المجلة العلمية لجامعة الإمام المهدي
E-ISSN: 1858-6449
Impact Factor: 2.635
العدد (١٨)

بسم الله الرحمن الرحيم

ورقة بحثية بعنوان:

أثر حركة الضمير في بناء الصورة الفنية البيانية في قصيدة لقيطة للطيب محمد سعيد العباسي

إعداد: الدكتور الطيب محمد أحمد محمد

دكتور: أبوهدايا ضوالبيت حامد

المجلة العلمية لجامعة الإمام المهدي
E-ISSN: 1858-6449
Impact Factor: 2.635
العدد (١٨)

ثر حركة الضمير في بناء الصورة الفنية البيانية في قصيدة لقيطة للطيب محمد سعيد العباسي

مستخلص الدراسة

تهدف الدراسة إلى توضيح أثر حركة الضمير في بناء الصورة الفنية البيانية في قصيدة لقيطة للطيب محمد سعيد العباسي، اتبعت الدراسة المنهج الوصفي الذي يستند على الاستقراء للنص وتحليله لبيان ما فيه من صور بيانية وأثر حركة الضمير في بنائها، وعلى ضوء ذلك قسمت إلى أربعة محاور، فكان المحور الأول منها عن الضمير، أما المحور الثاني فكان عن تجربة الشاعر الشعرية، والمحور الثالث جاء عن مفهوم الصورة الفنية البيانية، أما المحور الرابع فكان عن أثر حركة الضمير في بناء الصورة البيانية، ثم ختمت الدراسة بعدد من النتائج والتوصيات؛ منها أن الصورة البيانية عنده تنوعت ما بين البصرية والصور السمعية، أما بالنسبة للضمائر فقد كثر استخدام ضمير المتكلم فهو يمثل حضوراً بارزاً في النص. أوصت الدراسة بدراسة عدد من الجوانب في شعره منها دراسة التقديم والتأخير، وكذلك دراسة الموسيقا فيه. وما يزال الباب مفتوحاً لعدد من الدراسة الأخرى.

مقدمة

الحمدُ لله رب العالمين والصلاة والسلام على رسول اللهِ الصادق الأمين – وبعد:

موضوع هذه الدراسة: (أثر حركة الضمير في بناء الصورة الفنية البيانية في قصيدة لقيطة للطيب محمد سعيد العباسي). من الأسباب التي دفعت بهذه الدراسة مكانة الشاعر وتفرد أسلوبه الشعري، بالإضافة إلى أهمية الشعر السوداني في خارطة الشعر العربي فهو أحد روافده التي أمدته بمفردات ذات طابع أفريقي.

الموضوع هو دراسة أثر حركة الضمير في بناء الصورة البيانية في القصيدة موضوع الدراسة، والكيفية التي بنيت عليها الصور. تحاول الدراسة الإجابة عن كيفية بناء الصورة البيانية في النص؟ وما هو أثر حركة الضمير فيها؟ لقد واجهت الدراسة العديد من العقبات؛ تمثلت في قلة المصادر والمراجع التي تناولت الموضوع، وصعوبة الوصول إليها. لقد سبقت الدراسة بالعديد من الدراسات التي تناولت موضوع الصورة البيانية، ولكن الجديد فيها أنها حاولت الربط ما بين مفهوم الصورة البيانية وأثر حركة الضمير فيها، لتوضيح ذلك اتبعت الدراسة المنهج الوصفي الذي يعتمد على استقراء النص موضوع الدراسة و تحليل ما فيه من صور بيانية وتوضيح مدى أثر حركة الضمير في بنائها، وبناء على ذلك فقد قسمت الورقة إلى عدة محاور: وكان المحور الأول فيها الضمير، أما المحور الثاني فكان عن تجربة الشاعر الشعرية، والمحور الثالث عن مفهوم الصور الفنية البيانية، وجاء المحور الرابع عن الدراسة التطبيقية أثر حركة الضمير في بناء الصورة البيانية، وختمت الدراسة بخاتمة تضمنت النتائج والتوصيات.

المحور الأول
حياته

الطيب محمد سعيد العباسي، ينتمي إلى قبيلة الجموعية وهم أبناء عمومة لقبيلة الجعليين الذين ينتسبون إلى " إبراهيم" الملقب بـ " جعل"، وهو كما تذكر الروايات " ابن سعد بن عبد الله بن عباس" عم النبي صلى الله عليه وسلم[١] والدة الطيب العباسي هي " أسماء بنت الزبير باشا رحمه" من الجميعاب، وله إخوة لأم هم: " محمد

[١]- يوسف فضل حسن – مقدمة في تاريخ الممالك الاسلامية– الدار السودانية للكتب– ص ١٤

الشريف، والثريا، ونور الدائم، ونفيسة"، كما له إخوة لأب هم: " ضياء الدين، ومالك، والبشير، وفاطمة الزهراء، وعبد المحمود، وزينب، وسعادة، وعوضية، وإسماعيل، وإسحق".

وُلِد الطيب محمد سعيد العباسي في العام ١٩٢٦م بقرية الشيخ الطيب؛ وهناك رأيٌ آخر يقول إنه وُلد بالجيلي، ويرجح الباحث الرأي الأول، حسب ما توصلت إليه عند مقابلة الأسرة بالشيخ الطيب. بدأ تعليمه الأولي بحفظ أجزاء من القرآن الكريم في خلوة عمه محي الدين ود أبو قرين بقرية الجيلي موطن جده لإمه الزبير باشا رحمه[٢].

درس الكُتَّاب بقرية الجيلي، التحق الطيب محمد سعيد العباسي بالمرحلة الوسطى بالمدرسة القبطية بمدينة الخرطوم بحري[٣] التحق الطيب محمد سعيد العباسي بمدرسة حلوان الثانوية [٤].

نشأ الطيب محمد سعيد العباسي في كنف والده محمد سعيد العباسي عميد شعراء العربية في السودان، وقد تنزل إليه الشعر من جده الرابع، فهو شاعرٌ بن شاعر بن شاعر بن شاعر بن شاعر، وسليل أشياخٍ كرام ذوي مكانة راسخة في دنيا الأوراد المسجوعة والأناشيد المنظومة[٥].

كانت له بدايات شعرية قبل أن يلتحق بالجامعة، كتب قصيدته " أخي في شمال الوادي" في العام ١٩٥١م،وهو طالب بالمدرسة الثانوية بحلوان، تم بثها من إذاعة ركن السودان بالقاهرة تعبيراً عن مشاعر ابن جنوب وادي النيل – السودان - نحو أخيه المصري في شمال الوادي، إذن يمكن القول إن بدايات الطيب العباسي الشعرية كانت منذ العام ١٩٥١ م. بعد حلوان الثانوية انتقل الطيب العباسي إلى كلية الحقوق بجامعة القاهرة، درس القانون، وهذه مرحلةٌ جديدة خالفت التوقعات – حيث كنا نتوقع أن يتجه الطيب العباسي إلى دراسة الآداب لإكمال مسيرة الأدب التي بدأت عنده مبكرة – إلا أنه اختار القانون، وفي تقديري أن المعادلة بين الأدب والقانون تحتاج إلى مجهود كبير يبذله الطيب العباسي حتى يتمكن من الإجادة في كلٍ.

لكن شاعرنا عندما اختار القانون كان متأكداً من قدراته على الإبداع في المجالين المتباعدين حسب رؤيتي – أحدهما يحتاج إلى الصرامة والقوة، والآخر يحتاج إلى المرونة والرقة – ولكن الطيب العباسي أبدع في المجالين بلا شك.

تخرج الطيب العباسي في كلية الحقوق في العام ١٩٥٣م،[٦]بعد عودته من مصر تزوج بابنة ابن عمه محمد شريف يعقوب (سلمى)وهي أمٌ لأبنائه: أسماء، أبو الحسن، أسْعَد، الزبير، هويدا، العباسي، مجاهد، ويقول: مجاهد الطيب العباسي إن زواج والده من ابنة ابن عمه هو دليلٌ على الوفاء – لأن الطيب العباسي – كان يسكن في هذا البيت إبان دراسته بالوسطى كما اسلفنا سابقاً [٧].

---

[١]– محمود خليل – شعراء وأدباء وكتاب من السودان – الخرطوم، حصاد للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠٠٩م – ص ٩٤

[٢] – أبو الحسن الطيب العباسي – مقابلة أجراها الباحث مع أسرة الشاعر الطيب محمد سعيد العباسي – ٢٢/ ٧/ ٢٠٢٢م.

[٣]– مجاهد الطيب العباسي – مقابلة أجراها الباحث مع أسرة الشاعر الطيب محمد سعيد العباسي – ٢٢/ ٧/ ٢٠٢٢م.

[٤] – مجاهد الطيب العباسي – مقابلة أجراها الباحث مع أسرة الشاعر الطيب محمد سعيد العباسي – ٢٢/ ٧/ ٢٠٢٢م .

[٥] – العباسي الطيب العباسي – مقابلة أجراها الباحث مع أسرة الشاعر الطيب محمد سعيد العباسي – ٢٢/ ٧/ ٢٠٢٢م.

[٦]– أبو الحسن الطيب العباسي – مقابلة أجراها الباحث مع أسرة الشاعر الطيب محمد سعيد العباسي – ٢٢/ ٧/ ٢٠٢٢م.

[٧]– مجاهد الطيب العباسي – مقابلة أجراها الباحث مع أسرة الشاعر الطيب محمد سعيد العباسي – ٢٢/ ٧/ ٢٠٢٢م .

قبل أن يلتحق بالقضائية، وبعد عودته من مصر عمل محرراً في جريدة " العلم" التي كان يحررها مجموعة من الطلاب العائدين من مصر، وكان ذلك في العام ١٩٥٤م، ثم عَمِل معلماً ولكنه لم يكمل العام في التعليم[١] التحق بالهيئة القضائية السودانية في العام ١٩٥٥م، وعمل بعدد من المدن السودانية أولها مدينة مروي ١٩٦١م، دنقلا، كوستي، الأبيض، النهود، نيالا، حلفا الجديدة، الخرطوم، جوبا، الخرطوم، الأبيض، تدرج في مجال القضاء وأصبح قاضياً للمديريات الجنوبية الثلاث. وصل إلى منصب قاضي المحكمة العليا ١٩٧٨م، ثم تقلد منصب رئيس الجهاز القضائي، استقال من الهيئة القضائية سنة ١٩٧٩م،[٢]بعد الاستقالة هاجر إلى الخليج وعمل مستشاراً قانونياً للمجلس الاستشاري الوطني في إمارة أبو ظبي بدولة الإمارات العربية المتحدة حتى العام ١٩٩٦م.

عاد بعدها إلى السودان حيث عمل محامياً إلى أن وافته المنية بمستشفى " ساهرون" بالخرطوم يوم الاثنين ٢٩ رمضان ١٤٢٩هـ الموافق ٢٩ /٩ / ٢٠٠٨م، يقول عنه الشاعر: عبد القادر شيخ إدريس أبو هالة: إنه شاعر مشبوب العاطفة، مرهف الأحاسيس، مترف المشاعر، يمتاز شعره بالرقة والجزالة، وقد نشأ في بيت دين وعلم وأدب، وقد ورث أحاسيسه ومشاعره من بيئته الضاربة الجذور في الأرضية الصوفية الأدبية، فهو فرع من الدوحة الصوفية التي امتدت ظلالها الوريفة على أرياف مصر، وربوع السودان [٣].

كان لمدينة " حلوان" ومكتبتها العامرة بأمهات الكتب الأثر العميق في تشكيل الثقافة الأدبية لشاعرنا الطيب محمد سعيد العباسي وصقل موهبته الشعرية، حيث نهل من معين مكتبتها الثرة الكثير من علوم الأدب والشعر، وكان يقضي الساعات الطوال في هذه الدوحة[٤]

في القاهرة أخذ شاعرنا يؤم الندوات الأدبية مصطحباً معه أحياناً صديقه الشاعر إدريس محمد جماع، ويلتقي بكبار الأدباء والشعراء، ويحفظ من أقوالهم الكثير، وقد بلغ به الإعجاب بالشاعر محمود طه المهندس حداً جعله يحفظ كل حرفٍ قاله. اتخذ شاعرنا مكانه بندوة العقاد وصالونه الأدبي، حيث توثقت هناك علاقاته بأساطين الأدب والشعر العربي.

للبيئة أثرها في الأدب والأديب، وهي تؤثر في شخصية الشاعر وانتاجه الأدبي، ووردت كلمة " بيئة" لغةً: بمعنى: محيط، وفي الفعل بمعنى: يكتنف، يطوق، يحيط به[٥] وفي الاصطلاح نجد أن كلمة " بيئة" تعني: المكان الذي يحيط بالإنسان ويكتنفه ويطوقه.

