بحث الصورة الاستعارية في شعر المرأة بين شوقي وناجي
تحليل ودراسة

د. فاطمة هلال فوزي
مدرس البلاغة العربية بكلية التربية جامعة الإسكندرية

ملخص البحث

تعد الصورة من أهم عناصر الخلق الأدبي، وركنًا أساسيًا في عملية الإبداع الفني، التي يعتمد عليها الشاعر للتأثير في متلقيه. ومن ثم فدورها في العمل الأدبي يتعدى كونها مجرد زينة خارجية للنص إلى اعتبارها جزءًا جوهريًا في بنيته، تنمو بنموه وتزهر بقوته، ولذا نالت عناية عديد من الباحثين والدارسين، الذين طفقوا على دراستها وتتبع فنيتها وما تحدثه في معاني النص من تأثير ملحوظ، فلها عمل السحر في قلب أبعاد النص المعنوية، وفتح آفاق تأويله. خاصة الصور الاستعارية الذي تعطي كثيرًا من المعاني بالقدر النذير من الألفاظ. ولذا كانت مثار اهتمام إبراهيم ناجي ومحل تركيزه في أعماله الشعرية، التي اتخذ منها أساسًا جوهريًا لبنى قصائده، في مقابل شعر أحمد شوقي الذي التزم النموذج الشعري الموروث، واتبع نهجه وأسس نظمه، فجاء شعره امتدادًا للشعر الموروث وأصول تأليفه. ومن ثم جاءت استعاراته حسية قريبة واضحة في أغلب الأحيان، اتفاقًا ونهج القدماء في النظم والتأليف. فضلًا عن اتجاهه الكلاسيكي الذي كان يقدس تلك البنية الموروثة، ويحلق في أفقها.

وعليه جاءت هذه الدراسة التي حاولت تقصِّي ملامح التشكيل الاستعاري عند كل شاعر من الشاعرين، ومدى تباين حظوظهم من التشخيص والتجسيم، ولذا جاء تقسيمها إلى تمهيد يعقبه ثلاثة مباحث؛ أما عن الأول فقد خصص للحديث عن صورة المرأة في شعر شوقي وناجي. أما الثاني فكان محور بنيته الحديث عن الصور الاستعارية ما بين التشخيص والتجسيم. وجاءت مصادر الصورة كمبحث ثالث وأخير لهذه الدراسة.

الكلمات المفتاحية:

أحمد شوقي – الاستعارة – إبراهيم ناجي– الصورة الفنية

Research Summary

The image is one of the most important elements of literary creation, and an essential pillar in the process of artistic creativity, on which the poet depends to influence his audience. Hence, its role in the literary work goes beyond being merely an external adornment of the text to considering it an essential part of its structure, growing with its growth and blossoming with its strength, and therefore it has received the attention of many researchers and scholars, who have been studying it and tracking its artistry and the remarkable impact it causes in the meanings of the text, as it has the work of magic. At the heart of the moral dimensions of the text, and open the horizons of its interpretation

Especially metaphorical images that give a lot of meanings with the ominous amount of profanity. Therefore, it was the subject of Ibrahim Naji's interest and focus in his poetic works, from which he took an essential basis for building his poems, in contrast to the poetry of Ahmed Shawky, who adhered to the inherited poetic model, and followed his approach and the foundations of his systems, so his poetry came as an extension of inherited poetry and the origins of its authorship. Hence his close and clear sensory metaphors in most cases, in agreement with the approach of the ancients in systems and composition. In addition to its classic direction,

which sanctified that inherited structure, and soared on its horizon.

Accordingly, this study came, which tried to investigate the features of the metaphorical formation of each of the two poets, and the extent of their different chances of diagnosis and embodiment. Therefore, it was divided into an introduction followed by three investigations. As for the first one, it was devoted to talking about the image of women in the poetry of Shawqi and Naji. As for the second, the focus of its intention was to talk about metaphorical images between personification and embodiment. The sources of the image came as a third and final topic for this study.

key words:
Ahmad Shawqi- metaphor- Ibrahim Nagy- artistic photo

(تمهيد)

تعد الصورة السمة البارزة في بنية القصيدة العربية، فهي الجزء الثابت في النظم الشعري بأكمله، وبها يكتسب الشعر قدرته على التأثير والتجاوز، وهو ما لمسه الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) في عبارته الشهيرة "إنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[١]. فقد أدرك الدور التعبيري للصورة، ودورها في نقل المشاعر والوجدانيات من نفس إلى نفس بتشكيلاتها وألوانها المتعددة، فما القصيدة في جوهرها إلا عدد من الصور الصغيرة، التي تتجمع وتتفاعل وترتبط بسائر عناصر القصيدة، وتلتحم بها لتشكل صورة أكبر تضم العمل بأكمله.

وقد واجه العلماء والدارسون صعوبات عدة في محاولة تحديد تعريف دقيق لها يشمل أهم خصائصها، ويبرز في الوقت ذاته أهميتها، باعتبارها أداة كاشفة عن سمات أسلوب المبدع، شأنها في ذلك شأن بقية المصطلحات النقدية صعبة التحديد. وربما يكون السبب وراء ذلك التباين هو اختلاف منظور كل شاعر لبنيته التصويرية، التي مثَّلت بالنسبة له انعكاسًا مباشرًا لرؤيته وانطباعاته العاطفية والنفسية، حتى صارت ناطقة بحاله متحدثة بلسانه، ومن ثم اختلفت من مبدع لآخر ومن شاعر لآخر تبعًا لرؤيته الخاصة، التي رأى فيها الصورة من زاويته الشخصية، مما أدى إلى تباين تعريفاتها وكثرتها. ويمكن اختصار تلك الآراء بكون الصورة هي "الاتصال بين مجموعة من المفردات ذات انطباع حسي مشترك"[٢].

ومن ثم فلا يمكن بأية حال الكشف عن طبيعة الصورة بمعزل عن النص والتحامها به، وترابطها بعناصره، فهي جزء منه تنمو بنموه، وتتولد منه[٣]، وإلا أصبحت صور مبتورة غير واضحة المعالم مطموسة الجمال، فمصدر قوتها انصهارها مع سياق النص، والتحامها بأجزائه تحت نظم دقيق، وتأليف محكم. فالصورة إذا اشتملت على عناصرها الأساسية من نظم وسبك، وخيال خصب، وموسيقى موحية، استطاعت تحويل المعاني المجردة إلى صور حية، ومشاهد مؤثرة، تكون أكثر جذبًا لنفوس المتلقين وتحريكًا لها، "فالصورة تستخدم للإقناع بطريقة غير حاسمة، إذ ليس فيها قوة المنطق الذهني، ولكن لها بعض القدرة على التأثير المقنع"[٤]. وهو ما أكده قبل ذلك حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ) أثناء حديثه عن أهمية دور الألفاظ في بنية الصورة وفك شفرتها، إذا اختيرت بعناية، وتم انتقائها بدقة، "فالنظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيأته ودلالته"[٥]. فانتقاء الشاعر لألفاظه له دور ملحوظ في بلاغة الصورة وقدرتها التأثيرية في المتلقي. فالشاعر يفكر بالصورة، ويصب فيها تجاربه الشعرية المختلفة وتأملاته وآرائه ورؤيته لنفسه وللمجتمع من حوله، فهي لغته التلقائية، ورمز لمدركاته الخاصة، التي يمكن بواستطها تحويل مشاهداته الحسية، وإحساسه الداخلي إلى صور وخيال حي. ولذا ليس من الغريب أن نلحظ تكرار نمط معين من الصور على إنتاج شاعر ما لارتباطها –في المقام الأول– بمعتقداته ونماذجه العليا في الشعائر والقصائد[٦]. فأفكار الإنسان قد تكون شُكِّلت وكُوِّنت من أزمان بعيدة، وانطبعت في ذهنه، وبقيت كامنة في أعماقه حتى يحين الوقت لإخراجها، والتعبير عنها.

والطابع الحسي للصورة كان أول ظهور لها[٧]، فانطبعت به، وشكلت حركتها على صورته، نظرًا لقربه ووضوحه، ودوره في تقوية الصورة في نفس المتلقي وهو ما شكَّل رأى النقاد قديمًا في تفضيل الصور الحسية الواضحة على البعيدة الغريبة. الأمر الذي تغير بدوره مع تقدم الزمن؛ فقد لام العقاد شوقي حينما ركز على التشابه الحسي في الصور، معتقدًا أن الوصف الشعري لا يقدم للقارئ صورة لما تراه العين من مشاهد ومناظر فيغنيها عن النظر، بل يقدم انعكاسًا للمشاعر والعواطف وتأثيرها في النفس[٨]. فالشعر المتميز هو الذي يستطيع أن ينقل قارئه من عالم المحدود إلى اللامحدود، ويفتح له آفاقًا جديدة للتخيل والفكر. الأمر الذي لمسه النقاد المحدثون في درس الاستعارة، فهي "ليست حيلة بلاغية، وإنما هي أسلوب للإدراك، ووسيلة لاكتشاف طراز خاص من الحقائق الأخلاقية، لا يمكن التعبير عنها إلا بطرائق تختلف اختلافًا جذريًا عن طرائق العلم أو النثر"[٩].

وهكذا اختلفت بنية الصورة باختلاف الزمن من جانب، والشاعر بمذاهبه الفكرية، واتجاهاته الفنية من جانب آخر. وهو ما يبدو واضحًا جليًا في اختلاف بنية تشكيل الصورة بين شوقي وناجي، فكل منهما ينتمي إلى مدرسة أدبية لها مبادئها وأفكارها. وهو ما انعكس بشكل مميز وجلي على إنتاجهما الشعري.

فإنتاج شوقي الشعري تنوع بين عدد من الأغراض، لعل من أبرزها: شعر السياسة، والاجتماع، والتاريخ، والمراثي، والوصف، والنسيب. أما شعر ناجي فقد كان النصيب الوافر من شعره منصبًّا على المرأة والحديث عن الحب وآلامه وعذابه، مع بعض القصائد الأخرى المتنوعة بين شعر المناسبات والرثاء.

وقد تلون هذا الإنتاج بعدد من الصور الفنية التي تنوعت ما بين التشبيه والاستعارة؛ إذ ظهرت كثافة الأول- وأعني التشبيه- عند شوقي؛ اتفاقًا ومذهبه الكلاسيكي، خلافًا لناجي الذي رأى في استخدام الصور الاستعارية وسيلة مثلى للتعبير عن مشاعره ورؤيته المختلفة. وإذا كانت اللغة العربية سميت بلغة المجاز؛ "لتجاوزها بتعبيرات المجاز حدود الصور المحسوسة إلى حدود المعاني المجردة"[١٠]، فقد انصبت هذه الدراسة على تحليل الصور الاستعارية عند الشاعرين، وتحديدًا في حديثهما عن المرأة، وما يرتبط بها من نغمات الألم والولع في قصائد الفراق واستدعاء الذكريات،

نظرًا لحضورها اللافت في نماذج الشاعرين. ومن ثم جاء التركيز –في هذا البحث– على تتبعها وتحليل نصوصها على نحو موسع، للإجابة عن تساؤلين، يقوم عليهما رهان الدراسة؛ كيف شكَّل كل شاعر من الشاعرين صوره الاستعارية؟ وما أهم المصادر التي اعتمد عليها كل منهما في تشكيل هذه الصور؟ لأن المتقصي للتشكيل الاستعاري عند كل شاعر من الشاعرين سيلحظ مدى تباينها، واختلاف حظوظها من التشخيص والتجسيم، وكذلك تنوع مصادر تشكيلها. الأمر الذي وجَّه البحث إلى دراسة آفاق تلك الصور، ومقدار تنوع بنيتها عند الشاعرين. وبناءً عليه جاء تقسيم هذا البحث إلى تمهيد يعقبه ثلاثة مباحث؛ أما عن الأول فقد خصص للحديث عن صورة المرأة في شعر شوقي وناجي. أما الثاني فكان محور بنيته الحديث عن الصور الاستعارية ما بين التشخيص والتجسيم. وجاءت مصادر الصورة كمبحث ثالث وأخير لهذا البحث.

(١)

في الحقيقة ثار جدال واختلاف كبير بين الدارسين حول شعر شوقي الغزلي وحديثه عن المرأة، حيث نادى فريق منهم بحرارة عاطفته وصدقها في هذا الشعر، بينما عارض فريق آخر هذه العاطفة وتصنعه الحب. ولعل الفيصل في هذه القضية هو تتبع الشعر نفسه ودراسته دراسة مدققة للوقوف على مدى صدقه أو تصنعه.

وبعد التتبع والتقصي وجدت الدراسة أن شعر شوقي في المرأة – مقارنة ببقية الأغراض الأخرى في ديوانه – كان قليلًا نسبيًا. وبالرغم من هذه القلة نجد أن هذا الشعر كان محاطًا– في الغالب– بإطار من الحيطة والحذر والحرص الشديد؛ نظرا لمكانة الشاعر ووظيفته في القصر، فنجده في كثير من الأحيان لم يستطع التصريح المباشر بحبه ولواعجه وآلامه، ولذا اكتفى في هذه النماذج بالتأمل والوصف، معدِّدًا فيها أوصاف المرأة ومواطن جمالها، نحو قوله: [مجزوء الكامل]

إِنَّ الَّتِي صَادَتْكَ تَسْـ عَى بِالْقُلُوبِ لَهَا النَّوَاظِرْ
يَا ثَغْرَهَا أَمْسَيْتُ كَالْـ غَوَّاصِ أَحْلُمُ بِالجَوَاهِرْ
يَا لَحْظَهَا مَنْ أُمُّهَا أَوْ مَنْ أَبُوهَا فِي الجَآذِرْ
يَا شَعْرَهَا لَا تَسْعَ فِي هَتْكِي فَشَأْنُ اللَّيلِ سَاتِرْ

يَا قَدَّهَا حَتَّامَ تَغْ لِدُو عَاذِلًا وَتَرُوحُ

ولعل هذا الأمر كان عاملًا رئيسًا وراء وصفه بجمود العاطفة وتصنع الحب. فضلًا عن انتمائه للمذهب الكلاسيكي الذي كان سببًا جوهريًّا وراء هذا الحرص في التعبير عن مشاعره ووجدانياته؛ فالكلاسيكية ترى في الحب آية الضعف ودليلًا واضحًا عليه "فهو هوى من الأهواء، ومجلبة للشرور، لا يوصف إلا ليحذر منه"(١٢) . ولذا كان يحتاط كثيرًا في غزله، وأسقط كثيرًا منه. ومما يثبت صحة هذا الرأى أننا نجد شوقيًّا في مسرحياته الغزلية رقيقًا عاطفيًا متغزِّلًا، غير خاضع لأسر المبادئ الكلاسيكية؛ مما يدل على قدرته، ولكنه امتنع خشية إغضاب القصر، وتلافي الوقوع في المشكلات، وهذا يفسر عدة أمور، منها:

أولًا– التزامه نهج القدماء في الغزل في الألفاظ والتشبيهات لاسيما امرؤ القيس، وعمر بن أبي ربيعة.

ثانيًا– نغمة الحزن والألم التي تشوب غزله في كثير من المواضع، لعدم قدرته على التوفيق بين رغباته ومشاعره من جانب، وضغط المجتمع من حوله وظروفه من جانب آخر، وهو ما نشعر به في قوله: [السريع]

يَا طَيْرُ، بُثَّ أَخَاكَ مَا يَجْرِي إِنَّا كِلَانَا مَوْضِعُ السِّرِّ
بِي مِثْلُ مَا بِكَ مِنْ جَوًى وَنَوًى أَنَا فِي الأَنَامِ وَأَنْتَ فِي القُمْرِ

عَبَثَ الغَرَامُ بِنَا وَرَوَّعَنَا أَنَا بِالمَلَامِ وَأَنْتَ بِالزَّجْرِ
يَا طَيْرُ لَا تَجْزَعْ لِحَادِثَةٍ كُلُّ النُّفُوسِ رَهَائِنُ الضُّرِّ
فِيمَا دَهَاكَ لَوِ اطَّلَعْتَ رِضًى شَرٌّ أَخَفُّ عَلَيكَ مِنْ شَرِّ
يَا طَيْرُ كَدْرُ العَيْشِ لَوْ تَدْرِي فِي صَفْوِهِ وَالصَّفْوُ فِي الكَدْرِ
يا طيرُ لو لُذْنا بمصْطَبَرٍ فَلَعَلَّ رُوحَ اللهِ فِي الصَّبْرِ
وَعَسَى الأَمَانِيَّ العِذَابَ لَنَا عَوْنٌ عَلَى السُّلْوَانِ

وهو ما دفعه في غير موضع من إسقاط حالته النفسية ومشاعره ووجدانياته على الطير؛ تحديدًا الحمام، فتارة يكون الحمام له قرينًا ملازمًا لاشتراكه في الحالة نفسها، وتارة يجعل من الحمام متحدثًا يشكو ويبث ما بداخل الشاعر من ألم وحنين[١٤]. وأغلب الظن أنه سار في هذا الاتجاه وفق رؤى الشعراء القدماء الذين اتخذوا من الحمام رفيقًا لهم وقرينًا، يصور ما تجيش به صدورهم، ويعبر عن آلامهم ومواجعهم.[١٥]

فالنزعة الغالبة على شعره الغزلي نغمة الحزن الممتلئة بالأسى، مقارنة ببقية شعره الغزلي. فعدد قصائده في النسيب تبلغ سبعًا وأربعين قصيدة – مستثنى منها المقطعات أقل من خمسة أبيات– نجد فيها نغمة الحزن شائعة بنسبة ٧٠% بواقع ثلاث وثلاثين قصيدة، ونلحظ في بنيتها العامة عددًا من الأمور:

أولًا– أن جميع مؤلفاته لا تشير إلى امرأة محددة أثرت في قلبه وحياته، فلم يصرح باسم محبوبة واحدة بشكل قاطع في هذه القصائد، فجميعها يطغى عليها صفة التعميم[١٦]. فيما عدا قليل منها كان يحدد فيها نسب المحبوبة وأصلها[١٧]، الأمر الذي قد يدفعنا إلى أحد طريقين؛ أولهما– تعدد المحبوبات في حياة شوقي، ورغبته في تذوق كافة ألوان الجمال فيها[١٨]. والآخر– أن شوقيًّا قد اتبع نهج الشعراء الأقدمين الذين كانوا يصورون المرأة المثال. أي ليس بالضرورة أن تكون هناك امرأة بعينها أو محبوبة مختارة، وإنما هو يتغزل في صورة نموذجية مثالية للمرأة كما فعل القدماء من قبله.[١٩]

ثانيًا- الصورة الغالبة على تشبيه المحبوبة كانت صورة "الظبي"[٢٠]، وما له من دلالات على التزام شوقي بمعايير القدماء ومناهجهم في التصوير والتشبيه.
ثالثًا- قرب الصورة وحسيتها وبعدها عن أشكال الغرابة والتعقيد كافة، فقد ركز على صفات المرأة الحسية؛ كالثغر، والعيون، الأجفان، والقدِّ، والقوام، والخال، والشعر، والأحداق. وأكثر هذه العناصر تكرارًا وكثافة كانت (العيون والأحداق)[٢١].

أما فيما يتعلق بالجوانب المعنوية كالفكر والأخلاق؛ فلم يعرض لها شوقي البتَّة في أشعاره، ولم يشر لها من قريب، الأمر الذي يتفق ومبادئ الشعر الغزلي القديم، فها هو امرؤ القيس يصف المرأة وصفًا كاملًا، فيتحدث عن وجهها، وعينيها، وقوامها، ورقبتها، وأسنانها، بأسلوب رقيق ولين، وهو ما تكرر عند غيره
من الشعراء القدماء في وصف محبوباتهم[٢٢]. وهو ما ظهر تأثيره بوضوح في شعره، حيث اتبع نهجهم في النظم والبنية، وهو ما صرَّح به، تحديدًا في مقدمة الطبعة الأولى من الشوقيات، حيث عرض أسماء كثير من كبار شعراء العربية كأبي فراس وأبي العلاء والمتنبي، وأبي نواس[٢٣]، وغيرهم من الذين اعتادوا تكرار مثل تلك الصور، التي مثَّلت بالنسبة له – أعني أحمد شوقي- المثال والقدوة، التي صقلت موهبته الشعرية. ولذا استقى كثيرًا من ملامحها في شعره، وتلونت لوحاته بألوانها وظلالها، فنراه ينزع دائمًا إلى معارضتها[٢٤]، وتقليد أعمالها الكبرى، وهو تقليد لم يبعده عن إحراز التميز، بل على العكس استطاع أن يصقل موهبته وينمي قدرته على النظم والإبداع، خاصة بعد دمجه بثقافته الأوروبية وقراءاته المتعددة[٢٥]. فضلًا عن انتمائه إلى منهج كلاسيكي يحترم بالدرجة الأولى اتجاه القدماء ومناهجهم في الكتابة والنظم[٢٦].كل هذا كان دافعًا قويًّا لتكرار بعض معانيه وصوره نحو تشبيه النساء بالظباء والجآذر والآرام وغيرها مما افتتح به قصائده[٢٧].

