مظاهر تجديد الصّورة في الشّعر العربي القديم

دراسة تحليليّة نقديّة

The aspects of image renewal in Ancient Arabic poetry
Critical Analytical study

ساته نجيم / طالبة دكتوراه
د. بن دحمان عبد الرزاق

قسم: الآداب واللّغة العربية- جامعة الشهيد محمد خيضر- بسكرة (الجزائر)
مخبر الانتماء: وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها
SATTANAD@GMAIL.COM

تاريخ الإيداع: 2019/08/17 تاريخ القبول: 2020/02/03

ملخص:

دأب الشّعر العربي على رفض التّقولب والتّقوقع فكان كالطّائر الحرّ لا يستكين للقيود، ولا يألف نمطيّة التّغريد، لذا نراه يجدّد صوره كلّما مسّها لفح الرّتابة. وهذا ما دفع البحث إلى جلوة الصّورة الشّعرية لدى النّقاد القدماء، وكذا الكشف عن لباب التّغيير الّذي خالط بنيتها في الشّعر العربي القديم.

وقد اعتمد البحث على المنهج الوصفي القائم على آليات الاستقراء والتّحليل، كما استقصى المستفحلين من الشّعراء القدماء المتمردين على الصّورة الشّعرية، كذلك تضمن البحث نتائج جمام من بينها: استطاع بعض الشّعراء المتقدّمين تحقيق قفزة نوعيّة تجاوزت السّائد والمبتذل، فكانت معولا فعّالا في فتح باب التّجديد على الصّورة الشّعرية.

الكلمات المفتاحية: الصورة الشّعرية- التّصوير الفنّي – النّقد القديم – الثّورة- الجدّة – الابتكار.

Abstract:

Arabic poetry has always rejected molding and scalloping it was like a free bird that never subjected to restriction. For that we see that the Arabic poetry renews its images, and this what pushed the research on the clarity of poetic picture of Ancient critics in order to reveal the effect of changes that touche its structure in Ancient Arabic poetry.

The research dépends on descriptive approach, based on exploration and Analysis mechanisms, it also investigates the old poets who rebel on poetic picture. The research includes many results, among them : Some Ancient poets were able to achieve a typical leap, exceeding the conventional and ordinary of poetic poetry. The typical leap was like the pick that open the door of renovation.

Keywords : poetic picture – Artistic photography- Ancient critic- revolution renovation.

مقدمة:

ظلّ مخاط التّجديد يلامس بنيات الشّعر ويعانق معانيه، فكلّما خرج علينا ناقد ما بحكم مفاده أنّ فلانا أبلغ الشّعراء، وأغزرهم صورا وأقدرهم طرقا للمستجدّات الشّعرية ...، إلاّ وبلى حكمه قبل نفاذ قوله؟؟، وذلك راجع بصورة مباشرة إلى طبيعة الشّعر باعتبارها أفقا مفتوحا ومجالا غير محدد تتحرك فيه الصّور، والمعاني بشكل لولبي فتغير أمكنتها، وتبدل ألوانها كلما ازداد دوران محورها، مما جعل الوقوف على قالب مستقر في الشّعر مطلبا لا يراد؟! فكلّ جديد سيبتذل، وكلّ غريب مجهول سرعان ما تنكشف هويته، ويسقط قناعه، لذا كان لزاما على كلّ متزمت للشّعر اتباع طرق التّجريب جريا على سنن التّغيير!.

وعليه فلا ضير أن يراود بعض الشّعراء القدماء فكرة الخروج عما استقر في ميزان النّقد والشّعر من تراكمات نظميّة وتصوّرية تجلّت في ما يعرف بعمود الشعر. فلم يكن هذا الأخير يسمح للشّاعر بالانفلات من صرامة العقل، أو الامتثال لجزيئات الخيال، أو التّحليق خارج الأسراب؟؟. لذا سعى البحث إلى اكتناه المفاهيم المرصودة لما اصطلحنا عليه بالصّورة الشّعرية تجاوزا، وكذا الوقوف على موضع التّغيير والتّحول الذي لامس بنيتها في الشّعر العربي القديم من خلال نماذج مقترحة؛ وبناء على ما تمّ عرضه تطرق البحث إلى طرح الإشكاليات التّالية: هل حادت الصّورة الشّعرية عن مسار النقد العربي القديم؟، هل يمكن اعتبار المحاكاة المرآوية في الصّورة الشّعرية إسهالا مرضيا فتاكا، هل اتّباع سنن الأولين فرض عين على كلّ شاعر؟ هل عرفت الصّورة في الشّعر العربي القديم الثّبات والاستقرار؟، هل يقتضي التّجديد في الصّور الشّعرية التّمرد على الموروث الشّعري العتيد؟، ترى هل شكّلت الصّورةُ الشّعريةُ عند القدماء نقطةَ انعطاف بالمفهوم الرياضي؟ فكلّ هذه الاستفهامات تمّ تطارحها وفق المنهج الوصفي القائم على آليات الاستقّراء والتّحليل، وقد اقتضى البحث أيضا إزاحة الستّار عن المفاهيم المترامية للصّورة الشّعرية عند النّقاد القدماء، وكشف مظاهر تجديدها في الشّعر العربي القديم.

1.الشّبكة المفاهيمية للصّورة الشّعرية عند النّقاد القدماء:

لم تخل النّماذج الشّعرية والنّقدية القديمة من إشراقات كشفت حجاب الصّورة الشّعرية وأذاعت شأوها في حقل التّطارحات البلاغيّة والنّقدية من ذلك قول الجاحظ (ت255هـ) " إنّما الشعر صناعة، وضرب من النّسيج، وجنس من التصوير"[1] ورغم غور التّمظهر الاصطلاحي للصورة الشّعرية عن النّقاد والشّعراء العرب القدماء إلا أنهم تمكّنوا من جلوتها بفنّية توخت بلورت تصورات ومفاهيم الصّورة الشّعرية ووفق منظور حداثي.

