Dirasat: Human and Social Sciences, Volume 51, No. 4, 2024

Deanship of Scientific Research

Manifestations of the Graphic Image in the Poetry of Suleiman Bin Musa al-Kala'i al-Andalusi: An Analytical Study

Rawan Sukkar*

Department of Arabic Language, College of Arts and Humanities, Damascus University, Damascus, Syria

Received: 5/7/2023
Revised: 1/8/2023
Accepted: 31/8/2023
Published: 30/7/2024

* *Corresponding author:*
Rawansukkar@googemail.com

Citation: Sukkar, R. . (2024). Manifestations of the Graphic Image in the Poetry of Suleiman Bin Musa al-Kala'i al-Andalusi: An Analytical Study. *Dirasat: Human and Social Sciences*, *51*(4), 475–490. https://doi.org/10.35516/hum.v51i4.5158

© 2024 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Abstract

Objectives: This research aims to delve into the graphic image in the poetry of al-Kala'I, in an attempt to establish the relationship between it and the eloquence of the texts by uncovering the linguistic connections contributing to its creation. The imagery holds significant importance in expressing the artistic uniqueness of poetic texts, allowing for the recognition of elements of singularity in the creative experience, which aids in its evaluation.

Methods: The research relies on descriptive and analytical mechanisms, employing a stylistic approach to explore the eloquence of imagery and interpret the relationships that connect its components. In its procedural section, it focuses on two methods of constructing visual imagery: the simile and metaphor, Through this, it examines their composition, effectiveness, and how the components of these structures manifest. The originality of the research stems from the examination of a poetic experience that researchers have overlooked. Al-Kala'i poetry has been neglected due to the delayed compilation of his works in a private diwan.

Results: The research shows that the use of linguistic tools and artistic methods in the pictorial context led to the improvement of the rhetoric of texts by strengthening their meanings and enriching their aesthetics.

Conclusions: The research concludes that the importance of al-Kala'i's graphic images extends beyond its structural role in the textual context; it is a vital element of the creative composition that distinguished his poetic experience. It served as tangible evidence of his mastery and skill in conveying his intentions to the recipient.

Keywords: Image, graphic, poetry, simile, metaphor, Al-Kala'i, Andalusian.

تجليات الصورة البيانية في شعر سليمان بن موسى الكلاعي الأندلسي (739هـ / 1338م): دراسة تحليلية

*روان سكر**

قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، دمشق، سوريا

ملخّص

الأهداف: يهدف هذا البحث إلى سبر الصورة البيانية في شعر أبي الربيع الكلاعي الأندلسي في محاولة لتأصيل العلاقة بينها وبين بلاغة النصوص عبر كشف العلاقات اللغوية المساهمة في إنتاجها. فللصورة أهمية بالغة في الإبانة عن الخصوصية الفنية للنصوص الشعرية، وهي تتيح تعرُّف عناصر التفرد في التجربة الإبداعية مما يعين على تقييمها.

المنهجية: يعتمد البحث على آليات الوصف والتحليل مع مقاربة المنهج الأسلوبي بغرض استنطاق بلاغة الصور، وتفسير العلاقات التي تربط بين أجزائها. وهو يعنى في قسمه الإجرائي بوسيلتين من وسائل تشكيل الصورة البيانية، وهما البنيتان التشبيهية والاستعارية، فيستطلع من ذلك نظم صوغهما وفاعليتهما والكيفية التي تتمثلها مكونات هذه البنى. وتأتي أصالة البحث من مدارسة تجربة شعرية أغفلها الباحثون؛ إذ لم يتم الالتفات إلى شعر الكلاعي لتأخر جمع نتاجه في سفر خاص.

النتائج: يظهر البحث أن تطويع الأدوات اللغوية والأساليب الفنية لسياق صور أبي الربيع أدى إلى الارتقاء ببلاغة النصوص عبر تقوية مداليلها، وإثراء جمالياتها وإغناء شعريتها.

الخلاصة: يسفر البحث عن أن أهمية صور الكلاعي البيانية لم تقف عند دورها البنائي في السياق النصي وإنما تعدته لاعتبارها عنصرًا حيويًا من عناصر التكوين الإبداعي الذي ميز تجربته الشعرية؛ إذ كانت قرينة دالة على تمكنه وإجادته في نقل مقاصده إلى المتلقي.

الكلمات الدالة: صورة، بيان، شعر، تشبيه، استعارة، الكلاعي، أندلسي.

المقدمة:

تتميز اللغة الشعرية بعمق التعبير وجماليته، ولا يتأتى ذلك إلا ببراعة النظم وحسن تخير الألفاظ للسير بالمعاني نحو الدلالات المقصودة الموحية بهواجس الشاعر. وتأتي الصورة الشعرية لترجمة الوعاء الفني الحامل لذلك، لذا عدت مقياسًا من مقاييس البلاغة. ومن هنا فإن التجربة الشعرية هي محاولة خلق لغوي بلاغي يبتعد عن المباشرة والتقرير، يتم من خلالها تحويل التجربة الانفعالية إلى تجربة فنية ذات أثر في نفس المتلقي. فإذا تمكن النص من بلاغته -والصورة جزؤها الأساسي- ملك أدبياته.

ولأن الميل إلى دراسة الصورة البيانية يعني الوقوف على أصل مهم من أصول البلاغة، فقد تبنى البحث الافتراض بأن الإبداع يقوم على تبطين الألفاظ بالمعاني التي تحمل المتلقي على إعادة اكتشاف ما لديه عبر الصورة التي تسحر وجدانه. فإذا كان الأمر كذلك، فقد انبثقت الإشكالية الخاصة بهذا البحث وبرزت على نحو أساسي من خلال التساؤلات التي سيسعى البحث إلى الإجابة عنها، ومنها: كيف أسهمت الصورة البيانية في بناء المعنى في نصوص الكلاعي؟ وإلى أي مدى من شأنها أن تنتج بلاغة السياق النصي؟ وهل بالإمكان تقييم التجربة الشعرية عبر سبر وسائلها اللغوية بوصفها دوالًا ترتفع علاقاتها بقيمة النصوص؟

وقد ارتاض الكلاعي صناعة الأدب، فكان مستبحرًا فيها، مشتهرًا بالبلاغة، مجيدًا في النظم. ذهب (ابن الأبار، 1961، 708) إلى أنه كان شاعرًا بليغًا، وفصيحًا مفوَّهًا، حسن الرَّدِّ والمساق لما يقوله، مع الشّارة الأنيقة والزَّيِّ الحسن (ابن الأبار، 1961، 708). وأشار (الكردي، 1995، 12) إلى تميزه بملكة أدبية وبراعة في التأليف بين الكلم، حتى إن أسلوبه لم يفارق ذوق عصره في العناية بالألفاظ. بينما أشار (عبد الواحد، 1970، 18) إلى أنه صاحب ملكةٍ أدبيَّةٍ ووجدانٍ رقيقٍ، مع إجادة في النَّظم وجمال في التَّصوير، فلم يكن نظامًا مقلدًا، ولا شاعرًا متصنِّعًا. وأبو الربيع غزير العلم، بارعٌ في علوم القرآن والحديث (الذهبي، 1988، 174). وعلى الرغم من أنه لم يطل الوقوف عند إنتاج الشعر لاشتغاله بهما، إلا أن حضور الصورة في شعره يشف عن خصوبة خياله وتمكنه اللغوي. وتعدُّدُ التشكيلات التشبيهية والاستعارية يغري بتجويل البحث في أركانها للوقوف على كفاءته ومكانته في صناعة الأدب شعرًا.

وقد أخذ هذا البحث على عاتقه دراسة الصورة البيانية في شعر أبي الربيع الكلاعي لسببين، الأولُ؛ كونه أحد الشعراء الأندلسيين المغمورين الذين لم ينالوا حظوةً من الشهرة على الرغم من استحقاقهم ذلك، والثاني؛ لأهمية الصورة في إظهار التميز الذي يكشف تفاوت الشعراء؛ إذ تُستشرف منها مكانتهم ومنزلتهم لصلتها بالإبانة عن سعة خيالهم ومدى شاعريتهم ودرجة فصاحتهم وبلاغتهم. واعتمد البحث النصوص الواردة في المصادر التي ترجمت للشاعر وأوردت بعضًا من نتاجه الشعري؛ إذ لما يتم إلى حينه جمعها في سفر خاص.

وتناولَ البحثُ دراسةَ الموضوع في مبحثين أساسيين، اشتمل الأول على الصور التشبيهية، وتضمن الثاني الصور الاستعارية. وقد بُني على تأطير نظري تضمن تعريفًا بالمفاهيم التأسيسية وبيانًا للعلاقة بين الصورة البيانية والتجربة الشعرية. واعتمد البحث الأسس الموضوعية للوقوف على بنى النصوص، وبدلًا من إغراقه بالتقسيمات أتى مستمرًا في لحمة واحدة. وسار البحث وفق المنهج الوصفي التحليلي مع الاستعانة بآليات المقاربة الأسلوبية، للكشف عن تجليات الصورة المكانية واستنطاق أبعادها البلاغية.

وجدير بالذكر الإشارة إلى قلة الدراسات التي تناولت شعر أبي الربيع الكلاعي، ولا سيما الدراسات الأدبية والبلاغية والنقدية، وخير ما نجده عناية الباحثين بتحقيق تراثة النثري. ومن مؤلفاته في الأدب "نكتة الأمثال" و"جهد النَّصيح وحظُّ المنيح" و"مفاوضة القلب العليل"، وكلها من الكتب التي حازت الاهتمام بتحريرها. وفي كتابها: "أبو الربيع سليمان بن موسى بن سالم الكلاعي: حياته وآثاره" أبانت (لهي، 1994) ما يتصل بحياة هذا العلم ومؤلفاته، بيد أنها لم تقدم دراسة وافية للقطع الشعرية الواردة فيه من النواحي الفنية والموضوعية. وفي مقالها: "رائية أبي الربيع سليمان بن موسى الكلاعي البلنسي" اكتفت (قارة، 1995) بتحقيق القصيدة تحقيقًا علميًا، من دون الوقوف على ما يتصل بها من قضايا بيانية أو بلاغية. ومن هنا تتأسس فرادة الدراسة الحالية من حيث الهدف والموضوع والعناصر؛ إذ تعنى بالاشتغال على صور الشاعر البيانية للكشف عن مزاياها الفنية والموضوعية، في محاولة لتقييم التجربة الإبداعية الخاصة بالشاعر.

أولًا: تأسيس المفاهيم

يحيل التصوير البياني على جزأين متساوقين، هما: الصُّوْرَة والبَيان. والصُّوْرَة لغةً من صَوَرَ، وتَصَوَّرَ الشَّيءَ: تَوَهَّمَ صُوْرَتَهُ. والمُصَوِّر: من أَسْماء الله تعالى، وقد أَعْطى لِكُلِّ مَوْجُوْدٍ صُوْرَةً خاصَّةً وَهَيْئَةً مُفْرَدَةً يَتَمَيَّز بِها (ابن منظور، 2016، صَوَرَ). والصُّوْرَة: الشَّكْل والمِثال، والتَّصاوِيْر: التَّماثِيْل (أنيس، 1972، صور). وتستخدم الصُّوْرَة للدِّلالَة عَلى النَّوْع والصِّفَة (الفيروز آبادي، 1925، ج 2، 73)، كما تُسْتَعْمَل بِمَعْنى المَسْأَلة والأَمْر. وصُوْرَة الشَّيء: ماهِيَتُه المُجَرَّدَة وخَيالُهُ في الذِّهْن والعَقْل" (المقري، 1996، 182). وهي اصطلاحًا "جَمِيْع الأَشْكال المَجازِيَّة" (عباس، 1980، 45)، و"المُعْطى المُرَكَّب من الخَيال والفِكْر والموسيقى واللُّغَة، والوحْدَة الأَساسِيَّة الَّتي تمزج بين المكانِي والزَّمانِي" (هيمة، 2005، 56). وقد نظر إليها (عصفور، 1992، 10) من جانبي التشبيه والاستعارة باعتبارهما نوعين بلاغيين.

والَبيان من بانَ، أي ظَهَرَ واتَّضَحَ (ابن منظور، 2016، بَيَنَ). والبَيَان: الفَصاحَة واللّسْن. وفُلانٌ أَبْيَن من فُلان، أي أَفْصَح وأَوْضَح كَلامًا (عتيق، 1985،

31). والبَيان في الاصطلاح: "عِلْمٌ يُعْرَفُ بِهِ إِيْرادُ المَعْنى الواحِد بِطُرُقٍ مُخْتَلِفَة في وُضُوْحِ الدِّلالة" (القزويني، 1985، ج 1، 326). والبَيان عند (الجاحظ، 1998، ج 3، 408): "الدِّلالَة الظّاهِرَة على المَعْنى الخَفِي". وعِلْم البَيَان هو عِلْم الأَساليْب الَّتي يَسْتَعْمِلُها الأُدَباء لِلإِبانَة عَن معانِيْهم، ويَتَناول طُرُق التَّصْوِيْر المُخْتَلِفَة (طبانة، 1977، 36). والصُّوْرَة البَيَانِيَّة من أهم مكونات البلاغة، ويراد بها اصطلاحًا: الصُّوْرَة الأَدبِيَّة الَّتي يُعْتَمَد في إِخْراجِها عَلى أَنْماط عِلْم البَيان، ومنها: التَّشبِيْه والاسْتِعارَة.

والتَّشْبِيْه أَحدُ الأَسالِيْب البَيَانِيَّة لِبناء الصُّوْرَة، وهو مُشْتَقٌّ في اللُّغَة مِن الجَذْر شَبَهَ. وأَشْبَهَ الشَّيْءَ: ماثَلَهَ، والشَّبَه: المثْل، والجَمْعُ أَشْباه، والتَّشْبِيْهُ: التَّمْثِيْل (ابن منظور، 2016، شَبَهَ). وفي الاصطلاح هو "الدِّلَالَة عَلى أَنَّ شَيْئًا أَوْ صُوْرَةً تَشْتَرِكُ مَعَ شَيءٍ آَخَر أَوْ صُوْرة أُخْرى فِيْ مَعْنى أَو صِفَة" (وهبة، 1984، 99). وفي البَلاغَة؛ "التَّشْبِيْه: مُقارَنَةٌ بَيْنَ شَيْئَيْن مِنْ جِنْسَيْن مُخْتَلِفين لِما بَيْنَهُما مِنْ وُجُوْه شَبَه تُوَضِّح المُشَبَّه" (وهبة، 1984، 100). وأَركانُ التَّشْبِيْه: الأَداة والمُشَبَّه والمُشَبَه به وَوَجْه الشَّبَه، وهو الصِّفَة المُشْتَرَكَة بَيْنَهُما.

