المبحث الثاني

الصورة الشعرية

لقد نظر النقاد القدماء إلى الشعر على أنه ((ضرب من النسيج وجنس من التصوير))[1]، مما يعد تأكيدا مبكرا على خاصية التصوير في الشعر، تلك الخاصية التي ظلت تحظى بالاهتمام والتعضيد من لدن النقاد القدامى والمحدثين، حتى أن أندريه بريتون جعلها الأداة الرئيسية ((لخلق عالم جديد بحيث تحل محل العالم القديم))[2].

ولم يكن الأمر مختلفا عند النقاد العرب المحدثين، فهي عند إحسان عباس ((خلق جديد لعلاقات جديدة))[3]، كما أنها الحقل الخصب والمؤاتي لجميع المتناقضات عند عز الدين إسماعيل الذي يرى أن ((في الصورة الشعرية تتجمع عناصر متباعدة في المكان وفي الزمان غاية التباعد، لكنها سرعان ما تتألف في إطار شعري واحد))[4].

فالصورة هي التي تعطي للألفاظ قدرتها الإيحائية في الدلالة ومن خلالها يأخذ الشعر مكانته وتعبيراته المختلفة[5].

بل إنها تعني ((التأثير الذي يخلقه في نفوسنا التفاعل الفني بين الفكرة والرؤية الحسية، عن طريق جودة الصوغ والسبك بلغة شعرية انفعالية))[6].

أما قول سي دي لويس من أن الصورة ((في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات))[7]، فهو قول لا يتعارض مع ما ذهب إليه النقاد الآخرون؛ لأنه علل ذلك بأن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن يخلق صورة، كما أنه أعاب على النقاد ما اعتبروه من أن الصورة هي تزويق وزينة للنص وليس لها وظيفة[8].

---

(1) الحيوان: الجاحظ، تحقيق د. عبد السلام محمد هارون: 132/3.
(2) اللغة العليا: جان كوهن، ترجمة أحمد درويش: 127.
(3) فن الشعر: 260.
(4) الشعر العربي المعاصر: د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، لبنان، 1972: 161.
(5) ينظر: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع: د. صبحي البستاني، دار الفكر، لبنان، ط1، 1986: 33.
(6) مستقبل الشعر وقضايا نقده: د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية، العراق، بغداد، ط1، 1994: 119.
(7) الصورة الشعرية: ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرون، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، مؤسسة الخليج، الكويت، 1982: 21.
(8) ينظر: الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف وآخرون: 21.

إذ أن للصورة وظيفة حيوية وفعالة في الشعر لا يمكن الاستغناء عنها وإهمالها، فهي ((جوهر فن الشعر))[1]، وبها يتوسل الشاعر للتعبير عن تجربته من خلال الصور التي ينسجها خياله ممزوجة بعاطفته الدافئة، وأن وظيفتها كما يرى كوهن هي التكثيف، فالشعرية هي تكثيف اللغة والكلمة الشعرية لا تغير محتوى المعنى وإنما تغير شكله[2]، إذ أن الصورة الشعرية تركيبية عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكر أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع[3].

وهذا يقودنا إلى العلاقة بين البلاغة والصورة الشعرية، إذ أصبحت الصورة تشمل فنون البلاغة من استعارة وتشبيه وكناية وحتى الرمز[4]، وقد عبر عز الدين إسماعيل عن هذا التناغم بين الصورة والبلاغة بقوله: ((إن البلاغة الجديدة بلاغة (الصورة الشعرية) تعد أوسع نطاقا وأخصب من مجرد التشبيه والاستعارة وإن أفاد منها، فليس بين الصورة إذن والتشبيه والاستعارة جفوة، فقد يصل التشبيه أو تصل الاستعارة في بعض الأحيان إلى درجة من الخصب والامتلاء والعمق إلى جانب الأصالة والابتداع بحيث تمثل الصورة وتؤدي دورها))[5].

وتبقى الصورة الشعرية في الأندلس في معظم حالاتها جزءا من الصورة في الأدب العربي من حيث ((أشكال البيان العربي من تشبيه واستعارة وكناية إلى جانب بعض الصور الحقيقية وفي الغالب تعتمد هذه الصورة على الحس وآلاته.. وتأتي قليلا في صور نفسية وعقلية))[6].

(1) نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط2، 1401هـ-1981: 356.
(2) ينظر: اللغة العليا: 145.
(3) ينظر: التفسير الفني للأدب: عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ت: 66.
(4) ينظر: فن الشعر: إحسان عباس: 138.
(5) الشعر العربي المعاصر: 143.
(6) الأدب العربي في الأندلس، تطوره وموضوعاته، وأشهر أعلامه: علي محمد سلامة، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ط1، 1989: 389-390.

ويمكن تقسيم الصور على نوعين:

أولا: الصورة المفردة: ويمكن تشكيلها بعدة وسائل أهمها:

التشبيه:

إن هذه الصورة التي عمادها التشبيه، أخذت حيزا كبيرا في شعر المقطعات في الأدب الأندلسي، والتشبيه هو خلق فني ينبثق من رؤية المبدع وإحساسه بالتماثل بين الأشياء للتعبير عن موقف ما أو هو ((صورة تجمع بين أشياء متماثلة وأساس هذا التماثل كامن في النفس والشعور))[1].

((وقد عظم علماء اللغة أمر التشبيه لكونه أعلق بالطبع وألذ للنفس))[2]، كما أنه يقوم ((على التقريب بين نظامين مستقلين متشابهين))[3].

وتقود قيمتها الفنية إلى كونها عميقة موحية وإلى ابتعاد دلالتها السياقية عن السطحية والتقريرية، إذ تستثير ذهن المتلقي وانتباهه وتدفعه إلى استبطان دواخل السياق، لذا فهي تكون ألذ وأمتع وأقرب إلى القلب وألصق إلى النفس، ويجدر بنا أن نرصد أشكالها المتباينة في عملية الخلق الشعري وما يتمثل في كل منها من غنى دلالي أو معنى فكري.

ولما كانت أركان التشبيه تتفاعل في حدود الإطار الفني لهذه الصورة، فإن تغيب ركن أو أكثر يؤدي إلى تنوعها وتغيرها، فغياب (أداة التشبيه) عن الإطار الفني للصورة يجعل التشبيه الذي ترسمه (تشبيها مؤكدا)، إذ يزداد التطابق بين المشبه والمشبه به، حتى يدنو إلى الاتحاد ويكون في منزلة وسطى بين التشبيه التام حيث يذكر الأداة، ويبين الاستعارة، التي تمثل الاتحاد التام بين الحقيقتين[4]، ويمكن ملاحظة ذلك في قول الشاعر محمد بن الحسين في النهر[5]:

إذا استقامَ رأيتَ رونقَ منصلٍ وإذا استدارَ رأيتَ عطفَ سوارِ

---

(1) الصورة الفنية في شعر أبي تمام: 169.

(2) الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة: محمد بن علي محمد الجرجاني (ت 729هـ)، تحقيق عبد القادر حسن، دار النهضة، القاهرة، ط1، 1981: 197.

(3) خصائص الأسلوب في الشوقيات: محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، ط2، 1981: 142.

(4) ينظر: الصورة الشعرية، صبحي البستاني: 108.

(5) التشبيهات: 64.

فخلو هذه الصورة من أداة التشبيه جعل الحواجز الذهنية التي تفصل بين طرفي التشبيه ملغاة، وبذلك تكون الصورة الشعرية أكثر قوة ودلالة منها مع وجود الأداة.

ومع حضور هذا الركن البلاغي، أي (الأداة)، يغدو التشبيه في الصورة مرسلا، كما هو عليه في قول الشاعر محمد بن عبد العزيز[1]:

لمَّـــا رأتْ عزمـــي بكـــتْ فتـــوردتْ بـــيضَ الـــدّموعِ بخـــدِّها المتـــوردِ

تنهـــلّ وهـــي لآلـــئٌ وتعـــودُ فـــي توريـــدِ خـــدَّيْها كلـــونِ العســـجدِ

ويعد هذا التشبيه في هذه الحالة أكثر الصور إيضاحا، إذ تظهر فيه الأركان المكونة للتشبيه أصلا، إلا أن الاستعاضة عن الأداة (الكاف) بالأداة (كأن) يمنح الصورة بعدا دلاليا أعمق، إذ أن (الكاف) يستدعي الفصل بين عنصري الصورة التشبيهية، في حين يبدو مع الأداة (كأن) أكثر انسجاما مما يجعل الصورة أكثر وضوحا بحيث تكون مقبولة، كما هي عليه في قول ابن عبد ربه[2]:

رجـــعُ صـــوتٍ كأنّـــه نظـــمُ درٍّ مـــا يـــرى ســـلكه ســـوى الأذانِ

وإلى جانب دور الأداة في الربط بين طرفي التشبيه، إذ أنها تمتلك من القوة ما يجعل التشبيه بها أسمى من التشبيه بـ(الكاف)، فبفضلها نستطيع أن ((نخطو خطوة نحو التسوية بين العنصرين الأساسيين))[3]،فضلا عن بلاغة التشبيه بـ(كأن) ((لتركبها من الكاف وأن))[4]، ولما تقيمه من تخييل وتنهض به.. خاصة أنها كثيرا ما تتصدر الجمل الشعرية مما يضاعف من قدرتها على استفزاز الخيال..))[5]، ونلحظ ذلك في قول ابن هذيل[6]:

كـــأنّ فـــؤادي فـــي يـــديْ خفقانِـــهِ فريســـةَ ليـــثٍ قـــد تلاشـــتْ مـــن النَّهْـــبِ

كـــأنَّ ســـرايا فـــي ضـــلوعي وجاحمـــاً فهـــذا حكـــى شـــوقي وهـــذا حكـــى قلبـــي

(1) المصدر نفسه: 153.
(2) ديوان ابن عبد ربه: 171.
(3) خصائص الأسلوب في الشوقيات: 147.
(4) علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع: أحمد مصطفى المراغي، دار القلم، بيروت، ط2، 1984: 214.
(5) إنتاج الدلالة الأدبية: صلاح فضل، القاهرة، 1966: 250.
(6) شعر ابن هذيل: 84.

