الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد– تلمسان –

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب المغربي القديم

الصورة الفنية في الشعر الجزائري

إعداد الطالب: **إشراف:**

محمد بوعلاوي **أ. د/محمد مرتاض**

أ.د/ محمد طول	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د/ محمد مرتاض	جامعة تلمسان	مشرفا ومقرراَ
أ.د/ محمد مهداوي	جامعة تلمسان	عضواً
أ.د/ الشيخ بوقربة	جامعة وهران	عضواَ
د/ محمد سعيدي	جامعة مستغانم	عضواَ
د/ سعيد عكاشة	جامعة بلعباس	عضواَ

2015 –2014

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــداء

إلى أهلي:

.....تقديرا وعرفانا.

إلى أبنائي:

قناديل الهدى في غياهب البحثووشوشة الرجاء في تيه الحروف.....حبّا ووفاء.

كلـــمةشكر

الشكرُ كلّه للّه على توفيقه ومنّه.
كما أتقدم بخالص التقدير والعرفان إلى أستاذي
الدكتورمحمدمرتاض الذي تفضّل برعايةالبحث إشرافا
وتوجيها،وأصلح وأقال عثرات اليراع.

ولأن المعارف في أهل النّهى ذممُ

فلا بد من كلمة أسوقها بين يدي البحث، هي الإقرار بالفضل
لذويه، فلكلّ من علّم وتركنا نشقى في نعيم العلم.
ولكلّ من كانت له يد فضل من قريب أو بعيد حتى وصل البحث
إلى ما هو عليه الآن.
أتقدم بجزيل الامتنان وعميق التقدير.
والشكر موصول ـ سلفا ـلأعضاء لجنة المناقشة على تفضّلهم
بقبول مناقشة وإثراء هذا البحث المتواضع.

واللهَأسألالقبولَ.

إشارات ومختصرات

- **تـح:** تحقيق
- **تص:**تصحيح
- **تـع:** تعريب
- **ص:** صفحة
- **م:** مجلد
- **ج:** جزء
- **ق:**قسم
- **ط:** طبعة
- **ت:** توفي
- **دط:** دون طباعة
- **دتح:** دون تحقيق
- **دت:**دون تاريخ الطبع
- **تر:**ترجمة
- **هـ:**هجري
- **م:** ميلادي
- **ت:** تاريخ الوفاة

مقدّمة

إنّ الشعر ديوان العرب الأول، فيه جلّ أخبارهم الدينية والدنيوية، لما انطوى عليه من عادات وقيم سجلت جوانب عدة من بيئتهم. وقد حفل النقد الأدبي بدراسته دراسة متأنية، وتعددت القضايا التي تدور حوله، وظلت الصورة الفنية من أبرز هذه القضايا ، وقد صادف ذلك هوى في نفسي ؛ لأنني لم أنشغل –منذ بواكير الوعي – في قراءة الآثار الشعرية قدر انشغالي بالبحث عن مصدر هذه القوة الجاذبة التي تجعلنا نستمتع بقراءة قصيدة ، فنتفاعل مع ما فيها من صوّر تستفز فضولنا أو تشبع ذائقتنا. فما الشعر؟ ولم بقي عصيّا عن التفسير والتحليل؟ وما تلك الصورالمثيرة التي تتراءى لتمدنا بالمتعة والدهشة؟

وإذا كانت الدراسات قد تناولت الشعر المشرقي والأندلسي جمعا وتحقيقا ودراسة وتحليلا، كان نزوعي إلى مدونة شعرية تناساها جمهرة من النقاد والدارسين، فرحت أتقصّى مظاهر الصورة الفنية في الشعر الجزائري القديم.وقد تآزرت أسبابباعثة وموجّهة البحث ، وتكمن هذه الأسباب في الإشكالية التي طرحها الموضوع والمرتبطة أصلا بين فن الشعر والبيئة الجزائرية القديمة ، محاولا استكشاف الصور الفنية ومقوماتها اللغوية والنفسية والجمالية لدى شعراء الجزائر القدماء؛ لأن دراسة الصورة في هذه البيئة وفي هذه الفترة الزمنية إنما تعدّ دراسة للجانب الفني من خلال اللغة في فطريتها وبساطتها قبل أن تتشعب المذاهب الأدبية، وقبل أن ينقسم الأدباء إلى محافظين ومجدّدين يحتكم كل منهم إلى أسس خاصة وقواعد معيّنة تشكل إنتاجهم الفني بما يوائمها وبما يغطّي على الفطرة ويواريها نتيجة الاحتكام إلى قضايا النقد ومبادئ المذهب.

فما الملامح الفنية للنصوص الشعرية في هذه الفترة؟ وما المصادر التي استقى منها الشعراء صورهم الفنية؟ وما موضوعات وأنماطهذه الصور؟

كثيرة هي الدوافع التي حدت بي إلى البحث في مجال الشعر الجزائري القديم ، وتحديدا الفترة الممتدة من القرن الثالث إلى القرن السادس الهجري ، وهي دوافع كامنة في النفس ووثيقة الصلة بالموضوع، ويمكن تلخيصها في الآتي:

- الرغبة في إنجاز دراسة تسهم في بعث تراث هذا الإقليم وإعادة قراءته وفق تصور نقدي حديث ، فقد كان هذا التراث –ولا يزال– مكونا أساسيا من مكونات الوعي الثقافي لهذه الأمة.
- ميل النفس وانجذابها نحو الشعر ، وإعجابها بما فيه من فكر وعاطفة وخيال.
- إعراض فئة من النقاد والأدباء عن بعث ودراسة الإنتاج الفكري الجزائري القديم.

ولقد وقع اختياري على الصورةلطابعها الفني وتأثيرها الوجداني الذي يسهم في تشكيل الشعور، كما أنها تنمّ عن أهم سمات الشاعر النفسية والعقلية والفنية.

ولم اعتبر شاعرا جزائريا إلا من توفرت فيه الشروط التالية:

- ✓ إن كان جزائري المولد والنشأة سواء توفي بالجزائر كـ"**بكر بن حماد**" التاهرتي أو توفي بدار الغربة كـ"**ابن رشيق المسيلي**" المتوفّى بصقلية.
- ✓ إن استوطن الجزائر ومات بها ولو كان أجنبيا عنها كـ"**ابن حمديس الصقلي**" المتوفى ببجاية.
- ✓ إن أقام فترة من الزمن كان لها أثرها في إنتاجه الأدبي كـ "**ابن هانئ الأندلسي**" نزيل المسيلة.

ولم اعتبر شاعرا جزائريا من لم تطأ قدماه أرض الجزائر ولو كان منسوبا إليها كـ"**الشاب الظريف التلمساني**" المولود بالقاهرة والمتوفّى بدمشق.

ولقد أفدت من مصادركثيرة ومتنوعة، أهمها دواوين بعض هؤلاء الشعراء والآثار

الشعرية للبعض الآخر ، ومن دراسات تناولت الصورة الفنية قديما ، كالبيان والتبيين للجاحظ، وأسرار البلاغة ، ودلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني ، ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني. . .

كما استترتُ بمراجع حديثةمثل الأساليب الشعرية المعاصرة لصلاح فضل ، والصورة الأدبية لفرانسوا مورو François moreau، والصورة والبناء الشعري لمحمد حسن عبد الله، والصورة الشعرية لساسين عساف ، ومقدمة لدراسة الصورة الفنية لنعيم اليافي، والصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب لجابر عصفور ، وبناء الصورة الفنية في البيان العربي لكامل حسن البصير. . .

واستعنتُ ببعضالرسائل الجامعية ، منها: أثر النزاعات المذهبية والروحية في الشعر المغربي من القرن الثاني إلى القرن الرابع الهجري لعبد الله خنشالي ، وفاعلية الإيقاع في التصوير الشعري لعلاء حسين عليوي البدراني ، والإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي لأحمد حساني ، والتشكيل التكراري في الشعر الجاهلي لأحمد عبد الرحمن محمد الذنيبات. . .

وتكمن أهمية الموضوع في الآتي:

- ✓ المادة الشعرية التي تقوم عليها الدراسة تعود لشعراء طوى النسيان ذكرهم ، بينما يعدّ شعرهم وثيقة تاريخية إلى جانب قيمته الفنية.
- ✓ تحديد معالم الصورة الفنية ومصادرها ومواضيعها وأنماطها ، ومحاولة شرح بعضها وبيان محاسنها.
- ✓ بعث الميراث الفكري للأمة وفاء للسلف وتبصرة للخلف.

ولقد لقيت من بحثي هذا نصبا، من تشعب المدونة التي كانت محلا للدراسة ، وصلة الموضوع بعلوم أخرى كعلم النفس والفلسفة والأدب والتاريخ ، والتحليل الذي غطّى ثلاثة فصول كاملة، لكنها مشقة تكلّلها في كل مرّة متعة.

أما المنهج المعتمد أساسا في هذا البحث فهو المنهج الوصفي القائم على التحليل

الذي يرصد الظاهرة الفنية ويحللها ويبرز قيمتها الجمالية، ويحدد خصائصها ومميزاتها والأثر الذي تركته في نفس المتلقي ، وقد كانت الاستعانة بالمنهج التاريخي لربط الأحداث بالإبداع ، ولأن الصورة تتشكل في أعماق الشاعر، وتتبت في اللاشعور، وتتصل بالأحلام والرغبات المكبوتة، كان لا بد من الاستعانة بالمنهج النفسي الذي يضيء جوانب مهمة في تفسير ظاهرة تشكل الصورة وأثرها في العمل الفني ، والحقيقة أن اختيار منهج نقدي ما يطرح تحديات حقيقية أمام الباحث ؛ ذلك لأن المنهج غدا رؤية معرفية تتداخل فيها المفاهيم والتصورات لارتباطه بمادة الدراسة أساسا.

واقتضت هيكلة البحث أن أحدّد الترابط بين الفصول والمباحث ، من منطلق أهميتها وانسجامها مع البناء العام للبحث ، وكان التركيز على العناصر الأكثر حضورا، وتبعا لذلك اشتمل البحث على **مقدمة** و**مدخل** و**أربعة فصول** و**خاتمة**.

تكفل **المدخل** بتحديد الإطار التاريخي الذي قارب النصوص الشعرية التي تضمنها عنوان البحث، مع الإشارة إلى خصائص كل فترة وتفردها عن الأخرى.

أما **الفصل الأول** فتناول مفهوم الصورة الفنية قديما وحديثا ووظائفها ومناهج دراستها.

ووقفتُ في**الفصل الثاني**علىالمنابعوالروافد التي استقى منها الشعراء صورهم الفنية ، وتمّتناولها حسب نسب توظيفها.

بينما تطرقت في **الفصل الثالث** إلى موضوعات الصور شرحا وتحليلا.

أما **الفصل الرابع** والأخير، فتتبعت خلاله أنماط الصور من بلاغية وحسية ولونية وذهنية.

وجاءت **الخاتمة** حوصلةللنتائج التي وقف البحث عندها ، والتي نهضت الدراسة لأجلها، ولعل أبرز هذه الأهداف إعادة قراءة تراثنا الشعري القديم قراءة جديدة تكشف عن ثرائه الفكري وطابعه المعرفي.

وأخيرا لا بدّأن أُجزي خالص شكري للفاضلالأستاذ الدكتور **محمد مرتاض** الذي ارتضى الإشراف على هذا العمل وتعهّده رعاية وتوجيها، فجزاه الله خيرالجزاء.

وحسبي أنني اجتهدت.

تلمسان: 07 فيفري 2015

الباحث: محمد بوعلاوي

مدخل

الحركة الفكرية بالمغرب الأوسط من القرن 3هـ إلى القرن 6هـ

تمهيد

عهد الأغالبة

الشعر

النثر

دور العلم

عهد الرستميين

الشعر

النثر

دور العلم

عهد الفاطميين

الشعر

النثر

مراكز الثقافة عهد الفاطميين

عهد الحماديين

مدخل: الحركة الفكرية بالمغرب الأوسط من القرن 3هـ إلى القرن 6هـ

1- تمهيد

يعدّالمغرب الأوسط قلعة من قلاع الإسلام الحصينة ، فقد تألقت في بيئته شخصيات علمية وأدبية عديدة، ولا يعدم الباحث في تاريخه أحداثا ومآثر تدعو للفخر والاعتزاز ، غير أن الدراسات الفكرية والأدبية حول هذه المنطقة ظلت ضنينة ، ويقف الباحث في تراث الأمة العربية على إهمال أدب البيئة الجزائرية خاصة ، فقد أضحى أسير النسيانقلّما يُلتفت إليه ؛ بين زهدفئة من الباحثين، وجحود فئة أخربمولعة بأدب المشرق تنظيرا وتقعيدا، وفئة ثالثةراحت تتقصّى آثار الأدب الأندلسي وفنونه. لولا جهود ثلة من الدارسين الذين أدركوا هذا الجفاء ، فتجشموا وعثاء الطريق وصعوبة المسالك، وعنوابتآليفه جمعاوتحقيقا ودراسة مبرزين الإضافات الجليلة التي أسهم بها الأسلاف.

2-عهدالأغالبة(184- 296هـ) (800-909م)

قامت الدولة الأغلبية في شمال إفريقيا، وسادت شرق الجزائر وتونس وغرب ليبيا وجنوب إيطاليا وصقلية، أسسها عالم أديب يجيد فن الترسل وقرض الشعر ، هو **إبراهيم بن الأغلب(140- 196هـ)**، الذي كان «فقيها أديبا ، شاعرا خطيبا »[1]، وبارعا فيالسياسة ، وسار على نهجه ابنه **زيادة الله الأغلبي (172-233هـ)**«فرغم انشغاله بالسياسة وَكَلَفِهِ بالفتوحات فقد كان مولعا بالشعر»[2]، ثم حفيده **أبو العباس (226-242هـ)**، «وكان منهم

---

(1)ابن عذارى المراكشي، البيان المغرب في أخبار المغرب، تح: ليفي بروفنسال و ج، س، كولان، دار الثقافة، بيروت، دط، 1950م، ج1، ص92.

(2) محمد المختار العبيدي، الحياة الأدبية بالقيروان في عهد الأغالبة، دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، ط 1، 1994م، ص79.

شعراء، **كإبراهيم بن الأغلب** مؤسس الدولة وحفيده **أبو العباس بن الأغلب** »[1]، وأما نظام الحكم فيها فظلّمنحصرا في بني الأغلب.

أسس العرب في هذه الحقبة بعض المدن منها: «المسيلة. . . وأما عاصمة الزاب فهي مدينة طبنة (Eutuane الرومانية)، وكان ينزلها الولاة، وبها أخلاط من قريش والعرب والجند والعجم والأفارقة والروم والبربر» [2]، فساعد ذلك على سرعة التواصل وانتشار العربية بالزاب لأسباب عدة منها : «انتصاب العرب بالمدن واختلاطهم بالعناصر البربرية والرومية، فسرت لغتهم بينهم سريانا سريعا بالنسبة للغات الأخرى وبطيئا في ذاته. ومنها وجود الفقهاء العشرة الذين أرسلهم **عمر بن عبد العزيز** الأموي لتعليم البربر أصول الدين واللغة» [3]. وفي شأن هذه البعثة قال **عبد الرحمن الجيلالي** : «. . . فجاءت هنا واستقرت بمدينة مرسى الخرز "القالة"»[4]، وشاع يومئذ بين الناس التعليم العام والخاص في المساجد والكتاتيب وغيرهما؛ لإهتمام أمراء بني الأغلب بذلك «فقد أحدثوا الحلقات بالجوامع للتدريس، وأسسوا قصور الرباطات، وقد بلغت الآلاف عدّا، وبها يرابط العُبّاد لتعليم الأميين من البدو وغيرهم» [5]، فانعكس ذلك إيجابا على الإنتاج الفكري بصفة عامة.

لقد بدأت الحركة العلمية تنمو وتتطور في الجزائر «منذ القرن الثاني الهجري ، وخاصة منذ عهد الدولة الأغلبية إذ كانت ترعاها في شرق الجزائر في بونة "عنابة"

---

(1) أبو القاسم محمد كرو وعبد الله شريط: عصر القيروان، الشركة التونسية لفنون الرسم، تونس، ط 1، 1973م، ص38.

(2) عثمان الكعاك، موجز التاريخ العام للجزائر من العصر الحجري إلى الاحتلال الفرنسي، دار الغرب الإسلامي، ط 2003م، ص111.

(3) نفسه، ص113.

(4) عبد الرحمن الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، برج الكيفان، الجزائر، ط 2009م، ج1، ص270.

(5) نفسه، ص113.

وقسنطينة وطبنة وغيرها »[1]، وحفلت كتب التاريخ والتراجم بذكر أسماء العلماء الذين أخذوا العلم عن **مالكوابن قاسم ومحمد بن الحسن وسفيان بن عيينة**، وظهرت ملامح نهضة ثقافية، «. . . كثير من الجزائريين اشتهروا بالتفوق الأدبي وحازوا على الرئاسة في العلم ببلدهم وفي غيرها كذلك، مثل **محمد بن الحسين الطبني وإسحاق الملشوني، وأحمد بن علي الباغائي(345هـ- 401هـ)** الذي ارتحل إلى الأندلس **(376هـ)** فكان يدرس بقرطبة، واشتهر بين أهلها وقربّه ملوكها **وأبي القاسم يوسف البسكري وأبي الفضل عطية الطبني**»[2]. ويذكر المؤرخون أن مدن "الزاب" كانت تضاهي مدن إفريقية ذاتها في العلم ونشره ، فكانت «طبنة أهم دار للعلم ما بين "القيروان" و"تاهرت" وكان أهل "بسكرة" علماء، وكان الزابيون يتعلمون بمسقط رأسهم ثم يذهبون إلى "القيروان" للاستزادة ومنها إلى المشرق للتبحر» [3]، كما ازدهرت العلوم الشرعية خلال حكم بني الأغلب وتطورت علوم العربية بكل فروعها وبرز الخطباء والشعراء والكتاب، وعلماء اللغة والنحو.

1.2 الشعر

كان جل الشعراء في هذا العصر من رجال الدين، فلستأثرت العلوم الدينية عندهم بالاهتمام الأكبر، فلا نكاد نجد شاعرا إلا وكانفقيها أو محدّثا، ومن أشهر هؤلاء **عبد الله بن قطن (ت 255هـ) وعيسى بن مسكين (214-257هـ) وأحمدالصواف(204- 291هـ)**، و**ابن قاضي ميلة (ق4هـ)**، القائل في وصف مغنية: **(البسيط)**

جَاءَتْ بِعُودٍ تُنَاغِيهِ فَيَتْبَعُهَا فَانْظُرْ عجائب مَا يَأْتِي بِهِ الْشَّجَرُ [4]

---

(1) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي عصر الدول والإمارات، الجزائر-المغرب الأقصى- موريتانيا- السودان، دار المعارف، مصر، ط1، 1995م، ص81.

(2) نفسه، ص270.

(3) عثمان الكعاك، موجز التاريخ العام للجزائر، ص113.

(4) مبارك الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، تقديم وتصحيح محمد الميلي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، 1938م، ج2، ص126.

وعطية الطبنيالقائل: (السريع)

قَالُوا: الْتَحَى وَانْكَسَفَتْ شَمْسُهُ وَمَا دَرَوُا عُذْرَ عَذَارَيهِ (1)

وعبد الملك الطبنيالقائل في فضل العلم: (البسيط)

نَادَتْ بِعُقُوقِي الْأَقْلَامُ مُعْلِنَةً هَذِي الْمَفَاخِرُ لَا قُعْبَان (2)**مِنْ لَبَنٍ** (3)

وساعد تشجيع أمراء بني الأغلب على بروز هذا الفن، فبعضهم كان يقرضه**كإبراهيم بن الأغلب** القائل متشوقا إلى زوجته**جلاجل**التي تركها بمصر: (البسيط)

مَا سِرْتُ مَيْلاً وَلَا جَاوَزْتُ مَرْحَلَةً إِلَّا وَذِكْرُكِ يُثْنِي دَائِماً عُنُقِي (4)

وكان **إبراهيم** شاعرا فحلا، كثير الفخر بنفسه وببطولاته ، بقي من شعره عشر مقطّعات مجموع أبياتها خمسة وأربعون بيتا(5).

وله، مفتخرا: (الطويل)

أَلَمْ تَرَنِي أَرْدَيْتُ بِالْكَيْدِ رَاشِداً وَأَنِّي بِأُخْرَى لِابْنِ إِدْرِيسَ رَاصِدُ (6)

ومن شعراء هذه الفترة **زيادة الله بن إبراهيم بن الأغلب(172-223هـ)** أعلم أهل بيته وأفصحهم لسانا وأبلغهم بيانا ، فقد أحسن أبوه تربيته فكان «إذا قدم عليه أحد من الأعراب والعلماء بالعربية والشعراء أصحبهم ابنه **زيادة الله** هذا وأمرهم بملازمته »(7)، فنشأ شديد الولع بالشعر.

وكان شعراء هذه الفترة معدودين ، لقلة الوافدين منهم إلى إفريقية مع الفاتحين ، أما في القرن الثالث الهجري فقد انتشر الشعر الأغلبي بشكل واسع دون تجديد في مضامينه.

---

(1) عثمان الكعاك، موجز التاريخ العام للجزائر، ص114.

(2) القعب: القدح الضخم.

(3) عثمان الكعاك، موجز التاريخ العام للجزائر، ص114.

(4) محمد المختار العبيدي، الحياة الأدبية بالقيروان في عهد الأغالبة، ص51.

(5)نفسه، ص44-45.

(6)نفسه، ص47.

(7) ابن الأبار البلنسي، الحلة السيراء، تح: حسين مؤنس، دار المعارف، مصر، ط2، 1985م، ج1، ص163.

2.2 النثر

إن النثر شكل من الأشكال الفنية التعبيرية ، تنحصر مجالاته في عدة فنون أهمها: الخطابة والقصة والرسالة والتأريخ والمقامة والوصية[1]، وتختلف الأساليب النثرية عند الأغالبة بين الأسلوب البسيط العادي الذي يهتم بالمعنى ولا يحفل بالجانب الفني ، وهذا ما تجلى عند الفقهاء ورجال الدين ، ولعل وصية **عقبة بن نافع** لأولاده قبل رحيله لمواصلة الفتوح خير من يمثّل هذا النوع من النثر ، في قوله: «إني بعت نفسي من الله ، وما أدري ما يأتي عليّ في سفري ، يا بنيّ أوصيكم بثلاث خصال فاحفظوها ولا تضيّعوها: إياكم أن تملأوا صدوركم بالشعر وتتركوا القرآن ، فإن القرآن دليل على الله عز وجل، وخذوا من كلام العرب ما يهتدي به اللبيب ويدلكم على مكارم الأخلاق »[2]. وبين الأسلوب الأدبي الذي يحمل سمات فنية، «ولم يظهر النبوغ المغربي في هذا الفن إلا في في منتصف القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي ، حيث ارتقت أساليب هذا الفن عند أدباء المغرب واتسعت، من رسائل إخوانية ووصايا ، ورسائل تعليمية وديوانية وكتابة أدبية»[3]، ووصلنا عن **أبي العباس أحمد بن محمد البريدي (ت 276هـ)** أحد كتاب الدولة الأغلبية، الذي أسند إليه **إبراهيم الثاني الأغلبي** ديوان رسائله، ثم نقم عليه وسجنه ، فكتب إليه **أبو العباس** هذه الرسالة الاعتذارية من سجنه ، قائلا فيها: «أعز الله الأمير لكرم العفو وعلوّ قدره وجليل خطره، تسمّى الله عز وجل به فسمّى نفسه العفو الغفور ، والطبع البشري مركّب على النقص ، مقرون بالزلل ، إلا ما خص الله به الأنبياء ، وأودعه السادات الأمراء من طهارة الأخلاق ونزاهة الأنفس. ولست –أيد الله الأمير – ممن يدعي العصمة والبراءة من الهفوة ، ولست أمتّ إليك إلا بفضلك عليّ وإحسانك

---

(1) ينظر شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف بمصر، ط5، 1946م، ص 15–20.

(2) حسن حسني عبد الوهاب، المنتخبات الأدبية، طبعة تونس، ط1، 1917م، ص21–22.

(3) نفسه، ص23.

إليّ، ولا أعرّفك بل أذكّرك أنّ من غرس غرسا فواجب أن لا يجتثّه وإن أبطأ بسوقه ، بل يمدّه بمداد موارده العذبة، حتى تمتدّ خيطانه وتورق أغصانه. أعاذك الله بما أودعك من معالي الأخلاق. من ترك العفو من مُقرّ معترف لا يعرف إلا فضلك ولا يرجو إلا عدلك. ولو كنت –أعز الله الأمير – عوّانا في الخدمة ، لكان عفوك أكبر من ذنبي ، وفضلك في حلمك أعظم من جرمي، فكيف وأنا بِكر في خدمتك لم أقف على حدودها ولا معرفة أقسام مراتبها، فإن يكن ذنب فعلى غير قصد ، أو زلة فليست عن عمد. . . فما سألتك إلا سؤال من دحضت حجته ، وأحاطت به زلته ، وأوبقه جرمه ، فألحظني بعين عفوك، وأضف عليّ ستر نعمتك، وأقول أعز الله الأمير: (البسيط)

هَبْنِي أَسَأْتُ فَأَيْنَ الْعَفْوُ وَالْكَرَمُ؟ قَدْ قَادَنِي نَحْوَكَ الْإِذْعَانُ وَالنَّدَمُ

يَا َ خْيَرَ مَنْ مُدَّتْ الْأَيْدِي إِلَيْهِ أَمَا تَرْثِي لِمَنْ قَدْ بَكَاهُ عِنْدَكَ الْقَلَمُ

بَالَغْتَ فِي السّخْطِ فَاصْفَحْ صَفْحَ مُقْتَدِرٍ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا مَا اسْتُرْحِمُوا رَحَمُوا »[1]

وقد كان الأمير ذوّاقا للشعر، فرد عليه قائلا: «هبني أسأت!»، أما أنه لو قال: (الوافر)

وَنَحْنُ الْكَاتِبُونَ وَقَدْ أَسَأْنَا فَهَبْنَا لِلْكِرَامِ الْكَاتِبِينَا

لعفوت عنه »[2]. وكان اعتذارا لطيفا فيه مزج بين المنثور والمنظوم ، والرسالة تحاكي منهج الترسل الذي شاع في العصر العباسي ، «وعلى هذا النحو أصبح النثر العربي في العصر العباسي متعدد الفروع، فهناك النثر العلمي والنثر الفلسفي والنثر التاريخي ، والنثر الأدبي الخالص»[3]. وتتم الرسالة عن مقدرة أدبية وفنية.

وقد وسم **رابحبونار** هذا العصر بعصر النهضة الفكرية والأدبية؛ قائلا :«. . . أنه عصر نهضت فيه العلوم والآداب وغيرهما من ف روع الثقافة، ونشطت فيه الحركة العلمية نشاطا ملحوظا، وقد تميزت فيه مباحث العلوم القرآنية وغيرها بعد أن كانت

---

(1) ابن عذارى المراكشي، البيان المغرب، ج1، ص121–122.

(2)نفسه، ص122.

(3) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص125.

مختلطة في عصر النشوء، وجنح علماء كل فن إلى التخصص »[1]. كما ازدهرت الحواضر العلمية ، فكانت «عاصمة الزاب طبنة تنافس القيروان في الميدان الثقافي ، فأنجبت أعلاما تفوقوا أدبيا من مثل: **محمد بن حسين الطبني ، وأبي القاسم يوسف البكري ، وأبي الفضل عطية الطبني** »[2]. ومن أدباء هذه الفترة: **عبد الله بن قطن (ت 255هـ) وأحمد الصواف (204–291هـ) وأبو العباس محمد بن أحمد البريدي (ت276هـ)**[3]وغيرهم.

3.2دورالعلم

1.3.2 المساجد

ظلّالمسجد مؤسسة تعليمية ، إضافة للعبادة والتربية والتعليم والتقاضي بين الناس ، ففيهيجتمع المسلم ون لبحث أمور دينهم ودنياهم، ولما توطّد الفتح الإسلامي توجّه الفاتحون والأهالي لبناء المساجد ، فكانت تقام فيها حلقات الدروس في الفقه والتفسير والحديث وعلوم اللغة ، «وقد قامت المساجد في القرنين الثاني والثالث بدور كبير في تطوير الحركة الفكرية بالبلاد إذ كان يؤمُّها الفقهاء والزهاد والنحاة والشعراء ؛ ليلقوا بها دروسا خارج أوقات الصلاة على طلبة العلم»[4]، وكان«من هؤلاء الشيوخ من يقدم في دروسه أوليات المواد والعلوم في الدراسات الدينية والدراسات النحوية واللغوية »[5]. ثم ينتقل الناشئة إلى حلقات شيوخ أعلى في المستوى العلمي ، يحاضرونهم –إلى جانب العلوم الدينية – في قواعد العربية ، «ويقرأون لهم بعض كتبها المهمة مع الشرح والتفسير ، كما يقرأون لهم بعض كتب الشعر والنثر محاولين أن يغرسوا في نفوسهم

---

(1) رابح بونار، المغرب العربي تاريخه وثقافته، دار الهدى، الجزائر، ط3، 2000م، ص51.

(2) عبد الرحمن الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ج1، ص209.

(3) ينظر رابح بونار، المغرب العربي تاريخه وثقافته، ص76–86.

(4) محمد المختار العبيدي، الحياة الأدبية بالقيروان، ص305.

(5) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي عصر الإمارات، ص79.

السليقة العربية، وأن يصبحوا قادرين على نظم الشعر والكتابة الأدبية »[1]، وكان يُنفق على المساجد من صدقات المحسنين ومن أوقاف محبوسة.

2.3.2 الكتاتيب

ظهرت الكتاتيب مصاحبة لجيوش الفتح الإسلامي، قال **محمد بن سحنون** [2]: «ولما بدأ الفاتحون المسلمون من الصحابة والتابعين بفتح المغرب في أواسط القرن الأول الهجري/ السابع الميلادي ، أول ما أنشأوا الدور والمساجد ، ثم التفتوا إلى تعليم صبيانهم؛ باعتبار أن الكثير من الفاتحين جلبوا معهم عيالهم وأولادهم ، فاتخذوا لهم كتّابا بسيطا في بنائه يجتمعون فيه لقراءة القرآن ، وذلك لحرصهم الكبير على دينهم»[3]. وكانت الكتاتيب ملحقة بالمساجد وكثيرة «ولم يزل شأن الكتاتيب في نمو ، وعددها في ازدياد وتكاثر في العاصمة وفي المدائن الإفريقية. . . حتى لم يخل منها درب من الدروب أو حي من الأحياء. وربما تعددت الكتاتيب في الحارة الواحدة مثلما تعددت المساجد »[4]. وكان حظ البنات وافرا من التعليم ، فقد كان **القاضيعيسى بن مسكين(ت275هـ)**«إذا أصبح قرأ حزبا من القرآن. ثم جلس للطلبة إلى العصر. فإذا كان بعد العصر دعا بنتيه وبنات أخيه يعلمهن القرآن والعلم »[5]. وبفضل هذه التربية العلمية والأخلاقية «نبغت في القيروان وفي بقية المدائن الإفريقية غير أديبة شهيرة وعالمة جليلة»[6]، منهن على سبيل المثال الشاعرة **مهرية الأغلبية.**

---

(1) نفسه، ص79.

(2) هو أبو عبد الله محمد بن أبي سعيد سحنون، مولده بالقيروان سنة202هـ، أبوه الفقيه سحنون صاحب المدونة، كان إماما في الفقه، ثقة، عالما بالآثار، توفي سنة256هـ.

(3) محمد بن سحنون، كتاب آداب المعلمين، تحقيق حسن حسين عبد الوهاب، مطبعة المنار، تونس، 1972م، ط2، ص33.

(4) نفسه، ص37.

(5) القاضي عياض، ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مذهب مالك، ضبطه وصححه، محمد سالم هاشم، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ط1، 1998م، ج2، ص322.

(6) محمد بن سحنون، كتاب آداب المعلمين، ص38.

3.3.2 قصورالأمراء

كانت مجالس العلم تعقد أحيانا في بيوت العلماء وقصور الأمراء ، وقد اسهمت في ترقية الحركة العلمية.

4.3.2الرباطات

يمتاز المغرب العربي أنه بلد الرباطات ، فقد ظلّساحله معرّضا «للغارات البحرية الآتية من القسطنطينية وجنوب إيطاليا وسردينية ، فاعتبر المسلمون الساحل ثغرا يعدّ الرباط فيه جهادا في سبيل الله»[1]. فبنى الأغالبة عددا كبيرا من الرباطات ، وذلك لدورها في التعليم ، وفي حماية الحدود البحرية ، منها رباط"قصر الطوب" الذي أنشئ سنة (206هـ)في عهد **زيادة الله الأول** ، وكانت تموّل من مساهمات الطلبة وذويهم وأهل الفضل.

وفي كتاب رياض النفوس **للمالكي** إشارة واضحة إلى نشوء الرباطات وتطورها خلال القرون الثاني والثالث والرابع للهجرة ، وما كان يعقد بها من مجالس للعلم ، وإقبال الفقهاء والعلماء عليها، أمثال **عبد الخالقالمتعبدوحفص بن عمر الجزري وعبد الرحيم بن عبد ربهالزاهدوأبي السّرى واصلالمتعبد**وغيرهم[2]. ثمّ أسست معاهد رسمية كبيت الحكمة.

3.عهد الرستميين(160 – 296هـ) (776– 909م)

ارتبط قيام الدولة الرستمية بمؤسسها **عبد الرحمن بن رستم** الفارسي الأصل الإباضيالمذهب بمدينة تاهرت ، وازدهرت على أيامها الثقافة حتى «أصبحت تاهرت عاصمة المذهب الخارجي ، يقصدها الخوارج من جميع الأرجاء ، وغدت بذلك مركزا

---

(1) محمد مفتاح، مفهوم الجهاد والاتحاد في الأدب الأندلسي، مجلة عالم الفكر، المجلد 12، الكويت، أبريل 1981م، ص183.

(2) ينظر المالكي، رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، تح: حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، ط1، 1951م، ج1، ص327– 334.

ثقافيا يضاهي بغداد وقرطبة، فعرف أهل المغرب الأوسط الثقافة ونبغوا فيها خصوصا الثقافة الدينية »[1]، وشجع الأئمة الرستميون الثقافة والتعليم فقامت المساجد بدورها الحضاري بإلقاء الدروس في التفسير والحديث والفقه ومختلف العلوم ، ولهم آثار بارزة في التأليف خاصة في العلوم الدينية، **فعبد الرحمن ابن رستم**«كان مفسرا وله في التفسير تأليف، وابنه **عبد الوهاب** برز في العلوم الدينية، ونبغ **أفلح** في الأدب وله في فضل العلم ومزاياه والحث عليه، قصيدة مطلعها: (البسيط)

الْعِلْمُ أَبْقَى لِأَهْلِ الْعِلْمِ آثَارَا يُرِيكَ أَشْخَاصَهُمْ رَوْحًا وَأَبْكَارَا »[2]

وهي قصيدة طويلة أثبتها **الباروني** في الأزهار الرياضية ، وكان **أفلح** ممن انتصبوا للتدريس بالمساجد العامة، وأرسل **عبد الوهاب** إلى إباضية البصرة ألف دينار ليشتروا له بها كتبا. وتمكن **مسلمة بن سعيد** من اختيار أربعة من معتنقي أفكاره الإباضية ، وأطلق عليهم « اسم حملة العلم. . . وأوفد هذه الجماعة إلى البصرة لتلقي العلم على يد داعية الإباضية الأكبر **أبي عبيدة مسلم بن أبي كريمة** . فإن هذه الجماعات حين عادت إلى بلاد المغرب بدأت في نشر ثقافة المذهب الإباضي ، وذلك في حلقاتهم التي انتشرت في جهات المغرب الأدنى وإفريقية، وفي تلك الحلقات لقّن حملة العلم أتباعهم علم الأصول والفروع والسير والتوحيد والشريعة وآراء الفرق وعلوم اللغة والفلك والرياضيات. وكانت هذه الحلقات بمثابة المدارس التي تلقن طلبتها العلوم النقلية والعقلية»[3] في وقت واحد.

وصارت تاهرت حاضرة علم وأدب ومحط رحال الطلبة ، تُذكر إذا ذكرت دمشق

---

(1) محمد الطّمّار، تاريخ الأدب الجزائري، ش، و، ن، ت، ط1، 1969م، ص73.

(2) الأزهار الرياضية في أئمة وملوك الإباضية، سليمان باشا الباروني، تح: دار الحكمة، بيروت، ، ط1، 2005م، ج1، ص190.

(3) الدولة الرستمية بالمغرب الإسلامي، محمد عيسى الحريري، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، ط3، 1987م، ص235-236.

وقرطبة. ومنذ تأسيسيها سنة **160هـ** «ظلت طوال قيامها حتى سنة **296** للهجرة ترعى العلم والعلماء »[1]، ونُسب إليها علماء كثر في مختلف الفنون منهم من عُرف وكثير منهم عفت آثارهم ، زانوا عصرهم ، وسموا به فكريا بين الحواضر ومن هؤلاء نذكر **أبا الفضل أحمد التاهرتي، وسعيد بن واشكل التاهرتي، وأحمد بن القاسم التميمي البزاز، وأبو عبيدة الأعرج، وابن الصغير** صاحب أخبار الأئمة الرستميين ، و**بكر بن حماد** الشاعر المطبوع الذي سنتناول بعضا من شعره لاحقا، وغيرهم، ونظم بعض الشعراء الرستميين قصائد في أغراض مختلفة، منهم **أحمد بن الفتح بن الخراز** ، الذي قال مادحا **أبا الغيث عيسى بن إبراهيم:** (الكامل)

قَبَّحَ الْإِلَهُ اللَّهْوَ إِلَّا قَيْنَةً [2] بَصَرِيَّةً فِي حُمْرَةٍ وَبَيَاضِ

الْخَمْرُ فِي لَحَظَاتِهَا وَالْوَرْدُ فِي وُجْنَاتِهَا وَالْكَشْحُ [3] غَيْرُ مُفَاضِ [4]

وسعد بن واشكل التاهرتي، القائل في الشوق إلى تاهرت: (الطويل)

نَأَى النَّوْمُ عَنِّي وَاضْمَحَلَّتْ عُرَى الصَّبْرِ وَأَصْبَحْتُ عَنْ دَارِ الْأَحِبَّةِ فِي أَسْرِ [5]

وعرف المجتمع الرستمي حركة فكرية وعلمية مزدهرة تضاهي مثيلاتها في القيروان وفاس وقرطبة ، وبلغت الجزائر «من القرن الثاني إلى القرن الثالث ، درجة في التطور الفكري والشأو العلمي لم تبلغه قط فيما سلف من عصورها »[6]. كما شاع في هذا العهد فن الترسل، والعلوم الدينية، وكانت تاهرت حافلة بالعلماء من شتىالمذاهب.

---

(1) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي عصر الإمارات، ص81.

(2) القينة: الجارية الرفيعة الصوت.

(3) الكشح: ما بين الخاصرة إلى الضلع.

(4) رابح بونار، المغرب العربي تاريخه وثقافته، ص109.

(5) أبو عبيد البكري، المسالك والممالك، القسم الخاص بإفريقية والمغرب، طبعة مكتبة المثنى1857م، ص62.

(6) عثمان الكعاك، موجز التاريخ العام للجزائر، ص138.

1.3الشعر

ذاع صيت شعراء كثر منهم **أحمد بن فتح المعروف بالخراز (ت 292هـ- 905م)وابن هرمه وأفلح بن عبد الوهاب الرستمي وأحمد الصواف (204-291هـ) وعيسى بن مسكين (214-257هـ) وعبد الملك بن قطن (ت255هـ)وبكر بن حماد الزناتي التيهرتي (200-295هـ)**، الذي رحل إلى المشرق واتصل بشعراء بني العباس وأدبائهم أمثال: **دعبل الخزاعي ، وعلي بن الجهم ، ومسلم بن الوليد صريع الغواني** . . . ومن شعراء تاهرت أيضا **أحمد بن القاسم التاهرتي** المعروف **بالبزاز**[1]، وغيرهم.

2.3 النثر

نبغ في هذا الفن علماء كثرأمثال **أبي سهل** الفارسي حفيد **الإمام أفلح** ، «ومن أدبائهم الرستميين **أبو سهل** الفارسي من أحفاد **الإمام عبد الرحمن** كان زاهدا متعففا وله تآليف كثيرة باللغة البربرية ، وكان أفصح أهل زمانه بها »[2]، وقد تولى الترجمة في ديوان الإمامة الرستمية.

والملاحظ أن النثر الأدبي قد تفوّق على الشعر عهد الرستميين ؛ لأن المغاربة كانوا يؤثرون النثر على الشعر لسهولة استيعابه، ولقلة تعمقهم في أسرار اللغة العربية ؛ ولأن الأئمة الرستميين لم ينفقوا الأموال على الشعراء مثل غيرهم بالمشرق والأمراء بالأندلس. ومما ساعد على ازدهار الحركة الفكرية بتيهرت حسن العلاقات بالمشرق والاتصال الدائم بعلمائه ، فلا غرابة إن كان ما يوجد من تيارات فلسفية وفكرية في المشرق له صداه في إفريقية والمغرب العربي. وقد خلَّف هؤلاء العلماء أسفارا ضخمة كُتِبَ بعضها بالعربية وبعضها بالفارسية ، واشتهرت تيهرت بمكتباتها مثل "المعصومة"

---

(1)**ينظر رابح بونار، المغرب العربي تاريخه وثقافته، ص81- 87.**

(2) عثمان الكعاك، موجز التاريخ العام للجزائر، ص147.

التي فاقت الثلاثمائة ألف مجلد في شتى أنواع المعرفة ، غير أن الحركة الأدبية في ظل بني رستم ظلت تتسم بطابع الأدب المحافظ. وألف **ابن الصغير المالكي** كتاب أخبار الأئمة الرستميين ، وشاع علم الفلك ، وتدارس الناس المنطق لإشباع هواية الجدل والمناظرة.

3.3دورالعلم

ساهمت المساجد والكتاتيب وقصور الأئمة الرستميين والمكتبات في نشر العلم ، وأتاح تعايش العلماء على اختلاف مذاهبهم وأفكارهم في تاهرت الفرصة لتكوين مدرسة لها سمات خاصة في الفكر الإسلامي بالمغرب الأوسط.

4.عهد الفاطميين(296- 547هـ).

تأسست الدولة العبيدية في المغرب الإسلامي بزعامة **عبيد الله الشيعي** ، وواكب ذلك عصر الازدهار الثقافي ، لأن الفاطميين اهتموا بالحركة الثقافية والأدبية خاصة ، فخلافتهم ظهرت «في فترة نضجت فيها الحضارة العربية الإسلامية حيث اختمرت مختلف العلوم والفنون ونضجت ثمارها، كما اهتمت بمختلف فروع العلم والثقافة، وبنت عملها وهي ما تزال في مرحلة السرية على أسس علمية وكونت دعاتها تكوينا علميا وعقائديا، واهتم رجالها بالعلم حيث كانت مكتباتهم زاخرة بالكتب على اختلاف مواضيعها ، ولما قام كيانها واصلت هذه السياسة وبقي رجالها حريصين على العلم وأسبابه »[1]. وكان الخلفاء العبيديون يغدقون الجوائز على الأدباء والشعراء لتدعيم نفوذهم السياسي ، ولنصرة مذهبهم الديني الجديد ، وباتت الجزائر تموج بحركة أدبية وعلمية نشيطة ، واشتهرت مراكز علمية ثقافية مختلفة مثل: "طبنة" ،

---

(1) محمد حسن الأعظمي، عبقرية الفاطميين، أضواء على الفكر والتاريخ الفاطميين، نشرة مكتبة الحياة، بيروت، ط1، 1960م، ص118.

و"المسيلة"و"تاهرت". . .

1.4الشعر

استقدم **جعفر بن علي** المعروف بابن الأندلسية العلماء والأدباء إلى بلاطه بالمسيلة فصارت تزخر بنشاط ثقافي عظيم، خاصة مع قدوم **ابن هانئ الأندلسي** عليها، فأنجبت طائفة من النقاد والأدباء والشعراء **كعبد الكريم النهشلي، وابن رشيق**، وغيرهما.

قال **ابن هانئ الأندلسي** مادحا **جعفر بن علي** ومهنئا بأخذ قلعة تهامة: (الطويل)

بَلَى هَذِهِ تَيْمَاءُ وَالْأَبْلَقُ الْفَرْدُ فَسَلْ أَجَمَاتِ الْأُسْدِ مَا فَعَلَ الْأُسْدُ (1)

ومن شعراء القرن الرابع **محمد بن الحسين التميمي الطبني (300-394هـ)**وكان عالما بأخبار العرب وأنسابهم كما كان شاعرا مكثرا وأديبا متقنا ، فهو من بيت شعر وأدب ، وخلّف أولادا ساروا على نهجه، وشعره حسن الجودة.

منه قوله مادحا الخليفة **الحكم بن عبد الرحمن الناصر**: (الكامل)

نَظَرَ الْإِلَهُ إِلَى الْبَرِيَّةِ رَحْمَةً فَاخْتَارَ أَفْضَلَهَا لَهَا وَتَخَيَّرَا (2)

وبرزت الأحداث السياسية والصراعات المذهبية في أشعار هذه الفترة، فتميزت بالمبالغة المكشوفة، والتصنع.

2.4 النثر

1.2.4 النثر الفني

منأهم أعلامه في العهد الفاطمي الأول **أبو عبد الله الشيعي** وأبو اليسر **إبراهيم بن محمد الشيباني(ت298هـ)**، صاحب ديوان الرسائل في العهد الأغلبي **وجعفر بن هارونالبغدادي** صاحب ديوان البريد ، وكاتب آخر يدعى **أبا غانم** . وحفل عهد **المعز لدين الله (342-**

---

(1) ابن هانئ الأندلسي، الديوان، كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، دط، دت، ص105.

(2) ابن حيان القرطبي، المقتبس من أنباء أهل الأندلس، تح: محمود علي مكي، القاهرة، ط1، 1994م، ص162.

362هـ)بالنشاط النثري الإداري المتميز بالتأنق اللفظي والإغراق في الصنعة والتكلف ، والإفراط في استعمال المحسنات البديعية ، مع التوسع في استخدام الألفاظ الشيعية الإسماعيليةِ، وتجلى ذلك في آثار **جوهر الكاتب**.

2.2.4 النثر التأليفي

لم تخلِ بعض المؤلفات الدينية والتاريخية من قيمة أدبية ، كالمجالس والمسايرات **للقاضي النعمان** ، وهو كتاب «قيم متعدد الجوانب والاهتمامات وإذا تجاوزنا الإشارة إلى قيمته وأهميته التاريخية والوثائقية، والمذهبية فإن قيمته الأدبية لا تقدر »[1]. وأثْرَتِ المناظرات بين المذهبين السني والشيعي الفكر الإسلامي فتحركت العقول تناصر أو تعارض ، وغلب على أدب هذه الفترة الطابع الإعلامي التبليغي.

3.4 مراكز الثقافة في العهد الفاطمي

لقد صارت المهدية (**300هـ-914م**) والمسيلة "المحمدية" (**315هـ- 929م**) والمنصورية "صبرة" (**336هـ- 941م**) مراكز إشعاع فكري ، وظلت المساجد تؤدي دورا ثقافيا ، كما كانت أماكن للقضاء وللتجمعات العامة ، ولعبت قصور الحكام وأمرائهم دوراثقافيا وعلميا كبيرا، بعدما فتحوا أبوابها أمام الناس لسماع المحاضرات التي يلقيها دعاتهم، في حين أسس **إبراهيم بن أحمد** في رقادة بيت الحكمة لينافس بها «بيت الحكمة البغدادي »[2]، وأشرف عليه قيّمون مهمتهم السهر على ما فيه من كتب وآلات ، أما التدريس والتأليف فتولّته هيئة من العلماء ، وكانت تقام فيها مناظرات علمية ومذهبية أوجدت جوا علميا ونشاطا ثقافيا نمت فيه الآداب والعلوم وازدهرت ، ومن اهتماماتها ترجمة كتب اليونانيين من فلسفة ورياضيات ، فنشطت الحياة الفكرية خاصة في

---

(1) عارف تامر، المعز لدين الله، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ص264.

(2) حسن حسني عبد الوهاب، ورقات عن الحضارة العربية بإفريقية التونسية،ط1965م، ج1، ص26.

مدينة"المسيلة"، وكان أكثر العلماء يترددون على القيروان ويأخذون من علمائها.

5.عهد الحماديين(405-547هـ)

أسس **حماد بن بلكين(ت419هـ)** الدولة الحمادية وجدّ في تدعيم مملكته الفتية، وكان ملكا «قوي النفس ثابت الجأش حديدي العزيمة باسلا شجاعا عصاميا داهية حصيفا قد أقام عماد الدولة وثبّت أركانها ورتّب شؤونها. نشأ بالقيروان وقرأ بها الفقه وتأدب بها وحسُن تأديبه»[1]. ونبغ في هذا العصر أعلام العربية منهم **يحي بن معطي الزواوي** الشهير ، الذي أخذ النحو بالمغرب الأوسط عن **الجزولي** وله تآليف جليلة ، ومن شعره قوله: (البسيط)

قَالُوا: تَلَقَّبَ زَيْنَ الدِّينِ فَهْوَ لَهُ نَعْتٌ جَمِيلٌ بِهِ أَضْحَى اسْمُهُ حَسَنَا

فَقُلْتُ: لَا تَغْبِطُوهُ [2] إِنَّ ذَا لَقَبٌ وَقْفٌ عَلَى كُلِّ نَحْسٍ وَالدَّلِيلُ أَنَا [3]

و**الحسن بن علي التيهرتي (ت 501هـ)**. الذي تخرج على أئمة الأندلس وكبار شيوخها ، وكان علامة في اللغة والنحو، أخذ عنه **القاضي عياض** وغيره.

وسعى ملوك هذه الدولة لنشر العلم بمختلف أرجاء مملكتهم ، فجلبوا العلماء والأدباء والشعراء إلى بلاطاتهم وأسسوا المدارس والجوامع ، وعقدوا المجالس العلمية للمناظرة والمباحثة ، غير أن خامس ملوكهم **الناصر بن علناس** كان أعظمهم مُلكا وأبعدهم صيتا ، وكان محبا للفنون والمعمار ، فشيّد القصور الفاخرة ، واستدعى إلى قصره العلماء والشعراء ، منهم **ابن الكفاء القيرواني** الذي مدح **الناصر بن علناس**، قائلا: (البسيط)

---

(1) عثمان الكعاك، موجز التاريخ العام للجزائر، ص175.

(2) غبط الرجل يغبطه غبطا: حسده.

(3) رابح بونار، المغرب العربي تاريخه وثقافته، ص191.

قَالَتْ سُعَادُ وَقَدْ زُمَّتْ [1] رَكَائِبُنَا: مَهْلاً عَلَيْكَ فَأَنْتَ الرَّائِحُ الْغَادِي

فَقُلْتُ: تَاللهِ لَا أَنْفَكُّ ذَا سَفَرٍ تَجْرِي بِي الْفُلْكُ أَوْ يَحْدُو بِي الْحَادِي

حَتَّى أُقَبِّلَ تُرْبَ الْعِزِّ مُنْتَصِرًا بِالنَّاصِرِ بْنِ عَلَّنَّاسِ بْنِ حَمَّادِ [2]

ومن شعراء هذه الفترة **محمد بن علي الصنهاجي** ، وشعره «يدلّ على إخلاص في القول وبراعة في الوصف»[3]. ومن علماء القلعة **أبو الحسن علي بن أحمد بن عثمان التميمي وأبو الحسن علي بن شكر بن عمر القلعي** والخطيب المقرئ النحوي **أبو عبد الله محمد بن محمد بن عبد العزيز** المعروف **بابن عفراء** والفقيه **ابن المعطي المعروف بابن الرماح**. ولم تكن العلوم مقصورة على القلعة أو بجاية «فقد ظهر بسائر المدن العلماء بالجزائر وسطيف وملیانة وغيرها، وكانت العلوم غير مقتصرة على العلوم الدينية أو الآداب بل كانت الأبحاث أشمل والمواضيع أعم، منها الطب والحساب والرياضيات وغيرها»[4].

وإجمالا، فإن الحركة الفكرية بالمغرب الأوسط برزت مع القرن الثاني الهجري مع قدوم دعاة الإباضية والمعتزلة وازدادتانتشارا مع المذهب المالكي ، غير أن الدعوة الشيعية شملت تقريبا كامل المغرب الإسلامي مع نهاية القرن الثالث الهجريوامتدت مشرقا.

---

(1) زمّ: فعل من الزمام، والزمام الخيط يوضع في أنف الناقة.

(2) رابح بونار، المغرب العربي، ص146.

(3) عثمان الكعاك، موجز التاريخ العام للجزائر، ص183.

(4)**نفسه، ص183-184.**

الفصـــل الأول

الصورة الفنية مقاربة نظرية

الصورة لغة

الصورة اصطلاحا

الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي

العتابي

الجاحظ

ابن طباطبا

قدامة بن جعفر

الرماني

أبو هلال العسكري

ابن رشيق المسيلي

عبد القاهر الجرجاني

حازم القرطاجني

الصورة الفنية في المذاهب الأدبية

المذهب الكلاسيكي (الإتباعي)

المذهب الرومانسي

الرابطة القلمية

مدرسة الديوان

جماعة أبولو

المذهب الواقعي

الواقعية في الأدب العربي

مذاهب أدبية أخرى

البرناسية

الرمزية

السريالية

الصورة الفنية في النقد الحديث والمعاصر

وظيفة الصورة الفنية

مناهج دراسة الصورة الفنية

المنهج النفسي

المنهج الرمزي

المنهج الفني

الفصل الأول: الصورة الفنية مقاربة نظرية

إن الشعر لغة الأفكار والخيال والعواطف، والتعبير الشعري قائم أساسا على التصوير والتشكيل، والصورة الفنية تهبه القدرة على التأثير والتجاوز، فالمعاني والأسلوب والأوزان تتحول من قصيدة إلى أخرى، ولكن التصوير هو الثابت منذ القدم، فللمجاز هو اللغة الإنسانية الأولى، ورأى **أرسطو** أن التصوير أسمى من الحقيقة وأن الاستعارة أعظم أسلوب، «ولكن أعظم الأساليب حقا هو أسلوب الاستعارة . . . وهو آية الموهبة»[1]، فاللغة الشعرية حمّالة لمعان ودلالات عميقة.

يتداعىالشعرعندما تفيض روح الشاعر، محاولا إعادة توازنه النفسي بتأليف بديع بين الأحاسيس والعواطف والأفكار، فتتحرر طاقاته الانفعالية، وتتبدّى في صوّر فنية تثير الوجدان. أما لغته فتتجاوز المألوف والمنطق قوامها الانزياح والرمز بتوافق مع الإيقاع، فيهيمالشاعرمستحضرا الغائب وبلعث الروح في الجماد، فيجعل «اللغة الشعرية تبدو كأنها تكشف عن بنيتها الأصيلة التي لا تتمثل في شكل خاص محدد بصفات معينة. . . في درجة من الحضور والكثافة التي يمكن أن تصل إليها أية متتالية لغوية، بحيث تخلق حولها هامشا من الصمت يعزلها عن الكلام العادي المحيط بها» [2]. وقد يتوقف الشاعر طويلاً عند الألفاظ والعبارات، يتأملها وينتقيها، ثم يعيد تشكيلها وصوغها بما يتناسب مع الدلالة الوجدانية، ليحقق رغبته في المتعة الفنية المتوقعة من إبداعه، وطبيعة البحث تقتضي تحديد مفهوم الصورة الذي نحوم حوله قبل الشروع في تناول الموضوع.

لقد دأب الباحثون منذ بدء الدراسات في الحقل النقدي والبلاغي على دراسة الصورة الفنية، ومحاولة تحديد مفهومها ؛ لأنها روح الشعر وأنفاسه المتلاحقة، وهي الملمح

---

(1) زكي نجيب محمود، كتاب أرسطو في الشعر، تح: شكري عياد، دار الكتاب العربي، 1967م، ص128.

(2) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995م، ص25.

الأسلوبي الذي يتميّز به شاعر عن آخر، ووسيلة لتهييج العاطفة بتجربة شعورية ذات نمط فني إبداعي، يجمع الشاعر خلالها حقائق الكون الخارجية المختلفة يوحّدها ويعيد تركيبها وفق رؤيا نفسية عميقة تعبّر عن منطلقه الفكري والوجداني، «إن الصورة هي طريقة في الكلام» [1]، وبهذا تصبح القصيدة مركّبا مكثفا تتداخل فيه عناصر اللغة والخيال والموسيقى.

وظلت الصورة جزءا أصيلا ونقطة انطلاق هامّة في حركة التجديد الشعريعلى مدى العصور؛ لأنها أهم وسائط الشاعر في نقل تجربته والتعبير عن مكنوناته، فهي تمثّل الواقع تمثيلا حسّيا بتجسيد المعاني وتشخّيص الجماد عن طريق الذات المبدعة، وتستدعي تجارب متعددة لها امتدادها التاريخي وعمقها الإنساني، كونها تنبع عن تركيبة وجدانية انطلاقا من انفعالات الشاعر الداخلية، حتى قيل: «الرسم شعر صامت، والشعر صورة ناطقة» [2]. والصورة ذات تعدد وظيفي وجمالي لا حدود لتجلياتها ودلالاتها، فهي «التشبيه والاستعارة والكناية ، وهي صورة رسمت بكلمات ، وهي الوصف بكلمات شحنت عاطفة وانفعالا، وهي التعبير ذو الدلالات الحسية ، وهي التجسيد للمجرد»[3]، كما أنها سبيل المتلقي إلى ولوج عالم الفنان، وأهم معايير الناقد في الحكم على التجربة الفنية وأصالتها.

لم تخل أي دراسة فنية من الحديث عن الصورة –تنظيرا وتطبيقا – سواء أكان الشعر يمثل عصرا، أم بيئة، أم مدرسة، أو شخصية أدبية، فـهو من دون تصوير ضربٌ من الكلام الرتيب الممل الذي ألف الناس تداوله، وكم كانت لغته مجرد ثرثرة، ما لم تضفي على مشاعرنا دلالات إيحائية ورمزية بديعة ، يتوافق فيها الفكر والإحساس؛ لأن

---

(1)**فرانسوا مورو، الصورة الأدبية، تر: علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق1ط1995م. ص25.**

(2) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، دط، 1981م، ص12.

(3) نفسه، ص166.

القصيدة ما هي إلا أسراب من الصور الجزئية المتلاحقة يجلّي الشاعر بو اسطتها معاني كثيرة في وجدان المتلقي، وسيلته في ذلك لغة مجازية مكثفة، فالشعرفن ينتهي «إلى غايته الجمالية عن طريق اللغة، إنه عالم حيّ، منفتح، متعدد الألوان، مفاجئ وسحري، يصلنا بحقيقة حياتيّة أو جمالية بواسطة اللغة الاستعارية ويولّد فينا نتيجة هذا الاتصال نشوة غير عادية، إنه عالم الكلمة الجديدة، البكر، العذراء، الرمز، الإيقاع، الصورة»[1]، فقد باتت اللغة المعيارية أضيق من أن تستوعب كل ما في النفوس من مشاعر وعواطف وأفكار.

تنشأ الصورة من اللغة والأسلوب القائم على سلامة اللفظ مع سمو المعنى، فإذا اتفق اللفظ في جماله مع الإبداع الفكري في آفاقه، هام الحس ينتقي ما يصبو إليه، «. . . وقد يعني مفهوم النشاط الخيالي الشعري إعادة تشكيل حالات المتلقي العاطفية، وبخاصة التعبير عما قد يصاحبه من تأثير أو لذة أو حالة انفعالية» [2]. غير أن ثمّة اختلافلبين العاطفة والشعور والانفعال «فالعاطفة إحساس هادئ يميز الطبائع، ويقابل الفكر، أما الشعور فهو فعل آني يصاحب الحدث ويتأثر به، أي أنه حالة الوجدان أثناء تلقي الأحداث من الخارج، أما الانفعال فليس هو المقابل التقليدي للفكر، إنه حالة الوجدان بعد مرور مدة على تلقي الحدث» [3]. والشاعر –عادة– لا ينقل الأشياء نقلا جامدا، وإنما يتفاعل معها وينفعل بها وجدانيا بصورة كبيرة.

تعارف الدارسون أن ا لصورة تبني العالم الفني المستقل الموازي للعالم الموضوعي، وتسهم في إخصاب اللغة عن طريق تفاعل الكلمات، بصهرها ضمن السّياق وجعلها

---

(1)ساسين عساف، الصورة الشعرية: وجهات نظر غربية وعربية، دار مارون عبود، لبنان، ط1، 1985م، ص12.

(2) تامر سلّوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سوريا، ط1، 1983م، ص170.

(3) نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي،1982م، ط1، 1982م، ص105.

وحدة بنائية متكاملة، مناخها منسجم، وأبعادها متناغمة؛ لأن المبدع ببنائه للعالم الفني يُجسّد تجربته ومثُلَه الجمالية، ويعمّم نماذجه الفنية، ويسهم في بلورة الوعي الجمالي. وتكاد الدراسات النقدية الحديثة تُجمع على أن الصورة بالمفهوم الفني لها تعني ما تثيره الكلمات الشعرية بالذهن، شريطة أن تكون معبّرة وموحية في آن، فالشعر ببنيته التركيبية نسق تصويري منظم، والصورة ببنيتها الشعرية نسق مخيّل، غير أن «الباحث في طبيعة الصورة سيجد نفسه أمام عدة تصورات تبعا لاتجاه الغاية من البحث، فما يتطلبه الناقد غير ما يحاول الفيلسوف اكتشافه، وهما يختلفان عن اللغوي، وجميعهم يختلفون –أو يتفقون من بعض الوجوه – مع العالم النفسي الذي يترصد لحظة الإبداع ليعتبرها نهاية لبداية غامضة، كل همّه أن يتلمّس جذورها. على أنه ينبغي أن نسلّم أيضا بوجود اختلاف في التصور داخل كلّ فريق» [1]. وإذا كان الشاعر يعبّر عن تجربة صادقة جاءت صوره منسجمة متآلفة تُفضي السابقة منها إلى اللاحقة مشكلة قصيدة ذات وحدة عضوية متنامية.

والصورة وليدة عدة عوامل تأتي الموهبة في مقدمتها، ثم النفس الشاعرة بما تملكه من قدرة على التحليق بأجنحة الخيال، وملكة على تطويع مفردات اللغة ونسجها في أنساق معينة، فلا مناص للمبدع من امتلاك ناصية اللغة وتطويع مفرداتها، ويرى **جابر عصفور** أن الصورة ما هي إلا «طريقة خاصة من طرق التعبير ، ووجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير ، ولكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير ، فإن الصورة لن تغير طبيعة المعنى ذاته، إنها لا تغير إلا طبيعة عرضه، وكيفية تقديمه»[2]، والمبدع صاحب نفس مرهفة

---

(1) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص27.

(2) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان3، ط 1992م، ص356.

تنطبع الأحداث والوقائع في منطقة اللاشعور عنده، ليستدعيها كلما ألمّ به مثير ما، مكوّنا منها اللبنات الأساسية التي يقوم عليها عمله الفني، لذلك تعكس الصور واقعه الاجتماعي والنفسي معا.

إن الحديث عن الصورة لا يمكن أن ينهض، إلا بتحديد مفهومها تحديدا عاما، وكيف أخذ هذا المفهوم ينمو دلالياقبل أن يتحول إلى مصطلح له أُطُره الخاصة، لذلك ينبغي أولا الحديث عن دلالات الصورة المعجمية، ثم اصطلاحاً، لأن المصطلح ظل متجددا ومتشعبا، وأراه المدخل الطبيعي الذي يضيء جوانب البحث.

1. الصورة لغة

من خلال البحث والاستقصاء في المعاجم والمظان اللغوية يقف الباحث على اشتقاقات عديدة لمادة (ص، و، ر)، فقد ورد في لسان العرب: «في أسماء الله تعالى: المصوّر وهو الذي صوّر جميع الموجودات ورتّبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها»[1]. ونُقل عن **ابن كثير** قوله: «الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته» [2]. أما في القرآن الكريم فمادة (ص، و، ر) وردت ستّ مرات، مرتان بصيغة الفعل الماضي (صوّركم) و(صوّرناكم)، ومرة بصيغة المضارع (يصوّركم)، ومرّة بصيغة اسم الفاعل (المصوّر)، ومرّة بصيغة الجمع (صوركم)، ومرّة بصيغة المفرد (صورة)، وقد وردت صيغة الفعل الماضي في إحدى مدلولاتها مطلقا، وأجمع المفسرون على أنه يفيد خلق الإنسان مميّزا على سائر المخلوقات، لما فيه من الجمال في القوام والجلال في القدر. ويحيل هذا التعدد في الصيغ إلى متنفس دلالي، فضلا عن إيماءات دينية وفكرية. يتضح من

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، طبع ونشر وتوزيع دار الحديث، د ط، 2003م، مادة (صور).

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة (صور).

خلالها أنّ الصورة إما حسّية (هيئة)، وإما معنوية (صفة)، وإن حدثت إضافة معينة فلا تتعدىالتوضيح والشرح لهذين المفهومين، أكد ذلك **الزبيدي**، حين رأى أن: «الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته. . . وإن الصورة ضربان: ضرب محسوس يدركه الخاصة والعامة، والثاني معقول يدركه الخاصة دون العامة»[1]. فالمفهوم اللغوي للفظة (صورة) لا يكاد يخرج عن أنها «اسم من مصدر الفعل الرباعي صوّر ورد مصدره قياساً بصيغة تصوير، وفعله يفيد التأثير في شيء، والشيء يتقبّل التأثير» [2]. وهي تتمرّد على التحديد، وتمتد متّسعة متعمّقة لتنبض بمفاهيم تجمع بين الظاهر والباطن في تفاعل وتمازج، وعلى هذا المعنى سنتناولها في بحثنا، وأما التصوّر فهو «مرور الفكر بالصورة الطبيعية التي سبق أن شاهدها وانفعل بها ثم اختزنها في مخيلته»[3] مروره بها يتصفحها.

2. الصورة اصطلاحا

لقد مرّ مصطلح الصورة بمحطات كثيرة من التطور الدلالي منذ القدم، وأولى النقاد القدماء والمحدثون المفهوم عناية كبيرة، لما يمثله من أهمية في مجالي النقد والأدب على حد سواء، وتأثر المفهوم عند العرب والمسلمين بالمفهوم الفلسفي اليوناني لها، فقديما ذهب **أرسطو** إلى أن: «الشاعر يجري مجرى المصوّر، فكل منهما محاك، والمصوّر ينبغي أن يحاكي الشيء الواحد بأحد أمور ثلاثة: إما بأمور موجودة في الحقيقة، وإما بأمور يُقال إنها كانت موجودة، وإما بأمور يُظن إنها ستوجد وتظهر.

---

(1) محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار صادر، بيروت1ط1306هـ، (مادة صور).

(2) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، موازنة وتطبيق، بغداد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ط1، 1987م، ص18.

(3) صلاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية1988م، ص74.

فكذلك ينبغي أن تكون المحاكاة من الشاعر» [1]. لقد بنى **أرسطو** فلسفته على التقابل بين الصورة والمادة، وانتقلت هذه المفاهيم إلى الأدب العربي «عرف العرب أولا الصورة بمعناها الفلسفي الذي يفصل بين الصورة والهيولى، فالصورة –بهذا المعنى الفلسفي – هي الشكل، والهيولى هي المادة» [2]. أما الصورة في الفلسفة الحديثة فهي «تشكيل نهائي لعملية معقدة شاقة يقوم بها الذهن الإنساني عن طريق إدماج الماضي بالحاضر والمستقبل بواسطة الحذف والتعديل والتركيب والانتخاب» [3]. غير أن مصطلح "الصورة" «يُستعمل في أكثر من مجال واحد من مجالات المعرفة الإنسانية، ويتخذ في كل منها مفهوما خاصا وسمات محددة، ويمكن أن نحصر ذلك في خمس دلالات: الدلالة اللغوية، الدلالة الذهنية، الدلالة النفسية، الدلالة الرمزية، الدلالة البلاغية أو الفنية»[4]. فإلى جانب الدلالة المعجمية اللغوية يستعمل الفلاسفة الدلالة الذهنية وتشير إلى أن الصورة هي وحدة بناء الذهن الإنساني ووسيلته الوحيدة لتعرّف الأشياء، وهي في علم النفس انطباع أو استرجاع أو تذكر لخبرة إدراكية أو حسية، أما دلالتها الرمزية فهي خلق يعادل به الشاعر حدسه، غير أنها مرادف للتعبير المجازي في علم البلاغة. ولذلك فمفهوم (الصورة) من المفاهيم النقدية المضطربة والمعقدة لتعدّد مناهجه وتشعب دلالاته، فالوصول للمعنى «ليس باليسير الهيّن، ولا السهل اللّين، ومن قال ذلك، فقد احتجبت عنه أسرار اللغة، وجمالها المكنون المستتر، وروحها المتجددة النامية، وليس لها كما –عند المناطقة–حدود جامعة، ولا قيود مانعة» [5]، ومن ثمّ فإن إعطاء تعريف واحد وقارٍّلمفهوم الصورة أمر في غاية الصعوبة ؛ لأن المفهومَ ينطوي في مجال

---

(1) عبد الرحمن بدوي، ابن سينا، الشفاء، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، دط، 1966م، ص71.

(2) عبد السلام أحمد الراغب، الصورة الفنية في شعر علي بن الجهم، دار القلم، سوريا، ط1، 2009م، ص37.

(3)نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص105.

(4)نفسه، ص41.

(5) علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، دط، دت، ص5.

الشعرية الحديثة على عدة رُؤى فنية مختلفة تأثرت بتيارات أدبية متباينة، ودراسات أسلوبية متنوعة، وهكذا تتسع دائرة الصورة لتشمل «كلّ تشكيل لغوي يستقيه خيال فنان لمعطيات الحواس والنفس والعقل» [1]، وتضيق أحيانا أخرى لتشمل الأشكال المجازية المشحونة بالعاطفة والخيال فقط.

وقد كثر الحديث عن الصورة وتنوعت مسمياتها وتعددت مفاهيمها ويكاد «يكون هناك إجماع على صعوبة إيجاد تعريف شامل للصورة، ولعل هذه الصعوبة كامنة في كثير من المصطلحات الأدبية» [2]، فهي في الدراسات النقدية والأدبية الحديثة تحمل مصطلحات أربعة هي، الصورة الفنية التي تشمل كل ما يقع في إطار الفنون ومنها الشعر، والصورة الأدبية التي تشمل الشعر والنثر، والصورة البلاغية، وهي التي يعبر عن معناها بأحد الأساليب البلاغية، أما الصورة الشعرية فهي التي تشمل الشعر بمفرده، وارتباط مفهوم الصورة بالإبداع الشعري يزيدها إبهاما؛ لأن الشعر ذاته ظل عصيا عن التحديد، «وقد فشلت المساعي التي تحاول تقنينه، أو تحديده دوماً؛ لخضوعه لطبيعة متغيرة تنتمي للفردية والذاتية وحدود الطاقة الإبداعية المعبّر عنها بالموهبة»[3]، غير أن شيوع عبارة "الصورة الشعرية" هي من باب تسمية الكلّ بالجزء، وذلك لاهتمام القدماء بالمنظوم دون المنثور.

والخلاف حول مفهوم الصورة قديمٌ حديث؛ لأنها تركيبٌ معقّد يشمل العنصر الفني والفلسفي والجمالي والاجتماعي، «للصورة دلالات مختلفة وترابطات متشابكة، وطبيعة مرنة تتأبّى التحديد الواحد» [4]، ولما كانت تصهر في شكلها النهائي عناصر متعددة:

---

(1) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط1، 1980م، ص30.

(2)إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة، القاهرة، 2000م، ص91.

(3)بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص19.

(4) نفسه، ص19.

ذاتية وموضوعية، فإن دراستها تعني دراسة تلك العناصر منفردة ومجتمعة، وبذلك يصل الدارس إلى جوهر العمل الفني وجمالياته المختلفة، وتبقى محاولة تحديد طبيعة الصورة غير ذات جدوى «إن الصورة الشعرية أصبحت تحمل لكل إنسان معنى مختلفا، كأنها تعني كلّ شيء» [1]، ويرى **نعيم حسن اليافي** أن البحث في طبيعة الصورة: «لا يمكن أن يستمر إلا إلى حد معين، وإلا وجدنا أنفسنا قد وصلنا إلى حافة الجنون» [2]، فما يثيره المصطلح في حقل الأدب، يتّصل بكيفيّات التعبير لا بماهيته.

ومن إطلاقات "التصوير" عند الدارسين هو التعبير «بالصور عن التجارب الشعورية التي مر بها الفنان، بحيث ترتسم أمام القارئ الصورة التي أراد الفنان نقلها له، وتكون أداة التصوير هي الألفاظ والعبارات لا الريشة والألوان» [3]، ويجب التطرق إلى الكلمة داخل السياق؛ لأنها تحمل دلالات وإيماءات مختلفة.

أما التصوير بالمعنى الذي يجري عليه البحث فأوسع من التصوير الذي جعله بعض الدارسين خاصا بتجسيد المعنويات عطفا على المحسوسات؛ بل عملية نظم الكلمات على هيئة أو كيفية معينة، وهذه الهيئة هي صورة الكلام التي يدركها السامع أو القارئ، وهو المعنى الذي ذهب إليه **عبد القاهر الجرجاني** حين اهتم بالنظم مبتعدا عن جدلية اللفظ والمعنى، فهو يرى التصوير عملية نظم للكلمات على هيئة ما، مشكلة صوّرا «ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار» [4]. وبناء على ذلك يقدّم التصوير المعنى للمتلقي، فكرة وإيحاءات وظلالا، ومن التعريفات التي ستكون أساسا لبحثنا التعريف القائل أن: «الصورة في

---

(1) ريتا عوض، بنية الشعر الجاهلي، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992م، ص29.

(2) نعيم حسن اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص47.

(3) صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص77.

(4)عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2000 م، ص265.

الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني»[1]. وتأتي اللغة الشعرية في المقام الأول، لأن جوهر الشعرية وسرّها يكمن في اللغة ابتداء بالصوت ومرورا بالمفردة وانتهاء بالتركيب، فاللغة ثوب الفكر ؛ والخطاب الشعري « جسد لغوي ذو آلية متميزة الدلالة، وهو مرهون بشروط التشكيل التي تفرضها قواعد الأداء اللغوي»[2]، فالشعر إذن، بنية لغوية دالة.

ولما كان هذا البحث يرصد الصورة في الشعر الجزائري القديم آثرت بداية التطرق لمفهوم الصورة عند القدماء، ثم محاولة فهمها عند النقاد المحدثين بإيجاز ، لنصل إلى مفهوم نرتضيه، وعلى أساسه يمضي البحث.

3. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي

إن البحث في الجذور التراثية لمصطلح الصورة الفنية يتطلب الاستقصاء الدقيق، والإدراك الواعي لقضايا هذا المصطلح ولدلالته، فـلقد تبوأت الصورة مكانة هامّة في الدراسات النقدية والبلاغية القديمة من حيث تحديد ماهيتها ووظيفتها في العمل الأدبي، واستخدمت في الشعر القديم «مطية لأجل التوصيل. . . ولم تكن هي المستهدفة في حد ذاتها »[3]، ولا يخفى أن «التذوق الجمالي منذ أن كان الشعر في المجتمعات القديمة كان مصدره الصورة التي تساعد على اكتمال الخصائص الفنية في الفن

---

(1)عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1978م، ص435.

(2)عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م، ص244.

(3) محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الدار البيضاء، 1990م، ط1، ص260.

والأعمال الأدبية» [1]. وقد أثرى الدارسون القدماء التجربة الشعرية وحفلت مصادرهم النقدية والبلاغية القديمة بومضات مشرقة تُبيّن الاهتمام بالصور من حيث هي وسائل للتعبير، وتناولها غير دارس وحلل عناصرها وأنماطها ومصادرها في العصور الأدبية القديمة، والباحث في هذا المجال لا يعدم مصطلح الصورة أو ما يدانيه لفظا ومدلولا، لأن «الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم، ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر» [2]، والمفهوم البلاغي والنقدي القديم للصورة لا يبرح –غالبا– ركني اللفظ والمعنى، تارة بترجيح لغة اللفظ على المعنى، وطورا بترجيح كفة المعنى على اللفظ.

وقد تناول النقد القديم الصورة بما تناسب مع ظروفه التاريخية والحضارية، فاهتمّ في المقام الأول بالتحليل البلاغي للصورة القرآنية، وتمييز أنواعها وأنماطها المجازية وتطرق لدراستها الفنية عند كبار الشعراء كأبي **الطيب المتنبي** و**البحتري** وغيرهما، والأثر الذي تحدثه في المتلقي، «وقرن هذه الإثارة بنوع متميز من اللذة، والتفت نوعاً ما إلى الصلة الوثيقة بين الصورة والشعر، باعتبارها إحدى خصائصه النوعية التي تميزه عن غيره»[3]، وحصر النقدُ القديم التصوير في مجالات البلاغة المختلفة كالمجاز والتشبيه والاستعارة «عرفت البلاغة القديمة (الصور) على أنها وسائل للكلام بعيدة عن الوسائل الطبيعية والعادية، أي أنها مجاوزة لغوية، وهو تعريف يمكن أن يغطي مجمل ظواهر الأسلوب»[4]. وقد أفاض القدماء في هذا المجال، وسأتطرق بإيجاز لجهود بعضهم.

---

(1)فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط2، 1996م، ص15.

(2) إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1955م، ص 230.

(3)جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص8.

(4)جون كوين، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1993م، ص51.

1.3 العتابي(ت220)

لم يعهد القدماء استعمال الصورة في غير المحسوس، غير أن **العتابي** فرّق بين الصورة والمعنى، فلستعمل لفظة "أفسدت" للصورة و"غيّرت" للمعنى، «الألفاظ أجساد، والمعاني أرواح، ورؤاها بعيون القلوب، فإذا قدّمت مؤخرا أو أخّرت مقدما أفسدت الصورة وغيّرت المعنى، كما لو حُوّل رأس إلى موضع يد، أو يد إلى موضع رجل، لتحولت الخلقة وتغيرت الحلية»[1]. وقد كان هذا القول جديدا على النقد العربي.

2.3 الجاحظ(ت255هـ)

إنأول النصوص التي لامست مفهوم الصورة في نقدنا العربي القديم ما ورد في قول **الجاحظ:** «. . . فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير» [2]. فالشعر كما يراه نسج مترابط، وجنس فني قائم على التصوير يمدّ الفكر بصور حسية قابلة للحركة والنمو، تسمو بالشعر وتعطيه قيمة فنية وجمالية، فحينما يكون الشعر جنساً من التصوير، فهو قادر على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي، والفكرة هي اللبنة الأولى في تحديد العلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى، وكأنه أراد بالتصوير هنا العملية الذهنية التي تصنع الشعر، «ويبدو أنه يقصد بالتصوير صياغة الألفاظ، صياغة حاذقة تهدف إلى تقديم المعنى تقديما حسيا، وتشكيله على نحو صوُرَي، أو تصويري. . . لذا يعدّ التصوير الجاحظ ي خطوة نحو التحديد الدلالي لمصطلح الصورة» [3]، وذلك نتيجة تأثر بعض الفرق الكلامية مثل المعتزلة بثقافات الأمم المجاورة كاليونان والهند والفرس، حين رأوا في المجاز قيمة تصويرية أثبتها القرآن الكريم، فساهموا في تحديد دلالته، لتنزيه الذات الإلهية عن كل ما هو مادي أو

---

(1)أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت ط2 1402هـ، ص179.

(2) الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت ط3 1969م، ج3، ص13.

(3) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 21.

تجسيمي، وخلصوا إلى أن كل صورة مجازية لا بد من إرجاعها إلى لوازمها العقلية المجردة.

تناول **الجاحظ** الفكرة بوعي ، «حين رأى الشعر تصويرا في أحد أجناسه والتمس التصوير شعرا في إحدى غاياته، ووضع الدراسات النقدية والبلاغية العربية بين يدي القرآن الكريم والمعجم العربي في أصالة وإبداع ملتمسا لها مصطلح الصورة والتصوير عن علم بطبيعة الأدب، وبصر بوسائله وأهدافه» [1]. وأفاد البلاغيون والنقاد العرب الذين جاؤوا من بعد **الجاحظ** من فكرته، وحاولوا «أن يصبّوا اهتماماتهم على الصفات الحسية في التصوير الأدبي وأثره في إدراك المعنى وتمثّله، وإن اختلفت آراؤهم وتفاوتت في درجاتها» [2]. وأشاروا إلى ريادته في هذا المجال، ولا تعني الريادة الشهادة بالدقة والتوفيق في استيعاب حدود المصطلح دائماً قدر ما تعني التنبيه إلى جذوره في النقد العربي، يقول **جابرعصفور**: «قد لا نجد المصطلح، بهذه الصياغة الحديثة في الموروث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في الموروث، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول» [3]، وهذا الاقتباسيحمل إشارة إلى جهد غير ناقد ، **الجاحظ، قدامة بن جعفر ، عبد القاهر الجرجاني** وغيرهم.

3.3 ابن طباطبا العلوي(ت322هـ)

تناول **ابن طباطبا** الصورة في معرض حديثه عن مشاكلة اللفظ والمعنى، فهي التشابه والاختلاف في الجوهر والعكس صحيح، فربما «أشبه الشيء بالشيء صورة

---

(1)كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص28.

(2)عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معيارا نقديا، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1987م، ص170.

(3)جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص7.

وخالفه معنى وربما أشبهه معنى وخالفه صورة» [1]. والأدب معانٍ حسنة وألفاظ حسنة تحمل تلك المعاني ، «فتحسن [الألفاظ] فيها وتقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعض، وكم من معنى حسن قد شِين بمعرضه الذي أُبرز فيه، وكم معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه»[2]، وأولى الصورة الموسيقية الناشئة من الوزن وإيقاعه اهتماما كبيرا.

4.3 قدامة بن جعفر (ت337هـ)

أركان الشعر عند **قدامة** هي الألفاظ والمعاني، وطبيعته هي المادة والشكل، «الشعر قول موزون مقفّى يدل على معنى» [3]. فالمادة هي المعاني، والصورة هي الصياغة اللفظية، «إن المعاني كلّها معروضة للشاعر، وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر من غير أن يُحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، وإذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة فللشعر منها كالصورة، والمهم بلوغ الشاعر منزلة الجودة، لا كتابته في معان رديئة» [4]. وتبدو الصورة بهذا المفهوم هي الشكل أو الهيئة الخارجية، والمعنى هو المادة، وقد تأثر **قدامة** بفلاسفة اليونان الذين فصلوا بين شكل الشعر ومضمونه، غير أنه أضاف للصورة بعض المقومات، كصحّة «اللفظ والتركيب، وسلامة الوزن، واتساق القافية مما يُعدّ أموراً جوهرية لبناء هيكل الشعر، بل وقف عند مسائل عرضية تُعد مظهر اقتدار الشاعر على الابتكار والإبداع» [5]، مما دفع بعض الدارسين إلى القول: «نستطيع أن نقرر أصالة **قدامة بن جعفر** في إدارته لمصطلح الصورة متحدثاً عن

---

(1) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ص17.

(2)نفسه، ص14.

(3)قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت، ص53.

(4)نفسه، ص53.

(5)بدوي طبانة، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1969م، ص 342.

معاني الشعر وألفاظه» [1]، بينما هي عند **الجاحظ** العملية الذهنية التي تهيئ النص الشعري.

5.3الرّماني(ت386)

حاول **الرّماني** تطوير فكرة **الجاحظ** عن التصوير الشعري وربطها بالحس البصري لتغدوا أكثر تأثيرا في نفسية المتلقي بتجسيده للأ فكار «تجسيد المعنويات في صورة المحسوسات التي تُرى بالأبصار» [2]. وكان ذلك واضحا في تقسيمه لوجوه التشبيه، فهي: «إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة، وإخراج ما لم تجر به عادة إلى ما جرت به عادة، وإخراج ما لا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بالبديهة، وإخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة في الصفة»[3]، فالرماني يرىأن المبالغة في إيراد الصور البيانية دليل على كبر المعنى، ولا يلتفت إلى الصدق الفني.

6.3 أبوهلال العسكري(ت395هـ)

تطرّق **العسكري** للصورة أثناء حديثه عن حدود البلاغة، قائلا: «والبلاغة كل ما تبلّغ به المعنى قلبالسامع فتمكنّهُ في نفسه لتمكنّه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسنٍ، وإنما جعلنا المعرضوقبول الصورة شرطاً في البلاغة، لأن الكلام إذا كانت عبارته رثَّة ومعرضه خَلِقاً، لم يسمّ بليغاً، وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى» [1]. وهذه إشارة من **العسكري** لأهمية الصورة في النص الأدبي، وماتتركه من أثر في قلب السامع، فللألفاظ «أجساد والمعاني أرواح وإنما نراها بعيون القلوب فإذا قدّمتَ منها مؤخراً أو أخّرت منها مقدّماً أفسدت الصورةَ وغيّرت المعنى» [2]. وجمال المعنى يكمن في حسن

---

(1)كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص33.

(2) محمد إبراهيم عبد العزيز شادي، الصورة بين القدماء والمعاصرين، مطبعة السعادة، القاهرة، ط1، 2003م، ص 18.

(3) الرماني، النكت في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط3، 1976م، ص74.

التأليف والتركيب، ونلمس تأثير أفكار **الرماني** حول الصورة في **أبي هلال العسكري** الذي راح يترسّم خطاه حرفيا، غير أنه جعل الصورة البصرية معيار جمال الاستعارات، لأنها تُخرج ما لا يُرى إلى ما يُرى.

7.3 ابن رشيق المسيلي(ت465هـ)

أحسن الوصف عند **ابن رشيق** هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات، فإذا دققنا في حد الوصف وحسنه ألفيناه حدا للصورة وحسنها، فالألفاظ جسم الشعر وصورته، والمعاني روحه، أما الصورة الموسيقية فتتمثل في القوافي والأوزان: «القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يُسَمَّى شعراً حتى يكون له وزن وقافية» [3]. كما أضاف عنصر النية ، قائلا: «إنّ الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية»[4]، وإن كان تأكيده على ضرورة توفُّر النية والقصد في القول الشعري إشارة واضحة للفصل بين الشعر وغيره.

8.3 عبد القاهرالجرجاني(ت471هـ)

انفرد **الجرجاني** في دراسة الصورة عن سابقيه من النقاد والبلاغيين العرب بمنهج متميز، على الرغم من إفادته من جهودهم، في كتابيه "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز"، حينربطالصورة بدوافع نفسية إضافة إلى الخصائص الذوقية والحسية، حيث تجتمع هذه الخصائص عبر وشائج وصلات حيّة لتعطي الصورة شكلاً ورونقاً وعمقاً مؤثراً، فللتمثيل « إذا جاء في أعقاب المعاني أو أُبرزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته كساها أبّهة وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها وشبّ

---

(1)أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص179.

(2)نفسه: 179.

(3) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، 1981م، ج1، ط5.

(4)ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص119.

من نارها وضاعف قواها في تحريك النفوس ودعا القلوب إليها واستثار لها أقاصي الأفئدة صبابة وكلفاً، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفاً» [1]. لم يهمل **الجرجاني** أهمية الأثر النفسي في تشكيل الصورة، وارتكز تحليله العميق للخلق والإبداع الشعريين على «الذوق الفني المرهف وما تثيره مفردات البيان العربي أو ضروبه الفنية من استجابة فنية في نفس متلقيها»[2]، فتلاؤم الصور وتماسك أجزائها وتناسبها يجعلها أكثر جمالا وتأثيرا، والصياغة تضفي جمالا على المعنى الجيد، والمعنى الهزيل لن تتمكن الصياغة من تشكيله في قوالب مشوّقة، حتى وإن حدث ذلك لبعض الوقت فسوف تتلاشى هذه الصور، و تخلد المعاني الرفيعة التي صيغت بعبارات موحية وبصور بديعة جذابة، «وإنَّ من الكلام ما هو كما هو شريف في جوهره كالذهب الإبريز الذي تختلف عليه الصور، وتتعاقب عليه الصناعات. . . وإنْ كان التصوير قد يزيد في قيمته ويرفع من قدره، ومنه ما هو كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفة، فلها ما دامت الصورة محفوظة عليها لم تنتقض وأثر الصنعة باقيا معها لم يبطل»[3]. وأشاددبور العقل في تشكيل الصورة: «واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا» [4]. فللصورة عنده نوعان ، عقلية وبصرية، ويعدّ**الجرجاني** الناقد الوحيد «الذي حلل النصوص تحليلا دقيقا بذوق جمالي، فهو بذلك سابق لعصره في كثير من الجوانب النقدية وقريبٌ إلى الذهنية النقدية المعاصرة على الرغم من النظرة الجزئية للنصوص»[5].

---

(1)نفسه: ص101.

(2)بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص24.

(3) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1991م، ص20.

(4) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص508.

(5) أحمد دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار طلاس للترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1986م، ج2، ص816.

لقد سبق **الجرجاني** النقاد القدماء حديثا عن الصورة بكل أبعادها من حيث مفهومها، وأهميتها، ومصادرها، وعناصر تكونها ، وأوفى القول في الصورة مفهوما واصطلاحا، لأن التصوير كان أساسا في بحثه البلاغي حين تتبّعَ مصادر ها ووسيلة تشكيلها ومعيار تقويمها، وكان متميزا بخروجه عن جدلية التفاضل بين اللفظ والمعني، فاتسم تحليله العميق للخلق والإبداع على الذوق الفني، وما تثيره مفردات البيان من استجابة فنية في نفس متلقيها، «فبدا البيان العربي عنده قائما على الذوق والتذوّق» [1]. لقد صحّح **عبد القاهر** المفاهيم المضطربة ووضع الأصول الصحيحة، لتغيير ما هو سائد عند سابقيه، «فلم يتعمَّق أحد من النقاد العرب القدماء ما تعمَّقه **عبد القاهر الجرجاني** في فهم الصورة معتمدا في كل ذلك أساسا على فكرته على عقد الصلة بين الشعر والفنون النفعية وطرق النقش والتصوير» [2]. ووسّع مفهوم الصورة متجاوزا الأنواع البيانية المألوفة إلى صيغ أسلوبية مثل التقديم والتأخير، والقصر، والخبر والإنشاء، ونحو ذلك. فكأنّ الصورة بهذا المعنى «إطارعام تتشكل فيه المعاني، وتظهر فيه كل الأساليب الفنية، بيانية وغير بيانية» [3]. فجاء فهمه للصورة على أنها الشكل والمعرض الذي تعرض من خلاله المعاني الذاتية المجردة، والتجربة الشعورية الوجدانية.

9.3 حازم القرطاجني(ت684هـ)

التّخييل عند**حازم** هو: «أن تتمثّل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصوّرها» [4]. فالشعر –

---

(1)بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص24.

(2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، دط، 1973، ص168.

