جَمَالِيَّةُ الصُّورَةِ البَيانِيَّة فِي قَصِيْدَةِ (الأَرْمَلَة المُرْضِعَة) لِمَعْرُوْف الرِّصَافِيّ.

The Aesthetic of Figurative Imagery in the Poem "The Nursing Widow" by Ma'ruf al-Rusafi

م.د. يُونُس سَالم أحمَد عَلي سِيَالَة*

M.D. Younis Salem Ahmed Ali Siala

الآيميل : Younis-syala@uomosul.edu.ig

https://orcid.org/٠٠٠٩-٠٠٠٣-٠٧٧٦-١٩٠٢

مُلخّص البَحث:

يَسعَى البَحثُ إلى دِراسَة جَماليّة الصُّورَة البَيانِيَّة في قَصيدةِ (الأَرْمَلَة المُرْضِعَة) للشّاعِر مَعْرُوْف الرِّصَافِيّ (١٨٧٥م – ١٩٤٥م)، المُكَونّة مِن (٣٧) بَيتًا، عَلى بَحْرِ الكَامِل، بوَصفها أنمُوذجًا بَارزًا لتَوظيفِ الصُّورَة البلاغيّة في التعّبير عن المُعَاناة الإنسانيّة، وتَتناولُ الدّراسة تَحليل البنيَة التّصويريّة في القَصِيدَة، واستكشَاف مَا تَحملهُ من أبعَاد فنّيّة ووجدانيّة تُعبّر عن الفقر، والجوع، والبُؤس، والأمُومة المقهُورة، كَما تسلّط الضّوء على قُدرةِ الرّصَافِيّ في استعمال أَدوات البلاغَة العربيّة، من تَشبيه واسْتعارة وكِناية في بناء مَشَاهد درَاميّة مُؤثّرة حيّة من الوَاقع لتنقُل مُعاناة المُهمّشين في مُجتمعه، ويَمضي البَحث إلى بَيان كَيف تُسهم هَذه الصُّور في تَعزيز البُعد الاجتمَاعي والوَظيفَة الإصْلاحيّة للقَصيدة، وتُبرزُ في الوَقت نَفسِه الحسّ الجَماليّ وَالفنّيّ في شعر الرّصَافِيّ، وَقد نَجحَ الشّاعر في نَقلِ الصُّورَة بطَريقة أَدبيّة فنّيّة، **وَهدفُ البَحث** تحليلُ الصُّور البَيانِيَّة في قصيدة (الأَرْمَلَة المُرْضِعَة) مِن مَنظُور بَلاغيّ وجَماليّ، والوقُوف عَلى الوَظيفة التّأثيريّة للصُّورَةِ في الشّعر الاجتمَاعِي الإصْلاحِي.

الكَلمَاتُ المفتاحيّة: جَمَاليّةُ، الصُّورَة البَيانِيَّة، تَحْلِيْلٌ، قَصِيْدَة، مَعْرُوْف الرِّصَافِيّ.

Research Abstract:

This study aims to examine the aesthetics of the figurative image in the poem "The Nursing Widow" by the poet Ma'ruf al-Rusafi (١٨٧٥–١٩٤٥), as a prominent example of employing rhetorical imagery to express human suffering. The research analyzes the visual structure of the poem and explores its artistic and emotional dimensions that convey themes of poverty, hunger, misery, and oppressed motherhood. It also highlights al-Rusafi's ability to

* كلية العلوم الإسلامية / جامعةُ المَوصل.

skillfully utilize classical Arabic rhetorical devices—such as simile, metaphor, and metonymy—to construct vivid, dramatic scenes drawn from real life, effectively communicating the plight of marginalized individuals in his society. Furthermore, the study demonstrates how these images enhance the poem's social message and reformative purpose, while also showcasing the aesthetic and artistic sensitivity in al-Rusafi's poetry. The research seeks to analyze the figurative images in "The Nursing Widow" from a rhetorical and aesthetic perspective, emphasizing their emotional impact within the tradition of socially conscious poetry.

.Keywords: Aesthetic, Figurative Image, Analysis, Poem, Ma'ruf al-Rusafi

المُقدّمة:

تُعد الصُّورَة البَيانِيَّة من أَبرز الوَسائل التّعبيريّة الّتي يَعتمدُ عَليها الشّاعر في نَقل المَعاني وإيصَال المشَاعر، فَهي الوعَاء الّذي يحتَضن التّجربة الشّعريّة، وَيكسُوها بطَابع جَمالي وَفنّيّ يُثيرُ المُتلقّي ويُؤثّر فيه، وقَد شَغلت الصُّورَة البَيانِيَّة حيّزًا واسعًا في الدّراسات البلاغيّة والنّقديّة قديماً وحديثاً، لما لها من أثرٍ في إبراز طاقات اللغة وقُدرتها على التّجسيد والتّخييل، وَربط المَدلُول الذّهني بالحسّيّ، وتحويل المُجرّد إلى ملمُوس، وإذا كان القُدماء وعلى رأسهم عبد القَاهر الجرجَاني(٤٧١هـ)، قد نظرُوا إلى الصُّورَة على أنّها ثمرة للتّناسق التّركيبي والدّلالة البلاغيّة، فإنّ الدّراسات الحديثة أضافت إليها أبعادًا سيميائيّة ورمزيّة وجماليّة، تتجاوزُ المعنى المُباشر لتَصل إلى بُنية عَميقة من الدّلالات الثّقافيّة والإنسانيّة، وَفي هَذا الإطَار، تَبرزُ قَصِيدة (الأَرْمَلَة المُرْضِعَة) للشّاعر مَعْرُوْف الرّصَافِيّ بوَصفهَا أنمُوذجًا شعريًّا مُتميّزًا يجمعُ بين القُوّة التّعبيريّة وَالثّراء الصُّوري وَالبُعد الإنسَاني وَالاجتمَاعي، والقَصيدة نُظِمَت عَلى بَحر الكَامل الّذي يُستعمل كثيرًا للتّعبيرِ عن الانفعَال الشَّديد وَالعَاطفَة الجيّاشَة، وَهَذا مُناسب تَمامًا لمَوضُوع القَصيدة الإنسَانِي الحَزين، فَهي قَصيدة تُصوّر مَشهدًا من مشَاهد البُؤس الإنسَاني الّذي يختزلُ مَأساة طَبقة كَاملة من المُهمّشين، وتَحديدًا النّساء الأرَامل وَأَطفَالهن الّذين يتكفّفُون الحَياة في صَمت وَألَم(الوَاعظ، ١٩٦١: ٧ ، فريدة، ٢٠١٧: ١٣)، وتَأتي الصُّورَة البَيانِيَّة في القَصِيدَة لتُؤدّي دَورًا مُزدَوجًا، فَهي من جهة تُوصل المَعنى الحرفي للمشهَد، وَمن جهة أُخرى تَبني عَالماً من الانفعَال وَالرُّؤية وَالتّخييل، يجعلُ من المأساة الشّخصيّة رَمزًا لمُعاناة أَوسَع وَأَشمَل، وإنّ درَاسة جَماليّة الصُّورَة البَيانِيَّة في هَذه القَصِيدَة لا تَهدف إلى تعدَاد الصّور أو تَصنيفها ضِمن أَنمَاط التّشبيه أَو الاستعَارة أَو الكِنَاية، حَسب، بَل تَسعى إلى تَحليل بِنية الصُّورَة وَعَلاقتها بالسّياق الشّعري، وَفَاعليتها في تَوليد المَعنى، وَأَثرها في تَشْكيل البُنية الجَماليّة للنّصّ(بهنسي، ١٩٩٨: ١٦)، فالصُّورَة هُنا لَيست عُنصراً زُخرفيًّا، بَل أَداة أَسَاسيّة في بنَاء التّجربة الشّعريّة، تَعكسُ تَفَاعل الذّات الشّاعرة مع الواقع، وتشكّل حلقة وصل بين الحسّ

والعقل، بين الواقعي والمتخيّل، فأهمّيّةُ الموضُوع تتجلّى من خلال البُعد الإنساني والاجتماعي للقصيدة، وإنّ قصيدة (الأَرْمَلَة المُرْضِعَة) تمثّلُ أنمُوذجًا للالتزام الأدبي بقضايا الواقع، وهي تنطلقُ من مُعاناة حقيقية لتصل إلى أبعاد رمزيّة تُجسّد الألم الإنساني العام، ومن هُنا تصبحُ الصُّورَة البَيانِيَّة أداة لتحفيز الإحساس الجمعي بالمأساة، وتكثيف أثرها النّفسي والأخلاقي في وجدان المُتلقّي(مَطلوب، ١٩٧٠: ١٩، جوناثان بوتر، ٢٠٢٥: ١٣٢-١٣٣)، ومَعْرُوْف الرِّصَافِيّ يعدُّ من أبرز شعراء النّهضة العربيّة، وقد تَميّز بأسلوبه السّهل المُمتنع، ولغته المتينة، وحرصه على تحميل الشّعر رسائل اجتماعيّة قويّة، وفي هذه القَصِيدَة بالذّات، تظهرُ عبقريّته في قدرته على رسم ملامح الفقر والحرمان بأدوات فنّيّة دقيقة، وعلى رأسها الصُّور البلاغيّة الّتي تتجاوزُ المُعجم إلى مُستوى التّخييل والتّأثير، وفي هذه القَصِيدَة لا تظهر الصُّورَة بوصفها عنصراً مُستقلًّا أو معزُولًا عن السّياق، بل تأتي مندمجة ضمن البُنية الكُلّيّة للنّصّ، وتتوزّعُ بين الاستعارات الحسّيَّة والتّشبيهات البصريّة والمجازات المُركّبة، ممّا يجعلُ من تحليلها ضرُورة لفهم منطق النّصّ الدّاخلي وكيفيّة تشكّله، ومن خلال تحليل الصُّورَة البَيانِيَّة في هذه القَصِيدَة، يمكن الوقُوف على مدى قُدرة الشّعر على الجمع بين الجمال الفنّيّ والرّسالة الأخلاقيّة أو الاجتماعيّة، بحيث تصبحُ الصُّورَة أداة للتّأثير وليس مُجرّد ترف لُغوي أو فنّي، ومن هُنا تأتي أهمّيّة هذا البحث في إلقاء الضّوء على جانب من جوانب الإبداع الشّعري لدى مَعْرُوْف الرِّصَافِيّ، من خلال مُقاربة جماليّة للصُّورَةِ البَيانِيَّة في واحدة من أبرز قصائده الاجتماعيّة(البَدري، ١٩٥٠: ٢٢، الدّروبي، ١٩٥٨: ٢٩)، كَما يهدفُ البحث إلى الكشف عن طبيعة الصُّور الّتي اعتمدها الشّاعر، وأنواعها، وآليّات اشتغالها في النّصّ، ومدى تماهيها مع التّجرُبة الشّعُوريّة الّتي تنقلها القَصِيدَة، ويسعى إلى استكشاف التّوازُن بين الشّكل والمضمُون، بين البُعد الجمالي للصُّورَةِ ووظيفتها الدّلاليّة، وذلك ضمن إطار منهجي يجمعُ بين التّحليل البلاغي والتّأويل الجماليّ.

وإنّ الصُّورَة البَيانِيَّة هي أحد أهم عناصر التّعبير الفنّيّ في اللغة، وَهِي الوسيلة الّتي تُمكّن المُتكلّم أو الكاتب من تجسيد المعاني وتجديد الدّلالة، عبر آليّات بلاغيّة تقوم على المُشابهة أو المُجاورة أو التّضمين الرّمزي، وقد انطلقت البلاغة العربيّة الكلاسيكيّة من هذا المفهُوم لتضع أنماطًا من الصُّور البَيانِيَّة، مثل التّشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، باعتبارها أدوات تفيد الزّينة اللفظيّة أولاً، ثمّ تُطوّرت لاحقًا لتُدرَك على أنّها وسائل إبداعيّة تُولّد الدّلالة وتُكثّف المعنى وتُعمّق التّجربة الشّعوريّة، وإنّ الصُّورَة البَيانِيَّة ليست مُجَرّد نقل مُباشر للواقع، بل هي إعادة خلق له عبر خيال الشّاعر وأدواته البلاغيّة، فهي تُمثّل نقطة التقاء بين الحسّيّ والعقليّ، بين الواقع والتّخييل، وبين اللُغة والوجدان، إذ تُنقل عبرها التّجربة الشّعريّة من حيزها الدّاخلي إلى شكل قابل للإدراك الفنّيّ والتّلقي الجماليّ، ومنذُ العصر الجاهليّ، كانت الصُّورَة البَيانِيَّة رُكنًا مركزيًّا في تشكيل الشّعر العربي، وقد تطوّر دورها مع تطوّر وظائف الشّعر ذاته (عزّ الدّين، ٢٠٠٤: ١٢، السامرائي، ٢٠١٧: ٩)، إذ تقومُ الصُّورَة بتجسيد المعاني المُجرّدة وتحويلها إلى

