



حوليات آداب عين شمس المجلد ٤٩ (عدد إبريل – يونيو ٢٠٢١)

<http://www.aafu.journals.ekb.eg>

(دورية علمية محكمة)

كلية الآداب



جامعة عين شمس

صورة الشهيد عند الشعراء المعاصرين ما بين الحربين العالميتين (دراسة فنية)

معتصم دحيان عبدالنبي الضلاعين *

* قسم اللغة العربية / جامعة مؤتة / الكرك / الاردن

Motasemaldalain@gmail.com

المستخلص

يحظى الشهيد بمكانة عظيمة في ديننا الإسلامي، الأمر الذي انعكس بصورة مباشرة على التراث العربي برمته، حتى صار الأدباء والشعراء يتغنون بالشهيد والشهادة في سبيل الله، ويرسمون للشهيد المشاهد الجميلة التي تتبع من ذلك الإيمان الراسخ بقيمته عند الله تعالى، ومكانته في الإسلام والمجتمع على حد سواء.

وبناء عليه فقد هدف هذا البحث إلى دراسة صورة الشهيد كما ظهرت عند شعراء الحقبة الزمنية التي تمتد بين الحربين العالميتين الأولى والثانية دراسة فنية، وإبراز ملامح الإبداع الجمالي لدى هؤلاء الشعراء، وذلك ضمن مظاهر ثلاثة: الصورة الفنية، والتناص، والموسيقى والإيقاع.

وقد توصل البحث لمجموعة من النتائج كان من أبرزها أن الشعراء قد رصدوا الملامح الإسلامية في تشكيل تلك الصورة، واعتنوا بالنصوص القرآنية في خلق تناصاتهم الشعرية، علاوة على اهتمامهم بالاختيار المناسب للأوزان والقوافي.

الكلمات المفتاحية: الشهيد/ الشعر العربي/ الصورة الفنية/ التناص/

الموسيقى.

المقدمة:

أعلى ديننا الحنيف من مكانة الشهيد ورفع مقامه إلى أسمى الدرجات، بل إنه حظي باقتران بالأنبياء والرسل والصحابة الكرام، هذا ما نصت عليه كثير من الأحاديث النبوية الشريفة التي بيّنت علو مكانة الشهيد في الإسلام بصفة عامة، وكذلك الحال بالنسبة للقرآن الكريم، فكثيراً ما نجد الآيات الكريمة التي تحث على الشهادة، وتمدح الشهداء، وتبين مكانتهم العظيمة عند الله تعالى.

ولم يكن الشعر إلا صدى لما يدور حوله من مظاهر اجتماعية وثقافية ودينية، فبمجرد أن ظهر هذا المصطلح الإسلامي، نجد شعراء العربية قد اعتنوا به، وأقبلوا على تضمينه قصائدهم، وامتداح الشهداء، وإدخال الأثر القرآني في تلك القصائد والنصوص الشعرية.

وشعراء العصر الحديث كغيرهم من شعراء العربية الذين مضوا، فإنهم قد اعتنوا بصورة الشهيد في قصائدهم، في حقبة زمنية امتازت بأحداثها الجسيمة، في وقت بحث فيه العرب عن استقلالهم وسيادتهم على أراضيهم، وأخذوا يرفضون الظلم بجميع أشكاله، فظهرت صورة الشهيد بأجلّ معانيها ضمن هذه الأشعار، وقد جاء هذا البحث لرصد تلك الصورة كما وردت عند هؤلاء الشعراء.

وتظهر أهمية هذا البحث في أنه يتناول صورة الشهيد في حقبة زمنية امتازت باهتمامها بصورة الشهيد ومكانته، وكان للشعراء فيها الحظ الأوفر في رصد تلك الصورة كي يدفعوا بمزيد من التأثير في نفوس المجتمعات كي تستمر على منهاجها في البحث عن الاستقلال والتخلص من نير الاستعمار.

وقد برزت مجموعة من الأسئلة التي يحاول البحث الإجابة عليها:

- ١ . ما أبرز مظاهر الصورة الفنية عند هؤلاء الشعراء المرتبطة بالشهيد؟
- ٢ . كيف اعتنى الشعراء بالنصوص الدينية في تصويرهم للشهيد؟
- ٣ . هل رصد الشعراء مظاهر تاريخية وتراثية اعتنت بصورة الشهيد؟
- ٤ . كيف وظّف هؤلاء الشعراء القافية والوزن الشعري ومظاهر الموسيقى المختلفة في إبراز صورة الشهيد؟

ويهدف هذا البحث إلى رصد ملامح الصورة الفنية التشبيهية والاستعارية التي ذكرها شعراء هذه الحقبة، واتخذوها وسيلة لإظهار صورة الشهيد، كما يهدف إلى بيان أبرز التناسبات الدينية والتاريخية والتراثية التي أفاد منها الشعراء في تصوير الشهيد، هذا علاوة على إفادته من التراث الديني الآخر كالمسيحية مثلاً، والبحث عن مظاهر الموسيقى التي تتناسب مع المعاني العظيمة للشهادة والشهيد.

ويمثل المنهج التكاملي منهج هذا البحث، انطلاقاً من كونه مزيجاً من مناهج متعددة قادرة على إبراز مظاهر الإبداع الفني والشعري لدى الشعراء، غير أن المنهج الأظهر في هذا البحث هو المنهج الوصفي التحليلي.

وقد جاء البحث في ثلاثة مباحث هي:

أولاً: الصورة الفنية.

ثانياً: التناسل.

ثالثاً: الموسيقى والإيقاع.

المبحث الأول: الصورة الفنية:

تمثل الصورة الفنية أو الشعرية بصمة مميزة يتميز بها كل شاعر عن سواه من الشعراء، فكل شاعر يحاول أن يطوِّع الاستعارات والتشبيهات والكنائيات وألوان المجاز المختلفة حتى يصنع لنفسه شخصية مستقلة عن غير من الشعراء، وحتى يكتب لنفسه الفريدة والانفراد بتشكيل عناصر الصورة المتميزة لديه، من هنا فإن موضوع الصورة من بين أهم الموضوعات الفنية التي يركز عليها الشعراء ويحاولون إثبات تميزهم بها^(١).

ويأخذ مفهوم الصورة الفنية دوره الأوسع في الفكرة الإبداعية لدى النقاد، فهي هيئة تثيرها الكلمات في النفس، أو هي عبارة عن التقاط لعناصر المحسوسات من حولنا وتوظيفها توظيفاً جمالياً يتناسب مع الغاية التي يريدها الشاعر، وربما قام الشاعر بإعادة توظيف لمكونات الصور التراثية القديمة، وأدخل عليها بعض مشاهدته الجديدة لتتشكل ملامح هذه الصورة تبعاً لهذا الرصد التأثيري لمكونات تلك الصورة^(٢).

ويمكن الشاعر أو الأديب من خلق صورة فنية متميزة عبر ربط الوحدات الكلامية المألوفة بعلاقات لغوية لأمالوفة، فيوظف بذلك اللغة والأسلوب والتراكيب المختلفة لإيجاد تلك العلاقات غير المألوفة التي من شأنها أن تدخل هذا الخطاب الشعري ضمن إطار من التناسب الفني والتصويري وهو ما يريده الفنان ويقصد إليه^(٣).

وتظهر الصورة الفنية بأجمل ما تكون مكوناتها ومظاهرها ضمن أشعار هؤلاء الشعراء الذين أبدعوا في تصوير الشهيد وما يرتبط به من ساحات القتال ونحوها، وفيما يلي عرض لأهم المواضع التي تركزت فيها الصورة الشعرية عند هؤلاء الشعراء.

١ . الصورة التشبيهية:

يقول الجرجاني معرفاً هذا النمط البياني الجميل: " هو الدلالة على اشتراك شيئين في وصف من أوصاف الشيء في نفسه، كالشجاعة في الأسد، والنور في الشمس، وهو إما تشبيه مفرد، كقوله صلى الله عليه وسلم: "إن مثل ما بعثني الله به من الهدى والعلم كمثل غيث أصاب أرضاً"، حيث شبه العلم بالغيث، ومن ينتفع به بالأرض الطيبة، ومن لا ينتفع به بالقيعان، فهي تشبيهات مجتمعة، أو تشبيه مركب، كقوله صلى الله عليه وسلم: "إن مثلي ومثل الأنبياء من قبلي كمثل رجل بنى بنياناً فأحسنه وأجمله، إلا موضع لبنة" فهذا هو تشبيه المجموع بالمجموع؛ لأن وجه الشبه عقلي منتزع من أمور، فيكون أمر النبوة في مقابلة البنيان"^(٤).

وقد حظي التشبيه باهتمام الشعراء والنقاد والبلغاء على حد سواء، إذ اهتم الشعراء بتطوير تشبيهاتهم، ولم يقفوا عند حدود التقليد السابق لهم، وترديد ما كان قد وصل إليه سابقوهم من التشبيهات، حتى اتسعت دائرة التشبيه، وأخذت تتطور في حدود البيت الشعري الواحد لتشكل صورة متكاملة ضمن بيتين أو أكثر^(٥).

يعتمد الشعراء عموماً على الصورة التشبيهية في تشكيل مظاهر الصورة الفنية في أشعارهم المختلفة، وفيما يلي سنورد نماذج عدة للصورة التشبيهية التي اعتمد عليها الشعراء في هذه الحقبة، يقول خليل مردم بك^(٦):

كَأَمَّا الطَّلُّ وَالْأَوْرَاقُ تُرْسِلُهُ دَمْعٌ تَحْدَرُ مِنْ أَمَاقِهَا بَدَا

يقيم الشاعر في هذا البيت الشعري صورته على التشبيه، وهو لا يقف عند حدود التشبيه المفرد المباشر، بل يلجأ على التشبيه التمثيلي، الذي يقيم علاقة وثيقة بين صورتين متقابلتين، بل هما مشهدان يظهران أمام عيني المثلي، وكأنهما مشهد متحرك أمامه، فقد صور الطل في حال كون الأوراق ترسله في الجو، بصورة الدمع المتحدر بدياً من الأماق، فهذه صورة تشبيهية قائمة على التشبيه التمثيلي، تعتمد في عناصرها السابقة على

مكونات المشهد التمثيلي أمام عيني المتلقي، مما يدفعه إلى استحضار تلك المكونات الفنية التي ارتبطت بتلك الصورة.

ويقول الشاعر علي محمود طه^(٧):

وَالشَّرْقُ مِنْ خَلْفِ الجِبَالِ عَمَامَةً حَمْرَاءُ تُرْعِشُ فِي وَمَيْضٍ لَامِحٍ

يقيم الشاعر التشبيه في هذا البيت على نسق التشبيه البليغ الذي تُحذف فيه أداة الشبه ووجه الشبه، وتبقى العلاقة مباشرة وصریحة بين جزأي التشبيه، فقد شبه الشرق بالغمامة الحمراء، وهي تلمع في الأفق وتومض أمام أعين الناظرين، وقد اختار الشاعر اللون الأحمر لتلك الغمامة في إشارة منه إلى لون الدم، فإن العرب - الشرق - يجودون بدمائهم وأرواحهم، وإنهم يطلبون الشهادة من أجل رفعتهم وعلو شأنهم ومنزلتهم بين الأمم الأخرى.

ويقول عمر أبو ريشة^(٨):

وَالصَّبْحُ مِنْ دَفْقِ الدُّخَانِ دُجْنَةً وَاللَّيْلُ مِنْ سَيْلِ اللَّهْيَبِ نَهَارُ

تظهر الصورة الشعرية في هذا البيت بخلتها البهية الجميلة التي زواج فيها الشاعر بين الليل والنهار، حيث انقلبت الموازين، واختلفت المعايير التي يقوم عليها الصباح والنهار والليل في هذا الكون لشدة القتال، وطول الحروب، وذلك أن كثرة الدخان التي بدت في ساحة المعركة جعلت النهار كالليل، في حين أن اللهيب الذي يقتدح في المعركة جعل الليل كالنهار إضاءة، من هنا فقد شبه الشاعر الليل بالنهار لما كثر فيه الدخان، وشبه الليل بالنهار لما كثر فيه اللهيب، فأقام معاني هذه الصورة الفنية على التشبيه، فاصداً منه تقريب صورة الواقع الذي يعيشه المجاهد في ساحة المعركة، فلا النهار نهار ولا الليل ليل، فكل منهما قد اختلف عن طبيعته باختلاف الظروف التي تحيط به.

