جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بإيتاي البارود
المجلة العلمية

بلاغة التصوير بالتركيب الإضافي في ديوان مصطفى صادق الرافعي

إعداد

د/ منصور طه صالح خضر
الأستاذ المساعد في قسم البلاغة والنقد بكلية اللغة العربية بالمنصورة

(العدد الثامن والثلاثون)
(الإصدار الأول .. فبراير)
(١٤٤٦هـ - ٢٠٢٥م)

علمية- محكمة- ربع سنوية
الترقيم الدولي: ISSN 2535-177X

بلاغة التصوير بالتركيب الإضافي في ديوان مصطفى صادق الرافعي.

منصور طه صالح خضر

قسم البلاغة والنقد، كلية اللغة العربية بالمنصورة، جامعة الأزهر، مصر.

البريد الإلكتروني: mansourkhedr.32@azhar.edu.eg

الملخص:

ينطلق مصطفى صادق الرافعي في شاعريته من رؤية عربية أصيلة تهيم بالطريقة اللغوية الجمالية التي تأسر المتلقي ببراعة التصوير، ومتانة التركيب، وجزالة الألفاظ، وسحرالإيقاع، ولما كان التصوير الشعري ضاربًا بجذوره في أعماق التراث العربي منذ بدايته، فإن الرافعي قد حذا حذو القدماء في الاهتمام به، والاحتشاد له بكل طاقاته الفنية، وعدته البيانية حتى أخرج لنا صورًا شعرية تفيض روعة وجلالًا، ودقة وإحكامًا، ولئن كان القالب الإضافي التصويري القائم على ضم كلمة إلى أخرى لإنتاج دلالة جديدة قالبًا تراثيًا قديمًا وظفه الشعراء العرب منذ القدم، وأبدعوا من خلاله صورًا جمالية كما نراه جليًا في شعر أبي تمام، فإن مصطفى صادق الرافعي قد وظَّفَ هذا القالب كذلك، وصَبَّ فيه من الألفاظ المصورة التي تنتج من تضامها دلالات موحية، وإيحاءات ثرية، ما جعل له خصوصية ناتجة عن براعته في تطويع اللغة، وقدرته على التصرف فيها، وانتقاء الألفاظ الدقيقة المعبرة، وتقديم تراكيب إضافية عميقة الدلالة، بليغة الأثر، مصورة بدقة للمعنى المقصود ومنسجمة مع السياق الكلي بما ينتزع من المتلقي التفاعل والتأثر، وقد قسمت البحث إلى مقدمة وتمهيد وثلاثة مباحث وخاتمة وفهارس، تحدثت في المقدمة عن أهمية الموضوع وأسباب اختياره، والمنهج المتبع، وتحدثت في التمهيد عن التعريف بالشاعر وكذلك التركيب الإضافي، ثم قسمت البحث إلى ثلاثة مباح، المبحث الأول بعنوان: بلاغة التصوير بالتركيب الإضافي التشبيهي في شعر الرافعي، ويشتمل على مطلبين، الأول: بلاغة التصوير بالتركيب الإضافي الجامع

للطرفين الثاني: بلاغة التصوير بالتركيب الإضافي الواقع مشبهًا به، المبحث الثاني: بلاغة التصوير بالتركيب الإضافي الاستعاري، المبحث الثالث: بلاغة التصوير بالتركيب الإضافي الكنائي، ثم جاءت الخاتمة وفيها أهم النتائج التي توصل البحث إليها.

الكلمات المفتاحية: التصوير، التركيب، الإضافي، الرافعي، ديوان.

The eloquence of photography with additional composition in the collection of Mustafa Sadiq Al-Rafi'i

Mansour Taha Saleh Khadr
Department of Rhetoric and Criticism, Faculty of Arabic Language, Al-Azhar University in Mansoura, Egypt.
Email: mansourkhedr.32@azhar.edu.eg

Abstract:
Mustafa Sadiq Al-Rafi'i, in his poetry, starts from an authentic Arab vision that is guided by the aesthetic linguistic method that captivates the recipient with the skill of photography, the strength of the composition, the abundance of words, and the magic of rhythm,Since poetic imagery is deeply rooted in the Arab heritage from its beginning, Al-Rafi'i followed the example of the ancients in paying attention to it and mobilizing for it with all his artistic energies and graphic equipment until he produced for us poetic images overflowing with splendor, majesty, accuracy and precision.While the additional pictorial template based on joining one word to another to produce a new meaning is an ancient heritage template that Arab poets have employed since ancient times, and through it they created aesthetic images, as we see clearly in Abu Tammam's poetry, Mustafa Sadiq Al-Rafi'i employed this template as well, He poured into it a number of pictorial words that, from their combination, produce suggestive connotations and rich connotations, which gave it a peculiarity that resulted from his skill in adapting the language, his ability to manipulate it, select precise expressive words, and present additional compositions that are deeply significant, have an eloquent effect, accurately portray the intended meaning and are consistent. With the overall context, which extracts interaction and influence from the recipient, hence my research was entitled, which I

divided into an introduction, a preface, three sections, a conclusion, and indexes. I spoke in the introduction about the importance of the topic, the reasons for choosing it, and the approach followed. I spoke in the introduction about the introduction to the poet as well as the additional structure. Then I divided the research into three sections. , The first topic is entitled: (The eloquence of depiction with additional metaphorical composition in Al-Rafi'i's poetry), and it includes two requirements. The first requirement: The eloquence of depiction with additional metaphorical composition. The second requirement: The eloquence of depiction with additional composition that is similar to the reality. The second topic: (The eloquence of depiction with additional metaphorical composition). The third section: (The rhetoric of imagery with additional metonymic structure), then came the conclusion, which contains the most important results that the research reached.

Keywords: Photography, Composition, Additional, Al-Rafei, Diwan.

مقدمــة

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، سيدنا محمد النبي الهادي الأمين ، وعلى آله وصحبه ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين .

وبعد

ينتهج الرافعي في شعره نهج مدرسة الإحياء والبعث ، إذ كان يحافظ على تقاليد الشعر العربي القديم في الأوزان والقوافي والألفاظ والأساليب ، وفي الوقت ذاته لم ينقطع عن العصر الذي يعيش فيه فتفاعل مع مشكلاته وقضاياه الوطنية والقومية ، كما استخدم الألفاظ العصرية التي فرضتها منجزات الحضارة الحديثة .

فالرافعي ينطلق في شاعريته من رؤية عربية أصيلة تهيم بالطريقة اللغوية الجمالية التي تأسر المتلقي ببراعة التصوير ، ومتانة التركيب ، وجزالة الألفاظ ، وسحر الإيقاع .

ولما كان التصوير الشعري ضاربًا بجذوره في أعماق التراث العربي منذ بدايته ، فإن الرافعي قد حذا حذو القدماء في الاهتمام به ، والاحتشاد له بكل طاقاته الفنية ، وعدته البيانية حتى أخرج لنا صورًا شعرية تفيض روعة وجلالًا ، ودقة وإحكامًا .

ولئن كان القالب الإضافي التصويري القائم على ضم كلمة إلى أخرى لإنتاج دلالة جديدة قالبًا تراثيًا قديمًا وظفه الشعراء العرب منذ القدم ، وأبدعوا من خلاله صورًا جمالية كما نراه جليًا في شعر أبي تمام ، فإن مصطفى صادق الرافعي قد وظف هذا القالب كذلك ، وصَبَّ فيه من الألفاظ المصورة التي تنتج من تضامها دلالات موحية ، وإيحاءات ثرية ، ما جعل له

خصوصية ناتجة عن براعته في تطويع اللغة ، وقدرته على التصرف فيها ، وانتقاء الألفاظ الدقيقة المعبرة ، وتقديم تراكيب إضافية عميقة الدلالة ، بليغة الأثر ، مصورة بدقة للمعنى المقصود ومنسجمة مع السياق الكلي بما ينتزع من المتلقي التفاعل والتأثر .

فالتصوير تشكيل لغوي في الأساس ، يحرص المبدع على إخراجه مكتمل العناصر والقسمات ، والتركيب الإضافي . بهذا الاعتبار . يعد من أدق التشكيلات اللغوية التصويرية التي تعكس قدرة المبدع على الخلق والابتكار ، إذ إنه . نظرًا لدقته وإيجازه وضِيق حَيِّزِه . لابد أن يستقطب المتلقي ، ويوقفه أثناء قراءته ، ليتأمل ظلاله ، ويستشف دلالاته ، ولن يصل إلى هذه الدرجة إلا إذا بناه المبدع البناء الجيد الذي يضم الألفاظ القوية الأداء المتسمة بالسمو والدقة في إصابة المعنى ، وإثارة الخيال وتلك مهارة فنية . لاشك . يمتلكها الرافعي الذي يؤكد بنفسه أن البيان المُبِين لابد أن يتسم بـ ((قوة الأداء مع الصحة وسمو التعبير مع الدقة))[١] ، وهذه القدرة في التشكيل تعتمد في الأساس على نبوغ المبدع فـ ((تركيب الدوال مع بعضها لا يقتضي الرجوع إلى العرف أو الطبيعة اللذين يربطان بين مرجع مادي وآخر ، وإنما يرجع إلى الجدة التي يمتلكها المبدع اعتمادًا على قدرته التوليدية))[٢] .

ومن ثم فعمل المبدع وقدرته عل خلق التراكيب الإضافية التصويرية المؤثرة في المتلقي هو ما يُعلي من القيمة الفنية لتلك التراكيب ، وهو ما يدفع القارئ للتوقف أمامها لسبر أغوارها ، واستكناه أسرارها بعد أن انتزعت منه

(١) وحي القلم : مصطفى صادق الرافعي ، ج١ ، ص١٤ ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط٨ .

(٢) البلاغة العربية قراءة أخرى ، د/ محمد عبد المطلب ص ١٠١ ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ط١ ، ١٩٩٧م .

التفاعل والإقبال ، ومن هنا كان بحثي بعنوان (بلاغة التصوير بالتركيب الإضافي في ديوان مصطفى صادق الرافعي) وقد اتخذته مجالًا لدراستي للأسباب الآتية :

١ . أن التصوير بالتركيب الإضافي ظاهرة فنية منتشرة في شعر الرافعي وهو ما يستدعي الوقوف أمامها بالرصد والتحليل .

٢ـ جودة التصوير بالتركيب الإضافي في شعر الرافعي وتنوعه وبلوغه مبلغًا عاليًا من الدقة والإحكام .

٣ . عدم وجود دراسة سابقة . فيما وقعت عليه . سعت إلى التأصيل والتحليل للتركيب الإضافي التصويري في شعر الرافعي .

٤ . تسليط الضوء على شعر الرافعي ، وإبراز قيمته الفنية بعد أن خَفَتَ بريقُ نَجمهِ أمام سطوع نجم نثره الذي توهج وعم الآفاق .

أهداف الدراسة :

تهدف الدراسة إلى إظهار ما يأتي :

١. الكشف عن بلاغة التراكيب الإضافية التصويرية في شعر مصطفى صادق الرافعي .

٢ـ الوقوف على الحقول الدلالية التي شكّل الرافعي من خلالها التراكيب الإضافية التصويرية ، وبيان أثرها في المعنى .

٣. إبراز مهارة اختزال التراكيب الإضافية التصويرية وثرائها في شعر مصطفى صادق الرافعي .

ولذا تحاول الدراسة أن تجيب عن الأسئلة الآتية :

١ـ ما أنماط التراكيب الإضافية التصويرية ، وأثرها في سياقاتها في شعر الرافعي ؟

٢ـ ما الدلالات البلاغية للتراكيب الإضافية التصويرية في شعر مصطفى صادق الرافعي ؟

٣. ما أثر الطبيعة الفنية للرافعي . الذي كان متمسكًا بروح التراث مع نزوعه إلى التجديد والابتكار . على تراكيبه الإضافية التصويرية ؟

أما <u>عن الدراسات السابقة</u> فلم أعثر . فيما وقعت عليه . على دراسة تُعنى بالتصوير بالتركيب الإضافي في شعر مصطفى صادق الرافعي ، وإن كانت هناك دراسات أخرى أكثر عموميَّةً واتساعًا مثل :

١ـ الصورة البيانية عند مصطفى صادق الرافعي ،رسالة دكتوراه للباحث/ عبدالقادر محمد حسين ، جامعة الأزهر ، كلية اللغة العربية القاهرة،١٩٩٧م .

٢ . شعر مصطفى صادق الرافعي ، دراسة أسلوبية ، رسالة ماجستير للباحث / محمد السيد خميس خليل إبراهيم ، جامعة الإسكندرية ، كلية الآداب ، ٢٠١٥م .

٣ـ الصورة الفنية في ديوان مصطفى صادق الرافعي ، رسالة ماجستير للباحث/ إبراهيم محمد إبراهيم رمضان دغمش ، جامعة المنصورة ، كلية الآداب ، ٢٠٢٢م.

<u>خطة البحث</u> :

جاء البحث في مقدمة وتمهيد وثلاثة مباحث وخاتمة وفهارس ؛ تحدثت في المقدمة عن أهمية الموضوع ، وأسباب دراسته ، وأهداف الدراسة ، والدراسات السابقة ، والخطة التي سرت عليها ، والمنهج المتبع ، وتحدثت في التمهيد عن التعريف بالرافعي والتعريف بالتركيب الإضافي ، ثم جاء المبحث الأول بعنوان :

(بلاغة التصوير بالتركيب الإضافي التشبيهي في شعر الرافعي) .

ويشتمل على مطلبين :

المطلب الأول : بلاغة التصوير بالتركيب الإضافي الجامع للطرفين .

وفيه ثمان صور:

الصورة الأولى : (تصوير الشكوى من الضعف والعجز).
الصورة الثانية : (تصوير سطوة النوم) .
الصورة الثالثة : (تصوير التحسر على تبدل حال مصر).
الصورة الرابعة : (تصوير أيام الوصل المبهجة).
الصورة الخامسة : (تصوير قوة العلاقة زمن الوصل).
الصورة السادسة : (تصوير التحسر على فوات زمن الوصل).
الصورة السابعة : (تصوير افتخار الشاعر بشعره).
الصورة الثامنة:(تصويرالحث على استقبال شهر رمضان بالعبادة والطاعة) .
المطلب الآخر : بلاغة التصوير بالتركيب الإضافي الواقع مشبهًا به .
وفيه خمس صور :
الصورة الأولى : (تصوير شتاء مصر).
الصورة الثانية : (تصوير التراموای) .
الصورة الثالثة : (تصوير القمر).
الصورة الرابعة : (تصوير الخمر).
الصورة الخامسة : (تصوير صوت فتاة ناعمة).

المبحث الثاني:

(بلاغة التصوير بالتركيب الإضافي الاستعاري) .
وفيه خمس صور :
الصورة الأولى : (تصوير استقبال شهر رمضان).
الصورة الثانية : (تصوير الحرب).
الصورة الثالثة : (تصوير القمر).
الصورة الرابعة : (تصوير المتألمين تحت نور القمر).
الصورة الخامسة : (تصوير شكوى نهر النيل).

المبحث الثالث:

(بلاغة التصوير بالتركيب الإضافي الكنائي) .

وفيه أربع صور :

الصورة الأولى : (تصوير الخمر).

الصورة الثانية : (تصوير التجافي بعد الوصل) .

الصورة الثالثة : (تصوير التراموا ي).

الصورة الرابعة : (تصوير الموت).

منهج البحث : وأما عن المنهج الذي اتبعته في هذه الدراسة فهو المنهج الوصفي التحليلي الذي يصف الظاهرة ويؤصِّل لها ثم يتوجه إليها بالتحليل البلاغي الكاشف عن قيمتها الجمالية ، وطاقاتها الفنية .

ثم جاءت الخاتمة ، وفيها أهم النتائج التي توصل البحث إليها ، ثم ثبت المصادر والمراجع ، وفهرس الموضوعات .

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين .

***

تمهيد

أولًا : الرافعي حياته وشعره .

ثانيًا : المقصود بالتركيب الإضافي .

أولا : الرافعي حياته وشعره[١] :

أ . حياته :

هو مصطفى صادق بن عبد الرازق بن محمد سعيد بن أحمد بن عبد القادر الرافعي ، المولود في بهْتيم ، إحدى قرى محافظة القليوبية ، في كانون الثاني من ١٨٨٠م ، الموافق لصفر من ١٢٩٨هـ . وتلقى دروسه الابتدائية في مدرسة دمنهور الابتدائية ، ثم في المنصورة ، ونال الشهادة الابتدائية ، ثم عُيِّن كاتبًا في محكمة طنطا الأهلية لكنه لم يشغل القضاء على الرغم من أسرته التي ضمت ما يزيد على الأربعين قاضيًا في مصر ، بينهم والده عبد الرازق ، وأحد جدوده : محمد طاهر الرافعي ، ولم يلبث أن مرض ، فلزم الفراش أسابيع طويلة ؛ ولم يُعْرف نوعُ مرضه ، ويُرجَّح أنه عصبي أصاب رأسه وصحته بالكثير من الفتور والانحلال ، ثم تطور المرض ليصيب أذنه فازدادت آلامُه ، وتضاعفتْ معوِّقاته ، ولا سيما أن المرض قد كفَّ سمعَه فصَمَّ ، ولم يعد في وسع الناس مخاطبته إلَّا بالكتابة إليه ؛ وكان ذلك بين الثلاثين والخامسة والثلاثين من عمره ، وتفيدنا كتب التراجم وبعض من أرَّخوا لسيرته ، أنه ظل في محكمة طنطا حتى نهاية حياته ، منْكبًّا على مكتبة أبيه الحافلة بكتب الفقه والدين واللغة والآداب ، وبخاصة التراثية الشعرية ، الأمر الذي زوده بثقافة متنوعة الموارد والطعوم ؛ فكان يكتب المقالة ، والرسالة ، والقصيدة ، والدراسة النقدية ، والمقالة الصحفية ، ويؤرخ لآداب العرب وتراثهم ، وغير ذلك من فروع

(١) مراجع الترجمة : مقدمة ديوان مصطفى صادق الرافعي ، ص ١٤ وما بعدها تحقيق وشرح وتقديم د/ ياسين الأيوبي ، المكتبة العصرية ، ١٤٢٥هـ . ٢٠٠٤م ، حياة الرافعي ، محمد سعيد العريان ص٥٠ ، المكتبة التجارية الكبرى ، ط٣ ، ١٣٧٥هـ . ١٩٥٥م ، مصطفى صادق الرافعي أديبًا إسلاميًا ، د/ إبراهيم عوضين ص٣٢، ٣٣،٤٠ ، ٤١ ، ط١ ، ١٤١١هـ . ١٩٩٠م . .

المعرفة التي تضمَّنتها آثاره النفيسة المتعددة المذاقات والاتجاهات ، وكانت وفاته في طنطا ، التاسع والعشرين من صفر ١٣٥٦هـ / نيسان ١٩٣٧م)).

ومن النظر في حياة الرافعي ونشأته يتضح أنه اعتمد في ثقافته على الروافد العربية الإسلامية الأصيلة ، بدءًا بالتتلمذ على القرآن الكريم الذي حفظه في العاشرة من عمره ، والحديث النبوي الشريف حفظًا وتأملًا ، وما حوته مكتبة أبيه من كتب في العلوم الدينية والتاريخية والأدبية ، حتى ثقف لسانه ومرن على الأداء العربي الفصيح ، وتكون فكره في محيط التفكير الإسلامي ، واستقام له الرأي المحدد ، على هَدْي الرؤية الإسلامية ، ووضحت له أبعاد النهج الذي يتحرك به في داخل هذا الإطار العام لغة ، وفكرًا ، وعقيدة وخُلُقًا ، فكان عقلًا إسلاميًّا يفكر ، وكان وجدانا إسلاميا يحس ويدرك ، وكان لسانًا عربيًّا قرآنيًّا خالصًا ينطق ويخط .

ولم يقف الرافعي في قراءاته عند حدود هذا التراث العربي ، فقد التفت في اهتماماته إلى بعض الكتب المترجمة عن الإنجليزية والفرنسية التي تعالج من الموضوعات ما يثير انتباهه ، مثل حضارة العرب لجوستاف لوبون والسلطة والحرية لتولستوي ، وتاريخ التمدن لكيزو ، ومثل المترجم من كتب الحضارة والتربية والفلسفة ، والأديان ، كما قرأ عن بعض أدباء الغرب ومفكريه مثل أناتول فرانس ، وشللر وشللى ، وبرجسون ، وبرناردشو .

على أساس هذه الرؤية الواضحة اليقينية استقبل الرافعي كل ما صادف من تحديات ؛ سواء في ذلك تحديات الحياة العامة ، وتحديات العصر ، بما ضم من صراع وخصومات ، ومشكلات وقضايا .. فلم يكن بالذي تخدعه مستحدثات الحياة باسم المعاصرة ، ولا بالذي يشغله الموروث الثابت باسم الأصالة ، ولكنه كان المنطلق في الحياة العصرية ، على أساس أصوله الثابتة.

لقد كان الأديب المتوازن في فنونه الأدبية التي توسل بها لعرض مشاعره

وآرائه ؛ فلم يُفَضِّل فنًا لذاته على فن ، ولم يسو بين فنون الأدب جميعها في جميع المراحل ، ولكنه في فنونه الأدبية ارتبط بمراحل حياته ، وبمناهجه الفكرية ، وتوجيهاته الذاتية .

وقد شهدت المرحلة التي عاش فيها الرافعي حركة أدبية وفكرية لا نكاد نجد لها مثيلًا إلا في العصور الذهبية التي عرفها العرب في العهود العباسية ، كعهد الرشيد ، والمأمون ، وعصر سيف الدولة ، والصاحب ، وابن العميد ، فهو العصر الذي تألقت فيه أسماء لامعة ، ورجالات علم وسياسية وأدب ، وأفادوا أمتهم ولغتهم بأنفس ما جادت به قريحة ، وصاغه قلم ، وقد جمعته بهؤلاء الأعلام صلات وُد أو خصومة : منشأ الاثنين ، موقفهم من نتاجه الشعري والنثري ، بين مؤيد ومعارض ، مادح مُطِر ، أو ناقدٍ مُزرٍ ، نصيب النقد والتحامل أو التجريح أكبر من الجانب الأول .

ب . شعره :

جعل الرافعي ديوانه الشعري[١] في ثلاثة أجزاء ، وأخرج الجزء الأول منه

(١) عزف الرافعي عن الشعر إلى الكتابة النثرية التي طارت شهرته في الآفاق بسببها بعد أن اختط لنفسه فيها مسارًا متفردًا في اللغة والأسلوب فترك لنا الرافعي :

١. تاريخ آداب العرب .
٢. تحت راية القرآن .
٣. إعجاز القرآن والبلاغة النبوية .
٤. على السَّفُّود .
٥. حديث القمر .
٦. رسائل الأحزان .
٧. السحاب الأحمر .
٨. أوراق الورد رسائلها ورسائله .
٩. كتاب المساكين .
١٠. وحي القلم .

عام ١٩٠٣م ، وبلغ بهذا الجزء مبلغه الذي أراد ، واستطاع بغير عناء كبير أن يلفت إليه أنظار أدباء عصره ، ثم استمر على دأبه فأصدر في سنة ١٩٠٤م الجزء الثاني ، وفي سنة ١٩٠٦م أخرج الجزء الثالث ، وقد قدم لكل جزء بمقدمة تحمل موقفه وآراءه في الصنعة الشعرية غابرًا وحاضرًا ، وهو ما لم يقم به معظم شعراء زمانه، أي لم يكتبوا مقدمات لدواوينهم ، وإنما قام بها آخرون ؛ لعل الرافعي بذلك ، لا يريد لأحد أن يتوسط بينه وبين القارئ ، ومن شاء الكتابة ، فلتكن خارج الديوان ، لا داخله .

وتدور أغراض شعره حول موضوعات الشعر العربي القديم من المديح والوصف والغزل والنسيب والرثاء والتهذيب والحكمة .

وهكذا نرى الرافعي لم يخرج عن عمود الشعر والشعراء ، لا في أغراض الشعر ولا في أساليبه ، وضروب نظمه .. حتى الأبواب التي تضمنتها أجزاء ديوانه الثلاثة ، هي نفسها تقريبًا ، في كل جزء ، ولهذا مَهَّدَ لقصائده بمقدمات نثرية أودعها رؤياه النقدية في الشعر ، ومواقفه وتصوراته التي مزج فيها بين دراسات الأقدمين وما حَصّله من ثقافته الشعرية المعاصرة ، عساه يستشعر تمايزًا ما في إرثه الشعري ، ويكتسب منزلة أعلى تليق بطموحه ونزعته إلى ذرى المجد .

وهذا الديوان بأجزائه الثلاثة هو الديوان المعتمد للرافعي ، ولذا سيكون محلًا لهذه الدراسة .

وللرافعي دواوين أخرى ظلت بمعظمها مشاريع بدأ بها الرافعي ولم يتمها ، أو أنها ظلت مخطوطة لم يقيض لها النشر كديوان النظرات الذي لم يصدر منه إلا جزء واحد ، وذلك عام ١٩٠٨م ، وبقي ينتظر من يجمعه من الصحف والأصدقاء ، أو ما تبقى من نتاجه الشعري المخطوط ، وديوان آخر بعنوان (نشيد سعد باشا زغلول) صدر في مصر عام ١٩٢٣م ولم تذكر المصادر شيئًا آخر عنه .

يضاف إلى ما ذكر مجموعة دواوين ، أميط اللثام عن أسمائها ، ولكنها لم تر النور ، وهي : "أغاريد الرافعي" ذي المجموعات الثلاث ، وقصائدها تدور حول ترقيص الأطفال ، والأناشيد الوطنية ، وبعض قصائد الموشحات .

"أغاني الشعب" في الأناشيد والموشحات .

"الفؤاديات" قصائد مدح في الملك فؤاد الأول .

ثانيًا : المقصود بالتركيب الإضافي :

الإضافة في اللغة : مطلق الإسناد والضم .

وفي اصطلاح النحاة : ضم اسم إلى آخر مع تنزيل الثاني من الأول منزلة تنوينه أو ما يقوم مقام تنوينه ، وبحيث لا يتم المعنى المقصود إلا بالكلمتين المركبتين معًا ، وينبغي أن يراعى أمران يتعلقان بالمضاف والمضاف إليه :

الأول : أن الاسم الأول المركب الإضافي يسمى (المضاف) ويكون إعرابه بحسب ما يقتضيه سياق الكلام رفعًا ونصبًا وجرًا ، أما الاسم الثاني فيطلق عليه (المضاف إليه) وهو دائمًا مجرور بالإضافة .

الثاني : أن كلا من المضاف والمضاف إليه يجب أن يكونا اسمين ، فلا يكون أحدهما فعلا ولا حرفًا ، ويستثنى من ذلك ما إذا جاء المضاف إليه جملة كاملة حينئذٍ تكون الجملة كلها في محل جر لوقوعها موقع المفرد[١]، والعلاقة بين المضاف والمضاف إليه قوية وثيقة ولذلك يَقْبُح الفصل بينهما[٢] .

---

(١) ينظر النحو المصفى ، محمد عيد ص ٥٤٥ ، ٥٤٦ ، مطبعة دار نشر الثقافة ، بدون تاريخ .

(٢) ينظر نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية ، د/ مصطفى حميدة ، ص ١٦٨ ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ط١ ، ١٩٩٧م . وينظر النحو الوافي ، عباس حسن ، ج ٣ ص ١ وما بعدها ، دار المعارف ، الطبعة الرابعة عشرة .

المبحث الأول
بلاغة التصوير بالتركيب الإضافي التشبيهي

وفيه مطلبان:

المطلب الأول: بلاغة التصوير بالتركيب الإضافي التشبيهي الجامع للطرفين .