مشاهد حيّة حسِّيَّة، ممّا يُكسب النّصّ طابعًا دراميًّا أو تصويريًّا، وقد أبدع الشُّعراء في تصوير مشاهد الطبيعة والمعارك والمواقف العاطفيّة باستعمال صُور حسِّيَّة دقيقة، وتوسّع استعمال الصُّورَة في العصُور الإسلاميّة والحديث ليُؤدّي وظيفة رمزيّة وإيحائيّة، تُضفي على النّصّ بُعدًا تأويليًّا، فالصُّورَة لم تعُد مُجرّد تجميل، بل رمزًا يدلّ على ما هو أبعد من معناه الظّاهر، كما تسهمُ الصُّور البَيانِيَّة في خلق وقعٍ نفسيّ وجماليّ لدى المُتلقّي، فهي تُحرّكُ الخيال، وتُثيرُ الانفعال، وتعزّزُ التّفاعل العاطفي مع النّصّ، لذلك تكُون الصُّورَة البَيانِيَّة وسيلة لنقل العاطفة لا مجرّد وسيلة توصيل للمعنى. ومع تطوّر النّقد الأدبي تغيّر التّعامل مع الصُّورَة البَيانِيَّة من مُقاربة تصنيفيّة بلاغيّة إلى دراسة تحليليّة جماليّة وسيميائيّة، فلم تعُدّ الصُّور تُدرَس فقط وفق نوعها البلاغي، بل من حيثُ وظيفتُها الجماليّة والدّلاليّة وعلاقتُها بالسّياق النّصيّ والثّقافيّ، وبناء على ذلك، فإنّ دراسة الصُّورَة البَيانِيَّة في الشّعر العربي لا تقتصر على الإحصاء والتّصنيف، بل تشمل تحليل التّفاعل بين اللغة والخيال والواقع، وتفكيك العلاقات الدّاخليّة بين عناصر الصُّورَة من حيثُ التّركيب والدّلالة والتّأثير(خلُوصي، ١٩٥٣: ٣٥، شَرارة، د.ت: ٤٧)، ومَعْرُوْف الرِّصَافِيّ هو من أبرز أعلام الشّعر العربي الحديث في العِرَاق والعالم العربي. وُلد في مدينة الرّصافة ببغداد، ومنها أخذ لقبه، ونشأ في بيئة مُتواضعة، وتيتّم في سن مُبكرة، فعانى الفقر والحرمان، وهو ما ترك أثرًا بالغًا في تكوين شخصيّته وشعره، ويحتلُّ الرِّصَافِيّ مكانة بارزة في الشّعر العربي الحديث، بفضل قدرته على المزج بين قُوّة اللُغة وحرارة الشّعُور، وبين الالتزام الاجتماعي وثراء التّعبير الفنّيّ، فقد كان شاعرًا صاحب موقف، حمل همُوم أمّته ومجتمعه، وجعل من الشّعر وسيلة للتّنوير والنّقد والدّعوة إلى الإصلاح، وكان من أوائل الشُّعراء الّذين كسرُوا حواجز الجمُود في القَصِيدَة العربيّة، ووسّعُوا دائرة الموضُوعات الشّعريّة لتشمل القضايا الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسّياسيّة، إلى جانب الغزل والوصف والحكمة، وقد جمع شعرهُ بين التّأثّر بالتّراث العربي الكلاسيكي وبين الانفتاح على رُوح العصر، فحافظ على الأوزان والقوافي العربيّة التّقليديّة، لكنّه حمّلها مضامين جديدة تعبّر عن وجدان الشّعب وتطلّعاته، ممّا جعلهُ أحد رُوّاد المدرسة الإحيائيّة الواقعيّة في العراق، إلى جانب جميل صدقي الزّهاوي(جوناثان بوتر، ٢٠٢٥: ١٣١-١٣٢) وكان الرِّصَافِيّ يرى في الشّعر أداة تغيير وإصلاح، وليس مُجرّد فن للزّينة أو التّعبير عن العواطف الفرديّة، لذلك نجد في شعره دعوة إلى التّعليم، وانتقادًا للجهل، وحرصًا على بث القيم المدنيّة والعدالة والحرّيّة، ويتميّز شعر الرِّصَافِيّ بنزعة عقليّة واضحة، فهو لا يستسلم للعاطفة المُجرّدة، بل يُوازنها بالعقل والحجّة، وفي الكثير من قصائده، يعتمد على الاستدلال والمنطق في طرح آرائه، وتجلّى هذا الطّابع في طرحه لقضايا التّعليم والمرأة والدّين من منظُور عقلاني تحرري(صَفوت، ١٩٨٨: ٩، نَادر، د.ت: ٢٨)، وعلى الرّغم من أنّ شعر الرِّصَافِيّ طُبع بطابع الواقعيّة والمباشرة، فإنّه لم يُغفل الجانب الجماليّ، فقد لجأ إلى الصُّورَة البَيانِيَّة لتكثيف المعنى، وإبراز البعد الإنساني في نصُوصه، وتفعيل التّأثير العاطفي، وتنوّعت صُوره بين التّشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، لكنّها غالبًا ما جاءت

مُوظّفة لخدمة الفكرة، لا لمجرّد الزّخرف، وممّا يميّز هذه القَصِيدَة أنّها لا تُضحّي بالبعد الجماليّ لصالح البعد الإنساني، بل تُدمج بينهما، فالتّصوير الشّعريّ فيها ليس مُجرّد ترف بلاغيّ، بل ضرورة فنّيّة ووظيفيّة، فالصُّورَة تخدم المعنى، والمعنى يُثقل الصُّورَة بالقيمة، ما يخلق نوعًا من التّكامل التّعبيريّ، ولقد استطاع الرِّصَافِيّ أن يجعل من الجُوع لوحة تشكيليّة، ومن الأم الموجوعة أيقونة للأمُومة المُعذّبة، ومن الرّضيع الجائع رمزًا للأمّة المكلُومة(جُمعة، ٢٠٠٩: ١٢٧)، وكلّ ذلك من خلال أدوات بلاغيّة دقيقة، تخدمُ رُؤية شاعريّة مُتألّمة ولكنّها واعية. **وخطّة البَحث** اشتملت على مُقدّمة وثلاثة مَباحث: المبحثُ الأوّل: الإطارُ النّظريّ للصُّورَةِ البَيانِيَّة، وفيه مطلبان: المطلبُ الأوّل: وظيفةُ الصُّورَة البَيانِيَّة في التّعبير الشّعريّ. والمطلبُ الثّاني: البعدُ الجماليّ والتّأثيريّ للصُّورَةِ في الشّعر الاجتماعيّ عند الرِّصَافِيّ. والمبحثُ الثّاني: تحليلُ البنية التّصويريّة في قصيدة (الأَرْمَلَة المُرْضِعَة). وفيه مطلبان: المطلبُ الأول: تحليلُ الصّور البَيانِيَّة في القَصِيدَة. والمطلبُ الثّاني: العلاقةُ بين الصُّورَة والوجدان الإنساني عند الرِّصَافِيّ. والمبحثُ الثّالث: الوظيفةُ الجماليّة والتّأثيريّة للصُّورَةِ البَيانِيَّة في القَصِيدَة. ومن ثمّ الخاتمة .

المَبحثُ الأوّل: الإطارُ النّظري للصُّورَةِ البَيانِيَّة.

تُمثّلُ الصُّورَة البَيانِيَّة واحدة من أبرز الأدوات التّعبيريّة الّتي يلجأُ إليها الشُّعراء لصياغة المعاني بصُورة تُؤثّرُ في المُتلقّي، وتُحرّك فيه الإحساس والخيال، ولمَعْرُوْف الرِّصَافِيّ أسلوبهُ الخاص في بناء الصُّور الشّعريّة، إذ تستند إلى عناصر الواقع المرير الّذي عايشهُ، وتمتزجُ بلمسات بلاغيّة دقيقة تعبّرُ عن موقفه النّقديّ والاجتماعيّ، وقبل الشّرُوع في تحليل صُوره الشّعريّة، لا بُدّ من بناء إطار نظري يُوضّحُ المفهُوم البلاغي للصُّورَةِ البَيانِيَّة، وأدواتها، ووظائفها الفنّيّة والجماليّة، ثُمّ تحديد سماتها العامّة في شعر الرِّصَافِيّ، فتُعرّفُ الصُّورَة البَيانِيَّة بأنّها التّشكيل الفنّيّ للمعنى باستعمال أدوات بلاغيّة كالتّشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز، بقصد نقل الفكرة بأسلُوب فنّي مُؤثّر(زايد، ٢٠٠٢: ٣٥، شرتج، ٢٠١٨: ١٧)، وتعدّ الصُّورَة البَيانِيَّة أحد أركان الخطاب الشّعري، إذ تتيح للشّاعر التّعبير عن انفعالاته وأفكاره بطريقة غير مُباشرة، تثيرُ الدّهشة أو التّأمل أو الانفعال، ويجمع النّقّاد والبلاغيُّون على أنّ الصُّورَة ليست مُجرّد ترف فنّي، بل هي وسيلة للتّكثيف والتّلميح والإيحاء، وتُعبّر عن مدى قُدرة الشّاعر على النّفاذ إلى أعماق المعاني من خلال تشكيلات رمزيّة أو حسّيَّة (المراغي، د.ت: ٢٩، عَلي، ١٩٤٨: ١٧، فَارس، ٢٠١٨: ٤٧)، وتتنوّعُ الصُّورَة البَيانِيَّة بحسب الأداة الّتي تقُوم عليها، كالتّشبيه: وهو مُقارنة بين طرفين يشتركان في صفة، وغالبًا ما تكُون الأداة واضحة (ك، مثل)، وله أشكال مُتعدّدة منها التّشبيه المُفصّل، والضّمني، والتّمثيلي، والبليغ، وكالاستعارة: وهي تشبيه حُذف أحد طرفيه، وغلب فيها العُنصر الإيحائي، وتُعدّ من أرقى أدوات التّصوير الفنّيّ(القزويني، د.ت: ١- ٤٧-٥٨، شاكر، ١٩٨٧: ١٣)؛ لأنّها تخلق علاقات جديدة بين الأشياء، وغيرها من أدوات.

المطلبُ الاوّل: وظيفةُ الصُّورَة البَيانِيَّة في التّعبير الشّعريّ.

تمثّل الصُّورَة البَيانِيَّة جوهرًا أساسيًّا في التّعبير الشّعريّ، فهي الأداة الّتي ينتقلُ بها الشّاعر من التّعبير المباشر إلى التّعبير الرّمزي المُوحي، ومن الواقع المألُوف إلى عالم الخيال المدهش. إنّها ليست مُجرّد زُخرف لغويّ، بل وسيلة تعبيريّة تقُوم بوظائف مُتعدّدة منها: جماليّة، ودلاليّة، ونفسيّة، وإيقاعيّة، وتسهمُ جميعها في بناء التّجربة الشّعريّة وتوصيلها إلى المتلقّي على نحو فاعل ومُؤثّر. وتُعدُ الصُّورَة البَيانِيَّة وسيلةً لتكثيف المعنى وتوسيعه، فهي تُخرجُ اللُغة من حدُودها القامُوسيّة الضّيّقة إلى فضاءات أرحب من التّأويل والدّلالة، وللصُّورَةِ البَيانِيَّة تأثير نفسي عميق، إذ تخاطب وجدان المُتلقّي ومخيلتهُ، وتوقظ فيه مشاعر وانفعالات قد لا تثيرها العبارة المُباشرة، فالصُّور الشّعريّة ترتبطُ بالعاطفة من جهة، وبالإدراك الحسّيّ من جهة أُخرى، والصُّورَة ليست وعاءً للمشاعر أو وسيلة للزّينة البلاغيّة فقط، بل هي تعبير عن رُؤية الشّاعر للعالم(لؤلؤة ، ٢٠٢٤: ٦٣، رجوان، ٢٠٢٠: ٣١-٣٣)، فالشّاعرُ لا يرى الأشياء كما هي، بل كما يشعرُ بها، ويعبّر عنها بلغته الخاصّة، والصّور البَيانِيَّة تُظهر كيف يرى الشّاعر العلاقة بين الإنسان والطّبيعة، أو بين الذّات والعالم، وتلعبُ الصُّورَة البَيانِيَّة أيضًا دورًا في تشكيل الإيقاع الشّعريّ الدّاخليّ، من خلال تكرار الحقُول الدُّلاليّة أو التّوازن بين أجزاء الصُّورَة، فعند استعمال التّشبيه أو الاستعارة المُركّبة أو الكناية المُتسلسلة، تنشأُ وحدات صوتيّة ومعنويّة تتناغمُ مع المُوسيقى الخارجيّة للوزن والقافية، ممّا يخلق وحدة فنّيّة مُتكاملة تُسهمُ في جماليّة النّصّ وتأثيره (البقَاعي، ١٩٩٠: ٢٥، جوناثان بوتر، ٢٠٢٥: ١٣١-١٣٢)، كما تُعدّ الصُّورَة البَيانِيَّة معيارًا أساسيًّا لتمايز الأساليب الشّعريّة، إذ تختلف طريقة توظيفها من شاعر إلى آخر بحسب ثقافته، ومرجعيّاته، وميوله الفنّيّة، فالشّاعر الكلاسيكيّ قد يميلُ إلى الصُّور المورُوثة والمألُوفة، في حين ينزعُ الشّاعر الحديث إلى الغرابة والابتكار وكسر المألُوف، ومن ثمّ، فإنّ دراسة الصّور الشّعريّة تُمكّنُ من فهم شخصيّة الشّاعر، وتطوّر تجربته، واتجاهه الفنّيّ(رجوان، ٢٠٢٠: ٣٢-٣٤، فريدة، ٢٠١٧: ١٥-١٧).

المطلبُ الثّاني: البعدُ الجماليّ والتّأثيريّ للصُّورَةِ في الشّعر الاجتماعيّ عند الرِّصَافِيّ.

يعد مَعْرُوْف الرِّصَافِيّ من أبرز شُعراء النّهضة العربيّة في العراق، وقد تميّز بشعره الاجتماعيّ الّذي حمل همُوم النّاس، وعبّر عن معاناتهم، ودافع عن قضاياهم بلُغة قريبة من الواقع، مُشبّعة بالعاطفة والصّدق، ومع مُباشرته في كثير من موضُوعاته، فإنّ الرِّصَافِيّ لم يكُن يخلُو من الحسّ الجماليّ في صُوره الشّعريّة، الّتي جمعت بين الوظيفة التّوصيليّة والوظيفة الفنّيّة، إذ تتجاوزُ الصُّورَة في شعره حدُود الزّينة اللفظيّة لتُؤدّي دورًا بلاغيًّا وتأثيريًّا يعمّقُ المعنى ويثير الانفعال، والرِّصَافِيّ شاعر واقعي، والصُّورَة عندهُ كثيرًا ما تكُون انعكاسًا مُباشرًا لما يراهُ في مُحيطه الاجتماعيّ من فقر وجهل واستغلال

وظلم، لكنّهُ لا يكتفي بوصف الواقع، بل يقدّمه في شكل صُورة شعريّة تثيرُ التّعاطف والتّأمّل (جُمعة، ٢٠٠٩: ١٤٤)، يقُولُ في أحد أبياته:

بَكَت مِن الفَقْرِ فَاحْمَرّت مَدامِعُها وَاصْفَرّ كَالوَرسِ مِن جُوعٍ مُحَيّاها

فهنا نجد صُورتين شعريّتين بالغتي التّأثير، الأُولى: استعارة تمثيليّة لدمُوع الفقر وقد احمرّت، وكأنّ العين تنزفُ دمًا، والثّانية: تشبيه للمُحيا بالجائع المصفرّ، شبّههُ بلُون (الورس) وهي: صبغة صفراء نباتيّة (ابن منظور: ٢٥٤١٦)، وهاتان الصُّورتان تُوحيان بحالة إنسانيّة شديدة القسوة، وترسمان في ذهن القارئ لوحة مُؤثّرة تتجاوزُ البُعد الوصفي إلى البُعد الرّمزي، إذ تصبحُ المرأة رمزًا للطّبقة المُعدمة في المُجتمع (الرِّصَافِيّ، ٢٠٠٧: ٢٣٧، عصفور، ١٩٩٢: ٤٧)، كما نجدُ البُعد الجماليّ في تشكيل الصُّورَة عنده، فعلى الرُّغم من طبيعة الموضُوعات القاسية الّتي يتناولها الرِّصَافِيّ، كالفقر والجهل والظّلم، فإنّهُ يكسُوها هلالة من الجمال الفنّيّ، من خلال انتقاء ألفاظه، وبنائه لصُوره على التّوازن والتّقابل، ففي قوله:

يَعيْشُ النَّاسُ فِي جهلٍ وَفِي ظَمأٍ كَأنّ العِلمَ قَد مَاتَتْ ضَمَائرُهُ

نلحظُ استعارة قويّة، تجعلُ من (العلم) كائنًا حيًّا له (ضمائر)، وموته يدلُّ على موت القيم المعرفيّة والوعي، هذه الصُّورَة تُضفي على النّصّ بُعدًا دراميًّا مُؤلمًا، لكنّهُ ملفُوف بجمال بلاغي راقٍ، من خلال الأسلوب التّمثيلي والتّشخيص، وإنّ هذه الصُّور ليست مُقحمة على النّصّ، بل هي نابعة من تجرُبة الشّاعر وشعُوره بالمسؤُوليّة، وهي وسيلته لإثارة الوجدان، ولجعل الواقع أكثر إيلامًا عبر تجميله الجماليّ وتكثيفه الرّمزي، والصُّورَة عندهُ أداة للتّأثير والإقناع، والرّسالة الاجتماعيّة عند الرِّصَافِيّ لا تقُوم فقط على المُباشرة العقليّة، بل كثيرًا ما تتوسّلُ الصُّورَة لتبلغ عُمق المُتلقّي النّفسي والوجداني، فالصُّورَة تصبحُ وسيلة احتجاج غير مُباشرة، وتكشفُ المُعاناة بطريقة تستثيرُ التّفاعل لا بمُجرّد عرضها، بل بتصويرها تصويرًا حيًّا (محَمد، د.ت: ١٣٨، عبّاس، ٢٠١٨: ٧٦٩)، ويمتازُ الرِّصَافِيّ بقُدرته على المُوازنة بين المُباشرة والخيال في صُوره، فهُو لا يبالغُ في الرّمزيّة، ولا ينزلقُ إلى الغمُوض، بل يُوظّف الصُّورَة بوصفها وسيلة إيضاح وتكثيف معًا، ولذلك جاءت صُوره واضحة لكنّها غير ساذجة، مُشبعة بالإيحاء، قادرة على أن تجمع بين الواقع والرّمز، وبين الفكرة والانفعال.

المبحثُ الثّاني: تحليلُ البنية التّصويريّة في قصيدة (الأَرْمَلَة المُرْضِعَة).

تُعدُّ قصيدة (الأَرْمَلَة المُرْضِعَة) من أبرز قصائد مَعْرُوْف الرِّصَافِيّ الّتي تُجسّدُ التّلاحُم بين الأدب والواقع الاجتماعي، وتكشفُ عن قُدرة الشّاعر على تجسيد المُعاناة الإنسانيّة عبر صُور شعريّة مُكثّفة ومُؤثّرة، تقُومُ البُنية التّصويريّة في القَصِيدَة على تداخل الصُّور الحسّيَّة والذّهنيّة في آن، بما يعكسُ فقر الأرملة وعوزها النّفسي والمادّي، ويستدر عطف المُتلقّي من خلال بلاغة التّصوير لا بلاغة الإنشاء

وحده(شاكر، ١٩٨٧: ٢١)، فالرِّصَافِيّ يبدأُ ببناء مَشهد بَصري وَاقعي، يَعرضُ فيه الأَرمَلة وَهي في قمّة البُؤس، تحتضنُ طفلها وتبكي من شدّة الجُوع، فَيقُول:

بَكَت مِن الفَقْرِ فَاحْمَرّت مَدامِعُها وَاصْفرّ كَالوَرسِ مِن جُوعٍ مُحيّاها

في هَذا البَيت يَعتمدُ الشّاعر عَلى تَناوب اللونَين الأَحمر والأَصفر لتصوير حال الأرملة، وإنّ احمرار المدامع رمز للدّمُوع الغزيرة والبُكاء المُتواصل، في حين أن الاصفرار الّذي يشبهُ (الورس) وهو–نبات يستعمل في الصباغة– يدلُّ على الذّبُول والضّعف النّاتج عن الجُوع، وهذه الصُّورَة تجمعُ بين الحسّ البصريّ والانفعالي، وتخلقُ إيحاءً مُزدوجًا بالعجز الجسدي والانهيار النّفسيّ(عبيد، ١٩٨٩: ١٧٥)، فالرِّصَافِيّ يمنحُ عناصر الصُّورَة طابعًا إنسانيًّا، إذ تتحوّلُ المرأة إلى كائن لا يصرخ فقط من الألم، بل ينطقُ بكُلّ جوارحه بصرخة الحياة الّتي تسحقها الحاجة ، فالشاعر لا يصف الأرملة بوصف تقريري، بل يمنحها بُعدًا دراميًّا؛ فهي تحملُ عبء الأُمُومة واليُتم معًا، وتجسّد صُورة مُزدوجة، المُرضعة الّتي تُفترض فيها العطاء، لكنّها في هذا السّياق تتجرّعُ الفاقة(خضرِي، ٢٠٢٠: ٩، جوناثان بوتر ، ٢٠٢٥: ٢٣٥).

المطلبُ الاوّل: تحليلُ الصُّور البَيانِيَّة في القَصِيدَة.

يعتمدُ الرِّصَافِيّ في تصويره على الرّمزيّة المُكثّفة، فالطّفل الجائع ليس مُجرّد فرد، بل هو صُورة عن الجيل القادم الّذي يُعاني مُنذ ولادته، والأم الأرملة رمز لأُمّة مسحُوقة، عاجزة عن الإرضاع لا لقلّة الحليب بل لقسوة الواقع، هكذا تتحوّلُ الصُّورَة من مشهد فردي إلى رمز جماعي، والإيقاع الحزين للقصيدة، المتمثّل في الوزن والقافية، يعزّز من تأثير الصُّور البلاغيّة، إذ تُساعد الموسيقى الشّعريّة هُنا الصُّورَة لا تُزاحمها، وتخلقُ جوًّا مُتوازيًّا مع مشاهد الجُوع والحرمان(لؤلؤة ، ٢٠٢٤: ٦٤–٦٥، رجوان، ٢٠٢٠: ٣٣-٣٤)، ولُغة الرِّصَافِيّ لا تنزلقُ إلى الزُّخرفة البَيانِيَّة، بل تبقى قريبة من الواقع مع تكثيف شعري مُحكم، وهذا ما سأبينه من خلال انتقاء وتحليل بعض أبيات القَصِيدَة ذات الوقع المُؤثّر على المتلقّي، ولم أحلّل أبيات القصيدة جميعها؛ لأنّي مُحدّد بصفحاتٍ مُحدُودة في دراسة هذا البحث، فأبدأُ بقوله (الرِّصَافِيّ، ٢٠١٤: ٣٠٣):

لَقيتُهَا لَيْتَني مَا كُنْتُ أَلقَاهَا تَمْشِي وَقَد أَثْقَل الإمْلاقُ مَمْشَاهَا

هذا البيت يحملُ صُورة بيانيّة مُتكاملة، تتجلّى فيها عناصر الإيحاء والتّشخيص والتّكثيف العاطفيّ، وهُو من الأبيات الّتي توثّق موقفًا إنسانيًّا مُؤلمًا، يُعبّرُ فيه الرِّصَافِيّ عن مشهد الفقر من خلال هيئة امرأة فقيرة رآها تمشي في الشّارع، والبيت مشهد شعريّ حركيّ، يُرينا امرأة تمشي، ولكن مشيها مُثقل، لا بثقل الجسد، بل بثقل الفقر، وهذا تحويل رمزي قوي للفقر من مفهُوم مُجرّد إلى عبء مادّي محسُوس، يظهرُ أثره على الجسد، فالفعل (لقيتها) يدلُّ على المُباشرة والمُواجهة، وفيه نبرة تُظهرُ المُفاجأة المُؤلمة، وقولهُ:

(ليتني ما كنتُ ألقاها) تفجير شعوريّ يعكسُ الحسرة والخُذلان، بل والتّمني بعدم اللقاء، وهذه الجملة تُعبّر عن شدّة ما رآه، حتّى أنّ اللقاء ذاتهُ صار ندمًا، ونلحظُ الصُّورَة البَيانِيَّة بقوله: (تمشي وقد أثقل الإملاقُ ممشاها)، ففي هذه الصُّورَة البلاغيّة، يتحوّل (الإملاق: الفقر الشّديد) إلى فاعل ثقيل يُؤثّر في حركة الجسد، حتّى (أثقل الممشا)، أي: جعل الخطو بطيئًا مُثقلاً، كأنّ الفقر كائن مادّيّ يضغطُ على الأقدام، أو يجرُّ جسدها من الخلف، وهذه صُورة استعاريّة مُركّبة، إذ شُبّه الإملاق بشيء له وزن مادّي يُثقلُ، وكأنّ للمشي وزنًا يتأثّرُ بهذا العبء، وهذا التّشخيص للفقر بأنّهُ يُثقل ويؤثّر جسديًّا؛ إذ ينتقلُ المعنى من المُجرّد إلى المحسُوس عبر صُورة مُتخيّلة تجعلُ القارئ يرى أثر الفقر لا يسمع عنه، وهُنا الصُّورَة البَيانِيَّة لا تأتي لغاية فنّيّة حسب، بل تستعمل أداة للتّأثير الإنساني، حين يُصوّرُ الرِّصَافِيّ الفقر بهذا الشّكل، فإنّ غايتهُ تحريك الوجدان، واستثارة مشاعر الشّفقة والتّعاطُف لدى المُتلقّي (محَمّد ، د.ت: ١٣٨)، فالشّاعر هنا لا يكتفي بوصف الحالة، بل يجعلنا نحسُّ بثقلها، وكأنّنا نرى هذه الفتاة تتعثّرُ أو تجرُّ رجليها تحت وطأة لا تُرى، وجماليّة الصُّورَة هُنا تكمنُ أيضًا في الانزياح، إذ ينتقلُ (الإملاق) من معناهُ الحقيقي إلى فعل مادّي محسُوس، و(الممشا) يدلّ على هيئة المشي، فحين يقولُ (أثقل ممشاها)، فإنّ التّركيب يُوحي بأنّ شكل حركتها ذاتهُ قد تغيّر، لا فقط سرعتها، والمرأة تصبح رمزًا لجماعة مهمّشة مسحُوقة، والبيت كأنّه مشهد سردي مكثّف في بيت واحد، تتداخلُ فيه النّظرة الفرديّة مع المُعاناة الجمعيّة بتجسيد الإملاق، وهذه الصُّورَة البَيانِيَّة تحوّل الألم إلى مشهد مرئي، والخيال البلاغي يستعمل هُنا لا للزّخرفة، بل للتّعبير عن واقع مُؤلم بأسلُوب فنّيّ راقٍ، فالصُّورَة البَيانِيَّة في هذا البيت تتجاوزُ الزّينة البلاغيّة، لتصبح أداة إثبات للواقع، وشهادة إنسانيّة ناطقة، يمزجُ الرِّصَافِيّ فيها بين التّعبير الذّاتي والاحتجاج الاجتماعي، عبر آليّة بلاغيّة تقومُ على التّشخيص والتّجسيد والانزياح الدّلاليّ والمشهديّة الحركيّة (سَلمان، ٢٠٢٢: ٢٤ ، جوناثان بوتر، ٢٠٢٥: ١٣٣-١٣٥)، فتُولد بذلك صُورة فنّيّة عميقة، تتجلّى فيها جماليّة الأسلُوب وشاعريّة الوجدان، وأنتقل إلى قوله(الرِّصَافِيّ، ٢٠١٤: ٣٠٣):

بَكَت مِن الفَقْرِ فَاحْمَرّت مَدَامِعُها وَاصْفَرّ كَالوَرْسِ مِنْ جُوْعٍ مُحَيّاهَا

فالبيت هذا ذو نزعة اجتماعيّة، والرصافي من أبرز الشّعراء الّذين وظّفُوا الشّعر في نقد الأوضاع الاجتماعيّة والسّياسيّة، والدّفاع عن المظلُومين والفقراء، إذ يصوّرُ فيه مشهدًا مُؤلمًا لمُعاناة امرأة فقيرة، تتجلّى مأساتها من خلال صُورة بيانيّة مُركّبة ذات أبعاد إنسانيّة وفنّيّة، فقولهُ: (بكت من الفقر) يُلحِظُ أنّ الفقر مُجسّد هُنا بوصفه كائنًا حيًّا قادرًا على التّأثير في الإنسان إلى حدّ دفعه للبكاء، وهذه الصُّورَة تقومُ على مجاز عقليّ؛ لأنّ الفقر ليس سببًا مُباشرًا فيزيائيًّا للبُكاء، وإنّما هو دافع معنويّ، وقد أضفى هذا المجاز طابعًا دراميًّا على الصُّورَة، وجعل من المُعاناة شيئًا ملمُوسًا ومرئيًّا، أمّا قولهُ: (فاحمرّت مدامعها)، فهي استعارة تمزجُ بين الحسّيّ والعاطفيّ، إذ يرتبطُ الاحمرار عادة بشدّة البُكاء أو الانفعال،