ويقول الشاعر أحمد شوقي في رثاء الشهيد عمر المختار^(٩):

رَكَزُوا رُفَاتِكَ فِي الرَّمَالِ لَوَاءً يَسْتَنْهَضُ الوَادِي صَبَاحَ مَسَاءٍ

يشبه الشاعر في هذا البيت رفاة الشهيد عمر المختار باللواء، فعلى الرغم من أن رفاة الإنسان تكون تحت الأرض، واللواء يكون فوق الأرض، إلا أن الشاعر قد خلق نوعاً من التماهي بين هذين المعنيين باعتبار أن الرفاة وإن كانت تحت الأرض فهي ما تزال في نفوس الناس حاضرة وكأنها أمام أعينهم، بل إن الشاعر قد جعل هذه الرفاة سبيلاً لاستنهاض الهمم، وإيقاظ العزائم، وهو يقصد أفعال هذا الشهيد البطل التي لا بد أن تكون خالدة على مر الدهور والعصور، ولا بد أن تكون مؤثرة في الناس من حولها، فما كان منه إلا أن جعل التشبيه سبيلاً للوصول إلى هذه المعاني الفنية الجميلة.

ويشبه أحمد محرم الشهداء بالشعاع، قائلاً^(١٠):

هَبَطُوا كَمُنْدَفِعِ الشُّعَاعِ جَرَى ضَحَى يَرِدُ البِقَاعَ وَيَهْبِطُ الأَفْطَارَا

فالشهداء في هذه الصورة مثل شعاع الشمس الذي يهبط على الأرض في وقت الضحى، فيملؤها نوراً وإشراقاً، ويملاً الكون برمته، هذه هي صورة هؤلاء الشهداء الذين صاروا مثلاً يهتدي به الناس كما لو أنهم يهتدون بنور الشمس، فإن الشهادة بينة في أعينهم، ظاهرة في أعمالهم، لا شك فيها ولا ريب، وإنهم يملؤون الأرض نوراً من نور تلك الشهادة والبطولة.

وقد تفنن الشعراء في تشكيل الصورة الفنية التي يتحدثون فيها عن صفات الأبطال، وسمات الشهداء، حتى ركزوا على كل جزئية في هؤلاء الشهداء، فلم يدعوا شيئاً إلا وصوروه، فهذا علي الجارم يصور صوت الشهيد المجلجل، قائلاً^(١١):

صَوْتٌ كَصَوْرِ الْحَشْرِ جَمَعَ أُمَّةٌ مُنْحَلَّةَ الْأَطْرَافِ وَالْأَوْصَالَ
يشبه الشاعر في هذا البيت صوت الشهيد البطل الذي أطلقه من أجل نصرة أمته بصوت الصور الذي سينفخ به يوم الحشر ويوم القيامة، إذ ثمة بعض المظاهر المشتركة بين هذين الصوتين، فصوت المجاهد البطل الشهيد قد جمع حوله من الناس الكثير الكثير، على الرغم من تفرقهم واختلاف مشاربهم، وتقطع الأوصال فيما بينهم، وكذلك الحال بالنسبة لصوت الصور يوم القيامة، فإنه سيجمع الناس جميعاً على اختلاف مشاربهم وألوانهم وصورهم، من هنا أوجد الشاعر صلة بين صوت الشهيد البطل، وصوت الصور يوم القيامة، الأمر الذي جعله يشبه هذا بذاك ضمن علاقة بيانية يُقصد منها بيان قوة ذلك الصوت وشدة تأثيره في الناس.

٢ . الصورة الاستعارية:

أما الاستعارة فهي قسيمة التشبيه في الأهمية والمكانة الكبيرة في علم البيان، إذ إنها معيار للحكم على النص بأنه مشتمل على البيان اللفظي والتصويري، ويمكن أن نختصر مفهوم الاستعارة بأنه تشبيه حُذِفَ أحد ركنيه إما المشبه أو المشبه به، ضمن علاقة مجازية هي علاقة المشابهة^(١٢).

وتنقسم الاستعارة في علم البيان إلى قسمين اثنين، وهما الاستعارة التصريحية، والاستعارة المكنية، ويطلق على المكنية أيضاً اسم الاستعارة التخيلية، فأما التصريحية فهي التي يُصرَّح فيها بذكر المشبه به، على اعتبار أنه هو المقصود بالعلاقة التشبيهية، ويُحذف المشبه، في حين أن الاستعارة المكنية بعكس التصريحية تماماً، إذ يُحذف المشبه به، ويُكنى عنه ببعض لوازمه، ولا بد أن تكون القرينة الدالة على المشبه به قرينة لفظية لا معنوية^(١٣).

وكما بنى الشعراء تصويراتهم على التشبيه نجدهم يبنونها كذلك على الاستعارة، باعتبار الاستعارة لونا راعياً من ألوان البيان القائم على علاقة المجاز بين عناصر التشبيه، وفيما يلي إيراد لعدد من النماذج التي اعتنى فيها الشعراء بالاستعارة ضمن الصورة الفنية.

يقول الشاعر خليل مردم بك^(١٤):

مَا أُنْسَى لِمَا أُنْسَى السَّمَاءَ وَقَدْ غَدَّتْ فِي شَهْرِ (أَب) يَوْبَلَهَا تَبْكِيكَ

عند الوقوف على الحدود المباشرة لهذه الصورة الاستعارية نجد أنها قد تشكلت وفقاً لعلاقة التشبيه المجازي بين السماء والإنسان، فقد شبه الشاعر السماء بالإنسان الذي يبكي، فحذف المشبه به، وأبقى على المشبه من قبيل الاستعارة المكنية، والعلاقة بين هذين العنصرين هي علاقة المشابهة، وقد أبقى على قرينة لفظية دالة على معنى التشبيه وهو الفعل "تبكي" فإن البكاء من مستلزمات الإنسان لا من مستلزمات السماء، والشاعر في هذا البيت يقصد أن السماء قد انهمرت أمطارها في وقت غير ذي مطر، كأنها تبكي على أولئك الشهداء الذين قضوا، فجعل من المطر معادلاً للدموع التي تنهمر من عيون الإنسان، وهي إشارة من الشاعر إلى ذلك التعاطف العام الذي عمَّ كل شيء مع أولئك الشهداء، فحتى السماء قد بكت عليهم، وتأثرت بما جرى لهم.

ويقول الجواهري^(١٥):

تَكَادُ مِنْ هَيْبَتِهِ صُمُّ الْجِبَالِ تَسْجُدُ

لا يخفى على الناظر وجود الصورة الاستعارية ضمن هذا البيت الشعري، فكيف تسجد الجبال في واقعنا الذي نعيش، إن ذلك غير ممكن البتة، ولا بد للمتلقي أن يستوعب هذه الفكرة ضمن إطار من المجاز الذي قصده الشاعر، وهو أن الجبال لا يمكن أن تسجد

في حقيقتها، بل شبه الجبال بالإنسان المؤمن الساجد، فحذف المشبه به من طريق الاستعارة المكنية، وأبقى على شيء من لوازمه دليلاً عليه، وقد قصد الشاعر من وراء هذه الاستعارة أن يشير إلى عظمة ذلك البطل، وقوته الكبيرة، إنه بقوته تلك قادر على أن يُرضخ الجبال على عظمتها وشدتها وقوتها، فأراد أن يوضح ذلك الجلد الذي يتمتع به ذلك البطل، وتلك القوة التي امتاز بها عبر ربط تلك المعاني بسجود الجبال لذلك البطل وهو ما يريد الوصول إليه.

ويقول الزركلي^(١٦):

إِذَا شِئْتَ أَنْ تَحْيَا سَعِيداً فَلَا تَكُنْ طَلُوباً مِنَ الْعَلْيَاءِ غَيْرَ عُيُونِهَا

في هذه الصورة الشعرية يعتمد الشاعر على الاستعارة باعتبارها الكيان البياني الذي يصب فيه ما يود قوله للمتلقي من الإبداع التصويري، وذلك أنه حين تحدث عن الشهداء، وكيف أنهم لا يرضون لأنفسهم الهوان والذلة، حتى لو كلفهم ذلك أن يموتوا، فجعل الموت هو عين العلياء، فقد شبه العلياء بالحسنة الجميلة الفتانة، وأن هذه العلياء لها عيون جميلة أيضاً، وإن البطل لا يجب عليه أن يطلب سوى عيون هذه العلياء، وقد اعتمد الشاعر على الاستعارة المكنية، حين شبه العلياء بالحسنة، فحذف المشبه به وأبقى على المشبه، من قبيل الاستعارة المكنية، وأوجد قرينة دالة على معنى الاستعارة وهي ذكر العيون، وهذه العلاقة علاقة تشبيهية مجازية أتى بها الشاعر لبيان علو مطلب هؤلاء الأبطال، وارتفاع همتهم حتى أنهم لا يرضون من العلياء إلا عيونها.

ويتابع الشعراء إيراد الصور الفنية الجميلة التي تعتمد على الاستعارة فهذا إبراهيم طوقان يقول^(١٧):

لَا تَسَلْ عَنْ سَلَامَتِهِ رُوحُهُ فَوْقَ رَاحَتِهِ

يتحدث الشاعر في هذا البيت عن الشهيد البطل المقدم، الذي لم يبال بما أعدّه الأعداء من القتل والتنكيل، فإنه يحمل روحه على راحته، فقد شبه الروح بالشيء الذي يمكن حمله باليد، أو يمكن وضعه على راحة اليد، في إشارة منه إلى إقدام هؤلاء الأبطال الذين مردهم إلى الشهادة في سبيل الله، ثم حذف المشبه به، وأبقى على المشبه من قبيل الاستعارة المكنية، قاصداً بذلك تقصير المسافة البيانية ضمن ألفاظ هذا البيت الشعري حتى تصل الصورة بأسرع وقت للمتلقي، وكما يتبين هذا المتلقي مقدار قوة هذه الصورة وتأثيرها فيه انطلاقاً من كونها صورة استعارة معتمدة على المجاز تحفز ذهن المتلقي للبحث في طبيعة هذه المكونات اللفظية وصولاً إلى الغاية المقصودة من فهم المعنى وتنميط الفائدة.

ويقول عبد الرحيم محمود^(١٨):

سَأَحْمِلُ رُوحِي عَلَى رَاحَتِي وَأَلْقِي بِهَا فِي مَهَاوِي الرَّدَى

لقد تكررت هذه الصورة كما رأينا من قبل عند إبراهيم طوقان، إذ ارتكز الشعراء في تصويرهم لإقدام الأبطال وشجاعتهم في أرض المعارك على مشهد أرواحهم التي كأنهم يحملونها على أكفهم، وكأن تلك الأرواح لا تسكن تلك الأجسام، حتى بدت وكأنها تتقدمهم في ساحات الحرب والقتال، فشبه الروح ها هنا بالشيء الذي يمكن حمله على راحة اليد، وأنه محمول مع هذا البطل المقدم، فحذف المشبه به، وأبقى على المشبه من قبيل الاستعارة المكنية قاصداً قدح ذهن المتلقي حتى يتمكن من استلهاهم هذه الصورة البيانية الرائعة للشهيد الذي يحمل روحه على راحته.

ويقول عمر أبو ريشة^(١٩):

مَا نَسَبْنَاهُ يَوْمَ جِيءَ بِإِبْرَاهِيمَ
بَيْنَ الْحَرَابِ وَالْأَجْنَادِ
وَتَلَقَّاهُ سُدَّةَ الْعَدْلِ خَجَلِي
مِنُهُ مِنْ جُرْحِهِ مِنَ الْأَصْفَادِ

يرصد الشاعر في هذا المشهد التصويري مشهد الشهيد إبراهيم حين قدم للإعدام والشنق، وحينما كان مقيداً بالأصفاد، فقد خجلت العدالة من تلك الجروح التي بدت في ذلك البطل حينما قدم للشهادة، إنها العدالة الخجلى كما وصفها الشاعر، وهو حينما أراد وصف هذه العدالة جعل تصويرها من قبيل الاستعارة المكنية، فقد شبهها بالإنسان الخجل، واستطاع عبر هذا التصوير إذكاء معاني المجاز في نفس المتلقي حتى يصل إلى مغزاه ومقصوده من هذه الصورة الشعرية البيانية الجميلة.