والاسْتِعارَةُ لُغَةً من قولهم: اسْتَعارَ الشَّيء مِنْهُ، أيْ طَلَبَ أَنْ يُعْطِيْه إياه (أنيس، 1972، ج 2، 636). وفي الاصطلاح: "أَنْ يَكُوْنَ اللَّفْظُ أصلٌ في الوَضْع اللُّغَوِي، مَعْرُوْفٌ تَدُلُّ الشَّواهِدُ عَلى أَنَّهُ اخْتَصَّ بِهِ حِيْنَ وُضِعَ، ثُمَّ يَسْتَعْمِلُهُ الشَّاعِرُ أَوْ غَيْرُ الشّاعِرُ في غَيْرِ ذَلك الأَصْل، وَيَنْقُلُهُ إليه نقلًا غَيْرُ لازِم" (الجرجاني، 1991، 30). والاسْتِعارَة الشِّعْرِيَّة من وجهة نظر (كوهن، 1986، 205): "انتقالٌ من اللُّغة المُطابِقَة إلى اللُّغة الإيحائِية انْتِقالًا يتحقق بفضل استدارة كلام معين يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى لأجل العثور عليه في المستوى الثاني".

ثانيًا: الصورة البيانية والتجربة الشعرية

لا تنفصل الصورة البيانية عن بقية المكونات الأساسية المساهمة في البناء الفني للنصوص الشعرية، وهي من حيث الخلق مزيج من دلالة اللفظ وإيحائية المعنى (لويس، 1981، 73). وتثير الصورة البيانية متعة التلقي؛ إذ تقوم على أسس جمالية، وتحمل مدلولات نفسية، وتتم عبر الخيال الذي يمنحها قوتها الإيحائية المؤثرة. وعلى الرغم من القيمة الذاتية التي تتمتع بها، فإن قيمتها الأساسية في دورها البنائي في القصيدة. ففي تعاضدها مع عناصر العمل الأدبي تكشف عن جوهر التجربة الإبداعية، مما يبين عن قيمتها الفنية (خفاجي، 1900، 53).

والصورة البيانية من الفنون الضاربة بجذورها في التراثين الأدبي والنقدي العربي؛ إذ لا تخلو قصيدة من أنماطها، مما دعى النقاد الأدبيين إلى الاهتمام بها. ويعد (الجاحظ) أول من تحدث عنها، فالشعر عنده "جنس من التصوير" (الجاحظ، 1965، 131)، ذاهبًا في ذلك نحو إيلاء الأهمية للفظ على المعنى، وهو الرأي الذي تبناه (قدامة بن جعفر، 1900، 4). بيد أن (الجرجاني، 1988، 70) تجاوز سابقيه في الحديث عن الصورة؛ إذ أشاد بمكانتها في الصناعة الشعرية مبينًا أن المفاضلة تكون بقدرة الأديب على تجسيد المعنى عبر التصوير، ويرجع ذلك إلى اللفظ؛

لأن المعاني واحدة والاختلاف في طريقة التعبير عنها. ويتسع التناول الغربي للصورة عمومًا، ومن النقاد من يعدها إبداعًا ذهنيًا صرفًا. يذهب بول رفردي إلى أن الصورة لا تروع المتلقي؛ لأنها وحشية أو خيالية، وإنما لأن علاقة الأفكار فيها بعيدة وصحيحة، وروعتها لأنها تبدو جديدة أمام العقل (اسماعيل، 1981، 133).

وفضلًا عن الدور الذي تؤديه الوسائل البيانية في تكوين التشكيل الفني الناقل للتجربة الشعورية، فإن أبعاد البناء اللغوي للقصيدة لا تنكشف إلا من خلالها؛ لأنها جوهر الشعر ودعامته. وتأتي أهميتها من كفاءتها في رفد التجربة الشعرية بالبعد الإبداعي؛ إذ تؤدي إلى امتلاء المعنى بالطاقات الإيحائية واتساع آفاق الرؤية؛ لأنها وسيلة الشاعر الفاعلة في نقل أفكاره ومشاعره، ومهمته الإحاطة بطرق توظيفها للنفاذ إلى متعة المتلقي (البطل، 1983، 26). وعلى هذا فإن نجاح الصورة البيانية يكون "بمقدار النجاح في التعبير عن المعنى على نحو لا يجر وراءه خللًا في المعنى، أو نقصًا فيه، أو عيبًا تصويريًا بارزًا" (سلوم، 1981، 90).

وبالنظر إلى اعتبار الصورة "عنصرًا أساسيًا من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية" (أبو ديب، 1995، 19)، فإن بناءها ضامن لعناصر الإجادة والمهارة والبراعة، تختبر بها التجربة الشعرية، فتكون حيزًا للحكم عليها (عبد الله، 1981، 17). وبناءً على ذلك، يغدو نجاح الشاعر وفشله قرين ما يختص به من كفاءات تصويرية، مما يخوّله إيصال تجاربه إلى المتلقي عبر ملكة الخيال، فتصبح الصورة السمة الأسلوبية والتركيبة الفنية التي يتميز بها شاعر عن آخر (عصفور، 1992، 7). فالتعبير المحمول إلى الشعر بواسطة الصورة يعبر من ظاهر العبارة إلى باطنها عبر تشبيك المفردات بعلاقات لغوية، وهو ما يؤدي إلى تسامي طاقات النص الإيحائية وتبلور جاذبيته.

ثالثًا: تجليات الصورة البيانية في شعر أبي الربيع

تمثل الصورة جوهر الشعر، فهي قيمة أساسية من قيمه الفنية. وبوصفها إطارًا لإظهار الأفكار والعواطف فهي تتيح للمتلقي التفاعل مع جزئيّات المعاني المعروضة في النَّص الأدبيّ، فتضطلع بمهمَّة تحقيق الانسجام بين الشكل والمضمون، ويقاس نجاحها بمدى قدرتها على تحقيق التناسب الدقيق بين الحالة الإبداعية والمصوَّر خارجيًا (الشايب، 1964، 242). وتأتي أهمية الصورة من الطريقة التي يعالج الشاعر من خلالها المعنى ومن خصوصية التأثير.

والصُّورة تنسّق الماديّات والمعنويّات الَّتي ينتقيها الشّاعر على نحوٍ مؤثّرٍ. فهي عنصرٌ جماليٌّ، يُصقل فيها التَّعبير ويُنحت؛ لكي تحظى القصيدة بالتَّلقّي الإيجابيّ. ذلك أنَّ نموَّها في القصيدة يوقظ الشُّعور في الآخرين ويحركّه، فتتحرَّر المعاني من ماديتها. ولأنَّها تُخزّن الدِّلالات والإيحاءات وتفرزها، فإن لغتها

تخرج عن المعاني القريبة إلى المعاني الموحية، فتتحقَّق معها عملية التَّواصل؛ إذ ترفع الذّائقة الجماليَّة لدى المتلقّي، عندما تحثُّه على فهم أطراف الصُّورة ومقاصد المشابهة. وقد تكون الصُّورة جسرًا للانتقال من موضوعٍ إلى موضوعٍ، فتحرِّك النَّصَّ الأدبيَّ، وتبعده عن الجمود.

1- الصورة التشبيهية

تُعدُّ الصُّور الَّتي تتحقَّق بذكر المشبَّه والمشبَّه به قليلةً نسبةً إلى مجموع التَّخييلات في نصوص الكَلاعيّ. وقد أتت جزئيَّة غالبًا لخدمة الغرض الشِّعريّ عمومًا، فذُكرت فيها أركان التَّشبيه كاملةً، أو غاب الرّابطان اللَّفظيُّ (أداة التشبيه) والمعنويُّ (وجه الشبه) أو أحدهما. وتشبيهات الشَّاعر قريبة وجه الشَّبه، مألوفة المأخذ غالبًا؛ لقلَّة التَّفصيل فيها؛ ولصدورها عمّا كثر دورانه على الحواس في البيئتين الاجتماعيَّة والطَّبيعيَّة. وقد نَدُرَت التشابيه المركَّبة تركيبًا عقليًّا أو تركيبًا خياليًّا، وقلَّت التشابيه التي بَعُد فيها وجه الشَّبه لبعد المناسبة بين المشبَّه والمشبَّه به، ممّا دلَّ على نقص عناية الشّاعر بالصُّور التَّشبيهيَّة عنايةً مخصوصةً. واكتسبت التَّشابيه قيمًا جمالية؛ لتماهي الصُّور المركَّبة؛ ولجذب التَّشبيه أشكالًا تخييليَّةً متعددة- كالاستعارة أو الكناية أو المجاز- ضمن المقطوعة الشِّعرية.

ولم ينفصل الدَّور الَّذي لعبه التَّشكيل التَّشبيهي في بيان تجارب الشّاعر ورؤاه عن الإيحاء المُتَضَمَّن في النَّمط اللُّغوي والاتِّجاه النَّفسيُّ في السياق التَّصويري. والصُّور التَّشبيهيَّة القليلة في النصوص نسبيًا تزاحمت بأنماطها المختلفة حيثما ارتفعت حدَّة الانفعال. وإذا كان في الطَّبيعيّ اتخاذ الصُّور شكلًا متراكمًا في نصوص الوصف، فإنَّ تدفُّقها في نصوص الرِّثاء يُعدُّ أمرًا لافتًا للنَّظر. وأغلب الظن أن الطّاقات العاطفية حركت رؤى الشّاعر الإبداعيَّة، فطبعتها بما ميزها دلاليًا. قال أبو الربيع في صديقه أَبِي بَحر صَفوان بن إدريس (598هـ 1202م)[1] عقب انفصاله من بَلَنْسِيَةَ (من الطَّويل) (ابن الخطيب، 2003، ج 4، 256 والمقري، 1988، ج 4، 476):

وَضـــاقَـتْ عَـلَـيَّ الأَرْضُ حَـتّى كَـأَنَّـهـــا ... وِشـــاحٌ بَـخَصْـــرٍ أَوْ سِـــوارٌ عَـلـى زَنْـدِ

لَيـالِـــيَ نَجْنِيْ الأُنْـــسَ مِنْ شَـجَرِ الـــمُنى ... وَنَقْطِـــف زَهْرَ الوَصْـــلِ مِنْ شَـــجَرِ الصَّـدِّ

أَخُـــوْ هِمَّـــةٍ كَالزُّهْـــرِ فِيْ بُعْـــدِ نَيْلِهـــا ... وَذُوْ خُلُـــقٍ كَالزَّهْـــرِ غِـــبَّ الجَيـــا العِـدِّ

أَيـــا راحِـــلًا أَوْدى بِصَـبْـــرِيْ رَحِيْلُـــــهُ ... وَفَلَّـــلَ مِـــنْ عَزْمِـــيْ وَفَلَّـــمَ مِـــنْ حَـدِّيْ

فَيـــا لَيْـتَ شِـــعْرِيْ! هَـلْ تَعُوْدُ لَنـــا المنى ... وَعَيْـــشٌ كَمـــا نَمْنَمْـــتُ حاشِـيَتَـــيْ بُرْدِ

عَســـى اللهُ أَنْ يُـدْنِـــيْ السُّـــرُوْرَ بِقُرْبِكُمْ ... فَيَبْـــدُوَ مِنّـــا الشَّـــمْلُ مُنْتَظِـــمَ العِقْـــدِ

ركَّبت رؤى الشّاعر في هذه الصُّور علاقات مشابهة بين جُملَة محسوسات وجُملَة مجرّدات. فضِيق الأرض وشاحٌ بخصرٍ وسوارٌ على زندٍ، والمنى والصَّدُّ شجرٌ، والوصل زَهْرٌ، والهمَّة زُهْرٌ في علوّها، والخلق زَهْرٌ في فوحه، والأماني في الحياة نمنمةٌ في حواشي البرد، والتئام الشَّمل انتظامٌ في العقد. وهذه الموصوفات المتعدّدة متجانسةٌ في الوحدة المعنويَّة القائمة في مستوى المشبَّه به، فالوشاح والسِّوار والبُرْد والعِقْد عناصرُ متلائمةٌ في منظومة الجمال الشَّكليّ، والعلاقات الخفيَّة الكامنة بينها وبين مظاهر الطَّبيعة (الشَّجر/ الزَّهر) متقاربةٌ ضمن حدود الصُّور. وإذ ينقل الشَّاعر علوَّ الصفات إلى المدركات الحسِّيَّة يوقظ في المتلقّي عواطف الإشفاق لملاءمة الرثاء.

ودخول المتلقّي في جوهر العلاقة الَّتي ربطت الشاعر بأبي بحر كان عبر لغةٍ صوريَّةٍ عكست رؤاه؛ إذ شرح ضيقه لفقد ملازمة خليله من خلال حالة الضِّيق في الوشاح والسِّوار، فاكتسب السِّياق من خلال الصُّورة طاقةً تعبيريَّةً، ولا سيَّما أنَّه استوحاها من ضيق الأرض -مجازًا- على النّاس لما ينالهم فيها من أصناف الكروب في قوله تعالى {حَتَّىٰ إِذَا ضَاقَتْ عَلَيْهِمُ الْأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ وَضَاقَتْ عَلَيْهِمْ أَنْفُسُهُم...} (التَّوبة: 118). وقد أفاد الشاعر من جهة أخرى في موضع التَّشبيه من أفضليَّة منزلة كأنَّ على بقية أدوات التَّشبيه، ومن ترقِّيها في الزِّيادة على المعنى، فجعل ضيق الأرض عليه بسببها لا يختلف عن ضيق الوشاح، لما أصابه فيها من حصرٍ وتألُّمٍ.

وقد استعان الشّاعر بما تضمَّنه الجني من دلالة على الوفرة، فعبَّر بالوصف عمّا كان له مع أصحابه من عظيم أنس. كما أجلى اقتطاع الوصل من خلال الصَّدِّ والمنع، ومن خلال اقتطاف الزَّهر من الشَّجر. فعكس الاجتماع والتَّفرُّع المخصوصين للشَّجر على المنى، كما عكس الميل والتَّعريَّة والعدول عن الإثمار فيها على الصَّدِّ. ثم إنه وضع الزُّهر في بعد نيله والزَّهر في فوحه ونداوته في سياقين معنويَّين دالَّين على ما كان يتمتَّع به الممدوح من همَّةٍ عاليةٍ وأخلاقٍ دمثةٍ.

