المبحث الثاني

جماليات الصورة

استأثرت الصورة الشعرية باهتمام النقاد والدارسين، وعدّوها من أهم خصائص التشكيل الفني في الشعر العربي. وهذا ما يبدو واضحًا في الأهمية البالغة لها في بناء القصيدة بناءً فنيًّا ينأى بها الشاعر عن المباشرة والتقرير فهي جوهر الأداء الشعري الرفيع بوصفها «عنصرًا مهمًّا من عناصر بناء القصيدة من حيث هي تركيب أسلوبي يعتمد الفن اللغوي قاعدة جوهرية في هذا البناء»(١)، فتعكس بذلك مهارة الشاعر في صياغة «نسخة جمالية تستحضر فيها لغة الإبداع الهيئة الحسية أو الشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها قدرة الشاعر وتجربته على وفق تعادلية فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة»(٢).

والصورة الشعرية «أنجع وسيلة لتثبيت الآثار العاطفية للشعر في النفوس»(٣)؛ لكونها «حدثًا عقليًّا له علاقة خاصة بالإحساس»(٤). ومن هنا تبرز أهميتها في بناء النص الشعري؛ لأنها قوام خيالها، وأساس الوساطة بين الشاعر والمتلقي، فكلما كان الشاعر حاذقًا في استعمال صوره مبتكرًا فيها، كلما استحوذ على قارئه وسامعه، وجعلهما وسيلته في «نقل الفكر والعاطفة في آن واحد»(٥).

فالصورة تؤدي وظيفة أساسية في عملية الإبداع والبناء الشعري التي تصاغ صياغة فنية لها من القيم الجمالية ما يميزها ويعطيها المكانة بين عناصر الأدب. فقيمتها وجمالها يتجليان عندما تصبح الوعاء الفني للغة الشعرية شكلاً ومضمونًا، وعندما يعمل الشاعر على خلق علاقات لغوية جديدة بين الكلمات لها من الانسجام ما تتجاوز بها دلالتها

(١) مستقبل الشعر وقضايا نقدية: ٢١٦.
(٢) الصورة الفنية معيارًا نقديًّا: ١٥٩.
(٣) حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه: ٣٠٣.
(٤) مبادئ النقد الأدبي: ١٧١.
(٥) أصول النقد الأدبي: ١٤٦.

المباشرة؛ لأنّ الشاعر يقوم بإعادة تشكيلها على وفق ما يتصوره من دلالات وأفكار وقيم جمالية أرادها في شعره.

وتتجلى قوة هذا البناء الشعري بما يؤطره الشاعر من صور لها من «الإمكانات الفنية والقيم الجمالية ما يمكّنها من التعبير عن التجربة الشعورية ودقائقها... فالتصوير الفني هو الحياة التي تسري في عروق الشعر»[١].

والصورة ليست زينة زخرفية أو محسّنات لفظية بعيدة عن الشعور، وإنما هي تجسيد للحالة الداخلية للشاعر، التي تكون من خلال انتقاء عناصره اللفظية المناسبة من حيث إيقاعها الموسيقي ودلالاتها الإيحائية وصهرها في شعوره ووجدانه، ومن ثَمّ إعادة صياغة تركيبها وتنسيقها على وفق عواطفه وأحاسيسه وما تمليه عليه جمالية هذا التنسيق والبناء في قالبه الشعري الذي كوّن من خلاله قيمها الجمالية التي أوصلت فكرته وشعوره إلى المتلقي[٢].

وبما أنّ الخيال هو المسؤول عن عملية التنظيم والانسجام بما تقوم به من تركيب وتأليف بين معطيات الواقع، والعقل، والإحساس، والوجدان الإنساني. يكون هو المسؤول أيضًا عن عملية تنسيق الصور، إذ تتصرف بتشكيلها على أنحاء مبتكرة تخرج بها عن أصولها وما هي عليه في الواقع، لكن على وفق ضوابط إيقاعية منتظمة تمنحها صفة الانسجام والجمال وتجعل منها قيمة جمالية تميزها على مر العصور[٣].

والصورة الشعرية لا بدَّ من أن تكونُ وراءها قيمة، وهذه القيمة التي تكونها الصورة هي تنظيم التجربة الإنسانية عامة، وتحقيق وحدة الوجود أو إدراك لحظة التجانس الكوني العام[٤] الذي أراده الشاعر في صورته المتكونة داخل النص. فمن خلال صورة الطبيعة التي رسمها الشاعر الأندلسي أعطى القيمة الجمالية لهذا الوجود الذي أدركه ورسمه في صورة شعرية خلد الطبيعة بكل ما فيها من جمال وروعة. وهكذا بقية عناصر الجمال التي صورها الشاعر الأندلسي في شعره، وأعطى لها القيمة الجمالية التي تبرزه من خلال الصورة الشعرية.

---

(١) موضوعات الصورة الشعرية في شعر طرفة بن العبد ومصادرها (بحث): ١١٠.
(٢) ينظر: الصورة الشعرية، د. مجيد عبد الحميد (بحث): ٧.
(٣) ينظر: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: ٢٣٥.
(٤) ينظر: الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي: ٢٥.

لذا سأتناول في هذا المبحث مفهوم الصورة الشعرية عند الشاعر الأندلسي في هذه الحقب من خلال عرض وسائل تشكيل الصورة من خلال بعض أساليب البيان من تشبيه واستعارة وكناية. ومن ثَمَّ دور الصورة وارتباطها بالحواس.

* وسائل تشكيل الصورة البيانية:

١. التشبيه:

يعد التشبيه من أساليب البيان المهمة والمتميزة في الشعر العربي من خلال مجاليه التصويري والبنائي، بوصفه «عنصرًا فنيًّا قويًّا من عناصر الجمال في التعبير»(١). وهو من «أقدم صور البيان وأوسع الصور أو الفنون استعمالاً في الشعر العربي»(٢)، قال المبرد (ت٢٨٥ هـ): «التشبيه جارٍ كثيرٌ في كلام العرب حتى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم، لم يبعد»(٣).

ويرجع شيوع التشبيه وكثرته إلى كونه المستوى الأول من مستويات التصوير الفني، لهذا كان منطق التدرج يقتضي أن يكون الأكثر شيوعًا من حيث التطبيق والتنظير، وهذا ما حدث فعلاً في تاريخ التفكير البلاغي. وبما أنّ التشبيه ينسجم مع فلسفة العرب الجمالية، لذا كان عمود الصورة في النظرية الشعرية القديمة، وهو كذلك ركن من أركان البلاغة المهمة(٤).

وكثيرًا ما يذكر الشاعر الأندلسي في نصوصه التشبيهية أداته ويسمى التشبيه المرسل. وتعد الأداة ركنًا من أركان الصورة التشبيهية، وقد كان النصيب الأوفر لأداة التشبيه (كأنّ) في رسم الصورة الجمالية، فقد أدخلت في كثيرٍ من صورهم، وكانت بمثابة المذبه الرئيس للصورة التي تجعل المتلقي مستعدًّا لاستقبال الصورة، فضلاً عن القوة والتماسك اللتين تُمنحان للصورة من خلال هذه الأداة، إذ تسهم في تقوية العلاقة الرابطة بين طرفي التشبيه، كقول الرمادي:

كَـأنَّ السَّـحابَ الجَـونَ أعـرسَ بِـالثّرى ... فَـلاحَ شَـوارُ الأرضِ فـي كُـلِّ مَوضِـع

---

(١) علم البيان، د. محمد مصطفى هدارة: ٤٠.
(٢) فنون بلاغية، د. أحمد مطلوب: ٢٧.
(٣) الكامل في اللغة والأدب: ٧٩/٢.
(٤) ينظر: القيم الجمالية في شعر العصر العباسي: ٣٠٧.

رِيـــاضٌ يُضـــاحِكنَ الغَزالـــةَ بَعـــدَما ... بَكَـــت فَوقَهـــا عَـــينُ السَّـــماءِ بِـــأربَعِ
كَـــأَنَّ سُـــرورَ الأَرضِ حُـــزنُ سَـــحابِها ... إِذا مـــا بَكَـــت لاحَـــت لَنـــا فـــي تَصَـــنُّعِ[1]

يشرح الشاعر من خلال أبياته عملية نزول المطر وما يثمر من نتائج، فـ (السحاب الجون) الذي يدل على المطر، وكلمة (أعرس) لها دلالات عدة، وكل منها تؤدي وظيفة صورية لها ميزتها وقيمتها الجمالية؛ إذ من المعاني التي تؤديها النزول والإقامة فرحًا، والعرس. إنّ الشاعر يصف عملية مزاوجة بين قطرات المطر والثرى عند تمازجهما مما نتج عنه انتشار للحسن والجمال المتمثل بـ (الطبيعة)، ويشبّه الأرض بعد نزول المطر بأنها تزينت وظهرت بحُلّة ولباس آخر. فالرياض ضاحكة وهي تحاكي الشمس؛ لأنّ الماء سر حياتها وهي بدونه تنعدم، ومن ثَمّ يربط هذه الصورة بصورة تشبيهية أخرى، إذ جعل الأرض مسرورة لحزن سحابها. إنّ الشاعر نظر للروض وكأنها عروس تزينت بأجمل أثوابها التي هي الزهور، وأما السحاب فهي الأم بقلبها العطوف التي تشارك الطبيعة همومها وأزالت حزنها بالمطر. إنها قيم جمالية بثّها الشاعر في صورته التشبيهية فجاءت بأبهى حُلّة وأجمل صيغة.

