ISSN: 2783-512X
ISSN: 2717-512X

**A two-quarter journal of research in teaching Arabic language and literature**

The sixth period, first issue, spring and summer 1403

# Illustration in Farrokhi Yazdi's poem and Maruf Rusafi and their connection to the poet's direction[1]

***Saeedeh Birjandi***

*Assistant Professor of department of Persian Language and Literature Education, Farhangian University, Tehran, ( IranResponsible Author)*

*sabirjandi@cfu.ac.ir*

***Habib Keshavarz***

*Assistant Professor of department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, Semnan University, Semnan, Iran.*

*hkeshavarz@semnan.ac.ir*

**ABSTRACT**

The image is one of the most important elements of poetry that can reflect the poet's worldview, and attitude toward objects and events. Image in poetry is so important that without it, emotion and thought are not formed. The image is divided into two categories: linguistic and virtual. The last one can be divided into superficial and deep, depending on the poet's attitude. Each artist uses methods to visualize and create a variety of images depending on their information storage. Poetry and poetic imagery have their own characteristics in the literature of each period. Poetry and poetic images acquired their own characteristics in the period of the constitution and the era of the movement due to the developments in the Iranian and Arab society, and the study of these poetic images can reveal the characteristics of the poetry of that period. The present article analyzes analytic-descriptive method in the poems of two poets of constitutional and movement era, namely Farrokhi Yazdi and Maruf Rusafi. The results of this study show that the two poets used virtual, linguistic, surface and deep images in their poems and they have used mythical symbols, metaphors, similes, and symbols to create virtual images. Also dominant in their poems is freedom, homeland, progress, cruelty, and education embodied in images such as cedar, pigeon, blood of the heart, al-Assad (lion), al-lail (night), and al-Janan (paradise).

**Keywords**:

Illustration, Nahdam, Constitutional Revolution, Farrokhi Yazdi, Maruf Rusafi

[1] Received date: 2024-02-05 Revision date: 2024-04-24 Date of acceptance: 2024-06-19 Date of publication online: 2024-06-24

ISSN: 2783-512X
ISSN: 2717-512X

مجلة بحثية نصف سنوية لتعليم اللغة العربية و آدابها
الفترة السادسة ، العدد الأول، ربيع و صيف ۱۴۰۳

# خلق الصور الشعرية لدى فرّخي اليزدي والرصافي وصِلَتها باتجاه الشاعر[1]

**سعيده بيرجندى**
*عضو كلية اللغة الفارسية وآدابها، جامعة فرهنجيان، طهران، ايران(المؤلف المسئول)*
sabirjandi@cfu.ac.i
**حبيب كشاورز**
*أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، ايران*
hkeshavarz@semnan.ac.ir

**الملخص**

إن الصورة هي من أهم العناصر الشعرية، والتي من شأنها إظهار رؤية الشاعر الكونية واتجاهه وموقفه العام حيال الأشياء والأحداث. وهذا العنصر في الشعر من الأهمية بحيث لا يتكوّن بدونه العاطفة والفكر. تنقسم الصورة، بشكل عام وباعتبار الحقيقة والمجاز، إلى قسمين: لغوي ومجازي. ويمكن تقسيم الصورة المجازية بدورها من حيث نوع اتجاه الشاعر إلى السطح والأعماق. يتناول هذا المقال وبمنهج تحليلي - وصفي، دراسة عنصر الصورة والتصوير في أشعار فرّخي اليزدي ومعروف الرصافي، من شعراء عهد الثورة الدستورية الإيرانية وعصر النهضة على التوالي. تبيّن النتائج المستقاة من هذا العمل البحثي أن الشاعرين المذكورين قد استفادا لخلق الصور المجازية، من الرموز، والشفرات، والاستعارات، والتشبيهات، والتلميحات الأسطورية. والمضامين التي تغلب على أشعارهما هي الحرية، والوطن، والتقدّم، ومحاربة الظلم، واكتساب العلم، حيث تتجسد في صور منها: السرو، والحمام، وتجرّع المرارات، والأُسْد، والليل، والجنان. تفوق صور الأعماق في شعر فرّخي تلك التي في شعر الرصافي عددًا، والسبب يكمن في أن فرّخي حاول البقاء بمأمن من شرّ السلطة عبر لجوئه إلى الاستعارة، والتشبيه، والكناية. كما أن الرصافي ركز أكثر ما ركز، على المضامين الاجتماعية والثقافية، بينما انصب تركيز فرّخي اليزدي في الغالب، على المضامين الاجتماعية الثقافية.

**الكلمات المفتاحيه:**

خلق الصور الشعرية،، عهد الثورة الدستورية، عصر النهضة، فرّخي اليزدي، معروف الرصافي.

[1] تاريخ الاستلام: ١٤٠٢/١١/١٦ تاريخ المراجعة: ١٤٠٣/٠٢/٠٥ تاريخ القبول: ١٤٠٣/٠٣/٣٠ تاريخ النشرعلى الإنترنت: ١٤٠٣/٠٤/٠٤

ISSN: 2783-512X
ISSN: 2717-512X

**دوفصلنامه پژوهش در آموزش زبان و ادبیات عرب**

دوره ششم، شماره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۳

# فرایند تصویرسازی در اشعار فرخی یزدی و رصافی و ارتباط آن با نگرش شاعر[۱]

***سعیده بیرجندی***

*عضو هیأت علمی گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران(نویسنده مسئول)*

*sabirjandi@cfu.ac.ir*

***حبیب کشاورز***

*استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه سمنان، ایران*

*hkeshavarz@semnan.ac.ir*

**چکیده**

تصویر یکی از مهم‌ترین عناصر شعر است که می‌تواند جهان‌بینی، نگرش و موضع‌گیری کلی شاعر در برابر اشیاء و حوادث را نشان دهد. این عنصر در شعر آنقدر اهمیت دارد که بدون آن، عاطفه و اندیشه شکل نمی‌گیرند. تصویر در یک تقسیم‌بندی کلی ازلحاظ حقیقت و مجاز به دو دسته زبانی و مجازی تقسیم می‌شود. تصویر مجازی نیز خود ازنظر نوع نگرش شاعر به سطح و اعماق، قابل تقسیم‌بندی است. مقاله حاضر با روش تحلیلی-توصیفی به بررسی عنصر تصویر و تصویرپردازی در اشعار فرخی یزدی و معروف رصافی، از شاعران عصر مشروطه و نهضت می‌پردازد. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که دو شاعر مذکور در اشعار خود از انواع تصاویر مجازی، زبانی، سطح و اعماق، استفاده کرده‌اند. آن‌ها همچنین برای خلق تصاویر مجازی از نماد و رمز، استعاره، تشبیه و تلمیحات اسطوره‌ای بهره برده‌اند. مضامین غالب در اشعار آن‌ها آزادی، وطن، پیشرفت، ظلم‌ستیزی و علم‌آموزی است که در تصاویری مانند سرو، کبوتر، خون دل، أسد (شیران)، اللیل (شب) و الجنان (بهشت‌ها) تجسم یافته است. تصاویر اعماق در شعر فرخی بیشتر از رصافی است و دلیل آن این است که فرخی سعی داشته با استفاده از استعاره، تشبیه و کنایه از گزند حکومت در امان بماند. همچنین رصافی بیشتر بر مضامین اجتماعی و فرهنگی تمرکز داشته، درحالی‌که تمرکز فرخی یزدی اغلب بر مضامین اجتماعی فرهنگی است.

