١١

القيم الجمالية في شعر

خليفة محمد التليسي

Aesthetic values in poetry Khalifa Mohammed Al-Telisi

م.د. إيمان وليد نصيف الزبيدي

Eman waleed nsaif al-zuubaidi

Dreman 2006@gmail.com

ملخص البحث

لا يقف الشعر عند حدود القراءة فقط، بل يتعداها إلى الكشف عن القيم الجمالية التي تقف وراء النص، وهذا يدلُّ على أن اللغة الشعرية تكشف قضاياها المعنوية المنضوية في دلالات الألفاظ، وبهذا يكون القارئ أو المتلقي منتجاً ثقافياً في خلق النص الإبداعي؛ لأنَّ اللغة الشعرية من الممكن أن يستنبط من ألفاظها المحفزات الجمالية التي تدهش المتلقي وتكسر الجمود المعجمي بما ترفدنا من مؤثرات جمالية تهتز لها مخيلة المتلقي.

الكلمات المفتاحية: القيم، الجمال، شعر التليسي

Abstract

Poetry does not stop at the threshold of the reading only, but goes further to reveal aesthetic Values that reside beyond the text. This indicates that the Poetical Pleasure manifests its issues by hidden meanings in Vocabulaies significances. By this Process, the reader becomes a Cultural Producer Language is a system of lexical Vocabularies which may break etymological stagnation and Surprise the reader with aesthetic motives.

Keywords: aesthetics , AL-Talmeesi Poetry, Reader, .Culturalism

.

المقدمــة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خير خلق الله محمد الصادق الأمين، وعلى آله الطيبين، وأصحابه الميامين، وبعد:

لا يزال الشعر يشكل مصدراً غنياً للمناهج النقدية، وذلك لما يمتلكه من تأثير عميق في النصوص والمفاهيم التي تحتويها، حيث يتسم هذا المصدر بتنوعه المستمر الذي لا ينضب. فالتأويلات المتعددة للنصوص الشعرية تتيح للقارئ اكتشاف مفاهيم جديدة تتجدد عبر معانيها العميقة واستكشاف أغوارها، ما يسهم في إبراز القيم الجمالية للنصوص الشعرية وكشف مضامينها الفنية والإبداعية. ومن خلال هذه القراءة العميقة، تتحقق المتعة الجمالية التي سعى الشاعر إلى تحقيقها في عمله الإبداعي. علاوة على ذلك، ينبغي للقارئ الجمالي أن يتمكن من التعرف على المحفزات الجمالية التي تكتنف النص منذ اللحظة الأولى، ليصل إلى اللذة الشعرية والإثارة الفنية التي لا يمكن إدراكها إلا عبر المخيلة الإبداعية في عملية التلقي. فالتعامل السطحي مع النصوص، دون الانغماس في أعماق المنهج الشعري، لا يمكن أن يؤدي إلى إدراك المحفزات الجمالية التي تساهم في إنتاج الفن. لا شك أن الذوق الجمالي يُسهم في الكشف عن اللذة الشعرية للنص، ومن هنا، فإن المنهج الجمالي الذي أرساه الدكتور عز الدين إسماعيل لا يعتمد على قاعدة ثابتة أو معايير محددة، بل ينطلق من الحس ويعبر عبر الإثارة النفسية للمتلقي ليبلغ ذروة اللذة الفنية. أما الشاعر التليسي، فقد تميز شعره بقيم جمالية تنساب بسلاسة، مع تعدد أغراضه وموضوعاته التي تعكس بيئته وتجاربه الحياتية.

من الجدير بالذكر أن المنهج المتبع في هذا البحث تمثل في استخدام المنهج الوصفي في التمهيد، وفقاً لما اقتضته متطلبات الدراسة، بينما استُخدم المنهج التحليلي في تحليل النصوص ضمن المبحثين. وقد ارتكزت خطة الدراسة على تقسيم البحث إلى عناصر أساسية تمثل القيم الجمالية، حيث تطرق التمهيد إلى "مفهوم الجمال في الفكرين الغربي والعربي الحديثين". أما المبحث الأول، فقد تناول "جمالية الصورة الشعرية"، مبيناً دور أساليب التشبيه، الاستعارة، والكناية، وأثرها الفني والجمالي في السياق الشعري.

ودرستُ في المبحث الثاني (لغة القصيدة) وتصنيفها إلى ثلاثة أقسام، إذ وجدتُ اللغة الشعرية الجمالية في قصائد الشاعر منمازة من جانب الطابع الجمالي.

وختمت الدراسة بنتائج بينت فيها أهم ما توصلتُ إليه في هذه الدراسة.

التمهيد :

أولًا :

١- مفهوم الجمال عند القدماء والمحدثين

أ. الجمال عند الإغريق القدماء

يُعد علم الجمال من العلوم التي اضطربت مصطلحاتها، إذ لم تكن هناك قواعد أساسية تحكم الجمال؛ لأن الأذواق مختلفة ، والعلوم الأخرى التي تحاول الدخول في مفهوم الجمال تحكمها أسس علمية، فلكلِّ علمٍ يحاولُ دراسة موضوع على وفق نظريات علم الجمال، حتماً ستضطرب لديه القيم المعيارية؛ لهذا هناك من يرى الجمال طبيعياً، وحسياً، ولفظياً، وموسيقياً، وما إليها من رؤى أُخرى، لكن تبقى المسألة تبحث في غرس البذرات الأولى للجمال، التي بدأت عند الإغريق القدماء، والفلسفة اليونانية التي أهتمت بهذا المجال، ولاسيما في محاورات أفلاطون، الذي رأى الجمال واحداً، يسعى في عالم المثل، ويسعى البشر لمحاكاته، فالنظرة الأولى، لأيَّ شخص يعشق المظهر الخارجي من دون النظر إلى الجوهر، فلا يستطيع إدراكه إلا بعد مرور مدّة زمنية؛ لمعرفة حقائق الأشياء، إذ قال أفلاطون في جمالية الكمال الروحي: (أن من يتقدم في طلب صحبة الجمال الجسدي في سنَّ فتوته على نحو صحيح ، يلزمه أن يخلق أفكارً خارجة عن ذلك ، ولسوف يعرف بنفسه قريباً أن جمال جسم ما يماثل جمال جسم آخر، وعندما يعرف ذلك ، فسيضع حداً لحبَّه العنيف للجسد الواحد، وسيتأمل ملياً في المراحل القادمة ، وهو أن جمال الروح يكون اكثر نفاسةً من جمال الشكل

الخارجي)[١] ، وهذا في حدَّ ذاته يمثل فهماً بدائياً وعميقاً لبدايات الجمال، ولمن يعشق المظهر الخارجي من دون الجوهر الداخلي ، وحينما يكتشف الشخص حقيقة الجمال اللانهائي "وسيقوده هاديه بعد تأمل العادات والنظم الاجتماعية إلى تأمل العلوم كي يتمكن من مشاهدة المنطقة الفسيحة التي يشغلها الجمال من قبل، وسيتجه بعدئذٍ نحو البحر الواسع من الجمال"[٢] ، فالجمال الجسدي هو نقطة الانطلاق الأولى لدى أفلاطون، وبوساطته سيتعرف المتأمل بأن الجمال يحيط في كل مكان مع تقادم الإدراك العقلي والذوقي.

أما الجمال في الشعر، فقد رأى أفلاطون أن (ربات الشعر) هي الملهمة الأولى لأدراك جمالية الفنون، إذ أشار إلى "ربات الفنون الأسطورية هنَّ رموز تعبر عن فكرة الجمال... وعلى هذا النحو يكون مصدر الفنَّ في نهاية الأمر هو المعقول وتلك الوحدة المتعالية عن الحسنَّ والتي تتربع في عالم وراء العالم المعقول"[٣] ، وهذا يحيل إلى أن الابداع عند اليونانيين يمثل إلهاماً تقذفه ربات الشعر في نفوسهم، وهي أساس الفعل الشعري ومنطلقه.

أما نظرة أفلاطون إلى الشعر، فهي نظرة في خلق منظومة قيم فاضلة، تعتمد على الأسلوب المباشر في نظم الاشعار؛ لأن "الكثرة في ذاتها شعر، ومن هنا كان العمل الشعري الذي ينطوي على الكثرة من الشخصيات والمواقف والاتجاهات أسوء من العمل البسيط الذي يصل إلى هدفه مباشرة، فالشاعر غير المتنوع أفضل من الشاعر المزدحم"[٤]، الذي يحمل في مظان فكرة أساساً غير أخلاقي، ومن ثم الأسلوب المباشر عند أفلاطون يمثل تأثيراً وتأثراً في المعطى الشعري ، فيجب على كلَّ شاعر أن يتحلى بالقيم الفاضلة، لكي يوجه المتلقي نحو الغاية الأخلاقية السامية.

وقد نظر أرسطو إلى الجمال بـ" أن الفن الجميل هو الفّن النافع"[٥]، إذ إن المنفعة تشمل عنده عملية التطهير، غير أن الواقع عكس ذلك ؛ لأن الجمال سمة منفرده لا

تتعلق بأيَّ قصدٍ أو غاية، أو منفعة، فإذا (كان الموضوع نافعاً أو ضرورياً على نحو ما ، أو كان له تأثير علينا طريق أو بآخر بالألم أو المتعة ، فإنَّ هذا الموضوع يكون خارجاً من مجالات الموضوعات الجمالية)[٦]، وهذه النظرة ترى إبعاد الجمال عن الأخلاق والمنفعة.... وكلّ القيم الأخرى ، إذ يُخلق الجمال لذاته، غايته تكمن في ماهيته ، فـ(الجميل ، سواء أكان كائناً حياً أم شيئاً مكوناً من أجزاء ، بالضرورة ينطوي على نظام يقوم بين أجزائه هذه ، وله عِظم يخضع لشروط معينة معلومة. فالجمال يقوم على العِظم والنظام ، ولهذا فإن الكائن العضوي إذا كان صغيراً جداً لا يلح أن يكون ذو جمال، لأن إلادراك يكون غامضاً وكأنه يقع في برهة)[٧] ، لا يمكن إدراكها، على العكس لو كان أكبر حجماً، لتبينت معالمه الجمالية ، واستطاع المشاهد إدراك سماته الجمالية ، فنظرة الجمال عند أرسطو تكمن في الموجودات ، ليس من حيث كونه باطناً فيها، إنما بتناسب أحجامها، وتناسق تركيبها .

بناءً على ذلك لابُدَّ للعمل الفني أن يتسمَّ بالوحدة الموضوعية بين الأجزاء ، لكي يكون جميلاً، إذ إنه (لو تغير موضع أيَّ منها أو استبعد، لتفكك الكل واختل، ذلك لأن الشيء الذي لا يؤدي حضوره أو غيابه إلى إحداث فارق ملموس ، لا يكون جزءاً عضوياً من الكل)[٨]، فوحدة الموضوع ركيزة أساسية لاكتمال النُظُم الجمالية، وتماسك أطرافها الفنية.