ويقول الشاعر عبد الكريم الكرمي في مرثية الشهيد المجهول^(٢٠):

وَبِكَيْتِكَ فِي السَّحْجِ الْحَزِينِ صَوَارِمٌ
وَبِكَيْتِكَ فِي الْوَادِي قَتْنِي وَتُصُولُ

يمنح الشاعر في هذه الصورة الفنية مجموعة من الأسلحة التي يستعين بها المقاتل البطل سمة الإنسانية والبشرية، فإن من سمات البشر البكاء لا من سمات السيوف والرماح والنصول، فهذه جميعها أسلحة لا روح فيها ولا حياة، ولكنها تشترك بعامل يجمعها، ألا وأنها جميعها أسلحة يستعملها المقاتل البطل في قتاله الأعداء، وقد منحها الشاعر سمة البشرية والإنسانية والأساس لما تركها الشهيد خلفه، فافتقدته، فأخذت تبكي عليه، أي إنه شبه هذه الأسلحة بالإنسان الباكي، وذلك من قبيل الاستعارة المكنية، ومن قبيل المجاز، ليمنح إحساس الناس بفقدان الشهيد مزيداً من التأكيد والمبالغة لدرجة أن السيوف والرماح تبكي على فراقه وليس البشر وحدهم من يبكونه فحسب.

٣ . الصورة الحركية:

أما الصورة الحركية فهي التي تعتمد على الوصف الحركي لمجريات الصورة، بمعنى أنها أصالة ترتبط بمفهوم الصورة ذاتها، وهي الإثارة الذهنية لعلاقة جديدة بين المفردات والألفاظ تقتضيها الطبيعة اللامألوفة التي تربط وحدات الكلام ببعضها، ومن ثم يأتي دور الحركة، وإن الصورة الحركية تعتمد اعتماداً كبيراً على السرد، باعتبار أن السرد هو الوسيلة القادرة على إيجاد الوحدات اللفظية الموحية بالحركة عند الشعراء أو الأدباء، فوصف الأحداث، وسرد مجرياتها هو الذي يمنح الصورة سمة الحركة^(٢١).

وهذه الصورة الفنية حاضرة في شعر هؤلاء الشعراء، وفيما يلي سنتحدث الدراسة

عن مجموعة من النماذج، إذ يقول الشاعر خليل مطران^(٢٢):

يُحَطَّمُ الْعِظَمُ مِنْكُمْ نُونٌ بُعَيْتِكُمْ
فَمَا تَهُونُ وَيَأْبَى الْعِزْمُ تَحْطِيمًا

يبين الشاعر في هذا البيت ما يقع من هؤلاء الأبطال الذين يبيعون نفوسهم ابتغاء الحصول على الشهادة، والظفر بالعزيمة الكبيرة، فمهما حاول العدو أن ينال من عزمهم وقوتهم، فإنه لا يصل إلى ذلك، بل إن عظامهم تتحطم ولا يتحطم عزمهم وقوتهم، وهنا تظهر ملامح الصورة الحركية ضمن الفعل "يتحطم" فهو فعل دال على معنى تكسير الأشياء، وتطاير تلك القطع والمكونات المتحطمة، كل هذا يريد الشاعر أن يخلقه في ذهن المتلقي كي ينقله إلى صورة حركية مليئة بالضجيج والتكسير والتحطم، حتى يصل في نهاية المطاف إلى أن هذه الحركة ما هي إلا مزيد من العزم لهؤلاء الأبطال الذين يبيعون أرواحهم في سبيل مبادئهم، والتعبير بالصورة الحركية خير سبيل إلى ذلك.

ويقول الجواهري واصفاً أولئك الأبطال^(٢٣):

كَأَمَّا لِسَانُهُ
حَطِيبٌ جَمَعَ مُزِيدٌ

يصور الشاعر في هذا البيت ذلك البطل الهمام الذي يخاطب تلك الجموع بالخطيب، بل إنه لم يجعل ذلك البطل كله خطيباً، بل جعل لسانه وحده خطيباً، فإن لسان البطل يلهج بكل معاني البطولة والإقدام والشجاعة، حتى جعله الشاعر يُزبد لكثرة ما يخاطب في الناس، وهو في هذه الصورة يرصد حركة ذلك اللسان التي تحاكي حركة ذلك البطل، فإن مجمل هذه الصورة توحى بالحركة، وهو ما يدفع المتلقي للإحساس بقوة تلك العاطفة الجياشة التي أحاطت بالشاعر من جهة، وأحاطت بذلك الخطيب من جهة ثانية، حتى كأنه يُحرك الجموع بلسانه، وكأنه يمنحها طاقة فوق طاقتها اعتماداً على تلك المظاهر الحركية المرتبطة بذلك الخطيب.

ويقول الزركلي في تصوير الحزن الشديد إثر إعدام الأحرار في سوريا من قبل الأتراك^(٢٤):

فَمَنْ لِّلْمَدَامِمْ أَلَّا تَفِيضَ وَأَلَّا تُؤَالِيَ هُنَّاهَا

فإن الصورة في هذا البيت الشعري قائمة على الحركة، فالمتلقي حين يتلقى هذا البيت الشعري يستشعر صورة العيون التي تفيض بالدمع الغزير، وهذا الفيض من العيون يتماشى مع طبيعة الحركة التي يقصدها الشاعر من هذه الصورة، فحركة العيون الفائضة بالدمع هي التي تلوح في ذهن المتلقي، وقد اختار الشاعر أن تكون هذه الصورة حركية كي يتمكن من إشعال الأسى والحزن في نفس المتلقي، وجعل مشاعره تتحرك وتضطرب مع اضطراب هذه الصورة وحركتها اللفظية المتمثلة بالفعل "تفيض" والفعل "توالي".

ويقول إبراهيم طوقان^(٢٥):

هُوَ بِالْبَابِ وَقَافٌ وَالرَّدَى مِنْهُ خَائِفٌ

تتشكل هذه الصورة في ذهن المتلقي ضمن إطار من التصوير المشهدي المباشر، فإن الشاعر قد اهتم بإيجاد هذا المشهد الجميل كي يبين عظمة هذا البطل المقدم الذي لا يخاف الشهادة في سبيل الله، بل يتحدى الموت الذي يتربص به، فانتقل الخوف من الإنسان البطل إلى الموت نفسه، فالواقع يقول إن الإنسان يخاف الموت، غير أن هذه الصورة تبين أن الموت نفسه يرتعد خوفاً من هذا البطل، وقد تبين ذلك عبر هذه التشكيلة التصويرية الحركية، فإن هذا المشهد يوحي بحركة ذلك البطل الواقف بالباب، والردي يخاف منه ويرتعد.

ويقول عمر أبو ريشة^(٢٦):

كَمْ لَنَا مِنْ مَيْسَلُونَ نَفَضَتْ عَنْ جَنَاحَيْهَا غُبَارَ النَّعْبِ

يتغنى الشاعر في هذا البيت بمعركة ميسلون الخالدة، التي أبلى فيها الأبطال العرب بلاءً حسناً، ويودّ الشاعر أن يذكر المتلقي أن معركة ميسلون ليست وحدها التي أبلى فيها العرب كل هذا البلاء، بل هناك الكثير من المعارك الأخرى التي تشبه معركة ميسلون نفضت عن نفسها غبار النعب، وإن الفعل "نفضت" يحيي في نفس المتلقي الإحساس بالحركة التي يقوم بها الإنسان بعد أن ينتهي من عمل شاق، إنه ينفذ عن نفسه الغبار، وكذلك الحال بالنسبة للمقاتلين فإنهم بعد المعركة ينفذون عن أنفسهم الغبار، وهو ما أشار إليه الشاعر ضمن هذه الصورة، وبيّن أن المعارك شأنها شأن أبطالها تنفض عن نفسها الغبار، فجعل الشاعر من الفعل "نفضت" بؤرة التركيز التصويري ضمن هذا البيت الشعري، واستطاع عبر هذا الفعل الإيحاء له بقوة الصورة الحركية التي يود إيصالها إليه.

المبحث الثاني: التناص:

يمكن القول إن مصطلح التناص من بين المصطلحات الحديثة التي تناولها النقاد باعتبار التأثيرات الغربية التي دخلت إلى جسم النقد العربي، غير أن ذلك لا يعني أن النقاد القدماء لم يعرفوا التناص مطلقاً، بل عرفوه ولكن ضمن مسميات أخرى كالتضمين، والسرقة، والافتباس، وغيرها من المصطلحات، وجُل هذه المصطلحات تشير إلى معنى إعادة توظيف نص سابق على نص لاحق بما يكون مناسباً في الدلالة العامة، مع الأخذ بالاعتبار كون تلك التضمينات والافتباسات تأخذ الصورة المباشرة وغير المباشرة في نقل النصوص، سواء أكانت تلك النصوص المقتبسة شعراً أم نثراً أم قرأناً^(٢٧).

ولجوء الأديب أو الشاعر إلى التناص لا يدل على ضعف فيه، بل هو مناط قوة، فالأديب المتميز هو الذي يحافظ على موروثاته الأدبية التي سبقته، ويحاول أن يعيد نسجها بما يتناسب مع الواقع، ويتواءم مع طبيعة المعنى الجديد والتوظيف المتميز، فالنصوص المتميزة يجب أن يعاد توظيفها لتحمل دلالات جديدة في كل مرة يُعاد توظيفها فيها^(٢٨).

ولا يقف أمر التناص عند التأثير المباشر بالنصوص الأدبية المتميزة، بل ربما كان التناص تاريخياً، أو قصصياً، بمعنى أن يعيد الأديب أو الكاتب فكرة قصصية ما، أو حدثاً تاريخياً معيناً بما يتناسب مع طبيعة الواقع الجديد، من هنا يعد ذلك تناصاً^(٢٩).

ويأخذ التناص فكرة التضام التي تبرز ضمن النصوص الأدبية المختلفة والمتنوعة، إذ لا يمكن لأي مفردة من المفردات اللغوية أن تكون وحدها، بل يجب أن تكون ضمن إطار من النصوص الأخرى التي تسهم في تشكيل مكونات ذلك النص، وتتعلق مع مفرداته لتشكل مجتمعة ذلك النص الجديد بالوظيفة الجديدة^(٣٠).

وقد اهتمت جوليا كريستيفا بالتناص بوجه خاص، حتى إنها تعد أبرز أعلامه عند الغرب، وهي التي أخذ عنها العرب أيضاً مفهومها للتناص القائم على أساس تقاطع النصوص معاً، وتداخل تلك النصوص ضمن إطار من العلاقات النصية والفنية والتركيبية^(٣١).

كما يعد رولان بارت أبرز أعلام التناص بصورة عامة، إذ يرى أن النصوص تتفاعل مع بعضها، وتتجاوز، وربما أبطل بعض هذه النصوص مفعول الآخر، وقد تتعانق تلك النصوص أو تتصارع، أو تلتحم، أو تتساكن، حتى ينجح أحد هذه النصوص في استيعاب النصوص الأخرى التي يتناص معها^(٣٢).

وقد اجتهد الشعراء في هذه الحقبة التاريخية المليئة بالأحداث برصد المظاهر التراثية والتاريخية التي ترفع من عزيمة العرب في أشعارهم، وفيما يلي سنتناول أبرز مواضع تلك التناصات الشعرية.

١ . التناص الديني:

ومن مظاهر التناص الديني في أشعار هؤلاء الشعراء ما يشفي غليل المتلقي بربط الشعر بالدين، ومن ذلك ما جاء في قول خليل مردم بك^(٣٣):

أَسْتَعْفِرُ اللَّهَ مِنْ يَأْسِ يُخَالِجِنِي فَلَيْسَ بِيَأْسٍ إِلَّا كَافِرٌ جَدًّا

إن العبارة التي افتتح بها الشاعر هذا البيت تمثل ربطاً صريحاً بما اعتاد المسلم أن يقوله في حياته اليومية، وهي عبارة الاستغفار، إذ إن الشاعر يعد اليأس نمطاً من الذنوب التي يجب عليه أن يستغفر منها، بل ويشدد الخناق على نفسه في هذا اليأس بأن يجعل اليأس كافراً جاحداً بالله، فصورة النصر لا يجب أن يخالطها اليأس مهما كان ذلك النصر بعيداً أو صعباً على الأمة، فإن الله لا بد أن ينصر أمته، ولا بد أن يتحقق ذلك.

ويستمر الشعراء بإيراد الألفاظ الإسلامية التي يشيرون بها إلى حقيقة هذا الدين، وقيمة الشهيد فيه، يقول حافظ إبراهيم^(٣٤):

اللهُ أَكْبَرُ هَذَا الْوَجْهَ أَعْرَفُهُ هَذَا فَتَى النَّيْلِ هَذَا الْمُفْرَدُ الْعَلْمُ

إذ لا شك أن عبارة "الله أكبر" قد استقاها الشاعر من الدين الإسلامي، ومن نصوص الإسلام، فإن هذه العبارة تعد رمزاً للمسلم في كل حال وحين، وكفى بها رمزاً أن تتكرر في كل يوم خمس مرات في الأذان، هذا علاوة على تكرارها في الصلاة مرات عدة، فهذه العبارة من بين أكثر العبارات الإسلامية تكراراً على ألسنة المسلمين، وقد أراد الشاعر أن يوردها هاهنا بلفظها حتى يربط القصيدة بنصوص الإسلام المقدسة فتحمل بذلك قدراً أكبر من التأثير في المتلقي.