إذن فشعر شوقي عن المرأة كان في معظمه مصبوغ بصبغة القِدَم، "منساقًا في إطار الشعر العربي القديم، معتمدًا صورته العامة، موصولًا بصياغته الفنية"[٢٨] وهو ما تجلى بوضوح في مفتتح قصائده، التي اتبع فيها منهجهم في تصوير ملامح الجمال الحسي الخارجي، الذي حاول تقديمه في ثوب من الجدة وحسن التصرف، مع براعة في الصناعة والأسلوب، وعاطفة قوية صادقة تناسب شعر

الحب والغزل، الذي يمثِّل أجمل ما في النفس البشرية. وأغلب الظن أن الدافع وراء هذا المزج الذي تبناه شوقي هو رغبته في وَسْمِ شعره بميسم الرصانة والقوة، اقتداء بشعر البارودي[٢٩] من قبله، في وقت ضاعت فيه هيبة الشعر وقوته.

أما إذا نظرنا إلى صورة المرأة عند ناجي، فنجد ثمة اختلافًا واضحًا في التشكيل والبنية عن سابقيه، فقد استنفذ في رسم هذه الصور كل طاقاته وانفعالاته الفنية، فلم تعد الصورة مكملة لبناء القصيدة، أو أداة يعبر بواسطتها الشاعر عن انفعالاته ورؤاه وعواطفه، بل صارت أساسًا يبنى بها العمل الفني. وانطلق ناجي في تشكيل هذه الصور اعتمادًا على مقولة (الصورة للتعبير) كغيره من شعراء المذهب الرومانسي، الذين رفضوا وظائف الصورة القديمة التي انحصرت في الشرح والتزيين، ورأوا أن وظيفتها الجوهرية تكمن في الكشف عن حالاتهم وصياغة تجاربهم، ولذا ابتعدوا عن مبدأ التقليد في رسم الصور، واعتبروها وسيلة تترجم رؤاهم وتعبر عن آلامهم، وتفجر شعورهم حول الواقع والأشياء "فلا بأس أن يسرحوا بخيالهم إلى عصور خيالية، وأماكن بعيدة، ويحاولوا إعادة شاعريتها وروعتها"[٣٠]. وهذه الترجمة لا يمكن الأخذ بظاهر لفظها ودلالاتها المباشرة، بل يتوجب علينا قراءة خلفياتها، وما ورائها من إيحاءات وظلال تمتد بطول العمل لنهايته، حتى تتمكن من فهم الصورة، ورؤية الشاعر من ورائها.

ولذا قام الشاعر الرومانسي بشحن الصورة بأكبر قدر ممكن من الإيحاءات، والطاقات الدلالية لتعبر عن مقصده، وهو ما نلحظه بشكل جلي في شعر ناجي، الذي استنفذ في دائرة الحب كل طاقاته الفنية، وجعله مركزًا تدور في فلكه مشاهداته ورؤاه، فهو يرى بعين عاشق أو حبيب، وكأن ديوانه كاملًا بأجزائه الأربعة بمثابة قصة حب واحدة، نسج ملامحها بفنية خياله الخصب، الذي استطاع الجمع بين العناصر المتباعدة، والمصادر المختلفة، وإعادة تقديمها في ثوب شعري جديد أقرب ما يكون إلى روح الشاعر وطبيعة موقفه[٣١]، الذي يحمل كثيرًا من الألم والعذاب والحرمان.

ولقد شكَّلت نغمة العذاب والألم والمعاناة النصيب الأكبر في شعر إبراهيم ناجي، مقارنة ببقية الأغراض الأخرى؛ كشعر الرثاء أو وصف الطبيعة. فهو دائم الإحباط في حبه بسبب قصة حب قديمة ملكت فؤاده، ولكن لم يكتب لها النجاح، وانتهت بالفشل، فظل الشاعر يتعذب بها طوال

حياته، باحثًا عنها في كل امرأة التقى بها علَّه يظفر بحبه المنشود، الذي ملك لبَّه وسيطر على فؤاده، يقول ناجي: [الوافر]

أَجَلْ، أَهْوَاكِ أَنْتِ مُنَى حَيَاتِي وَأَنتِ أَحَبُّ مِنْ بَصَرِي وَسَمْعِي
وَهَلْ أَنْسَاكِ كَلَّا لَسْتُ أَنْسَى هَوًى قَدْ كَانَ إِلْهَامِي وَنَبْعِي
لَبِسْتُ مِنَ التَّصَبُّرِ عَنْكِ دِرْعًا فَهَا أَنَا تَنْزِعُ الأَيَّامُ دِرْعِي
وَهَا أَنَا لَسْتُ أُرْوِي عَنْكِ سِرًّا عَرَفْتِ مَحَبَّتِي وَرَأَيْتِ دَمْعِي
تَلَاشَتْ قُوَّتِي وَغَدَا فُؤَادِي كَأَنَّ خُفُوقَهُ خَلَجَاتُ نَزْعِ
أُبَشِّرُهُ فَيَرْقُصُ فِي ضُلُوعِي وَأَنْظُرُ سُوْدَ أَيَّامِي فَأَنْعِي(٣٢)

فناجي في حقيقة الأمر "قد عشق المثال الذي خلقته تصوراته للمرأة التي ينشدها، وقد كان هذا المثال مستحيل التحقق في واقع الحياة، وكان الشاعر يلهث سعيًا وراءه هنا وهناك"(٣٣). ولذا نراه يقول: [الخفيف]

أَمَلٌ ضَائِعٌ وَلُبٌّ مُشَرَّدْ بَيْنَ حُبٍّ طَغَى وَجُرْحٍ تَمَرَّدْ
وَضَلَالٌ مَشَتْ إِلَيْهِ اللَّيَالِي هَاتِكَاتٍ قِنَاعَهُ فَتَجَرَّدْ

وَبَدَا شَاحِبًا كَيَوْمٍ قَتِيلٍ لَمْ يَكَدْ يَلْثِمُ الصَّبَاحَ المُوَرَّدْ
غَفَرَ اللهُ وَهْمَهَا مِنْ لَيَالٍ صَوَّرَتْ لِي الرَّبِيعَ وَالرَّوْضَ أَجْرَدْ
قَاسَمَتْنِي الوَرْقَاءُ أَحْزَانَ قَلْبِي وَشَجَاهُ وَغَرَّدَتْ حِينَ غَرَّدْ
ثُمَّ وَلَّتْ وَالقَلْبُ كَالوَتَرِ الدَّا مِي يَتِيمُ الدُّمُوعِ وَاللَّحْنُ مُفْرَدْ
مَا بَقَائِي أَرَى اطِّرَادَ فَنَائِي وَانتِهَائِي فِي صُوَرةٍ تَتَجَدَّدْ
وَرِثَائِي وَمَا يُفِيدُ رِثَائِي لِأَمَانٍ شَقِيَّةٍ تَتَبَدَّدْ(٣٤)

نلمس في الأبيات مدى العذاب والمعاناة التي يعانيها الشاعر، وقدر المرارة التي تعتصر قلبه ووجدانه. فهو ضائع مشتت لا يستطيع النسيان ولا يقدر على الصبر، مما جعل منه شخصًا دائم

القلق والتوتر. ذلك الإحساس الذي سيطر على حياته وأثَّر على شعره، الذي أصبح مهمته الأساسية هي البحث عن حبيبته النور التي تهديه في ظلمات حياته. كل هذا يعود بالدرجة الأولى إلى طبيعة شخصية الشاعر المتلهفة على الحب، والممتلئة بالمشاعر والعواطف والانفعالات من جانب، ومن جانب آخر المستعذبة للعذاب، "فاستعذاب الألم حالة نفسية اقتربت عند أصحاب المزاج الرومانتيكي الحزين- بالشعور بالحرمان والحب العميق"(٣٥).

فالرومانسيون جميعًا ينطلقون من حب شديد للإنسانية المعذبة، ورغبة حنون في تخفيف آلامها، ومشاركتها مشاركة عاطفية مواسية في كل حالاتها النفسية(٣٦).

ولذا تمتع ناجي بعذاب الحب، ووجد فيه لذته ومتعته كغيره من الشعراء الرومانسيين العذريين، حيث يقول: [مجزوء الكامل]

هَلْ فِي العَصِيبِ الْمُدْلَهِمْ مُصْغٍ لِشَاكٍ لَمْ يَنَمْ
سُهْدٌ عَلَى سُهْدٍ وَذِكْـ رَى فَوْقَ ذِكْرَى تَزْدَحِمْ
وَحَنِينُ قَلْبٍ لَا يَئُوْ بُ إِلَى خَيَالٍ لَا يُلِمْ
يَا مَنْ أُحِبُّ وَأَفْتَدِي وَيَلَذُّ لِي فِيهِ الأَلَمْ

لَوْ كُنْتَ تَسْمَعُ لَاسْتَرَحْـ ـتُ مِنَ الشِّكَايَةِ

وبتصفح ديوان ناجي نلحظ تعددًا واضحًا في أسماء محبوباته؛ فقد ظهرت أسماء مختلفة لنساء تغزل بهن في شعره(٣٨)، من بينهن عدد من الممثلات كان يرمز لأسمائهن بحروف(٣٩)، أو يستخدم أسماء ملكات فرعونية(٤٠)، أو يرمز لهن بضمائر مخاطبة(٤١).

وعلى ما يبدو أن كل هؤلاء النساء رمز لامرأة واحدة ظل يبحث عنها فيهن جميعًا، أضفى عليها نزعة قدسية، ووضعها في مرتبة مثالية، فهي أنموذج للصفاء والطهر والنبل، وأشبه ما تكون بملك هبط من السماء لتطهير القلوب، وتشجيعها على القيام بأعباء الحياة المختلفة، "فلا بدع في أن يرى هؤلاء العاطفيون أن المرأة بطبيعتها أقرب إلى السماء، لأنها أكثر حساسية وأقوى شعورًا، فهي أسمى مكانة في فلسفة تقوم على تقديس العاطفية"(٤٢). وهو ما نلمسه في قوله: [الكامل]

مَنْ أَنْتَ؟! مِنْ أَيِّ العَوَالِمِ سَاحِرٌ مُسْتَأْثِرٌ بِأَعِنَّةِ الأَلْبَابِ؟

حَدَّثْتُ نَفْسِي إِذْ رَأَيْتُكَ بَادِيًا وَأَطَلْتُ تَسْآلِي بِغَيرِ جَوَابِ
مَا يَصْنَعُ المَلَكُ الطَّهُورُ بِعَالَمٍ فَانٍ وَأَيَّامٍ كَلَمْعِ سَرَابِ؟

مَا يَصْنَعُ الأَبْرَارُ بِالأَرْضِ الَّتِي سَاوَتْ مِنَ الأَبْرَارِ وَالأَوْشَابِ؟
دَوَّارَةً أَبَدَ السِّنِينَ كَعَهْدِهَا مِنْ لَيْلِ آثَامٍ لِصُبْحِ مَتَابِ
تَغْلُو الحَيَاةُ بِهَا إِلَى أَنْ تَنْتَهِي عِنْدَ التُّرَابِ رَخِيصَةً كَتُرَابِ
يَا هَيْكَلَ الحُسْنِ المُبَارَكِ زُكْنهُ السَّاحِرِ النُّورِ الطَّهُورِ رِحَابِ
لَا صِدْقَ إِلَّا فِي لَهِيبِكَ وَحْدَهُ وَجَلَالُهُ البَاقِي عَلَى الأَحْقَابِ
قَدَّمْتُ قُرْبَانِي إِلَيْكَ بَقِيَّةً مِنْ مُهْجَةٍ ضَاعَتْ عَلَى الأَحْبَابِ
وَأَذَبْتُ جَوْهَرَهَا فِدَاءَ نَوَاظِرٍ قُدْسِيَّةٍ، عُلْوِيَّةِ المِحْرَابِ! (٤٣)

ولعل من أهم الفوارق المائزة بين تشكيل الصورة عند ناجي ونظيره شوقي هو تميز الصورة عند الأول بالامتداد والاتساع، وهي سمة ارتبطت بالاتجاه الرومانسي، وظهرت عند أنصار هذا الاتجاه بوضوح، حيث اتسمت صورهم بالليونة والرقة والشفافية، واقتربت أكثر إلى العالم الداخلي والخيالي. وهو ما خالف الصورة عند شوقي وأنصاره الكلاسيكين؛ حيث اتسمت بالتقريرية والثبوت والمباشرة وقرب التناول، وجميعها سمات ميزت الشعر التقليدي، وارتبطت بالذوق العام آنذاك. ولعل من أبرز الأمثلة الدالة على ذلك قول ناجي: [الكامل]

لَا البَرْءُ زَارَ وَلَا خَيَالُكِ عَادَا مَا أَكْذَبَ الآمَالَ وَالمِيعَادَا
عَجَبًا لِحُبِّكِ يَا بَخِيلَةَ كَيْفَ يَخْ لُقُ مِنْ جَوَانِحِ عَابِدٍ حُسَّادَا

إِنِّي لَأَهْتِفُ حِينَ أَفْتَرِشُ المَدَى وَأَرَى الجَحِيمَ لِجَانِبَيَّ مِهَادَا
آهًا عَلَى الرَّأْسِ الجَمِيلِ سَلَا فَى مُطْمَئِنًّا لَا يَحِسُّ سُهَادَا
وَأغْ ءُ يد وَمَدَّ لَهُ الجَمَالُ وِسَادَا
فرشَتْ لَهُ الأَحْلَامُ وَاحْتَفَلَ الهُدُو جَمَعَ الغَرِيبَ وَأَلَّفَ الأَضْدَادَا
يَا حُبَّهَا مَا أَنْتَ مَا هَذَا الَّذِي مُسْتَلْهِمًا بِكِ قُوَّةً وَعِمَادَا
كَمْ أَشْرَئِبُّ إِلَى سَمَاكِ بِنَاظِرِي فِي خَاطِرِي شَبَحًا لَهَا عَوَّادَا
وَلَكَمْ أَبِيتُ عَلَى السَّآمَةِ طَاوِيًا
فَأَرَاكَ تَعْبَثُ بِي كَطِفْلٍ فِي السَّمَا ءِ يَصْرِفُ الأَقْدَارَ كَيْفَ أَرَادَا

نلمس في الأبيات السابقة مقدرة الشاعر الفذة على رسم لوحاته وصوره، وقدرته على تنميتها، وبعث الحياة فيها، حتى تراها تنبض برؤى الشاعر ومشاعره المضطربة وقلبه المفطور، الذى سعى وراء حبه المنشود ولكنه في المقابل لم يجد إلا الشقاء ولم يقابل إلا بالعذاب من محبوبة بخيلة في حبها ومشاعرها. ولذا لجأ إلى توظيف عدد من الصور الاستعارية –المختارة بعناية– للتعبير عن حالته، التي لا يمكن بأية حال من الأحوال وصفها بالألفاظ المجردة، فهو يفترش المدى، ويرى الجحيم، ومتأكد من كذب الآمال والمواعيد. ويختم حديثه بتأكيد كونه طفلًا تعبث به كيفما تشاء. وهكذا نرى كيف أصبحت الصورة أداة طيعة في يد الشاعر تعبر عن تجربته، فهي تصل إلى العام من خلال الخاص، على عكس النزعة التقليدية التي أرادت الوصول إلى الخاص من خلال التجارب الإنسانية العامة(٤٥).

وعليه نستطيع أن نلمس أهم الفروق بين صورة المرأة في شعر أحمد شوقي وصورتها عند إبراهيم ناجي؛ فشوقي نظر للمرأة نظرة احترام وإجلال، منطلقًا في هذه الرؤية من نظرة القدماء لها، "فلم يخرج بجملة شعره عن الدروب المطروقة المتوارثة، وظلت الثقافة الشعرية الطاغية عليه هي الثقافة العربية"[٤٦] في وصف ملامحها وتتبع أوصافها، الأصل الذي لمس فيه شوقي ذوقه، وصقلت على نماذجه موهبته الشعرية، وبالتالي لم يحد عنه، وسلك سبيله في وصف ملامح محبوباته، التي حاول فيها حشد أكبر عدد من الصور الكاشفة عن مبتغاه. ولكن الأمر الملاحظ في حشد تلك الصور

أنها كانت على سبيل الوصف المدعِّم لبنية نصه؛ خلافًا للبنية التصويرية عند ناجي التي اتسمت بالخصوصية والتميز، لأنه نسج بواسطتها آلامه ورؤاه وعواطفه وقصصه، واستطاع أن يقدم من خلالها تجارب شعرية خيالية عكست فلسفته للحب والعاطفة، وعبرت عن معاناته وأحزانه، فالصورة تمثل أساس بنية النص، الذي نسجت خيوطه من خلالها. ومن ثم كان لها طبيعة وخصوصية ميزتها عن سائر نظائرها.

(٢)

الاستعارة ما بين التشخيص والتجسيم

ظهر اهتمام النقاد والبلاغيين العرب بدراسة الاستعارة منذ وقت مبكر[٤٧]، فقد أكد عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) أصالتها، وقدرتها على تشكيل المعنى بطرق مميزة[٤٨]، لذا افتتن بها الدارسون، وصارت حديثًا للفلاسفة والنقاد منذ أرسطو ومن جاء بعده من البلاغيين على مر العصور. فالصورة الاستعارية تعد أداة طيعة في يد الشاعر تمكنه من الكشف عن مشاعره ورؤاه، وتؤثر في الوقت ذاته في القارئ بما تمتلكه من حيوية ومرونة وجدة، فتكشف له آفاقًا معنوية جديدة، وتبعث في المألوفات صورًا مستجدة حتى لترى بها "الجماد حيًّا ناطقًا، والأعجم فصيحًا والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بدية جلية، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعز منها، ولا رونق لها ما لم تزنها، وتجد التشبيهات على الجملة غير موجبة ما لم تكنها"[٤٩]. فلم تعد – إذن – أداة معينة للشاعر. على التعبير، بل صارت أساسًا للعمل وجوهرًا له، تقوم على درجة من درجات التقميص الوجداني، والالتحام بعناصر الحياة، حيث تلغى الثنائية بين الذات والموضوع. وهو ما ظهر بجلاء عند الشعراء المحدثين الذين استبدلوا الصور التشبيهية بما تحمله من وضوح وبساطة وحسية بالصور الاستعارية لما وجدوا فيها من عمق وفكر وقوة، واتخذوا لأنفسهم مذهبًا عرف باسم (شعراء البديع)، تمسكوا به ضد الاتجاه التقليدي في النظم والتصوير لإيمانهم بمبدأ حرية الشاعر في تعامله مع اللغة؛ إذ إنَّ اللغة "كيان استعاري بشكل أو آخر"[٥٠]، وهو ما أثبته عبد القاهر بعد ذلك حيث عدها أعلى مقامًا من التشبيه حيث عدد مناقبها، وأبان

عن سحرها وجمالها[٥١]، وهي نظرة خالفت ما كان سائدًا في القرن الرابع عند ابن طباطبا (ت ٣٢٢هـ) ،و قدامة (ت ٣٣٧ هـ)، وأبي الحسن الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) – من إيثار للتشبيه[٥٢]؛ فعبد القاهر الجرجاني استطاع بفضل فطنته ودقة وعيه إدراك خطورة هذا الفن الاستعاري وبلاغته، مما دفعه للثناء عليها والإبانة عن دورها في الإبداع الأدبي، وما تحدثه في بنية الصورة من خلق وتجديد، فهي "رمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال الحسية"[٥٣]، وهو ما لم يستطع ابن طباطبا وقدامة والجرجاني وغيرهم فهمه أو استيعاب فنيته؛ لمخالفته مألوف ذائقتهم الشعرية.

