جامعة مُحَمَّد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

الميدان : لغة وأدب العربي
الفرع: أدب عربي قديم

رقم: أ،ع، ق/82

إعداد الطالبين:
رقيم يوسف
زهاني فرحات

يوم: 20/ 2022/06

الصورة الفنية في شعر أبي عامر بن مسلمة الأندلسي

- لجنة المناقشة:

أجقو سامية	الجامعة بسكرة	الرتبة	رئيسا
مُحَمَّد بن لخضر فورار	الجامعة بسكرة	الرتبة	مشرفا ومقررا
بركات مُحَمَّد الأمين	الجامعة بسكرة	الرتبة	مناقشا

السنة الجامعية : 2022/2021.

شكر وعرفان

الحمد لله الذي وفق وأعان على إنجاز هذا البحث،

ونسأله من فضله المزيد.

وشكرنا وعرفاننا نخص به أستاذنا المشرف

امحمد بن لخضر فورار

الذي لم يأْل جهدا في توجيهنا وإمدادنا بالمراجع والنصائح

وتذليل الصعوبات.

خطة البحث

مقدمة

مدخل:

مفهوم الصورة الفنية.

الشاعر وبيئته.

البيئة السياسية.

البيئة الاجتماعية والثقافية.

البيئة الأدبية.

التعريف بالشاعر.

الفصل الأول: وسائل الصورة الفنية.

1- الصورة التشبيهية.

2- الصورة الاستعارية.

3- الصورة الكنائية.

4- الصورة المجازية.

5- الصورة الإيقاعية.

الفصل الثاني: أنماط الصورة الفنية.

1- الصورة البصرية.

2- الصورة السمعية.

3- الصورة الشمية.

4- الصورة الذوقية.

5- الصورة اللمسية.

خاتمة.

مقدمـــة

الحمد لله الموفق لكل خير، المتمم لكل قصد، صاحب كل فضل نحمده على توفيقه لنا في رحلة البحث ويسر لنا كل صعب، والصلاة والسلام على النبي الكريم وآله وصحبه أجمعين.

منذ دخول المسلمين إلى الأندلس فاتحين، وتوسع المجال أمامهم لنشر الإسلام، وبما أن الدين الإسلامي واللغة العربية وجهان لعملة واحدة كان لا بد من مصاحبة لذلك الفتح السياسي فتحا لغويا، فأتقن الأندلسيون اللغة العربية وشغفوا بها وأقبلوا عليها، وبما أن الشعر ديوان العرب منذ القديم فقد اعتبره الأندلسيون تراثا مهما عندهم، واهتموا به، وحتى في أسوإ الظروف السياسية في عصر ملوك الطوائف كانت الحياة الأدبية مزدهرة، فالباحث في الموروث الأدبي الأندلسي يقف على حجم ما ضاع من الشعر والنثر الأندلسي، وهناك من الشعراء من لم يصلنا من شعرهم بيت، كما أن هناك الكثير من الشعراء الذين لم يُهتم بدراسة شعرهم من قبل الدارسين والباحثين وعُدوا في عداد المنسيين ومن بين هؤلاء شاعرنا أبو عامر بن مسلمة الأندلسي.

وهذا ما دفعنا إلى اختيار هذه الشخصية موضوعا للبحث الذي استقر عليه اختيارنا ليكون عنوانه "الصورة الفنية في شعر أبي عامر بن مسلمة الأندلسي".

مقدمـــة

وقد شجعنا على ارتياد هذا الطريق الرغبة في إماطة اللثام عن هذا الشاعر المنسي الذي يعد من الشعراء الذين سحروا بجمال الطبيعة الأندلسية حتى فتنته واستبدت بوجدانه فوهب أدبه لجمالها وأصغى لمناجاتها وترجم عنها أسرارها فكان عنده وصف الطبيعة ممتزجا بالأغراض التقليدية الأخرى كالمدح والغزل، فكيف رسم الشاعر الصور الفنية المختلفة وما وسائله في ذلك؟ وما هي الأنماط التي اعتمد عليها؟ هذه الأسئلة هي إشكالية البحث والتي اعتمدنا للإجابة عنها المنهج الفني الذي يكشف عن السمات الفنية المختلفة.

وقد جاءت هذه الدراسة وفق خطة ارتأينا أن تكون على الشكل التالي: مقدمة ومدخل وفصلان وخاتمة، فكان المدخل تعريفا نظريا للصورة الفنية وإطلالة على عصر الشاعر سياسيا واجتماعيا وثقافيا وأدبيا ثم نبذة تعريفية بحياة الشاعر.

أما الفصل الأول فقد خصص لوسائل الصورة الفنية وهي: الصورة التشبيهية والاستعارية والكنائية والمجازية ثم الصورة الإيقاعية. بينما تضمن الفصل الثاني أنماط الصورة الفنية وهي: الصورة البصرية و الصورة السمعية و الصورة الذوقية و الصورة الشمية و الصورة اللمسية.

وفي الأخير خاتمة جمعت فيها بعض الاستنتاجات التي شدتنا من خلال هذه الدراسة.

مقدمـــة

وقد استعنا بجملة من المصادر والمراجع أهمها:

- شعراء أندلسيون منسيون لفوزي عيسى وهو الذي تضمن شعر أبي عامر.
- دواوين شعرية لشعراء أندلسيين لهدى شوكت بهنام وهذا أيضا ضم قصائد الشاعر.

وقد تم الجمع بين هذين المرجعين لضبط النصوص الشعرية ضبطا دقيقا.

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب للدكتور جابر عصفور وهو مرجع مهم في التأسيس للمفاهيم التي يقوم عليها بحثنا.
- المعجم المفصل للمصطلحات الأدبية لمحمد التونجي وغيره من المعاجم التي لا يستغنى عنها في مثل هذه البحوث كلسان العرب، والقاموس المحيط وغيرهما.

ومراجع أخرى قديمة وحديثة مما يثري البحث ويجيب عن إشكالياته المطروحة.

وككل بحث فقد واجهتنا صعوبات أهمها:

- غياب دراسات تناولت شعر أبي عامر بن مسلمة – فيما نعلم– مما يجعل بحثنا هذا يشق طريقه المحفوف بالمغامرة.
- اختلاف النصوص بين المرجعين المعتمدين شعراء أندلسيون منسيون لفوزي عيسى و دواوين شعرية لشعراء أندلسيين لهدى شوكت بهنام مما يجعلنا نعود إلى المصادر

مقدمـــة

التي جمعت منها النصوص كالذخيرة لابن بسام والبديع في وصف الربيع للحميري ومطمح الأنفس لابن خاقان و..

- عدم وجود قاموس للأزهار وخصائصها مما يجعل من الصعب الوقوف على الجانب الحقيقي والجانب المجازي في وصفها من قبل الشاعر.

ولكن كل هذه الصعوبات تذللت بمساعدة ومرافقة الأستاذ المشرف امحمد بن لخضر فورار الذي نتوجه له بالشكر الجزيل على متابعة البحث وإسداء الملاحظات وتزويدنا بالمراجع وإمدادنا بالتوجيهات القيّمة التي كان لها الفضل في إضاءة جوانب البحث، كما لا ننسى كل من أعاننا برأي أو توجيه أو تصويب.

والحمد لله أولا وأخيرا على توفيقه لإتمام هذا البحث الذي لا ندعي له الكمال فكل جهد بشري موسوم بالنقص.

المدخل

مفهوم الصورة الفنية:

إن العملية الإبداعية تقوم على تجربة شعورية يمر بها الأديب، وتتبلور هذه التجربة في قوالب لفظية وحسية يؤدي التآلف بينها إلى تكوين صورة فنية تنقل ما يعايشه إلى القارئ، ومصطلح الصورة الفنية « حديث صِيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي»[1] في الأدب العربي لكن مضمونه قديم قدم الشعر[2]، فقد عرفت قديما بمصطلحات منها: التصوير الذي أشار إليه الجاحظ في عبارته النقدية المشهورة في حديثه عن اللفظ والمعنى:« إنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير..»[3]

المفهوم اللغوي: يتكون المصطلح من لفظتين لكل منهما معناه فالصورة من صوّر يصوّر، تصوير: « الصُّورة صُورة كلِّ مخلوق، والجمع صُوَر، وهي هيئةُ خِلْقته...»[4]. و « الصورة بالضم الشكل»[5].

أما الفنية فقد جاء في لسان العرب « الفن واحد الفنون، وهي الأنواع، والفن الحال.

والفن الضرب من الشيء، والجمع أفنان وفنون، .. ورجل مُفِنّ: يأتي بالعجائب ورجل مُعِن مُفِن: ذو عَنن واعتراض وذو فنون من الكلام .. وافتن الرجل في حديثه وفي خطبته إذا جاء بالأفانين، من قولهم افتن الرجل في كلامه وخصومته إذا توسع وتصرف»[6] فيكون المعنى اللغوي للفظتين معا: الشكل المتوسع فيه من الكلام فكأن الشاعر يتوسع في كلامه ليعطي له أشكالا أرحب.

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص7.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 7

[3] الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، الحيوان، ج3، تح: عبد السلام هارون، شركة ومكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط2،1385هـ/ 1965م، ص132.

[4] أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، مادة (ص و ر)، تح: عبد السلام هارون، ج3، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 1399هـ/1979م، ص 319.

[5] الفيروزابادي، القاموس المحيط، مادة (ص و ر)، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، د ت، د ط، ص 901.

[6] ابن منظور، لسان العرب، مادة (فنن)، ج13، دار صادر، بيروت، ط1، 2001، ص 326.

المفهوم الاصطلاحي: أما اصطلاحا فيمكننا القول أنها ابنة الخيال فهي المظهر الخارجي للمشاعر والانفعالات فتأتي للمتلقي بطريقة محسوسة، فهي تعتبر أداة الشعر التي تحقق له أسلوبه المميز وطريقته المبتكرة في الوصف.

وهي: « الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق النص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها، فالصور إبداع خالص للذهن، ولا يمكن أن تنتج عن مجرد المقارنة أو التشبيه»[1].

« والصورة إذ تمثل تجربة الشاعر، إنما تمثل أفكاره وعواطفه، وحتى أحاسيسه التجريدية» [2]

وفي المعجم المفصل للمصطلحات الأدبية نجد مصطلح الصورة الأدبية « هي ما ترسمه مخيلة الأديب باستخدام اللفظ، كما ترسمه ريشة الفنان. وتكون متأثرة بحالة الأديب النفسية إما بهيجة وإما كئيبة. يبتعثها الأديب من خاطره وذهنه، فتجيء مادية محسوسة، أو معنوية ذهنية. وهي التي يُعنى بها علم الجمال الأدبي»[3]

ونجد من يستعملها بمصطلح الصورة الشعرية ولا يجد فرقا بينهما لاشتراكهما في القيام على الجانب البياني.

[1] الوالي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص19.
[2] إبراهيم سلامة، تيارات أدبية بين الشرق والغرب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1951-1952، ص 20.
[3] محمد التونجي، المعجم المفصل للمصطلحات الأدبية، مادة (الصورة الأدبية)، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1419هـ/ 1999م، ص 591.

الحياة السياسية:

شهدت الأندلس منذ فتحها استقرارا سياسيا يعود الفضل فيه لحكام بني أمية الذين أرسوا دعائم قوية خاصة على يد عبد الرحمان الداخل وأبنائه و« بسقوط الخلافة الأموية سنة 422 هـ فقدت الأندلس وحدتها السياسية، وانقسمت البلاد إلى دويلات صغيرة مستقلة أطلق عليها المؤرخون اسم "دويلات الطوائف" ويُعرف رؤساؤها بملوك الطوائف، وهم ما بين زعيم قبيلة، أو صاحب نفوذ، أو حاكم لإحدى الكوَر أو وزير سابق أو شيخ قضاء، وقد استغل هؤلاء حالة البلاد السياسية فبسطوا نفوذهم على المناطق التي تواليهم، وعملوا جميعا على تأسيس هذه الكيانات والحفاظ عليها في أسرهم.»[1] لما انهار عرش الأمويين في الأندلس « وحل محلهم ملوك الطوائف وأشهرهم بنو عباد بإشبيلية 414 -484 هـ (1023 -1091)، وبنو جهْور بقرطبة (1031- 1070 م) وبنو عامر بشاطبة (1021 -1065) وبنو هور بسرقسطة (1039-1110 م)، وبنو حمود بمالقة (1035 -1058 م)، وكان عهدهم عهد اضطرابات وتفكك وعهد فتن وحروب.»[2]

أما من ناحية توزيع العناصر البشرية « فكان للبربر الجنوب وأشهرهم بنو زيري في غرناطة، وكان للصقالبة الشرق وأشهرهم خيران في مرسية والمرية »[3] وقد كان لكل جنس من هذه الأجناس ثقافته وحياته الاجتماعية وعاداته وأعرافه، ولضعف هذه الدويلات فقد

[1] خليل إبراهيم السامرائي وآخرون، تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس، الكتب الوطنية، بنغازي، الوطنية، ليبيا، ط1، د ت، ص 224.
[2] حنا الفاخوري، الموجز في الأدب العربي وتاريخه، دار الجيل، بيروت مجلد 3، ط 3، 2003، ص 14.
[3] شوقي صيف، ابن زيدون، دار المعارف، مصر، ط 1، د ت، ص 5.

كانت سدة الحكم تشهد حكاما جددا بين فترات وجيزة فقد قال شوقي ضيف: « وخلفه على الأولى بنو عبد العزيز أصحاب بلنسية وعلى الثانية بنو صمادح، وكان الوسط والغرب شركة بين العرب والمولدين والبربر، فكان في قرطبة بنو جهور وفي إشبيلية بنو عبّاد وفي طليطلة بنو ذي النون وفي بطليوس بنو الأفطس وفي سرقسطة بنو هود، وفي السهلة بنو رزين.»[1]

كما أنه كانت هناك دويلات أخرى لكنها كانت تابعة لإحدى الدويلات المذكورة، فهي « دويلات أو إمارات لم يكن لها شأن كبير، ولم ترق إلى مصاف الدويلات السابقة، بنو طاهر في مرسية وبنو برزال في قرمونة وبنو يفرن في رندة، وبنو دمر في مورور وبنو خزرون في إركش .»[2]

وعلى هذه الشاكلة أصبحت الأندلس « أندلسات كثيرة ودويلات صغيرة، وهي دويلات يناهض بعضها بعضا، كما كانوا يناهضون، أعداءهم من الجَبَليين المسيحيين في الشمال، وغُلب كثير من هذه الدويلات الإسلامية على أمره، فنزل عنه أصحابه لفرناند ملك قشتالة وليون، أو دفعوا الجزية عن يد وهم خاضعون، وتبع فرناند ألفونس السادس فسعّر الأندلس بحروبه وأشعلها بجيوشه».[3]

بعدما أصبح أغلب ملوك الطوائف تابعين وموالين لألفونس السادس ملك قشتالة، الذي شن غارات متتالية على مدن الأندلس إلى أن استولى على طليطلة و« بعد سقوط مدنية

[1] شوقي صيف، ابن زيدون، ص 5.
[2] ينظر: خليل إبراهيم السامرائي وآخرون، تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس، ص ص 47،48.
[3] شوقي ضيف، ابن زيدون، ص ص 5،6.

طليطلة بيد الإسبان عام 78 هـ، ازداد عبث الإسبان في سائر أنحاء الأندلس، فقرر الطوائف، وعلى رأسهم المعتمد بن عباد – أمير إشبيلية– دعوة المرابطين من أجل رد خطر الإسبان»[1] فاستغاث المعتمد بن عباد زعيم ملوك الطوائف وكبيرهم بيوسف بن تاشفين ملك المرابطين في المغرب، « فأغاثه بجيش جرار هزم المسيحيين هزيمة منكرة في موقعة الزلاقة المشهورة، ولم يلبث أن ضم الأندلس كلها تحت جناحي دولته، إذ رآها لقمة هيّنة سائغة، وبذلك قضى على هذا النظام المعروف باسم ملوك الطوائف».[2] وهكذا آثر المعتمد ابن عباد أن يمد يده لابن تاشفين على أن يستقوي بالمسيحيين الذين كانوا يتحينون الفرصة للانقضاض على المسلمين وطردهم من الأندلس مما أمد لهذه الدولة أن تستمر زمنا إضافيا.