ويقول الجواهري كذلك^(٣٥):

أَهْرَامُ مِصْرَ وَقَدْ بَنَّاكَ لِغَايَةِ فِرْعَوْنَ دُوَّ الْأَوْتَادِ حِينَ بَنَّاكَ

في هذا البيت الشعري إشارة واضحة للآية القرآنية: "وَفِرْعَوْنَ ذِي الْأَوْتَادِ"^(٣٦).

وبذلك فإن الجواهري قد اعتنى بالنص القرآني، وأدخله ضمن نصوصه الشعرية، قاصداً بذلك إذكاء روح التماسك بين النص الشعري والنص القرآني، واستلهاً قدسية القرآن الكريم ضمن أشعاره، حتى يدفع المتلقي إلى مزيد من التفاعل مع هذه الأبيات، والتعاطف مع تلك المعاني التي يقصدها ويعنيها ضمن هذه الأبيات التي يرفدها بمجموعة من المعاني القرآني والعبارات المقدسة ضمن هذا السياق.

ويقول إبراهيم طوقان واصفاً الشهيد الذي قضى نحبه في سبيل الله^(٣٧):

وَأَسْتَوَى جَالِساً عَلَى رَقْرَفٍ خُضْرٍ — رِغْوَالٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ

إن النظرة الأولى في هذا البيت الشعري الذي يصف فيه الشاعر الشهيد يذكرنا بالآية القرآنية الكريمة: "مُتَكِنِينَ عَلَى رَقْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ"^(٣٨)، وهي في وصف أهل الجنة، وكأن الشاعر يستلهم هذا النص ليطمئن الناس من حوله أن هذا الشهيد قد دخل الجنة، وصار الحديث عنه وهو جالس مستوٍ في مكانه في تلك الجنة الغناء، وهو ما وعد به الله سبحانه وتعالى الشهداء عموماً، وبذلك قد استطاع الشاعر أن يعيد توظيف النص القرآني بصورة غير مباشرة للوصول إلى غايته الفنية والدلالية التي تعتمد على ربط النصوص السابقة بالنصوص اللاحقة، وإعادة توظيف النصوص بما يحتمله المعنى الجديد.

ويقول الشاعر عبد الرحيم محمود^(٣٩):

سُورٌ قَدْ فَصَّلَتْ آيَاتُهَا لَمْ تَزَلْ تُتْلَى عَلَى الدَّهْرِ الْأَيْدِي

في صدر هذا البيت إشارة صريحة لآية قرآنية يقول فيها سبحانه وتعالى: "كِتَابٌ فَصَّلَتْ آيَاتُهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ"^(٤٠)، فهذه الإشارة الواضحة من الشاعر عبر التناسل المباشر بالآية القرآنية من شأنه أن يزيد في قوة المعنى الذي يود إيصاله للمتلقي، ومن شأنه أن يربط النص الشعري بنص القرآن الكريم ربطاً يكفل للمتلقي أن يتأثر بما اشتمل عليه هذا البيت الشعري من الإشارة الصريحة لآيات القرآن الكريم.

من هنا يظهر لنا كيف أن الشاعر قد اعتنى بإيراد النصوص السابقة ليعيد توظيفها بما يكفل للمتلقي مزيداً من التأثير بما يجري من أحداث تختص بالشهادة والشهداء في هذا الوقت، وبما يمنح النص مزيداً من الارتباط بنصوص سابقة عليه، فإن النجاح والإبداع يكمن في إعادة توظيف النصوص بما يخدم المعاني والدلالات.

٢ . التناصّ التاريخي:

ومن بين المواضيع التي وقع فيها تناصّ تاريخي ما جاء في قول الشاعر^(٤١):
(عَمْرُ) الَّذِي وَطِنْتُ سَنَابِكَ حَيْلَهُ (إِيوَانَ كَسْرَى) فَذُ تَرَجَّلَ فَيْكَ

يتحدث الشاعر في هذا البيت عن اليرموك، وهو يمثلُ إحساساً بقيمة العروبة والعرب، يمثلُ إحساساً بقيمة المنجزات التاريخية التي أنجزها العرب المسلمون، فهو في هذا البيت يشير إلى بعض التناصّات التاريخية التي ترتبط بعمر بن الخطاب - رضي الله عنه - فهو الذي فتح بلاد الفرس، ودخلت خيوله إيوان كسرى، وهو الذي ترجل في اليرموك بعد معركتها الخالدة، هذه التناصّات التاريخية التي ذكرها الشاعر في هذا البيت إنما هي لون من تذكير النفس بمنجزات المسلمين التي مضت، وتعزية لها عما حل بالعرب من الخذلان والتقسيم والانحطاط في هذا الزمان، فما كان منه إلا أن أعاد توظيف هذه المنجزات التاريخية بصورة تناصّية واضحة حتى يملأ نفس المتلقي بشيء من الأمل عندما يتذكر تاريخنا العريق المليء بالانتصارات.

ويقول الجواهري مشيراً لبعض الأحداث التاريخية الخالدة^(٤٢):

وَفِي الْكُوفَةِ الْحَمْرَاءِ جَاشَتْ مَرَاجِلٌ مِنْ الْمَوْتِ لَمْ تَهْدَأْ وَهَاجَتْ زَعَارُغٌ

ففي هذا البيت الشعري إشارة لما كان من مدينة الكوفة العراقية التي طالما اشتملت على ثورات، وطالما كانت مصدراً ملهماً للقتال والحرب، وهي مرجل للشهداء والشهادة، وقد وصفها بالكوفة الحمراء كناية عن كثرة الدم الذي أريق فيها، وإشارة منه إلى قوافل الشهداء الذين غادروا هذه المدينة، وهي صورة انعكاسية لما عليه الحال في يومنا هذا، وكأن الشاعر يقول للمتلقي عموماً، والشهداء خصوصاً إن ما يجري من سيل الدماء وكثرة الشهداء ليس غريباً على هذه الأمة، فلطالما كانت مشعلاً للشهادة، وموطناً للشهداء.

ويقول في موضع آخر^(٤٣):

لَيْتَ الرَّشِيدَ يُعَادُ مِنْ بَطْنِ الثَّرَى لِيرَى الَّذِي شَاهَدْتُ فِي بَغْدَادِ

يحمل هذا البيت إشارة تاريخية لأحد الخلفاء العباسيين الذين سكنوا بغداد، هو هارون الرشيد، فإن الشاعر يتمنى أن يعود الرشيد إلى الحياة ليرى ما حل في بغداد من الأسى والألم وإراقة الدماء، فإن ما شاهده الشاعر من المناظر الكئيبة تدفعه للأسى والحزن والألم، وتدفعه لاستذكار ماضي هذه الأمة وما اشتملت عليه من خلفاء عظماء، حتى بات يستدعي الزمان الماضي، ويتمنى عودته كي تعود بغداد إلى سالف عهدها من القوة والإشراق والإنارة، وهو ما استطاع الشاعر أن يوحي به عبر مكونات هذا التناصّ التاريخي غير المباشر.

ويقول الشاعر خير الدين الزركلي في قصيدة بعنوان الشهداء^(٤٤):

وَأَبْجِي عَلَى آلِ عَيْسَى الْمَسِيحِ - حِجُّ شَمِّ الْعَرَائِينِ صُلْبَانُهَا

يحمل هذا البيت تناصّاً تاريخياً ممزوجاً بالحديث عن بعض المعتقدات الدينية التي ترتبط بالديانة المسيحية، إن الشاعر يستجلب صورة المسيح - عيسى بن مريم - ويأتي بفكرة الصלב في خاتمة البيت في إشارة منه إلى تلك الحادثة التي تشكل نمطاً من الشهادة بالنسبة للمسيحيين بصفة خاصة، وللناس عموماً، فإن هذا التناصّ التاريخي من شأنه أن ينقل المتلقي إلى تلك الحادثة التاريخية، ومن شأنه أن يبين له مقدار ذلك الألم الذي يحيط بالعروبة كما كان مقداره عظيماً حينما ارتبط بصليب عيسى المسيح.

وقصة المسيح التاريخية من بين القصص التي طالما أدخلها الشعراء في قصائدهم، واتخذوا من هذه الرمزية سبيلاً لإيصال فكرتهم، والولوج إلى نفس المتلقي كي يزيدوا من تأثير تلك الصورة فيه، يقول عبد الرحيم محمود^(٤٥):

كَيْفَ لَمْ تَمْسُقِ النُّجُومَ ذِياداً عَنْ حَمَى السَّيِّدِ الْمَسِيحِ الْفَادِي
فإن الإشارة السابقة من الشاعر إنما بدت إشارة تاريخية واضحة لقصة المسيح عليه السلام، فإن أول ما يتبادر للذهن في هذه القصة موقف الصلب الذي تعرّض له السيد المسيح، فهو الشهيد التي تُستلهم قصته من قبل جميع الشهداء، وهو قدوتهموجهة نظر من يقول بصلبه، وإن ما تعرض له من الأذى والألم مثال يُحتذى من جميع الأبطال والمقاتلين الذين يتصرون في سبيل الوصول إلى غايتهم بالنصر أو الشهادة.
ويقول الشاعر أحمد محرم^(٤٦):

فَإِذَا النَّائِمَةُ يَهْتَدُونَ بِنُورِهَا وَإِذَا الْخَوَارِجُ يَدَهْبُونَ حَبَارَى
يحمل هذا البيت إشارة تاريخية تمثل إعادة توظيف لتلك المواقف التي ارتبطت بالخوارج ضمن هذا المشهد الجديد الذي رصده الشاعر عبر هذه المكونات الفنية، فإن إعادة توظيف المشهد التاريخي المرتبط بالخوارج يجعل المتلقي مستشعراً لقيمة هذا الموقف الجديد الذي استطاع أن يغير المفاهيم والقناعات، حتى الخوارج الذين تميزوا بخروجهم على صف الجماعة لن يجدوا بدأ من الوقوف مع الجماعة في هذه الحالة التي يذكر فيها الشاعر الشهداء والبطولات العظيمة ومواقف النصر والانتصار.

٣ . التناصّ الأدبي:

ويوظف الشعراء ما سبق من أشعار متميزة ضمن سياقات مغايرة لما كانت عليه تلك الأشعار بما يكفل إعادة توظيف لتلك الأشعار، ومن ذلك ما قاله الجواهري^(٤٧):
هُبُوا إِنَّ هَذَا الشَّرْقَ كَانَ وَدِيعةً قَلَا بُدَّ يَوْمًا أَنْ تُرَدَّ الْوَدَائِعُ
فإن صدر هذا البيت يذكرنا ببيت سابق هو قول لبيد بن ربيعة العامري^(٤٨):
وَمَا الْمَالُ وَالْأَهْلُونَ إِلَّا وَدِيعةً وَكَلَا بُدَّ يَوْمًا أَنْ تُرَدَّ الْوَدَائِعُ
فقد استطاع الشاعر الجواهري أن يعيد توظيف هذه العبارة الشعرية التي جاء بها لبيد بن ربيعة من قبل، وهو تناصّ مباشر لم يتعرض فيه الشاعر لتغيير بنية الكلام، وتحويلها عن أساسها الذي وُضعت له، وإن إعادة توظيف هذه العبارة بالمعنى الذي تشتمل عليه يقصد منه أن الشاعر يبين لمن حوله أن الشهادة لا تعني نقصان العمر، أو ضياع الدنيا، بل إن الإنسان بروحه وماله ودمه وديعة الله تعالى، وهو لا بد أن يعود يوماً إلى خالقه وبارئه.

