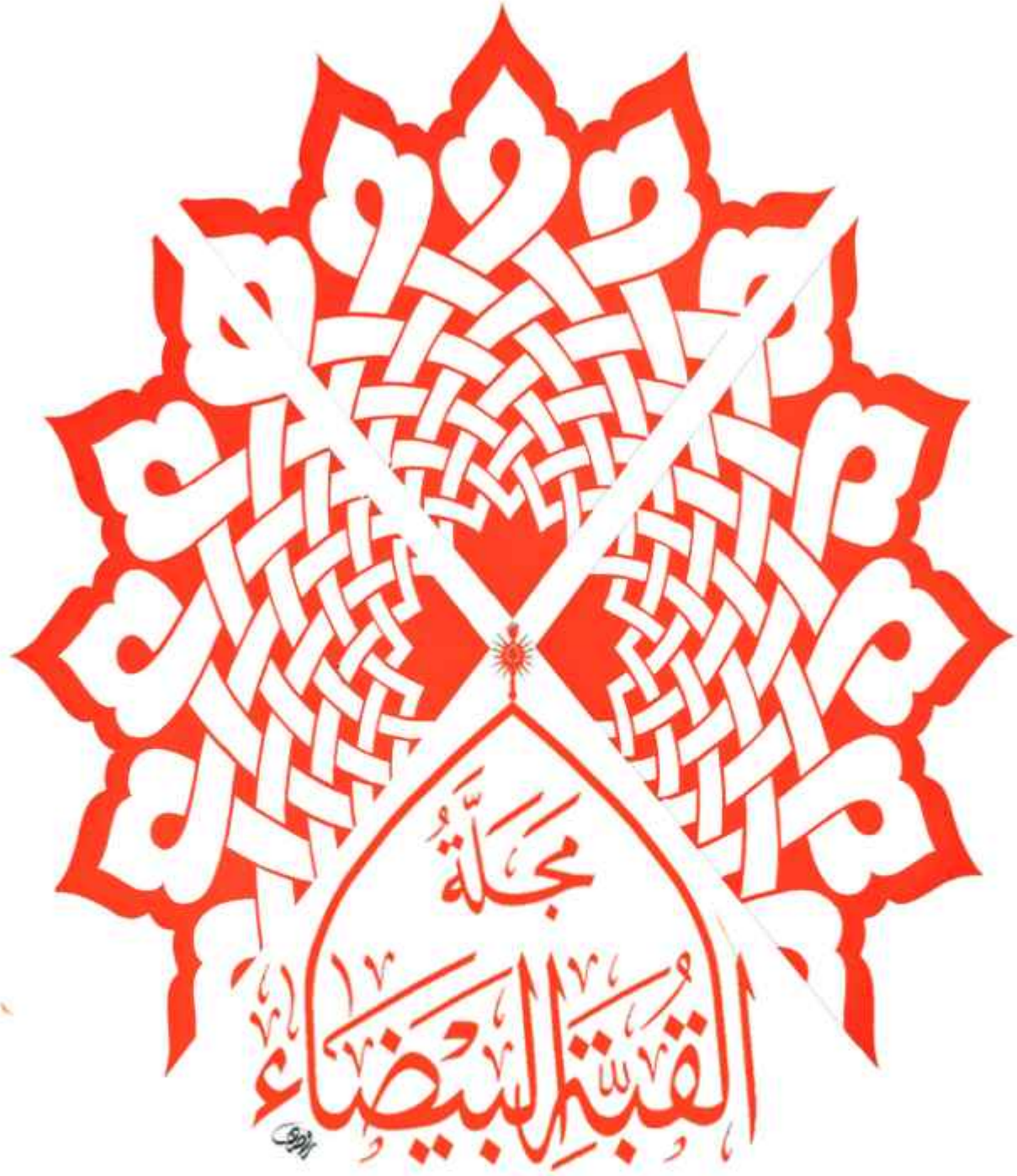
يا صاحبَ القُبَّةِ البيضاءِ

يـــا

صاحبَ القُبَّةِ البيضاءِ في النَّجـفِ
مَن زارَ قبرَكَ واسْتَشفى لَدَيكَ شَفِي
زوروا أبا الحَسَنِ الهادي لَعَلَّكُـــمُ
تُحظَون بالأجرِ والإقبالِ والزُّلَفِ
زوروا لِمَن تُسْمَعُ النَّجوى لَديهِ فَمَنْ
يَزرهُ بالقَبرِ مَلهوفاً لَديهِ كُفِـــي
إذا وَصَلْ فَاحْرِمْ قَبْلَ تَدْخُلَهُ
مُلَبِّيـاً وإسْعَ سَعْياً حَولَهُ وطُـفِ
حتَّى إذا طِفْـتَ سَبْعاً حولَ قُبَّتِهِ
تأمَّـلْ البابَ تلْقى وَجْهَهُ فَقِـفِ
وقُل سَلامٌ من الله الســلامِ على
أهـلِ السلامِ وأهلِ العلمِ والشـرَفِ



فصلية تُعنى بالبحوث والدراسات الإنسانية والاجتماعية

السنة الثالثة جمادى الأولى ١٤٤٦هـ تشرين الثاني ٢٠٢٥م

العدد (٩) جمادى الأولى ١٤٤٦هـ تشرين الثاني ٢٠٢٥م المجلد السادس

Republic of Iraq
Ministry of Higher Education & Scientific Research
Research & Development Department

جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
دائرة البحث والتطوير
قسم الشؤون العلمية

No.: الرقم: ب ت/ ٤/ ٨١٦٥
Date: التاريخ: ٢٠/ ٧/ ٢٠٢٥

ديوان الوقف الشيعي/ دائرة البحوث والدراسات

م/ مجلة القبة البيضاء

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته...

اشارة الى كتابكم المرقم ١٣٧٥ بتاريخ ٢٠٢٥/٧/٩، والحاقاً بكتابنا المرقم ب ت ٤/ ٣٠٠٨ في ٢٠٢٤/٣/١٩، والمتضمن استحداث مجلتكم التي تصدر عن دائرتكم المذكوره إعلاه ، وبعد الحصول على الرقم المعياري الدولي المطبوع وانشاء موقع الكتروني للمجلة تعتبر الموافقة الواردة في كتابنا اعلاه موافقة نهائية على أستحداث المجلة.

...مع وافر التقدير

أ.د. لبنى خميس مهدي
المدير العام لدائرة البحث والتطوير
٢٠٢٥/ ٧ /١٧

نسخة منه الى:
- قسم الشؤون العلمية/ شعبة التأليف والترجمة و النشر.... مع الاوليات
- الصادرة

إشارة إلى كتاب وزارة التعليم العالي والبحث العلمي / دائرة البحث والتطوير
المرقم ٥٠٤٩ في ٢٠٢٢/٨/١٤ المعطوف على إعمامهم المرقم ١٨٨٧ في ٢٠١٧/٣/٦
تُعدّ مجلة القبة البيضاء مجلة علمية رصينة ومعتمدة للترقيات العلمية.

مهند ابراهيم
١٥/ تموز

فصلية تُعنى بالبحوث والدراسات الإنسانية والاجتماعية العدد(٩)
السنة الثالثة جمادى الأولى ١٤٤٦هـ تشرين الثاني ٢٠٢٥م
تصدر عن دائرة البحوث والدراسات في ديوان الوقف الشيعي

المشرف العام
عمار موسى طاهر الموسوي
مدير عام دائرة البحوث والدراسات

رئيس التحرير
أ. د. سامي حمود الحاج جاسم
التخصص/تاريخ إسلامي
الجامعة المستنصرية/ كلية التربية
مدير التحرير
حسين علي محمّد حسن
التخصص/لغة عربية وآدابها
دائرة البحوث والدراسات/ديوان الوقف الشيعي
هيأة التحرير
أ. د. علي عبد كنو
التخصص / علوم قرءان /تفسير
جامعة ديالى / كلية العلوم الإسلامية
أ. د. علي عطية شرقي
التخصص/ تاريخ إسلامي
جامعة بغداد/ كلية التربية ابن رشد
أ. م. د. عقيل عباس الريكان
التخصص/ علوم قرءان تفسير
الجامعة المستنصرية/ كلية التربية الأساسية
أ. م. د. أحمد عبد خضير
التخصص/ فلسفة
الجامعة المستنصرية / كلية الآداب
م.د. نوزاد صفر بخش
التخصص/ أصول الدين
جامعة بغداد/ كلية العلوم الإسلامية
أ.م. د. طارق عودة مري
التخصص/ تاريخ إسلامي
جامعة بغداد/ كلية العلوم الإسلامية
هيأة التحرير من خارج العراق
أ. د. مها خير بك ناصر
الجامعة اللبنانية / لبنان/لغة عربية..لغة
أ. د. محمّد خاقاني
جامعة اصفهان / إيران / لغة عربية..لغة
أ. د. خولة حمري
جامعة محمّد الشريف / الجزائر /حضارة وأديان..أديان
أ. د. نور الدين أبو لحية
جامعة باتنة / كلية العلوم الإسلامية / الجزائر
علوم قرءان/ تفسير

التدقيق اللغوي
أ. م. د. علي عبدالوهاب عباس
التخصص / اللغة والنحو
الجامعة المستنصرية/ كلية التربية الاساسية
الترجمة
أ. م. د. رافد سامي مجيد
التخصص/ لغة إنكليزية
جامعة الإمام الصادق(عليه السلام)كلية الآداب

فصلية تُعنى بالبحوث والدراسات الإنسانية والاجتماعية العدد(٩)
السنة الثالثة جمادى الأولى ١٤٤٦هـ تشرين الثاني ٢٠٢٥م
تصدر عن دائرة البحوث والدراسات في ديوان الوقف الشيعي

العنوان الموقعي
مجلة القبة البيضاء
جمهورية العراق
بغداد /باب المعظم
مقابل وزارة الصحة
دائرة البحوث والدراسات

الاتصالات

مدير التحرير
٠٧٧٣٩١٨٣٧٦١
صندوق البريد / ٣٣٠٠١

الرقم المعياري الدولي
ISSN3005_5830

رقم الإيداع
في دار الكتب والوثائق(١١٢٧)
لسنة ٢٠٢٣

البريد الالكتروني
إيميل
off_research@sed.gov.iq

IRAQI
Academic Scientific Journals

الرقم المعياري الدولي
(3005-5830)

دليل المؤلف.....

١–إن يتسم البحث بالأصالة والجدة والقيمة العلمية والمعرفية الكبيرة وسلامة اللغة ودقة التوثيق.

٢– إن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:

أ. عنوان البحث باللغة العربية .

ب . اسم الباحث باللغة العربية . ودرجته العلمية وشهادته.

ت . بريد الباحث الإلكتروني.

ث . ملخصان أحدهما باللغةِ العربية والآخر باللغةِ الإنكليزية.

ج . تدرج مفاتيح الكلمات باللغة العربية بعد الملخص العربي.

٣–أن يكونَ مطبوعًا على الحاسوب بنظام(office Word) ٢٠٠٧ او ٢٠١٠) وعلى قرص ليزري مدمج (CD) على شكل ملف واحد فقط (أي لا يُجزَّأ البحث بأكثر من ملف على القرص) وتُزوَّد هيأة التحرير بثلاث نسخ ورقية وتوضع الرسوم أو الأشكال، إن وُجِدت، في مكانِها منَ البحثِ، على أن تكونَ صالحةً مِنَ الناحيةِ الفنيَّة للطباعة.

