الصورة الشعريّة
عند ابن صارة الشنتريني الأندلسي
(ت ٥١٧هـ)

د. سلام علي حمادي الفلاحي
جامعة الفلوجة – كلية العلوم الإسلاميّة –
قسم اللغة العربية

The poetic image of
the son of Sarra of Andalusia Andalusia (v. 517)

Dr. Salam Ali Hammadi
Faculty of Islamic Sciences - University of Fallujah

ملخص البحث:

تشتمل الصورة الشعرية – بمفهومها العام – على مختلف الانشطة الفنية، الأمر الذي يقربنا كثيرا من مفهوم فنّ الشعر، إن لم يكن يطابقه. ومن هنا تأتي أهميّة دراسة الصورة الشعريّة، الأمر الذي شأنه أن يكون سبيلا مؤديًا إلى تذوق الشعر بمعانيه الظاهرة أو غير الظاهرة.ودراستنا هذه تناولت هذه الصورة عند شاعر أندلسي، لم يأخذ حظه من دراسات الباحثين، بالشكل الذي ينسجم مع مكانته الأدبية، وهو (ابن صارة الشنتريني الأندلسي ت٥١٧ه)، وهو من عصري الطوائف والمرابطين. وللخوض في تفصيلات هذه الدراسة جاء البحث مقسومًا على أربعة مباحث؛ بغية الوقوف على أكبر عدد ممكن من خصوصيات الصورة، وسماها الفنيّة، ومنها مكونات الصورة الشعريّة، وحركتها وثباتها ومصادرها. وبعد ذلك كله رصدت النتائج التي توصل إليها البحث.

Abstract:

The poetic image - in its general sense - includes various artistic activities, which brings us much closer to the concept of poetry, if not to match it. Hence the importance of studying poetic image, which would be a way to lead to the taste of poetry in the sense of phenomenon or the phenomenon.

This study dealt with this picture when the Andalusian poet, did not take his luck from the studies of researchers, in a manner consistent with his literary status, which is (son of Sarra Andalusian Andalusia v. 517 e), a modern sects and Almoraben.

In order to study the details of this study, the research is divided into four sections, in order to identify the largest possible number of characteristics of the picture and its artistic names, including the components of the poetic image, its movement, its stability and its sources. After all, the results of the research were monitored.

المقدمة

يرى كثير من الباحثين ان (الصورة الفنية تركيبة وجدانية، وتنتمي في جوهرها الى عالم الوجدان اكثر من انتمائها الى عالم الواقع)[١]، على انها تشمل بمفهومها العام مختلف الانشطة الفنية التصويرية، هذا المفهوم لصورة يقترب كثيرا من مفهوم فنّ الشعر، إن لم يكن يطابقه ولهذا يمكن القون ان الصورة الشعرية بكل اشكالها وفنونها المجازية (انما تكون من عمل القوة الخالقة، فالاتجاه الى دراستها يعني الاتجاه الى روح الشعر)[٢].دراسة الصورة الشعرة اذن امر هام جدا، من شأنه ان يكون سبيلا مؤديا الى تذوق الشعر بمعانيه الظاهرة او غير الظاهرة[٣]. الامر الذي دفع الباحثين القدامى والمحدثين الى اغناء الدرس النقدي بتعريف الصورة الشعرية، والتنظير لها من زوايا متعددة، منها نقدية ومنها بلاغية، ومنها فلسفية، ومنها لغوية، ومنها فنية خالصة، وغير ذلك من التنظيرات.

اهمية الصورة الشعرية بهذا الشكل جعلني ارغب في دراستها مع مراعاة اكبر عدد ممكن من هذه التنظيرات، فكلها –حسب رأي– تصب في خضم الدرس النقدي.اما الشاعر الذي أرى من الممكن دراسة صورة الشعرية في هذا البحث هو (ابن صارة الشنتريني الأندلسي ت٥١٧ه)[٤]، وهو احد شعراء الاندلس البارزين في عصري الطوائف والمرابطين، كونه لم يحظ بحظ واف من الدراسات بحسب علمنا المتواضع.

المبحث الاول
اساليب تشكيل الصورة

اولا : الصورة التشبيهية

التشبيه يعني (الدلالة على مشاركة أمر لأخر في المعنى)[٥]، او مشاركة المشبه للمشبه به في معنى ما، كما في قول ابن صارة الشنتريني الأندلسي.[٦]

لَم يحلُ وجهك لي من وَجهِ مُغترب ... أنتِ الزلالُ فيكِ التماسيحُ

يختلج في نفس الشاعر القلق والخوف اللذان يدفعانه الى التصريح في ما يحول في خاطره بشكل مباشر يقترب من النثرية معبرا عن ذلك الخوف ثم يعلل هذا الخوف في الشطر الاخر من البيت –حيث الصورة الشعرية الناضجة– بشكل يقرب كثيرا من فن حسن التعليل.[٧] اي انه يعلل ما ينتابه من الخوف بوصفه لمن يخاطبها بـ(انت الزلال) وبذلك يتحقق التشبيه البليغ[٨] الذي شكل الصورة الشعرية، ومن براعة توظيفه لهذه الصورة وصفه للمشبه بـ(الزلال) بجملة الاسم الموصول (الذي فيك التماسيح) ليجعل من التشبيه مقيدا يقترب من التشبيه التمثيلي، الذي يكون فيه الشاعر امام صورة صافية مطمئنة للنفس –لأنها زلال– ولكن ثمة ما يقلق هذا الارتياح الا وهو التماسيح التي يغمرها ذلك الزلال.ومن صوره التشبيهية قوله: [٩]

وبستان وردٍ في مطارفِ سندسٍ ... يرفُّ على غيدِ السوالفِ مُيدِ

نظرتُ إليه في الكمام فخلتهُ ... ائبَ تبرٍ عُممتْ بزبرجدِ

اقتران لفظة البستان هنا بواد (ربَّ) يصور لنا ندرة هذه الصور، لان معنى (ربَّ) يفيد يعدم تكرار هذا المعنى بشكل مطرد.وهذه الندرة لهذا البستان كفيل الانتباه المتلقي اليه والبحث عن سبب هذه الندرة التي سرعان ما يعرف فحواها في تراكيب الصورة الاخرى بدأ من اضافة (الورد) للبستان وانتهاءً بوصف هذا البستان من حيث كونه من (مطارف سندس) بمعنى انه يشبه هذا البستان بالوان الحرير نسبة الى نصاعة الوان وروده من جهة ونعومتها من جهة اخرى، فضلا عن ذلك الاغراق في هذا الوصف في الشطر الاخر من البيت.ثم يؤكد بهرج هذه الصورة ونضارتها في البيت الاخر بقوله (نظرتُ اليه) تتم التصريح بالفعل (خلتهُ) المشتمل على معنى التشبيه ليكون المشبه به مستغرقا مساحة

الشطر الاخر برمته على سبيل التقيد، مما يجعل التشبيه تمثيليا بمعنى ان وجه الشبه صورة منتزعة من متعدد.ويقول في موضوع اخر:(١٠)

كم قد رأت عيناي مثلكَ ولياً للحُسنِ اضحَى والقلوب جنودُهُ

يستهل هذا البيت بصورة تقريره كثيرا ما تكررت عند الشاعر ولكن في الشطر الثاني من البيت تدخل الفنون البيانية ولا سيما ما رصد في القافية من التشبيه البليغ بقوله (والقلوب جنوده) واللطيف في هذه الصورة ان المشبه مطلق والمشبه به مقيد بها بإضافة هاء الضمير العائدة على الممدوح مما يعطي عمقا خياليا للصورة والجدير بالذكر ان هذا الكم من الخيال قد سبق بمثله بقوله (للحسن أضحى) إذ ثمت حذف في التركيب يطلب من المتلقي تقديره وعندما كان هناك سعة لهذا التقدير واحتمالات تختلف من متلق الى اخر تحقق هذا الخيال.ويقول ايضا في التشبيه التمثيلي:(١١)

أصبحتَ ليثاً في مخالبِ ثعلبٍ من طلبي في روعةٍ ولواذِهِ

التصريح بذكر المخاطب بوساطة تاء الفاعل يسحب الصورة الى حلبة التشبيه البليغ بكون هذا الضمير يمثل المشبه (والليث) يمثل المشبه به، على ان هذين الركنين لا يمثلان كل الصورة وانما للفعل الماضي الناقص حظ فيها ولا سيما اذا حمل على معنى المشابه اي اذا عد اداة للتشبيه الامر الذي سيغير هوية التشبيه من البليغ الى المرسل الامر الذي سيزيد من خيال الصورة على غير العادة فمن المعروف ان التشبيه البليغ يكون اكثر خيالا من التشبيه المرسل(١٢) بحكم؛ حذف الاداة ولكن يبدو لنا هنا العكس تماما لان الفعل اصبح يثير مخيلة المتلقي في محاولة تأمل هذه العملية بمعنى كيفية ان يصبح المخاطب ليثا، وفي كلا الحالتين الصورة لم تكتمل الى هذا الحد وان ثمة ما يقيد المشبه به ويزيد من عمق صورته فهو يقول (في مخالب ثعلب) الامر الذي يأخذ التشبيه برمته لان يكون تمثيليا وهو اعلى ما يمكن ان يحقق من الخيال في نفس المتلقي.ومن صور ابن صارة الأندلسي في التشبيه الضمني قوله:(١٣)