ومن الإشارات الأدبية التي وردت عند شعراء هذه الحقبة ما تمثل بذكر شعراء العرب القدماء، ومن ذلك ما ورد عند الجواهري حيث يقول^(٤٩):
مَنْ اللَّائِي غَدَاها جَرِيرٌ بِرُوحِهِ وَلِئَامٌ شَطْرِيها نَسِيحُ الْفَرَزْدَقِ
وفي موضع آخر يقول^(٥٠):

يَا قَيْسُ يَا قَيْسَ الْمَلُوحِ فِي شَبَابِكَ بِالْحُرُوبِ
فإن ذكر مثل هؤلاء الشعراء من تراثنا الأدبي الماضي إعادة إحياء لتلك الأرواح التي طالما تعلقت بها نفوس العرب، واستطاعوا أن يمنحوها جُلّ إعجابهم، فأراد الشاعر أن يحيي هذه الأرواح من جديد، وأن يغرس في العروبة اليوم إحساساً بقيمة تراثنا الأدبي الشعري الذي مضى عبر هذا التناصّ المائل للعيان، وهو ما تمكن من الوصول إليه عبر الإشارة الواضحة لأعلام الشعري العربي أمثال جرير والفرزدق وقيس بن الملوح.
وهذا علي محمود طه يقول^(٥١):

أَقِيمُوا صُدُورَكُمْ لِلْحُطُوبِ فَمَا شَطَّ طَالِبُ حَقٍّ وَعَالِي
يذكرنا هذا البيت ببيت سابق هو قول الشنفرى^(٥٢):

أقيموا بني أمي صدور مطيكم فإني إلى قوم سواكم لأميلُ
 إن هذا البيت الذي أتى به الشاعر لم يكن عبثاً، فإن فيه من إذكاء روح القتال،
 والتحفيز على الإقبال على الحرب ما فيه، وقد أراد الشاعر أن يوظف هذه المعاني
 والدلالات عبر هذا التقارب النصي غير المباشر مع بيت الشنفرى، وأن يمنح بقيته مزيداً
 من القوة في نفس المتلقي، كي يدفع من حوله من السامعين إلى مزيد من الإقبال على
 القتال، والذود عن الأوطان، والبحث عن الشهادة في كل مكان، فإن روح الحمية القتالية
 تُذكى عبر هذه النماذج الشعرية الخالدة التي يعرفها العربي معرفة جيدة، ويحس بقوتها
 في نفسه.

ويقول الزركلي واصفاً الشهداء الذين قضوا في الشام على إثر إعدام الأتراك لهم^(٥٣):
 قَائِلًا لِلْحَيَاةِ غَيْرِي غُرِّي قَائِلًا لِلنَّعِيمِ غَيْرِي وَالِي

إن من بين العبارات التي أخذت عن الصالحين قولهم: يا دنيا غري غيري"، وهي
 عبارة نسبت لكثير من الصالحين ومن بينهم علي بن أبي طالب - كرم الله وجهه - فقد
 استطاع الشاعر أ، يعيد توظيف هذه العبارة على لسان الشهيد الذي لا يطمح أن يعيش في
 هذه الحياة، ولا يسعى إلى ذلك، بل جُلّ سعيه أن يتخلص من هذه الدنيا الغرور، وقد
 استفاد الشاعر من التناص غير المباشر في سبيل الوصول إلى غايته الجمالية التي تقتضي
 إدخال بعض التحولات البنائية على النص الأدبي المأخوذ كي تتبين شخصية الأديب في
 طريقة تصرفه بالعبارة، وفي الكيفية التي اتخذها لتشكيل المعنى من جديد.
 ويقول الشاعر عمر أبو ريشة^(٥٤):

رُبُّ ثَاوٍ وَرَاءَهَا كَانَ فِي قَافِلَةِ الْحَقِّ خَيْرَ سَاعٍ وَقَادِي

إن ما افتتح به الشاعر صدر هذا البيت الشعري الذي يتحدث فيه عن الشهادة
 والشهداء يذكرنا ببيت شعري في تراثنا العربي وهو قول الشاعر الحارثة بن حلزة
 اليشكري^(٥٥):

أذنتنا ببينها أسماء رب ثاو يمل منه الثواء

فإن الشاعر قد أفاد من هذا البيت، واستطاع أن يعيد توظيف هذا المعنى بما يربط
 المتلقي بالنص السابق، ويكفل له مزيداً من رصد ملامح الجمال الفني التي ترتبط
 بمكونات البيت الشعري نفسه، وصولاً إلى غايته في إعادة توظيف ذلك النص، وإعادة
 تشكيل المعنى عبر تحويل البنيات الكلامية بما يخدم المعنى الجديد.

ونلاحظ أن الشعراء في هذه الحقبة لم يعتنوا كثيراً بالتناص الأدبي، بل كان
 اهتمامهم بالتناص الديني والتاريخي أكثر من هذا النوع من التناص، والسبب في ظني
 عائد إلى طبيعة معنى الشهادة والاستشهاد في سبيل الله تعالى، فإنه دون شك يرتبط هذا
 المعنى بالدين، انطلاقاً من الثواب الجزيل الذي أعده الله سبحانه وتعالى للشهداء، وصولاً
 إلى القيمة الدينية للشهادة في سبيل الله تعالى، هذا من ناحية التناص الديني، أما من ناحية
 التناص التاريخي، فإن الشعراء اجتهدوا في إيراد النماذج التاريخية التي سبقت دليلاً على
 قيمة الشهادة في سبيل الله عبر العصور، وهو ما يتناسب مع الإكثار من هذه النماذج
 والأمثلة بما يخدم المعنى، وهذا ما لم نره في التناص الأدبي إلا بما يخدم المعنى والبنية
 الفنية.

المبحث الثالث: الموسيقى والإيقاع:

أخذ معنى الإيقاع من اللغة اليونانية القديمة، والتي تعني التتابع أو التدفق، ومنه
 نشأت فكرة الإيقاع لئلا تطلق على كل شيء يسير بطريقة متدرجة أو ضمن علاقات متتابعة
 كعلاقة الجزء بالكل أو الكل بالكل، وهكذا، ففكرة الجريان أو التدفق هي الأساس الذي

انبنى عليه مفهوم الإيقاع، ومن جهة ثانية فإن الإيقاع لا يرتبط بالشعر فحسب، بل إن سائر مظاهر الحياة اليومية التي نعيشها تعد نماذج حية للإيقاع في الحياة، فكل نتاج بين الحركة والسكون تعد إيقاعاً، فالنثر مشتمل على الإيقاع كما هو الحال بالنسبة للشعر^(٥٦).

وعند النظر إلى الشعر العربي، نجد أنه عبارة عن ترداد موسيقي إيقاعي يقوم في شكله المباشر الظاهري على وحدة الوزن الشعري، وتتمثل بالبحر، وعلى القافية وهي القيمة الموسيقية المتكررة في نهايات الأسطر الشعرية - الأبيات - فهذا كله يعد إيقاعاً، وكله يسهم في تشكيل بنية الموسيقى في القصيدة العربية، وينقسم الإيقاع إلى خارجي وداخلي، أما الإيقاع الخارجي فيتمثل بالوزن والقافية وتتابع التفعيلات العروضية المعروفة، في حين أن الإيقاع الداخلي يتعدى هذه المكونات الخارجية ليرتبط بمكونات داخلية متمثلة ببنية التكرار، وبنية التوازي اللتين تشكلان الهيكل الداخلي للإيقاع، وعند فصل الحديث عن نوعي الإيقاع هذين فإن ذلك لا يعني أنهما منفصلان تماماً في الشعر، بل لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، غير أن طبيعة التنظير لهذا المصطلح تقضي بأن يتم الفصل بينهما، أما واقع الشعر فلا ينفصل الإيقاع الداخلي فيه عن الخارجي^(٥٧).

وفي الوقت الذي يركز فيه الإيقاع الخارجي على جوانب الوزن الشعري والقافية ونحوها، فقد ركز الإيقاع الداخلي على البنيات الإيقاعية الداخلية ضمن العمل الفني، كالبنية التكرارية، وبنية التوازي، وقد تنبه علماءنا القدماء إلى أهمية الوزن والقافية في رصد موسيقى الشعر، غير أنهم اشترطوا لتمام الوزن تمام المعنى، فربطوا بين الوزن والمعنى ربطاً عضوياً لا تبرير له في إنتاج الأعمال الأدبية والفنية الشعرية منها خصوصاً، فالمعنى له سياقه الخاص، والإيقاع له سياقه الخاص أيضاً^(٥٨).

ويعتمد الإيقاع الخارجي على الوحدات الصوتية في تشكيل بنيته العامة، وهو ما لا يعتمد عليه الإيقاع الداخلي، فإن الإيقاع الخارجي يركز على ترديد أصوات متشابهة سواء في القافية ونحوها، أو أصوات متجانسة في طبيعتها ومكوناتها، وصولاً في النهاية إلى خلق هذا الإطار الفني الجمالي للبنية الخارجية للإيقاع، في حين أن الإيقاع الداخلي لا يركز على تكرار الأصوات المتشابهة أو المتجانسة، بل يسعى إلى إبراز مظاهر التشاكل العميقة بين مكونات العمل الفني^(٥٩).

وعندما نود الحديث عن الموسيقى الخارجية التي لا تنفك أبداً عن الموسيقى الداخلية نشير هاهنا لأمرين اثنين، الوزن الشعري، والقافية والروي التي ركز عليها الشعراء في قصائدهم التي تناولت الحديث عن الشهداء، وفيما يلي عرض لأبرز هذه النماذج الشعرية.

وأول هذه النماذج ما جاء في شعر خليل مردم بك حيث يقول^(٦٠):

وَطَنِي تَقَدَّسَ فِي الْوَرَى اسْتِقْلَالُهُ شُهَدَاؤُنَا وَدِمَاؤُهُمْ قُرْبَانُهُ
دَمْعُ التَّكَالِي كَانَ لَوْلَوْ تَاجِهِ وَدِمَاءُ مَنْ نَبَّكِيهِمْ مَرَجَانُهُ

فعند النظر بداية إلى الوزن العروضي الذي اختاره الشاعر لهذه القصيدة بصفة عامة، والتي جعلها حديثاً عن شهداء هذه الأمة، نجد أنه أحد البحور الصافية، وهو البحر الكامل، إذ يعتمد هذا البحر على تفعيلة واحدة تتكرر في شطريه كل شطر ثلاث مرات، وهي تفعيلة (مُتفاعِلن)، وهي التفعيلة التي بُني عليها هذا البحر، وتُظمت عليه هذه القصيدة، والشاعر قد اختار هذا البحر صافي التفعيلة بقصد إيجاد إيقاع خارجي واضح المعالم أمام المتلقي، وكما تكون القصيدة إيقاعية أكثر فأكثر انطلاقاً من كون موضوعها

فخر باستقلال الوطن، من هنا كان البحث عن بحر صافي التفعيلة كي يتناسب مع الطبيعة الغنائية الإيقاعية لهذه القصيدة.

أما من جهة القافية والروي، فنجد أن القافية محافظة على قدر كبير من الإيقاع، فقد جعل الشاعر بداية لها رديفاً وهي الألف، وهي متكررة في كل الأبيات الشعرية، ثم جعل الروي نوناً، ثم أتبع ذلك كله بهاء السكت، بمعنى أن هذه القافية تلتزم بثلاث أشياء في جميع أبياتها، الألف ردف القافية، والنون رويها، وهاء السكت، وما هذا التكرار الواضح لهذه البنيات الإيقاعية في القصيدة إلا ليمنحها الشاعر حظاً أوفر من الإيقاع والموسيقى التي تتناسب مع طبيعتها المفخرة باستقلال الوطن كما ذكرنا.

أما الشاعر محمد مهدي الجواهري فيقول^(٦١):

كَأَنَّهُ أَلَى عَلَيَّ أَنْ لَا يَطُولُ الْمَدَدُ
تَكَادُ مِنْ هَيْبَتِهِ صُمُّ الْجِبَالِ تَسْجُدُ
تَحَنُّهُ النَّارُ كَمَا بِالرُّوحِ سَارَ الْجَسَدُ

وعند التأمل في هذه الأبيات الشعرية التي يصف فيها الشاعر الشهداء والأبطال، وكيف أنهم أصحاب بطولة وقوة وإقدام، نلاحظ أنه يركز على الجانب الإيقاعي الخارجي، ويجتهد في أن يبقي المتلقي ضمن دائرة من الإيقاع المباشر الذي من شأنه جذب هذا المتلقي، ومنحه قدراً أكبر من التماهي مع القصيدة، فمن الناحية الأولى فقد اختار الشاعر مجزوء الرجز بحراً لهذه القصيدة، إذ يقتصر على تفعيلتين هما: مستعلن، مستعلن، والقصد من ذلك تقصير المدة الزمانية للبيت الشعري، فتكون المعاني أسرع إلى ذهن المتلقي، كما أن اختيار بحر الرجز وهو من البحور صافية التفعيلة يمنح السطر الشعري قدراً أكبر من الإيقاع والموسيقى، وهو ما قصده الشاعر ضمن هذه القصيدة.