٤–أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على (٢٥) خمس وعشرين صفحة من الحجم (A4).

٥. يلتزم الباحث في ترتيب وتنسيق المصادر على الصيغة APA

٦–أن يلتزم الباحث بدفعِ أُجُور النشر المحدَّدة البالغة (٧٥،٠٠٠) خمسة وسبعين الف دينار عراقيّ، أو ما يعادلها بالعملات الأجنبية.

٧–أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.

٨–أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النحو الآتي:

أ. اللغة العربية: نوع الخط (Arabic Simplified) وحجم الخط (١٤) للمتن.

ب . اللغة الإنكليزية: نوع الخط (Times New Roman) عناوين البحث (١٦). والملخصات (١٢). أما فقرات البحث الأخرى؛ فبحجم (١٤) .

٩–أن تكونَ هوامش البحثِ بالنظام التلقائي (تعليقات ختامية) في نهاية البحث. بحجم ١٢.

١٠–تكون مسافة الحواشي الجانبية (٢,٥٤) سم والمسافة بين الأسطر (١) .

١١–في حال استعمال برنامج مصحف المدينة للآيات القرآنية يتحمل الباحث ظهور هذه الآيات المباركة بالشكل الصحيح من عدمه، لذا يفضل النسخ من المصحف الالكتروني المتوافر على شبكة الانترنيت.

١٢–يبلَّغ الباحث بقرارِ صلاحيَّة النشر أو عدمها في مدَّةٍ لا تتجاوز شهرين من تاريخ وصولهِ إلى هيأةِ التحرير.

١٣–يلتزمُ الباحث بإجراءِ تعديلات المحكّمين على بحثهِ وفق التقارير المرسلة إليهِ وموافاةِ المجلة بنسخةٍ مُعدَّلةٍ في مدَّةٍ لا تتجاوزُ (١٥) خمسة عشر يومًا.

١٤–لا يحق للباحث المطالبة بمتطلبات البحث كافة بعد مرور سنة من تاريخ النشر.

١٥–لاتعاد البحوث الى أصحابها سواء قبلت أم لم تقبل.

١٦–دمج مصادر البحث وهوامشه في عنوان واحد يكون في نهاية البحث، مع كتابة معلومات المصدر عندما يرد لأول مرة.

١٧–يخضع البحث للتقويم السري من ثلاثة خبراء لبيان صلاحيته للنشر.

١٨–يشترط على طلبة الدراسات العليا فضلاً عن الشروط السابقة جلب ما يثبت موافقة الاستاذ المشرف على البحث وفق النموذج المعتمد في المجلة.

١٩–يحصل الباحث على مستل واحد لبحثه، ونسخة من المجلة، وإذا رغب في الحصول على نسخة أخرى فعليه شراؤها بسعر (١٥) الف دينار.

٢٠–تعبر الأبحاث المنشورة في المجلة عن آراء أصحابها لا عن رأي المجلة.

٢١–ترسل البحوث على العنوان الآتي: (بغداد – شارع فلسطين المركز الوطني لعلوم القرآن)

أو البريد الألكتروني: (off_research@sed.gov.iq) بعد دفع الأجور في الحساب المصرفي العائد إلى الدائرة.

٢٢–لا تلتزمُ المجلة بنشر البحوث التي تُخِلُّ بشرطٍ من هذهِ الشروط .

مجلة انسانية اجتماعية فصلية تصدر عن دائرة البحوث والدراسات في ديوان الوقف الشيعي
محتوى العدد (٩) جمادى الأولى ١٤٤٦هـ تشرين الثاني ٢٠٢٥م المجلد السادس

ت	عنوانات البحوث	اسم الباحث	ص
١	الآيات القرآنية الواردة في اصحاب الكساء ومدلولاتها	أ.م. رزاق مهدي حمادي	٨
٢	إشكالية السببية في فلسفة العلم« من الحتمية الكلاسيكية إلى اللاحتمية الكوانتية»	أ.م. د. أكرم مطلك محمد	٢٦
٣	الصراع على الشرافة في الحجاز دراسة في المتغيرات والمواقف السياسية	أ.م. د. أحمد ابراهيم محمد م. د. أحمد عبد الرسول جبر	٤٢
٤	الفرق بين الجعل والإجازة في الفقه الجعفري	م. د. حاتم ظاهر شويش	٦٢
٥	تطور التفكير الكمالي عند المراهقين والراشدين	م. د. محمود محمد طالب	٧٨
٦	فكرة معركة الخندق (٥هـ) وفق مفهوم الفراغ الروائي	م. د. أكرم حسن محسن	٩٢
٧	من النص إلى الموقف، التطبيع في الميزان دراسة في ضوء الرؤية القرآنية والشروحات الحديثية	م. د. اسماء طاهر وناس	١٠٢
٨	الثنائيات الضدية في شعر آمال الزهاوي	م.م. زينب عبد الحسين سعيد	١١٦
٩	الصورة الشعرية عند شعراء العصر العباسي أبو تمام وأبو نواس أنموذجًا	أ.م. د. سرى سليم عبد الشهيد م. م. محمد حمزة عبد الواحد	١٣٢
١٠	التجربة الروحية عند ابن عربي	ريهام جمعة سعدون أ. م. د. آمال علي فلحي	١٥٠
١١	آراء الإمام أبو علي السنجي الاصولية في كتاب البحر المحيط في أصول الفقه في الأدلة المختلف فيها دراسة مقارنة	م. د. قتيبة خالد صبار	١٦٠
١٢	اختيار اللفظ القرآني ودلالته البلاغية عند الراغب الأصفهاني	الباحثة: زمن حسين عودة أ.د. عهود عبد الواحد	١٧٦
١٣	شبث بن ربعي الرياحي دراسة في سيرته وأثره العسكري	م. م. زمن شاتي الشنين	١٨٤
١٤	الصورة الشعرية دراسة موازنة في شعر كل من المتقب العبدي وزهير بن جناب	الباحثة: رغد جاسم حسن أ. د. عهود عبد الواحد	١٩٤
١٥	وظيفة البيان القرآني «الترغيب أنموذجاً»	م. د. سندس عبد الكاظم جاسم	٢٠٦
١٦	تقويم مهارات تخطيط درس التربية الفنية وفق نموذج اشور لتصميم التعليم لدى معلمي المادة من وجهة نظرهم	م. د. كاظم جاسم خطاب	٢٢٠
١٧	الصحابي الجليل مالك الاشتر وعلاقته بالإمام علي (عليه السلام)	م. د. انتصار حسين احمد	٢٤٤
١٨	تحليل البنية الدلالية للنصوص المُنتجة بواسطة الذكاء الصناعي مقاربة لسانية دلالية معاصرة	م. د. عبد السلام محمد خلف	٢٥٨
١٩	مفهوم الأمومة في الفن التشكيلي الأوربي الحديث	م.م. عميد راهي نعمة	٢٧٠
٢٠	معاني حروف الجر في شعر مهذب الدِّين ابن الخيمي «ت٦٤٢هـ»	م. م. لبلى مجيد كاظم	٢٨٦
٢١	تطوير تدريس التربية الفنية باستخدام شاشات العرض الإلكترونية	م.د. آمنة حبيب حمود	٣٠٠
٢٢	نفي الدراية بصحة اللغطة في الجمهرة لابن دريد»المتوفى ٣٢١هـ»	م. م. رنده عماد جاسم	٣٢٠
٢٣	أثر استراتيجية تشكيل المفاهيم في الدلالات القرائية وعلاقتها بمهارات الترابط اللغوي عند طالبات الخامس الأدبي	م. م. رنا حسن شاطي	٣٣٤
٢٤	منهج العلامة المصطفوي في الكشف عن الاصل المعنائي للمفردات القرآنية في كتابه «التحقيق في كلمات القرآن الكريم»	الباحثة: غفران ياسين محمد الدكتور محمد ملكي فخاوندي الدكتور محمد حسن أحمدي	٣٥٢
٢٥	رؤية العقاد للمرأة من خلال أعماله الروائية	الباحث: حيدر جاسم لفتة	٣٦٨
٢٦	دلالة التراكيب النحوية في سورة الكهف	م. م. محمد ابراهيم طعمة	٣٨٢
٢٧	دور الذكاء الاصطناعي في تطوير سياسات التعليم	الباحثة: لمى كريم خضير الباحثة: غفران جاسم جبر	٣٨٨

الصورة الشعرية عند شعراء العصر العباسي
أبو تمام وأبو نواس أنموذجًا

أ.م. د. سرى سليم عبد الشهيد المعمار
جامعة بابل / كلية الادارة والاقتصاد
م. م. محمد حمزة عبد الواحد عيسى الجبوري
جامعة بابل/ كلية العلوم الإسلامية

المستخلص:
يعد العصر العباسي من أزهى العصور العربية علمًا وفنًا وأدبًا وتجديدًا وتطورًا في القصيدة العربية، فقد ازدهر الشعر فيه ازدهارًا كبيرًا وتطورت القصيدة العربية على يد مجموعة كبيرة من شعراء هذا العصر مثل: أبو نواس، وأبو تمام، وقد استطاعا هذان الشاعران أن يخطو بالقصيدة العربية بعيدًا عن كل ما هو تقليدي وموروث، وتهدف هذه الدراسة إلى إبراز الصورة الشعرية عند هذان الشاعران من خلال تحليل أبياتهم الشعرية والوقوف على ما بها من مواطن جمالية أثرت في ذهن المتلقي، وقد توصلت الدراسة إلى أن كلاً من أبو تمام وأبو نواس قد أبدعوا في نقل هذه الصورة الشعرية من الشكل التقليدي إلى شكل جديد من الصورة الشعرية يثير ذهن المتلقي.
الكلمات المفتاحية: الصورة، الشعر، أبو تمام، أبو نواس.

Abstract:
The Abbasid era was one of the most brilliant Arab eras in terms of science, art, literature, renewal and development in the Arabic poem. Poetry flourished in it greatly, and the Arabic poem developed at the hands of a large group of poets of this era, such as: Abu Nawas and Abu Tammam, and these two poets were able to take the Arabic poem away from everything that is traditional and inherited. The aim of this study is to highlight the poetic image of these two poets by analyzing their poetic verses and identifying their aesthetic aspects that affected the mind of the recipient. A new poetic image raises the mind of the recipient.
Keywords: image, poetry, Abu Tammam, Abu Nawas.

المقدمة:
تعد الصورة عنصرًا رئيسيًا في الأعمال الأدبية عامة، وفي الشعر خاصةً، فهي تمثل دعامة قوية في أي عمل أدبي، فالصورة تستخدم من أجل الدلالة على ما له صلة بالتعبير الحسي(١)، فلم تعد أساليب البيان هي المحققة لمفهوم فنية الصورة الشعرية؛ لأن القيمة الحقيقية في الصورة الفنية لا تتحقق إلا في التعامل معها على أساس وحدة أجزائها وشمول بنائها فقد تخلو الصورة من وسائل البيان المألوفة، ومع ذلك يتواصل فيها الابداع ويسري حتى تلامس أحاسيس المتلقي فتؤثر فيها(٢).

وقد أدرجت معاجم اللغة أكثر من معنى للصورة، منها في لسان العرب: «المصور من أسماء الله تعالى، وهو الذي صور جميع الموجودات ورتبها، فأعطى كل شيء منها صورة خاصة، وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها.. وتصورت الشيء توهمت صورته، فتصور لي، قال ابن الأثير: الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته»(٣).