المطلب الآخر : بلاغة التصوير بالتركيب الإضافي الواقع مشبهًا به .

المطلب الأول:

بلاغة التصوير بالتركيب الإضافي التشبيهي الجامع للطرفين .

الصورة الأولى : (تصوير الشكوى من الضعف والعجز) :

يقول **الشاعر** [١] :

يا ربَّ قد صار بحرُ الدهر مضطربًا لا تستَقرُّ سفيني عند ساحلِهِ

وقد غُمِرتُ بموجٍ من حوادثه يَميلُ بي لقرارٍ من مشاكلهِ

فإن أخُضْه فما نفسي بحامِلتي وإنْ أَدَعْهُ فما جسمي بحامله

وإنْ أمُدَّ ببـاعي أبتغي فرجًا فما سوى الريح شيء في أناملـه

فخذ يميني إلى علياءَ تعْصِمُني مِن جاهل الشر في الدنيا وعاقِلِه

فإنَّ كلَّ امرئ في الشرق أصبحَ لا يَظنُّ أعجزَ منه غيرُ سائلِه

يرفع الشاعر أكف الضراعة والشكوى لله تعالى بسبب ما يعانيه من ألم واضطراب ، ويطلب منه أن ينجيه من كل شر لأن قومه قد تمكن العجز منهم ، واستفحل الضعف والهوان فيهم .

وقد عبّر الشاعر عن همه وحزنه بصورة تشبيهية قائمة على التركيب الإضافي ، وقد عمَّقَها ونماها بعدة صور جزئية متتابعة حتى تشكلت في النهاية صورة كلية عايشها المتلقي بمشاعره وأحاسيسه .

وتطالعنا الصورة التشبيهية الإضافية في صدارة الأبيات (بحر الدهر) إذ يشبه الشاعر دهره بالبحر المتلاطم الأمواج بجامع شدة الحركة والاضطراب ، وهذا الوجه قد أبان عنه الشاعر من خلال خبر (صار) مضطربًا ، والذي يعكس بدلالته وبأصواته كل معاني الحركة العنيفة ، والتدافع المستمر ، والتلاطم الدائم،

(١) الديوان ج ٢ ، ص ٢٧٠،٢٧١.

وهي معانٍ تصور ما يرزح فيه الشاعر من حيرة وتيه وتشتت وانعدام سكينة واستقرار .

والتمهيد لهذه الصورة بالفعل (صار) المؤكد بـ (قد) يقرر تحقق هذا التحول المضني ، ويصور معايشة الشاعر لدرجات هذا الاضطراب المتصاعد حتى لازم النهاية في عنفوانه وشدته ، وانغماسه فيه بكل كيانه وجوارحه ، لذا كانت الاستغاثة بالله وحده وبلفظة (رب) بدلالتها على معاني الحفظ والرعاية والعناية التي يحتاجها الشاعر في هذا الموقف ، وكان النداء بـ (يا) التي يمتد معها النفس لتوازي صرخات الألم ، وصيحات الأسى المصاحبة له في هذا الموقف .

والمتأمل في هذه الصورة التشبيهية الإضافية (بحر الدهر) يتبين له قدرة الرافعي على انتقاء الكلمات المعبرة ، وعقد التراكيب الثرية الموحية ، التي تعبر عن التجربة التي يعيشها في مهارة وبراعة ، فقد اختار لفظة (الدهر) لأنها الأجدر على رصد تجربته ، فهو يتحدث عن وقت يعيش فيه هو وقومه في اضطراب وتيه ، والدهر[١] يعبر به عن ((الزمان إذا قُصِدَ به بعضه))[٢] ، ويبقى بعد ذلك خصوصية للدهر تجعله الأنسب في هذا السياق فله في (أذهان مستخدميه صلة قربى بمعاني القوة والجبروت ، والغلبة والدفع والشدة)[٣] ، وهي

(١) ورد الدهر في لغة العرب كما ورد في المعاجم اللغوية في الأعم الأغلب على ثلاثة معانٍ : الأول : أن يراد به الأبد ويكون محصورًا فيه لا يتخطاه إلى غيره ، الثاني : ينسب إلى الزمان ، على أنهما شيء واحد تارة ، ويفرق بينهما بفروق من الزمان نفسه تارة أخرى ، الثالث : ما تنوقل عن الدهر من استخدامات (فعلية) هي إلى المجاز أقرب منها إلى الحقيقة ، ينظر الدهر في الشعر الأندلسي ، د/ لؤي خليل ، ص١٣ ، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث ، دار الكتب الوطنية ، ط١ ، ٢٠١٠م .

(٢) الدهر في الشعر الأندلسي ، ص١٣ .

(٣) الدهر في الشعر الأندلسي ، ص ١٤ .

معانٍ يئن الشاعر تحت وطأتها ، بسبب عجزه وعجز قومه أمام تقدم الغرب وسطوته ، فالدهر ((ظرف كبير يتسع زمانيًا ومكانيًا ودلاليًا ليشمل الأحوال الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية))[١] .

بالإضافة إلى أن المعنى معقود على الاضطراب المحيط بالشاعر وقومه ، والاضطراب حركة ، والدهر (قرين الحركة لأنه إذا كان فاعلا استلزم ذلك أن يقترن بالتأثير ، ومن بعده التغيير ، والتغيير : انتقال الشيء من حال إلى حال ، والانتقال حركة)[٢] .

وإذا كان الشاعر قد انتقى المشبه المناسب لتجربته فإنه كذلك قد انتقى المشبه به المقرر لحال المشبه ، والمُمَكِّن له في ذهن المتلقي .

فالمشبه به (البحر) ((ذو موج عالٍ صاخب مفزع))[٣] وهو بتلاطم أمواجه ، وعنفوان حركتها ، وفرط جلبتها وصخبها ، خير ما يمثل اضطراب دهر الشاعر .

ومع ما يبدو ظاهريًا من أن صورة المشبه هي(الدهر) ، إلا أن المشبه المقصود في الحقيقة هو داخل الشاعر الذي يمور بالاضطراب ، وما الدهر إلا كشف عن السبب ، وإحالة على الفاعل القوي الذي لا يقهر ، وهذا أمعن في تصوير ذات الشاعر المتأزمة من فرط عجزها وعجز قومها ، وأدل على فداحة ما تعايشه ، فالدهر تسَّببَ في اضطراب الشاعر ، والشاعر تمكن منه هذا الاضطراب ، ولذا جاءت صورة البحر بحسيتها وعنفوانها لتعبر عن هذا الاضطراب.

---

(١) السابق ص ٢١٣ .

(٢) ينظر السابق ص ٢٧٠ .

(٣) فن الوصف في الشعر الجاهلي ، د/ على أحمد الخطيب ، ص ٥٦ ، الدار المصرية اللبنانية ، ط١ ، ذو الحجة ١٤٢٤هـ . ٢٠٠٤م . .

وهكذا أحدث الشاعر تضامًا بين هاتين اللفظتين ، وعقد بينهما علاقة مشابهة ، فأنتج تركيبًا إضافيًا تشبيهيًا دقيقًا موجزًا ثرى الدلالة ، عميق الأثر .

ولا شك أن عنصر الحركة الذي يحتوي هذه الصورة قد ضاعف من جمالها ، وزاد من تمكين معنى الاضطراب العنيف الذي يلف الشاعر في ذهن المتلقي ، (فالحركة تحرك النص وتُحيّيه وتبعده عن إطار الجمادات ، وهي كفيلة بإيقاظ أحاسيس المتلقي)[١] ومن ثم تعميق المعنى المراد داخله .

وإذا كانت دلالة البحر على التموج والاضطراب صورة تراثية قديمة تَتَكّبَ فيها الرافعي استعمالات الشعراء العرب القدماء ؛ فإنه قد أضاف إليها بما جعلها أكثر جاذبية وثراءً ، فإذا نظرنا إلى قول (عنترة)[٢] :

فخضت بمهجتي بحر المنايا وسرت إلى العراق بلا رفاق

نجده يتكئ على التركيب الإضافي مشبهًا من خلاله المنايا بالبحر في الاضطراب والطغيان في لقطة موجزة مكثفة ، ثم سرعان ما غادر هذه الصورة إلى معنىً آخر يكشف فيه عن شجاعته في هجرته وحيدًا دون رفاق ؛ أما الرافعي فقد عَمق صورته بعدة صور متعاقبة تؤكد شدة تيهه وتخبطه وضياعه وسط أمواج هذا البحر الهائج ، وهذا دليلٌ على أصالة الرافعي الفنية ، وإبداعه التصويري الخلاق ، فالشاعر المبدع بقدر تمكنه من التراث ((فإن التشبيه لديه يأخذ منحى الطرافة ، والابتكار ، وحتى إذا استند إلى تشبيه تقليدي فإنه يحاول أن يضيف إليه من تجربته الشعورية الخاصة بحيث لا يبدو مكررًا ، إذ إن اعتماد الشاعر على تشبيهات مكررة من شأنه أن يسقط شعره في عداد النظم

(١) ينظر الدهر في الشعر الأندلسي ، ص ٢٧٩ .

(٢) ديوان عنترة بن شداد ، ص ١٥١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠١ .

الذي يثير السأم ويطفئ الحاسة الشعرية المتوقدة))[١] ، وهذا يؤكد أنه ((من الأفضل ألا يطغى الماضي على ذاتية الأديب ، ولا أن يؤثر على احترامه لقدراته الفنية الخاصة به ، بل يجب ألا يكتفي بتأثير القديم ، خاصة إذا فقدت صوره حيويتها وطرافتها . وهذا هو الغالب . فعليه آنذاك أن يضيف إليها من روءاه وأحلامه ، مما يجعلنا نشعر أن له عالمًا مستقلًا ، يحلق فيه بأجنحة قوية))[٢] .

ونجد الامتداد من الشاعر بصورته التشبيهية بداية من الشطر الثاني الذي يقول فيه : (لا تستَقرُّ سفيني عند ساحلِهِ) .

وهي كناية عن دوام تيهه ، واستمرار تخبطه وضياعه ، فسفينة الشاعر تتقاذفها الأمواج المتلاطمة ، ولا تعرف للساحل طريقًا ، ولا للنجاة سبيلا ، ومن ثم فهي ترشيح للصورة التشبيهية السابقة ، وتعميق لدلالة الاضطراب التي تلف الشاعر .

وتوظيف الشاعر لـ (لا) النافية بما تدل عليه من تأبيد النفي وامتداده ، يؤكد استحالة استقرار سفينته بساحل ، كما جعل الشاعر معاني هذه الكناية أكثر انسيابًا في ذهن المتلقي بما أودعه فيها من موسيقى داخلية متناسقة بتكرار حرف (السين) ثلاث مرات ، ومن ثم تمثَّل له صورة الضعف العام ، والتخبط الشامل التي تحيط بالشاعر .

ويمتد الشاعر بصورة البحر المضطرب من خلال بيت آخر يقول فيه :

وقد غُمِرتُ بموجٍ من حوادثه يَميلُ بي لقرارٍ من مشاكلهِ

---

(١) الصورة البيانية في النص النسائي الإماراتي ، د/ وجدان عبد الإله الصايغ ، ص ٥٣ ، الدار المصرية اللبنانية ، ط١ ، صفر ١٤٢٠هـ . يونيو ١٩٩٩م .

(٢) الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد ، د/ عبد الله التطاوي ، ص ٧٧ ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ج١ ، ١٩٩٧م .

يزداد المشهد تعقيدًا ، والموقف شدة واضطرابًا ، والشاعر تأزمًا وحصارًا ، فموج البحر قد غطاه وشمله ، ووجه له ضربات قاسمة ، حتى أطاح به إلى قرارٍ عميق لا نجاة منه ولا خلاص ، وهذا البيت كناية أخرى عن شدة ضعفه ، وقلة حيلته.

ويُمعن الشاعر في تعميق ضعفه وقلة حيلته من خلال بيتين آخرين يقول فيهما :

فـإن أخُضْـه فمـا نفسـي بحـامِلتي وإنْ أَدَعْـهُ فمـا جسـمي بحاملـه

وإنْ أمُـــدَّ ببـــاعي أبتغـــي فرجًـــا فما سوى الريح شيء في أناملـه

فيعلن فشل جميع محاولات النجاة والخلاص من حصار أمواج البحر له ؛ فإن أراد خوض غماره ، والسباحة لإنقاذ نفسه من تياره ؛ فإن نفسه المنكسرة اليائسة لا تمده بالطاقة التي تساعده على القيام بذلك ، وإن ترك خوض غماره ، والاستسلام لتياره علَّ الأمواج تحمله وتبقيه فوقها كمحاولة أخيرة تنجيه من هذا الهلاك المحدق ؛ فإن جسمه سيخونه وسيهوي به إلى القاع بسبب شدة ضعفه وهزاله ، وإن حاول مد ذراعيه بحثًا عن منقذ يخرجه من محنته ، فلن يعثر إلا على الريح في أنامله .

والمتأمل في هذا الامتداد للصورة التشبيهية الإضافية (بحر الدهر) يجد أن الشاعر قد جعله . بفنيته التصويرية العالية . أكثر تمكينًا في ذهن المتلقي ، إذ أقامه على تكرار أسلوب الشرط ، والشرط يبث عنصر التشويق في نفس المتلقي لمعرفة الجواب، وهذا ما عمل تجديد إثارة المتلقي ، وتعميق انجذابه لمعرفة الجواب .

فالبيت الأول يشتمل على أسلوبي شرط ظللهما الرافعي بالتوازي التركيبي الذي أمدهما معًا بموسيقى تصويرية متناسقة تمثل مشهد الغرق الذي يرزح فيه الشاعر ؛ فالموشك على الغرق يهذي بألفاظ متشابهة ويطلق استغاثات متتابعة

تتماثل . غالبًا . في وقعها الموسيقي ، ودويِّها الصوتي ، ومن ثم فإن هذا التوازي أعطى صورة محسوسة لمشهد الغرق ، وجَعَل تسجيل الشاعر لهذه المحاولات اليائسة التي يقوم بها ، وتصويره لها ، بالغة التأثير ، وهذا ما أدى في النهاية إلى إحكام بناء البيت وطبع معناه بكامله في ذهن المتلقي ، فـ ((التوازي والتقفية الداخلية والتقابل الصوتي والمعنوي ترتبط كلها بالبناء الصوتي وتمثل دورًا إيقاعيًا يَشدُّ البناء اللغوي ويجعل من الموسيقى الداخلية للبيت عاملا مهمًا))[١] في تمكين المعنى وترسيخه .

والبيت الثاني أقامه الشاعر بأكمله على أسلوب الشرط جاء فيه الشرط في الشطر الأول ، والجواب في الشطر الثاني فجعل الارتباط بين الشطرين ارتباط النتيجة بالمقدمة ، وترتب المسبب على السبب مما جعله أقوى متانة ، وأشد إحكامًا ومن ثم كان معناه أمكن ، وقد أضفى الرافعي على معناه مزيدًا من التمكين باستثمار الصورة الكنائية الشائعة (فما سوى الريح شيء في أنامله) ، والتي تصور الخيبة والحسرة على أتم ما يكون ، وإذا كانت الكناية بالغت في تأكيد صورة الخيبة بالدليل والبرهان إذ لا يجد الشاعر إلا الريح التي ترفرف فوق يده ، فإن أسلوب القصر بأقوى طرقه النفي والاستثناء قد وصل بالأبلغية إلى المنتهى حين قصر ما يجده على الريح قصر موصوف على صفة ، وهذا من بلاغة الرافعي في التصوير .

وفي البيتين الأخيرين :

فخذ يميني إلى علياءَ تعْصِمُني ... مِن جاهل الشر في الدنيا وعاقِلِه

فإنَّ كلَّ امرئ في الشرق أصبحَ لا ... يَظنُّ أعجزَ منه غيرُ سائلِه

(١) أسلوبية البناء الشعري ، دراسة في شعر أبي تمام ، د/ سامي علي جبار ، ص ٤٠ ، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠١٠م .

يكشف الشاعر عن رمزية الأبيات السابقة ، وأنها كانت تعبيرًا عن ضيقه ومأساته في ظل سوء أوضاع وطنه ، ففي البيت الأول يدعو الله أن يأخذ بيده إلى علياء تنقذه وتمنع عنه شرور الناس في الدنيا جاهلهم وعالمهم ، وفي البيت الأخير يُصَرِّح بضعف قومه ، وعجزهم أمام محتلهم ، وبلوغ شعور العجز منهم مبلغًا جعل كل إنسان منهم مقتنعًا بعدم وجود من هو أعجز منه إلا من سأله عن حاجة ومساعدة .

وبهذا تنتهى هذه الصورة الكلية التي كانت الصورة التشبيهية نقطة ارتكازها ، ومحور انطلاقها ، وتداعت فيها الصور الجزئية لتعمق ظلالها ، وترصد أبعادها ، مازجًا فيها الشاعر بين جمال الصنعة ، وروعة الخيال ، وقد تحققت فيها وحدة عضوية إذ تحركت ((إلى الأمام لإحداث الأثر المقصود منها عن طريق التتابع المنطقي ، وتسلسل الأحداث والأفكار))[1] .

الصورة الثانية : (تصوير سطوة النوم) :

يقول الشاعر [2] :

وقد فاض بحرُ الكَرى فيضةٌ تُلاعِبُ زَخَّارَها بالحَدَقُ

فمنها تَطَوَّحَ في لُجَّةٍ ومنها وَشيكٌ ، ومنها غَرِقْ

ولكنني خفتُ من جَوْرِهِ فأَركبتُ عيني سفينَ الأَرقْ

تأتي هذه الأبيات لتصور سطوة النوم ومغالبته للعيون في ظل هدوء الليل وسكونه ، ومحاولة الشاعر الإفلات من قبضة سطوته وطغيانه ، والتحايل عليه بالأرق ، وقد اعتمد الشاعر في هذا التصوير على الصورة التشبيهية الإضافية

(١) ينظر القصيدة العمودية الجديدة ، والنقد العربي المعاصر، د/ منة الله شتيوي ، ص١٤٥ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٢١م .

(٢) الديوان ج ٢ ، ص ٤٠٠ .

النامية التي عكست طاقة الشاعر الفنية ، وقدرته على صياغة المعاني الداخلية في التشكيل البلاغي الكاشف عنها في دقة وبراعة .

ففي البيت الأول يؤكد الشاعر أن النوم يفيض كما يفيض البحر بأمواجه العاتية ، وأضحت هذه الأمواج تتلاعب بالعيون ، ويطالعنا التشبيه الإضافي في قوله : (بحر الكرى) فيشبه النوم بالبحر بجامع الطغيان والغلبة .

وصورة المشبه به (البحر) صورة بصرية حركية تزخر بكل معاني القهر والهيبة ، وعدم القدرة على التحدي أو المواجهة ، وهي دلالات تنعكس على صورة المشبه (النوم) لتكشف عن جلاله وبالغية سطوته على الشاعر في هذا الليل الساكن الهادئ .

ولا شك أن التمثيل الحسي للنوم بالصورة المشاهدة المحسوسة يجعل الوجه أشد انطباعًا في ذهن المتلقي ، كما أنَّ إيثارالتركيب الإضافي في تشكيل الصورة التشبيهية بما يدل عليه من قوة الالتحام والتوحد بين الطرفين دون حاجز أو فاصل أدى إلى الدلالة على شدة الشبه وقوة الأثر الناتج عنهما ، وبهذا أدرك المتلقي أن للنوم قوة طاغية لا تقاوم ، وشدة عاتية لا تجابه مهما احتشد له المحتشد ، ومن ثم فإن هذا التشبيه يدل على ((سعة الأفق ، وغنى المخيلة ، ودقة الملاحظة))[١] التي يتمتع بها الرافعي ، ويدل كذلك على تمكنه اللغوي في توظيف القالب التصويري المُعَبِّر .

ولا تتوقف المهارة البلاغية للرافعي في عقد صورته التشبيهية عند هذا الحد ؛ بل يحيطها بالبديع من دقائق النظم وخلابة التصوير بما يضاعف في تمكين دلالاتها في ذهن المتلقي ، فقد قدَّم لها بالتأكيد بـ (قد) ، ثم رشَّح صورة

(١) الصورة الفنية في الشعر الأندلسي ، شعر الأعمى التطيلي أنموذجًا ، د/ محمد ماجد الدخيل ، ص ١٤٦ ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، عمان ٢٠٠٦ .

المشبه به بدايةً بالفعل (فاض) ، بما يدل عليه من علو الأمواج ، وعِظَم ارتفاعها ، وشدة عنفوانها وقوتها ، ثم زاد الترشيح تأكيدًا بالمفعول المطلق المبين للعدد (فيضةً) ليكشف عن أنها فيضةٌ واحدة قوية مركَّزَة مفاجئة تطيح بكل ما يقابلها ، وتقذف بكل ما يصادفها ، فضلا عما أضفاه هذا التكرار على التصوير من موسيقى صوتية متجانسة مَكَّنت شدة الأمواج وحدتها في ذهن المتلقي ، وكل هذا ينعكس على صورة المشبه (النوم) ليصور فرط نشاطه ، وحدة صولته على الشاعر .

ويمتد الشاعر بالصورة التشبيهية من خلال الشطر الثاني : (تلاعب زخارها بالحدق) ، فيجعل الأمواج الهادرة ذات الأصوات الصاخبة تتلاعب بحدق العيون ، وتنسج خيوطها حولها لتسلبها يقظتها ، وتفرض النوم عليها ، وهذا تخييل اعتمد فيه على الاستعارة المكنية التي جسم من خلالها الأمواج في صورة وحش قوي قاهر يتلاعب بضحية ضعيفة ، ويضاعف الشاعر من ضَعف العيون وانكسارها أمام هذا الوحش (أمواج النوم) الضاري من خلال المجاز المرسل لعلاقة الجزئية في قوله : (الحدق) ، والذي سلط الضوء على السواد المستدير داخل العين ، وهو محاصر في استسلام وضعف أمام أمواج النوم .

وهكذا تتعمق الصورة التشبيهية الواردة في الشطر الأول بالاستعارة والمجاز المرسل الواردين في الشطر الثاني ، وهذا يعكس براعة الشاعر التصويرية ، وقدرته الفنية على صياغة صور بلاغية مؤثرة فـ ((الصورة لا تعيش مفردة ؛ إذ لا قيمة لها إذا لم تحط بإطار يوضحها ويبرزها فما يمنحها الحياة هو وجودها في عمل فني ، أو اقترانها مع غيرها من الصور داخل سياق تحيا فيه وتشارك في بنائه))[١] .

(١) مرجعية الصورة في شعر الطبيعة في النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة ، (نحو =

ويمتد الشاعر بصورة الأحداق المحاصرة بفيضان أمواج النوم العاتية بالبيت الثاني : فيقول :

فمنهـــا تَطـــوَّحَ فـــي لُجَّـــة ومنهـا وَشـيكٌ ، ومنهـا غَـرِقْ

يوظف هنا أسلوب التقسيم ليجعل الأحداق بين أحوال ثلاثة ؛ فمنها من تمايل وترنّح أمام صولات الموج العارمة المحاصرة له في لجّة عميقة الأغوار ، ومنها من قارب على الغرق والهلاك بعد أن خارت قواه ، ومنها من غَرقَ وأُهلِك أمام طغيان موج الكرى الجارف ، وهذا تخييل أقامه الشاعر عبر الاستعارة التصريحية فالتطوح استعارة للضعف وفقدان الأحداق لقوتها ، و (وشيك) لمقاربة الاستسلام للنوم ، و(غرق) استعارة للنوم ، وأسلوب التقسيم ضاعف من جمال الاستعارة ، إذ استوفى الشاعر أقسام الأحداق في هذا الموقف و ((التقسيم الصحيح أن تقسم الكلام قسمة مستوية تحتوي على جميع أنواعه ولا يخرج منها جنسٌ من أجناسه))[١] .

ويُغلق الرافعي دائرة هذه الصورة الماتعة بالبيت الثالث :

ولكننـــي خفـــتُ مـــن جَـــوْرِهِ فأَركبـــتُ عينـــي ســـفينَ الأَرقْ

معلنًا أنه لما خاف من جور أمواج النوم العاتية على عينه ؛ بحث عن طوق نجاة لعينه ، فأركبها سفينةَ الأرق ، وهي صورة خيالية ابتكرها الرافعي بخياله المحلق ، واندمج من خلالها في تجربته بكل كيانه ووجدانه ، حتى غدت ناطقة بمقدرته التصويرية ، وقدرته على تطويع اللغة ، وإبداع التراكيب الجديدة

=

اعتماد المرجعية أساسًا نقديًا) ، د/ لمياء عبد الحميد القاضي ، ص ٢١٣ ، مكتبة الآداب ، ط١ ، ١٤٣٣هـ . ٢٠١٢م .

(١) كتاب الصناعتين ، الكناية والشعر ، أبو هلال العسكري ، ص ٣٧٥ ، تحقيق مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٢م .

التي تؤدي المعنى المقصود في دقة وبراعة .

وكان التركيب الإضافي الكائن في (سفين الأرق) هو بؤرة الإشعاع الجمالي هنا ، إذ شبه الشاعر الأرق بالسفينة بجامع الإبحار في كل ، وبهذا أرانا (الأرق) المعنوي مجسدًا في السفينة التي تبحر وسط أمواج النوم المتلاطمة .

ولجوء الشاعر إلى الأرق لينقذ به عينه ، دليلٌ على ضراوة أمواج النوم العاتية ، وفداحة سطوتها وقدرتها على الإطاحة بيقظة العيون ، وجعلها تغط في نومٍ عميق ، فالأرق يجعل الوساوس تنخر في عقل الإنسان ، والمخاوف تستعر في قلبه ، فيكون في اضطراب دائم ، وتململ مستمر ، فلا يغمض له جفن ، ولا تهنأ عينه بنوم ، ومن يَضع ظلال هذه الصورة التشبيهية (سفين الأرق) الواردة في نهاية معنى الشاعر في مواجهة ظلال الصورة التشبيهية الواردة في بدايات صورة الشاعر (بحر الكرى) ، يجد بينهما ثنائية ضدية تثري المعنى ، وتجذب المتلقي ، وتطبع في ذهنه حركة أحاسيس الشاعر في خضم هذا الليل الهادئ الساكن الذي يريد النوم أن يسلبه يقظته ، في حين يبحث لعينه عن وسيلة للهروب منه ، ومن ثم كان السفين مقابلا للبحر ، وكان الأرق مقابلا للكرى .

وقد مَهَّد الشاعر لهذه الصورة بما جعلها في غاية الجاذبية والقبول إذ جعل عينه كالراكب الذي يستقل هذه السفينة لتنجو من جور طوفان أمواج النوم العاتية، وتزداد البراعة التصويرية للرافعي في انتقائه التركيب المعبر إذ آثر (فأركبت عيني) دون (فركبت عيني) ، ، فلو قال (فركِبت عيني) لكانت عينه هي الفاعلة ، ولكانت لديها أريحية التفكير ، وهذا ما يتعارض مع هول الموقف التي تعايشه ، كما أن هذا التعبير يتعارض مع مضمون المعنى الوارد في الشطر الأول : (ولكنني خفت من جوره) ، والذي ظهر فيه الشاعر عضوًا فاعلًا يبحث لعينه عن مخرج ، ووسيلة للنجاة ، يخالف بها مصير الحِدَق في البيت السابق ، ولكنه آثر (فأركبت عيني) فتآزر ذلك مع ضراوة الأمواج ، الذي أطاحت بقدرة عيون الشاعر على المواجهة ، ولذا برز الشاعر وهو يدافع عنها

وسط هذا الحصار الخانق بإركابها سفينة النجاة (الأرق) ، وهذا ما يتماشى مع سياق المشهد التي كانت فيه الأحداق في أمس الحاجة إلى الإعانة والنجدة ،

ولا يفوتنا أن شبه الجملة (من جوره) أي ظلمه وسطوته ، ترشيح للاستعارة المكنية الواردة في الشطر الثاني من البيت الأول (تلاعب زخارها) ، وهو ترشيح يعمل على تماسك أجزاء الصورة في مجملها ، ويربط بينهما برباط وثيق ، ويحافظ على قوة الخيال الساري في أوصال المشهد ، وهذا من بلاغة الرافعي في التصوير إذ ((كان شاعرًا في تخير الكلمة ، واصطفاء الجملة ، والانطلاق إلى آفاق من الخيال يسبح فيها فنه وافتتانه ، ليعبر عن عواطفه وأفكاره))[١] .