وإذا كانت الاستعارة تعتمد في جوهرها على مبدأ الادعاء والمشابهة، فإن هذا الادعاء لا يتحقق بطريقة واحدة، بل تتنوع أشكاله وتتعدد مسالكه وضروبه حسب العلاقة بين المستعار والمستعار له. ولقد استقرت الدراسة على تناول الاستعارة على مستويين: الأول– الاستعارة الإنسانية أو التشخيصية، والآخر– الاستعارة التجسيمية أو التجسيدية. لكثافة حضورهما في شعر الشاعرين عن بقية الأنواع الأخرى، فانصبت غالبية الصور في هذين الرافدين؛ مما دفع الدراسة للتركيز عليهما، ومحاولة الكشف عن ملامحهما، ومدى كثافة حضور كل نوع منهما عند كل شاعر.

(٢–أ)

الاستعارة الإنسانية (التشخيصية)

ونعني بها إحياء الجوامد، وإكسابها صفات إنسانية وأفعالًا بشرية، "فهي تحصل باقتران كلمتين إحداهما تشير إلى خاصية بشرية، والأخرى إلى جماد أو حي أو مجرد"[٥٤] فبالجمع بين الكلمتين تحدث المفارقة الدلالية التي تستدعي دهشة القارئ وإعجابه ، لمخالفتها الاختيارات المتوقعة المنطقية. [٥٥]. وهو ما أدركه عبد القاهر الجرجاني قبلًا، حيث قال:" اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع ، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلًا غير لازم ، فيكون هناك كالعارية"[٥٦]. ويتميز هذا النوع بوفرة نماذجه في شعر الشاعرين؛ وإن اختلفا في كثافة الحضور، وهو ما يتفق وطبيعة النفس البشرية، التي تسعى للبساطة، وللبعد عن التعقيد والغرابة.

ولقد احتلت هذه الاستعارات حوالي نسبة ٦٥%[٥٧] من استخدام شوقي للصور الاستعارية، وهي نسبة ليست بالضئيلة مقارنة بالنوع الآخر. وإذا نظرنا لبنية هذه الصور سنلحظ أنه كان ذا حس لغوي مرهف، مكَّنه من حسن اختيار الألفاظ التي تتلاحم وتنصهر لتشكل قالبًا لغويًّا مناسبًا للمعنى الذي يريد التعبير عنه، نحو قوله: [الوافر]

أُرِيدُ سُلُوَّكُمْ، وَالقَلْبُ يَأْبَى وَأُعْتِبُكُمْ وَمِلْءُ النَّفءسِ عُتْبَى
وَأَهْجُرُكُمْ فَيَهْجُرنِي رُقَادِي وَيُضْوِينِي الظَّلَامُ أَسًى وَكَرْبَا
وَأَذْكُرُكُمْ بِرُؤْيَةِ كُلِّ حُسْنٍ فَيَصْبُو نَاظِرِي وَالقَلْبُ أَصْبَى
وَأَشْكُو مِنْ عَذَابِي فِي هَوَاكُمْ وَأَجْزِيَكُمْ عَنِ التَّعْذِيبِ حُبَّا

وَأَعْلَمُ أَنَّ دَأْبَكُمُ جَفَائِي فَمَا بَالِي جَعَلْتُ الحُبَّ دَأْبَا

عبر شوقي منذ مطلع قصيدته عن سوء حالته جراء فراق أحبته وهجرانهم إياه، وهو ما يبدو جليًا في اختياره الفعل المضارع (أريد) في مفتتح مطلع قصيدته. واستخدام الشاعر للفعل المضارع على النحو السابق لم يقتصر على البيت الأول فحسب بل تكرر بطول الأبيات (أريد – أعتبكم – أهجركم – أذكركم – أشكو – أجزيكم – أعلم) بالهيئة والصيغة نفسها المنسوبة إليه، والتي تعبر عن معاناته، وكأنه يدور في دائرة مغلقة من العذاب لا يستطيع الفكاك من أسرها، فهو ذاك الحبيب الذي عاش أيامًا سعيدة مع محبوبته، ولكن الدهر فرق بينهما فإذا به يتجرع الألم، ولا يقوى على الفراق. فهو يريد النسيان من كثرة عذابه ولكن بالرغم من هذا العذاب يأبى قلبُه النسيانَ؛ حبًّا لها وتعلقًا بها. وهنا تظهر مدى براعة الشاعر في استخدام الصور الاستعارية، وبث الحياة فيها حتى أصبحت نابضة بالحركة؛ فقد شخَّص القلب وجعله إنسانًا يخاطبه ويطالبه بالنسيان ولكنه يرفض لشدة تعلقه بهذه الحبيبة وحبه لها. ولنلتفت إلى سيطرة الصيغة الفعلية على بنية الصورة، وما تحمله هذه الصيغة من دلالة التجدد والاستمرار في حدوث الفعل في المستقبل، فهو مصمم على رفض النسيان، ومستمر في إبائه له. والأمر نفسه نراه في قوله (يهجرني رقادي) فقد شخص الرقاد في صورة إنسان يهجره، بشكل مستمر ودائم، فلا يهدأ بالًا ولا يطمئن نفسًا. ولم يقف عند هذا الحد بل كرر الصيغة نفسها مرات عدة، نحو قوله: (يضويني الظلام)، (والقلب

أصبى)، (ويصبو ناظري) وكأنه يقدم بهذا المزج –ما بين الصور الاستعارية التشخيصية والبنية الفعلية– وصفًا دقيقًا وتصويرًا واقعيًا لحالته، ومدى سوء نفسيته، ومعاناته المستمرة، التي نقلها لقارئه عبر تخيُّره الواعي لألفاظ نصه؛ التي آثر فيها استخدام الفعل في زمنه المضارع بدلًا من الاسم الذي يحمل دلالة الثبوت والاستقرار، وربط هذا الاستخدام الفعلي ونسبته إلى نفسه بمجازية الصور الاستعارية، كي تمتد دلالتها، وتتسع، وتتجدد. وكل هذه الدلالات تدور في فلك الشاعر نفسه؛ فهو البطل والحبيب الذي عاش سعادة الحب، وهو الآن يعيش آلامه وعذابه، فهو الذي يريد السلوان (أريد سلوكم)، وهو الذي يعاتب (أعاتبكم) إبقاءً على هذا الحبيب، وهو الذي يهجر (أهجركم) حينما يريد البعاد، ثم يعود مرة أخرى لذكريات الحبيب وأيامه (أذكركم)، وفي النهاية يشكو من الحب وعذابه (وأشكو) وهكذا لبقية النص.

ولقد كان للبعد الموسيقي أثرًا ملحوظًا في بنية النص وتأكيد معناه؛ فالقصيدة نظمت على بحر الوافر، وهو من البحور الطويلة المتدفقة التي تناسب الأداء العاطفي(٥٩)، وفي الوقت ذاته تعطي رنة قوية تؤثر في السامع، مع قافية الباء المفتوحة التي تخيَّرها الشاعر قافية لنصه؛ لما تحمله من دلالة الاتساع وامتداد النفس بعد الحبسة وانغلاق النفس، وهو ما يناسب حال الشاعر الوجدانية والعاطفية في شكواه وأنينه. الأمر الذي نلمسه أيضًا في قوله: [المتدارك]

جَحَدَتْ عَيْنَاكَ زَكِيَّ دَمِي أَكَذَاكَ وَخَدُّكِ يَجْحَدُهُ
قَدْ عَزَّ شُهُودِي إِذْ رَمَتَا فَأَشَرْتُ لِخَدِّكَ أُشْهِدُهُ
وَهَمْمْتُ بِجِيدِكَ أُشْرِكُهُ فَأَبَى وَاسْتَكْبَرَ أَصْيَدُهُ
وَهَزَزْتُ قَوَامَكَ أَعْطِفُهُ فَنَبَا وَتَمَنَّعَ أَمْلَدُهُ

سَبَبٌ لِرِضَاكَ أُمَهِّدُهُ مَا بَالُ الخَصْرِ يُعَقِّدُهُ

أجمع كبار ناقدي العربية ودارسيها على جمال الأبيات السابقة التي تعد جزءًا من أرق قصائد شوقي وأعلاها مكانة، إذ يقول في مطلعها: [المتدارك]

مُضْنَاكَ جَفَاهُ مَرْقَدُهُ وَبَكَاهُ وَرَحَّمَ عُوَّدُهُ

والأبيات سابقة الذكر تجمعها فكرة واحدة؛ هي غدر محبوبته له وتحولها عنه، فعيناها قد جحدت ما حدث له من سفك دمائه، وحينما بحث عن شهود لحالته لم يجد سوى خدها، فإذا به يجعله شاهدًا على سوء حالته، التي أكدها باعتماده على أسلوب الاستفهام الاستنكاري، فكأنه يقول: (أتستنكر ما ألم بي وخدك مُحمَرٌّ من دمي؟) لاشتراك الاثنين – خد المحبوبة ودمه- في الحمرة.

ثم انتقل لجيد محبوبته الطويلة، وقوامها الناعم، وخصرها اللين متخذًا منهم وسطاء لنيل رضا محبوبته، التي يغفر لها ما تفعله به، لكونها في نظره أجمل النساء، كما كان سيدنا يوسف أوسم الرجال.

ولقد لونت الاستعارات الإنسانية الأبيات السابقة بألوان مختلفة، ظهرت على صعيد ثلاث صور متتالية؛ (حجدت عيناك)، و(خدك يجحده)، و(خدك أشهده)، وجميعها صُبِغ بصبغة البناء الفعلي مع اختلاف الزمن؛ فالأولى جاءت على صيغة الماضي (جحدت) بما تحمله من دلالة إتمام حدوث الفعل في زمن سابق، وانقطاع ذلك عنه الآن. فقد شخَّص شوقي عين محبوبته في صورة إنسان يجحد وينكر، وهذا الجحود عادة له، تتكرر كما يتكرر الفعل في زمنه الماضي، بحيث لا يمكن إعادته أو إصلاحه. فالمحبوبة قد أنكرت كونها سببًا في إسالة دمائه وانتهى الأمر.

أما الصورة الثانية فمثَّلت محاولات الشاعر في الدفاع عن نفسه، وإثبات حقه وإعادة الأمور إلى نصابها، فإذا كان الإنكار قد وقع من المحبوبة، ولا سبيل لإصلاح الأمر وعودته، فلا محالة إذن من ضرورة إظهار الشاعر لحجته، ودليل إثبات صحة كلامه؛ وهي أن الحمرة التي تكسو وجه محبوبته، ما هي في الحقيقة إلا دماؤه السائلة. ومن هنا تبدو براعة الشاعر ودقته في صياغة صوره الاستعارية، التي اعتمدت على البنية الفعلية المضارعة، التي تفيد كذلك تكرار الحدث في زمن متسع، نظرًا لما تتسم به هذه البنية من وصل بين الماضي والحاضر والمستقبل. ثم يأتي الختام مع الصورة الثالثة (خدك أشهده)، ولكن هذه المرة بدلالة تعود على الشاعر نفسه (أشهده) للدلالة على ما ألم به من أذى نتج عنه إسالة دمائه، ولإفادة تجدد هذه الإسالة واستمراريتها.

فثم رابط قوى في بنية هذه الصور الاستعارية متعلق بعاطفة الشاعر وفكره، وكونه محورًا للأحداث، وبطلًا لها يعاني ويتعذب ويتألم؛ ولذا سيطرت هذه البنية على التشكيل الاستعاري طيلة أبيات النص، نحو: (هممت بجيدك أشركه)، و(هززت قوامك أعطفه)، و(ما بال الخصر يعقده)، فجميعها استعارات تشخيصية مبنية على الصيغة الفعلية. كذلك نجد أنها في مجملها متعلقة بمفاتن

حسية للمرأة نحو(العين – الخد – الجيد – القوام – الخصر) وكأنه يعشق هذه الحبيبة من رأسها إلى قدميها، ويرى فيها نموذجًا مثاليًا للجمال الأنثوي، الذي طالما تغنى به الشعراء القدامى.

أما عن موسيقى النص فكان لها تأثير ساحر، فقد جاءت على بحر المتدارك وهو من البحور التي تتسم بسهولة الإيقاع، وخفته على المستمع وقربه من القلب، ولقد دعمت القافية تأثير ذلك الإيقاع، بانتقاء الشاعر للدال المضمومة، التي ساعدته على تنفيس قدر من انفعالاته الوجدانية مع نهاية كل بيت، وهو ما يتفق وحالة الشكوى والأنين التى تجتاح قلب الشاعر ووجدانه المشبع بالألم والعذاب. فالشاعر يعيش منعزلًا في عالمه الممتلئ بالمعاناة، ولا يملك سوى قلمه وقصائده، التي قد تخفف ما يعانيه من مواجع. نحو قوله: [السريع]

بَاتَ المُعَنَّى وَالدُّجَى يَبْتَلِي وَالبَرْحُ لَا وَانٍ وَلا مُنْجَلِي
وَالشُّهْبُ فِي كُلِّ سَبِيلٍ لَهُ بِمَوقِفِ اللُّوَّامِ وَالعُذَّلِ
إِذَا رَعَاهَا سَاهِيًا سَاهِرًا رَعَيْنَهُ بِالحَدَقِ الغُفَّلِ
يَا لَيْلُ قَدْ جُرْتَ وَلَمْ تَعْدِلِ مَا أَنْتَ يَا أَسْوَدُ إِلَّا خَلِي

تَاللهِ لَوْ حُكِّمْتَ فِي الصُّبْحِ أَنْ تَفْعَلَ أَحْجَمْتَ وَلَمْ تَفْعَلِ

الأبيات السابقة تكشف منذ مطلعها حالة الشاعر ومدى سوء نفسيته، فهو متعب، معذب، مظلوم، يحيط به اللائمون في كل مكان. ولقد ظهرت براعة شوقي في إظهار ملامح معاناته من خلال ملمحين اتضحا في سياق النص، هما: دقته في اختيار الألفاظ المناسبة لقالب الألم والأسى، نحو: (يبتلي – البرح – اللوام- جرت – لم تعدل – أسود – أحجمت). ثم تركيزه على بعضها، وإضفاء الحياة والحركة عليها، اعتمادًا على بلاغة الصور الاستعارية، التي حولتها من مجرد ألفاظ مجردة إلى لوحات متحركة، ممتلئة بالحيوية والنشاط؛ فقد شخص البرح بصورة إنسان قوي الهيئة والبنية، يتمكن من الشاعر ويتحكم به، ويضغط عليه بكل قوته لدرجة يصعب معها الفكاك عنه، أو التملص منه. وها هي الشهب تشارك البرح في قسوته، فيراها في صورة اللوام والعذل. أما الليل فقد تحول من كونه بساطًا للعاشقين إلى شخص يجور على الشاعر ويظلمه من ناحية، ويحجم عنه طلوع الصبح من ناحية أخرى. وهنا تؤدي الدلالة الرمزية دورها في إحداث

الأثر المطلوب، وتحقيق المعنى المنشود، فالشاعر فضَّل استخدام لفظي (الليل والصبح) بدلالتهما المجازية للتعبير – بالترتيب – عن حرمانه وعذابه بعد فراق أحبته، وسعادته ورضاه بعودته إلى محبوبته ولقائها.

وربما يكون دلالة الليل هنا عائدة إلى الظروف الخارجية المحيطة بالشاعر، والتي تفرض عليه تصرفات معينة، والظهور بطريقة لائقة حالت دون تمتعه بحرية التعبير عما يجول في قلبه، ويملأ صدره. فكما سبق أن أشرنا أن شوقيًّا كان محاطًا بسياج من الأوضاع الاجتماعية دفعته إلى الخشية من غضب القصر، مما سبَّب نغمة الحزن الظاهرة في بعض أشعاره، وكذلك النظم وفق معايير فُرِضت عليه بسبب مركزه، الأمر الذي نستشف معه دلالة تصريحه في بيته الأخير بكون هذا الليل هو المتحكم في الصبح – الذي يرمز لرغبات الشاعر وأهوائه وميوله – ويحول دون طلوعه.

ومهما يكن مقصد الشاعر والمعنى الذي أراده فقد عبر عنه بألفاظ دقيقة تجلت بأوضح صورها في تشكيل الصور الاستعارية؛ حيث ظهرت الصيغة الاسمية مجاورة للصيغة الفعلية، بما تحمله كل منهما من دلالة ومغزى؛ فحينما ننظر إلى قوله: (البرح لا وان ولا منجلي) نلمس براعة الأداء اللفظي في التعبير عن المعنى، فقد شخص البرح في هيئة بشرية تسيطر على الشاعر فلا تضعف ولا ترحل عنه. والبراعة هنا تكمن في استخدام البنية الاسمية دون الفعلية، لما توحي به من دلالة الاستقرار والبقاء والثبوت، فهذا العذاب يتمكن من الشاعر ويتحكم به بكل قوته، وإذا حاول الشاعر الهرب منه لم يستطع، فبقاؤه مرتبط ببقاء الشاعر. وهذا المعنى لم يكن ليتحقق إذا استخدم الشاعر البناء الفعلي في التصوير الاستعاري.

والحال نفسه نراه في قوله (يا ليل جرت ولم تعدل) حيث استبدل الصيغة الاسمية هذه المرة بالفعلية، واعتمد فيها على صيغتين فعليتين: الأولى بصيغة الماضي، والأخرى بصيغة الفعل المضارع المنفي بـ (لم) مما يحوِّل دلالته إلى المضي أيضًا.

فالليل يبدو في صورة إنسان يظلم الشاعر ويجور عليه، وهذا الجور قد حدث في الزمن الماضي، ثم يستكمل بأنه بالرغم من وقوع الجور في الماضي وحدوث الفرقة بينه وأحبته، إلا أنه ما زال مستمرًّا فيه. ولعل جمال الصورة قد اكتمل بالشطر الثاني من البيت نفسه، حيث جاء القصر ليتم المعنى السابق، ويؤكد الفكرة نفسها التي قدمها الشطر الأول، ولكن بطريقة أخرى مختلفة، فقد دلَّت طريقة القصر بالنفي والاستثناء على خلاء الليل من الهموم، عكس حال الشاعر المحمَّل بقدر هائل من العذاب، وبالرغم من سوء حالة الشاعر إلا أن الليل لم يتعاطف معه أو يتأثر بحاله، مما أثر سلبًا عليه.

ويبدو أن قبول النفس لأبيات النص وسهولة تلقيها يعود بالدرجة الأولى إلى بحرها السريع، الذي اختاره الشاعر وجعله قالبًا لها، يعكس بتفعيلاته السريعة سرعة تنهيداته، وكثرة مواجعه.

أما عند ناجي فاحتلت الاستعارة الإنسانية حوالي نسبة ٤٩%[٦٣] من إنتاجه الاستعاري، أي ما يقرب من نصف تصويره الاستعاري. وقد تنوعت هذه الصور وتعددت مصادرها، وإن كان قالبها ثابتًا يصب في دائرة الحزن والعذاب والألم والمعاناة –كما لمسنا سلفًا عند شوقي– إذ يقول: [الرمل]

وَإِذَا مَا زَهَرَاتٌ ذَعَرَتْ وَرَأَيْتَ الرُّعْبَ يَغْشَى قَلْبَهَا
فَتَرَفَّقْ وَاتَّئِدْ وَاعْزِفْ لَهَا مِنْ رَقِيقِ اللَّحْنِ وَامْسَحْ رُعْبَهَا
رُبَّمَا نَامَتْ عَلَى مَهْدِ الأَسَى وَبَكَتْ مُسْتَصْرِخَاتٍ رَبَّهَا
أَيُّهَا الشَّاعِرُ، كَمْ مِنْ زَهرَةٍ عُوقِبَتْ لَمْ تَدْرِ يَوْمًا ذَنْبَهَا

. . .

