ترجمة الصورة الشعرية في غزليات حافظ الشيرازي من الفارسية إلى العربية

د. نهي محمد شاكر

مدرس بقسم اللغات الشرقية الإسلامية شعبة اللغة الفارسية،
كلية الألسن، جامعة عين شمس

مستخلص

ترجمة الصورة الشعرية في غزليات حافظ الشيرازي من الفارسية إلى العربية

مما لاشك فيه أن ترجمة الصورة الشعرية من الموضوعات الهامة التي عني العديد من الدارسين بدراستها في مختلف اللغات. لاسيما وأنها تلعب دوراً مهماً في فهم النص الشعري وتحليله.

يختص هذا البحث بدراسة ترجمة الصور الشعرية في اللغة الفارسية عند حافظ الشيرازي وهو من كبار شعراء الفارسية، وقد حظت غزلياته باهتمام ودراسة كبيرة، خاصة الصور الشعرية المبتكرة التي اعتمد عليها عند نظمه لهذه العزليات لما لها من دور في فهم غزليات حافظ الشيرازى بأبعادها الفلسفية.

يهدف هذا البحث إلي دراسة مفهوم الصور الشعرية، وعلاقتها بالفلسفة، وخصائصها، وأنواعها، وتقسيمها.

يعتمد هذا البحث علي المنهج البنيوي التكويني. وهو منهج فكرى يقوم على بحث العلاقة التي تربط بين عنصر وآخر ومن خلال هذه العلاقة يمكن التوصل إلي أبعاده الدلالية المختلفة.

وينقسم إلي مقدمة وأربعة مباحث، وخاتمة تتضمن النتائج التي خرج بها هذا البحث وقائمة بالمصادر والمراجع التي اعتمدت عليها في هذا البحث.

الكلمات المفتاحية: الصورة الشعرية، من الفارسية إلى العربية، غزليات حافظ.

Translation of the poetic image in Hafez Shirazi's ghazals from Persian to Arabic

There is no doubt that the translation of the poetic image is one of the important topics that many scholars have been interested in studying in different languages. Especially since it plays an important role in understanding and analyzing the poetic text.

This research specializes in studying the translation of poetic images in the Persian language by Hafez Shirazi, who is one of the greatest Persian poets. His ghazals have received a great attention by readers and researchers, especially the innovative poetic images that he relied on when composing these ghazals because of their role in understanding Hafez Shirazi's ghazals with their philosophical dimensions.

This research aims to study the concept of poetic images, their relationship to philosophy, their characteristics, types, and division.

This research relies on the structural compositional approach. It is an intellectual approach based on examining the relationship that links one element to another, and through this relationship, various semantic dimensions can be reached. The research is divided into an introduction, four chapters, and a conclusion that includes the results of the research have been relied on and a list of sources and references that I relied on in this research.

Keywords: Poetic image, from Persian to Arabic, Hafez's ghazals.

المقدمة

إن الصور الشعرية كانت ولاتزال من الموضوعات المهمة التي ترتبط بالشعر في كل اللغات، لاسيما الشعر العربي والفارسي لما اشتهر كلاهما به من إبداع، وقوة، وابتكار، فضلاً عن رصانة الأسلوب، وتجديد الموضوعات قديمًا وحديثًا، والتعبيرات البلاغية المبتكرة، فقد استطاع الشعراء العرب كأبي تمام، والبحتري، وأبو العتاهية، وأحمد شوقي، وأدونيس، وأمل دنقل، وكذلك الفرس مثل: الفردوسي، وحافظ الشيرازي، وسعدي الشيرازي، والخيام، وبهار، وغيرهم، استطاعوا أن يبدعوا ويبتكروا في رسم الصور الشعرية في قصائدهم وتطويعها لخدمة المعاني المتنوعة، والأغراض الشعرية المبتكرة.

والصور الشعرية لا تقتصر على شعر بعينه، بل تظهر في مختلف أنواع الشعر مثل: الشعر الغنائي، والملحمي، والقصصي، والمسرحي، ويستخدمه الشاعر في القصيدة بهدف خلق إيقاع أو تعزيز معنى بعينه في قصيدته، فتعد الصور الشعرية من أهم الأدوات التي يعتمد عليها الشاعر في قصيدته الشعرية خاصة مع تعدد صورها وأشكالها، التي تساعده في تحقيق هدفه.

وقد قيل إن سحر الشعر كسحر العطر، لا يمكن لصاحبه أن يحاصره أو يحبسه عمن حوله، أو أن يمنعه عن الناس (بن زورة، 2022، 29)، والصورة الشعرية إحدى أهم الركائز الأساسية التي يقوم عليها العمل الشعري، لذا فقد حظت باهتمام واسع المدى في الحقل النقدي الجديد؛ لأنها تعبر عن حقائق وصور واقعية مستمدة من واقع الإنسان يجسدها الشاعر باستخدام حواسه الممزوجة بعاطفته الجياشة المشحونة بجملة من

الأحاسيس المتنوعة. وإذا كان البناء الفني للقصيدة المعاصرة يعنى بدراسة مكونات هذا البناء، فإن الصورة الشعرية تعد واحدة من المكونات الأساسية لبناء القصيدة".

وقد عني علماء العرب قديمًا وحديثًا بدراسة الصورة الشعرية، بداية من المعنى اللغوي للصورة حيث جاء في لسان العرب لابن منظور أن: الصورة في الشكل، والجمع صُوَر وصِوَر، وقد صوَّره فتصوَّر وتصوَّرت الشيء، توهمت صورته، فتصور لي، والتصاوير، التماثيل، كما عرفها ابن الأثير قائلاً: الصورة ترد في لسان العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته. (ابن منظور، 1997، 85)

أما المعنى الاصطلاحي فيشمل الصورة البيانية كالتشبيه والاستعارة، ولكن إن كان المفهوم القديم قد قصر الصورة على التشبيه والاستعارة فإن المفهوم الجديد يوسع من إطارها، فلم تعد الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلو الصورة – بالمعنى الحديث – من المجاز أصلاً، فتكون عبارات حقيقية الاستعمال ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب. (البطل، 1981، 15).

وترى" دخية" نقلاً عن"عز الدين إسماعيل" أن: الصورة الشعرية تنقل إلينا انفعال الشاعر (تجربته الشعورية)؛ ولكن كذلك قد تنقل إلينا الفكرة التي انفعل بها الشاعر، وليست الصورة التي يكونها خيال الشاعر إلا وسيلة من وسائل استخدام اللغة على نحو يضمن انتقال مشاعره (انفعالاته وأفكاره) إلينا على نحو مؤثر، ويقول: "إن الصورة كما تكون مجموعة من الألفاظ تكون لفظًا واحدًا، والشاعر في بحثه وتركيبه لمصوره يستخدم اللفظ المفرد كما يستخدم مجموعة من الألفاظ، وبذلك يمكننا أن نقول إن القصيدة مجموعة من الصور (دخية، 2010، 308). (إسماعيل، 2013، 79). وينبغي هنا أن نقف

قليلًا لندرس بشيء من التحليل الصورة الشعرية؛ لأنها في الحقيقة أداة الشاعر، ولها فلسفة قديمة وأخرى حديثة، ينبغي أن نتبين ما بينهما من فروق؛ لأنه على أساس هذه الفروق يكون النظر إلى الشعر القديم والشعر الحديث، والحكم عليهما. (إسماعيل، 2013، 79).

وقد حظي مصطلح الصورة الشعرية أو شعرية الصورة بمكانة معلومة في النقد الأدبي المعاصر بوصفها عضد الأديب في تجربته الإبداعية، وسبيل الناقد في أحكامه القرائية، خاصة فيما تعلق بالأعمال الشعرية، إنها المجهر الكاشف عن مدى أصالة التجربة الشعرية، فالإجماع قديمًا وحديثًا على أن الشعر لا يستقيم له عود من غير الصورة، لأنها "الجوهر الثابت والدائم في الشعر". (حمايدية، 2024، 373)، وترى الباحثة أنها كانت ولاتزال محط أنظار العلماء في تخصص العلوم الإنسانية حيث دار الكثير من الجدل حولها منذ عهد أرسطو وتوالت الدراسات مرورًا بعلماء العرب، والغرب، والدراسات الفلسفية مثل: المدرسة الماركسية، وعلماء النفس مثل: فرويد، وقد تجلت براعة "حافظ الشيرازي" في رسم الصور الشعرية في الشعر الفارسي، هو وغيره من شعراء الفرس.

وكذلك يتفق النقاد قديمهم وحديثهم على مكانتها، وأهميتها، لكونها ركنًا أساسيًا من أركان البناء الشعري، ويقول "محمد مندور": "إن اللفظ العادي قد يكتسب قوة شاعرية بارزة إذا دخل في جملة، أو تركيب شعري، أو صورة بيانية، ويتعين على الشاعر أن يبتعد عن الأسلوب التقريري المسطح الخالي من كل تصوير أو نتوء بياني، والأدب بعامة والشعر بخاصة لا يلائمه إلا التصوير البياني، أي التعبير عن طريق الصورة (فرحات، 2021، 6).

ويقول مندور: "إن الشيء الذي جد على أسلوب الشعر البياني في عصرنا الحاضر أخذًا عن الغرب من ناحية الأســاس النظرى والتحليل التطبيقى – هو الرمز كوســيلة للتعبير الشـــعرى، والرمز غير اللغز وما ينبغي أن يكونه، وإلا عد عيبا وتخبطا في التعبير وعجزا عن الفهم والإبانة، فما يجوز أن ينقلب الرمز إلى لغز، وإنما يجب أن يظل الرمز على شـفافية تنم عما خلفه، أو توحى بمضــمونه" (مندور، 2006، 37-38).

منهج الدراسة: البنيوي التكويني

يعد المنهج البنيوي التكويني منهج فكري يقوم على بحث العلاقة التي تربط بين عنصر وآخر، ومن خلال هذه العلاقة يمكن التوصل إلى أبعاده الدلالية المختلفة، وهو من المناهج التي أسستها المدرسة الماركسية، حيث تتقاطع لديهم المفاهيم التكوينية مع المنهج البنيوي فتشكل أبعادا فكرية جديدة من منظور فلسفي تعيد قراءة المشهد جملة واحدة من خلال بحث عناصره الجزئية المكونة له.

الدراسات السابقة:

تناول العديد من الباحثين دراسة الصورة الشعرية في العربية ومنها: البحث المعنون بـ "إشكالية المعنى بين الصورة الشعرية وتشكيلاتها في الشعرية البلاغية العربية القديمة – قراءة في نماذج شعر امرئ القيس والمتنبي" لـ "عثمان بدرى" المنشور عام 1997م في مجلة" Algerian scientific journal platform".

وقام بدراستها في اللغة الفارسية "شفيعي كدكني" في كتابه "صور خيال در شعر فارسي" عام ١٩٩٦م المنشور في" اگاه" بطهران.

وبحث بعنوان "انواع تصوير سازى در شعر حافظ بر مبناى اشياء و محيط پيرامون" المنشور عام 2015م ل" حسن بساك" في فصلنامه تخصصى سبک شناسى نظم و نثر فارسى.

وفي الإنجليزية كتاب بعنوان " The Epic roots of lyrical imagery In cl assical Persian poetry" للباحثة " Anna Krasnowolska" المنشور في World Literature II عام 2006.

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث إلى دراسة النقاط الآتية:

1- مفهوم الصورة الشعرية عند العرب قديمًا وحديثًا، والغرب، والفرس.
2- علاقة الصورة الشعرية بالفلسفة.
3- أنواع الصورة الشعرية، وسماتها، وأنواعها، وأهميتها.
4- نماذج تطبيقية من تقنيات ترجمة الصورة الشعرية في ديوان حافظ الشيرازى من الفارسية إلى العربية.

وينقسم إلي مقدمة وأربعة مباحث، وخاتمة تتضمن النتائج التي خرج بها هذا البحث وقائمة بالمصادر والمراجع التي اعتمدت عليها في هذا البحث.

الكلمات المفتاحية: الصورة الشعرية، من الفارسية إلى العربية، غزليات حافظ.

1- مفهوم الصورة الشعرية عند العرب قديمًا وحديثًا، والغرب، والفرس

الصورة الشعرية قديمًا

يعد الجاحظ (ت) (255هـ) من أوائل من تحدثوا عن الصورة الشعرية فقال: الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير. (الحيوان، 1424هـ، 131)

أما قدامة بن جعفر (ت (337هـ) فقد تبع الجاحظ في رأيه حين قال: «إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيه من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل: الخشب للنجارة (جعفر، 1302هـ، 4).

وعلى هذا الأساس يدعو الشيخان " الجاحظ وقدامة" إلى الاعتماد على التصوير والصناعة لبيان مدى جودة ورداءة العمل الأدبي، وقد ذكر" أبو هلال العسكري" الصورة الشعرية في أثناء حديثه عن التشبيه بقوله: «إن التشبيه في جميع الكلام يجري. (ابن منظور، 1997م، 86)

الصورة الشعرية عند المحدثين والغرب

أخذت الصورة الشعرية عند المحدثين اهتمامًا كبيرًا مثلما فعل القدامى، وعلى الرغم من كثرة الدراسات وتعددها، فإن حقيقة الصورة الشعرية ما زالت موضع نقاش واختلاف، وهي تكاد تكون أقرب إلى الغموض.

ويرى "الدكتور شوقي ضيف" أن "من أهم مميزات الشعر مادته التصويرية، فالشعر لا يعبر عن الحقائق، بل يعرضها على شكل رموز وأطياف هلامية؛ لأنها تؤثر في النفس أكثر من تأثير الحقائق نفسها؛ ومن هنا كانت الصورة الشعرية غير واقعية وإن

كانت منتزعة من الواقع، ولأن الصـــورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من عالم الواقع". (شـــوقى، 1976، 229) (عبد القادر، 2015، 111).

أما "أحمد الشـايب" فالصـورة الفنية عنده هي: "القدرة على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة، فالصـورة هي عبارة عن علاقة الشـيء ودلالته الصـورية في حالة الوعي، وقد تتوسع لتستعمل عادة للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، ويقال أيضًا بأنها طريقة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة. (الشـــايب، 1994، 242-243). وعالجها "الشايب" -شأنه شأن الكثير من النقاد- حيث عرض معنيين للصورة الأدبية، الأول: بوصـفها المادة التي تتركب من اللغة بدلالاتها اللغوية الموسـيقية ومن الخيال الذي يجمع بين التشـــبيه، والاســـتعارة، والكناية، والطباق وحســـن التعليل، والثاني: بوصفها الأسلوب الخاص بالقاص أو الروائي، حيث لخص لنا مفهوم الصورة الأدبية بقوله: " إن الصـــورة الأدبية لها معنيان، أحدهما ما يقابل المادة الأدبية، ويظهر في الخيال والعبارة، والثاني ما يقابل الأســـلوب ويتحقق بالوحدة، وهذه تقوم على الكمال والتأليف والتناسب". (مطاوع، 2020، 194).

و من هنا تعد الصـــورة في القصـــيدة العربية المعاصـــرة معلمًا بارزًا من معالم النص الشعري الحداثي؛ لأنها تعبير عن علاقة الذات الشاعرة بالخارج (عبد القادر، 2015، 110-111).