ومن النّقاد القدماء المتحرين رشدا لهذا الحقل الفنّي نذكر:

1.1 ابن طباطبا (ت322هـ):

سعى ابن طباطبا إلى نسج الصّورة الشّعرية على مقام المخاطبين، فجعل خطاب الصورة رهين التّحول والسموّ حيث اشترط على الشّاعر مخاطبة "الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات، ويتوقى حطها عن مراتبها، وأن يخلطها بالعامة، كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك. ويعدّ لكل معنى ما يليق به (...)، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة، فيتخلص من الزلل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى(...) ومن وصف الظلمان والأعيار إلى وصف الخيل والأسلحة، ومن وصف المفاوز والفيافي إلى وصف الطرد والصيد (...) ومن الافتخار إلى اقتصاص مآثر الأسلاف، ومن الاستكانة والخضوع إلى الاستعتاب والاعتذار، ومن الإباء والاعتياص إلى الإجابة والتسمح، بألطف تخلص وأحسن حكاية، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله، بل يكون متصلا به وممتزجا معه"[2].

عمل ابن طباطبا على جعل وميض الصّورة في الشعر متعددا " ومختلفا كاختلاف الناس في صورهم، وأصواتهم وعقولهم، وحظوظهم وشمائلهم (...) كذلك الأشعار هي مفاضلة في الحسن على تساويها في الجنس، ومواقعها في اختيار الناس إياها كمواقع الحسنة عندهم، واختيارهم لما يستحسنونه منها"[3] وعلى الرّغم من هذا التّقلب الدّلالي المستحسن للصّورة إلا أنّ العيار العقلي يظلّ أساسا قارا في لبابها، حيث ألفينا ابن طباطبا يبني الصّورة على إحداثيات منطقية مبررة، فالعلاقات الفنّية والتّمخضات الدّلالية لديه قائمة على الحسّ والمشاهدة المحدودة الرؤية، فهي لم تتعدّ حيّز الحقول الدّلالية المحاصرة بمسار معين البدايات والنّهايات تجلى في حروف الجرّ (من – إلى).

2.1 أبو هلال العسكري :

أما أبو هلال العسكري فقدّ حدّ الصورة بقوله " وإذا قلت: بلغ، أفاد ذلك أنّه صار إلى حال يؤدي فيها المعاني حقّ تأديتها في صورة مقبولة"[4]، بعدها بادر العسكري إلى شرح وتفصيل الصّورة المقبولة كي لا يزيغ الشّاعر عن حسن الصناعة فيها، فيفوه مُعقبا على الشّاعر " ولا يتّكل فيما ابتكره على فضيلة ابتكاره إياه، ولا يغرّه ابتداعه له؛ فيساهل نفسه في تهجين صورته فَيُذهب حُسنَه ويَطمس نوره ويكون فيه أقرب إلى الذم منه إلى الحمد"[5].

يشدّد أبو هلال العسكري على مؤشر دلالي أدنى يجب توفره في الصّورة الشّعرية والّذي يجعل منها صورة مقبولة ينبثق الحسن منها نورا، لذلك نراه – أي العسكري- يُجاور دلاليا بين لفظتي مقبولة، ومستحسنة، ويجعلهما وتدا رصينا لجودة الصناعة الشّعرية ويحذر في الآن نفسه الشّاعر من مغبة الاغترار بصنيعه فتنبو صوره، ويذهب حسنها فيكون كالّتي نقضت عزلها من بعد قوة أنكاثا؟.

ولا يكاد العسكري ينفك كغيره من النّقاد القدماء عن سطوة العقل والحسّ حيث يجعلهما معيارا يوّقع به على جودة الصورة، فكلّما تواءم طرفاها مع مبادئ العقل كانت أبلغَ في التّصوير والأقدر على التّجسيد؟!، فهذه الرّغبة اللّحوح في إرضاء العقل وتوخيه أدّت إلى تهلهل آرائه – أي العسكري- واندحارها؟!، ولنا في التّشبيه حصف الرّأي في بعض ما ذهبنا إليه، فليس من المنطق في ملكوت الشّعر تقبل مقولة أخرجت أثقالها، وصدحت بمكنوناتها " والتشبيه يزيد المعنى وضوحا"[6].

استشاط الدكتور رجاء عيد من معادلة قامت دون مبررات قيامها حيث رهنت التّشبيه بكمال الوضوح، فعدّها من الرأي الخاطل وعقّب على واضعها قائلا " لعل امرأ القيس كان أبرع منه حين قال:<< ومسنونة زرق كأنياب أغوال >> . فليست أنياب الأغوال تزيد رمح امرئ القيس وضوحا بقدر ما تزيده غموضا مقصودا بما يثيره من مشاعر متعددة يحسها الجاهلي في بيئته من تصورات أسطورية غامضة، ترسم في تصورها صورة خاصة لرمح امرئ القيس"[7] ويضيف الدكتور رجاء عيد قائلا:" فليس من مطالب الصورة التشبيهية أن توفر إقناعا عقليا بقدر ما تثير انفعالات نفسية تتجاوز حدود العقلانية المبسطة"[8].

3.1 ابن رشيق القيرواني(ت456هـ):

وقف ابن رشيق على كنه الصّورة الشّعرية في المسافة الفاصلة بين المشبه والمشبه به، فهو يشترط في الصّورة التّشبيهية ألاّ يقوم طرفها الأول مقام الطرف الثاني خذ مثلا قوله: " ((خدّ كالورد)) إنما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها، ما لا سوى ذلك من صفرة وسطه وخضرة كمائمه، وكذلك قولهم ((فلان كالبحر وكالليث)) إنما يريدون كالبحر سماحة وعلما وكالليث شجاعة وقرما، وليس يريدون ملوحة البحر وزعوقته، ولا شتامة الليث وزهومته"[9] ولكمال التّشبيه وبلوغه الغاية المنشودة يصرّ ابن رشيق على حفظ مسافة الأمان بين طرفي التّشبيه والمتمثلة في كاف التّشبيه والّتي لولاها لخار التّشبيه وضعف معناه.

وقياسا على ما استبصرناه وجدنا جلّ الأمثلة الّتي أوردها القيرواني مقترنةً بكاف التّشبيه في مثل قوله: " عين كعين المهاة وجيد كجيد الرّيم"[10]، ولكي يحصّف ابن رشيق القيرواني آراءه عضّدها بالاستناد إلى الأصمعي في قوله: " أن تكون العين سوادا كلها كعيون الظباء والبقر، (...) ويدلك على أنّ التّشبيه إنما هو بالمقاربة كما قلنا"[11].