ويقول ابن عبد ربه:

وحَومَـــــةٍ غـــــادَرت فُرســـــانَها ... فـــي مَبْـــرَكٍ لِلحَـــربِ جَعْجـــاعِ
مُسْـــتَلْحِمٍ بـــالمَوتِ، مُسْتَشـــعِرٍ ... مُفَـــرّقٍ لِلشَّـــمْلِ، جَمَّـــاعِ
وَبِلـــدَةٍ صَحْصَـــحْتَ مِنهـــا الرُّبـــا ... بِفَيْلَـــقٍ كالسَّـــيْلِ دَفَّـــاعِ
كأَنَّمـــا باضَـــتْ نَعـــامُ الفَـــلا ... مِـــنهُمْ بِهـــامٍ فـــوقَ أَدْراعِ
تَـــراهُمُ عِنْـــدَ احْتِمـــاسِ الـــوَغى ... كَـــأَنَّهُم جِـــنٌّ بِـــأَجْراعِ
بِكُـــلِّ مَـــأثورٍ علـــى مَتنِـــهِ ... مِثْـــلُ مَـــدَبِّ النَّمْـــلِ فـــي القـــاعِ
يَرتَـــدُّ طَـــرفُ العَـــيْنِ مِـــنْ حـــدّهِ ... عَـــنْ كَوْكَـــبٍ للمـــوتِ لَمَّـــاعِ[2]

إنّ الشاعر قدّم صورة ناطقة مفعمة بالحركة والحيوية من خلال التشبيهات التي تصف الحرب وضجيجها والخوف من بطشها وفتكها، ومن ثَمّ يدمج صورة وصف هذا المعترك بصورة بلاغية أخرى، معتمدًا على وصف الجيش، مشبّهًا إياه بالسيل المندفع بقوة لضخامته وكثرته ، فلا يقف أمامه شيء. فهذا العدد الهائل يُحدِثُ من الرعب والفزع

(١) شعر الرمادي: ٨٥.
(٢) ديوان ابن عبد ربه: ١٠٦.

ما يُحدِثُه في نفوس الأعداء. ويسترسل الشاعر في تشبيهاته المختلفة لهذا الجيش مُحْدِثًا من خلال تجميع هذه الصور الجزئية صورة كلية تبرز فيها القيمة الجمالية للصورة الشعرية الخاصة بالحرب وضخامة الجيش وقوته.

وكذلك يأتي حرف الكاف مع (أنّ) في تكوين الصورة من خلال التشبيه، وتكمن جمالية وكثرة استعمال هذا الحرف (الكاف) في عملية التشبيه لكونها أخف الأدوات نطقًا وأسرعها حركةً مما يسمح له بإلقاء وتكوين صوره بانسيابية. فهذا محمد ابن مسعود البجاني يقول:

أمَـــا تـــرى الأرضَ ألبِسَـــتْ حُلَـــلاً ... مـن نسـجِ أيـدي السـحائبِ الصُّوَّبْ
كـــأنَّ أشـــجارَها وقـــد كُسِـــيْتْ ... بـــدائعًا مـــن حُلِيِّهـــا المعجِـــبْ
مِـــن أحمـــرٍ كـــالعقيقِ منظـــرُهُ ... وأصـــفرٍ كالفريـــدِ لـــم يُثقَـــبْ
وأبـــيض فوقَـــهُ ســـقيطُ نـــدًى ... كمـــاءِ وَردٍ فـــي عنبـــرٍ أشـــهَبْ
وثَمَـــرٍ فـــي الغصـــونِ تَحســـبُهُ ... جامـدَ خَمْـرٍ فـي الجـوِّ لَـم يُسكَبْ
أو أنجُـــمِ الشـــرقِ بـــانَ مطلعُهـــا ... فسِـرْنَ مـنْ مشـرقٍ إلـى مغـربْ
خرائـــدٌ يلتقـــينَ فـــي عُـــرُسٍ ... تســـكنُ حينًـــا وتـــارةً تلعـــبْ
والمـــاءُ يَجْـــري خـــلالَ ســـاحتِها ... كأنّـــهُ جســـمُ فضـــةٍ ذُوِّبْ(١)

نعود من خلال هذا النص للصورة الشعرية المتكونة من خلال هطول الغيث وما ينتج عنه من حياة. فالشاعر يصف الأرض بأنها أُلبِست حُلَلاً نسجتْها لها أيدي السحاب، وهو يُسَخِّرُ أكثر من أداة تشبيه لتكوين هذه الصورة، فالأشجار كأنها اكتست حُلًى بديعة متنوعة الألوان إشارةً إلى الأزهار التي تملؤها، منها الحمراء كالشقائق، والورد يشبهه بالعقيق في منظره، ومنها الصفراء كالنرجس التي يشبهها بالدر النفيس الذي لم يُثقب دلالةً على الصفاء والنقاء، ومنها البيضاء التي هي كالأقحوان الذي هو كالندى فوقه كماء الورد في عنبر أشهب. هذا فيما يخص الأزهار، أما ما يخص الثمار فهي كجامد الخمر في الجو لم يُسكب، وهذه الثمار التي على الأغصان لونها أحمر كاحمرار الخمر، وهي ثابتة على الأغصان، كالنجوم التي تسير من مشرق إلى مغرب دلالة على الكثرة لكليهما (الثمار والنجوم)، وهذه الثمار كالنساء المتزينات اللواتي يلتقينَ في عرس، وما لعبهنَّ سوى للدلالة على تلاعب الرياح بهذه الثمار فهي في حركة وسكون دائم. أما الماء

(١) البديع في وصف الربيع: ١٥.

الجاري فيشبهه بالفضة الذائبة لصفائه ونقائه. إنها لوحة مؤطرة بعناصر التشبيه لجمع غفير من الصور الجزئية التي كونت القيمة الجمالية لعناصر الطبيعة المتكونة في الربيع.

و هذه حفصة بنت حمدون الحجارية تبرع في تشبيهها الصوري لشخصٍ يدعى (ابن جميل) تقول فيها:

رأى ابنُ جميلٍ أنّ يرى الدهرَ مُجملاً ... فكلُّ الورى قد عَمَّهُم سيبُ نعمتِهْ
لهُ خُلُقٌ كالخمرِ بعدَ امتزاجِها ... وحُسْنٌ فما أحلاهُ من حينِ خلْقَتِهْ
بوجهٍ كمثلِ الشمسِ يدعو ببِشْرِهِ ... عيونًا ويُعشيها بإفراطِ هَيْبَتِهْ[1]

إنّ الشاعرة نسجتْ صورة تشبيهية غايةً في الروعة والجمال، فقد شبهت أخلاق ممدوحها بطعم الخمر بعد امتزاجها، وكأنها أرادت بذلك التشبيه أن تشير إلى رُقيّ أخلاقه الناجم عن امتزاج فضائله الأخلاقية معًا. و من ثَمّ نرى صورة تشبيهية حسية أخرى، إذ تشبه وجه ممدوحها بالشمس لجماله وبشاشته وإفراط هيبته. إنّ القيمة الجمالية لهاتين الصورتين على سذاجتها و مواطن التقليد فيها تكمن في السهولة والبساطة اللتين يصل إليهما المتلقي وهو يقرأ الأبيات دون كَدٍّ أو نَصَبٍ أو تأمل.

وأما ما يخص باقي الأدوات فلها حضور أيضًا. فهذا أبو مروان الجزيري يستعمل الأداة (مثل) في قوله:

حَدَقُ الحِسانِ تُقِرُّ لي وَتَغارُ ... وَتضِلُّ في صِفَتي النُّهى وَتَحارُ
طَلَعت عَلى قُضبي عُيونُ كَمائِمي ... مِثلَ العُيونِ تَحُفُّها الأَشفارُ
وَأَخَصُّ شَيءٍ بي إِذا شَبَّهتني ... دُرَرٌ تَنَظَّقَ سِلكَها دينارُ
أَهدَت لَهُ قُضبَ الزُّمردِ ساقُهُ ... وَحَباهُ أَنفسَ عطرِهِ العَطّارُ
أَنا نَرجِسٌ حَقًّا بَهرتُ عقولَهُم ... بِبَديعِ تَركيبي فَقيلَ بَهارُ[2]

إنّ الشاعر يتحدث على لسان البهار التي بدورها تصف نفسها مفاخرةً الحسان من الأزهار التي تنظر إليها وتغار من حسنها وتحار فيه العقول لفرط جمالها. والبهار هذه متفتحة كالعيون ذات النظرة الحادة برموشها الطويلة. وأما بياضها فهو كحدقة العين أو كالدر في الصفاء والبياض. والشاعر يُسَخِّرُ التشبيه المقلوب ليؤكد القيمة الجمالية للبهار،

(١) شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ٩٠، وينظر: شعر الرمادي: ٦٤.
(٢) شعر أبي مروان الجزيري: ١٢٦-١٢٧. والأشفار: جمع شُفْر، وهو منبت الشعر في الجفن. ينظر: لسان العرب: مادة (شفر).

حيث جعل الزمرد الأخضر مهديًا لها ساقه، والعطار يعطيها أنفَس ما يملك من عطور، مفتخرًا باسمه (بهار)؛ لأنه من بهر العقول بجماله وبديع تركيبه. وتكمن القيمة الجمالية لهذه الصورة في توظيف الصفات الإنسانية كالغيرة والتنافس والافتخار بين الأزهار ليزيد بذلك جمالية الصورة الشعرية.

ويقول في أخرى مستعملاً (شبه) المفردة:

شَـــهِدَت لِنُـــوّارِ البَنَفسَـــجِ أَلسُـــنٌ مِـــن لَونِـــهِ الأحـــوى وَمِـــن إيناعِـــهِ
بِمشـــابِهِ الشـــعرِ الأَثيـــثِ أَعـــارَهُ قَمَـرُ الجَبـينِ الصَّـلتِ نـور شُـعاعِهِ[1]

إنّ الشاعر يصف أنوار البنفسج التي في الرياض من خلال عرض لونها ونضارتها، ومن ثَمَّ يشبّه تكاثف أوراقها والتفافها بالشعر الطويل الغزير، فهي تبرز بين تلك الأوراق كالقمر الساطع، وهنا تكمن جمالية الصورة، فقيمة هذه الزهرة في بروزها على الرغم من الكثافة والتداخل الحاصل حولها.

إنّ التشبيه الذي ذُكرت أداته قد احتلَّ مكانًا واسعًا في شعر هذه الحقبة، وقد نجح الشعراء في توظيف أدوات التشبيه في نصوصهم وسخروها لخدمة صورهم الشعرية، وكانت خير عون في تحقيق القيمة الجمالية البلاغية المطلوبة في صورهم التشبيهية.