ونجد نفس المعنى السابق عند الفيروز آبادي المأخوذ من معاني الصورة في معاجم اللغة أنها تعني النوع والصفة(٤)، وتدور لذلك شواهد كثيرة منها قوله سبحانه وتعالى: هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ (٥)، فإن كلمة المصور اسم فاعل من صور، ومعناها الموجود على الصفة التي يريد.

إن الصورة كمصطلح في لم يبرز إلا في العصر الحديث وإن كان قد ذكر في النقد العربي القديم، فإنه لم يكن على هيئة الاصطلاح بل كان مرتبطًا بنوع من الدراسات المتعلقة بالاتجاه اللغوي(٦) في دراسة الأنواع البلاغية للصورة والتي كانت تحت مسميات التشبيه، والاستعارة، والكناية(٧).

مشكلة الدراسة:

إن الصورة الشعرية مصطلحًا جديدًا من المصطلحات النقدية التي أولاها النقاد المحدثون أهمية كبيرة متجاوزين المفهوم التقليدي للصورة المحصور في علاقة المعنى الحقيقي بالمعنى المجازي، فتتمثل مشكلة البحث في محاولة الوصول إلى مفهوم الصورة الشعرية من خلال نماذج محللة لشاعران من أهم شعراء العصر العباسي وهم أبو تمام، وأبو نواس مرتكزين في ذلك على التحليل التركيبي الدلالي الذي يبحث عن العلاقات بين الوحدات الدالة مما يكسبها قيمتها الأسلوبية في النص، فيشكل مؤشرًا أسلوبيًا يمنحها طاقتها التعبيرية الكامنة فيه.

أهداف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى:

- الوقوف على مفهوم الصورة الشعرية عند القدماء والمحدثين.
- التعرف على أنماط الصورة الشعرية عند كلاً من أبو تمام وأبو نواس.

منهج الدراسة:

اعتمد الباحث في هذه الدراسة على المنهج الأسلوبي؛ لأن الصورة في حد ذاتها هي وسيلة من الوسائل الأسلوبية لما تكتسيه الصورة من أهمية كبيرة حيث تعد دعامة يقوم عليها الشعر، فوجدت أن المنهج الأسلوبي يفرض نفسه في مثل هذه الدراسة، وقد اعتمدت الأسلوبية لأنها منهج يجمع بين العلمية والذوق ليستثمر فيه معارفه اللغوية وغير اللغوية في سبيل الوصول إلى الغاية المستهدفة، بالإضافة إلى الاعتماد على المنهج التحليلي من أجل تحليل الأبيات الشعرية لشاعري الدراسة أبو تمام وأبو نواس.

المبحث الأول: الصورة عند القدماء والمحدثين:

أولاً: الصورة عند القدماء:

لعل تماهي الشاعر الجاهلي مع لغته وقربها الزماني من روحها البدائية الأولى جعلت لغته تصويرية لذلك تكثر النماذج التصويرية في الشعر العربي في مرحلة ما قبل الإسلام، دون أن يعتمد التصوير فيه بالضرورة على الوسائل البلاغية(٨)، ولعل أول من أشار إلى التصوير هو الجاحظ في قوله «المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروب، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتميز اللفظ، وسهولته وسهولة المخرج وفي صحة وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من الصبغ، وجنس من التصوير»(٩).

ويقصد الجاحظ هنا «طريقة مخصوصة في صياغة العبارة وتأليفها لتحقيق الغاية الكبرى وهي البيان»(١٠)، ويشير كذلك إلى ثنائية اللفظ والمعنى التي شغلت نقادنا القدامى كثيرًا، فالشعر ليس أفكارًا ومعاني فقط بل صياغة جميلة ترتكز على التصوير، واستشف الدكتور جابر عصفور من مقولة الجاحظ هذه ثلاثة مبادئ: «أول هذه المبادئ أن للشعر أسلوبًا خاصًا في صياغة الأفكار والمعاني، هو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف، وثاني هذه المبادئ أن أسلوب الشعر في الصياغة يقوم في جانب كبير من جوانبه على تقديم المعنى بطريقة حسية أي أن التصوير يترادف مع ما نسميه الآن بالتجسيم، وثالث هذه المبادئ أن التقديم الحسي للشعر يجعله قرينًا للرسم، ومشابهًا له في طريقة التشكيل والصياغة، والتأثير والتلقي وإن اختلفت عنه في المادة التي يصوغ بها، ويصور بواسطتها»(١١).

وعلى الرغم من تبادين مدلولات مصطلح «التصوير» في كتب الجاحظ، إلا أنه يطرح لأول مرة في النقد العربي فكرة الجانب الحسي للشعر، وقدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي(١٢).

أما الصورة عند الجرجاني ليست الشيء نفسه وإنما هي مميزاته المفرقة له عن غيره وإنما هي مميزاته المفرقة له عن غيره سواء أكانت في الشكل أم في المضمون؛ لأن الصورة مستوعبة لهما، فقد نظر إلى الشعر على أنه «معنى ومبنى لا سبق لأحدهما على الآخر، وهما ينتظمان في الصورة»(١٣)، ثم يحدد الجرجاني الصورة بقوله: «فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافًا في الشكل والهيئة ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم، والائتلاف أبين كان شأنها أعجب

والحذق لمصورها أوجب»(١٤)، لذلك أجمع قسم كبير من الدراسات المعنية بالمصطلح على اقتراب الصورة عنده من الدلالة المعاصرة، وتحديده تحديدًا يبعده عن الابهام في نقدنا القديم(١٥)، ولذلك فإن الجرجاني يعتبر هو الناقد العربي الوحيد الذي توصل إلى بلوغ بعض أسرار أو آلية الصورة عن أثرها ودورها، بالرغم من غلبة العنصر المرئي الذي طبعه في تحليله(١٦).

ثانيًا: الصورة عند المحدثين:

فقد ظهرت الصورة الحديثة الخروج نهائيًا عن زوايا الطرفين التقليديين إلى أطراف ثلاثية ورباعية أو أكثر، مما ينفي تمامًا فكرة البحث عن تلاق بين حدود هذه الأطراف، والمسافة بين أجزاء الصورة تصبح ذات أبعاد متعددة بعد أن كانت ذات بعد واحد هو المسافة الفاصلة بين المشبه والمشبه به(١٧).

على الرغم من اهتمام النقاد المعاصرين العرب والغرب والمستشرقين في محاولة دراسة الصورة الشعرية لأي عمل أدبي، فإن حقيقة الصورة مازالت موضع اختلاف لديهم في مجالات التحديد ويذهبون بذلك مذاهب هي أقرب إلى الغموض منها إلى الوضوح، ومن هنا تتحدد الصور انطلاقًا من مدرستين كبيرتين في الأدب المدرسة الرومانسية والمدرسة الكلاسيكية. المدرسة الكلاسيكية التي عنيت بالعقل وألغت دور العاطفة فيه، فالصورة في الشعر الكلاسيكي أداة تعبيرية تزينية من تركيب الذهن والمعادلات التشبيهية التي يقوم بها العقل بين المحسوسات، فالخيال هنا واع يختزن الصور في المخيلة أو الذاكرة كمدركات تجريدية يجسمها الشاعر في حالات المماثلة والمشابهة بين الموجودات الحسية، والصورة في مثل هذا الشعر منتظمة واضحة مركزة تعبر عن حقائق ثابتة موضوعية تستند إلى قوانين العقل والطبيعة، لذا فهي تقريرية والخيال فيها مروض والعاطفة ملحومة؛ لأن العقل الذي ابتدعها يفرق بين الوهم والحقيقة(١٨).

أما الصورة عن الرومانسيين هي تمثل مشاعر وأفكار ذاتية تجعل الشاعر الرومانسي يستعين على جلاء الصور في الشعر بالطبيعة ومناظرها على أن يراعى صنوف التشابه التي تربط بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر، فالصورة عندهم مرتبطة بالخيال الواسع والمكثف، وقد عرفوها بأنها المادة التي تتركب من اللغة بدلالاتها اللغوية والموسيقية، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل(١٩).

بينما الصورة عند المدرسة الرمزية تبدأ من الأشياء المادية على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس من المناطق اللاشعورية، وهي المناطق الغائمة الغائرة في النفس ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس، وفي هذه المناطق لا نعتد بالعالم الخارجي إلا بمقدار ما نتخذه منافذ للخلجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير، فتصبح كلمة «الغروب» مثلاً مبعثًا لصور وجدانية مصحوبة بانفعالات داخلية(٢٠).

أما المدرسة السريالية فترى أن الصورة أنها العنصر الجوهري في الشعر، والصورة من نتاج الخيال، والصورة من نتاج الخيال، وعلى الشاعر أن يثق بالإلهام ويستسلم له بحيث يستقبل هذه الصورة التي تنبع من وجدانه أكثر مما يحاول خلقها بفكرة البحث عن طريق الشعور(٢١).

أما الصورة عند الوجوديين فهي عمل تركيبي تضم نوعًا من المعرفة محددة بحدود الحس، فليست الصورة إلا علاقة بين الشيء ودلالته الصورية في الوعي، وإنما تتمثل للوعي مباشرةً، وأن يكون موضوعها في حكم المعدوم، وأن تختص بالتلقائية(٢٢).

فالصورة الحسية هي التي دعت إليها المدرسة الرمزية، والصورة الخيالية دعت إليها المدرسة الرومانسية، والصورة الذهنية دعت إليها المدرسة السريالية، والصورة الوصفية دعت إليها المدرسة الوجودية، وهناك العديد من النقاد الذين عرفوا الصور، حيث عرف «مصطفى ناصف» الصورة بأنها «كل ما له صلة بالتعبير الحسي وتطلق أحيانًا مرادفة للاستعمال الاستعاري»(٢٣)، كما عرفها «جابر عصفور» بأنها «الصورة هي «طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أيًا كانت هذه الخصوصية أو ذلك التأثير، فإن الصورة لا تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه»(٢٤).

المبحث الثاني: الصورة الشعرية عند أبو تمام:

أولاً: الاستعارة:

يُعرف الجاحظ الاستعارة بأنها «تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه»(٢٥)، ولاحظ الباحث أن الصورة الاستعارية هي الغالبة في شعر أبو تمام، ونذكر من أمثلة الاستعارة في ديوانه:

يتحدث الشاعر عن وقعة عمورية فيقول(٢٦): البحر البسيط

يا يوم وقعة عمورية انصرفت منك المنى حفلاً معسولة الحلب

هنا يتحدث عن وقعة عمورية وما حققته للمسلمين والإسلام من منى معسولة ومن عز ومجد مستعملاً صورة استعارية تميزت بالغرابة، فقد استعار الشاعر الحفل للمنى، فأصبحت المنى تشبه بالتي حفل رغائبهم وأتم سرورهم، وقال(٢٧): البحر البسيط

حتى إذ محض الله السنين لها محض البخيلة كانت زبدة الحقب

هذه المدينة صارت كالزبدة وأتى المعتصم ففتحها، وفي هذا البيت استعار الشاعر «المخض» للسنين، وجعله محض البخيلة؛ لأنها أشد اجتهادًا من السمحة فهي تطيل مدة المخض، وكلها استعارات غريبة، ومن خلال هذه الاستعارة نجد أن الشاعر قد شبه جمع الله السنين وإظهارها باللبن الذي يظهر من الثملية لتصبح عمورية زبدة الدهور.

