Dirasat: Human and Social Sciences, Volume 51, No. 6, 2024

Deanship of Scientific Research

The Pictorial Visual Spatial Formation in the Poetry of Abi Al-Salt, Umayyah bin Eabd Al-eaziz Al-Dani Al-Andalusi (529 AH /1134 AD)

Rawan Sukkar*

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

Received: 6/8/2023
Revised: 21/9/2023
Accepted: 7/11/2023
Published online: 1/10/2024

* *Corresponding author:*
rawansukkar@googlemail.com

Citation: Sukkar, R. . (2024). The Pictorial Visual Spatial Formation in the Poetry of Abi Al-Salt, Umayyah bin Eabd Al-eaziz Al-Dani Al-Andalusi (529 AH /1134 AD). *Dirasat: Human and Social Sciences*, *51*(6), 559–573. https://doi.org/10.35516/hum.v51i6.5394

© 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

Objective: This research aims to examine the visual spatial image in the poetry of Umayyah bin Abdulaziz Al-Andalusi, by examining the effectiveness of the artistic formations employed by the poet to draw the kinetic, formal, chromatic, and light dimensions. The visual image and the place communicate with the essence of the literary work, hence the importance of looking at what is rooted in Abi al-Salt's poetry in terms of recalling the place through the artistic image that is processed visually.

Methods: The research uses the stylistic approach that confronts the texts at their linguistic, rhetorical, and phonetic levels. This is for the purpose of discovering the artistic relationships that tighten the bonds of visual spatial imaging in the poetry of Abi Al-Salt Al-Dani, with an indication of its artistic and expressive values, and to clarify its impact on the structure of the context.

Results: The research shows that the visual spatial images gave the context a dynamism that was deepened by the poet's use of language gestures, which is what tightly linked the structures and established the foundations for their remarkable expressive effect. Therefore, its role was structural, and its presence was central, which made it a fundamental contribution to the condensation of connotations.

Conclusions: The research results in that the poet presented the place through visual images, employing its dimensions to project his subjective visions, referring them to basic directives to generate meanings, enrich semantics, and influence the recipient, which revealed a high level of linguistic and rhetorical proficiency.

Keywords: Formation, pictorial, visual**,** spatial, poetry, Abo Al-Salt, Umayyah, Andalusi.

التشكيل التصويري البصري المكاني في شعر أبي الصلت، أمية بن عبد العزيز الداني الأندلسي (539هـ/ 1134م)

روان سكر*

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

ملخّص

الهدف: يهدف هذا البحث إلى فحص الصورة المكانية البصرية في شعر أبي الصلت، أمية بن عبد العزيز الداني الأندلسي، من خلال الوقوف على فاعليَّة التَّشكيلات الفنِّيَّة الَّتي وظَّفها الشَّاعر لرسم الأبعاد الحركية والشكلية واللونية والضوئية. فالصورة البصرية والمكان يتواصلان مع جوهر العمل الأدبي، ومن هنا تأتي أهمية النظر فيما تأصل في شعر أبي الصلت من استدعاء للمكان عبر الصورة الفنية البصرية.

المنهجية: يتوسل البحث بالمنهج الأسلوبي، الذي يواجه النصوص في مستوياتها اللغوية والبلاغية والصوتية؛ وذلك بغرض اكتشاف العلاقات الفنية التي تشد أواصر التصوير المكاني البصري في شعر الداني، و بيان قيمها الفنية والتعبيرية، ثم استجلاء أثرها في إحكام بنية السياق.

النتائج: يظهر البحث أن الصور المكانية البصرية منحت السياق دينامية عمقتها إفادة الشاعر من إيماءات اللغة، وهو ما أحكم ربط التراكيب، وأسس لأثرها التعبيري اللافت. لذا كان دورها بنائيًا، و حضورها مركزيًا، مما جعلها مساهمة على نحو أساسي في تكثيف الدلالات.

الخلاصة: يسفر البحث عن أن الشاعر قدم المكان عبر الصور البصرية، موظفًا أبعادها لإسقاط رؤاه الذاتية ومشاعره الخاصة، فأحالها إلى موجهات أساسية لتوليد المعاني، وإثراء الدلالات، والتأثير في المتلقي، وهو ما شف عن مستوى رفيع من الإجادة اللغوية والبلاغية.

الكلمات الدالة: تشكيل، **تصوير**، بصري، مكان، شعر، أبو الصلت، أمية، أندلسي.

مقدمة

يتصل المكان بجوهر العمل الأدبي، ولا ينعزل عن باقي مكوناته، لذا يعد مدخلًا أساسيًا للنظر في النصوص الشعرية والبحث في دلالاتها اللغوية. "فالشعر العربي شعر مكاني في ارتباطه بالبيئة التي أنتجته". (مونسي، 2001، 72). ومن الشائع أن تتم مقاربة الأبعاد الجغرافية للمكان والتأثيث له عبر الرؤى الفكرية المستثارة بالخيال وبشعرية الباث. كما أن استدعاء المكان عبر الصورة الفنية التي تتم معالجتها بصريًا متأصل في جذور الأدب. فالصورة البصرية إحدى الوسائل الأساسية التي يلجأ إليها الشعراء لإبراز الهوية المكانية؛ لأن "التناول الحسي للمكان هو السائد في تفكيرهم" (العبيدي، 1973، 17). ومن هنا تأتي ضرورة استكشاف المكان في نموذج شعري مع التنقيب في عمق العلاقات التي ينشئها مع الصورة البصرية.

وأبو الصلت أمية بن عبد العزيز الأندلسي، عالم موسوعي، وحكيم، وفيلسوف وموسيقي وأديب، وشاعر. ولد في دانية بالأندلس، ثم رحل منها إلى المشرق، وأقام بمصر عشرين عامًا، إلى أن استقر في المغرب وتوفي فيها. له تصانيفٌ في الطب والتاريخ والهندسة والأدب، منها "الوجيز" و"الحديقة" و"الرسالة المصرية" (المقري، 1988، 1، 377). ويبدو أن المقاصد قد ذهبت بالشاعر في أنحاء البلاد، فعمَّق السفر والارتحال إحساسه بالبيئة المكانية؛ لذا تجلى التصوير المكاني ظاهرة بارزة في أشعاره التي عبر من خلالها عما أدركه بعينه المجردة أو عين الخيال.

ولم يكن اهتمام الدراسات الأدبية جليًا بموضوع المكان المصور بصريًا في شعر أبي الصلت، بل ظل هذا الجانب في حاجة إلى كشف النقاب عن خباياه. ولملء هذه الثغرة أتت الدراسة الحالية لرصد تجليات العلاقة التي تشد أواصر بنى التصوير المكاني البصري في شعره، وذلك سعيًا للإجابة عن أسئلة عدة تشكل الإجابة عنها مرجعية بحثية يمكن البناء عليها، فتكون إضافة في بابها في حقل الدراسات الأدبية. لذا كان سؤال الدراسة الأساسي: كيف قدم الشاعر المكان عبر صوره البصرية؟ وتفرع عن ذلك أسئلة أبرزها: ما الأسلوب الذي اعتمده الشاعر في تشكيل صوره المكانية؟ و ما الأبعاد البصرية التي تجلت من خلالها؟ وهل أحدث الشّاعر بالمعطيات اللُّغويَّة والبلاغيَّة والصَّوتيَّة وحدةً بنائيَّةً؟ وإلى أي مدًى وفِّق في إحداث العلاقة التَّفاعليَّة بين النَّصِّ والمتلقِّي؟

يعد ديوان أبي الصلت إرثًا أندلسيًا غير متداول بكثرة في الأبحاث الأدبية، بيد أنه "منقح مستملح، صحيح السبك" كما رأى (الأصفهاني، 1951، 324). لذا جاءت الدراسة لسبر عمقه اعتمادًا على المنهج الأسلوبي القائم على النظر في استعمالات اللغة في مستوياتها الدلالية والتركيبية، وفحص القيم الفنية والتعبيرية للصور البصرية المكانية، والوقوف على دورها في تشكيل السياق، وبيان أثرها في إحكام بنيته. ومن هنا تم النظر في استعمالات اللغة في مستوياتها الدلالية والتركيبية.

لعل أبرز ما يميز الدراسة الحالية عن سابقاتها أنها التفتت إلى فهم البنية العميقة للصورة الشعرية في أبعادها المكانية البصرية الخاصة، في حين تعددت الدراسات التي تناولت التصوير الشعري في ديوان الشاعر في سياقات عامة غير مخصصة. فبعد أن دعا (الشوفي، 1995) إلى إماطة اللثام عن شعر أبي الصلت بوصفه كنزًا أدبيًا ما يزال طي الإهمال، ظهرت أعمال بحثية عدة، كان منها دراسة (علي، 2006) حول نظرة أبي الصلت الفيلسوف إلى الطبيعة واندماجه فيها. وعلى الرغم من أنها دراسة جادة، إلا أن الباحثة لم تتوصل إلى نتائج يمكن البناء عليها. ودراسة (دهينة، 2013) حول"الصورة الشعرية وجمالياتها في شعر أبي الصلت" هي أطروحة دكتوراه، تناول الباحث فيها مستويات تشكيل الصورة في شعر أمية، فدرس الصور الذهنية والصور البلاغية، ورصد روافد الصور ومنابعها، وخلص الباحث إلى أن الداني مثل اتجاه شعراء ذلك العصر نحو الاستعانة بأساليب المنطق والفلسفة، فغلب عليه اتباع نهج المحدثين. ثم تلا الدراسة السابقة بحث (بوقردون، 2014) حول "مصادر الصورة الشعرية وأنواعها في ديوان أمية عبد العزيز الداني". وقد ذهبت الباحثة إلى أن التجربة الذاتية وولع الشاعر بالموسيقى وخياله الخصب والطبيعة والبيئة الاجتماعية كانت المنابع التي استقى منها شاعريته، فتنوعت أشكال صوره بتنوع مصادرها. بيد أن هذه الدراسة لم تختلف عن سابقتها من حيث الموضوع، فضلًا عن أن الباحثة لم تتوصل إلى نتائج واضحة. وأما الدراسة الحالية فتكمن أهميتها وجدتها في أنها أولى المحاولات البحثية لمعالجة العلاقة بين الصورة والمكان والحواس ممثلة بالبصر في شعر أبي الصلت الداني.

بين التجربة الأدبية و المكان والصورة والحواس

يسهم المكان في تأطير التجربة الأدبية؛ لأنه يحتضن الموقف العاطفي الذي يتبناه الباث في النص. ولعل أهم ما يميز التوظيف الشعري للمكان أنه يتم النظر إليه من زاوية التشكيل التي يتحكم فيها الخيال فيمنحها بعدها التأثيري (جاسم و توفيق، 2009، 88)، ومن هنا يأتي ارتباطه بجوهر العمل الفني ممثلًا بالصورة الشعرية، وهو ما نبه عليه (باشلار، 1980، 7)؛ إذ يرى أن "المكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة". وقد أشار (بونتي، 1987، 24) إلى التأثير الذي يمارسه المكان على التجربة الأدبية نتيجة ارتباطه الوثيق بالصورة المرئية التي تنطبع في الذات الباثة. ويلتقي في هذا مع (بورا، 1986، 159)؛ إذ يشير إلى الدور الأساسي للمكان في تكوين التجربة النفسية للباث؛ لأنه جملة صور مرئية، فيقول: "والشيء المرئي والفكرة شيء واحد، والموضوعة الأساسية تكمن في عقل الشاعر"، لذا يترجم الشاعر تجربته الانفعالية بالحيز المكاني من خلال الصورة التي تجعله حاضرًا في مخيلة المتلقي.

وقد استدعت العديد من الرؤى الفلسفية الصلة الوثيقة بين الحيز المكاني والصورة عند تشكيل المعاني. فقد تحدث أرسطو عن البيئة المكانية في الأعمال المسرحية بوصفها محاكاة صورية لواقع تجربة الأديب وانفعاله بالمكان (أرسطو، 1977، 79). ونبه (القرطاجني، 2007، 42) على المنبع المكاني الخارجي الذي يتوسل به الشاعر لتبليغ صوره؛ إذ ذهب إلى أنه لا يبرع في تصوير المعاني ما "لم تنشئه بقعة فاضلة". وذهب عز الدين إسماعيل عند حديثه عن التصوير المكاني للمرئيات إلى أن الصورة لا تمثل المكان المقيس وإنما المكان النفسي، مؤكدًا على أن "ما ترتبط به الصورة من المكان المقيس هو المفردات العينية لما لها من صفات حسية أصيلة فيها أو مضافة عليها" (إسماعيل، 1981، 129). ويرى جابر عصفور أن الصورة تستجلب حيثيات المكان عندما تقدم المعنى بطريقة بصرية (عصفور، 1993، 18).