النص السابق يمثل ملحمة شعرية جسدت معاناة الشاعر وقصة عذابه بعد فراق محبوبته، ومدى الألم والعذاب الذي تحمله إثر هذا الفراق. ويحلق المقطع السابق في فلك فكرة واحدة، صبها الشاعر في قالب تصويري واحد ممتد بطول الأبيات الأربعة، وجعل منها خاتمة لقصيدته ونهاية لها. ولقد تضافرت في نسج كمال بنتيها عدد من الصور الاستعارية الجزئية المتنوعة. فمنذ بداية

المقطوعة تظهر لنا بطلة المقطوعة (الزهرات) لتعكس لنا اختلافًا واضحًا بين النماذج السابقة لشوقي، وشعر ناجي الذي يمثل الاندماج الواضح بالطبيعة وأجزائها، وجعلها جزءًا من نصه، وانعكاسًا لنفسه، تتألم بتألمه، وتتعذب بعذابه، ومن ثم جاء تشخيصه لها بصورة بشرية إنسانية تنبض بالحياة والحركة، تشعر بالأشياء وتتألم بها، فها هي تبدو شديدة الذعر، والخوف يملأ قلبها، تبكي وتستغيث ولا تجد لها منقذًا سوى ربها، القادر على إخراجها مما ألم بها. مثلها مثل حال الشاعر، فكلاهما لا ذنب له، ولم يرتكب أية خطيئة، وبالرغم من ذلك قد أصابها من الألم والعذاب ما أصابه.

ولقد تخير الشاعر أدوات متنوعة، وسلك ضروبًا مختلفة، تحقيقًا لهذا المعنى؛ **بداية** من اختيار صيغة التنكير في لفظ (زهرات) بطلة الأحداث؛ وما تحمله الصيغة التنكيرية من دلالة الاتساع والشمول. فالشاعر أراد أن يسلط الضوء على هذا الجنس بالتحديد (جنس الزهور)، بكل ما يعنيه من معاني الرقة والليونة والجمال والبراءة. **ثم** صياغتها في قالب الجمع (زهرات) –تحديدًا جمع المؤنث السالم– وهو جمع مقصود من قِبل الشاعر الذي فضله على جمع التكسير (زهور)؛ كي يعطي السامعَ انطباعًا بأن هذا الذعر ليس حالة فردية، بل حالة وجدانية اشتركت فيها أكثر من واحدة، ومن ثم فهو إحساس جمعي يضم أفراد الجنس بأكمله، ويتعدى كونه حالة فردية.

وهنا تظهر الصورة الاستعارية الإنسانية الأولى، والتركيز فيها على حالة الذعر لا الخوف، وهو أعلى درجات الاضطراب والقلق والرعب، مما يتفق مع صياغتها التي تلونت بالصورة الفعلية في زمن الماضي (ذعرت)، مما يعني حدوث الفعل وانتهائه، والحال نفسه نراه في قوله (بكت)، و(عوقبت) فالألم والعذاب ارتبط بالماضي المنصرم، مما يعني أن الشاعر في موقف استرجاع الذكريات، وتذكر لحظات الفراق والألم. فعندما هاجت عليه الذكرى، تعذب بها كحال هذه الزهرات، ولكنه حالما أفاق من ذكرياته، وعاد إلى واقعه، إذا به يهدأ ويصبِّر نفسه، ولذا تحولت الصيغة الفعلية إلى زمن المضارع (ترفق – اتئد – اعزف – امسح) لتمنح دلالة التجدد، وتبعث في النص الاستمرار والامتداد، فهو يخفف عنها، ويهدأ من روعها حتى تهدأ نفسه هي الأخرى وتطمئن.

فإبراهيم ناجي إذن في نصه السابق لم يكتف بمجرد صب شكواه والتعبير عن آلامه بشكل نظري مجرد، بل تعدى ذلك إلى دمج إحساسه ومشاعره بالطبيعة التي صبَّ فيها معاناته، وجعل منها رفيقًا مصاحبًا ناطقًا بمواجعه وأحزانه، كما نلمس أيضًا في قوله: [الخفيف]

أَمَلٌ ضَائِعٌ وَلُبٌّ مُشَرَّدْ بَيْنَ حُبٍّ طَغَى وَجُرْحٍ تَمَرَّدْ
وَضَلَالٌ مَشَتْ إِلَيْهِ اللَّيَالِي هَاتِكَاتٍ قِنَاعَهُ فَتَجَرَّدْ
وَبَدَا شَاحِبًا كَيَومٍ قَتِيلٍ لَمْ يَكَدْ يَلْثِمُ الصَّبَاحَ المُوَرَّدْ
غَفَرَ اللهُ وَهْمَهَا مِنْ لَيَالٍ صَوَّرَتْ لِي الرَّبِيعَ وَالرَّوْضَ أَجْرَدْ

استهلال الشاعر لنصه على النحو السابق يكشف عن أزمة عاطفية يعيشها الشاعر بدت ملامحها جلية من خلال التشكيل اللفظي، والتصوير الاستعاري الذي ركز عليه الشاعر في نظمه، فلقد تخير عددًا من الألفاظ تحمل دلالة المعاناة والألم، نحو: (ضائع – مشرد – جرح – ضلال – هاتكات – شاحبًا – قتيل – أجرد) وهو ما طبع النص بطابع الحزن والتعاسة، الذي يعبر عن حالة صاحبه المشرد بين حبه الضائع وعقله التائه من عواقب الفراق وآثاره. مما انعكس بدوره على مظاهر الكون من حوله؛ فالليل يبدو شاحبًا لم يستطع الفوز بنور الصباح، والرياض التي طالما حلمت بالربيع، وأخذت في الاستعداد لاستقباله، واكتشفت أنها جرداء لا تزينها أشجار ولا يلونها أزهار، فيا له من وهم كبير!

ولقد كشفت الصور في المقطوعة السابقة إحساسَ الشاعر الكبير بالانكسار والعذاب؛ إذ تكاتفت الصور الاستعارية والصور التشبيهية في خلق جو مشحون بالعاطفة يناسب حالة الشاعر النفسية، الذي سعى من وراء تشخيصه لليالي –في صورة إنسانية– إلى تحقيق رغبته في العثور على أمله الضائع –بما تحمله دلالة الضياع من معاني الحرمان والوحدة والاختفاء بلا مسوِّغ– الذي يكتشف بعد ذلك ضلاله وزيفه، ولذا يشبهه باليوم القتيل الذي كان منتهى أمله وغايته أن يلثم الصباح. ولنلحظ براعة الشاعر في التصوير والتشبيه؛ فلم يتخذ من المشبهات الحسية مصدرًا له، بل اتجه إلى زاوية تأملية فكرية، تدفعك كل صورة منها إلى صورة أخرى أكثر عمقًا وأبعد فكرًا. ثم ختم هذه الصورة الكلية بالاستعارة مرة أخرى، حيث الدعاء لليالي بالغفران حينما صورت له

الربيع والروض في حالة مزرية، بما تنطوي عليه هذه الصورة من معان رمزية لحالته ورغبته في الفوز بحبه الذي طالما بحث عنه وعاني في سبيله، ممثلًا له بلفظي الربيع والصباح. فتجانس الصور التشبيهية في النص السابق كان بمنزلة عرض متدرج يسلب عقل المتلقي ووجدانه تمهيدًا للوصول به إلى الصورة الاستعارية الأخيرة الخاتمة للنص (عفر الله وهمها من ليال صورت الربيع والروض أجرد) بكل ما تحمله من دلالات الانكسار والإحباط والعذاب الذي لا نهاية له. ولعلنا نشعر بمثل ذلك الإحساس في قوله أيضًا: [الكامل]

أَمْسَى يُعَذِّبُنُي وَيُضْنِينِي شَوْقٌ طَغَى طُغْيَانَ مَجْنُونِ
أَيْنَ الشِّفَاءُ وَلَمَ يَعُدْ بِيَدِي إِلَّا أَضَالِيلٌ تُدَاوِينِي
أَبْغِي الهُدُوءَ وَلَا هُدُوءَ وَفِي صَدْرِي عُبَابٌ غَيْرُ مَأْمُونِ
يَهْتَاجُ إِنْ لَجَّ الحَنِينُ بِهِ وَيَئِنُ فِيهِ أَنِينَ مَطْعُونِ

تابع ناجي في هذه القصيدة بث شجونه وهمومه إثر فراق محبوبته، حيث نلمس من خلال صياغته اللفظية مقدار الألم الذي يعتصر فؤاده، فالشوق يعذبه ويضنيه، ويعتصر فؤاده، وهو مسكين لا حيلة له ولا طاقة، فلا علاج شاف ولا دواء نافع، حينما تعصف به الذكرى، ويشتد به الشوق، الذي ينتفض له قلبه، ويئن كأنين الإنسان المطعون.

ولقد ظهرت براعة الشاعر في تشخيصه المميز للجوامد، التي أضحت القصيدة بفضلها لوحة نابضة بالحياة، كل جزء فيها يفصح عن معاناة صاحبها ومدى ضعفه. فالشوق – وهو أمر وجداني يدخل في فئة المعقولات – نظر إليه الشاعر نظرة جديدة باعتباره إنسانًا متهورًا مندفعًا، دوره في هذه الحياة ووظيفته الكبرى تعذيب الناس وإيلامهم، وهو ما يفسر ظهور الصيغة الاستفهامية على ساحة الأبيات (أين الشفاء، وأين الدواء) التي استفاد منها الشاعر في تأكيد خروج الأمر عن حدود سيطرته. وتأتي الصورة الاستعارية الثانية استكمالًا لعاطفة الشاعر وتأكيد عذابه؛ فصورة (قلبه يئن) تدخل في إطار صورة أكبر، هي صورة (القلب الذي يئن أنين المطعون) فلقد أظهرت الصورة التشبيهية جمال الصورة الاستعارية ودقتها، التي ما كان ليتحقق لها مثل هذا الجمال والتأثير، لولا صياغة الصورة التشبيهية التي أظهرت مدى الألم والعذاب الذي يتحمله هذا

القلب، الذي ظهر أنينه، وتعالت صيحات آلامه. وهو ما يكشف براعة الشاعر في اختيار لفظ (الأنين) والتركيز عليه دون سواه من مرادفات؛ للتعبير عن مقدار التوجع والانكسار والتعب الذي يعتصر قلبه. ثم قرنه بصورة (أنين المطعون) المشبه به، وهي صورة تكاد تُسْمعنا صوت صاحبها، الذي يئن من عذابه وتوجعه كأنين المطعون، الذي يستغيث بمن حوله لإنقاذه من الهلاك المحتوم. كما نقلت للمتلقي أيضًا إحساس الشاعر بآلامه المستمرة، التي قد تفوق عذاب المقتول. الأمر الذي يفسر سبب طغيان الصيغة الفعلية المضارعة في بنية النص؛ أملًا في التأثير على المتلقي ونقله إلى دائرة المعاناة نفسها التي يكابدها الشاعر، كما نرى في قوله: (يعذبني – يفنيني – تداويني – يهتاج – يئن) فالشاعر مستمر في تجرع الألم، والعيش في تلك المعاناة.

وهكذا نلمس بوضوح اختلاف التشكيل الاستعاري في دلالته الإنسانية (التشخيصية) بين الشاعرين. فالصور عند شوقي جاءت جزئية، مستقلة في معناها وبنيتها، الأمر الذي دفعه إلى حشد قدر كبير منها داخل نصه، رغبة في إخراج نصه على أمثل وجه ممكن، اقتداء بنماذج الشعر العربي القديم، التي صقلت موهبته الشعرية، وتربت عليها ذائقته، فجاء تشكيله التصويري في فلك القدماء نفسه، الذي لا يكاد يخلو من مشاهد حسية قريبة. وفي مقابل تلك البنية اتسم التشكيل التصويري عند إبراهيم ناجي بالامتداد، فقد نسج من معطيات الصور الجزئية صورًا أكبر استحوذت على وجدان متلقيه. فقد وجد في تلك الصور غايته التي تناسب طبيعة المعنى الذي يريد التعبير عنه، والذي لا يمكن للصور الجزئية استيعابه. ولذا تحولت عنده القصيدة بكامل أركانها إلى صورة واحدة ممتدة، أشبه بالشجرة ممتدة الغصون والأوراق، التي لا يمكن فصل أجزائها، ولا يظهر جمالها إلا بوحدتها.

أما بالنسبة لجدة الاستعارات عند الشاعرين؛ فلقد طغى التقليد على التشكيل الفني عند شوقي، فأخذ يطوف في طيات صور الشعر القديم، بكل ما يمتلكه من قواعد وأصول. أما ناجي فقد اتسمت صوره بالجدة والابتكار، فلم يقبل بمألوف الصور، وسعى في المقابل لبناء صور جديدة تتفق وإحساسه ورؤيته للأشياء من حوله. ولعل من أبرز الأمثلة على ذلك توظيفه لعناصر الطبيعة في شعره، كجزء جوهري من بنية هذا الشعر وأصول تشكيله، فأصبحت الطبيعة صورة عاكسة لمواجعه وآلامه. الأمر الذي لم نظفر بنظيره في شعر شوقي، الذي انطلق في قصائده من ألفاظ القدماء وتشبيهاتهم، متخذًا منها ركائز أساسية في بنى صوره وموسيقى إيقاعه.

وكي نكون من الحق بمكان ، ونبرأ من شبهة التحيز في هذه الدراسة وجب علينا القول بإن بساطة صور شوقي وقربها كان جزءًا من ثقافة أجيال متعاقبة ، فهو جزء من تراث جماعي اتفق على كون الشعر ليس عبقرية فردية مبتكرة، بل هو ملك للجماعة، فهو ديوان العرب، ومن يريد التطور عليه أن يحافظ على جذوره. وهذه النظرة تغللت في نفوس كثير من النقاد والشعراء على مر العصور لبساطتها وفطريتها، وهو ما أثر بدوره على شعر شوقي الذي جاء معبرًا عن هذا التراث.

(٢-ب)

الاستعارة التجسيمية (التجسيدية)

وهي أحد أقسام الاستعارة الهادفة إلى تقريب المعنويات إلى عالم الحس، وإخراجها من مجالها التجسيدي إلى مجال حسي، يُسهِّل على المتلقي إدراكها؛ لانطلاقها من تجسيد المعنويات والوجدانيات، التي يَصْعُب تخيُّل بنيتها دون واسطة أو معين يساعد على فك شفرة تأليفها، فضلًا عن إمكانية تذوقها وتحليلها التي تتطلب ذهنًا حاضرًا وفهمًا عميقًا.

وهذا النوع له فضل كبير وميزة لا ينكرها العقلاء؛ لاتساع مجال عرضه، وتفنن ضروبه؛ فقد أثنى عليه عبد القاهر، وعدَّه "المنزلة التي تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها، ويتسع لها كيف شاءت المجال في تفننها وتصرفها، وههنا تخلص لطيفة روحانية، فلا يبصرها إلا ذوو الأذهان الصافية، والعقول النافذة، والطباع السليمة، والنفوس المستعدة لأن تعي الحكمة، وتعرف فصل الخطاب".[٦٧]

ولقد تفاوتت حظوظ الشاعرين في درجة الاعتماد عليها، وبراعة توظفيها داخل النص، تبعًا لمنهج كل واحد منهما ورؤيته الفنية التي اتفقت وطبيعة تكوينه الثقافي والفكري. فقد احتلت الاستعارة التجسيمية عند شوقي حوالي نسبة ٣٥%[٦٨] من صوره الاستعارية، وهي نسبة ليست بالكبيرة إذا قورنت بالنوع الأول –التشخيصية– الذي أشرنا إليه سلفًا، نظرًا لطبيعة تلك الصور المتسمة بالقرب والوضوح، فلا تتطلب من قارئها جهدًا في استيعابها، أو إعمال عقل وتأمل في إدراك ملامحها، وهو ما يتفق وطبيعة منهج شوقي والتزامه بمنهج القدماء في التأليف، الذي طُبِع بميسم

البساطة والوضوح. ولذا انحصرت صور الاستعارات التجسيمية في مقابل الإنسانية، التي تفوقت عليها –هذه الأخيرة– في العدد وكثافة الحضور.

وبالرغم من قلة نماذج هذه الصور كما أشرنا، إلا أن هذا الأمر لم يحد من براعة شوقي في نسج خيوطها، فقد كان لها وقعًا وتأثيرًا ملحوظًا داخل نصوصه، عكس براعته كشاعر متمكن من أدواته، قادر على تلوين نصه بمختلف الصور. نحو ما نجده في قوله: [البسيط]

إِنَّ الوُشَاةَ وَإِنْ لَمْ أَحْصِهِمْ عَدَدًا تَعَلَّمُوا الكَيْدَ مِنْ عَيْنَيْكَ وَالفَنَدَا
لَا أَخْلَفَ اللهُ ظَنِّي فِي نَوَاظِرِهِمْ مَاذَا رَأَتْ بِيَ مِمَّا يَبْعَثُ الحَسَدَا
هُمْ أَغْضَبُوكَ فَرَاحَ القَدُّ مُنْثَنِيًا وَالجَفْنُ مُنْكَسِرًا وَالخَدُّ مُتَّقِدَا
وَصَادَفُوا أُذُنًا صَغْوَاءَ لَيِّنَةً فَأَسْمَعُوهَا الَّذِي لَمْ يُسْمِعُوا أَحَدَا

يستهل الشاعر نصه بالحديث عن محبوبته، وعلاقته الدافئة بها والسعيدة، حيث ظللها الحب والهدوء فترة من الزمن حتى أفسدها الوشاة. فقد وجد الوشاة في هذه الحبيبة أذنًا لينة تقبل الكلام وتسعد به، فأثنوا على حسنها، وكمال أوصافها، وأسمعوها من حلو الكلام ومعسوله ما دفعها للتنكر من حبيبها، والتمرد عليه، وتركه وحيدًا، يتعذب بوحدته، ويواجه آلام الفراق بمفرده.

ولقد ضم النص السابق عددًا من الاستعارات التجسيمية، التي حاولت وصف مواجع الشاعر وآلامه النفسية من جراء انقياد محبوبته وراء كلام الوشاة، وتنكرها له ولحبه، بعد أن نهل كلاهما من كأس الحب أيامًا كثيرة، إذ يقول: (تعلموا الكيد – القد منثنيًا – الجفن منكسرًا – الخد متقدًا). فإذا تأملنا هذه الصور سنلحظ أن الاستعارة الأولى – منها– متعلقة بالوشاة، بينما تتعلق الثلاثة الباقية بالمحبوبة ومحاولة وصف حالتها؛ فالأولى عبَّرت عن طبيعة هؤلاء الوشاة الشخصية وصفاتهم الأصلية؛ من كثرة الكذب والكيد. وبالرغم من تأكد الشاعر من حقيقة هذه الصفات، إلا أنه قد جعل هذه الصفات مكتسبة ومتعلمة من قِبَل شخصية أخرى؛ ألا وهي عيون محبوبته، وكأن الكيد شيء مادي يتعلمه الإنسان بطول الممارسة والدربة، وكذلك الكذب.

أما فيما يتعلق ببقية الصور، فقد رُبِطت بانفعال الغضب –من تلك المحبوبة– الذي صَبَّه الشاعر في قالب ثلاث صور؛ القد المنثني، والجفن المنكسر، والخد المتقد، وجميعها صور تنم عن حالة الثورة والاضطراب والضيق الملائمة لحالة الغضب الشديد التي تنتاب الشاعر آنذاك.

والصور السابقة كافة تعتمد في أساسها على مشاهد وأمور حية مألوفة ومكررة، نحو: (العينين – القد – الجفن – الخد)، فالصورة ما زالت تدور في فلك القدم، ومبادئ التراث وقوانينه. ولقد سيطرت الصيغة الاسمية على معظم تلك الصور؛ إثباتًا لكون المحبوبة وعينيها هم الأجمل. فيما عدا الصورة الأولى التي طُبِعت بالصيغة الفعلية، اتفاقًا وحال الوشاة في استمرار تعلم الكيد والكذب، من معلمة –هي المحبوبة– أتقنتهما جيدًا، فصاروا –أعني الوشاة– لها متعلمين.