البيئة التي عاش فيها الشاعر الطيب محمد سعيد العباسي هي البيئة نفسها التي عاش فيها والده محمد سعيد العباسي، هي تلك البقعة المباركة الشيخ الطيب كما يسميها الشيخ محمد سعيد العباسي، وهي مقر أجداده، وكانت تعج بالقصاد والعباد المترنمين بأشعار القوم بأصواتٍ شجية ونغمات مطربة وكأنه كؤوس تدار فينشدون ويصدحون[٦].أهم مؤلفات الطيب محمد سعيد العباسي: مختارات من شعر العباسي – صادر في " أبو ظبي"١٩٨٨م، وكذلك ديوانه " العباسيات" في أوائل العام ١٩٨٨م، وصدرت الطبعة الثانية عام ١٩٩٩م، ويشتمل على " ٢٩" قصيدة، وفي تقديري هي ليست كل ما كتب الطيب العباسي، وأغلب الظن أن القصائد التي كانت بعد طباعة العباسيات لم تُجمع

---

[١] – مبارك ضياء الدين العباسي – مقابلة أجراها الباحث مع أسرة الشاعر الطيب محمد سعيد العباسي – ٢٢/ ٧/ ٢٠٢٢م.

[٢] – مجاهد الطيب العباسي – مقابلة أجراها الباحث مع أسرة الشاعر الطيب محمد سعيد العباسي – ٢٢/ ٧/ ٢٠٢٢م.

[٣] – عبد القادر شيخ ادريس أبو هالة – وقفات مع العباسي – دار الفكر – ص٣٥.

[٤] – عبد القادر شيخ ادريس أبو هالة – مقدمة ديوان العباسيات – مرجع سابق – ص ٩.

[٥] – روحي البعلبكي – المورد – مزدوج – دار العلم للملايين – بيروت – ط ٩ – ٢٠٠٥ م – ص ٣١٥.

[٦] – ابراهيم الشوش – الشعر الحديث في السودان – القاهرة – ط١ – ١٩٦٢م – ص ٢٧٨.

في ديوان مطبوع، وقد قدمه الناقد الكبير عبد القادر شيخ إدريس أبو هالة فقال عنه: وشاعرنا من الشعراء المطبوعين الذين حازوا كنوز اللغة وسبروا أغوارها فالتزم القافية وأحسن السباحة في البحور الخليلية وطوعها حتى تواكب الأحداث المعاصرة [١].

لم يؤثر تقدم السن في شعر الطيب العباسي، وما يؤكد ذلك أنه كتب أجود ما عنده من شعر في بدايات عمره وأواخره، حيث كانت قصيدة " حلوان" في العام ١٩٤٨م وآخر قصيدة هي " بهجة الروح، أو اللحن الأخير" في فبراير ٢٠٠٨م التي لم تجد حظها من النشر. للطيب العباسي قصائد لم تُنشر في ديوان العباسيات هي:

١- أمل ٢- رثاء أحمد المصطفى٣ - رثاء الشريف الهندي " أخ لأم بالنسبة للطيب العباسي"، بالإضافة إلى اللحن الأخير ٤- ظبية الثغر الأديبة التي تغنى بها الفنان عبد المنعم حسيب[٢].

الطيب العباسي متصالحٌ مع نفسه، ومحبٌ للحياة ومرح ومتسامح، وكان الناسُ ينتظرون عودته من مصر لحل بعض المشاكل الاجتماعية، بمعنى أنه كان يعمل على المصالحة بين المتخاصمين، وارجاع حالات الطلاق التي تحدث بين المتزوجين، وكانت عودته تُنتظرُ بفارق الصبر.

في تقديري أن الطيب العباسي تدرب على مهنة القانون والفصل في القضايا وهو طالبٌ لم يتخرجْ بعد، ولولا أنه محبوبٌ بين الناس لما قبلوا بتحكيمه وفصله في قضاياهم الكبيرة، وكأني بهم في انتظارهم له وحفاوة استقبالهم يضعون نصب أعينهم هذا البيت الذي استقبلت به مدينة حلوان الطيب العباسي:

فاسْتَقْبَلَتْنِي مِثْلَمَا يَسْتَقْبِلُ***الأعْرَابُ فِي البَيْدَاءِ صَوْبَ الغَادِيه [٣]

فيا مرحَى لكم بهذا الأديب الأريب والقاضي العادل الذي يفصلُ في منازعاتكم[٤].

يروي عبد المجيد العباسي عن الطيب العباسي قائلاً: كنا لا نعرف عنه شيء سوى أنه أخ، لا نجالسه بحكم فارق العمر، ولم يكن الطيب متاحاً لنا في الجلسات والأنس إلا عندما انتقل إلى حلفا قاضياً، ووقتها كنت أعمل بهيئة المواصلات السلكية واللاسلكية فنزلتُ عنده بحلفا وكنت في مأمورية، وهي أول مرة أسأله عن شعره، وحدثني عن قصيدته " لقيطة" وروى لي مناسبتها، ولما سألته: هل مناسبة هذه القصيدة حقيقة أم خيال؟ فرد علىَّ قائلاً: هي حقيقة لكن قُلْ خيال [٥].

بعد وفاة سلْمى محمد شريف يعقوب تزوج الطيب العباسي من نفيسة البشير محمد الشيخ وأنجبت له رندا، ويعقوب وهما أصغر أبناء الطيب العباسي. للشاعر الكبير الطيب محمد سعيد العباسي قصيدة تغنى بها الفنان عبد المنعم حسيب، " ظبية الثغر الأديبة" وهي أيضاً من القصائد التي لم تجد حظها من النشر، إلا أنها سُمعتْ عبر

---

[١] – عبد القادر شيخ ادريس أبو هالة – وقفات مع العباسي – دار الفكر – الدار السودانية– ص ٩٤.

[٢]– مجاهد الطيب العباسي – مقابلة أجراها الباحث مع أسرة الشاعر الطيب محمد سعيد العباسي – ٢٢/ ٧/ ٢٠٢٢م.

[٣]– الطيب محمد سعيد العباسي – ديوان العباسيات ، دار البلد للصحافة و الطباعة و النشر و التوزيع الخرطوم ط٢ ١٩٩٩م. – ص ٦٨.

[٤] – أبو الحسن الطيب العباسي – مقابلة أجراها الباحث مع أسرة الشاعر الطيب محمد سعيد العباسي – ٢٢/ ٧/ ٢٠٢٢م.

[٥]– عبد المجيد محمد سعيد العباسي– مقابلة أجراها الباحث مع أسرة الشاعر الطيب محمد سعيد العباسي – ٢٢/ ٧/ ٢٠٢٢م.

الاذاعة فقط؛كما تغنى الفنان الكبير " الطيب عبد الله" برائعة الشاعر الأديب " الطيب العباسي" "ذات الفِراء"، التي وصلت إلى الفنان الكبير عن طريق أحد أبناء مدينة الجيلي " محمد حمزة صديق"، واستمع إليها الطيب العباسي عبر أثير الإذاعة، ولما سُئِل الفنان الطيب عبد الله عن شاعر القصيدة رد قائلاً: لم ألتقيه في حياتي إلا مرتين فقط، ولم يسألني عن أي حقوق أدبية[٢].

أدى الفنان الكبير الطيب عبد الله تلك الأغنية بإحساس عالٍ وتطريب يوصف بغاية الروعة والإبداع، ولأنه كان مدرساً للغةِ العربيةِ، وكان شاعراً وباحثاً ومغنياً لذلك جاءت مخارج حروفه للكلمات في تلك الأغنية قمة في الاتقان والتجويد مما جعل القصيدة سهلة الحفظ والاستيعاب والتأمل، لذلك كان كثير من الشباب في بواكير ثمانينيات القرن الماضي يزينون خطاباتهم العاطفية بعددٍ من أبيات تلك الأغنية.

من أهم عوامل نجاح وقَبُول أغنية " يا فتاتي" روعة الكلمات وجودة اللحن، ويظل الفنان " الطيب عبد الله" رائد أغنية الشجن في السودان، ففي كل أغنية عنده حالة من الحزن الكثيف الذي يكاد يتصاعد دخانه، و

من المفارقات العجيبة لهذه الأغنية – يا فتاتي – أنه في عام ١٩٧٠م كان العقيد معمر القذافي قد حضر في زيارة رسمية إلى السودان ليلتقي الرئيسين جعفر نميري، وجمال عبد الناصر، وأثناء حفل الغداء طلب الرئيس القذافي أن يحضر الفنان الطيب عبد الله ليغني له أغنية " يا فتاتي" لأنه يحب أن يسمعها منه مباشرة، ولم يكن للفنان الطيب عبد الله هاتفاً بالمنزل، فتمت إذاعة الخبر على الهواء مباشرة في الراديو مما أدهش الناس، حوالى الساعة الثانية ظهراً، وجاء فيه: " المرجو من الفنان الطيب عبد الله التوجه إلى القصر الجمهوري فوراً"، ولم يعرف الطيب عبد الله سبب استدعائه وخشي ما خشي، إلى أن حضر وسلم على الرؤساء الثلاثة، ووجد الاوركسترا في انتظاره لكي يغني أغنية العقيد القذافي المفضلة " يا فتاتي"[٣].

حكى الطيب العباسي أن زملاء الدراسة طلبوا منه تقديم قصيدة " ذات الفراء" في ليلة شعرية بالكلية، فرفض ذلك، وطلب منه زميله حسن دبلوك أن يأخذ هذه القصيدة ويقدمها في الاحتفال فوافق الطيب العباسي على ذلك الطلب، وعندما جاء حسن دبلوك لتسجيل اسمه في المشاركة سألته الأستاذة: هل هذه القصيدة من تأليفك ؟ قال: لا، هي من تأليف زميلي الطيب العباسي، قالت: وأين هو الآن ؟ قال لها: في حجرته، قالت: خُذني إليه، قال الطيب العباسي: وكانت حجرتي ضيقة تسمى الصراط المستقيم، فإذا بالأستاذة تصل إليَّ في هذه الحجرة وتطلب مني المشاركة، وعلمتُ أنها هي صاحبة القصة التي بموجبها تمت كتابة القصيدة[٤].

بعد أن انتهت فترة تعاقده في الخليج طُلِب منه أن يظل موجوداً بموقع عمله وبكامل مخصصاته لمدة عام آخر، إلا أنه رفض ذلك العرض وقرر العودة إلى السودان، وبالفعل غادر الإمارات في اليوم الذي انتهى فيه عقده٣٠ / ٦ / ١٩٩٦م.

جاء ديوانه على طريقة دواوين الشعر القديم، واقتفى صاحبه أثر الشعر المقفى والمدرسة التقليدية أو ما يسمى بمدرسة البعث والإحياء ومن روادها محمود سامي البارودي في مصر ومحمد سعيد العباسي في السودان. تناول الشاعر في هذا الديوان عدداً من الموضوعات الأدبية التي يمكن أن نصنفها تحت المسميات الآتية:

---

[١] – العباسي الطيب محمد سعيد العباسي – مقابلة أجراها الباحث مع أسرة الشاعر الطيب محمد سعيد العباسي – ٢٢/ ٧/ ٢٠٢٢م.

[٢] – أبو الحسن الطيب محمد سعيد العباسي – مقابلة أجراها الباحث مع أسرة الشاعر الطيب محمد سعيد العباسي – ٢٢/ ٧/ ٢٠٢٢م.

[٣] – سراج الدين مصطفى – صحيفة الراكوبة – ٢٠ / ٢ / ٢٠٢١م.

[٤] – الطيب محمد سعيد العباسي – برنامج وجه القمر على قناة النيل الأزرق.

المجلة العلمية لجامعة الإمام المهدي
E-ISSN: 1858-6449
Impact Factor: 2.635
العدد (١٨)

(1) الاجتماعيات: وجاء في هذا الباب بعددٍ من الموضوعات أهمها: **قصيدة** أُلقيت في النادي الثقافي الاجتماعي السوداني بأبي ظبي بمناسبة عيد الاستقلال

لَدَى الغِيْدِ الحِسَانِ خَبَا زِنَادِيْ***وفِيْ سَاحِ الغَرَامِ كَبَا جَــوادِيْ
أطلَّ الشَيْبُ مِنْ رَأْسِيْ إذا بِيْ***أحِسُ بِهِ سِهَامَاً فِيْ فُــؤَادِيْ
وَكــل خَرِيْدةٍ حَسْنَاءَ أضْحَتْ***تُــنادِيْــنِي أبِــي لَمَا تُنَادِيْ
فَأُبْتُ وَقَدْ سَلَتْ حُبِيْ سُلَيْمَى***وَبَــتُ عَلَــى جَـفـَاءً مِنْ سُعَادِ
عَلَى عَهْدِ الشَبَابِ سَكَبْتُ دَمْعِيْ ***وَمَا عَهدُ الشَبَابِ بِمُسْتَعَادِ
بَنَيْتُ الحُبَّ قَصْرَاً مِنْ شُعُوْرٍ***فَأضحَــى اليـوْمَ كَـوْمَاً مَنْ رَمَادَ
وَهَذَا إنْ سَــأَلْتَ حَصَادُ عُمْـرِي***ألا مَا أمـرَّكَ مــنْ حَصَـادِ [١]

في بلاد الغربة والبعد عن الوطن تتجه الأحاسيس والمشاعر والحنين لتراب الوطن، وعندها لا حديث إلا عن الوطن، ولا صوت يعلو فوق صوت الوطن، وها هو شاعرنا الطيب محمد سعيد العباسي يكتب عن خواطره كمغترب في عيد الاستقلال.