[1] صفوان بن إدريس بن إبراهيم التجيبي، أديب وشاعر أندلسي، ولد في مرسية عام 560، وتوفي فيها قبل أن يبلغ الأربعين. من كتبه "زاد المسافر" و"بداهة المتحفز وعجالة المستوفز". ينظر: (المقري، 1988، ج 2، 113).

وعزَّز الكَلاعيُّ الإيحاء بجلل مصاب الفقد من خلال ما طوَّع له من أساليب تقنيَّةٍ تعبيريَّةٍ مشحونةٍ برموزٍ عاطفيَّةٍ؛ إذ اعتمد الخبر المجازي المتضمِّن أفعالًا اكتسبت في السِّياق طاقةً تخييليَّة نفسيَّة أوحت بالضَّعف (فلَّل عزمي/ ثلَّم حدِّي). واستخدامه الإنشاء الطَّلبيَّ المتضمِّن استفهامًا بلاغيًّا يوحي بتمنِّي تحقُّق البعيد، وهو عودة دخول الأماني على العيش كما تدخل النَّمنمة على حواشي البرد. واستعماله التَّمنِّي يفيد الاستحالة عندما ترجّى أن يلتئم شمله بمن نأى عنه مثلما تنتظم الحبّات في العقد.

فإذا انضمَّ ضيق الوشاح على الخصر وضيق السِّوار على الزَّند إلى ضيق الأرض، فالأمر عائدٌ إلى اتِّحاد المفهوم العميق لضيق الأشياء عمومًا في فكر الإنسان وفي شعوره. وإذا حصل الاقتران اللُّغوي بين الجني والأنس، وبين القطف والوصل، وبين الشَّجر والمنى، وبينه وبين الصَّدِّ، فلأنَّ الدِّلالات الحقيقيَّة والتَّخييليَّة تجتمع في الفكر والشُّعور. وإذا كانت المنى بالنِّسبة للعيش كالنَّمنمة بالنِّسبة للبرد، والتئام شمل الأخلاء كانتظام حبّات العقد، فهذا عائد إلى أنَّ الشَّكل الصُّوري يخلق مضمونًا متميِّزًا للحياة الواقعيَّة عند التلقي.

وتقوم الصُّور التَّشبيهيَّة الكَلاعيَّة على اشتباك عناصر متباينةٍ في تجربة الشَّاعر العاطفية ضمن العملية اللُّغوية الصُّوريَّة، ممّا يؤدِّي إلى إتاحة مواطن تماسٍ إيحائيٍّ بين أفكار قد لا تبدو متناسبةً، غير أنَّ فكَّ رموز ذلك الإيحاء يولِّد متعة التَّلقي. ولا يخفى أثر الأساليب الفنيَّة الَّتي يجذبها الشّاعر إلى الصُّورة في دعم طاقاتها التَّعبيريَّة، فقد يلجأ إلى المزاوجة بين الخفاء والتَّجلّي أو التَّجنيس على صعيد الألفاظ. فإذا أغنت الرُّموز اللَّونية أدبيَّة الصُّورة، كان من شأن الأشكال البديعيَّة أن تثري المقوِّمات الإبداعيَّة والجماليَّة الكامنة فيها؛ لأنَّها أساسٌ لغويٌّ داخليٌّ على صعيد المضمون وعنصرٌ تحسينيٌّ في البناء الشَّكليّ. قال (من الرَّمل) (الرعيني، 1962، 69):

شَـــــاقَـهُ البَـــــرْقُ بِأَكْنَـــــافِ العَقِيْـــقِ	فَأَســـــالَ الدَّمْـــــعَ أَمْثَـــــالَ العَقِيْـــقِ
آهِ مِـــــنْ ذِكْـــــرِ شَـــــبَابٍ ذَهَبَـــتْ	خَيْلُـــــهُ مِنِّـــيْ عَلَـــى غَيْـــرِ طَرِيْـــقِ
وَصِـحَـــــابٍ كُـنْـتُ أَمْـــــرِيْ بِهِـــــمُ	دِرَّةَ الأُنْـــــسِ كَمَخْتُـــــوْمِ الرَّحِيْـــــقِ
وَخُـطُـــــوْبٍ لَـــمْ تَـــــزَلْ تَـفْـجَـعُـنِـــيْ	بِفَرِيْـــــقٍ مِنْهُـــــمُ بَعْـــــدَ فَرِيْـــــقِ
كُـلَّـمَـــــا أَحْـمَـــــــدَ قَـلْـبِـيْ خـلَّـةً	لَـــــمْ يُمَتِّعْهَـــــا غُـــــرُوْبٌ بِشُـــــرُوْقِ
وَهِـــــيَ الأُمُّ فَمَـــــا زالَ لَهَـــــا	مَـذْهَـــبٌ فِـــيْ نَسْـــــلِهَا غَيْـــرُ رَفِيْـــقِ
وَمُزَجِّـــيْ النِّصْـــــفَ مِـــنْ أَحْكَـامِهَـــــا	كَمُـــرَجِّ أَنْ يَـــــرى بَيْـــــضَ الأَنُـــوْقِ

استعان الشّاعر في البيت الأوّل بألفاظٍ ذاتِ دلالاتٍ متعدِّدةٍ في معرض استخدامه لها على نحوٍ تصويريٍّ فنيٍّ وثيق الصلة بعواطفه. فالعقيق الَّذي شُبِّه به الدَّمع لفظٌ يحمل الدِّلالة على اللَّون وصفته؛ إذ تقترن فيه الحمرة بالنَّقاء واللَّمعان، وهما صفتان تميّزان لون الحجر الكريم. وتوحي دلالة المشابهة بين طرفي التَّشبيه بالغرض منه، وهو عائدٌ على الدَّمع؛ إذ تعزّز حدَّة انفعال الشّاعر من جهةٍ وصفاء مشاعره من جهةٍ ثانيةٍ. وعلى الرَّغم من أنَّ الأداة (أمثال) جعلت الدَّمع مشاركًا العقيق في المشابهة الحسِّيَّة الواقعة في منطقة المبصرات، فإنَّ الطَّرفين منفصلان في الوسط التَّخييليّ، ولم يخرج أيٌّ منهما عن دلالته الأصليَّة بسبب الأداة نفسها. فأوجه الشَّبه تُدرك حقيقةً في المشبَّه به وافتراضًا في المشبَّه، وليس استخدام الشّاعر لها مبتذلًا، وقد عبَّر من خلالها عن شعوره، وهو ما من شأنه أن يترك أثرًا كبيرًا في المتلقّي.

والإيقاع القائم على جعل الشَّباب مؤتلفًا مع الخيل أشرك المشبَّه مع المشبَّه به في القوَّة وفي سرعة المرور، وإن انعدمت معاقد النَّسب بينهما، ماخلا الانسجام الدِّلالي. فوجها الشَّبه صفتان حقيقيَّتان في طرفي التَّشبيه المفردين المقيَّدين بقيد الذّهاب من الشّاعر. ويقوم جمال التَّشبيه على التَّناظر بين هذين الطَّرفين في الهيئة الحركيَّة، فالصُّورة جسَّدت الزَّمن (الشَّباب)، فحوَّلته من فكرةٍ مجرَّدة إلى كيانٍ ماديٍّ متحرِّكٍ في الحيّز المكانيّ كالخيل. ويكمن الإيقاع المؤكِّد لصفتي القوَّة والحركة في الخيل والشَّباب في تطابق التَّماثل بين مدركٍ ذهنيٍّ ومُدركٍ حسّيّ، ويحصل ذلك اعتمادًا على توازن طرفين اتَّحدا في الخيال لغياب الأداة؛ إذ أراد الشّاعر أن يرينا من خلال الإيجاز في التَّشبيه البليغ مقدار صفة القوَّة في هذه المرحلة من عمر الإنسان وانقضائها السَّريع فيه. فإذا كان للشَّباب حركةٌ تتَّصل بسرعة أفوله وذهاب قوَّته، فإنَّ المشابهةَ حاصلةٌ بين المشبَّه والمشبَّه به؛ لأنَّ ذهاب الخيل يوحي بسرعتها، وذهابها في غير طريقٍ يوحي بتشتُّت هذه القوَّة.

ويبدو المري من أجل الوصول إلى دُرَّة الأنس بالأصحاب كالاختتام في سبيل الوصول إلى الرَّحيق، ووجه الشبه (تولُّد شيءٍ من شيءٍ) لم يخرج عن حقيقة الطَّرفين المركَّبين، بل هو تمام ماهيتهما. والغرض من العلاقة بين المتماثلين حسّيًّا تزيين المشبه وتصوير نفاسته، فدِرَّة أنسِ الشّاعر بالأصحاب رحيقٌ مختومٌ. ولا ريب أنَّ الصُّورة تضمَّنت ذات الشّاعر؛ إذ أوحت بصفة النَّقاء في العلاقة الَّتي كانت تربط الشّاعر بخلانه. كما أوحت بعمق موقعها في

نفسه؛ إذ استمدها من قوله تعالى: [يُسْقَوْنَ مِنْ رَحِيْقٍ مَخْتُوْم] (المطففين، 25). وقد زادها البعد الواقعي جمالًا؛ لأنَّ الشّاعر ربطها بجوّ التَّرف. فالدُّرَّة والرَّحيق عنصران قيّمان استمدُّهما الشّاعر من الحياة وممّا شاهده في البيئة، غير أنَّ الصُّورة انتُزِعت من متعدِّدٍ؛ إذ اختلط فيها تشبيه الحسّيّ (الدّرّة) بتشبيه المعنوي (الأنس).

وتتمثل الصُّورة الكنائيَّة في الخلَّة الَّتي لم يمتّعها غروبٌ بشروقٍ، وتعبّر عن انقضاء كلّ صداقةٍ وموادَّةٍ حمدها الشّاعر بسبب الخطوب. وتتسم هذه الصورة بالخصوصيَّة على مستوى الأداءات اللُّغوية والصَّوتيَّة والإيحائيَّة. فهي ديناميَّة، تقوم على تكرارٍ معنويٍّ يتَّصل بالتَّوالي الَّذي تفيده كلَّما، كما أنها ثنائيَّة، تعتمد على التَّضاد بين الغروب والشُّروق في الطَّبيعة المتحرِّكة. ويوحي هذا بصراعٍ ضمنيٍّ متكرِّرٍ على مستوى النَّصّ بين الحياة والإنسان، مما يساعد على إدخال المتلقّي في صميم التَّجربة الإبداعيَّة الخاصَّة بالشّاعر.

أمّا حال الدُّنيا الَّتي لا تنصف المرء فقد شاركت حال الأمّ غير المنصفة في نسلها، ومصدر الصُّورة يرجع إلى البيئة الاجتماعيَّة والسُّلوك الإنسانيّ فيها. على أنَّ الغموض والتَّجلّي أسلوبٌ يلفُّ الفضاء الصُّوري ككلّ، يبدأ ذلك مع غياب مشبَّهٍ مُدْرَكٍ بالذّهن وحضور مشبَّهٍ به محسوسٍ تتكرَّر صفاته في تراكيب صوريَّة مولَّدةٍ. ثمَّ إنَّ تمثيل الدُّنيا بالأمّ هو ممّا لا يصلح فيه تشبيه كلّ جزء من المشبه بما يقابله في المشبه به، وهو ينقل إدراك المتلقّي من المعقول الخفيّ الَّذي يدرك بالتَّفكير المجرَّد إلى المحسوس المألوف الَّذي تجلوه الفطرة. كما أنَّ الصُّورة لا تسير في سياقٍ مباشرٍ، وإنَّما تنجم عن الصِّياغة الَّتي يتولّى فيها الضَّمير (وهي) مهمَّة إجلائها وتوضيحها.

ويشفُّ الغموض في هذا التَّشبيه البليغ عن التوصيف الكامن في المشبَّه به (الأم)، وهو لفظٌ خاصُّ الدِّلالة، يُبقي السّامع معلَّقًا متشوّقًا لاستكناه الصُّورة. فإذا أحال وصف الأمّ المتلقّي إلى إمكان وجود صفاتها في المشبَّه، تبيَّن ذهاب الغرض من التَّشبيه إلى ذمّ مذهب الحياة الَّتي لا تزال تفجع الإنسان بأصدقائه، وهو ما يحمل على ذمِّ مذهب الأمّ غير الرَّفيق في نسلها. ويزيد من عضويَّة الصُّورة ـ على ما فيها من طابعٍ اجتماعيٍّ يقويّها ويمكّنها في النَّفس ـ تعقيبها بتمثيل حال من يَتَرجّى الإنصاف بحال من يترجّى بيض الأنوق، "وهذا التَّقريب الظّاهريُّ للحقائق ليس في الواقع إلا نتيجةً للرَّوابط الخفيَّة الَّتي تجمعها، والصُّورة الشِّعرية هي الَّتي تضيء هذه الرَّوابط وتكشفها" (البستاني، 1986، 11).

فترجّي الإنصاف بقيد كونه من أحكام الأمّ إذا تعلَّق الأمر بنسلها، شارك ترجّي البيض بقيد كونه للأنوق، والغرض من التَّشبيه تقرير حال المشبَّه (الدُّنيا) من حيث استحالة الإنصاف في الأحكام، على أنَّ الاستحالة في ترجّي بيض الأنوق أتمُّ وأقوى. ومن اللافت للنَّظر هنا أثر البنية البديعيَّة الخارجيَّة في تكوين المعنى الصُّوريّ وتقوية مدلوله وترسيخه، فالتَّجنيس الاشتقاقيُّ في مطلع الشَّطرين (ومرجي / كمرج) يعزّز الجو النَّفسيَّ اليائس الَّذي يلفُّ الصُّورة البديعيَّة، وفيها يبثُّ الشّاعر نجوى داخليَّةً يَدمُّ من خلالها الدُّنيا، وهي من فجعته بأصدقائه فريقًا بعد فريق. وهذا التَّناغم الجرسيّ في نسيج اللُّغة الصُّوريَّة يشفُّ من خلال صوائته الفخمة المتكرِّرة عن هيئةٍ إيقاعيَّةٍ تصويريَّةٍ وشعريَّةٍ إيحائيَّةٍ، يلفت بسببهما الشّاعر انتباه المتلقّي إلى تجاربه ومواقفه الخاصَّة.