أما من ناحية القافية، فلم نجد الشاعر يلتزم إلا بالروي، وهو حرف الدال، غير أن هذا الروي يناسب ما في القصيدة من وصف شدة هذا البطل، وقوته، فصوت الدال صوت شديد ينشأن من انطباق طرف اللسان بأصول الأسنان العليا، فيتشكل هذا الضغط على موضع الصوت، وهو ما يناسب الحديث عن شدة هذا البطل المغوار وقوته، فشدة حرف الروي تمنح العبارات شدة أكثر باعتبار وجود الروي في خاتمة البيت الشعري.

ويقول إبراهيم طوقان^(٦٢):

لَمَّا تَعَرَّضَ نَجْمُكَ الْمُنْحُوسُ وَتَرْتَحَّتْ بَعْرَى الْجِبَالِ رُؤُوسُ

يقيم الشاعر هذه القصيدة التي يذكر فيها الشهداء على وزن البحر الكامل، وهو أحد البحور الشعرية الصافية، إذ تتكرر فيه تفعيلة "متفاعلن" ست مرات في كل شطر من البيت ثلاث مرات، وصفاء هذه التفعيلة يمنح البيت الشعري مزيداً من الإيقاع الخارجي الذي يمكن للمتلقي أن يحس به، ويشعر بقوته في تشكيل العبارة الشعرية.

أما القافية، فيظهر أن الشاعر قد بناها بصورة تمنح القصيدة قدراً أكبر من الإيقاع الخارجي، فوجود حرف المد "الواو" في قبل حرف الروي يمنح الكلام صوتاً امتدادياً قبل تمام البيت الشعري، وامتداد الصوت يُشعر المتلقي بوجود الإيقاع في تشكيلات هذا البيت، كما أن صوت السين الذي يمثل روي هذه القصيدة صوت احتكاكي يمكن جريان النفس معه، مما يمنح اللفظ مزيداً من الامتداد كذلك، وهو كله ما يزيد من قوة الإيقاع الخارجي للقصيدة بألفاظها وقوافيها ورويها.

ويقول أحمد شوقي في ثورة ١٩١٩م^(٦٣):

خَطُونَا فِي الْجِهَادِ خُطَى فِسَاحَا وَهَادَنَا وَلَمْ نُلُقِ السَّلَاحَا

يبني أحمد شوقي قصيدته هذه على البحر الوافر، وهو بحر صافي التفعيلة، يحمل من الإيقاع والموسيقى القدر الكبير، والحظ الوافر، وهو ما أراد الشاعر في هذه القصيدة كي تحمل نمطاً واضحاً من الغنائية الشعرية التي تعتمد على الجانب الموسيقي البحت، ولم يكتفِ الشاعر بالتركيز على البحر فحسب، بل ركز كذلك على الجانب الإيقاعي المتمثل بقافية هذه القصيدة، فقد أردف الروي بصوت الألف، وجعل الروي متبوعاً أيضاً بصوت الألف - ألف الإطلاق - مما منحها مقداراً من الإيقاع والموسيقى الناشئين من طبيعة تكرر صوت الألف قبل الروي وبعده، وهو ما يمنح القصيدة جاذبية أكثر فأكثر، ويجعل النفوس تتعلق بها تبعاً لما فيها من مظاهر الموسيقى المختلفة.

وهكذا فقد اشتملت النماذج الشعرية السابقة على مظاهر الإيقاع الخارجي، وهو ما لا يمكن فصله عن الإيقاع الداخلي إلا ضمن إطار الدرس التنظيري فحسب، وفيما يلي سنتعرض للحديث عن مظاهر الإيقاع الداخلي ضمن نموذجين هما التكرار والتوازي.

١ . التكرار:

يرتبط التكرار بالبنية الإيقاعية الداخلية ضمن العمل الفني، ففي الوقت الذي كان فيه الإيقاع الخارجي يركز على معطيات الوزن والقافية في تشكيل بنيته، نجد أن الإيقاع الداخلي يركز على توظيف عناصر أخرى أكثر عمقاً في ذلك العمل، وأكثر أثراً في تشكيل بنية الخطاب، وغالباً ما تعتمد هذه العناصر على علاقات أخرى غير تصويتية كما هو الحال بالنسبة للإيقاع الخارجي، كالتكرار والتضاد، والتناسب المعجمي، والتوازي ونحوها من العلاقات الداخلية بين الوحدات الكلامية المختلفة^(٦٤).

وللتكرار دور بارز ومهم في تشكيل مظاهر الإيقاع الداخلي، فإن وجود التكرار إلى جوار التناسب المعجمي والتوازي والتضاد والتألف اللغوي يمنح الخطاب الأدبي سمة الانتظام، وهي سمة تتأتى عبر وجود هذه العلاقات جميعاً إلى جوار بعضها للوصول إلى هذه الغاية الموسيقية^(٦٥).

ويمنح التكرار المتلقي فائدتين اثنتين، الأولى فائدة إيقاعية موسيقية، وذلك بخلق التآلفات اللفظية بين وحدات الكلام المختلفة، وإيجاد مظاهر التناسب الموسيقي الداخلي بين مكونات الخطاب، والفائدة الثانية وهي فائدة دلالية، إذ إن تكرار أي وحدة من وحدات الكلام يعني ذلك تحميلها لقدر من المعنى، كتنبه المتلقي على أمر ما، أو تأكيد فائدة ما، أو نحو ذلك من الدلالات المختلفة التي يفيدها التكرار في الكلام^(٦٦).

وفيما يلي سنتناقش الدراسة مجموعة من النماذج الشعرية التي اشتملت على تكرارات إيقاعية ضمن أشعار هؤلاء الشعراء.

يقول حافظ إبراهيم^(٦٧):

أرى جلالاً أرى نوراً أرى ملكاً أرى محياً يُحْيِينَا وَيَبْسِمُ

يتحدث الشاعر في هذا البيت عن سماه "فتى النيل" وهو فتى مختلف عن سائر الفتيان، إن فيه من البطولة والشجاعة والإقدام ما جعله شهيداً في سبيل الله سبحانه وتعالى، فازدحمت عبارات المدح عند الشاعر، وتتابع مرثياته التي رآها في هذا الشهيد، إنه رأى النور، ورأى الجلال، ورأى الملك والعظمة، كل هذه المشاهد تزاومت أمام عينيه وكلها ارتبطت بهذا الشهيد؛ لذا اختار الشاعر أن يكرر الفعل "أرى" حتى يتبين للمتلقي قوة هذه المشاهد الإيمانية التي رآها الشاعر في هذا الشهيد، ويؤكد من جهة أخرى على قيمة الشهادة وما يمكن أن يحصل عليه الشهيد عند الله تعالى، فتكرار هذا الفعل دليل على تأكيد المعاني التي ارتبط بها ضمن هذه القطعة الشعرية.

ويقول الزركلي متحدثاً عن الشهداء الذين تركوا كل أعباء الدنيا وراء ظهورهم،
 والتفتوا إلى البطولة والكبرياء والشهادة في سبيل الله تعالى^(٦٨):
 حَمَلُوا النَّبْلَ وَالْمَهَابَةَ وَالْحَزْمَ وَصِدَقَ الْأَعْمَالَ وَالْأَقْوَالَ
 حَمَلُوا النَّبَأَ وَالنَّدَى حَمَلُوا أَفْ - ضَلَّ مَا فِي ابْنِ حُرَّةٍ مِنْ خِلَالِ
 يكرر الشاعر في هذين البيتين لفظ "حملوا" بصورة واضحة للعيان، فقد كرره ثلاث
 مرات في غضون البيتين الشعريين فحسب، هذا ما يشير إلى تركيزه الواضح والمباشر
 على هذا المعنى، وهو معنى ما حمله الأبطال والشهداء من خصال حميدة، وصافت
 عظيمة، إذ لم يدع الشاعر صفة حميدة إلا وأتبعها هؤلاء الأبطال الأشاوس، وكي يؤكد
 للمتلقي القيمة العظيمة لهؤلاء الأبطال وما حملوه معهم من الخصال الحميدة، كرر الفعل
 "حملوا" ليصل بالمتلقي إلى الفناعة التامة بقيمة ذلك الذي حمله هؤلاء الأبطال.
 ويقول عمر أبو ريشة^(٦٩):

مِنْ نِضَالٍ عَائِرٍ مُصْطَخِبٍ لِنِضَالِ عَائِرٍ مُصْطَخِبٍ

يقيم الشاعر هذا البيت الشعري برمته على التكرار، فقد جعل كل وحدة كلامية في
 صدر البيت في مقابل أختها في العجز، فكرر مفردات: نضال، عائر مصطخب، وذلك في
 إشارة منه إلى ما يقع في هذه الأمة العربية الإسلامية من أحداث نضالية لا تنتهي، فكما
 انتهى نضال وقاتل مع عدو من الأعداء ظهر نضال جديد، فبعد كل استعمار استعمار، من
 هنا جاء التكرار ليؤدي هذه الوظيفة التكرارية اللفظية التي تتناسب مع تكرار النضال مرة
 بعد مرة بالنسبة للعرب في هذه البقاع العربية، فتكرار اللفظ صورة إيقاعية لتكرار
 النضال الدائم للعرب مع أعدائهم.

ويقول علي الجارم في وصف بعض الشهداء^(٧٠):

لَهْفِي عَلَيْهِ وَهُوَ رَهْنُ فِرَاشِهِ مُنْقَرَّزاً مِنْ دَائِهِ الْقَتَالِ
 لَهْفِي عَلَى لَيْثِ الْكِنَانَةِ أُغْمِدْتُ أَظْفَارُهُ مِنْ بَعْدِ طَوْلِ صِيَالِ

يبين الشاعر في هذه الأبيات تأسيه وحزنه على ذلك البطل الذي قضى شهيداً في
 سبيل الله سبحانه وتعالى، ويبين ما أصابه من اللوعة والحزن والأسى، حتى إنه استطاع
 أن ينفذ إلى ذهن المتلقي ويقنعه بالقدر الكبير من الأسى واحزن الذي بلغه عبر تكرار لفظ
 "لهفي عليه"، فكان هذا التكرار وسيلة لتوكيد المعنى، وتثبيت الدلالة في نفس المتلقي ليتبين
 له مقدار ذلك الحزن الشديد الذي أصابه بفقدان هذا الشهيد البطل، فكان اللجوء إلى
 عناصر الإيقاع الداخلي هي الوسيلة الأنجع لذلك، وهو ما منح الأبيات ترتيباً موسيقياً
 جذاباً علاوة على الوظيفة الدلالية التي لعبها هذا التكرار.

٢ . التوازي:

يشير مفهوم التوازي إلى فكرة التآلف بين الوحدات الكلامية المتجانسة التي تعتمد
 على البنى المتألفة أو المتضادة، دون النظر إلى فكرة التماثل الصوتي بين تلك الوحدات
 المتجانسة، فهو تكرار للبنى لا للأصوات^(٧١)، وهو أيضاً نوع من التوازن بين الوحدات
 الكلامية على مستوى التطابق أو على مستوى التضاد^(٧٢).

ويتمثل الهدف من وجود التوازي في الخطاب بوجود نواة إيقاعية يمكن التأسيس
 عليها لخلق نوع من الانتظام الإيقاعي والموسيقي ضمن العمل الفني، وإيجاد تآلفات لفظية
 من شأنها أن تمنح هذا العمل قدراً من التناسب والتناسق، وأن تبرز جماليات الوحدة
 الكلامية عبر علاقتها بغيرها من الوحدات الأخرى ضمن إطار التضاد أو الترادف أو
 التشارك أو غير ذلك^(٧٣).

ويرتبط التوازي بأنواع مختلفة، فمنها التوازي التركيبي، وهو المعتمد على تشابه البنيات بين تراكيب الكلام المختلفة، وذلك ضمن السلسلة الكلامية اللفظية بعلاقاتها التركيبية، وهذا النوع من التوازي يكون غالباً توازياً أفقياً، أي يعتمد على الامتداد الأفقي للكلام^(٧٤).

كما ينقسم التوازي كذلك إلى توازي عمودي تكون فيه التآلفات الكلامية بين الوحدات اللفظية ضمن إطار عمودي في الكلام، وهناك التوازي الصرفي المعتمد على تشاكل الوحدات الكلامية ضمن مستواها الصرفي، ولا يُقصد بالتوازي مطلقاً الحديث عن تشابه البنى من جهة الاتفاق، بل قد يكون التوازي ضمن بنيات متخالفة متضادة، فهناك توازي البنيات المتشكلة أو المتشابهة، وهناك توازي البنيات المختلفة أو المتنافرة^(٧٥).

