Journal Of the Iraqia University (76-1) April (2026)

ISSN(Print): 1813-4521 OnLine ISSN:2663-7502
Journal Of the Iraqia University
available online at
https://iasj.rdd.edu.iq/journals/journal/view/247

حركية الصورة في نماذج من أشعار الحماسة الشجرية دراسة في ضوء علم الأسلوب

ا.م.د أكرم علي عنبر

جامعة الاسراء مساعد رئيس الجامعة

The Dynamics of Imagery in Examples of Tree-Style Poetry A Study in Light of Stylistics

Akram Ali Anbar
Akramali186@yahoo.com

الملخص :

تعتبر الصورة الشعرية الركيزة الأساسية والعمود الفقري لأي إبداع أدبي، فهي المعيار الذي يحدد تفوق الشعراء وتميزهم. إنها جوهر العمل الشعري، ومكمن الجمال الفاتن، ومنبع المتعة الخالصة، ومصدر النفع العميق. نظراً لهذه الأهمية القصوى، أولى النقاد، على مر العصور، اهتماماً بالغاً بها، فتناولوها بالتحليل والنقد، وصاغوها وفق محددات دقيقة واشتراطات صارمة. لقد أدركوا بجلاء أن الصورة الفنية هي النواة التي يتشكل منها الخلق الشعري، فهي تجسيد جمالي ونفسي يتكون من إدراكات حسية ومعنوية التقطتها حواس الشاعر المبدع، متأثراً بها بعمق. من خلالها، يمكننا الغوص في الباعث النفسي الكامن خلف نسيج القصيدة اللفظي، ومكوناتها الفنية، وأسسها البنائية، ومهيمناتها الأسلوبية. كما تكشف عن الآثار العميقة التي خلفتها التجارب والمشاهد في وجدان الشاعر، فتتدفق أحاسيسه في صياغات جمالية ملموسة، مشحونة بعاطفة جياشة تستجيب لها نفس المتلقي تلقائياً. هذه الصياغات تلامس انفعالات الشاعر وخلجات نفسه، معبرة عن نبوغه الفني وعبقريته الشعرية الفذة، وذلك عبر ربط الخيال بالصورة في عملية فنية فريدة يمتزج فيها الواقع بالخيال. يهدف هذا البحث إلى دراسة ديناميكية الصورة الشعرية في نماذج مختارة من الحماسة الشجرية، حيث تم تحليل هذه النماذج وكشف حركيتها المتفردة.**الكلمات المفاتيح (الصورة ، الشعر ، الحماسة الشجرية**

The poetic image is the pillar and foundation of literary work, and upon it is based the differentiation between poets, as it is the essence of that work, and therein lies the place of beauty, enjoyment and benefit. Based on this importance, critics have focused on it, both ancient and modern, in criticism, construction and formation according to special determinants and specific requirements.

أولا : حركية الصورة التشبيهية :

يُعد التشبيه ركيزة أساسية ومحركاً فاعلاً في تشكيل الصورة الشعرية وإبداعها، فهو يعمل على تقريب المفاهيم وتجسير الفجوات، مؤسساً لعلاقة من التآلف والتشابه بين العناصر، شريطة أن ينبني هذا التقارب على أسس جمالية وفنية راسخة. لذا، حظي التشبيه باهتمام بالغ من قبل النقاد، تنظيراً وتطبيقاً، مستندين في ذلك إلى روائع الشعر التي تُعد نماذجاً للرقي والإبداع. وقد تركزت الرؤى النقدية حول الدور المحوري الذي يضطلع به التشبيه في صياغة الصور أو إعادة بنائها. إنه من أبرز الأساليب البيانية التي يستثمرها الأديب لتوضيح المعاني وتجلية الأفكار، ويمثل ساحة فسيحة تتجلى فيها مواهب الشعراء والبلغاء، ويُعد من أبلغ أساليب البيان دلالة على عمق بصيرة الأديب وقدرته الخارقة على الابتكار. وتزداد روعة التصوير بالتشبيه سحراً وجمالاً حين يتناغم دلالياً مع النسيج الكلي للنص، ويتوافق مع الحالة الوجدانية، ويتسق مع النسق التصويري العام. فالأديب المبدع مطالب بأن يتحلى بالدقة المتناهية في تشبيهاته، وأن يمتلك براعة فائقة في الربط وإقامة الصلة بين الأشياء، ليقدم معانيه بأبهى صورة، ويرسم تخيلاته تصويراً بديعاً يأسر الألباب ويخلب العقول."[١] (مطلوب ، ١٩٧٥م ؛ راغب ،٢٠٠٣) ، يُضفي التشبيه على النص كثافة تصويرية فريدة، ويمنحه أبعاداً إيحائية عميقة تستحوذ على اهتمام المتلقي وتأسره. لذا، يُنظر إليه كتصوير بليغ يكشف عن جوهر الموقف الجمالي الذي عاشه الشاعر في غمرة إبداعه، ويرسم أبعاد هذا الموقف من خلال مقارنة دقيقة بين طرفي التشبيه. هذه المقارنة لا تهدف إلى ترجيح كفة طرف على آخر، بل تسعى إلى إرساء صلة وثيقة بينهما في حالة أو صيغة أو وضع معين، مما يثري المعنى ويضاعف من تأثيره الفني[٢](قاسم،

٢٠٠٠م:٥٣)وقد وظّف شعراء (الحماسة الشجرية) التشبيه ، فكان حاضرا في أشعارهم ، عادّيه عاملا مهما في تجلي صور الجمالية داخل نصوصهم الشعرية ، فجاء التوظيف متسما بالجمالية والمنفعة الفنية ، كقول جميل بثينة :

ألم تعلمي يا عذبةَ الرَّيق أنّني أظلُّ إذا لم أسقَ ريقَـكِ صاديا (الطويل)