ولم أزدهم بها فضلا وهل احد في وسعه رفع قد الشمس والقمر

اذا تأملنا فصل البيت الى قسمين الاول يتمثل قبوله (ولم ازدهم بها فضلا) والاخر يتمثل فيما تبقى من البيت بين القسمين علاقة تشابه تلمح من خلال المعنى قوائها تشبيه القسم الاول بالقسم الثاني من غير الحاجة لأداة التشبيه لا من حيث الذكر ولا من حيث التقدير مما يعني تحقق صورة التشبيه الضمني.(١٤)ومن لطيف هذه الصور أثارة مخيلة المتلقي وحمله على الجمع بين طرفي التشبيه، اللذين يتمسك كل منهما صورة مستقلة.وفي مكان اخر نقرأ قوله ايضا:(١٥)

وصاحب لي كداء البطن صحبتُهُ يودُّني كوِدادِ الذئبِ للراعي

تتمثل الصورة التشبيهية في الشطر الاول من البيت بتشبيه الصاحب بـ(داء البطن) ومفاد هذه الصورة يتمثل في التعبير عن سوء صحبة هذه الصاحب ومالي (داء البطن) الا اشارة عابرة عن

ذلك السوء بمعنى ان الداء غير مقصود في نفسه.اما الشطر الثاني من البيت فيشتمل على وجه الشبه الذي بين لنا جليا سبب تشبيه هذا الصاحب بداء البطن، او التعبير عن سوء صحبته فيشبه حب هذا الصاحب له كحب الذئب للراعي وما حب الذئب للراعي الا لمصلحة تتمثل في رغبته فيما يملك من اغنام.اي ان هذا الصاحب يتقرب من صاحبه لمصلحة دنيوية رخيصة.ومن الجدير بالذكر التطرق الى قضية التصريح بوجه الشبه الذي يحقق لنا تشبيها مفصلا[١٦]. بينما يحقق حذف وجه الشبه مع الاداة تشبيها بليغا والسؤال هنا ايهما ابلغ في التعبير حذف وجه الشبه ام ذكره؟ من غير شك التصريح بوجه الشبه في هذا البيت ابلغ من حذفه؛ لأنّه يبين ماهية الصورة التي قامت عليها أساسا، ليبقى اصطلاح التشبيه البليغ مجرد تسمية لا تقترن مطلقا بالتشبيه الأبلغ. ومن صوره التشبيهية قوله[١٧]:

أكل الخمولُ بها بنات خواطري أكلَ الوصيِّ ذخَائِرَ الايتامِ

في سياق يتناول التعبير عن عجز الشاعر يشبه سطوة هذا العجز أول (الخمول) على تفكير الشاعر وليس على حركته فحسب، لتبلغ سطوة هذا الخمول، فيأكل بنات افكار الشاعر اي يسلبه قدرته على التفكير بـ مختلف الامور وبذلك تتحقق لنا صورة بين المجاز والاستعارة تمثل بمجملها معنى المشبه.ليوظف الشطر الثاني من البيت المعنى المشبه به المتمثل في أكل الوصي لذخائر الايتام وهنا يتحقق لنا التشبيه البليغ، بحذف كل من الاداة ووجه الشبه وهنا يكون التشبيه قد توفق فيه الشاعر لتحقيق البراعة في التصوير؛ لما لهذا الحذف من استنطاق مخيلة المتلقي واثارتها في تأمل وجه الشبه.

ثانيا: الاستعارة

الاستعارة (استعمال اللفظ في غير ما وضع له)[١٨]، على ان يكون للفظ اصل في الوضع اللغوي معروف، تدل عليه الشواهد على انه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر او غير الشاعر من غير ذلك الاصل وينقله اليه نقلا غير لازم[١٩]، مع وجود (علاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل)[٢٠].كما في قول ابن صارة الأندلسي[٢١]:

أرى الدينار للدينار نسيباً يحيدُ عن الكرامِ كما تحيدُ

من براعة توظيف هذه الصورة انها تستند الى الفعل (أرى) المتضمن معنى التشبيه بمعنى انه يشبه الدنيا بأنه نسيب الدنيا اي انه يتناسب[٢٢] مع الدنيا، وبذلك ينتقل التوظيف الفني من التشبيه الى الاستعارة وتحديدا الاستعارة المكنية.[٢٣]اذ تشبيه الدينار بالإنسان – على سبيل المثال – وحذف المشبه به بلازمة من لوازمه وهي (نسيب).واذا ما امتد خيالنا الى الشطر الاخر من البيت يقترب الى مخيلتنا الشبيه الذي افترضناه وتحديدا تشبيه الدينار بالإنسان ولكن الانسان الخبيث؛ لأنه (يحيد عن الكرام).

اما المفهوم الاخر من لفظة نسيب فيكون حضورهما متجسدا بمقارنة الشاعر له مع الدنيا فالعنصران المتناسبان – اي الدنيا والدينار– تجمعهما علاقة تشبيه صريحة بقوله (كما تحيد) وبذلك

يتحقق توسيع المعنى في هذا البيت ليعطي صورته تقنية فنية واضحة المعالم.يسترسل الشاعر في وصف الدينار والدنيا بقوله[٢٤]:

رأيت هواهما استولى علينا فنحن بحكمِهِ ابدا عبيدُ

على سبيل البيت السابق يبدا بالفعل (رأيت) وهنا الرؤية القلبية التي تتضمن تشبيه هواهما بالإنسان المقتدر وحذف المشبه به والإتيان بلازمة من لوازمه بقوله (استولى) لتتشكل بذلك الاستعارة المكنية التي تتصل بخيالها بصورة الاستعارة المكنية السابقة.ثم يجنح الى لازمة من لوازم المشبه به بقوله (بحكمه) التي تمهد بلازمة اخرى يرصدها في قافية البيت بقوله (عبيد) ويقصد بذلك انه قد وقع فريسة سهلة بسيطرة الدنيا والدين عليه ليكون لهما من العبيد.ولا يتوقف التصوير الاستعاري عند هذا الحد بل يقول[٢٥]:

يؤملُ ان يصيدهما فؤادي فيرجعُ عنهما وهو المصيدُ

قبل تسليط الضوء على التصوير الاستعاري يلحظ على دلالات البيت انها وزعت بشكل متساوٍ على شطريه على سبيل الفعل وردة الفعل او الرغبة ونتيجتها ففي الشطر الاول يصور تأمل فؤاده ورغبته في صيد كل من الدينار والدنيا مما يشكل تصويرا استعاريا من جهتين، الاول: يصور الفؤاد بالإنسان الصياد ويحذف المشبه به ويأتي بلازمة من لوازمه بقوله يصيدهما، وأما الجهة الاخرى فتتمثل في تشبيه كل من الدنيا والدينار بالفريستين اللتين يطلب صيدهما، فحذف المشبه به وأتى بلازمة من لوازمه بقوله (يصيدهما) أيضا.هذه الصورة تمثل الفعل الذي ذكرناه او الرغبة التي تستغرق مساحة الشطر الثاني من البيت تمثل نقص معاني الصورة الاولى تماما فيقول (فيرجع عنهما وهو المصيد) اي كبح رغبته في الصيد بل انه وقع فريسة لهما بمعنى انه قلب رتبتي المشبه والمشبه به فشبه الدنيا والدينار بالصياد وشبه فؤاده بالفريسة فحذف المشبه به في كل وجاء بلازمة من لوازمهما مما يصور الصورة الاستعارية المكنية.وليس بعيدا عن ذلك قوله ايضا[٢٦]:

وإنَّ فمي يُصافحُ راحتيهِ فيعرِفُ فيهما عرفَ السيادة

اذ يشبه الفم (او الشفتين) بالكف ويحذف الكف ويأتي بلازمة من لوازمها وهي المصافحة فتتحقق بذلك صورة الاستعارة المكنية التي تصور لنا مشهد تقبيل راحة اليد الامر الذي لا يتوقف عن هذا الحد بل يوظف الشطر الثاني للتعبير عن ماهية صاحب الراح إذ يقول (فيعرف فيهما عرف السيادة) اي ان الممدوح ذو شأن عظيم تليق به السيادة التي تفرض على من سواها تقبيل راحتيه.