الصورة الثالثة: (تصوير التحسر على تبدل حال مصر) :

يقول الشاعر يصف حال مصر [٢] :

كانت على شجر الزمانِ أزاهرًا ما بالُها صارت من الأشواك؟

هدم الشعوبُ صوامعَ الكَسلِ التي عَمَرَتْ وما برحُوا من النسَّاك

يتحسر الشاعر في هذين البيتين على حال الأمة المصرية التي أصابها الضعف والوهن تحت سيطرة الاحتلال الإنجليزي بعدما كانت عزيزة أبية تتيه حسنًا وجمالا ، ومع أن الشاعر يتحدث عن قضية عامة تتعلق بوطنه (مصر) ويتجه فيها اتجاهًا وطنيًا واقعيًا ، يرصد حالة مصر بين الماضي المشرق ، والحاضر المظلم ، إلا أنه قد لونها بحسه الرومانسي الهامس ، وعرض معناه في تشكيل جديد قوامه الصورة التشبيهية القائمة على التركيب الإضافي الدقيق المُرَكَّز .

(١) أضواء على الأدب الحديث ، د/ أحمد محمد الحوفي ، ص ١٩٣ ، دار المعارف ، ط١ ، ١٩٨١م .

(٢) الديوان ج٢ ، ٣٦٣.

ويسوق هذا المعنى في إطار مفارقة تصويرية تفيض حسرة ومرارة على هذا التحول المقيت ، والتبدل المزري ، ففي البيت الأول يشبه مصر في الزمن الماضي بالأزهار اليانعة التي تأسر النفس بألوانها الزاهية ، وتنعش الروح بعبقها الجذاب ، وتبعث فيها البهجة والتفاؤل .

ويضاعف الشاعر من جمال هذه الأزهار باعتلائها حيزًا مكانيًّا فاتنًا ، يموج بالخيال الآسر ، معتمدًا في ذلك على التشبيه الإضافي : (شجر الزمان) ، الذي أتاح له أن يرينا الزمان شجرًا ناضرًا وهذا ما يكمل ظلال المشهد ، ويجعل الناظر ينظر إلى أزهار هذا الشجر في إقبال وإعجاب ، لتنطبع داخله الصورة المشرقة لمصر في الزمن المنصرم .

وهكذا استطاع الشاعر من خلال هذا التشبيه الإضافي أن يجسد الزمان ويظهره في صورة جديدة على خلاف ما يعتاده القارىء مما عاد على المشبه به (أزاهرًا) فجعله في أبهى حلة وأروع منظر ، لاسيما أن الشاعر قَدَّم لهذه الصورة الإضافية بحرف الاستعلاء (على) مما عكس تربع الأزاهر على عرش هذه الأشجار ، وشدة ظهورها فيها ، وهذا ما ينعكس على صورة المشبه (مصر) في الصورة الأم ليؤكد مدى ما كانت تتمتع به من رفعة منزلة ، وسمو مكانة بين الأمم في الزمن الماضي .

ومع أن هذه الصورة التشبيهية الإضافية جاءت قيدًا للمشبه به أزاهرًا ؛ إلا أن انتقاء الشاعر لطرفيها ينم عن براعة تصويرية ، وقدرة على تطويع اللغة بما يخدم تجربته فقد جمع من خلالها بين لفظتين متناسبتين مع صورته التشبيهية السابقة : (كانت مصر أزاهرًا) ، فالمشبه به هنا (شجر) يتناسب مع المشبه به السابق (أزاهرًا) والمشبه هنا (الزمان) يتناسب مع المشبه السابق مصر في الزمن المنصرم ، وهذا ما أدى إلى إحكام الحبك بين أوصال المعنى في هذا الشطر .

ويأتي الشطر الثاني : (ما بالها صارت من الأشواك) ليتساءل من خلاله الشاعر في استفهام إنكاري ممزوج بالمرارة والحسرة والتعجب عن سر المصير

المؤلم التي آلت مصر إليه ، إذ صارت أشواكًا تؤذي من فيها ، وتؤلم من يجاورها ، وإذا كان الاستفهام قد جعل المتلقي يشارك الشاعر بقوة تجربته ، والشعور بها ، فإن الطباق بين (الأزاهر) و(الأشواك) كان له أثرٌ قوي كذلك في إشراك المتلقي ، والوقوف على أعمق أغوار المعنى ، فالطباق رسم له بوضوح التنافر الحاد بين الأزاهر والأشواك ووضع يده على ما في الأول من بهجة ونضارة ، وما في الثاني من وحشة وقتامة ، وبهذا فقد انطبعت المفارقة بظلالها المريرة في ذهن المتلقي .

وفي البيت الثاني يأتي الشاعر بمفارقة أخرى يقابل فيها بين الشعوب التي نهضت ونفضت عناه العجز والكسل ، وبين حال . أغلب . شعب مصر الذي ما زال يرزح في قيود الكسل والتراخي والتواكل .

ففي الشطر الأول : (هدم الشعوب صوامع الكسل) يكني الشاعر عن عظم همة الشعوب المتقدمة التي ثارت ضد الكسل حتى نالت أعلى مراتب العلا والمجد ، وتضمنت هذه الكناية التشبيه الإضافي : (صوامع الكسل) والذي شبه فيها الكسل بالصوامع التي تحفظ الغلال والحبوب والأشياء داخلها بجامع الكِبَر والضخامة .

وهي صورة تشبيهية جديدة مبتكرة جسد فيها الشاعر الكسل وأظهره في ثورة صوامع ضخمة تُهدّم وتحطم ويطاح بها ، وهي صورة ثرية الدلالة ، عميقة الإيحاء دَلّلت على خيال الشاعر المحلق القادر على إبداع تراكيب جديدة تصور المعنى الذي يقصده في دقة وبراعة ، كما أن تجسيد الكسل في صورة صوامع على هذا النحو يعكس استغراق الشاعر في تجربته ، واحتفائه بالشعوب المتقدمة التي وجهت معاولها نحو الكسل لتودي به وتحقق عزتها وكرامتها ، ومن ثم فإن التجربة الداخلية تجعل الشاعر يرى ((الأشياء من منظار يختلف عن المنظار

الذي تراها فيه العين المجردة))[١] .

وإذا كانت الشعوب قد هدمت صوامع الكسل العامرة ، فإن أهل مصر ما زالوا على حالهم من الكسل والتواني ، وهو ما أكده الشاعر في الشطر الثاني من هذه المفارقة : (وما برحوا من النساك)[٢] وهي كناية عن تراخيهم وتواكلهم واستمرار غفلتهم حتى تمكن منهم الذل والضعف .

الصورة الرابعة : (تصوير أيام الوصل المبهجة) :

يتذكر الشاعر أيام الوصال المبهجة قائلًا [٣] :

وإذْ رياضُ التصَابي مِنك زاهرةٌ خُضْر الجوانبِ تسقيها أمانينا

كانت بها نَسَماتُ العَتْبِ راقصةً تهزُّ مِن حبنا فِيها رياحينا

فيبدع صورتين مفعمتين بالحيوية والحركة والظلال والألوان ، ويصوغهما بمهارة فائقة تكشف عن طاقته التصويرية الهائلة التي تجعل المتلقي يعايش ما يقوله ، ويستقبله بكل تشوق وإثارة .

وقد اعتمد على الصورة التشبيهية الإضافية النامية التي جسدت أحاسيس السعادة والبهجة خير تجسيد .

ففي البيت الأول يطالعنا التشبيه الإضافي : (رياض التصابي) ، إذ يشبه الشاعر تصابي محبوبته بالرياض بجامع الجاذبية والجمال والحسن ، وهي صورة تشبيهية تبرز تصابي محبوبته وميلها إلى الانطلاق واللهو ، وإخلاصها في

---

(١) الصورة الفنية ، أيقونة البديع في شعر أبي تمام ، د/ عبد القادر الرباعي ، ص ٢٥٢ . ٢٥٣ ، دار جرير ، ط ١ ، ١٤٣٥هـ . ٢٠١٥م .

(٢) هذا والشاعر يقصد من الناسك . هنا . المتواكل المتخاذل عن الأخذ بالأسباب التي تحقق له الريادة والرخاء ، وهذا ما اكده في البيت التالي مباشرة بقوله . عنهم . :

متواكلين وكل أمرِهِمُ بأن الأمر بين الله والأملاك

(٣) الديوان : ج١ ص١٦٩.

الغرام والعشق في أبهى صور الجاذبية والإقبال ، وذلك لما تتميز به الرياض من الحسن الخالب ، والجمال الباهر الجذاب ، المنعش للنفس ، والمطرب للقلب ، فضلًا عن أن الشاعر قد نقل صورة المشبه من نطاقها المعنوي المجرد إلى نطاق محسوس مشاهد مما مكَّن المعنى في ذهن المتلقي ، وانتزع منه القبول والأنس فـ ((أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي ، وتأتيها بصريح بعد مكني ، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم ؛ وثقتها به في المعرفة أحكم ، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس ، وعما يعلم بالفكر ، إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع))[١] .

ويعمد الشاعر إلى إنماء صورته التشبيهية وتطوير دلالتها المبهجة ليجعلها تموج بأروع معاني الخلابة والسحر ، وذلك من خلال أربع دلالات لغوية متعاقبة ، فيأتي أولًا شبه الجملة (منكِ) المتضمن ضمير المحبوبة لينسب التصابي للمحبوبة ، وهذا أدل على صفاء زمن الوصل ، وأدخل في النعيم واللذة ، إذ كانت المحبوبة هي المقبلة على اللهو والمرح ، والمتفانية في الغرام والحب ، ويأتي ثانيًا الخبر (زاهرة) ليؤكد نضارة أشجار الرياض ، وتفتح أزهارها ، وهذا ما يجعلها آسرة للعيون ، مُسعدَّةُ للنفوس ، ويصاعد الشاعر بالدلالة الثالثة الوصف (خضر الجوانب) من جمال الرياض ويُلوِّن جوانبها باللون الأخضر والذي يرمز لـ ((الأمل والسكينة والطمأنينة والسرور والسعادة))[٢] ، وهي معانٍ تنعكس بظلالها على تصابي المحبوبة لتجعله في نهاية العنفوان والانطلاق ، ويختم الشاعر بيته بالدلالة الرابعة : (تسقيها أمانينا) وهي تصعيد في الخيال ،

(١) أسرار البلاغة ، الإمام عبد القاهر الجرجاني ، ص ١٧٣ ، شرح وتعليق د/ محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة الإيمان بالمنصورة ، بدون .

(٢) الرسم بالألوان في القرآن ، د/ أحمد رأفت ص ١٧٣ ، دار الجميل للنشر والتوزيع ، بتصرف .

وارتقاء في الإثارة والفن ، إذ جسد الشاعر الأماني . عبر الاستعارة . في صورة ماء يروي رياض التصابي ويسقيها لتزداد نضارة وازدهارًا ، وتجسيد الأماني وجعلها مصدرًا لحياة الرياض ونمائها يعكس نشوة الأماني وفرط انطلاقها ، حتى باتت نبعًا لحياة الرياض ، وذخرًا قويًا لإدامة رونقها وجمالها ، وكل هذا بالطبع ينعكس على المشبه تصابي المحبوبة ويبرزه في غاية الانطلاق والإقبال على اللهو والمرح .

ويأتي البيت الثاني متعانقًا مع البيت السابق في تصوير ملامح زمن الوصل السعيدة المبهجة ، وقد اعتمد الشاعر فيه على الصورة التشبيهية الإضافية النامية الحافلة بالحركة والتي تعكس براعة الشاعر في إبداع التشكيل الأسلوبي الممثل للمعنى بكل أغواره ودقائقه .

فيُصدِّر بيته بالفعل الماضي (كانت) والذي يؤكد ارتداده إلى زمن مضى ، ليلتقط منه صورة على طريقة (الفلاش باك) ، لترصد طبيعة زمن الوصل المبهج المنصرم ، وهو بهذا الارتداد يعمق من واقعية المشهد أمام المتلقي الذي يستقبله في أنس وانتشاء ، ويتبع الشاعر هذا الفعل بالصورة التشبيهية القائمة على التراكيب الإضافي (نسمات العتب) فيشبه لحظات العتاب بينهما بالنسمات بجامع الرقة والرهافة والشعور بالاستمتاع واللذة ، وهي صورة تشبيهية رائعة تفيض بالرومانسية الهامسة التي تعكس صفاء زمن الوصل المنصرم ، واستطاع من خلالها الشاعر أن يرينا العتاب في صورة جديدة خالبة ، فإذا كان العتاب يشوبه شيء من الاعتراض والمجاذبة فإن عتاب الشاعر ومحبوبته كان رقيقًا كرقة النسمات المهفهفة التي تنعش وتسعد ، وجاء المشبه به (نسمات) بصيغة الجمع ليضاعف من كثافة النسمات ، وليصور شدة تتابعها بما يعكسه ذلك من استمرار الانتعاش .

وتشكيل الشاعر لهذه الصورة التشبيهية في قالب التركيب الإضافي بما يدل عليه من قوة التلاحم والارتباط بين الطرفين عكس قوة الشبه بينهما ، وهذه

أحاسيس ومشاعر ، استشعرها الشاعر بنفسه ، وعاشها بروحه ، ومن ثم نقلها كما استشعرها موظفًا التركيب الأمثل لنقلها .

ولا يكتفي الشاعر بتجسيد العتاب في صورة النسمات الهامسة التي نستشعرها بأجسامنا فتبث في أرواحنا الانتعاش بل يبالغ في تصوير تأثيرها المنعش المطرب فيخبر عنها بأنها (راقصة) .

ولا شك أن رقص النسمات يجعلها مثيرًا السرور والبهجة والفرح ، وهي صفات ترتد بثقلها على صورة المشبه العتاب لتمعن في نقله من ظلال الانقباض والتأزم إلى ظلال السعادة والانشراح .

ويمتد الشاعر بصورته التشبيهية من خلال الشطر الثاني : (تهز من حبنا فيها رياحينا) ، ليضفي عليها من يدًا من الخلابة والرونق ، فيجعل نسمات العتاب الراقصة تحرك الرياحين التي يفوح منها في الآفاق عبق ذكيٌّ ، وشذى منعش فتمتلئ النفوس سعادةً وسرورًا ، وهذا التحريك للرياحين مدفوعٌ كذلك بشدة الحب الصافي الذي يجمع الحبيبين معًا .

ولا شك أن الصورة الحركية الناتجة من الخبر (راقصة) ومن الفعل (تهز) تمعن في إثارة نفس المتلقي ، مما يوقفه على جمال زمن الوصل المنصرم بعتابه الرقيق الهامس ، وحبه القوي الآسر ، هذا الحب الذي دَلَّلَ الشاعر على متانته وقوته بتقديم شبهي الجملة (من حبنا فيها) على المفعول (رياحينا) ليطبع في ذهن المتلقي بدايةً فرط الحب في زمن الوصل وبلوغه الغاية من القوة والتماسك.

الصورة الخامسة : (تصوير قوة العلاقة زمن الوصل) :

وعلى غرار الصورة السابقة في تصوير زمن الوصل يقول الشاعر [(١)] . :

و يا رَحِمَ اللهُ الليالي التي مضَتْ ليالِيَ كُنَّا والزمانُ بِنَا نَضْرُ

(١) الديوان : ج١ ، ص١٥٨.

وكانـــتْ حمامـــاتُ اللـــواحظِ بيننـــا تـــروحُ وتَغْـدو والقلـوبُ لهـا وَكْـرُ

ففي البيت الأول يترحم على تلك الليالي المليئة بالهناءة والسرور ، كاشفًا من خلال الكناية (والزمان بنا نضر) عن طيب الزمان معهم ، وإسعاده لهم ، وفي البيت الثاني يكشف عن تبادل مشاعر الحب بينهما في دوام واستمرار .

وقد اعتمد الشاعر في أداء هذا المعنى على التصوير بالتركيب الإضافي من خلال صورة تشبيهية خيالية نامية زادت من جمال التصوير وروعته ، في قوله : (حمامات اللواحظ) فيشبه نظرات اللحاظ المتبادلة بينهما حاملة مشاعر الحب والغرام بالحمامات المحلقة المنطلقة بينهما ذهابًا وإيابًا .

وهي صورة تشبيهية عقدها الشاعر بخياله المحلق بين الألحاظ وبين الحمام الطائر فأرانا الألحاظ في صورة جديدة تصور الحركة السريعة في نقل مشاعر الغرام بينهما ، وتوظيف الشاعر للحمام في موقع المشبه به هنا وجعله أداة لنقل رسائل الغرام بينه وبين محبوبته يعد استدعاءً لتقاليد القصيدة العربية في شعر الغزل ، فقد كان الشعراء القدماء يتوسلون ((بالحمام والرياح والقمر في تبليغ الرسائل))[١] .

وهي صورة تكشف عن براعة الرافعي في ((تركيب الأبنية وابتداع الصور الخيالية الرومانسية))[٢] ، وتؤكد في الوقت ذاته أن ((عنصر الخيال من أهم عناصر الجملة الشعرية عند الرافعي وأحد أهم مكوناتها))[٣] .

---

(١) صورة المرأة في الشعر العباسي ، د/ علي إبراهيم أبو زيد ، ص ١٠٧ ، دار المعارف، ط١ ، ١٩٨٣م .

(٢) الاتجاه الرومانسي في شعر أبي القاسم الشابي ، د/ العربي حسن درويش ، ص١٠٧ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩١م .

(٣) شعرية الكتابة النثرية عند مصطفى صادق الرافعي ، د/ سعيد فرغلي حامد ، ص ٨٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط١ ، ٢٠١٨م .

ولأن هذه الصورة التشبيهية واقعة اسمًا لـ "كان" فإن التصوير يمتد معها، وينمو بها من خلال خبر "كان" (تروح وتغدو) ومن خلال الجملة الحالية (والقلوب لها وكر) ، وهذا الامتداد والنمو في التصوير ضاعف من جمال الصورة التشبيهية بما أودعه فيه الشاعر من دقائق في التركيب ، وجدة في المعنى ، فقد جعل الشاعر هذه الحمامات المعادلة لألحاظه وألحاظ محبوبته تروح وتغدو إلى قلبيهما اللذين صارا أوكارًا حاضنةً لها .

وتظهر الدقائق التركيبية جليةً في هذا الامتداد من خلال تقديم شبه الجملة (بيننا) بما يدل عليه هذا التقديم من تحديد مسار المرواح والغدو ، وحصره بينهما دون أن يتخطاهما إلى غيرهما ، وهذا فيه ما فيه من الدلالة على شدة الأنس ، وعظم الحب الذي يجمعهما ، وتظهر كذلك من خلال الطباق بين (تروح وتغدو) والذي دلَّل على تتابع الوصال ، واستمرار نقل أحاسيس الغرام ، ومشاعر الحب والوئام ، فضلًا عما أعطاه للصورة من عنصر حركي زادها رشاقة وحيوية .

ونشاهد الإثارة في المعنى المبتكر الذي ذَيَّل به الشاعر صورته (والقلوب لها وكر) إذ شبه القلوب بالأوكار التي تسكن فيها الطيور ، وتلجأ إليها لتحتمي بها ، وهي صورة تشبيهية يتولد منها كناية تصور احتضان قلبي الحبيبين للحمامات ، واحتوائهما لها في سرور وسعادة ، وتؤكد في الوقت ذاته قوة علاقة الحب بينهما ؛ فالحمامات التي هي في الأصل نظرات العيون لا تنطلق من حبيبٍ إلى آخر لتصل إلى عينه بل تأوي إلى قلبه المنتظر لها في حبٍ وشوق ، وهذا ما يحقق لها الاطمئنان والأنس .

هذا وقد أدى مراعاة النظير الذي وظَّفه الشاعر بتلقائية وعفوية بين (الحمامات وتروح وتغدو ووكر) إلى تعميق ظلال الصورة التركيبية (حمامات اللواحظ) في ذهن المتلقي ، بالإضافة إلى ما حققه البيت في مجمله من تماسك عضوي ، وإحكام تركيبي جعله أكثر روعة وجمالا .

الصورة السادسة: (تصويرالتحسر على فوات زمن الوصل) :

مضــى زمــنٌ عينــاه قلبــي وقلبهــا وأصبح فـي قبر الليالي مُوَسَّدَا (١)

يأتي هذا البيت ليصور من خلاله الشاعر انقضاء زمن الوصال بسعادته وبهجته وحلول زمن الهجر والفراق بوحشته وقتامته ، ومع أن هذا المعنى أتى في إطار بيت شعري واحد إلا أن الشاعر بتفننه التصويري ، وقدرته الفائقة على إحكام تراكيبه ، قد استطاع أن يقدم صورته التشبيهية في لمحة خاطفة عميقة الإيحاء ، ثرية الدلالة ، وهذا بفاعلية التركيب الإضافي الذي آثر الشاعر أن يصوغ صورته من خلاله ، وهي صورة حية نابضة تختزل داخلها كل معاني انقضاء زمن الوصال السعيد المفرح .

ففي الشطر الأول : (مضى زمنٌ عيناه قلبي وقلبها) ، يجعل الشاعر زمن الوصال الذي مضى في أعلى درجات السرور والرضا فيجعل قلبه وقلب محبوبته هما عينا الزمان ، فالزمن يرى بقلبيهما الممتلئين سعادة وغبطة وانتشاء وسرورًا ، ومن ثم لا يريهما إلا ما يَسُر ويُفرح ، وهذا ما يمعن في انطلاقهما وإقبالهما على الحياة في لذة ونشوة .

وهذه الصورة الاستعارية الذي جعل فيها الشاعر للزمن عينين ، هما قلبا الحبيبين تشف عن حس الشاعر الرومانسي ، وقدرته على رصد معاني الصفاء والسعادة في ظل أيام الوصال على أتم ما يكون ، فالزمن قد تخلى عن طبعه من مضايقة ومخالفة ، واندمج مع الحبيبين في صفائهما ، وأصبح يريهما بعينيه ما يجول في قلبيهما من غبطة وبهجة وإقبال وبشاشة ، وحسبك من زمن يحقق للحبيبين ما ينطوي قلباهما عليه من صفاء وود ، ويبادر بإسعادهما .

وفي الشطر الثاني يؤكد الشاعر مُضي هذا الزمن ، وانصرامه بلا رجعة ،

(١) الديوان ج٢ ، ص ٤١٤.

معتمدًا على التشبيه الإضافي ، فيجعله موسدًا في قبر الليالي .

وهي صورة خيالية أخرى شبه فيها الشاعر (الليالي) وهي شيء معنوي (بالقبر) بجامع الإفناء ، وأكد هذا التشبيه ذهاب زمن الوصل السعيد بلا رجعة ، وانتهائه بلا عودة ، وأرانا الشاعر (الليالي) وقد أصبحت (قبرًا) يُدفن فيه زمن الوصل ، ويهال عليه التراب ، ويغلق عليه بإحكام وقوة .

وهذه الصورة التشبيهية تكتنز كل معاني القتامة والوحشة الناتجين عن مشاعر الحسرة والأسى التي تعتصر الشاعر على زوال أيام الوصال ، ولذا اعتمد في تشكيلها على طرفين يرمزان للظلام والأفول ، فالليالي بسوادها الدامس وظلامها الموحش تشيع في النفس معاني النفور والانقباض ، والقبر بدلالته على الموت والفناء يبعث في النفس معاني الأفول والرهبة .

وهكذا أقام الشاعر صورته التشبيهية من خلال هذين الرمزين الموحشين ، وجعل الرمز الأقوى في الدلالة على الوحشة هو المشبه به (القبر) ، مما أكد في النهاية الانتهاء المفجع لزمن الوصال .

وتعبير الشاعر باسم المفعول (مُوَسَّدا) يتعانق مع مضمون الصورة التشبيهية في تأكيد الإذهاب التام والزوال الكامل لهذا الزمن ، إذ يصور أن القبر قد هُيِّئ له لينام نومًا أبديًا لا استيقاظ منه ، ولا رجعة فيه ، واستعار الشاعر النوم للموت على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية .

وهكذا كان التركيب الإضافي التشبيهي عنصرًا فاعلا في تصوير المعنى ، وقد أضفى عليه الشاعر بفنيته التصويرية ، مزيدًا من الإثارة والفاعلية من خلال تقديمه على خبر (أصبح) ، لطبع دلالته المكانية التي آل إليها بظلالها السوداوية الموحشة بدايةً في ذهن المتلقي .

الصورة السابعة: (تصويرافتخار الشاعر بشعره) :

يقول الشاعر مفتخرًا بشعره[١] :

إذا شـعراءُ الصَّـيدِ عُـدُّوا فـإنني لشاعرُ هذا الحسْنِ فـي العُجْـم والعُرب

وإنْ أنـا ناجيـتُ القلـوبَ تمايَلَـتْ بهـا نسـماتُ الشِّـعرِ قلبًـا علـى قَلْـبِ

يفتخر الشاعر بشعره ويبرز تمكنه من فنه فيعلن في البيت الأول أنه يَبُزُّ شعراء الصيد والطرد من العرب والعجم قاطبة بصوره الواضحة المعنى ، الرائعة التركيب ، ويؤكد في البيت الثاني شدة تأثير شعره الهامس الجذاب في القلوب التي يفضي إليها مما يجعلها تهتز طربًا ، وتتمايل إعجابًا وفرحًا .

وقد اعتمد الشاعر في تصويره ـ في البيت الثاني ـ على التركيب الإضافي الذي عاونه في إبراز جمال شعره ، وتأثيره الهامس الرقيق من خلال الصورة التشبيهية (نسمات الشعر) ، إذ شبه شعره بالنسمات الرقيقة الهامسة التي تداعب النفوس فتبعث فيها اللذة والأنس والانتعاش ، وتوقظ الأرواح فتبث فيها السعادة والرضا والإقبال ، ومن ثم فقد أتاح هذا التركيب الإضافي للشاعر أن يبرز شعره في أروع صورة ، ويظهر فاعلية أثره ، لاسيما وأن الشاعر قد أرانا الشعر ـ وهو في الأصل شيء مسموع يدرك بحاسة السمع ـ شيئًا ملموسًا نلمسه بأجسادنا في رقة وهمس محققًا بذلك تراسل حواس ضاعف من جمالية شعره ، وشدة أسره للنفوس ، كما أتى الشاعر بالمشبه به (النسمات) في صورة الجمع مما جعلنا أمام نسمات كثيرة متتابعة لاتني ولا تتوقف وهذا ما ينعكس على صورة المشبه الشعر ليبرز سحر تأثيره

وقد ضاعف أسلوب الشرط الذي تضمن هذه الصورة التشبيهية من جمالها، وزاد من حسنها ، وعَمَّقَ من تفاعل المتلقي معها ، فقد عمل فعل الشرط

(١) الديوان: ج١ص ١٢٥ .

