الصورة الشّعريّة وجمالياتها في كتاب المستدرك على صنّاع الدواوين والمجموعات الشّعرية الأندلسية
م.د. محمد طه جواد ياسين الساعدي

Received: 21/11/2021 Accepted: 7/12/2021 Published: 2022

الصورة الشّعريّة وجمالياتها في كتاب المستدرك على صنّاع الدواوين والمجموعات الشّعرية الأندلسية
م.د. محمد طه جواد ياسين الساعدي

فلسفة اللغة العربية وآدابها – أدب أندلسي
جامعة ديالى – كلية التربية المقداد
dr.mohammed.taha@uodiyala.edu.iq
07722076447

مستخلصُ البحث:

تَهدفُ هذهِ الدراسةُ إلى التبحرِ والغوصِ في بحرِ الصُّورةِ الشّعريةِ، وجمالِياتِهَا، وأنماطِهَا، فِي الشعرِ الأندلسيّ، الذي أغفلَ محققوا دواوينَ الشُّعراءِ أنظارَهم عنه من دونِ قصدٍ، والمجموع من الصادرِ الأُخرى في كتابِ المستدركِ على صُنَّاعِ الدَّواوينِ والمجموعاتِ الشّعريةِ الأندلسيةِ، الذي جمعَهُ وحققهُ الدكتورُ محمد عويد الساير. وكانَ سببُ اختيارِنا لهذا العنوانِ يكمنُ بعدمِ دراسةِ الباحثينَ لأغلبِ النُّصُوصِ الموجودةِ بهذا الكتابِ، وكشفِ معالمهَا، وهي نصوصٌ جميلةٌ غنيةٌ بعناصرِ الإبداعِ. وكما هو معلومٌ عندَ أغلبِ الباحثينَ والنقادِ فإنَّ الصُّورةَ من أَهَمّ مكوناتِ وعناصرِ النَّصّ الشّعريّ، فهي جوهرُ النَّصّ، وَوَسيلتُهُ القادرة، والمتمكنة على الإبداعِ، والخلقِ، والتصويبِ لجزئياتِ الواقعِ، ومن دونِهَا يصبحُ النَّصُّ تقريريًّا، لذلكَ اهتمَّ النقادُ والبلاغيونَ بكلِّ ما يخصُّهَا، ويحيطُ بها من مفهومِهَا، وعناصرِهَا، وأنواعِهَا، قديمًا، وحديثًا. وقد تنوعتْ الصُّورةُ في النُّصُوصِ الشعريَّةِ بينَ حِسيَّةٍ تعتمدُ على حَاسةٍ، أو أكثر من حواسِ الإنسانِ، وبِوسَاطةِ الحواسِ يمكنُ للمتلقي أنْ يقفَ عندَ الصُّورةِ التي رسمَهَا المبدعُ بخيالِهِ العميقِ، ويُدركُهَا، ويربطُ بينَ أجزائِهَا، ومكوناتِها للوصولِ إلى كليتِهَا، وبينَ عقليَّةٍ ذهنيَّةٍ تعتمدُ على العقلِ والتفكيرِ، في إدراكِهَا واستيعابِهَا، وقد سرنا على طريقِ المنهجِ التحليليّ في استنطاقِ النُّصُوصِ الشّعريَّةِ التي انتقيناهَا للدراسةِ، وتفسيرِهَا، معَ الإفادةِ من المنهجِ الفنّيّ؛ لتكتملَ عمليةُ الكشفِ والاستخراجِ للصُّورةِ، والتي نطمحُ لهَا، وقد قُسِمَتْ الدراسةُ على تمهيدٍ ومبحثينِ، مشفوعينِ بالخاتمةِ والمصادرَ والمراجعَ، وقد تبينَ وتكشفَ لنا مقدرةُ الشُّعراءِ على استعمالِ الصُّورةِ الشّعريَّةِ بكلِّ أنماطِهَا المتنوعةِ، وعبروا بوساطتِهَا عن صفوةِ أو حصيلةِ التجاربِ التي خاضوهَا معَ الحياةِ، فَضلًا عنْ بيانِ آرائِهم فيها .

الكلمات المفتاحية : الصُّورةُ الشّعريَّةُ ، الحِسّيَّةُ ، البصريَّةُ ، السمعيَّةُ ، الشميَّةُ ، الذهنيَّةُ .

التَمهيدُ:

إنَّ الصورةَ هي عصبُ كلِّ إنتاجٍ أدبيّ بشكلٍ عامٍ، وشعريٍّ على وَجهِ الخُصوصِ، وعمادُ كلِّ قصيدةٍ، تشكلَتْ بِهَدَفِ استمالةِ ذوقِ المتلقي، وإمتاعِهِ، فما الشِّعرُ إلا تعبيرٌ، وتصويرٌ[1]. وتمنحُ الصورةُ الشّعريةُ النَّصَّ الشّعريَّ قوتهُ، وَقيمتهُ، فهي ((آليتُهُ التي لا يستقيمُ الشِّعرُ إلا بها، كما أنَّ الاتجاهَ إلى دراسةِ موضوعتِهَا، معناه : الاتجَاه إلى تناولِ البنيةِ المركزيةِ، التي تلتفُ حولهَا جمالياتُ النَّصّ الشّعريّ، وتنعقدُ من خلالِهَا تجربةُ الشَّاعرِ، حينَ تَضطلعُ الصورةُ برَسمِ جملةِ المواقفِ، والعوَاطفِ المؤسسةِ لدَلاّلِيَّةِ النَّصّ عندَ التناولِ النقديّ))[2]. وقد جَاءَ المَفهومُ اللغويُّ للصورةِ الشّعريَّةِ فِي كَلَامِ الْعَرَبِ عَلَى ظَاهِرِهَا، فَهِي مَعْنَى حقيقةِ الشَّيْءِ، وَهَيْئَتِهِ، فَضلًا عنْ مَعْنَى صِفَتِه، وَالْجَمْعُ صُوَرٌ، وصِوَرٌ، وصُوْرٌ، وَقَدْ صَوَّرَهُ فَتَصَوَّرَ، وقالَ الْجَوْهَرِيُّ: والصِّوَرُ، بِكَسْرِ الصَّادِ، لُغَةٌ فِي

الصُّوَر جَمْعُ صُورَةٍ، وتَصَوَّرْتُ الشيءَ: تَوَهَّمْتُ صورتَه، فَتَصَوَّرَ لِي، ويقصدُ بها الشكلُ. والتَّصاوِيرُ: التَّماثِيلُ، وَمِن أسماءِ اللهِ الحسنى (المُصَوِّرُ)، الَّذِي صَوَّرَ جميعَ الْمَوْجُودَاتِ، وَرَتَّبَهَا، فأعطى كُلَّ شَيْءٍ مِنْهَا صُورَةً خَاصَّةً، وَهَيْئَةً مُفْرَدَةً، يَتَمَيَّزُ بِهَا، عَلَى الرغمِ من اخْتِلَافِهَا وَكَثْرَتِهَا [3].
وهذا يعني إنَّ الصُّورةَ قد ارتبطتْ في ذهنِ المتلقي بالمحسوسِ والمجسمِ مِنَ الأشياءِ، إذ أنَّ لفظةَ الصورةِ تعني في الأصلِ الشكلَ المجسمَ، والاشياءَ القابلةِ للرؤيةِ البصريةِ، وبمثلِ هذا المعنى استعملها المصحفُ الشريفُ [4]، كقولِهِ تعالى : ﴿ اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ قَرَارًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُم مِّنَ الطَّيِّبَاتِ ۚ ذَٰلِكُمُ اللَّهُ رَبُّكُمْ ۖ فَتَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ﴾ [5]. وقولِهِ تعالى :﴿ فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ﴾[6]. ونَستَشِفُ مِن ذلكَ أنَّ الصورةَ تَعنِي ((الشكلَ، والوجهَ، والهَيئةَ الظَّاهِرةَ، والنوعَ؛ وما تَجسمَ من معانٍ، وتصورٍ فِي الذهنَ، أي المعنى الأقرَب مِن المَعَانِي للصورةِ، فهي ما استقرَ فِي الذِهنِ مفهومٌ، أو معنىً، سواءً كانَ هذا عندَ المرسلِ، أو عندَ المرسلِ إليهِ (المتلقي)، أي ما يَعكسُ المشاعرَ، والأحاسيسَ التي تمَّتْ صياغتُهَا بألفاظٍ مُختلفةٍ مُعينةٍ))[7].
وقد فرَّقَ بعضهم بينَ الصورةِ، والتَّصَوُّرِ ، والتصويرِ، وذلك بوسَاطةِ ربطِ الصورةِ بالإدراكِ الحِسْيِ للأشياءِ، وعن هذا الإدراكِ يتخلقُ التَّصَوُّرُ، الذي هو استحضارُ صُورِ المدركاتِ الحسيةِ عندَ غيبتِهَا عن الحواسِ، ومن دونِ تَصرفٍ فيها بزيادةٍ أو نُقصانٍ، أما التصويرُ فهو إبرازُ هذه الصورُ الى الخارجِ بشكلٍ فنيٍّ ، فالتَّصَوُّرُ إذن هو العلاقةُ بينَ الصورةِ والتَّصوُّرِ، وأداتُهُ الفكرُ، وَاللسانُ، واللغةُ [8]. وَقد أهتمَ الدرسُ الأَدَبِيُّ والنَقدِيُّ وبِشَكلٍ خَاصٍ، اهتمامًا كبيرًا بالصورةِ، ومنذُ عَهد الفلسفةِ اليونانيةِ؛ لأنَّها بمثابةِ قوةِ العقلِ للنَّصِّ، فهي مبدأُ الوجودِ بالفعلِ، وَهِي لغةُ اللغةِ، أو لسانُهَا الصارمُ، الذي يُفصحُ عن مكنوناتِهَا، وأسرارِهَا، وهي آليةُ الخطابِ الأولى، وبهَا تبرزُ وتتكشفُ لذَّةُ النَّصِّ للمتلقينَ عَلَى اختلافِ مستوياتِهم، والصورةُ ليستْ وافدةً جديدةً فِي سَاحةِ الأَدبِ، ولا وليدةَ اللحظةِ، وإنَّمَا هِي من أَهمِّ مرتكزاتِ النَّصِّ الشِّعريِّ، وعليها يقومُ منذُ أن وُجِدَ وظهرَ حتى اليوم، ولا حَياة للصورةِ في النَّصِّ إلا عن طريقِ الخَيالِ [9]. وذهبَ بعضُ الباحثينَ إلى صعُوبةِ ايجادِ تعريفٍ كاملٍ شاملٍ للصورةِ الشِّعريَّةِ، وأنَّ الوصولَ إلى معناهَا، ومفهومِهَا الدقيقُ لا يُعدُّ يَسيرًا هيِّنًا، وَمَن يرى غيرَ ذلكَ فقد اختفتْ عنه اسرارُ اللغةِ، وروحُهَا المتجددةُ، وكوامنُهَا المستترةُ، وليسَ لما كانَ عندَ المناطقةِ حدودٌ جامعةٌ، ولا قيودٌ مانعةٌ [10]؛ وذلكَ لشمُولِيةِ مُصطلحِ الصُّورةِ، فله دلالاتٌ مختلفةٌ، وترابطاتٌ متشابكةٌ، وطبيعةٌ مَرِنةٌ، تَأبى التَحديَّ الأُحَادِيَّ المنظَّر، أو التَجديدَ [11]. وعلى الرغمِ مِن ذلكَ، ولأهميتِهَا العُظمى في العملِ الشِّعريِّ فقد أولاهَا الأُدباءُ، النقادُ على مرِّ العُصورِ عِنَايةً فَائِقةً كبيرةً، ولعلَّ الجاحظَ (ت : 255هـ) أولُ من التفتْ إليهَا، وطرحَ فكرتَهَا في ساحةِ النقدِ، وعالمِ البحثِ، وفجَّرَ العنايةَ بهَا، عندَما قالَ: ((فإنَّمَا الشِّعرُ صنَاعَةٌ، وَضَربٌ من النَّسجِ، وَجِنسٌ مِنَ التَصويرِ))[12].
ولا نَكادُ أنْ نسيرَ في طَريقِ النقدِ، وفي المدَّةِ الزمنيةِ التاليةِ لزمنِ أبِي عُثْمَانِ الجَاحِظ حَتى نجدَ قَضيةَ الصُّورةِ قد سَيطرتْ، واستَحوَذَتْ عَلَى اهتمامِ النُقادِ والبلاغيينَ عَلَى السَوَاءِ، فَكَثُرَ ذِكرَهَا فِي مُصنفاتِهِم، وقد بينَ عبدِ القاهرِ الجُرجَانِيِّ (ت: 471هـ)، وَوَضحَ ذلكَ عَن طَرِيقِ تبريرِ استعمالِهِ لها للدلالةِ عَلَى طريقةِ التَعبيرِ عن الأفكارِ الرَاسِخةِ بالذهنِ، بوساطةِ الصورِ المَرئِيةِ، وَذَهَبَ إلى أنَّه لم يخترعْ وَيبتدعْ مفردةَ الصُّورةِ؛ ولم يكنْ أوَّلَ من بدأَ باستعمالِهَا، والخوضِ بغِمَارِهَا، وإنَّمَا هو مُستعمَلٌ مشهورٌ في كلامِ العلماءِ، ويكفي بذلكَ قولُ الجَاحِظ : إنَّمَا الشِّعرُ صنَاعَةٌ، وَجِنسٌ مِنَ التَصويرِ [13].
وهِي عِندَ عبدِ القادرِ القطِ ((الشَّكلُ الفنيُّ الذي تتخذُهُ الألفاظُ والعباراتُ، بعدَ أن ينظمَهَا الشَّاعرُ، فِي سياقٍ بَيانيٍّ خَاصٍ، ليُعبرَ عن جَانبٍ مِن جَوَانبِ التَجربةِ الشِّعريَّةِ الكَاملةِ فِي القَصيدةِ، مُستخدمًا طاقاتِ اللغةِ، وإمكانياتِهَا في الدلالةِ، وَالتركيبِ، وَالإيقاعِ، وَالحقيقةِ، وَالمجازِ، وَالترادفِ، وَالتضادِ، وَالمقابلةِ، وَالتجانسِ وَغيرها مِن وَسائلِ التعبيرِ الفنيِّ، وَالألفاظُ وَالعباراتُ هُما مَادة الشَّاعرِ الأولى،

