الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة

قسم اللغة والأدب العربي معهد الآداب واللغات

المرجع: .....

الصورة الفنيَّة في ديوان الرصافي البلنسي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي قديم

إعداد الطالبتين:
* فلة بودرع
* حياة لعلالي

إشراف الأستاذ:
د. طارق بوحالة

السنة الجامعية 2021/2020

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

نحمد الله الذي أعاننا في إنجاز هذا العمل ونتمنى أن تكون هذه الثمرة محل إفادة لكل من يطلع عليها.

أولا وقبل كل شيء نتقدم بالشكر إلى الله العلي القدير بأن وفقنا على إتمام هذا البحث والذي أعطانا من الصبر ما يخفف عناء الأيام وسهر الليالي .

إلى الأستاذ المشرف على مذكرتنا "طارق بوحالة" الذي أفادنا بتوجيهاته العلمية ونصائحه و إرشاداته وترقبه لخطوات ميلاد هذا البحث .

كما نتقدم في هذا المقام بتوجيه كل عبارات الشكر إلى كل من مد لنا يد المساعدة وأعاننا في مذكرتنا من قريب أو من بعيد.

مقدمة

مقدمة

يعد الشعر ديوان العرب وسجل مفاخرهم وأيامهم، وما من أمة من الأمم إلا ولها حظ من الشعر، عنو به وبالغو في تقديم الشعراء، حيث يجمع المتقدمون والمتأخرون على إجلال الشعر العربي، بما في الشعر الأندلسي الذي نجد فيه مجموعة من الشعراء الذين يصفون الأندلس وطبيعتها الجذابة ويشيدون بأيامها وأبطالها .

من هذا المنطلق وقع اختيارنا في هده الدراسة على أحد شعراء الأندلس، وهو الشاعر "الرصافي البلنسي" الذي يعد مشهورا في أوساط شعراء عصره، وعالما من أعلام الشعر العربي الأندلسي، فقد اهتم به مؤرخو عصره ونقاده وحضي ببعض الدراسات الحديثة التي تناولت حياته وموضوعات شعره، وخصائصه الفنيَّة .

تعد الصورة الفنيَّة واحدة من الأسس والمرتكزات التي يستند عليها المبدع لإبراز قيمة عمله الأدبي، حيث يسعى لتجسيدها في إبداعاته الشعرية، كما يسعى المتلقي هو الآخر للوصول إليها من خلال التعمق في أغوار النصوص الشعرية ليتمكن من معرفة وتحديث جودة العمل الشعري، ويعد الرصافي البلنسي واحدا من الشعراء الذين ركزوا على هذا الجانب الفني في قصائده، حيث سعى لرسم صورة فنية جمالية من خلال شعره، ومن هنا جاءت فكرة موضوع هذا البحث الموسوم بـ " الصورة الفنيَّة في ديوان الرصافي البلنسي".

يهدف هذا البحث إلى تطبيق وتوظيف الاستراتيجيات الخاصة بالصورة الفنيَّة داخل الديوان وبيان أثرها على القارئ، إضافة إلى محاولة إيضاح مختلف العناصر المكونة للصورة الفنيَّة، وسنحاول من خلال بحثنا هذا الإجابة عن إشكالية مركزية مفادها :

- **ماهي تشكيلات الصورة الفنيَّة في ديوان الرصافي البلنسي ؟**

وقد تفرعت عنها الأسئلة الآتية :

- **كيف تجلت الصورة الفنيَّة في ديوان الرصافي البلنسي؟**
- **وهل لهذه الصور تأثير على القارئ ؟**

وتتشكل الإجابة عن هذه التساؤلات من خلال مجمل الأهداف التي تسعى هذه الدراسة للوصول إليها، إذ كان الدافع الرئيسي وراء اختيارنا لهذا الموضوع هو محاولة الكشف عن جماليات الصورة الفنيَّة في الأدب عامة وفي الديوان على وجه الخصوص، وكذا إظهار القيمة الفنيَّة والجمالية التي امتاز بها الديوان .

وقد سبق هذا البحث بمجموعة من الدراسات التي تناولت الموضوع، هذه الدراسات التي اهتمت بمناطق مختلفة يمكن أن ندكر منها خالد شكر محمود صالح الفراجي: شعر الرصافي الرفاء البلنسي دراسة موضوعية –فنية – .

فقد حاولنا في هذه الدراسة تسليط الضوء على الصورة الفنيَّة في ديوان الرصافي البلنسي نمودجا للدراسة والتحليل، واعتمدنا على المنهج الفني الذي ساعدنا على قراءة أهم الصور الفنيَّة الموجودة في شعر الرصافي البلنسي، هذه الصور الفنيَّة والبلاغية التي تتتبع وترصد الأحداث والأحوال والأخبار لذلك الزمن والذي يتماشى أيضا مع طبيعة الموضوع ومتطلباته

لما يتمتع به من قدرة على الإحاطة بجميع جوانبه ,

وقد قسمنا بحثنا إلى مقدمة وفصلين، ينقسم كل فصل إلى مباحث، فالفصل الأول الموسوم ب : مفاهيم أولية وفيه أربعة مباحث وهي على النحو الآتي : المبحث الأول : مفهوم الصورة الفنيَّة (لغة، واصطلاحا) أما البحث الثاني : تناولنا فيه مفهوم الصورة الفنيَّة

عند النقاد العرب القدامى والمحدثين، والمبحث الثالث : مفهوم الصورة البيانية (البلاغية) وتطرقنا في المبحث الرابع إلى : أنواع الصور .

أما فيما يخص الفصل الثاني وهو الجزء التطبيقي من البحث، جاء بعنوان التشكيلات الصورة الفنيَّة في ديوان الرصافي البلنسي، ويندرج تحته أربعة مباحث وهي: المبحث الأول المعنون ب : نبدة عن الرصافي البلنسي (حياته وشعره) أما المبحث الثاني: الصور البيانية (البلاغية) في ديوان الرصافي البلنسي، كما تطرقنا في المبحث الثالث إلى : الصور المتضادة في شعره، وفي المبحث الرابع : الصور الرمزية وعلاقة الصورة بالرمز .

وأخيرا خاتمة تضم أهم النتائج المتوصل إليها .

وقد اعتمدنا في بحثنا هدا على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها:

- **الصورة الأدبية لمصطفى ناصف.**
- **الصورة الفنيَّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب لجابر عصفور .**
- **النقد الأدبي الحديث لمحمد غنيمي هلال .**

وقد واجهتنا جملة من الصعوبات والعراقيل منها التي تخص الموضوع من بينها اتساع الموضوع وشموليته، وصعوبة دراسة الصورة الفنيَّة، إضافة لصعوبة فهم كل حيثيات الديوان والإحاطة بها .

وختاما نتوجه بجزيل الشكر والعرفان إلى الأستاذ المشرف "**طارق بوحالة** " احتراما لفضله الكبير في توجيهنا وتشجيعه لنا فالشكر لك أستاذنا الكريم دائما وأبدا .

الفصل الأول
مفاهيم أولية

المبحث الأول: مفهوم الصورة

أولا: في القران الكريم:

وردت لفظة صورة في مواضع مختلفة، وفي شتى العلوم القديمة منها والحديثة، إضافة إلى ورودها في القرآن الكريم بصيغ مختلفة باختلاف موقعها من سورة لأخرى:

- فذكرت بصيغة الماضي والجمع لقوله تعالى: {وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ}[1].
- وبصيغة المضارع في قوله تعالى: {هُوَ ٱلَّذِى يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ }.[2]
- وبصيغة الماضي في قوله تعالى: { لَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ }.[3]
- كما وردت بصيغة اسم الفاعل في قوله تعالى: { هُوَ ٱللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ}.[4]
- وردت بصيغة المفرد لقوله تعالى: {يَا أَيُّهَا الْإِنْسَانُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ الْكَرِيمِ الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ فِي أَيِّ صُوْرَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ }.[5]
- فقد ذهب الكثير من المفسرين إلى أن الصورة هي الشكل فقال ابن كثير في تفسير قوله تعالى: {وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ }. " أي أحسن أشكالكم ."[6]

نستخلص من خلال ما سبق أن الصورة كما وردت في القرآن الكريم هي الشكل أو الهيئة التي يخلق بها الله تعالى كائناته، لتمييز بعضها عن البعض.

1- سورة غافر، رواية ورش، الآية 64

2- سورة ال عمران، رواية ورش، الآية 06.

3- سورة الأعراف، رواية ورش، الآية 11

4- سورة الحشر، رواية ورش، الآية 24.

5- سورة الإنفطار، رواية ورش، الآية 6-7.

6 ابن كثير: تفسير القران الكريم، تح: ، مصطفى السيد محمد واخرون، الفاروق الحديثة للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، مجلد 4، 2000م، ص106.

ثانيا: مفهوم الصورة لغة:

جاءت الصورة في المعاجم بمفاهيم مختلفة وبسيطة، وعن مدلولاتها في اللغة العربية ومن بين المعاجم التي أعطت المفهوم اللغوي للصورة نذكر:

أ. لسان العرب:

جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (ص و ر) « الصورة في الشكل والجمع صور، صور من أسماء الله تعالى، المصور هو الذي صور جميع الموجودات ورتبها وأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها عن اختلافها وكثرتها، فالصورة ترد في لسان العرب على ظاهرها وعلى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته، يقال صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته»[1].

ب. معجم الوسيط:

جاء في المعجم الوسيط أن: « صوره جعل له صورة مجسمة، ومن التنزيل العزيز: {هو الذي يصوركم في الأرحام كيف يشاء} وتصور: تكونت له صورة وشكل التصوير: نقش صورة الأشياء على لوح أو حائط. والصورة: الشكل والتمثال المجسم، وصورة المسألة أو الأمر: صفته».[2]

لا يختلف مفهوم الصورة في المعاجم عن مفهومها في القرآن، فهي في غالب الأحيان تعني الشكل والهيئة التي تميز الشيء أو الأمر عن غيره، أو الكائن عن غيره من الموجودات، فهي الصفة التي ينفرد بها وتعطيه هيئة خاصة به.

1- ابن منظور: لسان العرب، تح: خالد رشيد القاضي، دار صبح، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2006م، ص 403-404.

2- المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط 4، 2004م، ص 553.

ومن المصطلحات الأخرى الخادمة للمفهوم اللغوي للصورة نجد مصطلح التصوير: «وأما التصوير فهو إبراز الصورة على الخارج بشكل فني فالتصور إذا عقلي، أما التصوير فهو شكلي، إن التصور هو العلاقة ببن الصورة والتصوير وآداته الفكر فقط، وأما التصوير فآداته الفكر واللسان واللغة.» [1]

فالصورة إذا هي نتاج التصور والتصوير معا، فالتصور الذي وسيلته العقل هو بدوره وسيلة لتشكل التصوير الفني الذي يعتمد أكثر من وسيلة في تشكله (الفكر، واللسان، واللغة) والعلاقة بينهما علاقة تكاملية تتجسد لنا من خلالها الصورة المراد الوصول اليها.

ثالثا: مفهوم الصورة اصطلاحا:

أما بالنسبة للمفهوم الاصطلاحي للصورة فهو يختلف من أديب إلى أديب ومن ناقد إلى آخر وفي هذا المقام يقول عبد القادر القط « الصورة 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 والجناس وغيرها من وسائل التعبير الفني »[2]، أي إنه يرمي إلى أن الصورة لا تتحقق إلا من خلال تمكن الشاعر من تنظيم وترتيب ورصد الألفاظ والعبارات التي يعبر بها عن تجربته الحسية، وأن تمكنه من اللغة هو العامل الأساسي في تشكيل هذه الصورة.

أما بالنسبة لأحمد دهمان فقد اعتمد على المفهوم العقلي ليكون أساسا لتعريف الصورة يقول: « إن الصورة الشعرية هي تركيبة عقلية وعاطفية معقدة تعبر عن نفسية الشاعر

1- أحمد حسن الزيات المقتبس من وحي الرسالة: مجلة الرسالة، دار القلم، الكويت، المجلد 2، العدد 64، 1968 م، ص 175.

2- عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1978م، ص 435.

وتستوعب أحاسيسه، وتعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهر للقصيدة عن طريق الإيحاء والرمز فيها، والصورة هي عضوية في التجربة الشعرية ذلك لأن كل صورة داخلها تؤدي وظيفة محددة متآزرة مع غيرها ومسايرة للفكرة العامة»[1].

وهذا معناه أن الصورة الشعرية هي عبارة عن مزيج عقلي وعاطفي متجانس ومرتبط الأفكار. فهي تجسيد لما يحسه الشاعر واختلاجاته النفسية مع ما يسلم له عقله من أفكار ذلك ما جعلها تكشف عن أرقى وأعمق المعاني، كما أنها وسيلة ينقل ويصور بها الكاتب أفكاره ويصيغ بها خياله، وتساعده على تكوين رؤيته وعرضها للآخرين، وهي استدعاء للعبارات والألفاظ الحقيقية والخيال مع مزج ذلك بعاطفة الشاعر ووجدانه.

ويقول صلاح فضل في مفهوم الصورة بأنها: «لكل تقليد تمثيلي مجيد وتعبير بصري معاد وهي معطى حسي للعضو البصري أي إدراك ما نشر للعالم الخارجي، بمضاره المضيء بحيث تحمل هذه الصورة رسالتين الأولى تقريرية والثانية تضمينية مستمدة دلالاتها من الرسالة الأولى لإنتاجها».[2]

تدخل الصورة ضمن الفضاء البصري الذي يلجأ إليه الكاتب فمن خلال الصورة يمكن فك الرموز وتوقع ما سيكون في الداخل لأنها تصوير وإيحاء للمعنى، وباعتبار الصورة تحمل دلالات مكثفة تختزل العديد من الأحاسيس والمشاعر الباطنية فهي في أغلب الأحيان تكون أبلغ من الكلمات.

إضافة إلى تعريف الصورة عند صلاح فضل فهو يربط بين مصطلح الصورة وشكلها في قوله: « الصورة تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس

1- أحمد دهمان: الصورة البلاغية عند عبد القاهر، دار مصر العربية للنشر والتوزيع، دمشق دار طلاس، ط 1. 1986، ص 367.

2- صلاح فضل: قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشروق، القاهرة، د ط، 1977م، ص 5.

في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن اغفاله من الصور النفسية والعقلية وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسيِّة»[1]

ومعنى ذلك أن الصورة هي قدرة الشاعر في نقل الأشكال الحسية كما وقعت في الشعر والخيال والحس في الوقت نفس، لأن الصورة هي فن من الفنون لا يستطيع التعامل معها إلا الفنان وعلى الرغم من أنها تعتمد على الحواس إلَّا أنه لا يمكن إغفال الصور النفسية والعقلية المعبرة عن نفسية الشاعر وتجربته.

المبحث الثاني: مفهوم الصورة الفنيَّة:

اختلف النقاد في تحديد مفهوم الصورة الفنيَّة فمن الصعوبة الوقوف على تعريف جامع لهذا المصطلح، فالصورة الفنيَّة مصطلح قديم وحديث في الوقت نفسه، صيغ متأثرا بمصطلحات النقد العربي والاهتمام بالمشكلات التي يشير اليها المصطلح ويرجع ذلك إلى تنوع الخصائص المختلفة للفن الأدبي، والصورة الفنيَّة باعتبارها جوهر ثابت في الشعر.

أولا: مفهوم الصورة الفنيَّة اصطلاحا:

- عرف "بيرريفيدي"، الصورة الفنيَّة بأنها: « خلق ذهني خالص لا يمكن أن يولد من مقارنة بل مقاربة واجهتين متباعدتين بنسبة أو بالأخرى».[2]

بمعنى أن الصورة تمتاز بالبساطة والوضوح لا بالمقاربة والتعقيد ولها أبعاد مختلفة.

- كما عرفها "محمد غنيمي هلال" بقوله : « الوسيلة الفنيَّة لنقل التجربة هي الصورة في معناها الجزئي والكلي، فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها

1- علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس بيروت، ط1، 1980، ص 30.
2- كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 2010، ص 91.

جزئية تقوم من الصور الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسي في المسرحية والقصة.[1]

أي أنه يعتبر الصورة السبيل الفني في تجسيد وبلورة التجربة الشعورية للشاعر وصورة جزئية قادرة على نقل الفكرة الكلية وهي الشكل النهائي المعبر عن الحالة النفسية للشاعر وإبراز عواطفه.

- وقد توسع "مصطفى ناصف" في مفهوم الصورة حيث يرى بأنها « منهج فوق المنطق وبيان حقائق الأشياء»[2].

نستنتج من خلال قوله أن الصورة هي الطريق الذي يعتمد على آلية الخيال في إظهار حقائق الأشياء.

وقد اهتم النقاد العرب القدامى والمحدثين بتحديد مفهوم الصورة الفنيَّة، رغم اختلافهم في كونها تقع في الألفاظ، أو بين طيات المعاني، إلا أن القدامى اتفقوا في تعريفها على الجانب الشكلي فربطوا بين الصورة والشكل. أما المحدثون فتعددت آرائهم حولها، ومن بين المفاهيم الاصطلاحية التي أرساها مختلف النقاد العرب للصورة الفنيَّة.

ثانيا: الصورة الفنيَّة لدى مختلف النقاد العرب:

لم يسلم مفهوم الصورة الفنيَّة من الاختلاف لدى النقاد العرب وتضارب الآراء حول تحديد مفهوم شامل لها وتحديد معاييرها، فمفهوم الصورة لم يقتصر على المفاهيم البلاغية القديمة من استعارة وكناية وتشبيه بل أصبح يقتصر على الخيال والتجربة النفسية والفكرية، ولقد أولى النقاد العرب عناية فائقة لموضوع الصورة لأنها العمود الأساسي الذي يبني عليه العمل الأدبي الفني، ومن بين الآراء المختلفة نجد:

1- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، د ط، 1997م، ص417.

2- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، لبنان، ط 2، 1983م، ص 08.

1) **عند ابن قتيبة:** قسم ابن قتيبة القصيدة إلى أربعة أقسام:

1. الوقوف على ديار المحبوبة.
2. النسيب.
3. الرحلة.
4. المديح (الفرض الأساسي).

يقول ابن قتيبة: « وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكى وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبب أهلها الظاعنين عنها(...) ثم وصل ذلك بالنسيب فشكى شده الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب ويصرف اليه الوجوه(...) فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستمتاع له، عقب له بإيجاب الحقوق(...) فإذا علم أنه أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل بدأ في المديح فبعثه على المكافأة وهزه على السماح، وفضله على الأشباه».[1]

نستنتج من خلال قول ابن قتيبة أنه يركز على صورة الغزل والمديح ويحدد سبب بناء القصيدة العربية وفق أقسام شكلت إطارا فنيا وبنائيا مقبولا معبرا عن الحياة والبيئة الجاهلية، وعليه فقد صارت هذه المراحل منهجا فنيا لبناء القصيدة العربية عمل به الشعراء الجاهليون وسار على خطاهم الشعراء الإسلاميون والأمويون والمحدثون.

2) **عند الجاحظ:**

▪ يقول الجاحظ في كتابه الحيوان «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة

1- ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن عبد المجيد بن مسلم): الشعر والشعراء، تح :أحمد شاكر، دار المعارف بمصر، دط، ج 1، 1967، ص 74.

المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صياغة وضرب من النسيج وجنس من التصوير».[1]

نستنتج من خلال هذا القول أن الجاحظ يمنح أهمية كبيرة للألفاظ أكثر من اهتمامه بالمعاني لأنها أوسع ويهتم أيضا بالشكل، ويرى بأن غاية الأدب هي التصوير والصياغة، فالألفاظ هي مادة الشعر، والشعر فيها كالصورة، ولا يجب الحكم على الشعر بمادته ومعناه، وإنما يحكم عليه بصورته.

3) عند قدامة بن جعفر:

- كما نجد قدامة بن جعفر في تناوله لقضايا الشعر والمعنى، واهتمامه الكبير بالصور فهو يعرف الشعر «أنه قول موزون ومقفى يدل على معنى»[2]، نقصد بهذا القول بأن الشعر صورة فنية لا تتحقق إلا من خلال توفر اللفظ والمعنى والوزن والقافية.