إن مقاربة العلاقات التي تربط المكان والصورة بالحواس هي محاولة لتفسير التعالق الدلالي بين هذه العناصر. فبالعودة إلى كانط (Kant)، نرى أن المكان عنده ليس إلا "صورة أولية ترجع إلى قوة الحاسة الظاهرة التي تشمل حواسنا الخمس" (كرم، د.ت، 222). والمكان في رأي (لوتمان، 1986، 81) يقع في منطقة الوصف، "والوصف أسلوب إنشائي يتناول الأشياء في مظهرها الحسي". وهذا ما تذهب إليه سيزا قاسم (1984)؛ إذ ترى أن المكان تشكيل لجملة محسوسات تنصاع لمتطلبات التخييل. فللمكان الفني في رأيها طبيعة حسية تخييلية؛ إذ يتم في الأدب الإيهام بواقعيته، لذا لا يطابق الواقع وإن ماثله في بعض جوانبه.

ويلتقي النقد العربي مع النقد الغربي في الإبانة عن العوامل الفاعلة في التشكيل التصويري المكاني في صلته الوثيقة بحاسة البصر. فقد جاء في تعريف (الجرجاني، 2009، 508) للصورة أنها "تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا". ويربط (ابن طباطبا، 2005، 64) النص الشعري بالصور الحسية، فيذهب إلى أن الصور إدراك حسي؛ لأن لغة الشعر حسية بصرية. ويلتقي (عصفور، 1993، 82) مع ابن طباطبا؛ إذ يرى أن "الشعر ليس لغة تجريدية، وإنما لغة بصرية تجسد المحسوسات". ويؤكد (إسماعيل، 1974، 221) على انعكاس المكان الجغرافي في العمل الأدبي بوصفه مؤثرًا طبيعيًا فيه، وهو ما يتم إدراكه بالبصر. وفي هذا الصدد تشير (سعيد، 2018، 29) إلى أن موقف المبدع من المكان مرتبط بنوعية تعامله الحسي مع الأرض. فالصورة التي يرسمها يناظرها صورة موجودة في الطبيعة والمكان، وهو يدركها بالبصر أو البصيرة، ويكون له منها موقف الارتباط أو موقف النفور. وبالتالي فإن أبرز دلالات الصورة المكانية تتجلى من خلال تمثيل الأوصاف المدركة بحاسة البصر، فهي تمثيل بصري، أو استنساخ ذهني لما أدركه الباث بالحواس (السيد، 2007، 239)؛ لذا لا يتم رسم الصورة إلا بالاستناد إلى تجربة عاينها الشاعر، فينشأ التصوير من التفاعل مع البيئة المكانية.

مفاهيم أولية

التَّشْكِيْل لغةً مشتق من الجذر اللغوي: شَكَلَ. والشَّكْلُ: الشَّبَه والمِثْل، والجمع: أَشْكَال. وشَكْلُ الشَّيء: صُوْرَتُهُ المَحْسُوْسَة والمُتَوَهَّمَة (ابن منظور: 2020، شَكَلَ). والصُّوْرَة لغةً: الشَّكْلُ والهَيْئَةُ والصِّفَة، من صَوَرَ، والجمع: صُوَرٌ. وتَصَوَّرَ الشَّيءَ: تَوَهَّمَ صُوْرَتَهُ، والتَّصاوِيْر التَّماثِيْل (ابن منظور، 2020، 2، 492). والصُّوْرَة اصْطِلاحًا: "التَّشْكِيْل الفَنِّي الَّذِي تَتَّخِذُه الأَلْفاظ والعِبارت، يَنْظمُها الشَّاعِر في سِياقٍ بَيانِيْ خَاص في القَصِيْدة، مُسْتَخْدِمًا طاقات اللُّغَة وإِمْكاناتها" (القط، 1978، 391).

والحِسُّ لغةً من حَسَسَ. والحَواس، مفردها حَاسَّة، وهي القُوَّة الَّتي تدرك الأَعراضَ الحِسِّيَّة (ابن فارس، 1979، 84). والحِسُّ: الصَّوت الخَفِي. وأَحْسَسَت بالشَّيء: عَلِمْتُ بِهِ (ابن منظور، 2020، حَسَسَ). والحِسِّية: إِدْراكُ الأَشْياء عَن طَرِيق الحَواس الخمس. والصُّورة الحِسِّية هي الصُّوْرَة الَّتي تُدْرَكُ بالحَوَاس. والبَصَر: حس العين، وقيل: حاسة الرؤيا، والجمع أبصار (ابن منظور، 2020، بصر). وفي الاصطلاح؛ البصر "هو القوة المودعة في القصبيتين المجوفتين اللتين تتلاقيان ثم تفترقان فيتأديان إلى العين تدرك بها الأضواء والألوان والأشكال" (الجرجاني، 2009، 40). والصُّورة البَصَرِيَّة: الَّتي تُدرك بالعين: "إِحْساس أو إِدْراك حِسِّي، لكنها أيضًا تَنُوب أو تُشِيْر إلى غير مَرْئِي (ويليك، 1987، 34). والتَّشْكِيْل البَصَرِي في الاصطلاح: "كلُّ ما يمنحه النص للرؤية، سواء على مستوى البصر، أو على مستوى البصيرة" (الصفراني، 2008، 18).

والمكانُ في اللُّغة من مَكَنَ، وهو المَوْضِع والمَنْزِلَة، والجمع: أَمْكِنَة، وجمع الجمع: أَمَاكِن. والمَكَان والمَكَانَة واحِدٌ؛ لِأَنَه مَوْضِعٌ لِكَيْنُوْنَةِ الشَّيء (ابن منظور، 2020، 13، 414). والمكَان في الاصطلاح: "الفَراغ المُتَوَهَّم الَّذي يَشْغَلُه الجِسْمُ، ويُنْفِذ فِيه أَبْعادَه" (وهبة، 2007، 618). والمراد بالصُّوْرَة البَصَرِيَّة المكانِيَّة: التَّشْكِيْل الفَنِّي الَّذي يُظْهِر كلَّ ما يُدْرَك بحاسَّة البصر من أبعاد مكانيَّة شكليَّة وضوئيَّة ولونيَّة وحركيَّة وغيرها.

أبعاد التشكيل التصويري البصري المكاني في شعر أبي الصلت

يذهب (البطل، 1981، 31) إلى أن الشاعر يشكل الصورة من معطيات عدة تقع الحواس في مقدمتها؛ إذ لا تأتي الصورة العقلية بكثرة الصور الحسية. ويرى (دي لويس، 1982، 440) أن "البصر يستأثر أكثر من الحواس الأخرى بالصورة الفنية". وقد استثمر أبو الصلت طاقات الصُّورة المكانية على مستوى الحواس، واعتمدها لإجلاء رؤيته والتعبير عن مشاعره. كما مثلت الصورة البصرية النسبة العليا بين سائر الصور الحسية المكانية في شعره؛ إذ أفاد من أبعاد مثيراتها الحركيَّة والشَّكليَّة واللَّونيَّة والضَّوئيَّة، معتمدًا في هذا على جملة علاقاتٍ فنِّيَّةٍ، فارتبطت صوره بالبناء العام للأبيات وبالتَّشكيلات الجماليَّة فيها.

أولًا: البعد البصري المكاني الحركي

تجد معطياتُ التَّجسيدِ الفنِّيّ للمكان صدًى واسعًا في الصُّور البصريَّة الحركيَّةُ، فالحركة وسيلةُ جذبٍ مهمَّةٍ للتَّلقِّي؛ بسبب ما تحدثه من نشاطٍ وإثارةٍ وفاعليَّةٍ في المشهد البصريّ. وتَتركُ الحركةُ أثرًا نفسيًّا واسعًا؛ وذلك بسبب قيمتها التَّعبيريَّة العميقة، فهي ترفد الصُّورةَ بالإيحاء البعيد عن المباشرة الوصفيَّة. والصورة البصرية المكانية الحركية هي الصورة التي غلبت الحركة على تركيبها المكاني، وتكون بإغناء السياق بالأفعال البصرية وأفعال الحركة، ومن هنا فإنها برأي (البصير، 1987، 430) تمنح النص كثافة ديناميكية بما يلقيه الفعل في روح المتلقي من إيهام وحركية.

ووظف أبو الصَّلت الصور المكانية البصرية، فأفاد من طاقاتها التَّعبيريَّة، وصاغ مشاهده الحسِّيَّة مستعينًا بالتناغم اللغوي والصوتي الذي أسهم في إشاعة الترابط بين الصُّور المتعدِّدة، واستثمر الشَّاعر الأفعال فاكتسبت صوره طاقاتٍ حركيَّةً نمّاها بتوظيف الإشاراتِ الضَّوئيَّة. قال مادحًا (من الكامل) (الداني، 1974، 71):

عَجَبًا لِطِرْفِكَ[1] إِذْ سَمـــا بِكَ مَتْنُهُ كَيْفَ اِسْـتَقَلَّ بِما عَلَيْهِ مِنَ الحِجى
سَبَقَ البُرُوْقَ وَجاءَ يَلْتَـهِمُ المَدى فَثَنَى الرِّياحَ وَراءَهُ تَشْـكُوْ الوَجى
وَعَـدا فَأَلْحَـقَ بِالهَجـائِنِ لاحِقًا وَأَراكَ أَعْوَجَ[2] فِيْ الحَقِيْقَـةِ أَعْوَجا
كَالسَّـيْلِ مَجَّتْـهُ المَذانِبُ فَانْكَـفا وَالبَحْـرِ هَزَّتْهُ الصَّبـا فَتَمَوَّجا
وَمَشى العِرِضْنَةَ[3] بِالكَـواكِبِ مُلْجِمًا مِمّـا عَلَيْـهِ وَبِالأَهِلَّـةِ مُسْرِجا

جسَّد الشَّاعر طَرْفَ الممدوح، فجعل له متنًا سَمى به، واستقلَّ من خلاله بما عليه من الحجى، وقد أسبغ عليه حركةً فيها كثير من المبالغة؛ إذ جعله يسبق البروق، ويلتهم المدى، ويثنى الرِّياح، ويعدو فيلحقُ بالهجائن، ويمشي بالكواكب، ويسرح بالأهلة. وشبهه بالسَّيل مندفعًا، والبحر متموِّجًا، والكواكب ملجمًا، والأهلة مسرجًا. وقد جاء هذا التصوير الفني العميق لتعظيم الممدوح وتفخيم قدره وإبراز مكانته. وقد عقد الصُّور المتتابعة على الصِّيغ الفعليَّة: (استقلَّ، سبق، التهم، ثنى، عدا، ألحق، انكفا، هزَّته، تموَّجا، مشى)، وأغلبُها أفعال حملت دلالات الحركة القويَّة والسَّريعة، وجاءت متناغمةً مع مقام المدح؛ إذ غلب عليها توظيف الحروف ذات الجرس القويّ: (القاف، الثّاء، العين، الجيم). وقد أفاد الشّاعر من الصِّفات العامَّة لعناصر الطَّبيعة: (سَبْقُ البروق، انثناء الرِّياح، عدوُ الهجائن، انكفاءُ السُّيول، تموُّج البحر)، فوسَّع دلالاتها بالإشارات الضوئيَّة التي تؤدي الغرض نفسه.

وأوقف الشاعر وسائل الربط النحوية للمقابلة بين الصور، موظفًا حروف الجرّ والعطف وأدوات السؤال لإثارة الدهشة والعجب، فأغنى صوره بطاقاتٍ تعبيريَّةً وتأثيريَّة. وقد استعان بالتَّنبيه الدِّلاليّ الَّذي يُحدثه تضاد الألفاظ المكانيَّة على سبيل المطابقة بينها، كما لجأ إلى تكرار هذه الألفاظ داخل السِّياق، فأحكم ربط التراكيب، ومكَّن سبكها. قال ملغزًا بالظِّلّ (من الطَّويل) (الداني، 1974، 47):

يُراسِلُ[4] خِلًّا إِنْ عَدا عَدْوَ مُسْـرِعٍ حَكاهُ وَإِنْ يُبْطِئْ لِأَمْرٍ حَكى البُطْئا
تَرى الرَّحْلَ مَحْمُوْلًا عَلَيْهِ كَأَنَّمـا مُراسِـلُهُ مِنْ دُوْنِـهِ يَحْمِلُ العِبْئا
يَغِيْبُ إِذا جُنْـحُ الظَّـلامِ أَظَلَّـهُ لِزامًا وَيَبْـدُوْ كُلَّما أَنَسَ الضَّوْءا

وظَّف الشاعر الحركة في هذه الصُّور من خلال الأفعال المضارعة الموحية بذلك: (يراسل/ يبطئ/ يحمل/يغيب/ يبدو). وقد ربط الصُّورةَ البصريَّة الحركيَّة بالزَّمن؛ إذ قرن غيابُ الظِّلّ المكنّى عنه بالممدوح بالإظلام، كما قرن ظهوره بالإضاءة. وأفاد من التَّضاد ليوحي بالحركة (عدا/ يبطِئ) (يغيب/ يبدو) (الظَّلام/الضَّوءا)، كما ربطَ بين الصُّور المتباينة بأدوات الشَّرط والعطف: (إِنْ عَدا عَدْوَ مُسْرِعٍ/ حَكاهُ وَإِنْ يُبْطِئْ لِأَمْرٍ حَكى البُطْئا) (يَغِيْبُ إِذا جُنْحُ الظَّلامِ أَظَلَّهُ / لِزامًا وَيَبْدُوْ كُلَّما أَنَسَ الضَّوْءا). لذا فإن ورود المكان سياقيًّا في البنية الصُّوريَّة البصريَّة الحركيَّة عبر الثُّنائيّات المتضادَّة والمتجانسة أغنى رموزَه وقوّى طاقاتِها التَّعبيريَّة.