أنّي لتثنيني الحفيظةُ كلّـما لقيتُكِ يوماً أن أبثّـكِ ما بيا

وإنّي لأخشى أن أموتَ فُجاءةً وفي النّفسِ حاجاتٌ إليكِ كما هيا

وقالوا : به داءٌ قد أعيا دواؤهُ وقد علمتْ نـفسي مكان دوائيا [٣] (ابن الشجري ؛الملوحي ؛الحمصي ، : ١/ ٥٠٤-٥٠٥)

لقد شبّه الشاعر الآخر / المرأة ، بكونها عذبة الريق ، فهي امرأة جميلة ، تجلّى فيها معالم الجمال ومحددات الجمالية ، فقوله : ((يا عذبة الريق)) ، منح النص كثافة تعبيرية ، ومسحة جمالية ، أضفت على الموصوف صفات الحس الجميل ، فالشاعر شبهها بالماء العذب ، وأنه سيلقى صاديا ظمآن إن لم يسق منه ، والتشبيه هنا هو تشبيه محسوس بصري (المرأة) بمحسوس ذوقي (الماء العذب) ، والصورة التشبيهية "هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص؛ ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة، والتركيب، والإيقاع، والحقيقة، والمجاز، والترادف، والتضاد، والمقابلة، والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات هي مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها الشكل الفني أو يرسم بها الصورة الشعرية"[٤] . (القط : ٣٩١).

وكقول الحسين بن مطير الأسدي :

أحبُّكِ يا سلمى علـــى غير ريبةٍ ولا بأسَ في حبّ تعفُّ سرائرُهْ (الطويل)

وكنتُ إذا استودعـــتُ سرّاً طويتُهُ بـحفظٍ إذا ما ضيّعَ السّرَّ ناشرُهْ

كأنَّ سُليمى حين قامـــتْ فأشرقتْ بـــوجهٍ أسيلٍ زيّنتهُ غدائرُهْ

غزالٌ سوى الأردافِ والفرعِ والشّوا ولكـنْ لسلمى طرفُهُ ومحاجرُهْ

وثغرٌ إذا المسواكُ مـــسَّ غروبَهُ تعسّلَ واحلولى وطابتْ مكاسرُهْ

وأيُّ طبيبٍ يبرئ الداءَ بـــعدما تـــشربهُ بطنُ الفؤادِ وظاهرُهْ [٥] (الحماسة الشجرية : ١/ ٥١٢٦ -٥١٧)

لقد شبّه الشاعر حبيبته سلمى بالغزال لجمالها وحسن منظرها ورهافة جسمها ، وهو تشبيه حسي بصري ، شاع توظيفه في الشعر العربي القديم ، فالغزال يمثل ايقونة الجمال وحسن المنظر عند كثير من الشعراء ، ثم انتقل لتشكيل صورة حسية تشبيهية أخرى ، ثم مزج الصورة التشبيه بصورة تشبيهية أخرى وجعلهما صورة شعرية غير قابلة للتجزئة ، فقد جعل المسواك الذي يمس ثغرها بالعسل ، أي : إن ثغرها هو من أحال المسواك عسلا ، فصار متعسلا طيب الطعم ، وهو تشبيه جميل ، ربط المحسوس البصري (المسواك) بالمحسوس الذوقي (العسل) ، فجعل الصورة التشبيهية صورة حسية مركبة و"فالجمال الأدبي أو الفني عموماً لا يتوقف عند جمال الشكل، فكلما كان العمل الأدبي فيه من الجدة والابتكار والتركيب والتباين، وكلما فاجأنا، وادهشنا، ودفعنا إلى التساؤل والحيرة كان ذلك العمل جميلا ورائعا؛ لأنه يثيرنا فيدفعنا إلى استكشافه، ولا يسلم نفسه جاهزاً الى المتلقي"[٦] (القط : ٤٠٠)كقول عنترة بن شداد مخاطباً عمرو بن معد يكرب :

إنّي امرؤٌ منّي السّماحةُ والندى والبأسُ أخلاقٌ أصبحت لبابَها (الكامل)

وأنا الربيعُ لمن يحلُّ بساحتـي أسدٌ إذا ما الحربُ أبدتْ نابَها

وإذا لقيتُ كتيبةً طاعنتُـــها وسلبتُها يومَ اللقاءِ عقابَـها

فاذهبْ فانت نعامةٌ مذعورةٌ ودعِ الرجالَ : قتالَها وسبابَها [٧] (الحماسة الشجرية : ١/ ١٤)

الأنا المتعالية هنا واضحة جليّة ، فالشاعر يبرّز ضمير المتكلم في سياق الفخر بالنفس ، إذ إنه يرى نفسه شخصا مختلفا عن الآخرين على وفق معطيات خاصة ، فأضفى على نفسه صفات وخصال جعلت منه متميزا ، وظف التشبيه في وصف ذلك التعالي والصورة الفخرية ، فتارة يشبه نفسه بالربيع الذي فيه تورق الأشجار ويصبح كل شيء جميلا غضا ، وتارة أخرى يشبّه نفسه بالأسد لشجاعته في المعارك والحروب ، وبعد أن وصفه ذاته بهذه الصفات توجّه إلى الآخر ، إذ أضفى عليه صفة الجبن ، فشبّهه بالنعامة كونها تخفي رأسها في الأرض حينما تتعرض لخطر ما ، فالصورة هنا هي صورة تشبيهية متحركة على وفق محددات الحالة واشتراطات الموقف .في سياق هذه النماذج الشعرية من الحماسة الشجرية، تتجلى الصورة التشبيهية كنسيج فريد يمزج بين الواقع والخيال، لتنبثق عنها صورة ذهنية متكاملة ومدركة. لقد تجاوزت هذه الصورة التعبير