ب. الجمال عند الغرب المحدثين:

أن نظرة الفلاسفة الغربيين لعلم الجمال تعد امتداداً للفلاسفة الإغريق ، لكنهم استطاعوا أن يتوسعوا في فكرهم الجمالي، وهذا طبيعي جداً؛ لأن التطور العلمي الذي حصل لا يمكن أن تبقى العلوم على سابق عهدها، ولعل (أمانويل كانط) من أبرز الفلاسفة الجماليين، إذ نظر إلى فلسفة الجمال بنظرة الفيلسوف الناقد، إذ عبّر عن اللحظة التي وصفها بـ(الكم) ، بأنه لا يمتلك الإنسان قدرة على إطلاق الحكم الجمالي ، ما لم تكون

لديه تجربة ذاتية ف " الإنسان، وهو يؤكد في الفعل الجمالي شعوره، إنما يتخطى ذاته ويصل إلى الآخر... حيث يتلاقى الإنسان من دون أن يمرَّ بتعاريج الموضوع أو القانون"[٩]، فالتجربة الجمالية التي قررها كانط في كتابه (ملكة الحكم) قائمة على الشعور الداخلي، والخيال الحر، هو الذي يجعل نقد العقل البشري يؤسس المعرفة إلى حالة عدم القدرة على المعرفة نفسها؛ لأن الإنسان يعرف الظواهر بوصفها معطيات نتلقاها من طريق الحواس، لذلك ميّز كانط بين (النومان ، والفينومان) بين ما نمتلك القدرة على معرفته وما لا يمكن معرفته . لذلك كان الواقع في ذاته لا نستطيع معرفته[١٠] ، فاذا كانت الأحكام تنتهي إلى الجمال الكلي، فأنها تُكون الحكم الغائي الذي يمثل حكماً تأملياً، وليس حكماً تجريدياً، فإنه يقودنا إلى معرفة الحكم العام ، وإذا كان العام قاعدة تؤسس معرفة الجزئي في ملِكة الفهم لدراسة الظواهر الطبيعية مثلا، فإن الذي نحكمه عليه في ملكة الحكم عكس ملكة الفهم ، لأن الأحكام العامة لم تكن معروفة لدينا بصورة واضحة حتى ننطلق منها، بل المتعارف عليه هو الجزء، الذي يمثل هدفاً يجب تحقيقه والوصول إليه ، فمن هذا المنطلق يمكن معرفة الأحكام الجمالية[١١] ، وهذا يفرض منطقياً عند كانط الوصول إلى أحكام جديدة، حتى تكون بمثابة أسس تحدد نقطة الإنطلاق لمعرفة الجمالي.

أما هيجل، فقد جاء الجمال عنده بأنه (التجلي المحسوس للفكرة ، إذ إن مضمون الفنّ ليس شيئاً سوى الأفكار ، أما الصورة التي يظهر عليها الأثر الفني فإنها تستمد بنيتها من المحسوسات والخياليات، ولابدّ أن يلتقي المضمون مع الصورة في الأثر الفني، أي يتحول المضمون إلى موضوع؛ لكي يتم هذا التحول أو التشكل ليتعين أن يكون المضمون قابلاً لأن يظهر في صورة موضوع لأنه ثمة الكثير من الأفكار لا يمكن أن تتجلى في قوالب فنية)[١٢]، وهذا يحيل إلى أن الفكرة أو المضمون هما الفن في مذهبه، فيتجلى الجمال بحقيقته ، أي ينطلق (هيجل) من طريق الوسيط الحسي

في علم الجمال؛ لأن (الإنسان بطبعه يميل إلى أن يصف ما يروقه ويعجبه بأنه جميل من هنا يكون من الصعب أن نحدد ما الجمال أو نقدم تعريف الجمال، فقد يرى البدوي في الصحراء جمالاً لا يراه ابن المدينة... بل يختلف الذوق بين أبناء الحضارة الواحدة، وذلك بحسب ثقافتهم وبيئاتهم)[١٣]، فالجمال نسب متفاوتة بين الأذواق ، ولعله يرتبط بالبيئة والواقع المعاش ، فمن غير الممكن أن يرى الشاعر جمالاً في المناظر التي تثير الرعب في النفس الإنسانية، ويوظفها في شعره ، أو أن الأشياء الجميلة متفاوتة النسب بين الأذواق العامة.

٢- الجمال عند العرب القدماء والمحدثين

أ. الجمال عند العرب القدماء :

ارتبط الجمال عند العرب القدماء بالظواهر الحسية ، إذ إن الشخص العربي بطبيعته يميل إلى ما يتحسسه قبل أن يدركه بالعقل ، ولو طالعنا الشعر العربي القديم ، لوجدنا أن الشعراء وظفوا في قصائدهم المعالم الحسية للجسد ، ولعل تعريف أبي حيان التوحيدي (ت٤١٤ هـ) بأنه (كمال في الأعضاء وتناسب في الأجزاء مقبول عند النفس)[١٤]، دليل على تلاؤم العلاقة بين الموضوع والذات، فالموضوع يجب أن يكون محتوياً على عناصر جمالية في وحدة التماسك بين أجزاء النص، والذات تستطيع اكتشاف تلك العناصر الجمالية داخل النص.

وقد وضع (التوحيدي) النفس الإنسانية في مركز الوسط، بين الذات الإلهية الفاعلة، وبين الأشياء والمواد المنفعلة ؛ لأن الـ(صورة فاعلة من حيث هي كمال لجسم طبيعي إلى حياة بالقوة فإنها هيولانية منفعلة من حيث هي قابلة رسوم الأشياء وصورها)[١٥]، فالإدراك يُعد مقدمة الانفعال للتذوق الجمالي ، فلو لم ينفعل المتلقي أمام قصيدة شعرية ، أو لوحةٍ فنيةٍ ، لم يستطع اكتشاف السمات الجمالية فيهما.

أما الفارابي (ت ٣٣٩ هـ) فيعد من الفلاسفة العرب الأوائل الذين أثاروا موضوع الجمال بوصفه مفهوماً أو فكرةً، إذ انطلق في تحديد مسار الجمال من تصوره لعرض المفاهيم الدالة عليه، معتمداً على الموازنة بين الجمال المطلق ، والجمال النسبي، وما يرشد إليهما في التفاوت بين المصطلحين ، إذ قال: (الجمال والبهاء والزينة في كل موجود هو أن يوجد وجوده أفضل الوجود)[١٦]، وهذا يدلّ على أن الجمال موجود في الطبيعة التي خلقها الله تعالى ، وموجود في الأعمال الفنية ، سواء أكانت شعراً ، أم رسماً ، أم نحتاً، وما إليها ، لكن الحقيقة هي كيف استُمدت تلك المعالم الجمالية ؟ وكيف تفاوتت النسب في مضامينها؟

انطلق الفارابي من كيفية الوجود الإنساني، ومحاكاته للوجود المطلق، والجمال مرتبط بدوره في ذلك فـ(الأشياء بعد أن كانت في علم الله صوراً عامة ، أي ماهيات فقط ، تتحول إلى هويات وتصبح حقائق فعلية، وهذا التحول يكون من جانب الله)[١٧] تعالى ، فصعود الذات الإنسانية في أثناء إدراكها الجمال من طريق المحاكاة تمثل تحولاً في الإدراك ، و(ذلك أنه كلما كنا أقرب إلى مفارقة المادة كان تصورنا له – الجوهر الأول – أتمّ وإنما نصير أقرب إليه بأن نصير عقلاً بالفعل ، وإذا فارقنا المادة على التمام يصير المعقول منه في أذهاننا أكمل ما يكون)[١٨]، ولعل نظرة الفارابي تقود القارئ إلى أن فكرة المحاكاة في الجمال هي النظرة الأولى للوجود، لأن الجمال المطلق هو مصدر كل جمال في أي موجود، ومن ثم يأتي الجمال النسبي المرهون بالأعمال الإنسانية.

وقد رأى الفارابي أن النافع هو الأجمل ، إذ قال : (فلا فرق بين أن يقال أنفع في غاية فاضلة ، وبين أن يقال أنفع وأجمل، فان الأنفع والأجمل هو بالضرورة لغاية فاضلة ، والأنفع في غاية ما فاضلة هو الأجمل في تلك الغاية)[١٩]، فالجميل هو الذي يستهوي الإنسان إلى العمل الجاد، ويعود إليه بالنفع والفائدة.

ب. الجمال عند العرب المحدثين:

لم يكن علم الجمال عند العرب المحدثين فكرة مبتكرة ، وإنما جاء امتداداً لمن سبقهم من الإغريق والعرب القدماء، لكنهم كلٌّ بحسب ما يراه مناسباً للفلسفة الجمالية ، وهذا لا يعني أنهم تمردوا على الفكرة الجمالية القديمة، بقدر ما منحوها من اهتمام في دراساتهم الجمالية؛ لكي تخرج إلى القارئ بأبهى صورة ، إذ جاء مفهوم الجمال لدى (جمال الدين بن الشيخ ١٩٣٠-٢٠٠٥م) فكرةً جماليةً وفلسفيةً في عالم النقد، بالوقت الذي درس الجماليات لدى أدونيس، فقال: (أما عن زمننا الجديد فإن الذي يغويه اكتشاف عمل اللغة ، هو يتنكر لخاصية الكلام المرتبط مع اللحظة المعاشة ، بالتشارك ، فنحنُ نحسُ بغاية هامة تقودنا إلى الإلحاح في التمني ... ولن نقدر على شكر أودنيس بشكل أفضل إلا بأن نوزع في فرنسا دراسة آداب اللغة العربية والتأمل في الشعر" [٢٠]، وهذه الفكرة تحيل المتلقي إلى أن جمال الدين استطاع أن يوضح معالم الجمال وتحديده في شكله الأدبي والنقدي ، وحصره في المعنويات ، وكيفية تأثيره على المتلقي ، غير أن الافتقار إلى هذا التحديد ، لم يكن هناك فيلسوف صميم يقعِد وينظر في العصر الحديث للفلسفة الجمالية عند العرب المحدثين ، مثلما هي الحال عند العرب القدماء أم عند الغرب القدماء والمحدثين.