**واژه‌های کلیدی:**

تصویرسازی، عصر نهضت، دوره مشروطه، فرخی یزدی، معروف رصافی

[۱] تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۱۶ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۲/۰۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۳۰ تاریخ انتشار انلاین: ۱۴۰۳/۰۴/۰۴

**النتيجة**

في هذا المقال، خضع للدراسة خلق الصور الشعرية ومختلف أنواع الصورة والصلة بينها وبين اتجاه الشاعر وشبكته الذهنية في أشعار معروف الرصافي، الشاعر العراقي خلال عصر النهضة، وفرّخي اليزدي، الشاعر الإيراني في عهد الثورة الدستورية الإيرانية. وتوصلنا إلى النتائج الآتية: كلا الشاعرين ظهر في حقبة زمنية حساسة من تاريخ بلدَيهما (عهد الثورة الدستورية وعصر النهضة)، وكان هاجسهما الرئيسي يتمثل بالمساعدة على تغيير أوضاع بلدَيهما، وتحسينها في المجالات السياسية والاجتماعية والثقافية، فإنهما استهدفا أذهان متلقيهما الذين كانوا أناسًا اعتياديين في المجتمع محاولَيْن أن يحثّا الناس على التحرك من خلال خلق مختلف أنواع الصورة على شتى المستويات. وفقًا للدراسات التي قمنا بها، فإن الصورة في شعر فرّخي اليزدي وشعر معروف الرصافي، تتلاءم مع المضمون والمفهوم ورسالة الشعر لدى كل منهما. فإن الرسالة الشعرية لديهما هي أكثر ما يكون، مضامين قومية واجتماعية وسياسية، وإن كانت الأشعار السياسية في شعر فرّخي أكثر منها في شعر الرصافي. يمكن تقسيم الصور المستخدمة في أشعار الشاعرين، من ناحية، إلى الصور المجازية واللغوية، ومن ناحية أخرى، إلى صور السطح والأعماق. عدد الصور اللغوية في أشعار الرصافي أكثر منها في أشعار فرّخي؛ لأن لغته تتميز ببراعة أقل من التي لفرّخي، ومضامين أشعاره اجتماعية، أكثر من أن تكون سياسية، والذين يوجَّه إليهم المضامين الاجتماعية هم الأناس الذين يجب التكلم إليهم بلغة شفافة وبسيطة (أي: بصوَر السطح ومن النوع اللغوي)، حتى يحصل الإدراك في وقت أسرع. أما مضامين شعر فرّخي، فهي سياسية في معظمها. إنه يضطر إلى صور أعمق من أجل توجيه انتقادات إلى بعض المسؤولين الخونة والفاسدين وكذلك بغية مكافحتهم، حتى يقلّل بذلك من صراحة لهجته وحدّة سيف انتقاده؛ ومن هنا، فإن الصور المجازية وصور الأعماق في أشعاره تتكرر أكثر مقارنة مع أشعار الرصافي. كما أن وفرة استخدام الصور المجازية في أشعار فرّخي تُبيّن من جهة أن المجتمع الإيراني كان يمرّ في العهد الآنف الذكر، بحالة اضطهاد أكثر تفاقمًا، مقارنةً مع المجتمع العراقي، بحيث يعبّر الشاعر عن مواضيعه بمعونة الاستعارات، والتشبيهات، والكنايات، والرموز، والشفرات، وإن تكميم فمه من قِبَل عملاء السلطة في حد ذاته دليل على هذا الأمر. ومن جهة أخرى، قام فرّخي وباستخدامه للصور المجازية، مثل «مار» [الأفعى] و «ضحاك» [الضحاك] في انتقاداته السياسية، بإضفاء مزيد من التأثير واللذعة على شعره، وفي الوقت نفسه، أكسبه تمددًا دلاليًا. كما أن الشاعرين ومن أجل خلق صور الأعماق، استفادا من تشبيه المحسوس بالمعقول والعكس، والرموز، والشفرات، والاستعارات، والتلميحات الأسطورية والتاريخية. إنهما عبّرا في أشعارهما عن مفاهيم؛ منها الحرية، والوطن، والتقدّم، ومحاربة الظلم، ومكافحة الاستبداد، عبر استعانتهما بصور مثل السرو، والحمام، وتجرّع المرارات، وملجأ اليتامى، والجنان، والصحراء، والليل.

ISSN: 2783-512X
ISSN: 2717-512X
دوفصلنامه پژوهش در آموزش زبان و ادبیات عرب
دوره ششم، شماره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۳

**مقدمه**

الشعر هو أحد النوعين الرئيسيين للأدب لدى الشعوب، ويمتاز بشعبيته لأسباب عديدة من ضمنها قدرتها على إثارة المشاعر والعواطف البشرية بين الناس ومختلف المجتمعات. لقد مرّ هذا النوع الأدبي طوال تاريخ حياته، بعصور شتى، وجرّب تقلبات كثيرة. وبلغ تارةً أوج ازدهاره، وتارة أخرى حضيض انحطاطه، سواء من ناحية الشكل والصورة أو من ناحية المحتوى والمضمون. وفي غضون ذلك، فإن الذي طالما اعتُبر جزءًا لا يتجزأ من الشعر، هو عنصر الصورة. وقد تطوّر هذا العنصر بشكل ملموس على مرّ تاريخ الأدبين الفارسي والعربي، ووصل من شكله البدائي الذي كان، على حد تعبير فتوحي، خلق الصور الشعرية عبر تشبيه المحسوس بالمحسوس، إلى أشكال متقدمة هي استعارية، ورمزية، وكنائية (فتوحي،١٣٨١ ش،٢٣)، وكلما قويت الصور الشعرية أكثر، اكتسبت العاطفة في الأشعار مزيدًا من القوة؛ لأن الصورة هي التي تكسب العاطفة قوةً. ولكن عند تعريف الصورة، يذكرها الكثير من الأدباء تحت مسمّى الخيال أو التخيّل، فيعتبرون الشعر كلامًا ينمّ عن الشعور والتخيّل (أديب طوسي،١٣٥٣ ش،٦٢٤).

شعر كل شاعر، يدلّ على شبكته الذهنية ورؤيته الكونية الخاصة به. وفي الحقيقة، يبتدئ الشعر بغليان عاطفة معينة وغلبتها على نفسية الشاعر وذهنه، والعاطفة هذه تساير رؤية الشاعر الكونية، وتتأثر بمختلف العوامل السياسية، والاجتماعية، والثقافية، وبل الاقتصادية، وتتجذر في المسائل، والخلفيات، والماضي الثقافي، والاجتماعي، والأدبي، والنفسي للأشخاص. إن الظروف السائدة على كل عصر، تترك تأثيرها على ذهن الشاعر وإحساسه، وحين يتأثر ذهن الشاعر وإحساسه أو يتطوّران، تتغيّر الصور الشعرية لديه أيضًا. وهذه الصورة إما هي عميقة أو سطحية اعتمادًا على كمية مخزون المعلومات عنده؛ بمعنى أن الشعر في كل عصر، له صبغة وصور شعرية تتناسب وذلك العصر. على سبيل المثال، في عهد الثورة الدستورية في إيران وعصر النهضة في البلدان العربية، اجتاحت المجتمعات الإيرانية والعربية تطورات وتغييرات عامة في شتى الأبعاد، حيث تأثرت بذلك عواطف الشعراء أيضًا، فتغيّرت وظيفة الشعر. وبعبارة أخرى، انخرط الشعر الفارسي والشعر العربي خلال هذه الحقبة، في خدمة المجتمع والقضايا المقدسة لدعاة الكفاح والمثقفين، وتبعًا لذلك، تغيرت العواطف بدورها من نوعها الشخصي إلى اجتماعي وجماعي، وعلى أثر العواطف، تغيرت الصور الشعرية كذلك. إن معروف الرصافي وفرّخي اليزدي هما من الشعراء الشهيرين للعراق وإيران في عصر النهضة وعهد الثورة الدستورية على التوالي، حيث يستعرض المقال الحالي دراسة ومقارنة مختلف أنواع الصورة وخلق الصور الشعرية عند هذين الشاعرين، وصِلَتها بالشبكة الذهنية والاتجاه لديهما. السبب وراء اختيار الشاعرين المذكورين، هو الشبه الموجود بين مضامينهما الشعرية. إن الفرضية الرئيسية للمقال هي أن كلا الشاعرين صنع صورًا شعرية مرتبطة بمفاهيمهما الذهنية تحت تأثير الظروف السياسية والاجتماعية في أيامهما.