مفهوم الصورة الشعرية في الفارسية

يذكر أن جوهر الصورة الذي يعدّه الأوروبيون في الأدب الفارسي قد تم تقديمه لأول مرة بالمعنى المتخصص على يد "شفيعي كدكني": في كتاب "صور خيال در شعر فارسي" على النحو الآتي: التصرف الذهني أو معالجة الشاعر الذهنية لمفهوم الطبيعة والإنسان والجهد الداخلي لديه ما يؤسس للعلاقة بين الإنسان والطبيعة، هو ما نطلق عليه الخيال والصورة الحسية المتجددة. (كدكني، 1375، 17).

أو هي على حد قول فتوحي: "أي استخدام للغة المجازية بما يشتمل على التشبيه، والاستعارة، والمجاز، والأسطورة"، أو هي كما عرفها" فرشيد ورد" معنى الخيال هو ما شبهه الأوروبيون بتلك الصورة وأطلق عليها أجدادنا التشبيه، والاستعارة، والمجاز، ويعرفها "ميرصادقى" بقوله: الايمدج أو الصورة الخيالية في المصطلح الأدبي هو عمل ذهني ذو تشابه ظاهر تصنعه كلمة عبارة أو جملة لمؤلفه وهو الشاعر بحيث تنتقل تجربته الجيدة إلى ذهن القارئ والمستمع من خلالها.

وتعرفها " زرين كوب": الصور في الشعر هي نوع من الإبداع الفني الذي من خلاله يضفي الشاعر اللون والحياة على الكلمات والأشياء، إنه يضع عليهم عبئًا عاطفيًا ويخلق عالمًا جديدًا بمساعدة هذه الصور.

ويعرفها "براهني": الصورة هي طريقة خاصة لظهور الشيء في الوعي الإنساني، أو هي الطريقة الخاصة التي تمكن الوعي الإنساني من إدراك شيء ذاتي بداخله، ويعرفها "داد" بأنها: وصف خيالي بمقارنة خيالية تؤدي إلى خلق صورة في ذهن القارئ والمستمع، وفي المناقشات الأدبية حول الخيال والصورة مقابل "الايمدج" أي الصورة،

تشير إلى مجموعة العناصر التعبيرية والمجازية التي يصورها المتكلم بالكلمات وتخلق صورة في ذهن القارئ أو المستمع.

فإذا بنينا تعريف "كدكني" للصورة على أساس استخدام الشاعر للبعد الذهني في معالجته الذهنية للصور – بهدف إثبات العلاقة بين الإنسان والطبيعة، ومن ناحية أخرى لا يمكن إغفال الجانب العاطفي هنا– فالخيال والعاطفة الشعرية عاملان مهمان لصانع الصورة في الشعر لدى كدكنى، وتختلف الصور الشعرية عن بعضها البعض حسب مقدرة الشاعر على رسم الصور الشعرية، كلما استخدم الشاعر الأخيلة والعواطف الشعرية في عمله، كانت الصور المعروضة في قصائده أكثر روعة، ونتيجة لذلك، كان التأثير على القارئ أعمق وأنجح، ولذلك فإن التحليل والحمل العاطفي كمًا وكيفًا في كل صورة شعرية هما عنصران مهمان لخلود هذا العمل الأدبي. (دلبرى ومهرى، 1394، 74–75).

ولابد لنا من التمييز بين الشعر الكلاسيكي والشعر الحديث، والفرق بينهما هو أن الشعر الكلاسيكي ينصب تركيزه على العوالم العقلية والداخلية، أما الشعر الحديث فيحاول التركيز على العالمين الموضوعي والخارجي. (شاكري وحسيني، 1402، 42)

ويعد الخيال أحد أهم عناصر العمل الأدبي، وحتى من وجهة نظر المنطقيين والفلاسفة فإن عنصر الخيال هو جوهر الشعر، وله مساهمة مهمة جدًا في نقل أفكار الشاعر العقلية واستقبالها، وتعريف القارئ والمستمع بعالم فكر الشاعر، وفي الحقيقة فإن الخيال هو أحد العوامل التي تثير عاطفة الجمال وهو نتاجه، ويثير متعة الإبداع، لأنه يكمل فكر الفنان ويخلق منه فكرًا جديدًا، وتؤدي الأعمال الفنية، وبخاصة في الشعر، دورًا بارزًا للغاية؛ فهي نتاج الخيال، والصور الفنية، والأدبية.

وعدَّ القدماء تأثير الكلام شكلاً من أشكال التأمل والتوسع في النفس؛ لأن الخيال وسيلة لإظهار العاطفة في العمل الأدبي، ومن بين المعايير التي توصل إليها النقاد واهتموا بها في تقييم الخيال هي عبارة: بلاغة الصور الخيالية، الابتكار في الخيال، أو الخيال الابتكاري، أو تأثير الصور الخيالية؛ لذا يمكن القول إن نطاق الخيال في قصائد الشعراء هو الصور الخيالية واسعة النطاق، والمتنوعة، والمبتكرة، وهي نفسها نتيجة تفتق قريحتهم في تطوير الصور أو المعاني الخيالية؛ لأن الخيال يحلق في ذهن الشاعر تحت تأثير المشاعر والعواطف، وتتكون صورة منفصلة عن قصائد الشعراء الآخرين، ويرى "شيركو بيكس" أن الخيال في حد ذاته هو العنصر الأساسي في الشعر .

وبحسب "پورنامداريان"، يمكن فحص عنصر الخيال من اتجاهين، أحدهما رأسي للقصيدة، أي في طول المقاطع، مما يؤدي إلى خلق مقاطع متنوعة، ويسمح بالتشبيه والاستعارة، والآخر يكون في المحور الأفقي للقصيدة، الذي يربط فعليا الصور المتناثرة للقصيدة ويعطي تصميمًا موحدًا وبنية صلبة لكامل مكونات القصيدة، متناسبة، ومتناغمة مع النص، وفي كثير من الأحيان، تحتوي الصور الخيالية في الأدب وبخاصة في الشعر على أوصاف على شكل تشبيه واستعارة ومجازات. (پشابادى، 1396، 86). لكن تظل القدرة البلاغية للشاعر هي العنصر الأبرز في خلق الصور الشعرية المبتكرة (نبي لو، 1399، 135).

وتمت ترجمة (صورة) إلى الفارسية على أنها "خيال" و"صورة خيالية"، ويشير هذا المصطلح إلى مجموعة من الصور الشعرية واللغة الافتراضية التي تعبر عنه؛ وهي: ذلك الجزء من الإبداع الفني الذي يعمل على استخدام اللغة من خلال امتلاك الخيال في اللغة العادية، وفي الأدب الفارسي، تشير الصورة إلى أشكال خيالية، وهي عبارة

عن: التشبيه، والاستعارة، التي تم استخدامها غالبًا في الفنون البلاغية المختلفة خاصة بالشعر (Badizadeh, Mehraban, Ghotbi, 2021, 2)

كما تعد الصورة من أكثر المصطلحات استخدامًا في مجال الجماليات والنقد الأدبي، ونظرًا لغموضها وتعقيدها الخاص، فقد وردت لها عدة تعريفات، وتعرف الصورة في المعجم على حد قول "آريان پور": بأنها نسخة، تجسيد، تشبيه، تصور ذهني، أو كما قال الشاعر الإنجليزي "سي دي لويس": "الصورة، هي الصورة التي يصنعها الشاعر بالكلمات، وفي تعريف آخر ورد أن الصور أو الصور الخيالية هي أعمال العقل ذات التشابه المرئي التي تصنعها كلمة أو جملة أو مقولة لكاتب أو شاعر بحيث تنتقل تجربته الحسية إلى ذهن القارئ أو المستمع"، ومن وجهة نظر "طالبيان": فإن أي استخدام للغة يتجاوز المعيار الطبيعي ويكون له سمو وتألق، ويخلق حركة وإثارة في ذهن القارئ أو يؤدي إلى دافع عاطفي هو صورة.

وعلى كل حال فإن للصورة والصورة المعالجة فنيًا وظيفة واسعة وحاسمة في مجال الشعر، ولها أيضا دور وتأثير في بناء الحياة الواعية للشاعر، ولتقييم الصور الخيالية يجب الانتباه إلى ديناميكيات حركة الصور الخيالية وحياتها، التي تعد أحد معايير قياس وتقييم الصور الخيالية، فالصور في الشعر بحد ذاتها هي نوع من الإبداع الفني. (پشابادى، 1396، 86-87).

تعد الصور الشعرية من أهم موضوعات النقد الأدبي في السنوات الأخيرة، وهو ما يرتبط مباشرة بالنقد الجمالي للنصوص الأدبية، وقد حظي باهتمام النقاد والمنظرين من مختلف

المدارس، وللصورة أهمية خاصة في التعبير عن أيديولوجية الفكر الشعري والعاطفة والتأثير على الجمهور. (ابراهيم وجليلي، 1397، 235).

يتخلل الشعر الفارسي العديد من الصور الشعرية المستنبطة من الطبيعة، فنجد غزليات حافظ الشيرازي تعتمد في المقام الأول على عناصر الطبيعة حوله، ويتجلى إبداع هذا الشاعر ونبوغه في معالجته لهذه الصور معتمدا في ذلك على المعرفة الأولية للمتلقي، بينما تظهر عناصر طبيعية أخرى مثل: السماء، والفلك، والشمس، والغروب لدى: الرودكي، وعنصرى، ومنوچهرى، وخاقانى، ونظامي (بساك، 1394، 83-85).

ومن هنا يمكن القول إن الشعراء الفرس –شأنهم شأن شعراء العرب– كان لهم باع طويل في خلق الصور الشعرية المفردة، والمركبة معتمدين في المقام الأول على عناصر الطبيعة في تجسيد الأبعاد النفسية والجمالية التي تخاطب العقل والعين؛ بما يحقق المتعة الذهنية، والنفسية، والعقلية للمتلقي.

واليوم، أصبحت الصورة في الشعر مهمة جدًا، فقصائد الإملاء الأخرى التي تنقل مفهومًا للجمهور مع بيانات تقريرية دون صور لا تحظى بشعبية كبيرة، حتى في التعبير عن المحتوى الشعري الأكثر عاطفية، يتم تقديم الصورة مع احترام ذكاء الجمهور، ويقف الشاعر في الخلف حتى يتم نقل مشاعر الجمهور من خلال هذه الصورة مع الموضوع المصاحب لها.

أهمية الصور في الشعر كبيرة جدًا لدرجة أن "ديفيد ديتز" يقول: إن الكلمة التي تستخدم الأفكار المفردة فقط دون الصور ستكون وثيقة علمية وليست قصيدة على الإطلاق، والقافية هي جوهر الشعر، لكن شعر اليوم يعتمد أكثر على الصورة، لأن الصورة شيء

متأصل في الفن، وليس مثل: الوزن والقافية، ويذكر "شميسا" هذا القسم تحت عنوان الشعر اللفظي والشعر الساخر، فهو يعتبر الشعر اللفظي قصيدة تتماشى مع منطق النثر باستثناء الوزن العروضي له الذي يمنحه صفة الشعر.

ويعدُّ الشعر الساخر ذو الصورة غير المباشرة قصيدة يؤدي فيها الخيال والتصوير الدور الأول، ويرسم الشاعر فيها صورا خيالية بدلاً من الكلام، وهو ما يحيلنا إلي أهمية الصور في الشعر، حيث يمتلك الشعراء أدوات خاصة لإنشاء الصور بالكلمات، وفي علم التعبير نتعرف على أدوات الرسم المختلفة في اللغة، وهذه الأدوات أو عناصر التعبير في الشعر: هي التشبيه، والاستعارة، والمجاز. (مظفرى ونصرى، 1396، 57-58)

ولا يفوتنا هنا التميز بين الشعر البصري والصورة الشعرية، فهناك خلط يمكن أن يقع فيه المتلقي، فالشعر البصري عرّفته معظم قواميس المصطلحات الأدبية على النحو الآتي: الشعر الموضوعي أو الشعر المرئي هو قصيدة مكتوبة بحيث يكون بعدها الفني أكثر من بعدها المعنوي، أي أنه يتم تقديمها للجمهور على شكل صورة، تمكن المتلقي من إدراكها كجزء بما يؤهله لإدراكها ككل، وعادة ما يكون الشكل المكتوب للقصيدة مقدم على هيئة صورة فنية مكتملة الأركان.

وهذا التعريف غير كامل؛ لأن بعض تقنيات الفن البصري التي استخدمها الشعراء الفرس، من خلال الوصف الحيوي والديناميكي للمشاهد على شكل فيلم حي أو لوحة حية لا يشمل اكتشاف التشابه بين الشكل المكتوب المعتاد للكلمة ومعناها التصويري، ومن أنسب التعريفات للشعر البصري هو تعريف "مهدي محبتى": "أعني القدرة على

التصوير، والرسم، والأداء، وصناعة الأفلام بالكلمات، وتظهر في إتقان الشاعر أو الكاتب الربط بين الكلمات، والفضاء، والمعنى معًا، بطريقة تجعله يبتكر طرقا مختلفة لاستخدام الجمل والكلمات في لوحة جميلة، أو تجسيد فيلم يتم تصويره أمام عين القارئ وعقل المستمع، بما يجعلها حية في ذهن المتلقي وذاكرته كاللوحة الفنية.(دانش وواعظ، 1392، 206) (زين العابديني وشاهين، 1399، 88).

والجدير بالذكر أن الرمز يؤدي دورًا مهمًا في خلق الصور الشعرية، وتحتوي المعاجم في اللغة الفارسية على مرادفات مثل: "Sign وSignal" و"Sympton" التي تستخدم وتعني "علامة"، والرمز مصطلح يذهب حمله الدلالي إلى ما هو أبعد من ذلك بكثير، هذا هو معناه التقليدي، والتعبير الرمزي: تعبير يعبر عن حقائق وأحداث لا حصر لها تتجاوز الفهم البشري، يسعي للتعبير عنها عن طريق الأفكار، والمفاهيم، وأنظمة الإشارات بحيث يصبح من الأسهل فهم تلك الأشياء التي لا يمكن التعبير عنها. (قطبي وآخرون، 1399، 180).

والخطوة الأولى لفهم معاني العبارات والأبيات في النصوص هي معرفة المعاني الصحيحة والتراكيب المستخدمة، كما يُظهر تاريخ اللغويات والأنثروبولوجيا في إيران أن معرفة المشهد وخياله كانت موجودة في كل مكان وفي جميع الأوقات، وأن هناك علاقة ذات معنى بين المفهوم والمساحة المتخيلة له. (منصورى و مخلص، 1397، 17).

ويرى "جوزيف كامل" أن سوء فهم المعاني المجازية للأساطير وتفسيرها بالاعتماد على معناها الصريح والظاهر يسبب موت الأساطير، ولكن إذا نظرنا إلى الأساطير من خلال عدسة العقلية الأسطورية، فيجب علينا أن ننظر إلى المعاني الحقيقية وغير المجازية لها؛ ولأن الأسطورة لها طبيعة الإيمان وهي حقيقة بالنسبة لجمهورها، فمن

المؤكد أنه عند التعامل مع الأسطورة، وخاصة الأساطير الكتابية، يجب على المرء دائمًا الانتباه إلى الجولة التأويلية من الفهم والإيمان. (جميل وارژنه، 1399، 97-98).