التي يَصوغُ مِنهَا ذلكَ الشكلَ الفنيَّ، أو يَرسمُ بهَا الصورَ الشّعريَّةَ))[14]. ويرى جون بول سارتر أنَّ الصُّورةَ ((هي التنظيمُ التركيبيُّ الكَلي للوعي))[15]، وعرَّفَهَا سيسل دي بأَنَّها رَسمٌ قِوَامهُ الكَلِمَات [16]. بمعنى أنَّهَا تَدركُ بَصريًّا، وتُشكَّلُ لغويًّا، وَفِي هذهِ الحالةِ لا يمكنُ الفصلُ بينَ الجانبِ المرئيّ واللغةِ، فكلاهمَا يساعدان على فهمِ الصورةِ [17]. وَتَتكونُ الصورةُ الشّعريَّةُ فِي ((مخيلةِ الشَّاعرِ، مع تبلورِ النَّصّ الشعريّ ذاته، وليستْ شِكلًا مُنفصلًا عنه، وعليهِ فإنَّ جماليةَ الشّعرِ، وقوةَ دلالاتِهِ تتمثَّلُ فِي الإيحاءِ، عن طريقِ الصورِ الشّعريَّةِ، لا فِي التصريحِ بالأفكارِ المجرَّدةِ، ولا المبالغةِ فِي وَصفِهَا، تلكَ التي تجعلُ المشاعرَ، والأحاسيسَ أقربَ إلى التَعميمِ، والتجريد منهَا إلى التَصويرِ وَالتَخصيصِ، ومن ثم كانتْ للصورةِ أَهميةٌ خَاصةٌ))[18]. ويمثلُ فمفهومُ الصورةِ الشّعريَّةِ المحورَ الرئيسَ الذي تدورُ محاولاتُ فهمِ خفايا، وأسرارِ العَملِ الإبدَاعِيّ حولَهُ، إذ ذَهبتْ الكثيرُ منَ الدراساتِ التي بحثَتْ فيهَا، وتناولَتْهَا إلى أهميتِهَا في البنَاءِ الشّعريّ، وَتَشكِيلاتِ القصيدةِ، فهي الجَوهرُ الثَابِتُ وَالدَائِمُ فِيهَا [19]، فالشَّاعرُ يتوسلُ بِهَا للتعبيرِ عن مشاعرِهِ، ورؤاهِ، وانفعالاتِهِ، بوَصفِهَا جزءًا مِنَ تَجرُبَتِهِ [20]، إذ يتمُ بوساطتِهَا تَجسيدُ المعنى، وَتَوضيحُهُ؛ لأنَّهَا القالبُ أو الوعاءُ الذي يَصُّبُ ويُفرغُ فيه الشَّاعرُ معانيهُ، وافكارَهُ، وعواطفَهُ، فالشّعرُ مبنيٌّ عَلَى الصورَةِ، وَقَائمٌ عليهَا، إلا أنَّ استعمالَهَا قد يختلفُ منْ شَاعرٍ لآخرَ. كما أنَّ الشّعرَ القديمَ اختلَفَ عنِ الشّعرِ الحديثِ في توظيفِهِ لها [21]. ويمكنُ القولُ أنَّ الصُّورةَ هي السمةُ البارزَةُ التي ينمازُ بها شاعرٌ عن آخرَ؛ لأنَّها انعكاسٌ طبيعيٌّ، وحتميٌّ لمشاعرِهِ، وانفعالاتِهِ النفسيةِ، التي تُصيبُهُ، وتَحدثُ له، وهي الوَسيلةُ البيّنَةُ الوَاضحةُ الذي يَستكشفُ بِوَسَاطتِهَا مَعَالِمَ تجربتِهِ الشّعريَّةِ، ويستوعبُهَا ليمنحَهَا النظامَ، والقِيمَةَ؛ فهي التَركيبةُ التي تَمنحُ، وتحقّقُ التوازنَ بينَ المستويينِ المطلوبِ والمُنجزِ، أو المُتَاح تفاوتًا بينَ التَقريريةِ والإيحَاءِ الفنيّ، وَهِي الفَاصلُ بَينَ الظاهِرِ والبَاطنِ [22]، لذا تظلُ الصورةُ مِن أَهَمّ عَنَاصرِ الشّعرِ، والمحكَ الأوَّلَ الذي تُعرفُ بِهِ جَودةُ الشَّاعرِ، وأصالتُهُ، وعمقُهُ [23] . وتُعدُّ فالصورةُ الشّعريةُ وسيلةً وسبيلًا للتعبيرِ عن الفكرةِ، أو الشعورِ، ولا يمكنُ الفصلُ بينَ الفكرةِ، والشعورِ في تكوينِ وتشكيلِ الصُّورةِ الشّعريةِ، إلا أنَّ هذهِ الصورةَ لا تتشكلُ بطريقةٍ مباشرةٍ، أو حرفيةٍ، وإنَّ الشَّاعرَ لا يرتبطُ فيها بنسقِ الأشياءِ، كما هي في الواقعِ، أو الحياةِ، وإنَّما يلجأُ إلى اللاشعورِ، أو اللاوعي؛ ليستمدَ منها الرموزَ المتباعدةَ في المكانِ، والزمانِ؛ ليعبّرَ ويصرّحَ عن رؤيةٍ، أو فكرةٍ، أو تجربةٍ، أو شعورٍ، مرَّ في قصيدتِهِ بِهَا، فالقصيدةُ تتكونُ، وتتشكلُ من مجموعةِ صورٍ، قد لا ترتبطُ ببعضِهَا البعض في الواقعِ، ولكن الشَّاعرَ الحَصيفَ بخيالِهِ الابتكاريّ المتوقدِ يستطيعُ الجمعَ، أو الربطَ بينَ جوانبِهَا؛ لإقناعِ المتلقي بأسلوبٍ إبداعيّ، فنيّ، بلاغيّ، يؤثرُ في نفسِهِ، ويثيرُ عواطفَهُ، وأفكارَهُ، ويحفزُهُ على الفَهمِ، والتفسيرِ، والتحليلِ للنَّصّ الشّعريّ[24]؛ وَيَقومُ الخيالُ الابتكَاريُّ بِدَورٍ مُهمٍّ فِي تَشكيلِ، وَتَكوينِ الصورِ الشّعريَّةِ، مِن أَجلِ التعبيرِ عَن مَعنىً مُؤثرٍ جَديدٍ، وتُسَاعدُ اللغةُ أيضًا، وتُسهمُ في رَسمِ الصُّورةِ وتشكيلِها، فلا يَستعملُ الشَّاعرُ المَعنَى المَعجميَّ للفظةِ، بشكلٍ مُباشرٍ، وإنَّمَا يُعيدُ تكوينَهَا بطريقةٍ خَاصَّةٍ، أيْ استعمال التَعبيرِ الأَدَبيّ الذي يَجنَحُ إلى الانزياحِ الأسلوبيِّ لِيَحملَ المتلقي إلى التفسيرِ، وَالتأويلِ، وهذا الذي يَجعلُ النَّصَّ الشّعريَّ يَكتَسبُ وَيَمتلكُ خُصوصيةً، فقد يَنظرُ إليهِ كلُّ متلقٍ من زاويتِهِ، أو رؤيتِهِ الخاصةِ، لينطويَّ النَّصُّ عَلَى معانٍ، وأفكارٍ، وتأويلاتٍ متعدّدةٍ [25]. إنَّ الصورةَ الشّعريَّةَ يَتَفَاعلُ وَيَتدَاخلُ فيها الوجودُ النفسيُّ، وَعَالَمُ الكَائِنَاتِ، بمعنى أنَّ التفَاعلَ يكمنُ ((بينَ الفكرةِ، والرؤيةِ والحواسِ الإنسانيةِ الأخرى، من خلالِ قدرةِ الشَّاعرِ على التعبيرِ عن ذلكَ التفاعلِ بلغةٍ شعريَّةٍ مستندةٍ إلى طاقةِ اللغةِ الانفعاليةِ بمجازاتِهَا، واستعاراتِهَا، وتشبيهَاتِهَا فِي خلقِ الاستجابةِ، والإحساسِ بذلكَ التفاعلِ عندَ المتلقي، سوَاء أكانت الاستجابةُ حسيةً، أم معنويةً تجريديةً))[26]؛ وإذا ألحقنا أو ((أضفنا إلى هذا التحديدِ الدلالةَ التراثيةَ النقديةَ العربيةَ في التوكيدِ عَلَى عُنصري: الصياغةِ، وجودةِ السبكِ في تحقيقِ الحسّ الصوريّ، أو

التصويريّ للغةِ الشّعريَّةِ في القصيدةِ يستقرُ مُصطلحُ الصورةِ عِندَنا، ليحللَ ويوضحَ التأثير الذي يخلقُهُ في التفاعلِ الفنيّ بينَ الفكرةِ، والرؤيةِ الحسيةِ، عن طريقِ جودةِ الصوغِ، والسبكِ بالغةِ الشّعريَّةِ، وانفعالية صَافية بَعيدة عَن التجريدِ المُستغلقِ، والخطابيةِ المُبَاشرةِ))[27]. وَبذلكَ فإنَّ الصُّورةَ الأكثر تأثيرًا، والأجمَل، والأنجَح هي التي تُخلفُ وتَترُكُ انطباعًا قويًّا، وإحساسًا عظيمًا عندَ المتلقي، يميزُهَا عن أُخرياتِهَا، وكأنَّهُ لا يقرأُ قصيدةً، وإنَّما يُحدقُ بلوحةٍ لها[28]. وبالانتقالِ إلى أنواعِ الصُّورةِ نجدُ أنَّه ليسَ من اليسرِ والسَّهلِ أنْ تُحصرَ الصُّورةُ الشّعريَّةُ بأنماطٍ، وأنواعٍ قارَّةٍ ، وهذا يرجعُ إلى طبيعةِ الصورةِ التي تتصفُ بالمراوغةِ، والعصيَّةِ على الحصرِ، والتحديدِ، إلى جانبِ اختلافِ وتباينِ الذائقةِ النقديةِ عندَ الباحثينَ، والدارسينَ، وتفاوتهم فِي الشعورِ، والإحساسِ بالقيمةِ الجماليةِ لهذا التشكيلِ المؤثرِ، وتعذُّرِ إيصالِ أذواقِهم، وإحساساتِهم المختلفةِ بلُغةٍ موضوعيةٍ يرتضيهَا الباحثُ، والقارئُ، والناقدُ[29]. ونتيجةً لذلكَ سنحاولُ فِي هذهِ الدراسةِ أن نُسلطَ الضوءَ علَى الصورتينِ الحِسّيَّةِ، والذهنيةِ، وسنعمدُ إلى تقسيمِ الدراسةِ على هذينِ القسيمين، وبما ينطوي تحتَهُمَا من صورٍ فَرعيةٍ، تُكملُ بعضَهَا البعض، وتتحدُ للوصولِ إلى الصُّورةِ الكليَّةِ .

المَبحثُ الأوَّلُ : الصُّورةُ الشّعريَّةُ الحِسّيَّةُ :

إنَّ الحِسّيَّةَ كما هو معلومٌ تعني إدراكَ الأشياءِ، واستيعابَهَا عن طريقِ الحواسِ الخمسِ، وتُعدُّ الوسيلةَ التي تُمكنُ الكائنَ الحَيَّ من التعرفِ على ما يُحيطُ بهِ، فَضلًا عنْ العالمِ الخارجيّ، أي أنَّ إدراكَ الإنسانِ لعالمِهِ يكونُ بوساطةِ الجَانبِ الحسيّ، فالإحسَاسُ هو عمليةٌ معرفيةٌ عَامةٌ يشتركُ ويَتشَاطرُ فيهَا جميعُ الكائناتِ الحيَّةِ، فهو ليسَ سوى ذلكَ الانطبَاع لإحدى الحَوَاسِ، أما الإدراكُ فهو عمليةُ تفسيرِ لذلكَ الانطباعِ، والتعرُّف عليه، لذلكَ يرتبطُ الإحساسُ بالإدراكِ، عندَ الإنسانِ فِي كَشفِ ومَعرفةِ الأشياءِ، وَوصفِهَا[30]. ويُعدُّ هذا النوعُ من الصُّورةِ نتاجًا إبداعيًّا لما يُنقلُ إلى الدمَاغِ عن طريقِ الحواسِ، إلا أنَّ هذا لا يعني أنَّ تَشَكُّلَ الصُّورةِ يَتِمُّ بِمُجردِ جمعِ، ورصفِ هذهِ المدركَاتِ الحسّيَّةِ، وحشدِهَا، وإنَّما هي ((تَتَطلبُ نوعًا من العلاقةِ الجدليةِ، بَينَ الذاتِ المُبدعةِ، ومدركاتِهَا الحِسّيَّةِ، فَتَحذفُ منهَا أشياءً، وتُضيفُ إليهَا أشياءً أُخرى، وَيُعَادُ تركيبُ تلكَ المُدركاتِ فِي صورةٍ مُغايرةٍ لِكلِّ أَشكَالِهَا المألوفةِ، فلا تَعُودُ تُطابقُ أيَّ شيءٍ، خَارجِ التجربةِ))[31]. لذلكَ قد يحتاجُ تشكيلُ الصُّورةِ لتعاونِ جَميعِ الحواسِ، حتى تكتملَ معالمُهَا، وتكسبَ تأثيرهَا في المتلقي، فقد تعجزُ الحاسةُ الواحدةُ عن إكمالِ رسمِ أجزاءِ الصُّورةِ، أو قد يقلُ تأثيرُهَا عن تأثيرِ متعددةِ الحوَاسِ[32]. وقد شَكَّلتْ الصُّورةُ الحسّيَّةُ حيزًا مهمًّا في النُّصُوصِ الشّعريَّةِ التي جاءتْ بينَ دفتي كتابِ المستدركِ، كيفَ لا وقد نظمَهَا من خيرةِ الشُّعراءِ الأندُلسيينَ، الذينَ تأثروا بالبيئةِ الخلابةِ، وبالتراثِ الشّعريّ العربيّ، فجاءتْ نصوصُهم مُؤثرة بنفوسِ المُتلقينَ، لما تضمنتْهُ من صورٍ خياليةٍ تَشدُّ المتلقي للتأملِ، والتخيلِ، كقولِ الشَّاعرِ أبي بكرٍ بن عيسى ابن اللبانةِ الدَّاني متغزّلًا، على وزنِ بحرِ المُنسرح[33] :

وَا بِـــأَبِي مَـــنْ جَمَـــالُ جُمْلَتِـــهِ ... مُجْتَمِـــعٌ فِـــي صِـــفَاتِ مُفْتَـــرِقِ
أسْـــمَرُ مِثْـــلُ القَنَـــاةِ[34] ذُو هَيْـــفٍ[35] ... وَطَرْفُـــهُ كَالسِّـــنَانِ[36] ذُو زَرَقِ
سَـــنَّ لَـــهُ الْحُـــبُّ أنْ يُرِيـــقَ[37] دَمِـــي ... لَـــوْ كَـــانَ مِمَّـــنْ يَـــرِقُّ[38] لَـــمْ يُـــرِقِ
قَـــدٌّ[39] كَقَـــدِّ الْحُسَـــامِ قَـــدْ عَلِقَـــتْ ... فِـــي صَـــفحَةٍ صِـــبْغَةٌ مِـــنَ العَلَـــقِ[40]
لاَ واخَـــذَ اللهُ لَحْظَـــهُ فَلَقَـــدْ ... أرَاحَنِـــي بِالْحِمَـــامِ مِـــنْ حُرَقِـــي
أيـــنَ وَمِـــيضُ البُـــرُوقِ مِـــنْ لَهَبِـــي ... وأيْـــنَ عَصْـــفُ الرِّيَـــاحِ مِـــن قَلَقِـــي
وَأيْـــنَ مِـــنْ عَبْرَتِـــي مُغَيِّمَـــةٌ ... تَسِـــيلُ وطْفَاؤهَـــا عَلَـــى الأُفُـــقِ

.

يبدأُ الشَّاعرُ بحَرْفِ النِداءِ (وا)، وهو مُختصٌّ بِأسلوبِ النُّدْبةِ كما هو معلومٌ، و يفتدي جميلَهُ بأبيهِ، معَ علمِهِ بعظمةِ الأبِّ، وَمَكانتِهِ، لكن ما يَمرُّ به أعظَم، كيف لا وهو كاملُ الجمَالِ والحُسنِ، فلا يُوجدُ عُضوٌ ليسَ جميلًا، وإنَّما خَلاَّبٌ بجملتهِ، وكلِّهِ، ويحملُ صفاتٍ متناقضةً، لا تجتمعُ إلا بهِ، فهو أسمرُ كالرُّمحِ، وأهيفُ، ضَامرُ البطنِ، وعيناهُ كرأسِ الرُّمحِ مصقولِ الملسِ، الذي يَفتكُ بالمُقابلِ، ويُرديهُ قتيلًا، فهو عن طريقِ الصُّورةِ البصريةِ يحاولُ أنْ يبينَ جمالَ ظبيهِ، وكمالَهُ، وقوةَ نظرتِهِ إذا انْقَلَبَت نَحْوَهُ، وظهرَ بياضُها، وَشِدَّةَ أثرِهَا، وهلاكِها، فقد سَمحَ هذا الحميلُ لنفسِهِ نتيجةً للحُبِّ، والتعلقِ الذي يكنهُ الشَّاعرُ له، أنْ يريقَ، ويَسفكَ، ويَسيلَ دماءَهُ، ومن دونِ رحمةٍ، أو رأفةٍ، وكأنَّ هذا الحُبَّ سيفٌ، أو سكينٌ يقطعُ بها أوداجَ عُنقهِ. ثم يجنحُ الشَّاعرُ إلى الجناسِ؛ لمَّا فيهِ من تأثيرٍ بالغٍ، وذلكَ بينَ لفظتي (يُريق، ويَرِقُّ)، فهو غَليظُ الطباعِ، صعبُ المزاجِ، لا يروقُ، ولا يهدأُ، لدرجةٍ أنَّهُ يُريقُ دِمَاءَ محبيهِ، ويقطعُ الرؤوسَ كقطعِ السيفِ الصارمِ، المُضرجِ والمُلطخِ بالدماءِ الكثيرةِ، وكلُّ ذلكَ الفتكِ بلحاظِهِ، ونظراتهِ الجانبيةِ، التي تَرسلُ سهامًا، لا تخطئُ هدفهَا، وإنما تورّثُ قَضَاءَ الْمَوْتِ، وقَدَرَهُ، وتسلبُ الروحَ من الجسدِ، ويرى الشَّاعرُ أنَّ الموتَ أهونُ وأرحمُ من حرقةِ قلبهِ، الذي أبتليَ بها بسببِ حُبِّهِ وعشقِهِ، ثم يتسألُ باستنكارٍ، ويوازن بينَ وَمِيضِ البروقِ القوي، الذي يدخلُ الرهبةَ لنفسِ من يراهُ، وبينَ لهبِ قبلهِ المُحترقِ بنارِ البعدِ، والهجرِ، والتكبرِ، فلا يصلُ هذا الوميضُ إلى لهبِ نارهِ، ويُعيدُ السؤال بصيغةِ العارفِ كما في السابقِ، ويُقارنُ بينَ العواصفِ التي تجبرُ الأنسانُ على القلقِ، لما ستُخلفُهُ من دمارٍ، وتشردٍ، وبينَ حجمِ قلقهِ المضنى، فقلقه أكبرُ وأعظمُ، ويسألُ مرَّةً أخرى بالأسلوبِ ذاتهِ، ويقولُ أينَ الغيمةُ التي هي مُسْتَرخيَةُ الْجَوَانبِ، كبيرةُ الحجمِ، كَثرةُ المَاءِ، وتسكبُ وتسيلُ ماءَهَا على آفاقِ الأرضِ، من دَموعي الحرى، التي لا تتوقفُ؟، فدموعي أغزرُ وأكثرُ. وهنا في هذا التساؤلِ المتكررِ جمعَ الشَّاعرُ بينَ الصُّورةِ الحِسّيةِ البصريةِ المتنوعةِ، وبينَ العقليةِ، فَضلًا عنْ توظيفِ اللونِ؛ ليزيدَ الصُّورةَ قوةً، وجمالًا، وتأثيرًا، ونلاحظُ كيفَ تكونت الصورةُ الكليةُ، واكتملتْ معالمُهَا من مجموعةِ صورٍ جزئيةٍ، متواصلةٍ، متلاحقةٍ، كثيماتٍ فنيةٍ مؤثرةٍ، تكَّملُ الأجزاءَ الحِسّية، معَ إضافةٍ عقليةٍ لها من التأثيرِ الكبيرِ، والوقعِ العظيمِ.