ومن ذلك قوله[٢٧]:

أهزُّ حُسَاما من لِسَانِكَ ان سطتْ مضاربُهُ دُلت رقابُ الشدائدِ

من المعلوم ان الذي يهز من اللسان هو الكلام حصرا، بمعنى ان الشاعر يشبه الكلام بالحسام فيحذف الكلام ويأتي بلازمة من لوازمه وهي اللسان لتتحقق الاستعارة المكنية، ويمكن تأويل الاستعارة

على انها تصريحية، اذ نظرنا الى كلية اللسان وشبهنا جزء منه بالحسام وتحديدا كلام الجد والحزم اي اننا سنصرف كلام الهزل والمزاح وما الى ذلك وبذلك تكون علاقة المماثلة قائمة على تشبيه اللسان الحازم بالحسام، فحذفنا المشبه وجئنا بلازمة من لوازمه وهي الاهتزاز وربما يعترض البعض بذكر اللسان صراحة مما يتنافى مع تشكيل الاستعارة التصريحية[٢٨].نقول ان ذكر اللسان هنا بدلالته المطلقة والذي نريده من الاستعارة الدلالة المقيدة بقوله (اهزُ).ثم يجنح الى تصوير استعاري اخر يتمثل في مساحة جملة الشرط وتحديدا في جوابها بقوله (دلت رقاب الشدائد) فقد جعل للشدائد رقاب اي انه شبه الشدائد بالانسان فحذفه وجاء بلازمة من لوازمه وهي الرقاب لتتشكل بذلك الاستعارة المكنية.

لاشك ان العمل الخيالي المتوافر في الصورتين وامكانيته التاويل فبهما يرفع من قيمتهما الفنية الناضجة.ومن صوره الاستعارية قوله[٢٩]:

الدهرُ طوعَ يديهِ والدنيا لهُ امةً، واحرارُ الانامِ عبيدُهُ

جعل الشاعر في هذا البيت استعارتين مكنيتين تربطهما دلالة الممدوح إذ جعل شعورا انسانيا لكل من (الدهر والدنيا) فالدهر لا يعي ان يكون طوعا لبشر وليس له القدرة على ذلك مما يعني انه شبه الدهر بالإنسان وصنف الانسان وجاء بلازمة من لوازمه وهي (الطاعة) وكذلك الحال في الدنيا التي ليس من المنطق ان تكون امة لبشر، بمعنى انه شبه الدنيا بالمرأة وحذفها وجاء بلازمة من لوازمها ان تكون امة، واختتم البيت بصورة تشبيهية ترسخ عند المتلقي علاقة المشابهة في الصورتين الاستعاريتين وتجدر الاشارة هنا الى اننا نظرنا الى المرأة بصورتيها الكلية والجزئية التي بنينا عليها الاستعارة المكنية، اما اذا قلنا بالوظيفة الكلية للمرأة فعند اذ سنغادر هذا المفهوم ونقترب من علاقة المشابه ونحمل هذا التصوير على التصوير البليغ بمعنى ان (الدنيا) مشبه (والامة) مشبه به.ومن صوره الاستعارية قوله ايضا[٣٠]:

إنِّي منيتُ من العناءِ بصاحبٍ قاسِي الفؤادِ خبيثهِ لوَّاذِهِ

لا شك ان وصف الفؤاد بالقساوة يستدعي في الاذهان صورة الحجر، بمعنى ان الشاعر وصف القلب بالحجر وحذف الحجر وجاء بلازمة من لوازمه وهي لفظة (قاسي) ولا يخفى على المتذوق ان مراد هذه الاستعارة يخرج عن الحقيقية ايضا ويدخل في باب الكناية لان قولنا القلب المتحجر او القاسي انما نريد به الانسان عديم الرحمة مما يعطي للصورة عمقا خياليا يمتد الى زمنا موغل في القدم؛ إذ عهدت العرب هذه الدلالة منذ القدم ومن ذلك قوله تعالى "ثم قست قلوبكم من بعد ذلك فهي كالحجارة او اشد قسوة.."[٣١]، وفي هذا النص الكريم تصوير دقيق لما ذكرنا.ويقول في وضع اخر[٣٢]:

أعندك أنَّ البدرَ بات ضجيعي فقضيتُ أو طاري بغيرِ شفيعِ

ما يهمنا في هذه الصورة استفهامه المتمثل في الشطر الاول فحسب وتحديدا مقصده من لفظة (البدر) فهو لا يعني البدر به على حقيقته وانما يعني محبوبه الذي نام بجانبه وبذلك يعني انه شبه حبيبه

(بالبدر) فحذف المشبه وابقى على المشبه به فتحققت الاستعارة التصريحية، التي تثير مخيلة المتلقي الذي تجول فيها صورة كل من طرفي التشبيه.وللبدر توظيف اخر في استعارات شاعرنا، فهو يقول في المدح[٣٣]:

أيُّها البدرُ لا عداكَ التمامُ وسقانا مِن راحتيك الغمامُ

اذا علمنا انه يخاطب رجلا فاضلا في هذا البيت ندرك منذ الوهلة الاولى قوام الاستعارة التصريحية المتحققة في لفظة البدر، بمعنى انه شبه الممدوح بالبدر وحذف المشبه وابقى على المشبه به مما يحقق الاستعارة التصريحية.ومن لطيف هذه الصورة ما يدلنا تماما على ماهية المشبه بوصفه قائلا في الشطر الاخر (وسقانا من راحتيك الغمام) على ان الراحتين هنا قد اسندت الى الحقيقة، فهما كفا الممدوح.

ثالثا: الصورة المجازية

المجاز (كل كلمة اريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والاول)[٣٤] ويمكن لقائله التصرف في دلالات الفاظه ويحول بعضها عن بعض؛ لان المجاز يكون احيانا ابلغ من الحقيقة، ويرى دي لويس "ان كل صورة شعرية... هي الى حد ما مجازية"[٣٥] على ان المجاز العقلي نال حظا وافراً من شعر ابن صارة الشنتريني الأندلسي، ومن ذلك قوله[٣٦]:

الى كم ينفرُ الدينارُ مني ويطلبُ كفَّ من عنه يحيدُ

من براعة تصوير شاعرنا انه يجعل حركة الصورة متخيلة متأملةً في خلجات المتلقي، فنسبة النفور للدينار يعني نسبة العقل الى غير فاعله مما يحقق مجازا عقليا يثير مخيلة المتلقي لإدراك ماهية هذا النفور.الامر الذي يتكرر في الشطر الاخر من البيت بإسناد طلب الكف الى الدينار وتحديدا (كف من عنه يحيد) وبذلك يحقق المحاز العقلي صورتين متضادتين في كلا شطر ويتمثل التضاد في رغبة الشاعر بالدينار فيقابل هذه الرغبة بالنفور من جهة ورغبة الدينار بمن يحيد عنه من جهة أخرى.

ومن ذلك أيضا قوله[٣٧]:

والركبُ مِن كأس الكرى مترنحٌ كالشرب في الماخُورِ من كلواذِهِ

من المعروف ان الذي يترنح هو الذي يشرب من الكأس ولكن الركب لا يمكن ان يترنح على الاصل بمعنى ان ترنح الكرب كان في نظر الشارب مما يعني اسناد الفعل الى غير فاعله للتعبير عن ما يرى الشارب وبذلك يتحقق المجاز العقلي الذي يثير خيال المتلقي وتأمله لدرجة ثمول الشارب.

ومن صوره المجازية قوله[٣٨]:

يامن عزائمُهُ أمضى إذا نتضيت من الحوادِثِ إذ يسطو بهَا القدرُ

من لطيف توظيفات المجاز ان يشتمل على معان ملفوظه، واخرى مقصودة، ويسند عادة معنى المضي للرجل ذي البأس الشديد، وهنا اسند الشاعر هذا المعنى للعزائم التي هي سبب ان يكون الرجل

ذا بأس شديد، مما يعني تشكيل معنى مجازيا علاقته سببيه.اما فيما يخص العمق الخيالي للصورة فيمكن ان يصب في خضمّ المبالغة اي ان وصف العزائم بالمضي يشير الى عزم صاحبها بالضرورة.

