The Critical and Rhetorical Taste of the Figurative Image in the Pure Love Poetry

Adnan Misha'al Rasheed
College of Law and Political Science, University of Anbar, Ramadi, Iraq
adnanalfars@uoanbar.edu.iq

KEYWORDS: **Image, Criticism, Rhetoric, Flirtation, Taste.**

https://doi.org/10.51345/.v36i1.1011.g511

ABSTRACT:

The figurative image is an external formation that the poet builds and then employs through several elements: imagination, emotion, and suggestion, relying in the construction on tools: simile, metaphor, metonymy, or symbolism, through the adaptation of language and its use in a thoughtful manner when embodying the scene or scene that is intended to be announced to the recipient, as it is not an easy matter, but rather requires mental effort and contemplation, and after the elements and foundations are available, especially since Scholars and researchers have not agreed on a unified concept for it since Long time. Platonic love is a poetic style that appeared in the valleys of Najd and Hijaz. It is known as chaste love in which the poet expresses his feelings towards the one he loves in a style far from sensual, offensive and exciting description, and the criticism in it is marked by tenderness, charm and beauty according to this Hair color.

الذائقة النقدية والبلاغية للصورة البيانية في الغزل العذري

د. عدنان مشعل رشيد
كلية القانون والعلوم السياسية، جامعة الانبار، الرمادي، العراق
adnanalfars@uoanbar.edu.iq

الكلمات المفتاحية | صورة، نقد، بلاغة، غزل، ذائقة.

https://doi.org/10.51345/.v36i1.1011.g511

ملخص البحث:

الصورة البيانية تشكيل خارجي يبنيه الشاعر ثم يوظفه عن طريق عناصر عدة الخيال، والعاطفة، والإيحاء، مستنداً في البناء على أدوات هي التشبيه، والاستعارة، والكناية أو الرمز وذلك من خلال تطويع اللغة، واستخدامها بشكل مدروس عند تجسيد المنظر أو المشهد المراد إعلانه للمتلقي، إذ هو ليس أمرا سهلًا بل يحتاج إلى كد في الذهن وتأمل في الخاطر، وبعد توافر العناصر والمهيآت، سيما وأن الدارسين والباحثين لم يجمعوا على تحديد مفهوم موحد لها منذ زمن طويل.

والغزل العذري لون شعري ظهر في بوادي نجد والحجاز، يعرف بأنه غزل عفيف، يعبر فيه الشاعر عن عاطفته تجاه من يحب بأسلوب بعيد عن الوصف الحسي المخدش والمثير، والنقد فيه مطبوعا بطابع الرقّة والتظرف والجمال تبعا لهذا اللون الشعري.

المقدمة:

إن دراسة الصورة الشعرية بشكل عام والصورة البيانية بشكل خاص ليست امراً سهلاً هيناً، فهي تحتاج إلى كد الذهن وتأمل الخاطر سيما وإن الباحثين لم يجمعوا على مفهوم موحد لها، إذ إن الآراء ووجهات النظر مختلفة؛ لأنها ليس شكلاً جاهزاً من ناحية اولى ولا هي شكل معقد من ناحية اخرى، إنما هي تشكيل خارجي يخلقه الشاعر ثم يوظفه عن طريق الاستعانة بعناصر عدة، كالخيال الذي هو منبع الصورة وعنصرها الأساس وملكة تثبيتها، والعاطفة التي هي أصل فاعليتها وحيويتها؛ لأنها تزود الخيال بالنشاط وتمنحه القدرة على استجلاء حقائق الاشياء والغور في أعماقها وهذا من شأنه رفد الصورة بالفاعلية وترك كبير الأثر على المتلقي ثم الايحاء الذي تكمن عبقرية الفنان فيه أو ترجع اليه في أصل عمدها؛ لأنه أعمق وأشد قوةً وتأثيراً على المتلقي من التعبير التقريري المباشر فالصورة الموحية تحفز الذهن وتحثه على النشاط الدائم.

وبعد توافر العناصر أو (المهيآت) لابد للمبدع أن يستحضر أدوات البناء البياني من التي سيتم تناولها في ثلاثة مباحث. تحدثنا في المبحث الاول عن التشبيه، وفي المبحث الثاني عن الاستعارة، وفي المبحث الثالث عن الكناية والرمز وذلك عن طريق تطويع اللغة واستخدامها بشكل مدروس عند تجسيد المنظر أو المشهد المراد إعلانه، وبهذا فالصورة الشعرية البيانية تتطلب جهداً مضاعفاً لنسج خيوطها أو حياكتها بشكل صحيح ومقبول.

والغزل العذري: لون ظهر في بوادي نجد والحجاز، يعرف بأنه غزل عفيف يعبر فيه الشاعر عن عاطفته تجاه من يحب بأسلوب بعيد عن الوصف الحسي المخدش والمثير، فيه يتغلب الجانب الروحي على الجانب الجسدي والمادي، يصف فيه الشاعر معاناته وأحزانه بسبب انقطاع أو انعدم التواصل بينه وبين محبوبته، إذ هو غزل صد ومعاناة لا سرور وتواصل.

وسمي هذا الغزل بالعذري نسبة إلى قبيلة بني عذرة وهي القبيلة التي ظهر فيها عدد من الشعراء يتغزلون بعفة، وسمي هذا الغزل عذريا لتغلب بني عذرة في عدد الشعراء، أي ليس كل شعراء الغزل العذري من قبيلة بني عذرة، ويتميز هذا الغزل بأن الشاعر يخلص لامرأة واحدة يذكر اسمها في شعره لا يذكر غيرها، لذا ارتبط اسم كل شاعر بمحبوبته.

أما الشعراء الذين اعتمدت الدراسة عليهم فهم أعلام الغزل العذري في العصر الأموي وبالتحديد كثير عزة، وجميل بثينة، وقيس ليلى، وقيس لبنى، إذ هم أفضل من يمثل هذا الاتجاه في العصر الاموي وقد ركز البحث على خصائص بناء شعرهم انطلاقا من تحليل نصوصهم الشعرية.

المبحث الأول: التشبيه:

لم تعرَّف الصورة الشعرية بدقة ولم تأخذ طابعا فنيا اصيلا في أراء النقاد، لقد ذكر صاحب (كشاف اصطلاحات الفنون) معاني عديدة لها موزعة بين الاتجاه اللغوي والفلسفي[1]، إلا إن النقاد اهتموا بالصورة الشعرية من الناحية البلاغية: التشبيه، والاستعارة، والكناية، و المجاز وبحثوا فيها على انها أدوات شعرية موجودة في الشعر العربي، والتشبيه من أفضل أدوات الصورة الشعرية عند اغلب النقاد، ذلك لأنهم وجدوه اللون الذي جاء بشكل كبير في كلام العرب وأشعارهم، حتى لو قال قائل: "هو أكثر كلامهم لم يبعد" [2]، ولأنهم من جهة اخرى " لمسوا فيه القدرة على توفير الومضة الجمالية السريعة التي احبوها" [3].

يتفق الكثير من الدارسين على أن "التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين المقارنين دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية، أوفي كثير من الصفات المحسوسة "[4] والتشبيه إخبار بوجود الشبه الذي قد يكون في الهيئة أو المعنى، وقد يقع بالصورة والصفة أو الحال والطريقة [5]، وأحسنه أما إذا عكس لم ينتقض، بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشبها به صورة ومعنى، وربما أشبه الشيء صورة وخالفه معنى، وربما اشبهه معنى وخالفه صورة وربما قاربه وداناه أو شامه اشبهه مجازاً لا حقيقة" [6].

الصورة الشعرية هي الإطار الخارجي لشكل الشعر والنسيج الفني الذي تتحد فيه عناصر عدة اللفظ والمعنى والقافية، المعنى أو المعاني هي مادتها "وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة... وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة ان يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك من الغاية المطلوبة" (7)، وبهذا فإن الشعر ينظر إليه على أنه شكل ومضمون أي صورة أو مادة، وإن العملية النقدية تتطلب النظر إلى الصورة؛ لأنها صنعة الشاعر.