أما في ما يخص المراد من الصّورة الشّعرية التّشبيهية والاستعارية فيصرّح القيرواني قائلا: " التشبيه والاستعارة جميعا يخرجان الأغمض إلى الأوضح، ويقربان البعيد (...) واعلم أنّ التّشبيه على ضربين: تشبيه حسن وتشبيه قبيح؛ فالتشبيه الحسن هو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بيانا، والتشبيه القبيح ما كان على خلاف ذلك (...) وشرح ذلك أن ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا تقع عليه الحاسة، والمشاهد أوضح من الغائب، فالأول في العقل أوضح من الثاني (...) والقريب أوضح من البعيد"[12].

وبهذا الصنيع يكون القيرواني قد حدّ الصّورة وحاصرها في بوتقة العقل والحسّ، وسار فيها على نهج العسكري القائل:" والتشبيه يزيد المعنى وضوحا"[13]؟؟.

4.1عبد القاهر الجرجاني (ت471/ 474هـ):

تبوّع عبد القاهر في الصّورة واستفاض في الحديث عنها، كما قنّن وعدّل ما سبقه من آراء نقدية مسّت صميم مدراها، وهذا دليل على تضلّعه في مجال صناعة الشّعر. فبإجراء إسقاط بسيط نستشف أنّ الطّاقة الكامنة للتّمثيل وفق منظور الجرجاني هي نفسها الصّورة الشّعرية بالمفهوم الحديث، وللتّدليل على ما نقول خذ مثلا قوله:" يريك الحياة في الجماد، ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنّار مجتمعين"[14].

ألاّ يمكننا أن نتبين بشكل جلي أنّ الصّورة لدى الجرجاني يسكنها التّناقض، ويجمعها التّضاد وتطبعها المصالحة بين ثنائيات الكون المتصارعة؟ لأجل استمرارية وجودية، فهذا هو شأو الجرجاني في بناء صوره القائمة على المشابهة بالنّقيض، حيث تتجلى هذه الرؤية وتزداد وضوحا من خلال العودة إلى المفهوم الّذي ساقه الجرجاني للصورة " فإنّك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشدّ اختلافا في الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتمّ، والائتلاف أبين، كان شأنها أعجب، والحذق لمصوّرها أوجب"[15].

كذلك يرى عبد القاهر الجرجاني أنّ الصّورة تنبثق في الشّعر بطرائقَ متعددةٍ فإذا لازمت التّشبيه تراوحت بين الشّك واليقين"[16]، أو بين الوجود والعدم، ومثال ذلك – رأيتك كالأسد- فإنّ الصورة التّشبيهية لا يستوي طرفاها منزلة، فيظل النّقص يشوب الطرف الأول مذبذبا كينونته مما يؤدي إلى عدم بلوغ التّشبيه حدّ كماله.

أما إذا تبوأت الصّورة شرف الاستعارة ارتقى طرفاها إلى موضع واحد، في مثل قولنا - رأيتك أسدا – وذلك مرده إلى الصفات الجمة المشتركة بين طرفي الاستعارة وهذا ما دفع الجاحظ إلى اعتبار الاستعارة " تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"[17].

وقد جثا عبد القاهر الجرجاني لشرح هذه العبارات الأخيرة بعدّها من مقتضيات نظرية النّظم، فوجدها من قبيل الادّعاء فقط لأنّ طرفي الاستعارة قد يرتقيان إلى موضع واحد كما أشرنا، إلاّ أنّهما لا يصلان إلى حدّ التّطابق الكلّي / المرآوي، وعليه ليست الصّورةُ الاستعاريةُ " نَقْلَ اسم عن شيء إلى شيء، ولكنّها ادّعاءُ معنى الاسم لشيء، إذ لو كانت نَقْلَ اسم وكان قولنا (رأيت أسدا)، بمعنى: رأيت شبيها بالأسد، ولم يكن ادّعاء أنّه أسدٌ بالحقيقة = لكان محالا أن يقال: (ليس هو بإنسان، ولكنه أسد) أو (هو أسد في صورة إنسان)، كما أنّه محال أن يقال (ليس هو بإنسان، ولكنه شبيه بالأسد) أو يقال: (هو شبيه بالأسد في صورة إنسان"[18]

نفث الجرجاني في الصّورة مفاهيمَ سنت عمّا هو محصل في واقع الكتابة النّقدية آنذاك أتى الدّارسون بعده فتطارحوها بمختلف الدّراسات والرّؤى...، ولأنّ لكلّ درّ حالب كما يقال كان الجرجاني من أقدر النّقاد القدماء نفاذا إلى المجال السّحيق للصّورة المحلاة في الشّعر؛ وإن كنا لا نقاسمه الرأي في بعض أطروحاته النّقدية المتجلية في كتابيه أسرار البلاغة، والّتي من بينها: أنّه قصر وظيفة الصّورة على نقل الأفكار المجردة في قالب حسيّ، إذ نجده في كثير من إنجازاته ينتصر للصورة البصرية والتّجسيمية، ويشرئب لسلطان العقل دون

منازع وهذا ما نغصّ صنيعه في مجال الصّورة الشّعرية، وليس أدلّ على ذلك من قوله " أراك العزم واقعا بين العينين، وفتح إلى مكان المعقول من قلبك بابا من العين"[19].

لم يتوقف عبد القاهر الجرجاني عند هذا الحدّ إذ راح في كتابه دلائل الإعجاز يؤكد بالشّرح وضرب المثل على أنّ قوام الصّورة الشّعرية التّكامل بين الثنائية العقلية البّصرية/ التّجسيمية " اعلم أنّ قولنا ((الصُّورة)) إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلمّا رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان تبيّن إنسان من إنسان وفرس من فرس، بخصوصيّة تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان تبيّنُ خاتَمٍ من خاتَمٍ وسِوَارٍ من سِوَارٍ بذالك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبَيْنه في الآخر بينونة في عقولنا"[20].