(ناجيت القلوب) على تشويق المتلقي وإثارته لمعرفة أثر مناجاة الشاعر للقلوب ، فلما جاءت الصورة التشبيهية ضمن جواب الشرط تمكنت في نفسه فضل تمكن .

ولم يكتف الشاعر بأسلوب الشرط فقط وإنما أودع في بيته من الإبداع والفن ما جعل الصورة التشبيهية في أحسن معرض ، فقد أتى بالمجاز المرسل (القلوب) بدلا من النفوس لينفذ مباشرةً إلى ذكر مركز الاستمالة ، وموطن التأثير في المستمع تدليلًا على أن شعره يصل إلى القلب مباشرةً لحسن تراكيبه ، وسلاسة ألفاظه ، وسحر معانيه .

كما أن فعل الشرط قد تضمن ما صرحت به الصورة التشبيهية (نسمات الشعر) ، لأنه إنما يناجي بشعره ، ومن ثم فإن الصورة التشبيهية تصريح وتوضيح لصفة الشعر المبهم في الشطر الأول ، وبيان أنه يشبه النسمات في الهمس والسحر والرقة ، وتوظيف الشاعر للضمير (أنا) في بداية البيت يتآزر مع غرضه الرامي إلى الاعتداء بنفسه كشاعر يؤثر في المتلقين .

ويأتي جواب الشرط في الشطر الثاني متضمنًا الصورة التشبيهية ومتضمنًا كذلك الكناية عن شدة تأثير شعره في النفوس ، ومدى ما يحققه لها من لذة وبهجة وإطراب .

والفعل (تمايلت) يمنح الصورة عنصرًا حركيًا يضاعف من جمالها ، ويرصد بدقة حالة المتلقين لشعره ، وهم يتمايلون طربًا ، ويهتزون سرورًا وفرحًا ، ولذا يعمق الشاعر هذه الحركة بصورة حركية أخرى (قلبًا على قلب) والذي جعل القلوب وكأنها أغصان تتمايل يمينًا وشمالا بفعل النسيم العليل الذي يداعبها في همس ورقة .

وتقديم الجار والمجرور بها على الفاعل الصورة التشبيهية (نسمات الشعر) بمنزلة التمهيد والتوطئة لها ، ومن ناحية أخرى تمعن في تشويق المتلقي إليها مما جعل معنى الصورة التشبيهية يتمكن بكافة ظلاله في نفسه .

وقد أعطى تكرار (القلوب وقلبًا وقلب) للصورة موسيقى صوتية متجانسة

تآزرت مع مضمون الصورة العازفة على إبراز الوقع الجمالي الساحر لشعر الشاعر .

على أن افتخار الرافعي بشعره في هذه الصورة تأكيدٌ لاتجاهه السائر على خطى الشعراء العرب القدماء ، وتوظيف المضامين الشعرية العربية التراثية في شعره ، إحياءً للقصيدة العربية القديمة ، وبعثًا لها من سباتها بعد عصر التأخر والتقهقر الذي سبق عصر البارودي[١] ، فـ ((ظاهرة الزهو بالشعر ضاربة بجذورها في أعماق التراث العربي ، سواء أكان ذلك على مستوى الإبداع الشعري أم على مستوى التناول الموضوعي للظاهرة))[٢] .

الصورة الثامنة:(تصويرالحث على استقبال شهر رمضان بالعبادة والطاعة) :

يقول الشاعر في آخر بيتٍ من القصيدة واصفًا قدوم شهر رمضان المبارك[٣] :

ومَــن روَّتْــه مرضــعةُ المعاصــي فقــد جاءتْــهُ أيــامُ الفِطَــامِ

فينادي على كل من أسرف على نفسه في المعاصي بأن أيام التوبة إلى الله قد أقبلت ، وعليه أن يمتنع عن غيِّه ، ويترك ذنوبه ويحسن توبته لينال رحمة الله تعالى في شهر رمضان المبارك .

وقد استعان الشاعر في تصوير هذا المعنى بالتركيب الإضافي الذي مكنه في ذهن المتلقي في قوة وتمكن ، فيطالعنا التشبيه في قوله : (مرضعة المعاصي) والذي يشبه فيه الشاعر المعاصي بالمرضعة التي ترضع صغيرها ،

---

(١) ينظر علاقة الشاعر العربي بالتراث ، د/ محت الجيار ، ص ٢٨٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٦م .

(٢) رؤية الشاعر لشعريته قراءة نقدية في نصوص البحتري والمتنبي ، د/ سمير السعيد حسون ،ص ١٢٥٨ ، مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة ، العدد الثاني والعشرون ، ١٤٢٤هـ . ٢٠٠٣م .

(٣) الديوان: ج١ ص ٩٧ .

وتمده بما يشبعه من الغذاء .

وهي صورة عقد الشاعر فيها بخياله الخلاق علاقة جديدة بين طرفين شديدي التباعد والاختلاف وجمع بينهما في لقطة واحدة دقيقة موجزة ، إلا أنها ثرية الدلالة عظيمة الإيحاء ، فالمشبه : المعاصي والذنوب التي يرتكبها الإنسان، وهي شيء معنوي لا يدرك بالحواس ، وتنتسب إلى باب الأعمال المرفوضة التي تستدعي العقاب ، والطرف الآخر هي المرضعة التي تمد رضيعها بالغذاء المشبع ، ومن ثم فقد أبرزت هذه الصورة المعاصي في صورة محسوسة مشاهدة ، تنطبع بظلالها في ذهن المتلقي .

كما صور هذا التشبيه من ناحية أخرى استلذاذ العاصي بالمعاصي ، وتعطشه لها ، وانكبابه عليها ، حاله حال الرضيع الذي يلتقم ثدي أمه ويقبل عليه بشغف ونهم ، حتى يتحقق له الارتواء والشبع .

كما ضاعف من جمالها وتمكينها في نفس المتلقي بإتيانه لها في حيز فعل الشرط ، وجعل جواب الشرط في الشطر الثاني مشتملا كذلك على صورة كنائية تقابل الصورة التشبيهية وهي (أيام الفطام) كناية عن شهر رمضان ، وهي كناية تصور شهر رمضان في صورة من يفطم الإنسان عن المعاصي ، ويحول بينه وبين الذنوب ، كما يفطم الرضيع عن الرضاعة ، ويمنع منها وورود هذه الكناية في ثوب التركيب الإضافي يعكس مدى احتفال الشاعر بهذا التركيب في التصوير ، وكثافة اتكائه عليه لما يحققه له هذا التركيب من دقة في التشكيل مع ثراء الدلالة .

ولا شك أن بناء الشاعر لصورته على أسلوب الشرط المشتمل بين دفتيه على صورتين بيانيتين متقابلتين قد عمق معناها في ذهن المتلقي إذ (إن أسلوب الشرط يفرض على المتلقي انتظارًا لجواب الشرط وترقبًا له بعد سماع الشرط ،

كما يلتحم طرفاه التحام السبب بالنتيجة فلا يبقى أحدهما في ذهن القارئ بمعزلٍ عن القارئ)[١] ، وهذا ما يعضد من التماسك بين أوصال الصورة ، ويجعلها محكمة النسج متينة البناء .

وقد زاد الشاعر في الصورة التشبيهية جمالا وتأثيرًا من خلال الاستعارة في قوله : (روته) ، إذ شبه التمادي في المعاصي بالارتواء بجامع الامتلاء على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية ، وهي استعارة صاعدت في الدلالة على تشبع العاصي من المعاصي ، وتمام استغراقه وتماديه فيها .

ويأتي الطباق بين (مرضعة ، الفطام) ليلقي على الصورة مزيدًا من الروعة والجمال ، ويمعن في ترسيخ معناها في ذهن المتلقي ، ولا غرو في ذلك فالطباق (يمنح الشعر طلاوة ويجذب انتباه المتلقي إلى ما في التعبير من إثارة فكرية وشعورية تحقق نوعًا من المتعة الفنية لدى المستمع ، بالإضافة إلى أن الشيء ونقيضه . حين يجتمعان . يبرز كل منهما ما في الآخر من جمال)[٢] ، ومن ثم كان الطباق عنصرًا في هذه الصورة إذ جمع بين النقيضين ، وحثَّ كل مذنبٍ وعاصٍ على المبادرة باستثمار أيام شهر رمضان في الطاعات ، والامتناع عن المعاصي التي دأب عليها قبل ذلك .

وهذه الصورة تدل على الروح الإسلامية القوية التي تشبعت بها نفس الرافعي ، إذ وظف فيها الاقتباس من الحديث النبوي الشريف في قوله صلى الله عليه وسلم . في الحديث الذي رواه أبو هريرة رضي الله عنه . : ((إنكم ستحرصون على الإمارة وستكون ندامة يوم القيامة فنعم المرضعة وبئست

(١) في صحبة النص ، طارق شلبي ، ص ٢٧٠ ، دار البراق ، بتصرف.

(٢) عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون ، د/ فوزي خضر ، ص ١٨٥ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٤م .

الفاطمة))[١] ، وهو اقتباس أفاد منه الشاعر في تصوير الحالتين المتناقضتين بين الإقبال على المعاصي كإقبال الرضيع على الرضاعة وبين الفطام منها كما يفطم الرضيع ، كما وظفه الرسول صلى الله عليه وسلم في بيان الحالتين المتناقضتين لمن يطلب الإمارة ولا يقوم بحقها ، بل يجعلها وسيلة للتمتع بالجاه والمال كما يستمتع الرضيع بالرضاعة ، وبين الفطام عن الولاية بموت أو عزل وما يستشعره التارك لها حينئذٍ من حسرة ومرارة ، ((وأدب الرافعي يمتاز بتلك الروح الإسلامية الشفافة التي نفخها في عباراته ، فمنحها من القوة والمضاء ما كفل لها الحيوية والبهاء))[٢] ، ولا شك أن هذا الاقتباس من ناحية أخرى قد أضفى على صورة الرافعي مزيدًا من الجمال والمهابة[٣] .

فهي صورة تفيض جلالا وروعة ، وتضرب بسهم نافذ ، في غرضها المسوقة له وهو الحث على المسارعة على اغتنام أيام وليالي شهر رمضان في الفطام من المعاصي الذي يتغذى عليها المذنب قبل قدوم هذا الشهر ، واستطاعت أن تؤدي غرضها الديني الأخلاقي في براعة ومهارة.

والجدير بالذكر أن هذه الصورة قد وردت في نهاية القصيدة وهو ما يعد حسن ختام من الشاعر لقصيدته ، لا سيما وأن البيت في مجمله يعد حكمةً

(١) عمدة القاري شرح صحيح البخاري ، تأليف بدرالدين أبي محمد محمود بن أحمد العيني ، ضبطه وصحّحه عبدالله محمود محمد عمر، الجزء الرابع والعشرون ، كتاب الأحكام ، باب ما يُكْرَه من الحرص على الإمارة ، رقم ٧١٤٨/١٢ ، ص ٣٣٨، دار الكتب العلمية بيروت ، ط١ ،١٤٢١هـ . ٢٠٠١م.

(٢) مصطفى صادق الرافعي أديبًا إسلاميًا ، د/ إبراهيم عوضين ، ص ١٦٧ ، مطبعة السعادة ، ط١ ، ١٤١١هـ . ١٩٩٠م .

(٣) ينظر التناص النظرية والممارسة ، د/ مصطفى بيومي عبد السلام ، ص ١٢١الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ١ ، ٢٠١٨م .

متجددة تتعلق بالآذان وتُستحضر في بيان فضل قدوم شهر رمضان ، وتهيئة العباد لاستقباله ، وقد أحسن الشاعر صياغتها بما أودعه فيها من صورة تشبيهية قائمة على التركيب الإضافي ، وصورة كنائية قائمة على التركيب الإضافي كذلك ، وبما فيها من أسلوب طباق ، وغَلَّف كل ذلك بأسلوب الشرط الذي جعلها متينة السبك ، محكمة الحبك .

المطلب الآخر:

بلاغة التصوير بالتركيب الإضافي الواقع مشبهًا به .

الصورة الأولى: (تصوير شتاء مصر) [١] **:**

شـــتاؤُكِ يـــا مصـــرُ للنـــازلِ كقَطْـــرِ الـــدموع مـــن الثاكـــلِ
لـــه نَفَـــسٌ كرجـــاء المُحِـــبُ خالطَـــــهُ لَهَـــــفُ العـــــاذلِ
وفـــي بقعـــةٌ كجمـــال الحُلـــيِّ تَبَصَّـــرُها أعـــينُ العاطـــلِ
عَلـــى نَهَـــرٍ كســـماء الشـــروقِ تَبسَّـــم فـــي وَجْنـــةِ الخامـــلِ
تمـــرُّ علـــى القلـــب أنفاسُـــه بأطيـــبَ مِـــن أَمـــل الآمـــلِ
وقـــد دفـــنَ الـــدهرُ فـــي شاطئيـــ ـــهِ أســـرارَ تاريخِـــهِ الكامـــلِ
فَيَكْـــدُرُ كـــالظلم حينًـــا وحينًـــا يُحـــاكي صـــفا نيَّـــةِ العـــادلِ
كـــأنَّ السَّـــفين علـــى مائـــه خـــواطرُ فـــي مهجـــة الغافـــلِ
فـــذاك الشِـــراعُ بيـــاضُ المنـــى وذاك الـــدُّخان مـــن الباطـــل
ويـــا مصـــرُ أرْضُـــكِ مَهـــدُ الصِّـــبا هنـــاءً وعَطْفًـــا علـــى النـــازلِ
فمـــن روضـــةٍ كابتســـام الزمـــانِ إلـــى نســـمةٍ كَوَفَـــا الماطـــلِ
إلـــى راحـــةٍ كـــدَبيبِ الشـــفاءِ إلـــى الخصْـــبِ فـــي منكـــبِ الـــذابلِ
إلـــى أثـــرٍ فـــي يـــديْ باحـــثٍ كمـــا أشـــرقَ النصـــرُ للباســـلِ
ومنَّـــا ومـــنهم يـــرى النـــاظرو نَ فـــرْقَ المفيـــق مـــن الـــذاهلِ
وفينـــا وفـــيهم يـــرى العـــالِمو نَ قَـــدْرَ العلـــيم مـــن الجاهـــلِ
فهـم فـي اضـطرابٍ كمـوج البحـارِ ونحـــن مـــن الهَـــدْءِ كالســـاحلِ

يصور الشاعر في هذه الصورة الكلية شتاء مصر الدافئ ، ونيلها الساحر

(١) الديوان ج ٢ ، ص٣٦٤،٣٦٣ .

، وطبيعتها الخلابة التي تجذب السائحين لينعموا بها ، وقد اعتمد على الصورة التشبيهية المتتابعة التي نقلت هذه المشاهد في دقة وبراعة .

وكان التركيب الإضافي هو الشكل الذي اتخذه المشبه به في غالبية الصور التشبيهية التي قامت عليها هذه الصور الكلية ، وتَشَكُل المشبه به في صورة التركيب الإضافي هذا أثرى دلالة المعاني العائدة على المشبه ، وأضفى عليها ظلالا من الخيال ، وخلع عليها كثافة تصويرية ناتجة من عمق خياله ، فالتركيب الإضافي هنا له مذاق خاص إذ يتكون من (المضاف) الذي يحدد صفة معينة ثم يُقرن بها موصوفًا محددًا كذلك ، ومن ثم ينشأ من هذا الاقتران آفاقًا دلالية وإيحائية رحبة ، تتجمع ظلالها في بوتقة واحدة لترتد على صورة المشبه المفردة . غالبًا . ، وتخلع عليه هذه الدلالات الثرية في جمال وأسر .

فينتزع هذا الشكل جماله من الامتداد في صورة المشبه به بتركيبه الإضافي ، في مقابل الإيجاز في صورة المشبه الناشئ من إفراده ، مما يكشف عن مزيد عناية الشاعر بالصورة التشبيهية في مجملها ، فما صورة المشبه به إلا انعكاس لصورة المشبه.

وأول ما يطالعنا من هذه الصور قول الشاعر في البيت الأول :

شتاؤُكِ يا مصرُ للنازلِ كقَطْرِ الدموع من الثاكلِ

فيصور نزول المطر في فصل الشتاء في مصر بقطر الدموع من الثاكل ، بجامع السيلان المتتابع مع الدقة والضآلة .

ومع أن صورة التركيب الإضافي المقيدة هنا قد استطاعت أن تقيم الصورة الشكلية التي أرادها الشاعر لصورة المطر ، وأن تسلط الضوء على ما يتميز به من دقة واعتدال مع تتابع منعش للنفس ، مريح للقلب إلا أن صورة المضاف إليه الدموع والقيد من الثاكل يتنافى كلية مع جو الصورة النفسي ومقصدها ، فظلال الدموع من الثاكل للحبيب ظلال مأساوية قاتمة تبعث على الكآبة والحزن

، ومن ثم فإن هذا التركيب الإضافي وما تعلق به من قيد لم ينهض بإخراج الصورة المثلى للمشبه ، وإبرازها في المعرض اللائق بها .

وتقييد المشبه بقوله : (للنازل) أي (للسائح الغريب الآتي إليها) يحصر صورة هذا الشتاء فيه ، وهو قيد يكشف عن مقصد الشاعر في تصوير وقع هذا الشتاء . وما يعقبه من أوصاف لمصر . في عين ونفس الزائر لمصر ، وما يستشعره في نفسه ، الأمر الذي يحقق له السعادة والراحة ؛ لأن غالبية الزائرين لمصر كانوا من الأوربيين الذين يرون طقس مصر في الشتاء أفضل من الشتاء والبرودة في بلادهم فـ ((الشتاء في مصر أطيب شيء للأوربيين ؛ فإن بعض بلادهم في الشتاء ، ربما يعلو الجليد في طرقها إلى ارتفاع متر))[١] .

وفي البيت الثاني :

لـــه نَفَـــسٌ كرجـــاء المُحِـــبُ خالطَـــــهُ لَهَـــــفُ العـــــاذلِ

يشخص الشاعر الشتاء عبر الاستعارة المكنية في صورة إنسان يتنفس ، ثم يشبه هذا النفس برجاء المحب الذي خالطه حزن العاذل ، بجامع الانتعاش والانتشاء .

وهي صورة رومانسية هامسة شكلتها مخيلة الشاعر المبتكرة وأضفت على شتاء مصر مزيدًا من الخلابة والجاذبية .

وصورة المشبه به (رجاء المحب) الآتية في ثوب التركيب الإضافي جاءت مقيدة بجملة أخرى مشتملة على تركيب إضافي كذلك (خالطه لهف العاذل) ، وهذا مما أعطى كثافة تصويرية ، وآفاقًا خيالية ، أمعنت في تصوير الملامح الجمالية لنفس الشتاء .

فرجاء المحب الذي اختلط بحزن وأسى العاذل يعكس قمة الطرب وشدة

(١) الديوان ص ٣٦٣ .

السعادة والانتعاش المسيطرة على الحبيب الذي ظفر بمحبوبه ، وسعد بقربه ، وانتصر على عاذله الذي أصابه الأسى والحزن .

ومن ثم فإن بناء صورة المشبه به على التركيب الإضافي المقيد بتركيب إضافي آخر، أعطى امتدادًا تصويريًا ترتّب عليه أن مكَّن صورة المشبه مما أبرز مدى الانتعاش الذي يغلف نفس شتاء مصر.

ولا شك أن الامتزاج بين هذه التراكيب الإضافية في صورة المشبه به كونت صورة جديدة مبتكرة كشفت عن الحس الرومانسي للشاعر .

وفي البيت الثالث يصور الشاعر جمال الأماكن المستقبلة لمطر الشتاء فيقول :

وفي بقعةٌ كجمال الحُليِّ تَبَصَّرُها أعينُ العاطلِ

فجمال هذه البقعة كجمال الحلى في أعين العاطل منها ، بجامع الجمال المصحوب بشدة الرغبة فيه والتعلق به .

وصورة المشبه (جمال الحلى) تخلع كل معالم الجمال والحسن على الأماكن المصرية ، فالحلي برونقها وتلألئها ولمعانها يأسر العين ويجذب النفس ، ويضفي على المزدانة بها مزيدًا من البهاء والألق ، وقد صاعد الشاعر من التدليل على جمال صورة المشبه من خلال تقييدها بجملة أخرى تضمّن تركيبًا إضافيًا فقال (تبصرها أعين العاطل) ، فجمال الحلى ليس على إطلاقه ولكنه مؤطر بزمن نظرة العاطل إليه ، ورغبتها فيه ،وهو ما يجعل منظره في العين أحلى ، ووقعه في القلب أبهى وأروع .

ومن ثم فقد استطاعت صورة المشبه به القائمة على التركيب الإضافي ، والتي عمقها الشاعر بتركيب إضافي آخر، أن تبرز جمال مصر، وتصو مدى جاذبيتها وخلابتها .

وفي البيت الرابع يصور الشاعر نهر النيل المُستَقْبِل لمطر الشتاء أيضًا

بقوله :

عَلـــى نَهَـــرٍ كســـماء الشـــروقِ تَبسَّـــم فـــي وَجْنـــةِ الخامـــلِ

فيشبه نهر النيل (بسماء الشروق) بجامع النصاعة والصفاء ، وقد نهضت بنية التركيب الإضافي بتقديم صورة خَلاّبة لنهر النيل، فالسماء وقت شروق الشمس تكون صافية تتلألأ عليها أشعة الشمس فتظهرها أشد خلابة وأسرًا ، ومن ثم فإن هذه الظلال تنعكس على صفحة نهر النيل لتبرز رقة مياهها المتموجة في صفاء آسر .

ثم يمتد الشاعر في صورته من خلال الشطر الثاني ليجعل النهر أكثر إشراقًا وصفاءً فيخلع عليه صفات إنسانية ، ويجعله يبتسم في خد الخامل الذكر فيضفي عليه من إشراقه وصفائه فيجعله أكثر إضاءةً وجمالا ، والشطر الثاني امتداد بالتصوير يختلف عن الامتداد في البيتين السابقين ، فإذا كان الامتداد في البيتين السابقين قد تعلَّق بالمشبه به (رجاء المحب) و (جمال الحلي) فإنه هنا يتعلق بالدرجة الأولى بالنهر الذي أشبه سماء الشروق فكانت ابتسامته في وجنة الخامل ، كاشفةً عن منتهى وضاءته وإشراقه ، وقمة فاعليته في إضفاء معالم الجاذبية والقبول على وجنة الخامل ، وتحويله من شخص مهمل لا رُواء له ، إلى شخص ترتسم على وجنتيه ابتسامة خالبة تشع ضياءً ، وتمتلئ إشراقًا وبهجة .

ومن ثم فهي صورة خيالية اعتمد فيها الشاعر على الاستعارة المكنية ثم اتكأ على التركيب الإضافي (وجنة الخامل) ليرسم المفارقة الناتجة من فاعلية أثر النهر وسحر ابتسامته .

ويمتد الشاعر بجمال النهر من خلال بيت أخر يقول فيه :

تمـــرُّ علـــى القلـــب أنفاسُـــه بأطيـــبَ مِـــن أَمـــل الآمـــلِ

فيرسم صورة رومانسية هامسة لأثر هواء النيل على النفس ، ومدى ما

يبعثه فيها من انتشاء وغبطة ، وكان للتركيب الإضافي دور مهم في تعميق هذا المعنى الجمالي .

والصورة في مجملها تقوم على تشبيه ضمني إذ يجعل الشاعر مرور أنفاس النهر على القلب ألذ وأطيب عليه من حصول الآمل على أمله ، وتحقيقه لأمانيه .

والتركيب الإضافي الذي اختتمت به الصورة (أمل الآمل) بصورته التكرارية جسد استلذاذ الآمل بتحقيق أمله ، وهذه اللذة تتصاغر أمام ما يستشعره المتنسم لهواء هذا النهر .

وقد تضمنت هذه الصورة التشبيهية في داخلها من العناصر البيانية الأخرى ما جعلها تضاعف من جمال النهر ، وتؤكد فاعلية هوائه العليل في إسعاد النفوس ، وإطراب القلوب ، فقد ذكر الشاعر القلب على سبيل المجاز المرسل لعلاقة الجزئية ، فهواء النهر يشمل نفس الإنسان ويلف الروح بأكملها ولكن الشاعر سلط الضوء على القلب لأنه مكمن الشعور بالسعادة وموطن الإحساس باللذة ، ومن ثم فإن التنصيص عليه في العبارة يبرز مباشرة الأثر الجمالي المنعش لهواء النهر ، لاسيما وأن الشاعر قد عَبّر بالفعل المضارع (تمر) الذي يصور حركة مرور الهواء على القلب ، ويرصد تجدد لحظات السعادة التي يخلعها على القلب في دقة وبراعة .

وكذلك الاستعارة التصريحية في (أنفاسه) والتي جعلت للنهر أنفاسًا منعشة، تصدر منه في تتابع مستمر مما يؤكد استمرار إحداث اللذة والإنعاش للقلوب والنفوس .

ويستمر الشاعر في تصوير نهر النيل فيقول في البيتين السادس والسابع :

وقد دفنَ الدهرُ في شاطئيـ ـهِ أسرارَ تاريخِهِ الكاملِ

فَيَكْدُرُ كالظلم حينًا وحينًا يُحاكي صفا نيَّةِ العادلِ

فيعتمد على حسن التعليل ليُعَلِّل من خلاله تراوح حالة النهر ما بين الكدر تارة والصفاء تارة أخرى ، ففي البيت الأول يصور الشاعر الدهر . عبر الاستعارة المكنية . في صورة إنسان يدفن اسرار تاريخه في شاطئي النهر ، وهذا ما يضفي مهابة وجلالًا على هذه الشواطئ ، ولم تعدم هذه الصورة الاستعارية استثمار الشاعر للتركيب الإضافي في (أسرار تاريخه الكامل) والذي اشتمل على التأكيد بالإيغال في المضاف إليه الثاني (الكامل) وقد أكد اشتمال شاطئي النهر لكل أسرار تاريخ الزمان .

ولأن هذه الشواطئ تطوي في داخلها أسرارًا متنوعة بين المأساوية الأليمة ، والمفرحة السعيدة ، فإن أحوال مياهه تتنوع كذلك بين الكدر والصفاء .

ولذا يصدر الشاعر بيته الثاني بالفاء المفيدة للعطف والسببية فهذا الكدر وهذا الصفاء إنما هو بسبب الأسرار المطوية ، وفي هذا البيت يشبه الشاعر كُدْرَة مياه النيل بالظلم ، بجامع الميل إلى السواد والقتامة الباعثين على الاشمئزاز والنفور ، وهو تشبيه أقامه الشاعر على التجريد إذ شبه المحسوس بالمعقول ، وعَوَّل فيه على مردود النفس تجاه الكدره وتجاه الظلم ، كما يشبه صفاء مياه النيل ونقائها بصفاء نية العادل ، بجامع شدة النقاء الباعث على الإقبال والانجذاب .

وقيام المشبه به الثاني (صفا نية العادل) على التركيب الإضافي أعطى امتدادًا تصويريًا للشاعر رصد الصورة الجمالية التي تحاكي شكل ماء النهر وقت صفائه ، وأعطت تفصيلًا أتاح للقارئ أن يتأمل ظلالها النقية الصافية التي تتغلغل في مطاوي النفس الإنسانية المتصفة بمعاني النزاهة والعدل ، وتسمو بصفات الإنصاف والشرف لتعقد مشابهة بينها وبين ماء النهر حين يصفو.

وقد مكَّن الشاعر هذه الظلال في قلب متلقيه من خلال إيثار اسم الفاعل (العادل) والذي يُمَكِّن صفة العدل ويجعلها ملازمة له ، وهذا ما يعود على نيته فيؤكد تأصل صفائها .