وذكر " ياكوبسون" في نظرية الاتصال في الأدب، ستة مكونات للاتصال، وهي: 1. رسالة العمل الأدبي 2. مرسل الرسالة (مؤلف أو شاعر) 3. متلقي الرسالة، الجمهور، القارئ) 4. الكود (قواعد اللغة ومعاييرها) 5. السياق الاتصال (المواقف الاجتماعية والثقافية) 6. قنوات الاتصال (الكلمات مع الأصوات) (طهماسبي وسونار، 1400، 289).

2- <u>علاقة الصورة الشعرية بالفلسفة</u>

يتم التمييز بين مفهومين في تاريخ تطور مصطلح الصورة الفنية: يقف قديمًا عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز وحديثًا يضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما : الصورة الذهنية، والصورة الرمزية، حيث يمثل كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة اتجاهًا قائمًا بذاته في دراسة الأدب الحديث، وقد اقترن هذا التطور الاصطلاحي بعدة علوم منها: الفلسفة، وعلم الجمال، وعلم النفس، وعلوم الأدب؛ مما أكسبه توسعا دلاليا ومفهوميا قاده في نهاية الأمر إلى التعقيد، ويعد مرجع هذا التعقيد إلى سقوط كلمة الصورة – بمعناها الفلسفي – لدى العرب مع الفلسفة اليونانية الأرسطية، حيث تلاقت فكرة الفصل هذه مع فلسفة فكرة المعتزلة القائمة على الفصل بين اللفظ والمعنى. (البطل، 1981، 25).

ويرى البعض أن تغيير مفاهيم الشـعر ونظرياته من شـأنه أن يغير مفاهيم الصـورة الفنية ونظرياتها، ولكن الاهتمام فيها يظل قائمًا مادام هناك شـعراء يبدعون ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه وإدراكه والحكم عليه، وقد انبثقت من قديم الأزل لتبليغ التجارب عن طريق التشبيه والاستعارة من أجل بلوغ تصوير يقارب الواقع، وهذا ما جعلها تقترن بإحكام إلى الصور البلاغية حتى كادت تقتصر عليها، ولكنها حديثًا قد تخلو من المجاز أصلا، فتكون العبارات حقيقية الاستعمال، ومع ذلك تشكل صورة دالة على خيال خصب "، بل إن ذات الشاعر تتحقق موضوعيا في الصورة أكثر من أي عنصر داخل البناء الشعري، والجدير بالذكر هنا غموض المصطلح لارتباطه وتداخله مع مصطلحات أخرى مثل: الصورة الأدبية والفنية، والبلاغية، والبيانية، والمجازية فضلًا عن كثرة دلالاته المنبثقة من الاتجاهات الأدبية والمناهج النقدية. (حمايدية، 2024، 374).

وقد يرجع سبب الغموض إلى نظرية أسطورة الصورة، لقد رافق تجربة الشاعر الحديث ميله إلى الخلق والابتكار في الصورة الشعرية، واتجه كثير من الشعراء المعاصرين إلى استقبال الجديد في مجال التجربة وظهر تأثر هؤلاء بوضوح بنماذج للشعراء الأوربيين أمثال: بودلير، ولوركا، وعزرا باوند، وت. س. إليوت، وكان الحظ الأكبر من التأثر بهذا الأخير في نظريته عن الأسطورة والمعادل الموضوعي والجسارة اللغوية، وما لبثت أن أصبحت بعض هذه النظريات قناعات منهجية لدى شعرائنا المعاصرين.

وأسطورة الصورة تدور حول تمثيل أسماء الحيوانات من خلال تجسيد صورة مركبة وأطلق عليها البعض خرافة، ويمكن رصدها في كتاب "كليلة ودمنة"، وقد يرى البعض

أن الصور الشعرية قد تضفي غموضا، بينما يرى آخرون أنها تضفي بعدًا فلسفيًا يتماشي مع تجربة واقعية يعيشها المتلقي، تساعده على تخطي واقعه المحسوس بآخر حر. (الزبيدي، 2010، 24).

ويرى الماركسيون أن سر الجمال في العمل الأدبي هو مطابقة الواقع وتحريه في التصوير، فالفن لديهم محاكاة للواقع، ومظاهر الطبيعة، وحياة المجتمع، فجمال الصورة يقاس بمدى المطابقة والصدق الواقعي، هذا ما يشترطه "ديدرو" حتى يبلغ التصوير درجة الجمال، فمكمن الجمال في التصوير يكون في مطابقة الصورة للشيء؛ وهو ما يؤكد عبودية الصورة للواقع، ويجعل العمل الفني يخضع دائمًا لمبدأ المحاكاة الصماء، التي لا يتعدى هدفها مجرد إيقاظ الشعور بالواقع، وقد وصلت المبالغة عند المركسيون إلى حد تقصى فيه ذات الفنان في عملية التصوير، ولعل هذا ما يقصده الروائي الروسي "تروجينيف" حين يرى أن منتهى السعادة بالنسبة للأديب أن يصور الحقيقة بالضبط، وفي قوة حقيقية الحياة حتى ولو كانت لا تتطابق مع ميوله الشخصية (جنا وحلوات، 2017، 19).

لقد تأثرت الدراسات الأدبية في تكوين المفهوم الحديث لمصطلح الصورة الفنية بالدراسات السيكولوجية التي بدأها "فرويد" بمباحثه عن العقل الباطن، الذي اتخذه السرياليون مصدر فيض صورهم الشعرية، معتبرين تحديدها رمزا مصدره اللاشعور، الذي يمثل انعطاف مهم في فهمها؛ ومن هنا نشأ التباين في تعريفها، حيث يتجه أولهما اتجاهًا سلوكيًا يهتم بالصور الذهنية فهي نتاج العمليات العقلية في تأثره بالعمل الفني وفهمه له، ويصنفها هذا التعريف بوصفها صور بصرية، وسمعية، وشمية،

وذوقية، ولمسـية، فهي مسـتمدة من عمل الحواس الخمس، بالإضـافة إلى الصـور الحركية والعضوية، وقد تشترك حاسة أو أكثر في تكوين صورة؛ مما يسمى بالصورة المتكاملة **Unifieds image** أما التعريف الثاني: فيدرس الصـورة باعتبارها تجسـد رؤية رمزية، ويهتم فيها بعناقيد الصور وهي الأنماط المكررة. (البطل، 1981، 28).

ويقول "عصـفور": إن المعنى هو الفكرة السـابقة على الألفاظ من حيث وجودها واكتمالها في الذهن، والبلاغة من بلوغ القصـد والغاية، إذ هي كل ما تبلغ به المعنى ذهن سامعك فتمكنه في نفسه كتمكنها في نفسك، مع صورة مقبولة ومعرض حسن، إذن الكلام البليغ هو الأداة التي تنتقل بها المعاني من مكامنها المستورة في الذهن إلى الواقع المادي الملموس، فيدركها المتلقي ويتعرف عليها، بعد أن كانت محجوبة في ذهن صـاحبها، وموجودة في حكم العدم، ولكن هذه المعاني – وإن كانت كامنة في الأذهان – لها اسـتقلالها الذاتي عن الكلمات المعبرة عنها، لأنها وإن كانت كامنة في الصدور فإنها مصورة ومفصلة فيها".(عصفور،1992، 319)

وهذا لا يعني أن المعنى الذي لا تعبر عنه اللغة ليس معنى على الاطلاق ولا وجود له أصلا، لأننا لا يمكننا التفكير في الفنون الأدبية، إلا من خلال اللغة، فليست كلماتنا إلا المعاني ذاتها، وليس هناك تعقل، يعقبه وضـع، وإنما هناك وضـع لا يفارق حركة التعقل، ولكن التسليم بوضع اللغة إزاء الفكر، وفصلها عنه، لا بد أن يؤدي إلى فصل الألفاظ عن معانيها. (عصفور، 1992، 321)

واللغة التي تعنيها ليست هي مطلق اللغة، وإنما هي التي يمكن أن نختزل الإشارة إليها بـ رحيق اللغة، وهي التي توصف عادة بحلقة الأدب أو لغة الشعر وهي: تلك المنظومة الكلامية الرمزية التي تولدها المخيلة الأدبية بوجه عام، والمخيلة الشعرية بوجه خاص

من النظام اللغوي العام، والمفترض أنها تتميز بتجاوزها للحدود، والأعراف، والأنظمة الكلامية الخارجية المجمع عليها بشكل ما من الأشكال. (بدرى، 1997، 175).

وهنا لا يمكن إغفال قيمة الخيال كعنصر رئيس في القصيدة، هو العنصر الأساسي للشعر بكل تعريفاته القديمة والحديثة، وأي معنى آخر يمكن التعبير عنه شعريًا في ضوء الخيال، (كدكني، 1375، 3-4)، فأصحاب النظرة المنطقية والفلسفية للمفاهيم، كما ورد في مناقشة الخيال، عدُّوه الجوهر الأساسي للشعر، كما يرى كثير من المتحدثين في المدارس الأدبية الجديدة، مثل: السرياليون، أن الفن هو نتيجة الخيال، ونقل "ابن رشيق القيرواني" في كتابه "العمدة" أن الشعر شيء فيه تشبيه جميل واستعارة ساحرة (كدكني، 1375، 7).

فاللغة والخيال يمكن وصفهما من وجهة نظري بلفظ الشعرية، ويعود الأصل الغربي إلى الكلمة الإغريقية (poietukos) ثم تحول في اللغة اللاتينية إلى كلمة (poietica) و يعود أصلها إلى الفرنسية مشتق من كلمة (poetique) و (poetics) بالإنجليزية، وفي مقابل الكلمة العربية تجد مصطلح الشعرية في طليعة المصطلحات الجديدة، وهي محط اهتمام الخطاب النقدي المعاصر متعدد الرؤيا، فهي مجموعة من القواعد، والمبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر أو هي علم موضوعه الشعر.

وهذا المصطلح القديم يعود إلى أرسطو، ويتلخص في إطار البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع، وفي التراث النقدي والبلاغي عند العرب تواجه مفهومًا واحدًا بمصطلحات مختلفة منها شعرية أرسطو، والأقاويل الشعرية المستندة إلى المحاكاة والتخييل عند "حازم القرطاجني" الذي يرى أن الشعرية في الشعر إنما هي

نظم أي لفظ كيف ألفق نظمه وتضـــمينه، أي غرض اتفق على أي صـــفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم الموضوع. (نقبيل،2021، 293).

3- أهمية الصورة الشعرية، ووظائفها، وأنواعها، وخصائصها

تتمثل أهمية الصـورة الشـعرية في الأسـلوب في جذب انتباهنا للمعنى الذي تعرضـه، وتفاعلنا مع ذلك المعنى، والتأثر به، فأهميتها تكمن في ما وراء المعنى الصـريح الذي تعرضه لآخر تنطوي عليه، تقودنا بطريقة ما لإدراكه، أي عندما تعرض معنى مجردا، اكتمل في غيبة من الصـــورة، ثم تأتي الصـــورة فتحتوي ذلك المعنى أو تدل عليه، فتحدث فيه تأثيرًا ملحوظا، وخصـــوصـــية لافتة؛ لأنها لا تعرضـــه كما هو في عزلة واكتفاء ذاتين، وإنما تعرضـه بواسـطة سلسـلة من الإشـارات إلى عناصـر أخرى متميزة عن ذلك المعنى، لكنها يمكن أن ترتبط به بطريقة ما، مما يتيح لها فرصـــة لتفرض على المتلقي نوعًا من الانتباه واليقظة؛ لأنها تبطئ إيقاع التقائه بالمعنى، وتنحرف به إلى اشارات فرعية غير مباشرة، لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها.

وهكذا ينتقل المتلقي من ظاهر المجاز إلى حقيقته، ومن ظاهر الاسـتعارة إلى أصـلها ومن المشـبه به إلى المشـبه، ومن المضـمون الحسـي المباشـر للكتابة إلى معناها الأصـلي المجرد، ويتم ذلك كله من خلال نوع من الاستدلال ينشط معه ذهن المتلقي، ويشعر إزاءه بنوع من الفضول، يدفعه إلى تأمل علاقات المشابهة أو تناسب العلاقات المسند إليها الصورة، بهدف الوصـول للمعنى الأصـلي لها، وتأتي المتعة الذهنية التي يستشعرها المتلقي على قدر الجهد المبذول في إدراك هذا المعنى. (عصفور،1992، 327-328).

إن أهميتها ترجع إلى دورها الكبير في تحقيق الخاصية الشعرية في النص، لسعيها الدؤوب تجاه تجاوز الواقع وخرقه؛ لأن الصور تفتح للشعر مجالات من الإشراق، فتظهر العبقرية الشعرية التي تمد الكلمة بروح جديدة وحياة تتميز بالديمومة، وكما قال: "سدني": إن ما يصنع الشاعر ليس القافية والتقطيع الشعري وإنما ابتداع صورة بارزة للفضيلة، أو الرذيلة، أو أي شيء آخر.

و يوجزها "باوية": في كونها تكشف الحقائق، وتتسرب في جزئيات وتفاصيل موضوع محور التصوير، لتخرجه إلى الواقع، فهي تكشف بكل مرونة خلفيات موضوع محور التصوير وتبيين حقائقه، كما أنها تضيء الطريق له، حيث تضفي عليه لمسات فنية مستمدة من حرارة العاطفة، وجموع الخيال، واشتعال الحواس، وصدق التجربة؛ فهي تضيء الطريق للموضوع وتكسوه من وهجها وجمالياتها؛ متجاوزة الرؤية العادية، إلي أخرى وجدانية شاعرية، يمكنها أن تحفر أثرها في وجدان المتلقى القارئ والمستمع على حد سواء، وتطبع في مخيلته إشعاعاتها وانفتاحاتها على عوالم جمالية أخرى. (باوية، 2024، 877-878).

ويتحدث "سي . دي. لوس" عن أهميتها قائلاً: "إن كلمة الصورة تم استخدمها كقوة غامضة ومع هذا، فإن الصورة ثابتة في كل القصائد، وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة، اتجاهات تأتي وتذهب، ويتغير الأسلوب بتغير نمط الوزن، كذلك الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير بدون إدراك ولكن المجاز (الصورة) باق لمبدأ الحياة في القصيدة وكمقياس رئيس لمجد الشاعر"، و يعني هذا أنها ثابتة في كل القصائد لا تتغير ما دام الشاعر يكتب ويعبر عن وجدانه وتجاربه، ويشير "جابر عصفور" إلى

"الطريقة التي تعرض بها علينا نوع من الانتباه للمعنى الذي تعرضه وتفاجئنا بطريقتها في تقديمه". (بن سعدي، 2022، 17).

أنواع الصورة الشعرية ومكوناتها

إن هذا المصطلح له دلالة واسعة، حيث ينصح "ميدلتون موري" باستعمال (الصورة) كاصطلاح يشمل التشبيه والمجاز وإن كان يحذر بأن علينا أن نستبعد من أذهاننا ما يفيد بأنها بصرية فقط أو سيكولوجية، فالصورة قد تكون بصرية وقد تكون سمعية.