المحور الثاني

الضمير

تعد الضمائر في اللغة العربية أحد أدوات اللغة المهمة، ومن مكملاتها الأساسية التي تجعل المعنى يكتمل، وهي ألفاظ لُغوية وأسماء تدل على متكلم أو مخاطب أو غائب، وذلك كبديل عن الاسم المرتبط بها لاختصار الكلام، لذلك فإن معرفة الضمائر والتعرف على طريقة نطقها الصحيحة من الأشياء المهمة جداً التي يجب الانتباه إليها، فالضمير[٢]اسم جامد[٣] مبني يدل على متكلم، أو مخاطب، أو غائب، فالمتكلم مثل: أنا، والتاء، والياء، ونحن، ونا، نحو: أنا عرفتُ واجبي – نحن عرفنا واجبنا وأديناه كاملاً.

المخاطب مثل: أنتَ، وأنتِ، أنتما، أنتم، أنتن والكاف وفروعها. في نحو: إن أباك قد صانك، والغائبُ[٤]مثل: هي، هو، هما، هم، هن، والهاء، في مثل: " يصون الحر وطنه بحياته"[٥].

إلى بعض ما سبق يشير ابن مالك بقوله:

فما لِذِي غَيْبَةٍ أو حضور*** كأنتَ وهو سَمِّ بالضميرِ

قال المؤلف: " ما دل على غيْبةٍ أو حضور"، كدلالة (أنت، وهو) سَمِّ بالضمير، ولو قال: " فما لذي غيبةٍ أو حضور" و أطلق، ولم يقيده بالمثال لكان التعريف غير مانع لأنه لو لم يقيده لكانت كلمة (غائبٍ)ضميراً، وكلمة (

---

[١] – الطيب محمد سعيد العباسي – ديوان العباسيات – مرجع سابق – ص ١٩– ٢٠

[٢] – الضمير والمضمر: بمعنى واحد، وقد يعبر عنهما في بعض المراجع القديمة بالكناية والمكني، لأنه يكنى به (أي يُرمزُ به) عن الظاهر اختصاراً لأن اللبس مأمون – غالباً – مع الضمير.

[٣] – محمد صالح العثيمين – شرح ألفية ابن مالك –ج١ – طبع بإشراف مؤسسة العثيمين الخيرية – ط ١٤ – ص ٩٢.

[٤] – لابد في الضمير من أن يكون اسماً، وجامداً، معاً. فأما أنه اسم فلإنطباق بعض علامات الإسمية عليه، كالإسناد في ضمائر الرفع، والمفعولية في ضمائر النصب، وقبول الجر في غيرهما، وهناك كلمات الواحدة منها تدل على التكلم، أو الخطاب، أو الغيْبة، ولا تسمى ضميراً، لأنها حرف وليست اسماً، من ذلك قول العرب: (النجاءك) بمعنى (النجاء لك) أي (النجاة لك).

[٥] – محمد صالح العثيمين – شرح ألفية ابن مالك – مصدر سابق – ص ٢٠٤.

المجلة العلمية لجامعة الإمام المهدي
E-ISSN: 1858-6449
Impact Factor: 2.635
العدد (١٨)

حاضر)ضميراً، فيدخل فيه ما دل على الغيبةِ والحضور بمادته، مثل: " غاب، و حضر"، لكنه قيدٌ[١] والمؤلف لما قال: " فما لذي غيبة أو حضور" مثل له بـــ " أنت" و " هو"، و " أنت" ضميرٌ للمخاطَب، و إذا كان " أنت" للحضور، وهو دال على مخاطب فـــ " أنا" من باب أولى أن أكون للحضور، لأني أتكلمُ عن نفسي، و أنا حاضرٌ مع نفسي، فـــ (أنتَ)دالٌ على (أنا)بطريق الأولوية، فعليه نقولُ: " أنتَ، وأنا" دالٌ على الحضور، و (هو)دالٌ على الغيْبة[٢].

فالضمائر إذنْ دالة على الحضور، ويشمل المتكلم و المخاطب، ودالةٌ على غيْبةٍ، و يشملُ الغائبَ، أُخاطب – مثلاً – عبد الله فأقول: " عبد اللهِ فاهمٌ"، وهو أمامي، و إذا قُلتُ: " أنتَ فاهمٌ"، فقد كنينا بـــ " أنتَ" عن الظاهر – وهو عبد الله – اختصاراً، وهو أيضاً مع كونه يَدُلُ على الظاهر اختصاراً،

هو أدلُ على المقصود من الاسم الظاهر، فلو قلت للذي أمامي: " عبد الله قائمٌ "، لكان يحتمل أن يكون حاضراً، وأن يكون غائباً، ولكن " أنت قائمٌ" لا يحتمل أن يكون غائباً، فصار لدينا تعريفان في الضمير:[٣]

الأول: ما ذهب إليه أبن مالك بأنه ما دل على الغيبة أو الحضور كدلالة (أنت وهو).

الثاني: ما كُنِيَ به عن الظاهر اختصاراً، وهذا وإن كان لا بأس به، فهو أخصر من كلام المؤلف، لكنه ليس فيه تبيينٌ واضح.

بعض النحويين لم يعرفه لا بهذا، ولا بذاك، بل سلك مسلك العد، وسرد الضمائر دون تعريفٍ، لنعرفها بأعيانها دون حدودها.

مما سبق يمكن القول: لا ضمير يختص بأحدهما دون الآخر، وانما يُبنى لوجهين أحدهما شبهه بالحروف ووجه الشبه أنه لا يستبد بنفسه ويفتقر إلى تقدم ظاهر يرجع إليه فصار كالحروف التي لا تستقل بنفسها ولا تفيد معنىً إلا مع غيرها فَبُنِيَ كبنائها، **والوجه الثاني:** أن المضمر كالجزء من الاسم المظهر وإذا كان قولك: " زيدٌ ضربته" إنما أتيت " بالهاء" لتكون كالجزء من اسمه دالاً عليه إلا أنك ذكرت (الهاء)ولم تذكر الجزء من اسمه لتكون في كل ما تريد أن تضمره مما تقدم ذكره فكان لذلك كجزء من الاسم وجزء الاسم لا يستحق الإعراب.

الضمير والمضمر بمعنى واحد، وقد يعبر عنه بالكناية والمكني لأنه يكنى به؛ أي يُرمز به، عن الظاهر.

في شرح المفصل المجلد الأول قال الشارح: " لا فرق بين المضمر والمكني عند الكوفيين فهما من قبيل الأسماء المترادفة فمعناهما واحد و إن اختلفا من جهة اللفظ "، وأما البصريون فيقولون: "المضمرات نوع من المكنيات فكل مضمر مكنى، وليس كل مكنى مضمر، فالكناية إقامة اسمٍ مقام اسم(تورية) وايجازاً وذلك في الأسماء الظاهرة كما يكون في المضمرات لأنها نوعٌ من الكنايات ولهذا جاء المضمر للايجاز واحترازاً من الالباس "؛والضمائر تنوب عن الأسماء على كثرتها التي لا يسهل حصرها عداً، وهي تقع في فئات لا تتجاوز ثلاثاً: المتكلم، المخاطب، الغائب.

الضمائر تتفوق على الأسماء الصريحة؛ لأنها لا تدل على ذات أو معنى حسب، وإنما تتجاوز ذلك إلى أمور منها: أنها تنوب عن الاسم وتبين بعض صفاته، فإن قلت: هو فهي تعني الاسم وحالة الغياب، وأنه مذكر وليس مؤنث، وأنه مفرد، وليس مثنىً ولا جمعاً.

---

[١] – إذا رفع اسم الفاعل – أو غيره من المشتقات العاملة – ضميراً مستتراً وجب أن يكون للغائب دائماً ويعود على غائب

[٢] – ينظر عباس حسن – النحو الوافي– دار المعارف،ط ١٥، ١٤١٣هـ. ج ١، ص ٢١٧

[٣] – ينظر عباس حسن – النحو الوافي، ج ١، ٢٢٦.

[٤] – يعيش بن يعيش بن علي – موفق الدين – شرح المفصل – قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: أميل بديع – دار الكتب العلمية – ط١ – ٢٠٠٠م – المجلد الأول – ج٣ – ص ٨٥.

فالاسم المذكر قد ينتهي بالتاء المربوطة: كحمزة، طلحة، جمعة، فيلتبس بالمؤنث، ولكن (الكناية)عنه بالضمير لا تحتمل إلا تذكيره أو تأنيثه، والاسم المفرد قد يلتبس بالمثنى لفظاً أو الجمع في نحو: عثمان، زيدون، ولكنَّ التعبير عنه بالضمير لا يحتمل إلا الإفراد.

هذه الضمائر تنطوي على قدر من البلاغة، إذ تمكن المرء من أن يتحدث عن شخص دون أن يكرر اسمه الصريح، فيبتذله، فما دام معلوماً لدى القائل فأنت تستطيع أن تستعيض عن تكرار اسمه بإحلال الضمائر محله.

الضمير كناية عن الاسم الصريح، وقد يهون على القائل أو السامع الذي لا يرغب في تكرار الاسم الصريح، أن يُريح أذنه ونفسه، فيكون ذكر الضمير أخف وطأة عليه.

الضمير لغةً واصطلاحاً:

الضمير لغةً: يُستعان بلفظ كلمة الضمير في النحو للإشارة إلى المتكلم الذي يضمر الاسم الذي سبق ذكره.

" الضمير في اللغة يعني المستور، فَعِيل بمعنى مفْعوْل، على حد قولهم، عسلٌ عقيد بمعنى معْقوْد، واضمرتُ الشيء الذي تضمره في قلبك وتخفيه، وقد أُطلق على العقل لكونه مستوراً"[١] في المصباح: "ضمير الإنسان قلبه وباطنه"[٢] في المعجم الوسيط: " الضمير والمضمر: ما تضمره في نفسك، ويصعب الوقوف عليه، ويُقال: ضمر فلان فاه، أي سكت ومسك لسانه عن الكلام، وضمر ماله: أي أمسك يده عن المال وشح"، وفي القاموس المحيط: " الضمير: الهُزال، ويُقالُ منه " ضُموراً" بمعنى هزل وضعف، والضمير السر داخل الخاطر" [٣] والضمير عند النحاة: "ما دل على متكلم، كـ (أنا)أو مخاطب كـ (أنتَ)، أو غائب كـ (هو)، والجمع ضمائر"[٤].

الضمير اصطلاحاً: " هو الاسم المعرفة المتضمن للإشارة إلى المتكلم أو المخاطب أو الغائب بعد سبق ذكره لفظاً تحقيقاً أو تقديراً أو معنىً أو حكماً"[٥]وهي تحل محل الاسم الظاهر وتدل عليه، ولابد أن يكون لها عائد تدل عليه.

قال السهيلي في توضيح ذلك: " اعلم أن الكلام صفة قائمة في نفس المتكلم يعبر للمخاطب عنه بلفظ أو لحظ ولولا المخاطب ما احتيج إلى التعبير عما في نفس المتكلم، فإذا تقدم الكلام اسمٌ ظاهر ثم أُعيد ذكره، أومأ المتكلم إليه بأدنى لفظ، ولم يحتج إلى اعادة اسمه، لتقدم ذكره فإذا أضمره في نفسه، أي أخفاه ودل المخاطب عليه بلفظ مصطلح عليه، سُميت تلك اللفظة اسماً مضمراً؛ لأنها عبارة عن الاسم الذي أُضمر استغناءً عن لفظه الظاهر[٦] أو هو استخدام المتكلم لكلمة يستعين بها إما ليضمر اسم المخاطب فلا يصرح به، أو أنه يضمر اسمه في حال التكلم، أو أنه يضمر شخصاً غائباً عن الحضور، فيجعل من الكلمات وسيلة للكناية عما يضمر، فهو أما يستعين بحروف

---

[١] – محمد بن مكرم بن منظور – أبو الفضل – جمال الدين – لسان العرب – بيروت . دار صادر – ط١٩٩٢،١م – مجلد ١٥ . ج٦ – مادة (ضمر).

[٢] – أحمد محمد علي الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، تح: عبد العظيم الشناوي –القاهرة – دار المعارف – ١٩٧٧م – (د.ط) مادة (ضمر) – ص ٣٦٤.

[٣] – مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي – القاموس المحيط – دار الجيل – بيروت – ج١ – مادة (ضمر).

[٤] – لويس معلوف (المنجد في اللغة) – المطبعة الكاثولوكية – بيروت – ١٩٠٨م – مادة (ضمر) – ص ٤٧٠.

[٥] – شمس الدين أحمد بن سليمان بن كمال باشا، أسرار النحو، تح: أحمد حسن حامد –دار الفكر – عمان – (د.ط) – (د.ت) – ص ١٧٠.

[٦]– عبد الرحمن بن عبد الله احمد السهيلي – أبو القاسم – نتائج الفكر في النحو – تح: محمد ابراهيم البنا – دار الاعتصام – د.ط – د.ت – ص ٢١٨.