5.1 حازم القرطاجنيّ (ت684ه):

سار حازم القرطاجني بالصّورة الشّعرية شوطا إلى الأمام، إذ جعل مصدر انبثاقها قائما على دملجة الخيال والمحاكاة، مع إيلاء الخيال بالغ التّركيز، وتقديمه على المحاكاة كي لا تكون الصّورةُ الشّعريةُ انعكاسا مرآويا/ حسّيا، لأنّ صورة الأشياء إذا " ارتسمت في الخيال بحسب ما وقعت عليه في الوجود، وكانت للنّفس قوّة على معرفة ما تماثل منها وما تناسب وما تخالف وما تضاد، وبالجملة ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتيّةً أو عرضيّةً ثابتةً أو منتقلةً أمكنها أن تركّب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حدّ القضايا الواقعة في الوجود التي تقدّم بها الحسّ والمشاهدة (...) وأن تنشئ على ذلك صورا شتّى من ضروب المعاني في ضروب الأغراض"[21].

وهذا يتوقف على انتظام الخيالات في ذهن الشّاعر، فإذا كانت التّصوراتُ والخيالاتُ منسجمةَ الجزيئات تولّدت الصّور الشّعرية كأنماط الجواهر المنتظمة المتميزة.[22]

وعودا على بدء يرى حازم القرطاجنّي أنّ تخييل المحاكى يلزم طريقتين، فـ" قد يخيّل على ما هو عليه وقد يخيّل على غير ما هو عليه"[23]، وهذا الأخير يمثل برأي حازم دينامية الصّورة الشّعرية، كونه سليلَ طابع التّغريب للمخيّل المحاكى على غير ما هو عليه، وهذا ما هال حازم القرطاجنّي إلى القول: " كلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخيّل كان أبدع"[24] وأكثرَ قدرة على إحداث الإثارة الفنّية .

2. دينامية الصّورة في النّص الشّعري العربي القديم(عيّنات مختارة):

لم يكن الجدالُ النّقدي القائم بين الشّعراء والنّقاد غريبا في ظل وجود ثنائية المقدس والمتمرد، فقد ظلّت هذه الأطرافُ المتضاربةُ نتاجَ تراكمات زمنية، واستشرافات إبداعية وهجت في عالم الفن بغية إحداث نقطة انعطاف في مسار الشّعر العربي القديم الذّي يمثل ديوان العرب وبطاقة هويتهم؟!، والجدير بالذّكر أنّ الانحراف عن الخيال والواقع في مستقرّات الشّعر العربي القديم لم يكن مسموحا به، بل يعتبر نازلةً شعريةً تستوجب العتاب. وفي ما يلي عرض مشهدي ساخن تَمَثَلَهُ شعراء متمردون، و نقاد ملتزمون:

1.2 أبو تمام(ت231هـ):

حاول الآمدي إقالة وخلع أبي تمام نظرا لإحداثه بدعا لا عهد للشّعر العربي بها، فقد قام هذا الثائر بإطلاق عنان الاستعارة، وفتح مجالها المقتضب مما دفع بالآمدي إلى الامتعاض من هذا الصنيع فخصّ بابا في كتابه الموازنة سماه **"باب ما في شعر أبي تمام من قبيح الاستعارات"** ومن بين ما احتوته طيّات هذا الفصل ردّ عنيف على قول أبي تمام الآتي:

رَقِيقُ حَوَاشِي الحِلْمِ لَوْ أَنَّ خُلُقَهُ * بِكَفَّيْكَ مَا مَارَيْتَ في أنّه بُرْدُ[25]

يقف الآمدي معلقا " والخطأ في هذا البيت ظاهر، لأنّي ما علمت أحدا من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحِلم بالرقة، وإنّما يوصف الحلم بالعظم والرجحان والثقل والرّزانة، ونحو ذلك"[26].

على هذا النّحو سار منهج النّقاد القدماء، متبعين سنن الأولين شبرا شبرا، بل وعكفوا في سبيل الوفاء لنهجهم أن أبطلوا كلّ المشاريع المعارضة له، وغلّقوا كلّ الطرق المنزاحة عنه؟!.

فلم يبق للشّعراء الطموحين للتّجديد سوى مكابدة خيار واحد، فهم كعروس أكرهت على الزّواج فزُفت ليلة عرسها إلى نعشها؟؟؛ فيما يسير البعض الآخر من الشّعراء وفق هذا النّهج النّقدي العتيق راضين عن نتاجهم الشّعري؟!؟.

إنّ تحميل الشّعراء والنّقاد مسؤولية الإخلاص لهذا المبدإ النّقدي المحدود في سعة أفقه ليس من الموضوعية في شيء، فقد ألفينا ثلة من كبار نقّاد العصر الحديث جدّ متأثرين بأفكار تطرفية لا تمتّ لروح الإبداع بصلة؟!، من ذلك تحيز جاكوبسون **Jakobson** وتشيعه لطريقة الشعراء المستقبليين* في كتابتهم للشّعر، حيث جعل طرائقهم الشّعرية منهج يُحتذى به وأعطى لقوانينهم كلّ الحقّ، رغم أنّ جاكوبسون كان من أوائل الدّاعين إلى دراسة النّص الأدبي دراسة محايثة وعزله عن السّياقات الخارجية المحيطة به!**.

العودة إذًا إلى موازنة الآمدي ضرورية بحكم غناها بالآثار النّقدية المتكررة الصدى والمباغتة لأبي تمام في عقر بيته الآتي:

جارَى إلَيْهِ البَيْنُ وَصْلَ خَرِيدَةٍ * مَاشَتْ إِلَيْهِ المَطْلَ مَشْيَ الأَكْبَدِ[27]

يخطب الآمدي في أهل الدّراية معلقا على هذا البيت " فيا معشر الشعراء والبلغاء ويا أهل اللغة العربية: خبّرونا كيف يُجاري البين وصلها؟ وكيف تماشي هي مَطْلَهَا؟ ألا تسمعون؟ ألا تضحكون؟"[28].

لا شك أنّ انزياح معاني أبي تمام، وكذا بعثرته لأجزاء الصورة هو الّذي دفع الآمدي إلى التّحامل عليه والسّخرية منه، ولم يكن أبو تمام وِترا في دعوته إلى التّجديد، وخرقه لبنية الشّعر المتوارثة فقد ساند وحمل الرّاية معه شعراء آخرون نذكر منهم:

2.2 بشار بن برد(ت168هـ):

هذا النّبي الثائر على دين قومه والمتنكر لإله الشّعر؟؟، غيّر مواضع الكلم، وأعاد نسج عباءة شعرية يظن أنّها الأنسب والأقدر على احتواء الشّعر، وإظهار زينته وفق مقتضيات عصر جديد فيه من التّغيير والتّحول ما يكفي لتبرير اعتناق وِجهة فنّية جديدة.