ومن خلال كل ما سبق نلاحظ اختلاف النقاد في تناولهم لمفهوم الصورة مما أدى إلى صعوبة الوقوف على تعريف شامل وجامع لها، فالصورة عندهم لم تتعدى كونها طريقة من طرق آداء المعنى، كما انحصرت الصورة قديما في المحسنات البديعية من تشبيه ومجاز وغيرها لأنها تستعمل للتعبير عن المعنى الحسي.

1. أحمد الشايب:

يرى أحمد الشايب أن« الصورة الشعرية هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالتها اللغوية والموسيقية ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل»[3].

1- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد وهارون، شركة مطبعة مصطفى البابلي الحلبي وأولاده، مصر، ط 2، ج 2، 1965، ص 131-132.

2- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتابة العلمية، بيروت، د ط، د ت، ص64.

3- أحمد شايب: أصول النقد الأدبي، النهضة المصرية، القاهرة، ط 3، 1973، ص 48.

من خلال هذا التعريف يمكن القول بأن اللغة إحدى المكونات الأساسية والرئيسية في تكوين الصورة الشعرية، حيث يجب أن تكون اللغة واضحة بسيطة خالية من التعقيد، من أجل نقل وتصوير الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة، وهي الشكل الخارجي المعبر عن الحالة النفسية للمبدع.

2. محمد غنيمي هلال:

يقول محمد غنيمي هلال: « الصورة قد يتسع نطاقها فتشمل العمل الأدبي كله، قصة كانت أو مسرحية أم قصيدة، كما تطلق الصورة أيضا على جزيئات العمل الأدبي التي تؤلف وحدته، والصورة في كلتا الحالتين لها نموذجها الخارجي الذي هو مصدر دلالتها، والصورة الجزئية في الأدب تؤلف وحدة هي الصورة الكلية، وهذه الصورة الكلية الجديدة كل الجدة في الفن لأنها لا وجود لها في مجموعتها في الطبيعة لأن الفن لا ينقل، الطبيعة كما هي».[1]

نستنتج من خلال هذا القول أن الصورة قد تعبر عن العمل الأدبي في مجمله العام أيا كان نوعه، وذلك لا ينفي أن تكون الصورة كذلك معبرة عن الجزيئات الفنيَّة التي يتكون منها هذا الفن والصورة في دلالتها الخارجية مصدرها الخيال.

3. جابر عصفور:

يرى جابر عصفور أن « الصورة الشعرية وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه من معنى من المعاني من خصوصية وتأثير ولكن أي كانت هذه الخصوصية أو ذلك التأثير، فإن الصورة الشعرية لن تغير من طبيعة المعني في ذاته، إنها لا تغير إلا عن طريق عرضه وكيفية تقديمه».[2]

1- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 416.

2- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 1992، ص 323.

فالصورة الشعرية عنده هي الأداة التي يعبر بها الشاعر عن تجاربه وأحاسيسه، وهي عرض أسلوبي يحافظ على سلامة النص ويقدم المعاني بتعبير مرتب ودقيق.

كما قال أيضا: « ...لا تصبح الصورة شيئا ثانويا يمكن الاستغناء عنه، أو حذفه، وإما تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق، تعجز اللغة العادّية عن إدراكه أو توصيله(...) ويصبح نجاح الصورة أو فشلها في القصيدة مرتبطا بتآزرها الكامل مع غيرها من العناصر باعتبارها وصلا لخبرة جديدة، بالنسبة للشاعر الذي يدرك والقارئ الذي يتلقى»[1].

ومعنى ذلك أن الصورة هي جوهر العمل الفني لا يمكن الاستغناء عنه، فهي تعبر عن تمكن المبدع من كشف الحقائق الخفية، كما أنها همزة وصل بين المبدع والمتلقي.

يمكن القول بأن مفهوم الصورة الفنيَّة قد توسع إلى حد أصبح يشتمل على الأدوات التعبيرية التي تساعدنا في دراسة علم البيان والمعاني والعروض والقافية والسرد... وغيرها من وسائل التعبير الفني.

1- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 383.

المبحث الثالث: مفهوم الصورة البيانية (البلاغية):

قبل أن نتطرق إلى مفهوم الصورة البيانية وجب علينا أولا أن نعرج إلى مفهوم علم البيان.

أولا: البيان:

أ. لغة:

يعد البيان علما من علوم البلاغة وقد تطور بفضل الدراسات والبحوث التي قدمت في هذا المجال «فمادة البيان تدل على الانكشاف والوضوح قالو: بأن الشيء بيانا فهو بين والجمع أبينا، وأبنته أنا أي أوضحته، واستبان الشيء: ظهر واستبنيته أنا: عرفته ومن قوله تعالى {آيَاتٍ مُبَيِّنَاتٍ}.

فالمعنى أن الله بينها وقالو: فلان أبين من فلان أي أوضح منه كلاما، ومن معاني البيان: «الفصاحة واللسن» [1].

وكلمة البيان وردت كثيرا في القرآن الكريم وكذا في الحديث النبوي الشريف، وقد تناولها العرب منذ القديم في أشعارهم وكلامهم.

ب. اصطلاحا:

يعرفه الخطيب "القزويني" بأنه« علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه ودلالة اللفظ»[2]

بمعناه أن علم البيان يدرس المعنى الواحد والذي يوحي أو يشمل عدة تراكيب مختلفة المتفاوتة الدلالة من حيث الوضوح.

1- ابن منظور: لسان العرب، ج1 ، ص68.69.

2- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة – المعاني والبيان والبديع- مكتبة الآداب، طبعة 1، 1992، ص120.

ويرى الجاحظ أن: « البيان اسم جامع لكل شيء يكشف لك قناع المعنى ويهتك الحجاب دون الضمر، حتى يفضى السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائن ما كان ذلك البيان ومن أي جنس كان ذلك البيان لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان».[1]

فالبيان عند الجاحظ هو كل ما يوضح المعنى دون الإخلال به، ويعين المتلقي والمبدع على الفهم والإفهام والكشف عن ما هو غامض ومبهم.

في حين يرى السكاكي: «أن علم البيان مرجع اعتبار الملازمات بين المعاني، ثم إذا عرفت أن اللزوم بين الشيئين إما أن يكون من الجانبين كالذي بين الأمام والخلف بحكم العقل أو بين جهة الانتقال من أحد لازمي في الشيء إلى آخر.»[2]

نستنتج من خلال هذا القول أن إيراد المعنى الواحد على صور مختلفة لا يأتي إلا في الدلالات العقلية وهي الانتقال من معنى إلى معنى آخر بسبب العلاقة اللازمة بينهما.

علم البيان في معناه العام هو علم «(...)يعرف من خلاله الطرق التي تؤدي المعنى، وتكشف عن مضمونه، والمراد منه بأوضح دلالة، وذلك بأن هذه الدلالات متفاوتة فيما بينها في الكشف عن المراد بها وفي تجلية المعنى»[3].

إذا فالبيان هو ذلك العلم الذي من شأنه أن يهز أعطاف النفوس ويستثير كوامنها.

1- ربيعي محمد علي عبد الخالق: البلاغة العربية وسائلها وغايتها في التصوير البياني دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، 1987، ص85.

2- محمد السكاكي: مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، ص16.

3- عبد العزيز بي صالح العمار: التصوير البياني في حديث القرآن عن القرآن دراسة بلاغية تحليلية، جائزة دبي الدولية للقرآن الكريم، ط الأولى ، 2007م، ص12.

ثانيا: الصورة البيانية:

الصورة البيانية في مفهومها العام هي التعبير عن المعنى المقصود بمجموعة من الوسائل عن طريق التشبيه أو المجاز أو الكناية، أو الاستعارة أو تجسيد المعاني.

ترتبط الصورة ارتباطا مباشرا بالدلالة البلاغية على اختلاف أنواعها بطبيعة هذه الأنماط التصويرية الذاتية بالنظرة البلاغية الحديثة على نحو خاص «فالاستعارة تصويرية بطبيعتها، لذلك فهي تخلق ما يسمى اللغة التجسيمية وليس مخالطة زخرفية كما كانت عند البلاغيين التقليديين، وهذا تقدم مهم في النظر إلى وظيفة المجاز للتجربة الفنيَّة(...) وعلاقة الاستعارة بوصفها صورة..»[1]

«والتصوير البياني هو الذي يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية، ثم يرقى بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة، فإذا المعنى الذهني هيأة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذا النموذج الإنساني شاخص حي، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية، فأما الحوادث والمشاهد والقصص والمناظر، فيردها شاخصة حاضرة فيها الحياة وفيها الحركة فإذا أضاف إليها الحوار فقد استوت لها كل عناصر التخييل».[2]

يمكن القول أنه من المقومات الأساسية للصورة البيانية هي الشعور أو الحالة النفسية التي تختلج نفسية الشاعر وعواطفه وأحاسيسه، المعبر عنها بالخيال معتمدا في ذلك ملكته الإبداعية وقدرته على التصوير.

1- بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، د ط، د ت، ص107.

2- سيد قطب: التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، د ط، 1995، ص26.

وبمعنى أوضح وأدق فالصورة إذا « هي ميدان العمل الذي تظهر فيه مقدرة الشاعر، ويبرز تمكنه من الصنعة والشعر في ذلك يشبه سائر الفنون والصناعات(...)، للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات».[1]

وبالنظر إلى الصورة البيانية نجد أنها تستمد حيثياتها من علم البيان (كالتشبيه الاستعارة، والمجاز، والكناية وغيرها من مكونات علم البيان، وذلك تظهر بلاغة الأديب إذ يستطيع من خلال ذلك تأدية معانيه بأساليب مختلفة ومتنوعة.

المبحث الرابع: أنواع الصورة

تنقسم الصورة من حيث تركيبها إلى صور مفردة وصور تركيبية فالمفردة جاءت بسيطة التكوين كالصورة المتولدة في ذهن المتلقي، أما الصورة التركيبية فهي ناتج صورتين أو أكثر يحيل بعضها إلى بعض، وتتفاعل فيما بينها لتكوين صورة أكثر عمقا ووضوحا لهذا يمكن أن نبين أنواع الصورة من حيث منبعها وتأثيرها في المتلقي وتنقسم إلى صور ذهنية وصور حسية.

أولا: الصورة الذهنية:

تشمل كل من الصور الرمزية والأسطورية والصور المتشكلة من أركان البيان من (تشبيه واستعارة وكناية ومجاز...إضافة إلى الخيال والعاطفة).

أ. الصورة الرمزية:

الرمز الشعري وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعري التي ابتدعها الشاعر للإيحاء بما يستعصي على التحديد والوصف من أبعاد رؤيته الشعرية المختلفة، حيث أصبح

1- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط، 1992، ص183.

سمة من سماته وجزءا حيويا من الأجزاء التي تدخل في تشكيل الصورة الشعرية وهو بمعناه الدقيق «محاولة لإثارة مناخ نفسي في ذات القارئ شبيه بذلك الذي يحسه الكاتب أو الشاعر، وهو عادة يرتبط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، فالرمز الشعري يبدأ من الواقع المحسوس ولكنه لا يقف عنده بل يتجاوزه إلى واقع نفسي وشعوري تجريدي».[1]

إضافة إلى أن الصورة الرمزية هي: «ذاتية موضوعية تجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل والوعي الباطني، ثم هي مثالية نسبية لأنها تتعلق بعواطف وخواطر دقيقة عميقة تقصد اللغة عن جلائها».[2]

فالصورة الرمزية هي صورة ذاتية ولكنها ليست ذاتية بالمعنى الذي نفهمه، بل هي ذاتية بالمعنى الفلسفي أي من حيث أنها نظرة مثالية تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل وتبحث عن الأهواء النفسية المستعصية على الدلالة اللغوية التي يلجأ إليها المبدع في الإيحاء بها.

كما نجد أن الصورة الرمزية: « واقعية بحسب أصلها ولكنها غير واقعية في علاقتها وتشكلها الفني واعتبارها–لذلك–تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم المادة».[3]

من هنا يبدو لنا أن الشاعر يستعين في صوره بالطبيعة وبالأشياء الواقعية، إذ ليس ضروريا أن يكون عالم الفكرة مطابقا لعالم الواقع.

1– أحمد باكر محمد: الصورة في الإتجاه الواقعي في الشعر الحديث دراسة أسلوبية، بحث لنيل درجة الدكتوراه في الأدب 1999م، 2000م، ص133.

2– محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، د ط، 1997، ص395.

3– محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر، المعاصر، دار المعارف، مصر، القاهرة، د ط، 1977، ص341.

نستنتج في الأخير أن الشاعر يلجأ إلى الترميز لأن الرمز في الشعر ضرورة يلجأ إليها كل شاعر، فهو يبعد القصيدة عن المباشرة والتقريرية وذلك بالانتقال من اللغة المباشرة إلى اللغة الرمزية لخلق التوازن بين المعاني.

ب. الصورة الأسطورية

الصورة الأسطورية من أقسام الصورة الذهنية الشعرية وهي واحدة من بين الوسائط العديدة التي يعتمدها الشاعر أو يلجأ إليها في تعبيره عن التجربة الشعرية التي تعتريه، ويعتمد الأسطورة كونها تفسر بعض الوقائع والأحداث الماضية، أو تعبر عن تاريخ معين، أو عن ثقافة معينة في مكان أو زمان من الأزمنة الغابرة إذ تعتبر الأسطورة «من أفضل أشكال الإسقاط بالعودة إلى التاريخ والموروث الشعبي وغيرهما فعودة الشعراء إلى الأسطورة، هو ملمح على الإحساس الجديد بالماضي إحساسا طاغيا، يفسر أزمة الإنسان الحديث في ظل الحضارة العلمية الصاخية».[1]

فالأسطورة إذا واحدة من عناصر التشكيل الفني في القصيدة، وهي ملمح من ملامح إحساس ما هو جديد بما هو قديم، أي تعبير عن الماضي وتوظيفه في الحاضر بصورة فنية جمالية من خلال الأسطورة وتوظيفها في الشعر باعتبار أنها تعبر عن ثقافات الشعوب القديمة وتفسير بعض من معتقداتهم ومسلماتهم التي كانوا يتميزون بها في عصرهم وعن بطولاتهم وأمجادهم التي قدموها في زمانهم، هذا ما يساعدنا في التعرف على كل ما سبق وذلك من خلال النصوص الشعرية التي توظف هذا الفن العريق داخل متونها، في قالب فني متكامل ومتزن العناصر.

1- عبد الرزاق بلغيت :الصورة الشعرية عند عز الدين ميهوبي، بحث لنيل مذكرة ماجيستير، جامعة الجزائر ، 2009، ص107

ولا يخفانا أن توظيف الأسطورة يخضع لشروط وقواعد يجب على الشاعر أن يكون عارفا بها إذ أن «استخدام الأسطورة لا يتم عشوائيا مثلها مثل الرمز، وإنما بعد تمثلها وحسن استخدامها لكي لا تبدو ناشزة مصطنعة(...) فهي من جهة تعمل على توحيد العصور والأماكن والثقافات المختلفة ومزجها بعصرنا وأجوائه وثقافاته، ثم هي من جهة أخرى تؤدي وظيفتها العضوية في القصيدة باعتبارها صورة شعرية».[1]

معنى ذلك أن الصورة الأسطورية لم توضع اعتباطا بل لها دلالات موحية تعبر عنها، وتهدف لإيصال مغزى معين، أو فكرة مقصودة وأنه لا يمكن توظيفها توظيفا عشوائيا، فلا توظف إلا من طرف مبدع عارف بتفاصيلها وحيثياتها التاريخية والثقافية، وما ترمي إليه من أفكار ووسائل تكاد تكون مبهمة لمن لا يعرف مغزاها وبهذا فهي تحتل مرتبة مرموقة في القصيدة، نظرا لما تقدمه من منفعة شكلا أو مضمونا، فتزيد من قيمة وجمالية الشعر.

ثانيا: الصورة الحسية.

هي التي تلخص عمل الحواس ولا تفرق فيما بين ما هو حقيقي وبين ما هو مجازي، لأن الحواس هي السبيل الوحيد الذي يستقبل به الذهن أو العقل عناصر التجربة الشعورية، فيعيد تشكيلها على ما يتصور من معاني ودلالات: « فالشاعر حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها، لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية.»[2]

وتنقسم الصورة الحسية إلى:

1- عبد الرزاق بلغيت: الصورة الشعرية عند عز الدين ميهوبي، ص107.

2 المرجع نفسه، ص82.

أ. الصورة البصرية:

لا يعني الابتداء بالصورة الشعرية البصرية أنها هي التي تمثل الصورة الحسية، فالمرئي حسي، ولكن الصورة الحسية ليست هي دائما الصورة المرئية، لأنها تحتاج لكل الحواس الأخرى، ولكنها تمثل النسبة العليا لسائر المدركات الحسية، وأهم ما تعتمد عليه الصورة البصرية هو اللون ذلك أنه أحد الصفات الملموسة الأكثر بروزا في أشياء هذا العالم».[1]

أي أن الصورة البصرية ليست دائما هي الصورة الحسية المرئية بل إنها تحتاج الحواس الأخرى، ويعد اللون أحد أهم المكونات في تشكيل الصورة البصرية.

ب. الصورة السمعية:

الصورة البصرية ليست وحدها التي تشكل الصورة الحسية، فالصوت هو الآخر من العناصر الأساسية في تشكيل هذه الصورة، وهو الحاسة الطبيعية التي لا بد منها في فهم تلك الأصوات، وآداة السمع الطبيعية هي الأذن.

«والسمع حاسة تستغل ليلا ونهارا، وفي الظلام والنور، في حين أن المرئيات لا يمكن إدراكها إلا في النور»[2]، فحاسة السمع إذا أكثر أهمية وأعم نفعا للإنسان من حاسة البصر في إدراك الصورة الحسية، ومن الشم في التعرف على الروائح.

« والسمع يدرك الأصوات من مسافة قد لا نستطيع النظر عندها(...) يصبح السمع وسيلة من أهم وسائل التثقيف الشعبي والمتع النفسية ».[3]

1- عبد الرزاق بلغيت: الصورة الشعرية عند عز الدين ميهوبي، ص82-83.
2- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة، مصر، ط2، 1950، ص15.
3- المرجع نفسه، ص14-15.

كما أن حاسة السمع «هي عماد كل نمو عقلي وأساس كل ثقافة ذهنية».[1]

ج. الصورة اللمسية:

تعتبر حاسة اللمس هي الأخرى أحد أهم الحواس التي تساهم في تشكيل الصورة الفنيَّة الحسية، وذلك أن الشاعر لا يستطيع أن يعوض هذه الحاسة بحاسة أخرى، وذلك راجع إلى القيمة التي تحضى بها هذه الصورة أي الصورة اللمسية، «وعلى الرغم من أهمية حاسة البصر وغلبتها في تشكيل الصورة الشعرية الحسية، إلا أنها لا تستطيع أن تقوم مقام حاسة اللمس، لذلك استعان بها الشعراء في تشكيل صورهم من الزاوية التي لا يستطيع غيرها القيام بها، وهي قليلة مقارنة بالصورة السمعية والصورة البصرية وتأتي غالبا مختبأة مع الحواس الأخرى.[2]

في معناه أن الصورة اللمسية رغم قلتها في النص الشعري، ووجودها غير البارز فيه إلا أنها تلعب دورا هاما في تجسيد الصورة الحسية وبالتالي فهي أحد أساليب التعبير الفني الذي يساعد في رسم صورة فنية مكتملة ومعبرة عن قصد الشاعر.

فمثلا لدى الشاعر الأعمى تعتبر هذه الحاسة هي العين البصيرة بما يجري حوله في ظل غياب حاسة النظر، اذ «تعتبر يد الأعمى مصدر للمعرفة في كثير من نواحي حياة الشاعر الأعمى، من خلالها تجمع أدوات البحث والمعرفة والعمل، فضلا عن أن اليد تعد مصدرا معرفيا في الوقت نفسه».[3]

«ومن هذا يتبين أن حاسة اللمس تشكل الاقتصاد العقلي للكفيف والنجاح الذي يحرزه الذين ولدوا مكفوفين في التعليم وفي تقدير المسافات عمقا وطولا». [4]

1- إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص16 .

2- عبد الرزاق بلغيت: الصورة الشعرية عند الشاعر عزالدين ميهوبي دراسة أسلوبية، ص 87.

3- هبة محمد سلمان الجميلي: الصورة الفنية عند الشعراء العميان في القرنين الثالث والرابع الهجريين ، ص28.

4- المرجع نفسه، ص28.