وقد تدفّقت العاطفة حتّى ظهرت بلُون الدّم في العيُون، والاحمرار هُنا يُوحي أيضًا بالغضب أو الألم الدّاخلي، ممّا يُعمّق التّأثير الانفعالي للصُّورَةِ، وقولهُ: (واصفرّ كالورس من جُوع مُحيّاها) يبرزُ تشبيه دقيق يعتمدُ على اللُون، إذ يشبهُ الشّاعر اصفرار وجه الفتاة أو المرأة بالجُوع باصفرار (الورس)، والتّشبيه هُنا مرئي، يعتمدُ على تشابه بصري، ما يجعلُ الصُّورَة محسُوسة للقارئ، كما فيها كناية عن المرض، – فمن أصفرّ وجههُ لعارض ما، فهي دِلالة على المرض أو الخوف وما شابهه–، ونراها كائنًا أمامنا، وقد جمع الشّاعر بين الإحساس بالبصر (اللُون)، والإحساس بالجُوع (الإعياء والضّعف)، ما يجعلُ الصُّورَة كثيفة وذات أبعاد مُتعدّدة، كما نجدُ في البيت تقابُلًا بُنيويًّا وجماليًّا في الشّطر الأوّل بقوله: (بكت من الفقر) → (فاحمرّت). وفي الشّطر الثّاني: (من جُوع) → (اصفرّ)، وهذا التّقابل يُضفي على الصُّورَة إيقاعًا داخليًّا، ويُبرزُ التّكامُل بين المُعاناة النّفسيّة والضَّعف الجسدي (بقاعِي، ١٩٩٤: ٦٢، جوناثان بوتر ، ٢٠٢٥: ٢٣٦-٢٣٧)، كما أنّ الأحمر والأصفر لونان مُتقابلان في الدّلالة، ممّا يعمّقُ من الشّعُور بالحزن والوجع، والصُّورَة لا تقف عند حدُود الجماليّة اللُغويّة، بل تتجاوزها إلى تصوير الواقع الاجتماعي القاسي، فالمرأةُ هُنا رمز للمحرُومين، ودمُوعها هي دمُوع الفُقراء جميعًا، أمّا الجُوع الّذي غيّر ملامح وجهها، فيحمل دلالة مُرعبة عن الإهمال والظُّلم، وبهذا فإنّ الصُّورَة البَيانِيَّة عند الرِّصَافِيّ ليست فقط وسيلة فنّيّة، بل أداة احتجاج اجتماعي، وقد امتزج فيها الفنّ بالرّسالة(شلق، ١٩٨٢: ٢٥، الحياني، ٢٠٢١: ١١)، كما نلحظُ جماليّة التّكثيف والدّلالة الرّمزيّة، فالبيت مُكثّف من حيثُ المعنى والدّلالة، فـ(الفقر) و(الجُوع) يمثّلان رمزين لثنائيّة الحرمان، و(المدامع) و(المُحيا) تمثّلان رمزين للتّعبير النّفسيّ والجسديّ، والألوان (الأحمر والأصفر) تُعطي بُعدًا بصريًّا وتجسيدًا دراميًّا للمُعاناة، وهذا التّكثيف يمنحُ الصُّورَة عمقًا فنّيًّا، ويُظهر قُدرة الرِّصَافِيّ على توظيف أدوات البلاغة لتوصيل رسالة شديدة التّأثير ببساطة ظاهرة وعُمق باطن، وإنّ جماليّة الصُّورَة البَيانِيَّة في هذا البيت تقومُ على التّكامُل بين البلاغة الفنّيّة والرّسالة الاجتماعيّة، فالرِّصَافِيّ لا يكتفي بأن يرسم مشهدًا حزينًا، بل يُلبسهُ لونًا ومُعاناة وموقفًا (الوَاعظ، د.ت: ٤٩ ، عبيد، ١٩٨٩: ١٧٣، إسماعيل، ١٩٩٢: ١٧)، وقد وُفّق في استعمال الاستعارة والتّشبيه والتّقابُل واللُون ليخلق صُورة نابضة بالحياة، عميقة في أبعادها، غنيّة في دَلالاتها، تُعبّرُ عن وجدان جماعي بلُغة فرديّة مُبدعة، وأنتقل إلى قوله(الرِّصَافِيّ، ٢٠١٤: ٣٠٣):

مَات الّذِي كَان يَحْمِيهَا وَيسْعدهَا فَالدّهْرُ مِنْ بَعْدِهِ بِالفَقْرِ أَشْقَاهَا

فالبيتُ يصوّر مأساة فتاة فقدت سندها في الحياة، فواجهت بعدهُ تقلُّبات الزّمن وقسوته، إنّها لوحة دراميّة مُكثّفة، تتجسّدُ فيها مُفارقة عميقة بين حالين، الحماية والسّعادة في كنف الأب (أو المعيل)، والشّقاء والفقر بعد فقده، فقوله: (مَات الّذِي كَان يَحْمِيهَا)، فيه كناية، والكناية هنا عن الرعاية والعطف والعطاء، فالحماية لا تعني فقط الدفاع المادي، بل هي كناية عن الحبّ والحنان والمسؤولية، فالشاعر لم يقل:

كان يرحمها أو يعتني بها، بل لجأ إلى صورة محسوسة –الحماية– لتدل على معنى معنوي، وهذه الكناية تضيف إلى المعنى جلالًا وقوة عاطفية، إذ توحي بأن هذا الشخص كان سورًا منيعًا حولها، ففقده لا يعني فقط غياب الدعم المادي، بل انهيار حصن الأمان النفسي. وكذا نلحظ الكناية في قوله: (يسعدها) فهذه الكناية تدل على العيش الرغيد والطمأنينة والهناء، فالسعادة هنا ليست لحظات عابرة من السرور، بل كناية عن كمال الراحة المادية والمعنوية التي كانت تعيشها(جوناثان بوتر، ٢٠٢٥: ١٣٦-١٣٧ فريدة، ٢٠١٧: ١٩)، ومن الناحية البلاغية، فإنّ الجمع بين (يحميها ويسعدها) يوحي بتكامل الأمانين: الأمن النفسي والاجتماعي، وإنّ جمال الصورة من خلال ازدواج الكنايتين (يحميها ويسعدها) يمنح البيت تناغمًا موسيقيًا ومعنويًا، إذ يُظهر المفقود في صورة الأب أو الزوج أو القائد الكامل في الرعاية والعطاء. فالكناية أضفت على المعنى سترًا وعمقًا، فجعلت المتلقي يتذوّق العاطفة من خلال الصورة لا من خلال التصريح. كما نجد التشبيه غير صريح في قوله: (فالدهر من بعده بالفقر أشقاها)، إذ يحمل التركيب تشبيهًا ضمنيًا بين الدهر والإنسان القاسي الذي يعذّب ويشقي، فالشاعر يصوّر الدهر كأنه شخص جائر، يُعاملها بالفقر ويذيقها الشقاء بعد أن كانت مكرّمة سعيدة، وهذا التشبيه الضمني يُبرز تحوّل الزمن إلى خصم وعدوّ بعد أن كان ساكنًا محايدًا، وهو ما يُضفي على البيت طابعًا دراميًا مؤثرًا، والتشبيه الضمني جعل المشهد أكثر حيوية، فبدت المرأة كأنها تواجه خصمًا حقيقيًا هو الدهر(الحَدّاد، د.ت: ٣٩، عبدالرحمن، ٢٠٠٩: ٥٦). وإنّ الجمع بين الكناية والتشبيه خلق توازناً بلاغيًا يجمع بين اللين والقوة، لين الحنان المفقود، وقسوة الدهر القاهر. والعلاقة بين الصورتين، إذ يقوم البيت على مقابلة فنية بين حالين: حال السعادة والرعاية في (يحميها ويسعدها)، وحال الفقر والشقاء في (بالفقر أشقاها)، وهذه المقابلة قائمة على تشبيه ضمني بين الماضي المزدهر والحاضر التعيس، وهو ما يعمّق الأثر النفسي في القارئ، فالشاعر لا يكتفي بوصف الفقد، بل يجعلنا نرى صورتين متقابلتين، دفء الحماية مقابل قسوة الدهر. ومن خلال هذا التشبيه التضادي، نلحظ جمال الصورة، إذ تتجلى مأساة التحوّل، ويتجسد الفقد في هيئة صراع بين زمنين وشخصين (الراحل والدهر). وجمالية الصورة البيانية في هذا البيت تكمن في أن الشاعر عبّر عن تجربة إنسانية مؤلمة بفقدان السند وتحول النعمة إلى فقر دون أن يقع في المباشرة أو المبالغة، واستخدم الكناية ليشير إلى الرعاية والحب، والتشبيه الضمني ليجسّد قسوة الزمن، فصنع من عباراته لوحة فنية تجمع بين الرقة والوجع(جَاسم، د.ت: ٧٣). فالبيت اشتمل على كناية وتشبيه رسم الشاعر من خلالهما مأساة كاملة، وأشرك القارئ في استنباط المعنى، فبدت الصورة مؤثرة؛ لأنها موحية، ومكتملة؛ لأنها صادقة. وأنتقل إلى قوله(الرِّصَافِيّ، ٢٠١٤: ٣٠٣):

المَوْتُ أَفْجَعَهَا وَالفَقْرُ أَوْجَعَهَا وَالهَمُّ أَنْحَلَهَا وَالغَمُّ أَضْنَاهَا

هذا البيت يمثّلُ ذروة المأساة الّتي أراد الرّصَافِيّ أن يُصوّرها شعريًّا، إذ يتكوّن من أربع جُمل فعليّة قصيرة، تحوي كلّ واحدة منها فعلاً يدلُّ على مُعاناة شديدة، وفاعلًا مُجرّدًا (الموتُ، الفقرُ، الهمُّ، الغمُّ) ومفعولًا به (الفتاة)، ويتجلّى في البيت ما يُعرفُ بـ(التّراكم البيانيّ)، إذ تتوالى صُور الألم كأنّها طعنات مُتتالية تنهكُ الجسد والرّوح، ونلحظ في البيت صورة التشبيه، والشاعر في هذا البيت لم يستخدم أداة تشبيه صريحة كـ(كأن أو مثل)، إلى أنّ البيت يقوم على تشبيهات ضمنية نابعة من طبيعة العلاقة بين الفعل وصاحبه، مما يمنحه بعدًا فنيًا مؤثرًا، ففي قوله: (الهم أنحلها)، نجد تشبيهًا ضمنيًا بين الهم والمرض الذي ينحل الجسد، فالشاعر لم يقل (أنحلها الهم كما ينحلها المرض)، بل جعل الهم نفسه فاعلًا للفعل، وكأن الهم كائن حيّ يأكل من جسدها شيئًا فشيئًا، وهذا التشبيه يُجسِّم المعنى النفسي في صورة حسية ملموسة، تجعل المتلقي يرى أثر الهم في النحول بعينيه(جوناثان بوتر، ٢٠٢٥: ٢٣٢-٢٣٧)، وكذلك في قوله: (الغم أضناها)، إذ يظهر تشبيهًا ضمنيًّا آخر بين الغم والعبء الثقيل أو المرض المضعف الذي يرهق الجسد والنفس معًا، فالشاعر يجعل الغم سببًا في الإضناء، وكأنه جسّد المشاعر في صورة قوة قاهرة تهاجم الإنسان، فيتحول المعنوي إلى محسوس، والتشبيهات في هذا البيت ضمنية غير مصرح بها، لكنها عميقة التأثير؛ لأنّها تجمع بين الحسّي والمعنوي، وتُقرب الإحساس الداخلي (الهم، الغم) من الواقع المرئي (النحول والإضناء). (فريدة، ٢٠١٧: ٢٧). وكذا نجد الكناية في البيت تتجلّى بوضوح، إذ لجأ الشاعر إليها للتعبير عن المعاني بأسلوب غير مباشر، مما أضفى عمقًا فنيًا ورقّة في التعبير، فقوله (الموت أفجعها) كناية عن شدّة الحزن، فالفجيعة بالموت ليست في ذات الموت فقط، بل في ما يخلّفه من لوعة الفقد، فحين يقول الشاعر إن الموت أفجعها، فهو لا يكتفي بالإخبار عن حدث الموت، بل يكني بذلك عن حزنٍ شديدٍ يسكن أعماقها(الرّشودِي، ١٩٩٤: ٣٥). أما قوله: (الفقر أوجعها) فهي كناية عن العجز وقسوة الحياة، فالفقر في ذاته لا يُوجع بالمعنى الحسي، لكنه يوصف بالأوجاع لما يسببه من ذلّ وحاجة وضيق، فهنا تتحول الكناية إلى صورة اجتماعية مؤثرة، تُبرز وجع الإنسان المقهور بالفقر دون أن يصرّح الشاعر بمظاهر الحرمان. وكذلك (الهم أنحلها والغم أضناها) هما كنايتان عن طول المعاناة وشدّة الألم النفسي، فالنحول والاضناء ليسا مجرد علامات جسدية، بل هما رمزان لمعاناة روحية عميقة، فالكنايات هنا لم تأتِ للتجميل اللفظي فحسب، بل لتؤدي دورًا نفسيًا ودلاليًا، إذ تعبّر عن الحالات الإنسانية بأرقى صور البيان. ومما يُميّز هذا البيت انسجام الكناية مع التشبيه في خلق صورة متكاملة للمعاناة، فالشاعر لم يلجأ إلى الاستعارة، بل اكتفى بتصوير كل معنى بأداة بيانية واقعية تستند إلى علاقة عقلية ومنطقية بين السبب والأثر: الموت ← الفجيعة، والفقر ← الوجع، والهم ← النحول، والغم ← الاضناء، وهذا التوازي يعطي البيت إيقاعًا نفسيًا متدرجًا من الصدمة (الموت) إلى الألم –الفقر– ثم الضعف النفسي والجسدي –الهم والغم–، فكل شطر من البيت يحمل صورة بيانية تؤدي وظيفة محددة في رسم المأساة الكاملة(الكَرخيّ، ١٩٨٧: ١/ ٢٩)، فالصور في

البيت تنقل المعاناة من عالم المجرد إلى عالم المحسوس، فيشعر القارئ بثقل الحزن والفقر والهم كأنها أجسام تضغط على الروح والجسد. فكل كلمة في البيت مشحونة بدلالة بيانية، فلا زيادة ولا حشو. وهذه الكثافة اللفظية تمنح النص قيمة فنية عالية. فالتوازي بين الألفاظ في (أفجعها – أوجعها – أنحلها – أضناها) يخلق موسيقى حزينة متجانسة، تزيد من التأثير النفسي للصورة، فالبيت يكمن في التكامل بين التشبيه والكناية، فالتشبيه جعل المعاني المعنوية محسوسة، والكناية أضفت عليها عمقًا وسترًا ورهافةً(فريدة، ٢٠١٧: ٣٥، الحياني، ٢٠٢١: ٣)، فتولّدت من هذا التآلف لوحةٌ من الحزن الصامت، تحكي مأساة الإنسان في وجه الموت والفقر والهم والغم، بلغة مقتضبة ولكن مشحونة بالعاطفة والجمال. وأنتقل إلى قوله(الرِّصَافِيّ، ٢٠١٤: ٣٠٣):

فَمَنْظَرُ الحُزْنِ مَشْهُودٌ بِمَنْظَرِهَا وَالبُؤسُ مَرْآهُ مَقْرُونٌ بِمَرْآهَا

