

أبعاد الصورة الفنية في القصيدة الغرناطية

*د. رامي عبد الكريم خضر

الملخص

لقد تعددت تعريفات الصورة في الدراسات النقدية التراثية والمعاصرة ، فهذا المصطلح لم يكن معروفاً في التراث النقدي العربي ولا في التراث النقدي الغربي الكلاسيكي، وقد تطوّر مفهوم الصورة ، وأصبحت أبرز ملامح القصيدة العربية بصفة عامة، وقد ذكر الجاحظ مصطلح التصوير من خلال تعريفه للشعر، وذكره الجرجاني مستنداً إلى رأي الجاحظ، ويتواصل تطور مفهوم الصورة الشعرية حتى يصل إلى حازم القرطاجني في القرن السابع الهجري، وقد وجدناه قد ربط مصطلح التخيل بالتصوير في تعريف الشعر. أما في الغرب، فقد شاع تداوله على ألسنة نقاد الرومنتيكية، التي غيّر أصحابها مفاهيم المدرسة الكلاسيكية القديمة التي كان أصحابها ينظرون إلى الصورة على أساس أنها نوع من الحلي يستخدمها الكاتب ليزين بها نصه. ولا بد ونحن نبحت في جمالية الصورة من الكشف عن الأنماط الفنية المتنوعة للصورة، بحيث ننظر إليها في كل نمط أو شكل من زاوية خاصة، ونقصد من الصورة البلاغية الأنماط والوسائل البيانية والبديعية القديمة، كالتشبيه والاستعارة والكناية والبديع.

كلمات مفتاحية : الخيال - التشبيه - الاستعارة - الصورة.

*دكتوراه في اللغة العربية، قسم الدراسات الأدبية، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين

مقدمة:

لقد ظلّ مفهوم الصورة عند النقاد العرب القدماء مرادفاً لمفهوم المجاز ولم تخرج وظيفتها، عن كونها أحد أنواع البديع وعن كونها حلية وزينة، وبذلك اهتموا بالتجسيد الحسي للصورة أكثر من التجسيد المعنوي فالصورة عندهم هي الحسية ولا وجود للذهنية. وقد أدرك نقادنا القدامى أهمية الصورة المباشرة وغير المباشرة، واعتنوا بهما تنظيراً وتطبيقاً، "والصورة الشعرية في موروثنا قائمة على التشبيه، والتشبيه يجمع بين طرفين محسوسين".¹ وينتمي إلى هذا المعنى ما قاله الدكتور علي إبراهيم في أن الصورة "توضيح، أو في حال التشبيهات فقط، تقريب شيئين ينتميان إلى مجالات متباعدة إلى حدٍّ ما".² وكلا التعريفين يؤكدان على اشتراك التشبيه والصورة في غاية التوضيح، وبدا الوصف مرادفاً للصورة الشعرية المباشرة، وأداة للتصوير في مختلف الأغراض، كما عرّفه قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر بقوله: "ولمّا كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي يتركب الموصوف منها، ثم بأظهرها فيه وأولها حتى يحكيه بشعره ويمثله للحسن بنعته".³ ويشترط المرزوقي في الشعر الجيد "الإصابة في الوصف"⁴، وتتأتى هذه الإصابة عندما يصور الشاعر الشيء الموصوف تصوراً مطابقاً لما هو عليه في الواقع، ويؤكد ابن رشيق دلالة الوصف على المعنى التصويري ويضعه في مستوى التشبيه والاستعارة فيقول: "الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه، وهو مناسب للتشبيه مشتمل عليه وليس به، لأنه كثيراً ما يأتي في أضعافه".⁵

وقد اجتهد الدارسون والنقاد المحدثون في وضع حدود ومفاهيم للصورة، فيعرفها مصطفى ناصف بقوله: "تستعمل كلمة الصورة عادة للدلالة على كل ماله صلة بالتعبير الحسي".⁶ ويضيف عزالدين إسماعيل حول مفهوم الصورة قوله: "يجب أن ننظر إلى الصورة الشعرية لا على أنها تمثل المكان المقيس بل المكان النفسي".⁷

¹ . سلوم، د. تامر، الأصول، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، دار الحقائق، 1993، ص 39.

² - مورو، فرانسوا، الصورة الأدبية، ص 25.

³ - ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، ص 130.

⁴ . انظر: المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد، ديوان الحماسة، ص 9.

⁵ . ابن رشيق، العمدة، ص 161.

⁶ - ناصف، مصطفى، الصورة الأدبية، ص 3.

⁷ - إسماعيل، د. عز الدين، التفسير النفسي للأدب، ص 67.

ومن التعريفات الكثيرة التي تناولت الصورة الشعرية في العصر الحديث قول الدكتور صلاح فضل: "الصورة تثير الخيال، وتدفعه إلى تصورات عينية قد تنتهي إلى درجة كبيرة من التركيب والتعقيد".¹ وهناك من يراها "مثل الأدوات الشعرية الأخرى هي العنصر الذي يملأ الفجوة بين النص والقارئ".² وبذلك يتضح تركيز الدراسات الحديثة على ثلاثة جوانب مكونة للصورة الشعرية هي: اللفظ، والخيال ومادة الصورة التي تتكون من المصادر الطبيعية وهي المدركة بالحواس، والثقافية والخيالية، وهما المدركتان بالعقل والتخيل.

هذه بعض الخصائص العامة للصورة الشعرية كما تستحضرها كتب النقد المعاصر، فهي تخلق من الخيال الكامن في عقل المبدع تصورات مادية تتجلى في بنية العمل الشعري، وتحرر الذهن لإثارة المتعة الخالصة وتحقيق التأثير الفعّال في النفوس، كما تدمج الإحساس العفوي العابر والجوهري الدائم في آن معاً. ونجد في معظم دراسات أدباء ونقاد الأندلس لمفهوم الصورة الشعرية مقارنة مع ما عُرض من آراء متعددة في هذا المجال إدراكاً لأهمية عنصر التخيل وفهماً للصورة الشعرية المباشرة وغير المباشرة. وقيمة الصورة الفنية في القصيدة العربية في عصر بني الأحمر تنبثق من عمق الانتماء إلى الأندلس زمانياً ومكانياً، وصوره تنفرد بغزارة الشعور، وقوة الخيال، وبراعة التصوير وتزيد من قيمتها إثارتها للعاطفة، وحرارة الوجدان الملتهب فيها، وتجاوزها للأنماط القديمة وظهورها مفعمة بالرمز والإيحاء وارتباطها الشديد بالموقف النفسي الخاص بالشاعر.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في أنه يدرس أبعاد الصورة في القصيدة الغرناطية التي تعدّ توظيفاً أسلوبياً في الشعر الأندلسي، وقد تعددت تعريفات الصورة في الدراسات النقدية التراثية والمعاصرة ، وسندرس الصورة على وفق دراسة أسلوبية نحاول فيها الكشف عن الأنماط الفنية المتنوعة للصورة، بحيث ننظر إليها في كل نمط أو شكل من زاوية خاصة، ونقصد من الصورة البلاغية الأنماط والوسائل البيانية والبديعية القديمة، كالتشبيه والاستعارة والكناية والبديع.