وتُعدُّ الصُّورةُ البصريَّةُ من أكثرِ الصورِ الحِسّيةِ رواجًا، وانتشارًا، فهي بغايةِ الأهميةِ؛ لأنَّها تدخلُ إلى فِكرِ المتلقي، وشعورِهِ، وتطلقُ طاقتَهَا الإبداعيةَ الساحرةَ، ليحلِّقَ بخيالِهِ في سماءِ الفكرِ، فيتصورُ أنَّه يشاهدُ معالمَ الصُّورةِ، بتفاصيلِهَا، وأجزائِهَا، وتسمى كذلكَ بالصُّورةِ المرئيةِ[41]. ومن جميلِ هذه الصُّورةِ قول عبد المجيدِ بن عبدون اليابري على وزنِ بحرِ الكاملِ[42]:

أَذْهَبنَ مِنْ فَرَقِ[43] الفِرَاقِ نُفُوسُنَا ... وَنَثَرْنَ مِنْ دُرِّ الدُّمُوعُ نَفِيسَا
فَتَبِعتُهَا نَظَرَ الشَّجِي[44] فَحَدَّقَتْ ... رُقبَاؤُهَا نَحوِي عُيُونًا شوسا[45]
وَحَلَلنَ عَقْدَ الصَّبْرِ إذ وَدعنَنِي ... فَحَلَلنَ أَقْلاكَ[46] الخُدُورِ[47] شُمُوسَا
حَلتَّهُ[48] إذ حَلَّتْهُ حَتَّى خِلتُهُ ... عَرشًا لَهَا وَحَسِبتُهَا بَلقِيسَا
فَازْوَرَّ[49] جَانِبُهَا وَكَانَ جَوَابُهَا ... لو كُنتَ تَهوَانَا صَحِبْتَ العيسا[50]

.

يعزفُ الشَّاعرُ على وترِ الجناسِ غيرِ التامِ بين كلمتين : (فَرَق ، الفِرَاق)، فالأُولى تعني الصبحَ الذي فارقَ سوادَ الليلِ، والثانيةُ تدلُ على البعدِ، والافتراقِ؛ ليُبينَ من ذلكَ حجمَ الألمِ النفسيِّ، وعظيمَ اللوعةِ، بسببِ فراقِ محبوبتهِ، وارتحالِهَا عنهُ، ففي هذا اليوم، ومعَ إشراقةِ شمسهِ، تسربلَ الحزنُ، والهَمُّ إلى قلبِهِ وقلبِهَا، وبدأتْ الدُّموعُ الغاليةُ النفيسةُ تنزلُ كالطَّلِ من عيونِهما، ثم يرسمُ مشهدًا داميًا عن طريقِ الصُّورةِ البصريةِ، إذ يصرحُ بسيريهِ خلفَهَا، بنظراتٍ شجيةٍ، تحملُ غَصَّاتِ القلبِ الدامي، فحدقتْ عندَهَا الحبيبةُ إليه، بالتفاتةٍ تحملُ الرسائلَ الكثيرةَ، وبنظراتٍ بمؤخرةِ العينِ توحي بالغضبِ،

والغَيضِ، ولعلَّ سببَ هذه النظرةِ، وهذهِ الرسالةِ يرجعُ إلى تقصيرِ الشَّاعرِ معَهَا، وعدمِ بذلِ الجهدِ الكافي للحيلولةِ دون هذا الفراقِ، وقد لمسَ كذلكَ من هذهِ النظراتِ الحُبلى بالخطابِ الجسديّ أنَّها تودعُهُ؛ لأنَّ الرحيلَ أمرٌ لا بُدَّ منه، ثم يستعيرُ للخدورِ الأفلاكَ، والشموسَ للخدورِ، والأفلاكُ مدارُ النجومِ، وهي استعارةٌ مركبةٌ تحملُ في طياتِهَا من المعاني الكثيرةِ، التي تحتاجُ إلى التأملِ، والتمعنِ، ولعلَّهُ يريد أنْ يقولَ أنَّها عمدتْ إلى خلعِ البرقعِ، الذي يُخفي وجهَهَا، ويسترُهُ، وعندَ ذاكَ شرقتْ شمسُهَا، وسطعَ نورُ جمالِهَا الفاتنِ، بمعنى أنَّ الشمس بزغتْ بمجردِ إزالةِ ما كانَ يخفيهَا، وكأنَّ هذا البرقعَ كالغيومِ التي تحجبُ وجهَ السماءِ، وإشراقةَ الشمسِ، ونورَ القمرِ، والجميلُ هنا أنَّهُ تحدثَ بصيغةِ الجمعِ، فَضلًا عنْ تكرارِ لفظة (حَلَلنَ)، حتى يُعظِّمَ من أثرِ المشهدِ، ويُزيدُ من دلالاتِهِ، ويبدوُ لنا هنا أنَّها تحدثتْ معهُ بشكلٍ مباشرٍ عندَ خلعِهَا لما تضعهُ على وجهِهَا، ثم يُصورُ عن طريقِ الجناسِ المؤثرِ بينَ (حَلتْه ، حَلَّتْهُ) لحظةَ صعودِهَا على ظهرِ الإبلِ البيضاءَ، ودخولِها إلى ما ينصبُ عليهَا، ويشبهُ هذا الهودجِ الذي نزلت بهِ بالعرشِ العظيم، ويحسبُهَا بلقيسَ التي ذُكِرَت بالقرآنِ الكريمِ، وهنا إضافةٌ قويةٌ عقليةٌ، تُزيدُ من براعةِ الصورةِ، ويبدو أنَّ الشَّاعرَ عمدَ إلى تقنيةِ الاسترجاعِ الفنيّ[51]، لأنَّه يرجعُ إلى مشهدٍ سابقٍ لمشهدِ ركوبِها على ظهرِ الأبلِ، إذ يَصفُ ازورارَهَا، وانحرافَهَا عنه، ويبدو أنَّ سببَ هذا الصدِّ يرجعُ إلى حديثٍ حصلَ بينهما عن طريقِ اللغةِ المنطوقةِ، وكما اشرنا سابقًا، ويؤكدُ ذلكَ قولهَا له إن كنتَ تحبني، وتعشقني، لصَحِبتَ رَكبي، وهنا صورةٌ سمعيَّةٌ، وتعني بكلامِهَا أنَّها تشكُ بما قالَهُ لهَا في أثناءِ الحديثِ المباشرِ، الذي جرى بينَهمَا، وأنَّه حاولَ أن يبينَ حجمَ حبِّهِ لهَا لكنَّهُ لم يستطعُ اقناعَهَا بصدقِ عشقِهِ لها .

إنَّ الشَّاعرَ قَد يعمدُ إلى توظيفِ أكثرِ مَن صورةٍ حِسيَّةٍ في النَّصِّ الوَاحدِ؛ من أجلِ أنْ تكونَ الصُّورةُ الكُلِّيةُ، أكثرَ عمقًا، وأعظمَ تأثيرًا، كما في قولِ أبي الحسنِ ابنِ الزقاقِ البلنسيِّ فِي جاريةٍ، عَلَى وزنِ المنسرحِ [52]:

جَارِيـــــةٌ : بَعضُـــــها ، إذا بَـــــرَزَتْ ... ضَـــــوْءُ صَـــــبَاحٍ، وبَعْضُـــــها غَسَـــــقُ
إنْ وَصَـــــلَتْ فالسُّـــــرُورُ متَّصِـــــلٌ ... أَوْ فَارقَـــــتْ فـــالعَـــــزَاءُ مُفْـــتَـــــرِقُ
مَمْشُـــــوقَةٌ[53] القَـــــدِّ بِـــــتُّ مُعْتَنِقـــــاً ... لَهَـــــا، وبَعْـــــضُ الغُصُـــــونِ يَعْتَنِـــــقُ
لَمْيَـــــاءُ [54] تَأْسُـــــو بِبَـــــرْدِ ريقَتِهـــــا ... مَـــــا أَثَـــــرتْ فِـــــي فُـــــؤادي الحَـــــدقُ[55]
أَرشَـــــفُ منْهـــــا مُقَـــــبِّلاً رَثْـــــلاً ... كَـــــأَنَّ مَـــــاءَ الكُـــــرُومِ أَغْتَبِـــــقُ
عَايَنْـــــتُ مِـــــنْ خَصْـــــرِ المهفهـــــف مَـــــا ... أَخْبَـــــرَ عَنْـــــهُ وِشَـــــاحُها القَلِـــــقُ
وَذُقْـــــتُ مِـــــنْ ثَغْرهـــــا المـــــنظم مـــــا ... حَـــــدَّثَ عَنـــــهُ مِسْـــــواكُها العَبِـــــقُ

.

يحاولُ الشَّاعرُ جاهدًا في البيتِ الأولِ أن يُعطيَ وصفًا سريعًا لجمالِ الجاريةِ التي فُتِنَ بها، إذ أنَّ ما يبرزُ، ويظهرُ من جسدِهَا يشعُّ وينورُ، كضوءِ الشمسِ في وقتِ الصباحِ، وما يُخفى منها كالليلِ المُظلمِ، ولعلَّه قصدَ من ذلكَ أنَّ وجودَهَا يَعنِي الصباحَ، واختفاءَهَا يَعنِي الليلَ، بمعنى أنَّهَا هي مَنْ تملأُ المكانَ نورًا، وكأنَّهَا الشمسُ، وهذا ما يؤكدُهُ فِي البيتِ الثاني، فبمشاهدتِهَا ووصلِهَا يَعُمُّ السرورُ، والفرحُ، وبفراقِهَا وغيابِهَا تسودُ الأحزانُ، وكأنَّما هناكَ عزاءٌ لميّتٍ؛ وَسببُ ذلكَ يتعلقُ بجمالِ جسدِهَا وروعتِهِ، فهي حسنةُ القوامِ، قليلُ اللحمِ، مثيرةُ الشكلِ. قامتُهَا تشبهُ غُصنَ البانِ اللينَ، ويبدو أنَّ هذهِ الجاريةَ حسنةُ الطباعِ، سهلةُ المزاجِ، مُعجَبةٌ بالشَّاعرِ، فقد سمحَتْ لهُ بوَصلِهَا، والقربِ منها، فتعانقَ معهَا، ولمدَّةٍ طويلةٍ، وهنا في هذهِ الأبياتِ الأُولى صورةٌ حِسيَّةٌ مرئيةٌ ممزوجةٌ باللمسيَّةِ. وَيستمرُ الشَّاعرُ في وصفِهَا، فهي ذاتُ شفتينِ يميلُ لهونُهُمَا للسُمْرةِ، التي تخالطُهَا حُمْرة، ولعلَّهُ يريدُ من ذلكَ أنَّ لها لَثّةً لَمْيَاءَ سمراءَ تضربُ وَتميلُ إلى السَّواد. وهذهِ اللمياءُ اللطيفةُ، القليلةُ اللحمِ والدمِ تداوي القلبَ، وتُريحُ

الجسدَ ببردِ رضابِهَا، ولذيذِ رِيقِهَا، فأثرتْ بشدَّةٍ بفؤادِ الشَّاعرِ، فأقبلَ يُلامسُ ويرتشفُ ويغتَبِقُ من ريقِهَا، الذي يشبهُ طعمُهُ طعمَ ماءِ العنبِ، وكانَ هذا الإرتشافُ بطريقةٍ سهلةٍ، تشبهُ الكلامَ المُرَتلَ، السَّهْلَ، السَّالمَ، ولعلَّهُ قصدَ بماءِ الكُرُومِ الخمرةَ، التي من أسمائِهَا (بنت الكُرُومِ)، وهنا في هذا البيتِ عمدَ الشَّاعرُ إلى توظيفِ الصُّورتينِ اللمسيَّةَ والتذوقيةِ، ثم يعودُ مرَّةً أُخرى إلى صورةِ البصريَّةِ ليُسلطَ الضوءَ عَلَى خصرِهَا وحسنِهِ، فهو دقيقٌ، نحيفٌ، يميدُ جمالًا، حتى أنَّ وِشَاحَها الذي تشُدُّهُ عليه، والذي ((يُنْسَجُ مِنْ أَديمٍ، عَرِيضًا ويرَصَّعُ بِالْجَوَاهِرِ، وتَشُدُّه المرأة بَيْنَ عَاتِقَيْهَا، وكَشْحَيْها))[56]، قد أخبرَ وعبرَ عن قلقِهِ، وانزعَاجِهِ، وعدمِ ارتياحِهِ، لدقةِ هذا الخصرِ، فهذا الوشَاحُ لا يثبتُ عليهِ بأيِّ شكلٍ من الأشكالِ، وهو تعبيرٌ مجازيٌّ مؤثرٌ، ويعودُ بعدَ ذلكَ إلى الصُّورةِ التذوقيةِ، بمزجِهَا بالبصريَّةِ، وَالشَميَّةِ، وَاللمسيَّةِ، بِوسَاطةِ حديثِهِ عَمَّا ذاقهُ من ثغرِهَا العذبِ، المنتظمِ الأسنانِ، حتى أنَّ عودَ المسواكِ الذي تستعملُهُ في تنظيفِ أسنانِهَا يفوحُ عبقًا طيبًا، ورائحةً زكيةً، نتيجةً لملامستِهِ لهذهِ الأسنانِ المنتظمةِ، ويبدو أنَّ الشَّاعرَ تبحرَ بمعالمِهَا، وعاينَهَا بدقَّةٍ، وهذا يحتاجُ لوقتٍ طويلٍ، فكيفَ لهُ أن يُحيطَ بكلِّ هذهِ التفاصيلِ الدقيقةِ؟، وهو ما نلمسُهُ بقولِهِ في القصيدةِ ذاتِهَا :

فَبِتُّ أنهى الهمومَ عن خَلَدي ... بِلَثْمِ خَدٍّ كأَنَّهُ شَفَقُ
في جُنْح ليلٍ يكاد يحسدهُ ... في حسْنِه أَو ضِيَائِه الفَلَقُ

فقد باتَ ليلهُ بجوارِهَا، محاولًا طرد همومِهِ، وما يؤلمُهُ، بتقبيلِ خدِّهِ الرقيقِ، الذي يشبهُ ما بقيَ من ضَوْءِ الشَّمْسِ الممزوجِ بحُمْرَتِهَا، وكيفَ لا يكونُ كذلكَ والصبحُ يحسدُهَا؛ لجمالِهَا وحسنِهَا؟. وَيَعزفُ ابنُ الزَقَّاقِ البَلنسيُّ عَلَى جميلِ الصُّورةِ البصرّيةِ المتبوعةِ بِالسَمعيَّةِ، والشَميَّةِ، واللمسيَّةِ، وعلى وزنِ المنسرحِ بقولِهِ[57]:

أَقبَلَ يَختَالُ[58] فِي غَلائِلِهْ[59] ... وَيشْتَكِي الظُّلْمَ مِنْ خَلاخِلِهْ[60]
مُهَفْهَفُ الخصرِ غيرُ مُفْعمهُ[61] ... مُطَوَّقُ[62] الجِيدِ غَيرُ عاطِلِهْ
يَحمِلُ زَهْرَ النُّجُومِ وَهْوَ رَشاً ... مَنابِتُ الزَّهْرِ مِنْ خَمائِلِهْ[63]
تتَبَعُهُ الرِّيحُ حَيثُ سَارَ وَقَدْ ... هَامَتْ بِرَيَّاهُ[64] أَوْ شَمَائِلِهْ
فتَلْثِمُ الثُّرْبَ مِنْ مَواطِئِهِ ... أَوْ أثرِ المِسْكُ مِنْ ذَلاذِلِهْ[65]
بُتُّ بِهِ لَيتَنِي قَتِيلُ هوىً ... لا يَتَمَنَى بِغَيرِ قَاتِلِهْ

يشاهدُ الشَّاعرُ من فُتِنَ بهَا وهي مقبلةٌ عليهِ بهيبةٍ، وتكبرٍ، وغرورٍ، وإعجابٍ بنفسِهَا، في ملابسَ وثيابٍ فاتنةٍ، جديدةٍ، كسَحَابةٍ تجرُّ أذيالَهَا، إلا أنَّهَا تشتكي من خلاخِلِهَا، لضيقِهَا، وهي كنايةٌ جميلةٌ عن المرأةِ المكتنزةِ باللحمِ، ففاتنتهُ ضخمةُ الساقينِ، وكذلكَ كنايةٌ عن الصوتِ الصادرِ منها، إذ أنَّهَا اشتكتْ من هذهِ الخلاخلِ؛ لأنَّهَا تصدرُ صوتًا في أثناءِ مشيهَا، يجذبُ أنظارَ مستمعِهِ، وهي لا ترغبُ بذلكَ، وقد استطاعَ الشَّاعرُ في هذا البيتِ أنْ يُوظفَ الصُّورةَ المرئيَّةَ، ويَتبعُهَا بالسمعيَّةِ؛ لأنَّ ((حَاسةَ السَمعِ أقلُّهَا ماديَّةً، وأقواهَا استخدامًا للرموزِ، والإشاراتِ العقليةِ))[66]، ويعودُ بعدَ ذلكَ إلى صورةٍ بصريَّةٍ أُخرى، ألا وهي صورةُ خصرِهَا الأهيفِ، غير الممتلئ، فَهي ضامرةُ البطنِ، نحيفةُ الخصرِ، على خِلافِ ضخَامةِ سَاقيهَا، وَيحاولُ الشاعرُ أن يُوَزعَ أنظارهَ على كاملِ جسدِهَا، وهيئتِهَا، إذ يعمدُ إلى الانتقالِ من خصرِهَا إلى جيدِهَا، فهي تضعُ طوقًا من الحلي، على رقبتِهَا البيضاءِ، يشدُّ النظرَ إليهِ، وكأنَّ الشَّاعرَ أرادَ أن يُبينَ أنَّهَا اقتربتْ إليه أكثرُ، حتى استطاعَ تصويرَ عنقِهَا، وما تضعُ عليه، فعندَ قربِهَا بانَ جمالُهَا، وانكشفَ حسنُهَا، فهي غزالةٌ، مُرَصعةٌ بزهرِ النجومِ، بمعنى أنَّهُ استعارَ الغزالةَ لها، ودعمَهَا بتعبيرٍ مجازيٍّ قد يكونُ نادرًا، فقد جعلَ للنجومِ أَزهارٌ؛ لأنَّ الأزهارَ أجملُ شيءٍ بالنباتِ، وإنَّ