في هذا البيت لا يكتفي الرِّصَافِيّ بوصف هيئة الفتاة الفقيرة، بل يُذيبُ الحُزن والبُؤس في ملامحها، حتّى يصبح كُلّ من ينظر إليها كأنّهُ يرى تجسيدًا بصريًّا للألم، والبيت يتكوّنُ من تركيبين مُتوازيين (منظر الحُزن مشهُود بمنظرها) و(البُؤس مرآه مقرُون بمرآها) وهذا التّوازي البنائي يؤسّسُ لتناسق إيقاعي ومعنوي يُعزّزُ من وقع الصُّورَة في النّفس، وجماليّة الصُّورَة البَيانِيَّة في الشّطر الأوّل بقوله: (فمنظر الحزن مشهُود بمنظرها) إذ نلحظ تشبيهًا ضمنيًا يقوم على المقابلة بين (منظر الحزن) و(منظرها)، فالشاعر يربط بين صورة الحزن وصورة المرأة أو المحبوبة، وكأنّ كليهما يُرى في مشهد واحد، حتى يغدو منظر الحزن مشهودًا حيثما ظهرت هي، وهذا التشبيه يضفي على المعنى عمقًا نفسيًا، إذ يجعل الحزن ليس حالة شعورية باطنة، بل مظهرًا مرئيًا يكتسب وجوده من وجودها، وكأن الشاعر يقول: حيث تكون هي، يُرى الحزن، لكنه لم يقلها مباشرة، بل صاغها في صورة بيانية راقية تقوم على المقارنة غير الصريحة بين المنظرين(طَبانة، ١٩٤٧: ٦٧، فريدة، ٢٠١٧: ٢١-٢٧). كما نلحظ في هذا البيت تشبيهًا آخر أكثر عمقًا من سابقه. فـ(مرآه) وهو منظر البؤس مقرون بمرآها، أي: منظرها هي، وكأنّهما صورتان متقابلتان في مرآة واحدة، فهو تشبيه تماثلي يجعل البؤس والمرأة وجهين لصورة واحدة، لا يُذكر أحدهما إلا مقرونًا بالآخر، فالشاعر يصوّر التلازم الشديد بين المظهر الخارجي للمرأة والمظهر النفسي للبؤس، فيوهمنا أن البؤس ذاته اتّخذ هيئتها، أو أن صورتها تعكس ملامحه (مَناهل، ١٩٥٤: ٢٩). وكذا نجد الكناية في قوله: (منظرها)، إذ لا يراد به المشهد الجسدي فحسب، بل يُكنّى به عن حالها النفسية أو ما تحمله من آثار الهمّ والحزن، فهي كناية عن شخصية متألمة، يعكس مظهرها ما في داخلها من كآبة، وهكذا جمع الشاعر بين المشهد الخارجي والبعد النفسي في صورة واحدة، فجعل من الكناية عن الحزن المقرون بالهيئة الظاهرة وسيلة لتكثيف الإيحاء العاطفي(شرتج، ٢٠١٨: ٢٢). كما أنّ البيت يحمل كناية بليغة عن شدّة ما تعانيه المحبوبة من حزنٍ ووجعٍ داخليّ، حتى صار البؤس لا يُعرف إلا إذا

شوهدت، فـ(مرآها) كناية عن هيئة تعبّر عن انكسارٍ داخليّ، عن وجهٍ فقد إشراقه، أو نظرةٍ غمرها الأسى، والشاعر هنا لا يصرّح بالحزن مباشرة، بل يترك للقارئ أن يستدلّ عليه من خلال المظهر، وهذا هو جوهر الكناية وجمالها، فلقد أبدع الشاعر في توظيف الكناية والتشبيه لتجسيد مشهدٍ نفسيٍّ كثيف الدلالة، حيث صار الحزن والبؤس مرايا تعكس وجه المحبوبة، كما صار وجهها بدوره مرآةً لتلك الأحزان، فجمال الصورة هنا لا يقوم على المبالغة أو الغموض، بل على الشفافية والتقابل، وعلى قدرة اللغة على أن تجعل من المشاعر لوحات تُرى بالعين، وهكذا حقّق الشاعر وحدةً فنية بين الشكل والمعنى(لؤلؤة ، ٢٠٢٤: ٧٢-٧٦). فجاءت الصورة البيانية مزيجًا من الحزن والجمال، ومن الكناية الرقيقة والتشبيه المؤثر، وأنتقل إلى قوله(الرِّصَافِيّ، ٢٠١٤: ٣٠٣):

كَرَّ الجَدِيْدَيْن قَدْ أَبْلَى عَبَاءَتِهَا فَانْشَقَّ أَسْفَلُهَا وَانْشَقّ أَعْلاهَا

ففي هذا البيت يرسمُ الرِّصَافِيّ لوحة دقيقة لحالة الفقر الملبُوس، لا الموصُوف فقط، فهُو لا يتحدثُ عن الفقر بوصفه شعُورًا داخليًّا أو معاناة نفسيّة، بل يجسّدهُ في صُورة عباءة بالية، مُتشقّقة، لم تعُد تستر الجسد، و(كرَّ الجديدين) تعبير مألُوف في التّراث العربي، يشيرُ إلى مرُور الليل والنّهار، أي: تعاقُب الزّمن وتكراره، وهذا التّعبير في ذاته يحملُ صُورة بلاغيّة مجازيّة، إذ يُجسَّد الزّمن (الجديدان) كأنّهُما كائنان يكرّان ويهلكان الأشياء، والصُّورَة في (قد أبلى عباءتها) الزّمن هُنا فاعل، لكنّهُ ليس فاعلًا مُجرّدًا، بل قُوّة مادّيّة تُبلي وتفتك، وهذا يمثّلُ نوعًا من الاستعارة الحركيّة، و(العباءةُ) رمز السّتر والكرامة، وأصبحت رمزًا للفقر، فإذا بُليت العباءة، فذلك يعني أنّ صاحبتها لم تجد ما تستر به جسدها، والصُّورَة هُنا مُوحية بمستويين: مادي، أي: لباس مُمزّق، واجتماعي نفسي، أي: انكشاف، وذُل، وعجز عن توفير الحدّ الأدنى من الكفاف، كما نلحظُ التّوسع البياني في (فانشقّ أسفلها وانشقّ أعلاها) فبهذه العبارة تُكمل المشهد، وتحوّلهُ إلى لوحة بصريّة دقيقة، فقولهُ: (انشقّ أسفلها وانشقّ أعلاها) فيه تكرار مُتوازن يعمّقُ الإيقاع ويوزّعُ الصُّورَة على كامل العباءة؛ وكأنّ الشّاعر يقولُ: لم يبق فيها موضع سليم، وصُورة (الانشقاق) تدلّ على تمزّق لا يُصلح، على انهيار مادّي شامل، فنلمس هُنا مُبالغة مقصُودة، لا للتّزيين بل للتّأكيد على فداحة الفقر، حتّى أنّ لباسها –وهو آخر حصُونها– قد انهار من أعلاهُ إلى أسفله، وإنّ الجماليّة الفنّيّة والدّلاليّة للصُّورَةِ في استحضار الزّمن كقُوّة فاعلة، من خلال تجسيد الزّمن (الجديدين) بوصفه فاعلًا مُباشرًا في تمزيق العباءة(عَلي ، د،ت: ٤٠، فريدة، ٢٠١٧: ١٥-١٦)، فالرِّصَافِيّ هُنا يُصوّر الزّمن لا بوصفه مرُورًا مُحايدًا، بل بوصفه عدوًّا شرسًا، وهذا يقلبُ النّظرة الكلاسيكيّة للزّمن من مفهُوم فلسفي أو قدري إلى صُورة واقعيّة عن مُعاناة يوميّة، إذ يمرّ الزّمن والفقر يزداد، والجمال في هذه الصُّورَة نابع من بساطة اللُّغة ودقّة التّفاصيل، لا غمُوض في التّعبير، ولا مُبالغة غير واقعيّة، بل بناء تدريجي للوحة الزّمن يمرّ والعباءة تبلى وتنشقُّ من الأسفل، ثُمّ من الأعلى، وهذا التّسلسل يُظهرُ مهارة

الرِّصَافِيّ في تحويل المُعاناة إلى صُورة محسُوسة، نكادُ نراها أمام أعيننا، والعباءة ليست مُجرّد ثوب، بل ترمز إلى السّتر، وهُو الحدّ الأدنى من الكرامة، والحماية من قسوة العالم، فحين تُبلى العباءة وتنشقُّ، فذلك إعلان عن سقُوط الحماية، وانكشاف المرأة أمام مُجتمع لا يرحم، وهذا ما يمنح الصُّورَة بُعدًا اجتماعيًّا ساخرًا مُرًّا، إذ يُشير الشّاعر ضمنًا إلى لامُبالاة النّاس بمعاناة الضّعفاء(شلق، ١٩٨٢: ٢٧)، ونجد التّوازي الصّوتي والمعنوي، فقوله: (انشقّ أسفلها وانشقّ أعلاها) تكرار الفعل (انشقّ) يُحدثُ إيقاعًا مُؤلمًا يشبهُ صوت التّمزّق، والتّوازن بين (أسفلها) و(أعلاها) يعمّقُ من الإحساس بالشّمُولية التّدميريّة الّتي لحقت بها، فالصُّورَة البَيانِيَّة في هذا البيت من أجمل ما صوّر به مَعْرُوْف الرِّصَافِيّ الوجه الحسّيّ للفقر، فهي تجمعُ بين الاستعارة الحركيّة (كرّ الجديدين)، والتّشخيص (الزّمن يُبلي العباءة)، والمشهديّة البصريّة (انشقاقُ الثّوب من جهتين)، والرّمزيّة الاجتماعيّة (العباءة = السّتر، وتمزّقها = انكشاف وذلّ)(الخَطّاط، ١٩٧١: ١٩٩)، إنّها صُورة تقولُ الكثير دُون أنْ ترفع صوتها؛ مشهد من الألم المنسُوج بإحكام شعري وإنساني فريد، وأنتقلُ إلى قوله(الرِّصَافِيّ، ٢٠١٤: ٣٠٣):

وَمَزّقَ الدَّهْر – وَيْلُ الدَّهْر – مِئْزَرَها حَتّى بَدَا مِنْ شُقُوقِ الثّوبِ جَنْبَاهَا

يرسمُ الرِّصَافِيّ في هذا البيت لوحة مأساويّة لفقر امرأة مُمزّقة الثّياب، وهُو يستمرُّ في توظيف أسلُوب المشهد البصري العنيف لتجسيد مُعاناة الجسد الفقير والأُنثى المُنكشفة، لا مجازًا فقط، بل واقعًا، فيبدأُ الشّاعر بالفعل: (مزّق)، وهُو فعل عنيف يُوحي بالقُوّة والقصد في الإيذاء، والفاعل (الدّهر) كناية عن الزّمن، ولكنّهُ هُنا ليس مُحايدًا، بل عدوّ مُخرّب، والمفعُول به (مئزرها)، وهُو رمز السّتر، والعفّة، والحماية الأنثويّة، والصُّورَة البَيانِيَّة الأساسيّة، استعارة حركيّة تشخيصيّة، إذ يُشخّص (الدّهر) ويُمنحُ فعل التّمزيق، وكأنّهُ مخلُوق شرير لهُ يد وسلاح، والتّعبير بين المجاز والانفعال، (ويلُ الدهر) اعتراض انفعالي مُؤلم، فيه حسرة ودعاء على الدّهر، ويُظهر حجم الغضب والاحتجاج الإنساني على قسوة الواقع، وهذا الاعتراض يحملُ وظيفة شعُوريّة تعزّزُ البُعد التّراجيدي للصُّورَةِ، والصُّورَة في الشّطر الثّاني (حتّى بدا من شقُوق الثّوب جنبَاها) عبارة تُكمّل الصُّورَة عبر مشهد الكشف القسري، و(شقُوق الثّوب) تُوحي بتمزّق غير مُنتظم، يدلُّ على البلى الكامل للثّوب، و(بدا جنبَاها) أي: انكشاف جانبها الجسدي، وهي صُورة جريئة في الألم الإنساني، وليست لغرض الإغراء بل لغرض الصّدمة الاجتماعيّة(عَلي، ١٩٥٤: ٥٠، زايد، ٢٠٠٢: ٢٩)، وهذه الصُّورَة تكشفُ أنّ الفقر بلغ أقصى درجاته، فحتى الجسد الأنثوي – الّذي يجب أنْ يُصان– صار مكشُوفًا بسبب العَوَز، وهُنا تنشأُ مُفارقة فنّيّة بين السّتر الّذي يرمزُ إليه (المئزر) والانكشاف القسري الّذي يظهرُ من خلال (شقُوق الثّوب)، وتشخيص الدّهر وتحميله المسؤُوليّة بقوله: (مزق الدّهر مئزرها) ليست فقط صُورة فنّيّة، بل اتّهام رمزي للزّمن، الّذي يمثّلُ تقلُّبات الحياة وغدر الواقع وظُلم المُجتمع، والشّاعر لا يتحدّثُ عن (الدّهر) من منظُور زمنيّ، بل يحوّلهُ إلى خصم

شرس، مسؤول عن انتهاك براءة هذه الفتاة الفقيرة، والرّمزيّة الأنثويّة والسّتر الاجتماعي، فالمئزرُ هُنا ليس مُجرّد لباس، بل هو علامة الهويّة الأنثويّة المصُونة في المجتمعات المُحافظة، فحين يُمزَّق، فإنّ ذلك لا يدلُّ فقط على الفقر، بل على انهيار القيم الّتي تحمي المرأة، والانكشاف الجسدي يصبحُ مرآةً لانكشاف اجتماعي أوسع، والعجز عن الرّعاية، وانعدام الكرامة، وتجاهل المُجتمع، ونلحظُ القُوّة التّصويريّة والجمال الفنّيّ القائم على استعارة تشخيصيّة في (الدّهر كمُمزق)، وصُورة بصريّة مُؤلمة في (الجسد الظّاهر من تحت الثّوب)، واعتراض تعبيري يخلقُ إيقاعًا داخليًّا مأساويًّا (ويلُ الدهر)، والتّأثير الفنّيّ في هذا البيت يولّدُ لدى المُتلقّي شعُورًا بالاختناق والاشمئزاز من ظُلم الفقر، عبر صُورة صامتة تصرخُ، وكذا الرّسالة الإنسانيّة والاجتماعيّة، فالرّصَافِيّ لا يهدف إلى إثارة الحُزن فقط، بل إلى فضح واقع طبقي لا يرحم المرأة الفقيرة(الحَنفيّ، ١٩٦٢: ٣٠٣)، وهذا البيت يُعبّرُ عن فلسفة الشّاعر في تصوير المأساة دون تزيين، بل بكشفها في أبشع صُورها لتحريك الضّمير الجمعي، ففي هذا البيت تبلغ الصُّورَة البَيانِيَّة عند الرّصَافِيّ أوجهَا في التّعبير عن الفقر بأبعاده النّفسيّة والجسديّة والاجتماعيّة، وتكمنُ جماليّة الصُّورَة في تشخيص الزّمن بوصفه قُوّة هادمةً، وتجسيد الفقر عبر رمزيّة الملبس، واستعمال الإيقاع الاعتراضي لتعزيز الشّعُور بالوجع، وبناء صُورة واقعيّة صادمة لا تُنسى، وهذه الصُّورَة لا تكتفي بإثارة الشّفقة، بل تدفعُ المُتلقّي إلى مساءلة واقع لا يرحم المُستضعفين، ولاسيما المرأة، وأنتقلُ إلى قوله(الرّصَافِيّ، ٢٠١٤: ٣٠٣):