ونجد أبو تمام في قصيدة أخرى يتغنى بصورة مطولة ببطولة «محمد بن يوسف الثغري الطائي» وما أنزله من صواعق الموت على رؤوس الروم، وكأنه يقيس يتغنى بلبلاه، وقال يصور هجومه على الجنوب، واقتحامه حصون العدو في الشمال، والثلوج تغطي الطرق والآفاق، فقال أبو تمام(٢٨): بحر الخفيف

لقد نصعت والشتاء له وجه يراه الرجال جهمًا قطوبًا

في هذا البيت هجوم محمد بن يوسف على الروم في وقت من الشتاء الشديد البرودة، وهو استعارة لمدى القساوة في هذا الفصل، فهو جعل للشتاء وجهًا عابسًا ومقطبًا دلالة على شدة البرد.

ويقول مادحًا أحمد بن أبي دؤاد(٢٩): بحر الكامل

لما انتضيتك للخطوب كفيتها والسيف لا يكفيك حتى ينتضي

هنا استعارة مكنية خدمت الغرض وأبرزت المعنى في وضوح وجلال، وزادت أثرًا في النفس، فالشاعر شبه الممدوح بالسيف وإخافة الغير بمعنى أن كليهما يلجأ إليه عند النوازل والشدائد.

وقوله(٣٠): بحر الكامل

فمتى أروي من لقائك همتي ويفيق قولي من سواك ومقولي
نادمت ذكرت والظلماء عاكفة فكان يا سيدي أحلى من السمر
أأصاب منك الموت فرصة ساعة فعدا عليك وأنتما أخوان

في هذه الأبيات المتفرقة ذكر كلاً من الهمة، والقول، والموت، وأضفى عليها صفات إنسانية من الشرب والنوم والغدر، فكيف لنا أن نتصور أن القول إنسان يفيق من النوم وأن الموت يقوم بفعل الغدر في قوله — أأصاب منك الموت فرصة ساعة— فجميع هذه الصور مخزنة في الذهن ولا تأتي إلا بالخيال الواسع والتركيز الذهني، وقد يؤدي ذلك في بعض الأحيان إلى إحداث عملية تشويش عند المتلقي حيث أنه كلما كانت الصورة غامضة وغير موجودة مسبقًا في الذهن تكون مبهمة عند المتلقي، وبالتالي تكون الرسالة أمامه مشوشة، وهذا ما نجده كثيرًا في شعر أبي تمام فإدراكنا بحاجة إلى جهد وتركيز كبيرين(٣١).

وقوله أيضًا(٣٢): بحر الكامل

ومعرس للغيث يخفق فوقه رايات كل دجنة وطفاء
نشرت حدائقه فصرت مآلفا لطرائف الأنواء والأندواء

فسقاه مسك الطل كافور الصبا وانحل فيه خيط كل سماء
غنى الربيع بروضه فكأنما أهدى إليه الوشي من صنعاء

نلاحظ أن الشاعر في البيت الأول ذكر «معرس» والتعريس هي ملازمة الشيء وهي صفة خاصة بشخوص الحيوان، والرايات هي البرق، أي أنه ربط بين التعريس والغيث والبرق «الرايات»، وجعل الغيث هو مسكن الرايات، وهي صورة جديدة وغريبة في الوقت نفسه، فهنا قام بعملية تجاوز وسمو من الصور المعروفة إلى صور غير معروفة، فهذه صورة تجاوزت اهتمامها بالموجود إلى صور غير موجودة تدرك عقليًا(٣٣).

فكيف له أن يربط عناصر هذه التركيبة ويؤلف بينها في نسق موحد، وفي البيت الثاني جاء بكلمة «نشرت» ونشرت كم جاءت في الديوان بمعنى «حييت» أي أن تلك الحدائق عندما أضافها إلى الغيث أمطرها، وأرواها، وأن هذه السحابة نشرت حدائق هذا المعرس «الغيث» أي نبته، فصارت هذه الحدائق مآلف لطرائف هذه الأمطار في كثرة ترددها عليه، فكيف له أن ربط بين الحدائق والمعرس والغيث، فهو ينطق المسكوت ويزرع الحياة في الجوامد لكن رغم أن هذه الصورة مبتكرة من خيال خصب وجديد، وذهن المتلقي يجد فيها صعوبة كبيرة لفهمها لكن هي رائعة تصيب القارئ بخيبته؛ لأنه يكسر المتوقع والمتعارف عليه، هذه مصطلحات حداثية جاءت مع ظهور الشعرية وغيرها من النظريات لكنها جاءت في شعر أبي تمام قبل أن يكتشفها النقاد المعاصرون(٣٤).

وإذا رجعنا إلى البيت الثالث نجد ثلاث مستعارات: المسك والكافور والخيط، والطل هو أضعف المطر، وإنما خصم بالمسك؛ لأن المطر الضعيف إذا أصاب التراب فاحت له رائحة طيبة فكيف به إذا أصاب الروض؟، وجعل الكافور مستعارًا للصبا؛ لأنه أرد بردها وجعلها سببًا لمجيء هذا الطل، فجمع بين شيئين متضادين من الطيب وهما الكافور والمسك؛ لأن أحدهما بارد والآخر حار، فأبو تمام عندنا عندما جاء بها في أبياته لم يكن يقصد مبدأ التناقض بعينه، وإنما جاءت نتيجة خياله وتعمقه وفلسفته لكن في عصرنا الحديث تعد مبدأ من مبادئ الشعرية(٣٥).

وقال أبو تمام(٣٦): بحر الكامل

ونسج المشيب له قناعا مغدفا يقفا فقنع مذرويه ونصقا
نظر الزمان إليه قطع دونه نظر الشقيق تحسرا وتلهفا
ما أسود حتى أبيض كالكرم الذي لم يأت حتى جيء كيما يقطفا
ما كان يخطر قبل ذا في فكره في البدر قبل اتمامه أن يكسفا

في هذه الأبيات جعل أبو تمام المشيب نسيج وجميعها موحدة عضويًا متشابكة، فالمشيب ينسج خيوطه البيضاء على رأس الانسان، وبذلك صور لنا المشيب بصورة مادية موضوعية، ثم جاء بالتضاد اللفظي كعادته بين أسود وأبيض، وربط بين الشيب والكرم الذي تقطف ثماره يعني ما إن يثمر الكرم حتى يقطف، وربط بين البدر وتمامه.

وقال أبو تمام(٣٧): بحر الطويل

رقيق حواشي الحلم لو أن خلقة بكفيك ما مريت في أنه برد
وذو سورة تفري الفري شباتها ولا يقطع الصمصام ليس له حد

نلاحظ هنا خروج أبو تمام من بنيته التراثية إلى بنية جديدة، فهنا أحدث فجوة وصدمة للمتلقي لكن هذه الفجوة ليست دلالية ولغوية فقط بل فجوة حضارية أيضًا لأنه صور لنا ممدوحة أو بطلة بعدما كان يتمثل في صورة الثقل والرجحان والرزانة مثله بالرقة والنعومة، وهذه فكرة جديدة كيف للحلم أن يصبح لديه حواشي وهي رقيقة، وهنا صورة حسية أصبحت مادية ملموسة، إذن نحن أمام عالمين مختلفين في جميع بنى العلاقات الاجتماعية والنفسية والشعورية.

وقال أيضًا(٣٨): بحر البسيط

أرضعتهم خلف مكروه فطمت به من كان بالحرب منهم قبله لهجا
لله أيامك التي أغرت بها ضفر الهدى وقديما كان قد مرجا

في البيت الأول استعار الخلف للمكروه وشفع ذلك باستعارة الفطام، واللهاج هو الولوع بالشيء أي فطمت بهذا الخلف من الحرب من كان منهم لهجا بها. فهو إذن جاء بشيء لصيق بالإنسان وقرنه بشيء محسوس. وفي البيت الثاني استعار الاغارة وهي احكام فتل الحبل للضفر، وهي عناصر لا تفهم ولا تفك إلا بعد الكد والجد في ادراكها، ففي هذين البيتين نلاحظ قوة الغموض والخيال والسمو إلى اللاواقع.

وقوله أيضًا(٣٩): بحر المنسرح

وحرشته الدبور واجتلبت ريح القبول الهبوب من رهبه

استعار التحريش وهي من صفات الإنسان للريح والسحاب، والقبول هي الصبا، أي أغرته بالمطر ولم تهب القبول فتقشعه، فدائمًا يقوم بمعالقة الحسي بالمادي في إطار صورة موحدة جديدة، أنه مطر من نوع خاص، إذن فشعرية الاستعارة هنا قائمة على عنصر المفاجأة المستمدة من غرابة الجمع بين الطرفين المتباعدين اللذين تقرن بينهما وتكتسب شاعريتها، إذن كان أبو تمام من الأوائل الذين جمعوا بين المحسوس والمجرد وربط بينهما بفضل خياله الواسع رغم أنه لاقى الكثير من نقاده وممن لم يتفهموا شعره(٤٠).

ثانيًا: الكناية:

عرف الجرجاني الكناية بأنها «أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ إليه ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم هو طويل النجاد يريدون طويل القامة، وفي امرأة نؤوم الضحى المراد أنها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها، فقد أرادوا معنى ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود»(٤١). ومن أهم أمثلة الكناية في شعر أبو تمام:

قال أبو تمام(٤٢): بحر البسيط

فتح الفتوح تعالى أن يحيط به نظم من الشعر أو نثر من الخطب

فتح تفتح أبواب السماء له وتبرز العارض في ألوانها القشب

قيلت في مدح المعتصم وفرحًا بفتح عمورية يرى الشاعر هنا الدنيا أمامه في فرحة العيد تزهو وأبواب السماء مشرعة بالغيث والرحمة، والأرض تظهر أجمل حليتها وأبهى ثيابها الجديدة، وهذه كناية عن الفرحة وعن الخلق الجديدة وعن عودة فتح عمورية، وهذا الابتهاج يعكس انفعالاته الداخلية، فأحاسيسه مليئة بالسرور والغبطة ترجمها وأخرجها في هذه الأبيات.

وقوله(٤٣): بحر البسيط

كم بين حطيانها من فارس بطل قاني الذوائب من أبي دم سرب

لقد تركت أمير المؤمنين بها للنار يوما ذليل الصخر والخشب

غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحى يشله وسطها صبح من اللهب

حتى كأن جلاليب الدجى رغبت عن لونها وكأن الشمس لم تغب

يقول الشاعر إن الدم قد لطخ ذوائب فرسانها، وما هذا إلا تعبير مجازي جاء في صورة كناية عن التذليل الذي أصاب الفرسان الأبطال، وفي البيت الثاني يقول «للنار يومًا ذليل الصخر والخشب» هذه كناية عن شدة الحريق الذي ضرب عمورية حيث أن الصخر والخشب أصبحا ذليلان لهذه النار، أما في البيت الثالث فهي كناية أيضًا عن شدة لهب وألسنة النار التي حولت الضحى دجى وهذا نفسه في البيت الرابع.

