وزارة التعليـــم العـــــــالي والبحث العلمي

جامعـــــة محمـد خيضـــر بسكـــــــــــرة

كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية

قســـــم الأدب العربـــي

الصـــــورة الشعريـــــــة
فـــــي
ديوان الأمير أبي الربيع سليمـــــان بن عبد الله الموحد

مذكـــرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائـري القديـم

إعـداد الطالـب:
رابح محـوي

إشراف الدكتـــور:
عبد الرحمان تبـرماسين

لجنة المناقشة :		
أ.د / صالح مفقودة – أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	رئيسا
أ.د / عبد الرحمان تبرماسين- أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	مشرفا و مقررا
د / دقياني عبد المجيد – أستاذ محاضر	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
د / علي عالية – أستاذ محاضر	جامعة باتنة	عضوا مناقشا

الموسم الجامعي: 2009/2008 الموافق لـ: 1429 - 1430هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــداء

إلى روح والدي.. الذي غرس في حب العلم.

إلى والدتي.. التي تاقت إلى جني هذه الثمرة.

إلى زوجتي و أولادي.. الذين طالما هجرتهم و احتجبت عنهم للبحث

و الدراسة.

إلى أساتذتي و أصدقائي وزملائي.. الذين أمدوني يد العون و المساعدة .

إلى هؤلاء جميعا.. أهدي هذا العمل المتواضع

رابـــح محـــــوي

شكر و تقدير

قال تعالى: " و لئن شكرتم لأزيدنكم".

لا يعرف الفضل إلا أهله، و لا يرد الفضل لأهله إلا الفضلاء..

نتقدم بجزيل الشكر و وافر العرفان لكل من أمدنا ماديا و معنويا يد العون

من أجل إخراج هذا العمل المتواضع ليرى النور و يثري الساحـــة الأدبية

و لو بنزر قليل، و نخص بالذكر:

* أساتذتي الأكـــارم و أصدقائي الأفاضل و أذكر منهم:

الدكتور: عبد الرحمن تبرماسين، الأستاذ: نور الدين بولحية، الأ ستاذ: مراد مزعاش، سليم غضبان، عدلان صحراوي ، شيخ الزاوية الحملاوية: عبد المجيد حملاوي.. و غيرهم.

مقدمـــــة

مقدمــة البحث

كان الأدب العربي القديم ولا يزال المصدر الثر، والعنصر الفياض الذي لم تنزف مياهه ولم تغض ينابيعه برغم ما توارد عليه من الوراد، فلقد كرعت فيه أجيال وأجيال من الباحثين ونهلت منه أقلام وأقلام من الدارسين، ومع ذلك فإن ينابيعه لا تزال تتفجر بمياهها الصافية العذبة، تجتذب إليها الأقلام العطشى التي تصبوإلى النهل والاستسقاء

وعلى الرغم من كثرة هذه الينابيع ووفرتها، فإننا لا نزال نلاحظ في كل يوم أقلاما يزاحم بعضها بعضا على مشارب بعينها، كأنه لا يوجد غيرها، حتى أصبحنا نرى كثيرا من البحوث والدراسات المتشابهة في الظاهرة الأدبية الواحدة وحول عدد معين من الأدباء المشاهير على حين ضعف الاهتمام بغيرهم، وهم كثيرون يستحقون العناية والدرس

ولسنا هنا بصدد تعقب أمثلة الذين عنى بهم على حساب الذين لم يعن بهم لأن الأمثلة أكثر من أن تحصى، ثم لا تتسع لها مثل هذه المقدمة، والأدب الجزائري القديم جزء لا يتجزأ من الأدب العربي فهوبمثابة غصن مورق من شجرة وارفة الظلال، ولكن الذي لا يمكن اخفاؤه هو تعرض هذا الأدب إلى عوائق وعقبات حالت دون احداث الإقلاع المرجو والوثبة المأمولة ،كتلك التي حدثت لدى جيراننا من المغربيين والتونسيين، ومن أهم هذه العقبات النظرة السلبية بل والدونية لهذا الأدب ،ولابد هنا أن نشير إلى الاتجاهات التي تتجاذبه باستمراروبمكن حصرها في ثلاثة على الأقل:

- اتجاه ناكر وجاحد لهذا الأدب ويتحجج بصعوبة ضبط الجغرافيا في تلك الفترة لأن العالم الإسلامي كان فضاء مفتوحا و منطقة عبور بين المشرق والأندلس، وكان التنقل أمرا مستحسنا خصوصا إذا تعلق الأمر بالشعراء والأدباء والعلماء لأنهم يمثلون القوة الدعائية للدولة التي وفدوا إليها، كما يتحججون بعدم وجود هذه الوطنيات الحديثة وأسماء الدول المعروفة في زمانناولكن النقاد قد تفطنوا إلى ذلك ووضعوا معايير ومقاييس تضبط هوية الأديب أو الشاعر أو الفنانويكفي أن يتوفر فيه مقياس واحد من هذه الأربعة (الأصل، الولادة، النشأة، الوفاة) لتتحقق الهوية التي ننشدها.
- و اتجاه آخر يجهل هذا الأدب، وكما يقال(من جهل الشيء عاداه).
- واتجاه ثالثمتحمس لهذا الأدب، ولكنه تحمس حذر، ذلك أن المصادر والمراجع التي تحيلنا على أدبائه وشعرائه نادرة بل وكثير منها قد ضاع واندثر، ومنها ماانتقل إلى مكتبات أجنبية مع

الوافدين إلى البلاد الإسلامية من المستشرقين والمعمرين هذا من جهة، وقلة المهتمين بالدراسات الأدبية والنقدية لهذا الأدب من جهة أخرى، وهذه الدراسات يمكن أن تكون أسسا وقواعد لدراسات جديدة ونماذج يحتذى بها في ميدان البحث والدراسة

وقد كان موضوع الأدب الجزائري القديم يكتنفه غموض وضبابية في أذهاننا من حيث وجوه وانتماء أصحابه، حتى أننا في أول جلسة مع أستاذ النثر الجزائري القديم أصبنا بإحباط كبير حين قال أنه لا يوجد لدينا كم من النثر يجعلنا نسلم بهذه التسمية (النثر الجزائري القديم)، ثم عرض لنا كتابا احتوى على فقرة من حوالي عشرة أسطر وقال (هذا ما وجدت من النثر الجزائري القديم)، وعلى النقيض من ذلك وجدنا أستاذي التاريخ الجزائري القديم والنقد الجزائري القديم يقدمان لنا قرابة الماءة مصدر ومرجع، فكان ذلك حافزا قويا لنا للبحث عنها في المكتبات والمراكز الثقافية والزوايا، فقمنا على إثر ذلك بزيارة الزوايا، ومنها الزاوية الحملاوية والكتانية بقسطينة ومكتبة الشيوخ بجامعة الأمير عبد القادر والمركز الثقافي الإسلامي بوهران، فظفرنا بستة دواوين، كان بعضها محل دراسة لدفعة الطلبة الذين درسوا الأدب الجزائري القديم بجامعة بسكرة، ومن هذه الدواوين: ديوان الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد وديوان أبي عثمان سعيد بن عبد الله المنداسي التلمساني، وديوان الششتري، وديوان أبي مدين شعيب، وديوان الصبابة لابن أبي حجلة والعقيقة للمنداسي وتضم ثلاثمئة بيت في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم ترجمها فوربيتي

وقد عرضت ديوان الأمير أبي الربيع على الأساتذة : الدكتور العربي دحو، والدكتور عبد الرحمان بتوماسين، والدكتور علي عالية فاستحسنوا الفكرة، فكان ذلك أكبر محفز لي لدراسة الديوان والتعريف بصاحبه

ولا شك أن الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد واحد من أولئك الشعراء المغمورين الذين طواهم سجل الإهمال، ذلك أنه لم يلق القلم الذي يرعاه، لا في عصره، ولا في عصرنا، فقد نسي مع من نسي، ولولم يقيض له رجل من الأعلام المغاربة وهو أديب المغرب (أحمد بن محمد المقري التلمساني) الذي أشاد بشعره، ونوه إلى شاعريته وأفسح له مكانا في كتابه (نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين الخطيب)، فلربما لم يصبح له شأن يذكر أوخبر يؤثر.