بناءً على ذلك يمكن الاستعانة بآراء (عبد الملك مرتاض) في فلسفة الجمال الأدبي ، إذ جعل (الفن والجمال مفهومان فلسفيان كبيران متلازمان لا مفهومان أدبيان ، فكلاهما يحيل على شبكة من القيم المتشعبة ، وكلاهما يرمي إلى معانٍ تتخذ سبيل تأويلها تبعاً لما ركّب في المتحدث أو الدارس أو القارئ- أي المرسل والمستقبل معاً- من اكتساب معرفي وفكري لدى الأول، واستعداد فطري وقدرة على المثاقفة) [٢١]،وهنا يجد القارئ الدكتور عبد الملك مرتاض قد أصّل للجمال والفن في درس الأدب ، فضلاً عن ذلك فإنَّ الفن جاء مطابقاً للجمال ومرادفاً للشعرية لدى الدكتور (عبد الملك مرتاض) ،

على الرغم من اتسامه بالابتكار في الساحة الأدبية والنقدية بصفة عامة ، إذ إن الفن عند العرب القدماء يمثل أيَّ شيءٍ ، مشفوعاً بالإبداع والبراعة في صياغته؛ لهذا كان يقصد بالفن عندهم التعدد والتنوع؛ ليصل به صاحبه إلى مرحلة الافتتان؛ لهذا قيل عن الخطيب حينما يبدع في خطابة جمهوره ، أفتن الناس بخطبته[٢٢] ، فرؤية (عبد الملك مرتاض) للفنّ تكاد تكون منفردة غير متماثلة لمن سواه ، والدليل على ذلك ربط الفن بالجمال والشعرية.

ثانياً : علاقة الجمالية بالشعر:

تشير الفلسفة الجمُاليةً في مظانها مفاهيماً متسعة ، تكاد تكون هي الرحم الولود للفنون الإنسانية والابداعات البشرية ، لذا أرى أن الشعر من أبناء الفلسفة الجمالية ، لانه يحمل في مظانة خطاباً ، تفتقر إليه باقي الفنون ، فضلاً عن جمالية الصور الشعرية ، واللغة الشعرية ، والموسيقى الشعرية . وما تتصل به من مفاهيم تخدم السياق الشعري الجمالي ف (الشاعر المبدع لا يثيرنا بقصائده ذات الشكل الجمالي فحسب ، بمعزل عن رؤيتها وجوهرها الإبداعي الحقيقي ، ونبضها الشعوري الداخلي ، وكيفيتها المنظمة بروابط فنية ، إيحائية ، تفجر الرؤية ، وتعزز منتوجها الإيمائي الجمالي) [٢٣]، بل هناك أغراض أخرى تكمن فيها جمالية القصيدة ، كأن تكون ائتلاف الألفاظ فيما بينها، وتناسقها مع الوزن والمعنى ، ومدى تفاعلها مع العاطفة الشعرية التي اختارها الشاعر موضوعاً لنصَّ القصيدة ، إذ إن (اختيار الأساليب النحوية الملائمة، والتركيز على الناحية الفنية والايحاءات الفكرية ، ووقع الكلمات موسيقياً ، فهناك مفردات تأتلف مع مفردات دون غيرها، وهناك أساليب لغوية تتجاوز العرف الشائع إلى الابداع الخاص . وهذا كله يحتاج إلى مقدرة إبداعية يمكنها تركيب المفردات والتنسيق بينها) [٢٤]، وهذا كله يعتمد على المبدع الجمالي – الشاعر – الذي يتحكم بأدوات نصه ، لكي يخرجه إلى الجمهور الكوني محققاً المتعة الجمالية .

بناءً على ذلك لا بُدَّ أن هناك دافعاً جمالياً ، لإنتاج النصوص الشعرية ، وهذا الدافع الجمالي يحتاج إلى تأمل فكري عميق ، يتطلب فيه من الشاعر أن يتحرر من القيود التي تكبله ، فـ"الفنان في حاجة إلى حرية يتحدد هو فيها ؛ لأنه يبدعُ شكلاً ، فعبقريته الخاصة يخصبها الوعي ، تود لو تصادف ملابسات ملموسة واضحة قدر المستطاع ، فهو يصنع من العوائق المادية ضرورة جمالية ، ولهذا يتعين عليه الانتصار عليها بعد أن يكون قد جعل منها مثيراً ، وفي نفسه لاعباً فنانا)[٢٥] ، ولعل هذه الحرية التي يتحلى بها الفنان هي التي تصنع الجمال في فنه، ما تعطيه دافعاً جمالياً يساعده على رسم فنَّه بصورة جمالية متكاملة العناصر ، ولاسيما في الشعر؛ لهذا (المبدع الجمالي هو القادر دوماً على تحويل المثبطات إلى دوافع جمالية، فالشاعر الحاذق أو الماهر فنياً هو الذي يبني قصيدته بدوافع جمالية وشعورية تخرج من ذاته المكلومة أو المأزومة، إذ يملك مقدرة فائقة على نقل المحفزات إلى دوافع فنية تستثير المشاعر ، وتلهب الأحاسيس) [٢٦]، حتى يخرج ما في ضمير قلبه إلى المتلقي ، الذي يتذوق ذلك الجمال المحكم العناصر.

تأسيساً على ذلك يمكن القول : أنَّ الشعر يرتبط بصوره ، ولغته ، وبنائه الفني ، وأسلوبه ، وبشكل مباشراً ووثيق بالجمال الفلسفي أو الجمال الفني ، ولا يمكن فصل الشعر عن الفلسفة؛ لأنهما يلتقيان في نقطة الصفر، إذ كلاهما متجدد في الأسئلة ، فالشعر كلما تعمق القارئ في نصوصه ، عثر على دلالات متجددة ، مثلما هي الحال في الفلسفة ، لا تعطي جواباً إذا وجه السائل سؤالاً، بل تجيب عنه بسؤال ، حتى لا تعلن الفلسفة اندثارها من الوجود.

المبحث الأول: جمالية الصورة الشعرية.

تعد الصورة الشعرية من العناصر الجوهرية التي تسهم بشكل بارز في تشكيل جماليات النص الشعري، وهي تُعتبر من المقومات الفنية التي تميز الشعر عن غيره

من أنواع الخطاب. إذ ترفع الشعر إلى مستوى خاص ومؤثر، يختلف عن الكلام الاعتيادي، من خلال القدرة على بناء صورة تخيلية تعكس ملكة الشاعر وموهبته في التوظيف الإبداعي للغة. كما أن هذه الصور تتيح للشاعر التقاط اللحظات الشعرية وتحويلها إلى تجارب فنية ملموسة تنقلها إلى المتلقي بأسلوب بديع ويمكن اعتبار الشعر في جوهره نوعًا من القوة التصويرية التي تمكن القارئ من تشكيل صور ذهنية يمكن تجسيدها بالكلمات. ولذا، فإن أعظم الشعراء هم أولئك الذين استطاعوا توسيع آفاق خيالهم ليعبروا ما وراء الظواهر الملموسة للزمان والمكان، مستكشفين العوالم التي يمكن للخيال الإبداعي الوصول إليها.(٢٧).

تُعد الصورة الشعرية تشكيلًا لغويًا ينشئه خيال الشاعر من مجموعة من المعطيات المتنوعة، حيث يُعد العالم المحسوس في مقدمة هذه المعطيات. فغالبًا ما تستمد الصور الشعرية من الحواس المختلفة، ولكن لا يمكن إغفال دور الصور النفسية والعقلية التي تتداخل أحيانًا مع الصور الحسية، حيث قد يختار الشاعر تقديمها في إطارٍ حسّي. كما يُسهم في تكوين هذه الصورة العديد من العناصر البلاغية مثل التشبيه والمجاز، بالإضافة إلى التقابل، والظلال، والألوان. هذا التشكيل البلاغي يتكامل ليشمل اللحظة الشعرية بكل أبعادها، ويعكس المشهد الخارجي بتفاصيله، مما يضفي على النص أبعادًا جمالية وفنية عميقة (٢٨).

إن مصدر جمال الصورة الشعرية، في هذا السياق، لا يكمن فقط في المجاز المستخدم فيها، بل ينبع من كونها صورة بحد ذاتها. فالصورة الشعرية، باعتبارها مبدأ أساسي في بناء النص، تُعد المصدر الرئيس للجمال الفني. ومن هنا، ينبغي أن نُدرك أن جمال التشكيل الفني للصورة ليس مجرد نتيجة لتقنيات بلاغية أو مجازية، بل هو جمال نابع من تكوينها ذاته بوصفها تشكيلاً فنيًا، يُعبّر عن رؤية الشاعر ويمنح النص عمقًا وإشراقًا فنيًا يميزّه عن سواه. (٢٩).

ينماز في تاريخ تطور مصطلح الصورة مفهومان، الأول: قديم يقف على حدود الصورة البلاغية المتمثلة في الأسلوب البياني التشبيه والمجاز، والآخر: حديث يُضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما: الصورة الذهنية، والصورة بوصفها رمزًا يمثل

كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة اتجاهًا قائمًا بذاته في دراسة الأدب الحديث[٣٠]،عني ذلك أن الصورة الشعرية تُدرس باعتبارها تجسيدًا لرؤية رمزية، حيث يُعدّ تداخل الرمز في الصورة من السمات المؤثرة التي تعزز تأثيرها في النص. فكما ورد في القول "الصورة الإيحائية أبعد تأثيرًا في النفس وأكثر علوقًا في القلب من الصورة التقريرية الوصفية، وهي أبعث فيما بعد على المتعة والإحساس بالجمال"، فإن الصورة التي تحمل إيحاءات رمزية تمتلك قدرة أكبر على التأثير في المتلقي مقارنة بالصورة التقريرية أو الوصفية المباشرة. كما أن الصورة الإيحائية تثير لذة وجمالية في النفس، مما يعمق من التجربة الجمالية ويدفع نحو تأمل أعمق في المعاني والمشاعر التي يثيرها النص.))[٣١]، تستند جمالية الصورة البيانية إلى استخدام أساليب بلاغية مثل التشبيه والاستعارة والكناية، حيث تتمتع الصياغة الشعرية بخصائص تفيض بالإيحاءات، مما يساهم في تشكيل صور ذهنية في خيال المتلقي وتثير في النفس معاني مؤثرة. بذلك، تبرز الصورة الشعرية كعنصر ثابت في بنية الشعر، وتلعب دورًا محوريًا في بلورة الجمال الفني للنص وفي نصوص الشاعر التليسي، تظهر الصورة الشعرية بوضوح وتميز، حيث يُقصر الجمال على الصورة البلاغية ويُنظر إليها بوصفها بناءً فنيًا متكاملاً. فقد رسم الشاعر صوره الشعرية بشكل بياني دقيق، مستخدمًا التشبيه والاستعارة والكناية، لتحديد مواطن الجمال فيها, وبالتالي يمكن دراسة هذه الصور وفق أساليب بلاغية تحليلية تتناول أبعادها الفنية والجمالية من خلال هذه الأدوات.