يعد التشبيه الأداة الأولى لبناء الصورة الشعرية عند العرب إذ هو بحسب بعض الدارسين "من المجاز لأنه يعتمد على عقد الصلة بين شيئين او اشياء لا يمكن ان تفسر على الحقيقة لأنها لو فسرت كذلك لأصبح كذباً" (8) لقد حظي التشبيه بعناية واهتمام البلاغيين منذ القدم، إذ جعلوه أبين دليل لشاعرية الشاعر ومقياس البلاغة عنده، فهو الفن الأكثر استعمالا في كلام العرب "وفيه تكون الفطنة والبراعة" (9).

لقد انحرفت الدراسات البلاغية القديمة بالتشبيه إلى التقسيم وجعلته بما يقارب السبعين نوعا(10) أغلبها اقسام أو فروع شكلية لا جدوى من عددها يقول الدكتور رجاء عيد "وترك البلاغيون البحث في التشبيه عن قيمته البلاغية وأثره الادائي وانصرفوا إلى تقسيمات يفرعون منها تفريعات تعتمد على احصاءات غير مجدية" (11)، أهمها تقسيمه إلى حسي ومعنوي: أما في الحسي فقد ألتفتوا إلى الصورة البصرية وغيرها من الصور الحسية الأخرى، كما وقد تنبهوا إلى الصور اللونية والحركية (12)، ولكنهم لم يربطوا ذلك بالنفس أو بالتجربة الإنسانية، وأما في المعنوي فقد أهتموا بطبيعة الصورة وإدراكها، لكنهم ربطوا ذلك بالعقل المجرد ففيه تؤلف جزئياتها وبه تدرك(13).

إنَّ القران والتماثل في التشبيه يمكن ان ينظر إليه من منظور خارجي، وهذه ملاحظة شكلية لما بين الطرفين من علاقة وغالبا ما يكتفي القدامى بهذه النظرة وينطلقون من خلالها في نهجهم التقسيمي إلّا أن المحدثين ينظرون إليه من زاوية أخرى، فراحوا يدعون إلى الغور والتغلغل في اعماق الصورة ومحاولة استغلال آفاق النفس التي تبحث عن رؤية جديدة في ضوء هذه العلاقة. يقول الدكتور محمد حسن عبدالله في حديثه عن مآخذ وعيوب الدراسات القديمة: "إنَّ الحرص على التشابه الخارجي في بعض صفات الصور لم يكن يواكبه إحساس بنفس الدرجة من الحرص على دلالتها النفسية " (14).

إنَّ التشبيه خلق أو بناء فني ينبثق أو ينطلق من خلال إحساس المبدع بالتماثل بين الأشياء ورؤيته في التعبير عن موقف شعوري معين، أو هو "صورة تجمع بين اشياء متماثلة، وأساس هذا التماثل كامن في النفس والشعور" (15).

وفي الغزل العذري كان التشبيه من أبرز وأهم الأدوات التي عمد اليها الشعراء في تشكيل صورهم الشعرية، فلم يكن سطحيا بل من الاعماق ممزوجا بالمشاعر ملوننا بالأحاسيس، فينجب صوراً معبرة عن صدق التجربة العاطفية عندهم، فمن الصور الشعرية المعبرة عن نفس الشاعر وإحساسه بالحبيب، يقول قيس ليلى:

"فأصبحتُ من ليلَى الغداة كقابضٍ على الماء خانتْه فُروجُ الأصابعِ"(16)

فحال الشاعر مع ليلىَ "هي حال من كلَما دنا منها بعدت عنهَ، أو حال من كلما أوَشك أن يظفر بها افلتت منه، وقد أراد الشاعر أن يقرر هذه الحالة ويوضحها فشبهها بحال القابض على الماء يحاول امساكه والظفر به فيسيل ويخرج من بين أصابعه" (17)، وقول كثير عزة:

"ولم ادرِ أنَّ الوصلَ منْك خلابة كجاري سَراب رَقْرَقَتْهُ الصَّحاصحُ" (18)

على ما يبدو إن الغزل العذري عَند كثير مبني على درجة كبيرة من الوَعي والإدراك النفسَي، إذ هو يعبر عنه حاجة العاشق من خلال النظرة على المحبوب، وقوله أيضاً:

"كأنّي أُنادي صَخرةً حينَ أعرضَتْ منَ الصُّمِّ لو تَمشي بهَا العُصْمُ زلّت"(19)

الملاحظ في غزل كثير عقد عَدة مقارنات تشبيهية بَين محبوبته عزة وَالطبيَعة، وهذا إن دَلّ إنما يدلّ على رؤيته للطبيعة واتصاله الكامل بها حيث أفاض في التعبير عن صلابة حبيبته التي لا تختلف عن صلابة الصخرة الصماء.

ففي مواقف متباينة انبثقت هذه الصور من الأعماق وامتزجت بأحاسيس الشعراء ومشاعرهم بأساليب تشبيهية متعددة بقى فيها التشبيه الصريح ذو الاداة التشبيهية الاكثر حضوراً، وفيه ركز الشعراء على (الكاف) و (كأن) رغم تعدد الادوات وتنوعها في اللغة العربية، يقول قيس ليلى:

"وقد نشأت فِي القلْبِ منْكُم مودّةٌ كما نشأت فِي الرَّاحتين الأصابعُ"(20)

وقال جميل:

"كأنَّ دموعَ العينِ إذ شطَّت النَّوى ببشنةَ يسقيهـا رذاذُ معيـنِ" (21)

وقال كثير:

"إذا ذكرتهـا النفس ظلت كأنمـا بوادي القرى من يابس الثغر تَكْحل" (22)

(كأنَّ) الواردة بكثرة في الأشعار وردت لقدرتها على تشكيل صور أعمق وأدق من غيرها، يقول الدكتور صلاح فضل: إن "أكثر أشكال التشبيه دورانا في الشعر وأعظمها قدراً من الشاعرية والبلاغة...هو الذي نستخدم فيه (كأنَّ) لما تقيمه من تخيل وتنتهي به من صورة فنية وتنتجه من نموذج التدويم الذي يعتمد على التكرار الملموس، ويقف على حافة رؤية شعرية تنتزع من واقع البناء الكلي للقصيدة لحظة مسنونة متوهجة

خاصة انها كثيراً ما تتصدر الجمل الشعرية مما يضاعف من قدرتها على استفزاز الخيال ويشحذ فاعليتها في التصوير" [23].

إن ورود (كأنَّ) بكثرة في تشبيه العذريين لا يعني اقتصارهم عليها في البناء، فهناك (الكاف)و(مثل) وغيرهما مما له حضور متميز وفعال يقول قيس لبنى:

"لقد فُضّلتْ لبنى على الناسِ مثلَما على ألف شهرٍ فُضّلتْ لَيْلَةُ القَدْرِ" [24]

وقد يرد التشبيه عندَ العذريين باستخدامَ لفَظة (الشبه) نفسها ليؤكَد الشاعر بَاستخدامها قوة التشبيه وسهولة إدراكه كما في قول قيس ليلى:

"راحُوا يصيدُون الظّباءَ وإنَّني لأرى تصيُّدَها عليَّ حَرامـا
أشبهن منك سوالفاً ومدامعـا فأرى عليَّ لها بذاكَ ذمامـا
أعززْ عليَّ بأن أروّعَ شبهها أو أن يذُقنَ على يديَّ حِمَامَا" [25]

ومن الأساليب التشبيهية التي اعتمدها العذريون في بناء أشعارهم حذف أداة التشبيهَ، وهذا الأسلوب قليل إذا ما قورن بالأساليب الأخرى، وفيه على الرغم من قلته تتميز الصورة الشعرية بقوتها وشدة انطباعها في الذهن يقول كثير عزة في حديثه عن نفسه:

"فلا تَجْبَهيه وَيْبَ غيـرك إنَّـهُ فتىً عنْ دنيّـات الخلائق نازحُ
هُوَ العسَلُ الصَّافي مرارا وتارةً هو السُّمُّ تستدمَي عليه الدَّوارحُ" [26]

ويقول جميل:

"هي السحر، إلاّ أنّ للسحرِ رَقْيةً وإنـي لا ألفي لها الدهر راقيـا" [27]

فالشاعران بنيا صورتين شعريتين بلا أداة تشبيه وحذف الأداة في التشبيه يؤدي إلى اندماج بين المشبه والمشبه به ويقرب التشبيه من الاستعارة أو يقوي الانطباع التصويري في الذهن فهناك فرق بين ان يقول الشاعر: هو كالعسل، هي كالسحر، وأن يقول: هو العسل، هو السحر؛ لأن ذكر الأداة يدل على اختلاف حاصل بين طرفي التشبيه، أما عدم وجودها فيعني ان الشاعر دمج ذاته بذات العسل، وذاتها بذات السحر دمجا اتحاديا لا يمكن فصله بسهولة.