لا تقتصر حاسة اللمس على كونها أحد أهم الحواس في التصوير البياني على الأعمق فقط بل تخدم المبدع المبصر أيضا فهي تمكنه من الوصول إلى بعض المعارف التي لا تتمكن الحواس الأخرى الوصول إليها.

«وحاسة اللمس هي حاسة إدراك الجمال فهي تطلعنا على ما تستطيع العين اطلاعنا عليه (كالنعومة، الرخاوة، الملامسة) فالأصابع تداعب الشعر وتحس به فالشاعر لهذه الصورة مثلا يوقظ فينا انفعالا قويا مؤثرا لا يقل عن الانفعال النابع من الصورة البصرية السمعية».[1]

بمعنى أنه لحاسة اللمس دورها الخاص، ووظيفتها في تشكيل الصورة الحسية لدى المبدع، إذ يعتمدها المبدع للوصول إلى حقائق ملموسة لا تدركها لا العين ولا الأذن، فلكل حاسة دورها الفعال في رسم الصورة الفنيَّة، وقيمة الصورة اللمسية لا تقل قيمة عن الصور الأخرى لما تثيره من انفعال في نفس القارئ والمبدع نفسه، فهي تعبير صادق وحقيقي عن ما هو مقصود.

د. الصورة الذوقية:

من الحواس التي يعتمد عليها الشاعر أو الأديب "الذوق"، «إذ أنه يستخدمه في معرفة مدى حلاوة ومرارة الأشياء على الرغم من أن خصائص الحاسة الذوقية محدودة في الطعام وقائمة على الالتماس المباشر لها لمعرفة الجيد من الرديء، والحلو من الحامض من المالح من المر، وما إلى ذلك من إحساسات ذوقية أخرى»[2]، أي أن حاسة الذوق تعتمد على الاتصال المباشر.

1- هبة محمد سلمان الجيملي: الصورة الفنية عند الشعراء العميان في القرنين الثالث والرابع الهجريين، ص29.

2- عبد الرزاق بلغيت: الصورة الشعرية عند عز الدين ميهوبي، ص89.

كما تعد «حاسة الذوق للإنسان الأعمى وحتى المبصر سبيل معرفة ترفد وعيه وإحساسه مقدارا كبيرا من العالم المحيط به، ولكنه مقداره لا يمكن إنكار أهميته، فهي تطلعنا على مدوقات حياتنا».[1]

ومعنى ذلك أن حاسة الذوق مهمته في حياتنا اليومية وفي حفظ حياتنا واستمرارها، فنحن لا نستطيع تخيل الحياة بدون التمتع بملذات الطعام والشراب.

هـ. الصورة الشمية:

حاسة الشم تعد وسيلة لمعرفة جمال الأشياء والتمتع بالروائح الزكية الموجودة في الكون، إذ تستطيع هذه الحاسة مع الحواس الأخرى أن تحول ما هو مشموم إلى صورة جمالية لها أبعادها الوجودية.

ويعرفها كامل حسن البصير قائلا: «وحاسة الشم في هذه الصور تفضي إلى ما تدركه حاسة البصر، إذ التمني لا يتحقق إلا إذا دخل الشاعر خدرها على جناح رائحة التفاح والريحان فإذا ما تلقت لحبيبة المشموم تفاحا أو ريحانا وهاج شوقها، إستلم البصير الرائحة وصيرها إنسانا في هيئة تدركها العين فتقع في الفخ».[2]

وبمعنى ذلك أن حاسة الشم من الحواس الخمس وسيلتها الأنف لمعرفة الروائح بجميع أنواعها والتمتع بها والانتعاش.

و. صورة تراسل الحواس:

تعتبر الحواس أحد أهم العناصر المشكلة للعلم والمعرفة لدى الإنسان، فبواسطتها يدرك الإنسان ما يدور حوله أي أنها تمكنه من إدراك العالم الخارجي وكذا تعطيه القدرة على

1- غادة خلدون أبورمان: تراسل الحواس في شعر العميان في العصر العباسي، بشار بن برد انموذجا، بحث لنيل مذكرة ماجيستير، جامعة الأردن، جرش، 2016، ص176.

2- البصير كامل حسن: بناء الصورة الفنية في البيان الغربي، موازنة وتطبيق، ص 431.

التعايش والانسجام النفسي والاجتماعي، فالحواس تكمل بعضها البعض، أي أن حدوث خلل في واحدة منها قد يؤدي إلى اضطراب الإنسان واختلال ذلك الانسجام والتوافق مع الموجودات حوله.

فصورة تراسل الحواس «هي انتقال بعض وظائف الحواس من حاسة إلى أخرى كإسناد وظيفة السماء إلى العين أو الرائحة التي هي من خصائص الشم إلى البصر».[1]

أي أن الحواس وسائل ضرورية للنفس البشرية فبواسطتها يتمكن من التعبير والبوح عما يجول في نفسه، كما تمكنه من الوصول إلى مختلف العلوم والمعارف، فهي همزة وصل بين الطبيعة والعقل البشري.

وبهذا عرفها ووصفها محمد غنيمي هلال بقوله: «بأنها مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألوانا وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عاطرة»[2]، أي أن الحواس مرتبطة ببعضها البعض وكل حاسة تكمل الأخرى وتؤدي وظيفة الأخرى.

وأما أنواع الصورة باعتبار تحققها في ذهن ونفس السامع أو المتلقي فهي كما يرى صلاح عبد التواب: أربع مجموعات هامة قد تنشأ كلها أو بعضها وهي:

- **المجموعة الأولى:**

الصورة اللفظية التي تنشأ عن الإدراك الحسي أو السمعي أو البصري المباشر عن السماع أو القراءة، فإننا حينما نستمع إلى النص الأدبي أو نقرؤه قد يتجه الذهن إلى الألفاظ والعبارة نفسها فندرك ما فيها من جمال لفظي إدراكا حسيا سمعيا ينشأ عن موسيقى الألفاظ وانسجام العبارات وتآلفها.

1- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص425.

2- عبد التواب صالح الدين: الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية، مصر، ط1، 1995، ص28.

❖ **المجموعة الثانية:**

هي الصور الذهنية التي بعثتها في النفس معاني الألفاظ والعبارات التي نسمعها أو نقرؤها كصورة المنظر الطبيعي الذي يصور، وتسمى هذه الصورة المعنوية بالصور الصريحة، وهي وسيلة فعالة للتأثير في الفكر والوجدان على حد سواء.

❖ **المجموعة الثالثة:**

هي الصور الذهنية غير التي يصورها المؤلف تصويرا صريحا ولكنها تستنبط منها استنباطا، وتسمى بالصور الضمنية، ويمكن استحضار الصور الذهنية والضمنية على مقدرة السامع أو القارئ من جهة وعلى براعة المؤلف وقدرته على التصوير من جهة أخرى.

❖ **المجموعة الرابعة:**

هي مجموعة من الصور لا هي صريحة ولا هي ضمنية ولكنها ترتبط بها، فتتوارد في الذهن وتسلك طريقها إلى منطقة الشعور وتسمى هذه المجموعة «مجموعة الصور المعنوية الترابطية، وتتوقف غزارتها أو قلتها على تجارب السامع أو القارئ فقط».[1]

1- عبد التواب صلاح الدين: الصورة الأدبية في القرآن الكريم، ص427.

الفصل الثاني

تشكيلات الصورة الفنية في ديوان الرصافي البلنسي

تمهيد

يحتل الرصافي البلنسي مكانة مرموقة بين أدباء وشعراء عصره، فقد كان أديب عصره وشاعره بلا منازع وكان من حفظة القرآن الكريم، ولقد كانت البيئة الأندلسية أكبر معين له، وهي المرشد لثقافته.

كما يعتبر الرصافي من أوائل الطليعة الواعية التي تفاعلت مع آمال وآلام الشعب، وعني عناية خاصة بقضاياهم الاجتماعية والسياسية.

المبحث الأول: الرصافي البلنسي (حياته وشعره)

أ. نبذة عن حياته:

«الرصافي البلنسي هو أبو عبد الله بن محمد بن غالب الرفاء الرصافي، امتهن صناعة الرفو التي كان يعالجها بيده ويتعايش منها».[1]

«ولد محمد بن غالب الرصافي في رصافة بلنسية، فهو رصافي بلنسي وتكاد النسبتان أن تكون نسبة واحدة، فالرصافة تصاحب حضرة بلنسية، وهي قطعة جميلة من الطبيعة الأندلسية تتميز بالبساتين والمياه الجارية، وتعد من منتزهات تلك المدينة التي عرفت حقا بالجمال الطبيعي بعامة»[2]، وبها نشأ الرصافي ولكن لسبب لا ندريه فارقها، يقول ابن الآبار«.....وخرج من وطنه صغير فكان يكثر الحنين اليه ويقصر أكثر منظومة عليه»[3]

1- أشرف محمود نجا: في الأدب الأندلسي بحوث في نقد، خطاب الإبداعي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2008م، ص131.

2- ديوان الرصافي البلنسي: الشعر ديوان العرب، تح: احسان عباس، دار الشروق بيروت، القاهرة، ط2، 1983م، ص10.

3- المصدر نفسه، ص11.

كما أنه سكن "غرناطة" مدة من الزمن ثم "مالقه"، وعلى الرغم من ذلك، فكان طيلة حياته شديد التعلق ببيئته الأولى التي نشأ في رحابها كثيرا لتشويق اليها حتى يقول ابن الآبار أنه «في قصائده كثير ما كان يذكر شوقه إلى معاهده، فيأتي بما يعجب ويعجز»، ويقول في بلنسية التي خرج منها مبكرا.

«بِلادي الَّتي ريشَت قُوَيديمتي بِها فُرَيخاً وَآوَتني قَرارَتُها وَكْرا

مهادي ولين العيش في ريق الصبا أبى الله أن أنسى اعتياديا بها خيرا»[1]

وذكر أن شعره كان مدونا بأيدي الناس ومتنافسا عليه.

كما نقل ابن سعيد المغربي عن والده أن الرصافي كان شاعرا الأندلس في أوانه بما اشتهر عند الخاص والعام من إحسانه»[2]

ب. ولادته ونشأته:

لم تحدد المصادر التي ترجمت للرصافي تحديدا دقيقا زمن ولادته، ولكن يمكن الاستدلال على ذلك من خلال الإشارة التي وردت في المعجب ومفادها أن الرصافي حين ألقى قصيدته في حضرة عبد المؤمن خليفة الموحدين في جبل الفتح عندما عبر إلى الأندلس والتي مطلعها:

«لَو جِئتَ نارَ الهُدى مِن جانِبِ الطُورِ قَبَستَ ما شِئتَ مِن عِلمٍ وَمِن نُورِ»[3]

«من خلال هذا القول يؤكد صاحب المعجب أن الرصافي يوم أنشد هذه القصيدة لم تكمل له عشرين سنة (أي أن مولده قد يكون في حدود سنة 536 هـ. ومعنى ذلك أنه كان

1- ديوان الرصافي البلنسي، ص11.

2- أشرف محمود نجا: في الأدب الأندلسي، بحوث في نقل الخطاب الإبداعي، ص132.

3- ديوان الرصافي البلنسي، ص13.

صغير السن، ولم يكن قد عرف ابن سعيد ولا عرف غرناطة لأنه حين ذهب إلى جبل الفتح كان يستوطن مالقة (...) ويطلب فيها العلم».[1]

«وخلاصة القول أن الرصافي فارق بلنسية ونزل مالقه والأرجح أنه كان بصحبه أبيه، ونال ثقافته الأولية في مالقه ولم يكن سكناه غرناطة تحولا عن البلد الذي اختاره، وإنما كان هجرة مؤقتة عارضة»[2]

ج. هجرته ووفاته:

لقد كان المكان الذي هاجر اليه الرصافي هو مدنية" مالقة"، واتخذها دارا لإقامته «استوطن مالقه واتخذها دار إقامته إلى أن توفي بها»[3]

والسبب في هجرته إلى "مالقة" هو «اضطراب الأحوال السياسية في بلنسية هو الذي حكم على والده بالرحيل عنها(...)إنما هاجر من بلنسية سعيا وراء الرزق بعد إذ ضاقت به الحال في بلده(...) ولعل ذلك أن الوالد كان يحترف الرفو ثم أورث ابنه هذه المهنة من بعده اذ دربه عليها أثناء حياته، وإن لم يمنعه من طلب العلم ودراسة الأدب»[4]

ثم ارتحل بعد ذلك إلى "غرناطة" وسكنها مدة ومدح الوالي محمد بن عبد الملك بن سعيد قائلا:

«أَيَداً تَفيضُ وَخاطِراً مُتَوَقِّدا دَعها تَبِت قَبَساً عَلى عَلَمِ النَدى»[5]

1 - ديوان الرصافي البلنسي، ص13.

2- المصدر نفسه، ص14.

3- المصدر نفسه، ص14

4- المصدر نفسه، ص11.

5- المصدر نفسه، ص12.

وتبين لنا أن الشاعر توفي في مالقة «واعتبط وهو في السادسة والثلاثين من عمره، لأنه توفي يوم الثلاثاء التاسع عشر من شهر رمضان سنة اثنتين وسبعين وخمسمائة(572هـ).[1]

أي أن المكان الذي هاجر إليه الشاعر الرصافي البلنسي هو مدينة مالقة التي اتخذها مسكنا له وتوفي فيها ولقد الرصافي ما يخلد اسمه وهي أشعاره التي وصلتنا.

د. شعره وموضوعاته:

الشاعر الرصافي البلنسي أحد أعلام الأدب في الأندلس له حسه الفني وعاطفته الفياضة التي انفرد بها عن بقية الشعراء وكان عبد الله الرصافي «من المحافظين على رونق الشعر الجزل المبتعد عن ميدان الموشحات والأزجال، كما هي الحال في أكثر منطقة الشرق الأندلسي، وكان الرصافي يعاصر ابن قزمان القرطبي إمام الزجالين في عصره»[2]

ويعد الرصافي الوريث الشرعي للمذهب الذي اختاره ابن الزقاق وخاله ابن خفاجة في الشعر، وكان هذا المذهب قد أخذ يقيم خطا واضحا بين المقطوعة والقصيدة، أما المقطوعة فانها لتقارب أجزائها تقوم على طلب الصور وتهدف إلى إيجاد التعليل، وأما القصيدة فانها بناء مكتمل يختار فيه صاحبه سياق من الجزالة البدوية ويدرج فيه الصور بين الحين والحين(...)، وعلى هذا المذهب الذي اختاره ابن الزقاق مضى الرصافي في شعره ولكن دون أن يبرأ من تأثره بابن خفاجة، رغم تباعدهما في الصياغة»[3]

ومن خلال شهادات بنو وطنه، الذين عبروا عن إعجابهم بشعره تحددت مجموعة من الأمور التي امتاز بها في شعره وهي كالتالي:

1- ديوان الرصافي البلنسي، ص14.

2- المصدر نفسه، ص21.

3- المصدر نفسه، ص22.

«1) كان في زمانه شاعر عصره المعترف له بالإجادة.

2) تقوم طريقته الشعرية على التنقيح والتجويد، وهذا لم يفقد شعره الرقة والسلاسة.

3) أكثر شعره في الحنين إلى وطنه بلنسية، وأمداحه قليلة .

4) شبهه بعضهم بابن الرومي لأنه يحاول استخراج صور جديدة ويعتمد التوليد والإختراع، وهذا الدقات إلى المقطعات، ولهذا ميزوه ببراعة التشبيه وبديع الاستعارة .

5) سلموا له الإجادة في المقاطيع كالخمسة الأبيات فما دونها، ولكن مطولاته لا تقل جودة عنها.

6) أدرك لسان الدين بحسه النقدي النافد أن شعره بلغ الغاية في الرونق والمائية ورقة الديباجة، كما أدرك ابن عبد الملك جريان شعره مع سلامة الطبع.»[1]

وشاعرنا الرصافي البلنسي هو ابن بيئته تأثر بهذه الحياة فكانت موضوعات شعره مرآة ناصعة لذلك العصر وما فيه من أحداث، «وهي تدور حول موضوعات الشعر العربي المعروفة مثل الوصف والغزل والمدح والرثاء، والإخوانيات والحنين إلى المعاهد والأحباب، والهجاء إلا أن الأكبر منها يدور حول موضوع الوصف لكونه المجال الأرحب من مجالات القول الشعري.»[2]

هـ. ديوانه الشعري:

يعد الرصافي البلنسي شاعرا وأديبا من شعراء الأندلس المشهورين في عصره، ومن بين كتاباته الإبداعية في الشعر ديوانه المسمى ب: الشعر ديوان العرب، «اذ كان ديوان الرصافي في أيام ابن الآبار متداولا في أيدي الناس متنافسا فيه، قد حمل عنه وسمع منه،

1 – ديوان الرصافي البلنسي، ص23–24

2– أشرف محمود نجا: في الأدب الأندلسي بحوث في نقذ الخطاب الإبداعي، ص128.

ومن روايته أبو علي ابن كسرى المالقي وأبو الحسين ابن جبير الزاهد وأبو عبد الله ابن الحجاري وعن ابن كسرى أخذه أبو عمر وابن سالم.»[1]

لقد قام الدكتور إحسان عباس بجمع شعره وقد طبعه مرتين إذ قال في هذا الصدد: «لهذا وجدت من الأنسب أن أجمع شعر الرصافي من جميع المظان المتيسرة متخذا السفينة واحدا منها لا أصلا معتمدا، وأرتب القصائد حسب حروف الهجاء، وهكذا كان، وقد كان عدد القصائد والمقطعات في الطبعة الأولى(59) ولكن الإعتماد على مصادر لم تكن متيسرة من قبل رفع هذا العدد في هذا الطبعة(77)، وأحدث تعديلات وزيادات في عدد غير قليل من قصائد الطبعة الأولى».[2]

وظهر لنا من خلال مجموعته الشعرية بأن الرصافي البلنسي شاعر كبير متمكن في شعره، وشعره مرآة ناصعة انعكست عليه صورة العصر السياسية وخصائصه الفكرية والثقافية، «إن الرصافي في شعره يقف في مصاف البارعين من شعراء الأندلس، ولذلك رأيت أن أجدد طبعته الأولى وقد أصبح أغنى وأشمل وأقدمه للدراسيين والقراء.»[3]

المبحث الثاني: الصورة البيانية (البلاغية):

إن الحديث عن مكونات الصورة الشعرية التي تعتمد على الجانب الجمالي للألفاظ من صور بيانية، وقد توسع النقاد في مفهوم الصورة ومكوناتها فيرون أنها متعددة العناصر وقد تعتمد على الأنواع البيانية المعروفة من تشبيه واستعارة بنوعيها، وكناية، وأهم هذه العناصر المكونة للصورة ما يلي:

1- ديوان الرصافي البلنسي، ص26.

2- المصدر نفسه، ص27.

3- المصدر نفسه، ص27.

أولا: التشبيه في شعر الرصافي البلنسي:

التشبيه فن من الفنون البلاغية، يدل على سعة الخيال، وجمال التصوير، ويزيد المعنى قوة ووضوحا، كما أنه باب من أبواب البلاغة الكبرى الذي اهتم به النقاد قديما وحديثا لما له من أثر عظيم في بناء الصورة الفنيَّة والتشبيه هو:

«الدلالة على وجود تشابه أو تماثل بين أمرين يشتركان في صفة أو في مجموعة من الصفات.»[1]

وقد عرف البلاغيون التشبيه بتعريفات كثيرة منها:

هو «الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه»

أو هو «الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى بالكاف ونحوه»[2]

وفي تعريف آخر «فالتشبيه مستدع طرفين، مشبها ومشبها به، واشتراكا بينهما من وجه، وافتراقا من آخر، مثل أن يشتركا في الحقيقة ويختلفا في الصفة أو بالعكس».[3]

كما عرفه جابر عصفور بقوله: «التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال. وهذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني، الذي يربط بين الطرفين المقارنين دون أن يكون من الضروري أن يشتركا الطرفان في الهيئة المادية أو في كثير من الصفات المحسوسة(...) إن التشبيه قد يكون في الهيئة وقد يكون في المعنى، وقد يقع تارة بالصورة والصفة، وأخرى بالحال والطريقة.»[4]

1- حسن طبل: الصورة البيانية في الموروث البلاغي، مكتبة الإيمان بالمنصورة، الأزهر، ط1، 2005، ص40.