إن تحفيز الرؤية البصرية بالبعد النفسي أحال صور أبي الصلت المكانية إلى لوحات تموج بالحيوية. كما أن ترهين لقطاته للإيحاءات المباشرة وغير المباشرة للعناصر الفلكية أغناها بالدِّلالات. وإن تعزيز السياق بالمرجعية الدينية عمق الأثر التصويري وحفز المتلقي إلى الانفتاح على الحدث والتجربة المراد التعبير عنها. قال مادحًا (من الوفر) (الداني، 1974، 70):

وَأَنْتَ الشَّـمْسُ مَطْلِعُهـا ذُراها وَلَيْـسَ سِوى الدُّسُـوْتِ لَها بُرُوْجُ
وَأَمَّ جَنـــابَكَ العـافُوْنَ طُـرًّا[5] كَما يَتَيَمَّـمُ الرُّكْـنَ الحَجِيْجُ

[1] الطِّرف: الفرس. ينظر: (ابن منظور، 2020، طرف).

[2] الأعوج: اسم الفرس العربي المشهور. ينظر: (ابن منظور، 2020، عوج).

[3] العِرِضْنَة: النَّشاط في المشي. ينظر: (ابن منظور، 2020، طرف).

[4] يراسل: يرافق. ينظر: (ابن منظور، 2020، رسل).

[5] طرًا: جميعًا. ينظر: (ابن منظور، 2020، طرر).

بَقِيْتَ لَـنا وَلِلإِسْـــــلامِ رُكْـنًا تُجانِبُـــهُ الخُطُوْبُ وَلا يَعِـيْجُ[6]

قصد الشاعر في هذا السياق إلى استدعاء المعنى الرامز إلى رفعة مقام الممدوح، فاستعار له صورة الشمس الطالعة من ذرا بروج الدسوت، وصورة الحجيج وهم يتيممون الركن المقدس للتبرك به. ثم التقط صورة بصرية مكانية أخرى لترسيخ الإيحاء النفسي بكون الممدوح ركنًا آمنا وركيزة ثابتة للإسلام. وقد انتخب الشاعر لصوره عناصر مكانية متنوعة، وألف بينها بعناية (الشمس و الركن المقدس)، فأشاع الحيوية في أطراف السياق. على أنه أفاد مما تحمله هذه العناصر من غنى دلالي لتبطين السياق بالإيحاءات الدالة المثيرة لانتباه المتلقي.

وكثيرًا ما استعان الشّاعر بالتكرار على اختلاف ضروبه ليشحن السياق المكاني بحركيَّةٍ تجعل للصورة البصرية الواردة فيه موقعًا في نفس المتلقي. قال (من السَّريع) (الداني، 1974، 58):

بِيْ مِنْ بَنِـــيْ الأَصْـفَرِ رِيْمٌ رَمى قَلْبِيْ بِسَـــهْمِ الحَوَرِ الصّـائِبِ
سَـــــهْمٌ مِنَ اللَّحْـظِ رَمَتْنِيْ بِهِ عَـــنْ كَثَبٍ قَوْسٌ مِنَ الحـــاجِبِ
كَأَنَّما مُقْلَتُـــهُ فِيْ الحَشـــا سَيْفُ عَلِـــيّ بنِ أَبِيْ طـالِبِ

أدّى تكرار فعل الرمي إلى تشكيل لوحةٍ نابضةٍ بالحياة؛ إذ رسم الشاعر من خلاله صورةً حافلة بالتعبير عن الأثر الذي تركه طرف المتغزل بها في نفس الشاعر (ريم رمى قلبي بسهم الحور/ سهم من اللحظ رمتني به). وقد بطَّن الشاعر الصورة بجرس موسيقي حركي وسم السياق بعذوبة وشت بانفعال الباث؛ حيث أفرط بتوظيف الباء والميم والياء والراء. كما أن مد الإيقاع بالتَّجنيس الوارد في البيت الأوَّل والمتمثل في قوله: (بي، بني و ريم رمى) أغنى حيوية السياق المكاني المُعَبَّر عنه بالإشارات المكانية: (عن كثب، في الحشا). ولا ريب في أن رقة الغزل متناسبة مع موسيقى البحر السريع، ونغمه مع الصوتيات الواردة في السياق أسهمت في التعبير عن المعاني.

وأثرى الشّاعر البعد الحركي في صوره البصريَّة المكانية بتغيير صيغة الأفعال الموظَّفة في السياق. فقد بلغت صوره مستوًى عاليًا من الإيحاء؛ لأنَّ الحقل الجماليَّ فيها خاطب "السُّطوح الفعليَّة للإدراك في علاقتها مع جذور اللُّغة وإيماءاتها" (إيجلتون، 2005، 238). قال مادحًا (من الوافر) (الداني، 1974، 65):

يَهُزُّ الرِّفــدُ[7] عِطْـــــــفَيْهِ اِرْتِياحًا وَيَحْكِـــيْ الطَّوْدَ فِيْ الهَيْـجا ثَباتا
مَرَقْتُ إِلَيْـــــهِ مِنْ خُلَلِ الدَّيـاجِيْ مُـــرُوْقَ السَّـهْمِ إِذْ جَـدَّ اِنْفِلاتا
إِلى أَنْ حُطَّ رَحْـــــــلِيْ فِيْ ذُراه بِحَـيْثُ اِنْقـادَ لِيْ زَمَنِـيْ وَواتَى

اتَّسمت الحركة في صور الشّاعر البصريَّة المتعدِّدة هنا بالتَّوثُّب، وأسهم في التَّعبير عنها تغيير صيغ الأفعال من المضارع إلى الماضي (يهز/ يحكي/ مرقت/ جدّ/ حطَّ/ انقاد). وعمل التَّشكيل الفنِّيُّ التَّجانسيُّ في البيت الثاني على ابتناء الصُّورة، وكان أساسيًّا فيها. وبرز التنبيه الصَّوتي في الجناس جليًا لاختلاف المستوى الصَّرفيّ، فاللفظ الأوَّلُ فعلٌ: (مرقت)، والثّاني مصدرٌ مؤكِّدٌ لصيغة الفعل (مروق)، وقد بدا إيقاع اللَّفظين المتجانسين أجلى؛ لأنَّهما وردا في مفتتح الشَّطرين الشِّعريَّين.

وارتكزت بعض الصور في جوهر بنائها على التماثل الصوتي، فأدَّت هذه البنية الإيقاعية مع الأساليب اللغوية المعتمدة إلى تماسك السِّياق الصُّوريّ البصريّ الحركيّ. وتوظيف الشاعر الألفاظ المتشابهة في نطقها كان نمطًا من أنماط الموازنات الصوتية التي توجه المتلقي نحو الدلالة الكامنة في الاستخدام اللغوي الموظف. قال (من الطَّويل) الداني، 1974، 93):

وللهِ مَجْرى النِّيْلِ مِنْها إِذا الصَّبا أَرَتْنــا بِهِ مِنْ مَرّها عَسْكَرًا مُجْرا
فَشَـطٌّ يَهُزُّ السَّـــــمْهَرِيَّةَ ذُبَّلًا وَمَوْجٌ يَهُـــزُّ البِيْضَ هِنْدِيَّةً تِبْرا
إِذا زادَ يَحْكِيْ الوَرْدَ لَـوْنًا وَإِنْ صَفا حَكى ماءَهُ لَـوْنًا وَلَمْ يَحْكِهِ مَرّا[8]

جسَّد الشّاعر الحركة هنا من خلال عناصر الطَّبيعة المكانية الموارة بالحركة: (النّيل/ شط/ موج/ ماء). وقد ربط بين الصُّور البصرية بحروف العطف وحروف الشَّرط (الواو/ اذا/ إن): (لله مَجْرى النِّيْل مِنْها إِذا الصَّبَا / أَرَتْنا بِهِ من مَرّها) (إِذا زادَ يَحْكِيْ الوَرْدَ لَوْنًا) (إِنْ صَفا حَكى ماءَهُ لَوْنًا). وبدت الأنساق المكانيَّة الَّتي ولَّدتها الصُّور الواردة في السِّياق ذات أبعادٍ متنامية؛ لأنَّها سارت وفق تشكيلاتٍ ثنائيَّةٍ: (فَشَطٌّ يَهُزُّ السَّمْهَرِيَّةَ... وَمَوْجٌ يَهُزُّ البِيْضَ). والقيمة الإيحائية للتماثل الصوتي تكمن في جذب انتباه المتلقي إلى المعنى المتولد من كل صورة، هذا فضلًا عن استعمال الكلمات المشددة؛ لإبراز شدة الحركة وقوتها واندفاعها.

---

[6] يعيج: ينحني. ينظر: (ابن منظور، 2020، عوج).

[7] الرفد: العطاء والصلة: ينظر: (ابن منظور، 2020، رفد).

[8] لم ينسب الداني الأبيات التي أوردها في الرسالة المصرية لنفسه، وإنما استشهد بها في وصف أرض مصر، ونسبها لمجهول؛ حيث يقول: "وقال بعضهم". ينظر (هارون، 1991، 2/ 24).

ولم تعمل الألفاظ المتجانسة في سياق الصُّور البصريَّة الحركيَّة على إقامة الوزن وتحقيق الغرض التَّنغيميّ فحسب، بل كانت أساسية في تشكيل الصُّورة والإيحاء بمعانيها. وهذا التجاوب الموسيقي الذي أحكم ربط المعنى بالمبنى حرَّر الصُّور من جمودها التَّعبيريّ؛ إذ جعله يقوم على التَّداعي والاستنباط. قال مفتخرًا (من البسيط) (الداني، 1974، 121):

فِيْ لَيْلَةٍ لِحجـــاجِ الطَّيْرِ[9] دامِسَةٍ يَأْوِيْ بِها الذِّئْبُ مِنْ ذُعْرٍ إلى الرّاعِيْ

مَرَقْتُ مِنْ حَـوْزِها كَالنَّجْمِ مُرْتَدِيًا بِمُرْهَـفِ الحَدِّ مِثْلَ النَّـجْمِ قَطّاعِ

لم تؤدِّ العلاقات البديعيَّة التَّجنيسيَّة الَّتي أقامها الشاعر في سياق الصُّور أدوارًا جماليَّةً وحسب، وإنَّما ولَّدت صورًا جديدةً، وحدَّدت دلالاتها بالنِّسبة لما قبلها وما بعدها. فاستحضار الشاعر كلمتين متجانستين في موقع القافية لم يكن بغرض إقامة الوزن بقدر اجتلابهما لإقامة معنى الصور، وهو مما يلفت ذهن المتلقي للتشابه الصوتي والتنافر في المعنى وما يولده ذلك من دلالات. ونظرًا إلى ارتباط العناصر المكانيَّة بالهندسة اللفظية القائمة على التجنيس داخل السياق التخييلي، فإنه بالإمكان القول إن الصُّورة البصريَّة أسهمت في بلورة المعنى الَّذي أحالت عليه العلاقات بين الألفاظ داخل السياق.

واهتم الشّاعر بالجانب الصَّوتيّ لصوره في إطارها المكانيّ الحركيّ، فاستخدم للقافية كلماتٍ يحاكي إيقاعُها معناها، استنادًا إلى"العلاقة الخفيَّة بين الصَّوت والمعنى" (أولمان، 1997، 81). وقد أسس لصوره بالاعتماد على التجسيم، مفيدًا من فاعلية تبادل المدركات للتأثير في المتلقي. قال هاجيًا (من مجزوء البسيط) (الداني، 1974، 66):

فِيْ كُـلِّ يَوْمٍ يَجُرُّ عِرْضِـيْ فِيْ سِـكَكِ الدُّوْرِ وَالبُيُـوْتِ

أغنى الشّاعر الصُّورة الحركيَّة الواردة في هذا السياق بالدِّلالة الحسِّيَّة المعبّرة عن الحالة الشعوريَّة. وقد أحدث تداخلًا بين المحسوس والمجرد، ولم يكن هدفه تجسيم المجرَّد وحسب، وإنَّما بيان الحالة الانفعالية التي صدر عنها. وثمَّة علاقةٌ وثيقةٌ بين الصُّورة المكانيَّة وبين الصَّوتيَّات الَّتي تخيرها لفضاء الصُّورة. فقد استخدم وزنًا عروضيًّا ساعده على مدِّ الصَّوت الملائم لموضوع الهجاء، كما استعان بالرَّوي الَّذي سبقه لينٌ: (البيوت)، متخيرًا الإطار الموسيقيَّ المناسب لجذب انتباه المتلقّي. وقد أدّى الشّاعر المعنى بما يعكس واحدةً من خصائص المجتمع السَّلبيَّة؛ إذ أوقف الصورة على مفهوم اجتماعي متَّصل بالخير والشَّر.