تَمْشِي بِأَطْمَارِهَا وَالبَردُ يَلسَعُهَا كَأَنَّهُ عَقْربٌ شَالَتْ زُبَانَاهَا

في هذا البيت يُصوّرُ مَعْرُوْف الرّصَافِيّ مشهدًا من مشاهد الفقر القاسي، إذ تمشي امرأة فقيرة مُرتدية (أطمارها)، أي: ثيابها البالية، في جو باردٍ يَنهشُ جسدها النحيل، فيقدّمُ صُورة شعريّة تُمزجُ فيها الواقعيّة الحسّيَّة بالمجاز المُؤلم، و(تمشي بأطمارها) بداية تصويريّة بسيطة، ولكنّها مُحمّلة بالدّلالة، والأطمارُ ليست فقط ثيابًا مُمزّقة، بل رمزٌ للذُلّ والحاجة، والسّتر المعيب الّذي لا يُغني عن برد أو كرامة، (والبردُ يلسعُها) تعبير مُباشر مُؤلم، إذ يُجسّد البرد بوصفه عنصرًا مُؤذيًا له تماسّ جسدي، لا على هيئة إحساس داخلي، بل كـ(لسعة) محسُوسة، والتشبيه بقوله: (كأنّه عقرب شالت زباناها) فهُنا تتجلّى روعة الصُّورَة البَيانِيَّة؛ فالشاعرُ يُجسّدُ البرد على هيئة عقرب، حشرة سامّة مخيفة، و(زباناها) مفردها: زُبانى، وهي أطرافها أو شوكتها الّتي تلدغُ بها، والاستعارة في البرد أي: العقرب، والجُملة التّوضيحية (شالت زباناها) تزيدُ من فعاليّة الصُّورَة، وتجعلُ العقرب في وضع هجُومي، والنّتيجة نشُوء صُورة مُركّبة قاتمة، يشعرُ المُتلقي خلالها بأنّ الفتاة تمشي لا في طريق عام، بل في حقل لَدْغٍ مُستمرّ، ونجدُ التّوازن بين المُباشرة والمجاز في (البرد يلسعُها) ← حقيقة حسّيَّة، و(كأنّهُ عقرب) ← مجاز بياني، بتشبيه البرد بالعقرب مع ذكر الأداة له وقعٌ في نفس المتلقي، والتّتابع بين الحقيقة والمجاز يُكسبُ الصُّورَة قُوّة تعبيريّة

مُزدوجة بين الشّعُور والإدراك البصري، ورمزيّة الأطمار، والأطمارُ تُعبّرُ عن الفقرِ المُدقع، وانعدام الدّفء، والتّهميش الاجتماعي، فحين تخرجُ الفتاة إلى البرد مُرتدية ما لا يقي جسدها، تَصبحُ ضحيّة مُزدوجة لفقرها ولبرُودة العالم من حولها، ونلحظُ البرد ككائن مُؤذٍ(الرّشودي، ١٩٨٨: ٤٤)، فَفِي العادة يُوصَفُ البرد بأنّهُ (قارص) أو (شديد)، لكنّ الرِّصَافِيّ لا يرضى بهذا الوصف العابر، بل يُحيلهُ إلى كائن حيّ شرير، والعقربُ في المورُوث الثّقافي العربي يرمزُ إلى الخطر الصّامت، والهجُوم الخفيّ، والسّمّ القاتل، لذا فالصُّورَة هُنا لا تقتصرُ على الإحساس بالبرد، بل ترمزُ إلى أذى العالم الخارجي الّذي لا يرحم الضّعفاء، ونلحظُ البناء الإيقاعي والمشهدي، فالفعلُ (تمشي) يفتتحُ الصُّورَة بحركة بطيئة، ثمّ يشتدُّ الإيقاع بـ(يلسعُها)، ثمّ يبلغُ الذّروة في (كأنّه عقرب شالت زباناها)، وهذه البنية المُتصاعدة تُعطي الصُّورَة طابعًا دراميًّا مُتوتّرًا، يجعلُ المُتلقّي يتخيّلُ المشهد في تصاعده من برد خفيف إلى لدغٍ مُؤلم، فهُنا الرِّصَافِيّ لا يهدفُ إلى التّجميل، بل إلى التّجسيد الواقعي القاسي لمُعاناة الطفُولة أو الأنُوثة الفقيرة، فهُو يصُوغ الألم لا ليحزن، بل ليُدين المُجتمع الّذي يجعلُ الأطفال والنّساء يمشُون في البرد بأثواب مُمزّقة وكأنّهم يواجهُون الطّبيعة وحدهم، فهذا البيت تتجلّى فيه براعة الرِّصَافِيّ في تحويل لحظة شعوريّة (البرد) إلى صُورة عضويّة نابضة بالحياة والخطر، وتكمنُ جماليّة الصُّورَة البَيانِيَّة في تشخيص البرد واستعارته على هيئة كائن سامّ، ودمج الحسّيّ بالرّمزيّ في صُورة واحدة، والتّوازن بين المُباشرة البَيانِيَّة والانفعال النّفسيّ، والوظيفة الإنسانيّة للصُّورَةِ الّتي تسائلُ ضمير القارئ(العَبطة، ١٩٩٢: ٧٣، جوناثان بوتر، ٢٠٢٥: ٢٣٧-٢٣٩)، فهذا البيت الشّعري مُوجع، يخترقُ القارئ بلذعة الشّعر كما يلسعُ البرد جسد الفقيرة، فتتحوّلُ الكلمة إلى أداة احتجاج إنسانيّ مُرهف. وأنتقل إلى قوله:(الرِّصَافِيّ، ٢٠١٤: ٣٠٣):

حتى غدا جسمها بالبرد مرتجفًا كالغصن في الريح واصطكت ثناياها

يتجلى في هذا البيت الشعري إحساس الشاعر الدقيق بمشهدٍ إنساني ينبض بالحياة والحركة، في صورة بسيطة في ظاهرها تحمل ثراءً بلاغيًا من حيث دقتها التعبيرية وصدق انفعالها، وتقوم على تشبيهٍ بليغٍ وكنايةٍ مؤثرة، ففي هذا البيت ذُكِرَ المشبَّه، وهو جسم المرأة المرتجف من البرد، والمشبَّه به، وهو الغصن الذي تضربه الرياح، ووجه الشبه بينهما الارتجاف والاضطراب الدقيق في الحركة، وأداة التشبيه الكاف. وإنّ اختيار الشاعر للغصن كمشبَّهٍ به لم يكن اعتباطيًا، فالغصن يتميز بالمرونة والدقة في اهتزازه، وحركته في الريح تجمع بين اللطافة والرقة، تمامًا كما هي حركة الجسد البشري حين يقشعرّ من البرد، وبهذا يكون التشبيه مرسومًا على مبدأ التناسب بين الجسد الرقيق والغصن، مما يشي برقة الأنثى وضعفها أمام قسوة البرد، فيجمع الشاعر بين الدقة الحسية والرهافة الشعورية(عزّ الدّين، ١٩٦٥: ٧٧)، وهنا الشاعر كان دقيقا بوصفه، إذ لم يشبّه الارتجاف بحركة قوية أو عنيفة، بل بالغصن الذي تهزّه الريح، وهي حركة ناعمة متكررة، تشبه رعشة البرد تمامًا، فصورة الغصن في الريح تثير في المتلقي

إحساس البرد والارتعاش أيضًا، مما يضاعف الأثر الشعوري للصورة، والانسجام بين الصورة والإحساس، والصورة ليست جامدة، بل حركية، تشترك فيها حواس البصر والسمع واللمس، مما يمنحها عمقًا وواقعية(الرّشودي، ١٩٨٨: ٥٣). كما تظهر الكناية في قوله: (واصطكت ثناياها)، فالكناية هنا ليست عن البرد فحسب، بل عن شدة الإحساس به وضعف الجسد أمامه، فالشاعر لم يقل: بردت كثيرًا، بل عبّر عن ذلك بذكر اصطكاك الأسنان، وهو مظهر محسوس يدل على البرد الشديد، دون أن يصرّح بالمعنى، والكناية هنا عن صفة، وهي شدة البرد ورقة الحال، كما نجد الاقتصاد في التعبير، إذ اكتفى الشاعر بصورة صغيرة (اصطكاك الثنايا) لتوحي بالكثير: البرد، والارتعاش، والإحساس بالوحدة، وحتى الخوف أحيانًا، واصطكاك الأسنان لا يدل على البرد فقط، بل على الاضطراب الداخلي والخوف، فيمنح الصورة عمقًا شعوريًا، وهناك تناسق مع التشبيه السابق، فالكناية تأتي مكمّلة للتشبيه، إذ تُحوّل المشهد من الحركة المرئية (ارتجاف الجسد) إلى الحركة المسموعة (اصطكاك الأسنان)، فتصبح الصورة شاملة لحاستين معًا، مما يزيدها تأثيرًا وواقعية(رجوان، ٢٠٢٠: ٤٢-٤٦)، وممّا يميّز هذا البيت أن الشاعر جمع بين صورتين بيانيّتين متكاملتين: التشبيه، وذلك بنقل المشهد الحركي البصري. والكناية التي أضافت البعد الصوتي والانفعالي، فكأننا أمام لوحة فنية متكاملة العناصر، إذ نرى فيها ارتجاف الجسد كالغصن في الريح، ونسمع فيها صوت الأسنان وهي تصطكّ من شدة البرد. وهذا التآلف بين الصورتين منح البيت جمالًا مضاعفًا؛ إذ تساندت الصورتان في خدمة المعنى العام دون تكرار أو ترهّل، فالتشبيه جسّد البرد في حركة، والكناية جسّدته في أثر محسوس، وجمالية الصورة ليست في المبالغة، بل في الصدق والإحساس، فهي من صميم التجربة الإنسانية (زايد، ٢٠٠٢: ٢٩). فالبيت يصوّر الجمال الإنساني في ضعفه الطبيعي أمام البرد، ويجعل من ظاهرة جسدية (الارتجاف واصطكاك الأسنان) لوحة فنية تنبض بالحياة والدفء الإنساني.

المطلبُ الثّاني: العلاقةُ بين الصُّورَة والوجدان الإنسانيّ عند الرّصَافِيّ.

يُعدُّ مَعْرُوْف الرّصَافِيّ من أبرز شُعراء العصر الحديث الّذين وظّفُوا الصُّورَة الشّعريّة لتجسيد المُعاناة الإنسانيّة، والتّعبير عن القضايا الاجتماعيّة بأسلُوب حيويّ نابض، وتتميّزُ صُور الرّصَافِيّ الشّعريّة بأنّها ليست غاية جماليّة بحتة، بل هي أدوات لنقل الوجدان الإنساني، إذ ترتبطُ ارتباطًا وثيقًا بالعاطفة، وتمثّلُ وجُوهًا مُختلفة من الألم، والحرمان، والظّلم، والكرامة المهدُورة، **فالصُّورَة مرآة للوجدان الاجتماعي**، وعند الرّصَافِيّ تتجاوزُ الصُّورَة الشّعريّة البُعد الفردي لتعبّر عن الشّعُور الجمعيّ، فهُو لا يرسمُ صُورًا لمُجرّد الإدهاش الفنّيّ، بل يحمّلُها همُومًا إنسانيّة واجتماعيّة(رجوان، ٢٠٢٠: ٣٥-٣٧، فريدة، ٢٠١٧: ١٦-١٨)، ففي قصيدة (الأَرْمَلَة المُرْضِعَة)، يصوّرُ الرّصَافِيّ امرأة أرملة تحتضنُ طفلها، وقد أنهكها الفقر والجُوع، وكذا **تكثيفُ العاطفة عبر الرّمز والتّجسيد**، فالرّصَافِيّ يعتمدُ في كثير من صُوره على تكثيف المشاعر

وتجسيدها بمشاهد رمزيّة، يربطُ فيها بين الظّاهر الحسّيّ والدّلالة الوجدانيّة، فالأمُّ الّتي ترضعُ طفلها ممّا ليس في ثديها ليست مُجرّد أُمْ جائعة، بل هي صُورة رمزيّة لأُمّة بأكملها تُعاني من الفقر والخذلان، وتعجزُ عن رعاية أبنائها(جَواد، ١٩٤٧: ٨)، وهُنا تتحوّلُ الصُّورَة إلى مُعادل وجداني عميق، يستنفرُ العاطفة العامّة، ويحرّكُ مشاعر الأسى والاحتجاج في آن، وإنّ **لغة الصُّورَة ومُخاطبة الحسّ الإنسانيّ** عند الرِّصَافِيّ تقومُ على لُغة واضحة ولكن مشحُونة بالعاطفة، فالرِّصَافِيّ لا يستغرقُ في المجاز المُعقّد، بل يبني صُورًا حسِّيَّة ملمُوسة، كما في تصويره لوجُوه الأطفال الجياع، أو الأمهات الباكيات، أو العمال المطحُونين، وهذا الأسلُوب الحسّيّ المُباشر يسهّلُ على القارئ إدراك عمق المُعاناة، ويجعلُ الصُّورَة مرآة صافية للوجدان، تنعكسُ عليها مشاعر الحزن، والقهر، والأمل، وكذا **التّكرار العاطفيّ للصُّورَةِ وتأكيد الشّعور** ففي بعض قصائده، يعيدُ الرِّصَافِيّ صُورًا مُشابهة في أكثر من موضع، لا للتّكرار اللفظيّ، بل للتّأكيد العاطفيّ، إنّه يُصعّد الصُّورَة ليزيد من شدّتها الوجدانيّة، كما في تصويره لفقر أبناء الشّعب أو للطّفل اليتيم، إذ يعيدُ بناء الصُّورَة في أكثر من إطار، تارة بالرّسم الجسدي، وتارة بالإيحاء النّفسيّ، وهذا التّكرار يصنعُ أثرًا شعُوريًّا مُتناميًّا في وجدان المُتلقّي(طبانة، ١٩٥٧: ٧٦)، ويمثّلُ أحد أساليب الشّاعر في ترسيخ المُعاناة في الذّاكرة العاطفيّة.