لقد ظل ديوان الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد مخطوطا منبوذا قرونا متطاولة إلى أن ظهرت نسخة التحقيق التي قام بها كل من (محمد بن تاويت الطنجي وسعيد أعراب ومحمد بن

العباس القباج ومحمد بن تاويت التيطواني)، وقد نشر هذا التحقيق في كلية الآداب بجامعة محمد الخامس وبمساهمة المركز الجامعي للبحث العلمي وتحت إشراف محمد مولاي الحسن للبحوث المغربية، وقد تناول هذا التحقيق بالدراسة عصر الشاعر وبيئته وبين أثر الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية في شعره كما بين علاقته مع رجال عصره واتصاله بأمير المؤمنين يعقوب المنصور وأبنائه وتكلم أيضا على منزلته الشعرية وبين أنه كان من أشعر شعراء المغرب وتناول التحقيق في دراسته تلك علم الأمير وأدبه، وأثبت أنه كان شاعرا مجيدا، ومن آحاد الشعراء وأفذاذهم وأنه كان يزاول التأليف فاختصر الأغاني لهذبه وله نثر متين.

وتكلم كذلك عن أساتذته ، وبين أنه كان تلميذا لأبي يعقوب بن سليمان وأبي العباس بن مضاء وقد أجازه الإمامان أبوالطاهر بن عوف وأبوسعيد بن جارة وهذه الإجازة وردت من الإسكندرية، وأخيرا تناول لغة الشاعر في مدحه لأمير المؤمنين أبي يعقوب المنصور وما قام به من دحر الأعداء وانتصاره في الحروب والوقائع وتناول فيها لغته في الإنسان والحيوان ، وفي آلات الحرب كالسيوف والدروع وفي الكون كالنجوم والشمس والقمر، وفي الألوان كالأبيض والأحمر، والزمان كالليل والصباح، وكذلك لغته في الموت والحب والحياة، ومتفرقات أخرى.

وعندما أقدمت على هذا الموضوع(**الصورة الشعرية في شعر الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد**)، لم يكن أمامي من سبيل أسلكه لأتعرف على المزيد من أخبار الشاعر، إلا أن أعايش شعره، وأقرأه وأتدبره المرة تلو الأخرى، وذلك لأن المصادر القديمة –ما عدا نفح الطيب – كانت شحيحة بأخباره، ونادرا ما تستشهد بشعره

ولم أكد أمضي في دراستي للصورة الشعرية عند الشاعر حتى وجدت نفسي مضطرا للاتصال بجامعة محمد الخامس واستشارة اتحاد كتاب المغرب حول هذا الموضوع فكانت جميع ردودهم تشير إلى أنه لم يتعرض هذا الديوان لأي دراسة أدبية في المغرب، كما استشرت الأستاذين عبد الكريم البكري ومختار بوعناني من جامعة وهران فأخبراني بأن الديوان المقصود

اكتشاف تجب العناية به، ناهيك عن الكثير من الاشارات حول الموضوع لأساتذة من جامعة عنابة وقسنطينة، فاهتديت إلى مقولة كان يكررها الأستاذ المحترم الدكتور العربي دحو:(كل ما تكتبونه في الأدب الجزائري القديم يعتبر تأسيسا) فاعتمدت على الله أولا وعلى ما تعلمته من أساتذتي بجامعة بسكرة حول الدراسات الأدبية

و شعر الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد لا يزال يمثل مادة خاما تحتاج إلى دراسة والتحليل، لا سيما أن ديوان الشاعر يقع في مجلد يشتمل على (1532) بيتا.

من هنا، وأمام هذه المادة الخام الهائلة التي لا تزال بكرا لم أجد بأسا من الإقدام على دراسة الصورة الشعرية في ديوان الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد رغم ما يحف بهذه المغامرة من مخاطر ومجازفات، وقد حرصت منذ البداية على أن أتجه إلى أبرز الظواهر الفنية التي تستقطب اهتمام الباحثين والدارسين، وهي الصورة الشعرية باعتبارها من المقاييس الهامة والأساسية في الحكم للشعر أوعليه، وبوصفها أيضا تمثل جوهر الشعر وأهم وسائط الشاعر في نقل تجربته والتعبير عنواقعه.

وربما يضاف إلى هذا السبب سبب آخر من الأهمية بمكان بالنسبة لي على الأقل –وهو قلة مثل هذه التخصصات في الجزائر على مستوى الساحة النقدية، ذلك أن مثل هذه الدراسات لا تزال تلقى – عندنا– إعراضا ونفورا شديدين من قبل الدارسين والباحثينوقد يضاف إلى هذه الأسباب ميلي الفطري إلى الأدب العربي القديم بصفة عامة، وإلى الدراسات الفنية لما فيها من فائدة ومتعة بصفة خاصة.