ونلمح في بعض الصور التشبيهية سمة جمالية متأتية من الميل إلى بعض أفعال المشابهة (تخال، تحسب، يحكي)، ويبدو أن الشاعر الأندلسي أكثر من استخدام الفعل (يحكي) في رسم صوره التشبيهية كما نلحظ ذلك عند الشاعر عبد الله بن إدريس بقوله[1]:

أهدى إليكَ تحيةً من عندهِ زمنَ الربيعِ الطلقِ باكرَ ورده

يحكي الحبيبَ سرى لوعدِ محبهِ في طيبِ نفحتهِ وحمرةِ خدّه

واستخدم الشاعر محمد بن إبراهيم فعل (خلت) وهو أقل شيوعا من الفعل السابق بقوله[2]:

ومدامةٍ حمراءَ نصرانيةً زهراءَ جاء بها نديمٌ أزهرُ

صبّوا عليها الماءَ حتَّى خلتَها لما أتتهمْ مسلماً يتطَهّرُ

أما الفعل (حسب) فكان نادر الورود، فاستخدمه ابن عبد ربه في رسم صورة الطلل بقوله[3]:

ديارٌ عفتْ تبكي السحابَ طلولها وما طللٌ تبكي عليهِ السحائبُ

وتندبها الأرواحُ حتى حسبتها صدى حفرةٍ قامت عليه النوادبُ

واستخدم الشاعر يوسف بن هارون الرمادي لفظة (مثل) في رسم صورته الشعرية وهي من الألفاظ الشائعة الاستعمال في المقطعات الأندلسية بقوله[4]:

فيها مجالسُ مثل الحورِ قد فرشتْ فيها الرياضُ ولم يحلْ بها مطرُ

(1) الحلة السيراء: 232/1.
(2) التشبيهات: 97.
(3) ديوان ابن عبد ربه: 22.
(4) شعر الرمادي: 70.

وأحيانا يجمع الشاعر بين (الكاف ومثل) ليزيد المعنى تأكيدا والصورة توضيحا، كما في قول عباس بن فرناس[1]:

حنايـــا كأمثـــالِ الأهلـــةِ ركبـــتْ على عمـدٍ تعتـدُّ فـي جـوهرِ البـدرِ

ونرى بعض الشعراء من يلجأ إلى الإتيان بالمصدر نائبا عن أدوات التشبيه لما يعنيه هذا النوع من لفت الأنظار إلى التشبيه بسبب تكرار حروف بعينها بين الفعل ومصدره، كما في قول يوسف بن هارون في وصف الغيمة[2]:

وجاريـةٍ جـري السـفينِ تسـوقُها الريـ ـاحُ ولكـنْ فـي الهـواءِ غـديرُها

رأيـتُ بأحشـاءِ البحـورِ سـفينها وتلـك سـفينٌ فـي حشـاها بحورهـا

وورد في تشبيهاتهم أيضا استعمال (ما) المصدرية أو الكافة ملحقة بأداة التشبيه، مما يسهم في إحداث فجوة انتقالية بين الشبهين، تكون بمثابة فرصة عابرة للملقي في ترتيب أفكاره وبمثابة استراحة للمتلقي يحاول من خلالها تجريب حظه في تخمين ماهية المشبه، كما في قول إسماعيل بن بدر[3]:

وكأنَّمـا هـاروتُ يأخـذُ مـن فمـي أسـحارهُ وبـي المجـونُ يليـقُ

ويصبح التشبيه (مجملا) عند غياب (وجه الشبه)، إذ تتشكل الصورة من تفاعل أركان التشبيهات الثلاثة الأخرى، كما هي عليه في بيت الشاعر إسماعيل بن بدر[4][5]:

وكـأنَّ شـاربَهُ هـلالٌ طـالعٌ قـد خطَّـهُ بالمسـكِ أحـذقَ حـاذقِ

وعلى الرغم من قرب وجه الشبه من ذهن المتلقي إلا أن غيابه عن الصورة منحها شيئا من العمق ما كانت لتنطوي عليه لولا ذلك الغياب، إذ بعودته إلى الإطار الفني للصورة التشبيهية يكون التشبيه (مفصّلا) وتغدو الصورة بعيدة عن التصوير الخلاق.

---

(1) التشبيهات: 70.
(2) شعر الرمادي: 72.
(3) التشبيهات: 111.
(4) أخبار مجموعة: 142.
(5) هو إسماعيل بن زياد أبو بكر القرطبي، ولاه الناصر إشبيلية سنة 300هـ، وعاش حتى أوائل الحكم المستنصر وتوفي سنة 351هـ، غلبت عليه صناعة الشعر، ينظر ترجمته في: الحلة السيراء: 451/1.

وقد يحذف في بعض الصور كلا من وجه الشبه وأداة التشبيه، مما يمنح الصورة فضاء من التعايش يسهم في إحداث تداعيات دلالية بليغة، ترافق النضج التعبيري الذي يدعى (التشبيه البليغ)، مثل قول منذر بن سعيد البلوطي[1]:

الموتُ حوضٌ وكلنا نردُ لم ينجُ ممَّا يخافهُ أحدُ

فلا تكنْ مغرماً برزقِ غدٍ فلستَ تدري بما يجيء غدُ

إذ يتم الاتحاد بين المشبه (الموت) والمشبه به (الحوض) بطريقة تعريفية بحتة، قائمة على الإسناد النحوي بين المبتدأ (الموت) والخبر (الحوض)، والجامع بينهما أننا نردها ولا ننجو منهما، إذ أن حذف أداة التشبيه أفاد في إضعاف الحواجز بين طرفي التشبيه، كما أن حذف وجه الشبه أفاد بأنهما متشابهين بكل شيء، وبذلك تتلاشى الحواجز ويعم المزج.

وبعض الصور التشبيهية التي تنطوي عليها المقطعات الشعرية في الأدب الأندلسي لا تتشكل جوانبها من علاقات الغياب والحضور بين أركان التشبيه، وهي:

1. التشبيه التمثيلي:

وهو انسجام عناصر طرفي الصورة انسجاما يفضي إلى التأليف بينهما وفيه ينتزع ((وجه الشبه من جملة من الكلام، أو هو ما في حكم الجملة))[2]، ويسمى تشبيه الصورة لكونه أقرب للدلالة على طبيعة وجه الشبه المخصوص في هذا اللون من التشبيه ذلك لأن الصفات التي ننتزعها من طرفي التشبيه لتجمع بينهما تلتقي خطوطا وألوانا وهيأة وحركة، لتشكل صورة مشتركة جديدة لا هي محضة للمشبه ولا هي خالصة للمشبه به))[3]. وهذا التشكيل يتجلى في قول ابن عبد ربه[4]:

بحرٌ يسيرُ على بحرٍ بجاريةٍ للبحرِ حاملهُ بالبحرِ تحتملُ

كأنَّها جبلٌ في الماءِ منتقلٌ يا من رأى جبلاً في الماءِ ينتقلُ

(1) القاضي الأديب منذر بن سعيد البلوطي: حازم عبد خضر: 177.
(2) فنون التصوير البياني: د. توفيق الفيل، دار السلاسل، الكويت، 1987: 105.
(3) فنون التصوير البياني: د. توفيق الفيل، دار السلاسل: 105.
(4) البلاغة والتطبيق: أحمد مطلوب ود. كامل حسن البصير، منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مطابع دار الحكمة، بغداد، ط2، 1990: 306-307.

ترتسم في هذا النص صورة قوامها التمثيل لخلق وعي وإدراك في ذهن المتلقي، فعمل التشبيه هنا على رسم تلك الصورة وتعاضد التكرار في تحقيق شعرية النص.

2. التشبيه الضمني:

أو إخفاء التشبيه، وهو يقوم على ((تقريب جملتين ووضعهما إلى جانب بعضهما))[1]، وفيه محاولة للتلطف في إثبات المعاني، وإضافة خصوصية تحسب في مجال الإبداع، ويشكل خرقا للمألوف البياني في صور التشبيه، يكمن في إخفاء التشبيه وطمس معالمه، ويصعب الوقوف على حقيقته دون تأمل ونظر لذا فإن وقعه على النفس أحسن وتأثيره أكبر[2].

ويبدو أنه عند الجرجاني فرع من التمثيل، إذ لا يجده يحصل إلا من جملة من الكلام، أو جملتين أو أكثر، حتى أن التشبيه كلما كان أوغل في كونه عقليا محضا كانت الحاجة إلى الجملة أكثر[3]، وأمثلته قليلة في شعر المقطعات، ومنها قول الشاعر الحاجب المصحفي[4]:

كلمتْنِـــي فقلـــتُ درٌّ ســـقيطٌ فتأملـــتْ عقـــدها هـــلْ تنـــاثرْ

فازدهاهـــا تبســـمٌ فـــأرتني عقـــدَ درٍّ مـــن التبسُّـــمِ آخـــرْ

ويمكن أن نتلمس هذا النوع عند أبي عثمان السرقسطي الملقب بالحمار[5] بقوله[6]:

وإذا نظـرتَ إلـى محاسـنِ وجههـا ناديـتَ يـا قمـرَ السَّـما لا تبـزغ

ويعود تنوع ألوان ومسارات الصور التشبيهية إلى العوالم الحسية والعقلية التي تنبثق منها عناصرها، وبذلك فإن أمر الوقوف على مصادر هذه الصورة يدعونا إلى تقسيم طرفيها إلى أربعة أقسام:

---

(1) الصورة الشعرية: صبحي البستاني: 108.
(2) ينظر: فنون التصوير البياني: 129.
(3) ينظر: أسرار البلاغة للجرجاني: 87.
(4) ما تبقى من شعر الحاجب المصحفي: 184، الدرة المضيئة: 576/6.
(5) هو سعيد بن فتحون بن مكرم التجيبي كان متحققا إماما في علم النحو واللغة ولكن ثقافته العلمية المنطقية غلبت عليه، عايش المنصور بن أبي عامر، ينظر ترجمته في الجذوة: 216.
(6) التشبيهات: 64.