[1] خليل إبراهيم السامرائي وآخرون، تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس، ص 252.
[2] شوقي ضيف، ابن زيدون، ص 6.

الحياة الاجتماعية والثقافية:

كان المجتمع الأندلسي يتشكل من خليط لعدة أجناس و« من الواضح أن العنصرين الرئيسين اللذين دخلا شبه جزيرة إيبرية في أثناء الفتح وبعده هما العرب و البربر».[1]

وإلى جانب العرب والبربر، « كان هناك سكان البلاد الأصليون، فمنهم من اعتنق الإسلام، وأطلق عليهم اسم " المسالمة "، وعلى الذين نشأوا في ظل الإسلام وربوا بتربيته اسم "المولدين"، ومنهم من بقي على الدين المسيحي وهم الذين كان يُطلق عليهم اسم العجم أو المستعربون (موزاراب mozarab) ... وقد أصبحت العلاقات بين المسلمين الجدد والقدماء وثيقة بمرور الأيام، نتيجة الاختلاط والتزاوج، وقد كان لهذا التمازج دون شك أثره الكبير في التكوين العنصري للمجتمع الأندلسي.»[2]

بالإضافة إلى هذه العناصر التي ذكرناها من السكان، « فقد ظهر ولا سيما في القرن العاشر عنصر جديد من الموالي وكثر عددهم، وكان يطلق عليهم اسم الصقالبة، ويبدو أن أصولهم كانت من الأسرى الذي يؤتى بهم من الشمال»[3] وهم أجناس غير إسبانية كالجرمانيين والإيطاليين والفرنسيين وغيرهم.

[1] صلاح خالص، إشبيلية في القرن الخامس الهجري دراسة أدبية تاريخية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د ط، 1965، ص29.
[2] المرجع نفسه، ص 31.
[3] المرجع نفسه، ص 32.

وتوزع العنصر البشري على شكل تكتلات من شأنها أن تحفظ خصوصية كل مُكوِّن من مكونات الجنس البشري على الأرض الأندلسية « وقد سكن العرب منذ البداية المدن وتركوا للمولدين مهمة العمل والفلاحة، أما نصيب البربر فكان على الأكثر المناطق الجبلية التي تشابه طبيعة بلادهم».[1]

كان المجتمع الأندلسي مجتمعا زراعيا قبل كل شيء، « يعتمد في حياته على الزراعة والأرض، ومن ثم تأتي التجارة والصناعة لتكملا ما تعجز الزراعة عن سده من حاجات السكان، وسبل إنتاج وسائل العيش هذه بدرجاتها المختلفة من التطور، لعبت الدور الأساسي في بناء المجتمع الأندلسي، وتحديد علاقات أفراده ببعضهم البعض وتوجيه نشاطه الفكري والثقافي والأدبي».[2]

ولعل هذا التجمع من الأجناس المختلفة هو السبب الرئيسي لانقسام الأندلس وظهور ملوك الطوائف، وهذا العصر هو محل دراستنا.

ورغم انقسام الأندلس إلى دويلات في هذا العهد، إلا أن هذا لم يمنع من الازدهار والتطور، وظهور الحضارة في أبهى صورها، فكُتب التاريخ الأندلسي تصور لنا حياة الترف والرفاهية وذلك الوجه المشرق والوضاء من الحياة في عصر ملوك الطوائف.

وقد كان للتنافس بين الأمراء الدور البارز في هذا التطور خاصة في الجانب العمراني كبناء القصور والتوسع في إظهار حياة الترف والبذخ، وقدد كان لذلك أثر واضح

[1] صلاح خالص، إشبيلية في القرن الخامس الهجري دراسة أدبية تاريخية، ص 32.
[2] المرجع نفسه، ص 37.

على من حول هؤلاء الأمراء « وحين يتنافس الأمراء فيما بينهم في بناء القصور واتخاذ الأبهة وانتحال التفخيم يرتفع من حولهم – في العادة – فئتان، فئة الكبار من رجال الدولة لاتخاذ المنفعة، والاشتراك في طرق الكسب والجمع، وفئة تجار الكماليات الذين تنفق سلعهم، في مثل تلك الأحوال بما يقدمونه من فاخر الأثاث والملبوسات المزخرفة والعطور والجواري».[1]

فكانت تلك القصور تمثل الجانب المترف « في جو حافل بالموسيقى ووسائل الطرب، وكل شيء في الأندلس جمال وموسيقى، وكل شيء فتنة وغناء وشراب».[2]

وهذا الجانب المترف القائم على الإبداع في شؤون القصور والحدائق هو الجانب الحضاري الذي تتوجه إليه أخيلتنا كلما تذكرنا مجد الأندلس في ذلك العصر، وهو الجانب الذي ينبسط ويتطاول حتى يحول بيننا وبين رؤية جوانب الضعف والتخلف في المظاهر الأخرى.[3]

إن الحياة الاجتماعية في عصر ملوك الطوائف لم تكن بمستوى واحد، فكانت هناك طبقة الخاصة، وهم الذين يعيشون في القصور ويمتلكون ثراء فاحشا، وهناك طبقة العامة التي تمثل باقي أفراد المجتمع من فلاحين وعمال وعبيد وغيرهم.

[1] إحسان عباس، تاريخ الأدب الاندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الشروق، عمان، الأردن، ط2، 1998، ص 35.
[2] حنا الفاخوري، الموجز في الأدب العربي وتاريخه، ص 30.
[3] إحسان عباس، تاريخ الأدب الاندلسي عصر الطوائف والمرابطين، ص 35.

الحياة الأدبية:

عاش أبو عامر بن مسلمة في حقبة امتازت بالتقدم في مختلف المجالات بما في ذلك مجال الأدب، وهو امتداد للتقدم الذي حدث في العصور السابقة، كما أنه راجع لجهود علماء الأندلس وحكامها، وكذلك لطبيعة الفرد الأندلسي المحب للأدب، وكذلك لدور ملوك الطوائف في تشجيع الشعراء والعلماء.

« نشطت الحركة الأدبية في عصر ملوك الطوائف رغم التفكك السياسي الذي حل بالبلاد».[1]، يقول شوقي ضيف: « ومنذ القرن الرابع نحس بنشاط أدبي هائل، ويبلغ هذا النشاط أقصاه في عصر ملوك الطوائف، إذ يجمع كل ملك حوله أكبر عدد ممكن من الأدباء والشعراء ليباهي بهم وينافس فيهم من حوله من الملوك والسلاطين، وراجت في أثناء ذلك أسواق النثر والشعر، وتعددت هذه الأسواق، ففي كل مدينة كبيرة سوق، وفي كل مدينة معرض لآخر ما أحدث الكتّاب والشعراء من نماذج»[2] فقيام هذه الأسواق في حدّ ذاته دليل على مدى الشغف الكبير بمجال الأدب شعرا ونثرا، ويستوقفنا لحظة لنتذكر أسواق المجد الشعري كسوق عكاظ، فكأن هذه الأسواق تحاكي تلك إن لم نقل تنافسها.

« وقد أخذ الكتاب يحاولون استحداث أنماط بديعية، فألف ابن شهيد رسالته " التوابع والزوابع" وهي رحلة للشاعر في عالم الجن، وقد تأثر فيها تأثرا واضحا بالمقامة الإبليسية لبديع الزمان الهمذاني، وكلاهما كان ملهِما لأبي لعلاء المعري في رسالة الغفران ... ولابن زيدون رسالتان، جدية وهزلية».[3]

ولم يتخلف الشعراء في ميدان التفوق عن الكتّاب، بل لعلهم بزُّوْهم في هذا الميدان، إذ أسرف ملوك الطوائف في تكريمهم وبذل المكافآت والجوائز لهم، فاستنفذوا مواهبهم في

[1] السيد عبد العزيز سالم، تاريخ مدنية المرية الإسلامية قاعدة أسطول الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة لطباعة والنشر، الإسكندرية، د ط، 1984، ص 175.
[2] شوقي ضيف، ابن زيدون، ص 12.
[3] المرجع نفسه، ص 12.

مدائحهم، واستخرجوا من أذهانهم ومخيلاتهم دررا ثمينة وجواهر كريمة، « فنهض الشعر وازدهر إلى أقصى حد ممكن حتى ليظن الإنسان أن كل أهل الأندلس أصبحوا شعراء، وفعلا أصبحوا كذلك».[1] فشيوع الشعر في هذا العصر لم يكن حكرا على الشعراء المحترفين فقط، بل شاع ليعم جميع شرائح المجتمع الأندلسي، يقول ياقوت الحموي: « سمعت ممن لا أحصي أنه قال: قلّ أن ترى من أهلها من لا يقول شعرا ولا يعاني في الأدب، ولو مررت بالفلاح خلف فدانه وسألته عن الشعر قرض من ساعته ما اقترحت عليه وأي معنى طلبت منه »[2]، وحديثه هنا عن مدينة شلب، ولم تكن شلب المدينة الأندلسية التي تتقدم عن غيرها بل هناك مدن تفوقها كإشبيلية وغيرها.

فمدينة إشبيلية خير مثال على تقدم وازدهار الأدب والشعر، وكان الشعراء يقصدونها من كل مكان، فقد انتقل اليها شاعرنا أبو عامر بن مسلمة، وسكن فيها متصلا بالمعتضد بن عباد، فبلاط بني عباد كان مقصدا للشعراء، فقد أصبح هذا البلاط – وأصحابه عرب ذوو نزعة شعرية واضحة– « مقصدا للشعراء من أنحاء مختلفة؛ فقد كان المعتضد شاعرا، وكان ابنه المعتمد أكبر شاعر أمير في عصره، ومن حولهما تجمع أعظم شعراء العصر، من أمثال ابن زيدون وابن عمار وابن اللبانة وابن حمديس الصقلي وعبادة القزاز وابن عبد الصمد وعبد الجليل بن وهبون، وعشرات غير هؤلاء، ولا ريب في أن هذه الصبغة الشعرية هي التي تجعل حظ اشبيلية من العظمة الأدبية مثل حظ أختها قرطبة في العصر السابق»[3] وكأن شاعرنا أبا عامر بن مسلمة ربط اسمه بمدينتين عظيمتين في الأدب فقرطبة ولد بها وإشبيلية سكن فيها.

[1] شوقي ضيف، ابن زيدون، ص 13.
[2] ياقوت الحموي، معجم البلدان (مادة شلب)، دار صادر، بيروت، م 3، د ط، د ت، ص 357.358.
[3] إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، ص 71.

التعريف بالشاعر :

الوزير أبو عامر بن عبد الله بن مسلمة، واسمه الكامل هو « محمد بن محمد بن عبد الله بن محمد بن مسلمة، ومولده سنة ثلاث أو أربع وثلاثين وأربعمائة».[1]

نشأ في قرطبة وعاش ربيعها فقد « أخذ العلم عن شيوخ ذوي معرفة بالعلم، حيث روى عن أبي الحجاج الأعلم الأديب، وكذلك أخذ عن أبي القاسم حاتم بن محمد الطرابلسي، وأبي محمد على بن أحمد بن حزم الحافظ وغيرهم».[2]

وقد أهله شغفه بالعلم إلى أن يحصل معرف متعددة، يقول ابن بشكوال: « وكانت له عناية بالعلم وسماعه وجمعه، ومعرفة بالأدب واللغة، والخبر، ومعاني الشعر، وقد أخذ عنه بعض شيوخنا، وجلة أصحابنا، وكان ذا جلالة ونباهة، وصيانة».[3]

وعلى الرغم من ولادته في قرطبة فقد انتقل الى إشبيلية وسكن فيها واتصل بالمعتضد بن عباد (تولى الخلافة من سنة 434 هـ -464 هـ) وألف له كتاب "حديقة الارتياح في وصف حقيقة الراح"، « واختص بالمعتضد ونادمه وتحيز له لأملاك قديمة كانت له في بلده، فعاش بفضله ولم يتدخل في شؤونه، إلا زيارات قليلة ومنادمة في بعض الأيام حتى جذبه إليه وغلبه مضطرا، ولم يزل أبو عامر يتخادع عن ذلك دفعا لشره له، وحفاظا على بقية حياته حتى مات مستورا بماله».[4] وقد اختلفت الروايات عن سبب وفاته ولكن المتفق

[1] ابن بشكوال، كتاب الصلة، تح، إبراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري و اللبناني، ج1 القاهرة، بيروت، ط1، 1989، ص833.
[2] هدى شوكت بهنام، دواوين شعرية لشعراء أندلسيين، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2003، ص 77.
[3] ابن شكوال، الصلة، ص 833.
[4] هدى شوكت بهنام، دواوين شعرية لشعراء أندلسيين، ص 77.

فيه هو أن المعتضد بن عباد الذي اتصل به شاعرنا كان ذا شخصية غريبة ولا يؤمن جانبه، ومن الروايات التي تذكر قصة وفاته ما ذكره ابن خاقان في كتابه مطمح الأنفس ما نصه : « واختص بالمعتضد اختصاصا جرّعه رداه، وصرعه في مداه، فقد كان في المعتضد من عدم تحفظه الأرواح، وتهاونه باللوام في ذلك واللوائح، فاطمأن إليه أبو عامر واغتر، وأنس إلى بسم من مؤانسة وافتر، حتى أمكنته في اغتياله فرصة ولم يعلق فيها حصة، ولم يطلق عليه إلا أنه زلت به قدم فسقط في البحيرة وانكفا، ولم يعلم به إلا بعدما طفا، فأُخرج وقد قضى، وأدرج منه في الكفن حسام المجد منتضى».[1]

أما الحجازي فيشير إلى موته برواية أخرى تختلف عن ابن خاقان وابن بسام حيث قال أنه « هاجر من قرطبة إلى إشبيلية للمعتضد بن عباد، وندم لما رآه من استحالته، فداراه مدة حياته، واسأله كيف نجا».[2] فهذا يدل على أن الشاعر قد تفطن لمكيدة يدبرها المعتضد فنجا بنفسه.

ورغم الاختلاف حول قصة وفاته فإن هناك اتفاقا على أنه توفي « يوم الثلاثاء السابع عشر من صفر سنة إحدى عشرة وخمسمائة وحُمل إلى إشبيلية فدفن بها».[3]

وشاعرنا أبو عامر ابن مسلمة « من بيت علم وشرف ووزارة حيث كان والده شاعرا، وقومه من المتقدمين في الوزارة والأدب، وجدهم أبان بن عبيد مولى معاوية بن أبي سفيان، وأبو عامر كان بمنزلة الفص من الخاتم»[4]، وهذا يبرز المكـانة الكبيرة التي يحظى بها هذا

[1] ابن خاقان، مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس، ص 204 - 205.
[2] هدى شوكت بهنام، دواوين شعرية لشعراء أندلسيين، ص 77.
[3] ابن بشكوال، الصلة، ص 833.
[4] هدى شوكت بهنام، دواوين شعرية لشعراء أندلسيين، ص 77.

الشاعر فهو « أحد جهابذة الكلام وممن جمع بين النثر والنظم، وله مراسلات بينه وبين الأدباء مثل أبي علي إدريس بن البيهان، وأبي جعفر بن الأبار، حيث كان يعقد المجالس بداره، وكتابه الارتياح بوصف حقيقة الراح، ذكر ما قيل فيها وفي الرياض والبساتين واحتفل في ذلك».[1] وربما هذا الذي جعل المعتضد بن عباد يغار منه ويحسده ويدبر حادثة مقتله على رأي ابن خاقان سالف الذكر.

عاش شاعرنا أبو عامر بن مسلمة في عصر ملوك الطوائف، حيث انقطعت خلافة بني أمية في الأندلس، نتيجة الفتن والاضطرابات.

[1] هدى شوكت بهنام، دواوين شعرية لشعراء أندلسيين ، ص 77.

الفصل الأول:
وسائل الصورة الفنية

وسائل الصورة الفنية

1-الصورة التشبيهية:

يعد التشبيه الأساس الذي تقوم عليه جميع الصور، ومن خلاله تظهر القدرة الإبداعية والفنية لأي مبدع، فهو « وسيلة كشف مباشر، يدل على معرفة جوانب خفية من الأشياء بالنسبة للشاعر الذي يدرك والقارئ الذي يتلقى.»[1] وهو جسر بين الحقيقة والمجاز لأنه مبني على تصور وجوه شبه بين الطرفين غير موجودة في الحقيقة.