ويصفه "عز الدين إسماعيل" بأن المصطلح له نطاق واسع وأخصب من مجرد التشبيه أو الاستعارة وإن أفاد منهما، فليس بين الصورة من هذا المنطلق وبين التشبيه أو الاستعارة جفوة، فقد يصل التشبيه أو تصل الاستعارة في بعض الأحيان إلى درجة من الخصب، والامتلاء، والعمق إلى جانب الأصالة والابتداع بحيث تمثل الصورة وتؤدي دورها، غير أن الصورة وإن تمثلت أحيانًا في التشبيه الخصب والاستعارة الذكية ما تزال لها وسائل أخرى تتحقق بها ومن خلالها، إذن، لا يمكن حصرها في الأنواع البلاغية؛ نظرًا لتحققها في وسائط أخرى فقد تجد في الشعر أحيانًا علي الرغم من خلوه من أنماط البلاغة المعروفة – صورًا شعرية بلاغية ثرية وخصبة بفضل مجموعة من العلاقات اللغوية الدالة التي تمتلك طاقات رحبة من الخيال الخلاق والعميق. (محوي، 2009، 34).

تنقسم الصورة الشعرية إلي ثلاثة أنواع هي:

أ– الصورة الشعرية المفردة: يكتفي الشاعر فيها بتصوير التشابه الظاهر والحقيقي بين الأشياء ولا يستخدم المعنى النفسي.

ب – الصـــورة الشـــعرية المركبة: يجمع فيها بين ما تراه عينه وما تشـــعر به نفســـه وعاطفته.

ج – الصـورة الشـعرية الكلية: تكتمل في هذه الصـورة المعاني التجسـيدية والنفسـية والتعبيرية؛ بهد التعبير عن التجربة.(جنا وحلوات، 2017، 21).

ومن هنا يمكن القول إن هذا التقسـيم يتبنى محاور ثلاثة: الصـورة المفردة، والصـورة المركبة، والصورة الشعرية المتكاملة التي تجمع المحور الأول والثاني، فيُمكن للشاعر في قصيدة المزاوجة بين الأنواع الثلاثة، ويمكن أن يظهر نوع واحد فقط لديه.

وهناك تقسيم آخر للصورة الشعرية وهو :

أ –الصورة النفسية: يستطيع الشاعر أن يدرك الأشياء بعواطفه ويجعلها تصطبغ بدمه وتتلون بروحه، كما أنه يمكنه من خلالها الجمع بين الأشـياء المتباعدة والمتنافرة؛ مما يجعل الصـورة لا تحاكي الواقع الطبيعي، أو قياسًا منطقيًا متناسب العناصـر، متألف الأجزاء، واضح المعاني يستمد تشابهه واستعاراته من منبع قريب.

ب –الصورة الطبيعية: كانت الطبيعة ولا تزال مصدرًا أساسيًا للخيال، وأهم العناصـر الفاعلة في القصـيدة؛ لأنها تمثل مرجعية حية باسـتمرار في وعي الشـاعر، ويتفاعل اللاوعي معها فتبدو كما لو أن التوتر الذي يبدو حقيقيًا هو نفسه ما في ذات الشاعر.

جـــ –الصور الكلية: هناك وسيلة أخرى من وسائل بناء الصورة الفنية الجديرة بالذكر والدراسة، وهي تشكيل مساعد عن طريق تجميع مجموعة من الصـور الجزئية المتأزرة وهذا ما يعرف بالصـــور الكلية وفي النهاية يمكن الإشـــارة إلى أن القصـــيدة هي تلك الصورة المفردة والمركبة التي بدورها تعطي تلك الصورة الكلية للتجربة الشعرية.

د –الصـــورة التقليدية: تظهر بكثرة في الشـــعر القديم وتكون الحالة الشـــعورية التي تحملها دون تكلف، والتأويل أو التفسير، فبمجرد اكتمال الصورة تكون الحالة الشعورية التي تنقلها قد أصبحت ماثلة للعيان؛ لأنها تعتمد على عناصر ذات إيحاء مباشر.

مكونات الصورة الشعرية

تعتمد الصورة الشعرية على ثلاثة مكونات أساسية:

مكون اللغة: نسيج الألفاظ في التعبير الشعري يشكل الصورة التي يعبر بها الشاعر عن تجربته، فاللغة هي عماد الصورة الشعرية.

مكون العاطفة: تعد العاطفة هي الروح التي تنفخ في اللفظة التي تأخذ القالب النفسي الوجداني لحالة الشاعر.

مكون الخيال: وهو الذي يمكن اللغة والعاطفة من تحديد معالم الصـورة فيتفاعل معها المتلقي شكلا ومضمونا. (لطرش، 2017، 14–15).

وترى الباحثة –من خلال التمعن في هذه التصـــنيفات الســـابقة– أنه يمكن القول إن الصـــورة الشـــعرية لها أشـــكال متنوعة: منها المفرد، ومنها المركب، ومنها الكلي أو التقليدي، وهي تخاطب النفس، والعقل، وتصوغ دلالاتها من الطبيعية، معتمدة في ذلك على مكون اللغة لأنها أول ما يطالعه المتلقي، من ثم العاطفة للتأثير عليه، من ثم عنصر الخيال؛ نظرًا لتمهيد العنصرين السابقين الطريق أمامه.

وبدورها تنقسم الصور الشعرية من الناحية البلاغية كالتالي:

أ – **الصورة التشبيهية:** والتشبيه لغةً: التمثيل، يقول" معلوف" في المنجد: "شبهه إياه وشبه به: مثله به، وشابه وأشبهه: ماثله أي كان مثله"، أما " الهاشمي" فيقول في كتابه "جواهر البلاغة": "فالتشبيه هو عقد مماثلة بين أمرين أو أكثر قصد إشراكهما في صفة أو أكثر بأداة لغرض المتكلم.

وللتشبيه أربعة أركان:

1- المشبه: وهو الأمر الذي يراد إلحاقه بغيره، والشيء الذي يراد التشبيه.
2- المشبه به: وهو الأمر الذي يلحق به المشبه والشيء الذي يشبه به.
3- الأداة: اللفظ الذي يدل على التشبيه ويربط المشبه به، وقد تذكر الأداة في التشبيه وقد تحذف وهي: الكاف، وكأن، ونحوهما.
4- وجه الشبه: وهو الوصف المشترك بين الطرفين.

كما ينقسم التشبيه إلى تسعة أنواع كما يلي:

- **التشبيه المرسل:** وهو ما ذكرت فيه الأداة، نحو: وصف أعرابي رجلا فقال: كأنه النهار الزاهر والقمر الباهر الذي لا يخفى على كل ناظر"، فالمشبه هو مدلول الضمير في كأنه والنهار الزاهر مشبه به والقمر الباهر مشبه به ثاني، وكأن أداة التشبيه وهي مذكورة.
- **التشبيه المؤكد** وهو ما حذفت أداته.

- **التشبيه المفصل:** هو ما ذكر فيه وجه الشبه نحو: "القلوب كالطير في الألفة إذا أنست"، فالقلوب مشبه، والطير مشبه به، والكاف أداة التشبيه، ثم ذكر وجه الشبه وهو الألفة.
- **التشبيه المجمل:** وهو ما حذف منه وجه الشبه نحو قوله تعالى: "وله الجوار المنشآت في البحر كالأعلام" [الرحمن (28] ، فالجوار المنشآت مشبه، والأعلام مشبه به، والكاف أداتهما، ولا وجود لوجه الشبه هنا.
- **التشبيه البليغ:** وهو ما حذفت منه الأداة، ووجه الشبه، نحو: " أنت بدر"، فأنت هو المشبه، والبدر هو المشبه به، أما وجه الشبه والأداة فقد حذفتا.
- **التشبيه الضمني:** هو التشبيه الذي لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، بل يلمحان في التركيب.

ب – الصورة الاستعارية: لغويًا يقال استعرت من فلان شيئًا، أي حولته من يده إلى يدي، أما اصطلاحًا فقد عرفها الكثير من الأدباء والبلغاء كالجاحظ والجرجاني: في أنها " استعمال كلمة، أو معنى لغير ما وضعت له، أو جاءت له لشبه بينهما، بهدف التوسع في الفكرة".

كما تقوم على ثلاثة أركان رئيسية هي:

- المستعار منه: وهو المشبه به.
- المستعار له: وهو المشبه.
- المستعار: وهو اللفظ الذي جرت فيه الاستعارة، وتنقسم إلى أقسام عديدة أهمها:

الاستعارة التصريحية: وهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به.

الاستعارة المكنية: وهي ما حذف فيها المشبه به ورمز له بشيء من صفاته.(بولعراس وعبدالقادر، 2021، 26-29).

والاستعارات هي جوهر الشعر الفارسي، وتُستخدَم على نطاق واسع لمجموعة من الأغراض في أنواع مختلفة. فهي لا غنى عنها للوصف، الذي يسعى فيه الشعراء إلى صنع استعارات أصلية مثل: القلم أو السيف، أو لمفهوم مجرد مثل: حسن الاسم أو الشهامة، وفي سياق تنافسي شديد، فإن تفضيل الشاعر لبقائه المهني يعتمد على قدرته على ابتكار استعارات أصلية داخل الاتفاقيات الأدبية المعمول بها. (Gheissari, 2012,4)

ج- الصورة الرمزية: الرمز الشعري هو جماع المتقابلات والدلالة الكلية المجردة بين النسق المثالي الذي يحققه النشاط التجميلي والإحالة إلى التجربة المادية بين المحدود واللامحدود، والمتناهي واللامتناهي بين الانكشاف والانحجاب، وبين ما هو متحول، وبين ما هو ثابت دائم، ومن هنا فهي ذاتية موضوعية تجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل والوعي الباطن؛ لأنها مثالية نسبية، تتعامل مع عواطف وخواطر دقيقة عميقة تقصد اللغة عن جلائها.

خصائص الصورة الشعرية

تكمن قوة الصورة الشعرية فيما تحدثه من إثارة لعواطف المتلقي، والصورة الجيدة هي الصورة التي تعبر عن إحساس الشاعر بصدق، وهي التي يجب أن يتوافر بها:

- **التطابق بين وحدتي الصـــورة والتجربة:** لابد وأن يكون هناك تطابق بين الصورة الشعرية وتجربة الشاعر.

- **الوحدة والانسجام التام:** إذا تحقق العنصر الأول سيتحقق الثاني وهو الوحدة والانسجام حيث يقول: " السعدني": إن الصورة والفكرة شيء واحد، لا يمكن فصلهما، وحيوية الصور وعضويتها لا ترجع إلى الفكر فحسب، بل ترجع إلى الشعور الخصب، لأن الأفكار الداخلية أصبحت صورًا خارجية وبالتبعية صارت أفكارًا ذاتية.

- **العمق:** والمقصود هنا هو عمق تجربة الصورة؛ لأنها تمنحها أصالة، وتعد المشاعر والأحاسيس من أهم العناصر في القصيدة أو في التجربة الشعرية، إذًا يجب أن يسري في كل جزء من الصورة شعور الشاعر الخصب في كل كلمة، وينقله مكون اللغة إلى المتلقي (بولعراس وعبد القادر، 2021، 30-31) فهناك مجموعة من الشعراء تنظر إلى قشرة الأشياء، وسطحية العالم الخارجي، مما يجعل هذه النظرة السطحية تنعكس في أشعارهم، على النقيض من آخرين يهتمون بالوعي الداخلي وجوهر الأشـــياء فيخلق صـــورًا عميقة، "فالتماهي والفردية" من الأدلة الواضـــحة التي تؤكد عمق الصـــور في خلق صور شعرية مبتكرة تمكن الشاعر من إظهار الأشياء والظواهر على أنها حية وذكية عندما يتجاوز نطاق الحواس ويتغلغل في جوهرها ويكتشف وعيها المتأصل إنه داخلي (طاهري و رحماني، 1390، 82).

- **الإيحاء:** يعد التصوير الشعري شكل من أشكال الإيحاء، فالصور الموحية هي الصور الأفضل التي لا تصرح بالمضمون مباشرة، بل توحي به دون غموض.
- **الحيوية:** يشير "عز الدين اسماعيل" إلى أن الحيوية هي أبرز ما تتميز به الصور؛ لأنها تكوينا عضويًا، وليست مجرد حشد مرصود بالعناصر الجامدة. (بولعراس وعبدالقادر، 2021، 32). فالصورة هي مراسلة الحالة الداخلية للشاعر، فالصور الهادئة والثابتة، أو المتحركة والديناميكية تحكي عن العالم الداخلي للشاعر المناسب، ويرى الدكتور "شافعي كدكني" في كتابه "التخيلات في الشعر الفارسي" أن عوامل حركة الصورة وديناميكيتها هي قرب الشاعر من تجارب شعرية محددة، واستخدام التشبيهات والتماهي مع الاستعارة الموسيقية للشعر، مصدر الشعرية في الصور المستوحاة من الطبيعة؛ ويصبح النتاج الطبيعي والمنطقي عندما تجتمع الطبيعة والفطنة في الشعر (كدكني، 1375) (طاهري ورحماني، 1390، 82).

غزليات حافظ الشيرازي

يحتوي الغزل الفارسي على محتوى غنائي، أو عاطفي، أو صوفي، وهو الأكثر شيوعًا، وتتعدد أغراضه في كثير من الأحيان بين: الأغراض التعليمية، والأغراض الفلسفية، وقد شدد بعض المؤلفين على الافتقار إلى المنطق الصارم للاتصال بين أبيات الغزل المتعاقبة رغم وحدتها الشكلية، على الرغم من الانسجام العام في القصيدة، ومن هذا المنطلق، تبلور الغزل كنوع أدبي متميز في أقدم عصور الشعر

الفارسي الجديد (القرنين التاسع والعاشر)، ولم يصل إلى شكله الناضج إلا في القرنين 12-13.

ويتفق العلماء الذين يتعاملون مع تطور الغزل الفارسي بشكل عام على نشأة هذا القالب الشعري إما من جزء تمهيدي منفصل (يُسمى نصيب أو تحبيب أو تغزل)، أو من قطعة شعرية فضفاضة، وكلاهما أشكال أحادية القافية، كما يقول: "بريجينسكي"، كان مصطلح الغزل جيدًا- تم تأسيسه بالفعل بين الشعراء والمنظرين الفرس الأوائل في (القرنين العاشر والحادي عشر)، وكان يشير في الغالب إلى موضوع القصيدة، وفي وقت لاحق فقط أصبح يطلق *على* شكل أدبي معين، والذي تطور بشكل مطرد إلى نوع منفصل. (Krasnowolska, 2006, 109)

حافظ الشيرازي

هو شمس الدين محمد، المعروف بـ «خواجه» حافظ الشيرازي، والملقب بـ: «لسان الغيب وترجمان الأسرار» شاعر الشعراء في القرن الثامن الهجري، وشاعر الشعراء في إيران حتى الآن.

كان أبوه «بهاء الدين» يشتغل بالتجارة فى شيراز، وكان أصله فيما يقولون أصفهانيًا، أقام في شيراز، وتزوج بها فأنجب ثلاثة أولاد، كان أصغرهم شمس الدين محمد، وتوفى بهاء الدين، واجتمع أولاده الثلاثة حول أمهم فظلوا في سعة من العيش، ثم فرقت بينهم الأيام، وذهب كل واحد منهم مذهبه فاختل معاشهم واضطربت حالهم، وبقي شمس الدين وحده مع أمه فأصابهما عسر وضيق في الرزق مما اضطر الأم إلى أن تدفع بولدها الصغير إلى واحد من أهل محلتها ليرعاه ويقوم على تربيته.