ثمة أسلوب آخر أستخدمه الشعراء منذ القدم عرف عند البلاغيين تحت اسم أو مصطلح (التفريع)[28] وبمعنى اخر (النفي والجحود) ورد هذا الاسلوب في شعر الأعشى كثيرا كما في قوله:

"مَا روضَةٌ من رِياضِ الحُزْنِ مُعْشَبَةٌ خَضْراءُ جادَ عَلَيْهَا مُسْبِلٌ هَطِلُ
يُضَاحِكُ الشَّمْسَ منْهَا كَوْكَبٌ شَرِقٌ مُؤزَّرٌ بعَمِيمِ النَّبْتِ مُكْتَهِلُ
يَوْماً بِأَطْيَبَ منْهَا نَشْرَ رائحَةً ولا بأَحْسَنَ منْهَا إذْ دَنَا الأَصلُ" [29]

وفي هذا الأسلوب يصدر الشاعر بيته أو كلامه باسم منفي ب(ما) ثم يصف الاسم المنفي بمعظم اوصافه اللائقة في الحسن او القبح ثم يجعله اصلا يفرع منه جملة من جار ومجرور متعلقة به تعلق مدح أو هجاء أو فخر أو غير ذلك يفهم من ذلك المذكور بالاسم المنفي الموصوف(30).

أن الأسلوبين المذكورين تقليديان والابداع فيهما يظهر من خلال قدرة الشاعر على الابتكار في مكونات الصورة الشعرية او التهويل او المبالغة في صورة المشبه به على وجه الخصوص بأكبر قدر ممكن من الأوصاف لذلك كان قيس لبنى مبدعا مجددا في تصوير لوعته بموجب مقتضيات هذين الاسلوبين، إذ يقول:

"وما حائماتٌ حُمْن يوماً وليلَةً على الماء يخشَينَ العصيَّ حَوانِ
لواغبُ لا يَصْدُرْنَ عنهُ لوجهةٍ ولا هُنَّ من بَرد الحِياضِ دَوانَ
يرَينَ حبابَ الماء والموتُ دونه فَهُنَّ لأصواتَ السُّقَاةِ رَوانَ
بأجهدَ منّي حَرَّ شوقٍ ولَوعةً عليك ولكنَّ العَدُوَّ عَدانِي" (31)

لقد وصمت هذه الأبيات بطابع حزنٍ تشاؤمي، وهذه هي سمة أغلب قصائد ومقطوعات الغزل العذري، والسبب يعود إلى انعدام تواصل الحبيب لما في المجتمع من تقاليد تحول دون ذلك.

وثمة أسلوب آخر اتكأ عليه العذريون في بناء صورهم الشعرية إلا هو الاسلوب الخفي، وهذا الأسلوب لا ينص عليه الشاعر بشكل صريح وانما يخفيه في ثنايا البيت الشعري وفيه تتميز الصورة بفاعليتها اذ أن تشبيهاً كهذا له القدرة على التخيل والإيحاء أكثر من غيره ففي قول قيس ليلى:

"ومن يتهيَّض حبُّهن فُؤادَه يَمُت أو يعش ما عاش وهو سَقيم
كحرَّان صاد ذيدَ عن برد مشرب وعن بلَلات الرّيق فَهُو يَحُومُ" (32)

فالشاعر ابتعد عن الصراحةَ عند التشبيه وفي ابتعاده اكتسبت صورته طاقة ايحائية تتناسب ومقدار حرمان وعذاب الشاعر وعطشه للحبيب والذي منح الصورة وزاد قدرتها على الايحاء اختيار الشاعر لصيغة(يحوم)وهي الحوم وتعني الحركة الدائمة حول الماء إشارة إلى الحبيب الممتنع دائما فتدوم بذلك حركة الشاعر حائما يريد الوصول، وفي قول قيس لبنى:

" لئن كان بَرْدُ الماء حَرَّانَ صادياً إليَّ حبيباً إنها لحبيبُ" (33)

(حران صاديا) حال من احوال الماءَ فهو يريد ان برد الماء عند حرته وصداه قد يكون حبيبا، ثم إن الشاعر اوصى في بيته ضمنا بمقدار حب الحبيبة عندما قطع وقال: (إنها الحبيب)، وبهذا فالذهن يسقط ادراكه من لهفة العطشان للماء البارد على الحبيب.

إن الصورة الشعرية التي يختفي فيها التشبيه تترسخ في الذهن بقوة واستعذاب، قال الجرجاني: "إن المعنى إذا أتاك ممثلا فهو الاكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى غير طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه،

وما كان منه الطف كان امتناعه عليك أكثر واباؤه أظهر واحتجابه أشد، ومن المركوز في الطبع إن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، وكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به اضن وأشغف" [34]، وعلى العموم فالشعراء ارتضوا من هذه الأساليب ما كان يقترب من ذوقهم في حب الجمال القريب السهل الذي لا يكلف النفس مشقة وعناء.

المبحث الثاني: الاســتعـارة:

تعد الاستعارة "وبخاصة البعيدة منها وسيلة تقوم على جمع المتنافرات أو المتباينات الذي يخلق نوعا من التعقيد في النفس لأنه يعمل على إيجاد صراع داخلي عنيف يتجاوز الحقائق الواضحة والعواطف المسالمة، وهذا ما نفروا منه، ولذلك ضلوا يطلبون في كل الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية قربا لا يفسده البعد وتماثلا لا يدخله التنافر" [35]فالنقاد " يفضلون اللذة المناسبة التي تقبلها النفس وهي حالمة فإذا طرقتها جملة فنية هشت لها سريعا وانتظرت ورود اختها" [36]، والاستعارة ثاني أهم أدوات تشكيل الصورة الشعرية لقدرتها على الإيحاء والتخيل. إذ هي أعمق من التشبيه في الناحية التصويرية، وأكثف منه في الناحية التعبيرية، لها القدرة على حمل السامع لتخيل صوراً موحية يتجاوز فيها الشاعر العلاقات المألوفة أو المنطقية بين الأشياء لإيجاد علاقات جديدة أو مبتكرة لها القدرة على تحفيز ذهن المتلقي

لقد تنبه النقاد القدامى لأهميتهما، فالجرجاني تحدث عن خصائصها الفنية حين قال: "ومن الفضيلة الجامعة فيها انها تبرز هذا البيان أبدا في صورة مستجدة تزيد قدره نبلا، وتوجب له بعد الفضيلة فضلا، وانك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فؤاده حتى تراها مكررة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد، وشرف منفرد، ... ومن خصائصها التي تذكر بها... انها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ... فانك لترى الجماد حيا ناطقا والاعجم فصيحا والاجسام الخرس مبينة والمعاني الخفية بادية جلية... وإن شئت اتتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الاوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلاّ الظنون" [37]، و"تصح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة وطرف من الشبه والمقاربة" [38]، وعيارها الذهن والفطنة وملاك الامر فيها تقريب التشبيه في الاصل حتى يتناسب الطرفان[39]، وقد قيل "خير الاستعارة ما بعد وعلم في اول وهلة انه مستعار، فلم يدخله لبس" [40]والذي يحتذى به هو الجيد لسعة مجاله وكثرة امثلته[41].