ومن صور المجاز العقلي عند شاعرنا قوله[٣٩]:

لها بذكركَ أنفاس مُعطرَّةَ كما تنفست الأزهار في السَّحرِ

من براعة الشعراء عموما ان يقرب بين فني المجاز العقلي والاستعارة المكنية؛ اذ يمكن توافرها في تركيب واحد كما في هذا البيت وتحديدا في قوله (تنفست الازهار) إذ يتبادر الى الاذهان للوهلة الاولى بث الروح في هذه الازهار مما يعني تشبيهها بالإنسان وحذف الانسان والاتيان بلازمة من لوازمه وهي التنفس مما يعني تحقق الاستعارة المكنية.ولكن هذا التأويل يحمل على التوظيف الفني لدلالات الصورة وهو طرف من اطرافها ليس الا اذ ان هناك طرف اخر لا يمكن تغافله وهو الاسناد، ففعل التنفس هنا اسند الى غير فاعله الاصلي وهو الازهار بمعنى تحقيق المجاز العقلي.من ذلك كل يتبين ان مخيلة المتلقي مقسومة على شطرين، المجاز العقلي، والاستعارة المكنية.ولكل منهما حق يأخذ بماهيته المخالفة للاخر، وبذلك تتحقق في الصورة براعة فنية ليس من اليسير تكرارها.وليس بعيدا عن ذلك قوله أيضا[٤٠]:

وقد تلينُ الليالي بعد قسوتِها ويسمحُ الوردُ بعد الشوكِ بالزَّهرِ

وهنا يمكن ان يتأمل المتلقي تشبيه الليالي تارة (بالحرير) وبالحجارة تارة اخرى بناء على ما يقتضيه التوظيف الفني للاستعارة المكنية في البيت.كما يمكن للمتلقي ان يتأمل اسناد فعل اللين الى الليالي وكذلك القسوة على وفق ما يقتضيه فن المجاز العقلي الذي يشتمل على اسناد الفعل غير فاعله الاصلي.ومن صوره المجازية قوله[٤١]:

همُ وصلوا كفِّي فكانوا سواعداً ولا خيرَ في أيدٍ بغيرِ سواعدِ

من الواضح ان ذروة معنى البيت تتمثل في كلمة (كف) ذات الدلالة المجازية اذ اراد القوة والحق ان العرب وظفت الكف والسيد للقوة كثيرا ومن ذلك قوله تعالى "يد الله فوق ايديهم"[٤٢] بمعنى أن قوة الله فوق قوتهم.وابتعد قليلا عن لفظة الكف بتصريحه بلفظة سواعد بدلالة المجاز ايضا؛ فقد اراد دلالة السند والمعين عنها بلفظة الساعد، بمعنى ان ساعدي الايمن على سبيل المثال مما يحقق في الحالتين العلاقة السببية اي ان سبب القوة هي الكف وسبب العون هو الساعد.وبذلك تتمثل حيثيات صورة الشطر الاول من البيت ليؤكد معانيها في الشطر الاخر منه، على سبيل التشبيه الضمني الذي يتم من غير اداة ولكن دلالة كل من اليد والسواعد في الشطر الاخر جاءت بمعانيها الحقيقية؛ لتوظف منها دلالة التشبيه.وكذلك في المجاز العقلي عند شاعرنا قوله[٤٣]:

لو أن عدلك يحتذيهِ زماننا لم يلقنا بالجورِ في استِحواذِهِ

منذ الوهلة الاولى يدخل المتلقي في خضم الخيال وذلك بفعل فرضية الشاعر القائمة على اسلوب الشرط الذي يتضمن اسناد الفعل الى غير فاعله وذلك في جملة فعل الشرط الامر الذي يستمر في جوابه بإسناد فعل اخر الى غير فاعله مما يحقق في شطري البيت جهة وفي فعل الشرط وجوابه من جهة اخرى مجازا عقليا مثل في دفتيه ذروة المعنى.

وليس بعيدا عن ذلك قوله أيضا[٤٤]:

ظمِئت الى مَاءِ الفراتِ جوانِحي وأنا مقيمٌ في ترى بغدادِهِ

اذ اسند فعل الظمأ الى الجوانح على غير اصله ليحقق في البيت مجازا عقليا يثير مخيلة المتلقي ويجعله يتأمل المقصد من هذا الاسناد فعلى سبيل المثال ممكن ان تكون حقيقة وعند ذلك ستكون الجوانح مجازا عن الانسان وعلاقتها جزئية الى ان التوظيف سيستبعد عن المجاز العقلي، ويمكن حمل الجوانح الى الحاجة الروحية بكد الذهن لاستيعاب اكبر قدر ممكن من المعاني التي تحقق هذه الحاجات.

رابعا: الطباق

هو الجمع بين الضدين في الكلام[٤٥]، بشكل يجعل منهما (ضربا من ضروب الرياضة العقلية ولونا من الوان التسابق الذهني والفكري، ومظهرا من مظاهر الترف العقلي)[٤٦]ومنه قول ابن صارة الأندلسي[٤٧]:

بائت لنا النارُ درياقاً وقد جعلت عقارب البردِ تحتَ الليلِ تلسعُنَا

يوظف الشاعر جملة من الطباقات جاعلا في كل شطر طرفا منها ففي الشطر الاول يذكر لنا (النار، الدرياق) ويذكر في الشطر الاخر (العقارب، البرد) بمعنى ان الصورة عموما تتأرجح بين طرفي (النار والبرد) من جهة وبين (الدواء والسم) من جهة اخرى ومن ذلك كله يتبين توجه الشاعر إلى رصد المعاني المحسوسة، فما مقصود من النار هنا حرارتها وليس مشهدها وفي سياق آخر عن النار ايضا يقول[٤٨]:

تُبيحُنا قُربها حيناً وتبعدُنا كالأمِّ تفطِمُنا حيناً وترضعُنا

هنا تتجسد حركة معروفة بين رغبة النار في الشتاء وسرعان ما يبتعد عنها من كان يطلبها اي ان الذي يشعر بالبرد يتقرب كثيرا من النار حتى اذا ما أخذت منه مأخذها من الحرارة اخذ يبتعد عنها وهذا الاقتراب والابتعاد يميل قوام فن الطباق الذي تتكون منه الصورة الشعرية وهي تمثل بمعنى المشبه في البيت الذي يشبه في مرحلة الطفولة وتحديدا ايام الفطام اذ تارة ترفضه امه وتارة تقبله فترضعه، وهذا القبول والرفض يشاكل الاقبال على النار والادبار عنها.ومن صور الطباق قوله[٤٩]:

حثَّنَا للرحيلِ عنكَ اضطِرارٌ ولأرواحِنَا لديكَ مُقامُ

كل ما في هذه الصورة من دلالات نجده محصور بين طرفين يمثلان الطباق وهما (الرحيل والمقام) وربما قصد الشاعر منهما دلالتيهما فحسب معنى ان لا يوجد مراتب تتوسط بين هذين الطرفين عن خلاف ما ذكرناه قبل قليل من الاقتراب والابتعاد مراتب متعددة يمكن ان تدخل في مراد الشاعر الامر الذي لا يتحقق في طرفي (الرحيل والمقام).ومن صوره أيضا[٥٠]:

خيمتُ من حنق بأرضِ مضيعةٍ والرأيُ خلفي والقوى قُدَّامي

يمهد في الشطر الاول الصورة الطباق برصد حيثيات الصورة ومن ثم يصرح بطباقين مختلفين في الشطر الثاني من البيت فيذكر (الرأي والهوى) و (خلفي وقدامي) ومن لطيف هذا التوظيف انه يجمع بين معنى خيالا تأملي يحققه الطباق الاول بل للسياق اثر في ملامحه، فالهوى هنا منه يقصد الطيش وعدم الاتزان، والرأي العقل والحكمة هذا من جهة ومن جهة اخرى يصرح بطباق مكاني يعبر عنه بالطرفين (خلفي وقدامي) وبذلك تتحقق جملة من التأملات التي يثيرها خيال المتلقي بحثا عن الحركة المتأنية من هذه الصورة.

خامسا : الصورة الكنائية

الاسلوب الكنائي (ما هو الا تعليق للمعنى المقصود بستار شفاف ليكشف عن الذهن الواعي بفضل التأمل السر من الاسرار النفسية التي ينبغي توضيحها عند الكشف عن جماله)[٥١] إذ تعد ركنا اساسيا من اركان الصورة الشعرية.ومن خلال تجاربه الشعرية المختلفة، نقرأ قوله[٥٢]:

ما كابنه الزند للمقرورِ فاكهةٌ إذ يجمِدُ البردُ منه ساعداً ويدا

يتضح من دلالات هذا البيت انها ترتكز على قوله ابنة الزند ويقصد بذلك (النار) بمعنى انه سمها بكنيتها وبذلك تكون كناية عن موصوف[٥٣].من براعة هذا التصوير ان الكناية فيه تشتبك بغيرها من التصويرات فقد جعل منها فاكهة على سبيل التشبيه البليغ.ومن براعته ايضا ان تتم التصويرات ثم يعقبها بالتقيدات بمعنى ان هذه الصور المتحققة كانت في ظرف محدد وليست على الاطلاق وهذا الظرف بعيد عنه في الشطر الاخر من البيت بقوله (إذ يجمد البرد منه ساعدا ويدا) اي ان النار تشبه الفاكهة في حال اشتداد البرد فحسب اما في الصيف فالأمر مخالف تماما، وهنا تتبين فائدة التقيد الذي عبر عنه بالشطر الاخر من البيت.ومن صوره الكنائية قول شاعرنا[٥٤]:

يامَن يُصيحُ الى داعي السفاءِ وقد نادى به الناعيان الشيبُ والكبرُ

يتأرجح هنا البيت بين فنون عدة والذي يبدو في ظاهرها فن الكناية؛ إذ ذكر كلا من الشيب والكبر بصفة من صفاتها بقوله (الناعيان)، لتحقق بذلك الكناية عن الموصوف.ولكن اذا ما تدبرنا ماهية هذه الكناية نجدها قد تداخلت مع الاستعارة المكنية من حيث التوظيف بمعنى تشبيه كلا من الشيب والكبر بالإنسان وحذف الانسان والاتيان بلازمة من لوازمه وهي (النعي) أما من حيث الاسناد فيمكن ان تتداخل الكناية بالمجاز العقلي؛ إذ اسند فعل النعي الى غير فاعله الاصلي.واذا ما نظرنا الى اسلوب

التفصيل الذي يتضمن التصريح بالشيب والكبر قد ارتبطت دلالتهما بالفعل بوصفه (مسند) وهو يمثل ذروة المعنى.وليس بعيدا عن ذلك ما يتلو هذا البيت من ابيات تشابه في بنائها البيت الاول بصورة تامة.