متصلة؛ ليضمر بها أو بكلمات منفصلة يشير بها إلى المضمر، فالضمير هو اسم وضع ليدل على المتكلم مثل: أنا، والغائب مثل: هو ـ المخاطب مثل: أنت.
حكم الضمير: الضمير بأنواعه الثلاثة السابقة، اسم جامد مبني، وبسبب بنائه لا يُثنى ولا يُجمع، فلا تدخله العلامة الخاصة بالتثنية أو الجمع، إنما يدلُ بذاته وتكوين صيغته؛ على المفرد المذكر، أو المؤنث، أو على المثنى بنوعيه المذكر والمؤنث معاً، فلا ضمير يختص بأحدهما دون الآخر، أو على الجمع المذكر، أو المؤنث، ومع دلالته على التثنية أو الجمع لا يُسمى مثنىً، ولا جمعاً
أقسام الضمير: ينقسم الضمير إلى عدة أقسام بحسب اعتبارات مختلفة[١]
أولاً: بحسب مدلوله[٢]فإنه يدل بذاته وتكوينه على متكلم أو مخاطب أو غائب بنوعيه " المذكر والمؤنث".

١- **ضمائر المتكلم:** سميت بهذا الاسم لأن من يستخدمها هو الشخص المتكلم كي يدل على نفسه أثناء الكلام أو على المتكلمين عندما يتحدثون مع غيرهم، وضمائر المتكلم هي: أنا ونحن وتاء المتكلم ونا المتكلمين وياء المتكلم وإياي، ومن أمثلتها: أنا أكتبُ الدرسَ، نحنُ نلعبُ بالكرةِ، إياي خص أبي بالثناء، إيانا فهم الدرس، أعطاني المعلمُ درساً، كتبتُ رسالةً لأخي.

٢- **ضمائر المخاطب:** هي الضمائر التي يستخدمها المخاطب، أي الشخص الذي يوجه كلامه لغيره، وضمائر المخاطب هي: أنت وأنتما وأنتم وأنتن وإياك وياء المخاطبة وواو الجماعة وألف الاثنين ونون النسوة.

من الأمثلة: أنت طالبٌ مهذب، أنتِ فتاةٌ مجتهدةٌ، أنتما طبيبان ماهران، أنتم طلابٌ مجتهدون، أنتن فتياتٌ مهذباتٌ، إياك والجلوس في الطرقات، إياك أعني، إياكما ورمي القاذورات في الطريق، إياكم نصح أبي، إياكن والهروب عن الواجب، عودي إلى المنزل سريعاً، المعلمات يقمن بالواجب.

٣- **ضمائر الغائب:** هي الضمائر التي يعبر بها عن شخص غير موجود أو غائب، وتستخدم للدلالة عليه أثناء الحوار أو عند الكتابة عنه – وضمائر الغائب هي: هو وهي وهما وهم وهن وإياه وإياها وإياهم وإياهن والهاء وألف الاثنين وواو الجماعة ونون النسوة. من الأمثلة: هو انسانٌ مخلصٌ، هي معلمةٌ مميزةٌ، هما طالبان مجتهدان، هم مهندسون ماهرون، هن فتياتٌ جميلاتٌ، إياه كرم المعلم، إياهن نالت الجائزة، إياهما شكر معلمي، إياهم سمع النصح، إياهن جلسن في البيت، -ما يصلح للخطاب حيناً، وللغيْبة حيناً آخر هو: ألف الاثنين، وواو الجماعة ونون النسوة". مثال ألف الاثنين: اكتبا يا صادقان، والصادقان كتبا ومثال واو الجماعة: اكتبوا يا صادقون، والصادقون كتبوا، ومثال نون النسوة: اكتبن يا طالبات، والطالبات كتبن[٣]ولكلٍ من هذه الأقسام صيغة تدل على مفرده ومثناه وجمعه.

ثانياً: وينقسم بحسب ظهوره في الكلام وعدم ظهوره إلى قسمين هما: بارز، ومستتِر.

---

[١] – عباس حسن – النحو الوافي – دار المعارف – ج ١ –ص ٢١٧– ٢١٩ .

[٢] – محمد مصطفى الخضري – حاشية الخضري – دار الفكر – ط ١ – ٢٠٠٣م – ج ١ – ص ٩٥ .

[٣] – عبد الله جمال الدين بن يوسف – ابن هشام الأنصاري – أوضح المسالك – قدم ووضع هوامشه وفهارسه: أميل يعقوب – دار الكتب العلمية – بيروت – ط٢ – ١٤٢٤هـ – ٢٠٠٣م – ص ٦٤.

المجلة العلمية لجامعة الإمام المهدي
E-ISSN: 1858-6449
Impact Factor: 2.635
العدد (١٨)

١)الضمير البارز: هو كل ضمير ظاهر في الكلام له صورة ظاهرة في التركيب نطقاً وكتابةً؛ بمعنى أن يكون له حروفٌ منطوقة فعلاً، وبحسب صورته اللفظية له نوعان[١]:

أ - الضمير المتصل: هو الذي يقع في آخر الكلمة دائماً، ولا يمكن النطق به وحده، لأنه لا يستقل بنفسه عن عامله ولا يفصل بينهما فاصل، بمعنى لا يكون مستقلاً بنفسه نطقاً، وإنما لابد أن يتصل بغيره فعلاً أم اسماً أم حرفاً، والضمائر المتصلة هي: تاء الفاعل، ألف الاثنين، واو الجماعة، نون النسوة، ياء المخاطبة، ياء المتكلم، كاف المخاطب، هاء الغائب، نا المتكلمين.

من أمثلة الضمائر المتصلة بآخر الأفعال: التاء المتحركة، ألف الاثنين، واو الجماعة، نون النسوة، وذلك كله في مثل: سمعتُ النصحَ، والرجلان سمعا، والعقلاء سمعوا، والفاضلات سمعنَ.

ليس واحد من هذه الضمائر يمكن أن يستقل بنفسه فيقع أول الكلمة قبل عامله، ولا أن يتأخر عنه مع وجود فاصل بينهما، وهو ما اتصل بغيره ولم يستقل بالنطق، ويقع في آخر الكلمة دائماً، ولا يمكن أن يكون في صدرها ولافي صدر جملتها. في ذلك يقول ابن مالك[٢]:

وَذُو اتصالٍ منه ما لا يُبْتدا***ولا يلي إلا اختيـــــاراً أبـــــــدا

كاليـــاء والكـــــافِ من ابني أكـــــرَمَكْ*** واليـــــاء والهـــاء من سليهِ ما ملك

بيَّن المؤلف أن الضمير البارز من حيث الاتصال والانفصال، ينقسم إلى قسمين: متصلٍ ومنفصلٍ، فالمتصل: ما لا يمكن انفصاله، أو ما لا يُنطق به منفصلاً، مثل: (التاء) في ضربتُ، حيث لا يمكن أن تنطق بـــــ(التاء) وحدها، وكذلك (الكاف)في أكرمك، لا يمكن أن تنطق بها وحدها، فكل ما لا ينطق به منفرداً فهو متصل قوله: " ولا يلي إلا اختياراً أبداً" يعني: ولا يقع بعد (إلا) في حال الاختيار، والمراد بحال الاختيار الكلام المنثور، وعكسه الاضطرار، وهو الشعر، فإن المتصل قد يلي (إلا) في حال الضرورة الشعرية، مثل قول الشاعر:

أعوذ بربَّ العرش من فئةٍ بغتْ *** عليَّ فما لي عَوْضُ إلاهُ ناصرُ [٤]

---

[١] – قد يكون الظهور في النطق غير ميسور أحياناً – لوقوع ساكن بعد الضمير الساكن – فيستدل على بروز الضمير بشيءٍ آخر كمد الصوت بالحركة قبله في (ألف الاثنين – واو الجماعة – ياء المخاطبة) كما في نحو: (اكتبا – اكتبوا – اكتبي) فإن هذه الضمائر ظاهرة في الكتابة دون النطق، والذي يدل على الضمير البارز هو مد الصوت بالحركة قبله

[٢] – عبد الله جمال الدين بن يوسف – ابن هشام الأنصاري – أوضح المسالك – قدم ووضع هوامشه وفهارسه: أميل يعقوب – دار الكتب العلمية – بيروت – ط٢ – ١٤٢٤هـ – ٢٠٠٣م – ص ٦٤,٢٠٠٣م – ص ٦٤ .

[٣] – محمد صالح العثيمين – شرح ألفية ابن مالك – مصدر سابق – ص ١٠٧ .

[٤]– هذا البيت من الشواهد التي لا يُعرف لها قائل – ذكره أبن عقيل في شرحه –ج١– ص ٨٩.

هنا(الهاء) ضمير متصل جاءت بعد (إلا) للضرورةِ، والضرورةُ على اسمها تستعملُ في محل الضرورة، ولا تستعمل في محل الاختيار، والضرورة الموجودة عن العرب مسلمٌ بها، لأننا لا نستطيع أن نُخْضِع العرب لقواعد النحو، لكن لو أردنا أن نقول نحن شعراً من عندنا، فهل لنا أن نسلك؟ لأن أهل الجاهلية ليسوا أولى بالعذر منا، وإن كانوا هم أعرف منا، وهم أهل العروبةِ، لكن نقول: الذي أجازه لهم لعله يسمحُ لنا، ولكن لو جاءنا رجلٌ بنظمٍ كلُّهُ ضرورةٌ فلا نأخذ به [١].

إذا عرفنا ضابط المتصل بأنه ما لا يُبتدأُ به، ولا يلي أداة الاستثناء (إلا) في الاختيار، عرفنا ما هو المنفصل – إذن – هو ما يصح الابتداء به، وما يلي (إلا) في الاختيار، لأن الأشياء تتبين بضده. لا فرق بين أن تكون (الكاف)هنا للمفرد كـأكرمكَ، والمفردة كـ أكرمكِ"، أو للمثنى كـ أكرمكُمَا، أو لجماعة الذكور كـأكرمَكُم، أو لجماعة الاناث كـأكرمكُنَّ، والضمير فيها هو (الكاف)فقط، وما بعدها فهو علامةُ تثنيةٍ، أو جمع ذكور، أو إناث.

قوله: " سليه: (الياء)في سليه غيرُ (الياء)في ابني، فهي في ابني ضميرُ متكلم، وفي سليه ضميرُ مخاطبةٍ، فـ(الياء) التي هي ضمير مخاطبةٍ من الضمائر المتصلة، وهي هنا في سليه في محل رفع، لأن (ياء)المخاطبة لا يمكن أن تأتي إلا مرفوعةً، ومثلها (ياء) المخاطبة في تقولين، وفي أكرميه، و(الهاء) في سليه في محل نصبٍ على أنه مفعول أول، وهي ضمير متصل، و (ما) في قوله: ما ملك هو المفعول الثاني، إذن (الهاء) تكون منصوبة كما في مثال المؤلف سليه، وتكون مجرورة مثل: مرَّ بِهِ وكتابِهِ"[٢]فالأولى مجرورة بالحرف، والثانية بالإضافة، وتكون للمفرد المذكر، و للمفردة المؤنثة، مثل: مرَّ بِها، وتكون للمثنى، مثل: مرَّ بِهِمَا، ولجماعة الذكور، مثل: مرَّ بِهِم، ولجماعة الإناث، مثل: مرَّ بِهِنَّ.

استفدنا الآن أن ضمير المخاطبة يكون متصلاً، وأن (هاء) الغائب يكون متصلاً بخلاف (إيَّا) في (إياه)، فسيأتي أنها من الضمائر المنفصلة، إذن: المؤلف مثَّل للضمائر المتصلة بأربعة أمثلة هي: ياءُ المتكلم، كافُ المخاطب، هاءُ الغائب، وياءُ المخاطبة[٣].

ب / الضمير المنفصل: ضمائر الرفع المتصلة:

1- تاء الفاعل: هو ضمير من ضمائر الرفع المتصلة، تتصل بالفعل الماضي، وهو تاء مضمومة نحو: "قرأتُ" وأما دلالته فهو صالح للمذكر والمؤنث.

٢-المضمر (أنا)الدال على الفاعلين**:** وهو مضمرٌ متصل مشترك بين الأحوال الثلاثة: الرفع – النصب – الجر، نحو: " رَّبَّنَا إِنَّنَا سَمِعْنَا مُنَادِياً يُنَادِي لِلإِيمَانِ أَنْ آمِنُواْ بِرَبِّكُمْ فَآمَنَّا رَبَّنَا فَاغْفِرْ لَنَا ذُنُوبَنَا وَكَفِّرْ عَنَّا سَيِّئَاتِنَا وَتَوَفَّنَا مَعَ الأَبْرَارِ"[٤].

---

[١] – محمد صالح العثيمين– شرح ألفية ابن مالك – مصدر سابق – ص ٢٠٨.

[٢] – المصدر السابق – ص ٢٠٩.

[٣] – المصدر السابق – ص ٢١٠.

[٤] – سورة آل عمران: الآية ١٩٣..

فـ(نا) في (ربنا) في محل جرٍ بإضافة رب إليها، وفي (إننا) في محل نصب بأنَّ، وفي (سمعنا) في محل رفع فاعل، وفي المحال الثلاثة تحمل دلالة واحدة وهي دلالة التكلم.

أبو حيانأن الضمير(الياء) والضمير (هم) يصلحان للأحوال الثلاثة سابقة الذكر، ولكن قوله هذا غير سديد، لأن الضمير (الياء) والضمير (هم) لا يدلان في الأمور الثلاثة على المتكلم كما هو الحال بالنسبة للضمير " نا" وإنما يدل على المتكلم. الياء في مثل: ذاكري، في محل رفع فاعل دالة على المخاطبة، وفي نحو: اكرمني، في محل نصب مفعول به تدل على المتكلم. في نحو: (غلامي "ياء المتكلم في محل جر مضاف إليه، فلم تحمل الياء مدلولاً واحداً في كل هذه الأحوال الثلاث.