2- المرجع نفسه، ص40.

3- محمد بن علي السكاكي: مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ط2، 1983 ، 1987م، ص232.

4- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، ط3، 1992، ص172.

كما يعتبر التشبيه الركن الأول من أركان علم البيان لأنه من الوسائل التي يستعين بها الأدباء على تصوير الأشياء وإبرازها في أحسن الصور وأبهاها فالتشبيه «من صور البيان الرائعة تلك التي تتخذ من التشبيه طريقا دقيقا مصورا ومعبرا عن كل ما تدركه الوجدانات، أو تنفعل له المشاعر والأحاسيس، والتشبيه في حقيقته التأثيرية، ما هو إلا لمح الصلة بين أمرين من حيث وقعهما النفسي وبه يوضح الفنان شعوره نحو شيء ما توضيحا وجدانيا حتى يحس السامع بما أحس به المتكلم، فهم ليس دلالة مجردة ولكنه دلالة فنية».[1]

ويعد التشبيه أيضا من أهم الوسائل الفنيَّة التي تساعد الأديب على تصوير كثير من المعاني ونقلها إلى نفس المتلقي فتستقر فيها وتحدث الأثر المراد ومما ورد في عظيم قدره وشرف فصله عند علماء البيان «أن العقلاء اتفقوا على شرف قدره....فإن كان مدحا كان أبهى وأفخم، وإن كان ذما كان أوجع والدغ وإن كان افتخارا كان أبعد وأشرف وإن كان اعتذارا كان إلى القبول أقرب وللقلوب أخلب، وإن كان وعظا كان أشفى للصدر وأبلغ وفي التنبيه والزجر أجدر».[2]

1. أركان التشبيه:

التشبيه أربعة أركان وهي: المشبه، المشبه به، أداة التشبيه، وجه التشبيه.

أ. **المشبه:** هو الأمر الذي يراد إلحاقه بغيره.

ب. **المشبه به:** وهو الأمر الذي يلحق به المشبه.

وهذان الركنان يسميان طرفا التشبيه وهما «أساسيان في أسلوب التشبيه، فلا يمكن الاستغناء على أحدهما، بل لا بد من وجودهما معا في الصورة التشبيهية، إما في اللفظ، بأن يذكر اللفظ الدال على كل منهما أو في التقدير وذلك كما في بعض الصور التي يذكر

1 صلاح الدين عبد التواب : الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، الإسكندرية، ط1، 1995، ص44.

2 الخطيب القزويني: التلخيص في علوم البلاغة، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1940، ص238-239.

فيها المشبه به فقط، إذ في تلك الحال يكون المشبه مائلا بالتقدير، أي يستطيع تحديده وتقديره في ضوء قرائن السياق».[1]

ج. أداة التشبيه:

الأدوات التي تفيد معنى التشبيه كثيرة منها:

«الكاف: والأصل فيها أن تدخل على المشبه به...وقد تكون الكلمة الواقعة بعد الكاف دالة على أحد عناصر المشبه به».[2]

إضافة إلى أدوات أخرى منها: كأن، مثل، وشبه وغيرها مما يؤدي معنى التشبيه، كيحاكي، ويضاهي، ويضارع، ويماثل، ويساوي، يشابه...إلخ.

د. وجه الشبه:

وهو الوصف المشترك بين الطرفين، وقد يذكر وجه الشبه في الكلام وقد يحذف وهو العنصر الأخير من عناصر التشبيه «والمقصود به الصفة أو المعنى المشترك بين الطرفين، والذي يتعلق به القصد عند التشبيه، والوجه لذلك عنصر جوهري في كل صورة تشبيهية....إذ هو المعنى الجامع بين الطرفين والعلاقة التي لا تقوم المقارنة بينهما إلا على أساسها»[3]

2. أنواع التشبيه: ينقسم التشبيه إلى قسمين تشبيه مفرد وتشبيه مركب:

أ. **التشبيه المفرد:** وهو الآخر بدوره ينقسم إلى ثلاثة أقسام وهي:

- **التشبيه المجمل:** وهو ما لم يذكر فيه اللفظ الدال على وجه الشبه.
- **التشبيه المفصل:** وهو ما ذكر فيه اللفظ الدال على وجه الشبه»[4]

1- حسن طبل: الصورة البيانية في الموروث البلاغي، ص41.

2- المرجع نفسه، ص47.

3- المرجع نفسه، ص50.

4- المرجع نفسه، ص51-52.

- **التشبيه البليغ:** هو ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه.

ب. التشبيه المركب: وينقسم إلى قسمين:

- **تشبيه تمثيلي:** ويكون هذا النوع من التشبيه بمثالين الأول وهو أن يكون تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل».

والمثال الثاني وهو الشبه الذي يحصل بضرب من التأول».[1]

- **تشبيه ضمني:** «تشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة بل يلمحان في التركيب»[2] وهو الذي يفهم من سياق الكلام.

ومن خلال ما سبق نلخص بأن للتشبيه مكانة رفيعة عند النقاد القدامى والمحدثين، ولا يمكن الاستغناء عنه فهو يزيد المعنى وضوحا وتأكيدا.

لقد تعددت صور التشبيه عند الرصافي البلنسي، وكان أكثر استعمالا اذ دخل في تشكيل الصورة الفنيَّة وأدوات التشبيه التي استعملها في ديوانه هي: كأن، الكاف، مثل.

ولقد تبين لنا أن الأداة (كأن) كانت أكثر الأدوات استعمالا وورودا في شعره ومن بين استعمالاته لأداة كأن قوله:

«إلى شطِّ منسابٍ كأنَّكَ ماؤُهُ صفاءَ ضميرٍ أَو عُذُوبةَ أَخْلاقِ».[3]

في هذا البيت يعبر الشاعر عن صفة من الصفات الحسنة وهي الوفاء، حيث يشبه وفاء الصديق بالماء العذب النقي الصافي كصفاء الضمير الحي الذي ينعكس صفاؤه على الأخلاق فهو يصف الصديق الوفي ويصور خصاله الحميدة.[4]

1- حسن طبل : الصورة البيانية في الموروث البلاغي، ص55-56.

2- محمد مؤمن صادق: الصورة البيانية في شعر خليل مطران، بحث مقدم لنيل درجة ماجيستير في البلاغة والنقد دراسة بلاغية نقدية تطبيقية، جامعة أم درمان الإسلامية، كلية الدراسات العليا، 2009، ص89.

3- الديوان، ص113.

4- ينظر: خالد شكر محمود صالح الفراجي: شعر الرصافي الرفاء البلنسي دراسة موضوعية- فنية، جزء من متطلبات درجة الماجستير ، آداب في اللغة العربية/أدب، جامعة بغداد، كلية التربية- ابن رشد، 2003م، ص136.

ومن الصور أيضا التي استعان الشاعر بها بالأداة كأن والتي رسمها في موضع الحنين قوله:

«كـأنَّ عَرُوسَـاً أبَدعَ اللـهُ حُسْنَـها فصيرَّ من شَرْخِ الشَّبَابِ لَهَا عُمرا».[1]

يشبه الشاعر في هذا السياق مدينة بلنسية بالعروس الجميلة التي أبدع الله في حسنها وجمالها والتي كانت تفيض حيوية كحيوية الشباب في مقتضى العمر، وهذه الصورة هي صورة جميلة استعمل الشاعر خياله وعواطفه وأحاسيسه، مما أضفى على الصورة رونقا وجمالا وشفافية تدل على رهافة حسه وصدق عواطفه.

وقوله أيضا:

«نَباتٌ كَأَنَّ الخَدَّ يَحمِلُ نَورَهُ تَخالُ لُجيناً في أَعاليهِ أَو تِبرا

وَماءٌ كَتَرصيعِ المَجَرَّةِ جَلَّلَت نَواحِيَهُ الأَزهارُ فَاِشتَبَكَت زُهرا»[2]

فالشاعر هنا يصور لنا المنظر الطبيعي الجميل لمدينته، حيث شبه نباتها بالخد الذي يشع نورا، ومائها الذي كان عنصرا أساسيا في انتشار الأزهار المتفتحة بألوانها البراقة الذي زادها بهاءا ونورا، فالشاعر هنا استمد هذه الصورة من بيئة مدينته الطبيعية المنفردة في جمالها الطبيعي الخلاب حتى تكاد تبدوا وكأنها جنة الفردوس على الأرض.[3]

كما استعمل الأداة كأن في موضع الرثاء في قوله:

«يا وَردَةً جادَت بِها يَدُ مُتحِفي فَهَمى لَها دَمعي وَهاجَ تَأَسُّفي

حَمـراءُ عاطِـرَةُ النَسيـمِ كَـأَنَّها مِن خَدِّ مُقتَبِلِ الشَبيبَةِ مُترَفِ».[4]

نلاحظ في هذين البيتين أن الشاعر رسم صورتين:

1- الديوان، ص70.

2- الديوان، ص69.

3- ينظر: خالد شكر محمود صالح الفراجي: شعر الرصافي الرفاء البلنسي دراسة موضوعية- فنية، ص137.

4- الديوان، ص109

الأولى صورة الوردة الحمراء التي تتبع بالرائحة الطيبة والزكية عند مرور النسيم العليل عليها، وهي تدل على الدم عند القتل، أما الصورة الثانية فهي صورة الانسان المترف في ريعان شبابه، وهي تدل على المقتول وهو مازال شابا صغيرا في بداية عمره أي في عمره الزهور، وهنا استطاع الشاعر أن يوصل صورته إلى ذهن المتلقي.

كما يقول في موضع آخر في المدح:

«تَخَلَّصنا بِها مِن كُلِّ هَمٍّ كَأَنَّ اللَيلَ في يَدِهِ أَسيرُ

وَبِتنا في ذَراها كَيفَ شِئنا فَجَفنٌ نائِمٌ وَحَشاً قَريرُ».[1]

يمدح الشاعر أحد أمراء الموحدين من بلاد الأندلس الذي من خلاله حظي المجتمع الأندلسي بالأمن والطمأنينة في ظله شبه هدوء مدينته بهدوء الليل وذلك لأن الملك كان قويا شجاعا ذا هيمنة وسيطرة كما كان عادلا أمينا في حكمه، هذه الصفات التي تميز بها الملك انعكست على نفسية المجتمع الأندلسي مما جعل أفراده يعيشون في أمن وسلام وفرح.

وفي وصفه بلنسية يقول أيضا:

«بَلَنْسِيَةٌ تلكَ الزَّبْرَجدَةُ التي تسيلُ عليها كلُّ لؤلؤةٍ نَهْرا».[2]

يصف الرصافي البلنسي مدينته بلنسية بالجوهرة فشبه مدينته بالزبرجدة واللؤلؤة والتي هي عبارة عن نوع من أنواع الأحجار الكريمة الصلبة النادرة الوجود فيشبه بلنسية بهذه الجوهرة في جمالها وحسن منظرها وصلابتها.

1- الديوان، ص81

2- الديوان، ص70

وقوله أيضا في موضع المدح:

«وَتُعْرَفُ مِنْ مَنازِلِهِ المَعالي كما عُرِفَتْ من القَمَرِ الشُّهُور».[1]

يصف الشاعر في هذا البيت الممدوح من الموحدين ويمدحه باعتباره من سلالة الملوك والأحكام، فهو ذا منزلة ومكانة عالية.

ويشبه منزلة الحاكم العالية بمنزلة القمر في معرفة الأشهر فأهميته ومكانته في الحكم لا تقل أهمية عن القمر الذي لا يمكن لأحد الوصول إليه، كذلك سمات هذا الحاكم المتفرد بها عن غيره من الحكام الذين عجزوا عن الوصول إلى هذه المكانة العالية والمرموقة.

كما استعمل الشاعر الرصافي البلنسي الأداة (مثل) وقد تكررت في شعره، والتي يريد بها الشاعر من خلالها إظهار وبيان موهبته وبراعته الشعرية في توليد وإنشاء الصور ومن هذه التشبيهات نذكر:

«وَلا مِثلَ مَدحُوٍّ مِنَ المِسكِ تُربَةً تُمَلّي الصَبا فيها حَقيبَتَها عِطرا.»[2]

يشبه الشاعر تربة مدينته بالمسك الفواح والرائحة العطرة التي تملأ الآفاق فيبعث البهجة والفرح في نفوس المارين وتشعرهم بالانتعاش بعطرها الفواح.

وقوله أيضا :

«هِيَ الدُرَّةُ البَيضاءُ مِن حَيثُ جِئتَها أَضاءَت وَمن لِلدُرِّ أَن يَشبِهُ البَدرا»[3]

يصف الشاعر أيضا بلنسية بالدرة البيضاء التي تضيء بنورها الوهاج من جميع النواحي فهو يشبه بلنسية بالبدر في إضائتها ونورها الوهاج المشع، فهي تصبح جميلة كالبدر الذي يزين السماء بنوره، وضوؤها من أكثر الأضواء توهجا في سائر بلاد الأندلس.

1- الديوان، ص83.

2- الديوان، ص69.

3- الديوان، ص70.

وتأتي الأداة (الكاف) في المرتبة الثانية عند الرصافي البلنسي وذلك كقوله في موضع الوصف:

«فتراهُ أَزْرَقَ في غلالةِ سُمْرَةٍ كالدَّارعِ استلقَى بظلِّ لوائِهِ».[1]

ويصف نهر إشبيلية إذ يشبه النهر التي تتدلى الأغصان على شطيه والماء العذب والصافي بالدرة البيضاء الناصعة البياض والتي تشبه الصفحة البيضاء، ا فلمنظر تدلي الأغصان على شط النهر وجريان الماء بين الأشجار جعلت الانسان يستلقي مرتاحا متدليا تحت تلك الأغصان .

وقوله أيضا في وصفه لفتى الرفاء:

«أغيدٌ يمسكُ الحريرَ بفيهِ مثلما يُمْسِكُ الغزالُ العَرَارهَ.»[2]

كما يشبه الشاعر في هذا البيت الفتى الذي يعمل رفاء بالغزال الذي يحمل ويمسك زهرة العرارة وهو نبات جميل ذو لون أصفر، فصورة الفتى وهو يحمل الحرير تشبه صورة الغزال وهو يحمل نبتة العرارة.

وقوله في وصف صنوبرة:

«تَعَبَ فيها لُجَيْنَا فَتَنْفَخُهُ أَعْطَافُهَا مَثْلً أَشْطَارَ اَلخَلاَخيلَ»[3]

فالشاعر شبه صورة الماء وهو يخرج من ثقوب، الصنوبرة النحاسية وهي أداة تثبت في أنبوب الماء فما تحدثه هذه الصنوبرة من صوت جريان للماء وسيلانه تشبه صوت الخلاخيل التي تضعها النساء في قدميها.

1- الديوان، ص32.

2- الديوان، ص78.

3- الديوان، ص115.

وفي الأخير يمكن القول بأن التشبيه يعد عنصرا بارزا في مجال التصوير الشعري ولقد استهوى هذا العنصر البلاغي الرصافي البلنسي إلى حد المبالغة، فتراه يستعين به كثيرا في رسم صوره الشعرية لما فيه من مزايا كثيرة تمكن الشاعر من تحقيق أهدافه والتعبير عن أحاسيسه وانفعالاته النفسية وما يجول في أعماقه من عواطف فياضة يعبر بها عن رؤيته للأشياء، ويبدو أن الطبيعة الأندلسية قد كان لها الأثر البالغ في ذلك.

ثانيا: الاستعارة في شعر الرصافي البلنسي:

تعد الاستعارة من أهم المواضيع التي شغلت الدارسين على اختلاف أطيافهم، وتعدد مرجعياتهم الفكرية قديما وحديثا، فقد كانت ركنا جوهريا وهي إحدى الدعائم الأساسية التي يرتكز عليها الخطاب، كما تعتبر الاستعارة من أهم مباحث علم البيان، وهي في حقيقتها تمتاز عن التشبيه بحذف أحد الطرفين لغرض بلاغي يهدف إليه الأديب أو الشاعر وهي مقسمة إلى مبحثين هما: الاستعارة المكنية، والاستعارة التصريحية.

وقد تعددت تعريفات الاستعارة وتنوعت، ومن أهم هذه التعريفات الآتي:

- يعرفها الجاحظ بقوله «الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه»[1]
- ويعرفها الآمدي بقوله: «هي استعارة المعنى لما ليس له إذ كان يقاربه أو يدانيه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه».[2]
- وفي تعريف قدامة بن جعفر «هي استعارة بعض الالفاظ في موضع بعض على التوسع والمجاز».[3]

1- عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1985م، ص173.

2- المرجع نفسه، ص174.

3- المرجع نفسه، ص173.

يمكن القول أن الاستعارة هي استعمال اسم في غير موضعه، أو لفظة في غير موضعها، اعتمادا في ذلك على العلاقة التي تربط الشيء واللفظ المستعار له، وهي علاقة مشابهة، وذلك قصد إيضاح المعنى والتوسع فيه.

ويقول أبو هلال العسكري في حد الاستعارة «هي نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده أو المبالغة فيه، أو الإشارة إليه بقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه.»[1]

ومعنى ذلك أن الاستعارة لا تستعمل العبارة في موضعها الحقيقي وإنما تتعدى إلى أبعد من ذلك، لتصل إلى معاني أخرى أسمى وأرقى مما هي ظاهرة عليه، فهي ترمي لمعاني خفية لغرض إظهار المعنى المراد والمقصود.

والاستعارة أيضا: «هي على وجه العموم تشبيه مختصر».[2]

فالاستعارة إذا ليست إلا تشبيها مختصرا، لكنها أبلغ منه، فهي تخرج المعنى من نطاقه الضيق إلى نطاقه الأوسع.

وتختص الاستعارة عن التشبيه في كونها أنها: «هي أمد ميدانا وأشد افتتانا، وأكثر جريانا، وأعجب حسنا وإحسانا وأوسع سعة وأبعد غورا، وأذهب نجدا في الصناعة وغورا، من أن تجمع تشعبها وشعوبها، وتحضر فتونها وضروبها».[3]

أي أن الاستعارة تكون أشمل وأبلغ وأوسع من التشبيه، وأشد عمقا، فهي تذهب بالمعنى بعيدا مما تزيده استحسانا وجمالا.

1- أبو هلال العسكري: الصناعتين الكتابة والشعراء، تح :علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، ط2، 1971، ص274.

2- فرانسوا مورو: البلاغة المدخل لدراسة الصورة البيانية، تر : محمد الوالي، ، بيروت، لبنان، ط2، 2003، ص24.

3- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، دار المدني، جدة، القاهرة، ط1، 1991م، ص42.

وبهذا تخرج الاستعارة في كونها أداة تزيين وزخرف.

كما أنها «تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر.»[1]

الاستعارة لا تحصر اللفظة الواحدة في معنى واحد، بل تخرج إلى أكثر من ذلك وتعطي المعنى الواحد عدة معاني، إذ تساهم في تسهيل فهم المعنى المقصود.

تنقسم الاستعارة إلى قسمين:

1) الاستعارة المكنية: هي ما حذف فيها المشبه به، ورمز له بشيء من لوازمه.
2) الاستعارة التصريحية: وهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به.[2]

من خلال ما سبق يمكن القول أن القدماء أولو اهتماما كبيرا بالاستعارة باعتبارها من أبرز أدوات الشاعر في تشكيل وتكوين صوره، فأعلو من قيمتها وأبانوا فضلها كونها تعد نوعا من التعبير الدلالي الذي يقوم على المشابهة وتمكن المبدع والمتلقي معا من الوصول وتحقيق المعنى المراد والمنشود.

وباعتبار أن الاستعارة من أهم مكونات الصورة البيانية التي لا يمكن الاستغناء عنها في الشعر العربي، وهو الحال بالنسبة لديوان شاعرنا الرصافي البلنسي، فهو لم يستغني عن توظيفها في أشعاره، نظرا لما تزيده من جزالة وشاعرية في شعره، ومن خلال ديوانه نذكر الاستعارات الآتية:

«تَبَسَّم الزَهرُ حينَ يَبكي بأَدمُعٍ ما رَأَينَ باسا»[3]

يشبه الشاعر الزهر بالإنسان، فسمة الابتسامة لا يتصف بها غير الإنسان، فحذف المشبه به (الإنسان) وترك قرائن تدل عليه (التبسم، البكاء، الدمع) على سبيل الاستعارة

1- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص43

2- علي حازم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة البيان والمعاني، والبديع، دار المعارف، لندن، 1999، ص77.