يعد هذا الفن ميدانا فسيحا بين الشعراء لعرض مواهبهم وإمكانياتهم في إبراز عنصر التناسب بين الأشياء، وهو أول طريقة تدل عليه الطبيعة لبيان المعنى، « والمتمثلة في مشاركة أمر لأمر في المعنى لأدوات معلومة سواء كانت ملفوظة أو ملحوظة»[2] أي « هو إلحاق أمر بأمر آخر في صفة أو أكثر بأداة من أدوات التشبيه ملفوظة أو ملحوظة. »[3]

إذن فالتشبيه « هو إخبارك بوجود الشبه، والشبه هو اشتراك الطرفين في صفة أو أكثر، بحيث يظل كل واحد منهما غير الآخر، ولو لم يكن كذلك لكانا شيئا واحدا عُبر عنه بعبارتين ولا شبه حينئذ بين الشيء ونفسه»[4]

فالتشبيه هو نوع من العقد أو نوع من الوصف أو نوع من الإثبات، « نوع من العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر، في حس أو عقل، أو نوع من الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر، أو نوع من الإثبات لأن التشبيه أن تثبت لهذا معنى من معاني ذاك أو حكما من أحكامه »[5]

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص173.

[2] نور الدين مزروع، ديوان إبراهيم بن الحاج النميري الغرناطي دراسة أسلوبية فنية، رسالة دكتوراه، قسم الأدب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، إشراف فورار امحمد بن لخضر، 2020، 2021، ص219.

[3] يوسف مسلم أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط3، 2013، ص.144

[4] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص173

[5] المرجع نفسه، ص 172-173.

تظهر القدرة الإبداعية والفنية للشاعر أو أي مبدع كلما ارتفعت درجة التشبيه البلاغية، حيث يفتح من خلال ربط علاقات بين المشبه والمشبه به مجالات يسرح فيها الفكر وتتمتع الذائقة، فبلاغة التشبيه تنشأ « من أنه ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء طريف يشبهه، أو صورة بارعة تمثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيدا قليل الخطورة بالبال، أو ممتزجا بقليل أو كثير من الخيال، كان التشبيه أروع للنفس وأدعى إلى إعجابها واهتزازها .. هذه هي بلاغة التشبيه من حيث مبلغ طرافته وبُعد مرماه، ومقدار ما فيه من خيال»[1] فكلما زادت طرافته وبعُد مرماه وتناءت المسافة بين المشبه والمشبه به، وزاد مقدار الخيال فيه، كلما ازدادت فاعلية التشبيه، وقدرته على خلق المفاجأة والدهشة والحيوية داخل الصورة التشبيهية.

أما بلاغته من حيث الصورة الكلامية التي يوضع فيها أيضا « فأقل التشبيهات مرتبة في البلاغة ما ذُكرت أركانه جميعا .. فإذا حُذفت الأداة وحدها، أو وجه الشبه وحده، ارتفعت درجة التشبيه في البلاغة قليلا .. أما أبلغ أنواع التشبيه فالتشبيه البليغ، لأنه مبني على ادعاء أن المشبه والمشبه به شيء واحد»[2] فكلما حذف ركن من أركان التشبيه في الصورة الكلامية، كلما ارتفعت درجة التشبيه بلاغيا لأنه « يؤدي إلى أكبر قدر من التلاحم بين طرفي التشبيه»[3].

والتشبيه من أقدم صور البيان يعين الشاعر على رسم الصورة، فهو يجسد لنا الأفكار المجردة في صور حسية، فيوضح المعنى ويقربه إلى الفهم والأذهان.

---

[1] علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، دار المعارف، مصر، ط 17، 1964، ص65،67.

[2] المرجع نفسه، ص 67.

[3] محمود علي عبد المعطي، النص الشعري القديم وجماليات القراءة، دار النشر الدولي، ط1، 1436هـ/2015 م، ص303.

وبما أن شعر أبي عامر تمتزج فيه الطبيعة بشكل جلي بالأغراض الشعرية الأخرى سواء تعلق الأمر بالمدح أو الغزل أو وصف مجالس الخمر، فإن التشبيه بمختلف أنواعه هو الأكثر حضورا في تشكيل هذا الامتزاج.

والبداية مع التشبيه التام وهو الذي تحضر فيه جميع الأركان، وبتنويع في الأداة (حرفا واسما وفعلا): الكاف، كأن، مثل، يَحكي، .. ففي أحد الأبيات يقول[1]:

يَحْكِي بِطِيبِ عَرْفِهِ وَبِحُسْنِهِ خُلُقًا خلِيقًا مِنْكَ بِالإِطْرَاءِ

فهو يخاطب ممدوحه ويشبه خلقه بطيب رائحة ما أرسله إليه من مطيّب وبحسن منظره وهو بذلك يجسد هذا الخلق الذي يستحق الإطراء في طيب الرائحة وحسن المنظر.

ويشبه زمرد الأرض (البنفسج) في حمرته بسيف أبي أيوب الملطخ بالدماء فيقول[2]:

حَكَى حُسَامَ ابْنِ أَيْـ ـيُوبَ المُتَضَرِّجْ

ويبدو أن بلاغة التشبيه التام لا تتأتى من الحذف كما لا يُنقص منها حضور جميع الأركان فاستيفاء الأركان معناه اكتمال المشهد وامتداد تفاصيل المماثلة التي يريدها الشاعر ويسترسل في تقصي جزئياتها مهما صغرت مما يلم بجميع عناصر الصورة.

وحضور الأداة « تقوم بعملية الربط بين الطرفين وإن حُذفت تقوم بدورها كذلك ولكن على مستوى الغياب وهو الحث على تعانق الطرفين معا»[3]

أما التشبيه البليغ فهو للمبالغة في المدح أو الوصف اللذين غالبا ما يجتمعان في مقطوعة واحدة، فها هو أبو عامر بن مسلمة يكتب إلى أديبين هما أبو علي إدريس وأبو جعفر بن الأبار مستدعيا لهما واصفا لهما بأنهما جوهر الأدباء قائلا[4]:

[1] فوزي عيسى، شعراء أندلسيون منسيون، دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر، 2009، ص 199.
[2] المصدر نفسه، ص 203.
[3] محمود علي عبد المعطي، النص الشعري القديم وجماليات القراءة، ص301.
[4] فوزي عيسى، شعراء أندلسيون منسيون، ص 200.

أَيَــا شَـقِـيقَــيْ إِخَـــــــاءِ وَيَا قَسِيمَيْ صَفَاءِ

وَمَنْ هُمَا فِي ذَوِي الفَهْـ ــمِ جَوْهَرُ الأُدَبَاءِ

فهما أفضل الأدباء بل هما اللب والقلب في دنيا الأدباء.

وها هو يساوي ممدوحه بالنار إذ يقول[1]:

يَا وَاحِدَ الأُدَبَاءِ غَيْرَ مُدَافَعٍ وَمَنِ اغْتَدَى فِي الفَهْمِ نَارًا تَلْتَظِي

ومن الصور البديعة للتشبيه البليغ باب إضافة المشبه إلى المشبه به، فيجعل للغنى بابا وللعلا نارا تستعر ويقوى لهيبها فيقول[2]:

وَمَنْ بِجُودِ يَدَيْهِ بَابُ الغِنَا غَيْرُ مُرْتَجْ

وَمَنْ بِطِيبِ ثَنَاهُ نَـــارُ العُـلَا تَتَأَجَّجْ

وبين التشبيه التام والبليغ يأتي التشبيه محذوف أحد الركنين (الأداة أو وجه الشبه)، فنجد التشبيه المجمل (محذوف وجه الشبه) الذي تختفي فيه الصفة المشتركة بين الطرفين لزيادة التفكير في هذه الصفة أو الصفات فيقول[3]:

فَاقَتْ نَوَاوِيرَ الرِّيَاضِ تَلَوُّنًا فَغَدَتْ لَهَا مِثْلَ النُّجُومِ الكُنَّسِ

فالشاعر لم يبين الصفة التي يشترك فيها الطرفان ليفتح للقارئ باب تخيل ما يشاء من الصفات وفي هذا إشراك للمتلقي في رسم صورة بديعة لهذا المشهد الموصوف الذي افتتن به الشاعر وأراد إحداث نفس الأثر في المتلقي.

ويبدع في تشبيه النرجس بالنَيّرَين (الشمس والقمر) دون الإفصاح عن وجه الشبه ليترك للذائقة الفنية للمتلقي المجال لتصور ما يشاء من صفات تجمع طرفي التشبيه وهو ما

[1] فوزي عيسى، شعراء أندلسيون منسيون، ص 215.
[2] المصدر نفسه، ص 203.
[3] المصدر نفسه، ص 213.

يشرك المتلقي في الاستمتاع بالوصف والارتقاء بالحس ومشاركة الشاعر لذته ومتعته فيقول[1]:

فِي النَّرْجِسِ الغَضِّ شَبَهٌ لَا خَفَاءَ بِهِ لِلنَّيِّرَيْنِ فِي ضُلَّعِ الزَّهْرِ

ويلعب التشبيه التمثيلي دورا أبلغ في استقصاء أجزاء الصورة في وصف جمال الطبيعة وكمال صفات الممدوح، فها هو أبو عامر يصف الخميلة وهي ترتوي بماء المطر بمشهد حب يرشف فيه المحبوب قبيل الصبح ريق محبوبه، ولا شك أن خصوصية الزمن لها دلالة الفرصة الثمينة الي ظفر بها الحبيبان قبل انقضاء الليل، ويقول في ذلك[2]:

رَشَفَتْ قُبَيْلَ الصُّبْحِ رِيقَ غَمَامَةٍ رَشْفَ المُحِبِّ مَرَاشِفَ المَحْبُوبِ

وها هو يبدع في نقل صورة السوسن كما لاحت لناظره متشابهة المظهر والمخبر، حيث يشبهها بكؤوس البلور المصنوعة على شكل مسدسات (سداسية) ويختم هذا الوصف بالإقرار ببديع صنع الخالق عز وجل فيقول[3]:

وَسَوْسَنٌ رَاقَ مَـرْآهُ وَمَخْبَـرُهُ وَجَلَّ فِي أَعْيُنِ النُّظَّارِ مَنْظَرُهُ

كَـأَنَّهُ أَكْؤُسٌ البِلَّوْرِ قَدْ صُنِعَتْ مُسَدَّسَاتٍ تَعَالَـى اللهُ مُظْهِرُهُ

واللافت للنظر هو غياب التشبيه المؤكد (محذوف الأداة) وقد يعود ذلك إلى أن الشاعر لا يعترف باستقرار علاقة المشبه بالمشبه به فتكون بذلك الصفة المشتركة بينهما (وجه الشبه) متغيرة نحو مزيد من الجمال الذي يليق بالطبيعة الأندلسية الساحرة وتنوع مظاهرها.

[1] فوزي عيسى، شعراء أندلسيون منسيون ، ص 210.
[2] المصدر نفسه، ص 201.
[3] المصدر نفسه، ص 212.

2-الصورة الاستعارية:

تعد الصورة الاستعارية ضربا من ضروب المجاز اللغوي، وهي من أجمل الأساليب الفنية، تورّي المعاني الحقيقية وتصدرها في صور مجازية تجعل الكلام حلو العبارة، تكسوه رونقا وحسنا ليصبح قوي التأثير لما يتضمنه من تشويق وإغراب.

والاستعارة في مفهومها البلاغي هي « تشبيه حذف أحد طرفيه، أو انتقال كلمة من بيئة لغوية إلى بيئة لغوية أخرى، وعلاقتهما المشابهة دائما»[1] فللاستعارة طرفان هما المشبه أو المستعار له، والمشبه به أو المستعار منه، فإن صُرّح بالمشبه به فيُطلق عليها استعارة تصريحية، وإن حُذف المشبه به فيطلق عليها استعارة مكنية.

وبالإضافة إلى الطرفين هناك ركن ثالث وهو اللفظ المنقول أو المستعار وبالتالي تكتمل أركان الاستعارة الثلاثة الأساسية.

والاستعارة هي: « استعمال اللفظ في غير ما وضع له لِعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي»[2] ومن خلال هذا التعريف يمكن إضافة ركن رابع وهو القرينة، وهي التي تمنع من إرادة المعنى الحقيقي فتغيره.

ولابد في الاستعارة « من عدم ذكر وجه الشبه ولا أداة التشبيه، بل ولا بد من تناسي التشبيه الذي من أجله وقعت الاستعارة فقط مع ادعاء أن المشبه عين المشبه به، أو ادعاء أن المشبه فرد من أفراد المشبه به الكلي، بأن لا تكون اسم جنس أو علم جنس ولا تتأتى للعلم الشخصي .. إلا إذا أفاد العلم الشخصي وصفا يصح اعتباره كليا فتجوز استعارته، كتضمن حاتم للجود وقس للفصاحة»[3]، وبذلك تكون الاستعارة تشبيها فَقَد أحد طرفيه (المشبه

[1] يوسف مسلم أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، ص186.
[2] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، د ط، د ت، ص258.
[3] المرجع نفسه، ص ص 258، 289.

أو المشبه به) إضافة إلى فقْد ركنيه (الأداة ووجه الشبه)، يقول عبد القاهر الجرجاني: « إن الاستعارة المفيدة يقع فيها الاسم – أو ما يقوم مقامه– مستعارا على ضربين: أحدهما أن تنقله عن مسماه الأصلي إلى شيء آخر ثابت معلوم فتجريه عليه، وتجعله متناولا له تناول الصفة – مثلا– للموصوف... والثاني أن يؤخذ الاسم عن حقيقته، ويوضع موضعا لا يبين فيه شيء يشار إليه فيقال هذا هو المراد بالاسم والذي استعير له وجعل خليفة لاسمه الأصلي ونائبا منابه»[1].

والضربان هنا هو أن الأول استعارة تصريحية والثاني استعارة مكنية، وهذا تقسيم للاستعارة باعتبار ما يُذكر من الطرفين.

وللبلاغيين عدة تقسيمات أخرى، فيقسمونها باعتبار اللفظ إلى أصلية وتبعية، ووفق ما يلائم المشبه والمشبه به إلى استعارة مرشحة ومجردة أو مطلقة؛

الاستعارة الأصلية: هي ما كان اللفظ المستعار اسما جامدا غير مشتق.

الاستعارة التبعية: هي ما كان المستعار اسما مشتقا أو فعلا.

الاستعارة المرشحة: وهي التي ذكر فيها ما يلائم المشبه به.

الاستعارة المجردة" وهي التي ذكر فيها ما يلائم المشبه.

الاستعارة المطلقة: وهي ما خلت من ملائمات المشبه والمشبه به[2]

إن للصورة الاستعارية أهمية كبيرة، ولا يمكن الاستغناء عنها لمن أراد الإبداع وقوة التعبير والتأثير في النفوس، « وترجع أهمية الصورة الاستعارية إلى قدرتها على الإيحاء والإيماء، واعتمادها على التلميح بدل التصريح، ويعني بالإيحاء تلك الطاقة المعنوية المتولدة من البيئة الفنية للصورة الشعرية الجزئية في إطارها الكلي»[3]. وهذا ما يجعلها أقدر على

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1422هـ/2001 م، ص41،40.

[2] ينظر: يوسف مسلم أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، ص 193،197.

[3] يوسف مسلم أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، ص201.

التعبير عما يريده المبدع دون إفصاح مبتذل يفضح المعنى ويدنيه من الكلام العادي الخالي من أي تشويق أو إثارة.

ومن أهمية الاستعارة أنها « تعمل على توزيع رقعة الظلال التي تسبح فيها المعاني التي يريد الشاعر تصويرها أو بثها.. ويستطيع التصوير الاستعاري بما فيه من عناصر إيحائية أن يعطي الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، وتنطوي الصورة الاستعارية الجيدة على إشارات تخلق عالما مجازيا خياليا إيحائيا، ومن هنا تنبع قيمة كل قصيدة من طاقتها على الإيحاء .. والإيحاء وثيق الصلة بالصور الاستعارية الجيدة، وهو عنصر ضروري لإيصال التجارب منظمة هادفة»[1].