وبهذا فقد استطاع الشاعر من خلال صورة المشبه به القائمة على التركيب الإضافي أن يرصد الصورة الجمالية لصفاء النهر ، وهذا التفصيل بالتركيب الإضافي يتواءم مع مقصد الشاعر المعنِّي بإبراز حسن وجمال النهر ؛ ولذا فقد كان المشبه به في وقت الكدر مكونًا من لفظة واحدة ، (الظلم) فهي وإن كانت مصدرًا ، إلا أن القارئ تخطاها بسرعة تخطيًا يتواكب مع إفرادها ، ومن ثم فإن بناء المشبه به في كل صورة جاء متناسقًا مع الصورة الكلية التي يتحدث عنها الشاعر ، وهذا من فنية التوظيف للتراكيب حسب متطلبات المعنى داخل الصورة عند الرافعي .

ومما يُدلِّل على هذه الفنية كذلك براعته في توظيف أداتي التشبيه ، ففي الصورة الأولى حيث كان المقصد التشبيه مع الإيجاز والسرعة وظف "الكاف" لأنها أداة سهلة سريعة وتعقد الصلة بين الطرفين في سرعة خاطفة ، وفي الثاني وظف الفعل (يحاكي)لأنه بكثرة حروفه يتواءم مع التفصيل المقصود ، كما أنه يدل على شدة المحاكاة [١] بين الطرفين، وكلها صفات تراها في الماء الصافي ، كما تستشعرها بأحاسيسك تجاه العادل الذي يأتي حكمه مطابقًا لما يقتضيه العقل ، وما يتطلبه الإنصاف والعدل .

كما أنّ الشاعر باعتماده التجريد في طرفي التشبيه يكون قد دَلَّل على حسه الرومانسي ؛ فالرومانسيون كثيرًا ما يعتمدون على ((تجريد المحسوسات وتحويلها من المجال المادي إلى مجال معنوي))[٢] .

(١) ينظر أدوات التشبيه دلالاتها واستعمالاتها في القرآن الكريم ، د/ محمود موسى حمدان ، ص١٠٧ ، مطبعة الأمانة ، ط١ ، ١٤١٣هـ . ١٩٩٢م .

(٢) النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث ، د/ طه مصطفى أبو كريشة ، ص١٠٤ ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، ط١ ، ١٩٩٧م .

ويستمر الشاعر في العزف على وتر الرومانسية فيصف السفن الجارية في النهر:

كـــأنَّ السَّـــفين علـــى مائـــه خـــواطرُ فـــي مهجـــة الغافـــلِ

فيشبه السفن المتهادية على صفحة النيل بالخواطر الجائلة في نفس الغافل ، بجامع سلاسة الحركة ، وإذا كان المشبه به هنا لم يأت في صورة التركيب الإضافي أصالةً إلا أن التركيب الإضافي كان هو الفاعل الرئيسي في إقامة التشبيه ، إذ أتى قيدًا للمشبه به وهذا القيد هو الفاعل في إتمام التشبيه ، وعقد الصلة الجامعة بين الطرفين ، وقد جاء المشبه به هنا مفردًا مقيدًا بالتركيب الإضافي (مهجة الغافل) فحدَّد الشبه ، وأقام الصورة التشبيهية خير قيام ؛ فالغافل أي الساهي القليل اليقظة والتحفظ تتحرك خواطره داخله في استرسال وسلاسة ، وتنطلق على سجيتها دون أن يضبطها ضابط ، أو يحد من انطلاقها حاجز ، وهذا بخلاف اليقظ فإنه يضبط خواطره ، ويوجهها في المسارات الصحيحة المقصودة ومن ثم فإنها محكومة بأوامر العقل الواعي ، والذهن المتيقظ .

وهي صورة رومانسية هامسة شكلها الشاعر بخياله المحلق ، وفكره الثاقب ، وأظهر السفن الجارية في صورة جديدة تفيض رقة وخلابة ، وتحتاج في الوقت نفسه إلى إعمال العقل ، وإنعام النظر لإدراك الصلة بين طرفيها ، وهو ما زادها روعة وجمالا .

ويسلط الشاعر الضوء على هذه السفن التي تزين صفحة النيل فيتبع الصورة السابقة بصورة أخرى يقول فيها :

فـذاك الشِـراعُ بيـاضُ المنـى وذاك الـــدُّخان مـــن الباطـــل

فيلتقط بعدسته اللاقطة أبرز ما يرى في السفينة . آنذاك . وأهم ما يشاهده الرائي لها ، فمنها ما كان يسير بالشراع ، ومنهما ما كان . بالفحم . الذي يتحول

إلى دخان يتطاير في الهواء ، ففي الشطر الأول يشبه الشراع الأبيض الذي يرفرف فوق السفينة ببياض المنى بجامع نصاعة لذة الظفر بالأماني ، وغبطة تحقيق الآمال .

وصورة المشبه به (بياض المنى) اعتمد فيها على التركيب الإضافي إذ أضاف المنى إلى البياض ، فخلع المنى على البياض كل صفات السعادة والغبطة التي تملأ القلب حين يظفر الإنسان بأمانيه ، وكذلك اكتسب المنى اللون الأبيض الذي يمثله خير تمثيل فاللون الأبيض يكتظ بدلالات (الجمال والبهاء والنقاء والصفاء)[1] ، وكلها دلالات تنعكس على المنى لتبرزه مجسدًا في أبهى حلة ، وأروع معرض .

وهكذا نهض التركيب الإضافي برسم الصورة الجمالية التي تعكس جمال شراع السفن ، واستطاع الشاعر أن يجمع بين كلمتين من واديين مختلفين ويضمهما في إطار واحد ليوصل من خلالها المعنى التصويري الذي يصور إحساسه بهذه الشراع .

ويتوجه الشاعر صَوْبَ الدخان الناتج من السفينة بلونه الأسود القاتم ، وبظلاله الكآبية الموحشة ، فيؤكد أنه نتاج ما احترق وفسد من الوقود وأصبح باطلًا لا قيمة له ويحتمل أن يكون رمزًا لما ناقض الحق ، وخالف الاستقامة من الأمور ، ويحتمل كذلك أن يكون رمزًا للأماني الضائعة والأمنيات الخائبة ، فيكون بذلك رمزًا مضادًا للرمز المفاد من الصورة السابقة (بياض المنى) ، وكأن الشراع الأبيض بلونه الزاهي معادل للأمنيات المحققة ، والدخان بلونه الأسود القاتم معادلٌ للأمنيات الضائعة .

(١) الصورة الفنية في الشعر الأندلسي ، د/ محمد ماجد مجلي الدخيل ، ص ٤٩ ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٦م .

وقد ساعد تصدير كل شطر باسم الإشارة (ذاك) في إقامة توازن صوتي جعل الصورة في مجملها أكثر حيوية وجمالا ، لا سيما وأن الشاعر قرنَ الأول بالفاء العاطفة ، والثاني بالواو ، فأشار بذلك للقارئ أنه بصدد تعداد المظاهر الشكلية للسفن وهو ما عمق من انجذاب المتلقي للصورة.

وبعد أن انتهى الشاعر من تصوير جمال نهر النيل وجمال سفنه المتهادية على صفحته ينتقل لوصف جمال أرض مصر ، وروعة نسيمها ، وما تحققه للزائر من طمأنينة وراحة بالإضافة إلى ما تزخر من آثار عتيقة ، فيقول :

ويا مصرُ أرْضُكِ مَهدُ الصِّبا هنـاءً وعَطْفًـا علـى النـازلِ
فمن روضةٍ كابتسام الزمانِ إلـى نسـمةٍ كَوَفَـا الماطـلِ
إلـى راحـةٍ كـدَبيبِ الشـفاءِ إلى الخصْبِ فـي منكبِ الـذابلِ
إلـى أثـرٍ فـي يـديْ باحـثٍ كمـا أشـرقَ النصـرُ للباسـلِ

ففي البيت الأول ينادي الشاعر على مصر بنداء البعيد على سبيل التفخيم والتعظيم ، ويستحضرها باسمها تلذذًا واستمتاعًا بذكرها ، ، ثم يؤكد ان أرضها مهد الصبا ، موظفًا الإضافة في قوله : (أرضك) ليخص أرضها بالوصف الآتي ، ثم يأتي الوصف في صورة التعبير الكنائي (مهد الصبا) الذي يجعلها موطنًا للمرح والانطلاق ، ومسرحًا للسعادة واللهو ، فالصبا هو الصغر والحداثة ، وهو مدعاة لذلك ، ولا شك أن ورود هذه الصورة في ثوب التركيب الإضافي مكَّن الشاعر من نقل هذه المعاني ، ورصد هذا الملمح الجمالي لأرض مصر.

وإنما كانت أرض مصر مهدًا للصبا لأنها تحقق للنازل فيها اللذة والسرور، كما تمنحه عطفًا وحنانًا ، وشفقة ورحمة وهذا ما وضحه الشاعر من خلال الشطر الثاني .

ويستطرد الشاعر بوصف الملامح الجمالية لمصر مُوظفًا أسلوب التقسيم الذي يدل على تنوعها بقوله :

فمـن روضـةٍ كابتسـام الزمـانِ إلـــى نســـمةٍ كَوَفَـــا الماطـــلِ

فيصدر الشاعر صورته بالفاء التفريعية التي تربط بين المعاني برباط وثيق ، وتجعل الكلام اللاحق مرتبًا على الكلام السابق ، فبعد أن كشف قبلًا أن مصر أرض الصبا ،وأنها تحقق السرور وتعطف على النازل إليها؛ فإنه هنا يُفصِّل الأسباب المحققة لذلك ، وتأتي (من) بما تدل عليه من ابتداء الغاية لتجعل الرياض المبهجة في صدارة الصورة المحققة للسرور والمرح .

وقد وُفِّقَ الشاعر بفنيته في الابتداء بالرياض لأنها بأزهارها وروائحها ((لها بهجة وإشراقة وطبيعة متفردة تبعث في النفوس معنى التفاؤل والإشراق والإقبال على الحياة والإقدام على ملذاتها))[1] وهذه المعاني لب ما يقصده الشاعر في هذا السياق ، وتنكير روضة للتفخيم والتعظيم ، ثم يشبهها بـ (ابتسام الزمان) ، بجامع اكتمال الشعور بالسعادة ، وتمام الإحساس بالبهجة والانشراح ، وأتى الشاعر بالمشبه به في ثوب التركيب الإضافي الذي يحمل كثافة تصويرية تنهض برصد الأثر الجمالي البالغ للمشبه ، وقد أتى التركيب الإضافي حاملًا في طياته استعارة مكنية شخص فيها الزمان بشخصٍ دائم الابتسام ، وإذا كان الزمان قد اشتهر بين الشعراء بكونه مدعاة للهموم والأحزان فإن إبرازه مبتسمًا ضاحكًا يُدلِّل على منتهى السعادة ، وهذا ما ينعكس بدلالته على صورة المشبه (الروضة) ليجعل زائرها في قمة السرور .

وينتقل الشاعر في الشطر الثاني إلى رصد ملمح جمالي آخر فيقول : (إلى نسمة كوفا الماطل) فيصدر شطره بـ (إلى) المفيدة لانتهاء الغاية ، لتؤذن بانتقال النازل لمصر إلى الاستمتاع بمظهر آخر من المظاهر المتعددة التي

(١) شعر الطبيعة في الأدبين الفاطمي والأيوبي ، د/ بهاء حسب الله ، ص٥٨ ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ط ١ ، ٢٠٠٦م .

جعلتها مهدًا للصبا ومصدرًا للهناءة والعطف ، وهنا يشبه النسمة بوفاء الماطل بجامع الإحساس بالسعادة الممزوجة بلذة المفاجئة ، وغبطة الدهشة ، فالمتنسم لنسمة من نسمات مصر يستشعر في نفسه لذة تضاهي اللذة التي يستشعرها من يرى وفاء الماطل بوعده ، ولا شك أن وفاء من تَعودَ على المماطلة والإخلاف تترك في النفس أثرًا سعيدًا ينعش النفس ، ويسُّر الفؤاد ، ومن ثم فإن ورود المشبه به في صورة التشبيه الإضافي عكس فنية الشاعر التصويرية ، وقدرته على استحضار المشبه به الذي يكشف عن الفاعلية الجمالية للنسمة في وضوح وجلاء .

وتنكير نسمة للتعظيم والتفخيم ، وإفرادها للتنصيص على فاعلية كل نسمة على حدة ، وطغيان تأثيرها على النفس .

وقد ساعد التوازي التركيبي الذي أقام الشاعر بيته عليه في إضفاء موسيقى تصويرية متناسقة ، تآزرت مع مضمونه الجمالي الآسر ، إذ ابتدأ كل شطر بحرف جر أعقبه مشبه ثم جاء المشبه به في نهاية الشطر مسبوقًا بكاف التشبيه .

وينتقل الشاعر بالمتلقي إلى مظهر جمالي آخر ، وهو ما يجده الزائر من راحة وسكينة ، وإلى ما يلاقيه من خصب ونماء ، يسرى في منكب الذابل ، ويجري في أوصال كل هزيل وضامر فيعيد إليه ماء الحياة ، ويرد إليه عافيته ورُواءه ، فيقول:

إلـــى راحـــةٍ كـــدَبيبِ الشـــفاءِ إلـــى الخصْـــبِ فـــي منكـــبِ الـــذابلِ

وتكرار الشاعر لـ (إلى) المفيدة لانتهاء الغاية مرة ثانية، وكذلك تكرارها بعد ذلك في الصورة اللاحقة يتآزر مع مقصد الشاعر في تصعيد وتنويع المظاهر الجمالية التي جعلت مصر مهدًا للصبا ، فهذا الحرف يدل على أن النازل ما إن ينتهي من الاستمتاع بمظهر جمالي إلا ويجد نفسه منتقلًا إلى آخر بعد أن يأخذه

بحسنه اللافت ، وسحره الخلاّب ، وهذا ما يؤكد أن الحرف (إلى)[1] وإن كان يحسن أن يكون بمعنى (مع) ، ويفيد حينئذ ضم هذه المظاهر جنبًا إلى جنب لتشكل معًا بوتقةً جمالية واحدة ، تخلق سحرًا خالبًا يجعلها مهدًا للصبا ، ومرتعًا للهناءة والعطف ، إلا أنّ ابقائها على أصل معناها وهو انتهاء الغاية أنسب لسياق التغني بالجمال الآخاذ المميز لأرض مصر ، لأنها بذلك تجمع ضمنًا معنى المعية والضم ويضاف إليها معنى الانتقال المُسعد ، والانطلاق المفرح ، وكأن النازل إلى مصر ينتقل بين محاسنها . كالفراشة المرفرفة المحلقة في تلذذ واستمتاع . في مرح عظيم ، وفرح عميم .

هذا فضلًا عما أعطاه تكرار إلى من نغمة موسيقية موحدة في مفتتح كل شطر ، عمقت من الصورة الجمالية لمصر التي يتغنى بها الشاعر ، وهذا من فنية التصوير عند الرافعي .

وفي الشطر الأول من هذا البيت يشبه الشاعر الراحة التي يجدها النازل لمصر (بدبيب الشفاء) بجامع الشعور بالرضا والغبطة ، وهو مشبه به إضافي عقد فيه الشاعر علاقة جديدة بين دلالتين مختلفتين فأبدع صورة استعارية ارتقت بصورة المشبه ، وعمقت معناها في ذهن المتلقي ، فَشَخَّصَ الشفاء وهو معنىً معنوي في صورة إنسان يمشي مشيًا هينًا هامسًا ، في طمأنينة وسكينة ، وقدوم الشفاء على هذه الهيئة في جسد المريض ، وسريانه في أوصاله على هذه الصورة ، يبعث في قلبه انتعاشة تنشرح بها أسارير نفسه ، وهذه الظلال تنعكس

---

(١) قال الفراء : ونجعل (إلى) كـ (مع) إذ اضممت شيئًا إلى شيء ، كقول العرب : الزود إلى الذود إبل ، فإن لم يكن ضم لم تكن (إلى) كـ (مع) فلا يقال في (مع فلان مال كثير) : إلى فلان مال كثير ، ينظر الجنى الداني في حروف المعاني ، الحسن بن قاسم المرادي ، ص ٣٨٦ ، تحقيق فخر الدين قبارة ومحمد نديم فاضل ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م .

على صورة المشبه الراحة لتجعل النازل لمصر يستشعرها في نفسه بكل أبعادها وكامل وقعها .

ومن ثم فإن قيام صورة المشبه به على التركيب الإضافي كشف عن فنية الشاعر في تشكيله تشكيلًا يتناسب مع معنى المشبه المراد تصويره .

وفي الشطر الثاني (إلى الخصب في منكب الذابل) ينتقل الشاعر بالزائر لمصر إلى عنصر آخر من عناصر الجذب والإقبال ، وهذا الشطر كناية عن الخير العميم ، والنماء الوافر الذي تحفل به مصر والذي يسري في أوصال المريض الهزيل الذابل فتُرد إليه عافيته .

هذا ولم تعدم هذه الكناية الاعتماد على (التركيب الإضافي) (منكب الذابل) الذي اعتمد في طياته على المجاز المرسل لعلاقة الجزئية ، إذ ذكر المنكب وأراد الجسم كله ، وإنما عبر بالمنكب ليصور شدة الضعف ، وعظم الهزال المسيطر عليه لأن المنكب مجتمع رأس العضد والكتف ، ومن ثم فهو من أعظم الأجزاء البادية في جسد الإنسان ، بالإضافة إلى أهميته في الدلالة على الصحة أو المرض ، ولذا فإن تخصيصه بالذكر ساعد في رسم أثر التحول من الهزال والضعف إلى الصحة والقوة .

ويختم الشاعر حديثه عن المظاهر الجمالية الجاذبة للسياح والوافدين إلى مصر بقوله :

إلى أثرٍ في يديْ باحثٍ كما أشرقَ النصرُ للباسلِ

فيسلط الضوء على ما تزخر به مصر من آثار عتيقة يُنَقِّب عنها الباحثون، ويصور فرحتهم حين يقبضون بأيديهم على أثر من آثار بفرحة المقاتل الباسل الذي أدرك النصر على الأعداء .

وبعد هذا الرصد لمعالم جمال مصر ينتقل الشاعر إلى عقد مقارنة بين الشعب المصري وما بين ما تتسم الشعوب الأوربية فيقول :

ومنَّـــا ومـــنهم يـــرى النـــاظرو نَ فـــرْقَ المفيـــق مـــن الـــذاهلِ

وفينـــا وفـــيهم يـــرى العـــالِمو نَ قَـــدْرَ العلـــيم مـــن الجاهـــلِ

فهم فـي اضـطرابٍ كموج البحـارِ ونحـــن مـــن الهَـــدْءِ كالســـاحلِ

ففي البيتين الأولين يؤكد أن الفرق واضح لكل ناظر وكل ذي علم بين ما عليه الأوربيون من يقظة وانتباه وعلم وتقدم ، وما عليه المصريون من ذهول وشرود وجهل وتخلف ، ويأتي البيت الأخير من الصورة التي معنا لتكشف عن نشاطهم وتراخينا مستعينًا فيها بالصورة التشبيهية فيقول :

فهم في اضطرابٍ كموج البحار البحارِ ونحـــن مـــن الهَـــدْءِ كالســـاحلِ

فيشبه نشاطهم وفرط حركتهم في الحياة ، وكدهم وتعبهم فيها بموج البحار بجامع استمرار الحركة ، ودوامها المتتابع ، وإيثار الشاعر التركيب الإضافي (موج البحار) بدلا من الموج على سبيل الإفراد ، آكد في تقوية المشبه به ، وذلك باستحضار صورة البحار والتنصيص عليها بلفظها ، لتتمثل أمامه صورة البحار بأمواجها المتلاطمة ، الدائمة التتابع ، والمستمرة التدافع ، وبأصواتها الهادرة الصاخبة ، ومن ثم فإن هذه الصورة وهذه الظلال تنعكس بثقلها ووقعها على حركة ونشاط أهل الغرب مما يؤكد قمة نشاطهم ، ووافر سعيهم وإبداعهم في الحياة .

وفي الشطر الثاني يشبه الشاعر أهل مصر في هدوئهم بالساحل بجامع السكون وانعدام الحركة .

وهذا البيت في مجمله قائم على المفارقة بين حال أهل مصر وحال أهل الغرب وما ترتب على ذلك من تخلف وتأخر .

وبهذا تنتهي هذه الصورة الكلية التي صور فيها الشاعر جاذبية أرض مصر للسائحين بما تتميز به من شتاء دافئ ، ونيل خالد ، وطبيعة خلابة ساحرة ، وتكونت هذه الصورة الكلية من مجموعة من الصور الجزئية التشبيهية التي

أخذ المشبه به فيها صورة التركيب الإضافي فكان أقوى دلالة وأثرى إيحاءً ، وعاون الشاعر في إبراز الطبيعة الساحرة لشتاء مصر ونيلها وأرضها ورياضها ونسيمها وخصبها ، وأضفى عليها مسحة رومانسية هامسة ضاعفت من حسنها وجمالها .

ولولا اتكاء الشاعر على التركيب الإضافي في صورة المشبه به لما أتيح له أن يبرز صورة المشبه في كل بيت على ما أبرزه عليه من جاذبية وجودة ، إذ إن التركيب الإضافي يمتلك خاصية الدمج بين لفظتين يتداخلان معًا لتشع منهما دلالة جديدة أكثف وقعًا وأقوى أثرًا .

الصورة الثانية : (تصوير الترامواي) :

يقول الرافعي في تشبيه الترامواي [١] :

ليتَ شعري أكانتِ الأرضُ أُفْقًا ... سوَّدوا وجهَهُ من الأَهوالِ ؟
وهُو فوقَ القضبانِ، بعضُ الدراري ... عكَسوهُ فسارَ فوقَ الهلال
أم هو النفْسُ ، والخطوطُ خيوطُ الـ ... ـعمرِ ، تمضي بها إلى الآجالِ ؟
فهي مَهْما يُمَدُّ فيها سواءٌ ... تنتهي من قصيرةٍ وطوالِ
أم هو القلبُ فوقَه كهرباءُ الـ ... ـوَجْد إنْ مسَّها جرى من خيالِ ؟
طائفًا يَنْشُدُ الذي ضلَّ منه ... واقفًا كل لحظةٍ لسؤال
ذلكَ الجِدُّ وهو عندَ رجالِ الشـ ... ـرقِ شيءٌ كلعبةِ الأطفال

يتوجه الشاعر في هذه الصورة إلى وصف (الترامواي) ، الذي كان مثار إعجاب باعتباره منجزًا من منجزات الحضارة الغربية ، ولئن كان الرافعي يصور جمادًا متحركًا إلا أنه أطلق العنان لخياله المحلق ، فأظهر (الترامواي) نجومًا متلألئة تجري في السماء ، وأرانا في حركته حركة الأعمار التي لا بد لها من

(١) الديوان ج١ ، ص ٢٦٦.

نهاية طالت أم قصرت ، وحركة القلوب النابضة الثائرة وجدًا وشوقًا .

وكان التركيب الإضافي في صورة المشبه به هو الفاعل الرئيسي في إقامة صلب غالبية الصور الجزئية لهذه الصورة الكلية ، وإن جاء ضمنًا تحت مظلة أنواع تشبيهية أخرى .

ففي البيت الأول يحاول الشاعر أن يعلل لسواد لون مقدمة الترام فيستفهم على طريقة تجاهل العارف ، هل كانت الأرض أفقًا فسيحًا ممتدًا ينطلق فيه الترام ، فاسودت مقدمته . التي استعار لها وجهًا على سبيل الاستعارة التصريحية . لكثرة ما شاهده فيها من أهوال.

وفي البيت الثاني يرسم له صورة تشبيهية شكلية فيقول :

وهُو فوقَ القضبانِ، بعضُ الدراري عكَسوهُ فسارَ فوقَ الهلال

ففي الشطر الأول يشبه انطلاقه فوق القضبان ببعض الدراري ، وهي الكواكب المتلألئة اللامعة ، وأتى المشبه به في ثوب التركيب الإضافي فاستطاع أن يرسم للمشبه صورة دقيقة تحاكي شكله في دقة وبراعة ، فالترام يتكون من عربات منفصلة ، يرتبط بعضها ببعض ، وتسير خلف بعضها في اتساق وترابط ، فاستدعى هذا الشبه أن يكون المشبه به مركبًا إضافيًا (بعض الدراري) ليماثل هيئة المشبه ، ويسجلها بدقة ، فهو يحاكي مجموعة صغيرة من الكواكب المتلألئة المتتابعة في اتساق وتناسب ، فالحصر مع القلة مقصود ليناسب بدقة صورة المشبه (الترام) ، وهذا لا يعطيه إلا المضاف (بعض) ، والحركة مع التلألؤ مقصودة كذلك وهذا ما يفيده المضاف إليه (الدراري) ، ثم يرتقي الشاعر في تصويره ويلتقط للترام لقطة أخرى أثناء سيره فيقول : (عكسوه فسار فوق الهلال) ، فيستعير للقضبان . أثناء انعطاف الترامواي بالدوران ، واتخاذه شكل القوس حينئذٍ . صورة الهلال على سبيل الاستعارة التصريحية .

وهي استعارة رسمت صورة دقيقة لشكل القضبان حين ينحني عليها

(التراموي) ، ويتجه يمينًا أويسارًا ، تناسبت مع التشبيه السابق ، وضاعفت من خياله ، وارتقت بظلاله الجمالية ، فصار المتلقي أمام كواكب متلألئة تسير فوق الهلال في أديم السماء ، وليس أمام تراموي يسير على قضبان حديدية على الأرض .

ويستمر الشاعر في توظيف أسلوب تجاهل العرف فيصور الترامواي بصورة أخرى ابتكرها بخياله الخلاق ، وذهنه الثاقب ، فيشركنا معه في حيرته فيقول :

أم هو النفْسُ ، والخطوطُ خيوطُ الـ ـعمرِ ، تمضي بها إلى الآجالِ ؟

والتشبيه هنا تشبيه تمثيلي شبه فيه الشاعر هيئة الترام والشبكة السلكية التي يتحرك من خلالها . لمسافات قصيرة أو طويلة . إلى أن يصل إلى خط النهاية ، بهيئة الروح التي يعيش بها الحي حتى يصل إلى الأجل . طال أم قصر ـ الذي كتبه الله تعالى فينتهي ، بجامع الهيئة الحاصلة من الحركة المختلفة المقدار المحتومة النهاية .

وهذه الصورة تشف عن خيال الشاعر الرومانسي المتأمل الذي يُجرِّد الأشياء الحسية ، ويخلع عليها معانٍ روحية تزيدها عمقًا وجمالًا .

ومع أن الصورة قائمة . في مجموعها . على التمثيل ، إلا أن التركيب الإضافي كان المرتكز الأساس الذي تفرعت منه قيودًا كونت في النهاية هذه الصورة التمثيلية ، فصورة المشبه به (خيوط العمر) قامت على التركيب الإضافي ، ومن ثم أتاح هذا التركيب للشاعر أن ينقل الخطوط من صورتها الحسية المشاهدة إلى صورة معنوية مجردة منتزعة من حركة أرواح الكائنات الحية التي لها بداية ونهاية مقدَّرة ومحتومة ، ومن ثم فإن الدلالات الواقعية لصورة المشبه به تنتزع من المتلقي القبول والتسليم ، وهو ما يعمق ظلالها في ذهنه ، وهو ما يرتد على صورة المشبه (الخطوط) فتنطبع آلية عملها ، وحركتها

المؤطرة في ذهنه كذلك .