منبتَ هذهِ الأزهارِ حَول عينيهَا، وَبِالتحديدِ فِي أهدابِهَا، وهذا يعني أنَّهَا اقتربت أكثرَ فأكثرَ، ثم يأخذُ بنا إلى الصُّورةِ الشميَّةِ، فعطرُهَا يفوحُ باستمرارٍ، ويملأُ أرجاءَ المكانِ، ويركضُ خلفَهَا في كلِّ وقتٍ وحينٍ، وكأنَّ هذا العطرَ يسحرُ كلَّ من يشِمَّهُ، فيأخذُ بقلبهِ وعقلِهِ، لدرجةٍ أنَّ الرياحَ تجري خلفَهَا، كالعاشقِ المجنونِ الذي يتبعُ معشوقتَهُ أينَ ما ذهَبَتْ؛ لتتطيبَ بعطرِهَا، وتأخذُ من خِصَالِهَا وَأخلاقِهَا، فَهي تلثمُ الترابَ من تحتِ أقدامِهَا بسرعةٍ، وتسرقُ مسكَهَا الطّيّبَ من ذيلِ قميصِهَا الطويلِ، وهو تعبيرٌ مجازيٌّ مؤثرٌ يستحقُ التمعنَ، وصورٌ حبلى بالمعاني ذاتِ الوقعِ العاصفِ بالذهنِ. وبعدَ هذا التصويرِ حصلَ الشَّاعرُ علَى مرادِهِ، فقد باتَ ليلتَهُ بحضنِهَا، مسلمًا روحَهُ لهَا، كالقتيلِ بسلاحِ العشقِ، الذي لا يخطئُ هدفَهُ، بل جعلَ منهَا مكانًا لنومِهِ، بقولِهِ : (بُتُّ بِهِ لَيتَنِي)، وهنا برزَ دورُ حاسةِ اللمسِ. إنَّ الشَّاعرَ حاولَ أنْ يختمَ نَصَّهُ، ويُبينَ حجمَ السعادةِ التي تغمرُهُ؛ لمجيءِ فاتنتهِ إليه، ومبيتِهَا بجوارِهِ. ويستمرُ الشُّعراءُ الأندُلسيون بتصورِ مشاهدِهم الحِسِّيَّةِ، بطريقةٍ مؤثرةٍ، بليغةٍ، فَيحاولُ الشَّاعرُ صَالِح بن شَرِيفٍ، المَعرُوفُ بأبي البقاءِ الرنديّ أنْ يرسمَ صورةً حسيَّةً مرئيةً، ممزوجةً بالشميَّةِ، من مجموعةِ صورٍ جُزئيةٍ، وعلى وزنِ بحرِ الطويلِ بقولهِ [67]:

وَافَى وَقَد كَسَرَ الضنَى [68] من تِيهِهِ [69] ... كَالخَمْرِ يَكسِرُ مَزجُهُ مِن نَارِهِ
مَا غَيَّرَتْ مِنهُ الشَّكَاةُ [70] وإنَّمَا ... صَبَغَ الجَمَالُ لُجَينَهُ بِنضَارِهِ
نَزَّهْتُ طَرفِي فِي رِيَاضِ جَمَالِهِ ... فَأَجَلتُ قَلبِي فِي مُنَى أَوطَارِهِ [71]
مِنْ غُصنِهِ لِكَثِيبِهِ، مِنْ آسِهِ [72] ... لأقَاحِهِ [73]، مِنْ وردِهِ لِبَهَارِهِ [74]

.

تختلفُ هذهِ الأبياتُ عن السابقةِ في أنَّ الشَّاعرَ تجاوزَ وصفَ قدومِ حبيبِهِ، وبدأَ من نقطةِ وصولِهِ، ويقولُ أنَّ المرضَ قد كَسرَ وزاحَ غرورَهُ، وتكبرَهُ، وَيُشبِّهُ هذهِ الحالةَ بحالِ الخمرةِ التي تخففُ، وتكاسرُ بالماءِ؛ لتقليلِ حدَّتِهَا، وقُوَّتِهَا، وحرارتِهَا، إلا أنَّ هذا المرضَ لم يغيرْ من شكلِهِ، وحُسنِهِ، ونضارتهِ، فما يزالُ الجمالُ يصبغُ ويغلفُ جسدَهُ بشكلٍ كاملٍ، وقد جنحَ للتعبيرِ المجازيّ بأنَّ الجمالَ شيءٌ ماديٌّ سائلٌ يصبغُ بهِ؛ لزيادةِ الصُّورةِ إيحاءً، وَبَهَاءً، يشدُّ المتلقي إليهَا، وكأنَّ هذا الحسنَ ثابتٌ أبديٌّ، لا يذبلُ حتى، وإنَّما غَيَّرَ المرضُ من غرورِهِ فقط، وتنازلَ وجاءَ للقاءِ الشَّاعرِ، بمعنى أنَّ السَّقمَ ساهمَ في تقبلِ فكرةِ اللقاءِ، وعندَ ذاكَ سمحَ الشَّاعرُ لعينيهِ بالتنزهِ، والتمتعِ بهذهِ الحديقةِ الخلابةِ، وهنا تعبيرٌ مجازيٌّ آخرُ، إذ العينُ تتنزهُ، وكأنَّهَا إنسانٌ يخرجُ ويتجولُ، فَضلًا عنْ استعارةِ الرياضِ، أو الحدائقِ لجمالِهِ؛ لأنَّ جمالَهَا يأسرُ القلبَ. ويبدُ أنَّ الشَّاعرَ ليس طماعًا، فقد أجَّلَ تحقيقَ مرادِ قلبِهِ، وما يتمناهُ من حَاجاتٍ مهمةٍ ملحةٍ، تمنحُهُ السعادةَ، والطمأنينةَ إلى وقتٍ آخرَ، ولعلَّهُ خافَ من هربِ محبوبهِ إنْ حققَ كلَّ ما يطمحُ إليهِ بآنٍ واحدٍ، ثم يُعملُ حاستي البصرِ والشمِّ، ويغوصُ بتفاصيلِ هذهِ الروضةِ بدقَّةٍ متناهيةٍ، وإيجازٍ غير مخلٍ، بجملةٍ من الاستعَاراتِ المتلاحقةِ، فقد استعارَ لقامتِهِ، وقَدِّهِ الغصنَ، لشدَّةِ جمالِهِ، ولينِهِ، وتأودِهِ، واستعارَ كثبانَ الرملِ لردفَيهِ، لامتلائِهمَا، وتموجِهمَا، واهتزازِهمَا، واستعارَ لعذريتِهِ الآسَ؛ لخضرتِهِ الدائمةِ، وبياضِ زهرِهِ، معَ ميلِهِ للونِ الورديّ، ثم استعارَ لأسنَانِهِ الأقَاحِيَ؛ لطيبِ رائحتِهِ، وفوحانِهَا، واستعارَ لخديهِ، وَوجنتِهِ الوردَ، لرقتِهما، ونعومتِهمَا، واستعارَ لعطرِهِ المميزِ نباتَ البهارِ، لتميزِ عطرِهِ عن غيرِهِ من النباتِ، وكانَت هذهِ الاستعاراتُ مِنَ التقاليدِ الشِّعريَّةِ المَعروفةِ [75].

وهكذا مزجَ الشَّاعرُ بينَ حاستي البصرِ والسمعِ في رسمِ هذهِ الصورةِ النادرةِ، بطريقةٍ فنيَّةٍ، ((مقابلًا بينَ الجسدِ والعناصرِ الطبيعيةِ، مؤكِّدًا هذا الطَابَعَ الرمزيَّ الذي يسمُ المُقارنةَ التشبيهيةَ، ومستحضرًا الجسدَ الغائبَ عن النظرِ عبرَ نظائرِهِ الطبيعيةِ الماثلةِ في ذهنِ المتلقي والتي تحظى بمرجعيةٍ فِي وعيهِ))[76]؛ ومن الجديرِ بالذكرِ إنَّ محاولةَ ((بناءِ النموذجِ الجسديّ على غرارِ النموذجِ الطبيعيّ يُفصحُ عن

تصورٍ للكيانِ الإنسانيّ، لا يتمُّ فيهِ الفصلُ بين الجسديّ واللاجسديّ، والشخصيّ وغير الشخصيّ، مما يدلُ على أنَّ عمليةَ التشبيهِ في ربطها الجسدَ وقوةَ الطبيعة الكونيةِ تحولُ الجسدَ إلى كيانٍ رمزيّ، مُحمَّلٍ بقوةِ الطبيعةِ، وجمالِها نفسهما))[77]. ويعزفُ الشّاعرُ أبو محمَّدٍ ابن صارة الشنترينيُّ سمفونيَّةً رائعةً، علَى وَترِ الصُّورةِ الحِسّيَّةِ بقالبِ بحرِ الطولِ، الذي يُعطي مَسَاحةً كبيرةً لمستعملهِ، وذلكَ بقولِهِ[78]:

وَزَائِـــرَةٍ واللَّيْـــــــلُ مُلْـــــقٍ جِرَانَـــهُ ... أتَـــانِي بِهَـــا وَجْـــدِي وَفَـــرْطُ وَلُـــوعي
فَبَاتَـــتْ تُعَـــاطِيني سُـــلاَفَ رُضَـــابِها ... وَبِـــتُّ أُهَادِيهـــا جُمَـــانَ دُمُـــوعِي
إلـــى أنْ رَأيـــتُ الـــنَجمَ أَطفـــأَ سِـــرَاجَهُ ... وَطَـــارَ غُـــرَابُ اللَّيْـــلِ بَعـــدَ وقُـــوعِ
فَـــأَيُّ مَهَـــاةٍ بِـــتُّ مُقْتَنِصًـــا لَهَـــا ... وَلَكِـــنْ بِقَلْبِـــي فـــي كِنَـــاسِ ضُـــلُوعي

إنَّ الشّاعرَ يتحدثُ عن زائرةٍ له كظبيةٍ، كانَ يتمنى الحصولَ عليهَا، والفوزِ بِهَا باستمرارٍ وتحققَ ذلكَ، وإنَّ هذهِ الزيارةَ جاءتْ في ليلٍ أرخى سدولَهُ، وأظلمَ، وقد استعملَ التعبيرَ المَجَازيَّ في الشطرِ الأولِ من البيتِ الأولِ، إذ جعلَ الليلَ إنسانًا يُلقي شيئًا من يدهِ، وهذا الشيءُ الذي قصدهُ هو الظلامُ، واستعارَ للظلامِ العُنقَ، فالجرانُ هو العنقُ، بمعنى أنَّهُ أرادَ القولَ إنَّ الليلَ ألقى بعنقهِ على النهَارِ، ثم يُكملُ ويقولُ أنَّهَا جاءت نتيجةً لشدَّةِ حبيِ لهَا، وعظيمِ حُرقتي، وتَحسري عليهَا، بل إنَّه يجعلُ من الحُبِّ واللوعةِ إنسانًا يجلبُ إنسانًا آخرَ، عن طريقِ التعبيرِ المجازِيّ الساحرِ، إذ أنَّ الحُبَّ هو من أتى بهَا إليهِ، وبعدَ مجيئِهَا بدأتْ تُعطيهُ رضابَهَا الذي يشبهُ الخمرةَ، وأفضل منها، ونجدُ هنا الصُّورتينِ اللمسيَّةِ والتذوقيَّةِ، إذ أنَّ الحصولَ على الرضابِ لا يتمُّ إلا عن طريقِ الملامسةِ، وهو يَهدي لهَا دموعَهُ التي تعبرُ عن الفرحِ والسَعَادةِ، والتي تَشبهُ الجُمَانَ، ((الجُمانةُ حَبَّةٌ تُعْمَل مِنَ الفِضّة كالدُّرّة))[79]، وهنا تكمنُ الصُّورةُ المرئيَّةُ؛ لأنَّ الدموعَ تُشاهدُ، ويسمرُ مشهدُ اللقاءِ والاجتماعِ إلى أنْ شَاهدَ النجومَ وهي تُطفئُ أضواءَهَا مجازًا، وكأنَّهَا مصابيحُ تشتعلُ في الليلِ وتنطفئُ بالنهَارِ، وشَاهدَ الليلَ وَهو بدأ ينجلي، ويطيرُ سوادُهُ، وكأنَّه غرابٌ يطيرُ شيئًا فشيئًا، وهو تعبيرٌ مجازيٌّ جميلٌ مؤثرٌ، حتى يسألَ نفسَهُ بطريقةِ المتعجبِ من المشهدِ، ومِمَّا حصلَ معَهُ؛ ولعلَّهُ لم يكنْ متوقعًا لزيارتِهَا، وقد استعارَ لجميلتِهِ المهاةُ، وهي البقرةُ الوحشيةُ ذات العينينِ الواسعتينِ، فيقولُ أي بقرةٍ وحشيةٍ حسناءَ بِتُّ الليلَ بجوارِهَا، مقتنصًا لهَا بقلبي، وأنهلُ من مفاتنِهَا ورضابِهَا، وهي بينَ يدي، وفي بيتِ ضلوعي، وهو تعبيرٌ مجازيٌّ آخرُ فيهِ من الإبداعِ، والنضجِ، والرقي الشيءُ الكثيرُ. وبهذا يمكنُ القولُ إنَّ الشّاعرَ حاولَ توظيفَ فنيَّةِ تراسلِ الحواسِ، ونجحَ بذلكَ. وإنَّ الصُّورةَ هنا كانتْ الناقلَ بأمانٍ لعواطفِهِ، وأحاسيسِهِ، والتي اتخذتْ شكلاً فنيًّا أَثَّرَ فينا، وحملنا على مشاركةِ ما يعتملُ بِنَفسِهِ .

يتضحُ لنا بِوسَاطةِ ما تقدمَ أنَّ الصورَ الشِّعريّةَ، الحسّيَّةَ الجزئيةَ تشكلُ بمجموعِهَا، وبطريقةٍ متلاحقةٍ الصُّورةَ الكليةَ للنصّ الشّعريّ، إذ تتحدُ وتلتحمُ تلكَ الصورُ، معَ بعضِهَا؛ لتمثلَ رؤيةً عامةً، وَتَستبينُ وَتَتَكشفُ بِكامِلِ النصّ، فَتَختلطُ فِيهَا الحواسُ بالألوَانِ، والأصوَاتِ، وَالعطورِ، وَالتذوقِ وَغيرِها للتعبيرِ عن رؤيةٍ معينةٍ، في إطارِ الصُّورةِ الشّعريَّةِ، التي تتفاعلُ فِيهَا كلُّ الموجوداتِ، الماديةِ والمعنويةِ، مع مخيلةِ الشّاعرِ ، وذاتيتِهِ .