وأهمية الصورة الاستعارية تكمن أيضا في بلاغتها، « فبلاغتها من ناحية اللفظ أن تركيبها يدل على تناسي التشبيه، ويحملك عمدا على تخيل صورة تنسيك روعتُها ما تضمّن الكلام من تشبيه خفي مستور .. أما بلاغة الاستعارة من حيث الابتكار، وروعة الخيال، وما تحدثه من أثر في نفوس سامعيها، فمجال فسيح للإبداع وميدان تسابق المجيدين من فرسان الكلام»[2].

وتشكل الاستعارة « خاصية رئيسة للغة الشعرية، وتعد مظهرا أساسيا من مظاهر التغير الدلالي».[3] وهي « أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في حلي الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها.. »[4]

[1] يوسف مسلم أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، ص201.
[2] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 284،285.
[3] محمود علي عبد المعطي، النص الشعري القديم وجماليات القراءة، ص305.
[4] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ص 268.

وللاستعارة في شعر أبي عامر بن مسلمة حضور كبير، نظرا لما تضفيه من تجسيد وتشخيص للطبيعة حية وصامتة، فها هو يجعل الزمان كاتبا والخميلة كتابا يخط فيه بخط من فضة ومقسمة أقساما وهو خط يشوبه الغموض فيقول[1]:

وَخَمِيلَةٍ رَقَمَ الزَّمَانُ أَدِيمَهَا بِمُفَضَّضٍ وَمُقَسَّمٍ وَمَشُوبِ

ثم هو يُنصّب نفسه ملكا بعد أن طرد ملك الصِّبا، ويقرّب إليه كل أديب ليؤسس إمارة الأدب في وسط هذه الطبيعة الساحرة التي تغري باللهو والشرب فيقول[2]:

وَطَرَدْتُ فِي أَكْنَافِهَا مَلِكَ الصِّبَا مَعَ كُلِّ وَضَّاحِ الجَبِينِ مَهُوبِ

وها هو يشخّص الورد فيجعله يرنو بعينه ويلمح ما حوله، فيقول[3]:

أَمَا تَرَى الوَرْدَ وَقَدْ رَنَا بِطَرْفٍ وَلَمَحْ

أما في المدح فهو يجعل الفخر شخصا يتزين بممدوحه والرفعة ترتدي التاج فيقول[4]:

يَا مَنْ تَحَلَّى بِهِ الفَخْـ ـــرُ وَالسَّنَاءُ يُتَوَّجْ

وفي هذا تشخيص للفخر إذ يرفع من مكانة الممدوح ويبالغ في مدحه ويقصر الفخر عليه ما دام لا يكتمل إلا به.

ومن المشاهد البديعة وصفه مجلسا اجتمعت فيه ثلاثة أنواع من الزهور في مجلسه كانت سببا في تفسحه وأنسه، وهي النمام والبهار والبنفسج فيجري بينها منافسة، ويكون السبق فيها للبهار، لأنه يأتي مبكرا قبل تفتح بقية الأزهار، ثم البنفسج لحسنه، ويأتي النمام في المرتبة الأخيرة. فيقول[5]:

وَثَلَاثَةٍ لَمَّا اجْتَمَعْنَ بِمَجْلِسِي أَقْرَرْنَ عَيْنَ تَنَزُّهِي وَتَأَنُّسِي

[1] فوزي عيسى، شعراء أندلسيون منسيون، ص 201.
[2] المصدر نفسه، ص 201.
[3] المصدر نفسه، ص 205.
[4] المصدر نفسه، ص 203.
[5] المصدر نفسه، ص 213.

ويكمن جمال هذه الصورة في تشبيه هذه الأنواع وهي مجتمعة بثلاث حسناوات تقرّ بهن عين مُجالسهن بعذوبة حديثهن، ولنا أن نتخيل حديث النساء وتنافسهن للتغني بجمالهن.

وللاستعارة التصريحية حضور محتشم إذ لا نجد منها إلا القليل، وقد يعود ذلك إلى أن المشبه أقوى من المشبه به مما يجعله حاضرا دائما في أي علاقة مشابهة ومن الأمثلة القليلة ما جاء في تغزله بالساقي ومخاطبا نديمه أبا جعفر بن الأبار قائلا[1]:

أُنْظُرْ إِلَى الظَّبْيِ الأَنِيقِ الذِي يَخْتَالُ فِي أَبْرَادِ إِحْسَانِ

فقد شبه المتغزَّل به بظبي أنيق اكتمل حسنه في اختياله في ثياب جميلة.

أما تقسيم الاستعارة من حيث اللفظ فإن أغلبها جاء تبعية (اللفظ المستعار اسم مشتق أو فعل) ويمكن تفسير ذلك بحالة الحركة التي تربط الشاعر بالطبيعة فهو بين رياضها يقلب بصره على مختلف الألوان والعطور والأشكال، يقول[2]:

وَرَوْضَةٍ مُشْرِقَةٍ بِكُـلِّ نَـوْرٍ مُجْـتَنَـى

فِيهَا بَهَارٌ بَاهِرٌ وَنَرْجِسٌ يَشْكُو الضَّنَى

وقوله[3] يصف نَوْر الأقحوان:

وَأُقْحُوَانٍ رَاقَنِي نَوْرُهُ إِذْ ظَلَّ يَرْنُو بِعُيُونٍ حِسَانْ

وأما نوع الاستعارة من حيث ما يلائم المشبه أو المشبه به فنجد الاستعارة المجردة (التي ذكر فيها ما يلائم المشبه) الأكثر حضورا وذلك يدل على افتتان الشاعر بالطبيعة ومختلف مظاهرها فهو لا يستعير اللفظ ليُجَمِّل المشبه بل ليفصح عن جماله وأثره في نفسيته المتمتعة بما حولها من مظاهر الجمال، ومن أمثلة ذلك قوله[4]:

وَنَرْجِسٍ هَبَّ يَرْنُو بِمُقْلَةٍ لَيْسَ تَطْرَفْ

[1] فوزي عيسى، شعراء أندلسيون منسيون، ص 225.
[2] المصدر نفسه، ص 228.
[3] المصدر نفسه، ص 224.
[4] المصدر نفسه، ص 220.

فالشاعر يصف جمال النرجس الذي بدا كأنه ناظر يراقب ما حوله دون أن تطرف مقلته فهو لا يكل من تتبع كل التفاصيل ولا يمل، ثم هو يشخّص الربيع فيجعل له ثغرا باسما بما يزيد من جماله وشدة افتتان الشاعر به فيقول[1]:

أَهْلًا وَسَهْلًا بِوُفُودِ الرَّبِيعْ وَثَغْرِهِ البَسَّامِ عِنْدَ الطُّلُوعْ

[1] فوزي عيسى، شعراء أندلسيون منسيون، ص 216.

3-الصورة الكنائية:

تعد الكناية في مفهومها: « لفظ أطلق وأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى، أو هي اللفظ الدال على معنيين مختلفين: حقيقة ومجازا من غير واسطة لا على جهة التصريح»[1]

ويعرفها عبد القاهر الجرجاني بقوله: « أنْ يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ إليه ويجعله دليلا عليه. مثال ذلك قولهم هو طويل النجاد يريدون طويل القامة»[2]

وقال ابن الأثير في بيان حد الكناية: « وحد الكناية الجامع لها هو أن كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز، والدليل على ذلك أن الكناية في أصل الوضع أن تتكلم بشيء وتريد غيره، يقال: كنيت بكذا عن كذا، فهي تدل على ما تكلمت به وعلى ما أوردته في غيره»[3]

والكناية عدة أنواع، اعتمد البلاغيون في تقسيمها على معيارين أساسيين هما:

1- باعتبار المطلوب بها أي نوع المكنى عنه « وتنقسم الكناية باعتبار المُكنّى عنه ثلاثة أقسام: فإنّ المكنى عنه قد يكون صفة، وقد يكون موصوفا، وقد يكون نسبة»[4]. وللتوضيح فإن:

القسم الأول: الكناية الي يُطلب بها صفة من الصفات نوعان:

1- **كناية قريبة:** وهي ما يكون الانتقال فيها إلى المطلوب بغير واسطة بين المعنى المنتقل منه والمعنى المنتقل إليه .

---

[1] يوسف مسلم أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، ص.212

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمد رشيد رضا، دار المنار، مصر، ط3، 1409هـ/ 1988م، ص.52

[3] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج3، تح: محيي الدين عبد الحميد، مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، د ط، 1939، ص.194

[4] علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص 125.

2-**كناية بعيدة:** وهي ما يكون الانتقال فيها إلى المطلوب بواسطة المعنى المنتقل عنه والمنتقل إليه.

الثاني: الكناية التي يراد بها نسبة شيء لآخر إثباتا أو نفيا، فيكون المكنى عنه نسبة.

الثالث: الكناية التي لا يراد بها صفة ولا نسبة، بل يكون المكنى عنه موصوفا. [1]

2- باعتبار الوسائط أو « المسافة الفاصلة بين اللفظ والمعنى المقصود»[2]: « وتنقسم باعتبار الوسائط (اللوازم) والسياق إلى أربعة أقسام: تعريض وتلويح ورمز وإيماء»[3]

- التعريض: « هو أن يطلق الكلام ويشار به إلى معنى آخر يفهم من السياق»[4]
- التلويح: « هو الذي كثرت وسائطه بلا تعريض»[5]
- الرمز: « هو الذي قلت وسائطه مع خفاء في اللازم بلا تعريض»[6]
- الإيماء أو الإشارة: « هو الذي قلت وسائطه مع وضوح اللزوم بلا تعريض»[7]

تأتي الكناية لقصد البلاغة والمبالغة، ولها قيمة إبلاغية فالتعبير الكنائي ينطوي على مقدار عظيم من التأثير النفسي، كما أنه يعطينا مع الحكم دليله، والبرهان عليه، كما أنه يعرض المعنوي في صورة حسية مع الإيجاز»[8] كما فيها تخلصا من المسؤولية المباشرة من تبعات الكلام.

يقول أحمد الهاشمي في بلاغة الكناية: « الكناية مظهر من مظاهر البلاغة، وغاية لا يصل إليها إلا من لطُف طبعه وصفت قريحته، والسر في بلاغتها أنها في صور كثيرة تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها، والقضية في طيها برهانها ... »[9] وهذا مجال الحذق

[1] ينظر: أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص288.
[2] يوسف مسلم أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، ص212.
[3] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 289.
[4] المرجع نفسه، ص 289.
[5] المرجع نفسه، ص 289.
[6] المرجع نفسه، ص 289.
[7] المرجع نفسه، ص 290.
[8] ينظر: يوسف مسلم أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، ص ص 222، 223.
[9] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 293.

والبراعة فالمتكلم يقول المعنى بأكثر من طريقة، فيكون كلامه متنوعا حمالا لأوجه تختبر فهم السامع وتصنف السامعين كلٌّ حسب فطنته، « ومن أسباب بلاغة الكنايات أنها تضع لك المعاني في صورة المحسات، ولا شك أن هذه خاصة الفنون، فإن المصور إذا رسم لك صورة للأمل أو اليأس بهرك وجعلك ترى ما كنت تعجز عن التعبير عنه واضحا ملموسا»[1].

ملموسا»[1].

والكناية في شعر أبي عامر قليلة منها قوله[2]:

يَا وَاحِدَ الأُدَبَاءِ وَالشُّعَرَاءِ وَابْنَ الكِرَامِ السَّادَةِ النُّجَبَاءِ

وهي كناية عن صفة التفرد والتميز وقد خاطب بها أبا الوليد الحميري صاحب "البديع في وصف الربيع"، وبنفس الصفة خاطب أبا جعفر بن الأبار قائلا[3]:

يَا وَاحِدَ الأُدَبَاءِ غَيْرَ مُدَافَعٍ وَمَنِ اغْتَدَى فِي الفَهْمِ نَارًا تَلْتَظِي

ومنها أيضا وصفه مشروب زبيب فيقول[4]:

وَمُزَّةٌ مَاتَتْ زَمَانًا بِحِجَابٍ يَحْتَوِيهَا

وللتعبير عن مخالفة الظاهر للباطن في تشبيهه للجلنار بثمار الرمان التي لا يشبه مظهرها مخبرها فيقول[5]:

مِثْلَ ثِمَارِ الرُّمَّانِ زَهْرُهُ لَكِنَّهُ مَنْظَرٌ بِلَا مَخْبَرْ

وها هو يمدح المعتضد بالحكم الراشد وسداد الرأي فجعل ذلك طريقا يسير عليه فهي كناية عن نسبه فيقول[6]:

أَيَا مَلِكَ الأَمْلَاكِ وَالسَّيِّدُ الذِي يَسِيرُ عَلَى سُبُلِ الرَّشَادِ بِمِقْبَاسِ

[1] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 293.
[2] فوزي عيسى، شعراء أندلسيون منسيون، ص 199.
[3] المصدر نفسه، ص 215.
[4] المصدر نفسه، ص 229.
[5] المصدر نفسه، ص 208.
[6] المصدر نفسه، ص 213.

4- الصورة المجازية:

ونعني بها ما كانت من المجازين المرسل أو العقلي، فالمرسل هو من المجاز اللغوي مثله مثل الاستعارة ولكنه لا يقوم على علاقة المشابهة، ولذلك فتكون له في كل مرة علاقة تجمع المعنيين الحقيقي والمجازي، أما المجاز العقلي فهو إسناد الفعل أو ما في معناه لغير فاعله الحقيقي والعلاقة بين الإسناد الحقيقي والمجازي تتغير حسب مقصد المتكلم، وكل من المجاز العقلي والمرسل يكمن سر بلاغته في إشغال الذهن في البحث عن العلاقات التي تربط المعنى الحقيقي أو الإسناد الحقيقي بالمعنى المجازي أو الإسناد المجازي.

ومن أمثلته القليلة في شعر أبي عامر بن مسلمة قوله[1]:

إِنِّي بَعَثْتُ مُطَيَّبًا نَمَّقْتُهُ مِنْ رَوْضِ دَارِي دَارِكَ الغَنَّاءِ

ففي البيت مجاز عقلي حيث أسند المصدر "غنّاء" إلى الدار والإسناد الحقيقي هو للطيور أو الذباب الذي يسكنها فالعلاقة مكانية.

[1] فوزي عيسى، شعراء أندلسيون منسيون، ص 199

الصورة الإيقاعية:

الإيقاع:

لغة:

جذره ثلاثي هو: « (و ق ع) وقع على الشيء ومنه يقع وقعا ووقوعا، سقط، ووقع الشيء من يدي كذلك، وأوقعه غيره، ووقعت من كذا وعن كذا وقعا، ووقع المطر بالأرض، ولا يقال سقط. هذا قول أهل اللغة، وأوقع به الدهر: سطا، وهو منه، والوقعة: الداهية والواقعة: النازلة من صروف الدهر، والواقعة اسم من أسماء يوم القيامة »[1]، وهذا قد يوحي بأن دور الإيقاع من خلال اسمه هو الإيقاع بالسامع فيشد انتباهه.

اصطلاحا:

جاء في المعجم المفصل في الأدب: الإيقاع: « هو تواتر الحركة النغمية، وتكرار الوقوع المطرد للنبرة في الإلقاء، وتدفق الكلام المنظوم والمنثور عن طريق تآلف مختصر العناصر الموسيقية. والإيقاع مصطلح أدبي يبرز في الشعر خاصة باجتماع النبر مع عدد من المقاطع، يزيده تساوق الحروف الموسيقية والصفيرية وحروف العلة بنسق رتيب. ويحسن الإيقاع في الغزل والرثاء»[2].

والإيقاع ليس مقتصرا على الشعر وحده فهو « قد يقع – الإيقاع– في النثر عن طريق السجع، وتوازن التراكيب، وتنوع الحركات، والتنويع المنتظم للجمل الطويلة، وباعتناء الكاتب بنقل القارئ من فقرة إلى فقرة ومن فكرة إلى فكرة...»[3] وهو بذلك ذو أشكال متعددة قد لا ننتبه إليها إما لأننا نقصر الإيقاع على الموسيقى وحدها أو لأننا لم نتعود على التفكر في احتواء بعض الصور الكلامية أو غير الكلامية عليه.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (و ق ع)، دار صادر، بيروت، ط1، 2001، ص260.
[2] محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، مادة (الإيقاع) ص149.
[3] المرجع نفسه، مادة (الإيقاع)، ص149.