وبعد ما ذكرنا من حديث عن التوازي ضمن الإطار الإيقاعي في الشعر والأدب عموماً، فيما يلي سنتعرض للحديث عن مجموعة من النماذج الشعرية التي ارتبطت بالتوازي عند الشعراء ضمن حديثهم عن الشهيد.

وأول هذه النماذج ما جاء في قول حافظ إبراهيم^(٧٦):

بَاتَتْ تُسَائِلُنَا فِي كُلِّ نَازِلَةٍ عَنكَ الْمَنَابِرُ وَالْقِرطَاسُ وَالْقَلَمُ

أتى هذا البيت في ذكر فتى النيل كما سماه الشاعر، وقد اشتمل على توازي أفقي، متمثل بالمعاني التي ارتبطت ببعضها ضمن إطار من التكرار التجانسي بين ألفاظ الكلام المختلفة، فإن هذا البيت مشتمل على سلسلة كلامية مرتبطة بالفعل "تسائلنا"، فالتقدير:

باتت تسائلنا عنك المنابر.

باتت تسائلنا عنك القراطس.

باتت تسائلنا عنك القلم.

غير أن الشاعر استعاض عن هذا التكرار الأفقي للعبارة الرابطة بين عناصر التوازي الأفقي المختلفة بالحذف، وأشار إلى هذا الحذف عبر مكونات العطف التي شكلت عناصر التوازي الأفقي التي منحت البيت مزيداً من الإيقاع والموسيقى بما يخدم المعنى والدلالة والوظيفة التأثيرية التي أرادها الشاعر في هذا البيت.

ويقول الجواهري^(٧٧):

قُمْ وَالْتَمِسْ أَثَرَ الضَّرِيحِ الزَّأكي وَسَلِ الْكِنَانَةَ كَيْفَ مَاتَ فَنَّاك؟
وَسَلِ الْكِنَانَةَ مَنْ أَصَابَكَ غِرَّةٌ؟ وَاسْئَلِ سَهْمَكَ غَيْلَةَ فَرَمَاكِ

يُلحظ في هذين البيتين اعتماد الشاعر على التوازي بصورتيه الأفقية والعمودية، فإن وجود فعل الأمر ضمن الإطار التشكيلي لهذين البيتين منح المتلقي إحساساً بتناسب الكلام، فقد كرر الشاعر فعل الأمر في:

قم أنت.

التمس أنت أثر الضريح.

سل أنت الكنانة

وسل أنت الكنانة

فهذه الأفعال الأمرة تجعل من الجمل التي ارتبطت بها سلسلة كلامية متوازية معتمدة على نظام من التناسب التركيبي اللفظي بين مكونات الكلام، الأمر الذي يدفع المتلقي إلى الإحساس بوجود خيط رفيع يربط هذه المكونات الكلامية، ويجعلها تتصوي ضمن إطار مباشر من الإيقاع الداخلي الذي لا يمكن الإحساس به إلا عبر التعمق والتأمل في مكونات مجموعة الجمل المتجاورة ضمن هذين البيتين، وهو ما يشحذ ذهنه باتجاه

التركيز في هذه المعاني، وهو ما يودّ الشاعر الوصول إليه ضمن هذه الأبيات، كي تستقر فكرتها في ذهن المتلقي، وتحقق مكانتها الدلالية في عقله وإحساسه معاً. ويقول إبراهيم طوقان^(٧٨):

طَفَقَتْ تَنُورُ عَوَاصِفَ وَعَوَاطِفَ وَالْمَوْتُ حِينًا طَائِفٌ أَوْ خَاطِفٌ

يتشكل الإيقاع الداخلي في هذا البيت الشعري عبر وجود طرفين من الوحدات الكلامية يمثل كل طرف منها جزءاً إيقاعياً ضمن سلسلة كلامية واضحة الاعتماد على عناصر التوازي الأفقي بين الوحدات الكلامية المختلفة، فإن البيت السابق قد اشتمل على طرفين هما:

طَفَقَتْ تَنُورُ عَوَاصِفَ وَعَوَاطِفَ

والموت حيناً طائف أو خاطف.

إذ يُلاحظ وجود أربع وحدات كلامية متشابهة تقريباً في هيئتها اللفظية في كل طرف من الكلام، الأول: عواصف وعواطف، وهما متشابهتان في لفظهما باعتبارهما جمع تكسير، وبنفس الوزن الصرفي، وكذلك ينتهي كل منهما بحرف الفاء، أما الطرف الثاني فينتهي بـ "طائف وخاطف"، وهما كذلك لفظان متشابهان في صيغتهما الصرفية، وهي صيغة اسم الفاعل، وتنتهي كل لفظة منهما بحرف الفاء، وهذا كله يخلق نمطاً من التوازي الأفقي، والتشاكل الموسيقي بين مكونات السلسلة الكلامية، خصوصاً أن الكلمات الأربع تتشابه مع بعضها بوجود أصوات متماثلة بينهما، وبطريقة التعالق المعتمد على العطف بين كل وحدتين، من هنا يتشكل الإيقاع الداخلي ضمن مكونات السلسلة الكلامية التي تظهر في هذا البيت.

ويقول أحمد محرم^(٧٩):

حَيُّوا بِمَصْرَ حُمَاتِهَا الْأَحْرَارَا وَتَذَكَّرُوا شُهَدَاءَهَا الْأَبْرَارَا

يمنح الشاعر هذا البيت الشعري الذي يمثل مطلعاً لقصيدة قالها في شهداء مصر سمة التوازي القادرة على جذب المتلقي منذ الوهلة الأولى من القصيدة، إذ يتمثل هذا التوازي عبر طرفين كلاميين ضمن هذا البيت، ويتمثل كل طرف على النحو الآتي:

حَيُّوا ... حُمَاتِهَا الْأَحْرَارَا

تَذَكَّرُوا شُهَدَاءَهَا الْأَبْرَارَا

إذ يتضح عبر هذه المكونات اللفظية التي تشكل منها كل طرف من أطراف السلسلة الكلامية مظاهر التوازي الأفقية، فكل طرف من أطراف هذه السلسلة تشكل بداية من فعل ماضٍ مسند إلى واو الجماعة، ثم تبع ذلك جمع مضاف إلى "ها" الغائبة، ثم تلا ذلك صفة لهذا الجمع، وهو تناسب لفظي تركيبى ضمن مكونات هذه السلسلة الكلامية، مما يفضي في نهاية المطاف إلى إيجاد علاقة إيقاعية موسيقية واضحة المعالم ضمن هذا البيت الشعري، من شأنه أن يزيد في جاذبية المتلقي لمكونات المعنى الذي يودّ الشاعر أن يوصله إليه.

الخاتمة

تناول هذا البحث الدراسة الفنية لصورة الشهيد في أشعار الحقبة الزمنية التي تمتد بين الحربين العالميتين الأولى والثانية، والكيفية التي تناول فيها هؤلاء الشعراء صورة ذلك الشهيد، وقد تمثلت عبر مظاهر ثلاث، الصورة الفنية، والتناص، والإيقاع والموسيقى، وبناء على ما مرّ في هذا البحث فقد توصلنا إلى النتائج الآتية:

ظهرت صورة الشهيد الفنية مرتبطة بعدد من تشكيلات البلاغة العربية، كان من أهمها التشبيه والاستعارة، وكان التشبيه أكثر حضوراً من الاستعارة، في حين ابتعدت عدد من مظاهر البلاغة الأخرى في تشكيل صورة ذلك الشهيد، فلم نرَ المجاز المرسل أو الكناية؛ وذلك في ظني عائد إلى طبيعة التركيز على العلاقة التشبيهية لقربها من ذهن المتلقي في وقت كانت تلك القصائد توجه إلى الجمهور باعتبارها تتناول موضوع الشهيد الذي يرتبط بالمجتمع برمته.

اعتنى الشعراء في هذه الحقبة برصد مظاهر الارتباط التاريخي والديني بين صورة الشهيد الحاضرة وصورة الشهداء الذين مروا في تاريخنا الإسلامي الخالد، فنراهم يتحدثون عن شهداء بدر، وشهداء الفتوح الإسلامية، والصحاب الكرام، هذا علاوة على ربط تلك المظاهر بملامح التناص التاريخي المختلفة.

ظهر عند الشعراء عموماً التأثير الديني في تشكيل البنية الفنية لقصائدهم، انطلاقاً من إحساسهم الداخلي بكون الشهيد ذا مرتبة عالية في الإسلام، فقد وردت الآيات الكثيرة والأحاديث النبوية الغزيرة التي تحث على الشهادة، من هنا كان الأثر الديني واضحاً عند هؤلاء الشعراء.

سيطرت مجموعة من الأحداث على أذهان الشهداء فأبدعوا في تصويرها وإبراز المظاهر الفنية عبرها، مثل ثورة مصر عام ١٩١٩م، وإعدام الأحرار في سوريا من قبل الأتراك، وإعدام الشهيد عمر المختار، فهذه المشاهد لم تغب عن أذهان الشعراء، فاهتموا بكل جوانبها الفنية المتنوعة.

لم يغيب الحس الموسيقي الإيقاعي لدى شعراء هذه الحقبة، بل اعتنوا بتشكيل المظاهر الموسيقية المختلفة وصولاً إلى بنية إيقاعية جذابة للمتلقي، متناسبة مع المعاني العظيمة التي تتناولها أشعارهم، انطلاقاً من كونها ترتبط بالشهيد والشهادة، وهذا ما جعلهم يطبعون قوافيهم وأوزانهم وتكراراتهم بطابع موسيقي متناسب مع هذه المعاني.

Abstract**The image of martyr among contemporary poets between the two world wars
A technical study****By Mutasim Duhailan Abd Elnabi Al-Dalain**

The martyr gained a high position in the Islamic religion, and this was directly reflected on the Arabic heritage as a whole, in that poets and authors wrote poems and novels about the virtues of martyrs and martyrdom for the sake of Allah. They conceptualized martyrs in the most beautiful images stemming from the strong belief about their high position for Allah as well as his considerable position in Islam and community as well.

Accordingly, the current study aimed at investigating the image of the martyr as introduced by the poets of the time period that extended between the first and second world wars using the technical study as well as demonstrating the features of aesthetic creativity among those poets within three manifestations: technical image, contextuality, music and rhyme.

The research concluded with a number of results, including that the poets observed the Islamic features in shaping that image and paid attention to the Quranic texts in establishing the poetic contextuality, in addition to being interested in the suitable choice of rhymes.

الهوامش

١. انظر: عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي، دار الثقافة، القاهرة - مصر، الطبعة الأولى، ١٩٧٤م، ص: ٩ - ١٠.
٢. السعدني، مصطفى: التناسخ الشعري قراءة أخرى في قضية السرقات، منشأة المعارف، الإسكندرية - مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩١م، ص: ٧٧.
٣. انظر: كوهين، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، ط١، الدار البيضاء - المغرب، ١٩٨٦م، ص: ١٥.
٤. الجرجاني، علي بن محمد بن علي: التعريفات، تحقيق مجموعة من المحققين بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م، ص: ٥٨.
٥. انظر: العالم، إسماعيل أحمد: التشبيه الدائري في العصر الأموي، مجلة التراث العربي، سوريا، مجلد ٢٠، العدد ٧٩، ٢٠٠٠م، ص: ٧٨.
٦. مردم بك، خليل: ديوانه، ص: ١١١.
٧. طه، علي محمود: ديوانه، ص: ٤١٢.
٨. أبو ريشة، عمر: ديوانه، ص: ٥٥٣.
٩. شوقي، أحمد: ديوانه، ج: ٢، ص: ٣٤٤.
١٠. محرم، أحمد: ديوانه، ص: ٧٠١.
١١. الجارم، علي: ديوانه، ص: ٣٨.
١٢. انظر: الجرجاني: التعريفات، ص: ٢٠.
١٣. انظر: الهاشمي، أحمد بن إبراهيم بن مصطفى: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، ضبط وتوثيق وتحقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، لبنان، د.ت، ج: ١، ص: ٢٦٠.
١٤. مردم بك، خليل: ديوانه، ص: ٤٦.
١٥. الجواهري: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٦٠.
١٦. الزركلي: ديوانه، ص: ١٦٣.
١٧. طوقان، إبراهيم: ديوانه، ص: ٧٩.