وعلى الرَّغم من تصرُّف الكلاعي الإبداعيّ في بنى صوره الَّتي يشحن فيها طاقة المحارق المولدة انفعاليًّا ووجدانيًّا، فإنَّنا نلاحظ النَّمطية في بعض الصور التي ظهر فيها المصدر الأدبي التراثي. فقد أفاد من صور المشارقة والأندلسيّين على حدٍّ سواء، وهو ما يمكن أن نلمسه من تأثُّرٍ بوصف أبي فراسٍ الحمدانيّ للماء في قوله (من الوافر) (الكتبي، 1974، ج 2، 81):

وَنَهْـــــرٍ مِثْـــــلَ هِنْـــــدِيٍّ صَـقِيْـــــلٍ تَجَـــــرَّدَ فَـــوْقَ مَوْشِـــــــيٍّ نَفِيْـــسِ

فقد شبَّه أبو الرَّبيع النَّهر الصّافي وهو يجري في رياضٍ مخضرَّةٍ مزهرةٍ بالهنديّ المصقول الَّذي تجرَّد فوق حمائل منقوشةٍ نفيسةٍ، وفي هذا التقى مع قول أبي فراس (357هـ 968م)[2] (من مجزوء الكامل) (الحمداني، 1994، 135):

وَالمـاءُ يَفْصِـلُ بَيْـنَ زَهْـرِ الـرَّوْضِ فِيْ الشَّطَّيْـنِ فَصْـلًا

كَبِســاطِ وَشــيٍ جَــرَّدَتْ أَيْــدِيْ القُيُــوْنِ عَلَيْــهِ نَصْــلا

وفيه يشبّه جدولًا يجري في رياضٍ قشيبةٍ بسيفٍ برّاقٍ جرَّدته القيون فوق بساطٍ مطرَّزٍ. ويلاحظ هنا أن التَّشبيه في البيتين تمثيليٌّ، ففيهما يشبّه الشّاعران صورةً حقيقيَّة رآها كلٌّ منهما للماء في الرِّياض بصورةٍ تخيَّلاها للسَّيف المجرَّد فوق مُوَشّى. كما أنَّ المشابهة بين الطَّرفين مشتركةٌ في البيتين، وهي صورة لامعٍ طويلٍ بين ألوان متعدِّدةٍ.

---

[2] هو سعيد بن حمدان؛ شاعر، عاصر المتنبي، وقائد عسكري، ولاه ابن عمه سيف الدولة -أمير الدولة الحمدانية- مقاطعة منبج. وقع أسيرًا بيد الروم مرتين، واختلف في كيفية نجاته، وفي سجنه كتب الروميات. ينظر: (الزركلي، 2002، 2، 156).

2- **الصورة الاستعارية**

تحدد الصُّور الاستعاريَّة الكَلاعيَّة في سياقها المفارقة بين المشابهات والانحرافات على صعيد التَّصوير. ومن وسائلها التَّكثيف عن طريق التَّجسيم والتَّشخيص في الصُّور المفردة والمركَّبة. يشكِّلها الشّاعر إذ يحرِك مؤشِّر القصيد من القطب الواقعيّ الموضوعيّ إلى القطب الذّاتيّ التَّخيليّ، فيستخدم الصُّورة كأداةٍ للتَّعبير. قال (من الطَّويل) (البلوي، 1980، ج 1، 155):

تَـــــوارى هِـلالُ الأُفْـــــقِ عَـــــنْ أَعْيُنِ الـوَرى وَغَـطـــــى بِسَـجْـفِ الـغَـيْـــــمِ زَهْـوًا مُحَيّـاهُ

فَلَمّـــــا أَتـــــــى شَـــــــقِيْقُهُ لِيَـــزُوْرَهُ تَبَـــــــدّى لَـــهُ دُوْنَ الأَنَـــامِ فَحَيّـــــــاهُ

فقد جاءت جملة الاستعارات على شكل تداعيات لخواطر اقتضاها عنصر الزَّمن؛ إذ قام الهلال مقام الإنسان لعلاقة تكافؤٍ بينهما في المستوى السِّياقيّ. وتجلَّت هذه العلاقة في التَّواري والتَّبدي، مما أدخل الهلال في الدَّوائر الدِّلاليَّة للإنسان. بيد أن القرينتين المخصوصتين للمشبَّه (المحيا والشَّقيق) رشحتا الانحراف في الاستعارة، ثمَّ قَوِيَتْ المفارقة بالزِّيارة والتَّحية. وقد حوَّلت الرُّؤيةُ الذّاتيةُ للشّاعرِ مشهدَ الطَّبيعةِ المجرَّدِ إلى صورةٍ جديدةٍ مركَّبةٍ ذات تفاصيل وجزئيّاتٍ ممزوجةٍ بمنبّهاتٍ حسّيَّةٍ بصريَّةٍ حركيَّةٍ. فهلال شوّال الَّذي يحتجب وراء سجف الغيم ثم يظهر[3]، أصبح في حيّز الصُّورة ذا كيانٍ وشعورٍ؛ إذ احتجب زهوًا عن الأنام، ثمَّ تبدّى لشقيقٍ ذي حظوةٍ لدية فحيّاه.

وواضحٌ هنا أثر البيئة الثَّقافيَّة في الصُّورة، فقد أفاد الشّاعر من ارتقاب هلال العيد، فأنزل المناسبة الدّينيَّة منزل الصُّورة. وقد لا يصحُّ تخصيص الشّاعر بالتَّخييل الَّذي صرفه لنفسه، فبنى عليه المقطوعة؛ إذ اتفقت أبياته في مبناها ومعناها مع أبياتٍ نُسبت إلى أبي بكر بن مالك الوزير كاتب ابن سعدٍ في هلال الفطر، وفيها يتوارى الهلال عن عيون النّاس، ثم يلوح محيّاه لمن يهواه. (من الطَّويل) (المرسي، 1980، 75):

تَـــــوارى هِـلال الأُفْـــــقِ عَـنْ أَعْـيُنِ الـوَرى وَلاحَ لِمَـــــنْ أَهْـــــواهُ فِـيْـــــهِ مُحَـيّـــــــاهُ

وإذا ظهر أثر الوافد المشرقيّ في صور الكَلاعيّ النَّمطيَّة، تجلّى أثر الوافد الأندلسيّ في الصُّور الرُّومنطيقيَّة الَّتي أسقط فيها الشّاعر وجدانه على الطَّبيعة. وقد استمدَّ مادَّتها من المحسوسات، وأقامها على المقابلات الضِّدِّيَّة، واستعان عليها باللُّغة القيميَّة الانفعاليَّة. قال يصف الرِّياض (من الوافر) (القضاعي، 1983، 192):

فَـمِـنْ زَهْـرٍ ضَـحُـوْكِ السِّـــنِّ طَـلْـقٍ بِجَهْـــمٍ مِـــنْ سَـــحـائِبِـهِ عَبُـــوْسِ

وَقُضْـــبٍ تَحْسِـــبُ الأَرواحُ سَـــــقَّتْ معاطِفَهـــا سُـــــلافَةَ خَنْدَرِيْـــــسِ

فسخرية الزَّهر الضّاحك من تجهُّم السّحاب العابس تُذكِّر ببكاء الغمام على النَّوْر الضّاحك في الرَّصافة، في قول ابن زيدون[4] (463هـ 1070م) (من الطَّويل) (ابن زيدون، 2009، 75):

وَلا زالَ نَـــوْرٌ فِـــيْ الرَّصـــافَـــةِ ضـــاحِـــكٌ بِـأَرْجـائِهـــا يَبْكِـــيْ عَلَيْـــهِ غَمـــامُ

والعلاقة الَّتي يقيمها الشّاعر بين الطَّبيعة والإنسان تجعل كلَّ ما في الوجود مرآةً لذات الشّاعر. وهذا النَّقل غير المباشر للأفكار والعواطف عن طريق هذه الصُّورة من شأنه أن يزيد قدرتها على التَّأثير في نفس المتلقّي؛ لأنَّ الجانب الحسّيَّ فيها يتضمَّن عاطفة الشّاعر، فيوصل إلى المتلقي أفكاره المجرَّدة. فقد أراد الشّاعر من المتلقّي أن يقيس تفتُّح الزَّهر بظهور السِّنّ وطلاقة الوجه عند الضَّحك، كما أراد أن يقيس سواد السَّحاب بتجهُّم العابس. والعلاقة بين المعنى الحقيقيّ والمعنى المجازيّ مشابهةُ التَّفتُّح للضَّحك والطَّلاقة، ومشابهة السَّواد للعبوس والتَّجهُّم. على أنَّ القرنية الَّتي دلَّل الشّاعر بها على إرادة المعنى المجازيّ لفظيَّةٌ في الصُّورة الأولى (السِّنُّ)، وهي حاليَّةٌ تُدرك بالعقل في الصُّورة الثّانية.

وجمع السِّنّ الضّاحك الطَّلق إلى الزَّهر، ثمَّ جمع الوجه العابس المتجهّم إلى السَّحائب، هو اجتماعٌ لعناصر متباعدةٍ في المستويين الإنسانيّ والطَّبيعيّ. بيد أن إسقاط الصِّفات البشريَّة على صورة الطَّبيعة يغنيها، والألوان في الطَّبيعة تُبرز الإحساس الدّاخليَّ للشّاعر. أما سقايةُ الأرواحِ معاطفَ القضبِ سلافةَ خندريس فتصويرٌ تذوُّقيٌّ يرتفع بمستوى المظهر الجماليّ الحسّيّ في الخندريس والقضب من حيث الحسن والنَّضارة إلى جوهر الجمال فيهما، كما أنَّه "يسمو عن المذاق لما يُطْعَم أو يُشْرَب حسّيًّا باللِّسان إلى آفاق من التَّعبير الشِّعريّ المعبّر عن حالاتٍ نفسيَّةٍ تكشف الصُّور الذَّوقيَّة في مساربها؛ إذ ترمز إلى تلازم الشَّكل والمضمون في رؤى الشاعر.

---

[3] هو أبو بكر أحمد بن مالك السرقسطي، الوزير الكاتب. رحل إلى مصر، فاستعمله الملوك تيمنًا بعلمه ورغبة في كماله. له شعر بديع الاشارة، وله نظر في العلم الفلسفي. ينظر: (ابن الخطيب، 2020، ج 2، 213).

[4] هو أحمد بن عبد الله بن زيدون، أبرز شعراء الأندلس. عاش في عصر ملوك الطوائف، وكان الوزير المقرب لأبي الحزم بن جهور إلى أن أوقع بينهما الوشاة، فقام الأخير بسجنه. كتب في المدح والاستعطاف، وله في ولادة شعر ذائع الصيط. ينظر: (الصفدي، 1979، ج 7، 56).

وتؤدي الصُّورة الاستعارية دور المادة الأوّليّة في معمار النَّصّ، ولا سيَّما في المقطَّعات الشِّعريَّة. قال الكلاعي في الغزل بالمذكَّر (من الطَّويل) (الصفدي، 1979، ج 15، 433):

وَلَمّـــــا تَحَلّـــــى خَـــــدُّهُ بِعِـــــذارِهِ تَسَـــــلَوا وَقالُـــوا ذَنْبُـــهُ غَيْـــرُ مَغْفُـــــوْرِ

وَهَـــلْ تُنْكِـــرُ العَيْـــنُ اللُّجَيْـــنَ مُنَيّـــلًا أَوِ الـــمِسْـــكَ مَـذْرُوْرًا عَـلى صَـحْـنِ كـافُـوْرِ

وَحَسْـــــبِيَ مِنْـــهُ لَـــــوْ تَغَيَّـــرَ خَـــدُّهُ تَمايُـــلُ غُصْـــــنٍ وَالتِفاتَـــــهُ يَعْفُـــــوْرِ

فإنشاء الاستفهام خلق مساحة تواصلٍ بلاغيَّةٍ مع المتلقّي، وبوساطته التمس الشّاعر الإعذار لوقوعه في إثم النَّظر إلى صاحب اللُّجين المذرور على كافوره مسكٌ. وقد أوحى الاستفهام بخطاب الأدنى (الإنسان)؛ لأنه خرج إلى التَّعجُّب والإنكار على من تسلّى وجعل للشّاعر ذنبًا غير مغفورٍ. وحاكى السِّياق الخبريُّ الوظيفة التَّأثيريَّة للاستفهام في المتلِّقي، ففيه تأكَّدت دعوى الإعذار عند تأكيد اكتفاء الشّاعر برؤية غصن المحبوب متمايلًا ويعفور عينيه متلفِّتًا. كما أدَّت الصُّورة وظيفةً انفعاليَّةً في شمولها؛ إذ ألمحت إلى شخصيَّة المرسل عندما لعبت ألفاظها مفردةً ومركَّبةً دورًا في التَّعبير عن تعفُّفه ونزاهته.

ويلاحظ على أسلوب الشّاعر استلهام الشَّكل واللَّون والرَّائحة والحركة عند الاعتماد على عنصر الطَّبيعة في صناعة الاستعارات التَّصويريَّة الغزليَّة. فالصُّورتان البصريَّتان في اللجين وفي الكافور المذرور عليه مسكٌ توحيان بلون ورائحة خدِّ الموصوف وبلون لحيته. فتمايل الغصن يوحي بدقة الخصر ورشاقة الحركة، والتفاتَة اليعفور توحي بجمال النَّظرة وفتنتها. وممّا يرسِّخ دلالات هذه الصُّور النَّمطيَّة المتراكمة امتداد التَّعويض الحسّيّ فيها بين الإنسان والطَّبيعة على مستوى علاقات التَّصوير؛ إذ رسم الشّاعر للموصوف هيئةً توفَّرت فيها الوحدة كما توفَّر الانسجام. فبياض الكافور المذرور عليه المسك في صحن خدِّ الموصوف استدعى لمعان اللُّجين في عذاره، واكتمل به. أمّا الشَّكل الحركيُّ الموحي بنحافة قدِّ الموصوف ورشاقة حركته عند تمايل غصنه، فينسجم مع الشَّكل الحركي الموحي بلمعان نظرته وسحرها لسرعة اللحظ عند التفاتته كاليعفور.

وقد غلب على صور الكَلاعيّ اتِّصالها بالحياة الاجتماعيَّة وأنماط السُّلوك، إلا أنَّ ما لوحظ على الصُّور الآنفة الذِّكر تعدُّد الينابيع البيئيَّة الَّتي امتدَّت في جوانبها؛ إذ صدرت عن معطيات الحضارة المحدثة وعن مادَّة الطَّبيعة. ولم يذهب الشّاعر فيها إلى تصوير مظاهر التَّرف، غير أنَّه استعان بها في التَّغزُّل والوصف؛ إذ رأى الفضَّة والمسك والكافور في عذار الغلام وعطره وخدَّيه، فرسم صورًا مركَّبةً مولَّدةً عند تفصيل جماله الحسّيّ. واللافت للنَّظر انسجام مصادر الصُّورة؛ إذ أدَّت موادُّها في السِّياق دلالاتٍ أوحت بالرِّقَّة واللِّين وجمال اللَّون. فالغصن واليعفور أثريا شكل الموصوف الرَّشيق وحركته اللَّيِّنة، وهذا مألوفٌ في التُّراث الأدبيّ الغزليّ، كما أنَّ اللُّجين والكافور أثريا الملمح الجماليَّ في وجهه، وهذا مألوفٌ في التُّراث الأندلسيّ.