والإيقاع حاضر في مختلف الفنون سواء شعر به الإنسان أم لا، « وإذا كان الإنسان يشعر بالإيقاع في حركة الكون حوله فإنه يراه أيضا في الفنون التعبيرية التي ابتدعها مثل الشعر الذي يتمثل الإيقاع فيه في الحركات اللفظية، والموسيقى التي يتمثل الإيقاع فيها في الحركات الصوتية .. »[1] فالإيقاع يتولد من تكرار ورتابة منظمة للحروف والكلمات والعبارات مما ينتج عنه نغم يريح أذن السامع ويحرك مشاعره ويمنح للكلام قبولا وإعجابا لأنه.

وقد تعددت مفاهيم الإيقاع حتى نكاد نجد لكل دارس تعريفا خاصا به يقترب أو يبتعد عن غيره، وسنكتفي باعتماد مفهوم بسيط هو الحدوث المتكرر أو المتناسب الذي تتولد عنه موسيقى خفية أو ظاهرة تؤثر في المتلقي وتجعله يتفاعل مع النصوص.

والإيقاع خاصية جوهرية في الشعر إذ تنتج عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها.[2]

والإيقاع نوعان: داخلي وخارجي.

1-**الإيقاع الداخلي:** وهو ما تولد داخل النص بشكل خفي من خلال عدة مظاهر منها:

أ- **التكرار:** هو وسيلة من الوسائل اللغوية ذات القيمة البالغة في العمل الإبداعي، فتكرار لفظة أو عبارة يدل تأثر المبدع بها، وإلحاحها على فكره وشعوره، فهو إنما يكرر ما يثير اهتماما عنده، ويريد نقله إلى أذهان ونفوس المخاطبين، « ولغة التكرار في الشعر تظل باعثا نفسيا يهيئه الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها، وتعلق الشاعر بهذا الضرب من فنون الكلام لأمر يحسه الشاعر في ترجيع ذات اللفظ، وما يؤديه هذا الترجيع من تناغم الجرس وتقويته تثير في ذاته تشوقا واستعذابا أو ضربا من الحنين والتأسي»[3] وللتكرار في شعر أبي عامر حضوره الدلالي المساهم في إظهار المعاني.

---

[1] مراد عبد الرحمان مبروك، النظرية النقدية ج1 (من الصوت إلى النص)، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط4، 1434 هـ/ 2012م، ص68

[2] ينظر: سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص 112.

[3] هلال ماهر مهدي، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، د ط، 1980، ص 239.

1. تكرار الحروف: ومن أمثلته تكرار حرفي القاف والياء في قوله[1]:

أَيَا شَقِيقَيْ إِخَاءِ وَيَا قَسِيمَيْ صَفَاءِ

فقد تكرر حرف القاف ثلاث مرات اثنتان في كلمة واحدة، بينما تكرر الياء أربع مرات بتواز في الصدر والعجز وزاد الصدر بياء النداء.

وفي تكرار حرفين في نفس الكلمة نجد اسم الفاعل في بداية البيت، يقول أبو عامر[2]:

وَمُهَفْهَفٍ غَضِّ الشَّبَابِ مُنَعَّمٍ فِيهِ أَطَرْتُ إِلَى الجِمَاحِ جَنَاحِي

وللراح وسقياها حضور متناوب من خلال الحرفين السين الذي فيه همس والحاء الذي يوحي باللذة عند انتهاء الشرب، مما يعطي انطباعا بوجود تناقض بين الهمس الذي يدل على الاحتراز والتلطف من انكشاف مجلس الشراب وبين التصريح بالمتعة والانتشاء بعد الشرب، ولكن الأمر ليس فيه تناقض بقدر ما هو انتهاء الهمس بعد حصول المطلوب، وذلك في قوله[3]:

لَا تَسْقِنِي رَاحَ الكُؤُوسِ وَسَقِّنِي سِحْرَ العُيُونِ يَقُمْ مَقَامَ الرَّاحِ

2. تكرار الأسماء: من أمثلة تكرار الأسماء تكرار الاسم الموصول "مَن" الذي يدل على العاقل في بداية الأبيات، فالشاعر يخاطب أبا أيوب بن عباد بتوالي هذا الاسم الموصول بما يدل على ثبوت المدح وشد الممدوح لغرضٍ ما يريده الشاعر وقد لا يكون الغرض منه التكسب كما هي عادة الشعراء نظرا لمكانة الشاعر فها هو يقول[4]:

يَا مَنْ تَحَلَّى بِهِ الفَخْرُ وَالسَّنَـــاءُ يُـــــتَوَّجْ

وَمَـــنْ بِجُـــودِ يَدَيْـــهِ بَابُ الغِنَى غَيْرُ مُرْتَجْ

وَمَـــنْ بِطِـيبِ ثَـنَـــاهُ نَـــــارُ العُـلَا تَتَأَجَّجْ

[1] فوزي عيسى، شعراء أندلسيون منسيون، ص 200.
[2] المصدر نفسه، ص 206.
[3] المصدر نفسه، ص 203.
[4] المصدر نفسه، ص 203.

3. تكرار صيغة صرفية:

مثل اسم الفاعل واسم المفعول وصيغة المبالغة، ومن نماذجها:

اسم المفعول "معشوق" يتكرر في مقطوعة مرتين وبينهما اسم الفاعل ليؤكد حالة التبادل بين العاشقيْن مما يجعلهما في نشوة العشق، يقول أبو عامر مشبها قدوم البهار والبنفسج معا[1]:

هـَـذَا كَمَعْشُوقٍ وَعَـــاشِقِهِ وَذَا مِثْلَ الحَـزِينِ دُمُوعُهُ مُرْفَضَّهْ

وَجَرَى النُّضَارُ بِهَا فَحَسَّنَ خَلْقَهَا كَمِثَالِ مَعْشُوقٍ تَشَكَّى مَرَضَهْ

وفي موضع آخر تتكرر صيغة المبالغة على وزن فعيل ومكانها القافية في ثلاثة أبيات من مقطوعة أبياتها سبعة مما يفيد المبالغة في الحدث إضافة إلى الموسيقى التي تستجيب للقافية، في قوله[2]:

كَأَنَّـــــمَـا أَنْـوَارُهُ حُـــلَّةٌ مِنْ وَشْيِ صَنْعَاءِ السُّرَى الرَّفِيعْ

أَحْبِبْ بِهِ مِـــنْ زَائِرٍ زَاهِرٍ دَعَـــا إِلَى اللَّهْوِ فَكُنْتُ السَّمِيــعْ

بَثَّ عَلَى الأَرْضِ دَرَانِيكَهُ[3] فَكُـلُّ مَـا تُـبْصِرُ مِنْهَـا بَـــدِيعْ

كما نجد صيغة اسم الفاعل مالك، ناظم، ناظر، الاثنان الأولان في شطري بيت واحد وهو ما يساهم في بناء وزن مطلع النص، يقول[4]:

يَا مَالِكَ السِّحْرِ وَالبَيَانْ وَنَاظِمَ الدُّرِّ وَالجُمَـانْ

وَكُلُّ شَيْءٍ يَكُونُ عِنْدِي مُلْكُكَ يَا نَاظِرَ الزَّمَانْ

[1] فوزي عيسى، شعراء أندلسيون منسيون، ص 214.
[2] المصدر نفسه، ص 216.
[3] الدرانيك: البسط، جمع بساط.
[4] المصدر نفسه، ص 227.

الجناس: وهو أن يتشابه لفظان في النطق ويختلفان في المعنى، أو هو اتفاق كلمتين في كل الحروف أو أكثرها مع اختلاف المعنى، وبهذا التشابه في الحروف يقع تكرار للصوت، «فيُحدث الصوت حين يتكرر في نسق متوازن، تنسجم فيه المعطيات الصوتية أثرا جميلا يثري الدلالة، ويثير الذهن، ويحفز المشاعر»[1]، وهذا التشابه بين اللفظتين في بنائهما مع اختلاف معنييهما يعطي لترتيب حروفهما إيقاعا رتيبا إذا كان الجناس تاما، أو غير رتيب إذا كان الجناس ناقصا، و« الإلحاح الصوتي يوقِع النغم، ويزيد الموسيقى تدفقا .. الانسجام سر الجمال والجناس لما فيه من عاملي التشابه في الصوت والوزن، من أقوى العوامل في إحداث هذا الانسجام وسر قوته كامن في كونه يقرب بين مدلول اللفظ وصوته من جهة، وبين الوزن الموضوع فيه اللفظ – بما يسبغه عليه من الدندنة– من جهة أخرى»[2]، وقد أدى الجناس دورا بما يولده من أثر موسيقي يريح السمع ويطرب النفس حيث يبرز حضور الطبيعة في نفسية الشاعر مرتبطا بالطرب، ومن أمثلته قوله[3]:

مِثْلُهُ اسْتَوْجَبَ مِنِّي أَبَدًا شُكْرًا وَسُكْرَا

فتقارب لفظتي شكرا وسكرا وهو جناس ناقص ولّد صوتا مريحا للأذن كما ارتاحت العين لمنظر الخيري وصفرته التي شابهت صفرة الذهب.

ومثله الجناس الناقص بين لفظتي المصباح والإصباح التي تفرّق بين أداة الإضاءة (المصباح) وإطلالة الصباح بفعل الراح مع أن أثرهما على العين واحد وهو تمكينها من أداء الدور العضوي وهو الإبصار، ولا شك أن هذا التلاؤم في الحروف يطرب السمع ويريحه، فيقول[4]:

وَضَلَلْتُ فِي لَيْلِي فَأَبْدَى غُرَّةً أَغْنَتْ عَنِ المِصْبَاحِ وَالإِصْبَاحِ

[1] خضر محمد أبو جحجوح، البنية الفنية في شعر كمال أحمد غنيم، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، الجامعة الإسلامية غزة، إشراف نبيل خالد أبو علي، 2010، ص213.
[2] المرجع نفسه، ص 214.
[3] فوزي عيسى، شعراء أندلسيون منسيون، ص 212.
[4] المصدر نفسه، ص 206.

ولننظر إلى النغم الذي تولّد من الجناس الناقص نتيجة اختلاف حركة الحرف الأول بين كلمتي مِنى والمُنى، حيث يفوز الحجيج بالوقوف بمنى فتتحقق لهم الأمنيات إذ يقول[1]:

حَجَّ الحَجِيجُ مِنًى فَفَازُوا بِالمُنَى وَتَفَرَّقَتْ عَنْ خَيْفِهِ الأَشْهَادُ

ولكنّ لأبي عامر حجة أخرى هي رؤية وجه ممدوحه كل يوم.

ومن الجناس المتكرر في أكثر من مقطوعة الجناس الناقص بين البهار وصفة باهر وكأن البهار اشتق من اسمه صفة البَهر فاستحق أن يكون هو المفضل لدى الشاعر، يقول في موضع[2]:

نَمَّامُ طِيبٍ فِي بَهَارٍ بَاهِرِ وَبَنَفْسَجٍ أَضْحَى حَبِيبَ الأَنْفُسِ

وفي موضع آخر[3]:

يَا بَهَارَ الرِّيَاضِ أَنْتَ بَهَارٌ بَاهِرُ الأَنْوَارِ وَالرَّيْحَانِ

وفي موضع ثالث[4]:

فِيهَا بَهَارٌ بَاهِرٌ وَنَرْجِسٌ يَشْكُو الضَّنَى

[1] فوزي عيسى، شعراء أندلسيون منسيون، ص207.
[2] المصدر نفسه، ص 213.
[3] المصدر نفسه، ص 226.
[4] المصدر نفسه، ص 228.

الطباق: هو الجمع بين المتضادين في الكلام مثلا الليل طباق النهار والطويل طباق القصير.

وقد قيل قديما « وما زال يتردد إلى الآن بضدها تتميز الأشياء، والضد يُظهر حسنه الضد، فاجتماع الأشياء المتقاطعة المختلفة يقوي النغم ويركز الإيقاع ويثري الدلالة، ويشوق المتلقي والسامع، ويثير ذهنه ويلفت انتباهه إلى الصور المعنوية المتضمنة في النسق الشعري، بحيث يتفاعل تفاعلا تاما مع القصيدة، ويمنحه الإيقاع فرصة للتأمل في المعاني، فالطباق يمنح القصيدة إيقاعا ثريا لذلك يعول عليه الشعراء في تقوية الجرس وإيجاد انسجام بين اللفظ والمعنى»[1]، ومن الطباق الحاضر في شعر أبي عامر قوله[2]:

عَهِدْتُكَ سَمْحَ الكَفِّ بِالجُودِ، كَيْفَ قَدْ بَخِلْتَ بِتَرْكِ المَجْدِ أَجْمَعَ النَّاسِ؟

فكلمتا الجود وبخلت متضادتان والمعنى الذي يظهر في البيت أن الشاعر يخاطب ممدوحه بأنه عرفه صاحب جود مما جعله يستغرب كيف استحوذ على المجد ومع ذلك فقد بخل به عن الناس جميعا وهذا ما يؤكد اختصاصه بالمجد دون غيره من الناس.

وفي موضع آخر يقول[3]:

هُوَ آَخِرٌ وَلَهُ التَّقَدُّمُ أَوَّلَا كَمْ آَخِرٍ قَدْ حَازَ مَفْخَرَ مَنْ حَظِي

فالطباق بين آخر وأول، وقد أفاد السبق في الفضل رغم أنه كان آخر ما وصله إلا أنه استحق السبق لجودته ومكانته.

ويا لجمال الصورة وبلاغتها وقوة تأثيرها حين تكون الطبيعة بين صفتين هما الضحك والبكاء، فالبكاء للغمام وهو يروي الخميلة والضحك للبرق الذي يصاحب المشهد ويزيد نزول المطر غزارة مما يضمن لها النضارة والحسن، في قوله[4]:

فَالغَيْثُ يَبْكِي فَقْدَهَا وَالبَرْقُ يَضْحَكُ ضِحْكَ شَامِتِ

[1] خضر محمد أبو جحجوح، البنية الفنية في شعر كمال أحمد غنيم، ص211.
[2] فوزي عيسى، شعراء أندلسيون منسيون، ص 213.
[3] المصدر نفسه، ص 215.
[4] المصدر نفسه، ص 202.

الإيقاع الخارجي:

الوزن: يعد الوزن الركن الأساس الذي تبنى عليه القصيدة، فلا يكون الشعر شعرا إلا به، يذكر ابن رشيق في عمدته أنه ركن الشعر المهم بحيث يقول: « الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة »[1]، وقد التزم الشعراء منذ القديم في كتابة قصائدهم بأوزان الشعر العربي وهي ستة عشر بحرا، وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي خمسة عشر بحرا، وتدارك الأخفش بعده وزنا سماه بحر المتدارك.

فكل شاعر من الشعراء يستخدم عددا من البحور، ويفضل بحرا على غيره، « الوزن هو صورة الكلام الذي نسميه شعرا، الصورة التي بغيرها لا يكون الكلام شعرا، ويدرس هذه الظاهرة ليعي القارئ الناقد على التمييز بين الخطأ والصواب وليعين الشاعر المبتدئ على إجادة فنه واختصار الطريق إليه، وبتعبير آخر: هو تجزئة البيت بمقدار من التفعيلات لمعرفة البحر الذي وزن عليه البيت ويسمى أيضا التقطيع»[2]

وإذا تتبعنا البحور التي استعملها أبو عامر بن مسلمة نجد ما يلي:

الكامل، المجتث، الرجز، البسيط، الخفيف، السريع، الطويل، المنسرح، المتقارب، الرمل، إضافة إلى مجزوءات الرجز والكامل والرمل ومخلع البسيط.