المباشر، مستعينة بإسنادات لفظية وتراكيب بلاغية محكمة. وبذلك، كان التشبيه، بأدواته المتنوعة، أداة فاعلة أسهمت في صياغة المعنى الشعري في صور عبد الزهرة للمرأة، فجاءت تلك الصور نابضة بالحياة، مفعمة بالحيوية والتفاعل الحي. وقد تحقق ذلك بفضل التشبيه، الذي يُعد وسيلة أساسية لتشكيل الصور الشعرية. لقد أدرك الشاعر ببراعة كيف يمنح التشبيه النص كثافة تصويرية آسرة، وأبعاداً إيحائية عميقة تستقطب اهتمام المتلقي. لذلك، يُعتبر هذا التصوير كاشفاً عن جوهر الموقف الجمالي الذي اختبره الشاعر في لحظات الإبداع، ويرسم أبعاد هذا الموقف من خلال مقارنة بديعة بين طرفي التشبيه. إنها مقارنة لا تهدف إلى تفضيل أحد الطرفين على الآخر، بل تسعى إلى إقامة رابط وثيق بينهما في حالة أو صيغة أو وضع معين، مما يثري التجربة الجمالية ويُعمّق الأثر الفني. [٨].(قاسم، ٢٠٠٠م: ٥٣).ونخلص مما تقدم أن التشبيه يعد أداة فاعلة في تشكيل الصورة الشعرية ، كونه قائما على المقاربة الصورية بين الأشياء الحسية المدركة والمفاهيم المجرد ، وكونه قائما على إيجاد المشترك الصوري الجمالي الذي يجمع بين الصور على نحو فني ، وشعراء الحماسة الشجرية قد وظفوه لتحقيق ذلك كله ، توظيفا جمع بين الفنية البارعة والجمالية المدركة من قبل المتلقي ، فجعلته في مرتبة متقدمة من الدهشة والانبهار وكل ذلك قد تحقق بحركية صورية مدروسة .

ثانيا : حركية الصورة الاستعارية :

تُشكل الاستعارة إحدى الدعائم الأساسية للصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ومرتكزاً جوهرياً في إيصال المعاني والأفكار. إنها تُقدم هذه المعاني في قالب فني يبعث الإحساس والشعور، ويُضفي على الجمادات قدرة السمع والنطق، فيُحيي ما لا حياة فيه. فهي جزء لا يتجزأ من بناء الأساليب المجازية التي تعتمد التعبير غير المباشر، من خلال بث الروح في المواد الحسية الجامدة، وإكسابها خصائص الإنسان وأفعاله، مما يمنحها بعداً إنسانياً عميقاً[٩].(الرباعي : ٢١٠) يتجلى البعد البلاغي للنص في صورة فنية تنبع من تلبُّس اللغة بالشاعر، إذ يعيد تشكيل معطياتها بروح إبداعية، مزوِّدًا عمله الجديد بشحنات دلالية تستند إلى علاقات بلاغية متنوعة، كالمجاز والاستعارة بأنواعها، والتشبيه، والكناية. ومن خلال هذا التوظيف المتقن، يتخطى الشاعر حدود الخطاب التقليدي، رافعًا منسوب الكثافة المعنوية، ليبلغ مرتبة الخطاب الشعري الإيمائي، القادر على جذب المتلقي واستفزازه فكريًا. وبذلك يبتعد عن الابتذال والسطحية، مكرسًا شفافية لغوية تسهم في تعميق المعنى وتوضيح المقصود بصورة غير مباشرة ولكنها مؤثرة. [١٠](الجاحظ ، ٧٦/١) ، سعى الشاعر على الدوام إلى ابتكار أنماط تعبيرية شعرية مغايرة، تنبع من رؤيته الخاصة، ليصوغ من خلالها بصمته الأسلوبية التي تميّزه عن سواه من الشعراء. ومن هذا المنطلق، يُعد الأداء الاستعاري البصري أحد اللبنات الجوهرية في هيكل القصيدة الشعرية، إذ لا يمكن تصور بناء شعري متكامل دون هذا العنصر. فالاستعارة الصورية ليست سوى إطار جمالي يبدعه الشاعر ليبث عبره نصه الشعري أو مقطوعته، محمّلاً إياها بدلالات تعبّر عمّا يختلج في أعماقه من مشاعر وأحاسيس.وتقوم الصورة الشعرية، في جوهرها، على شبكة من العلاقات التي يصوغها الخيال الشعري، حيث يتقاطع العالم الداخلي للشاعر مع العالم الخارجي في لحظة حسّية موحدة، تُبنى على علاقة المشابهة وتُترجم إلى لغة إبداعية تتجاوز حدود التعبير المألوف [١١] . (التهاوني ،١٩٩٦ : ٢- ١١٠٠).وقد وظف شعراء الحماسة الشجرية (الاستعارة) في أشعارهم كثيرا ، على وفق علاقات التقابل والاختلاف وعلى وفق تقريب المحسوس بالمجرد والمجرد بالمحسوس .