ولما كانت الغاية من هذه الدراسة هي إضاءة الصورة الشعرية عند الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد ،فقد آثرت منذ البداية التعامل أوبالأحرى الاستعانة بالإحصاء لما يتيحه للباحث من السيطرة على المادة المدروسة، فكان أن رصدت جميع صور المشاعر قصد استقرائها ودراستها، وعزفت في الوقت نفسه عن الطريقة التي تميل إلى انتخاب الصور وانتقائها لما تتسم به من قصور وإجحاف.

وأما عن **الخطة** التي التزمت بها في هذه الدراسة فتتمثل في مقدمة وأربعة فصول وخاتمة.

تناولت في **الفصل التمهيدي** نبذة عن حياة الشاعر الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد ثم مفهوم الصورة الشعرية بين القديم والحديث، وأهميتها بالنسبة للشعر، وتجانس نظرة القدماء للصورة في ظل ما كانوا يؤمنون به من ثنائية حادة تفصل فصلا صارما بين اللفظ والمعنى وفي الوقت نفسه تعرضت لآراء المحدثين ونظرياتهم التي اختلفت وتعددت بتعداد المناهج واختلاف المشارب وإن كان في هذا الاختلاف والتنوع فائدة جمة لما فيه من إثراء وتعميق لمفهوم الصورة الشعرية، وخرجت من هذا المدخل بالمفهوم الذي يخص هذه الدراسة وهوالمنهج البلاغي القديم مع الاستعانة ببعض المفاهيم الحديثة في أضيق الحدود

وتناولت في **الفصل الأول** مصادر الصورة من الطبيعة الساكنة والمتحركة وتتبعت في الأول مواد الطبيعة الساكنة وقسمتها إلى محاور، محاولا في ذلك أن أتبين خصائص كل مح ور وما جسدته خاماته ومواده من معان ثم انتقلت إلى الطبيعة الحية لأقوم بنفس الصنيع وهوتقسيمها إلى محاور أساسية وبينت الدلالات التي جسدتها، والموصوفات التي ارتبطت.بها

وأما **الفصل الثاني** فقد درست فيه تركيب الصورة عند الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد، وقد قسمت هذا الفصل إلى قسمين متكاملين : عرضت في **القسم الأول** للأبنية اللغوية المختلفة للأشكال البلاغية للصورة، ولما كان التشبيه أكثر الألوان حضورا في شعر الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد بدأنا به ثم انتقلنا إلى الاستعارة، كل ذلك في محاولة لرصد المظاهر التركيبية المختلفة التي جاءت عليها الأشكال، بل الشكل البلاغي الواحد، وقد استعنت في هذا القسم بالإحصاء لما له من أهمية في الكشف عن بعض النتائج فضلا عن الدور الذي قام به في توجيه بعض نقاط هذا الفصل

وأما **القسم الثاني**لهذا الفصل فقد عقدته بهدف الوقوفعلى الفروق الدقيقة التي تميز كل شكل بلاغي عن الآخر من جهة، وللوقوف أيضا على الاستخدامات اللغوية المتعددة لكل نوع بلاغي على حدة من جهة أخرى، وتتبعت المعاني النحوية داخل كل تركيب لغوي لكل من هذه الأشكال البلاغية، كما تتبعت علاقة هذه التراكيب بالعبارة الشعريةأعني البيت-الواقعة فيها ومدى اتصالها أوانفصالها.

وأما **الفصل الثالث** فقد حاولت فيه تجلية موضوع التناص فتعرضت لمفهومه عند القدامى والمحدثين ثم تتبعت موضوع للانتقال من السرقة الشعرية إليه ثم تعرضت إلى التناص وبعض المصطلحات البلاغية وأخيرا قمت بقراءة في بعضصور التناص عند الشاعر.

وقد اعتمدنا في كل هذا على خمسة**راجع أساسية** نوردها كالآتي:

- جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي
- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص).
- شوقي ضيف: في النقد الأدبي
- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عندالعرب.

- صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية

وبعد، فكل ما أرجوه أن أكون قد وفقت في هذه الدراسة أن أكون قد حققت من خلالها إسهاما متواضعا في خدمة الأدب العربي

ولا يسعني في الأخير إلا أن أتوجه بالشكر الجزيل لأستاذي الفاضل الدكتور عبد الرحمن تبرماسين، الذي لم يأل جهدا ولم يدخر وسعا في تتبع خطوات هذا البحث وتوجيه صاحبه التوجيه العلمي الرشيد ولا أظنني قادرا – في النهاية – على أن أوفي أستاذي حقه من التبجيل والتقدير، ولذا فلا أملك إلا أن أدعو الله أن يجزيه عني خير الجزاء وأن يوفيه حقه علما وحكمـــة.