نقول في (هم): هم فعلوا في حالة الرفع، وفي حالة النصب إنهم وفي حالة الجر: لهم مال، فـ (هم) في المثال الأول ضمير منفصل، وفي المثالين الثاني والثالث ضمير متصل، ولم تكن (هم) أيضاً متحدة الدلالة كما هو الحال بالنسبة للضمير (نا)، إذ أنه في الأمور الثلاثة ضمير متصل دال على جماعة المتكلمين؛ ذكوراً كانوا أو إناثاً.

٣-" تاء" **الخطاب للمفرد وغيره:** هي للمخاطب المذكر في مثل: نجحتَ، وللمخاطبة نجحتِ، ونجحتما، للمثنى المخاطب مذكراً أو مؤنثاً، نجحتم، لخطاب جماعة الذكور، ونجحْتُنَّ لخطاب جماعة الإناث، ومن الأمثلة السابقة نعلم أن (تاء)الخطاب هو ضمير متصل مرفوع مبني على الفتح إذا كان للمخاطب المذكر، ومبني على الكسر إذا كان للمخاطبة المؤنثة، وتُبْني على الفتح دائماً (تاء الخطاب) إذا اتصلت بالفعل رأى[٢]مع كاف الخطاب الحرفية، نحو: أرأيتك التجارة، أتغني عن الصناعة؟ ومعنى؛ أرأيتك، أخبرني.

٤-**ألف الاثنين:** هذا ما تنفرد به اللغة العربية دون غيرها من اللغات السامية الأخرى[٣] وقد اختلف فيه النحويون العرب، فمعظمهم عده اسماً يكون مسنداً إليه مع الأفعال، وحرفاً دالاً على الاثنين مع غيرها، أي: الأسماء والضمائر المثناة الأحرف.

للمازني وبعض النحاة رأيٌ حوله، إذ عده في الحالتين حرفاً دالاً على العدد ويسمى ضميراً، وذلك نحو " الألف" التي في (قاما)[٤] والألف ضمير دال على اثنين أو اثنتين غائبين أو مخاطبين، إذا أُسندت إلى الفعل المضارع، ويفرق بين الغائب والمخاطب بحروف المضارعة، وبسياق الكلام فتدل على الغائب فقط إذا أُسندت إلى الفعل الماضي نحو: قاما، وقامتا، وتدل على المخاطب إذا أُسند المضارع إلى اثنين مخاطبين نحو: أنتما تقومان، أو اثنين غائبين، نحو: هما يقومان.

أما إذا أُسندت إلى الأسماء والضمائر؛ فإنها تكون حرفاً دالاً على العدد فقط مثل: (الولدان) و (هما).

---

[١] – خالد بن عبد الله بن أبي بكر – شرح التصريح على التوضيح –لبنان – بيروت – دار الكتب العلمية – ط ١ – ٢٠٠٠م – ج١ – ص ٩٩

[٢] – احمد بن يوسف – السمين الحلبي– الدر المصون في علوم الكتاب المكنون – تح: احمد الخراط – ج٤– ط١ – دمشق – دار القلم – ١٩٨٧م – ص ٦٢١ – ٦٢٢ .

[٣] – يعيش بن يعيش ابن علي– شرح المفصل – مصدر سابق – ص ٩٦

[٤] – محمد عبد الله جبر – الضمائر في اللغة العربية – ط ٣ – ١٩٩٨م –القاهرة – دار المعارف – ص ٥١

٥- واو جماعة الغائبين والمخاطبين: تدل واو الجماعة على جمع المذكر الغائب أو المخاطب وتدل على الغائبين فقط إذا اتصلت بالماضي نحو: قاموا، أو المضارع المبدوء بالياء نحو: يقومون، وقد يُستغْنى بالضمة عن واو الجماعة في ضرورة الشعر كما في قول الشاعر:

فلو أن الأطباء كانُ حولي *** وكان مع الأطباء الأساةِ

فالأصل: ولو أنَّ الأطباء كانوا حولي، فحذفت الواو لضرورة الشعر، وبقيت الضمة دليلاً عليها، ويصدق ما سبق قوله في (ألف الاثنين) على (واو الجماعة)، فمعظمهم يعتبرونها اسماً مسنداً إليه مع الأفعال، وحرفاً دالاً على جمع الذكور مع الأسماء المجموعة، ويعتبره المازني وغيره من النحويين حرفاً دالاً على الجمع[١].

٦- نون الغائبات والمخاطبات: تدل هذه النون على جماعة الإناث غائبات أو مخاطبات، وتدل على الغائب فقط بمعونة السياق، وباتصالها بالفعل الماضي، أو بالمضارع المبدوء بالياء نحو: البناتُ قمن أو يقمن[٢] وتُغْني هذه النون في حالة الغياب إذا اتصلت بالمضارع عن التاء في الدلالة على التأنيث، فتقول: البناتُ يقمن، ولا تقول 'تقمنَّ، كما جاء في الكلام الفصيح كآية: " وَالْوَالِدَاتُ يُرْضِعْنَ أَوْلاَدَهُنَّ حَوْلَيْنِ كَامِلَيْنِ لِمَنْ أَرَادَ أَن يُتِمَّ الرَّضَاعَةَ وَعلَى الْمَوْلُودِ لَهُ رِزْقُهُنَّ وَكِسْوَتُهُنَّ بِالْمَعْرُوفِ لاَ تُكَلَّفُ نَفْسٌ إِلاَّ وُسْعَهَا لاَ تُضَآرَّ وَالِدَةٌ بِوَلَدِهَا وَلاَ مَوْلُودٌ لَّهُ بِوَلَدِهِ وَعَلَى الْوَارِثِ مِثْلُ ذَلِكَ فَإِنْ أَرَادَا فِصَالاً عَن تَرَاضٍ مِّنْهُمَا وَتَشَاوُرٍ فَلاَ جُنَاحَ عَلَيْهِمَا وَإِنْ أَرَدتُّمْ أَن تَسْتَرْضِعُواْ أَوْلاَدَكُمْ فَلاَ جُنَاحَ عَلَيْكُمْ إِذَا سَلَّمْتُم مَّا آتَيْتُم بِالْمَعْرُوفِ وَاتَّقُواْ اللّهَ وَاعْلَمُواْ أَنَّ اللّهَ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ" [٣] والخلاف قائمٌ بين النحاة بشأن اسميتها وحرفيتها كالخلاف بشأن ألف الأثنين وواو الجماعة.

٧- ياء المخاطبة: هذا الضمير يتصل بالمضارع والأمر في العربية، ولقد غلب استعماله في الصيغ الفعلية الخاصة بالمخاطبة، حتى اختصت بها، فلا نجده مع غيرها من الصيغ الفعلية فعده النحاة ضميراً مسنداً إليه مع افادة التأنيث، ولكنها عند الأخفش[٤]حرف دال على التأنيث بمنزلة التاء في قامت[٥]وهو رأى المازني أيضاً ومن أمثلتها: لا تهملي واجبك وأنتِ ترعين شؤون أسرتك

المحور الثالث
مفهوم الصورة الفنية البيانية

يكاد يكون هناك إجماع على صعوبة ايجاد تعريف شامل للصورة، ولعلّ هذه الصعوبة كامنة في كثير من المصطلحات الأدبية[٦] فالوصول لمعنى الصورة ليس باليسير الهين، ولا السهل اللين، ومن قال غير ذلك فقد

---

١ – محمد عبد الله جبر – الضمائر في اللغة العربية – مصدر سابق – ص ٥١.

٢ – عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي – همع الهوامع في شرح جمع الجوامع –تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة التوفيقية مصر، د.ط، د.ت. – ص ٩٩.

٣ – سورة البقرة: الآية ٢٣٣.

٤ – يعيش بن يعيش بن علي– شرح المفصل – مصدر سابق – ص ٩١.

٥ – الرضي الاستراباذي – شرح كافية ابن الحاجب – مصدر سابق – ص ١٥٣.

٦– إبراهيم امين الزرزموني – الصورة الفنية في شعر علي الجارم – دار قباء للطباعة – القاهرة– ط١ – ٢٠٠٠م – ص ٩١

احتجبت عنه أسرار اللغة وجمالها المكنون المستتر، وروحها المتجددة النامية – ليس لها كما عند المناطقة – حدود جامعة، ولا قيود مانعة[١].

لابد لنا من الوقوف على الأسباب التي أدت إلى خفاء ذلك المصطلح المراوغ:

أولاً: الصورة أمرٌ متعلقٌ بالأدب وجماليات اللغة والتطور الحادث في كليهما – وفي الفنون عموماً – لا يلغي القديم، بل يتعايش معه ويسير بجانبه[٢].

ثانياً: للصورة دلالات مختلفة وترابطات متشابكة وطبيعة مرنة تتأبى التحديد الواحد[٣].

ثالثاً: ارتباط مفهوم الصورة بالإبداع الشعري، جعل من الصعوبة بمكان تحديد مفهوم دقيق لها؛ لأنها خاضعة لطبيعة متغيرة تنتمي للفردية والذاتية وحدود الطاقة الإبداعية المعبر عنها بالموهبة؛ كثيرٌ من الباحثين نقل عن المناهج الغربية نظرتها للصورة في عباراتٍ فضفاضة غير منطقية، وحاول تطبيق تلك النظرة قسراً على النصوص العربية، ليستنطق النص ما لم يقله، وما لم يحتمله، وليس المقصود من ذلك تثبيط الهمم، بل استنهاضها لتغوص وراء خبايا هذا المصطلح المراوغ كما يقول فريدمان: " يعني كل شيء لكل الناس"[٥].

الصورة في اللغة: جاء تعريفها في محيط المحيط الجزء الثاني – مادة " صور الشيء يصوره صوراً، وصوره تصويراً" جعل له صورة وشكلاً ونقشه ورسمه، وصُور لي على المجهول – خُيل لي صورته، وتصور الشيء تصوراً - توهم صورته فتصور له - أي صارت له صورة وشكل[٦].

مهما يكن شأن أصولها واشتقاقها فالمتفق عليه أن لفظة " صورة" اسم مصدر من " ص ي ر" أو " صور" ورد مصدره قياساً بصيغة " تصوير"، وفعله يفيد التأثير في الشيء، والشيء يتقبل التأثير، إذ قيل في اللغة: ''وقد صوره فتصور[٧].

الصورة ليست شيئاً جديداً، " فإن الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم"[٨] وإن الفن يقوم على تقديم الصورة، والصورة وحدها هي التي تجعل من إبداع الشاعر أو الرسام أثراً فنياً[٩].

الصورة في الاصطلاح:

---

١ – علي علي صبح – الصورة الأدبية تأريخ ونقد – دار إحياء الكتب العربية – القاهرة – د.ت – ص ٥

٢ – ابراهيم أمين الزرزموني – الصورة الفنية في شعر علي الجارم –مصدر سابق – ص ٩١.

٣– بشرى موسى صالح – الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث – المركز الثقافي العربي – بيروت – ط١ – ١٩٩٤م – ص ١.

٤– بشرى موسى صالح – الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث –مصدر سابق – الصفحة نفسها.

٥ – عبد القادر الرباعي – الصورة الفنية في النقد الشعري – دراسة في النظرية والتطبيق – دار العلوم للطباعة والنشر – الرياض – ط١ – ١٩٨٤م – ص ١٠٥.

٦ – بط رس البستاني – محيط المحيط – الناشر: مكتبة لبنان – ص ١٣١٩ – مادة (ص، و، ر).

٧– محمد بن مكرم – إبن منظور– لسان العرب – مادة (ص و ر) – مصدر سابق – ص ٢٥٢٣.

٨ – احسان عباس – فن الشعر –عمان – دار الشروق – ط١ – ١٩٩٦م – ص ١٩٣.

٩ – تامر سلوم – نظرية اللغة والجمال في النقد العربي – اللاذقية – دار الحوار – ط ١ – ١٩٨٣ م – ص٢٢٥.

" هي أداة توحيد بين الأشياء في الوجود، وأداة امتلاك كلي تنفذ إلى حقيقتها وتنكشف لنا عارية لا لبس فيها ولا غموض"[١] فالصورة الفنية تخدم مسافة بين الكلمة ومدلولها تاركة ايحاءات عدة بينما في التشبيه لا تجد مثل هذه الايحاءات[٢] لا تكاد دلالات الصورة تخرج من معظم المعاجم العربية عن المعاني السابقة التي تدور حول الشكل والهيئة وبيان صفة الشيء[٣]" لقد تعرض مصطلح الصورة منذ أرسطو إلى اليوم لاستعمالات متعددة، إذ استخدمه أرسطو بمعنى متميز، ثم راج بعد ذلك بفضل حركة السرياليين* خاصة"[٤] وهو مصطلح أدبي قديم وحديث في الوقت ذاته، قديم؛ لأنه يضرب بجذوره إلى أرسطو و إلى كتابه (فن الشعر)، وحديث؛ لأنه أصبح الموضوع الأساسي لأقلام النقاد المعاصرين الذين اختلفوا في طريقة عرض هذا الموضوع وتناوله، والصورة في النقد الحديث، شديدة الارتباط بالخيال فهي (مولود نضر لقوة خلاقة هي الخيال"[٥] ولهذا ابتدأ عبد القادر الرباعي حديثه حول التصور الحديث للصورة بنظرية الخيال، وعاد إلى الجذور وإلى الأصول اليونانية، وأشهر فلاسفتها أفلاطون وأرسطو اللذان انشغلا في الكشف عن ماهية الشعر، وتأثيره في النفوس أكثر من انشغالهما في تعميق البحث عن الملكات النوعية التي ابتدعته، لكن ما يسجل لهما هو وعيهما بخطر الصور في الشعر، وبمدى ما توقظه تلك الصور من مشاعر نفسية عميقة في متلقيها.