**سابقة البحث**

لقد أجريت أبحاث في مجال عنصر الصورة في أشعار الشعراء وأعمالهم، وكذلك حول معروف الرصافي وفرّخي اليزدي، حظيت باهتمامنا في البحث الماثل:

قام شفيعي كدكني في كتابه «صور خيال در شعر فارسي» [الصور الخيالية في الشعر الفارسي] باعتباره أول عمل شامل في هذا المضمار، بشرح الصورة وأنواعها في الشعر. ويليه، فتوحي رودمعجني الذي قدّم في كتابه «بلاغت تصوير» [بلاغة الصورة] تقسيمًا وتعريفًا مفصّلين عن الصورة. ثم بادر أديب طوسي (١٩٧٩) في مقال بعنوان «شعر و عناصر تشكيل‌دهندهٔ آن» [الشعر ومكوّناته] تقريرًا حول مكوّنات الشعر، ووصف الصورة بأنها من الأركان الرئيسية للشعر. أما حقجو ورضائي (٢٠١٧)، فانبريا في مقالهما «بازيابي عناصر ادبي

تصويرساز قرن ششم در تصويرهاي شعري قرن هشتم (نمود دوبارهٔ شكردهاي آميغي در تصويرهاي قرن هشتم)» [إعادة توليد العناصر الأدبية الخالقة للصور خلال القرن السادس في الصور الشعرية للقرن الثامن (مظهر جديد للمناهج التركيبية في صور القرن السادس)]، وبمنهج كمي وإحصائي، انبريا لدراسة مجموعتين من الأنماط الأدبية المنفردة والمركبة في خمسمائة بيت من إنشاد تسعة شعراء فرس، وتوصلا إلى نتيجة مفادها أن الشعراء في القرن الثامن، مالوا أكثر ما مالوا إلى الصور البسيطة. وهذا جمالزهي (٢٠١٨) الذي عمد في مقاله «نكرش، تخيل و تصوير در شعر ملكالشعراي بهار» [الاتجاه، والخيال، والصورة في شعر ملك الشعراء بهار] إلى استعراض المستويات المختلفة للخيال في صور مستخرجة من أشعار ملك الشعراء بهار، واستنتج أن مدى تعقّد الشبكة الصورية في شعر بهار، له علاقة طردية مع شبكته الذهنية. ويتبعه قنبري مزيدي وزملاؤه (٢٠١٩) في مقال لهم تحت عنوان «مدرنيسم اجتماعي در شعر محمود سامي بارودي و فرخي يزدي» [الحداثة الاجتماعية في شعر محمود سامي البارودي وشعر فرّخي اليزدي]، والذين أفادت دراستهم للحداثة الاجتماعية في أشعار الشاعرين أعلاه، بأنهما ومن خلال اتباع أذواقهما وأذواق النقّاد الغربيين، قاما في أشعارهما بإصلاح شؤون شعبَيهما ومجتمعَيهما. كذلك تعرّض بيشواي علوي وزملاؤه (٢٠١٧) في مقالهم «بررسي تطبيقي مقولهٔ آزادي در شعر معروف رصافي و فرخي يزدي» [دراسة مقارنة لقضية الحرية في شعر معروف الرصافي وشعر فرّخي اليزدي] وبمنهج وصفي - تحليلي إلى المقارنة بين توجهات الشاعرين حول الحرية السياسية والاجتماعية، وتوصلوا إلى نتيجة هي أن فرّخي كان له مزيد من الإصرار والتأكيد على قضية الحرية، مقارنة مع الرصافي. وأخيرًا تناول أميدعلي ودهرامي (٢٠١٧) في مقالهما المعنون بـ «وجوه زيباشناختي تصوير و هماهنكي آن با عاطفه و انديشه در شعر نصرت رحماني» [الأبعاد الجمالية للصورة وتناغمها مع العاطفة والفكر في شعر نصرت رحماني] تناغم الصورة مع عنصرَي العاطفة والفكر في أشعار الشاعر الآنف الذكر، واستنتجا أن الصور اللغوية والخيالية المستخدمة من قِبَل الشاعر، كانت تتناسب وذهنيته وعاطفته.

بالنظر إلى الأبحاث السابقة، لا بد من القول بأنه لم يتناول أي عمل بحثي دراسة الصورة وخلق الصور الشعرية لدى معروف الرصافي وفرّخي اليزدي، ويُعتبر البحث الماثل هو الأول من نوعه والذي يستعرض أشعار فرّخي اليزدي والرصافي من هذا المنظور.

**منهج البحث**

إن منهج البحث في مجهودنا هذا، مع ملاحظة موضوع البحث، هو النوعي (الوصفي - التحليلي). كما أن جمع البيانات تم من خلال مراجعة مصادر المكتبات، والوثائق. أما أداة البحث فهي طريقة البطاقات.

**المبادئ النظرية**

إن التعرف على الصور وأنواعها ودراستها في أشعار الشعراء خلال عملية البحث الشعري، يؤديان إلى معرفة أفضل بالشعر والمفاهيم الذهنية والرؤية الكونية الخاصة بالشاعر. توجد الصور في أشعار الشعراء بمستويات مختلفة، ولكل منها وظيفتها، وفي كثير من الأحيان، تُستخدم الصور بأغراض محددة في اللغة الأدبية، وتناط بها مهمة معينة. يتعرض هذا العمل البحثي إلى كافة أنواع الصورة في أشعار فرّخي اليزدي والرصافي. وتحقيقًا لهذا الغرض، وقبل الولوج في الموضوع الرئيسي، سنقدّم الصورة وأنواعها بالتفصيل.

**تعريف الصورة**

الصورة هي العنصر الرئيسي والأساسي في جوهرة الشعر، والتي تُصنع بواسطة الكلمات وتتجسد في الذهن (شفيعي كدكني، ١٣٩١ ش، ٩). إن خلق الصورة الشعرية هو نوع من الخلق الفني الذي ينفخ الشاعر به روح الحياة في الكلمات والأشياء، ويحمّلها شحنة عاطفية خاصة، ويخلق عالمًا جديدًا (زرينكوب، ١٣٦٧ ش،١٩٠). يرى براهني الصورة طريقة خاصة لظهور شيء ما في وعي الإنسان أو يعتبرها طريقة

ISSN: 2783-512X
ISSN: 2717-512X
دوفصلنامه پژوهش در آموزش زبان و ادبیات عرب
دوره ششم، شماره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۳

خاصة يقدّم بها وعي الإنسان، شيئًا ما إلى نفسه (براهني، ۱۳۷۱ ش،۱۱۳). بواسطة الصورة، يمكن الاهتداء إلى العالم الذهني للفنان (فتوحي، ۱۳۹۱ ش،٤٥). من دون الصورة، تصعب إثارة العواطف؛ لأن لغة العواطف صورية. وفي الواقع، من دون الصورة وقوتها، لا يتكون فكر ولا عاطفة؛ بمعنى أن الفن لا يتجلى إلا إذا كان هناك صورة وتعبير فني (شفيعي كدكني، ۱۳۹۱ ش،٢٤). منذ القدم، كان الخيال في الشعر الفارسي بمعنى الصورة، والطيف، والشبح، والظل، وما شابهها. من أجل دراسة الصور الخيالية، يجب مراجعة التشبيهات والكنايات والاستعارات (شفيعي كدكني، ۱۳۹۱ ش،٤٨). ولهذا السبب، يمكن إطلاق الصورة على اللغة المجازية كلها؛ أي: ذاك الجزء من الاستخدامات الفنية والخلّاقة للغة والذي ينشأ بواسطة التصرف الذي يمارسه الخيال في اللغة العادية. وبتعبير آخر، كل تصرف خيالي في اللغة يُسمّى بصورة (فتوحي، ۱۳۹۱ ش.: ٤١) واعتُبر خلق الصور الفنية عرضًا للتجربة الحسية والتعبير عنها بواسطة اللغة (فتوحي، ۱۳۹۱ ش.: ٤٣).