المَبحثُ الثَّاني : الصُّورةُ الشّعريَّةُ العَقليَّةُ الذهنيَّةُ:

يَستمدُ هذا النمطُ المهمُ من الصُّورةِ عنَاصرَهُ من موضوعَاتٍ عقيلَّةٍ مجردةٍ، وليسَ المرادُ بمصطلحِ العقليَّةِ ما يُقابلُ الدَّالَ، وإنَّما تَتَكونُ ((نتيجةً لِعَملِ الذِّهنِ الإنسَانِيّ في تأثُرِهِ بالعملِ الفنيّ، وَفَهمِهِ لَهُ))[80]. فالصُّورةُ العَقلِيَّةُ هي نتيجةٌ حتميةٌ لخيالٍ شاسعٍ، واسعٍ، رحبٍ، يمكنُ القولُ عنهُ بأنَّهُ ((القُدرةَ عَلَى تكوينِ صُورةٍ ذهنيةٍ لأشياءٍ غابتْ عن مُتنَاولِ الحِسّ))[81]. بمعنىً آخر أنَّ موضوعَ خلقِ الصُّورةِ

من أيّ شيءٍ يعتمدُ على القوةِ الخياليةِ لاستجابةِ الشّاعرِ أوّلًا، وعلى المدى الذي استوعبَ به وعي الشّاعرِ هذا المشهدَ، فالشّاعرُ يستطيعُ أن يَخلقَ صورةً من أيّ شيءٍ، بشرطِ أن تكونَ استجابتُهُ الخياليةُ لهذا الشيءِ قويَّةٌ عظيمةٌ [82]. وبطبيعةِ الحالِ فهذا لا يعني ((أننا نلغي الخيالَ عن الصُّورةِ الحِسّيَّةِ، ولكن إذا ما قورنت معَ العقليَّةِ أو الذهنيَّةِ نجدُ إنَّ النسبةَ تكونُ مُتفاوتةً، لصالحِ الصُّورةِ الذهنيَّةِ، من حيث اعتمادِ الأخيرةِ عليه اعتمادًا يكادُ يكونُ شبهَ كاملٍ. وفي الوقتِ ذاتهِ نحنُ لا نبعدُ الصُّورةَ العقليَّةَ عنِ الحواسِ، على الرغمِ من تمسكِهَا بالعقلِ المُجردِ، لكن ليسَ بنسبةِ سيطرةِ الحواسِ على الصُّورةِ الحِسّيَّةِ))[83]. وكما عزفَ الشعراءُ الأندُلسيونَ على آلةِ الصُّورةِ الحسّيَّةِ عزفوا كذلكَ علَى وترِ العقليَّةِ، بطريقةٍ رائعةٍ، كقولِ ابنِ عمَّار الأندلسي من قصيدةٍ جميلةٍ على وزنِ الكاملِ في المعتمدِ بن عبادٍ عندَ انصرافهِ ظافرًا من غزوةٍ [84]:

بُشْـــراكَ قـــدْ كمُلَـــتْ لنـــا بُشْـــرانا ... وهَنـــاكَ مـــا بِـــكَ سَـــرَّنا وهَنَانَـــا
فـــتْحٌ فتَحْـــتَ بـــهِ افتتاحَـــكَ للهـــدى ... وَجَعَلـــتَ مِـــن مربلَّـــةَ عُنْوانـــا
ظَلَّلْـــتَ مـــنْ شَـــجَرِ العَـــوالي دِيننـــا ... ورقمـــت مِـــنْ روضِ النَّـــدى دُنْيانـــا
حَمَلَتْنـــا تِيجـــانَ [85] ســـعْيِكَ للهُـــدى ... فلْـــتَحْمِلَنْ مِـــنْ شُـــكْرنا تيجانـــا
أجْنَيْتَنـــا ثَمَـــرَ المُنَـــى مِـــنْ دَوْحـــةٍ ... لـــم تَتَخِـــذْ غَيـــرَ الـــوغَى بُسْـــتانا
فتْحـــاً تَقَلَّـــدَ بَالسُّـــيُوفِ جَـــوَاهِراً ... قَـــد فصـــلتْ بـــدم العِـــدى مَرْجانـــا
خَلَعَـــت بِـــهِ كَـــفُّ السُّـــرُورِ عَلَـــى المُنَـــى ... بُـــرْدَ النَّجـــاحَ مُطَـــرَّزا رضـــوانا
وَسَـــرَى نسـيمُ النَّصـــرِ فِـــي غُصـــنِ العُـــلا ... فَـــاهتزَّ حَتـــى خِلْتَـــهُ نَشـــوَانا
لله حاجِبُـــكَ الـــذي جرَّدتَـــهُ ... ســـيفاً إذا نبـــتِ السُّـــيُوف أبانـــا

.

يخاطبُ الشّاعرُ المَلِكَ قائلًا له إنَّ فتحَكَ هذا عبارةٌ عن بشرى عظيمةٍ، تُدخلُ السرورَ والفرحَ للقلبِ، وتُكمّلُ ما بشرتنا بهِ فيما مضى من فتوحاتٍ سابقةٍ، فأنتَ بهذا الفتحِ المباركِ قد نشرتَ الدينَ بتلكَ البقاعِ، وجعلتَ من مدينةِ مربلَّةَ عنوانًا للنصرِ، والدينِ الإسلامي، وقد ساهمَ التكرارُ في البيتِ الثاني بين (فتْحٌ، فتَحْتَ، افتتاحَكَ) بزيادةِ الأثارةِ والإبداعِ، إذ تطربُ له النفسُ وتنشرحُ، ويرى الشّاعرُ إنَّ انتشارَ الدينِ بها يَعدُّ كانتشارِ ظلِّ شجرِ المعالي؛ لأنَّه إضافةٌ جديدةٌ للفتوحاتِ الإسلاميةِ، فأنتَ كتبتَ اسمَ الدينِ، بل نحتهُ في تلكَ الأرضِ، بعدَ أن كانتْ دارَ كفرٍ، وهو تعبيرٌ مجازيٌّ رصينٌ يُحسبُ له، ويستمرُ بتوظيفِ المجازِ؛ لما له من فائدةٍ في زيادةِ التشويقِ واللذةِ، فيقولُ لقد حَمَلتْنا تِّيجان سعيكَ كسفينةٍ كبيرةٍ تشقُّ طريقَهَا في البحرِ إلى الهدى، والمعالي، والافتخارِ، فهو يجعلُ من التيجانِ وسيلة تُركبُ وتتنقلُ، وبدونا نرسلُ لك أيهَا البطل التِّيجانَ كوسيلةٍ أو حاجةٍ تُعبيرُ عن الشكرِ والثناءِ؛ لما قمتَ به من فعلٍ كريمٍ، فبهِ قطفنا وحصدنا ثمارَ ما كنا نتمنى وننتظرُ، وكأنَّ الأماني تُزرعُ، وتُثمرُ، وتُحصدُ، وقد كررَ لفظتي (حَمَلَتْنا، والتيجان) لما للتكرارِ من أثرٍ داخليٍّ. وقد كانَ هذا القطفُ والحصادُ من دوحةٍ، أو بستانٍ فُتِحَتْ قلاعُهَا وأبوابُهَا بعدَ حربٍ قويةٍ، فهو يُريدُ أن يقولَ إنَّ هذا الفتحَ جاءَ كثمرةٍ طيبةٍ، وجوهرةٍ نفيسةٍ بعدَ جهدٍ جهيدٍ، ومعركةٍ بالسيوفِ والرماحِ، بطلهَا هذا المَلِك الشجاع، وبذاتِ الوقتِ كانَ لهذا الفتحِ وقعٌ مؤلمٌ على الأعداءِ، وهو ما يتضحُ بقولهِ : (فتْحاً تقلَّدَ بالسيوفِ جَوَاهراً ... قد فصلتْ بدم العِدى مَرْجانا)، ويقولُ كذلكَ إنَّ هذا الفتحَ نزعتْ وخَلَعَتْ به كَفُّ الفرحِ والسرورِ على ما كنا نتمنى حصولَهُ، كساءَ وبردَ النجاحِ والنصرِ، مطرَّزًا برضوانِ الله تعالى وبركاتِهِ، وهذهِ الصُّورةُ من أجملِ صورِ القصيدةِ، إذ جعلَ للسرورِ كَفًّا، وهذا الكفُّ تخلعُ كساءَهَا الذي تلتحفُ بهِ، على الأمنياتِ، وهذا الكساءُ جاءَ مطرَّزًا بالرضوان لا بالحلي، ثم يجعلُ للنصرِ نسيمًا، وهذا النسيمُ يسري في غصنِ المعالي، وهذا الغصنُ يهتزُ ويتمايلُ، حتى حسبه الشّاعرُ سكرانًا، ويبدُ

أنَّ هذا المَلِكَ قد جُرِحَ بحاجبِهِ، فيقولُ الشَّاعرُ له إنَّكَ جرَّدتَ حاجبكَ كما يُجردُ السيفُ من غمدهِ في ساحةِ الوغى، وقاتلتَ بهِ الأعداءَ، في وقتٍ قَلَّ فيه تجريدُ السُّيُوفِ من أغمادِهَا لمحاربةِ الأعداءِ، وهنا مزجَ الشَّاعرُ بينَ الصُّورتين البصريَّةِ والمعنويَّةِ. وبهذا نجحَ في رسمِ صورةٍ رائعةٍ، جنحَ فيها للخيالِ، ويحتاجُ المتلقي بدورهِ للخيالِ للوقوفِ على معالمهَا . ونجدُ كذلكَ الصُّورةَ المعنويَّةَ في قولِ عبد المجيدِ بن عبدون اليابري، الذي يرثي بهِ عزيزًا، وقد جاءَ على وزنِ بحرِ البسيطِ [86]:

ثَـــارَت إِلَيـــهِ المَنَايَـــا مِـــنْ مَكامِنِهَـــا ... سِـــرَّاً عَـــلى غَفـــلَةِ الحُـــرَّاسِ وَالسُـــمُرِ
أولـــى لَهُـــنَّ وَأولـــى لَـــو هَـمَـمـــنَ بِـــهِ ... وَالمَنـــعُ ذو راحَـــةٍ وَالـــدَفعُ ذو حَـــذَرِ

فالشَّاعرُ هنا يُصورُ الموتَ كإنسانٍ يثورُ ويغضبُ، وكأنَّهُ ظُلِمَ، أو أُغتُصِبَ حقُّهُ، مِمَّا أُجبِرَ على الانتفاضِ بوجهِ الظلمِ، والثورةِ لاسترادِ الحقِّ، ثم إنَّه لم يقلْ ثارتْ عليه، وإنما ثارتْ إليهِ، وكذلكَ لم يقلْ منيةً بالمفردِ، وإنما قالهَا بصيغةِ الجمعِ؛ ليزيدَ من شدَّةِ الخطبِ، ولعلَّهُ أرادَ أن يقولَ أنَّ هذا الرجلَ قُتِلَ على يدِ مجموعةٍ من القتلةِ، وإنَّ هذا الرجلَ يصعبُ على منيةٍ واحدةٍ أنْ تتغلبَ عليهِ، أي يصعبُ على رجلٍ واحدٍ أن يقتلَهُ. وإنَّ هذهِ المنايا ثارتْ من أطرافِهَا، ونواحِهَا، وجبالِهَا، وبطريقةٍ خفيةٍ سريةٍ، وعلى غفلةٍ من الحراسِ، والسُمُرِ (الرماح)، إي أنَّه قُتِلَ وهو بمفردهِ، ومن دونِ سلاحٍ، يدافعُ بهِ عن نفسهِ، فكانَ أولى لهذهِ المنايا ألا يأخذنَّهُ بطريقةِ الغدرِ، والغلبةِ العدديةِ؛ لأنَّهُ لا يستحقُ ذلكَ، وكأنَّ الشَّاعرُ يخاطبُ من قتلهُ بأسلوبٍ غير مباشرٍ، ويذكرُهم بما ينتظرُهم عندَ اللهِ تعالى، ويقولُ لهم لو لم تفعلوا ذلكَ لكنتم تنعمونَ بالراحةِ النفسيَّةِ وعدمِ تأنيبِ الضمير. ويستمرُ الشَّاعرُ ابنُ عبدون بإتحافنا بالصُّورِ الذهنيَّةِ العقليَّةِ، فقالَ في بني عبدِ العزيزِ، المعروفينَ ببني المرخي، وعلى وزنِ الوافرِ [87] :

بَنـــي عَبـــدِ العَزيـــزِ لَـــئِن سَـــلَوتُم ... فَمـــا أَنـــا عَـــن عَلائِكُـــم بِســـالِ
وَمـــا عَهـــدي بِنـــاسٍ أَيّ نـــاسٍ ... تَوَاصَـــوا بِالمَكـــارِمِ وَالمَعَـــالي
وَإِيثـــارِ الغَريـــبِ عَلـــى سِـــواهُ ... وَإِن لَـــم يُثـــرِ مِـــن جـــاهٍ وَمـــالِ
بِـــحُـــورِ بَـــلاغَـــةٍ وَنُجـــومُ عِـــزٍّ ... وَأَطـــوَادٌ رَواسٍ مِـــن جِبـــالِ
سَـــلامٌ يَمـــلأُ المَـــلَوين طيبـــاً ... عَـــلى تِـــلكَ السَـــجايا وَالكَمـــالِ

نلاحظُ هنا أنَّ الشَّاعرَ ينادي مجموعةً بكاملِهَا ينتسبونَ إلى جدِّهم، ويرجعونَ إليهِ، وهذا يعني إنَّه يرى أنَّ جميعَ أفرادِ هذهِ المجموعةِ يحملونَ ذاتَ الصفاتِ التي سيسطرهَا لاحقًا، ويقولُ لهم إن سلوتم عني، وأنساكم الشيطان إياي، فأنا لا أسلو عنكم، ولم أنسَكم ومكانتكم العظيمةَ؛ لأنَّكم لستم كأيِّ ناسٍ، وإنما يُميزُكم تواصلكم المستمرُ، والتصاقكم الدائمُ بالمكارمِ، والسماحةِ، والنُبلِ، وغير ذلكَ من صفاتٍ عاليةٍ نادرةٍ، وهو تعبيرٌ مجازيٌّ، فَضلًا عنْ إثارِ الغريبِ قبلَ القريبِ، بالجاهِ والمالِ والتقديرِ، ويطربنا الشَّاعرُ بجنوحِهِ نحو المجازِ كما في السابقِ، وينسبُ لهم بحورَ البلاغةِ كلَّهَا، ونجومَ العزِّ جميعهَا، الجبالَ العظيمةَ الراسياتِ الشامخاتِ بعومِهَا، وهي صورةٌ عظيمةٌ تجمعُ بينَ الذهنيّةِ، والحسيَّةِ البصريَّةِ، ثم يرسلُ لهم سلامًا يملأُ بقاعَ الأرضِ كلّهَا، وعلى طولِ اليومِ بليلِهِ ونهارِهِ بالطيبِ، والعطرِ الفواحِ، يتلاءمُ ويليقُ بتلكَ الخصالِ الحميدةِ، والسجايا النادرةِ، والكمالِ الدنيوي. وهنا نجدُهُ يُكررُ المزجَ بينَ العقليَّةِ والشميَّةِ؛ فالطيبُ يُشمُّ، وهذا يردُ في كثيرٍ من الأحيانِ؛ لأنَّ الصُّورةَ الذهنيَّةَ لا تبقى بمنأى عن الحِسّيَّةِ، فقوةُ الصُّورةِ الشّعريَّةِ ونشاطُهَا يرجعُ ((إلى مقدارِ ما تتميزُ بهِ الصُّورةُ من صفاتٍ، باعتبارِهَا حدثًا عقليا لهَا علاقة خاصة بالإحساسِ، فالصُّورةُ أثرٌ خلقَهُ الإحساسُ على نحوٍ لم يمكنْ تفسيرُهُ حتى الآن، ولكننا نعلمُ إنَّ استجابتنا العقليَّةَ، والانفعاليةَ إزاء الصُّورِ تعتمدُ على كونِهَا

تمثلُ الإحساسَ، أكثر مِمَّا تعتمدُ على الشبهِ الحِسّي بينَهَا وبينَ الإحساسِ))[88]. ويحاولُ كذلكَ الرصافيُّ البلنسيُّ توظيفَ الصُّورةِ الذهنيَّةِ في نصّ جميلٍ ، قالَ فيه على وزنِ الطويلِ [89] :

أَيَـــا شَـــائِقِي مـــلءَ الضُّـــلُوعِ ودونَـــهُ ... مَهـــا ويمـــدُّ الخَطْـــوَ فيهـــا فَيَقْصـــرُ
و يَـــا عضُـــدي عِنـــدَ المُلـــيمِ ونَاصِـــري ... عَلـــى نُـــوَبِ الـــدُّنيَا ومثلـــك يَنْصُـــرُ
بَصـــرتَ بِحَـــالي مُنْعَمـــاً وَمَـــنِ الـــذِي ... يُحِـــسُّ بـــأَحْوَالِ الصـــديق ويبصِـــرُ
شَـــمَائلُ تُكْنِـــي عَـــنْ إعَانَتَـــكَ التـــي ... تَنَـاهى بهـا فـي الطِّيب خِـيمٌ [90] وَعُنْصُـرُ [91]
سَـتَقدِمُ مِـــنْ شُـــكرِي عَلَيـــكَ عَقِيلـــةٌ ... سِـوَى مَجـدهَا يُحْصَـى الثَّنَـاء ويحصـرُ
يَتِيمَـــةُ نظـــمٍ لا تَـــزَالُ بِحُســـنِهَا ... تَوارثهـــا بعـــدي بـــلادٌ وأَعْصُـــرُ

.