(3)محمد شادي، الصورة بين القدماء والمعاصرين، مطبعة السعادة، ط1، 2003م، ص32.

(4) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، دط، 1966م، ص89.

حسبه – ما يثيرانفعالات المتلقي ويهيج كوامن نفسه، ومن هنا لم تعد الصورة «تشير إلى مجرد الشكل أو الصياغة فحسب، ولم تعد تحوم حول التقديم الحسي، وإنما أصبحت محددة في دلالة سيكولوجية خاصة تتصل اتصالاً وثيقاً بكل ما له صلة بالتعبير الحسي في الشعر»[1]. وفي سياق حديثه عن تشكّل الصورة في ذهن الشاعر، رأى أن كل شيء له وجود خارج الذهن، وعندما يدركه الشاعر تحصل له صورة مطابقة في ذهنه، «وعندما يريد الشاعر أن يعبر عن هذه الصورة الذهنية، فإنه يقيم اللفظ الذي يستطيع أن يعبر به، وأن يوصل ما يريد إلى أفهام السامعين»[2]. وحرص **حازم** على إتمام المعنى باللفظ، لأن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان ، وقد اعتادت النفوس «أن تصور لها تماثيل الأشباح المحسوسة ونحوها على ما عليه ترتيبها، فلا يوضع النحر في صورة الحيوان إلا تالياً للعنق، وكذلك سائر الأعضاء، فالنفس تتكر لذلك المحاكاة القولية إذا لم يوال بين أجزاء الصور على مثل ما وقع فيها، كما تتكر المحاكاة المصنوعة باليد إذا كانت كذلك»[3]. وقد تطوّر مفهوم الصورة عند **حازم** فلم يعد مقصورا على الشكل فحسب، بل شمل كل ما يؤثر في المتلقي، مع إضافة عناصر أخرى للصناعة الشعرية لم تكن مألوفة لدى سابقيه من النقاد، هي: الخيال، والابتكار، والتأثير في المتلقي.

ومما سبق نستنتج أن النقد العربي القديم اهتم بالصورة لأغراض دينية تمثل ت في عرض الإعجاز القرآني، فالمعتزلة تعصبوا للفظ ورأوا الأناقة والجمال في جزالة الألفاظ وجودة سبكها وحسن تركيبها، لأنهم أصحاب جدل يعتمدون على العقل والرأي، ثم طبق البلاغيون هذا المنهج على الشعر فجاءت صورهم الشعرية غير ذات صلة

---

(1) جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 361.

(2)حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص19.

(3) نفسه، ص104.

بنفسيات قائليها. وسار **الرّماني** على خطى **الجاحظ** حتى تقاربت التع اريف وتشابهت العبارات، فراح يح اكي ما قرّره **الجاحظ** ويتناوله بالكشف والإيضاح. أما **ابن طباطبا** فجمع بين اللفظ والمعنى ميزانا للقيمة الفنية، حين رأى أن الشعر يسمو بسموهما ويتراجع تبعا لهما، واتبعه **قدامة بن جعفر** في نقد الشعر متحدثا عن اللفظ والمعنى، وجعلهما قسيمين في تحمل مظاهر القبح وملامح الجودة، لكن **ابن رشيق** اعتبر اللفظ والمعنى شيئا واحدا متلازما ملازمة الروح للجسد، وقد لاقى هذا الاتجاه قبولا لدى كثير من النقاد المحدثين، غير أن **عبد القاهر الجرجاني** أدرك سر العلاقة بين الألفاظ والمعاني، ورفض القول بإيثار أحدهما على الآخر، فقال بالنظم تارة وبالتأليف تارة أخرى، وبذاك حاز قصب السبق في هذا المجال من خلال فهمه لطبيعة الصورة، التي عدّها مرادفة للنّظم أو الصياغة، فنظرية النّظم عنده لا تعني رصف الألفاظ بعضها بجانب بعض بقدر ما تعني تَوَخِّي معاني النحو التي تخلق التفاعل والنماء داخل السياق. أما **حازم القرطاجني** فقد استفاض في حديثه عن الاستعارة ، ورأى أنها تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة من الفائدة.

والملاحظ أن دراسة القصيدة في النقد التقليدي ليس لديها تصور شمولي، بل خضعت لتطبيقات معجمية أو نحوية أو بلاغية، ودرست الصورة دراسة جزئية في بيت أو بيتين، وذلك لفصل النقاد والبلاغيين بين شكل العمل الفني ومحتواه ، وما ترتب عن ذلك من النظر إلى الصورة باعتبارها جانبا من جوانب الصياغة الشكلية الطارئة على معنى سابق عليها ، فأدى البحث في هذه الثنائية إلى إهمال الأبعاد الجمالية الناتجة عن ائتلافهما وامتزاجهما.

ولما كانت الصورة في الموروث الشعري توظف لغة إيحائية وطاقة تخييلية ونفسية، بات من الضروري التعامل مع التراث الشعري وفق أحدث النظريات النقدية التي رصدت به لوحات فنية بديعة، في حين ظلَّت تقنيات النقد التقليدي ذات فاعلية.

4. الصورة الفنية في المذاهب الأدبية

لا يزال موضوع المذاهب الأدبية حيا يستأثر باهتمام الأوساط الأدبية، ويشكل قاعدة أساسا لا غنى لأي مثقف وباحث عنها، وما نفتأ نتحدث في معالجتنا أمور الأدب، عن الرومانسية والواقعية وغيرهما، لأنها تيارات فنية عالمية ، وميراث مشترك للإنسانية جمعاء، تركت تأثيرا في تاريخ الفن والنقد العالمي، ولأجل ذلك أرى أنه لابدّ من التعريج على هذه المذاهب ونظرتها للشعر خاصة ، فمجال الشعر هو الشعور «سواء أثار الشاعر هذا الشعور في تجربة ذاتية محضة يكشف فيها عن جانب من جوانب النفس ، أم نفذ من خلال تجربته إلى مسالة من مسائل الكون أو مشكلة من مشكلات المجتمع تتراءى من ثنايا شعره وإحساسه، فإثارة الشعور والإحساس مقدّمة في الشعر على إثارة الفكر »[1]، غير أن الاختلاف الموجود بينها ، يمكن أن يرد إلى ثلاثة أسس منها الخيال، فكل المذاهب الأدبية تقول بوجوده ولكنهم يختلفون في تقديره. ثمّ غاية الشعر ، هل هي المتعة؟ أم الإصلاح؟ أم غيرهما؟ ثمّ الشكل والمضمون ، فقد تحيزت بعض المذاهب للشكل وأخرى للمضمون، في حين حاول بعضها الجمع بينهما[2].

1.4الكلاسيكيةClassicisme

أقدم المذاهب الأدبية الأوروبية يدعو إلى التشبث بالأصول القديمة الموروثة عن الأدب اليوناني، نشأ في أوروبا بعد الحركة العلمية، واهتم بأصول الشعر القديم، واكتملت ملامح الكلاسيكية من الناحية النظرية والتطبيقية في النصف الأول من القرن السابع عشر الميلادي عندما وضع الشاعر والناقد الفرنسي " **بوالو** " أسس المذهب الكلاسيكي التي ضمّنها كتابه المسمى "فن الشعر" عام 1647م. موازنا بين الألفاظ

---

(1) محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط، ص58.

(2) ينظر إحسان عباس، فن الشعر، ص119.

والمعاني، وحافظت الكلاسيكية «على الصياغة اللغوية وفصاحة التعبير في غير تكلف ولا زخرفة لفظية» [1]، ومما تجدر الإشارة إليه أن الاتجاه الكلاسيكي حدَّ من حرية الخيال.

والأدب الكلاسيكي أدب موضوعي، فليس للأديب أن يطلق العنان لأحاسيسه، ومشاعره؛ لأنها في جوهرها ذاتية محضة، وهو لا يتوغل في الأعماق النفسية، أما شخصية الأديب فيجب أن تغيب في عمله، لأنه يسجل ما هو عام مشترك بين الناس ، والشعرلغة "العقل" فلابد أن يبرأ من الخيال الجامح والنزعات الفردية، والعواطف الجياشة، فللشاعر « يثير في تجربته الشعور من وراء عرض الحالة النفسية ، وذلك بالوسائل الفنية في الصور والصياغة، ولا يستلزم ذلك أن يكون الشاعر في عمله الفني ثائر الشعور، بل إن قوة الانفعال وثورة الشعور لا يتيسر معها إنتاج فني ذو قيمة ، فلا بد من فترة تهدأ فيها المشاعر ، لتختمر الأفكار التي يؤلفها الشاعر عن طريق تأمله في تجربته »[2]، وعلى الشاعر أن يسجل في شعره ما هو مشترك من خواطر بين الناس كما يقتضيه المنطق والفكر.

ولا يعني هذا أن الكلاسكيين قد تجاهلوا تماما العواطف، أو دعوا إلى كبتها، وإنما كانت دعوتهم إلى السيطرة عليها. أما الصورة الفنية فقد درسوها «ضمن عالم المعرفة في جملتها وفي ضوء تحليل الفكر وتميُّزه عن الخيال. وهاهنا يبرز التباين التام بين دراسة الصورة في نظرية النقد العربي ومذهب المدرسة الكلاسيكية »[3]، والعقل الذي تصدر عنه الكلاسيكية ليس هو العقل الجاف الجامد الذي لا يتفاعل مع الأدب، وإنما هو عقل منفعل وحساس استطاع أن يفجر في الأدب الكلاسيكي تحليلات دقيقة

---

(1)محمد مندور، الأدب ومذاهبه، دار النهضة، القاهرة، ، ط2، 1957م، ص41.

(2) محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص60.

(3)كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص58-59.

للعواطف الإنسانية الحارة التي لا تزال تهزّ الوجدان، وهذا العقل يلتقي فيه الخيال والتفكير والإحساس في مزاج متزن، ويحقق المتعة الفنية والفائدة في آن واحد، بلغة جزلة قوية لا أثر فيها للركاكة أو العامية ، ليكون الأسلوب فخما رفيعا عنوانه الفصاحة، وسمته السمو والجلالة؛ لأنه يخاطب الطبقة الراقية في المجتمع.

ولما كانت الكلاسيكية مبنية على الفلسفة العقلية، فقد اتّسم أدبها بالوضوح والفصاحة وجودة الصياغة اللغوية، والابتعاد عن التعقيد والالتواء، مع الاعتدال في التفكير وتجنب كل إسراف عاطفي وجموح في الخيال، هدفها التعبير الجيد عن المعاني الواضحة «كان اعتمادها الأساسي على العقل الواعي المتزن الذي يكبح الغرائز والعواطف ويسيطر عليها، ولذلك نجدها مرتكزة على العقل رافضة للعاطفة، متميزة بالقسط والاعتدال» [1]. وفي ظل الكلاسيكية راج الشعر المسرحي و تراجع الشعر الغنائي.

أما الخيال عند الكلاسيكيين «ليس وسيلة للهروب بل وسيلة لإدراك ما يخفى من أسرار الحياة العميقة التي لا تدركها الحواس، ولا يلحظها العقل المنطقي الرياضي» [2]، وهو يمثل نوعا من المعرفة في أدنى درجاتها ، «وليست الصورة التي تنتج عنه سوى فكرة مضطربة ، لا يمكن أن تؤدي بذاتها إلى الفكرة الصحيحة. فعالم الخيال هو عالم المعارف الزائفة الناقصة»[3]. ويجب أن يظل الخيال «تحت وصاية العقل ، لأن الخيال في ذاته "غريزة عمياء"، وهو "قسمة مشتركة بين الإنسان والحيوان" ولذا أشادوا بسلطان العقل في أجناس الأدب جميعا ، ومنها الشعر الغنائي »[4]. فللأدب ليس بحاجة إلى

---

(1) نفسه، ص45-46.

(2)كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص14.

(3)نفسه، ص59.

(4)نفسه، ص64.

المجازات إلا بالقدر الذي يحرك النفس ويثيرها للتعرف على الحقيقة « والصورة "مادية" عندهم لأنها نتاج تأثير الأشياء الخارجية في حواسنا . فالانطباعات المادية التي تنتج في الذهن عن طريق الحواس هي سبب الوعي، وتبدو تلك الانطباعات بمثابة علامات تثير في النفس بعض المشاعر ، وليست هذه المشاعر سوى فرصة لتكوين الأفكار بواسطة الذاكرة وتداعي المعاني ولكن الأفكار نفسها طبيعية فينا وليس مصدرها المباشر هو الصورة ، بل الإدراك؛ لأن الصورة مادية »[1]،ويهتم الشاعر بالحقائق الكونية والاجتماعية لكن بحسب صداها في النفس، ولكن التقليل من شأن الخيال كان خطرا على الشعر الغنائي ، «فنضب فيه الخيال وتوالت صوره على جلاء المعاني المطروقة»[2]. وبهذا هزل شأن الشعر في الأدب الكلاسيكي.

ويعدّ**محمود سامي البارودي** رائد الكلاسيكية – مدرسة الإحياء – في الشعر العربي، التيانضوى تحت لوائها شعراء كبار من أمثال **خليل مطران** و**حافظ إبراهيم** و**أحمد شوقي** وسواهم، وأما صورهم الفنيةفظلت راسخة في بنائها على مقومات الاحتفاظ بالمعنى اللغوي للكلمة ومسايرة المدلول المنبثق عن هذا المعنى والملازم إياه، ولذا بقيت الصورة تمثل الدرجة الدنيا للمعرفة، إذ يستعين بها الإدراك ابتداء عن طريق التداعي ، ولكنه لا يلبث أن يتجاوزها إلى درجة المعرفة العليا الممثلة في الأفكار التجريدية ، والإدراك قوة تجريدية مستقلة عن صور الحس، وبذلك هوّنوا من شأن الخيال والصورة.

2.4الرومنسية Romantisme

قامت الرومنسية على أنقاض الكلاسيكية أوائل القرن التاسع عشر في انجلترا أولا ثم في ألمانيا وفرنسا، وأخيرا فيإسبانيا وإيطاليا. وترتكز فلسفة الرومانسيين على العاطفة، والقلب منبعها، فهو موطن الضمير الذي يميز الخير من الشر عن طريق الإحساس

---

(1)محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص58-59.

(2)نفسه، ص66.

والذوق، أما الجمال فهو دعامة كل نشاط إنساني، والذوق هو السبيل الموصل إليه، والإبداع عند الرومانسيين ذاتي خاص يتغنى بمشاعر وخواطر المبدع مهما كانت قيمة موضوعاته، والمجتمع الرومانسي مثالي لا أثر فيه للطبقية أو الظلم والطغيان، فإذا كانت غاية الكلاسيكية تربية المجتمع عن طريق تلقين الفضائل الدينية والاجتماعية، فإن الرومانسية تهدف إلى نشر العدل والتحرر الفكري والسياسي.

اتجهت الرومانسية إلى الفرد وتغنت بآلامه وعذابه، ويأسه، وقسوة الواقع، ومجّدت حريته في الفن والأدب، والسياسة، والاجتماع وأطلقت العنان لخياله، وهيتنظر إلى الأدب على أنه إنتاج الفرد وعبقريته، وتجحد الاتجاه العقلي الذي مجّده الكلاسيكيون، وتستبدل به العاطفة والشعور، والقلب منبع الإلهام وموطن الضمير والهادي الذي لا يخطئ.

أما الأديب الرومانسي فيستلهمالطبيعة ويتحدّ بها، فتغدو حية تعيش وتعبر عن آلامه، وتحس بإحساسه، وتتفاعل معهوتحرّك مشاعره، ويجد في أحضانها الحب، والعطف، والرحمة والسلوان، لهذا كان وصف الطبيعة يحتل حيزا كبيرا في إبداعهم بأسلوب سهل بسيط بعيد عن الفخامة، أما موضوعاتها فهي ذات طابع محلي شعبي في لغة سهلة بعيدة عن التعقيد والغرابة، قريبة من لغة الحياة اليومية. « اتجه الفلاسفة في القرن الثامن عشر –خاصة في النصف الثاني منه – إلى الاعتداد بالصور التي تكشف عن خواطر الشاعر ومشاعره، لأنها مظهر الجمال في التصوير الفني. وبذلك تهيأ للاتجاه الرومانتيكي أن ينهض ويستقر على أنقاض الكلاسيكية »[1]. ولم يتم هذا النصر للرومانتيكية بين عشية وضحاها؛ لأنه كان نتيجة «تمخضت عنها جهود الفلاسفة والنقاد قرابة قرن من الزمان ، فيه تطورت الأسس الجمالية للفن والمعايير العامة لنقد الشعر، كما تغير مفهوم الشعر نفسه ، وتبع ذلك اعتبارات فنية واجتماعية في الصورة

---

(1)محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص71.

الأدبية، حققت بها الرومانتيكية ثورة في الشعر العالمي كلّه »[1]. فتغيرت النظرة إلى الخيال ووظيفته في توليد الصورة. «وسمت مكانة الشعر الغنائي على حساب الشعر الموضوعي »[2]، وبات الخيال وظيفة النفس التي لا غنى عنها ، فأثرى ذلك الصور الفنية، وبها أثّرت الرومنسية في الشعر العالمي ، ولا يزال كثير من الصور حيّا في شعر المذاهب التي تلت الرومنسية، ومن نتائج ذلك «عضوية الصورة. ذلك أن الشعر الغنائي لا يعتمد على الحدث، ولكن على الصور. . . ولكل صورة في القصيدة وظيفة تتعاون بها مع قريناتها من الصور الأخرى، كي تحدث الأثر الذي يهدف إليه الشاعر ، فمكانة الصورة في القصيدة تقابل مكانة الأشخاص في الشعر المسرحي أو الملحمي عند الكلاسكيين»[3]. والصورة العضوية وسيلة الكشف عن الحقائق النفسية ، والخلجات الشعورية، عن طريق الحدس والخيال ، والقصيدة الرومنسية وحدة حية نامية بصورها الذاتية المتآزرة على خلق الشعور، وطبيعي أن يكون للصور الذاتية مضمون اجتماعي له صلة بالفرد والمجتمع والقيم السائدة.

لقد وجد الشعراء العرب في ظل الرومنسية متنفسا وملاذا عبرو ا من خلاله عما يجيش في صدورهم من ضيق وعنت من جهة، وعن آمال شعوبهم من جهة أخرى. ونشأت عنها مدارس أدبية أهمها:

---

(1)نفسه، ص71.

(2)نفسه، ص74.

(3)محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص78-79.

1.2.4الرابطة القلمية

تأسست سنة 1920م بزعامة **جبران خليل جبران** ، وضمّت أبرز أدباء المهجر وأغزرهم إنتاجا مثل **نسيب عريضة** و**إيليا أبي ماضي** و**ميخائيل نعيمة** صاحب "الغربال" الذي ضمنه المبادئ التي ارتكز عليها الرومانسيون.

2.2.4 مدرسة الديوان

تأسست هذه المدرسة سنة 1921م وروادها **عبد الرحمن شكري** و**عباس محمود العقاد** و**إبراهيم عبد القادر المازني** . وقد اهتمت هذه الطائفة ببعث القديم الأصيل وبجودة التعابير. و ملأوا أندية الأدب ومجالس الدروس النقدية والبلاغية، وغرسوا من حيث يدرون أولا يدرون ميلاد مدرسة شعرية جديدة هي مدرسة الديوان، «المعروف أن مؤسسي مدرسة الديوان وأتباعها من الشعراء تجمعهم الثقافة النقدية الانكليزية المعاصرة، وتقود مخيّلاتهم مبادئ الشعراء الرومانتيكين ونظراتهم في فهم الشعر وتقويم عناصره العاطفية والخيالية والفكرية»[1] وتحليل صوره الفنية.

3.2.4 جماعة أبولو

أسسها الشاعر **أحمد زكي أبو شادي** ، وضمت شعراء الوجدان في العالم العربي، من**هم إبراهيم ناجيوعلي محمود طه** وغيرهم.

لقد وجد الرومانسيون على اختلاف إبداعاتهم في صورة الحب الحزين والمحروم الذي ينتهي إما بفراق وإما بموت معادلا موضوعيا ليأسهم في الحياة وعجزهم عن التصدي للواقع. ورأت هذه المدرسة «أن الشعر يعبّر عن العواطف والخيال والوجدان والذوق السليم، وقد حاول شعراؤها الاقتراب من فكرة الخيال الخلاق»[2]. أما صورة الإنسان في

---

(1)نفسه، ص487.

(2)السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت1ط1984م، ص15.

أدبهم فهو فرد سلبي حزين، لقد تمكنت الرومانسية منإعادة مكانة الشعر ووظائفه ومكوناته الأصلية، بنبذ لغة العلم والواقعية الجافة، وحددت طبيعة الشعر الفنية التصويرية، فجعلته تعبيرا عن الإنسان والحياة والطبيعة، وفتحت أمامه آفاقا جديدة، تنظيرا وإبداعا، بعدما نُودي بموت الشعر في زمن الاكتشافات العلمية، ونتيجة للخيال الصادق الطليق ، اكتملت الصبغة الفنية الذاتية للصور ، وتمسك الرومنسيون بأساليب عقيمة لا تفيد فن الشعر قدر ما تفيد صنعته فاعتمدوا على تكرار أدوات التشبيه والتصوير ، وألبسوا الفكرة الواحدة ألوانا متعددة ليثبتوا براعتهم ، وانجرفوا وراء شكليات وصفية لا تحتملها المواقف الشعورية ، «إن الصورة الفنية الإيجابية بخلاف الصورة الفنية السلبية وسيلة لا هدف ، وسيلة للتعبير والخلق والإبداع وليست هدفا للزينة والزركشة والتلوين »[1]. وقد ثارت المذاهب التي تلت الرومنسية على بعض هذه الأصول الفنية، ولكنها أبقت على الكثير منها.

3.4الواقعية Realisme

ظهرت المدرسة الواقعية الغربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي متأثرة بالنهضة العلمية والفلسفة العقلانية، فكان الاتجاه الجديد ثورة على الرومنسية، وقد «استمدت أسبابها من طبيعة التقدم العلمي في القرن التاسع عشر وخاصة ذلك التقدم البيولوجي الذي تمثل في نظرية التطور. وبعد أن أبلغت الرومانتيكية الإنسان إلى موقف البطولة ، عاد العلم يقرنه بالحيوان الأعجم ، ويصوره صغيرا خاضعا للقوى المختلفة من حوله ، ويعلمه أن الإنسانية عبد للوراثة والبيئة »[2]. وكردّ على الرومنسية التي تدعو إلى الإبداع الأدبي تحول اهتمامه إلى الداخل بفعل تغير النظرة إلى الشعر

---

(1) نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص199.

(2) إحسان عباس، فن الشعر، ص49.

والواقع، «لقد شهد النصف الثاني من القرن العشرين تنازعاً بين اتجاهين من الأداء، الاتجاه الرومانسي والاتجاه الواقعي الجديد» [1]. لأن هشاشة الرومانسية وميوعتها «لم تمكنها من مواجهة رياح المتغيرات العميقة التي كانت سنوات الحرب العالمية الثانية تتمخض عنها، وهكذا ألهمت تلك المتغيرات جيل الشعراء الشباب رؤية أبعد للعالم» [2] وأوثق صلة بالنفس والمجتمع والحياة.

تتحدث الواقعية بلسان الطبقات الفقيرة والفئات المسحوقة التي حُرمت اقتصاديا وتعليميا، وترى الحياة في أصلها شرا ووبالا، بينما هي من منظور المثالية خيرا وسعادة، ويتوجّب على الأديب الواقعي أن يلاحظ الأحداث والوقائع في الطبيعة، ويرتبها ترتيبا يوجه بها الظاهرة التي يلحظها، لتنتهي إلى النتيجة التي ينشدها مع إخضاعها للتجربة؛ لأن غاية الواقعيين أن يصبح الإنسان سيد الطبيعة في مجتمع تسوده العدالة، ومن ثم كان الأديب عندهم أكثر أمانة في معالجة موضوعاته وتصوير بيئته، وكان للأدب الواقعي مبادئ«في بناء الصورة الفنية، ولعل تلمّس هذه المبادئ يقتضي مسايرة ذلك الأدب في ترسخ أسسه مصدرا ولغة» [3]. وقد آثر الأدباء الواقعيون النثر واتخذوا من القصة والمسرحية أسلوبا لهم على عكس الرومنسيين الذين اتخذوا من الشعر صورة لأدبهم.

وعلى الرغم من الموضوعية التي دعا إليها الواقعيون فقد اتسم أدبهم بطابع تشاؤمي لمبالغتهم في تشخيص الآفات الاجتماعية إلى درجة يستحيل معها تغيير هذا الواقع، وعلى هذا كانت الواقعية أقل احتفاء بالصور الفنية التي راجت لدى الشعراء

---

(1) محسن أطيمش، دير الملاك، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، د.ط، 1982م: ص22.

(2) عدنان حسين العوادي، لغة الشعر في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الثقافة والنشر، د.ط، 1985م: ص363.

(3)عدنان حسين العوادي، لغة الشعر في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، ص90.

الرومنسيين، فلم تعن «الواقعية بالصورة، ورأت فيها ضربا من ترف فكري أو عقلي لا يعبر عن لغة الواقع ولا يتحدث بلسانه»[1]، وبذلك اختفت ذات الأديب.

الواقعية في الأدب العربي الحديث

نشأت في النصف الثاني من القرن العشرين، إلا أن الأدباء الواقعيين العرب سلكوا لأنفسهم مسلكا خاصا مستوحى من واقع المجتمعات العربية بمشكلاتها الاجتماعية والسياسية، فراحوا يكشفون عيوب المجتمع ويصورون مظاهر البؤس والحرمان، وغايتهم من كل ذلك الإصلاح. ويعتبر **محمود تيمور** من رواد الواقعية في الأدب العربي من خلال مجموعات قصصية رصد فيها العيوب الاجتماعية وصور فيها حياة الكادحين في الريف والمدن، ثم جاء **طه حسين** وكتب "المعذبون في الأرض" مبيّنا رفضه لمظاهر البؤس والحرمان التي يتخبط فيها جلّ الشعب المصري، أما **توفيق الحكيم** فقد صور في "يوميات نائب في الأرياف" حال الفلاح المصري الذي أثقل كاهله الجهل والمرض والاستبداد . كما تجلى هذا الاتجاه عند **يحي حقّي** في مجموعته القصصية "دماء وطين" و **عبد الرحمن الشرقاوي** في روايته "الأرض"، وفي الأدب الجزائري ظهرت الواقعية بوضوح في الروايات المكتوبة باللغة الفرنسية وصوّر أصحابها حياة البؤس والشقاء التي يعيشها معظم فئات الشعب الجزائري ، كرواية "ابن الفقير" **لمولود فرعون** التيعبّرت عن حياته المعدمة وحياة الفلاحين البائسة. كما صور **محمد ذيب** في روايته "الحريق" المجتمع الجزائري الذي عمل المستعمر وعملاؤه على تجويعه وتجهيله وإذلاله.

وما قيل عن القصة والرواية يقال عن الشعر الذي عبّر بقوة وصدق عن معاناة الشعب الجزائري مثلما تجلى في أشعار **مفدي زكريا** و**محمد العيد آل خليفة**، ومن الواقعية الشعرية

---

(1) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص50.

ما يصف العالم من خلال الإنسان«والإنسان هنا أعم من ذات الشاعر ، من حيث هو فرد ، فالخواطر الذاتية تبدو ذات دلالة عميقة على الوعي العام الجماعي في آفاقه ومخاوفه، وأصحاب هذا الاتجاه يتحاشون شعر المناسبات العابرة»[1]. ومن الواقعية ما ينغمس في الحوادث العامة والمناسبات ، ولكنها حوادث ذات طابع إنساني عام ، أو وطني، ويغلب عليهم جميعا طابع التشاؤم والسخط.

4.4مذاهب أدبية أخرى

إضافة إلى المدارس السابقة الذكر، فقد نشأت اتجاهات أدبية أخرى، وإن كانت أقل رواجا، منها:

1.4.4البرناسية:

أو مدرسة "الفن للفن" ظهرت بفرنسا في منتصف القرن التاسع عشر كردّ فعل مباشر على ا لرومنسية، رائدها هو **لوكنت دي ليل 1818– 1894م.** وأخذ المذهب البرناسي هذا الاسم «من جبل البرناس ، وهو مقام أبولو إله الشعر ببلاد اليونان ، وكانت إحدى قممه أيضا مثابة لباخوس إله الخمر. وإنما تسمى الشعراء الذين ينتمون إلى هذا المذهب باسم البرناسيين اعترافا منهم بأنهم يستمدون وحيهم من رب الشعر مباشرة»[2]، ويرى البرناسيون أن الأدب غاية في حد ذاته وليس وسيلة، ومن ثم هام شعراؤه م في عالم الطبيعة، يصورون الجمال الموضوعي فيها مجردا من كل غاية اجتماعية أو سياسية، ودون الالتفات إلى المشاعر الخاصة، ولا تعترف البرناسية إلا بالصورة المرئية المجسمة أو ما يسمى (بالبلاستيكية) بعيدا عن نطاق الذات الفردية، وكانت عناية البرناسيين بالصورة في الشعر «أكثر من عناية الرومانتيكيين ، على أنهم اتفقوا مع الرومانتكيين في أن الصورة الشعرية تقوم في الشعر مقام الشخصيات في

---

(1)محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص112.

(2)إحسان عباس فن الشعر، ص52.

المسرحية ، وهي وسيلة نقل الأحاسيس والمشاعر من منطقة التجريد إلى منطقة التجسيد »[1]. وقد ثار البرناسيون على مبدأين رومنسيين في الصورة الشعرية: «مبدأ الذاتية ، ومبدأ الثقة في الإلهام وإهمال الجهد والصنعة في صور الشعر ، فرأوا أن الصور الشعرية يجب أن تكون موضوعية ، تعبر عن مشاعر وحالات نفسية وأفكار عامة تختفي شخصية الشاعر وراءها ، ولا تظهر ظهورا مباشرا ، كما رأوا أن الصورة غاية في ذاتها ، ليست وراءها غاية أخرى ، ولذا يجب أن يحتفي الشعر بها ، أكثر من احتفائه بإظهار مشاعره كما كانت الحال عند الرومانتيكيين »[2]. وقد ذهب البرناسيون في الاهتمام بالصور إلى أبعد مدى ، فلا قيمة للفكرة عندهم إلا في صورتها الفنية الكاملة «صورة فكرة من الأفكار ، ولكن المرء الذي يفكر بكلمات تجريدية لا يصل أبدا إلى ترجمة فكرته في صورة، إنه على أكثر تقدير يصل إلى تقييد فكرته في تعبير عام مبتذل »[3]، وقد احتفوا بالصور في الشعر الغنائي وبالوحدة العضوية ، ونتيجة لذلك «كانت الصور في شعرهم وصفية ، يسجلها الشاعر أمام المنظر الطبيعي ، أو اتجاه الموضوع الذي يعالجه ، بوصفه شاهدا على ما يرى ، وكأن شعره مرآة تتراءى فيها الأشياء كما هي، أو كأنه متفرج يصف لك في أمانة دقائق ما عرض له ، فالصور فيه مقصودة لذاتها ، والوصف لذات الوصف »[4]، ولطالما قارنوا الشعر بالنحت ، وكانت صلة الشعر بالنحت أقوى عندهم من صلته بالرسم أو بغيره من الفنون التشكيلية ، ولا يفرقون بين الفكرة والشكل، وصورهم موضوعية ذات صبغة علمية وليست ذاتية حالمة.

---

(1)محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص90.

(2)نفسه، ص91.

(3)محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص102.

(4)نفسه، ص104.

2.4.4الرمزيةSymbolisme

ظهرت الرمزية في فرنسا «في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في الوقت الذي ظهر فيه مذهب "البرناسيين" ومذهب "الفن للفن" وكان ظهور هذه المذاهب الثلاثة كرد فعل للرومانتيكية التي أسرفت في استخدام الأدب، وبخاصة الشعر، كوسيلة للتعبير عن المشاعر الشخصية والعواطف الخاصة» [1]. ويؤمن الشاعر الرمزي بعالم الجمال المثالي، وينكر الأشياء الخارجية المحسوسة فهي–في نظره– ترمز للحقائق المثالية البعيدة، ولا يسعى إلى نقل المعاني والصور المحدودة، وإنما يعمل على نقل الحالات النفسية المستمرة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوضعية. وتقوم الرمزية على ثلاث قوى: «العقل والضمير والنفس ، فالأولى معنية بالصدق والثانية بالواجب والثالثة بالجمال، ولذلك فإن النفس هي المسؤولة عن الشعر ، فهو يصدر عن النفس ، وغايته كشف الجمال ، ولا علاقة له بالحق أو بالأخلاق »[2]. وقد بشر الرمزيون بالفوضى في مدركات الحواس المختلفة ، ومن أعلام الرمزية في فرنسا **ستيفان مالارميه** و**رامبو** ، وترمي الرمزية «إلى الإيحاء بدل الإفصاح، والتلميح بدل العرض، وسبيلها الأول إلى ذلك هو الموسيقى التي تنبعث من جرس الأصوات وانسجاماتها وموسيقى التراكيب، مع فطنة دقيقة إلى وقع العناصر الموسيقية المختلفة وارتباطها بالمعاني المتباينة» [3]. ولا تقف عند حدود الصورة كالبرناسية ولكنها تسعى أن يتجاوزها الفنان إلى أثرها في أعماق النفس أو اللاشعور.

ابتدع الرمزيون وسائلهم الخاصة في التعبير، كتصوير المسموعات بالمبصرات، والمبصرات بالمشمومات، وهو ما يسمى بـ"تراسل الحواس" ورأوا فيه مظهرا مخصّبا للغة

---

(1) محمد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر للنشر والطباعة والتوزيع، الفجالة، القاهرة، 1973م، ص112.

(2) إحسان عباس، فن الشعر، ص54.

(3)نفسه، ص112.

وتكسير رتابتها، ودعوا إلى الاحتفاء بالإيقاع الإيحائي الكامن في الأصوات والكلمات والتراكيب، والنزوح إلى المفاجأة والدهشة والدلالة الغير متناهية، كما «وثقت الصلة بين الشعر والموسيقى، وتعمقت في طرق الإيحاء ، فأثرت في النقد والشعر العالميين تأثيرا أعمق وأشمل »[1]. وينكر الرمزيون على اللغة « قدرتها على أن تنقل إلينا حقائق الأشياء ، وقالوا: أنها لا تعدو أن تكون رموزا تثير الصور الذهنية التي تلقيناها من الخارج أو كونّاها من الجمع بين أشتات من الصور التي تلقيناها من ذلك الخارج ، وعلى هذا الأساس لا تصبح اللغة وسيلة لنقل المعاني المحددة أو الصور المرسومة الأبعاد ، وإنما تصبح وسيلة للإيحاء »[2]. ومن هنا رأوا أن الأدب لا يسعى إلى نقل المعاني والصور المحددة، وإنما يسعى إلى نقل حالات نفسية من المبدع إلى القارئ ، أو على الأصح الإيحاء بها ، وألحوا على موسيقى الألفاظ دون الاهتمام بقواعد اللغة البنيوية والدلالية.

وأوجد الاتجاه الرمزي لنفسه مجالا واسعا في الشعر العربي ومن أبرز رواده الشاعر اللبناني **سعيد عقل** ، **وجورج صبيح** و**إيليا أبي ماضي** وغيرهم من الشعراء المهجريين.

3.4.4 السريالية Surrealisme

بدأت السريالية من حيث انتهت إليه المدرسة الرمزية فهدمت تلك الضوابط؛ لأنها حركة «ذاتية نفسية صافية يقصد بها التعبير إما شفاهة وإما كتابة ، أو بأي طريقة أخرى، عن العمل الواقعي للفكرة ، يمليها الفكر في غياب كل مراقبة ، يمارسها العقل ، بعيدا عن كل انشغال جمالي أو أخلاقي »[3]. ومن مبادئها ، الاهتمام بالحلم ومنطقة

---

(1) محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص109.

(2) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص105.

(3)كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص118.

اللاشعور في الإنسان، والتفرقة بين الذات والأنا، فالأنا هو الشيء الظاهري أما الذات فهي الأعماق، والفكر الإنساني قادر على أن يبلغ حالة تتصافى فيها المتناقضات [1]. وأصبحت اللغة الشعرية بين يدي الشاعر مرنة يمكن أن يجسد أو يشخص بها ، وقد أعادت السريالية «لبعض الناس نظرة الطفل في حب القدر والحظ والإيمان بالمكتوب وفتحت أمام الشعر مناحي نشاط جديد ، ولكن اعتمادها على مطلق اللاوعي والهذيان الحلمي والضحك الأسود وما أشبه يعني أنها ترتكز على وسائل قاصرة عن التعبير الشعري الصحيح الأصيل »[2]، كما درستالسريالية الصورة على أساس أنها جوهر الشعر ولبُّه، وجعلت منها فيضا يتلقَّاه الشاعر نابعا من وجدانه، ورأى السرياليون في المخيلة «وسيلة المعرفة الوحيدة، وسبيل إدراك العالم من دون العقل والحدس والمنطق ، وهي لا تناقض الحقيقة ولا تنقضها ، فالمخيلة هي الواقع كما يبدو وقبل أن تطوّقه وتحدده قوالب المعطيات الحسية أو المادية ، وما يدور في المخيلة إنما هو موجود وفعلي وإن كان الواقع يضيق عنه ولا يستوعبه ولا يقبل به »[3]. وبذلك تأتي الصورة خيالية حالمة تركز على مجال اللاشعور في دراس تها، ونتيجة لهذا بدأت الصورة السريالية ذاتية محضة، لا صلة لها بالصور التقليدية والقيم المألوفة في التعبير.

5. الصورة الفنية في النقد الحديث والمعاصر

إن مصطلح الصورة قديم حديث في الوقت ذاته. قديم؛ لأنه يضرب بجذوره إلى **أرسطو** وإلى كتابه "فن الشعر". وحديث ؛ لأنه أصبح الموضوع الأثير لدى النقاد المحدثين والمعاصرين الذين اختلفوا في طريقة تناوله وعرضه. فكان اهتمامهم بالصورة اهتماما كبيرا كونها متصلة بنظرية المعرفة الإنسانية بجانبيها الفلسفي والأدبي، ووجدنا في

---

(1) ينظر، إحسان عباس، فن الشعر، ص90.

(2) نفسه، ص91.

(3) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص49.

العصر الحديث «بعض الشعراء الكبار الذين تحدثوا عن الشعر بدوا وكأنهم يتحدثون عن الصورة وحدها، وذلك تأكيداً على أهميتها البالغة في القصيدة» [1]. بيد أن المصطلح ظل غامضا عصيا على التحديد، لأن كل ناقد تناوله من خلال مرجعيته المعرفية، أو مذهبه الأدبي ومنهجه النقدي . وتناول النقد الحديث الصورة من عدة زوايا، ولم يقف عند الألوان البلاغية من تشبيه ومجاز واستعارة، بل تحدث «عن الظلال والألوان التي جلبتها أفكار الشاعر ومشاعره» [2]. في حيناتسعت مجالاتها فلعتبره ا آخرون «تشكيلا لغويا كوّنه خيال الأديب من عدة معطيات استُمدت من الحواس إلى جانب الصور النفسية والعقلية» [3]. وبذلك تقهقرت الصور البلاغية وبرز النقد التأثري، وباتت الصورة الحديثة تتولّد «من التقريب بين حقيقتين متباعدتين كثيرا أو قليلا، وكلما كانت العلاقة بين الحقيقتين اللتين يقرب بينهما الشاعر بعيدة ودقيقة كانت الصورة أقوى وأقدر على التأثير وأغنى بالحقيقة الشعرية »[4]. وقامت على تحطيم العلاقة بين العناصر المادية ومكوناتها لتبدع بينها علاقة جديدة ، ومن مميزاتها الغموض، وتراسل الحواس.

فمصطفى ناصف في كتابه "الصورة الأدبية" لا يقف عند توثيق الصّلة، نظرياً، بين الصورة الأدبية وعلم النفس، بل يلج بها إلى مدارات النقد الجديد سواء من حيث الاهتمام العميق بلغة النص الأدبي، على نحو يقصي علاقات الأعمال الأدبية بمؤلفيها وبمحيطها الخارجي، مع التأكيد على الوحدة العضوية بين الشكل والمضمون، رافضا الفصل بينهما، فللإنسان القديم كان يستعين بالأسطورة «ليجلب الخير، ويدفع الشر، يستعين بها لأنها تثقف وحشيته، تدفعه إلى الحدث. واليوم أصبحت العلاقة بين

---

(1) محمد أطيمش، دير الملاك، ص221.

(2) محمد أحمد نايل، اتجاهات وآراء في النقد الحديث، مطبعة الرسالة، القاهرة، ط1، دت، ص79.

(3) علي البطل، الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص30.

(4) علي عشري، بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، القاهرة، 1979م، ط1، ص72.

الصورة والحدث أكثر تعقيداً . . . ويوم كان الحدث جزءاً من الصورة غنيت الصورة، واليوم انفصل الحدث عن الصورة، واستبدت الصورة بعقل الشاعر» [1]. بهذا الفهم – يرى– الصورة مزيجا بين واقع خارجي، وتأمل داخلي، وكل صورة خيالية هي «نتاج عناصر موضوعية وذاتية معاً، ومن الخطأ أن يُظنّ أننا طوراً أمام حدث ذاتي، وطوراً آخر أمام حدث موضوعي، وليس من المستطاع أن نعرف أين ينتهي الحس الخارجي، وأين يبدأ التأمل الداخلي»[2]، والفن عنده نشاط عقلي مبدع، وهذا النشاط «خالق بمعنى أنه نتاج تركيب خيالي ليس ذا مرجع خارجي مباشر» [3]. وعلىهذا فهو يهدم نظرية التعبير التي تردُّ الإبداع الشعري إلى عوامل عقلية وانفعالية، على النحو الذي مثلته المدرسة الديكارتية «التي تعتبر الصورة المتخيّلة شكلاً من أشكال الانفعال بالعالم الخارجي ومجرد انطباعات تذكِّر بعمل العدسة الفوتوغرافية» [4]. مثلما يهدم نظرية المحاكاة التي ترى الفن صدى للوقائع الخارجية وانعكاسا لحدثها.

ورأى**ناصف** أن التصوير في الأدب « نتيجة لتعاون كل الحواس، وكل الملكات، فالشاعر حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية» [5]. ويقدم الاستعارة عن باقي الأدوات البلاغية كالكناية والتشبيه والمجاز؛ لأن الاستعارة لا تقتصر وظيفتها «على أنها تهبنا معنى عميقا نثق إبان قراءة الشعر، في أنه يستكن في قلوب الأشياء، ولا يستطيع العقل بأدواته الأخرى أن يبلغه» [6]. ويرى في موضع

---

(1)مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981م. ص 08.

(2)نفسه، ص10.

(3)مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص17.

(4)نفسه، ص22.

(5) نفسه، ص08.

(6) نفسه، ص147.

آخر أن لفظ الاستعارة «إذا أُحسِن إدراكه قد يكون أَهْدَى من لفظ الصورة» [1]، غير أن **أحمد علي دهمان** يعتبرأن **مصطفى ناصف** قَصَرَ الدِّلالة على الاستعمال المجازي «مع أن كثيرا من الصور لا نصيب للمجاز فيها، وهي مع ذلك صور رائعة، خِصبة الخيال، ثَرَّة العاطفة، و تدل على قدرة الأديب على الخلق أيضا» [2]. ومن المآخذ على **ناصف** تعريفه للصورة: «إنها منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء» [3]قيل عن هذا التعريف: «ويقينا أن هذا القرار في تحديد طبيعة الصورة الفنية أغرب من الغريب؛ إذ كيف يكون لها فوق المنطق منهج؟ وكيف يتمكن هذا المنطق العائم فوق المنطق من بيان حقيقة الأشياء؟ أليست حقيقة الأشياء منطقية، وأن الأشياء لا تعزز إلا ما هو منطقي» [4]. كما أنكر **ناصف** معرفة العرب للصورة، فللنقد العربي القديم «لم يعرف الاحتفال بالقوى النفسية ذات الشأن في إنتاج الشعر» [5]. والنقاد العرب لم يهتموا بالخيال: «والحق أن لدينا قرائن أخرى تكشف عن إهمال الخيال في النقد العربي» [6]، مما عرّض منهجه للانتقاد، «وهذا كله كلام عام فضفاض لا يقدم أية إضاءة جادة للصور الجديدة في الشعر المعاصر»[7].

أما الصورةعند**عزرا باوند**فتقدّم مركبا ذهنيا وعاطفيا في لحظة من الزمن، «يعطيك لحظيا ذلك الإحساس بالتحرر المفاجئ، وذلك الإحساس بالتحرر من قيود الزمان والمكان، وذلك الإحساس بالنمو المفاجئ الذي نجده في حضرة روائع الفن العظيمة» [8]. وهي

---

(1) نفسه، ص3-5.

(2) أحمد علي دهمان: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، ص269-270.

(3) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص08.

(4) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص170.

(5) نفسه، ص09.

(6) نفسه، ص09.

(7) الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص263.

(8)السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص103.

عند **نعيم اليافي:** «واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة، تَنْتَظِمُ في داخلها وحدات متعددة هي لَبِنَات بنائها العام، وكل لَبِنَة من هذه اللبنات تشكِّل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه» [1]. ومكوناتها هي الذهن والحس والشعور، وبذلك تكون الصورة «وحدة تركيبية يلتمّسها الشاعر في كل مكان، ويخلقها بجميع حواسه، وبكل قواه الذهنية والشعورية» [2]. ولكن**أحمد علي دهمان** يعتبر أن مفهوم الصورة ليس من المفاهيم البسيطة السريعة التحديد «وإنما هناك عدد من العوامل التي تدخل في تحديد طبيعتها: كالتجربة والشعور والفكر والمجاز والإدراك والتشابه والدقة. . . فهي من القضايا النقدية الصعبة، ولأن دراستها [الصورة] لا بد أن توقع الدارس في مزالق العناية بالشكل أو بدور الخيال أو بدور موسيقى الشعر كما هو في المدارس الأدبية» [3]. ويدعو**محمد غنيمي هلال**لتناول الصورة: «في معانيها الجمالية، وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة، ولا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي بوصفه وحدة، وإلى موقف الشاعر في تجربته، وفي هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها، ومظهره في الصور النابعة من داخل العمل الأدبي والمتآزرة معاً على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري» [4]. أما **جابر عصفور** فقد فهم الصورة باعتبارها «طريقة في الإقناع، تتوسل بنوع من الإبانة والتوضيح، وتعتمد على نوع من الحجاج والجدل، وتحرص على إثارة الانفعالات في النفوس، على النحو الذي يؤثر في المتلقي» [5]، ولم يهمل الأثر النفسي للشاعر، فالشاعر الأصيل «يتوسل بالصورة ليعبر عن حالات لا

---

(1)نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 39-40.

(2)نفسه، ص49.

(3)أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، ص269-270.

(4)محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1997م، ص387.

(5) جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص7.

يمكن له أن يتفهمها، ويجسدها بدون الصورة»[1]. وهي عند **علي علي صبح** : «التركيب القائم على الإصابة في التنسيق الحي لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر–أعني خواطره ومشاعره وعواطفه– المطلق من عالم المحسات ليكشف عن حقيقة المشهد والمعنى في إطار قوي تام محس مؤثر على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين» [2]. ودعا **محمد حسن عبد الله** إلى دراسة الصورة بمعزل عن التصنيف المذهبي: «أتصور أننا اقتربنا من تقرير مبدأ هام شديد التأثير في فهمنا للصورة الشعرية وسعينا إلى تحليلها، وهو إطراح التصنيف المذهبي للشعراء، بل للقصيدة، والاهتمام بالصورة في ذاتها»[3]، ثم الجزم بدور العقل فيها.

وقد توسَّع مفهوم الصورة في العصر الحديث إلى حد «أنه أصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية مما تَعوَّدنا على دراسته ضمن علم البيان والبديع والمعاني والعَروض والقافية والسَّرد وغيرها من وسائل التعبير الفنِّي» [4]. أما **عبد القادر القط** فيعتبرها الشكل الفني «الذي تتَّخذه الألفاظ والعبارات يَنظِمها الشاعر في سياق بياني خاص ليُعَبِّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني. . . والألفاظ و العبارات هي مادة الشاعر الأولى التي يَصُوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صوره الشعرية» [5]. وفي كتابه "فن الشعر" رأى **إحسان عباس** أن الصورة تأتي لتشكل الفارق الجوهري بين الشعر في تصوره القديم، والشعر في تصوره الحديث، «لا شك أن كلّ الشعر يستغل صوراً ليعبر عن

---

(1) نفسه، ص322.

(2)علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ص149.

(3) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص98.

(4)الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ، ص10.

(5) عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، 1981م، ص391.

الحالات الغامضة التي لا يمكن التعبير عنها مباشرة، ولكن الصورة عند الشاعر القديم كانت جزءاً أو عنصراً في القصيدة الكلية ولا شيء أكثر من ذلك. أما الشاعر الحديث فقد عكس الوضع، لأنه يريد صوراً تعبر عن كل التعقيد الموجود في كل حالة، ويريد من الصور أن تؤدي الهزّة التي هي غاية الشعر –في نظره– ولذلك تلعب الصورة دوراً خطيراً في الشعر الحديث وتلقى عناية خاصة» [1]. وقد تنبأت **نازك الملائكة** بحسها الشعري إلى علاقة الموضوعات بالنفس في قولها: «إن الشعر العربي، يقف على حافة تطور جارف عاصف لن يبقي من الأساليب القديمة شيئاً، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع من قواعدها جميعاً، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقاً جديدة واسعة من قوة التعبير، والتجارب جميعاً، والتجارب الشعرية ستتجه اتجاهاً سريعاً إلى داخل النفس، بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد»[2]، وقد كانت رائدة في هذا المجال.

إن الصورة الفنية في النقد العربي الحديث لا تبدو تكراراً لجدل المعرفة النقدية والبلاغية عند القدامى، فضلاً عن أن بعض النقاد تجاوز قضايا التراث مستفيداً من عناية الرومنسية بالخيال والعاطفة، أو مقتفياً آثار التحليل النفسي وعلم النفس الاجتماعي والدراسات الأنثربولوجية، أو مستلهماً مبادئ نظرية الخلق وفهمهما الموضوعي للأدب، حيث سعي المبدع إلى ابتكار معادل التجربة والهروب من العاطفة وليس التعبير عنها، وتجاوب بعضها الآخر مع الدراسات الأسلوبية والبنائية الحديثة، وبالرغم من ذلك تبقى الصورة ابنة شرعية للتراث استمدت من حقليه النقدي والبلاغي.

وظف الشاعر الحديث اللغة والصورة والإيقاع توظيفا واعيا متكاملا، حقق جماليات التلقي والتواصل، وبنى نصه بناء عضويا تركيبيا وذلك بربط علاقات بين مفرداته،

---

(1)إحسان عباس، فن الشعر، ص 111.

(2)نازك الملائكة، شظايا ورماد، منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، ط2، 1959م، ص17.

وشحن لغته بمكونات متعددة كالصور الحسية والنفسية الإيحائية مستلهما الأسطورة والرمز والرؤيا، فالمعنى القاموسي ليس ما يريده «ولكن إيحائية الكلمةفإذا قيّض لي أن أختار بين كلمتي سكين ومدية لاخترت السكين، فالسكين كلمة تعايشنا معها في البيت إذ لها تداعيات في القوى الذهنية وتستطيع أن تستخدم هذه القوة الذهنية عند القارئ وتعلق هذه الأبعاد من خلالها »[1]. وبذلك جاءت صوره م ذات فلسفة جمالية مميزة تحمل أهدافا تواصلية جديدة، نظرا لتكوينها العضوي الواعي وغدا النص نسيجا بنيويا متماسكا مبنيا على وشائج لا يمكن تحويلها أو تغييرها، ويفهم في إطاره الكلي لا الجزئي الموروث ، ولعل الصورة لم تنل حقها الطبيعيفيما مضى «حين أثقلتها آراء وتصورات لا تمنحها إلا سمة تزيينية زخرفية أو شارحة تعليلية ، وآن لها أن تمتلك ما تستحقه مما افتقدته في خضم التعبير عن أمور جانبية أو غير جوهرية فتنال القيمة البنائية الممتزجة بصميم العمل الفني. . . ويبدو لي أنها قد توحدت بالشعر في القصيدة الحديثة فأصبح الشعر هو الصورة، والصورة هي الشعر»[2]. وأضحت الصور الفنية تثير أسئلة مدهشة وانفعالات وجدانية مكثفة، ولا تقدم معنى جاهزا، ولا تكرر معنى مستهلكا، وتقحم المتلقي في قراءات مفتوحة للنص، وتجعل التأويل عملا لا متناهيا.

إن تطور المصطلح النقدي له ارتباط بجدلية تطور الأمة ونضجها الحضاري والفكري، لأن العملية الشعرية نشاط إنساني، وتبعا لذلك وصف الشعراء المحدثون بأنهم شعراء إحساس، لأن صورهم ترتكز على أحاسيسهم ومشاعرهم، ويمثل هؤلاء **بدر شاكر السياب** و**نازك الملائكة** وغيرهما، في حين وصف الشعراء المعاصرون بأنهم شعراء وعي لأن

---

(1)فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005م، ص112.

(2)بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص145.

صورهم تحمل توازنا بين أحاسيسهم (الداخلية) ووعيهم (الخارجي)، فهمّ الشاعر المعاصر الأول والأساس «هو خلق العلاقات التي تشير إلى الحالة أو الموقف أو التصور، وأغلب هذه الحالات إنما هي تنبيه من الشاعر إلى الجو العام، العاطفي أو النفسي أو الفكري الذي يريد نقله إل ى القارئ»[1]. وبذلك تغيرت رؤيا الشاعر وصار تواقا للتواصل مع الآخرين «همّه الكشف عن الحقيقة السرية التي يعتقد أنها مخبأة وراء مظهر العالم المرئي» [2]. أما الناقد الحديث فأهم ما يتطلع إليه في الصورة هو جديتها وتكثيفهاوقدرتها الإيحائية.

وعموما فـإن الصورة الحية «هي هدف الشعر الحديث، ووجود الصورة في الشعر يجعله سهل التذكر، وبعبارة أخرى يجعله فناً» [3]، أما لغتهم الشعرية فهي لغة الإشارة والإيماء، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح.

وإذا كانت الصورة الفنية قديما قد اعتمدت على التشبيهات والاستعارات ، والميل إلى التركيز والإيجاز ، ولم تخرج عن الإطار الحسي ، فإن الصورة الحديثة تمتاز بالحيوية والتشكيل اللغوي ومنابعها الموغلة في أعماق التراث الإنساني ، فقد تخلو الصورة في الشعر الحديث من المجاز ومع ذلك فهي تدل على خيال خصب ، أما المصادر التي أولاها المحدثون عنايتهم لبناء صورهم الفنية فقد تعددت وتنوعت ، منها، «علم النفس، والإستطيقا، والدراسات الأدبية والنقدية، والظلال الخاصة التي تلقيها فلسفات المدارس الأدبية على هذا المصطلح »[4]، فاتجهت هذه الدراسات اتجاها سلوكيا ، يهتم بالصورة وأبعادها.

---

(1) محمد أطيمش، دير الملاك، ص243.

(2) فاضل ثامر، معالم جديدة في أدبنا المعاصر، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، العراق، د75 1975م، ص19.

(3)عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ط3، 1974م، ص363.

(4) ينظر علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر ق2هـ، ص27.

لقد اختلف مفهوم الصورة الفنية باختلاف المدارس والمذاهب الأدبية، فالصورة العقلانية هي المفهوم عند الكلاسيكيين ، والذاتية المجنحة هي المقصودة عند الرومانتكيين ، والوصفية "البلاستيكية" هي المفهوم عند البرناسيين ، وكذلك التجريدية التشخيصية هي المفهوم عند الرمزيين[1].

6.وظيفة الصورة الفنية

إن الشعر فن غايته التأثير في المتلقي عن طريق التصوير، يروم إلى اكتشاف كنه الأشياء بالشعور والحدس لا بالعقل والفكر، «لأن الفكر لا يجوز أن يدخل العالم الشعري إلا متقنّعا غير سافر ملتفعا بالمشاعر والتصورات والظلال» [2]، خلاف النثر«الذي قوامه المنطق والعقل والوضوح. . . ويؤدي وظيفة إبلاغية مباشرة» [3]، ويخلّد الشاعر وتخلّد الوقائع والأيام ما حسُن التصوير وصلُح الوزن والقافية. فالصور ليست مجرد ألوان جذابة ترصدها العيون، وتتطلع إليها الأفئدة، أو مجرد صور متناثرة تضج بها حركة القصيد، بل جوهر فن الشعر «فهي التي تحرر الطاقة الشعرية الكامنة في العالم» [4]، فقد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته، فتتغير تبعا لذلك مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها، ولكن الاهتمام بها يظل قائما ما دام هناك شعراء يبدعون، وحركة نقدية ترصد إبداعهم وتحلله وتحكم عليه ؛ لأن الصورة هي الرابط بين جزئيات مادة الشعر، وينبغي لهذا الرابط أن يتسم بال دقة والجمال والصدق، وتكثيف الحالة الشعورية لدى المتلقي، فالصور «تركّز ما له أهمية كبيرة في حيز صغير، وهي أقدر

---

(1) ينظر عبد الفتاح عثمان، دراسات في النقد الحديث، الشعر والرواية والقصة القصيرة، مكتبة الشباب، القاهرة، 1991م، ط1، ص7.

(2) سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت، ط5، 1983م، ص 58.

(3) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، دت، ص85.

(4) صلاح فضل، نظرية البنائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ط1، 2003م، ص356.

على التمييز والتأثير من الكلمات المجردة التي تحتل مكانها، إنها تمنح شكلاً معيناً كافياً لحالات الفكر، تلك الحالات الواضحة عند الشاعر، التي يعجز أي اصطلاح عادي في التعبير عنها، فالصورة لا تروي فقط ما يدور في رأس الشاعر، إنها تعكس كل ما يحسّ به من تداخل بين الفكر والعاطفة» [1]. والشاعر يروم دوما أن تؤدي صوره دورا وظيفيا داخل النص ، وتختلف هذه الوظيفة للصورة ما بين صور جمالية ، وصور اجتماعية، وصور إشارية.

كما تُجلي الصورة المعنى وتجعلنا نتفاعل معه، وتمنح الأدب الحياة، وبو اسطتها يستطيع الشاعر أن ينقل إلينا حالات غامضة تخالج نفسه، حسب قدرته على التصرف في هندسة التعبير إسنادا وتقديما وتأخيرا، فكل أديب يسعى أن يبلغ عمله أفئدة المتلقين، فتطرب له نفوسهم، ويشعرون بشعوره، كونه رحالة دائم في عالم الروح، يقول **تشارلتن:** «القصيدة الجيدة تكشف عن آفاق من التجربة الروحية لم يُسبق إليها الشاعر، فالشاعر كشاف رائد في دولة الروح»[2]. وعلى المبدع أن يم تلك تجربة واعية خاصة، وأسلوبا مييزا بهما يستطيع تبليغ أفكاره، وتصوير أحاسيسه، ورأى الدارسون أن **تولستوي** قد وفق في وصف عملية النقل هذه بالعدوى حين قال: «الفن عملية إنسانية، فحواها أن ينقل إنسان للآخرين –واعيا مستعملا إشارات خارجية معينة – الأحاسيس التي عاشها، فتنتقل عدواها إليهم أيضا»[3]، فيعيشونها ويجربونها.

وتضع الصورة المعاني تحت تصرف الحواس «من وظ ائف الصورة تجسيد المجرد أي تحويل المعطيات المجردة إلى معطيات حسية ووضعها بتصرف الحواس وتحت

---

(1) س، م، بورا، التجربة الخلاقة، تر: سلافة حجاوي منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، دط، 1977م، ص15.

(2) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، أربد، الأردن، ط1، 1980م، ص254.

(3) نفسه، ص255.

سيطرتها التامة» [1]. فلا يؤتى بالصورة للتزيين والزخرفة اللفظية فحسب ، إنما هي ترجمان لأحاسيس الشاعر وعواطفه وكوامن نفسه، فالشعر يخضع لنوع من التنظيم أو التشكيل يوحي عن شعور بلغ درجة الانفعال فيحرك الخيال الذي يتأطّر في سلسلة من الصور، وهي لا تفصح عن كل شيء، وإنما تقول القليل وتترك للمتلقي إكمال الباقي بحسب ما تثيره في نفسه من مشاعر ؛ لأن التجربة الشعرية هي التي «تتمتع بدرجة كبيرة من العمق . . . والشاعر في حاجة إلى عمق التجربة أكثر من حاجته إلى التفصيل، وكلما قلّت تفصيلات الصورة والحالة الشعرية زاد تأثيرهما المباشر» [2]، فكثرة التفصيلات تحدّ من متعةالإيحاء والتأمل.

وتضمن الصورة للقصيدة وحدتها العضوية، فإذا كان الشاعر يعبر عن تجربة صادقة بعمق جاءت صوره منسجمة متآلفة، ومن وظائف ها –أيضا– أنها وسيلة للكشف والمعرفة «إن الصورة تستكشف شيئا بمساعدة آخر، والمهم فيها ذلك الاستكشاف ذاته، أي معرفة غير المعروف لا مزيد من معرفة المعروف، ولهذا لا يكون التشابه بين الشيئين تشابها منطقيا» [3]. كما تغذي خيالات القارئ وتجعله مشاركا فعليا في عملية إبداع النص، وتبدّل مشاعر هتجاه الأشياء، وبها يدرك ما لم يسبق ل هأن أدركه، وتحدث لديهتوازنا بين المجهول والمعلوم للوصول إلى الدهشة المبتغاة، أو القيمة الفكرية المطلوبة، يقول **صلاح فضل** : «إذا كان مصطلح الصورة يشير إلى ما يتصل بعمل أية حاسة بشرية سواء كانت صورا بصرية أو سمعية أو لمسية أو شمية أو ذوقية، فإن ردود فعل هذه الصور عند القارئ تحرك طبقات إرادية فيه هي المتصلة

---

(1)ساسين عساف، الصورة الشعرية: وجهات نظر غربية وعربية، ص12.

(2)عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص353.

(3) نفسه، ص134.

بخيالاته، باستخدام معلومات ترجع إلى الذاكرة وتثير تصوراته الحسية» [1]، وتجسد الصورة تجربة الفنان وتبلور رؤاه، فمن خلالها يتبدّى جوهر النص الشعري الحقيقي، وتُسجّل لهيب التجربة التي يقاسيها الشاعر، فتجيء صوره وهّاجة مدهشة في آن ؛ لأن الصورة مظهر من مظاهر خصوصية الشاعر الفنية وهي التي تحدد مدى قدرته على الابتكار والخلق، وتعد عنصر التميّز الفني وسط السياق، كما أنها وسيلته وغايته في تكوين تجربته النصية، وتمكّنه من الاتصال بالعالم الخارجي والاتحاد به، وهي حُلمه الذي يبحث عنه في أغوار نصه الشعري.

إن الصورة بالنسبة للعمل الفني مجاله الحيوي الذي ينمو فيه، والفضاء الذي يتحرك من خلاله الشاعر، وهي أهم العناصر القادرة على صياغة النموذج الفني وتعميمه. ويبقى نجاحها مرتبط ا بمدى تحقيقها للتواصل «وإن قيمة الصورة الفنية ونجاحها، مرهون بما تحققه من التواصل بين المبدع والمتلقي في المشاعر والانسجام والتفاعل العاطفي والنفسي» [2]، ويستطيع الشاعر تحويل أي ظاهرة طبيعية، إلى شيء يمتزج بروحه وعاطفته وذاته، حتى تصير رمزا يبرز من خلاله رؤيته.

وما دامت الصورة وعاء للإحساس والفكر والشعور، فهي تربط التشابه الحسي بالخلفية النفسية والفكرية المسيطرة على عقل الشاعر ، وبذلك توحّد بين الشعور والتصوير.

إضافة إلى الوظيفة النفسية أو الوظيفة التأثيرية التي تؤديها الصورة هناك أيضا الوظيفة التخييلية التي تحوّل مظاهر العالم الخارجي إلى تجارب إنسانية تتداخل فيها ذات الشاعر بعناصر الطبيعة، وتتعدى الأبعاد المادية إلى أبعاد روحية تعكس أحاسيس الشاعر ويتفاعل معها المتلقي متجاوزة حدود المعنى المباشر إلى ما تولّده من رؤى خاصة بالشاعر.

---

(1) صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه، وإجراءاته، مؤسسة مختار للنشر، ط1، 1992م، ص259.

(2)جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص14.

وتبقى الصورة سبيل الناقد لمعرفة مجاهيل النص الشعري، وبها يلج إلى عوالم الشاعر الغامضة، وذلك بتتبع جملة الصور في القصيدة، حتى يتعرف عن نفسيته عندما أبدع نصه الشعري، إنّ فهم التجربة «وإدراك القيمة الفنية للقصيدة لا يمكن أن يتم للناقد أو الدارس إلا بعد دراسة صور القصيدة مجتمعة، وتتبع العلاقة التي تنشأ بين أجزائها، وذلك لأن في الصورة الشعرية بكل أشكالها المجازية، وبمعناها الجزئي والكلي يكمن روح الشعر، وفيها تستقر رؤية الشاعر للموقف الذي يصوره» [1]. ويشترط في الصور الجزئية «أن تشع في كل اتجاه وأن تسمح لك باستكناه مزيد من المعاني كلما أوغلت معها بحسك. إنها صورة معطاءة تكشف عن المزيد دائما» [2]. وعندما توحي الصورة بمعان عدة تنوءبحملها الألفاظ، فذاك دليل على خصوبتها وتعدد مستوياتها، فتتعدى المقاربة المعنى القريب ، إلى فضاء القصيدة الشعري وفضاء الواقع الاجتماعي ، مشحونة بالإيحاء، ومكثّفة للشُعور. وتجانس الصور هو الذي يعطي العمل الفني وحدته، وينبغي أن يكون لكل موضوع صورته الخاصة به، مع مراعاة الانسجام مع باقي الصور، لتشكيل الصورة الكلية للقصيدة، فدراسة الصورة وتحليل عناصرها تستكشف المعاني الخفية للقصائد الشعرية ورؤية الشعراء للكون وللإنسان وللحياة.

7. مناهج دراسة الصورة

لقد سلك النقد العربي الحديث مناهج متعددة ومتباينة في دراسته للإبداع الشعري ظلت تمثل سعيا في تفسيره وتطلعا إلى تحديد ملامحه الفنية. «وأفاد نقادنا في هذا المجال

---

(1)محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1979م، ص110.

(2)عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981م، ص148.

من مناهج النقد الحديثة عند الغربيين التي اعتمدت على المعارف والعلوم المختلفة ، وأشدّها تأثيرا: علم الجمال وعلم النفس والفلسفة، رغبة منهم، أي النقاد، في التوسل بما يشبه أساليب العلم وطرائقه والاستعانة بها في دراسة الشعر وتحليله »[1]. وأدرك قسم كبير من النقاد أن وسيلتهم لتحقيق هذا الضرب من الدراسة الفنية المتكاملة هي الصور الفنية ، لأنها تميز أسلوب الشاعر وتعكس خبرته الفنية ، ونظام التفكير القائم على وعي التجربة بأبعادها المختلفة ، فالصورة هي التركيبة الفنية التي تحقق التوازن وتفتح آفاق الرؤية، ولم تخرج المناهج التي درست الصورة حسب مفهوم المصطلح عن ثلاثة مناهج: المنهج النفسي، والرمزي، والفني أو البلاغي[2].

1.7 المنهج النفسي

تعكس الصور الفنية الدلالة النفسية والانطباعات الحسية المسترجعة التي يبني بها الفنان عمله ويتلقاها المتلقي ويتأثر بها ، ولقد تأثرت الدراسات الأدبية «في تكوين المفهوم الحديث لمصطلح الصورة الفنية بالدراسات السيكولوجية التي فتح "فرويد" آفاقها بمباحثه عن العقل الباطن»[3]. لذلك توجه اهتمام الدارسين إلى الصور الذهنية «فأنت ترى أن المذهب النفسي يقوم على الدراسات النفسية التي تستكشف الصلة بين النص وبين نفسية صاحبه ، فإن الأدب وليد المشاعر والانفعالات وتصوير للبيئة ومظاهر الحياة، وقد تكون الدراسة النفسية أصدق من كثير من الدراسات الأخرى كالتاريخية ، لأنها تعتمد على الصفات النفسية وما تسوق إليه من خصائص الأديب وصفاته وعواطفه»[4]، فالصورة الذهنية هي انعكاس لعمل الذهن في تأثره بالعمل الفني ، وهي

---

(1)بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص5.

(2)ينظر، نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص69-96.

(3)علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص28.

(4)فخري الخضراوي، رحلة مع النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1977م، ص122.

«رمز مصدره الشعور »[1]، ويؤكد هذا المنهج أيضا «الكشف عن روح الشاعر من خلال مخيلته، ويرى أن صور الشاعر مثل الصور في الحلم، أي أنها لا تخضع لرقابة الخجل أو الاحتراز»[2]. ودرس آخرون الصورة على اعتبار أنها تجسد رؤية رمزية.

2.7المنهج الرمزي

يرى فريق من الدارسين أن العمل الشعري الواحد يعدّ رمزا كليا وحسيا، ويرى فريق آخر أن العمل الشعري هو عبارة عن جملة من الرموز العضوية الملتحمة. أما الإنسان «في هذا المنهاج حيوان رامز ، والإنسان البدئي الذي لم يكن يعرف ازدواجية الذات والموضوع. . . كان يجسد فكره بالترميز ، ويعبر بالأسطورة، الأسطورة الرمز هي لغة البدء ولغة الشعر معا »[3]، ومال الرمزيون إلى توثيق الصلة بين الشعر والموسيقى التي هي أقوى وسائل الإيحاء ، وأقرب إلى الدلالات اللغوية. «وبذلك تعبر الصورة الرمزية عما يمكن أن يضل معتّما وغامضا في أغوار النفس العميقة فتوحي به »[4]، وتمثل هذه الفكرة "المعادل الموضوعي" وهي وسيلة الشاعر في تجسيد عواطفه من دون الإفصاح عنها بصفة ذاتية.

3.7 المنهج الفني

يعتمد على الفهم البلاغي لمصطلح "الصورة" ويركز على دراسة مضمونها ، أو طبيعة التركيب الفني بين المحمول والوسيلة ، موظفا أدواته الإجرائية: من التلقي الجمالي الأولي للنص، فالدراسة الإجرائية الشاملة للغته، ثم محاكمة النص إلى الأصول الفنية

---

(1)عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص138.

(2)بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص52.

(3)نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص80.

(4)بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص48.

التي يجب مراعاتها ، كاللغة والفكرة والعاطفة والخيال ، وأخيرا تطبيق المفاهيم الجمالية العامة للفن على النص، كالصدق والأصالة والالتزام.

الفصـل الثاني

مصادر الصورة لدى شعراء الجزائر من ق3هـ إلى ق6هـ

البيئة الطبيعية

التصوير بالطبيعة الجامدة:

النـور:

الشمس

القمر

الكواكب والنجوم

المـاء

السيف

الشجر

الجبل

التصوير بالطبيعة الحية

الجمل

الأسد

الغزال

الخيل

الزواحف

الطيور

التصوير بالمصادر الدينية

التصوير بالمصادر التاريخية

الفصل الثاني: مصادر الصورة لدى شعراء الجزائر من ق3هـ إلى ق6هـ

ظلّتالبيئة مصدرا خصبا وحقلا دلاليا لكثير من الصور، فتأمل الشعراء مشاهدها المدهشة التي تمُور ولا تسكن، لي‌تقاطع المعجم الطبيعي مع معجم الشاعر توضيحا للأفكار وتجسيدا للمعاني ، فيتكئفي بناء صوره على مواد طبيعية في مجملها، لا بوصفها محسوسات تقع خارج ذاته، وإنما بوصفها رموزا وأدوات تنبض بالحياة، ولها إيقاع ينسجم مع إيقاع النفس، وبهذا يكون النبض وسيلة لبث الحالة النفسية، يقول **عبد القادر الرباعي** عن موضوع الصورة «. . . إنه المادة في هيئة معينة تجد روح الشاعر وذاته أو تجربته بشكل عام فيها معادلا مناسبا. وهذه هي بداية إدراكه الحسي للأشياء »[1]، ويندر أن يجد الشاعر فكاكا من ربقة الواقع، لذلك كان الوقوف على مصادر الصور وموضوعاتها إجلاء للمعاني التي كانت تلحّ على الذات الشاعرة، ورصدا للقيم الفنية والجمالية التي تنطوي عليها رؤى الشاعر حينيسقط بعض الصفات الإنسانية على الطبيعة، ويبثّ فيها الحياة والحركة والأحاسيس، فالطبيعة في تصوره ليست«شيئا هامدا ساكنا وإنما بدت له على نحو ذاتي متشخص مفعم بالوجدان، فمثلما أدرك نفسه أدرك الطبيعة حيّة عاملة تفرح وتأسى وتغضب وترضى» [2]، وثمّة علاقة بين اختيار الشاعر لصوره وأناه العميقة ، تبعا لتنوع الينابيع التي استقى منها صوره، فشعره مظهر من مظاهر الحياة الإنسانية وسجلّلأحداثها، وبها عبّر عما يعتمل في نفسه من أخيلة وعواطف وأفكار، فكانت البيئة الطبيعية أحد الروافد اله امة لصور ه الفنية.

---

(1)عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص30.

(2) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983م، ص258.

1. البيئة الطبيعية

الطبيعة لفظ يطلق على جملة الموجودات المادية من كائنات وجمادات وكل ما يحيط بالإنسان من مخلوقات أرضية وسماوية، والمتأمل في إبداع الشعراء لن يجد صعوبة في اكتشاف الحضور الفاعل للطبيعة في تجاربهم الشعرية ؛ فثمة السيول الجارفة، والصحراء الممتدة، والجبال الشاهقة، وثمة السماء والشمس والنجوم والبرق والرعد والناقة والظليم والنعامة والقطا. . . وهي مكوّناتأساسية في بناء الصور الفنية، لأنها تكشف للشاعر في كل وقت عن سر من أسرارها وتمدّه بدفق عاطفي، ولا يزال الشاعردائب السعي في تجلية كوامنها واكتشاف حقائقها، فالشعراء – بداهة – لا ينشئون صورهم أو يؤلفونها من الفراغ، وإنما يستمدون معظمها من هذا الكم الهائل من المواد الجامدة والحية، الساكنة والمتحركة التي تزخر بها الطبيعة من حولهم، ولما كانت المصادر الطبيعية متشعبة، كان الأجدر تقسيمها إلى قسمين رئيسيين، أولهما الطبيعة الجامدة، وثانيهما الطبيعة الحية. ومن خلال تتبعي للصور التي شكلها شعراء الجزائر االقدماء من المصادر الطبيعية– ساكنها ومتحركها– وجدت أن الجانب الأكبر منها مستمد من الطبيعة الجامدة، الأمر الذي جعلني أقف عندها في المقام الأول لمعرفة ما جسدته من معان وصورته من أحاسيس ومشاعر وأفكار.

1.1. التصوير بالطبيعة الجامدة

1. 1. 1. النور

يعدّ النور وما يتصل به من عناصر مشرقةأبرز عناصر الطبيعة الجامدة، والتصوير بالنجم والشمس والبدر وما إليها تميزه صفة الإشراق والتوهج، وقد حظيت الكواكب والنجوم بالنصيب الأكبر من الاستخدام بين سائر عناصر الطبيعة المضيئة التي استلهمها الشاعر واستطاع من خلالها تجسيد معاني الرفعة وعلو الشأن وبُعد الهمة، إلى جانب المجد والعظمة والألمعية. وظلت السماء بما حوته من كواكب ونجوم

ومجرات متحركة تزود المخيلة الشعرية بقدر وافر من الأفكار والصور المختلفة التي ألهمت خيال الشعراء وأغرتهم بالوقوف أمامها متأملين مواطن الدهشة والجمال فيها، ومن تلك الكواكب الشمس ذات الحركة الدائمة.

1.1.1.1 الشمس

لقد انبهر العقل البشري قديما بالظواهر الطبيعة «بعظمتها وجلالها، بشمسها وكواكبها، وكل ما فيها من مظاهر الطبيعة يولد الشعور بالتصاغر والضعة أمامها، فهي تحيط بنا وتسيطر على مشاعرنا، وهكذا انبثقت الأديان من هذا الشعور»[1]. فجنح الخيال إلى تأليه المظاهر الكبرى في الكون، من كواكب وظواهر مختلفة، باحثا عن خيرها، دافعا لشرها، وكانت الشمس أعظم الكواكب في نظره، ومصدر الضوء لكل النجوم والكواكب المتصلة بها، مما حدا به أن يهتم بها شروقا وغروبا، فسيطرت على مشاعره، وشعر أمامها بالضعة، فعزا إليها شفاءه ومرضه، وتقرّب إليها لنيل السعادة، ونسج حولها أساطير كثيرة. وقد أشار القرآن الكريم إلى ذلك على في قوله تعالى: ﴿**فَلَمَّا رَأَى الشَّمْسَ بَازِغَةً قَالَ هَذَا رَبِّي هَذَا أَكْبَرُ ۖ فَلَمَّا أَفَلَتْ قَالَ يَا قَوْمِ إِنِّي بَرِيءٌ مِّمَّا تُشْرِكُونَ**﴾[2].

في حين سجدت لها وللقمر بعض الشعوب، قال تعالى: ﴿**وَمِنْ آيَاتِهِ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ ۚ لَا تَسْجُدُوا لِلشَّمْسِ وَلَا لِلْقَمَرِ وَاسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي خَلَقَهُنَّ إِن كُنتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ**﴾[3].

وقد عبد العرب قديما الشمس والقمروكثيرا من النجوم والكواكب، وأجلّوا بعضها، فطائفة منهم«عبدت النجوم والكواكب، كالشمس والقمر والزهرة. . . فكنانة كانت تعبد

---

(1) طه الهاشمي، تاريخ الأديان وفلسفتها، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، دط، 1963م، ص73.

(2) الأنعام: 78.

(3) فصلت: 37.

القمر والدبران، وجُرهم كانت تسجد للمشتري، وطيء عبدت الثريا والمرزم وسهيل» [1].

قال **المرقش الأصغر**[2]متغزلا: (الطويل)

تَرَاءَتْ لَنَا يَوْمَ الرَّحِيلِ بِوَارِدٍ وَعَذْبِ الثَّنَايَا لَمْ يَكُنْ مُتَرَاكِمَا

سَقَاهُ حَبِيُّ الْمُزْنِ فِي مُتَهَدِّلٍ [3] مِنَ الشَّمْسِ رَوَّاهُ رَبَابًا سَوَاجِمَا [4]

والقصد ثنايا محبوبته التي ارتوت بماء السحاب، ورضابها العذب، وكل ذلك ببركة الشمس. ووصف **طرفة بن العبد**[5]خليلته، بقوله: (الطويل)

وَوَجْهٌ كَأَنَّ الشَّمْسَ حَلَّتْ رِدَاءَهَا عَلَيْهِ، نَقِيُّ اللَّوْنِ لَمْ يَتَخَدَّدِ [6]

وقال، أيضا: (الرمل)

بَادِنٌ [7]، تَجْلُو إِذَا ابْتَسَمَتْ عَنْ شَتِيتٍ كَأَقَاحِ الرَّمْلِ غُرِ

بَدَّلَتْهُ الشَّمْسُ مِنْ مَنْبَتِهِ بَرْدًا أَبْيَضَ، مَصْقُولَ الأُشُرِ [8]

المعنى أن الشمس تبسط ردا ءها على من تشاء فيرتد وسيما، كما أنها –حسب الأساطير –تقدّ الشخص بأسنان جديدة ، علما أن هذا المعنى لا زالت الذاكرة الجمعية

---

(1) سالم السيد عبد العزيز، دراسات في تاريخ العرب قبل الإسلام، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، مصر، دت، ط1، ج1، ص426.

(2) ربيعة بن سفيان بن مالك بن ضبيعة(ت54ق هـ). شاعر جاهلي من أهل نجد، وهو ابن أخ المرقش الأكبر وعم طرفة بن العبد، من شعراء الطبقة الثانية، أشعر المرقشين وكان من أجمل الناس وجها وأحسنهم شعرا، كلف بفاطمة بنت الملك المنذر وأكثر من ذكرها في شعره.

(3) متهدل: متمايل، يقال: الغصن متهدل، ساقط إلى الأرض.

(4) المرقشان، الديوان، تح: كارين صادر، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1998م، ص97–98.

(5) طرفة بن العبد بن سفيان بن سعد، أبو عمرو البكري الوائلي(60–86ق هـ)، شاعر جاهلي من الطبقة الأولى، كان هجاء غير فاحش القول، تفيض الحكمة على لسانه في أكثر شعره، ولد في بادية البحرين وتنقل في بقاع نجد، اتصل بالملك عمرو بن هند فجعله في ندمائه، ثم أرسله بكتاب إلى المكعبر عامله على البحرين وعمان يامره فيه بقتله، لأبيات بلغ الملك أن طرفة هجاه بها، فقتله المكعبر شابا.

(6) طرفة بن العبد البكري، الديوان، حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، دط، 2003م، ص27.

(7) بادن: ضخمة.

(8) طرفة بن العبد البكري، الديوان، ص48.

تتداولها.

أما في العصر الإسلامي فبقي استعمال رمز الشمس وهّاجا، يحيل إلى العظمة والألمعية. وفي الشعر الجزائري القديم ما برح الشعراء يتداولون ها، ومن المكثرين **ابن هانئ الأندلسي**[1] الذي تغزل، قائلا: (الكامل)

تَدْنُو مَنَالَ يَدِ الْمُحِبِّ وَفَوْقَهَا شَمْسُ الظَّهِيرَةِ خِدْرُهَا [2] **الجَوْزَاءُ** [3]

لقد تجلى الذوق الجمالي في الصور والرموز والتعبيرات التي مثلت المرأة في صور جذابة، وكان النيران "الشمس" و"القمر" معايير جمال أساسية لمن أحبّوا وتغزلوا، ورمزا للإشراق وبهاء الوجه خاصة، وتكاد تكون ثيمة مشتركة بين الشعراء.

إلى قولها مادحا:

لَيْسَت سمَاءُ اللَّهِ مَا تَرَأَوْنَهَا لَكِنَّ أَرْضًا تَحْتَوِيهِ سَمَاءُ

أَمَّا كَوَاكِبُهَا لَهُ فَخَوَاضِعٌ تُخْفِي السُّجُودَ وَيَظْهَرُ الإِيمَاءُ

والشَّمْسُ تُرْجِعُ عَنْ سَنَاهُ جُفُونهَا فَكَأَنَّهَا مَطْرُوفَةٌ [4] **مَرْهَاءُ** [5]

استطاع الشاعر بخياله الخصب أنيحيل الأرض سماء مفضّلا سنا المعز عن ضياء الشمس التي باتت تنظر إليه مولعة به وقد أصابها الرّمد، أما م قام الخليفة بين جلسائه، فيضاهي مكانتها بين الكواكب التي تدور في فلكها. ومدح **جعفر بن علي** ، بقوله: (الكامل)

يَالَيْثَ كُلِّ عَرِينَةٍ يَا بَدْرَ كُلِّ دُجُنَّةٍ يَا شَمْسَ كُلِّ ضحَاء

---

(1) محمد بن هانئ بن محمد بن سعدون الأزدي الأندلسي (326هـ-362هـ)، أشعر المغاربة على الإطلاق، وهو عندهم كالمتنبي عند أهل المشرق، وكانا متعاصرين، في شعره نزعة إسماعيلية بارزة، رحل إلى إفريقية والجزائر ثم اتصل بالمعز العبيدي، قتل غيلة في ضواحي برقة.

(2) الخدر: الستر.

(3) ابن هانئ الأندلسي، الديوان، تح: كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1980م، ص9.

(4) مطروفة: يقال فلان مطروف العين بفلان: إذا كان لا ينظر إلا إليه، والعين المرهاء هي التي فسدت لترك الكحل.

(5) ابن هانئ الأندلسي، الديوان، ص13.

إلى قوله:

حَاشَيْتُ قَدْرَكَ مِنْ زِيَّارَةِ مَجْلِسٍ وَلَوْ أَنَّ فِيهِ كَوَاكِبَ الجَوْزَاءِ [1]

الصراع أزلي بين النور والعتمة، وقد تمكن الشاعر من رصد حركة الكواكب وأقام المخاطب شمسا، ربما كان ذلك تبعا لحالاته النفسية، وجاء بالشمس في هيئة مركب إضافي "مضاف ومضاف إليه " ليوحي بخصوصيتها، وأضفي على ممدوحه صفات عدة، فهو الأسد إذا أستبيح العرين، والبدر إذا جن الظلام، والشمس إن تأخر الضحى، وكلها صور تثير شعورا مكثفا في عالم الإحساس. بينما يبدو البناء التركيبي المقابل "حاشيت قدرك من زيارة مجلس" معادلا موضوعيا لمقام الممدوح الرفيع، و قابل الشاعر بين الشمس وممدوحه، فمن الشعراء من جعل مكانة الشمس دون مكانة الممدوح، في حين أعلى غيرهم منزلة الكواكب على منزلة الممدوح ين، «وعبروا عن أحاسيسهم ومشاعرهم أحيانا خلال هذا الوصف مما جعلهم يخاطبون بعض عناصرها، وكأنها أناسي تحمل عواطف الإنسان، ويصيبها ما يصيبه من ريب الزمان» [2]، وفي كل موضع ترد الشمس بوظائف دلالية متنوعة تتناسب مع نوع التجربة الشعرية.

وفي قصيدة أخرى قرن **ابن هانئ** بين النيّرين " الشمس" و"القمر" في رثائه لوالدة **جعفر ويحي ابني علي:** (المتقارب)

وَإِنَّ حَصَانًا [3] نَمَتْ جَعْفَرًا وَيَحْيَ لَعَادِيَّةُ المُنْتَمَى

فَجَاءَتْ بِهَذَا كَشَمْسِ النَّهَارِ وَجَاءَتْ بِهَذَا كَبَدْرِ الدُّجَى [4]

يشعر المتبصّر في صوره أنه كان يفرق بين الكواكب المختلفة ومنازلها، فـأحيانا يعدل القمر الشمس طلعة وبهاء، فالقمر ينير الدجى، والشمس تضيء النهار، ومثل هـ ذا

---

(1)ابن هانئ الأندلسي، الديوان، ص18.

(2) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، دت، ط10، ص184.

(3) الحصان من النساء التي لم تمس.

(4) ابن هانئ، الديوان، ص31.

التوظيف السياقي المتنوع نلمسه في استعمال مفردات طبيعية أخرى، كالنجوم والقمر والكواكب، وما شابه ذلك من معجم الطبيعة، والصورة ت صلحلممدوحين لهما نفس المقام.

ومدح **جعفر بن علي**، قائلا: (الكامل)

عَهْدِي بِهِ والشَّمْسُ دَايَةُ [1] **خِدْرِهِ تُوفِي عَلَيْهِ كُلَّ يَوْمٍ مَرْقَبَا**

مَا إِنْ تَزَالُ تَخِرُّ سَاجِدَةً لَهُ مِنْ حِينِ مَطْلَعِهَا إِلَى أَنْ تَغْرُبَا [2]

شبّه الشاعر الشمس بالقابلة التي ترعى الوليد، وتظل طيلة يومها ساجدة له، وهو مشهد تجلّله العاطفة، والعاطفة عند **رولان بارت** «أساس كل أدب» [3]، فللمكان المشرّف يكون عليه رقيب، ومشهد الشمس وهي ساجدة يوحي برفعة مقام الممدوح، و يشي بأن الشمس التي كان ت معبودة خرّت ساجدة عند خدر الوليد، ولاشك أن الميثولوجية الملهمة للإبداعتستمد توقّدها من جذرها الأسطوري فتتوالد منها محمولات رمزية، وكلّما كان الرمز عميقا كلما كان النص أقرب للإنسانية جمعاء.

إلى قوله من ذات القصيدة:

وَدَنَتْ مِنْهُ الشَّمْسُ حَتَّى زُوحِمَت وَاخْضَرَّ مِنْهُ الأُفْقُ حَتَّى أَعْشَبَا [4]

نوّع الشاعرفي الأفعال والأوضاع التي كان يضع الكواكب ومرادفاتها فيها، ف الشمس دنت من الممدوح راجية نواله، واخضرّ الأفق من فيض عطاياه. وفي قصيدة أخرى شبه**ابن هانئ**الخليلة في خدرها بالشمس التي تحجبها الغيوم، قائلا: (الطويل)

ثَكِلْتُكِ شَمْسًا مِنْ وَرَاءِ غَمَامَةٍ وَجَنَّةَ خُلْدٍ دُونَهَا حَالَ بَرْزَخُ [5]

---

(1) الداية لفظة فارسية معناها القابلة.

(2) ابن هانئ، الديوان، ص43-44.

(3) رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط2، ج، ص330.

(4) ابن هانئ الأندلسي، الديوان، ص46.

(5)ابن هانئ الأندلسي، الديوان ، ص83.

هذا المعنى أو ما يقاربه ورد في الشعر العربي القديم عند الشاعر **قيس بن الخطيم** [1]، في قوله مشببا: (الطويل)

تَبَدَّتْ لَنَا كَالشَّمْسِ تَحْتَ غَمَامَةٍ بَدَا حَاجِبٌ مِنْهَا وَضَنَّتْ بِحَاجِبِ [2]

يرى **العسكري** أنه أحسن ما قيل في وصف الوجه من الشعر القديم، والمعنى مأخوذ من قول **النمر بن تولب**[3]، وهو أحسن ما قيل في إعراض المرأة[4]: (الطويل)

وَصَدَّتْ كَأَنَّ الشَّمْسَ تَحْتَ قِنَاعِهَا بَدَا حَاجِبٌ مِنْها وَضَنَّتْ بِحَاجِبِ [5]

أما الجنة التي دونها برزخ فهي صورة انفرد بها **ابن هانئ** ، ولفظة البرزخ لم ترد في الشعر العربي، إلا في العهد العباسي مع **أبي العتاهية** و**ابن الرومي** وبعض معاصريهما. وقد استطاع **ابن هانئ** أن يرسم صورة نمطية لمعشوقته بثنائية (الشمس، الجنة). ومدح **ابني علي**، بقوله: (الكامل)

المدنَفَانِ [6] مِنَ البَرِيَّةِ كُلِّهَا جِسْمِي وَطَرْفٌ بَابِلِيٌّ أَحْوَرُ

وَالمُشْرِقَاتُ النَّيِّرَاتُ ثَلَاثَةٌ الشَّمْسُ وَالقَمَرُ المُنِيرُ وَجَعْفَرُ [7]

استدعى الشاعر الشمس والقمر في هذه اللوحة ليصور بهما رفعة الممدوح و يعلي شأنه، والدارس لشعر **ابن هانئ** يقف على مُكنته في تنويع صوره البديعة، وذلك بمزجه بين ما هو أرضي وما هو سماوي، بتصوير يضفي جمالا ومهابة وقداسة على البشر،

---

(1) هو أبو اليزيد قيس بن الخطيم (ت 2ق هـ)، من المدينة، أدرك الإسلام ولم يسلم، وقتل قبل الهجرة، له ديوان حققه ناصر الدين الأسد.