كما استعملوا أنواعًا من التشبيه أداتها محذوفة، كقول ابن عبد ربه:

أَلا إنَّمـــا الـــدُّنيا نَضَـــارَةُ أَيْكـــةٍ إذا اخْضَـرَّ مِنْهَـا جَانِـبٌ جَـفَّ جَانـبُ[2]

إنّ نضارة الشجرة وخضرتها لا تدوم، فإذا جفَّ غصنٌ أورقَ آخر وهكذا الدنيا، فحينما يموت إنسان يولَدُ آخر. فالشاعر جمع بين طرفي صورته والشجرة والدنيا ورصد التقلب في الأحوال وعدم الاستقرار جاعلاً منه القيمة الجمالية لصورته التي كوّنها من خلال استخدامه للتشبيه دون وجود لأدواته.

(١) شعر أبي مروان الجزيري: ١٦٨. الأحوى: حمرة إلى سواد. ينظر: لسان العرب: (حوى). الأثيث: الغزير الطويل. ينظر: م. ن: مادة (أثث). الصلت: الواسع الأبيض الأملس البرّاق. ينظر: م. ن: مادة (صلت).
(٢) ديوان ابن عبد ربه: ٢١.

وأمّا الشاعرة حمدة بنت زياد المؤدب فقد طرقت باب التشبيه البليغ؛ لتكوّن من خلاله قيمة جمالية لصورتها التي اكتسبت قوة وروعة وتأثيرًا، فقد نسجت بمشاعرها صورة ملتهبة خصت بها موقف الحبيب من الوشاة المفرّقين، إذ تقول:

ولمّا أبى الواشون إلّا فراقَنا ... وَما لهم عندي وعندك من ثارِ
وَشنّوا على أسماعنا كلّ غارةٍ ... وقلّ حماتي عندَ ذاك وأنصاري
غَزوتُهُم من مُقْلَتَيكَ وأدمعي ... وَمن نَفَسي بالسيفِ والسيلِ والنارِ[1]

إنها أقامت التشكيل الصوري على أساس التقابل معتمدةً أسلوب التشبيه البليغ، إذ شبهت مقلتي الحبيب بالسيف ودموعها بالسيل ونفَسَها بالنار.

وهذا أبو بكر بن القوطية يقول:

فالوردُ وَجنةُ خَودٍ ... بيضاءَ غَرَّاءَ بضَّةْ
كما البَنفسجُ خدٌّ ... أبقى به اللثمُ عضَّةْ
والياسمين نجومٌ ... حازت من الحُسن محضَهْ
رَوضٌ بديع متى ما ... تُجلِ بِهِ الطَّرفَ تَرضَهْ
تُقيّدُ اللَّحظَ حُسنًا ... فليس يَستطيعُ نَهضَهْ[2]

إنّ الشاعر عمد إلى استخدام التشبيه البليغ من خلال حذف الأداة ووجه الشبه، ليعطي مزيدًا من الجمالية لصورته، لذا شبّه الورد بالفتاة الحسناء الناعمة الرقيقة، وهذا التشبيه نابع من ولع الشعراء الأندلسيين بمزج مظاهر الطبيعة ووصف الأزهار بالمرأة. فكانت صورهم الشعرية تعبر عن أجمل قيمتين جماليتين في حياة الشاعر الأندلسي الطبيعة بعناصرها المختلفة والمرأة. لذا كانوا يرون الأزهار فتيات حسناوات أو العكس. ويعود ابن القوطية في نصٍّ آخر ليقدم نوعًا آخر من التشبيه وهو (التشبيه المقلوب) الذي يعمد فيه الشاعر إلى عكس التشبيه فيجعل المشبه به مشبهًا وبالعكس[3]، أي يجعل الأصل فرعًا والفرع أصلاً، وهنا تكمن القيمة الجمالية للصورة التشبيهية في هذا النوع. يقول:

(١) شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ١٠٥.
(٢) شعر أبي بكر بن القوطية (بحث): ١٠٥. الخود: الشابة الناعمة الحسنة الخلق. ينظر: لسان العرب: مادة (خود): ١٦٥/٣.
(٣) ينظر: روضة الفصاحة: ٣٢.

بِبَهـــارٍ حكـــى جمالَـــكَ حُســـنًا وحكـــى عَرفَـــكَ الـــذكيّ لِناســـم[1]

هذا البيت من قصيدة يمدح بها الوزير أبا عامر بن مسلمة[2]، مشبّهًا نور البهار ذات الجمال والحسن بأنه يحاكي جمال ممدوحه، وأنّ رائحة البهار التي تفوح تشبه وتماثل رائحته. وتكمن جماليته في الإفادة من التشبيه المقلوب، وما كونه من تحريك لعناصر التشبيه بالخروج عن المعتاد. إذ المعروف أنّنا نشبّه الممدوحين بالأزهار، لا أن تشبّه الأزهار بالممدوحين. وهنا تكمن المبالغة في إعطاء الجمال للممدوح. وهو ما أعطى الجمالية للصورة المتكونة.

إذن، من خلال ما تقدم نقول: إنّ التشبيه أظهر المواطن الجمالية والمعنوية في شعر هذه الحقب، ولم تأتِ الصورة التشبيهية في شعرهم على نمط واحد وإنما جاءت بصور متنوعة ومتجددة، وربما كانت إجادة الشاعر الأندلسي في تكوين صورته من خلال التشبيه من العوامل المحققة لخلود شعرهم وذيوع فنهم. فهذا ابن قتيبة (ت٢٧٦ هـ) يقول: «وليس كلُّ الشعر يُختار ويُحفَظ على جودة اللفظ والمعنى، ولكنه قد يُختار ويُحفظ على أسباب منها: الإصابة في التشبيه»[3].

٢. الاستعارة:

الاستعارة نوع من التغيير الدلالي القائم على المشابهة، وهي من أبرز مظاهر النشاط الشعري الذي يُخرِج المعنى من الواقع ليبلغ درجة الخلق الفني وتفجير الطاقات الكامنة في علاقات اللغة ومن ثَمَّ بثّ الحياة في أوصالها لتحقيق نوع من الانسجام والتآلف اللذين يسهمان في تكوين الجمالية والقيمة المنشودة من الصورة الشعرية[4].

والاستعارة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية المهمة التي تُكسب النص بعدًا جماليًّا وقيمة فنية من خلال إيضاح الفكرة وجعلها مشعّة بالحياة والإثارة عبر عنصري الخيال والعاطفة اللذين يقدمان الفاعلية داخل الصورة الشعرية، وهذا ما يكون له التأثير

(١) شعر أبي بكر بن القوطية (بحث): ١١٠.
(٢) ينظر: البديع في وصف الربيع: ١٠٢.
(٣) الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء: ٣٣.
(٤) ينظر: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: ٢٥٠.

في المتلقي، وبمشاركة أحاسيس المبدع ومشاعره في تكوين هذه الصورة جعلها تفوق الصور البيانية الأخرى.

وبما أنّ الاستعارة تميزت بالخيال فضلاً عن الإغراق في المبالغة فقد «استُعملت فيها الألفاظ في غير ما وضعت له في أصل اللغة لعلاقة بينهما، وهي تعتمد على التفاعل التام بين طرفيها بحيث يخيل للمتلقي أنّ المشبه هو نفس المشبه به، وذلك بإسقاط المشبه من الصورة»(١).

والصورة الاستعارية تتحقق عندما يكون المبدع قادرًا على نقل أفكاره وعواطفه من خلال الصياغة، ولذا تكون الصورة العبارة الخارجية للحالة الداخلية للمبدع، فهي تسود بين أجزائه، فكل وصف تكون بينها و بين ما تصور من عقل الكاتب ونفسه وعواطفه تصويرًا دقيقًا خاليًا من الجفوة والتعقيد(٢).

وقد استطاع الشاعر الأندلسي في هذه الحقب تقديم استعاراته معتمدًا على الخيال لتجسيد الفكرة، مخرجًا إياها من المجال العقلي إلى المجال الحسي. فالشاعر يفكر في الأشياء تفكيرًا حسيًّا وشعوريًّا، مما ساعده على الربط بين العناصر المختلفة(٣). وبهذا الربط يكون الشعور والقيمة الجمالية للصورة الاستعارية التي رسمت شخصيته وشاعريته.

إنّ الشاعر من خلال صورته الاستعارية يبصرنا بعوالمه الانفعالية ورؤيته الجمالية التي تستدعي تغييرًا للكل المتناسق ليحل الانفعال ورؤية عين الشاعر وخياله لا العين التي تركن إلى ظواهر الأمور(٤).

وقد جاءت فنون التصوير الاستعاري عند الشعراء الأندلسيين ــ حقب دراستي ــ في هذه الأنواع:

١. الاستعارة التصريحية:

---

(١) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: ٢٢٠.

(٢) ينظر: فن الاستعارة، دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي: ١٣٣.

(٣) ينظر: فن الاستعارة، دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي: ٢٧٥.

(٤) ينظر: جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي: ١١٥.

وقد حدّها البلاغيون بقولهم: ما صرّح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه[1]. وتكمن جمالية هذا النوع في استعمال الشاعر للتصريح المباشر عما يريد، أي تأتي عواطفه وصوره وانفعالاته عفوية سريعة دون الاختفاء خلف المجاز وعلاقاته مما يعقّد الصورة ويزيد في تأملها، ولذا كانت الاستعارة التصريحية سهلة وواضحة مع قصرها وإيجازها، موحية بالجمال.

فهذا عبادة بن ماء السماء يقول:

ولعوبٍ عشقتْ روضَ الثرى ... فهي تأتيهِ على طولِ البَعَدْ
فيرى الروضَ إذا ما وصلتْ ... أرجَ العَرْفِ من الطيبِ الجَسَدْ
عطرًا ملتبسًا ملتحفًا ... في سرابيل من الحسنِ جُدُدْ
كمُحِبٍّ زارَ محبوبًا لهُ ... فتحلّى للقاءِ واستعدّْ
وإذا ما ودّعت أبصرتها ... في نحولِ العاشقِ الصَّبِّ الكَمِدْ
تلحظُ النورَ بلحظٍ فاترٍ ... مثل جفنٍ حائرٍ فيه رَمَدْ
وجفون النورِ تَهمي بالبكا ... كجفونِ الصَّبِّ من فَقْدِ الجلدْ
فهما في حيرةٍ عند النوى ... كمحبَّينِ أحَسّا بالبَعَدْ[2]

إنّ الشاعر رسم صورة استعارية من خلال حذف المشبه (الغيمة) وأداة التشبيه ووجه الشبه، واكتفى بذكر لفظ المشبه به (لعوب)، وهي استعارة تصريحية، إذ صرّح فيها بذكر لفظ المشبه به. والشاعر في صورته خلع الحياة الإنسانية على الطبيعة وجسد من خلالها علاقات حب بين الغيم والرياض. فبهذا التوظيف من خلال الاستعارة رسم صورًا لدقائق وجزئيات هذه العلاقة التي تكونت بين عناصر صورته وأعطت الجمالية والقيمة لفنه الشعري.