ولنتأمل قوله : (والخطوط خيوط العمر) فهذا في ذاته تشبيه مفرد شبه فيه الشاعر الخطوط . الشبكة السلكية التي تكون فوقه . بخيوط العمر ، على أن المشبه به (خيوط العمر) يشتمل في ذاته على تشبيه إضافي شبه فيه الشاعر العمر بالخيوط بجامع الامتداد مع حتمية النهاية كذلك ، فما من خيطٍ إلا وله نهاية ، كما أنه ما من عمرٍ إلا وله نهاية كذلك .

فانظر إلى هذه البراعة الفنية في التصوير بالتركيب الإضافي في صورة المشبه به ، والذي يكتنز في داخله صورة تشبيهية أخرى تدور في فلكه وتؤكد دلالاته .

وانظر كذلك إلى هذا الجناس العفوي بين خطوط وخيوط وما أضفاه على التصوير من تناسب صوتي ، وتناسق إيقاع أدى إلى إيصال المعنى بكل سلاسة وانسيابية داخل عقل المتلقي محققًا له الإمتاع والإقناع ، وهذا من البلاغة الصوتية الذي يضفيها الرافعي على تراكيبه في كثير من الصور .

ويعطف الشاعر على الصورة السابقة صورة أخرى فيقول :

أم هو القلبُ فوقَه كهرباءُ الـ وَجْد إنْ مسَّها جرى من خيالِ ؟

طائفًا يَنْشُدُ الذي ضلَّ منه واقفًا كل لحظةٍ لسؤال

لاتزال الحركة المعنوية المجردة المرتبطة بحياة الكائن الحي هي المصدر الذي يستقي منه الشاعر صورة المشبه به لصورة (الترامواي) ، ففي هذين البيتين يشبه الشاعر هيئة (الترامواي) الذي تدفعه الكهرباء فيجري ويطوف ، وتنقطع عنه فيتوقف ، بهيئة القلب الذي يستثيره الوجد فيدفعه الخيال والشوق للبحث عن محبوبه تارةً ، ويتوقف تارةً أخرى للسؤال عنه ، بجامع الهيئة الحاصلة من صورة شيء يتحرك من تولد قوة دافعة تارةً ، ويسكن بسبب انعدام هذه القوة تارةً أخرى ، وصورة المشبه به صورة خيالية شكّلتها مخيلة الشاعر لتصور حركة (الترامواي)

في طوافه ووقوفه .

ويهمنا هنا التركيب الإضافي الذي جاء ضمن هذا التشبيه التمثيلي (كهرباء الوجد) والذي شبه فيه الشاعر الوجد بالكهرباء بجامع قوة الأثر في كل ، فالكهرباء تؤثر في الترام وتُحركه ، والوجد يؤثر في القلب ويستثيره ويحرك خيالاته وعواطفه .

وهو تشبيه معقول بمعقول استمد فيه الشاعر المشبه به من منجزات الحضارة الحديثة آنذاك ، ووظفه ببراعة في صورته ليحاكي بها الوجد في قوة الأثر ، وفاعلية التحريك ، وامتد بها على نحو بيت ونصف ، ممعنًا في الخيال، منتجًا هذه الصورة التمثيلية التي كونها بخياله الخلاق المبدع [١] .

ويختم الشاعر هذه الصورة بقوله :

ذلكَ الجِدُّ وهو عندَ رجالِ الشـ ـرقِ شيءً كلعبةِ الأطفال

تأتي هذه الصورة في ختام القصيدة التي منها هذه الصورة لتضع الترام . ذلك الاختراع الغربي . أمام موقفين متباينين تمام التباين ، أما الأول فهو موقف أهل الغرب الذي وضحه الشاعر في قوله : (ذلك الجد) والذي وَظَّفَ فيه الشاعر أسلوب القصر بطريق تعريف الطرفين قصر صفة على موصوف ليبالغ من خلاله في تفخيم الاجتهاد الذي ابتكر هذا الاختراع المذهل ، أي أن هذا (الترامواي) هو رمز الجد ، ودليل على التقدم الحضاري الناتج عن الجد والنشاط واليقظة التي يتحلى بها أهل الغرب .

وأما الموقف الثاني فهو موقف أهل الشرق من الترام وقد وضحه الشاعر في قوله : (وهو عند رجال الشرق شيء كلعبة الطفال) فيشبه الترام عندهم بلعبة

(١) وواضح أن التصوير بالتركيب الإضافي هنا كائن في الطرفين معًا ، وليس لصورة المشبه به فقط . مناط الدراسة في هذا المبحث . وهذا إن دَلَّ فإنما يدُّل على شيوع ظاهرة التصوير بالتركيب الإضافي في شعر الرافعي .

الأطفال بجامع التسلية واللعب .

ومجئ المشبه به في صورة التركيب الإضافي (لعبة الأطفال) بيَّن مدى تصاغر أهل الشرق ، ومدى ضآلتهم أمام هذا الاختراع العظيم الذي سهَّل الحياة على البشر ، ووفر عليهم كثيرًا من الجهد والوقت ، فلم يُعمِّلوا عقولهم لابتكار وسيلة نقل مماثلة ، ولم يجِّدوا ولم يجتهدوا بل اقتصر دورهم على الانتقال من خلاله ، والتنزه والاستمتاع والتسلية به ، كما يستمتع الطفل بلعبته ويتسلى بها .

وهكذا استطاع المشبه به الآتي في ثوب التركيب الإضافي أن يعطي الصورة المماثلة لأهل الشرق في نظرتهم إلى (الترام) كما ، أن المضاف إليه (الأطفال) أعطى طباقًا من خلال مقابلته بلفظة (رجال) وهو طباق يُغذي المفارقة المريرة التي تعتصر الشاعر بسبب تقدم الغرب ونهضته ، وتأخر بني وطنه وتخلفهم .

ويعد ختام القصيدة بهذا البيت بمنزلة حسن الختام للقصيدة في مجملها والتي يدور موضوعها حول الانبهار بصناعة الترام ، والثناء على الحضارة الغربية التي قامت على أكتاف أبنائها المجتهدين الحريصين على العلم والتعلم ، في مقابل توجيه اللوم إلى أهل الشرق . ومن بينهم بني وطنه . الذين شملتهم الغفلة ، وأحاط بهم الجهل والكسل كما صَرَّح الشاعر بذلك في صلب قصيدته .

وحسن ختام القصائد من الظواهر البلاغية البارزة في شعر الرافعي ، كما يدل على ذلك كثير من الصور محل الدراسة والتي وافقت أن جاءت نهاية لقصائدها .

الصورة الثالثة: (تصوير القمر) :

يقول في وصف القمر [١] :

كأَنـك كرسـيٌّ الزمـان وهـذه الـ ـــنجومُ كراســـيٌّ صِـــغارٌ تُصـــفْفُ

كأَنـك سِـترُ الغيـب أُسـدِلَ بيننـا وبـين السـما فالغيـبُ هيهـاتَ يُكْشَـفُ!

كـأن الليـالي صـوَّرتْها يـدُ الهـوى وفيهـا ضـياء البـدر وَشْـيٌ وزُخْـرُفٌ

يعتمد الشاعر في وصفه للقمر على الصورة الخيالية التجريدية التي تنقل ((الصور الحسية إلى صور معنوية))[٢] ، وهنا يبرز القمر في صورة خيالية تخلع عليه صفات المهابة والتعظيم ، فيشبهه (بكرسي الزمان) .

والمشبه به الإضافي هنا قائم على الاستعارة المكنية حيث شخّص الزمان في صورة إنسان له كرسي يجلس عليه ، والمشبه به مشحون بطاقة خيالية خالبة ناتجة من العلاقة الجديدة التي عقدها الشاعر بين الألفاظ بواسطة التركيب الإضافي فأرانا الشاعر للزمان كرسيًا يجلس عليه ، وحسبك أن تتخيل أن الزمان بامتداده وسطوته قد أصبح له كرسيًّا يبسط من خلاله سلطانه ، ويجري أوامره وأحكامه .

لاشك أنها صورة خيالية تمتلأ بالإجلال والمهابة ، والتعظيم الفخامة ، وكل هذه الظلال ترتد على المشبه (القمر) لتبرز شدة مهابته وعظمته كذلك ، فالقمر بنوره المبهج ، وضيائه المشرق الذي يفيض جلالًا وهيبةً أوحى للشاعر بهذه الصورة الخيالية التي شكّلها بواسطة التركيب الإضافي .

ويَوسِّع الشاعر من دائرة الصورة فيجعلها تشمل أديم السماء بنجومها

---

(١) الديوان ج٢، ص٣٨٩.

(٢) الصورة الفنية في الشعر الأندلسي ، شعر الأعمى التطيلي أنموذجًا، د / محمد ماجد مجي الدخيل ، ص٨٩،دارالكندي للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٦.

المتلألئة ، فيجعل النجوم كراسيًّا صغيرة مصفوفة في تناسق حول الكرسيّ الأكبر (القمر) .

والتشبيه هنا تشبيه تمثيلي شبه فيه الشاعر هيئة اصطفاف النجوم حول القمر في تناسب وتناسق ، بهيئة اصطفاف كراسي صغيرة حول كرسي كبير شامخ ، بجامع الهيئة الحاصلة من صورة اصطفاف أجسام صغيرة حول شيء كبير بارز .

وهذه الصورة التمثيلية قامت على أكتاف تشبيهين مفروقين جمع الشاعر بينهما بالواو العاطفة ليجمع شتاتهما ويربطهما في مشهد واحد برباط متين .

وجاء المشبه به في التشبيه الأول من هذين التشبيهين في هيئة التركيب الإضافي (كرسي الزمان) .

ووصف الشاعر الكراسي بالصغار في المشبه به الثاني ، يُعَظِّمْ في المقابل من حجم (كرسي الزمان) ، ويؤكد على تميزه بين الكراسي الصغيرة المحيطة به .

واسم الإشارة (هذه) للتقليل والضآلة ، وهي دلالة ترتد كذلك على القمر لتؤكد فخامته وعظمته ، وشدة بروزه وظهوره .

ويعمق الشاعر من جلال وهيبة القمر من خلال البيت الثاني :

كأَنك سِترُ الغيب أُسدِلَ بيننا وبين السما فالغيبُ هيهاتَ يُكْشَفُ!

فيشبه القمر بالستار الذي يستر الغيب في السماء عن الأرض ، بجامع قوة الحفظ والصيانة مع الإجلال والقداسة .

وإذا كان الغيب شيئًا غير معلومٍ وغير مدرك بالحواس ، ومحاطًا بكل معاني الإجلال والقداسة ، فإن هذا يؤكد أصالة ساتره في الحفظ والصيانة ، واستمداد ساتره منه الإجلال والمهابة كذلك .

وعلى كلٍ فقد استطاع المشبه به القائم على التركيب الإضافي (ستر

الغيب) أن يرينا القمر في صورة جديدة ، ويجعل العيون تتأمل ملامحه النورانية الحانية في تعظيم وإجلال ، ولا تتوقف ظلال الصورة التشبيهية عند هذا الحد ، بل يعمقها الشاعر بما يزيد من خلابتها ، ويضاعف من جلالها ، فيفَصِّل فيها الشاعر قائلا : (أسدل بيننا) ، ليؤكد أنه الساتر الذي أرسل وأرخى بين أهل الأرض وبين السماء ، وهو تفصيل يعطي دلالة مكانية تقوي من دلالة التشبيه إذ تصور القمر ستارًا مانعًا يحول بين الغيب الكائن في السماء ، وبين أهل الأرض وهذا ما يعلي من شأنه ، ويرفع من قدره .

وتأتي الجملة الأخيرة : (فالغيب هيهات يكشف) ليستبعد من خلالها الشاعر كشف الغيب وإظهاره ، وهذا الاستبعاد مسبب على كون القمر هو الساتر المنيع للغيب .

وهذا التشبيه بمنزلة (حسن التعليل) لخفاء الغيب علينا ، وعدم إدراكنا له ، وهو حسن تعليل ضاعف من جمالية الصورة التشبيهية .

وتكرار كلمة الغيب في البيت أعطاه موسيقى تصويرية متناسقة عادت على الصورة التشبيهية فضاعفت من جمالها وخلابتها ، ورسخت مضمونها في ذهن المتلقي .

ويأتي البيت الثالث :

كأن الليالي صوَّرتْها يدُ الهوى وفيها ضياء البدر وَشْيٌ وزُخْرُفٌ

ليرسم لضياء البدر في الليل صورة جمالية إذ يشبه الشاعر الليالي بالصورة التي رسمتها يد الهوى ، ويجعل ضياء البدر هي الزخارف والنقوش التي تزين هذه الصورة وتزيدها ألقًا وخلابة .

وهي صورة خيالية أبدعها الشاعر بخياله الخلاق لينقل بواسطتها إحساسه بجمال ضياء البدر في الليل ، وفرط تأثره به .

وإذا كان التركيب الإضافي لم يأت مشبهًا به هنا بصورة مباشرة ، إلا أنه

جاء شديد الارتباط بالمشبه به ، فالمشبه به في الشطر الأول محذوف ومفهوم ضمنًا إذ التقدير : (كأن الليالي صورةٌ صورتها يد الهوى) ومن ثم فجملة (صورتها يد الهوى) ، كاشفة عن حال هذه الصورة ، ومُبَيِنةٌ عن فاعلها ، وصانعها (يد الهوى) ، وهو تركيب إضافي قائم على الاستعارة المكنية التي شخصت الهوى في صورة إنسان يرسم بيده ، وتشخيص الهوى وجعله صانعًا لهذه الصورة يبرز مدى ما تبدو عليه من أنس وجاذبية وحسن ورواء ، فالهوى هو منبع الانطلاق واللهو والمرح ، ومن ثم فإن تصويره يكون في غاية الخلابة والأسر .

ومن ثم أجاد الشاعر في استثمار توظيف التركيب الإضافي ، إذ أعانه على رسم الصورة الرومانسية الخالبة التي تعطي الليل صورة جمالية أخاذة ، وتخلع على ضياء البدر مزيدًا من الحسن والبهاء والزينة .

وأرانا بفضل هذا التركيب الهوى فنانًا ماهرًا يبدع صورة خلابة تأخذ أعين الناظرين ثم يستعين بضياء البدر في تزيينها وزخرفتها .

والحق أنه لولا هذا التركيب الإضافي الذي جعل الشاعر فيه الهوى هو المبدع لهذه الصورة التي تُشَبَّه بها الليالي لكان الشاعر غير موفق في تشكيل هذه الصورة ، إذ إن الصورة الجامدة المرسومة ذات الوشى والزخرف مهما بلغت روعتها وجمالها ، فإنها لا تضاهي الجمال الطبيعي الماثل في الليل الساكن الذي تزينه النجوم المتلألئة ولكنه استطاع أن يرتقي بصورته من خلال التركيب الإضافي (يد الهوى) الذي فتح من خلاله باب الخيال على مصراعيه ، وأرانا الهوى في صورة جديدة خلابة ، وجعله فنانًا ماهرًا يرسم وينقش ، ويستعين بصفاء البدر في الزخرفة والزينة مخلفًا صورة خيالية يتأملها الخيال ، ويسبح في ظلالها الرومانسية الهامسة ، وهذا ما ارتقى بها وجعلها تنهض لأن يُشبه بها الليالي بنجومها الساطعة .

وهذا يدلل على فاعلية التركيب الإضافي وفنيته في التصوير البياني ، وقدرته على الارتقاء بالصور ومنحها شحنة خيالية تحرك نفس المتلقي ، وتثير

وجدانه ، وتطبع داخله التأثير الجمالي الذي يقصده المبدع .

الصورة الرابعة: (تصوير الخمر) :

يقول الشاعر في ذم الخمر [١] :

البـومُ تَنعِـقُ فـي الأطـلال منـذِرَةً بالشـؤم ، والخمـرُ فـيهمْ بومـةُ الأَجـلِ

وفـي الكُـؤُوسِ ظـلامٌ إنْ نظـرْتَ لـه بـأَعينِ العَقْـل ، تَنْظـرْ خيبـةَ الأَمَـلِ

يتوجه الشاعر في هذين البيتين إلى ذم الخمر فيرسم لها صورة قاتمة تنفر النفوس منها ، وتجعلها في غاية البشاعة وسوء الأثر .

وقد ظهرت فنية الشاعر التصويرية هنا من خلال صورتين تشبيهيتين أقام المشبه به فيهما على هيئة التركيب الإضافي الذي مكّن المعنى في ذهن المتلقي فضل تمكن .

ففي البيت الأول يؤسِّس الشاعر لصورته التشبيهية بصورة تراثية عتيقة تكتنز كل دلالات الضياع والخراب والشؤم ، إذ يسمعنا الشاعر أصوات البوم المنفِّرة وسط الأطلال الخربة لتؤذن بالشؤم المتمثل في تأكيد انعدام وجود الأحبة، إما بموتٍ أو رحيل .

ويُفرِّع الشاعر صورة تشبيهية يشبه فيها الخمر ببومة الأجل بجامع الضياع والإفناء ، وقد ترسخت دلالات المشبه به في ذهن المتلقي بفاعلية التركيب الإضافي (بومة الأجل) الذي يتضمن في ذاته كناية عن بشاعة الفناء.

واستعانة الشاعر بالبومة وهو طائر ((يضرب به المثل في الشؤم وقبح الصورة والصوت))[٢] ، أبرز الأجل في صورة سوداوية موحشة ، وهذه الظلال ترتد على صورة المشبه الخمر لتؤكد بشاعة وشؤم مصير شاربيها ، كما أن هذا

---

(١) الديوان ج ٢، ص ٣٦٥.

(٢)المعجم الوسيط(مادة : البَـوُّ)،ص٧٧،مجمع اللغةالعربية،مكتبةالشروق الدولية،ط٤ ،١٤٢٥هـ٢٠٠٤م .

التوظيف لهذا الرمز في صورته تؤكد أنّ الرافعي من الشعراء الذين ينظرون إلى ((التراث نظرة تقديس وإجلال ، ويرون أنه المنبع الأمين الذي يستحق الرجوع إليه والأخذ منه))[١] .

ويمعن الشاعر في التنفير من الخمر من خلال البيت الثاني الذي يدعو فيه المتلقي إلى النظر المتمعن في الظلام الكامن في كؤوس الخمر إذ لا يرى حينئذٍ إلا خيبة الأمل الجامعة لكل معاني الندم القاتل ، والحسرة الموجعة .

والشاعر هنا يشبه الظلام البادي من كؤوس الخمر للناظر المتمعن بخيبة الأمل ، والمشبه به (خيبة الأمل) جاء مركبًا إضافيًا ، وهو ما جعله محملًا بشحنة مكثفة من معاني فساد السعي ، وسوء المآل ، والحسرة والندم الممزوجين بالألم المضني ، وهي دلالات ترتد على صورة المشبه (ظلام كؤوس الخمر) لتبرزها في غاية البشاعة والشناعة ، وتجعل النفوس تشمئز منها ، وتمعن في توقِّيها والبعد عنها .

وقد أحاط الشاعر هذه الصورة الفنية بسياق شرطي جعلها أكثر فنية وجمالا ، فأسلوب الشرط ((يلتحم طرفاه التحام السبب بالنتيجة ، فلا يبقى أحدهما في ذهن القارئ بمعزلٍ عن الآخر))[٢] .

وقد ضاعف الشاعر من جمال أسلوب الشرط في بناء هذه الصورة بإقامتها على أسلوب التكرار الذي كان مرتكزًا لفعل الشرط ، ولجملة الجواب (تنظر) ، وهو ما أعطاها موسيقى صوتية متناسقة عادت على الصورة التشبيهية فجعلتها أكثر جلاءً ووضوحًا .

كما أن أسلوب الشرط بما يشتمل عليه من سبب ونتيجة جعل الناظر المتمعن وكأنه يرى خيبة أملٍ متجسدة أمامه تحوي مرارة الفشل وفداحة الخسارة ، كما كان للتعبير الكنائي (أعين العقل) والذي كنى به الشاعر عن النظر المتمعن

---

(١) توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر ، أحمد زهير عبد الكريم رحاحلة ،ص ٢٨ ، دار البيروني للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ٢٠٠٨م .

(٢) في صحبة النص ، طارق شلبي ، ص ٢٧٠ .

المصحوب بتمام العقل ، ودقة التركيز ، وصفاء النظر ، أثرٌ بالغ في إضفاء معالم الواقعية ، وسمات الصدق على هذه الصورة التشبيهية ، فظلام كؤوس الخمر التي تُغَيِّب العقول ، وتطيش بالألباب ، وتُضَلِّل النفوس ، لاشك أنها تشبه (خيبة الأمل) .

والشاعر في هذه الصورة قد اعتمد على خاصية التجريد إذ جرّد الظلام وهو عنصر حسي يدرك بحاسة البصر ، وأحاله الشاعر إلى عنصر معنوي لا يدرك بالحواس الخمس الظاهرة ، ولكن تأثيره في النفوس أشد مرارة ، وأقسى أثرًا ، فعندما يخيب الأمل الذي سعى خلفه صاحبه ، وضحى من أجله بأغلى ما يملك ، فإن ذلك يحيله إلى جسد بلا روح ، لا رغبة لديه في شيء ، ولا شغف ، فيسيطر عليه الاكتئاب ، ويشمله الحزن والهم الذي يخترمه وينهيه ، ولا شك أن كل هذه دلالات تؤكد على بشاعة الخمر ، وسوء مآل مشاربها ومتعاطيها .

الصورة الخامسة: (تصوير صوت فتاة ناعمة) :

يقول في وصف صوت فتاة ناعمة الدل [١] :

حـــديثُها مثْـــلُ حفيـــفِ الصُّـــبا أقـــلُّ مـــا هَـــيَّجَ منـــه هـــواهُ

ولفظُهـــا مثـــلُ دبيـــبِ الجـــوى أقـــلُّ مـــا أَثَّـــرَ فيـــه بكـــاهُ

فيشبه حديثها في البيت الأول بحفيف الصبا بجامع الرقة والعذوبة ، والجاذبية والأنس ، ومجيء المشبه به في صورة التركيب الإضافي أعان الشاعر على إضفاء كل معالم الجمال والحسن على حديث الموصوفة ، فحفيف الصبا هو صوت الرياح الآسر المريح للأذن والمنعش للنفس ، وهذه الصفات تنعكس بظلالها على صورة المشبه (صوت الفتاة) لتؤكد شدة سحره وأسره .

ولذا يكشف الشاعر عن أثر هذا الحديث في نفس السامع فيقول : (أقل ما هَيَّج منه هواه) ، وهذه كناية عن فاعلية تأثير حديثها على قلب سامعها ، ووجدان عاشقها ، فاستثارة لواعج الحب ، وتحريك نوازع الهوى والشوق هي أدنى

(١) الديوان ج٢ ، ص٤٠٤.

ما اهتاجه حديثها العذب الندي .

وفي البيت الثاني يسلط الضوء على صفة أخرى من صفات صوتها وهو ما يمتلكه من نغمٍ شجي مؤثر فيشبهه بدبيب الجوى بجامع الحزن الهامس الذي يمس شغاف القلب ، ويعتصر النفس حنينًا وشوقًا .

وصورة المشبه به قائمة على التركيب الإضافي الذي عقد فيه الشاعر علاقات جديدة بين دوال مختلفة ومتباعدة لتثمرالشبه الذي يستشعره السامع لصوت هذه الفتاة .

كما أنه مشبهٌ به قائمٌ على الإيحاء المتجسد من خلال الاستعارة المكنية التي شخص فيها الجوى في صورة إنسانٍ يدب دبيبًا رائقًا ، ويمشي مشيًا خفيفًا هامسًا ، وهو تشخيص أعطى كثافة تصويرية عمقت من ظلال المشبه به في ذهن المتلقي ، وصورت له مدى ما تتميز به ألفاظ الموصوفة من نغمة شجية تتسلل إلى القلب في همس ورقة .

ولذا يمتد الشاعر بصورته في الشطر الثاني ليكشف عن شدة تأثير هذه الألفاظ الشجية الآسرة في الوقت نفسه ، ليؤكد أن بكاء العاشق السامع لهذا الصوت هو أقل مردود لسماعه ، وإذا كان البكاء هو أقل نتيجة لهذه الألفاظ الشجية فإن هذا يدل على عظم تأثيرها .

وقد انعكس سحر صوت الفتاة على تشكيل صورتيه فأتى بهما في ثوب التوازي التركيبي معطيًا بذلك موسيقى صوتية متناسقة ، تؤثر في النفس ، وتتمكن في الفؤاد ، ((ولولا التوظيف السمعي الجيد لم تظهر الصورة البيانية بهذه البراعة))[١] ، وهذا من فنيات التصوير البياني عند الرافعي ، إذ يُشَكِّل ((التعبير الفني بما يتلاءم مع طبيعة الإحساس الذي انبثق عنه هذا التعبير))[٢] .

---

(١) الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام ، د/ صاحب خليل إبراهيم ، ص٢٣٣ ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٠م .

(٢) قراءة الشعر وبناء الدلالة ، د/ شفيع السيد ، ص٧٥ ، دار غريب للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٧م .

المبحث الثاني

بلاغة التصوير بالتركيب الإضافي الاستعاري

الصورة الأولى: (تصوير استقبال شهر رمضان) :

يقول الشاعر [١] :

وكـم فـي النـاسِ مِـنْ دَنِـفٍ مَشُـوقٍ إليـكَ وكَـم شَـجِيٍّ مُسْـتَهام!
رمـــزْت لـــه بألحـــاظِ الليـــالي وقـد عَّجـز الزمـانُ عـن الكـلامِ
فظَـــلَّ يَعُـــدُّ يومًـــا بعـــدَ يـــومٍ كمـــا اعتـــادوا لأيـــام الســـقامِ
ومُـــدَّ لـــهُ رِواقُ الليـــلِ ظِـــلا تَـــرِفُّ عليـــهِ أجنحـــةُ الظـــلامِ
فبـــاتَ ومـــلءُ عينيـــهِ منـــامٌ لتـــنفُضَ عنهمـــا كَسَـــلَ المنـــامِ

يتحدث الشاعر في هذه الأبيات عن فرحة الناس بحلول شهر رمضان المبارك ، وبهجتهم بقدومه ، وكان للتركيب الإضافي الاستعاري دور فاعل في قيام هذه الصورة ، وتعميق ظلالها الأخاذة في ذهن المتلقي .

ففي البيت الأول يؤكد الشاعر كثرة المدنفين المشتاقين لقدوم هذا الشهر ، وكثرة الهائمين به الذين أضناهم شدة الانتظار، ولوعة الاشتياق .

وفي البيت الثاني يُشخِّص الشاعر شهر رمضان عبر الاستعارة المكنية في صورة إنسان يومئ ويشير إلى هذا المدنف المشتاق مستعينًا في إشارته بألحاظ الليالي التي تشخصت هي الأخرى في صورة إنسان يرمز بألحاظه .

وهذا التداخل التصويري الخيالي كان بفاعلية التركيب الإضافي الذي أظهر الليالي في صورة جديدة خالبة لها ألحاظ ترمز بها ، ويستعين بها شهر رمضان ليغازل محبيه ، ليشتد تعلقهم بهذه الإشارة الخالبة التي تأسر القلوب ، وتأخذ بالعقول والألباب ، وهو ما يزيد من تعلق المحبين ، ويصاعد من تشوقهم

(١) الديوان ج١ ، ص ٩٦.

له .