المنهج المتبع:

نتبع في بحثنا هذا المنهج الوصفي ، وذلك بالعودة إلى استخراج الصورة التي تجلّت في الشعر الغرناطي ، ودراستها دراسة فنية أسلوبية نبيّن فيها جمالية التركيب ودلالاته .

التشبيه:

¹ . فضل ، د. صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 357 - 358.

² . هولب، روبرت، نظرية التلقي، ترجمة: د. عز الدين إسماعيل، ص 116.

"التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جهاته كلّها؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه، فوقع التشبيه إنّما هو أبداً على الأعراض لا على الجواهر؛ لأنّ الجواهر في الأصل كلها واحد، اختلفت أنواعها أو اتفقت، فقد يشبهون الشيء بسميه ونظيره من غير جنسه".¹ والصورة التشبيهية توقع الائتلاف بين العناصر المختلفة، وتجمع بينها على أساس حسي أو ذهني وتهدف إلى التوضيح وإحداث اللذة والمتعة الفنية، وهي تقوم بوظيفة فنيّة غاية في الأهمية، حيث إنّها تعتمد إثارة مخيلة المتلقي بما تصدمها به من مرئيات ساكنة ومتحركة، ويرتبط التشبيه بنفسية الشاعر وثقافته، وقدرته الإبداعية فكلاً كان التباين بين طرفي التشبيه بيئاً كان تأثيره أقوى وأجمل، وإكثار الشاعر من توظيف التشبيه دليل على أنّ التشبيه عنده " فن أصيل نابع من معالجة حقيقية وليس صنعة شعرية مجردة، وذلك لأنه يتعاطف مع موضوعاته، وينقل إلينا في شعره أحاسيسه بجزئياتها ووقائعها".² والتشبيه عماد التصوير البياني، وهو بالمفهوم الجمالي يكشف عن حقيقة الموقف الشعوري المبدع، وقد تناولته النقاد والبلاغيون في دراسات متعددة وأبحاث متنوعة، وقسموه إلى أنواع وتصنيفات كثيرة ومن هذه الأنواع: المُفصّل، والمُجمل، والتمثيلي، والبليغ، والمؤكّد، والمرسل. "والتشبيه هو علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال وهذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني".³ ويبرز التشبيه بشكل واضح في شعر يوسف الثالث، وقد كثرت المصادر التي استمدّ الشاعر صورته التشبيهية منها، كمظاهر الطبيعة وعالم الحيوان والموروث القديم، فيشبهه محبوبته بمجموعة صور مستمدة من عالم الحيوان، كالريم، والجوّذر، قال: (من مجزوء الرجز).⁴

كـالريم في نـفـارٍ أو جـوـذـرٍ الكـثـيـرِ
سـبـحـانَ مـن بـراهٍ مـن طـيـنـةِ القـلـوبِ

والجوّذر هو (ولد البقرة الوحشية)، والتشبيه هنا قائم على التفصيل في المشبه به، فالمشبه واحد هو المحبوبة، والمشبه به متعدّد (الريم - الجوّذر)، وهذا التشبيه واضح بسيط من حيث الشكل، ولكن قيمته الفنية تأتي من الدور الذي يقوم به من كشف للأبعاد النفسية المتعلقة بمنح المحبوبة مظهر النعومة والرقّة والبراءة، وهو يحاكي القلب برقته وجماله. وفي صورة ثانية يعمد يوسف الثالث إلى استحضار صورة العقرب، فيشبهه صدغي المحبوبة بصدغي العقرب، وأجفانها بأجفان الريم، قال: (من البسيط).⁵

1 - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 286.

2 - الداية، رضوان، الأدب العربي في الأندلس والمغرب، ص 269.

3 - عصفور، جابر، الصورة الفنية، ص 172 .

4 - الثالث، يوسف، الديوان، ص 10.

5 - الثالث، يوسف، الديوان، ص 24.

وانظرُ إلى عقربٍ بادٍ بوجنته كأنهُ لأمٌ مسكٍ خُطٌّ في عاج
كيفَ الخلاصُ وجفنُ الريمِ أعلني؟ أينَ النجاةُ ولستَ منه بالناجي؟

والتشبيه هنا قائم على الفظاظ في توظيف الخيال، فقد استحسّن الشاعر وجنة العقرب، ورأها جميلة، لذلك عمد إلى تشبيه وجنة المحبوبة بخد العقرب، والدال هنا في سياقه التركيبي يعكس بعداً نفسياً هو الخوف من المرأة وعدم التسليم لها، وإن بدت جميلة رقيقة، فهي تلدغ إذا أتحت لها، الفرصة، ولكنّ المفارقة تأتي في اللون، فلون خد المحبوبة أبيض، وهو يشبه لون العاج الأبيض اللامع، ويأتي توظيف الاستقهام في البيت الثاني ليؤكد حالة القلق والخوف في نفس الشاعر، فمحبوبته جميلة وبيضاء وناعمة كالريم، وقد عقلته بالإعجاب والحبّ من شدة جمالها، ولكنّه يخاف هذا الجمال، ويحذر منه، وهذا الخيال في استحضار الصور الحيوانية الحيّة يتحوّل عند الشاعر إلى "نشاط خلاق لا يستهدف أن يكون ما يشكّله من صور، نسخاً أو نقلاً لعالم الواقع ومعطياته أو انعكاساً حرفياً لأنسقة متعارف عليها، أو نوعاً من أنواع الفرار، أو التطهير الساذج للانفعالات بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه، من خلال رؤية شعرية لا تستمد قيمتها من مجرد الجدة أو الطرافة، وإنما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعي"¹. وتشكّل مظاهر الكون مصدراً تراً للشاعر في استحضار صورته التشبيهية، فيستعير يوسف الثالث لمحبوبته صورة القمر، وصورة الشمس في إشراقها وجمالها، قال: (من السريع).²

تالله ما أهوى سوى قمرٍ متوّرّد الجبابِ والخدِ
كالشّمس تبدو عن سنا وضحٍ والبدرُ لاح بطالعٍ سعدِ

هذا مظهر من مظاهر الكون أطرق الشاعر يتأمل فيه بين تقلبات القمر في مراتب البدر والهلال وحالة الإقمار الكاملة، وتوالي الليل والنهار، وغياب القمر، وسطوع الشمس، ممّا حفّز الشاعر على استعارة صفات هذه المظاهر وإسباغها على المحبوبة، وهذه التشبيهات تؤكد أنّ محبوبته الشاعر دائمة الإشراق والجمال، في الليل والنهار، وهذه المبالغة في التشبيه، هدفها إضفاء الحركة على الانفعال النفسي الذي يتقلّب فيه الشاعر في أيامه ولياليه، وقد كانت المرأة حاضرة في أيامه وأشعاره كلّها تقريباً. وقد يلجأ الشاعر إلى الطبيعة الصامتة، ليستعير منها ما يراه مناسباً لصوره، فابن الأبار يشبه السلطان أبا زكريا الحفصي بالجبل وبالغيث، في قصيدة يمدحه فيها، ويستنهضه لإنقاذ الاندلس بعد سقوط بلنسية سنة 635هـ، قال: (من الكامل).³

¹ - عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 14 .