١ – التشبيه:

يُعتبر التشبيه أحد أبرز الفنون البيانية التي تساهم في تشكيل الصورة الشعرية، وقد حظي باهتمام كبير من قبل البلاغيين والنقاد القدماء والمحدثين على حد سواء. حيث عملوا على تحديد مفهوم التشبيه وتوضيح دوره الجمالي، إلى جانب قدرته التعبيرية التي تساهم في تجسيد رغبات المتكلم وتأثيره في المتلقي. فالتشبيه يُعد من أرقى أنواع التعبير في اللغة العربية، إذ يظهر فيه التميز والبراعة، وكلما كان التشبيه أكثر دقة وبلاغة في تحديد المشبه به، كان الشعر أكثر قوة ووضوحًا. كما أن تشبيه المعاني بشكل مسبق يعد دليلاً على الحرفية العالية في استخدام هذا الفن

البلاغي))[٣٢]، بالإضافة إلى ذلك، يُعَتَبر التشبيه مرتبطًا بفكرة الاشتراك بين الأشياء المقارنة، إذ يتطلب وجود صفة مشتركة بين المشبه والمشبه به. ومن المعروف أن هذه الصفة المشتركة هي ما يثير الوهم في ذهن المتلقي، بحيث تتقدم الصفة في الوعي على النتائج المترتبة عنها. فمثلاً، الحلاوة تُدرك أولاً، ثم تثير بعد ذلك اللذة في نفس من يتذوقها.))[٣٣]، وهذا يدلُّ على ما فيه من دقةٍ ولطافة، واكتساب اللفظ رونقًا وجمالاً، ومن ثم اشتماله على إخراج الخفي إلى الجمهور الكوني.

وقد كان التليسي مفتوناً بجمال التشبيه واستخدمه في نصوصه الشعرية. ومن الملاحظ أن البيت يحتوي على تشبيهات تظهر براعته الشعرية في نسجه وإبداعه في استخدامه:

أ- التشبيه المرسل: والمقصود التعبير[٣٤] بالأداة لاشتماله على اسم وفعل

وحرف[٣٥]، وذكر الأداة لإبعاده عن التوكيد

١- الكاف: هذا هو أصل المثل، والأصل والتشابه في (يتبعه التباين إذا كان مركباً))[٣٦] ، والكاف ((درجة المماثلة أو متوسط المعنى، أي متوسط نسبة التشابه بينهما))[٣٧] (كما قال التليسي) ، وله صور متعددة في اعرابه:

فإذا تزاحَمتِ الخُطوبُ رَأَيْتَنَا كَفًّا موحدةً وسيفًا ضاربا

كتناسقِ الأنْغَامِ في معزوفةٍ مالت خفوتًا أو علوًّا صاخبا

شبه الشاعر وقفة شعبه وقومه بوجه الخطوب الطارئة عليهم بتناسق الأنغام في الآلة الموسيقية، ووجه الشبه بينهما هو مثلما تعلو الأصوات النغمية وتخفت كذلك قومه يعلو صوته بوجه الأعداء.

وفي موضع آخر قال[٣٤]:

وللمشاعر في أكوانِها نغمٌ يدنو بأنفسِنا حينًا ويقصيها

يعلو كطاغيةِ الأمواج صاخبةُ يطوي المَدى ثم يغفو عندَ شاطيها

إنَّ الذوق المرهف الذي يحمله الشاعر هو الذي جعله يشبه نغمَ المشاعر في علوِّها واهتياجها في ذاته المكنونة، بطغيان الأمواج إذا تلاطمت في حركتها البعيدة، ووجه الشبه هو العلو والهبوط، ولعلَّ النسق الضدي في وجه الشبه هو ما صيّر الصورة بقيمة جمالية تلفت ذهن المتلقي.

ومن صوره الشعرية التي أعطت بُعدًا جماليًا يتسم بالحرية قوله[٣٥]:

إني امرؤٌ لا شيءَ يملأُ نفسه ... ويهزها كالنُّبلِ في الأحرار

بنى الشاعر صورته الشعرية في البيت أعلاه على الاعتزاز بالذات الشاعرة وذكائها، إذ صوَّر اهتزاز نفسه بالرجل الحاذق ذي الرأي النبيل، والصفة المشتركة، هي تأثير فضائله بالمتلقي، لما يحمله من فرادة في ذكائه.

٢- كأنَّ:

وصفها ابن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢هـ) قائلاً: ((كلما كان التشبيه صادقًا قلت في وصفه: كأنهُ))[٣٦]، وتكمنُ جماليتها لتكوّنها من حرف التشبيه (الكاف)، وحرف التوكيد (إن) مما تعزز المعنى وتزيده وصوحًا للتوكيد.

ومنه قول التليسي[٣٧]:

وطفلةٌ تملأُ الآفاق غبطتها ... لا تضمرُ الشرَّ لكن الأذَى فيها

تلهو وتلهو ولا تنفك عابثةً ... بكل ما يحفظ الدنيا ويبقيها

كأنها رَبَّةٌ في المرج راقصةٌ ... قد كُللت بزهور من روابيها

حاول الشاعر رسمَ لوحةٍ جمالية للطفلة التي تسبح في الفضاء المطلق، إذ شبهها بالنبتة الصيفية ذات الألوان الزاهية والناعمة وهي تتحرك في الأرض المتسعة ، ووجه الشبه بينهما هو الحركة المشابهة للرقص والتفنن بميلها، فجمالية الصورة برزت باستفزاز الحركة وتمايلها المفعم بالليونة.

وفي موضع آخر قال[٣٨]:

يا قومُ هل من حيلةٍ ترتجى ... في ردِّ هذا الطفل عن وثبه

ما إن يرى حوراء حتى يرى ... دلائل الإعجاز من ربّه

حتى يضيقَ الصدر من خفقه ... وأضلعي تهدُّ من صخبه

كأنّهُ المحزون لاحت له ... بوادر التفريج عن كربه

كأنّهُ الظمآن ألقت به ... رواحل البيد على شربه

كأنّهُ العصفور في أسره ... يحاول الإفلات من رعبه

كأنّهُ البحر علا موجه ... ترتجف الشطأن من ضربه

كأنّهُ اللحن تناهت به

كأنّهُ الجــنُّ رأى فرصــة معزوفة أفضـت إلـى قطبــه
في لين القـدِّ وفـي صلبـه

استخدم الشاعر الأشكال الجمالية في كتاباته، فقد كان يبدأ جمله بالنداء (يا) التي تعني التحذير أو النداء للتنبيه، ويكملها بالتورية, في قوله: (دلائل الإعجاز) إذ إنَّ المعنى القريب يشير إلى كتاب دلائل الإعجاز، الذي يعود إلى عبد القاهر الجرجاني، وهو غير مطلوب، والمعنى البعيد هو إعجاز الخالق (جلَّ شأنه) في خلق تلك الحوراء التي رآها ذلك الطفل، وهو المعنى البعيد، ومن ثم أعقب الفنين بأسلوب التشبيه من طريق الأداة (كأن)، إذ تشير الصورة الشعرية بمجملها إلى ذلك الطفل حينما رأى الفتاة، وشبهه بالمحزون الذي انفرج كربه دلالة على ملامح تفريج المكروب في وجهها، وشبه نظراته بالإنسان العطشان الذي حطَّ نظراته على وجهها، ووجه الشبه بينهما هو مثلما العطشان يرتوي من الماء بنهم، كذلك نظراته ارتوت منها بنهم، فضلاً عن ذلك صوره الشاعر بالعصفور المأسور في قفصه دلالة على عدم الإفلات من وجهها، وكأنه بحر يتلاطم بأمواجه من شدة نظراته إليها، لكن لم تكن تلك النظرات اعتيادية بل وصفها الشاعر بألحان معزوفة دلالة على صعود أنغامها ونزولها، ومن ثم لاستكمال الصورة الجمالية وصفه بالجن وشبهه به دلالة على تخفيه في سرعة حركته، فالشاعر رسم صورة جمالية وصف بها الصورة الحسية.

٣- مثل:

وهي تشبه كاف التشبيه)[٣٩] في إظهار المشابهة في الإطار العام، ولكنها تختلف عنها في أنها اسم لا حرف، كما في قول الشاعر الآتي [٤٠]:

لولا هواها لَمَا أبدعتُ قافيةً ولا نظمتُ من الأشعارِ ساميها
ولا ركبتُ بحور الشعرِ عاصيةً كمثل عصيانها شتَّى دواهيهـا
فكيفَ ألعنها؟ أم كيفَ أجحدها ما كانَ من وحيها أو من أغانيها

استمدَّ الشاعر صورته الجمالية من الواقع الديني، أو الواقع البيئي الذي يعيش العصيان، وحوّل دلالته إلى بحور الشعر ونظم القصائد، إذ نفى أن تكون بحورَ الشعر عاصيةً لذائقته الشعرية وكأنها طائعةً له متى ما أراد أن ينظم القصائد على أيِّ بحرٍ من بحور الشعر، فشبهها بالعاصية وقلب دلالتها إلى الإذعان والخُضوع.

وفي موضع آخر قال(٣٩):

كذاك مذهبنا في الحبِّ واحدةٌ بمثلها.. ولقد نسخو فنونه

....

لهُ الجمال ولي قلب يصاحبني تزيد في ثروة الدنيا معانيه

قد مرَّ بالكونِ حُسنٌ مثل طلعته وغابَ في دورةِ الأيامِ زاهيه

شبه الشاعر مذهبه في الحب بطلعة الجمال في الكون دلالة على ملئه الأرجاء وصدقه فيه، فضلاً عن ذلك فإن الصورة الشعرية أفصحت عن معنًى جماليٍّ يقف وراء وجه الشبه، وهو تعاقب الليل والنهار وإيمان الناس بآياتهما، فكذلك هو آمن بحبه وأخلص له مثلما آمن بطلوع الشمس وغروبها.

ب- التشبيه البليغ:

قصد به أن يتم ذكر الطرفين فقط، مع حذف الوجه والأداة، وذلك لأن حذف الوجه والأداة يؤدي إلى توهم اتحاد الطرفين وعدم وجود تفاضل بينهما. وهذا يؤدي إلى رفع المشبّه إلى مرتبة المشبّه به، وهو ما يُعد مبالغة في قوة التشبيه.))(٤٠)، وهو من أسمى مراتب التشبيه لما فيه من قوةٍ تعطي لوجه الشبه بُعدًا جماليًا، ومن أمثلته قول الشاعر(٤١):

هذي الديار على رحابةِ ساحها هي أُسرةٌ صغرى تشدُّ أواصرَا

هل أنبتت غيرَ الرجال بطولةً هل شيَّدت غيرَ الجهاد منائرَا

استخدم الشاعر مجموعة من الفنون البلاغية لخلق صورته الجمالية، حيث وظف التشبيه البليغ في الشطر الثاني من البيت الأول، مع التقدير الضمني "هي كأسرة صغرى تشدّ أواصرها." فشبه قوم أرضه الفسيحة ومساحتها الواسعة بالأسرة الصغيرة دلالةً على تآزر بعضهم ببعض وكأنهم آصرة واحدة متحدة، ومن ثم وظف الاستفهام في البيت الثاني دلالة على التعجب؛ لأنه لم يقصد من (هل) الاستفهام الحقيقي، بل قصد الاستفهام المجازي؛ لبناء صورته الجمالية

وفي موضع آخر قال(٤٢):

فإذا تعالتْ صرخةٌ سِرْنَا لها سيلاً يهدُّ معاقلاً وكتائبـــــا
وإذا تزاحمتِ الخطوبُ رأيتنا كفًا موحـدةً سيفًا ضاربـــــا

شبه الشاعر منزلة قومه في تزاحم الخطوب عليهم بالكف الواحدة دلالة على تماسكهم ووحدتهم والوقوف بوجه الأعداء، حتى يخيل إلى المتلقي بأنهم سيف واحد في ضربتهم، فهذه الصورة تدعو إلى إعمال فكر المتلقي في تصديهم بوحدتهم، فالتشبيه البليغ وقع في البيت الثاني والتقدير: (وإذا تزاحمت الخطوب رايتنا كأننا...).