وأقام الشاعر العديد من صورة البصرية على عناصر مكانية استدعاها من الطبيعة؛ إذ اعتنى بتوظيف البحار والرِّياح والنُّجوم والأمواج والسُّيول عبر وضعها في قوالب وصفية. واعتماد الشاعر التشبيه والاستعارة للحضور بفاعلية في تشكيل صوره نم عن حسن توظيفهما على المستوى الإجرائي؛ إذ مال إليهما لتطوير المعنى وتقريبه. قال في أحبَّةٍ له سافروا في البحر(من المنسرح) (الداني، 1974، 104):

ما رَكِبُـوا البَحْرَ بَلْ جَرَتْ بِهِـمُ فِيْ بَحْـرِ دَمْعِيْ رِياحُ أَنْفاسِـيْ

قدَّمت عناصر الطَّبيعة المتحرِّكة العون للشاعر في تفسير رؤيته الشِّعريَّة، والموقف العاطفي هو المسؤول عن بناء الصور المتوزعة على شطرين شعريين. فقد أتم الشاعر بناءهما اعتمادًا على التَّنامي؛ إذ أضافت الصُّورة الثّانية جزءًا جديدًا على الصُّورة الأولى. واكتمل التَّشكيل الجماليُّ العام للصُّورتين؛ إذ اتَّخذ الشّاعر لهما إيقاعًا موسيقيًّا رنّانًا قوامه تكرار حرف الرّاء على نحو لافتٍ (ما ركبوا/ البحر/ جرت/ بحر/ رياح). وبهذا استغلَّ الطّاقة الحركيَّة الكامنة في الحرف لإجلاء العنصر الحركيّ الكامن في الصُّورة وإثراء دلالته.

وأحدث الشّاعر تماسكًا على مستوى السِّياق الصُّوريّ المكاني البصري من خلال توظيفُ الأفعالِ وحروف الجرِ؛ إذ أوجدَ تعالقًا أحالت عليه العلاقات اللغوية القائمة بينها. واستثمار أبي الصلت الأفعال الَّتي تعبّر عن الحركة المتواصلة كان بغرض إشاعة الحيوية وتقريب المعنى إلى ذهن السّامع، إذ تذرع بهذا الأسلوب لنقل المعاني المجرَّدة إلى المشاهدة الصّرفة. قال (من السَّريع) (الداني، 1974، 75):

أَصْبَحْـتُ فِيْ حَلْبَةِ أَهْلِ الهَـوى أَرْكُضُ فِيْ طَـرْفٍ شَدِيْدِ الجِمـاح

استثمر الشّاعر الفعل (أركض)، وهو لفظ يحاكي إيقاعه معناه. وكان غرضه منح الصُّورة البصريَّة طاقةً حركيَّة توحي بلحظة التوتر التي اختبرها وهو يجري في حلبة أهل الهوى. والحركة المتواصلة التي يوحي بها فعل الرَّكض التي تم إردافها بالإشارة إلى شدة الجماح ساعدته على تأدية المعنى. وأغنت القوافي بتنغيمها التَّعبيريَّ دلالة الصُّورة في إطارها الحسّيّ.

وبرز تأثير الكلمة بقوَّةٍ في بناء الصُّور المكانيَّة البصريَّة الحركيَّة؛ إذ رسَّخ الشّاعر الدِّلالة في صوره من خلال توظيف الأساليب البديعيَّة. فقد عقد صوره أحيانًا على التَّضاد، وابتنى من خلاله صورًا متنامية داخل السِّياق الشِّعريّ، فلم يبدُ حليةً لفظيَّةً يمكن الاستغناء عنها، وإنَّما جاء متمِّمًا للمعنى، وغير مقصودٍ لذاته. قال واصفًا مخاطَبه بكثرة الأسفار(من السريع) (الداني، 1974، 99):

إِنْ سِرْتَ كُنْتَ كَالشَّمْسِ أَوْ لَمْ تَسِرْ فَأَنْتَ كَالقُطْـــبِ عَلَيْهِ المَدارُ

[9] حجاج الطَّير: محاجرها. ينظر: (ابن منظور، 2020، حجج).

أثرى الشّاعر المعاني في السّياق من خلال العلاقة البديعيَّة الَّتي عقدها بالتَّضاد؛ إذ جمع من خلاله بين صورتين متقابلتين متعاكستين. فقد شبَّه كثيرَ الأسفار بالشَّمس الَّتي تسيرُ، ثمَّ شبَّهه بالقطب الَّذي لا يسير وعليه المدار. وعكس الإلحاحُ على تكرار التَّجنيس عمقَ موقع المتكرّر وعمقَ دوالّه في نفس الشّاعر. وقد أضفى الشاعر على السّياق نوعًا من التَّوتُّر الدّلاليّ والإيقاعيّ؛ إذ أدَّت العلاقة النّاشئة بين البنيتين الصَّوتيَّة والدّلاليَّة إلى إحداث تلاحمٍ صوتي بين الشَّكل والمضمون.

ثانيًا: البعد البصريُّ الشَّكليُّ

تضفي الأبعادُ البصريَّة الشَّكليَّةُ على الصُّورة المجازيَّة دلالات بعيدة الأثر من النّاحيتين التَّعبيريَّة والإيحائيَّة. فالامتدادات المكانيَّة المساحيَّة والمسافيَّة والقائمة على الارتفاع وغيرها لها دورٌ بنائيٌّ مركزيٌّ داخل السّياق، وهي تستثير متعة التَّلقّي، وتضفي على الرُّؤية الشّعريَّة ثراءً دلاليًّا. وقد أفاد أبو الصلت من صوتيات الألفاظ لإثراء الطَّاقة التَّعبيريَّة لصوره البصريَّة الشَّكليَّة. وكثيرًا ما ارتقى بالجانب الماديّ لحاسّة البصر من الشَّكل إلى المضمون ومن المظهر إلى الجوهر؛ إذ تخيَّر الألفاظ بما يتوافق والموسيقا المتَّسقة مع موضوع الصُّورة. فللألفاظ رمزيَّةٌ خاصَّةٌ، وهي تصبح مؤثرةً بما تضفيه من قيمٍ أدائيَّةٍ صوتيَّةٍ، وينتجُ هذا عن بنيتها الصَّرفيَّة، أو صفات حروفها، أو حال هذه الحروف واتّساقها مع ما قبلها وما بعدها. قال في وصف قصرٍ (من البسيط) (الداني، 1974، 53):

سَلَّتْ سَواقِيْهِ مِنْهُ صارِمًا عَجبـــاً لا يَأْتَلِيْ الجَدْبُ مِـــنْهُ مُمْعِنًا هَرَبا
حُسامُ ماءٍ إذا كَفُّ الصَّبـــا انْبَعَثَتْ لِصَقْلِـهِ تَرَكَتْ فِيْ مَتْنِـــهِ شَطَبا[10]
صَفا وَرَقَّ فَكـــادَ الجَـــوُّ يُشْبِهُهُ لَوْ أَنَّ جَوًّا جَرى فِيْ الرَّوْضِ وَانْسَكَبا

لاءم الشّاعر هنا بين التَّشكيل الحرفيّ للألفاظ وبين المعاني الَّتي قصد إليها في صوره؛ إذ كثَّف استخدام الحروف القويَّة المجهورة والصَّفيريَّة: (السِّين/ القاف/ الضّاد/ العين/ الجيم/ الشّين/ الضّاد..)/(سلت/ سواقيه/ لصقله/ انبعثت/ ممعنًا/ الجو/ يشبهه/ شطبا). وقد جعل من صوره دليلًا حسّيًّا على جماليات القصر، مفيدًا من المبالغة لإغناء القيم الجماليّة، فأحدث تنبهًا في ذهن المتلقّي، ولفت انتباهه إلى الدّلالات المقصودة. ومن جهة أخرى، سلك الشاعر مسلك الإسهاب والتَّفصيل؛ إذ تعدَّدت صورهُ وتكاثفت دلالاتها. وتوافقت الألفاظ في جرسها مع المؤدى الدلالي؛ فالكلمات التي تتأسس عليها الصور مميزة بتوالي حركاتها: (هَرَبَا/ شَطَبَا)، وهو ما يتلاءم مع الدلالة المقصودة على السُّرعة والتّكرار. كما بدت المفردات متباينةً من حيث البنية اللغوية، لكنَّ المناسبةَ بينها داخل السّياق أدخلتها في دائرةِ تأديةِ المعنى المساير لما يؤدّيه الصَّوت؛ إذ رقَّت في مواضعَ (حسام/ ماء/ صفاء/ انسكبا)، وقويت في مواضعَ أخرى (صارمًا/ الجدب/ شطبا).

وأقام الشّاعر بناء تصويراته الفنّيَّة المكانيَّة من خلال تضمين الإيحاءات الخفيَّة على المستوى التَّعبيريّ. فقد جوّد صوره من خلال إقامة علاقات التَّوازن بين قيم الأشياء ومساحاتها المعتمة والمضيئة. قال يصف بركة الحبش بمصر(من المنسرح) (الداني، 1974، 109):

للهِ يَوْمِـيْ بِبِرْكَـةِ الحَـــبَشِ وَالأُفْقُ بَيْنَ الضِّيـــاءِ وَالغَبَشِ
وَالنِّيْلُ تَحْـتَ الرِّياحِ مُضْطَرِبٌ كَصـــارِمٍ فِيْ يَمِيْـــنِ مُرْتَعِشِ
وَنَحْـنُ فِيْ رَوْضَـةٍ مُفَوَّفَـةٍ[11] دُبِّجَ بِالنَّور عِطْفُهـــا وَوُشِيْ
قَدْ نَسَجَتْهـــا يَدُ الرَّبِيْعِ لَنـــا فَنَحْنُ مِنْ نَسْجِهـــا عَلى فُرُشِ

نظَّم الشّاعر عناصر الطَّبيعة المكانيَّة، ورتَّبها، وعالج سطوحها بمهارةٍ؛ إذ أحدث تماسكًا بين العناصر مع اختلاف أبعادها، وبهذا ولَّد إيقاعًا جماليًّا تردَّد بسبب التَّوليف بين وحدات الصُّور، كالحجوم والأشكال. وقد استخدم أبو الصلت عباراتٍ قويَّةً وإيحائيَّةً: (النِّيْلُ تَحْتَ الرِّياحِ مُضْطَرِبٌ/ كَصارِمٍ فِيْ يَمِيْنِ مُرْتَعِشِ)، مظهرًا جماليات المكان: (وَنَحْنُ فِي رَوْضَةٍ مُفَوَّفَةٍ/ دُبِّجَ بِالنَّور عِطْفُها ووشي). وقد عالج الشّاعر الرّياض، فجعلها فُرُشًا منسوجةً بيد الرَّبيع.

ولم يصرّح الشّاعر بالصِّفات الشَّكليَّة للمكان في صوره البصريَّة أحيانًا، وإنَّما أحال عليها من خلال الإشارات المعبّرة عنها. ولم تأت الصور البصريَّةٍ مستقلَّةٍ عن سياقها، فقد اعتمد الشّاعر عدَّة علاقاتٍ بصريَّةٍ، والدّلالةُ الَّتي يمكن الكشف عنها داخل هذه العلاقات من شأنها تمثيل التَّشابه الظّاهريّ والضِّمنيّ الذي يربط الصور. قال مادحًا (من الكامل) (الداني، 1974، 57):

وَنَصَـــرْتَ دِيْنَ اللَّهِ حِينَ رَأَيْتَهُ مُتَخَفِّيـــاً[12] بِيَدِ الرَّدى مَنْكُوْبـــاً
وَنَصَـبْتَ مِنْ هامِ العِدا لَكَ مِنْبَرًا أَوْفى حُســـامُكَ فِيْ ذُراه خَطِيْبـــا

[10] شطبا: خطوطًا. ينظر: (ابن منظور، 2020، شطب).

[11] مفوَّفة: مزيَّنة. ينظر (ابن منظور، 2020، فوف).

[12] متخفّيًا: متواريًا لغياب حُماته. ينظر: (ابن منظور، 2020، خفي).

وَمَفاضَــةً كَالنَّهْــرِ درَّجَ مَتْنَهُ وَلَـعُ الرِّياحِ بِهِ صَبــاً وَجُنُوْبـاً

أسس الشّاعر بالمدخل الفكريّ الدّينيّ لقراءة الصُّورة البصرية، وتممها بعدَّة عناصر مكانيَّةٍ دينيَّةٍ: (منبرًا/ هام/ مفاضة/ نهر/ متن). وقد عرّف بقيم الممدوح عبر اللُّغة الصُّوريَّة المكانيَّة، ووثّقها من خلال التَّجريد والتَّرميز، وطالعنا بها بوساطة صيغة الماضي، وسكبها بأدوات مختلفةٍ في الشَّكل والمضمون؛ فجوَّد بناءها من خلال جملةٍ من الرُّموز والدّلالات.