موضوعات حافظ

تنقسم موضوعات غزليات حافظ وسائر أشعاره، إلى _هذه الموضوعات الثلاثة_ التي كان أول من أدركها الشاه شجاع المظفري حينما اعترضه يومًا وقال له: وإن غزلياتك لا تجري على منوال واحد ولا تصاغ على نمط واحد بل كل واحدة منها تشتمل على بعض الأبيات في الشراب، وبعض الأبيات في التصوف، والبعض الآخر في وصف الأحبة، فقد أصاب الشاه شجاع في تحديد هذه الموضوعات التي جعلها حافظ مدارًا لأحاديثه وأغانيه، التي كان لا يمل ترديدها، والتي بقيت ممتعة لم يسأم معاصروه منها، ولم يسأم خلفه وأعقابه.

أول غزلية في الشعر الفارسي عبارة عن منظومة قصيرة تتراوح بين سبعة أبيات وخمسة عشر غالبًا، والغزل في كثير من الأحيان هو موضوعها الرئيس ويكون أحيانًا غرضًا آخر من أغراض الشعر، ويلتزم الشاعر بذكر لقبه الشعري أو كما يقول الفرس والترك تخلصه في أخر بيت من الغزل (حافظ، ١٩٩٩، 3-11-31).

تُرجمت غزليات حافظ الشيرازي إلى العديد من اللغات، وكانت أشهرها في العربية ترجمة د.الشواربي واعتمدت عليها في هذا البحث، ولكن تجدر الإشارة إلى ترجمة د.عباس زليخة لها.

ترجمة الدكتور علي عباس زليخة:

هذه ترجمة عربية كاملة لديوان شمس الدين محمد (1389 - 1320م) الغالب عليه اسم حافظ، الذي ولد وعاش ودفن في شيراز، من بلاد إيران الآن، في حدائق ذات بهجة بين أشجار وورود، و هو شاعر معروف بحسن شعره، في الشرق والغرب على

حد سـواء وقد انفرد حافظ بميزة أن كل بيت في كل قصـيدة من قصـائده مسـتقل عن سـابقه، ولا يرتبط بلاحقه، فكل بيت قصـيدة، وفي كل بيت لوحة رائعة الجمال لرسـام عبقري الخيال، كما أن في كل بيت مفتاحًا لكنز من كنوز العرفان، وشـــعره المعروف مجموع في ديوان، وقد انبرى لترجمته أعظم شـــعراء الغرب ومنهم الشـــاعر الألماني الشهير غوته.

وقد نظم حافظ قليلاً من الشـعر العربي، وأقام الدليل القاطع على إلمامه الواسـع باللغة العربيـة وآدابها، وأعطى المثال لأهل هذه اللغة على ما يمتاز بـه شـــعره من الرقة والعذوبة والجمال، في الألفاظ والصـــور والمعاني، وقد لقب حافظ بلســـان الغيب وترجمان الأسرار؛ لأن شعرة مشـحون بالأسرار الغيبية، وجل شـعره غزل، وموضـوعه العشــق الإلهي الذي هو فطرة الله ومعشــوقه الذات المقدســة التي هي معشــوق كل عارف. (زليخة، 2014، 5).

علي عباس زليخة طبيب سوري اختصـاص من فرنسـا مدرس التشريح العصـبي وعلم الجنين الطبي في جامعة تشرين سوريا من 1989حتى 2017 وله كتابان في المجال هما : علم الجنين الطبي ، والجهاز العصـــبي، علي عباس زليخة ترجم حديثا كتابي الأسرار ومنطق الطير للعطار، صدرا عن دار التكوين دمشق وهو الآن بصدد ترجمة الشاهنامه. (www. bookslibrary.com) (الأحد، 2025/2/9 الساعة 8 مساءًا).

ترجمة إبراهيم أمين الشواربي

والدكتور إبراهيم أمين مترجم «حافظ» أقبل على دراسة الآداب العربية واللغات الشرقية في كلية الآداب، وبعد إجازة الليسانس ارتحل إلى إنجلترا لدراسة الفارسية، ثم عاد فأخذ

يعلم هذه اللغة وآدابها، ثم ذهب إلى إيران لتعلم الفارسية من أهلها وعاد إلى مصر وقدم رسالة عن حافظ إلى كلية الآداب نال بها درجة الدكتوراه.

أسلوب الترجمة العربية

الأصل في هذه الترجمة أنها منثورة، غير أن بعض غزليات حافظ كانت تقع من نفس المترجم موقعا خاصًا، فينظمها على هيئة شعرية، وقد وردت هذه القطع المنظومة ضمن هذه المجموعة المترجمة من الغزليات، ولكنها مقترنة بترجمة نثرية.

يقول: "حدثتك عنها وكان «حافظ» في كثير من الأحيان يخضعنى لأساليبه، ولا أستطيع أن أخضعه لأساليبي بحيث انتهى بي الحال إلى أن جد نفسي وقد سلكت طرائق مختلفة في هذه الترجمة، أستطيع أن أحصرها فيما يلي":

أولا: ترجمة منثورة مطلقة غير مقيدة لم أتبع فيها وزنا ولا سجعا.

ثانياً: ترجمة منثورة مسجعة، في شطري البيت الواحد من الأصل.

ثالثاً: ترجمة منثورة مسجعة على نمط القوافي في القصائد، أي أن الشطرات الأخيرة من الأصل تقع جميعها مقفاة، بإحدى هذه الطرق ترجمت غزليات حافظ فلا تتبع نهجًا واحدًا. (الشواربي، ١٩٩٩، 11-41-42).

4- نماذج تطبيقية من تقنيات ترجمة الصورة الشعرية في ديوان حافظ من الفارسية إلى العربية:

مثال ١:

ألا **يا أيها الساقي** أدر كأسًا وناولها

که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکلها

به بوی نافه ای کاخر صبازان طره بگشاید

ز **تاب زلف مشکینش چه خون افتاد در دلها**

به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید

که سالک بیخبر نبود از راه و رسم منزلها

مرا در منزل جانان چه امن عیش چون هر دم

جرس فریاد می دارد که **بر بندید محملها**

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هائل

کجا دانند حال ما سبکباران ساحلها

همه کارم ز خودکامی به بد نامی کشید، آری

نهان کی ماند آن رازی کز آن سازند محفلها

حضوری گر همی خواهی ازو غایب مشو حافظ

متی ما تلق من تهوی دع الدنیا وأهملها (حافظ، 1364، 18، دیوان 1)

الترجمة:

ألا يا أيها الساقي أدر كأسا وناولها

فاني هائم وجدًا، فلا تمسك وعجلها

بدا لي العشق ميسورًا، ولكن دارت الدنيا

فأضحى يسره عسرًا، فلا تبخل وناولها

وهل لي **في صبا ريح مضت في طرة شعثي**

بنشر الطيب **تدعوني: لأعجل** وقبلها

وذلك المنزل الهاني إذا يمته، دقوا

به الأجراس أن **هيئ رحال السير واحملها**

و **شيخي عارف يدري** رسوم الدار فاتبعني

و**خذ سجادة التقوى بماء الكرم فاغسلها**

قضيت الليل في خوف، بحور الهم تطويني

فقل للعاتب الزاري؛ تعال الآن فانزلها

وأمري ساء من حبي لنفسي، والورى يدرى

بسر كنت أخفيه **ونفس لم أبدلها**

إذا ما شئت لقياه تذكر «حافظ» قولاً:

متى ما تلق من تهوى، دع الدنيا وأهملها حافظ، 1999، 1، باب 3، غزل 1)

أبدع الشاعر في رسم صورة شعرية مركبة رمزية من خلال صوفية المعنى الكامن وراء السطور، حيث بدأ بتوجيه الخطاب إلى الساقي في الفارسية وكذلك في الترجمة العربية والمقصود أنه رمز للمرشد الحقيقي إلى الله، واستكمل في رسم الصورة الشعرية من خلال استخدام الصورة الشعرية التشبيهية والاستعارية لحالة التخبط التي تعترى الإنسان في طريقه إلي الله، وذكرت كالتالي: **كه عشق آسان نمود اول ولى افتاد مشكلها// العشق ميسورًا، ولكن دارت الدنيا/// فأضحى يسره عسرًا، فلا تبخل وناوله** وهنا شبه العشق بالطريق الميسر السهل، وفيها إشارة إلى الأمانة التي حملها الإنسان **به بوى نافه اى كاخر صبازان طره بگشايد، ز تاب زلف مشكينش چه خون افتاد در دلها // وهل لي في صبا ريح مضت في طرة شعثي** وهنا استعارة مكنية حيث أسند للريح صفة الإنسان وجعل منه مرسال بين الأحباب، مستكملًا رسم الصورة

من خلال تشبيه الطرة بإنسان يعكر صفو المرسال في إيصال الرسالة، **مرا در منزل جانان چه امن عیش چون هر دم، جرس فریاد می دارد که بر بندید محملها// وذلك المنزل الهاني إذا يمته، دقوا به الأجراس أن هيئ رجال السير واحملها** وحينما يصل الإنسان لمبتغاه فالمنزل كناية عن المنزلة العليا التي تنتظر الإنسان المؤمن في طريقه إلي الله، لكن سرعان ما تأتي النهاية ويداهمه الموت، ثم استأنف بصورة تشبيهية **شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هائل //قضیت الليل في خوف، بحور الهم تطويني** في تشبيه البحور بشيء مادي قابل للطي في تجسيد لحالة الإنسان مستخدم الصورة الطبيعية في التعبير عن هذا، مستخدم الصورة التشبيهية مجددًا **به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید// فخذ سجادة التقوى بماء الكرم فاغسلها** مشبهًا سريرة الإنسان بسجادة التقوى التي تغسل بخمر العشق الالهي بفضل "پیر مغان" أي شيخ المجوس أو الشيخ الكامل (معين، 1381، 620)، فيعود الإنسان لرشده في هذه الصورة **همه کارم ز خودکامی به بد نامی کشید آری، آری نهان کی ماند آن رازی کز آن سازند محفلها// وأمري ساء من حبي لنفسي، والوري يدري بسر كنت أخفيه ونفس لم أبدلها** يعترف بجحوده، والجميع يعلم بهذا معللاً هذا أن حبه لنفسه ما هو إلا امتداد للعشق الإلهي الذي جعله يظفر بنور إدراك الذات، وجعلها سبيل للوصل مع العشق الالهي، ويجعله يصل إلى الحقيقة الكبرى وهي: **متى ما تلق من تهوى دع الدنيا وأهملها.**

مثال٢:

اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را
به خال هندوش بخشم سمرقند و بخارا را

بده ساقی می باقی که در جنت نخواهی یافت

كنار آب رکناباد و گلگشت مصلی را

فغان کاین لولیان شوخ شیرین کار شهر آشوب

چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما را

ز عشق ناتمام ما جمال یار مستغنی است

به آب و رنگ و خال و خط چه حاجت روی زیبا را

حدیث از مطرب و می گو و راز دهر کمتر جو

که کس نگشود و نگشاید به حکمت این معما را

من از آن حسن روز افزون که یوسف داشت دانستم

که عشق از پردهء عصمت برون آرد زلیخا را

بدم گفتی و خرسندم عفاک الله نکو گفتی

جواب تلخ می زیبد لب لعل شکر خارا

نصیحت گوش کن جانا که از جان دوستر دارند

جوانان سعادتمند پند پیر دانا را

غزل گفتی و در سفتی بیا و خوش بخوان حافظ

که بر نظم تو افشاند فلک عقد ثریا را **(حافظ، 1364، 22، دیوان 3)**

الترجمة:

لك الدنيا وما فيها أيا تركي شيراز

سمرقند لك الأخرى وتتلوها بخاراها

فيا ساقي لنا الباقي، في الجنات لا تمشي

على حافات "ركنا باد"، أو روض مصلاها

و يا حزني، وقد عاشوا على سلبى منى قلبي

كفعل الترك قد عاشت على أسلاب قتلاها

جمال الخل تغنيه، عن التدليل في عشق

خدود لونها صاف بلون الورد سواها

و «يوسف» من كمال الحسن والإعراض في ايه

"زليخا" تلك أحياها على وجد وأضناها

وعاك الله أن تمضى، بإيلامي وتجريحي

فمر القول لا يجرى على ثغر رشفناها

فيا روحي! استمع نصحي، فنصح الشيخ مقبول

لدى الشبان رد ده وقل: ذكري وعيناها

حديث المطرب اسمعه، وسر الدهر قاطعه

فما حلوا من الأيام والدنيا معماها

تعال انظم لنا شعرا، وهيئ نظمه درًا

فقد **شدت لك الأبراج في عقد ثرياها** **(حافظ، 1999، 5، باب 3، غزل 3)**

هنا رسم الشاعر صورًا شعرية متنوعة معتمدًا علي الصور المفردة والمركبة، مستخدمًا الصور الرمزية والكلية مستخدمًا الصور التشبيهية والاستعارية، فبدأ في رسم الصورة الرمزية **بده ساقى مى باقى كه در جنت نخواهى يافت// فيا ساقي لنا الباقي، في الجنات لا تمشي** فهو لا يزال يخاطب المرشد إلي الله مشبهًا الخمر بالعشق الإلهي، مستعيرا من الإنسان الفعل الحركي وهو المشي وأسندها إلي الجنة، معددًا أسفه وألمه

من خلال المزج بين الصور المفردة والمركبة التقليدية والرمزية **فغان كاين لوليان شوخ شيرين كار شهر آشوب، چنان بردند صبر از دل كه تركان خوان يغما را// و يا حزني، وقد عاشوا على سلبى منى قلبي كفعل الترك قد عاشت على أسلاب قتلاها** وظهر في تشبيه لسلب الأتراك لقتلاهم، وهي صورة مفردة تقليدية وتشبيه هذا الأمر بحزنه على سلب القلب من خلال استخدام الصورة التشبيهية في تشبيه القلب بشيء مادى يمكن سلبه، فهو يزاوج بين حالة التصوف والزهد التي تعتمله، وكونه إنسانا يعايش آلام عصره، من ثم ينتقل لصورة مركبة غير تقليدية يجمع فيها بين الصورة الطبيعية، والرمزية، والكلية في تشبيه العشق الإلهي والولع فيه، بقصة يوسف وزليخا ويتخللها صورا طبيعية تخاطب الذهن والعاطفة وهي:

ز عشق ناتمام ما جمال يار مستغنى است
به آب و رنگ و خال و خط چه حاجت روى زيبا را
حديث از مطرب و مى گو و راز دهر كمتر جو
كه كس نگشود و نگشايد به حكمت اين معما را
من از آن حسن روز افزون كه يوسف داشت دانستم
كه عشق از پردهء عصمت برون آرد زليخا را
بدم گفتى و خرسندم عفاك الله نكو گفتى
جواب تلخ مى زيبد لب لعل شكر خارا
//
جمال الخل تغنيه، عن التدليل في عشق
خدود لونها صاف بلون الورد سواها

و «يوسف» من كمال الحسن والإعراض في ايه

"زليخا" تلك أحياها على وجد وأضناها

وعاك الله أن تمضى، بإيلامي وتجريحي

فمر القول لا يجرى على ثغر رشفناها

فشـــبه لون الخدود بلون الورد، وهنا زاوج بين الصـــور الطبيعية والتشـــبيهية، محاولًا مخاطبة الإنسان بالتحلي بحسن الخلق، والابتعاد عن القول المكروه في رحلته البشرية مشبهًا القول بطعام مر المذاق.