1. تشبيه المحسوس بالمحسوس:

ونعني بالمحسوس كل ما يمكن إدراكه بإحدى الحواس الخمس التي هي: السمع، والبصر، واللمس، والشم، والذوق، وأمثلة هذا القسم كثيرة جدا في المقطعات، وما يمثل ذلك قول الرمادي[1]:

أرى سكراتٍ للسِّراجِ كأنَّهُ عليلُ هوىً فوقَ الفراشِ يجودُ

فالجمود واضح على مثل هذه الصورة التشبيهية، إذ أن عناصرها الحسية لم تفلح أن تكون وسيلة من خلالها لغاية نفسية شعورية، بل ظلت بعيدة عن ذاتية الشاعر وعالمه الخاص، كقول ابن عبد ربه[2]:

بكلِّ رديني كأنَّ سنانهُ شهابٌ بدا في ظلمةِ الليلِ ساطعُ

إذ عجزت هذه الصورة التي قوامها المشابهة الحسية أن تظهر الواقع النفسي لها على شعور مبدعها، وتبعها لذلك فلا يكون للتشابه الحسي بين الأشياء قيمة فنية ما لم تنعقد الصلات بين العناصر الحسية، والشعور المسيطر على الشاعر لحظة خلقه للصورة التشبيهية، ((وكلما كانت الصورة أكثر ارتباطا بالشعور كانت أقوى صدقا وأعلى فنا))[3]، لأن الشاعر يعمد إلى توظيف عناصر الواقع الخارجي الملموس واستغلالها في التعبير عن عالمه الداخلي، ولحسية رؤيته الخاصة. ومن الصور التي تجسد رؤية مبدعيها واتصالهم بالعالم الخارجي، ما يتجسد في قول الشاعر أبي عثمان المصحفي[4]:

طرقتنا طوارقُ الغيثِ وهنَاً فمحتْ أيدي الحوادثِ عنَّا

فكأنَّ الرياضَ حلةُ وشيٍ ندفتْ حولها السحائبُ قطنّا

(1) شعر الرمادي: 64.
(2) ديوان ابن عبد ربه: 105.
(3) النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال، دار النهضة، مصر، القاهرة، 1973.
(4) ما تبقى من شعر الحاجب المصحفي: 199.

2. تشبيه المجرد بالمجرد:

والمقصود بالمجرد ما لا يمكن إدراكه بالحواس، فعناصره تدور في فلك الذهن وعوالم العقل، نحو قول يوسف بن هارون[1]:

لطيفٌ كلطفِ الرُّوحِ عندَ ولوجهِ فمسلكهُ في كلِّ جسمٍ مفاصلهْ

ونماذج هذا النمط قليلة جدا، ولعل السبب يعود في ذلك إلى ((أن العلم الأول أتى النفس أولا عن طريق الحواس، ثم جهة النظر والروية))[2]، فضلا عن كون التشبيه بالعناصر الحسية أكثر ألفة وأقصر سبيلا إلى استحضار الصورة وتشكيل أبعادها.

3. تشبيه المجرد بالمحسوس:

ونماذج هذا النمط أوفر من سابقتها، ويعود السبب في ذلك إلى أن ((أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكنى، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هو بشأنه أعلم وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس))[3]، وما يمثل هذا النمط قول الشاعر ابن هذيل[4]:

كأنَّما هو محمولٌ على أدبٍ فليسَ يلحقُ في ساقٍ ولا عنقِ

وقد تتألق ريشة ابن عبد ربه لترسم صورة ذات خصوصية فنية عالية حين يرسم صورة فنية مكثفة ومركبة تتعانق في إطارها الفني اكثر من صورة جزئية مازجا بين حسه وعقله بخياله العميق بقوله[5]:

وما الموتُ إلا شاهدٌ مثل غائبٍ وما النَّاسُ إلا جاهلٌ مثل عالمِ

فتشبيه (الموت) بـ(الشاهد) الذي هو مثل الغائب تشبه مجرد بمحسوس تألف من صورة مركبة تزاوج فيها أكثر من مشبه.

4. تشبيه المحسوس بالمجرد:

---

(1) شعر الرمادي: 102.
(2) أسرار البلاغة في علم البيان: الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ)، صححها وعلق حواشيها السيد محمد رشيد رضا رحمه الله، دار المطبوعات العربية: 109.
(3) أسرار البلاغة: 108.
(4) شعر ابن هذيل: 104.
(5) ديوان ابن عبد ربه: 152.

ونماذجه موجودة في الشعر الأندلسي، إذ أن الصورة التي تتشكل من هذا التشبيه تتطلب من متلقيها استحضارا لطرفيها ورصد علاقات التشابه بين ما يمكن إدراكه بالحس، وبين ما هو توهيمي لا ينصاع لإدراك صوري، ومن أمثلته قول الشاعر المهند[1]:

جعلتَ أعمارهمْ تجري إلى أجلٍ كنفخةِ الصّورِ تفني كلّ ذي أجلِ

تجري الدماءُ على مصفرّ أوجههمْ كأنّها حجلٌ ساطٍ على وجلِ

وباختلاف المنابع والمصادر الحسية التي تمد كل صورة بعناصر تشكيلها تتنوع الصور التشبيهية فتتشعب بحسب هذا الاختلاف إلى بصرية (مرئية) سمعية، لمسية، ذوقية، وشمية. والصور البصرية من أكثر أنواع الصور الحسية تمثلا وشيوعا في المقطعات الأندلسية، ومن نماذجه ما نلحظه في قول المهند أيضا[2]:

نكرت بياضاً في سوادِ عذارهِ كالفجرِ ينهضُ بالدجى لزوالهِ

ومن نماذج الصور السمعية الرائعة ما يتمثل في قول ابن عبد ربه[3]:

ولربَّ نائحةٍ على فننٍ تشجي الخليَّ وما به شجوُّ

وتفردتْ في غصنِ أيكتها فكأنَّما تغريدها شدوُّ

ومن أمثلة الصور اللمسية ما يتجسد في قول الشاعر ابن بطال في سكين[4]:

أنا سيفُ الحتوفِ حداً ولكـ ـنّ سيوف الجفونِ مني أحد

ومن أمثلة الصور الذوقية ما نلمحه في قول الشاعر ابن هذيل في الماء[5]:

صافٍ على صفةِ المها ومذاقهِ شهدٌ فخذ من طيب وبرود

ومن الصور التي تنهل عناصرها من حاسة الشم تتمثل نماذجها في الصورة التي يرسمها الشاعر لب بن عبد الله[6]:

---

(1) التشبيهات: 286.
(2) التشبيهات: 270.
(3) ديوان ابن عبد ربه: 175.
(4) التشبيهات: 243.
(5) شعر ابن هذيل: 90.
(6) التشبيهات: 51.

صـابحتها والـروضُ يسـطعُ مسـكهُ فكأنَّـــه باللّيـــلِ بـــاتَ مغلفـــا

الصورة من خلال الاستعارة:

كان للاستعارة نصيب وافر من بين الفنون البلاغية المختلفة في رسم الصورة الفنية إذ هي تعد أسلوبا من الكلام يكون اللفظ المستعمل فيها غير ما وضع له في الأصل لإيجاد علاقة مشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي.

إذ تعد من أهم تلك الوسائل على الإطلاق وذلك لتفوقها في القدرة على الإيحاء والتخيل فهي أعمق من التشبيه تصويرا، وأكثف تعبيرا، وتحمل السامع على تخيل صورة موحية يتخطى فيها الشاعر العلاقات المنطقية والمألوفة بين الأشياء ليخلق علاقات جديدة مبتكرة تثير الدهشة ويتحفز لها الذهن وتستمتع بها النفس.

ويرى جابر عصفور أن الصورة الفنية شيء ضروري يضطر إلى التعامل مع الاستعارة والمجاز[1]، حتى أن جان كوهن يرى أن الشعر ((هو استعارة موسعة))[2].

ويرى بعض النقاد أن الشاعرية هي التحول الأسلوبي وتعني استعارة النص كتطور لاستعارة الجملة، حيث ينحرف عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي، وهذه سمة لأي تغيير بياني من أجل توفير مضمون مفيد للنص[3].

وأن درس الاستعارة عند المتأخرين من البلاغيين لم يكن أوفر حظا من موضوعات البلاغة الأخرى، فقد نالها مع التفريع ما نال غيرها من المباحث البلاغية فانتهت إلى سبعة وثلاثين نوعا[4].

وأن النظرة السليمة للاستعارة ينبغي أن تنبع من قيمتها التصويرية المفضية إلى الإيماء بكل ما هو خفي ومبتكر من المعاني والدلالات، وهي بذلك تتجاوز المدى المحدود للغة، إلى مدى أوسع وأرحب يغني النص وينجم ذلك عن قدرة المبدع على خلق علاقات جديدة بين ألفاظ اللغة، لم تعهدها من قبل إذ تتفجر فيها الطاقات الكامنة لتكون قادرة على

(1) ينظر: الأد ّ العربي في الأندلس، تطوره موضوعاته وأشهر أعلامه، علي محمد سلامة، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ط1، 1989: 92.

(2) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العر ّ، جابر عصفور، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1992: 199.

(3) ينظر: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، محمد العر ّ، الدار البيضاء، دار توبيقال للنشر، 1988: 79.

(4) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: 1/136-174.

تصوير المعاني وتجسيد المشاعر والأحاسيس، وبذلك يتخلق وجود جديد للغة من خلال ألفاظ اللغة ذاتها[1]، هذا ما أكده الدكتور جابر عصفور، بقوله ((إن الاستعارة لا تعتد كثيرا بالتمايز والوضوح المنطقيين، ولا تعتمد كثيرا على حدود التشابه الضيقة بقدر ما تعتمد على تفاعل الدلالات الذي هو بدوره انعكاس وتجسيد لتفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها))[2].