² - الثالث، يوسف، الديوان، ص 58.

³ - ابن الأبار، الديوان، ص 40. الأرض القواء: هي التي لا تمطر، ولا أنيس فيها.

تقعُ الجلائلُ وهو راسٍ راسخٌ فيها يُقعُ للسَّعودِ جلاءها
 كالطودِ في عصفِ الرِّياحِ وقصفُها لا رهوها يُخشى ولا هوجاءها
 كالغيثِ صبَّ على البسيطةِ صوبه فسقى عمائرَها وجادَ قواءها

تقوم صورة التشبيه هنا على الجمع بين الغرض والشكل، فالهدف من التشبيه هو المديح الذي يفضي إلى استنهاض الهمة لإنقاذ الأندلس من الضياع، لذلك كان التشبيه قائماً على النفعية، والتخييل في هذا التشبيه، تخييل مكشوف المقاصد، فالممدوح جبل راسخ في الأرض لا تحركه الاحداث العظيمة، ولا تؤثر فيه رياح المصائب، لذلك فهو الملجأ من المصائب التي حلت بالأندلس، وهو الذي سيثبت في مواجهة رياح الخطر، والممدوح أيضاً غيث ينهمر بهطله على الأرض المجدبة، فيعود إليها الخير والخصب من جديد، لقد اعتمد الشاعر على الصور التقليدية في تشبيهاته، (هو راس، كالطود، كالغيث) ، وفي نفس الغرض يقول ابن الأبار مادحاً حاكم بجاية السلطان أبا زكريا بعدما أسندت إليه ولاية العهد، (من الكامل).¹

هذي بجاية قد سدَّتْ ثغورَها بمُباركٍ يُمضي الأمورَ مُسدِّداً
 كالغيثِ كفاً إن حبا، كالليثِ قلباً إن حمى، كالبدرِ وجهاً إن بدا

التشبيه في البيت الأول هو تشبيه معنوي، فالممدوح (مبارك) يحمل الخير معه لبجاية، وهو حكيم في تسيير الأمور، واستطاع حماية الثغور، بينما في البيت الثاني فالتشبيه حسي، فالسلطان يشبه الغيث الذي يعمُّ خيره على الجميع كرمًا وجوداً، وهو يشبه الأسد في شجاعة قلبه، وهو يشبه البدر في جمال وجهه وطلعته، وتقوم صور التشبيه (كالغيث كفاً) على المجاز المرسل، حيث تقوم العلاقة السببية بين الألفاظ بالوظيفة البلاغية، فالسلطان يشبه المطر في الخير، واليد هي الأداة لنشر ذلك الخير وبسطه. وكثيراً ما يجذب الشاعر إلى الطبيعة في جوها العامر بالحركة والحياة، حيث الظل الوارف، والماء السائح والأزهار الزاهية والألوان المتنوعة، فيستسلم لمنظرها الرائع، وتلهمه تلك الطبيعة صوراً حيّة، وتشكيلات غنية عديدة لمشهد الروض من خلال التشبيهات التي تمثل المشبه والمشبه به في السياقات البيانية، وابن الخطيب كان مولعاً باستخدام الصورة البيانية التي تعتمد على التشبيه، ومما قاله في ذلك يصور روضاً: (من الطويل).²

كأنَّ سقيطَ الطلِّ في الرّوضِ والصِّبا تهاداه طفلٌ والخزامى له مَهْدُ
 كأنَّ لَطَافَ الغُضْبِ من فوقِ وردها مَرَاوِدُ تستشفي بها أعينُ رُمْدُ
 كأنَّ نضيرَ الغُصْنِ جيّدٌ مُنعمٌ يرفُّ من الزَّهرِ الجَنِيِّ به عَفْدُ

¹ - ابن الأبار، الديوان، ص 177.

² - ابن الخطيب، الديوان، ج2، ص 279.

كَأَنَّ انْسِيَابَ النَّهْرِ بَيْنَ ظِلَالِهَا حُسَامٌ صَقِيلٌ وَالظَّلَالُ لَهُ غَمْدُ
كَأَنَّ الصَّبَا عِنْدَ الْهُبُوبِ تَحِيَّةٌ بِطَبِيبِهَا تَخْتَصُّ أَنْدَلُسَ الْهِنْدُ
يستفتح الشاعر بالأداة (كأن) مجموعة صور شعرية، ليجعل منها صوراً متجاوزة، فيتضافر السياق
التركيبى مع الإيقاع الموسيقي للتكرار التشبيهي؛ ليمنح المشهد جمالاً فنياً متكاملاً، وتتوالى في المشهد
الشعري التشبيهات للروض، وفي استظهار التشبيهات الواردة في المقطع نجدها على النحو الآتي:

نوع التشبيه	الأداة	المشبه	المشبه به
تمثيلي	كَأَنَّ	سقيط الطل	طفل الخزامى له مهد
تمثيلي	كَأَنَّ	لطاف القضب	مراود تستشفي
تمثيلي	كَأَنَّ	نضير الغصن	جيد يرف من الزهر
تمثيلي	كَأَنَّ	انسياب النهر	حسام والظلال له غمد
تمثيلي	كَأَنَّ	الصبا عند الهبوب	تحية تختص