وابتنى الشّاعر لصوره الذّهنيَّة المتداخلة مناظير لها زوايا، موظفًا عناصرَ المكان من عمقٍ وحجمٍ وارتفاعٍ وإضاءةٍ وإظلامٍ ووضوحٍ وغير ذلك. وقد تفاعلت العناصر البنائيَّة الَّتي رسَمَت حدود صوره، وتوازنت، فأوصلت المعنى جليًا إلى المتلقي. قال مادحًا (من البسيط) (الداني، 1974، 90):

اللهُ فِيْ الدّيْنِ وَالدُّنْيا فَمــا لَهُما سِـواكَ كَهــْفٌ وَلا رُكْنٌ وَلا وَزَرُ

إنَّ الرِّماحَ غُصُوْنٌ يُسْــتَظَلُّ بِها وَمالَهُنَّ سِــوى هامِ العِدى ثَمَرُ

ملكٌ تَبَوَّأَ فَوْقَ النَّــجْمِ مَقْعَدُهُ فَكَيْفَ يَطْمَعُ فِـيْ غاياتِهِ البَشَرُ

تنمُّ المشاهدُ السّابقة عن وعيٍ دقيقٍ بتوظيف الجوانب التَّعبيريَّة الَّتي تضمَّنتها خصائص الصُّور. فقد جعل الشّاعر لكنف الممدوح الَّذي رعى به الدّين والدُّنيا حجمًا عظيمًا، كما جعل له عمقًا وارتفاعًا؛ إذ عقد المشابهة بين الممدوح والكهف والرُّكن، وذلك للدّلالة على سعة رعايته وشمولها لأمور الرَّعيَّة كلِّها. كما أنَّه عقد المشابهة بين الرِّماح والغصون الَّتي يستظلُّ بظلالها للدّلالة على سعة الأمن المنتشر بسبب الممدوح. وأفاد من الوضوح الَّذي تعبّر عنه صورة المقعد فوق النَّجم لبيان رفعة الممدوح ومكانته العالية.

وكثر اتكاء الشاعر على التحولات الزمكانية للعناصر الكونية للترميز بها إلى حالات التحول في صورة البصرية. وقد أعاد صياغة المنظور بصورٍ شكَّلها بإحساسه، فبدت وكأنَّها المُدْرَك البصري الَّذي تتناوله العينُ بمنظورها والنَّفسُ بإحساسها. قال (من المتقارب) (الداني، 1974، 52):

رَأَيْــتُ الثُّرَيّــا لَها حــالَتَا نِ مَنْظَــرُها فِيْهِمــا مُعْجِبُ

لَهــا عِنْدَ مَشْــرِقِها صُوْرَةٌ يُرِيْــكَ مُخالِفُها المَــغْرِبُ

فَتَطْلُعُ كَالكَــأْسِ إِذْ تُسْتَحَثُّ وَتَغْــرُبُ كَالكَــأْسِ إِذْ يُشْــرَبُ

قام الشّاعر هنا بدور الفاحص المدقّق في صورة الثُّريّا، فبحث عن مظاهر جمالها، وشكَّل أحداث شروقها وغروبها، فمثَّلها بطلوع الكأس وغروبه. وهذه لوحةٌ مصدرها الطَّبيعة، ومسرحها الحياة الإنسانيَّة، وقد اعتمد الشّاعر في تكوينها اللغوي على صيغ أسلوبيَّةٍ نوَّعها بين التّكرار والتَّضاد: (كالكأس/ كالكأس) (مشرقها/ المغرب) (تطلع/ تغرب).

وأحدث الشّاعر في السّياق الصُّوريّ المكاني البصريّ مناسبةً بين الإيقاع والمعنى، فقد استخدم البحور الشِّعريَّة الَّتي تقدّم الصُّورة الحسّيَّة والصَّوتَ المؤثّر في كلّ إيحائي متكاملٍ، ومن هنا حصلت الملاءمة بين الوزن والمضمون. ويتوافق هذا المسعى مع توصيف (القرطاجني، 2007، 263) للنظم وما تعرف به أحواله؛ إذ أشار إلى ما يجب ان يتفقده الناظم من "التنبيه على كيفيّات مباني الكلام على القوافي وما يليق بكلّ وزنٍ من الأغراض" قال أبو الصلت في طاووس (من الكامل) (الداني، 1974، 48):

كَالرَّوْضَــةِ الغَنّاءِ أَشْــرَفَ فَوْقَهُ ذَنَــبٌ لَهُ كَالدَّوْحَــةِ الغَنّــاءِ

يا رافِعــاً قَوْسَ السَّمــاءِ وَلابِسًا لِلْحُسْــنِ رَوْضَ الحَزْنِ غِبَّ سَماءِ

ثمَّة علاقةٌ وثيقةٌ هنا بين الإيقاع الخارجي الَّذي تخيره الشّاعر وهو بحر الكامل وبين الصُّورة البصريَّة المكانيَّة الواردة في السّياق. فقد جرى الوزن الراقص للكامل مجرى الموضوع الرَّشيق القائم على وصف الطاووس في الروضة الغناء. واستنادًا إلى أهمّيَّة العلاقة بين الصوت والصُّورة الحسية تناغم التشكيل البصري في أدائه الصوتي مع الجمال المعبَّر عنه اجتلابًا للتَّأثير في المتلقي.

والصور البصرية المكانية سجل للواقع، أظهره الشاعر بمظهر الدِّقَّة في تناول الموضوع. "فالصُّورة هي الشَّكل الفنّيُّ الَّذي تتَّحد فيه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظِّمها الشّاعر في سياقٍ بيانيّ خاصٍ ليعبّر عن جانبٍ من جوانب التَّجربة الشِّعريَّة الكامنة في القصيدة" (القط، 1978، 391). قال في وصف بركة الحبش (من الطَّويل) (الداني، 1974، 60):

أَما تَرى البِرْكَةَ الغَنّــاء قَدْ لَبِــسَتْ وَشْــيًا مِنَ النَّور حــاكَتْهُ يَدُ السُّحُبِ

وأَصْبَحَتْ مِنْ جَدِيْدِ النَّبْتِ فِيْ حُلَلٍ قَدْ أَبْرَزَ القَطْــرُ فِيْها كُلَّ مُحْتَجِبِ

يصور الشاعر هنا الجانب الشكلي في البركة مبرزًا الأثر البصري للظهور والاحتجاب. والعلامات المكانية البصرية المتمثلة بـ (وشيًا، النَّور، السحب، النبت، القطر) منتخَبة بعناية، وقد أدت معانٍ عززتها الأفعال (ترى، لبست، حاكته، أبرز) التي أدت الأثر التصويري الناتج عن انتشار القطر في المكان. والغرض من الصورة استدعاء جماليات الطبيعة الأندلسية واثارة انتباه المتلقي.

وتذرع الشاعر بالبعد البصري الشكلي للصورة الحسية لتجسيم القيم الإنسانيَّة، مستشرفًا التَّأثير الإيحائي لمكوّنات البيئة الطَّبيعيَّة لتقريبها. وقد صاغ الإشارات المكانية صياغةً يؤدي من خلالها معان تجريديَّةً؛ مهتمًا بالرُّموز والدّلالات التي تتيحها طاقات اللغة وإمكاناتها. وشف استخدامه الصُّورة

البصريَّة الشَّكليَّة وسيلةً للتَّواصل مع المتلقِّي بالبصر والبصيرة عن مستوى رفيع من الإجادة البلاغية. قال راثيًا (من الوافر) (الداني، 1974، 63):

نَما فِيْ دَوْحَتَيْ شَـــرَفٍ وَعِزٍّ تُزَيِّنُـــهُ العُـــلا وَالمَكْرُماتُ

فَلا بَرِحَتْ جُفُوْنُ المُزْنِ تَـهْمِيْ عَلَيْهِ دُمُوْعُهُـــنَّ السّافِحـــاتُ

التقط الشاعر البعد العاطفي في الصورة البصرية لإتاحة واقع مكاني جال فيه بخياله. وقد اعتمد أدوات الوصف لإيقاف المتلقي على إيحاءات المشهد، فاستعان بعدَّة عناصر مكانية ملائمةٍ للتَّشكيل: (دوحة/ مزن). وبالتّالي اتَّخذ من الصُّورة التَّشكيليَّة البصريَّة وسيلةً لاستثارة إحساس المتلقِّي بما تحمله اللَّوحة من معاني الرثاء. والمفردات التي تممت الصورة المكانية (تهمي، جفون، دموع، سافحات) تولت الإيحاء بملامح التجربة الشعورية لفقد الممدوح.

وأتاح الشاعر للتَّشخيص والتَّجسيم دورًا أساسيًا في إنتاج الصُّور البصريَّة المتحركة في السياق المكاني. وجاءت قيمتهما من الانحراف الذي يحدثانه في لغة النص؛ إذ يكسران الرتابة ويبثان الحيوية في المعاني. والتشخيص هو "إعطاء الموضوعات غير الحيوية صفات الاشخاص" (كرج، 2004، 47). أما التجسيم فهو "إبراز الماهية والأفكار والعواطف في رسوم وهيئات محسوسة" أي أنه يكون في الأمور المعنوية (نواف، 2000، 261). قال أبو الصلت (من المنسرح) (الداني، 1974، 80):

وَرُبَّ بَيْضـــــاء مِنْ عَقائِلِـــها تَبِيْتُ شَمْـــــسُ النَّهارِ تَحْسُدُها

تَشِيْمُ[13] مِنْ جَفْنِـــها إذا نَظَـــرَتْ صَوارِمًا فِيْ القُلُـــوْبِ تَغْمـــِدُها

رسمت الصُّورة الحسِّيَّة في هذا السياق الكنايةَ عن إعجاب الشّاعر بجمال المُتغزَّل بها. فشمس النهار تحسدها، بينما هي تستل من جفنها صوارمًا تَغمِدُها في القلوب إذا نظرت. وتجسيم الشاعرِ الشمسَ و تشخيصه النظرات انزياح لغوي أخذ السياق المكاني إلى مسارب تخييلية متنامية تثري شعريته. فقد جعل الشاعر التأثير الجمالي للموصوفة مرئيًا للعيان لاستخدامه العناصر الحسية، ومن هنا تأتي استثارة الصورة لانتباه المتلقي.

وألَّف الشّاعر بين صوره البصريَّة بالعلاقات اللغوية التي تحدث توازنًا صرفيًا وإيقاعيًا، وهو ما منح السِّياق الصُّوريّ المكاني طاقة تعبيريَّة خاصة. وللتوازي قيمة جمالية تحقق للسياق تكاملًا فنيًا؛ إذ تترجم انفعال الباث، وتستدعي تأثر المتلقي بالبنية الإيقاعية والأسلوبية، ولا سيما مع الموضوعات الغنائيَّة. قال متغزِّلًا (من الكامل) (الداني، 1974، 97):

البَدْرُ فِيْ أَزْرارِهِ وَالغُصْـــنُ فِيْ زِنّـــارِهِ وَالحَـــقْفُ[14] مِلءُ إزارِهِ

فالتوازن الذي اتخذ أشكالًا متعددة في السياق أرسى الصلة بين الباث والمتلقي. فالعناصر المكانيَّة: (البَدْر/ الغُصْن/ الحَقْف) متوازنة إيقاعيًا وصرفيًا، وهو ما أضفى على السِّياق الصُّوريّ جمالًا تعبيريًا لافتًا. ولم تنحصر قيمة الألفاظ المتجانسة الواردة في هذا السِّياق الصُّوريّ البصريّ الشَّكليّ في مركزيَّتها الدِّلاليَّة المحوريَّة، وإنَّما جاءت قيمتها من مركزيَّتها التَّنغيميَّة (أزراره/ زنّاره/ إزاره). ومن جهة أخرى أحدث الشاعر توازيًا صرفيًا وإيقاعيًا لافتًا، يمكن توضيحه بالترسيمة:

البَدْرُ فِيْ أَزْرارِهِ= مبتدأ، حرف جر، اسم مجرور = /0/0//0 /0/0//0 = مستفعلن مستفعلن

الغُصْنُ فِيْ زنارِهِ= مبتدأ، حرف جر، اسم مجرور = /0/0//0 /0/0//0 = مستفعلن مستفعلن

ونقل أبو الصَّلت صوره من الرُّؤية البصريَّة إلى الرُّؤية النَّفسيَّة عبر التَّداعيات الوجدانيَّة، فتذرَّع بالوصف الخارجيّ المكانيّ ليبلغ التَّأثيرُ الوجدانيُّ تمامه بالرُّؤية الحسّيَّة.

قال راثيًا (من الخفيف) (الداني، 1974، 119).

أَيُّها البَدْرُ قَـدْ أَطَلْـــتَ غُرُوْبا عَنْ جُفُوْنِيْ فَهَـــلْ تُطِيْقُ طُلُوْعا

أَيُّها الغَيْثُ إنَّ رَوْضَ الأَمَـــانِيْ آضَ[15] يَبْســـاً فَهَلْ يُطِيْقُ هُمُوْعا[16]

قال أبو الصَّلت هذه الأبيات في الرِّثاء، و استجداؤه رؤية البدر الغارب الَّذي شبَّه به المرثي لم يكن استجداءً للرُّؤية الحسِّيَّة، وكذلك الحال بالنِّسبة للغيث، وإنما كان استجداءً للرُّؤية النَّفسيَّة الَّتي تتمُّ بعين البصيرة. وقد وظَّف البدرَ والغيثَ والرَّوضَ، وكلُّها عناصر تتَّصل نمطيًّا بالرِّثاء، وتعبِّر عن حالة الشَّجن الخفيَّة الَّتي خلعها الشّاعر على الموقف من خلال الجمع بين البدر والغروب والروض واليبس، رامزًا من وراء حجابٍ إلى الموت والذُّبول. وعليه فقد تجاوز الشّاعر ظاهر الوصف بالتَّلميح إلى حالتي الغروب واليبس ليتيح للمتلقِّي تمثُّل المرموز إليه بعين خياله ووجدانه.