"إن القيمة الاستعارية ترتبط بالقيمة التصويرية المفضية إلى ايحاء مبتكر للمعاني والدلالات في صورة اللغة إذ إن كلماتها تشبيه البيت في امتداد جذوره، أي أنها توحي بامتداد لا ينتهي"[42]، وهذا يرتبط بقدرة الشاعر على خلق وايجاد علاقات مبتكرة بين مفردات اللغة لها القدرة على تصوير وتجسيد المعاني والأحاسيس.

يرى ريشاردز أن الاستعارة هي "الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها اشياء مختلفة لم توجد بينها علاقات من قبل وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع وينجم هذا التأثير عن جميع هذه الأشياء وعن العلاقات التي ينشئها الذهن بينها "[43].

إن الصورة الشعرية الاستعارية تعتمد على إبداع الشاعر وقدرته في التعبير عن عواطفه بطريقة غير مباشرة يقول جميل:

"يَمُوتُ الهَوَى مِنّي إذا ما لَقيتُهَا وَيَحْيَى إذا قاربتُهَا فَيَعُودُ" (44)

إن الصفة التي منحها جميلَ للهوى لا يمكن منحها للكائنات التي تعيش ومن ثم تموت اذ هو يبحث عن الديمومة والاستمرار في التعبير لذلك أتى بالهوى الذي لا يموت – يحيا – فارقتها – لقيتها، في هذا البيت صفاء وإشراق فني ابتعد فيه الشاعر عن التعقيد المعنوي واللفظي واقترب من البساطة ووضوح الفكرة والمضمون وعدم الالتواء، وفي قول قيس لبنى:

"تتوقُ إلَيك النفسُ ثمَّ أردُّها حَياءً ومثلي بالحَياء حَقيقُ
أذودُ سوام الطَرف عنك وما لهُ عَلى أَحَدٍ إلاّ عَلَيْكَ طَرِيقُ" (45)

أجاد وأبدع في خلقه علاقة طريفة مبتكرة بين الالفاظ ففي قوله (سوام الطرف) خالف ما هو مألوف من قول العرب والذي هو (سوام الإبل) يريد أن الإبل تترك حرة عند الرعي تذهب أين تشاء، ثم أن تصور الشاعر وخياله ربط بين الاشياء التي لم تكن مرتبطة في الواقع بموجب صورة شعرية معبرة عن جهاده للنفس التي لا تريد طريقا سوى طريق الحبيب. وفي قول قيس ليلى:

"وما زلتَ أعلُو حبَّ ليلَى فلم يزلْ بيَ النَّقضُ والإبرامُ حتَّى علانيا
وأشهدُ عندَ الله أنّي أُحبُّها فهذا لها عندي فما عندَها ليا" (46)

تميزت هذه الأبيات بصدق العواطَفَ والأحاسيس ونقائها، هذا الصدَق الفني تجسد مَن خلال صدق اللغة ووضوحها وبعدها عن الغرابة والتعقيد والتكلف، حيث لوح الشاعر بالصحبة ثم الكتمان ولوح بالقسم ثم الاشتهار تلويحاً عجيباً تمكن الشاعر من خلاله السيطرة على عواطفه أول الامر ثم انقلب الأمر فسيطرت العواطف عليه اي صار بإمكانه العلو على الحب وعلو الحب عليه فعن طريق الاستعارة نسق الشاعر افكاره في صورة شعرية جميلة.

لقد أشار دارس غربي إلى ان الشاعر عندما يحاول تحديد انفعالاته ومشاعره ازاء الأشياء يضطر أن يكون استعاريا[47]، وبهذا فهو يؤكد مدى حاجة الشاعر للاستعارة عند بناء النص فضلا عن دعمه قولنا السابق

الذي مفاده أن الاستعارة ثاني أهم أدوات البناء عند المبدع وفي تصوير محاسن المحبوب وقوة تأثيرها على القلوب. يقول قيس ليلى:

"رعَابيبُ أقْصدْنَ القُلُوبَ وإنّما هي النَّبْل ريشت بالفتور وبالكُحْلِ
وترمِي فتَصْطادُ القُلُوبَ عُيُونُها وأطرافُهَا ما تُحْسنُ الرَّمْي بالنبلِ
زرعْن الهوى في القلب ثم سقينه صبابات ماء الشّوق بالأعْين النُّجْلِ" (48)

الشاعر في هذه الصورة تجاوز العلاقات المألوفة بين الالفاظ عندَما جعلَ النبل رَيشت بفتور وبالكحل، وجعل العيون تصطاد القلوب، وجعل الهوى يزرع في القلب ويسقي صبابات ماء الشوق بالأعين النجل هذه العلاقات مبتكرة رسمت صورة شعرية مثيرة للانتباه نقلت القارئ إلى آفاق لم تكن معهودة أو مألوفة في السابق وهذا هو المرتكز الأساس للتشكيل الفني والإدراك الجمالي.

لقد اجاد شعراء الغزل العذري في التصوير ونفذوا إلى داخل الاشياء الدقيقة بشكل مميز وجميل، من ذلك الصورة التي رسمها جميل للدموع حيث قال:

"ومما شجاني أنها يوم ودَّعتْ تولّتْ وماءُ العين في الجفن حائرُ
فلما أشارتْ من بعيد بنظرة إليَّ التفاتا أَسْلَمَتْه المحاجرُ" (49)

يريد الشاعر انها عندما "أعادت التفاتا نَاظرة اليَّ من بعيد اسلمت الدمع المحاجر فلم تمسكه وانصب انصبابا " (50).

وفي التصوير العذري اتجه الشعراء بالاستعارة إلى التشخيص وفيه يرفع الشاعر الاشياء إلى مرتبة الانسان عن طريق استعارة صفات ومشاعر لها اذ هو يجعل هذه الاشياء نابضة بالحياة والحركة(51)، والتشخيص في الاستعارة يتميز بالقدرة على الايحاء والرسوخ العاطفي، وقوة الوجدان الانساني(52).

إن أغلب الصور الشعرية التشخيصية عند العذريين تتمثل في تصوير الطبيعة ومكوناتها فقيس لبنى مثلا ينفذ إلى داخل الديار ويتعاطف معها ويشعر في بكائها يقول:

"بَكَتْ دَارُهُمْ من نَأْيهم فَتَهَلَّلَتْ دُمُوعِي فَأَيَّ الجَازِعَيْنِ أَلُومُ
أمُستَعْبِرٌ يبكي من الشَّوق والهوى أَم آخَرٌ يبْكي شَجْوَه ويهيمُ" (53)

يريد الشاعر أن "الدار لبَست البلَى وتعطلتَ من الحلى، صارت من أهلَها خالية بعد مَا كانت بهم حالية، قد انفذ البين سكانها واقعد حيطانها، دار شاهد البأس منها يتطلق وحبل الرجاء فيها يقصر، كأن عمرانها يطوى وخرابها ينشر اركانها قيام وقعود وحيطانها ركع سجود" (54).

لقد أشار محمد النويهي إلى أن الشاعر يمزج بعاطفته القوية كل الاشياء حوله ودافعه في هذا ليس الرغبة في الاعلام أو التسجيل وما شابه ذلك انما هي محاولة للتنفيس عن تلك العاطفة ونقلها للمتلقي بشكل مثير ومقبول(55).