وكقول جميل :

وعلقتُ الهوى منها وليداً فلم يزل الى اليوم ينمي حبها ويزيدُ (الطويل)
وافنيتُ عمري بانتظار وعودها فأبليت فيها الدهر وهو جديدُ
فلا أنت مردودٌ بما جئتُ طالباً ولا حبـــها فيما يبيد يبيدُ
يموتُ الهوى منّي إذا ما لقيتها ويحيا إذا ما فارقتها فــيعودُ [١٢] (الحماسة الشجرية : ١/ ٥٤٤)

قوله : ((**وعلقتُ الهوى منها وليداً**)) ، صورة استعارية جميلة ، فقد جعل الهوى الذي يربطه بالآخر الحبيب كالوليد ، لمعزّته في نفسه ، وهذا الحب ينمو ويزيد كما يزيد حب الوليد عند الوالد ، فالحب جعله شيئا قابلا للزيادة ، وهي استعارة لطيفة ، ثم انتقل في البيت الثاني راسما صورة استعارية ثانية ، وهي مرتبطة فنيا بالصورة الأولى بقوله : ((**وافنيتُ عمري بانتظار وعودها**)) ، فقد جعل من العمر شيئا ماديا قابلا للفناء بسبب وعود تلك الحبيبة ، ثم ختم الصورة الشعرية بصورة استعارية ، إذ جعل الهوى كالميت حينما تفارقه ، ويحيا حينما تعود ، وهذا يعني أن الصورة الشعرية تتصل ((بأشكالها المحسوسة أو تنفصل عنها ولا تبقى لها غير معانيها المجازية ،لأنها مفردات في لغة شاعرة يعمل فيها الخيال والذوق كما تعمل فيها الأبصار والأسماع)) [١٣] (العقاد ، ٢٠١٨ : ١٧)**وكقول قيس بن ذريح :**

وإنّي لأهوى النومَ في غير حينه لعـلَّ لقاءً في المنام يكونُ (الطويل)

شهدتَ بأنّي لم أحُلْ عن مــودةٍ وأنّــي بكم لو تعلمينَ ضنينُ

وأنَّ فؤادي لا يلينُ الى هــوى سواكِ وإن قالوا : بلى سيلينُ [١٤] (الحماسة الشجرية : ١/ ٥٤٠-٥٤١)

بنى الشاعر صورته الشعرية الاستعارية من خلال بناء علاقات التشابه والمقابلة بين الصور ، كشف فيها عن عمق العلاقة الروحية العاطفية التي جمعته بالآخر ، إذ تصدّر البيت الأول صورة حسية مدركة ، فالشاعر (يهوى) النوم في غير وقته (**الليل**) ، لعله يدرك لقاءه بالحبيب ، فالنوم عنده وسيلة يرجو منها اللقاء والتواصل ، وهي صورة استعارية ذات بعد حركي يشتمل على جعل البنية اللغوية أداة للكشف والوصف ومن ثم التعبير ، ثم ختم البيت الأخير بصورة استعارية أخرى جعلها متصلة جماليا بالصورتين السابقتين ، فالشاعر صرّح بلغة مملؤة بالعاطفة أن فؤادهُ لا يلين (استعارة) ، إلا لذات الآخر (المرأة) فالليونة والرقة من الصفات المحسوسة الخاصة بالأشياء المادية المدركة ، جعلها الشاعر لصيقة بفؤاده ، متحدا في ذلك من يرى أنه من الممكن أن يلين فؤاده لامرأة أخرى ، ومن هنا أدرك الشاعر أن ((إن تنوّع الأساليب لا يأتي عبثاً، بل يحمل في طياته دلالات جديدة، أو لنقل إنه يهب الإحساس والمشاعر شكلاً جديدًا من التشكيل الفني. فحينما تختلف البنية التعبيرية، يتولد معها بعدٌ شعوري مغاير، يمنح المعنى حياةً أخرى. وعلى هذا الأساس، لا تُعد الاستعارة مجدية ما لم توقظ في النفس إحساسًا جديدًا نابضًا، يحرّك الساكن ويُثير الدهشة. أما إن خلت من هذا الأثر، فإنها تغدو صيغة مستهلكة، فاقدة لجمالها، لا تثير في القارئ سوى الملل والرتابة بدل أن تشعل شرارة التفاعل والتأمل)) [١٥] (دمنهوري ،١٤٢١هـ : ٤٣) ، وهكذا تمكّن الشاعر من نسج علاقة مقصودة وواعية بين أبياته وبيت المعلقة، فجاء التفاعل بينهما منسجمًا في المعنى ومترابطًا في الرؤية. ومن هذا المنطلق، يمكن القول إن المبدع حين يوظف الاستعارة في عمله الفني، لا يكتفي بمجرد الزينة اللفظية، بل يستخدمها أداة فاعلة لإعادة تشكيل صور الأشياء والمعاني. فبما تمتلكه الاستعارة من طاقة تحليلية وتركيبية، تصبح قادرة على إعادة صياغة الواقع وفقًا لإحساس الأديب ورؤيته الذاتية. إنها لا تنقل المعاني فحسب، بل تُجسدها وتُضفي عليها ملامح حسّية، فتمنح المحسوسات صورًا مبتكرة لا تُدرك إلا عبر الحدس والتخييل، لا من خلال الإدراك المباشر)) [١٦] (دمنهوري، ١٤٢١هـ : ٤٦). **كقول محمد بن النميري :**

وداعٍ دعا إذ نحن بالخيفِ من منى فهيَّج لوعاتِ الفـؤادِ وما يـدري (الطويل)

دعا باسم ليلى غيرها فكأنــما أطار بليلى طائراً كان فـي صدري

فهل يأثمــني الله في أنّ ذكرتُها وعللتُ أصــحابي بها ليلية النفرِ

أحبُّ الحمى من حبّ ليلى وساكناً على الغمرِ إن خبّرتُ ليلى على الغمرِ

مررت علــى مران أنشدُ ناقتي ومالي عليها مــن قلوص ولا بكرُ

وما أنشدُ الورّادَ إلا تــعرضاً لواضـــحة اللبنات طيبةِ النشرِ [١٧] (الحماسة الشجرية : ١/٥٣٥-٥٣٦)

