جماليات الصورةِ التشبيهيةِ في شعرِ حسنِ عبد الباقي الموصليِّ

أ.د إبراهيم محمد محمود الحمداني
جامعة الموصل / كلية التربية للعلوم الإنسانية / قسم اللغة العربية
https://orcid.org/0000-0001-7112-2716
ialhamdani@uomosul.edu.iq
07740905455
م.م احمد خميس كردي
جامعة الموصل / كلية التربية للعلوم الإنسانية / قسم اللغة العربية
https://orcid.org/0009-0001-6122-7685
ahmed.kurdi@uomosul.edu.iq
07725384275

مستخلص البحث:
لا شك أن النصوص الإبداعية ولا سيما الشعرية منها تتطلب قراءتها قراءة دقيقة من أجل الكشف عما تحويه هذه النصوص من جماليات، وجاء بحثنا الموسوم (جماليات الصورة التشبيهية في شعر حسن عبد الباقي الموصلي) في إطار هذه القراءة؛ لما تحويه نصوصه من صورٍ وتشبيهات وظفها على شكل مشاهد تقوم على أساس المقابلة بين المشبه والمشبه به، وعلى درجة المُقابلة بينهما؛ فحينًا يطغى الأول على الثاني وفي مواضع يكونان متساويين، وفي مواضع أخرى يطغى المشبه على المشبه به، وهذا قليل جدًا ونادر، وحاولنا الوقوف على حركية وسكون تلك المشاهد من خلال نصوص الشاعر التي امتازت بلغتها الشعرية العالية.

الكلمات المفتاحية: الصورة، التشبيه، جماليات، حسن عبد الباقي، شعر.

التمـــــــهيد

التشبيه لغةً:

مأخوذ من (شبّه) بقوله: "الشبْه والشبَه والشبيه: المثل والجمع أشباه، وأشبَه الشيءُ الشيءَ: ماثلَه... والتشبيه: التمثيل" (ابن منظور، 1993م، مادة شبه) ونلحظ أن شاعرنا وظفه في نصوص على أساس المقابلة بين المشبه والمشبه به، كان الأول ماديا محسوسا بينما جاء الثاني غير محسوس يعتمد الصورة الذهنية والعكس صحيح.

التشبيه أصطلاحـــــًا:

اختلفت آراء البلاغيين في التشبيه، غير أن غالبيتها حملت المعنى ذاته على الرغم من وجود بعض الاختلافات في صفة المشبه، وسنقف عند بعض التعريفات للتشبيه عند البلاغيين.

نبدأ **بالمبرد (ت: 286هـ)** فقال: "أنّ للتشبيه حدًا؛ لأنّ الأشياء تشابه من وجوه، وتباين من وجوه، فإنّما ينظر إلى التشبيه، من أين وقع، فإذا أشبه الوجه الشمس والقمر فإنما يراد به الضياء

والرونق ولا يراد به العظم والإحراق" (المبرد، 1997م، ج/3، ص41) فاحيانًا يكون المشبه جزءًا من المشبه به.

وركز **ابن طباطبا (ت: 322هـ)** على أنواع التشبيه وضروبه منها "تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة، ومنها: تشبيهُ به معنى، ومنها: تشبيهُ به حركة وبطأ وسرعة ومنها تشبيهه لونًا، ومنها: تشبيهُ به صوتًا، وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض فإذا اتفق في الشيء المشبّه بالشيء معنيان أو ثلاثة معانٍ من هذه الاوصاف قوي التشبيه وتأكد الصدق فيه..." (ابن طباطبا، د.ت، ص ٢٥).

ورأى **قدامة بن جعفر (ت: 337هـ)** أنّ التشبيه "يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معانٍ تعمهما ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها، وإذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما وفي الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدن. بهما إلى حال الاتحاد" (بن جعفر، 1302هـ، ص37) وبعد قراءة ما ورد نرى أن الجميع يتفق على أن التشبيه يقوم على المقابلة بين شيئين والتركيز على ما يتقاطع به هذان الشيئان وما يختلفان به، فثمة مقابلة عكسية تمامًا ناتجة عن كشف وجه التباين بين المشبه والمشبه به.

حياة الشاعر:

يعد حسن عبد الباقي الموصلي (ت1157هـ) يعد من شعراء العراق البارزين في العصر العثماني، ومن أشهر شعراء الموصل في النصف الأول من القرن الثاني عشر للهجرة (أحمد، 2025، ص66) وكان"مُغرمًا بالرَّاح مفتونًا بالأقداحِ، يُمسي ويصبحُ سكرانَ ثَمِلًا؛ لهذا قلاه حسين باشا الجليلي وأبعدَه بعدما أدناه، وكان مُتصلًا بخدمتِهِ مَعدودًا من حزبِهِ؛ فأصرَّ الوالي على قتلِهِ؛ فهربَ من الموصلِ، وتوجَّه إلى بغداد، وأقام بها أشهرًا وأيامًا" (العمري، 1968، ص 368) ويعد أحد شعراء العصر الجليلي، و "كان شاعر عصره، ونادرة دهرِهِ، فصيح العباراتِ، لطيف الأسلوبِ، بديعَ السّبك، جزيل المعاني، فخم الكلماتِ. مدح ملوك الموصل، وحظي عند الوزير الكبير حسين باشا الجليلي، وكان له منه القبولُ الحسنُ، وحصل منه على العطاء الجزيل، والنيل الغزير، إلى أن صدر منه ما أوجب تغيرَ قلب الوزير عليه؛ فخرج هاربًا إلى بغداد، وجعل يرسلُ الاعتذاراتِ الرائقةَ، والمدائح الفائقة إلى حضرتِهِ" (العمري، 1967م، ج/1، ص 297).

وقد "أقام شبكة من الصلات والعلاقات مع رموز الأسرة الجليلية في الموصل، وكان من الشعراء المقربين للوزير حسين باشا بن إسماعيل باشا الجليلي (ت1171هـ/1158هـ) الذي قرّبه وأكرمه وأنزله منزلةً رفيعةً في مجلسهِ. وتخبرنا المصادرُ أن حسن عبد الباقي الموصلي كان مولعًا بالخمرة واقعيًا وشعريًا، وأنه مغرم بمعاقرتها غرامًا متواصلًا في مجالسهِ ومسامراتهِ وأحاديثه؛ مما أوجب غضب الوزير حسين باشا الجليلي عليه؛ فغادر الموصل إلى بغداد في أوائل جمادى الأولى من سنة (1143هـ)، ثم سافر إلى كربلاء والنجف ليعود إلى بغداد ثانية" (أحمد، 2025م، ص 66-67).