**أنواع الصورة من حيث الحقيقة والمجاز**

يعبّر الإنسان عن قصده بمساعدة المفردات، وليست الوظيفة الرئيسية والأولية للغة إلا نقل المفاهيم الذهنية أو، بعبارة أخرى، تحويل المفاهيم من الحالة الذهنية إلى العينية. هذا وإن الكثير من المفردات، أحادية البُعد وبسيطة، ولا تتجاوز الصورُ التي تخلقها مستوى المفردات أو من الممكن ألا تصنع هذه المفردات، صورًا أدبية على الإطلاق، بل تصوغ صورًا اعتيادية وحقيقية. وفي المقابل، لطائفة أخرى من المفردات والتراكيب، بُعدان أو أكثر، والتي تدخّل ذهن الإنسان وتخيّله في صنع أبعادها المختلفة، وتحمل صورها عمقًا أكثر، وغالبًا ما هي أدبية. ومن هنا، تنقسم الصور إلى نوعين لغوي أو حقيقي ومجازي أو بالإحالة:

**الصور اللغوية (الحقيقية)**

الصورة اللغوية أو الحقيقية هي التي يخلق فيها المتكلم صورةً أمام المتلقي، باللغة الحقيقية وبالوظيفة المعجمية للمفردات (أميدعلي ودهرمي، ۱۳۹٦ ش، ٣٤). على سبيل المثال، حينما يُذكر الأرنب أو البرتقال، تظهر في ذهن المتلقي، صورة لغوية. فإن صورة الأرنب في الذهن هي صورة لغوية وتجربة حسية خام لم يتصرف فيها التخيل بأي شيء. هذا النوع من الصور، يتم إدراكها في الذهن بشكل لاإرادي وتلقائي. قد تنشأ الصورة اللغوية من اسم أو وصف بسيط أو صفة استُخدمت في معناها الحقيقي واللغوي (فتوحي، ۱۳۹۱ ش، ۱۱۲). هذا النوع من الصورة، يتطابق تطابقًا مباشرًا مع الواقع الخارجي، ولم يكن لذهننا أي تصرف بتلك الصورة، وبما أنها أحادية البُعد، يمكن إدراكها بسهولة (فتوحي، ۱۳۹۱ ش، ص ٤٨). وفي الحقيقة، حينما نذكر شيئًا وتتجسد صورته في ذهننا أو في ذهن المتلقي، فحينئذٍ خُلقت صورة لغوية أو حقيقية. هذا النوع من الصور غالبًا ما لا تحمل عاطفةً بعينها أو شعورًا بعينه.

أما الشعر، فهو باعتباره نوعًا من الكلام وجزءًا من اللغة يتكوّن من مفردات، يحمل صورًا لغوية وصورًا مجازية في الوقت نفسه؛ ذلك لأنه إذا كان النص كله أو الشعر كله مشحونًا بالصور المجازية، يصبح فهم الموضوع صعبًا للغاية أو بل مستحيلًا، ويؤدي تعقده إلى الغموض، وفي النهاية، سيفقد طابعه الفني. كذلك فإن الصور المجازية تُدرَك بمعونة الصور الحقيقية واللغوية؛ ففي كل نص، توجد نسبة لا بأس بها من الصور اللغوية، واعتمادًا على مدى الذوق الفني للشاعر أو نوع اتجاهه، يوجد في ذلك النص، عدد من الصور المجازية أيضًا إلى حد متوازن.

**الصور المجازية (بالإحالة)**

الصورة المجازية هي حصيلة اكتشاف العلاقة أو الصلة بين أمرين أو أكثر ليس بينها على ما يبدو، أي صلة؛ بمعنى أن هذا الارتباط ينشأ في خيالنا فحسب. ليست الصورة المجازية، وخلافًا للصورة اللغوية، بسيطة وأحادية البُعد، بل تحمل جزئين أو أكثر تترابط فيما بينها بمساعدة خيال الشاعر وعاطفته، وتخلق واقعًا جديدًا لم يسبق له مثيل؛ مثل «درياي آتش» [بحر النيران] (فتوحي، ١٣٩١ ش، ١١٤). وفي الحقيقة، يخلق الشاعر هذا النوع من الصور بواسطة الصناعات الأدبية والأساليب البلاغية وتصرف خياله (أميدعلي ودهرامي، ص ٤١). رغم أن هذه الصور في حد ذاتها تكوّنت من صور لغوية، إلا أن تركيبها صنَع صورة مجازية. على سبيل المثال، في «درياي آتش» [بحر النيران]، تصنع مفردتا «دريا» [البحر] و «آتش» [النار] بشكل مستقل، صورًا حقيقية ولغوية، إلا أن تركيبهما أنشأ صورة مجازية.

**أنواع الصورة من حيث اتجاه الشاعر**

تنقسم الصور المجازية من حيث نوعية اتجاه الشاعر، إلى طائفتي **السطح** و**الأعماق**. وتنحصر نوعية اتجاه الشاعر إلى المسائل والأشياء، فيه هو. وفقًا لما كتبه فتوحي، بعض الشعراء ينظرون إلى الطبقة الخارجية للأشياء، وبعضهم إلى وعيها الداخلي وذاتها (فتوحي، ١٣٩١ ش، ٦٥)؛ بمعنى أنه إذا أخذ الشاعر بعين الاعتبار، الطبقة الخارجية للأشياء وقشرتها، فإن الصور التي يخلقها، سطحية، ولا تتحدى الذهن لإجل إدراكها. وبالمقابل، إذا جعل الشاعر ذات الأشياء وطبقتها الداخلية في بؤرة اهتمامه، فإن الصورة التي يخلقها ستكون عميقة؛ لأنه حينما ينظر إلى ذات الأشياء، لا يمكنه التعبير عنها وشرحها من خلال مفردات وجمل اعتيادية وبسيطة وأحادية البُعد، فلا بد له من الاستعانة بذهنه وتخيّله بغية وصفها، ولهذا السبب، ينشأ نوعان متباينان من الصورة؛ أي صورة السطح وصورة العمق:

**صورة السطح**

صور السطح هي أبسط الصور الشعرية والأدبية وهي حصيلة التخيّل الابتدائي للذهن؛ ولهذا، فإن هذا النوع من الصور الأدبية، سطحي، وملموس، ومحسوس، وسريع الفهم. اعتبر فتوحي تشبيه المحسوس بالمحسوس من التقنيات المستخدمة في هذا النوع من خلق الصور الشعرية. صور السطح عادةً ما ثنائية البُعد ويمكن إدراكها بسهولة، وفي الغالب، ليس لها عمق، بل تطفو على سطح المفردات نفسها (فتوحي، ١٣٩١ ش، ٦٦). حينما يشبّه الشاعر صورة حسية بصورة حسية أخرى، لا يتحدى خياله كثيرًا، ولا يتصرف بها الخيال، فتظل الصورة طافية على سطح الإدراك الحسي.

**صورة الأعماق**

صور الأعماق هي حينما يتجاوز الشاعر المحسوسات، فيخلق صورًا لا يمكن إدراكها بالحواس الخمس. فإنه يوظّف تخيّله باستخدام تجاربه الشهودية، ويخلق صورًا عميقة. هذه الصورة مليئة بالأسرار (فتوحي، ١٣٩١ ش، ص ٦٥). المفاهيم التي يحمّلها الشاعر المفردات، تُحدِث بعثًا فيها لدرجة تُخلق صورها الشعرية هي الأخرى على مستوى عميق (جمالزهي وزملاؤه، ١٣٩٧ ش.:٩١). كلما استخدم الشاعر تخيّله أكثر، أصبحت صوره أكثر خلودًا وكان لها عمق أكثر. إن تشبيه المحسوس بالمعقول والعكس وتشبيه المعقول بالمعقول، هما من التقنيات الخاصة بخلق صور الأعماق.