وأهمُّ عناصر بناء الصُّورة المكانية البصرية في شعر الداني الشَّكل والمساحة والفراغ. والشّاعر لم ينقل الحيز المكاني كما هو، وإنَّما عبَّر عنه بالتصوير

[13] تشيم: تستل. ينظر: (ابن منظور، 2020، شيم).

[14] الحقف: كثيب الرَّمل. ينظر: (ابن منظور، 2020، حقف).

[15] آض: رجع. ينظر: (ابن منظور، 2020، أضض).

[16] هموعًا: سيلًا. ينظر: (ابن منظور، 2020، همع).

الذي يمثل الحالات الوجدانية الإنسانية. لذا أظهر التوليفُ بين المتشابهات تمكنَ الباثِ من تبيُّن التَّوافق والتَّباين بين العناصر المرئيَّة. وقد تذرع الشاعر بقدرته على "تعديل سلسلةٍ من الأفكار بوساطة فكرةٍ واحدةٍ سائدةٍ أو انفعالٍ واحدٍ مسيطرٍ" (عصفور، 1993، 63). قال (من الكامل) (الداني، 1974، 128):

أَوَ ما تَرى ضَحِـــكَ الرُّبى بِغَمائِمٍ تبْكِـــي كَمِثْلِ مَدامِـــعِ العُشّاقِ

أرانا الشاعر في هذا السياق الصوري المكاني الربى والغمائم، بيد أنه لم يعتن بإظهار شكلها، أي الإدراك الحسي لها، وإنما اعتنى بالمؤدى الرمزي الدلالي الذي يقود إليه المعنى ممزوجًا بانفعال الباث، فأجلى الربى ضاحكةً والغمام باكيًا تمثيلًا لحال العاشق.

ثالثًا: البعد البصري الضوئي

يتشكل الضوء في الصورة الشعرية على شكل علامات حسية بصرية تنتج دلالات تتعالق علاقاتها التركيبية (الباهلي، 2009، 22). ويلتقي هذا القول مع ما يذهب إليه (راضي، 2004، 13) حول الطابع المعنوي للضوء في العمل الأدبي؛ إذ يرى أنه يتولى "التعبير عن المشاعر الإنسانية الباطنية من خلال أمور تدركها الحواس فيكون من شأنها التأثير على الجانب المعنوي لدى المتلقي الذي شاهد الصورة ذات الطابع الفني". ويتماهى البعد البصريُّ الضَّوئيُّ مع مكوِّناتٍ عدَّةٍ تشكّل الصُّورة المرتبطة بالمناخ النَّفسيّ للباث، فيستعين الشّاعر بها للوصول إلى القيم التعبيرية والدلالية والتأثيرية المرادة.

وقد توخّى أبو الصلت الدِّقَّة والتَّفصيل في الوصف، فجاءت صوره البصريَّة الضَّوئيَّة مكثَّفةً متراكمةً. وتلاحمت الرُّموز الضَّوئيَّة في السِّياق الموظَّفة فيه تلاحمًا دلاليًا؛ إذ اعتمد الشاعر القرائن الدالة عليها للتَّعبير عن المعاني المرادة. قال في غلام يلبس قرمزية[17] (من المنسرح) (الداني، 1974، 129):

كأنَّمـــــا جِيْدُهُ وَغُرَّتُهُ مِنْ دُوْنِها إِذْ بَرَزْنَ فِيْ نَسَـــقِ

عَمُوْدُ فَجْـــرٍ فُوَيْقَهُ قَمَرٌ دارَتْ بِهِ قِطْعَـةٌ مِنَ الشَّـــفَقِ

فالشاعر يرسم صورة حسية بصرية لونية لذلك الغلام الأبيض الذي يرتدي قرمزية حمراء فوق رأسه، مستعينًا بعناصر الطبيعة البصرية الضوئية (الفجر، القمر، الشفق). وثمة علاقة وثيقة بين الدِّلالات الضَّوئيَّة والمعجم اللَّفظيّ في البيتين السابقين؛ إذ لم تخرج الصُّور المتراكمة فيهما عن المضمون الحسّيّ إلى المضمون الذِّهنيّ. وقد وظف الشاعر البنى المكانيَّة ذات النُّصوع الضَّوئيّ لتكون مراكز صوريَّة تَدَرَّج منها وصولًا إلى أعلى مستوًى مكانيٍّ إضائيّ: عمود الفجر، فالقمر، فقطعة الشَّفق.

وأوحت الرُّموز البصريَّة الضَّوئيَّة بالاتجاه النَّفسيّ للشّاعر في تعامله مع المكان وما يكنّي عنه، وخضع الأمر لأغراض تعبيريَّةٍ وجماليَّةٍ، فتجلت العناصر الضَّوئيَّة بما يتلاءم وطبيعة المرموز إليه. وعند استخدام الكلمات الحسّيَّة لم يقصد الشاعر "أن يمثِّل لها صورةً لحشدٍ معيَّنٍ من المحسوسات، بل قصد تمثيل تصورٍ ذهنيّ معينٍ له دلالته وقيمته الشُّعوريَّة" (إسماعيل، 1981، 132). قال (من السريع (الداني، 1974، 135)

البَدْرُ مِنْ شَمْسِ الضُّـــحى نُوْرُهُ وَالشَّمْـــسُ مِنْ نُوْرِكَ تَسْتَمْلِيْ

انتقى أبو الصَّلت هنا عناصر ضوئيَّةً مكانيَّةً ذات قيمةٍ دلالية تتلاءم وطبيعة المتغزَّل به، وقد أفاد من تباين الأجسام المكانيّة في مستويات الإضاءة لتشعيب الصورة. فقد وظف الدِّلالة التَّقليديَّة الغزليَّة الَّتي تقوم على اتِّخاذ الشَّمس والبدر رمزين لجمال طلعة المحبوبة، بيد أنه اعتمد على التَّباين الضَّوئيّ بين الشَّمس والبدر لإشباع الدِّلالة بمعانٍ إضافيَّةٍ. وأدّت المصاحبة الجناسيَّة من النّاحية الفنِّيَّة إلى بناء دلالاتٍ متضايفةٍ وإلى تنمية الصُّورة وتشعيب دلالاتها، وأدّى التَّماثل الضَّوئيُّ إلى ما اقتضاه المقام من تأثيرٍ وتحريكٍ لانفعال المتلقّي.

واعتنى الشّاعر بمستويات الإضاءة وقيمها من حيث الحدَّة والضَّعف والانتشار من الأعلى أو من الأسفل، وكثيرًا ما عزل وسائل تعبيرٍ مكانيَّة وجذب أخرى. وجاءت قوَّة الصُّور من تفتيق طاقات الكلمات بالإيحاء، ولم يأت هذا من "التَّصريح بالأفكار المجرَّدة ولا من المبالغة في وصفها، وإنما بجعل المشاعر والأحاسيس أقرب إلى التَّعميم والتَّجريد منها إلى التَّصوير والتَّشخيص" (هلال، د.ت، 60). قال في وصف النِّيل (من المنسرح) (الداني، 1974، 55):

أَلَّفْتَ بَيْنَ الضِّـــدَّيْنِ مُقْتَدِرًا فَمَنْ رَأى المـــاءَ خالَطَ اللَّهَبا

كَأَنَّما النِّيْلُ وَالشُّـــمُوْعُ بِهِ أُفْقُ سَمـــاءٍ تَأَلَّقَتْ شُهُبـــا

قَدْ كانَ مِنْ فِضَّـــةٍ فَصارَ سَما وَتَحْسَـبُ النّارَ فَوْقَهُ ذَهَبـــا

جعل الشّاعر لموضوعاته المكانيَّة امتدادًا، فخلق بينها اتصالًا؛ إذ عقد المشابهة بين النِّيل والشُّموع من جهة وبين السَّماء المتألِّقة بالشُّهب من جهة أخرى. وقد اعتنى بمنظور الصُّورة الضَّوئيَّة، كما اعتنى بقيمتها، فالنِّيل الَّذي أشبه الفضَّة في لونه غدا شبيها بالذَّهب عندما خالط لهب النّار سطح الماء. وبإجلاء البعدين العموديَّ والأفقيَّ في المشهد البصري أرانا الشاعر الحيّز المكانيَّ على نحو جامعٍ، فأغنى السياق بالدلالات بسبب عنايته بالمنظور.

وأفاد الشّاعر من تباين الأجسام المكانيَّة في مستويات الإضاءة والظِّلّ لبناء الدِّلالات المرادة وإشاعة الحيويَّة في المعاني، فكان توظيف الضوء متناسبًا

[17] القرمزيّة: ثوب أحمر اللّون. ينظر: (ابن منظور، 2020، قرمز).

والغرض الفنّيّ. قال مادحًا (من المديد) (الداني، 1974، 73):

وَلَكَـــــمْ رُدّ بِغَيْظٍ عَدُوْلِيْ فَتَوَلّـــى مُؤْيِسًا مِنْ صَلاحِ
بِبُدُوْرٍ مِنْ سُـــــقاةٍ أَدارُوا أَنْجُمَ الـــــرّاحِ بِأَفْلاكِ راحِ
باتَ يَسْـــقِيْنِيْ إِلى أَنْ تَرَدّى منْكِـــبُ اللَّيْلِ رِداءَ الصَّباحِ

وظف الشاعر التَّضاد بين العناصر المكانيَّة المعتمة والمضيئة (أنجم/ أفلاك) (اللَّيل/ الصَّباح)، ليوحي بالبعد النَّفسيّ الكامن في تضاعيف الصورة. وأدّى الانتقال بين الإعتام والنُّور إلى توليد دلالاتٍ إضافيَّةٍ أبعدت مسار المعاني عن الرَّتابة، مما منح الصُّورة تنوُّعًا مستندًا إلى اختلاف خصائص الأشياء المرئيَّة من حيث الإضاءة. وأدّى تراكم الألفاظ المتجانسة في القافية إلى انحرافٍ جماليٍّ على المستويين الصَّوتيّ والدِّلاليّ، مما أدى إلى إثراء الإيقاع والإيحاء في آن معًا.

ونصوص أبي الصلت غنية بتوظيف الأفلاك عند تشكيل السياق المكاني البصري في بعده الضوئي. فموقعها المرئي الممتد صرف الشاعر إلى وصفها وصفًا ذاتيًا وجدانيًا. وتعالَقَ التوظيف الضوئي مع التوظيف اللَّوني المتصل بمصدر الضَّوء ذاته كالأصفر والأبيض وغيرهما عند تصوير الظواهر الفلكية، وبهذا أوصل الشاعرُ دلالاتها إلى المتلقي مستعيرًا صورها من مدونة أحوالها وظواهرها. قال مادحًا (من السَّريع) (الداني، 1974، 101):

إِنَّ النُّجُوْمَ الـــزُّهْرَ مَعْ بُعْدِها قَدْ حَسَـــدَتْ فِيْ قُرْبِكَ النّاســـا
وَوَدَّتِ الأَفْـــلاكُ لَوْ أَنَّهـا تَحَوَّلَـــتْ تَحْتَـــكَ أَفْراسـا
كَمـا تَمَنّى البَـدْرُ لَوْ أَنَّـــهُ عـــادَ لِنَشّـــابِكَ برْجاســا[18]

استلهم الشاعر في هذا السياق صوره من البدر والنجوم والأفلاك، فاتخذها مادةً للدلالة على ما يمكن إسقاطه على ظواهرها من رؤى نفسية وعاطفية. فقد بث فيهما تجربة شعورية؛ إذ أتى بصور تشخيصية أبرز فيها غيرة النجوم، وودّ الأفلاك، ومنية البدر، وكأنها إنسان حي يشعر، فخرج بتداعيات نفسية عدة عكسها على العناصر الفلكية المضيئة. لذا نمَّت اللوحة عن قدرته على التوليف بين الصور عبر إيجاد وجوه للمقاربة بينها.

وقد وظف الشاعر الإشارات الضَّوئيَّة على نحوٍ إشراقيٍّ لافت، فأجلى الصورة في بعدها النفسي الوجداني. ومَنْحُه العناصر المكانية المضيئة موقعًا مركزيًا داخل السياق أدى إلى تكثيف الدلالة وتوثيق التعالق بين الصورة والأداء اللغوي. قال متغزِّلًا (من الطَّويل) (الداني، 1974، 115):

سَـــرَتْ فَتَخَيَّلْتُ الثُّرَيّا لِها قِرْطا وَشُهْبُ الدُّجى فِيْ صُبْحِ لُبَّتِها سِمْطا

حضرت العناصر الضَّوئيَّة في هذه الصُّورة حضورًا قاد السِّياق المكاني إلى عدَّة انزياحاتٍ أسهمت في توضيح رؤية الشّاعر. فقد وظَّف (الثُّريّا)، مبرزًا التَّباين بين الإضاءة والإعتام في قوله: (شهب الدُّجى). وبهذا التشكيل الفني أحال المتغزَّل بها إلى كائن ضوئيّ، فأحدث للصورة التَّأثير النَّفسيَّ والدلالة المطلوبة.