وقوله(٤٤): بحر البسيط

يومي من الدهر مثل الدهر مشتهر عزما وحزما وساعي منه كالحقب

فاصغري أن شيبا لاح به حدثا وأكبري أمني في المهد لم اشب

ماض إذا الهمم التفت رأيت له بوخدهن استطالات على النوب

هذه الأبيات تعبر عن نفسية الشاعر الحزينة ونظرته المأسوية ففي قوله «ساعي منه كالحقب» كناية عن الشدة في زمنه وأن الساعة فيه بمثابة حقبه، يعني مرور الأيام عليه ثقيلة وهذا لما يعانيه من حزن، وفي البيت الثاني كناية عن الشدائد في الزمن، فهو يقول لا تعجبي أنه لم أشب حدثًا لكن يعجبني أنني لم أشب في المهد إذا كانت شدائد الزمن توجب شيب الطفل، لا سيما لقى ما لقى أبو تمام.

وقوله(٤٥): بحر الخفيف

سبرات إذا الحروب أبيخت هاج صبرها فصارت حروبا
وصليلا من السيوف مرنا وشهابا من الحريق ذنوبا
حية الليل يشمس الحزم منه إن أرادت شمس النهار الغروبا

في هذه الأبيات توجد كنايات متعددة، ففي البيت الأول كناية عن شدة الأحقاد والعداوة والبغضاء بين الناس، فهو ما يعني أن صنابر الشتاء وهي شدة البرد وإذا الحروب أبيخت أي سكن لهيبها، فهذه الأوقات إذا سكنت فيها الحرب القائمة بين الناس هاج صبرها، وفي قوله «صليلاً من السيوف» يعني صوت السيوف فهي كناية عن الحروب والقتال، وكناية في «هابا في الحريق ذبوبا» عن شدة لهب النار المشتعلة من آثار الحروب «ذبوبا» بالذات دلت على أن ألسنة النار امتدت لمسافات طويلة؛ لأن الذنوب لها ذيل طويل وقد ذكر في البيت الثالث «حية الليل»، وقرن بين الليل والحية والحية متعارف عليها على أنها ضارة ومخيفة، إذن هنا هي كناية على أن الليل هو ليل المخاطر والترقب وأن يحذر منه كحذرنا من الحية.

وقوله(٤٦): بحر الخفيف

يوم فتح سقى أسود الضواحي كثب الموت رائبًا وحليبًا

إن الكثب هو القدح المليء باللبن الرائب وهو اللبن الخاثر، وفي هذا البيت كناية عن كثرة عدد القتلى في الحرب، أي أن القتلى من جميع الأعمار ومن الجهتين، فهنا هي لغة انتقالية(٤٧).

وقوله(٤٨): بحر الطويل

وما الأسد الضرغام يوم يعاكس صريمته إن أن أو يصبص الكلب
فمر ونار الحرب تلفح قلبه وما الروح إلا أن يخاطره الكرب

نلاحظ أن الكناية في «الأسد الضرغام» فجعل الممدوح مثل الأسد وعدوه مثل الكلب وهذا في قوله «يصبص الكلب» يعني أن ممدوحه باسل وشجاع كالأسد، فهي كناية عن القوى والشجاعة، و»يصبص الكلب» كناية عن ضعف العدو.

وقوله(٤٩): بحر الكامل

وأرى الأمور المشكلات تمزقت ظلماتها عن رأيك المتوقد
عن مثل نصل السيف إلا انه مذ سل أول سلة لم يغمد

في البيت الأول والذي جاء في مدح المأمون هناك كناية عن سداد رأيه وهذا في قوله «رأيك المتوقد» أي أن برجاحة عقله ورزانته مزق أو حل جميع المشكلات التي تقابله، وفي البيت الثاني قال «لم يغمد» هي كناية عن شجاعته وبسالته، فإذا كان السيف منذ أول مرة لم يغمده أي لم يرده لمكانه، فهو إذن شجاع سباق للقتال وقت الحرب.

وقوله(٥٠): بحر الكامل

عذنا بموسى من زمان أنشرت سطواته فرعون ذا الأوتاد

هذا البيت كناية عن الظلم والشر الذي كان سائدًا في ذلك العصر، والدليل على ذلك ذكر موسى (عليه السلام)، وعلاقته بفرعون وقال «أنشرت سطواته فرعون» أي أن تلك العصور أحيت ما كان في عصر فرعون وموسى(عليه السلام).

وقوله(٥١): بحر مجزوء البسيط

يا سقم الجفن من حبيبي ألبسني حلة السقام
كم قتلت لحظاتك ظلمًا من عاشق القلب مستهام
قد رويت من دمي وجسمي من صائب النبل والسهام

في هذه الأبيات نلاحظ الحرقة والحزن والعذاب التي يعمها، فبطبيعة الحال حالة الشاعر كانت موافقة لما قال «ألبسني حلة السقام» فهي كناية عن حزنه الشديد وألمه وأوجاعه، وهي أيضًا كناية في البيت الثالث تدل على الحزن والألم.

وقوله في نفس السياق(٥٢): بحر الطويل

رقادك يا طرفي عليك حرام فخل دموعا فيطهن سجام
ففي الدمع إطفاء لنار صبابة لها بين أثناء الضلوع ضرام
ويا كبدي الحرى التي قد تصدعت من الوجد ذوبي ما عليك ملام

جميع هذه الأبيات تقطر حزنًا وشغفًا للقاء المحبوب ففي البيت الأول كناية عن شدة الألم وطول سهر الليالي «رقادك يا طرفي عليك حرام»، وفي البيت الثاني قال «إطفاء لنار صبابة» كناية عن شدة الشوق والتلهف على المحبوبة، فهو يجد في الدمع تصييرًا له على لوعة الفراق والاشتياق، وقال «تصدعت من الوجد» كناية عن شدة الاشتياق أيضًا، فجميع هذه الكنايات تدور في فلك ودائرة واحدة هي دائرة الشوق والاشتياق.

ثالثًا: التشبيه:

إن التشبيه هو «إحداث علاقة بين طرفين من خلال جعل أحداهما مشبهًا للطرف الآخر في صفة مشتركة بينهما»(٥٣)، فهو تشبيه بشيء آخر ليزداد المعنى قوة وجمالاً، وأركان التشبيه أربعة هي المشبه والمشبه به وأداة التشبيه ووجه الشبه ويجب أن يكون أقوى وأظهر في المشبه به منه في المشبه(٥٤).

قال أبو تمام في المدح(٥٥): بحر مجزوء الرجز

الحسن بن وهب كالغيث في انسكابه

شبه أبو تمام الممدوح بالمطر الشديد في كثرته وانهماره، فهو ليس بالمطر القليل بل غيث كثير، فالتشبيه هنا قائم على الجمع بين صورتين كل منهما صورة مفردة.

كما قال يمدح خالد بن يزيد الشيباني(٥٦): بحر المنسرح

كالخوط في القد والغزالة في البهجة وابن الغزال في غيده

شبه أبو تمام خصر المحبوبة بالغصن الناضر في قده، وبالغزالة في سعادتها وبهجتها، وبابن الغزال في غيده، والصورة هنا متعددة في بيت واحد لكنها بسيطة سهلة قريبة من العقل، ورغم بساطتها وسهولتها إلا انها صور تشبيهية رائعة لا يُعاب عليها في شيء.

وقال يرثي خالد بن يزيد بن مزيد(٥٧): بحر الطويل

خلائق كانت كالثغور تخرمت وكان عليها واقفًا كالمجاهد

شبه أبو تمام الخلائق كالثغور التي تخرمت بعد ممدوحه، ثم جاء في الصورة الثانية بتشبيه الممدوح بالمجاهد على هذه الثغور وكأنه القائم على حمايتها وحده.

وقال يمدح محمد بن الهيثم بن شبانه، ويذكر خلعه خلعها عليه(٥٨): بحر الخفيف

حلة سابرية ورداء كسحا القيض أو رداء الشجاع
كالسراب الرقراق في النعت إلا أنه ليس مثله في الخداع

شبه أبو تمام الخلعة التي أهداها إليه محمد بن الهيثم بالسراب الرقراق اللامع لكنها تختلف عن السراب في أنها ليست خادعة بل حقيقية.

رابعًا: المجاز:

فرق القدامى بين الحقيقة والمجاز، فالحقيقة ما أقر في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة والمجاز ما كان بضد ذلك، وإنما يقع المجاز، ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة وهي الاتساع والتوكيد والتشبيه، فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة(٥٩)، والكلام الحقيقي يمضي لسننه لا يعترض عليه وقد يكون غيره يجوز جوازه لقربه منه إلا أن فيه من تشبيه واستعارة(٦٠).

ويقسم البلاغيون المجاز إلى المجاز العقلي وهو إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير صاحبه لعلاقة مع قرينه تمنع أن يكون الاسناد حقيقيًا، والمجاز اللغوي أي استعمال كلمة في غير معناها الحقيقي لعلاقة مع قرينة ملفوظة أو ملحوظة، وهو قسمان أيضًا مجاز لغوي تكون فيه العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي للكلمة قائمة على غير المشابهة وهو ما يسمى بالمجاز المرسل، هناك مجاز تكون فيه العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي للكلمة قائمة على المشابهة وهو ما يسمى بالاستعارة(٦١).

ومن أهم تجليات المجاز في شعر أبو تمام قوله(٦٢): بحر الكامل

نشرت حدائقه فصرن مآلفًا لطرائف الأنواء والأندواء

المعروف في الحدائق أن تستعمل في النخل والكرم، والواحدة حديقة وإنما قيل لها ذلك؛ لأنه بنى حولها شيئًا يحدق بها يمنعها من دخول وحش أو سارق، فالصورة هنا أن الشاعر أطلق لفظ الحدائق وليس هو المراد وإنما المراد النخل والكرم فهو مجاز مفرد علاقته الكلية، وهذه الصورة تزيد المدح تأكيدًا وروعة وجمالاً إذ المراد ان هذه الحدائق حيت بالغيث فأصبح لها منظر جميل.

كذلك قوله في قصيدة يمدح بها المعتصم(٦٣): بحر البسيط

فتح الفتوح تعالى أن يحيط به نظم من الشعر أو نثر من الخطب

فالصورة التي تأتي في هذا البيت أن الشاعر أسند الفعل «فتح» إلى مصدره «الفتوح»، وهو مجاز عقلي علاقته المصدرية، حيث مدح الشاعر هذا الممدوح بأنه قد فتح هذه المناطق فتحًا لم يعرف من قبل ولا يمكن وصفه وهذا يدل على شجاعة الممدوح.

وقال أبو تمام أيضًا(٦٤): بحر البسيط

إن الأسود أسود الغيل همتها يوم الكريهة في المسلوب لا السلب

فالصورة البلاغية في «يوم الكريهة» حيث يقول أن جند الممدوح لا يحفلون لما يكسبونه من شيء بل بأصحابه أي أنهم يقتلون المشركين ويعفون عن أملاكهم وأموالهم، وهذه من السمات الحسنة والأخلاق الفاضلة وقد توصل إليها أبو تمام من خلال مدحه للمعتصم، فالكريهة هنا هي الشديدة من كل شيء حيث استخدمها الشاعر على سبيل المجاز المفرد تسمية لما يشابهها وهو الحرب.

وكذلك قول أبو تمام في مدح مالك بن طوق(٦٥): بحر الكامل

يعطي عطاء المحسن الخضل الندى عفوًا ويعتذر اعتذار المذنب

فالصورة المجازية في الاسناد حيث أسند الفعل «يعطي» إلى مصدره «عطاء» وهو مجاز عقلي علاقته المصدرية، فالممدوح عمر بن طوق مدحه الشاعر بصفات كثيرة وكلها صفات حميدة، حيث ذكر أنه يعطي معتفيه بدون أن يحوجهم إلى سؤاله عطاءًا كثيرًا وأنه يعتذر إليهم وينظر لهم أنه مقصر كأنما هو مذنب.