وكان كثير عزَّة في اثناء تشخيصه ارتفع بالحيوان إلى مستوى الانسان في صورة شعرية فريدة انتقل بها في جمله من عالمه الحيواني إلى العالم الانساني، بأسلوب حواري جميل اذ ان جمله بات يخجل، ويعتذر، ويحن، كل ذلك سببه عزلة وهجران عزَّة له، وإصرارها بالقسم بعدم تكليمه، فبعد الهجر شاء القدر أن يلتقيها لكنها لم تحيه وتسلم عليه، واقتصرت تحيتها لجمله فقط فقال حينها:

"حَيَّتْكَ عَزَّةُ بَعْدَ الهجْرِ وانْصَرفَتْ ... فحيِ ويحكَ من حيّاكَ يا جَمَل

لو كنتَ حيَّيتها ما زلتَ ذا مقة ... عندي ولا مَسَّكَ الإدْلاَجُ والعملُ

فَحَنَّ من وَلَه إذ قُلْتُ ذَاكَ لَـهُ ... وظَلَّ معتذراً قـدْ شفّـهُ الخجل

ووَدَّ مَن جزَعٍ ما كنتَ أعرفُهـا ... ورام تكليمهـا لـو تنطقَ الأبل

ليتَ التَّحيَّةَ كَانَتْ لي فأشْكُرَهـا ... مكـانَ يا جَمَلٌ حُيِّيتَ يا رجُلُ" (56)

لما كان الشاعر العذريَ يعيش حالة البعد وعدم التواصل مع الحبيبة؛ بسبب التقاليد والظروف القاسية نجده يلجأ إلى أسلوب التمني ساعياً من خلاله تعويض نفسه عنه الواقع المؤلم الذي يعيشه، ففي المقطوعة أعلاه، حيث **تمنى** كثير تحية عزة، ففي التشخيص " ملكة خالقة تستمد قدرتها من سعة الشعور حينا أو من دقة الشعور حينا آخر، والشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الارضين والسماوات من الاجسام والمعاني فإذا هي حية كلها لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة، والشعور الدقيق هو الذي يتأثر بكل مؤثر ويهتز لكل حاسة ولامسة فيستعبد جد الاستعباد ان تؤثر فيه الاشياء ذلك التأثير وتوقظه تلك اليقظة وهي هامدة جامدة، صفر من العاطفة خلو من الإرادة" (57).

المبحث الثالث: الكـــناية والـــرمز

الكناية أداة أساسية لبناء الصورة الشعرية البيانية إذ هي من الرمز تشاركه في وجود علاقة بين معنيين، أحدهما ظاهر لكنَّه يصرف الذهن إلى معنى اخر يوحي به ويختفي خلفه، وغالبا ما يكون هذا المعنى أكثر عمقا ودلالة من المعنى المراد، يعني انها من الانماط التعبيرية التي تؤدي المعنى بطريقة غير مباشرة.

لقد تنبه النقاد القدامى اليها فالجرجاني يقول: إن "المراد بالكناية هاهنا ان يريد المتكلم اثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجئ إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به اليه ويجعله دليلا عليه" (58)، وعن اثرها في التلقي قال: "أما الكناية فان السبب في أن كان للإثبات بها مزية لا

تكون للتصريح، ان كل عاقل يعلم إذا رجع إلى نفسه ان اثبات الصفة بأثبات دليلها وايجابها بما هو شاهد في وجودها اكد وابلغ في الدعوى من ان تجيئ اليها فتثبتها ساذجا غفلا وذلك انك لا تدعي شاهد الصفة ودليلها إلّا والامر ظاهر معروف وبحيث لا يشك فيه ولا يظن بالمخبر التجوز والغلط"[59]، وهي بحسب المحدثين عبارة عن صورة اريد بها غير ظاهر معناها انها وسيلة لمعنى اخر في عقل الشاعر وقلبه[60].

لقد قسمها النقاد القدامى وجعلوها اشكال وصنوف عدة لا يوجد بينها فرق كبير منها: الإيماء، الإشارة، التلويح، التعريض، يقول الدكتور رجاء عيد: "من الخطر الوقوف باسترخاء عند كل بيت لنخوض في أحشائه لنقبض على دلالة جزئية تكون هي الكناية، فالإيحاءات الرامزة تدخل في العمل الفني جميعه وتتآزر هذه الجزيئات لينمو من خلالها حصاد فني جديد نستطيع ونحن منطلقون في رحلة قصيرة استكشاف كل المدائن المجهولة التي تنبثق امامنا لحظة استبصار فني جاد" [61].

أما المحدثون فيرون انه من غير المجدي تقسيم الكناية، لأنّ "الامر يتعلق اولا واخيرا بادراك دلالة التعبير الكنائي دون حاجة إلى تصنيفه وتحديد هويته " [62].

إن المحدثين لا يميلون إلى تصنيف الكناية؛ لأنهم استعاضوا عن التصنيف بالرمز وأصبح اهم ما عندهم في الكناية دراسة الصورة والدلالة الايحائية وكشف خفاياها للمتلقي.

إن دراستنا للصورة الشعرية المنتجة عن طريق الكناية عند العذريين ستقوم على المفهوم العام دون الاهتمام بأقسامها، ففي الغزل العذري كثرت الصور التي تتخذ من الكناية اداة لتشكيلها؛ وذلك لان الغزل العذري يقتضي المبالغة في الوصف والكناية تتناسب وذلك.

فكثير عزَّة عبر مصابه وايذائه الناجم عن وعود أهل الحبيبة في صورة شعرية تتسم بالمبالغة والتهويل، عمادها وادوات بنائها الكناية قال فيها:

"إذا ذَكَرتْهَا النَّفْسُ جُنّتْ بذكْرها وريعتْ وحنَّتْ واستخفَّ جليدُها
فلو كان ما بي بالجبال لَهَدَّها وإنْ كانَ في الدّنيا شديداً هدودَها
ولستُ وإنْ أوعدتُ فيها بمُنته وإن أُوْقدَتْ نارٌ فَشُبَّ وَقُودُهَا" [63]

مما لا شك فيه ان الصورة الشعرية جمعت بين المبَالغة والابتكاَر والايحاء فبالصورة النفس مجنونة مستخفة، والجبال مهدومة مبعثرة، والنار ملتهبة موقودة، وبالرغم من كل ذلك استطاع الشاعر ان يثبت المعنى ويرسخه في الذهن؛ لأنه قدم معانيه المجردة بصورة محسوسة، إن من سمات الغزل العذري عند كثير هو اللوم، ففي كثير من الأحيان نجد له أبياتاً كأبياته أعلاه فيها لوم الحبيبة ولأهلها أحيانا؛ بسبب ما وصله من حال، وما أوجعه وأضناه، إذ لا يفون بوعودهم.

وقد أجاد قيس لبنى أيضا في هذا المضمار عندما صور أحوال النفس صورة فيها شيء من المبالغة في قوله:

"وإنَّ امرءاً في بلدة نصفُ نفسه ونصْفٌ بأُخْرَى إنَّه لَصبورُ
تَعَرَّفْتُ جُثْمانيَ أَسيراً ببَلْدَةَ وقَلبي بأُخرى غير تلكَ أسيرُ" (64)

فهو يشير إلى أنسان يتقاسمه بلدان جَسدهَ في بَلد وقلبه في بلد آخر، بهَدف الإثارة وَشد الذهن صوب الانهيار أو العذاب النفسي بسبب هذا الانقسام.

إن أغلب الصور الشعرية المكنية عند العذريين كانت موحية ترتبط إلى حد ما بطبيعة التجربة العاطفية للمبدع، فعندما قال كثير عزَّة:

"ويَعْذُبُ لي منْ غيرِها فأعافُها مشارب فيها مقنع لو أُريدُها
وأمنحها أقصَى هواي وإنَّني علَى ثقة منْ أنَّ حظّي صدودُها" (65)

فالشاعر قدم صورة شعرية محسوسة يختفي خلفها معنى يحتاج إلىً كد وتحريكَ لذهن المتلقي ليتمكن من استكشافه ثم الوقوف عليه، وهذه الصورة بطبيعة الحال مرتبطة بالإيحاء الكنائي والذي هو سر جمالها وسبب ابداعها، اذ ان الشاعر استطاع تغليف المعنى بغلاف شفاف، ليعطي القارئ القدرة على اختراقه وكشف جوهره.

إن النصوص غير المكشوفة أكثر فاعلية وتأثيراً على المتلقي من النصوص الواضحة فالتفكير والتأمل يمتع القارئ شريطة أن لا يكون المعنى مغلقاً، وهذه هي سمات الصورة الناضجة.