ISSN: 2783-512X
ISSN: 2717-512X
دوفصلنامه پژوهش در آموزش زبان و ادبیات عرب
دوره ششم، شماره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۳

**النقاش**

سننتقل الآن إلى دراسة خلق الصور الشعرية لدى معروف الرصافي (١٨٧٧-١٩٤٥ م.)، الشاعر العراقي خلال عصر النهضة، وفرّخي اليزدي (١٨٨٩-١٩٣٩ م.)، الشاعر الإيراني خلال عهد الثورة الدستورية، والصلة بين الصور الشعرية والشبكة الذهنية لدى الشاعرين:

**الصور اللغوية**

في أشعار معروف الرصافي وفرّخي اليزدي، هناك صور لغوية ومجازية عديدة. وفقًا للبحث الذي قمنا به، توجد ٢٣٥٠ صورة لغوية في ما مجموعه ٤٠ مقطوعة شعرية مدروسة في ديوان فرّخي اليزدي؛ كلمات مثل: «غارت» [النهب]، و «مال» [المال]، و «احوال» [الأحوال]، و «بيت المال» (فرّخي اليزدي، ١٣٨٠ ش،٢١)، «ملت» [الشعب]، و «يزدان» [الرب]، و «قدرت» [القدرة]، و «فزوني» [الزيادة] (فرخي اليزدي، ١٣٨٠ ش،٢٧)، جميع هذه الصور اللغوية البسيطة تتطابق مع الواقع، وتدل بشكل مباشر على مدلولاتها، ولم يتم تحميلها معاني غير معانيها المعجمية والحقيقية، ومع فهم معانيها، تحضر صورها اللغوية مباشرةً لدى الذهن، وتنشئ فينا حسًا عابرًا وطبيعيًا، وبهذه الواسطة، ينتقل المفهوم المقصود للشاعر إلى المتلقي بسهولة وسرعة؛ بحيث أنه مع إدراك أي منها، تحضر على الفور صورتها اللغوية لدى الذهن.

في أشعار الرصافي هي الأخرى، توجد صور لغوية. وفي ما مجموعه ٤٠ مقطوعة شعرية مدروسة في ديوانه، هناك ١٢٤٥٧ كلمة ذات صور لغوية. وتتكرر هذه الصور في أشعاره، أكثر من التي تتكرر في أشعار فرّخي اليزدي؛ ذلك لأنه عادةً ما كان الرصافي يسعى في أشعاره إلى الوعظ وتقديم النصح، لكي يترك تأثيرًا أكبر على المتلقي عبر تبسيط أبياته.

إن كلمات مثل: «الرغيد»، و «العربي»، و «الشوط»، و «العيش»، (الرصافي،٢٠١٤ م.: ٦٥)، و «الحياة»، و «الهدى» (فرخي اليزدي، ١٣٨٠ ش،٩١)، جميعها تحمل صورًا لغوية، وساعدت على تصريح رسالة الشاعر.

يجب الانتباه إلى أن المفردات التي تنشئ الصور اللغوية في الذهن، ليست واحدة من حيث القدرة وقابلية التفسير. بعض المفردات، لها خلفيات ثقافية، وتاريخية، ودينية، مثل «مسجد» [المسجد] و «بيستون» [اسم جبل]، وبعضها الآخر تعيد إلى الذهن مفاهيم ضمنية عديدة؛ مثل «قلم» [القلم] و «باغ» [الحديقة]، وهناك ما لا يعيد إلى الذاكرة مفاهيم ذهنية خاصة، مثل «ميز» [المنضدة]. كما أن المفردات نفسها ليست متشابهة من حيث إثارة شعور خاص لدى المتلقي؛ بمعنى أن بعضها، مثل «سيب» [التفاح] مضيئة ومثيرة للحيوية، وبعضها الآخر، تملك قدرة أقل على الإثارة (فتوحي،١٣٩١ ش:٥١)، ومنها ما هي معتمة؛ مثل «جنك» [الحرب]، وما هي محايدة؛ مثل «ديوار» [الجدار]. بمعنى أن هذه المفردات اللغوية والمعجمية نفسها تختلف فيما بينها من حيث الحيوية والنشاط والحركية، بالنظر إلى المعاني التي تحملها والمشاعر والصور التي تُحدِثها لدى المتلقي. مفردات مثل «ننك و عار» [العار والفضيحة]، و «خراب» [الخراب]، و «نفاق» [النفاق] في أشعار فرّخي (فرّخي، ص ٨٨)، معتمة، ومفردات مثل «هلهله» [التهليل]، و «شادي» [البهجة]، و «زندكاني» [الحياة]، و «آزادي» [الحرية] (المصدر نفسه، ص ٩٧) في أشعاره مضيئة، حيث يشير كلا النوعين من هذه المفردات إلى حالاته النفسية. بناء على الدراسات التي قمنا بها، بشكل عام، هناك ٤٠٣ مفردات مضيئة و ٢٩٩ مفردة مضيئة في أشعار فرّخي. أما في أشعار الرصافي، فهناك ٧١٥ مفردة معتمة و ١٧١٦ مفردة مضيئة لها وجودها ووظيفتها الخاصين بهما. إن كلمات «التعاسة»، و «الخبائث» (الرصافي، ٢٠١٤ م.:٨٠)، و «الغاسق» (الرصافي، ٢٠١٤ م.:٨٤)، و «البؤساء» (الرصافي، ٢٠١٤ م.:١٠٠)، هي من المفردات المعتمة في أشعاره، و «الصبح»، و «النهوض»، و «العلم»، و «النور» (الرصافي، ٢٠١٤ م.:٩٠)، نماذج من المفردات المضيئة في شعر الرصافي. المفردات المنيرة التي اختارها الرصافي، الغرض

الغالب فيها هو تشجيع شعبه على التقدّم والعلم والمعرفة، والغرض من المفردات المنيرة التي استخدمها فرّخي اليزدي في أشعاره، يغلب عليه وصف الحياة البهيجة والحرة والبعيدة عن الظلم والاضطهاد.

**الصور المجازية**

الصور المجازية هي طائفة من الصور التي يخلقها الأديب بنفسه. ونلاحظ هذا النوع من الصور في أشعار فرّخي اليزدي والرصافي، بأنواعها المختلفة، من قبيل التشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية، وغيرها.

وفقًا للدراسات المنجزة، توجد ٨٤ صورة مجازية في أشعار فرّخي اليزدي. «كلرنك شد در و دشت از اشكباري ما» [لقد اكتست الوديان والسهول بألوان الأزهار من كثرة دموعنا المذروفة] (فرخي اليزدي، ١٣٨٠ ش،٧٨) هي نموذج من الصور المجازية في ديوان فرّخي. في هذا المصراع، «در و دشت» [الوديان والسهول] مجاز لكل مكان، و «كلرنك شدن» [الاكتساء بألوان الأزهار] يُكنى بها عن تجرّع مرارات كثيرة، وفي مفردة «اشكباري» [كثرة دموعنا المذروفة] أيضًا، هناك تشبيه للدموع بالمطر. عبّر الشاعر بخلقه هذه الصورة المجازية، عن مفاهيم عميقة مثل الرزوح تحت نير الظلم، وظلم الحكام آنذاك، مع مراعاة الإيجاز. «كلستان كيتي» [روضة الكون] (فرخي اليزدي، ١٣٨٠ ش،٧٨)، (تشبيه)، و «تيه ضلالت» [تيه الضلال] (فرخي اليزدي، ١٣٨٠ ش،٧٨)، (إضافة تشبيهية)، و «از در و ديوار اين عدليه بارَد ظلم و جور» [يمطرنا مبنى العدلية بالظلم والجور] (استعارة تهكمية ومفارقة) (فرخي اليزدي، ١٣٨٠ ش،٧٩)، و «باي يكران فلك» [رِجْل جواد السماء] (استعارة) (فرخي اليزدي، ١٣٨٠ ش،٩٠)، و «طاووس انقلاب» [طاووس الثورة] (تشبيه) (فرخي اليزدي، ١٣٨٠ ش،٨٨)، هي من الصور المجازية الأخرى الموجودة في أشعار فرّخي اليزدي، والتي تدل كلها على المفاهيم السياسية والاجتماعية.