اذ يقول[٥٥]:

ان كنتَ لا تسمحُ الذكرى ففيمَ ثوى ... في راسِكَ الوعيان السمعُ والبَصرُ

ليس الاصمُّ ولا الاعمى سوى مَجلٍ ... لم يهدِهِ الهاديان العين والاثرُ

لا الدهرُ يبقى ولا الدنيا ولا الفلك الـ ... ـأعلى ولا النيران الشمس والقمرُ

ليرحلنَّ عن الدنيا وإن كرِهَا ... فِراقها الثاويان البدو والحضرُ

ففي البيت الاول قال (الواعيان) و في كناية عن السمع (السمع و البصر) –اللذين صرح بهما– و هي كناية عن موصوف، وفي البيت الاخر يذكر (الهاديان) وهي كناية عن (العين والاثر) وهي عن موصوف ايضا، وكذلك في البيت الثالث يقول (النيران) وهي كناية عن (الشمس والقمر) وهي كناية عن موصوف. ومن الصور الكنائية قوله[٥٦]:

اما الزمان فرق لي من طلة ... كانت تطُلُّ دمي بسيف نفاقها

الذئبة الطلساء عند نفاقها ... والحَّيةُ الرقشاء عند عناقها

اذا علمنا ان هذا النص قاله في امرأة طلقها يتبين لنا مقصده من الصورتين اللتين وزعهما على شطري البيت الثاني، ففي قوله (الذئبة الطلساء) المقيد بقوله (عند نفاقها) يمكن ان يكون كناية عن خبث هذه المرأة.كما يمكن ان تعبر عن هذه الدلالة (الحية الرقشاء) المقيدة بقوله (عند عناقها) ولكن للحية هنا كناية عن البهرج والمنظر الكاذب الامر الذي لا يبتعد كثيرا عن معنى الخبث الذي يجمع الصورتين.ومن الكنايات قوله ايضا[٥٧]:

من نامَ عن حاجاتهِ لم يلقها ... بواسطةٍ من الاحلامِ

للوهلة الاولى يدرك المتلقي الحكمة التي يتضمنها البيت ولكن اذا تأملنا قليلا وجد ان الاحلام هنا كناية عن العجز التام اي بمعنى ان الذي تقاعس عن تحقيق ما يروم اليه فقد يمنعه عجزه من ادراك هذه الحاجات.ومن لطيف توظيف هذا البيت الكناية ان يندرج في الاستعارة التمثيلية[٥٨] لأنه قائم عن الحكمة اينما اشرنا اليها قبل قليل وبذلك تكون الحكمة الملفوظة مشبه والمعنى المقصود مشبه به، الا ان هذا التأويل لا يصرف عن اذهاننا الدلالة الكنائية للأحلام.

المبحث الثاني
الصورة الشعرية الثابتة

ويقصد بالصور الثابتة او الجامدة (تلك التي تهدف الى تثبيت اللحظة الزمنية، وبالتالي الفعلية التي يدور في فلكها الموصوف إن الصورة الجامدة والحال هذه تصبح شديدة الشبه بلوحة الرسام او

تمثال النحات، وذلك من حيث الشبكات وتجاوز الزمن)[٥٩].ومن صور ابن صارة الأندلسي الثابتة قوله[٦٠]:

يكرُّ إليك ألحاظاً مراضاً كأن بها بقايا من سناتِ

ربما تكون معاني هذه الصورة مكرورة مستهلكة من قبل الشعراء، ولكن توظيف الشاعر اللطيف جعل من تقنية تفرض نفسها على المتلقي وتجعل من الصورة مثار تأمل لديه فوصف اللحاظ بالمرض تارة والنعاس تارة اخرى معروف عن العرب وقديم قدم ثقافتهم.ولكن الجملة الفعلية في صدر البيت المتضمنة صفة (مراض) يجعل من المرض متأصلا بهذه اللحاظ.وكذلك الحال في الشطر الاخر القائم على التشبيه الصريح بالاداة (كأن) ولكن الامر يختلف بالزعم ان هذه العيون لا زالت ناعسة بالرغم مما يحقق مغايرة اسلوبيه تثير تشويق المتلقي.ومن صور ابن صارة الأندلسي الثابتة قوله[٦١]:

كأنما النارنجُ البرى لنا وجنتهُ عند محاداتهِ

ربما لا يخفى على من يقرأ هذا البيت انه من قبيل التشبيه المقلوب[٦٢]، ومعلوم ان هذا الاسلوب متأصل عند العرب وقديم في ثقافتهم ولكن التوظيف الاسلوبي للدلالات هذه الصورة يترك لها بصمة فنية وتحديدا في التقيد بالجملة الظرفية (عند محاذاته) وكأنما يقصد الشاعر ان هذه الصورة تحقق فقط عندما يتحقق التقيد مما يربط هذه الصورة المتمثلة بالتشبيه المقلوب تعاد مخيلة المتلقي عندما يغادر تقيدها فلا وجود للصورة الا عند محاذات المقصود.ومنه قول شاعرنا ايضا[٦٣].

بحرٌ وصارمُهُ الدامي براحته نهرٌ على ضفتيه يانعُ الثمرِ

في هذا البيت جملة من الصور الثابتة التي يربطها توظيف فني ناضج جدا من حيث العمق الخيالي لكل هذه الصور، اذ يصرح اولا بصورة (البحر) وهنا يمكن حملها على التشبيه البليغ تارة والاستعارة التصريحية تارة اخرى؛ اما التشبيه البليغ فيكون بناء على حضور المشبه في سياق الابيات السابقة (ممدوح).واما الاستعارة فتكون على حرف اهتمام المتلقي به بمعنى النظرة الاستقلالية لهذا البيت عما سبقه، الامر الذي يؤدي الى حذف المشبه وذكر المشبه به القاضي بتحقيق الاستعارة التصريحية، الامر الذي يتكرر تماما في الشطر الاخر وتحديدا في التعبير عن صورة النهر.لى هنا نكون قد تأملنا صورتين ثابتتين لكل من (البحر والنهر) ولكن الامر لا يتوقف على هذا الحد وانما يضيف توظيف الشاعر لهاتين الصورتين تقيدين بوساطة الجملتين الوصفتين لكل منهما إذ يصف البحر (حارمه الدامي براحته) بمعنى ان هذا الممدوح يحمل سيفا ملطخا بالدماء –وهنا كناية عن شجاعته– مما يعزز ثبات صورة البحر الذي يكنى به عن كرم الممدوح.كما يصف النهر بان (على ضفته يانع الثمر) مما يعزز ايضا ثبات صورة النهر التي يكنى بها عن حيوية الممدوح وعنفوانه ويرعان شبابه ومنه قوله ايضا[٦٤]:

نمت زجاجتُها فحسبتُها ماءً يحيطُ بجذوةٍ من نارِ

لا شك ان مثل هذه الصور قد تعرض اليها كثير من شعراء العرب، فهي مستقرة في خلجانهم معروفة في دلالاتها ولا سيما توزيع الالوان على مفرداتها بما في ذلك لون النار الذي ربما يبدو للوهلة الاولى انها ذات حركة رتيبة؛ بنسبة الى توهج النار ولكن اذا عدنا الى صورة المشبه (الذي في الزجاجة) تتصرف عن اذهاننا هذه الحركة تماما، بمعنى ان الشاعر اراد من النار لونها فحسب، وصرف اهتمامه عن حركتها الرتيبة وبذلك تتجلى الصورة الثابتة التي قوامها الالوان المحيطة بعضها ببعض مما يعني ان ثمة تقيد خاص لهذه الصورة ينقلها الى التشبيه التمثيلي وليس بعيدا عن ذلك قوله أيضا[٦٥]:

والجمرُ في خللِ الرماد كأنَّهُ ورِدٌ عليهِ دُريرةُ الكافورِ

صورة المشبه المتمثلة في قوله (والجمر في خلل الرماد) قائمة على اسلوب التقرير؛ لخلوها من فنون البيان، وصورة المشبه به المتمثلة في قوله (وردة عليه دريرة الكافور) ايضا صورة تقريرية اذا ما حرفنا اهتمامنا عن دلالية (ذرية) واكتفينا بصورة (الورد) التي تمثل ذروة المعنى. وعقد المشابهة بين الصورتين تحقق لنا صورة ثابتة مقيدة قوامها الالوان.