ويمكن تقسيم الاستعارة على:

1. الاستعارة المكنية:

وقد حددها القزويني: ((قد يضمر التشبيه في النفس فلا يصرح بشيء من أركانه سوى لفظة المشبه، ويدل عليه بأن يثبت للمشبه أمر يختص بالمشبه به، من غير أن يكون هناك أمر ثابت حسا أو عقلا أجري عليه ذلك الأمر للمشبه فيسمى التشبيه استعارة بالكناية))[3]، وقد نلمح ذلك عند الغزال بقوله[4]:

إني حلبتُ الدَّهرَ أصنافَ الدررْ فمرةً حلواً وأحياناً مقِرْ

إذ يستعين الشاعر بالثدي في رسم هذا المشهد التصويري للتعبير عن معاناته في الحياة وما يصيبه فيها من خير وشر، فحذف المشبه (الثدي) وابقى لازمة من لوازمه (حلب) على سبيل الاستعارة المكنية، كما أنه استعار كلمة (الدرر) في هذا السياق ليزيد المعنى وضوحا، من خلال إيجاد علاقات جديدة بين (حلب الدهر، والدرر).

ونبقى مع الدهر ولكن مع شاعر آخر، وهو محمد بن عبد الله بن أبي زمنين، كما في قوله[5]:

سقاهمْ الدّهرُ كأساً غيرَ صافيةٍ فصيرتهمْ لأطباقِ الثَّرى رهنا

إذ يجسم الشاعر الدهر ويضفي عليه لازمة محسوسة يمكن إدراكها بواسطة الخيال الذوقي وهي السقي، إذ أنه يسقي أولئك الناس بهذه الكأس غير الصافية، تعبيرا عن نظرته المتشائمة تجاه الدهر.

---

(1) ينظر: فلسفة البلاغة العربية: رجاء عيد، بيروت، لبنان، د.ت: 138-146.
(2) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: 247.
(3) الإيضاح: بإشراف محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، د.ت: 309.
(4) ديوان الغزال: 67.
(5) بغية الملتمس: 119/1-120.

كما نرى ابن الفرضي عندما خاطبه أهله في مقطعة شعرية بعدما غادرهم نراه يلقي باللائمة على دهره وهو يعاتبه بقوله[1]:

سأستعتبُ الدَّهرَ المفرقَ بينَنا وهلْ نافعي إن صرتُ أستعتبُ الدَّهرا

إذ يميل إلى تشخيص الدهر من خلال إضفاء بعض العلاقات الجديدة فأمست الصورة وكأن الدهر مخلوق حال بينه وبين أهله مما حدى به إلى معاتبته.

وبمساعدة التشخيص نرى ابن دراج يرسم صورة أخرى للدهر يعكس حالته النفسية بقوله[2]:

فإنْ أبكِ أيامَ الشَّبابِ فواجبٌ على من جفتهُ أن يرى الدَّهرَ باكيا

والتشخيص ذو قدرة على التكثيف والإيجاز، ورسوخ الإطار العاطفي، ويحمله بعض الباحثين على قوة الوجدان الإنساني إلى درجة أنه يمتد فيشمل ما يحيط به من كائنات[3].

وفي التشخيص يرتفع الشاعر بالأشياء إلى مرتبة الإنسان مستعيرا لها صفاته ومشاعره فتبرز نابضة بالحياة والشعور والحركة[4].

كما ويرسم أبو بكر المغيلي صورة أخرى للدهر وصروفه بقوله[5]:

هوَ الدَّهرُ لستُ لهُ أمناً ولا أنتَ من صرفهِ تسلمُ

وإن أخطأتكَ لهُ أسهمٌ أصابتك بعدُ لهُ أسهمُ

لياليهِ تُدني إليكَ الرَّدى ذوائبَ من ذاك ما تسأمُ

إذ يصور الشاعر صروف الدهر ويظهرها أمامنا واضحة على الرغم من كونها مدركا ذهنيا باستعارة السهام لها فهي وإن أخطأت في إصابتك مرة إلا أنها لا تبقى ولا تذر،

(1) الصلة: ق249/1.
(2) الذخيرة: ق1م2/ 882.
(3) ينظر: دراسات في علم الشعر الأدبي: 44-45، كما ينظر: البناء الفني لشعر الحب العذري في العصر الأموي: سناء حميد.
(4) ينظر: المعجم الأدبي: 67. وينظر معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 58.
(5) البغية: 996/2.

ويبدو أن سبب إكثار الشعراء من ذكر الدهر هو خشيتهم مما يخفيه بين طياته ويقربه إليهم وهو الموت إذ لا سبيل إلى الخلود.

إلا أن الشاعر الأندلسي لا ينسى أن يشير إلى لازمة من لوازم الدهر، إذ أنه نذير الموت إلى الخلق وهو الشيب كما نلحظ ذلك في قول القاضي منذر بن سعيد البلوطي بقوله[1]:

كـمْ تصـابي وقـدْ عـلاكَ المشـيبُ وتعـاني عمـداً وأنـتَ اللبيـبُ

كيـفَ تلهـو وقـدْ أتـاكَ نـذيرٌ أن سـيأتي الحمـامُ منـكَ قريـبُ

ولشدة زهد ابن أبي زمنين، فإنه استطاع أن يرسم صورة جميلة للموت قوامها الاستعارة المكنية، بقوله[2]:

المـوتُ فـي كـلِّ حـينٍ ينشـرُ الكفنـا ونحـنُ فـي غفلـةٍ عمّـا يـرادُ بنـا

ونرى الشاعر ابن شهيد يجسد الموت عن طريق الاستعارة المكنية أيضا، فيضيف للنص قيمة إيحائية مضافة من خلال هذا التجسيد بقوله[3]:

يبـينُ وكـفُّ المـوتِ يخلـعُ نفسـهُ وداخلهـا حـبّ يهـون ثكلهـا

فالذي يبدو أن الشاعر يستوحي عناصر الصورة من حجم المعاناة التي كانت تواجهه وهو في مرضه الأخير، وجزعه الذي ألم به حتى كاد أن يقتل نفسه قبل أن يوافيه الأجل، إذ استعار الكف للموت مع أنه لازمة من لوازم الإنسان، فهو دليل على حالة خاصة مر بها فأراد أن يعبر عنها ويكشف أسرارها، وأن فاعلية الاستعارة في هذه الأبيات تكمن في قدرتها على شحن فضاءات النص اللغوية إذ يؤسس الشاعر لغته على نسق من المفارقات فالبعد الدلالي للموت تتشكل في صورة تشخيصية فالقارئ يتأمل تلك الصورة باستحضار الدلالة المشخصة القائمة على اختراق المألوف في تركيب (كف الموت).

ونرى جهور بن أبي عبدة في معرض وصفه للورد وتفضيله على باقي النواوير يقول[1]:

(1) مطمح الأنفس: 239.
(2) بغية الملتمس: 319/1.
(3) ديوان ابن شهيد: 127.

خضعتْ نواوير الرّياضِ لحسنهِ فتدللتْ تنقادُ وهي شواردُ

وإذا تبدَّى الوردُ في أغصانهِ ذلّوا فذا ميتٌ وهذا حاسدُ

فلا شك أن الشاعر استطاع أن يجمع في هذا المشهد بين عدد من الاستعارات المكنية، إذ استعار (التدلل والانقياد والذل والموت والحسد) وهي صفات ينبغي أن يوصف بها الإنسان، لأنها من لوازمه، ويبدو أن جمالية هذه الاستعارات كانت تكمن في لحظة التأمل للقارئ وهو يتخيل مثل ذلك المنظر وما يحدثه من إثارة في نفس المتلقي.

ولعل أدق من جاء في التعبير عن مناظر الطبيعة الشاعر أبو المطرف بن الحباب، إذ قال في وصف النرجس في الروضة العامرية[2]:

أبدت ثلاثاً من السوسانِ قائمةً وما تشكتْ من الإعياءِ والكسلِ

فبعضُ نوّارها بالحسنِ منفتحٌ والبعضُ منغلقٌ عنهنَّ في شغلِ

فقد استطاع الشاعر أن يرسم صورة جميلة لزهرة النرجس عن طريق الاستعارة المكنية أيضا، بما يمتلكه من قدرة إيحائية فائقة، إذ استطاع أن يجسد هذه الزهرة وجعلها قائمة وكأن لها قدمين، كما أنها لا تشكو من الإعياء والكسل وهذه الصفات ملازمة للإنسان أيضا، كما أنه قسم النوار على قسمين، فمنهن منفتح بنفسه مفتخر بحسنه، والآخر منغلق عنهن في شغل، فإن الشاعر يجعل من النرجس معادلا موضوعيا لإحساسه الداخلي وهو يقف في هذا القصر، ولهذا يكون ((السبيل الوحيد للتعبير عن ألفاظه بشكل فني هو إيجاد معادل موضوعي لها))[3].

ونبقى في الطبيعة إذ نرى الشاعر إبراهيم بن حرة[4]، وهو يرسم صورة جميلة لمظهر من مظاهرها ألا وهي صورة السحابة بقوله[5]:

فالغيثُ يبكي فقدها والبرقُ يضحكُ غير شامتْ

---

(1) التشبيهات: 56.
(2) بغية الملتمس: 713/2.
(3) المعادل الموضوعي مصطلحا فنيا: عناد غزوان، بحث في مجلة الأقلام، العدد 9، بغداد، 1984: 39.
(4) وهو من شعراء فترة الخلافة، ينظر ترجمته: بغية الملتمس: 264/1.
(5) بغية الملتمس: 265/1.

والرَّعـــــدُ يخطـــــبُ مفصـــــحاً والجـــــوُّ كـــــالمحزونِ ســـــاكتْ

إذ استطاع الشاعر أن يجمع عددا من الاستعارات المكنية إذ استعار البكاء للغيث، من أنه لازمة من لوازم الإنسان، كما أنه استعار الضحك للبرق مع أنه لازمة من لوازم الإنسان أيضا، واستعار الخطب للرعد والحزن والصمت للجو وهما أيضا من لوازم الإنسان.

2. الاستعارة التصريحية:

وقد حددها البلاغيون بقولهم: هي ما صرح فيها بلفظه المشبه به دون المشبه[1].