أما أشعار الرصافي، ففيها ٢٠٦ صوَر مجازية. إن تراكيب وصورًا مثل «وما العلم إلا نور» (الرصافي، ٢٠١٤ م.:٧٠)، و «نوم القوم» (كناية عن غفلة الناس)، و «وجه البحر بالنور ضاحك»، و «ثغر الماء» (إضافة تشبيهية) (الرصافي، ٢٠١٤ م.:٢٥)، و «وما المرء إلا بيت شعر» (الرصافي، ٢٠١٤ م.:٢٨)، هي من نماذج الصور المجازية في ديوان الرصافي والتي تحمل أغلبها شحنة دلالية ثقافية واجتماعية.

**٣-٣- صورة السطح**

وفقًا للأبحاث المنجزة، توجد ٣٠ صورة سطح بأشكالها المختلفة في أشعار فرّخي. ومن هذا النوع من الصور، نأتي بالصورة الآتية:

«رُخَش همچو كلبرك سوري شكفت» [تفتّح وجهه كبتلة الوردة] (تشبيه الوجه ببتلة الوردة) في هذا المصراع، استخدم فرّخي تشبيهًا بسيطًا كهذا من أجل وصف وجه شخص ما، لأنه لم يكن يسعى وراء التشخيص أو وصف حالته الشخصية، بل يريد من خلال وصف سطحي، أن يتخطى هذه الشخصية. والسبب الآخر هو أن فرّخي قد أنشد هذا الشعر ببحر ومفردات وأسلوب وسياق ملحمية، ولا ترد أساليب بلاغية معقدة في الأشعار الملحمية (فرّخي اليزدي،١٣٨٠ ش.:٢٩٤). «همه چون بوقلموناند» [الجميع كالديك الرومي] (فرّخي اليزدي،١٣٨٠ ش.:٧٢). فأظهر الشاعر بتشبيهه هذا، نفاق بعض السلطات المدنية في عهده، ووجّه إليها انتقاده. كما أن «غنچه‌هاي صبحدم» [براعم الفجر]، و «كلستان جهان» [روضة العالَم] (فرّخي اليزدي،١٣٨٠ ش.:٨٠). و «كمان فتنه» [قوس الفتنة] (المصدر نفسه، ص ٨٣)، و «چون فتنه جان فشانديم» [ضحّينا بأنفسنا كالفتنة] (فرّخي اليزدي،١٣٨٠ ش.:٧٤). لتصوير الفتن ووضع الشعب في عهد القلاقل والفتن، و «مادر ايران» [أم إيران] (فرّخي اليزدي،١٣٨٠ ش.:٨١). حيث ينمّ عن الشعور بالوطنية لدى الشاعر، هي من صور السطح الأخرى في أشعار فرّخي اليزدي.

في أشعار الرصافي هو الآخر، نشهد صورًا أدبية للسطح (٤٢ صورة). «إنما هذه المدارس روضٌ» (الرصافي، ٢٠١٤ م.:٣٤): في هذا المصراع، كلا مفردتَي «المدارس» و «الروض» محسوسة وعينية، ووجه الشبه بينهما يمكن الاهتداء إليه بسرعة. يسعى الرصافي في هذا

ISSN: 2783-512X
ISSN: 2717-512X
دوفصلنامه پژوهش در آموزش زبان و ادبیات عرب
دوره ششم، شماره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۳

البيت إلى حث أفراد شعبه والشباب على العلم واكتسابه؛ ولهذا السبب، فقد أراد لموضوعه أن يكون عينيًا وسريع الانتقال وسريع الفهم. «حضن الأم مدرسة» (الرصافي، ٢٠١٤ م.:٥٢٩): «إنما هذه المدارس روضٌ» في البيت الآتي:

إنما هذه المدارس روضٌ ينبتُ المجدَ والعلا وَالفَخارا

(الرصافي، ٢٠١٤ م.:٣٤):

في هذا البيت بالذات، تُلاحَظ صورة عن نوع الأعماق أيضًا: «يُنبِت المجد والعلا والفخارا»؛ إلا أن هذه الصورة لا تحمل عمقًا كثيرًا؛ لأن أساس التشبيه وطرفَيه محسوسة، و «يُنبِت المجد والعلا والفخارا» ليست ضمن أركان الجملة الرئيسية (الجملة الأساسية)، أي: «إنما هذه المدارس روض»، بل إنها نعت للروض؛ ولهذا السبب ليس لها عمق كثير أو لا تجعل الصورة السطحية للجملة الأساسية أكثر عمقًا. «الورى قمرٌ» (الرصافي، ٢٠١٤ م.:١٠٧)، و «نار الأسف» (الرصافي، ٢٠١٤ م.:١١٠) و «حبل الودّ» (الرصافي، ٢٠١٤ م.:٩٥) يا قومنا أنتم كغارسِ كرمةٍ» (الرصافي، ٢٠١٤ م.:١٢٣) «وما هذه الأوطانُ إلا حدائق» (الرصافي، ٢٠١٤ م.:٨٩) في جميع هذه الصور، تتضح بجلاء الهواجس الاجتماعية والثقافية للرصافي. وإنه يحاول أن يوقظ شعبه من سبات الغفلة والتخلف. إن استخدام صور السطح مكن الشاعر من التعبير عن مواضيعه بشكل بسيط وسهل الفهم بالنسبة للجميع، إلى جانب تبيين مفاهيمه في إطار فني (الشعر).

**صورة الأعماق**

لكل من فرّخي اليزدي والرصافي في أشعارهما، نماذج من صور الأعماق. وقد استخدما لخلق هذا النوع من الصور، تقنيات بلاغية مثل التشبيه، والاستعارة، والكناية، والرموز. وبسبب وفرة هذه الأساليب البلاغية الأربعة من أجل إنتاج صور الأعماق في أشعارهما، سندرس هذا النوع من الصور في نطاق الأساليب الأربعة نفسها.

**التشبيه**

في أشعار فرّخي اليزدي، نجد ٥٤ صورة أعماق. إن الإضافات التشبيهية في أشعار فرّخي، مثل «طوفان بلا» [عاصفة البلايا]، و «صحراي جنون» [صحراء الجنون] (فرّخي اليزدي، ١٣٨٠ ش.:٢٠)، و «برق آه» [بريق الآهات]، و «آتش كين» [نار الحقد] (فرّخي اليزدي، ١٣٨٠ ش.:٨٣)، هي من قبيل تشبيه المعقول بالمحسوس. في هذه التراكيب الثلاثة، «طوفان، صحرا و آتش» [العاصفة، والصحراء، والنار] هي محسوسة وعينية، أما «بلا، جنون و كين» [البلايا، والجنون، والحقد] هي تجريدية وغير ملموسة، والتي تتجسد بمعونة الصور الحسية التي استقرّت بجوارها، ومن هذه الناحية، تدخل في عداد صور الأعماق، والتي تشير إلى حقائق أو صور تفوق قشرة الطبيعة. ينبغي ملاحظة أن الذي وضع هذين الجزئين الحسي والتجريدي أحدهما إلى جانب الآخر، هو وجه الشبه بينهما. فعلى سبيل المثال، في «آتش كين» [نار الحقد]، الذي جعل إدراك هذا التركيب ممكنًا للذهن ورائقًا له، هو المماثلة الموجودة بين النار والحقد (اللذين كلاهما حارق)؛ ولذلك وعند صنع الصور العميقة، يعمد ذهن الفنان، وعن غير وعي، إلى وضع كلمات إلى جانب بعضها بحيث يكون ترابطها أكثر أو يكون لها وجه شبه واشتراك بطريقة أو بأخرى. أغلب هذا النوع من الصور في أشعار فرّخي اليزدي، يبيّن الوضع المتأزم والمتردي للشعب الإيراني آنذاك.