الأبيات هنا عبارة عن مجموعة من العلاقات الدلالية الصورية المتقابلة وهذه العلاقات إنما جاءت لتجعل من الفن الاستعاري مبنيا على قيم جمالية ، تجعل من الصورة الشعرية صورة أكثر حركية ، فالمجاز الاستعاري جاء بصورة كثيفة داخل هذه الأبيات الشعرية ، فالبيت الأول تضمن استعارة لطيفة ، فقد جعل من المكان (الخيف من منى) ، وهو مكان إقامة الحبيبة ليلى سببا في لوعات فؤاده ، ثم جعل في البيت الثاني الدعوة باسمها طائرا يطير في صدره فرحا ونشوة وسعادة ، وبهذا النهج، نجح الشاعر في بناء شبكة من العلاقات بين الأشياء لا تقف عند حدود الظاهر أو السطح، بل تتوغّل في العمق لتكشف عن جوهر المعاني. هذه العلاقات الخفية تُضفي على النص بعدًا جمالياً فريداً، لما تحمله من دقة في التصوير وثراء في التعبير، فتسمو بالقصيدة من مجرد وصف تقليدي إلى فضاءٍ إبداعي نابض بالحس والخيال)) [١٨] (الموحد ، ٢٠٠٩ : ٤٢).

وكقول أبي حيّة النميري :

لَعَمْرُكَ أبي , الشّبابُ لقد تولّى حمــيداً لا يرادُ به بديلُ (الوافر)

ترحّلَ بالشّبابِ الشـيْبُ عنّا فليتَ الشّيبَ كان به الرحيلُ

وقد كان الشّــبابُ لنا خليلاً فقدْ قـضّى مآربُهُ الخليلُ [١٩] (الحماسة الشجرية : ٢/ ٨١٠-٨١١)

قد ارتكزت تلك الأبيات مجتمعة على إبداع صورة حية نابضة بالحركة، حيث جسّد الشاعر مفهوم الشباب ككيان ملموس، وأضفى عليه سمات المدرك المحسوس. فالشباب، في رؤيته، غرض للتحولات الحياتية، يرحل كالمسافر الذي لا عودة له، فارتباط رحيله بالهون والوهن والعجز والضعف. ثم يرتقي به في البيت الثالث ليجعله كالخليل، بيد أن هذا الخليل قد قضى على كل مآرب الشاعر وأهدافه، لأن رحيله كان بلا رجعة، محققاً بذلك معنى جديداً. هذا التحول نحو المعنى الجديد ليس تحولاً هامشياً، بل هو تحول داخلي عميق، مرتبط بالتحول الدلالي الذي يقصده

الشاعر. لذلك، تجاوز بعض البلاغيين التحول الأولي في التركيب الاستعاري، الذي يقوم على مبدأ وجود علاقة تشابه بين جزئي الاستعارة، وعنوا بالتحول الداخلي في العلاقة الاستعارية ذاتها. واستعاضوا عن مبدأ (النقل) في التركيب الاستعاري بمبدأ آخر يعتمد عليه المبدع في بناء تركيب استعاري، وهو (التصيير والجعل) [٢٠] (العربية / ١٦٦)**وكقول الرَّضيّ:**

وما جزعي أن حالَ لـونٌ وإنّما أرى الشّيبَ غضباً قاطعاً حبل عاتقي (بحر الطويل)

تعيّرني شيْبي كأنّي ابتدعــتُهُ ومــن ليَ أن يبقى بياضُ المفارقُ

وإنّ وراءَ الشّيْبِ ما لا أجوزُهُ بعائقـــــةٍ تُنْسي جميعَ العوائق

وليسَ نهارُ الشّيْبِ يوماً بمزمعٍ رجوعاً إلـــى ليلِ الشّبابِ الغرانقِ [٢١] (الشجرية : ٢/ ٨٢١-٨٢٢)

الأبيات أعلاه هي شكى الشاعر من الشيب الذي يعد معادلا موضوعيا للتقدم بالسن ، فالشاعر يرى أن الشيب كالسيف يقطع عاتقته في علاقة استعارية ، فقد أضفى على الشيب صفة القطع التي هي من خصال السياف أو كل شيء حاد ، ثم استعار للشيب صفة النهار ، فقد صوّر بياض الشيب في الرأس كما النهار في شمسه ، فجعل شمس النهار في قبالة لون الشيب الأبيض ، وهي صورة حسية بصرية مركبة ، قائمة على التقابل الصوري بين الأشياء ، وهذا يعني أن الشاعر قد أدرك أن ((تتمثل لغة الشعر في قدرة الشاعر على توظيف ألفاظه ضمن سياقات دقيقة تخدم بناء النسيج الشعري، الذي يجمع بين اللفظ والمعنى، ويُغذّى بشحنات وجدانية نابضة بالعاطفة والإحساس، تنبع من أعماق تجربته الشعورية)) [٢٢] (العوادي ، ١٩٨٥م : ٩) **وكقول الأحوص بن محمد الأنصاري :**

أيا قلبُ خبّرني ولستَ بصادقـي إذا لم تنلْ واستأثرتْ كيف تصنعُ ؟ (بحر الطويل)