ينادي الشَّاعرُ على صديقِهِ، من دونِ أنْ يذكرَ اسمَهُ، أو ما ينوبُ عنه، وإنَّما يُبينُ حجمَ شوقِهِ إليهِ، وعظيمَ مكانتِهِ بشكلٍ مباشرٍ، وبطريقةٍ مجازيَّةٍ، فهو يشتاقُ إليهِ ملءَ الضُّلوعِ، بل بملءِ فمهِ، وبكلِّ جوارحهِ وكيانهِ، وبحجمِ المسافةِ التي بينَهُمَا، ثم ينادي عليه مرَّةً أُخرى، ويسميهُ بعضُدي، وناصري؛ لأنَّه يقفُ معهُ، يُعينُهُ على الشدائدِ والصعابِ التي تلمُّ به، وتنزلُ عليه، ويحاولُ أن يرفعَهَا عن كاهلِهِ، وهو يتفقدُ أحوالَهُ باستمرارٍ، على الرغمِ من مشاغلِهِ، فنعم الصديقُ الوفيُّ هو، ثم يقولُ إنَّ إعانتهُ الدائمةَ لي تدلُّ عن حجمِ شمائلِهِ الكريمةِ، وخصالِهِ الحميدةِ، وأخلاقِهِ الفاضلةِ، وسجاياهِ العظيمةِ، التي لا تعدُ ولا تحصى، وبالوقتِ ذاته فإنّ مساعدتَهُ لي في أوقاتِ اليسرِ والعسرِ متناهيةُ الطِّيبِ، والكرمِ، تحملُ في طياتِهَا الشيمَ العاليةَ، والأَصلَ الطيبَ، وَالجوهَرَ النقيَّ، والحسبَ الكريمَ، وعندَ ذاكَ وجبَ على الشَّاعرِ أنْ يُقدمَ عظيمَ شكرِهِ، وامتنانِهِ لهذا الصديقِ الصدوقِ، فاختارَ أن يشكرَهُ بهذا النَّصِّ الشِّعريِّ ، الذي وَصَفَهُ بعقائلِ الكلامِ وكرائمِهِ، والعَقِيلة هي ((المرأَةُ الْكَرِيمَةُ النَّفِيسَةُ ثُمَّ اسْتُعْمِل فِي الْكَرِيمِ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ مِنَ الذَّوَاتِ وَالْمَعَانِي، وَمِنْهُ عَقائل الْكَلَامِ))[92]. ويكملُ عن طريقِ التعبيرِ المجازيِّ، فتقولُ أنَّه يمكنُ أن يُحصى الثناءُ بهذهِ المقطوعةِ النفيسةِ، وَيُحصرُ، إلا أنَّ مجدَهَا خالدٌ؛ لأنَّها يتيمةُ الأخِ أو الأُختِ، فريدةٌ، حسناءُ، لم ينظمْ شاعرٌ بمثلِهَا، ولن ينظمَ؛ وقد اختارَ جملةَ (لا تزال) لتدلَ على الديمومةِ، والبقاءِ، والتجددِ، مع الزمنِ، وسيتوارثُهَا الأجيالُ من بعده. ونجدُ هنا أنَّ الصُّورةَ العقليَّةَ جاءتْ حبلى بالمعاني الذهنيَّةِ، كالسحابةِ المتناهيةِ الأطرافِ، وقد عمدَ الشَّاعرُ إليها ليعبرَ عن حجمِ ثنائِهِ لصديقِهِ، وكأنَّهُ يجدُ أنَّ هذهِ الصُّورةَ أسمى من الحِسّيَّةِ، وأنسبُ لهذا الغرضِ، ومنِ الصُّورةُ العقليَّةُ الصارخةُ بالإثارةِ قول أبو بحرٍ صفوان ابن ادريس المُرسي مُخاطبًا لأبي عبدِ اللهِ بن مرجِ الكحلِ على وزنِ الطويلِ [93]:

سَـــأَنفُثُ وَالمَصـــدُورُ لا شَـــكَّ نَافِـــثُ ... وَأُســـمِعُ إن أَصـــغَت إِلَـــيَّ الحَـــوَادِثُ
وَكَـــم وَقَفَـــت لِـــي بِالمَعَاتِـــبِ مِثْلُهَـــا ... عَلَـــى حِـــين لا شَـــيء عَلَـــى الصَّـــبرِ بَاعِـــثُ
فَهَـــل سِـــحرُ هَـــارُوتٍ يَقِـــي لِمُلِمَّـــةٍ [94] ... فَرَوعِـــي [95] مُمِيـــتٌ وَالتَّـــوَهُّمُ بَاحِـــثُ
خَلِيلَـــيَّ مِـــن سُـــكَّانِ بَابِـــلَ حَـــدِّثَا ... فَـــإِنَّ الخَلِيـــلَ لِلخَلِيـــلِ مُحَـــادِثُ
هَـــلِ السِّـــحرُ بَـــاقٍ مِثْـــلَ مَـــا قَـــد عَهِدتُـــهُ ... أَمِ اتَّفَقَـــت بَعـــدِي أُمُـــورٌ حَـــوَادِثُ
وَمَـــا عِنـــدَ هَـــارُوت وَمَـــارُوتَ فَـــانظُرَا ... أَعِلمُهُمَـــا فِـــي ذَلِـــكَ الغَـــارِ لابِـــثُ

.

يعمدُ الشَّاعرُ منذُ البدايةِ إلى أنْ يُضيفَ الذي يشدُّ للإصغاءِ، والتمعنِ، والتمحيصِ، بوسَاطةِ التعبيرِ المجازيِّ، واللعبِ بالمفرداتِ، فيقولُ سأنفثُ ما يختلجُ بصدري من همٍّ، أو ما أكبتهُ بداخلي من ألمٍ، ومن مثلِ حالتي بكلِّ تأكيدٍ، ومن دونِ شكٍّ هو نافثُ، والنفثُ هو ((أَقلُّ مِنَ التَّفْل، لأَن التَّفْلَ لَا يَكُونُ إِلَّا مَعَهُ شَيْءٌ مِنَ الرِّيقِ؛ والنفثُ: شَبِيهٌ بِالنَّفْخِ))[96]، وعندما أنفثُ سأُسمعُ الحوادثَ والنوائبَ النازلةَ، التي

طرأتْ علي، ولكن بشرطِ أن تستمعَ إليَ وتصغي، ومعلومٌ أنَّ الأحداثَ لا تستمعُ ولا تصغي، فهي شيءٌ معنويٌّ غير محسوسٍ، ويسألُ باستنكارٍ وتحسرٍ، فيقولُ كم وقفتْ في طريقِي من أحداثٍ ومصائبَ كما التي أعيشُهَا الأن ؟، حتى وصلتُ إلى صعوبةِ الصبرِ والتحملِ؛ بسببِ عدمِ وجودِ ما يحثُ ويبعثُ على ذلكَ، ويستفهمُ مرَّةً أُخرى، وبالطريقةِ السابقةِ عن الأسبابِ، ويقولُ هل سحرُ المَلَكِ هاروتَ الذي علَّمَهُ للناسِ، والذي ذُكِرَ بالقرآنِ الكريمِ هو من يقي، ويحمي النازلةَ الشَديدةَ، والمصيبةَ المؤلمةَ، التي تحيطُ بي، وتفتكُ بصبري ؟؛ لأنَّ فزعي مُميتٌ، والظَنَّ والاعتقادَ، والشكَّ باحثٌ، ثم يُنادي الأحبةَ والأصدقاءَ المخلصينَ الثقاتَ، الذينَ يسكنونَ بمدينةِ بابلَ، ويطلبُ منهم أن يُحدثوهُ، ويجيبوهُ بصدقٍ عن سؤالِهِ؛ لأنَّ الخليلَ للخليلِ محادثٌ ومجيبٌ، فهل السِّحرُ باقٍ إلى الآن ؟، وكما عهدتهُ وعرفتُهُ بقوتهِ وفتكِهِ ؟، أو اتفقَتْ بعضُ الأمورِ والأحدثِ على تغييرهِ، وتقليلِ تأثيرِهِ ؟، أو هناك من يحثُّهُ على الوقفِ بوجهِي معَ نازلتي ؟، ونظروا يا أصدقائي وأحبتي بما عندَ الملكينِ هاروتَ، وماروتَ من سِحرٍ باقٍ إلى الآنِ، وإنْ لم تجدوه عندهمَا فأعلموهُمَا وخبروهمَا أنَّ السِّحرَ لابثٌ وماكثٌ في ذلكَ الغارِ، وقد قصدَ الشّاعرُ بالغارِ مكانًا مُعينًا، يمكثُ به السِّحرَ، وكأنَّهُ قصدَ أنَّ هذا الغارَ هو المحلُ الذي خرجتْ منه مصيبتي . لقد استطاعَ الشَّاعرُ هنا أن يأتي بصورةٍ ذهنيَّةٍ تحتاجُ إلى تأملٍ، حتى يستوعبَ المتلقي جزئياتِهَا، ويصلَ لمرادهِ ، وغرضهِ، ويعشَ معهُ الأحداثَ كاملةً. ووظفَ كذلكَ الشَّاعرُ الرحالةُ ابنُ حبيرٍ الأندلسيُّ الصُّورةَ العقليَّةَ في رثاءِ ابنهِ، واختارَ بحرَ الطويلِ لهذهِ المهمةِ؛ لأنَّهُ يتلاءمُ وغرض الرثاءِ، فقالَ [97]:

رَأى الحُزنُ مَا عِندِي مِنَ الحزنِ والكَربِ ... فَرُوّعَ مِن حَالِي فَلم يَستَطِع قُربِي
وَأظهَرَ عَجزاً عَن مُقَاوَمَةِ الأسَى ... وأيقن أنَّ الخَطبَ أعظَمُ مِن خَطبِي
وَقَالَ التَمِسْ غَيرِي لِنَفسِكَ صَاحِبا ... وَقُل لِلرَّدى حَسبِي بَلغتَ المَدى حسبي
فَقُلتُ وَهَل يَكفِينيَ الوَجدُ صَاحِبا ... وكَيفَ وَمَا بِي قَد تَعَدَّى إلى صَحبِي
فَلمَّا انتَهَتْ بِي شِدَّتِي فِي مُصِيبَتِي ... وَبَرَّحَ بِي يَأسِي رَجَعتُ إلى رَبِّي
فاستَنشِقن رَوحَ الرِّضَى بِقضَائِهِ ... فَنَادَيتُ يَا بَردَ النَّسِيمِ عَلى قلبِي
إلى اللهِ أشكُو بِالرَّزَايَا وَفِعلِهَا ... فَقَدُ كَدَّرَت شِربِي وقَد رَوَّعَت سِربِي
سَلِ اللَّيلَ عَنِّي هَل أمِنتُ إلى الكَرَى ... فَكَيفَ وَأجفَانِي مَعَ النَّومِ في حَربِ

يبدأُ الشَّاعرُ مباشرةً بتوظيفِ المجازِ، ويستمرُ بتوظيفِهِ بكاملِ النَّصِّ، إذ جعلَ مِنَ الحزنِ إنسانًا يشعرُ، ويحسُ، ويرى، ويتروعُ، ويتكلمُ، ويقتربُ، ويبتعدُ، فيقولُ أنَّ الحزنَ لمَّا شاهدَ ما عندي من مصابٍ جللٍ، وحزنٍ مفجعٍ، وكربٍ عظيمٍ، صُدِمَ، ورُوّعَ مِمَّا أنا فيه، لدرجةٍ لم يستطعْ التقربَ مني، ولا مقاومةَ الأسى، والألَمِ، وَوَقفَ عاجزًا، حائرًا، مصدومًا، حتى تيقنَ أنَّ المصابَ، والنائبةَ التي وقعتْ علي أعظمُ وأقوى وأشدُّ منه، وهو الحزنُ بحدِّ ذاتهِ، عندَ ذاكَ تكلمَ هذا الحزنُ مخاطبًا الشَّاعرَ المفجوعَ، قائلًا له : أنصحُكَ بأن تتخذَ صاحبًا، أو صديقًا غيري؛ لأني لا أستطيعُ مرافقتكَ، ولا أقوى على ذلكَ؛ فما بكَ من حزنٍ يفوقني بأضعافٍ مُضاعفةٍ، وبعدها قُل للهلاكِ والموتِ توقفْ، ويكفي؛ لأني بغلتُ المدى، ولا أستطيعُ تحملَ المزيدِ من الألمِ، والبلاءِ، ويكررُ الشَّاعرُ (حسبي) بقولِهِ : (حَسبِي بَلغتَ المَدى حسبي)؛ ليبينَ عدمَ قدرتِهِ على تحملِ مصابٍ جديدٍ، ثم يردُّ الشَّاعرُ على الحزنِ الذي شبهَهُ بالإنسانِ، سائلًا إياهُ : هَل يَكفِينيَ الشوقُ صَاحِبا حتى أقوى بِهِ علَى مصابي، وحزني؟، وكيفَ ذاك وما وقعَ علي قد تعدى إلى أهلِ بيتي، وأصحابي، وكلِّ من حولي؟، وهو سؤالٌ استنكاريٌّ مؤثرٌ في المتلقي، يحملُ في طيَّاتِهِ العجزَ واليأسَ. وبعدَ هذا التصويرِ المؤلمِ يحاولُ الشَّاعرُ أن يبتعدَ عن الجزعِ، ويجنحُ إلى الرضا بأمر الله تعالى، فقولُ من بابِ المجازِ على الرغمِ من المصابِ

الكبيرِ الذي أدخلني بالألمِ والحزنِ، وبعدَ هذا اليأسِ الذي برَّحَ، وفتكَ، وأحاطَ بي، رجعتُ إلى ربي تعالى تائبًا إليهِ، راضيًا ببلائهِ، وقضائِهِ، راجيًا منه جلَّ جلالهُ أنْ يلهمَني الصبرَ والسُّلوانَ، وأن يُبردَ قلبي بأن يُرسلَ النسيمَ الباردَ على قلبي المفجوعِ، وهنا تعبيرٌ مجازيٌّ آخرُ فيه من التأثيرِ الكبيرِ؛ لأنَّ القلبَ لا يُبردُ، ولا يصلُ إليهِ الهواءُ بشكلٍ مباشرٍ، وإنَّهُ لن يشكو الرزايا وأفعالَها إلا للهِ تعالى، مهما كانَ حجمُهَا، حتى وإن كدَّرتْ هذهِ الرزايا حياتَهُ وأهلَهُ وأصحابَهُ معهُ؛ لأنَّهَا منه تعالى. وهنا يَحثُّ على الصبرِ، وحمدِ اللهِ الواحد، والشكوى إليه تعالى لا لغيرهِ. ويعودُ إلى وصفِ ألمهِ من جديدٍ، فيطلبُ من الغائبِ بطريقةٍ مجازيةٍ رائعةٍ أنْ يسألَ الليلَ عنه، وعن وضعهِ في أوقاتِ الظلامِ، وهل صاحبَهُ النومَ ليلةً ما ؟، وكيفَ يحاربُ جفنيهِ النومَ عندما يطرقُ بابَهُ ؟، وكأنَّ الليلَ كائنٌ حيٌّ يجيبُ من يسألهُ بصراحةٍ. ونشاهدُ في هذا النَّصِّ صُورةً عقليَّةً تحملُ من المعاني العظيمةِ، والحكمِ الكثيرةِ، التي تؤثرُ بالمتلقي من أولِ وهلةٍ، وتحملُهُ على أجنحةِ الخيالِ ليتصورَ المشهدَ كاملًا بجزئياتِهِ، وحيثياتِهِ. وكما وظفَ ابنُ حبيرٍ الصُّورةَ الذهنيَّةَ يوظفُهَا كذلك أبو البقاءِ الرندي بقولهِ في المشيبِ على وزنِ الرملِ (98):

وإذا المَـــــرءُ تَنَـــــاهَى فَـــــانتَهَى ... أكبَـــرُ الحُلُـــمِ لَـــهُ إذا اللَّمَـــمْ (99)
مَـــا عَلَـــى غَيـــرِ المَهَـــا مِـــنْ طُـــرَّةٍ ... رَقـــم البُـــردُ (100) بِهَـــا رَقـــمَ العلـــمْ
لا يَـــرعَ بِالشَـــيبِ رَيعَـــانَ الصِـــبَا ... وإنمـــا الشَـــيب وُقَـــارٌ فِـــي اللِّمَـــمْ (101)

يقولُ الشَّاعرُ هنا أنَّ المرءَ إذا كَمُلَ، ووصلَ إلى أعلى درجاتِ الحُلمِ، والحلمُ هنا البلوغُ، كما ((فِي الحَدِيث (الغُسْلُ يومَ الْجُمُعَة واجبٌ على كلّ حالِم) أَي على كلّ بَالغ، إِنَّمَا هُوَ على من بَلَغَ الحُلُم أَي بلغ أَن يَحْتَلِمَ أَو احْتَلَم قبل ذَلِك))(102)، ذَهَبَ إلى اقترافِ الذنوبِ، والخطايا، من دونِ وعيٍّ، ولا مراعاةٍ لبلوغهِ، وإنَّما كانَ عليه أن يحتاطَ الذنوبَ، ويحذرَهَا أكثر من أيّ وقتٍ مضى؛ لأنَّهُ بلغَ، وكَمُلَ رشدهُ، كيفَ لا وما ينبتُ برأسهِ من شعرٍ تحولَ لونُهُ الأسود إلى أبيضَ، وكأنَّهُ رسولٌ يبلغُهُ، وينذرُهُ باستمرارٍ، وفي كلّ وقتٍ بدنو نهايةِ الحياةِ الدنيا، وكأنَّهُ يربطُ بينَ الليلِ وسوادِهِ، وبينَ النهارِ وبياضِهِ، فكلَّمَا طارَ غرابُ الليلِ، كلَّمَا بدأ الصباحُ بالبزوغِ، وكذلكَ الشَّعرُ كلما زادَ بياضُهُ كلَّمَا دنى الأنسانُ من الهلاكِ والموتِ، ثم يعمدُ الشَّاعرُ بعدَ ذلكَ إلى استعمالِ الأداة (لا الناهيةُ الجازمةُ) لينهى عن اللعبِ بالشيبِ معَ الخطايا والذنوبِ، كما كانَ في ريعانِ الشبابِ؛ لأنَّ الشيبَ وقارٌ في شَعرِ الرأسِ، وارادَ بالوقارِ السُّكونَ، والحِلْمَ، والرَّزانةَ، والعَظمةَ، لذا يجبُ الانصرافُ عن الذنوبِ، والرجوعِ إلى طريقِ الصوابِ. ويتضحُ لنا إنَّ ((حضورَ الشيبِ بوصفِه محمولًا من محمولاتِ الموتِ، ونذيرًا خطيرًا يهددُ حياةَ الشاعرِ يترتبُ عليه غيابٌ فاعلٌ لعالمِ الحضورِ، عالمِ الفعلِ، واللذة))(103). ومن الشعراءِ الأندلسيينَ الذينَ صوروا صورَهُم بطريقةٍ عقليَّةٍ، تحتاجُ لإعمالِ الذهنِ والتمحيصِ، وفيها من الأثر الكبيرِ، ابن خاتمةِ الانصاري بقولِهِ على وزنِ بحرِ الكاملِ (104):