كان بشار بن برد من بين الّذين أغلقوا الباب العتيق، وفتحوا منافذ جديدة أكثر إشراقا على عالم الشّعر؛ وعلى الرّغم من أنّ بشار قد نهج طريق التّجريب والتّجديد في الشّعر إلاّ أنّ تنشئته وفق منهج القدماء جعل نسيانه للثدي الّتى رضع منها ما يربو عن أربعين سنة أمرا مستبعدا!؟، فلا تزال الرّوح الكلاسيكية تلازم بعض قصائده؟؟! وحينما يبحث الدّارس في بواعث التّجديد لدى بشار بن برد، ورغبته الملحّة في ذلك يجدها مرتبطة بواقع الشّعر آنذاك، حيث كان يتنفس في جو أقرب إلى الحسّية منه إلى التّجريد، وبما أن بشار بن برد كان ضريرا فإنّ صور العالم الحسي في شعره لن تكون مرّكزة بالقدر الّذي يعكس وزنة في الساحة الشّعرية!؟. وهذا ما تفطن إليه بشار فكان يتحين الفرص، ويتقنص اللّحظات الّتي تظهر فيها معالم التّجريد حتى يكون أول المجددين الثائرين؟، كما وجد بشار في رحابة خياله وقوة التّجريد لديه ما يكفي لترجمة " الصور الفنية من تشابيه واستعارات وكنايات، إنّه يبني تلك الصور بناء فنيّا محكما - خاصة التشبيه-"[29] حيث يعمد إلى موازنة أطرافه بين الخيال والواقع، أي خلق معادل تجريدي للطرف الحسّي، وهذا ما يجعل المقابلة بين طرفي التشبيه قائمةً على عدم التّناسب الطردي المنطقي مما أحدث نشازا، وخلخلة في نظر النّقاد آلذين ألفوا قاب القوسين في تشبيه الشيء بغيره " فإذا شابهه في أكثر أحواله فقد صح التشبيه ولاق"[30].

كسر بشار بن برد مسافة القرب بين الطرفي التّشبيه ليعيد دمجهما وإلحامهما وفق تجاه مغاير؛ ومن الصور التّشبيهية المغضوب عليها قوله في باب المديح:

وَجَيْشٍ كَجُنْحِ اللَيْلِ يَرْجُفُ بِالحَصَى * وبْالشّوْلِ والخَطِّى حُمْر ثَعَالِبُهُ

دَوْنَا لَهُ والشَّمْسُ في خِدْرِ أُمِّهَا * تُطَالِعُنَا والطّلُّ لَمْ يَجْرِ ذَائِبُهُ

بِضَرْبٍ يَذُوقُ المَوْتَ مَنْ ذَاقَ طَعْمَهُ * وتُدْرِكُ مَن نَجَّى الفِرَارَ مَثَالِبُهُ

كأنَّ مثارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِهِم * وَأَسْيَافَنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ[31]

تخلّقت القصيدة في رحمين موصولين بحبل سري واحد، أحدهما رحم طبيعي مألوف حمل الحكمة، والفخر، ووصف المعارك؛ والآخرُ رحمٌ اصطناعيٌ مستهجنٌ خَلْقُهُ، انفلت ماؤه فخرج منه كائن فضائي غريب لم يعتد أحد من نقاد وشعراء ذاك الزمان على رؤيته، ولم يرغب الكثيرون في معايشته وتوطينه ضمن بيئتهم الشّعرية، فقد جعل بشار بن برد من هذا الأخير مصد رعب في نفوس الأعداء، فتمثل ليله وكأنّه جندي من جنود الممدوح وقذيفة رعب موقوتة بسياق زمني(جنح الليل)؛ والملاحظ على هذه الأبيات انطلاقها "من التشبيه إلى الاستعارة والكناية في البيت التالي. **فالشمس في خدر أمها**، فليس للشمس خدر إلاّ على سبيل المجاز حين تختفي عن الكون والمعنى أنّهم بادروا الأعداء قبل شروق الشمس، فكنّى بذلك عن البكور، ودلّل بذلك على أنّ المبادرة كانت قبل ذوبان الندّى بفعل الشمس. وكانت النتيجة المترتبة على ذلك موتا محققا يذوقه الأعداء"[32].

ومما زاد النّسيجَ الشّعريَ قوةً، وتأثيرا تمثُّله للممدوح في صورة الكائن الغيبي من حيث البطشُ وشدّةُ الافتراسِ فمن ذاق طعمه فالموت حليفه. فقد منحتنا هذه الصورة فسحة استقرائية لا حدود لها، مما دفعنا إلى تشبيه الطّعم بالسمّ القاتل، والإشادة بمهارات الممدوح القتالية على الرغم من أنّه لم يشحذ أقصى طاقتهِ بعد، وفي هذا المقام استهزاء بالأعداء وتقزيمهم، كذلك يتصادى العجز الأخير من الأبيات الشّعرية السّابقة ((وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه)) مع الرّوح القتالية العالية للممدوح، فقد قلّل الشّاعر سيوف ممدوحه وأراد بها العظمة والقوة، في حين جعل أعداءه الكواكب العظام يعتليهم الضعفُ والوهنُ؟!.

تحرك فضاء الصّورة الشّعرية لأبيات بشار بن برد وفق ثنائية ضدّية سمت الممدوح في أدنى مهاراته القتالية، وأحبطت العدو في أقصى حنكته الحربية؟!؟.

تنضح الممارسة النّقدية لدى بشار بن برد عن صور تشبيهية فريدة من نوعها فيها من الخيال الخصب، وثراء المعنى ما أهلها أن تكون نسخة مغايرة لما وقّعه سالف عهدها كذلك يلاحظ البّاحث بقليل من الصبر النّقدي أنّ أغلب الصّور التشبيهية الواردة في غرض المدح لدى بشار تخلو من عنصر المفاجأة الفنّية، والموضوعاتية، ولربما يعود ذلك إلى انتصار الشّاعر لممدوحه مسبقا وإخلاصه له، فلم يعد من الغرابة أن نحكم على تشبيهاته بالمحدودية؟؟؛ خلافا لما ألفيناه عند شعراء آخرين من عناصر الدّهشة والإثارة إذ يقرنون المدح بالذم؟!؟، يَطلُون الشمس بالسّواد؟؟، فيخلصون في التّشبيه للفنّ بقدر تنكرهم للأشخاص الممدوحين؟.