وهكذا حاول شوقي في نصه السابق التوفيق ما بين مذهبه الفني، الذي يُقِّدر قيم الشعر القديم، والصور الاستعارية التجسيدية، التي قد تستدعى تجاوزًا لتلك القيم، من خلال ربط تلك الصور بمؤثرات حسية تُقرِّب فهمها للذهن، وتساعد على قُبُولها، كما نلمس في قوله: [مجزوء الكامل]

يَا نَاعِمًا رَقَدَتْ جُفُونُهْ مُضْنَاكَ لَا تَهْدَأ شُجُونُهْ
حَمَلَ الهَوَى لَكَ كُلَّهُ إِنْ لَمْ تُعِنْه فَمَنْ يُعِينُهْ
عُدْ مُنْعِمًا أَوْ لَا تَعُدْ أَوْدَعْتَ سِرَّكَ مَنْ يَصُونُهْ
بَيْنِي وَبَينَكَ فِي الهَوَى سَبَبٌ سَيَجْمَعُنَا مَتِينُهْ

بدأ الشاعر أبيات نصه بوصف حسي مباشر لمحبوبته، التي تتسم بنعومة البشرة والجمال اللافت؛ فهي

تملك جفونًا ساحرة، وقدًّا مستويًا، وفمًا جميلًا[٧١]. وجميع هذه الأوصاف كما سبق أن أشرنا حسية بحتة ظهرت في شعره وتكررت في غير موضع[٧٢]. ولقد وظف هذه الأوصاف الحسية في بناء صوره الاستعارية؛ فنراه يبدأ بقوله (رقدت جفونه) فقد صور الجفون في هيئة كائن يرقد في هدوء ووداعة، سره راحة البال واطئمنان النفس. فهذه الجفون قد هدأت ونامت بيسر وسهولة، لعدم انشغالها بأية أفكار أو هواجس تسبب القلق والاضطراب لها. عكس الشاعر الذي تبدو لوعته في الشطر الثاني من البيت نفسه، حيث تعلقه البالغ بتلك الفتاة، وحبه الشديد لها، لدرجة أن شجونه لا تهدأ، وعذابه لا يقل. وهنا تبرز الصورة الاستعارية الثانية، التي صوَّر فيها الشجون

بالنار العظيمة المتقدة، التي لا تهدأ ولا تخمد، بل على العكس هي دائمة التصاعد. ثم يلحقهما بأخرى ثالثة (أودعت سرك من يصونه) صوَّر فيها السر بشيء مادي -ككنز مثلًا- يودع عند الشاعر، وهو خير من يحافظ عليه، ويصونه، ويحميه.

ولقد حققت هذه الصور غايتها بفضل استخدام الشاعر للصيغة الفعلية متنوعة الأزمنة؛ فاعتمد في الصورة الأولى على دلالة الزمن الماضي الذي يعكس زوال أيام راحة بال الشاعر، بفضل محبوبته التي قد شغلت فكره، وعلقته بحبها، وتركته بعد ذلك في لوعته وحيدًا. أما هي فاستمرت في اطمئنانها وراحتها.

أما في الصورة الثانية فقد تحولت الصيغة الفعلية إلى زمن المضارع بدلالته على التجدد والاستمرار، وهو ما يتفق وطبيعة الأشجان والمواجع، المستمرة والكثيرة، مؤكدًا هذا المعنى باستخدام النفي السابق للفعل، لإثبات مفارقته للهدوء والراحة من غير عود.

ويستمر الزمن المضارع في السيطرة والهيمنة على الصورة الثالثة، ولكن هذه المرة يعود الخطاب فيها على الحبيبة، فهي من أودعته سرها، وهي واثقة تمام الثقة من أمانته وصيانته لهذه الأسرار، الذي سيظل حاميًا لها، وأمينًا عليها، وحافظًا لعهدها، مهما طال به الزمن.

وهكذا كان لتشكيل الصور الاستعارية في النص أثر كبير في توضيح معناه وتأكيد دلالته، خاصة مع تنوع أقسامها ما بين الإنسانية والتجسيمية، التي حققت للنص ثراءً وتنويعًا في بناه ومضامينه، اعتمادًا على ربط الشاعر لأكثر من صورة معًا، داخل الفكرة الواحدة، بغية تقوية مردود أثرها في نفس القارئ، وكسرًا للرتابة المحتمل وقوعه فيها.

ولقد احتلت الاستعارة التجسيمية عند ناجي حوالي نسبة ٥١%[٧٣] من تشكيله الاستعاري، بمعدل أعلى من الاستعارة الإنسانية، مما يؤكد اختلاف صياغة ناجي الشعرية ورؤاه الفكرية عن أحمد شوقي. فشوقي كان له منهج ثابت طبعت به قصائده الشعرية، هو في الأغلب اتجاه القدماء الذي تربى عليه، وصقلت موهبته الأدبية بقراءته. أما ناجي فمثَّلت شخصية المحب العاشق المفتاح الجوهري لفهم هذا الشعر وإدراك مراميه، فقد نظر لكل ما حوله من مظاهر كونية وطبيعية، ومشاهدات حياتية ويومية بعيني ذلك العاشق، الذي يتصف بفيض المشاعر ورفاهية الحس؛ ولذا

أعاد صياغة كثير من رؤاه وأفكاره اتفاقًا وطبيعة تلك الشخصية. فضلًا عن كونه شاعرًا رومانسيًّا، تثقف وتربى ذوقه على قراءة نماذج شعرية مغايرة للمألوف التقليدي في الشعر العربي، فاختلفت بدورها نظرته للشعر، ووظيفته الجوهرية، والمقصد من ورائه، وهو ما تؤكده بنية شعره، وصياغته الفنية التي ضمت كثيرًا من الأفكار الجديدة والصور المبتكرة، على النحو الذي نراه في قوله: [الوافر]

أَجَلْ، أَهْوَاكِ أَنْتِ مُنَى حَيَاتِي وَأَنتِ أَحَبُّ مِنْ بَصَرِي وَسَمْعِي
وَهَلْ أَنْسَاكِ كَلَّا لَسْتُ أَنْسَى هَوًى قَدْ كَانَ إِلْهَامِي وَنَبْعِي
لَبِسْتُ مِنَ التَّصَبُّرِ عَنْكِ دِرْعًا فَهَا أَنَا تَنْزعُ الأَيَّامُ دِرْعِي
وَهَا أَنَا لَسْتُ أُرْوِي عَنْكِ سِرًّا عَرَفْتِ مَحَبَّتِي وَرَأَيتِ دَمْعِي

بدأ ناجي قصيدته مجيبًا على سؤال –متخَيَّل– طُرِح عليه سلفًا من محبوبته محتواه (هل تحبني؟) فجاءت إجابته بالإثبات والإيجاب (أَجَل)، ثم أفاض في حديثه عن مشاعره تجاهها، وكيف حاول التصبر على فراقها، ولكن الأيام حالت دون ذلك فزادته تعلقًا بها، وعشقًا لها.

ولقد استطاع ناجي أن ينسج في النص السابق لوحة متداخلة الخطوط والألوان، فلم تأت صوره بسيطة سطحية ساذجة، أو قريبة واضحة، بل نظم منها عقدًا منتظم الدرات، كل حبة منها تظهر جمال الأخرى. فقد اتخذ من الأسلوب الإنشائي الاستفهامي مدخلًا لبث شجونه وعذابه، فهو من يطرح السؤال، وهو أيضًا من يجيبه، ويبث من خلاله شكواه وآلامه؛ وهو ما تحقق على مستوى البيت الأول والثاني (أجل أهواك)، (وهل أنساك)، ناسجًا من إجابة السؤال الثاني صورة استعارية تناسب السؤال وتعبر عنه بإيجاز وتكثيف (لست أنسى هوى)، فقد نظر للهوى نظرة الذكريات الجميلة التي يسترجعها الإنسان فتسعد بها نفسه ويفرح بها قلبه، وبالتالي لا يمكن فقدانها أو نسيانها. وكي يؤكد قيمة هذا الهوى وقدره، ربط هذه الصورة الاستعارية وأخرى تشبيهية (هوى قد كان إلهامي ونبعي) مستخدمًا بنية الفعل الماضي (كان) بين طرفيها، تأكيدًا على انقضاء أيام هواه وحبه، نبع أمانه ومصدر إلهامه. ونلمس هنا خروج التشبيه من دائرة البساطة والسذاجة، وتحوله إلى دائرة التجريد والعقل، امتدادًا للصورة وعمقًا لبنيتها.

ثم ينظر للصبر من زواية معنوية جديدة، تتعدى كونه مصدرًا يعين صاحبه على التحمل، إلى اعتباره رداءً حاميًا يحميه من ألم العشق ونوائبه، فقد اتخذه درعًا واقيًا من عذاب الحب ولوعته، ولكن هيهات أن يتحقق له ما أراد، فمن خاض غمرات الحب عليه أن يتحمل عواقبه، فقد تلاشت قوته وانهار صبره. واختيار فعل (تلاشي) وربطه بالقوة في صورة واحدة يقدم لنا دلالات معنوية كثيرة؛ منها أن التلاشي يعطينا دلالة الفناء والعدم، واضمحلال الشيء حتى نهايته. بما يكشف مدى العذاب الذي تحمله الشاعر من هذا الحب، حتى انتهت قوته بأكملها. وهذا المعنى ما كنا لنصل إليه في حالة استخدام الشاعر مثلًا لفعل (انهارت) بدلًا من (تلاشي)؛ لأن الأول – وأعنى انهارت– يعبر بدوره أيضًا عن الضعف، ولكن مع عدم زوال القوة، فهي ما زالت موجودة ولكنها ضعيفة، محدودة الأثر، وبالتالي يمكن عودتها بعد وقت، حينما تتهيأ لها المقومات المساعدة على ذلك. وهذا ما يتنافى ومعنى البيت وغرضه المقصود، الذي سعى الشاعر لتقديمه على نحو مختلف ومميز. الأمر الذي نلمسه في قوله: [الطويل]

دَعِ النَّفْسَ تَمْرَحْ فِي خَيَالٍ وَأَوْهَامِ وَخَلِّ لِأَجْفَانِي كَوَاذِبَ أَحْلَامِي
وَقُلْ يَا حَبِيبَ القَلْبَ إِنَّكَ عَائِدٌ عَلَى جَهْلِ حُسَّادٍ وَغَفْلَةِ لُوَّامِ
وَإِنَّكَ دَانٍ كَالرَّبِيعِ وَزَائِرٌ بِضَاحِكِ نُوَّارٍ وَمُخْضَلِّ أَكْمَامِ
تَعَالَ اسْقِنِي خَمْرَ المَوَاعِيدِ وَالرِّضَا وَخَلِّ الأَمَانِي البِيضَ تَغْمُرُ أَسْقَامِي

أَيُحْرَمُ حَتَّى وَهْمَ حُبِّكَ مَنْ رَمَى بِمُهْجَتِهِ فِي نَارِهِ دُونَ إِحْجَامِ (٧٥)

ينقلنا النص السابق إلى عالم الشاعر الخيالي الوهمي، حيث يتحقق له ما يتمناه من لقاء محبوبته، والفوز بوصلها. فالشاعر أراد الهروب من عالم الحقيقة، وواقعه المعاش الذي لم يظفر منه بشيء سوى الألم والعذاب، فالزمن حال دون تحقيق أحلامه ورغباته، والأيام ساعدته على هذا؛ لذا لم يجد بدًّا غير الهروب من هذه الحياة الواقعية إلى حياة أجمل يحقق فيها ما تحلم به نفسه، ويتمناه قلبه، فكانت حياة الأحلام والخيال، ففيها كل شيء مباح، وما طال تمنيه يمكن تحقيقه، وكانت بداية النص من هذه النقطة، حيث دعا نفسه للمرح في هذا العالم، سعيدًا بتلك الأحلام الكاذبة، ممنِّيًا نفسه بلقاء الحبيب الذي طال انتظاره، مطلًّا عليه كالربيع وقت حلوله، راجيًا إياه

تعويضه عما عاناه وكابده من عذاب الفراق وألمه، وهو الذي لم يتردد، ولو للحظة واحدة، في التضحية بنفسه مقابل الفوز بهذا الحب.

وهكذا فالأبيات ترسم صورة واضحة المعالم لحالة الشاعر المزرية، الذي يود الهرب إلى عالمه السحري المتخيل، لما به من سعادة ينشدها، تناسب أحلامه الرومانسية في لقاء محبوبته، والتمتع بوصلها، تلك المحبوبة التي ستسقيه خمر المواعيد والرضا، وستحقق كل أمانيه التي ستشفي أسقامه. ونلحظ سيطرة صيغة الفعل الأمر على الصورتين السابقتين؛ (تعال – اسقني – خل)؛ وهو أمر يحمل في طياته دلالة الرجاء والتمني من الأضعف (الشاعر) إلى الأقوى (المحبوبة)، معللًا هذا الأمر بحجة عرضها في البيت التالي الذي يقول فيه: [الطويل]

أَيُحْرَمُ حَتَّى وَهْمَ حُبِّكَ مَنْ رَمَى بِمُهْجَتِهِ فِي نَارِهِ دُونَ إِحْجَامِ

فهو يتساءل بعد كل هذا العذاب (ألا أستحق هذا الاهتمام، وهذا الحب الكبير؟)، وقد رميت بنفسي – دون تردد – في غرامك؟ ولم أفكر في ذلك الأمر ولو للحظة واحدة، أو أحسب عواقبه. وبالرغم من هذا خاض في هذا الحب، وبذل من أجله كل شيء ملكته يمينه، حتى إن كان هذا الشيء هو قلبه أو روحه. ولذا تخير لفظ (المهجة)، التي أوحت – لمتلقي النص– بتقديمه أفضل ما عنده، وأميز ما يمتلكه، وهو على استعداد بالتضحية بها –أعني مهجته– في سبيل إسعاد محبوبته ونيل رضاها.

ولنقف كذلك أمام الفعل (رمى) الذي قرنه بلفظ (المهجة) في قوله (رمى بمهجته)، بما يحمله من دلالة تفاهة تلك المهجة ووضاعتها، إذا قورنت بتحقق أمنية الشاعر في الفوز بحبه. فالإنسان حينما يرمي شيئًا ما فهو –بالتأكيد– لكونه عديم القيمة والنفع، فما بالنا بالمهجة إذا رمي بها الشاعر إرضاءً لمحبوبته وحبًّا فيها.

ونلمس في صياغة الصور السابقة على هذا النحو قدرة إبراهيم ناجي المتميزة على نقل الألفاظ من دلالتها واستعمالتها المألوفة، إلى مجال أوسع وأرحب وأبعد، تأخذ فيه أبعادًا دلالية جديدة وبعيدة عن النماذج التكرارية النمطية، وفي الوقت ذاته تكون جزءًا من عالم الشاعر الخيالي والسحري. وهو ما ظهر بجلاء في صياغة صوره الاستعارية، التي أصبحت أساسًا جوهريًا في فهم معنى النص وإدراك بنيته، حيث استعان بها في نقل إحساسه وشعوره، وتجسيد تجربته ومعاناته،

معتمدًا في هذا على أفضل أدواته ألا وهي اللغة، التي استعملها استعمالًا جديدًا، مكَّنه من فتح آفاق معنوية جديدة لصوره، تحلَّت بالجدة والابتكار. فالصور التي ضمها النموذجان السابقان – وغيرهما في شعر ناجي – تجمع بين طرفين يبدوان من الوهلة الأولى منفصلين عن بعضهما تمام الانفصال، لبعد العلاقة الجامعة بينهما. ولكن إذا بحثنا في هذه الصور سيتضح للناظر أن العلاقة بينهما تتجلى في وحدة الأثر النفسي الناتج من ارتباطهما، كوسيلة من وسائل التوسع في اللغة وإثرائها وتجدد أشكالها، وهو أيضًا من أهم وسائل التعبير عن الحالة النفسية بدقة أكثر، ورهافة أشد. وهو ما أثنى عليه عبد القاهر قديمًا حينما ذكر أن بعض الصور الخيالية تمتلك القدرة على تحريك النفوس، وهز المشاعر بمقدرها على الجمع بين المتباعدات، التي لا تبدو العلاقة بينها منطقية إلا بعد تفكر وتأمل. ولعل هذا البعد وهذه المشقة للوصول لجامع طرفيها هو سر تميزها عن غيرها، وتفوقها عن أقرانها، وقدرتها على نقل إحساس صاحبها في صورة فنية خصبة، تتعدى حدود المألوف والنمطية. فقد وجد ناجي في هذا الجمع بين المتباعدات معينًا لا ينضب، استقى منه صوره المختلفة، التي عكست ذاته ورؤاه لما حوله. فالشاعر كان صاحب حس مرهف، وذوق رقيق دفعه للتعمق في صوره، والتغلغل فيما وراء المعاني المباشرة، بحثًا عن قالب أقرب لذاته المضطربة القلقة، التي تشعر بالأشياء بصورة أرهف من الناس العاديين . فالاستعارة ستظل ضربًا من التعبير لها مزيتها الخاصة في أداء المعني وإيصاله، أو بمعنى أدق هي "تصور جديد للأشياء تكتسب فيها وجودًا جديدًا غير وجودها في الواقع"[٧٦]. فالجمع بين أشياء في ظاهرها بعيدة وغير متلائمة، هو الذي أعطى هذه الصور الاستعارية الحيوية والجمال ، وكثيرًا من الظلال الإيحائية المعنوية التي حولت الصور أرواحًا رقيقة تمس قلوب القارئين. وهذا ما أراده ناجي من وراء صوره الاستعارية.

كل هذا أدى بطبيعة الحال إلى اختلاف أشكال التصوير، وتجدد سبله، وبعد مراميه، وهو ما اتضح في تشكيل صورة المرأة عند ناجي، فقد اتخذ حديثه عن المرأة منحى مختلفًا عن منحى شوقي، فلم يعد الوصف مقتصرًا على الجوانب الحسية القربية أو المألوفة المكررة، فهي ليست شمسًا ولا ظبيًا ولا غصنًا، بل صارت روحًا، وملكًا، وجلالًا، عبقًا للسحر، بالإضافة إلى كونها شفاء للروح، وجميعها صفات لم يعرفها شعر شوقي، و ارتبطت بشعرية إبراهيم ناجي، ورهافة حسه، وحرية تعبيره عن الأشياء.

وبناء على ذلك نستطيع أن نفسر سبب شيوع الاستعارة الإنسانية عند شوقي مقارنة بناجي الذي وُسِمَتْ صوره بميسم الاستعارة التجسيمية، اتفاقًا ورؤية كل شاعر منهما، وطبيعة نشأته الفكرية والثقافية.

(٣)

مصادر الصورة

اختلف التشكيل الاستعاري عند الشاعرين باختلاف مصدر الصورة، والمنبع الذي استُمِدَ منها تشكيلها، فلقد كان لكل منهما مصادره التى اتفقت وطبيعة شخصيته وفكره وتكوينه الثقافي. فاختيار الأصل الذي يبني عليه الشاعر صوره لا يأتى محض صدفة، بل يتطلب منه قدرًا كبيرًا من الوعي والإدراك بطبيعة تجربته التي يريد التعبير عنها، وهو ما يكشف أهمية هيمنة عنصر ما على إنتاجه الشعري، وطغيان حضوره، فالشعر ما هو إلا مرآة عاكسة لنفسية صاحبه وآرائه ومعتقداته، التي تظل كامنة خفية حتى يحين وقت الإبداع، فتجد لها متنفسًا في تشكيله الشعري؛ ولذا توجهت رؤى الباحثين والدارسين نحو النص، الذي شكَّل أولى خطاهم في عملية التحليل والفهم، أملًا في سبر أغواره، ومحاولة كشف أسراره، وتوضيح معانيه العميقة، وأهم أسس بنائه ونظمه. ففهم النص أفضل وسيلة لإدراك فكر صاحبه.

وانطلاقًا من هذا المبدأ أخذت الدراسة في تحليل مصادر الصورة عند الشاعرين، محاولة الكشف عن ملامحها، وأبرز سماتها المسيطرة على إنتاج كل واحد منهما.

فإذا نظرنا لإنتاج شوقي ومصادر صوره نلحظ سيطرة الألفاظ العاطفية والوجدانية، ثم أوصاف المحبوبة الحسية، ومن بعدهما الألفاظ الزمنية.

ولعل سيطرة الألفاظ العاطفية[٧٧] على صور شوقي الاستعارية هو أمر طبيعي يعود في المقام الأول لطبيعتها الغزلية وحديثها عن الحب –وهو الغرض الذي انصبت عليه الدراسة أساسًا–، وكذلك لطبيعة شخصية الشاعر نفسه، الذي كان يتسم برهافة الحس، والعاطفة الجياشة، فقارئ شعره الغزلي يلمس خياله الخصب وروعة بنيته، التي عكست طبيعة شخصية شاعر ذي حس لغوي مرهف، قادر على تخير القوالب اللفظية المناسبة لعاطفته.