ويبرز مثل هذا النوع من الاستعارة في رسم صور الطبيعة الأندلسية وبيان مظاهرها الجمالية وقيمة تلك المظاهر؛ إذ إنّ هذه المظاهر هي الباقية الدائمة في ذهن الشاعر الأندلسي وعواطفه فكيف لا تأتي في استعاراته. ومن ذلك قول الغسانية البجانية:

أَتَجْزَعُ أنْ قَالُوا سَتَرْحَلُ أظْعَانُ ... وَكَيْفَ تُطِيقُ الصَّبْرَ وَيْحَكَ إذْ بَانُوا
فَمَا بَعْدُ إلاَّ المَوْتُ عِنْدَ رَحِيلِهِمْ ... وَإلاَّ فَصَبْرٌ مِثْلَ صَبْرِ وَأَحْزَانُ

(١) ينظر: علم أساليب البيان: ٢٤٩.
(٢) البديع في وصف الربيع: ١٧.

عَهِـدْتُهُمُ والعَـيْشُ فــي ظِـلِّ وَصْــلِهِمْ أنِيقٌ وَرَوْضُ الوَصْلِ أخْضَرُ فَيْنَانُ[1]

فقد ضمنت الشاعرة بيتها الثالث استعارة تصريحية، جاعلةً لذة الوصل تتمثل بالرياض الخضر التي تُنعش القلب وتبعث على الارتياح. فالشاعرة بتصويرها الاستعاري هذا فتحت أمام المتلقي الأبواب لكي يتخيل طبيعة هذا المحبوب التي أثارت مثل هذا الشعر في قلب الحبيبة.

وهذا ابن عبد ربه يذهل من الطبيعة ومفرداتها أيضًا في رسم صورة لمحبوبته يقول فيها:

يــــا دُمْيَـــــةً نُصِـــــبَت لِمعْتكِـــــفِ بــل ظَبيَــةً أوفَــتْ عَلــى شَــرَفِ
بَـــل دُرَّةً زهـــراءَ مـــا سَـــكَنَتْ بحــرًا ولا اكْتَنفــتْ ذَرى صَــدفِ[2]

إنّ القيمة الجمالية لهذه الصورة كمنت في رسمها صورة المحبوب عن طريق الاستعارة التصريحية التي أساسها التشبيه؛ إذ حضر فيها أحد طرفي التشبيه وهو المشبه به (دمية) و(ظبية) و(درة)، مع غياب المشبه (الحبيبة). وربما كانت العلائق وأسس الترابط كبيرة بين المشبه به والمشبه المحذوف، ويستطيع القارئ تلمسها ومعرفة أسرارها. وهذه فائدة الاستعارة وبلاغتها، إذ هي تؤدي هذه العلائق وتعلن عن تكاتفها من دون ذكر أحد أطرافها، وبقاء القارئ والمتلقي يتأمله، ويصل إلى كشف أسرار هذه العلائق وذلك الترابط في كل صورة تأتي الاستعارة لتشكيلها ورسمها.

٢. التشخيص والتجسيد:

هو لون من ألوان التخييل، يتمثل بإضفاء الحياة والحركة إلى الجمادات والمعنويات والطبيعة والحيوانات... إلخ، فتصبح ذات حياة إنسانية، وبوساطة التشخيص تكتسب الأشياء عواطف إنسانية تشاركه بها، فهي تأخذ منهم وتعطي، وتجعلهم يبثون الحياة في كل شيء تقع عليه العين أو يتلبس به الحسن[3].

(١) شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ١٢١.
(٢) ديوان ابن عبد ربه: ١١٢.
(٣) ينظر: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب: ١٤٨.

وبما أنّ التشخيص يكون من خلال بث الحياة في أشياء جامدة أو غير ذات إدراك كالطبيعة والحيوان، تطلب الأمر خيالاً واسعًا وعميقًا لإيجاد نوع من الأُلفة بين الأشياء المتنافرة وتكوين الجمالية والقيمة لها داخل الصورة الشعرية. بهذا يكوّن الشاعر تجربته من خلال استحضار الصورة المختزلة في ذهنه وتشخيصها في صور موحية بعدما يضفي عليها من شعوره لتكتسب عمقًا إيحائيًّا وخياليًّا خصبًا، ومن ثَمَّ الوصول إلى القيمة الجمالية من وراء هذه الصورة.

وقد أفاض الشاعر الأندلسي في هذه الحقبة كثيرًا في استخدام التشخيص عند رسم صوره، حتى ليقف القارئ لشعرهم أمام هذه الحركات المتتابعة التي بُثّت في شعرهم، فكثير من عناصر الطبيعة والأشياء لديهم تحس وتتحرك وتشعر؛ إذ أصبحت محسوسة ماثلة أمام العين.

فهذا إسماعيل بن بدر (ت٣٥١هـ) يجعل للردى يدًا في قوله:

غرستُ قضيبًا زعزعتْهُ يدُ الردى ... فخلوا دموع العين تبكِ على غرسي
وهذا حَمامُ الأيكِ يبكي هديلَهُ ... فما لهديلي لا تذوبُ له نفسي[1]

إنّ الشاعر أسند للأمور المعنوية صفات بشرية، مصورًا الموت على هيئة إنسان يمد يده ليزعزع غرس الناس (الأبناء) ويحركه بشدة حتى يتخلخل ويفقد الحياة. لقد جعل للردى قدرة تتمثل باليد وهي تجتث الغرس الذي هو كناية عن الروح. وهذا غاية في الروعة والتشخيص اللذين أعطيا للصورة القيمة الجمالية التي صورت الحالة الشعورية لهذا الإنسان الذي فقد ابنه.

ومثل هذا الأمر أدركه ابن عبد ربه أيضًا، فنراه يغري سامعيه بالتوبة قبل أن يمد الموت يده إليهم في قوله:

بادِرْ إلى التَّوبَةِ الخَلصاءِ مُجْتَهِدًا ... وَالمَوْتُ وَيْحَكَ لم يَمْدُدْ إليكَ يَدا[2]

وهذا الرمادي يكوّن صورته من عناصر الطبيعة، مستفيدًا فيها من قيمة التشخيص الجمالية وما يعطيه الخيال، يقول:

رِياضٌ يُضاحِكنَ الغَزالةَ بَعدَما ... بَكَت فَوقَها عَينُ السَّماءِ بِأَربَع

(١) الحلة السيراء: ٢٥٥/١.
(٢) ديوان ابن عبد ربه: ٥٠.

كَـأنَّ سُـرورَ الأرضِ حُـزنُ سَـحابِها إذا مـا بَكَـت لاحَـت لَنـا فـي تَصَـنَّعِ[1]

لقد خلع الشاعر على الرياض صفة إنسانية و هي الضحك، محاوَلةً منه في بثِّ الحياة فيها وجعلها تتصف بما يتصف به البشر، و من ثَمَّ نرى صورته الثانية في سرور الأرض حينما تحزن وتدمع السماء (الغيث). إنّ روعة عناصر صورته جعلها من خلال قيمة التشخيص الجمالية المتكونة في خياله وجعلها تشعر كما يشعر هو حين الضحك والفرح والحزن. وهذا مبالغة منه في إظهار المعنى من خلال حُلّة أبهى وقيمة جمالية أعظم مما تُظهره الصورة الحقيقية، فضلاً عن إضفاء دلالة أعمق مما تظهره الدلالة الحقيقية للأبيات، وهذا ما يتطلب من القارئ كشفه وتأويله وفك غموضه.

أما أبو عامر بن مسلمة فيشخص عنصرين من عناصر هذه الرياض وهي النرجس والبهار في قوله:

ونَـــــرجِسٌ هَـــــبَّ يَرنـــــو بِمقلَـــــةٍ لـــــيسَ تَطـــــرفْ
مِثـــــلَ النُجـــــوم تَســـــاقَط ـــــنَ فـــــي رِداءٍ مُفَـــــوَّفْ
يحكـــــي البَهـــــارَ ولكِـــــن بَهارُنـــــا مِنـــــهُ أصـــــلَفْ
لَـــــهُ فضـــــيلَةُ سَـــــبقٍ لغَيـــــرِهِ لَـــــيس تُعـــــرَفْ
فَعُـــــج علَيـــــهِ فَـــــدَتكَ النْـــــ ـــــنُفوسُ واشـــــرب لتظـــــرُفْ[2]

إنّ الشاعر في هذا النص يشخص النرجس ويصفه، مستعيرًا له استعارة مكنية، إذ يشبّهه بعين الانسان ، إذ تنظر بها كإنسان ولكن نظراتها نظرات خاصة مميزة نابعة عن تأمل وتمعن، إذ يقول: (بمقلة ليس تطرف)، فالإنسان عندما يديم النظر في شيءٍ ما نراه لا يحرّك ساكنًا ولا ترفُّ له عين. و هو يستخدم الفعل (يرنو) دلالة على استمرار هذه النظرة والدوام عليها. وربما الذي أراد الشاعر إيصاله هو تفتح هذه الزهرة على مدار اليوم. ومن ثَمّ نراه يستعير للبهار أيضًا صفة إنسانية و هي (الصلف) أي المجاوز لقدر الظرف والادّعاء. وبهذا استطاع الشاعر أن يعطي الجمالية الإنسانية لصورته من خلال هذه الاستعارات التشخيصية التي أضافت حياةً جديدة لها من خلال عنصر الخيال.