وهذا الإلحاح على الزخم الكثير من التشبيهات يدلُّ على دقات شعورية متدافعة في نفس الشاعر
وجميعها توحى بجمال الروض وسحره، كذلك اعتمد ابن الخطيب على التركيب الإضافي في تشبيهاته،
مثل: (سقيط الطل، لطاف القضب، نضير الغصن، انسياب النهر، هبوب الصبا)، وذلك ليؤكد التلاحم
بين البعد الجمالي الفني والبعد اللغوي التركيبى في نصّه، فتبدو الصورة الكلية جامعة ومكتملة بتكامل
الصور الجزئية التي كوَّنت المشهد من بدايته حتى نهايته، فالتشبيه القائم على طرفين قوامها لفظين
فقط، لا يمنح ابن الخطيب ما يريده من تداخل الصفات، بمعنى أنّ "طرفي التشبيه وإن تعددت صفاتهما
المشتركة، لا تتداخل معالمهما، ولا يتحد أي منهما، أو يتفاعل مع الآخر بل يظلّ هذا غير ذلك ومتميزاً
عنه، والمظهر العملي لهذا التمايز هو الأداة، التي تشكل الحاجز المنطقي الذي يفصل بين الطرفين"¹.
لذلك لجأ ابن الخطيب إلى التشبيهات التمثيلية معتمداً صيغة التركيب الإضافي بين عناصرها، في
محاولة إبداعية منه لإدخال الصفات بعضها ببعض. ويضفي بعد ذلك ابن الخطيب بعض الصفات
الحركية على مشهده ليزينه ويمنحه الحركة والحياة، (تهاداه، يرفّ، الهبوب)، وذلك كلّه؛ ليصل في
النهاية إلى الصورة الأجل والأسمى التي وظفت تلك التشبيهات من أجلها، وهي الأندلس. ومن مشاهد
التصوير التي تعتمد التشبيه عند ابن الخطيب، قوله: (من البسيط).²

كَأَنَّمَا الْغُصْنُ فِيهِ شَارِبٌ نَمَلٌ بِكَأْسٍ مُصْطَبِحٍ فِي الْأَنْسِ مُغْتَبِقِ
فَكَلَّمَا ارْتَاخَ هَزُّ الْعَطْفِ مِنْ طَرِبِ وَزَادَ زَهْوًا بِمَنْشُورٍ مِنْ الْوَرِقِ
كَأَنَّمَا الدَّوْحُ وَالْأَغْصَانُ جَائِلَةٌ قَدْ جَادَهَا كُلُّ جَهْمٍ الْغَيْثِ مُنْدَفِقِ

¹ - عصفور، د. جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 174.

² - ابن الخطيب، الديوان، ج1، ص 690، 691.

كأنما الطَّلُ إذ طَلَّ الشَّقِيقُ بِهِ خَدُّ بَصْفَحْتَهُ رَشْحٌ مِّنَ الْعِرَاقِ
 كَأَنَّ أَوْرَاقَهُ وَالرَّيْحُ تَعَطْفَهَا سَوَاعِدٌ رَفَعَتْ خُضْرًا مِّنَ الْوَرِقِ
 كأنما الأَسُّ آذَانُ الْجِيَادِ وَقَدْ شَعْرُنَ بِالرَّوْعِ فِي قَفْرِ مِّنَ الطَّرْقِ
 كأنما النَّهْرُ فِي أَثْنَائِهِ أَفْقٌ وَالْوَرْدُ فِي الشَّطِّ مِنْهُ حَمْرُهُ الشَّفْقُ

مشهد تصويري أسر للطبيعة، يستفتح بهذا النوع من التشبيه الذي يكرّر فيه أدواته المتمثلة (بكأنما) صوراً شعرية كاملة، فقد كررها في أوائل الأبيات، ليجعل منها صوراً متجاوزة، تتصافر في تكوين هذه اللوحة، وتبدو الصورة المشهدية مكتملة بتوظيف العناصر الطبيعية في لوحة الرّوض الجميل من غصن يبدو شارباً ثملاً، ودوح تتمايل فيه الأغصان المثقلة بحبات المطر، والطلّ الذي يسيل على صفحة خد الشقيق كأنه رشح العراق، والأوراق سواعد، والأس أشبه بأذان الجياد، والنهر أفق، إنّ الإلحاح على استثمار الإمكانات التعبيرية لأسلوب التشبيه، يغدو دالاً على شحنة انفعالية تصويرية تمثيلية تجاه الاسم الواقع نحوياً في موقع المشبه، والتركيز عليه في سياقه التركيبي. "وليس هذا الضرب من التشبيه جديداً في الشعر العربي بعامة، والأندلسي بخاصة، فلأندلسيين فيه نظائر منها في شعر ابن هانئ وابن بليطة والمرداي ما يسير على هذا النحو من التكرار".¹ ومن بين اللوحات الشعرية التي أجاد فيها الشاعر الأندلسي توظيف الصورة التشبيهية ما نراه عند ابن الجيّاب في وصفه لموكب الحجيج، وهم في طريقهم لأداء فريضة الحج، قال: (من الكامل).²

إنَّ المطايا في السَّرابِ سَوابِحَا تُقْلِي الفِلاةَ غَوايِياً وروائِحَا
 عَوجٌ كَأَمْثالِ القَسِيِّ ضَواِمِرٌ يَرمِئُ في الأَفاقِ مَرمِىَ نازِحَا
 أو كَالسَّحابِ تَسيرٌ مُنْقَلَبَةٌ بِمَا حَمَلْتَهُ مَن سُقيا البَطاحِ دَوالِحَا
 رَكبٌ تَيمَمَ غايَةً بَلِ آيَةً أَبدتُ مُحَيّا الحَقَّ أبلَجَ واضِحَا
 لَمّا دَعا دَاعي الرِشادِ مَرَدِّداً لَبَّوهُ شَوقاً كالحَمامِ صَوادِحَا

يصف ابن الجيّاب النوق التي تحمل الحجاج وصفاً حسيّاً، فهي تتحرك في الدروب وتلتفت في كل الاتجاهات في حركة سيرها، ويعمد إلى وصف أجساد تلك النوق، فالمشبه أعطافها (عوج) ناعمة وملونة، والأداة الكاف، والمشبه به (أمثال القسي)، والقسي هو نوع من الحرير الملون الناعم، وتلك النوق ضوامر يسرن دون توقف يقطعن الآفاق. ويأتي التشبيه في البيت الثاني (كالسحاب) ليمنح الصورة الكلية بعض التخيل والحياة، فالمشبه: النوق والأداة: الكاف، والمشبه به: السحاب، فصورة السحاب توحى بالمطر رمز الحياة والتجدد والخصوبة في الصحراء العربية، وصورة السحاب هنا كذلك مستمدة

¹ - انظر: ابن بسام، الذخيرة، ج1، ص 799.

² - ابن الخطيب، الإحاطة، ج4، ص 130.