الفصل التمهيدي

أولا ـ التعريف بالشاعر

1) المولد والنشأة

2) ثقافته

3) حكمه لبجاية وتلمسان

4) وفاته و آثاره

ثانيا ـ مفهوم الصورة بين القديم والحديث

أ- الصورة لدى النقاد القدماء

- الصورة والأنمـاط البلاغيـة
- الأنواع البلاغية للصورة الفنية

ب- الصورة لدى النقاد المحدثين

أولا ـ التعريف بالشاعر

1) المولد والنشأة

أبو الربيع سليمان بن عبد الله بن عبد المؤمن الزناتي الكومي الموحد، هو أمير ابن أمير وحفيد خليفة عظيم من الخلفاء الذين زهي بهم عالم الإسلام في مشارق الأرض ومغاربها المظفر عبد المؤمن بن علي التاجري الرّوّرومي الجزائري.

يقول المستشرق هويسي ميراندا في كتابه (التاريخ السياسي للموحدين):(و في 551هـ كان عبد المؤمن يبعث ولده عبد الله على بجاية واليا عليها، وكانت سنه آنذاك 15سنة أو16 سنة، ولا بد أنه قد تزوج نحو هذا السن، فيكون ابنه أبو الربيع قد ولد في عام 552 هـ أو553هـ إن صح هذا الافتراض)[1].

(وأغلب الظن أن مولده كان ببجاية التي قضى فيها أبوه حياته واليا إلى أن توجه منها نحو مراكش لمبايعة يوسف[2] فتوفي في طريقه بجبل زكار بمليانة ودفن به سنة 560هـ)[3]، فتولى الخليفة أبو يعقوب أهل المتوفي وبنيه برعايته وعطفه و لا شك أن أبا الربيع شملته هذه العناية التي ظل يتمتع بها، و فيها التهذيب و التعليم و التثقيف، وكان يتلقى ذلك مع ابن عمه يعقوب الذي أصبح شاعرنا فيما بعد منقطعا إليه مخلصا في حبه كما تشعر بذلك و أنت تقرأ قصائد المدح العديدة فيه. وما دام قد نشأ في بيت الرياسة و الملك الذي كان قائما في عهد الموحدين على دعائم العلم و القوة ذلك أن رجالهم كانوا على الإطلاق علماء وأدباء آخذين على عاتقهم تربية النشء تربية علم و رياضة و فروسية ، فأخذ شاعرنا من هذا كله بنصيبه الأوفى، وظهر فضله وقدره فيما بعد، فلم يكن في أمراء الموحدين مثله ، حيث كان متميزا في قومه كاتبا وشاعرا وأديبا ماهرا وأميرا وفيا وفارسا مغوارا.

---

(1) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد، تحقيق محمد بن تاويت الطنجي و محمد بن تاويت التيطواني و سعيد أعراب و محمد بن عباس القباج، منشورات كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، المغرب ص04.

(2) هو أبو يعقوب يوسف بن عبد المؤمن عم الشاعر.

(3) الديوان ص 4.

2) ثقافته:

لا شك أن والده كان على أثارة من علم حيث رباه تربية علمية، فتلقى ثقافته الأولى على خيرة العلماء والمربين، ثم تمكن من الثقافة الدينية والأدبية، وحمل الحديث عن شيوخ وقته بالأندلس والمغرب، وتلقى إجازة وردت عليه من الإسكندرية حيث أجازه منها الإمامان: أبو طاهر بن عوف السلفي وأبو سعيد بن جارة، ولا يمكن أن نغفل كاتبي أبيه أبي يعقوب يوسف بن سليمان و أبي العباس بن مضاء كانا ممن لقنا شاعرنا دروسه الأولى ثم تولى تربيته وتعليمه عمه أبو يعقوب يوسف بعد وفاة أبيه فأتم صقل مواهبه و توسيع مداركه و تلقينه خبرات الحياة من علماء الموحدين الذين كانوا يتصفون بالعلم الغزير والورع الجم، فكان شبلا من تلك الأسود.