فنرى مخيلة الشاعر الاندلسي تبدع في رسم الصورة الشعرية، وهو يرسم صورة المرأة ومفاتنها مستخدما في ذلك الاستعارة التصريحية، جاعلا من المرأة قمرا وشمسا وبدرا وغزالا، كما في قول عبد الله بن إدريس، وهو يتغزل بحبيبته بقوله[2]:

يـــا غـــزالاً يصـــبي القلـــوبَ هـــداهُ وهـــــلالاً يغشـــــى ســـــناهُ العيونـــــا

فالشاعر استطاع أن يجمع بين استعارتين تصريحيتين، كانت على التوالي، الأولى حيث شبه المحبوب بالغزال بجامع الجمال والرشاقة، والثانية عندما شبهه بالهلال بجامع الإشراق والجمال أيضا.

ويبدو أن التغزل بالمحبوب جعل منه قمرا وكوكبا في ذهن الشاعر وأن هذه الصورة هي ليست مستحدثة بل طرقها الشعراء بمختلف عصورهم، إنها صورة مبنية على المبالغة وهي مبالغة ذات محور مألوف في الشعر العربي فاستعارة البحر أو القمر والمماثلة بين الإنسان وبينها ليس أمرا جديدا ونادر الحدوث، فإن التراث المشرقي يطل مرة أخرى فنرى محمد بن هشام المرواني يقول متغزلا[3]:

متّـــــعْ بوجهـــــكَ جفنـــــي يـــــا كوكبـــــاً فـــــوقَ غصـــــنِ

يـــــا مـــــنْ تحجَّـــــبَ حتَّـــــى عـــــنْ كـــــلِّ فكـــــرٍ وأذنِ

(1) ينظر: البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب، جسن البصير: 351.
(2) يتيمة الدهر: 13/2.
(3) نفح الطيب: 573/3.

فنرى الشاعر يسعى إلى رسم مفاتن محبوبته الخارجية إلا أنه لا يغفل وصف مشاعره الداخلية، وما يعانيه ويشغل فكره، فهو وصف حسي يسعى وراءه بجمع صورة تنظمها حواسه من أجل التعبير عن شهوته ووجدانه، فنراه يشرك أكثر من حاسة في رسم هذه الصورة إذ لا يمكن ((رد جمال الصورة وروعتها إلى حاسة دون أخرى))[1].

وقد كانت الطبيعة حاضرة حضورا أزليا في ذهن الشاعر الأندلسي، وهو يرسم صورة لمعشوقته، فنرى الحكم بن هشام لا يتخطى الطبيعة عندما يرسم هذه الصورة بقوله[2]:

قضيبٌ من البانِ ماستْ فوقَ كثبانِ ولينَ عنّي وقد أزمعنَ هجراني

كما نرى الشاعر ابن عبد ربه ينهل من الطبيعة ومفرداتها في رسم صورة لمحبوبته بقوله[3]:

يا دميةً نضبتْ لمعتكفٍ بل ظبيةً أوفتْ على شرفِ

بل درةً زهراءَ ما سكنتْ بحراً ولا اكتنفتْ ذرى صدفِ

إذ استطاع الشاعر أن يرسم صورة لمحبوبته عن طريق الاستعارة التصريحية، التي أساسها التشبيه الذي حضر أحد طرفيه وهو (المشبه به) وغاب فيه المشبه.

والذي يمكن أن نخلص إليه من كل تلك الاستعارات أنها في الأغلب كانت مستمدة من البيئة التي حولهم، وهذا يؤكد حسيتهم وبساطة تفكيرهم، وأن خيالهم ظل مرتبطا بعالمهم الحسي.. لأن الذي ندركه بالحس هو الذي نستطيع أن نتخيله إذ ليس ثمة تخيل منقطع عن الحواس[4].

وأن أغلب هذه الاستعارات جاءت استعارات مكنية، بينما شكلت الاستعارات التصريحية الجانب الآخر، ومهما نجده من تباين بين الاستعارتين وتفاوت في الجودة بينهما تبقى الاستعارة بنوعيها ((أبلغ من التشبيه وأعمق أثرا وأشد لصوقا بالنفس، وأكثر إثارة

(1) الصورة في شعر بشار: عبد الفتاح صالح نافع، دار الفكر، عمان، 1983: 133.
(2) البيان المغرب: 188/1.
(3) ديوان ابن عبد ربه: 112.
(4) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني: 98.

للخيال، لما توحيه من قوة التماثل وتمنحه من قدرة على التأمل والتأويل والتوليد))[1]، كما وأنها تسعى إلى ((تحويل الحقيقتين إلى حقيقة واحدة.. على العكس من ذلك هناك تواجد لحقيقتين في التشبيه))[2].

الصورة من خلال الكناية:

تقف الكناية إلى جانب التشبيه والاستعارة في كونها وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية، وذهب بعض الباحثين إلى أن ((التعبير بالكناية له منزلة التصوير بالاستعارة، فكل منهما يصدر عن ذائقة فنية وقيمة بلاغية تتعلق بفن القول))[3].

كما عرف القدماء الكناية وأولوها عناية لا تقل عن عنايتهم بالتشبيه والاستعارة فقد عرفها الجرجاني بقوله: ((المراد بالكناية هاهنا، 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))[4].

أما بن الأثير فهو لا يبتعد عن هذا المعنى كثيرا، فحد الكناية عنده ((أنها كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز.. فهي في أصل الوضع أن تتكلم بشيء وتريد غيره))[5].

فمزية الكناية تكمن في التركيب الجديد الذي تتحول فيه المعاني أو الأوصاف إلى عالم من الصور المحسوسة، إذ يكون للخيال دور فاعل في رسمها.

وعلى هذا الأساس فـ(الكناية) ((عبارة صورية أريد بها غير ظاهر معناها أنها وسيلة لمعنى آخر في عقل الشاعر وقلبه))[6].

وفي دراسة القدماء للكناية تقع على أشكال وصنوف وتقسيمات عديدة، إلا أن الدراسات الحديثة ترى أنه لم يعد مجديا تقسيم الكناية إلى كناية صفة وكناية عن موصوف،

(1) علم أساليب البيان: د. غازي عون، دار الأصالة، بيروت، لبنان، 1983: 247.
(2) الصورة الشعرية: د. صبحي البستاني، دار الفكر، ط1، 1986: 80.
(3) أصول البيان العربي: 111.
(4) دلائل الإعجاز: 52.
(5) المثل السائر: 3/52-53.
(6) الصورة الفنية في شعر أبي تمام: د. عبد القادر الرباعي، جامعة اليرموك، الأردن، 1980: 163.

وكناية عن سبب ((فالأمر يتعلق أولا وأخيرا بإدراك دلالة التعبير الكنائي دون حاجة إلى تصنيفه وتحديد هويته))[1].

فالكناية فيها يستتر المعنى، وفيها تتحقق مزية فنية، ولذا فإن الكناية أبلغ من التصريح لأننا إذ ((نسمي الشيء باسمه يعني ذلك حذف ثلاثة أرباع نشوة القصيدة، هذه النشوة التي تقوم على غبطة الاكتشاف شيئا فشيئا..))[2].

فنرى الشاعر الأندلسي يدرك هذه الأهمية ويتخذها وسيلة من وسائل التصوير الفني في مقطعاته الشعرية، فلقد وظفها الشعراء في رسم صورة الفارس الشجاع كما نلحظ ذلك عند الشاعر ابن عبد ربه في معرض مديحه للقائد محمد بن محمد بن أبي عبدة بقوله[3]:

مقيلُكَ تحتَ أظلالِ العوالي وبيتُكَ فوقَ صهواتِ الجيادِ

فهو يكني عن شجاعته وفروسيته بأسلوب جميل، فأراد أن يقول أنه كثير الغزو حتى أن مقيله أصبح تحت ظلال الرماح وأن بيته أصبح فوق صهوات الجياد.

ويبدو أن هذا اللون استهوى الأمير الحكم بن هشام في رسم صورة لآلة أو سلاح من أسلحة هذا الفارس بقوله[4]:

غناءُ صليلِ البيضِ أشهى إلى الأذن من اللّحنِ في الأوتارِ واللّهو والردنِ

إن الرؤية النصية لهذا البيت الشعري تكشف عن قدرة إبداعية وظفها الشاعر معتمدا على نسق الكناية في رسم الصورة السمعية المتأتية من شدة وقع السلاح بعضه على بعض والتعبير عن هذا الصوت (بغناء صليل السيوف) وتفضيل سماع هذا الصوت على سائر أنواع الغناء.

ونبقى مع صورة السيف فنرى الشاعر ابن عبد ربه يرسم صورة السيف معتمدا فيها على أسلوب الكناية فبمجرد انسلال هذا السيف نرى أرواح الشجعان تنسل معه، فإنه سيف بتار ويحمله رجل شجاع قادر على قطف أرواح الكماة في كافة المنازلات بقوله[5]:

يسللُ أرواحَ الكماةِ انسلاله ويرتاعُ منهُ الموتُ والموتُ رائعُ

---

(1) التعبير البياني: 137.
(2) الصورة الشعرية: صبحي البستاني: 168.
(3) ديوان ابن عبد ربه: 56.
(4) الحلة السيراء: 49/1.
(5) ديوان ابن عبد ربه: 105.

ونرى عبد الملك الجزيري يرسم صورة لممدوحه وسيفه قوامها الكناية أيضا في معرض مديحه للمنصور بن أبي عامر بقوله[1]:

فـــي ســـيفهِ قصَـــرٌ لطـــولِ نجـــادهِ وتمـــــامُ ســـــاعدهِ وقســـــمةِ باعـــــهِ

كما افتخر الشاعر الأندلسي بقومه ومكانتهم وعلو رايتهم كما في قول ابن عبد ربه[2]:

إذا اصـطفَّت الرايـاتُ حمـراً متونُهَـا ذوائبُهَـا تهفـوْ فيهفـوْ لهـا القلـبُ

فكنى بلفظة (الذوائب) عن شرف قومه وعلو مكانتهم المتأتية من علو هذه الرايات.