(١) شعر الرمادي: ٨٥. الغزالة: الشمس. وقال الأصمعي: الغزالة: وقت طلوع الشمس وليست الشمس. ينظر: لسان العرب: مادة (غزل). التصنّع: التحسن والتزين. ينظر: م. ن: مادة (صنع).
(٢) شعر أبي عامر بن مسلمة (بحث): ١٦٠.

أمّا الشاعرة ولّادة بنت المستكفي فقد أعطت للتشخيص أثرًا مهمًّا وبارزًا في تكوين صورها الاستعارية، فهاهي تحدد به لمحبوبها موعد اللقاء قائلةً:

ترقّب إذا جنّ الظلام زيارتي ... فإنّي رأيت الليل أكتم للسرِّ
وَبي منكَ ما لو كانَ بالشمسِ لم تَلُحْ ... وبالبدرِ لم يطلعْ وَبالنجمِ لم يسرِ[1]

لقد نسبت في استعارتها (كتمان السر) لـ (الليل) فجعلت الليل شخصًا كاتمًا وحافظًا للسر. وتكمن جمالية هذه الصورة في إيراد هذا المعنى الذي تروم إيصاله للحبيب من خلال أسلوب فني بليغ ورقيق، يوسع من دائرة المعاني ويجعلها أكثر حيوية وبلاغية.

ويبرز التجسيد قيمة جمالية واضحة في الصورة الشعرية التي تحلق بعالم الخيال لرسم الصورة الفنية ذات البعد الجمالي التي تجسد براعة الشاعر الأندلسي في فنه من خلال استعارة أفعال الإنسان للأشياء المعنوية المحسوسة، كما فعل الشاعر محمد بن أحمد العطار (ت ق٤هـ)[2] في مدحه للحاجب المنصور بن أبي عامر في قوله:

يا حاجبَ الملك الأعلى الذي طفِقَتْ ... به الخلافةُ والأيامُ تبتسمُ[3]

فقد جعل الخلافة مبتهجة وهذا شيء معنوي، وجعل الأيام تبتسم وهذا شيء معنوي أيضًا، فألبس الشاعر هذه المعنويات جسد الكائن الحي، استعارة عن حالة الأمن والرخاء التي عمت دولتهم بمجيئه وتوالي الانتصارات في عهده، فأعطى القيمة والجمالية للممدوح بهذا التجسيد للمعنويات.

وابن شُهيد يجسد الموت عن طريق الاستعارة المكنية، و هذا التجسيد أضاف لصورته قيمة إيحائية أعطت الجمال لها، على الرغم من الألم الذي نجده في الصورة التي يتحدث فيها عن رثاءٍ لنفسه. يقول في أخريات قصيدته:

علَيْكُمُ سلامٌ مِن فَتًى عضَّهُ الرَّدى ... ولم ينْس عينًا أثْبَتَتْ فيه نَبْلَهَا
يُبِينُ وكَفُّ المَوْتِ يَخْلَعُ نَفْسَهُ ... وداخلُهَا حُبٌّ يهوِّنُ ثُكْلَهَا[4]

(١) شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ١٣٩. وينظر: شعر أبي بكر بن القوطية (بحث): ٩٨.
(٢) محمد بن أحمد العطار، كان في أيام المنصور بن أبي عامر، ولم ترد أخباره ولا تاريخ وفاته في كتب التراجم. ينظر: يتيمة الدهر: ٧٥/٢.
(٣) يتيمة الدهر: ٧٥/٢.
(٤) ديوان ابن شهيد: ١٤٥.

لقد كوّن الشاعر من خلال جمع التشخيص والتجسيد معًا صورته، إذ أعطى للردى صفة إنسانية وهي (العض)_ وهي صفة حيوانية ايضاً _ ، واستعار (الكف) للموت مع أنهما من لوازم الإنسان. إنّ القارئ ليستحضر الدلالة المشخصة القائمة على اختراق المألوف في تركيب (كف الموت)، وهذا دليل مقدرة الشاعر اللغوية، فهو يؤسسها على نسق المفارقات من خلال البعد الدلالي للموت الذي يتشكل في صورة تشخيصية داخل النص، مما رسم البعد الجمالي للصورة الشعرية المتكونة.

ويقول ابن الأبار:

لَبِسَ الربيعُ الطلْقُ بُردَ شبابهِ ... وافترَّ عن عُتباهُ بعدَ عتابهِ
مَلكُ الفصولِ حبا الثرى بثرائهِ ... متبرجًا لوهادهِ وهضابهِ[1]

إنّ الشاعر شخّص الربيع وجسّده، جاعلاً إيّاه إنسانًا، وذلك باستعارة بُرد الشباب، فهو كالإنسان الذي تختلجُ في داخله مشاعر الرضا بعد السخط، متوّجًا إيّاه ملكاً للفصول، وهو في زينته وتبرجه هذا يسرُّ ويمتعُ كلَّ ناظر.

٣. الكناية:

تعدُّ الكناية فنًّا بيانيًّا كبير القدر، عظيم التأثير في تكوين الصورة، فهي تمنح التعبير جمالاً وتهب المعنى قوةً ورسوخًا لما فيها من الخفاء اللطيف والإشارة الطريفة[2]. والمراد بالكناية: «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 دليلاً عليه، مثل ذلك قولهم: (هو طويلُ النِّجاد) يريدون: طويل القامة، و(كثير رماد القِدْر) يعنون: كثير القِرى...»[3].

وتكمن أهمية الكناية في إظهار قيمتها من خلال القيمة التعبيرية غير المباشرة لإسهامها في أداء المعنى من خلال الإيحاء أو الرمز... وهذا الإيحاء هو تأكيد لحقيقة ما موجود في فكرة النص. وهذا ما أكده الشيخ عبد القاهر الجرجاني حين قال: «ليس المعنى

(١) شعر أبي جعفر بن الأبار (دراسة وصنعة وتحقيق) (بحث): ٧٦. افترّ: ضحك ضحكًا حسنًا. ينظر: لسان العرب: مادة (فتر). عتباه: العتبى هي الرضا. ينظر: م. ن: مادة (عتب).
(٢) ينظر: الصورة الشعرية النظرية والتطبيق: ١٦٠.
(٣) دلائل الإعجاز: ٥٢.

إذا قلنا: إنّ الكناية أبلغ من التصريح أنّك لمّا كنيتَ عن المعنى زدتَ في ذاته، بل المعنى أنّك زدتَ في إثباته فجعلته أبلغ وآكد وأشد»[١].

ولرسم الصورة بالكناية لطافة وجمال، تنبئ عن أسرار النفس وما في أعماقها، وذلك متاح إذا أحسن الشاعر رسم صورِهِ القائمة عليها من خلال إقامة الدليل والشاهد على الصورة المراد تكوينها في النص[٢].

وتعتمد الصورة الكنائية على إدراك عميق لسياق النص ودلالاته. وهنا تبرز علاقة اللغة بالثقافة التي تتضمن القيم الفكرية والاجتماعية والسلوك الصادر عنها، فالمتلقي أو الناقد يقترب أو يبتعد عن النص بقربه أو بعده عن هذه القيم[٣].

والشاعر الأندلسي في هذه الحقب أدرك أهمية الكناية فاتخذها وسيلة من وسائل تصويره الفني وجعلها من قيم الجمال التي تضيف للصورة بعدًا دلاليًّا وجماليًّا من خلال فكرة إيصال المعنى للمتلقي بشكل مغاير عن المعتاد. فابن عبد ربه يستفيد من الجمالية التي تضفيها الصورة الكنائية في شعره. يقول مادحًا:

مَقيلُكَ تَحتَ أظْلالِ العَوالي ... وَبَيْتُكَ فَوْقَ صَهواتِ الجِيادِ
تَبَختَرُ في قمِيصٍ مِنْ دِلاصٍ ... وَتَرْفُلُ في رداءٍ مِنْ نِجادِ
كَأَنَّكَ لِلْحُروبِ رَضيعُ ثَدْيٍ ... غَذتْكَ بِكُلِّ داهِيةٍ نَآدِ
فكمْ هذا التمنّي للمنايا ... وكمْ هذا التجلُّدُ للجِلادِ
لئنْ عُرِفَ الجهادُ بكلِّ عامٍ ... فإنّكَ طولَ دهركَ في جهادِ
وإنَّكَ حين أُبْتَ بكلِّ سعدٍ ... كمثلِ الروحِ آبَ إلى الفؤادِ
رأينا السيفَ مرتديًا بسيفٍ ... وعاينّا الجوادَ على الجوادِ[٤]

فالشاعر يكني عن الشجاعة والفروسية بأسلوبه الجميل، وما قوله هذا سوى دلالة عن كثرة الغزو حتى صار مقيله تحت ظلال الرماح وبيته فوق صهوات الجياد.

(١) م. ن: ٥٦.
(٢) ينظر: المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي: ٤٨٩.
(٣) ينظر: جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي: ١٤٣.
(٤) ديوان ابن عبد ربه: ٥٦. دلاص: هو الدرع. ينظر: لسان العرب: مادة (دلص).

ويعود في أخرى ليرسم صورة كنائية عن الحرب في قوله:

وتُسـمِعُهُم أُمُّ المَنِيَّـةِ وسْـطَها غناءَ صَليلِ البيضِ تحتَ المناصلِ[1]

لقد كنى الشاعر عن (الحرب) بلفظة (أم المذية)، والمعروف أنّ الأم تنجب أفرادًا من جنسها، وهذا ما أراده الشاعر. فالحرب تنجب من جنسها أيضًا، ولكن صفة الإنجاب تختلف عن الأولى التي تكون بداية للحياة، أما (أم المنية) فهي تنهي هذه الحياة. وهذه قيمة جمالية واضحة في بيته من خلال الكناية.

أما ابن شهيد فيستخدم الكناية وسيلة لوضع لمساته الفنية التي يرسم من خلالها صورته، إذ هو مفارق لقرطبة بعد خرابها وما حلَّ بأهلها. يقول:

في كُلِّ ناحِيَةٍ فَرِيقٌ منهمُ مُتَفَطِّرٌ لفراقِها مُتَحَيِّرُ[2]

إنّ الشاعر يكني عن حالة الفراق والتشتت بقوله: (في كل ناحيةٍ فريق منهم)، وأما قوله: (متفطر لفراقها)، فهي دلالة على حالة الحزن التي صاحبت هذا الفراق. إنّ الشاعر نسج هذه العواطف الحزينة بأسلوب بلاغي مؤثر زاد من جمالية صورته الفنية التي عبرت عن حالة التشرذم والضياع اللذين أحسَّ بهما الشاعر حين شاهد هذا الخراب. فكانت الكناية خير معين له في تصوير الحالة التي هم عليها.