هَـــوَ مَـــوْرِدٌ لِلْمُعْتَفِـــينَ وَغُلَّـــةٌ ... فِـــي صَـــدْرِ مَـــنْ نَـــاوَاهُ لَيْسَـــتْ تَنْقَـــعُ
يَنْجَـابُ سَـجْفُ (105) النَّقْـعِ (106) مِنْـهُ فِـي الـوَغَى ... وَالطَّعْـــنُ يَخطِـــبُ وَالمقَاتِـــلُ تَسـمَعُ
عَـــنْ طَلْعَـــةٍ كَالشَّـــمْسِ مِنْهَـــا أَشْـــرَقَتْ ... فَـــالرُّمْحُ يَسْـــجِدُ وَالصَـــوَارِمُ تَركَـــعُ

يمدحُ الشَّاعرُ هنا شخصًا كريمًا، ويصفهُ وصفًا مجازيًّا بالموردِ، أو المنهلِ العذبِ الذي يستقي منه المتعسرونَ، والفقراءُ، والمحتاجونَ، وبذاتِ الوقتِ هو عطشٌ شديدٌ لا ينتهي، مع حرارةٍ قويةٍ لا تبردُ في صدرِ كلّ من أعرضَ عنهُ، وابتعدَ؛ لعدمِ وجودِ من يتصفُ بكرمهِ، وسخائِهِ، وجودِهِ، فَضلًا عنْ اتصافهِ بالشجاعةِ، والبسالةِ، والبأسِ في الحربِ، إذ يتكشفُ، وينجلي، ويزولُ أمامَهُ عن طريقِ المجازِ

الجميلِ سِترُ الغبارِ في الحربِ، ونحنُ نعلمُ إنَّ السِّترَ ليسَ للغبارِ، وإنما يُريدُ بذلكَ إنَّهُ يستطعُ أنْ يُزيحَ جيشَ العدوِ بكاملِهِ، فطعنُهُ وفتكُهُ بالأعداءِ هو سيدُ الموقفِ؛ لأنَّه هو من يخطبُ ويتكلمُ في ساحاتِ الوغى، والجندُ تسمعُ وتشاهدُ صولاتَهُ، وصرامةَ سيفِهِ، ورباطةَ جأشِهِ، وقد صورَ الشَّاعرُ الطعنَ هنا بإنسانٍ يخطبُ بالناسِ عن طرقِ المجازِ، بمعنى إنَّه أرادَ القولَ أنَّ الأفعالَ هي من تتكلمُ وتبينُ شجاعَةَ الموصوفِ لا الأقوالَ، ثم يشبهُ طلعتَهُ البهيةَ بإشراقةِ شمسِ الصباحِ في كبدِ السماءِ، ودفعهَا بالظلامِ إلى الانحسارِ، والاختفاءِ، وعندَ إشراقةِ شمسهِ تسجدُ الرماحُ له، تركَعُ إليهِ الصَوارمُ، الصوارمُ صفةٌ للسيوفِ؛ لأنَّهَا تقطعُ وتفتكُ، وقد ذهبَ إلى ذكرِ صفتِهَا من دونِ التصريحِ باسمِهَا حتى يُزيدَ من صرامةِ المشهدِ، وليقصدَ بذلكَ إنَّ خِيرتَ السيوفِ الهنديةِ، وأقواهَا تركعُ أمَامَهُ صاغرةً . لقد نجحَ الشَّاعرُ هنا عن طريقِ الخيالِ في خلقِ صورةٍ ذهنيةٍ مُزجَتْ بالحِسِّيَّةِ المرئيةِ عندَ المتلقي، مما يؤدي ذلكَ بدورِهِ إلى تمكنِهِ من خلقِ استجابةٍ حسيةٍ، وحصولِهِ على اللذةِ، لذا يمكنُ أنْ نقولَ إنَّ علاقةِ الخيالِ بالصُّورةِ الشِّعريَّةِ كعلاقةِ الروحِ بالجسدِ، فمن دونِ الخيالِ تصبحُ الصُّورةُ فاترةً خاليةً من التأثيرِ .

الخاتمةُ :

أوَّلًا : شغلت الصُّورةُ الشِّعريَّةُ حيزًا كبيرًا من اهتماماتِ النقدِ والنقادِ على مرِّ العصورِ؛ لما لها من أهميةٍ كبرى في البناءِ الشِّعري، وقد اختلفتْ الاتجاهاتُ في مفهومِهَا، وعناصرِ تكوينِهَا، وحجمِ أهميتِهَا، في النقدِ الحديثِ بسحبِ الميولِ والأهواءِ، التي ذهبَ النقادُ إليها، فجاءتْ ميولُهم بينَ مُتأثرٍ بالتراثِ، وبينَ محاولةِ الإفادةِ من الدراساتِ الغربيةِ، وما توصلوا إليهِ بشأنِهَا .

ثانيا : إنَّ النظرةَ الحداثويةَ للصُّورةِ تجاوزتْ وتعدتْ البلاغةَ وحدودهَا، لتدخلَ في مرحلةِ العبيرِ عن الحالاتِ النفسيَّةِ للشاعرِ، وطرقِ التعبيرِ المختلفةِ الممكنةِ . لتصبحَ الصُّورةَ الجماليةَ التي بوساطتِهَا يحققُ الشَّاعرُ بلاغةَ التعبيرِ الخاص بهِ، بطريقةٍ جديةٍ متصلةٍ، وتلازمٍ وتوافقٍ تامينِ، وإيجازٍ غير مخلٍ، يحققُ ويحيطُ بالموضوعيةِ، التي ارادَ التعبيرَ عنهَا .

ثالثا : عكست الصورُ التي شكَّلَهَا شُعراءُ الكتابِ بأنواعِهَا المختلفةِ مقدرتهم الإبداعيةَ الفنيَّةَ على توظِفِ خيالِهم الواسعِ، ومدركاتِهم في بناءِ صورِهم المعبرة عن تجاربِهم الشعوريةِ، فجاءتْ صورُهم متدرجةً بينَ السهولةِ والتعقيدِ بالاعتمادِ على الغرضِ، والأسلوبِ، والتجربةِ، والحالةِ النفسيةِ .

رابعًا : جنحَ الشعراءُ في الصُّورِ الحسيَّةِ إلى استقاءِ مادتِهَا في كثيرٍ من الأحيانِ من الطبيعةِ الظاهرةِ الواضحةِ، وجاءَ توظيفُهَا بشكلٍ كبيرٍ في غرضِ الغزلِ، وقد حاولوا أن يمزجوا بين بعضِ أنماطِ وأنواعِ الصُّورةِ الحِسيَّة، بينَ مرئيةٍ، وشميةٍ، ولمسيةٍ، وتذوقيةٍ، وسمعيةٍ، في النصِّ الواحدِ، فَضلًا عنْ المزجِ بينَ الحسيَّةِ والعقليَّةِ، بهدفِ الوصلِ للغرضِ الذي يصبون إليهِ من زيادةِ التأثيرِ، واللذةِ، والأبداعِ، من أجلِ ذلكَ قامت صورُهم على التجسيمِ، والمبالغةِ، والتجسيدِ، والإيحاءِ . وقد منحتْ هذهِ الصُّورُ القدرةَ على التخيُّلِ الخيالِ؛ لأنَّ الخيالَ ملكةٌ تُشكِّلُ الصُّورةَ وتُوجدُهَا، بوصفهِ أبرزَ قوى الأنسانِ الذهنية .

الهوامشُ :

(1) ينظر : الصورة الفنية في شعر الحكمة في الأندلس حتى نهاية عصر المرابطين 540 هـ : 143 .

(2) مفهوم الصورة الفنية في النقد الأدبي الحديث ، أ. عبد الحميد قاوي : 31 .

(3) ينظر : لسان العرب : (مادة صور) 473/4 .

(4) ينظر : التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية ، شفيع السيد : 28 .

(5) القرآن الكريم : [سورة غافر : 64].

(6) القرآن الكريم : [سورة الانفطار : 8].

(7) الصورة الشعرية في الأدب الإنكليزي والعربي ، أحمد حسين جوده عناي الشريفي : 414 .
(8) ينظر : نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ، صلاح عبد الفتاح الخالدي : 72 .
(9) ينظر : فن الشعر ، د. إحسان عباس : 141 .
(10) ينظر : الصورة الادبية تاريخ ونقد ، علي علي صبح : 5 .
(11) ينظر : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، بشرى موسى صالح : 19 .
(12) الحيوان ، عمرو بن بحر ، أبو عثمان ، الشهير بالجاحظ (ت : 255هـ) : 67/3 .
(13) ينظر : دلائل الإعجاز في علم المعاني ، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني : 508 .
(14) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، عبد القادر القط : 391 .
(15) نقلًا عن : الصورة الشعرية في الأدب الإنكليزي والعربي : 411 .
(16) ينظر : الصورة الشعرية ، سيسل دي لويس : 12 .
(17) ينظر : الصورة الشعرية في الأدب الإنكليزي والعربي : 416 .
(18) المصدر نفسه : 411 .
(19) ينظر : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، د. جابر عصفور : 7 .
(20) ينظر : النقد الادبي الحديث ، محمد غنيمي هلال : 410 .
(21) ينظر : فن الشعر : 2 .
(22) ينظر : الصورة الشعرية في الأدب الإنكليزي والعربي : 411 .
(23) ينظر : في النقد التحليليّ للقصيدة المعاصرة ، أحمد درويش : 127 .
(24) ينظر : الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، عز الدين إسماعيل : 35 – 39 .
(25) ينظر : مقاييس الأدب: مقالات في النقد الحديث والمعاصر، شكري الماضي : 73 .
(26) بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره : 16 . نقلا عن الصورة في القصيدة العراقية الحديثة : 85 .
(27) بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره : 16 . نقلا عن الصورة في القصيدة العراقية الحديثة : 85 .
(28) ينظر : النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي ، محمد مصايف : 332 .
(29) ينظر : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، بشرى موسى صالح : 105 .
(30) الصورة الشّعرية وحسية الإدراك ، د. صباح لخضاري : 85 .
(31) الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي) ، محمد علي كندي : 29 .
(32) ينظر : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، بشرى موسى صالح : 86 .
(33) ينظر : المستدرك على صُنَّاعِ الدَوَاوينِ والمجموعاتِ الشِّعريةِ الأندلسيةِ : 44 .
(34) القَنَاةُ: الرُّمْحُ، وَالْجَمْعُ قَنَواتٌ . ينظر : لسان العرب : (مادة قنا) : 203/15 .
(35) الهِيفُ: جَمْعُ أَهْيَف وهَيْفاء ، وَهُوَ الضَّامِرُ الْبَطْنِ . ينظر : المصدر نفسه : (مادة هيف) : 352/9 .
(36) السِّنانُ : سِنانُ الرُّمْحِ ، وَجَمْعُهُ أَسِنَّة . وسِنانُ الرُّمْحِ حَدِيدَتُهُ لصَقالتها ومَلاستها . ينظر : المصدر نفسه : (مادة سنن) : 223/13 .
(37) يُريقَ دَمي : سفكه وأساله . ينظر : المصدر نفسه : (مادة راق) : 135/10 .
(38) الرَّقِيقُ : نَقِيضُ الغَلِيظ والثَّخِين . والرِّقَّةُ : ضدُّ الغِلَظ . ينظر: المصدر نفسه : (مادة هيف) : 121/10 .
(39) القَدُّ : الْقَطْعُ المستأْصِلُ والشَّقُّ طُولًا . ينظر : المصدر نفسه : (مادة قدد) : 344/3 .
(40) العَلَقُ : الدَّمُ الْجَامِدُ الْغَلِيظُ الذي اشْتَدَّتْ حُمْرَتُهُ . ينظر : المصدر نفسه : (مادة علق) : 267/10 .
(41) ينظر : عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون ، د. فوزي خضير : 191 .
(42) ينظر : المستدرك على صُنَّاعِ الدَوَاوينِ والمجموعاتِ الشِّعريةِ الأندلسيةِ : 93 – 94 .
(43) الشَّجِي بِالتَّخْفِيفِ ، هُوَ الَّذِي أَصابَه الشَّجا وَهُوَ الغَصَصُ. ينظر : لسان العرب : (مادة شجا) : 423/13.

(44) الفَرَقُ: مَا انْفَلَقَ مِنْ عَمُودِ الصُّبْحِ لأنه فارَقَ سَوَادَ اللَّيْلِ . ينظر : المصدر نفسه: (مادة فرق) : 303/10.
(45) الشَّوَسُ : النَّظَرُ بمُؤْخِرِ الْعَيْنِ تَكَبُّراً أَو تَغَيُّظاً أو غَضَبًا . ينظر : المصدر نفسه : (مادة شوس) : 115/6 .
(46) الفَلَك : مَدارُ النُّجُومُ ، وَالْجَمْعُ أَفْلاك . ينظر : المصدر نفسه : (مادة فلك) : 478/10 .
(47) الخِذْرُ : السِتْرُ . ينظر : المصدر نفسه : (مادة خدر) : 230/4 .
(48) الحَلْتُ لُزُومُ ظَهْرِ الْخَيْلِ . ينظر : المصدر نفسه: (مادة حلت) : 25/2 .
(49) ازْوَرَّ عَنْهُ ازْوِراراً : عَدَلَ عَنْهُ وانحرفَ . ينظر: المصدر نفسه : (مادة زور) : 335/4 .
(50) العِيس : الإبلُ الْبِيضُ مَعَ شُقرة يَسِيرَةٍ . ينظر: المصدر نفسه : (مادة عيس) : 152/6 .
(51) الاسترجاع الفني (فلاش باك) : هو مخالفة لسير السرّد تقوم على عودة الناظم الى حدث سبق ، وهو عكس الاستباق وهذه المخالفة لخط الزمن تولد نوعا من الحكاية الثانوية ، والاسترجاع انواع : داخلي وخارجي ومخطط وجزئي وتام . ينظر : معجم مصطلحات نقد الرواية ، د. لطيف زيوني : 18 .
(52) ينظر : المستدرك على صُنَّاعِ الدَوَاوِينِ والمجموعاتِ الشِّعريةِ الأندلسيةِ : 116 – 117 .
(53) جَارِيَةٌ مَمْشوقة : حَسَنَةُ القَوَامِ قَلِيلَةُ اللَّحْمِ . ينظر : لسان العرب : (مادة مشق) : 344/10 .
(54) اللَّمَى : سُمْرَةٌ فِي الشَّفَةِ تُسْتَحْسَنُ . ينظر : المصدر نفسه : (مادة لمم) : 258/15 .
(55) الحَدَقَةُ: السَّوَادُ الْمُسْتَدِيرُ وَسَطَ الْعَيْنِ . ينظر : المصدر نفسه : (مادة حدق) : 39/10 .
(56) ينظر : المصدر نفسه : (مادة وشح) : 632/2 .
(57) ينظر : المستدرك على صُنَّاعِ الدَوَاوِينِ والمجموعاتِ الشِّعريةِ الأندلسيةِ : 118 .
(58) المُخْتَال : المتكبر المُتَباهي المُتعجْبُ بنفسهِ . ينظر : لسان العرب : (مادة خال) : 228/11 .
(59) الغِلالة : الثَّوْبُ الَّذِي يُلْبَسُ تَحْتَ الثِّيَابِ . ينظر : المصدر نفسه : (مادة غلل) : 502/11 .
(60) الخلخال : حلية من فِضَّة أو ذهب تَلْبَسُهُ المرأَة في الرِّجْل. ينظر: المصدر نفسه: (مادة خلل) : 221/11.
(61) المفعم : الممتلئ . ينظر : المصدر نفسه : (مادة فأم) : 448/12 .
(62) الطَّوْقُ : حَلْيٌ يُجْعَلُ فِي الْعُنُقِ . ينظر : المصدر نفسه : (مادة طوق) : 231/10 .
(63) الخمل : الهدب . ينظر: المصدر نفسه : (مادة خمل) : 221/11 .
(64) رَيَّا كُلّ شَيْءٍ : طِيبُ رائحتهِ . ينظر : المصدر نفسه : (مادة ريا) : 350/14 .
(65) الذُّلْذُلُ والذِّلْذِل : أَسافل الْقَمِيصِ الطَّوِيلِ. ينظر : المصدر نفسه : (مادة ذلل) : 259/11 .
(66) مبادئ علم النفس العام ، د. يوسف مراد : 64 .
(67) ينظر : المستدرك على صُنَّاعِ الدَوَاوِينِ والمجموعاتِ الشِّعريةِ الأندلسيةِ : 218 .
(68) الضَّنَى : السَّقِيمُ وَالمَرضُ . ينظر : لسان العرب : (مادة ضنا) : 486/14 .
(69) التِّيهُ : الصَّلَفُ والكِبْرُ . ينظر : المصدر نفسه : (مادة توه) : 482/13 .
(70) الشَّكْوُ : المرَضُ نفسُه . ينظر : المصدر نفسه : (مادة شكا) : 439/14 .
(71) الوَطَرُ : كلُّ حاجةٍ كَانَ لِصَاحِبِهَا فِيهَا هِمَّةٌ . ينظر : المصدر نفسه : (مادة وطر) : 285/5 .
(72) الآس: شجر دَائِم الخضرة أَبيض الزهر أَو ورديه وَرَقُهَا عَطِرٌ . ينظر: المصدر نفسه : (مادة أسس) : 19/6.
(73) الأُقْحُوَان : الْبَابُونْجُ أَو القُرَّاص ، وَهُوَ نَبْتٌ طَيِّبُ الرِّيحِ حَوَالَيْهِ وَرَقٌ أَبْيَضُ وَوَسَطُهُ أَصْفَرُ . وهو نَبْتٌ تُشَبَّهُ بِهِ الأَسنان . ينظر : المصدر نفسه : (مادة أسس): 171/15 .
(74) الْبَهَارُ : يُقَالُ لَهُ عَيْنُ الْبَقَرِ وَهُوَ بَهَارُ الْبَرِّ، وَهُوَ نَبْتٌ طَيِّبُ الرِّيحِ جَعْدٌ لَهُ فُقَّاحَةٌ صَفْرَاءُ تَنْبُتُ أَيَّامَ الرَّبِيعِ يُقَالُ لَهَا الْعَرَارَةُ . ينظر : المصدر نفسه : (مادة بهر): 84/4 .
([75]) ينظر : صبح الأعشى في صناعة الإنشاء ، لأحمد بن علي القلقشندي (ت: 821ه) : 2/ 11 .
([76]) الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، فريد الزاهي : 74 .
([77]) المصدر نفسه : 88 .