من الموروث المشرقي القديم في البحث عن عملية السقي والهروب من الجفاف النفسي الذي توحى به الصحراء. ويرى الدكتور علي محمد النقرات أنّ "صور ابن الجيّاب تعتمد على وصف المرثيات والمحسوسات وصفاً يعتمد على نقل الأشياء كما هي في الواقع، وأنّ صورته لا تعبّر عن حالات روحية شعورية، وهو ينقل التشبيه دون أداة شعورية واضحة ترتبط بدلالة الصورة الشعرية، إلاّ أنّه يعبّر فقط عن إعجابه بشكل تلك النوق الجسدي، دون أن تقوم الصورة بوظيفة على المستوى الظاهري، وربما كانت وظائف الدوال لم تقم بالوظيفة الإيحائية في سياقها التشبيهي؛ لأنّ الصورة مستوحاة من الموروث الشعري القديم في وصف رحلة النوق في الصحراء العربية".¹ وفي محاولة نقدية لاستظهار وظيفة الصورة قد نختلف مع رأي الدكتور علي النقرات، فربّما وظّف الشاعر الدوال اللفظية في تشبيهاته بشكل تقريرى مباشر، دون أن يخرج التشبيه إلى عمق تخيلي مستثير للقراءة النقدية في عملية البحث عن التجربة الشعورية، ولكن الدلالة هنا هي دلالة روحية ترتبط بحنين الأندلسي إلى الأماكن المقدّسة ومعنى الصورة هنا مختلف، فالنوق تشبه السحاب، وما تحمله هنا هم الحُجاج وهم رمز الخير، فالخير هنا معنوي ارتبط بطقس الحج، وما فيه من تطهير للذنوب الروحية والنفسية، وخلص من الجفاف المتمثّل بالذنوب، وهذا الربط بين أجزاء الصور الحسيّة هو ما دفعنا لمحاولة استقراء النصّ، وسبر أغواره ومعانيه، وابن الجياب وُلد في القرن السابع، وعاصر غرناطة الفتية، وعاش فيها، وتلقّى علومه الدينية بين أيدي شيوخها وفقهائها. ويذكر ابن الخطيب أنّ ابن الجيّاب كان شيخه، وقد تلقّى علومه على يديه، وقال عنه: "كان عارفاً بالقراءات، والحديث، متبحراً في الأدب والتاريخ، مشاركاً في علم التصوّف فذاً في المسائل الأدبية البيانية، حامل راية المنظوم والمنثور... متوقّد الذهن، ذلق الجوانب، مشغوفاً بالأنس والمفاوضات في الأدب، غزير الحفظ، وهو شيخي الذي نشأ بين ديه وتأدّب به".² ومن الطبيعي أن يحمل ابن الجياب بين جوانحه إلى الديار المقدّسة بعد هذا التعريف، ويلبي النداء روحياً في نهاية النصّ، وهذه التلبية جاءت من خلال عملية الإسقاط التصويري في مشهد رحيل موكب الحجاج.

الاستعارة:

"الاستعارة أفضل المجاز، وأوّل أبواب البديع، وليس في جلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام وقعت موقعها، ونزلت موضعها، والناس مختلفون فيها: منهم من يستعير للشئ ما ليس منه ولا إليه".³ وهي "نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إمّا أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو

¹ - انظر: النقرات، د.علي محمد، ابن الجيّاب، حياته وشعره، ص408 - 409 - 410 - 411 - 412.

² - انظر: ابن الخطيب، الإحاطة، ج4، ص 125.

³ - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 268.

تحسين المعرض الذي يبرز فيه".¹ والاستعارة من أدوات رسم الصورة الشعرية، فهي قادرة على تصوير الأحاسيس والمشاعر التي تفرزها التجربة الشعرية، تدور في قصائد الشعراء، ولها أنواع: المكنية، والتصريحية، والتخييلية (الكنائية) ويمكننا أن نعرض لأهم خصائص التصوير الاستعاري، وحصراً في أصلين رئيسيين هما: الجدة والإيحاء. فالجدة كما يقول الدكتور عدنان قاسم هي: "أن ينسج الشاعر على غير مثال، لأن معاناته الخاصة تحتاج إلى عملية خلق تتناسب مع طبيعة تجربته التي ينفرد بها، أما الإيحاء "فيعني الطاقة المعنوية المتولدة في البنية الفنية للصورة الشعرية الجزئية في إطارها الكلي".² ويمكن تشكيل البنية الاستعارية التخيلية بوسيلتين رئيسيتين هما: التشخيص والتجسيم. والتجسيم كما هو معروف تحويل المعنوي إلى الحسي، والتشخيص إسناد صفات العاقل إلى ما هو غير عاقل، كما في قول عبد القاهر الجرجاني: "فإنك ترى الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية".³ "والاستعارة تمثل التطور الطبيعي للتشبيه، فهي تشبيه حذف أحد طرفيه، وهي لذلك في طور النضج والدقة الفنية، وقوة التصوير، وبعد الخيال".⁴ مع ملاحظة أن للتشبيه مواضع فيها. ولميول الإنسان إلى التخييل وقوة سلطانه في تحريك النفوس" صارت شديدة الانفعال له حتى إنها ربّما تركت التصديق للتخيل، فأطاعت تخيلها، وألغت تصديقها".⁵ ويكون الشعر شعراً باعتبار ما فيه من المحاكاة والتخييل، لا من جهة ما هو كاذب، كما لم يكن شعراً من جهة ما هو صادق، بل بما كان فيه من التخييل".⁶ ولذلك جمع الشاعر الأندلسي في نصوصه أيضاً من تجاربه الشعرية، وعوالمه الداخلية الانفعالية ورؤيته الجمالية على شكل يتجاوز المألوف، ويتجاوز العلاقات المنطقية بين الأشياء بواسطة الصورة الاستعارية التي تجسم الأشياء تارة، وتشخصها تارة أخرى لإيصال التجربة الشعرية للمتلقي، كما في قول يوسف الثالث في وصف الروض: (من الكامل).⁷

والطلّ ينظّم في الغصون لآلئاً فيملن طوع الحسن والإعجاب
والغصن ريان المعاطف منتش يومي إليّ بزهره ويحبابي
والروض مبتسم الأسر ضاحك كزمان وصل بعد طول عتاب

1 - العسكري، أبو هلال، الصناعتين، ص 268.

2 - قاسم، عدنان، التصوير الشعري، ص 103 - 108.

3 - الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 33.

4 - الداية، فايز، جماليات الأسلوب والصورة الفنية في الأدب العربي، ص 125 - 126.

5 - القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 116.

6 - القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء، ص 71.