(2) قيس بن الخطيم، الديوان، تحقيق ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1967م، ص79.

(3) النمر بن تولب بن زهير بن أقيش (ت 14 هـ)، ينتهي نسبه إلى عوف بن وائل بن قيس بن عبد مناة، شاعر جاهلي أدرك الإسلام وهو كبير فأسلم وعدّ من الصحابة وروى حديثا عن الرسول صلى الله عليه وسلم.

(4) ينظر أبو هلال العسكري، ديوان المعاني، مكتبة القدسي، القاهرة، دط، 1352هـ، ج1، ص229.

(5) النمر بن تولب العكلي، الديوان، تحقيق محمد نبيل الطريفي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2000م، ص42.

(6) دنف الرجل دنفا: أثقله المرض.

(7) ابن هانئ الأندلسي، الديوان، ص165.

مقربا البعيد، وجامعا بين المتناقضات ، فقد كان يعود إلى الطبيعة بمظهريها الجميل والقبيح فيناسب بين نوازعه وما يلزمها منهما.

أما **ابن حمديس الصقلي**[1] فوصف الخمر، بقوله: (الوافر)

وَكَأَنَّ الشَّمْسَ فِي نَاجُودِهَا [2] **مِنْ سَوَادِ القَارِ فِي قُمْصٍ ظَلِمِ** [3]

تدخل ذوق الشاعر في تشكيل وبناء الصورة على أسس نفسية مختلفة الانطباعات، فلنعكاس الشمس في الإناء الذي تعصر فيه الخمر غيّر لونها، وفي هذا المقام نشيرإلى بعض الألوان التي خصّت كوكب الشمس، والأبعاد الكامنة وراءه ا، كالأصفر والأبيض، إضافة إلى اللون الأسود، حيرقدّم الشاعر ظلال اللون دون التصريح المباشر لإثراء القيمة الشعرية. وقال من قصيدة أخرى في ذات المعنى: (الطويل)

وَصَفْرَاءَ فِي جِسْمِ الزُّجَاجِ تَمَيَّعَتْ تَأَلُّقَ بَرْقٍ فِي الغَمَامِ لِشَائِمِ

تَرَى الشَّمْسَ مِنْهَا وَسْطَ هَالَةِ أَنْجُمٍ وَلَا فَلَكٌ إِلَّا بَنَان المنُادِمِ [4]

هكذا كان الشاعر يفرق نفسيا بين موضوعات الصور المتقاربة فيشكل منها أوضاعا كونتها عوامل كثيرة منها تجربته الشعرية، فهناك صلة قوية بين الغزل ومجالس الخمر التيلا تخلو من الجمال المتمثل بالساقي، لذلك «وجد الشعراء في وصف مجالس الخمر مجالا رحبا للتغزل، وإسباغ صفات الخمر على الحبيب وصفات الحبيب على الخمر والمزج بين صفاتيهما »[5] واستحضر الشاعر البرق والغمام والشمس والفلك

---

(1) عبد الجبار بن أبي بكر بن محمد بن حمديس الأسدي الصقلي أبو محمد(447– 527هـ). شاعر مبدع ولد وتعلم في جزيرة صقلية، ورحل إلى الأندلس سنة 471هـ، فمدح المعتمد بن عباد فأجزل له عطاياه، وانتقل على إفريقية سنة516هـ، وتوفي بجزيرة ميورقة عن نحو80 عاما وقد فقد بصره.

(2) الناجود: إناء تصفى فيه الخمر.

(3) ابن حمديس الصقلي، الديوان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1960م، ص440.

(4) نفسه، 445.

(5) الهيب، أحمد فوزي، الحركة الشعرية زمن المماليك في حلب الشهباء، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان،

والأنجم مصورا بها مجلس لهو، جاعلا منها معادلا شعوريا لما يختلج بنفسه، وبمزجه بين إيحاءات الطبيعة وعطائها الدلالي أفصح عن حالته النفسية، فالطبيعة بحسب تعريف "علم الجمال" هي : «كل ما يوجد في الكون خاضعا لنظامه، ومميّزا عما يضيفه إليه الإنسان بالصنع أو الفن وباستطاعتها إثارة حساسيته وعاطفته الجمالية»[1]. علما أن لفظتي "البرق" و"الشمس" في هذه الأبيات تؤديان وظيفة دلالية واحدة هي الإشراق، بيد أن البرق شديد اللمعان وسريع الأفول.

قال**ابن حمديس** راثيا القائد **أبا الحسن علي بن حمدون الصنهاجي:** (الرمل)

أَوَمِيضُ البَرْقِ في اللَّيلِ البَهِيم أَمْ إيَاةُ [2] الشَّمْسِ فِي كَأْسِ النَّدِيمِ [3]

القلق يرشح من ثنايا هذا البيت، ف كلما أفلت الشمس وحلّ الظلام بدأت الانفعالات النفسية وضاق الأفق، فالعتمة ضِيق وانحصارٌ والنور تنفيس وراحة، لذلك جاءت الصور مشبعة بالمقابلة بين هذين الضدين، فالليل البهيم لا يبدد ظلمته إلا البرق اللامع، كذلك النفوس الضعيفة تهرب من واقعها وتنغمس في الملذات والخمور، وترى في ذلك تفريجا للهمّ، ومنها شُبّهت الخمر بالشمس.

إلى قوله من ذات القصيدة:

وَكَأَنَّ الشَّمْسَ مِنْ قَسْطَلِهِ فَوْقَهُ تَنْظُرُ مِنْ طَرْفٍ سَقِيمِ [4]

إنالنقع الكثيف الذيأثارته الخيول حجب وجه الشمس فبد ت عليلة، غير أن علّتها أضفت عليها جمالا، كالغادة الحسناء التي تنظر من طرف سقيم، والصورة تكشف عن جوانب انفعالية خفية في نفس الشاعر، ففي عنفوان المعركة التقط صورة فوقية بحثا

ط**1**، **1986**م، ص**34**.

(1) مجدي كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1979م، ص132.

(2) إياة الشمس: ضوء الشمس.

(3) ابن حمديس، الديوان، ص448.

(4) ابن حمديس، الديوان، ص 451.

عن النور وعن الفرج.

ومدح الأمير **أبا الحسن علي بن يحي**، قائلا: (الخفيف)

لَيْسَ يُفْنِي بُيوتَ مَالِ عَلِيٍّ طُولُ إِنْفَاقِهَا بِكَرِّ الْدَوَامِ

كَيْفَ يُفنِي الْشُّمُوسَ مَا اقتبسته مِنْ سَنَا نُورِهَا عُيُونَ الْأَنَامِ (1)

أبدع الشاعر حين جعل لغته توقظ حالات شعورية لدى المتلقي، فالمجلس مجلس أمراء وعلية قوم، والمقام مقام مدح وتزكية، رغبة في النوال، فلا مناص من صورة تستمطر سخاء الخليفة ليجزل العطاء، فكانت مادة "الشمس" بما تحمله من معان ورموز أسطورية أ قربللتصوير ، بل استحضرها الشاعر في صيغة الجمع "شموس" يقتبس الأنام من سناها.

ورثى **بكر بن حماد التاهرتي**[2]ولده، بقوله: (الوافر)

فَقَدْ قَطَعَ الْبَقَاءَ غُرُوبُ شَمْسٍ وَمَطْلَعُهَا عَلَيَّ يَا أُخَيَّا

وَلَيْسَ الْهَمُّ يَجْلُوهُ نهَارٌ تَدُورُ لَهُ الْفَرَاقِدُ وَالْثُرَيَّا (3)

صدقُ العاطفة شحن السياق بدفقات متتالية من الأسى، جعلت البنية التصويرية تقيم توازنا بين الواقع والتجربة الشعرية، فبلتت الطبيعة كئيبة غشّاها السواد والحزن، إيقاعها رتيب تقاسمت مع الشاعر حزنه وضياعه، لذلك كان الفن تركيبا للصورة والعاطفة معا ، فللصورة «وليدة العاطفة، وأن العاطفة بدون صورة عمياء، والصورة بدون عاطفية فارغة»[4]. أما الأخذ الوجداني بمظاهر الطبيعة فيعدّ تنفيسا عن الآلام التي أصيب بها

---

(1)نفسه، ص468– 469.

(2) هو أبو بكر عبد الرحمن بكر بن حماد بن سهل بن إسماعيل الزناتي أصلا التاهرتي نشأة ودارا ووفاة (200–296هـ)، ولد بمدينة تاهرت وبها تلقى دروسه الأولى على مشاهير علمائها وفقهائها ومحدثيها وذلك إلى أن بلغ السابعة عشر من عمره حين توجه إلى إفريقية والمشرق واتصل بكبار العلماء والشعراء، منهم دعبل الخزاعي وأبي تمام وعلي بن الجهم، ثم عاد إلى تاهرت عن طريق القيروان، وبها توفي.

(3) محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد، المطبعة العلوية بمستغانم، 1966م، ص88.

(4) محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص78.

الشاعر.

وبكي **بكر بن حماد** نفسه، قائلا: (الطويل)

تَجَهَّمْتُ خَمْساً بَعْدَ سَبْعِينَ حِجَّةً وَدَامَ غُرُوبُ الْشَّمْسِ لِي وَطُلُوعُهَا [1]

هكذا غدا الزمان وظيفة دلالية خاصة بالتجربة الإنسانية التي كان الشاعر يعيشها، وهي صورة تحيل إلى شيخ متهالك يبكي نفسه ويشكو زمانه أعرض عن الدنيا ونعيمها، وغدت الشمس في ناظريه مجرد أداة تواكب همّه في حركتها المتعاقبة المتثاقلة، وامتاز شعر**بكر**«بحثه عن الإعراض عن الدنيا ونبذ محاسنها وملاذها. فكان زعيما من زعماء الطريقة الفلسفية في الزهد »[2]. ويبدو أن المسحة التشاؤمية غلبت على الشاعر وانعكست على أشعاره، خاصة بعد هلاك ولده، ودمار بلده تاهرت، وبلوغه من الكبر عتيّا، «وهكذا نرى شاعرنا أصبح متشائما قد اسود نظره في الأشياء وغدا يشك في محاسن الحياة ولا ينظر إليها إلا من جهتها القاتمة. ولا غرو إذا زاد على فلسفته الزهدية فلسفته التطيّرية، فإن الشاعر يستمد مناهجه وأفكاره مما يصادفه في الحياة ويلاقيه خلال إقامته بمحيطه ووسطه وما يناله من رغد العيش أو ما ينتابه من الكروب والمحن»[3]، وذلك لغلبة الدهر ودنو الأجل.

أما **علي بن أبي الرجال الشيباني التاهرتي**[4] فقد وصف النديم، بقوله: (الرمل)

بَاكِرِ الْرَّاحَ وَدَعْ عَنْكَ الْعَذَلْ وَاسْعَ فَي الْصِّحَّةِ مِنْ قَبْلِ الْعِلَلْ

وَاغْتَنِمْ لَذَّةَ يَوْمٍ زَائِلٍ فَالْمَنَايَا ضَاحِكَاتٌ بِالْأَمَلْ

---

(1) محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص79.

(2) عثمان الكعاك، موجز التاريخ العام للجزائر، ص143.

(3)نفسه، ص142.

(4) هو أبو الحسن بن أبي الرجال الشيباني التاهرتي أديب كبير وشاعر عظيم، رئيس ديوان الإنشاء ببلاط المعز بن باديس وهو أستاذ ابن رشيق ومعاصره وقد صنف له كتاب العمدة كعادة أكثر العلماء. ومن آثاره "الفارع في أحكام النجوم" الذي ما يزال مخطوط(ت425هـ).

مَا تَرَى الْسَّاقِي كَشَمْسٍ طَلَعَتْ تَحْمِلُ الْمرِّيخَ فِي بُرْجِ الْحَمَلْ

مَائِسًا كَالْغُصْنِ فِي دِعْصٍ [1] نَقَا فَاتِنِ الْمُقْلَةِ زِينَتْ بِالْكَحَلْ [2]

لقد أنتج الخيال صورة حركية انبثقت من الطبيعة، ف جاء النص مبنيا على توازن موضوعي ونفسي مكبّل بالحيرة برزتفيه وحدتا الشعور والصراع بقوة ، فارتقت صوره إلى مستوى المشاهدة، إرضاء لرغباته المكبوتة وإشراكا للمتلقي في الرؤية والسمع، وهذه الصورة بمادتها اللغوية توارثها الشعراء والمتلقون ، وقديما عرف العرب الكواكب واهتدوا إليها بملاحظاتهم، وعرفوا منازل الشمس والقمر، واهتموا بعلم الفلك والتنجيم، وأدت التشبيهات وظيفة فنية واجتماعية على نحو ما رأينا، وهي تعبر عن التوتر والقلق الذي يضمره الشاعر، وهذا التوتر ليس وليد الذات الواعية، إنما هو وليد الحدْس الجماعي والشعور العام والرغبة في الحياة، وذلك باستدعاء مادتي "المنايا" و"العلل".

قال**ابن رشيق**[3] راثيا**المعز بن باديس:** (البسيط)

رَوحُ الْمُعِزِّ وَرُوحُ الْشَّمْسِ قَدْ قُبِضَا فَانْظُرْ بِأَيِّ ضِيَاءٍ يَصْعَدُ الْفَلَكُ [4]

ربط الشاعر غياب المعز بظلام الكون، ومن هنا كانت الصورة التي طرقها دالة على حزن عميق اعتمل في نفسه، والشاعر «يستغرق في تجربته، والكشف عنها هو غايته، ونظره إلى جمهوره ثانوي، لأن عمله استجابة إلى شعوره قبل أن يكون تلبية لفكرة» [5]، خاصة في الهراثي.

---

(1) الدعص: قطعة من الرمل مستديرة.

(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص110.

(3) الحسن بن رشيق القيرواني أبو علي (390–463هـ) ، أديب، ناقد، باحث، كان أبوه من موالي الأزد، ولد بالمسيلة وتعلم الصياغة، ثم مال إلى الأدب وقال الشعر، رحل إلى القيروان سنة406هـ "مدح ملكها" واشتهر فيها، ولما حدثت الفتنة انتقل إلى جزيرة صقلية، وأقام بمازر إحدى مدنها، إلى أن توفي. من آثاره "العمدة" و"أنموذج الزمان" و"ديوان شعر" جمعه عبد الرحمن ياغي. . .

(4) محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، ص56.

(5) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص358.

وما خلص إليه البحث، أن الشعراء ربطوا بين الانفعال النفسي والإيقاع الخارجي وكانت الشمس رمزا لافتا في ذلك، فهي مصدر الجمال، ومنبع الخصب والعطاء ذات المقام الرفيع، وقد وردت في أغراض الشعر المختلفة من مدح وفخر ورثاء وهجاء، وتمثلت صورهم بالعنصر الإنساني والحيواني والنباتي . علماأن التصوير بالكواكب يشير إلى فاعليتها وحيويتها لتمتعها بالحركة والغضب والرضا، إضافة إلى قواها الخارقة التي تتدخل في حياة البشر بصفة مباشرة كخصوبة الأرض وجلب العافية.

2.1.1.1القمر

صورة القمر – بأطواره المختلفة – تحمل أبعادا نفسية ودينية و اجتماعية، يستحضرها الشعراء بوعي أو بـلا وعي، فتتنوع الدلالات وفق تجربة كل شاعر، وظل القمر رمزا للطلعة البهية وللجمال الخلاّب، أما الهلال فقد يشيبا لأفول وبالزوال. وقديما قال **عنترة**[1]مشببا**بعبلة:** (الكامل)

وَبَدَتْ فَقُلْتُ البدرُ ليَلْةَ تِمِّهِ قَدْ قَلَّدَتْهُ نُجُومَهَا الْجَوْزَاءُ

بَسَمَتْ فَلَاحَ ضِيَاءُ لُؤْلُؤِ ثَغْرِهَا فِيهِ لِدَاءِ الْعَاشِقِينَ شِفَاءُ

سَجَدَتْ تُعَظِّمُ رَبَّهَا فَتَمَايَلَتْ لِجِلَالِهَا أَرْبَابُنَا الْعُظَمَاءُ (2)

هذه الصورة قديمة نسجها **عنترة** من البدر والجوزاء أعطت أبياته الخلود. فما يميز الشاعر عن غيره هو إحساس ه المرهف وولوجه عوالم لم يكتشفها أحد قبله، ولا يكون شاعرا «إلا بشرط أولي: يرى ما لا يراه غيره»[3].

---

(1) عنترة بن شداد بن عمرو بن معاوية بن قراد العبسي، أشهر فرسان العرب في الجاهلية ومن شعراء الطبقة الأولى، من أهل نجد، سرى إليه السواد من أمه الحبشية زبيبة، وكان من أحسن العرب شيمة وأعزهم نفسا، يوصف بالحلم على شدة بطشه، وفي شعره رقة وعذوبة. وكان مغرما بابنة عمه عبلة فقل أن تخلو له قصيدة من ذكرها، اجتمع في شبابه بامرئ القيس الشاعر، وشهد حرب داحس والغبراء، وعاش طويلا، وقتله الأسد الرهيص أو جبار بن عمرو الطائي 22ق هـ).

(2) عنترة بن شداد العبسي، الديوان، تح: عبد المنعم عبد الرؤوف شلبي، القاهرة، مؤسسة فن للطباعة، ط1، ص5.

(3) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1978م، ص284.

قال**إبراهيم بن الأغلب التميمي**[1]مفتخرا: (البسيط)

مَا سَارَ كَيْدِي إِلَى قَوْمٍ وَإِنْ كَثُرُوا إِلَّا رَمَى شِعْبَهُمْ بِالْحَزْمِ فَانْصَدَعَا

وَلَا أَقُولُ إِذَا مَا الْأَمْرُ نَازَ لِهِي يَا لَيْتَهُ كَانَ مَصْرُوفًا وَقَدْ وَقَعَا

حَتَّى أُجَلِّيهِ قَهْرًا بِمُعْتَزَمٍ كَمَا يُجَلِّي الدُّجَى بَدْرٌ إِذَا طَلَعَا (2)

في هذه الأبيات لا يجري الشاعر لاهثا وراء الصور يقتنصها وينسج منها فضاء تخييليا، بل تداعت أبياته خالية من الجدة والابتكار، وهي صور تداولها الشعراء في الجاهلية والإسلام، والذي يوحّد بين البدر والشاعر هو الكشف والتوضيح.

أما **محمد بن الحسين الطبني** [3] فمدح الخليفة **الحكم بن عبد الرحمن الناصر** ، بقوله : (الكامل)

نَظَرَ الْإِلَهُ إِلَى الْبَرِيَّةِ رَحْمَةً فَاخْتَارَ أَفْضَلَهَا لَهَا وَتَخَيَّرَا

مَلِكٌ أَقَامَ الْعَدْلَ فِي أَيَّامِهِ سُوقًا فَصَارَ الْحَقُّ فِيهِ مَتْجَرَا

لَمْ يَجْرِ طَيِّبُ ذِكْرِهِ فِي مَجْلِسٍ إِلَّا حَسِبْتَ بِهِ الْهَوَاءَ تَعَطَّرَا

مَلَأَ الْعِبَادَ سَنَاؤُهُ وَثَنَاؤُهُ عَدْلًا وأَكْسَدَ مِسْكَهَا وَالْعَنْبَرَا

لَا يَبْتَغِي الْسَّارِي دَلِيلًا نَحْوَهُ فَالْبَدْرُ مِنْ لَأْلَائِهِ قَدْ أَسْفَرَا (4)

إنها رؤية تأملية تعددت فيها اللقطات التي جمّعها الشاعر لبناء مشهده، فجاءت ألفاظه حبلى بأوفر المعاني، حين استجمع مفرداته من لغة الحياة والطبيعة، وبعد تطويعها

---

(1) إبراهيم بن أغلب التميمي وكنيته أبو إسحق (300–394هـ)، كان أول من استقل بأمر إفريقية، وعلى يديه تكونت دولة الأغالبة التي دام حكمها مئة وتسع سنوات، كان إبراهيم فقيها وعالما وشاعرا فحلا ومترسلا بليغا وصاحب رأي وعلم بالحرب ومكائدها، له شعر كثير في الفخر بنفسه وببطولاته.

(2) رابح بونار، المغرب العربي: تاريخه وثقافته، 79.

(3) هو أبو مضر محمد بن الحسين التميمي الحماني(300–394هـ) ولد ونشأ بطبنة وبها تلقى دروسه الأولى، ولما بلغ الخمسة والعشرين سنة غادرها نحو الأندلس ودخل قرطبة سنة 325هـ، كان عالما بأخبار العرب وأنسابهم، كم كان شاعرا مكثرا وأديبا متقنا حتى قيل: "إنه لم يصل إلى الأندلس أشعر منه"

(4) ابن حيان المقتبس من أنباء أهل الأندلس، تح: محمود علي مكي، مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر، القاهرة، 1994م، ص60.

ساق الممدوح بدرا يشعّ سناؤه، وبطلعته الزكية فاق مسك الأرض وعنبرها. وهي صورة تنصبّ على علاقة الناس بخليفتهم، وعلاقتهم بالقمر الذي بات يستمد نوره من الممدوح بعد أن كان إله معبودا، واستحضاره امتداد وتأثر بالنظرة الأسطورية التي تناقلتها الحضارات والأجيال.

ووصف **علي بن أبي الرجال**الخمر، قائلا: (الكامل)

كَمْ قَدْ قَطَعْتُ بِوَصْلِهَا مِنْ لَيْلَةٍ وَبِشرْبِ صَافِيَةٍ كَلَوْنِ الزَّنْبَقِ

يَسْعَى بِهَا كَالْبَدْرِ لَيْلَةَ تِمِّهِ سَحَّارُ أَلْحَاظٍ رَخِيمُ [1] الْمَنْطِقِ

آلَيْتُ أَتْرُكُ هذا وَتِلْكَ وَهَذِهِ حَتَّى يفارِقني سَوَادُ المْفَرْقِ [2]

هذه الأبياتمن مقطوعة غزلية علّق عنها **ابن رشيق** قائلا: «فلله سلامة هذا الطبع واندفاعه، وقرب هذا اللفظ واتساعه، ولله رقة معانيه وإرهافها، وظهورها مع ذلك وانكشافها، ولطف مواقعها من القلوب، وسرعة تأثيرها في النفوس» [3]. لقد أدركالشاعر المظاهر الطبيعية إدراكا وجدانيا عن طريق حواسه، وبلغة شعرية عرضت الأشياء وركبتها في صور جذابة . أما تشبيه النديم بالبدر وما إليه فقد ورد بشكل لافت في الشعر العربي، والإيحاءات تومئ إلى معاناة الشاعر وشعوره المتأزّم، محاولا التمرد والانفلات من العقد الاجتماعي، وقد استثار في المتلقّي جل مستقطبات المدركات في مقاربة تشبيهية قام ت على تداخل الحواس، فصورة "وبشرب صافية" تستثير حاسة الذوق، أما "سحّار ألحاظ" فتستثير البصر، و"رخيم المنطق" صورة سمعية، وهي صور لامست إدراك المتلقي «إن الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية، وكثيرا من الصور التي تبدو غير حسية، لها مع ذلك من الحقيقة ترابط مرئي باهت ملتصق بها» [4]،

---

(1) صوت رخيم: رقيق وشجي.

(2) ابن رشيق المسيلي، العمدة، ص112–113.

(3) نفسه، ص113.

(4) سي دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد الجنابي وآخرون، وزارة الثقافة العراقية، 1982م، ص23.

ويمكن أن تُستقى الصورمن الحواس الأخرى أكثر من استقائها من النظر.

ومدح ابن **هانئ الأندلسي المعز لدين الله**، بقوله: (الكامل)

وَلَوْ فَارَقَ الْبَدْرُ أَفْلَاكَهُ لَقَبَّلَ بَيْنَ يَدَيْكَ الثَّرَى

إِلَى مِثْلِ جَدْوَاكَ تُنْضَى الْمَطِيُّ[1] وَمِنْ مِثْلِ كَفَّيْكَ يُرْجَى الْغِنَى[2]

وجد الشاعر في الكواكب والنجوم مصدرا خصبا استلهم من خلاله صفات ممدوحه، فقرنه بالشمس وبالقمر، حتى يرضي غروره ويشعره بالتميز. أما الجانب الجمالي الذي حققه البدر هنا لم يتوقف عند دلالته الخاصة، وإنما امتزج مع غيره ومنحه جمالا على جماله، ومن هنا راح الشعراء يسقطون على ممدوحيهم كثيرا من المزايا والصفات التي كانت في معظمها تتسم بالمبالغة الشديدة، والخروج عن المألوف، جاعلين الممدوح من خلالها «مثالا للكمال ، ورمزا لمعان إنسانية عليا ، يطرب لها ، ويعتز بها ، فهو شعر أقرب إلى الحلم بوجود عالم مثالي ، يحاول الشاعر أن يخلقه خلقا »[3]، فمشهد البدر وهو يقبل الثرى بين يدي الخليفة تبعث الهيبة والوقار في النفوس، والشاعر جاء بهذا القالب الرمزي لتمثيل عظمة المعز، ولإضفاء دلالات عدة وإشراك المتلقي في تأويلات المشهد. فالشعر عالم من اللغة والانفعالات والمشاعر المتداخلة يحتمل تعدد القراءات والتأويل.

قال **ابن رشيق**راثيا **أبا إسحق التونسي:** (الكامل)

ذَهَبَ الْحِمَامُ بِبَدْرِ تَمٍّ لَمْ يَدَعْ مِنْهُ ال تُّقَ ى إِلَّا هِلَالَ مَحَاقِ[4]

تشبيه المتوفىّ بالبدر أكسب المشهد دلالات نفسية ورمزية توازيا مع عمق الفاجعة بلغة

---

(1) تنضى المطي: تشد الرحال.

(2) ابن هانئ الأندلسي، الديوان، ص26.

(3) عفت الشرقاوي، دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 1979م، ص321.

(4) ابن رشيق، الديوان، ص134.

كثفت المعنى عن طريق التجسيد، وشكّلت معادلا سهّل توصيل الفكرة إلى المتلقي، وتبقى العلاقة بين أطراف الصورة هي الركيزة الأساسية الداعمة لتجلياتها، فالصورة ليست في جوهرها إلا هذا الإدراك الأسطوري الذي تنعقد فيه الصلة بين الإنسان والطبيعة حين استحضر الشاعر البدر والهلال في صورة استعاض فيها عن هلاك المرثي.

وإجمالا ارتبط التصوير بالقمر ببعض القيم الأخلاقية الإيجابية، فكان رمزا للسخاء والشجاعة والجمال ، كما تبين من خلال تحليل النصوص الشعرية، أن الشعراء استمدوا مادة القمر وعادوا في تشكيلها إلى موروثهم الثقافي وتراثهم الشعري، وكانت نظرتهم للقمر امتدادا لنظرة الشعراء الجاهليين، وقد نظر الشاعر القديم إلى القمر في بعض الأحيان نظرة سلبية عكست دلالاته المتناقضة ، لتنسجم مع حالات النفس التي تخفي وراءها مشاعر حقيقية كامنة في ذات الشاعر.

3.1.1.1 الكواكب والنجوم

اتجه عقل الإنسان إلى الظواهر الطبيعية المحيطة به منذ بدء الخليقة ، محاولا تفسيرها ومراقبا حركة أجرامها ، وبلغ اهتمامه بالنجوم والكواكب أن نسج حولها الأساطير ، واتخذ بعضها آلهة ، ووظف جل الشعراء الأجرام والكواكب والنجوم في قصائدهم الشعرية.

قال **ابن رشيق** مشيرا **إلى** رحلته: (الطويل)

وَمَاءٍ بَعِيدِ الْغُورِ كَالنَّجْمِ فِي الدُّجَى وَرَدْتُ طَرُوقًا [1] أَوْ وَرَدْتُ مُهْجِرَا [2]

هذه اللوحة مرتبطة بما سبقها من اللوحات، فالشاعر عادة يمتلك مجموعة من الأفكار تعدّ دعائم للقصيدة التي تتشكل من مجموعة من الصور، ولا يستطيع أن يستعيض

---

(1) طروقا: ورد ليلا.

(2) ابن رشيق، الديوان، ص66.

عن الصورة في عملية الخلق الشعري، كونها جوهر هوأساسه، فهي «جزء حيوي في عملية الخلق الشعري» [1]، كما لا يستطيع أن ينتج الصورة التي تخطر بباله دفعة واحدة، إلا أن تكون جزءا من القصيدة، والصورة هنا توحي بمأساة الشاعر الذي أشرف على الهلاك لانعدام الماء الذي بات بعيدا بعد النجم في السماء.

ورثى القيروان، قائلا: (الكامل)

وَأَرَى الْنُّجُومَ طَلَعْنَ غَيْرَ زَوَاهِرٍ فِي أُفْقِهِنَّ وَأَظْلَمَ الْقَمَرَانِ [2]

إن علينا ونحن ننظر في هذا المشهد القاتم أن نتوقف عند العلاقة بين العتمة وخراب القيروان، فمثل هذه الصورة يلتقي حداها عند نقطة نفسية خاصة، ف التجربة الشعرية تذكي عمل المخيّلة، وتبقى الفكرة هي الصورة العقلية في حين أن الصورة هي معادلها الفني، فلا أمل في عودة المدينة لسالف عهدها، ولا مكان للشاعر بين ساكنيها الجدد، والذي يُرحّل قسرا عن وطنه يستحضر كل الأوقات الجميلة مشكّلا رؤية تتداعى فيها الصور متلاحقة تتوهج بفعل حركيتها التي تتسامى في فضاء الشعرية.

قال**محمد بن الحسين الطبني**مادحاالخليفة **الحكم:** (الكامل)

قَرَّتْ عُيُونُ الْمُسْلِمِينَ بِغُرَّةٍ زَهْرَاء تَسْلُكُهُمْ سَبِيلًا أَزْهَرَا

أَبْصَارُهُمْ تَجْلُوا سُرُورًا ظَاهِرًا وَقُلُوبُهُمْ تَجْنِي سُرُورًا مُضْمَرَا

فَلَوْ أَنَّ أَرْكَانَ الْسَّرِيرِ كَوَاكِبٌ يَشْرُقْنَ لَاسْتَحْقَقْتَ مِنْهَا أَكْثَرَا [3]

إن المستوى الفني الذي شكل هذه الصورة هو مستوى عام، بمعنى أنها من الألفاظ التي تستخدمها العامة في مثل هذ هالمواقف، لذلك جاءت دلالتها ضعيفة من حيث التأثير الانفعالي، لكن يبقى التصوير أداة تعبيرية هامة، وبدونه يصير الشعر ضربا من التقرير الممل والسرد الجامد.

---

(1) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1982م، ص29.

(2) ابن رشيق، الديوان، ص211.

(3) ابن حيان، المقتبس، 94.

ومدح الخليفة **الحكم**، قائلا: (الكامل)

عِيدٌ أَتَاكَ الْغَيْثُ فِيهِ مُسَلّمًا وَفدَ الْسُّرُورِ بِهِ فَصَحَّ وَأَفْرَطَا

وَلَوْ أَنَّ سَاقِي الْأَرْض جُودَكَ دُونَهُ أَمِنَتْ مَدَى أَيَّامِهَا أَنْ تَقْحَطَا (1)

اعتاد الشعراء عند مدحهم الأمراء والسلاطين أن يتناولوا الكواكب مماثلة أو تفضيلا، فقد استعاض الشاعر بالكوكب الذي يسقي الأرض إشارة إلى جود الممدوح، وتمكّن من تحويل دلالات الكوكب، لتكون وظيفية أكثر منها بصرية.

أما **ابن هانئ**فمدح **جعفر بن علي**، بقوله: (الطويل)

أَلَيْلتَنَا إِذْ أَرْسَلَتْ وَارِدًا وَحْفَا (2) **وَبِتْنَا نَرَى الْجَوْزَاءَ فِي أُذْنِهَا شَنَفَا** (3)

وَبَاتَ لَنَا سَاقٍ يَقُومُ عَلَى الدُّجَى بِشَمْعَةِ نَجْمٍ لَا تُقَطُّ وَلَا تُطْفَى

إلى قوله:

وَقَدْ وَلَّتِ الْظَّلْمَاءُ تَقْفُو نُجُومَهَا وَقَدْ قَامَ جَيْشُ الْفَجْرِ لِلَّيْلِ وَاصْطَفَّا

وَوَلَّتِ نُجُومُ لِلثُّرَيَّا كَأَنَّهَا خَوَاتِيمُ تَبْدُو فِي بَنَانِ يَدٍ تَخْفَى

وَمَرَّ عَلَى آثَارِهَا دَبَرَانُهَا (4) **كَصَاحِبِ رِدْءٍ** (5) **كَمِنَتْ خَيْلُهُ خَلْفَا**

وَأَقْبَلَتِ الْشِّعْرَى الْعَبُورُ مُكِبَّةً بِمِرْزَمِهَا (6) **الْيَعْبُوبِ تَجْنُبُهُ طِرْفَا**

وَقَدْ بَادَرَتْهَا أُخْتُهَا مِنْ وَرَائِهَا لِتَخْرُقَ مِنْ ثِنَيْي مَجَرَّتِهَا سِجْفَا

تَخَافُ زَئِيرَ اللَّيْثِ يَقْدُمُ نَثْرَةً وَبَرْبَرَ فِي الْظَّلْمَاءِ يَنْسِفُهَا نَسْفَا

كَأَنَّ الْسِّمَاكَيْنِ اللَّذَيْنِ تَظَاهَرَا عَلَى لِبْدَتَيْهِ ضَامِنَانِ لَهُ حَتْفَا

فَذَا رَامِحٌ يَهْوِي إِلَيْهِ سِنَانَهُ وَذَا أَعْزَلُ قَدْ عَضَّ أَنْمُلَهُ لَهْفَا

---

(1) نفسه، ص95.

(2) وحف الفرس: سمع عند ركضه صوت.

(3) الشنف: القرط.

(4) الدبران، نجم يطلع آخرا، ويسمى حادي النجوم.

(5) الردء: المعين.

(6) المرزم: نجم يقال له السماك.

كَأَنَّ رَقِيبَ النَّجْمِ أَجْدَلُ مَرْقَبٍ يُقَلِّبُ تَحْتَ اللَّيْلِ فِي رِيشِهِ طَرْفَا

كَأَنَّ بَنِي نَعْشٍ وَنَعْشًا مَطَافِلُ (1) بِوَجْرَةَ (2) قَدْ أَضْلَلْنَ فِي مَهْمَهٍ خِشْفَا (3)

كَأَنَّ سُهَيْلًا فِي مَطَالِعِ أُفْقِهِ مُفَارِقٌ إِلْفٍ لَمْ يَجِدْ بَعْدَهُ إِلْفَا

كَأَنَّ سُهَاهَا عَاشِقٌ بَيْنَ عُوَّدٍ فَآوِنَةً يَبْدُو وَآوِنَةً يَخْفَى

كَأَنَّ مُعَلَّى قُطْبِهَا فَارِسٌ لَهُ لِوَاءَانِ مَرْكُوزَانِ قَدْ كَرِهَ الزَّحْفَا

كَأَنَّ قُدَامَى النَّسْرِ وَالنَّسْرُ وَاقِعٌ قُصِصْنَ فَلَمْ تَسْمُ الْخَوَافِي بِهِ ضَعْفَا (4)

ليل الشاعر يشبه حسناءأسدلت شعرها على كتفيها، ووضعت الجوزاء قرطا في أذنها، فتقاتل الظلام والنور للظفر بها، وكانت الغلبة للنور، فتولى الظلام مدبرا تتبعه نجومه في انكسار، وتوارت الثريا الشبيهةبالخواتيم، وغابت كواكب الدّبَران مهيضة الجناح، ثم تتابعت صور النجوم متلازمة ومسرعة، أما السّماكين فجنديان يذودان عن ليث رابض، وبنات النعش كظباء تتبعهن صغارهن يحملن نعشا لدفن أحدهن، وسهيل آخر كوكب أشرق عندما غ ابت بقية الكواكب ، وأما السّهى فـيبدو كعاشقيحتضر وبقية الكواكب تعوده، ونجم القطب هو بكفسر قُصّت قوادمه، في حين فاز نسر آخر بنصف البدر، وهي صورة للصبح الذي أوشك على الانبلاج.

لقد وشّى **ابن هانئ** قصيدته بجملة من الصور الجزئية المتلاحقة التي اتحدت فيما بينها باتساق عجيب ومهارة وحسن سبك، فأنتجت صورة كلية متكاملة، حين بث الحياة في مجموعة النجوم والكواكب، فجاءت تجربته جزءا من تجربة كبيرة هي تجربة المجتمع والإنسانية جمعاء، وهذا يرجع إلى ما أملته البيئة الطبيعية والاجتماعية على الشاعر، وما تشرّبه من معان وعلوم وثقافات، وقد وردت صوره رائقة رائعة أدركتها

---

(1) مطافل: نوق معها أولادها.

(2) وجرة: الوجار، سرب الضبع.

(3) الخشف: ولد الظبي.

(4) ابن هانئ الأندلسي، الديوان، ص107-108.

البصيرة الواعية حين صاغها عبر دقيق اللفظ في قالب رشيق أقرّ المعنى في مخيلة المتلقي، ومما لاشك فيه أن الشاعر كابد وعانى في رحلة البحث عن العلاقات الخفية بين فكرته وبين مظاهر الحياة، فالأمل لديه يدحض اليأس، كما يبدد النور الظلام، وقد تحققت براعة التصوير بانتقاء اللفظة المعبرة عن المعاني السامية مصحوبة بالإيقاع المناسب، ونلحظ أن الأسلوب القصصي الوصفي جلي في هذه الصور.

إن صورة الطبيعة تطفو دائما في الشعر القديم، بأسماء مكوناتها، وبصفاتها وألوانها، والشاعر يميل غالبا إلى تطعيم لوحاته الفنية بعناصر منها، ونعلم أن عقيدة الجاهليين قد ارتبطت بالمجموعات النجمية في السماء، بما عرف بالتنجيم وعبادة الأجرام السماوية، كما كان اهتمامهم بمطالع النجوم ومساقطها لحاجتهم إلى التنقل وحساب الوقت، «فالعوامل التي دفعتهم إلى معرفة النجوم ومعرفة أوقات طلوعها أو أفولها، كانت نفس العوامل التي حملتهم على معرفة المطر والسحاب والرياح، لأنها عوامل ترتبط بحياتهم، وتحدد استدامة هذه الحياة، ومن هنا كانت معارفهم بهذه المظاهر تصل إلى درجة رفيعة من العمق والدراي ة»[1]. وهو ما شكّل أثرا في بروز صورتها امتدّ إلى الشعر الإسلامي.

2.1.1 المـاء

الصنف الثاني من عناصر الطبيعة الجامدة التي وظفها الشاعر الجزائري القديم في تصويره تضم الماء وما اتصل به من غيوم وبحار وسحاب وغيث، جسد الشعراء من خلالها معاني السخاء والكرم والوفرة والغزارة، «إن اهتمام العرب بالمياه، وحرصهم على المحافظة عليها دفعهم إلى الاهتمام بالمطر والسحاب، وما يتعلق بهما من برق ورعد وصقيع وصواعق، فعرفوا الأنواء، ونجوم الاهتداء، حيث لا إمارة ولا هادي. . .

---

(1) نوري حمودي القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، الشركة المتحدة للتوزيع، بيروت1ط1970م، ص66.

فجابوا بطون الأرض ارتيادا للكلأ وطلبا للعشب، وسعيا وراء الماء، لأنهم أحوج الناس إليه إذ به حصول معايشهم من السقي والرعي» [1]. وللمطر والماء مظهر إبداعي متميز في الشعر عامة، فهو مصدر الخصب والنماء والانبعاث، ومنه استقى الشاعر القديم صورادالة ومعبرة بدا فيها مبتهلا مستغيثا مستسقيا من أجل نزول المطر.

قال**ابن حمديس**، واصفا بركة ببجاية: (الكامل)

وَضَرَاغِمٌ سَكَنَتْ عَرِينَ رِئَاسَةٍ تَرَكَتْ خَرِيرَ الْمَاءِ فِيهِ زَئِيرَا

إلى قوله:

مِنْ كُلِّ وَاقِعَةٍ تَرَى مِنْقَارَهَا مَاءً كَسِلْسَالِ اللُّجَيْنِ نَمِيرَا

خُرْسٌ تُعَدُّ مِنَ الْفِصَاحِ فَإِنْ شَدَتْ جَعَلَتْ تُغَرِّدُ بِالْمِيَاهِ صَفِيرَا

وَكَأَنَّمَا فِي كُلِّ غُصْنٍ فِضَّةٌ لَانَتْ فَأَرْسَلَ خَيْطَهَا مَجْرُورَا

فَتُرِيكَ فِي الصِّهْرِيجِ مَوْقِعَ قَطْرِهَا فَوْقَ الزَّبَرْجَدِ لُؤْلُؤاً مَنْثُورَا [2]

المتأمل في هذه الصورة وفي موادها الأساسية، وهي الأسود التي يخرج من أفواهها ماء يشبه اللجين، والطيور التي ينبعث من مناقيرها ماء له خرير كتغريد البلابل، والأشجار التي يشكّلها تدفق المياه فتغدو فضية الأغصان، جعلتنا نتقبلها بوعي لأن الشاعر بعث فيها الحياة وبنى بين عناصرها علاقات حيوية، والمتلقي ينشد أن يكون الشعر معبرا عن أشواقه وأمانيه، وأن يجني من روضه متعة وفائدة، فللشاعر تأمل انسياب الماء بين التماثيل والأشجار ومازج بين عالمي الفن والفكر، مستحضرا المعتقد الديني، والأبيات ليست نقلا حرفيا للطبيعة وللأشياء، بل حوّل ت الصور الحسية إلى وحدات لغوية إبداعية متماسكة شكلت فنا وفكرا ومعتقدا.

ووصف قصرا ببجاية، قائلا: (الكامل)

---

(1)نفسه، ص58-59.

(2) ابن حمديس، الديوان، ص547-548.

وَالْمَاءُ مِنْهُ سَبَائِكٌ فِضِّيَةٌ ذَابَتْ عَلَى دَرَجَاتِ شَاذُورَانِ (1)

وَكَأَنَّمَا سَيْفٌ هُنَاكَ مُشَطَّبٌ أَلْقَتْهُ يَوْمَ الْحَرْبِ كَفّ جَبَانِ

كَمْ شَاخِصٍ فِيهِ يُطِيلُ تَعَجُّبًا مِنْ دَوْحَةٍ نَبَتَتْ مِنَ الْعِقْيَانِ (2)

عَجَبًا لَهَا تَسْقِي الرِّيَاضَ يَنَابِعًا نَبَعَتْ مِنَ الثَّمَرَاتِ وَالْأَغْصَانِ

فَإِذَا أُتِيحَ لَهَا الْكَلَامُ تَكَلَّمَتْ بِخَرِيرِ مَاءٍ دَائِمِ الْهَمَلَانِ

وَكَأَنَّ صَانِعَهَا اسْتَبَدَّ بِصَنْعَةٍ فَخَرَ الْجَمَادُ بِهَا عَلَى الْحَيَوَانِ

أَوْفَتْ عَلَى حَوْضٍ لَهَا فَكَأَنَّهَا مِنْهَا إِلَى الْعَجَبِ الْعُجَابِ رَوَانِي

فَكَأَنَّهَا ظَنَّتْ حَلَاوَةَ مَائِهَا شَهْدًا فَذَاقَتْهُ بِكُلِّ لِسَانِ

وَزَرَافَةٍ فِي الْجَوْفِ مِنْ أُنْبُوبِهَا مَاءٌ يُرِيكَ الْجَرْيَ فِي الطَّيَرَانِ

مَرْكُوزَةٍ كَالرُّمْحِ حَيْثُ تَرَى لَهُ مِنْ طَعْنِهِ الْحَلْقَ انْعِطَافُ سِنَانِ

وَكَأَنَّهَا تَرْمِي السَّمَاءَ بِبُنْدُقٍ (3) مُسْتَنْبَطٍ مِنْ لُؤْلُؤٍ وَجُمَانِ

لَوْ عَادَ ذَاكَ الْمَاءُ نَفْطًا أَحْرَقَتْ فِي الْجَوِّ مِنْهُ قَمِيصَ كُلِّ عَنَانِ

فِي بِرْكَةٍ قَامَتْ عَلَى حَافَاتِهَا أُسْدٌ تَذِلُّ لِعِزَّةِ السُّلْطَانِ

نَزَعَتْ إِلَى ظُلَمِ النُّفُوسِ نُفُوسُهَا فَلِذَلِكَ انْتُزِعَتْ مِنَ الْأَبْدَانِ

وَكَأَنَّ بَرْدَ الْمَاءِ مِنْهَا مُطْفِئٌ نَارًا مُضَرَّمَةً مِنَ الْغُدْوَانِ (4)

قد يسهل الكلام عن الوصف في شعر **ابن حمديس** لأنه برع فيه، رغم إجادته لفنون شعرية شائعة، فقد امتزجت نفسيته بالطبيعة، فراح يضفي عليها حالاته الداخلية ويحملها ما يزخر به وجدانه من انفعالات، وكان في وصفه يقظ الخيال والحواس، كما كانت له قدرة فائقة على تصوير الأشكال والألوان، وبراع ة في رصد حركة الأشياء، والقصيدة ذات قيمة تاريخية، لأنها تصف العمران على أيام الشاعر، وتبدو قدرته جلية

---

(1) الشاذوران: آلة لفصل المياه عند التحويل.

(2) العقيان: الذهب الأحمر.

(3) البندق: الذي يرمى به.

(4) ابن حمديس، الديوان، ص495-496.

على تطويع مظاهر الطبيعة وحسن استغلال صورها، فسبائك ماء فضية وشجرة قدّت من ذهب ينبع الماء من ثمراتها، ونافورة على شكل طائر ينساب الماء من منقاره مصحوبا بصوت شجي، وبجوار البركة زرافة منصوبة يسري الماء بجوفها ويتطاير من فيها صوب السماء كأنه لؤلؤ أو جمان، وَأُسُدٌ تحرس البركة يتدفق من أفواهها ماء عذب.

لقد صور الشاعر المشهد تصويرا بديعا وحمّله صفات إنسانية من حس وشعور، فبدت صوره جوقة تنشد عذب الألحان أبدعها عقله وخياله وشعوره وأجاد نقل الأشياء الموصوفة واستوعب الطبيعة بمظاهرها المختلفة من ماء ونبات وحيوان وطير، وقد أفاض الشاعر العربي القديم في وصف الطبيعة«وأحبها ولم تكن غريبة عنه. . . وقد وصلت إلينا من الشعر الجاهلي أوصاف للطبيعة الحية والصامتة، ويعد وصف المائيات مظهرا من مظاهر الطبيعة الصامتة التي تعرض لها شعراء ذلك العصر »[1]، ويبدو أن **ابن حمديس** استمد مفرداته من واقع بيئته المتحضرة وقدّمها صورا تنبض بالحياة، وصاغها متوهجةمتألقة، جعلتنا نشاركه تجربته، لأن الشعر يهبنا إحساسا جديدا بالحياة ويجعلنا نعيشها مرة أخرى.

أما **بكر بن حماد** فوصف شتاء تاهرت، بقوله: (السريع)

مَا أَخْشَنَ الْبَرْدَ وَرَيْعَانَهُ وَأَطْرَفَ الشَّمْسَ بِتَاهْرت

تَبْدُو مِنَ الْغَيْمِ إِذَا مَا بَدَتْ كَأَنَّهَا تُنْشَرُ مِنَ تَخْتِ

نَحْنُ فِي بَحْرٍ بِلَا لُجَّةٍ تَجْرِي بِنَا الرِّيحُ عَلَى السَّمْتِ [2]

نَفْرَحُ بِالشَّمْسِ إِذَا مَا بَدَتْ كَفَرْحَةِ الذِّمِّي بِالسَّبْت [3]

في هذه الأبيات جمع الشاعر بين قسوة المكان وقهر الزمان، فالمكان والزمان هم

---

(1) سيد نوفل، شعر الطبيعة في الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، ط2، دت، ص49.

(2) السمت: الطريق، أو القصد.

(3) محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص61.

نفسي يحفّز صاحبه على تغيير الحال والمقام، ف عمد إلى الطبيعة واصفا قسوتها، فالسماء ملبدة بالغيوم ، والريح عاصفة ، والبحر لا لجة له، صورة تحكّم الخيال فيها وحركها مشحونة بالانفعال، فجاء الواقع المشاهد لوحة جميلة تروق للنفس، التقى فيها الفكر بالعاطفة، لذلك فإن هذا النوع من الوصف هو في الواقع امتداد لنفس الشاعر، التي باتت عبارة عن سلسلة من الأحزان والمآسي، مسّتهما في هذه الصورة –كعادته– الجانب الديني، وما فتئ **بكر بن حماد** ينهل من الموروث الديني، معانيه وصوره، محاولا في ذلك التجديد في شعره، ولا شك أن إشارته إلى السبت كعيد للذميين تثير الخيال وتدفعه إلى ارتياد مجال رحب وتحرره من قيود الحسيّة التي حاول النقد القديم الوقوف عندها.

وهجا **بكر** الشاعر **عمران بن حطان**، بقوله: (البسيط)

فَلَا عَفَا اللهُ عَنْهُ مَا تَحَمَّلَهُ وَلَا سَقَى قَبْرَ عِمْرَانَ بن حَطَّان (1)

إن سقيا القبر معنى من المعاني الأسطورية وظفه الشعراء قبل الإسلام وبعده، «وقد تعني سقيا القبر في الشعر القديم إعادة الحياة إلى من فيه، لأن الماء في الحس العربي يعني الحياة والرحمة والبعث والنقاء، وطيب العيش، وهم يريدون معاني الماء لساكني القبور »[2]، ومن هنا نرى أن إشراك الطبيعة المائية في فن الرثاء لم يكن جديدا على الشعر العربي.

ومدح **أبا العيش**، قائلا: (الكامل)

وَغَشَى مَغِيلَةَ بِالسُّيُوفِ مَذَلَّةً وَسَقَى جِرَاوَةَ مِنْ نَقِيعِ الْحَنْظَلِ (3)

ارتكز الشاعر في هذا البيت على التكثيف والمبالغة، حين صور هزيمة مغيلة وجراوة،

---

(1) محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص66.

(2) أنور أبو سويلم، المطر في الشعر الجاهلي، دار الجيل للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1978م، ص82.

(3) محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص74.

فالأولى تجرعت كأس مذلة، والثانية سُقيت نقيع الحنظل، والتعبير عن الهزيمة بتجرع نقيع الحنظل صورة تراثية ومعنى متداول منذ الجاهلية.

قال **عنترة:** (الكامل)

لَا تَسْقِنِي مَاءَ الْحَيَاةِ بِذِلَّةٍ بَلْ فَاسْقِنِي بِالْعِزِّ كَأْسَ الْحَنْظَلِ

مَاءُ الْحَيَاةِ بِذِلَّةٍ كَجَهَنَّمٍ وَجَهَنَّمُ بِالْعِزِّ أَطْيَبُ مَنْزِلِ (1)

وقال **بكر بن حماد** أيضا، ذاكرا الموت: (الطويل)

سَحَابُ الْمَنَايَا كُلَّ يَوْمٍ مُظِلَّةٌ فَقَدْ هَطَلَتْ حَوْلِي وَلَاحَ بُرُوقُهَا (2)

ثمة ظاهرة فكرية برز ت في شعر **بكر بن حماد** بشكل واضح هي النزعة الزهدية، فالموت تخطّف كثيرا من أهله وخلانه، ولا محالة أنه لاحق بمن سبقه، والتصوير في هذا المقام بالسحاب والبرق والمطر يشي بكثرة المنايا التي نزلت بساحة القوم، وهي صورة متداولة خلت من الجدة والابتكار، وبدت فاعلية الزمن في التشكيل المجازي وذلك أن الدال "الدهر" يمثل البعد الزمني الفاعل على "الذات الشاعرة" المتمثلة في ياء المتكلم التي وقع عليها فعل "هطل"، وقد ارتبطت مائيات **بكر بن حماد** بنفسيته بشكل جليّ معبرا عما يعتريها من مخاوف وهواجس وآمال وذكريات.

قال **ابن رشيق المسيلي**واصفا أهوال البحر ومتغزلا: (الكامل)

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكِ فِي السَّفِينَةِ وَالرَّدَى مُتَوَقَّعٌ بِتَلَاطُمِ الْأَمْوَاجِ

وَالْجَوُّ يَهْطِلُ وَالرِّيَاحُ عوَاصِفٌ وَاللَّيْلُ مُسْوَدُّ الذَّوَائِبِ (3) **دَاجِ**

وَعَلَى السَّوَاحِلِ لِلْأَعَادِي غَارَةٌ يُتَوَقَّعُونَ لِغَارَةٍ وَهِيَاجِ

وَعَلَتْ لِأَصْحَابِ السَّفِينَةِ ضَجَّةٌ وأنا وذكرك في ألذ تناجي (4)

---

(1) عنترة بن شداد العبسي، ديوان عنترة، تصحيح: أمين سعيد، المطبعة الغربية بمصر، دط، دت، ص115.

(2) محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص79.

(3) الذؤابة: ضفيرة الشعر، والجمع ذوائب.

(4) ابن رشيق، الديوان، ص48-49.

لقد جاشت نفس الشاعر بالمعاني والأحاسيس، فالرياح عواصف والأمواج عاتية والجو ماطر والليل داج والسفينة تشرف على الهلاك، والأعداء على السواحل يتربصون بها، إنها صور مليئة بالانفعالات مزقت عواطف الشاعر بين ال هلاك المؤكد، وطيف من يحب، وهي صدى للألم والحزن الذي سيطر على حياته. والمناجاة أهم وسيلة عبّر من خلالها عن وعيه ولا وعيه حين استحضر صورا استعاض بها عن حزنه واغترابه ، ووحشة المكان ، فهو في تيه البحر يشرف على الموت ، لذا ركّز على الهم الداخلي ، لأن «قمة شعور الإنسان بالاغتراب، هو المداولة الدائمة بين الإنسان وتلك الهموم ، ثم هو اكتشاف لحقيقة الظلم والقمع التي تفضي عن نفسها بأشكال مختلفة ، يكون من أبشعها صورة الإنسان وهو تائه »[1]، خاصة أن الشاعر ركب البحر بعد نكبة مدينته القيروان.

ووصف الطبيعة شتاء، بقوله: (الطويل)

خَلِيلَيَّ هَلْ لِلْمُزْنِ مُقْلَةُ عَاشِقٍ أَمِ النَّارُ فِي أَحْشَائِهَا وَهْيَ لَا تَدْرِي

سَحَابٌ حَكَتْ ثَكْلَى أُصِيبَتْ بِوَاحِدٍ فَعَاجَتْ لَهُ نَحْوَ الرِّيَاضِ عَلَى قَبْرِ

تَرَقْرَقُ دَمْعًا فِي خُدُودٍ تَوَشَّحَتْ مَطَارِفُهَا [2] بِالْبَرْقِ طِرْزًا مِنَ التِّبْرِ

فَوَشْيٌ بِلَا رَقْمٍ وَنَسْجٌ بِلَا يَدٍ وَدَمْعٌ بِلَا عَيْنٍ وَضِحْكٌ بِلَا ثَغْرِ [3]

إن المتتبع لهذه الصورة تدهشه الحياة التي بثها الشاعر في كل مادة من موادها، فالطبيعة الميتة غدت كالإنسان حيّة تختزن في داخلها الخير والشر كما يختزن، لقد جاشت نفس الشاعر بالمعاني والأحاسيس، فجاء «الشعر ترجمانا لها، بنسجه اللغوي الخاص، ومتضمنا رؤية جمالية وفلسفية للحياة والكون والإنسان. . . مزيج فاتن من

---

(1) عزت الغزاوي، نحو رؤية نقدية حديثة، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1989م، ط1، ص87.

(2) مطارفها: سحابها.

(3) ابن رشيق، الديوان، ص79 – 80.

اللغة والإحساس الإنساني، وتركيبة آسرة من التشكيل اللغوي، والبنية الإيقاعية »[1]، فاستعار للمزن مقلة دمعها منهمر، وشبهه بالثكلى التي أصيبت بوحيدها وقد وقفت على قبره تبكيه بالدموع السواجم كأنها طرز من الذهب، وتوالت صورهمحكمة أفضي بعضها إلى بعض مشكلة مشهدا كليا أعطى لوحة طبيعية من الوشي والنسج والبكاء والضحك محورها الماء ، في صلة وثيقة بين الوزن و الشعور، فكان البحر الطويل ملائما لتصوير هذه التموجات النفسية المضطربة.

ووصف **ابن رشيق** زرافة، بقوله: (الكامل)

أَوْكَالسَّحَابِ الْمُكْفَهِرَّةِ خِيطَتْ فِيهِ الْبُرُوقُ، وَمِيضُهَا إِيمَاءُ [2]

للزرافة لون يحاكي السحاب الذي يتخلله البرق، والصورة «في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات، إن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن يخلق صورة، أو أن الصورة يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض» [3]، فتقنية الوصف ركيزة مهمة في العملية التصويرية، وقد شاركت الوسائل البلاغية هذا الإنتاج الصوري.

ورثى **المعز بن باديس**، بقوله: (البسيط)

كَأَنَّهُ لَمْ يَخُضْ لِلْمَوْتِ بَحْرَ وَغًى خُضْرُ الْبِحَارِ إِذَا قِيسَتْ بِهِ بِرَكُ [4]

لقد امتلك الشاعر قدرة على التعبير، جعلته يتصرف في كلماته بما يستوفي شعوره أو فكره، حين اعتمد على قوة إيحاء الكلمة ليوائم بين اللفظ والمعنى، كما أثارت كلماته توازنات صوتية داخل البيت، وجاء بمادة "البحر" في هذه الصورة تعبيرا عن المخاطر التي خاضها الخليفة، وتبدو فاعلية الصورة جلية إذا تعاملنا معها ضمن سياقها النصي «تظل العلاقة بين الصورة والسياق الكلي للتجربة الشعرية المحرك الأساسي الذي تتبع

---

(1) محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة، بيروت، لبنان، دط، 1980م، ص169.

(2) ابن رشيق، الديوان، ص 16-17-18.

(3) س يدي لويس، الصورة الشعرية، ص21.

(4) ابن رشيق، الديوان، ص139.

منه الدراسة»[1]. فالصورة إذن ذات قدرة على إنتاج الوظيفة أو الدلالة.

وصف **جعفر بن فلاح الكتامي**[2] يوما ماطرا، بقوله: (الطويل)

وَيَوْمٍ كَأَنَّ الْغَيْمَ تَحْتَ سَمَائِهِ حَكَى مُقْلَتَيّ سَحاً [3] وَلمَ يحكِنِي ضَنَا

كَأَنَّ الْغَوَادِي بِالْمَثَانِي نَضَحْنَهُ وَأَلْبَسْنَهُ ثَوْبًا مِنَ الْخَزِّ أَدْكَنَا [4]

لقد اعترت الشاعر حالة من الألم والحزن، فنزع إلى الوصف، لأن الوصف «أول ما نطق به الشعراء» [5]، فبدأ لوحته برسم السحاب الشديد السواد المثقل بالماء الذيبشبه دموع الشاعر، غير أن الشاعر أشد حرقة ووجدا من السحاب، والشعر العربي القديم «يزخر بأنسنة المظاهر الطبيعية المختلفة، فلها مشاعر الإنسان وعواطفه ورؤاه، بل نقف على مقاربة تصويرية بين المظاهر الطبيعية والأشياء الحية من حولها »[6]. فلكم شبه الشاعر القديم الغيوم بالناقة وبالجبل وبالسفينة وبالقصر، واستعار لها مظاهر إنسانية حركية، ويمكن للمرء إذا أمعن النظر في السحب شتاء أن يتخيل أشكالا كثيرة لها تتماهى مع الصور التي تستحضرها الذاكرة لحظة الرؤية، وكان الشعراء يستبشرون بالسحب المحملة بالماء لأنها تقيم في نفوسهم معادلة شعورية تجعلهم يتشبثون بالحياة، لأن الماء أصل الحياة.

قال **ابن هانئ مادحا جعفر بن علي:** (الطويل)

كَأَنَّكَ وَكَّلْتَ الْغَمَامَ بِحَرْبِهِمْ فَمِنْ عَارِضٍ يُمْسِي وَمِنْ عَارِضٍ يَغْدُو [7]

---

(1) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص45.

(2) هو أبو الفضل جعفر بن فلاح بن أبي مرزوق الكتامي أحد زعماء كتامة الذين شادوا بناء الدولة العباسية بالمغرب ثم بالمشرق، كان أديبا شاعرا فصيحا ذا نباهة وشأن، مات قتيلا (ت360هـ).

(3) سحا: سححت الماء إذا صببته.

(4) ابن الأبار البلنسي، الحلة السيراء، تح: حسين مؤنس، دار المعارف، القاهرة2 ط1985م، ج2، ص305.

(5) عبد العظيم على القناوي، الوصف في الشعر العربي: العصر الجاهلي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، 1940م، ص43 ط1.

(6) عاطف جودت نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983م، ص258.

(7) ابن هانئ الأندلسي، الديوان، ص108.

المعنى اقتباس من قوله تعالى: ﴿**فَلَمَّا رَأَوْهُ عَارِضًا مُّسْتَقْبِلَ أَوْدِيَتِهِمْ قَالُوا هَذَا عَارِضٌ مُّمْطِرُنَا ۚ بَلْ هُوَ مَا اسْتَعْجَلْتُم بِهِ ۖ رِيحٌ فِيهَا عَذَابٌ أَلِيمٌ**﴾[1]. فتشبيه الجيوش الزاحفة بالسحب التي تقذف الصواعق ضمن سياق الحرب أضفي على الصورة قوة تدميرية، لأنها تحولت ضمن هذه المعطيات إلى عنصر دمار للإنسان وللطبيعة.

ومدح **يحي بن علي**، من قصيدة أخرى، بقوله: (الكامل)

لَقَدْ اغْتَدَى وَالْمَجْدُ فَوْقَ سَرِيرِهِ وَالْغَيْثُ تَحْتَ رِوَاقِهِ الْمَمْدُودِ [2]

في هذه الصورة نمّالغيثعن جود الممدوح، وذلك بتشبيه الحياة المعنوية بالحياة الواقعية والسلوك الإنساني بظاهرة سماوية، فهو كالماء الذي يحتوي على مقومات الحياة ويبعث الخصوبة، وقد أبدى الشاعر المقدرة الفنية من خلال ربط الثنائيات الضدية بعضها ببعض، وعرضها عرضا فنيا مثيرا، وهذه الثنائية الضدية متمثلة في "فوق" و"تحت"، فللعلاقة بين الرؤية الشعرية والنص الشعري هي «علاقة تفاعل من نمط خاص جدا، تجعل من انفصالها أمرا شاقا. فالرؤية الراسخة تلقي بظلها العميق على مهارات الشاعر الكتابية وتنعكس على أشكاله التعبيرية» [3]. أما الربط بين الطبيعة المائية والمدح أتى في سياق السخاء والنوال.

وقال راثيا ولدا **لإبراهيم بن جعفر**: (الرمل)

كُلُّنَا نَبْشَعُ [4] مِنْ كَأْسِ الرَّدَى غَيْرَ أَنَّا لَا نَرَانَا نَسْتَبِد

نَحْنُ فِي الْإِدْلَاجِ نَبْغِي مَنْهَلًا وَبَنَاتُ الْخِمْسِ مِنْ عَشْرٍ صَدَد [5]

يبدو الشاعر منجذبا إلى القديم في الكثير من ألفاظه ومن آيات الانجذاب ما نراه في

---

(1) الأحقاف: 24.

(2) ابن هانئ، الديوان، ص112.

(3) جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1990م، ص34.

(4) البشع: طعم كريه فيه مرارة.

(5) ابن هانئ، الديوان، ص128.

اصطناعه الجزالة والفخامة في بعض ألفاظه، إلا أن الغالب في شعره يمتاز بالسهولة والوضوح. فللكل يفرّ من الموت، وما الناس إلا كإبل تسري ليلا بحثا عن مورد ماء، ولكن دونه هلاكها، وهي صورة تناسب تماما غرض الرثاء، وتمكن الشاعر من جعل الطبيعة تنتحل الحركات الحزينة حزنا على الفقيد، والمتتبع لشعر **ابن هانئ** يندُر أن يجد قصيدة تخلو من الإشارة إلى الماء من قريب أو بعيد.

ولعبد الله بن قاضي ميلة[1] مادحا ملك صقلية: (الطويل)

وَجَوْنٍ مُزْنُ الرَّعْدِ يُسْتَنُّ وَدْقُهُ ... يُرَى بَرْقُهُ كَالْحَيَّةِ الصَّل تَطْرَفُ

كَأَنِّي إِذَا مَا لَاحَ وَالرَّعْدُ مُعْوِلُ ... وَجَفْنُ السَّحَابِ الْجُونِ [2] بِالْمَاءِ يَذْرِفُ

سَلِيمٌ وَصَوْتُ الرَّعْدِ رَاقٍ وَوُدْقُهُ ... كَنَفْثِ الرُّقَى مِنْ سُوءِ مَا أَتَكَلَّفُ [3]

لقد تحولت الطبيعة الصامتة في هذه الأبيات إلى ذات إنسانية حية، تتفاعل مع الشاعر وتتألم لألمه ، فللبرق حيّة تسعى، والشاعر لديغ، أما صوت الرعد فيحاكي صوت الراقي، ورذاذ المطر كنفث الرّقى، وهي صورة بديعة، ومقطع يحيلنا إلى تولّد الصورة الذهنية من خلال ربط المألوف بغير المألوف، فالتخييل نقل المجرد إلى المحسوس، والشاعر أراد من خلال ذلك «أن يجعل من الطبيعة ذاتا، وأن يجعل من الذات طبيعة خارجية» [4]، وتنبئ الصورة بحالات شعورية داخلية ذات أبعاد دلالية مثيرة، فضلا عن عناصرها الجمالية أسلوبا ولغة، من خلال ضمير المتكلم الذي يعد جوهر الصورة والفكرة والشعور.

---

(1) هو أبو محمد بن عبد الله بن محمد التنوخي المعروف بابن قاضي ميلة(ق 4هـ)، كان معاصرا لابن رشيق، دخل صقلية ومدح أميرها ثقة الدولة. يسلك في نظمه نهج عمرو بن أبي ربيعة، نعته ابن رشيق بأنه: «شاعر لسن مقتدر».

(2) الجون: الأبيض.

(3) ابن خلكان، وفيات الأعيان، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، دط، دت، ج2، ص221–222.

(4) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص7.

وصف **يعلى بن إبراهيم الأريسي**[1]بستانا، قائلا: (البسيط)

تَفِيضُ بِالْمَاءِ مِنْهُ كُلُّ فُوَّهَةٍ فَكُلُّ فَوَّارَةٍ بِالْمَاءِ تَنْذَرِفُ

كَأَنَّهَا بَيْنَ أَشْجَارٍ مُنَوَّرَةٍ ظَلَّتْ بِمُسْتَحْسَنِ اللِّبْلَابِ تَسْتَجِفُ

مَجَامِرٌ تَحْتَ أَثْوَابٍ مُجَلَّلَةٍ عَلَى مَشَاجِبِهَا [2] دُخَّانُهَا يَهِفُ [3]

إن تشبيه الفوارات التي تحيطها أشجار اللبلاب بالمجامر تحت الثياب، و تشبيه الماء المتطاير منها بالدخان تتداخل جماليا مع موضوعات أخرى أعطت انطباعا للمتلقي بأنه يشاهد لوحة ساحرة، والتشكيل في هذا المقام يتكون من عنصرين نقيضين هما: "الماء" و"النار" يجمعهما تكوين فني ما أدى إلى خلق متعة لدى المتلقي. وتنهض العلاقة بين الشاعر والطبيعة على التآلف والتشابه والتفاعل الذهني والجمالي، لأن كل الذي يحيط به يتحول من صيغة جامدة إلى عوالم حية متحركة بالوعي واللغة والصورة.

وصف **عبد الكريم النهشلي**[4] مجلسا، بقوله: (البسيط)

مُعَاطِيًا شَمْسَ إِبْرِيقٍ إِذَا مُزِجَتْ تَقَلَّدَتْ عِقْدَ مَرْجَانٍ مِنَ النَّزَقِ [5]

عَنْ مَاحِلٍ [6] طَافِحٍ بِالْمَاءِ مُعْتَلِجٍ كَأَنَّمَا نَفْسُهُ صِيغَتْ مِنَ الْحَدَقِ

تَضُمُّهُ الرِّيحُ أَحْيَانًا، وَتَفْرُقُهُ فَالْمَاءُ مَا بَيْنَ مَحْبُوسٍ وَمُنْطَلِقِ [7]

---

(1) هو أبو الحسن يعلى بن إبراهيم بن عبد الخالق الأريسي مولدا ونشأة، وبها تلقى مبادئ العربية ثم قصد القيروان فأتم بها دراسته، واجتمع بابن رشيق وتتلمذ عليه. وكان الأريسي شاعرا حاذقا صاحب معان وتوليد وكان لألفاظه حلاوة.

(2) المشجب: خشبة توضع عليها الثياب.

(3) محمد بن الحسن بن حمدون البغدادي، التذكرة الحمدونية، دار صادر، بيروت1طدت، ج5، ص142.

(4) هو عبد الكريم بن إبراهيم النهشلي(ق5هـ) ولد ونشأ بالمحمدية "المسيلة" وبها تلقى مبادئ علوم العربية ثم انتقل على القيروان، فنبغ في الأدب والنقد خاصة، واتخذه تميم بن المعز بن باديس كاتبا له وكان من قبل من ندماء والده المعز، وكان النهشلي شاعرا قويا وناقدا بصيرا بأساليب النقد ومناهجه، ومن ذوي الثقافة الواسعة في اللغة والبيان والأوزان.

(5) النزق: عجلة في جهل وحمق.

(6) ماحل: المحل الجدب.

(7) أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، تقديم صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ط1، 2001م، ج1، ص235-236.

وصفالشاعر في هذه الأبيات مجلس لهو، فالخمر في الإبريق كأنها شمس تقلدت عقد مرجان، والأعشاب التي تحيط بالبركة كالأهداب التي تحيط بالحدق، وقد أفاض في التشبيهات وزاد في رقة اللفظ بأسلوب يغري المتلقي بالتخيّل الذهني مع اختيار إيقاع مناسب لحركة عناصر الصورة، لأن العلاقة بين الطبيعة والشعر متداخلةتحكمها الفكرة والتصور الجمالي، والطبيعة في الشعر واقع لغوي يستند إلى دلائل بصرية.

وقال واصفا نهرا: (المتقارب)

سَلَامٌ عَلَى طِيبِ رَوْحَاتِنَا إِلَى الْقَصْرِ وَالنَّهْرِ الْخِضْرِمِ (1)

إِلَى مُزْبِدِ الْمَوْجِ طَامِي الْعُبَا بِ يَقْذِفُ بِالْبَانِ وَالسَّاسَمِ (2)

تَخَالُ بِهِ قَطْمًا (3) مُقْرَمَا يَكِرُّ عَلَى قَطْمٍ مُقْرِمِ

وَيَسْجُو (4) فَيَسْحَبُ فِي ذَائِلٍ يَمَانٍ تَسَّهَمَ بِالْأَنْجُمِ

كَأَنَّ الشِّمَالَ عَلَى وَجْهِهِ بِهَا سَقَمٌ وَهْيَ لَمْ تَسْقَمِ

ضَعِيفَةُ رَشٍّ كَنَفْثِ الرُّقَى عَلَى كَبِدِ الْمُدْنَفِ الْمُغْرَمِ

عَلَتْهَا الْحَمَامُ بِتَغْرِيدِهَا كَمَا سَجَعَ النَّوْحُ فِي مأتم (5)

بدت أمواج النهر المتلاحقةكالجمل الفحل الذي كرّ على فحل مثله، وغدا النهر عندما سكنت أمواجه كسيف توشح بالأنجم، وريح الشمال التي تهبّ على سطحه محملة بقطرات الرذاذ تشبه نفث الراقيات على كبد العاشق الولهان، ونوح الحمام على الأغصان يحاكي نوح الثكالى في المآتم، وهذه الصور الحركية ذات الإيحاء اللامتناهي «تمتاز بأنها ثمرة انتقاء وتهذيب للمادة المحسوسة، والمستمدة من الطبيعة، أومن

---

(1) النهر الخضرم: كثير الماء.

(2) الساسم: شجر أسود.

(3) قطما: جملا فحلا.

(4) يسجو: يسكن.

(5) الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ص69-70

الحياة الإنسانية، وغاية هذا الانتقاء، هو إثارة التأثير أو الانفعال بالجمال» [1]، وقد امتازت أوصاف**النهشلي** بكثرة التفاصيل، والأبيات تزخر بالثراء المادي والمعنوي.

لقد احتفى جلّ شعراء الجزائر القدماء بالمشهد المائي ، **كابن هانئ الأندلسي ، وابن حمديس والنهشلي وابن رشيق** وغيرهم ، وحفلت الكثير من قصائدهم بتفاصيل دقيقة وصور رائعة لعناصر الماء.

3.1.1 السيف

أَلِفَ العرب الحرب قبل الإسلام وبعده ، وتاريخهم مليء بذكر الأيام والوقائع والحروب، وقد تركت آثارا واضحة على فكرهم وثقافتهم وحضارتهم، وكانت موردا مهما من موارد خيالهم اللغوي وصورهم الفنية ، أما السيف فقد احتل مكانة مهمة في الشعر الحربي، فهو«رمز دائم ومستمر للمعركة وللمحارب، وله علاقة كبيرة بنفوس المحاربين من جهة وبالموت والقتال من جهة أخرى»[2]، وهو عنوان القوةوالبقاء.

رثى**ابن رشيقالمعز**، قائلا: (البسيط)

مَا كَانَ إِلَّا حُسَامًا سَلَّهُ قَدَرٌ عَلَى الَّذِينَ بَغُوا فِي الْأَرْضِ وَانْهَمَكُوا [3]

لقد تحققت الصورة في المركّب "حساما سله قدر" حين نشأ مبدأ اللاتناسق بين الحسام والقدر، فالحسام كائن حسي أما القدر فكائن معنوي، وهذه المنافرة الدلالية بين المسند والمسند إليه أسهمت في خلق الفاعلية الشعرية لهذه الصورة الاستعار ية، فلما كان المرثي يذود عن الحق، جاز مقارنته بالسيف لأنه يردع الباغي.

قال**ابن قاضي ميلة**مادحاأمير صقلية: (الطويل)

---

(1) أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دت، دط، ص37.

(2) صلاح عبد الحافظ، الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، دراسة نقدية نصية، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ج1، ص147.

(3) ابن رشيق، الديوان، ص138.

حُسَامٌ عَلَى مَنْ نَاصَبَ الدِّينَ مُصْلَتٌ وَسِتْرٌ عَلَى مَنْ رَاقَبَ الله مُغْدَفُ (1)

ارتاحت نفس الشاعر لهذه الحالة لأن تمثله السيف في مقام التأبين أوحى بأنالمرثي لا يتوانى عن نصرة الحق، كالصارم الذييبطشبالظالم المستبد، وأضفى على صورته المعاني الدينية "ستر ودرع لمن راقب الله" في سره وجهره تاركا الصورتين مطلقتين دون تقييد لتحقيق الإثارة في المخيلة.

وفي الشعر الجزائري القديم وردت مادة "السيف" بشكل لافت عند أغلب الشعراء وبنسب متفاوتة ، غير أن **ابن هانئ الأندلسي** كان مكثرا من توظيفها ، ويرجع ذلك لملازمته **لابني جعفر** ووصفه للحروب التي كانت على أيامهما.

4.1.1 الشجر

لقد ظلت البيئة رافدا مهما وملهما للشعراء ، وكان للنبات نصيب في تشبيهاتهم واستعاراتهم.

قال **ابن رشيق:** (السريع)

فِي النَّاسِ مَنْ لَا يُرْتَجَى نفعه إلاَّ إِذَا مُسَّ بِأَضْرَارِ

كَالْعُودِ لاَ يُطْمَعُ فِي طِيبِهِ إِلَّا إِذَا أُحْرِقَ بِالنَّارِ (2)

هذه الصورة تومئ إيماء بعيدا إلى تجربة الشاعر الشعرية وإلى ثقافته، ف الحكمة كلام عقلي يؤتى للخاصة دون العامة ، فمن الناس من لا يظهر خيره إلا إذا اشتد عليه البلاء، كالعود الذي لا ينتشر طيبه إلا إذا أُحرق ، وهي صورة تعتمد على الحقيقة ولا أثر فيها للخيال، غير أن محاكاة الشيء بغيره تبعث على التأمل والتعجب، ويكشف هذا التصوير عن صورة من صور الحياة الاجتماعية، حيث تتباين الطباع والأمزجة لدى البشر.

---

(1) ابن خلكان، وفيات الأعيان، ص225.

(2) ابن رشيق، الديوان، ص78.

رثى **ابن حمديس** زوجته، بقوله: (الخفيف)

دَوْحَةُ الْمَجْدِ بِالْفَخَارِ جَنَاهَا يَافِعٌ فَهِيَ فِي الْبِلَى تَحْتَ رَدْمِ (1)

المتوفاةالدوحة الوارفة الظلال، ووجه الشبه يكمن في فضائلكل منها ، وقد استطاع الشاعر أن يقرب المعنى بلغة حسية «ومن الطبيعي أن يكون تركيز الأقاويل الشعرية على لواحق الموضوع المخيل وأعراضه، هو الأساس النظري الذي يبرر قدرتها على التقديم الحسي وما تتميز به عن لغة العلم، من إتاحة المواجهة المباشرة لموضوعها، عن طريق تصويره وتمثيله للحسي»[2]، وعند ذاك تتحرك انفعالات المتلقي ومشاعره.

5.1.1 الجبل

الجبل ذلك الثابت ثبوت الزمن، والشامخ الذي يطاول عنان السماء ، المقاوم لكافة التيارات والعوامل، والحصن الذي يحتمي به المظلومون، والذي رفض أن يحمل الأمانة وأشفق منها مع كل ما فيه من قوة، وبهذه المعاني كان الجبل مادة خصبة استلهم منها الشعراء صورهم.

بكى**ابن رشيق** القيروان: (الكامل)

لَوْ أَنَّ ثَهْلَاناً أُصِيبَ بِعُشْرِهَا لَتَدَكْدَكَتْ مِنْهَا ذُرَا ثَهْلَان

إلى قوله:

وَأَرَى النُّجُومَ طَلَعْنَ غَيْرَ زَوَاهِرٍ فِي أُفْقِهِنَّ وَأَظْلَمَ الْقَمَرَانِ

وَأَرَى الْجِبَالَ الشُّمَّ أَمْسَتْ خُشَّعًا لِمُصَابِهَا وَتَزَعْزَعَ الثَّقَلَانِ (3)

كان الشاعر شاهدا على دمار مدينته القيروان، و ما حلّ بها من خراب ، فالجبال تضعضعت والكون أظلم، والظلام جاء ليكمل الإطار الطبيعي للوحة الحزينة التي

---

(1) ابن حمديس، الديوان، ص480.

(2) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص304.

(3) ابن رشيق، الديوان، ص211. 212.

رسمها الشاعر، وهي تعبر عن تمزقه النفسي، بين ماضيه السعيد وحاضره الذي يكتنفه الغموض، فالإثارة الانفعالية ولّدت دفقة شعورية عكسها الفراق المرتقب والمصير المجهول، فتداعت صوره تعبيرا عن زمن نفسي ملبّد بالقهر ومكبّل بالحيرة.

واللافت في هذا المجال أن التصوير بالجبل تراجع وليس بالكمّ المألوف عند الجاهليين ، وقد يُردّ ذلك إلى التمدّن الذي عرفته المجتمعات، وتبدو مظاهر البيئة موزعة بين البادية والصحراء من جانب، وبين حياة الحضر من جانب آخر.

2.1 التصوير بالطبيعة الحية

استقى بعض الشعراء صورهم من عالم الحيوان، والحيوان كائن متحرك ذو شعور وسلوكيا ت متعددة، وقد شكلت الطبيعة الحية كما معتبرا في مجال التصوير لدى شعراء الجزائر القدماء، فوقفوا على الكثير من أنواعها، إذ تنوعت بين حيوانات متوحشة مفترسة وأخرى أليفة مستأنسة بالإضافة إلى الطيور بنوعيها الأليف والكاسر، ثم الزواحف والحيات والحشرات.

1.2.1 الجمل

بكي**بكر بن حماد**نفسه، قائلا: (الرجز)

أَحْبُو إِلَى الْمَوْتِ كَمَا يَحْبُو الْجَمَلْ قَدْ جَاءَنِي مَا لَيْسَ لِي فِيهِ حِيَلْ (1)

المتأمل لهذا البيت يدرك عجز الشاعر أمام قهر الأيام وجبروت الزمن، فلا عزاء له إلا الحزن والأسى، وذلك في صورة مزج فيها بين الفكر والعاطفة، وهي محاكاة ذاتية لروحه، وما ارتسم في عقله من خواطر وأحاسيس، فبات وحيدا كالجمل المتهالك الذي تُرك ليلقى حتفه، فجاءت الصورة مثقلة بالتوتراستحوذ عليها الحزن «الإنسان المبدع. .

(1) محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص90.

. إبداعه لا يأتي على صورته إلا من خلال تلك المعاناة» [1]. فللهرم رسول الموت، ولقد استعمل **بكر** كثيرا من دلالات الزمن وأشكاله وسماته في صوره الشعرية وحمّلها مآسيه.

قال ابن رشيق: (الكامل)

تَحْكِي غَوَارِبُهُ غَوَارِبَ بُزَّلٍ جَاءَتْ بِغَيْرِ قَوَادِمٍ وَهَوَادِي [2]

لم يتحرر الشعراء من ربقة الطبيعة بأسماء مكوناتها، أو بصفاتها وألوانها، فأمواج النهر في تلاحقها تشبه الجمال البزّل التي تتحرك بدون قوائم، وغاية الشاعر من تشبيه الشيء بآخر هو أن يثبت «لهذا معنى من معاني ذاك، أو حكما من أحكامه، كإثباتك للرجل شجاعة الأسد، وللحجة حكم النور، في أنك تفصل بها بين الحق والباطل، كما يُفصل بالنور بين الأشياء» [3]، وقد احتفى **ابن رشيق** في صوره الفنية بالتشبيه، وذلك في معظم موضوعات شعره.

2.2.1 الأسد

هجا **بكر بن حماد عمران بن حطان** مستعملا أداة الأسد، في قوله: (البسيط)

وَكَانَ فِي الْحَرْبِ سَيْفًا صَارِمًا ذَكَرَا لَيْثًا إِذَا لَقِيَ الْأَقْرَانَ أَقْرَانَا [4]

الصفة المهيمنة التي شكلت نقطة التقاطع بين "السيف" و"الليث"، بعد تفكيكهما إلى مجموعة من الصفات الجزئية، هي صفة الشجاعة دون غيرها من الصفات، وقد عُني **بكر بن حماد** بتصوير الإنسان، كما عُني بتصوير شخصه متمثلا بحالته النفسية، وطغى الفكر في هذه الصورة على العاطفة، وقد استدعى الشاعر الحيوان أنيسا ممثلا

---

(1) ألكسندر وروشكا، ترجمة غسان عبد الحي، الإبداع العام والخاص، عالم المعرفة، الكويت، ط 1، 1989م، ص52.

(2) ابن رشيق، الديوان، ص67.

(3) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص87.

(4) محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص63.

بالناقة، ومستوحشا ممثلا بالأوابد.

3.2.1 الغزال

قال **ابن أبي الرجال**، مشببا: (الكامل)

غَرَّاءُ وَاضِحَةٌ يَنُوسُ [1] بِقُرْطِهَا جِيدٌ حَكَى جِيدَ الْغَزَالِ الْأَغْنَقِ [2]

إن بنية المشابهة بين الطرفين قائمة على أساس صفة خارجية مشتركة بينهما، هي طول الجيد، وبتوظيفه للدلالة اللونية عبّر الشاعر عن تجربة ذاتية، فالخليلة شديدة البياض وبياض المرأة دليل على تنعّمها، غير أن اللغة مهما حاولت وصف الألوان وإشعاعاتها، يبقى وصفها الأشكال أدق وأوضح، وفي المقابل لا يتجسد الخيال إلا باللغة النابعة من الوجدان، لأن «الخيال أساس الصورة البيانية، ويتعذر في غيابه التعبير عن التجربة الشعورية بكل فيضها العاطفي، وتدفقها التلقائي، وإذ ينجح المبدع في المؤازرة بين خياله وتجربته، تعلو درجة إبداعه، وتستبين أصالته» [3]، أما التصوير بالغزال وما إليه فيفوح برائحة التراث، وأصل جميع الصور التشبيهية «للمرأة هو صورة تشبيه المرأة بالغزال، لما بين المرأة والغزال من اختلاط في الصفات، وأن الإشارات حول قداسة الغزال ومكانتها الدينية تكفي على الرغم من قلتها للدلالة على ذل ك»[4]، وقد تواتر تشبيه المرأة بالغزال منذ العصر الجاهلي.

قال **ابن رشيق**راثيا: (الكامل)

وَبِكُلِّ بِكْرٍ كَالْمهَاةِ عَزِيزَةٍ تسْبِي العُقُولَ بِطَرْفِهَا الْفَتَّانِ [5]

---

(1) ينوس: يتذبذب.

(2) رابح بونار، المغرب العربي: تاريخه وثقافته، ص209.

(3) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص389-390.

(4) إبراهيم عبد الرحمن، التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، مقالة، مجلة الفصول، مجلد 1، العدد 3، أفريل 1981م، ص252.

(5) ابن رشيق، الديوان، ص209.

التدرج في التعليل قيمة توكيدية تستهدف إقناع المتلقي بقداسة الفكرة، لذلك جاء هذا التدرج الأسلوبي في بنية الصور التي احتوتها القصيدة لتعمق المأساة.

4.2.1الخيل

قال **ابن أبي المليح الطبيب**[1]، مادحا: (الطويل)

وَجَالَتْ بِهِ جُرْدُ الْمَذَاكِي كَأَنَّهَا عَذَارَى وَلَكِنْ نُطْقُهُنَّ تَحَمْحُمُ [2]

تمثلت جمالية الصورة الحركية في هذا التعبير الشعريفي قوله "وجالت به جرد المذاكي" أما تشبيه الخيل بالعذارى فهو تكوين فني جمع بين عنصرين نقيضين "حركة" و"سكون" و"جلبة" و"مناجاة".

5.2.1 الزواحف

قال **ابن قاضي ميلة**، واصفا: (الطويل)

كَأَنَّ الرُّدَيْنِيَّاتِ [3] **فِي رونق الضُّحَى أَرَاقِمٌ فِي طَامٍ مِنَ الْآلِ تَزْحَفُ** [4]

عمد الشاعر إلى التلميح، فأوحى بالمعنى دون أن يفصح عنه، وشبه السيوف بالحيات التي تزحف في الصحراء، وللحية طبيعة تراثية متوارثة تحمل في تضاعيفها نواحي تاريخية وحضارية وأنثروبولوجية منذ البدايات الأولى للفكر الإنساني، فلها سمات خاصة تنفرد بها، وتملك نمطا معينا وثابتا، في شكلها الزاحف وفي لونها الأرقط وفي سمها الزعاف، ونُسج حولها قصص خرافي قديم جدا، «والأفعى مصدر فئة كبيرة من الأساطير المنتشرة في أنحاء العالم، وتماثيلها المقدسة تملأ أعمدة المعابد والقصور،

---

(1) هو ابن أبي المليح (ق6هـ) كان أديبا طبيبا ماهرا، وكان مع ذلك شاعرا ينشد المقطعات الرائعة الدالة على تفوقه وجودة ذوقه.

(2) رابح بونار، المغرب العربي: تاريخه وثقافته، ص227.

(3) الرديني: الرمح الرديني، منسوب إلى ردينة، إمرأة في الجاهلية كانت تقوّم الرماح.

(4) رابح بونار، المغرب العربي: تاريخه وثقافته، ص259.

ومشاهدها على تيجان الملوك والآلهة، واتخذت أشكالها تمائم تحمي من العين والحسد، ونراها برأس واحدة، وأخرى بعدة رؤوس» [1]، ووجه الشبه يكمن في الحركة الملتوية، كما أن كليهما قاتل فاتك.

6.2.1 الطير

شكّل الطير في الشعر القديم ظاهرة لما لها من تميز في الصفات ، واختلاف في الأشكال والأصوات وسرعة طيران ، فشبهوا خيولهم بالعقبان والصقور في انقضاضها على فرائسها، وكانت أصواتها وألوانها مصدر "فأل" أو "شؤم". . .

قال**ابن رشيق**، مادحا: (البسيط)

فَالْجَيْشُ يَنْفُضُ حَوْلَيْهِ أَسِنَّتَهُ نَفْضَ الْعُقَابِ جَنَاحَيْهَا مِنَ الْبَلَلِ

يَأْتِي الْأُمُورَ عَلَى رِفْقٍ وَفِي دَعَةٍ [2] **عَجْلَانَ كَالْفَلَكِ الدَّوَّارِ فِي مَهَلِ** [3]

حوّلالشاعر المآثر والأمجاد من حالتها المعنوية إلى حالة تجسيدية، بصور جزئية مستخدما أدوات طبيعية كالفلك والعقاب، «وعلى الرغم من أن لكل صورة من الصور الصغرى أو الثانوية ذاتيتها وطابعها الخاص فإنها تتحرك ضمن وحدة تجمعها بأخواتها الأخريات، بحيث يشكل الجميع صورة كبرى متشعبة الأفرع متشابكة العلاقات» [4]، وتوحي صورة "الجيش والأسنة" و"الجناحين والعقاب" ببعد رمزي مشرق، وهي لا تجلي فكرة بقدر ما تصوّر انفعالا في إطار من القياس الفكري، ولا أدل على ذلك من نفض العقاب ريشها.

ووصف طائر الحجل، بقوله: (الرجز)

---

(1) علي الشوك، جولة في أقاليم الأسطورة، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1999م، ص32.

(2) الدعة: السكينة والرفق.

(3) ابن رشيق، الديوان، ص152–153.

(4) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص182.

مَا أَغْرَبَتْ فِي زِيِّهَا إِلَّا يَعَاقِيبُ [1] الْحَجَلْ

جَاءَتْكَ مُثْقَلَةَ التَّرَا ئِبِ بِالْحُلِيِّ وَبِالْحُلَلْ [2]

أورد الشاعر في هذه المقطوعة صورا بديعة لطائر الحجل ، فمشيته كالغادة المثقلة بالحليّ، والجفون صفر كأنها اكتحلت بالذهب ، يخالها الناظر صبايا خضبت أرجلها بالحناء، وقد رمت الثياب على مناكبها، ولذلك تعفف الشاعر عن صيدها وأكل لحمها. وتوجد بالشعر الجزائري القديم صور عدة مادتها الطيور بأنواعها المختلفة، غير أن **ابن حمديس** كان مكثرا في توظيفها، وخاصة في قصائده الوصفية للبرك والقصور ، أما **ابن رشيق** فهو الوحيد الذي أفرد قصائد وصف بها الطيور ، الأولى وصف بها طائر الحجل ، وثانية وصف بها ذكر إوز ، وثالثة وصف بها ديكا ، وأحيانا أوجد الشعراء مقابلات بين الطيور على أساس الاختلاف في طبيعة كل منها ، أو خصوصيته، من ذلك المقابلة بين الصقر وبغاث الطير ، وذلك للمقارنة بين الإنسان القوي ، والإنسان الضعيف.