مخاطبًا الشـبان بأسـلوب نداء عذب عملًا بنصـحه: **نصـيحت گوش كن جانا كه از جان دوسـتر دارند، جوانان سـعادتمند پند پير دانا را// فياروحي! اسـتمع نصـحي، فنصـح الشـيخ مقبول**، من ثم اختتم حديثه بنصـيحة قيمة صـاغها الشـاعر بوضـوح وهي: **غزل گفتى و در سـفتى بيا** و خوش بخوان حافظ **كه بر نظم تو افشـاند فلك عقد ثريا را// حديث المطرب اسمعه، وسر الدهر قاطعه، فما حلوا من الأيام والدنيا معماها/ تعال انظم لنا شعرا، وهيئ نظمه درًا، فقد شدت لك الأبراج في عقد ثرياها،** المطرب هنا كناية عن العارف وليس المطرب أي المغني، يوصـــيه بســـماع حديثه مشـــبهًا إياه بالشـــعر الجميل الذي يطرب له القلب، ومؤكدًا أن لغز الكون لا يدركه سوى خالقه، مشبها نفسـه أي حافظ أو مصـرحا في الختام أنه هو العارف والمرشـد، والفقه في شعره سبيل للعشق الإلهي، مشبهًا الفلك بشاعر ينظم الدر في الثريا، جامعًا بين الطبيعة، والرمز في صورة مركبة غير تقليدية.

مثال ٣:

اى فروغ ماه حسن از روى رخشان شما

آب روی خوبی از چاه زنخدان شما

کی دهد دست این غرض یا رب که همدستان شوند

خاطر مجموع ما زلف پریشان شما

عزم دیدار تو دارد جان بر لب آمده

بازگردد یا برآید چیست فرمان شما

دوردار از خاک و خون دامن چو بر ما بگذری

کاندرین ره کشته بسیارند قربان شما

دل خرابی می کند دلدار را آگه کنید

زینهار ای دوستان جان من و جان شما

کسی به دور نر گست طرفی نسبت از عافیت

با صبا همراه **بفرست از رخت گلدسته ای**

بو که بوئی بشنوم از **خاک بستان شما**

عمرتان باد و مراد ای ساقیان بزم جم

گرچه جام ما نشد پر می به دوران شما

می کند حافظ دعائی بشنو آمینی بگو

روزی ما باد لعل شکرافشان شما

ای صبا با ساکنان شهر یزد از ما بگو

کای سر حق ناشناسان گوی چوگان شما

گرچه دوریم از بساط قرب همت دور نیست

بندهء شاه شمائیم ثناخوان شما

ای شهنشاه بلند اختر خدا را

همتی تا ببوسم همچو گردون خاک ایوان شما **(حافظ، 1364، 40، دیوان 12)**

الترجمة:

يا من **ضياء القمر من وجهك النظير يسطع** !!

ويا من **"دماء الحسن" من بئر غمازتك العميقة ينبع** !!

لقد وصلت روحي إلى شفتي، على أمل أن تراك

فما عساك تأمر ؟! أترجع إلى حيث كانت، أم تتقدم للقياك؟!

ولم يغمض أحد عينه حينها دارت «نرجسة، عينك

فخير لهم ألا يبيعوا هذا "التعفف المستور" إلى سكارى حبك

ولربما يصحو حظي النائم من غفوته وسباته

فإن ماء وجهك الساطع قد أصاب ناظري بقطراته

فأرسل إلى مع "الصبا" قبضة من ورد و وجناتك

فلعلى أشم "نفحة" عطرة **من تراب روضاتك**

و يا سقاة محفل "جمشيد" لتطل أعماركم، ولتدم بالمراد أيامكم

ولو أن كؤوسنا لم تفض بالخمر على عهدكم

فمتي يأتلف ويتحقق غرضي هذا يارب؟!

حينما يتحد خاطري المجموع مع شعرك هذا المبعثر المضطرب

فإذا مررت بنا فارفع – عن التراب والدماء – ذيلك

فإن القتلى كثيرون في هذه الطريق، وكلهم قرابين لك !! (حافظ، 1999، 4، باب 3، غزل 2)

و "حافظ" يدعو و يبتهل، فاستمع إليه، وقل: «آمين»

عندما يقول: " لتكن شفتك الحمراء التي تنثر السكر، زادا لي علي طول السنين"

هنا يعتزم المترجم إعادة رسم الصورة الشعرية التي يراها من منظوره فيقدم ويؤخر في ترجمته عن الأصل، فيبدأ بالصورة التشبيهية الطبيعية وهي: اى **فروغ ماه حسن از روى رخشان شما،**

آب روى خوبى از چاه زنخدان شما/// يا من ضياء القمر من وجهك النظير يسطع !! ويا من "دماء الحسن" من بئر غمازتك العميقة ينبع !! فهو يبدأ في ترجمة أسلوب النداء مستعيرا من القمر ضياءه وهي في الفارسية وردت بـــ"فروغ" (عميد، 1375، 1833)، والبئر من الطبيعة، فيشبه القمر عندما يسطع نوره بنور وجه الحبيب، ويشبه الحسن بالدماء التي تنبع كالماء من البئر، وليس أي بئر، بل «چاه زنخدان» مستعيرًا صفة جمالية من الإنسان ومنسبها إلى البئر حيث تعني "شامة" (معين، 1381، 791) من ثم يقدم هذا البيت الذي يعد صورة شعرية مركبة وهو: **عزم ديدار تو دارد جان بر لب آمده**

بازگردد يا برآيد چيست فرمان شما/// لقد وصلت روحي إلى شفتي، على أمل أن تراك فما عســـاك تأمر ؟! أترجع إلى حيث كانت، أم تتقدم للقياك؟! هنا يظهر نوع جديد من الصور الشعرية وهو الصور النفسية التي تخاطب الوجدان الإنساني مشبهًا المتصوفة في شدة التعلق بالعشق الإلهي أن الموت أقصي أمانيهم لرؤية المولي. ثم يأتي بصورة تشبيهية مرة أخرى: **زينهار اى دوستان جان من و جان شما، كسى به دور نر گســـت طرفى نســـبت از عافيت/// ولم يغمض أحد عينه حينها دارت**

«نرجسة، عينك مشبهًا بؤبؤ عين الحبيب بالنرجس. **كاندرين ره كشته بسيارند قربان شـــما، دل خرابى مى كند دلدار را آگه كنيد/// فخير لهم ألا يبيعوا هذا "التعفف المسـتور" إلى سـكارى حبك، ولربما يصـحو حظي النائم من غفوته وسـباته**. وهنا يشبه العفة بالثوب، والمريدين بسكارى الحب، ومن ثم يستخدم الصور الرمزية فبدلًا من أن يقول ليستيقظ قلبي المثقل من غفلته جعلها صورة رمزية لحظ الإنسان مستخدم الصورة الاستعارية في تشبيه الحظ بإنسان نائم، **با صبا همراه بفرست از رخت گلدسته اى، بو كه بوئى بشنوم از خاک بستان شما// فارسل ألى مع "الصبا" قبضة من ورد و وجناتك فلعلى أشم "نفحة" عطرة من تراب روضاتك** مستخدما هنا الصور التشبيهية والطبيعية والاستعارية حيث جعل الصبا إنسان يرسل، مشبها وجنة الحبيب بنفحة من العشق الإلهي، ثم عاد واستخدم الصور المفردة النفسية في الدعاء قائلاً: **دهد دست اين غرض يا رب كه همدستان شوند، خاطر مجموع ما زلف پريشـــان شـــما /// فمتي يأتلف ويتحقق غرضـــي هذا يارب؟!حينما يتحد خاطري المجموع مع شعرك هذا المبعثر المضطرب،،، دوردار از خاک و خون دامن چو بر ما بگذرى، كاندرين ره كشـته بسـيارند قربان شـما/// فإذا مررت بنا فارفع – عن التراب والدماء – ذيلك فإن القتلى كثيرون في هذه الطريق، وكلهم قرابين لك !** فكلا الشطرين يخاطب العقل والنفس باستخدام مفردات مألوفة مثل: قربان وتعني ضحية (عميد، 1375، 1882)، زلف أي الطرة (معين، 1381، 3856) ومفردات تحتوي علي ألوان مثل: خاك (دهخدا، 1373، 8198) وخون (دهخدا، 1373، 8903): أي التراب والدماء. ليختتم صورته بدعاء حافظ مستخدم صورة تشبيهية وطبيعية من حيث اختيار اللون الأحمر وتشبيه الشفاه بإنسان ينثر السكر وكناية عن بلوغه أعلى

منزلة للإيمان **می کند حافظ دعائی بشنو آمینی بگو، روزی ما باد لعل شکرافشان شما///و "حافظ" یدعو و یبتهل، فاستمع إلیه، وقل: «آمین» عندما یقول: " لتكن شفتك الحمراء التي تنثر السكر، زادا لي علي طول السنين"**

مثال ٤:

گفتم ای سلطان خوبان رحم کن بر این غریب

گفت در دنبال دل ره گم کند مسکین غریب

گفتمش مگذر زمانی گفت معذورم بدار

خانه پروردی چه تاب آرد غم چندین غریب

خفته بر سنجاب شاهی نازنینی را چه غم

گر ز خار و خار و خاره سازد بستر و بالین غریب

ای که در زنجیر زلفت جان چندین آشناست

خوش فناد آن خال مشکین بر رخ رنگین غریب

می نماید عکس می در رنگ روی مهوشت

همچو برگ ارغوان بر صفحهء نسرین غریب

بس غریب افتاده است آن مور خطت گرد رخ

گر چه نبود در نگارستان خط مشکین غریب

گفتم ای شام غریبان طرهء شبرنگ تو

در سحرگاهان حذر کن چون بنالد این غریب

گفت حافظ آشنایان در مقام حیرتند

دور نبود گر نشیند خسته و غمگین غریب **(حافظ، 1364، 46، دیوان 15)**

الترجمة:

قلت يا سلطان قلبي، كن رحيما بالغريب

قال: في إثر الهوى، قد يشرد الساري الغريب

قلت: قف عندي، رويداً! قال: دعني و اختياري

لست في نعمى هنائي أشتكي لوم الغريب

قد جعلت الفرو فرشًا، واتخذت الكون عرشًا

لست أرثى لو تغطى بالحصى ذاك الغريب

قلت: قلبي قد تردى في افتتان وتمنى

وبحسن الخال غنى، قال: يا نعم الغريب!!

خده الخمري يبدو، بعد كأس قد حساه

مثل لون الأرغوان، فوق نسرين غريب

وغريب كيف يبدو، ذلك الخط نحيلا

وجميلا وهو لا يبدو على الرسم غريب!!

قد قضيت الليل حزنًا، فى حنين واصطبار

فاخش دمعي يا حبيبي! في الدجي يبكي الغريب

قال لي سرًا وهمسًا: حيرة الأصحاب كبرى

ليس شيئًا ما رأيت، قد دهاك ذاك الغريب!! **(حافظ، 1999، 15، باب 3، غزل 14)**

أعاد المترجم في ترجمة الصورة الشعرية التقليدية من خلال التلاعب بالألفاظ فى هذه الغزلية؛ لخدمة الغرض الصوفي المراد منها: گفتم اى سلطان **خوبان** رحم كن بر اين غريب

گفت **در دنبال دل ره گم کند** مسكين غريب
گفتمش مگذر زمانی گفت معذورم بدار

يا سلطان **قلبي**، كن رحيما بالغريب،
قال: في إثر **الهوى، قد يشرد الساري** الغريب
قلت: **قف عندي**، رويداً! قال: **دعني و اختياري**

وبالنظر إلي الشطر الأول نجد أن النص الأصلي لا يحتوي في صورته علي قلب، حيث قال: "خوبان" وتعني الجيد، الطيب (معين، 1381، 642)، وعند ترجمته لفعل گم كردن نجده يترجمه في هذه الصورة بمعني الشرود وليس الضياع (عميد، 1375، 3013) وفي الشطر الأخير نجده يضيف، ليحدث سجعا وتناغما، فمعذور بدار تعني: اعذرني (عميد، 1375، 3013). من ثم يترجم صورة شعرية جديدة مركبة تتداخل فيها العناصر النفسية مع الطبيعية مع استخدام الصورة التشبيهية والاستعارية، فالغريب هنا كناية عن العبد في بداية طريقه إلى الله فالحوار السابق بين هذا الغريب والعارفين كالتالي:

خانه پروردی چه تاب آرد غم چندين غريب
خفته بر سنجاب شاهی نازنينی را چه غم
گر ز خار و خار و خاره سازد بستر و بالين غريب
ای كه **در زنجير زلفت جان** چندين آشناست
خوش فناد آن **خال مشكين بر رخ رنگين غريب**
می نمايد عكس می در **رنگ روی مهوشت**

همچو **برگ ارغوان بر نسرین غریب**
بس **غریب افتاده است آن مور خطت گرد رخ**
گر چه نبود در **نگارستان خط مشکین غریب**

لست في نعمى **هنائي أشتكي لوم الغريب**
قد جعلت الفرو فرشًا، واتخذت الكون عرشًا
لست أرثي لو تغطى بالحصى ذاك الغريب
قلت: قلبي **قد تردى في افتتان وتمنى**
وبحسن الخال غنى، قال: يا نعم الغريب!!
خده الخمري يبدو، بعد كأس قد حساه
مثل **لون الأرغوان، فوق نسرين غريب**
وغريب كيف يبدو، ذلك الخط نحيلا
وجميلا وهو لا **يبدو على الرسم غريب!!**

عند مقارنة الترجمة الشعرية بالترجمة المنثورة وهي:
فمن تربى في نعيم لا يستطيع أن يقدر متاعب الغريب
و ماذا يعنيه ؟ وهو المدلل الذى ينام على **فرو سنجابي وثير**
إذا كان – من **قتاد أو حجر – مرقد هذا الغريب** ....؟!
فيا من أضحت **سلاسل ذؤابتك، المأوى لكثير من الأحباب**
ما أبدع هذا **الخال الأسود،** على صفحة الورد **الأحمر الوحشي** الغريب!
وكأن **لون الخمر** إذا بدا في **وجهك القمري**

أوراق الأرغوان علي صفحات النسرين الغريب

نجد أن الترجمة الشعرية تميل إلى رمزية الصورة الشعرية خاصة في ترجمة: **قد جعلت الفرو فرشًا، واتخذت الكون عرشاً، و ماذا يعنيه؟ وهو المدلل الذى ينام على فرو سنجابي وثير**

إذا كان – من قتاد أو حجر – مرقد هذا الغريب ....؟! فالمنظومة تفسر الأمر وتبقي على النص الأصلي، وتبرز الصور الطبيعية عند ذكره للألوان من الطبيعة في: **خال مشكين، الخال الأسود، برگ ارغوان بر صفحهء نسرين غريب// أوراق الأرغوان علي صفحات النسرين الغريب، رنگ روى مهوشت// وجهك القمري، بر رخ رنگين غريب // صفحة الورد الأحمر الوحشي الغريب!!**

من ثم تتجلي الصور التشبيهية في: در زنجير زلفت جان//سلاسل ذؤابتك، المأوى لكثير من الأحباب، خانه پروردى چه تاب آرد // اتخذت الكون عرشاً، خوش فناد آن خال مشكين بر رخ رنگين غريب// خده الخمرى، مى نمايد عكس مى در رنگ روى مهوشت// وكأن لون الخمر إذا بدا في وجهك القمري فتارة يشبه الذؤابة بالسلاسل، ويشبها بالبيت الذي يأوي إليه الإنسان، يشبه الكون بالعرش، ويشبه لون خد الحبيب بلون الخمر، ويستعير من الإنسان الوجه وينسبه إلى القمر.