رابعًا: البعد البصري اللَّوني

يعكس اللون الرؤية البصرية وما بعدها من أبعاد نفسية؛ إذ يرتبط بدلالاته المختزنة في الذاكرة. لذا ترجع الخصوصية في التوظيف اللوني إلى خصوصية التجربة الشعرية، كما أنها تأتي من تغير الإحساس باللون نتيجة التقلبات النفسية التي يمر بها الباث. لذا يرى (نوفل، 1995، 27) أن إيماء اللون يؤدي دورًا يفوق دلالته الوضعيه؛ لأنه يصير عضوًا حيًا في وحدة النص. والتشكيل اللوني معتَمَد في الصورة البصرية؛ لأنه مثير حسي غني بالدلالات والرموز. واستدعاؤه لمماثلة المكان يثري تأثير السياق؛ لما له من دور في تعميق المعنى.

وتشكَّلت صور أبي الصلت المكانية بالإفادة من الفاعلية الدلالية للإيحاء اللوني، ومن خلال التأسيس لحضور الألوان في السِّياق العام. وتوظيف الشاعر اللون في المشهد البصريّ لصوره المكانية بدا حاملًا لها في قيمها التَّعبيريَّة والتأثيرية، فضلًا عن قيمها الجمالية؛ حيث إنَّ اللون كما يذهب (نوفل، 1995، 44) "لا يأتي لوظيفة زخرفية جمالية، وإنما ليثري التجربة والمعنى ويقيم بناء الرمز". والصُّور البصريَّة المكانية اللَّونيَّة متراكمة في قصيد أبي الصلت، وهي بعيدة عن التَّفكك، وتلاحمها داخل السياق أحالها إلى عناصر بناء أساسيَّةٍ في تأدية المعنى والإيحاء بالدِّلالة. قال يصف وقوع الشُّعاع على صفحة الماء (من المتقارب) (الداني، 1974، 55):

بِشـــاطِئِ نَهْرٍ كَأَنَّ الزُّجاجَ وَصَـــــــفْوُ اللُّجَيْنِ[19] بِهِ ذُوِّبا
إذا جَمَشَتْهُ الصَّبـــا بِالضُّحى تَوَهَّمْتَـــــهُ زَرَدًا مُذْهَبـــا

أوقع الشّاعر المشابهة اللَّونيَّة بين شاطئ النَّهر عند وقوع الشُّعاع على صفحة الماء في الضُّحى وبين الزُّجاج واللُّجين والزَّرد المُذهب، وذلك لتأدية الدِّلالة على الصَّفاء والجمال. وقد أفاد من التَّوافق اللَّونيّ بين هذه العناصر الطَّبيعيَّة ليجمع أطرافها المتنافرة، فأحدَث مزاوجاتٍ بين دلالاتها على

[18] البرجاس: الهدف الَّذي ينصب على الرُّمح أو السّارية. ينظر: (ابن منظور، 2020، رجس).

[19] اللجين: الفضة. (ينظر: ابن منظور، 2020، لجن).

مستوى العلاقات الدّاخلية في النَّصّ. ولم ترد الإشارات اللّونيَّة للزّينة، وإنَّما بدت كأدواتٍ أساسيَّةٍ لإقامة المعنى.

وأوقع الشّاعر المجاورة بين الألوان متكئًا في توظيفها الصوري المكاني على ما ينعقد بينها من تكافؤ دلالي. كما أنه جمع توظيف الضوء إلى التوظيف اللوني، فأثرى دلالة السياق العام للصور. وبما أنَّ لغة الشِّعر- دلاليًّا – لغةٌ تتجسَّد فيها الفاعليَّة الوظيفية على مستويات متعددة، فقد أغنى التوظيفُ اللونيُ السِّياقَ بالعمق، بما أملاه عليه من معان لا تقوم الصورة من دونها، ولا يتضح معناها من غير السياق؛ حيث يقول (جابر، 1993، 52): إن "نظرية السياق تساعد على فهم دلالة الألوان، لذا لا نفهم الرموز اللونية المنفصلة عن السياق". قال أبو الصلت في وصف سلافةٍ (من الخفيف) (الداني، 1974، 77):

فَاسْقِنِيْها صَفْراءَ كَالشَّـــمْسِ أَوْ حَمْـ راءَ صَهْبَـــاءَ فَهْـــيَ كَالمَرِّيْخِ

إن تساوق اللَّونين: الأصفر والأحمر في علاقةٍ سياقيَّةٍ أغنى التعبير عن الموقف اللِّذِّيَّ الحسِّيَّ الَّذي صدر عنه الباث. واستكمال الدِّلالة الحسِّيَّة الكامنة في التوظيف اللوني أثراها توظيف العنصرين المكانيَّين: (الشَّمس والمريخ)، ممّا أدّى إلى الاتِّساع في المضمون الدلالي للصورة البصرية المكانية. وقد عمَّقَ الشاعرُ الدلالةَ على صفتي الصَّفاء والنَّقاء بتقديم المدرك اللوني: (صفراء) على المدرك الضوئي: (الشمس).

والدِّلالات الحسِّيَّة الَّتي ولَّدتها صور أبي الصلت البصرية المكانية اللونية ذات إيحاءات إيجابية غالبًا. وقد اغتنت الطاقة التَّعبيريَّة للتوظيف اللوني بسبب تلاحم الإشارات اللونية داخل الجمل الشَّعريَّة. والإشعارُ بتوازن العمق الفراغيّ اللَّونيّ كان واحدًا من أساليب الشاعر في تفعيل تأثير المنظور المكاني. قال (من الكامل) (الداني، د.ت، 102):

وَالرَّوْضُ يَبْـــرُزُ فِيْ قَلائِدَ لُؤْلُؤٍ وَالأَرْضُ تَرْفُـلُ فِيْ غَلائِلَ سُنْدُسِ

تضافر الرَّمزان اللَّونيّان الكامنان في الصُّورتين المكانيَّتين الجزئيَّتين للتَّعبير عن دلالة الصُّورة الوصفيَّة الكلِّيَّة للوحتي الرَّوض الَّذي يبرز في قلائد اللؤلؤ والأرض الَّتي ترفل في غلائل السندس. فقد أعقب الشّاعر الصُّورة اللَّونيَّة البيضاء بالصُّورة الخضراء، ممّا أدّى إلى تكثيف الإيحاء بالخير والنَّقاء والعطاء والتَّجدد. واستخدام الشاعر الفعلين (يبرز/ يرفل) في السِّياق، أدّى إلى تكثيف دلالة الرِّفعة والسُّموّ. وعبَّرَ التَّقطيعان المتشابهان الإيقاعيُّ والنَّحويُّ في الشَّطرين اللَّذين تضمنا الصُّورتين عن امتداد النَّفس الشِّعريّ للشّاعر واطِّراد همَّته في تحقيق التَّلاحم بين الصُّور المتنامية: (وَالرَّوْضُ يَبْرُزُ فِيْ قَلائِدَ لُؤْلُؤٍ / والأَرْضُ تَرْفُلُ فِيْ غَلائِلَ سُنْدُسِ)

التَّقطيع العروضيُّ = متفاعلن / متفاعلن/ متفاعلن

التَّقطيع النَّحوي = مبتدأ / خبر (جملة فعليَّة فعلها مضارع)/ جار ومجرور/ مضاف

نتائج البحث

- وظف أبو الصلت الأبعاد الحركية والشكلية واللونية والضوئية للصورة المكانية البصرية لإجلاء تجربته الشعرية. وقد منح البعد الحركي سياق الصور المكانية البصرية دينامية أوحت بانفعال الباث. وأثرى الشاعر السياق بالأفعال وتكرارها وتغيير صيغها وربطها بالزمن، مفيدًا من إيماءات اللغة. ووظف الشاعر وسائل الربط النحوية للمقابلة بين الصور، فأغناها بطاقات تعبيرية وتأثيرية، وأحكم بها ربط التراكيب، وأسس لأثرها في المتلقي. وأعانت عناصر الطبيعة المكانية المتحركة الشاعر في تفسير رؤاه الشعرية؛ إذ وضعها في قوالب تصويرية. وإن تحفيز الرؤية البصرية بالبعد النفسي قد بث الحيوية في الصور، وعمق الأثر التصويري، وأثار انتباه المتلقي إلى الانفتاح على الحدث والفكرة. وأسس أبو الصلت صوره المكانية البصرية في بعدها الحركي بالاعتماد على التشبيه، أو الاستعارة، أو التشخيص، أو التجسيم ما أغنى الصور، وعمق دلالاتها، معتمدًا على المحسنات اللفظية واختيار الوزن الشعري المناسب.
- أضفت الأبعادُ البصريَّة الشَّكليَّةُ على صور أبي الصلت المكانية ثراءً دلاليًا يستثير متعة التلقي. وكان للامتدادات المكانيَّة المساحيَّة والمسافيَّة دورٌ بنائيٌّ مركزيٌّ داخل السِّياق. ولم يصرّح الشّاعر بالصِّفات الشَّكليَّة للمكان، وإنَّما أحال عليها من خلال الإشارات المعبّرة عنها. وقد تذرع الشاعر بالبعد البصري الشكلي للصور المكانية والزمكانية لتجسيم القيم الإنسانيَّة، فأعاد صياغة المنظور بصور شكلها بإحساسه، مستشرفًا التَّأثير الإيحائي للبيئة لتقريبها. وقد صاغ الإشارات المكانية صياغةً يؤدي من خلالها معان تجريديَّةً، فابتنى لصوره مناظير لها زوايا، موظفًا عناصرَ المكان الشكلية من عمقٍ وحجمٍ وارتفاعٍ ووضوحٍ. ونظَّم الشّاعر عناصر الطَّبيعة المكانيَّة، ورتَّبها، وعالج سطوحها بمهارةٍ، فأحدث تماسكًا بين العناصر عبر التَّوليف بين الحجوم والأشكال.
- ألَّف أبو الصلت بين صوره البصريَّة المكانية في بعدها الشكلي بالعلاقات اللغوية التي أحدثت توازنًا صرفيًا وإيقاعيًا، وهو ما منح السِّياق جمالًا تعبيريًا لافتًا. وسلك الشاعر مسلك الدقة والإسهاب والتَّفصيل في تمثيل الأثر البصري للظواهر الشكلية المكانية؛ إذ تعدَّدت صورهُ وتكاثفت دلالاتها، ولم تستقل عن سياقها. ولم تنحصر قيمة الألفاظ المتجانسة والمتضادة والمتكررة في مركزيَّتها التنغيمية، وإنَّما جاءت من مركزيَّتها الدلالية. ونقل أبو الصَّلت صوره المكانية من الرُّؤية البصريَّة الشكلية إلى الرُّؤية النَّفسيَّة عبر التصوير الذي يمثل التَّداعيات الوجدانيَّة، فتجاوز

ظاهر الوصف ليتيح للمتلقّي تمثُّل الرموز والدلالات ممزوجة بانفعال الباث. وقد أولى الشاعر للتشخيص والتجسيم دورًا أساسيًا في إنتاج الصور المكانية ذات البعد الشكلي، فانحرف بلغة السياق إلى مسارب تخييلية أغنت شعريته. وأثرى أبو الصلت الطَّاقة التَّعبيريَّة لصوره بتخيُّر الألفاظ المتوافقة في دلالتها مع الموسيقا، متذرعًا ببنيتها الصَّرفيَّة، أو صفات حروفها. وقد استخدم البحور الشِّعريَّة الَّتي تقدِّم الصُّورة والصَّوتَ في تكامل إيحائي لاءم من خلاله بين الوزن والمضمون الدلالي.

- حضور البعد الضوئي في الصُّورة حضورًا مركزيًا قاد السِّياق المكاني إلى عدَّة انزياحاتٍ بثت الحيوية في المعاني، وأسهمت في تكثيف الدلالة وتنميتها وتشعيبها. والرُّموز الضَّوئيَّة المتلاحمة تلاحمًا دلاليًا والمعقودة بالمصاحبات البديعية أوحت بالاتجاه النَّفسيّ للشّاعر في تعامله مع المكان وتصويره، فتجلت مستويات الإضاءة من حيث الحدة والضعف والانتشار بما يتلاءم وطبيعة المرموز إليه. وقد تم اتخاذ الأفلاك في بعدها الضوئي مادةً للدلالة على ما أسقطه الشاعر على ظواهرها من رؤى نفسية وعاطفية.
- توظيف البعد اللوني في التشكيل الصوري البصري المكاني لم يكن لأداء وظائف زخرفية، وإنما لإثراء المعاني وبناء الرموز والإيحاء بالدلالات الإيجابية غالبًا، وهو ما ولد صورًا متراكمّة ذات إشارات بعيدة عن التَّفكك. والمجاورة اللونية المنعقدة بسبب التكافؤ الدلالي، إضافةً إلى جمع توظيف الضوء إلى التوظيف اللوني كانتا وسيلتين فنيتين لإثراء دلالة السياق بالمعاني التي لا تقوم الصور البصرية المكانية من دونها، وهو ما أحال الإشارات اللونية المتلاحمة إلى عناصر بناء أساسيَّةٍ لإغناء الطاقة التعبيرية و التأثير في المتلقي.