إن التصوير بالطبيعة الحية يكاد يكون سمة مشتركة بين جل شعراء الجزائر القدماء، ولكن بتفاوت بينهم.

3.1 التصوير بالمصادر الدينية

سادت الروح الدينية في إبداعات القدماء ، فاستمدوا أفكارهم وصورهم من الإسلام والإيمان الصادق الخالص، وكان جل شعراء هذه الفترة فقهاء.

اسلنهم**بكر بن حماد** العنصر الديني، في قوله: (السريع)

نَفْرَحُ بِالشَّمْسِ إِذَا مَا بَدَتْ كَفَرْحَةِ الذِّمِّي بِالسَّبْت [3]

---

(1) يعاقيب: الواحد يعقوب وهو ذكر الحجل.

(2) ابن رشيق، الديوان، ص158.

(3) محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص61.

إن المتلقي وهو يتابع هذا المشهد، يحس بالمتعة وال دهشة، ويشعر كأن السماء فوقه مغشاةبسحاب كثيف متلاحق، و هو مشهد مفعم بالحيوية والحركة يستطيع المتلقي أن يتفاعل خلاله مع الأحداث ببصره وسمعه وخياله وعاطفته الدينية، وقد أتقن الشاعر تناسب المعاني في الصورة التشبيهية السابقة حينقابل بين "الشمس"و"السبت" في بيت واحد ضم صورة شاملة فيها تتابع والتئام.

وله مشببا بنساء البصرة: (السريع)

فِي شَكْلِ مُرْجِيٍّ وَنُسْكِ مُهَاجِرٍ وَعَفَافِ سُنِّي وَسَمْتِ إبَاضِي (1)

المألوف تشبيه المرأة بالغصن المياد أو الغزال أو بالكواكب والنجوم، لكن الشاعر جاء بتشبيه غير معتاد أضاف معنى مبتكرا غريبا، فبدت المرأة مجللةبالوقار والحياء، حتى غدت أقرب إلى المقدس منها إلى البشر موشاة بحلة دينية جمعت في سماحة مذاهب متعددة.

وقال **بكر**، أيضا: (البسيط)

مَاذا عَسَى تَنْفَعُ الدُّنْيَا مُجَمِّعَهَا لَوْ كَانَ جَمَّعَ فِيهَا كَنْزَ قَارُونَا (2)

مسحة من الزهد طغت على شعر **بكر بن حماد** ، فباتت الدنيا في ناظريه لا قيمة لها، فلأموال الطائلة لا تدفع الردى عن مجمّعها، كما لم تنفع قارون من قبل كنوزه، اقتباسا من قوله تعالى: ﴿**فَخَسَفْنَا بِهِ وَبِدَارِهِ الْأَرْضَ فَمَا كَانَ لَهُ مِن فِئَةٍ يَنصُرُونَهُ مِن دُونِ اللَّـهِ وَمَا كَانَ مِنَ الْمُنتَصِرِينَ**﴾[3].

تبرّم **بكر** من الحياة وطولها، وذم المال وجامعيه، وأرجع هذا إلى تحولات مرتبطة بأطوار نفسية وزمنية مرّ بها، وقد اتسمت صورهالفنية بحضور واضح للثقافة بمشاربها

---

(1) رابح بونار، المغرب العربي: تاريخه وثقافته، ص97.

(2) محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص90.

(3)القصص، 81.

المتنوعة، الشرعية منها والأدبية.

وقال، هاجيا: (البسيط)

وَكَانَ مِنْهُ عَلَى رَغْمِ الْحَسُود لَهُ مَكَانَ هَارُونا مِنْ مُوسَى بن عُمْرَانَا (1)

مزج الشاعر في هذا البيت بين المديح والهجاء مستحضرا مشهدا دينيا، جاعلا منزلة **علي** كرم الله وجهه من الرسول ρكمنزلة **هارون** من **موسى بن عمران** عليهما السلام، قال تعالى: ﴿**وَوَهَبْنَا لَهُ مِن رَّحْمَتِنَا أَخَاهُ هَارُونَ نَبِيًّا**﴾[2]. وهي مقاربة امتزجت فيها العاطفة الدينية بالعقل المجرد.

إلى قوله:

كَعَاقِرِ النَّاقَةِ الْأُولَى جَلَبَتْ عَلَى ثَمُود بِأَرْضِ الْحِجْرِ خُسرَانَا (3)

سلك الشاعر مسلك القدماء في توظيف العامل الديني، وقدَّم قاتل الإمام **علي** كرم الله وجهه، في صورة شقي "ثمود" قوم **صالح**υ، ليدركالمتلقي بشاعة الجرم الذي ارتكبه، قال تعالى: ﴿**إِذِ انبَعَثَ أَشْقَاهَا ﴿١٢﴾ فَقَالَ لَهُمْ رَسُولُ اللَّـهِ نَاقَةَ اللَّـهِ وَسُقْيَاهَا ﴿١٣﴾ فَكَذَّبُوهُ فَعَقَرُوهَا فَدَمْدَمَ عَلَيْهِمْ رَبُّهُم بِذَنبِهِمْ فَسَوَّاهَا**﴾[4].

قال**ابن رشيق**، راثيا: (الكامل)

وَإِذَا دَجَا اللَّيلُ الْبَهِيمُ رَأَيْتَهُمْ مُتَبَتِّلِينَ تَبَتُّلَ الرُّهْبَانِ (5)

اهتم الشعراء بالحديث عن الزمن في قصائدهم، «واصطلح الناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها، وبهذا المعنى تكون اللغة الدالة تشكيلا معينا لمجموعة المقاطع أو الحركات والسكنات خلال الزمن، أو هي في الحقيقة، تشكيل للزمن نفسه تشكيلا يجعل

---

(1) محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص63.

(2) مريم: 53.

(3) محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص108.

(4) الشمس: 12- 14.

(5) ابن رشيق، الديوان، ص205.

له دلالة» [1]، فالليل يقترن بالخوف لتشابهه بالحالة النفسية المشبعة بالهموم، مما يكشف عن جانب من الصراع النفسي في شخصية الشاعر، فجاء بالتبتل ليزيح جزءا من هذه الأحزان، وواضح أن القيروان مكان يشكل بعدا زمانيا ولحظات نفسية تمثل انكساره وشعوره بالخيبة والضياع.

قال**ابن هانئ**راثيا: (المتقارب)

وَلَيْسَ النَّوَاظِرُ إِلَّا الْقُلُوبُ وَأَمَّا الْعُيُونُ فَفِيهَا الْعَمَى (2)

استدعى الشاعر هذه الصورة من رصيده الديني، قال تعالى: ﴿**أَفَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَتَكُونَ لَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَا أَوْ آذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَا ۖ فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى الْأَبْصَارُ وَلَٰكِن تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ**﴾[3]، علما أن للمفردات القرآنية فائدة كبيرة تكمن في مساعدتها على تداعي المعاني والصور في مخيلة المتلقي، كما أنها تجعل المدلول الشعري أوسع معنى وأعمق دلالة.

ومدح **جعفر بن علي**، بقوله: (الكامل)

هَبْنِي كَذِي المْحرَاب فِيكَ وَلُوَّمِي كَالْخَصْمِ حِينَ تَسَوَّرُوا الْمِحْرَابَا

فَأَنَا المْنُيِبُ وفِيهِ أَعظَمُ أُسْوَةٍ قَدْ خَرَّ قَبْلِي رَاكِعًا وَأَنَابَا (4)

هذا المعنى مقتبسمن قوله تعالى: ﴿**وَهَلْ أَتَاكَ نَبَأُ الْخَصْمِ إِذْ تَسَوَّرُوا الْمِحْرَابَ**﴾[5].

وقال مادحا **جعفر بن علي**: (الطويل)

وَلَمَّا تَجَلَّى جَعْفَرٌ صَعِقَتْ لَهُ وَأَقْبَلَ مِنْهَا طُورُ سَيْنَاءَ يَنْهَدُّ (6)

---

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة، الفجالة، القاهرة، 1984م، ط4، ص47.

(2) ابن هانئ الأندلسي، الديوان، ص27.

(3) الحج: 46.

(4)ابن هانئ الأندلسي، الديوان، ص54.

(5) ص: 21.

(6) ابن هانئ الأندلسي، الديوان، ص106.

في هذه الصورة اقتباس من قوله تعالى: ﴿وَلَمَّا جَاءَ مُوسَىٰ لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنظُرْ إِلَيْكَ ۚ قَالَ لَن تَرَانِي وَلَٰكِنِ انظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي ۚ فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقًا ۚ فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ﴾[1]، فللإبداع يرتبط بالانفعال «ولا بد أن يتبع [المبدع] الحاجة الروحية للمجتمع الذي يعيش في كنفه»[2]، فيولد النص نتاج الأثر النفسي وانعكاسا للواقع الاجتماعي، إذ يظهر عمل المبدع متنفسا لرغباته.

وقال، مادحا: (الطويل)

فَلَا تَسْأَلَانِي عَنْ زَمَانِي الَّذِي خَلَا فَوَ الْعَصْرِ إِنِّي قَبْلَ يَحْيَ لَفِي خُسْرِ [3]

لقد اقتبس الشاعر من سورة العصر، قوله تعالى: ﴿وَالْعَصْرِ ﴿١﴾ إِنَّ الْإِنسَانَ لَفِي خُسْرٍ ﴿٢﴾﴾[4]. موحيا أنه كان في خسران مبين قبل لقاء الخليفة **يحي**، فجاء بالعنصر الديني لتكثيف الدلالة.

وإجمالا فقد وظف شعراء الجزائر القدماء الموروث الإسلامي قرآنا وسنة وقصصا لإيصال معانيهم، كما ارتكزوا على مجموعة من المعاني الدينية والألفاظ المتعلقة بالعقيدة الإسلامية كالقيامة والحساب والنعيم والحشر والقبر. . . و على الديانات السماوية كالرهبان والسبت، ويعد القرآن الكريم من أهم مصادرهم الدينية، ولكن بصور أقل من الصور البيبلية.

4.1 التصوير بالمصادرالتاريخية

يعد التاريخ –أحداثا وعبرا– مصدرا من مصادر التصوير، وكان لتاريخ العرب في

---

(1) الأعراف: 143.

(2) مصطفى سويف، دراسات نفسية في الفن، دار مطبوعات القاهرة، دط، 1983م، ص46–47.

(3) ابن هانئ الأندلسي، الديوان، ص154.

(4) العصر: 1–2.

الجاهلية الحظ الأوفر في التصوير.

قال**بكر بن حماد**، ذاكرا الموت: (الوافر)

هُمَا هَدَّمَا دَعَائِمَ عُمْرَ نُوحٍ وَلُقْمَان وَشَدَّاد وَعَادِ (1)

جسّدالرمز التاريخيالمعنى في وجدان المتلقي، لمكانته الأثيرة في نفسه، فهؤلاء الذين عمروا الأرض وملكوا الرقاب لم تبق منهم يد الحدثان أحدا، والصورة تبدو موفقة صالحة لمن آثر الدنيا ونعيمها على الآخرة، فقد التقط الشاعر من الماضي صورا واكبت الإحساس في تلك اللحظة، فعالج الخيال قضية فنية وصنع تفاعلا بين الزمان والمكان، لأن الزمن عند الشاعر طبيعي و اجتماعي، فالأول هو تعاقب الليل والنهار وحركة الكواكب والنجوم، والثاني هو ما يتحرك داخل الزمن الطبيعي كالناس والأحداث.

ورثى**ابن حمديس** الصقلي زوجته، قائلا: (الخفيف)

أَيْنَ مَنْ عَمَّرَ الْيَبَابَ، وَجِيلٌ لَبِسَ الدَّهْرَ مِنْ جُدَيْسٍ وَطَسْمِ (2)

وَمُلوكٍ مِنْ حِمْيَرٍ مَلَأُوا الْأَر ضَ وَكَانَتْ مِنْ حُكْمِهِمْ تَحْتَ خَتْم (3)

للأحداث التاريخية أهمية كبيرة عند الشاعر، فمنه ا استمد صوره ونسج واقعهالجديد، واستطاع من خلال الإشارات التاريخية أن يعبر عن رؤيته الإنسانية والحضارية، وأن يعيد رسم الواقع وفق رؤية تتسق مع الحاضر، باستحضاره أحداثا وشخصيات تركت بصمات في مجرى التاريخ، وغدت متداولة بين الناس ، وه ي إشارات تداخل فيها العنصر التاريخي بالإنساني، فكانت المعادل الموضوعي لصورة الموت الذي يهدم ويفني.

---

(1) محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص76.

(2) جديس وطسم: جديس أخو طسم، أمة من العرب العاربة البائدة.

(3) ابن حمديس، الديوان، ص478.

ويلاحظ في هذه المرثية أن الشاعر خص المتوفاة بما يميزها عن غيرها منالنساء، صابا جام غضبه على الدهر، مضيّع الآمال ومفرق الأحبة، وقد نظمها على لسان ولده مما أضفى ظلالا مأساوية على أجزاء القصيدة.

ووصف **ابن حمديس**دارا بناها **الناصر بن علناس**، قائلا: (الكامل)

نُسِيَ الصَّبِيحُ [1] مَعَ الْمَلِيحِ بِذِكْرِهِ وَسَمَا فَفَاقَ خَوْرَنَقًا وَسَدِيرَا

وَلَوْ أَنَّ بِالْأَلْوَانِ قُوبِلَ حُسْنُهُ مَا كَانَ شَيْءٌ عِنْدَهُ مَذْكُورَا

أَعْيَتْ مَصَانِعُهُ عَلَى الْفُرْسِ الْأُلَى رَفَعُوا الْبِنَاءَ وَأَحْكَمُوا التَّدْبِيرَا

وَمَضَتِ عَلَى الرُّومِ الدُّهُورُ وَمَا بَنَوْا لِمُلُوكِهِمْ شَبَهًا لَهُ وَنَظِيرَا [2]

في هذا التشكيل الشعري أشرك الشاعر قواه العقلية والنفسية والثقافية ، وبتعاون الفعل الشعري والفعل الصوري المتحرك تولد ت الشعرية، فالأبيات سردية عُرِضَتْ فيها الصور في شكل حجاج عقلي، وما كان للشاعر أن يُعلي من مقام هذا القصر ما لم يقابلهبصور القصور التي خلدها التاريخ واختزنتها الذاكرة ، فجاءت صورهإيجابية بعيدة عن التكلف ربطت الحاضر بالماضي.

أما**محمد بن حماد**[3] فرثى قلعة بني حماد، قائلا: (الوافر)

بِنَاءٌ يَزْدَرِي إِيوَانُ كِسْرَى لَدَيْهِ وَالْخَوْرَنقُ [4] وَالسَّدِيرُ [5]

استدعى الشاعر ذات الرمز التاريخي ، ليؤكد أن القصر الذي انبرى لوصفه لا يقل حسنا وبهاء عن قصور الأولين، وقد خل ت الصورة من المجاز، فأحيانا تكون الصور «عبارات حقيقية الاستعمال، ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال

---

(1) الصبيح: الوضيء الوجه.

(2) ابن حمديس، الديوان، ص546.

(3) هو محمد بن حماد نشأ قرب قلعة بني حماد، وكانت يوم ذاك حاضرة علم، قضى دهرا طويلا في التجول، واشتهر بالتضلع في اللغة والإجادة في الشعر، كما برع في الفقه والحديث والتاريخ (ت 628هـ).

(4) الخرونق والسدير: قصران قديمان قرب الحيرة بناهما النعمان.

(5) محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، ص77.

خصب»[1]، وبالمقايسة بين القلعة والقصور التي خلدها التاريخ تكثفت الدلالة.

ومدح **ابن هانئ جعفر بن علي**، بقوله: (الطويل)

وَكَيْف وَلَمْ تَشْكُرْكَ عَنِّي ثَلَاثَةٌ وَمَا وَلَدَتْ سَامٌ وَحَامٌ [2] **وَيَافِثُ** [3]

استعان الشاعر بشخصيات تاريخية، تأييدا لمواقف ي بتغيها ، حين اختار ما يتلاءم ومضمون تجربته، و بدت ثقافته التاريخية رامزة للإنسانية، لما عبر عن البشر يةب**سام وحام ويافث** ، وكان يستقي مضامين مدحه من الشعر العربي القديم، حيث ركز على الأخلاق الفاضلة والشيم النبيلة، من شجاعة وبطولة وعزة نفس وإباء، غير أنه تجاوزها أحيانا مفتخرا بشاعريته.

وقال مادحا **جعفر** ومهنئا بأخذ قلعة كتامة: (الطويل)

بَلَى هَذِهِ تَيْمَاءُ وَالْأَبْلَقُ [4] **الْفَرْدُ فَسَلْ أَجَمَاتِ الْأُسْدِ مَا فَعَلَ الْأُسْدُ** [5]

لا شك أن التشبيه البليغ يختلف كثيرا عن التشبيه الصريح، لأنه يوهم في كثير من الأحيان بالتداخل بين الأشياء، أما في حالة التشبيه الصريح فيظل طرفا التشبيه متمايزين تماما، لا تتداخل حدودهما الوظيفية والمنطقية، ف حصن "**مارد** " في دومة الجندل، و"**الأبلق** " حصن **السموأل** بأرض تيماء، هما حصنان قصدتهما **الزّباء** ملكة الجزيرة العربية، فلم تقدر عليهما، فقالت: "**تمرَّد ماردٌ وعزَّ الأبلقُ**" فغدا مثلا لكل ما يعز ويمتنع على طالبه، وحين لوَّح الشاعر بهذه الصورة أوح ى أن يد **جعفر** تنال كلّ ما تصبو إليه، وكأنه بهذا يحاكم التاريخ، موحيا أن الممدوح لو طلب الأبلق لناله.

ويلاحظ أن **ابن هانئ** أوقف قصائده المدحية على الأمراء والخلفاء، ومضى

---

(1) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص25.

(2) سام وحام ويافث: أبناء نوح عليه السلام.

(3) ابن هانئ الأندلسي، الديوان، ص64.

(4) تيماء والأبلق: الأبلق قصر يقع في الجزء الجنوبي الغربي من مدينة تيماء السعودية.

(5) ابن هانئ الأندلسي، الديوان، ص 105.

يضفي مثالية دينية وخلقية عليهم، وقد اختار من المعاني ما يناسب مقام الخلافة.

وقال أيضا، في ذات القصيدة: (الطويل)

وَعَادَتْ بِهِم حَرْبُ الأَزَارِقِ لَاقِحًا وَإِنْ لَمْ يَكُنْ فِيهَا الْمُهَلَّبُ وَالْأَزْدُ

حَوَادِثٌ غُلْبٌ في لُؤَيِّ بنِ غَالِبٍ وَخَطْبٌ لَعَمْرُ اللهِ في أُدَدٍ إِدُّ (1)

توسل الشاعر بصور قامت على إعمال الفكر أكثر من الخيال، فأظهر قوة الممدوح، الذي فتك بالجبابرة الأشداء.

وقالمادحا**جعفربن علي:** (الكامل)

وَيُكَلِّفُ الْأَرْمَاحَ لِينَ قَوَامِهِ فَيَذُمُّ ذَا يَزَنٍ وَيَظْلِمُ قَعْضَبَا

كِسْرَى شَهِنْشَاه (2) الذي حُدِّثْتَهُ هَذَا فَأَيْنَ تَظُنُّ مِنْهُ الْمَهْرَبَا (3)

حشد الشاعر مجموعة من الرموز التاريخية بهدف الحجاج على أن النصر لم يكن هيّنا، وأن الأعداء كانوا أقوياء، فـ "**ذا يزن**" أحد ملوك اليمن الأقوياء، و" **قعضب**" رجل كان يصنع الأسنة في الجاهلية، و المشبه به " **شهنشاه**" لفظة فارسية معناها الملك الأعظم. كما حفل شعره بصور أخرى كثيرة، أفاد فيها من الموروث الشعري قبله، متأثرا بطرائقهم في بناء الصور، محاولا أن يسم الكثير منها بميسم مذهبي.

وقولهأيضا: (الكامل)

إِنَّا لَنَجْمَعُنَا وَهَذَا الْحَيَّ مِنْ بَكْرٍ أَذِمَّةُ سَالِفٍ لمَ تُخْفَرِ

أَحْلَافُنَا فَكَأَنَّنَا مِنْ نِسْبَةٍ وَلِدَاتُنَا (4) فَكَأَنَّنَا مِنْ عُنْصُرِ (5)

حام الشاعر حول التاريخ القديم ولم يقدم الصورة بظلالها وهالاتها الإيحائية، بل أفاد

---

(1) ابن هانئ، الديوان، ص107.

(2) شهنشاه: لفظة فارسية معناها ملك الملوك، أو الملك الأعظم.

(3) ابن هانئ، الديوان، ص42.

(4) لداتنا: أترابنا.

(5) ابن هانئ، الديوان، ص164.

منها تقيّدا بالواقع ومحققا غاياته عن طريق الإقناع، فالومضة الشعرية تتحين الفرصة السانحة للظهور «يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم، وهم لا يؤلفونها من الهواء، وإنما يؤلفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها، تختزنها عقولهم» [1]، وتظل كامنة في مخيلتهم، حتى يستدعيها السياق فتتناسل منها الصور التي يريدونها.

وقال راثيا والدة الأميرين **جعفر ويحي**: (الكامل)

مِنْ بَعْدِ مَا ضُرِبَتْ بِهَا مَثَلًا قَحْطَانُ وَاسْتَحْيَتْ لَهَا مُضَرُ [2]

لقد اختزن عقل الشاعر –بلا وعي منه– أحداثا ترجع إلى أزمنة قديمة، مستدعيا إياها في نتاجه الشعري، ممزوجة بتجربته الفنية «الشعر ابن أبوين: التاريخ والطبيعة» [3]، فقيمة الشعر لا تتأتّى من دقة الفكرة فحسب، بل من الحركة الذاتية الداخلية، التي تثير الحالة النفسية، بجودة التصوير، وتنويع الإيقاعات وعفوية التشكيل الموسيقي.

ولا يعدم الباحث في ا لشعر الجزائري القديم إشارات إلى أحداث وشخصيات تاريخية شكّل بها الشعراء صورهم، غير أن الشاعر تعامل مع التاريخ من منطلق كونه حقائق مجردة، أي أنه لا يورد إشارة أو حدثا كما يورده المؤرخ، الذي تهمه الحقائق لذاتها، يقول **أرسطو** : «إن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا والآخر يرويها نثرا. . . وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة، وأسمى مقاما من التاريخ»[4]. وكما امتدت أنظار الشاعر إلى تاريخه المعاصر، امتدت إلى التاريخ العربي والإسلامي باعتبارهما تراثا مشرقا قادرا على إثراء التجربة الشعرية.

---

(1) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، دط، 1962م، ص167.

(2) ابن هانئ، الديوان، ص170.

(3) أحمد شوقي، الشوقيات، القاهرة، المكتبة التجارية، دط، 1970م، ص250.

(4) أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت، لبنان، ط1، 1953م، ص26.

5.1 التصوير بالمصادر الثقافية

نعني بالمصادر الثقافية«ما اختار الشاعر من صور وفّرها له نظره في المعارف الإنسانية، أو ما لا يدرك الإنسان حقيقته إلا إذا سمت نفسه إلى عالم القيم الخالدة» [1] ولن يتسنى له ذلك ما لم يكن ذا ثقافة واسعة، ومشارب فكرية متعددة.

قال **بكر بن حماد** معتذرا إلى **أبي حاتم الرستمي:** (الطويل)

وَمُؤْنِسَةٍ لِي بِالْعِرَاقِ تَرَكْتُهَا وَغُصْنُ شَبَابِي فِي الْغُصُونِ نَضِيرُ

فَقَالَتْ كَمَا قَالَ النَّوَّاسِيُّ قَبْلَهَا عَزِيزٌ عَلَيْنَا أَنْ نَرَاكَ تَسِيرُ [2]

حمل التنكير إيحاءات عدة، لينطلق المتلقي في آفاق شعرية واسعة، وحافلة بالغموض، أما التنوين الذي رافق التنكير فأعطى إيقاعا قويا عكس شدة الاضطراب النفسي.

وفي الأبيات تناص مع قول **أبي نواس**[3]: (لطويل)

تَقُولُ الَّتِي عَنْ بَيْتِهَا خَفَّ مَرْكَبِي عَزِيزٌ عَلَيْنَا أَنْ نَرَاكَ تَسِيرُ

صورةاستحضرتالمعاني القديمةالتي طرقهاأبو نواس، وزادت في حيوية التعبير، فللصورة الإشارية «وسيلة من وسائل الخلق والتعبير يستعملها الشاعر في وضع خاص كأن يورد سطرا أو مقطعا لشاعر سابق بين ثنايا كلامه، أو يستخدم لغته وإيقاعه في تضاعيف لغته وإيقاعه، وقد عددناها صورة حتى وإن كان النص المنقول تعبيرا حرفيا، لأن الفنان يقابل عن طريقها ويقارن بين حالتين أو موقفين أو غرضين. . . ويثير في نفس المتلقي انفعالا من نوع ما، وربما كانت هاتان العمليتان –عملية المقارنة والإثارة –

---

(1) عبد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ط 1، 1981م، ص186.

(2) محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص83.

(3) هو الحسن بن هانئ بن عبد الأول(146–198هـ)، شاعر العراق في عصره، ولد في الأهواز ونشأ في البصرة، ورحل إلى بغداد واتصل بخلفاء بني العباس، ومدح بعضهم، وخرج إلى دمشق، ومنها إلى مصر، ثم عاد إلى بغداد. هو أول من نهج للشعر طريقته الحضرية وأخرجه من اللهجة البدوية، وأجود شعره خمرياته.

من أهم ما يميز الوسائط الفنية» [1]. وهكذا فللشاعر عبر عن رؤيته تعبيرا احتاج إلى إطالة فكر وعناء في التفسير والتأويل، لما لجأ إلى هذا الأداء الذي اعتمد فيه على مكنونات ثقافية، متكئا على التناص الذي هو تضمين «نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا، حيث تندمج هذه النصوص والأفكار مع النص الأصلي، وتدغم فيه ليشكل نصا جديدا واحدا متكاملا»[2]، وهي صورة غنية بالخطرات الروحية والمعاني النفسية.

قال **ابن النحوي**[3]، متضجرا من أهل زمانه: (البسيط)

أَصْبَحْتُ فِيمَنْ لَهُمْ دِينٌ بِلَا أَدَبٍ وَمَنْ لَهُ أَدَبٌ عَارٍ مِنَ الدِّينِ

أَصْبَحْتُ فِيهِمْ غَرِيبَ الشَّكْلِ مُنْفَرِدًا كَبَيْتِ حَسَّان فِي دِيوَانِ سُحْنُونِ [4]

إن ثمة علاقة تشبيهية بين طرفين مختلفين، متفقين أثرا، وحركة إيقاعية ناجمة عن التناظر بين هذين الطرفين، وتراوح التصوير هنا بين المادية الصريحة والمعنوية المجردة، وأثرتعاطفة الشاعر المنفعلة الحزينة النص. لما غدت غربته موحشة كبيت **حسان بن ثابت** في ديوان **سحنون**، ويعني ببيت **حسان**[5]، قوله: (الوافر)

وَهَانَ عَلَى سُرَاةِ بَنِي لُؤَيٍّ حَرِيقٌ بِالْبُوَيْرَةِ [6] **مُسْتَطِيرُ**

وقال **ابن هانئ**، راثيا: (المتقارب)

---

(1) نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص288.

(2) أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مكتبة الكتاني، أربد، الأردن، ط1، 1995م، ص9.

(3) هو أبو الفضل يوسف بن محمد بن يوسف المعروف بابن النحوي (453–513هـ)، ولد بتوزر، ثم ارتحل إلى المغرب الأوسط واستقر بقلعة بني حماد بعد أن زار المغرب الأقصى. وكان ابن النحوي بالمغرب كالغزالي بالمشرق علما وعملا وغالب شعره في التضرع والابتهال وأشهر آثاره قصيدة "المنفرجة" وقد خمسها وشرحها كثير من العلماء.

(4) رابح بونار، المغرب العربي: تاريخه وثقافته، ص187.

(5)هو حسان بن ثابت بن المنذر الخزرجي الأنصاري (ت54هـ)، شاعر النبي صلى الله عليه وسلم، وأحد المخضرمين عاش ستين سنة في الجاهلية ومثلها في الإسلام، مدح الغسانيين وملوك الحيرة، قال المبرد في الكامل: "أعرق قوم في الشعراء آل حسان" توفي بالمدينة.

(6) البويرة: تصغير بورة، مكان كان به نخل لبني النضير.

فَلَوْ كُنْتُ أَطْوِي عَلَى فَتْكِهِ تَكَشَّفَ صُبْحِي عَنِ الشَّنْفَرَى (1)

هذه الصورة استدعت الشاعر الجاهلي المعروف بشدة عدوه **الشنفرى** ، والعرب تقول: «**أعدى من الشنفرى** »[2]. وتعد هذه الشخصيات الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم «لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوته، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر»[3]، وهي صورة لم تأت للشرح والتوضيح، بل للإيحاء والترميز.

وقال،مادحا: (الكامل)

لَوْ سَارَ فِيهِ الشَّنْفَرَى فِتْراً لَمَا حَمَلَتْهُ فِي وَعْسَائِهِ (4) **قَدَمَانِ** (5)

استحضار هذه الشخصية ليس لهامته الشعرية والفكرية، بل لخفته وسرع ة عدوه ، والترميز بهؤلاء الأعلام يحيل إلى الدلالة التي كانت تكتنف شخصياتهم ، وبالتالي تُثار في إدراك المتلقي، فيغدو منتجا ثانيا للمعاني.

حتى قوله:

وَلَا تَرْضَ إِلَّا بِعَقْرِ الثَّنَاءِ ونحر الْقَوَافِي وَإِلَّا فَلَا (6)

لقد أفاد الشاعر من ثقافة عصره، فجاءت مصدرا أساسيا في صوره ومعانيه وتعابيره، ولا يخفى النسق الفني بين الصور المتلاحقة، فصورة "الثناء" الذي يُعقر تنسجم مع صورة "القوافي" التي تُنحر، لأن«تأثير الاستعارة في العواطف والنفوس –كالرسم

---

(1) ابن هانئ، الديوان، ص29.

(2) أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، تحقيق أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش، دارالفكر، ط 2، 1988م، ص570.

(3) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلام، طرابلس، لبنان، ط1، 1978م، ص173.

(4)الوعساء: رمل تغيب فيه القوائم.

(5)ابن هانئ، الديوان، ص373.

(6)ابن هانئ، الديوان، 30.

والتصوير – على الخيال وعلى عرض الصور والصفات والأعمال عرضا حسيا مجسما ليرى القارئ في ألفاظها من الألوان والمعاني ما يراه إذا هو نظر إلى رسم أو تبصّر في تمثال» [1]، وما وفّرته هذه الصورة من الإيحاءات منحت المتلقي مساحة من التخييل والتأمل.

إلى قوله:

تَرَى بِهما أَسَدَيْ جَحْفَلٍ [2] **غَدَاةَ الْمَوَاكِبِ وَابْنَي جَلَا** [3]

إن هذه الصورة تتولد عنها صورة أخرى ممتدة، تتصل بالحالة النفسية، اتصال النتيجة بالسبب، ويكمن فيها ثراء دلالي يقتضي التأمل في السياق المكاني والنفسي.

وقال، مادحا: (الكامل)

لَوْلَا الْوَفَاءُ بِعَهْدِهِمْ لم يفتُكوا بِكُلَيْبِ تَغْلِبَ بَيْنَ أَيْدِي تَغْلِبَا

يَوْمَ اشْتَكَى حَرَّ الْغَلِيلِ فَقِيلَ قَدْ جَاوَزْتَ فِي وَادِي الْأَحَصِّ الْمَشْرِبَا [4]

وازن الشاعر بين صورة الأشياء وصورة الأفعال الإنسانية، فالأشياء زائلة، والأفعال باقية لأنها تلامس حياة الناس، مستندا إلى أحداث تاريخية تواترت عن حرب **بكر** و**تغلب**، فقد رُوي أن **كليبا** لما طُعن طلب ماء، فقال له **جساس بن مرة : «قدجاوزت في وادي الأحصِّ المشربا »**[5]، فتولدت الصورة تعبيرا عن تجربة شعرية صادقة بعناصرها الفكرية والشعورية والتصويرية ، ما أحدث حركة دلالية معينة متناغمة مع الحركة الإيقاعية.

وقال، أيضا: (الكامل)

---

(1) عبد الفتاح لاشين، البيان في ضوء أساليب القرآن، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1998م، ص195–196.

(2) الجحفل: الجيش العرمرم.

(3) ابن هانئ، الديوان، ص31.

(4) نفسه، ص47.

(5) أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، ص 588.

لَوْلَا حَياتُكَ مَا اغْتَبَطْتُ بِعِيشَةٍ وَلَوْ أَنَّنِي عُمِّرْتُ عُمْرَ لَبِيدِ (1)

يقال أن **لبيدا** عاش أكثر من مائة سنة، ويقولون: «**لو عمّر عُمر لبيد** » وهذه الصورة لا تختلف عن سابقتها إلا في صياغتها التعبيرية، وفيها قرّب الشاعر فكرته المجردة بصورة رمزية.

وله، أيضا: (الطويل)

حَلَلْتُ بِهِ فِي رَأْسِ غُمْدَانَ (2) **مَنْعَةً وَتَوَّجَنِي تَاجًا مِنَ الْعِزِّ وَالْفَخْرِ**

وَمَا عِبْتُهُ إِلَّا بِأَنِّي وَصَفْتُهُ وَشَبَّهْتُهُ يَوْمًا مِنَ الدَّهْرِ بِالْقَطْرِ (3)

إن تشخيص المنعة والملاذ ووصلهما بـ "**رأس غمدان** " يحمل أبعادا انفعالية وسلوكية تتمثل في "الأمان" ويشير إلى محمولات دلالية واقعية، وتبعا لذلك شخص الشاعر الطبيعةوأضفي «عليها مضمونا إنسانيا ليربط بينها وبين واقعه النفسي وأحاسيسه الخاصة، ويرى فيها ذاتا تنبض بالحياة وتتجاوب معه ، وبهذا العمل يحاول الشاعر استكشاف عالمه الداخلي »(4)، ولا شك أن الشاعر في هذه الأبيات كان يترسم خطا القدماء في الاحتفاء بالتشبيه والإعلاء من شأنه في التعبير عن مكنونات نفسه.

وقال، أيضا: (الكامل)

أَنِسُوا بِهُجْرَانِ الْأَنِيسِ كَأَنَّهُم فِي عَبْقَرِيِّ الْبِيدِ جِنَّةُ عَبْقَرِي (5)

تكونت الصورة من خلال الدال الفعلي "أنسوا" ومن الأسماء التي وردت "عبقري" "البيد" "جنة عبقر" حيث وُجِدَ الأنس بأرض قفر يسكنها الجن، وهكذا تدور المعاني الثقافية في ذهن الشاعر، ولأن النظرة العجلى لا تفي الوصف حقه، فلا بد من نظرة متأنية،

---

(1) ابن هانئ، الديوان، ص112.

(2) قصر غمدان: يقع في مدينة صنعاء باليمن ومن أشهر الملوك الذين سكنوه، سيف بن ذي يزن.

(3) ابن هانئ، الديوان، ص154.

(4) عبد الرحمن عمر عرفان، الشعر الحديث في اليمن ظواهره الفنية وخصائصه المعنوية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1993م ص141.

(5)ابن هانئ، الديوان ص162.

تنبعث فيها مشاعر عميقة توحي إليها الرموز المستعملة.

إلى قوله:

غَرَضٌ تَرَامَانِي الْخُطُوبُ فَذَا قَوْسٌ وَذَا سَهْمٌ وَذَا وَتَرُ

فَجَزِعْتُ حَتَّى لَيْسَ بِي جَزَعٌ وَحَذِرْتُ حَتَّى لَيْسَ بِي حَذَر (1)

قد تأتي العواطف والأفكار الشعرية تفسيرا لأفكار أولية خلدت في وعي الشاعر، ويسعى كل قارئ إلى تأويلها وفق أدواته المكتسبة، وال تشبيه في جوهره حالة إيحائية تتوالد فيها المعاني التي تُضفي على النص خاصته الجمالية والفنية، وبذلك يكتسب قيمته الشعرية. وظهرت ثقافة الشاعر في اقتناصه لمعاني معاصره **المتنبي**، حين أشار إلى الخطوب، قائلا: (الوافر)

رَمَانِي الدَّهْرُ بِالْأَرْزَاءِ حَتَّى فُؤَادِي فِي غِشَاءٍ مِنْ نِبَالِ

فَصِرْتُ إِذَا أَصَابَتْنِي سِهَامٌ تَكَسَّرَتِ النِّصَالُ عَلَى النِّصَالِ

وَهَانَ فَمَا أُبَالِي بِالرَّزَايَا لِأَنِّي مَا انْتَفَعْتُ بِأَنْ أُبَالِي (2)

لقد شكلت الثقافة جزءا مهما من إبداع الشاعر الجزائري القديم، حيث اكتسبها من سفره ودارسته للعلوم، أو تجربته الخاصة، فأمدته بثروة معرفية ومعنوية ولغوية ساعدته على تشكيل صوره، في حين تفاوت توظيفها من شاعر لآخر، ومن حقبة زمنية لأخرى.

6التصوير بالرمز

الرمز تعبير غير مباشر عن فكرة «بواسطة استعارة أو حكاية بينها وبين الفكرة مناسبة» [3]، واتخذ هالشعراء أداة للتعبير بدعوى أن اللغة العادية عاجزة عن احتواء التجربة الشعورية، وإخراج ما في اللاشعور، فبالرمز تنتقل التجربة من عالم الوعي إلى

---

(1)نفسه، ص171.

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، دار صادر، بيروت، ط1، 1994م، ص265.

(3)موهوب مصطفاي، الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1982م، ص138.

عالم اللاوعي، ويولد الرمز عندما يتخذ الشاعر المظهر الواقعي رمزا لفكرة تختفي فيه، وهكذا «يكمن الرمز في التشبيهات والاستعارات والقصص الأسطوري والملحمي والغناء وفي المأساة والقصة وأبطالها» [1]، وهو بمعناه الدقيق «محاولة لإثارة مناخ نفسي في ذات القارئ شبيه بذلك الذي أحسه الكاتب أو الشاعر» [2]، حتى الألفاظ توحي أحيانا بصور شعرية لا حصر لها، فلفظ "الشمس" له تاريخ طويل من الاستعمال في شعر العرب، حيث أن: «تأثير "الشمس" يسري في معظم ألفاظ اللغة العربية الأخرى حين تنتظم في أنساق وجمل، ومن أجل ذلك يحق لها أن تدعى لغة "الشمس" »[3]، ويؤكد علماء الأساطير والميثولوجيا العربية أن الشمس والقمر كانا إلهين معبودين ترتبط بهما جملة من الطقوس السحرية، وقد أشار القرآن الكريم إلى ذلك، قال تعالى: ﴿**وَمِنْ آيَاتِهِ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ ۚ لَا تَسْجُدُوا لِلشَّمْسِ وَلَا لِلْقَمَرِ وَاسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي خَلَقَهُنَّ إِن كُنتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ**﴾[4].

أما «المثل والاستعارة والمجاز والتلميح والكنايات والأمثال التي تدور حول الحيوانات والأساطير في ديانات الوثنيين والقصائد الملحمية والأقاصيص والحكايات»[5]، فكلها رموز تفي بالغرض حال توظيفها في السياق الملائم ، فالمثل فن قولي تصويري مجازي يخلو من التقرير والمباشرة، وتعبير رمزي في حد ذاته نظرا لأدائه الكنائي وقدرته التصويرية، وإحالته على التاريخ والبيئة والمعتقدات، ولما له من قدرة تكثيفية اختزالية، وكذا تأثيره في وجدان المتلقي، فيتسرب المعنى إلى النفس من منافذ شتى عن طريق الإيحاء، لذا يرى محمد غنيمي هلال أن: «الصورة التعبيرية

---

(1) نفسه، ص139.

(2) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية، دار المعارف، بيروت، لبنان، ط2، 1978م، ص3.

(3) عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ص64.

(4) فصلت: 37.

(5) عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة، ص139.

الإيحائية أقوى فنيا من الصور الوصفية المباشرة. إذ أن للإيحاء فضلا لا ينكر على التصريح، وأبسط مظاهر التعبير عن الموقف أو الحالة بحيث يوحي هذا التعبير بالصفات المرادة قبل التصريح بها أو دون التصريح بها »[1]، ويقصد بالإيحاء أن يستدعي الدال أكثر من مدلول واحد في سياق معين «ويصعب تحديد أنواع الإيحاءات لكثرتها، واختلافها في الدراسات النقدية. . . فمنها ما يرجع إلى الإيحاء الصوتي، والإيحاء الاجتماعي لأمة أو شعب أو لهجة أو الإيحاء الثقافي أو الإيحاء البياني »[2]، وبذلك يفضي الرمز إلى اقتصاد لغوي يسهم في إنتاج جمالية النص الشعري عن طريق التكثيف الدلالي، في سياق إبداعي وفق مرجعية الشاعر الثقافية.

قال **ابن هانئ**، راثيا: (المتقارب)

أَأُهْضَمُ لَا نَبْعَتِي مِرْخَةٌ وَلَا عَزَمَاتِي أَيَادِي سَبَأ [3]

لفظ المثل «**تفرقوا أيادي سبأ**»[4]، ويقال لمن تفرقوا في كل اتجاه ولا يرجى اجتماعهم، والملاحظ أن الشاعر قصد تعميق المعنى الدرامي باستحضاره لهذا المثل الذي يحيل إلى قوم سبإ الذين تبددوا في البلاد بعد عقاب الله لهم بزوال النّعم، وعمل الرمز على بثّ موجات من المشاعر لدى المتلقي عن طريق المشابهة موحّدا بين الشعر والفكر، لأن الرمز «هو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، وهو بديل عن شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته »[5]، والمثل يحقّق ذلك لأنه، لفظ موجز، يُصيب المعنى، وَحَسَنُ التشبيه.

---

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص451.

(2) محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص184.

(3) ابن هانئ، الديوان، ص27.

(4) الحسن اليوسي، زهر الأكم في الأمثال والحكم، تحقيق محمد حجى محمد الأخضر، دارالثقافة، المغرب، ط 1، 1401هـ، ص 942.

(5) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص125.

وبكى**ابن رشيق** القيروان، مستلهما ذات الرمز: (الكامل)

أَمْسَتِ وَقَدْ لَعِبَ الزَّمَانُ بِأَهْلِهَا وَتَقَطَّعَتْ بِهِمْ عُرَى الْأَقْرَانِ

فَتَفَرَّقُوا أَيْدِي سَبَإٍ وَتَشَتَّتُوا بَعْدَ اجْتِمَاعِهِمْ عَلَى الْأَوْطَانِ (1)

لا شك أن للمثل صورة رمزية في الذاكرة الجمعية، ويرى عز الدين إسماعيل أن الصورة تنقل إلينا انفعال الشاعر، «ولكنها كذلك قد تنقل إلينا الفكرة التي انفعل بها الشاعر، وليست الصورة التي يختزنها خيال الشاعر إلا وسيلة منم وسائله في استخدام اللغة إلى نحو يضمن به انتقال مشاعره وأفكاره إلينا على نحو مثير» (2)، والمعنى يوائم هذه الرؤية.

ومدح **ابن هانئ جعفر بن علي**، بقوله: (الطويل)

فَقُلْ لِمُبِينِ الْخُسْرِ كَيْفَ رَأَيْتَ مَا أَظَلَّكَ مِنْ دَوْحِ الْكَنَهْبَلِ يَا فَقْعُ؟ (3)

الكنهبلُشجر عظيم كُنِّيَ به عن الممدوح، أما **الفقع**فهي الكمأة البيضاء الرخوة، و لفظ المثل هو «**هَذَا قَرْقَرٌ فَقْعُ** »(4)، يضرب للذليل لأنه يُوطأ بالأرجل، وقد اعتمد الشاعر على التشبيه في رسم لوحته الفنية، محوّلا مشاهد الطبيعة إلى مشاهد إنسانية تُعقل وتُدرك وتُحس، وراح يرصد حركة الطبيعة محمّلا إياها رؤاه الفكرية.

وقال، راثيا: (الكامل)

دُنْيَا تُجَمِّعُنَا وَأَنْفُسُنَا شَذَرٌ عَلَى أَحْكَامِهَا مَذَرُ (5)

لفظهذا المثل «**تَفَرَّقُوا شَذَرَ مَذَر** »(6)، ويقال "**ذَهَبَتْ إِبِلُهُ شَذَرَ مَذَر** "، ولا شك أن لهصورة رمزية في الذاكرة الشعبية، فما تجمعه الدنيا يفرقه الموت، وللرمز خصائص وملامح،

---

(1)ابن رشيق، الديوان، ص 197.

(2) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط2، 1982م، ص103.

(3) ابن هانئ، الديوان، ص191.

(4) الميداني، مجمع الأمثال، المطبعة الخيرية، دط، 1310هـ، ص526.

(5) ابن هانئ، الديوان، ص167.

(6) الفارابي، ديوان الأدب، مجمع اللغة العربية، دار الشعب للطباعة والنشر القاهرة، ط1، 2003م ص99.

فهو يجمع «بين الحقيقي وغير الحقيقي، بين الواقع وغير الواقع، ويشير إلى دلالتين إحداهما مباشرة وأخراهما غير مباشرة، وإذا كانت إحدى هاتين الدلالتين هي المقصودة فإن الأخرى لا تبطل بل تظل قائمة إلى جوارها، ففي قمة الدلالة الرمزية ما تزال الواقعة المرئية تثبت وجودها وتؤدي دورها رغم أن كل المرئيات والعينيات والواقع لا تمثل ولا تستطيع أن تمثل بذاتها أية تركيبة ذهنية فضلا أن تكون تركيبة نفسية تحمل دلالة خاصة» [1]. وقد بعثت الصورة متعة فنية وفائدة فكرية معا من خلال الرمز كمظهر خارجي للدلالة على العالم الداخلي.

وقوله، أيضا: (الرمل)

إِنَّهَا شِنْشِنَةٌ [2] مِنْ أَخْزَمِ قَلَّمَا ذُمَّ بَخِيلٌ فَحُمِدْ [3]

لفظهذا المثل «**شِنْشِنَةٌ أَعْرِفُهَا مِنْ أَخْزَمِ** »[4]، يقال للرجل يشبه أباه، ويشير إلى سطوة الدهر التي تبلي كل جديد، وتأتي على كل حي، ويجيء الرمز على مستويين، أولهما الصور الحسية، وثانيهما الحالات المعنوية التي يُرمز إليها بهذه الصور الحسية «والمعوّل في تكوين الرمز على وجود علاقة تربط بين هذين المستويين بحيث إذا تحققت الصورة الحسية أثارت تلك الحالات المعنوية التي ترمز إليها» [5]، والشعر الخالد هو ذاك الشعر المفعم بالصور الخلابة والرموز الدّالة المفتوحة على كل القراءات، ويحاول الفن بالرمز «أن يستعيض عن التجربة الحق بمثالها الوهمي المتخيل . . . لأنها ستحاكي عالما لا وجود له خارج النص المتحدث عنه» [6]،

---

(1) نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص229.

(2) الشنشنة: الخلق والطبيعة.

(3) ابن هانئ، الديوان، ص120.

(4) الحسن اليوسي، زهر الأكم في الأمثال والحكم، ص1249.

(5) محمد فتوح احمد، الرمز والرمزية، ص202.

(6) حمادي صمود، الأشواق التائهة، مجلة فصول، المجلد6، العدد2، 1986م، ص12.

فالأحداث والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، بل لها دلالة إلى جانب شموليتها الباقية، والقابلة للتجدد –على امتداد التاريخ– في صيغ وأشكال أخرى وفق المعطى الشعري والموقف النفسي، والصورة تجاور صورا أخرى تؤازرها سياقيا في دلالتها على شدة الكرب وخطورة الموقف.

وقال، مادحا: (الطويل)

كَأَنَّ عَلَيْهِمْ مِنْكَ عَنْقَاءَ تَغْتَلِي فَليسَ لَهَا مِنْ أَنْ تَخَطَّفَهُمْ بُدُّ [1]

لقد أدى هذا الرمز وظيفته السياقية في إبراز الصورة عبر علاقات أسلوبية معتمدة على التوافق، مع توالد المعاني بعضها من بعض، والمثل: «**طَارَتْ بِهِمُ العَنْقَاءُ** »[2]، ويقال للقوم إذا هلكوا ولم يبق منهم أحد، والعنقاء طائر ضخم عجيب كثير الأجنحة، واسم لا مسمى له، وخرافة من خرافات العرب، وقد استمر وجوده في إبداعات الشعراء، واستحضاره في موقعة حربية يوحي بالصور التي كانت تكتنف هذا الطائر في مخلية العربي القديم، وعندما يستخدم الشاعر «كلمات مثل: "البحر""الريح""القمر""النجم". . . فإنه يستخدم عندئذ كلمات ذات دلالة رمزية، وربما كانت بعض هذه الدلالات – على الأقل– مشتركة بين معظم الناس، ولكن استخدامه لها لن يكون له قوة التأثير الشعري ما لم يحسن الشاعر استغلال العلاقات أو الأبعاد القديمة لهذا الرمز، ومالم يضف إلى ذلك أبعادا جديدة من كشفه الخاص»[3]، واستلهم الشاعر هذا الرمز من التراث الشعبي الثَّري الذي طالما شكَّل مِخيال الأجيال المتعاقبة، فالممدوح عنقاء تحلق في الفضاء وتتخطّف الأعداء ولا منجاة لهم.

وقال، راثيا والدة الأميرين**جعفر ويحي:** (المتقارب)

---

(1) ابن هانئ، الديوان، ص108.

(2) أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، ص554.

(3)عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص198.

وَرَاعَى النُّجُومَ فَأَعْشَيْنَهُ فَبَاتَ يَظُنُّ الثُّرَيَّا السُّهَى (1)

من الأمثال التي سرت على ألسنة العرب، قولهم: «**أُرِيهَا السُّهَى وَتُرِينِي الْقَمَرْ**»[2].

فللسهى نجم خفي في بنات نعش الصغرى، والقمر معروف، والمثل يضرب في المقابلة بين الأمر الجلي والخفي، والصورة الرمزية «واقعية بحسب أصلها، ولكنها غير واقعية في علاقاتها وتشكلها الفني، واعتبارها–لذلك– تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم المادة» [3]، وبتأمل العلاقات الأسلوبية الثنائية وما توحيه من دلالا ت، نجدها تؤدي وظيفتها السياقية، و هي غنية بأبعادها الفكرية والنفسية والاجتماعية تتراءى من خلال إيحاءات الرموز المستعملة.

وقال، مادحا **جعفر بن علي:** (الطويل)

لَئِنْ كَانَ عِشْقُ النَّفْسِ لِلنَّفْسِ قَاتِلًا فَإِنِّي عَنْ حَتْفِي بِكَفِّيَ بَاحِثُ (4)

استدعى الشاعر المثل القائل: «**كالباحث عن حتفه بظلفه**»[5]، برصيدها التاريخي المختزن في أذهان الناس للدلالة على امتزاج الشعور الذاتي باللاشعور الجمعي، فهذه النفس المكلومة لا منجاة لها إلا بهجران هذا العالم العقيم، وذلك لكثافة اليأس الذي ران على نفسه.

وقال، راثيا: (المتقارب)

وَمَا الْعَيْنُ تَعْشَقُ هَذَا السُّهَادَ وَوَدَّ الْقَطَا لَوْ يَنَامُ الْقَطَا (6)

لفظ هذا المثل: «**لَوْ تُرِكَ الْقَطَا لَيْلًا لَنَامَ**»[7]، ومن خلالهألح الشاعر على إخفاء المادة

---

(1) ابن هانئ، الديوان، ص28

(2) اليوسي، زهر الأكم في الأمثال والحكم، ص 957.

(3) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية، ص338.

(4) ابن هانئ، الديوان، ص62.

(5) اليوسي، زهر الأكم في الأمثال والحكم، ص134.

(6) ابن هانئ، الديوان، ص29.

(7) أحمد بن محمد الميداني النيسابوري، مجمع الأمثال، المطبعة الخيرية، مصر، ط1، 1893م، ص1165.

وإبراز ظلالها بمزاوجة بين الأفعال "الماضية" و"المضارعة" أوحت بحيوية الصورة وحركيتها، وتجلت براعة الشاعر الفنية في توظيف الرمز توظيفا أعطي الفكرة إيحاءات ممتدة، وظل التراث من أهم المصادر الرئيسية التي لا يستطيع أن يفلت منها الشاعر.

وقالمادحا، دائما: (الكامل)

وَالأَعْوَجِيَّاتُ الّتِي إِنْ سُوبِقَتْ سَبَقَتْ وَجَرْيُ المُذْكِيَاتِ غِلَاءُ (1)

لفظ المثل هو: «**جَرْيُ المُذْكِياتُ غِلَاءُ**»(2) وتُروى غِلاب، أي مغالبة، مثل يضرب للخيول التي تتجاوز في جريها المدى، والمذكيات هي الخيول التي تمّ سنّها، وباستحضاره لهذه الصورة قرن الشاعر بين الخيل والسباق، فالُمعارض "السباق" يجسد نوعا من الحركية الدالة على صراع مابين الممدوح ومناوئيه، والرمز ينطوي على دلالة التغيير الذي لا يتم إلا بالحركة وبعث الأمل.

وقال، مادحا: (الطويل)

وَمَا كَانَتِ الأَيَّامُ تَأْتِي بِمِثْلِكُم قَدِيمًا وَلَكِنْ كُنْتُمْ بَيْضَةَ الْعُقْرِ (3)

المثل هو: «**بَيْضَةَ العُقْرِ**»(4)وهي بيضة الديك، يُضرب للشيء يحدث مرة واحدة، ويقال للبخيل يعطي مرة واحدة ثم لا يعود: " **كانت بيضة الديك** "، وقد أشار **بشار بن برد** (5)إلى ذلك، شاكيا الهجران، في قوله: (البسيط)

قَدْ زُرْتِنَا مَرَّةً في العُمْرِ وَاحِدَةً عُودِي وَلَا تَجْعَلِيهَا بَيْضَةَ الدِّيكِ

لقد تفاعلتعناصر ثقافية في إنتاج الصورة المضمرة وراء هذا المثل، وصقل الشاعر ذلك بتجربة ذاتية ضمن السياق «وفي خارج السياق تظل نسبة الصورة إلى مجال آخر

---

(1) ابن هانئ، الديوان، ص15.

(2) اليوسي، زهر الأكم في الأمثال والحكم، ص533.

(3) ابن هانئ، الديوان، ص159.

(4) الميداني، مجمع الأمثال، ص164.

(5) هو بشار بن برد العقيلي(95هـ–167هـ)، أشعر المولدين على الإطلاق، كان ضريرا، نشأ في البصرة وقدم بغداد وأدرك الدولتين الأموية والعباسية، اتهم بالزندقة ومات ضربا بالسياط.

عبثا متعسِّفا لا دليل عليه»[1]، وذلك في حقل دلالي واحد.

وقال، راثيا: (الكامل)

وَلَقَدْ حَلَبْتُ الدَّهْرَ أَشْطُرَهُ فَالأَعْذَبَانِ الصَّابُ [2] وَالصَّبِرُ [3]

المثل المشار إليه: «**قَدْ حَلَبْتُ الدَّهْرَ أَشْطُرَه، فَعَرَفْتُ حُلْوَه مِنْ مُرّه**»[4]. أما الصّاب والصبر فعصارة شجر شديد المرارة، وهذا الُمعا دل (الصاب والصبر) يدل على الحزن الشديد، لأن المكلوم لا يستصيغ الطيّب من المأكل والمشرب، وَيُذْكِي جذوة الحزن لدى المتلقي، والصورة باطنية يصعب تحديد مظهرها الشعوري بدقة وجلاء، وتبقى العواطف والأفكار الشعرية تفسيرا لأفكار أولية خلدت في لاوعي الشاعر، ويسعى كل قارئ إلى تأويلها وفق أدواته المكتسبة، والصورة إيحائية توالدت فيها المعاني وأضفت على النص خاصة جمالية وفنية.

وقال، مادحا: (الكامل)

وَكَأَنّما البُرَّاضُ صَبَّحَ أَهْلَهُ كَأَنَّهُنَّ هَجَائِنُ النُّعمْانِ [5]

تقول العرب: «**أَفْتَكُ مِنَ البُرَّاضِ**»[6]، وهو فارس يضرب المثل بـإقدامه وبأسه، واستدعاء هذا الرمز (اسم العلم) في سياق المدح يشكل معادلا للقوة والبأس، وينبغي أن ندرك بوضوح «أن استخدام الرمز في السياق الشعري يضفي عليه طابعا شعريا، بمعنى أنه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية» [7]، وعلى ضوء ذلك ينبغي تفهّم الرمز ودلالاته.

---

(1) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص157.

(2) الصاب: شجر مر المذاق.

(3) ابن هانئ، الديوان، ص171.

(4) اليوسي، زهر الأكم في الأمثال والحكم، ص881.

(5) ابن هانئ، الديوان، ص372.

(6) أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، ص623.

(7) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص200.

وقال مادحا، أيضا: (البسيط)

إذَا أَفِرُّ وَيُخْزِي الأَزْدَ شَاعِرُهَا فَلَا تَظُنَّ الجُلَنْدَى كُلَّ أَزْدِ (1)

إنها شخصية تاريخية أخرى استدعاها الشاعر في موقف بأس وشدة تُومئ إلى التشابه الظاهري بين الدال والمدلول، فـللرمز قد ينهض على «علاقة باطنية وثيقة تربطه بالمرموز إليه وهي علاقة أعمق من مجرد التداعي أو الاصطلاح أو التشابه الظاهري»[2]، والعرب تقول: «**أَظْلَمُ مِنَ الجُلَنْدَى** »[3]، وقيل: أنه كان ملكا فا جرا كافرا، وقيل: هو المذكور في القرآن الكريم في قوله تعالى : ﴿**أَمَّا السَّفِينَةُ فَكَانَتْ لِمَسَاكِينَ يَعْمَلُونَ فِي الْبَحْرِ فَأَرَدتُّ أَنْ أَعِيبَهَا وَكَانَ وَرَاءهُم مَّلِكٌ يَأْخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْبًا**﴾[4].

ومدح **أبا الفرج الشيباني:** (البسيط)

تُغْضِي عَنِ الذَّنْبِ أَحْيَانًا فَتَحْسَبُنِي أَشُكُّ فِي أَحْنَفِ الحِلْمِ التَّمِيمِي (5)

لفظ المثل «**هُوَ أَحْلَمُ مِنَ الأَحْنَفِ**»[6]، وهو صخر بن قيس التميمي، والأحنف لقبه. ونلاحظ أن هذه الرموز توال تقارعة السِّماع و ملامسة الذهن، تلقّفـها الشاعر و اختزنها حتى اختمرت، وأخضعها لإعمال العقل، وكدّ القريحة، وصاغها شعرا بأسلوب فلسفي، وهو موقن أن نفس المتلقيتستسيغها.

---

(1) ابن هانئ، الديوان، ص378.

(2) أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص12.

(3) أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، ص567.

(4) الكهف: 79.

(5) ابن هانئ، الديوان، ص385.

(6) أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، ص310.

وقال **ابن هانئ:** (البسيط)

مَاْ كُنْتُ أَحْسَبُ أَنَّ الدَّهْرَ يَزْلُفُ لِي بِحَاتِمِ فيِ الليالي غَيْرِ طَائِي [1]

المقابلة بين الممدوح و حاتم الطائي تستحضر النماذج الإنسانية العليا، فللعرب تقول: «**أَجْوَدُ مِنْ حَاتِم**»[2]، والرمز في هذا المقام وحّد بين العقل والروح، وهو في كل الأحوال جزء من الشخصية الحضارية للأمة يختزل –في عبارة موجزة – تجارب إنسانية تتسم بالتفصيل والامتداد.

وقال: (الكامل)

وَخَلَعْتُهُ خَلْعَ العِذَارِ مُذَمَّمًا وَاعْتَضْتُ مِنْ جِلْبَابِه جِلْبَابَا [3]

جاء في المثل: «**خَلِيعُ العِذَارِ** »[4] لمن يفعل ويقول ما يشاء، والشاعر في هذا المقام يذكر شوقه إلى الأمير وتخضيبه للشيب، والرمز فيه مقابلة بين الشباب والمشيب، فالشيب مقرون بالوقار، أما الشباب فمطية اللهو والعبث، والصورة تأرجح ت بين نقيضين، وقرّبت بين متباعدين.

وما يمكن إجماله أن الصور الفنية في الشعر الجزائري القديم ذات مصادر طبيعية في المقام الأول، ثم دينية، فتاريخية وثقافية، ولا يعدم الباحث صورا رمزية في أشعارهم.

---

(1) ابن هانئ، الديوان، ص385.

(2) أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، ص524.

(3) ابن هانئ، الديوان، ص62.

(4) ابن سعيد المغربي، المغرب في حلي المغرب، تح: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، دت، ص426.

الفصل الثالث

موضوعات الصورة الفنية لدى شعراء الجزائر القدماء

المدح

الفخر

الزهد

الاعتذار

الرثاء

الوصف

الهجاء

الغزل

العتاب

الشكوى

الشوق والحنين

الحكمة

الابتهال

الفصل الثالث: موضوعات الصورة الفنية لدى شعراء الجزائر القدماء

يهتم الشاعر –عادة– بموضوعات تدركها حواسه وتتفاعل معها مشاعره، فتمازجها الانفعالات، والأذواق، والألوان، قبولا أو رفضا، لتشكل عنوانا رئيسا في دراسة صور ه الفنية، وتكون غالبا مستمدة من حياته الشخصية أو من بيئته التي يعيش بها، حالا بها أو مرتحلا عنها، وكل ذلك بتفاعل مع الزمن الذي تختزنه ذاكرته، إذ «لا شعر لمن لا ذاكرة له»[1]. وقد يصعب تحديد منبع الصورة الفنية، أو طريقة تشكلها، فمنها ما تكون وليدة الطبع تنبت في اللاوعي، وقد تكون وليدة العقل، « والشاعر حين يستخدم الكلمات الحية لا يقصد بها حشد صور محسوسة، بل يريد بها تمثيل تصور ذهني معين»[2]. وينبغي التمييز بين الرؤية البصرية، والتفكير الحسي، لأن التفكير الحسي أكثر إيغالا وأبعد معنى من الرؤية البصرية، فللخيال هو الذي يستدعي الصور الفنية فيؤلف بين المتنافر منها ويجعلها داخل نسق متّحد، ويجعل الشاعر ملتحما ومتوحدا بالموضوعات والأشياء، فللمبدع «يستقي الصور من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، ولكن هناك فرق ا بين الصورة الفنية التي يتلقاها الإدراك عن العالم الحسي، والصورة الفنية التي يخلقها الخيال، وهي المقصودة في العمل الفني. فهي عمل تركيبي، يقوم الخيال ببنائها مما خلّفه الإدراك من خبرات» [3]، لأن الشاعر في هذه اللحظة يشعر أن قوة خفية تملي عليه الأفكار، نتيجة تفاعله مع الحدث. وتنتمي الصورة الفنية إلى الوجدان أكثر من انتمائها إلى الواقع، وغالبا ما يعبث الفنان

---

(1) مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، دط، دت، ص55.

(2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1978م، ص132.

(3) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن 2 هـ، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط 3، 1983م، ص27.

بالواقع وبالصور المألوفة، ولكن هذ ا التداعي يتخلّق في سياق جديد، تجلّيه التجربة الشعرية، فلابد للصورة أن تستند إلى مرجعية معرفية وثقافية يختزنها عقله، وليس من اليسير تحديد مرجعية الصورة الفنية عند شاعر ما، لأنها ترد في سياق النص، ولأن النص شبكة ممتدة الجذور لها تقاطع مع نصوص أخرى أدبية كانت أو غير أدبية، ومع تجارب أخرى استقاها الشاعر من البيئة ومن التاريخ. . . فالإنسان لا يستطيع منع الآخرين من التأثر بأفكاره، وأفعاله، وعواطفه، «لأنه بمجرد التعبير عنها، أو القيام بها فإنه يرسم صورته الخاصة في محيطه الاجتماعي. وثمة عناصر أربعة تساهم في تكوين الفعل الإنساني هي: الفرد، والمادة، والمقاومة، والجهد »[1]. والفرد له دلالته في الشعر الجزائري القديم، فقد كان المحارب، أو الحبيب، أو الممدوح.

1. المدح

إن المدح فن أدبي عريق، يُظهر مناقب الممدوح، وهو من «فنون الشعر الغنائي ، يقوم على إعجاب الشاعر بالممدوح ، لصفات يتحلى بها ، ولأعمال تميزه وتعلي من شأنه »[2]، وفيه «تعداد لجميل المزايا ، ووصف للشمائل الكريمة ، والإشادة بفضائل الممدوح، وبيان لمميزاته في حياته ومماته »[3]، وفي حقيقة الأمر أن الشاعر عندما يمدح شخصا فإنه في أعماقه يمدح نفسه، لأنه يصف الشمائل والفضائل والقيم ويعلي من شأنها.

قال **ابن حمديس** مادحا **المنصور بن الناصر بن علناس:** (الوافر)

يَذْعَرُ الْجَبَّارُ مِنْهُ فَعَلَى شَفَةٍ يَمْشِي إِلَيْهِ لَا قَدَمْ

---

(1) إبراهيم زكريا، مشكلة الحياة، مكتبة مصر، القاهرة، ط1، 1971م، ص62-63.

(2) مي علوش، لآلئ الشعر في المديح، دار المؤلف، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص5.

(3) أحمد أبو حاقة، فن المديح وتطوره في الشعر العربي، دار الشرق الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1962م، ص5.

فَالِقُ الْهَامِ، إِذَا كَرَّ سَطَا مِسْعَرُ [1] الْحَرْبِ، إِذَا هَمَّ اعْتَزَم

كُلَّمَا أَوْطَأَ حَرْبًا سُنْبُكًا حَمِيَ الرَّوْعُ وَشَبَّ الْمُقْتَحَم

وَإِذَا حَاوَلَ فِي طَعْنِ الْكُلَى صَرف اللَّهْذَمَ [2] تَصْرِيفَ الْقَلَم

يَطَأُ الْهَامَ الَّتِي فَلَّقَهَا بِلُهَامٍ [3] لِلْأَعَادِي مُلْتَهِمْ

يُرْجِع اللَّيلَ نَهَارًا بِالظُّبَا وَيُعِيدُ الظُّهْرَ بِالنَّقْعِ عَتَمْ [4]

إن أبيات القصيدة قاربت التسعين بيتا صورت ساحات الوغى تصويرا دلّ على فروسية وانتماء الشاعر، فوصفت إحدى المعارك الحربية التي قادها **المنصور** وأبلى فيها بلاء حسنا، واعتمد الشاعر على القصة المحكية محاكيا فن الملاحم ، والأبيات تكاد تخلو من تصوير عواطف الشاعر وشعوره، ويعد المديح «من الأغراض الأولى التي واكبت بداية انطلاق الشعر العربي، وهو من أكثر الأغراض شيوعا، ولم يأخذ الاستقلالية في القصائد إلا بعد العصر الجاهلي، ويُبرز فيه الشعراء صفات الممدوح وأخلاقه وأفعاله التي يشتهر بها »[5]. أماوحدة القصيدة فتمثلت في الجو النفسي السائد بدءا بالمقدمة مرورا بوصف المعركة وصفا دقيقا وانتهاء بتحقيق النصر. وبداالشاعر خلالها متأثرا ببيئته مما جعلنا نتابع مشهدا متحركا في وصف حسّي ، كقوله: "حمي الروع وشب المقتحم" فالق الهام ، إذا كرّ سطا" ، ولا ريب أن الخيال وفاعليته من أهم معايير الموازنة بين شاعر وآخر، فبالخيال تحدد قيمة الإبداع ومستواه، كونه قدرة خلاقة تعمق الوعي بالواقع. وأبرزت جملة الصور بأس الممدوح وشجاعته ، أما المقابلة بين "النور" و"الظلام" في البيت الأخير فدلالاتها ممتدة ظاهرها لمعان السيوف وغبار المعركة ،

---

(1) مسعر الحرب: أي وقاد لها.

(2) اللهذم: كل شيء حاد من سنان وسيف قاطع.

(3) لهام: يقال: جيش لهام كثير يلتهم كل شيء.

(4) ابن حمديس الصقلي، الديوان، ص441.

(5) محمد سراج الدين، المديح في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، دط، دت، ص6.

ومن هنا وجب علينا الإشارة إلى طبيعة الخيال الشعري ، وكيفية استعادته للصور ثم تشكيلها في مكون جديد من الوهم والذاكرة والإدراك ، والناظر في ديوان **ابن حمديس** يقف على نفسه الطويل في نظم القصائد، وعلى خياله المثير والغني بالإشارات.

ومدح **ابن هانئ جعفر بن علي**، بقوله: (الكامل)

قَدْ وَاجَهَ الْأُسْدَ الضَّوَارِي فِي الْوَغَى غِرًّا وَقَارَنَ فِي الْكِنَاسِ الرَّبْرَبَا [1]

فَإِذَا رَأَى الْأَبْطَالَ نَصَّ إِلَيْهِمُ جِيدًا وَأَتْلَعَ خَائِفًا مُتَرَقِّبَا [2]

فَأَتَى بِهِ رَكْضُ السَّوَابِحِ حُوَّلًا وَأَتَى بِهِ خَوْضُ الْكَرَائِهِ قُلَّبَا

قَدْ سِرْتُ فِي الْمَيْدَانِ يَوْمَ طِرَادِهِمْ فَعَجِبْتُ حَتَّى كِدْتُ أَنْ لَا أَعْجَبَا

قَمَرٌ لَهُمْ قَدْ قَلَّدُوهُ صَارِمًا لَوْ أَنْصَفُوهُ قَلَّدُوهُ كَوْكَبَا [3]

تداعت الصور في هذه الأبيات عن طيب خاطر، فلا يحس المتلقي بأن الشاعر لهث وراءها ليقتنصها ، والمعنى أن الخليفة قد قارع الأبطال في الحروب ، ومن قبلُ تمكن من بقر الوحش وهو شاب يافع ، وذاك دليل على شجاعته وإقدامه ، وقد أدت الصور وظيفتها لارتباطها نوعيا بالإحساس «فمكانة الصور في القصيدة تقابل مكانة الأشخاص في الشعر المسرحي أو الملحمي. . . ولا يتأتّى للصورة تأدية وظيفتها إلا إذا وقعت موقعها الخاص بها في وحدة العمل الشعري، بحيث يتوفر مع الصدق جمال التصوير وكماله، وتبعا لذلك يكون مجموع القصيدة ذا وحدة عضوية أيضا: أي وحدة كاملة حية، فتؤدي الصور الجزئية وظيفتها في داخل نطاق هذه الوحدة بتعاونها معا على خلق الأثر المقصود»[4]، الذي يصير ملكا لعالم الفكر بعد أن كان مجرد مادة لا قيمة لها.

---

(1) الكناس: مأوى الوحوش.

(2) أتلع: رجل أتلع: طويل العنق.

(3) ابن هانئ، الديوان، ص44-45.

(4) غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار نهضة مصر، القاهرة، ص79.

وقال مادحاأيضا: (الطويل)

فَيَا جَعْفَرَ الْعَلْيَاءِ يَا جَعْفَرَ النَّدَى وَيَا جَعْفَرَ الْهَيْجَاءِ يَا جَعْفَرَ النَّصْرِ

لَنِعْمَ أخاً فِي كُلِّ يَوْمٍ كَرِيهَةٍ تَصُولُ بِهِ غَيْرَ الْهِدَانِ [1] وَلَا الْغَمْرِ

كَبَدْرِ الدُّجَى كَالشَّمْسِ كَالْفَجْرِ كَصَرْفِ الرَّدَى كَاللَّيْثِ كَالْغَيْثِ كَالْبَحْرِ

لَنِعْمَ نِظَامِ الْأَمْرِ والرُّتَبِ الْعُلَى وَنِعْمَ قِوَامُ الْمُلْكِ وَالْعَسْكَرِ الْم جر [2]

إِلَيْكَ انْتَمَى فِي كُلِّ مَجْدٍ وَسُؤْدَدِ وَيَكْفِيهِ أَنْ يُعْزَى إِلَيْكَ مِنَ الْفَخْرِ

وَخَلْفَكَ لاَقَى كُلَّ قَرْمٍ [3] مُدَجَّجٍ وَمِنْ حِجْرِكَ اقْتَادَ الزَّمَانَ عَلَى قَسْرِ [4]

حشد الشاعر صورا متتابعة متخذا منها لبنات أساسية أقام عليها عمله الفني ، فجاءت متلائمة مع الحالة التي أراد التعبير عنها حين ألح على ذخيرته باستعمال التكرار «وما يميز التكرارات الصوتية الاختيارية للغة الشعر هو إنها تبدو أكثر كثافة وأكثر تنظيما مما هي عليه في النثر، فالشاعر يلجأ إلى تكرار أصوات أو كلمات معينة بصورة أكثر مما هو معتاد في اللغة النثرية، ومعنى ذلك أن التكرارات الصوتية الاختيارية تعود في جوهرها إلى مبدأ تغليب محور الاختيار على محور التأليف في الجملة الشعرية »[5]، فالمسألة لا تتعلق بتكرار مجرد للكلمات أو الأصوات أو التراكيب ، «وإنما هي إضافة يضمنها السياق الذي ترد فيه ، ويجلوها نظام التعبير ، وكيفية القول ، لأن التكرار لا يسبب تغييرا في معنى الكلمة»[6]، بل يشحن السياق بدلالات إيحائية إضافية ، باعتبار أن الصورة نتاج علاقة جدلية في القصيدة بين الواقع والخيال من خلال معايير تفرض

---

(1) الهدان: الرجل البليد الأحمق.

(2) المجر: الجيش الكثير.

(3) قرم: سيد.

(4) ابن هانئ، الديوان، ص157–158.

(5) محمد القاسمي، التكرارات الصوتية في لغة الشعر، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م، ص57.

(6) سمير سحيمي، الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان قصائد، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م، ص130.

نفسها لحظة ميلاد الفعل الشعري ، لأن «كل معنى معيّن هو محدود بينما كل ما هو إيحائي لا محدود ومطلق ، ولا ينحصر بزمان أو مكان »[1]، ولا يكتفي الشاعر بمجرد التصريح بالأفكار المباشرة التي تنفر النفوس وتزرع الملل عند المتلقي. «وإنما غاية الشعر الوقوع على التعبير الإيحائي الكامل للكشف عن حالة من حالات النفس »[2]. لحظة الإبداع، فالمشاعر لا تتجلى إلا حين تتلبّس بصفة حسية، وكل صورة في الخلق الفني لها جذورها العميقة في اللاشعور الذي يلعب دورا بارزا في تكوينها وفي تصوير الحالات غير المألوفة. واقتبس من قوله تعالى: ﴿وَاجْعَل لِّي وَزِيرًا مِّنْ أَهْلِي ﴿٢٩﴾ هَارُونَ أَخِي ﴿٣٠﴾ اشْدُدْ بِهِ أَزْرِي ﴿٣١﴾ وَأَشْرِكْهُ فِي أَمْرِي ﴿٣٢﴾[3]، فكانت صورة موفقة أحالت إلى ممدوحين يمكنهما إدارة شؤون الإمارة معا ، كما شارك **موسى** أخاه **هارون** عليهما السلام في النبوة.

إلى قوله:

عَجِبْتُ لِهَذَا الدَّهْرِ جَادَ بِجَعْفَرٍ وَيَحْيَ وَلَيْسَ الْجُودُ مِنْ شِيَمِ الدَّهْرِ

وَمَا كَانَتِ الْأَيَّامُ تَأْتِي بِمِثْلِكُمْ قَدِيمًا وَلَكِنْ كُنْتُمْ بَيْضَةَ الْعُقْرِ [4]

فالصورة الثانية تكمل الأولى بدليل اشتراكهما في قرينة واحدة هي "جود الدهر" وصولا إلى المماثلة بين الممدوحين ، رغم أن التاريخ قلما سجّل ذلك ، وشبه تآلفها بـ" **ببيضة العقر** "، فبتآزرهما تغلبا على الأعداء ، ومدّا سلطان الدولة ، وطريقة المدح «يجب فيها السمو بكل طبقة من الممدوحين إلى ما يجب لها من الأوصاف ، وإعطاء كل حقه من ذلك »[5]، وخاض **ابن هانئ** في التفاصيل والجزئيات ، فجاءت صوره متعددة الأوجه

---

(1) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، 1986م، ط1، ص32.

(2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ب. ط، 1986م، ص379.

(3) سورة طه: من الآية 25 إلى الآية 32.

(4) ابن هانئ، الديوان، ص157–158.

(5) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981م، ط2،

يمكن أن اعتمادها كوثائق تاريخية مهمة.

أما **بكر بن حماد** فمدح **أحمد بن سفيان** أمير الزاب، قائلا: (الطويل)

وَقَائِلَةٍ زَارَ الْمُلُوكَ فَلَمْ يُفِدْ فَيَا لَيْتَهُ زَار ابْنَ سُفْيَانَ أَحْمَدَا

فَتًى يَسْخَطُ [1] الْمَالَ الَّذي هُوَ رَبُّهُ وَيُرْضِي الْعَوَالِي [2] وَالْحُسَامَ الْمُهَنَّدَا [3]

توسل الشاعر بالتصوير المفصل ، فوصف الأمير مرة بالجواد الذي لا يبخل بمال ولا بعطاء ، ومرة أخرى بالشجاع القادر على خوض المعارك والفتك بالأعداء ، جاعلاشمائله مهيمنة على اللوحة الشعرية ، فالشعر يستمد عناصره من الواقع الموضوعي بتصوير المدرك الحسي مع إضفاء نوع من القداسة عليه أحيانا ، وعلى المادح «أن يجعل معانيه جزلة ، وألفاظه نقية غير مبتذلة سوقية ، ويتجنب مع ذلك التقصير ، والتجاوز ، والتطويل »[4]، والمفارقة الموجودة في هذه الصورة جلّاها قطبان هما: "المال" الذي يبذله الممدوح دون مبالاة ، و"الوغى" الذي يغشاه بلا تردد ، فحين اقتنص الشاعر هذه اللقطة أضفى على الممدوح خصلتي الكرم والشجاعة.

ومدح صاحب جراوة، بقوله: (الكامل)

وَغَشَّى مَغِيلَةَ بِالسُّيُوفِ مَذَلَّةً وَسَقَى جَرَاوَةَ مِنْ نَقِيعِ الْحَنْظَلِ [5]

نقلت هذه الصورة مشهدا حيّا ارتبط بموقف من مواقف الحياة ولخص تجربة إنسانية عميقة، لأن الصورة هي حلم الشاعر وفضاؤه، وهي«ليست حلى زائفة ، بل إنها جوهر

ص203.

(1) يسخط: السخط نقيض الرضى.

(2) العوالي: العالية القناة المستقيمة.

(3) محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص71.

(4) ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: محمد محي الدين، دار الجيل، بيروت، ج 2، 1981م، ط5، ص128.

(5) محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص74.

فن الشعر ، فهي التي تحرر الطاقة الشعرية الكامنة في العالم »[1]. وبتضافر المجاز والكناية لامس المتلقي ما استقر في وجدان الشاعر.

ومدح **عبد الله بن قاضي** ميلة الأمير **ثقة الدولة**، قائلا: (الطويل)

حُسَامٌ عَلَى مَنْ نَاصَبَ الدِّينَ وَسِتْرٌ عَلَى مَنْ رَاقَبَ اللهَ مُغْدَفُ

يُسَايِرُهُ جَيْشَانِ رَأْيٌ وَفَيْلَقٌ وَيَصْحَبُهُ سَيْفَانِ عَزْمٌ وَمُرْهَفُ

مَطْلٌ عَلَى مَنْ شَاءَهُ فَكَأَنَّمَا عَلَى حُكَمِهِ صِرْفُ الرَّدَى يَتَصَرَّفُ

يَرَى رَأْيُهُ مَا لَا تَرَى عَيْنُ غَيْرِهِ وَيُفْرِي [2] بِهِ مَا لَيْسَ يُفْرِي الْمُثَقَّفُ

رَعى اللهُ مَنْ تَرْعَى حِمَى الدِّينِ عَيْنُهُ وَيَحْمِي حِمَى الإسلامِ وَاللَّيْلُ أَغْضَفُ [3]

رَمَاهُمْ بِمَجْرٍ ضَعْضَعَ الْأَرْضَ رِزَّةً كَأَنَّ الرَّوَابِي مِنْهُ بِالنَّبْلِ تُدْلَفُ [4]

إلى قوله:

فَكَمْ مِنْ أَغَمِّ الْوَجْهِ غَاوٍ [5] تَرَكْتَهُ وَهَادِيهِ مِنْ عُثْنونِ لِحْيَيْهِ أَكْثَفُ

هَوَى الْمُقَضَّبُ الْمَاضِي بِمَهْوَاهُ صَرِيعًا تَرَاهُ حَبْرًا وَهْوَ أُسْقُفُ [6]

لقد مضت الصور في هذه القصيدة الواحدة تلو الأخرى مكونة مشهدا آخر من مشاهد البأس والقوة ، فصوّر الشاعر الليل صورا متعددة ولكنها على الأغلب حملت الصفة السلبية، «والليل. . . مجال آخر يبث الشاعر في سكونه وظلمته –كعادة الشعراء منذ القدم– حزنه وغربته وحبه الضائع وأمله المفقود بعيدا عن أمل الناس »[7]، وفي مقابل الليل برزت صورة الصباح وما حملته من دلالات الفرج والانبلاج ، وبذلك أحدثت

---

(1) صلاح فضل، نظرية البنائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2003م، ط1، ص 356.

(2) يفري: يفصل في الأمر ويقطع.

(3) أغضف: لا كدر فيه.

(4) تدلف: تنهض بحملها.

(5) غاو: ضال.

(6) ابن خلكان أبو العباس أحمد بن محمد بن أبي بكر، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، دت، ج2، ص221.

(7) عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر، مكتبة الشباب، دط، 1992م، ص143.

تفاعلا بين أطراف الخطاب. وظلت الطبيعة «بمظاهرها المختلفة الصامتة والمتحركة تسهم بنصيب وافر في تشكيل خيال الشاعر وتكوين عناصره الفنية ، وتمده بكثير من الصور الرائعة»[1]، وتتحفه بمعانخلابة مؤثرة.

ومدح **أحمد بن الفتح المعروف بابن الخراز**[2] التاهرتي الأمير **أبي العيش**، بقوله: (الكامل)

قَبَّحَ الْإِلَهُ اللَّهْوَ إِلَّا قَيْنَةً بَصِرِّيَّة فِي حُمْرَةٍ وَبَيَاضِ

الْخَمْرُ فِي لَحَظَاتِهَا وَالْوَرْدُ فِي وُجْنَاتِهَا وَالْكَشْحُ غَيْرُ مُفَاض

فِي شَكْلِ مُرْجِيٍّ وَنُسْكِ مُهَاجِرٍ وَعَفَافِ سُنِّي وَسَمْتِ إِبَاضِي

تاهرت أَنْتِ خَلِيَّةٌ وَبَرِّيَةٌ عُوِّضْتُ مِنْكِ بِبَصْرَةٍ فَاعْتَاضِي

لَا عُذْرَ لِلْحَمْرَاءِ فِي كَلَفِي بِهَا أَوْ تَسْتَفِيضَ بِأَبْحُرٍ وَحِيَاضِ

مَا عُذْرُهَا وَالْحُرُّ عِيسَى رَبُّهَا مَلِكُ الْمُلُوكِ وَرائِضُ الرُّوَاضِ [3]

استهل الشاعر مقطوعته بالغزل الذي ظل مفتاحا لولوج سائر الأغراض والمواضيع ، ذلك أنه «إذا انفتح للشاعر نسيب القصيدة فقد ولج من الباب ووضع رجله في الركاب »[4]. وببراعته الفنية ورهافة حسه ، وإعجابه بالمرأة أنوثة وجمالا ، تمكن من الجمع بين الصورة النمطية للمرأة عند الشعراء العرب ، ونظرته الخاصة لها من حيث هي التقية الورعة بتضافر بين الحس والمعتقد، فجاء الاستهلال قارعا للأسماع حين ذم الشاعر اللهو مستثنيا القينة البصرية ، وتواءمت ألفاظه مع إيقاع البحر الكامل لتقريب المعاني، لأن الموسيقى الشعرية «نابعة من الصور وليست مفروضة عليها أو مرسومة لها من قبل ، فهناك ترابط بينهما في أداء المعنى ، وعلى هذا تصبح الوقفات ميسورة

---

(1) عبد اللطيف الحديدي، الصورة في شوقيات حافظ، جامعة الأزهر، القاهرة، ط1، 1993م، ص171-172.

(2) هو أحمد بن فتح المعروف بابن الخراز التاهرتي (ق3هـ)، تولى قضاء تاهرت في العهد الرستمي، ثم انتقل إلى المغرب الأقصى، بلغنا من شعره ستة أبيات في مدح الأمير أبي العيش عيسى بن القاسم الإدريسي.

(3) البكري، المسالك والممالك، القسم الخاص بإفريقية والمغرب، مطبعة بريل، ليدن، ط1، 1881م، ص88.

(4) ابن رشيق، العمدة، ص207.

عند نهاية كل جزء منها ليبدأ بما يليه من الأجزاء ، وهكذا حتى تكتمل أجزاؤها فتكون الوقفة الأخيرة والتأمل المنشود »[1]، وأسهمت العلاقة المتينة بين اللفظ والمعنى في توجيه الدلالة. أما شدة التأثير بالباعث الصوتي فولّدت كلمات وأصوات أوحت بتطابق خفي بينهما، فللفظ قدرة كبيرة في إيحاء المعنى النفسي.

ومدح **ابن النحوي أبا حامد الغزالي** صاحب الإحياء، قائلا: (الطويل)

أَبُو حَامِدٍ أَحْيَا مِنَ الدِّينِ عِلْمَهُ وَجَدَّدَ مِنْهُ مَا تَقَادَمَ مِنْ عَهْدِ

وَوَفَّقَهُ الرَّحْمَانُ فِيمَا أَتَى بِهِ وَأَلْهَمَهُ فِيمَا أَرَادَ إِلَى الرُّشْدِ

فَفَصَّلَهَا تَفْصِيلَهَا فَأَتَى بِهَا فَجَاءَتْ كَأَمْثَالِ النُّجُومِ الَّتِي تَهْدِي [2]

علّل الشاعر فكرته بصورمنحت أبياته قوة الغلغلة في نفوس المتلقين ، لأن هدف كل شاعر أن تذاع قصيدته وتنتشر بين الناس فيتناشدونها ويتمثلونها لتقرّ في وجدانهم وتسهم في توجيه مشاعرهم ، وذلك بتوظيفه الواعي للخيال ، فللكلام المخيّل «هو الذي ينفعل به المرء انفعالا نفسانيا غير فكري وإن كان متيقّن الكذب »[3]، والأفعال التي أوردها **ابن النحوي** "أحيا" "جدّد" "وفّق" "ألهم" "فصّل" "هدى" تشي بانتصاره للإمام **الغزالي** ومؤلفه "الإحياء" الذي تعرض لحملة شعواء حين أحرقت نسخ كثيرة منه ، وقد شكّل تفاعل الشاعر مع بيئته علامة فارقة ، فهو لا يتعامل مع الأشياء من حوله تعاملا ظاهريا فحسب ، بل يتسرب إلى أعماق الشيء الموصوف ملتفتا إلى الجانب النفسي أحيانا.

وقال **محمد بن الحسين الطبني**، مادحا: (الكامل)

---

(1) عز الدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف، بيروت، لبنا، ط 1، 1985م، ص26.

(2) عماد الدين الأصفهاني، خريدة القصر وجريدة العصر، القسم الخاص بالمغرب والأندلس، مراجعة محمد العروسي المطوي، محمد المرزوقي، الجيلاني بن الحاج يحي، الدار التونسية للنشر، دط، 1971م، ص326.

(3) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1983م، ص82-83

نَظَرَ الْإِلَهُ إِلَى الْبَرِيَّةِ رَحْمَةً فَاخْتَارَ أَفْضَلَهَا لَهَا وَتَخَيَّرَا

إلى قوله:

مَلَأَ الْعِبَادَ سَنَاؤُهُ وَثَنَاؤُهُ عَدْلًا فَأَكْسَدَ مِسْكَهَا وَالْعَنْبَرَا (1)

نأى الشاعر عن المباشرة والتقريرية حين نسج لوحة خيالية متناغمة الأجزاء في تركيب عجيب تماهيا مع نظرية **كولردج coleridge**الذي قسّم الخيال إلى: «أولي وهو الإحساس الذي به يدرك الإنسان عالم الظواهر ، وثانوي وهو الخيال الشعري »[2]، فاستحضر مدركاته وجعل من عدل الممدوح سوقا بضاعته الحق ، فتركت صوره تأثيرا كبيرا وأخفت أبعادا رمزية عميقة الدلالة، فمن أهم خصائص الشعر «غلبة المجاز على لغته، وقد كان لقدرة الشاعر على استخدام اللغة هذا الاستخدام الواسع أثره في أن يغلب التعبير الرمزي على التعبير المباشر، وأن يعلو الفن الشعري، تبعا لذلك »[3]، وقد استدعى قيّما دينية وأخلاقية مشكّلا بها صورا فاعلة ومؤثرة مزج فيها بين بهاء الطلعة وحسن الخُلُق.

وذكر **ابن النحوي** مدينة فاس، قائلا: (البسيط)

يَا فَاسُ مِنْكِ جَمِيعُ الْحُسْنِ مُسْتَرَقُ وَالسَّاكِنُونَ أُهَنِّيهُمُ لَقَدْ رُزِقوا

هَذَا نَسِيمُكِ أَمْ رَاحٌ لِرَاحَتِنَا وَمَاؤُكِ السَّلْسَبِيلُ الصَّافِي أَمْ وَرَقُ

أَرْضٌ تَخَلَّلَهَا الْأَنْهَارُ دَاخِلَهَا حَتَّى الْمَجَالِسُ وَالْأَسْوَاقُ وَالطُّرُقُ (4)

خاطب الشاعر مدينة فاس ومدح أهلها ووصف نسيمها وماءها الذي يتخلل المساكن والأسواق، وهذه الشواهد دليل على قدرته على استنطاق الأشياء التي يستحضرها وعلى

---

(1) ابن حيان القرطبي، المقتبس، ص60.

(2) ساسين عساف، الصورة الفنية ونماذجها في إبداع أبي نواس ، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1982م، ط1، ص47.

(3) إبراهيم عبد الرحمن محمد، قضايا الشعر في النقد العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، 1981م، ص65.