ومن أنواع التشبيه المرسل قوله[٤٣]:

ما نحنُ إلاّ ومضةٌ من بارقِ وشرارةٌ في حذوةٍ من نـــــار
تعلو فتخمدها الرياح وينطفي ما كان من وهجٍ ومن أوطـار

شكّل الشاعر صورته الجمالية بالاعتماد على فنيَّ التشبيه البليغ وايجاز الحذف، إذ شبه قومه بومضة البريق دلالة على سرعة سطوتهم وتنبيه المتلقي على استعدادهم للقيام بالدفاع عن أرضهم، فضلاً عن تشبيههم بالشرارة، التي تسعر في النار وكأنها جمرة دلالة على سطوتهم الشديدة في الحرب، وتقدير البيت: (ما نحن إلاّ كومضة من بارق وما نحن إلاّ كشرارة...).

٢- الاستعارة:

تعد الاستعارة عنصرًا أساسيًا في تشكيل الصورة الشعرية الجمالية، حيث تساهم في إضفاء الجمال والوضوح عليها. فهي تمثل أحد أشكال التوسع والمجاز في اللغة، كما تُعتبر من أبرز سمات الفصاحة والبلاغة التي تتعلق بالمعنى. وقد أولى كل من البلاغيون والنقاد، سواء من القدماء أو المحدثين، اهتمامًا بالغًا بالاستعارة، وأوضحوا ما تحتويه من جمال وإبداع. وقد عرفها الجرجاني قائلاً: "هي أوسع ميدانًا، وأكثر إتقانًا، وأوسع تأثيرًا، وأشد إبهارًا، وأجمل إحسانًا، وأوسع نطاقًا وأعمق غورًا... وأقرب إلى أن تهدي إليك أبدًا معاني جميلة تتميز بالكمال والجمال".))[٤٤]، وهناك حضور بارز تُعد الاستعارة، بنوعيها التصريحي والمكني، من العناصر البارزة في شعر خليفة حمد التليسي، حيث تفيض نصوصه الشعرية بالاستعارات المبدعة والمذهلة التي تحمل طابعًا جماليًا لافتًا. هذه الاستعارات تعكس إبداع الشاعر وموهبته الفائقة. وفي هذا السياق، سأقوم بدراستها وفقًا للتقسيم التالي:

أ- **الاستعارة التصريحية:**

هي ما صرَّح فيها بلفظ المشبه به، أو ما استعير فيها لفظ المشبه به للمشبه[٤٥]،إذ تمتاز البنية الجمالية للاستعارة بشحنات دلالية مؤثرة تضفي عمقًا على نسيج النص الشعري. ومن أبرز الأمثلة على ذلك قول الشاعر: [٤٦]:

قالت وفي طَرْفِها أشواقُ رحلتها نحو الجديد الذي يوفي بمقصودي

وظف الشاعر الاستعارة التصريحية في قوله: (وفي طرفها أشواق رحلتها) إذ طوى المستعار له (الإنسان) وذكر المستعار منه (طرفها) وكأن الطرف يشابه الإنسان من حيث التشوق، ولعلَّ الصورة الاستعارية شكلت لوحة فنية تنضح بالجمال الحسي.

وفي موضع آخر قال[٤٧]:

لن أذرفَ الدمعَ حزنًا في مغانيها أو أرفعَ الصوتَ شكوى من تجنيها

ولن تراني نجوم الليلِ ألعنها إنَّ اللعينَ فؤاد لا يناغيها

مزج الشاعر صورةً جمالية في نصه أعلاه، إذ حركته عواطفه الحزينة على الرغم من النفي الذي استهله في مقطوعته الشعرية، ومن ثم واصله في البيت الثاني؛ ليبني بوساطة صورته الاستعارية في قوله: (لا تراني نجوم الليل ألعنها) فحذف المستعار له (الإنسان)، وذكر المستعار منه (نجوم الليل)، ووجه, الشبه, بينهما, هو التحويل, الدلالي، فبدلاً من أن يراه الإنسان (المحبوبة)، أصبحت النجوم هي التي تراه دلالة على قيامه الليل للتفكر بالمحبوبة وما تركته من أثر محزن في هواجسه.

ومن أمثلة الاستعارة التصريحية قوله[٤٨]:

والطرفُ يخبرني بأنّي قادرٌ يومًا عليكِ بصائبِ التسديد

إنْ أفلتَتْ منّي السهامُ وأَخْطأَتْ هدفي فقدمًا كنتُ جدَ صيودِ

تستحوذ المحبوبة على خيال الشاعر، لتصبح مادة أساسية تساهم في جماليات شعره. حيث تم حذف المشبّه (العين) ليُستبدل بالمشبّه به (السهام)، وذلك بسبب التشابه في القوة والدقة بين النظرات والسهام. فكما أن السهام تصيب هدفها بدقة، كذلك تلامس عيون الشاعر هدفها في نظراته. وبالتالي، يعكس التوظيف الاستعاري تفاعلًا بين وسائل تشكيل الصورة الشعرية وانفتاحها على المخيلة الشاعرية، التي استلهمت أدواتها من صورة المحبوبة.

ب- الاستعارة المكنية:

هي ما حُذِفَ فيها المشبه به أ المستعار منه، ورُمِزَ له بشيء من لوازمه[٤٩]،تتمثل جمالية الاستعارة المكنية في قدرتها على منح الحياة للأشياء الجامدة، بالإضافة إلى اتساع المجال التخيلي الذي تتيحه. ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر:[٥٠]:

والدارُ تعرفُ أهلها وعشيرها إما تضرمتِ الدماءُ لَوَاهِبَـــا

استخدم الشاعر الاستعارة المكنية في قوله: "والدار تعرف أهلها..."، حيث ذكر المستعار له (الدار) وأخفى المستعار منه (الإنسان)، ثم أضاف إليها صفة من لوازم الإنسان، وهي "المعرفة". وكأن الدار تمتلك القدرة على الفهم والإدراك كما يفعل الإنسان، رغم أن الحقيقة هي أن الدار جماد لا يمتلك هذه القدرة. فالجمالية التي أبدعها الشاعر تكمن في منح الجماد صفة الأنسنة، مما يضفي على النص بعدًا تخيليًاعميقًا.

وفي موضع آخر قال: [٥١]:

ولدى المنائر في مسالكِ رحلتي خيرٌ يُقصُّ حكايتـي تفصيلا

ابتكر الشاعر فنًا جماليًا في بيته الشعري أعلاه، حيث حول "الخير" إلى كائن إنساني يقوم بسرد الحكايات ونقلها للأجيال القادمة، باستخدام الاستعارة المكنية. فقد منحت صفة السرد، التي ترتبط بالبشر، للخير الذي هو في الحقيقة غير عاقل ولا مدرك. ومع ذلك، أنزل الشاعر هذا الخير منزلة الآدمي الذي يروي القصص، وهو ما يعكس قدرة الخيال الشاعري على تحقيق بعد جمالي في النص. ومن أمثلة الاستعارة المكنية قوله[٥٢]:

تجرُّ أذيالها حسرى مَوَلَّهـةً والليلُ يرقبها والبدرُ يرثيها
وحيدةً في دروبِ الحبّ حائرةً كأنما فقدتْ أغلى غواليها

استخدم الشاعر الطبيعة الصامتة كوسيلة للتعبير عن مشاعره تجاه المحبوبة، حيث أضفى عليها الحياة الإنسانية من خلال تشبيه الليل بالإنسان. بهذا التشبيه،

وظف الشاعر أسلوب التشخيص، فجعل الليل يترقب المحبوبة. كما شبه البدر بالإنسان الذي يشعر بالأسى تجاه الآخر، مما حول الاستعارة إلى لوحة فنية ناطقة. في هذه اللوحة، وصف الشاعر الحسرة التي تجلت على وجه المحبوبة، مما جعل الطبيعة الصامتة تنبض بالحياة وتعبر عن مشاعر الشاعر.

٣- الكناية:

تُعدُّ الكناية من أهم أركان المجاز وألوان التصوير البياني التي تميز النص الأدبي، فهي تضاهي التشبيه والاستعارة في دورها البارز في تشكيل الصورة الشعرية. إذ تضفي الكناية على النص غنى جماليًا ودلاليًا، مما يرفعها إلى مصاف القيم الجمالية، فيجذب انتباه السامعين ويثير مشاعرهم. وقد حظيت الكناية باهتمام كبير من نقاد العرب الذين أدركوا مكانتها في الإيضاح والتأثير، إذ وردت بكثرة في كلام العرب والقرآن الكريم. ومن أوائل من تناولوا دراسة الكناية واهتموا بها كان قدامة بن جعفر، الذي أشار إلى أهمية ائتلاف اللفظ مع المعنى. ومن بين أنواع هذا الائتلاف والارداف، قال إنه "عندما يريد الشاعر الإشارة إلى معنى معين، فإنه لا يأتي بالكلمة الدالة على ذلك المعنى مباشرة، بل يستخدم كلمة تدل على معنى آخر مرتبط به، مما يؤدي إلى الإشارة الضمنية إلى المعنى المقصود." [٥٣]،يشير ذلك إلى أن القدرة التعبيرية للصورة الكنائية تعتمد على المبدع نفسه، حيث تكمن جمالية الكناية في تقديم المعنى بشكل حسي قادر على تجسيد أحاسيسه وانفعالاته بطريقة أوسع وأكثر دقة. وقد قام البلاغيون القدماء بتقسيم الكناية وفقًا للمكّنى عنه إلى ثلاثة أقسام رئيسية، وهي: أن يكون المكّنى عنه صفة، أو موصوفًا، أو نسبةً. ويمكن دراستها وفقًا لهذه التصنيفات كما يلي:

أ- الكناية عن صفة:

هي التي يطلب بها الصفة نفسها، والمراد بالصفة، هنا الصفة، المعنوية كالجود والكرم والشجاعة وأمثالها لا النعت[٥٤]، ومن أمثلتها قول الشاعر[٥٥]:

يا منزلَ الصبواتِ كم لكَ من يدٍ عندي سأحفظها وفيًّا شاكرا

سعى الشاعر إلى إبراز قدرته الجمالية في صياغة صورته الكنائية، فاستعان بالكناية ليعبر عن المعنى بشكل غير مباشر، مما أضاف بعدًا دلاليًا وجماليًا إلى النص. في قوله: (منزل الصبوات)، وهي كناية عن صفة الصبا وبداية مرحلة الشباب، فضلاً عن ذلك ما عضدَ أسلوبه الكنائي هو المجيء بأسلوب النداء (يا) دلالة على التنبيه والتذكير بأن تلك المرحلة التي عاشها لمَّا تزل قائمةً في نفسه.