من هذه البحور أربعة صافية (تتألف من تفعيلة واحدة) هي: الكامل (متفاعلن) والرجز (مستفعلن) والرمل (فاعلاتن) وكلها تتألف من تفعيلة سباعية، وبحر المتقارب ويتألف من تفعيلة خماسية (فعولن) هذا التكرار لتفعيلة واحدة ثلاث مرات في كل شطر له دلالة الثبات والاستقرار لنفسية الشاعر في علاقاته بغيره من الأدباء، يقول[3]:

يَا وَاحِدَ الأُدَبَاءِ وَالشُّعَرَاءِ وَابْنَ الكِرَامِ السَّادَةِ النُّجَبَاءِ

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص 134.
[2] عبد الرحمان تبرمسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر، القاهرة، ط1، 2003، ص 5.
[3] فوزي عيسى، شعراء أندلسيون منسيون، ص199.

وفي علاقته مع الطبيعة، فيقول[1]:

وَخَمِيلَةٍ رَقَمَ الزَّمَانُ أَدِيمَهَا بِمُفَضَّضٍ وَمُقَسَّمٍ وَمَشُوبِ

أما البحور التي تتشكل من تفعيلات مختلفة، فهي تضم تفعيلة مختلفة بين تفعيلتيها الأولى والأخيرة من كل شطر ويمثلها بحران هما: الخفيف والمنسرح، وهذا من شأنه أن يعطي اهتزازا وطربا ناتجا عن تفاعل الشاعر مع ما تقع عليه حواسه المختلفة نظرا وسمعا وشما ولمسا وذوقا.

كما نجد بحرا تتوالى فيه تفعيلتان وتختمان بتفعيلة مختلفة ويمثلها بحر السريع حيث يختم بتفعيلة سباعية تعطيه خفة بعد تفعيلتين سباعيتين رتيبتين [مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ] والتفعيلة الأخيرة متحركة مما يعبر عن الانتشاء والطرب.

وضمن هذه البحور بحران تتداول فيهما تفعيلتان في كل شطر مرتين بصفة متعاقبة في نظام موسيقي تراتبي وهما: البسيط والطويل، فأما أحدهما فيبدأ بتفعيلة خماسية ثم سباعية وهو الطويل [فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن] وكلا تفعيلتيه تبدآن بوتد مجموع[2] (وهو مكون من حركتين تنتهيان بساكن).

أما الآخر فالعكس حيث يبدأ بتفعيلة سباعية ثم خماسية وكلا تفعيلتيه تبدآن بسبب خفيف [مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن]

والسبب الخفيف (مكون من حركة ثم سكون) وهذا ما يساعد على إحداث نغم موسيقي منتظم.

أما البحر الأخير فهو المجتث وهو مختلف في أمور كثيرة أولها أن تفعيلته تحتوي وتدا مفروقا (وهو ما تكون من متحركين يتوسطهما ساكن)، وتتفق تفعيلتاه الأخيرتان في كل شطر كما يلي: [مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن]

[1] فوزي عيسى، شعراء أندلسيون منسيون، ص 201.

[2] ينظر: محمود علي عبد المعطي، النص الشعري القديم وجماليات القراءة، ص ص 116-143.

وهذا الاختلاف والتنوع يبرز تفاعل الشاعر مع الطبيعة بمظاهرها المختلفة وألوانها وأصوات كائناتها. ويزداد هذا التفاعل من خلال البحور المجزوءة إذ يساهم حذف تفعيلة في تسريع وتيرة الإيقاع تعبيرا عن نفسية الشاعر المتناغمة مع الطبيعة.

وهذا التنوع في البحور وتفعيلاتها « يدفع الرتابة الإيقاعية التي تنشأ من الانتظام المطلق في أي شكل نغمي»[1] وكيف لا تدفع الرتابة والشاعر بين أنواع كثيرة من الورود والأزهار وبقية مكونات الطبيعة صامتة كانت أم حية؟

القافية: بالإضافة إلى الوزن تعد القافية من خصائص الشعر التي لا يصح إلا بها، فهي شريكة الوزن وملازمة له، « واختلف الناس في القافية ما هي؟ فقال الخليل: القافية من آخر حرف في البيت، إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن. والقافية على هذا المذهب وهو الصحيح تكون مرة بعض كلمة، ومرة كلمة ومرة كلمتين»[2]، هذا تعريف الخليل أورده ابن رشيق وهو يؤيده، ويعطي التعريف الخاص به، وكلاهما من المتقدمين، أما من منظور المتأخرين فنورد تعريف إبراهيم أنيس حيث يقول: « هي عدة أصوات تكررت في أواخر الأشطر، أو الأبيات من القصيدة »[3] وهي من حيث حركة الروي نوعان، مطلقة وهي ما كانت حركة رويها فتحة أو ضمة أو كسرة مما يتولد عنه إشباع بالألف أو الواو أو الياء على الترتيب[4]، والنوع الآخر هو القافية المقيدة وهي ما كان رويها ساكنا.

وبالنظر إلى أشعار أبي عامر بن مسلمة نجد: عدد القوافي المقيدة 8 من 36 قصيدة ومقطوعة، وبقية القوافي مطلقة أي 18، وهذا يمكن تفسيره بانطلاق الشاعر في أحضان

[1] محمود علي عبد المعطي، النص الشعري القديم وجماليات القراءة، ص 123.
[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 151.
[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط5، 1981، ص 246.
[4] ينظر: إميل يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، مادة (القافية)، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ، ط1411،1هـ- 1991م، ص 347 وما بعدها.

الطبيعة، بينما تشير القوافي المقيدة إلى استقرار نفسي يحتفظ به الشاعر بين الفينة والأخرى[1] فلا بد من وقفات عند محطات شعورية متميزة.

وقد جاءت حركات القوافي المطلقة متفاوتة، فالفتحة هي حركة خمس قواف منها بينما للضمة تسع والبقية الغالبة للكسرة وعددها خمسة عشر، وهذا ما يشير إلى ضعف الشاعر أمام سطوة جمال الطبيعة وانقياده لها وإفراد شعره لها.

ويمكن ملاحظة حرف الروي – وهو الحرف الأساس في القافية وتسمى به القصيدة– الأكثر استعمالا من غيره[2]، فنجد: استعمال 17 حرفا من حروف الهجاء، وفق الحضور التالي:

الحرف	ء	ب	ت	ج	ح	د	ر	س	ض	ظ	ع	ف	ق	ك	م	ن	هـ
العدد	2	1	1	1	5	1	7	3	1	1	4	1	1	1	1	5	1

وقد كانت الغلبة لحرف الراء بسبع مقطوعات/ قصائد ثم الحاء والنون بخمس لكل منهما ثم العين بأربع ثم للسين بثلاث ثم للهمزة باثنين وبقية الحروف بواحد لكل منها وهي الباء والتاء والجيم والدال والضاد والظاء والفاء والقاف والكاف والميم والهاء، والغريب هو غياب حروف تعودنا حضورها في الشعر العربي كاللام على سبيل المثال لا الحصر في مقابل حضور لحروف مستثقلة في الروي كالضاد والظاء، ومن هنا يأتي تفرد الشاعر وتميزه.

ولو تأملنا في دلالات الحروف الحاضرة بقوة فيمكن أن نجد ما يلي:

حرف الراء حرف تكراري وحركته موزعة كما يلي: الضمة (3 مرات)، الكسرة (مرتان)، الفتحة والسكون (مرة) لكل منهما، ولا شك أن تنوع حركات الروي تدل على طرب الشاعر وتفاعله مع هذه المناظر التي تحيط به في جنة الأندلس.

ولحرف الحاء خصوصية دلالية إذ نجده حاضرا في الأبيات التي تحضر فيها الخمر وهو ما يؤكد حدوث النشوة من خلال ما يصدره الشارب من صوت.

[1] ينظر: محمود علي عبد المعطي، النص الشعري القديم وجماليات القراءة، ص 146.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 222.

وإذا تتبعنا بقية الحروف فسنجد أن لكل حرف ميزاته التي تجعله مختلفا عن غيره وهو ما يدل على التنوع الكبير الذي تحفل به البيئة الأندلسية.

التدوير: وهو انتقال جزء من الكلمة الأخيرة في صدر البيت، ليبتدئ بها عجز البيت للحفاظ على الوزن، « والتدوير ظاهرة خليلية لازمت العروض سواء في التفعيلة الواحدة أو في إطار الدوائر التي بنيت عليها الأوزان، أو ضمن التغييرات التي تتعرض لها البحور الستة عشر المعروفة»[1]، والبيت المدور عند ابن رشيق هو ما كان قسيمه متصلا بالآخر غير منفصل عنه، قد جمعتهما كلمة واحدة.

ومن أمثلة التدوير في شعر أبي عامر قوله[2]:

وَمَنْ هُمَا فِي ذَوِي الفَهْـ ـمِ جَوْهَرِ الأُدَبَاءِ

ونلاحظ أن آخر حرف في الصدر هو هاء ساكنة وهو ما يمثل وقفة موسيقية قبل الانطلاق من جديد لاستكمال النفَس الشعري الذي يسير في خط متواز مع المعنى.

وفي مثال آخر يقول[3]:

كَأَنَّهُ لُجَّةُ البَحْـ ـرِ غَاضَ فِيهَا مُلَجَّجْ

فانشطار كلمة البحر يذكرنا بحادثة عجيبة هي قصة انشقاق البحر لسيدنا موسى عليه السلام وقومه وهلاك فرعون وجنده وهو ما لم يكن أحد ينتظره، فكذلك عجائب سحر الطبيعة الأندلسية فهي تزخر بمختلف أنواع الأزهار فقد شبهها الشاعر بالزمرد الذي يشبه لجة البحر وقد غاص فيها السابح.

ومن الدلالات البديعة للتدوير ما جاء في قوله[4]:

مِثْلَ النُّجُومِ تَسَاقَطْـ ـنَ فِي رِدَاءٍ مُفَوَّفْ

[1] عبد الرحمان تبرمسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص ص 94-95.
[2] فوزي عيسى، شعراء أندلسيون منسيون، ص200.
[3] المصدر نفسه، ص203.
[4] المصدر نفسه، ص 220.

فالقارئ كأنه أمام مشهد تساقط النجوم في إثر بعضها مما يحدث إيقاعا متقاربا زمنيا تنتظره الأذن وتطرب به النفس.

التصريع: وهو أن يجعل الشاعر العروض (آخر تفعيلة في الصدر) والضرب (آخر تفعيلة في العجز) متشابهين في الوزن والروي في البيت المصرّع على أن تكون عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته[1]، ومعنى أنها تتبعها إذا كانت مزاحفة أو معتلة لأن الغاية منها هي تأسيس وزن القصيدة ولذلك فهي تكون في البيت الأول فقط .

وقال ابن رشيق: « واشتقاق التصريع من مصراعي الباب، ولذلك قيل لنصف البيت "مصراع"، كأنه باب القصيدة ومدخلها»[2]

وهي قليلة في أشعار أبي عامر إذ تحضر بنسبة أقل من النصف (13 من 36) وقد يكون تفسيرها باقتدار الشاعر على بناء أوزانه بانتهاء كل بيت مما يدل على طول نفسه الشعري.

ومن أمثلة التصريع في شعره قوله[3]:

يَا وَاحِدَ الأُدَبَاءِ وَالشُّعَرَاءِ وَابْنَ الكِرَامِ السَّادَةِ النُّجَبَاءِ

وهذا التشابه قد يعود إلى الصفات التي يتميز بها المخاطب من العام إلى الخاص فهو أديب ومن عموم الأدباء فهو شاعر ومن جملة الشعراء هو نجيب لأنه ابن سادة نجباء والنجابة هي الذكاء والفطنة وغير ذلك مما يجمع كريم الخصال.

ومثال أخير للتصريع حيث يقول[4]:

وَجُلَّنَارٍ بِنُورِهِ يُزْهِرْ أَوْرُقُهُ فِتْنَةٌ لِمَنْ أَبْصَرْ

[1] إميل يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، مادة (التصريع)، ص194.
[2] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 174.
[3] فوزي عيسى، شعراء أندلسيون منسيون، ص 199.
[4] المصدر نفسه، ص 208.

ونرى بأن انتهاء الشطرين بحرف الراء الساكن فيه التكرار للأثر الناتج عن الإزهار مما فتن النظر الذي لم يغادر هذا المنظر لشدة إعجابه به.

وهكذا تتضافر هذه العناصر لتشكل الإيقاع الخارجي الذي يدفع عن المتلقي الرتابة ويحفّز فيه حب التنوع والانتقال من حالة شعورية إلى أخرى أقوى منها أو أقل.

الفصل الثاني:
أنماط الصورة الفنية

أنماط الصورة الفنية:

1-الصورة البصرية:

هي تلك الصورة التي يشكلها الشاعر مستعينا بما تنقله « حاسة البصر إلى ذهنه، فالعين هي الأداة الأولى والكبرى للإحساس بالجمال والإحاطة بمعانيه. وعن طريق العين تختزن الذاكرة آلاف الصور التي تردها نتيجة الرؤية، وكثير من الأشياء التي تميز بالعين ولا تميز بالحواس الأخرى كالألوان والأشكال والأحجام وغيرها»[1]، ويعد « البصر أدق الحواس حساسية وتأثرا بالواقع المحيط، فعن طريق العين يكون الاحتكاك مباشرا بموضوع التجربة، بل إن هذه أسبق الحواس إلى إدراك هذا الواقع»[2] ولذلك فهي التي تنقل الواقع إلى المبدع فتبدأ بذلك عملية التفاعل التي هي مقدمة الإبداع.

والصور البصرية قد تكون صورا بصرية لونية أو بصرية ضوئية، أو بصرية مساحية، وتفصيلها كما يلي:

أ- **الصورة اللونية:** هي الصور التي تحاكي الألوان بأشكالها المختلفة، فتستمد الصورة روعتها من هذه الألوان، ويعتبر « اللون أهم ما يثير البصر ويجذبه»[3] وللأهمية الكبيرة للون في تشكيل الصور الرائعة القوية المعنى « فالشعر إذن ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان، سواء أكانت منظورة أو مستحضرة في الذهن»[4] وبحسب ما يرتسم في الذهن يكون التفاعل إعجابا أو نفورا، مدحا أو ذما.

[1] أسماء محمود الملاح، الصورة الشعرية في شعر شرف الدين الأنصاري، رسالة ماجستير، عمادة الدراسات العليا، جامعة الخليل، إشراف حسام عمر جلال التميمي، السعودية، 1436هـ/ 2015م، ص68.
[2] وحيد صبحي كبابة، الصورة الشعرية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، 1999، ص92.
[3] المرجع نفسه، ص92.
[4] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط4، ص59.

ب- **الصورة الضوئية:** وهي الصورة التي « يشكلها الشاعر بمؤازرة حواسه وملكاته من عناصر الضوء في الطبيعة مثل: الشمس والنجوم والنهار وغيرها، فالصور الضوئية تتصل باللون، وتظهر غالبا هذه الإشارات في صور الكواكب والنجوم والشمس والأفلاك»[1] وكل ما من شأنه أن يصدر منه نور أو شعاع أو وهج.

ت- **الصورة المساحية:** وهي تلك التي « توحي بالامتداد المساحي المكاني، فلا تقتصر على الإشارة إلى المحسوس في إطاره المكاني الضيق المحدود، وإنما تتجاوزه ليصبح الموضوع الموصوف منسجما مكانيا على مساحة كبيرة أو صغيرة»[2] وقد يكون المكان مغلقا أو مفتوحا مما يترك أثره في النفس.

وإذا تأملنا الصورة البصرية في شعر أبي عامر بن مسلمة فإننا نقف على حضورها بكل الأنماط التي ذكرت آنفا، فالصورة اللونية متداخلة الألوان فمنها اللون الأخضر الذي هو عنوان الطبيعة ورداؤها، فهو يقول[3]:

هُوَ كَالسَّمَاءِ بَدَتْ مُخْضَرَّةً لَاحَتْ عَلَيْهَا أَنْجُمُ الجَوْزَاءِ

ولكن من أين اكتسبت السماء هذا اللون؟ وكيف تخلت عن زرقتها؟

لاشك أن خضرة الطبيعة انعكست على صفحة السماء فأفقدتها زرقتها ورغبت عن لونها الذي تسبي به العقول في ساعة صحوها.