المبحث الثالث
الصورة الشعرية المتحركة

أما إذا دخل عنصر الزمن الى الصورة فهذا يعني تحريك الصورة فثمة (فرق كبير بين ماء راكد هادي شلال من الحياة المتدفقة)[٦٦]، كما ان الصور البيانية التي يوظفها الشاعر تبثّ الحياة وتعطي للفعل دورا والحركة في الصورة (إن الفعل هو الوجه الظاهر لحركة الصورة، ومن ثم فإن افتقار الصورة الى الفعل يسلبها دون شك الطاقة على الحركة)[٦٧].ومن صوره المتحركة نقرأ[٦٨]:

عجباً لدوحتهِ تزفُّ غضارةً والجمرُ في اغصانها يتلهبُ

بعد ان صور الجمر في الاغصان واكتملت الصورة بتفصيلاتها وبعمقها التاويلي، يفاجئنا الشاعر بوصف هذه الصورة بوساطة الجملة الفعلية (يتلهب) مما أضاف الى دلالة الجمر من حيث كونيهما اي الجمر والتلهب ينتميان لحقل دلالي واحد.ثم ان الجملة الفعلية اضفت نوعا خاصا من الحركة الرتيبة التي دل عليها الفعل المضارع ومما يزيد من نضج هذه الحركة في هذه الصورة انها جاءت في القافية ومعلوم ان والقافية اخر ما تبرع اذن السامع مما يعزو فيه مخيلته معانيها. وهنا جاءت هذه الحركة.ويرصد شاعرنا حركات ومنه قوله[٦٩]:

ينثرُ الطلُّ لؤلؤاً كأيادٍ نثرتها يدُ الأمير الوَهُوبِ

من غريب نضج الصور عند شاعرنا ان الدلالات لا تتوزع بشكل متساوٍ على الفاظها ففي هذا البيت كان من الممكن ان تكون الصورة متحركة بوساطة الفعل المضارع ينثر، وهنا على الاصل

ولكن الذي نجده هنا انصراف المتلقي الى ما بعد الفعل بمعنى انه يتخيل هذه اللؤلؤ المنثور بعد ان استقر في مكانه بشكل عشوائي متجاوزاً – اي المتلقي– مرحلة النثر بمعنى ان الشاعر يصور لنا مرحلة نثر اللؤلؤ ولكن المتلقي يصرف اهتمامه الى ما بعد عملية النثر اي الى توزيع هذه الحبات بشكل غير منتظم وبهذا يكون ظاهر الصورة بانها متحركة ولكن المتلقي يتخيلها ثابتة.ويقول(٧٠):

وقامَ يُعارضُ اللحظاتِ مِنها غزالٌ لحظُهُ لحظُ المهاةِ

لا يبتعد توظيف هذا البيت عما سبق أذا التلويح بالفعل الماضي والمضارع (قام يعارض) الزمن ينتظر منهما تحريك الصورة الا أن اهتمام المتلقي ينصرف تماما عن دلالة الفعل ويصب اهتمامه الى اللحظات التي يدور عليها فلك الصورة مما يعني ان تقنية الفعلين (قام يعرض) لم توظف على اصلها في اللغة بوصفهما يدلان على التغير والحركة، لتستقر دلالة الصورة على الشباب المتمثل في التشبيه الذي تسيطر اركانه على الصورة عموما.ويقول(٧١):

ى ديماً تحثُّ الى مدام يِّعها النديم نُجذْ وَهَاتِ

هنا يفيد الشاعر من تقنيات الافعال الدالة على الحركة فينتج صورة متحركة ولكن حركة رتيبة لا تثير المتلقي بتفاصيل هذه الحركة بمعنى ان المتلقي يتأمل الحركة بشكلها المعهود سلفا، ولا يتابع تفاصيل حركات اخرى خاصة بهذه الصورة فكما قلنا في تلهب الجمر في الصورة السابقة نقول (تحث الديم الى المدام) فهاتان الصورتان المتحركتان ليستا جديدتين بالنسبة للمتلقي وانما لكل منها رتابة في صورتها معهودة سلفا عند المتلقي.ويقول أيضا(٧٢):

وقضبً تثنت أم قدودً نواعِمٌ أعالِجُ من وجدي بها ما أُعالجُ

ويستهل هذا البيت بصورة استعارية صريحة تتمثل في تشبيه القدود بالقضب وهو الغصن الرشيق بجامع الرشاقة والجمال ثم ما لبث ان يستدرك على هذه الصورة بالتصريح بالمشبه (القدود) مما يشكل فنا بلاغيا اخرا وهو تجاهل العارف، الامر الذي يصور توهم الناظر لهذه القدود مما يشكل صورة شبه ثابتة ولكن ثمة حركة خجولة تنتاب هذه القضب مما يحقق نوعا من الحركة الرتبة التي ينصرف اهتمام المتلقي عنها عادة ويصب اهتمامه وتخيله على الصورة نفسها ثم يضيق اليها شيئا من الخيال بقوله (اعالج من وجدي بها ما اعالج) اي انه يتيح للمتلقي جوا من التأمل ليفسر هذه المعالجة بما يشاء. ومن صوره المتحركة أيضا(٧٣):

رام المديرُ بأن يسكن فورَهَا فتقاذفت جنباتُها بشرَارِ

يشبه الشاعر كأس المدام بالنار التي أخذت بالفوران فيصف حركة هذه النار الرتيبة بقوله (فتقاذفت جنباتها بقرار) بمعنى عجز صاحبها من تهدئة هذا الكأس مما يعني انها ذات عنفوان وذات اثر بالغ فيمن يشربها وللمتلقي ان يتأمل هذه الصورة المتحركة بحركتها الرتيبة ومن الصور المتحركة عند شاعرنا قوله(٧٤):

هاكها كالجنوبِ تزجي القطارا صافح الورد نفحها والحرارا

اذا صرفنا النظر عن الضمير المتصل بالفعل (هاكها) وسلطنا اهتمامنا على صورة المشبه بـه نجد انها متحركة بشكل لا يعقله المتلقي اذ يشبه الرياح اللطيفة بالإنسان وحذف الانسان وجاء بلازمة من لوازمه وهي المصافحة لينتج من ذلك كله حركة الورد الناتجة عن هذه المصافحة ليقر في اذهاننا الفاعل المتسبب في هذه الحركة (وهي الرياح) المتوسطة في سرعتها فلاهية عنيفة تكسر اغصان الاوراد ولا هي خفيفة تعجز عن تحريكها.ومنه قوله أيضا(٧٥):

تلألأ الجوُّ من نيرانِ بارقِهِ حتى حسِبنا أديمَ الأرضِ يحترقا

الحركة هنا تبدأ دلالتها منذ الوهلة الاولى وتحديدا في دلالة الفعل تلألأ الذي يشير الى حركة بين الرتابة والاضطراب، واذا ما نظرنا الى فاعل (تلألأ) نجد ان فيه مجازا مرسلا مفاده تسمية السحاب بالجود وعلاقته كلية؛ لأنه يقصد من هذا التلألؤ البرق الذي تحدثه السحاب ثم يصرح عن هذه الصور بقوله (نيران بارقة) وبذلك تتجسد لنا صورة البرق المتكرر من السماء الامر الذي الناظر لهذه الصورة يحسب ان النار قد ملئت الأرض كما صرح بذلك في الشطر الثاني من البيت.

المبحث الرابع
مصادر الصورة

اولا: الطبيعة

وظف ابن صارة الشنتريني الأندلسي –كغيره من الشعراء– عناصر الطبيعة في رسم كثير من صوره الشعرية او من ذلك قوله(٧٦):

أمَّا الرياضُ فإنَّهُنَّ عرائسُ لم يحتجبنَ حذارَ عينِ الكالي

اذا امعنا النظر في عناصر هذه الصورة نجدها متوفرة في الطبيعة وعلاقة كل منها بالآخر معروف في ثقافة العرب الامر الذي انعكس تماما في صورته التشبيهية البليغة مما يعني انه افاد من الطبيعة في رسم حيثيات هذه الصورة.وليس بعيدا عن ذلك قوله في البيت اللاحق(٧٧):

جاد الربيعُ ينقدِ مهورها دفعاً ولم يبخل بوزنِ الكالي

اذ لا يخفى ان الربيع له دلالات في التصوير تتشاكل مدلولاته في الطبيعة ومتأنية منها وكذلك العناصر الاخرى التي تتم بها صورته الشعرية.ويأتي به الحال في قوله(٧٨):

تثني الصبا منها أكف زبرجدٍ منظومةً أطرافُها بلالي

إذ التركيز على موجودات الطبيعة في رصد عناصر هذه الصورة والتعبير عن العلاقة القائمة بين كل منها.