وفي الكناية أفاد شاعر الغزل العذري من التضاد، الذي يزيد من قوة الصورة ويمنحها القدرة على استيعاب الأشياء المتباينة واحداث حركة داخل سياق النص الشعري، هذه الحركة مرتبطة إلى حد ما بحركة الذهن سيما عندما تكون مصحوبة بإيقاعات موسيقية لها القدرة على رفع قيمة البناء الشعري، يقول كثير عزة:

"وكنّا سَلَكْنَا في صعود من الهوى فلمّا توافينا ثبتُّ وزلْت
وكنّا عَقَدْنَا عُقدة الوَصلِ بيننا فلمّا تواثقنا شددتُ وحَلْت" (66)

إن ا لذي يتدفق عليه من محبوبته مشاعر الحبَ والحنان إلّا أنه يرى بتقدم العلاقة وصعودَ الهوى أخذت هي تتراجع على الرغم من ثباته وشدة تمسكه بها.

فالمعاني المجرة والتضاد الحاصل بين حاله وحالها أصبح صورة مكشوفة امام العين تومئ بمعان وإيحاءات أو دلالات صعبة التحديد، إذ أن كلا الحبيبين حاول الحاق الاذى بصاحبه في عمق مشاعره فعندما تصاعد هو وبلغت عاطفته ذروتها ووصلت إلى نقطة الالتقاء ثبت هو وتراجعت هي. وعندما شد عقدة الوصل بالوقت المناسب لها حلَّت هي. فالتضاد الذي احتضنه هذان البيتان وما رافقه من ايقاعات موسيقية زاد من القيمة الجمالية لهما، وترك عمق الأثر لدى المتلقي.

أما الرمز فنجده لدى شاعر الغزل العذري عند بناء بعض الصور الشعرية والرمز قديم قدم الشعر العربي إذ يمكننا أن نتذكر في هذا السياق صور الطلل، والحمامة، والغراب، وغير ذلك من الصور الذي عبر من خلالها الشاعر القديم عن عالمه النفسي. فالرمز لم يكن بكراً او وليد العصر الأموي تحديداً، ثم ان الرمز في الشعر الاموي وعند شعراء الغزل العذري تحديدا لا يعني الرمز أو الرمزية عند المحدثين او بمعنى ادق الرمز بالمفهوم الحديث؛ لأنها عند المحدثين صارت مدرسة ادبية لها خصائصها او مميزاتها التي تجعلها تنفرد عن سابقها.

إن الشعر القديم كان مرآة او صورة لصدى حياة الناس البدوية والمؤسسة على البساطة والقائمة على الوضوح، فالشاعر إن أراد تصوير المعنى وستره فلن يلجأ إلى قطع الجسور التي تربط بين الصورة الشعرية ومعناها الحسي او الذهني(67). والذي نقصده برمزية الطلل هو ان الشعراء اتخذوا من الطلل كم كبير من الانبعاثات الايحائية، وجعلوه طريقا غير مباشرا للتعبير عما بداخلهم، فالشاعر عند وصف الطلل لم يصف طللا حقيقيا وانما عبر من خلاله عن إحساسه بطلل نفسي عميق.

ويرى بعض الدارسين أن المقدمة الطللية "مقدمة اشبه بالشفرة الفنية التي تحمل رموز القصيدة. وضعها الشاعر في مطلع قصيدته لتوحي بجوها وتومي لموضوعها وتلمح لفكرتها "(68).

وفي الغزل العذري يوحي الطلل بأجواء نفسية تتناسب والتجربة الشعرية الغزلية، والتي تقوم أساسا على التشوق والتذكر والحنين، لذا فالطلل او المقدمة لا تنفصل عن موضوع القصيدة في الغزل العذري. يقول كثير عزة:

"لمن الدّيارُ بأبرقِ الحنّان فالبُرقُ فالهضباتُ من أدمان
أقوتْ مَنازلُها وغيّر رسْمَها بعدَ الأنيسِ تعاقُبُ الأزْمَانَ
فوقفتُ فيها صاحبيَّ وما بها يا عزَّ من نعمٍ ولا إنسانَ
إلاّ الظّباءَ بها كأنَّ تريبها ضَرْبُ الشّراعِ نواحي الشّرْيَانَ" (69)

فالشاعر افتتح أبياته بالطلل ليرمز من خلاله إلى حالات نفسية استطاع من خلالها ان يعبر عن حنينه وانينه على المنازل الذي أصابها وغير شكلها وأرهقها تعاقب الأزمان، وفي المنوال نفسه قال جميل:

"عــفا بردٌ من أمّ عمرو فلفْلفُ فأُدمانُ منها فالصَّرائم مألفُ
وعهدي بها إذ ذاكَ والشَّملُ جامع ليالي جمْلٌ بالمـودَّة تسعفُ
فليـس بها إلاّ ثلاثٌ كأنها حمائم سفعٌ حولَ أوْرقَ عكّفُ
وقــد نزح الدمع البكاء لذكرها من العين اغراب تفيض وتغرف" (70)

إذ هو يتحدث عن العهود وعن التفريق بشكل رمزي حيث جعل (الحمامة)معادلا موضوعيا اتكأ عليه ليجسد عواطفه ويعبر عن أفكاره دون البوح عنها بصورة مباشرة فمن خلال الحمامة عبر عما في داخله من

حزن وأنين إذ إن " السبيل الوحيد للتعبير عن العاطفة بشكل فني هو بإيجاد معادل موضوعي لها، أو بعبارة أخرى بإيجاد مجموعة موضوعات او موقف، سلسلة احداث ستكون صيغة تلك العاطفة الخاصة التي يراد التعبير عنها حتى إذا اكتملت الحقائق الخارجية التي لا بد أن تنتهي إلى خبرة حسية فإن العاطفة ستثار في الحال" (71) إن "العواطف والاحساسات التي تفيض بها نفس الشاعر يجب ان تجد الاجسام الموضوعية التي تعادلها" (72).

وقد اتخذ العذريون من (الغراب)رمزاً أو معادلاً موضوعيا للتشاؤم عبروا من خلاله عن امتعاضهم لألم الفراق الذي قد يتركه الحبيب فيهم يقول قيس ليلى:

"ألا يا غراب البين هيجت لوعتي ... فَوَيْحَكَ خَبِّرْنِي بِمَا أَنْتَ تَصْنَعُ
أبالْبَيْنِ منْ لَيْلَى ؛ فإنْ كُنْتَ صَادقاً ... فَلا زَالَ عَظْمٌ منْ جَنَاحِكَ يُفْسَخُ
ولازال رام فيك فوق سهمه ... فَلا أَنْتَ في عشٍ ولاَ أَنْتَ تُفْرِخ
وَلاَ زِلْتَ عَنْ عَذْبِ الْمِيَاهِ مُنَفِّراً ... ووَكْرُكَ مهْدوماً وبيضُكَ يرضَخ
فإن طرت أردتك الحتوف وإن تقع ... تقيض ثعبان بوجهك ينفخ
وعانيت قبل الموت لحمك مشدخا ... عَلى حرِ جَمْرِ النَّارِ يَشْوى ويَطْبَخُ
وَلاَ زِلْتَ في شَرِّ الْعَذَابِ مُخَلَّداً ... وريشك منتوف ولحمك يشرخ" (73)

فالشاعر عبر عن ألمه وسخطه بسبب الفراق الذي أسقطه على الغراب فغضب وتضجر بقوة، لقد أتاح رمز الغراب الجو المناسب للشاعر في التنفيس عن مشاعره التي تمور بالغيظ، واتخذوا في بعض نصوصهم من الحيوانات والنبات والجبل والريح رموزا توحي بمشاعر متفرقة يقول كثير عزَّة:

"أُحبّك مَا دامتْ بنَجْد وَشيجةٌ ... وَمَا ثَبَتَتْ أُبْلَي بِهِ وتَعَارُ
وما اَستَنَّ رقراقُ السَّراب وَما جَرتْ ... من الوحشِ عصماءَ اليَدين نوار
وما سالَ واد من تَهامةَ طيِّبٌ ... بـه قلُـبٌ عـاديَّةٌ وكـرار" (74)

إن الألفاظ التي استخدمها الشاعرً في بناء صورتَه الشعرية تحتوَي على اشعاعاتَ ايحائية تحمل في طياتها مشاعر الحب والشجن والحنين، في سياق لا يقتصر على الدلالات الوصفية للألفاظ بل يميل إلى الرمزية حد ما.