رجع أديب المغرب الشيخ أحمد بن محمد المقري التلمساني في الكلام عن الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله في كتابه نفح الطيب إلى أخبار السرخسي[1]، في رحلته لما ذكر السيد أبا الربيع سليمان بن عبد الله بن عبد المؤمن بن علي ، وكان في تلك المدة على مدينة سجلماسة وأعمالها:(اجتمعت به حين قدم إلى مراكش بعد وفاة المنصور يعقوب لمبايعة ولده محمد فرأيته شيخا بهي المنظر، حسن المخبر، فصيح العبارة باللغتين العربية والبربرية)[2].

وجاء في المغرب في حق السيد أبي الربيع ما ملخصه: (لم يكن في بني عبد المؤمن مثله في هذا الشأن الذي نحن بصدده " الشعر" وكان يقوم على مملكتي سجلماسة و بجاية ، وكان كاتبا شاعرا وأديبا ماهرا و شعره مدون و له ألغاز)[3].

وذكر محقق الديوان أن أبا الربيع كان في آخر حياته يرافق ملك مراكش في حروبه. وكان يسمى بسلطان المغرب الأوسط لأن حكمه كان شبه مستقل، وله ديوان يحتوي على 1532 بيت تتوزع على الأغراض التالية: المدح والرثاء والنسيب والعتاب والشكوى والألغاز والزهد والتشبيه وهذا جدول يوضح قصائد الديوان ومقطوعاته وأبياته.

---

(1) هو تاج الدين أبو محمد عبد الله بن عمر بن محمد بن حمويه السرخسي الخرساني الأصل الدمشقي المولد والوفاة، وفد على المغرب و هو شيخ شيوخ دمشق عام593هـ فأكرم المنصور و فادته، و ظل في المغرب في ضيافة البيت الملكي إلى600 هـ و قد كتب في هذه الأثناء رحلة قيمة تعد حتى الآن المرجع الأول في تراجم بعض المعاصرين التي اجتمع بهم المؤلف و على رأس هؤلاء الموحدين الذين كان يلقاهم شاعرنا و في كتاب نفح الطيب كثير مما نقول عنه.

(2) أديب المغرب و حافظه الشيخ أحمد بن محمد المقري التلمساني المتوفي عام 1041هـ، نفح الطيب من غصن أندلس الرطيب و ذكر وزيرها لسان الدين الخطيب، ج04، تحقيق و ضبط غرائبه و علق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، ص 103.

(3) ابن سعيد ، المغرب في حلي المغرب، تحقيق شوقي ضيف، دار المعارف، مصر 1964،ص02

الأبــواب	عـدد القصــائد	عدد المقطوعات	عـدد الأبيــات
المــدح	14	08	267
الرثــاء	07	06	124
النســيب	56	36	634
الألغــاز	04	52	250
التشبيــه	01	23	81
العتــاب	04	11	91
الزهــد	06	12	105
المجمــوع	92	148	1532

وجاء في الموسوعة الشعرية (قرص مضغوط) أن ديوانه يحتوي على 1641 بيت و241 قصيدة[1].

(و من كلامه في جواب رسالة إلى ملك السودان بغانة ينكر عليه تعويق التجار قوله: نحن نتجاور بالإحسان، وإن تخالفنا في الأديان ونتفق على السيرة المرضية ونتألف على الرفق على الرعية، ومعلوم أن العدل من لوازم الملوك في حكم السياسة الفاضلة، والجور لا تعانيه إلا النفوس الشريرة الجاهلة، وقد بلغنا احتباس مساكين التجار ومنعهم من التصرف فيما هم بصدده، وتردد الجلابة إلى بلد مفيد لسكانها، ومعين على التمكن من استيطانها، ولو شئنا لاحتبسنا من في جهاتنا من أهل تلك الناحية لكنا لا نستصوب فعله، ولا ينبغي لنا أن ننهى عن خلق ونأتي مثله و السلام)[2]

(1) الموسوعة الشعرية، إنتاج المركز الثقافي السعودي سنة 2003

(2) نفح الطيب من غصن الأندلس الطيب و ذكر وزيرها لسان الدين الخطيب، ص103.