المبحثُ الثّالث: الوظيفةُ الجماليّة والتّأثيريّة للصُّورَةِ البَيانِيَّة في القَصِيدَة.

يمتازُ مَعْرُوْف الرِّصَافِيّ بقدرته اللافتة على تحويل القضايا الاجتماعيّة والمعاناة الإنسانيّة إلى صُور بيانيّة مُكثّفة، تجمعُ بين الجمال الفنّي والوظيفة التّأثيريّة، فالصُّورَة عندهُ ليست مُجرّد تزيين للمعنى، بل هي لبّ التّجرُبة الشّعريّة، وجوهر التّعبير عن الألم والاحتجاج، والحنوّ والشّفقة، والمُعاناة الجماعيّة، وتعملُ هذه الصُّور في قصائده ضمن وظيفتين مركزيّتين، الجماليّة الّتي تضفي على النّصّ بهاء فنّيًّا، والتّأثيريّة الّتي تُحرّك وجدان المُتلقّي وتدفعهُ للتّفاعل الوجداني(رجوان، ٢٠٢٠: ٣٤-٣٦)، والوظيفة الجماليّة للصُّورَةِ البَيانِيَّة عند الرِّصَافِيّ تكُون من خلال **تجسيد المُجرّد بلُغة حسِّيَّة**، فالرِّصَافِيّ يتّخذُ من التّشبيه والاستعارة وسيلة لتحويل المفاهيم المُجرّدة إلى صُور ملمُوسة، فهُو لا يتحدّثُ عن الفقر بوصفه ظاهرة اجتماعيّة جافة، بل يصوّرهُ عبر صُور إنسانيّة نابضة بالحياة، ففي قصيدة (الأَرْمَلَة المُرْضِعَة)، يرسمُ مشهدًا بصريًّا شديد التّأثير، بقوله: (بكت من الفقر فاحمرّت مدامعُها، واصفرّ كالورس من جوعٍ مُحيّاها) فهُنا تُشكّلُ الألوان (الاحمرار، الاصفرار) لوحة شعريّة بصريّة تُجسّد الألم، فالصُّورَة لا تصفُ فقط، بل تبني جمالًا مأساويًّا يجعلُ المُعاناة موضُوعًا فنّيًّا ذا بُعد جماليّ واضح، وكذا **المُفارقة الجماليّة بين الجمال والمُعاناة**(عزّ الدّين، ١٩٦٥: ٤٢)، فالرِّصَافِيّ يُبدعُ في صنع مُفارقات جماليّة تزاوج بين النّقيضين الحنان واليأس، والأُمُومة والفقر، والطّفُولة والحرمان، فمثلًا في تصويره لامرأة تُرضعُ طفلها من ثديٍ لا لبن فيه، تتكوّنُ صُورة تجمعُ بين روعة التّضحية وبشاعة العجز، ممّا يخلقُ أثرًا جماليًّا مُركّبًا، يرتكزُ

على تناقض عاطفيّ وفنّيّ يثيرُ التّأمّل، وإنّ الوظيفة التّأثيريّة للصُّورَةِ البَيانِيَّة عند الرِّصَافِيّ تتجسّدُ بتحريك الوجدان وإثارة العاطفة، وتستعمل الصُّورَة في شعر الرِّصَافِيّ بوصفها وسيلة للتّأثير المُباشر في القارئ، وإنّها تنفذُ إلى عُمق الشّعُور من غير تصريح منطقيّ، فحين يرسم مشهد الطّفل الجائع في حضن أمّه الباكية، فإنّ القارئ لا يقرأُ الصُّورَة فحسب، بل يعيشها وجدانيًّا، ويتفاعلُ معها بإحساس الشّفقة والألم والغضب أحيانًا، وكذا بناء التّعاطف الاجتماعيّ، من خلال الصُّور البَيانِيَّة المُؤثّرة، فالرِّصَافِيّ يهدفُ إلى نقل وجع الطّبقات المسحُوقة إلى القارئ، وتحفيزه على الإحساس بالمسؤُوليّة الأخلاقيّة، فالصُّورَة ليست حياديّة، بل مشحُونة برسالة اجتماعيّة تُضمر نقدًا للأوضاع وتدعُو إلى التّغيير، وكلما كانت الصُّورَة أكثر بلاغة ووضُوحًا، كان تأثيرها أبلغ في النّفس، وكذا **تكثيف المعنى وتوسيع الدّلالة**، فالصُّورَة عند الرِّصَافِيّ تختصرُ التّجربة في لقطة واحدة، لكنّها مفتُوحة على تأويلات مُتعدّدة (الحُسيني، د.ت: ٢٦ ، أنيس، ١٩٧٨: ٨٣)، فرؤية الأُم المُرضعة –مع فقرها وجوعها– تحوي في طياتها دلالات تتعدّى الشّخصي إلى رمزيّة الأُمّة، والواقع الاجتماعيّ، والكرامة المهدُورة، وهذه القُدرة على توسيع الدّلالة من خلال صُورة بسيطة تخلقُ أثرًا نفسيًّا وفكريًّا عميقًا في القارئ.

الخاتمةُ: في هذهِ الدّراسَة البَيانيّة توَصّلنا إلى مَجْمُوعَةٍ مِن النَّتَائِجِ:

١- تُشكّلُ قَصيدة (الأَرْمَلَة المُرْضِعَة) لَحظة فَارقة في مَسيرة الشّعر الاجتماعيّ العربيّ، إذ تلتقي الصُّورَة الشّعريّة بوظيفتِها الإنسانيّة في لحظة إبداع خالص، فالرِّصَافِيّ في هذه القَصِيدَة لم يكتب عن الأرَامل، بل كتب بصَوتهنّ؛ ولم يُصوّر الجُوع بوصفه موضُوعًا، بل جعلهُ ملمُوسًا في الأجساد والكلمات والدّمُوع، ومن خلال هذه القَصِيدَة، تتجلّى قدرته على تحويل الواقعة اليوميّة إلى مأساة شعريّة راقية، مستعملا الصُّورَة البَيانِيَّة لا بوصفها زخرفة بل كصرخة، ممّا يجعلُ من دراستها ضرُورة أدبيّة وإنسانيّة في آن.

٢- تتجلّى الصُّورَة البَيانِيَّة في شعر مَعْرُوْف الرِّصَافِيّ بوصفها أداة بلاغيّة تتكاملُ فيها الوظيفة التّعبيريّة والجماليّة والنّقديّة، فهي انعكاس لحسّه الإنسانيّ العميق، ووعيه بالواقع، وموهبته الشّعريّة الّتي جمعت بين البساطة والعُمق، والبيان والتّفكير، وهذا الإطار النّظري سيمهّدُ لتحليل نماذج مُختارة من شعره في المباحث القادمة، إذ تتجسّد الصُّورَة بوصفها مرآة للواقع ومسرحًا للمعاني.

٣- إنّ الصُّورَة البَيانِيَّة بأنواعها تُشكّلُ العمُود الفقريّ للبيان العربيّ، وتمثّلُ أبرز آليّات التّعبير الفنّيّ الّتي تتجاوزُ المعنى السّطحيّ إلى أُفق المعنى الرّمزيّ، والإيحائيّ، والجماليّ، وتُبرزُ هذه الصّور مقدرة المُتكلّم على تطويع اللُّغة وتشكيلها بحسب حاجته الفنّيّة أو النّفسيّة أو الخطابيّة، وقد أسّس البلاغيّون من خلال هذه الأنواع فهمًا عميقًا لوظيفة اللُّغة في التّعبير والتّأثير، وهُو ما يشكّلُ أرضيّة لتحليل النّصُوص الشّعريّة، قديمها وحديثها.

٤- إنّ وظيفة الصُّورَة البَيانِيَّة في التّعبير الشّعري تتجاوزُ حدُود الزّخرفة اللفظيّة إلى كونها جوهرًا لبنية النّصّ الشّعريّ ووسيلةً للتّوصيل الفنّيّ العميق، فهي تعبير عن التّوتر الدّاخليّ، والرُّؤية الجماليّة، والتّجرُبة الحياتيّة، والعلاقة مع اللغة والعالم، ولهذا فإنّ حضُور الصُّورَة البَيانِيَّة في الشّعر لا يُمكن فصلهُ عن جوهر الشّعر ذاته، الّذي هُو في النّهاية فنّ التّعبير عن المألُوف بطريقة غير مألُوفة، وعن الذّات بطريقة جماليّة.

٥- الصُّورَة الشّعريّة عند مَعْرُوْف الرِّصَافِيّ تقُوم بوظيفتين مُتكاملتين: جماليّة وتأثيريّة، فهي من جهة، تكسُو الموضُوعات الاجتماعيّة القاسية حلّةً فنّيّةً تخفّفُ وطأتها، وتزيد عمقها، ومن جهة أخرى، تشكّلُ أداة فاعلة في إثارة الوجدان وتنبيه الوعي، من خلال تصوير المُعاناة لا بالشّرح والنّقل، بل بالإيحاء والتّرميز، وهكذا تتجلّى الصُّورَة في شعره بوصفها عُنصرًا عُضويًّا في بنية الخطاب الاجتماعيّ، لا تزويقًا بلاغيًّا، بل تعبيرًا صادقًا عن رُؤية شاعر حمل همُوم مُجتمعه وصاغها بجمال وقُوّة.

٦- إنّ البنية التّصويريّة في القَصِيدَة تقُوم على تكامُل بين المشهد الواقعي والرّمز البلاغي، بين الصُّورَة الحسِّيَّة والإيحاء المجازيّ، وقد استطاع الرِّصَافِيّ أن يُحوّلَ مُعاناة إنسانيّة فرديّة إلى صرخة اجتماعيّة شاملة، مستعملا طاقات الصُّورَة الشّعريّة في التّعبير عن الألم، والاحتجاج، والتّعاطف، فصُوره ليست مُجرّد تجميل شعري، بل هي أداة كشف واحتجاج، تسعى إلى تحريك الوجدان وتحفيز الضّمير الجمعي.

٧- لقد نجح مَعْرُوْف الرِّصَافِيّ في تحويل الصُّورَة البيانيّة إلى أداة وجدانيّة، تخاطبُ الحسّ الإنسانيّ في أعمق تجليّاته، فصُوَر الرِّصَافِيّ لا تُقرأُ بعين العقل وحدهُ، بل تُحسّ بالقلب، وتُلامَس بالحسّ الدّاخليّ للمُتلقّي، وفي هذا تكمنُ قيمة تجربته الشّعريّة، إذ تتّحدُ الجماليّة مع الشّعُور، ويتحوّلُ الشّعر إلى شاهد حيّ على نبض الإنسان وألمه وأمله.

٨- استطاع مَعْرُوْف الرِّصَافِيّ النّجاح في توظيف الصُّورَة البَيانِيَّة في شعره لتفيد هدفين مُتكاملين: الجمال والتّأثير، فصُوره لا تكتفي بإبهار العين أو تزويق المعنى، بل تُجسّد الأحاسيس، وتُوقظ الوجدان، وتُعبّرُ عن همُوم النّاس بأقصى درجات الشّعريّة، وهكذا تُصبح الصُّورَة عندهُ لُغة الشّعُور الشّعبي، وأداة الإصلاح العاطفي، وجمالًا يتكلّمُ بلسان المُعاناة.

٩- تقديمُ قراءة جديدة في شعر الرِّصَافِيّ تكشفُ عن حسّه الفنّيّ الرّفيع، ووعيه ببلاغة الصُّورَة الشّعريّة، ممّا يُعيدُ الاعتبار لقيمته الأدبيّة وليس فقط لرسالته التّنويريّة، والإسهام في إثراء الدّرس البلاغيّ التّطبيقيّ من خلال تحليل نمُوذج شعري مُعبّر، تتكاملُ فيه الصُّورَة البَيانِيَّة مع القيم الشّعوريّة والفكريّة، والرّبط بين الجمال والمعنى الإنساني، إذ تُعدّ القَصِيدَة أنمُوذجًا نادرًا لتجربة شعريّة تحتشد فيها المُعاناة الواقعيّة مع الرُّؤية الفنّيّة، عبر لغة شعريّة مُكثّفة بالصُّورَة والتّعبير الرّمزيّ.

١٠- التّحفيزُ على إعادة قراءة الشّعر الاجتماعي العربي في ضَوء المَناهج البَلاغيّة وَاللسانيّة الحَديثة، وفَتح المَجال لدراسَات جَديدة تَستكشفُ الأبعاد الجَماليّة في نصُوص تُصنّفُ عَادة تَحت الشِّعر الإصلاحِيّ.

المَصادرُ:

- ابن منظور، جمال الدين محمد، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت .
- إسماعيل، د. عزالدينن الأُسس الجَماليّة في النّقدِ العَربي، دار الفكر العربي، ١٩٩٢م.
- الحُسينيّ، د. عبد المجيد هاشم، معروف الرصافي شاعر الحرية والعروبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب د.ت.
- أَنيس، د. إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٥، ١٩٧٨م.
- بَصري، مير، أعلام اليقظة الفكرية في العراق الحديث، مطبعة الجمهورية، بغداد، ١٩٧١م.
- بقَاعِي، إيمان يوسف، مَعْرُوْف الرِّصَافِيّ نار أم كلم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٤م.
- البقاعِي، شفيق، أدب عصر النهضة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ١٩٩٠م.
- بَكار، د. يوسف حسين، بناء القَصِيدَة في النقد العربي القديم في ضوء الحديث، دار الاندلس للطباعة، د.ت.

١. بهنسي، عفيف، أثرُ الجماليّة الإسلاميّة في الفنّ الحديث، دار الكتاب العربي، مصر، ١٩٩٨م.