أما في أشعار الرصافي، فتوجد كذلك صور أعماق (٤٥ صورة). فتشبيه «النفس» بـ «الدرهم» في مصراع «ربّ نفس كدرهم قد جلاها العلم» (الرصافي، ٢٠١٤ م.: ١٣٤)، وتشبيه «العالَم العلوي» بـ «الكتاب» في مصراع «كأن العالَم العلوي سِفرٌ» (الرصافي، ٢٠١٤ م.: ٥٢)، وتشبيه «العمر» بـ «الشباب» في مصراع «إنما العمر شبابٌ» (الرصافي، ٢٠١٤ م.: ٣٠٩)، هي تشبيهات من هذا النوع وتقع ضمن

خلق صور الأعماق. في جميع صور الأعماق هذه، توجد نقطة مهمة تتمثل بالإيجاز؛ ذلك لأن الشاعر بيّنت بألفاظ قليلة، معاني كثيرة وصورًا مختلفة أو سلسلة من الصور. ففي تشبيه العمر بالشباب، استُخدمت مفردتان اثنتان فحسب، إلا أن الصورة أو الصور التي تظهر في الذهن، هي حصيلة الربط بين العمر والشباب والعثور على الصلة بينهما، حيث أن فترة شباب الإنسان لا تستمر إلا لوقت قصير، وبعد ذلك، تجتاحه الشيخوخة ومشكلات أخرى، وفي النهاية، يمكن الاستنباط بأن العمر قصير وعابر.

**الكناية**

بعض صور الأعماق في أشعار فرّخي، والتي صُنعت بتقنية الكناية، هي: «اخترشماري دل» [عدّ النجوم من قِبَل القلب]: في هذه الصورة، إلى جانب وجود التشخيص، هناك كناية عن انتظار القلب لنيل الحرية والهدوء في ظل هزيمة الاستبداد أيضًا (الرصافي، ٢٠١٤ م.: ٧٨)، «مارهاي مجلسي داراي زهري مهلكاند» [أفاعي البرلمان سمّها ناقع]: في هذا المصراع، توجد استعارة وكناية معًا، والكناية هي عن الظلم الذي يمارسه نوّاب البرلمان آنذاك، وتعطّشهم لدماء الشعب (الرصافي، ٢٠١٤ م.:٨٤)، «مدفن اجدادي ما» [مثوى الأجداد لدينا]: هذه الصورة أيضًا يُكنى بها عن الوطن (الرصافي، ٢٠١٤ م.: ٨١)، «فصل كل خيمه به هامون زد» [فصل الأزهار خيّم على السهول]: كناية عن حلول الربيع (الرصافي، ٢٠١٤ م.: ٨٥)، «نهاد سر به بيابان ز غم دل وحشي» [هام القلب الوحشي على وجهه في الصحراء، من كثرة همومه] (الرصافي، ٢٠١٤ م.: ٨٨)، في هذا المصراع أيضًا نلاحظ وجود الاستعارة والكناية معًا. والهيام على الوجه في الصحراء هو كناية عن عدم تحمّل شيء ما. وقد رسم الشاعر بهذه الصورة، شدة ما كان الشعب يعانيه من الحزن والأسى آنذاك في ظل الاستبداد والظلم.

**الاستعارة**

هناك نماذج من صور الأعماق في أشعار الرصافي، والتي خُلقت باستخدام الاستعارة، وهي: «صاحبُ العلم يركب المجدَ طِرفا» (الرصافي، ٢٠١٤ م.: ١٣٩)، كلمة «المجد» في هذا المصراع هي استعارة مكنية للمطية، و «الجنود» في مصراع «إلى أن رأيت الليل ولّت جنوده» (الرصافي، ٢٠١٤ م.: ٣٠)، هي استعارة للنجوم، واللتين استفاد منهما الرصافي في أشعارهما.

**الرموز**

إن التقنية الأخرى التي تؤدّي إلى خلق صور الأعماق، هي استخدام الرموز والشفرات. فالرموز والشفرات تنقل الذهن من الصورة السطحية إلى طبقات أخرى من المفهوم والصورة. يميل كل من فرّخي والرصافي ميلًا كبيرًا إلى استخدام الرموز؛ بمعنى أنه في أشعارهما، نجد الكثير من المفردات على أنها رموز. والسبب وراء ذلك هو أن الرموز قادرة على إظهار الكل بواسطة الجزء، وتنظّم أفكار القارئ وعواطفه (فتوحي،١٣٩١: ١٨١). كما أنها تجلب معها الإيجاز وفسحة المعاني؛ أي: تُصنع مجموعة من الصور والمعاني بمفردة واحدة.
إن مفردات مثل «زاغ» [الغراب] (فرّخي اليزدي، ١٣٨٠ ش.:٥٣)، و «باد» [الريح] (المصدر نفسه، ص ٩٥)، و «مار» [الأفعى] (فرّخي اليزدي، ١٣٨٠ ش.:١٠٣)، في أشعار فرّخي، يُرمز بها على التوالي، إلى الأعداء الداخليين، والخونة، والنواب الفاشلين، وكلمة «الشوك»

(فرّخي اليزدي، ۱۳۸۰ ش.:۷۸)، يُرمز بها إلى الانحلال الأخلاقي والضعف، و «الأُسْد» رمز للشعب العراقي، حيث استفاد منها الرصافي في شعره.

**التلميحات الأسطورية**

إن التلميحات الأسطورية هي واحدة أخرى من التقنيات الخاصة بخلق صور الأعماق، والتي قام الرصافي وفرّخي بتوظيفها في أشعارهما. لهذه التلميحات خلفيات تاريخية وثقافية وقومية، وتحمل كل منها خصائص وصورًا ومفاهيم خاصة بها، حيث أن استخدام الشاعر لها يضفي على أشعاره عمقًا وغورًا وطبقات بلاغية ودلالية وصورية مختلفة. لقد تحولت أغلب الأساطير إلى رموز وشفرات، وتحمل عدة أبعاد كان الشعراء، وخاصة الشعراء في عهد الثورة الدستورية وعصر النهضة، ينقلون بها مفاهيم واسعة ومعمّقة إلى المتلقين، وفي عملية نقل هذه المفاهيم، تُخلق لا محالة، صور عديدة. يرى فتوحي أن هذا النوع من خلق الصور الشعرية يتجذر في الوعي الأعلى والتجارب اللاواعية واللاشعورية، ويعتقد أن التلميح الأسطوري هو من مناهج خلق الصور الخاصة بالإدراكات المعمّقة. في هذا النوع من الصور، يكون جانب منه حسيًا وماديًا، وجانبه الآخر مرتبطًا بالتجارب العميقة لإدراك الإنسان (فتوحي، ۱۳۹۱: ۷۰).

إن التلميحات الأسطورية في أشعار فرّخي، أكثر منها بكثير في أشعار الرصافي. «ضحاك، پوريشن، چنكيز» [ضحاك، بوربشن، جنكيز] (فرّخي اليزدي، ۱۳۸۰ ش.:۱۹)، و «قباد، تهمتن، نيو، توس و كستهم» [قباذ، تهمتن، نيو، طوس، كستهم] (فرّخي اليزدي، ۱۳۸۰ ش.: ٤٠)،، و «فرهاد» [فرهاد] (فرّخي اليزدي، ۱۳۸۰ ش.:۲۳)، هم من الشخصيات الأسطورية التي ذكر فرّخي اليزدي أسماءها وأشار إلى قصصها:

عشق در كوهكني داد نشان قدرت خويش ورنه اين مايه هنر تيشه فرهاد نداشت

[الحبّ هو الذي أظهر قدرته لدى نحّات جبال، وإلا لما كان لفأس فرهاد براعة كهذه]

(فرّخي اليزدي، ۱۳۸۰ ش.:۲۳)،

في هذا البيت، أشار الشاعر ومن أجل إظهار قوة الحب، إلى قصة نحت الجبال من قِبَل فرهاد، وفي هذا البيت بالذات ومن خلال إشارة موجزة وكذلك عبر ربط الحاضر بالماضي، خلق صورًا ذهنية عديدة. كما أن له تلميحات تاريخية إلى جانب التلميحات الأسطورية. إن «اردشير» [أردشير] (فرّخي اليزدي، ۱۳۸۰ ش.:۲۳)، و «نمرود و ابراهيم» [نمرود وإبراهيم] (فرّخي اليزدي، ۱۳۸۰ ش.: ٢٤)، و «دارا» (داريوش سوم) [دارا (داريوس الثالث)] (فرّخي اليزدي، ۱۳۸۰ ش.:۲۱)، و «تيشه خون مي‌خورد از حسرت فرهادي ما» [ترتشف الفأس الدم تحسرًا على خصائصنا الفرهادية] (كناية وتلميح) هي نماذج من التلميحات التاريخية في أشعاره. للرصافي أيضًا تلميحات تاريخية وأسطورية. «ليلى وقيس» (قيس: قيس بن الملوّح؛ مجنون ليلى) (الرصافي، ٢٠١٤ م.: ٣٥٣)، و «لبيد» (الشاعر العربي الشهير في العصر الجاهلي) (الرصافي، ٢٠١٤ م.: ٣١٢)، و «ابن العبد» (طرفة بن العبد: الشاعر)، و «ابن حجر» (امرؤ القيس الشاعر العربي الشهير في العصر الجاهلي) (الرصافي، ٢٠١٤ م.: ٣١٤)، هم من الشخصيات التاريخية والأسطورية التي أتى الرصافي على ذكرها في أشعاره:

إذا كان لبنان كليلى محاسنًا فلا تعجبوا من أنني اليومَ قيسه

(الرصافي، ٢٠١٤ م.: ٣٥٣)

للرصافي وفرّخي، كليهما، صور أعماق في أشعارهما، إلا أن عدد حالات خلق الصور الشعرية لدى فرّخي كان أكثر (٥٤ صورة من أصل ٣٤٤٤ كلمة في أشعاره التي خضعت للدراسة) وأقوى مما لدى الرصافي، وقد أضفى فرّخي شكلًا أكثر براعةً على أشعاره، وقام بتعميق

صوره، أما الرصافي، فينقل رسائل أشعاره بوضوح وهذا يحطّ من البراعة الفنية لأشعاره، ويضفي عليها صراحة أكثر، وبالتالي، يعطي صورَه عمقًا أقل.

**قائمة المصادر والمراجع**


**الكتب**

براهني، رضا (١٩٩٢ م)، **طلا در مس**، طهران، زرياب.

تولستوي، ليو (٢٠٠٧ م)، **هنر چيست**، ترجمة: كاوة دهقان، ط ١٤، طهران، ثالث.

الرصافي، معروف (٢٠١٤)، **الديوان**، مراجعة مصطفى الغلاييني، القاهرة، مؤسسة الهنداوي.

زرين‌كوب، حميد (١٩٨٨ م)، **مجموعه مقالات**، طهران، علمي.

شايب، أحمد (١٩٩٤ م)، **أصول النقد الأدبي**، ط ١٠، القاهرة، النهضة المصرية.

شفيعي‌كدكني، محمدرضا، (٢٠٠٨)، **ادوار شعر فارسي**، طهران، سخن.

شفيعي‌كدكني، محمدرضا، (٢٠١٢) **صور خيال در شعر فارسي**، ط ١٥، طهران، آكه.

العقاد، عباس محمود، (١٩٨٤)، ***ساعات بين الكتب***، بيروت، دار الكتاب اللبناني.

فتوحي‌رودمعجني، محمود، (٢٠١٢)، **سبك‌شناسي؛ نظريه‌ها، رويكردها و روش‌ها**، طهران، سخن.

فتوحي‌رودمعجني، محمود، (٢٠٠٦ م)، **بلاغت تصوير**، طهران، سخن.

الهاشمي، أحمد، (لا تا)، **جواهر البلاغة**، بيروت. المكتبة العصرية.

**المجلات**

أديب طوسي، محمد أمين (١٩٧٤)«شعر و عناصر تشكيل‌دهنده آن»، **مجلة ادب**، العدد ١٣١، ص: ٦٣٦-٦٢٣.

أميدعلي، حجت‌الله؛ دهرامي، مهدي، (٢٠١٧) «وجوه زيباشناختي تصوير و هماهنكي آن با عاطفه و انديشه در شعر نصرت رحماني»، **علوم ادبي**، العدد ١١ صص: ٥١-٢٩.

جمال زهي، حميده وزملائه (١٣٩٧ ش)، «نكرش تخيل و تصوير در شعر ملك الشعراي بهار»، **مجلة زيبايي شناسي أدبي**، سنة ٩، رقم ٣٨ ص ٨١-١٠٣.

دهرامي، مهدي؛ عمراني‌پور، محمدرضا، (٢٠١٣)، «نقد و بررسي عاطفه در اشعار نيما يوشيج»، **مجلة «ادب غنايي» البحثية** *جامعة سيستان وبلوشستان*، السنة ١١، العدد ٢٠، ص: ٨٢-٦٥.

روزبه، محمدرضا، (١٩٩٣)، «عنصر انديشه در شعر»، **تربيت**، العدد ٦٠،، ص: ٧٩-٤٦.

شرف‌الدين، سيدحسين، (١٩٩٨) «نكرش» [الاتجاه]، **معرفت**، العدد ٢٥،، ص: ٨٩-٨٦.

فتوحي‌رودمعجني، محمود، (٢٠٠٢) تصوير خيال، «**زبان و ادب فارسي**»، العدد ١٨٥، ص: ١٣٤-١٠٣.

فرخي‌يزدي، محمد، (٢٠٠١)، **مجموعه اشعار**، الإعداد: مهدي أخوت ومحمدعلي سبانلو، طهران، دارنشر، نكاه.

كنجعلي، عباس؛ مسكني، راضية؛ أنق، نعمان، (٢٠١٤)، بررسي تطبيقي موسيقي شعر معروف الرصافي و فرخي‌يزدي، «**ادبيات تطبيقي» الاستقصائية**، العدد ١٤،، ص: ٩٦-٧٥.

Adib Tousi, Mohammad Amin, (1353)"Poetry and its Constituent Elements", Adab Magazine, No. 131,, pp. 623-636

Akkad, Abbas Mahmoud, (1984) Hours between books, Dar al-Kitab Lebanese, Beirut (In Arabic)

Al-Hashemi, Ahmed, (No date) Javaher al-Balagheh, Al-Maktabeh al-Asriya, Beirut, (In Arabic)

Brahni, Reza, (1371) Gold in Copper, Zaryab, Tehran,

Dahrami, Mehdi; Omranipour, Mohammadreza, (2013,) "Criticism and analysis of emotion in Nima Yoshij's poems", research journal of lyrical literature, University of Sistan and Baluchistan, year 11, pp. 65-82.

Farkhi Yazdi, Mohammad, (1380) a collection of poems, Negah Publications, edited by Mehdi Akhot and Mohammad Ali Sepanlou, Tehran

Fotuhi Roudmaujni, Mahmoud, (2011)"Imaginary image", Persian language and literature, vol. 185, pp: 103-134.

Fotuhi Roudmaujni, Mahmoud, (2011)stylistics; Theories, approaches and methods, Sokhan, first edition, Tehran

Fotuhi Roudmaujni, (2015) Mahmoud, Balaghat Zabhar, Sokhn, Tehran

Ganjali, Abbas; Maskani, Razieh; Angh, Noman, (2013)"Comparative study of the music of the famous poem of Al-Rasafi and Farkhi Yazdi", Comparative Literature Review, Vol. 14, pp: 75-96.

Omid Ali, Hojatullah; Dahrami, Mehdi, (2016)"Aesthetic aspects of image and its harmony with emotion and thought in Nosrat Rahmani's poetry", Literary Sciences, Vol. 11,, pp. 29-51.

Rouzbeh, Mohammad Reza, (1372) "Element of thought in poetry", Tarbiat, Vol. 60,, pp. 46-79.

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza, (2011) Imagination in Persian Poetry, Age, 15th edition, Tehran,

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza, (2017) Persian poetry eras, Sokhn, Tehran

Shaib, Ahmed, (1994) Principles of literary criticism, Al-Nahda al-Masriya, 10th edition, Cairo, (In Arabic)

Sharafuddin, Seyyed Hossein, (1377) "Attitude", Marafet, Vol. 25, pp. 86-89.

Tolstoy, Leon, (2016) What is art, translated by: Kaveh Dehgan, third edition, 14th edition, Tehran,.

Zarinkoob, Hamid, (1367) collection of articles, scientific and Moin, Tehran