وفي موضع آخر قال(٥٦):

وطـنٌ رضعنـا حُبّـَهُ فأثابنـا عن حبِّنا، ألمًـا وهمًّا واصبا

....

أبدًا نذود الضيم عن جنباته ونردُّ صرحَ الحاقدين خرائبـا

برزت براعة الشاعر برسم صورته الكنائية في قوله: (ونرد صرح الحاقدين خرائبا)، وهي كناية عن صفة الشجاعة التي تحلى بها وقومه في الدفاع عن وطنهم الذي أثابهم الحب، وقد عضد أسلوبه الكنائي المفعول المطلق (أبدًا)، وهذا التعضيد التعبيري جعل صفة الشجاعة ملازمة للشاعر وقومه.

ب- الكناية عن موصوف:

هي الكناية التي يُراد بها الإشارة إلى الموصوف نفسه، مع ضرورة أن تكون الكناية مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالمكنى عنه، وذلك لضمان الانتقال الدلالي منه إليه.(٥٧)، ومن أمثلتها قول الشاعر(٥٨):

خمسون من عُمر الزمانِ وهبتها للفكر أرفعُ كُـلَّ يومٍ جانبـا

متحديًّا قَهْرَ الظروفِ وناحتًا في الصخر الأصمِّ مساربـا

تستحوذ الصورة الجمالية للذات الشاعرة على مخيلة الشاعر، حيث يصف في البيت الثاني مسار تفكيره بطريقة تبرز تأثير تلك الصورة في تشكيل رؤيته الفكرية: (وناحتًا في الصخر الأصمِّ مساربا)، وهي كناية عن موصوف، إذ كنى بها عن الفكر الذي يحمله ورسم طريقه في الصخور الصماء دلالةً على نحته الفكر في العقول التي لا تدرك ماهية، على الرغم من الظروف القاهرة التي مرَّ بها.

وفي موضع آخر قال(٥٩):

لا تحزني إن بدت بالجود مقفرةً غوادق الغيثِ بالخيرات توليها
ربيع روضك ما زالت مواسمه نضيـــرةً تتمنـــى مَـنْ يُرقيهـــا

يضفي الشاعر على البيت الشعري الثاني دلالةً مشحونة بالأمل، إذ جاء البيت الثاني كله كناية عن موصوف الحياة الدائمة للوجه الحسن الدائم الجمال، على الرغم من مرور مواسم المراحل التي يمرُّ بها الإنسان، ولاسيّما جمال الشباب ونضارته.

ج- الكناية عن نسبة صفة إلى موصوف:

يراد بها إثبات أمر لأمر أو نفيه عنه، أو بعبارة أُخرى يطلب بها تخصيص الصفة بالموصوف(٦٠)، ومن أمثلتها قول الشاعر(٦١):

لا تقربي أُفقي المحجَّب إنَّني أَخْشَى عَلَيْكِ مَغبَّةَ الإعصـــارِ
مَنْ أيْنَ للعينِ الكليلة أن ترى ما تحجُبُ الأَعماقُ من أسراري

صاغ الشاعر أسلوبه الكنائي بأساسٍ جمالي استوحاه من تغييرات الطبيعة، إذ جاء بالكناية (مغبَّة الإعصار) وهي كناية عن هواجسه العاطفية نحو المحبوبة وكأنها إعصار في مجيئها تثير في داخله تقاسيم العشق بأنواعها المختلفة.

وفي موضع آخر قال(٦٢):

والحبُّ إنْ خَمَدَتْ مواقـدُ جَمْرِهِ جادَ الرمـادُ له براحـةِ بالـــهِ

استمدَّ الشاعر صورته الكنائية من صورة النار في إخمادها؛ ليعبر عن الارتياح النفسي بما يعانيه من الحب ويقاسيه، إذ وظف الأسلوب الكنائي في قوله: (والحب إن خمدت مواقدُ جمره) وهي كناية عن نسبة اللواعج النفسية إلى صفة الحب، إذ شبهها بإخماد النار، لكن الصورة لم تكتمل؛ لذا جاء بجملة جواب الشرط؛ لتبرهن جملة فعل الشرط ، فكنّى بـ (جاد الرمادُ له براحةِ بالهِ) عن الاستقرار النفسي وراحة البال ن من انطفاء النار إذا وصلت إلى مرحلة الرماد، ولعلَّ هذه الصورة الكنائية المستوحاة من صورة النار شكلت أسلوبًا جماليًا في تحويل الدلالة.

بناءً على ذلك يتضح أن الشاعر صاغ صورته الشعرية بأسلوب جمالي، استطاع أن يلفت ذهن المتلقي أن نصوصه الشعرية.

المبحث الثاني: لغة القصيدة في ديوان خليفة محمد التليسي

لا تقتصر اللغة الشعرية على التواصل بين الشاعر والمتلقي، أو التعبير عن أفكار منصهرة بالخيال، بل لغة القصيدة غاية في ذاتها، تحيل المتلقي إلى علاقات وإشارات دلالية بفعل ما تمتلكه من علاقات وعناصر في جسد النص، ولم تكن لغة القصيدة حبيسة ألفاظ، إنما هي ((تحقيق الانفعال وإحداث التأثير وخلق التعجب واستثارة الاندهاش، وهذا إنما تنهض به الصياغة))[٦٣]، بفضل ما تستوعبه لغة الشعر من تعالق دلالي ينفتح على الصور والتراكيب حتى تكون القصيدة بمنزلة فضاء مشرع الأبواب، وهي لغة أنفق الشاعر عليها خزينه التركيبي لإظهار نصه الشعري بصورة أقوى، وتميزه من اللغة النثرية.

ولا يخلو أي ديوان شعر من تنوع في لغة قصائده، إذ إنَّ لكلِّ شاعر لغة خاصة به تميزه من باقي الشعراء، والاعتناء بها يكون نابعًا من ثمرة فعل خلاّق النسيج ينماز به الشاعر عمن ليس هو بشاعر، فمن خصائص لغته الشعرية هي:

١- اللغة التقريرية:

تمثل اللغة، أداة الخلق والإبداع عند أيِّ أديب، إذ بوساطتها تتدفق حياة القصيدة، غير أن خلو القصائد من خصائصها الفنية كالمجاز والإيحاء، أو خلو ألفاظها من الشعرية واعتمادها الأسلوب المباشر في إيصال الفكرة إلى المتلقي هو ما يجعلها في حدود اللغة التقريرية، وبذا يكون الشاعر ناقلاً للألفاظ المعجمية التي لا تمتلك من الشعر شيئًا سوى الوزن والقافية المجردين من الخيال، ومن أمثلة هذا النمط قول الشاعر[٦٤]:

عبثًا نعيش حياتنا إن لم تكن أيامها ضرمًا وجمرًا لاهبا
تتقلب الأرواح في وقداته فيزيدها وهجًا ووحيًا واهبا

وظف الشاعر لغة تقريرية في خطابه، فنقل الألفاظ المعجمية وأسبغ عليها وزنًا عروضيًا من غير تخييل شعري، فلو جُردت الألفاظ من الوزن لأصبحت لغة نثرية، إذ أراد الشاعر من نصه أن يبين لمخاطبيه بوصف معيشتهم إذا لم تكن أيامها متقدة

فلن يزيدها وهج الحياة، وهذا النص يمكن لأي إنسان إنشاده؛ لكونه خطابًا نثريًا مجردًا من الشعرية.

وفي موضع آخر قال(٦٥):

لم ألتفت عند توديعي ولم أرها تغالبُ الشوقَ، والآلامُ تضنيها

ومثلها كبرياء النفس عاجزةٌ مغلوبة بفؤادٍ بين أيديها

إذ تحدث الشاعر عن محبوبته التي ذهبت من دون توديع، على الرغم من أن الشوق يسيطر على مشاعرها، وقلبها التواق يغلب نفسها العاجزة عن السيطرة على كبريائها، وكأنها بهذا الفراق يعتصرها الألم؛ لشدة شوقها، وقد عكس الشاعر لحظة الفراق، فبدلاً من أن يجعل نفسه هو المتشوق، صيّر من محبوبته هي المتشوقة والمتألمة للفراق، غير أن المتلقي لو أنعم النظر إلى النص فلم يجد فيه سمات الجمال الشعري سوى المعادلة المعكوسة لحظة الفراق.

ومن نصوص الشاعر في اللغة التقريرية قوله(٦٦):

للقلب شأنٌ غير شأنك في الهوى سلّم لهُ تسلم من الأكدار

خلف المسوح القائمات طفولة لم تخف عن حدسي وعن إبصاري

ستفك قيد العمر عن أسرارها وتهدُّ ما أعليت من أسوار

إذ إنَّ الغاية في النص أعلاه هي إيصال فكرة القلب أن له شأنًا غير شأن الحب أو العشق؛ لكونه يريد أن يتخلص من أقدار الزمن. لذا سار وراء قلبه؛ لذا وجد الشاعر خلف المسوح (القسي) براءة الطفولة لم تخف من أي شيء؛ لأنها لما تزل غير قادرة على إدراك فعليّ (الخير/الشر)، فضلاً عن ذلك فإنه بلغ تقييد العمر سيفك أسراره التي خبأها وراء الأسرار التي أخذت من قلبه سورًا لها، فالخطاب الشعري توجه إلى العقل لا إلى العاطفة، فوجد الشاعر اللغة التقريرية المباشرة في هذا الموقف أنسب من لغة الإيحاء.