7 - الثالث، يوسف، الديوان، ص 11. (الطلّ: حبات المطر الناعمة، نمارق: نمرقة: وسادة صغيرة، تلاعة: طويلة العنق، سندان: ديباج أو نسيج أخضر، ملاب: طيب يشبه الزعفران)

تحكي بطائحه نمارق سندس
والريخ تسحب ذيل كل خميلة
وتلاعة قد ألحفت بملاب*
تهدي الأنوف روائح الأحياب
والأس صدغ للحبيب معطفاً
والخد ورد مشرقاً كسهاب

في الأبيات السابقة مجموعة صورة شعرية لروضة من الرياض الأندلسية، قد أحاط بها الوصف من خلال الصور البيانية من استعارات وتشبيهات تقوم فيها بدور الخطوط والألوان لتضفي على الصورة الشعرية جمالها الفني، وتبعث فيها الحياة والحركة، وتجسد الأنساق الاستعارية في النص وظيفة بلاغية تكمن من خلال معطيات التشخيص في الاستعارات: (الغصن منتش - الروض مبتسم، تحكي البطائح - الريح تسحب وتهدي)، وتتفاعل معطيات الحواس في استظهار التشخيصات الموجودة في النص، فقد أسقط مدرك حاسة البصر (مبتسم) على مدرك حاسة السمع (صوت الضحك)، كما أسقط مدرك حاسة السمع (تحكي) على مدرك حاسة البصر (نمارق سندس) وعلى مدرك حاسة الشم (ملاب) ونتج عن ذلك سمات تواصلية بين البصر والسمع والشم. وعلى الرغم من وجود تنافر بين تلك الحواس، لكن الاستعارة في تلك الصور رسمت روضاً حياً، وهذه المدلولات في الصور الشعرية جرى التمهيد لها بصور معنوية سابقة مهدت لها من خلال تمايل الأغصان وتراقصها في حالة انتشاء فنية مفعمة بالحياة والحركة. وهذا التراسل في عمليات التشخيص الاستعارية خلق طاقة شعورية عبّرت عن الحالة النفسية التي قامت الدوال اللفظية بالكشف عنها، من خلال إسناد المتنافرات بعضها إلى بعض. وفي حديثه عن المجد يوظف يوسف الثالث الاستعارة في قوله: (من الوافر).¹

رداء المجد مزور علينا
وتتبعنا المقاوم والفئام*
في البيت استعارة مكنية شبه الشاعر فيها المجد بإنسان، فحذف الإنسان، وترك شيئاً من لوازمه (الرداء)، وجعل من الرداء - وهو الدال في الصورة - رمزاً للرفعة، وفي بعدين جماليين: الأول تقوم به عملية التجسيم التي منحت المجد جسماً يلتف حوله الرداء، والثاني: يتجلى في تشخيص الرداء ومنحه بعداً معنوياً (الرفعة) بعيداً عن حالته المادية الحسية، فقد جمع الشاعر بين لفظين متنافرين في الصيغة: الرداء جامد ذات، والمجد جامد معنى، وهذا الجمع خلق الدهشة لدى المتلقي، ووضح المعنى المراد بالتعبير عن الحالة الشعورية المتمثلة بالافتخار والاعتزاز بالنفس. وفي معرض الغزل يوظف يوسف الثالث الاستعارة التصريحية في وصفه للمحوبة، قال: (من الطويل).²

ويا بدر تم غاب عني وإنه
ويا أيها الطببي الذي بان وهو في
لني الصدر مني والجوارح يطلغ
فؤادي بحكم الشوق يرعى ويرتع

1 - الثالث، يوسف، الديوان، ص 137. (المقاوم الفئام: جماعة وأقوام من الناس، والمفرد فؤم)

2 - الثالث، يوسف، الديوان، ص 221.

في العتبة الأولى للاستعارة في البيتين يوظف الشاعر أسلوب النداء، ف(يا) التي هي لنداء البعيد خرجت من دلالة البعيد إلى دلالة القريب الساكن في القلب، لتوجيه الخطاب إلى الغائب الحاضر، فالحاضر في الصورة الأولى هو (البدر)، وفي الصورة الثانية الحاضر هو (الظبي)، والمشبه المحذوف في الاستعارتين هو المحبوب، و المشبه به المصرح به في الاستعارتين هو (البدر والظبي)، ففي الصورة الأولى المحبوب غائب لكنه حاضر بدلالته الفنية الجمالية، فهو بدر غاب عن نظر الشاعر، وظلّ حاضراً في صدره وجوارحه يطلع منها، ويبعث النور فيها، وفي الاستعارة الثانية المحبوب غائب، ولكنه حاضر على المستوى البصري بصورة الظبي

ويجمع الشاعر في البيتين بين حالتين مختلفتين الأولى غياب المحبوب، وطلوعه في صورة البدر في صدره، والثانية غياب المحبوب، وحضوره في صورة الظبي، وهذا الغياب المعنوي، والحضور الحسي حركة وإيقاع تقوم بها الاستعارة، فالنفس مشرقة بنور جمال المحبوب، والحياة متجددة بحركته ولعبه أمام الشاعر، وهذا السكون والحركة فيه إسقاط على العتبة الأولى الذي انطلق الشاعر منها في صورته بالنداء (يا) التي يوظفها لنداء المخاطب البعيد، لتكتمل صورة المشهد على المستوى الجمالي، بتضافر عناصر الإشراق والحركة، والاستعارة من الأدوات البيانية الكثيرة عند ابن الخطيب، ومن توظيفه لها قوله: (من الكامل).¹

فالنجم في كبد السماء مسامري والسقم في قلق الفراش ضجيجي
في البيت الأول تتداخل الأنساق التركيبية لتؤدي وظيفة التواصل المعنوي بين الأنساق الاستعارية، والاستعارة الأولى (النجم مسامري) مكنية، والاستعارة الثانية (كبد السماء) مكنية، ويظهر إبداع ابن الخطيب في مزج الاستعارات من خلال عملية التقديم والتأخير، فقَدَمَ الصور الثانية (في كبد السماء) كجملة اعتراضية، على مستحق الصورة الأولى (مسامري)، ويظهر التوافق في المعنى من خلال الاختلاف في توظيف التشخيص والتجسيم.

في الصورة الأولى: (النجم مسامري)، المشبه: النجم، المشبه به المحذوف: إنسان، ولوازمه (مسامري) وفي هذه الصورة تشخيص حيث منح النجم صفة معنوية هي المسامرة. وفي الصورة الثانية: (كبد السماء)، المشبه: السماء، والمشبه به المحذوف إنسان، واللوازم (كبد)، وفي هذه الصورة تجسيم، حيث جعل للسماء جسداً وفي كبد. وفي داخل كبد السماء هناك نجم يسامر الشاعر في سهره ووحدته، وكل هذا التماهي بين عناصر الاستعارة أدّى إلى إحداث تكثيف في المعاني من خلال إحداث خلخلة في

¹ - ابن الخطيب، الديوان، ج2، ص 653.

ترتيب المفردات الشعرية، وإضافتها إلى غير جنسها، بما أسهم في صياغة فنية جميلة لعملية بناء القصيدة. وتكثر الاستعارات في شعر ابن الخطيب، فيقول في نفس القصيدة السابقة، (من الكامل).¹

جَرَدْتُ ثوبَ الصَّبْرِ فيكَ تَوَلَّهًا ولبستُ ثوبَ تَذَلِّي وخضوعي
وتقوم الاستعارة في هذا البيت على التجسيد، فكلمة (ثوب) بما تدل عليه من تجسيد مادي، مقرونة بكلمة (الصبر) بما توحى إليه من إشارة معنوية، فتماهى المادي بالمجرد المعنوي (ثوب الصبر) لتكوين صورة استعارية بسيطة جعلت من الصبر رداء يُلبس تَوَلَّهًا وتذللًا وخضوعًا، وهذه الصورة نراها مكررة بالدلالة ذاتها في الشطر الثاني من البيت. والصبر علامة من علامات المحبة في المعجم الصوفي، وتجلّ من تجلياتها.

