محمد مندور** – الشعر المصرى بعد شوقى – (الحلقة الأولى) – دار نهضة مصر – القاهرة – (بدون).

٤٠- **نازك الملائكة** – قضايا الشعر المعاصر – دار العلم – بيروت – (الطبعة السابعة) ١٩٨٣م.

٤١- **يحيى حقى:** خطوات فى النقد – مكتبة دار العروبة (بدون).