ويأتي حديث شوقي عن أوصاف محبوبته الحسية[٧٨] –كمصدر أصيل لصوره– في المرتبة الثانية بعد ألفاظه العاطفية، ولقد كشفت الدراسة مدى اهتمام الشاعر بتلك الأوصاف من خلال تتبع كثافتها، وطغيان حضورها في نصوصه الشعرية، التي كان يكرر فيها الوصف ذاته بأكثر من طريقة، مما أدى إلى شيوعها بدرجة تكاد تقترب إلى حد كبير من مصادر صوره العاطفية.

ولعل أبرز العناصر التي ظهر اعتناء شوقي بها كان وصف العيون بالصيغ كافة[٧٩] ، والتي صبغها بطرق الشعراء القدامى ومناهجهم في التصوير والتشبيه. ويبدو أن هذا التركيز يعود في جوهره لاعتقاده أن العيون هي مفتاح المحبين، وكاشف سرهم، فالحبيب يظهر حبه في عينيه ونظراته، فهي تملك لغة لا يفهمها سوى المحبين، لأن الكلمات كثيرًا ما تعجز عن التعبير عن المشاعر والأحاسيس التي يفيض بها القلب. فضلًا عن أن العيون تمثِّل سرًّا من أسرار المرأة الجميلة؛ فلها من التأثير القوى، والفتنة ما لا يمتلكه غيرها من الأعضاء، ولذا هام بها الشعراء، وأفاضوا في الحديث عنها ووصفها وتشبيهها[٨٠]. ومن ثم عدَّها الشاعر من أهم أوصاف المرأة، وأكثرها إثارة وجذبًا.

أما بقية الأوصاف فلم يخرج فيها عن الوصف المعتاد، والتقليد السائد في وصف المحبوبة؛ لانطلاقه من النموذج الشعري التقليدي في النظم.

وقد احتلت المصادر الزمنية[٨١] للصورة المرتبة الثالثة والأخيرة عند شوقي، ولقد انحصرت – معظم–صورها بين الحديث عن الظلام والليل، الذي طغى على تشكيله الاستعاري؛ حيث نرى تكرار استخدامه لزمن الليل بمختلف دلالته نحو (تسع عشرة مرة)، بواقع تكرار لفظ (الليل) أربع عشرة مرة، و(الدجى) ثلاث مرات، و(الظلام) مرتين، لكونه –أعني الليل– مهيج الذكرى، وباعث النجوى، ومثار الأحلام والذكريات، كما أنه أيضًا ساتر المحبين وموعدهم في اللقاء، حتى ولو كان على سبيل الخيال، ولذا طال حديث الشعراء عنه، وعن مغامراتهم فيه أثناء لقاء أحبتهم، وقد سار الشاعر على العرف نفسه متخذًا منه رفيقًا لنجواه، وباعثًا لحبه وجمال ذكرياته، ومن ثم ضعف حديثه –في المقابل– عن الصباح؛ الذي يمثِّل ظهوره –بالنسبة له– نهاية مغامراته مع أحبته، وانتهاء قصة حبه. ولذا تحددت صوره في ثلاث كلمات (الصباح – النهار – الفجر) كل منها تكرر مرة واحدة.

وهكذا كان لمصدر الصورة تأثير واضح في نسج خيوط بنيتها، التي لم يخالف فيها شوقي مبادئ الشعر التقليدي في تشكيل صوره، ونهل من مصادره نفسها، ولم يحاول تجديد فنية صوره أو البحث عن مصادر أخرى لشعره، بالرغم من إقامته في فرنسا في وقت شهدت فيه صراعات فنية كبيرة، ومعارك أدبية عدة ما بين اتجاهات شعرية كثيرة؛ مثل الرومانسية، والرمزية، والواقعية، والفنية، "وكان باستطاعة شوقي أن يتفاعل بهذه المذاهب، وأن يخرج منها بفلسفة شعرية جديدة يجمع بينها وبين ثقافته العربية الواسعة"[٨٢]، ولكنه آثر إخضاع طاقته الشعرية في خدمة الشعر التقليدي. وربما يكون الدافع وراء تبنيه ذلك المنهج –وأعني النهج الموروث– إحساسه بعدم تقبل الأذواق آنذاك لفكرة التجديد في القوالب الشعرية، فحينما كتب قصيدته (خدعوها بقولهم حسناء) وبعث بها في الأوساط الأدبية والشعبية، أحس بعدم استحسان المتلقين لها، وعدم شيوعها ودورانها على الألسن، مما دفعه إلى العودة للكتابة وفق نماذج التراث العربي؛ لإحساسه بعدم تطور الذوق بعد، وكذلك قبوله لطفرة الشعر الجديد.

أما ناجي فقد اختلفت مصادر شعره تمام الاختلاف عن شوقي، حيث اتخذ مسارًا مغايرًا في تشكيل صوره، اعتمد فيه على مصادر أقرب إلى طبيعة شخصيته، واتجاهه العاطفي، فكان من البدهي أن تحتل المصادر الوجدانية العاطفية[٨٣] المكانة الأولى في الترتيب، وفي كثافة الحضور، حيث احتلت (ستًّا وثلاثين ومائتين) صورة، توزعت على مستويات عدة، ولعل أبرزها:

أولًا– ألفاظ العذاب والألم والحزن، تكررت نحو (أربع وسبعين) مرة.

ثانيًا– ألفاظ الهوى والحب، تكررت نحو (ثلاث وستين) مرة.

وداخل هذين المستويين تكررت ألفاظ نحو:

- القلب نحو (ثلاث وخمسين) مرة؛ منها تسع مرات بلفظ (الفؤاد)، ومرتان بلفظ (المهجة).
- ألفاظ الأمل والأماني، تكررت نحو (تسع عشرة) مرة، أغلبها كان واقعًا في الاستعارة التجسيمية بواقع (إحدى عشرة) مرة.
- وأخيرًا ألفاظ الفرحة بواقع (عشر) مرات.

ويبدو من خلال العرض السابق أن صياغة ناجي لصوره وتشكيلاته الاستعارية كانت جزءًا من طبيعته الرومانسية، التي دفعته للحديث عن الحب بشكل مستمر، ولكن بنظرة مؤلمة موجعة معذبة؛ لذا انحصرت مصادر الصورة الإيجابية في شعره في نسبة ضئيلة جدًّا تتفق ونظرته الحزينة، وهو ما يبدو بوضوح في كثافة ألفاظ العذاب والجراح والآلام. أما حديثه عن (القلب) بكافة صوره في التشكيل الوجداني، نجده يعود على الشاعر نفسه[٨٤]، فهو يشخصه ويخاطبه باعتباره إنسانًا، يسوِّغ له كونه – أي الشاعر – غير مسؤول عما يحدث له من آلام ومتاعب سبَّبها القدر.

ويعقب المصادر الوجدانية في كثافة الحضور الألفاظ الزمنية[٨٥]، حيث تكررت بواقع (إحدى وستين ومائة) مرة، تنوعت على عدة مستويات، أبرزها:

- ألفاظ متعلقة بالزمن والدنيا والقدر، وقد تكررت بواقع (ثمان وستين) مرة.
- ألفاظ الليل والسواد، وقد تكررت بواقع (أربع وأربعين) مرة.

ثم تنحصر المصادر بعد ذلك في نسب محدودة نركز فيها على سبيل المثال على دلالة (الصباح والنهار) التي تكررت بواقع (ثماني عشرة مرة)، نصفها جاء بلفظ (الفجر)، وارتبط وصفه له بأنه فجر قلق، تائه، مندفع. الباقي ارتبط حضوره بعدة ألفاظ منها؛ لفظ (العمر) الذي تكرر (ثماني مرات)، ثم (الماضي) (سبع مرات)، ثم (الشباب) (خمس مرات)، و(الساعة) (أربع مرات)، (الأمس) و(الشيبة) ذكرهما (مرتين)، وأخيرًا (المستقبل) و (الغد) و (اللحظة) استخدم كل واحدة منهم مرة واحدة.

ونلحظ في العرض السابق أن تركيز ناجي انصب على أمرين شكَّلا ملامح إنتاجه الشعري؛ فكرة الزمن وتحكمه في مصير الشاعر وحياته، حيث فرقته عن أحبته، مما نتج عنه الأمر الثاني؛ وهو غلبة النزعة السوداوية على إنتاجه لدرجة أنه أطلق لفظ (الليل) على اسم ديوان كامل له، هو (ليالي القاهرة)، واحتوى هذا الديوان وغيره على أسماء قصائد عدة تحمل الاسم نفسه[٨٦]. فلقد اتخذ من الليل مادة مرنة يشكل منها انفعالاته وانطباعاته نحو الأشياء. فالليل قد يكون سببًا في سعادته وكذا يكون سببًا لشقائه؛ سعادته إذا أظله مع حبيبه وقت اللقاء، وشقاؤه وقت فراقه عن

ذلك الحبيب، حيث يمزق مهجته، ويثير عليه مواجع الذكريات، وهذا المشهد الأخير هو ما طغى على إنتاجه التصويري.

ثم تأتي المصادر الطبيعية والكونية[٨٧] لتحتل المرتبة الأخيرة في تشكيله التصويري، حيث تكررت بواقع (ثمانين مرة) عرض من خلالها مظاهر الكون والطبيعة كافة من حوله ؛ كالزهر، والبحر، والنهر، والشمس، والقمر، والسحب، والرياح، والغروب، والنسيم، والفيافي، والماء، والنجوم. فلقد استغل الشاعر مظاهر الكون من حوله في التعبير عن حالته والنطق بآلامه، فالبحر يشاركه توتره وغضبه، والغروب يؤبِّن حبَّه، والنجوم تشاركه السهر، والكون يحزن لفراقه أحبته.

وهذه المشاهد الطبيعية قد انحصرت في شعر شوقي لتصل إلى اثني عشر شاهدًا فحسب، عرض من خلالها؛ للغصون، والنجوم، والغمام، والروض، والشهب، ولم يكن توظيفه لها كتوظيف ناجي الذي اتخذ منها مرآة لآلامه وصورة لأحزانه، ومن ثم أصبحت جزءًا جوهريًّا من بنية قصائده.

والعكس نلمسه في وصف شوقي لأوصاف محبوبته؛ حيث عرض أهم صفاتها، وأجمل ما فيها، بشكل دقيق، وحسي مباشر، أما ناجي فلم يظهر عنايته بهذا الجانب قدر عناية شوقي، فلم يتعد الوصف الحسي عنده حدود ثماني وثلاثين صورة. وحينما أراد ناجي أن يقدم وصفًا لمحبوبته ركز على جوانب أخرى مختلفة عن أوصاف شوقي؛ فتحدث عن خصل الشعر، والوجه، والصدر، والوجنة. أما العيون التي كانت مثار اهتمام شوقي من قبل فلم يتعد ذكرها عند ناجي أكثر من أحد عشر شاهدًا، صارفًا اهتمامه إلى عناصر أخرى تمس السمات الروحية والذاتية لمحبوبته.

الخاتمة

وبعد، فإن الصورة تحتل مكانة بارزة في بنية النص الأدبي، إذ يمتد دورها ليمس روح النص وجوهره، التي تعبر عنه وتبث فيه الحياة، بما تملكه من طاقات الخيال والسحر، الذي يسمح لها بتجاوز حدود الواقع والمنطق إلى اللاحدود. وهو ما يكسبها قوة وتأثيرًا وإقناعًا؛ لأننا حينما نتعامل مع الصورة لا ننظر لها على أنها مجرد نقل لانطباعات وصور حسية خبرها الشخص وقام

بنقلها والتعبير عنها، وإنما يشير مصطلح الصورة الفنية إلى جماع عدد من الصور الجزئية والمعاني الوجدانية في إطار واحد أكبر يقدمها في نسج مترابط ممزوج ببنية النص، وهنا يظهر تقدير المتلقي لها وإعجابه بها، لقدرتها على تقديم صور الواقع الحسية ولكن بإطار مختلف، جديد ومبتكر، تثير إعجابه ورضاه بتحطيمها أطر مألوفية التعبير والتشكيل، وهو ما يميز إبداع شاعر عن آخر، ويكتب الحياة لصور دون أخرى.

ومصطلح الصور الفنية ممتد الجنبات والأبعاد، فهو يمثل مظلة كبيرة تضم بين جنباتها عددًا كبيرًا من الفنون لعل من أهمها فن الاستعارة، التي أثنى على بلاغتها وطاقاتها الإبداعية عدد غير قليل من الدارسين والبلغاء، فضلًا عن قدرتها الإيحائية والتخيلية الكبري التي تنقل النص من مجرد كلمات بكماء إلى عالم حي نابض بالحركة والنشاط، معبر بدقة عن حال مبدعها النفسية والوجدانية بأوجز طريقة ممكنة وأعمق دلالة مؤثرة. الأمر الذي لمسناه في صور أحمد شوقي وإبراهيم ناجي لمحبوباتهم، خاصة في مواقف الفراق والألم، حيث صبغت تلك الصور إنتاج الشاعرين ولكن بتفاوت واختلاف، راجع إلى طبيعة التكوين الثقافي والفكري لكن منهما، الذي ظهر بشكل أو بآخر في إنتاجهما الشعري؛ فنظم شوقي قد اتسم بحشد الصور الحسية التي انصبت في معظمها على وصف محاسن محبوبته الحسية اتفاقًا ومنهجية الشعر التقليدي، الذي اتبع بنيته وأسس كتابته، بالرغم من تعرفه أشكال فنية، ومذاهب أدبية عدة أثناء إقامته في فرنسا، ولكنه أبى عنها وسار على نهج أسلافه. ومن ثم جاءت صوره الاستعارية –خاصة التشخصية– امتدادًا لبنية الشعر الموروث. أما ناجي فجاءت صوره الاستعارية التشخيصية في ثوب جديد وإطار مختلف، تأثر إلى حد بعيد بمذهبه الرومانسي، الذي دفعه إلى توظيف كل ما حوله من مظاهر طبيعية وكونية رؤى ذاتية، وشحنها بأكبر قدر ممكن من الدلالة، وتقديمها لخدمة موضوعه وإحساسه الداخلي. ومن ثم لم تعد الصورة بين يديه مجرد رصد لمشاهد حسية، يسعى من وراءها لمجرد التأثير، إلى التعبير عن الجوانب المعنوية واللامادية، التي لا يمكن للغة العادية التعبير عنها أو تقديمها. ومن ثم جاءت صوره في ثوب جديد جامع بين طاقات الصور المجازية – وتحديدًا الاستعارة– وبين قيم الشاعر واعتقداته واهتماماته. وهو ما نلمسه بشكل أوضح في التفاوت بين الشاعرين في استخدام صور الاستعارات التجسيمية؛ التي حاول شوقي أثناء توظيفها التقريب بينها وبين مبادئ الشعر القديم التي تؤمن بالحسية وقرب التصوير؛ ولذا لم يتوسع في استخدامها، ولم تظهر كثافة حضورها في نصوصه الشعرية مقارنة بنظيرتها التشخيصية. بينما جاء الإبداع

الحقيقي في توظيف تلك الصور عند ناجي الذي آمن بتحرر الذوق الشعري وشموله، ولذا رأى فيها أداة مثالية للتعبير عنه، وعن وجهات نظره وتجاربه الجديدة والمختلفة، التي لا يمكن للصور التقليدية التعبير عنها، أو وصفها، لتعلقها بالقيم والمعتقدات العامة، وتأملاته الوجدانية والروحية، التي لم نشهد مثيلها في صور الشعر الموروث، ولذا كثرت في نصوصه، واتسع استخدامه لها.

الأمر الذي ترتب عليه اختلاف مصادر التصوير الاستعاري عند الشاعرين، الذي تأثر بشكل ملحوظ بالمذهب الفني لكل شاعر منهما ومبادئه الذاتية؛ فمصادر أحمد شوقي قامت على ثلاث ركائز أساسية؛ ألفاظ الحب والعاطفة، ووصف محبوبته، والألفاظ الزمنية، مثلت الأولى والثانية منهم أساس بنيته التصويرية، لأنها شغلت معظم إنتاجه الغزلي، والمتتبع لبنى تلك النماذج سيلحظ طغيان سمت الشعر التقليدي عليها، الذي سيطر على تشكيلها في الرسم والأوصاف، وهو ما يتفق بدوره مع مذهبه الكلاسيكي الذي ارتضاه لنفسه. الأمر الذي امتد تأثيره على المصدر الثالث والأخير من مصادره المتعلق بالألفاظ الزمنية؛ حيث سيطرت دلالة الليل الزمنية على النهار أيضًا، بما يتماشي وصور الشعر الموروث، الذي كان يتفاخر فيه الشعراء بلقاء محبوباتهم ليلًا في الخفاء بعيدًا عن عيون الرقباء.

الأمر الذي اختلف تمامًا عند إبراهيم ناجي الذي تشكلت مصادره اعتمادًا على شخصيته الرومانسية التي أثرت بشكل كبير على انتقاء مصادره، التي مثلت فيها المصادر العاطفية الدور الأكبر بمختلف دلالتها وألفاظها، والتي انطبعت بمشاعر الشاعر وآلامه ومواجعه. ثم تأتي المصادر الزمنية في المرتبة الثانية حيث يظهر تركيز الشاعر فيها على أمرين مترابطين؛ أولهما- ألفاظ القدر والدهر والزمان الذي أحال دون تحقيق أحلامه، والفوز بمحبوبته. والآخر- سيطرة الليل والسواد على النهار، اتفاقًا لانهزامه من صروف القدر الذي بدَّد أحلامه البيضاء إلى سواد وضياع. وتأتي المصادر الكونية والطبيعية في المرتبة الأخيرة ، حيث نظر إليها الشاعر باعتبارها جزءًا لا يتجزأ من تجربته الشعرية، تنفعل بانفعاله وتحزن لحزنه. وهو ما يتفق ومبادئ اتجاهه الرومانسي الذي يؤمن بامتزاج الكون مع الشاعر وتجاربه الفنية.

هوامش البحث

(١) الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مطعة البابي الحلبي، ١٩٤٨م، ٣/ ١٣١، ١٣٢.

(٢) مارليز دانزيجر- ويندل جونسون، مقال بعنوان (الصورة الفنية)، ترجمة: مصلح النجار، ورولي ناجي، مجلة نوافذ، ع ٥، ١٩٩٨م، صـ٧٩.

(٣) يراجع على سبيل المثال:

جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢م، ص٣٢٣ وما بعدها، محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، ص١٩ : ٢٤، الولى محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م، ص١٥ وما بعدها.

(٤) إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة – بيروت، ط٣، صـ٢٣١.

(٥) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٣، ١٩٨٦م، صـ١٧.

(٦) راجع على البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للنشر، ط٢، ١٩٨١م، ص٣٣ : ٥١ .

(٧) انظر جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص٢٥٥ : ٣١٢ .

(٨) راجع عباس محمود العقاد، ساعات بين الكتب، ط دار النهضة المصرية- القاهرة، ١٩٦٨م، ص٤١١، ٤١٢.

(٩) نورمان فريدمان، مقال بعنوان (الصورة الفنية)، تقديم وترجمة: د.جابر عصفور، الأديب المعاصر– مجلة اتحاد الأدباء في العراق، ع١٦، ١٩٧٦م، ص٤٢، ٤٣.

(١٠) عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٣م، ص٢٦.

(١١) أحمد شوقي، الشوقيات الصحيحة، تحقيق: مصطفى الرفاعي، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٢٤/٢ .

(١٢) محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية (نشأتها– فلسفتها– قضاياها– آثارها)، دار نهضة مصر للطبع، ص١٤١ وما بعدها.

(١٣) أحمد شوقى، الشوقيات، ٢/ ١٢٧ .

(١٤) يراجع على سبيل المثال الشوقيات، جـ٢ في قوله:

مُضـــناك جفـــاهُ مَرْقَـــدُه وبكـــاه ورَحَّـــمَ عُـــوَّدُهُ (ص١٢١)
قلبٌ يذوب ، ومدمعٌ يجري يا ليلُ ، هل خبر عن الفجر (ص١٢٦)
أَبُثُّكَ وَجْدي يا حَمامُ، وأُودِعُ فإنك دونَ الطيرِ للسرِّ موضعُ (ص١٢٨)
هـل تـيم البـانُ فـؤاد الحمـام فـاح فاسْتبكى جفونَ الغمام (ص١٣٥)
ذاد الكرى عن مقلتيك حمامُ لبـاه شـوقٌ سـاهرٌ وغـرام (ص١٣٦)

(١٥) جماليات النص الشعري في آمالي القالي–مدخل لدراسة الشعر القديم، دار الوفاء للطباعة، صـ٦٢.