إذا قلتُ هذا حينَ أسلو ذكرتُـها فظلتْ لها نفــسي تتوقُ وتنزعُ [٢٣] (الشجرية : ١/ ٥١٩)جاء هذان البيتان ليعبرا عن عمق الإحساس وشدة العاطفة إزاء الآخر الحبيب ، إذ تبلورت هذه الصورة في الشكل البلاغي الناشئ من تجسيد اللغة نفسها، وتجاورها في إعادة صوغ معطيات اللغة، وإثراء عمله الجديد بالتقاط العلاقات الاستعارية المجازية ليخرج بها الشاعر من مستوى الخطاب الاعتيادي في تكثيف المعنى إلى مستوى الخطاب الشِعري الإيمائي لشد المُتلقّي وتنبيهه إلى محتوى المقصود من خلال الابتعاد عن السطحية والابتذال في خلق شفافية النص[٢٤](الجاحظ ، ٧٦/١ ؛ عصفور ،١٩٨٠م : ٣٣)، فالصورة الشعرية التي رسمها الشاعر كانت الاستعارة فيه أداة فاعلة في التشكيل والخلق ومن ثم التعبير ، فجعل الصورة أكثر حركية داخلها ، لعل مخاطبة الشاعر للقلب من لطائف التوظيف الاستعاري ، فالشاعر يطلب من قلبه أن يخبّره ماذا يفعل أن يظفر بالحبيب ؟ بيد أن بدءاً قد جزم أن قلبه ليس بصادق ، كون المنال شيئا بات صعبا ، ثم انتقل ليصف (النفس) في سياق تعبيري استعاري بدا خاصا انطلاقًا مما سبق، يمكن القول إن الاستعارة، بوصفها أداة بلاغية تعبيرية، لعبت دورًا فاعلًا في إضفاء الحيوية والحركة على الصور الشعرية في أشعار الحماسة الشجرية. فقد استطاع الشعراء من خلالها التقريب بين الصور ومشاكلة العناصر، مما أفرز مشاهد شعرية تحمل قدراً من الإدهاش وربما الغرابة. وهذا يدل على أن الاستعارة لديهم لم تكن مجرد تزيين لفظي، بل كانت أداة تصويرية تنقل الألفاظ من دلالاتها الأصلية إلى فضاءات تعبيرية جديدة، تضيف إلى النص عمقًا وجمالًا. وهكذا أصبحت الاستعارة قناة خفية تمرّ عبرها عناصر متعددة إلى قلب التجربة الشعورية، لتمنح الصورة بعدًا حركيًا نابضًا بالحياة داخل بنية القصيدة.

ثالثا : حركية التكرار :

يعتمد الشاعر على التكرار – سواء في الكلمات أو الحروف أو المقاطع أو الجمل – لبناء شبكة أسلوبية متماسكة تشمل مختلف عناصر نصه الأدبي. ومن خلال هذا التكرار، يبلغ ذروة التعبير الفني، حيث يربط الأجزاء المتضافرة للنص برابط شعوري نابض يعكس حالته النفسية. ويؤدي التكرار وظيفتين أساسيتين: الأولى أنه يخلق جوًا شعوريًا مشتركًا بين الشاعر والمتلقي، مما يعمّق التواصل الوجداني، والثانية أنه يضفي على النص إيقاعًا موسيقيًا جذابًا يجعل العبارة أكثر قابلية للتفاعل والنمو. وبهذا يصبح التكرار أداة جمالية فعالة تسهم في تشكيل الموقف الشعري إلى جانب الصورة، دون أن تكون الصورة وحدها هي العامل الحاسم في البناء الفني. [٢٥] (الشابي ،١٩٩٥: ٤٧)تُعدّ ظاهرة التكرار من السمات البارزة في النص الأدبي، إذ ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالحالة النفسية للشاعر، فهي انعكاس لما يهيمن على خياله وشعوره من أفكار ومواقف. ومن خلال التكرار، يسعى الشاعر إلى تأكيد فكرة معينة تُلحّ عليه وجدانيًا. ولا يُنظر إلى التكرار على أنه مجرد تكرار شكلي لألفاظ أو عبارات، بل يُعدّ أداة فنية تُسهم في تشكيل الموسيقى الداخلية للنص، وتُحدث أثرًا انفعاليًا خاصًا في نفس المتلقي. كما يكشف هذا التكرار عن أبعاد نفسية وانفعالية دقيقة لا يمكن إدراكها إلا بفهم التكرار ضمن سياقه الشعري الذي ورد فيه، باعتباره عنصرًا وظيفيًا في بنية النص لا يمكن عزله عن مجمل التجربة الشعرية. [٢٦] (القاضي، ١٩٨١: ٥٠١) يُعتبر التكرار إحدى الظواهر الأسلوبية البارزة التي تُسهم في تعميق فهم النص الأدبي. ولا

يقتصر دوره على مجرد تكرار اللفظة في السياق، بل يتجاوز ذلك إلى الأثر الانفعالي الذي تُحدثه هذه اللفظة في نفس المتلقي، مما يعكس الجانب الوجداني والنفسي لطبيعة التكرار ونوعه. ويتحقق التكرار من خلال أنماط متعددة، منها[٢٧].(الحولي، ٢٠١١: ٢٠).

وقد ورد (التكرار) في أشعار الحماسة الشجرية ، فوظفوه توظيفا صوتيا دلاليا ، وكقول إبراهيم بن المهدي :

وكنتَ أخـــي بإخاء الزّمان فلمّا نبا صرت حرباً عوانا (المتقارب)

وكنتُ أعدـــــّك للنائبات فهنا أنا أطلبُ مـنك الأمانا

وكنتُ أذمُّ إليك الزّمـــانَ فأصبحت فيـك أذمُّ الزّمانا [٢٨] (الحماسة الشجرية : ٢٨٦)

لقد كرر الشاعر جملة النسخ مع اسمها الضمير المتصل (كنتُ) ثلاث مرات عمد الشاعر إلى تكرار ، فجعل الشاعر بنية الكلمة المكررة تأكيدا منه وكأنّ كل مقطع يعيد بناء نفسه على وفق آلية لغوية جديدة، فالتكرار اللفظي للفعل(كان) دلالة واضحة وجلية على إبراز التناقض اللغوي المكرر، ليصل به الشاعر إلى مفارقة سلوكية ـ نفسيّة مؤثرة في ذاته، وشفرة إطلاق الدلالة يرسم بها صورة المفارقة الذهنية في هندسة المعنى وتعميق الفكرة من خلال انزياحه المكاني في النص الشعري وتراكمه الدلالي في شحن النص بشذرات إيحائية خيالية قائمة على ربط الصلة بين الأصوات، والمدلولات التي تعبر عن الحالة النفسية والشعورية ، فالشاعر في كل مقطع لون خطابي مختلف ، ففي الأولى كان الخطاب موجها للآخر الغائب ، وفي الثانية والثالثة بلغة المتكلم **ومنه قول الأحوص بن محمد الأنصاري :**