يقول الدكتور مصطفى ناصيف: "فإذا سبحنا في امواج السياق بحيث تبدو صورة أمامنا. وقد اجتمعت لها أسباب القيمة الشعرية، واصبحت بؤرة علاقات مكثفة لا نسب بينها وبين فكرة معلومة أو خيال ذي اطار محدد يجسم أو يشخص فذلك هو الرمز الذي يستمد من السياق اشعاعه(75) إذ إن العلاقة بين اللفظ والدلالة المتقطعة نصل إليها عن طريق الحدس بمساعدة السياق؛ لأن الرمز "ابن السياق وابوه" (76).

الخاتمة:

بعد هذه الرحلة المتواضعة في البناء البياني للغزل العذري في العصر الاموي أخلص إلى:

1. إن الغزل العذري غزل عفيف طاهر يتغنى بالعواطف الإنسانية السامية ويبتعد عن وصف الجوانب المادية المثيرة للشهوات والغرائز.
2. إنّ من سمات الغزل العذري الحزن واليأس والتشاؤم، هذه السمات مطبوعة بالصدق الفني والعاطفي.
3. إن من صفات الغزل العذري الصفاء والإشراق الفني، ففيه يبتعد الشاعر عن التعقيد والالتواء.
4. في الغزل العذري يقتصر الشاعر على ذكر امرأة واحدة هي الحبيبة يقترن اسمه بها على قرار، جميل بثينة، وكثير عزة، وقيس ليلى... وغيرهم
5. إن التشبيه أهم وأبرز أدوات تشكيل الصورة الشعرية عند شعراء الغزل العذري، إذ هو لم يكن سطحيا انما من الاعماق بسبب صدق العاطفة في التجربة الشعرية.
6. إن التشبيه عند العذريين كان بأساليب عدة منها التشبيه الصريح والتشبيه غير الصريح (الخفي) والتشبيه المقارن (التفريع)، والتشبيه الضمني.
7. إن التشبيه (الصريح) ذو الأداة التشبيهية هو الأسلوب الأكثر حضوراً في تشكيل الصورة الشعرية والاداة الاكثر استخداما هي (كأن) بسبب قدرتها على التشكيل الأعمق والأدق في البناء الشعري.
8. إن الصورة الشعرية التي يختفي فيها التشبيه، تترسخ في الذهن اكثر من غيرها، إذ هي دليل شاعرية الشاعر ومقايس البلاغة والفن عنده.
9. إن الاستعارة اداة بارزة ومهمة في بناء الصورة الشعرية في الغزل العذري، الا انها لم تكن بحجم التشبيه وكثرته، اتجه فيها الشعراء إلى النفاذ داخل الاشياء وإلى التشخيص الذي يرفع الشاعر فيه الجماد والحيوان إلى مرتبة الانسان، حيث الجمادات والحيوانات ناطقة تقاسم الانسان الهم والسرور
10. ان الكناية عند العذريين كانت بأشكال متعددة، منها الإيماء، والإشارة، والتعريض، والتلويح، والنصوص التي لا يمكن الكشف عن مقصدها بسهولة أكثر فاعلية من النصوص الواضحة المكشوفة.
11. لقد اتخذ العذريون من الغراب رمزا للتشاؤم ومن الحمامة رمزا للفراق، فضلا عن بعض الحيوانات الاخرى والجبل والريح.
12. غالبا ما استخدم العذريون الالفاظ في ابنية تقريرية معتمدين على دلالتها مشتركين في مجموعة منها. لترجمة طبيعة التجربة العاطفية منها الفاظ: الفراق، والصدود، واللوعة، والحسرة، والدموع، والأنين وغيرها، متباينين في مستوى الأداء الفني عند استخدامها.

13. حققت سياقات الغزل العذري عناصر مهمة في الوجود كالمبالغة وكانت طبيعية لم يتكلّفها الشاعر، بسبب عمق المعاناة وصدق التجربة، والتضاد الذي هو ظاهرة اسلوبية مميزة في اشعارهم.

مصادر البحث:

1. ابن الرومي حياته وشعره، عباس محمود العقاد، ط2، 1950 م.
2. اسرار البلاغة في علم البيان، ابو بكر عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2001 م.
3. انتاج الدلالة الادبية، د. صلاح فضل، مصر، القاهرة، ط1، 1987م.
4. البرهان في وجوه البيان، ابو الحسن اسحاق بن ابراهيم بن سلمان بن وهب الكاتب، تحقيق الدكتور احمد مطلوب، والدكتورة خديجة الحديثي، بغداد، ط1، 1967م.
5. تاريخ النقد الادبي عند العرب، د. احسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1983م.
6. التعبير البياني، د. شفيع السيد، القاهرة، ط2، 1982م.
7. جواهر الادب في ادبيات وانشاء لغة العرب، احمد بن ابراهيم الهاشمي، اشراف وتحقيق لجنة من الجامعيين، مؤسسة المعارف، بيروت.
8. دلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق الدكتور محمد التنجي دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1995م.
9. ديوان الاعشى الكبير ميمون بن قيس، شرح وتعليق الدكتور محمد حسين، مكتبة الآداب بالجاميزت، المطبعة النموذجية، 1950م
10. ديوان جميل، تحقيق الدكتور حسين نصار، مصر، القاهرة، ط2، 1967م.
11. ديوان كثير عزة، تحقيق الدكتور احسان عباس، بيروت، 1971م.
12. ديوان مجنون ليلى، تحقيق عبدالستار فراج، مصر، القاهرة، د.ت.
13. الرمزية في الادب العربي، د. درويش الجندي، مصر، القاهرة، 1958م.
14. الرمزية في مقدمة القصيدة، د. احمد الربيعي، العراق، النجف، 1973م.
15. شرح ديوان الحماسة، يحيى بن محمد بن علي التبريزي، (ت 502 هـ)، دار القلم، بيروت.
16. الشعر الجاهلي منهج دراسته وتقويمه، د. محمد النويهي، مصر، القاهرة، د.ت.
17. الصورة الادبية، د. مصطفى ناصيف، مصر، القاهرة، د.ت.
18. الصورة والبناء الشعري، د. محمد حسن عبدالله، دار المعارف، القاهرة، الاسكندرية.
19. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، 1983م.
20. الصورة الفنية في شعر ابي تمام، د. عبدالقادر الرباعي، الاردن، 1980م.
21. الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، عبدالقادر احمد الرباعي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009م.
22. علم البيان، عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1982م.
23. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت 463هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، ط5، 1981م.
24. عيار الشعر، محمد بن طباطبا العلوي، تحقيق وتعليق د. طه الحجازي و د. محمد زغلول سلام، القاهرة، 1956م.
25. فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الاسكندرية، د.ت.
26. فنون بلاغية، د. أحمد مطلوب، الكويت، ط1، 1975م.
27. قيس ولبنى، شعر ودراسة، تحقيق الدكتور حسين نصار، القاهرة.
28. الكامل في اللغة والادب، المبرد، تحقيق احمد محمد شاكر، وزكي المبارك، شركة البابي الحلبي، القاهرة، 1939م، ج3.
29. كتاب الصناعتين، ابو هلال العسكري، تحقيق محمد البجاوي، محمد ابو الفضل ابراهيم، شركة البابي الحلبي، القاهرة، 1952م.
30. كثيرعزَّة حياته وشعره، د. احمد الربيعي، دار المعارف، مصر، القاهرة.
31. كشاف اصطلاحات الفنون (مادة صورة)، التهامي، كلكته، 1862م، ج2.
32. مبادئ النقد الادبي، أريتشارد، ترجمة الدكتور مصطفى بدوي، مراجعة الدكتور لويس عوض، مصر، القاهرة، د.ت.
33. المعادل الموضوعي مصطلحا نقديا، د. عناد غزوان، مجلة الاقلام، العدد 9، لسنة 1984م.
34. المعجم الادبي، جبور عبدالنور، بيروت، ط1، 1979م.
35. معجم المصطلحات البلاغية، وتطورها، د. احمد مطلوب، بغداد، 1983م.