3- الديوان، ص100.

المكنية، فقد أضفى الشاعر على هذه الصورة نوعا من الإبداع والدقة في التصوير وذلك من خلال خياله الواسع، الذي استطاع أن يبث الحركة في الأشياء الساكنة ويحولها لأشياء مليئة بالحركة والمشاعر.

وقوله أيضا:

«مِن كُلِّ جَفنٍ يَسِلُّ سَيفاً صارَ لَها غِمدُهُ رِئاسا»[1]

صور الشاعر صورة الدم المتقطر من السيف كأنها دموع تنهمر من جفن العين، هنا أيضا يبث الروح فيما هو جامد.

وقال أيضا:

«فتَخْجلُ من ملوحَتِها دُمُوعي إذا ذَكَرَتْ شمائِلَكَ العِذَابا»[2]

يصور لنا الشاعر في هذا البيت تحسره وحزنه على صديقه الذي فارقه، في صورة بيانية متجسدة من خلال خياله الواسع وابداعه في رسم الصور، ففي قوله (فتخجل من ملوحتها دموعي) يعطي الدموع صفة الخجل وهي صفة يختص بها الانسان، أي أنه يلبس الدموع وهي شيء حسي جامد، صفة من صفات الإنسانية هي الخجل فهو يعبر عن حزنه ومأساته بواسطة بث الحياة والإحساس في الدموع، لتؤدي غاية في نفسه.

وفي قول آخر:

«سَرَّاءٌ شَبَّ بَهَا الزَّمَانُ الأَشْيَبُ وَسَمَّاءُ مَجْد زيدً فيْهَا كَوْكَبُ»[3]

1- الديوان، ص100.

2- الديوان، ص39.

3- الديوان، ص39.

جسد لنا الشاعر في هذا البيت صورة الزمان في صورة إنسان قد شاب رأسه، لكثرة تعاقب الأزمنة والدهور عليه، ليتحول فجأة إلى شاب عند مجيء المولود الجديد ويصوره على أنه شيء حسي متحرك له أحاسيسه ومشاعره التي يعبر عنها في صمت.

وقال أيضا:

«وأدردٍ من ثناياهُ بما أخذتْ منه معاجمُ أَعْوَادِ الدَّهارير»[1]

فالاستعارة في قول الشاعر (وأدرد) حيث أنه شبه الإنسان بالجبل حذف المشبه (الإنسان) وأبقى المشبه به الجبل على سبيل الاستعارة التصريحية، فقد وصف الجبل ومنحه صفة من صفات الإنسانية، فالجبل شيء مادي جامد لكن الشاعر صوره بواسطة خياله على أنه شيء حسي فمعنى(أدرد) الرجل الذي ليس في فمه سن، وذلك لكبر سنه وتعاقب الأزمنة عليه، كذلك الحال بالنسبة للجبل، فقد صوره بصورة الرجل المسن نظرا لتعاقب الدهور والأزمنة عليه فخلق لنا صور جديدة ومبتكرة دالة على إبداعه وخياله في تصوير الموجودات.

وفي قول آخر:

«قد يسكتُ السيفُ والأقلامُ ناطقةٌ والسيفُ في لُغَةِ الأَقْلام لَحَّانُ»[2]

تكمن الاستعارة في هذا البيت في قول الشاعر يسكت السيف والأقلام ناطقة، حيث أكسب السيف والقلم صفات من صفات الإنسانية وهي السكوت والنطق، فهو يصور لنا مكانته وصمود الشعر، فهو اللسان الناطق باسم القبيلة ففي غياب السيف يكون القلم هو الملاذ الثاني للحرب فهو لا يغيب وحاضر بقوة.

وفي الأخير يمكن القول أن الشاعر الرصافي البلنسي لم يكثر في استعمال الاستعارة في ديوانه إلا أنه وظفها واستقى مادتها من الطبيعة، فلقد استعان في تشكيل استعاراته

1- الديوان، ص93.

2- الديوان، ص130.

بالطبيعة مبتدئا في ذلك على التشخيص الذي تتبع جمالياته في إحيائه للمواد الحسية الجامدة، وإكسابها سمات إنسانية، فالشاعر وظف الاستعارة ولو بالكم القليل وذلك لتكون أداة تكوين وتشكيل وتوضيح صوره وتأكيد معناها.

ثالثا: الكناية في شعر الرصافي البلنسي:

الكناية مظهر من مظاهر البلاغة وغاية لا يصل إليها الشاعر إلا إذا كان ذا سليقة شعرية متميزة، فهي تعطينا الحقيقة مصحوبة بدليلها، وتزيد المعنى رقة وصفاء، فقد تعددت تعريفات الكناية لدى علماء البلاغة، ومن بين هذه التعريفات نذكر:

- **الكناية عند أهل البلاغة:** «لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى».[1]
- يعرفها عبد القاهر الجرجاني بقوله «والمراد بالكناية هاهنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه».[2]
- ومعنى هذا أن الكناية هي تلك اللفظة التي يعبر بها الشاعر عن المعنى المطلوب كما أنها تمكنه من التعبير عن أمور كثيرة يتحاشى الإفصاح والتلفظ بذكرها، وإنما يومئ إليها بمعنى يكون دليلا عليها.
- وفي تعريف أوضح وأشمل عن الكناية أنها «هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك، كما تقول: «فلان طويل النجاد، لينتقل منه إلى ما هو ملزومه، وهو طول القامة».[3]

1- عبد العزيز عتيق: علم البيان، ص203.

2- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص66.

3- محمد بن علي السكاكي: مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1-2، 1983-1987م، ص 402.

فالكناية من ألطف أساليب البلاغة وأدفها وهي أبلغ من التصريح لأن الانتقال يكون من الملزوم إلى اللازم.

وتنقسم الكناية إلى ثلاثة أقسام وهي:

أ. **كناية عن صفة:** «وهي أن يذكر في الكلام صفة أو عدة صفات بينهما وبين صفة أخرى تلازم وارتباط، بحيث ينتقل الدهن بإدراك الصفة أو الصفات المذكورة إلى الصفة المكنى عنها المرادة».[1]

المراد هنا بالصفة: الصفة المعنوية وليس النعت.

ب. **كناية عن موصوف:** «أن يذكر في الكلام صفة أو عدة صفات لها اختصاص ظاهر بموصوف معين، ويقصد بذكرها الدلالة على هذا الموصوف».[2]

ج. **الكناية عن نسبة:** «أن يريد المتكلم إثبات صفة لموصوف معين، أو نفيها عنه، فيترك إثبات هذه الصفة لموصوفها، ويثبتها لشيء آخر شديد الصلة ووثيق الارتباط به.»[3]

وهي التي يراد بها إثبات أمر لأمر أو نفيه عنه.

ولعل اهتمام الرصافي البلنسي بالكناية لا يقل عن اهتمامه بالتشبيه والاستعارة، فقد استخدمها في غير موضع في شعر ديوانه، فبدت معانيه مألوفة ولقد وردت بأنواعها الثلاثة في ديوانه وذلك في قوله:

«وَكَفى بِأَن وَسَمَ النَدى سِمَةً لَم تَمحُها الأَيّامُ مِن بَعدُ».[4]

1- محمد مؤمن صادق: الصورة البيانية في شعر خليل مطران، بحث مقدم لنيل درجة الماجيستير، جامعة أم درمان الإسلامية، 2008، 2009، ص108.

2- المرجع نفسه، ص111.

3- المرجع نفسه، ص 115.

4- الديوان، ص62.

هنا كناية عن صفة الكرم والغنى التي يتميز بها الممدوح ففي قوله (وسم الندى) هي صفة دالة على فضيلة الكرم وشدة ثبات هذه الصفة في الممدوح (الوزير الوقشي).

وفي قول آخر:

أَمَّا البَيَانُ فَقَدْ أَجَرَّ لسَانُهُ فيْكُمْ بفَتْكَته الحمَامُ العَادي».[1]

وهنا أيضا كناية عن صفة الفقه ففي قوله (أجر لسانه) صفة دالة على كثرة الفقه وبراعة الأدب والفصاحة فالممدوح هنا كان فقيها بارعا في النثر والنظم.

وقوله أيضا في مدح الوزير الوقشي:

«إيهٍ وَلَو بَعضَ الحَديثِ عَنِ الَّتي حَيّا بِها رَبعي أَجشُّ هَزيمُ».[2]

وفي هذا البيت كناية عن صفة في قوله أجش هزيم فهي كناية عن صفة العطاء وشدة الكرم التي يتميز بها الممدوح، فهو يشيد هنا بعطايا الممدوح وكرمه وجوده.

ويقول أيضا :

«مِمَّنْ له حدُّ سَيْفٍ أَو شَبَا قَلَمٍ شرارُهُ في الوغَى والفهمِ نيرانُ».[3]

في هذا البيت كناية عن موصوف في قوله **حد سيف** فقد وصف الموصوف بالقوة والشجاعة والإقدام، إضافة إلى قوله **شبا قلم** دلالة على كثرة العلم والمعرفة، فهو هنا يصور لنا الموصوف على أنه شخص شهم قوي ذو روح قتالية سواء كان ذلك بسيفه أو بقلمه.

1- الديوان، ص63

2- الديوان، ص121.

3- الديوان، ص129.

وقوله أيضا:

«بِفِطنَةٍ مِن وَراءِ الغَيبِ صادِقَةٍ مِنها عَلى فَضلِها في الحُكمِ عُنوانُ».[1]

وهنا كناية عن صفة فقد كنى الشاعر موصوفه بالفطنة دلالة في ذلك على حدقه وذكائه وعلمه ودرايته التي يتفوق بها الموصوف، وفي بيت آخر يقول الشاعر:

«فسرنَ يحملنَ أمرَ اللهِ من ملكٍ بالله مُسْتَنْصِرٍ في اللهِ مَنْصُوْرِ».[2]

فيهذا البيت كناية عن نسبة وهي النصر فالشاعر هنا أراد أن يبين ويثبت أن النصر حليف هذا الملك لكنه لم يصرح بذلك، بل كنى عنه بطلب وهو النصر لأنه من أمر الله.

كما يقول أيضا:

«إلى الجوزاء فارقَ وَدَعْ أُناساً مَراقِيْهِمْ عَريشٌ أَوْ سَرير.»[3]

وهي كناية عن نسبة المكانة والعلوم والرفعة فالشاعر هنا أراد أن يبين مكانة الممدوح العالية والمرموقة والتي تحتل الصدارة ففي قوله (مراقيهم عريش) نسبة عن الذل والخذلان والمكانة المنحطة لأعداء الممدوح.

ويقول في موضع آخر:

«تَكَلَّتُهُمْ ثُكْلاً دَهَىْ العَيْنَ وَالحَشَا فَفَجَّرَ ذًامًاءا وَسَجَّرَ ذًا جَمْرًا».[4]

وهي كناية عن صفة الحزن والحسرة.

فالشاعر في حزن كبير على فراق مدينته فهو في الغربة مغتربا عنها وعن أحبابه وأصدقائه فشوقه وحنينه إلى وطنه جعله يعيش حالة حرقة وأسى فقلبه يشعل نارا وحرقة

1- الديوان، ص128.
2- الديوان، ص90.
3- الديوان، ص84.
4- الديوان، ص72.

على وطنه وشوقه للوطن الغالي وإحساسه بالمرارة والألم حينما يتذكر الأيام الجميلة التي قضاها في مدينته ولهذا فهو يصاب بحالة من الهلع والخوف والحرقة.

المبحث الثالث: الصور المتضادة:

الصورة المتضادة أو ما يعرف بالثنائيات الضدية سمة من سمات الحياة، لقد شاعت في الأعمال الأدبية فدراستها ضرورية لمعرفة تكونها داخل النص وتحقيق الفكرة، والمعنى المراد الوصول إليهما وخلق دلالة النص.

والمقصود بالصور المتضادة هي: «تلك الصور التي يقع بين عناصرها تجاذب وتنافر يعكسان بقوة وصدق تصارع القوى البشرية وتعارض مصالحها على أرض الواقع».[1]

فالصور المتضادة تقوم على التقابل والتعارض بين عناصر العمل الأدبي ويستخلصه المتلقي مما يساعد في انسجام وترابط أجزاء وعلاقات النص الأدبي وخلق عملية التأثير والتأثر فيما بينهما فلا يمكن الفصل أو عزل عنصر عن الآخر.

ومن بين الثنائيات الضدية الشائعة في الأعمال الأدبية النثرية منها والشعرية نجد ما يسمى بالطباق والمقابلة، وديوان الرصافي البلنسي، واحد من الدواوين التي لا تخلو من هذه الثنائيات الضدية التي تساعد على جمع والتحام أجزاء البيت الشعري وترابط المعنى المشترك التي تنتجه علاقة التضاد.

1- عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986م، ص114.

أولا: تعريف الطباق:

يسمى المطابقة أو الطباق أو التضاد وهو «الجمع بين المتضادين، أي معنيين متقابلتين في الجملة. ويكون ذلك إما بلفظين من نوع واحد: اسمين ..... أو فعلين.... أو حرفين(...) وإما بلفظين من نوعين»[1]

والطباق في اصطلاح رجال البديع هو: «الجمع بين الضدين أو بين الشيء وضده في كلام، أو بيت شعري كالجمع بين اسمين متضادين من مثل النهار والليل، والبياض والسواد وكالجمع بين فعلين متضادين مثل يظهر ويبطن وكذلك كالجمع بين حرفين متضادين نحو قوله تعالى:

{ لها ما كسبت وعليها ما اكتسبت}».[2]

وفي معناه العام هو الجمع بين الكلمة وضدها في الكلام أو في بيت شعري، وهو من أهم المحسنات البديعية التي توضح المعنى، وتزيده حلة وبهاء، فهو يجمع بين شيئين متقابلتين والفرق بينهما وهو نوعان:

أ. **طباق الإيجاب:** «وهو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا».

ب. **طباق السلب:** «وهو ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا».[3]

وفي ديوان الرصافي البلنسي الكثير من الصور المتضادة : الطباق بنوعيه الإيجاب والسلب.

- **طباق الإيجاب:**

يقول الرصافي البلنسي:

1- الخطيب القزويني: الايضاح في علوم البلاغة والمعاني، البيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص255، 256.

2- عبد العزيز عتيق: في البلاغة، عربية علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 76.

3- مصطفى أمين: البلاغة الواضحة البيان المعاني البديع، دار المعارف، لندن، د ط، 1999م، ص281.

«وما ذاكَ إلاَّ أنَّ عَرْفَ تَحيَّةٍ نفَضْتَ بها مسكاً على الشرقِ والغَرْب»[1]

فالطباق في قوله (الشرق والغرب) طباق إيجاب يقصد به الشاعر هنا أن الأخلاق تكون موجودة ولا تتغير في جميع الأماكن من الشرق إلى الغرب، فالأخلاق لا تختلف بل تبقى كما هي.

وفي موضع آخر :

«وَإنِيَ وَإنْ كُنْتُ الخَلي لَشَيِّق إلَيْكَ على بُعْدِ المَنازِلِ والقُربِ»[2]

لقد طابق الشاعر بين لفظتي (البعد والقرب) وهو طباق إيجاب وازن الشاعر فيها مشاعر الإنسان الجياشة اتجاه رابطة الأخوة، والأصدقاء والأحباء، فالبعد والقرب لا يغير تلك المشاعر فالبعد لا يعني أن المشاعر تتغير فهي تبقى موجودة حتى لو كانت المسافة بعيدة.

وقوله أيضا:

«مِنَ المَقاري الَّتي سالَت لِمُبصِرِها مِن فِظَّةٍ وَعَشاياهُنَّ مِن ذَهَبِ».[3]

في هذا البيت طباق إيجاب كقوله(فضة، ذهب) وهنا الشاعر يربط الكلمتان ببعضهما، فالمقاري التي يسيل منها الماء هي من فضة فهم يشربون من أباريق فضية وعشائهن من ذهب وذلك لانعكاس أشعة الشمس أو أضواء القناديل عليها.

كما يقول أيضا:

«ماطِبْتُ بالعيشِ نفساً بَعْدَ فُرْقَتها والعيشُ ما بين مَذْمُومٍ وَمَمْدُوحِ».[4]

1- الديوان، ص40.

2- الديوان، ص41.

3- الديوان، ص47.

4- الديوان، ص52.

في هذا البيت طباق إيجاب (مذموم، ممدوح) ربط الشاعر اللفظتين ببعضهما، وذلك لكثرة الشوق الذي مر به الممدوح عندما غادر وودع الرصافي أبي بكر الكندي رحمه الله فالشاعر يمدح اليوم الذي التقيا فيه ويذم اليوم الذي فارقه وودعه ولم يطب له العيش والحياة بعد فرقته.

وفي قول آخر:

«سِيّانَ فيهِم لَيلَةٌ وَنَهارُها ما أَشبَهَ التَأويبَ بِالإِسآدِ»[1]

يكمن الطباق في هذا البيت في قوله (ليلة ونهارها وكذا التأويب والآساد)، فهي جميعها لها معنى واحد فالليل يشبه النهار في سيره فالمقصود بالتأويب هنا هو سير النهار شبهه بسير الليل وهو الآساد.

ويقول أيضا:

كفى ضعةً بالشعرِ أنْ لستُ جالبا إليَّ بهِ نفعاً ولا رافِعاً ضُرَّا»[2]

الطباق هنا في لفظتي (نفعا، ضرا) ويقصد الشاعر أن عملية التكسب بالشعر لا تجلب لصاحبها نفعا ولا تصد عنه ضرا في زمانه.

وكذلك قوله:

«بِأَطْيَبَ مِنْهَا فِي الأُنُوفِ وَغَيْرِهَا تَجَاذَبهَا سِرا بَنُوا الدَهْرِ أَو جَهْرًا».[3]

هنا طباق ايجاب بين لفظتي (سرا جهرا) فالشاعر هنا يصور لنا مدى نقاوة ولطافة الجو في بيئته ومدى عذوبة رائحته لدرجة تعاقبها على أنوف أبنائه مهما تعاقبت الأزمنة والعصور تبقى محافظة على تأثيرها في النفوس.

1- الديوان، ص64.

2- الديوان، ص77.

3- الديوان، 76.

ويقول الشاعر:

«من الأُوْلى خَضَعُوا قَسْراً له وَعَنَوْا لأمرِهِ بينَ منهيٍّ ومأْمُورِ».[1]

الطباق هنا طباق إيجاب في قوله (منهي ومأمور) فالشاعر هنا يجمع بين المعنى وضده وهو يرسم صورة بارعة الدقة لشعار الموحدين وهو الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر.

ويقول أيضا :

«من بعدِ ما عاندوا أمراً فما تركوا إِذْ أمكنَ العفوُ ميسوراً لمعسورِ».[2]

يطابق الشاعر هنا مطابقة جميلة في قوله (ميسورا ومعسورا) وهي مطابقة توحي للمتلقي بأن الممدوح يتصف بالعفو والسماحة عند المقدرة.

وكذا قوله:

«تَلَأْلَأَ نورُهُ فَخَبا سَناها كَما ظَهرَ القَوِيُّ عَلى الضَعيفِ»[3]

لقد طابق الشاعر هنا بين لفظتي (القوي والضعيف) بين لنا ملامح الصورة التي رسمها وحسن تنسيقها.

وفي قوله:

«وبردُ نسيمٍ أنثني عند ذكرهِ على زَفَراتٍ تَصْدَعُ الكبدَ الحرَّى»[4]

طابق الشاعر بين (البرد والحر) ليعمق صورة الحنين إلى وطنه وشدة شوقه من خلال إظهار ذلك الشوق الذي يلتهب في نفسه عند هبوب نسيم الريح عليه.

1- الديوان، 95.

2- الديوان، ص95.

3- الديوان، ص108.

4- الديوان، ص75.

- **طباق السلب:**

يقول الشاعر:

«يقولونَ طالَ الليلُ والليلُ لم يَطُلْ وهل فيهِ بينَ العاشِقينَ تَمَاري»[1]

في هذا البيت طباق السلب بين لفظتي (طال لم يظل) فالشاعر هنا استعمل التكرار فتكرار كلمة الليل يعطي قوة للبيت الشعري فهو يعبر عن الحالة النفسية للعاشق الولهان، فالليل هنا طويل بالنسبة للعاشق المهموم ففي الليل يتذكر وتكثر همومه.