المبحث الثالث: أبو نواس:

إن شعر أبو نواس غني بالتصوير، فالشاعر يعتمد عليها أكثر من اعتماده على أي عنصر آخر من عناصر التعبير، كما تعد الصورة وسيلة حية في تجسيد تجربته، ونجد شعره يضج بالصور بمختلف أنواعها، وإن كانت السمة العامة التي نلمحها في صوره أنها تلقائية منطلقًا شديد الاحكام والبراعة، وبإمعان النظر في هذه الصور نجد أن أهم الأنماط في شعره وخصوصًا في خمرياته والتي نركز عليها في هذه الدراسة.

أولاً: الاستعارة:

تعد الاستعارة جوهر الشعر واللغة الشعرية لما تمثله من انحراف وعدول عن اللغة العادية، أحادية الدلالة إلى اللغة الفنية الايحائية التي تنتقل بالنص من الجمود إلى الحركة والسيرورة، ومن الدلالات الثابتة إلى الدلالات المتعددة والمتنوعة، فنشاط اللغة يتعدى فيها، حينما تقوم بتحطيم حدود الأشياء وخلق عناصرها ثم إعادة خلقها ثانية(٦٦)، وبالتالي أكثر قدرة من غيرها من الوسائل التعبيرية الأخرى على الإفصاح عن مشاعر المبدع لحظة الحزن والفرح، والهدوء والغضب إذ تعد متنفسًا للعواطف والمشاعر الانفعالية الحادة(٦٧).

هناك العديد من الصور الاستعارية التي قدمها أبو نواس في القصيدة الخمرية مشحونة بالطرافة والابتكار

كقوله(٦٨): بحر الطويل

وشمطاء حل الدهر عنها بنجوة دلفت إليها، فاستللت جنينها

فهو يستعير صورة امرأة شمطاء للخمرة العتيقة، وهي ليست شمطاء فحسب بل حل الدهر عنها بنجوة أي ابتعد عنها وانتقل إلى مكان مرتفع، فالدهر شخص على هيئة إنسان يتحول من موضع إلى موضع آخر.

وأيضًا قوله(٦٩): بحر المديد

فاسقني البكر التي اختمرت بخمار الشيب في الرحم

ثم انصات الشباب لها بعد ما جازت مدى الهرم

جمال الاستعارة هنا يتمثل في الصدام اللغوي بين الدوال حيث عمد الشاعر إلى كسر بنية توقع المتلقي، ومزج بين متناقضات عدة فالخمرة شخصت عبر هذه الاستعارة المكنية في صورة فتاة بكر اختمرت بخمار الشيب وهي لا تزال في الرحم، وتشخيص الخمرة في صورة أنثى يرد بكثرة في شعره(٧٠): بحر الخفيف

فهي بكر، كأنها كل شيء حسن، طيب، لذيذ، زلال

وهي كذلك(٧١): بحر مجزوء الرمل

بنت عشر لم تُعاين غير نار الشمس نارًا

فالتشخيص هنا شكل الأس البنائي الذي تمت معه الصورة، كما شكل التشخيص الخط الأساسي في انتاج المعنى الشعري وتجسيد رؤية الشاعر، ومن هنا فإن أهمية التشخيص تكمن في قدرته على التكثيف والايجاز.

يندرج ضمن هذا النوع من الصور قوله(٧٢): بحر مجزوء الرمل

رضعت والدهر ثديًا وتلته في الولاد

فقد وظف أبو نواس الاستعارة المكنية عبر الجملة الفعلية «رضعت» العائدة على الخمرة، حيث شبه الخمرة بطفلة رضيعة حذف المشبه به «الطفلة» واحتفظ بشيء من لوازمه «رضعت»، ومن خلال نسق علائقي جديد طارئة، لا يمكن تصورها خارج الكينونة اللغوية الماثلة داخل النص، فالخمرة شخصت على هيئة طفلة ترضع، وقد لجأ الشاعر للجملة الفعلية في الاستعارة إمعانًا في تصوير قدم الخمرة.

وفي شعر الزهد، قال(٧٣): بحر مجزوء الرمل

والمنايا آكلات شاربات للأنام

لجأ أبو نواس في البيت السابق إلى تشخيص الموت المجرد حيث جعله يأخذ خصائص الكائن الحي، فمرة يأكل، ومرة يشرب، فالموت أمر مجرد لا يمكن إدراكه أو إدراك فاعليته لكن الإحساس بالموت جعل الشاعر يخرجه من عالمه المجهول ويصوره تصويرًا حسيًا يقع تحت عيني المتلقي.

وفي صورة أخرى يقول(٧٤): بحر الوافر

فإني قد شبعت من المعاصي ومن إدمانها وشبعن مني

شخص الشاعر هنا أيضًا المعاصي المجردة في صورة الإنسان وأكسبها صفة من صفاته «شبعن» حيث تعكس هذه

الصورة إحساس الذات المتحدثة في القصيدة بالملل، فسر جمالية التشخيص وحيويته تكمن في قدرة الاستعارة على التوصيل ومدى قدرة الشاعر في نقل الإحساس إلينا.

كما يقول أبو نواس(٧٥): بحر الطويل

خطبنا إلى الدهقان بعض بناته فزوجنا منهن في خلده الكبرى
وما زال يغلي مهرها ونزيده إلى أن بلغنا منه غايته القصوى

نلاحظ هنا الاستعارة التصريحية إذ شبه الخمر بالفتاة الجميلة التي كثر خطابها، فحذف المشبه وأبقى على المشبه به، واللافت هنا هذه الاستعارة التي جمعت بين طرفين متباعدين، تشبيه الخمر بالعروس الفاتنة، فغالبًا ما تشبه الخمر بالمسك أو عين الديك أو غير ذلك. ولعل أبا نواس يتميز هنا في مظهرين هامين من مظاهره، مظهر الوصف الذي يعرض فيه لنقل ما يشخص في حواسه الخمرة، ومظهر الوجدانية التي يعبر عن انفعالاته وتصرفاته تحت تأثيرها(٧٦).

ثانيًا: الكناية:

تقوم الكناية على طرفين أحدهما حاضر وهو المعنى الضيق للفظة أو التركيب، والآخر غائب وهو المعنى الأوسع دلالة والأكثر ايحاءًا، وليست الكناية مجرد استبدال للفظة مكان أخرى، أو تركيب مكان آخر، بل تتجسد القيمة الفنية للتعبير الكنائي في قدرته على إعطاء إشارات رامزة بجانب الدلالة الارشادية التي تبعد التركيب اللغوي عن المباشرة(٧٧).

تتجلى الصور الكنائية ودلالاتها في شعر أبي نواس في مدح هارون الرشيد(٧٨): بحر الطويل

تبارك من ساس الأمور بقدرة وفضل هارونًا على الخلفاء
نعيش بخير ما الطوينا على التقي وما ساس دنيانا أبو الأمناء
إمام يخاف الله حتى كأنما يؤمل رؤياه صباح مساء
أشم طوال الساعدين كأنما يناط نجادًا سيفه بلواء

تتبدى الكناية في البيت الأخير في «أشم، طوال الساعدين»، فالشمم: ارتفاع في قصبة الأنف مع استواء أعلاه وإشراف الأرنبة قليلاً، وهي كناية عن الرفعة والعلو، وشرف النفس وهو مما يمدح به، فأبو نواس لم يرد المعنى الحقيقي وإن لم يمتنع ذلك بل أراد المعنى الأعمق وهو علو المكانة وشرف النفس أما قوله «طول الساعدين» فإنها كناية على طول القامة؛ لأن طول الساعدين يستتبع طول القامة، وبالتالي طول النجاد، ويترتب على ذلك القوة والشجاعة، وإن لم يمنع إرادة المعنى الأصلي.

ويقول أبو نواس(٧٩): بحر الرمل

غرد الديك الصدوح فاسقني طاب الصبوح
واسقني حتى تراني حسنًا عندي القبيح
قهوة تذكر نوحًا حين شاد الفلك نوح
نحن نخفيها وتأبى طيب ريح فتفوح
فكأن القوم نمي بينهم مسك ذبيح

كنى الشاعر عن أثر الخمر في العقول، وما تفعله فيها/ حتى تراني حسنًا عندي القبيح، وعن الخمر وقدمها/ قهوة تذكر ونوحًا، فهي معتقة مضى عليها زمن وهي في دنانها، وعن تأثيرها في الندامى/ فكأن القوم نمي، وعن رائحتها التي تفوح طيبًا/ بينهم مسك ذبيح.

كما يقول(٨٠): بحر الرمل

وأخ إن جاءني في حاجة كان بالانجاز مني واثقًا
وإن فاجأته في مثلها كان بالرد بصيرًا حاذقًا

كنى في البيت الأول عن سرعته في مساعدة الصديق وتلبية حاجاته وإقالة عثراته، وتفريج كربه، والسعي الجاد في رد

الأذى عنه كما كنى في البيت الثاني عن تلكؤ صديقه وتردده واختلاقه الأعذار عن كل ذلك.

ثالثًا: التشبيه:

قد شاع في الشعر القديم استخدام التشبيهات؛ لذا أولاها البلاغيون والنقاد القدامى اهتمامًا كبيرًا تجاوز ما احتلته الفنون البلاغية الأخرى(٨١)، وقد كان التشبيه عند أبو نواس تدور في الإطار التقليدي المحض كتشبيه الجميل بالبدر والساقي بالرشا أو الغزال، كقوله(٨٢): بحر الوافر

تمد بها إليك يدا غلام أغن كأنه رشا ربيب

وكقوله(٨٣): بحر البسيط

فجاءت به كالبدر ليل تمامه تخال به سحرًا وليس به سحر

والملاحظ أنها صور واضحة تمام الوضوح لتعبر عما يحدث في مجلس الخمرة، ومن هذه الصور قوله(٨٤): بحر المديد:

فعلت في البيت إذ مزجت مثل فعل الصبح في الظلم

فاهتدى ساري الظلام بها كاهتداء السفر بالعلم

يصور لنا أبو نواس حال مزاج الخمر ببزوغ الصبح واختراقه للظلام، وفي البيت الثاني يؤكد المعنى، فمن شدة توهجها يهتدي بها الساري في الظلام كما يهتدي المسافرون بالعلم الواضح البارز، ومن هذه الصور أيضًا قوله في وصف كؤوس الخمرة(٨٥): بحر البسيط

كؤوسنا كالنجوم طالعة بروجها منتهى نداماها

فالكؤوس كأنها نجوم مشرقة وأيدي الندامى هي البروج التي تطلع فيها هذه النجوم، وصور أبو نواس تأتي أحيانًا مفردة حيث يأتي في البيت الواحد تشبيه واحد فقط، وأحيانًا نجد البيت الواحد تتكاثف فيه الصور وتتلاحق(٨٦)، ومن هذه الصور الكثيفة(٨٧): بحر البسيط

فالخمر ياقوتة، والكأس لؤلؤة من كف لؤلؤة ممشوقة القد

فالصور هنا متتالية متتابعة نجد التشبيه البليغ في كلتا الجملتين الخمر ياقوتة، والكأس لؤلؤة، ثم تأتي الكناية عن حسن قوام الجارية ممشوقة القد، ثم يتبعها بالمجاز المرسل في قوله «من كف» فالأصل أن الجارية تقدم الكأس بيدها فذكر الكف وأراد اليد فالمجاز مرسل علاقته جزئية.