مثال٥:

در **دير مغان** آمد يارم قدحى در دست

مست از مى و ميخواران از نرگس مستش مست

در نعل سمند او شكل مه نو پيدا

وز قد بلند او بالای صنوبر پست

آخر به چه گویم هست از خود خبرم چون نیست

وز بهر چه گویم نیست با وی نظرم چون هست

شمع دل دمسازان بنشست چو او برخاست

و افغان ز نظر بازان برخاست چو او بنشت

گر غالیه خوشبو شد در گیسوی او پیچید

ور وسمه کمانکش گشت در آبروی او پیوست

باز آی که باز آید عمر شده حافظ

هر چند که ناید باز تیری که شد از شست **(حافظ، 1364، 62-63، دیوان23)**

الترجمة:

لقد أقبل الحبيب الى« **دير المجوس»** و في يده قدح

وهو نشوان بالخمر، وشاربو الخمر سكارى بنرجسة عينه المخمورة !!

وقد بدا شكل الهلال الجديد، في حدوة جواده

و بدت قامة الصنوبر قصيرة إلى جانب قده الطويل المديد ..!! وكيف أصف شيئًا بأنه موجود، بينما أنا لا أعرف شيئًا عن نفسي؟! وكيف أصف شيئًا آخر بأنه معدوم، بينما ترتقيه عيني؟!

ولقد خبت شموع قلبي، حينما قام الحبيب ليغادر المكان

فلما جلس ارتفعت الصيحات ممن يرقبونه في كان مكان!

وإذا طابت رائحة الغالية، فلأنها تخللت طرته

وإذا رمى الكحل بالقوس، فلأنه التحق بحاجبه!

فارجع إلى، حتى يرجع «حافظ» عمره الضائع

ولو أن السهم الذي أفلت من القبضة لا يرجع ثانية! **(حافظ، 1999، 55-56، باب 3، غزل 70)**

بالنظر إلى الغزلية السابقة نجد أن الصورة تنوعت فيها بين الصور التشبيهية المركبة والصور التقليدية المفردة وجاءت ترجمتها كالتالي: بدأ بترجمة تشبيه حالة العشق الالهي بالشخص المخمور والتي وردت في الفارسية بـــ: **مست از می، و نرگس مستش مست**

مست از می و میخواران از نرگس مستش مست // وهو نشوان بالخمر، وشاربو الخمر سكارى بنرجسة عينه المخمورة !! وجاءت المفردات معبرة عند ترجمتها إلى العربية: "مي" أي "الخمر" (عميد، 1391، 4478)، "ميخواران" أي السكارى (معين، 1381، 4476)، "مست" أي "نشوى" (معين، 1382، 2907) من ثم شبه حدوة الجواد في شكلها ب بالهلال الجديد، وهنا ربط بين التشبيه والطبيعة: **در نعل سمند او شكل مه نو پيدا// وقد بدا شكل الهلال الجديد، في حدوة جواده** وكذلك في التشبيه المقارن بين **وز قد بلند او بالاى صنوبر پست// و بدت قامة الصنوبر قصيرة إلى جانب قده الطويل المديد ..!!** من ثم انتقل في ترجمته إلى الربط بين الصور التشبيهية والصور النفسية عند مغادرة الحبيب **شمع دل دمسازان بنشست چو او برخاست //در دير مغان آمد يارم قدحى در دست** مستخدما الصور الاستعارية في تصوير عمر حافظ بإنسان يرجع **باز آى كه باز آيد عمر شده حافظ //فارجع إلى، حتى يرجع «حافظ» عمره الضائع.**

الصور التقليدية المفردة:

در دير مغان آمد يارم قدحی در دست
آخر به چه گويم هست از خود خبرم چون نيست
وز بهر چه گويم نيست با وی نظرم چون هست
افغان ز نظر بازان برخاست چو او بنشت
گر غاليه خوشبو شد در گيسوی او پيچيد
ور وسمه كمانكش گشت در آبروی او پيوست
هر چند كه ناید باز تيری كه شد از شست

لقد أقبل الحبيب الى« دير المجوس» و في يده قدح

وكيف أصف شيئًا بأنه موجود، بينما أنا لا أعرف شيئًا عن نفسي؟! وكيف أصف شيئًا آخر بأنه معدوم، بينما ترتقيه عيني؟!
فلما جلس ارتفعت الصيحات ممن يرقبونه في كان مكان!!
وإذا طابت رائحة الغالية، فلأنها تخللت طرته
وإذا رمى الكحل بالقوس، فلأنه التحق بحاجبه!

بدأ بترجمة "دير مغان" بـــ "دير المجوس" ولم يترجمها بـــ "الخمارة" (انوری، 1381، 3469)، وتوالت الصور التقليدية على شكل أسئلة استنكارية في حديث داخلي، وقد ترجمت كما هي فنجح المترجم في نقل الصور التقليدية كما هي والصور المركبة كما هي.

مثال٦:

مرحبا ای پیک مشتاقان بده پیغام دوست
تا کنم جان از سر رغبت فدای نام دوست
واله و شیداست دایم همچو بلبل در قفس
طوطی طبعم از عشق شکر و بادام دوست
زلف او دام است و خالش دانهء آن دام و من
بر امید دانه ای افتاده ام در دام دوست
سر ز مستی بر نگیرد تا به صبح روز حشر
هر که چون من در ازل یک جرعه خورد از جام دوست
می بگفتم شمه ای از شرح شوق خود ولی
من نمیخواهم نمودن بیش ازین ابرام دوست
گر دهد دستم کشم در دیده همچون تو تیا
خاک راهی کان مشرف گردد از اقدام دوست
میل من سوی وصال و قصد او سوی فراق
ترک کام خود گرفتم تا براید کام دوست
حافظ اندر درد او می سوز و بی درمان باز
زانکه درمانی ندارد درد بی آرام دوست (حافظ، 1364، 142، دیوان 63)

الترجمة:

مرحبا يا رسول المشتاقين! أعطنى رسالة الحبيب

حتى أجعل روحي – راغبا – فداء لاسم الحبيب

وقد أضحت ببغاء طبعي بسبب عشقها لسكر الحبيب و لوزاته

مولهة حائرة كالبليل الحبيس في قفصه

وقد نصب الحبيب شباك ذؤابته وجعل خاله («طعمًا» في هذه الشباك فوقعت من أجل «الطعم» في هذه الشباك

وكل من يشرب – مثلى – جرعة واحدة من كأس الحبيب

لا يستطيع أن يفيق أو يرفع رأسه المثل حتى يوم الحشر،

ولن أستطيع أن أشرح أشواقى إليه

و إلحافى عليه – أكثر مما فعلت – مدعاة لسأمه وملله

ولكني إذا استطعت سأكتحل

بتراب الطريق الذي يشرفه الحبيب بأقدامه

وقد انحصر هواى فى وصاله، وانحصر هواه في فراقي

فتركت رغبتي، حتى تتحقق له رغبته ....!!

فاحترق «يا حافظ!» حسرة اليه، وابق بغير دواء

فلا دواء لعلة الحبيب المستعصية التى ليس لها شفاء (حافظ، 1999، 23، باب 3، غزل 25)

هنا يتكرر الأمر في المزاوجة بين الصـــور التقليدية المركبة والبســـيطة، والصـــور التشـبيهية، والاسـتعارية، والطبيعية، والنفسـية، حيث نجد أن الأبيات المظللة بالأعلى هي الصور التشبيهية، فالبيت الأول يشبه فيه طباعه في عشق الحبيب بالبليل الحائر وتخير المفردة المناسبة هنا لـــ "دوست" حيث تعني: صديق (معين، 1381، 703)،

من ثم شبه الذؤابة وهي: "زلف" بالشباك" دام" (معين، 1992، 2979)، وشبه الخال "خال" (دهخدا، 1373، 8213) بالطعم "دام" وجاءت مفردات هذه الصـــورة دقيقة في ترجمتها.

ثم شبه الشوق بشيء يمكن شرحه، ثم شبه العشق بالماء المنحصر، من ثم شبه حالة العشق الإلهي لحافظ بالنيران، والمرض المستعصي الذي لا يمكن الشفاء منه.

وقد ترجم "درد بي آرام" حيث تعني "دردر الألم" (معين، 1381، 667) وآرام بـ (الهادئ) وبي آرام (غير الهادئ) (معين، 1381، 39) المستعصي" أي معتمد في الصورة التشبيهية هذه على إعادة الصياغة، فحولها من تركيب إلى صفة وهي تعني حرفيًا: ألم بلا هوادة"، وأضاف فعل انحصر مُحولا الجملة من اسمية إلى فعلية. وترجم الأبيات الأخرى ترجمة حرفية حيث احتوت على صـــور شـــعرية تقليدية تتنوع بين المفردة والمركبة.

مثال7:

اگرچه باده فرح بخش و باد گلبيزست

به بانگ چنگ مخور می که محتسب تيز است

صراحبی و حريفی گرت به چنگ افتد

به عقل نوش که ايام فتنه انگيز است

در آستين مرقع پياله پنهان کن

که همچو چشم صراحی زمانه خونريز است

ز رنگ باده بشوئيم خرقه ها در اشک

که موسم ورع و روزگار پرهیز است

سپهر بر شده پرویز نیست خون افشان

که ریزه اش سر کسری و تاج پرویز است

مجوی عیش خوش از دور واژگون سپهر

که صاف این سر خم جمله در دی آمیز است

عراق و پارس گرفتی به شعر خوش حافظ

بیا که نوبت بغداد و وقت تبریز است **(حافظ، 1364، 100، دیوان42)**

الترجمة:

ولو أن الخمر وهابة للفرح، والنسيم معطرة بأريج الورود،

ولكن المحتسب عنيف شديد فلا تشرب الخمر على نغمات العود!! وإذا وقع الإبريق في قبضتك، وطاوعك الصديق الرفيق

فاشرب متعقلا، فالأيام مليئة بالفتن والضيق ....!

واخف الكأس في أكمام خرقتك المرقعة،

فالزمان يهرق الدماء كما تهرقها عين الإبريق الدامعة

ثم دعنا نغسل هذه الخرق من الخمر والشراب

لأن الموسم موسم الورع، ولأن الوقت وقت الزهد العفاف

ولا تطلب طيب العيش من دورة الفلك المعكوس

فرأس الدن الصافية، مشوبة بالثمالة والكدر

والفلك الدائر «غربال» ينثر الدماء،

تخالته رأس «كسرى» و تاج «پرويز»

و لقد أسرت، يا حافظ !! «العراق» و «فارس» بالشعر الحلو فتعال الآن! فالتوبة نوبة «بغداد» والوقت وقت« تبريز». (حافظ، 1999، 26، باب 3، غزل 29)

هنا يلجأ الشاعر في ترجمته لهذه الصور الشعرية إلى إعادة ترتيب الأبيات، وتتباين الأبيات السابقة في المزاوجة بين الصور التشبيهية والاستعارية المقترنة بالصور الطبيعية والنفسية وجاءت التشبيهية كالتالي: **اگرچه باده فرح بخش و باد گلبيزست// ولو أن الخمر وهابة للفرح، والنسيم معطرة بأريج الورود، ايام فتنه انگيز است// فالأيام مليئة بالفتن والضيق ....!** وهنا يشبه الخمر وقد وردت في الفارسية مفردة جديدة وهي: "باده" أى الخمر (دهخدا، 1373، 309) بإنسان يهب الفرح، والأيام بشيء مادي ممتلئ، من ثم زاوج بين الصورة التشبيهية والاستعارية في: **كه همچو چشم صراحى زمانه خونريز است، ز رنگ باده بشوئيم خرقه ها در اشک // فالزمان يهرق الدماء كما تهرقها عين الأبريق الدامعة، ثم دعنا نغسل هذه الخرق من الخمر والشراب** فأسند للزمن صفة الإنسان الذي بإمكانه القتل، وأسند للإبريق عضو من أعضاء الانسان وهو عين وشبه دموعه بالماء الذي يغسل الخمر، ولم يعتمد الترجمة الحرفية فاستعاض عن لون الخمر بتحويلها من صورة شعرية طبيعية لتقليدية. **مجوى عيش خوش از دور واژگون سپهر// ولا تطلب طيب العيش من دورة الفلك المعكوس** وهنا أسند للفلك صفة غير بشرية وجعله إله يطلب منه، وفي البيت الأخير يشبه حافظ بالفارس، الذي يأسر ولكنه فارس الكلمة وليس السيف، والمراد بالكلمة هنا هو نشر التصوف: **عراق و پارس گرفتى به شعر خوش حافظ، بيا كه نوبت بغداد و وقت تبريز است// لقد أسرت، يا حافظ !! «العراق» و**

«فارس» بالشـــعر الحلو فتعال الآن! فالتوبة نوبة «بغداد» والوقت وقت« تبريز».

وجاءت ترجمته ترجمة حرفية لهذا البيت.

مثال 8:

بی **مهر رخت** روز مرا نور نماندست
وز عمر مرا جز **شب دیجور** نماندست
صبرست مرا چارهء هجران تو لیکن
چون صبر توان کرد که مقدور نماندست
هنگام وداع تو ز بس گریه که کردم
دور از رخ تو چشم مرا نور نماندست
می رفت خیال تو ز چشم من و می گفت
هیهات ازین گوشه که معمور نماندست
وصل تو اجل را از سرم دور همی داشت
از دولت هجر تو کنون دور نماندست
نزدیک شد آن دم که رقیب تو بگوید
دور از درت آن خستهء مهجور نماندست
من بعد چه سود ار قدمی رنجه کند دوست
کز جان رمقی در تن رنجور نماندست
در هجر تو گر چشم مرا آب نماند
گو خون جگر ریز که معذور نماندست
حافظ ز غم از گریه نپرداخت به خنده

ماتم زده را داعيهء سور نماندست (حافظ، 1364، 94، ديوان 39)

الترجمة:

بغير **شمس وجنتك،** لم يبق ليومى نور

ولم يبق لي من العمر إلا **الليل الديجور**

وفي يوم وداعك، لكثرة ما بكيت وانتحبت

وليبعد الله البكاء عن طلعتك – لم يبق لعيني نور

وكان خيالك يغيب عن ناظري و يقول:

«أسفًا... لهذا الركن الأعزل المهجور»

وكان وصالك يبعد الأجل عن رأسي

فالآن وقد هجرتني، **لم يبتعد عنى الأجل المقدور** ..!!

و قد قربت اللحظة التي يقول لك فيها الرقيب:

إن هذا المتعب المسكين قد ابتعد عن وجهك وطوته القبور!!

الصبر دواء هجرك وفراقك، ولكن

كيف يمكن الصبر، ولم يبق في المقدور ...!!