ويأتي الشطر الثاني : (وقد عَجز الزمانُ عن الكلامِ) ممعنًا في تعميق هذه الصورة الجمالية لصنيع شهر رمضان بالمتشوقين له ، ففي حين يرمز بألحاظ الليالي إليهم نجد أن الزمان قد أصابه السكون التام والصمت الكامل ، وهو ما يفسح المجال أمام المشتاقين ليستغرقوا ويستمتعوا بإشارة شهر رمضان في هدوء وسكينة تتفق مع حالة الاستمتاع الروحاني التي يعيشونها ، وقد جاء هذا المعنى من خلال الاستعارة المكنية الذي جعلت الزمان إنسانًا يعجز عن الكلام ، ويصيبه العي والصمت .

و يأتي البيت الثالث :

فظَلَّ يَعُدُّ يومًا بعدَ يومٍ كما اعتادوا لأيام السقامِ

ليكشف عن حال هذا المدنف المتشوق بعد هذه الإشارة الخالبة من شهر رمضان إذ اشتعل الشوق داخله فأخذ يعد الأيام يومًا بعد يوم ، وكأنها أيام ثقيلة عليه يود أن تنقضي بسرعة كما تنقضي أيام السقام البغيضة على نفسه .

ويكشف الشاعر في البيت الرابع عن انسدال الظلام على هذا المتشوق لشهر رمضان من خلال صورة بديعية يقول فيها :

ومُدَّ لهُ رِواقُ الليلِ ظِلا تَرِفُّ عليهِ أجنحةُ الظلامِ

فيجعل من الليل سقفًا يُمَدُّ على هذا المنتظر ليظلله ، ويجعل في الوقت نفسه للظلام أجنحة ترفرف فوق هذا الظل ، وسيطرة الليل بظلامه وسكونه على أجواء هذا المشهد يمعن في تعميق أجواء الروحانية التي يعيشها المنتظر لشهر رمضان المبارك ، وكان للتركيب الإضافي دورٌ فاعل في قيام هذه الصورة .

ففي الشطر الأول : (ومُدَّ لهُ رِواقُ الليلِ ظِلا) يجسد الشاعر (رواق الليل) أي بدايته ، ويشبهه بشيء مادي يُمَد ويبسط ثم يشبهه بالظل الذي يُظَلِّل من تحته ، وهي صورة تشبيهية تبرز الليل في صورة مظلة شاملة تضم تحت ظلها

الهائمين المشتاقين لشهر رمضان ، وإيثار الشاعر التعبير بـ(رواق الليل) بدلًا من الليل ، يدلّل على فاعلية الليل في استقطاب المشتاق تجاهه منذ الوهلة الأولى لحلول ظلامه ، لينعم بطيب سكونه وهدوئه ، ويستعين بهذا السكون والهدوء على استغراقه في روحانيته التي يهيئ بها نفسه لاستقبال شهر رمضان المبارك .

ويأتي الشطر الثاني : (تَرِفُّ عليهِ أجنحةُ الظلامِ) واصفًا الظلَّ بشدة ظلامه من خلال صورة خيالية تفيض رقةً وجمالًا اعتمد الشاعر في تشكيلها على التركيب الإضافي ، في قوله (أجنحة الظلام) إذ جسد الظلام في صورة حيوان له أجنحة يرفرف بها على هذا الظل على سبيل الاستعارة المكنية ، وهذه الاستعارة أظهرت الظلام في صورة جديدة هي صورة طيور تحلق وتنتشر في كل مكان فوق هذا الظل لتغطيه بأجنحتها وتظلل عليه بها ، ولا شك أن أجنحة الظلام هذه تزيد من كثافة ظلام الظل الممدود من رواق الليل ، وكثافة الظلام هذه تجعل المشتاق ينشط في روحانيته ، ويتفرغ تفرغًا تامًا ليعيش فرحة استقبال شهر رمضان ، كما أن أجنحة الظلام التي ترفرف قد أمدت الصورة بعنصر حركي زاد من خلابة الصورة وجاذبيتها أمام المتلقي .

ولأن الليل يسوده الظلام والهدوء فما كان من المشتاق إلا أنْ نام نومًا عميقًا ، هانئًا بعد أن كان قبل ذلك يشق عليه النوم ويعسر ، ولذا يقول الشاعر في البيت الأخير :

فباتَ ومِلءُ عينيهِ منامٌ لتنفُضَ عنهما كَسَلَ المنامِ

فالشطر الأول كناية عن تمكنه من النوم واستغراقه فيه ، وامتلاء عينه منه.

والشطر الثاني : (لتنفُضَ عنهما كَسَلَ المنامِ) يبرز فاعلية شهر رمضان في إزاحة قلق النوم عن هذا المشتاق ، بعد أن كان يشق عليه النوم قبل ذلك ،

وقوله : (كسل المنام) كناية عن الأرق الذي يمنع النوم، وهي كناية قائمة على التركيب الإضافي تعكس الحالة التي كان عليها المشتاق قبل أن يستشعر قرب حلول شهر رمضان .

الصورة الثانية: (تصوير الحرب) :

يقول الشاعر [١] :

وقد كشفتْ تلكَ العجوزُ نِقابَها وقالتْ لأهليها : قِفوا ، ثم وَدِّعوا !
وألقى الرَّدى صيحاتهِ دافعًا بها لذاكَ فمُ الموتِ اسمُه اليومَ "مِدفَعُ"
على عُصْبَةٍ لم يظْلموا غيرَ أنَّهُمْ مفاتيحُ إمَّا قيلَ أُغلِقَ ، موضعُ
تعاطَوا كُؤوسَ الموتِ في حومةِ الوغى وذاكَ رنين الكأسِ بالكأس تُقرَعُ

يصف الشاعر الحرب وصفًا دقيقًا معبرًا مستعينًا على ذلك بالتركيب الإضافي الاستعاري الذي صَوَّر ضراوة الحرب في دقة وبراعة ففي البيت الأول يكنى عن الحرب بالعجوز التي ترفع نقابها ، وتأمر أهلها بأن يقفوا ثم يودعوا الدنيا ، لأنها ستهلكهم .

وفي البيت الثاني يشخص الموت عبر الاستعارة المكنية ويشبهه بإنسان يلقي صيحاته المتتابعة ، وهو يدفع بالناس نحوه في شدة وقوة ، ليقضي عليهم ، ويفني أعمارهم ، ويُعَلِّلْ الشاعر لهذه الصيحات المتتابعة من الموت بالشطر الثاني (لذاكَ فمُ الموتِ اسمُه اليومَ "مِدفَعُ") ، فيرشح الاستعارة السابقة باستعارة أخرى (فم الموت) معتمدًا فيها على التركيب الإضافي الذي سلط الضوء بقوة على مصدر صدور الصيحات وهو الفم ، ثم يؤكد أن فم الموت قد سمى (بالمدفع) بسبب ((تدافع صيحات الموت بعضها خلف بعض))[٢] ، وهو تعليل

(١) الديوان :ج ١، ص ٢٣٦.
(٢) السابق الصفحة نفسها .

طريف يكشف عن بشاعة هذه الآلة الحربية في القتل والتخريب ، وترصد ضجيجها المدوي ، ومفعولها المهلك .

وتكمن براعة الاستعارة المكنية القائمة على التركيب الإضافي (فم الموت) . التي هي في الأساس ترشيح للاستعارة السابقة ألقى الردى صيحاته . في تسليط الضوء على مصدر الصوت من الموت ، وتعميق الخيال ، وتجسيد الموت ، بالإضافة إلى تشويق المتلقي لمعرفة اسم هذا الفم الجديد (المدفع) تلك الآلة الحربية التي تلقي لهيبها الحارق ، ونارها والقاتلة ، لتحصد النفوس في عنف على مجموعة لم تظلم إلا أنها مفاتيح . كما قيل . للنصر والفوز ، تغلق الأماكن عليهم لتزهق أرواحهم ، ولا يخرجوا سالمين منها .

فالاستعارة هنا قد ساعدت الشاعر على تبئير موضع الصورة ، وتهيئته لينعت بالمسمى الجديد (المدفع) .

وفي البيت الثالث : (تعاطوا كؤوس الموت) يصور الشاعر كثرة القتلى ، في ميدان المعركة معتمدًا في ذلك على الاستعارة المكنية القائمة على التركيب الإضافي في قوله : (كؤوس الموت) ، شبه فيها الشاعر الموت بالخمر التي تُشرب ، ثم حذف المشبه به وأشار إليه بلازم من لوازمه وهو (الكؤوس) ، وهي استعارة تكشف عن كثرة القتلى الذين يتساقطون في ميدان المعركة ، وقد أكد الشاعر هذه الكثرة بالفعل (تعاطوا) الذي يصور التعاطي المتبادل لكؤوس الموت ، والإقبال على النهل منه في نهم وشغف ، وكأنه خمرٌ لذيذة يحتسونها لتحقق لهم السعادة والنشوة .

ومن ثم نهضت هذه الاستعارة في تجسيد الموت في صورة شراب لذيذ يحتسى ويُشرب ، ويتداعى الناس عليه في إقبال وقوة ، وهو ما يعكس فداحة التدمير ، وبشاعة الإبادة والإفناء التي تخلفها الحرب ، ويعمق الشاعر حركة القتل ، والتصارع من خلال الاستعارة التمثيلية في الشطر الثاني : (وذاك رنين الكأس بالكأس تقرع) ، استعار فيها رنين الكؤوس مع بعضها البعض ، لتتصارع

في السيوف والأجساد والمعادن والجماجم وما شابه ذلك داخل ميدان المعركة .

وهي استعارة تعطي عنصرًا سمعيًا يصور أصوات التطاحن والتضارب والتصارع والتقاتل داخل ميدان المعركة في دقة وبراعة .

الصورة الثالثة : (تصوير القمر) :

يقول الشاعر [1] :

أطلَّ علينا والهوى يتعطَّفُ كما أقبلتْ فتَّانةٌ تتأسَّفُ

ويتُّ أَظنُّ البدرَ في دَوَرَانه جناحَ الأماني فوق رأسي يُرَفْرفُ

يصف الشاعر في هذين البيتين القمر وصفًا جماليًا رائقًا ، يظهره في غاية الجاذبية والخلابة ، وكان للتركيب الإضافي . في البيت الثاني . دور فاعلٌ في تعميق جمالية (القمر) ، وخلع عليه معانٍ رومانسية هامسة .

فالبيت الأول : يشبه الشاعر إطلالة القمر وإشرافه عليه بنوره الحاني ، مصحوبًا بهواء عليل يداعبه في لين وهمس ، بإقبال فتانة حسناء تعتذر في لين ورقة ، بجامع الجمال الساحر المريح للنفس المنعش للفؤاد .

ولأن القمر قد صار منبعًا للسعادة والنشوة ، ومصدرًا للسرور والغبطة ، فإن الشاعر أصبح يرى فيه أمانيه الجميلة ، وأحلامه السعيدة ، وهذا ما صوره الشاعر من خلال البيت الثاني ، إذ يؤكد أنه بات يعتقد أن هذا البدر في حال دورانه في السماء هو أجنحة الأماني ترفرف فوق رأسه .

والتركيب الإضافي (جناح الأماني) جَسَّم الشاعر فيه الأماني عبر الاستعارة المكنية في صورة طائر له جناح ثم حذف المشبه به ورمز للمشبه به بلازم من لوازمه وهو الجناح .

---

(١) الديوان ج٢ ، ص ٣٩٨ .

وهذه الاستعارة التي اعتمدت في تشكيلها على التركيب الإضافي استطاعت أن تبرز الأماني في صورة جديدة غير معتادة ، وتآزرت مع سياقها في إضفاء معالم الجمال والحسن ، ومظاهر الخلابة والجاذبية على البدر .

وقد زاد الشاعر الاستعارة جمالًا من خلال الترشيح بقوله :(يرفرف) موغلًا بذلك في الخيال ، لتصبح الأماني طائرًا يرفرف بجناحيه ، ويحلق بهما ، ويطير فوق رأسه الشاعر وهو ما يحقق له السعادة والبهجة .

وتقديم شبه الجملة (فوق رأسي) لتخصيص الشاعر بهذا الشعور المفرح ، وهو تخصيص يصب في تأكيد حسن البدر ، واكتمال جماله .

وقيام الاستعارة على الحركة ضاعف من حسنها ، وزاد من جمالها ، فلم تكتف الاستعارة بتجسيم الأماني وإبرازها ماثلةً أمام العيون بل جعلتها متحركة تحوم وتطوف وتحلق ، وهي حركة تبرز أماني الشاعر وهي تتحرك فوقه وتحلق في انتشاء وحسن مما يعود عليه فيجعله في غاية السعادة والانشراح .

وتصدير الشاعر لبيته بالفعل (بات) يعكس دقة الشاعر في توظيف مفرداته ، وصدق في تصويره ، فالفعل (بات) يتواءم مع البدر الذي يتوافق ظهوره بالليل ، وهو ما يجعل الصورة في غاية التناسب .

الصورة الرابعة: (تصوير المتألمين تحت نور القمر) :

يقول الشاعر [١] :

أتَرثي لمن بَاتَ تحت الدجى يقلِّبُ جنْبَيْهِ حَرُّ الضجرْ ؟

على لوعةٍ يصطلي نارَها وحَرُّ الهوى في حشاه استعرْ !

يخاطب الشاعر القمر في هذين البيتين معلًا لدوام نوره ، واستمرار سطوعه الذي يملأ الآفاق ، كأنه إنسان يشفق على مَن أضناهم الحب ،

(١) الديوان ج١، ص ١١٨.

وأشقاهم الهوى ، وهو تعليل يكشف عن حس الشاعر الرومانسي الذي يجعل مظاهر الطبيعة الجامدة أشخاصًا تشارك الأخرين أحزانهم وآلامهم ، وقد اتكأ الشاعر على التركيب الإضافي الاستعاري في تصوير معاناة المسهدين الذين تأبَّى عليهم النوم لشدة أرقهم .

فقوله :(حر الضجر) استعارة مكنية شبه الشاعر فيها الضجر بالنار وحذف المشبه به وأشار إليه بلازمه وهي الحرارة ، وهي استعارة صورت شدة الحرقة التي تعتمل داخل نفس الحزين الذي يتلظى تحت نيران الضجروالتبرم ، وأبرزت الضجر في صورة محسوسة تحرق بلهيبها وجدان الحزين المتألم ، فتنعكس هذه الحرارة على جبينه وجسمه فتمنع عنه النوم ، وتجعله دائم التململ والاضطراب طوال ليله ، ومن ثم فقد أعطى التركيب الإضافي الاستعاري صورة موجزة دقيقة مركزة لفداحة الضجر الذي يعتمل داخل نفس المتألم .

على أن هذه الصورة الاستعارية جاءت ضمن صورة كنائية أوسع ترصد حركة المتألم وهو قوله : (يقلب جنبيه حر الضجر) ، إذ تصور شدة تململه في ليلته ، وانعدام سكينته واستقراره ، وقد استبق الشاعر هذه الصورة الكنائية بلفظة (الدجى) التي تعطي ظلالا سوداوية موحشة تعمق من أسى المحزون وضناه ، كما وظَّف الشاعر الفعل (بات) الذي يحمل معاني ((الفزع والضيق والقلق وسوء المبيت))[1] ، وكلها دلالات تتآزر مع الاستعارة لتصور ضراوة وقعها ، وبشاعة أثرها .

ويعمق الشاعر من ألم المتألم من خلال البيت الثاني ؛ فيأتي الشطر الأول : (على لوعة يصطلي نارها) ، ليكنى من خلاله عن حرقة اللوعة التي

(١) الصورة الفنية عند النابغة الذبياني ، تأليف / خالد محمد الزواوي ، ص١٦٧ ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، ط١ ، ١٩٩٢م .

تعتصر داخله ، وهذه الكناية قد اشتملت في داخلها على استعارة تصريحية في قوله : (نارها) إذ شبه ألم اللوعة بالنار الحارقة ، ورشحَّها بقوله : (يصطلي) .

وهذه الاستعارة تتعانق مع الكناية في إبراز شناعة اللوعة ، وفاعلية تأثيرها، وشدة إحراقها للجريح المتألم في هذا الليل البهيم .

وفي الشطر الثاني : (وحر الهوى في حشاه استعر!) يكني الشاعر عن حرقة الحب المستعرة في أحشائه ، وتقوم الاستعارة الإضافية (حر الهوى) بدور رئيس في هذه الكناية ، إذ شبه الشاعر الهوى بالنار ثم حذف المشبه به وأشار إليه بلازمه وهو الحرارة ، وهي استعارة تعمق من عظم حرقة الهوى ، وقد رشحها الشاعر بقوله : (استعر) الذي يصور شدة اضطرامه واشتعاله .

ومن خلال التحليل السابق بدا للقارئ براعة الرافعي في استثمار القيمة الفنية للتركيب الإضافي في التعبير عن معانيه وأفكاره .

الصورة الخامسة : (تصوير شكوى نهر النيل) :

يقول مصورًا ما عانته مصر على امتداد تاريخها من الشقاء والأسى [١] :

وجَفَّ لسان النيل مما شكا الأَسى ومصرُ لهذا النيل من عهدها : فَمُ

فيؤكد أن نهر النيل قد جف لسانه مما شكاه من الضنك الأسى ، وأن مصر كذلك كالفم الناطق بكل ما حدث لها ، ويأتي التركيب الإضافي في قوله : (لسان النيل) لتشبه النيل بإنسان له لسان على سبيل الاستعارة المكنية ، وهي استعارة تشخص النيل وتصوره في صورة إنسان جف لسانه بسبب كثرة شكواه ، وهي استعارة تنهض بتصوير النيل في صورة جديدة أتت بفاعلية الأحداث الجسام والنوازل العظيمة التي حلَّت بمصر .

وجفاف اللسان تصور كثرة الشكوى من الأسى ، واستمرارها وتتابعها على

(١) الديوان : ج ٢ ، ص ٣٦١ .

مدار أعوام عديدة ، وسنين ممتدة .

وكلمة (الأسى) تختزل داخلها كل معاني الضنك والضنى التي حلت بمصر ، والتي اشتكى منها "النيل" وهو جزء منها ، وشاهد على أحداثها ونوازلها.

وإذا كان النيل وهو مصدر المياه الذي لا ينضب قد جف لسانه من كثرة الشكوى ، فإن هذا يعكس فداحة الشكوى ، واشتداد الأسى الذي استنزف ماء لسانه وأحاله إلى الجفاف القاحل .

وفي الشطر الثاني يؤكد الشاعر أن مصر هي الفم المعبر عن أحوالها وحال النيل منذ أن وجدت ، فهي ((اللسان الناطق بكل ما مر بها واجتاحها ، وبكل انتصاراتها على الحدثان))[1] .

والشاعر بهذا الشطر يجعل مصر هي الحاضنة لهذا النيل والمشتملة عليه، ومن ثم يكون هذا الشطر تأكيدًا وتعميقًا للشطر السابق بمعنى أن شكوى النيل هي شكوى مصر باعتبار أن هذا النيل جزء أصيل . منها . وشكواه إنما هي شكواها ، وأساه إنما هو أساها .

(١) الديوان : ج٢ ، ص ٣٦١ .

المبحث الثالث

بلاغة التصوير بالتركيب الإضافي الكنائي

الصورة الأولى: (تصوير الخمر) :

يقول الشاعر [١] :

وهــذي عــروسُ الصِّــبا أقبلــتْ تــزفُّ إلينــا عجــوزَ الحقــبْ
فقــمْ فاجْلُهــا إنَّ بنــتَ الضــحى تخــافُ أشــعةَ بنــتِ العنــبْ
ولا تَــأَمنِ المــاءَ يخْلــو بهــا فيُولــدَها مــن بَنــاتِ الحَبَــبْ
وكــم غشَّــني حــينَ عاملْتُــهُ فمِــزْ بَــيْن فضَّــتِهِ والــذَّهَبْ
وإمَّــا دعــانِيَ داعــي الصَبِــا ومالــت بعِطْفِــيِ أمُّ الطــربْ
فقــل لخطيــبِ الريــاضِ ارتجــلْ فــإنَّ خطيــبَ الهــوى قــد خطَــبْ
وللصــبحِ يبــدي تباشــيرَهُ ويــروي الهنــا عــن إمــامِ الأَدَبْ

يصف الشاعر الخمر في هذه الأبيات وصفًا جماليًا معتمدًا فيه على الأسلوب الكنائي الإضافي الذي ضاعف من جمالها ، وصاعد من خلابتها وجاذبيتها ، ففي البيت الأول يكني عن الخمر بأجمل أوصافها ، بقوله : (عجوز الحقب) وهي كناية تظهرها معتقة قديمة تتابعت عليها الأزمان والدهور حتى صارة في غاية الجودة ونهاية اللذة ، ومجيء الكناية في ثوب التركيب الإضافي قد أتاح للشاعر المزج بين كلمتي (عجوز و الحقب) حتى خرج بهذه الدلالة الجديدة التي تؤكد شدة قدمها وأصالتها وقمة حسنها ولذتها ، فليست عجوزًا فقط، مع ما تدل عليه العجوز من طول العمر ، وامتداد الزمن . وإنما هي عجوز الحقب ، هكذا بالجمع ليؤكد كثرة توالي الأزمان ، وتعاقب السنين عليها لتزداد لذاذة وتتضاعف صفاءً ونقاءً .

(١) الديوان : ج١ ، ص ١١٧ ،

وقد قدَّم الشاعر لهذه الكناية بصورة أخاذة جعلها أكثر جاذبية وحسنًا إذ جعلها تُزَفُ إليهم بواسطة رياح الصبا الذي تجسدت . عبر التشبيه الإضافي . في صورة عروس تحمل هذه الخمر ، وتزفها إليهم في ابتهاج وبشاشة ، ليكون الاستلذاذ بمذاقها على أكمله في ظل هذا الجو السعيد المشجع على اللهو والطرب .

وفي البيت الثاني يخاطب الشاعر نديمه الذي يشاركه هذا المجلس ويلتمس منه أن يقوم بكشف هذه الخمر ، وصبها في الكؤوس لتكون ظاهرة بارزة جاهزة للاحتساء والشرب .

والشاعر يعلل لإظهار الخمر بما يضاعف من التدليل على شدة جمالها وبالغية حسنها ، إذ جعل الشمس ترهب أشعتها ، وتخاف منها لأن بريق أشعتها الذهبي يفوق أشعة الشمس في اللمعان والتلألؤ ، والشاعر بذلك أثبت أفضلية أشعة الخمر على أشعة الشمس ، ودَلَّ على مدى ما تتمتع به الخمر من أصالة ونقاء مما يجعلها في غاية اللذاذة والحسن .

وكانت الكناية القائمة على التركيب الإضافي هي عماد التصوير في هذا البيت إذ وظَّفها الشاعر مرتين في دقة وبراعة ، فجاءت الكناية الأولى في قوله : (بنت الضحى) وهي كناية عن الشمس ؛ لأن أشعتها تكون أقوى ما تكون في ذلك الوقت ، وهذا ما يضاعف من جمال أشعة الخمر ، ويُعمق من التدليل على شدة بريقها وفرط لمعانها الساحرالجذاب، وهكذا كان لمجيء الكناية في ثوب التركيب الإضافي أثر فاعل في الارتقاء بقيمة الخمر، وإظهار مدى ما تتميز به من جاذبية وجمال .

وجاءت الكناية الثانية في قوله : (بنت العنب) كناية عن الخمر، وبناؤها على التركيب الإضافي أتاح للشاعر أن يبرز شدة أصالتها وطيب منبتها ونفاسة معدنها ، إذ إنها معصورة من عنبٍ طيب المذاق ، حلو الطعم .

كما أن وجود هاتين الكنائيتين في نهاية كل شطر من شطري البيت خَلَّق

موسيقى متناسقة جعل مدلولهما أعمق تمكينًا وأشد تأكيدًا في ذهن المتلقي .

وفي البيت الثالث يُمعن الشاعر في إضفاء صفات الحسن والجمال على الخمر فيؤكد شدة تأثيرها وبالغية مفعولها ، ولذا يُحَذِّر من اقتراب الماء منها واختلائه بها، لأن اقترابه حتى من ذرات فقاعاتها التي تفور فوقها والغازات الضئيلة الطافية أعلاها سيؤدي إلى ولادة خمرٍ جديدة منها ، وما ذاك إلا لفرط أصالتها .

وقد أدت الكناية (نبات الحبب) التي بناها الشاعر على التركيب الإضافي دورًا رائعًا في تصعيد التأكيد على نفاسة الخمر ، فإذا كان اقتراب الماء من هذه الذرات الضئيلة الفوارة المتطايرة فوق كأس الخمر يؤدي إلى ولادة خمر جديدة ، فما بالنا باقتراب الماء من الفقاعات ذاتها، فضلًا عن الخمر نفسها ، ومن ثم فإن هذه الكناية التي ابتكرها الشاعر بخياله الخلّاق ضاعفت من التدليل على عذوبة الخمر ، وشدة طعامتها ، وفاعلية أثرها على العقل والنفس ، وأضاف الشاعر بهذه الكناية القائمة على التركيب الإضافي لشعر الخمر العربي صورة جديدة تبرز التفنن في وصفها ، فضلًا عن أن الشاعر قد استطاع أن يرينا صورة حركية رائعة للذرَّات المتطايرة فوق فقاعات كؤوس الخمر التي تمور وتفور في حركة بديعة تخلع عليها مزيدًا من الخلابة والجاذبية .

وتأتي الأبيات الثلاثة الأخيرة من هذه الصورة الكلية في ثوب جملة شرطية ممتدة مترابطة يرسم من خلالها صورة مبهجة للخمر في جو جمالي أخاذ تشمله البهجة ، وتغمره السعادة والسرور فيقول في البيت الخامس :

وإمَّا دعانِيَ داعي الصَبا ومالت بعِطْفِي أمُّ الطربْ

فيكنى عن الخمر بالتركيب الإضافي (أم الطرب) ، وهو تركيب أتاح للشاعر أن يظهر الأثر الجميل المنعش للخمر ، وفاعليتها في إطراب النفوس ، ومجيء الكناية في ثوب التركيب الإضافي مَكّنَ الشاعر من إضافة كلمة

(أم) بدلالتها على النبع والأصل إلى كلمة (الطرب) بدلالتها على البشاشة والسرور، ومن ثم أدى هذا الدمج بين الكلمتين من خلال الإضافة إلى التأكيد على كون الخمر مصدر السعادة .وهذا البيت يشتمل على الشرط الذي يطلب فيه من نديمه شيئًا عندما يدعوه داعي اللهو والمرح .

ويأتي جواب الشرط من خلال البيت السادس :

فقل لخطيبِ الرياضِ ارتجلْ فإنَّ خطيبَ الهوى قد خطَبْ

فيلتمس من نديمه أن يطلب من البلبل أن يُغرِّد ويرتجل الأغاني المطربة لأن طيف المحبوبة ونداء الحب قد هتف بداخله ، فهو جو لذيذ يمتلئ بالغبطة والنشوة ، والاستلذاذ بتذكر المحبوبة.

والشاعر كنى عن البلبل بالتركيب الإضافي (خطيب الرياض) ، وهو تركيب أظهر بجانب الصوت اللذيذ المطرب للبلبل صورة الرياض الخضراء بأزهارها الفواحة وثمارها الجذابة ، وكلها عناصر صوتية ولونية غاية في الحسن تضاعف من جمال جو الطرب والانطلاق الذي يعيشه الشاعر، ومن ثم فإن مجيء الكناية هنا في ثوب التركيب الإضافي كانت أكثر فنية وعاونت الشاعر في رسم جماليات هذا المشهد .

وكنى الشاعر عن هتاف الحب ونداء المحبوبة داخله (بخطيب الهوى) وهي كناية تفيض رومانسية وجمالًا، وتصور صوت الحب داخله في صورة محسوسة مسموعة فيخطب بأعزب ألحان الحب ، ويشدو بأفضل أصوات الغرام التي تمعن في تعزيز جو السرور والمرح الذي ينعم في ظلاله ويسعد به .