وتضيق مساحة التوتر في بعض استعارات الكَلاعيّ، فيخبو إيقاع المفارقات الشِّعريَّة، ويقترب المشبَّه من المشبَّه به. وهنا نلمس اتِّصال المرسِل مع المستقبِل على سبيل الإخبار والتَّأكيد، كالَّذي يظهر في النُّصوص الدِّينيَّة خصوصًا؛ إذ إنَّها تقتضي مقاربة الواقع، وتفترض التَّوضيح الَّذي ينفي التَّشكُّك والاحتمال. فتسيطر الصُّور الفوتوغرافيَّة الّتي توثّق العلاقة بين فنّ الشِّعر وفنّ التَّصوير؛ إذ تعتمد على علاقة التَّحويل عمومًا، وتطبع صورة الواقع على الشِّعر من دون إعمال ذات الشّاعر وشعوره. قال (من الطَّويل) (البونسي، 2004، 476):

يـــا مَنْ لِصَـــبٍّ يَـــرى أَشْـجانَهُ النَّـــظَرُ مَهْمـــا تَبَـدّى لَـــهُ مِـــنْ حُبِّـــهِ أَثَرُ

فَيا مُطـــارَ الحَـــشـى شَـــوْقًا لِـــرُؤْيَتِهِ وَالعَيْـــنُ تَشْـتاقُ مَهْمـــا أُبْصِـــرَ الأَثَر

عَلـــى ابْـــنِ آمِنَـــةَ الـــمَرْجُوِّ نائِلُـــــهُ يَـــوْمَ القِيـامَـــةِ إِذْ يُهْـــدى لَـهَ الظَّفَرُ

وَطَلْحَـــةُ الخَيْـــرِ لا تُهْمِـــلْ فَضـائِلَـــهُ وَفَيْـــضُ كَـــفٍّ لَـــهُ بِالجُـــوْدِ تَنْفَجِرُ

ذاك الَّـــذِيْ طَلَّـــقَ الـدُّنْيـــا وَزُخْرُفَهـــا فَمـــا تَعَلَّقَـــهُ مِـــنْ غَمْرِهـــا غَمَـــرُ

وَانْظِـــمْ إِلى سِـــلْـكِ مَنْ تُهْـدِيْ الثَّـناءَ لَـــهُ أَزْواجَـــهُ فَلَهُـــنَّ الشَّـــأْنُ وَالخَطَـــرُ

فقد استعار الشّاعر الرُّؤية من الإنسان إلى النَّظر، وهذا قريبٌ من الحقيقة؛ إذ اتَّحد طرفا الصُّورة في الجنس والنَّوع، ذلك أنَّ حقيقة معنى المستعار موجودةٌ في المستعار له. كما أنَّ تشبيه الجود بالفيض المتجدِّد - والمشبَّه معنويٌّ والمشبَّه به حسّيٌّ - يعدُّ تشبيها عاديًّا؛ لتوافق طرفي الصُّورة واشتراكهما في الدِّلالة. ثمَّ إنَّ اشتياق العين معتادٌ ومطروقٌ، وطلاق الدُّنيا واضحٌ وعاميٌّ، والصُّورتان مفردتان لا تفصيل فيهما. أما نظم نساء النَّبيّ إلى سلك من يهدى له الثَّناء على سبيل الاستعارة فيكاد يلحق بالحقيقة، وذلك لشبه حصول النَّظم في الأشخاص حصوله فيما صغر من الأجسام.

وقد يرعى اللَّفظ المفرد في بعض المقطَّعات صورةً ذات شكلٍ ولونٍ ورائحةٍ، فيتَّكئ عليه الشّاعر ليرسم لوحةً شعريَّة من خلال جعله المركز الحيويَّ للكلام، وعندئذٍ تستدعي فصاحته فنيَّة الصُّورة وتنمّيها، ويثري البناء الصُّوريُّ بدوره دلالة اللَّفظ الإيحائيَّة. بيد أن جماليَّة هذه الصُّورة لا تتوقَّف على صوتيَّة الألفاظ، وإنَّما يتعلَّق الأمر أيضًا بتأليفها وتنظيمها في سياقٍ انزياحيّ إيقاعيّ أو تركيبيّ أو دلاليّ. قال (من البسيط) (القضاعي، 1983، 192):

قـالـــوا: الْتَحى، وَاشْـتَكَـتْ عَيْنـاهُ، قُلْـتُ لَهُمْ: نَـعَمْ صَـدَقْتُـمْ، وَهَـلْ فِيْ ذاكَ مِنْ عـــارِ

بَنَفْسَـــــجٌ عِيْـــضَ مِـــنْ وَرْدٍ وَنَرْجِـــسَـــةٌ تَحَوَّلَـــتْ وَرْدَةً زِيْنَـــــتْ بِـأَشْـــــــفارِ

فالمادَّة الأوَّليَّة اللَّفظيَّة للصُّورة في المقطوعة غير متوعِّرةٍ وغير عاميَّةٍ، وهي ذات تنغيمٍ صوتيّ خفيفٍ على النُّطق لطيفٍ على السَّمع؛ إذ لا تتنافر مخارج الحروف، ولا تستطيل الكلمات في عدد حروفها (اشتكت – عينيه – بنفسج - ورد – نرجس – أشفار). والمدلول الصَّوتيَّ المنغَّم الرَّشيق لهذه الكلمات يتناسب ورقَّة شعور الباثّ وتسارع حواسّه للاشتغال في مقام الغزل. وتعكس تلك الصَّوتيّات ظلالها على المتلقّي، فتنقل إلى إحساسه الماديّ التَّخيُّليّ -بواسطة جرسها الصَّوريّ المؤثّر- حسن تغنُّج الموصوف ورائق دلاله عند شكوى عينيه النّاعسة. ومن جهة أخرى، توحي الصورة بهدوء لون وجنة الموصوف ونعومة الرّائحة الذّائعة منهما؛ إذ عوَّض بنفسج العذار من حمرة ورد الخدَّين. وتشعر الصورة بخشونة شعر العذار على الرَّغم من أنَّ الشّاعر اختار من الألفاظ ما يغلب عليه اللِّين صوتيًّا (أشفار)، وهو ما يستدعي التأثير لدى التلقّي. ولا شكَّ في أنَّ "توسيع ذاكرة الكلمات ومعجم اللَّوحة هو توسيعٌ بالمقابل لفضاء الصُّورة" (سقال، 1993، 30).

ويلاحظ على التَّراكيب الصُّوريَّة في المقطوعة جريانها في مسافةٍ لغويَّةٍ متعادلةٍ من حيث الحجم، ومتوازيةٍ من حيث الموقع، ومن دون مسافاتٍ فاصلةٍ. يستثنى من ذلك الشَّطر الثّاني من البيت الأوّل: (الْتَحى وَاشْتَكَتْ عَيْناهُ) (بَنَفْسَجٌ عِيْضَ مِنْ وَرْدٍ) (وَرْدَةً زِيْنَتْ بِأَشْفارِ)، وقد تضمَّنها تنسيقٌ نحويٌّ متناغمٌ ومتردِّدٌ: (مبتدأ - جملة فعليَّة خبريَّة - جار ومجرور). والغرض لفت نظر السّامع إلى المعنى والتَّأثير فيه.

ولا شكَّ في أنَّ هذه الصُّور متداولةٌ، بيد أنَّ ارتباطها بعدَّة تشكيلاتٍ صوريَّةٍ رفع شعريَّتها البلاغيَّة؛ لأنَّ في صورة شكوى العينين مزاوجةٌ بين الاستعارة والكناية. فعندما شبَّه الشّاعر العينين بمشتكٍ كنّى عن جمال العيون المريضة؛ إذ تماهت في أشَرِها ودلالها مع المعلول الَّذي يغلب عليه الوسن والوهن. وعليه فإن شعريَّة الصُّورة تأتي من الانزياح في المستوى الدِّلالي؛ إذ ألقى المستعار له -المذكور- ظلالًا حسِّيَّةً على المتلقّي تختلف عن الظِّلال الَّتي ألقاها المستعار منه -المحذوف من السِّياق- في المحيطين به. فجمال العيون المريضة يترك في النّاظر افتتانه بها، أمّا المريض فيلقي في الرّائين الرِّثاء لحاله.

وتكتسب صورة تشكّي العينين قيمتها الجماليَّة أيضًا من خفاء عنصر المشابهة (النُّعاس)، كما تكتسبها من اتِّساع دائرة التَّنافر بين أطرافها. فقد انتزع الشّاعر إشراك حاسَّة السَّمع في الصورة التَّخييليَّة (تشكّي العينين) من الصُّورة الواقعيَّة (تشكّي المريض) عندما أوكل للفظ (اشتكت) مهمَّة كشف الاشتراك في الصِّفة بين أعناق ما خفي فيه ذلك. وعندما استعار البنفسج والنَّرجس للِّحية، واستعار الورد للخدَّين، انتزع المشابهة من متعدِّدٍ، مما أدى إلى تكثيف مدلولات الصُّورة الإيحائيَّة في انتباه المتلقّي؛ إذ تمَّ فيها تراسل حواس متعدِّدةٍ. ويتمثل الإيحاء البصري اللوني في جمال تناغم الدَّرجات اللَّونيَّة المتباعدة في وجه الموصوف المتورِّد الملتحي، بينما يتمثل الإيحاء الشمي في طيب الرّائحة، أما الإيحاء اللمسي فيتمثَّل في النُّعومة.

ولم يكتسب النَّصُّ السّابق صفة الشِّعريَّة الإمتاعيَّة من خفاء عنصر المشابهة في المستوى اللَّفظيّ فحسب، وإنَّما اكتسبها من خفاء الإيحاء بالتَّضاد المعنويّ في المستوى الدِّلاليّ البصريّ واللَّمسيّ. فدكنة بنفسج العذار متضادَّة مع حمرة ورد الخدَّين، ونعومة الورد متضادَّة مع خشونة أشفارهما. والصُّورة هنا عقليَّة انطباعيَّة، ففيها نقل الشّاعر صورة الموصوف كما رآها بعد أن طبع عليها تأثره بها.

وأصالة الشّاعر مكتسبةٌ أحيانًا من الحالة الإبداعيَّة الاستعاريَّة المستمدَّة لديه من الصِّراع بين الأنا والأنا الأعلى، كما أنها ناجمة عن رَبْطِ المفردات والتَّراكيب الصُّوريَّة في معانٍ فنيَّةٍ ينتظمها الطّابع المثاليُّ على الرَّغم من البطانة الماديَّة الحسِّيَّة لها. والتَّجربة الحيَّة للمرسِل والشُّعور العاطفيُّ المصاحب لها يقود الفكرة الأساسيَّة في الاستعارة ويوجِّهها، الأمر الَّذي ينعكس على وجدان المتلقّي على شكل مشاركة تأثُّريَّة انفعاليَّة. قال (من الطَّويل) (ابن الأبار، 1986، 293):

أُوْصِـيْكُـــمُ بِالقَلْـــبِ خَيْـــــرًا فَإِنَّـــــهُ أَبى يَـــوْمَ بِنْتُمْ أَنْ يُصـاحِـــبَ جُثْمانِيْ

فَقُلْـــتُ لَـــهُ أَيْـــنَ الـــمُقامُ فَقـــالَ لِيْ بِكَفَّـــيْ أَبِـــيّ ذِيْ حِفـــاظٍ وَإِحْســـــانِ

أَيَحْسُـــنُ فِيْ شَـــــرْعِ الصَّـبابَـــةِ تَرْكُ مَـــنْ تَكَنَّفَنِـــيْ إِحْســـــانُهُ مُنْـــــذُ أَزْمـــــانِ

فَقُلْـــتُ لَـهُ أُكْرِمْـتَ يـا قَلْـــبُ فَـاغْتَبِـــطْ وَلَـــوْ أَنَّ لِـــيْ أَمْرِيْ لَكُنْـــتُ لَـكَ الثّـانِيْ

أَيَـحْسُـــنُ أَن أُصْـــغِي لِـداعِـيَـةِ الـنَّـوى إِذًا فَـــرَمـــانـــي اللهُ مـــنـــه بـــهـــجْـــرانِ

فالشّاعر متأرجحٌ على المستوى النّفسيّ بين اللاوعي؛ ممثّلًا بدعوى النّوى، وبين الوعي؛ ممثّلًا بالضّمير الأخلاقيّ، والثّاني يضغط عليه بالمثل العليا، ويهدّده بعقاب الهجر. وحصيلة الصّراع اختيار الباثّ مواصلةَ صاحبِ الحفاظِ والإحسان، والوسيلة الّتي يستعين بها على ذلك آليّة التّسامي، ممّا يعكس إحدى طرق استجابة الإنسان عمومًا للمُحِيْطَيْن الماديّ والمعنويّ. والألفاظ الجسمانيّة الّتي كوّنت التّعبيرات الاستعاريّة (قلب، جثمان، كف) مشحونة بإشارات معنوية سامية، والمعاني الماديّة المتضمّنة في تشكيلاتها (يُصاحِبُ جُثْمانِيْ / المُقامُ بِكَفَّيْ أَبِيّ) ذات دلالاتٍ روحيّة رفيعة، وهو ما يعكس الواقع النّفسي الخاص بالشّاعر عبر التّشكيل الاستعاريّ.