المبحث الأول

أولًا: الصورة التشبيهية المتحركة:

وظف الشاعر مختلف الصور التشبيهية التي تحمل مختلف الأساليب وما تحمله البلاغة من محسنات لفظية ومعنوية وقد بدأ " الشاعر يتخلص هنا من بدائية التفكير وبساطته، لينطلق في رحاب الخيال، فيجعل من الموجودات حوله مخلوقات أخرى حية تعيش في عالم جديد تخيّله الشاعر، وفي هذا العالم تكتسب صفاتها الجديدة، وبهذا يتوصل الشاعر إلى التشبيه أو الاستعارة أو الكناية، ولكنه في التشبيه يفصل بين المشَبه والمشّبه به" (ساعي، 1984، ص 46)

ظهرت فنونٌ حديثةٌ في العصور المتأخرة التي ينتمي إليها شاعرنا، ومنها (كان ما كان) والتي تتمثل في الحكايات التي يسردها القاص والحكواتي في ذلك العصر، وتجمع أحيانًا بين الخرافة والأسطورة مع الحقيقة، فنرى كيف وظفها الشاعر في نصه بطريقة احترافية فيقول:

أمْ ذاك إسْمٌ بلا جِسمٍ، وليس لهُ كالغولِ عينٌ ترى أمْ كانَ،واحْتَجَبَا

(ديوانه: 126)

في صورةٍ تشبيهيةٍ جمع الشاعر فيها بين الحقيقة والمجاز بلغة احترافية، واستطاع أن يجسد وقار ممدوحه ورهبته بقوله: (اسمٌ بلا جسم) مقابلاً إياه بـ (الغول) الذي يعد من الأساطير والخرافات وهو كائن متخيل يصور على أنه حي متحرك واختياره يضفي على الصورة رهبة وغموضًا ويقوي معنى الشك في الوجود الحقيقي للمشبه فبرزت الصورة الحركية بين (احتجاب الغول) و(عدم وجوده) وبذلك حقق الشاعر مبتغاه الذي قصده عبر اسم ممدوحه الذي تجاوز حدود (الجسد) وقد عزز من حركية الصورة الفعل (احتجب) الدال على الانسيابية، فنقل المعنى إلى الغياب بعد الوجود المتمثل في (كان). و "إذا كانت إثارة العاطفة هي الهدف الإيجابي الأول للصورة فلا شك أن هناك دوافع فكرية لدى الأديب أو الشاعر تتجه- عن طريق التشبيه- إلى تحقيق ما يقابلها في نفس المتذوق. وعلاقة التشبيه بهذه الدوافع هي - على الأغلب- إما علاقة إيضاح وتبيين، أو علاقة مبالغة وتجسيم" (ساعي، 1984، ص 49) ووفقًا لذلك وظف الشاعر صورة تشبيهية متحركة جمع فيها حاستي السمع والبصر يقول فيها:

كنـــغمةِ العُـــودِ والسَّنْطيرِ رنتُه وطيبِ ألحانِ بادي الغنْجِ إنْ ضَربَا

(ديوانه: 127)

نلحظُ هنا أن الشاعر بدأ بالمشبه به مباشرة فغلب حضوره على المشبه الذي انزوى في دور هامشي، وقد اتكأ النص على عنصر الحركة التي جسدت المشهد السمعي المنبعث من العود والمتمثل في الصوت والنغمة في حركةٍ تحاكي تموج المد والجزر بما يعكس الهدوء والموسيقى للعود، وقد عززت ذلك مفرداتُ (نغمة، رنين، ألحان) وهي ظواهر سمعية متولده عن حركة وضرب مما يمنح المعنى عذوبة وحيوية فأراد أن يمنح المشبه به العذوبة والطلاوة وحسن التأثير مع إيحاءٍ باللين والغنج؛ لذلك شكلت مشهداً بصرياً متكاملا تضافرت فيه حاستا السمع والبصر، فضلا عن المجاز المتمثل في الإحساس والذوق. ويصور بعدها الشاعر طبيعة النفس البشرية التي تسود المجتمعات

التي نراها تصطف مع السلطة أو المنصب ليس حبًا بل كي تتسلق على أكتاف أصحابها لبلوغ غايتها، فيقول:

فمـــا خَوَلي إلَّا حُتوفً، وإنـما الأقـــاربُ في يســـرٍ وعســـر عقـــاربُ

(ديوانه: 138)

يصرح الشاعر هنا عن فهمه الحياة وطبيعة البشر التي تميل إلى الجانب الشخصي مراعاة لمصالحها، وقد استعمل الحركة مجازًا مشيرًا إلى أن من حوله أجسادًا بلا روح يترددون له في أيام يسره وينفرون في أيام عسره، وأن هذه الحركة تتوافق مجازاً مع حركة الأيام في وقت المحن، ويقابلها بالأقارب أيام الفرج إذ ترى الود والثناء منهم، وقد جسدت هذه الحركة علاقةً طردية مفادها التفافهم للغدر كما يفعل العقرب عند اللدغ، واستعمل الأداة (إلا) التي أفادت الحصر وساهمت في تعزيز المعنى وأختيار العقرب أضفى على المعنى قسوةً وحدة مما يقوي دلالة المرارة والخذلان.

وفي عصرٍ ضربت فيه الثوابتُ وذهبت فيه المبادئُ، يجسد شاعرنا نصًا يحمل كلَّ معاني تلك القيم التي ما زالت متجذرةً عند البعض، ابتدأ فيه بـ (الأنا) وانتهى فيه بـ (الآخر) وما بينهما يتخللُ حدثٌ وقصةٌ عظيمةٌ، يقول:

إنّي كيوسفَ لمّا قُدَّ من قَبُلٍ قميصه، ورأى البرهانَ ثمَّ أبى

(ديوانه: 135)

يربط الشاعر في هذا النص بين الزمان والمكان ويكمن هذا الربط في الحدث؛ إذ نراه يشبه نفسه بشخصية نبي الله يوسف (عليه السلام) مع مراعاة اختلاف المقامات بين طرفي التشبيه، ونلحظ أن حركة النص انطلقت من قوله: (لما قد من قبل) التي ربط من خلالها بين المادي المحسوس والمجاز وقصده في ذلك أنه اتهم زورًا وبهتانًا بفعل لم يرتكبه طالبًا العفو من والي الموصل آنذاك، وهو عكس ما حدث في قصة نبي الله يوسف (عليه السلام) الذي كان القد فيها من دبر، كما نلحظ طغيان (المشبه به) شخصاً وحادثةً على عموم البيت الشعري، وعن طريق القراءة نرى استعماله للفعلين (رأى، وأبى) وكلاهما جاء بصيغة الماضي؛ ففي الأول دلالة على براءة نفسه وما أكد ذلك هو (البرهان) الذي جاء بعده، أما الفعل الثاني فيدل على رفضه للمغريات، وتمسكه بالمبدأ وعدم الانسياق لما أراده منه الأعداء، وأن استحضار هذا الموقف القصصي من الشاعر (المراودة، القد، الرؤية، الإباء) صورة حية مليئة بالحركة أضفى من خلالها الشاعر سموًا أخلاقيًا على المشبه وما ذاك إلا تقوية للمعنى بالمثال الأعلى المعروف في ثقافتنا الدينية. وفي صورة أخرى احتوت على جميع ما تحمله حركية المعنى وسكون اللفظ، يشيد الشاعر بالعيون الكبيرة الواسعة التي يكون بياضُها ناصعًا وسوادُها شديدًا؛ فنراه يوظف فيها بين الحقيقة والمجاز إذ أنشد قائلًا:

حذارِ فسهمُ الأعْينِ النُّجُلِ صائبُ وقبلَكَ منها كمْ دَهتْني المصائبُ

(ديوانه: 136)

بدأ الشاعر نصه بالتحذير المتمثل في اسم الفعل (حذار) من العيون النجل لجمالها، مصوراً مشهداً لحركة السهام الصادرة عن تلك العيون وتأثيرها في الضحية، إذ شبه الشاعر النظرات

الصائبة المؤذية بسهام حقيقية تصيب هدفها، وقد حذر منها استباقاً بوصفها أداة حتفٍ مميتة وتجلت الحركة في النص بقوله: (فسهم الأعين) وهي دلالة على حركة خطية مستقيمة تنفذ عبر فضاء متناسق لتستقر في الهدف وهو المتلقي فتصيبه، والجدير بالذكر أن حركة السهام سريعة خاطفة لا تمهل ولا تنذر، لذا بادر الشاعر بالتحذير منها قبل انطلاقها، ومن ثم يختتم قوله بأن تلك السهام أصابت جسده الذي أثقلته النوائب، فباغته سيلها المتراكم وهو ما أكده بقوله: (دهتني) تعبيراً عن غلبة كثرتها وفجاءتها. ويجسد الشاعر صورة الأبطال الذين يتحركون إلى سوح الوغى، وكيف يفنون أعمارهم بشجاعة وبسالة لحماية من حولهم فهو "يتوجه بكل جوارحه إلى أولئك الذين تجسدت في أعمالهم تلك المعاني، وتحددت في ممارساتهم الصورة البطولية الرائدة، فالفوارس لا يضجرون بمكايدة الحرب ومقاساة الشدائد فيها، ولا يكرهون المقاتلة إذا دارت رحى الحرب بأهلها، ويظلون على حالة واحدة في مزاولتها، وإن شجاعتهم لا تنقص ولا تبلى عند امتداد الشر، واتصال البلاء" (القيسي، 1982، ص 32) قائلًا:

يظنّه- وهو في الهيْجاءِ مُنفردّ- أخو الجَسارةِ جيشًا زاجرًا لجبا

(ديوانه:143)

وهنا وصل الشاعر إلى مرحلة المبالغة في المدح إذ أوصل ممدوحه لدرجة مساواة البعض بالكل والفرد بالمجتمع والمنفرد بالجيش في محاولة إلى إفراده في عين القارئ وأذن المتلقي جاعلا من الواحد كيانا متحركا يملأ الحيز الذي يشغله ولا يهتز، وأن اختياره للهيجاء لم يكن اعتباطا ففيها يكون القرار مكلفا إذا ما كان صائبا، ونلحظ أن حركية النص تكمن في تغير حالة الفرد من المشبه إلى المشبه به (الجيش الزاجر) الذي لا يكاد يستقر في مكان ولا يخفى على القارئ ما يحويه البيت من حركة الصوت الناتجة عن الجيش. إن الصورة الفنية في النص أشبه بالمركب الكيميائي الذي تتفاعل فيه المواد (اللغة وتشكيلاتها) بواسطة عناصر (مفردات) ينتقيها الشاعر ويحاول من خلالها إنتاج صورة جديدة وبناءً على ذلك يقول الشاعر:

بكلِ أنملةٍ بحرٌ، وكل يدٍ سحابةً أمْطرتْ للمرتجِى النَّشَبا

(ديوانه: 145)

ينتقل الشاعر في هذا البيت من الجزء إلى الكل فالأول متمثل بـ (أنملة) فيما يمثل الأخير (اليد) فتبدأ الأولى بالاتساع لتصل إلى ذروتها في العطاء مشبهًا تلك الصورة التي تمثل الجزء بحركة المد والجزر، فيما ينتقل بالكل المتمثل بـ (اليد) إلى السحابة التي أمطرت السائل بما كان يرجوه وأكثر مصورًا انسيابية المشهد بمشهد يشبه هطول المطر والسيل الذي تبع ذلك الهطول وقد وفق الشاعر في وصف ممدوحه بصورة تشبيهية تجمع كل الوصف في العطاء والكرم وكل ما يمكن أن يقال في ذلك، وهذه الصورة تمثل البصرية والحركية التي تخيل فيها الشاعر المطر يتساقط بغزارة وحركة الغيث الشبيهة بالبحر الممتد أعطت إيحاءًا صوتيًا متمثلًا بالصوت الرنان للمطر فضلًا عن تكرار(كل) الذي عكس غزارة المطر فضلًا عن الإيقاع المتحقق المصاحب لسقوط المطر التي أومت بالخير والعطاء واستخدامه للتضاد بين (انملة، بحر) حقق مفارقة رائعة لإبراز ضخامة

العطاء. وفي نص آخر يربط الشاعرُ الماديَّ بغير المحسوس بلغةٍ شعريةٍ عبر الخيال الثانوي الذي جعل للمرام (عناقيد) على الرغم من أنهما لا يلتقيان؛ إذ يقول فيه:

وقد جَنيتُ عَناقيدَ المرامِ وما جَنى أخو الكيدِ فليْستحمضِ العنبَا

(ديوانه: 145)

يشير الشاعر في حركته في هذا النص إلى لذة الوصول التي تبدأ من المقابلة بين الشخص السوي (وهنا وصف الشاعر نفسه به) وبين الشخص الذي يكيد للآخرين، والمعروف أن الثمار غالبيتها تكون في الأعلى مما يتطلب الوقوف والتسلق بخطى ثابتة وموثوقة وبجهد وما يثبت ذلك (وقد جنيت عناقيد المرام) وبدخول (قد) على الفعل الماضي أفادت التحقق وأن القارئ الفطن لا يجد خيوطًا بين (العناقيد، المرام) لكن بواسطة الخيال الشعري جمع الشاعر بينها والمرام يقصد به كل ما يروم الفرد الوصول إليه من مجد ومنصب وسمو، فيما جنى المكيد فقط القول لا الفعل وما يؤكد ذلك عجز البيت، ولا يخفى على القارئ ما يحمله البيت من تناص مع المثل العربي وفيه يقابل المحسوس المادي باللامحسوس، وتكمن جمالية هذا التشبيه في التباين بين الحلاوة والمرارة والصورة الحسية وزاد ذلك التوازي اللغوي المتحقق في (جنى، جنيت) مما أضفى على التشبيه قوة تعبيرية ومعنوية منحت هذا البيت جمالية. وفي الاعتزاز بالذات يقدّم الشاعر نصًا يرفع فيه من مقامه، ويجمل صورته أمام المتلقي جامعًا فيه بين الصورتين الساكنة والمتحركة، والتقديم في البيت كان "بمثابة منبهات فنيَّة يعمد إليها المبدع ليخلق صورة متميزة" (عبد المطلب، ١٩٩٤، ص 271-272) إذ يقول:

فـمنْ يدَّخـــرْني لم يخـــبْ ومثلي متى خاضَ العجاجةَ يُنشدِ

(ديوانه: 149)

جاءت الحركة في هذا البيت بانتقالٍ من السكون المتمثل بـ (يدخرني) فالمعروف أنَّ الادخار بقاء الشيء في مكانه لفترة من الزمن إلى حركة الموقف والشد المتمثل بـ (ومثلي متى خاضَ العجاجةَ ينشدُ) فالجملة الفعليةُ (خاضَ العجاجةَ) تدل على حركةٍ عنيفةٍ فيها حدث نتج عنه غبار وعجاجة، وفي المشهدِ حركة صاخبة تحجب فيها الرؤيةُ ويبقى الصوت فقط وقصد فيه صوت الفعل (ينشدُ) الذي يدل على النداء باسم المعني الذي يستغاث بهِ، ولا بدَّ من القولِ إنَّ النصَّ يسير في قطبين الأول (الادخارُ) الذي يضَمُّ لوقتِ الشدة، والثاني (الخوضُ) الذي يمثل غاية ونتيجةَ ذلك الادخارِ.

وفي مشهدٍ سينمائيٍّ يجمع الشاعر بين الطبيعة والمكان الاصطناعي، ويوظفهما في سياقٍ يُشرك فيه الإنسان معهما؛ لينتج بذلك مشهدًا متكاملًا يحمل في طياته الكثير من الصور، منها الثابتُ ومنها المتحرك إذ يقول:

فجاؤوا صفوفًا، والقنا يقرع القنا كغيم كثيفٍ أو بناءٍ مُشيَّـدِ

(ديوانه:148)

تبدو الحركة أكثر وضوحًا في هذا البيت؛ إذ نلحظ مشهدًا سينمائيًا مصورًا من الزوايا كافة لا تكاد تتوقف فيه الحركة مبتدئةً من الفعل (جاؤوا) بدلالته على الاستمرار في التقدم ضمن صفوف

منظمة ذات توسع أفقي ومتتالية، ومن ثم يلتقي الجمعان وجهًا لوجه لدرجة أن الرماح أصبحت تضرب بعضها ببعض من شدة التلاحم والاحتكاك في مشهد حركي مستمر من الاتجاهات جميعها حتى يشبهها الشاعر بسحابة ماطرة بغزارة فيصور توسع تلك الغيمة عموديًا وهي تحمل الغيث ويصفها بالبناء المشيد الذي يتخذ الارتفاع العمودي أيضًا وكلاهما يحجب الضوء، وهنا صورة بصرية تسعى إلى تصوير مشهد الصفوف كأنها البنيان الذي يبّرر الشكل الضخم المتماسك ورغم أن البنيان ثبات إلا أن الشاعر أعطى شعورًا بالحيوية والتنظيم فقد جمع بين الحركة (الصفوف) والثبات (البنيان) وهذا التضاد عمق المعنى وتأثيره في المتلقي.

ومن ثَمَّ يصور الشاعر تراتبية الحياة ونهايتها، فيقابل بين (البشر والموت) و(الممدوح والنعام) إذ يشكل الفزعُ والخوف من الخطر رابطًا مشتركٍ بينهما، فالنهايةُ الحتمية لكلٍّ منهما الموت فالبشرُ ختامهم الموت، والحيوانات نهايتها الافتراس أو القتل وكلاهما يؤدي إلى النتيجة نفسها، ووفقاً لذلك يقول:

والموتُ يجفلُ كالنَّعامِ إذا بدا والبازُ في يُمناهُ لا يصْطاده

(ديوانه: 156)

يصف الشاعر قوة ورهبة ممدوحه إلى درجة المبالغة وتكمن تلك المبالغة بقوله: (الموت يجفل كالنعام إذا بدا) أي إذا ظهر والمعروف أن الموت هو الحقيقة الحتمية والنهاية لكل كائن حي على وجه الأرض، بما فيهم الرائي والمروي عنه، وقد عكس الشاعر الأدوار فنحن من نهرب من الموت، وقد شبهه بالنعام الذي يجري بسرعة إذا ما شعر بالخطر، والحركة في البيت كانت (يجفل كالنعام) أي هروبه، ويقصد بها هروب من يخالفه ويعارضه عند نزاله وفي حضرته، وفي عجز البيت يصف الشاعر سيف الممدوح بـ (الباز في يمناه لا يصطاده) أي أنه يصيد ولا يصاد، بوصفه طيرًا جارحًا مفترسًا ينقض على فريسته بسرعة خاطفة، ومما يميز هذا النص هو رجحان المشبه به على المشبه، وهذه الصورة الحركية المتخيلة تخلق شعورًا بالرعب والمهابة أمام الموت فضلًا عن استعماله هذا التشبيه الحيواني الذي أعطى للصورة حيوية وواقعية. وفي الانتقال من حياة الهروب والقلق إلى حياة الأمن والتعايش يوظف الشاعر بيتًا يقابل فيه بين حياة الغابة المتمثلة في (الأسود والجؤذر) وبين الحياة المأهولة المتمثلة في (الشاة والذئب) محاولًا الانتقال بهما من عالم الافتراس إلى عالم الأمان، فيقول:

ولسوْف يرْعَى ذئبُها مَعَ شَاتِها وأُسُودُها ترعَى ذِمامَ الجُؤذرِ

(ديوانه:165)

تتجسد حركة البيت في الانتقال من الوحشية إلى الألفة، ومن الصراع إلى التعايش، ونلحظ فيها ترويضًا لما تحمله غريزة المفترس المعتادة ألا وهي مهاجمة فرائسها، كنايةً عن انتشار العدل وتطبيقه، وإن قول الشاعر: (سوف يرعى) التي أفادت الاستقبال وهي حركة ألفةٍ تنفي أو تُعلق حركة الافتراس التي يقوم بها (الذئب والأسد) والمعروف أن الحركة المعتادة للأخيرين هي المطاردة، بينما نعرف أن حركة (الشاة والجوذر) هي الهروب، فهنالك علاقة طردية بين الاثنين حاول الشاعر

محوها بلغته الشعرية، ولا بد لنا من الإشارة إلى أن اختيار الشاعر لـ(الرعي) كان اختيارًا موفقًا يبعث الطمأنينة والسكينة في نفس المتلقي. اعتمد الشاعر في أغلب تشبيهاته للمشاهد التي يصورها لنا على المقابلة بين المادي وغير المحسوس بطريقة احترافية عبر الذاكرة الاسترجاعية إذ أنشد قائلًا:

تذكّرتُ لمّا أومض البرقُ في الدَّجى تبسُّمَ مَنْ لازالَ للشَّعْرِ مُسْبِلا

(ديوانه:193)

يتحدث هذا النص عن ذاكرة الشاعر الاسترجاعية وكيف وظفها خدمةً للمشبه؛ فهو يصف مشهدًا لليلٍ شديد الظلام يظهر البرق فيه فجأة فينير ما حوله بقوله: (لما أومض البرق في الدجى) ومن ثمَّ يربط بينه وبين تبسم الحبيب الذي تعود أن يترك شعره مسدلاً على أكتافه؛ فيقابل بين (وميض البرق) و(تبسم الحبيب) أي رؤية ثغره وأسنانه وكلاهما يدل على البياض (الوميض والأسنان) ونرى أنه يقابل مرة أخرى بين (الدجى) و(الشعر) فكلاهما شديد السواد، وبذلك وفّق في مقابلته بين المحسوس المادي المتمثل في (الحبيب) وبين غير المحسوس في قوله: (أومض البرق في الدجى) والأداة التي ربطت بين الاثنين هي العين، وعليه تكون الحركة في البيت بين الشعر المسبل وبين وميض البرق.

المبحـــــــــث الثانـــــي

الصورة التشبيهية الساكنة:

يمكننا الاستدلال على الحركة في النص من خلال المشهد الذي يحمله ذلك النص من تشبيهات ومقابلة ما بين المشبه والمشبه به، كما ونستدل على سكون النص من خلال الصورة ففي الأول يحمل المشهد حركية مستمرة أشبه بتقنية الفيديو، على عكس الصورة التي تكون ثابتة، وسنحاول في هذا المبحث الكشف عن الصورة الساكنة في ديوان الشاعر. ففي بيتٍ شعري يحمل في صدره مشهدًا يجسد الشجاعة والثبات والحركية المستمرة، ثمّ يقابله سكون في الثبات والالتصاق بالأرض أي أن الشاعر جمع الحركة والسكون في النص ذاته جسد الأول عنصر الحركة فيما دل الثاني على سكونها، و"إن عالم الفرس كما ترسمه هذه الصورة زاخر بالحركة والقوة والحيوية" (اليوزبكي، 2010، ص 168) فيقول:

فرسانُ نقْعٍ على أفراسِهم أُطمٌ (كأنهم في ظهورِ الخيلِ نبتُ ربا)

(ديوانه: 132)

اعتمد الشاعرُ هنا تقنية الفيديو في تصويره للمشهد، إذ نراه سلط الضوء في النص على جميع زوايا المشهد، إذ يبدأ النصُ الحركةَ في صدرِ البيت حيث يصور الفرسانَ في معركةٍ يشتدُ فيها الوطيسُ ويرتفعُ الغبارُ وهم ثابتون كالحجارة المَشيدة رغم حركة الخيول وجريها وما ينتج عن ذلك من غبار دلالة على الصخبِ والفوضى، وأنَّ السكون يظهر في عجز البيت في (كأنهم في ظهورِ الخيلِ نبتُ رُبًا) أي متجذرون ثابتون لا تحركهم ريح ولا تقتلعهم قوة، وبذلك يحمل دلالة العزيمة والإصرار، وقد تساوت كفتا الميزان بين المشبَّه والمشبَّه به فكلاهما له صورة فنية وأبعاد جمالية،

وهذه الصورة بينت طبيعة العلاقة بين المشبه (المتحرك) وبين (المشبه به) الثابت الساكن في جعل هذه الحركة دالة على الرسوخ والثبات مثيرة في المتلقي صورة لهذا المنظر من القوة والهيبة.

ولطالما اعتاد الشعراء على مدح الملوك والأمراء والقواد وميسوري الحال من أجل التقرب منهم وكسب ما يسد قوتهم، وأحيانًا أخرى من أجل الحصول على بعض المناصب والمؤهلات، فيقول:

كانت قياسًا على إنعامهِ لممًا وفي رياضِ نداهُ الطَّلّ والحَببا

(ديوانه:143)

يصف الشاعر كرم ممدوحه كأنه ندى ثابت على أوراق الأشجار في الرياض، ولأنه تعوّد على الجود فلا يمكن إحصاء ما ينفق؛ فهي في نظره قليلة وصغيرة وقد تمثلت في (لمم) وإن ثبات الصورة وسكونها جاء في إنفاقه المستمر وقد أكده الفعل (كانت) دلالة على الاستمرارية وأن الصورة الثابتة تمثلت في فقاقيع الماء التي تظهر صباحًا على النباتات وبشكل دائم؛ أي قابل تلك الفقاقيع بجوده المستمر، مما يخفف من ثقل كاهل الناس ويساعدهم على الاستمرار في ممارسة حياتهم، كما تنبت الأشجار والنباتات الجديدة، وفي المقابل تستمر خضرة تلك النباتات، ولعل الشاعر وفّق في مدحه هذا الذي أعطى صفة الثبات والاستمرار لجوده طوال فترة وجوده، وأعطى كرم الممدوح بعدًا حيويًا إذ شبه عطاءه بالمطر الذي أحيا الأرض فتحول كرمه وعطاءه مصدر حياة وخصبٍ. ومن ثمَّ يصف الشاعر نصًا يقارن فيه الإدارة ما بينه وبين منافسه الذي ظفر بها بأسلوب يرفع من مقام ممدوحه ويقلل من شأن منافسه الذي يصفه بقوله (ذنب) أي لا يملك ما يؤهله لذلك المنصب، كما أن "توكيد الفكرة والتركيز على المعنى المقصود ومنح اللفظ المكرر طاقة شعرية تحيل إلى بؤرة إيقاعية ودلالية في النص" (البدراني، 1999، ص127) فيقول:

هبِ الوزارة كالضرغامِ؛ فهْو له رأسٌ، وأضْحى الذي قد نالها ذنبًا

(ديوانه:144)

يصور الشاعر في هذا البيت ممدوحه في إدارته لأمور حاشيته وأتباعه، مشبهًا إياه بالأسد في اتخاذ القرارات، إذ يملك من الحنكة والهيبة ما يمكنه من بسط نفوذه، وقد قابل الشاعر بينه وبين من نال الوزارة ممن لا يملك المؤهلات لذلك؛ إذ إنّ جمال الصورة يكمن في المشبه به؛ فالمعروف أن للأسد رأساً ذا وقار يهابه من يراه فأقام مقابلةً بين صورة الأسد وبين إدارة ممدوحه لمفاصل ولايته، ونرى أن الشاعر بدأ من الأعم وهو المسمى الذي قصد به المنصب الذي يشغل حيزًا كاملًا، ومن ثم ذكر الرأس) وقصد به إدارة ذلك المنصب والإلمام بكافة تفاصيله وموارده وكيفية توظيف تلك الموارد بما يتوافق مع قراراته، ومن ثم ذكر (الذنب) وقصد به خلاف كل ما ذكر؛ أي أن المنافس ليس مؤهلاً لذلك. يتطلب العدل أحيانًا استعمال القوة من أجله كي يعم ويسود ووفقًا لما سبق يوظف الشاعر نصًا يصف فيه العدل الذي استطاع ممدوحه تطبيقه حتى إنه يجعل الوحش غير جائع لما وفره من قوت لجميع رعاياه فيقول:

فما اشتكتْ ظمأً يومًا كصارمِهِ ولا اشتكى الوحشُ في أرضٍ العِدا السَّغَبا

(ديوانه: 144)

يجسد هذا البيت قوة الممدوح التي تعكسها شخصيته ومضرب سيفه؛ فيحوّل الشاعر من خلاله الخوف إلى طمأنينة يسودها السكون بفضل قوته، ومن خلال توظيف الشاعر لعناصر ثابتة في مشهدٍ يدل على الحركة (القتال) في صورتين مختلفتين بين ثبوت وسكون (السيف) وصورة الوحش في المعركة المستمرة من كثرة القتلى فما اشتكى الجوع من وفرة جثث الاعداد وقوة ممدوحه الذي روى سيفه واشبع الوحش. وفي مشهدٍ آخر كتب الشاعر نصًا قابل فيه المحسوس المادي باللامحسوس فالأول تمثل بالممدوح وجنوده فيما دل الثاني على النجوم المضيئة المحيطة بالثريا، و" وهي صورة أوضح من سابقتها لأنها تنصب على علاقة الناس بهذا الممدوح" (البطل، 1981، ص164) قائلًا:

سَرى في مَثارِ النقْعِ بدرًا تحفَّه نَجومًا، وفي يُمناهُ شُعلةُ فرقدِ

(ديوانه: 150)

بدا الشاعر بالفعل (سرى) الذي يدل على بدء الحركة ليلًا وقابله بآثار الغبار الناجم عن حركة الخيول والمعركة والمتصاعد في الجو، والذي نتج عن حركة الخيول واشتداد المعركة ويحيط بذلك الجيش التابع له وهم يصطفون حوله فبدا هنا الممدوح كالبدر في اشراقه واضاءته في ظلام المعركة، فالشاعر هنا صور مشهدًا لحركة مستمرة والثابت فيها هو القتال المستمر وبقاء النقع متصاعدًا، ومن ثمَّ يربط الشاعر ذلك بالمقابلة بين ممدوحه وما يحمله من شدة بأس ووقار وهيبة وبين البدر الذي تحيطه النجوم وتكون أشد إضاءة منها في مشهد يقلب الظلام نورًا، وبذلك يستمد جنوده الدافع المعنوي منه إذ يرون تقدمه وهم يحيطون به وكيفية قتاله، وفي قوله: (وفي يمناه شعلة فرقد) يصور سيفه الذي لا يرى منه إلا بريقه وما يسطر من مآثر في الأعداء، وقد طغى المشبه به على المشبه ووفق الشاعر في ذلك. وفي نص آخر يختلف عن سابقيه يوظف الشاعر بلغةٍ شعرية يساوي من خلالها المشبه به بالمشبه، وربما هي من النوادر التي تجتمع فيها أمور كهذه وإن دل ذلك فإنما يدل على تمكن الشاعر من لغته وثقافته وما تجود به قريحته الشعرية التي جاءت بمثل هذا، و"إنَّ تركيب أي نص إبداعي يكون نتاجًا لمظهره اللَّفظي الخارجي" (إبراهيم، 1990، ص 121) فيقول:

للهِ قومٌ بَدتْ أشبالُهم دُررًا بين الوَرى وبوجهِ الدَّهرِ كالغُررِ

(ديوانه: 168)

يقوم النص على ترسيخ (علوّ القوم) في مختلف الأزمان من خلال ثبات صفات أولئك القوم وهيئتهم، ويكمن ثبات الصورة وسكونها في النص عبر استمرار الصفات والأفعال التي توارثها الأخلافُ عن أسلافهم، ويحمل النص تشبيهاتٍ كثيرةً تؤكد قول المثل: (هذا الشبل من ذاك الأسد) وبذلك يؤكد اكتساب الصفات قولًا وفعلًا، وقد شبَّه الأبناء بـ (الدرر) المضيئة قياسًا بسائر الخلق، وبالـ (غُرَر) وهي العلامة البيضاء في وجه الفرس تظهر منذ الولادة وتكون ثابتة تميزها عن غيرها، وبمدحه هذا يرفع من شأن ممدوحيه ويُعلي قدرهم، ويرجح كفتهم إذا ما قورنوا بباقي البشر كما يدل النص على أصالة معدن الممدوحين وكرمهم وسخاء أيديهم.

وفي أسلوب يحقق "للنصَّ وظيفته الإبداعيَّة التي تجعله قولًا جماعيًا وليس تعبيرًا ذاتيًّا" (عبد المطلب، 1995، ص 162) يقابل الشاعر فيه بين الثريا التي تزين السماء ببريقها وبين العقد على رقبة محبوبته ويشبه بينهما بلغة اضفت جمالًا على النص، يقول:

إنَّ الثرَّيا التي فوقَ الغلالةِ ما بآخرِ الجيْدِ تحتَ الخافقِ النضرِ

(ديوانه:172)

هنا شبه الشاعر الثريا بحبات العقد في جيد المرأة المرصوفة، وانتظام هذه النجوم اشبه بحبات العقد التي تزين جيدها، وهو تشبيه متخيل حول منظر النجوم في السماء إلى صورة متخيلة في العقد، وهذا مما يسمى بالتشبيه المقلوب أو تشبيه الأعلى بالأدنى فقلب الشاعر هنا التشبيه فجعل الثريا (الأعلى) مشبهًا والعقد (الأدنى) هو المشبه به وذلك مبالغة في تقوية صورة العقد وجماله حتى أصبح كأنه الأصل فأضاف جمال جيدها إلى جمال العقد مبالغة في الصورة على وصف هيأة وشكل ثابت وكلا طرفي التشبيه في حالة سكون تعطي انطباعًا للمتلقي بالهدوء والسكينة فكأن هذا العقد زينة مرسومة في السماء. ولا يستطيع الشاعر قطعًا أن يبتكر لغة من فراغ، فهو محكوم بـ (إرث) لغوي يحاصره، ويضغط على وجدانه، ويمثل هذا الإرث تحديًا من طراز فريد له؛ لشخصيته الشعرية التي تميزه عن سواه ممن يستثمرون الإرث ذاته" (العلاق، 1990، ص 29) وبذلك يكتب الشاعر نصًا يحمل طابع السكون النفسي، وجاء من خلال الثنائية الضدية التي تمثلت في سلوك الممدوح وفق ما تقضيه الضرورة والموقف، فيقول:

أُجاجٌ بيومِ النقعِ مُرٌّ مَذاقَه وعذبٌ لذي سلْم لمنْ هوَ ذائقُ

(ديوانه:184)

يقوم هذا النص على ثنائيتي القسوة والرفق كلاهما يحمل السكون في جوهره؛ ففي صدر البيت يكون الممدوح شديد الحزم والموقف مع من حوله، كأنه ماء شديد الملوحة في يوم المعركة وعبوس مر المذاق لا يساغ شربه، هكذا هو مع الأعداء ومن يخالفه، في حين هو عكس ذلك كالماء العذب لا يستغنى عنه ويتودد لمن يتقرب منه، ونلحظ أن صدر البيت يحمل في مكامنه القسوة والرعب التي دلت عليها المفردات (أجاج، يوم النقع، مر المذاق) فالأول يؤذي البدن ويرافقه اضطراب جسدي، والثاني هو يوم المعركة التي يرتفع فيها الغبار والظمأ، والثالث مر مذاقه أي لا يهضم ولا يمكن اجتيازه، وفي المقابل هو لين طيب المعشر لمن يحمل السلم معه، وأن السكون في النص جاء سكوناً غير محسوس ألا وهو سكون النفس، ويجمع هذا البيت بين الحركة والسكون لأن الصورة قامت على وصف المعركة المستمرة وغبارها ثابتًا فيها. ومن ثم يوظف الشاعر عنصرَي البر والبحر، مسخرًا إياهما طوعًا لممدوحه للرفع من شأنه؛ فشَبَّه مجيئه بتوقف حركة الملاحة في البحار، وكأنه يوم شديد الرياح لا يمكن الإبحار فيه، وبعدها يذكر أنه في حضرته لا حصن ولا سلطان، فهو صاحب القرار والسطوة. وقد شبّه القادة والملوك بالجبال التي لا تثبت ولا تفعل شيئًا في حضرته، قائلًا:

إذا جاءَ فالإبحار مَرسَى سَفائنٍ وإنْ صالَ لم تثبتْ لديه الشواهقُ

(ديوانه: 185)

يصور الشاعر هنا سطوة ممدوحه المطلقة على البر والبحر؛ إذ جعل السكون في صدر البيت نتيجةً لوصول السفن إلى المرسى، وهو المكان الذي تقف فيه بعد حركة طويلة من الإبحار، وقد استعمل (إذا) الشرطية التي أفادت توقف حركية الإبحار في صورة جسدت سير الأمور وفق قراراته وأن الهدوء والسكينة يكمنان في حضوره، أما في عجز البيت فنرى زعزعةً للثوابت؛ إذ تتلاشى (الجبال الشواهق) وهي عناصر مادية أمام نفوذ الممدوح، فمجرد إقباله لا صوت يعلو فوق صوته ولا فعل يذكر غير فعله، وقد عزز البيت هيمنة الممدوح على مقدرات وقرارات سلطته دون منافس.

وفي نصٍ يحمل دلالة الألفة وسكون النفس يوظف الشاعر صورة تشبيهية قائمة على أساس المقابلة بين موطن الإنسان الذي تمثل بالجوسق والسكن في سفحه، وبين موطن الحيوانات البرية المتمثلة بالغزلان وصغار الظباء، ومن ثم يصف الجلود التي تغطي تلك الحيوانات قائلًا:

ذكرتُ اللِّوى والساكنينَ بسفحِه وأعني لِوى روضٌ هناك وجَوسَقِ
مَرابضُ آرامٍ، ومأوى جَآذرٌ همَ الوحشُ لولا لبسُ شَلْفٍ وقَرْطقِ

(ديوانه: 190)

في البيتين يرسخ الشاعر فكرة الثبات من خلال وصفه للمكان الساكن الذي دلت عليه المفردات (الروض، الجوسق) والتي وظفها عبر ذاكرته الاسترجاعية فهو يثبت الذهن على سكون هذه الأماكن والحنين إليها وإلى روضها المتمثل بالنباتات التي تحيط بها والتي تبعث السكون النفسي في تأمل الطبيعة والعمران، ومن ثم يذكر أو يقابل بينها وبين مساكن الغزلان وأماكن راحتها إذ يجتمع الهدوء والسكينة والاستقرار النفسي في كلا البيتين وقد طغى المشبه به على المشبه في النص.

الخاتمة:

الحمد لله على توفيقه والصلاة والسلام على رسولنا الكريم محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

لقد توصل البحث إلى مجموعة من النتائج منها:

1- تميز ديوان الشاعر حسن عبد الباقي الموصلي بلغة شعرية رصينة مع اعتماده الواضح على الجانب الدلالي في بناء نصوصه.

2- إكثار الشاعر من استعمال الصور البلاغية في تجربته وبخاصة أسلوب التشبيه الذي غلب على معظم قصائد الديوان.

3-ميل الشاعر في معظم تشبيهاته إلى ترجيح كفة (المشبه به) على (المشبه) في حين ندرت الشواهد التي تساوى فيها الطرفان.

4- اعتمد الشاعر في بناء صورته الشعرية على المقارنة بين المادي المحسوس والمعنوي غير المحسوس مما ساعد على إثارة ذهن القارئ وتفاعله مع النص.

5- تميز الديوان بوضوح (الصورة المتحركة) وحضورها الواسع في السياق الشعري على العكس من (الصورة الثابتة) التي كان حضورها محدودًا.

6- تنوع الأساليب الإنشائية في قصائد الشاعر مثل (أسلوب الأمر) مع تفوق واضح للأساليب البلاغية التي فرضت هيمنتها على أغلب النصوص.

التوصيات:

1- يوصي الباحثان بدراسة المشهد في ديوان الشاعر حسن عبد الباقي الموصلي لأن أغلب نصوصه اعتمدت تقنية الفيديو التي تصور المشهد من جميع الزوايا.

2- كما نوصي بدراسة التشبيه في ديوان الشاعر حسن عبد الباقي الموصلي .

3- يمكن أن يدرس في بحوث أخرى كـ (الآخر الممدوح) في شعر حسن عبد الباقي الموصلي.

قـــائـمـــــــة المصـــــــــادر والمراجع:

1-ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا الحسيني العلوي(ت: 322هـ). (د.ت)، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة.

2- إبراهيم، عبد الله. (1990م). المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة). المركز الثقافي العربي. ط١.

3- أحمد، شريف بشير. (2025م). ديوان حسن عبد الباقي الموصلي (ت1157هـ). تحقيق: شريف بشير أحمد. دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر. القاهرة- دمشق.

4- البدراني، محمد جواد حبيب. (1990م). شعر السياب (دراسة إيقاعية) إطروحة دكتوراه غير منشورة(كلية الآداب جامعة البصرة). البصرة.