- جَاسم، عزيز السيد، مَعْرُوْف الرِّصَافِيّ، قصة خمسين عاما في كبرياء الشعر، مطبعة الديواني، بغداد، د.ت.
- جَواد، مصطفى، أدب الرِّصَافِيّ، نقد ودراسة، بغداد، ١٩٤٧م.
- جوناثان بوتر ومارغريت، الخطاب وعلم النفس الاجتماعي، تر: محمود أحمد، دار شهريار، العراق، ط١، ٢٠٢٥.
- الحدّاد، د. عبد الوارث، مَعْرُوْف الرِّصَافِيّ بين الأصالة والمعاصرة، مطبعة السعادة.
- الحَنفيّ، جلال، الرِّصَافِيّ في أوجه وحضيضه، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٢م.
- الحياني، أ.د. أحمد فتحي، لطائف بلاغيّة قرآنيّة، دار الخليج للنشر والتوزيع، الأردن – عمان، ط ١، ٢٠٢١ م.
- الخَطّاط، قاسم وآخرون، مَعْرُوْف الرِّصَافِيّ، شاعر العرب الكبير، حياته وشعره، القاهرة، ١٩٧١م.
- خلوصِي، صفاء، مَعْرُوْف الرِّصَافِيّ، ترجمة، طالب عبد الجبار السامرائي، بغداد، العراق، ١٩٥٣م.
- الدّروبي، إبراهيم، البغداديون، أخبارهم ومجالسهم، بغداد، ١٩٥٨م.
- رجوان، مصطفى، الشعرية وانسجام الخطاب، مطبعة كنوز المعرفة، ط١، ٢٠٢٠م.
- الرشودِي، عبدالحميد، الرِّصَافِيّ، حياته، آثاره، شعره، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٨م.
- الرشوديّ، عبدالحميد، رسائل الرِّصَافِيّ، بيروت، ١٩٩٤م.

❖الرِّصَافِيّ، معروف، الرسالة العراقية في السياسة والدين والاجتماع، منشورات الجمل، ألمانيا، ٢٠٠٧م.
❖الرِّصَافِيّ، معروف، دروس في تاريخ آداب اللغة العربية، ط ١ مطبعة دار السلام بغداد ١٩٢٨ .
❖الرّصافي، معروف، ديوان معروف الرصافي، مراجعة: مصطفى الغلاييني، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٤م.٩
❖زايد، علي، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة، ط٤، ٢٠٠٢.
❖السامرائي، د. فاضل، لمسات بيانية، دار ابن كثير للنشر، دمشق، ط١١، ٢٠١٧.
❖شاكر، عبدالحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧.
❖شَرارة، عبد اللطيف، الرِّصَافِيّ، دار صادر، بيروت، د.ت: (شرارة، د.ت: ٤٧)
❖شرتج، عصام، الفكر الجمالي عند شعراء الحداثة المعاصرين، دار دمنة للنشر، الأردن، د.ط، ٢٠١٨.
❖شلق، علي، الفن والجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، د.ط، ١٩٨٢ .
❖ صَفوت، نجدت فتحي، مَعْرُوْف الرِّصَافِيّ، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ١٩٨٨م.
❖طَبانة، د. بدوي، معروف الرصافي حياته وبيئته وشعره، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٢، م ١٩٥٧ هـ ١٣٧٦.
❖طَبانة، د. بدوي، مَعْرُوْف الرِّصَافِيّ، دراسة أدبية لشاعر العراق وبيئته السياسية ، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٤٧م.
❖عبد الرحمن، عياض، مفهوم اللون ودلالته في الدراسات التأريخية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٩م.
❖العَبطة، محمود، مَعْرُوْف الرِّصَافِيّ، حياته وآثاره ومواقفه، بغداد، ١٩٩٢م.
❖عزّ الدّين، د. يوسف، الشعر العراقي، أهدافه وخصائصه في القرن التاسع عشر، الدار القومية للطباعة، ١٩٦٥م.
❖عزّ الدّين، يوسف، الرِّصَافِيّ يروي سيرة حياته، دار المدى للطباعة، سوريا، ٢٠٠٤م.
❖عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢.
❖عَلي، مصطفى، آراء الرِّصَافِيّ في الدين والسياسة والاجتماع، جمع وترتيب: سعيد البدري، بغداد، د,ت.
❖عَلي، مصطفى، محاضرات عن الرِّصَافِيّ، القاهرة، مصر، ١٩٥٤م.
❖عَلي، مصطفى، مَعْرُوْف الرِّصَافِيّ، صلتي به، وصيته، مؤلفاته، القاهرة، مصر، ١٩٤٨م.

❖القَزوينيّ، محمّد بن عبد الرّحمن بن عمر، أبو المعالي، جلال الدّين (ت: ٧٣٩هـ)، الإيضاحُ في علوم البلاغة، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل – بيروت، ط٣.

❖الكَرخي، حسين، مجالس الادب في بغداد، بغداد، ١٩٨٧م.

❖لؤلؤة، عبدالواحد، موسوعة المصطلح النقدي، وزارة الثقافة والسياحة والآثار، بغداد، ٢٠٢٤.

❖مَاهر، نعمان، البدري سعيد، الرِّصَافِيّ في أعوامه الأخيرة، بغداد، العراق، ١٩٥٠م.

❖المراغي، أحمد بن مصطفى (ت: ١٣٧١هـ)، علوم البلاغة (البيان، المعاني، البديع)، القاهرة، مصر، د.ت.

❖مطلُوب، أحمد، الرِّصَافِيّ آرائه اللغوية والنقدية، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، مصر، ١٩٧٠م.

❖مَناهل، الشاعر الرِّصَافِيّ، منشورات الادب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٥٤م.

❖نَادر، إسماعيل، مَعْرُوْف الرِّصَافِيّ محلل اجتماعي، التراث الادبي، ط٢، د.ت.

❖الواعظُ، رؤوف، مَعْرُوْف الرِّصَافِيّ، حياته وأدبه السياسي، القاهرة، مصر، ١٩٦١م.

البحُوث وَالمجلات :

❖جُمعة، أ.م.د. أحمد ناجي، يوسف، د. عكاب، الشاعر معروف عبد الغني الرِّصَافِيّ والحياة السياسية في العراق، مجلة آداب البصرة، جامعة البصرة، عدد ٤٨، ٢٠٠٩م.

❖خضرِي، د. علي، تمظهرات المرأة وحقوقها في شعر مَعْرُوْف الرِّصَافِيّ، مجلة التواصلية، جامعة الخليج، بوشهر، المجلد ٦، العدد ١٨، ٢٠٢٠م.

❖سَلمان، مروى عويد، التسامح والتعايش السلمي في الأدب العربي مَعْرُوْف الرِّصَافِيّ أنموذجًا، مجلة لارك، جامعة واسط، مجلد ١٤، عدد ٣، ٢٠٢٢م.

❖شيْروي، أ.م. مصطفى، دراسة ملامح من حب الوطن في شعر معروف عبد الغني الرِّصَافِيّ، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد ١٤، ١٣٤٤هـ.

❖عبّاس، د. علام، الحنين والغربة في شعر مَعْرُوْف الرِّصَافِيّ، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العدد ٣٩، ٢٠١٨.

❖عبيد، محمد صابر، التشكيل اللوني في الشعر العراقي الحديث، مجلة الأقلام، العدد١١، ١٩٨٩م.

❖ فَارس، عباس، تجليات الاغتراب في شعر مَعْرُوْف الرِّصَافِيّ، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة الكوفة، مجلد ١، العدد ٢٨، ٢٠١٨م.

❖ فريدة، سويزيف، جمالية اللون ودلالته في الشعر المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة جيلالي، كلية الاداب، ٢٠١٧م.

❖ محَمد، د. جمال عبد النبي ، الجانب الإنساني في شعر مَعْرُوْف الرِّصَافِيّ، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية، ج ٤، مج: ٢٥، الإسكندرية.

Sources:

❖ Al-Husseini, Dr. Abdul Majeed Hashem, Ma'ruf Al-Rusafi: Poet of Freedom and Arabism, Egyptian General Book Organization, n.d.
❖ Anis, Dr. Ibrahim, The Music of Poetry, Anglo-Egyptian Library, ٥th ed., ١٩٧٨.
❖ Basri, Mir, Figures of Intellectual Awakening in Modern Iraq, Al-Jumhuriya Press, Baghdad, ١٩٧١.
❖ Baqa'i, Iman Youssef, Ma'ruf Al-Rusafi: Fire or Word, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, Beirut, Lebanon, ١٩٩٤.
❖ Al-Baqa'i, Shafiq, Literature of the Renaissance Era, Dar Al-Ilm Lilmalayin, Beirut, Lebanon, ١٩٩٠.
❖ Bakkar, Dr. Youssef Hussein, The Structure of the Poem in Ancient Arabic Criticism in Light of Modern Thought, Dar Al-Andalus for Printing, n.d.
❖ Jasim, Aziz Al-Sayyid, Ma'ruf Al-Rusafi: A Fifty-Year Story of Poetic Pride, Al-Diwani Press, Baghdad, n.d.
❖ Jawad, Mustafa, The Literature of Al-Rusafi: Critique and Study, Baghdad, ١٩٤٧.
❖ Al-Haddad, Dr. Abdul-Warith, Ma'ruf Al-Rusafi: Between Authenticity and Modernity, Al-Saada Press.
❖ Al-Hanafi, Jalal, Al-Rusafi: In His Peak and Decline, Al-Ani Press, Baghdad, ١٩٦٢.
❖ Al-Khattat, Qasim et al., Ma'ruf Al-Rusafi: The Great Arab Poet – His Life and Poetry, Cairo, ١٩٧١.
❖ Khulusi, Safa, Ma'ruf Al-Rusafi, translated by Talib Abdul Jabbar Al-Samarrai, Baghdad, Iraq, ١٩٥٣.
❖ Al-Darubi, Ibrahim, The Baghdadis: Their Stories and Gatherings, Baghdad, ١٩٥٨.
❖ Al-Rashoudi, Abdul-Hamid, Al-Rusafi: His Life, Works, and Poetry, Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiyyah, Baghdad, ١٩٨٨.
❖ Al-Rashoudi, Abdul-Hamid, The Letters of Al-Rusafi, Beirut, ١٩٩٤.
❖ Al-Rusafi, Ma'ruf, The Iraqi Treatise on Politics, Religion, and Society, Al-Jamal Publications, Germany, ٢٠٠٧.
❖ Al-Rusafi, Ma'ruf, Lessons in the History of Arabic Literature, ١st ed., Dar Al-Salam Press, Baghdad, ١٩٢٨.

- Al-Rusafi, Ma'ruf, Diwan of Ma'ruf Al-Rusafi, Reviewed by: Mustafa Al-Ghalayini, Hindawi Foundation, ٢٠١٤.
- Shararah, Abdul Latif, Al-Rusafi, Dar Sader, Beirut, n.d.
- Safwat, Najdat Fathi, Ma'ruf Al-Rusafi, Riyad Al-Rayyes Books and Publishing, London, ١٩٨٨.
- Tabbana, Dr. Badawi, Ma'ruf Al-Rusafi: His Life, Environment, and Poetry, Anglo-Egyptian Library, ٢nd ed., ١٩٥٧ / ١٣٧٦ AH.
- Tabbana, Dr. Badawi, Ma'ruf Al-Rusafi: A Literary Study of the Poet of Iraq and His Political and Social Environment, Al-Saada Press, Cairo, ١٩٤٧.
- Al-'Abta, Mahmoud, Ma'ruf Al-Rusafi: His Life, Works, and Stances, Baghdad, ١٩٩٢.
- Izz Al-Din, Dr. Youssef, Iraqi Poetry: Its Objectives and Characteristics in the ١٩th Century, National Publishing and Printing House, ١٩٦٥.
- Izz Al-Din, Youssef, Al-Rusafi Narrates His Life Story, Dar Al-Mada Printing, Syria, ٢٠٠٤.
- Ali, Mustafa, Al-Rusafi's Views on Religion, Politics, and Society, Compiled and Arranged by: Saeed Al-Badri, Baghdad, n.d.
- Ali, Mustafa, Lectures on Al-Rusafi, Cairo, Egypt, ١٩٥٤.
- Ali, Mustafa, Ma'ruf Al-Rusafi: My Connection With Him, His Will, and His Works, Cairo, Egypt, ١٩٤٨.
- Al-Qazwini, Muhammad bin Abdul Rahman bin Omar, Abu Al-Ma'ali, Jalal Al-Din (d. ٧٣٩ AH), Al-Idah fi Uloom Al-Balagha, Edited by: Muhammad Abdul Mun'im Khafaji, Dar Al-Jeel – Beirut, ٣rd ed.
- Al-Karkhi, Hussein, Literary Gatherings in Baghdad, Baghdad, ١٩٨٧.
- Maher, Nu'man, Al-Badri Saeed, Al-Rusafi in His Final Years, Baghdad, Iraq, ١٩٥٠.
- Matlub, Ahmed, Al-Rusafi: His Linguistic and Critical Views, Arab Research and Studies Institute, Cairo, Egypt, ١٩٧٠.
- Manahil, The Poet Al-Rusafi, Arab Literature Publications, Beirut, Lebanon, ١٩٥٤.
- Nader, Ismail, Ma'ruf Al-Rusafi: A Social Analyst, Literary Heritage, ٢nd ed., Issue ٨, n.d.
- Al-Wa'iz, Raouf, Ma'ruf Al-Rusafi: His Life and Political Literature, Cairo, Egypt, ١٩٦١.
- Al-Wa'iz, Raouf, Ma'ruf Al-Rusafi, Dar Al-Kitab Al-Arabi, Cairo, n.d.

Research Papers and Journals:

- Jum'a, Asst. Prof. Dr. Ahmed Naji, Youssef, Dr. Ukkab, The Poet Ma'ruf Abdul Ghani Al-Rusafi and Political Life in Iraq, Journal of Basra Arts, University of Basra, Issue ٤٨, ٢٠٠٩.
- Khidhri, Dr. Ali, Manifestations of Women and Their Rights in the Poetry of Ma'ruf Al-Rusafi, Al-Tawassuliya Journal, Gulf University, Bushehr, Vol. ٦, Issue ١٨, ٢٠٢٠.
- Salman, Marwa Owaid, Tolerance and Peaceful Coexistence in Arabic Literature: Ma'ruf Al-Rusafi as a Model, Lark Journal, University of Wasit, Vol. ١٤, Issue ٣, ٢٠٢٢.
- Sherwi, Asst. Prof. Mustafa, Aspects of Patriotism in the Poetry of Ma'ruf Abdul Ghani Al-Rusafi, Journal of Arabic Language and Literature, Issue ١٤, ١٣٤٤ AH.
- Abbas, Dr. Allam, Nostalgia and Alienation in the Poetry of Ma'ruf Al-Rusafi, Journal of the College of Basic Education for Educational and Human Sciences, University of Babylon, Issue ٣٩, ٢٠١٨.
- Fares, Abbas, Manifestations of Alienation in the Poetry of Ma'ruf Al-Rusafi, Journal of Arabic Language and Literature, University of Kufa, Vol. ١, Issue ٢٨, ٢٠١٨.
- Mohamed, Dr. Jamal Abdel Nabi, The Humanitarian Aspect in the Poetry of Ma'ruf Al-Rusafi, Journal of the Faculty of Islamic and Arabic Studies, Issue ٤, Vol. ٢٥, Alexandria.