نلاحظ وجود التشبيه كثيرًا في العديد من المواضع بشعر أبو نواس مثل قوله(٨٨): بحر الطويل

إذا ذكرت بغداد لي فكأنما تحرك في قلبي شباة سنان

وأوبة مشتاق بغير دراهم إلى وطن من أعظم الحدثان

تشكل هذه الصورة في هذين البيتين علاقة غير متوقعة بين طرفيها، إذ نهضت على تناظر متضاد بين تذكر الشاعر بغداد الذي يبعث في الأصل الشوق والحنين الذي يشي بالفرح والسرور، وبين ما فعله هذا التذكر من الألم والحزن، كما يوحي المعنى في عجز البيت الأول «تحرك في قلبي شباة سنان»، وبذلك تمكن الشاعر من أن يجمع بين طرفين متباعدين متضادين لأن تذكر الانسان لشيء ما مبعثه الشوق المترع بالفرح.

ويقول أبو نواس في مدح هارون الرشيد(٨٩): بحر الكامل

حذر امرئ نصرت يداه على العدي كالدهر فيه شراسة وليان

متبرج المعروف عريض الندى حصر بلا منه فم ولسان

شبه الشاعر يدي هارون الرشيد بالدهر، إذ تثير هذه اللفظة في ذهن المتلقي كثيرًا من الايحاءات، بعضها ما يتعلق بالقوة والشجاعة، واليأس والشدة والشراسة، وبعضها الآخر يتعلق باللين والرفق والحنكة حيث يكون وضع السيف في موضعه مفيدًا ونافعًا كوضع الندى والمعروف في موضعه أيضًا، ونرى الشاعر في البيت الثاني قد خص الوجه الآخر لليد المتمثل في المعروف والندى والجود والسخاء لمن يستحقه من خاصة الخليقة وحاشيته ومن يدور في فلكه.

لقد عبر الشاعر عن حالتي الترغيب والترهيب اللتين اكتنفتا هارون الرشيد في مواجهة الأعداء من خلال توظيفه للدال (الدهر) الذي يجسد التناقض في تغيره وتبدله من حال إلى آخر، فيقسو ويشتد تارة، ويلين وينفرج تارة أخرى، فمن خلال هذه الصورة المفردة استطاع الشاعر أن يبلغ حدًا عاليًا من الكثافة والتوتر، وأن يضعنا أمام متوالية من الدهشات والاستغرابات، فالصورة وسيلة لنقل الشعور أو الفكرة(٩٠).

ويقول في مدح العباس بن عبد الله الهاشمي(٩١): بحر الرمل

فهو بالمال جواد وهو بالعرض شحيح

شبه الشاعر العباس بالرجل البخيل، وهي صفة مذمومة في الرجل، ولا سيما إذا كان من عليه القوم وسادتهم، ولكنها جاءت هنا بغرض المدح، فقد استخدم الشاعر الدال «شحيح» مع أنها صفة دالة على الذم في معرض المدح، فالممدوح على الرغم من أنه جواد وسخي بالمال، إلا أنه بخيل في العرض والشرف.

رابعًا: المجاز:

يقول في رثاء الخليفة محمد الأمين بن هارون الرشيد(٩٢): بحر الطويل

طوى الموت ما بيني وبين محمد وليست لما تطوي المنية ناشر

فلا وصل إلا عبرة تستديمها أحاديث نفس ما لها الدهر زاجر

أسند الشاعر في هذه المقطوعة غير فعل إلى فاعله غير الحقيقي إذ اسند الفعل (طوى) إلى غير فاعله الحقيقي (الموت)؛ لأن الفاعل الحقيقي هو الانسان الذي يصدر عنه مثل هذه الأفعال، وكذا الحال في قوله «طوي المنية». وقد اختار الشاعر الفعل طوى بأصوات المجهورة لما يوحي به من دلالات متنوعة ومتنافرة، فهو يدل على السهولة واليسر والكتمان والخفاء والقرب والتجاوز والحذف، وقد شحن الشاعر هذه اللفظة بمشاعر الأسى والحزن، فكثف فيها كل شعور الحزن الذي اعتراه حينما فقد الخليفة محمد الأمين، وقد عمق هذا الشعور المؤلم الدال «ناشر» الذي خالف الدال «طوى» في بعض دلالاته إذ يشي «ناشر» بالأمل والتفاؤل بينما يشي «طوى» باليأس والقنوط فـ «ليس لما تطوي المنية ناشر». واسند اسم الفاعل «زاجر» إلى غير فاعله الحقيقي «الدهر»، فالفاعل الحقيقي الذي تجوز منه هذه الأفعال، هو الإنسان، لأنها من خصائصه دون غيره، وهذا كما هو الحال في البيت الذي سبقه أنسنة للمعقولات كالمنية/ الدهر.

يقول أبو نواس(٩٣): بحر السريع

يا رجلاً أقبل من تهمد كيف تركت الإبل والشاء

وكيف خلفت لوى قعنب حيث ترى النوم والآء

جئت من البدو أبا خالد ولم تزل بالمصر تناء

يعرف للدار أبو خالد سوى اسمها في الناس أسماء

وظف الشاعر بعضًا من الألفاظ الدالة على المكان (تهمد، لوى، قعنب، البدو، المصر)، وليس المقصود هذه الأماكن بعينها، وإنما قصد الشاعر الذين يحلون فيها، وتتبدى المفارقة هنا في اتكاء الشاعر على الدلالة الثنائية/ الضدية للمكان، فالمكان عنصر من أهم عناصر صناعة المفارقة، وقد أخذ هذا النوع من المفارقة من أجل السخرية بأبي خالد، فهو لا يسأله عن أحوال البادية بقدر ما يستهزئ به من خلال هذا السؤال، الذي يحمل في طياته مفارقة السخرية وكأن أبا خالد لم يتمسك بحضريته الثقافية والمعرفية، ولم يقو على أن يكون بدويًا بكل ما يترتب على ذلك من ثقافة وأصالة أيضًا، وبالتالي فقد هويته الثقافية، فالثنائية المكانية جلية بين الألفاظ الدالة على البادية (تهمد/ اللوى، البدو) وبين المكان الدال على الحضر (المصر / البصرة).

ويقول أبو نواس في رثاء نفسه في علته(٩٤): بحر الخفيف

دب في الماء سفلاً وعلوا وأراني أموات عضوا فعضوا

ليت من ساعة مضت بي إلا نقصتني بمرها بي جزوا
ذهبت جدتي بطاعة نفسي وتذكرت طاعة الله نضوا
لهف نفسي على ليال وأيام تمليتهن لعبًا ولهوا

أسند الشاعر الفعل «دب» إلى غير فاعله الحقيقي «الفناء»، فالفاعل الحقيقي الذي يصدر عنه مثل هذا الحدث، هو الانسان أو الحيوان، إذ جعل للفناء/ الموت كالإنسان أو الحيوان، ولعل جمال المفارقة في الحركة الصندية للصورة التي رسمها للفناء سفلاً/ وعلوًا، فقد صور الموت وهو يتحرك خلال جسده في شتى الاتجاهات، فيبلي أعضاءه الواحد تلو الآخر، كأنه إنسان أو حيوان يتحرك كيف وأني شاء كما أسند الفعل «ذهب» إلى فاعله غير الحقيقي «جدة» على سبيل المجاز، وقد صور التركيب المجازي «ذهبت جدتي بطاعة نفسي» الحالة التي كان عليها في شبابه، من اللهو والعبث والمجون، فشكلت بدورها صورة متنافرة ومتضادة مع الصورة التي أضحى عليها وقت شيخوخته من الطاعة والتنسك والعبادة، ونلاحظ في التركيبين المجازيين «دب الفناء/ ذهبت جدتي» الشعور النفسي الذي يتراوح بين الحزن والأسى، والندم التوبة، وهما شعوران في حقيقتهما متناقضان بين ماض لاه وحاضر فيه تنسك.

الخاتمة:

أن الصورة الشعرية في العصر العباسي عامةً وعند كلاً من أبو تمام وأبو نواس خاصةً اختلفت دلالاتها عن الصورة القديمة للصورة الشعرية متجاوزين بساطة القديم، ومن أهم نتائج الدراسة:

١ – تداخلت الصور الاستعارية والكنائية والتشبيهية في شعر أبو تمام، ففي البيت الواحد نجد كل هذه الصور مجتمعة، فهذا التكثيف في الصور يستدعي بطبيعة الحال قوة في التشخيص والخيال، وهذا الجمع بينهما لابد له من تقنيات واستراتيجية هادفة، فالصورة عنده يمكن أن تكون استعارة وتشبيه وكناية وربما هذا يصلح لأن يكون في شعرنا الحديث الذي يتميز بتداخل وتكثيف في الصور.

٢ – ربط أبو تمام بين المحسوس والمجرد، وبين الموجود وغير الموجود، فهو ألف بينهما في صورة موحدة وثنائية في إطار انفصام الواحد فلا نزاع مطلق.

٣ – برع أبو نواس في توظيف الصورة توظيفًا خاصًا فقد شكلت خطًا أساسيًا في انتاج المعنى، وجسدت تجربته تجسيدًا جماليًا مؤثرًا، فالصورة الشعرية عنده تتميز بخفة الأداء ووضوح التصوير، فهي ليست معقدة.

٤ – لعب الانحراف دورًا لافتًا في بناء الصور الشعرية عند أبو نواس خاصةً في الصور الاستعارية المعتمدة على التشخيص.

ويوصي الباحث بـ:

١ – ضرورة اهتمام الدارسين والباحثين بدراسة الشعر العباسي نظرًا لأن يمثل نقلة كبيرة في الأدب العربي من الشكل التقليدي للصورة الشعرية الجامدة إلى الصورة التي تثير ذهن المتلقي.

٢ – ضرورة اهتمام الباحثين في المستقبل بدراسة شعر أبو تمام وأبو نواس نظرًا لندرة الأبحاث والدراسات التي تناولت شعرهم بالدراسة رغم ما أثمروه من نتاج شعري عظيم.

الهوامش:

(١) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨١م، ص ٣.
(٢) عبد اللطيف عيسى، الصورة الفنية في شعر ابن زيدون– دراسة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١١م، ص ١٦٩.
(٣) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ج٢، ط١، د.ت، ص ٤٩٢.
(٤) الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ج٣، ط١، ١٩٩٨م، ص ٣٣٠.
(٥) سورة الحشر، الآية: ٢٤.
(٦) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٩٢م، ص ١١٢– ١١٣.
(٧) إبراهيم عبد الرحمن الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م، ص ١٢.
(٨) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨١م، ص ٢٦– ٢٧.
(٩) عمرو بن بحر أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، تح: يحي الشامي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ج٣، ط٢، ١٩٩٠م، ص ٤٠٨.