يواصل بشار بن برد رحلة هيامه بغرض المدح، فيحطّ الرّحال عند عقبة بن سلم والي البصرة:

يَسْقُطُ الطَّيْرُ حَيْثُ يَنْتَثِرُ الحَبُّ * وَتُغْشَى مَنَازِلُ الكُرَمَاء

لَيْسَ يُعْطِيكَ لِلرَّجَاءِ وَلاَ الخَوْ * فِ وَلَكِنْ يَلَذُّ طُعْمَ العَطَاءِ[33]

يكشف الشّاعر مكانة ممدوحه السّامية في الكرم الخالص المكتفي بماهيته كونه عطاءً وجودا مستغني عن كلّ المبررات البراقماتية، أو الفوبية، فممدوح الشّاعر منزه لا يخضع ولا يطمع ولا يعطي الجزية عن يد؟!، فإذا ما أطلق يده طاب خاطره، وقد جسّد الشّاعر سخاء ممدوحه في صورة استعارة تصريحية (يلذ) تنمّ عن حالة عدم تشبع حقلها الدّلالي، وعد انقطاع آليات التّصوير فيه.

كلّما حاولنا طي دفتي الدّيوان على الأبيات الّتي هي قيد الدّراسة، إلاّ واسترعى انتباهنا صدر البيت الأول (يسقط الطير حيث ينتثر الحب) إذ تنفتح الدّلالة فيه عن كثرة المتوافدين والملتفين حول عقبة (والي البصرة) رغبة في عطاياه الممدودة، غير أنّ الّذي ألح علينا الوقوف عند هذا التّكنيك الشّعري المشكّل من عبارة (يسقط الطير) هو سؤال بريء تمثل في الآتي:

ترى ما الّذي يعنيه الشّاعر البراء من التّصوير الحسي في هذا التّشكيل العباراتي؟.
ألا يحمل السقوط في هذا التّموضع دلالة سلبية فيها من السوء والنوء للفكرة المثالية المعبر عنها؟.

أليس الأجدر بالمقام الشّعري أن يستلهم لفظة – يهوي- بدلا من – يسقط-؟، أم أنّ سخاءَ الممدوح رياءٌ مقصود بغية زلزلة أعدائه وإظهار قوته، وسعة فضائله على رعيته والمستضعفين في الأرض؟.

بعد بصمة بشار بن برد في مجال الصّورة الشّعرية، والمشهود لها بالجدّة والابتكار لا يسعنا إلاّ شدُّ الرّحال نحو عماد أكثر ثورانا على الموروث الشّعري العربي، حتى قيل عنه " إنّه أول من أفسد الشعر"[34].

3.2 مسلم بن الوليد (ت208هـ)

إنّه المتهم البريء، فهو لم يخرج للنّاس إلاّ بما عهدوه من الشّعر؟!، ولم يأت بغريب مستهجن ولا بسحر خيل أعين النّاس!؟، ورغم ذلك أتهم بالتّحليق خارج الأسراب، والدوران بالفلك الدّلالي خارج مجرته؟!، ولعلّ هذه النّظرة النّقدية الحوشية الّتي طبعت أشعار مسلم بن الوليد وليدة وعي نقدي ظلّ يحبو على سطح الشّعر؟!؟، فلم يتعدّ ما أحدثه مسلمُ سوى التّرقيق والتّلطيف في القول إضافة إلى أنّه يعتمد في شعره " اعتمادا شديدا على الإطار التقليدي وما يرتبط به من جزالة الأسلوب ومتانته ورصانته ونصاعته وقوته حتى في غزله وخمرياته، فإنّه لا يهبط أبدا على نحو ما يهبط أبو نواس وأبو العتاهية إلى الأساليب اليومية وهو يعدّ في طليعة من دفعوا الشعراء العباسيين إلى التمسك بالأسلوب الجزل المصقول، بل لعلنا لا نبالغ إذا قلنا إنّه فعلا أول من دفع الشعراء في هذا الاتجاه فقد كان الشعر العربي عند أبي نواس وأبي العتاهية على وشك أن يزيل هذا الأسلوب إلى الأسلوب الشعبي اليومي، فأمسك به مسلم دون هذه الغاية وردّه في قوة إلى جزالته القديمة"[35].

ومن الطبيعي أن يجد مسلم بن الوليد من الحواريين، والمتشيعين لمذهبه والحاملين الرّاية معه أمثال **أبي تمام** ألمع شعراء القرن الثالث هجري، وثلة من الشّعراء العباسيين الّذين ناضلوا في سبيل الحفاظ على قوة الأسلوب الشعري فقد كان الشّعر عندهم أرقى الأجناس الأدبية، وأفضلها قولا؛ ولأنّ الشّعر ارتبط منذ الأزل بعالم القوى الغيبية لم يكن مسلمُ بن الوليد يستكنّ لكلّ ما من شأنه أن يمسّ قدوسيته،أو يستهين به فيصبح رفيق الجميع في مطالبهم على نحو ما فعله **أبو نواس وأبو العتاهية** وغيرهم... .

كان مسلم بن الوليد يؤثر لشعره الألفاظ القوية، والمعاني المتخمرة في ذهنه فيخر بها إلى الوجود محكمة البناء وفق مذهب البّديع من ذلك قوله في إطراء يزيد بن مزيد الشيباني :

يَا مَائِلَ الرَّأْسِ إِنَّ اللَّيْثَ مُفْتَرِسٌ * مَيْلَ الجَمَاجِمِ وَالأَعْنَاقِ فَاعْتَدِلِ

(...)