وقد افتخر الشاعر الأندلسي بنفسه كما افتخر بقومه معتمدا في ذلك على الكناية أيضا، كما نلحظ ذلك عند الشاعر نفسه بقوله[3]:

وأيُّ امـروٍّ يرضـى الهـوانَ لنفسـهِ حـريٌّ بجـدعِ الأنـفِ والأنـفُ أنسـعُ

استطاع الشاعر من خلال هذه الصورة الحسية التي تظهر فيها سيطرة جسدية من طرف على طرف آخر متمثلة في كسر الأنف وتؤدي بالتالي إلى إخضاع هذا الآخر، إذ أن هذه الصورة أدت إلى مدلول ثاني معنوي هو الكبر والتعالي عن طريق إذلال الآخرين، فإن العلاقة بين المدلول الأول والمدلول الثاني ها هنا تقوم على المجاورة، حيث الانتقال من الحسي إلى المجرد، أو استعمال الجسدي للدلالة على الأخلاقي.

ونمضي مع الكناية في رسم صورة الشجاعة والكرم فنرى عبد الرحمن الداخل في رثائه لحيوة بن ملامس الحضرمي بقوله[4]:

أخو السَّيفِ قاري الضّيفِ حقاً يراهُمَا عليـهِ ونـافي الضّـيمِ عـنْ كـلِّ بـائسِ

فندب شجاعة هذا المرثي وكرمه وعدله وعدم ارتضائه للظلم والعدوان مستعرضا هذه الصفات من دون تصريح مباشر بمفرداتها اللغوية.

(1) الذخيرة: ق4م1/ 46.
(2) ديوان ابن عبد ربه: 20.
(3) المصدر نفسه: 105
(4) الحلة السيراء: 37/1.

ونرى ابن دراج يرسم صورة في غاية الجمال ممتدحا كرم العامريين وعزتهم بقوله عندما رثى طفلا للمظفر بن المنصور بن أبي عامر بقوله[1]:

يـــا ابـــنَ الـــذينَ لأيـــديهمْ وأمـــرهمُ ألقـــى الزمـــانُ قيـــادَ الـــذلِّ معترفـــا

فكنى بلفظة (أيديهم) عن كرمهم وسطوتهم حتى أن الزمان ألقى إليهم مقاليد الأمور إذ كنى بـ(الزمان) عن الحكام الذين عاصروهم في هذه المدة، حيث أصبح الكل منقادا لهم.

وتبقى الصورة الكنائية حاضرة في مديح ابن دراج القسطلي فعندما مدح المنصور بن الحكم منذر بن يحيى بقوله[2]:

ســماءُ العُـلا مـنكم وأنـتَ لهـا بـدرُ وأخلاقُـكَ الحســنى كواكِبُهــا الزُّهــرُ

فكنى عن علو مكانة قومه وجلال قدرهم بقوله: (سماء العلا منكم).

كما قد تدخل الكناية في رسم الصورة الغزلية إذ نرى خالد بن التراس[3] يتحمل الأذى ويعاني ما يعانيه حبيبه بل يقاسمه الهموم بقوله[4]:

قـــدْ مسَّـــني المـــاءُ الـــذي مسّـــهم حســـبي بـــذا مـــن مـــيلهم حســـبي

ونرى عبد الله بن محمد يصف حال العاشق الذي أضناه العشق بصورة جميلة قوامها الكناية بقوله[5]:

فعـادوا قميصـاً فـي فـراشٍ فلـم يـرَوا ولا لمســوا شــيئاً يــدلُّ علــى جســمِ

فكنى عن ضعف جسمه وسقم حالته بقوله: (عادوا قميصا).

ثانيا: الصورة المركبة:

ينتج هذا النوع عند ترابط أكثر من صورة مفردة، إذ تتآزر مجموعة من الصور المفردة في علاقات معنوية لتكون مشهدا أو لوحة جمالية تبرز صفة أو مجموعة من الصفات المترابطة وتهدف إلى تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد أكثر

(1) ديوان ابن دراج: 451.
(2) المصدر نفسه: 294.
(3) من شعراء المستظهر الجذوة: 628/2.
(4) الجذوة: 628/2.
(5) بغية الملتمس: 432/2.

مما يستوعبه بناء مفرد بسيط، وينتج هذا الترابط حرية التعبير عن صور عديدة وعرض أفكار متنوعة فينشأ ما يمكن تسميته بتزاوج الصور[1].

وتعد الصورة جزء لا يتجزأ من التجربة الشعرية، فلا يمكن دراستها بمعزل عن السياق، والسياق هو الذي نتمكن من خلاله من الحكم على الصورة أصلية أو لا، فإذا كان عدم الانسجام بين الطرفين لا تبرزه مقتضيات السياق فإننا سوف نحصل على صور غير متناسبة. ويرى (أولمان) إن الدور الذي تلعبه الصورة في بنية العمل الأدبي لا يمكن أن يتوضح إلا من خلال دراسة الصورة ضمن السياق الكلي. يعني بذلك سياق العمل في كليته[2].

وفي دراستنا لهذا النوع من الصور عند الشاعر الأندلسي في مقطعاته الشعرية وجدناه يستخدم الصورة المركبة على نوعين.

الأول: الصورة المركبة الناتجة في حشد الصور.

الثاني: الصورة المركبة عن السرد القصصي.

أما الصور المركبة الناتجة عن حشد الصور في شعر المقطعات الأندلسية فتكونت عن طريق تراكم الصور المفردة المنتقاة بعناية، وبأسلوب فائق. فنرى الشاعرة المغنية أنس القلوب ترسم صورة مركبة حشدية وهي تطوف في جنبات قصر المنصور بقولها[3]:

قـــدم الليـــلُ عنـــد ســـيْرِ النَّهـــارِ وبـــدا البـــدرُ مثـــلَ نصـــفِ النَّهـــارِ

فكـــأنَّ النَّهـــارَ صـــفحةُ خـــدٍ وكـــأنَّ الظَّـــلامَ خـــطُّ عـــذارِ

وكـــأنَّ الكـــؤوسَ جامـــدُ مـــاءٍ وكـــأنَّ المـــدامَ ذائـــبُ نـــارِ

إنها ترسم صورة لحبيبها الذي حضر مجلس الخليفة بأسلوب جميل تميل فيه إلى توظيف الاستعارة تارة وإلى التشبيه تارة أخرى، فاستطاعت أن تضفي الحركة على هذه الصورة المركبة التي طغت عليها صبغة المقابلات العديدة التي أثرت هذه الصورة حتى

(1) ينظر: الشعر والتجربة: أريشالد ماكليش، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، نيويورك، 1993: 77.

(2) ينظر: الصورة الأدبية بعض الأسئلة المنهجية، ترجمة محمد أنقار محمد، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، فاس، عدد 15، سنة 1990: 109.

(3) نفح الطيب: 146/2.

أصبحت تليق بمحبوبها ولو كان ذلك على حساب الخليفة، الذي أغضبته هذه الأبيات لولا أنها طلبت العفو منه فسامحها.

ونطل من خلال أبيات الحاجب المصحفي على صورة حشدية أخرى بقوله[1]:

أنظرْ إلى الروضِ الأريضِ تخالهُ كالوشيِ نمقَ أحسنَ التنميقِ

وكأنَّمَا السَّوسنُ صبٌّ مدنفٌ لعبتْ يداهُ بجيبهِ المشقوقِ

يومَ الوداعِ ومزَّقتْ أثوابهُ جزعاً عليهِ أيَّما تمزيقِ

والنَّرجسُ الفضِّيُّ ذكيُ محاجرٍ تعبتْ من التَّسهيدِ والتأريقِ

يحكي لنا لوْنَ المحبِّ بلونهِ وإذا تنسَّمَ نكهةَ المعشوقِ

وكأنَّ دائرةَ الحديقةِ عندما جادَ الغمامُ لها برشفِ الرّيقِ

فلكٌ من الياقوتِ تسطعُ نورهُ فيهِ كواكبُ جوهرٍ وعقيقِ

تشكل في هذه الصورة الحشدية عدد من الصور المفردة والتي تحمل موضوعا واحدا وهو وصف النواوير والأزاهير. وإذ انتقل فيها من العام إلى الخاص فبعد أن وصفها بشكل عام أخذ يعرج عليها زهرة بعد زهرة. بصورة حسية في غاية الجمال ابتدعتها قدرة الشاعر التخيلية التي اعتمدت على التشبيه كركن أساسي في رسم هذه الصورة الحشدية التي تنامى فيها الموضوع من البداية وحتى النهاية. فكان الروض كالوشي المنمق بشكله العام والوسن كأنه صب يمزق أثوابه ساعة الوداع حزنا على محبوبه. أما النرجس فقد أتعبه السهر حتى أصبح يحكي لون المحب بلونه، وكانت هذه الحديقة بشموليتها كأنها فلك من الياقوت. وأن هذه الأزاهير كأنها كواكب من الجواهر والأحجار الكريمة.

ونرى ابن عبد ربه يوظف هذا النوع من الصور في رسم صورة لجيش الخليفة وإقدامه في الحرب بقوله[2]:

وجيشٍ كظهرِ الليّ تنفحهُ الصَّبَا يعبٌّ عبوباً من قنَا وقنابلِ

(1) ما تبقى من شعر الحاجب المصفحي: 192.
(2) ديوان ابن عبد ربه: 124.

فتنـــــزلُ أولاهُ ولـــــيسَ بنـــــازلٍ وترحـــلُ أخـــراهُ ولـــيسَ براحـــلِ

ومعتـــركٍ ضـــنكٍ تعاطـــتْ كماتُـــهُ كـــؤوسَ دمـــاءٍ مـــن كلـــى ومفاصِـــلِ

يـــدٌ يرونَهَـــا راحـــاً مـــن الـــرّوحِ بيـــنهم ببـــيضٍ رقـــاقٍ أو بســـمرٍ ذوابـــلِ

وتســـــمعهمْ أمّ المنيّـــــةِ وســـــطْنَها غنـــاءَ صـــليلِ البـــيضِ تحـــتَ المناصـــلِ

إن جـوهر هـذا السـياق الـذي تنطـوي تحتـه الدلالـة فـي البيـت الأول والثـاني يجسـد الصراع جليا واضحا فيصور هذا الجيش الجرار من حيث عدده وعدته، فيميل إلى التشبيه منذ الوهلة الأولى فهو كظهر اليم الذي تنفحه الصبا. وحمّل بالعدة المتنوعة حتى أنه لكثرته لا يعرف أوله من آخره. أما الأبيات الأخرى فأراد الشاعر من خلالها أن يرسم صورة لشجاعة هذا الجيش عن طريق الاستعارة والكناية، فعندما تستعر الحرب ويشتد أوراها ترى أولئك الفرسان يتعاطون كؤوس الدماء وكأنما كؤوس خمر أداروها من أرواحهم وإنهم يطربون لسماع غناء صليل البيض كناية عن صوت السيوف فلا صوت يعلو على صوت سيوفهم.