ويعطف الشاعر على جواب الشرط بيتًا آخر يقول فيه :

وللصبحِ يبدي تباشيرَهُ ويروي الهنا عن إمامِ الأَدَبْ

فيطلب من الصبح أن ينشر أضواءه التي تزيد المشهد إبهاجًا وحسنًا ، ويطلب منه كذلك أن يروي أحاديث الهناء والسرورعن (الحب) باعتباره مصدر

السعادة الأبرز في الحياة ، وكنى الشاعر عن الحب بالتركيب الإضافي (إمام الأدب) باعتباره الملهم الذي يُعَلِّم الشعراء القول ، ويدفعهم إلى الإبداع بأروع قصائد الغرام ، وأحلى أبيات الشوق والحنين .

وقد ضاعف الشاعر من جمال الكناية من خلال التشخيص عبر الاستعارة المكنية الذي جعل الشاعر من خلال الصبح راويًا يروي أحاديث الهناء والسرور عن إمام الأدب ، والكناية عن الحب بالتركيب الإضافي (إمام الأدب) أبرزت الحب في صورة جديدة خالبة تأسر السامع لها .

وبهذا تنتهي هذه الصورة الكلية التي وصف الشاعر فيها الخمر معتمدًا في تصويره على التركيب الإضافي الذي جعل معاني الشاعر في غاية الوضوح والتأثير .

الصورة الثانية: (تصوير التجافي بعد التواصل) :

يقول الشاعر [١] :

على الطَّرْسَيْن من خَدٍّ وجيدِ أرى سَطْرينِ في معنى الصدودِ
وقد سَدَلتْ غدائرَها تُريني تَبَدُّلَ بِيضِ أيامي بسُودِ
وقطَّعني الأسى والدمعُ بَحْرٌ فعادَ بَسيطُ همِّي في المديد
ولما أَقْصَدَتْ قلبي بلحظٍ علمتُ بأنَّهُ بيتُ القصيدِ

في البيت الأول يشبه الشاعر الخد والجيد بصحيفتين ناصعتين كتب عليهما سطران يدل معناهما على التجافي والصدود .

وبعد أن أكد الشاعر ظهور معاني الهجر والصدود على خد وجيد المحبوبة يؤكد في البيت الثاني ترسُّخ معاني الصدود من خلال غدائر المحبوبة السوداء التي أسدلتها أمامه لتعلن عن تبدل أيام الود والوصال إلى القطيعة

(١) الديوان ج ٢ ، ص ٣٠٨.

والهجر ، وجاءت الكناية في قوله : (بيض أيامي) لتكني عن أيام الوصال بينه وبين محبوبته المملوءة بالهناءة والسرور ، وأتت الكناية من خلال التركيب الإضافي التي أضاف الأيام إلي اللون الأبيض رمزالصفاء والأنس ليعكس مدى ما زخرت به أيام الوصل من انطلاق وفرح ، وقد زاد الشاعر هذه الكناية جمالًا من خلال الطباق بقوله : (سود) والضد يظهر حسنه الضد ، ومن ثم فقد سلط اللون الأسود الضوء على الاستلذاذ والهناءة التي امتلأت بها أيام الوصال ، وأكد هذا الطباق في الوقت ذاته فداحة مآل الهجر والتجافي، الذي أحاط الشاعر بالهموم والأحزان .

وفي البيت الثالث يؤكد إذ أنّ الأسى قد أضناه ، وأنّ دموعه قد سالت وفاضت حتى صارت مثل ماء البحر، مما أدى إلى تضخم همومه ، وتضاعف أحزانه حتى وصلت إلى الذروة التي لا تُحتمل .

وقد استعان الشاعر بالتصوير البياني لأنه خير ما يصور ما يرزح فيه ، فقوله : (وقطعني الأسى) كناية تصور ضراوة الأسى عليه ، وبشاعة صنيعه به ، إذ قَطَّع أوصال نفسه ، ومزَّقَ وجدانه ، ثم يأتي التشبيه (والدمع بحر) ليجعل دموعه في غاية الغزارة ونهاية الكثافة والكثرة والتتابع .

ولأن الأسى قد استبد به من داخله ، وسامه تقطيعًا وتمزيقًا ، والدموع قد انسالت من عينيه وفاضت ؛ فإن همه البسيط هاج وثار من جديد حتى بلغ الغاية التي لا تتحمل ، وهنا يستعين الشاعر بالكناية القائمة على التركيب الإضافي (بسيط همي) ليكني من خلاله عن الهم القليل الراكد داخله ، وهي كناية شكَّلها الشاعر بخياله الخلاق مضفيًا عليها صبغة من الخلابة والجمال ، ليصور من خلالها قلة همه ، وضآلة حزنه قبل أن يثور داخله من جديد بتأثير تملك الأسى والدموع منه ، وهذه الكناية قد شكَّلت بمجاورتها للفظة (المديد) . والتي كنى من خلالها كذلك عن عِظَم الهم وتضخمه . طباقًا يعكس البون الشاسع والفرق الهائل بين همه قبل الهيجان وبعده ، فشتان ما بين الشيء

البسيط القليل والشيء المديد البالغ الامتداد والعِظَم ، كما أن هذين اللفظين ينتميان إلى باب (البحور العروضية) مما يجعل بينهما تجانسًا من وجه آخر ، وهنا تظهر براعة الشاعر التصويرية إذ وظف ببراعته التصويرية لفظين يحملان تضادًا من جانب ، وتجانسًا من جانب آخر .

وفي البيت الرابع يصور الشاعر مأساته ولوعته في حبه بعد أن نفذ سهام لحظها في قلبه ، فهام بجمالها ، فأسره سحر عينيها ، وجمال لحظها ، وحينئذٍ خضع قلبه لحبها ، وعلم أن قلبه هو المقصود بالهزيمة والإخضاع .

وقد كنى الشاعر بالتركيب الإضافي : (بيت القصيد) عن كون قلبه هو مركز العناية ، وبؤرة الاهتمام وهذا ما أراده صريعًا ، مستسلمًا ، لا حول له ولا قوة .

وتزداد هذه الكناية جمالا من خلال تآزرها مع الكنايتين السابقتين في البيت السابق (بسيط همي والمديد) فبيت القصيد في القصيدة العربية يقصد به البيت المشتمل على لب المعنى الذي أنشأ الشاعر القصيدة من أجله ، وهو بهذا الاصطلاح يتفق مع لفظتي (البسيط) و (المديد) باعتبارها من البحور التي تجري القصيدة العربية عليها ، وهذا من بلاغة الرافعي في التصوير بالتركيب الإضافي ، وتحقيق التجانس بين مفردات صوره .

الصورة الثالثة: (تصوير الترامواي) :

يقول الشاعر [١] :

ويــحَ قــومي حتــى جَمــادُ أوربــا نــال مــن رزق خيلِنــا والبغــالِ

أتى هذا البيت في سياق قصيدة يصف الشاعر فيها (قطار السلك) المعروف (بالترامواي) ، ويبدي الشاعر إعجابه بهذا الاختراع الغربي ، الذي يدل على نهضة الغرب ونشاطهم ،في حين يرثي لحال بني وطنه الذي ران الكسل

(١) الديوان ج ١، ص ٢٦٥.

على قلوبهم ، فأصابهم الضعف والتأخر .

وهنا يتوجع الشاعر على قومه بعد أن أثَّر اختراع (التراموای) على أرزاق وأقوات أصحاب الخيل والبغال الذين كانوا ينقلون الناس والبضائع ، إذ أصابهم الكساد وحلت بهم الخسارة .

فقوله : (جماد أوربا) كناية عن التراموای ، وقد شَكَّل الشاعر كنايته تشكيلًا جديدًا من خلال التركيب الإضافي إذ جمع فيه بين هاتين اللفظتين الجماد الذي لا ينطق ونسبه إلى أوربا وخصه بهم ، وهي إضافة تخصص هذا الاختراع بأهل أوربا وهو تخصيص يقصده الشاعر في هذا السياق الذي ينبهر فيه بمنجزات الحضارة الغربية واكتشافاتها النافعة التي طورت حركة الحياة ، وهو تركيب إضافي يمعن كذلك في تعميق المفارقة التي أقامها الشاعر في بيته من خلال إطاحة هذا الاختراع بعمل الخيل والبغال ، وإزاحته لهم ، ومن ثم قطعه لأرزاق أصحابها الذين كانوا يقتاتون ويعيشون عليها ، وتوظيف الشاعر للفعل (حتى) يمعن في تعميق المفارقة التي تكشف الصورة الكبيرة والفجوة الهائلة بين تقدم الغرب ونهضتهم ، وتأخر الشرق وتخلفهم ، فالحرف (حتى) بما يدل عليه من انتهاء الغاية يشير في انبهار ممزوج بالمرارة إلى أنَّ الجماد قد أَحسن استثماره علماء أوربا ، وصنعوا منه قطارًا خفيف الحركة ، ينقل الأحمال الثقيلة والأمتعة الكبيرة وكذلك الناس في سهولة ويسر ، وهذا الجماد بهذا الشكل قد جنى على أرزاق أصحاب الخيل والبغال ، وأثَّر على أقواتهم .

فالجماد بفضل العلم والاجتهاد صار أفضل من الخيل والبغال ، وهو ما يكشف عن مهارة أهل الغرب ، وتقدم علمهم ، وهذه صورة رمزية يستشف منها فضل العلم ونفعه ، وخزي الجهل وضرره .

الصورة الرابعة: (تصوير الموت) :

يقول الشاعر :

يـا فـاجعَ القـوم مـاذا يَنْفـعُ الحَـذَرُ وقـد عَهِـدْناكَ لا تُبْقِـي ولا تَـذَرُ

أتى هذا البيت في مقدمة قصيدة للشاعر يرثي فيها الأمير عبد الرحمن أمير أفغانستان ، ومن ثم فهذا البيت بمثابة استهلال رائع لقصيدة يتحسر فيها

الشاعر على المرثي ، و ينادي الشاعر على الموت نداءً يفيض بمعاني الوحشة والبشاعة إذ يسميه (فاجع القوم) ، ثم يصرح له أنه لا يجدي معه حذر لأنه معهود منه أنه لا يبقى أحدًا على وجه الأرض ، فسلطانه قاهر، وجبروته ظاهر.

والشاعر وظَّف الكناية القائمة على التركيب الإضافي (فاجع القوم) لأنها تتيح له أن يصف الموت بأبشع صفاته التي ينفر منها الناس ، فالفجيعة تعني النازلة العظيمة التي تؤلم الناس ، والمصيبة التي تزلزل أركانهم ، وتعتصر قلوبهم ، وإيثار الشاعر اسم الفاعل (فاجع) للتعبير عن ملازمة هذا الصنيع للموت ، وأن هذا ديدنه الدائم ، وسمته المستمر.

ومجيء المضاف إليه في صيغة الجمع (القوم) يدل على شمولية فجيعته وامتداد ألمه .

وقد وَظَّف الشاعر من العناصر الأسلوبية والبلاغية التي ضاعفت من جمال الكناية وتصوير فداحة فتكه ، فيطالعنا النداء في بداية البيت بالأداة (يا) بما فيها من امتداد للنفس تتآزر مع حالة النوح والبكاء المسيطرة على الشاعر ، والاستفهام (ماذا ينفع الحذر) والذي يفيد شدة الاستسلام للموت ، والإذعان لأثره، والاستبعاد لنفع الحيطة والحذر أمام صولاته العاتية التي تفتك وتدمر .

وكذلك من خلال الشطر الثاني : (وقد عَهِدْناكَ لا تُبْقِي ولا تَذَرُ) والذي جاء مؤكدًا بقد والفعل الماضي ، ومعتمدًا على الاقتباس القرآني الذي قرَّر إفناءه التام لمن قصده ، وإبادته الكاملة له ، والتكرار ب (لا) للإمعان في التأكيد على انعدام البقاء لمن قصده الموت .

والفعل (عهدناك) بدلالته اللغوية يدل على أن إفناءه للأحياء ، وإنهاءه لأعمارهم هو سمته الملازم ، وطبعه الدائم الذي لا ينفك عنه على توالي السنين والأيام .

الخاتمـــــة

بعد هذه الدراسة التحليلية لبلاغة التصوير بالتركيب الإضافي في شعر الرافعي يستطيع البحث أن يوجز أبرز النتائج فيما يأتي :

١ـ كان التصوير الإضافي عمادًا أساسيًا في بنيان الإبداع الشعري للرافعي ، وظاهرة بلاغية لافتة عنده ، كشف من خلالها عن عبقرية تصويرية وطاقة تخييلية وقدرة فائقة في امتلاك ناصية اللغة ، وتشكيلها التشكيل المُعَبِّر عن معانيه وأفكاره ، ولذا فقد ظهرت في كافة الأغراض الفنية التي عالجها الشاعر .

٢. استطاع الرافعي أن يبدع تراكيب إضافية معقودة بين ألفاظ من حقول دلالية مختلفة فأنتجت صورًا عميقة الدلالة ، ثرية الإيحاء .

٣ـ تنوعت الصور الإضافية البيانية في شعر الرافعي بين التشبيه والاستعارة والكناية ، وكان لكلٍ منها مذاقها الخاص ، ودلالاتها المؤثرة في المتلقي ، وتقاربت نسبة توظيف الصور التشبيهية مع الصور الاستعارية بينما كانت الكناية أقل منهما في التوظيف ؛ وهذا التقارب بين التشبيه والاستعارة مردُّه الطبيعة الفنية للرافعي والذي كان حريصًا على التجديد والابتكار في صوره ، كما كان متمسكًا بروح التراث ومن ثم أكثر من الصور التركيبية التشبيهية والاستعارية القائمة على العلاقات المنطقية كما أكثر في الوقت نفسه من الصور التركيبية التشبيهية والاستعارية المبتكرة القائمة على كسر هذه العلاقات ، والمعبرة عن ذاتيته وتجاربه الشعورية والوجدانية ، وهذا بخلاف الكناية التركيبية التي جاءت في معظمها تراثية قديمة .

٤. جمعت التراكيب الإضافية التصويرية عند الرافعي بين الأصالة والمعاصرة ، فطالعتنا صور تراثية استمدها الشاعر من مخزونه اللغوي ، وطالعتنا كذلك صور عصرية ابتكرها الشاعر بخياله المبدع ، وكان لكلٍ أثره الجمالي الرائع في سياقها ، فمن صوره التراثية في التشبيه حبل هواي ، سيف

اللحاظ ، نار يأسي ، نار الهوى ، قبر الليالي ، موج الدموع ، بحر الدهر ، ظلمة ذنبه ، ومنها في الاستعارة يد الهوى ، دموع الفجر، أجفان الربيع ، ابتسام الزمان ، عين الزمان ، أذى الدهر ، ومنها في الكناية ذوات الجناح ، بيت القصيد ، أشم الأنوف ، فتاكة الألحاظ ، ساعة الحصاد ، ذات السوار، عباد الدنانير، ومن الصور الجديدة في التشبيه رياح الرزايا ، سفين الأرق ، صوامع الكسل ، ، كهرباء الوجد ، قواميس النفوس ، خيوط العمر، ومنها في الاستعارة دبيب الجوى ، دبيب الشوق ، دبيب الشفاء، دبيب الكرى ، حيل الفقر، فم الميدان ، أجنحة الظلام ، وجوه النحس ، جرح الجفا ، رأس الجماح ، ومنها في الكناية جماد أوربا ، بياض المنى ، حداد الشَّعْر، بومة الأجل .

٥ . لم يتوقف الرافعي في كثير من صوره التراثية على مدلولها القديم ، بل أضفى عليها من شاعريته بما جعلها أعمق أثرًا ، وأشد أسرًا .

٦ـ تنوعت أنماط التركيب الإضافي التصويري في شعر الرافعي بين الصورة المفردة التي تقدم لمحة خاطفة مركزة عميقة موحية ضمن شطر شعري ، وبين الصورة المفردة التي تمتد ظلالها وتنمو دلالاتها على امتداد بيت شعري بأكمله ، أو بيتين متتاليين ، أو عدة أبيات متعاقبة مكونة في مجموعها صورة كلية تعمق ظلال الصورة الأم في الصدارة ، التي تكون بمثابة نقطة ارتكاز لعديد من الصور المتولدة منها والتي تزيدها تفصيلًا وجمالًا ، كما أتت بعض صوره الإضافية عبارة عن صورة كلية مكونة من عدة أبيات متعاقبة تضم أبياتها هذه التراكيب الإضافية التي تدور حول موصوف واحد تستقل كل صورة منها بتصوير بُعد من أبعاد هذا الموصوف ، كما وردت بعض تراكيبه الإضافية التصويرية مشبهًا به لصورة تشبيهية ، أو مشبهًا . وهو قليل . لصورة تشبيهية كذلك ، وأتت . كذلك . قيدًا لصورة بيانية أخرى .

٧ـ تنوعت الدلالات الجمالية للصورة التركيبية الإضافية عند الرافعي بين

التشخيص والتجسيد والتجريد والتنظير فبدا التشخيص من خلال أنسنة الأشياء وخلع صفات الإنسان عليها ، وبدا التجسيد من خلال إبراز المعنويات في صورة الماديات الحسية ، والتجريد بإلحاق الحسي بالمعنوي ، والتنظير بإلحاق الحسي بالحسي والمعنوي بالمعنوي ، وكان لكلٍ أثره في تصوير المعنى المقصود .

٨ـ امتزجت كثير من الصور التركيبية الإضافية عند الرافعي بالموسيقى التصويرية الناتجة من التوازي والتكرار والجناس فأحاطتها بنغمٍ إيقاعي متناسق عمقت المعنى وطبعت ظلاله في ذهن المتلقي.

٩ . اقترن عدد غير قليل من الصور الإضافية عند الرافعي بالطباق والمقابلة والمفارقة التصويرية فأضفت عليها ظلالا جمالية جعلتها أشد تمكنًا وأكثر تشويقًا لدى القارئ .

١٠ . كشف التصوير الإضافي عن حس الرافعي الرومانسي ،إذ هام بالطبيعة وامتزج بها ، وبثها مشاعره وأحاسيسه ، وجعلها تدرك وتشعر وتحس .

١١ . حفلت صور الرافعي الإضافية بالألوان والظلال ، التي تجاوبت مع المعاني المقصودة مما عمَّق من دلالاتها في ذهن المتلقي ، كما حفلت صوره بالحركة التي انتزعت الإثارة والدهشة والتفاعل من قارئه .

١٢ـ غَلَّفَت بعض صور الرافعي الإضافية مسحة من الصعوبة في الفهم ؛ وذلك لأن تشكيلها وليد إحساس الرافعي الذاتي المستغرق في خياله المحلق ، وفكره النافذ الغائصين وراء المعنى المقصود ، وهذه الصعوبة الفنية تُحَفِّز القارئ لمزيد من التوقف أمام الصورة لفك شفرتها ، وإدراك معناها ، وهذا ما يحقق له اللذَّة والإمتاع لحصولها لديه بعد ألم المعاناة .

وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم .

***

المصادر والمراجـع

القرآن الكريم

أولاً : الكتــب :

١ . الاتجاه الرومانسي في شعر أبي القاسم الشابي ، د/ العربي حسن درويش ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩١م .

٢ . أدوات التشبيه دلالاتها واستعمالاتها في القرآن الكريم ، د/ محمود موسى حمدان ، مطبعة الأمانة ، ط١ ، ١٤١٣هـ . ١٩٩٢م .

٣ . أسلوبية البناء الشعري ، دراسة في شعر أبي تمام ، د/ سامي علي جبار ، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠١٠م .

٤ . أضواء على الأدب الحديث ، د/ أحمد محمد الحوفي ، دار المعارف ، ط١ ، ١٩٨١م .

٥ . التناص النظرية والممارسة ، د/ مصطفى بيومي عبد السلام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ١ ، ٢٠١٨م .

٦ . توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر ، أحمد زهير عبد الكريم رحاحلة ، دار البيروني للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ٢٠٠٨م .

٧ . الجنى الداني في حروف المعاني ، الحسن بن قاسم المرادي ، تحقيق فخر الدين قبارة ومحمد نديم فاضل ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٤١٣هـ . ١٩٩٢م .

٨ . حياة الرافعي ، محمد سعيد العريان ، المكتبة التجارية الكبرى ، ط٣ ، ١٣٧٥هـ . ١٩٥٥م .

٩ . الدهر في الشعر الأندلسي ، د/ لؤي خليل ، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث ، دار الكتب الوطنية ، ط١ ، ٢٠١٠م .

١٠ . ديوان عنترة بن شداد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠١ .

١١ . ديوان مصطفى صادق الرافعي ، تحقيق وشرح وتقديم د/ ياسين الأيوبي ، المكتبة العصرية ، ١٤٢٥هـ . ٢٠٠٤م .

١٢ . الرسم بالألوان في القرآن ، د/ أحمد رأفت ، دار الجميل للنشر والتوزيع.
١٣ . شعر الطبيعة في الأدبين الفاطمي والأيوبي ، القرن السادس نموذجًا ، د/ بهاء حسب الله ، ط١ ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ٢٠٠٦م .
١٤ . شعرية الكتابة النثرية عند مصطفى صادق الرافعي ، د/ سعيد فرغلي حامد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط١ ، ٢٠١٨م .
١٥ ـ الصورة البيانية في النص النسائي الإماراتي ، د/ وجدان عبد الإله الصايغ ، الدار المصرية اللبنانية ، ط١ ، صفر ١٤٢٠هـ . يونيو ١٩٩٩م.
١٦ ـ الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام ، د/ صاحب خليل إبراهيم ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٠م .
١٧ . الصورة الفنية ، أيقونة البديع في شعر أبي تمام ، د/ عبد القادر الرباعي ، دار جرير ، ط ١ ، ١٤٣٥هـ . ٢٠١٥م .
١٨ . الصورة الفنية عند النابغة الذبياني ، تأليف / خالد محمد الزواوي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، ط١ ، ١٩٩٢م .
١٩ . الصورة الفنية في الشعر الأندلسي ، شعر الأعمى التطيلي أنموذجًا ، د/ محمد ماجد الدخيل ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠٠٦م.
٢٠ . الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد ، د/ عبد الله التطاوي ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ج١ ، ١٩٩٧م .
٢١ . صورة المرأة في الشعر العباسي ، د/ علي إبراهيم أبو زيد، دار المعارف ، ط١ ، ١٩٨٣م .
٢٢ . علاقة الشاعر العربي بالتراث ، د/ مدحت الجيار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٦م .
٢٣ . عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون ، د/ فوزي خضر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٤م .
٢٤. فن الوصف في الشعر الجاهلي ، د/ على أحمد الخطيب ، الدار المصرية اللبنانية ، ط١ ، ذو الحجة ١٤٢٤هـ . ٢٠٠٤م .
٢٥ . في صحبة النص ، د/ طارق سعد شلبي ، دار البراق ، بدون .

٢٦ . قراءة الشعر وبناء الدلالة ، د/ شفيع السيد ، دار غريب للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٧م .
٢٧ . القصيدة العمودية الجديدة ، والنقد العربي المعاصر ، د/ منة الله شتيوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٢١م .
٢٨ . كتاب أسرار البلاغة ، الإمام عبد القاهر الجرجاني ، شرح وتعليق د/ محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة الإيمان بالمنصورة ، بدون .
٢٩ . كتاب الصناعتين ، الكناية والشعر ، أبو هلال العسكري ، تحقيق مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٢م .
٣٠ . مرجعية الصورة في شعر الطبيعة في النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة ، (نحو اعتماد المرجعية أساسًا نقديًا) ، د/ لمياء عبد الحميد القاضي ، مكتبة الآداب ، ط١ ، ١٤٣٣هـ . ٢٠١٢م .
٣١ـ المعجم الوسيط ، مجمع اللغة لعربية ،مكتبة الشروق الدولية ، ط٤ ،١٤٢٥هـ .٢٠٠٤م .
٣٢ . مصطفى صادق الرافعي أديبًا إسلاميًا ، د/ إبراهيم عوضين ، ط١ ، ١٤١١هـ . ١٩٩٠م .
٣٣ . النحو المصفى ، محمد عيد ، مطبعة دار نشر الثقافة ، بدون تاريخ .
٣٤ . النحو الوافي ، عباس حسن ، دار المعارف ، الطبعة الرابعة عشرة .
٣٥ . نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية ، د/ مصطفى حميدة ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ط١ ، ١٩٩٧م .
٣٦ . النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث ، د/ طه مصطفى أبو كريشة ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، ط١ ، ١٩٩٧م .

ثانيًا : المجلات والدوريات :

١ . مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة ، العدد الثاني والعشرون ، ١٤٢٤هـ . ٢٠٠٣م .

***

فهرس الموضوعات

الموضـــــــوع	الصفحة
المقدمة	**٢٥١٥**
التمهيد .	**٢٥٢١**
المبحث الأول: بلاغة التصوير بالتركيب الإضافي التشبيهي .	**٢٥٢٧**
المطلب الأول: بلاغة التصوير بالتركيب الإضافي التشبيهي الجامع للطرفين .	**٢٥٢٨**
الصورة الاولى : تصوير الشكوى من الضعف والعجز .	**٢٥٢٨**
الصورة الثانية : تصوير سطوة النوم .	**٢٥٣٥**
الصورة الثالثة : تصوير التحسر على تبدل حال مصر .	**٢٥٤٠**
الصورة الرابعة : تصوير أيام الوصل المبهجة .	**٢٥٤٣**
الصورة الخامسة : تصوير قوة العلاقة زمن الوصل .	**٢٥٤٦**
الصورة السادسة : تصوير التحسر على فوات زمن الوصل .	**٢٥٤٩**
الصورة السابعة : تصوير افتخار الشاعر بشعره .	**٢٥٥١**
الصورة الثامنة : تصوير الحث على استقبال شهر رمضان بالعبادة والطاعة.	**٢٥٥٣**
المطلب الآخر:بلاغة التصوير بالتركيب الإضافي الواقع مشبهًا به.	**٢٥٥٨**
الصورة الأولى : **تصوير شتاء مصر**	**٢٥٥٨**
الصورة الثانية : تصوير الترامواي .	**٢٥٧٤**
الصورة الثالثة: تصوير القمر .	**٢٥٨٠**
الصورة الرابعة : تصوير الخمر .	**٢٥٨٤**
الصورة الخامسة : تصوير صوت فتاة ناعمة.	**٢٥٨٦**
المبحث الثاني : بلاغة التصوير بالتركيب الإضافي الاستعاري .	**٢٥٨٨**

الصورة الأولى : تصوير استقبال شهر رمضان .	**٢٥٨٨**
الصورة الثانية : تصوير الحرب .	**٢٥٩١**
الصورة الثالثة: **تصوير القمر.**	**٢٥٩٣**
الصورة الرابعة : تصوير المتألمين تحت نور القمر .	**٢٥٩٤**
الصورةالخامسة : تصوير شكوى نهر النيل.	**٢٥٩٦**
المبحث الثالث : بلاغة التصوير بالتركيب الإضافي الكنائي.	**٢٥٩٨**
الصورة الأولى : تصوير الخمر.	**٢٥٩٨**
الصورة الثانية :تصوير التجافي بعد الوصل .	**٢٦٠٢**
الصورة الثالثة : تصوير التراموای .	**٢٦٠٤**
الصورة الرابعة **: تصوير الموت .**	**٢٦٠٥**
الخاتمة :	**٢٦٠٧**
فهرس المصادر والمراجع :	**٢٦١٠**
فهرس الموضوعات :	**٢٦١٣**