ويقول أيضا:

«وَمِنْ دُونِ هَذَا غَيْرَة جَاهِلِيَّةٌ وَإِنْ هِي لم تلتزم فقد تُلزِمْ الحُرَّا»[2]

في هذا البيت يوجد طباق السلب في كلمتي (لم تلزم، تلزم)الشاعر هنا عبر عن نفسيته التي ترفض الذل والإهانة والخضوع وترفض فكرة التكسب بالشعر وجعله حرفة ليحصل بها رزقه ويعتبر هذا الشيء مهانة للشعر كفن.

ويقول في موضع آخر:

«ماتوا وَلكِن لَم يَمُت بِكَ فَخرُهُم فَالمَجدُ حَيٌّ وَالعِظامُ رَميمُ»[3]

في هذا البيت أيضا يوجد طباق السلب في لفظتي (ماتوا، لم يمت) وهنا صورة دالة على أن الممدوح أكثر أصالة وذو مكانة عالية ينتسب وينتمي إلى عائلة مجيدة وعريقة وهذا ما جعل البيت أكثر جمالا وإيحاء وجعل صورته أكثر بعدا وأعمق أثرا في نفس المتلقي.

1- الديوان، ص85.

2- الديوان، ص77.

3- الديوان، ص123.

ثانيا: تعريف المقابلة:

المقابلة من المحسنات البديعية المعنوية التي يعتمدها المبدع كواحدة من الوسائل الفنية والجمالية التي تسهم في تمحيص جودة المعنى المراد الوصول إليه، وتزيد من قيمة وأهمية العمل الأدبي، وقد عرفها علماء البلاغة كالآتي:

«المقابلة أن يؤتى بمعنين أو أكثر، ثم يؤتي بما يقابل ذلك على الترتيب»[1]

وفي تعريف آخر هي:

«أن يؤتى بمعنين متوافقين أو معاني متوافقة، ثم بما يقابلهما أو يقابلها على الترتيب»[2]

وهذا يعني أن المقابلة تعتمد على أكثر من لفظة، فقد تكون المقابلة بين لفظتين أو ثلاثة أو أربعة أو أكثر، وهي الموازنة بين الشيء وضده.

أما المقابلة في ديوان الرصافي البلنسي فجاءت في المواضيع التالية:

1) في قول الشاعر:

«وَصَلَ البَيانُ بِهِ المَدى فَكَلامُهُ سَهلٌ يَشُقُّ وَغامِضٌ مَفهومُ».[3]

فقد قابل الشاعر (سهل بغامض و(يشق بمفهوم).

2) في قول آخر:

«آثارُهُم في الحادِثينَ حَديثَةٌ وَفَخارُهُم في الأَقدَمينَ قَديمُ».[4]

1- مصطفى أمين: البلاغة الواضحة البيان المعاني البديع، ص284.

2- الخطيب القزويني: في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، ص260.

3- الديوان، ص122.

4- الديوان، ص123.

قابل الشاعر في هذا البيت بين لفظتي (الحادثين والأقدمين) وهي مقابلة طريفة نلاحظ فيها إحسان وإبداع الشاعر ويبين الشاعر للممدوح ارتباط ماضيه بحاضره وأنه ورث المجد من القدماء والآباء والأجداد العظام والأمجاد.

3) يقول الشاعر:

«مَنْ لم يُصِخْ نَحْوها والسيفُ مُلْتَحِفٌ فسوف يَقْرَؤُهَا والسيفُ عُرْيانُ»[1]

وردت المقابلة في هذا البيت بين (السيف ملتحف) و(السيف عريان) وهي مقابلة بين فيها الشاعر مدى قوة وشجاعة الممدوح، تعبيرا عن الروح القتالية التي يمتاز بها، وهذا ما أدى إلى زيادة معنى ودلالة البيت.

4) قال الشاعر:

«أَيَداً تَفيضُ وَخاطِراً مُتَوَقِّدا دَعها تَبِت قَبَساً عَلى عَلَمِ النَدى».[2]

قابل الشاعر بين (أيدا تفيض) و(خاطرا متوقدا)، قابل بين ما تفيضه اليد وهو سائل وبين تلهب الخاطر وتوقده وكأنه نار.

5) يقول أيضا:

«فأرسلَ الماءَ عَنْ فِرَاقٍ وأَرْسَلَ الريحَ عن رقيبِ».[3]

قابل الشاعر هنا (الماء عن فراق) ب (الريح عن رقيب) وهي مقابلة رائعة صور فيها الشاعر صورة التقائه بمحبوبته في زورق فعصفت الرياح وهاج البحر.

وفي الأخير يمكننا القول بأن الشاعر الرصافي البلنسي قد سعى من خلال هذه الأساليب البديعية إلى تقوية المعنى وتجميله وذلك من خلال الجمع بين الشيء وضده

1- الديوان، ص130.

2- الديوان، ص54.

3- الديوان، ص48.

وبالتالي فالطباق والمقابلة يعدان من أهم الأساليب البديعية التي يلجأ إليهما الشعراء ليكسبوا أشعارهم نوعا من التنسيق والتنميق والتجميل، ولقد علقت هذه الصور في نفوس المتلقي مما جعلها ممتعة وشيقة.

المبحث الرابع: الصور الرمزية: (علاقة الصورة بالرمز):

أولا: مفهوم الرمز:

يلجأ الشاعر إلى الترميز والصور الرمزية، وذلك لأن الشعر هو في الأساس تعبير عن الأفكار والعواطف والأحاسيس والمكبوتات أي التعبير عن الحالة الشعورية، فاللغة العادية تعجز عن تجسيده ومن هنا كان الرمز في الشعر ضرورة يلجأ إليها كل شاعر وأديب فهو يبعد القصيدة عن المباشرة وذلك بالإنتقال من اللغة العادية المباشرة إلى اللغة الرمزية فالشاعر يوظف هذا الفن في قصائده لخلق التوازن والتنسيق بين المعاني.

فالرمز بدوره يساهم في تشكيل تجربة الشاعر بشكل متوازن مع عناصر النص الشعري، وتتبع حاجة الشاعر للرمز كونه يعد أساسا في بناء بعض الصور التي تجعل من الرمز محورها الذي تدور حوله وتستمد منه صورها الجزئية، فالرمز له علاقة بالانفعالات والتجربة الشعورية.

وقد جاء مفهوم الرمز والرمزية لدى علماء فلاسفة الأدب على النحو التالي:

- **عند أرسطو**: «.... وعنده أن الكلمات رموز لمعاني الأشياء، أي رموز لمفهوم الأشياء الحسية أولا ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس يقول: الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز الكلمات المنطوقة».[1]

1- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر، المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984، ص35.

مما يتضح لنا أن الرمز هو إشارة أو تعبير عن معاني الأشياء الحسية والتجريدية سواءا كانت الكلمات المعبرة عنه مكتوبة أو منطوقة.

- **عند فرويد Freud:** «إن الرمز نتاج الخيال اللاشعوري وأنه أولى primitive يشبه صور التراث والأساطير».[1]

ويفهم من هذا أن مصدر الرمز هو الرغبات المكتوبة في اللاشعور فقد خصص وحصر فرويد مصدر الرمز ووظيفته على عكس أرسطو الذي عمم ووسع في وظيفة الرمز ومصدره وقال بأنه كلمات وإشارات معبرة عن كل ما هو حسي وتجريدي.

وفي مفهومه العام الرمز هو: «شيء حسي معتبر كإشارة إلى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشيئين حست بها مخيلة الرامز».[2]

فالرمز إذا وسيلة من وسائل التعبير غير المباشرة، فالشاعر بدلا من أن يوظف الأشياء كما هي أو القصص والأحداث يختار أن يرمز لها بكلمة أو لفظة تكون معبرة عنها في قالب فني جمالي بعيدا عن المباشرة التي تفقد الشعر ميزته الجمالية التي يكتسبها من خلال الرمز أو الغموض الذي يعتريه.

ثانيا: مفهوم الرمزية:

تعد الرمزية إحدى المدارس الأدبية اللغوية الكبرى التي أثرت الأدب بكل أنواعه شعرا أو نثرا، في شكله ومضمونه، فهي إحدى الاتجاهات الهامة في الأدب والفن وهي: «أن

1- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر، ص36.

2- المرجع نفسه، ص40.

توحي بأفكار أو عواطف باستعمال كلمات خاصة أو أنغام الكلمة في نظام دقيق لنقل المعنى بتأثير خفي أو غامض، بحيث ينطلق المعنى في آفاق واسعة جدا».[1]

أي أن وظيفة الرمزية هي وظيفة إيحائية، تعبر عن المشاعر والأحاسيس بأسلوب خاص وغامض لنقل المعنى من الواقع المحسوس إلى العالم النفسي، والتجريدي، فتزيد سعة المعنى ومدلولاته.

وتعرف الرمزية في الأدب على أنها «التعبير عن الأفكار والعواطف، ليس بطريقة وصفها، المباشر الواضح، ولا من خلال التشبيهات الظاهرة للخيالات الجامدة، وإنما تكون بواسطة وضع توقعات لماهية الأفكار والعواطف وذلك بإنعاشها في عقل القارئ من خلال الاستعمال الرمزي غير الواضح».[2]

أي أن الرمزية هي التعبير غير مباشر عن النواحي النفسية من خلال توليد العواطف والأحاسيس المكبوتة التي لا تقوى على أدائها التشبيهات الواضحة للخيال، حيث تتولد في عقل وذهن القارئ من خلال الرمز غير المباشر وإنما يوحي ويشير إليه بإيحاءات رمزية فالرمزية ذهبت إلى أن قيمة الشعر في إيحائه بأفكار وأحاسيس وليس نقلها أو وصفها.

ثالثا: أنواع الرموز:

اختلفت وتنوعت الرموز في الأدب شعرا أو نثرا كان، فتوظيف الرمز في الشعر كاد أن يكون ضرورة حتمية، وقد تنوعت الرموز في الشعر ومن الرموز شائعة الاستعمال في الميدان الأدبي نجد الرمز الطبيعي، والرمزي والديني، والرمز التاريخي، والرمز الصوفي، والرمز الأسطوري، ومن أنواع الرموز التي تطرقنا لدراستها في ديوان الشاعر الرصافي البلنسي الرمز الطبيعي، الديني، التاريخي.

1- نسيب نشاوي: مدخل الى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر الاتباعية، الرومنسية، الواقعية الرمزية، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، د ط، 1984م، ص460.

2- المرجع نفسه، ص461.

أ. الرمز الطبيعي:

كانت الطبيعة ولازالت مصدر إلهام الشعراء، والمنبع الرئيسي لإبداعاتهم الشعرية فهم يتخذون من المظاهر الطبيعية رموزا معبرة عن اختلافاتهم ومشاعرهم النفسية المختلفة، إذ يمثل الرمز الطبيعي أهم عناصر التصوير الرمزي، يبرز رؤية الشاعر الخاصة اتجاه الوجود، ويعمل على تخصيبها، كما أنه يمكن الشاعر من استبطان التجارب الحياتية، ويمنحه القدرة على استكناه المعاني استكناها عميقا مما يضفي على إبداعه نوعا من الخصوصية والتمرد».[1]

ب. الرمز الديني:

يعتبر التراث الديني محط اهتمام الأدباء العرب، فهو واحد من المصادر التي لا يمكن الاستغناء عنها، إذ يستمدون منه نماذج وموضوعات وصورا أدبية، فمثلا القرآن الكريم يمدهم بالدلالات الفنيَّة التي تضفي نوع من الحيوية والأصالة على الصور الفنيَّة وإبداعاتهم الأدبية فالرمز الديني يزيد من مصداقية وجمالية العمل الأدبي، وتكون الرموز الدينية مستوحاة إما من الكتاب المقدس أو من سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم، أو إشارة إلى الأنبياء والرسل ومعجزاتهم.

ج. الرمز التاريخي:

المقصود بالرمز التاريخي هو الحديث أو الإشارة إلى الأحداث التاريخية وتراث الأمة الحافل بالبطولات، إضافة لتوظيف الشاعر لشخصيات وأحداث تاريخية وأماكن حدثت فيها

1- يوسفي سهيلة: الرمز ودلالته في القصيدة العربية المعاصرة، قراءة في الشكل، خليل حاوي أنموذجا، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في اللغة والأدب العربي، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، 2017-2018، ص 86 .

تلك الوقائع ويدرجها في تجربته «فإن الشاعر يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي».[1]

أي أن الرمز التاريخي هو تجسيد لأحداث تاريخية، أو إشارة لشخصيات تاريخية، يتم توظيفها في شكل إيحائي يشوبه الغموض.

د. الرموز في الديوان:

الرموز في ديوان الرصافي البلنسي جاءت متنوعة منها:

1. الرموز الدينية (القرآنية):

يعد القرآن الكريم الرافد الأساسي والأول من روافد الرصافي البلنسي في شعره، فهو كلام الله، ولقد أفاد الشاعر من ثقافته القرآنية ووظفها في شعره وهذا يدل على سعة اطلاعه ومعرفته على أسرار الكتاب المقدس، ومن الأمثلة الدالة على الرموز القرآنية في الديوان نذكر منها:

1) قول الشاعر:

«حَتَّى إِذَا مَا قَضَوْا مِنْ كَأْسِهَا وطْرًا وَضَاحِكُوهَا إلى حَدٍ مِنَ الطَرَبِ».[2]

هنا إشارة من القرآن الكريم فكلمة وطرا وردت في القرآن في قوله تعالى: « وَإِذْ تَقُولُ لِلذِے أَنْعَمَ ٱللَّهُ عَلَيْهِ وَأَنْعَمْتَ عَلَيْهِ أَمْسِكْ عَلَيْكَ زَوْجَكَ وَاتَّقِ ٱللَّهَ وَتُخْفِے فِے نَفْسِكَ مَا ٱللَّهُ مُبْدِيهِ وَتَخْشَي ٱلنَّاسَ وَٱللَّهُ أَحَقُّ أَن تَخْشَيهُ ۖ فَلَمَّا قَضَيٰ زَيْدٌ مِّنْهَا وَطَراً زَوَّجْنَاكَهَا لِكَيْ لَا يَكُونَ عَلَي ٱلْمُؤْمِنِينَ حَرَجٌ فِے أَزْوَاجِ أَدْعِيَآئِهِمْ إِذَا قَضَوْاْ مِنْهُنَّ وَطَراً ۚ وَكَانَ أَمْرُ ٱللَّهِ مَفْعُولاً ۚ »[3].

فالشاعر هنا يستحضر قصة أبطال التبني الذين تبنوهم وهي صورة استخدمها الشاعر في موضوع الإخوانيات والحنين إلى الأصدقاء والأحباء الذين وافتهم المنية.

1- يوسفي سهيلة: الرمز ودلالته في القصيدة العربية المعاصرة، ص108.

2- الديوان، ص46.

3- سورة الأحزاب، رواية ورش، الآية 36.

وقوله أيضا:

«تُراجِمُ أَنْفَاسُ الرِّيَاحِ بِزَهْرِهَا رجُومَاً فَلا شَيْطَانَ يَقْرُبُهَا ذُعْرَا»[1]

في هذا البيت إشارة واضحة إلى قوله تعالى:

{وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ وَجَعَلْنَاهَا رُجُومًا لِّلشَّيَاطِينِ وَاعْتَدْنَا لَهُمْ عَذَابَ السَّعِيرِ}[2]

بين وشبه الشاعر تمايل الأزهار ونبات مدينته تحت تأثير ووقع الرياح بتساقط وانقضاض الشهب على الشياطين فلا يستطيع هؤلاء الاقتراب منها.

والقرآن الكريم عند الرصافي البلنسي هو الأساس الذي يبني عليه البعض من أشعاره فهذه الألفاظ القرآنية تؤثر بشكل واضح في نفسية الإنسان الأندلسي المسلم، ومن صورة التأثر بالقرآن الكريم استحضار القصص القرآنية في أشعاره في قوله:

«لَو جِئتَ نارَ الهُدى مِن جانِبِ الطُور قَبَستَ ما شِئتَ مِن عِلمٍ وَمِن نُورِ».[3]

هنا إشارة إلى قصة موسى عليه السلام في القرآن الكريم في سورة طه الآية 20، فهو في قوله جانب الطور، وهو في القرآن الجبل الذي نزل عليه موسى عليه السلام، أما فيما يعنيه الشاعر في هذا البيت هو المكان الذي نزل عليه عبد المؤمن بن علي، فهو نزل في جبل الفتح حينما فتح الأندلس.

وأشار إلى قصة موسى عليه السلام في موضع آخر فقال:

«والشمسُ إنْ ذكرتْ موسى فما نسيتْ فتاه يوشعَ قماعَ الجبابيرِ».[4]

يشبه الشاعر المهدي ابن تومرت بموسى عليه السلام وأشار إلى قصته وقوف الشمس ليوشع في عظمته ضد الظلم والفساد في الأرض.

1- الديوان، ص70.

2- سورة الملك، رواية ورش، الآية 5.

3- الديوان، ص87.

4- الديوان، ص97.

ويقول أيضا:

«أَستَغفِرُ اللَهَ إلى قصةً سَلَفَت قَد كانَ فُهِّمها يَوماً سُلَيمانُ».[1]

فقد أشار في هذا البيت إلى قصة النبي سليمان عليه السلام.

كما أشار إلى قصة أخرى في شعره وهي قصة لقمان الحكيم إذ قال:

«كَأَنَّما يَتَعاطى فضلَ مَنطِقِهِ عِندَ التَكَلُّمِ لُقمانٌ وَسَحبانُ»[2]

إذ يشبه ممدوحه في هذا البيت بلقمان الحكيم في حكمه وإنصافه للخير.

وفي قول آخر:

«وَمُغتَدٍ وَمِنَ الخَطِيِّ في يَدِهِ عَصا تَلَقَّفَ مِنها الجَيشَ ثُعبانُ».[3]

وهنا إشارة إلى معجزة عصا النبي موسى عليه السلام التي تحولت إلى ثعبان لإبطال مفعول أعمال السحرة والمشعوذين، مما جعل السحرة والمشركين يؤمنون بوجود الله تعالى، كذلك هو حال الممدوح هنا إذ أنه يعتمد الدليل والحجة الثابتة في الحكم وتسيير أمور الرعية.

يميل الشاعر إلى استخدام وذكر هذه الشخصيات في شعره لغرض تعميق الدلالة والمعنى، ومحاولة بث الجو الديني في هذه القصائد.

إضافة إلى أن هناك ألفاظ ومصطلحات قرآنية كثيرة في شعره نذكر منها: (الإيمان، الكفر، الترفيع، والتعظيم، التقديس، والتكريم، النفخ في الصور، آياته...) وبالتالي نلمس أن القرآن الكريم اشتمل على آيات وقصص ومواعظ وحكم فهو كان المعين والسبيل الذي يستقي منه الشاعر ما يشاء لتقوية معاني شعره فالشاعر الرصافي بتوظيفه للرموز القرآنية

1- الديوان، ص129.

2- الديوان، ص128.

3- الديوان، ص129.

ليس مسلما فقط بل ذو روح عربية، يحمل كل قيم العروبة والإسلام من كرم وشجاعة وأخلاق وصدق وتضحية وغير ذلك، فهو متمسك بالدين الإسلامي وتعاليمه وهو محافظ على دينه في الأندلس من الضياع وذلك نتيجة للصراع بين المسلمين والنصارى الذين حاولو القضاء على هدا الذين، فشاعرنا الرصافي يبين لنا في أشعاره حفاظه على هذا الدين وتمسكه به وخوفه من الضياع بسبب الأوضاع السائدة في عصره.

2. الرموز الطبيعية:

لقد احتلت الطبيعة التي أبدع الله صنعها مساحة واسعة في شعر الرصافي البلنسي فلطبيعة الأندلس الأثر الكبير في نفسه حيث أجاد في وصفها والإمعان والتغزل بها، بصورة تدعوا إلى الإعجاب والدهشة في نفوس المتلقين، فبمجرد الاطلاع على شعره يخيل لنا تلك الصور الحسية والتجريدية التي أبدع الشاعر في تصويرها وكأننا نعيش تلك التجربة في الواقع، حيث تتجسد لنا للوهلة الأولى تلك الصور الحسية الطبيعية من جهة ومن جهة أخرى تتجلى لنا الصور التجريدية التي يرمز لها الشاعر بألفاظ من الطبيعة.