ووقع إلى عامل له كثرة الشكاوي منه:(قد كثرت فيك الأقوال، وإغضائي عنك رجاء أن تتيقظ فتنصلح الحال، وفي مبادرتي إلى ظهور الإنكار عليك نسبة إلى شر الاختيار وعدم الاختبار، فاحذر فإنك على جرف هار)[1]

ومن شعره المشهور قصيدة يمدح فيها ابن عمه المنصور يعقوب:

هبت بنصركم الرياح الأربع وجرت بسعدكم النجوم الطلع
و استبشر الفلك الأثير تيقنا أن الأمور إلى مرادك ترجع
و أمـدك الرحمان بالفلك الـذي ملأ البسيطة نوره المتشعشع
لم لا و أنت بذلت في مرضاته نفسا تفديها الخلائق أجمع
و مضيت في نصر الإله مصمما بعزيمة كالسيف بل هي أقطع
لله جيشك و الصوارم تنتضى و الخيل تجري و الأسنة تلمع
من كل من تقوى الإله سلاحه ما إن له غير التوكل مفزع
لا يسلمون إلى النوازل جارهم يوما إذا أضحى الجوار يضيع

ومنها يصف انهزام العدو:

إن ظن أن فراره منج له فبجهله قد ظن ما لا ينفع
أين المفر و لا فرار لهارب و الأرض تنشر في يديه و تجمع
أخليفة الله الرضا هنيت ه فتح يمد بما سواه و يشفع
فلقد كسوت الدين عزا شامخا و لبست منه أنت ما لا يخلع
هيهات سر الله أودع فيكم و الله يعطي من يشاء و يمنع
لكم الهدى لا يدعيه سواكم و من ادعاه يقول ما لا يسمع
إن قيل من خير الخلائق كلها فإليك يا يعقوب تومي ا لأصبع
خذها أمير المؤمنين مديحة من قلب صدق لم يشنه تصنع
و اسلم أمير المؤمنين لأمة أنت الملاذ لها وأنت المفزع
فالمدح مني في علاك طبيعة و المدح من غيري إليك تطبع

---

(1) الديوان، ص.05

وعليك يا علم الهداة تحية يفنى الزمان و عرفها يتضوع [1]

وقال السرخسي في رحلته: (قال لي الفقيه أبو عبدالله محمد القسطلاني: دخلت إلى السيد أبي الربيع بقصر سجلماسة وبين يديه أنطاع عليها رؤوس الخوارج الذين قطعوا الطريق على السفار بين سجلماسة وغانة، وهو ينكت الأرض بقضيب من الأنبوس ويقول:

ولا غرو أن كانت رؤوس عداته جوابا إذا كان السيوف رسائله

ومات بعد الستمائة، رحمه الله تعالى انتهى.

وقال: لما هجره أمير المؤمنين يعقوب المنصور، ووافق ذلك أن وفد على حضرة الخلافة مراكش جمع من العرب والغز من بلاد المشرق ونزلوا ظاهر مراكش، واستأذنوا في وقت الدخول إلى المنصور:

يا كعبة الجود التي حجت لها عرب الشام و غزها و الديلم

طوبى لمن أمسى يطوف بها غدا و يحل بالبيت الحرام و يحرم

فعفا عنه وأحسن إليه وأمره بالدخول بهم والتقدم عليهم)[2].

و هو القائل في جارية اسمها ألوف:

خليلي قولا أين قلبي و من به و كيف بقاء المرء من بعد قلبه

و لو شئتما اسم الذي قد هويته لصفحتما أمري لكم بعد قلبه

وله الأبيات المشهورة التي منها:

أقول لركب أدلجوا بسحيرة قفوا ساعة حتى أزور ركابها

و أملأ عيني من محاسن وجهها و أشكو إليها إن طالت عتابها

فإن هي جادت بالوصال و أنعمت و إلا فحسبي أن رأيت قبابها

وقال يخاطب ابن عمه يعقوب المنصور:

فلأملأن الخافقين بذكركم ما دمت حيا ناظما و مرسلا

و لأبذلن نصحي لكم جهدي و ذا جهد المقل و ما عسى أن أفعلا

([1]) نفح الطيب، ص104.

(2) المصدر السابق، ص105.

و لأخلصن لك الدعاء و ما أنا أهل له و لعله أن يقبلا [1]

وله مختصر كتاب الأغاني.