ولو جرى ماء عينى يوم هجرك، ونضب

فمرنى حتى أهرق دم الكبد، فلم يبق لي عذر في التأخير

ولم يتهيأ «حافظ» الضحك، بسبب ما هو فيه من حزن وبكاء

والمبتلى بمأتم لا رغبة له في ولائم السرور!! (حافظ، 1999، 32، باب 3، غزل 37)

هنا تنوعت أيضًا الصور الشعرية المبتكرة بين التشبيهية، والاستعارية، والطبيعية، وجميعها تخاطب العقل والوجدان فشبه الوجنة بالشمس، والليل، وجعل البكاء، والوصال، والخيال، والأجل إنسان، وشبه ماء العين بالنهر، وجعل الولائم منها ما يصنف للفرح وأخرى للحزن، وعند ترجمته لهذا الشعر جاءت ترجمته دقيقة ووظيفية وإن كانت بها إضافات؛ لاستقامة المعنى، وعبر عن الطبيعة بمفردات: مهر: شمس (معين، 1382، 1873)، شب: ليل، آب: ماء، ويظهر لديه مكون اللغة في إعادة صياغته للغزلية عند ترجمتها التي ستكون وفقًا للترجمة هكذا:

بی **مهر رخت** روز مرا نور نماندست
وز عمر مرا جز **شب دیجور** نماندست

بغير **شمس وجنتك،** لم يبق ليومى نور
ولم يبق لي من العمر إلا **الليل الديجور**
هنگام وداع تو ز بس گریه که کردم
دور از رخ تو چشم مرا نور نماندست
می رفت خیال تو ز چشم من و می گفت
هیهات ازین گوشه که معمور نماندست
وصل تو اجل را از سرم دور همی داشت
از دولت هجر تو کنون دور نماندست

في يوم وداعك، لكثرة ما بكيت وانتحبت

وليبعد الله البكاء عن طلعتك – لم يبق لعيني نور

وكان خيالك يغيب عن ناظري و يقول:

«أسفًا... لهذا الركن الأعزل المهجور»

وكان وصالك يبعد الأجل عن رأسي

فالآن وقد هجرتني، لم يبتعد عني الأجل المقدور ..!!

نزديک شد آن دم که رقيب تو بگويد

دور از درت آن خستهء مهجور نماندست

من بعد چه سود ار قدمی رنجه کند دوست

کز جان رمقی در تن رنجور نماندست

صبرست مرا چارهء هجران تو ليکن

چون صبر توان کرد که مقدور نماندست

و قد قربت اللحظة التي يقول لك فيها الرقيب:

إن هذا المتعب المسكين قد ابتعد عن وجهك وطوته القبور!

الصبر دواء هجرك وفراقك، ولكن

كيف يمكن الصبر، ولم يبق في المقدور؟!

در هجر تو گر چشم مرا آب نماند

گو خون جگر ریز كه معذور نماندست

حافظ ز غم از گريه نپرداخت به خنده

ماتم زده را داعيهء سور نماندست

ولو جرى ماء عينى يوم هجرك، ونضب

فمرنى حتى أهرق دم الكبد، فلم يبق لي عذر في التأخير

ولم يتهيأ «حافظ» الضحك، بسبب ما هو فيه من حزن وبكاء

والمبتلى بمأتم لا رغبة له في ولائم السرور!

ويمكن الإشارة إلى تكرار هذا الأمر في ترجمة الغزليات، بهدف إعادة تجسيد عناصر الصورة الشعرية بمختلف مكوناتها من حيث: اللغة، والعاطفة، والخيال.

النتائج التي توصل إليها البحث:

درست فى هذا البحث ترجمة الصورة الشعرية في غزليات حافظ الشيرازي من الفارسية إلى العربية، وقد خرجت الدراسة بعدة نتائج على النحو الآتي:

1- أوضحت الدراسة أن الصور الشعرية لدى حافظ الشيرازي متنوعة، فيمكن أن تحتوي الغزلية الواحدة على أنواع متباينة من الصور الشعرية أي أن يمثل البيت الواحد صورة.

2- أن استخدام الصور الطبيعية والنفسية كانتا الأكثر من ناحية التأثير على المتلقي.

3- أن المترجم يحاول في ترجمته خلق صور شعرية جديدة من خلال التقديم والتأخير بهدف إعادة ترتيب الغزلية، بما يحقق رؤية جديدة.

4- أثبتت الدراسة أن التلاعب بالمفردات في أثناء الترجمة، يخدم الصور الرمزية، والنفسية.

5- استطاع المترجم أن يقدم المحتوى الصوفي المراد في الصور الشعرية من خلال ترجمة الصور التشبيهية والاستعارية.

6- تؤدي الألوان والرموز دورًا كبيرًا في نقل المعنى المراد من الأبيات.

7- استطاع المترجم في ترجمته لغزليات حافظ الشيرازي أن ينقل مكونات الصورة الشعرية كلها وهي: مكون اللغة، والعاطفة، والخيال.

8- تسخير المترجم أثناء ترجمته للبعد الصوفي البعد الفلسفي في غزليات حافظ الشيرازي، فأورد ترجمتين منثورة ومنظومة.

9- استفاد المترجم من مزج الشيرازى التشبيهات والاستعارية بالأفعال الحركية، والحسية، في ترجمته لها؛ بهدف مزج البعد الفكرى والفلسفي بالبعد الصوفي.

قائمة المصادر والمراجع

أولًا: المصادر والمراجع العربية:

الكتب:

- إسماعيل، عز الدين. (2013م). الأدب وفنونه دراسه ونقد. ط٩. دار الفكر العربي. القاهرة. مصر.

- البطل، علي. (1981م). الصورة في الشعر العربي حتي آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها. ط2. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. لبنان.
- حافظ، شمس الدين محمد. (1999م). ديوان حافظ الشيرازي. ط1. مهراندیش للنشر. دبي. الإمارات.
- زليخة، علي عباس. (2014م). مجموع ديوان حافظ الشيرازي. ط1. منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب. دمشق.
- الشايب، أحمد. (1994م). أصول النقد الأدبي. ط10. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة. مصر.
- ضيف، شوقى. (1976م). دراسات في الشعر العربي المعاصر. ط6. دار المعارف. مصر.
- عصفور، جابر. (1992م). الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ط3. المركز الثقافي العربي. بيروت. لبنان.
- عمرو بن بحر، الجاحظ. (1424ه). الحيوان. ط٢. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان.
- قدامة بن جعفر، البغدادى. (1302 ه) . قد الشعر. ط1. مطبعة الجوائب. قسطنطينة.
- مندور، محمد. (2006م). الأدب وفنونه. ط5. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. مصر.

المعاجم:

- ابن منظور. (1997م). لسان العرب. ط2. دار صادر. بيروت. لبنان.

الرسائل العلمية:

- أميرة بولعراس، أميرة. عبد القادر، بثينة. (2021م). " الصورة الشعرية ووسائل تشكيلها في قصيدة" شهدت أن الله في الملك واحد" لابن جابر الأندلسي في مدح الرسول صلى الله

عليه وسلم. رسالة ماجستير . معهد الآداب واللغات. المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة. الجزائر .

- بن سعدى، رقية. (2022م) " الصورة الشعرية في ديوان "مداد من غيوم" لسعد بن عبد الله الغريبي". رسالة ماجستير . كلية الآداب واللغات. جامعة محمد خيضر بسكره. الجزائر .
- جنا، حسان. حلوات، عبدالله. (2017م). "الصورة الشعرية عند أبي المزمرى". رسالة ماجستير كلية الآداب واللغات. جامعة أحمد دراية. الجزائر .
- لطرش، وداد. (2017م). "الصورة الشعريّة في شعر عبد الحميد شكيل ديوان "سنابل الرمل سنابل الحب" –أنموذجًا –". رسالة ماجستير . كلية الآداب واللغات. جامعة 8 ماي. الجزائر .
- محوي. رابح. (2009م). "الصورة الشعرية في ديوان الأمير أبي ربيع سليمان عبدالله الموحد". رسالة ماجستير كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية. جامعة محمد خيضر بسكرة. الجزائر .

الأبحاث والدوريات:

- باوية، صلاح الدين. (2024م). "جماليات الصورة الشعرية في القصيدة العمودية الحديثة "أنا يا صديقي متعب بعروبتي" للشاعر نزار قباني أنموذجًا". مجلة آفاق علمية جامعة محمد الصديق: 16(01): 873 – 892
- بدرى، عثمان.(1997م). "إشكالية المعنى بين الصورة البلاغية والصورة الشعرية – قراءة في نماذج شعر امرئ القيس والمتنبي". اللغة والأدب Algerian scientific journal platform: 1(6): 174-194.
- بن زوره، عبد الرحمن. (2022م). " جماليات القصيدة الشعرية العربية المعاصرة مفدي زكريا نموذجًا". مجلة الباحث المدرسة العليا الإسلامية الشيخ مبارك بن متسمر إبراهيمة الميلي الجزائري – بوزريعة الجزائر : 3(14): 29-45.

- حمايدية، أسماء. (2024م). "الصورة الشعرية وشعرية الصورة في قصيدة الهايكو الجزائرية المعاصرة (مقاربة سيميائية لنماذج مختارة". مجلة دراسات إنسانية واجتماعية / جامعة وهران: 13(2): 371-382.
- دخية، فاطمة. (2010م). "قراءة في جماليات الصورة الشعرية في القصيدة القديمة". مجلة المخبر –جامعة محمد خيضر بسكره: 6: 307-313.
- الزبيدي، علي قاسم. (2010م). "أسطرة الصورة في الشعر العربي الحديث عبد العزيز مقالح نموذجًا". جمعية الأدباء – دار المنظومة:9: 20-29.
- عبد القادر، بغاديد. (2015م). " الصورة الشعرّية في القصيدة العربية المعاصرة". Algerian scientific journal platform2(1): 109-117.
- فرحات، فؤاد. 2021م. "الصورة الشعرية عند علي بن الجهم". مجلة بحوث كلية الآداب. جامعة المنوفية: 32: 1(124): 3-17.
- مطاوع، هشام. (2020م). " الصورة الشعرية عند السيد الماضي". Mizanü'l-Hak : Islamic İlimler Dergisi : 10 : 187-213.
- نقبيل، عبد العزيز. (2021م). "الصورة الشعرية وتشكيلاتها في الشعرية البلاغية العربية القديمة". مجلة الآداب- جامعة الأخوة منتوري: 12(1): 291-310.

ثانيًا: المصادر والمراجع الفارسية:

الكتب:

- حافظ، شمس الدين محمد. (1364.ش). ديوان حافظ. چاپ3. چاپخانهء نيل. تهران. ايران.
- كدكني، شفيعي محمدرضا. (1375هـ.ش). صور خيال در شعر فارسي. چاپ 6. انتشارات آگاه، تهران. ايران.

المعاجم:

- انوری، حسن. (1381هـ. ش). فرهنگ بزرگ سخن. جلد4. کتابخانهء ملی ایران. تهران. ایران.
- دهخدا، علی اکبر. (1373هـ.ش). لغت نامه. جلد6، چاپ1،مؤسسه انتشارات چاپ دانشگاه ،تهران، ایران.
- عمید، حسن. (1360- 1391هـ.ش). فرهنگ فارسی عمید. جلد1-2. چاپ 31. مؤسسهء انتشارات امیر کبیر. تهران. ایران.
- معین، محمد. (1382هـ.ش) (1381هـ.ش). فرهنگ فارسی معین . جلد1. چاپ 1. چاپ خانه حيدري. تهران، ایران.

الأبحاث:

- ابراهيمي، عزت مال. جليلي، محمد حسن. (1398هـ.س). "تصويرپردازی در شعر ابراهيم نصرالله (بررسی موردی تشبيه، استعاره و مجاز)". پژوهشنامه نقد ادب عربی: 30: 234- 251.
- بساك، حسن. (1394هـ.ش). "انواع تصوير سازی در شعر حافظ بر مبنای اشياء و محيط پيرامون". فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب): 8(3): 14-31.
- پشابادی، يدالله. (1396.ش). " تخيل خالقانه و تصويرپردازی مبتنی بر آن در شعر شيرکو بيکس و محمود درويش(با تکيه بر دهربهندی پهپووله و مديح الظلالعالی). پژوهشنامه ادبيات کردی: 2(3): 83 -109.
- جميل، سعيد عبادي. ارژنه، محمود رضايي دشت. (1396هـ.ش). "بلاغت اسطوره (بررسي بنياد اساطيري يک تصوير رايج در شعر فارسي)". پژوهشهای فصلنامه: 17 (69): 95- 113.

- دانش، ابراهيم. واعظ، سعيد. (1394.ش). "شگردهاي بديع تصويري در ادبيات كلاسيك فارسي". فصلنامه تخصصي سبك شناسي نظم و نثر فارسي (بهار ادب) علمي – پژوهشي: 6(2):224 205.
- دلبری، حسن. مهری، فریبا. (1394.ش). "سطوح بلاغی خیال در تصاویر شعر معاصر". فنون ادبي دانشگاه اصفهان – پژوهشي: 7(1): 73-86.
- زين العابدينی، پيام. شاهين، ستاره. (1399ه.ش). " بازتاب ادبيات شاعرانه ايراني در انيميشن ملي". فصلنامه پژوهشهاي ارتباطي: 27(3): 122. 83.
- شاکری، احمد. حسینی، سارا. (1402ه.ش). "بوطیقای شهر در شعر فارسی: بازنمایی فضاهای شهر در اشعار نصرت رحمانی". فصلنامه هنر و ادبیات تطبیقی : 1(1): 39-54.
- طاهري، حميد. رحماني، مريم. (1390ه.ش). " تصوير شعر سپيد". ادبيات پارسي معاصر، پژوهشگاه علوم انساني و مطالعات فرهنگي: 1(2): 57-88.
- طهماسبي، فريدون. سومار، شهال. (1400ه.ش). "آموزههای تعلیمی در خوشه تداعي تصويرهاي شعر صائب تبريزی". پژوهشهای نثر و نظم فارسی: 5(12): 283- 315.
- قطبي، ليلا. بديع زاده، محمد شاه. قزلحصار، جواد. (1399ه.ش). "بررسی رمزوارگی تصاویر نمادین طبیعت در أشعار شاعران معاصر ایرانی اسلامي". فصلنامه علمی-پژوهشی سبک زندگی اسالمی با محوریت سلامت: 4(3): 178-185.
- مخلص، فرنوش. منصوری، سید امیر. (1397ه.ش). "سیر تحول مفهوم منظر در شعر فارسی قرون اولیه هجری (3 تا 7)". ماهنامه باغ نظر، 15 (66): 17-28.
- مظفری، ساغند الهام. نصري، منیره. (1396ه.ش). "بررسی انواع و روشهای تصویرسازی در اشعار برگزیدۀ هشت دوره کنگره ملی رضوی از سالهای ۱۳۸۵ تا ۱۳۹۲". آستان هنر. (22)، 56-69. SID. https://sid.ir/paper/519914/fa

- نبی لو، علیرضا. (1399هـ.ش). "بررسي تصوير شعری بنفشه در ادبيات فارسی". پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت: 10(1): 135- 153.

ثالثًا: المراجع الإنجليزية:

- Seyed-Gohrab, A. (2012). "Metaphor and Imagery in Persian Poetry". Brill. Pp: 282.

الأبحاث والدوريات الإنجليزية:

- Badizadeh, Mohammad Shah. Mehraban, Javad. Kabari, Leila. 2021. Study and comparison of image developments in Persian Poetry (from classical to contemporary). Propósitos y Representaciones: 9(3): 1:14.
- Krasnowolska, Anna. (2006). The Epic roots of lyrical imagery in classical Persian poetry. Ghazal as World Literature II (pp.109-120).

رابعًا: المواقع الإلكترونية:

- SID. https://sid.ir/paper/519914/fa
- www.bookslibrary.com