ولم يحصر الرصافي البلنسي رؤيته الشعرية على منظر واحد من مناظر الطبيعة وإنما جمع لشعره العديد من المناظر والصور وجاءت في ديوانه كالتالي:

فصورة الجبل التي رسمها الشاعر وبث فيها مشاعره وأحاسيسه فهو يمثل رمز للقوة والشموخ والسمو فلقد ابتدأ القضية بأسلوب التعجب تعبيرا على أحاسيسه الداخلية، فهذا الجبل عظيم المكانة ذو منزلة مرموقة جعل له الشاعر صفة الرفعة والكبرياء والشموخ فهو شامخ شموخ الأنف فالأنف يمثل أعلى مناطق جسم الإنسان، كما يرمز للحكمة لأنه كثير التجارب لكثرة مرور الدهور عليه، فالجبل ثابت لا تزعزعه أهوال الزمن وفي هذا الصدد يقول:

«للهِ ما جبلُ الفتحينِ من جبل مُعَظَّمِ القَدْرِ في الأجبال مَذْكُورِ

من شامخِ الأنْفِ في سَحْنائِهِ طَلَسٌ له من الغيمِ جيبٌ غيرُ مزرورِ».[1]

- كما وظف الشاعر الشمس في مواضع عدة، إذ كانت لفظة الشمس في شعره رمزا لعدة مدلولات معنوية غير المدلولات الحسية لها كظاهرة طبيعية فيقول الشاعر:

«وكأنَّ الشمسَ في أَثنائِهِ ألصقتْ بالأرضِ خداً للنزولِ».[2]

فناهيك عن تصويره لنا لمنظر الشمس وقت الغروب في صورة جميلة ودقيقة فهو يصور لنا أيضا مدى صفاوة الجو ورقته بصورة رمزية.

وفي موضع آخر عن الشمس بقول:

«والشمسُ إنْ ذكرتْ موسى فما نسيتْ فتاه يوشعَ قماعَ الجبابيرِ».[3]

يختلف مدلول الشمس هنا عن ما سبق، إذ يرمز بها الشاعر في هذا البيت للقوة والسيطرة والعظمة التي يمتاز بها ممدوحه ويتصف بها.

-البحر هو الآخر يحمل دلالات متغيرة ومتنوعة في شعر شاعرنا الرصافي البلنسي، إذ وظف لفظة بحر في عدة مواضع، واختلف رمز البحر من موضع لآخر، يقول الشاعر:

«ركبتُ لها بحرَ الزقاقِ تعمدا وَلِلْفُلْكِ بين العَدْوَتَيْنِ تَبَاري

بحيثُ التقَى البحرانِ والموتُ عازمٌ يساورنَا من يمنةٍ ويسار».[4]

فلفظة بحر في هذا البيت رمز للخطورة والمغامرة والموت.

1- الديوان، ص92.

2- الديوان ص118.

3- الديوان، ص97.

4- الديوان، ص86.

وفي مدلول آخر لكلمة "بحر" يقول الشاعر:

«فَتىً مِن قَيسِ عيلانٍ تَلاقى عَلى سِيمائِهِ كَرَمٌ وَنورُ

تُضيءُ بِهِ البِلادُ إِذا تَجَلّى وَتَغرَقُ في مَكارِمِهِ البُحورُ».[1]

فدلالة البحر هنا تختلف عما رأيناه سابقا فالبحر هنا رمز للجود والكرم والعطاء الكثير، فقد شبه الممدوح في كرمه الشديد إلى البحر بل فاقه وتجاوزه في شدة الكرم والعطاء الوفير.

-ودلالة البحر في موضع آخر في قول الشاعر:

«خَفِقْتُمْ لِلْمَعَالِي نَحْو أَنْدَلُس أَعِنَّةَ السَّابِحِيْنَ: الفَلَكِ وَالفُرسْ

وَأَخْجَلَهُ البَحْرُ إِنْ لَمْ يَحُل مَشْرَبَهُ وإِنْ غَدَا عَنْبَرِي اللَّون وَالنفْس».[2]

فكلمة "بحر" هنا ترمز إلى المرارة والملوحة التي يمتاز بها ماؤه رغم منظره الجميل ولونه المغري الذي يبث في النفس الراحة والطمأنينة، كذلك هو الحال بالنسبة لرحلة وإجازة الخليفة المتجه نحو الأندلس، فهي دون شك لا تخلو من الصعاب والعراقيل بغض النظر عن الهدف المنشود وراء هذه الرحلة.

-كما تعد الأنهار عنصرا هاما وبارزا من عناصر الطبيعة كقول الشاعر:

«وَمُهَدَّلِ الشَطَّينِ تَحسَبُ أَنَّهُ مُتَسَيِّلٌ مِن دُرَّةٍ لِصَفائِهِ

فاءَت عَلَيهِ مَعَ الهَجيرَةِ سَرحَةٌ صَدِئَت لِفَيئَتِها صَفيحَةُ مائِهِ

فَتَراهُ أَزرَقَ في غُلالَةِ سُمرَةٍ كَالدارِعِ اِستَلقى بِظِلِّ لِوائِهِ».[3]

1- الديوان، ص83.

2- الديوان، ص101.

3- الديوان، ص32.

فالشاعر هنا يصف نهر إشبيلية الأعظم فهو رمز للصفاء والحياة والجمال والراحة والأمل، فلولا الأنهار لانعدمت الحياة لذلك وصفها الرصافي البلنسي وصفا جميلا فاق به الشعراء السابقين وتأنق في وصف هذه الصورة تأنقا بالغا، فالنهر الذي تدلت الأغصان على شطيه زاده جمالا فبدى ماؤه صافي عذب وكأنه ينبع من درة بيضاء ناصعة تشبه في بياضها الصفحة البيضاء، فالشاعر هنا رسم لنا صورة تعبيرية فهذا المنظر الجميل للنهر وجريانه بين الأشجار جعلت الإنسان يستلقي وينام بظل تلك الأغصان ويرتاح تحتها.

-وأما الثمار أيضا كان لها نصيب في شعر شاعرنا الرصافي البلنسي وقد وظفها رمزا من رموز التغزل بالمرأة:

«تُفّاحَةٌ أُهدِيَت إِلَيهِ حَمراءُ في لَونِ وَجنَتَيهِ

هَمَّ بِتَقبيلِها فَزارَت فاهُ عَلى رَغمِ مُقلَتَيهِ

بِاللَهِ يا زَهرَ مِحجَرَيهِ دَعني أَسَل عارِضيهِ

لِم باكَرَت أقحُوانُ فيهِ بِقَرعِ بابِ المُنى عَلَيهِ

لَعَلَّهُ قَد أَعارَ يَوماً نَكهَتَها طيبَ مَرشفَيهِ

فَباكَرَتهُ عَلى حَياءٍ تَصرفُ أَنفاسَهُ إِلَيهِ»[1]

يتغزل في هذه الأبيات الشاعر بالمرأة التي شبهها بالتفاحة حيث رمز لها بالخجل والحياء والعفة، فالرصافي البلنسي بالغ في وصف هذه المرأة فثمرة التفاح هنا تمثل عنده خدين أحمرين لامرأة مملوءتان حيوية ونضارة، وطعم ونكهة تقبيل شفتيها يشبه طعم التفاحة، واحمرار لون التفاحة رمز لحيائها وخجلها الذي رسم على وجنتيها في حين تقبيلها.

1- الديوان، ص 132.

-كما وظف الشاعر في ديوانه العديد من الظواهر والألفاظ الطبيعية التي لها رموز ودلالات مختلفة الأثر والمعاني مثال قول الشاعر:

«سَرّاءُ شَبَّ بِها الزَمانُ الأَشيَبُ وَسَماءُ مَجدٍ زيدَ فيها كَوكَبُ

وَعلوُّ مَنزِلَةٍ تُشادُ بِأَزهَرٍ كَالنَجمِ إلا أَنَّهُ لا يَغرُبُ».[1]

فدلالة الألفاظ كوكب، النجم، أزهر رمز للبهجة والجمال والنور وسمو المكانة يعبر الشاعر عن حياة النقاء والنعم التي حظي بها بعد مجيئ المولود الجديد، فهذه النعمة غيرت حال زمانه وحولت مجرى حياته إلى الأحسن، فحياته بعد هذا المولود زادت بهجة وسرورا وفرحة، فهذا المولود بمثابة نجم مضيئ بنوره ورفعة علو مكانته.

من خلال ما سبق يمكن ملاحظة تأثر الرصافي بطبيعة الأندلس واتخاذها ملاذا ووسيلة في التعبير عن اختلاجاته النفسية والعاطفية، حيث سحر بجمالها وجسد هذا من خلال قصائده الشعرية فقد وظف ألفاظ الطبيعة على اختلافها واختلاف مدلولاتها الحسية أو التجريدية.

3. الرموز المكانية:

اعتبارا لما للرمز من قيمة فنية وجمالية، سواء في النثر أو الشعر نرى أن الرصافي البلنسي اعتمده كآلية من الآليات الجمالية في ديوانه، فحتى المدن والأماكن المعروفة بأسمائها فقد أخذ يرمز لها برموز مختلفة تشير إليها بصورة غير مباشرة بعيدا عن التعقيد والتكلف.

فلقد مثلت المدن والأماكن المتعددة حالة الاغتراب التي عاشها الشاعر "الرصافي البلنسي" وقد استطاع من خلالها أن يعبر عن واقعه الاجتماعي والسياسي، وأن يلخص الأحداث التاريخية وتجربته الشعرية وهذا ما نلمسه في ديوانه، ومن تلك المدن نذكر:

1- الديوان ، ص 39-40 .

أ. **رصافة بلنسية:** مثلت بلنسية لدى الشاعر "الرصافي البلنسي" رمز للوطن ومكان ولادته، عبر الشاعر من خلالها عن الحياة والظروف الاجتماعية والسياسية، إضافة إلى أنها رمز للشوق والحنين والذكريات التي تتأجج في نفس الشاعر المولوعة بهذه المدينة التي أمضى فيها طفولته بل وأجمل أيامه فيها وفي طبيعتها الخلابة ومناظرها الساحرة، فيحن ويشتاق إليها، ويذكر أماكن اللهو في عهد طفولته كالرصافة، والجسر والنهر والبحيرة وغيرها من المناظر الطبيعية الخلابة فكان يقف على الديار كما فعل الجاهلين.

يقول الشاعر:

«قِفا غيرَ مأمورينِ ولتصديَا بها على ثقةٍ للغيثِ فاستسقيا القطْرا

بِجِسْرِ مَعانٍ والرُّصافة إنَّهُ على القطرِ أنْ يسقي الرصافةَ والجسْرا».[1]

كما عبر عن سحره وافتتانه بها فأخذ يصفها وصفا دقيقا جميلا فأبدع في تصوير مناظرها.

يقول الشاعر:

«بَلَنْسِيَةٌ تلكَ الزَّبْرَجدَةُ التي تسيلُ عليها كلُّ لؤلؤةٍ نَهْرا

كأنَّ عَرُوساً أبدعَ اللهُ حُسْنَها فصيَّر مِنْ شَرْخِ الشبابِ لها عُمرا».[2]

فقد كانت بلنسية رمزا للمعرفة والعلم وترسيخ بعض معاني الإسلام، بلنسية هي المدينة التي استقى منها ثقافته الأولية وتتلمذ على يد شيوخها الكبار يقول في هذا الصدد:

1- الديوان، ص68.

2- الديوان، ص70.

«بِلادي التي رِيْشَتْ قُوَيْدِيمَتي بها فريخاً وآوتني قرارتَها وكْرا

مبادئ لينِ العيشِ في ريِّقِ الصِّبا أَبى اللهُ أَنْ أَنْسى لها أَبداً ذِكْراً».[1]

ومن خلال هذا يمكن القول أن الرصافة بلنسية تركت أثرا واضحا في نفسية الشاعر وفي طريقة تعبيره فهو يطمح نحو التغيير وإنقاد ما تهدم من مدينته والحفاظ عليها من الضياع ويصور أحوال مدينته، وحالة البؤس التي عاشها بعيدا عنها لذلك عبر عنها تعبيرا يشوبه الحزن والأسى من جهة، ومن جهة أخرى آملا في مستقبل وغد أفضل ترتقي بها مدينته وأجيالها القادمة، فبلنسية مثلت رمزا لذكريات الشاعر وحنينه إلى مكان الطفولة.

ب. مالقة:

كان لحضور مدينة مالقة عند "الرصافي البلنسي" المكان الأكثر حضورا فهو يمثل المكان الذي هاجر إليه واتخذها دار لإقامته والسبب في هجرته إلى "مالقة" هو اضطراب الأحوال السياسية في بلنسية والسعي في طلب الرزق، فلقد كان في مالقة سوق كبيرا يعمل فيه والده، ولقد ورث الرصافي هذه المهنة من أبيه وجعلها مهنته الأساسية، حيث كانت "مالقة" رمزا للاغتراب والشوق والولعة التي في نفس الشاعر لوطنه بلنسية ولخلانه وأصدقائه هناك التي هاجرها صغيرا مرغما.

ففي مدينة مالقة أخذ الشاعر يكتب قصائده ويتألم على خراب مدينته بلنسية وضياعها وبعده عنها وعن أصدقاء طفولته. يقول الشاعر:

«تَكَلتهُم ثُكلاً دَهى العَينَ وَالحَشا فَفَجَّرَ ذا ماءً وَسَجَّرَ ذا جَمرا

كَفى حَزَناً أَنّي تَباعَدتُ عَنهُم فَلَم أَلقَ مَن أَسرى مُخفّاً وَلا سرّا».[2]

1- الديوان ص68.

2- الديوان، ص72.

ج. غرناطة:

وعلى الرغم من قلة المال المتاح من هذه المهنة إلاّ أن الرصافي البلنسي رفض أن يمدح تكسبا، ثم ارتحل من بعد ذلك إلى "غرناطة" وفيها مدح الوالي عبد الملك بن سعيد الذي جعله رمزا للكرم والخير والعطاء، والسخاء، يقول الشاعر:

«أَيَداً تَفيضُ وَخاطِراً مُتَوَقِّدا دَعها تَبِت قَبَساً عَلى عَلَمِ النَدى»[1]

وقد رمز لغرناطة بأسماء أخرى من هذه الأسماء اسم "نجد"، يقول الشاعر:

«سقَى العهدَ من نجدٍ معاهدَه بما يغارُ عليها الدمعُ أَنْ تَشْرَبَ القَطْرا».[2]

"نجد" هنا رمز في الجمال والروعة في الخلق والإبداع فهي من الأماكن الأندلسية المعروفة بجمالها الأخاذ.

د. شلب:

يقول الشاعر:

«وأرضُ شلبٍ وما شلبٌ وإن ولدتْ غمارَ ناسٍ فَناسٌ غَيْرُ أَغْمار

عُرْفُ التَّحاوُرِ من تِلْقاءِ أَلْسُنِهِمْ كأنما نَشَأُوا في غَيْرِ أَمْصارِ

يُلْفُوْنَ بالقَوْلِ مَوْزُوْنًا وما قَصَدُوا كأنَّ ذلك منهم عقدُ إِضمارِ».[3]

فشلب هنا رمز للفصاحة والروح الشاعرية الفطرية التي يمتاز بها سكانها، فهم فصحاء وشعراء بالفطرة يقولون الشعر عفويا من غير تكلف وقصد.

إن توظيف الشاعر لتلك المدن وغيرها من الأماكن كان توظيفا متجليا في عدة صور مختلفة، وتكمن أهمية المكان بصورة فنية في النص الشعري، وذلك من خلال إظهار

1- الديوان، ص54.

2- الديوان، ص74.

3- الديوان، ص98.97.

جماليته الفنيَّة التي ظهرت من خلال تجاربه الشعرية من جهة، ومن خلال تفاعله مع الأماكن وتأثره بها من جهة أخرى، لذلك كانت تجاربه الشعرية في تلك المدن المختلفة تعبر عن حالة الصراع النفسي مع المكان، والكشف عن الأوضاع التي تمر بها تلك المدن.

فحالة الاغتراب والشوق والحنين التي شهدها الرصافي البلنسي لوطنه نجدها من خلال عدة أماكن شهدها الشاعر في رحلته.

هـ. الرموز التاريخية:

يعد الرصافي البلنسي من أبرز الشعراء الأندلسيين الذين تعاملوا مع التاريخ الإنساني والعربي عامة، والتاريخ الأندلسي خاصة، نظرا لذكره واستحضاره لأمجاد وشخصيات وكذا حوادث تاريخية تنوعت مصادرها وانتماءاتها، بالإضافة إلى الأوضاع السياسية والاجتماعية التي عاشتها الأندلس، والصراع الفكري والحضاري الذي كان بين الموحدين والمرابطين إضافة إلى الاضطرابات السياسية التي كانت تعيشها بلنسية، فقد تعامل الرصافي البلنسي مع الشخصيات التاريخية التي كثيرا ما ذكرها وأشاذ بها في أشعاره وقصائده، والتي تطابقت مع تجربته الشعرية، ومن أهم هذه الشخصيات التاريخية التي خصص لها شاعرنا نصيب أوفى من شعره نجد: "عبد المؤمن بن علي" والذي تأثر بالبيئة فالشاعر يرى أن هذا الممدوح رمزا وبطلا للقوة والشجاعة فلا يستطيع أحد الوقوف أمام مهارته وبراعته في استعمال السيف، ومن الأبيات التي مدح فيها الشاعر هذا الخليفة نذكر:

«مِنَ السُيوفِ الَّتي ذابَت لِسَطوَتِهِ وَقَد رَمى نارَ هَيجاها بِتَسعيرِ».[1]

إذ أن هذا البيت يحمل عدة رموز ودلالات عميقة عن الشجاعة والقوة والإقدام على الروح القتالية، فسيفه اللامع اشتهرت به بلاد المغرب، قد كان الوسيلة الأولى في الدفاع عن الوطن ونصرة الحق والقضاء على الأعداء، فسيفه كان من السيوف المشهورة في

1- الديوان، ص90.

التاريخ ورمز به هنا بسيف الله المسلول خالد بن الوليد رمز البطولة والشجاعة لدى العرب، فيقول الشاعر:

«لِبارِقٍ مِن حُسامٍ سَلَّهُ قَدَرُ بِالغَربِ مِن أُفُقِ البِيضِ المَشاهيرِ».[1]

وقال أيضا في مدحه:

«مَلكٌ أَتى عِظَماً فَوقَ الزَمانِ فَما يَمُرُّ فيهِ بِشَيءٍ غَيرِ مَحقورِ»[2]

في هذا البيت يشيد الشاعر بعظمة ممدوحه "عبد المؤمن بن علي" فأشاذ به كرمز من رموز العظمة والقدر العالي والمنزلة في زمانه وحكمه العادل والمنصف هذا ما جعله محل إعجاب وتغزل من قبل الشاعر فراح يتغنى بخصاله الحميدة والمتعددة.

لم يقتصر الشاعر في مدحه على الخليفة عبد المؤمن بن علي، بل ذكر عدة شخصيات تاريخية لذلك الزمن منها: " ابن تومرت" و" الوزير الوقشي" وأبا عبد الله محمد بن عبد الملك بن سعيد.

وذكر أيضا في غرض الرثاء العديد من الشخصيات التاريخية التي رثاها في ديوانه من بينهم: " أبا محمد عبد الله بن أبي العباس المالقي "و" يوسف بن عبد المؤمن".

كما وظف الرصافي البلنسي الرمز توظيفا إيحائيا بمعانيه مستخدما الصور المركبة التي تبدأ بتشبيه لتنتهي في نهاية المطاف إلى قصة رمزية، فقد بين الرصافي أن التشبيه القصصي الموجود في شعره، إنما له دلالات وإيحاءات رمزية فمثلا ذكره لصورة الغزال الذي شبه به الفتى الذي كان يحمل الحرير بفيه فصورة الغزال وهو يحمل نبات العرارة في فمه صورة متناسقة ومناسبة لفتى الرفاء وهو يمارس مهنته.

يقول الشاعر :

1- الديوان، ص94.

2- الديوان، ص95.

«أغيدٌ يمسكُ الحريرَ بفيهِ مثلما يُمْسِكُ الغزالُ العَرَارَهْ»[1]

كذلك يصور لنا الفتى وهو يعمل والخيوط المحيطة به تقابل صورة الظبي وهو واقع في شباك الصيد وهو يتخبط داخلها محاولا الخروج منها فيقول الشاعر:

«جذباً بكفيهِ أو فحصاً بأخمصِهِ تَخَبُّطَ الظَّبْيِ في أَشْراكِ مُحْتَبِلِ».[2]

فالشاعر هنا أراد من هذه الصور نقل أحاسيسه ومشاعره وإثارة معاني عميقة مخبوءة فيها.