وها هي الرياض بخضرتها تلوّن البَهار النرجسي بما ينعكس عليه من ماء الغمام، فيتأثر به الشاعر ويقول[4]:

كَأَنَّ الرِّيَاضَ الخُضْرَ صُغْنَ لِبَاسَهُ بِشَكْلَيْنِ مِنْ مَاءِ الغَمَامِ وَرَاحِهِ

---

[1] أحمد وناسي وإلياس مستاري، جمالية الصورة الحسية في شعر مرج الكحل الأندلسي الصورة البصرية أنموذجا، إشكالات في اللغة والأدب، مجلد 10، العدد3، 2021، ص683.
[2] وحيد صبحي كبابة، الصورة الشعرية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، ص121.
[3] فوزي عيسى، شعراء أندلسيون منسيون، ص 199.
[4] المصدر نفسه، ص 206.

ومن الألوان، اللون الفضي الذي كتبت به يد الزمان على تلك الخميلة كتابة مقسّمة لكنّ حروفها غير واضحة، فيقول أبو عامر[1]:

وَخَمِيلَةٍ رَقَمَ الزَّمَانُ أَدِيمَهَا بِمُفَضَّضٍ وَمُقَسَّمٍ وَمَشُوبِ

كما يحضر اللون الأحمر في التشبيهات فهو لون الدم الذي يسفكه السيف، ولكن ما علاقة هذا بوصف الطبيعة؟ إنه اختلاط الألوان مما يعطي للطبيعة فتنتها بين خضرة الأديم وزرقة الماء ويدخل اللون الأحمر لبيان شجاعة الممدوح وشدة فتكه، فيقول[2]:

فَأَخْرَجَ الزُّرْقَ لَكِنْ بِغَيْرِهَا لَـمْ يُـعَـرِّجْ

حَكَى حُسَـــــامَ أَبِي أَيُّوبَ المُتَضَرِّجْ

ويصرّح بلفظة الدم مشبّها به – وهو جارٍ على صفحة سيف– حمرة الورد وهو يرنو ويلمح ما حوله فيقول مخاطبا عباد فيقول[3]:

أَمَا تَرَى الوَرْدَ وَقَدْ رَنَـا بِـطَـرْفٍ وَلَـمَـحْ

كَأَنَّـــهُ دَمٌ جَـــرَى عَلَى طُلَى بِيضٍ وَضَحْ

وليس غريبا أن يحضر اللونان المتضادان الأسود والأبيض، فالأسود الذي هو ستار الليل الذي يجمع المحبين ليأنسوا ببعضهم فينتظرونه بلهفة وشغف مثل هذا الخيري الذي يخفي أسرار الهوى ليبوح بها في الليل لمحبوبه.

أما البياض فهو صفة السيوف التي تظهر عليها الألوان الأخرى بوضوح خاصة الأحمر الذي هو لون الدم الذي تسفكه، فهو[4]:

كَأَنَّـــهُ دَمٌ جَـــــرَى عَلَى طُلَى بِيضٍ وَضَحْ

[1] فوزي عيسى، شعراء أندلسيون منسيون، ص 201.
[2] المصدر نفسه، ص 203.
[3] المصدر نفسه، ص 205.
[4] المصدر نفسه، ص 205.

كما أن البياض هو لون النهار الذي تعود فيه حاسة البصر إلى وظيفتها وتستغني عن كل أداة إضاءة كما يغني جود الممدوح عن كل سؤال، فها هو يمدح عامر الحميري والد أبي الوليد الحميري صاحب "البديع في وصف الربيع" قائلا[1]:

أَيَا مَاجِدًا لَمْ يَزَلْ جُودُهُ يَلُوحُ كَمَا لَاحَ ضَوْءُ النَّهَارِ

ولا شك أن الأبيض هو لون بعض الورود كالياسمين والنرجس مما ترتاح لرؤيته العين وتسر النفس، فها هو يطرب لمنظر النرجس الذي أخذ بياضه من ضوء القمر وأخذ صفرته من الشمس فجمع بين النيرين (الشمس والقمر) يقول أبو عامر واصفا[2]:

فِي النَّرْجِسِ الغَضِّ شَبَهٌ لَا خَفَاءَ بِهِ لِلنَّيِّرَيْنِ يُرَى فِي ضُلَّعِ الزَّهْـرِ

فَصُفْـرَةُ الشَّمْسِ قَـدْ رَدَّتْــهُ صُفْرَتَهَا وقُدَّ مُبْيَضُّهُ مِنْ صَفْحَةِ القَمَرِ

وختام رحلتنا مع ألوان المعادن ممثلة في أغلاها وهما الذهب والفضة فيقول واصفا البهار[3]:

فَحُلَّتُهُ فِي لَوْنِهَا ذَهَبِيَّةٌ وَفِضِّيَّةٌ أَثْنَاءَ عَقْدِ وِشَاحِهِ

أما الصورة الضوئية فهي مرافقة في بعض جوانبها للألوان، كالشمس والقمر والنهار والأنجم والبرق والنور والنار، فضوء البرق في يوم مطير يرتسم على ثغر الغيم كابتسامة الشامت، يقول أبو عامر[4]:

فَالغَيْثُ يَبْكِي فَقْدَهَا وَالبَرْقُ يَضْحَكُ ضِحْكَ شَامِتِ

---

[1] فوزي عيسى، شعراء أندلسيون منسيون 209.
[3] المصدر نفسه، ص 210.
[3] المصدر نفسه، ص 206.
[4] المصدر نفسه، ص 202.

ويشبه تلألؤ البهار النرجسي بتلألئ عيون الناس وهي متلهفة لرؤيته وهذا التلألؤ يفرض نفسه على الناظر ولو اختلاسا.

ومن الضوء ما ينتج عن متضادين هما النار والنور، فها هو يصف جمال البهار النرجسي وقد كساه الربيع بنور أقاحه قائلا[1]:

جَمَالٌ حَلَّ بِهِ الرَّبِيعُ عَرَارَهُ وَمِنْهُ كَسَا لَا شَكَّ نُورَ أَقَاحِهِ

ويشبّه أبو عامر بن مسلمة استقرار الماء فوق البهار بضوء النار، وهي صورة تبدو غريبة لمن لم يشاهدها وقد يصعب عليه تخيلها لما فيها من اتساع بين الطرفين، ولكن خيال الشاعر يمكنه التأليف بين الموجودات مهما تباعدت صفاتها، يقول أبو عامر[2]:

أَوِ المَاءُ صُبِّرَ مِنْ فَوْقِهِ إِذَا مَا تَأَمَّلْتَهُ ضَوْءُ نَارِ

وفيما يتعلق بالصورة المساحية فبما أن الشاعر يعيش بكل جوارحه بين أحضان الطبيعة فإن المكان متسع منفتح الآفاق يجعله ينطلق بغير حدود بين الخمائل والبساتين والرياض، فها هو يصف روضة حفت بالخيري فيزيدها جمالا، فيقول[3]:

وَرَوْضَةٍ مَحْفُوفَةٍ بِكُلِّ حُسْنٍ مُقْتَرَحْ

وها هو بين أحضان خميلة عملت يد الزمان فيها عملا جماليا تدخلت فيه كل العوامل الطبيعية من مطر ورعد وبرق و ..، فيقول[4]:

وَخَمِيلَةٍ رَقَمَ الزَّمَانُ أَدِيمَهَا بِمُفَضَّضٍ وَمُقَسَّمٍ وَمَشُوبِ

بل هي مملكة يتنافس على حكمها ليستمتع فيها باللهو مع ندمانه، يقول[5]:

وَطَرَدْتُ فِي أَكْنَافِهَا مَلِكَ الصِّبَا وَقَعَدْتُ وَاسْتَوْزَرْتُ كـلَّ أَدِيبِ

وَأَدَرْتُ فِيهَا اللَّهْوَ حَـقَّ مَـدَارِهِ مَعَ كُلِّ وَضَّاحِ الجَبِينِ مَهُوبِ

[1] فوزي عيسى، شعراء أندلسيون منسيون، ص 206.
[2] المصدر نفسه، ص 209.
[3] المصدر نفسه، ص 204.
[4] المصدر نفسه، ص 201.
[5] المصدر نفسه، ص 201.

ومثل ذلك في الروض الذي يستقبل الحيا (المطر) ليزيد في جماله وينعش سكانه من مختلف الأزهار فينعم زائره بما يفتن نظره ويسبي عقله، فيقول[1]:

وَالرَّوْضُ يَسْقِيهِ الحَيَا وَالنَّوْرُ يَنْظُرُ مِثْلَ بَاهِتِ

فكل المساحات والأماكن تفرض وجودها على الشاعر فلا يملك إلا أن يتغنى بجمالها ويرضيها بأبيات تصف ما تتميز به عن غيرها.

ثم يتسع الفضاء ليبلغ مدى لا يحده البصر سواء أكان علويا كالسماء أو أرضيا كالبحر، فهو يشبه الكتاب المطيّب الذي أرسله لأبي الوليد الحميري بالسماء وهذا تشبيه غريب ولا نجد له تفسيرا إلا من جهة اتساع المعاني التي تضمنها هذا الكتاب، يقول في ذلك[2]:

هُوَ كَالسَّمَاءِ إِذَا بَدَتْ مُخْضَرَّةٌ لاَحَتْ عَلَيْهَا أَنْجُمُ الجَوْزَاءِ

ويشبّه البنفسج المنتشر في الرياض بالزمرّد الذي تعج به الأرض والذي شبّهه بدوره بلجة البحر التي غاب فيها السابح لعمقها واتساعها فيقول[3]:

كَأَنَّهُ لُجَّةُ البَحْـــ ـــرِ غَاصَ فِيهَا مُلَجِّجُ

[1] فوزي عيسى، شعراء أندلسيون منسيون ، ص 202.
[2] المصدر نفسه، ص 199.
[3] المصدر نفسه، ص 203.

2-الصورة السمعية:

وتأتي ثانيا بعد الصورة البصرية من حيث قيمتها الجمالية وقد أورد وحيد صبحي في كتابه قول يوسف مراد عن قيمة حاسة السمع بالنسبة للحواس الأخرى فيقول: « فللحواس التي تدرك عن بُعد ميزة السبق والتوقع والتبصر، غير أن حاسة السمع أقلها مادية وأقواها استخداما للرموز والإشارات العقلية، وهل من رموز أكثر تحررا من المادة وأشمل دلالة من الرموز اللغوية التي يصطنعها التعبير اللفظي»[1]، فعن طريق أصوات هذا التعبير اللفظي وباستيعابها بحاسة السمع تُرسم هذه الصورة السمعية بقيمة جمالية تجعل المتلقي يحس بها ويتذوقها « فهي تقوم على ما يتعلق بحاسة السمع، ورسم الصورة عن طريق أصوات الألفاظ ووقعها في الأداء الشعري، واستيعابها من خلال هذه الحاسة المفردة، أو بمشاركة الحواس الأخرى، مع توظيف الإيقاع الخارجي والداخلي، لإبلاغ المتلقي، ونقل الإحساس بالصورة لدى الشاعر إليه»[2] مما يمنحها طاقة تأثيرية كبيرة تنتقل إلى المتلقي فيتفاعل معها.

وللصورة السمعية حضورها في شعر أبي عامر بن مسلمة، فهي في المرتبة الثانية بعد الصورة البصرية ولعلها تكمل بعض جزئياتها، ومن أمثلتها قوله[3]:

لِتَأْنَسَا بِحَدِيثٍ وَقَهْوَةٍ وَغِنَاءِ

فالسمع هنا حاضر ليستمتع ضيفاه بالحديث والغناء وبين السماعَين قهوة لا يحلو المجلس بدونها، ويبدو أن القهوة هي الخمر كما يشيع تسميتها بهذا الاسم. وحتى الأصوات الشديدة على السمع والتي يفزع الإنسان لسماعها، يكون لها حضور

[1] وحيد صبحي كبابة، الصورة الشعرية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، ص92.
[2] صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 2000، ص124.
[3] فوزي عيسى، شعراء أندلسيون منسيون، ص 200.

جميل عند شاعرنا فها هو يتصور الرعد خطيبا فصيحا يُسكت كل من حوله في خميلة تستقبل الغيث فيقول[1]:

وَالرَّعْدُ يَخْطُبُ مُفْصِحًا وَالجَوُّ كَالمَحْزُونِ سَاكِتُ

ويتمثل الشاعر الخيري مُحبا يكتم حبه نهارا وينتظر الليل بشغف ليبوح به للمحبوب بعد أن يظفر به تحت جنح الظلام حيث لا رقيب ولا عذول، فيقول[2]:

يَكْتُمُ أَسْرَارَ الهَوَى فَإِنْ أَتَى اللَّيْلُ يَبُحْ

وفي هذه الأجواء الساحرة التي تستمتع بها العيون يرى الشاعر اقتصار العيش على السماع حيث العود والناي يطربان الندمان بمرافقة القدح بسماع أعذب الألحان وأجمل الأصوات، فيقول[3]:

يَا نَدِيمِي قُمِ اصْطَبِحْ وَعَلَى العُودِ اقْتَرِحْ
إِنَّمَا العَيْشُ بِالسَّمَـا عِ وَبِالنَّايِ وَالقَدَحْ

وليست اللذة في البوح دائما فقد يكون للصمت مواضع يحسن فيها ويكون فيها أبلغ وهي لحظات الغزل التي تفرض على المحب أن يكتم ما يلقاه لتنوب عنه حالته في الإفصاح حيث يظهر في مقلته وفي تغير لونه من شدة ما يعالج من تباريح الهوى، فيقول متغزلا بغلام يهواه[4]:

وَإِنِّـي لَأَهْوَاهُ وَأَبْغِي اكْتِتَـامَـــهُ وَتَـــأْبَى إِمَارَاتُ اللِّقَاءِ تَكَتُّمَا
لِسَانِي فِـــي حُكْمِي وَلَكِنَّ مُقْلَتِي وَلَوْنِي مـَا إِنْ يَقْبَلَانِ تَحَكُّمَا

فهو يستطيع التحكم في لسانه ولكن مقلته ولونه يعصيانه ويفضحان ما يجتهد في كتمه وإخفائه.

ففي أشعار أبي عامر لا ينفرد البصر بالاستمتاع بجمال الطبيعة بل يشاركه السمع بل ويزاحمه حتى ليكاد يتفوق عليه، فوظيفة البصر لا تكتمل بدون وظيفة السمع حيث يصبح أحدهما مرافقا للآخر.

---

[1] فوزي عيسى، شعراء أندلسيون منسيون، ص 202.
[2] المصدر نفسه، ص204.
[3] المصدر نفسه، ص204.
[4] المصدر نفسه، ص 223.

3- الصورة الشمية:

وتأتي في الدرجة الثالثة في سلم الحواس بعد البصرية والسمعية، وذلك من حيث مقدرة انفعالها بالموضوع وعن بعد، ولو في غيبة الجسم الفاعل ومن الصعب حجبها فهي تؤثر بفعلها ولذلك « فالصورة الشمية مستعصية على الحجب، إنها صورة منتشرة، بإمكانها التأثير بفعلها وإن كان الجسم غائبا أو محجوبا، لهذا السبب أمكننا اعتبار الشم من الحواس التي تمكن الإنسان من أن يستبدل بالأشياء ما يشير إليها من أمارات وعلامات. وفي ذلك الانتقال من استخدام الأشياء إلى استخدام رموزها رقي نفسي، يقوى ويزداد تحديدا ويتسع مدى بفضل البصر والسمع»[1]، ولأهمية الصورة الشمية ودورها البارز في تشكيل الصورة الكلية نجد « من الشعراء من تكون الصورة الشمية أظهر في أشعارهم، وذلك أنها قريبة المتناول من قرائحهم يأتون بها في سائر موضوعاتهم ويلجأون إليها في تصوراتهم البيانية وأساليب مدحهم وهجائهم وفخرهم وغزلهم بكثرة»[2] وكيف لا يكون الشم الحاضر الأول في بيئة ساحرة تزخر بكل أنواع الورود والأزهار؟!