ثانيا: الاقتباس

افاد ابن صارة الشنتريني من تجسيد صوره، فنجد الألفاظ والصور القرآنية في لغته الشعرية ونجد اقتباسها الفاظ القران وتراكيبه. والاقتباس "هو أن يضمن المتكلم كلامه شيئا من القرآن الكريم أو الحديث الشريف دون ان يشعر بذلك، ويجوز أن يحتفظ المقتبس بالنص القرآني أو النبوي، أو أن ينقله إلى معنى آخر، كما يجوز له ان يغير في الالفاظ المقتبسة تغيرا يسيرا"[٧٩].ومنه قوله[٨٠]:

فما تلاقيكَ إلا وهي قائلةً قول التي سفها الصديقُ هيتَ لك

لا يخفى ان عبارة (هيت لك) على لسان النساء للرجال تذكرنا بقصة سيدنا يوسف عليه السلام وما كان من ردة فعل من امرأة العزيز بقولها (هيت لك)[٨١] مما يعني ان مصدر هذه الصورة هو القران الكريم.ومن صوره المستمدة من القران الكريم قوله[٨٢]:

قاضي الجماعة في دارِ الامارةِ لي قاضٍ على الدهرِ إن لم يقضِ لي وطري

مما افاد به الشاعر من توظيفات القرآن الكريم ودلالاته العظيمة قوله في نهاية البيت (ان لم يقضي لي وطري) وفي ذلك اشارة صريحة لقوله تعالى "فلما قضي زيد منها واطرا زوجناكها"[٨٣]، ومن بديع هذا التوظيف انه جاء في قافية البيت –التي الصق بخيال المتلقي– من جهة وجعله في فعل الشرط من جهة اخرى، وعندما نقول بذلك نعني تقدم فعل الشرط على الاداة الذي يخيل مخيلة المتلقي ويزيد من تأمله لهذه الصورة.

ثالثا: الخيال

يعد الخيال الملكة التي يستطيع بها الادباء ان يؤلفوا صورهم، مما جعل حازم القرطاجني يعد الشعر شعرا من حيث ما هو متخيل[٨٤].من هنا نعي أن الخيال يمثل سبيلا هاما للتصور، بل هو السبيل الاهم، كما يمثل مصدرا هاما له، ويهمنا الخيال هنا بوصفه مصدرا للتصوير، وليس سبيلا له؛ لان سبل التصوير درسناها في المبحث السابق.الصورة الشعرية –بوصف الخيال مصدرا في تشكيلها– لا يمكن ان تدرك تفاصيلها الا من خلال ذهن المتلقي، وقدرته على التأمل والتأويل؛ ذلك لان ثمة علاقة وثيقة (بين اسلوب الشاعر في اثارة هذه الصورة من جهة، وبين الشعور الانساني العميق، الذي توقظه في متلقيها من جهة اخرى)[٨٥].ومن ذلك قول ابن صارة[٨٦]:

أرى السيادةَ مُذ صافحت اجسها في كلِّ واد من التقوى تهيمُ بكا

اذا امعنا النظر في جزئيات هذه المعاني نجدها بعيدة عن الواقع وان القوة التي جمعت بينها متأصلة في خيال الشاعر ومصافحة السيادة او هاجس السيادة امر لا يدرك الا في خيال الشاعر ومن ثم في خيال المتلقي.وكذلك الحال في (واد من التقوى) وهيام السيادة بالممدوح.وكذلك الحال في قوله[٨٧]:

أشيِّعُ أيامي بعلّ وليتما وأشغلُ أوصافي بما وكأنما

وهنا وصف الايام بالميت وتشيع هذه الايام صورة مستمدة من الخيال والطريف ان آليـة هـذا التشييع يكون (بعل، ليتما) اي ان الامنيات هي السبيل الوحيد لتحقيق تشيع الايام.وكذلك الحـال فـي اشغال الاوصاف من خلال (ما وكأنما) الامر الذي يحققه الخيال فقط ولهذا نقـول ان هـذه المعـاني مستمدة من خيال الشاعرة لرسم الصورة.

الخاتمة

وبعد هذا كله يمكن رصد جملة من النتائج توصل لها البحث نذكر منها:

- تتكرر بعض الصور عند ابن صارة الشنتريني الأندلسي (ت٥١٧ه) غير مرة، مما يعني قـرب هـذه الصور من نفسية الشاعر وثقافته وتمكنه من لغته.
- يبدو أثر البديع واضحا في شعره، فهو يذكر صورة بمختلف الفنون البلاغية، كالتشبيه، والاسـتعارة، والكنائية، والمجاز، والصورة الطباقية.
- رصد الشاعر مشاهده الثابتة بوساطة الاسم في اغلب الاحايين وهذا على اصل امكانية الاسم في رصد الثبات في الصورة، والغاء عنصر الزمن، على ان البعض القليل من صوره الثابتة رصدها بوسـاطة الفعل غير الاصل في اللغة.
- اما الصورة المتحركة فرصدها بوساطة الفعل في معظم الاحايين على انه رصد بعضها بوساطة
- قد لا تكون الحركة في صور ابن صارة الأندلسي مطلوبة في ذاتها، وانما لرصد ثبات ما فيها، وكذلك الثبات قد لا يكون مطلوب في ذاته، وانما لرصد حركة ما في الصورة.
- نال المجاز العقلي حظا وافرا من شعر ابن صارة ولا سيما المجاز العقلي ، حيث اسناد الفعل الى غير فاعله الحقيقي، حيث ادى هذا الاسناد الى اخراج العديد من صور ابن صارة.
- قد يسهم اكثر من فن بلاغي في رسم الصورة الشعرية الواحدة عند ابن صارة الأندلسي.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري، د. محمد مصطفى محمد صدارة، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٩م.
- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني (ت٤١٧ه) ، تحقيق ه. ريتر، ط٢، مطلعة وزارة المعـارف، استانبول، اعادة طبعة بالاوفيست مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٧٩م.
- الإيضاح في علوم البلاغة جلال الدين القزويني (ت٧٣٩ه) تحقيق لجنة من اساتذة الجامع الازهر، القاهرة، مطبعة السنة المحمدية، أعادت طبعه بالاوفسيت مكتبة المثنى، بغداد.
- ابن صارة الأندلسي حياته وشعره، تحقيق مصطفى عوض الكريم، مطبعة مصر، ١٩٥٨م.
- ابن صار الأندلسي حياته وشعره، د. حسن الوارکلي، مطبعة تطوان، المغرب، ط١، ١٩٨٦م.

- جواهر البلاغة، أحمد الهاشمي، مؤسسة المختار، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٦م.
- شعر ابن صارة الشنتريني الأندلسي (ت٥١٧هـ) جمع وتعليق وتحقيق وتوثيق د. محمد عويد الساير، ود. محمود شاكر ساجت، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان.
- الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨م، يوسف الصانع، مطبعة الاديب البغدادية، بغداد،
- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر،
- الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة د. احمد نصيف الجنابي ومالي ميري، وسلمان حسين إبراهيم، بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢م.
- علم البديع، دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة العربية ومسائل البديع، د. بسيوني عبد الفتاح
- علم البيان وتاريخه، الشيخ علي عبد الرزاق، المكتبة الثقافية الدينية، القاهرة، ط١، ١٤٢٥م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيد القيرواني (ت٤٥٦ه)، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ط٤، دار الجبل، بيروت، ١٩٧٢م.
- فنّ الاستعارة دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الادب الجاهلي، د. أحمد عبد السيد الضاوي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، الاسكندرية، ١٩٧٩م.
- في الشعر الأوربي المعاصر، د. عبدالرحمن بدوي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠م.
- قضايا في الأدب والنقد، د. ماهر حسن فهمي، دار الثقافة، قطر، ١٩٨٦م.
- فن الشعر، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٢.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابو الفتح ضياء نصر الله محمد بن عبدالكريم المعروف بابن الأثير (ت٦٣٧ه)، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة الباب الحلبي أولاده في مصر، ١٣٥٨ه- ١٩٣٩م.
- معجم المصطلحات البلاغيّة وتطورها، د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٣م.
- مفتاح العلوم، السكاكي ت(٦٢٦ه) تحقيق اكرم عثمان يوسف، دار الرسالة ، بغداد، ط١، ١٢٥٥ه- ١٩١٨م.
- منهاج البلغاء وسراج الادباء، حازم القرطبي، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ط١، ١٩٦٦م.
- نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، فخر الدين الرازي ، القاهرة ١٣١٧هـ.

هوامش البحث

(١) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر، مصر، ط٣، ١٩٧٨، ص١٢٧.

[٢] فن الشعر، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ص ٢٣٨.

[٣] ينظر: المصدر نفسه ٢٣٨.