ومن الأمثلة التي تتحقق فيها الصورة المركبة الحشدية قول ابن عبد ربه أيضا في معرض رثائه لابنه[1]:

ولـــيْ كبـــدٌ مشـــطورةٌ فـــي يـــدِ الأســـى فتحـتَ الثَّـرَى شطرٌ وفوقَ الثَّرَى شطرُ

يقولـــونَ لـــي صـــبِّرْ فـــؤادَكَ بعـــدَهُ فقلـــتُ لهـــمْ مـــالي فـــؤادٌ ولا صـــبْرُ

فـريحٌ مـن الحمـرِ الحواصـلِ مـا اكتسـى مـنْ الـرّيْشِ حتَّـى ضـمَّهُ المـوتُ والقبْـرُ

إذا قلـــتُ أســـلوْ عنـــه هاجـــتْ بلابـــلٌ يجـــــدِّدُها فكـــــرٌ يجـــــدِّدُهُ ذكـــــرُ

وأنظـــرُ حـــولي لا أرى غيـــرَ قبـــرِهِ كـــأنَّ جميـــعَ الأرضِ عنـــدي لـــهُ قبْـــرُ

أفـــرخَ جنـــانِ الخلـــدِ طـــرتَ بمهجتـــي ولـــيسَ ســـوى قعْـرِ الضَّـريحِ لـــهُ وَكـــرُ

(1) ديوان ابن عبد ربه: 67.

ونلتمس في هذه الأبيات مقدرة إبداعية قائمة على الصورة الحشدية التي امتازت بوحدة الموضوع كما أنها استطاعت أن تسلط الضوء على الجانب الشعوري الحزين المتمثل في رثاء والد لأبن فقده على صغر سنه، فبدأ بطرح الصور المتتالية رابطا بينها بحرفي العطف الفاء والواو، جاعلا منها رباطا يشد صورة إلى أخرى. وكل هذه الصور تبين الحرقة التي عاشها ابن عبد ربه أثر فقده لولده الصغير، كما إنه استطاع أن يوظف مختلف الأساليب والوسائل المتاحة في رسم الصورة من استعارة كما في قوله (يد الأسى)، إلى كناية (فريخ من الحمر الحواصل) إلى تشبيه (كان جميع الأرض عندي له قبر). بالإضافة إلى الصور التقريرية التي سيطرت على هذا النص. إذ لم يعتمد على خياله في رسم هذه الصور بقدر اعتماده على الحدث نفسه. فكانت مقطوعة متماسكة بسيطة البناء فشكلت صورة مركبة تمثلت فيها التجربة الشعرية للشاعر.

الصورة المركبة في السرد القصصي

السرد لغة: هو سرد المتكلم لحديثه سردا متتابعا[1]، وفي الاصطلاح هو ((نقل الحادثة من صورتها الذهنية إلى صورة لغوية سواء أكانت شعرا أم نثرا))[2].

وتختلف صلة الكاتب أو الشاعر السارد عن غيره ففي العمل المسرحي يكون الكاتب غائبا فهو قد اختفى وراءها غير إن الشاعر يروي القصة مثلما يرويها قصاص مختلفون واضعا السرد المناسب بأسلوب خاص[3].

ويبدو إن علاقة الشعر العربي بالقصة مقتصرة على بعض الملامح المتمثلة في وجود حوار فيه أو حبكه أو حدث ما من خلال نماذج تجسد وحدة النص، وظل مقتصرا على هذه الملامح دون أن يظهر فيه قصة شعرية أو شعر قصصي باستثناء أمثلة قليلة لا ترتقي إلى تشكيل ظاهرة كمحاولة أبان عبد الحميد اللاحقي في نظمه كليلة ودمنة شعرا في قصيدة طويلة جدا لم يصل إلينا منها سوى سبعين بيتا[4]. لأن الشعر العربي في عمومه ذو

(1) ينظر: لسان العرب والصحاح (سرد)
(2) ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام، رسالة ماجستير، حاكم حبيب عزر، كلية الآداب، جامعة بغداد: 311.
(3) ينظر: نظرية الأدب، أوستين وارين، محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابشي، 1972: 290.
(4) ينظر: كليلة ودمنة في الأصول القديمة والمحاكاة الشرقية، د. مجدي محمد شمس الدين، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986: 103-108.

نزعة غنائية وجدانية متمثلة في أغراضه المعروفة دون أن يكون فيه شعر ملحمي أو درامي.

إلا أننا نرى بعض النماذج في الأدب الأندلسي وفي هذه الحقبة التي ندرسها قد حملت لنا بعض ملامح السرد القصصي دون أن تكون قصة حقيقية وفي الحقيقة أنها كثيرة، إلا أن أبرزها أرجوزة ابن عبد ربه في مغازي عبد الرحمن الناصر، كما قد عرفت أرجوزتان سابقتان لهذه الأرجوزة تبين من خلالهما ملامح السرد القصصي، هما أرجوزة يحيى بن الحكم الغزال وأرجوزة تمام بن علقمة[1].

أما شعر المقطعات الأندلسية فقد حوى نوعي السرد القصصي السرد الوصفي الخالي من الحوار أو سردا قصصيا مشتملا عليه، فنرى الغزال يوظف النوع الأول من السرد في رسم صورة لجارية أسمها لعوب بقوله[2]:

خرجتْ إليكَ وثوبُها مقلوبُ ... وبقلبِهَا طربٌ إليكَ وجيبُ

فكأنَّها في الدَّارِ حينَ تعرضتْ ... ظبيٌ تَعَلَّلَ بالفلا مرعوبُ

وتبسَّمَتْ فأتتكَ حينَ تبسمتْ ... بجمانِ دُرٍّ لمْ يشنْهُ ثقوبُ

ودعتكَ داعيةُ الصّبا فتطربتْ ... نفسٌ إلى داعي الضَّلالِ طروبُ

حسبتكَ في حالِ الغرامِ كعهدِهَا ... في الدّارِ إذْ غصنُ الشَّبابِ رطيبُ

وعرفتَ ما في نفْسِها فضممتها ... فتساقطتْ بهنانةً رعبوبُ

فهذه المقطعة ليست سوى قصة كاملة لا ينقصها من عناصر القصة شيء، إذ غلبت عليها التقريرية بل حتى إن لغتها جاءت بسيطة خالية من التعقيد وكان أسلوب السرد الوصفي في هذه المقطعة واضحا فبالإضافة إلى جماليتها من الناحية الشعرية فقد تألقت من الناحية القصصية وكان لانحسار الغنائية وما صاحبه من حضور قوي للأداء القصصي في بعض المقطعات أثر مهم في اضمحلال جزء من الظواهر المألوفة، في المقطعة الموروثة. فليس فيها اهتمام كبير بالفن البلاغي والتزويق اللفظي ويبدو أن النثرية التي يسببها الأداء

(1) ينظر: ملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي، إنقاذ عطا الله، رسالة دكتوراه: 39.
(2) ديوان الغزال: 48.

القصصي كانت السبب الرئيس وراء مثل هذه التغيرات، إلا أن ذلك لا يعني هبوط المستوى الفني العام للشعر القصصي الأندلسي[1].

ونرى أيضا ابن شهيد يقيد من خصائص الوصف القصصي في خمرياته. فينسج على منوال أبي نؤاس في مقطعاته التي ينحو فيها منحى حركيا ذا طابع قصصي كما في قوله[2]:

ولـــربَّ حـــانٍ قـــدْ أدرتُ بـــديرِهِ ... خمـرَ الصّـبا مزجـتْ بصـفوِ خمـورِهِ

فـــي فتيـــةٍ جعلـــوا الزّقـــاق تكـــاءهمْ ... متصـــــاغِرِيْنَ تخشـــــعاً لكبيـــــرِهِ

والقـــسّ مِمَّـــا شـــاءَ طـــولَ مقامِنَـــا ... يـــدعو بعـــودٍ حولنـــا بزبـــورِهِ

آلـــى علـــيَّ بطرفِـــهِ وبكفِّـــهِ ... فأمـــالَ مـــن رأســـي لعـــب كبيـــرِهِ

وتـــرنَّمَ النَّـــاقوسُ عنـــد صـــلاتهمْ ... ففتحـــتُ مـــن عينـــي لرجـــعِ هـــديرِهِ

يهـــدي إلينـــا الـــرَّاحُ كـــل معصـــفرٍ ... كالخشـــفِ خفّـــره التمـــاحُ خفيـــرِهِ

يتنـــاولُ الظّرفـــاءُ فيـــهِ وشـــربهمْ ... أســـلافهم والأكـــل مـــن خنزيـــرِهِ

لقد استوفى ابن شهيد في مقطعته هذه الحركة القصصية إذ برع في وصف الشخصيات التي حضرت هذا المجلس والحدث الذي تمثل في تناولهم الخمرة، كما استطاع أن يوظف الظروف المرافقة لذلك كوصفه للمكان وهو الدير والزمان وهو الليل حتى الصباح إذ أعلن الناقوس بترنمه الصلاة، فاستطاع من خلال هذه الصفات أن يضفي على هذه المقطعة الجو القصصي السردي بشكل واضح.