ويقدم الجزيري صورة لممدوحه يبثُّ فيه قيمًا جمالية وأخلاقية كي تميزه من سواه في قوله:

مَلِكٌ جَهِلنا قَبلَهُ سُبُلَ العُلا حَتّى وَضَحنَ بِنَهجِهِ وَشِراعِهِ
أَمّا نَداهُ فَهو صِنوٌ لِلحَيا في صَوبِهِ لَم أَعنِ في إِقلاعِهِ
في سَيفِهِ قِصَرٌ لِطولِ نِجادِهِ وَكمالِ ساعِدِهِ وَفُسحَةِ باعِهِ[3]

لقد صوّر الشاعر ممدوحه في بيته الثاني من خلال صورة مكنية بقوله: (نداه) دلالة على الكرم والجود. واصفًا هذا الكرم بقوله: (في صوبه لم أعنِ في إقلاعه)، والصوب هو الثوب، أو المطر الكثير الانسكاب دلالة على السمة الملازمة للممدوح

(١) ديوان ابن عبد ربه: ١٣٤.
(٢) ديوان ابن شهيد: ١١٠.
(٣) شعر أبي مروان الجزيري: ١٦٩. شراعه: الشراع هو الطريق الواضح المستقيم. ينظر: لسان العرب: مادة (شرع).

(الكرم) التي لا يستطيع أن يقلع منها فهي تنسكب منه. وهذه صورة فيها مبالغة في تأكيد صفة الكرم والعطاء. أما البيت الثالث فيعمد إلى ذكر صفات أخرى يكمل من خلالها جمالية الصورة الكلية للممدوح، فهو يصف الممدوح بأنه قصير السيف وذلك لـ (طول نجادهـ) و(كمال ساعدهـ) و(فسحة باعهـ)، و هذه كنايات ثلاث، الأولى كناية عن طوله، والثانية كناية عن شجاعته وقوته، أما الأخيرة فكناية عن سعة عطائه وكثرة جوده وكرمه. فهو كريم جواد فارس شجاع قوي. فيا لها من صورة قد أوصلت بجمالها وروعة فنّها الممدوح إلى مراتب متقدمة في الكرم والعطاء والشجاعة.

ويأتي الرمادي ليقدم صورة للفرس من خلال الكناية، يقول فيها:

وَمَعـــارضٌ لِلـــريحِ فـــي حَرَكاتِـــهِ لَـــولا اللّجـــامُ لجـــالَ كُـــلَّ مَجـــالِ[1]

فقد كنى فيه عن سرعة الفرس بقوله: (ومعارض للريح) لإثبات صفتي السرعة والقوة للفرس الذي منعه لجامه الممسوك به أن يجول ويصول، فلولاه لخرق الأرض شرقًا وغربًا. ولعل هذا الرسم من القيم الجمالية العالية للخيل المتمثلة بالقوة والسرعة.

ويعود في أخرى يرسم لنا من خلال الكناية جمال وجه الحبيبة، وما على خديها من خال. يقول فيها:

مُعجَـــمُ الحُســـنِ بِخـــالينِ عَلـــى ثَغـــرِهِ الأصـــغَرِ وَالخَـــدِّ الأجـــلّْ
فَالَّـــذي فـــي الخَـــدِّ طـــورًا آفـــلٌ تَحـــتَ صُـــدغٍ فَـــوقَ صُـــبحٍ قَـــد رَحَـــلْ
يَتجـــــافى فَـــــإذا لاحظتـــــهُ رَجـــع الصُّـــدغُ إِلَيـــهِ فَانسَـــدَلْ[2]

إنّ الرمادي يخالف التصريح بالمعنى الذي يريد، إذ كنّى بحسن حبيبته الذي كمن في حسن موضع الخال من الوجه، مصورًا ذلك من خلال تهافت خصال الشعر وتمايله محْدثًا بذلك إحجابًا للخال مرة وظهورًا له مرة أخرى. إنّ الذي يتأمل هذه الأبيات لا يحسب الرمادي فيها شاعرًا حسبُ، بل هو رسّام، إذ قدّم أجمل صورة من خلال مخيلته الشعرية، فهي لوحة فنية متكاملة، أبرز فيها القيم الجمالية التي تميزت بها المحبوبة، وهذه القيم هي التي أعطت الجمالية لنصه الشعري.

(١) شعر الرمادي: ١٠٦.
(٢) م. ن: ٩٧.

الصورة وارتباطها بالحواس:

الحواس إحدى وسائل تشكيل الصورة عند الشاعر. وتأتي الألفاظ الحسية في بنية النص الشعري بنسب مختلفة ومتباينة. فقد تكون بيتًا واحدًا أو مقطوعة أو لوحة، ومثلما تتباين هذه البنى تتباين الحواس أيضًا(١).

والمقصود بالصورة الحسية «فنّيًا تفكيك الواقع وتشكيله في المخيلة ثاذية تشكيلاً لحمته الحواس الخمس وسداه، وتأسيسًا على هذا المعنى ثمة الصورة البصرية والسمعية والذوقية...»(٢) وهكذا. ولا يخفى «أنّ الحواس منافذ للعقل تمده بالمعارف المختلفة، ويشرف من خلالها على دنيا الناس يلتقط منها ما يشاء»(٣).

لذلك علينا أن نفهم ما يريده الشاعر من وراء طرحه لمعنى الصورة الحسية وأين تكمن جماليتها في شعره، فـ «الألفاظ الحسية ليست هي هدف الشاعر، وإنما هي وسيلة لتحفيز المشاعر واستثارة الحواس، وتنشيط ملَكة التخيل عند المتلقي، لفهم الصور التي يبدعها الشاعر من خلال إقامة علاقات جديدة بين الألفاظ ذات المدلولات الحسية»(٤).

ومن أكثر أنواع الصورة الحسية تمثيلاً في شعر هذه الحقب هي الصورة البصرية. وهذا نمط تصويري يعتمد على حاسة البصر في تأسيسه من خلال وصف الأشياء كما هي مدرَكة بوساطة هذه الحاسة، وأهميتها تكمن في تأثرها الواضح في المحيط الذي ينشأ فيه الشاعر. فهو يحتك عبره بموضوع التجربة بشكل مباشر، لذا يكون رصدها بوساطة هذه الحاسة هو رصد للقيمة الجمالية التي أثرت به وجعلته يعبر عنها داخل شعره(٥).

فابن عبد ربه يتأثر بجمال زهرة البنفسج المتمثلة أمامه فيكوّن لها صورة من خلال إقامة المشابهة مع صورة (صدر فتاة بيضاء). يقول فيها:

---

(١) ينظر: المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي: ٥٠٥.
(٢) الصورة الفنية في شعر الشريف المرتضى (بحث ضمن كتاب الشريف الرضي دراسات في ذكراه الألفية): ٢٥٤.
(٣) الصورة الفنية معيارًا نقديًا: ٤٠٦.
(٤) تطور الشعر العربي الحديث في العراق: ٤٧.
(٥) ينظر: الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس: ٩٢.

باكرِ الروضَ في رياضِ السُّرورِ ... بينَ نظمِ الربيعِ والمنثورِ
في رياضٍ منَ البنفسجِ يحكي ... أثرَ العضِّ في بياضِ الصُّدورِ(١)

فالبنفسج بلونه المائل إلى الزرقة كصدر فتاة بيضاء فيه زرقة من أثر العض. فالشاعر شكّل اللون المائل نحو الزرقة، وهو جوهر الصورة، ومع أنّ هذه الصورة بصرية إلا أنّها مشحونة بانفعال نفسي تعمق الرغبة في الضم والعض...، فالشاعر بيّن مقدار التلذذ بالطبيعة بتلذذ الإنسان بممارسة الصورة التي قدمها. وجمالية هذه الصورة في المزج بين الجانب الحسي البصري والدلالة النفسية التي أعطت للصورة الدفء والحرارة.

ويأتي المعتضد بن عباد بصورة بصرية مشابهة تتعمق فيها أحاسيسه تجاه الطبيعة فيمزجها بصورة محببة إلى نفسه ألا وهي حمرة خد الفتاة جراء العض. يقول فيها:

كأنّما ياسمينُنا الغضُّ ... كواكبٌ في السماءِ تبيضُّ
والطرفُ الحمرُ في جوانبهِ ... كخدِّ عذراءَ نالَهُ العضُّ(٢)

ومثلهما نجد أبا المطرف بن أبي الحباب(٣) متأثرًا بالصورة الحسية البصرية للطبيعة، فهاهو يدخل على المنصور بن أبي عامر في بعض قصوره بالزاهرة فيبصر فيها منظرًا جميلاً لم يسعه سوى تصويره في شعره قائلاً:

لا يومَ كاليومِ في أيامنا الأوَلِ ... في العامريّةِ ذاتِ الماءِ والعَلَلِ
هواؤُها في جميعِ الدهرِ معتدلٌ ... طيبًا وإن حلَّ فصلٌ غيرُ معتدلِ
ما إن يبالي الذي يحتلُّ ساحتَها ... بالسعدِ ألّا تحلَّ الشمسُ بالحَمَلِ
كأنّما غُرِستْ في ساعةٍ وبدا ... السوسانُ قدّامَها فيها على عَجَلِ
أبدتْ ثلاثًا من السوسانِ قائمةً ... وما تشكي من الإعياءِ والكَسَلِ
فبعضُ نُوّارِها بالحسنِ منفتحٌ ... والبعضُ منغلقٌ عنهنَّ في شُغُلِ
كأنّها راحةٌ ضَمّتْ أناملها ... ممدودةٌ مُلئت من جودِكَ الخَضِلِ

(١) ديوان ابن عبد ربه: ٨٦.
(٢) ديوان المعتضد بن عباد (بحث): ١١٢.
(٣) أبو المطرف بن أبي الحباب، أديب شاعر في أيام المنصور بن أبي عامر، لم يعرف تاريخ وفاته، وبعض هذه الأبيات ذكرها أبو الوليد الحميري في كتابه البديع في وصف الربيع من دون نسبتها إلى قائل. ينظر: جذوة المقتبس: ٦٣٦/٢، والبديع في وصف الربيع: ١٣٢، وبغية الملتمس: ٧٠٨/٢.