36. مقالات في النقد الادبي، د.رشاد رشدي، القاهرة، 1962م.
37. الموازنة بين شعر ابي تمام والبحتري، ابو القاسم الحسن بن بشر الامدي، تحقيق السيد احمد صقر، دار المعارف، ط4، د.ت.
38. نقد الشعر، لأبي الفرج، قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ، 1948.
39. النكت في اعجاز القران، ضمن ثلاث رسائل في اعجا القران، تحقيق محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف.
40. نهاية الارب في فنون الادب، شهاب الدين احمد بن عبد الوهاب النويري، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 2004م.
41. الوساطة بين المتنبي وخصومه، ابو الحسن عبدالعزيز القاضي الجرجاني(ت392هـ)، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي.

الهوامش:

(1) ينظر كشاف اصطلاحات الفنون (مادة صور)، التهامي، كلكته، 1862م ج2، ص248.
(2) الكامل في اللغة والادب، المبرد، تحقيق احمد محمد شاكر، وزكي المبارك، شركة البابي الحلبي، القاهرة، 1939م، ج3، ص818.
(3) الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، عبدالقادر احمد الرباعي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009م، ص41.
(4) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، 1983، ص172.
(5) ينظر النكت في اعجاز القران، ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القران، تحقيق محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف، ص74-75.
(6) عيار الشعر، محمد بن طباطبا العلوي، تحقيق وتعليق الدكتور طه الحجازي، والدكتور محمد زغلول سلام، القاهرة، 1956م ص11.
(7) نقد الشعر، لأبي الفرج، قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1948م، ص11.
(8) فنون بلاغية، د. احمد مطلوب، الكويت، ط1، 1975م، ص36.
(9) البرهان وجوه البيان، ابو الحسن اسحاق بن ابراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب، تحقيق الدكتور احمد مطلوب، الدكتورة خديجة الحديثي، بغداد، ط1، 1967م، ص 130.
(10) ينظر معجم المصطلحات البلاغية، وتطورها، د. احمد مطلوب، بغداد، 1983م، ج2، ص166، 218.
(11) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الاسكندرية، ص169.
(12) ينظر كتاب الصناعتين، ابو هلال العسكري، تحقيق محمد البجاوي، محمد ابو الفضل ابراهيم، شركة البابي الحلبي، القاهرة، 1952م، ص246.
(13) المصدر نفسه، ص248.
(14) الصورة والبناء الشعري، د. محمد حسن عبدالله، دار المعارف، القاهرة، 1981، ص148.
(15) الصورة الفنية في شعر ابي تمام، د. عبدالقادر الرباعي، الاردن، 1980م، ص164.
(16) ديوان مجنون ليلى، تحقيق عبدالستار فراج، مصر، القاهرة، ص197.
(17) علم البيان، عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، 1982م، ص108-109.
(18) كثير عزَّة حياته وشعره، د. احمد الربيعي، دار المعارف، مصر، ص 184.
(19) المصدر نفسه/ 97.
(20) قيس ولبنى، شعر ودراسة، تحقيق الدكتور حسين نصار، القاهرة، ص107.
(21) ديوان جميل، تحقيق الدكتور حسين نصار، القاهرة، ط2، 1967م، ص211.
(22) ديوان كثير عزَّة، تحقيق الدكتور احسان عباس، بيروت، 1971م، 4، ص254-255.
(23) انتاج الدلالة الادبية، د. صلاح فضل، القاهرة، ط1، 1987م، ص250.
(24) قيس ولبنى، ص92.
(25) ديوان مجنون ليلى، ص257.
(26) ديوان كثير عزَّة، ص183.
(27) ديوان جميل، ص226.
(28) ينظر معجم المصطلحات البلاغية 238/3.
(29) ديوان الاعشى الكبير ميمون بن قيس، شرح وتعليق الدكتور محمد حسين، مكتبة الآداب بالجاميزت، المطبعة النموذجية، 1950م، ص57.
(30) ينظر نهاية الارب في فنون الادب، شهاب الدين احمد بن عبد الوهاب النويري، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 2004م، ج7، ص133.
(31) قيس ولبنى، ص152.
(32) ديوان مجنون ليلى، ص244.

(33) قيس ولبنى، ص62.
(34) اسرار البلاغة في علم البيان، أبو بكر عبدالقاهر الجرجاني (ت471هـ) تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001م، ص106.
(35) الصورة الفنية في النقد الشعري، ص51.
(36) المصدر نفسه ص51.
(37) اسرار البلاغة في علم البيان ص39-40.
(38) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ابو الحسن عبدالعزيز القاضي الجرجاني(ت392هـ)، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاءه، ص429.
(39) ينظر تاريخ النقد الادبي عند العرب، د. احسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1981م، ص407.
(40) العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده، ابو علي الحسن بن رشيق القيرواني(ت463هـ) تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، ط5، 1981م، ج1، ص270.
(41) ينظر الموازنة بين شعر ابي تمام والبحتري، ابو القاسم الحسن بن بشر الامدي، تحقيق السيد احمد صقر، دار المعارف، ط4، د.ت ج1، ص 441.
(42) الصورة الادبية، د. مصطفى ناصيف، مصر-، القاهرة، د.ت ص149- 150.
(43) مبادئ النقد الادبي، أريتشارد، ترجمة الدكتور مصطفى بدوي، مراجعة الدكتور لويس عوض، مصر، القاهرة، د.ت، ص30.
(44) ديوان جميل، ص67.
(45) قيس ولبنى، ص128.
(46) ديوان مجنون ليلى، ص231.
(47) ينظر الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص145.
(48) ديوان مجنون ليلى، ص231.
(49) ديوان جميل، ص82.
(50) شرح ديوان الحماسة، يحيى بن محمد بن علي التبريزي (ت، 50هـ)، دار القلم، بيروت، ج2، ص72.
(51) ينظر المعجم الادبي، جبور عبدالنور، بيروت، ط1، 1979م، ص67.
(52) ينظر الصورة الأدبية، ص136.
(53) قيس ولبنى، ص145.
(54) جواهر الادب في ادبيات وانشاء لغة العرب، احمد بن ابراهيم الهاشمي، اشراف وتحقيق لجنة من الجامعيين، مؤسسة المعارف، بيروت، ج1 ص328.
(55) ينظر الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، د. محمد النويهي، القاهرة، ج1، ص127-128.
(56) ديوان كثير عزة، ص453.
(57) ابن الرومي حياته وشعره، عباس محمود العقاد، ط2، 1950م، ص296.
(58) دلائل الاعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق الدكتور محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1995، ص66.
(59) المصدر نفسه، ص70.
(60) الصورة الفنية في شعر ابي تمام ص163.
(61) فلسفة البلاغة العربية ص161.
(62) التعبير البياني، د. شفيع السيد، القاهرة، ط2، 1982م، ص137.
(63) ديوان كثير عزة، ص201.
(64) قيس ولبنى، ص90.
(65) ديوان كثير عزة، ص201.
(66) المصدر نفسه، ص100.
(67) ينظر الرمزية في الادب العربي، د. درويش الجندي، القاهرة، 1958م، ص154.
(68) الرمزية في مقدمة القصيدة، د. احمد الربيعي، النجف، 1973م، ص11-12.
(69) ديوان كثير عزة، ص423.
(70) ديوان جميل، ص131.
(71) المعادل الموضوعي مصطلحا نقديا، د. عناد غزوان، مجلة الاقلام، العدد 9، لسنة 1984م، ص39.

(72) مقالات في النقد الادبي، د. رشاد رشدي، القاهرة، 1962م، ص63، 64.
(73) ديوان مجنون ليلى، ص96.
(74) ديوان كثير عزة، ص427.
(75) الصورة الأدبية، ص157.
(76) المصدر نفسه، ص158.