٢- اللغة السهلة:

تُعدُّ اللغة السهلة من أبرز خصائص اللغة الشعرية الجمالية، إذ إنَّ بدورها تضفي جمالاً على النص؛ ذلك لابتعاد الشاعر عن الألفاظ الغريبة والحوشية، وحلاوتها تتمثل بـ ((سلاسة الكلمة وعذوبتها في السمع كما تدلُّ على وضوح المعنى

وظهوره))[٦٧]، فتلج أسماع المتلقي برقةٍ وهدوء، كأنها أوتار موسيقية تطرب الآذان، مما تحدث وقعًا تصويريًا ذا أثر عذب للألفاظ في إيصال المعنى إلى المتلقي، وإثارة إحساسه في تقريب المتباعدات بوساطة العلاقة اللغوية بين اللفظ والمعنى((للوصول إلى جماليات يخبئها الكلام في الشعر))[٦٨]، فمن النصوص التي جاءت عند التليسي بلغة سهلة قوله[٦٩]:

أعطيتها من حياتي خير ما فيها ... ولا أُمُنُ عطائي من أياديهـا
جادت علينا فجدنا من شمائلها ... الشُّح يفقرها والجود يغنيهـا
أعطيتها بعض ما أعطت وما أخذت ... إلاّ استردتُ رصيدًا من غواليها
فالفضلُ أولــه منهــا وآخـــره ... إلى الأولى رفعوا ذكري بناديهـا

تفصح لغة النص عن بنية التضاد المتمثلة بـ (الأخذ/العطاء)، فضلاً عن إقامة الموازنة بين عطاء الشاعر من دون مِنَّةٍ، وعطاء أرضه إيّاه من أياديها، فيغلب عليهما الجود والعطاء بأخلاق كريمة، فضلاً عن تقديم الأرض (الوطن) الفضل إلى الشاعر، بذا يغلب عطاء الوطن على عطاء الشاعر، وهذا يحيل إلى أن لغة النص لم تكن صعبة الألفاظ أو غريبة، إنما شكلت لغة سهلة.

ومن أمثلة اللغة السهلة قول الشاعر[٧٠]:

وكفاك من كيدي تقلب خاطـر ... بين الصدود وبين وصلٍ الواعدِ
حتى إذا أدركتُ مـا أملتــهُ ... من سحر قافية وقــولٍ خالـــدِ
ونظمتَ في هجوي قصيدًا سائرًا ... ونظمتَ في مدحي فريدَ قلائدي
فرأيتني حينًـا ملاكًـــا طاهــرًا ... ورأيتني أُخــرى بصـورة مــاردِ

لغة الشاعر في هذا النص سهلة، لا غرابة في ألفاظه، إذ أضفى صفة النسق الضدي بين (الصدود/الوصل) و(قصائد الهجاء/المدح)، و(صفة الملاك/صفة المارد)، فما لغة القصيدة إلاّ ضربٌ من التعبير عن مكنون الشاعر الذي يفصح به لإيصال فكرته إلى المتلقي، غير أن اللغة تختلف من مقامٍ لآخر، تبعًا للموقف الذي يحمل الذات الشاعرة للكشف عن الحقائق التي تمرُّ عبر اللغة.

وفي مكان آخر قال[٧١]:

قولي الجميل وإن بـدا معسولا ... لا تأخذيه علـى الوفاء دليلا
إني أخـون، ومـا أخـون لنيةٍ ... في الغـدر لكن كي أردَّ مثيلا
فلقد رأيتك تحفظين مودتـي ... ما دمتُ قربك هائمًا مخبــولا
فإذا مضى عنـي الجنون وأقلعت ... سفني تـروم الشاطيءَ المأمولا

إنَّ تركيب الأبيات سهل اللغة، إذ إنَّ النص شكل بمجمله نسقًا ضديًا قائمًا على أساس أساليب (النهي، والنفي، والشرط)، ومن ثم مخاطبة المحبوبة بالقول الجميل، لكن أي جميل لا وفاء فيه، والخيانة تسيطر عليه، ولعلَّ هذه اللغة كسرت جمود ذهن المتلقي الذي اعتاد على الوفاء وتجنب الخيانة، غير أن الشاعر تعامل في خطابه على مبدأ (ردّ المثل) فلولا التماسه الخيانة من المخاطبة، لم يبادر بما قاله، لذا خيانة المحبوبة لميثاق العهد، وإقصائها حبل الوفاء، شكلت تركيبًا سهلاً لا توعر في صياغته، فضلاً عن الوصف الحسي الذي سربل النص مما جعله ذا لغةٍ اعتيادية متداولة في الحياة اليومية.

٣- اللغة الجزلة:

يلجأ الشاعر في تجربته الشعرية إلى خرق نظام قواعد اللغة؛ لإنتاج دلالة فنية تحفز ذهن المتلقي، تنماز بالقوة والجزالة، يفرضها المجاز بعيدًا عن البناء الفوضوي الذي يجعل النص قائمًا على الغموض والانغلاق، فتغدو القصيدة جزلة بتراكيبها، وقوة مبانيها في فضاءات جديدة أسبغ عليها الخيال الشعري عبر تقنية الانزياح، فيخلق الشاعر من اللغة الاعتيادية لغة جزلة، تحمل نمطًا دلاليًا يتشح بالتصوير الشعري، ومن أمثلتها قول الشاعر[٧٢]:

قد غيرت منه الليالي وانقضى ... حلمٌ أعار الكون بعض جماله
فلتحفظي مـا عزَّ مــن آثـاره ... مــا كــان مـن صولاتهِ ونزاله
فلربما أحيتك نفحـةٌ أمســه ... بعد الذبول فَرُمْتِ عود رحاله
ولقد يرقُ القلب لكن جرحه ... بالأمس أخمد من لهيب خياله
والحب إن خمدت مواقد جمره ... جـاد الرماد لــه براحــةِ بالــه

برزت الألفاظ الجزلة في النص في قوله: (حلمٌ أعار...، أحيتك نفحة أمسه...، يرق القلب لكن...، والحب إن خمدت...) فعبّر بها الشاعر ليترجم عن جمال المتغزل

بها، وإحياء الحب القائم بينهما، إذ برهن حفظ ما كان عزيزًا من آثاره إلى أن يفصح الحب الذي بداخله إذا خمدت مواقد جمره فالرماد منه يجود بذكراها، بذا تميز حبه من باقي المحبين في هذا الموقف، وكان للجزالة اللفظية وقع مؤثر على أسماع المتلقي الذي يرغب أن يسير على ما جاء به الشاعر.

ومن أمثلتها قوله(٧٣):

هلا حسمت الأمر وقفة ظافر ... في الحب، أو رجعى برحل خائب
قد جئت في زمن القطاف مواسمي ... حبلى بكل روائعي ومواهبي
فإذا أمددت يدًا إلى أغصانها ... جادت عليك بكل حلوٍ لاهب
لو ذقت طعم نضيجه وخبرته ... لرجعت تستجدي عطاء الواهب
يا هذه... إن الغريمة عفتي ... ولطالما سدَّت عليَّ مذاهبي
حرمتني في عهد الشباب لذاتي ... ومضت تطارد في السماء كواكبي
وإذا رماك السبق في مضمارها ... فأظنها تحظى بكأس الغالب

الملاحظ على ألفاظ النص (زمن القطاف...، يدًا إلى أغصانها...، لو ذقت طعم...) إنَّ الغريمة عفتي...، حرمتني في عهد...، وإذا رماك...) أنها تحمل في معانيها قوة سبك أسبغها الشاعر على نفسه بأسلوب جمالي اقتضاه الموقف، فامتازت اللغة بالجمال والرصانة والمتانة، على الرغم من كون هذه الصفات توظف بطريقة مغايرة، يحاول الشاعر فيها لفت انتباه المحبوبة، لكنه أسبغ العفة، على نفسه؛ لكي يشعرها بأخلاقه الكريمة التي يحملها، وإن كانت فيها مبالغة، إلاّ أنها جاءت للتأكيد على تأصل هذه الصفات في الذات الشاعرة، والتصاقها به، فوجد اللغة الجزلة تناسب المقام في البوح عنها.

الخاتِمة

بعد إجراء رحلة بحثية معمقة مع الشاعر خليفة محمد التليسي، بهدف دراسة القيم الجمالية في شعره وفقًا لرؤية الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه "الأسس الجمالية"، تم التوصل إلى أبرز النتائج التي يمكن تلخيصها على النحو التالي:

- كان مفهوم الجمال في الفكر الغربي والعربي في العصر الحديث يعتمد على القيمة الفنية، حيث تم تفضيل الجمال الفني على الجمال الطبيعي باعتباره نتاجًا للروح. إذ يستمد الجمال قيمه من الفن، مع التركيز على قيمة العقل والإنسان والجمال كقوى جوهرية. هذا المفهوم لم يقتصر على العقل فقط، بل مزج بين الإحساس والعقل، مما يتطلب قدرة إبداعية وحسًا مرهفًا للتذوق الجمالي.
- اعتمد الشاعر على عدة عناصر لتكوين صورته الشعرية، حيث لعب التشبيه دورًا كبيرًا في شعره من خلال توظيفه للأسس الفنية الجمالية، مما أظهر موهبته في هذا المجال. بالإضافة إلى الاستعارة التي شكلت قيمًا جمالية ذات طابع فني جذاب للمتلقي. ولم يقتصر على ذلك فقط، بل استخدم الأسلوب الكنائي الذي أضاف حضورًا فنيًا يعكس ثقافة الشاعر وعمق رؤيته في بناء صوره الشعرية.

- أنتج الشاعر لغة قصيدته بأسلوب ينسجم والنزعة النفسية التي تخامر ذهنه في الموقف الذي ينفعل من أجله، لذا تباينت لغة القصيدة لديه، فجاءت في مستويات متعددة منها اللغة التقريرية، والسهلة، والجزلة، فالشاعر ينظم إلى طبقات المجتمع المختلفة، ويريد إيصال فكرته إلى المتلقي (الجمهور الكوني) لكي يفهموا قيمه الجمالية.

حواشي البحث:

(١) المحاورات الكاملة، أفلاطون، محاورة سيمبوزيوم، ترجمة: شوقي داود تمزار، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٨، ١١٨.

(٢) محاورات أفلاطون : ١١٨.

(٣) فلسفة الجمال، مصطفى عبده، مكتبة مدبولي، القاهرة ، ط٢، ١٩٩٩: ١٤ .

(٤) جمهورية أفلاطون ، ترجمة : فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة ، مصر ،٢٠٠٤: ١٦١.

(٥) النقد الأدبي الحديث، محمد هلال غنيمي ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٩٣ :٥٨.

(٦) في نقد الشعر ، محمود الربيعي، دار المعارف ، ط٣، مصر : ٤٨.

(٧) النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ، جيردم ستولنيتز، ترجمة : فؤاد زكريا ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، ط٢، ١٩٨١: ١٧١.

(٨) ملكه الحكم ، أمانويل كانط، ترجمة : غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة : الحمراء ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥ :٤٣.

(٩) ملكة الحكم ، أمانويل كانط ، ترجمة : غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة : الحمراء ، بيروت ، ط١، ٢٠٠٥: ٤٣.

(١٠) ينظر : ملكة الحكم : ٤٤.

(١١) ينظر : التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الجمالي ، شاكر عبد الحميد ، المجلس الوطني للثقافة والأداب ، الكويت ، عدد : ٢٦٧ ، ٢٠٠١: ٩٦ .

(١٢) فلسفة الجمال، اميرة حلمي مطر، دار المعارف ، ط١، القاهرة ، ١٩١١: ٥-٦ .