5- البطل، علي. (1981م). الصورة في الشعر العربي (حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها). دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع. ط٢.

6- ساعي، أحمد بسام. (1984م). الصورة بين البلاغة والنقد. المنار للطباعة والنشر. ط1.

7- عبد المطلب، محمد. (1995م). قراءات أسلوبية في الشعر الحديث. الهيئة المصرية للكتاب.

8-عبد المطلب، محمد. (1994م). البلاغة والأسلوبية. مكتبة لبنان ناشرون-بيروت. لبنان.

9- العلاق، علي جعفر.(1990م). في حداثة النص الشعري. وزارة الثقافة والإعلام (دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد.

10- العمري، محمد أمين بن خير الله. (1967م). منهل الأولياء ومشرب الأصفياء من سادات الموصل الحدباء. تحقيق: سعيد الديوه جي. مطبعة الجمهورية الموصل.

11- العمري، ياسين بن خير الله. (1388هـ- 1968م).غاية المرام في تاريخ محاسن بغداد دار السلام. منشورات البصري. مطبعة دار البصري. بغداد. ط1.

12- قدامة بن جعفر، أبو الفرج بن قدامة بن زياد البغدادي (ت:337هـ)، (1302هـ). نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط1.

13-القيسي، نوري حمودي. (1982م). البطل في التراث العربي. مطبعة المجمع العلمي العراقي. بغداد.

14- المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد (ت:285هـ)، 1997م، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد ابو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣.

١٥-اليوزبكي، مؤيد صالح. (2010م). الرمز في الشعر العربي قبل الإسلام. دار ابن الأثير للطباعة والنشر في جامعة الموصل. الموصل.

List of sources and References::

1-lbn.Tabataba, Abu al-Hasan Muhammad bin Ahmad bin Muhammad bin Ahmad bin lbrahim al-Tabataba al–Husayni al–Alawi (d. 322 AH). lyar al–Shi'r . Edited by Abdul Aziz bin Nasser al–Mani. Al–Khanji Library , Cairo,n.d.

2-lbrahim, Abdullah. (1990). Al–Mutakhayyal al–Sardi (Muqarabat Naqdiya fi al–Tanaas wa al–Ru'a wa al–Ru'a wa al–Dalala) (The Narrative lmaginary: Critical Approaches to lntertextuality, Visions, and Signification). Arab Cultural Center،1 st ed.

3-Ahmed, Sharif Bashir.(2025). Diwan Hassan Abdul Baqi al–Mawsili (d. 1157 AH). Dar Mu'assasat Ruslan for Printing and Publishing ،Cairo–Damascus.

Al–Badrani ،4-Muhammad Javad Habib. (1990). [Unpublished PhD Thesis]. Faculty of Basra, Basra.

5-Al–Batal, Ali.(1981). Al—Surah fi al—Arabi (Hatta Akhir al—Qarn al—Thani al—Hijri: Dirasa fi Usuliha wa Tatawuriha) (The lmage in Arabic Poetry: Until the End of the Second Hijri Century, a Study of its Origins and Development). Dar al—Andalus for printing, Publishing, and Distribution, 2nd ed.

6-Sa'i, Ahmed Bassam.(1984). Al—Surah Bayna al—Balagha wa al—Naqd (The lmage between Rhetoric and Criticisn). Al—Manar for Printing and Publishing, 1st ed.

7-Abdul Muttalib, Muhammad.(1995). Qira'at Uslubiya fi al—Shi'r al—Hadith (Stylistic Readings in Modern Poetry). Egyptian General Book Authority, n.ed.

8-Abdul Muttalib, Muhammad.(1994). Al—Balagha wa al—Uslubiya (Rhetoric and Stylistics). Librairie du Liban Publishers, Beirut, Lebanon.

9-Al-Allaq, Ali Ja'far.(1990). Fi Hadathat al_Nass al_Shiri (On the Modernity of the Poetic Text). Ministry of Culture and lnformation, Dar al—Shu'un al—Thaqafiya al—Amma, Baghdad.

10-Al_Omari, Yassin bin Khairalldah.(1388 AH—1968). Ghayat al—Maram fi Tarikh Mahasin Baghdad Dar al—Salam. Al—Basri Publications, Al—Basri Press, Baghdad, 1st ed.
11-Al-Omari, Muhammad Amin bin Khayr Allah. (1967 AD). Manhal al-Awliya wa Mashrab al-Asfiya min Sadat al-Musil al-Hadba. Tahqiq: Said al-Daywahji. Matbaat al-Jumhuriyya. Al-Musil.
12-Qudama bin Ja'far, Abu al—Faraj bin Qudama Ziyad al—Baghdadi (d. 337AH). Naqd al—Shi'r. Al—Jawa'ib Press, Constantinople, 1st ed., 1302 AH.
13-Al-Qaysi, Nuri Hammudi. (1982 AD). Al-Batal fi al-Turath al-Arbi. Matbaat al-Majma al-Ilmi al-Iraqi. Baghdad.
14-Al-Mubarrad, Abu al-Abbas Muhammad bin Yazid (d. 285 AH). (1997 AD). Al-Kamil fi al-Lugha wal-Adab. Tahqiq: Muhammad Abu al-Fadl Ibrahim. Dar al-Fikr al-Arabi. Al-Qahira. 3rd ed.
15-Al-Yuzbaki, Muayyad Salih.(2010AD). Al-Ramz fi al-Shir al-arbi Qabla al-Islam. Dar Ibn al-Athir lil-Tibaa wal- Nashr fi Jamiat al-Musil. Al-Musil.

Aesthetics Of the Simile Image in the Poetry Of Hassan Abd Al-Baqi Al-Mosuli

Prof. Dr. Ibrahim Mohammed Mahmoud Al-Hamdani
University of Mosul / College of Education for Human Sciences / Department of Arabic
https://orcid.org/0000-0001-7112-2716
ialhamdani@uomosul.edu.iq
07740905455
Ahmed Khamis Kurdi
University of Mosul / College of Education for Human Sciences / Department of Arabic
ahmed.kurdi@uomosul.edu.iq
07725384275
https://orcid.org/0009-0001-6122-7685

Abstract:
Undoubtedly, creative texts, particularly poetic ones, require a meticulous reading to unveil the aesthetics they contain. Our research, entitled "Aesthetics of the Simile Image in the Poetry of Hassan Abdul-Baqi Al-Mawsili," falls within this scope. It examines the images and similes embedded in his texts, which he employed as scenes based on the contrast between the subject of the simile (Al-Mushabbah) and the object of the simile (Al-Mushabbah bihi), and the degree of contrast between them. At times, the former predominates over the latter; sometimes they are equal; and in other instances, the subject predominates over the object, though this is very rare. We attempted to explore the dynamism and stillness of these scenes through the poet's texts, which were characterized by their high poetic language and his skillful,

Keywords: Image, Simile, Aesthetics, Hassan Abdul-Baqi, Poetry