(4) ابن أبي زرع الفاسي، الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس، دار الطباعة المدرسية، دط، 1843م، ص96.

تصوير عواطفه ومشاعره ، فهو لا يصف المدينة وصفا خارجيا فحسب ، وإنما يجعلها مماثلا له يناجيها ويحاورها ويبوح لها بما يختلج في خلده.

إن قراءة شعر المديح عند شعراء الجزائر القدماء تُظهر استقرار ملامح شخصية الممدوح ، التي صنعها الشعراء من خلال رصيد ضخم من معاني المروءة والحلم وعراقة النسب ، وكل معاني الفضيلة والأخلاق السامية والشجاعة والفروسية ، فقد كان الفارس عندهم يحتل مكانة سامية «لأنه كان لا يتوانى عن تلبية استغاثاتهم الملهوفة في ميادين الوغى فيدافع عنهم وينقذهم ويحميهم من كل أذى ليبرهن بذلك على شجاعة إنسانية نبيلة» [1]. غير أن المبادئ الإسلامية خلخلت منظومة القيم السائدة ، فصارت النماذج مستقاة من الحياة الواقعية اليومية ، وتخلى الشعر إلى حد كبير عن المبالغة والغلو بسبب مبادئ الدين السمحة التي أشاعت فيه روح الاعتدال وقرّبته من الحق ، واحتلت قيم التقوى والورع والعدل مكانها إلى جانب الرصيد الأخلاقي. فضلا عن الصور الدينية التي رسمها الشعراء رسما متقنا دقيقا دخلت عناصر جديدة لها علاقة بسياسة الخلفاء والأمراء ورجال الدولة عامة ، فوردت صورة الحاكم النموذج المسؤول عن أمن رعاياه وأرضه، وبرزت صورة أعداء الدولة المناوئين لها وقد وُصفوا بالخيانة والنفاق.

2. الفخر

إن الفخر فن من فنون الشعر الغنائي يتغنى فيه الشاعر «بنفسه أو بقومه انطلاقا من حب الذات كنزعة إنسانية طبيعية ، ولم يكن الفخر هدفا بحد ذاته ، لكنه كان وسيلة لرسم صورة عن النفس ليخافها الأعداء فتجعلهم يترددون طويلا قبل التعرض للشاعر

---

(1) بشرى محمد علي الخطيب، الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام، مطبعة الإدارة المحلية، بغداد، ط 1، 1977م، ص84.

أو لقبيلته، إذن الفخر كان له أكثر من معنى وأكثر من دور»[1]، وقد شاع الفخر على امتداد العصور نظرا لما يشهده الإنسان من صراع مع الطبيعة ومع البشر ، فانطلقت ألسنة الشعراء تمجد البطولة ومواقف القبيلة.

قال **أبو العباس الأغلبي**[2] مفتخرا بنسبه: (الوافر)

أَلَيْسَ أَبِي وَجَدِّي أَوْطَانِي وَجَدُّ أَبِي وَعَمَّايَ الرِّقَابَا

وَرِثْتُ الْمُلْكَ والسُّلْطَانَ عَنْهُمُ فَصِرْتُ أَعَزَّ مَنْ وَطِئَ التُّرَابَا

وَقَدَّمَنِي الْخَلَائِفُ واصْطَفَوْنِي فَمَنْ مِثْلِي قَدِيمًا وَانْتِسَابَا؟

أَنَا الْمَلِكُ الَّذِي أَسْمُو بِنَفْسِي فَأَبْلُغُ بِالسُّمُوِّ بِهَا السَّحَابَا

افتخر الشاعر بنسبه، فلا أحد يعيب عليه امتداحه نفسه لجواز ذلك في الشعر ، وقبول الناس له، يقول ابن رشيق المسيلي: «ليس لأحد من الناس أن يطري نفسه ويمدحها ، في غير منافرة ، إلا أن يكون شاعرا ، فإن ذلك جائز له في الشعر ، غير معيب عليه »[3]. وكثيرا ما تركت قصائد الفخر في النفس أثرا بالغا إذا ما تعلق الأمر بالاستبسال والشجاعة قبيل خوض المعارك وبعدها ، «ويمكن القول بأن كلف الأمراء والأعيان والقادة الأغالبة بالفخر بالقوة والشجاعة طبيعي أيضا لخوضهم كثيرا من المعارك وإخمادهم كثيرا من الفتن والثورات. . . فدخول الأغالبة إفريقية لم يكن دون إراقة دماء، وفترة حكمهم لم تخل من الفتن والثورات. لذلك كان يتلو كل انتصار على ثائر أو متمرد احتفال كبير يغتنمه الأمراء الأغالبة وقادة جيوشهم للإعلان عن انهزام العدو –رغم شجاعته وباسه وقدرته على المقاومة– وانتصارهم عليه بعد معارك ضارية. فينفتح الباب أمام الشعراء للفخر بالشجاعة والقوة ولمعرفة بأساليب الحرب

---

(1) سراج الدين محمد، الفخر في الشعر العربي، دار راتب الجامعية، بيروت، لبنان، دت، دط، ص6.

(2) هو أبو العباس محمد بن الأغلب(190– 242هـ)، وقد ولي بعد أبيه أبي عقال سنة 226هـ/841م. وكان حسن السيرة رؤوفا بالرعية مظفّرا في حروبه، وهو شاعر الفخر بإفريقية في عهد الأغالبة. شعره خال من التكلف.

(3) ابن رشيق المسيلي، العمدة، ج1، ص25.

ومكايدها »[1]، ولقد تجاوز الفخر بالنفس والنسب مداه في هذه الأبيات ، غير أن هذه المبالغة لتبدو لنا عادية في الشعر القديم عموما.

ويلاحظ شيوع شعر الفخر بالجزائر من القرن الثالث إلى القرن السادس للهجرة ، لأننا مع شعراء أمراء من جهة ولقيام الفخر على المبالغة والتزيّد من جهة ثانية ولمحاكاة شعراء المغرب العربي لشعراء الجاهلية الذين رسموا ملامح القصيدة العربية وخلفوا نماذج في الفخر وغيره من الأغراض جديرة بأن يتخذها الشعراء أمثلة تُحتذى ، نذكر منها معلقة **عمرو بن كلثوم** التي كانت ولا تزال أشهر قصائد العرب في هذا الباب. كما يسترعي انتباه الناظر عناية هؤلاء الشعراء الخاصة بتمجيد بطولاتهم وخصالهم الحربية والفخر بالقوة والشجاعة والبأس والاستبسال في الحروب والمعارك وتفضيل هذه المعاني عن سواها من القيم وحث غيرهم من المتكسبين بالشعر على مدحهم بما يرضي طموحهم ويبرز خصالهم ومآثرهم.

3. الزهد

لقد عرف غرض الزهد انتشارا واسعا خلال القرن الثاني للهجرة بالمشرق العربي نضجا وازدهارا، ففي هذه الفترة برز كل من **صالح بن عبد القدوس"ت 167هـ/ 783م" وعبد الله بن المبارك"181هـ/797م" وأبي العتاهية "210هـ/ 825م"**، وفي إفريقية نقف على أسماء شعراء كثيرين «انتشر على أيديهم تيار الزهد بالقيروان ويضربون بسهم في هذا الباب الجديد من أبواب الشعر »[2]. وما يسترعي انتباه الدارس لتيار الزهد بالمغرب العربي عامة هو تحمس المغاربة للدين الجديد ووقوفهم على القرآن الكريم حفظا وترتيلا وتفسيرا ، وتأثرهم الشديد بالمبادئ الإسلامية التي غرسها في وجدانهم تابعون فضلاء أرسلهم **عمر بن عبد**

---

(1) محمد المختار العبيدي، الحياة الأدبية بالقيروان عهد الأغالبة، ص391.

(2) محمد المختار العبيدي، الحياة الأدبية بالقيروان في عهد الأغالبة، ص325.

العزيز وانعكاس ذلك على كتاباتهم الشعرية والنثرية. وكان معظم الشعراء فقهاء اقتدوا بسلوك السلف من المسلمين الأوائل ، مع تشبثهم بمفاهيم جديدة منها الصبر والقناعة والإقرار بضعف الإنسان أمام مصيره واعتبار الدنيا مطية للآخرة ، وهي أهم المعاني التي قام عليها الزهد ، ولم يكن تأليف الزهديات وقفا على من تزهّد من الشعراء وإن اشتهر جماعة منهم بوفرة شعرهم في هذا الغرض ، فإن أغلب الشعراء قد ألفوا قصائد أو مقطوعات في الزهد.

قال **بكر بن حماد** محادثا صديقه **أبا مالك:** (البسيط)

قِفْ بِالْقُبُورِ فَنَادِ الْهَامِدِينَ بِهَا مِنْ أَعْظُمٍ بَلِيتْ فِيهَا وَأَجْسَادِ

إلى قوله:

هَذِي أَبَا مَالِكٍ دُنْيَا مُنَغِّصَةٌ فِيهَا حَرَارَاتُ أَحْشَاءٍ وَأَكْبَادِ

وكَلُّنَّاَ وَاقِفٌ مِنْهَا عَلَى سَفَرٍ وكَلُّنَّاَ ظَاعِنٌ [1] يَحْدُو بِهِ الْحَادِي

فِيُ كُّل يَوْمٍ نَرَى نَعْشًا نُشَيِّعُهُ فَرَائِحٌ فَارَقَ الْأَحْبَابَ أَوْ غَادِي

الْمَوْتُ يَهدِمُ مَا نَبْنِيهِ مِنْ بَذَخٍ فَمَا انْتِظَارُكَ يَا بَكْرَ بْنَ حَمَّادِ [2]

خاطب الشاعر نفسه قبل أن يخاطب جليسه وجعل من الموت معادلا موضوعيا له ، وما الصورة المنتجة داخل ذلك المدى الزمني إلا لحظة حبلى بالرؤية الانفعالية والإثارة النفسية، فهناك تهيؤ نفسي سبق ميلاد العمل الفني، فورد الاستهلال مباشرا بعد أن خلع على القبور مفهوم التشخيص لتكون سامعة صاغية ، فالخطاب المباشر دليل اللحظة الانفعالية العالية، والشعر قفل أوله مفتاحه والشاعر يجوّد ابتداء شعره بما يقرع السمع ، ولقد تناثرت في شعر **بكر بن حماد** أبيات حملت ألوانا من الزهد والمواعظ والحكم، تأمل فيها الموت والفناء ، ففي كل مكان «نجد فكرة الموت وأن أحدا لا يخلد ،

---

(1) ظاعن: الظعينة: المرأة في الهودج. والمصدر الظعنة: الرحلة.

(2) محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص80-81.

فالحياة الباقية هي الآخرة»[1]، وانعكس ذلك الأثر في فنون شعره المختلفة التي نلحظ فيها خطرات زهدية تزدري الدنيا ومتاعها الزائل مستمدا معانيه من القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة.

وله أيضا: (البسيط)

زُرْنَا مَنَازِلَ قَوْمٍ لَمْ يَزُورُونَا إِنَّا لَفِي غَفْلَةٍ عَمَّا يُقَاسُونَا

لَوْ يَنْطِقُونَ لَقَالُوا الزَّادُ وَيْحَكُمُ حَلَّ الرَّحِيلُ فَمَا يَرْجُو الْمُقِيمُونَا

الْمَوْتُ أَجْحَفَ [2] بِالْدُّنْيَا فَخَرَّبَهَا وَفَعَلْنَا فِعْلَ قَوْمٍ لَا يَمُوتُونَا

فَالْآنَ فَابْكُوا فَقَدْ حُقَّ الْبُكَاءُ لَكُمْ فَالْحَامِلُونَ لِعَرْشِ اللهِ بَاكُونَا

مَاذَا عَسَى تَنْفَعُ الْدُّنْيَا مُجَمِّعَهَا لَوْ كَانَ جَمَعَ فِيهَا كَنْزَ قَارُونَا [3]

دارت حركة هذه الصور في إطار الماضي "زرنا" ، وحملت تموجات نفسية أفصحت عن حالة الشاعر المتوترة ، أما مفردات "الغفلة" "الرحيل" "الموت" "الخراب" "البكاء" ، فعمقت الدلالة المأساوية مستدعية الماضي لمحاكمة الحاضر ، وكأن القصيدة تداعت بعد حرمان وقهر ألمّا بالشاعر، فجاءت باعثا نفسيا ناطقا عن الوجدان اليقيني ، فلماذا القبور والقصور منيفة؟ ولماذا الموت والحياة نضرة؟ وقد هيمن الخيال في إنتاج الصورة الحركية صانعا تفاعلا بين الزمان والمكان. أما البكاء الذي دعا إليه "ابكوا" ، فأوحي بخلجات الشاعر وانفعالاته ، وتكرار الأمر بأفعال وصيغ أخرى أنبأ عن حال متعبة، راح الواقع خلالها رتيبا متثاقلا لا فرق بينه وبين العدم ، وعبر الشاعر عن ذلك بسياقات مختلفة متخذا من المقابر أنيسا حين ارتضاها محاورا له ، وبذلك حضرت وحدتا الشعور والصراع بقوة فانعكس الأمر على صوره التي مالت إلى الحسية الحركية لترتقي إلى مستوى المشاهدة ، الأمر الذي أرضي رغبات الشاعر المكبوتة ، وثمة ربط

---

(1) شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، مصر، 1959م، ط6، ص67.

(2) أجحف: ذهب بكل شيء.

(3) محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص90.

بين الصور وقافية النون المشبعة التي أعطت النّفسَ سعة انطلاق في التأوه والنداء العميق ، وأسهمت في إظهار الدفقة الشعورية من خلال إثرائها للصورة الموسيقية الموحية.

وقال أيضا في ذات الغرض: (الوافر)

نَهَارٌ مُشْرِقٌ وَظَلَامُ لَيْلٍ أَلَحَّا بِالْبَيَاضِ وَبِالسَّوَادِ

هُمَا هَدَمَا دَعَائِمَ عُمْرَ نُوحٍ وَلُقْمَانَ وَشَدَّادِ بن عَادِ (1)

لقد جاءت المقابلة بين الليل والنهار وبين السواد والبياض مدخلا موفقا للصورة النفسية المتوارية التي توطنت نفسية الشاعر ، وساهم الوزن والقافية وحرف الروي في إنتاج موسيقى تلاءمت مع واقعه النفسي المعبأ بالأحزان والهموم ، أما الرمز التاريخي فمصدر تراثي استدعاه الشاعر ، لأن الأحداث والشخصيات التاريخية «ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي ، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية ، التي يختار الشاعر منها ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي »[2]، وبذلك جاء النص الشعري مبنيا على توازن موضوعي ونفسي مستحضرا الماضي ومتمثلا الحاضر ومتوجسا من المستقبل.

وقال في الزهد أيضا: (الوافر)

أَيَا بَكْرَ بْنَ حَمَّادٍ وَشِيكًا كَأَنَّكَ قَدْ دُعِيتَ فَلا تُجِيبُ

لِكُلِّ غَايَةٌ يَسْعَى إِلَيْهَا وَلِلسَّاعَاتِ فِي الدُّنْيَا دَبِيبُ

إِذَا مَرِضَ الْفَتَى قَالُوا: الطَّبِيبُ وَهَلْ أَوْدَى بِهِ إِلاَّ الطَّبِيبُ

وَتَبْكِي لِلْغَرِيبِ ، وَكُلُّ حَيٍّ يَذُوقُ الْمَوْتَ فِي الدُّنْيَا غَرِيبُ

---

(1) محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص76.

(2) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التاريخية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلام، طرابلس، ط1، 1978م، ص151.

فَعَزِّ النَّفْسَ عَمَّا حَالَ فِيهَا فَلَنْ يَبْقَى الْبَغِيضُ وَلَا الْحَبِيبُ [1]

هذه الأبيات لم يقف عليها صاحب "الدر الوقاد" رغم جهوده الجليلة، وهي لا تختلف عن المقطوعات التي ألفناها لدى الشاعر ، فهي عبارة عن لمحات زهدية دعت إلى التوبة والإنابة إلى الله، وفيها بكى الشاعر شبابه، «والطريف في كلام الإفريقيين على الزمان. . . مقابلتهم بين صنيعين على طرفي نقيض: صنيع الأيام التي تفجع بلا انقطاع وصنيع الإنسان الذي لا يبالي. فبقدر ما تفجعنا الأيام وتؤذينا نزداد لا مبالاة بها »[2]، واستطاع الشاعر أن يحلّق بالمتلقي وينقله من أجواء الواقع الرتيب إلى عالم رحيب ، باستدعائه للزمن ، لأن الزمن يرتبط بالإنسان وبحياته كما يرتبط بمشاعره وأحاسيسه ويؤثر فيه سلبا وإيجابا، «وقلّ أن يرد ذكر الزمان في قصائد الزهاد الإفريقيين دون ذكر للموت. وطبيعي أن يقترن المعنيان »[3]. وقد جاء التصوير بالبدور والنجوم والأهلة مدعاة للتأمل والانطلاق وراء مسارب الروح.

وقال في الزهد أيضا: (الطويل)

لَقَدْ جَمَحَتْ نَفْسِي فَصَدَّتْ وَأَعْرَضَتْ وَقَدَ مَرَقَتْ نَفْسِي فَطَالَ مُرُوقُهَا

فَيَا أَسَفِي مِنْ جُنْحِ لَيْلٍ يَقُودُهَا وَضَوْءِ نَهَارٍ لَا يَزَالُ يَسُوقُهَا

إِلَى مَشْهَدٍ لَا بُدَّ لِي مِنْ شُهُودِهِ وَمِنْ جُرَعٍ لِلْمَوْتِ سَوْفَ أَذُوقُهَا [4]

لقد جسّدت اللغة التصويرية المعاني، فباتت ماثلة أمام أبصارنا، أما "الجموح" و"المروق" و"الليل" و"الموت" و"المنايا" فألفاظ أوحت بغلبة الفكر على العاطفة ، وبالتالي غلبة الدلالة على الإيحاء ، بلغة خلت من الأدوات البيانية ، لأن حروف اللغة ، «كانت حروفا تصويرية حيث كانت الأبجديات أقرب إلى الصور منها إلى الرموز ، وكان الكاتب القديم

---

(1) محمد مختار العبيدي، الحياة الأدبية بالقيروان في عهد الأغالبة، ص187.

(2) نفسه، ص336–337.

(3) نفسه، ص 338.

(4) محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص 78–79.

في عهود الكتابة الأولى ، قبل اختراع الأبجدية ، إذا أراد أن يكتب "يمشي" ، فيرسم على الصخر أو غيره صورة إنسان يمشي على قدميه ، كأنه يتحرك في مشيته ، ثم انتقلت الصورة إلى مقطع صوتي يؤخذ من الصورة ، ويستخدم في الدلالة على الأصوات التي تشبهه، ثم انتقلت من المقطع الصوتي إلى حرف واحد ، تجتمع منه حروف الأبجدية ، وهذه هي الكتابة في مرحلتها الأخيرة »[1]. أما المعاني الواردة في هذه القصيدة وفي غيرها من القصائد دينية مشتركة بين الزهاد جميعا.

إن الزهد نشأ نشأة إسلامية خالصة ، مستمدا أصوله من القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة ، وبرز في الشعر الجزائري القديم ، وهو زهد إيجابي لا يعني الانقطاع عن الدنيا والانعزال عن الناس ، وموضوعاته متعددة ومتنوعة ، وكان الموت وما يتصل به من وصف للقبور وأحوال أهلها ، والتحذير من فتنة الدنيا أكثرها اهتماما عند الشعراء ، وتداخل شعر الزهد مع موضوعات الشعر الأخرى، كالرثاء والحكمة.

4. الإعتذار

قال**بكر بن حماد**، معتذرا إلى **أبي حاتم الرستمي:** (الطويل)

وَمُؤْنِسَةٍ لِي بِالْعِرَاقِ تَرَكْتُهَا وَغُصْنُ شَبَابِي فِي الْغُصُونِ نَضِيرُ

فَقَالَتْ كَمَا قَالَ النَّوَاسِّي قَبْلَهَا عَزِيزٌ عَلَيْنَا أَنْ نَرَاكَ تَسِيرُ

فَقُلْتُ جَفَانِي يُوسُفُ بْنُ مُحَمَّدٍ فَطَالَ عَلَيَّ اللَّيْلُ وَهْوَ قَصِيرُ

أَبَا حَاتِمٍ مَا كَانَ مَا كَانَ بُغْضَةً وَلَكِنْ أَتَتْ بَعْدَ الْأُمُورِ أُمُورُ

فَأَكْرَهَنِي قَوْمٌ خَشِيتُ عِقَابَهُمْ فَدَارَيْتُهُمْ وَالدَّائِرَاتُ تَدُورُ

وَأَكْرَمُ عَفْوٍ يُؤْثِرُ النَّاسُ أَمْرَهُ إِذَا مَا عَفَا الْإِنْسَانُ وَهْوَ قَدِيرُ [2]

إنه من غريب الخيال أي يستحضر الشاعر الزاهد الورع صورة مؤنسة له محاورا إياها

---

(1) عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ص 26-27.

(2) محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص83-84.

كما حاور **النواسي** خليلته، وأجري على لسانها اعتذاره إلى الأمير ، ونلحظ مبالغته في الاعتذار من خلال المواد التي رسم بها صوره الفنية ، وهي ألفاظ تنم عن إكراهه على ما أقدم عليه "الجفاء" "البغض" "الكره" "العقاب" "الدائرات". فالصلة الفنية بين الأشياء والأفكار تتميز بطابعها المباشر في مقارنة وتشبيه وتداع ، ولا تتطلب التعليل منطقا وبرهانا، بل هي مقارنة تحتاج لعبقرية وخيال وانفعالات، ذلك أن المستوى الأسلوبي هو الوجه الظاهر ، أما الوجه الخفي فهو تلك العوامل النفسية الكامنة في ذات المؤلف ، وهذا الوجه الخفي أسبق وأصدق من الظاهر، وهو الجوهر الحقيقي لكل إبداع أدبي.

5. الرثاء

إن الرثاء من أصدق الفنون الشعرية، وهو «يتصل اتصالا وثيقا بالوجدان ، لما فيه من معطيات مجمّعة وأهمها حقيقة الحياة والموت»[1]، والرثاء أقرب موضوعات الشعر إلى صدق العاطفة ، قال **أبو عبيدة معمر بن المثنى التيمي** : «أحسن ما نطق به الشعراءالمراثي والبكاء على الشيب»[2]. وقال: «سألت أعرابيا، ما أجود الشعر عندكم؟ قال: ما رثينا به آباءنا وأولادنا، وذلك أنا نقولها وأكبادنا تحترق »[3]. وسبيل الرثاء «أن يكون ظاهر التفجّع، بيّن الحسرة، مخلوطا بالتلهف والأسف والاستعظام »[4]، ومن هنا يمكن القول بأن المراثي تعد وثائق تتضمن خصال ومواقف المرثي ، وتحيل إلى ميزات العصر الذي كان يعيش فيه.

قال **عيسى بن مسكين**[5]راثيا شبابه وباكيا أيامه: (الكامل)

---

(1) حسين جمعة، الرثاء في الجاهلية والإسلام، دار العلم للنشر، دمشق، 1991م، ط1، ص7.

(2) إبراهيم بن محمد البيهقي، المحاسن والمساوئ، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، ج2، دت، دط، ص38.

(3) نفسه، ص38.

(4) ابن رشيق، العمدة، ص228.

(5) هو عيسى بن مسكين بن جريج (214–257هـ)، طلب العلم بالقيروان، فقرأ على سحنون وغيره حتى برع، وتولى

لَمَّا كَبِرْتُ أَتَتْنِي كُلّ دَاهِيَةٍ وَكُلُّ مَا كَانَ زَائِدًا مِنِّي نَقُصَا

أُصَافِحُ الْأَرْضَ إِنْ رُمْتُ الْقِيَامَ وَإِنْ مَشَيْتُ فَفِي ذَاتِ الْيَمِينِ عَصَا (1)

بكى الشاعر نفسه لما تمكن منه الكبر وحل الوهن بجسمه ، وبات لا يستطيع القيام إلا مستندا على الأرض ، وإذا مشى فمستعينا بعصا ، وقد نتجت المتعة الفنية عن هذا التحول في دلالة الكلام ، فالكبر يجعل المرء غرضا لأعداء كثر ، يغالبهم باستحضار شبابه، وذكر ماضيه الذي قضاه سليما معافى.

وقال في ذات المعنى دائما: (الوافر)

لَعَمْرُكَ يَا شَبَابِي لَوْ وَجَدْتُكَ بِمَا مَلَكَتْ يَمِينِي لَارْتَجَعْتُكَ

ولَوْ جُعِلَتْ لِيَ الدُّنْيَا ثَوَابًا وَمَا فِيهَا عَلَيْكَ لَمَا وَهَبْتُكَ

فَقَدْتُكَ فَافْتَقَدْتُ لَذِيذَ نَوْمِي وَطِيبَ مَعِيشَتِي لَمَّا فَقَدْتُكَ

وَنُحْتُ وَانْتَحَبْتُ عَلَيْكَ دَهْرًا فَلَمْ تُغْنِي النِّياحَةُ حِينَ نُحْتُكَ (2)

إن جمال هذه الصورة تبدّى في تشخيص الشاعر لشبابه ومناجاته له ، والأبيات تعبير صادق عن شعور صاحبها وأحاسيس نفسه ، وإن كانت هذه المشاعر والأحاسيس متشابهة عند جل الشعراء الذين بكوا شبابهم ، وأعطت القافية بعدا دلاليا أعمق ، لأن القافية كما يراها أصحاب النظرية البنائية ذات أهمية قصوى ، وهي النموذج للغة الشعر ، وجمالها «يكمن في تشابه الصوت واختلاف المعنى وليست القافية سوى نموذج مركز مكثف للغة الشعر كلها التي تعتمد أساسا على التوازن في بنيتها العميقة»[3]. ومن هنا نستطيع القول أن الشاعر وإن عبر عن شعوره وذاتيته إلا أنه لبى رغبة المتلقي الذي سيشاركه هذه المشاعر ، فالدور الذي تؤديه الصورة في النص

قضاء افريقية، وقد اشتهر بالحكم المنثورة.

(1) رابح بونار، المغرب العربي تاريخه وثقافته، ص 83.

(2) رابح بونار، المغرب العربي تاريخه وثقافته، ص83.

(3) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مطبعة الأمانة، القاهرة، 1978م، ط1، ص303.

الشعري الدلالة إلى التماسك البنائي بين مكونات النص التركيبية ، من خلال إقامتها علاقات بنائية مع مكونات النص الصورية وغير الصورية ، فضمن القصيدة الواحدة «صور تنتظم في شبكة من العلاقات، وربما تتحد كل منها برمز معين ينتظم مع غيره من الرموز متعلقا بالرمز الأكبر للبنية الكلية في القصيدة ، ويفهم ذلك المرموز في ملاحظة المناطق الشعرية المتعددة في النوع والمتصلة بالسياق في القصيدة الواحدة ، فنقسم تلك المناطق إلى صور عديدة ذات علاقات بنائية »[1]، ويقوم المتلقي بالتفسير وفق رؤيته وتجربته وحالته الانفعالية. وحريّ بدارس الشعر الوجداني خاصة ألا يغفل المؤثرات النفسية وما يحيط بالشاعر من حزن وألم ، ولاسيما أن الحالة تومئ بهيمنة الأحزان، وعُمرٍ ينذر بالأفول.

وله دائما في ذات المعنى: (الوافر)

أَصَابَ الدَّهْرُ مِنِّي عَظْمَ سَاقٍ بِهِ كُنْتُ مَشَّاءً جَلِيدَا

إِلَى الْعُلَمَاءِ أَنْقُلُهَا وَأَطْوِي بِهَا لِلْحَاجَةِ الْبَلَدَ الْبَعِيدَا

إِذَا رِجْلُ الْفَتَى مِنْهُ أُصِيبَتْ وَطَالَ سِقَامُهُ أَلِفَ الْقُعُودَا

وَصَارَ لِبَيْتِهِ حِلْسًا [2] وَأَمْسَى مِنَ الْإِخْوَانِ مُنْفَرِدًا وَحِيدَا [3]

إن النظرة المتأنية لهذه الأبيات تحيل إلى عدو شرس أصاب الشاعر بسهم ، فأقعده وجعل منه حلس بيت بعد أن كان مشاء لطلب العلم ومجالسة العلماء ، وهي صورة موحية ذات جدة وطرافة تنم عن صدق فني ، وباستقراء أشعار **عيسى بن مسكين** نقف على عدة صور نهضت على التشبيهات خاصة ، وجلّلها نسيج لغوي آسر دلّ على

---

(1) سمير الدليمي، الصورة في التشكيل الشعري، تفسير بنيوي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط 1، 1990م، ص39.

(2) حلسا: ملازما لبيته.

(3) رابح بونار، المغرب العربي تاريخه وثقافته ص83.

اقتدار كبير في بعث كوامن اللغة وتفجير طاقاتها ، أما كلماته فجرسها موسيقي ، يقول **شوقي ضيف** : «وبذلك كانت موسيقى الشعر تشبع فينا حاجات عميقة ، إذ تعيد إلى الأوتار المشوشة في قيثارة حياتنا الوجدانية نسقها الطبيعي ، ومن أجل ذلك اتخذتها الإنسانية من قديم وسيلتها إلى التعبير عن عالمنا الوجداني تعبيرا تنتظم نسبه النغمية في توافق عجيب »[1]، وكل ذلك في تآزر مع عناصر فنية أخرى ، وتشيع في أشعاره روح الحزن والتشاؤم، وهو حينما يتمثل شبابه ويخاطبه، إنما يزيح هموما أثقلت كاهله ، فلا نجد لديه إلا الحديث الباكي وأجواء الحزن ، جسدها الشعور المضخم بالمأساة ، فالديار ضاعت، والشباب ولّى، والأحبة رحلوا ، وهذا هو المركز الأساس للمآسي ، وقد تشكلت الرؤيا الشعرية في هذه المقطوعات من فاعلية التحول بين ثنائية "ما كان" و"ما يكون" أي ما كان عليه الشاعر إبان شبابه وما آل إليه في شيخوخته ، وهي ثنائية يحضر طرفاها في وحدات النص.

ورثى **بكر بن حماد** ولده، قائلا: (الوافر)

فَقَدْ قَطَعَ الْبَقَاءَ غُرُوبُ شَمْسٍ وَمَطْلَعُهَا عَلَيَّ يَا أُخَيَّا

وَلَيْسَ الْهَمُّ يَجْلُوهُ نَهَارٌ تَدُورُ لَهُ الْفَرَاقِدُ وَالثُّرَيَّا (2)

جاءت هذه الصور في شكل خواطر حكمية حول الدهر والحياة وزوال النعم وحتمية الموت، فقد كان الموت «من أقدم المسائل التي شُغل بها فكر الإنسان منذ أن وُجد على الطبيعة ، فبدأ يتأملها ، وظلت تسايره حتى تطور إحساسه وشعوره ، فتخيل فيمن فقده الكثير من المعارف راسما صورا من الذكريات، أو متشوقا لمواقف وأعمال مجيدة ، قام بها الفقيد قبل موته »[3]، وهي تأملات فكرية في عمومها، ويرى خليل الرفوع أن

---

(1) شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، مصر، ط2، 1971م، ص28.

(2) محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص88.

(3) حميد آدم التويني، الشعر الاجتماعي –الأسرة في الشعر العربي– دار الصفاء للنشر، عمان، الأردن، ط 1، 2008م، ص216.

المنية «قدر حتمي تؤول إليه حياة البشر جميعا ولا تردها أي قوة إن أرسلت لتنفيذ مهمتها»[1]، وتستمد قوتها من قوة أعظم منها هي قوة الخالق.

وقال،أيضا: (الطويل)

وَهَوَّنَ وَجْدِي أَنَّنِي بِكَ لَاحِقٌ وَأَنَّ بَقَائِي فِي الْحَيَاةِ قَلِيلُ

وَأَنْ لَيْسَ يَبْقَى لِلْحَبِيبِ حَبِيبُهُ وَلَيْسَ بِبَاقٍ لِلْخَلِيلِ خَلِيلُ

وَلَوْ أَنَّ طُولَ الْحُزْنِ مِمَّا يَرُدُّهُ لَلَازَمَنِي حُزْنٌ عَلَيْهِ طَوِيلُ (2)

عصف الحزن بقلب الشاعر فراح معزيا نفسه متمثلا شخصية ولده ومناجيا إياها مناجاة الحكيم العارف المقدر لحكمة الابتلاء والمؤمن بالقضاء ، وقد تعزى عن ابنه المقتول متكلفا الرصانة ومتحليا بالصبر ، لأنه المعزِّي والمعزَّى. وتعزيته لنفسه دليل حبه الشديد لولده فلا التأبين ولا الحِكم قادرة على تسليته ، وما أجمل هذا التقابل بين الحياة بحركتها المضطربة وبين الموت بسكونه الرهيب ، والصور تراءت حزينة دمع فيها القلب دون العين ، ولكن هناك مشاعر أومأ إليها العمل الفني لم يصرح بها الشاعر ، غير أننا نستخلصها من ألفاظه المستعملة مثل "الوجد" "الحزن" "الحبيب" "الخليل" ، لأن الميت فلذة الكبد ، والرثاء الحقيقي «ما كان ناتجا عن فقد خاص بالشاعر ، معبرا عن تجربة ذاتية لموت صديق أو قريب حميم »[3]، ولا ريب في أن ملكة الخيال لديه على قدر عال من سمو التجربة الشعرية.

وقال باكيا نفسه: (الرجز)

---

(1)خليل عبد سالم الرفوع –المنية في الشعر الجاهلي– دراسة في دلالتها وصورها الاستعارية– المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، المجلد 3، العدد 3، جمادى الآخرة، 1428هـ، تموز 2007م، ص130.

(2) محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص89.

(3) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى لآخر القرن الثاني الهجري، ص225.

أَحْبُو إِلَى الْمَوْتِ كَمَا يَحْبُو الجَمَلْ قَدْ جَاءَنِي مَا لَيْسَ لِي فِيهِ حِيَلْ (1)

آثر الشاعر الخلود إلى الأرض في آخر أيامه ، بعد هلاك ابنه وخراب مدينته تاهرت ، وسرعان ما انطلقت مخيلته ترسم صورة لهذه الأحزان التي حلّت به جسدا وروحا ، وزاد المخيلة انتعاشا حين شبه ذاته بالجمل المتهالك الذي لا يقوى على القيام صابرا منتظرا أجله، وهي صورة تحاكي الواقع وتعبر عن تأثر نفسي انفعالي متوافقة وطبيعة الشعور العام الذي تبوح به ، وتستدعي الخيال ليتمم عملية الإبداع ، لأن الخيال يمد النص الشعري بالخطرات ، فيجتهد المتلقي في فهمها وفك أبعادها والتحكم بها بالطريقة التي تناسب ذوقه وفهمه ، «فالقارئ أو المتلقي يتحول إلى عنصر فاعل في الخطاب. . . لأنه يعدل بمقاصد الأديب حيث يشاء، بأن يحيط الخطاب برؤية مخصوصة ، تصنعها تجربته ومواقفه ، وقدرته الخاصة على التخيل »(2)، وقد استطاع الشاعر التوفيق بين العواطف والأفكار ، وهي صور حملت فزعه وخوفه.

أما **ابن هانئ الأندلسي** فقال راثيا والدة الأميرين **جعفر ويحي ابني علي:** (المتقارب)

أَلَا كُلُّ آتٍ قَرِيبُ الْمَدَى وَكُلُّ حَيَاةٍ إِلَى مُنْتَهَى

وَمَا غَرَّ نَفْسًا سِوَى نَفْسِهَا وَعُمْرُ الْفَتَى مِنْ أَمَانِي الْفَتَى

فَأَقْصَرُ فِي الْعَيْنِ مِنْ لَفْتَةٍ وَأَسْرَعُ فِي السَّمْعِ مِنْ ذَا وَلَا

إلى قوله:

أَعِنِّي عَلَى اللَّيْلِ لَيْلِ التَّمَامِ وَدَعْنِي لِشَأْنِي إِذَا مَانْقَضَى (3)

لم يجد الشاعر صورا يتكئ عليها في رثائه للمتوفاة تضفي على قصيدته نغما حزينا ، فجنح إلى سرد حكم تتضمن الموت والبعث جللت المأساة بجو قاتم باستدعائها للفكر الذي يحيل على الحزن ، مزج فيها بين الرثاء والمدح والتعزية للأميرين وبين المعاني

---

(1) محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص92.

(2) حماد الزنكري، المتلقي عند النقاد القدماء، مجلة فصول، عدد3، مجلد 13، 1994م، ص291.

(3) ابن هانئ، الديوان، ص27-28.

السياسية والقيم الأخلاقية ، وبدت مشاعره باردة رغم كمّ الصور الذي أورده ، فهناك ما يسمى بالوحدة الداخلية التي تربط بين الموضوعات المتعددة فيها «إن الحاجة للتعبير عن العلاقة بين الأشياء والعلاقة بين الأشياء والمشاعر هي التي تتطلب من الصور داخل الفنان أن تكون موصولة بروابط داخلية أقوى من مجرد ميل في الكلمات لتُحشى في الأشكال »[1]، واللافت أن **ابن هانئ** مولع بتوظيف الشخصيات التراثية «وإذ يعمد الشاعر إلى توظيف الشخصية التراثية في قصيدته ، فإن ذلك يعني أن يستخدمها استخداما فنيا لحمل بعد من أبعاد تجربته الذاتية ، أي أنها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها أو يعبر بها عن رؤيته المعاصرة »[2]، لكنه في قصائد أخرى مال إلى التكرار لبعث الحزن وتتابع الزفراتيرتاح له الشاعر ويتفاعل معه المتلقي، لنغمته الحزينة التي توائم السياق، وتبعث التسلية والتعزية.

وقال **ابن الربيب التاهرتي**[3] راثيا: (الطويل)

وَهَوَّنَ وَجْدِي أَنَّهُمُ خَمْسَةٌ مَضَوا وَقَدَ قَعَصُوا [4] خَمْسِينَ قَوْمًا مُسَوَّمَا

وكَانَ عَظِيمًا لَوْ نَجَوْا غَيْرَ أَنَّهُمُ رَأَوْا حُسْنَ مَا أَبْقَوْا مِنَ الذِّكْرِ أَعْظَمَا

أَبَوْا أن يَفِرُّوا وَالْقَنَا فِي نُحُورِهِمْ وَأَنْ يَرْتَقُوا مِنْ خَشْيَةِ الْمَوْتِ سُلَّمَا

وَلَوْ أَنَّهُمُ فَرُّوا لَفَرُّوا أَعِزَّةً وَلِكْن رَأَوْا صَبْرًا عَلَى الْمَوْتِ أَكْرَمَا [5]

بدأ الشاعر هادئا رصينا رغم وقع المصيبة ، لأنه رثى أبطالا ثبتوا في ساحة الوغى

---

(1) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1999م، ط2، ص236.

(2) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة، 1995م، ط4، ص15.

(3) هو أبو علي الحسين بن محمد التميمي المعروف بالقاضي ابن الربيب التاهرتي، ولد ونشأ وتعلم بتاهرت ثم انتقل إلى القيروان للعلم والأدب، وتولى القضاء بتاهرت ثم عاد ثانية إلى القيروان، وبها كانت وفاته. كان نحويا لغويا أديبا شاعرا نسابا، قال عنه ابن رشيق: "إنه كان قوي الكلام يتكلفه بعض التكلف"، وكان شعره جزل اللفظ والمجانسة.

(4) قعصوا: قتلوا.

(5) عبد الرحمن ياغي، حياة القيروان، ص168-169.

وأبلوا بلاء حسنا ، فأكثر ما تكون التجربة مؤثرة عند الموت والرثاء ، وتتضح جليا صعوبة التجربة التي خاضها الشاعر في هذه الأبيات لما سعى الشاعر إلى التوفيق بين البطولة والفرار والموت.

ورثى**ابن حمديس** زوجته، بقوله: (الخفيف)

أَيُّ خَطْبٍ [1] **عَنْ قَوْسِهِ الْمَوْتُ يَرْمِي وَسِهَامٌ تُصِيبُ مِنْهُ فَتُصْمِي**

كُلُّ نَفْسٍ رَمِيَّةٌ لِزَمَانٍ قَدْرَ سَهْمٍ لَهُ ، فَقُلْ: كَيْفَ يَرْمِي؟

وَهِيَ فِي كَرِّهَا عَسَاكِرُ حَرْبٍ غُرَّ مَنْ ظَنَّهَا عَسَاكِرَ سِلْمِ

بَدَرَ الْمَوْتُ كُلَّ طَائِرِ جَوٍّ فِي مَفَازٍ [2] **وَكُلَّ سَابِحِ يَمِّ**

رُبَّ طَوْدٍ [3] **يُرِيكَ غَيْرَ بَعِيدٍ مِنْهُ شَمَّ السَّمَاءِ أَنْفُ أَشَمِّ** [4]

لا شك أن البيئة الاجتماعية والثقافية والسياسية أثرت في نفسية الشاعر ولذلك شاع قولهم: "الشاعر ابن بيئته" ، وتجلت البيئة في مراثي **ابن حمديس** لوالده ولابن أخته ولجاريته **جوهرة** التي غرقت في البحر فضلا عن رثائه لبعض الأمراء ، فقد كان يستحضر الصور الطبيعية عن طبع لا تكلف فيه ويقبل عليها بثقافته الشعرية يتأملها ويستخرج منها أروع المعاني فيبدو عالم الطبيعة في حركة وطرب ، وهو يؤكد دوما على حتمية الموت، ويشكو الزمان وتقلباته، وربما وجد في الرثاء رثاء لغربته ومعاناته ، ويدرك المتلقي قدرة الشاعر على الإشارات الجميلة، فالأفعال: "تكر" "يرمي" "بدر" تدل على حركة وحيوية عناصر الطبيعة، ركز الشاعر خلالها على التفاصيل الجزئية لبعث فكرته محملا ألفاظه معاني الحزن والألم. والمتأمل في مراثي **ابن حمديس** يلمس عاطفته المتوهجة ، وصياغته الملائمة ، كالقصيدة محل الدراسة التي رثى بها زوجته

---

(1) خطب: الخطب الأمر الجليل.

(2) المفازة: الأرض الخالية.

(3) طود: جبل أشم.

(4) إحسان عباس، ديوان ابن حمديس، ص477-478.

على لسان ولده ، فكان الوصف دقيقا لرمية الدهر التي تصيب فتعمي ، وقد فلسف الموت والحياة كما تمثلهما، فجاءت صوره بناء هندسيا انفعاليا غذّاه زمن نفسي أعطى متنفسا لرغبات المتلقي ، وعلى الشاعر «أن يتبع الحاجة الروحية للمجتمع الذي يعيش في كنفه»[1]. فلذلك جاءت قصائده مشبعة بالمعاني القرآنية، كالاقتباس من قوله تعالى من سورة الأحقاف: ﴿وَوَصَّيْنَا الْإِنسَانَ بِوَالِدَيْهِ إِحْسَانًا ۖ حَمَلَتْهُ أُمُّهُ كُرْهًا وَوَضَعَتْهُ كُرْهًا ۖ وَحَمْلُهُ وَفِصَالُهُ ثَلَاثُونَ شَهْرًا ۚ حَتَّىٰ إِذَا بَلَغَ أَشُدَّهُ وَبَلَغَ أَرْبَعِينَ سَنَةً قَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَصْلِحْ لِي فِي ذُرِّيَّتِي ۖ إِنِّي تُبْتُ إِلَيْكَ وَإِنِّي مِنَ الْمُسْلِمِينَ ﴿١٥﴾﴾[2].

وقوله راثيا**علي بن حمدون الصنهاجي:** (الطويل)

بَكَى فَقْدَكَ الْعِزُّ الْمُؤَيَّدُ وَالْمَجْدُ وَنَاحَتْ عَلَيْكَ الْحَرْفُ وَالضُّمَّرُ الْجُرْدُ

وَقَدْ نَدَبَتْكَ الْبِيضُ والسُّمْرُ في الْوَغَى وَعَدَّدَكَ التَّأْبِيدُ وَالْحَسَبُ الْعِدُّ

وَمَا فَقَدَتْ إِلَّا عَظِيماً وَفَقْدُهُ بِهِ بَيْنَ أَحْشَاءِ الْعُلَا يُوجَدُ الْوَجْدُ

وَكُنْتَ أَمِينَ الْمُلْكِ حَقًّا وَسَيْفَهُ وَمِنْ حَسَنَاتِ الْبِرِّ كَانَ لَكَ الْغِمْدُ

وَأَنْتَ ابن حَمْدُونَ الَّذِي كَانَ حَمْدُهُ يُعَبِّرُ عَنْ نَادِيهِ فِي عَرْفِهِ النَّدُّ [3]

نظرة عجلى في فاتحة القصيدة تكشف عن المكانة التي تبوأها المرثي والقيم النبيلة التي تحلّى بها في حياته، وتصاعد الشعور بحرارة الأسى ولوعة الفقد في القصيدة إلى نحو مدهش ولحظات نفسية تشي بانكسار الشاعر ، وما أكثر ما حام حول المعاني المفضية إلى الشعور بالضياع وزوال القيم والشمائل ، وما المناجاة إلا وسيلة من أهم الوسائل التي عبّر الشاعر من خلالها عن وعيه ولا وعيه مستعيضا بها عن الحزن

---

(1) مصطفى سويف، دراسات نفسية في الفن، دار مطبوعات القاهرة، ط1، 1983م، ص47.

(2) الأحقاف: الآية 15.

(3) ابن حمديس، الديوان، ص173.

والأسى. أما عوامل الإيقاع الخارجي فتمثلت في موسيقى البحر الطويل وحرف الروي المتحرك، فضلا عن عوامل الإيقاع الداخلي المبنية على الجناس والمقابلات المتلاحقة.

لقد وقفت على قصائد ومقطوعات رثائية عديدة غطّت الفترة من ق **3هـ** إلى **ق6هـ**أقصرها بيت واحد قاله **بكر بن حماد** راثيا نفسه، وميزة هذه القصائد تمثلت في كون جزء كبير منها قد قيل في رثاء العلماء والفقهاء وأهل الفضل ، أما رثاء النساء فقليل ، لأن جلّ الشعراء كانوا زهادا وفقهاء سنيين، يذودون عن الدين وحملته، فالميت لا يمثل نفسه فقط بل يمثل جملة من المبادئ والقيم، وتمجيد الشعراء له إنما هو تمجيد للمذهب الذي كان يمثله وللقيم التي كان يحملها ويدافع عنها ، وكان الرثاء وسيلة صادقة للتعبير عن المشاعر.

6. الوصف

الوصف غرض شعري غايته أن يوضح الغامض بتشكيل صور تعادل حالة الاحتمال في الشعور، فالشعر «إلا أقله راجع إلى باب الوصف ، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه ، وهو مناسب للتشبيه ، مشتمل عليه »[1]، ويمكن التفريق بين الصورة والوصف بأن الصورة غالبا ما تعتمد التعبير المجازي في سبيل تقريب المعنى ، أما الوصف فإنه يرجع إلى الأشياء المحسوسة في الخارج يقوم الشاعر بنقلها في شعره.

وصف **بكر بن حماد** شتاء تاهرت، قائلا: (السريع)

مَا أَخْشَنَ الْبَرْدَ وَرَيْعَانَهُ وَأَطْرَفَ الشَّمْسَ بِتَاهِرْتَ [2]

استهل الشاعر بنيته اللغوية بتعجب مضى فيه إلى عرض مشاهد بصرية ، فالغيوم المتلاحقة وأديم الأرض المغطى بالثلج ، تشبه المركب البحري الذي تسوقه الرياح ،

---

(1) ابن رشيق، العمدة، ج2، ص294.

(2) محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص61.

واتخاذه التشبيه منطلقا لتجسيد صوره دليل على اقتداره وتمكنه من جعل هذه العناصر الموصوفة متكاملة شكلت في الأخير صورة ذات وحدة شعورية مترابطة ، تخللت هذه الوحدة خمس صور تمثلت في معظم أبياتها قسوة البرد وندرة الشمس بتاهرت ، وهي مقابلة حسية في معطياتها تامة الأركان في بنائها ، والملاحظ أن الوصف داخل نسيج الصورة الفنية وليس مقتصرا على الطبيعة فحسب بل تعداها إلى مظاهر الحياة الأخرى. وامتاز الشاعر بقدرة فائقة على استحضار الموصوف ، وجعله مشهدا مرئيا ناطقا، بما توافر لديه من ثقافة أدبية، وملاحظة دقيقة للأشياء الموصوفة، وقوة انفعال ، ولغة شعرية مواتية.

وصف**يعلى بن إبراهيم الأريسي**[1]بستانا، بقوله: (البسيط)

تفِيضُ بِالْمَاءِ مِنْهُ كُلُّ فُوَّهَةٍ وَكُلُّ فَوَّارَةٍ بِالْمَاءِ تَنْذَرِفُ

مَجَامِرُ تَحْتَ أَثْوَابٍ مُجَلْبَبَةٍ عَلَى مَساجِبِهَا دُخَّانُهَا يَهِفُ [2]

شبه الشاعر الفوارة بالمجمرة التي وضعت تحت أثواب، أما الماء المتدفق منها فيحاكي الدخان المتصاعد من المجمرة ، وقد عمقت الصور الواردة في هذه القصيدة المعاني بحشدها عددا من الإمكانات الدلالية سعى التشبيه إلى تقريب دلالة التماثل بين طرفيها ، ذلك أن «القول الشعري يمكّننا من إدراك علاقة الشيء بغيره ، فضلا عن علاقتهما معا ، بما يمس الجوانب الشعورية والانفعالية من تكويننا النفسي »[3]. فالعناصر الجمالية تُكتسب من خلال إنشاء نوع من التناسب القائم على استكشاف العلاقات بين الأشياء.

و**لعبد الكريم النهشلي**، في الوصف: (البسيط)

---

(1) هو أبو الحسن يعلى بن إبراهيم بن عبد الخالق الأريسي مولدا ونشأة (425هـ) وبها تلقى مبادئ العربية ثم قصد القيروان فأتم بها دراسته وكان معلما لابن رشيق. كان الأريسي شاعرا حاذقا صاحب معان وتوليد.

(2) عبد الرحمن ياغي، حياة القيروان، ص156.

(3) جابر أحمد عصفور، مفهوم الشعر، المركز العربي للثقافة والعلوم، 1982م، ط1، ص334.

يَا رُبَّ فِتْيَانِ صِدْقٍ رُحْتُ بَيْنَهُمُ وَالشَّمْسُ كَالدَّنِفِ [1] الْمَعْشُوقِ فِي الْأُفُقِ

مَرْضَى أَصَائِلُهَا حَسْرَى شَمَائِلُهَا تُروحُ الْغُصْنَ الْمَمْطُورَ فِي الْوَرَقِ

مُعَاطِيا شَمْسَ إِبْرِيقٍ إِذَا مُزِجَتْ تَقَلَّدت عِقْدَ مُرْجَانٍ مِنَ النَّزَقِ

مِنْ سَاحِلٍ طَافِحٍ بِالْمَاءِ مُعْتَلِجٍ كَأَنَّمَا نَفْسُه صِيغَتْ مِنَ الْحَدَقِ

تَضُمُّهُ الرِّيحُ أَحْيَانًا وَتُفْرِّقُهُ فَالْمَاءُ مَا بَيْنَ مَحْبُوسٍ وَمُنْطَلِقِ

مِنْ أَخْضَرَ نَاظِرٍ وَالظِّلُّ يَلْحَقُهُ وَأَبْيَضَ تَحْتَ قَيْظِيِّ الضُّحَى يَقِقِ

تَهُزُّهُ الرِّيحُ أَحْيَانًا فَيَمْنَحُهَا لِلزَّجْرِ خَفْقَ فُؤَادِ الْعَاشِقِ الْقَلِقِ

كَأَنَّ حَافَاتِهِ نُطِّقْنَ مِنْ زَبَدٍ مَنَاطِقَ رُصِّعَتْ مَنْ لُؤْلُؤٍ نَسِقِ

كَأَنَّ قُبَّتَهُ مِنْ سُنْدُسٍ نَمِطٍ حَسْنَاءَ مَجْلُوَّةَ اللَّبَّاتِ وَالْعُنُقِ

إِذَا تَبَلَّجَ فَجْرٌ فَوْقَ زُرْقَتِهِ حَسِبْتَهُ فَرَسًا دَهْمَاءَ فِي بَلَقِ [2]

صور راقصة رصدت ملامح عدة في هذه البركة ، إضافة إلى صورة الشمس والخمر في الإبريق وعبث الرياح بمياهها ثم وصف قبة القصر، فضلا عن إشارات أخرى غير حسية تتراءى خلال المشهد ، «إن الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية ، وكثيرا من الصور التي تبدو غير حسية ، لها مع ذلك من الحقيقة ترابط ، مرئي باهت ملتصق بها »[3]وبالجمع بين أجزاء هذه الصورة وتأطيرها بالفضاء النفسي ، تتنامى الاستجابة الانفعالية للمتلقي نموا عفويا متناغما ، يوحي بوحدة الجو النفسي والانفعالي الذي بثته هذه الصور بعد صهر الألفاظ بالخيال وبالتخيّل وبتحريك عالم الشعور.

ووصف قصرا: (المتقارب)

سَلَامٌ عَلَى طِيبِ رَوَحاتِنَا إِلَى الْقَصْرِ وَالنَّهْرِ الْخِضْرَمِ

---

(1) الدنف: الرجل الذي لازمه المرض.

(2) الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، ضبط وشرح: صلاح الدين الهواري ، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ط1، 2001م، ج1، ص190–191.

(3) سي دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد الجنابي وآخرون، وزارة الثقافة العراقية، 1982م، ص23.

إِلَى مُزْبِدِ الْمَوْجِ طَامِي الْعُبَابِ يَقْذِفُ بِالْبَانِ والسَّاسَمِ

تخَالُ بِهِ قَطَمًا مقْرَمَا يَكِرُّ عَلَى قَطَمٍ مُقْرِمِ

وَيَسْجُو فَيَسْحَبُ فِي ذَائِلٍ يَمَانٍ تَسَهَّمَ بِالأَنْجُمِ

كَأَنَّ الشِّمَالَ عَلَى وَجْهِهِ بِهَا سَقَمٌ وَهْي لم تَسْقَمِ

ضَعيفَةِ رَشٍّ كَنَفْثِ الرُّقى عَلَى كَبِدِ الْمُدْنَفِ الْمُغْرَمِ

عَلَتْهَا الْحَمَامُ بِتَغْرِيدِهَا كَمَا سَجَعَ النَّوْحُ فِي مَأْتَمِ

كَأَنَّ شُعَاعَ الضُّحَى بَيْنَهَا عَلَى السَّوسنِ الغَضِّ وَالْخُرَّمِ

وَشَائِعَ مِنْ ذَهَبٍ سَائِلٍ عَلَى خَسْرَوَانِيَةٍ نُعَّمِ (1)

الناظر إلى هذه الأبيات يشده الاستهلال والألفاظ التي يشع منها الهناء والطرب ، فقد استطاع الشاعر أن يشتق معان عدة من مشهد واحد ، وأن يولد الأفكار ويطورها ، لقد ابتكر خيال الشاعر المتحرك معان وصور جديدة ، فكل عمل فني ما هو إلا تفكير بالصور المقترنة بالحركة، ومهارة المبدع تتجلى في مزاوجته بين اللفظ والمعنى، ثم نقل المعنى المجرد إلى عالم الحس عبر التخيّل ، فبدون الخيال «تصبح الحياة علقما مر المذاق لا تطاق لسبب بسيط، هو أنها تفقد روحها، تفقد ما يحرك فينا حبها ، إذ تصبح أكداسا وأكواما من الأحداث الزائلة التي لا تخلب لبا ، ولا تستهوي بصرا ولا سمعا »[2]، ورصدت الصور الحركة في الأساليب الوصفية المختلفة تماشيا مع حركة العاطفة.

لقد انعكست الطبيعة على صوره الفنية ، والحواس من أهم مرتكزات هذه الصور ، فجاءت المشاهد جميلة تروق للنفس ، وكل شاعر «يروم أن يجعل من صوره وسيلة لنقل فكرته وعاطفته إلى قرائه »[3]، فمهمة الفن هي الإيحاء والشيوع في نفوس الآخرين.

---

(1) الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ص69–70.

(2) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط6، دت، ص172_ 173.

(3) العجاج، الديوان، تح: سعدي خناوي، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، ص92.

ووصف **ابن رشيق** زرافة: (الكامل)

وَاَتَتْكَ مِنْ كَسْبِ الْمُلُوكِ زَرَافَةٌ شَتَّى الصِّفَاتِ لِلَوْنِهَا أَثْنَاءُ

جَمَعَتْ مَحَاسِنَ مَا حَكَتْ فَتَنَاسَبَتْ فِي خَلْقِهَا وَتَنَافَتْ الْأَعْضَاءُ

تَحْتَثَّهَا بَيْنَ الْخَوَافِقِ مِشْيَةٌ بَادٍ عَلَيْهَا الْكِبْرُ وَالْخُيَلَاءُ

وَتَمُدُّ جِيدًا فِي الْهَوَاءِ يَزِينُهَا فَكَأَنَّهُ تَحْتَ اللِّوَاءِ لِوَاءُ

حُطَّتْ مَآخِرُهَا وَأَشْرَفَ صَدْرُهَا حَتَّى كَأَنَّ وُقُوفَهَا إِقْعَاءُ

وكَأَنَّ فِهْرَ الطِّيبِ مَا رَجَمَتْ بِهِ وَجْهَ الثَّرَى لَوْ لُمَّتِ الْأَجْزَاءُ (1)

اعتمد الشاعر على الطبيعة بألوانها المختلفة لتجسيد أفكاره ، فراح يرسم بلغة حملت عبء التصوير، لأن اللغة تأتي لتحسين أو تقوية فكرة ، عن طريق التجسيد أو التجريد مشكلة صورة معادلة في خيال الشاعر، يسهل بثها في ذهن المتلقي، فالشعر «يريد أن يكون كالعلم والفلسفة، تعبير عن حقيقة جديدة، اكتشاف لجانب موضوعي مجهول من العالم »[2]، ومن المشاهد الجميلة في هذه اللوحة الفنية تشبيه لون الزرافة بالغيوم الكثيفة التي يتخللها وميض البرق ، ذلك أن الشاعر «يمارس إبداعه في حرية منعزلة عن مقولات العلل الكامنة، ولن ينجو قراء الشعر من سوء الفهم وسطحية التلقي ما لم يضعوا في الاعتبار أن الصورة ليست كما تظن الفلسفة المادية نسخة يتدهور فيها الأصل المدرك ويتحلل »[3]. وجاءت اللوحة مكتملة دلّت على انبهار الشاعر بالزرافة عمّق جمالها الإيقاع واللغة الشاعرة.

وقال **ابن حمديس** واصفا قصرا "ببجاية": (الكامل)

وَاعْمِرْ بِقَصْرِ الْمُلْكِ نَادِيكَ الَّذِي أَضْحَى بِمَجْدِكَ بَيْتَهُ مَعْمُورَا

---

(1) ابن رشيق، الديوان، ص17–18.

(2) جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، دط، 1985م، ص68.

(3) عاطف جودت نصر، الخيال: مفهومه ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط 1، 1984م، ص261.

قَصْرٌ لَوْ انَّكَ قَدْ كَحَلْتَ بِنُورِهِ	أَعْمَى لَعَادَ إِلَى الْمَقَامِ بَصِيرَا
وَاشْتَقَّ مِنْ مَعْنَى الْحَيَاةِ نَسِيمُهُ	فَيَكَادُ يُحْدِثُ لِلْعِظَامِ نُشُورَا
نُسِيَ الصَّبِيحُ مَعَ الْمَلِيحِ بِذِكْرِهِ	وَسَمَا فَفَاقَ خَوْرَنْقًا وَسَدِيرَا
وَلَوْ أَنَّ بِالْأَلْوَانِ قُوبِلَ حُسْنُهُ	مَا كَانَ شَيْءٌ عِنْدَهُ مَذْكُورَا
أَعْيَتْ مَصَانِعُهُ عَلَى الْفُرْسِ الأُلَى	رَفَعُوا الْبِنَاءَ وَأَحْكَمُوا التَّدْبِيرَا
وَمَضَتْ عَلَى الرُّومِ الدُّهُورُ وَمَا بَنَوا	لِمُلُوكِهِمْ شَبَهًا لَهُ وَنَظِيرَا
أَذْكَرْتَنَا الْفِرْدَوْسَ حِينَ أَرَيْتَنَا	غُرَفًا رَفَعْتَ بِنَاءَهَا وَقُصُورَا
فَالْمُحْسِنُونَ تَزَيَّدُوا أَعْمَالَهُمُ	وَرَجَوْا بِذَلِكَ جَنَّةً وَحَرِيرَا (1)

إن التجربة الذاتية التي خاضها **ابن حمديس** في حياته من غربة مريرة ومن صداقة ملك إلى آخر ، وأحداث عظيمة تركت أثرها البالغ في نفسه ، وساهمت في صقل موهبته وتشكيل صوره، وتعد الطبيعة عنصرا بارزا من عناصر التشكيل الفني لصوره الوصفية التي تعتمد على «وصف الأشياء كما تبدو للشاعر ، لا كما هي في حقيقتها ، ويلونها ليس في أبعادها العادية ، ولكن ينظمها في ألوان ، ويراها خلال الوسط الخيالي ، الذي صنعته الأحاسيس »[2]. ولعل أهم المنابع في صور **ابن حمديس** هي البيئة الأندلسية الخضراء ومثيلتها في المغرب العربي بقصورها وصحرائها وبحرها ، إضافة إلى ما دار بين المسلمين وأعدائهم من حروب فـ «الشعر ابن أبوين التاريخ والطبيعة »[3]، وأبرز صوره تتمثل في وصف الزهور والرياض والقصور مع إطناب في الوصف وتوسيع أبعاد الصورة، لتكوّن مشهدا متناميا ممتدا، ينقل المتلقي إلى عوالم مبهرة جذابة، وامتزج الشاعر بالطبيعة امتزاجا أضفى على تلك المشاهد صفات البشر.

تمثل **ابن حمديس** القصر كأعمق ما يكون التمثل ، ويلاحظ أن القصيدة احتفت

---

(1) ابن حمديس، الديوان، ص545-546.

(2) رجاء عيد، القول الشعري منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، دت، ص43.

(3) أحمد شوقي، الشوقيات، القاهرة، المكتبة التجارية، دط، 1970م، ص250.

بالصور، حتى ليمكننا القول أن هذه القصيدة مجموعة من الصور، تراوحت بين الدينية والتاريخية "البيت المعمور" "النشور" "الفردوس" "الجنة" "الصراط" "الخورنق" "السدير" "الفرس" "الروم" والمقاربة بها أبرزت جمال القصر وبديع صنعه حتى فاق قصور الأولين، وهو يماثل قصور الجنة التي أعدها الله للمتقين من عباده ، ويقينا أن هذه الصور تنم عن تجربة الشاعر وثقافته فالأشعارليست «كما يتصور الناس ، ببساطة، مشاعر ، إنها تجارب ، ولكتابة بيت واحد ، على المرء أن يرى مدنا عديدة ، وأناسا وأشياء ، وعلى المرء أن يتعرف على الحيوانات ، وأسراب الطيور ، والإشارات التي تعلّمها الأزهار الصغيرة عندما تتفتح للصباح »[1]، وقوة القصيدة جاءت في صورها الأولى التي نزعت نحو البساطة والعفوية والعمق. وهكذا استخدم **ابن حمديس** أساليب مختلفة في شعره لها دلالتها النفسية العميقة ، حيث كشفت هذه الرؤى والأساليب عن جوانب خفية من حياته ونظرته وفلسفته للأمور.

وقال واصفا قصر بناه **الناصر بن علناس** ببجاية: (الكامل)

أَعْلَيْتَ بَيْنَ النَّجْمِ وَالدَّبَرَانِ قَصْرًا بَنَاهُ مِنَ السَّعَادَةِ بَانِ

فَضَحَ الْخَوْرَنَقَ وَالسَّدِيرَ بِحُسْنِهِ وَسَمَا بِقِمَّتِهِ عَلَى الْإِيوَانِ

فَإِذَا نَظَرْتَ إِلَى مَرَاتِبِ مُلْكِهِ وَبَدَتْ إِلَيْكَ شَوَاهِدُ الْبُرْهَانِ

أَوْجَبْتَ لِلْمَنْصُورِ سَابِقَةَ الْعُلَا وَعَدَلْتَ عَنْ كِسْرَى أَنُو شَرْوَانِ

قَصْرٌ يُقَصِّرُ ، وَهْوَ غَيْرُ مُقَصِّرٍ ، عَنْ وَصْفِهِ فِي الْحُسْنِ وَالْإِحْسَانِ

وَكَأَنَّهُ مِنْ دُرَّةٍ شَفَّافَةٍ تُغْشِي الْعُيُونَ بِشِدَّةِ اللَّمَعَانِ [2]

لا تختلف هذه القصيدة كثيرا عن سابقتها في حشد الصور التاريخية والطبيعية ، وقد عمل الشاعر خلالها على فتح أفق الصورة، وإعطائها بعدا مكانيا "بين" "سما" "محفوفة"

---

(1) س، دي، لويس، الصورة الشعرية، ص97.

(2) ابن حمديس، الديوان، ص494-495.

اعتمد فيها أفعالا ماضية أعطت لصوره عمقا واستوعبت الموضوع والحالة العاطفية ، إنتاجا وتلقيا ، خالصا إلى محاورة بديعة بين الأترج والقصر ، ويمكن من خلال هاتين القصيدتين تتبع الرؤيا الشعرية عند **ابن حمديس** ، فهي تنزع نحو الطلاقة وتعدد زوايا النظر ، كل ذلك بصور تعلي من عرش الحواس فـ «كلنا بات يعرف أن أعظم اللحظات في التاريخ الفكري لأي إنسان حينما يكتشف خداع حواسه. بل أكثر من هذا حين يكتشف خداع الأفكار وتناقضها»[1]. وكما وصف الشاعر المحسوس فقد برع في وصف غير المحسوس، مثل الأفكار وأحوال النفس.

ويلاحظ أن البيئة الجزائرية بمكوناتها كانت معينا للوصف ، وأن أكثر الصور حسية بسيطة غير مركبة ، بعضها رائق الحسن ورائع الجمال ، وجنح بعض الشعراء إلى الإطناب **كابن حمديس**، وجمعت صورهم بين الحركة والسكون ، والجلبة والهدوء ، وسعوا للملاءمة بين الحقيقة والخيال، وكان وصفهم خال من التكلف ، بل صادر عن عاطفة وشعور ، وهذان هما مبعث الصدق ، غير أن الذوق العام قد تطور فلم يعد الوصف وقفا على الأطلال والصحراء والراحلة بل صار مرتبطا بالحياة بما فيها من قصور عالية ، وبساتين محيطة بها ، وبرك ، وأزهار وورود ، وغير ذلك من مظاهر الحضارة المادية، التي كانت سائدة. وأثناء وصف الخيل وقفوا عند المعنى وقفة متأنية كعادة الشعراء العرب عامة لما فصلوا جزئيات الصورة التي أرادوا إخراجها مصورين تصويرا دقيقا ينم عن خيال خصب ومعرفة عميقة بحياة الخيل ودقائق أوصافها في العدو والسباق والحرب، وتجلى ذلك في قصائد ابن هانئ خاصة.

7. الهجاء

إن الهجاء أحد فنون الشعر القديمة عُرف منذ العصر الجاهلي، واستخدمه الشعراء

---

(1) عبد العزيز حمودة، علم الجمال والنقد الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1999م، ص163.

وسيلة للتعبير «عن وجوه القبح واليأس، فكان تجسيدا لملامح الشر والاختلال ، والشعور بالنقص والاختلاف »[1]، وعمدوا فيه إلى تجريد المرثي من الفضائل والمكارم التي كانت سائدة في عصرهم. غير أن الإسلام هذب الهجاء فاقتصر على المهاجاة بين الكافرين الذين هاجموا الدين الجديد، والمسلمين الذين أخذوا يذودون عن دينهم ونبيهم. ولما ظهرت الصراعات والأحزاب السياسية والعصبية القبلية عاد هجاء الأفراد والجماعات والأفكار والمذاهب.

هجا **بكر بن حماد** الشاعر **عمران بن حطان** ، الذي مدح قاتل الإمام **علي** كرم الله وجهه : (البسيط)

قُلْ لِابْنِ مَلْجَمَ وَالْأَقْدَارُ غَالِبَةٌ هَدَمْتَ وَيْلَكَ لِلْإِسْلَامِ أَرْكَانَا

إلى قوله:

ذَكَرْتُ قَاتِلَهُ – وَالدَّمْعُ مُنْحَدِرٌ– فَقُلْتُ سُبْحَانَ رَبّ النّاس سُبْحَانَا

إِنِّي لَأَحْسَبُهُ مَا كانَ مِنْ بَشَرٍ يَخْشَى الْمِيعَادَ وَلَكِنْ كَانَ شَيْطَانَا

كَعَاقِرِ النَّاقَةِ الْأُولَى الَّتِي جَلَبَتْ عَلَى ثَمُودٍ بِأَرْضِ الْحِجْرِ خُسْرَانَا [2]

لقد بدأ الانفعال بعد فعل الأمر "قل" الذي استدعى الدهشة والغرابة ، وتوالت الصور وصولا إلى تشبيه قاتل الإمام **علي** بالشيطان مرة ، وبشقي "ثمود" مرة أخرى وكلتا الصورتين لها بعد ديني يتمثله المتلقي ويعيه في تنازع بين طرفين أولهما **ابن ملجم** قاتل الإمام **علي** ، وثانيهما الشاعر منافحا عن الحق ، في قوله: "قل **لابن ملجم** والأقدار غالبة"، واستقى الشاعر صوره من مصادر عدة ، بيد أن الأساس يكمن في المسافة التي قطعها الشاعر وصولا إلى التماهي مع مصادر صوره ، وقد تميزت ثقافته عموما بالتحرر الفكري والتسامح الديني.

---

(1) إيليا الحاوي، فن الهجاء وتطوره عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، 1970م، ص7–8.

(2) محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص64–66.

وقوله على لسان **دعبل الخزاعي** هاجيا الخليفة **المعتصم العباسي:** (الطويل)

مُلُوكُ بَنِي الْعَبَّاسِ فِي الكُتْبِ سَبْعَةٌ وَلَمْ تَأْتِنَا عَنْ ثَامِنٍ لَهُمْ كُتُبُ

كَذَلِكَ أَهْلُ الْكَهْفِ فِي الْكَهْفِ سَبْعَةٌ خِيَارٌ إِذَا عُدُّوا وَثَامِنُهُمْ كَلْبُ

وَإِنِّي لَأُغْلِي كَلْبَهُمْ عَنْكَ رِفْعَةً لِأَنَّكَ ذُو ذَنْبٍ وَلَيْسَ لَهُ ذَنْبٌ (1)

وقال محرضا الخليفة **المعتصم** على **دعبل الخزاعي**:(الطويل)

أَيَهْجُو أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ وَرَهْطِهِ وَيَمْشِي عَلَى الْأَرْضِ الْعَرِيضَةِ دُعْبُلُ

أَمَا وَالَّذِي أَرْسَى ثَبِيرًا مَكَانَهُ لَقَدْ كَادَتِ الدُّنْيَا لِذَاكَ تُزَلْزَلُ (2)

انتخب الشاعر شخصية فكرية أخرى هي **دُعبل الخزاعي** متكلما على لسانه مستمدا صوره من القرآن الكريم ، ويمكن للمتلقي أن يلحظ تأجيج مشاعر الخليفة ، بفعل درامي مبعثه العلاقة بين تلك الصور ، وصولا إلى مشهد أعلى من شأن الكلب ، وقد ساهمت الحواس والوصف المباشر في بناء تلك الصور. وتجسدت شاعرية **بكر بن حماد** في الطبع الذي يعد ظهيرا للعاطفة ، وهو « قابلية كافية واستعداد داخلي يكمن في النفس ، فإذا ما أثارته العاطفة، وحفظه الإحساس، تفجرت ينابيعه بأعذب الأشعار ، وأقربها إلى النفس، وأكثرها قوة وتأثيرا، وأكملها صورة»[3]. ويلاحظ أن هجاءه لم يكن به فحش بل كان محملا بإشارات دينية.

وقال **ابن النحوي**، هاجيا: (البسيط)

أَصْبَحْتُ فِيمَنْ لَهُمْ دِينٌ بِلَا أَدَبٍ وَمَنْ لَهُ أَدَبٌ عَارٍ مِنَ الدِّينِ

أَصْبَحْتُ فِيهِمْ غَرِيبَ الشَّكْلِ مُنْفَرِدَا كَبَيْتِ حَسَّانٍ فِي دِيوَانِ سُحْنُونِ (4)

---

(1) محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص68.

(2) نفسه، ص 70.

(3) أرسطو طاليس، فن الشعر، نشر وتحقيق عبد الرحمن بدوي، د ط، دت، ص183.

(4) ابن مريم، البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان، راجعة محمد بن أبي شنب، المطبعة الثعالبية، الجزائر، 1908م. ص301.

تذمّر الشاعر من مجتمعه الذي تفلت من عقد الدين والأخلاق ، حتى بات غريبا بين ذويه وأهله ، كغربة بيت **حسان بن ثابت** في ديوان **سحنون** ، ونحن نعيش من خلالها ثنائية التمرد والثبات على المبادئ والقيم ، وهي صورة مصدرها ثقافي تشي بعدم التجانس بل باستحالته ، وقد نجح الشاعر في توظيفها ، لأنه تحدث عما رآه وسمعه ، وعبر عن معاناة عاشها ، فالشيء الأساسي في التجربة الشعرية هو التصوير الفني ، «لأنه يُعدّ الحياة التي تسري في عروق الشعر ، ومن خلاله يمكن دراسة نفسية الشاعر ، والتي تجعلنا نقف على تجربته الشعرية بكل أبعادها الإنسانية والفنية »[1]، فالشعر ممارسة فردية أساسا.

لقد كان الهجاء مواكبا لروح العصبيات القبلية ، والمذاهب السياسية ، ولكنه أقل شيوعا من مواضيع الشعر الأخرى ، وحملت قصائد الهجاء آثارا من العصر والبيئة ، وزخرت بالمعاني الإسلامية.

8. الغزل

إن الغزل أحد الأغراض الشعرية الأساسية الأصيلة في الشعر العربي في مختلف العصور والأزمان ، وهو «قريب من النفوس ، لائط بالقلوب ، لما جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل ، وإلف النساء ، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب ، وضاربا فيه بسهم »[2]، ولهذا تعدد شعراؤه وكثروا ، حتى يمكننا القول: أن جل الشعراء العرب طرقوا هذا الغرض الفني ونظموا فيه كثيرا من الأشعار. وكان للمرأة مكانة ومنزلة في الشعر العربي عامة، مما جعل الشعراء يقفون عندها طويلا ليصوروا محاسنها ومفاتنها ، ومنهم من جعلها موضوعا أساسيا لفنه ، فهي ملهمة المبدعين في

---

(1) إسماعيل العالم، موضوعات الصورة الشعرية في شعر طرفة بن العبد ومصادرها، مجلة جامعة دمشق، العدد 2، المجلد18، 2002م، ص88.

(2) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، 1964م، ج1، ص21.

كل الآداب والفنون ، وقد تبارى الجاهليون في وصفها والتشبيب بها ، ومن أجل ذلك قيل: «إن الحب في القصيدة هو منبت الأغراض فيها »[1]، وقد استهل جل الشعراء قصائدهم بالنسيب.

قال **محمد الطبني**، متغزلا: (الخفيف)

صَدَفَتْ [2] ظَبْيَةُ الرُّصَافَةِ عَنَّا وَهِيَ أَشْهَى مِنْ كُلِّ مَا يُتَمَنَّى

هَجَرَتْنَا فَمَا إِلَيْهَا سَبِيلٌ غَيْرَ أَنَّا نَقُولُ: كَانَتْ وَكُنَّا [3]

لقد هجرت الخليلة الشاعر ، فباتت عاطفته تتلظى ، غير أن خياله لم يكن جامحا بل كان مقتصدا فيه ، وعبّر من خلاله عن «عاطفة الحب للمرأة التي اختارها قلبه. . . كما يراها هو لا كما يراها غيره ، ويتغزل لأنه مدفوع بميله الفني إلى التعبير عما في نفسه »[4]، وقد سار على نهج الأولين لما وصفها بالظبية «والعرب أصح ذوقا من المحترفين في العصر الحاضر؛ لأنهم يصفون المرأة الجميلة كما ينبغي أن تكون »[5]، والصورة تأرجحت بين متناقضين متحرك وساكن ، "الهجران" فيه حركة بينما "التأسف" والتمني فيهما سكون وتسليم بالأمر الواقع، وهنا برز دور الخيال في رسم أبعاد الصورة وشد أجزائها منتجا جملة من الدلالات المتشابكة.

وقال **يعلى بن إبراهيم الأريسي**، مشببا: (الطويل)

وَمَا بِي أَنْ أَفْنَى عَليكَ تَأَسُّفًا وَلَا أَنَّ قَلْبِي فِي هَوَاكِ يَذُوبُ

---

(1) إبراهيم عبد الرحمن، أشكال التجديد في شعر الغزل بين القديم والجديد، القاهرة، مكتبة الشباب، دط، 1977م، ج1، ص44.

(2) صدفت: أعرضت.

(3) ابن سعيد المغربي، المغرب في حلي المغرب، تح: شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط 4، دت، ج1، ص202.

(4) أحمد الحوفي، الغزل في العصر الجاهلي، دار نهضة مصر، القاهرة، ط3، 1973م، ص11.

(5) عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة (مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية)، مكتبة غريب، القاهرة، ط 1، 1960م، ص43.

وَلَكِنَّنِي أَخْشَى بِهَجْرِكِ تَنْقَضِي حَيَاتِي وَمَا لِي فِي رِضَاكِ نَصِيبُ

وَيَبْعُدُ عَنِّي حُسْنُ مَنْظَرِكِ الذي بِهِ تَحْسُنُ الدُّنْيَا لَنَا وَتَطِيبُ

أَلَا فَاحْكُمِي يَا مَلَكْ فِيمَنْ مَلَكْتِهِ فَإِنِّي أَسِيرٌ فِي يَدَيْكِ غَرِيبُ (1)

صدّر الشاعر قصيدته بانفعالات شديدة جلبها الهجر والفراق ، وهذه المعاني تكثر في الغزل العفيف عند **جميل بن معمر وقيس بن ذريح وقيس بن الملوح** ، والغزل العفيف هو «الذي يصور فيه الشاعر –أي شاعر –ما اعتور نفسه من حب صادق مخلص ، ومشاعر ملتهبة وعواطف حرّاقة ، وتأثيرها في نفسه ، ويصف فيه –كذلك – موقف المحبوبة من حبه، وعتاب الأصدقاء له فيه ، إلى غير ذلك من النواحي المعنوية التي لا تشرح جسد المرأة ولا تتعرض لمواضع حسية فيه، ولا تشتمل على التعابير المكشوفة والألفاظ الفاضحة والصراحة المخجلة التي تخدش الحياء العام »[2]، ولما كان الغزل هو «الاشتهار بمودات النساء ، والصبوة إليهن »[3]، فإن «المذهب فيه إنما هو الرقة واللطافة والشك والشكل والدماثة. . . يحتاج فيه أن تكون الألفاظ لطيفة مستعذبة مقبولة غير مستكرهة »[4]، وفي هذه الأبيات تعمدت المعشوقة **ملك** الهجر وما رعت حقا للغرام ، فبات الشاعر أسيرا لديها يرجو فكاك أسره ، والمواد الموظفة توحي بذلك: "الفناء" "الأسف" "الذوبان" "الهجر" "البعد" "الأسر" "الغربة" فقد غطت اللوحة بمشاعر المرارة والحزن.

ولعلي بن أبي الرجال الشيباني، متغزلا: (الكامل)

غَرَّاءُ وَاضِحَةٌ يَنُوسُ بِقُرْطِهَا جِيدٌ حَكَى جِيدَ الْغَزَالِ الْأَعْنَقِ

---

(1) عبد الرحمن ياغي، حياة القيروان وموقف ابن رشيق منها، المكتبة المغربية، دط، 1961م، ص157.

(2) ينظر محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، القاهرة، دط، 1963م، ص502 – 503.

(3) يحي بن علي التبريزي، شرح ديوان الحماسة، دار القلم، بيروت، ط1، 1982، ج2، ص59.

(4) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978م، ص198.

صَدَّتْ فَأَغْرَتْ بِالسُّجُومِ مَدَامِعِي وَالْعَيْنُ تَذْرِفُ بِالْدُّمُوعِ السُّبَّقِ

تَشْكُو الْبِعَادَ إِذَا بَعُدَتْ تَصَبُّرًا وَإِنْ ارْتَجَعَتْ إِلَى الزِّيَارَةِ تَفْرَقِ (1)

الخليلة بعيدة مهوى القرط كثيرة الصدود والشكوى ، والصورة أوحت بتدفق الحركة وتأرجحها ذهابا وإيابا، وبالتوافق الدلالي بين أجزائها، وبناء على ذلك «فكل صورة في الخلق الفني لها جذورها في عالم اللاشعور ، ويكمن وراء هذا الظاهر المضيء ظلام مجهول عامر بالظواهر النفسية التي لا نعرف صورتها المعقدة إلا محوّرة ، وعندما يعبر الشاعر عن أحلامه المكبوتة فهو يتحرر منها ، وهذا التحرر يقترب من نظرية التطهير عند أرسطو »[2]، وعادل الشاعر بين المحبوبة والغزالة للصفات الجمالية المشتركة بينهما ، ولأن الوصول إلى كليهما أمر صعب المنال ، والتشبيه بالغزال وما إليه يفوح برائحة التراث. أما الاختلاف في الألوان والتنقل بينها هو اختلاف نفسي آت من الحالة الانفعالية للشاعر، وقد مدت الألوان الشاعر برصيد من المعاني والدلالات التعبيرية.

وقال متغزلا، دائما: (الطويل)

خَلِيلَيَّ إِنْ لَم تُسْعِدَانِي فَأَقْصِرَا فَلَيْسَ يُدَاوَى بِالْعِتَابِ الْمُتَيَّمُ

تُرِيدَانِ مِنِّي النُّسكَ فِي غَيْرِ حِينِهِ وَغُصْنِي رَيَّانٌ وَرَأْسِي أَسْحَمُ (3)

عاتب الشاعر خليليه ذاكرا شبابه الغض ، والتنسك –حسبه– لم يأت أوانه بعد ، وقد رصد البعد الزماني بوسائل وصفية تكونت من الدال "وغصني ريان" "ورأسي أسحم" وهو دال توسّل بالصفات الجسدية.

وقال **عبد الكريم النهشلي**، مشببا: (البسيط)

لمَ أَدْرِ مَغْنَاكَ لَوْلَا الْمِسْكُ وَالْقُطُرُ وَزَوْرَةٌ لِمُلِمٍّ عَهْدُهُ عَفرُ

---

(1) ابن رشيق، العمدة، ج2، ص108.

(2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص351.

(3) ابن رشيق، العمدة، ج2، ص59.

سَرَى يُعَارِضُ أَنْفَاسَ الرِّيَاحِ بِمَا تَحَمَّرَ الْوَرْدُ مِنْهُ وَانْتَشَى الزَّهْرُ

يُخْفِي بِثَوْبِ الدُّجَى مَسْرَاهُ مُسْتَتِرًا وَمَنْ تَقَنَّعَ صُبْحًا كَيْفَ يَسْتَتِرُ

كَأَنَّ أَعْيُنَ وَاشِيهِ تُرَاقِبُهُ فِيهِ فَيَدْمِجُ أَخْبَارِي فَيَخْتَصِرُ (1)

إنها صور تراوحت بين السمعية والبصرية والشمية، وطبيعي أن يسرف الشاعر في هذا الوصف اعتمادا على الاختيار الموفق للصورة الشمية للدلالة على ترف خليلته ، مما أتاح له فرصة فنية مكنته أن ينماز بها ، لاستعماله المبدع للنشاط الخيالي الشعري الذي استوعب الإحساس الجمالي ومتعة الانفعال معه ، فقد اهتدى إلى ديار من يحب عن طريق العطر الذي سرى عبقه إليه مستترا خوفا من أعين الواشين التي كانت ترصده، أما شذاه فقد فاق أنفاس الرّبى، والشاعر لا يبدو متصنعا بل معبرا عن شعوره غداة سرى الطيف إليه، فانسابت كلماته صافية رقراقة، والإبداع قد يرتكز على الحدس لأنه الإشارة الأساسية للمسار النفسي، ويولد نتيجة التفاعل بين المثيرات والاستجابات ، أما التذوق الجمالي فضروري للمتلقي ، يرقي ذوقه ويرقق أحاسيسه ومشاعره ، وتتناسق الصور وانسجام الألوان صفات تهتز لها أعطاف السامعين.

وقال في ذات الغرض: (الكامل)

أَهْلًا بِهِ مِنْ زَائِرٍ مُعْتَادِ وَاللَّيْلُ يَرْفُلُ [2] فِي ثِيَابِ حِدَادِ

يَتَجَاوَزُ الرَّايَاتِ يَخْفُقُ ظِلُّهَا وَيُشُّق مُلْتَفَّ الْقَنَا الْمُنْآد

أَنَّى اهْتَدَى فِي ظِلِّ أَخْضَرَ مُغْدِفِ حَتَّى تَيَمَّمَ بِالْعَرَاءِ وِسَادِي

بِأَرَقَّ مِنْ كِبِدِ الْمُتَيَّمِ مَقْدَمًا فِي حَيْثُ يَنْبُو الْحَارِثُ بْنُ عُبَادِ

مُعْتَادَةٌ أَمِنَتْ نَمَائِمَ حُلْيِهَا وَالْحُلْيُ نَمَّامٌ عَلَى الْغُوَّادِ

وَكَأَنَّمَا يَاقُوتُهَا فِي نَحْرِهَا مُتَوَقِّدٌ مِمَّا يُجِنُّ فُؤَادِي (3)

---

(1) الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، ج2، ص703-704.

(2) يرفل: يتبختر.

(3) الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، ج2، ص704.

صوّر الشاعر انفعالاته بعيدا عن التشكيل الواقعي ، وأخضع الأشياء لشكل يرتضيه يدعو إلى الدهشة أحيانا ، كالتصوير بثياب الحداد في موقف أنس وألفة ، وهذه المقطوعة لا تختلف عن سابقتها من حيث الصورة الكلية ، فالحبيبة تزور ليلا متخفية تخشى رنين حليها ، ويمكن للباحث أن يستنتج بعض التقاليد الاجتماعية كثوب الحداد الأسود وحلي النساء، أما اللون "الأخضر" فلا يتجلى ليلا بل عكس انفعالات الشاعر ، ودراسته تعد مدخلا لدراسة العالم الفني الأوسع ، وتصلح مفتاحا لفك شفراته ولفهم رغباته ونوازعه، وقد حفل شعر **النهشلي** ببعض الإشارات التاريخية التي تناولت أسماء الأشخاص أو الأماكن الحربية ، إضافة إلى استحضار وجدان المتلقي وجعله يحسن الاستمتاع بالحياة، لأن الحياة الإنسانية بثرائها وعمقها هي مادة الأدب.

أما **ابن رشيق** فتغزل، قائلا: (الطويل)

وَقَائِلَةٍ مَاذَا الشُّحُوبُ وَذَا الضَّنَى فَقُلْتُ لَهَا قَوْلَ الْمَشُوقِ الْمُتَيَّمِ

هَوَاكِ أَتَانِي وَهْوَ ضَيْفٌ أُعِزُّهُ فَأَطْعَمْتُهُ لَحْمِي وَأَسْقَيْتُهُ دَمِي (1)

صورة شعورية حوارية أومأت إلى معاناة الشاعر ، وهي صورة وجدانية ذاتية لعالم موضوعي، امتدت إلى البيئة العربية الجاهلية التي تعتمد المكونات المادية الحسية ، واستطاع الشاعر من خلال تحكمه في اللغة أن يوصل أحاسيسه ومشاعره ، كما أظهر براعة في التقاط بعض المشاهد وأعاد تشكيلها في لوحة كلية استغرقت معظم النص ، فقد وصف الحركة الصادرة "أتاني" "أطعمت" "أسقيت" وأوحي بها ، «فالحركة لا تظهر إلا في نفس القارئ ، فالصورة تبقى جامدة طالما لم يسبر القارئ أعماقها ، ولم يلحظ إيحاءاتها»[2]، وتجلت قدرة الشاعر على المزج والتركيب وتحريك المشهد ليخرج صورة

---

(1) ابن رشيق، الديوان، ص159.

(2) وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1999م، ص177.

عاشق برى الغرام جسمه.

وقال أيضا: (الكامل)

وَمُهَفْهَفٍ يَحْمِيهِ عَنْ نَظَرِ الْوَرَى غَيْرَانُ سُكْنَى الْمُلْكِ تَحْتَ قِبَابِهِ

أَوْمَا إِلَيَّ أَنْ ائْتِنِي فَأَتَيْتُهُ وَالْفَجْرُ يَرْمُقُ مِنْ خِلاَلِ نِقَابِهِ

وَضَمَمْتُهُ للصَّدْرِ حتى استَوْهَبَتْ مِنِّي ثِيابي بَعْضَ طِيبِ ثِيَابِهِ

فَلَثَمْتُ خَدًّا مِنْهُ ضَرَّمَ لَوْعَتِي وَجَعَلْتُ أُطْفِي حَرَّهَا بِرُضَابِهِ

فَكَأَنَّ قَلْبِي مِنْ وَرَاءِ ضُلُوعِهِ طَرَباً يُخَبِّرُ قَلْبَهُ عَمَّا بِهِ (1)

مال الشاعر إلى التصوير الحسي واحتفي بجمال المرأة الجسدي ، «إن **ابن رشيق** يروعكبابتكاره، وصدق اعترافه ، وبعد آفاقه ، وحسن تصوره لأي شيء يصفه أو يعبر عنه، وغزله. . . حكاية حال وإبراز لعناصر الجمال ومؤثراته، وهو على كل حال غزل يحفل بالصنعة»[2]، والصورة بصرية حركية مادتها "مهفهف" "الفجر" ، وقد شكلت الحركة على اختلاف أنواعها «عنصرا هاما من عناصر الصورة ، ووجود الحركة في الصورة يمنحها حيوية ، وقد تكون الصورة الحركية بطيئة أو سريعة »[3]، ولمسية "ضممته" "لثمت" "ضرم" "حرها" حين يجسد الشاعر أفكاره المجردة «نتمثلها وكأنها موجودة أمامنا وتتجسد هذه الصورة في الأثر الذي تتركه في نفس القارئ ، فتولد فيها المشاعر والإحساسات المختلفة وتتحكم إلى حد بعيد بأهوائها وميولها »[4]، وشمية "طيب ثيابه" وذوقية "رضابه" ، وسمعية "يخبّر" واقترنت هذه الصور بأجواء البهجة والرضا ، «فإذا أحس الشاعر بالابتهاج فإن الأجواء التي رسمت الصورة الاستعارية

---

(1) ابن رشيق، الديوان، ص27.