وأختُهـــا بسَـــطَتْ منهـــا أناملَهـــا ترجـــو نَـــداكَ كمـــا عوَّدْتَهـــا فَصِـــلِ[1]

إنّ جمالية الأبيات في ارتجالها لحظة مشاهدة هذه الصورة، فقد استطاع أن يرسم صورة لثلاث سوسنات إحداها لم تتفتح بعد. إنّ الشاعر بدأ بوصف عام لهذه السوسنات ومن ثَمَّ وصف وشبّه كلًّا منها بصورة طريفة، فقد شبّه التي لم تتفتح وكأنها كف مقبوضة ضمت أصابعها، دلالة على جود المنصور وكرمه. أما التي تفتحت فهي كالكف المفتوحة دلالة على الأكف التي اعتادت إحسانه وكرمه، وهذان التشبيهان فيهما تورية لطيفة تدل على قوة خيال الشاعر ومدى تجسيد القيمة الجمالية للصورة البصرية المشاهدة في الطبيعة.

ويقف ابن حزم أمام صورة بصرية أخرى للطبيعة فهو يقف منبهرًا متأثرًا بجمال وسحر الألوان المتشكلة إثر قطرات المطر في السماء فيعقد لها صورة ويشبهها بأجمل وأبهى طائر متعدد الألوان (الطاووس). يقول فيها:

ولاح فـــي الأفـــق قـــوس الله مكتســـبًا مـــن كـــلِّ لـــونٍ كأذنـــاب الطـــواويس[2]

وعلى ضوء ما تقدم يمكن القول: إنّ الشاعر الأندلسي قدّم ما أبصره من حوله، ومثله في شعره ليس كما شاهد فقط، وإنما أضاف إليها من خياله وإحساسه، وهذا ما أضاف لها القيمة والجمالية في شعره.

أما الصورة السمعية فكانت أهميتها لا تقل عن البصرية في تشكيل الصورة الشعرية عند الشاعر الأندلسي، وهذه الصورة تعتمد على تصور الأصوات وفعلها في النفس فضلاً عن الإيقاع.

وتبرز قيمة الصورة السمعية من كون حاسة السمع أقل الحواس مادية ولكنها أقواها استعمالاً للرموز والإشارة العقلية[3]، إذ يتم رصد الأصوات سواء أكانت إنسانية أم غيرها، فيكون الأثر الذي يعطي للشاعر الدافع في رسم صوره الفنية. فتقوم بإعادة التشكيل على وفق التصورات التي يمليها عليه (السمع)، لذا كانت للفظة في الشعر مكانة

(١) جذوة المقتبس: ٦٣٦/٢.
(٢) ديوان ابن حزم الأندلسي: ٩٢.
(٣) ينظر: مبادئ علم النفس العام: ٦٧.

كبيرة في التأثير النفسي من حيث جرسها اللفظي الذي تنبعث منه الطاقة الإيحائية التي تعزز المعنى والقيمة الجمالية للصورة المراد تكوينها(١).

فابن عبد ربه حين سمع صوت حمامة ضمّنها شعره، مستثمراً صورتها السمعية، فحولها إلى دلالة حزينة (النَّوح)، و هذا النوح بسبب الوحدة التي تقاسيها، فكوّن الشاعر قيمة جمالية لصورة سمعية بأنغامها الحزينة. يقول فيها:

ولـــربَّ نائحـــةٍ علـــى فَـــنَنٍ تُشْـــجي الخلـــيَّ ومـــا بـــهِ شَـــجوُ
وتَغـــرَّدتْ فـــي غصـــنِ أيكتِهـــا فكأنمـــا تغريـــدُها شَـــدْوُ(٢)

ويصف ابن هذيل صوت أوتار العود بشكل جميل، يقول فيها:

صُـــنعتْ كأجنحـــةِ الحمـــائمِ خفَّـــةً كـــادتْ تطيـــرُ مـــع الرِّيـــاحِ الخُفَّـــقِ
وهَفَـــتْ علَـــى أيـــدي القيـــانِ كأنَّهـــا رَخَـــمٌ تُرفـــرفُ فـــي السَّـــماءِ وتلتقـــي
وتكلَّمـــتْ تحـــتَ القضـــيبِ كأنَّمـــا نَغماتهـــا مـــن حنَّـــةِ المتشـــوِّقِ
يتكسَّـــرُ الماشـــي بهـــا فتـــرى لـــه خُـــيلاءَ جبَّـــارٍ وخفَّـــةَ أوْلَـــقِ
ويـــؤخِّرُ الأقـــدامَ بعـــد تقـــدُّمٍ رقْـصَ الحُبـابِ علَـى الغـديرِ المُتْـأَقِ(٣)

إنّ هذه الآلة خفيفة الوزن مع أيدي القيان الناعمة كوّنتا أنغامًا هي كأنغام المشتاق. فالشاعر أدرك الصوت إدراكًا عاطفيًا وأثار لديه علاقة وجدانية، مما جعل صورته التشبيهية هذه تعطينا وترسم لنا الحالة النفسية للشاعر ولكل من يسمع هذه الأنغام.

وتنسج الشاعرة حمدة بنت زياد المؤدب بمشاعرها الجياشة صورة من خلال التشبيه لموقف الحبيب من الوشاة المفرقين، وذلك من خلال صورة سمعية تمثل حالة الوشاة والمحبين. تقول فيها:

ولمّـــا أبـــى الواشـــون إلّا فراقَنـــا وَمـــا لهـــم عنـــدي وعنـــدك مـــن ثـــارِ
وَشـــنّوا علـــى أســـماعنا كـــلّ غـــارةٍ وقـــلّ حُمـــاتي عنـــدَ ذاك وأنصـــاري
غَـــزوتُهُم مـــن مُقْلَتَيـــكَ وأدمعـــي وَمـن نَفَسـي بالسـيفِ والسـيلِ والنـارِ(٤)

(١) ينظر: نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص: ١١٩-١٢٠.
(٢) ديوان ابن عبد ربه: ١٧٥.
(٣) شعر يحيى بن هذيل القرطبي: ١٠٨. رخم: هو طائر أبقع على شكل النسر إلا أنه مبقع بسواد وبياض. ينظر: لسان العرب: مادة (رخم). أولق: الجنون. ينظر: م. ن: مادة (ولق). والمتْأق: الملآن. ينظر: م. ن: مادة (مأق).
(٤) شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ١٠٥.

فالشاعرة أقامت تشكيلاً صوريًّا على أساس التقابل، معتمدةً أسلوب التشبيه، فصورة هؤلاء الوشاة كالأعداء المغيرين عليهما، فكانت هي بضعفها وقلة أنصارها تشارك الحبيب في صد أقوالهم بكل ما أوتيا من قوة. إنها صورة تمثل الصراع بين المحبين وما يسمعون من أقوال الوشاة المغرضين. ومع أنها صورة تقليدية إلا أن هذا الفعل من هؤلاء الوشاة يمثل طرفًا ملازمًا للعشاق مما يعطيهم - دون أن يشعروا - القوة والتماسك من أجل بقاء هذه العاطفة.

وهذا ابن زيدون يقول في ممدوحه:

فِــرَقٌ عَــوَت فَــزَأرتَ زَأرَةَ زاجِــرٍ راعَ الكُلَيــبَ بِهــا السَّــبَنتى الضَّــيغَمُ[1]

فقد شبّه صوت الممدوح بزئير الأسد، وصوت أعدائه بعواء الكلاب، فكوّن بذلك صورة متقابلة بين الممدوح وأعدائه من خلال الصورة السمعية ومعطياتها الدلالية.

وأما الصورة الذوقية فهي من الصور الحسية التي تعتمد على حاسة الذوق في تكوينها الفني. وتكاد تكون أكثر الحواس قابلية للتهذيب وللتأقلم البيئي، ولولا أنها قائمة على التماس المباشر[2] لكان لها شأن كبير في تكوين الصورة الشعرية وإثرائها.

فابن عبد ربه يستعمل حاسة الذوق في صورته حين جعل من عيني الحبيبة تسقيه كأس الموت وهو لا يعلم ماذا سُقي منهما. إنّ الشاعر جعل موته بنظرة الحبيبة وعينها الحوراء، وهو يتساءل عما فعلته تلك النظرة به. يقول:

حُــورٌ سَــقَتني بِكــأسِ المَــوْتِ أعْيُنُهــا مــاذا سَـقتنِيهِ تِلْـكَ الأعْـيُنُ الحُـورُ؟![3]

ثم يأتي أبو عبد الله بن زمنين الألبيري (ت٤٠٠هـ)[4] ليصور كأس الموت أيضًا، لكن هذه المرة (الدهر) هو الذي يسقيه. وهنا قد شخّص الدهر وأضفى عليه لازمة محسوسة يمكن إدراكها بوساطة الخيال الذوقي وهو (السقي)، فهذا الدهر يسقي الناس بكأس مكدرة غير صافية، وهنا نلاحظ طغيان النظرة المتشائمة تجاه الدهر حتى جعل ما يأتي به هو السوء وعدم الصفاء والكدر. يقول فيها:

المــوتُ فــي كــلِّ حــينٍ ينشــرُ الكَفَنــا ونحــنُ فــي غفلــةٍ عمّــا يُــرادُ بِنــا
لا تطمــئنّ إلــى الــدّنيا وزخرفِهــا وإنْ توشّــحتْ مــن أثوابِهــا الحَسَــنا
أيــنَ الأحبــةُ والجيــرانُ مــا فعلــوا؟ أيــنَ الــذين هــمُ كــانوا لنــا سَــكَنا

(١) ديوان ابن زيدون: ١٦٤. السَبَنْتى: هو النمر، وقيل: الأسد. ينظر: لسان العرب: مادة (سبت) ، وينظر: شعر الرمادي: ١٢٧، ومحمد بن عمار: ٢١١، ٣١١، ٣١٤، والبديع في وصف الربيع: ٢٠، ٣٤، وشعر أبي بكر بن القوطية (بحث): ٩٨.