وقد أشارت هذه الألفاظ والتّراكيب إلى ضعف الأنا (أُصْغِيْ)، كما أشارت إلى قوّة الأنا الأعلى (أَيَحْسُنُ أَنْ أُصْغِيْ لداعية النّوى)، ولذا رمزت إلى التّوتُّر الحاصل من النّزاغ بينهما (إذًا فرماني الله منه بهجران)، ودلالة الصُّورة انضباط ذلك النّزاع. على أنَّ التّولُّد في التّدفُّق الاستعاريّ كائنٌ بسبب الدّافعيّة الانفعاليّة، فالتّوتُّر بسبب رمي الله الإنسان بالهجران يتولّد بسبب الإصغاء لداعية النّوى، ثمّ ينخفضُ التّوتُّر في الصُّورة عند انتفاء الهجران بانتفاء الإصغاء. أما الارتباط الاقتضائيّ بين المعاني الاستعاريّة ودلالاتها فيساعد عليه تطوير المعنى من خلال تكراره بألفاظ مختلفةٍ في الصّياغة متشابهةٍ في المعنى (ذِيْ حِفاظٍ وَإِحْسانِ/ النّوى / هُجْران). ثم إنَّ التّجربة اللّفظيّة التّركيبيّة الاستعاريّة هي استجابةٌ للتّجربة الحسّيّة في الواقع الماديّ، فالحيرة عند الإصغاء لداعية النّوى، والتّوجُّع من احتمال الرّمي بالهجران، كلاهما معنيان مجازيّان يعزّزهما مثيران حقيقيّان لهما القدر نفسه من التّأثير عند قياس الارتباط بينهما: التّشكُّك عند الإصغاء للعذال، والوجع عند الإصابة برمية حجر.

وفضلًا عن الدّلالات الّتي تؤدّيها تلك التّخييلات، فهي ذات بعدٍ انفعاليّ؛ إذ إنَّ الكلمات الّتي تتركّز عندها (يصاحب / المقام/ أصغي / رماني) تترسّخ دلالاتها الصُّوريّة من خلال معانيها المعجميّة وبوضعها في سياقها الاستعاريّ أو الكنائيّ. ففي تأبّي القلب مصاحبةَ جثمانِ الشّاعرِ دلالةٌ انفعاليّةٌ تتمثّل في ترسيخ إحلال الملازمة والملاءمة والمقاربة والمقارنة -في علاقة القلب بالمحبوب البائن- محلّ المقاطعة والمنافرة والمباعدة في علاقة القلب بجسد الشّاعر. وفي اتّخاذ القلب مقامه بين كفّي المحبوب تغليبٌ لمنزلة هذه الكفّ في الحفاظ على منزلة جسد الشّاعر في المهمّة نفسها، وفيه انحرافٌ على صعيد لزوم القلب الإقامة في الجسد إلى لزوم إقامته في كفّ المحبوب. وفي الحيرة من الإصغاء لداعية النوى تأكيدٌ على الابتعاد والميل عمّا يدعو إليه البين من نسيان وجفوة، وفي الرّمي بالهجران ترسيخٌ للمعنى السّلبي المتضمّن في الإصابة والإلقاء.

وهكذا وجّهت هذه التّخييلات المعنى المتضمّنَ في الكلمات المركزيّة الخاصّة بها نحو تأدية الدّلالة بدرجاتٍ انفعاليّةٍ معيّنةٍ، سلبًا أو إيجابًا، صعودًا أو هبوطًا، بحدّة أو بفتور، فلو أحللنا محلّها بدائل لها لما بقي للاستعارة محتواها الدّلالي بالدّرجة نفسها. فالحركة في فضاء النّصّ تقوم على جدليّة الملازمة والنّوى، وعلى الرّغم من غلبة الاتّجاه الهابط لها، إلا أنّها تصاعديّة في الجوهر، ففيها يتلاقى السّياق مع دلالة الأفعال والأسماء عند تأكيد الشّاعر بقاءه على العهد. وهذا يؤكّد أنَّ لغة الفنّ لغةٌ انفعاليّة، والانفعال "بالدّلالة الكلّيّة الشّاملة له لا يتوسّل بالكلمة التّقريريّة المجرّدة، وإنّما يتوسّل بوحدةٍ تركيبيةٍ معقّدةٍ حيويّةٍ لا تقبل الاختصار، وهي الصُّورة الّتي هي واسطته الرّئيسيّة" (اليافي، 1928، 7).

ويشفُّ الانسجام في التّراكيب الصُّورية عن أحد جوانب الفعاليّة الإبداعيّة فيها، فالشّاعر يوازن بين أطراف الصُّورة عندما يجعل المشابهة جزءًا من المشبّه أو واحدة من خواصّه. وهذا التّناغم الإيقاعيُّ على صعيد المعنى يستثير في السّامع استجاباتٍ اندهاشيّةٍ معنيّةٍ، وفيه تتجلّى خصوصيّة الشّاعر ونمط من أنماط الشّعريّة في نصوصه. يرجع ذلك إلى اعتماد الشّاعر على المضمون لا على الشّكل في سبيل خدمة أفكاره، لاسيّما أنَّ صوره لا تتبع حاجة السّياق، وإنّما تتصدّره وتنميّه، وأنّها لا تطغى في النُّصوص جملةً طغيانًا كمّيًا. قال أبو الربيع (البونسي، 2004، 476):

يَفِـــيْ لَـــهُ الصَّـبْـــرُ عِنْـــدَ النائِبـــاتِ فَإِنْ ... يَـــلُحْ لَـــهُ أَثَـــرٌ لَـــمْ يَبْـــقَ مُصْـطَبَرُ

وَذاكَ غَيْـــــرُ ذَمِيْـــمٍ فِـــيْ مَواقِعِـــــهِ ... إذا تَعَقَّبَـــــهُ التَّنْقِيْـــحُ وَالنَّظَـــــرُ

هُـــدًى أَضَـــلَّ عَـــزاءَ الـــمُسْـتَهامِ بِمـــا ... رَأى فَيـــا لِضَـــلالٍ بِالهُـــدى يَفِـــرُ

وَحـــاشَ لِلَّـــهِ أَنْ تُهْـــدى الضُّـــلُوْعُ عَلى ... أَبْصـــارِ آثـــارِ مَـــنْ حِيْـــزَتْ لَـهُ الأَثَرُ

وَارْكَـــبْ مِنَ الشَّـــوْقِ نَحْـوَ المصْـطَفى مُتُنًـا ... شَـــجْوَ الضُّـــلُوْعِ فَلا يُبْقِـــيْ وَلا يَـــذَرُ

فقد جعل الشّاعر الصّبر وفيًّا، والوفاء والصّبر يرتبطان بعلاقة اقتضاء. كما جعل التّنقيح والنّظر متعقّبين، والتّعقُّب ممّا يلازمهما. وجعل الهدى حاكمًا بضلال عزاء المستهام بالنّبيّ، والشّيء يتميّز بضدّه. وجعل الشّوق متنًا يُركَب، ومن خواصّ الشّوق حملُه صاحبَه. وهذه الصُّور العقليّة الّتي ينفذ بها الشّاعر إلى جوهر الموصوفات تتّصل ينابيعها بحياة الإنسان عمومًا، وهي توثّق صلة المتلقّي بتجربة الشّاعر الّذي يؤدّي المعنى الصُّوريّ بطريقةٍ تعبيريّةٍ. وتكتسب المحارق المولّدة ديناميّتها؛ لأنّها أفعالٌ تشخّص الجمادات (يَفِيْ لَهُ الصَّبْرُ) (تَعَقَّبَهُ التَّنْقِيْحُ وَالنَّظَرُ) (هُدى أَضَلَّ) (وَارْكَبْ مِنَ الشَّوْقِ... مَتْنًا) (تُهْدى الضُّلُوْعُ). وتساعد هذه الأفعال في عمليّة إسقاط الشعور على المتلقّي، ممّا يعطيها حظًّا من التّأثير، على الرّغم من دلالاتها الصّريحة والمباشرة.

وعندما يُزاوج الشّاعر بين المتضادّات تتكثّف دلالات الصُّورة الوصفيَّة، فتتقاطع إيحاءاتها وتتآلف؛ إذ تجتمع المثيرات الحسيَّة في مشاهد جزئيَّةٍ متتاليةٍ قريبةٍ من الإدراك البصريّ أو الإحساس اللَّمسيّ. وإذا كان الإنسان أهمَّ مقوّمٍ من مقوّمات الصُّورة، فعنصر النَّبات وثيق الصِّلة به، وهو يتناغم معه شكلًا وإيقاعًا. قال (من المنسرح) (القضاعي، 1983، 192):

قالُـــوا اكْتَسَـــتْ بِالعِـــذارِ وَجْنَتُـــهُ ... هَـــلْ فِيْ الَّـــذي قُلْتُمُـــوْهُ مِنْ بـاسِ

أَكْلَـــفُ بِـالوَرْدِ وَهْـــوَ مُنْفَـــرِدٌ ... فَكَيْـــفَ أَسْـــلُوْ إِذْ شِـــيْبَ بِـــالآسِ

فمن الملاحظ هنا أن الشّاعر عالج الصُّورة وفق آليَّة عضويَّة أطَّر فيها أجزاء هيئة وجه الموصوف بإيقاعِ التَّباين النَّباتيّ (الورد/ الآس). بيد أنَّ التَّتالي الصُّوريُّ ركّز المدلولات وأظهرها متفاعلةً ضمن النَّسق العام، فقد مُثِّل وجه الموصوف بما فيه من إضاءات لونيَّةٍ وأبعاد لمسيَّةٍ بلون النبات وشكله وبنيته. فحمرة الورد ورقَّته تصعيدٌ حسّيٌّ لتوردُّ وجنة الغلام ونعومتها، ودكنة الآس وصلابته اختزالٌ دلاليٌّ لدكنة شعر عذاره وخشونته. وهذا التَّفعيل الشّاعري للألوان والهيئات الَّتي تتمايز بها النَّباتات أسلوبٌ تقنيٌّ حيويٌّ كثيرًا ما يوظِّفه الكَلاعيُّ في شعره الغزليّ الغلمانيّ من أجل التَّعبير عن جمال تباين المرئيّات وجمال تداخلها.

والصُّور المكانيَّة ذات المصدر الدِّينيّ قد تكون ساكنةً أو متحرّكةً، وهي ذات حمولاتٍ عاطفيَّةٍ، وممّا يلاحظ عليها التحامها بالبنية اللُّغويَّة للنَّصّ، حتّى ليغيب فيها عنصر الزَّخرفة والتَّزيين خلف قيم المضمون. وإذ يضع الشاعر الصُّورة في إطارٍ يناسب صفة المكان وإحساسه به، فإنه ينتزع عناصر الصُّورة ممّا يخدم الدِّلالات الَّتي يؤثرها. قال (من البسيط) (البونسي، 2004، 476):

عَلـــى الَّـــذِيْ ابْتَهَجَـتْ سُـــبُلُ النَّجـاةِ بِـهِ ... عَلـــى الَّـــذِيْ خُـتِمَـتْ فَخْـــرًا بِـهِ النُّـذُرُ

أَزْكـــى صَـــلاةٍ وَأَنـآهـــا مَـدى شَـــرَفٍ ... بِكُـــلِّ مَعْنـــى لَـــدى الإِعْيـــاءِ يُعْتَبَـــرُ

تَـــزُوْرُ تُرْبَتَـــهُ دَأْبـــًا نَوافِحُهـــا ... فَيَسْـتَمِـــدُّ شَـــذاهـــا الـــرَّوْضُ وَالزَّهَـــرُ

فالمكان بوصفه حيّزًا واقعيًّا جذب عناصر من الطَّبيعة بآليَّةٍ ذهنيَّةٍ. فهبوب الرّيح على تربة قبره صلّى الله عليه وسلَّم أدّى إلى زيارتها من قبل نوافح الصَّلاة عليه السَّلام، واعتمادًا على آلة الطَّبيعة أشاعت هذه النَّوافح عطرًا استمدَّت منه الرّياض والزُّهور شذاها. وعليه فاستعارة الزّيارة والعطر والنَّفح للصَّلاة توصيفٌ له دلالاتٍ ذات اعتباراتٍ نفسيَّة، ذلك أنَّ النَّوافح المعطرّة الزَّائرة قبره عليه السَّلام دأبًا بوصفها عنصرًا متحرّكًا في العالم الخارجيّ تؤدّي دورًا مزدوجًا. فهي تشير إلى تقديس المرء المسلم كلَّ ما يتَّصل بالنَّبيّ الكريم، كما توحي بالفوائد النَّفسيَّة للصَّلاة عمومًا، ومنها إشاعة المناخ الدِّينيّ الفعّال في المحيط الإسلاميّ. لذا يمكن أن تعَدَّ الصُّورة المكانيَّة الكَلاعيَّة انعكاسًا لما يعتمل في نفس الشّاعر من ارتباطٍ بالمكان الفيزيائيّ وتوقٍ إليه أو تعبيرًا عن الارتباط بالقيم الإسلاميَّة التي يتم تأطيرها مكانيًّا.

أمّا المكان المجازيُّ (سُبُلُ النَّجاةِ) فيوُلِدَ من تداعيات الوعي الدِّينيّ لدى الشّاعر؛ إذ يسحب إلى المجرَّد هيكلًا ماديًّا في سبيل تقريبه. وهذا ما يفسِّر لجوءه في هذه الحالة إلى تمطيط الصُّورة أي تفريعها؛ إذ لا يكتفي بأن يجعل النَّجاة طريقًا يسلك، وإنَّما يجعلها طريقًا مبتهجًا. وهذه التنمية للصُّورة من خلال ربطها بعدَّة جزئيّاتٍ لا تزيد في توضيح الأثر الماديّ للطّاعة والعمل الصالح وهو النَّجاة فحسب، وإنَّما تزيد في توضيح الأثر النَّفسيّ لهما، وهو السَّعادة في الدّارين الدُّنيا والآخرة.