(١٣) المدخل إلى فلسفة الجمال، محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية ، مصطفى عبده ، مكتبة مدبولي، ط٢، القاهرة ، ١٩٩٩ : ٣٤.

(١٤) الهوامل والشوامل ، التوحيدي ومسكويه ، تحقيق: احمد امين ، والسيد احمد صقر، القاهرة ، ١٩٥١: ١٤٢.

(١٥) فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، حسين الصديق ، دار القلم العربي ، ط١، بيروت ، ٢٠٠٣ :١٣٩.

(١٦) المدينة الفاضلة ومختارات من كتاب الملّة ، أبو نصر الفارابي ، موفم للنشر ، ط٢، ١٩٩٠: ١٩-٢٠.

(١٧) من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، عبد الرحمان مرحبا، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط٣ ، ١٩٨٣ :٤١٣.

(١٨) المدينة الفاضلة : ١٨.

(١٩) (كتاب) تحصيل السعادة ، أبو نصر الفارابي ، تحقي ق: جعفر آل ياسين ، دار الاندلس ، بيروت ، ط١ ،١٩٨١ :٦٩.

(٢٠) الشعرية العربية ، أدونيس، دار الآداب ، ط١، بيروت ، ١٩٨٩: ٨.

(٢١) نظرية النص الأدبي ، د. عبد الملك مرتاض ، دار هرمة للطباعة والنشر ، ط٢، الجزائر ، ٢٠١٠: ٦١.

(٢٢) ينظر: المصدر نفسه : ٦٣.

(٢٣) علم الجمال الشعري ، المفاهيم والاتجاهات ، د. عصام شرتح ، دار الخليج ، ط١ ، عمان ، ٢٠١٨ :٥١.

(٢٤) الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، شعر التفعيله في النصف من القرن العشرين ، خلود محمد ترمانيني، أطروحة دكتوراه ، جامعة حلب ، ٢٠٠٤ : ٩٥.

(٢٥) بحث في علم الجمال ، جان برتليمي، ترجمة : أنور عبد العزيز ، ونظمي لوقا ، دار نهض مصر بالفجالة ، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، نيويورك ، ١٩٧٠: ١٥٩.

(٢٦) علم الجمال الشعري : ٥٧.

(٢٧) يُنظر: القيم الجمالية في شعر ابن المعتز، محمد مرشد قسيم القداح، رسالة ماجستير، جامعة جرش- كلية الآداب، ٢٠١٥: ٤٢.

(٢٨) يُنظر: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها)، د.علي البطل، ط٢، دار الأندلس للطباعة والنشر، ١٩٨١: ٣٠.

(٢٩) يُنظر: المصدر نفسه: ٣٠.

(٣٠) يُنظر: المصدر نفسه: ١٥.

(٣١) الصورة في شعر بشار بن بُرد. د. عبد الفتاح صالح نافع، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمّان، ١٩٨٣: ٨٠-٨١.

(٣٢) نقد النثر، أبو الفرج قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي(ت ٣٣٧هـ)، تحقيق: طه حسين، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٩٨٠: ٥٨.

(٣٣) أسرار البلاغة، عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني(ت ٤٧١ أو ٤٧٣هـ)، تحقيق: أبو فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط١، جدّة، ١٩٩١: ٩٩.

(٣٤) ديوانه: ٧٥-٧٦.

(٣٥) المصدر نفسه: ٨١.

(٣٦) عيار الشعر، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي(ت ٣٢٢هـ)، تحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط٢، بيروت – لبنان، ٢٠٠٥: ٢٧.

(٣٧) ديوانه: ٧١.

(٣٨) المصدر نفسه: ١٧٨-١٧٩.

(٣٩) المصدر نفسه: ١٦٠-١٦١.

(٤٠) علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلمية، ط٣، بيروت – لبنان، ١٩٩٣: ٢٣٣.

(٤١) ديوانه: ٢٦.

(٤٢) ديوانه: ٣١.

(٤٣) المصدر نفسه: ٤٦.

(٤٤) أسرار البلاغة: ٤٢.

(٤٥) يُنظر: علم البيان، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ١٩٨٥: ١٧٦.

(٤٦) ديوانه: ٥٢.

(٤٧) المصدر نفسه: ٦٩.

(٤٨) المصدر نفسه: ١٠٩.

(٤٩) يُنظر: علم البيان: ١٧٦.

(٥٠) ديوانه: ٣٤.

(٥١) المصدر نفسه: ٦٢.

(٥٢) المصدر نفسه:٧٠.

(٥٣) نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر (ت ٣٧٧هـ)، شرحه: محمد عيسى، المطبعة المليجية، ط١: ٩٢ ـ ٩٣.

(٥٤) يُنظر: علم البيان: ٢١٢.

(٥٥) ديوانه: ١٩.

(٥٦) المصدر نفسه: ٢٨-٢٩.

(٥٧) يُنظر: علم البيان: ٢١٥.

(٥٨) ديوانه: ٣٣.

(٥٩) المصدر نفسه: ٣٩.

(٦٠) يُنظر: علم البيان: ٢١٧.

(٦١) ديوانه: ٤٢ .

(٦٢) المصدر نفسه: ٦٦.

(٦٣) اللغة، الشعر في ديوان أبي تمام، حسين الواد، ط١، دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٧: ١٣١.

(٦٤) ديوانه: ٣٠.

(٦٥) المصدر نفسه: ٣٩-٤٠.

(٦٦) المصدر نفسه: ٤٨-٤٩.

(٦٧) المصطلح النقدي في نقد الشعر، دراسة لغوية تاريخية نقدية، إدريس الناقوري، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، ط٢، طرابلس – ليبيا، ١٩٨٤: ٢٣٨.

(٦٨) تمنع الغابة الطرية، توغلات في نصوص شعرية، جعفر حسن، ط١، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٥: ١٢٠.

(٦٩) ديوانه: ١٧.

(٧٠) المصدر نفسه: ٥٨.

(٧١) المصدر نفسه: ٦١.

(٧٢) المصدر نفسه: ٦٦.

(٧٣) المصدر نفسه: ٨٣-٨٤.

مصادر البحث ومراجعه

١- الإحساس بالجمال، تخطيط لنظرية علم الجمال، جورج سانتيانا، ترجمة: د. محمد مصطفى بدوي، مراجعة: زكي نجيب محمود، تقديم: رمضان بسطاويسي محمد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١١.

٢- أسرار البلاغة، عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني (ت ٤٧١ أو ٤٧٣هـ)، تحقيق: أبو فهد محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط١، جدّة، ١٩٩١.

٣- الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط١، مصر، ١٩٥٥.

٤- الأطول، شرح تلخيص مفتاح العلوم، إبراهيم محمد بن عربشاه، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت – لبنان، ٢٠٠٧.

٥- أنا والشعر، شفيق جبري، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية والعالمية، ١٩٩٥.

٦- الجمال في مرآة أهل الفكر وعلماء البلاغة، د. يسري عبد الغني عبد الله، منشورات البلاغة الرحبة، ط١، تطوان – المغرب، ٢٠١٦.

٧- الجمالية بين الذوق والفكر، د. عقيل مهدي يوسف، مطبعة سلمى الفنية الحديثة، بغداد، ١٩٨٨.

٨- الجمالية وطول المعنى، د. رشيدة التريكي، ترجمة وتقديم: إبراهيم العميري، الدار المتوسطية للنشر، ط١، تونس، ٢٠٠٩.

٩- الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني، البيان، والبديع، جلال الدين محمد بن الرحمن الخطيب القزويني (ت ٣٠٩هـ)، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت – لبنان.

١٠- تمنع الغابة الطرية، توغلات في نصوص شعرية، جعفر حسن، ط١، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٥.

١١- جنوح الفلاسفة الشعري، كريستيان دوميه، ترجمة: ريتا خاطر، مراجعة: جوزيف شريم، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، بيروت – لبنن، ٢٠١٣.

١٢- دراسات جمالية، د. أحمد عبد الحليم عطية، القاهرة، ط١، ١٩٩٣.

١٣- دراسات جمالية نصية في الشعر العربي الجديد (ممارسة في النقد التطبيقي)، د. عبد الله خلف العساف، مطبعة جامعة الملك فهد، ط١، السعودية، ٢٠٠٥.

١٤- ديوان خليفة، محمد التليسي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٨٩.
١٥- الشعر بين الواقع والإبداع، صبيح ناجي القصاب، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٧٩.
١٦- الصورة في شعر بشار بن بُرد، د. عبد الفتاح صالح نافع، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمّان، ١٩٨٣.
١٧- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها)، د. علي البطل، ط٢، دار الأندلس للطباعة والنشر، ١٩٨١.
١٨- عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، بهاء الدين السبكي، تحقيق: د. خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت – لبنان، ٢٠٠١.
١٩- علم البيان، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ١٩٨٥.
٢٠- علم الجمال، بند بينوكروتشه، ترجمة: نزيه الحكيم، المطبعة الهاشمية، دمشق، ١٩٦٣.
٢١- علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، مجاهد عبد المنعم مجاهد، عالم الكتب، ط١، بيروت – لبنان، ١٩٨٦.
٢٢- علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلمية، ط٣، بيروت – لبنان، ١٩٩٣.
٢٣- عيار الشعر، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢هـ)، تحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط٢، بيروت – لبنان، ٢٠٠٥.
٢٤- فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، د. أميرة حلمي مطر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨.
٢٥- القواعد البلاغية في ضوء المنهج الإسلامي، د. محمود البستاني، مجمع البحوث الإسلامية، مشهد، ١٤١٩هـ.
٢٦- لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، د. عدنان حسين العوادي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٥.
٢٧- اللغة الشعرية في ديوان أبي تمام، حسن الواد، ط١، دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٧.
٢٨- المجمل في فلسفة الفن، بنديتو كروتشه، ترجمة: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء – المغرب، ٢٠٠٩.
٢٩- المدخل إلى علم الجمال، هيجل، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط١، بيروت، ١٩٧٨.
٣٠- مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، د. أميرة حلمي مطر، القاهرة.
٣١- المصطلح النقدي في نقد الشعر، دراسة لغوية تاريخية نقدية، إدريس الناقوري، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، ط٢، طرابلس – ليبيا، ١٩٨٤.
٣٢- نقد الشعر، ابو الفرج قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، شرحه: محمد عيسى، المطبعة المليجية، ط١.
٣٣- نقد ملكة الحكم، أمانويل كانط، ترجمة: سعيد الغانمي، منشورات الجمل، بيروت ـ لبنان، ٢٠٠٩.
٣٤- نقد النثر، أبو الفرج قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي (ت ٣٣٧هـ)، تحقيق: طه حسين، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٩٩٨.

الرسائل والأطاريح:

١- القيم الجمالية في شعر ابن المعتز، محمد مرشد قسيم القداح، رسالة ماجستير، جامعة جرش، كلية الآداب، ٢٠١٥.