إذا ما أتى من نحوِ أرضكِ راكبٌ تعرُ فاستخبرتُ والقلبُ موجعُ (الطويل)

واخفي إذا استخبرتُ أشياءَ كارها وفـي النّفسِ حاجاتٌ إليها تطلّعُ

أيا قلبُ خبّرني ولستَ بصادقـي إذا لم تنلْ واستأثرتْ كيف تصنعُ ؟

إذا قلتُ هذا حينَ أسلو ذكرتُـــها فظلتْ لها نفـــسي تتوقُ وتنزعُ [٢٩] (الحماسة الشجرية : ١/ ٥١٩)

حققت نغمة التكرار ناتجة عن ترديد أداة الشرط غير الجازمة (**إذا**) ثلاث مرات والباعث على هذا الكم من التكرار الانفعال، والتوتر النفسي المحقق للأبعاد الدلالية والتعبيرية بشحن النص وتحريكه بالإيحاءات الإشارية، التي تثمر دفقاً من الدلالات الباعثة على الاغتراب))[٣٠] (كتيب ٢٠١٣، :٢٣٨) فالتكرار هنا أكسب النص بعدا حركيا إيقاعيا ، تحرك ذلك الإيقاع عموديا داخل النص ، كشف هواجس خاصة ، مترابطة فيما بينها بعلاقات خاصة قائمة على الجدلية من حيث الوقوع والحدوث ، إذ إن (إذا) بطبيعتها التركيبية قائمة على ربط حدث بحدث أو حالة بحالة أو صورة بصورة ، وهذا التعالق الجدلي داخل النص جعله أكثر تماسكا ومن ثم أكثر جمالا .ومنه قول حاتم بن عبد الله الطائي :

وإنّي لأقري الضيفَ قبل سؤاله واطعن قُدْماً والأســـنّةُ تَرعُفُ (بحر الطويل)

وإنّي لأحزى أن ترى بي بِطنةٌ وجارات بيتي طاويات ونُحّــفُ

وإنّي لأغشي أبعدَ الحيّ جفنتي إذا زعزع الأطنابَ نكباء حرجفُ

وإنّي لأعْطي سائلي , ولــربما أكلّفُ ما لا تستطـــيعُ فأكلفُ [٣١] (الحماسة الشجرية : ١/ ٥٢-٥٣)

شكّل تكرار جملة النسخ (وإني) نسقاً بنائياً واضحاً على مدار بناء القصيدة، إذ إن الشاعر قام بتكرار هذا الفعل بصورة منفردة، إذ شغل في كل مرة من تكراره سطراً شعرياً منفرداً دون أن يتكرر مع عبارة أخرى، ليسهم في بناء السطر، ومن ثم في بناء القصيدة، وأن هذا التكرار له دلالة في نفس الشاعر ، فهو في موضع الفخر بنفسه ، فإني في كل مرة تحمل صفة خاصة يفخر الشاعر بها ، ففي الأولى كانت مترابط بالكرم والثانية في بالشجاعة والثالثة بالشجاعة كذلك والرابعة بالكرم أيضا ، فالتكرار جاء محققا دلالتين ، الأولى : صوتية والثانية دلالية .

مما سبق، يتضح أن التكرار في جوهره ظاهرة موسيقية ومعنوية، تستلزم إيراد حرف، أو لفظ، أو جملة تحمل معنى معيناً، ثم إعادة هذا المعنى مرات عديدة. فضلاً عن كونه ظاهرة بيانية تُجلي الترابط على مستوى البنية الظاهرة للنص، وتُفضي إلى انسجامه الداخلي. فهو ليس مجرد تكرار لحروف أو مفردات أو جمل داخل النص؛ بل هو علاقة متكاملة بين مفاهيم التكرار لغوياً، ووظائف كل نوع من التكرار نصياً. وفوق ذلك، يُعد التكرار إحدى ظواهر التماسك النصي. وقد وظف شعراء الحماسة الشجرية هذه الظاهرة ببراعة، محققين في توظيفهم كل ما سبق ذكره، فكان التكرار سبباً رئيسياً في إضفاء حركية أكبر على الصورة الشعرية داخل نصوصهم.

الخاتمة :

١-أن التشبيه يعد أداة فاعلة في تشكيل الصورة الشعرية ، كونه قائما على المقاربة الصورية بين الأشياء الحسية المدركة والمفاهيم المجرد ، وكونه قائما على إيجاد المشترك الصوري الجمالي الذي يجمع بين الصور على نحو فني ، وشعراء الحماسة الشجرية قد وظفوه لتحقيق ذلك كله

، توظيفا جمع بين الفنية البارعة والجمالية المدركة من قبل المتلقي ، فجعلته في مرتبة متقدمة من الدهشة والانبهار وكل ذلك قد تحقق بحركية صورية مدروسة .