(١٠) حافظ الرقيق، شعر التجديد في القرن الثاني الهجري (بشار، أبو نواس، أبو العتاهية)، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، ط١، ٢٠٠٣م، ص ١٧.
(١١) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص ٢٥٧.
(١٢) المرجع نفسه، ص ٢.
(١٣) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٣م، ص ١١٢.
(١٤) ديزيرة سقال، من الصورة الشعرية إلى الفضاء الشعري، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٣م، ص ١٢.
(١٥) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص ٢٣.
(١٦) صبحي التميمي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، لبنان، ط١، ١٩٨٦م، ص ٢٩.
(١٧) أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية، دار المأمون للتراث، دمشق، ط١، ١٩٧٨م، ص ٣٢٣.
(١٨) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م، ص ٤٣.
(١٩) المرجع نفسه، ص ٩٨.
(٢٠) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، لبنان، ط١، ١٩٧٣م، ص ٤١٨.
(٢١) المرجع نفسه، ص ٤٣٤.
(٢٢)المرجع نفسه، ص ٤٣٥.
(٢٣) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مرجع سابق، ص ٣.
(٢٤) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي عند العرب، مرجع سابق، ص ٣٩٢.
(٢٥) الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج١، ط١، د.ت، ص ١٥٣.
(٢٦) التبريزي، ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تح: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ج١، ط١، ١٩٦٤م، ص ٤٩.
(٢٧) المرجع نفسه، ج١، ص ٤٩.
(٢٨) المرجع نفسه، ج١، ص ٣٠.
(٢٩) المرجع نفسه، ج٣، ص ١٣٤.
(٣٠) المرجع نفسه، ج٣، ص ٣٧، ج٤، ص ٢، ١١.
(٣١) جون كوين، اللغة العليا النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠١٢م، ص ١٠٦.
(٣٢) التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج١، مرجع سابق، ص ٢٣، ٢٤.
(٣٣) وائل بركات، مفهومات في بنية النص، دار معد للطباعة والنشر، سوريا، ط١، ١٩٩٦م، ص ٣٤.
(٣٤) بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠١م، ص ٣٤.
(٣٥) وائل بركات، مفهومات في بنية النص، مرجع سابق، ص ٥٤.
(٣٦) التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج٤، مرجع سابق، ص ٣٩٤.
(٣٧) المرجع نفسه، ج١، ص ٢١٦.
(٣٨) المرجع نفسه، ج٢، ص ٣٣٢.
(٣٩) المرجع نفسه، ج١، ص ٢٦٨.
(٤٠) وجدان الصايغ، الصورة الاستعمارية في الشعر العربي الحديث– رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، دار الفارس للنشر– الأردن، ط١، ٢٠٠٣م، ص ١١٣.
(٤١) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ويليه الإنجاز بوعد التعليق على دلائل الاعجاز، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، د.ت، ص ٦٦.
(٤٢) التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج١، مرجع سابق، ص ١٥.
(٤٣) المرجع نفسه، ج١، ص ٢٠.
(٤٤) المرجع نفسه، ج١، ص ١٠٩.
(٤٥) المرجع نفسه، ج١، ص ١٦٧.
(٤٦) المرجع نفسه، ج١، ص ١٧٠.
(٤٧) تزفيطان تودورف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٧م، ص ٨٦.
(٤٨) التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج١، مرجع سابق، ص ١٩٠.
(٤٩) المرجع نفسه، ج١، ص ٢١٨.
(٥٠) المرجع نفسه، ج٢، ص ١٢٦.
(٥١) المرجع نفسه، ج٣، ص ٤٦٦.
(٥٢) المرجع نفسه، ج٣، ص ٤٦٦.

(٥٣) السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط١، د.ت، ص ٢١٩.
(٥٤) علي الجارم، مصطفى أمين، البلاغة الواضحة- البيان والمعاني والبديع، دار المعارف للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، د.ت، ص ٧٣.
(٥٥) التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج١، مرجع سابق، ص ١١٠.
(٥٦) المرجع نفسه، ج١، ص ٤٢٧.
(٥٧) المرجع نفسه، ج٤، ص ٧١.
(٥٨) المرجع نفسه، ج٢، ص ٣٤١.
(٥٩) أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ج٢، ط٤، ١٩٩٠م، ص ٤٤.
(٦٠) أبو الحسين أحمد ابن فارس، الصاحبي، تح: أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط١، د.ت، ص ٣٢٢.
(٦١) بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد- علم البيان، دار العلم للملايين، بيروت، ج٢، ط٣، ١٩٩٠م، ص ٨١.
وأنظر أيضًا: عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٥م، ص ١٤٣.
(٦٢) أبو تمام، ديوانه، مرجع سابق ص ١٤.
(٦٣) المرجع نفسه ص ١٨.
(٦٤) المرجع نفسه ص ٢١.
(٦٥) المرجع نفسه ص ٢٣.
(٦٦) جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٤م، ص ٦٤.
(٦٧) يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث- الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٧٧م، ص ١٠.
(٦٨) المرجع نفسه، ص ٢٢٤.
(٦٩) المرجع نفسه، ص ٢٠٧.
(٧٠) المرجع نفسه، ص ١٩٥.
(٧١) المرجع نفسه، ص ١٥٠.
(٧٢) المرجع نفسه، ص ١٢٩.
(٧٣) المرجع نفسه، ص ٩٨٥.
(٧٤) المرجع نفسه، ص ٩٨٦.
(٧٥) ديوان أبو نواس الحسن بن هانيء، تح: إيفالد فاغنر، فرانز شتايز فيسبادن، بشتوتغارت، ج١، ط١، ١٩٨٨م، ص ١٥٣.
(٧٦) إيليا حاوي، فن الشعر الخمري وتطوره عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط١، د.ت، ص ٢٩٩.
(٧٧) رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف- الإسكندرية، ط٢، د.ت، ص ٤٢٢.
(٧٨) أبو نواس، ديوانه، ج١، مرجع سابق، ص ١٢٤.
(٧٩) المرجع نفسه، ج١، ص ١٥٢- ١٥٣.
(٨٠) المرجع نفسه، ج١، ص ٣٨٨- ٣٨٩.
(٨١) ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢م، ص ٢٠.
(٨٢) أبو نواس، ديوانه، ج١، مرجع سابق ص ١٠٢.
(٨٣) المرجع نفسه، ج١، ص ١٤٢.
(٨٤) المرجع نفسه، ج١، ص ٢٠٨.
(٨٥) المرجع نفسه، ج١، ص ٧٢.
(٨٦) سامين سيمون عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في ابداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٧م، ص ١٢٠.
(٨٧) أبو نواس، ديوانه، ج١، مرجع سابق، ص ١٢٨.
(٨٨) المرجع نفسه، ج١، ص ٥.
(٨٩) المرجع نفسه، ج١، ص ١١١.
(٩٠) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٧م، ص ١٣٥.
(٩١) أبو نواس، ديوانه، ج١، مرجع سابق، ص ١٥٤.
(٩٢) المرجع نفسه، ج١، ص ٣٤٢- ٣٤٣.
(٩٣) المرجع نفسه، ج٢، ص ١٠٢.
(٩٤) المرجع نفسه، ج١، ص ٣٤٥- ٣٤٦.

المراجع:
١- إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م.
٢- إبراهيم عبد الرحمن الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.
٣- ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.
٤- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر- بيروت، لبنان، ج٢، ط١، د.ت.
٥- أبو الحسين أحمد ابن فارس، الصاحبي، تح: أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط١، د.ت.
٦- أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ج٣، ط٤، ١٩٩٠م.
٧- أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية، دار المأمون للتراث، دمشق، ط١، ١٩٧٨م.
٨- إيليا حاوي، فن الشعر الحمري وتطوره عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط١، د.ت.
٩- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
١٠- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠١م.
١١- بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد- علم البيان، دار العلم للملايين، بيروت، ج٢، ط٣، ١٩٩٠م.
١٢- التبريزي، ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تح: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ج١، ط١، ١٩٦٤م.
١٣- تزفيطان تودورف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٧م.
١٤- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٣م.
١٥- الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج١، ط١، د.ت.
١٦- الجاحظ، الحيوان، تح: يحي الشامي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ج٣، ط٢، ١٩٩٠م.
١٧- جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٤م.
١٨- جون كوين، اللغة العليا النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠١٢م.
١٩- حافظ الرقيق، شعر التجديد في القرن الثاني الهجري (بشار، أبو نواس، أبو العتاهية)، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، ط١، ٢٠٠٣م.
٢٠- ديزيرة سقال، من الصورة الشعرية إلى الفضاء الشعري، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٣م.
٢١- ديوان أبو نواس الحسن بن هانيء، تح: إيفالد فاغنر، فرانز شتايز فيسبادن، بشتوتغارت، ط١، ١٩٨٨م.
٢٢- رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف- الإسكندرية، ط٢، د.ت.
٢٣- ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في ابداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.
٢٤- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط١، د.ت.
٢٥- صبحي التميمي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، لبنان، ط١، ١٩٨٦م.
٢٦- عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٥م.
٢٧- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٣م.
٢٨- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ويليه الإيجاز بوعد التعليق على دلائل الاعجاز، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، د.ت.
٢٩- عبد اللطيف عيسى، الصورة الفنية في شعر ابن زيدون- دراسة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١١م.
٣٠- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٧م.
٣١- علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨١م.
٣٢- علي الجارم، مصطفى أمين، البلاغة الواضحة- البيان والمعاني والبديع، دار المعارف للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، د.ت.
٣٣- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ج٣، ط١، ١٩٩٨م.
٣٤- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، لبنان، ط١، ١٩٧٣م.
٣٥- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨١م.
٣٦- وائل بركات، مفهومات في بنية النص، دار معد للطباعة والنشر، سوريا، ط١، ١٩٩٦م.
٣٧- وجدان الصايغ، الصورة الاستعمارية في الشعر العربي الحديث- رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، دار الفارس للنشر، الأردن، ط١، ٢٠٠٣م.
٣٨- يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث- الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٧٧م.

Website address

White Dome Magazine

Republic of Iraq

Baghdad / Bab Al-Muadham

Opposite the Ministry of Health

Department of Research and Studies

Communications

managing editor

07739183761

P.O. Box: 33001

International standard number

ISSN3005_5830

Deposit number

In the House of Books and Documents (1127)

For the year 2023

e-mail

Email

off reserch@sed.gov.iq

hus65in@gmail.com

General supervision the professor
Alaa Abdul Hussein Al-Qassam
Director General of the
Research and Studies Department editor
a . Dr . Sami Hammoud Haj Jassim
managing editor
Hussein Ali Muhammad Hassan Al-Hassani
Editorial staff
Mr. Dr. Ali Attia Sharqi Al-Kaabi
Mr. Dr. Ali Abdul Kanno
Mother. Dr . Muslim Hussein Attia
Mother. Dr . Amer Dahi Salman
a. M . Dr. Arkan Rahim Jabr
a. M . Dr . Ahmed Abdel Khudair
a. M . Dr . Aqeel Abbas Al-Raikan
M . Dr . Aqeel Rahim Al-Saadi
M. Dr.. Nawzad Safarbakhsh
M. Dr . Tariq Odeh Mary
Editorial staff from outside Iraq
a . Dr . Maha, good for you Nasser
Lebanese University / Lebanon
a . Dr . Muhammad Khaqani
Isfahan University / Iran
a . Dr . Khawla Khamri
Mohamed Al Sharif University / Algeria
a . Dr . Nour al-Din Abu Lihia
Batna University / Faculty of Islamic Sciences / Algeria
Proofreading
a . M . Dr. Ali Abdel Wahab Abbas
Translation
Ali Kazem Chehayeb