(2) حنا الفاخوري، تاريخ الأدب في المغرب العربي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1996م، ص242.

(3) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص100.

(4) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط 1، 1986م، ص113–114.

معالمها تتضوع بالأريج »[1]. لقد أبدع الشاعر في تصوير المرأة ، وجمال الصورة ورد في المقابلة بين "ضرّم لوعتي" و"أطفي حره برضابه" ، كذا المناجاة بين القلبين وتراقصهما في البيت الأخير.

والملاحظ أن **ابن رشيق** نزع إلى التصوير الحسي للمرأة لذلك نجده «مشدودا للصور المادية التي تكاد تنحصر في الجانب الجسدي المباشر »[2]، فهو لا يقيم كبير وزن للجانب المعنوي والنفسي أثناء تصويره للمرأة إلا فيما ندر.

فرغم قدم هذا الغرض الشعري وارتياح النفس البشرية له في الجاهلية، والإسلام لم يقف في وجه «عاطفة الحب الفطرية في الإنسان وإنما سما بها وصعّدها ولطّف من جماحها وأسبغ عليها ثوبا من العفة يزينها »[3]، فالغزل لم يلق من شعراء الجزائر القدماء اهتماما كالذي لقيته منهم سائر الأغراض الشعرية الأخرى ، وقد لاحظت أن الشعراء نظموا في أغلب الأغراض وكادوا يغضون الطرف تماما عن الغزل ، «وبقدر ما كلف الناس في المشرق في القرون الثلاثة الأولى بهذا الغرض القديم الجديد ، واستطابته أسماعهم واستملحته نفوسهم أعرض عنه الشعراء بالمغرب في القرنين الثاني والثالث للهجرة وهجروه »[4]، إلا قليلا، ويرجع ذلك إلى البيئة التي لم تعرف الاستقرار إلا نادرا، وإلى الصراعات المذهبية التي ما فتئت متجددة ، وإلى تشبث أهل المنطقة بدينهم الجديد ، الذي كان وراء الانتشار الواسع لشعر الزهد ، لذلك لم تخرج معانيهم وصورهم الفنية _على قلتها_ عما كان سائدا قبلهم.

---

(1) وجدان الصايغ، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، رؤية بلاغية لشعر الأخطل الصغير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003 م، ص148.

(2) عمر بن قينة، أدب المغرب العربي قديما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1994م، ص80.

(3) إحسان النص، الغزل في عصر بني أمية، دار الفكر، دمشق، دط، 1976م، ص12.

(4) المختار العبيدي، الحياة الأدبية بالقيروان في عهد الأغالبة، ص396.

9. العتاب

قد يكون اللوم والعتاب للحبيب أو الصديق في أصله نابعا من صدق المشاعر والمحبة له، فكثيرا ما قيل: إن العتب على قدر المحبة ، وهو «باب من أبواب الخديعة يسرع إلى الهجاء، وسبب وكيد من أسباب القطيعة والجفاء، فإذا قل كان داعية الألفة ، وقيد الصحبة ، وإذا كثر خشن جانبه ، وثقل صاحبه »[1]. فلذلك وجب التلطف مع المعاتب.

عاتب **يعلى بن إبراهيم الأريسي الفضل جعفر** كاتب **المعز** عندما جاءه زائرا فحجب عنه: (الوافر)

أَتَيْتُكَ زَائِرًا فَحُجِبْتَ عَنِّي ... وَلَمْ يُعْرَفْ مَكَانُكَ بِالْحِجَابِ

فَلَا تَحْسَبْ بِأَنِّي ذُو اغْتِنَامٍ ... لِأَكْلٍ عِنْدَ مِثْلِكَ أَوْ شَرَابٍ

فَلِي نَفْسٌ عَلَى اللَّأوَاءِ قَرَّتْ ... جَوَانِبُهَا وَتَقْنَعُ بِالتُّرَابِ

وَتَطْمَعُ فِي ذُرَى الْخُيلاءِ كِبْرًا ... إِذَا سِيمَتْ بِضِيقِ الْاكْتِسَابِ

وَلَوْلَا أَنَّ فِي خُلُقِي اتِّئَادًا ... تَرَكتُكَ بَعْدَهَا خَلِقَ الْإِهَابِ

وَلكِنِّي رَأيتُ الصَّبْرَ أَوْلَى ... بِمِثْلِي فَانْصَرَفْتُ إِلَى الْعِتَابِ [2]

إن القصيدة بها شيء من التقرير والسرد الجامد الذي أفضي إلى لوحة خلت من الخيال ، كان الشاعر يهدف لإيصال فكرته إلى المعاتب عبر لوحة ذات أبعاد اجتماعية نفسية تتصاعد مستخدمة الاحتجاج ، «ما يضعف الصورة أن تكون برهانية عقلية ، لأن الاحتجاج أقرب إلى التجريد من التصوير الحسي الذي هو من طبيعة الشعر ، ثم أن الاحتجاج تصريح لا إيحاء فيه ، والتصريح يقضي على الإيحاء ، الذي

---

(1) ابن رشيق، العمدة، ص160.

(2) عبد الرحمن ياغي، حياة القيروان، ص156–157.

هو خاصة من خصائص التعبير الفني »[1]. غير أن الأبيات كانت صادقة تنم عن جانب فكري نفسي عميق ساردة حينا ، وواصفة حينا آخر ، طرفاها فخر واعتزاز بالنفس، ولوم وعتاب، وقد أعطت مشهدا متكاملا متناغما.

وقال **ابن رشيق**، معاتبا: (الطويل)

وَقَدْ كُنْتُ لَا آتِي إِلَيْكَ مُخَاتِلًا [2] **لَدَيْكَ وَلَا أُثْنِي عَلَيْكَ تَصَنُّعَا**

وَلكِنْ رَأَيْتُ الْمَدْحَ فيك فَرِيضَةً عَلَيَّ إِذَا كَانَ الْمَدِيحُ تَطَوُّعَا

فَقُمْتُ بِمَا لم يَخْفَ عَنْكَ مَكَانُهُ مِنَ الْقَوْلِ حَتَّى ضَاقَ مِمَّا تَوَسَّعَا

وَلَوْ غَيْرُكَ الْمَوْسُومُ عَنِّي بِرِيبَةٍ لَأَعْطَيْتُ مِنْهَا مُدَّعِي الْقَوْلَ مَا ادَّعَى

فَلَا تَتَخَالَجْكَ الْظُّنُونُ فَإِنَّهَا مَآثِمُ وَاتْرُكْ فِيَّ لِلصُّنْعِ مَوْضِعَا

فَوَ اللهِ مَا طَوَّلْتُ بِاللَّوْمِ فِيكُمُ لِسَانًا وَلَا عَرَّضْتُ لِلذَّمِّ مِسْمَعَا [3]

إلى قوله:

وَلَمْ أَرْضَ بِالْحَظِّ الزَّهِيدِ وَلَمْ أَكُنْ ثَقِيلًا عَلَى الْإِخْوَانِ كَلًّا مُدَفَّعَا

فَبَايَنْتُ لَا أَنَّ الْعَدَاوَةَ بَايَنَتْ وَقَاطَعْتُ لَا أَنَّ الْوَفَاءَ تَقَطَّعَا

أَلُوذُ بِأَكْنَافِ الرَّجَاءِ وَأَتَّقِي شَمَاتَ الْعِدَا إِنْ لَمْ أَجِدْ فِيكَ مَطْمَعَا [4]

جمعت القصيدة بين المدح والاعتذار والعتاب والفخر والرجاء ، وهي قيم استوعبها الشاعر واتكأ عليها أثناء رسم صوره بتعليل منطقي ، فمدحه لم يكن تملقا ، وهجره كان هجرا جميلا لا لوم فيه ولا عتاب وحبل وداده لم ينقطع ، بل حفظا لعزة النفس واتقاء لشماتة الأعداء، ولما كانت الصورة هي عنوان موهبة الشاعر وعلامة إبداعه ، تجلت في جنباتها رؤاه وأفكاره ، وشكلت منطلقات لتحليقه في سماء الخيال الرحبة ، وظهرت

---

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص417.

(2) مخاتلا: مخادعا

(3) ابن رشيق، الديوان، ص101–102.

(4) السابق، ص77.

براعته في استحضار مشاعره المتأججة محاولا إرضاء المعاتب ، وقد سعى إلى الرد على الحاقدين واسترضاء الخليفة ، فجاء شعره مزيجا من الماضي والحاضر فيه ضراعة التائب، وكان التصوير خير مُعين على توصيل الإحساس والفكر.

10. الشكوى

يتميز شعر الشكوى بخاصية الصدق ، لأنه يصدر عن مؤثر داخلي عميق باللوعة والفقد، وتأتي الشكوى محملة بالمعاناة ، لذا كان «أقدر الناس تعبيرا عن الشقاء ، من كان الشقاء في نفسه ، وأقدرهم تعبيرا عن الغضب من استطاع أن يملأ بالغضب قلبه »[1]، والشاكي يبتغي الوسيلة النبيلة ، والهدف الأسمى ، بعبارات شفافة تلمح ولا تفصح، «ولا بد أن يتوافر في التجربة صدق الوجدان فيعبر الشاعر فيها عما يجده في نفسه ويؤمن به »[2]، وتأتي الشكوى مجردة من التصنع ، والتكلف، ضاجة بالمعاناة وممزوجة بالحزن. وقد شكا الشعراء من الموت ومن الشيب والهرم والهجران ، ولكل فن من فنون الشعر أساليب وطرائق وسياقات ولغة يختص بها هذا الفن أو ذاك ، كما يشير إلى ذلك **الجرجاني** بقوله: «ولا آمرك بإجراء أنواع الشعر كله مجرى واحدا ، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه ، بل أرى لك أن تقسّم الألفاظ على رتب المعاني ، فلا يكون غزلك كافتخارك ولا مديحك كوعيدك ، ولا هجاؤك كاستبطانك ، ولا هزلك بمنزل جدّك ولا تعريضك مثل تصريحك ، بل ترتب كلا مرتبته وتوفيه حقه ، فتلطف إذا تغزلت ، وتفخم إذا افتخرت ، وتتصرف للمديح تصرف واقعه. . . »[3]، وغني عن القول أن الشكوى تختلف عن المدح والفخر، وباقي أغراض الشعر العربي الأخرى.

شكا **علي بن أبي الرجال الشيباني** ظلم الناس، قائلا: (الطويل)

---

(1) أرسطو، فن الشعر، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973، ط2، ص48.

(2) محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث، ص 366.

(3) الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: هشام الشاذلي، دار إحياء الكتب العربية، 1985، ط1، ص22.

أَيَا رَبِّ إِنَّ النَّاسَ لَا يُنْصِفُونَنِي ... وَلَمْ يُحْسِنُوا قَرْضِي عَلَى حَسَنَاتِي

إِذَا مَا رَأَوْنِي فِي رَخَاءٍ تَرَدَّدُوا ... إِلَيَّ وَأَعْدَائِي لَدَى الْأَزَمَاتِ

وَمهمَا أَكُنْ فِي نِعْمَةٍ حَزِنُوا لَهَا ... ذَوُو أَنْفُسٍ فِي شِدَّةٍ جَذِلَاتِ

ثِقَاتِي مَا دَامَتْ صِلَاتِي لَدَيْهُمُ ... وَإِنْ عَنْهُمُ أَخَّرْتُهَا فَعِدَاتِي

سَأَمْنَعُ قَلْبِي أَنْ يَحِنَّ إِلَيْهِمُ ... وَأَصْرِفُ عَنْهُمُ قَالِيًا لَحَظَاتِي

وَأُلْزِمُ نَفْسِي الصَّبْرَ دَأْبًا لَعَلَّنِي ... أُعَايِنُ مَا أَمَّلْتُ قَبْلَ مَمَاتِي

أَلَا إِنَّمَا الدُّنْيَا كَفَافٌ وَصِحَّةٌ ... وَأَمْنٌ ثَلَاثٌ هُنَّ طِيبُ حَيَاتِي (1)

إن القارئ لهذه الأبيات يلحظ بروز النزعة الذاتية للشاعر والمتمثلة في ضمير المتكلم الذي تكرر كثيرا ، فقد تزاحمت الهموم عليه وأصبح الواقع عبئا ثقيلا على صدره ، فتداعت صوره بطابع عقلي وتميزت بجفاف العاطفة وانحسار الشعور ، «إنها الصورة التي تنطوي على تعليل طريف أو تبرير منطقي ، يتخذ منه الشاعر دليلا على فكرته ، فتبدو الصورة بذلك وكأنها تشبيه قائم على القياس»[2]. وتجلت أهمية البعد النفسي في الصورة كونها أيقظت ذلك الشعور الكامن لدى المتلقي ، فطباع البشر تتشابه قديما وحديثا.

11. الشوق والحنين

كلما فارق المحب حبيبه ، أو طال الوقت عن لقائهما ، زاد في قلبيهما الحنين والاشتياق، ويكون «شأن من غاب خليله عنه أن تناله حيرة في جميع أموره ، ويصحو عنها ، ويرجع إليه تمييزه. . . وما دام في تلك الحيرة فهو متشاغل يتذكر من فارقه»[3]. حيث يكون الشوق إلى الشخص على قدر محله من النفس.

---

(1) ابن رشيق، العمدة، ج2، ص60.

(2) محمد عبد العزيز موافي، مهدي الجواهري وخصائص فنه، رسالة ماجستير، دار العلوم، جامعة القاهرة، 1972م، ص312.

(3) أبو بكر محمد بن داؤود الأصفهاني، الزهرة، تح: إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار، الأردن، ط1، 1985م، ج1، ص277.

قال **علي بن أبي الرجال** شوقا إلى أهله بالقيروان: (الطويل)

وَلِي كَبِدٌ مَكْلُومَةٌ مِنْ فِرَاقِكُمْ أُطَاعِنُهَا صَبْرًا عَلَى مَا أَحَبَّتِ

تَمَنَّتْكُمُ شَوْقًا إِلَيْكُمُ وَصَبْوَةً عَسَى اللهُ أَنْ يُدنِي لَهَا مَا تَمَّنتِ

وَعَيْنٌ جَفاهَا النَّوْمُ واعْتَادَهَا الْبُكَا إِذَا عَنْ ذِكْرِ الْقَيْرَوَانِ اسْتَهَلَّتِ (1)

صور تثير الشعور وتلهب الوجدان ، والمتمعن في دلالات الألفاظ التي استخدمها الشاعر في رسم هذا المشهد يجد أنها تتناسب مع الحالة الشعورية التي تعتريه ، فالكبد والشوق والصبوة تحيل على ألم الفراق ومرارة البين والحنين ، والبكاء الدائم والأرق دلالة على اللوعة وعدم القدرة على الصبر والتجلد ، «فالحب وما أشبهه يتهيأ كتمانه ، فإذا بلغت الاشتياق بطل كتمانه »[2]، إنها صور جزئية أعطت لوحة متكاملة ، فالصورة «داخل العمل الفني إنما تحمل من الإحساس وتؤدي من الوظيفة ما تحتمله وتؤديه الصور الجزئية الأخرى المجاورة لها ، وإن من مجموع هذه الصور الجزئية تتألف الصورة الكلية »[3]. هذا إضافة إلى ما تملكه هذه الصور من قدرة على بعث الحياة والحركة في العمل الأدبي.

وأنشد**ابن النحوي**، في الشوق إلى مصر وأهلها: (الخفيف)

أَيْنَ مِصْرُ وَأَيْنَ سُكَّانُ مِصْر بَيْنَنَا شُقَّةُ النَّوَى وَالْبِعَادِ

حَدِّثَانِي عَنْ نِيلِ مِصْرَ فَإِنِّي مُنْذُ فَارَقْتُهُ إِلَى الْمَاءِ صَادِ

وَالرِّيَاضُ الَّتِي عَلَى جَانِبَيْهِ وَاجْعَلَاهُ مِنَ الْأَحَادِيثِ زَادِي

رَقَّ قَلْبِي حَتَّى لَقَدْ خِلْتُ أَنِّي بَيْنَ أَيْدِي الزُّوَارِ وَالْعُوَّادِ (4)

مدحُ البلدان والشوق إليها ضرب آخر من الشعر الذي يمكن أن يشد إليه الانتباه ، وهو

---

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص112.

(2) أبو بكر محمد بن داؤود الأصفهاني، الزهرة، ص61.

(3) محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي والبلاغة، ص108.

(4) الحياة الأدبية بالقيروان في عهد الأغالبة، ص94.

شعر توزّعته الأبيات المفردة والمقطّعات ذات البيتين والثلاثة ، وهذا ما يجعل دراسته شكلا ومضمونا عسيرة التناول، ويبدو أن الشاعر عرف مصر وأهلها ونيلها، وقد طاب مقامه بها قديما ، فراح يصور شوقه وحنينه إليها ، وتعد العاطفة «من أهم العناصر وأقواها في طبع الأدب بطابعه الفني ، لأنها تخلق الخيال وتضاعف صوره وإنها هي من تُحي الحقائق وتزيد من روعتها ووضوحها»[1]. إن البعد الحسي في هذه الأبيات لا ينفصل عن العواطف والمشاعر ، لأن تجربة الشاعر تتحكم في طبيعة الأشياء التي يصورها. «فعلى الرغم من أن صور الشعر وظيفتها التمثيل الحسي للتجربة الشعرية الكلية، ولما تشتمل عليه من مختلف الإحساسات والعواطف والأفكار الجزئية ، فإنه لا يصح بحال الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء من مرئيات أو مسموعات أو غيرها دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته »[2]، وكلما كانت الصورة أكثر ارتباطا بذلك الشعور كانت أقوى صدقا وأعلى فنّا.

لقد اتخذت ظاهرة الشوق والحنين في الشعر الجزائري القديم شكلا له طابعه الخاص المميز ، وسماته المنفردة ، وتعددت جوانبه ، وارتبطت ارتباطا وثيقا بظواهر اجتماعية وحياتية متعددة ، وقد عبر الشعراء عن أحاسيسهم الصادقة ، وهيامهم واشتياقهم إلى المحبوب ، وسمت مشاعرهم وارتقت ، فارتقى المحبوب في أنفسهم ليصل إلى أعلى درجات الصفاء والنقاء.

12. الحكمة

إن الحكمة تعبير عن حصيلة تجارب الإنسان في شتى مجالات الحياة ، وهي «قول بليغ موجز يحاول سنّ نُظم خلقية يتبعها الناس فيما يرضونه من خصال

---

(1) ينظر أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة نهضة مصر،1ط2002م، ص31-34.

(2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص444.

وسلوك، أو ما ينكرونه من أفعال وعادات ، تصاغ في بيت شعر أو مثل ، أو عبارة أنيقة موجزة غزيرة المعنى ، ذات دلالات بعيدة»[1]، وتمثل الحِكم جزءا من تراث الأمم الثقافي، وقد عرفها العرب منذ القدم واستعملوها قوالب جاهزة في أشعارهم ونصوصهم النثرية اختصارا للكلام ورغبة في شد انتباه السامع وإقناعه ، وقد تأثرت الحكمة في العصر الجاهلي «بما تبقى من تعاليم الدين الحنيف الذي أرساه إبراهيم عليه السلام ، غير أن شعر الحكمة قد امتد بعد الإسلام وأخذ بعضه أبعادا خلقية إسلامية غالبا ، حتى إذا بدا عصر الفتوحات الإسلامية في عهد الخلفاء الراشدين ثم الأمويين بعدهم ، فالعصر العباسي الأول وجدنا أنه قد أصبح للحكمة والأمثال شعراء »[2]، علما أن «الصلة وثيقة بين أدب الحكمة وأدب الأمثال ، وكلاهما تجربة حياة نابعة من الواقع اليومي للناس ، وكلاهما يعتمد على صياغة لغوية معبرة وموجزة ومتقنة ، وإن كان المثل يتحلل منها أحيانا حين ينبع من أفواه العامة وحياتهم »[3]، على أن الحكمة لا تتجلى دوما بزي خلاب، فقد تجيء باردة مبتذلة لغلبة المعنى فيها على اللفظ.

يقول **ابن رشيق:** (البسيط)

مَنْ يَصْحَبِ النَّاسَ مَطْويا عَلَى دَخَلِ ... لَا يَصْحَبُوهُ فَخَلُّوا كُلَّ دَخِيلِ

لَا تَسْتَطِيلُوا عَلَى ضَعْفِي بِقُوَّتِكُمْ ... إِنَّ الْبَعُوضَةَ قَدْ تَعْدُو عَلَى الْفِيلِ

وَجَانِبُوا الْمَزْحَ إِنَّ الْجدَّ يَتْبَعُهُ ... وَرُبَّ مُوجِعَةٍ فِي إِثْرِ تَقْبِيلِ [4]

الحكَم في هذه الأبيات من قبيل المشترك الذي أقره جميع الناس لأنه يصدُق بالتجربة والبرهان، فمن يصحب الناس لا يأمن غوائلهم ، والبعوضة قد تدمي مقلة الأسد ، وكثرة

---

(1) يحي الجبوري، الشعر الجاهلي، خصائصه وفنونه، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط4، 1983م، ص403.

(2) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: عصر الدول والإمارات [الجزيرة العربية– العراق–إيران] طبعة دار المعارف، القاهرة، دت، ط3، دت، ص627.

(3) يسري سلامة، الحكمة في شعر المتنبي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1981م، ص43.

(4) ابن رشيق، الديوان، ص154–155.

المزاح تذهب بالهيبة ، ورب لذة تورث ندما ، ومثل هذه الصور تثير انتباه المتلقي كي يحشد طاقته الذهنية لأدراك مدلولها ومعرفة مراد الشاعر منها.

ويقول دائما في الحكمة: (الوافر)

أُحِبُّ أَخِي وَإِنْ أَعْرَضْتُ عَنْهُ وَقَلَّ عَلَى مَسَامِعِهِ كَلَامِي

وَلِي فِي وَجْهِهِ تَقْطِيبُ رَاضٍ كَمَا قَطَّبْتُ فِي وَجْهِ الْمُدَامِ

وَرُبَّ تَقَطُّبٍ مِنْ غَيْرِ بُغْضٍ وَبُغْضٍ كَامِنٍ تَحْتَ ابْتِسَامِ (1)

قد يكون الحب في الإعراض أكثر منه في الوصال ، والابتسام قد يداري خلفه الكراهية والبغض ، ويبدو أن خيال الشاعر بلغ ذروته وتجلت قدرته على التركيب بين هذه المعاني المتنافرة حين وظف هذه المفردات المستمدة من الواقع، وأضفى عليها علاقات جديدة، وهذه المواقف المتناقضة تسود عندما تتغير منظومة القيم في المجتمع.

وقوله، أيضا: (الطويل)

خُذِ الْعَفْوَ وَأْبَ الضَّيْمَ وَاجْتَنِبِ وَأَغْضِ تَسُدْ وَأَرْفِقْ تَنَلْ وَامْنَحْ تُحْمَدِ (2)

حشد الشاعر في هذا البيت جملة من الصور جللتها حكم حملت قيما دينية وأخلاقية وإنسانية لها رمزيتها ودلالتها ، فخيال الشاعر متناسق يدرك ما في الحياة من معان جميلة ويقدمها بصيغة الآمر الذي فقه الحياة، وكل عمل أدبي جليل لا يخلو من ذاكرة حية تزخر بالقيم وبالظواهر الإنسانية التي تمده بسحر الخلود ، ولا تحتوي الذاكرة –في اقتنائها للتراث – على البعد التاريخي فقط بل إن البعد الديني والثقافي حمَّلا القصائد معان روحية وفكرية.

13. الابتهال

قال ابن النحوي، مبتهلا: (المتدارك)

---

(1)ابن رشيق، الديوان، ص171–172.

(2)نفسه، ص65.

اشْتَدِّي أَزْمَةُ تَنْفَرِجِي قَدْ آذَنَ لَيْلُكِ بِالْبَلَجِ

وَظَلَامُ اللَّيْلِ لَهُ سُرُجٌ حَتَّى يَغْشَاهُ أَبُو السُّرُجِ

وَسَحَابُ الْخَيْرِ لَهَا مَطَرٌ فَإِذَا جَاءَ الإِبَّانُ تَجِي

وَفَوَائِدُ مَوْلَانَا جُمَلٌ لِسُرُوحِ الْأَنْفُسِ وَالْمُهَجِ

وَلَهَا أَرَجٌ مُحْيِ أَبَدًا فَاقْصُدْ مَحْيَا ذَاكَ الْأَرَجِ

فَلَرُبَّتَمَا فَاضَ الْمَحْيَا بِبُحُورِ الْمَوْجِ من اللُّجَجِ (1)

أيقنالشاعر أن العسر يعقبه يسر ، فراح مبتهلا راجيا فرج المولى عز وجل مشخصا الموجودات ومجسداالمعنويات لخلق عالمه الشعري الخاص ، وتعامل مع الحقيقة بمستويات النظر المختلفة إليها ، من اعتقاد جازم وظن محتمل ، ووهم متخيل ، ومنحها بعدا إنسانيا قائما على الرغبة والرجاء.

وله مبتهلا من قصيدة أخرى: (البسيط)

لَبِسْتُ ثَوْبَ الرَّجَا وَالنَّاسُ قَدْ رَقَدُوا وقُمْتُ أَشْكُو إِلَى مَوْلَايَ مَا أَجِدُ

وَقُلْتُ يَا سَيِّدِي يَا مُنْتَهَى أَمَلِي يَا مَنْ عَلَيْهِ بِكَشْفِ الضُرِّ أَعْتَمِدُ

أَشْكُو إِلَيْكَ أُمُورًا أَنْتَ تَعْلَمُهَا مَالِي عَلَى حَمْلِهَا صَبْرٌ وَلَا جَلَدُ

وَقَدْ مَدَدْتُ يَدِي بِالذلِّ مُشْتَكِيًا إِلَيْكَ يَا خَيْرَ مَنْ مُدَّتْ إِلَيْهِ يَدُ (2)

ترسم ابن النحوي خطى أسلافه في الابتهالوجاءت صوره حافلة بالحركة والصوت ، فبعد أن تسربل بالرجاء قامليله مبتهلا مناجيا ربهخاشعا ذليلا متأملا ومعبرا عما تجيش به نفسه ، مستحضرا المناخ الديني الذي كان سائدا في هذه الفترة ، وألفاظه توحي بشدة تدينه، وهذه الصور وما إليها تتجلى بكثرة في ابتهالاته.

---

(1)الغبريني، عنوان الدراية، تح: عادل نويهض، دار الآفالق الجديدة، بيروت، ط2، 1979م، ص326.

(2) ابن مريم، البستان، ص302-303.

الفصل الرابع:

أنماط الصورة الفنية

الصورة البلاغية

الصورة التشبيهية

الصورة الاستعارية

الصورة الكنائية

الصوورة الذهنية

الصورة الحسية

الصورة البصرية

الصورة الشمية

الصورة الذوقية

الصورة اللمسية

الصورة السمعية

الصورة اللونية

الفصل الرابع: أنماط الصورة الفنية

تتعاون في نتاج الصورة حواس وملكات ومشاهدات الشاعر وتأملاته ومعاناته، والطابع الحسي للصورة مبدأ أساسي، «ولكنه ليس جوهر الصورة، بل إن اللجوء إلى التعبير الحسي وسيلة من وسائل التأثير، وليس وظيفة للصورة »[1]، وقد اختلف دارسو الصورة في تحديد أنماطها، «فالبعض حاول تحديد أنماطها من ناحية نفسية، معتمدا على تصنيفات العلماء في علم النفس، إلى صورة بصرية وصوتية وذوقية وشمية ولمسية »[2]، وصور تجسد رؤية رمزية، « وهي تلك التي تهتم بالأنماط المكررة التي سميت بعناقيد الصور» [3]، وحاول آخرون تصنيفها بحسب الثبات والتحرك، فهناك صور ثابتة وهي تلك الصور « المباشرة المحدودة الأبعاد، التي لا تحمل أية قيمة إيحائية أو باطنية، والتي استقرت خطوطها ونموها» [4]، ولكن التعريف الشامل لأنماط الصورة هو «تصنيفها إلى أنماط حسية، تتحدد من خلالها مادة الصورة، وأنماط بلاغية أخرى، يتحدد من خلالها الشكل التقليدي، الذي اختارته الصورة إطارا لها. يضاف إلى هذين النمطين نمط ثالث، وهو النمط العقلي، الذي يحوي مجموعة من الصور بدرجاتها المختلفة»[5]، وعلى ذلك يمضي البحث.

1. الصورة البلاغية

1.1. الصورة التشبيهية

اهتم القدماء والمحدثون بهذا النمط اهتماما بالغا، فدرسوه دراسة مفصلة من حيث

---

(1)محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص32.

(2)رينيه وأستن، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987م، ص194.

(3) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، ص28.

(4) نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص61.

(5)علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب، 2003م، ص131.

تعريفه وأركانه وأنواعه ووظائفه، ونجد البلغاء العرب « يتحدثون عن تشبيه الأشياء في أشكالها وألوانها وصورها أو في معنى يجمعها» [1]، ويعد التشبيه «من أقدم صور البيان ووسائل الخيال وأقربها إلى الفهم والأذهان، ومن أهم وسائل البيان عند العرب، ومن مقتضيات النظم، ومن أبرز طرق التصوير وأبين دليل على الشاعرية، ومصدر إعجاب النقاد القدماء والمحدثين، على السواء »[2]، لأن التشبيه يمنح النص كثافة تصويرية، وأبعادا إيحائية تجذب اهتمام المتلقي، فهو «يكشف عن حقيقة الموقف الجمالي الذي عاناه الشاعر أثناء عملية الإبداع، ويرسم أبعاد ذلك الموقف عن طريق المقارنة بين طرفي التشبيه، مقارنة لا تهدف إلى تفضيل أحد الطرفين على الآخر بل تربط بينهما في حالة أو صيغة أو وضع» [3]، وكان التشبيه بارز الحضور في تشكيل جلّ الصور الفنية، لما له من أثر كبير في إيضاح المعاني والأفكار، ونقل المشاعر والأحاسيس، فهو «ضرب من التصوير لا تتأتى الإجادة أو الإبداع فيه إلا لمن توافرت له أدواته من لفظ ومعنى وصياغة ومن سمو خيال ورهافة حس ومن براعة في تشكيل صور التشبيه على نحو يبثّ فيها الحركة ويمنحها الجمال والتأثير»[4].

قال **عبد الكريم النهشلي:** (الوافر)

وَصُفْرٌ كَأَنَّ الزَّعْفَرَانَ خِضَابُهَا وَإِلَّا، فَمِنْ مَاءِ الْعَقِيقِ لَهَا قُشْرُ

وَشُهْبٌ مِنَ اللُّجِّ اسْتُعِيرَتْ مُتُونُهَا وَمِنْ صُوَرِ الْأَقْمَارِ أَوْجُهُهَا قُمْرُ [5]

شبه الشاعر الخيل الصفر بالعذارى المخضبة بالزعفران، والخيل الشهب كأنها استمدت ألوانها من الماء، أما نواصيها البيض فتحاكي الأقمار، وهكذا فللشاعر يرى «شيئا من

---

(1)مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص83.

(2)نفسه، ص88.

(3)عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط2، 2001م، ص53.

(4) عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص129.

(5)ابن رشيق القيرواني، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1991م، ص172.

الأشياء، فيتذكر عن طريق تداعي المعاني ما يشبهه من أشياء، كان قد أدركها من قبل، فيختار منها في حال التشبيه ما يحقق غرضه، ويطابق مقتضى الحال »[1]، ولم تختص أغراض شعرية بالتشبيه دون الأخرى، وموادهأغلبها طبيعية.

قال **ابن رشيق** في شقائق النعمان: (الوافر)

رَأَيْتُ شَقِيقَةً حَمْرَاءَ بَادٍ عَلَى أَطْرَافِهَا لَطْخُ السَّوَادِ

يَلُوحُ بِهَا كَأَحْسَنِ مَا تَرَاهُ عَلَى شَفَةِ الصَّبِيِّ مِنَ الْمِدَادِ [2]

قامت هذه الصورة على التشبيه في علاقة منطقية بين المشبه والمشبه به، فالوردة تشبه فم الطفل، والسواد الذي يحفها كالمداد على شفتيه، وكلا التشبيهين تشتهيه النفوس، لأن «عماد التشبيه البصر والرؤية، وذكاء الحس، ودقة إدراك العلائق والفوارق بين الأمور»[3]، وتكثر المشابهة بين الأشياء في كلام العرب، فالعربي يدقق في ملاحظته للأشياء، ويشبع تأمله بها، ويصبغ بها ذاته التي تنقلها من واقعها المحسوس إلى الأفق الشعري، وإن كان غالبا «يركز على الأبعاد والمظهر الحسي والفيزيائي والألوان والحجوم، والمدركات الحسية في عناصر الصورة الشعرية» [4]، وبالتشبيهات يختزل الشاعر عواطفه ومشاعره النفسية في هذه الحسيات التي تتعدد أطرافها.

قال **ابن رشيق**، متغزلا: (الطويل)

أَخَافُ تَجَنِّيهِ فَأَصْفَرُّ إِنْ بَدَا وَيَصْفَرُّ خَوْفًا أَنْ أَنِمَّ عَلَيْهِ

---

(1)شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ص143.

(2)ابن رشيق، الديوان، ص66.

(3)نجيب محمد البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري، دار الكتاب العربي، بيروت، 1967م، ط3، ص355.

(4)كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م، ص32.

وَأَكْثَرُ ظَنِّيْ أَنَّ مِرْآةَ خَدِّهِ تُوَصِّلُ أَلْوَانَ الْوُجُوهِ إِلَيْهِ (1)

لم تقم هذه الصورة على رصد التشابه الحسي بين العناصر المكونة لها فحسب، بل رصدت الصلات الروحية الخفية بين الشاعر ومن يحب، فتشبيه الخد بالمرآة واصفرار لونيهما بثّ تأثيرا كبيرا في نفس المتلقي، وقد وفّق الشاعر بالإيحاء بكل هذه المعاني من خلال هذه صور هالتشبيهية، ومن ثم جاءت ا لألفاظ محمّلة بطاقة تعبيرية أشعل جذوتها الاستعمال، فللفظ قيمته الخاصة ووزنه، فللكلمة «تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى، ولا كانبثاق للانفعال» (2)، وعندئذ تتقدّد الدلالة بفعل حيوية الفعل اللغوي.

قال **ابن حمديس** راثيا ومهنئا: (البسيط)

مَا أُغْمِدَ الْعَضْبُ (3) حَتَّى جُرِّدَ الذِّكْرُ وَلَا اخْتَفَى قَمَرٌ حَتَّى بَدَا قَمَرُ (4)

شبّه الشاعر المتوفّى وخليفتهبالقمر وبالسيف ، فقمر يتوارى وآخر يشرق وسيف يغمد وآخر يجرد، وقد واءمت الصورة مقام الرثاء والتهنئة في لوحة مفردة حققها التشبيه.

إلى قوله:

أَمْسَى دَفِينًا وَلَمْ تُدْفَنْ مَفَاخِرُهُ كَالْمِسْكِ يُطْوَى وَنَشْرٌ مِنْهُ يَنْتَشِرُ (5)

طرفلتشبيه في هذه الصورة مدرك ان لدى الشاعر انتزعهما من واقعه، فالدفن يدرك بالبصر بينما رائحة المسك تدرك بالشم، فالمسك ينشر رائحته الزكيةحتى وإن حُجب، والمعنى متداولخلا من التجديد والابتكار.

وقال **بكر بن حماد:** (الرجز)

---

(1)ابن رشيق، الديوان، ص226-227.

(2)رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م، ص19.

(3)العضب: السيف القاطع.

(4)ابن حمديس، الديوان، ص221.

(5)نفسه، ص222.

أَحْبُو إِلَى الْمَوْتِ كَمَا يَحْبُو الْجَمَلُ قَدْ جَاءَنِي مَا لَيْسَ لِي فِيهِ حِيَلُ (1)

أمسىالشاعر حلس بيت كالجمل المتهالك، وهي رؤية طافت بمخيلته عندما بات شيخا وحيدا ، والتشبيه هنا يرمز إلى حالة نفسية متوترة، وإعادة النظر في شعرية التشبيه «تجعلنا ننظر إليه برؤية تستظل بثراء النص الشعري، وترتوي بمائه الذي لا ينضب »[2]، فصدق المكابدة والمعاناة مع براعة التصوير أضفت على التعبير صدقا فنيا.

قال **ابن هانئالأندلسي** مادحا **جعفر بن علي:** (الكامل)

آلَيْتُ أَصْدُرُ عَنْ بِحَارِكَ بَعْدَمَا قِسْتُ الْبِحَارَ بِهَا فَكُنَّ سَرَابَا

الشاعر لا يرى غضاضة في التكسب "المكشوف" عبر الصورة التشبيهية التي ألح عليها، حين شبهكرم الممدوحبامتداد البحر.

إلى قوله:

هَبْنِي كَذِي الْمِحْرَابِ فِيكَ وَلُوَّمِي كَالْخَصْمِ حِينَ تَصَوَّرُوا الْمِحْرَابَا (3)

هذه الصورة مقتبسة من قوله تعالى: ﴿**وَهَلْ أَتَاكَ نَبَأُ الْخَصْمِ إِذْ تَسَوَّرُوا الْمِحْرَابَ** ﴾[4].

وتأمل الصورة في ظلال تفاعل طرفي التشبيه، أوحى بأبعاد تستثيرها هذه المشابهة، وقد ساهمت الموسيقى الشعرية في تكثيفدلالتها ، فجزء كبير من قيمة الشعر الجمالية «يعزى إلى صورته الموسيقية، بل ربما كان أكبر قدر من هذه القيمة مرجعه إلى هذه الصورة الموسيقية»[5]. فكان الإيقاع متلائما مع حركات النفس التي تتجدد وتتلون مع كل عاطفة.

---

(1)محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص92.

(2)شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف بمصر، دت، ط7، دت، ص220.

(3)ابن هانئ، الديوان، ص 53-54.

(4)ص: 21.

(5)عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967م، ص124.

و**لابن هانئ**، دائما: (الرمل)

إِنَّمَا كَانَ شِهَابًا ثَاقِباً صَعِقَ اللَّيْلُ [1] لَهُ ثُمَّ خَمَدْ

وَرُدَيْنِيًّا هَزَزْنَا مَتْنَهُ فَتَثَنَّى سَاعَةً ثُمَّ انْقَصَدْ [2]

المتوفى كان ولدا يافعا ، وتشبيهه بالشهاب الثاقب جاء موفقا لأن كليهما شديد التوهجسريع الأفول ، وقد ألمّ ابن هانئ بالتشبيه كغيره من الشعراء، واعتمد هفي الإفصاح عن تجربته تماشيا مع النظرة النقدية السائدة، وهياحتفاء النقاد العرب بالتشبيه وجعله «أبين دليل على الشاعرية ومقياسا تعرف به البلاغة، ووصّى النقاد بأن يطلب الشاعر الحذق فيه لكي يملك زمام التدرب في فنون السحر البياني» [3]، لأن الشاعر يرى أبعد مما يرى غيره وأدق ويلح في النظرة التي تتأمل الأشياء وتتعمق في تفاصيلها، بينما يكتفي المتلقي بالنظرة المجملة التي تقدم فكرة سطحية سريعة عن المعاني التي تمثلت في "الشهاب" و"السيف".

وقال**بكر بن حماد:** (البسيط)

وَكَانَ مِنْهُ عَلَى رَغْمِ الْحَسُودِ لَهُ مَكَانَ هَارُونَ مِنْ مُوسَى بْنَ عِمْرَانَا

وَكَانَ فِي الحربِ سَيْفًا صارِمًا ذكرا لَيْثًا إِذَا لَقِيَ الْأَقْرَانَ أَقْرَانَا [4]

هذه الصورة انطلقت من عاطفة الشاعر وإحساسه، وهذا ما جعلنا نحكم عليها بالصدق الفني، أي الصدق في التعبير عن التجربة كما عاناها الشاعر، وقد اتسع أفق الصورة الفنية «حين غاب وجه الشبه فشمل كل شيء يخطر في بال أديب وعالم »[5]، مما أعطى للمتلقي سعة المشاركة والتفكير والتأويل.

---

(1)صعق: الصاعقة النار لا تمر بشيء إلا أحرقته.

(2)ابن هانئ الديوان، ص121–122.

(3)مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص46.

(4)محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص63.

(5)بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، دار العلم للملايين9،ط2004م، ص44.

وهكذا تبدو قدرة التشبيه على التسجيم والتشخيص وإفراغ الانفعالات والأحاسيس في صور حسية، واستمد الشعراء صورهم التشبيهية من عناصر كونية أو نفسية عامة يشترك الجميع في إدراكها والإحساس بها ، كالتشبيه بالشمس والقمر والليل والنهار والجبال والأنهار ، والفجر ، والمطر ، والبرق ، والرعد ، وأحوال الغضب والرضا ، والقوة والضعف، وما إلى ذلك مما هو شركة بين الناس.

2.1.الصورة الاستعارية

الاستعارة واحدة من فنون البيان المختلفة، وهي «أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء الاسم المشبه به فتعيره المشبه، وتجريه عليه »[1]، ومعنى ذلك أن الاستعارة فرع من التشبيه، أو كما ق ال البلاغيون: «الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه»[2]، فهي انتقال في الدلالة لأغراض محددة، وهذا الانتقال لا يصح ولا يتم إلا إذا قام على علاقة عقلية صائبةمن خلال التفاعل بين اللفظ المستعار والسياق، والاستعارة أكثر قدرة على الإيحاء والتأثير، «ومن هنا ظهر ما يعرف بنظرية القول الاستعاري عند البلاغيين، تحدث البلاغيون عن الاستعارة وبينوا دورها في إنهاض النص الشعري، وقدرتها على منح المعاني توسعا، وعدولا عن المألوف »[3]. كما أن أغلب الصور الاستعارية يتجلى فيها التشخيص أكثر من التجسيم، فالشاعر يميل إلى منح الصفة الإنسانية لما ليس كذلك أكثر من ميله إلى التجسيد الذي يحوّل التجريد المطلق إلى صورة منظورة.

قال **إبراهيم بن الأغلب**، متشوقا: (البسيط)

بِاللهِ لَا تَقْطَعَنْ بِالْهَجْرِ أَنْفَاسِي فَأَنْتَ تَمْلِكُ إِنْطَاقِي وَإِخْرَاسِي

---

(1)عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص67.

(2)البلاغة الواضحة، علي الجارم ومصطفى أمين، دار المعارف، القاهرة، دط، 1999م، ص77.

(3)صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص151.

صُدُودُ طَرْفِكَ عَنْ طَرْفِي إِذَا التَقَيَا مُجَرِّعِي كَأسَ إِرْغَامٍ وَإِتْعَاسِ

لَوْ لَمْ أُبِحْكَ حِمَى قَلْبِي تَرُودُ بِه لَمْ تَسْتَبِحْ مُهْجَتِي يَا أَمْلَحَ النَّاسِ (1)

تشير لغة الأبيات إلى الهجر والصدود "لا تقطعن بالهجر أنفاسي"، "حِمَى قلبي"، فالهجر صار سيفا قاطعا، وغدا حِمَى القلب مرتعا، وهذا النوع من التصوير الاستعاري للمعنويات يسمى بالتجسيم، فالمعاني التي لا وجود لها شكلا وجسما تأتي في هذا النوع من الاستعارات مجسمة في أشكال مختلفة، والصورة تعبر عن علاقة فاترة بدأت تتصرّم. وفي البيت الثاني كناية عن وجْد الشاعر وشوقه، وقد تآزرت الصور البيانية من استعارة وكناية للتعبير عن المعنى وتبيين جوانبه المختلفة.

وقال **ابن رشيق:** (البسيط)

تَجَهَّمَ الْعِيدُ وَانْهَلَّتْ بَوَادِرُهُ وَكُنْتُ أَعْهَدُ مِنْهُ الْبِشْرَ وَالضَّحِكَ

كَأَنَّمَا جَاءَ يَطْوِي الْأَرْضَ مِنْ بُعُدٍ شَوْقًا إِلَيْكَ فَلَمَّا لَمْ يَجِدْكَ بَكَى (2)

الاستعارة في هذين البيتين شخّصت الحدث بمراحله المختلفة، فالعيد تجهم ثم بكى وانتحب بعد أن قطع الفيافي قاصدا الممدوح، وهي رؤية استعارية أعطت قيمة جمالية بفضل بنيتها اللغوية المتجددة التي نمّاها السياق والذائقة، وقد تميزت بالتكثيف والإيجاز، لأن الاستعارة «تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ »[3]، وبها أعاد الشاعر إنتاج دلالة الحزن من كونها فكرة ذهنية محضة إلى مجالات أكثر رحابة وحيوية وجدّة.

وقال **ابن حمديس:** (الكامل)

تَجْرِي الْخَوَاطِرُ مُطْلِقَاتٍ أَعِنَّةٍ فِيهِ فَتَكْبُو عَنْ مَدَاهُ قُصُورَا (4)

---

(1)ابن الأبار البلنسي، الحلة السيراء، تح: حسين مؤنس، الشركة العربية للطباعة والنشر، 1982م، ص52.

(2)ابن رشيق، الديوان، ص127.

(3)عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص43.

(4)ابن حمديس، الديوان، ص547.

استعار الشاعر أعنة للخواطر محاولا ربط أفكاره بالواقع المادي المحسوس مشخصا فكرته، وقد قيل: «إن اكتشاف التناسب بين الأشياء هي علامة الشاعرية »[1]، وغالبا ما تكون تلك الأشياء مادية محسوسة مستقاة من الطبيعة بما فيها من كائنات حية أو جمادات.

وقال أيضا: (الطويل)

وَحَلَّ الرَّدَى مِنْ كَفَّيْهِ عَقْدَ رَايَةٍ وَمِنْ كَفِّ مَيْمُونٍ لَهَا جُدِّدَ الْعَقْدُ [2]

استعار الشاعر للموت يدا تحل عقد الراية من المتوفى ، وتجدده لخليفته، والصورة في هذا المقام تصلح رثاء وتهنئة في آن واحد ، وعبرت الاستعارة عن جدة في الإحساس والمشاعر ، لأنالأساليب المختلفة «لا تعتور المعنى إلا وكان وراء اختلافها معنى جديدا ، أو قل إلا وكان وراء اختلافها هيئة جديدة للإحساس والمشاعر »[3]، فإذا لم تبعث الاستعارةإحساسا جديدا ومثيرا في النفس تسرب الملل إليها.

وقال **ابن هانئ**، مادحا: (الكامل)

فرشت له أيدي الليوث خدودها ورضين ما يأتي وكن غضابا [4]

في هذه الصورة نزلت الأسود – على غير العادة – على رأي الممدوح راضية ، وبالاستعارة كشف لنا الشاعر عن عالمه الفكري والشعوري ، لأن التعبير تمتد فيه مشاعر الشاعر «إلى كائنات الحياة من حوله، فيلتحم بها، ويتأملها كما لو كانت هي ذاته، ويلغي الثنائية التقليدية بين الذات والموضوع »[5]، فالصور الاستعارية خاصة تعمل على صياغة الأحاسيس والمشاعر ونقلها في قالب أدبي مؤثر يرتضيه المبدع

---

(1)علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، ط2، 1983م، ص290.

(2)ابن حمديس، الديوان، ص174.

(3)حلمي مرزوق، النقد والدراسة الأدبية، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1982م، ص113.

(4)ابن هانئ، الديوان، ص51.

(5)جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص224.

ويتقبله المتلقي ويتفاعل معه. أما براعة الشاعر فتجلت في قدرته الفائقة في مزج الصور ، فاستنطق ، ولوّن ، وأطلق كل طاقاته الشعورية مخرجا مشاهد مختلفة منها ، التراثية، والتجديدية المستوحاة من بيئته.

قال **ابن هانئ:** (الطويل)

وَمَا زِلْتُ تَرْمِينِي اللَّيَالِي بِنَبْلِهَا وَأَرْمِي اللَّيَالِي بِالتَّجَلُّدِ وَالصَّبْرِ

وَأَحْمِلُ أَيَّامِي عَلَى ظَهْرِ غَادَةٍ (1) وَتَحْمِلُنِي مِنْهَا عَلَى مَرْكَبٍ وَعْرِ (2)

نلمح في هذه الصورة صراع الشاعر المرير مع الأيام ، فهي تصب عليه البلاء صبا ويقابل ذلك بالتجمل والصبر ، وكشفت الاستعارة عن انفعال الشاعر « ومن هنا كانت الاستعارة بتفاعلها مع السياق ، وباتحادها مع بقية صوره ، هي الوسيلة الوحيدة للكشف عن انفعال الشاعر ، وبالتالي فإن هذا الانفعال هو الوسيلة الوحيدة التي تتخلق بها الصورة وتتشكل »[3]، وبهذا المعنى ساعدت الشاعر على بلورة تجربته وحسن صياغتها.

ويقول **ابن هانئ:** (الكامل)

هَا إِنَّهَا كَأْسٌ بَشِعْتُ بِهَا لَا مَلْجَأٌ مِنْهَا وَلَا وَزَرُ (4)

ربط الشاعر –بوحي من شعوره وانفعاله – بين أشياء متباعدة ، فالكأسليست وحدها المحور الذي يدور عليه البيت الشعري ، بل حتمية الشرب منها هو الذي له الأثر الأكبر في هذه الصورة، والصورة مقتبسة من قوله تعالى: ﴿**يَقُولُ الْإِنسَانُ يَوْمَئِذٍ أَيْنَ الْمَفَرُّ﴿١٠﴾ كَلَّا لَا وَزَرَ ﴿١١﴾**﴾[5]. والمبدع «يمكنه بالاستعارة أن يؤلف معنى مركبا ،

---

(1)غادة: فتاة ناعمة.

(2)ابن هانئ، الديوان، ص154.

(3)أحمد الصاوي، فن الاستعارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، دط، 1979م، ص349.

(4)ابن هانئ، الديوان، ص167.

(5)القيامة: 10–11.

دون أن يكون التعبير الدال عليه مركبا بنفس الصورة التي تفرضها القواعد النحوية»[1].

3.1.الصورة الكنائية

الكنايةأسلوب من أساليب البيان العربي ، وهي أن «يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه »[2]. وقد اعتمد عليها الشعراء في طرائق تعبيرهم بنسب متفاوتة ، ويغلب عليها البساطة في التركيب ، حيث لا يحتاج تركيبها لجهد ذهني من الشاعر.

قال **ابن رشيق:** (الكامل)

لَكَ مَجْلِسٌ كَمُلَتْ بِشَارَةُ لَهْوِنَا فِيهِ وَلَكِنْ تَحتَ ذَاكَ حَدِيثُ

غَنَّى الذُّبَابُ فَظَلَّ يَزْمُرُ حَوْلَهُ فِيهِ الْبَعُوضُ وَيَرْقُصُ الْبُرْغُوثُ [3]

خرجت اللغة في هذا الموقف عن حيزها الدلالي بصورة كنائية اعتمدت على الصوت "غنى" "يزمر" وعلى الحركة "يرقص"، وأدت الأفعال دورا مهما في رسمها ، وأتت أهمية الأفعال في كونهاعلامة على الحدث، فقد لامست الفكر والوجدان وجسدت ما كان في هذا المجلس.

قال**ابن هانئ:** (الكامل)

وَدَنَتْ إِلَيْهِ الشَّمْسُ حَتَّى زُوحِمتْ وَاخْضَرَّ مِنْهُ الْأُفْقُ حَتَّى أَعْشَبَا [4]

هذا المشهد كناية عن مقام الممدوح وجوده ، فالشمس كانت من رواد مجلسه ، والأفق

---

(1)شفيع السيد، التعبير البياني رؤية بيانية نقدية، دار العلوم، ط3، 1983م، ص155.

(2)عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص66.

(3)ابن رشيق، الديوان، ص45-46.

(4)ابن هانئ، الديوان، ص46.

أعشب من عطائه.

وقال، أيضا: (الكامل)

لَا يَأْكُلُ السِّرْحَانُ شِلْوَ [1] طَعِينِهِم مَمَّا عَلَيْهِ مِنَ الْقَنَا الْمُتَكَسِّرِ [2]

أبدع خيال الشاعر عوالم خاصة غدا فيهاالذئب عاجزا عن الاقتراب من جثث القتلى لما عليها من السهام المكسرة، والصورة كناية عن الشجاعة والإقدام.

2. الصورة الحسية

الصورة الحسية مصدرها الحواس، يلتقطها الشاعر ثم يعيد بثها بعد تشكيلها بناء على ما يتصوره من دلالات ومعان، ومن ثم « فإن تأكيد الطابع الحسي للصورة الشعرية نابع من ماهيتها حتى وإن تكن صورة وهمية، والحواس أقدم صحبة للإنسان»[3]، ويستخدام الشاعر المحسوسات في التعبير عن مكنوناته، لأنها «الحقل الذي يقتنص منه الخيال عناصر الصورة، ويستمد منه الرموز، ويجسد فيها عناصر الواقع ويعطيها وظائف جديدة يغوص في أعماقها ويضيء جوهر وجودها فيعيد إلى الواقع وجهه وانسجامه» [4]، وصور الشاعر نكشف عالمه الفكري والشعوري، فجميع مظاهر الكون الحسية والمعنوية تربط بينها علاقات وثيقة، وما يحيط بنا من الأشياء يشبه كياننا ويحاكي حياتنا، فتمتد مشاعر «الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله، فيلتحم بها، ويتأملها كما لو كانت هي ذاته، ويلغي الثنائية التقليدية بين الذات والموضوع»[5]، واهتم النقاد منذ القديم بعمل الحواس في بناء الصورة الفنية بل أعطوه النصيب الأوفر، فابن طباطبا يوقف تقسيمات التشبيه على إطار حسي، ق ائلا: «هو

---

(1)الشلو: العضو.

(2)ابن هانئ، الديوان، ص162.

(3)محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص30.

(4)محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، دط، 1986م، ص95.

(5)جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص224.

تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة، ومنها تشبيهه به معنى . . . وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض، فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف، قوي التشبيه وتأكد الصدق فيه» [1]، فالحس يمهد الشاعر بكل المعطيات تقريبا وتهيئ للخيال فضاء حركته ومبدأ انطلاقه.

1.2 الصور البصرية

إنها الصورة التي يلتقطها الشاعر بواسطة حاسة البصر ويختزنها إلى أن يحين وقت استرجاعها عند الصياغة الفنية، وهي أكثر الصور شيوعا عند أغلب الشعراء، وقد أشار ابن حزم في بيان حاسة البصر عند الإنسان: « اعلم أن العين تنوب عن الرسل، ويُدرك بها المراد، والحواس الأربع أبواب إلى القلب ومنافذ نحو النفس، والعين أبلغها وأصحها دلالة وأوعرها عملا. وهي رائد النفس الصادق، ودليلها الهادي، ومرآتها المجلوّة التي بها تقف على الحقائق وتميز الصفات وتفهم المحسوسات» [2]، والبصر أقوى الحواس إدراكا للأشياء وتأثرا بالواقع وإحساسا بالجمال وإحاطة بمعانيه، « فالعين أم الحواس لا تقوم المقدرات إلا بعد أن تمر على ميزا نها. تساعد الشم على جلاء الرائحة، تشرك الأذن في تصور المسموع، تدل اليد أو اللسان لتقدير النعومة أو الخشونة، أو الطعوم أو المشارب، ويبقى كل جمال ناقص المقدار ما لم تستوعبه العين»[3]. فالمثيرات الحسية هي أساس التصوير وحسن استخدام العلاقات بينها يمكّن الشاعر من «تمثيل تصور ذهني يتعيّن له دلالته وقيمته الشعورية من تنشيط الحواس

---

(1)محمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ص23.

(2)ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفه والألاف، تح: إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط2، 1998م، ج1، ص137.

(3)شلق علي، العين في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1984م، ص7.

وإلهابها»[1]، وقد اشتملت الصور على استقطاب مدركات الشعراء كلها، فضلا عن شمولية الأبعاد من حيث: الحجم، والهيئة، واللون.

قال **ابن حمديس**: (الطويل)

بِأَرْضِ فَلَاةٍ تُنْكِرُ الْأُسْدُ وَحْشَهَا وَيَرْتَدُّ فِي اللَّحْظِ الْعُيُونُ بِهَا الرَّمَدُ [2]

صورة بصرية مفعمة بالإثارة شكلت مشهدا دراميا أمام المتلقي، فتراءت أمام هصحراء موحشة هجرها الأحياء، واستدعى الشاعر الصحراء ليصنع علاقة مشابهة معها ومع المرثي الذي كان يُقصد كلما اشتد الجدب، وجاءت صور همختلفة المصادر ومتعددة الأدوات.

وقال، أيضا: (الطويل)

لَهُ هِمَّةٌ فِي أُفْقِهَا فَرْقَدِيَّةٌ كَوَاكِبُهَا زُهْرٌ أَحَاطَ بِهَا السَّعْدُ [3]

استحضر الشاعر –على عادة الشعراء العرب – الكواكب راسما بها صورة المتوفّى، وأمعن في التفاصيل، فجعل همته فرقدية كواكبها زهر يحيط بها السعد، ومنح صوره الحيوية بربطها بمجالات الحياة ، فالصورة الحسية «ترتد في موضوعاتها إلى مجالات الحياة الإنسانية والحياة اليومية والطبيعية والحيوان»[4]، وقد برزت الصور الحركية في المقام الأول.

وقال مادحا **المنصور بنعلناس**: (الوافر)

أَمُدَامٌ عَنْ حُبَابٍ تَبْتَسِمْ أَمْ عَقِيقٌ فَوْقَهُ دُرٌّ نُظِمْ

أَعَلَى الْهَمِّ بَعَثْنَا كَأْسَنَا أَمْ بِنَجْمِ الْأُفْقِ شَيْطَانٌ رُجِمْ

أَظَلَامٌ لِضِيَاءٍ طَبَقٌ أَمْ عَلَى الكَافُورِ بِالْمِسْكِ خُتِمْ

---

(1)عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، ص124.

(2)ابن حمديس، الديوان، ص173.

(3)نفسه، 175.

(4)عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 1998، ص178.

أَنَدًى فِي الزَّهْرِ أَمْ مَاءُ الْهَوَى حَارَ فِي أَعْيُنِ حُورٍ لَمْ تَنَمْ

أَعَمُودُ الصُّبحِ فِي الْغَيْهَبِ أَمْ غُرَّةُ الْأَشْقَرِ فِي الْغَيْمِ الْأَحَمْ

أَمِرْآةٌ أَمْ غَدِيرٌ دَائِمٌ مُقْشَعِرُّ الْجِلْدِ بِالْقَرِّ شَبِمْ (1)

أعطت الألوان إحساسا ممتعا بالحياة، وتسرب اللون إلى الشعور بإيحاءات داخل النفس، ولأهمية الألوان صار الطب النفسي يستخدمها في العلاج لأن بعضها يعطي راحة نفسية للمريض، «فللألوان قيم شعرية تتجاوز حدود اللون ذاته أو الإحالة عليه إلى مستويات عاطفية وإيحائية »[2]. والصورة متحركة غذّت النص وأعطت المشاهد «درجة من الإحساس أو الاحتكاك بالمعنى فضلا عن الرجوع إلى بعض الأفعال التي تعطي انطباعا وإحساسا بالحركة وتمد النص بالحيوية» [3]، وتتعلق دلالات الألوان بغرض الوصف، غير أن الشاعر انزاح بها إلى دلالات غير دلالاتها المعهودة، تبعا لحالته النفسية أو لسياق الموضوع « ولا يمكن إنكار حقيقة واضحة في هذا المجال، وهي أن محاولة تصور الأسلوب كانحراف عن قاعدة خارجة عن النص، وابتعاد متعمد من قبل المؤلف لتحقيق أغراض جمالية أمر مقبول للوهلة الأولى» [4]، كما لا يمكن إنكار حقيقة أخرى وهي أن هذا التصور يساعد على شرح كثير من الظواهر اللافتة في القصائد.

أما التكرار الوارد في الأبيات فـقدأغنى المعنى ورفعه «إلى مرتبة الأصالة، وذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس

---

(1)ابن حمديس، الديوان، ص 439.

(2)يوسف موسى رزقة، مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد العاشر، العدد الثاني، ص367.

(3)أشواق غازي سفيح، أنماط الصورة في شعر قاسم حداد، مجلة دراسات الخليج العربي، العدد 3-4، جامعة البصرة، ص26.

(4)صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1985، ص182-183.

أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة»[1]، وتشكلت ظاهرة التكرار في الشعر العربي بأشكال مختلفة متنوعة «فهي تبدأ بالحرف وتمتد إلى الكلمة وإلى العبارة وإلى البيت الشعري، وكل شكل من هذه الأشكال يعمل على إبراز جانب تأثيري خاص للتكرار»[2]، كما يعد التكرار إحدى الدعائم الفنية للنص.

وصف**ابن حمديس** الخمر، بقوله: (الوافر)

وَكَأنَّ الشَّمْسَ فِي نَاجُودِهَا مِنْ سَوَادِ الْقَارِ فِي قُمْصٍ ظَلِمْ [3]

هذه الصورة البصرية مبنية على ثنائية ضدية هي "بياض الشمس" و"سواد القار" جسدت حالة الشاعر النفسية، فاللون الأبيض رمز الحب والفرح والسعادة، أما اللون الأسود فرمز الخيبة، والحزن، والانكسار، لأن ألوان «الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توترا في الأعصاب وحركة في المشاعر ، إنها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس. لكن المعروف أن الشاعر –كالطفل – يحب هذه الألوان والأشكال، ويحب اللعب بها. غير أنه ليس لعبا لمجرد اللعب، وإنما هو لعب تدفع إليه الحاجة إلى استكشاف الصورة أولا »[4]. واستخدم الشاعرالقيم السالبة لما شبه الشمس بسواد القار، وبالظلام، وما دامت الصورة تمثل بحد ذاتها « الأداة التي تتوسط دائما بين الروح والمعرفة أو بين الداخل والخارج»[5]، فقدترجمت حزنه ويأسه وألمه.

وقال ابن حمديس: (الوافر)

يُرْجِعُ اللَّيْلَ نَهَارًا بِالظُّبَا وَيُعِيدُ الظُّهْرَ بِالنَّقْعِ عَتَمْ [6]

---

(1)نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط8، 1989م، ص276.

(2)إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط5، 1978م، ص8.

(3)ابن حمديس، الديوان، ص440.

(4) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص129–130.

(5)عبد القادر الرباعي، شاعر السمو زهير بن أبي سلمى، الصورة الفنية في شعره، ط1، 2006م، دار الكتاب العالمي، عمان، ص196.

(6)ابن حمديس، الديوان، ص441.

طغت الألوان في هذه الصور ة من خلال الطبيعة، والإنسان، والحروب ومخلفاتها ، ولكن بنسب متفاوتة، فالليل البهيم غد ا نهارا بلمعان السيوف، و أظلم النهار من شدة النقع الذي أثارته الخيول أثناء المعركة، وتبدّى انزياح دلالي من خلال استحسان الشاعر للون الأسود، بيد أنه انزياح آني جميل صوّر ضراوة المعركة وامتدادها. وتبقى جدلية البياض والسواد ممتدة، فهي تنقاد للذوق مرة، وللتجربة مرة أخرى.

وقال **محمد الطبني:** (الكامل)

أَبْصَارُهُمْ تَجْلُو سُرُوراً ظَاهِراً وَقُلُوبُهُمْ تَجْنِي سُرُوراً مُضْمَرَا (1)

جاءت الصورة في هذا البيت مزيجا بين الحس والوجدان، والصورة هي القائمة «على إدراك الأشياء عن طريق إحدى الحواس، سواء كانت هذه الأشياء من الأمور المحسوسة أو الوجدانية»[2]. ولا غرابة في سيطرة حاسة البصر فهي أكثر الحواس التي تخاطبها الصورة، فللبصر يلعب دورا كبيرا في إحساسنا بالأشياء، وإدراكنا لها، وظهر حس الشاعر المرهف، وقوة تخيله القادر على المقابلة بين المتماثلات وتقريب المتناقضات ، فالسرور الذي يملأ القلب تترجمه العين، والعين عندما تفرح بالجمال ينشرح لذلك قلب الإنسان.

قال **ابن رشيق:** (الطويل)

خَلِيلَيَّ هَلْ لِلْمُزْنِ مُقْلَةُ عَاشِقٍ أَمِ النَّارُ فِي أَحْشَائِهَا وَهْيَ لَا تَدْرِي

سَحَابٌ حَكَتْ ثَكْلَى أُصِيبَتْ بِوَاحِدٍ فَعَاجَتْ لَهُ نَحْوَ الرِّيَاضِ عَلَى قَبْرِ

تَرَقْرَقَ دَمْعاً فِي خُدُودٍ تَوَشَّحَتْ مَطَارِفُهَا بِالْبَرْقِ طِرْزاً مِنَ التِّبْرِ

فَوَشْيٌ بِلَا رَقْمٍ وَنَسْجٌ بِلَا يَدٍ وَدَمْعٌ بِلَا عَيْنٍ وَضِحْكٌ بِلَا ثَغْرِ (3)

---

(1)ابن حيان، المقتبس، ص60.

(2)عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، الصورة الفنية في شوقيات حافظ، دراسة تنظيرية تطبيقية، دار المعرفة للطباعة والتجليد، المنصورةن مصر، ط، 1997م، ص228.

(3)محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، ص54.

لقد فُتن الشاعر بالطبيعة الخلابة فراح يتوسل بكل ما رآه من مظاهرها، فلحسن التعبير باستدعائه للصور البصرية، لأنها انعكاس لرؤاه وتجاربه، وهي « الأداة الأولى والكبرى للإحساس بالجمال والإحاطة بمعانيه» [1]. وجاءت الصور في هذه الأبيات متحركة، فانهمار المطر يماثل دموع العشاق، والسحاب يحاكي ثكلى أصيبت بوحيدها، أما المقابلة بين الضدين "النار" و "الماء" في البيت الأول فهي مدعاة للتخيل وامتداد لأفق التأويل «فالحس منشأ التخيل، وحيث لا يوجد حس لا يوجد تخيل» [2]، وفي البيت الأخير تأمل الشاعر الظاهرة ونسج صورا عكست انفعالاته، وعبرت عن حالته الكئيبة، بعد أن حشد صيغا دالة، منها: "النار"، "الثكلى"، "القبر"، "الدمع". . . ائتلفت شعوريا في وجدانه، فثقافة الشاعر « لا تؤهله لرسم أو التقاط صور مفصلة أو إجمالية عن نفسه من الداخل، دون وسائط محسوسة، ولذلك توسل بوصف العالم الطبيعي الخارجي، لا ليصفه لذاته، وإنما ليصف ويعبر به في آن واحد» [3]. واللوحة بها إيحاءات نفسية تجاوزت فيها الألوان دلالتها المعجمية إلى دلالتها الشعورية، ومن ثمّ صار «للألوان ارتباط وثيق برؤية الشاعر الشاملة، تختلف دلالاتها وإيحاءاتها تبعا لطبيعة المرحلة التي تمر بها هذه الرؤية» [4]. وقد تنوع هذا التناول بين الفرح والحزن والتفاؤل والحب والرثاء، توافقا مع السياق الوجداني.

قال **ابن الأشيري**[5]: (الكامل)

---

(1)نافع عبد الفتاح صالح، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1، 1983م، الأردن، ص100.

(2)جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص77.

(3)عثمان بدري، المعنى بين الصورة البلاغية والصورة الشعرية، قراءة في نماذج من شعر امرئ القيس والمتنبي، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، العدد1، ماي 1997م، ص179.

(4)محمد فتحي عبد العليم، الحركة النقدية حول شعر صلاح عبد الصبور الغنائي والمسرحي، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، 2001م، ص154.

(5)حسن بن عبد الله بن حسن الكاتب يعرف بابن الأشيري ويكنى أبا علي (ت 596هـ)، من أهل تلمسان نشأ بها، وكان من أهل العلم بالقراءات واللغة والغريب يغلب عليه الأدب وكان ناظما ناثرا له مجموعة في غريب الموطأ ومختصر

إِنْ لَمْ تَقُمْ فِيهَا قِيامَةُ مُلْكِهِمْ فَلَقَدْ رَأَوا جُمَلاً مِنَ الْأَشْرَاطِ

وَأَصَارَهَا وَطْءُ الْجِيَادِ هَشِيمَةً سَوْدَاءَ مُعْتَبَراً لِعَيْنِ الْوَاطِي

لَوْلَا خُرُوجُ الْفَصْلِ عَنْ مُعْتَادِهِ لَمَ يُمْهَلُوا مِقْدَارَ سَمِّ خِيَاطِ (1)

الطابع الأعم لهذه الصورة هو كونها مرئية، رسم الشاعر خلالها المدينة التي باتت سوداء محطمة عقب هذه المعركة، وظهرت الألوان طلائع لهذه الصورة، فالأسود يشي بالدمار الذي حل بالمدينة والحزن الذي خيم على أهلها، أما الاقتباس فمن قوله تعالى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ كَذَّبُواْ بِآيَاتِنَا وَاسْتَكْبَرُواْ عَنْهَا لاَ تُفَتَّحُ لَهُمْ أَبْوَابُ السَّمَاء وَلاَ يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّى يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ وَكَذَلِكَ نَجْزِي الْمُجْرِمِينَ﴾[2].

صورة اقتبسها الشاعر من القرآن الكريم مشكلابها مشهدا مأساويا، وذلك بتحريك عناصرها.

قال **ابن حمديس** مادحا **المنصور بن علناس:** (الكامل)

وَكَأَنَّهُ مِنْ دُرَّةٍ شَفَّافَةٍ تُغْشِي الْعُيُونَ بِشِدَّةِ اللَّمَعَانِ

لَا يَرْتَقِي الرَّاقِي إِلَى شُرُفَاتِهِ إِلَّا بِمِعْرَاجٍ مِنَ اللَّحَظَانِ (3)

إنها صورة تنفذ إلى الأعماق، فينشرح لها المزاج، لأن العين أم الحواس ومرآة النفس، تعكس الحب والبغض، والحزن والفرح، والأمل واليأس، «العين تضحك، تتحدث، تفخر، تسخر، تحض، تطمع، تشتهي، تبتهل »[4]. وهذا الجمال استوعبته العين لما شبهت القصر بالدرة الشفافة الشديدة اللمعان، شامخ يصعب ارتقاؤه، طوّقته روضة غناء أخذت بالأبصار وبالألباب، حيث عبق المكان وبهاء المنظر.

في التاريخ سماه نظم اللآلئ له شعر في زاد المسافر.

(1)محمد الطمار، تاريخ الادب الجزائري، ص72.

(2) الأعراف: 40.

(3)ابن حمديس، الديوان، ص495.

(4)علي شلق، العين في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1984م، ص5.

ويلاحظ الدارس لشعر ابن حمديس احتفاءه أيما احتفاء بالطبيعة، فقد استحوذت على لغته وصوره وأفكاره، وهيمنت على إحساسه، فأجاد في وصفها في كثير من أشعاره، فقد نشأ وتنقل في مناطق تزخر بثرائها وبهائها الطبيعي.

قال **ابن هانئ:** (الكامل)

فَكَأَنَّمَا ضَرَبَ السَّمَاءَ سُرَادِقاً (1) **بِالزَّابِ، أَوْ رَفَعَ النُّجُومَ قِبَابَا** (2)

استفاد ابن هانئ كثيرا في بناء صوره وتشكيليها بكل ما وقع عليه حسه وبصره من جزئيات، فشبه السماء بالسرادق التي تحمي الزاب والنجوم بالقباب، ورفع الممدوح فوق الأفلاك بصور قربت المعاني للمتلقي، فالمعالي لا يبلغها إلا أصحاب الهمم العالية.

2.2. الصورة الشمية

إن الصورة الشمية هي «الصورة التي تعتمد على حاسة الشم في المقام الأول »[3]، والشم حاسة من الحواس وسيلتها الأنف، والجهاز العصبي هو من يحكم ويحدد نوع المشموم، «والأراييح مثل الألوان منها حارة، أو لطيفة معتدلة، ومنها رطبة، أو مثيرة، أو ثقيلة، أو سامة، وربما شفي بها المريض، وأنعش البليد، وفرح المكروب »[4]. ويمكن للذاكرة أن تختزن رائحة ما لشخص ما أو حدث ما، وذلك لأن «الأفكار التي نتذكرها ونستجيب لها إنما تفهم على ضوء انفعالات الفرد وعواطفه ووجدانياته ورغباته واتجاهاته»[5]، ولم ترد الصور الشمية للتزيين أو الشرح فحسب، بل كان الهدف منها بناء صوركلية وتجسيد رؤىفنية.

---

(1)السرادق: غطاء يمد فوق صحن الدار.

(2)ابن هانئ، الديوان، ص50.

(3)زيد محمد الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، مكتبة الملك فهد الوطنية للنشر، المدينة المنورة، السعودية، ط1 1425هـ، ص241.

(4)علي شلق، الشم في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1984م، ص5.

(5)سيد محمد الغنيم، الاختبارات الإسقاطية، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، دط، 1975م، ص51.

قال **ابن حمديس:** (الطويل)

وَأَنْتَ ابن حَمْدُونَ الَّذِي كَانَ حَمْدُهُ يُعَبِّرُ عَنْ نَادِيهِ فِي عُرْفِهِ النَّدُّ (1)

استخدم الشاعر حاسة الشم في هذه اللوحة ، ويفوح في كثير من صور ابن حمديس أريج المسك والعنبر، متفننا في إخراجها في كل مرة، فـالطيب يدل على طلعة الممدوح ورغد عيشه، والصورة أخرجت الشاعر من ضيق المعجم إلى فضاء الإيحاء والتخيل، والمعنى تناوله الشعراء قديما.

وقال في ذات المعنى: (الطويل)

جَوَادٌ عَمِيمُ الْجُودِ، بَيْتُ عَطائِهِ لِقَاصِدِهِ بِالنّيلِ طَيَّبَهُ الْقَصْدُ (2)

لقد زيّن الجود بيت الخليفة فصار ذكره عبقا ، وكما كان الطيب رمزا لحياة الترف والدعة، فقد أوحى بحسن الذكر والثناء ، وهي تصورات تستمتع الحواس باستحضارها، والصورة بهذه الدلالة النفسية تكمن في تلك الانطباعات الحسية المسترجعة، ولأن الشعر إبداع تترجمه نفس قلقة، بمقدورها تجسيد المشاعر، والأحاسيس، والأفكار، فإن الخيال ارتكز على التجربة والانفعال والمشاهدة، وبذلك اقترنت الصورة الشمية بأجواء الفرح والبهجة، وهي في هذا المقام قد تطورت من صورة حسية إلى صورة رمزية، فللطيب رمز للعطاء والنوال.

قال **محمد الطبني:** (الكامل)

لَمْ يَجْرِ طِيبُ ذِكْرِهِ فِي مَجْلِسٍ إِلَّا حَسِبْتَ بِهِ الْهَوَاءَ تَعَطَّرَا

مَلَأَ الْعِبَادَ سَنَاؤُهُ وَثَنَاؤُهُ عَدْلاً فَأَكْسَدَ مِسْكَهَا وَالْعَنْبَرَا (3)

استلهم الشاعر المسك والعنبر رائحة لا لونا، لأن اللون مباح، بيد أن الروائح تستنبط وتتمدد، فكلما ذُكر الممدوح بمجلس تعطرت الأجواء، غير أن البيت الثاني به مبالغة،

---

(1)ابن حمديس، الديوان، ص173.

(2)نفسه، 174.

(3)ابن حيان، المقتبس، ص60.

ونسج الشاعر هذه الفكرة بصور متعددة منها السمعية "ذكره" والشمية "تعطرا" والبصرية "سناؤه"، أما المقابلة بين العدل وكساد المسك والعنبر فقد أعطت صورة ممتدة دلاليا، لربطها بين مجموعة أشياء لا علاقة منطقية بينها.

وقال **ابن حمديس:** (الكامل)

بِمُرَخَّمِ السَّاحَاتِ تَحْسَبُ أَنَّهُ فُرِشَ المَهَا [1] وَتَوَشَّحَ الْكَافُورَا

وَمُحَصَّبٍ بِالدُّرِّ تَحْسَبُ تُرْبَهُ مِسْكًا تَضَوَّعَ نَشْرُهُ وَعَبِيرَا [2]

هيصورة تراوحت بين البصر والشم، فلاحت ساحات القصر مزينة بالرخام وموشحة بالدر والكافور، يفوح أريجها مسكا وعبيرا، «وأبيات القصيدة جميعها درر نفيسة على هذه الشاكلة، حتى ليقول المقري بعد إنشاده لها في كتابه "نفح الطيب": "لم أر لهذه القصيدة في لفظها ومعناها من نظير"» [3]. ومثلما كان للصورة البصرية مكانتها في تشكيل مثيرات حسية، كان لا بد من استحضار صفات حسية أخرى منها الشمية التي ارتكز عليها الشاعر، لأن العقل لا ينفذ إلى الطبيعة من خلال النظر فحسب، وإنما يستخدم بقية الحواس لتمثيل فلسفته الصورية الناقلة لأفكاره.

قال **ابن حمديس:** (الكامل)

لِي نَفْحَةُ الْمَحْبُوبِ حِينَ يَشَمُّنِي طِيبًا، وَلَوْنُ الصَّبِّ حِينَ يَرَانِي [4]

منح الشاعر الصورة رؤية شمية وبصرية في آن واحد، وبذلك حقق معادلا لفكرة انبثقت في مخيلته، فأسس علاقة فنية بين تلك الفكرة والصور ة التي كانت قالبا لحمل هذه الفكرة.

---

(1)المها: البلور.

(2)ابن حمديس، الديوان، ص547.

(3)شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي عصر الإمارات: الجزائر، المغرب الأقصى، موريتانيا، السودان، ج1، ص123.

(4)ابن حمديس، الديوان، ص495.

قال **ابن هانئ:** (الطويل)

يَطِيبُ نَسِيمُ الزَّابِ مِنْ طِيبِ ذِكْرِهِ كَمَا فَتَّقَ الْمِسْكَ الذَّكِيَّ مُفَتِّقُهُ

وَيَعْبَقُ ذَاكَ التُّرْبُ مِنْ أَوْجُهِ الدُّجَى كَمَا فَاحَ مِنْ نَشْرِ الْأَحِبَّةِ أَعْبَقُهُ (1)

انتخب الشاعر صورة شمية وأسرف في الوصف معتمدا عليها، وهو بطبيعة الحال يومئ إلى الممدوح، الذي تعطر بذكره نسيم الزاب وألح على فكرته مستعملا "يطيب" "فتّق" "يعبق" "فاح" "المسك"، والمعنىمتداول منذ القدم.

ويقول، أيضا: (الكامل)

وَتَضَوَّعَ الْكَافُورُ مِنْ أَرْدَانِهِمْ عَبَقًا فَظَنُّوهُ عَجَاجاً أشهبا (2)

تجلى تراسل الحواس في هذه اللوحة عندما غدت حاسة الشم مبصرة، فحولت الصورة معطيات مجردة إلى حسية ووضعتها تحت تصرف البصر، نتج عن ذلك صورة لا منطقيةتداخلت فيها الحواس ، فرائحة الكافور المنتشرة في الفضاء تحاكي العجاج الأبيض، وهي صورة تركت أثرا ينمّ عن جهد، وخلق، وإبداع، فبالصورة تتبدل طبيعة الأشياء، وتتغير نظرتنا تجاهها.

قال **ابن هانئ:** (الطويل)

يَطَأُ الْأَرْضَ فَالثَّرَى لُؤْلُؤٌ رَطْـ بٌ وَمَاءُ الثَّرَى مُجَاجَةُ مِسْكِ (3)

كلما وطأ الممدوح الأرض صارت لؤلؤا، وتضوّع ماؤها مسكا ، ومادامت مصادر الصور واحدة، والمشاعر الإنسانية متحدة، فلا شك أن هذه الصور متشابهة، والخواطر متقاربة.

---

(1) ابن هانئ، الديوان، ص226.

(2) نفسه، ص41.

(3)ابن هانئ، الديوان، ص250.

وقال، أيضا: (الكامل)

رُدْنِي لَهُ حَتَّى أَرُدَّ سَلَامَهُ عَبِقاً بِرَيْحَانِ السَّلَامِ مُطَيَّبَا [1]

ردّ التحية صورة سمعية، أما عبق الريحان فصورة شمية، واستخدام هاتين الحاستين أحال إلى حالة شعورية ولحظة انفعالية ربط الشاعر خلالها بين الطبيعة وواقعه النفسي وأحاسيسه الخاصة، لأن الصورة تقوم على وصف التجربة لا التعبير عنها.

وقال، أيضا: (الكامل)

أَرْضاً وَطِئْتُ الدُّرَّ رَضْرَاضاً [2] بِهَا وَالْمِسْكَ تُرْباً وَالرِّيَاضَ جِنَابَا

وَسَمِعْتُ فِيهَا كُلَّ خُطْبَةِ فَيْصَلٍ حَتَّى حَسِبْتُ مُلُوكَهَا أَعْرَابَا

وَرَأَيْتُ أَجْبُلَ أَرْضِهَا مُنْقَادَةً فَحَسِبْتُهَا مَدَّتْ إِلَيْكَ رِقَابَا

وَسَأَلْتُ مَا لِلدَّهْرِ فِيهَا أَشْيَبَا فَإِذَا بِهِ مِنْ هَوْلِ بَأْسِكَ شَابَا [3]

تنام ت الصورة في هذه الأبيات و أفضي بعضها إلى بعض، في سبيل تشكيل صورة كلية اعتمادا على العنصر القصصي، اشتركت فيها جل الحواس " رأيت "، "سمعت"، "المسك"، "الدر"، "أشيبا"، وعبر الشاعر عن تجربته معتمدا على الإدراك في تمثيل هذه التجربة، وإخراجها إلى الظاهر، والملاحظ لهذه الصور يقف على تأثير البيئة البدوية في تفكير ابن هانئ، وهو أسلوب فني طرقه أسلافه، وهذا لا يعني التقليل من أهمية صوره، إنما مقتضيات البحث تتطلب الوصف والتحليل.

وقال: (السريع)

رحُنَ فَحَمَّلْنَ نَسِيمَ الصَّبَا تَضَوُّعَ الْمِسْكِ عَلَى الْفَتْقِ [4]

لما رحلت الظعائن تضوع النسيم من روائحهن الزكية، وعادة ما توصف المرأة المنعمة

---

(1) نفسه، ص45.

(2) االرضراض: الحصى.

(3) ابن هانئ، الديوان، ص52.

(4)ابن هانئ، الديوان، ص228.

المترفة بذلك، «عرفت المرأة العربية أنواعا مختلفة من الطيب منذ العصر الجاهلي »[1]. وهذه الصورة مدت الشاعر بدلالات تعبيريةو اقتفى من خلالها آثار الأولين، دون إعمال واسع للفكر وللخيال.

قال**ابن هانئ:** (الطويل)

مَوَاطِئُ هِنْدٍ فِي ثَرًى مُتَنَفِّسٍ تَضَوَّعَ مِنَ أَرْدَانِهَا وَتَأَرَّجَا [2]

إن ظاهرة تناسل الصور في شعر ابن هانئ بيّنة بسبب انفعاله، وتدفق وجدانه، فحيثما أقامت هند تضوع الثرى مسكا، وهي صور أوح ت بانفعالات نفسية أذكت مشاعر المتلقي.

قال **ابن هانئ:** (الطويل)

تَبَغْدَدَ مِنْهُ الزَّابُ حَتَّى رَأَيْتُهُ يَهُبُّ نَسِيمُ الرَّوْض فِيهِ فَيُسْتَجْفَى [3]

تهدف هذه الصورة إلى تعزيز المعنى الممتد داخل نسيج النص، و تنبئ عن قدرة الشاعر الفنية من خلال توظيف التراث وأحداث التاريخ، ف شما ئل الممدوح ومآثره عطرت الزاب، حتى فاق عبقه نسيم الرياض.

وقال **ابن هانئ**، مادحا: (الطويل)

قِفَا نَتَبَيَّنْ أَيْنَ ذَا الْبَرْقُ مِنْهُمُ وَمِنْ أَيْنَ تَسْرِي الرِّيحُ عَاطِرَةَ النَّشْرِ

لَعَلَّ ثَرَى الْوَادِي الَّذِي كُنْتُ مَرَّةً أَزُورُهُمُ فِيهِ تَضَوَّعَ لِلسَّفْرِ

وَإِلَّا فَذَا وَادٍ يَسِيلُ بِعَنْبَرٍ وَإِلَّا فَمَا تَدْرِي الرِّكَابُ وَلَا نَدْرِي [4]

توسل الشاعر ببعض التعابير التي حركت العبارة وحولتها من رتابة السرد المباشر إلى

---

(1) نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، نشر الجامعة الأردنية، مكتبة الأقصى، عمان، دط،1976م، ص57.

(2) ابن هانئ، الديوان، ص66.

(3) نفسه، ص211.

(4)ابن هانئ، الديوان، ص153.

نوع من التبديلات والصيغ التي تتمدد فيها الانفعالات حين عمد إلى الأمر والنهي والاستفهام وما إلى ذلك من صيغ إنشائية مستعينا أحيانا بتكرار الضمير ليؤكد ما يريد من معنى، ف الريح المعطرة استثارت حاسته الشمية وأهاجت انفعالا ته ، فاستوقف صاحبيه متسائلا عن مصدرها، في صورة بدت فيها حيرته، " أينذا البرق؟ ""ومن أين تسري الريح؟ ""لعل ثرى الوادي "، "وإلا فذا واد"، "وإلا فما تدري الركاب وما ندري"، محاولا تغليب الرؤية الداخلية على الرؤية البصرية ، والشعر لا يطلب إجابة عن تساؤلاته، وفي سبيل ذلك يطرح الاستفهام ويكرره، وما نراه عند ابن هانئ هو تكثيف صوره الفنية، التي تعكس كل ما يحس به من تداخل بين أفكاره وعواطفه، فجاء المشهد متكاملا بعناصره المختلفة حيث المكان بتضاريسه ومعالمه، وعنصر الحركة التي تضج في جوانبه، وما يربط هذه العناصر من أواصر تجعل منها لوحة حيّة آسرة.

3.2 الصورة الذوقية

الصورة الذوقية هي « الصورة التي تعتمد على حاسة الذوق، وأكثر ما نلتقي هذه الصور عند حديث الشعراء عن المرأة أو الخمر، كما في تشبيههم ريق المحبوبة بالعسل»[1]، وغالبا ما تكون نسبية مقارنة بباقي الصور الحسية.

قال **ابن هانئ:** (الكامل)

لَا يَأْكُلُ السِّرْحَانُ شِلْوَ طَعِينِهِمْ مِمَّا عَلَيْهِ مِنَ الْقَنَا الْمُتَكَسِّرِ [2]

في هذا البيت صورة بصرية أكثر منها ذوقية، وكلما ارتبطت المدركات الحسية بجوهر الشعور طبع وجدان الشاعر وتميز عن غيره، ويرى العقاد أن « المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره، فإن كان لا يرجع إلى أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا ووجدانا تعود إليه

---

(1) زيد محمد الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ص238–239.

(2) ابن هانئ، الديوان، ص162.

المحسات. . . فذلك شعر الطبع الحي والحقيقة الجوهرية» [1]، وه و ما تجسّد في هذه الصورة الذوقية.

وقال **بن قاضي ميلة:** (الطويل)

يَطِيبُ أُجَاجُ الْمَاءِ مِنْ نَحْوِ أَرْضِهِ يُجَبَّى وَيَنْدَى رِيحُهُ وَهْوَ حُرْجُفُ [2]

قرن الشاعر الذوق بالشم، والمعنى أن الماء الشديد الملوحة بأرض الخليفة يطيب ويعذب، أما نسيمها فيغدو عليلا نديا، والصور متقابلة في رسمها من حيث التضاد ، «وفي علاقة التضاد بين الكلمة مع الأخرى ينشأ التضاد داخل الصورة الشعرية أي تتكون الصورة من كلمتين متضادتين وهذا التضاد يحمل رؤية الشاعر لواقعه المتناقض والمضطرب» [3]، وهو إغراق في المعنى مقبول لأنه أدى الفكرة بشكل لم يسئ إلى النشاط التخييلي.

وقال **بكر بن حماد:** (الكامل)

وَغَشَّى مَغِيلَةَ بِالسُّيُوفِ مَذَلَّةً وَسَقَى جَرَاوَةَ مِنْ نَقِيعِ الْحَنْظَلِ [4]

إنها صورة بصرية ذوقية، أما البصرية فتحيل إلى كثرة الجيوش التي دخلت مغيلة وجراوة، وعكست الصورة الذوقية مرارة الهزيمة النكراء التي حلت بهاتين المدينتين، فهيكالحنظل مر مذاقهاولا يستطيع الحرّ أن يتجرعها.

وقال **ابن حمديس:** (الطويل)

قَتَلْتُ الْأَمَانِي مِنْ عَلِيٍّ وَلَمْ أَزَلْ مُفَدَّى لَدَيْهِ حَيْثُ يَعْذُبُ لِي الْوِرْدُ [5]

يئس الشاعر من عودة المرثي "عليّ"، ولكنه ما يئس من عطائه، وجاءت الصورة

---

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص446.

(2) ابن خلكان، وفيات الأعيان، ص221.

(3) مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، بيروت1984م، ط71.

(4) محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص74.

(5) ابن حمديس، الديوان، ص174.

الذوقية "المورد العذب " هي الوعاء الذي تضمن هذه الفكرة، فأ ظهرت المعنى الذي ارتضاه الشاعر، آخذة بالذهن إلى مسارب التأويل.

وقال من نفس القصيدة:

وَمُخْتَلِفُ الطَّعْمَيْنِ مِنْ طَبْعِ عَادِلٍ فَطَعْمٌ لَهُ سَمٌّ وَطَعْمٌ لَهُ شَهْدُ (1)

إن الرثاء منح الشاعر والمتلقي معا لذة الوجع المؤدي إلى ثورة الأحاسيس، ويستشف المتأمل انفعال الشاعر المستتر خلف الكلمات المشبعة بالوجدان "السمّ" و"الشهد" حين ارتكز على صور ذوقية جسدت فكرة ذهنية ارتقت إلى مستوى المشاهدة، كان العدول فيها مألوفا.

وقال، واصفا الخمر: (الوافر)

خَالَفَتْ أَفْعَالُهَا أَعْمَارَهَا فَأَتَتْ قُوَّتَهَا بَعْدَ الْهَرَمْ (2)

هي صورة متحركة قوامها الذوق، عكس ت صدى الانفعالات التي اعتملت في نفس الشاعر، الذي استدعىالخمر المعتقة لما تُحدثهفي عقل شاربها من آثار بالغة، والصورة أدت وظيفة دلالية أشارت إلى النفس الإنسانية التي تعتريها الأحزان والهموم، وعكست حدة الصراع بين الداخل والخارج.

إلى قوله:

فَهْيَ مِمَّا أَفْرَطَتْ رِقَّتُهَا تَجِدُ الرّيَّ بِهَا وَهْيَ عَدَمْ (3)

وصف الخمر كان ماثلا في أشعار ابن حمديس، وفي هذا البيت شبّه رقتها بالعدم، بيد أنها تطفئ الظمأ، وهي صورة بواسطتها نفذ الشاعر إلى الواقع متخذا من الخمر متكأ لنقد ذلك الواقع، أما التفنن في وصف الخمر فورد كثيرا في أشعار العرب، كقول **دعبل**

---

(1) نفسه، ص174.