(١٦) راجع الشوقيات على سبيل المثال، ١١١/٢، ١١٣، ١١٤، ١١٥، ١١٦، ١١٧، ١٤٥ .

(١٧) انظر الشوقيات، ٢/ ١٣٢ في قوله:

يا فتاة العراق أكتم من أنـ ست وأكني عن حبكم بالعراق

(١٨) انظر أ.د سعاد عبد الوهاب، شوقي في عيون معاصريه، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين– الكويت، أكتوبر ٢٠٠٦م، ص٢٤ .

(١٩) شعرية الانسجام– قراءة في وحدة القصيدة العربية قبل الإسلام، دار الوفاء للطباعة والنشر – الإسكندرية، ٢٠١٦م، صـ٥٨.

(٢٠)راجع الشوقيات، (شفاء)١١١/٢، (عقاب)١١٤/٢، (الظبا)–(ملعبا)١١٥/٢، (بسوار)١٢٥/٢، (وعى)١٢٩/٢،
(الآرام)١٣٤/٢،(القلما)١٣٦/٢،(غرام)١٣٧/٢،(يقسمه)١٣٨/٢،(عينا)،(يهوينا)١٣٩/٢،(جفونه)١٤٠/٢،(ا لبان)١٤٢/٢،(أخاه)–(نائيا)١٤٣/٢، (حوانيها)–(تلقيها)١٤٥/٢ .

(٢١) راجع السابق، ج٢/(فلقاء)–(الماء)١١١/٢، (ظبي)١١٦/٢، (فينا)–(الفندا)١١٧/٢، (متقدا)–(جلدا)١١٨/٢، (البادي)–(خدك)١٢٠/٢،(يجحده)١٢١/٢، (الجآذر)١٢٤/٢، (دارا)١٢٨/٢، (العشاق)١٣١/٢، (مقلتاك)١٣٣/٢، (قوام)١٣٤/٢، (رمى)١٣٦/٢،(بزمام)–

(سهام)٢/١٣٧،(مبسمه)٢/١٣٨،(عينا)-(فكان)٢/١٣٩،(الحاجبان)-(شجونه)-(جفونه)٢/١٤٠،(خاليا)-(الدواعيا)٢/١٤٣،(يكفيها)-(مواضيها)٢/١٤٤،(ليا)-(مواضيا)٢/١٤٥.

([٢٢]) انظر محمد زغلول سلام، مدخل إلى الشعر الجاهلي دراسة في البنية والشعر، منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٩٥م، ص١٧٢ وما بعدها ، محمد عبد المطلب، قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ١٩٩٦م، ص٩٧ وما بعدها ،

عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى (الرؤيا والتشكيل)، عالم الكتب الحديث –الأردن، ٢٠١٥م، ص١٩٥ وما بعدها.

([٢٣]) راجع مقدمة الشوقيات بقلم أحمد شوقي، صـ٣٣: ٤٢، ومقدمة الطبعة الأولى بقلم الدكتور: محمد حسين هيكل، صـ١٥.

([٢٤]) عارض شوقي عددًا كبير من شعراء العربية لعل من أبرزهم المتنبي، ومن أمثلة هذه المعارضات قول شوقي في وصف الوقائع العثمانية:

بسيفك يعلو الحق والحق أغلب وينصر دين الله أيان تضرب

وقد عارض فيها المتبني في قوله يمدح كافورا:

أغالب فيك الشوق والشوق أغلب وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجب

= ونحو قول شوقي في مدح الخديوى:

يود من الأرواح مالا توده ويفتك فيها مسرفا وهي جنده

وقد عارض فيها قول المتنبي حيث يقول في مدح كافور:

أود من الأيام ما لا توده وأشكو إليها بيننا وهي جنده

وكذا عارض شوقي البحتري في قوله:

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن ندى كل جبس

وأيضا من الشعراء الذين عارضهم شوقي كان ابن زيدون في قوله:

يا نائح الطلح أشباه عوادينا نشـــجي لواديـــك أم نأســـي لوادينـــــــــــــــــا

([٢٥]) راجع شوقي ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف بمصر، ص٤٩، ٥٠.

([٢٦]) محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٥م، ص١٥٣ وما بعدها.

([٢٧]) كما نرى في قوله على سبيل المثال:

اثْنِ عِنَانَ القَلْبِ واسْلَمْ مِـنْ رَبْـرَب الرَّمْـلِ وَمِـن بِـــــــــــــــــهِ سِـــــــــــــــــرْبِهِ

الشوقيات ١/ ٧٤.

بأبي وروحي الناعمات الغيدا الباسمات عن اليتيم نضيدا

الشوقيات ١٣١/١.

ريم على القَاعِ بَيْنَ البَانِ والعَلَمِ أَحَلَّ سَفْكَ دَمِي في الأشهر الحُرُمِ

الشوقيات٢٣١/١.

السِّحْرُ مِنْ سُودِ العُيُونِ لقِيتُهُ والبَـــابِلِيُّ بِلَحْظِهِـــنَّ سُـــــــــــــــقِيتُهُ

الشوقيات ١٤٩/٢.

(٢٨)محمد مصطفى أبو شوارب، أدبية التجديد في النقد العربي الحديث (مطران- العقاد- نعيمة- أبو شادي) قراءات ونصوص، دار الوفاء للنشر – الإسكندرية، ٢٠١٧م، ص١٠٥.

(٢٩)راجع ماهر حسن فهمي، أحمد شوقي، الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٩م، صـ٤٩.

(٣٠)محمد مفيد الشوباشي، الأدب ومذاهبه من الكلاسيكية الإغريقية إلى الواقعية الاشتراكية، الهيئة المصرية العامة للنشر، ١٩٧٠م، ص١٠٨ .

([٣١]) راجع مسعود وقاد، الموقف والتشكيل في الشعر الإحيائي بين المعري وحافظ إبراهيم، الأثر- مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة – الجزائر، ع ٩، مارس ٢٠١٠، ص ٣٠٠.

([٣٢]) إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة- ديوان ليالي القاهرة، قصيدة (بعد الفراق)، دار الشروق، ط٤، ٢٠٠٨م، ص٧٠.

([٣٣]) سهام راشد عثمان، الغزل في شعر شوقي وناجي، دار الثقافة للنشر، ١٩٩٣م، ص١٥٢ .

([٣٤]) إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة ديوان (الطائر الجريح)، قصيدة (غيوم)، ص٣٥٤، ٣٥٥.

([٣٥]) سهام راشد عثمان، الغزل في شعر شوقي وناجي، ص١٤٤ .

([٣٦])كامل محمد محمد عويضة، إبراهيم ناجي شاعر الأطلال، دار الكتب العلمية، ١٩٩٣م، ص ٨٦ .

([٣٧]) إبراهيم ناجى، الأعمال الكاملة- ديوان (وراء الغمام)، قصيدة (ليالي الأرق)، ص٤٣٤ .

([٣٨]) راجع الأعمال الكاملة لناجي، حيث تكرر اسم (هند) ص٣٤٢، ص٣٤٣/ اسم (إيمان) ص١٨٢/ اسم سونيا (ص٥٩٨)/ اسم (مي) ص٣٣٢، ص٣٣٣، ص٣٣٦/ اسم (أنور) ص٢٣.

([٣٩]) راجع الأعمال الكاملة لناجي ص٧٣ (من ن إلى هـ) / ص١١٣ (من ن إلى ع)/ ص٥٠٥ إلى س ...

([٤٠]) راجع الاعمال الكاملة لناجي ص٥٠٠ (نفرتيتي الجديدة).

([٤١]) السابق، ص١٤٩ (أنتِ).

([٤٢]) محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص١٤٨، وراجع أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، دار غريب، ٢٠١٠م، ص٣١٢.

([٤٣]) إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة (ديوان وراء الغمام)، قصيدة (الشك)، ص٤٤٠، وديوان (ليالي القاهرة)، قصيدة (رحلة)، ص٣١٠، ديوان (وراء الغمام) – الإهداء، ص٣٧٥.

([٤٤]) إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة ديوان (ليالى القاهرة)، قصيدة آمال كاذبة، ص١٠٣ .

([٤٥]) راجع نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث- دراسة، تقديم: محمد جمال الطحان، صفحات للدراسات والنشر، ٢٠٠٨م، ص١٠١، ١٠٢ .

([٤٦]) محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، نهضة مصر للطباعة والنشر، ٢٠٠٣م، صـ٥ .

([٤٧]) راجع على سبيل المثال: الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي- القاهرة، ط٤، ١٩٧٥م، ١/١٥٣، القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم- علي البجاوي، ط٣، ص ٤١، الرماني، النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله أحمد- زغلول سلام، دار المعارف، ط٤، ص٧٩، ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار التراث، ط٢، ١٩٧٣م، ص١٠٢، ابن المعتز، كتاب البديع، تحقيق: إغناطيوس كراتشقوفسكي ، دار المسيرة- بيروت، ط٣، ١٩٨٢م، ص ١٧، محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط٦، ٢٠٠٧ م ، صـ٥٠ وما بعدها، أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: علي البجاوي- محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية- بيروت، ص٢٦٨.

([٤٨]) يراجع على سبيل المثال: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود شاكر، دار المدني – جدة، ١٩٩١م، صـ ٢٩: ٧٥.

([٤٩]) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، صـ٤٣.

([٥٠]) مارليز دانزيجر- ويندل جونسون، مقال بعنوان (الصورة الفنية)، ترجمة: مصلح النجار، ورولي ناجي، صـ٨٣.

([٥١]) السابق، صـ٤٢، ٤٣.

([٥٢]) راجع جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، صـ٢٣٢ ، ٢٣٣.
([٥٣]) محمود عباس العقاد، اللغة الشاعرة، صـ٢٥.

([٥٤])سعد مصلوح، في النص الأدبي–دراسة أسلوبية إحصائية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٣م، صـ١٨٩.

([٥٥])راجع السابق، ص١٨٧.

([٥٦])عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص٣٠.

([٥٧]) انظر الشوقيات: ١١١/٢ ، ١١٢/٢ ،١١٣/٢ ، ١١٤/٢ ، ١١٥/٢ ، ١١٧/٢ ، ١١٨/٢ ، ١٢٠/٢ ، ١٢١/٢ ، ١٢٣/٢ ، ١٢٤/٢ ، ١٢٦/٢ ، ١٢٧/٢ ، ١٢٨/٢ ، ١٣٠/٢ ، ١٣٢/٢ ، ١٣٣/٢ ، ١٣٤/٢ ، ١٣٥/٢ ، ١٣٦/٢ ، ١٣٧/٢ ، ١٣٨/٢ ، ١٣٩/٢ ، ١٤٠/٢ ، ١٤٢/٢ ، ١٤٣/٢ ، ١٤٤/٢ ، ١٤٥/٢.
([٥٨]) أحمد شوقي، الشوقيات الصحيحة، ١١٤/٢ ، ١١٥.
([٥٩]) راجع عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، ط٢، صـ٤٠٦.
([٦٠]) أحمد شوقي، الشوقيات، ١٢١/٢ .
([٦١]) *ولقد استوحى شوقي روح هذه القصيدة من قصيدة الحصري القيرواني التي يقول في مطلعها:
يا ليلُ الصبُّ متى غدُه أقيامُ السَّاعةِ مَوْعِدُهُ

([٦٢]) أحمد شوقي، الشوقيات، ١٣٤/٢ .
([٦٣]) إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة، ديوان ليالي القاهرة: ص١٦ ، ص١٧ ، ص١٨ ، ص١٩ ، ص٢٠ ، ص٢١ ، ص٢٦ ، ص٢٨، ص٢٩ ، ص٣٠ ، ص٣٧ ، ص٣٩ ، ص٤١ ، ص٤٢ ،ص٤٣،ص٤٤، ص٤٥ ، ص٤٦ ، ص٤٧ ، ص٤٨ ، ص٤٩ ، ص٥١ ، ص٥٢ ، ص٥٣ ، ٥٧ ، ص٥٨ ، ص٥٩ ، ص٦٢ ، ص٦٤ ، ص٦٨ ، ص٦٩ ، ص٧٦ ، ص٧٧ ، ص٨١ ، ص٨٣ ، ص٨٩ ، ص٩٠ ، ص١٠٣ ، ص١٠٤ ، ص١٠٥ ، ص١٨٣ ن ص٢١٢ ، ص٢١٣ ، ص٢١٤، ديوان الطائر الجريح: ص٢١٩ ، ص٢٢٠، ص٢٢١ ،ص٢٢٢، ص٢٢٤ ، ص٢٢٥ ، ص٢٢٦ ، ص٢٢٨ ، ص٢٢٩ ، ص٢٣٠ ، ص٢٤١ ، ص٢٤٢ ، ص٢٤٣ ، ص٢٤٤، ص٢٤٥ ، ص٢٤٦ ، ص٢٤٧ ، ص٢٤٨ ، ص٢٥٢ ، ص٢٥٣ ، ص٢٥٤ ، ص٢٥٥ ، ص٢٥٦ ، ص٢٥٧ ، ص٢٥٨ ، ص٢٥٩ ، ص٢٦٠ ، ص٢٦٣ ، ص٢٦٤، ص٢٦٥، ص٢٦٦، ص٢٧٠، ص٢٧٢، ص٢٧٣، ص٢٧٤، ص٢٧٥، ص٢٨٠، ص٢٨٢، ص٢٨٣، ص٢٩٣،

ص٢٩٤، ص٣٠١، ص٣٠٢، ص٣٠٨، ص٣٠٩، ص٣١٩، ص٣٢٠، ص٣٢١، ص٣٤٠، ص٣٤١، ص٣٤٣، ص٣٤٤، ص٣٤٦، ص٣٤٧، ص٣٤٩، ص٢٥٤، ص٢٥٥، ص٣٥٦، ديوان وراء الغمام: ص٣٨٨، ص٣٨٩، ص٣٩٠، ص٣٩٢، ص٣٩٣، ص٤١٢، ص٤١٣، ص٤١٤، ص٤١٥، ص٤١٦، ص٤٢٣، ص٤٢٤، ص٤٢٥، ص٤٢٦، ص٤٢٧، ص٤٢٨، ص٤٢٩، ص٤٣٠، ص٤٣١، ص٤٣٣، ص٤٣٧، ص٤٣٨، ص٤٣٩، ص٤٤٣، ص٤٤٤، ص٤٤٥، ص٤٤٦، ص٤٤٧، ص٤٤٨، ص٤٥٥، ص٤٥٦، ص٤٥٧، ص٤٥٨، ص٤٧٠، ص٥٣٣، ص٥٣٤، ص٥٣٥، ديوان في معبد الليل: ص٥٧٧ .

([٦٤]) إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة، ديوان ليالي القاهرة، قصيدة الأطلال، ص٥٢، ٥٣ .

([٦٥]) إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة، ديوان الطائر الجريح، قصيدة غيوم، ص٣٥٤ .

([٦٦]) إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة، ديوان وراء الغمام، قصيدة الحنين، ص٣٨٨.

([٦٧])عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص٦٦.

([٦٨]) راجع الشوقيات، ١١١/٢، ١١٢/٢ ، ١١٣/٢ ، ١١٤/٢ ، ١١٥/٢ ، ١١٧/٢ ، ١١٨/٢ ، ١٢٠/٢ ، ١٢١/٢ ، ١٢٢/٢ ، ١٢٤/٢ ، ١٢٥/٢ ، ١٢٦/٢ ، ١٢٧/٢ ، ١٢٨/٢ ، ١٣٠/٢ ، ١٣١/٢ ، ١٣٢/٢ ، ١٣٣/٢ ، ١٣٤/٢ ، ١٣٥/٢ ، ١٣٦/٢ ، ١٣٧/٢ ، ١٤٠/٢ ، ١٤١/٢، ١٤٢/٢ ، ١٤٣/٢ ، ١٤٤/٢ ، ١٤٥/٢.

([٦٩]) السابق، ١١٧/٢، ١١٨.

([٧٠]) أحمد شوقي، الشوقيات، ١٤٠/٢ .

([٧١]) حيث يقول عقب الأبيات السابقة:

رَشَأ يُعَابُ الساحِرُو ن وسِحرُهُم إلا جُفُونُه
الـروحُ مِلْـكُ يمينَـه يَفدِيه مَا مَلَكَتْ يَمِينه
مَـا البَـانُ إلاَّ قَـدُّه لَو تَيمَتْ قَلبًا غُصُونُه
وَيَـزِين كـلَّ يَتِيمَـةٍ فَمُـه وَتَحسَـبُهَا تَزينُـه

([٧٢]) يراجع على سبيل المثال الشوقيات، ١١١/٢ (الماء)، ١١٥/٢ (دأبا) – (الصبا)، ١١٦/٢ (ظبي) ، ١١٧/٢ (كيدا) – (الفندا)، ١١٨/٢ (متقدا) — (جلدا)، ١٢٠/٢ (البادي) – (الأغماد) – (بسواد) – (خدك)، ١٢١/٢ (مفرده) – (أمرده) – (بجحده) – (أشهده)، ١٢٢/٢ (أسوده)– (يفنده) – (تبدده) ، ١٢٤/٢ (بالجواهر) – (الجآذر) – (ساتر) – (جائر)، ١٢٨/٢ (دارا)، ١٣١/٢ (العشاق) – (خفاق) ، ١٣٢/٢ (فاك) — (لماك) ، ١٣٤/٢ (قوام) ، ١٣٦/٢ (رمى) – (القلما)، ١٣٧/٢ (يعلمه)، ١٣٨ (منعمه) – (يقسمه) ، ١٣٩/٢ (عان) ، ١٤٠/٢ (يدان) – (شجونه) – (جفونه) – (غصونه)– (تزينه) ، ١٤٢/٢

(البان) – (جفنان) ، ١٤٣/٢ (أراه) – (حواه) – (أخاه) – (الشفاه) – (خاليا) – (نائيا) – (ساقيا) ، ١٤٤/٢ (غواليها) – (يكفيها) ، ١٤٥/٢ (ماهيا) – (واهيا).

([٧٣]) راجع إبراهيم ناجي الأعمال الكاملة، ديوان (ليالي القاهرة)، ص١٦، ص١٧، ص١٨، ص١٩ ، ص٢٠ ، ص٢١ ، ص٢٢ ، ص٢٦، ص٣٠ ، ص٣١ ، ص٣٧ ، ص٣٨ ، ص٤٠، ص٤١ ، ص٤٢ ، ص٤٣ ، ص٤٥ ، ص٤٦، ص٤٧ ، ص٤٨ ، ص٤٩ ، ص٥١ ، ص٥٢ ، ص٥٨ ، ص٥٩ ، ص٦٢ ، ص٦٣ ، ص٦٤ ، ص٦٨ ، ص٦٩ ، ص٧٠ ، ص٧١ ، ص٧٦ ، ص٧٧، ص٧٨ ، ص٨٩ ، ص٩٠ ، ص١٠٣ ، ص١٠٤ ، ص١٤٩ ، ص١٥٠ ، ص١٨٣ ، ص٢١٢ ، ص٢١٣ ، ص٢١٤ / ديوان "الطائر الجريح" / ص٢١٩ ، ص٢٢٠ ، ص٢٢١ ، ص٢٢٢ ، ص٢٢٥ ، ص٢٢٦ ، ص٢٢٨ ، ص٢٢٩ ، ص٢٤١ ، ص٢٤٤ ، ص٢٤٥ ، ص٢٤٦ ، ص٢٤٧ ، ص٢٤٩ ، ص٢٥٣ ، ص٢٥٤ ، ص٢٥٥ ، ص٢٥٧ ، ص٢٥٨ ، ص٢٥٩ ، ص٢٦٠ ، ص ٢٦١ ، ص ٢٦٣ ، ص٢٦٤ ، ص٢٦٦ ، ص٢٧١ ، ص٢٧٢ ، ص٢٧٤ ، ص٢٧٥ ، ص٢٨٠ ، ص٢٨٣ ، ص٢٩٣ ، ص٢٩٤ ، ص٣٠١ ، ص٣٠٩ ، ص٣١٧ ، ص٣١٩ ، ص٣٢٠ ، ص٣٢١ ، ص٣٢٢ ، ص٣٤٠ ، ص٣٤١ ، ص٣٤٦ ، ص٣٤٨ ، ص٣٥٥ ، ص٣٥٦، ديوان (وراء الغمام) ، ص٣٨٨ ، ص٣٩٠ ، ص٣٩٢ ، ص٤١٣ ، ص٤١٥ ، ص٤١٦ ، ص٤٢٤ ، ص٤٢٥ ، ص٤٢٦، ص٤٢٧ ، ص٤٢٨ ، ص٤٢٩ ، ص٤٣٠ ، ص٤٣١ ، ص٤٣٢ ، ص٤٣٣ ، ص٤٣٧ ، ص٤٣٨ ، ص٤٤٣ ، ص٤٤٤ ، ص٤٤٦ ، ص٤٤٧ ، ص٤٤٨ ، ص٤٥٤ ، ص٤٥٥ ، ص٤٥٦ ، ص٤٥٧ ، ص٤٥٨ ، ص٤٦٩ ، ص٤٧١ ، ص٤٧٩ ، ص٥٣١ ، ص٥٣٢ ، ص٥٣٣ ، ص٥٣٤ ، ص٥٣٥ ، ديوان (في معبد الليل) ، ص٥٧٧.