(78) ينظر : المستدرك على صُنَّاعِ الدَوَاوينِ والمجموعاتِ الشِّعريةِ الأندلسيةِ : 56 .
(79) ينظر : لسان العرب : (مادة جمن): 92/13 .
(80) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها : 28 .
(81) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب : 13 .
(82) ينظر : الصورة الشعرية ، سيسل دي لويس : 102 – 103 .
(83) الصورة الشعرية في الغزل العذري ، د. دلال هاشم كريم : 159 .
(84) ينظر : المستدرك على صُنَّاعِ الدَوَاوينِ والمجموعاتِ الشِّعريةِ الأندلسيةِ : 25 .
(85) التِّيجان : جَمْعُ تَاجٍ وَهُوَ مَا يُصَاغُ لِلْمُلُوكِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْجَوْهَرِ. ينظر : لسان العرب : (مادة توج) 218/2.
(86) ينظر : المستدرك على صُنَّاعِ الدَوَاوينِ والمجموعاتِ الشِّعريةِ الأندلسيةِ : 104 .
(87) ينظر : المصدر نفسه : 129 .
(88) مبادئ النقد الأدبي ، ريتشاردز ، تر : مصطفى بدوي : 172 .
(89) ينظر : المصدر نفسه : 129 .
(90) الخِيمُ: الشِّيمَةُ . وَهِي الطبيعة والخُلُق . ينظر : تهذيب اللغة ، لابي منصور محمد بن احمد الازهري الهروي (ت370ه) : (مادة خيم): 247/7 .
(91) العُنْصُر والعُنْصَر : الأَصلُ الطيبُ . ينظر : لسان العرب : (مادة عنصر): 611/4 .
(92) المصدر نفسه : (مادة عقل): 463/11 .
(93) ينظر : المستدرك على صُنَّاعِ الدَوَاوينِ والمجموعاتِ الشِّعريةِ الأندلسيةِ : 153 - 154 .
(94) الْمُلِمَّةُ : النَّازِلَةُ الشَّدِيدَةُ مِنْ شَدَائِدِ الدَّهْرِ ونوازِل الدُّنْيَا . ينظر : لسان العرب : (مادة لمم) : 550/12 .
(95) الرَّوْعُ والرُّواع والتَّرَوُّع : الفَزَعُ . ينظر : المصدر نفسه : (مادة روع) : 135/8 .
(96) المصدر نفسه : (مادة نفث) : 195/2 .
(97) ينظر : المستدرك على صُنَّاعِ الدَوَاوينِ والمجموعاتِ الشِّعريةِ الأندلسيةِ : 168 .
(98) ينظر : المصدر نفسه : 226 .
(99) اللَّمَمِ : وَهُوَ صَغَائِرُ الذُّنُوبِ ومَا دُون الْفَاحِشَةِ . ينظر : لسان العرب : (مادة لمم) : 549/12 .
(100) البُرْدُ، سَاكِنًا : يَعْنِي جمعَ بَرِيد وَهُوَ الرَّسُولُ . ينظر : المصدر نفسه : (مادة برد) : 86/3 .
(101) اللِّمَّةُ : بِالْكَسْرِ الشَّعْرُ الَّذِي يُجَاوِزُ شَحْمَةَ الْأُذُنِ . ينظر : المصدر نفسه : (مادة لمم) : 551/14 .
(102) ينظر : تهذيب اللغة : (مادة حلم) : 70/5 .
(103) جماليات التحليل الثقافي ، الشعر الجاهلي نموذجًا ، د. يوسف عليمات : 178 .
(104) ينظر : المستدرك على صُنَّاعِ الدَوَاوينِ والمجموعاتِ الشِّعريةِ الأندلسيةِ : 245 .
(105) السَّجْفُ والسِّجْفُ: السِّتْر . ينظر : لسان العرب : (مادة سجف) : 144/9 .
(106) النَّقْعُ : وَهُوَ الغبارُ . ينظر : المصدر نفسه : (مادة نقع) : 363/8 .

المصادرُ والمراجعُ

- **القرآن الكريم .**
- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، عبد القادر القط ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، 1978 م .
- بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره ، إيمان محمد أمين خضر الكيلاني، دار وائل للنشر، عمان – الأردن ، ط1 ، 2008م .
- التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية ، شفيع السيد ، دار الفكر العربي ، القاهرة – مصر ، ط 4 ، 1995م .
- تهذيب اللغة ، لابي منصور محمد بن احمد الازهري الهروي (ت370هـ) ، تح : محمد عوض مرعب ، دار احياء التراث العربي ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 2001م .
- الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء – المغرب ، د.ط ، 1999م .
- جماليات التحليل الثقافي ، الشعر الجاهلي نموذجًا ، د. يوسف عليمات ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار فارس ، عمان - الأردن، ط1 ، 2004 م .
- الحيوان ، عمرو بن بحر ، أبو عثمان، الشهير بالجاحظ (ت : 255هـ) ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط 2 ، 1424 هـ .
- دلائل الإعجاز في علم المعاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني (ت: 471هـ) ، تح: محمود محمد شاكر أبو فهر، مطبعة المدني بالقاهرة - دار المدني بجدة ، ط 3، 1992م .
- الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي) ، محمد علي كندي ، دار الكتاب المتحدة ، بيروت – لبنان ، د.ط ، 2003م .
- الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، عز الدين إسماعيل ، دار الفكر العربي ، القاهرة – مصر ، ط3، 1978م .
- صبح الأعشى في صناعة الإنشاء ، لأحمد بن علي القلقشندي (ت: 821ه) ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د. ط ، د.ت .
- الصورة الادبية تاريخ ونقد، علي علي صبح ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة – مصر ، (د.ط)، (د.ت) .
- الصورة الشعرية ، سيسل دي لويس ، تر : أحمد نصيف الجنابي ، مالك ميري ، سلمان حسن، دار النشر وسنته، دار الرشيد للنشر، بغداد ، 1982م .
- الصورة الشعرية في الأدب الإنكليزي والعربي ، أحمد حسين جوده عناي الشريفي ، مجلة العلوم الإنسانية والطبيعية ، المجلد 2 ، العدد 10 ، 2021م .

- الصورة الشعرية في الغزل العذري ، د. دلال هاشم كريم ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية – سورية ، ط 1 ، 2011 م .
- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح ، المركز الثقافي العربي ، بيروت لبنان ، ط1 ، 1994م .
- الصورة الشِّعرية وحسية الإدراك ، د. صباح لخضاري ، جامعة تلمسان ، الجزائر ، مجلة فكر .
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، د. جابر عصفور ، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان ، ط3 ، 1992م .
- الصورة الفنية في شعر الحكمة في الأندلس حتى نهاية عصر المرابطين 540 هـ ، م.م أميمة محمد عبد العزيز ركابي ، مجلة كلية التربية - جامعة عين شمس، العدد الخامس والعشرون (الجزء الثالث) ، 2019م .
- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها ، د. علي البطل ، دار الأندلس ، ط 2 ، 1981 م .
- الصورة في القصيدة العراقية الحديثة، عناد غزوان ، مجلة الأقلام، 1987م، العددان 11 و12، بغداد .
- عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون ، د. فوزي خضير ، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للأبداع الشعري ، الكوت ، ط 1 ، 2004 م .
- فن الشعر ، د. إحسان عباس ، دار الثقافة – لبنان ، ط3 ، 1955م .
- في النقد التحليليّ للقصيدة المعاصرة ، أحمد درويش ، دار الشروق، القاهرة – مصر ، ط1، 1996م .
- لسان العرب ، محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور (ت: 711هـ) دار صادر – بيروت ، ط 3 ، 1414 هـ .
- مبادئ النقد الأدبي ، ريتشاردز ، تر : مصطفى بدوي ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، 1963 م .
- مبادئ علم النفس العام ، د. يوسف مراد، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط 1 ، 1984م . .
- المستدرك على صُنَّاعِ الدَوَاوينِ والمجموعاتِ الشِّعريةِ الأندلسيةِ ، صنعه وحققه وعلق عليه : د. محمد عويد الساير، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق – سوريا، ط 1، 2012 م .
- معجم مصطلحات نقد الرواية ، د. لطيف زيوني ، مكتبة لبنان ناشرون ، دار النهار للنشر ، بيروت – لبنان ، ط 1 ، 2002م .
- مفهوم الصورة الفنية في النقد الأدبي الحديث ، أ. عبد الحميد قاوي ، جامعة الأغواط - الجزائر ، مجلة الباحث ، المجلد 7 ، العدد 2 .
- مقاييس الأدب : مقالات في النقد الحديث والمعاصر، شكري الماضي ، العالم العربي للنشر والتوزيع ، دبي ، ط1، 2011م .

- نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ، صلاح عبد الفتاح الخالدي ، شركة الشهاب ، الجزائر ، د . ط ، 1988م .
- النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي ، محمد مصايف ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، ط2 ، 1984م .
- النقد الادبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة ، بيروت – لبنان ، ط1، 1982م .

Sources and references

- Holy Quran .
- Emotional Attitude in Contemporary Arabic Poetry, Abdel Qader Al-Qat, Dar Al-Nahda Al-Arabiya for Printing, Publishing and Distribution, Beirut - Lebanon, 1978 AD.
- Bader Shaker Al-Sayyab, a stylistic study of his poetry, Iman Muhammad Amin Khader Al-Kilani, Wael Publishing House, Amman - Jordan, 1st edition, 2008.
- The graphic expression, a critical rhetorical vision, Shafi` Al-Sayed, Dar Al-Fikr Al-Arabi, Cairo - Egypt, 4th edition, 1995 AD.
- Refining the language, by Abi Mansour Muhammad bin Ahmed Al-Azhari Al-Harawi (d. 370 AH), edited by: Muhammad Awad Mereb, House of Revival of Arab Heritage, Beirut - Lebanon, 1, 2001 AD.
- The Body, Image and the Sacred in Islam, Farid Al-Zahi, Africa East, Casablanca - Morocco, Dr. I, 1999 AD.
- Aesthetics of cultural analysis, pre-Islamic poetry as a model, d. Youssef Alimat, The Arab Foundation for Studies and Publishing, Dar Fares, Amman - Jordan, 1, 2004 AD.
- The Animal, Amr bin Bahr, Abu Othman, famous for Al-Jahiz (died: 255 AH), Dar al-Kutub al-Ilmiyya, Beirut - Lebanon, 2nd edition, 1424 AH.
- Evidence of Miracles in the Science of Meanings, Abu Bakr Abdul-Qaher bin Abdul-Rahman Al-Jarjani (T.: 471 AH), edited by: Mahmoud Muhammad Shaker Abu Fahr, Al-Madani Press, Cairo - Dar Al-Madani in Jeddah, 3rd edition, 1992 AD.
- The Symbol and the Mask in Modern Arabic Poetry (Al-Sayyab, Nazik and Al-Bayati), Muhammad Ali Kennedy, United Book House, Beirut - Lebanon, d.T., 2003 AD.
- Contemporary Arab Poetry: Its Issues and its Artistic and Moral Phenomena, Ezz El-Din Ismail, Dar Al-Fikr Al-Arabi, Cairo - Egypt, 3rd Edition, 1978 AD.

- Sobh Al-A'sha in the Construction Industry, by Ahmad bin Ali Al-Qalqashandi (T.: 821 AH), Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya, Beirut, d. T, D.T.
- Literary Image History and Criticism, Ali Ali Sobh, House of Revival of Arabic Books, Cairo - Egypt, (d.t), (d.t).
- The poetic image, Cecil de Lewis, tr: Ahmed Nassif Al-Janabi, Malik Meri, Salman Hassan, publishing house and his Sunnah, Dar Al-Rasheed Publishing, Baghdad, 1982.
- The Poetic Image in English and Arabic Literature, Ahmed Hussain Judeh Anay Al-Sharifi, Journal of Human and Natural Sciences, Volume 2, Issue 10, 2021 AD.
- The poetic image in the virginal yarn, d. Dalal Hashem Karim, Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution, Lattakia - Syria, 1st Edition, 2011.
- The Poetic Image in Modern Arab Criticism, Bushra Musa Saleh, The Arab Cultural Center, Beirut, Lebanon, 1, 1994 AD.
- The poetic image and sensory perception, d. Sabah Lakhdari, University of Tlemcen, Algeria, Fikr magazine.
- The artistic image in the critical and rhetorical heritage of the Arabs, d. Jaber Asfour, The Arab Cultural Center, Beirut - Lebanon, 3rd edition, 1992.
- The artistic image in the poetry of wisdom in Andalusia until the end of the Almoravid era 540 AH, M. Omaima Muhammad Abdul Aziz Rakabi, Journal of the College of Education - Ain Shams University, Issue Twenty-fifth (Part Three), 2019 AD.
- Image in Arabic poetry until the end of the second century AH, a study of its origins and development, d. Ali Al-Batal, Dar Al-Andalus, 2nd Edition, 1981 AD.
- The Image in the Modern Iraqi Poem, Inad Ghazwan, Al-Aqlam Magazine, 1987 AD, Nos. 11 and 12, Baghdad.
- Elements of artistic creativity in Ibn Zaydoun's poetry, d. Fawzi Khudair, Foundation of the Abdul Aziz Saud Al-Babtain Prize for Poetic Creativity, Kut, 1st Edition, 2004 AD.
- The art of poetry, d. Ihsan Abbas, House of Culture - Lebanon, 3rd floor, 1955 AD.
- In the Analytical Criticism of the Contemporary Poem, Ahmed Darwish, Dar Al-Shorouk, Cairo - Egypt, 1st Edition, 1996 AD.
- Lisan al-Arab, Muhammad bin Makram bin Ali, Abu al-Fadl, Jamal al-Din Ibn Manzur (T.: 711 AH) Dar Sader - Beirut, 3rd edition, 1414 AH.

- Principles of Literary Criticism, Richards, TR: Mostafa Badawy, Ministry of Culture, Cairo, 1963 AD.
- Principles of General Psychology, d. Youssef Murad, Dar Al Maaref, Cairo - Egypt, Edition 1, 1984 AD. .
- Al-Mustadrak on the makers of Andalusian poetry and collections, made, verified and commented on: Dr. Muhammad Owaid Al-Sayer, Tammuz House for Printing, Publishing and Distribution, Damascus - Syria, Edition 1, 2021 AD.
- A Dictionary of Novel Criticism Terms, d. Latif Zayouni, Library of Lebanon Publishers, Dar Al-Nahar Publishing, Beirut - Lebanon, 1st Edition, 2002 AD.
- The concept of the artistic image in modern literary criticism, a. Abdelhamid Kawi, University of Laghouat - Algeria, Al-Bahteh Journal, Volume 7, Issue 2.
- Standards of Literature: Articles in Modern and Contemporary Criticism, Shukri Al-Madhi, The Arab World for Publishing and Distribution, Dubai, 1st Edition, 2011.
- Theory of Artistic Photography according to Sayed Qutb, Salah Abdel-Fattah Al-Khalidi, Al-Shehab Company, Algeria, d. I, 1988 AD.
- Modern Literary Criticism in the Maghreb, Muhammad Masayef, National Book Foundation, Algeria, 2nd Edition, 1984 AD.
- Modern Literary Criticism, Muhammad Ghunaimi Hilal, Dar Al-Awda, Beirut - Lebanon, 1, 1982.

The poetic image and its aesthetics in Al-Mustadrak's book on the makers of Andalusian collections and collections of poetry

(Ph.D.) Muhammad Taha Jawad Yassin Al-Saadi
University of Diyala - Al Miqdad College of Education
Philosophy of Arabic language and literature - Andalusian literature
dr.mohammed.taha@uodiyala.edu.iq
07722076447

Abstract:

This study aims at navigating and diving in the sea of poetic image, its aesthetics, and patterns, in Andalusian poetry, which the investigators of poets' collections unintentionally overlooked, and the collection of other texts in the book of Dr. Sayer. The reason for choosing this title lies in the researchers' failure to study most of the texts in this book, and to reveal their features, which are beautiful texts rich in elements of creativity. As it is known to most researchers and critics, the image is one of the most important components and elements of the poetic text. Its concept, elements, and types, ancient and modern. The image in poetic texts varied between a sensory one that depends on a sense, or more than one of the human senses, and through the senses, the recipient can stand at the picture drawn by the creator with his deep imagination, and perceive it to reach its mind, its parts, and its components, and link it to all its components. And thinking, in perceiving and comprehending it, we have walked the path of the analytical method in interrogating the poetic texts that we have chosen for study, and their interpretation, taking advantage of the technical method; In order to complete the process of discovery and extraction of the image, which we aspire to, the study was divided into an introduction and two chapters, accompanied by a conclusion, sources and references. their opinions on it.

Keywords: image, poetic, imagination, sensory, mental or mental, ancient and modern.