وتكرار المادَّة اللَّفظيَّة لتخييلات الشّاعر عمَّق حدَّة الانفعال الَّذي لازم موضوع صوره الإيقاعيَّة، فضلًا عن كونه ربط التَّراكيب الصَّوريَّة ضمن البنية الدّائريّة للنَّص، ممّا ساعد على تنظيم الأفكار والعواطف. قال (من الطَّويل) (البلنسي، 202):

أمـــا وَأَبِـــيْ بَـــحْرٍ لَقَـــدْ راعَ خـاطِرِيْ ... مُصـابُ الـقَـوافِيْ وَالـعُـــلا بَـأَبِـــيْ بَـحْـــرِ

لِيَبْـــكِ عَلَيْـــهِ الـــمَجْدُ مِـــلءَ جُفُوْنِـــهِ ... ويَبْـــكِ عَلَيْـــهِ رائِـــقُ النَّظْـــمِ وَالنَّثْـــرِ

فتكرار الفعل (يبكي) -مسندًا إلى المجد مرَّةً، وإلى رائق النَّظم والنَّثر مرَّةً ثانيةً، ومتصدّرًا من حيث البنية اللُّغوية ومن حيث الاستثارة العاطفيَّة- مدَّ الصُّورة بتنبيهٍ صوتيٍّ أثرى مضمونها الإيحائيّ، ودعم قيمتها الجماليَّة. وقد أفاد هذا في تفعيل شعور المتلقّي لتمثُّل الفقد الَّذي امتدَّت آثاره في نفس المرسِل؛ إذ ربطته علاقةٌ اجتماعيَّةٌ حميمةٌ بصديقه. وازداد تأثير الصُّورة الَّتي حملت المخيّلة إلى مستوى معنويٍّ لكونها مرئيَّةً، وقد اندمجت فيها المجرَّدات بالشّاعر وبعواطفه. فإذا بكى الشّاعر -وهو أصفى النّاس مودَّةً لصديقه ملء جفنيه- فكذلك فعل المجد ورائق النَّظم والنَّثر. على أنَّ امتلاء جفون المجد بالدَّمع عند البكاء يدل على عِظم أثر الفقد في الوسط الأدبيّ، وتخصيصُ الرّائق من النَّظم والنَّثر بالبكاء يدل على ارتفاع مكانة المرثيّ فيه. أمّا السَّيلان والتَّفجُّر في هاتين الصُّورتين - ويشير إليهما صوت اللام والباء- فيتلاقيان مع الإطار الحركيّ العام للقصيدة. فتكرار اسم المرثي (أبي بحر) عَكَسَ الشَّجن

الدّاخليَّ المنبجس من نفس الشّاعر، وأوحى بالتَّجربة الخاصَّة، وهيأ لها، قبل أن تستكملها صورة إصابة القوافي والعلا بالمصائب، وقبل أن تستنفذها الصُّورتان البكائيَّتان، وقد انصبَّت فيهما كلُّ الانفعالات المنظَّمة.

وعليه فاستعارات الكَلاعيّ مستقيمةٌ مفيدةٌ، ترد عفو الخاطر، فتبتعد عن التَّكلف الَّذي ينبو عنه الطَّبع، ويدخل فيه التَّصنُّع. كما أنَّها قريبةٌ، ولا تحتاج إلا إلى قليل تعمُّقٍ وتدبُّرٍ. قال (من الكامل) (ابن الأبار، 1986، 152):

أَهْـــدى إِلـــى النَّفـــسِ الـــمَشُـــوْقِ مُنـاهـا وَأَعـــادَ نَضْـــــرَةَ أُنْـــسِـــهِ وَثَنـاهـــــا

طِـــرْسٌ أَتـــى وَالـــمَجْدُ بَعْـــضُ حُـداتِـــهِ يَحْـــوِيْ نَظائِـــرَ فاقَـــــتِ الأَشْـبـاهـــــا

فالمعنى بسبب خفَّة الخيال استدعى التَّأثير؛ إذ أجرى الشّاعر على المعنويّات (الإهداء والحدو والنَّضرة) صفات لم توضع لها، فأشركت الماديّات (الهديَّة والإنسان). والغاية من الاستعارة المبالغة. فقد أشرك الشاعر الهديَّة والمنى في الإهداء، وأشرك المجد والسّائق في الحدو، وجمع بين فوائد الكتاب والإنسان في نضرة الأنس، فأوقع الصُّور في وجدان المتلقّي موقع المبالغة في تفخيم الموصوف (الكتاب). وقد اكتسب الأخير مماثلةً للعاقل عندما اجتُلب له المخصوص بالإنسان من الصِّفات، ممّا أدّى إلى حمل الوصف ليكون أبلغ وأوصل إلى التمدح. والألفاظ الَّتي دخلت عليها الاستعارات أغلبها أسماء (النَّفس - أنس - المجد)، فقد أراد الشّاعر بالنَّفس إنسانًا مهدًى، وأراد بالأنس رجلًا ذا نضرة، وأراد بالمجد حاديًا. على أنَّ المستعار لهذه الأسماء في الموضوع الَّذي وضعت فيه غير بائنٍ، فالإنسان غير مذكور في اللَّفظ، وإنما مقدَّرٌ في الذِّهن. وقَصْدُ الشّاعرِ الدِّلالة على الطّائل المعنويّ من الكتاب وتعظيمه وتقرير إحكام المجد العربي امتلاك زمام ناصية التّاريخ المنصوص به فيه. أما استعارة الفعل فرُفِعَتْ إليه بسبب الفاعل في مواضعٍ وبسبب المفعول به في مواضع أخرى. فالإهداء مستعارٌ من جهة الفاعل (الكتاب)، وهو مستعارٌ من جهة المفعول به (المنى) في الوقت نفسه: (أَهْدى [الكتابُ] إلى النَّفْسِ المَشُوْقِ مُناها). أمّا الإعادة والثَّني فمستعارتان من جهة المفعول به (نضرة)، والغرض بيان الفضل المعنويّ غير المجزى من الكتاب وتأكيد تجدُّد الفوائد بإعادة قراءته مرَّةً بعد مرَّةٍ.

الخاتمة والنتائج

قلت التشابيه في نصوص الكَلاعيّ، بيد أنها تراكمت مع غرضي الوصف والرثاء. وقد ساقها الشاعر لخدمة الغرض الشِّعريّ، فقامت على اشتباك عناصر متباينةٍ في تجربته العاطفية، وكان لفك رموزها أثر في توليد متعة التلقي. واتسمت الصُّور التشبيهية بالخصوصيَّة على مستوى الأداء، مما ساعد على إدخال المتلقّي في صميم التَّجربة الإبداعيَّة الخاصَّة بالشّاعر. فقد اكتسبت البنى طاقات تعبيرية خاصة من تنظيم موصوفات متساوقة في وحدات معنويَّة بطرائق لافتة. وتم تطويع الأدوات والأساليب الفنية للسياق الصوري، مما أدى إلى الارتفاع ببلاغة النصوص. وكان للبنى البديعيَّة أثر في تكوين التشكيلات التشبيهية وتقوية مدلولها، وكان من شأنها إثراء جمالياتها وتعزيز الجو النَّفسيّ. وشف الإيقاع في نسيج اللُّغة الصُّوريَّة التشبيهية عن دلالات وإيحاءات أغنت شعريتها.

وقد جذبت التشابيه أشكالًا تخييلية متعددة، تمت معالجتها بالإشارات اللونية، مما أثرى جمالياتها. والتصرف الإبداعي في معالجة الصور التراثية والبعد عن الابتذال أخرجها من النمطية. وقد أحالت الرُّموز اللُّغوية والبلاغيَّة صوره التشبيهية إلى بنى حيوية تتفاعل علاقاتها وتتآزر عناصرها في تجسيد المعنى والجو النَّفسي. ولف الغموض والتجلي فضاء بعض الصور التشبيهية عبر نقل المتلقّي من المجرد الخفيّ إلى المحسوس المألوف الَّذي تجلوه الفطرة، وإضاءة أطراف الصورة وتعتيم أجزاء منها كان من شأنه استثارة متعة التلقي.

والصُّورة الاستعارية هي واسطة الشاعر الصورية الرئيسية، وهي مادة أساسية لإقامة السياق؛ إذ تتصدره، وتنميه، وتوجه المعنى نحو تأدية الدلالة. وقد توسل الشاعر انفعال المتلقي بوحدات تركيبية شف انسجامها عن أحد جوانب الفعالية الإبداعية. وخلقت الأساليب اللغوية الموظفة في السياق الاستعاري مساحات تواصل بلاغيَّة مع المتلقّي؛ إذ رسخت الدلالة المعجمية للألفاظ، وأدت وظائف تعبيرية ودلالية عالية المستوى. وقامت جماليَّتها على صوتيَّة الألفاظ المحورية التي استدعت تنامها، مما أدى إلى إثراء البناء الصوري لحسن تأليفها وتنظيمها في سياقٍ انزياحي إيقاعي دلالي. ولا شكَّ في أنَّ توسيع المعجم اللفظي للَّوحات هو توسيعٌ بالمقابل لظلالها على المتلقي.

ومن وسائل الصور الاستعارية التَّكثيف عن طريق التَّجسيم والتَّشخيص وربط أطراف التشبيه بعلاقات سياقية. وتوظيف الألوان واستلهام الحواس في صناعتها ارتفع بجوهر الجمال الكامن فيها، كما أنه سما إلى آفاق من التعبير الشعري المعبر عن حالات نفسية. وقد انتزع الشاعر الصُّورة الاستعارية المكانيَّة مما يخدم الدلالة، وهي ذات حمولات عاطفية تعكس الارتباط بالبيئة، ويغلب عليها الاتصال بالحياة الاجتماعية، وتتولد من تداعيات الوعي الدِّينيّ الذي يتم تأطيره مكانيًا. والشاعر يوقع الصُّور في وجدان المتلقّي موقع المبالغة، ويعقد أطراف المشابهات بعلاقات يعتمد فيها النَّقل غير المباشر للعواطف والرؤى، مما يزيد تأثيرها لدى التلقي.

وعلى الرغم من أنه لا يصحُّ تخصيص الشّاعر بالتَّخييل الَّذي يصرفه لنفسه في بعض الأحيان لاتضاح الأثر الثقافي، إلا أن صوره الاستعارية عمومًا

بعيدة عن التصنع الَّذي ينبو عنه الطَّبع؛ إذ تغيب الزَّخرفة خلف قيم المضمون غالبًا. وقد مدَّ التكرار الصُّور بتنبيهات صوتيّة تثري المضمون الإيحائيَّ والقيم الجماليَّة. وإقامتها على مقابلات ضدية -تتقاطع إيحاءاتها وتتآلف- يكثف دلالات الصور في انتباه المتلقي. كما أن الجمع بين أطراف متباعدة في السياق الاستعاري يؤدي إلى إسقاطات لافتة تغني حيويتها. أما شعريَّتها فتأتي من خفاء المشابهة بين أطرافها، ومن انتزاعها من متعدد، ومن الانزياح في المستوى الدِّلالي، ومن رَبْطِ المفردات والتَّراكيب الصُّوريَّة بإشارات توثِّق صلة المتلقِّي بتجربة الشَّاعر الَّذي يؤدِّي المعنى بطرائق تعبيريَّةٍ لافتة.

المصادروالمراجع

القرآن الكريم

ابن الأبار، م. (ت: 658هـ / 1259م)، (1961). *إعتاب الكتاب*. تحقيق: صالح الأشتر، دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية.

ابن الأبار، م. (ت: 658هـ / 1259م)، (1956). *تحفة القادم*. تحقيق: إحسان عبَّاس، تونس: دار الغرب الإسلامي.

ابن الأبار، م. (ت: 658هـ / 1259)، (1956). *التكملة لكتاب الصلة*. مصر: مكتبة الخانجي.

ابن الأبار، م. (ت: 658هـ/ 1259م)، (1983). *المقتضب من تحفة القادم*. تحقيق: إبراهيم الأبياري، ط: 2، بيروت: دار الكتاب اللبناني، دار الكتب الإسلامية، الدار الإفريقية العربية.

إسماعيل، ع. (1981). *الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*. بيروت: دار العودة والثقافة.

أنيس، إ، وآخرون. (1972). *المعجم الوسيط*. بيروت: دار إحياء التراث العربي.

البستاني، ص. (1986). *الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروغ*. بيروت: دار الفكر اللبناني.

البطل، ع. (1983). الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها. بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر.

البلوي، خ. (ت: 768هـ / 1366م) (1980). *تاج المفرق في تحلية علماء المشرق، المعروف برحلة البلوي*. تحقيق: الحسن بن محمد السائح، المغرب: صندوق إحياء التُّراث الإسلامي المشترك بين حكومة المملكة المغربية وحكومة الإمارات العربية المتحدة، مطبعة فصالة المحمدية.

البونسي، إ. (ت: 651هـ / 1253م)، (2004). *كنز الكتاب ومنتخب الآداب*. تحقيق: حياة قارة، أبو ظبي: المجمع الثَّقافي.

جابر، ع. (1992). *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي*. بيروت: المركز الثقافي العربي.

الجاحظ، ع. (ت: 255هـ / 868م)، (1965). *الحيوان*. تحقيق: عبد السلام هارون، ط: 2، مصر: مطبعة البابي الحلبي وأولاده.

الجاحظ، ع. (ت: 255هـ / 868م)، (1998). *البيان والتبيين*. تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة: دار مكتبة الخانجي.

الجرجاني، ع. (ت: 471هـ / 1078م)، (1988). *أسرار البلاغة في علم البيان*. لبنان: دار الكتب العلمية.

الجرجاني، ع. (ت: 471هـ / 1078م)، (1991). *أسرار البلاغة*، قراءة و تعليق: محمود محمد شاكر، القاهرة: دار المدني.

ابن جعفر، ق. (ت: 337هـ / 948م)، (1900). *نقد الشعر*. قسطنطينة: مطبعة الجوانب.

الحمداني، س. (ت: 357هـ / 967م)، (1994). *ديوان أبي فراس الحمداني*. تحقيق: خليل الدويهي، بيروت، دار الكتاب العربي.

ابن الخطيب، ل. (ت: 776هـ / 1375م)، (2020). جيش التوشيح. تحقيق: هلال ناجي و محمد ماضور، تونس، مطبعة المنار.

خفاجي، م. (1900). *البناء الفني للقصيدة العربية*. مصر، دار الطباعة المحمدية.

أبو ديب، ك. (1995). *جدلية الخفاء والتجلي*. بيروت: دار العلم للملايين.

الذهبي، م. (ت: 748هـ / 1347م)، (1988). *تاريخ الإسلام*. تحقيق: بشار عواد و شعيب الأرنؤوط و صالح مهدي عباس، بيروت، مؤسسة الرسالة.

الرعيني. ع. (ت: 779هـ / 1377م)، (1962). *برنامج شيوخ الرُّعيني*. تحقيق: إبراهيم شبوح، دمشق: وزارة الثقافة.

الزركلي، خ. (ت: 1396هـ / 1976م)، (2002). *الأعلام*. ط: 15، بيروت: دار العلم للملايين.

ابن زيدون، أ. (ت: 463هـ / 1070م)، (2009). *ديوان ابن زيدون*. بيروت: دار الكتاب العربي.

سقال، د. (1993). *من الصورة إلى الفضاء الشعري، العلائق، الذاكرة، المعجم، والدليل (قراءات بنيوية)*. بيروت: دار الفكر اللبناني.

ابن الخطيب، م. (ت: 776هـ / 1374م)، (2003). *الإحاطة في أخبار غرناطة*. شرحه: يوسف علي طويل، بيروت: دار الكتب العلمية.

سلوم، د. (1981). *مقالات في تأريخ النقد العربي*، بغداد: دار الرشيد للنشر.

الشايب، أ. (1964). *أصول النقد الأدبي*. ط: 7. *مصر: مكتبة النهضة المصرية*.