وليس بعيدا عن هذا نراه يورد إلى أسماعنا قصة أخرى يبين لنا فيها لقاءه بمعشوقته في ليلة ظلماء بعد أن نام ونامت عيون الآخرين وتسلل ودب إلى مضجعها وقضى منها حاجته بأسلوب نلمح من خلاله السرد القصصي واضحا وجليا بقوله[3]:

(1) ينظر: ملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي، إنقاذ عطا الله: 331.
(2) ديوان ابن شهيد: 81.
(3) ديوان ابن شهيد: 85.

ولَمَّـــا تمـــلأ مـــن سُـــكْرِهِ فنـــامَ ونامَـــتْ عيـــونُ العسَـــسْ
دنـــوتُ إليـــهِ علـــى بُعـــدِهِ دنـــوَّ رفيـــقٍ درى مـــا الـــتمَسْ
أدبُّ إليـــهِ دبيـــبَ الكـــرى وأســـمو إليـــهِ ســـموَّ الـــنَّفَسْ
وبـــتُّ بـــهِ ليلتـــي ناعمـــاً إلـــى أن تبسَّـــمَ ثغـــرُ الغلَـــسْ
أقبِّـــلُ منـــهُ بيـــاضَ الطّلـــى وأرشـــفُ منـــهُ ســـوادَ اللَّعَـــسْ

وهذا العرض للحادثة يجعلها أقرب إلى القصة من حيث العناصر المتوفرة فيها من الشخصيات، والحدث، والزمن، والحبكة. واشتملت لغة المقطعة على الأفعال أكثر من اشتمالها على الصفات والأسماء، فضلا عن ظهور ضمائر مختلفة تعود إلى شخصيات مختلفة وأكثر من استعمال ضمائر الرفع المتحركة المتمثلة في (تاء الفاعل) والضمير المستتر المقدر بـ(أنا) مما أسهم في إعطائها طابعا حركيا.

أما النوع الثاني أعني السرد القصصي الذي أساسه الحوار فإنه كان حاضرا أيضا في مقطعات الشعر الأندلسي في هذه الحقبة.

إلا أننا لا نقلل من شأن الحوار في رسم الصورة المركبة أو الصورة الكلية فهو الذي يبعث الحياة في الحدث ويؤدي إلى الهدف ويظهر المغزى ويكشف عن أسباب الصراع القائم بين المواقف المتباينة ويتدرج بالقصة من الإثارة إلى التفصيل، ومن العام إلى الخاص ويرسم معالم الشخصية في التعبير عن انفعالاتها وخواطرها النفسية وآرائها ومواقفها ويدفع السامع إلى أن يعيش تجربة القصة وينتقل بين عوالمها[1].

وقد تكون أساليب الحوار مختلفة فمنها ما يأخذ طابع الجد ومنها ما يأخذ الطابع الهزلي، والآخر يكون معبرا عن حقيقة النفس الإنسانية تجاه من يحـ ّ، فنرى الشاعر محمد بن اليسع وهو من شعراء الدولة العامرية يحاور الورد بأسلو ّ جميل عندما كانت له روضة ورد يهدي نورها في كل عام إلى أحمد بن سعيد فعندما غا ّ في زمن الورد قال محاورا[2]:

(1) ينظر: القصص القرآني في الشعر الأندلسي: أحمد حاجم الربيعي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2001: 256-257.
(2) بغية الملتمس: 185/1.

قـــالَ لـــيَ الـــورِدُ وقـــدْ لاحظتُـــهُ فـــي روضـــتيْهِ
وهـــو قـــدْ أينـــعَ طيبـــاً جَمَـــعَ الحســـنَ لديـــهِ
ابـــن مـــولايَ الـــذي قـــدْ كنـــتَ تهـــديني إليـــهِ
قلـــتُ غـــابَ العـــامُ فايـــأسْ أنْ تـــرى بـــين يديـــهِ
فبـــدا يـــذبلُ حتَّـــى ظَهَـــرَ الحـــزنُ عليـــهِ

حاول أن يرسم صورة أساسها السرد القصصي المعتمد على الحوار فنجح في رسم هذه الصورة التي تدرج من خلالها ليصل إلى المغزى وهو أنه لن يهدي الورد في هذا العام بسبـ ـغياـ ـ من كان يهديه هذا الورد.

أما الأسلوـ ـالهزلي فيمكن ملاحظته في شعر يحيى بن الحكم الغزال إذ يقول في مقطعة له[1]:

ســـألتُ فـــي النَّـــومِ أبـــي آدمـــاً فقلـــتُ والقلـــبُ بـــهِ وامـــقْ
ابنـــكَ بـــالله أبـــو حـــازمٍ صـــلّى عليـــكَ المالـــكُ الخـــالقْ
فقـــالَ لـــي إنْ كـــانَ منـــي ومـــنْ نســـلي فحـــوّا أمكـــمْ طـــالقْ

أراد أن يرسم صورة هزلية يسخر من (ابن حازم) المذكور فاهتدى خياله إلى هذا الحوار بينه وبين سيدنا (آدم).

ومن الأساليـ ـالتي يتخذها الحوار ما يقوم على الحجج والبراهين من خلال الاحتكام إلى العقل أو إلى القرآن والسنة كما في أبيات ابن حزم التي يتحدث إلينا فيها عن مشروعية الحـ ـوإباحته ملتمسا الأعذار في حبه بقوله[2]:

يلـومُ رجـالٌ فيـكَ لـم يعرفـوا الهـوى وســيانَ عنــدي فيــكَ لاحٍ وســاكتْ
فقلـــتُ لهـــم هـــذا الرِّيـــاءُ بعينِـــهِ صـــراحاً وزي للمـــرائين ماقـــتْ

(1) ديوان الغزال: 90.
(2) المورد، العدد الثاني، 1998: 107.

متى جاءَ تحريمُ الهوى عن محمدٍ؟ وهلْ منعه في محكمِ الذِّكرِ ثابتْ
إذا لم أواقعْ محرماً اتقي بهِ مجيئي يومَ البعثِ والوجهُ باهتْ
فلستُ أبالي في الهوى قولَ لائمٍ سواء لعمري جاهزٌ أو مخافتْ
وهلْ يلزمُ الإنسانَ إلا اختيارهُ وهل بخبايا اللفظ يؤخذُ صامتْ

الملاحظ من كل ما تقدم أن السرد القصصي كان حاضرا في ثنايا رسم الصورة المركبة سواء ما اعتمد الوصف أو الحوار، وأنه استطاع أن يثري الصورة المركبة والكلية على حد سواء بنماذج في غاية الروعة إذ استطاع أن يحقق الوحدة الموضوعية وترابط أجزاء المقطعة حتى جعلها كلا متكاملا وجزءا لا يتجزأ.

ولقصر نفس المقطوعة فإن هذه الصور المركبة سواء الناتجة عن حشد الصور المفردة أو الناتجة عن السرد القصصي استطاعت أن تكون صورة كلية للنص إذ أننا نادرا ما نرى مقطعة تتألف من أكثر من صورة مركبة.

ويمكن لنا أن نحلل صورة كلية ونرى كيف تعامل معها الشاعر كما في قول المصحفي يصف سفرجلة بقوله[1]:

ومصفرةٌ تختالُ في ثوبِ نرجسٍ وتعبقُ عن مسكٍ ذكيِّ التَّنَفُّسِ
لها ريحُ محبوبٍ وقسوةُ قلبِهِ ولونُ محبٍ حلةَ السّقمِ مكتسي
فصفرتُها من صفرتي مستعارةٌ وأنفاسُها في الطّيب أنفاسُ مؤنسي
وكان لها ثوبٌ من الزّغب أغبرٌ على جسمِ مصفرةٍ من التّبرِ أملسِ
فلمّا استتمتْ من القضيبِ ثيابَهَا وحاكتْ لها الأوراقُ أثوابَ سندسِ
مددتُ يدي باللطفِ أبغي اجتناءَهاَ لأجعلها ريحانتي وسطَ مجلسي
فبزّت يدي غصناً لها ثوبُ جسمها وأعريتُها باللطفِ من كلِّ ملبسِ

(1) ما تبقى من شعر الحاج ّ المصفحي: 186-187.

ولمـا تعـرتْ فـي يـدي مـن برودِهَـا ولـــم تبـــقَ إلا فـــي غلالـــةِ نـــرجسِ

ذكـرتُ لهـا مــن لا أبــوحُ بــذكرِهِ فأذبلهَـــا فـــي الكـــفِّ حـــرُّ التـــنفُّسِ

إذ أمطرنا الشاعر بوابل من الاستعارات التي أراد أن يعبر من خلالها عن صورة محسوسة ملموسة إذ يحاول أن ينقلها من واقعها الجامد إلى واقع جديد أندى وأشرق فعن طريق التشخيص والتجسيد أعاننا الشاعر في إدراك استعاراته أي أنه أسقط على معنوياته مدركات حسية كي يخرج المعنى وعليه رداء الحي فيزداد وضوحا وتقريبا للذهن.

فمنذ الوهلة الأولى استطاع أن يشخص هذه السفرجلة وجعلها كأنها شخص يمشي مختالا يتنفس المسك، إذ تذكره بلون وأنفاس محبه، وأنه استطاع أن ينقلها من الجمود إلى الحركة، فما أن تتعرى من ثيابها المغبرة الزغبية وتكشف عن جسمها الذهبي حتى تحاك لها أثوا ً ورقية جديدة.

ويبدو أن الشاعر كان قد اتكأ من خلال هذه الصورة الحسية على أكبر عدد من الحواس كما يخرجها في أجمل حلة فكانت كل حاسة تكمل الأخرى، فالصورة البصرية كانت واضحة منذ البداية، وهو يتكلم على لونها واعتمد على حاسة الشم عندما تكلم عن رائحتها الجميلة، كما أنه استعان بحاسة اللمس في وصفها بالتبر الأملس وقوله (بزت يدي).

وهكذا فإن الصورة الكلية في المقطعات الشعرية غالبا ما تقوم على الصورة المركبة والميزة المهمة في الصورة الكلية تتمثل في كونها تعمل على شد أواصر النص وإشاعة الوحدة الموضوعية بين أبياته وهذا ما لاحظناه من خلال هذا النص إذ تمكن الشاعر من إخراجه النص وكأنه وحدة واحدة وكل لا يتجزأ.