نستأنف استعراض التعاريف الحديثة بالمفهوم الذي ارتضاه عبد الملك مرتاض باعتباره تلخيصاً واجمالاً للتعاريف الغربية، حيث يقول عن الصورة: " هي شيء يجنح نحو تقريب حقيقتين متباعدتين"[٦].

أما الصورة الفنية الحقيقية عند جابر عصفور: " فهي التي تجعلنا نرى الأشياء في ضوء جديد، وخلال علاقاتٍ جديدة، تُخلِّف فينا وعياً وخبرة جديدة"[٧] ونحا المنحى ذاته إحسان عباس حين قال: " إن كل صورة هي خلق جديد لعلاقات جديدة في طريقة جديدة من التعبير"[٨] وإذا انتقلنا إلى ناقد آخر مصطفى ناصف نجده يُلح على البعد الأسطوري للصور فيرى أنها " ليس في جوهرها إلا هذا الإدراك الأسطوري الذي تنعقد فيه الصلة بين الأشياء والطبيعة"[٩].

٨- سايس سايمون عساف - الصورة ونماذجها في إبداع أبي نُواس – بيروت – ١٩٨٢م – ص-٤٢١.

٢- سايس سايمون عساف – الصورة ونماذجها في ابداع أبي نُواس –مصدر سابق – ص ٤٢.

٣- أحمد بن فارس بن زكريا - معجم مقاييس اللغة – مصدر سابق – ص ٣٢٠.

٤- محمد الولي - الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي - ط١ – ١٩٩١م – ص ١٥. السريالية: هي مذهب ما فوق الواقع – راجع إميل يعقوب - قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية – عربي – إنجليزي - دار العلم للملايين – لبنان – بيروت – ط ١٩٨٧م – ص ٢٣٧.

٥ - عبد القادر الرباعي - الصورة الفنية في النقد الشعري - مصدر سابق – ص ٧٢- ٧٣.

٦- عبد الملك مرتاض - بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة (اشجان يمنية) - ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر – ١٩٩١م – ص ٤٩.

٧ - جابر عصفور - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب – مصدر سابق - ص ٣١٠.

٨- احسان عباس - فن الشعر - مصدر سابق - ص ٢٦٠.

٩ - مصطفى ناصف- الصورة الأدبية - مصدر سابق – ص ٧٠.

من مجموع الأشياء والطبيعة يتشكل الوجود، " والوجود نسيج مرهف إذا اهتز منه جانب اهتز له سائر الأجزاء، هذا هو قلب الصورة"[١] في رأيه، وخلافاً للناقد السابق نجد أحمد بسام ساعي يتمسك بالبعد البصري للصور، حتى تصبح " الصورة الواحدة مشهداً يستوعب عدة أطراف وعدة علاقات وعدة أنواع من الصور الجزئية أو البلاغية القديمة"[٢] ومهما يكن من أمر هذه المفاهيم، وما يمكن أن يُؤخذ منها أو يُرد، فإنها تطوف كلها حول نقطة مركزية تتمثل في أن الصورة تشكيل لغوي يُوجد علاقات جديدة بين المفردات خلاف العلاقات المعهودة بينها، وهذا هو جوهر الصورة في عرف النقاد؛ لأن المفاهيم النقدية الواعية وإن اختلفت في طريقة التعبير، وأسلوب الصياغة فإنها تتفق في المضمون الأساسي وإذا تمعنا في الاقتباسات السالفة وجدناها تصرح بلفظة " علاقة" أو تشير إليها ضمنياً كما هو الحال في عبارة " تقريب حقيقتين" عند عبد الملك مرتاض، أو في لفظة " الصلة" عند مصطفى ناصف.

تناول النقاد المحدثون مفهوم الصورة الفنية مثل سلفهم من حيث أنها الوسيلة الجوهرية لنقل التجربة الشعرية، إذن الصورة جزء من التجربة التي يجب أن تتآزر مع الأجزاء الأخرى في نقل التجربة نقلاً فنياً صادقاً وواقعياً، وهذا قدر مشترك بين المذاهب الأدبية الحديثة. إذن الصورة الأدبية أداة أساسية استنار بها الشعراء في التعبير عن قضايا المجتمع ولا شك أن التعبير بالصورة عن المجتمع يعطي العمل الأدبي قيمته، وقد أدرك الشعراء ذلك، لقد خضع مفهوم الصورة عند السرياليين لنوع من التعميم كي يشمل غير التشبيه.

للجاحظ رأي آخر:" هو أن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها الأعجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي جودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[٣].

هذا هو مفهوم الصورة الفنية في الاصطلاح قديماً وحديثاً حيث يُبنى قديماً على قضيتي اللفظ والمعنى، وكذلك على فهم الأساليب البلاغية خاصة البيانية منها، وحديثاً يُبنى على أثر الشعر في إثارة الخيال وتحريك الوجدان ونقل الصورة ماثلة أمام المتلقي. يمكن القول إن الصورة الفنية قديماً لها اتجاهات محددة ومحصورة في الجانب الاجتماعي الذي يمجد الفضيلة ويهتدي بخطى السابقين خاصة في العصر الجاهلي، لذلك نجد أن الصورة الفنية عند القدماء لم تكن تنظر إلى القصيدة بصورة متكاملة أو كوحدة واحدة أو وحدة موضوعية[٤].

من كلما تقدم نخلص إلى أن مفهوم الصورة في النقد القديم ينحصر في مدلول الصورة في الجانب المادي المحس من الكلام واللفظ الذي يقابل المعنى[٥].

عليه فإن الصورة الفنية كانت موجودة في الحياة الأدبية قديماً لكنها لم تخرج عن التشبيه والاستعارة والمجاز وغيرها من البلاغة والبيان، أما مفهوم الصورة في العصر الحديث فلعل أبرز ما فيه هو الحديث عن الحيوية التي تكمن بين أطراف الصورة الفنية فأصبح الشاعر يعبر بالصورة الكاملة عن المعنى كما كان يعبر باللفظة عن التعبير فقد أصبحت الصورة هي أداة التعبير[٦] سنذكر هنا بعض آراء الأدباء والنقاد المحدثين في هذا الجانب،

---

١ – مصطفى ناصف – الصورة الأدبية – المصدر السابق – ص ٧١.

٢– أحمد بسام ساعي – الصورة بين البلاغة والنقد – مصدر سابق – ص ٣٧.

٣– عمرو بن بحر – الجاحظ –كتاب الحيوان – مصدر سابق – ١٣٢.

٤– ساسين سايمون عساف – الصورة الشعرية ونماذجها في ابداع أبي نواس – مصدر سابق – ص ٤٤.

٥– محمد غنيمي هلال – الأدب المقارن – طبعة دار نهضة مصر – القاهرة ط ١ – (د.ت) – ١٩٧٧م – ص ٢٧٩ ١٢٠.

٦ –عزالدين إسماعيل – الأدب وفنونه (دراسة ونقد) – دار الفكر العربي – ط٢ – ١٩٥٨م – ص ١٢٠.

فيقول محمد غنيمي هلال: "الصورة وسيلة ينقل بها الكاتب أفكاره ويصيغ بها خياله فيما يصوغ من عبارات وجمل لأن الأسلوب مجال ظهور شخصية الكاتب، وفيه يتجلى طابعه الخاص، والكاتب في أسلوبه يخضع لمقتضيات الجنس الأدبي الذي هو بسبيله"[١].

من خلال نص محمد غنيمي هلال يتضح أن ظهور شخصية الكاتب من خلال أدبه وفنه، ولعله يوضح أن الظهور الشخصي للمبدع لا يكون في الشعر فقط لأنه قال:" الجنس الأدبي الذي هو بسبيله"، والجنس الأدبي يشمل كل الآداب من شعر، ومسرح، وقصة، ورواية، ونثر، وخطابة، وحكاية، ونوافقه الرأي في ذلك.

أما زكي مبارك فيرى أن الصورة هي: " وصف الوجدانيات وصفاً يخيل للقارئ أنه يناجي نفسه ويحاور ضميره لا أنه يقرأ قطعة مختارة لشاعر مجيد"[٢].

يرى إحسان عباس: " أن الجاحظ ينحاز إلى الشكل في مفهومه للتصوير مقللاً من أهمية المعنى"[٣] ويتجه قدامة بن جعفر اتجاهاً شكلياً في فهم الصورة رابطاً إياها بالمحسوسات، محاكياً بذلك رأي الجاحظ في قياس الصورة بالمواد المحسوسة – فكأن الصورة لدى قدامة– تعني تشكيل المادة في هيئة معينة – يقول: " إن المعاني كلها معروضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، وإذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيه كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة فيها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة" [٤].

من خلال المفاهيم السابقة التي تشير بطريقة أو أخري لارتباط الصورة بعلم البلاغة القديم، وانطلاقاً من هذا الفهم ستقوم دراستنا على دراسة الصورة الفنية البيانية في النص موضوع الدراسة وربط ذلك بحركة الضمير فيه كما سيأتي في المحور اللاحق إن شاء الله.

المحور الرابع

أثر حركة الضمير في بناء الصورة البيانية

النص موضوع الدراسة:

يروي الشاعر قصة هذه القصيدة قائلاً: نشأت بين أترابها لقيطةً تتقاذفها الطرقات، وعندما كبرت أصبحت حسناء المدينة، بادلها شابٌ وسيم الغرام وقضت معه أحلى الليالي، فرأت فيه شاطئ الأمان , ومع مرَّ الأيام بدأ يشك في سلوكها بلا مسوغ، وأصبح يشتمها ويعيرها بأنها مومس بغي ويضربها، فصممت على الانتقام منه ومن المجتمع في شخصه، فطعنته بخنجر على صدره فمات، وقد عُقدت محكمةٌ كبرى في حلفا الجديدة لمحاكمتها، وكنتُ آنذاك رئيساً للمحكمة، وبعد أن استمعنا لأقوال الشهود وقفت تلك الحسناء المتهمة وقالت مرافعتها دفاعاً عن نفسها بلغتها العامية – فعربتُ المرافعة شعراً – قالت موجهةً كلامها لرئيس المحكمة:

مَـــوْلَايَـــا سَـــامِـــحْـــنِـــي وَلا تَـــعْـــتَـــبْ إذا***مَـــا خَـــانَـــنِـــي التَعْـبِـيْـرُ يَـا مَـوْلَايَـــا
وَاغْـــفِـــرْ إذَا كَـــدَرْتَ سَـــاحَـــةَ عَـــدْلَـــنَـــا***بِـمَـقَـالَـــةٍ مَـشْـؤُومَـــةٍ كَـــصَـــبَـــايَـــا
مَـــا ضَـــرَّ عَـــالَـــمَـــنَـــا إذَا هُـــوَ لَـــمْ تَـــكُـــنْ***فِـيْـهِ قَـرَابِـيْـنٌ وَفِـيْـهِ ضَـحَـايَـــــا
فَـتَـحْـتُ عَيْـنِـيْ فِـي الحَـيَـاةِ وَجِـيْـدَةً***مَـا قَـادَنِـيْ فِـيْ دَرْبِـهَـا أَبَـوَايَـــــا
أَنـا لَمْ أَجِـدْ أُمِـيْ تُـهَـدْهِـدُ مَـرْقَـدِيْ***أَوْ وَالِـدِيْ حَـمَـلَـتْ يَـدَاهُ هَـدَايَـــــا

١- محمد غنيمي هلال – الأدب المقارن – مصدر سابق – ص ٢٧٣.

٢- زكي مبارك – الموازنة بين الشعراء – مطبعة ألبابي الحلبي وأولاده بمصر – ط٢ – ١٩٣٦م – ص ٦٤.

٣- إ حسان عباس – تاريخ النقد الأدبي عند العرب – مصدر سابق – ص ٩٨-٩٩.