شعبان، ع. (2000). الشاعر الشهيد أبو الربيع بن سالم الكلاعي. *مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة*، 19(2).

الصفدي، خ. (ت: 764هـ / 1362م)، (1979). *الوافي بالوفيات*. اعتناء: بيرند راتكه، فيسبادن: دار فرانز شتاينر.

طبانة، ب. (1977). *علم البيان، دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية*. (ط: 2). مصر: مكتبة الأنجلو مصرية.

عباس، إ. (1980). *فن الشعر*. (ط: 2). بيروت: دار الثقافة.

عبد الله، م. (1981). *الصورة والبناء الشعري*. مصر: دار المعارف.
عتيق، ع. (1985). *علم البيان*. بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.
عصفور، ج. (1992). *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي*. (ط: 3). المركز الثقافي العربي.
الفيروز آبادي، م. (ت: 817هـ / 1414م)، (1925). *القاموس المحيط*. مصر: المطبعة الحسينية المصرية.
قارة، ح. (1993). رائية أبي الربيع سليمان بن موسى الكلاعي البلنسي. *مجلة دعوة الحق*، العدد: 298.
القزويني، م. (ت: 739هـ / 1338م)، (1985). *الإيضاح في علوم البلاغة*. شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت: دار الكتب اللبناني.
القزويني، م. (ت: 739هـ / 1338م)، (1993). *الإيضاح في علوم البلاغة*. تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، ط: 3، القاهرة: المكتبة الأزهريَّة للتراث.
الكتبي، م. (ت: 764هـ / 1362م)، (1974). *فوات الوفيات والذيل عليها*. تحقيق: إحسان عباس، بيروت: دار صادر.
الكلاعي، أ. (ت: 634هـ / 1236م)، (1970). *الاكتفاء بما تضمَّنه من مغازي رسول الله والثلاثة الخلفاء*، تحقيق: مصطفى عبد الواحد. بيروت، القاهرة: مكتبة الخانجي.
الكلاعي، أ. (ت: 634هـ / 1236م)، (1995). *نكتة الأمثال ونفثة السّحر الحلال*. تحقيق: علي إبراهيم كردي، دمشق، دار سعد الدِّين.
الكلاعي، أ. (ت: 634هـ / 1236م)، (2001). *جُهْد النَّصيح وحظ المنيح من مساجلة المعري في خطبة الفصيح*، تحقيق: ثريّا لهي. الرباط: منشورات كليَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة، سلسلة رسائل وأطروحات، رقم: 51.
كوهن، ج. (1986). *بنية اللغة الشعرية*. ترجمة محمد المولى ومود العمري. المغرب: مطبعة الفضالة المحمدية.
لهي، ث. (1994). *أبو الربيع سليمان بن موسى بن سالم الكلاعي: حياته وآثاره*. المغرب: وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية.
المرسي، ص. (ت: 598هـ / 1201م). (1980). *زاد المُسافر وغرَّة مُحَيّا الأدب السّافر*. تحقيق: عبد القادر محداد، بيروت: دار الرّائد العربي.
المقري، أ. (ت: 1041هـ /1631م). (1988). *نفح الطيب من غصن الأندلس الرَّطيب*. تحقيق: إحسان عباس، بيروت: دار صادر.
المقري، أ. (ت: 1041هـ / 1631م). (1996). *المصباح المنير*. بيروت: المكتبة المصرية.
المنذري، ز. (ت: 656هـ / 1258م). (1994). *التكملة لوفيات النقلة*. تحقيق: بشار عواد معروف، ط: 2، الإمارات العربية المتحدة: الشَّركة المتَّحدة للنَّشر والتَّوزيع.
ابن منظور، م. (ت: 711هـ/ 1311م)، (2016). *لسان العرب*. مصر: دار المعارف.
هلال، أ. (1995م). *أدوات التَّشبيه في لسان العرب لابن* منظور، دراسة بلاغيَّة تحليليَّة. القاهرة، مكتبة وهبة للطِّباعة والنَّشر.
هيمة، ع. (2005). *الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري. الجزائر*، دار هومة للطباعة والتوزيع، بوزريعة.
الوادي آشي، م. (ت: 749هـ / 1348م). (1982). *برنامج الوادي آشي*. تحقيق: محمَّد محفوظ، ط: 3، بيروت، دار الغرب الإسلاميّ.
وهبة، م. (1984). *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*. (ط: 2). بيروت: مكتبة لبنان.
الويس، س. (1981). *الصورة الشعرية*، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرون. مراجعة: عناد غزوان، بغداد: دار الرشيد للنشر.
اليافي، ن. (1928). *مقدمة لدراسة الصُّورة الفنيَّة*. دمشق: منشورات وزارة الثَّقافة والإرشاد القومي.

References

The Quran
Abbas, E. (1980). *The Art of Poetry*. Beirut: Dar al-Thaqafa.
Abdullah, M. (1981). *Image and poetic construction*. Egypt: Dar al-Ma'arif.
Abu Deeb, K. (1995). *The dialectic of invisibility and manifestation*. Beirut: House of Knowledge for Millions.
Al-Balawi, K. (died: 768 AH 1366 AD) (1980). *Taj al-Mafraq in Desalination of the Scholars of the East, known as the journey of al-Balawi*. investigation: Hassan bin Muhammad al-Sayeh. Morocco: The Joint Islamic Heritage Revival Fund between the Government of the Kingdom of Morocco and the Government of the United Arab Emirates, Fassalah al-Muhammadiyya Press.
AL-Batal, P. (1983). *The image in Arabic poetry until the end of the second century AH: a study in its origins and development*. Beirut: Dar Al-Andalus for printing and publishing.
-Al-Bonsi, E. (died: 651 AH 1253 AD), (2004). *Treasure of the Book and Selected Literature*. Investigation: Hayat Continent, Abu Dhabi: The Cultural Complex.
Al-Fayrouzabadi, M. (died: 817 AH 1414 AD), (1925). *Al-Muheet Dictionary*. Egypt: Al-Hussainiya Al-Masria Press.
Al-Hamdani, S. (died: 357 AH 967 AD), (1994). *Diwan Abi Firas al-Hamdani*. investigation: Khalil al-Duwayhi,

Beirut, Dar al-Kitab al-Arabi.

Al-Jahiz, P. (died: 255 AH 868 AD), (1965). *Animal*. investigation: Abd al-Salam Haroun, Egypt: Al-Babi Al-Halabi and his sons press.

Al-Jahiz, P. (died: 255 AH 868 AD), (1998). *Statement and manifestation.* investigation: Abdel Salam Haroun, Cairo: Al-Khanji Library House.

Al-Jurjani, A. (died: 471 AH 1078 AD), (1988). *Secrets of rhetoric in the science of rhetoric*. Lebanon: Scientific Book House.

Al-Jurjani, A. (died: 471 AH 1078), (1991). *Asrar Al-Balaghah. reading and commentary*: Mahmoud Mohamed Shaker, Cairo: Dar Al-Madani.

Al-Kalaei, A. (died: 634 AH 1236 AD), (1970). *Being satisfied with what it contained of the raids of the Messenger of God and the three caliphs*. investigation: Mustafa Abdel Wahed, Beirut, Cairo: Al-Khanji Library.

Al-Kalaei, A. (died: 634 AH 1236 AD), (1995). *The joke of proverbs and the whiff of halal magic*. investigation: Ali Ibrahim Kurdi, Damascus, Dar Saad Al-Din.

Al-Kalaei, A. (died: 634 AH 1236 AD), (2001). *The Effort of Advice and the Luck of Al-Manih from Arguing with Al-Ma'ari in Al-Fasih Sermon*. investigation: Soraya Lahi, Rabat: Publications of the College of Arts and Human Sciences, a series of letters and dissertations, No.: 51.

Al Ketbi, M. (died: 764 AH 1362 AD), (1974). *Missing deaths and the appendix to them*. investigation: Ihsan Abbas, Beirut: Dar Sader.

Al-Mandhari, Z. (died: 656 AH 1258 AD). (1994*). The sequel to the transfer deaths*. investigation: Bashar Awwad Maarouf, ed: 2, United Arab Emirates: United Company for Publishing and Distribution.

Al-Muqri, A. (deceased: 1041 A.H. 1631 A.D.). (1988*). Nafah al-Tayyib from the moist branch of Andalusia*. investigation: Ihsan Abbas, Beirut: Dar Sader.

Al-Muqri, A. (died: 1041 AH 1631 AD). (1996*). The enlightening lamp*. Beirut: The Egyptian Library.

Al-Mursi, P. (died: 598 AH 1201 AD). (1980). *The traveler increased the visage of open literature*. investigation: Abdel Qader Mohdad, Beirut: Dar Al-Raed Al-Arabi.

Al-Qazwini, M. (died: 739 AH 1338 AD), (1985). *Clarification in the Sciences of Rhetoric.* Explanation and Commentary: Muhammad Abdel Moneim Khafaji, Edition: 6, Beirut: The Lebanese Dar Al-Kutub.

Al-Qazwini, M. (died: 739 AH 1338 AD), (1993). *Clarification in the Sciences of Rhetoric*. investigation: Muhammad Abdel Moneim Khafaji, ed: 3, Cairo: Al-Azhar Heritage Library.

Al-Qudai, M. (died: 658 AH 1259 AD), (1983). *Al-Muqtadab from Tuhfat Al-Maqed*. investigation: Ibrahim Al-Abyari, vol. 2, Beirut: The Lebanese Book House, the Islamic Book House, the African Arab House.

Al-Raini. P. (died: 779 AH 1377 AD), (1962). *Al-Ra'ini Sheikhs programme.* investigation: Ibrahim Shabouh, Damascus: Ministry of Culture.

Al-Safadi, K. (died: 764 AH 1362 AD), (1979). *Concierge of obituaries*. care: Bernd Rattke, Wiesbaden: Franz Steiner.

Al-Shayeb, A. (1964). *The Fundamentals of Literary Criticism*. Egypt: The Egyptian Renaissance Bookshop.

Al-Yafi, N. (1928). *An Introduction to the Study of the Artistic Image*. Damascus: Publications of the Ministry of Culture and National Guidance.

Al-Zarkali, K. (died: 1396 AH 1976 AD), (2002). *Al-Alam*. Beirut: Dar Al-Ilm for Millions.

-Anees, E, and others. (1972). *The Intermediate Dictionary*. Beirut: Arab Heritage Revival House.

Asfour, J. (1992*). The artistic image in the critical and rhetorical heritage*. The Arab Cultural Center.

Ateeq, A. (1985). *Al-Bayan. Beirut:* Dar Al-Nahda Al-Arabiya for printing and publishing.

Bustani, P. (1986). *The Poetic Image in Artistic Writing: The Origins and the Frogs*. Beirut: The Lebanese House of Thought.

Cohn, J. (1986*). The structure of poetic language*. Translated by Muhammad Al-Mawla and Maud Al-Omari,

Morocco: Al-Fadala Al-Muhammadiyah Press.

Elwes, S. (1981). *The Poetic Image*, translated by: Ahmed Nassif Al-Janabi and others. Reviewed by: Inad Ghazwan, Baghdad: Dar Al-Rashid Publishing House.

Golden, M. (died: 748 AH 1347 AD), (1988*). History of Islam*. investigation: Bashar Awad, Shoaib Al-Arnaout, and Saleh Mahdi Abbas, Beirut, Al-Risala Foundation.

Hey, W. (1994). *Abu Al-Rabi` Suleiman bin Musa bin Salem Al-Kala'i: His Life and Antiquities*. Morocco: Ministry of Awqaf and Islamic Affairs.

Hilal, A. (1995 AD). *Tools of Simulation in Lisan al-Arab by Ibn Manzoor, an analytical rhetorical study*. Cairo, Wahba Library for Printing and Publishing.

Hima, P. (2005). *The artistic image in the Algerian poetic discourse*. Algeria, Dar Houma for printing and distribution, Bouzareah.

Ibn al-Abbar, M. (died: 658 AH 1259), (1956). *Complementary to the Book of Prayer*. Egypt: Al-Khanji Library.

Ibn al-Abbar, M. (died: 658 AH 1259 AD), (1956). *The next masterpiece*. investigation: Ihsan Abbas, Tunisia: Dar Al-Gharb Al-Islami.

Ibn al-Abbar, M. (died: 658 AH 1259 AD), (1961). *Admonition of the book*. investigation: Salih al-Ashtar, Damascus: Publications of the Arabic Language Academy.

Ibn Jaafar, S. (died: 337 AH 948 AD), (1900). *Criticism of Poetry*. Constantine: Al-Jawab Press.

Ibn Manzoor, M. (died: 711 AH 1311 AD), (2016). *Lisan Al Arab*. Egypt: Dar Al Maarif.

Ibn Zaydun, A. (deceased: 463 AH 1070 AD), (2009). *Diwan Ibn Zaydun*. Beirut: Dar Al-Kitab Al-Arabi.

Ismail, P. (1981). *Contemporary Arabic poetry, its issues, and its artistic and moral phenomena*. Beirut: Dar Al-Awda and Al-Thaqafa.

Jaber, P. (1992). *The Artistic Image in the Critical and Rhetorical Heritage*. Beirut: The Arab Cultural Center.

Khafagy, M. (1900). The artistic construction of the Arabic poem. Egypt, Muhammadiyah Printing House.

Qarah, H. (1993). The seer of Abi al-Rabee Suleiman bin Musa al-Kala'i al-Balansi. *Da'wah al-Haq magazine*, Issue: 298.

Salloum, D. (1981). *Articles in the History of Arab Criticism. Baghdad*: Dar Al-Rasheed for Publishing.

Salmani, M. (died: 776 AH 1374 AD), (2003). *Briefing in the news of Granada*. explained by: Yusuf Ali Tawil, Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah.

Saqal, D. (1993). *From image to poetic space, relations, memory, lexicon, and evidence (structural readings).* Beirut: The Lebanese House of Thought.

Shaaban, P. (2000). The martyr poet Abu Al-Rabee bin Salem Al-Kalaei. *Journal of the College of Arabic Language in Mansoura*, 19(2).

Tabana, B. (1977). The science of eloquence, *a historical and artistic study in the origins of Arabic rhetoric*. ed: 2, Egypt: Anglo-Egyptian Library.

Valley Ashe, M. (died: 749 AH 1348 AD). (1982). *Al-Wadi Ashi Program*. investigation: Muhammad Mahfouz, 3, Beirut, Dar Al-Gharb Al-Islami.

Wahba, M. (1984). *A Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature*. Beirut: Liban Library.