مَنْ كَانَ يَخْتِلُ قِرْنًا عِنْدَ مَوْقِفِهِ * فَإِنَّ قِرْنَ يَزِيدٍ غَيْرُ مُخْتَتَلِ

كَمْ قَدْ أَذَاقَ حِمَامَ المَوْتِ مِنْ بَطَلٍ * حَامِي الحَقِيقَةِ لاَ تُؤْتَى مِنَ الوَهَلِ

غَرٌّ أَبْيَضُ يُغْشَى البَيْضَ أَبْيَض لا * يَرْضَى لِمَوْلاهُ يَوْمَ الرَّوْعِ بِالفَشَلِ

يَغْشَى الوَغَى وَشِهابُ المَوْتِ فِي يَدِهِ * يَرْمِي الفَوَارِسَ وَالأَبْطَالَ بِالشُّعَلِ

يَفْتَرُّ عِنْدَ اِفْتِرَارِ الحَرْبِ مُبْتَسِمًا * إِذَا تَغَيَّرَ وَجْهُ الفَارِسِ البَطَلِ

مُوفٍ عَلَى مُهَجٍ فِي يَوْمِ ذِي رَهَجٍ * كَأَنَّهُ أَجَلٌ يَسْعَى إِلَى أَمَلِ

يَنَالُ بِالرِّفْقِ مَا يَعْيَا الرِّجَالُ بِهِ * كَالمَوْتِ مُسْتَعْجِلاً يَأْتِي عَلَى مَهَلِ

لا يَرْحَلُ النّاسُ إِلاّ نَحْوَ حُجْرَتِهِ * كَالبَيْتِ يُضْحَى إِلَيْهِ مُلْتَقَى السُّبلِ

قْرِي المَنِيَّةَ أَرْوَاحَ الكُمَاةِ كَمَا * يَقْرِي الضُّيُوفَ شُحُومَ الكَوْمِ وَالبُزُلِ

يَكْسُو السُّيُوفَ دِمَاءَ النَّاكِثِينَ بِهِ * وَيَجْعَلُ الهَامَ تِيجَانَ القَنَا الذُّبُلِ

يَغْدُو فَتَغْدُو المَنَايَا فِي أَسِنَّتِهِ * شَوَارِعًا تَتَحَدَى النَّاسَ بِالأَجَلِ

(...)

قَدْ عَوَّدَ الطَّيْرَ عَادَاتٍ وَثِقْنَ بِهَا * فَهُنَّ يَتْبَعْنَهُ فِي كُلِّ مُرْتَحَلِ[36]

تطفح أبيات الشّاعر بمعان مشرقة مع طلوعِ شمسٍ لم نعهد لها بالا، فقد كانت العرب قبله تهجم على موضوعها، ولم يكن الشّعراء يومها ليستريحوا حتى يفتكوا بفريسة ممدوحهم؟! أما مسلم فقد شقّ لممدوحه طريقا آخر فيه من الرّفعة، والحلم، والحكمة ما يجعله يتريث في النّيل من أعدائه، كما ينال مراده بالرّفق وعدم التّسرع " كالموت مستعجلا يأتي على مهلا " فهي من أجمل الثنائيات الضدّية وأشدّها خلقا للإثارة، وتشويق القارئ في معرفة المزيد عن

هذا القائد البطل المتعقل والمتروي، يدخل ساحات الوغى ومن دون إجهاد سيفه أو إرهاقه يكون النّصر حليفه، ومن دلائل عظمته وحنكته الحربية أنّ المعركة عنده كسوةٌ للسّيوف بدماء الناكثين حوله، وكأن الدّماءَ عطاءٌ سخاءٌ منه للسّيوف؟!، ومثل ذلك النّصيب الّذي لا ريب فيه للطّير الشّاهد على انتصاراته في كلّ ساحة وغى حلّ بها، ومما زاد في قوة الصور لدى الشّاعر، وجعلها تستأثر بجوارح المتلقي اقتران الاستثناء المنفي بلفظة الرّحيل في قوله " لا يرحل الناس إلا نحو حجرته" فالمراد منها منفاها الدّلالي فهي مكوث وسكون، وملجأ لا عنى للنّاس عنه بجوار الممدوح " كالبيت يضحى إليه ملتقى السبل".

ينصرف الممدوح متبسما إذا ما عبست وجوه أعدائه، فهو يحتفي بانتصاره احتفاء الشّاعر ببديعه المبهر (**أَغَرُّ أَبْيَضُ يُغْشَى البَيْضَ أَبْيَض**)*** ؟!. لقد كان **مسلم بن الوليد** مسلما في شعره لمذهب البديع بألوانه المتناثرة وضروبه الزّاخرة المنطفحة بوعاء شعري غني بالصّور المنمة عن جمال التّرجمة، وبراعة التّصوير فضلا عن جرسها الموسيقي العذب الموقّع في الأذن وهذا ما قاد **مسلمَ بن الوليد** إلى احتلال ركن بارز مكّنه من إيقاظ الطموح الشّعري، وتحريك بعض الآثار الفنّية الّتي قوّت الأسلوب وزادته جمالا، فكان محل اهتمام وإعجاب وموطئ اتباع ثلة من الشّعراء الّذين عاصروه وأتوا بعده.

خاتمة:

رغم ما بذله الشّعراء السّابقو الذّكر من تطوير وتطويع للصّورة الشّعرية السائدة في بنيات الشّعر العربي القديم، والسّير بها قدما نوح الأمام، إلاّ أنّ سنن التّجديد والتّطوير لم تكن وقفا عليهم، وذلك راجع بصورة مباشرة إلى الطبيعة الدّينامية للصّورة الشّعرية باعتبارها أفقا مفتوحا ومجالا حربائيا يتلون مع الخطاب الشّعري ويوائم رغبة الشّاعر اللّحوح في التّجديد وطرح المبتذل، وهذا ما جعلها – أي الصّورة الشّعرية- موضوعا قائما بذاته وجينات قارة في خلايا الشّعر.

كذلك تبيّن لنا من خلال الدّراسة والاستقصاء أن بعض الشّعراءِ العربِ القدماءِ الذّين وصفناهم بالمتمردين قد جعلوا من صورهم الشّعرية كائنا غيبيا في تحولها وتغيّرها وإحداثها صدمة لرائيها (المتعنتين من النّقاد).

أما عن الوضع النّقدي المرافق للصّورة في الشّعر العربي القديم فيمكن القول أنّه كان يتنفّس في جو كلاسيكي صارم يندّ التّجديد، وهو برأينا العامل الأساس الّذي جعل الصّورة رهينة القالب الحسي/ سطوة العقل في غالب النّتاج الشّعري.

نستشف أيضا من خلال مساءلة مصطلح الصّورة الشّعرية أنّ النّقاد والشّعراء القدماء أدركوا فحوى/ غرو الصّورة الشّعرية غير أنّ الّذي غاب عنهم هو توليفها الاصطلاحي.