المصادر والمراجع

أرسطو. (1977). *فن الشعر*. (ترجمة إبراهيم حمادة). القاهرة: مكتبة الأنجلو مصرية.

إسماعيل، ع. (1974). *الأسس الجمالية في النقد العربي*. بيروت: دار الفكر العربي.

إسماعيل، ع. (1981). *الشِّعر العربي المعاصر*. بيروت: دار العودة.

الأصفهاني، ع. (ت: 597هـ / 1201م). (1951). *خريدة القصر*. (تحقيق أحمد أمين و شوقي ضيف و إحسان عباس). القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر.

أولمان، س. (1997). *دور الكلمة في اللُّغة*. (ترجمة كمال محمَّد بشر). القاهرة: دار غريب للطِّباعة والنَّشر.

ايجلتون، ت. (2005). *النَّقد والأيديولوجية*. (ترجمة فخري صالح). القاهرة: المجلس الأعلى للثَّقافة.

باشلار، غ. (1980). *جماليات المكان*. (ترجمة غالب هلسا). بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية للطباعة.

البصير، أ. (1987). *بناء الصورة الفنية في البيان العربي*. العراق: مطبعة المجتمع العلمي العراقي.

البطل، ع. (1980). *الصُّورة في الشِّعر العربي حتّى آخر القرن الثّاني الهجري*. بيروت: دار الأندلس.

بن خليفة، م. (1995). *القصيدة الحديثة في النَّقد العربي المعاصر*. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

بورا، س. م. (1986). *التجربة الخلاقة*. (ترجمة سلافة حجاوي). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

بوقردون، إ. (2014). مصادر الصورة الشعرية وأنواعها في ديوان أمية عبد العزيز الداني. *مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية*، 2(3)، 178-193.

بونتي، م. (1987). *المرئي واللامرئي*. (ترجمة سعاد محمد خضر). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

جاسم، ع. وتوفيق، م. (2009). فاعلية المكان في الصورة الشعرية؛ سيفيات المتنبي أنموذجًا. *مجلة ديالى*، العدد الأربعون.

الجرجاني، ع. (ت: 471 هـ/ 1078م). (2009). *دلائل الإعجاز*. (تحقيق محمود محمد شاكر). القاهرة: مطبعة المدني.

الدّاني، أ. (ت: 529 هـ/ 1134م) (1974). *ديوان الحكيم أبي الصَّلت أميَّة بن عبد العزيز الدّاني*. (جمع وتحقيق وتقديم محمَّد المرزوقي). تونس: دار الكتب الشرقية.

دهينة، ا. (2013). *الصورة الشعرية وجمالياتها في شعر أبي الصلت أمية بن عبد العزيز الأندلسي*. بسكرة: جامعة محمد خيضر.

دي لويس، س. (1982). *الصُّورة الشِّعريَّة*. (ترجمة أحمد نصيف الجنابي و مالك ميري و سلمان حسن إبراهيم). بغدار: دار الرَّشيد للنَّشر.

راضي، م. (2004). *فن الضوء*. القاهرة: جمعية معامل الألوان.

سعيد، خ. (2018). *حركية الإبداع*. بيروت: دار الفكر.

السيد، ش. (2007). *قراءة الشعر وبناء الدلالة*. القاهرة: دار الغريب للطباعة والنشر.

الشوفي، ن. (1995). أمية أبو الصلت بن عبد العزيز الداني الأندلسي. *مجلة التراث العربي*، 15(60).

الصفراني، م. (2008). *التشكيل البصري في الشعر*. الدار البيضاء: النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي.

العبيدي، ح. (1978). *نظرية المكان في فلسفة ابن سينا*. مصر: دار الشؤون الثقافية العامة.

العلوي، ابن ط. (1977). *عيار الشعر*. (تحقيق عباس عبد الستار). بيروت: دار الكتب العلمية.

علي، ع. (2006). الفيلسوف الشاعر أبو الصلت، أمية بن عبد العزيز الأندلسي. *مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري*، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 3.
عصفور، ج. (1993). *الصُّورة الفنّيَّة في التُّراث النَّقدي والبلاغي عند العرب*، بيروت: دار التَّنوير.
الغذامي، ع. (2001). *النَّقد الثَّقافي- قراءة في الأنساق الثَّقافيَّة العربيَّة*. المغرب: المركز الثَّقافي العربي.
ابن فارس، أ. (1979). *مقاييس اللغة*. (تحقيق عبد السلام هارون). القاهرة: دار الفكر.
القرطاجنّي، أ. (ت: 684هـ/ 1285م). (2007). *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*. (تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة). بيروت: دار الغرب الإسلامي.
القط، ع. (1978). *الاتّجاه الوجدانيُّ في الشِّعر العربيّ المعاصر*. بيروت: دار النَّهضة العربيَّة للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع.
قوقزة، ن. (2000). *التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد*. الأردن: وزارة الثقافة.
كرج، ج. (2004). *مقدمة في الشعر*. العراق: دار الشؤون الثقافية.
كرم، ي. (2020). *تاريخ الفلسفة الحديثة*. بيروت: دار القلم
كورك، ج. (1989). *اللُّغة في الأدب الحديث - الحداثة والتَّجريب*. (ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، بغداد: دار المأمون للتَّرجمة والنَّشر.
كوين، ج. (2000). *اللُّغة العليا - النَّظريَّة الشِّعريَّة*. (ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش). القاهرة: المجلس الأعلى للثَّقافة.
لوتمان، ي. (1986). مشكلة المكان الفني. (ترجمة سيزا قاسم). *مجلة ألف باء*، 6.
مسلم، ط. (2002). *عبقرية الصورة والمكان*. عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع.
ابن منظور، م. (ت: 711هـ/1311م). (2020). *لسان العرب*. بيروت: دار صادر.
المقري، أ. (ت: 1041هـ/ 1631م). (1988). *نفح الطيب من غصن الأندلس الرَّطيب*. (تحقيق إحسان عباس). بيروت: دار صادر.
نوفل، ي. (1995). *الصورة الشعرية والرمز اللوني*. القاهرة: دار المعرفة.
هارون، ع. (1991). *نوادر المخطوطات*. بيروت: دار الجيل، بيروت.
هلال، م. (1976). *دراسات ونماذج في مذاهب الشِّعر ونقده*. القاهرة: دار نهضة مصر.
وهبة، م. (2007). *المعجم الفلسفي*. القاهرة: دار قباء الحديثة.

References

Al-Alawi, I. (1977). *The Caliber of Poetry*. (Investigation Abbas Abdel Sattar). Beirut: Dar Al-Kutub Al-Alami.
Al-Basir, A. (1987). *Building the artistic image in the Arabic statement*. Iraq: Iraqi Scientific Society Press.
Al-Batal, A. (1980). *The image in Arabic poetry until the end of the second century AH* Beirut: Dar Al-Andalus
Al-Dani, A. (deceased: 529 AH 1134 AD) (1974). *Diwan al-Hakim Abi al-Salt, Umayyah ibn Abd al-Aziz al-Dani*. (Investigation Muhammad al-Marzouki). Tunisia: Dar al-Kutub al-Sharqiya.
Al-Ghadami, A. (2001). *Cultural Criticism - A Reading in Arab Cultural Forms*. Benghreb: The Arab Cultural Center.
Ali, A. (2006). The philosopher, poet, Abu al-Salt, Umayyah ibn Abd al-Aziz al-Andalusi, *Journal of the Informer, Research in Algerian Language and Literature, Department of Arabic Literature*, University of Muhammad Kheidar, Biskra, Issue 3.
Al-Isfahani, I. (deceased 597 AH 1201 AD). (1951). *Palace scrap*. (Investigation Ahmed Amin). Shawqi Dhaif, and Ihsan Abbas, Cairo: Authorship, Translation and Publishing Committee.
Al-Jurjani, A. (deceased 471 AH 1078 AD). (2009). *Evidence of Miracles*. (Investigation Mahmoud Mohamed Shaker). Cairo: Al-Madani Press.
Al-Muqri, A. (Deceased: 1041 AH 1631 AD). (1988). *Bringing his good branch of Al-Andalus Alrtaib*. (Investigation Ihsan Abbas). Beirut: Dar Sader
Al-Obeidi, H. (1978). *Place theory in the philosophy of Ibn Sina*. Egypt: General Cultural Affairs House.
Al-Qartajni, A. (T: 684 AH). (2007). *Minhaj al-Balgha wa Siraj al-Adaba*. (Investigation Muhammad al-Habib ibn al-Khawja). Beirut: Dar al-Gharb al-Islami.
Al-Qat, A. (1978). *The Sentimental Trend in Contemporary Arabic Poetry*. Beirut: Dar Al-Nahda Al-Arabiya for Printing, Publishing and Distribution.
Aristotle. (1977). *The Art of Poetry*. (Translated by Ibrahim Hamadeh). Cairo: Anglo-Egyptian Library.
As-Safrani, M. (2008). *Visual formation in modern poetry*. Casablanca: The Literary Club in Riyadh and the Arab Cultural Center.

Al-Sayyid, S. (2007). *Reading poetry and building semantics*. Cairo: Dar Al-Gharib for printing and publishing.

Asfour, J. (1993). *The artistic image in the critical and rhetorical heritage of the Arabs*. Beirut: Dar al-Tanweer.

Al-Shoufi, N. (1995). Umayyah Abu al-Salt ibn Abd al-Aziz al-Dani al-Andalusi. *Journal of Arab Heritage*, Volume 15, Number 60.

Bachelard, G. (1980). *Aesthetics of the place*. (Translated by Ghaleb Halasa). Baghdad: Ministry of Culture and Information, Dar Al-Hurriya for Printing.

Ben Khalifa, M. (1995). *The Modern Poem in Contemporary Arab Criticism*. Egypt: The Egyptian General Book Organization.

Bora, S. M. (1986). *The Creative Experience, translated by: Sulafa Hijjawi*. Baghdad: House of General Cultural Affairs.

Bougardoun, I. (2014). Sources and types of poetic image in the Diwan of Umayyah Abd al-Aziz al-Dani, Al-Hikma. *Journal for Literary and Linguistic Studies*, Volume 2, Issue 3, pp. 178-193.

Cork, J. (1989*). Language in Modern Literature - Modernity and Experimentation*. (Translated by Leon Youssef and Aziz Emanuel). Baghdad: Dar Al-Ma'moun for Translation and Publishing.

Dahina, I. (2013). *The poetic image and its aesthetics in the poetry of Abi al-Salt Umayyah bin Abdul Aziz al-Andalusi*. Biskra: Mohamed Kheidar University.

Day-Lewis, C. (1982). *The Poetic Image*. (Translated by Ahmed Nassif Al-Janabi). Malik Miri and Salman Hassan Ibrahim, Ghaddar: Dar Al-Rasheed for Publishing.

Eagleton, T. (2005). *Criticism and ideology, translated by: Fakhry Saleh*. Cairo: The Supreme Council of Culture.

Hilal, M. (1976). *Studies and models in the doctrines and criticism of poetry*. Cairo: Dar Nahdat Misr.

Ibn Fares, A. (1979). *Language Standards, investigation: Abd al-Salam Haroun*. Cairo: Dar al-Fikr.

Ibn Manzoor, M. (deceased: 711 AH 1311 AD). (2020). *Lisan Al-Arab*. Beirut: Dar Sader.

Ismail, I. (1974). *Aesthetic foundations in Arabic criticism*. Beirut: Dar Al-Fikr Al-Arabi.

Ismail, I. (1981). *Contemporary Arabic Poetry*. Beirut: Dar Al-Awda.

Jassem, A and Tawfiq, M. (2009). The effectiveness of the place in the poetic image; Al-Mutanabi swords as a model. *Diyala Journal*, Issue forty

Karaj, J. (2004). *Introduction to poetry*. Iraq: House of Cultural Affairs.

Karam, Y. (2020*). History of Modern Philosophy*. Beirut: Dar Al-Qalam.

Lotman, Y. (1986). Technical location problem. (Translated by Siza Kassem). *Alif Baa Magazine*, Issue 6.

Muslim, T. (2002). *The genius of the picture and the place*. Amman: Dar Al-Shorouq for publication and distribution.

Nofal, Y. (1995). *The poetic image and the color symbol*. Cairo: Dar al-Ma'rifah.

Ponty, M. (1987). *The Visible and the Invisible*. (Translated by Suad Muhammad Khader). Revised by: Nicholas Dagher, Baghdad: General Cultural Affairs House.

Qawza, N. (2000). *Metaphorical formation in rhetoric and criticism*. Jordan: Ministry of Culture.

Quinn, J. (2000). *The Higher Language - Poetic Theory*. (Translated and Presented and Commented by Ahmed Darwish). Cairo: The Supreme Council of Culture.

Radi, M. (2004). *The Art of Light*. Cairo: Color Factories Association.

Said, K. (2018). *Creativity movement*. Beirut: Dar Al-Fikr.

Ullmann, S. (1997). *The role of the word in the language*. (Translated by Kamal Muhammad Beshr). Cairo: Dar Gharib for printing and publishing.

Wahba, M. (2007). *Philosophical Lexicon*. Cairo: Dar Quba Modern.