(2) نفسه، ص439.

(3) ابن حمديس، الديوان، ص 440.

الخزاعي[1] في ذات المعنى: (الوافر)

شَرِبْتُ وَصُحْبَتِي يَوْمًا بِغَمْرٍ شَرَاباً كَانَ مِنْ لُطْفٍ هَوَاءَ

وَزَنَّا الْكَأْسَ فَارِغَةً وَمَلْأَى فَكَانَ الْوَزْنُ بَيْنَهُمَا سَوَاءَ [2]

وقال **ابن هانئ** مستحضرا حاسة الذوق: (متقارب)

فَأَشْبَهَكَ الْبَحْرُ إِنْ قِيلَ ذَا غِطَمٌّ وَهَذَا جَوَادٌ خِضَمْ

وَأَخْطَأَكَ الشَّبْهُ إِنْ قِيلَ ذَا أُجَاجٌ وَهَذَا فُرَاتٌ شَبِمْ

إِنْ لَمْ يَكُنْ مَنْهَلاً لِلْوُرُودِ فَلَا خَيْرَ فِي مَوْجِهِ الْمُلْتَطِمْ [3]

الشبه منتزع من البحر ووجه الشبه بين الممدوح والبحر الاتساع والوفرة، غير أن الاختلاف بينهما في ال م ذاق، فالماء الأجاج لا يستساغ ولا يورد، غير أن فضائل الممدوح كلها نفع، وطالما توسل الشعراء بالبحر في تصوير الجود والخير العميم، وفي تصوير الأهوال والمخاطر، وهي صورة ذهنية تفهم من خلال عمليات عقلية لا من خلال الحواس.

وقال أيضا: (الكامل)

مَا الْخَمْرُ إِلَّا مَا تُعَتِّقُهُ النَّوَى أَوْ أُخْتُهَا مِمَّا تُعَتِّقُ بَابِلُ

فَمِزَاجُ كَأْسِ الْبَابِلِيَّةِ أَوْلَقٌ [4] **وَمِزَاجُ تِلْكَ دَمُ الْأَفَاعِي الْقَاتِلُ** [5]

استقطبت مخيلة الشاعر مجموعة من الملامح التي اعتادها الشعراء، فتداعت محاطة بإطار جمالي، « إن ما نسميه صورة هو دائما، مجموعة من الصور، فليس هناك

---

(1) هو دعبل بن علي بن رزين الخزاعي (148–246هـ)، شاعر هجاء أصله من الكوفة، أقام ببغداد، في شعره جودة، كان صديق البحتري.

(2) دعبل الخزاعي، الديوان، شرح وضبط وتقديم ضياء حسين الأعلمي، منشورات مؤسسة منشورات النور للمطبوعات، بيروت، لبنان، دط1997م، ص36.

(3) ابن هانئ، الديوان، ص329–330.

(4) أولق: مس من الجنون.

(5) ابن هانئ، الديوان، ص292.

صور ذرات، كما ليس هناك أفكار ذرات» [1]، فالخمر البابلية المعتقة تترك شاربها مخبولا، أما هجران الأحبة فسم قاتل لا شفاء له، وتتجلى الفكرة بحالة الإحباط التي عبر عنها بقوله: "دم الأفاعي القاتل"، فالسم معادل رمزي للفراق.

وقال أيضا: (الطويل)

فَلَيْسَ لَهُمْ إِلَّا الدِّمَاءَ مَشارِبٌ وَلَيْسَ لَهُمْ إِلَّا النُّفُوسَ مَطَاعِمُ [2]

إن استخدام الشاعر للون دليل على براعته في نسج خيوط صوره، فـالأحمريشي بالثورة والقوة والهأس، غير أن الذوق كانت أشد إيحاء لما جعل الدماء مشارب والنفوس مطاعم، وعلاقة الشاعر بجمهوره تدفعه لتجويد إبداعه، وتسهم في إخراج عواطفه المتأججة، وهذا ما يدفع المبدع إلى وضع ما أسمته نظرية التلقي "بالقارئ الضمني"، الذي يبذل بدوره جهودا كبيرة كي يتوصل إلى المعنى المطلوب، فالشعراء غالبا ما يقدمون أفكارهم موجزة ومبهمة.

وقال**ابن رشيق:** (الطويل)

وَقَائِلَةٍ مَاذَا الشُّحُوبُ وَذَا الضَّنَى فَقُلْتُ لَهَا قَوْلَ الْمَشُوقِ الْمُتَيَّمِ

هَوَاكِ أَتَانِي وَهْوَ ضَيْفٌ أُعِزُّهُ فَأَطْعَمْتُهُ لَحْمِي وَأَسْقَيْتُهُ دَمِي [3]

ذهبت الأبيات إلى تسجيل حوار بين الشاعر وخليلته التي أذهلها شحوبه، فجاء الجواب مشخصا الهوى ضيفا عزيزا، وإكرامه لا يكون إلا من لحم الشاعر ودمه، وعلى هذا المنوال توالت المعاني في هذه الأبيات وجدانية مغرقة في الغنائية، ولأنها تجريدية ففضاؤها تراوح بين الخيال والواقع.

وقال **ابن النحوي:** (المتدارك)

---

(1) كروتشه، بندتو، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر1947م، ص57.

(2) ابن هانئ، الديوان، ص339.

(3) ابن رشيق، الديوان، ص172.

وَاشْرَبْ تَسْنِيمَ [1] مُفَجِّرِهَا لَا مُمْتَزِجاً وَبِمُمْتَزِجِ [2]

اقتباس من قوله تعالى: ﴿**وَمِزَاجُهُ مِن تَسْنِيم** ﴾[3]، والتسنيم: ماء في الجنة يجري فوق الغرف والقصور، وهو رمز ديني اقتنصه خيال الشاعر في هذا السياق، واستخدامه يتعلق أساسا على الإيحاء ومقاربة الحقيقة دون مناقشتها.

وقال **ابن هانئ:** (الكامل)

أَجْرَيْتَ جُودَكَ فِي الزُّلَالِ لِشَارِبٍ وَسَبَكْتَهُ فِي الْعَسْجَدِ [4] الْمَسْبُوكِ [5]

لقد أجبرنا الشاعر على أن نتخيل لجود الممدوح طعما يشبه طعم الماء الزلال، والصورةوهبت القارئ لمسات جمالية سريعة الاختراق لمشاعره، فعندما امتزج الجود بالماء الزلال، وسُبك مع الذهب الخالص، وكلاهما تبتغيه النفس البشرية وتتوق إليه، تراءت صورة ذهنية جذابة أساسها الشحن التخييلي.

قال **ابن هانئ:** (الكامل)

وَحمَاكِ أَغْمَارَ الْمَوَارِدِ إِنَّهُ بِالسَّيْفِ مِنْ مُهَجِ الْعِدَى سَاقِيكِ [6]

صورة ذهنية أساسها الذوق أظهرت براعة ابن هانئ في التقاط ال معاني ذات الأثر النفسي، وذلك لتملكه عنان الانفعال والوصف، فالممدوحنهل من نفوس العدى وأعرض عن الموارد العذبة، وهو انزياح لغوي صور شجاعة الأمير وإقدامه.

وقال أيضا: (الطويل)

---

(1) التسنيم: ماء ينزل من علو.

(2) الغبريني، عنوان الدراية، ص195.

(3) المطففين: الآية 27.

(4) العسجد: الذهب.

(5) ابن هانئ، الديوان، ص254.

(6)ابن هانئ، الديوان، ص253.

لَهُ شِيمَةٌ كَالْأَرِي صَفْوٌ سِجَالُهَا وَمَا السَّمُّ إِلاَّ أَنْ يُقَانَى وَيُمْزَجَا (1)

الأري هو العسل الصافي الذي لم يكدره شيء، أما **السم** فمزيج قاتل من مواد مركبة، لذلك فشيم الأبطال لا تصنّع فيها، بينما دسائس الحاقدين تفوح منها رائحة التآمر والمكيدة، فكما يحتاج من شرب السم إلى ترياق يُبطل مفعوله، تحتاج الدسائس إلى فضحها والتصدي لها، صورة تخطت حدود الحواس وحركت المشاعر والانفعالات النفسية، وأومأت إلى التوحّد بين العالم الخارجي وعالم الشاعر الذاتي.

وقال **ابن حمديس** واصفا: (الكامل)

فَكَأَنَّهَا ظَنَّتْ حَلَاوَةَ مَائِهَا شَهْدًا فَذَاقَتْهُ بِكُلِّ لِسَانِ (2)

وصف الشاعر بركة، والوصف عند ابن حمديس يصدر عن طبع لا تكلف فيه، يتأمل ويستخرج من المعاني أروعها، فتغدو الطبيعة في حركة وزينة وطرب، ازدهر فيها الحس دلالة وبيانا، والمتتبع لشعر هيقف على تداخل الواقع والتراث والوعي الجمعي، وتخفي بين مظاهر الطبيعة أسرار نفسية، تتجلى مرة مصادر لصور الشاعر، وباعثا في أخرى من بواعث شعره.

وقال **ابن هانئ:** (الكامل)

أَجْنِي حَدِيثاً كَانَ أَلْطَفَ مَوْقِعاً عِنْدِي مِنَ الرَّاحِ الشَّمُولِ وَأَعْذَبَا (3)

حاستان شكلتا هذه الصورة هما: السمع والذوق، بإيقاع معنوي كان الصوت فيه عماد الصورة، فجسدت الألفاظ الصوت وفق أنساق دلالية مجازية وحقيقية، أما الفعل "**جنى**" فلوحى بأن الحديث كان مثمرا، والرابط الفني بين الحديث والخمر هو المتعة والأنس.

ومدح**ابن هانئ**الأمير**جعفر بن علي:** (الطويل)

---

(1) نفسه، ص67.

(2) ابن حمديس، الديوان، ص496.

(3) ابن هانئ، الديوان، ص45.

سَقَيْتُ أَعَادِيكَ الذُّعَافَ [1] مُثَمَّلاً كَأَّن حباب الرَّمْلِ مِنْ فِيَّ نَافِثُ [2]

افتخرابن هانئ بشعره مشبها نفسه بأفعى تنفث سمها في شراب الأعادي، إشارة إلى وقع شعره في نفوسهم ، ونلاحظ أن خياله ل م يسرح بعيدا، بل ح ام حول عناصر الطبيعة، فقداستعار ولم يبدع في تفجير المعاني.

وقال **ابن هانئ:** (الرمل)

شَرِبَ السَّمَّ بِنَابَيْهِ فَفِي صَلَوَيْهِ مِنْهُ سُكْرٌ وَمَيَدْ [3]

صورة وصفت المرثي كمن شرب السم، والرثاء الصادق قلما يشوبه التكلف، لأنه يُبنى على شدة الجزع، وما نلحظه في هذه الصورة أن الشاعر تعوزه المعاني العميقة، فهو يرثي صغيرا لا محامد له، غير أنه ابن الأمير.

وقال أيضا: (الكامل)

فُتِقَتْ لَكُمْ رِيحُ الْجِلَادِ بِعَنْبَرِ وَأَمَدَّكُمْ فَلَقُ الصَّبَاحِ الْمُسْفِرِ

وَجَنَيْتُمُ ثَمَرَ الْوَقَائِعِ يَانِعاً بِالنَّصْرِ مِنْ وَرَقِ الْحَدِيدِ الْأَخْضَرِ

وَضَرَبْتُمُ هَامَ الْكُمَاةِ وَرُعْتُمُ بِيضَ الْخُدُورِ بِكُلِّ لَيْثٍ مُخْدِرِ [4]

في هذه الأبيات جملة من الصور الحسية، شكلتها الكلمات والتراكيب التالية: "ريح الجلاد" "فلق الصبح" "الثمر" "الأخضر" "بيض"، ويلمس القارئ من خلالها رؤية عميقة أعطت مشهدا متكاملا، أتقن الخيال التآلف بين عناصره، ورفع من قيمته الفنية.

وقال أيضا: (الكامل)

قَدْ غَصَّ بِالْمَاءِ الْقَرَاحِ وَكَانَ لَوْ يُسْقَى الْمُثَمَّلُ [5] عِنْدَكُمْ لَمْ يَغْصَصِ [6]

---

(1) الذعاف: السم.

(2) ابن هانئ، الديوان، ص64.

(3) نفسه، ص127.

(4)ابن هانئ، الديوان، ص161.

(5) المثمل: السم المنقع.

(6) ابن هانئ، الديوان، ص183.

هي صورة ذوقية أعلت من شأن الممدوح وأشادت بكريم نواله، وفي ذلك تجسي د قرب معنى الجود، وابن هانئ يلجأ أحيانا إلى المبالغة والتهويل في مدحه، ويشيع في شعره حماسه وتعصبه المذهبي.

4.2 الصورة اللمسية

الصورة اللمسية هي، «صورة حسية تقوم على استشعار حاسة اللمس، كالخشونة والنعومة والثقل والصلابة، والليونة والحرارة والبرودة. . . وغير ذلك مما له علاقة باللمس»[1]، فللمس مهمة في إدراك الأشياء.

قال **ابن حمديس:** (الطويل)

وَحَلَّ الرَّدَى مِنْ كَفَّيْهِ عَقْدَ رَايَةٍ وَمِنْ كَفِّ مَيْمُونٍ لَهَا جُدِّد الْعَقْدُ [2]

عرضت الأبيات صورة فكرية للموت وللحياة، فيشخص المنية التي حلت عقد الراية من الميت وعقدتها لميمون، وهي صورة وحدت بين عاطفتين.

وقال، أيضا: (الخفيف)

أَفَلَا يُتَّقَى تَغَيُّرُ حَالٍ فَيَدُ الدَّهْرِ فِي بِنَاءٍ وَهَدْمِ [3]

إنها صورة إيحائية تماهت مع غرض الرثاء، فللدهر يتقلب ويمارس سلوكا بشريا يتمثل في البناء والهدم، وهذ ه المعاني كانت بيّنة في شعر الرثاء والزهد والحكمة خاصة، فالمعاناة نفسية لها بعد زمني، والصراع بين الطرفين أزلي يفضي إلى نهايته الحتمية.

وقال، أيضا: (الخفيف)

فَأَضَاقَتْ يَدَاكِ مِنْ صَدَقَاتٍ كَانَ يُحْيَا بِهُنَّ مَيِّتُ عُدْمِ [4]

---

(1) نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ط1، 1979م، ص67.

(2) ابن حمديس، الديوان، ص174.

(3)ابن حمديس، الديوان، ص478.

(4) نفسه، ص480.

أنبأت هذه الصورة الذهنية عن زوال الصدقات التي كانت تجزلها المتوفاة على المحتاجين، والقصيدة تضمنت وحدة عضوية بموضوعها العام وجوّها النفسي الموحد حرّكت الوجدان وأضفت عليه شعورا عاما جوهره الصراع بين الشاعر والمؤثرات.

أما **بكر بن حماد** فقال: (الطويل)

وَأَيْدِي الْمَنَايَا كُلَّ يَوْمٍ وَلَيْلَةٍ إِذَا فَتَقَتْ لَا يُسْتَطَاعُ رُتُوقُهَا (1)

هي صورة لمسية شكلتها عناصر حركية متمثلة في " الفتق"و"الرتوق"، أثّرت فيالنفس لما استعار الشاعر للمنايا أياد تقبض الأرواح، وتهدم اللذات، و قد مارست سحرها وفاعليتها على المتلقي، والأبيات مجتمعة أوحت بجو مأساوي مليء بالتوتر النفسي، استحوذت عليه المرارة والحزن.

قال **ابن هانئ:** (الكامل)

قَدْ قَلَّدَتْكِ يَدُ الْأَمِيرِ أَعِنَّةً لِتَخَايَلِي وَشَكَائِماً لِتَلُوكِي (2)

الخطاب موجه للخيل التي خاضت الحروب، فيد الأمير هي التي قلدتها الأعنة والشكائم، والمقام هنا مقام مدح، أما أدوات الشاعر في رسم هذه الحركات، فهي اللفظة والفعل، وعلى هذا الأساس يكون «البناء التصويري متكئا على لقطة حركية ترسم حالة نفسية تتدفق دراميتها بالبث الوجداني الذي يشجب أمامه أي أداء بياني معروف أمام نضارة وحيوية الحركة الذاهلة» [3]. وتشيع في مدائح ابن هانئ قيم الإقدام والشجاعة والجرأة والكرم، وهي في عمومها قيم تمجد الحس الأخلاقي السائد.

---

(1) محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص79.

(2) ابن هانئ، الديوان، ص253.

(3) رجاء عيد، تذوق النص الأدبي – جماليات الأداء الفني– دار قطري بن الفجاءة، الدوحة، 1394هـ، ط1، ص87.

وقال، أيضا: (المتقارب)

فَصِلُّكَ يُرْقَي وَلَا يَسْتَجِيبْ وَنارُكَ تُذْكَى وَلَا تُصْطَلَى (1)

المعنى أن بأس الشاعر نازل بأعدائه لا محالة، فسمّه لا ترياق له، وناره لا مجير منها، والصورة في هذا البيت تنهض على حاستي "الذوق" و"اللمس"، وهي تقرب المعنى العقلي وتوضحه بالقياس.

ومدح **يحي بن علي:** (الطويل)

كَأَّن يَداً شَقَّتْ خِلَالَ غُيُومِهِ جُيوباً أَوْ اجْتَابَتْ قِبَاءً مُفَرَّجَا (2)

الغيوم التي يتخللها البياضبدت كخروق بقباء منصوب، والصورة تفي بغرضها بعد أن يقاربها المتلقي بتجاربه النفسية الذاتية، فتلهمه متعة نفسية ولذة جمالية غير مألوفة يعجز الواقع عن توفيرها له.

وقال **ابن هانئ**، أيضا: (السريع)

أطفأت عَنِّي زَمَنِي بَعْدَمَا أُوقِفْتُ مِنْ جَمْرٍ عَلَى حَرْقِ

وَكُنْتُ كَالشَّيْءِ اللَّقِي مَا لَهُ غَيْرُ يَدِ الأيام مِنْ مُلْقِ (3)

قرّب الشاعرصورة ذهنية بأخرى حسية، ويتجه الظن في مثل هذا الموقف إلى بؤس وفقر الشاعر قبل وروده على الأمير، وقد كان موفقا إلى حد ما حين جعل الزمن عدوه اللدود، مستعيرا للأيام يدا فاتكة، وذلكبتطويع الألفاظ لتوليد المعاني والصور.

وقال، أيضا: (الرمل)

ضَمَّ هَذَا نَحْرَ ذَا فَاعْتَنَقَا فِي ثَرَى الْمَلْحُودِ شِبْلٌ وَأَسَدْ (4)

ارتكزت الحسية على بنية فعلية تخييلية لمّا ضم القبر الأب والابن، وتشبيههما بالشبل

---

(1) ابن هانئ، الديوان، ص31.

(2) نفسه، ص65.

(3)ابن هانئ، الديوان، ص224.

(4) نفسه، ص125.

والأسد أحال إلى شجاعتهما. أما الضم والعناق في هذا المشهد فلأضفى على الصورة حميمية أذكت العواطف، وحركت الشعور.

إلى قوله:

تِلْكَ أَوْ وَحْشِيَّةٌ أُدْمَانَةٌ أَنْبَتَتْ أَنْقَاءُ رَمْلٍ وَعَقَدْ

تَنْفُضُ الضَّالَ بِتَيْمَاءَ وَلَا تَأْلَفُ الْخَلْصَاءَ مِنْ ذَاتِ الْجَرَدْ

تَتَقَرَّى جَانِباً مِنْ عَانِكٍ بَارِدِ الْفَيْءِ إِذَا الْفَيْءُ بَرَدْ

وَهْيَ فِي ظِلِّ أَرَاكٍ مَائِدٍ تَرْتَدِي الْمَرْدَ إِذَا ذَابَ الْوَمَدْ

وَهْيَ تَعْطُوهُ عَلَى خَوْفٍ كَمَا مَدَّ رَقَّاءٌ إِلَى الْأَرْقَمِ يَدْ

يَقَعُ الطَّلُّ عَلَيْهَا مِثْلَمَا قَطَعَتْ عَذْرَاءُ عِقْداً فَانْسَرَدْ

وَبِعَيْنَيْهَا غرِيرٌ وَسِنٌ وُسِّدَتْ أَظْلَافُهُ مِسْكاً ثَأَدْ (1)

توالتالصور غنية بالمواد الحسية "تنفض" "ترتدي" "مدّ" "يقع" "وسدّت"، فالموت يأتي على الجميع ولو نجا أحد منهلنجت الغزالة التي نشأت في الجبال الوعرة بعيدة عن الأخطار، مستظلةبشجرة الأراكتمد عنقها إلى ثمارها حذرة كما يمد الرقاء يده إلى الحية، وهي تحرس صغيرا يغالبه النعاس يمد أظلافه في الثرى المبلل، ورغم حذرها الشديد فقد نالها الموت. فمن شأن هذه الصور إثارة انفعال المتلقي، لأن الموت من أهم مشكلات الوجود الإنساني، وهو «الحقيقة الوحيدة التي لا يرقى إليها الشك، إلا أنه في الوقت نفسه السر الوحيد الذي هيهات للعقل البشري أن يتمكن يوما من إماطة اللثام عنه» (2). وقدأدرك الشاعرذلك، غير أن الأجل القادم يبعث التوتر في النفوس «فالموت إمكانية معلقة إنه لا بد أن يقع يوما ما، هذا يقيني لا سبيل إلى الشك فيه، ولكنني من ناحية أخرى في جهل مطلق فيما يتعلق بالزمان الذي يقع فيه» (3)، ولذلك

---

(1) نفسه، ص126.

(2) زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، القاهرة، ط2، 1962م، ص115.

(3) عبد الرحمن بدوي، الموت والعبقرية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1962م، ص6.

كلما تذكر المرء الموت شعربضعفه وقلة حيلته.

وقال **ابن هانئ**، أيضا: (الكامل)

رَاحُوا وَقَدْ نَضَجَت جوانِحُهُمُ فِيهَا قُلُوبَهُمُ وَمَا شَعَرُوا

وَحَنَوْا عَلَى جَمْرٍ ضُلُوعَهُمُ فَكَأَنَّمَا أَنْفَاسُهُمُ شَرَرُ (1)

الصورة رثائية تصف حزن القوم وتوقّد عواطفهم ، حتى صارت أنفاسهم كالشرر المتطاير، ولطالما عبر الشعراء عن الحزن بالنار المتقدة داخل الجوانح، وهي معادل موضوعي للحزن الشديد.

5.2 الصورة السمعية

الصورة السمعية هي «التي يعتمد إدراكها على حاسة السمع بإبراز الأصوات المتنوعة في الصورة، وتباين مستوى موجاتها، وكثافة ترددها، إذ لا يتعدى بعضها الهمس، بينما يصل بعضها الآخر إلى درجة الصياح» (2)، وهي تضم كل ما يدرك بواسطة حاسة السمع، والسمع يحتل جانبا قويا لا يقل أهمية عن حاسة البصر في مد الذهن بالصور والأخيلة.

قال **ابن حمديس**: (الوافر)

وَاشْكِلِ الْأَوْتَارَ عَنْ نَغْمَتِهَا لَا تَسُوغُ الْخَمْرُ إِلَّا بِالنَّغَمْ

وَمُدَامٍ قَدُمَتْ فَهْيَ إِذَا سُئِلَتْ تَخْبُرُ عَنْ عَادِ إِرَمْ (3)

نهضت الصورة على السمع "نغمتها" "تخبر"، والذوق "المدام" "تسوغ" في مجلس لهو جمع بين الطرب و معاقرة الخمر، حين رأى الشاعر أن المجلس لا يكتمل إلا بالحاستين معا، فاللذة عنده تكمن في الطرب وفي الخمر، تعبيرا عن تأزم حالته

---

(1) ابن هانئ، الديوان، ص169.

(2) لطيفة برهم، مفاهيم الصورة الشعرية في النقد العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، إشراف جابر عصفور، جامعة القاهرة، مصر،1996م، ص162.

(3) ابن حمديس، الديوان، ص439.

النفسية، فهو الذي عاش مدة غير وجيزة بالأندلس حيث المغريات التي كان يؤمها كغيره من الشباب، وعند استقراء أشعاره وجدت أن الخمر وما يتعلق بها من مشتقات ومعان وردت بشكل لافت.

وقال، أيضا: (الكامل)

قُسُّ الطُّيُورِ الْخَاشِعَاتِ بَلَاغَةً وَفَصَاحَةً مِنْ مَنْطِقٍ وَبَيَانِ

فَإِذَا أُتِيحَ لَهَا الْكَلَامُ تَكَلَّمَتْ بِخَرِيرِ مَاءٍ دَائِمِ الْهَمَلَانِ (1)

تأسست اللغة الشعرية لهذه الأبيات على خصوبة فنية حققها الحذف، فالمعاني حملتها أصوات محدودة، ومنها نشأت تراكيب ارتقت إلى درجة الكثافة، فقوله قس الطيور: إشارة إلى المثل العربي: " **أخطب من قُسّ** " مصورا طائر مميز الصوت، أما في البيت الثاني فقد استعار للنافورة لسانا تنطق به دلالة على خرير مائها، وجمعت حاسة السمع بين أطراف الصورة في هذا المشهد.

وقال، أيضا: (الكامل)

وَضَرَاغِمٌ سَكَنَتْ عَرِينَ رِئَاسَةٍ تَرَكَتْ خَرِيرَ الْمَاءِ فِيهِ زَئِيرَا (2)

لقد رفع المجاز المعاني في هذا البيت إلى مستوى فني رفيع، فللبركة محاطة بأسود يخرج من أفواهها ماء يحاكي خريره الزئيرا، واستطاع الشاعر توظيف السمع والبصر بالمقدار الذي حقق للنص شاعريته، وابن حمديس صاحب تفوّق في الوصف معترف به من قبل النقاد.

إلى قوله:

خُرْسٌ تُعَدُّ مِنَ الْفِصَاحِ فَإِنْ شَدَتْ جَعَلْت تُغَرِّدُ بِالْمِيَاهِ صَفِيرَا (3)

جمع الشاعر بين النقيضين "الخرس" و"الفصاح"، وجاء التقابل بين هذين العنصرين

---

(1) نفسه، ص496.

(2)ابن حمديس، الديوان، ص547.

(3) نفسه، ص548.

مبرزا أوجه التماثل من خلال الصوت، فالصورة بآلياتها البلاغية والمجازية تجلت أكثر في الوصف الشعري حين استثار الشاعر خياله مجسدا الجماد.

وقال **ابن هانئ:** (الكامل)

وَتضُجّ أَيْسَارٌ وَيَصْدَحُ شَارِبٌ وَتَرِنُّ سُمَّارٌ وَيَهْدِرُ جَامِلُ (1)

اعتمد الشاعر على مقدرته اللغوية، فجاءت صورهالسمعية مجلجلة، والمعنى أن جيش الأمير مهاب، فالذبائح والضجيج والسّمار والجلبة دليل على أن هذا الجيش عرمرم لا يخشى غوائل الأعداء.

إلى قوله:

تَمْكُو (2) عَلَيْهِ فَرَائِصٌ وَتَرَائِبٌ وَتَرِنُّ فِيهِ سَوَاجِعٌ وَثَوَاكِلُ (3)

بعد المعركة علت أصوات الطيور الجارحة وعويل الثكالى ونواح الحمام، « ومن الطبيعي أن شعر البكاء أو النواح في صوت الحمام له صوره الخاصة، وله ألفاظه الخاصة، وله صوره التي تؤكد اتجاه الحزن والبكاء في صوت الحمام، وله ألفاظه أو معجمه الخاص الذي يشكل الشاعر فيه لوحاته التي يرسمها لبكاء الحمام» (4)، وذلك كناية عن كثرة القتلى، وهي صورة سمعية تبعث الأسى في النفوس المكلومة.

وقال **ابن قاضي ميلة:** (البسيط)

جَاءَتْ بِعُودٍ يُنَاغِيهَا وَيُسْعِدُهَا أُنْظُرْ بَدَائِعَ مَا يَأْتِي بِهِ الشَّجَرُ

غَنَّتْ عَلَيْهِ ضُرُوبُ الطَّيْرِ سَاجِعَةً حِيناً فَلَمَّا ذَوَى غَنَّى بِهِ الْبَشَرُ (5)

إن محور الصورة السمعية في هذه الأبيات هو الآلة الموسيقية المسماة بالعود،

---

(1) ابن هانئ، الديوان، ص293.

(2) تمكو: تصفّر.

(3) ابن هانئ، الديوان، ص299.

(4) علي إبراهيم أبو زيد، الحمام في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة1ط1996م، ص89.

(5) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي عصر الدول والإمارات، ص184.

فبالعزف على أوتاره يُطرب السامعون، ومن قبل كان غصنا يافعا غنت الأطيار على أفنانه، والصورة فيها طرب وأنس.

قال **محمد الطبني:** (الوافر)

وَقَالُوا: هَجَاكَ فَقُلْتُ كَلْبٌ عَوَى جَهْلاً إِلَى لَيْثِ الْعَرِينِ (1)

أوحتهذه الصورة بغضب الشاعر وانفعاله الشديد ، فراح مشبها بالصوت الإنساني والحيواني مما أعطى تلوينا للصورة، ومضمون البيت، أن الشاعر بلغه هجاء أحد الحاقدين، فشبهه بالكلب الذي عوى عند عرين الأسد، وقد خدم التشبيه الغرض.

وقال **ابن هانئ:** (الكامل)

فَإِذَا سَمِعْتَ عَلَى البِعَادِ زَئِيرَهُ فَاذْهَبْ فَقَدْ طَرَقَ الْهِزَبْرُ الْبَاسِلُ (2)

تفر الأعداء من صوت الأمير كما تفر الوحوش من زئير الأسد، ولفظة الزئير توحي بصوت صاخب مريع، وقد استأثرت الظواهر الطبيعية في ديوان ابن هانئ بنصيب وافر حيث شغلت إحساسه وخياله، فأبدع في استقصاء جمالها وسحرها.

وقال، مادحا: (الكامل)

الشِّعْرُ مَا زُرَّتْ (3) عَلَيْكَ جُيُوبُهُ مِنْ كُلِّ مَوْشِيِّ الْبَدِيعِ مَحُوكِ

وَالْفَتْكُ فَتْكٌ فِي صَمِيمِ الْمَالِ لَا مَا حَدَّثُوا عَنْ عُرْوَةَ الصُّعْلُوكِ (4)

وظف الشاعر ثقافته في هذه الصورة، فالشعر –كما يراه– ما مُدح به الأمير، بينما المقدام من سخا بماله، لا ما قيل عن الشاعر الصعلوك عروة بن الورد.

وقال، أيضا: (الطويل)

---

(1) الحميدي، جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، الدار المصرية للتأليف والنشر، 1966م، ص47.

(2) ابن هانئ، الديوان، ص295.

(3) زرّت: جمعت.

(4) ابن هانئ، الديوان، ص254.

تَخَافُ زَئِيرَ اللَّيْثِ يَقْدُمُ نَثْرَةً وَبَرْبَرَ فِي الظَّلْمَاءِ يَنْسِفُهَا نَسْفَا (1)

البيت من مقطوعة وصفية للنجوم التي تخبو بقدوم الفجر، كأن أسدا زمجر في الظلماء فتطايرت، ليحل الفجر مكانها، وجاء استخدام الشاعر لدلالات الكواكب والنجوم الجمالية موفقا، والصورة ترصد البعدين الصوتي والحركي لحظة انبلاج الصبح.

وقال **ابن رشيق:** (الطويل)

فَوَ اللهِ مَا طَوَّلْتُ بِاللُّؤْمِ فِيكُمُ لِسَاناً وَلَا عَرَّضْتُ لِلذَّمِ مَسْمَعَا (2)

لقد فجّر الثنائي السمع والبصر دلالات إبداعية لدى المتلقي، لما أعرض الشاعر عن أقوال الأعداءوصان لسانه عن الخوض في الأعراض، والصورة في هذا البيت انبثقت عن المفارقة بين حاستي السمع والبصر.

وقال **ابن هانئ:** (الخفيف)

إِنَّ لَفْظاً تَلُوكُهُ (3) لَشَبِيهٌ بِكَ فِي مَنْظَرِ الْجَفَاءِ الْجَلِيفِ

كَاذِبُ الزَّعْمِ مُسْتَحِيلُ الْمَعَانِي فَاسِدُ النَّظْمِ فَاسِدُ التَّأْلِيفِ (4)

الشاعر يقف في دائرة الهجاء، وقد أورد صورة حسية منفّرة، وأوفت الأفعال التي وظفها "تلوكه" "الجفاء" "كاذب" "مستحيل" "فاسد" بالمعنى المنشود، ويستشف الباحث اعتماد الشعراء الواسع على الصور التشبيهية مجاراة للحركة النقدية التي كانت سائدة.

وقال، أيضا: (السريع)

إِذَا غُرَيْرِيٌّ رَغَا لَمْ تُلَمْ أَغْرِبَةُ الْبَيْنِ عَلَى النَّعْقِ (5)

هي صورة سمعية جسدتألم الفراق، فلا فرق ساعة الرحيل بين رغاء الجمل ونعيق

---

(1) نفسه، ص208.

(2) ابن رشيق، الديوان، ص103.

(3) تلوكه: مجازا، تجتره.

(4) ابن هانئ، الديوان، ص215.

(5) نفسه، ص229.

الغربـلن التي تستجلب الهم والحزن، وقديما قالوا: " **وما غراب البين إلا ناقة أو جمل** "، فالهيئة التي أثارتها الصورة السمعية معبرة وموحية بآن، غير أن مفهومها عقلي يحدث بالتناسب وبالقياس بين عنصرين أولهما ظاهري وثانيهما باطني، لأن الفن ليس سوى «خلق للصورة التي ترمز إلى المشاعر الإنسانية المتلاحمة، إنه اتحاد النفس الداخلية بمظاهر الكون، والطبيعة الخارجية» [1]، وبذلك تكون القيمة الكبرى للصورة، في أنها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة.

وقال **ابن قاضي ميلة:** (الوافر)

لَقَدْ عَرَضَ الْحَمَامُ لَنَا بِلَحْنٍ إِذَا صَغَى لَهُ رَكْبٌ تَلَاحَى [2]

زَهَا قَلْبُ الْخَلِّي فَقَالَ: غنّي وَبَرَّحَ بِالشَّجِيِّ فَقَالَ: نَاحَا [3]

إنها فكرة ذهنية قابلها الشاعر بصورة سمعية ، وتطلّب هذا منه إعمالا للعقل وللخيال، فهديل الحمام رأته النفوس الشجية نوحا وتماهت معه ، في حين كانت طربا لدى النفوس الخلية، والمعنى مستوحى من قولهم: "**ويل الشجي من الخلي**"، وبالإيحاء استطاع أن ينقل الأثر النفسي إلى المتلقي، وعلى الشاعر «أن ينقل ألفاظا من مجال حسي معين إلى مجال آخر، إذا كان في هذا النقل ما يعينه على هدفه وهو نقل الأثر النفسي إلى الغير»[4]. وبذلك تفجّر الصورة في أعماق الإنسان الإحساس الذي يواكب الحالة النفسية.

قال **ابن رشيق:** (الخفيف)

الْغُرُ فِي فَمِ ذَاكَ الصَّارِخِ النَّاعِي وَلَا أُجِيبَتْ بِخَيْرٍ دَعْوَةُ الدَّاعِي

---

(1) الرباعي عبد القادر، في تشكيل الخطاب النقدي، مقاربات منهجية معاصرة، المكتبة الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997م، ص164.

(2) تلاحى: تلاحى الرجلان إذا تشاتم.

(3) اليوسي، زهر الأكم في الأمثال والحكم، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1981م، ج1، ص43.

(4) محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، دار النهضة، القاهرة، مصر، دط، 1960م، ص33.

فَقَدْ نَعى مِلْءَ أَفْوَاهٍ وَأَفْئِدَةٍ وَقَدْ نَعَى مِلْءَ أَبْصَارٍ وَأَسْمَاعِ

أَمَا لَئِنْ صَحَّ مَا جَاءَ الْبَرِيدُ بِهِ لَيَكْثُرَنَّ مِنَ الْبَاكِينَ أَشْيَاعِي

يَاُ شْوَم طَائِرِ أَخْبَارٍ مُبَرِّحَةٍ يَطِيرُ قَلْبِي لَهَا مِنْ بَيْنِ أَضْلَاعِي (1)

تعاونت في رسم هذه الصورة كثير من الحواس، أنلوت عند المتلقي المعاني الفكرية، والأخلاقية، والعاطفية، وجاء التعبير عن الألم في هذا المشهد مسموعا، وما الشعر في حقيقة أمره إلا جملة من الكلمات تهدف إلى تحريك المشاعر والانفعالات التي من شأنها أن تفضي إلى أفعال توجه سلوك المتلقي، وكذلك تبدو « الصلة وثيقة بين الصورة من الناحية الاجتماعية، وحياة الشاعر وظروف مجتمعه ونظرة الشاعر الخاصة إلى كثير من المواقف والزوايا حتى كادت الصورة– في بعض الأحيان – تؤدي وظيفة الوثيقة التي تحكي حياة صاحبها» (2). وهو ما تضمنته هذه الأبيات الرثائية لأحد الفضلاء، غير أن الشاعر لم يعرّج فيها على الحكمة والتأمل، والمألوف أن الرثاء لا يخلو –غالبا– من أبيات حكمية.

وقال، أيضا: (الكامل)

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكِ فِي السَّفِينَةِ وَالرَّدَى مُتَوَقَّعٌ بِتَلَاطُمِ الْأَمْوَاجِ

وَالْجَوُّ يَهْطِلُ وَالرِّياحُ عَوَاصِفٌ وَاللَّيْلُ مُسْوَدُّ الذَّوَائِبِ دَاجٍ

وَعَلَى السَّوَاحِلِ لِلْأَعَادِي غَارَةٌ يُتَوَقَّعُونَ لِغَارَةٍ وَهِيَاجِ

وَعَلَتْ لِأَصْحَابِ السَّفِينَةِ ضَجَّةٌ وَأَنَا وَذِكْرُكِ فِي أَلَذِّ تَنَاجِ (3)

واكب إيقاع الأبيات حركة الألفاظ "الردى" "تلاطم" "يهطل" "عواصف" "مسود" "داج" "غارة" "هياج""علت" "ضجة"، و أحال على كوامن نفس الشاعر المتوترة. أما التصوير بالمظاهر الطبيعية المضطربة فدليل على قلقه و شوقه وحيرته، والأبيات تنم عن لوحة

---

(1) ابن رشيق، الديوان، ص106–107.

(2) علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، ص414.

(3) ابن رشيق، الديوان، ص48–49.

طبيعية بديعة حقا، فسفينة تشرف على الهلاك بسبب أمواج المتلاطمة، ومطر غزير، ورياح عاصفة، في ليل حالك الظلمة، وبالسواحل أعداء متأهبون للإغارة على الركاب، وفي المقابل يغرق الشاعر في التأمل ومناجاةطيف خليلته "ألذ تناج" ، ولا يبالي بالأخطار المحدقة، وهي صورة تثير –بحق –الانفعالات والأحاسيس نسج خيوطها السمع والبصر.

وقال **ابن هانئ:** (السريع)

وَنَبَّهَ الْإِصْبَاحَ مِنْ نَوْمِهِ شَدْوُ حَمَامِ الْأَيْكَةِ الْوُرْقِ (1)

لقد استثار السمع والبصر دلالات رمزية للحمام وللصباح، فالحمام رمز للسلام والصباح رمز للإشراق وللبياض ، والعرب تمدح بالبياض نساءها ورجالها « تعد الصفات اللونية من الرموز الشائعة. . . ، ولا سيما اللون الأبيض الذي يكثر استعماله، فهو يرمز بالبياض إلى العفة والشرف والنقاء» [2]، والإيحاء بعث في النفس مناخا نفسيا وفكريا مستقرا جعل المتلقي يمعن في القصيدة.

وقال **ابن حمديس:** (الخفيف)

كَمْ رَأَيْنَاَ وَكَمْ سَمِعْنَا اَلمَنَايَا غَيْرَ أَنَّ اَلْهَوَى يُصِمُّ وَيُعْمِي (3)

هذا البيت من مقطوعة رثائية يُرى فيها الموت ويُسمع، وتعد ثنائية الحياة والموت من أهم المعاني التي تعاهدها الشعراء في قصائدهم، وعكسوا من خلالها هاجس الخلود الذي طالما شغل العقل البشري، فالموت حق والخلود مستحيل، غير أن النفس يعز عليها الفراق فتبكي حسرة وألما.

وقوله من ذات القصيدة:

---

(1) ابن هانئ، الديوان، ص228.

(2) محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط1، 1988م، ص57.

(3) ابن حمديس، الديوان، ص478.

وَالرَّزَايَا فِي وَعْظِهُنَّ الْبَرايَا فِي الْأَحَايِينِ نَاطِقَاتٌ كَبُكْمِ [1]

فلسفالشاعر الموت والحياة ور أى أن المنايا في صمتهن واعظات، فشخص الموت وصوره على نحو إنسان حكيم واعظ.

وقال **ابن هانئ:** (الكامل)

وَتَلَقَّتِ الرُّكْبَانَ سَمْعِي بِالَّذِي سَمِعَ الزَّمَانُ أَقَلَّهُ فَتَعَجَّبَا [2]

تفنن ابن هانئ في عرض معانيه وصوره متأثرا بالذوق العام السائد، ونقل السامع إلى عالم من الرؤى رحب يهديه خياله، فغاية الشعر ليست إبراز الحقيقة، بل هي اللذة والإمتاع، «لأن تسمية الشيء حذف لثلاثة أرباع لذة الشعر» [3]، وقد شخص الشاعر الزمن وجعله يحس ويدرك ويتعجب، غير أن الشاعر سمع ما لم يسمع الزمان به، ووردت مدائح ابن هانئ طويلة إلى متوسطة الحجم، ومعانيه جزلة، وألفاظه بعيدة عن الابتذال، وبهذا يكون قد سلك طريقة الشعراء في المدح والتزم بها، « وسبيل الشاعر – إذا مدح ملكا– أن يسلك طريقة الإيضاح والإشادة بذكره للممدوح، وأن يجعل معانيه جزلة، وألفاظه نقية، غير مبتذلة سوقية، ويجتنب –مع ذلك – التقصير والتجاوز والتطويل، فإن للملك سآمة وضجرا» [4]، وقد تمثل الشاعر قيم المدح المتوارثة، من شجاعة وكرم وإقدام. . .

حتى قوله:

لَسْتُ الْخَطِيبَ الْمُسْهَبَ الْأَعْلَى إِذَا مَا لم أَكُنْ فِيكَ الْخَطِيبَ الْمُسْهَبَا

لَوْ كُنْتَ حَيْثُ تَرَى لِسَانِي نَاطِقاً لَرَأَيْتَ شِقْشِقَةً [5] وَقَرْماً مُصْعَبَا [1]

---

(1) نفسه، ص478.

(2) ابن هانئ، الديوان، ص46.

(3) درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، مكتبة نهضة مصر، دط، 1958م، ص102.

(4) ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 128.

(5) الشقشقة: الفصيح.

توزع الفخر قصائد الشعراء تمجيدا وانتصارا للبطولات، فهو لا يملك إلا لسانه وقوافيه فبهما يعلو، وإذا تأملنا هذه الصورة السمعية التي رسمها الشاعر أدركنا أثر الخطابة والشعر عندهم، وعرفنا مكانة الشاعر في قومه، غير أن موضوعات الفخر قد تكتفي ببيت واحد أو تستغرق عدة أبيات.

وقال، أيضا: (الكامل)

قُلْتُمْ فَأُصْمِتَ نَاطِقٌ وَصَمَتُّمُ فَبَلغْتُمُ الْإِطْنَابَا وَالْإِسْهَابَا (2)

آثر الشاعر من خلال هذهالصورة الإيحائية أن ينوّهبفصاحة ممدوحيه، فإن تكلموا أنصت الناس، وإن سكتوا فهِم الغير مرادهم.

وقال، أيضا: (الطويل)

تَسِيرُ الْقَوَافِي الْمُذَهَّبَاتِ أَحُوكُهَا فَتَمْضِي وَإِنْ كَانَتْ عَلَى مَجْدِكُمُ وَقْفَا

مِنَ الْلَّاءِ تَغْدُو وَهي فِي السِّلْمِ مَرْكَبِي وَلَوْ كَانَتِ الْهَيْجَاءُ قَدَّمْتُهَا صَفَّا

يَمَانِيَّةٌ في نَجْرِهَا أَزْدِيَّةٌ أُفَصِّلُهَا نَظْماً وَأُحْكِمُهَا رَصْفَا

صَرَفْتُ عِنَانَ الشِّعْرِ إِلَّا إِلَيْكُمُ وَفِيكُمُ فَإِنِّي مَاسْتَطَعْتُ لَكُمْ صَرْفَا

وَمَا كُنْتُ مَدَّاحاً وَلَكِنْ مُفَوَّهاً يُلَبِّي إِذَا نَادَى وَيَكْفِي إِذَا اسْتَكْفَى (3)

لقد كانت الحياة ذات صلة خاصة باللغة وبلاغتها، ولا يكون الرجل «في نظرهم كاملا ما لم يبلغ من لسانه الغاية، وكان من يبلغ بلغته نثرا أو نظما منزلة رفيعة من الخطابة أو الشعر، تبلغ به لغته منزلة أرفع بين قومه وأبناء عشيرته» (4)، لذلك افتخر الشاعر بنسبه وبفصاحته، مشبها القوافي التي ينظمها بالخيول التي تروح وتغدو في السلم والحرب، والحقيقة «أن ما يحفظ للصورة الشعرية رمزيتها، ويهب العمل الشعري حياة

---

(1) ابن هانئ، الديوان، ص46.

(2)ابن هانئ، الديوان، ص53.

(3) نفسه، ص212.

(4) مازن المبارك، الموجز في تاريخ البلاغة، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان2ط2002م، ص23.

عبر العصور تتحقق استمراريتها في قرارات جديدة تعيد إبداعه عملا معاصرا إنسانيا، هو ذلك الارتباط عينه بالتراث الثقافي والحضاري» [1]، ونفى عن نفسه التكسب بالمدح، وإنما بشعره أنزل الناس منازلهم، واستطاع أن يرسم صورة جلية بتأثير منافذ الأداء السمعي.

وقال، أيضا: (الطويل)

أَصِيخُوا ، فَمَا هَذَا الَّذِي أَنَا سَامِعُ بِرَعْدٍ وَلَكِنْ قَعقَعَ [2] الْحَلَقُ السَّرْدُ [3]

صورة سمعية أنذرت القوم بأن ما يسمعون ليس دوي رعد، بل قعقعة سلاح الأعداء، وتوظيف الفعل "أصيخوا" ورد للتمييز بين الرعد وقعقعة السلاح.

وقال، أيضا: (الرمل)

وَاسْتَحَالَ الزَّأْرُ إِرْنَاناً كَمَا رَجَّعَ الْبَاكِي عَلَى الْأَيْكِ الْغَرِد [4]

لقد تداخلت دلالات الأصوات وتحوّل الزئير إلى صوت حزين، واستحضر الشاعر بكاء الشجي الذي تماهى مع صوت الطائر الغريد. وعلى هذا الأساس فإن « النص عالم مفتوح النهاية بحيث يمكن للمؤول أن يكتشف ما لا يحصى من الترابطات» [5]، وبهذا فإن التفكيكيين في استخدامهم لمصطلح التناص جعلو ا النص الأدبي نسقا لا نهائيا، لأنه من ناحية تتجلى فيه آثار نصوص سابقة، ومن ناحية أخرى يتشكل وفق توقعات القارئ المحمّل هو الآخر بنصوص أخرى قرأها.

وقال، أيضا: (الطويل)

وَلِلَّهِ مَا هَاجَتْ حَمَامَةَ أَيْكَةٍ إِذَا أَعْلَنَتْ شَجْواً أُسِرَّ لَهَا دَمْعُ

---

(1) ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992م، ص119.

(2) قعقع: صوت السلاح ونحوه.

(3) ابن هانئ، الديوان، ص105

(4) نفسه، ص123.

(5) أمبرتو إكو، التأويل والتأويل المفرط، تر: ناصر الحلواني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 1996م، ص66.

تَدَاعَتْ هَدِيلاً فِي ثِيَابِ حِدَادِهَا فَخُفِّضَ فَرْعٌ وَاسْتَقَلَّ بِهَا فَرْعُ

وَلَمْ أَدْرِ إِذْ بَثَّتْ حَنِيناً مُرَتَّلاً أَشَدْوٌ عَلَى غُصْنِ الْأَرَاكَةِ أَمْ سَجْعُ (1)

تخفيمظاهر الطبيعةأسرارا تمد الشاعر بصورفنية، وأحيانا تكون الباعث لشعره، فهديل الحمامة بكاء للمحزون وشدو للخليّ، وهذا المعنى تداوله شعراء كثر بعد **ابن هانئ كأبي العلاء المعري(363– 449هـ)**في قوله: (الخفيف)

أَبَكَتْ تِلْكُمُ الْحَمَامَةُ أَمْغَنْـــ نَـتْ عَلَى فَرْعِ غُصْنِهَا الْمَيَّادِ

لقد أثر ابن هانئ في المتلقي بمعانيه البريئة، وصوره البديعة فرضت علينا «نوعا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به»(2). وظلت الطبيعة محركا للعواطف، لأنها كما عرّفها الجماليون «قسم من العالم قادر أن يحرك في الإنسان إحساسه الفني» (3)، وكان السمع والبصر ظهيرين في إخراج هذه اللوحة.

قال **ابن رشيق**، هاجيا: (البسيط)

مِمَّا يُزَهِّدُنِي فَي أَرْضِ أَنْدَلُسٍ سَمَاعُ مُقْتَدِرٍ فِيهَا وَمُعْتَضِدِ

أَلْقَابُ مَمْلَكَةٍ فِي غَيْرِ مَوْضِعِهَا كَالْهِرِّ يَحْكِي انْتِفَاخاً صَوْلَةَ الْأَسَدِ (4)

هجا الشاعر في هذين البيتين حكام الأندلس، وهزأ من ألقابهم التي تخالف أفعالهم، موظفا صورة سمعية عضدها بصورة بصرية هزلية.

3. الصورة اللونية

إن دلالات الألوان في العربية عميقة الجذور، فألفاظ الألوان لها أهمية في علم

---

(1) ابن هانئ، الديوان، ص188.

(2) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص328.

(3) عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979م، ص163.

(4) محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، ص59.

الدلالة من أجل المقارنات اللغوية وتحديدها بأسلوب موضوعي ، وهي تمثل ملمحا جماليا في الشعر العربي، « وقد اكتسبت الألوان وألفاظها إلى جانب دلالتها الحقيقية دلالات اجتماعية ونفسية جديدة نتيجة ترسبات طويلة، أو ارتباطات بظواهر كونية، أو أحداث مادية، أو نتيجة لما يملكه اللون ذاته من قدرات تأثيرية، وما يحمله من إيحاءات معينة تؤثر على انفعالات الإنسان وعواطفه» [1]. وللون والضوء تاريخ طويل «يبدأ ببداية الإنسان وعالمه المرئي الواسع حيث لعبا لديه إلى جانب الشعائر دورهما الحسي الهام في التنبيه والتأثير، ثم تطورا بتطور حياته الذهنية والعاطفية وبتطور ثقافته وحضارته»[2]، وقد آثر بعض الشعراء ألوانا بعينها دون غيرها.

قال **ابن حمديس**، واصفا: (الكامل)

مِنْ كُلِّ وَاقِعَةٍ تَرَى مِنْقَارَهَا مَاءً كَسِلْسَالِ اللُّجَيْنِ نَمِيرَا

وكَأَنَّمَا فِي كُلِّ غُصْنٍ فِضَّةٌ لَانَتْ فَأُرْسِلَ خَيْطُهَا مَجْرُورَا

وَتُرِيكَ فِي الصِّهْرِيجِ مَوْقِعَ قَطْرِهَا فَوْقَ الزَّبَرْجَدِ لُؤْلُؤًا مَنْثُورَا

ضَحِكَتْ مَحَاسِنُهُ إِلَيْكَ كَأَنَّمَا جُعِلَتْ لَهَا زُهْرُ النُّجُومِ ثُغُورَا

وَمُصَفَّحِ الْأَبْوَابِ تِبْرًا نَظَّرُوا بِالنَّقْشِ بَيْنَ شُكُولِهِ تَنْظِيرَا [3]

استدعى الشاعر الألوان في سياق الوصف، فجاءت جزءا هاما في تشكيل صور ه الفنية، واللون الغالب هو الأبيض، واللوحة في مجملها باهرة مشرقة "اللجين" "فضة" "الزبرجد" "ضحكت" "النجوم" "تبر" "لؤلؤ"، وقد تمكن الشاعر من التوحيد بين الكلمة واللون مكونا حيزه الشعري بخياله الخلاق.

حتى قوله:

وَبَدِيعَةِ الثَّمَرَاتِ تَعْبُرُ نَحْوَهَا عَيْنَايَ بَحْرَ عَجَائِبٍ مَسْجُورَا

---

(1) عمر، أحمد مختار، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997م، ص199.

(2) نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص176.

(3) ابن حمديس، الديوان، ص548.

شَجَرِيَّةٍ ذَهِبَّيةٍ نَزَعَتْ إِلَى سِحْرٍ يُؤَثِّرُ في النُّهَى تأثيرا (1)

رسم الشاعر لوحته بزرقة البحر وباللون الذهبي الذي ترك في نفسه تأثيرا فاق تأثير السحر، ودراسة هذه الألوان في هذا السياق تحيلنا على مكامن الجمال وخوافيه، لأن دلالة اللون تتغير تبعا للأثر النفسي.

إلى قوله:

وتخالها، والشمس تجلو لونها نارا وألسنها اللواحس نورا (2)

أشار الشاعر إلى انعكاسأشعة الشمس علىتماثيل الأسود، فغدت حمراء كاللهب، أما الماء الذي يتدفق من أفواهها فيشبه النور.

وقال، أيضا: (الخفيف)

بِيضٌ أَيَّامُهَا وَسُودٌ لَيَالِيـ هَا كَشُهْبٍ تَكِرُّ فِي إِثْرِ دُهْمِ (3)

هذا البيت من قصيدة رثائية شبه الشاعر فيه الأيام والليالي بالخيول الشهباء التي تكر خلف خيول دهماء، مستعملا اللونين الأبيض والأسود لما يحملانه من دلالات في التراث الشعبي، ولعل الجمع بين المتضادين "الأبيض" و"الأسود "أبرز المعنى وقرّب الفكرة.

وقال، أيضا: (الطويل)

وَقَدْ نَدَبَتْكَ الْبِيضُ وَالسُّمْرُ فِي الْوَغَى وَعَدَّدَكَ التَّأْبِيدُ وَالْحَسَبُ الْعِدُّ (4)

لقد بكت الخيول االفارس الذي ألفته في ميادين الوغى، وناحت عليه المكارم، والملاحظ أن الشاعر أكثر من ذكر اللون الأبيض في لوحاتهالوصفية والرثائية.

ومنها قوله:

---

(1) نفسه، ص546.

(2)ابن حمديس، الديوان، ص547.

(3) نفسه، ص477.

(4) نفسه، ص173.

كَأنَّ نُضَارًا [1] ذَائِباً عَمَّ جِسْمَهَا وَإِنْ رَامَ حُسْناً في العُيُونِ لَهُ حَمْدُ [2]

زيّن اللون الأصفر الصورة ، والأصفرلون متعدد الدلالات ، وفي هذ ا المشهد ا رتبط بالموت، فبدا الجسم كأنه طُلي بماء الذهب.

أما **أحمد بن فتح الخراز** فقال، واصفا: (الكامل)

قَبَّحَ الْإِلَهُ اللَّهْوَ إِلَّا قَيْنَةً بَصِرِّيَةً فِي حُمْرَةٍ وَبَيَاضِ

الْخَمْرُ فِي لَحَظَاتِهَا وَالْوَرْدُ فِي وُجْنَاتِهَا وَالْكَشْحُ غَيْرُ مُفَاضِ [3]

البياض من أكثر الألوان مجيئا في وصف المرأة، والمزج بينه وبين الحمرة يعطي لونا ورديا متوهجا، واستقراء المشهد في هذه المقطوعة ي حيل إلى صورة غزلية وشحتها الألوان.

قال **جعفر الكتامي**، واصفا: (الطويل)

وَيَوْمٍ كَأَنَّ الْغَيْمَ تَحْتَ سَمائِه حَكَى مُقْلَتِي سَحاً وَلَمْ يَحْكِنِي ضَنَا

كَأَّن الْغَوادِي بِالْمَثَانِي نَضَحْنَهُ وَأَلْبَسْنَهُ ثَوْبًا مَن الْخَزِّ أَدْكَنَا [4]

اعتمد الشاعر على التشبيه بين انهمار المطر وانسكاب دموعه، وجاء باللون الأسود لأن السواد دليل حزن وكآبة، وقد بلغ وصف الطبيعة وتوظيف ظواهرها عند شعراء هذه الحقبة شأوا عظيما، وكانت الألوان مبعثالإثارة قرائحهم.

قال**ابن هانئ**، مادحا: (الكامل)

فَالنَّظْرَةُ الْخَزْرَاءِ تَحْتَ اللَّامةِ الـ بَيْضَاءِ تَحْتَ الرَّايَةِ الْحَمْرَاءِ [5]

تآلفت دلالات اللون في هذا الخطاب الشعري رموزا ومعاني، فالدرع البيضاء والراية

---

(1) نضارا: ذهبا.

(2) ابن حمديس، الديوان ص175.

(3) البكري، المسالك والممالك، القسم الخاص بإفريقية والمغرب، ص88.

(4) ابن الأبار البلنسي، الحلة السيراء، ج1، ص35.

(5) ابن هانئ، الديوان ص19.

الحمراء منحت الرؤية حدة وعمقا، وحمّلت العبارة صورا أكثر قدرة على بعث الانفعال والتأثير. علما أن استخدام اللون «لا يأتي لوظيفة زخرفية جمالية محضة، بل لهدف نفسي يثير التجربة والمعنى، ويقيم بناء الرمز»[1]، وذكر هذين اللونين يدور في مجمله حول المدح وما إليه.

وقال، راثيا: (المتقارب)

يُضِيءُ عَلَيْهِمْ سَنَا الْأَكْرَمِينَ إِذَا مَا الْحَدِيدُ عَلَيْهِمْ دَجَا [2]

بهاء الأميرين أجلي ظلام المعركة، واستحضار اللون الأسود « يثير الحزن والتشاؤم والخوف من المجهول، لأنه قد يرتبط بأشياء منفرة، في الطبيعة دون سائر الألوان، فهو مرتبط بالليل، والظلام»[3]، وعادة لا يرد بكثرة في المدح والغزل، غير أنه في هذا البيت جاء مقابلا للون الأبيض، فبضدها تتميز الأشياء.

وقال، واصفا: (الكامل)

قَدْ أَطْفَأُوا بِالدُّهْمِ مِنْهَا فَجْرَهُمْ فَتَكَوَّرَتْ شَمْسُ النَّهَارِ تَغَضُّبَا

وَاسْتَأْنَفُوا بِشِيَاتِهَا فَجْرًا فَلَوْ عَقَدُوا نَوَاصِيهَا أَعَادُوا الْغَيْهَبَا [4]

هي صورة بصرية تموج بالحركة، فعند خروج الخيل الدهم فجرا تحول النور إلى ظلام، وبابياض غررها عاد الليل فجرا، وهي من الصياغات الجميلة حين استعاض الشاعر ببياض غرر الخيل عن انبلاج الفجر، ولا بد من الإشارة بأن دلالات الألوان متغيرة بتغير المؤثرات الوجدانية، وهذا يوضح عدم ثبات كثير من الأحكام الصادرة عن دلالتها.

إلى قوله:

---

(1) يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة1ط1995م، ص63.

(2) ابن هانئ، الديوان، ص31.

(3) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر، القاهرة، مصر، ط2، 1997م، ص200.

(4) ابن هانئ، الديوان، ص41.

لَبِسُوا الصِّقَالَ عَلَى الْخُدُودِ مُفَضَّضًا وَالسَّابِرِيَّ عَلَى الْمَنَاكِبِ مُذَهَّبَا (1)

التصوير في هذه اللوحة جاء باللونيين "الفضّي" و"المذهّب" وكلاهما يرمز إلى التوهج والإشراق والسرور.

إلى قوله:

قَطَرَتْ غَلَائِلُهُمْ (2) **دَماً وَخُدُودُهُمْ خَجَلاً فَرَاحُوا بِالْجَمَالِ مُخَضَّبَا** (3)

لقد أكثر الشعراء من استخدام اللون الأحمررمز القدرة والحركة والحياة، وأما عاطفيا فهو لون التفاؤل والحب والشباب، وصورة الفرسان المخضبة ثيابهم بالدم دليلعلى ضراوة المعركة، أما الخدود المحمرة خجلا فتومئإلى حيا ئهم، والتصوير بالأحمر في تقاطع حاد بين الحرب والحب ينم عن براعة الشاعر وتمكنه من أدواته الفنية، حين جمع بين الضدين في صورة بعثت الحيوية في سياق غلفته الغرابة والدهشة، والتقي فيه الواقع مع المتخيل.

حتى قوله:

خَالَسْتُهُ نَظَراً وَكَانَ مُوَرَّداً فَاحْمَرَّ حَتَّى كَادَ أَنْ يَتَلَهَّبَا

هَذا طِرَازٌ مَا الْعُيُونُ كَتَبْنَهُ لَكِنَّهُ قَبْلَ الْعُيُونِ تَكَتَّبَا

أُنْظُرْ إِلَيْهِ كَأَنَّهُ مُتَنَصِّلٌ بِجُفُونِهِ وَلَقَدْ يَكُونُ الْمُذْنِبَا

وَكَأَنَّ صَفْحَةَ خَدِّهِ وَعِذَارَهُ تُفَّاحَةٌ رُمِيَتْ لِتَقْتُلَ عَقْرَبَا (4)

اتكأ الشاعر على حاسة البصر ومزج ألوانا عديدة وشّى بها صورهر ابطا الصلة بينها وبين نفسيته في سياق غزلي، ويعد الخيال القوة المكونة للصورة، بوصفه قدرة عقلية

---

(1) نفسه، ص42.

(2) الغلائل: شعار يلبس تحت الثوب للبدن خاصة.

(3) ابن هانئ، الديوان، ص42.

(4) نفسه، ص41-42.

«تحيل الكثرة إلى التوحد» [1]، وملكة ذهنية تخلق نسيجا بين المدركات الحسية والمعنوية.

إلى قوله:

وَدَنَتْ إِلَيْهِ الشَّمْسُ حَتَّىُ زوحِمَتْ وَاخْضَرَّ مِنْهُ الْأُف ق حَتَّى أَعْشَبَا [2]

إن اللون الأخضر هو لون الطبيعة الزاهية والخصب والنماء، وهو لون الربيع والتجدد والأمل، فباستقراء مشهد اخضرار الأفق ودنو الشمس الذهبية من الأمير يسهل على الباحث أن ينفذ إلى نفس الشاعر ويتتبع خلجاتها، وابن هانئ بارع في رصد الألوان المبثوثة في الطبيعة، وفي نسج لوحاته الفنية منها.

وقال، أيضا: (الكامل)

فِيهَا قُلُوبُ الْعَاشِقِينَ تَخَالُهَا عَنَماً [3] بِأَيْدِي الْبِيضِ وَالْعُنَّابَا [4]

شبه الشاعر قلوب العاشقين بالعذارى البيض الحسان وهن يحملن أغصان العنم والعنّابا، وقد استماله هذا اللون وشدّ عواطفه.

وقال، أيضا: (الطويل)

كَأَنَّ الْهَزِيعَ الْأَبْنُوسِيَّ لَوْنُهُ سَرى بِالنَّسِيجِ الْخُسْرُوَانِّي مُلْتَفَّا

كَأَنَّ ظَلَامَ اللَّيْلِ إِذَا مَالَ مَيْلَةً صَرِيعُ مُدَامٍ بَاتَ يَشْرَبُها صِرْفَا

كَأَنَّ عَمُودَ الْفَجْرِ خَاقَانُ [5] عَسْكَرٍ مِنَ التُّرْكِ نَادَى بِالنَّجَاشِيِّ فَاسْتَخْفَى

كَأَنَّ لِوَاءَ الشَّمْسِ غُرَّةُ جَعْفَرٍ رَأَى الْقِرْنَ فَازْدَادَتْ طَلَاقَتُهُ ضِعْفَا

وَقَدْ جَاشَتِ الدَّأْمَاءُ بِيضاً صَوَارِمَا وَمَارِنَةً سُمْراً وَفَضْفَاضَةً زَغْفَا [6]

---

(1) كولردج، محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1998م، ص59.

(2) ابن هانئ، الديوان، ص46.

(3) العنم: شجر لين الأغصان، يشبه بنان الجواري.

(4) ابن هانئ، الديوان، ص49.

(5) خاقان: اسم لكل ملك من ملوك الترك.

(6) ابن هانئ، الديوان، ص209.

اهتم الشعراء القدماء بالحديث عن الزمن في قصائدهم لرسم العلاقة بينهما، والزمن في الشعر خاص ونسبي وذاتي ونفسي، « إن وعينا للزمن كجزء من الخلفية الغامضة للخبرة أو كما يدخل في نسيج الحياة الإنسانية والبحث عن معناه، إذن، لا يحصل إلا ضمن نطاق عالم الخبرة هذا، أو ضمن نطاق حياة إنسانية تعتبر حصيلة هذه الخبرات» [1]، وقد جاء الليل في شعر ابن هانئ حالة شعورية استغرق بها أيما استغراق، ثم عرج بعدها على النور عاكسا البعد النفسي، وأوحى ذلك بثنائية العواطف لديه "الظلام" "الليل" "الشمس" "بيضا" "سمرا". أما التشخيص فبعث الحياة والحركة في هذه الأبيات، فالليل سرى ملتفا، والظلام كالثمل، وعمود الفجر كأنه قائد تركي في بهائه يلاحق حبشيا. . .

وقال: (الكامل)

بِنْتُمْ فَلَوْلَا أَنْ أُغَيِّرَ لِمَّتِي عَبَثاً وَأَلْقَاكُمْ عَلَيَّ غِضَابَا

لَخَضَبْتُ شَيْباً فِي عِذَارِي كَاذِباً وَمَحَوْتُ مَحْوَ النِّقْسِ [2] عَنْهُ الشَّبَابَا [3]

قد يشيب رأس الإنسان لكثرة المصائب، والشيب طارئ غير مرحب به، و للبياض في هذا المقام دلالة نفسية تشي بأفول الحياة، ونذير يسعى بين يدي الموت «فالسواد الذي يدل في معناه المباشر على القتامة والكآبة والتشاؤم يحمل هنا بعدا إيجابيا، والبياض الذي يدل على الشيخوخة والكهولة والقضاء والتناهي يحمل دلالة سلبية» [4]. وفي لحظة يأس تحول الشيب من ظاهرة لونية إلى طاقة شعورية مشحونة بدلالات عديدة. حتى قوله:

وَخَضَبْتُ مُسوَدَّ الْحِدَادِ عَلَيْكُمُ لَوْ أَنَّنِي أَجِدُ الْبَيَاضَ خِضَابَا [5]

---

(1) هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزوق، مراجعة العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، دط، 1972م، ص100.

(2) النقس: المداد

(3) ابن هانئ، الديوان، ص49.

(4) براونة فالتر، الوجودية في الجاهلية، مجلة المعرفة السورية، العدد الرابع، السنة الثانية، دمشق، سوريا، 1963م، ص160.

(5) ابن هانئ، الديوان، ص50.

ظل الأسود لون حزن وحداد، والتخضيب بالبياض يزيل هذه الأحزان، وتوظيف الفعل "خضّب" يدل على وعي الشاعر الحسي بحقيقة اللون الذي يتحدث عنه، فالسواد نتج عن نفس منكسرة خلفها الموت، غير أن استعمال اللون الأبيض له ما يبرره على مستوى الوعي واللاوعي في جوّ من الأحزان، فلمعانه يعطي إحساسا بالراحة والهناء. إلى أن يقول:

فَلَتَأْخُذَنَّ مِنَ الزَّمَانِ حَمَامَةً وَلَتَدْفَعَنَّ إِلَى الزَّمَانِ غُرَابَا (1)

لقد أفرط ابن هانئ في استخدام اللونين الأبيض والأسود، فالغراب يرمز للتشاؤم بينما الحمامة ترمز للسلام، إنها حال قلقة يعيشها الشاعر كشفت عنها تحولاته في استخدام دلالات الألوان.

وقال مخاطبا جعفر بن علي: (الكامل)

وَثَلَاثَةٌ لَمْ تَجْتَمِعْ فِي مَجْلِسٍ إِلَّا لِمِثْلِكَ وَالْأَدِيبُ أَرِيبُ

الْوَرْدُ فِي رَامِشْنَةٍ مِنْ نَرْجِسٍ وَالْيَاسَمِينُ وَكُلُّهُنَّ غَرِيبُ

فَاحْمَرَّ ذَا وَاصْفَرَّ ذَا وَابْيَضَّ ذَا فَبَدَتْ دَلَائِلُ أَمْرُهُنَّ عَجِيبُ

فَكَأَنَّ هَذَا عَاشِقٌ وَكَأَنَّ ذَا كَ مُعَشَّقٌ وكَأَنَّ ذَاكَ رَقِيبُ (2)

استدعى الشاعر كثيرا من مواد البيئة، ولعب التخييل دوره في تكثيف الدلالة مستعينا بثلاثة ألوان هي "الأحمر" و"الأصفر" و"الأبيض"، فالأحمر يثير البهجة والجمال، أما الأصفر فلون دافئ يدل على التألق والحيوية، والبياض يوحي بالاطمئنان والصفاء والسكينة، وقراءة التشكيلات اللونية التي قدمها الشاعر تنم عن سعادته وحبوره، وأما التشخيص فقد أخرج المتلقي من دائرة العقل إلى الإحساس، فباتت المعاني تدرك عن طريق الحواس.

وقال واصفا سيفه **لليحي بن علي:** (البسيط)

---

(1)ابن هانئ، الديوان، ص50.

(2) نفسه، ص58.

وَأَبْيَضٍ كَلِسَانِ الْبَرْقِ مُخْتَرِطٍ مِنْ دُونِ حَقِّ مُعِزِّ الدِّينِ إِصْلِيتِ

مَنِيَّةٌ لَيْسَ تَبْغِي غَيْرَ طَالِبِهَا وَكَوْكَبٌ لَيْسَ يَبْغِي غَيْرَ عِفْرِيتِ (1)

لقد تلونت هذه الصور بمشاعر نفسية، فاختلط الرمز الديني بالخيال والإثارة، فيتشبيه السيف بلسان البرق، ووجه الشبه يكمن في سرع تيهما ولمعانهما، وقد استحث الكوامن بالمؤثرات مشكلا بخياله ما ليس كائنا، وجاء باللون الأبيض الجلّي كما يجلّي السيف الحقّ، وأما إشارته إلى الكوكب الذي يترصّد العفاريت، فهو معنى مقتبسمن قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاء الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ وَجَعَلْنَاهَا رُجُومًا لِّلشَّيَاطِينِ وَأَعْتَدْنَا لَهُمْ عَذَابَ السَّعِيرِ﴾[2].

ومدح**جعفر بن علي**، بقوله: (الطويل)

تَبَسَّمَتِ الْأَيَّامُ عَنْهُ ضَوَاحِكاً كَمَا ابْتَسَمَتْ حُوٌّ [3] الرِّيَاضِ الدَّمَائِثُ [4]

وَسَدَّ ثُغُورَ الْمُلْكِ بَعْدَ انْثِلَامِهَا وَقَدْ أَظْلَمَتْ تِلْكَ الْخُطُوبُ الْكَوَارِثُ (5)

إنها صورة نابضة بالحيوية ذات فاعلية مارست إغراءها على المتلقي، فبعدما أظلمت الخطوب تبسمت الأيام، وأسهم التشبيه المتمثل في "الرياض" و"الثغور" في اكتمال جمال الممدوح وساير موضوع القصيدة من خلال حاستي البصر والشم "تبسمت""أظلمت"و"الرياض الدمائث" مفضيا إلى حركة "سد ثغور الملك"، وكلّ ذلك تحت سلطة الألوان.

وقال، مادحا: (الطويل)

نَظَمْتُ رَقِيقَ الشِّعْرِ فِيكَ وَجَزْلَهُ كَأَنِّي بِالْمَرْجَانِ وَالدُّرِّ عَابِثُ (6)

---

(1)ابن هانئ، الديوان، ص59.

(2) الملك: 05.

(3) الحوّ: سواد إلى خضرة.

(4) الدمائث: ما سهل ولان.

(5) ابن هانئ، الديوان، ص 62.

(6)ابن هانئ، الديوان ، ص64.

استثمر الشاعر الفعل "نظم" ليهب الصورة طاقة حركية، وبحدسه صاغ أفكارا ورؤى وإحساسات تولدت عنها دلالات وإيحاءات، فنظمه للشعر هيّن كنظم حبات الدر والمرجان في العقد، وشعره يأخذبالعقول كما تسحر ألوان اللآلئ الأبصار.

وقال، أيضا: (الطويل)

سَرَيْنَا وُفُودَ الشُّكْرِ مِنْ كُلِّ تِلْعَةٍ (1) **إِذَا مَا وَزَعْنَا اللَّيْلَ بِاسْمِكَ أُسْرِجَا** (2)

صور الشاعر الوفود التي سرت مهنئة، وبذكرهمللخليفة يضيء الليل المدلهم، وقد حقق الفعلان "سرينا" و"أسرجا" دفقة شعورية ممتدة، فللسفر ليلا ووعثاء الطريق لم تثن الوفود عن القدوم، لأن جود الخليفة يستحق التضحية.

حتى قوله:

فَلَمْ تَرَ إِلاَّ بَارِقاً مُتَأَلِّقاً تَخَلَّلَهَا أَوْ كَوْكَباً متأججا (3)

الصور البصرية أكثر شيوعا في شعر ابن هانئ، و هي تبسط سلطانها على بقية الصور الحسية، مادتها في هذا المشهد "رأى"، فحين لمع البرق انحسر الظلام، والحركة تُظهر الهموم التيتسكن وجدان الشاعر، فيجاهد لدفعها بذاك البارق أو بذلك الكوكب.

إلى قوله:

تَأَلَّقَ فِي أَوْضَاحِهِ وَحُجُولِهِ فَلَمْ تَرَ عَيْنِي مَنْظَرًا كَانَ أَبْهَجَا (4)

لقد أعلى اللون الأبيض من عملية الرؤية ومنحها حدة، والممدوح غالبا ما يوصف بالبياض المتمثل في أخلاقه وسلوكه وأياديه البيضاء.

وقال، راثيا: (الكامل)

أَقْسَمْتُ لَا يَبْقَى صَبَاحُ غَدٍ مُتَبَلِّجٌ، وَأَحَمُّ مُعْتَكِرُ

---

(1)تلعة: جمع تلاع وهي بطون الأودية.

(2)ابن هانئ، الديوان، ص67.

(3)نفسه، ص67.

(4) نفسه، ص67.

تَفْنَى النُّجُومُ الزُّهْرُ، طَالِعَةً وَالنَّيِّرَانِ: الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ

وَلَئِنْ تَبَدَّتْ فِي مَطَالِعِهَا مَنْظُومَةً، فَلَسَوْفَ تَنْتَثِرُ

وَلَئِنْ سَرَى الْفَلَكُ الْمُدَارُ بِهَا فَلَسَوْفَ يُسْلِمُهَا وَيَنْفَطِرُ (1)

القصيدة رثائية استدعى الشاعر خلالها أفعالا وأوصافا عمقت الحزن، منها: "أحم" "معتكر" "تفنى" "تنتثر" "ينفطر" سع يا إلى تحقيق توازن بين عواطفه من خلال اللجوء إلى الطبيعة فما أصابها يصيب الإنسان، فالنور الذي يضيء الكون يتحول إلى عتمة، كذلك أيام الفرح تعقبها الأحزان والمآسي.

قال **القلعي الأصم**[2]: (الطويل)

تُرَى فَاضَ شُؤْبُوبٌ مِنَ الْوَدْقِ سَاجِمُ وَأَوْمَضَ مَشْبُوبٌ مِنَ الْبَرْقِ جَاحِمُ

وَمَاذَا النَّدَى وَالْوَقْتُ بِالصَّيْفِ حَائِمُ وَمَاذَا السَّنَا وَالْجَوُّ بِاللَّيْلِ فَاحِمُ

وَمَا هَذِهِ مُزْنٌ وَمَا ذِي بَوَارِقٌ وَلَكِنَّهَا أَيْمَانُكُمْ وَالصَّوَارِمُ (3)

تحكي الأبيات صراعا بين الشاعر ونفسه، وقد عبر عن هـ بالاستفهام الذي افتتح به قصيدته، وه ي صرخة مدوية صدرت من أعماقه، فتساءل متعجبا إن كان ما رآه مطرا وبردا، أم لمعان برق، وهل يتنزل الندى صيفا؟ أويعقل أن يكون الليل المدلهم ممزوجا بالضياء؟ ثم أدرك أنها صور كاذبة، بل هي سواعد الممدوحين وسيوفهم.

قال **ابن هانئ**، متغزلا: (الكامل)

وَالْفَجْرُ مِنْ تِلْكَ الْمُلَاءَةِ سَاحِبٌ وَاللَّيْلُ فِي مُنْقَدِّ تِلْكَ الْأَقْمُصِ

قَدْ بَاتَ يَمْطُلُنِي سَنًا حَتَّى إِذَا عَجِلَ الصَّبَاحُ بِهِ فَلَمْ يَتَرَبَّصِ

أَلْقَى مُؤَلَّفَةَ النُّجُومِ قَلَائِدَا مِنْ كُلِّ إِكْلِيلٍ عَلَيْهِ مُفَصَّصِ (4)

---

(1)ابن هانئ، الديوان ، ص168.

(2)هو أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن زكريا القلعي الأصم (ق6)، من قلعة بني حماد، أقام بالإسكندرية زمانا ثم رجع إلى المغرب وسار إليه راجلا إلى أن وصل إلى طرابلس الغرب فنزل بها على بني الأشقر ومدحهم وأحسنوا صلته، ثم انقطعت أخباره بعد ذلك. كان الأصم جيد الشعر، لكنه كان فقيرا بائسا.

(3) محمد بن رمضان شاوش والغوثي حمدان، موسوعة إرشاد الحائر، ص111.

(4)ابن هانئ، الديوان، ص180.

التفّت الفتاة البيضاءبملاءة سوداء ليلا ، وإذا باغتها الصباح ألقت قلائدها مذعورة، وهي أبيات ازدهر فيها الحس دلالة وبيانا، وبدت الحركةأكثر وضوحا مع "ساحب" و"لم يتربص" و"ألقى مؤلفة النجوم"، وقد استوعب الشاعر الإرث الثقافي، واستلهم صور سابقيه من نجوم وكواكب وليل ونهار وأعاد نظمها.

وقال، أيضا: (الطويل)

وَأَبْيَضَ مَحْجُوبٍ السّادِقِ وَاضِحٍ كَبَدْرِ الدُّجَى لِلْبَرْقِ مِنْ بِشْرِهِ لَمْعُ [1]

تشبيه الممدوح بالبدر معنى لا ابتكار فيه، غير أنه يحاكي البرق إذاابتسم، لأن البرق أكثر لمعانا وأسرع أفولا من بقية الكوكب، وقد جاء اللون الأبيض بدلالاته موافقا للمشهد.

وقال **أبو حبيب المسيلي**[2]: (البسيط)

يَبْيَضُّ مِنْ هَوْلِهَا رَأْسُ الْوَلِيدِ أَسًى وَيَغْتَدِي أَسْوَداً فِي ضَرْعِهِ اللَّبَنُ [3]

أبدع خيال الشاعر عوالم خاصة قادرة على قلب القوانين والقناعات، فغدا اللون الأبيض مريبا مزعجا، واسوّد ما كان البياض صفة ملازمة له، وتصرف الشاعر في حقائق اجتماعية وسرقها في أثواب مستنكرة، لينقل لمتلقيه إحساسا ما.

وقال **عبد الكريم النهشلي**: (البسيط)

مِنْ أَخْضَرَ نَاضِرٍ وَالظَّلُّ يَلْحَقُهُ وَأَبْيَضَ تَحْتَ قِبْطَيِّ الضُّحَى يَقِقِ [4]

تَهُزُّهُ الرِّيحُ أَحْيَاناً فَيَمْنَحُهَا لِلزَّجْرِ خَفْقَ فُؤَادِ الْعَاشِقِ الْقَلِقِ

كَأَنَّ حَافَاتِهِ نُطِّقْنَ مِنْ زَبَدٍ مَنَاطِقَ رُصّ عِثْ مِنْ لُؤْلُؤٍ نَسِقِ

كَانَّ قُبَّتَهُ مِنْ سِنْدُسٍ نَمِطٍ حَسْنَاءَ مَجْلُوَّةَ اللَّبَّاتِ وَالْعُنُقِ

إِذَا تَبَلَّجَ فَجْرٌ فَوْقَ زُرْقَتِهِ حَسِبْتَهُ فَرَساً دَهْمَاءَ فِي بَلَقِ

---

(1)نفسه، ص189.

(2) هو أبو حبيب عبد الرحمن بن أحمد المسيلي(ق4)، ولد بالمسيلة وبها تأدب، ثم دخل الأندلس مع أبيه ولم يزل بها حتى وفاته، برز في الأدب وصناعة الشعر.

(3)ابن الأبار البلنسي، التكملة لكتاب الصلة، مطبعة الشرقية، الجزائر، ط1، 1919م، ج3، ص587.

(4)يقق: شديد البياض.

أَوْ لَا زَوَرَّدَا جَرَى فِي مَتْنِه ذَهَبُ فَلَاحَ فِي شَارِقٍ مِنْ مَائِهِ شَرِقِ

عَشِيَّةَ كَمُلَتْ حُسْناً وَسَاعَدَهَا لَيْلٌ يُمدِّدُ أَطْنَابَهَا عَلى الْأُفُقِ

تَجَلَّى بِغُرَّةٍ وَضَّاحِ الْجَبِينِ لَهُ مَا شْنَتِ مْن كَرَمٍ وَافٍ وَمِنْ خُلُقِ [1]

صورة بصرية ارتكزت على الألوان "أخضر" "أبيض" "يقق" "لؤلؤ" "سندس" "فجر" "ليل" "وضاح" في لوحة حسية متحركة أغنت النص بمعلم تصويريمنح«المشاهد درجة من الإحساس أو الاحتكاك بالمعنى فضلا عن الرجوع إلى بعض الأفعال التي تعطي انطباعا وإحساسا بالحركة وتمد النص بالحيوية» [2]. وقد أفاد الشاعر من الطاقة الإيحائية للصورة البصرية فراح ملونا جزئياتها بألوان مألوفة زاهية فضلا عن ألوان مركبة، والأبيات من قصيدة وصفية لمجلس لهو جمع الشاعر بخلانه.

قال**ابن رشيق:** (الكامل)

أَوْ كَالسَّحَابِ الْمُكْفَهِرَّةِ خُيِّطَتْ فِيهِ الْبُروقَ وَمِيضُهَا إِيمَاءُ

أَوْ مِثْلَ مَا صَدِئَتْ صَفَائِحُ جَوْشَنَ [3] وَجَرَى عَلَى حَافَاتِهِنَّ جِلَاءُ

نِعْمَ التَّجَافِيفُ الَّتِي ادَّرَعَتْ بِهِ مِنْ جِلْدِهَا لَوْ كَانَ بِهِ وِقَاءُ [4]

في هذه الأبيات و صف الشاعرالزرافة شكلا ولونا، فهي تشبه السحاب الذي يتخلل ه وميضالبرق، أو صفائح معدنية أُجليت وزيّنت أطرافها، مستدعيا الطبيعة بما تنطوي عليه من مصادر. وقد تعدد استخدام الشعراء للألوان لأن الشعر « ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان سواء أكانت منظورة أم مستحضرة في الذهن»[5].

وظف الشاعر الجزائري القديم الألوان الأساسية والفرعية توظيفا مجازيا تبعا لدلالاتها النفسية، فرمز بالبياض للشرف والعفة وللإشراق والطهر والصفاء، وجعل

---

(1) الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، ص190-191.

(2)أشواق غازي سفيح، أنماط الصورة في شعر قاسم حداد، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، 2007م، جامعة البصرة، ع23.

(3)جوشن: جمع جواشن وهي الدروع.

(4)ابن رشيق، الديوان، ص18.

(5)عز الدين إسماعيل، الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، دط، 1967م، ص130.

السواد رمزا للغضب والكراهية، وبالحمرة رمز إلى المشقة والقتال وأحيانا إلى الحسن والجمال، وبالصفرة إلى الضعف والهزال أو الجمال والبهاء، وقد كان الشاعر يمزجها بعواطفه وأحاسيسه فتخرج حبلى بالدلالات والمعاني، لتختلج جنبات النفوس بالمتعة والسعادة، ولا نعدم في بعض القصائد تبادل الألوان الذي أضفي بعدا دلاليا جديدا، وأصبحت هذه الألوان مرايا تعكس ما يجول بالخاطر من أحزان وأفراح.

وإجمالا فقد هيمنت الصورة الحسية على الشعر القديم بشكل عام وأمدتهبوظائف إبلاغوإفهام وإقناع في آن واحدوتحولت إلى شبكة منتجة للمع انى، لأن الصورة الحسية قائمة أساسا على مستوى العلاقة السيميائية والأدبية معا.

4. الصورة الذهنية

الدلالة الذهنية لمصطلح الصورة تشير إلى أنّها وحدة بناء الذهن الإنساني ووسيلته الوحيدة لمعرفة الأشياء، و توجيه السلوك أو تحديده بالنسبة إليها، و قد استنتج الفلاسفة من هذا الدور الخطير الذي تلعبه أنّها العنصر العقلي القابل للفهم في موضوعات العالم و أحداثه، و عدوها ولاسيما في الفلسفة القديمة مقابلة للمادة الموجودة في الخارج، و من ثمة قامت هذه الثائية أو المقابلة التي لا تمازج بين طرفيها: " الصورة" و"المادة"[1]. وهذا النوع من الصور يحتاج من المتلقي فطنة و تدبراً ذهنياً، يمازج فيها الشاعر بين الوهمي و الواقعي، محملا ألفاظه دلالات عميقة، « لأنّ الكلمة تنتقل من المعنى الحسي إلى معنى ذهني، و الكلمات المعنوية تستخدم أولا في معنى حسي حقيقي، ثم تخرج منه إلى معنى ذهني مجازي»[2].

تحتاج الصورة الذهنية إلى إعمال العقل وحشد الطاقة الذهنية لإدراك مدلول الصورة و معرفة مراد الشاعر، ورغم أنّ الشاعر الجزائري القديم كان يميل إلى البساطة و السهولة في إبداعاته وثمة كان ميله إلى المحسوس أكثر، ومع ذلك فإنّنا لا نعدم

---

(1)نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، سوريا،1982م، ص43.

(2)خالد محمد الزواوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان- مصر، ط 1، 1992 م، ص 113.

وجود هذا النوع من التصوير في شعره.

قال **ابن حمديس:** (الطويل)

قَتَلْتُ الأَمَانِي مِنْ عَلِيٍّ وَ لَمْ أَزَلْ مُفَدًّى لَدَيْهِ، حَيْثُ يَعْذُبُ لِي الْوِرْدُ (1)

يبدو إعمال الذهن جليا في هذا البيت وللمتلقي أن يتصور المعنى الذي يريد الشاعر الوصول إليه، بتجسيده للأماني و قتلها أراد أن يقرب معنى جود الممدوح، حتى صار الشاعر لا يتمنى نواله، لأنّ جوده كان سجية و عطاءه كان سخياً.

وقال: (البسيط)

وَقَصَّرَ الْسَّعْدُ لَيْلاً فَالْتُقَى عَجِلاً مِنْهُ الْعِشَاءُ عَلى كَفِّيْكَ وَ الْسَحَرُ (2)

إلتقى العِشاءُ و السحر على عجل في كف الخليفة، و المعنى أنّ ليالي الحبور و السعادة قصيرة.

وله واصفاً قصراً: (الكامل)

تُجْرِي الْخَوَاطِرُ مُطْلِقَاتٍ أَعِنَّةً فِيهِ فَتَكْبُوا عَنْ مَدَاهُ قَصُورَا (3)

صورة عقلية جعلت من الخواطر خيولا تجري لتحيط بفضائل الممدوح و شمائله، بيد أنّها تعثرت دون أن تبلغ غايتها، و هي صورة حركية أضفت على النسيج الشعري فاعلية و توتراً.

قال **ابن هانئ:** (السريع)

زَارَتْ خَيَالاً فالْتَقَى فِي الْدُّجَى عَمُودُ صُبْحٍ و سَنا بَرْقِ (4)

رصدتهذه الصورة الحركة في العاطفة، فاللقاء كان خاطفاً و خلسة في دجى الليل، و كان مشرقاً كعمود صبحٍ وسنا برقٍ، فخرجت الصورة الذهنية مشحونة بالانفعال و الأفكار و الخيال، لتثير إعجاب المتلقي بما قدمته من متعة جمالية.

---

(1) ابن حمديس، الديوان، ص 174.

(2)ابن حمديس، الديوان ، ص 223

(3)نفسه، ص227.

(4)ابن هانئ، الديوان، ص 228.

ويقول: (الطويل)

ومَازِلْتُ تَرْمِينِي اللَّيَالِي بِنَبْلِهَا وَ أَرْمِي اللَّيَالِي بِالتَّجَلُّدِ و الصَّبْرِ

وأَحْمِلُ أَيَّامِي عَلَى ظَهْرِ غَادَةٍ و تَحْمِلُنِي مِنْهَا عَلى مَرْكِبٍ وَعْرِ (1)

لجأ الشاعر إلى الطبيعة و البيئة المحيطة به يلتقط منها عناصر الحركة التي تخدم فكرته و تحقق هدفه، و راح يصور مغالبته للأيام التي ماانفكت نوائبها تتنزّل عليه و يتّقيها بالصبر و التجلّد.

ولـ: **عبد الكريم النهشلي:** (الطويل)

ومَا بَلَدُ لَمْ يُؤتِكَ الطَّوْعَ أَهْلُهَا بِآمِنَةٍ أنْ لا تُدَكَّ هِضَابُهَا

تَحُطُّ بِهَا الأُسْدُ الضَّوَارِي خَواضِعًا لَدَيْكَ ولَوْ أنَّ الكَوَاكِبَ غَابُهَا

تَهَابُكَ آفَاتُ الخُطُوبِ فتَنْتَهي و لاَ تَنْتَهِي عَنْ خُطَّةٍ فَتَهَابُهَا

وَلَوْ أَنَّهَا عَاصَتْكَ غَيْرُ مُجِيبَةٍ أَجَابَتْكَ مِنْ تَحْتِ السَّيوفِ رِقَابُهَا

رِمَاحُكَ أَحْنَاءُ الضُّلُوعِ نِقَافُهَا وَخَيْلُكَ تَامُور النُّفُوسِ شَرَابُهَا (2)

أثارت الطبيعة موهبة الشاعر وأيقظت إحساسه المرهف، غير أنّ خياله لم يجمع بين هذه الصور جمعاً عشوائياً، بل أخضعها لرؤيته و شكلها ممزوجة بإحساسه ومشاعره، واستعان في هذه المقطوعة بمفردات الطبيعة "الهضاب" "الأسد" "الكواكب" "الخيل" في تشكيل صورة ذهنية تشكلت من البيت الثالث حينما بعث الحياة في "الخطوب" و "السيوف" و "الرماح"، والخيل تشرب من دماء الأعداء، إنّها عناية بالممدوح أسهم الخيال إسهاماً واضحاً في إبرازها وإيصالها للمتلقي.