يقترح البحث بناءً على ما تمّ تطارحه موضوعا أثيرا للدّراسة والنّقاش وهو التّجديد بالصّدمة النفسية والإثارة الفنّية لبنيات الصّورة الشّعرية .

الهوامش:

[1] الجاحظ: الحيوان، ج3، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965،ص132.

[2] ابن طباطبا: عيار الشعر، منشورات محمد علي بيضون، بيروت، لبنان، د-ط، 2005، ص12.

[3] المصدر نفسه: ص13.

[4] أبو هلال العسكري: الصناعتين(الكتابة والشعر)، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، مصر، ط2، 1971، ص14.

[5] المصدر نفسه: ص76/75.

[6] المصدر نفسه: ص249.

[7] رجاء عيد: في البلاغة العربية، مكتبة الطليعة، القاهرة، مصر، د-ط، د- ت، ص148.

[8] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[9] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، 1981، ص286.

[10] المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[11] المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[12] المصدر السابق: ص287.

[13] أبو هلال العسكري: الصناعتين(الكتابة والشعر)، ص249.

[14] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة مدني، القاهرة، مصر، ط1، 1991، ص132.

[15] المصدر نفسه: ص148.

[16] المصدر نفسه: ص240/239.

[17] الجاحظ: البيان والتبيين، ج2/1، تح: عبد السلام محمد هارون، مؤسسة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، د-ت، ص153.

[18] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د-ط، د-ت، ص 434.

[19] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص129.

[20] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 508.

[21] حازم القرطاجنّي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: تح: محمّد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008، ص 35.

[22] ينظر: المصدر نفسه، ص 38.

[23] المصدر نفسه، ص55

[24] المصدر نفسه، ص 91.

[25] أبو تمام الطائي : الديوان، ج1، تح: محي الدين الخياط، ناظرة المعارف العمومية الجليلة، مصر، د-ط، د-ت، ص121.

[26] الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د- ط، د- ت، ص119.

* هو اتجاه مبتكر في الشّعر ساد خلال 1910 -1920، خاصة في روسيا وإيطاليا حيث سعى إلى خلق ما يسمى بفن المستقبل المبتعد عن الماضي لكلاسيكي، ومن مميزاته نذكر: -استقلال الشكل عن المحتوى – حصر الشّعر على الوظيفة الصوتية أي التّعويل على البنية الصوتية للغة الشعريّة، وتجاهل البنى الأساسية الأخرى بمعنى شدّدوا على الجانب الصوتي للكلمة تحت شعار الكلمة المكتفية بذاتها – الإطاحة بالمثل العليا...

** تأثرُ أو تحيّزُ النّاقد إلى اتجاه ما على حساب الاتجاهات الأخرى/ على الرّغم من أن هذا النّاقد رفع شعار دراسة الأثر الأدبي في ذاته ولذاته، وهذا يعني صعوبة تجاوز ما نصطلح عليه بالسّياقات الخارجية، أو أثر التّراكمات النّقدية وانطباعها في فكر النّاقد، فعلى سبيل المثال آمن رومان جاكوبسون بأنّ النّاقد حينما يحتفي باتجاه ما، أو رؤى معينة. فإنّه في المقابل سيقلل من أهمية الاتجاهات والرؤى الأخرى إن لم يرفضها؟ والغريب في الأمر أنّ جاكوبسون وقع في ما كان يحتاط ويحذر منه؟؟ وانتصر للشّعراء المستقبليين في نهاية المطاف؟؟. وتكمن المقاربة في أن النّقادَ المحدثين لم يسلموا من مرجعية الانتماء والتّحيز، فكيف نأخذ بنواصي النّقاد القدماء جرّاء محاسبتهم للشّعراء من خلال تفعيل مختلف الرؤى والتراكمات النّقدية الّتي كانت سائدة آنذاك؟.

[27] أبو تمام الطائي : الديوان، ص111.

[28] الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص209.

[29] جمعة محمد محمود شيخ روحه: الصورة الفنية في مختارات البارودي(ملامحها وتطورها) مكتبة بستان المعرفة، مصر، ط1، 2008، ص51.

[30] الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص241.

[31] بشار بن برد: الديوان، ج1، تح: محمد الطاهر بن عاشور، مكتبة لسان العرب، الجزائر، د-ط، 2007، ص335/334

[32] جمعة محمد محمود شيخ روحه: الصورة الفنية في مختارات البارودي، ص53/52.

[33] بشار بن برد: الديوان، ص136.

[34] الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص27.

[35] جمعة محمد محمود شيخ روحه: الصورة الفنية في مختارات البارودي، ص72.

[36] مسلم بن الوليد الأنصاري: ديوان صريع الغواني، تح: سامي الدّهّان، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1985، ص12/11/10/9/8/7/6.

*** جناس تام وناقص.

قائمة المراجع:

* أبو هلال العسكري: الصناعتين(الكتابة والشعر)، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، مصر، ط2، 1971.

* أبو تمام الطائي : الديوان، ج1، تح: محي الدين الخياط، ناظرة المعارف العمومية الجليلة، مصر، د-ط، د-ت.

* الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د- ط، د- ت.

* بشار بن برد: الديوان، ج1، تح: محمد الطاهر بن عاشور، مكتبة لسان العرب، الجزائر، د-ط، 2007.

* الجاحظ: الحيوان، ج3، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965.

* الجاحظ: البيان والتبيين، ج2/1، تح: عبد السلام محمد هارون، مؤسسة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، د-ت.

*جمعة محمد محمود شيخ روحه: الصورة الفنية في مختارات البارودي(ملامحها وتطورها) مكتبة بستان المعرفة، مصر، ط1، 2008.

* حازم القرطاجنّي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: تح: محمّد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008.

* ابن طباطبا: عيار الشعر، منشورات محمد علي بيضون، بيروت، لبنان، د-ط، 2005.

* مسلم بن الوليد الأنصاري: ديوان صريع الغواني، تح: سامي الدّهّان، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1985.

* عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة مدني، القاهرة، مصر، ط1، 1991.

* عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د-ط، د-ت، ص508.

* رجاء عيد: في البلاغة العربية، مكتبة الطليعة، القاهرة، مصر، د-ط، د- ت.

* ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، 1981.