وابن الجيّاب" من أبرز شعراء دولة بني الأحمر، وقد استخدم فن الاستعارة بشكل كبير فاق استخدامه لعنصر التشبيه، وذلك لما يمثله عنصر الاستعارة من دور كبير في تجويد الصورة وتحسينها، وهي أرقى من التشبيه، ومن هنا جاء اهتمام ابن الجيّاب بهذه الخاصية حتى غدت صورته التي احتوت على هذا الجانب نابضة بالحياة، وذات تأثير في نفس المتلقي، وقد لجأ الشاعر إلى اتخاذ هذا الأسلوب سبيلاً يستعين به في تلوين لوحاته الشعرية، حيث يبرز الخيال أكثر تأثيراً في هذا النوع من الصور، وهكذا نجده يتعامل مع هذا الجانب أكثر من تعامله مع التشبيه". ومن بين صورته التي اعتمد فيها على هذا الجانب، قوله في رثاء السلطان أبي الوليد إسماعيل: (من الطويل).²

أيا عبرة العين امزجي الدّمع بالدم ويا زفرة الحزن احكي وتحكمي
ويا قلب دُبّ وجداً وغمماً ولوعةً فإنّ الأسي فرض على كلّ مسلم
ولم لا وشمس الملك والمجد والهدى وفتّاح أبواب الندى والتكرم
ثوى بين أطباق الثرى رهن غربة وحيداً وأصمته الليالي بأسهم
على علم الأعلام والقمر الذي تجلّى بوجه العصر غرة أدهم

غرض القصيدة هو الرثاء، والبعد الوجداني واضح فيها، لذلك كان الحقل المعجمي الموظف في مناسباً لغرض القصيدة (دمع، دم، الحزن، زفرة، غمماً، لوعة، الأسي، غربة)، وتأتي عناصر الأنساق الاستعارية في النص منسجمة في التعبير عن حالتي الحزن والمديح للفقيد، وهي:

- الاستعارة: شمس الملك، المشبه: الملك، المشبه به: محذوف.
- الاستعارة: أبواب الندى، المشبه: الندى، المشبه به: بناء محذوف.
- الاستعارة: وجه العصر: المشبه: العصر، المشبه به: إنسان محذوف.

¹ - المصدر نفسه، ج2، ص 653.

² - ابن الخطيب، الإحاطة، ج1، ص 395.

الاستعارة : أصمته الليلي ، المشبه : الليلي، المشبه به : إنسان محذوف.

في الأنساق الاستعارية الأربعة ورد مديح السلطان في ثلاث صور (شمس الملك، أبواب الندى، وجه العصر)، وراثته في صورة واحدة (أصمته الليلي)، وفي الصور الثلاث كانت الحركة تملأ المشهد، وبهاء الممدوح يطغى على اللوحة، سطوع الشمس في سماء واسعة هي أمجاد السلطان، وهو الذي كان أول من فتح أبواب الخير والندى بكرمه وعطائه، وفي هذه الصورة مبالغة وتخيل، وهو الذي سطع جماله وبهاؤه على مرّ الزمان والعصور، وفي الصور الثلاث وظّف الشاعر التجسيم لإضفاء صورة الرثاء بعداً مكانياً خاصاً ومتميزاً استوحت عناصر جمالها الفني من جمال الممدوح وصفاته، فالشاعر الأندلسي وهو ينقل تجربته الشعرية المريرة في كثير من الأحيان يعوّل على الصورة الشعرية ووسائلها وهو ينظر إلى المكان بعين الأهمية مستفيداً من تداعيات الأحداث التي تقع على مسرحه، ومن المشاعر الإنسانية التي تتغيّر فيصيبه اليأس والأمل، والفرح والحزن من جراء هذه التداعيات، فالمكان الطبيعي كانت له سطوته الحيّة في نقل تجربة الشاعر الأندلسي وعواطفه ومشاعره.¹ أمّا الصورة الرابعة فقد وظّف فيها ابن الجيّاب التشخيص فجعل من الليل ظالماً أسكت ضياء السلطان، واطفاً نوره، ويرد الليل هنا كرمز من رموز الظلم والقوّة والتجبر وهو الموت، تلك القوة التي أبعدت السلطان إلى غربة القبر بين طبقات الأرض، ونجد في هذا المشهد أنّ الشاعر قد وظّف الاستعارة والتشبيه معاً، فالممدوح المرثي قمرٌ كان يشعّ نوراً إلى أن غيّب الموت نوره. ويعدّ التشخيص والتجسيد من جماليات الاستعارة، وعنصران أساسيان في الصورة الشعرية، ومن الصور الاستعارية التي اعتمدت على التشخيص قول ابن زمرك في وصف النسيم العليل، قال: (من الكامل).²

ما هبّ خفّاق النسيم مع السحر إلا وقد شاق النفوس وقد سحر
ناجى القلوب الخافقات كمثلِهِ ووشى بما تُخفي الكمام مع الزهر

ومن صور التجسيد قول ابن زمرك في المديح : (من الطويل).³

فإنّ شئت من بحر السّماحة فاغترف وإنّ شئت من نور الهداية فاقبس
جسد السّماحة في صورة بحر يقصده الأملون للاغتراف من سيب عطائه، وفضل نواله، وجسد الهداية في صورة نور يؤمه الراغبون في الاستضاءة بقبساته النيرة المشرقة، ناهيك عن هذا التوازي التركيبي بين شطري البيت من حيث التنسيق المستخدم في الألفاظ النحوية بدءاً من حرف الشرط الجازم (إن) والفعل الماضي (شئت) المكرر في شطريه وحرف الجر (من) والاسم المجرور والمضاف إليه (بحر

¹ - السائر، د.محمد عويد محمد، وظائف الصورة المكانية في الشعر الأندلسي، ص4.

² - ابن زمرك، الديوان، ص 409.

³ - ابن زمرك، الديوان، ص 432.