قال **بكر بن حماد:** (الطويل)

فَيَا أَسَفِي مِنْ جُنْحِ لَيْلٍ يَقُودُهَا وَ ضَوْءِ نَهَارٍ لَا يَزَالُ يَسُوقُهَا (3)

بدا الليل قائداً و النهار سائقاً للنفس البشرية إلى نهاية حتمية مأساوية، فالليل ينمّ عن

---

(1)نفسه، ص 154.

(2) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي عصر الدولة و الإمارات، دار المعارف، مصر، ط 1، 1995 م، ص 132.

(3) محمد بن رمضان شاوش، الدّر الوقاد، ص 78.

أجل محتومٍ و مصير مجهول، بينما النهار يوحي بالحياة وزينتها، والعمر بينهما راحلة تُقاد وتُساق.

خاتمة

بعد أن بلغ هذاالبحث نهايته وفق ما وضع له من خطة ومنهج يجدر بنا أن نقف وقفة قصيرة نلخّص فيها محتوياته ونجمل فيها أهم النتائج التي تبلورتبعد استقرائنا لمدخل البحث وفصوله:

- حظيت الصورة الفنية بالاهتمام البالغ من قبل النقاد القدماء والمحدثين، فهي عقلية تعتمد على المنطق لدى القدماء، ونفسية تعتمد على الشعوراللاوعي لدى المحدثين، ولكنهم جميعا يتفقون أن الشعر لا يمكن أن يحقق غايته دون تصوير فني.
- ظل تحديدمفهوم الصورة الفنية غامضا ومضطربا، وشاع ذلك عند قسم كبير من النقاد لذا على الباحث أن يتناوله بالقدر الذي يخدم فكرته.
- تأثر شعراء الجزائر القدماء بأحوال العصر المتنوعة اجتماعيا ودينيا وسياسيا وأدبيا، وانعكس ذلك في صورهم الفنية.
- تميزت الفترة من القرن الثالث إلى القرن السادس الهجري بشعر محافظ مع تمسك الشعراء بمذاهب الأوائل في بناء قصائدهم ، وغلب التقليد على أشعارهم.
- اعتمدتجلّ الصورعلى الخيال الوصفي الذي يستعيد صورة الطبيعة كما هي دون تغيير جذري أو ابتكار غريب ومن ثم جاءت قريبة مألوفة.
- تبين لي من إحصاء الصورأن الحياة اليومية شغلت حيزا كبيرا من اهتمامات الشعراء، والحياة اليومية على الرغم من بساطتها قديما فهي متعددة الجوانب والقضايا.
- تعددت روافد صورهمالفنية، وكان أبرزها (الطبيعة –الزمان –المكان) مع حضور الموروث الديني والتاريخي والثقافي، وهذا لا يمنع من وجود روافد

أخرى يأتي في طليعتها إحساس الشاعر وشعوره الذاتي.

- طرق الشعراء أغلب الأغراض الشعرية مع تفاوت بينهم في الكم وفي القيمة الفنية، فابن هانئ الأندلسي صاحب نفس طويل في المدح والرثاء خاصة ، أما الهجاء فكان نادرا ، وتجلّى الزهد في أشعار بكر بن حماد ، وبرع ابن حمديس الصقلي في الوصف.
- استوعب الشعراء كل أنماط الصورة واستكملوا أشكالها وكان أبرزها التشبيه والاستعارة والكناية.
- كان للصور الحسية النصيب الأوفر في أشعارهم ، وجاءت حاسة البصر في المقام الأول، أما صورهم الحركية فكانوا أقرب فيها إلى التجديد مفيدين من التشبيه خاصة ، وأما اللونية فغلب عليها البياض والسواد ، واهتموا بالتلوين الموسيقي تبعا لنوعية الصورة ، مع اعتمادهم على الأوزان الخفيفة السهلة الشائعة.
- نهضت بعض أشعارهم على صور خيالية جلاّها التشخيص والتجسيد.
- تمكّن بعض الشعراء من توظيف بعض الصور الرمزية للتعبير عن أفكارهم ورؤاهم.
- كشف البحث عن بعض الصور المتناصة مع الموروث الديني والأدبي.
- وأخيرا لست أدعي الإحاطة بالبحث من جوانبه كلها، فلا بد أنه ندّ عني كثير مما لم يقع تحت عيني وخاطري، وهذا البحث ليس إلا محاولة باحث سعى ما وسعه السعي إلى أن يستفيد مما يقرأ أو يسمع، وله أجر المجتهد، وأدعو نفسي وإخواني الباحثين إلى إعادة قراءة هذا التراث قراءة واعية تسهم في إنتاج دراسة متكاملة، وفاء للسلف وخدمة للخلف.

والله من وراء القصد وهو يهدي السبيل

القرآن الكريم برواية حفص

قائمة المصادر والمراجع

1 ابنالأبارالبلنسي، **الحلةالسيراء**، تح: حسينمؤنس، دارالمعارف، مصر، ط2، 1985م.

2 ابنالأبارالبلنسي، **التكملةلكتابالصلة**، مطبعةالشرقية، الجزائر، ط1، 1919م.

3 -ابنأبيزرعالفاسي ، **الأنيسالمطربروضالقرطاسفيأخبارملوكالمغربوتاريخمدينةفاس** ، دارالطباعةالمدرسية، دط، 1843م.

4 -إبراهيمأمينالزرزموني، **الصورةالفنيةفيشعرعليالجارم**، دارقباءللطباعة، القاهرة، ط1، 2000م.

5 -إبراهيمأنيس، **موسيقىالشعر**، مكتبةالأنجلومصرية، القاهرة، ط5، 1978م.

6 -إبراهيمبنمحمدالبيهقي، **المحاسنوالمساوئ**، تح: محمدأبوالفضل إبراهيم. دار المعارف، ط2، 1991م.

7 -إبراهيمزكريا، **مشكلةالحياة**، مكتبةمصر، القاهرة، ط1، 1971م.

8 -إبراهيمعبدالرحمن، **أشكالالتجديدفيشعرالغزلبينالقديموالجديد**، القاهرة، مكتبةالشباب، دط، دت.

9 -إبراهيمعبدالرحمنمحمد، **قضاياالشعرفيالنقدالعربي**، دارالعودة، بيروت، لبنان، ط1، 1981م.

10-إبراهيمرماني، **الغموضفيالشعرالعربي**، ديوانالمطبوعاتالجامعية، الجزائر، ط1، دت.

11-أدونيس، **زمنالشعر**، دارالعودة، بيروت، لبنان، ط2، 1978م.

12-أحمدأبوحاقة**فنالمديحوتطورهفيالشعرالعربي**، الشرقالجديدبيروت لبنان، ط1، 1962م.

13-أحمدبنمحمدالميدانيالنيسابوري، **مجمعالأمثال**، المطبعةالخيرية، مصر، ط1، 1893م.

14-أحمددهمان ، **الصورةالبلاغيةعندعبدالقاهرالجرجاني** ، دارطلاسللترجمةوالنشر ، دمشق ، ط1، 1986م.

15-أحمدالزعبي، **التناصنظرياوتطبيقيا**، مكتبةالكتاني، أربد، الأردن، ط1، 1995م.

16-أحمدالحوفي، **الغزلفيالعصرالجاهلي**، دارنهضةمصر، القاهرة، ط3، 1973م.

17-أحمدمختارعمر، **اللغةواللون**، عالمالكتبللنشر، القاهرة، مصر، ط2، 1997م.

18-أحمدالصاوي، **فنالاستعارة**، الهيئةالمصريةالعامةللكتاب، الإسكندرية، دط، 1979م.

19-أحمد فوزي الهيب، **الحركة الشعرية زمن المماليك في حلب الشهباء** ، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1986م.

20-أحمدالشايب، **أصولالنقدالأدبي**، مكتبةنهضةمصر، ط1، 2002م.

21-أحمدشوقي، **الشوقيات**، القاهرة، المكتبةالتجارية، دط، 1970م.

22-إحسانالنص، **الغزلفيعصربنيأمية**، دارالفكر، دمشق، دط، 1976م.

23-إلياالحاوي، **فنالهجاءوتطورهعندالعرب**، دارالثقافة، بيروت، لبنان، دط، 1970م.

24-ألكسندروروشكا ، **الإبداعالعاموالخاص** تر : غسانعبدالحي ، عالمالمعرفة ، الكويت ، ط1، 1989م.

25-أمبرتوإيكو، **التأويلوالتأويلالمفرط**، تر: ناصرالحلواني، الهيئةالعامةلقصورالثقافة، دط، 1996م.

26-أميرةحلميمطر، **مقدمةفيعلمالجمال**، دارالثقافةللطباعةوالنشروالتوزيع، القاهرة، دط، دت.

27-أنورأبوسويلم **المطرفيالشعرالجاهلي**دارالجيللنشروالتوزيع عمان، ط1، 1978م.

28-أرسطوطاليس، **فنالشعر**، ترجمةعبدالرحمنبدوي، دارالثقافةبيروت، لبنان، ط1، 1953م.

29-أبوإسحاقإبراهيمبنعلياالحصريالقيرواني ، **زهرالآدابوثمرالألباب** ، تقديمصلاحالدينالهواري ، المكتبةالعصرية، صيدابيروت، ط1، 2001م.

30-بدويطبانة، **قدامةبنجعفروالنقدالأدبي**، الأنجلوالمصرية، القاهرة، ط3، 1969م.

31-البكري، **المسالكوالممالك، القسمالخاصبإفريقيةوالمغرب**، مطبعةبريل، ليدن، ط1، 1881م.

32-بكريشيخأمين، **البلاغةالعربيةفيثوبهاالجديد، علمالبيان**، دارالعلمللملايين، ط9، 2004م.

33-أبوبكرمحمدبنداؤودالأصفهاني ، **الزهرة** ، تح : إبراهيمالسامرائي ، مكتبةالمنار ، الزرقاء ، الأردن، ط2، 1985م.

34-بشريموسصالح، **الصورةالشعريةفيالنقدالعربيالحديث**، المركزالثقافيالعربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.

35-بشريمحمدعليالخطيب ، **الرثاءفيالشعرالجاهليوصدرالإسلام** ، مطبعةالإدارةالمحلية ، بغداد ، ط1، 1977م.

36-جابرأحمدعصفوو **مفهومالشعر** المركزالعربيللثقافةوالعلوم1، 1982م.

37-جابرعصفور ، **الصورةالفنيةفيالتراثالنقديوالبلاغيعندالعرب** ، المركزالثقافيالعربي ، بيروت ، لبنان ، ط3، 1992م.

38-الجاحظ، **الحيوان**، تح: عبدالسلامهارون، المجمعالعلميالعربيالإسلامي، بيروت، ط3، 1969م.

39-جونكوين، **بناءلغةالشعر**، تر: أحمددرويش، دارالمعارف، القاهرة، ط3، 1993م.

40-جعفرالعلاق ، **فيحداثةالنصالشعري** ، دراساتنقدية ، وزارةالثقافةوالإعلام ، دارالشؤونالثقافيةالعامة ، بغداد، العراق، ط1، 1990م.

41-الجرجاني، **الوساطةبينالمتنبيوخصومه**، تح: هشامالشاذلي، دارإحياءالكتبالعربية، القاهرة، ط1، 1985م.

42-دعبلالخزاعي ، **الديوان** ، شرحوضبطوتقديمضياءحسينالأعلمي ، منشوراتمؤسسةمنشوراتالنورللمطبوعات، بيروت، لبنان، دط، 1997م.

43-درويشالجندي، **الرمزيةفيالأدبالعربي**، مكتبةنهضةمصر ، دط، 1958م.

44-ابنهانئالأندلسي، **الديوان**، تح: كرمالبستاني، داربيروتللطباعةوالنشر ، بيروت، ط1، 1980م.

45-هانزميرهوف ، **الزمنفيالأدب** ، ترجمةأسعدرزوق ، مراجعةالعوضيالوكيل ، مؤسسةسجلالعرب ، القاهرة، دط، 1972م.

46-أبوهلالالعسكري ، **جمهرةالأمثال** ، تحقيقأبوالفضلإبراهيموعبدالمجيدقطامش ، دارالفكر ، ط2، 1988م.

47-أبوهلالالعسكري، **ديوانالمعاني**، مكتبةالقدسي، القاهرة، دط، 1352هـ.

48-أبوهلالالعسكري، **كتابالصناعتين**، تحقيق: مفيدقميحة، دارالكتبالعلمية، بيروت، ط2، 1402هـ.

49-وجدانالصايغ ، **الصورةالاستعاريةفيالشعرالعربيالحديث** ، رؤيةبلاغيةلشعرالأخطلالصغير ، المؤسسةالعربيةللدراساتوالنشر ، بيروت، ط1، 2003 م.

50-وحيدصبحيكبابة ، **الصورةالفنيةفيشعرالطائيينبينالانفعالوالحس** ، منشوراتاتحادالكتابالعرب ، دمشق، ط1، 1999م.

51-الوليمحمد ، **الصورةالشعريةفيالخطابالبلاغيوالنقدي** ، المركزالثقافيالعربي ، بيروت ، ط1،

1990م.

52-زيدمحمدالجهني ، **الصورةالفنيةفيالمفضليات ، أنماطهاوموضوعاتهاومصادرهاوسماتهاالفنية** ، مكتبةالملكفهد، المدينةالمنورة، السعودية، ط1، 1425هـ.

53-زكينجيبمحمود، **كتابأرسطوفيالشعر**، تح: شكريعياد، دارالكتابالعربي، القاهرة، ط1، 1967م.

54-زكريإبراهيم، **مشكلةالإنسان**، مكتبةمصر، القاهرة، ط2، 1962م.

55-حازمالقرطاجني، **منهاجالبلغاءوسراجالأدباء**، تح: محمدبنالخوجة، دارالغربالإسلامي، بيروت، ط2، 1981م.

56-ابنحزمالأندلسي، **طوقالحمامةفيالألفهوالألاف**، تح: إحسانعباس، المؤسسةالعربيةللدراساتوالنشر، لبنان، ط2، 1998م.

57-ابنحيانالقرطبي، **المقتبسمنأنباءأهلالأندلس**، تح: محمودعليمكي، القاهرة، دط، 1994م.

58-حلميمرزوق، **النقدوالدراسةالأدبية**ارالنهضةالعربيةبيروت، ط1، 1982م.

59-ابنحمديسالصقلي، **الديوان**، تح: إحسانعباس، دارصادر، بيروت، لبنان، ط1، 1960م.

60-حميدآدمالتويني ، **الشعرالإجتماعي -الأسرةفيالشعرالعربي** -دارالصفاءللنشر ، عمان ، الأردن، ط1، 2008م.

61-الحميدي، **جذوةالمقتبسفيذكرولاةالأندلس**، الدارالمصريةللتأليفوالنشر، القاهرة، دط، 1966م.

62-حناالفاخوري، **تاريخالأدبفيالمغربالعربي**، دارالجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.

63-الحصريالقيرواني ، **زهرالآدابوثمرالألباب** ، ضبطوشرح : صلاحالديناالهواري ، المكتبةالعصرية ، صيدابيروت، ط1، 2001م.

64-حسينجمعة، **الرثاءفيالجاهليةوالإسلام**، دارالعلمللنشر، دمشق، ط1، 1991م.

65-حسنحسنيعبدالوهاب، **ورقاتعنالحضارةالعربيةبإفريقيةالتونسية**، ط1، 1965م.

66-حسنحسنيعبدالوهاب، **المنتخباتالأدبية**، طبعةتونس، ط1، 1917م.

67-الحسناليوسي ، **زهرالأكمفيالأمثالوالحكم** ، تحقيقمحمدحجبمحمدالأخضر ، دارالثقافة ، المغرب ، ط1، 1401هـ.

68-ابنطباطباالعلوي ، **عيارالشعر** ، تح : عباسعبدالساتر ، دارالكتبالعلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1982م.

69-طهالهاشمي، **تاريخالأديانوفلسفتها**، دارمكتبةالحياة، بيروت، لبنان، دط، 1963م.

70-أبوالطيبالمتنبي، **الديوان**، دارصادر، بيروت، ط1، 1994م.

71-طرفةبنالعبدالبكري، **الديوان**، حمدوطماس، دارالمعرفة، بيروت، لبنان، دط، 2003م.

72-يوسفحسننوفل، **الصورةالشعريةوالرمزاللوني**، دارالمعارف، القاهرة، ط1، 1995م.

73-يحيبنعليالتبريزي، **شرحديوانالحماسة**، دارالقلم، بيروت، ط1، 1982م.

74-يحيالجبوري، **الشعرالجاهلي، خصائصهوفنونه**، مؤسسةالرسالة، بيروت، ط4، 1983م.

75-يسريسلامة، **الحكمةفيشعرالمتنبي**، دارالمعارف، القاهرة، ط1، 1981م.

76-كاملحسنالبصير ، **بناءالصورةالفنيةفيالبيانالعربي** ، موازنةوتطبيق ، بغداد ، مطبعةالمجمعالعلميالعراقي، ط1، 1987م.

77-كمالأبوديب، **جدليةالخفاءوالتجلي**، دارالعلمللملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1982م.

78-كروتشه، بندتو ، **المجملفيفلسفةالفن** ، ترجمة: سامياالدروبي، دارالفكرالعربي، القاهرة، مصر ، دط، 1947م.

79-لطيفةبرهم ، **مفاهيمالصورةالشعريةفيالنقدالعربيالمعاصر** ، رسالةدكتوراه ، إشرافجابرعصفور ، جامعةالقاهرة، مصر، 1996م.

80-مازنالمبارك، **الموجزفيتاريخالبلاغة**، دارالفكرالمعاصر، بيروت، لبنان، ط2، 2002م.

81-المالكي ، **رياضالنفوسفيطبقاتعلماءالقيروانوإفريقية** ، تح : حسينمؤنس ، مكتبةالنهضةالمصريةالقاهرة، ط1، 1951م.

82-مباركالميلي ، **تاريخالجزائرفيالقديموالحديث** ، تقديموتصحيحمحمدالميلي ، المؤسسةالوطنيةللكتاب، ط2، 1938م.

83-مجديكاملالمهندس، **معجمالمصطلحاتالعربيةفياللغةوالأدب**، مكتبةلبنان، بيروت، دط، 1979م.

84-مدحتالجيار ، **الصورةالشعريةعندأبيالقاسمالشابي** ، الدارالعربيةللكتاب ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1984م.

85-موهوبمصطفاي، **الرمزيةعندالبحتري**، الشركةالوطنيةللنشروالتوزيع، الجزائر، ط1، 1982م.

86-محمدإبراهيمعبدالعزيزشادي ، **الصورةبينالقدماءوالمعاصرين** ، مطبعةالسعادة ، القاهرة ، ط1، 2003م.

87-محمدأحمدنايل، **اتجاهاتوآراءفيالنقدالحديث**، مطبعةالرسالة، القاهرة، ط1، دت.

88-محمدبنالحسنبنحمدونالبغدادي، **التذكرةالحمدونية**، دارصادر، بيروت، ط1، دت.

89-محمدبنطباطباالعلوي، **عيارالشعر**، تح: عباسعبدالساتر، دارالكتبالعلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م.

90-محمدبنرمضانشاوش، **الدرالوقادمنشعربكربنحماد**، المطبعةالعلويةبمستغانم، ط1، 1966م.

91-محمدبنسحنون، **كتابآدابالمعلمين**، تحقيقحسنحسينعبدالوهاب، مطبعةالمنار، تونس، ط2، 1972م.

92-محمدالولي، **الصورةالشعريةفيالخطابالبلاغيوالنقدي**، الدارالبيضاء، 1990م، ط1.

93-محمدزكيالعشماوي، **فلسفةالجمالفيالفكرالمعاصر**، دارالنهضة، بيروت، لبنان، دط، 1980م.

94-محمدزكيالعشماوي، **قضاياالنقدالأدبيبينالقديموالحديث**، دارالنهضةالعربية، بيروت، ط1، 1979م.

95-محمدحمود، **الحداثةفيالشعرالعربي**، دارالكتابالبناني، بيروت، لبنان، دط، 1986م.

96-محمدحسنالأعظمي، **عبقريةالفاطميين**، أضواءعلىالفكروالتاريخالفاطميين، نشرةمكتبةالحياة، بيروت، ط1، 1960م.

97-محمدحسنعبدالله، **الصورةوالبناءالشعري**، دارالمعارف، القاهرة، دط، 1981م.

98-محمدالطّمّار، **تاريخالأدبالجزائري**، ش، و، ن، ت، ط1، 1969م.

99-محمدمصطفىبدوي، **كولردج**، دارالمعارف، القاهرة، ط1، 1998م.

100-محمدمندور، **الأدبومذاهبه**، دارالنهضة، القاهرة، ط2، 1957م.

101-محمدمندور، **الكلاسيكيةوالأصولالفنيةللدراما**، دارالنهضة، مصر، دط، 2003م.

102-محمدمندور، **فيالأدبوالنقد**، نهضةمصرللنشروالطباعةوالتوزيع، الفجالة، القاهرة، ط1، 1973م.

103-محمدمندور، **الشعرالمصريبعدشوقي**، دارالنهضة، القاهرة، مصر، دط، 1960م.

104-محمدمصطفىهدارة، **اتجاهاتالشعرالعربيفيالقرنالثانيالهجري**، دارالمعارف، القاهرة، دط، 1963م.

105-محمدمرتضىالزبيدي، **تاجالعروسمنجواهرالقاموس**، دارصادر، بيروت، ط1، 1306هـ.

106–محمدالمختارالعبيدي ، **الحياةالأدبيةبالقيروانفيعهدالأغالبة** ، دارسحنونللنشروالتوزيع ، تونس ، ط1، 1994م.

107–محمدالعبد، **إبداعالدلالةفيالشعرالجاهلي**، دارالمعارف، مصر، ط1، 1988م.

108–محمدعبدالعزيزموافي، **مهديالجواهريوخصائصفنه**، دارالعلوم، جامعةالقاهرة، ط1، 1972م.

109–محمدعيسىالحريري ، **الدولةالرستميةبالمغربالإسلامي** ، دارالقلمللنشروالتوزيع ، الكويت ، ط3، 1987م.

110–محمدفتوحأحمد، **الرمزوالرمزية**، دارالمعارف، بيروت، لبنان، ط2، 1978م.

111–محمدالقاسمي، **التكراراتالصوتيةفيلغةالشعر**، عالمالكتبالحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م.

112–محمدسراجالدين، **المديحفيالشعرالعربي**، دارالراتبالجامعية، بيروت، دط، دت.

113–محمدغنيميهلال، **دراساتونماذجفيمذاهبالشعرونقده**، نهضةمصرللطباعةوالنشروالتوزيع، ط1، دت.

114–محمدغنيميهلال، **النقدالأدبيالحديث**، دارالعودة، بيروت، دط، 1986م.

115–محمدشادي، **الصورةبينالقدماءوالمعاصرين**، مطبعةالسعادة، ط1،

116–محسنأطيمش، **ديرالملاك**، منشوراتوزارةالثقافةوالإعلام، الجمهوريةالعراقية، دط، 1982م.

117–الميداني، **مجمعالأمثال**، المطبعةالخيرية، دط، 1310هـ.

118–ميعلوش، **لآلئالشعرفيالمديح**، دارالمؤلف، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

119–ابنمنظور، **لسانالعرب**، طبعونشروتوزيعدارالحديث، دط، 2003م.

120–مصطفىناصف، **قراءةثانيةلشعرناالقديم**، دارالأندلس، بيروت، دط، دت.

121–مصطفىناصف: **الصورةالأدبية**، دارالأندلس، بيروت، ط2، 1981م.

122–مصطفىسويف، **دراساتنفسيةفيالفن**، دارمطبوعاتالقاهرة، ط1، 1983م.

123–ابنمريم ، **البستانفيذكرالأولياءوالعلماءبتلمسان** ، مراجعةمحمدبنأبيشنب ، المطبعةالثعالبية ، الجزائر، ط1، 1908م.

124–المرقشان، **الديوان**، تح: كارينصادر، دارصادر، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

125-نازكالملائكة، **قضاياالشعرالمعاصر**، دارالعلمللملايين، بيروت، ط8، 1989م.

126–نازكالملائكة ، **شظاياورماد** ، منشوراتالمكتبالتجاريللطباعةوالتوزيعوالنشر ، بيروت ، ط2،

1959م.

127–نافععبدالفتاحصالح، **الصورةفيشعربشارينبرد**، دارالفكرللنشروالتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1983م.

128–نجيبمحمدالبهبيتي ، **تاريخالشعرالعربيحتىالقرنالثالثالهجري** ، دارالكتابالعربي ، بيروت ، لبنان ، ط3، 1967م.

129–نوريحموديالقيسي، **الطبيعةفيالشعرالجاهلي**، الشركةالمتحدةللتوزيع، بيروت، ط1، 1970م.

130–النمربنتولبالعكلي، **الديوان**، تحقيقمحمدنبيلالطريفي، دارصادر، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.

131–نصرتعبدالرحمن ، **الصورةالفنيةفيالشعرالجاهليفيضوءالنقدالحديث** ، نشرالجامعةالأردنية ، مكتبةالأقصى، عمان، دط، 1976م.

132–نصرتعبدالرحمن، **فيالنقدالحديث**، مكتبةالأقصى، عمان، ط1، 1979م.

133–نعيماليافي ، **مقدمةلدراسةالصورةالفنية** ، منشوراتوزارةالثقافةوالإرشادالقومي ، دمشق ، ط1، 1982م.

134–صبحيالبستاني، **الصورةالشعريةفيالكتابةالفنيةالأصولوالفروع**، دارالفكراللبناني، بيروت، ط1، 1986م.

135–صلاحعبدالحافظ ، **الزمانوالمكانوأثرهمافيحياةالشاعرالجاهليوشعره** ، دراسةنقديةنصية ، دارالمعارف، القاهرة، دط، دت.

136–صلاحفضل، **أساليبالشعريةالمعاصرة**، دارالآداب، بيروت، ط1، 1995م.

137–صلاحفضل، **نظريةالبنائية**، الهيئةالمصريةالعامةللكتاب، مكتبةالأسرة، ط1، 2003م.

138–صلاحفضل، **علمالأسلوب: مبادئه، وإجراءاته**، مؤسسةمختارللنشر، ط1، 1992م.

139–صلاحالخالدي ، **نظريةالتصويرالفنيعندسيدقطب** ، المؤسسةالوطنيةللفنونالمطبعية ، الجزائر ، دط، 1988م.

140–عاطفجودتنصر، **الرمزالشعريعندالصوفية**، دارالأندلس، بيروت، ط3، 1983م.

141–عاطفجودتنصر ، **الخيال : مفهومهووظائفه** ، الهيئةالمصريةالعامةللكتاب ، القاهرة ، مصر ، ط1، 1984م.

142–عارفتامر، **المعزلدينالله**، دارالآفاقالجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1982م.

143–عباسمحمودالعقاد، **اللغةالشاعرة**، المكتبةالعصرية، بيروت، لبنان. ط3، 1988م.

144-عبدالإلهالصائغ، **الصورةالفنيةمعيارانقديا**، دارالشؤونالثقافية، بغداد، ط1، 1987م.

145-عبدالهاديالطرابلسي، **خصائصالأسلوبفيالشوقيات**، منشوراتالجامعةالتونسية، ط1، 1981م.

146-عبداللطيفمحمدالسيدالحديدي ، **الصورةالفنيةفيشوقياتحافظ** ، دراسةتنظيريةتطبيقية ، دارالمعرفةللطباعةوالتجليد، المنصورة، مصر، ط1، 1997م.

147-عبدالنورجبور، **المعجمالأدبي**، دارالعلمللملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979م.

148-عبدالعزيزحمودة، **المرايالمحدبة**، المجلسالوطنيللثقافةوالفنونوالآداب، الكويت، دط، 1998م.

149-عبدالعزيزحمودة، **علمالجمالوالنقدالحديث**، الهيئةالمصريةالعامةللكتاب، دط، 1999م.

150-عبدالعزيزعتيق، **علمالبيان**، دارالنهضةالعربيةللطباعةوالنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.

151-عبدالعظيمعلىالقناوي ، **الوصففيالشعرالعربي : العصرالجاهلي** ، مطبعةمصطفىالبابي ، حلب ، ط1، 1949م.

152-عبدالفتاحكليطو، **الأدبوالغرابة**، دارالطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1982م.

153-عبدالفتاحلاشين، **البيانفيضوءأساليبالقرآن**، دارالفكرالعربي، القاهرة، ط2، 1998م.

154-عبدالفتاحعثمان، **دراساتفيالنقدالحديث** ، الشعروالروايةوالقصةالقصيرة، مكتبةالشباب، القاهرة، 1991م، ط1.

155-عبدالقادرالقط ، **الاتجاهالوجدانيفيالشعرالعربيالمعاصر** ، دارالنهضةالعربية ، بيروت ، ط1، 1978م.

156-عبدالقادرالرباعي، **الصورةالفنيةفيشعرأبيتمام**، المؤسسةالعربيةللدراساتوالنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1999م.

157-عبدالقادرالرباعي، شاعرالسموزهيربنأبيسلمى، الصورةالفنيةفيشعره، جدارللكتابالعالمي، عمان، ط1، 2006م.

158-عبدالقاهرالجرجاني، **أسرارالبلاغةفيعلمالبيان**، تح: محمودمحمدشاكر، دارالمدني، جدة، ط1، 1991م.

159-عبدالقاهرالجرجاني، **دلائلالإعجاز**، المكتبةالعصرية، بيروت، ط1، 2000 م.

160-عبدالرحمنبدوي، ابنسينا، **الشفاء**، الدارالمصريةللتأليفوالترجمة، القاهرة، دط، 1966م.

161-عبدالرحمنبدوي، **الموتوالعبقرية**، مكتبةالنهضةالمصرية، القاهرة، ط2، 1962م.

162-عبدالرحمنالجيلالي ، **تاريخالجزائرالعام** ، شركةدارالأمةللطباعةوالنشروالتوزيع ، برجالكيفان ، الجزائر ، ط8، 2009م.

163-عبدالرحمنياغي، **حياةالقيروانوموقفابنرشيقمنها**، المكتبةالمغربية، دط، 1961م.

164-عبدالسلامأحمدالراغب ، **الصورةالفنيةفيشعرعليبنالجهم** ، دارالقلم ، سوريا ، حلب ، ط1، 2009م.

165-أبوعبيدالبكري ، **المسالكوالممالك** ، القسمالخاصبإفريقيةوالمغرب ، طبعةمكتبةالمثنى ، بغداد ، دط، 1857م.

166-العجاج، **الديوان**، تح: سعديخناوي، دارصادرللطباعةوالنشر ، بيروت، لبنان، ط1، 2011م.

167-عدنانحسينالعوادي ، **لغةالشعرفيالعراقبينمطلعالقرنالعشرينوالحربالعالميةالثانية** ، الجمهوريةالعراقية، وزارةالثقافةوالإعلام، دائرةالثقافةوالنشر ، دط، 1985م.

168-عدنانحسينقاسم ، **التصويرالشعريرؤيةنقديةلبلاغتناالعربية** ، الدارالعربيةللنشروالتوزيع ، القاهرة ، ط2، 2000م.

169-عزالدينإسماعيل، **الأدبوفنونه**، دارالفكرالعربي، القاهرة، مصر ، ط2، 1982م.

170-عزالدينإسماعيل، **الأسسالجماليةفيالنقدالعربي: عرضوتفسيرومقارنة**، دارالفكرالعربي، ط3، 1974م.

171-عزالدينإسماعيل، **التفسيرالنفسيللأدب**، دارغريبللطباعة، الفجالة، القاهرة، ط4، 1984م.

172-عزالدينإسماعيل ، **الشعرالعربيالمعاصر : قضاياهوظواهرهالفنيةوالمعنوية** ، دارالعودة ، ودارالثقافة، بيروت، ط3، 1981م.

173-عزالدينمنصور ، **دراساتنقديةونماذجحولبعضقضاياالشعرالمعاصر** ، مؤسسةالمعارف ، بيروت ، لبنا، ط1، 1985م.

174-عزتالغزاوي، **نحورؤيةنقديةحديثة**، اتحادالكتابالفلسطينيين، القدس، ط1، 1989م.

175-عليإبراهيمأبوزيد، **الحمامفيالشعرالعربي**، دارالمعارف، القاهرة، ط1، 1996م.

176-عليإبراهيمأبوزيد، **الصورةالفنيةفيشعردعبلالخزاعي**، دارالمعارف، ط2، 1983م.

177-عليالبطل ، **الصورةفيالشعرالعربيحتىآخرالقرن 2 هـ** ، دارالأندلس ، بيروت ، لبنان ، ط3، 1983م.

178-عليالجارمومصطفىأمين، **البلاغةالواضحة**، دارالمعارف، القاهرة، دط، 1999م.

179–عليعليصبح، الصورة**الأدبيةتأريخونقد**، داراإحياءالكتبالعربية، القاهرة، دط، دت.

180–عليعشريزايد ، **استدعاءالشخصياتالتراثيةفيالشعرالعربيالمعاصر** ، الشركةالعامةللنشروالتوزيعوالإعلام، طرابلس، لبنان، ط1، 1978م.

181–عليعشريزايد، **عنبناءالقصيدةالعربيةالحديثة**، مكتبةالشباب، القاهرة، ط4، 1995م.

182–عليالغريبمحمدالشناوي ، **الصورةالشعريةعندالأعمالتطيلي** ، مكتبةالآداب ، القاهرة ، ط1، 2003م.

183–عليالشوك، **جولةفيأقاليمالأسطورة**، دارالمدللثقافةوالنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1999م.

184–عليشلق، **العينفيالشعرالعربي**، دارالأندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1984م.

185–عليشلق، **الشمفيالشعرالعربي**، دارالأندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1984م.

186–عمادالدينالأصفهاني ، **خريدةالقصروجريدةالعصر : القسمالخاصبالمغربوالأندلس** ، مراجعةمحمدالعروسيالمطوي ، محمدالمرزوقي ، الجيلانيبنالحاجيحي ، الدارالتونسيةللنشر ، دط، 1971م.

187–عمر، أحمدمختار، **اللغةواللون**، عالمالكتبللنشروالتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997م.

188–عمربنقينة، **أدبالمغربالعربيقديما**، ديوانالمطبوعاتالجامعية، الجزائر، دط، 1994م.

189–عنترةبنشدادالعبسي، **الديوان**، تح: عبدالمنعمعبدالرؤوفشلبي، القاهرة، مؤسسةفنالطباعة، ط1، دت.

190–عفتالشرقاوي ، **دروسونصوصفيقضاياالأدبالجاهلي** ، دارالنهضةالعربية ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1979م.

191–عثمانالكعاك ، **موجزالتاريخالعاملللجزائرمنالعصرالحجريإلىالاحتلالالفرنسي** ، دارالغربالإسلامي ، ط1، 2003م.

192–ابنعذاربالمراكشي ، **البيانالمغربفيأخبارالمغرب** ، تح : ليفيبروفنسالوج ، س، كولان ، دارالثقافة ، بيروت، دط، 1950م.

193–**فايزالداية، جماليالتالأسلوب، الصورةالفنيةفيالأدبالعربي، دارالفكرالمعاصر،بيروت، ط2،1996م.**

194–فاضلثامر، **معالمجديدةفيأدبنالمعاصر**، منشوراتوزارةالإعلام، بغداد، العراق، دط، 1975م.

195– الفارابي، **ديوانالأدب**، مجمعاللغةالعربية، دارالشعبللطباعةوالنشرالقاهرة، ط1، 2003م.

196–فاتحعلاق ، **مفهومالشعرعندروادالشعرالعربيالحر** ، منشوراتاتحادالكتابالعرب ، دمشق ، دط، 2005م.

197–فرانسوامورو ، **الصورةالأدبية**، تر: علينجيبإبراهيم، دارالينابيع، دمشق، ط1، 1995م.

198–فخريالخضراوي، **رحلةمعالنقدالأدبي**، دارالفكرالعربي، القاهرة، ط2، 1977م.

199–القاضيعياض ، **ترتيبالمداركوتقريبالمسالكلمعرفةأعلاممذهبمالك** ، ضبطهوصححه ، محمدسالمهاشم ، منشوراتمحمدعليبيضون، دارالكتبالعلمية، ط1، 1998م.

200–أبوالقاسممحمدكرووعبداللهشريط ، **عصرالقيروان** ، الشركةالتونسيةلفنونالرسم ، تونس ، ط1، 1973م.

201–قدامةبنجعفر ، **نقدالشعر**، تح: كمالمصطفى، مكتبةالخانجي، القاهرة، ط3، 1978م.

202–قيسبنالخطيم، **الديوان**، تحقيقناصرالدينالأسد، دارصادر ، بيروت، لبنان، ط1،1967م.

203–ابنقتيبة، **الشعروالشعراء**، دارالثقافة، بيروت، لبنان، دط، 1964م.

204–رابحبونار ، **المغربالعربي: تاريخهوثقافته**، دارالهدى، الجزائر ، ط3، 2000م.

205–الرباعي عبد القادر ، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام** ، جامعة اليرموك، الأردن، ط 2، 1999م.

206–الرباعيعبدالقادر ، **فيتشكيلالخطابالنقدي، مقارباتمنهجيةمعاصرة**، المكتبةالأهليةللنشروالتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997م.

207–رجاءعيد، **القولالشعريمنظوراتمعاصرة**، المعارف، الإسكندرية، مصر ، دط، دت.

208–رجاءعيد ، **تذوقالنصالأدبي – جمالياتالأداءالفني** –، دارقطريبنالفجاءة ، الدوحة ، قطر ، ط1، 1994م.

209–رولانبارت، **النقدالبنيويللحكاية**، ترجمةأنطوانأبوزيد، منشوراتعويدات، بيروت، ط1، دت.

210–رومانياكبسون ، **قضاياالشعرية** ، تر : محمدالوليومباركحنوز ، دارتوبقاللللنشروالتوزيع ، الدارالبيضاء، المغرب، ط1، 1988م.

211–رينيهوأستن ، **نظريةالأدب** ، ترجمةمحيالدينصبحي ، المؤسسةالعربيةللدراسات ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1987م.

212–ريتاعوض ، **بنيةالقصيدةالجاهلية** ، **الصورةالشعريةلدىامرئالقيس** ، دارالآداب، بيروت ، ط1،

1992م.

213–الرماني، **النكتفيإعجازالقرآن** ، تحقيقمحمدخلفاللهومحمدزغلولسلام، دارالمعارف، مصر ، ط3، 1966م.

214–ابنرشيق، **أنموذجالزمانفيشعراءالقيروان**، دارالغربالإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1991م.

215–ابن رشيق ، **الديوان** ، جمع وترتيب عبد الرحمن ياغي ، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1989م.

216–ابنرشيق ، **العمدةفيمحاسنالشعروآدابهونقده** ، تح : محمدمحيالدينعبدالحميد ، دارالجيل ، ط5، 1981م.

217–سالمالسيدعبدالعزيز، **دراساتفيتاريخالعربقبلالإسلام**، مؤسسةشبابالجامعة، الإسكندرية، مصر ، دت، ط1.

218–ساسينعساف ، **الصورةالفنيةونماذجهافيإبداعأبينواس** ، دارالكتابالعربي ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1982م.

219–ساسينعساف، **الصورةالشعرية: وجهاتنظرغربيةوعربية**، دارمارونعبود، لبنان، ط1، 1985م.

220–سيديلويس، **الصورةالشعرية**، ترجمةأحمدالجنابيوآخرون، وزارةالثقافةالعراقية، ط1، 1982م.

221–سيدمحمدالغنيم، **الاختباراتالإسقاطية**، دارالنهضةالعربية، القاهرة، مصر، دط، 1975م.

222–سيدنوفل، **شعرالطبيعةفيالأدبالعربي**، دارالمعارف، القاهرة، ط2، دت.

223–سيدقطب، **النقدالأدبي، أصولهومناهجه**، دارالشروق، بيروت، ط5، 1983م.

224–سليمانالباروني ، **الأزهارالرياضيةفيأئمةوملوكالإباضية** ، تح : محمدعليالصّليبي ، دارالحكمة ، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

225–س، م، بورا، **التجربةالخلاقة** ، تر : سلافةحجاويمنشوراتوزارةالإعلام، الجمهوريةالعراقية، دط، 1977م.

226–سميرالدليمي، **الصورةفيالتشكيلالشعري، تفسيربنيوي** ، دارالشؤونالثقافية، بغداد، العراق، ط1، 1990م.

227– سميرسحيمي، **الإيقاعفيشعرنزارقبانيمنخلالديوانقصائد**، عالمالكتبالحديث، إربد، الأردن، ط1،

2010م.

228–السعيدالورقي ، **لغةالشعرالعربيالحديثمقوماتهاالفنيةوطاقاتهاالإبداعية** ، دارالمعارف ، القاهرة ، ط2، 1983م.

229–ابنسعيدالمغربي ، **المغربفيحليالمغرب** ، تح : شوقيضيف ، دارالمعارف ، القاهرة ، مصر ، ط4، دت.

230–سراجالدينمحمد، **الفخرفيالشعرالعربي**، دارراتبالجامعية، بيروت، لبنان، دط، دت.

231–تامرسلّوم، **نظريةاللغةوالجمالفيالنقدالعربي**، دارالحوارللنشر، اللاذقية، سوريا، ط1، 1983م.

232–ابنخلكانأبوالعباسأحمدبنمحمدبنأبيبكر ، **وفياتالأعيانوأنباءأبناءالزمان** ، تح : إحسانعباس ، دارصادر، بيروت، لبنان، دط، دت.

233–الغبريني، **عنوانالدراية**، تح: عادلنويهض، دارالآفاقالجديدة، بيروت، ط2،1979م.

234–شوقيضيف، **فيالنقدالأدبي**، دارالمعارف، القاهرة، ط6، 1962م.

235–شوقيضيف، **الفنومذاهبهفيالنثرالعربي**، دارالمعارفبمصر، ط5، 1946م.

236–شوقيضيف، **فصولفيالشعرونقده**، دارالمعارف، مصر، ط2، 1971م.

237–شوقيضيف، **تاريخالأدبالعربي، العصرالجاهلي**، دارالمعارفبمصر، ط7، دت.

238–شوقيضيف ، **تاريخالأدبالعربيعصرالدولوالإمارات ، الجزائر –المغربالأقصى – موريتانيا – السودان**، دارالمعارف، مصر، ط1، 1995م.

239–شوقيضيف ، **تاريخالأدبالعربي : عصرالدولوالإمارات [الجزيرةالعربية ، العراق ، إيران]**، طبعةدارالمعارف، القاهرة، دت، ط3، دت.

240–شوقيضيف، **تاريخالأدبالعربي، العصرالعباسيالأول**، دارالمعارف، القاهرة، ط10، دت.

241–شوقيضيف، **التطوروالتجديدفيالشعرالأموي**، دارالمعارف، مصر، ط6، 1959م.

242–شكريعزيزالماضي، **فينظريةالأدب**، دارالمنتخبالعربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.

243–شلقعلي، **العينفيالشعرالعربي**، دارالأندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1984م.

244–شفيعالسيد، **التعبيرالبيانيرؤيةبيانيةنقدية**، دارالعلوم، ط3، 1983م.

المجلات العلمية

–إبراهيمعبدالرحمن ، التفسيرالأسطوريللشعرالجاهلي ، مقالة ، **مجلةفصول** ، مجلد 1، العدد 3، أفريل

1981م.

-إسماعيلالعالم ، موضوعاتالصورةالشعريةفيشعرطرفةبنالعبدومصادرها ، **مجلةجامعةدمشق** ، العدد2، المجلد18، 2002م.

-أشواقغازيسفيح ، أنماطالصورةفيشعرقاسمحداد ، **مجلةدراساتالخليجالعربي** ، عدد 3-4، 2007م، جامعةالبصرة، مركزدراساتالخليجالعربي.

-براونةفالتر، الوجوديةفيالجاهلية، **مجلةالمعرفةالسورية**، العددالرابع، السنةالثانية، دمشق، سوريا، 1963م.

-حماديصمود، الأشواقالتائهة، **مجلةفصول**، المجلد6، العدد2، 1986م.

-حماديالزنكري، المتلقيعندالنقادالقدماء، **مجلةفصول**، عدد3، مجلد 13، 1994م.

-خليل عبد سالم الرفوع -المنية في الشعر الجاهلي- دراسة في دلالتها وصورها الاستعارية- **المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها** ، جامعة مؤتة، المجلد 3، العدد 3، جمادى الآخرة، 1428هـ، تموز 2007م.

-يوسفموسرزقة ، مقاربةأسلوبيةلشعرعزالدينالمناصرة ، **مجلةالجامعةالإسلامية** ، المجلدالعاشر ، العددالثاني.

-محمدمفتاح، مفهومالجهادوالإتحادفيالأدبالأندلسي، **مجلةعالمالفكر** ، عدد 1، مجلد 12، الكويت، أبريل 1981م.

-عثمانبدري ، المعنىبينالصورةالبلاغيةوالصورةالشعرية ، قراءةفينماذجمنشعرامرئالقيسوالمتنبي ، **مجلةاللغةوالأدب**، جامعةالجزائر، العدد11، ماي 1997م.

الرسائل الجامعية

- أحمد حساني ، **الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي** ، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2006م.
- أحمد عبد الرحمن محمد الذنيبات، **التشكيل التكراري في الشعر الجاهلي** ، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة مؤتة، الأردن، 2005م.
- عبد الله خنشالي، **أثر النزاعات المذهبية والروحية في الشعر المغربي من القرن الثاني إلى**

القرن الرابع الهجري، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009م.

- علاء حسين عليوي البدراني ، **فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري** ، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، العراق، 2012م.

-محمدفتحيعبدالعليم ، **الحركةالنقديةحولشعرصلاحعبدالصبورالغنائيوالمسرحي** ، رسالةدكتوراه ، جامعةالقاهرة، 2001م.

-عبدالرحمنعمرعرفان ، **الشعرالحديثفياليمنظواهرهالفنيةوخصائصهالمعنوية** ، رسالةدكتوراه ، كليةالآداب، جامعةبغداد، 1993م.

فهرس الآيات

السورة	الآية	رقمها	الصفحة
الأنعام	﴿فَلَمَّا رَأَى الشَّمْسَ بَازِغَةً قَالَ هَذَا رَبِّي هَذَا أَكْبَرُ ۖ فَلَمَّا أَفَلَتْ قَالَ يَا قَوْمِ إِنِّي بَرِيءٌ مِّمَّا تُشْرِكُونَ ﴾	78	79
فصلت	﴿وَمِنْ آيَاتِهِ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ ۚ لَا تَسْجُدُوا لِلشَّمْسِ وَلَا لِلْقَمَرِ وَاسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي خَلَقَهُنَّ إِن كُنتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ﴾	37	79– 137
الأحقاف	﴿فَلَمَّا رَأَوْهُ عَارِضًا مُّسْتَقْبِلَ أَوْدِيَتِهِمْ قَالُوا هَذَا عَارِضٌ مُّمْطِرُنَا ۚ بَلْ هُوَ مَا اسْتَعْجَلْتُم بِهِ ۖ رِيحٌ فِيهَا عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾	24	107
القصص	﴿فَخَسَفْنَا بِهِ وَبِدَارِهِ الْأَرْضَ فَمَا كَانَ لَهُ مِن فِئَةٍ يَنصُرُونَهُ مِن دُونِ اللَّهِ وَمَا كَانَ مِنَ الْمُنتَصِرِينَ ﴾	81	121
مريم	﴿وَوَهَبْنَا لَهُ مِن رَّحْمَتِنَا أَخَاهُ هَارُونَ نَبِيًّا ﴾	53	122
الشمس	﴿إِذِ انبَعَثَ أَشْقَاهَا﴿ ١٢﴾ فَقَالَ لَهُمْ رَسُولُ اللَّهِ نَاقَةَ اللَّهِ وَسُقْيَاهَا ﴿١٣﴾ فَكَذَّبُوهُ فَعَقَرُوهَا فَدَمْدَمَ عَلَيْهِمْ رَبُّهُم بِذَنبِهِمْ فَسَوَّاهَا﴾	14–12	122
الحج	﴿ أَفَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَتَكُونَ لَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَا أَوْ آذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَا ۖ فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى الْأَبْصَارُ وَلَكِن تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ ﴾	46	123
ص	﴿وَهَلْ أَتَاكَ نَبَأُ الْخَصْمِ إِذْ تَسَوَّرُوا الْمِحْرَابَ﴾	22–21	209–123
الأعراف	﴿ وَلَمَّا جَاءَ مُوسَىٰ لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنظُرْ إِلَيْكَ ۚ قَالَ لَن تَرَانِي وَلَكِنِ انظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي ۚ فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ	143	124–123

	مُوسَىٰ صَعِقًا ۚ فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ﴾[1]،		
العصر	وَالْعَصْرِ ﴿١﴾ إِنَّ الْإِنسَانَ لَفِي خُسْرٍ ﴿٢﴾	2-1	124
الكهف	﴿أَمَّا السَّفِينَةُ فَكَانَتْ لِمَسَاكِينَ يَعْمَلُونَ فِي الْبَحْرِ فَأَرَدتُّ أَنْ أَعِيبَهَا وَكَانَ وَرَاءهُم مَّلِكٌ يَأْخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْبًا﴾	79	145
طه	﴿وَاجْعَل لِّي وَزِيرًا مِّنْ أَهْلِي ﴾﴿هَارُونَ أَخِي ﴾﴿اشْدُدْ بِهِ أَزْرِي﴾﴿وَأَشْرِكْهُ فِي أَمْرِي﴾	31-25	153
الأحقاف	﴿وَوَصَّيْنَا الإِنسَانَ بِوَالِدَيْهِ إِحْسَانًا حَمَلَتْهُ أُمُّهُ كُرْهًا وَوَضَعَتْهُ كُرْهًا وَحَمْلُهُ وَفِصَالُهُ ثَلاَثُونَ شَهْرًا حَتَّى إِذَا بَلَغَ أَشُدَّهُ وَبَلَغَ أَرْبَعِينَ سَنَةً قَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَصْلِحْ لِي فِي ذُرِّيَّتِي إِنِّي تُبْتُ إِلَيْكَ وَإِنِّي مِنَ الْمُسْلِمِينَ﴾.	15	176-175
القيامة	﴿يَقُولُ الإِنسَانُ يَوْمَئِذٍ أَيْنَ الْمَفَرُ﴾﴿كَلاَّ لاَ وَزَرَ﴾.	11-10	215
الأعراف	﴿إِنَّ الَّذِينَ كَذَّبُواْ بِآيَاتِنَا وَاسْتَكْبَرُواْ عَنْهَا لاَ تُفَتَّحُ لَهُمْ أَبْوَابُ السَّمَاء وَلاَ يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّى يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ وَكَذَلِكَ نَجْزِي الْمُجْرِمِينَ﴾.	40	223
المطففين	﴿وَمِزَاجُهُ مِن تَسْنِيمٍ﴾.	27	235
الملك	﴿وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاء الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ وَجَعَلْنَاهَا رُجُومًا لِّلشَّيَاطِينِ وَأَعْتَدْنَا لَهُمْ عَذَابَ السَّعِيرِ﴾.	05	263

(1) الأعراف: 143.

فهرس الأبيات الشعرية

شطر البيت	البحر	الشاعر	الصفحة
جَاءَتْ بِعُودٍ تُنَاغِيهِ فَيَتْبَعُهَا	البسيط	ابن قاضي ميلة	05
قَالُوا: الْتَحَى وَانْكَسَفَتْ شَمْسُهُ	السريع	عطية الطبني	05
نَادَتْ بِعُقُوقِي الْأَقْلَامُ مُعْلِنَةً	البسيط	عبد الملك الطبني	05
مَا سِرْتُ مَيْلاً وَلَا جَاوَزْتُ مَرْحَلَةً	البسيط	إبراهيم بن الأغلب	05
أَلَمْ تَرَنِي أَرْدَيْتُ بِالْكَيْدِ رَاشِداً	الطويل	إبراهيم بن الأغلب	05
الْعِلْمُ أَبْقَى لِأَهْلِ الْعِلْمِ آثَارَا	البسيط	أفلح بن عبد الوهاب	12
قَبَّحَ الْإِلَهُ اللَّهْوَ إِلَّا قَيْنَةً	الكامل	عيسى بن إبراهيم	13
بَلَى هَذِهِ تَيْمَاءُ وَالْأَبْلَقُ الْفَرْدُ	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	16
نَظَرَ الْإِلَهُ إِلَى الْبَرِيَّةِ رَحْمَةً	الكامل	محمد الطبني	16
قَالُوا تَلَقَّبَ زَيْنَ الدِّينِ فَهْوَ لَهُ	البسيط	يحي بن معطي	18
قَالَتْ سُعَادُ وَقَدْ زُمَّتْ رَكَائِبُنَا	البسيط	ابن الكفاء القيرواني	18
تَرَاءَتْ لَنَا يَوْمَ الرَّحِيلِ بِوَارِدٍ	الطويل	المرقش الأصغر	80
يَالَيْتَ كُلِّ عَرِينَةٍ يَا بَدْرَ كُلِّ	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	82
وَإِنَّ حَصَانًا نَمَتْ جَعْفَرًا	المتقارب	ابن هانئ الأندلسي	82
عَهْدِي بِهِ والشَّمْسُ دَايَةُ خِدْرِهِ	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	83
ثَكِلْتُكِ شَمْسًا مِنْ وَرَاءِ غَمَامَةٍ	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	84
تَبَدَّتْ لَنَا كَالشَّمْسِ تَحْتَ غَمَامَةٍ	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	84
وَصَدَّتْ كَأَنَّ الشَّمْسَ تَحْتَ قِنَاعِهَا	الطويل	النمر بن تولب	84
وَكَأَنَّ الشَّمْسَ فِي نَاجُودِهَا	الوافر	ابن حمديس الصقلي	85
وَصَفْرَاءَ فِي جِسْمِ الزُّجَاجِ تَمَيَّعَتْ	الطويل	ابن حمديس الصقلي	85
أَوَمِيضُ البَرْقِ في اللَّيلِ البَهِيم	الرمل	ابن حمديس الصقلي	86
لَيْسَ يُغْنِي بُيوتَ مَالِ عَلِيٍّ	الخفيف	ابن حمديس الصقلي	87
فَقَدْ قَطَعَ الْبَقَاءَ غُرُوبُ شَمْسٍ	الوافر	بكر بن حماد	87
تَجَهَّمْتُ خَمْساً بَعْدَ سَبْعِينَ حِجَّةً	الطويل	بكر بن حماد	88
بَاكِرِ الرَّاحَ وَدَعْ عَنْكَ الْعَذَلْ	الرمل	علي الشيباني	89
رَوحُ الْمُعِزِّ وَرُوحُ الْشَّمْسِ قَدْ قُبِضَا	البسيط	ابن رشيق	90
بَادِنٌ، تَجْلُو إِذَا ابْتَسَمَتْ	الرمل	طرفة بن العبد	96
وَبَدَتْ فَقُلْتُ البدرُ ليلَةَ تِمِّهِ	الكامل	عنترة بن شداد	91
مَا سَارَ كَيْدِي إِلَى قَوْمٍ وَإِنْ كَثُرُوا	البسيط	إبراهيم بن الأغلب	91

وَلَوْ فَارَقَ الْبَدْرُ أَفْلَاكَهُ	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	93
ذَهَبَ الْحِمَامُ بِبَدْرِ تَمٍّ لَمْ يَدَعْ	الكامل	ابن رشيق المسيلي	94
وَمَاءٍ بَعِيدِ الْغُورِ كَالنَّجْمِ فِي الدُّجَى	الطويل	ابن رشيق المسيلي	95
وَأَرَى النُّجُومَ طَلَعْنَ غَيْرَ زَوَاهِرٍ	الكامل	ابن رشيق المسيلي	95
قَرَّتْ عُيُونُ الْمُسْلِمِينَ بِغُرَّةٍ	الكامل	محمد الطبني	96
عِيدٌ أَتَاكَ الْغَيْثُ فِيهِ مُسَلِّمًا	الكامل	محمد الطبني	96
أَلَيْلتَنَا إِذْ أَرْسَلَتْ وَارِدًا وَحْفَا	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	96
وَضَرَاغِمٌ سَكَنَتْ عَرِينَ رِئَاسَةٍ	الكامل	ابن حمديس الصقلي	99
وَالْمَاءُ مِنْهُ سَبَائِكٌ فِضِّيَةٌ	الكامل	ابن حمديس الصقلي	100
مَا أَخْشَنَ الْبَرْدَ وَرَيْعَانَهُ	السريع	بكر بن حماد	102
فَلَا عَفَا اللهُ عَنْهُ مَا تَحَمَّلَهُ	البسيط	بكر بن حماد	103
وَغَشَى مَغِيلَةَ بِالسُّيُوفِ مَذَلَّةً	الكامل	بكر بن حماد	103
لَا تَسْقِنِي مَاءَ الْحَيَاةِ بِذِلَّةٍ	الكامل	عنترة بن شداد	103
سَحَابُ الْمَنَايَا كُلَّ يَوْمٍ مُظِلَّةٌ	الطويل	بكر بن حماد	103
وَلَقَدْ ذَكَرْتُكِ فِي السَّفِينَةِ وَالرَّدَى	الكامل	ابن رشيق المسيلي	104
خَلِيلَيَّ هَلْ لِلْمُزْنِ مُقْلَةُ عَاشِقٍ	الطويل	ابن رشيق المسيلي	105
أَوْكَالسَّحَابِ الْمُكْفَهِرَّةِ خِيطَتْ	الكامل	ابن رشيق المسيلي	105
كَأَنَّهُ لَمْ يَخُضْ لِلْمَوْتِ بَحْرَ وَغًى	البسيط	ابن رشيق المسيلي	106
وَيَوْمٍ كَأَنَّ الْغَيْمَ تَحْتَ سَمَائِهِ	الطويل	جعفر بن فلاح	106
كَأَنَّكَ وَكَّلْتَ الْغَمَامَ بِحَرْبِهِمْ	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	107
لَقَدْ اغْتَدَى وَالْمَجْدُ فَوْقَ سَرِيرِهِ	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	107
كُلُّنَا نَبْشَعُ مِنْ كَأْسِ الرَّدَى	الرمل	ابن هانئ الأندلسي	108
وَجَوْنٍ مُزْنُ الرَّعْدِ يُسْتَنُّ وَدْقُهُ	الطويل	ابن قاضي ميلة	108
تَفِيضُ بِالْمَاءِ مِنْهُ كُلُّ فُوَّهَةٍ	البسيط	يعلى الأريسي	109
مُعَاطِيًا شَمْسَ إِبْرِيقٍ إِذَا مُزِجَتْ	البسيط	عبد الكريم النهشلي	110
سَلَامٌ عَلَى طِيبِ رَوْحَاتِنَا	المتقارب	عبد الكريم النهشلي	110
مَا كَانَ إِلَّا حُسَامًا سَلَّهُ قَدَرٌ	البسيط	ابن رشيق المسيلي	112
حُسَامٌ عَلَى مَنْ نَاصَبَ الدِّينَ مُصْلَتٌ	الطويل	ابن قاضي ميلة	112
فِي النَّاسِ مَنْ لَا يُرْتَجَى نفعه	السريع	ابن رشيق المسيلي	113
دَوْحَةُ الْمَجْدِ بِالْفَخَارِ جَنَاهَا	الخفيف	ابن حمديس الصقلي	113
لَوْ أَنَّ ثَهْلَاناً أُصِيبَ بِعُشْرِهَا	الكامل	ابن رشيق المسيلي	114
أَحْبُو إِلَى الْمَوْتِ كَمَا يَحْبُو الْجَمَلْ	الرجز	بكر بن حماد	115
تَحْكِي غَوَارِبُهُ غَوَارِبَ بُزَّلٍ	الكامل	ابن رشيق المسيلي	116
وَكَانَ فِي الْحَرْبِ سَيْفًا صَارِمًا ذَكَرَا	البسيط	بكر بن حماد	116

غَرَّاءُ وَاضِحَةٌ يَنُوسُ بِقُرْطِهَا	الكامل	ابن أبي الرجال	117
وَبِكُلِّ بِكْرٍ كَالْمهَاةِ عَزِيزَةٍ	الكامل	ابن رشيق المسيلي	117
وَجَالَتْ بِهِ جُرْدُ الْمَذَاكِي كَأَنَّهَا	الطويل	ابن أبي المليح	118
كَأَنَّ الرُّدَيْنِيَّاتِ فِي رونق الضُّحَى	الطويل	ابن قاضي ميلة	118
فَالْجَيْشُ يَنْفُضُ حَوْلَيْهِ أَسِنَّتَهُ	البسيط	ابن رشيق المسيلي	119
مَا أَغْرَبَتْ فِي زِيِّهَا	الرجز	ابن رشيق المسيلي	119
فِي شَكْلِ مُرْجِيٍّ وَنُسْكِ مُهَاجِرٍ	السريع	بكر بن حماد	121
مَاذا عَسَى تَنْفَعُ الدُّنْيَا مُجَمِّعَهَا	البسيط	بكر بن حماد	121
وَكَانَ مِنْهُ عَلَى رَغْمِ الْحَسُود لَهُ	البسيط	بكر بن حماد	122
وَإِذَا دَجَا اللَّيلُ الْبَهِيمُ رَأَيْتَهُمْ	الكامل	ابن رشيق المسيلي	122
وَلَيْسَ النَّوَاظِرُ إِلَّا الْقُلُوبُ	المتقارب	ابن هانئ الأندلسي	123
هَبْنِي كَذِي المْحرَاب فِيكَ وَلُوَّمِي	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	123
وَلَمَّا تَجَلَّى جَعْفَرٌ صَعِقَتْ لَهُ	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	123
هُمَا هَدَّمَا دَعَائِمَ عُمْرَ نُوحٍ	الوافر	بكر بن حماد	125
أَيْنَ مَنْ عَمَّرَ الْيَبَابَ، وَجِيلٌ	الخفيف	ابن حمديس الصقلي	125
نُسِيَ الصَّبِيحُ مَعَ الْمَلِيحِ بِذِكْرِهِ	الكامل	ابن حمديس الصقلي	126
بِنَاءٌ يَزْدَرِي إِيوَانُ كِسْرَى	الوافر	محمد بن حماد	126
وَكَيْف وَلَمْ تَشْكُرْكَ عَنِّي ثَلَاثَةٌ	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	127
وَعَادَتْ بِهِم حَرْبُ الأَزَارِقِ لَاقِحًا	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	128
وَيُكَلِّفُ الْأَرْمَاحَ لِينَ قَوَامِهِ	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	128
إِنَّا لَنَجْمَعُنَا وَهَذَا الْحَيَّ مِنْ	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	128
مِنْ بَعْدِ مَا ضُرِبَتْ بِهَا مَثَلًا	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	129
وَمُؤْنِسَةٍ لِي بِالْعِرَاقِ تَرَكْتُهَا	الطويل	بكر بن حماد	130
أَصْبَحْتُ فِيمَنْ لَهُمْ دِينٌ بِلَا أَدَبٍ	البسيط	ابن النحوي	131
وَهَانَ عَلَى سُرَاةِ بَنِي لُؤَيٍّ	الوافر	حسان بن ثابت	132
فَلَوْ كُنْتُ أَطْوِي عَلَى فَتْكِهِ	المتقارب	ابن هانئ الأندلسي	132
لَوْ سَارَ فِيهِ الشَّنْفَرَى فِتْراً لَمَا	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	132
لَوْلَا الْوَفَاءُ بِعَهْدِهِمْ لم يفتكوا	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	133
لَوْلَا حَيَاتُكَ مَا اغْتَبَطْتُ بِعِيشَةٍ	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	134
حَلَلْتُ بِهِ فِي رَأْسِ غُمْدَانَ مَنْعَةً	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	134
أَنِسُوا بِهُجْرَانِ الْأَنِيسِ كَأَنَّهُم	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	135
غَرَضٌ تَرَامَانِي الْخُطُوبُ فَذَا	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	135
رَمَانِي الدَّهْرُ بِالْأَرْزَاءِ حَتَّى	الوافر	أبو الطيب المتنبي	135
أَأُهْضَمُ لَا نَبْعَتِي مِرْخَةٌ	المتقارب	ابن هانئ الأندلسي	138

أَمْسَتِ وَقَدْ لَعِبَ الزَّمَانُ بِأَهْلِهَا	الكامل	ابن رشيق	138
فَقُلْ لِمُبِينِ الْخُسْرِ كَيْفَ رَأَيْتَ مَا	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	139
دُنْيَا تُجَمِّعُنَا وَأَنْفُسُنَا	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	139
إِنَّهَا شِنْشِنَةٌ مِنْ أَخْزَمِ	الرمل	ابن هانئ الأندلسي	140
كَأَنَّ عَلَيْهِمْ مِنْكَ عَنْقَاءَ تَغْتَلِي	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	140
وَرَاعَى النُّجُومَ فَأَعْشَيْتَهُ	المتقارب	ابن هانئ الأندلسي	141
لَئِنْ كَانَ عِشْقُ النَّفْسِ لِلنَّفْسِ قَاتِلًا	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	142
وَمَا الْعَيْنُ تَعْشَقُ هَذَا السُّهَادَ	المتقارب	ابن هانئ الأندلسي	142
وَالأَعْوَجِيَّاتُ الَّتِي إِنْ سُوبِقَتْ	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	142
وَمَا كَانَتِ الأَيَّامُ تَأْتِي بِمِثْلِكُم	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	143
قَدْ زُرْتِنَا مَرَّةً فِي العُمْرِ وَاحِدَةً	البسيط	بشار بن برد	143
وَلَقَدْ حَلَبْتُ الدَّهْرَ أَشْطُرَهُ	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	143
وَكَأَنّما البُرَّاضُ صَبَّحَ أَهْلَهُ	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	144
إِذَا أَفِرُّ وَيُخْزِي الأَزْدَ شَاعِرُهَا	البسيط	ابن هانئ الأندلسي	145
تُغْضِي عَنِ الذَّنْبِ أَحْيَانًا فَتَحْسَبُنِي	البسيط	أبو فرج الشيباني	145
مَاُ كُنْتُ أَحْسَبُ أَنَّ الدَّهْرَ يَزْلُفُ لِي	البسيط	ابن هانئ الأندلسي	145
وَخَلَعْتُهُ خَلْعَ العِذَارِ مُذَمَّمَا	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	146
يَذْعَرُ الْجَبَّارُ مِنْهُ فَعَلَى	الوافر	ابن حمديس الصقلي	150
قَدْ وَاجَهَ الْأُسْدَ الضَّوَارِي فِي الْوَغَى	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	151
فَيَا جَعْفَرَ الْعَلْيَاءِ يَا جَعْفَرَ النَّدَى	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	152
وَقَائِلَةٍ زَارَ الْمُلُوكَ فَلَمْ يُفِدْ	الطويل	بكر بن حماد	154
أَبُو حَامِدٍ أَحْيَا مِنَ الدِّينِ عِلْمَهُ	الطويل	ابن النحوي	157
يَا فَاسُ مِنْكِ جَمِيعُ الْحُسْنِ مُسْتَرَقُ	البسيط	ابن النحوي	159
أَلَيْسَ أَبِي وَجَدِّي أَوْطَانِي	الوافر	أبو العباس الأغلبي	160
قِفْ بِالْقُبُورِ فَنَادِ الْهَامِدِينَ بِهَا	البسيط	بكر بن حماد	162
زُرْنَا مَنَازِلَ قَوْمٍ لَمْ يَزُورُونَا	البسيط	بكر بن حماد	163
نَهَارٌ مُشْرِقٌ وَظَلَامُ لَيْلٍ	الوافر	بكر بن حماد	164
أَيَا بَكْرَ بْنَ حَمَّادٍ وَشِيكًا	الوافر	بكر بن حماد	167
لَقَدْ جَمَحَتْ نَفْسِي فَصَدَّتْ وَأَعْرَضَتْ	الطويل	بكر بن حماد	165
لَمَّا كَبِرْتُ أَتْتنِي كُلّ دَاهِيَةٍ	الكامل	عيسى بن مسكين	168
لَعَمْرُكَ يَا شَبَابِي لَوْ وَجَدْتُكَ	الوافر	عيسى بن مسكين	168
أَصَابَ الدَّهْرُ مِنِّي عَظْمَ سَاقٍ	الوافر	عيسى بن مسكين	170

وَهَوَّنَ وَجْدِي أَنَّنِي بِكَ لَاحِقٌ	الطويل	بكر بن حماد	171
أَلَا كُلُّ آتٍ قَرِيبُ الْمَدَى	المتقارب	ابن هانئ الأندلسي	173
وَهَوَّنَ وَجْدِي أَنَّهُمُ خَمْسَةٌ مَضَوا	الطويل	ابن الربيب التاهرتي	174
أَيُّ خَطْبٍ عَنْ قَوْسِهِ الْمَوْتُ يَرْمِي	الخفيف	ابن حمديس الصقلي	174
بَكَى فَقْدَكَ الْعِزُّ الْمُؤَيَّدُ وَالْمَجْدُ	الطويل	ابن حمديس الصقلي	176
يَا رُبَّ فِتْيَانِ صِدْقٍ رُحْتُ بَيْنَهُمُ	البسيط	عبد الكريم النهشلي	178
وَاَتَتْكَ مِنْ كَسْبِ الْمُلُوكِ زَرَافَةٌ	الكامل	ابن رشيق	180
وَاعْمِرْ بِقَصْرِ الْمُلْكِ نَادِيكَ الَّذِي	الكامل	ابن حمديس الصقلي	181
أَعْلَيْتَ بَيْنَ النَّجْمِ وَالدَّبَرَانِ	الكامل	ابن حمديس الصقلي	183
قُلْ لِابْنِ مَلْجَمَ وَالْأَقْدَارُ غَالِبَةٌ	البسيط	بكر بن حماد	185
مُلُوكُ بَنِي الْعَبَّاسِ فِي الكُتْبِ سَبْعَةٌ	الطويل	بكر بن حماد	185
صَدَفَتْ ظَبْيَةُ الرُّصَافَةِ عَنَّا	الخفيف	محمد الطبني	188
وَمَا بِي أَنْ أَفْنَى عَلَيكَ تَأَسُّفًا	الطويل	يعلى الأريسي	188
خَلِيلَيَّ إِنْ لَم تُسْعِدَانِي فَأَقْصِرَا	الطويل	علي الشيباني	189
لَمَ أَدْرِ مَغْنَاكَ لَوْلَا الْمِسْكُ وَالْقُطُرُ	البسيط	عبد الكريم النهشلي	189
أَهْلًا بِهِ مِنْ زَائِرٍ مُعْتَادِ	الكامل	عبد الكريم النهشلي	191
وَقَائِلَةٍ مَاذَا الشُّحُوبُ وَذَا الضَّنَى	الطويل	ابن رشيق	192
وَمُهَفْهَفٍ يَحْمِيهِ عَنْ نَظَرِ الْوَرَى	الكامل	ابن رشيق	193
أَتَيْتُكَ زَائِرًا فَحُجِبْتَ عَنِّي	الوافر	يعلى الأريسي	195
وَقَدْ كُنْتُ لَا آتِي إِلَيْكَ مُخَاتِلًا	الطويل	ابن رشيق	196
أَيَا رَبِّ إِنَّ النَّاسَ لَا يُنْصِفُونَنِي	الطويل	علي الشيباني	197
وَلِي كَبِدٌ مَكْلُومَةٌ مِنْ فِرَاقِكُمْ	الطويل	علي الشيباني	199
أَيْنَ مِصْرُ وَأَيْنَ سُكَّانُ مِصْرِ	الخفيف	ابن النحوي	199
مَنْ يَصْحَبِ النَّاسَ مَطْوِيا عَلَى دَخَلِ	البسيط	ابن رشيق	201
أُحِبُّ أَخِي وَإِنْ أَعْرَضْتُ عَنْهُ	الوافر	ابن رشيق	202
خُذِ الْعَفْوَ وَأْبَ الضَّيْمَ وَاجْتَنِبِ	الطويل	ابن رشيق	202
اشْتَدِّي أَزْمَةُ تَنْفَرِجِي	المتدارك	ابن النحوي	203
لَبِسْتُ ثَوْبَ الرَّجَا وَالنَّاسُ قَدْ رَقَدُوا	البسيط	ابن النحوي	203
رَأَيْتُ شَقِيقَةً حَمْرَاءَ بَادٍ	الوافر	ابن رشيق	207
أَخَافُ تَجَنِّيهِ فَأَصْفَرُّ إِنْ بَدَا	الطويل	ابن رشيق	208
مَا أُغْمِدَ الْعَضْبُ حَتَّى جُرِّدَ	البسيط	ابن حمديس الصقلي	208
آلَيْتُ أَصْدُرُ عَنْ بِحَارِكَ بَعْدَمَا	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	209
إِنَّمَا كَانَ شِهَابًا ثَاقِباً	الرمل	ابن هانئ الأندلسي	210
بِاللهِ لَا تَقْطَعَنْ بِالْهَجْرِ أَنْفَاسِي	البسيط	إبراهيم بن الأغلب	212

تَجَهَّمَ الْعِيدُ وَانْهَلَّتْ بَوَادِرُهُ	البسيط	ابن رشيق	212
تَجْرِي الْخَوَاطِرُ مُطْلَقَاتٍ أَعِنَّةٍ	الكامل	ابن حمديس الصقلي	213
وَحَلَّ الرَّدَى مِنْ كَفَّيْهِ عَقْدَ رَايَةٍ	الطويل	ابن حمديس الصقلي	213
فرشت له أيدي الليوث خدودها	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	213
وَمَا زِلْتُ تَرْمِينِي اللَّيَالِي بِنَبْلِهَا	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	214
هَا إِنَّهَا كَأْسٌ بَشِعْتُ بِهَا	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	214
لَكَ مَجْلِسٌ كَمُلَتْ بِشَارَةُ لَهْوِنَا	الكامل	ابن رشيق	215
لَا يَأْكُلُ السِّرْحَانُ شِلْوَ طَعِينِهِم	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	216
بِأَرْضِ فَلَاةٍ تُنْكِرُ الْأُسْدُ وَحْشَهَا	الطويل	ابن حمديس الصقلي	218
لَهُ هِمَّةٌ فِي أُفْقِهَا فَرْقَدِيَّةٌ	الطويل	ابن حمديس الصقلي	218
أَمُدَامٌ عَنْ حُبَابٍ تَبْتَسِمْ	الوافر	ابن حمديس الصقلي	219
يُرْجِعُ اللَّيْلَ نَهَارًا بِالظُّبَا	الوافر	ابن حمديس الصقلي	221
أَبْصَارُهُمْ تَجْلُو سُرُوراً ظَاهِراً	الكامل	محمد الطبني	221
إِنْ لَمْ تَقُمْ فِيهَا قِيامَةُ مُلْكِهِمْ	الكامل	ابن الأشيري	223
وَكَأَنَّهُ مِنْ دُرَّةٍ شَفَّافَةٍ	الكامل	ابن حمديس الصقلي	223
فَكَأَنَّمَا ضَرَبَ السَّمَاءَ سُرَادِقاً	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	224
جَوَادٌ عَمِيمُ الْجُودِ، بَيْتُ عَطَائِهِ	الطويل	ابن حمديس الصقلي	225
لَمْ يَجْرِ طِيبُ ذِكْرِهِ فِي مَجْلِسٍ	الكامل	محمد الطبني	226
بِمُرَخَّمِ السَّاحَاتِ تَحْسَبُ أَنَّهُ	الكامل	ابن حمديس الصقلي	226
لِي نَفْحَةُ الْمَحْبُوبِ حِينَ يَشَمُّنِي	الكامل	ابن حمديس الصقلي	227
يَطِيبُ نَسِيمُ الزَّابِ مِنْ طِيبِ ذِكْرِهِ	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	227
وَتَضَوَّعَ الْكَافُورُ مِنْ أَرْدَانِهِمْ	الكامل	ابن هانئ	227
يَطَأُ الْأَرْضَ فَالثَّرَى لُؤْلُؤٌ رَطْـ	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	228
رُدْنِي لَهُ حَتَّى أَرُدَّ سَلَامَهُ	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	228
رِحُنَ فَحَمَّلْنَ نَسِيمَ الصَّبَا	السريع	ابن هانئ الأندلسي	229
مَوَاطِئُ هِنْدٍ فِي ثَرَى مُتَنَفِّسٍ	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	229
تَبَغْدَدَ مِنْهُ الزَّابُ حَتَّى رَأَيْتُهُ	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	229
قِفَا نَتَبَيَّنْ أَيْنَ ذَا الْبَرْقُ مِنْهُمُ	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	230
يَطِيبُ أُجَاجُ الْمَاءِ مِنْ نَحْوِ أَرْضِهِ	الطويل	ابن قاضي ميلة	231
قَتَلْتُ الْأَمَانِي مِنْ عَلِيٍّ وَلَمْ أَزَلْ	الطويل	ابن حمديس الصقلي	232
خَالَفَتْ أَفْعَالُهَا أَعْمَارَهَا	الوافر	ابن حمديس الصقلي	232
شَرِبْتُ وَصُحْبَتِي يَوْمًا بِغَمْرٍ	الوافر	دعبل الخزاعي	233
فَأَشْبَهَكَ الْبَحْرُ إِنْ قِيلَ ذَا	متقارب	ابن هانئ الأندلسي	233
مَا الْخَمْرُ إِلَّا مَا تُعَتِّقُهُ النَّوَى	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	234

فَلَيْسَ لَهُمْ إِلَّا الدِّمَاءَ مَشَارِبٌ	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	234
وَاشْرَبْ تَسْنِيمَ مُفْجِرِهَا	المتدارك	ابن النحوي	235
وَحمَاكِ أَغْمَارَ الْمَوَارِدِ إِنَّهُ	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	236
لَهُ شِيمَةٌ كَالْأَرِي صَفْوٌ سِجَالُهَا	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	236
فَكَأَنَّهَا ظَنَّتْ حَلَاوَةَ مَائِهَا	الكامل	ابن حمديس الصقلي	236
أَجْنِي حَدِيثاً كَانَ أَلْطَفَ مَوْقِعاً	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	237
سَقَيْتُ أَعَادِيكَ الذُّعَافَ مُثَمَّلاً	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	237
شَرِبَ السَّمَّ بِنَابَيْهِ فَفِي	الرمل	ابن هانئ الأندلسي	237
فُتِقَتْ لَكُمْ رِيحُ الْجِلَادِ بِعَنْبَرِ	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	237
قَدْ غَصَّ بِالْمَاءِ الْقَرَاحِ وَكَانَ لَوْ	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	238
أَفَلَا يُتَّقى تَغَيُّرُ حَالٍ	الخفيف	ابن حمديس الصقلي	239
فَأَضَاقَتْ يَدَاكِ مِنْ صَدَقَاتٍ	الخفيف	ابن حمديس الصقلي	239
وَأَيْدِي الْمَنَايَا كُلَّ يَوْمٍ وَلَيْلَةٍ	الطويل	بكر بن حماد	239
قَدْ قَلَّدَتْكِ يَدُ الْأَمِيرِ أَعِنَّةً	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	240
فَصِلْكَ يُرْقِي وَلَا يَسْتَجِيبْ	المتقارب	ابن هانئ الأندلسي	240
كَأَّن يَداً شَقَّتْ خِلَالَ غُيُومِهِ	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	240
أطفأت عَنِّي زَمَنِي بَعْدَمَا	السريع	ابن هانئ الأندلسي	241
ضَمَّ هَذَا نَحْرَ ذَا فَاعْتَنَقَا	الرمل	ابن هانئ الأندلسي	241
رَاحُوا وَقَدْ نَضَجَت جوانِحُهُمُ	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	242
وَاشْكِلِ الْأَوْتَارَ عَنْ نَغْمَتِهَا	الرمل	ابن حمديس الصقلي	243
قُسُّ الطُّيُورِ الْخَاشِعَاتِ بَلَاغَةً	الكامل	ابن حمديس الصقلي	243
وَتضُجّ أَيْسَارٌ وَيَصْدَحُ شَارِبٌ	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	244
جَاءَتْ بِعُودٍ يُنَاغِيهَا وَيُسْعِدُهَا	البسيط	ابن قاضي ميلة	245
وَقَالُوا: هَجَاكَ فَقُلْتُ كَلْبٌ	الوافر	محمد الطبني	245
فَإِذَا سَمِعْتَ عَلَى البِعَادِ زَئِيرَهُ	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	246
الشِّعْرُ مَا زُرَّتْ عَلَيْكَ جُيُوبُهُ	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	246
تَخَافُ زَئِيرَ اللَّيْثِ يَقْدُمُ نَثْرَةً	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	246
فَوَ اللهِ مَا طَوَّلْتُ بِاللَّوْمِ فِيكُمُ	الطويل	ابن رشيق	246
إِنَّ لَفْظاً تَلُوكُهُ لَشَبِيهٌ	الخفيف	ابن هانئ الأندلسي	247
إِذَا غُرَيْرِيٌّ رَغَا لَمْ تُلَمْ	السريع	ابن هانئ الأندلسي	247
لَقَدْ عَرَضَ الْحَمَامُ لَنَا بِلَحْنٍ	الوافر	ابن قاضي ميلة	248
الْغَمْزُ فِي فَمِ ذَاكَ الصَّارِخِ النَّاعِي	الخفيف	ابن رشيق	248
وَنَبَّهَ الْإِصْبَاحَ مِنْ نَوْمِهِ	السريع	ابن هانئ الأندلسي	250
كَمْ رَأَيْنَا وَكَمْ سَمِعْنَا اَلمَنَايَا	الخفيف	ابن حمديس الصقلي	250

وَتَلَقَّتِ الرُّكْبَانَ سَمْعِي بِالَّذِي	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	251
قُلْتُمْ فَأُصْمِتَ نَاطِقٌ وَصَمَتُّمُ	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	252
تَسِيرُ الْقَوَافِي الْمُذَهَّبَاتِ أَحُوكُهَا	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	252
أَصِيخُوا، فَمَا هَذَا الَّذِي أَنَا سَامِعُ	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	253
وَاسْتَحَالَ الزَّأْرُ إِرْنَاناً كَمَا	الرمل	ابن هانئ الأندلسي	253
وَلِلَّهِ مَا هَاجَتْ حَمَامَةَ أَيْكَةٍ	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	253
أَبَكَتْ تِلْكُمُ الْحَمَامَةُ أَمْ	الخفيف	أبو العلاء المعري	254
مِمَّا يُزَهِّدُنِي فَي أَرْضِ أَنْدَلُسٍ	البسيط	ابن رشيق	254
مِنْ كُلِّ وَاقِعَةٍ تَرَى مِنْقَارَهَا	الكامل	ابن حمديس الصقلي	255
بِيضٌ أَيَّامُهَا وَسُودٌ لَيَالِيِ	الخفيف	ابن حمديس الصقلي	256
وَقَدْ نَدَبَتْكَ الْبِيضُ وَالسُّمْرُ فِي الْوَغَى	الطويل	ابن حمديس الصقلي	256
فَالنَّظْرَةُ الْخَزْرَاءِ تَحْتَ اللَّامةِ الـ	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	257
يُضِيءُ عَلَيْهِمْ سَنَا الْأَكْرَمِينَ	المتقارب	ابن هانئ الأندلسي	258
قَدْ أَطْفَأُوا بِالدُّهْمِ مِنْهَا فَجْرَهُمْ	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	258
فِيهَا قُلُوبُ الْعَاشِقِينَ تَخَالُهَا	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	260
كَأَنَّ الْهَزِيعَ الْأَبْنُوسِيَّ لَوْنُهُ	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	260
بِنْتُمْ فَلَوْلَا أَنْ أُغَيِّرَ لِمَّتِي	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	261
وَثَلَاثَةٌ لَمْ تَجْتَمِعْ فِي مَجْلِسٍ	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	262
وَأَبْيَضٍ كَلِسَانِ الْبَرْقِ مُخْتَرِطٍ	البسيط	ابن هانئ الأندلسي	263
تَبَسَّمَتِ الْأَيَّامُ عَنْهُ ضَوَاحِكاً	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	263
نَظَمْتُ رَقِيقَ الشِّعْرِ فِيكَ وَجَزْلَهُ	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	264
سَرَيْنَا وُفُودَ الشُّكْرِ مِنْ كُلِّ تِلْعَةٍ	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	264
أَقْسَمْتُ لَا يَبْقَى صَبَاحُ غَدٍ	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	265
تُرَى فَاضَ شُؤْبُوبٌ مِنَ الْوَدْقِ	الطويل	القلعي الأصم	265
وَالْفَجْرُ مِنْ تِلْكَ الْمُلَاءَةِ سَاحِبٌ	الكامل	ابن هانئ الأندلسي	266
وَأَبْيَضَ مَحْجُوبِ السّادِقِ وَاضِحِ	الطويل	ابن هانئ الأندلسي	266
يَبْيَضُّ مِنْ هَوْلِهَا رَأْسُ الْوَلِيدِ أَسًى	البسيط	أبو حبيب المسيلي	266
مِنْ أَخْضَرَ نَاضِرٍ وَالطَّلُّ يَلْحَقُهُ	البسيط	عبد الكريم النهشلي	267

جدول الأماكن

الرقم	المكان	الصفحة
01	المغرب الأوسط	2-11-15-18-19
02	المشرق	02-04-13-14-161-193
03	إفريقية	04-05-09-11-14-160-161
04	الجزائر	193-272
05	تونس	02
06	ليبيا	02
07	إيطاليا	02-10-45
08	صقلية	108-112
09	المسيلة	3-15-16-17
10	طبنة	3-4-8-15
11	الزاب	3-4-154-224-226-229
12	القالة	03
13	بونة	03
14	عنابة	03
15	قسنطينة	04
16	قرطبة	4-11-12
17	القيروان	4-8-9-13-16-94-114-123-137-162-197
18	تاهرت	4-11-13-14-15-88-102-155-171-176
19	بسكرة	4
20	ميلة	4
21	مصر	198
22	المغرب	6-9-11-160

23	مغيلة	103–154–231
24	جراوة	103–154–231
25	القسطنطينية	10
26	إيطاليا	02–10–45
27	سردينيا	11
28	بغداد	11
29	البصرة	11–120
30	دمشق	12
31	فاس	12–158–159
32	الأندلس	14
33	قلعة تهامة	15
34	المهدية	16
35	المنصورية	16
36	رقادة	17
37	القلعة	18–126
38	بجاية	18–99–100–181–182
39	سطيف	18
40	ملیانة	18
41	أوروبا	42
42	إنجلترا	45
43	ألمانيا	48
44	فرنسا	45–52–54
45	إسبانيا	45
46	إيطاليا	48
47	اليونان	52

48	تيماء	126
49	الجزيرة العربية	127
50	العراق	129–166
51	وادي الأحص	132–133
52	رأس غمدان	133
53	عبقر	134
54	بابل	233

فهرس الموضوعات

مقدّمة..... أ

مدخل: الحركةالفكريةبالمغربالأوسطمنالقرن 3هإلىالقرن 6هـ.....2

1- تمهيد 2

2-عهدالأغالبة (184- 296هـ) (800-909 م).....2

1.2 الشعر.....4

2.2 النثر.....6

3.2 دورالعلم.....8

3.عهدالرستميين (160 - 296هـ) (776- 909م)..... 10

1.3 الشعر..... 13

2.3 النثر..... 13

3.3 دورالعلم..... 14

4.عهدالفاطميين (296- 547هـ)..... 14

1.4 الشعر..... 15

2.4 النثر..... 15

3.4 مراكزالثقافةفيالعهدالفاطمي 16

5.عهدالحماديين (405-547هـ)..... 17

الفصلالأول: الصورةالفنيةمقاربةنظرية..... 22

1. الصورةلغة..... 26

2. الصورةاصطلاحا..... 27

3. الصورةالفنيةفيالتراثالنقديوالبلاغي..... 31

1.3 العتابي(ت220)..... 33
2.3 الجاحظ(ت255هـ) 33
3.3 ابنطباطباالعلوي(ت322هـ)..... 35
4.3 قدامةبنجعفر (ت337هـ)..... 35
5.3الرّماني(ت386) 36
6.3 أبوهلالالعسكري(ت395هـ) 36
7.3 ابنرشيقالمسيلي(ت465هـ) 37
8.3 عبدالقاهرالجرجاني(ت471هـ)..... 37
9.3 حازمالقرطاجني(ت684هـ)..... 40
4. الصورةالفنيةفيالمذاهبالأدبية..... 42
1.4 الكلاسيكيةClassicisme..... 43
2.4 الرومنسيةRomantisme..... 46
3.4 الواقعيةRealisme..... 50
4.4 مذاهبأدبيةأخرى 53
5. الصورةالفنيةفيالنقدالحديثوالمعاصر..... 57
6. وظيفةالصورةالفنية..... 66
7. مناهجدراسةالصورة..... 70
1.7 المنهجالنفسي 71
2.7 المنهجالرمزي..... 72
3.7 المنهجالفني 72
الفصلالثاني: مصادرالصورةلدىشعراءالجزائرمنق3هإلىق6هـ..... 75
1. البيئةالطبيعية..... 76
1.1. التصويربالطبيعةالجامدة..... 76
2.1 التصويربالطبيعةالحية.....112
3.1 التصويربالمصادرالدينية.....117
4.1 التصويربالمصادرالتاريخية.....121

5.1 التصويربالمصادرالثقافية.....127
6 التصويربالرمز.....132
الفصلالثالث: موضوعاتالصورةالفنيةلدىشعراءالجزائرالقدماء.....146
1. المدح.....147
2. الفخر.....157
3. الزهد.....159
4. الإعتذار.....164
5. الرثاء.....165
6. الوصف.....174
7. الهجاء.....182
8. الغزل.....184
9. العتاب.....192
10. الشكوى.....194
11. الشوقوالحنين.....195
12. الحكمة.....198
13. الابتهال.....200
الفصلالرابع: أنماطالصورةالفنية.....203
1. الصورةالبلاغية.....203
1.1. الصورةالتشبيهية.....203
2.1. الصورةالاستعارية.....209
3.1. الصورةالكنائية.....213
2. الصورةالحسية.....214
1.2 الصورالبصرية.....215
2.2. الصورةالشمية.....222
3.2 الصورةالذوقية.....228
4.2 الصورةاللمسية.....236

5.2 الصورةالسمعية.....240
3. الصورةاللونية.....251
4. الصورةالذهنية.....265
خاتمة.....269
القرآنالكريمبروايةحفص.....271
قائمةالمصادروالمراجع.....271
فهرسالآيات.....289
فهرسالأبياتالشعرية.....291
جدولالأماكن.....300
ملخصالبحث.....**Erreur ! Signet non défini.**