أَنَا مَا لَعِبْتُ بِحُضْنِ أُمِّي مَرَّةً***مَا شَاهَدَتْ عَيْنَيْ أَبِيْ عَيْنَايَا
عِشْتُ السِنِيْنَ طَوِيْلَةً وَ رِيْضَةً***فِيْ نَبْعِ أَحْزَانٍ وَفَيْضِ رَزَايَا
وَشَقِيْتُ مِنْ هِجْرَانَ أَتْرَابِي وَمَا***أَحْلاهُمُوْا مِنْ صِبْيَةٍ وَصَبَايَا
فِي مَلْجَإٍ قَذِرٍ وَأَدْتُ طُفُوْلَتِيْ***وَسَكَبْتُ فِيْ الطُرُقَاتِ نُوْرَ صِبَايَا
وَخُطَايَا فِيْ الأَشْوَاكِ ما عَادَتْ***على الدَرْبِ العَسِيْرِ كَمَا عَهِدْتَ خُطَايَا
دُنْيَايَ تُشْقِيْنِي وتُكْثِرُ لَوْعَتِي***مَاذا جَنَيْتُ أَنَا عَلَى دُنْيَايَا
حَتَى التَقَيْتُ بِه وَسِيْمَاً سَاحِرَاً***فَجَعَلْتَهُ دُوْنَ الذِنَابِ حِمَايَا
قَدْ كُنْتُ أَهْوَاهُ وتَهْوَى عَيْنَه***عَيْنَي وتَعْشِقُ ثَغْرَه شَفَتَايا
هذا مُنَى قَلْبِيْ وَكُنْتُ غَرِيْرَةً***إنَّ الأَمانِيْ بَعْضَهُنَّ مَنَايَا
بَعْضُ الرجالِ و كَانَ مِنْهُمْ سَيْدِي***تَخِذَ النِسَاءَ مَوَائِدَاً وسَبَايَا
قَدْ كَانَ يأتِيْنِي كوَحْشٍ جَائِعٍ***ويَنَالُ مِنِي الشَيْئَ دُوْنَ رِضَايَا
وَأَنَا عَلَى قَمِهِ بَغِيٌّ مُوْمِسٌ***وَأَنَا بِنَاظِرِه نِتَاج خَطَايَا
كلماتهُ ظَلَتْ سَعِيْرَاً فِيْ دَمِيْ***نَظَرَاتُهُ أضْحَتْ مُدَيَّ وَشَظَايَا
قَدْ كَانَ يَسْقِيْنِي الهَوَانَ***وهَذِه صَفَعا تهشَهِدَتْ بِهَا خَدَايا
حَتَى إذا حَانَ القَضَاءُ وَلَمْ يَعُدْ***للصَبْرِ يَا مَوْلايا أي بَقَايا
أغْمَدْتُ خِنْجَرَهُ بِصَدْرٍ طالما***سَكِرَتْ لِضَمَةِ زِنْدِهِ نَهْدَايَا
أَنَا لَسْتُ مُذْنِبَةٌ وَلَسْتُ بَرِيْئَةٌ***فَاحْكُمْ وَنَفِذْ مَا تَرَى مَوْلايَا [١]
واغْفِرْ إذَا كَدَرْتَ سَاحَةَ عَدْلَنَا***بِمَقَالَةٍ مَشْؤومةٍ كَصِبَايَا[٢]

شبه " المقال المشؤوم "بـ " صبا الحسناء" ونجد ضميري المخاطب والمتكلم معبراً بهما معاً عن الحالة التي يعيشها – إذا علمنا أن اللسان الذي يعبر به الشاعر هو لسان حال الفتاة، وهي تطلب من القاضي السماح والمغفرة لأنها كدرت ساحة العدل بهذه الجريمة النكراء، وتصف حالها وصباها بأنه مشؤوم، وهذه هي الحالة النفسية لفتاة لقيطة تتصارع في دواخلها الهواجس عن مصيرٍ مجهول ينتظرها، ونظرة المجتمع إليها، وهي وحيدةٌ لا تجد من يؤنس وحشتها.

الصورة المستخدمة في البيت صورة بصرية حركية، تُبصر فيها الفتاة وهي مكسورة الخاطر، تبدو عليها مظاهر الهزيمة بالداخل، يطغى عليها ما تعانيه من الذل والهوان والتشرد، تنظر بلون أسود إلى المستقبل الذي لا ترى فيه ما يطمئن حالها، تنعي صباها وتصفه بالمشؤوم، تقف أمام ساحة المحكمة في جريمةٍ بشعة قد تؤدي بها إلى حكم الإعدام.

فِي مَلْجَإٍ قَذِرٍ وَأَدْتُ طُفُوْلَتِي***وَسَكَبْتُ فِيْ الطُرُقَاتِ نُوْرَ صِبَايَا[٣]

في قوله: " نور صبايا" تشبيه بليغ جاء على صورة المضاف والمضاف إليه، الضمير " التاء" في " سكبتُ، وأدتُ" والضمير " الياء" في " صبايا" كلها ضمائر متكلم، إلا أن ضمائر المتكلم في هذا النص تمثل حضوراً سالباً وذلك بسبب غشاوة الحزن التي تطغى على المشهد، وكآبة المنظر ووصف حال الملجأ، وكلمة " قذر" تؤدي المعنى

[١] – الطيب محمد سعيد العباسي – ديوان العباسيات – مرجع سابق – ص ٥٩ – ٦٠.

[٢] – الطيب محمد سعيد العباسي – ديوان العباسيات – مرجع سابق – ص ٥٩.

[٣] – الطيب محمد سعيد العباسي – ديوان العباسيات – مرجع سابق – ص ٦٠.

المجلة العلمية لجامعة الإمام المهدي
E-ISSN: 1858-6449
Impact Factor: 2.635
العدد (١٨)

وتظهره بوضوح بحيث يكون مثيراً للغثيان، وعبارة " وأدتُ" يقشعر لها البدن لما جاء في قوله تعالى: "وَإِذَا الْمَوْؤُودَةُ سُئِلَتْ {٨} بِأَيِّ ذَنبٍ قُتِلَتْ {٩}"[١].

في قوله: " سكبتُ في الطرقات نور صبايا" انظر إلى نور الصبا وهو يسكب وأحلام الطفولة وهي تقتل وهذا يؤكد أن الصورة المستخدمة استعارة هي صورةٌ بصريةٌ حركية توضح بجلاء حال الملجأ، وما تعانيه الفتاة من وجودها بداخله والأذى النفسي الذي تجده.

هَذَا مُنَى قَلْبِيْ وَكُنْتُ غَرِيْرَةً***إنَّ الأَمَانِي بَعْضَهُنَّ مَنَايَا[٢]

في قوله:" الأماني بعضهن منايا" تشبيه مفرد، الضمير " الياء" في " قلبي"، والضمير " التاء" في " كنتُ "ضمائر متكلم، ونلاحظ أن ضمائر المتكلم تتصدر المشهد إلا أنها ممزوجة بالحزن الذي يكسو المكان ويسلب الحيوية والحركة حتى من الضمائر الدالة على الحضور، وكأنك ترى انكسار النفس في عبارة " هذا منى قلبي وكنت غريرة إن الأماني بعضهن منايا" إنها تعبر بصدق عن حالتها وتجربتها الشخصية حيث أنها كانت غريرة وهذا الشاب كان منى قلبها إلا أنه لم يكن عند حسن ظنها، لم يكن فتى أحلامها، غدر بها وكان سبباً في تعاستها ومصيرها الغامض.

الصورة العامة قاتمة مظلمة يكثر فيها الضباب الذي يكسو المشهد ويغطي عليه، وحال الفتاة وما وصلت إليه ينذر بالخطر، وصورة المنية شاخصة أمام عينيها وهي ترمقها بنظراتٍ يتطاير منها الشرر، ولك أن تتصور حال الأمنيات التي تتحول إلى منايا، وحال التفاؤل الذي يتبدل إلى تشاؤم.

بَعْضُ الرِجَالِ وَكَانَ مِنْهُمْ سَيْدِي***تَخِذَ النِسَاءَ مَوَائِدَاً وَسَبَايَا [٣]

في قوله:" تخذ النساء موائداً وسبايا" تشبيه بليغ جاء على صورة الحال، الضمير " هم" في " منهم" ضمير غائبين، والضمير " الياء" في " سيدي" ضمير متكلم، والضمير المستتِر في " تخذ" ضمير غائب، جاء الشاعر بعدد من الضمائر منها ما هو للمتكلم، ومنها ما هو للغائب إلا أنها كلها تشير إلى الخِسة والدناءة من بعض الرجال الذين يجعلون من النساء موائداً وسبايا، وهذه الصورة القذرة تحمل في طياتها نماذج سيئة لبعض الرجال، والضمائر هنا لا تأثير لها سواءً كانت ضمائر حضور أو غياب، لأن القارئ أو السامع قد جعل كل اهتمامه وتركيزه مع هذا الصنف من الرجال الذين وصفهم الشاعر بغض النظر عن نوع الضمائر المستخدمة، ومن محاسن الصدف أن كلمة " بعض" دلت على التبعيض، وأفادت أن الرجال لم يكن جلهم سيئين، وإنما بعضهم.

الصورة في هذ النص بصرية حركية نرى فيها نماذج لبعض الرجال هم وسوء الأخلاق سيان مقترنان لا يفرق بينهما شيء.

قَدْ كَانَ يَأتِيْنِي كَوَحْشٍ جَائِعٍ***وَيَنَالُ مِنِي الشَيْئَ دُوْنَ رِضَايَا[٤]

في قوله:" يأتيني كوحشٍ جائعٍ" تشبيه حيث شبه مجيئه بالوحش الجائع، وصورة الوحش الجائع عند التهام الفريسة صورة وحشية دامية كأننا نرى بأم أعيننا الدماء الحمراء القانية وهي تقطر من هذه الفريسة، وكأني بها وهي مضرجة بدمائها والوحش ينهش من لحمها بنهمٍ، ولون الدماء وحركة الفريسة بين مخالب الحيوان الوحش المفترس تجعل من هذه الصورة صورة حركية لونية تدخل الرعب في النفس.

الضمير "الياء" في "يأتيني" ضمير متكلم، والضمير " الياء" في "مِنِي" ضمير متكلم، والضمير " الياء" في " رضايا" أيضاً ضمير متكلم، جاءت الجملة مؤكدة بـ " قد" وهي تصور المشهد تصويراً دقيقاً واصفةً الحالة

---

[١] – سورة التكوير: الآية ٨-٩.

[٢] – الطيب محمد سعيد العباسي – ديوان العباسيات – مرجع سابق – ص ٦١.

[٣] – الطيب محمد سعيد العباسي – ديوان العباسيات – مرجع سابق – الصفحة نفسها

[٤] – الطيب محمد سعيد العباسي – ديوان العباسيات – مرجع سابق – ص ٦١.

التي يأتيها عليها هذا الوحش، وقد وصفته وصفاً يشبه أفعاله – أنه ينقض عليها كما ينقض الحيوان المفترس على فريسته – يا للهول طفلة وديعة بريئة تحت براثن حيوان مفترس، ولك أن تتخيل براءة الطفولة مع عنفوان الوحش، ولك أن تتصور حال الفريسة يهجم عليها من هو أقوى وأكبر منها؟ ينالُ منها ما يريد دون رضاها، وهذا يؤكد أنها لا ترغب في أي سلوك يجافي القيم والأخلاق إلا أنها مُرغمة على ذلك بفضل عامل القوة، وهي ضحية لهذا العنف والاستخدام المفرط للقوة تجاه ضعفها وعدم قدرتها للدفاع عن نفسها.

عدم الرضى دليل على أن ما صارت عليه حال الفتاة يؤكد غلبة القوي على الضعيف، وأنها قد فُعِل بها ما تكرهه دون رضاها وغصباً عنها.

أَنَا عَلَى فَمِهِ بَغِيٌّ مُوْمِسٌ***وَأَنَا بِنَاظِرِهِ نِتَاجُ خَطَايَا[١]

في قوله: "أنا على فمه بغيٌ مومسٌ" تشبيه، وفي قوله:" أنا بناظره نتاج خطايا" تشبيه، الضمير" أنا" ضمير متكلم، والضمير " الهاء" في " فمه" ضمير غائب، وكذلك الضمير " الهاء" في " ناظره" ضمير غائب، ضمائر الغياب وضمير المتكلم يدلان على الحال التي وصلت إليها الفتاة أمام من جعلته قِبْلةً لها واحتمت به ظناً منها أنه يحميها، وهو ملاذها الآمن – إلا أنه ينظر إليها نظرة ذل واحتقار ويصفها بالبغي المومس، ويعيبُ عليها أنها نتاج خطايا – ما ذنبها في خطيئةٍ لم تكن هي السبب فيها؟، ولكن المجتمع يحاسب اللقيطة بذنبٍ لم تكن طرفاً فيه، ويرمقها بنظرات تحمل في دواخلها الذل والاحتقار والهوان، ناسين أو متناسي نقول الله تعالى: "وَلَا تَزِرُ وَازِرَةٌ وِزْرَ أُخْرَى وَإِن تَدْعُ مُثْقَلَةٌ إِلَى حِمْلِهَا لَا يُحْمَلْ مِنْهُ شَيْءٌ وَلَوْ كَانَ ذَا قُرْبَى إِنَّمَا تُنذِرُ الَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُم بِالْغَيْبِ وَأَقَامُوا الصَّلَاةَ وَمَن تَزَكَّى فَإِنَّمَا يَتَزَكَّى لِنَفْسِهِ وَإِلَى اللَّهِ الْمَصِيرُ" [٢].

الصورة التي نراها في النص هي صورة بصرية حركية، صورة المجتمع ونظرته إلى اللقيطة، وصورة الفتاة في نظر من احتمت به وجعلته سنداً وعضداً لها.