وفي شعر أبي عامر تختفي هذه الحاسة ولكنها تظهر عبر كلمات تفضحها مثل لفظة ذكي التي تطلق على الرائحة الطيبة، فهي تنطلق من الأزهار المختلفة لتغازل الأنوف وتهز النفوس هزا، بل لعلها هي التي لها السبق إذ تسبق حاسة البصر والسمع لأنها تُحمل مع النسمات الرقيقة قبل أن تقع العين على المكان الذي تنبعث منه، يقول شاعرنا عن طيب رائحة الياسمين التي سبقت منظره[3]:

وَذَكِيُّ العَرْفِ لَاقَا نَا عَلَى كُرْسِيِّ مُلْكِهِ

يَاسَمِينٌ قَدْ غَدَتْ أَنْوَارُنَا طَيُوعًا لِمُلْكِهِ

[1] وحيد صبحي كبابة، الصورة الشعرية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، ص 126.
[2] نور الدين مزروع، ديوان إبراهيم بن الحاج النميري الغرناطي، درائة أسلوبية فنية، رسالة دكتوراه، ص 244.
[3] فوزي عيسى، شعراء أندلسيون منسيون، ص 222.

وليس غريبا في هذه الطبيعة الفاتنة وجود رائحة العطر المنبعثة من الخيري ولا يمكن منع عطره من الوصول إلى الناظر إليه فهو يملأ المكان ويغازل الأنوف، يقول أبو عامر[1]:

أَصْفَرُ الخَيْرِيّ عِنْدِي أَزْفَــعُ الخَيْـرِيّ قَـدْرَا

فَـهُــوَ لَا يَمْنَعُ عَـرْفًا وَهْوَ لَا يَحْمِيكَ عِطْرَا

فكأن عطره يهاجم الناظر فلا يملك الاحتماء منه ولا دفعه، فهو كالخطر الذي لا مفر منه ولكنه خطر عذب ينعش الروح ويهزها ويحرك فيها كوامنها.

ويبرز الطيب برائحته الآسرة وتبدو عادة الأصدقاء في تطييب الرسائل التي يتبادلونها وليس في مقدورنا تبين هل هذا التطييب حقيقي بأن يطيب الكتاب بالطيب أم تطييب معنوي من أزهار جميل الكلام وعذب العبارات، يقول الشاعر[2]:

إِنِّي بَعَثْتُ مُطَيَّبًا نَمَّقْتُهُ مِنْ رَوْضِ دَارِي دَارِكَ الغَنَّاءِ

وفي موضع آخر من نفس المقطوعة ينبعث الطيب ليحاكي خلقا جديرا بالإطراء هو خلق الصديق أبي الوليد الحميري، فيقول[3]:

يَحْكِي بِطِيبِ عَرْفِهِ وَبِحُسْنِهِ خُلُقًا خَلِيقًا مِنْكَ بِالإِطْرَاءِ

[1] فوزي عيسى، شعراء أندلسيون منسيون، ص 212.
[2] المصدر نفسه، ص 199.
[3] المصدر نفسه، ص 199.

4-**الصورة اللمسية:** وتأتي في المرتبة الرابعة في سلم الحواس، وهي « تضم أربعة إحساسات رئيسية:

أولا: الإحساس بالتماس والضغط.

ثانيا: الإحساس بالألم.

ثالثا: الإحساس بالبرودة.

رابعا: الإحساس بالسخونة».[1]

كما يمكننا أن نعد صور التماس اللمسية ومنها الإحساس بالملاسة والخشونة، والصلابة والليونة[2]

وإن كان ما بين أيدينا من أشعار أبي عامر بن مسلمة لا يحتوي على نموذج يمثلها، وقد يعود ذلك إلى عدم الحاجة إلى اللمس ما دامت الطبيعة حاضرة في كل مكان من البيئة الأندلسية كما أن اللمس في مثل هذه البيئة يكون تجريديا إذ تتلامس العطور مع الأنوف، والمناظر مع البصر، والألحان والأصوات بالآذان ليصبح اللمس محطة تجتمع فيها كل الحواس منها تنطلق وإليها تعود معبرة عن سحر الطبيعة الأندلسية.

[1] وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، ص 131

[2] ينظر: وحيد صبحي كبابة، الصورة الشعرية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، ص92.

5-**الصورة الذوقية:** وضعها في المرتبة الخامسة والأخيرة في سلم الحواس، وذلك لأن « الكيفيات الذوقية محدودة، وهي الحامض والمالح والحلو والمر»[1] ورغم تأخرها في قائمة الصور الحسية إلا أنها لا تقل « حيوية وحضورا وقربا، فكما يستمع المرء بأذنيه ويشاهد بعينيه ويلمس بيديه أو شيء آخر من أعضائه، فكذلك أيضا يتذوق ويتلذذ ويشتهي بلسانه بقية أنواع الطعام والشراب»[2]، وكيف يغيب الذوق عن بيئة كل ما فيها يدعو إلى التذوق الوجداني قبل اللساني؟!

وهذا النوع من الصور حاضر في شعر أبي عامر بن مسلمة كيف لا وهو يتضمن وصف مجالس الشراب التي تفرضها الطبيعة الأندلسية، فها هو يصف مذاق مشروب الزبيب قائلا[3]:

مُزَّةٌ مَاتَتْ زَمَانًا بِحِجَابٍ يَحْتَوِيهَا

وغريب أن صاحب الذخيرة لم يسمّها خمرا رغم أن كل صفاتها صفات الخمر كما اشتهرت في خمريات أبي نواس، فهي[4]:

مُـــزَّةٌ مَاتَتْ زَمَـــانـًا بِحِجَابٍ يَحْتَوِيـــهَا
لَبِثَتْ فِـــي بَـــطْنِ أُمٍّ غَيَّبَتْهَا عَـنْ بَـنِيهَا
أَلْحَدَتْهَا الشَّمْسُ دَهْـرًا ثُمَّ عَادَ الرُّوحُ فِيهَا

وها هي الخميلة ترشف ما تحمله الغمامة من ماء في مشهد شبيه بمشهد حبيبين يغتنمان القبلات قبل انقضاء الليل، وهو لا شك مذاق له طعمه الذي يعبر

[1] وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، ص 131
[2] نور الدين مزروع، ديوان إبراهيم بن الحاج النميري الغرناطي، درائة أسلوبية فنية، رسالة دكتوراه، ص 244.
[3] ابن بسام الشنتريني،الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ج1 ، تح: إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا– تونس، ط1، 1978، ص 108
[4] المرجع نفسه، ص 108.

عن شغف الخميلة الشديد بالماء لأنه حياتها وسر نضارتها وجمالها، وفي هذا يقول شاعرنا[1]:

رَشَفَتْ قُبَيْلَ الصُّبْحِ رِيقَ غَمَامَةٍ رَشْفَ المُحِبِّ مَرَاشِفَ المَحْبُوبِ

ومن كل ما سبق يمكن القول أن كل أنواع الصور الحسية موجودة ولكن بتفاوت يتماشى مع واقع الحياة وبترتيب منطقي يأتي فيه البصر ثم السمع فاللمس فالشم فالذوق على اختلاف قد يحدث لخصوصية ظرف ما.

[1] فوزي عيسى، شعراء أندلسيون منسيون، ص 201.

خـــــــاتمة

في ختام بحثنا هذا نرجو أننا قد وفقنا في الإحاطة بموضوعه وساهمنا في إماطة اللثام ولو بشيء يفتح مجالا لغيرنا ممن قد يخوض في دراسة عن شعر الشاعر الوزير أبي عامر بن مسلمة، وككل بحث لا بد من وقفة تجمل فيها أبرز النتائج المتوصل إليها.

فإننا وقفنا على بعض النتائج التي يمكن إجمالها في ما يلي:

1- حضور الطبيعة الطاغي في شعر أبي عامر بن مسلمة مما فرضه على أغراض أخرى كالمدح والغزل.

2- استحواذ جانب الرسائل على جل قصائد أبي عامر حيث كانت مراسلات شعرية بينه وبين أصدقائه الأدباء كأبي جعفر بن الأبار وأبي علي إدريس وغيرهما.

3- تضافر جميع الحواس في التعبير عن جمال الطبيعة الأندلسية والتغني بمكوناتها المختلفة وخاصة الأزهار.

4- امتزاج الحقيقي بالمجازي عبر مختلف الوسائل البلاغية مما يصعّب الفصل بين ما هو حقيقي وما هو مجازي نظرا لانعكاس نفسية الشاعر على هذه الصور.

5- رغم كون جل أشعار أبي عامر مقطوعات وعددها 36 مقطوعة وقصيدة إلا أننا نجد حضورا متنوعا للبحور الشعرية المختلفة وعدم الاقتصار على عدد محدود منها وهذا قد يفسر التنوع الكبير للطبيعة بمختلف مظاهرها ومكوناتها.

6- إنّ ما وصلنا من شعر أبي عامر بن مسلمة بأغراض متقاربة يغلب عليها وصف الطبيعة ممتزجا بالمدح والغزل والخمريات يجعلنا شبه متأكدين من أن

خـــــــاتمة

جزءا مُهما من شعره قد ضاع أو لا زال حبيس المخطوطات التي لم تصل إليها أيدي الباحثين والدارسين.

وأخيرا نرجو أن يحظى هذا الشاعر الوزير بدراسات تغطي جوانب هامة من شعره وتوليه المكانة اللائقة به.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

1- ابن الأثير (ضياء الدين)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج3، تح: محيي الدين عبد الحميد، مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، د ط، 1939.

2- ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ج1، تح: إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، ط1، 1978.

3- ابن بشكوال (القاسم خلف الأنصاري)، الصلة، تح، إبراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري و اللبناني، ج1 القاهرة، بيروت، ط1، 1989.

4- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، الحيوان، ج3، تح: عبد السلام هارون ، شركة ومكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط2،1385هـ/ 1965م.

5- الجرجاني (عبد القاهر)، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1422هـ/2001 م

6- الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمد رشيد رضا، دار المنار، مصر، ط3، 1409هـ/ 1988م.

7- ابن خاقان (الفتح بن محمد)، مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس، تح : محمد علي شوابكة، دار عمار مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1983.

8- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981.

9- ابن فارس (أحمد)، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، ج3، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 1399هـ-1979م.

10- فوزي عيسى، شعراء أندلسيون منسيون، دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر، 2009.

11- الفيروزابادي (محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، د ت، د ط.
12- ابن منظور (جمال الدين الأنصاري)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 2001.
13- هدى شوكت بهنام، دواوين شعرية لشعراء أندلسيين، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2003.
14- ياقوت الحموي، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، م 3، د ط، د ت.

ثانيا: المراجع:

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط5، 1981
2- إبراهيم سلامة، تيارات أدبية بين الشرق والغرب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1951-1952.
3- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، د ط، د ت.
4- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الشروق، عمان، الأردن، ط2، 1998.
5- إميل يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1411هـ- 1991م.
6- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.
7- حنا الفاخوري، الموجز في الأدب العربي وتاريخه، دار الجيل، بيروت ج 3، ط 3، 2003.

قائمة المصادر والمراجع

8- خليل إبراهيم السامرائي وآخرون، تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس، الكتب الوطنية، بنغازي، الوطنية، ليبيا، ط1، د ت، ص 224.

9- السيد عبد العزيز سالم، تاريخ مدنية المرية الإسلامية قاعدة أسطول الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة لطباعة والنشر، الإسكندرية، د ط، 1984.

10- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

11- شوقي صيف، ابن زيدون، دار المعارف، مصر، ط 1، د ت.

12- صلاح خالص، إشبيلية في القرن الخامس الهجري دراسة أدبية تاريخية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د ط، 1965.

13- عبد الرحمان تبرمسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر، القاهرة، ط1، 2003.

14- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط4.

15- علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، دار المعارف، مصر، ط 17، 1964.

16- محمد التونجي، المعجم المفصل للمصطلحات الأدبية، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1419هـ- 1999.

17- محمد الوالي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

18- محمود علي عبد المعطي، النص الشعري القديم وجماليات القراءة، دار النشر الدولي، ط1، 1436هـ/2015 م.

19- مراد عبد الرحمان مبروك، النظرية النقدية، ج1 من الصوت إلى النص (نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري)، ط4، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1434هـ/ 2012م.

20- هلال ماهر مهدي، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، د ط، 1980.

21- وحيد صبحي كبابة، الصورة الشعرية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، 1999.

22- يوسف مسلم أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط3، 2013.

ثالثا: الرسائل والأطروحات الجامعية:

1- أسماء محمود الملاح، الصورة الشعرية في شعر شرف الدين الأنصاري، رسالة ماجستير، عمادة الدراسات العليا، جامعة الخليل، إشراف حسام عمر جلال التميمي، السعودية، 1436هـ- 2015م، ص68.

2- خضر محمد أبو جحجوح، البنية الفنية في شعر كمال أحمد غنيم، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، الجامعة الإسلامية غزة، إشراف نبيل خالد أبو علي، 2010.

3- نور الدين مزروع، ديوان إبراهيم بن الحاج النميري الغرناطي دراسة أسلوبية فنية، رسالة دكتوراه، قسم الأدب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، إشراف فورار امحمد بن لخضر، 2020، 2021.

رابعا: المقالات والدوريات

- أحمد وناسي وإلياس مستاري، جمالية الصورة الحسية في شعر مرج الكحل الأندلسي الصورة البصرية أنموذجا، إشكالات في اللغة والأدب، مجلد 10، العدد3، 2021.

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة	أ– د
مدخل	5
مفهوم الصورة الفنية	7
المفهوم اللغوي	7
المفهوم الاصطلاحي	8
الحياة السياسية	9
الحياة الاجتماعية والثقافية	12
الحياة الأدبية	15
التعريف بالشاعر	17
الفصل الأول: وسائل الصورة الفنية	21
الصورة التشبيهية	21
الصورة الاستعارية	26
الصورة الكنائية	30
الصورة المجازية	34
الصورة الإيقاعية	35
الإيقاع	35
لغة	35
اصطلاحا	35
الإيقاع الداخلي	36
التكرار	36
تكرار الحروف	36
تكرار الأسماء	37

تكرار صيغة صرفية 38
الجناس 39
الطباق 41
الإيقاع الخارجي 42
الوزن 42
القافية 44
التدوير 46
التصريع 47
الفصل الثاني 51
الصورة البصرية 51
أ- الصورة اللونية 51
ب- الصورة الضوئية 51
ت- الصورة
المساحية 52
الصورة السمعية 57
الصورة الشمية 60
الصورة اللمسية 62
الصورة الذوقية 63
خاتمة 65
المصادر والمراجع 67

الملخص

تناول موضوع البحث شعر أبي عامر بن مسلمة الأندلسي (القرن الخامس الهجري)، من خلال الغوص في عالمه الفني، لرصد جانب الإبداع لديه، وذلك بدراسة الصورة الفنية في شعره.

وللصورة الفنية حضور في النص الأدبي فهي الأداة التي ينقل بواسطتها الشاعر تجربته إلى المتلقي، ولها وسائل وأنماط.

وقد كانت الطبيعة مصدر هذه الصورة عند الشاعر أبي عامر حيث أبدع في نسج أرقى وأروع الصور من تشبيه واستعارة وكناية كما كان للإيقاع بنوعيه الداخلي والخارجي دور في توشية هذه الصور.

ولما كان الواقع المحيط هو المنتج للصورة الحسية فقد كانت بيئة الشاعر خصبة لتفاعل الحواس من بصر وسمع وشم وذوق ولمس.

إن هذه العناصر المكونة للصورة الفنية تكمل بعضها لتحقيق الغاية من العملية الإبداعية وهي التأثير في المتلقي وإحداث تجاوب مع النص الأدبي بقدر يقترب من انفعال المبدع مع موضوعه.

Abstract ;

The subject of the research dealt with the poetry of Abu Amer bin Maslama Al-Andalusi (5th hegira century), by diving into his artistic world, to monitor the aspect of his creativity, by studying the artistic image in his poetry.

The artistic image has a presence in the literary text, the tool by which the poet conveys his experience to the recipient, and the artistic image has means and patterns.

Nature was the source of this image of the poet Abu Amer, where he created in the most wonderful images of analogy and metaphor, as the rhythm of both internal and external types played a role in his images.

Since the surrounding environment is the product of the sensory image, the poet's environment has been fertile for the interaction of the senses from sight, hearing, tattooing, taste and touch.

These elements of the artistic image complement each other to the purpose of the creative process of influencing the recipient and responding to the literary text as close as the creator's emotion to his subject.