(٢) ينظر: مبادئ علم النفس العام: ٦٣.

(٣) ديوان ابن عبد ربه: ٧٢، وينظر: ٦٠.

(٤) محمد بن عبد الله بن أبي زمنين، أبو عبد الله الألبيري، فقيه وزاهد، وصاحب مؤلفات في الوعظ والزهد وأخبار الصالحين، وله أشعار كثيرة في نحو ذلك. ينظر: جذوة المقتبس: ١٠٠/١، وبغية الملتمس: ١١٩/١.

سـقاهُم الـدهر كأسًـا غيـرَ صـافيةٍ فصـيّرتهم لأطبـاقِ الثـرى رُهُنـا[١]

ويقول ابن زيدون:

مُمِـرٌّ لِمَـن عـاداهُ إذ أولِيـاؤُهُ يَلَـذّ لَهُـم كَالمـاءِ شـيبَ بِـهِ الشّـهدُ[٢]

فهو يشبّه ممدوحه بالحنظل المرّ تجاه أعدائه، لكنه مع أوليائه هو الماء الممزوج بالشهد (العسل). ويقول في أخرى:

وَمـا وَلَعـي بِـالراحِ إِلّا تَـوَهُّمٌ لِظَلـمٍ بِـهِ كَـالراحِ لَـو يُتَرَشّـفُ[٣]

فالشاعر مولع بالخمرة ليس طلبًا وحبًّا لها وإنما بسبب ظنه أنها (ظَلم) أي ماء أسنان حبيبته. فقيمة الشرب عنده عائدة لقيمة الحبيبة ومكانتها عنده حتى جعلته يتخيل الخمر ريقها.

ولهذه الصورة الذوقية مكانتها في شعر ابن عمار أيضًا. فقد جعل من لثمه لريق الحبيبة وما تسقيه عينها هو جل مناه. يقول فيها:

ليـتَ الرقيـبَ إذ التقينـا لـم يكـنْ لأنـالَ ريَّـا مـن لذيـذِ لُمـاكِ
متنزهًـا فـي روضِ خـدِّكَ شـاربًا كـأسَ الفتـورِ تُـديرُها عينـاكِ[٤]

فالشاعر يتمنى اللقاء بحبيبته من دون أن يكدرهما أحد، ليبلغا مرادهما في هذا اللقاء. واستعار لفظ اللذة للشفاه السمر لدى حبيبته دلالةً على شعوره وإحساسه حين لثمه وتذوق ريقها.

ومن الصور الحسية التي وردت عن شعراء الأندلس في هذه الحقب الصورة الشمية. وهي ما اعتمدت حاسة الشم أساسًا لبنائها ورسم علاقاتها. فهذا أبو جعفر المصحفي يرسم من خلال هذه الحاسة صورة للسفرجل يقول فيها:

ومصـفرّةٍ تختـالُ فـي ثـوبِ نـرجسٍ وتعبـقُ عـن مسـكٍ ذكـيِّ التّـنفّسِ
لهـا ريـحُ محبـوبٍ وقسـوةُ قلبـهِ ولـون محـبٍّ حلّـة السّـقم مُكتسـي

(١) جذوة المقتبس: ١٠١/١.
(٢) ديوان ابن زيدون: ٣٣. وشيب: أي مزج. ينظر: لسان العرب: مادة (شيب).
(٣) ديوان ابن زيدون: ١١١. والظَّلم: هو ماء الأسنان. ينظر: لسان العرب: مادة (ظلم).
(٤) محمد بن عمار الاندلسي: ٢٤٢. وينظر: م. ن: ١٩٠.

فصـــفرتُها مـــن صُـــفرتي مســـتعارةٌ وأنفاسُـــها فـــي الطّيـــبِ أنفـــاسُ مؤنســـي[١]

إنّ الشاعر قد رسم صورة من خلال التشخيص، فهذه السفرجلة كأنها شخص يمشي مختالاً ناشرًا المسك. و هذا الأمر ما ذكر الشاعر بلون وأنفاس الحبيبة. وتكمن جمالية الصورة في هذا التنقل الحاصل من الجمود للحركة. والشاعر قد افاد من خلال هذه الصورة بأكثر من حاسة لكن لحاسة (الشم) كان الأثر الأبرز في تكوينها وإعطاء الجمالية والقيمة لها.

ومن الصور الشمية لابن زيدون قوله:

أضـــحى الزَّمـــانُ نَهـــارُهُ كـــافورَةٌ وَاللّيـــلُ مِســـكٌ مِـــن خِلالِـــكَ عـــاطِرُ[٢]

فقد شبّه النهار بالكافور والليل بالمسك، و هذا العطر هو مما فاح من الممدوح فغدت سماء الليل تفوح بأجمل عطر. ويقول في أخرى مشبّهًا نفسه هذه المرة بعود البخور الذي يحترق فيبعث رائحة زكية، و في هذا دلالة نفسية أضفى من خلالها على الصورة قيمة جمالية، يقول فيها:

تَعُـــدّونَني كَـــالعَنبَرِ الـــوَردِ إِنَّمـــا تَطيـــبُ لَكُـــم أنفاسُـــهُ حـــينَ يُحـــرَقُ[٣]

ويأتي ابن عمار ليفخر بنفسه من خلال استعمال الصورة الشمية في قوله:

تـــراءى بعينـــي إنْ أردتَ مبرّتـــي وســـبب إلـــى الحســـنى ولـــو بقســـيم
فمـــا شـــمَّ عَـــرف المســـكِ دون تنشُّـــقٍ ولا اهتـــزَّ عَطـــفُ الغصـــنِ دون نســـيم[٤]

فالبيت الثاني كناية يستمد الشاعر دلالتها ومعانيها بو ساطة ألفاظ الطبيعة، فهو يشير فيها إلى أهمية دوره من خلال المواقف التي عُرف بها، فكما لا يعرف مدى طيب رائحة المسك الذي لم يشم ولم يجرب، كذلك هو حاله لمن لم يجربه ولم يعرف قدره، وهذه الأبيات قالها الشاعر حينما كان سجينًا، لذلك وجدناه يومئ إلى أنّ المسك إذا كان محبوسًا لا يمكن أن ينشر عبيره كذلك هو، وما إشارته إلى حركة الغصن إلا ليبين مدى

(١) ما تبقّى من شعر الحاجب المصحفي (بحث): ١٨٦. وينظر: شعر أبي بكر بن القوطية (بحث): ١١٠.
(٢) ديوان ابن زيدون: ١٣٣. وينظر: ٣٧، ١٢١.
(٣) م. ن: ٦٠. وينظر: شعر ابن وهبون المرسي (رسالة ماجستير): ١٢١.
(٤) محمد بن عمار الاندلسي : ٣٠٤. وينظر: ٢٠٠.

الحاجة إليه في تحريك الأمور. وهذه صورة غاية في الرقة والتعبير لاعتمادها على عناصر البيان وحاسة الشم في لمّ علاقاتها وأطرافها وتوحيد دلالتها.

وأما الصورة اللمسية فهي تعتمد على الاتصال المباشر، وتكوّن مجالها في الملامسة والنعومة والخشونة والإحساس بالصلابة والرقة والحدّة والألم... إلخ[1].

وللصورة اللمسية وجود في الشعر الأندلسي، فهذا ابن عبد ربه يجمع في بيت واحد بين صورتين وهما اللمسية والبصرية، يقول فيها:

وصَحائحٍ مَرضى العُيونِ شَحائحٍ بِيضِ الوجُوهِ نَواعمِ الأبْشارِ[2]

إنّ الشاعر جمع في هذا البيت صورتين تمثلان حاستي البصر واللمس، وعبر من خلالهما عن القيمة الجمالية للمحبوب، فالبياض والجمال والنعومة هي من صفاته التي قد سحرته وجعلته يهيم متغزلاً بها.

أمّا الرمادي فيقول في مغنية:

تلثمُ الأوتارُ مِنها بنانًا يَعدِلُ الأفواه إلا الرضابا
تسبقُ الأبصارَ مِن وَحي صَوتٍ تَحسبُ التَّرجيعَ مِنهُ انتهابا
مثلما تطرفُ الجُفونُ اختِلاجًا أو كَما شَقَّت بُروقٌ سَحابا[3]

فالشاعر كوّن من خلال جمالية الصورة لهذه المغنية الضاربة على العود بأناملها الرقيقة. فالأوتار تكاد تقبل أناملها عندما تلامسها شوقًا وخوفًا من مفارقتها، وإشفاقًا لرقتها. إنّ الشاعر استعمل التشبيه في تكوين صورته وإعطاء الجمالية لها. فمن خلال قيمة ورهافة الأنامل الرقيقة أعطى للصورة اللمسية جمالاً وعمق إحساس.

فالصورة اللمسية تطلعنا على أنواع جمالية لا تستطيع العين وحدها أن تطلعنا عليها كالنعومة والملاسة، لذلك اشتركت حاسة اللمس مع حاسة البصر في كثير من تشبيهاتهم وصورهم الحسية.

إذن، فقد احتلت الحاسة البصرية المرتبة الأولى في تكوين صورهم، وتلتها باقي الحواس مع الاختلاف من شاعر لآخر وبحسب المقدرة الفنية والحالة النفسية التي كانت

(١) ينظر: المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي: ٥٣١.
(٢) ديوان ابن عبد ربه: ٨٢.
(٣) شعر الرمادي: ٥٢.

تميز كلًّا منهم، فقد برزت الصورة عند الشاعر الأندلسي في هذه الحقبة من خلال حاسة واحدة أو أكثر، وهذا ما أعطى البعد الجمالي لها؛ «لأنّ التصوير في الأدب تتعاون فيه كل الحواس وكل الملكات وليس الأمر على هذا النحو في الفنون الأخرى»[1]. كما أننا لا يمكننا أن نرد جمالية الصورة لحاسة من دون أخرى، فلكلٍّ منها قيمتها الجمالية التي تمتاز بها وتعطيها المكانة داخل الصورة الشعرية عند الشاعر وعند المتلقي على حدٍّ سواء.

(١) مسائل فلسفة الفن المعاصرة: ٩٠.