كَلِمَاتُهُ ظَلَّتْ سَعِيْرَاً فِيْ دَمِيْ***نَظَرَاتُهُ أَضْحَتْ مُدَىً وَشَظَايَا[٣]

في قوله: "كلماته ظلت سعيراً في دمي" تشبيه، وفي: "نظراته أضحت مدىً وشظايا" تشبيه، الضمير "الهاء" في "نظراته، كلماته" ضمير غائب، والضمير "الياء" في "دمي" ضمير متكلم، والضمير المستتِر في: " ظلت، أضحت".

ما زال الضميران يسيطران على المشهد – كلماته تشبه السعير في دمها، ولعله يريد بذلك إلى ارتفاع درجة حرارة الدم في داخل الفتاة بسبب ما تعانيه من الأذى اللفظي والجسدي، وأن الكلمات التي يوجهها إليها قذائف موجهة إلى من لا حول له ولا قوة، ويشبه النظرات بالمدى والشظايا، مما يعني أن هذه النظرات تخترق جسدها النحيل المنهك المثقل بالهموم.

فَتَحْتُ عَيْنَيَّ فِي الحَيَاةِ وَحِيْدَةً***مَا قَادَنِيْ فِي دَرْبِهَا أَبَوَايَا[٤]

المجاز المرسل في: " عيني" مجاز مرسل علاقته الجزئية، الحزن يطغى على الكلمات التي جاءت في البيت، أنها فتحت عينيها في الحياة وحيدةً، لم تجد أُماً ولا أباً يقودها في دروب الحياة الشائكة، التي يتيه ويضل فيها الكبار دعك عن هذه الطفلة البريئة، وأكثر الشاعر من ضمائر المتكلم التي حشدها في هذا البيت وهي ضمائر حضور رسم لنا بها الصورة التي كانت عليها هذه الطفلة، ثم الحال التي عليها الفتاة – لا أب يقوي ظهرها وتستند

---

[١] – الطيب محمد سعيد العباسي – ديوان العباسيات – مرجع سابق – الصفحة نفسها.

[٢] – سورة فاطر: الآية ١٨ ..

[٣] – الطيب محمد سعيد العباسي – ديوان العباسيات – مرجع سابق – ص ٦١ .

[٤] – المصدر نفسه – ص ٥٩

عليه، ولا أم تدلها على الدرب – صورة طفلة بلا أم ولا أب وهي تخطو وتتعثر خطاها على الأرض ولا تجد من يقف معها، وهي صورة مؤلمة تقشعر لها الأبدان و تتألم لها القلوب الرحيمة.

عِشْتُ السِنِيْنَ طَوِيْلَةً وَعَرِيْضَةً***فِي نَبْعِ أَحْزَانٍ وَفَيْضِ رَزَايَا[١]

" السنين" مجاز مرسل علاقته الكلية، وما زال الشاعر يسرد لنا مأساة هذه الطفلة التي جاءت إلى الدنيا ولم تجد أحداً يقودها، وها هي تعيش السنين طويلة وعريضة، وهذا وصف يجعلك تحسه وتراه – في نبع أحزان وفيض رزايا – وصف الأحزان بالنبع – أي كأنها تنبع باستمرار لا انقطاع له، وفيض من الرزايا والمحن والمصائب – ولعله وصف حال هذه الفتاة بما يُغْنِي عن الوصف، مستخدماً في ذلك ضمير المتكلم" التاء" في " عشت" و هو الضمير الذي أكسب النص وكساه بالإبداع الذي يلفت الأنظار إليه، والصورة بصرية حركية حسية- تشعر فيها بالملل والسأم من الدنيا ونبع أحزانها وفيض رزاياها، وتجعلك تعيش معها تعاستها وعدم رضاها لأن ذلك ماثلٌ أمام عينيك، ومشهد السنين بطولها وعرضها يجعلك في موقفٍ تحسد عليه في التقييم واتخاذ القرار.

قَدْ كُنْتُ أَهْوَاهُ وَتَهْوَى عَيْنَهُ عَيْنِي***وتَعْشِقُ ثَغْرَهُ شَفَتَايَا[٢]

المجاز المرسل في:" عينه، عيني، ثغره، شفتايا" مجاز مرسل علاقته الجزئية – أداة التوكيد " قد" أكدت أنها كانت تهواه، وتهوى عينه عيني، هذا هوى وحب يفوق التصور والخيال، وتعشق ثغره شفتايا – وهذا أيضاً عشقٌ من نوع آخر، وضمير المتكلم يشكل حضوراً طاغياً في: " كنت، شفتايا"، بينما ضمير الغائب " الهاء" في: " أهواه، ثغره، عينه" لا تأثير له، الصورة هنا بصرية حركية، وأنت ترى هذا الحب وهذا العشق – وتشعر بحركة العيون التي يعشق بعضها بعضاً، والشفاه التي تعشق الثغر وكل ذلك في اريحيةٍ وسهولةٍ ويسر.

أَغْمَدْتُ خِنْجَرَهُ بِصَدْرٍ طَالَمَا***سَكِرَتْ لِضَمَةِ زِنْدَهُ نَهْدَايَا[٣]

" صدر" مجاز مرسل علاقته المحلية – يا للهول بعد كل العشق والحب، وبعد كل عبارات الغرام – تحول المشهد إلى مأساة – تحول المسرح إلى جريمة قتل، وبكل قوة وشجاعة ورباطة جأش، ها هي تقولها على الملأ، ها هي تصدح بها دون مواربةٍ أو ستر: " اغمدتُ خنجره بصدرٍ طالما سكرت لضمة زنده نهدايا"، صرخت بها ملْ السمع والبصر: " أغمدتُ" و" تاء المتكلم" تؤكد أنها فعلت الجريمة، وهي لا تنكرها ولا تخفيها – لماذا؟ لأنها أقبلت على ذلك بسبب الغيرة على شرفها الذي هُتِك، وعلى كرامتها التي أُهدرت، وعلى استصغاره لها واهانته المتتالية لها لفظاً وفعلاً – ها هي تنتصرُ لنفسها وتُرضيها برؤية دماء من أساء إليها وهتك عِرْضها ولم يحترم إنسانيتها، والصورة هنا بصرية حركية لونية، صورة الخنجر مغروسٌ في الصدر، ولون الدماء الأحمر وهي تتدفق من هذا الصدر الذي كان في سابق الأيام حضناً دافئاً وملاذاً آمناً لهذه الفتاة، ولا تخفى علينا صورة الزند الذي يضم نهديها إلى صدره، وما يحدثه ذلك في جسديهما من المشاعر والأحاسيس.

النتائج

لقد خلصت الدراسة إلى عدد من النتائج وهي:

استخدم الشاعر عدداً من الصور الفنية ممثلة في: " الصورة البصرية، والسمعية، مما أدى إلى إضافة الحركية للنص. أكثر الشاعر من استخدام الضمائر بصورةٍ عامة، وضمير المتكلم الحاضر بصورة خاصة ولكنه حضور لا قيمة له فهو حاضر غائب. أكثر الشاعر من استخدام التشبيه البليغ، وذلك ليؤكد أن المشبه هو عين المشبه به.

---

[١] – لمصدر نفسه– ص٦٠

[٢] – لمصدر نفسه – ص ٦١

[٣] – الطيب محمد سعيد العباسي – ديوان العباسيات – مرجع سابق – ص ٦٢

أكثر من استخدام الاستعارة المكنية. أما الكناية فأكثر من استخدام الكناية عن الصفة. أكثر الشاعر من استخدام العلاقة المحلية عندما جاء بالمجاز المرسل.

التوصيات:

هناك العديد من الجوانب التي تحتاج إلى دراسة قي شعره منها: الموسيقا، والاستفهام. والتقديم والتأخير.

هذا ما هدينا إليه، وما زال الباب واسعاً لمزيد من الدراسات في شعر الطيب محمد سعيد العباسي، وأُؤكد أن هذا غيضٌ من فيض، فإن وُفقتُ فمن الله، وإن أخطأتُ فمن نفسي ومن الشيطان.

المصادر والمراجع:

ابراهيم الشوش – الشعر الحديث في السودان – القاهرة - ط١ – ١٩٦٢م.
إبراهيم أمين الزرزموني - الصورة الفنية في شعر علي الجارم - دار قباء للطباعة – القاهرة- ط١ – ٢٠٠٠م.
إحسان عباس - تاريخ النقد الأدبي عند العرب – دار الثقافة بيروت، ط١، ١٩٧١م.
إحسان عباس - فن الشعر -عمان – دار الشروق – ط١ – ١٩٩٦م.
أحمد بسام ساعي - الصورة بين البلاغة والنقد، المنارة للطباعة والنشر و التوزيع، ط١، ١٩٨٤م.
أحمد بن فارس بن زكريا - معجم مقاييس اللغة –تحقيق عبدالسلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي،ط٢، ١٩٧٢م.
أحمد بن يوسف - السمين الحلبي- الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، تح: أحمد الخراط، ط١، دمشق -دار القلم - ١٩٨٧م.
أحمد محمد علي الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، تح: عبد العظيم الشناوي -القاهرة - دار المعارف - (د.ط) - ١٩٧٧م.
إميل يعقوب - قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، عربي، إنجليزي، دار العلم للملايين، لبان، بيروت، ط ١٩٨٧م.
بشرى موسى صالح - الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث - المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
بط رس البستاني - محيط المحيط – الناشر: مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح بيروت ١٩٨٧م.
تامر سلوم – نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، اللاذقية، دار الحوار، ط ١، ١٩٨٣م.
جابر عصفور - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢م.
الجاحظ أبو عثمان عمر بن بحر، الحيوان-تحقيق عبد السلام هارون، طبعة مصطفى البابي وأولاده مصر ١٩٦٥م.
خالد بن عبد الله بن أبي بكر - شرح التصريح على التوضيح –لبنان – بيروت – دار الكتب العلمية – ط ١ – ٢٠٠٠م.
روحي البعلبكي – المورد – مزدوج – دار العلم للملايين – بيروت – ط ٩ – ٢٠٠٥ م.
زكي مبارك - الموازنة بين الشعراء - مطبعة ألبابي الحلبي وأولاده بمصر – ط٢ – ١٩٣٦م.
سايس سايمون عساف - الصورة ونماذجها في إبداع أبي نُواس – بيروت، ١٩٨٢م.
شمس الدين أحمد بن سليمان بن كمال باشا، أسرار النحو، تح: أحمد حسن حامد -دار الفكر - عمان – (د.ط) - (د.ت).
الطيب محمد سعيد العباسي – ديوان العباسيات ، دار البلد للصحافة و الطباعة و النشر و التوزيع الخرطوم ط٢ ١٩٩٩م.
عباس حسن – النحو الوافي – دار المعارف – ط ٥، د.ت.
عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي - همع الهوامع في شرح جمع الجوامع –تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة التوفيقية مصر، د.ط، د.ت.

عبد الرحمن بن عبد الله احمد السهيلي، نتائج الفكر في النحو، تح: محمد ابراهيم البنا، دار الاعتصام، د.ط – د.ت.
عبد القادر الرباعي - الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط١، ١٩٨٤م.
عبد القادر شيخ ادريس أبو هالة – وقفات مع العباسي – دار الفكر، د.ط، د.ت.
عبد الله جمال الدين بن يوسف - ابن هشام الأنصاري - أوضح المسالك - قدم ووضع هوامشه وفهارسه: أميل يعقوب - دار الكتب العلمية - بيروت - ط٢ – ٢٠٠٣م.
عبد الملك مرتاض - بنية الخطاب الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩١م.
عزالدين إسماعيل - الأدب وفنونه (دراسة ونقد) - دار الفكر العربي – ط٢ – ١٩٥٨م.
علي علي صبح - الصورة الأدبية تأريخ ونقد - دار إحياء الكتب العربية – القاهرة – د.ت.
لويس معلوف (المنجد في اللغة) – المطبعة الكاثولوكية – بيروت – ١٩٠٨م.
مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي - القاموس المحيط - دار الجيل – بيروت، د.ت.
محمد الولي - الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي - ط١ – ١٩٩١م.
محمد صالح العثيمين - شرح ألفية ابن مالك -ج١ – طبع بإشراف مؤسسة العثيمين الخيرية - ط ١٤.
محمد بن مكرم بن منظور - أبو الفضل - جمال الدين - لسان العرب - بيروت - دار صادر -ط١ .١٩٩٢
محمد عبد الله جبر - الضمائر في اللغة العربية-القاهرة - دار المعارف - ط ٣ - ١٩٩٨م.
محمد غنيمي هلال - الأدب المقارن - طبعة دار نهضة مصر – القاهرة ط ١ – (د.ت) – ١٩٧٧م.
محمد مصطفى الخضري – حاشية الخضري – دار الفكر – ط ١ – ٢٠٠٣م

محمود خليل – شعراء وأدباء وكتاب من السودان – الخرطوم، حصاد للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠٠٩م.
مصطفى ناصف - الصورة الأدبية
يعيش بن يعيش بن علي - موفق الدين - شرح المفصل – قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: أميل بديع – دار الكتب العلمية – ط١ – ٢٠٠٠م
يوسف فضل حسن – مقدمة في تاريخ الممالك الاسلامية– الدار السودانية للكتب، د.ط، د.ت.