٢-في هذه النماذج الشعرية من الحماسة الشجرية، تجلت الاستعارة كأداة تعبيرية ملتوية وغير مباشرة، هدفها الأساسي صون جمال النص وعمق الفكرة المراد إيصالها للمتلقي. تتطلب هذه العملية خيالاً واسعاً وقوياً يربط بين السياق والعوالم المحيطة بنا، سواء كانت طبيعية، ثقافية، اجتماعية، أو غيرها من الروابط المتنوعة. من جانب آخر، تُمكن الاستعارة الشاعر من تفادي التصريح بكلمات وألفاظ قد تتنافى مع القيم الاجتماعية، والتي يصعب على المتحدث الإفصاح عنها مباشرة. فالاستعارة تمتلك القدرة على تحويل مشاعر المتلقي ونظرته تجاه حقيقة معينة، فتكشف له خبايا كانت مستترة عن أنظاره، فتتجلى وتتضح في عينه، ليُعجب بما كان قبيحاً في نظره، أو يملّ مما كان جميلاً أمامه. كل هذه الاستعارات تتسم بطابع حركي ديناميكي، حيث كان الانتقال من صورة إلى أخرى، ومن جزئية إلى أخرى، موفقاً ببراعة من قبل الشاعر. لقد وظف الشاعر هنا تشبيه المحسوس بالمحسوس، مستكملاً الصورة الشعرية المرسومة بأخرى، ليُضفي عليها عمقاً وتأثيراً.

٣-إن الاستعارة، بوصفها تقنية تعبيرية بيانية، قد أسهمت بفاعلية في إضفاء حركية أكبر على الصور الشعرية في أشعار الحماسة الشجرية. فمن خلالها، قارب الشعراء بين الصور وأحدثوا تآلفاً بينها، مما أنتج صوراً شعرية تتسم بمزيد من الدهشة، وربما الغرابة. وهذا يعني أن الاستعارة لديهم تمثل أداءً تصويرياً يقوم على نقل اللفظ من أصل استعماله الراسخ في اللغة إلى سياقات تعبيرية مغايرة، تضفي على الكلام روعة وبهاء وجمالاً. وبذلك، تُصبح الاستعارة وسيلة خفية تتسلل من خلالها إلى النسيج الخاص بالتجربة الشعورية مجموعة واسعة من العناصر المتنوعة، التي منحت الصورة بعداً حركياً فاعلاً داخل النص.

٤-، يُعد التكرار في أشعار الحماسة الشجرية ظاهرة تجمع بين البُعدين الموسيقي والمعنوي، إذ لا يقتصر على إعادة حرف أو لفظ أو جملة، بل يتعدى ذلك ليُعيد بناء المعنى ذاته مرات متعددة، مانحًا النص عمقًا وتأثيرًا. وهو في جوهره ظاهرة بيانية تُسهم في تحقيق الترابط على مستوى البنية السطحية للنص، مما يُفضي إلى انسجام داخلي محكم. فالتكرار هنا ليس مجرد تكرار لفظي، بل هو علاقة دلالية تقوم بين المفهوم اللغوي للتكرار ووظيفته النصية في كل موضع، ما يجعله من أبرز مظاهر التماسك النصي. وقد استطاع شعراء الحماسة الشجرية توظيفه بمهارة، محققين بذلك إيقاعًا متدفقًا، ومعنى متجدّدًا، وصورًا شعرية أكثر حركية وتفاعلاً داخل نسيج النص الشعري.

المصادر :

أولا : الكتب المؤلفة :

أبو فراس الحمدانيّ الموقف والتشكيل الجماليّ، النعمان القاضي، مصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ودار التوفيق النموذجيّة للطباعة والجمع الآلي، ١٩٨١

الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبد القادر القط، الناشر مكتبة الشباب، مصر: ٣٩١.

البلاغة العربية ، تأصيل وتجديد ، مصطفى الصاوي ، دار المعارف ، مصر ، د.ت

البيان والتبيين ، الجاحظ ، ، الجاحظ ، تحقيق : عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، مصر .

التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية ,عدنان حسين قاسم, الدار العربية للنشر والتوزيع ,مدينة نصر ,القاهرة ,ط٢, ٢٠٠٠م

التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية ,عدنان حسين قاسم, الدار العربية للنشر والتوزيع ,مدينة نصر, القاهرة, ط٢, ٢٠٠٠م: ٥٣.

جماليات النص الشعري في شعر يحيى السماوي ، علي كتيب ، رسالة ماجستير ، كلية التربية للعلوم الإنسانية ، جامعة المثنى ، ٢٠١٣

الحماسة الشجرية ، أبو السعادات هبة الله بن علي بن محمد بن حمزة المعروف بابن الشجري ، عبد المعين الملوحي, أسماء الحمصي ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا

الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي دار المعارف، لجيار،مدحت،١٩٩٥ مصر،ط٢

الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، د. جابر أحمد عصفور ،دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ،١٩٨٠

الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، عبد القادر الرباعي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩

فنون بلاغية (البديع-البيان), د.احمد مطلوب ,منشورات دار البحوث العلمية للنشر والتوزيع , الكويت ط١, ١٣٩٥هـ-١٩٧٥م

كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم , العلامة محمد علي التهاوني , تقديم : د. رفيق العجم , تحقيق : علي دحدوح , مكتبة ناشرون (بيروت) , الطبعة الاولى , ١٩٩٦

اللّغة الشاعرة ، عباس العقاد ، وكالة الصحافة العربية ، مصر ، ٢٠١٨

لغة الشعر الحديث في العراق ، د. عدنان حسين العوادي ، دار الحرية للطبعة ، بغداد ، بلا طبعة ، ١٩٨٥م

م عناصر البلاغة الادبية ، نبيل راغب ،سلسلة مكتبة الاسرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر – القاهرة ، د.ط ، ٢٠٠٣م

ثانيا : الرسائل والأطاريح الجامعية :

التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة ، ، فيصل حسان الحولي، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠١١.

الصورة الاستعارية في شعر طاهر الزمخشري، غادة عبد العزيز دمنهوري، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى المملكة العربية السعودية ، ٢٠٠٨

الصورة الشعرية في ديوان الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد ، رسالة ماجستير ، جامعة محمد خضير ، الجزائر ، ٢٠٠٩