([٧٤]) إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة، ديوان ليالي القاهرة، قصيدة (بعد الفراق)، صـ٧٠ .

([٧٥]) إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة، ديوان (وراء الغمام)، قصيدة (مناجاة الهاجر)، ص٤٤٦.

([٧٦])عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت، ١٩٧٨م، صـ٤٦٤.

([٧٧]) انظر الشوقيات، ١١١/٢ ، ١١٢/٢ ، ١١٣/٢ ، ١١٤/٢ ، ١١٥/٢ ، ١١٧/٢ ، ١١٨/٢ ، ١٢٠/٢ ، ١٢١/٢ ، ١٢٢/٢ ، ١٢٣/٢ ، ١٢٤/٢ ، ١٢٥/٢ ، ١٢٦/٢ ، ١٢٧/٢ ، ١٢٨/٢ ، ١٣٠/٢ ، ١٣١/٢ ، ١٣٢/٢ ، ١٣٣/٢ ، ١٣٤/٢ ، ١٣٥/٢ ، ١٣٦/٢ ، ١٣٧/٢ ، ١٤٠/٢ ، ١٤١/٢ ، ١٤٢/٢ ، ١٤٣/٢ ، ١٤٤/٢ ، ١٤٥/٢. فقد تكررت هذه الألفاظ بواقع ثلاث عشرة ومائة مرة، في أبيات النسيب.

([٧٨]) فقد تكررت أوصاف هذه المحبوبة بواقع (اثنتا وستين مرة) عرض من خلالها لأبرز مواصفات المحبوبة الحسية التي عدها الشعراء قديمًا أنموذجًا للجمال الأنثوي.

راجع الشوقيات على سبيل المثال، ١١٧/٢ ، ١١٨/٢ ، ١٢٠/٢ ، ١٢١/٢ ، ١٢٢/٢ ، ١٢٤/٢ ، ١٢٨/٢ ، ١٣٢/٢ ، ١٣٣/٢ ، ١٣٤/٢ ، ١٣٥/٢ ، ١٣٦/٢ ، ١٣٧/٢ ، ١٣٨/٢ ، ١٣٩/٢ ، ١٤٠/٢ ، ١٤١/٢ ، ١٤٢/٢ ، ١٤٤/٢ ، ١٤٥/٢.

([٧٩]) حيث عرض (للجفون – الألحاظ – العيون – الأحداق – المقلة – الحاجبان)، وجاء تكراره لهذه الألفاظ بواقع (اثنتا وثلاثين مرة) أي ما يعادل نصف أوصافه السابقة زكزت على هذا الجانب.

راجع الشوقيات، ١١٧/٢ ، ١١٨/٢ ، ١٢٠/٢ ، ١٢١/٢ ، ١٢٨/٢ ، ١٣٣/٢ ، ١٣٥/٢ ، ١٣٦/٢ ، ١٣٧/٢ ، ١٣٩/٢ ، ١٤٠/٢ ، ١٤٤/٢ ، ١٤٥/٢.

([٨٠]) راجع على سبيل المثال، قول زهير بن أبي سلمى:

تَنَازَعَهَا المَهَا شَبَهًا، وَدُرُّ الْـ ـبُحُورِ، وَشَاكَلَتْ فِيهَا الظِّبَاءُ
فَأَمَّا مَا فُوَيْقَ العِقْدِ، مِنْهَا فَمِنْ أَدْمَاءَ، مَرْتَعُهَا الخَلَاءُ
وَأَمَّا المُقْلَتَانِ فَمِنْ مَهَاةٍ وَلِلدُّرِّ المَلَاحَةُ وَالصَّفَاءُ

*زهير بن أبي سلمى، شرح شعره، صنعة: أبي العباس ثعلب، تحقيق: فخر الدين قباوة، مكتبة هارون الرشيد للتوزيع – دمشق، ط٣، ٢٠٠٨م: ص٥٦ – ٥٧.

وقول بشار بن برد:

يَا مَنْ بِرَائِقِ رِيقِهِ يُحْيِي الوَرَى وَبِسِحْرِ عَيْنَيْهِ النَّوَاعِسِ يَقْتُلُ
مِنْ سِحْرِ عَيْنَيْكِ المَهَاةُ تَعَلَّمَتْ وَكَذَلِكَ الغِزْلَانُ مِنْهَا تَغْزِلُ

* بشار بن برد، ديوانه، تحقيق: محمد الطاهر ابن عاشور، راجعه: محمد شوقي أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة، ١٩٦٦م: ١٥٤/٤.

([٨١]) راجع الشوقيات، ١١١/٢ ، ١١٤/٢ ، ١٢١/٢ ، ١٢٦/٢ ، ١٢٨/٢ ، ١٣٠/٢ ، ١٣٤/٢ ، ١٣٥/٢ ، ١٣٦/٢ ، ١٣٧/٢، ١٤٠/٢. حيث تكررت الألفاظ الزمنية بواقع (إحدى وثلاثين مرة) من إنتاجه التصويري.

([٨٢]) محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، صـ٥.

([٨٣]) يراجع الأعمال الكاملة لإبراهيم ناجي، ص١٦ ، ص١٧ ، ص١٨ ، ص٢٠ ، ص٢٢ ، ص٢٦ ، ص٢٧، ص٢٨ ، ص٢٩ ، ص٣٠ ، ص٣٧ ، ص٣٨ ، ص٣٩ ، ص٤١ ، ص٤٢ ، ص٤٤ ، ص٤٥ ، ص٤٦ ، ص٤٧ ، ص٤٨ ، ص٥٧ ، ص٥٨ ، ص٥٩ ، ص٦٢ ، ص٦٤ ، ص٦٨ ، ص٧٠ ، ص٧١ ، ص٧٦ ، ص٧٧ ، ص٧٨ ، ص٨١ ، ص٨٩ ، ص١٠٣، ص١٠٤ ، ص١٠٥ ، ص١٤٩ ، ص١٨٣ ، ص٢١٢ ، ص٢١٣ ، ص٢١٤ ، ص٢٢٠ ، ص٢٢٢ ، ص٢٢٥ ، ص٢٢٦، ص٢٢٨ ، ص٢٤١ ، ص٢٤٤، ص٢٤٦ ، ص٢٤٧ ، ص٢٤٨ ، ص٢٥٣ ، ص٢٥٤ ، ص٢٥٧ ، ص٢٥٨ ، ص٢٦٠، ص٢٦٣ ، ص٢٦٤ ، ص٢٦٥، ص٢٦٦ ، ص٢٧٠ ، ص٢٧٢ ، ص٢٧٣ ، ص٢٧٤ ، ص٢٨٠ ، ص٢٨٢ ، ص٢٨٣، ص٢٩٣ ، ص٢٩٤ ، ص٣٠١ ، ص٣٠٨، ص٣٠٩ ، ص٣١٧ ، ص٣١٩ ، ص٣٢٠ ، ص٣٢١ ، ص٣٢٢ ، ص٣٤٠، ص٣٤٦ ، ص٣٤٧ ، ص٣٤٩ ، ص٣٥٤، ص٣٥٥ ، ص٣٨٨ ، ص٣٨٩ ، ص٣٩٢ ، ص٤١٥ ، ص٤١٦ ، ص٤٢٥، ص٤٢٦ ، ص٤٣٠ ، ص٤٣١ ، ص٤٣٧ ، ص٤٣٨، ص٤٣٩ ، ص٤٤٣ ، ص٤٤٤ ، ص٤٤٥ ، ص٤٤٦ ، ص٤٤٧، ص٤٤٨ ، ص٤٥٥ ، ص٤٥٧ ، ص٤٧١ ، ص٤٧٩، ص٥٣١ ، ص٥٣٢ ، ص٥٣٣ ، ص٥٣٤ ، ص٥٣٥ ، ص٥٧١، ص٥٧٧.

([٨٤]) يراجع إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة، لفظة (قلبي) ص٢٦ ، ص٤٤ ، ص٦٢ ، ص٦٤ ، ص٦٩ ، ص٨١ ، ص٢١٤ ، ص٢٢٠ ، ص٢٢٢ ، ص٢٥٣ ، ص٢٨٣ ، ص ٣١٧، ص ٣٢١، ص٤٣١ ، ص٤٤٧، ص٤٤٨، ص ٤٥٧ ، ص ٤٧١.

([٨٥]) إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة، ص١٩ ، ص٢٠ ، ص٢١ ، ص٢٨ ، ص٢٩ ، ص٣٧ ، ص٤١ ، ص٤٢ ، ص٤٤ ، ص٤٥، ص٤٧ ، ص٤٩ ، ص٥١ ، ص٥٢ ، ص٥٨ ، ص٥٩ ، ص٦٤ ، ص٦٨ ، ص٦٩ ، ص٧٧ ، ص٨٩ ، ص٩٠ ، ص١٠٤، ص١٨٣ ، ص٢١٣ ، ص٢١٤ ، ص٢٢٢ ، ص٢٢٦ ، ص٢٢٩ ، ص٢٤٢ ، ص٢٤٣ ، ص٢٤٤ ، ص٢٤٥ ، ص٢٤٦ ، ص٢٤٨ ، ص٢٤٩ ، ص٢٥٤ ، ص٢٥٥ ، ص٢٥٨ ، ص٢٥٩ ، ص٢٦٠ ، ص٢٦٣ ، ص٢٧٣ ، ص٢٧٤ ، ص٢٧٥ ، ص٢٨٠ ، ص٢٨٢ ، ص٢٨٣ ، ص٢٩٣ ، ص٢٩٤ ، ص٣٠٨ ، ص٣١٧ ، ص٣١٩ ، ص٣٢٠ ، ص٣٢١ ، ص٣٤١ ، ص٣٤٣ ، ص٣٤٦ ، ص٣٥٤ ، ص٣٥٥ ، ص٣٨٨ ، ص٣٨٩ ، ص٣٩٠ ، ص٤١٢ ، ص٤١٥ ، ص٤١٦ ، ص٤٢٣ ،ص ٤٢٥، ص٤٢٧ ، ص٤٢٩ ، ص٤٣٠ ، ص٤٣٣ ، ص٤٣٧ ، ص٤٣٨ ، ص٤٤٤ ، ص٤٤٧ ، ص٤٤٨ ، ص٤٥٤ ، ص٤٥٥ ، ص٤٥٧ ، ص٤٥٨ ، ص٤٦٩ ، ص٤٧٠ ، ص٤٧٩ ، ص٥٧١ ، ص٥٧٧.

([٨٦]) راجع إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة، ديوان (ليالي القاهرة)، قصيدة (في الظلام) ص١٦ ، (أحلام سوداء) ص٢٥ ، (لقاء في الليل) ص٣٣ ، (ختام الليالي) ص٣٧ ، (ذات مساء) ص٥٤، (الليل في فينسيا) ص٨٢ ، (المساء) ص٨٧ ، ديوان (الطائر الجريح)، قصيدة (ظلام) ص٢٥٢، (ليلة) ص٢٨٦ ، (ليلة العيد) ص٢٩٦ ،

(في ليلة غارة) ص٣٣٣ ، (ذات ليلة) ص٣٤٠، ديوان (وراء الغمام)، قصيدة (الليالى) ص٤٢٣، (ليالي الأرق) ص٤٣٤.

([٨٧]) راجع إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة، ص٢٠ ، ص٢٦ ، ص٤٣ ، ص٤٦ ، ص٤٩ ، ص٥٢ ، ص٥٣، ص٥٩ ، ص٩٠ ، ص١٠٥ ، ص١٥٠ ، ص٢١٩ ، ص٢٢٠ ، ص٢٢١ ، ص٢٢٥ ، ص٢٤٤ ، ص٢٥٢ ، ص٢٥٤ ، ص٢٥٦ ، ص٢٧٢ ، ص٢٧٤ ، ص٣٠١ ، ص٣٢٠ ، ص٣٤٠ ، ص٣٤١ ، ص٣٥٥ ، ص٣٩٢ ، ٤١٢ ، ص٤٢٥ ، ص٤٢٧ ، ص٤٢٨ ، ص٤٢٩ ، ص٤٣٠ ، ص٤٣٧ ، ص٤٣٨ ، ص٤٤٣ ، ص٤٤٤ ، ص٤٧٠ ، ص٤٧١ ، ص٤٧٢ ، ص٥٤٢ ، ص٥٧١ ، ص٥٧٧.

المصادر والمراجع

-إبراهيم ناجي

١-الأعمال الكاملة ،دار الشروق، ط٤، ٢٠٠٨.

-إحسان عباس

٢-فن الشعر، دار الثقافة – بيروت، ط٣.

-أحمد شوقي

٣-الشوقيات الصحيحة، ت: مصطفى الرفاعي، منشأة المعارف بالإسكندرية، جـ٢.

-أحمد هيكل

٤-تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، دار غريب، ط١، ٢٠١٠.

-بشار بن برد

٥- ديوانه، تحقيق: محمد الطاهر ابن عاشور، راجعه: محمد شوقي أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر- القاهرة، ١٩٦٦م.

-جابر عصفور

٦-الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢،ط٣.

-الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ)

٧-البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي- القاهرة، ط٤، ١٩٧٥م.

٨-الحيوان، تحقيق:عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي، ١٩٤٨،ج٣.

- الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبد العزيز بن الحسن بن علي الجرجاني (ت٣٦٦هـ)

٩-الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم- علي البجاوي، ط٣.

-حازم القرطاجني، أبو الحسن حازم بن محمد بن حازم (ت٦٨٤هـ)

١٠-منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٣، ١٩٨٦م.

-الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى بن عبد الله الرماني (ت٣٨٤هـ)

١١-النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله أحمد- زغلول سلام، دار المعارف، ط٤.

- زهير بن أبي سلمى

١٢- شرح شعره، صنعة: أبي العباس ثعلب، تحقيق: فخر الدين قباوة، مكتبة هارون الرشيد للتوزيع- دمشق، ط٣، ٢٠٠٨م.

-سعاد عبد الوهاب

١٣-شوقي في عيون معاصريه، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين- الكويت، ط١، أكتوبر ٢٠٠٦.

-سعد مصلوح

١٤-في النص الأدبي- دراسة أسلوبية إحصائية ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٣م.

-سهام راشد عثمان

١٥-الغزل في شعر شوقي وناجي، دار الثقافة للنشر،١٩٩٣.

-شفيع السيد

١٦-التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، دار غريب.

-شوقي ضيف

١٧-شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف بمصر.

-عباس محمود العقاد

١٨-اللغة الشاعرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٣م.

١٩-ساعات بين الكتب، ط دار النهضة المصرية- القاهرة، ١٩٦٨م.

-عبد القادر الرباعي

٢٠-الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى (الرؤيا والتشكيل)، عالم الكتب الحديث- الأردن ، ط١، ٢٠١٥.

-عبد القادر القط

٢١-الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت، ١٩٧٨.

-عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)

٢٢-أسرار البلاغة ، قرأه وعلق عليه:محمود شاكر ، دار المدني –جدة، ١٩٩١م.
-عبد الله الطيب
٢٣-المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، ط٢.
-عبد المجيد الحر
٢٤-أحمد شوقي أمير الشعراء ونغم اللحن والغناء، دار الكتب العلمية ، ط١، ١٩٩٢.
-عثمان موافي
٢٥-في نظرية الأدب- من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية ، جـ١، ١٩٩٨.
- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل (ت٣٩٥هـ)
٢٦-كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: علي البجاوي- محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية-بيروت.
-علي البطل
٢٧-الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها ، دار الأندلس للنشر ، ط٢، ١٩٨١.
- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن عبد المجيد بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت٢٧٦هـ)
٢٨-تأويل مشكل القرآن، ت: السيد أحمد صقر، دار التراث، ط٢، ١٩٧٣م.
-كامل محمد محمد عويضة
٢٩-إبراهيم ناجي شاعر الأطلال ، دار الكتب العلمية ، ط١، ١٩٩٣.
- ماهر حسن فهمي
٣٠- أحمد شوقي، الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٩م.

-محمد حسن عبد الله
٣١-الصورة والبناء الشعري، دار المعارف.
-محمد زغلول سلام
٣٢-مدخل إلى الشعر الجاهلي دراسة في البنية والشعر، منشأة المعارف بالإسكندرية ، ١٩٩٥.
-محمد عبد المطلب
٣٣-قراءة ثانية في شعر امرئ القيس ، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط١، ١٩٩٦.
-محمد عبد المنعم خفاجي
٣٤-مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية،١٩٩٥.
-محمد غنيمي هلال
٣٥-الرومانتيكية (نشأتها- فلسفتها- آثارها) ، دار نهضة مصر للطبع .
- محمد مصطفى أبو شوارب
٣٦-أدبية التجديد في النقد العربي الحديث (مطران- العقاد- نعيمة- أبو شادي)قراءات ونصوص، دار الوفاء للنشر- الإسكندرية، ٢٠١٧م.
٣٧-جماليات النص الشعري في أمالي القالي- مدخل لدراسة الشعر العربي القديم، دار الوفاء للطباعة والنشر.
٣٨-شعرية الانسجام- قراءة في وحدة القصيدة العربية قبل الإسلام، دار الوفاء للطباعة والنشر – الإسكندرية، ٢٠١٦م.
-محمد مفيد الشوباشي
٣٩-الأدب ومذاهبه من الكلاسيكية الإغريقية إلى الواقعية الاشتراكية ، الهيئة المصرية العامة للنشر ، ١٩٧٠.

-محمد مندور
٤٠-الشعر المصري بعد شوقي، نهضة مصر للطباعة والنشر، ٢٠٠٣م.
٤١-النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط٦، ٢٠٠٧م.
- ابن المعتز، عبد الله بن المعتز بالله (ت٢٩٦هـ)
٤٢-كتاب البديع، تحقيق: إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة- بيروت، ط٣، ١٩٨٢م.
-نعيم اليافي
٤٣-تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث-دراسة ، تقديم : محمد جمال الطحان، صفحات للدراسات والنشر ، ط١، ٢٠٠٨.
-الولي محمد
٤٤-الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠.

****

الدوريات والمجلات

- مارليز دانزيجر، ويندل جونسون، مقال بعنوان: (الصورة الفنية)، ترجمة: مصلح النجار- رولي ناجي، مجلة نوافذ، ع٥ ، ١٩٩٨م.
- مسعود وقاد، مقال بعنوان: (الموقف والتشكيل في الشعر الإحيائيين المعري وحافظ إبراهيم)، الأثر- مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة- الجزائر، ع ٩، مارس ٢٠١٠م.
- نورمان فريدمان، مقال بعنوان (الصورة الفنية)، تقديم وترجمة: د.جابر عصفور، الأديب المعاصر- مجلة اتحاد الأدباء في العراق، ع١٦، ١٩٧٦م.