رابعا: علاقة الرمز بالصورة:

إن علاقة الرمز بالصورة الفنيَّة علاقة ترابط وتكامل واتصال في الوظيفة الفنيَّة، فالرمز من الوسائل الإيحائية المعبرة عن صورة فنية ما، وهو عنصر من عناصر بناء الصورة الفنيَّة داخل المتن الشعري، فالرمز ودلالته الإيحائية يعطي أبعاد وإشارات للصورة الشعرية «فكلا من الرمز والصورة يعتمد على نوع من التشابه analogie بين الصورة وما تمثله والرمز وما يوحى به، ولكن بينهما تظل الصورة على قدر من الكثافة الحسية، يبلغ الرمز درجة عالية من الذاتية والتجريد، يصبح معها طبيعة منقطعة مستقلة بحد ذاتها، وليس من علاقة بينه وبين الشيء المادي إلا بالنتائج».[3]

معنى ذلك أن وظيفة كل من الصورة والرمز قائمة على علاقة المشابهة بين الصورة الفنيَّة وما تمثله في الحقيقة، والرمز وما يشير له، فبترابطهما الوظيفي المتسق والمنسجم تتحقق غاية الشاعر الفنيَّة وما يطمح له من جراء تجسيده لعلاقة التكامل بينهما.

1- الديوان، ص78.

2- الديوان، ص117.

3- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص140.

فالرمز هنا يكون بين الشاعر والقارئ، ولكن ليس بالضرورة أن تكون الصلة بأحدهما من نوع صلته بالآخر، فهو بالنسبة للشاعر تعبير عن صورة ما، أما بالنسبة للمتلقي فهو منبع إيحاء لما يوحي ويرمز له بيان تلك الصورة.

على الرغم من أن علاقة الرمز بالصورة هي علاقة اتصال وترابط إلا أن هناك فروق بينهما تتلخص فيما يلي:

«أن صورة أقل تجريدا من الرمز، فعلى الرغم من أنها تنطلق مثله من الواقع الحسي لتتجاوزه وتوحي من خلاله بالواقع النفسي فإنها تظل أكثر منه ارتباطا بهذا الواقع الحسي الذي بدأت منه على حين يصبح الرمز كيانا مستقلا بذاته، منفصلا عن الواقع الحسي الذي بدأ منه منذ اللحظة التي نعتبره فيها رمزا... يضاف إلى هذا أن الرمز أكثر تركيبا وتعقيدا من الصورة».[1]

يختلفان كل من الرمز والصورة في ارتباطهما بالعالم الحسي فالصورة رغم انتقالها من العالم المحسوس إلى عالم الخيال تبقى مرتبطة بما انطلقت منه على عكس الرمز الذي يتحول إلى كيان مستقلا عن ما انطلق منه، إضافة لهذا أن الرمز في مرحلة انتقاله من العالم الحسي إلى أن يصبح رمزا يكون أكثر تركيبا وتعقيدا على ما كان عليه قبل أن يستعمل رمزا ذلك ما أوجب على المبدع التحلي بالدقة والتركيز أثناء توظيف أي رمز في فنه.

في الأخير يمكن القول أن العلاقة التي تربط الرمز بالصورة علاقة معقدة جدا لا يمكن استخلاصها وتطبيقها في ميدان الدراسات فقد يكون لكل رمز صورة وهذا لا يعني أن لكل صورة تصبح رمزا بالضرورة.

1- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، مصر، القاهرة، ط4، 2002م، ص119-120.

والرصافي البلنسي واحد من الشعراء الذين اعتمدوا الرمز كوسيلة تعبير إيحائية في تشكيل الصور الفنيَّة، فراح يصور المناظر الطبيعية وهو يعمدها كرموز معبرة عن ما وراء الطبيعة في أسلوب مفعم بالحيوية والتشويق، معتمدا في ذلك خياله الواسع، فمثلا بتصويره لنا الجبل ووصفه الدقيق له، إنما لا يقصد تصوير الجبل وفقط بل يرمي لأكثر من ذلك، فقد كان يرمز لحالة رجل أخد منه الدهر والزمان ما أخد وتعاقبت عليه الأيام بحلوها ومرها عليه، وشهد من الأحداث ما شهد، ففي ظاهر القصة ترى أنه يصف منظر من مناظر الطبيعة، لكن إذا ما تعمقت للمعاني التي يرمز لها الشاعر فإنك تراه يحكي حال رجل، فيرمز له بالجبل، بدل الإفصاح عن وصف الرجل وذكر معاناته أو مدى ثباته وصموده والحفاظ على شموخه رغم العقبات التي تمر به.

كذلك الحال بالنسبة للرموز التاريخية والدينية التي اعتمدها الشاعر في ديوانه، فبدل المباشرة في ذكر قصة أو شخصية تاريخية أو دينية يرمز لها بكلمة إيحائية معبرة عنها، تستطيع من خلالها رسم صور معبرة عنها في أدهان المتلقين.

فالشاعر إذا استطاع من خلال ديوانه هذا أن يجسد لنا صور بيانية مختلفة ومتنوعة عن طريق استعماله الرمز وسيلة في ذلك، وهذه تقنية الشاعر المتمكن والمبدع، فقد وظف الرمز للتعبير عن اختلاجاته النفسية ومشاعره بأبهى الصور وأرقى الآليات الشعرية التي تميز بها الشاعر المبدع عن غيره.

فالرصافي البلنسي إذا واحد من الشعراء الذين يعملون بالعلاقة القائمة بين الرمز والصور الفنيَّة(البيانية)، ويتخذها وسيلة إبداعية وجمالية تزيد من قيمة شعره وتمكنه من اللغة والأسلوب يتضح جليا في توظيفه لهذه العلاقة داخل أشعاره كما أن هذه العلاقة تتيح وتفسح للقارئ أبعاد وتصورات جديدة عن ما هو مألوف وظاهر.

خاتمة

خاتمة

في ختام هذا البحث الذي خصصناه لموضوع الصورة الفنيَّة في ديوان الرصافي البلنسي توصلنا إلى مايلي :

- الصورة في القديم كانت عقلية برهانية، بينما في الحديث مبحث لها حرية لا حدود لها، إذا كانت في القديم تميل إلى البساطة والوضوح، لأن كل شيء في البيئة العربية كان بسيطا، أما في الحديث أصبحت الصورة أكثر تعقيدا أو عمقا.
- الحياة الدينية في الأندلس حققت الالتزام والحفاظ على الدين في الشعر الأندلسي ليس الالتزام بالقيم الروحية فحسب، وإنما في جميع موضوعات الشعر من حيث الصدق الفني والتعبير الصادق، بحيث يصدق الشاعر كلما رآه في الطبيعة بدقة موضوعية فنية ذات أسلوب بلاغي.
- الصورة الفنيَّة كانت أهم الأدوات الفنيَّة التي اعتمدها الشاعر في ديوانه، فكان مدركا لطبيعتها ومستوعبا لوظيفتها العامة.
- برزت شعرية الخطاب عند الشاعر الرصافي البلنسي في براعة استخدامه الصورة الشعرية والفنية والبلاغية ببيان أسلوبه وعواطفه ودقة تصويره الفني للطبيعة الحية والصامتة.
- تعددت وتنوعت أنواع الصورة فقد اعتمدت في كثير من الأحيان على الصورة الذهنية والأسطورية والرمزية والحسية وبرزت هذه الأخيرة في الوصف لكونها تصف شكل الممدوح إذ بلغ منزلة عالية نالت استحسان النقاء لاسيما وصف الطبيعة، ووصف أصحاب المهن إضافة إلى وصفه لمظاهر الحضارة ومنها الدولاب والصنبورة.
- ففيما يخص الصورة الشعرية فقد اعتمد في تشكيلها على الفنون البيانية والبديعية فوجدناه في صوره الشعرية مرهف الحس، يعبر بصدق وبراعة على خياله الواسع وعواطفه الجياشة، فجعل من أشعاره لوحة فنية بديعية الإتقان.

▪ أما الصور المتضادة والتي شملت الطباق والمقابلة والتي استطاع الشاعر من خلالها أن يخلق أجواء موسيقية جميلة ساعدت على إيجاد نوعا من التطريب داخل الأبيات الشعرية.

▪ تعبر الصور الفنيَّة التي رسمها الرصافي البلنسي للطبيعة سواء كانت صامتة أو متحركة عن عشقه لها، فقد صاغ صورها من كل ما وقعت عيناه عليه، فارتبط هذا الشعر بمعاناته وغربته وآساه.

▪ إن توظيف الرصافي البلنسي للرموز ذو دلالة ومغزى وهو هدف سعى إليه الشاعر كما استطاع الارتقاء بتوظيف الرمز بوصفه آداة شعرية فذة تعبر عن صراع الإنسان ضد الظلم وعن تجربته الشعرية.

▪ تنوعت مصادر الرمز عند شاعرنا حيث نجد في قصائده تداخلا في كثير من الرموز فخصوصا الدينية والطبيعية، إذ نجد توظيف رموز لقصص وشخصيات إسلامية، كما نجده اتخذ من الطبيعة الجامدة أو المتحركة.

▪ وظف الشاعر الرصافي البلنسي الصور البلاغية في تشكيل صوره الفنيَّة فاعتمد على الاستعارة والتشبيه والكناية.

▪ تعد الاستعارة من أهم وسائل التصوير عند الشاعر، فاعتمد في تشكيلها على التشخيص، علما بأنه لم يخرج في استعمالها عما درج عليه الشعراء السابقين.

▪ كان للكناية حضور بارز في تشكيل الرصافي البلنسي للصورة الفنيَّة، فأدت دورا كبيرا في جلاء رؤياه وإبراز مواقفه.

▪ أكثر الصور البيانية التي رسمها الشاعر هي صور تشبيهية، رسمها بشاعريته المرهفة وثقافته الأصلية.

▪ للرصافي دور محوري في النهوض بالأمم والتعبير عن همومها ومشاكلها فثقافته الواسعة ودرايته بالشعر العربي قديمه وحديثه منحته القدرة على التعبير عن تجاربه الجياشة

كما منحته إمكانية الدفاع عن نفسه ومجتمعه، فكان طوال حياته صوتا مدويا ناطقا عنه معبرا عن آلام وآمال مجتمعه.

قد توصلنا في نهاية المطاف إلى توقيع صفحة النهاية لتكون هذه الخاتمة آخر محطة نتوقف عندها بعد رحلة بحثنا هذا، وهي أسطر أخيرة أردنا أن تكون حوصلة شاملة وموجزة ومختصرة، هذه أهم النتائج التي توصلنا إليها إثر هذه الدراسة، وعسى أن تكون هناك دراسات أخرى أكثر عمقا واتساعا في تناول الشاعر العراقي الكبير معروف الرصافي.

وفي الأخير نتمنى أن نكون قد استطعنا ولو بالقليل الإحاطة بجوانب الموضوع وإزالة جانب من الغموض.

ويبقى مجال البحث مفتوحا لمن يريد التوسع والبحث في هذا الموضوع المتشعب والمتداخل.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

المصادر:

1. ديوان الرصافي البلنسي: الشعر ديوان العرب، تح : إحسان عباس، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط2، 1983م.

المعاجم:

2. المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط 4، 2004م

3. منظور: لسان العرب، تح: خالد رشيد القاضي، دار صبح، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2006م.

المراجع

4. أحمد حسن الزيات المقتبس من وحي الرسالة: مجلة الرسالة، دار القلم، الكويت، المجلد 2، العدد 64، 1968 م.

5. أحمد دهمان: الصورة البلاغية عند عبد القاهر، دار مصر العربية للنشر والتوزيع، دمشق دار طلاس، ط 1. 1986.

6. أحمد شايب: أصول النقد الأدبي، النهضة المصرية، القاهرة، ط 3، 1973.

7. أشرف محمود نجا: في الأدب الأندلسي بحوث في نقد، خطاب الإبداعي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2008م.

8. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة، مصر، ط2، 1950.

9. بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، د ط، د ت، ص107.

10. البصير كامل حسن: بناء الصورة الفنية في البيان الغربي، موازنة وتطبيق.

11. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 1992.

12. الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد وهارون، شركة مطبعة مصطفى البابلي الحلبي وأولاده، مصر، ط 2، ج 2، 1965.

13. حسن طبل: الصورة البيانية في الموروث البلاغي، مكتبة الإيمان بالمنصورة، الأزهر، ط1، 2005.

14. الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة – المعاني والبيان والبديع– مكتبة الآداب، طبعة 1، 1992.

15. الخطيب القزويني: الايضاح في علوم البلاغة والمعاني، البيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

16. الخطيب القزويني: التلخيص في علوم البلاغة، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1940، ص238–239.

17. ربيعي محمد علي عبد الخالق: البلاغة العربية وسائلها وغايتها في التصوير البياني دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، 1987.

18. سيد قطب: التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، د ط، 1995.

19. صلاح الدين عبد التواب : الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، الإسكندرية، ط1، 1995.

20. صلاح فضل: قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشروق، القاهرة، د ط، 1977م.

21. عبد التواب صالح الدين: الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية، مصر، ط1، 1995، ص28.

22. عبد العزيز بي صالح العمار: التصوير البياني في حديث القرآن عن القرآن دراسة بلاغية تحليلية، جائزة دبي الدولية للقرآن الكريم، ط الأولى، 2007م .

23. عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1985م.

24. عبد العزيز عتيق: في البلاغة، عربية علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

25. عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1978م.

26. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، دار المدني، جدة، القاهرة، ط1، 1991م.

27. عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986م.

28. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط، 1992.

29. علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس بيروت، ط1، 1980.

30. علي حازم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة البيان والمعاني، والبديع، دار المعارف، لندن، 1999.

31. علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، مصر، القاهرة، ط4، 2002م.

32. فرانسوا مورو: البلاغة المدخل لدراسة الصورة البيانية، تر : محمد الوالي،، بيروت، لبنان، ط2، 2003.

33. قتيبة (أبو محمد عبد الله بن عبد المجيد بن مسلم): الشعر والشعراء، تح : أحمد شاكر، دار المعارف بمصر، دط، ج 1، 1967.

34. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتابة العلمية، بيروت، د ط، د ت.

35. كثير: تفسير القران الكريم، تح: مصطفى السيد محمد واخرون، الفاروق الحديثة للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، مجلد 4، 2000م.

36. كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 2010.

37. محمد بن علي السكاكي: مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ط2، 1983، 1987م.

38. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، د ط، 1997م.

39. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر، المعاصر، دار المعارف، مصر، القاهرة، د ط، 1977.

40. مصطفى أمين: البلاغة الواضحة البيان المعاني البديع، دار المعارف، لندن، د ط، 1999م.

41. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، لبنان، ط 2، 1983م .

42. نسيب نشاوي: مدخل الى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر الاتباعية، الرومنسية، الواقعية الرمزية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1984م.

43. هبة محمد سلمان الجيملي: الصورة الفنية عند الشعراء العميان في القرنين الثالث والرابع الهجريين.

44. هلال العسكري: الصناعتين الكتابة والشعراء، تح : علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، ط2، 1971.

الرسائل الجامعية:

45. أحمد باكر محمد: الصورة في الإتجاه الواقعي في الشعر الحديث دراسة أسلوبية، بحث لنيل درجة الدكتوراه في الأدب 1999م، 2000م.

46. خالد شكر محمود صالح الفراجي: شعر الرصافي الرفاء البلنسي دراسة موضوعية- فنية، جزء من متطلبات درجة الماجستير ، آداب في اللغة العربية/أدب، جامعة بغداد، كلية التربية- ابن رشد، 2003م

47. عبد الرزاق بلغيت : الصورة الشعرية عند عز الدين ميهوبي، بحث لنيل مذكرة ماجيستير، جامعة الجزائر، 2009، ص107

48. غادة خلدون أبورمان: تراسل الحواس في شعر العميان في العصر العباسي، بشار بن برد انموذجا، بحث لنيل مذكرة ماجيستير، جامعة الأردن، جرش، 2016.

49. محمد مؤمن صادق: الصورة البيانية في شعر خليل مطران، بحث مقدم لنيل درجة ماجيستير في البلاغة والنقد دراسة بلاغية نقدية تطبيقية، جامعة أم درمان الإسلامية، كلية الدراسات العليا، 2009.

50. يوسفي سهيلة: الرمز ودلالته في القصيدة العربية المعاصرة، قراءة في الشكل، خليل حاوي أنموذجا، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في اللغة والأدب العربي، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، 2017-2018.

فهرس الموضوعات

بسملة

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة.....أ

الفصل الأول: مفاهيم أولية

المبحث الأول: مفهوم الصورة..... 5

أولا: في القران الكريم: 5

ثانيا: مفهوم الصورة لغة: 6

المبحث الثاني: مفهوم الصورة الفنيَّة: 9

أولا: مفهوم الصورة الفنيَّة اصطلاحا: 9

أولا: الصورة الفنيَّة لدى مختلف النقاد العرب: 10

المبحث الثالث: مفهوم الصورة البيانية (البلاغية): 15

أولا: البيان: 15

ثانيا: الصورة البيانية: 17

المبحث الرابع: أنواع الصورة..... 18

أولا: الصورة الذهنية: 18

ثانيا: الصورة الحسية. 21

الفصل الثاني: تشكيلات الصورة الفنية في ديوان الرصافي البلنسي

تمهيد 29

المبحث الأول: الرصافي البلنسي (حياته وشعره)..... 29

المبحث الثاني: الصورة البيانية (البلاغية): 34

أولا: التشبيه في شعر الرصافي البلنسي: 35

ثانيا: الاستعارة في شعر الرصافي البلنسي: 44

ثالثا: الكناية في شعر الرصافي البلنسي: 49

المبحث الثالث: الصور المتضادة: 53

أولا: تعريف الطباق: 54

ثانيا: تعريف المقابلة: 59

المبحث الرابع: الصور الرمزية: (علاقة الصورة بالرمز): 61

أولا: مفهوم الرمز: 61

ثانيا: مفهوم الرمزية: 62

ثالثا: أنواع الرموز: 63

رابعا: علاقة الرمز بالصورة: 78

خاتمة..... 82

قائمة المصادر والمراجع..... 85

الفهرس..... 90

الملخص

الملخص

الملخص

يدور موضوع البحث حول "الصورة الفنية في ديوان الرصافي البلنسي "لما لها من دور هام في التشكيل الشعري، والهدف منها الكشف عن جماليات الصورة الفنية في ديوان الرصافي البلنسي، فالمتأمل لقصائده وشعره يجد أن للصورة الفنية ارتباطا وثيقا وتعبيرا دقيقا وصادقا عن واقع الشاعر و آماله وآلامه وتطلعاته

وقد تطرقنا من خلال هذه الدراسة إلى مجموعة من العناصر الخادمة والمدعمة لها، كمفهوم الصورة الفنية، واختلاف آراء النقاد حولها، كما كان موضوع دراستنا مقتصرا على ديوان شاعر معين من شعراء الأندلس وهو الشاعر الرصافي البلنسي، إذ قمنا بالولوج إلى ديوانه واستنباط وتحليل بعض الصور الفنية التي يحتويها الديوان والتي تشكلت داخل شعره من خلال المحسنات البديعية والصور البيانية التي يتضمنها ديوانه، وأنهينا هذه الدراسة بخاتمة كانت شاملة لمختلف النتائج المتوصل إليها من خلال هذا البحث.

Abstract

The theme of the research revolves around the "artistic image in the Diwan al-Rasafi Valencia" because of its important role in the poetic composition, and its aim is to reveal the aesthetics of the artistic image in the Diwan al-Rasafi Valencia, the meditator of his poems and poetry finds that the artistic image has a close connection and a precise and honest expression of the reality of the poet and his hopes, pains and aspirations

Through this study, we discussed a group of servant elements and supporting it, such as the concept of the artistic image, and the different opinions of critics about it, as the subject of our study was limited to the diwan of a certain poet of Andalusia, the poet Rasafi Valencia, where we entered his diwan and devised and analyzed some of the artistic images contained in the diwan, which were formed within his poetry through the exquisite improvements and graphic images contained in his diwan, and we finished this study with a conclusion that was comprehensive of the various results reached through this Search.