(السماحة) نور الهداية، وفعلي الأمر (اغترف - اقتبس) الدالين على مهارة لغوية وأسلوبية فائقة وقدرة متينة على الصياغة. ومنه قول ابن زمرك في المديح: (من الكامل).¹

فارفع لواءَ الفخرِ غيرَ مُدافعٍ واسحبَ ذيولَ العسكرِ الجرارِ
حيث جسّد الفخر وهو شيء معنوي في صورة اللواء، إنّ هذه المجموعة من الصور التي اعتمدت
توظيف الاستعارات تتميز بوجود الإنسان فيها بمختلف مظاهره، وكانت الغاية من ذلك أو التجسيد
إحياء ما كان جامداً، فأنت هذ الصور قوية شديدة الوقع على الأذان يفاجأ بها السامع، فيقف عندها،
فتثير إعجابه. ومن الصورة الاستعارية التي تعتمد التجسيم، قول ابن الخطيب: (من الطويل).²

فمدّ جناحَ الأمنِ فوقَ مخافتِي وقد فرّ عنها الذعرُ منْ شدّةِ الذعرِ
فالممدوح أبو الحجاج بن نصر نشر الأمن ونشر السلم في أرجاء البلاد، وجعله جناحاً خفاقاً حائماً
فوقف الذعر خوفاً ورهبةً منه وفرّ وانتشر الأمن والسلام في البلاد، ولهذا الامتداد المكاني للأمن (مد
فوق) تأثيره على إبعاد الذعر وفراره (فر عنها)، وتتماهى الصورة الاستعارية الأولى (جناح الأمن)
بصورة استعارية أخرى في الشطر الثاني (فرّ عنها الذعر) هي نتيجة للأولى وامتداد لها لتشكيل صورة
كلية واضحة.

خاتمة:

وهكذا، فإنّ الشاعر في عصر بني الأحمر استخدم في صوره الاستعارية وسائل متعددة منها
التشخيص، فشخصه صور ناطقة تعج بالحركة والحياة مستمدة من الطبيعة خاصة، والتجسيد والتخييل
وجدناهما في موضوعات مختلفة كوصف الطبيعة، ومواقف الرحيل، والمديح والتصوف والحالات
النفسية، معتمداً على استعارات بسيطة تارة، ومركبة تارة أخرى تتألف مع سابقتها لتشكيل لوحة تصويرية
متكاملة، تعكس إحياءات دلالية وبنفسية تبعاً للسياقات النصية، وهكذا تمنح النص صفة الشعرية. وقد
جاءت الصور الاستعارية عنده في معظمها صوراً تقليدية حاول محاكاة السابقين في التعبير عنها،
وحاول في بعضها ابتكار ما يبدو ملائماً للعصر الذي يعيش فيه معبراً فيها عن حالات نفسية خاصة
به. وبذلك وظّف الصور البيانية، وقد حقّق في انسجامها وتآلفها مع بعضها جوانب جمالية ودلالية لا

¹ - المصدر نفسه، ص 53.

² - ابن الخطيب، الديوان، ج1، ص375.

يمكن نكرانها كما عرضنا لذلك في الشواهد الشعرية، كما أثار في بعضها مخيلة المتلقي وأحلامه، ولامس عواطفه، وقد اجتمعت في صورته سمات التقليد والاختراع، وبدأت بنية متشابكة متألفة، وليست مسطحة، فاستخدم لذلك وسائل فنية وتعبيرية متعددة أضفت عليها سمة الشعرية والفعالية الإبداعية. وجاءت صورته الفنية مستمدة من معطيات الحواس، فكانت ضرباً من المحاكاة لعالم الواقع، يقربها من فنون الرسم والتمثيل، وكانت سهلة الإدراك، جزئية العلاقة في ما يربط بين طرفي الصورة التقليدية: المشبه والمشبه به، أو المستعار والمستعار منه، أو الفكرة التي عبّر عنها.

المصادر والمراجع:

- 1- إسماعيل، د. عز الدين، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1981م.
- 2- ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت- لبنان، 1997م.
- 3- ابن الأثير، أبو عبد الله محمد ابن الأثير القضاعي البلسي، الديوان، قراءة وتعليق: أ. عبد السلام الهزاس، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المملكة المغربية، 1420هـ - 1999م، د.ط.
- 4- ابن جعفر، أبو الفرج قدامة، نقد الشعر، تح: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.
- 5- ابن الخطيب، لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط2، 1393هـ - 1973م.
- 6- ابن الخطيب، لسان الدين السلماني، الديوان، تحقيق: د. محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1409هـ - 1989م.

- 7- ابن رشيق القيرواني الأزدي، أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1981م.
- 8- الثالث، يوسف، ملك غرناطة، الديوان، حققه وقدم له ووضع فهرسه عبد الله كنون، تطوان، معهد ملاي الحسن، 1958م، د.ط.
- 9- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم، ط3، مكتبة القاهرة، مصر، 1979م.
- 10- الداية، رضوان، الأدب العربي في الأندلس والمغرب، مطبعة جامعة دمشق، 1971-1973م، د.ط.
- 11- الداية، فايز، جماليات الأسلوب والصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط2، 1996م.
- 12- السايير، د. محمد عويد محمد، وظائف الصورة المكانية في الشعر الأندلسي، عصور المرابطين والموحدين وبنو الأحمر، د.ط.
- 13- سلوم، د. تامر، الأصول، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، دار الحقائق، 1993م.
- 14- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1952م.
- 15- عصفور، د. جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م.
- 16- فضل، د. صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1419هـ - 1998م.
- 17- قاسم، عدنان، التصوير الشعري، التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، الجماهيرية الليبية، ط1، 1980م.

- 18- القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط1، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، المطبعة الرسمية، تونس، 1966م.
- 19- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد، مقدمة شرح ديوان الحماسة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة.
- 20- مورو، فرانسوا، الصورة الأدبية، ترجمة: د.علي نجيب إبراهيم، ط1، دار الينابيع.
- 21- ناصف، د. مصطفى، الصورة الأدبية، دار الاندلس، ط1، 1996م.
- 22- النقراط، د. علي محمد، ابن الجيآب، حياته وشعره، الدار الجماهيرية للنشؤ والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط1، 1424هـ.
- 23- هولب، روبرت، ترجمة: د. عز الدين إسماعيل، نظرية التلقي، ط1، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2000م.

Dimensions of the artistic image the Granada poem

Rami Abdel Karim Khader

Abstract

There are many definitions of the image in critical studies. This term was not known in the Arab critical heritage nor in the classical Western critical heritage. The image gained its share of development in the concept, as it is considered the most prominent feature of the Arabic poem in general. Al-Jahiz mentioned the term photography in the third century AH. With his definition of poetry, Al-Jurjani mentioned it based on Al-Jahiz's previous statement, and the concept of the poetic image continues to develop until it reaches Hazem Al-Qartajani in the seventh century AH, where we find him linking imagination to photography in defining. In the West, it was widely circulated by critics of Romanticism, whose proponents changed the concepts of the old classical school, whose proponents viewed the image as a type of ornament used by the writer to decorate his text. As we investigate the aesthetics of the image, we must uncover the various artistic patterns of the image, so that we look at each style or form from a special angle, and by the rhetorical image we mean the ancient graphic and creative patterns and means, such as simile, metaphor, metonymy, and the magnificent.

Keywords: Imagination – simile – metaphor – image.

* Dr.: Rami Abdel Karim Khader - Latakia – Syria