١٨. محمود ، عبدالرحيم: ديوانه، ص: ٢٤.
١٩. عمر أبو ريشة: ديوانه، ص: ٤٥٥.
٢٠. الكرمي ، عبدالكريم: ديوانه، ص: ٢٩.
٢١. انظر: القاضي، نعمان عبد المتعال: شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة - مصر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م، ص: ١٩٦.
٢٢. مطران ، خليل: الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: ٨٢.
٢٣. الجواهري: الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: ٦٠.
٢٤. الزركلي: ديوانه، ص: ١٦٤.
٢٥. طوقان ، إبراهيم: ديوانه، ص: ٧٩.
٢٦. أبو ريشة ، عمر: ديوانه، ص: ٤٤١.
٢٧. انظر: هيكل: أحمد عبد المقصود: تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة - مصر، الطبعة السادسة، ١٩٩٤م، ص: ٤٠٤.
٢٨. انظر: هايمن، ستانلي إدغار: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت - لبنان، بالتعاون مع مؤسسة فرانكلين المساهمة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٦٠م، ج: ١، ص: ١٥١.
٢٩. انظر: الدسوقي، عمر: في الأدب الحديث، دار الفكر العربي، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م، ج: ١، ص: ٣٧٦.
٣٠. انظر: السعدني: التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، ص: ٧٧.
٣١. كريستيفا، جوليا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٩١م، ص: ٢١.
٣٢. أوكان، عمر: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا للشرق، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م، ص: ١٨.
٣٣. مردم بك ، خليل: ديوانه، ص: ١١٣.
٣٤. طوقان ، إبراهيم: ديوانه، ص: ١٦١.
٣٥. الجواهري: الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: ١٨٨.
٣٦. سورة الفجر، آية: ١٠.
٣٧. طوقان ، إبراهيم : ديوانه، ص: ٤٨.
٣٨. سورة الرحمن، آية: ٧٦.
٣٩. محمود ، عبدالرحيم: ديوانه، ص: ٣٣.
٤٠. سورة فصلت، آية: ٣.
٤١. مردم بك ، خليل: ديوانه، ص: ٤٥.
٤٢. الجواهري : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: ٦٥.
٤٣. المصدر نفسه، ص: ٨٣.
٤٤. الزركلي: ديوانه، ص: ١٦٤.
٤٥. محمود ، عبدالرحيم: ديوانه، ص: ٤٦٤.
٤٦. محرم ، أحمد: ديوانه، ص: ٧٠٠.
٤٧. الجواهري: الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: ٦٥.
٤٨. العامري، ليبيد بن ربيعة بن مالك : ديوان ليبيد بن ربيعة، اعتنى به: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٤م، ص: ٥٦.
٤٩. الجواهري، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: ٢٢٤.
٥٠. الجواهري: الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: ٥١٧.
٥١. محمود طه ، علي: ديوانه، ص: ٣٧٩.

٥٢. العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله : إعراب لامية الشنفرى، تحقيق: محمد أديب، المكتب الإسلامي، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م، ص: ٥٧.
٥٣. الزركلي: ديوانه، ص: ١٨٨.
٥٤. أبو ريشة، عمر: ديوانه، ص: ٤٥٤.
٥٥. الشيباني، أبو عمرو: شرح المعلقات التسع، تحقيق وشرح: عبد المجيد همو، دار الأعلمي، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م، ص: ٣٥٤.
٥٦. انظر: وهبه، مجدي والمهندس، كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط٢، بيروت - لبنان، ١٩٨٤م، ص: ٧١، والقصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاق الشعرية الأولى جيل الرواد والسنينات، محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العربي، ط١، دمشق - سوريا، ٢٠٠١م، ص: ١٦.
٥٧. انظر: عبد الحافظ، صلاح: الموسيقى الشعرية، دار المعارف، ط٢، القاهرة - مصر، ١٩٩٥م، ص: ٩.
٥٨. انظر: الحموي، ابن حجة تقي الدين أبو بكر بن علي بن محمد: خزنة الأدب وغاية الأرب، تحقيق: عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال، ودار البحار، ط٣، بيروت - لبنان، ٢٠٠٤م، ج: ٢، ص: ٤٤٤.
٥٩. انظر: عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاق الشعرية الأولى جيل الرواد والسنينات، اتحاد الكتاب العربي، ط١، دمشق - سوريا، ٢٠٠١م، ص: ٦١.
٦٠. مردم بك، خليل: ديوانه، ص: ١١٨.
٦١. الجواهري: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٦٠.
٦٢. طوقان، إبراهيم: ديوانه، ص: ٨١.
٦٣. شوقي، أحمد: ديوانه، ج: ١، ص: ٣١٩.
٦٤. انظر: اليوسفي، محمد لطيفي. في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر والتوزيع، ط١، تونس، ١٩٨٥م، ص: ١٤٢.
٦٥. انظر: عبيد: القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص: ١٨.
٦٦. انظر: مطلوب، أحمد: معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية، ط١، بغداد - العراق، ١٩٨٩م، ج: ١، ص: ٣٧١.
٦٧. طوقان، إبراهيم: ديوانه، ص: ١٦١.
٦٨. الزركلي، ديوانه، ص: ١٨٨.
٦٩. أبو ريشة، عمر: ديوانه، ص: ٤٤٢.
٧٠. الجارم، علي: ديوانه، ص: ٤٣.
٧١. انظر: مفتاح، محمد: مدخل إلى قراءة النص الشعري، مجلة فصول، المجلد: ١٦، العدد: ١، ١٩٩٧م، ص: ٢٥٩.
٧٢. انظر: الحياني، عبد الله خليف: التوازي التركيبي في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، كلية التربية، قسم اللغة العربية، الموصل - العراق، ٢٠٠٤م، ص: ٧.
٧٣. انظر: مفتاح، محمد. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، دار التنوير، ط١، بيروت - لبنان، والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ١٩٨٥م، ص: ٢٥.
٧٤. انظر: ليونز، جون: اللغة والمعنى والسياق، ترجمة: عباس صادق الوهاب، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد - العراق، ١٩٨٧م، ص: ٨٣.
٧٥. انظر: ياكسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي، ومبارك حنون، دار توبقال، ط١، الدار البيضاء - المغرب، ١٩٨٨م، ص: ١١٣، وكنوني، محمد. اللغة الشعرية: دراسة في شعر حميد سعيد، الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد - العراق، ١٩٩٧م، ص: ١١٧.
٧٦. إبراهيم، حافظ: ديوانه، ص: ١٦١.
٧٧. الجواهري: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ١٨٨.
٧٨. طوقان، إبراهيم: ديوانه، ص: ٨١.

٧٩. محرم ، أحمد: ديوانه، ص: ٧٠٠.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم .
إبراهيم ، حافظ ، (٩٣٧م)، الديوان، تحقيق: أحمد أمين ، أحمد الزين ، إبراهيم الابياري، ط١ ، دار العودة ، بيروت .
أبو ريشة، عمر، (٩٧١م)، الديوان، دار العودة، ط١، المجلد الأول، بيروت، لبنان.
أوكان، عمر، (٩٩٦م)، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا للشرق ، الطبعة الأولى، المغرب.
الجارم، علي، (٩٨٦م)، الديوان، دار الشروق، ط١، القاهرة.
الجرجاني، علي بن محمد بن علي، (٩٨٣م)، التعريفات، تحقيق مجموعة من المحققين بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية ، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان.
الجواهري، (٢٠٠١م)، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للنشر والتوزيع، ط٢، بغداد.
الحموي، ابن حجة، تقي الدين أبو بكر بن علي بن محمد، (٢٠٠٤م)، خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق: عصام شقويو، دار ومكتبة الهلال، ودار البحار، ط٣ ، ج٢، بيروت، لبنان.
الحياني، عبد الله خليف، (٢٠٠٤م)، التوازي التركيبي في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، كلية التربية، قسم اللغة العربية، الموصل، العراق.
الدسوقي، عمر، (٢٠٠٠م)، في الأدب الحديث، دار الفكر العربي ، الطبعة الأولى، ج١، بيروت، لبنان.
الزركلي، خير الدين، (٩٨٠م)، الديوان، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، دمشق.
السعدني، مصطفى، (٩٩١م)، التناسخ الشعري قراءة أخرى في قضية السرقات، منشأة المعارف، الإسكندرية ، الطبعة الأولى، مصر.
الشنفرى، تحقيق: محمد أديب، المكتب الإسلامي، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى.
القاضي، نعمان عبد المتعال، (٢٠٠٥م)، شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام، مكتبة الثقافة الدينية ، الطبعة الأولى، القاهرة، مصر
شوقي، أحمد، الديوان، توثيق وتبويب وشرح: أحمد الحوفي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر .
الشيبياني، أبو عمرو (٢٠٠١م). شرح المعلقات التسع، وهو منسوب له، تحقيق وشرح: عبد المجيد هموم، دار الأعلمي، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى.
طوقان، إبراهيم، (٩٩٣م)، الديوان، المؤسسة الشعرية العربية للدراسات والنشر، ط٢، لبنان.
صلاح، عبد الحافظ، (٩٩٥م)، الموسيقى الشعرية، دار المعارف، ط٢ ، مصر، القاهرة.
طه، علي محمود (٩٨٢م)، الديوان، دار العودة، ط١، بيروت ، لبنان .
العالم، إسماعيل أحمد، (٢٠٠٠م)، التشبيه الدائري في العصر الأموي، مجلة التراث العربي ، سوريا ، مجلد ٢٠، العدد ٧٩.
العامري، ليبيد بن ربيعة بن مالك (٢٠٠٤م) ، ديوان ليبيد بن ربيعة، اعتنى به: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى.
عبد الرحيم ، محمود، الديوان، جمع وتقديم : كامل السوافيري، دار العودة، بيروت.
عبيد، محمد صابر، (٢٠٠١م) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاق الشعرية الأولى جيل الرواد والمستنينات، اتحاد الكتاب العربي، ط١، دمشق، سوريا.
عصفور، جابر، (٩٧٤م)، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي، دار الثقافة ، الطبعة الأولى، القاهرة، مصر .
العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله، (٩٨٤م)، إعراب لامية الشنفرى، تحقيق: محمد أديب، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط١ .
الكرمي ، عبد الكريم (٩٨٩م) ، الديوان، دار العودة، بيروت .
كريستيفا ، جوليا ، (٩٩١م)، علم النص، ترجمة فريد الزاهي مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى، المغرب.
كنوني، محمد، (٩٩٧م)، اللغة الشعرية: دراسة في شعر حميد سعيد، الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، العراق.

- كوهيين، جان، (١٩٨٦م)، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، ط١، الدار البيضاء، المغرب.
- ليونز، جون، (١٩٨٧م)، **اللغة والمعنى والسياق**، ترجمة: عباس صادق الوهاب، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، العراق.
- محرم، أحمد، (١٩٨٤م)، **الديوان**، تحقيق وجمع وشرح: محمود أحمد محرم، مكتبة الفلاح الكويت. مردم بك، خليل، (١٩٨٥)، **الديوان**، دار صادر، بيروت.
- مطران، خليل، (٢٠١٠)، **الأعمال الشعرية الكاملة**، جمع وترتيب ومراجعة: أحمد درويش، ج١، الكويت. مطلوب، أحمد. (١٩٨٩م) **معجم النقد العربي القديم**، دار الشؤون الثقافية، ط١، بغداد - العراق.
- مفتاح محمد، (١٩٨٥م)، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، دار التنوير، ط١، بيروت - لبنان، والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.
- مفتاح، محمد (١٩٩٧م)، **مدخل إلى قراءة النص الشعري**، مجلة فصول، المجلد ١٦، العدد ١.
- الهاشمي، أحمد بن إبراهيم بن مصطفى. **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع**، ضبط وتوثيق وتحقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، لبنان، د.ت.
- هايمن، ستانلي إدغار، (١٩٦٠م)، **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**، ترجمة: إحسان عباس، دار الثقافة، بالتعاون مع مؤسسة فرانكلين المساهمة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ج١، بيروت، لبنان.
- هيكل، أحمد عبد المقصود، (١٩٩٤م)، **تطور الأدب الحديث في مصر**، دار المعارف، الطبعة السادسة، القاهرة، مصر.
- وهبه، مجدي، المهندس، كامل (١٩٨٤م)، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، ط٢، بيروت، لبنان.
- ياكسون، رومان، (١٩٨٨م)، **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الوالي، ومبارك حنون، دار توبقال، ط١، الدار البيضاء، المغرب.
- اليوسفي، محمد لطيفي، (١٩٨٥م)، **في بنية الشعر العربي المعاصر**، دار سراس للنشر والتوزيع، ط١، تونس.