[٤] هو عبد الله بن محمد، وكنيته أبو محمد ابن سارة أو ابن صارة البكري الشنتريني من شنترين، ونسبه بعضهم إلى اشبيلية، لتردده كثيرا إلى هذه المدينة واتخاذها دارا للإقامة لمدة طويلة من حياته، اما ثقافته فقد تحدث اصحاب التراجم والمؤرخون عنها، وحرصوا بأن ابن صارة كان أدبيا وشاعرا ومتمكنا من اللغة والنحو. ينظر: ابن صارة الأندلسي حياته وشعره، تحقيق مصطفى عوض الكريم، مطبعة مصر، ١٩٥٨، ص ٢١. وينظر: ابن صار الأندلسي حياته وشعره، د. حسن الواركلي، مطبعة تطوان، المغرب، ط١، ١٩٨٦، ص٣٢. وشعر ابن صارة الشنتريني الأندلسي (ت٥١٧هـ) جمع وتعليق وتحقيق وتوثيق د. محمد عويد الساير، ود. محمود شاكر ساجت، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان ، ص ٢٣.

[٥] الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني (ت٧٣٩ه) تحقيق لجنة من أساتذة الجامع الازهر، القاهرة، مطبعة السنة المحمدية، أعادت طبعه بالاوفسيت مكتبة المثنى، بغداد، ص٢١٣.

[٦] شعر ابن صارة الشنتريني، الأندلسي (ت٥١٧ه) جمعه وتحقيق وتعليق وتوثيق د. محمد عويد الساير، د. محمود شاكر ساجت، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ص٩٥.

[٧] حسن التعليل: (وهو أن يذكر وصفان، أحدهما علّة الآخر، ويكون الغرض ذكرهما جميعا). نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، فخر الدين الرازي ، القاهرة ١٣١٧هـ، ص١١٦.

[٨] التشبيه البليغ: (هو التشبيه الذي يحذف فيه وجه الشبه وأداة التشبيه). معجم المصطلحات البلاغيّة وتطورها، د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٣م، ج١، ص ١٨٠.

[٩] شعر ابن صارة الأندلسي ١٠٨.

[١٠] المصدر نفسه ١١٢.

[١١] المصدر نفسه ١١٦.

[١٢] التشبيه المرسل: (هو التشبيه الذي تذكر فيه أداته)، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ٢٠١/١.

[١٣] شعر ابن صارة الأندلسي ١٣١.

[١٤] التشبيه الضمني:

[١٥] شعر ابن صارة الأندلسي ١٥٤.

[١٦] التشبيه المفصل: (هو التشبيه الذي يذكر فيه وجه الشبه) معجم المصطلحات ٢١٣/١.

[١٧] شعر ابن صارة الأندلسي ١٧٨.

[١٨] جوهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، احمد الهاشمي، لبنان، ط١٢، ص٣٠٣.

[١٩] أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني (ت٤١٧ه) ، تحقيق ه. ريتر، ط٢، مطلعة وزارة المعارف، استانبول، اعادة طبعة بالاوفيست مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٧٩م، ص٢٩.

[٢٠] جواهر البلاغة ٣٠٣.

[٢١] شعر ابن صارة الأندلسي ١٠٢.

[٢٢] من خصوصية تركيب هذه الدلالة هنا امكانية تأويلها بأكثر من دلالة؛ اذ يمكن حملها على (الصهر)، ويكن حملها على التناسب بين الاشياء.

[٢٣] الاستعارة المكنية: هي (أن تذكر المشبه وتريد المشبه به دال على ذلك بنصب قرينة تنصبها، وهي أن تنسب إليه وتضيف شيء من لوازم المشبه به المساوية). مفتاح العلوم،ص٦٩.

[٢٤] شعر ابن صارة الأندلسي ١٠٢

[٢٥] المصدر نفسه ١٠٢

[٢٦] المصدر نفسه ١٨٨.

[٢٧] المصدر نفسه ١١١.

[٢٨] الاستعارة التصريحية: (أن يكون الطرف المذكور هو المشبه به). مفتاح العلوم ٦٤.

[٢٩] شعر ابن صارة الأندلسي ١١٢.

[٣٠]المصدر نفسه ١١٨.

[٣١] سورة البقرة ٧٤.

[٣٢] شعر ابن صارة الأندلسي ١٥٣.

[٣٣] المصدر نفسه ١٧٣

[٣٤] أسرار البلاغة ٣٢٥.

[٣٥] الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي، ص٢١.

[٣٦] شعر ابن صارة الأندلسي ١٠٣.

[٣٧] المصدر نفسه ١١٥.

[٣٨] المصدر نفسه ١٢٤.

[٣٩] المصدر نفسه ١٣٠.

[٤٠] المصدر نفسه ١٣٠.

[٤١] المصدر نفسه ١١٠.

[٤٢] سورة الفتح ١٠.

[٤٣] شعر ابن صارة الأندلسي ١١٥.

[٤٤] المصدر نفسه ١١٩.

(٤٥) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابو علي الحسن بن رشيد القيرواني (ت٤٥٦ه)، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ط٤، دار الجبل، بيروت، ١٩٧٢، ج٢، ص٥.

(٤٦) اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري، د. محمد مصطفى محمد ، ص١٤١.

(٤٧) شعر ابن صارة الأندلسي ١٥٥.

(٤٨) المصدر نفسه ١٥٥.

(٤٩) المصدر نفسه ١٧٥.

(٥٠) المصدر نفسه ١٧٨.

(٥١) فن الاستعارة دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي، د. أحمد عبد السيد الضاوي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، الاسكندرية، ١٩٧٩م، ص ٢٣٣.

(٥٢) شعر ابن صارة الأندلسي ١١١.

(٥٣) الكتابة عند الموصوف هي (التي يراد بها صفة ولا نسبة، بل يكون المكنى عنه موصوفا) جواهر البلاغة ٢٧٨.

(٥٤) شعر ابن صارة الأندلسي ١٢٦.

(٥٥) المصدر نفسه ١٢٦-١٢٧.

(٥٦) المصدر نفسه ١٦٢.

(٥٧) المصدر نفسه ١٧٧.

(٥٨) الاستعارة التمثيلية: وهي (المركب المستعمل في غير معناه الاصلي لعلاقة التشابه بين المعنيين، وألا يكون تمثيلا إلا إذا كان وجه الشبه هيئة مجتمعة من أشياء عدة). علم البيان وتاريخه، الشيخ علي عبد الرزاق، المكتبة الثقافية الدينية، القاهرة، ط١، ١٤٢٥ه ص٩٢.

(٥٩) في الشعر الأوربي المعاصر، د. عبدالرحمن بدوي، ط٢، ، ص١٨٩.

(٦٠) شعر ابن صارة الأندلسي ٨٢.

(٦١) المصدر نفسه ٨٨.

(٦٢) التشبيه المقلوب: ويقوم (على قلب طرفي التشبيه) وذلك بجعل المشبّه مشبّهًا به، وجعل المشبّه به مشبّهًا. ينظر: أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ودار المدني جدة، ص٢٨٥.

(٦٣) شعر ابن صارة الأندلسي ١٣٢.

(٦٤) المصدر نفسه ١٣٣.

(٦٥) المصدر نفسه ١٣٥.

(٦٦) قضايا في الأدب والنقد، د. ماهر حسن فهمي، دار الثقافة، قطر، ١٩٨٦م، ص١٧.

(٦٧) الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨م، يوسف الصانع، ص١٨٣.

(٦٨) شعر ابن صارة الأندلسي ٧٤.

(٦٩) المصدر نفسه ٧٦.

(٧٠) المصدر نفسه ٨١.

(٧١) المصدر نفسه ٨٢.

(٧٢) المصدر نفسه ٩٣.

(٧٣) المصدر نفسه ١٣٣.

(٧٤) المصدر نفسه ١٣٥.

(٧٥) المصدر نفسه ١٦١.

(٧٦) المصدر نفسه ١٧٨.

(٧٧) المصدر نفسه ١٦٨.

(٧٨) المصدر نفسه ١٦٨.

(٧٩) علم البديع، دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة العربية ومسائل البديع، د. بسيوني عبد الفتاح قيود، ط١، ١٩٨٧م، ج٢، ص١٣٧.

(٨٠) شعر ابن صارة الأندلسي ١٦٣

(٨١) سورة يوسف ٢٣

(٨٢) شعر ابن صارة الأندلسي ١٢٨.

(٨٣) سورة الاحزاب ٣٧.

(٨٤) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجنّي، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ط١، ١٩٦٦م، ص٦٣.

(٨٥) الصورة في النقد الأدبي محاولة لتطبقها على شعرنا القديم، د. عبدالقادر الرباعي، مجلة المعرفة، دمشق، العدد ١٩٧٩، ٢٠٠٤م، ص٢٩.

(٨٦) شعر ابن صارة الأندلسي ١٦٣.

(٨٧)المصدر نفسه ١٧٩.