رجع- وذكر السرخسي أيضا في رحلته السيد أبا الحسن علي بن عمر بن أمير المؤمنين عبد المؤمن، وقال في حقه أنه كان من أهل الأدب والطرب ولي بجاية مدة، ثم عزل عنها لإهماله وإغفاله وانهماكه في ملاذه، أنشدني محمد بن سعيد المهدي كاتبه قال: كتب الأمير أبو الحسن إلى أمير المؤمنين يعقوب يمدحه ويستزيده ويطلب منه ما يقضي به ديونه:

وجوه الأماني بهم مسفرة و ضاحكة لي مستبشرة

و لي أمل فيكم صادق قريب عسى الله أن يوسره

علي ديون و تصحيفها و عندكم الجود و المغفرة

وحدثني الشيخ أبو الحسن بن قشتال الكاتب وقد أنشدته:

أوحشتني ولو اطلعت على الذي لك في ضميري لم تكن لي موحشا

فقال: أنشدته هذا البيت في مجلس السيد أبي الحسن، فقال لي ولمن حضر، هل تعرفون لهذا البيت ثانيا؟ فما فينا من عرفه، فأنشدنا:

أترى رشيت على اطراح مودتي و لقد عهدتك ليس تثنيك الرشا [2]

وقال في المغرب في حق السيد المذكور، ما ملخصه كان هذا السيد أبو الحسن قد ولي مملكة تلمسان و بجاية وله حكايات في الجود برمكية، ونفس عالية زكية، كتب إليه السيد أبو الربيع يوم الجمعة:

اليوم يوم الجمعة يوم سرور ودعة

و شملنا مفترق فهل ترى أن نجمعه

فأجابه بقوله:

([1]) نفح الطيب، ص105

(2) المصدر السابق، ص105

اليوم يوم الجمعة و ربنا قد رفعه

و الشرب فيه بدعة فهل ترى أن ندعه

و لفظة السيد في المغرب بذلك العصر لا تطلق إلا على بني عبد المؤمن بن علي لأن حكمه كان شبه مستقل.[1]

3) حكمه لبجاية وتلمسان

لم يكن أبو الربيع يهتم بالأدب فحسب، بل كان متصلا بالولاية والسياسة ولا عجب في ذلك فقد كان أبوه واليا وهو حفيد عبد المؤمن بن علي موحد المغرب العربي، حيث تولى ولاية بجاية ولم يمكث في ولايته لها طويلا إذ فاجأه أسطول المرابطين تحت إمارة الميورقي علي بن غانية، ودخل المدينة وصادف يومئذ خاو المدينة من الحامية وغياب عاملها أبي الربيع في جيشه خارج البلاد، فانتهز الميورقي كل ذلك لفتح قصبة المدينة وتركيز علمه الأسود فيها، بادر أبو الربيع بالعودة إلى مركز الولاية فسار سيرا حثيثا إلى بجاية وكان في قل من الفرسان، وانتشب القتال بين الطائفتين فتقاعس جند الموحدين عن المقاومة وانهزم أبو الربيع وتحصن بتلمسان تحسبا للظروف، وكان ذلك سنة 580هـ. يقول المؤرخ عبد الرحمان الجيلالي في كتابه تاريخ الجزائر العام: (في سنة 561هـ عين الخليفة أبو يعقوب يوسف بن عبد المؤمن أخاه أبا زكريا على ولاية بجاية، وجعل له تفقد أمر إفريقية والنظر في مظالمها أيضا فقمع المناوئين والمحاربين، ثم تولى بعده أخوه أبو موسى عيسى سنة 576هـ ثم أبو الربيع سليمان بن عبد الله بن عبد المؤمن إلى استيلاء بني ابن غانية الميورقيين عليها سنة 580هـ فانتقل منها إلى تلمسان)[2] ثم (بقي أبو حفص على ولايته تلمسان إلى سنة الأخماس 555هـ فاستقدمه والده إلى حضرته وولي مكانه أبا عمران موسى بن عبد المؤمن المتوفي بالطاعون بمراكش سنة 571هـ وتولاها أيضا السيد أبو الحسن علي بن عمر بن عبد المؤمن ثم جعلت بعد انتقاله منها إلى بجاية إلى حفيد عبد المؤمن السيد أبي الربيع بن عبد الله)[3].

4) وفاته و آثاره

---

(1) نفح الطيب، ص106-107

(2) عبد الرحمن بن محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ج02، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان، ط02، 1965، ص: 324.

(3) المرجع السابق، ص 325.

(وكان مترجمنا واليا على بجاية ويوصف بأنه من أهل الأدب والطرب والمجالسة والمعاقرة وفي عام 580هـ قرر علي بن غانية مهاجمة مدينة بجاية قاعدة الحكم في المغرب الأوسط فسيطر عليها وانهزم والي المدينة (أبو الربيع سليمان) فتوجه إلى تلمسان وتحصن بها تحسبا للظروف، وبقى واليا على تلمسان وسجلماسة إلى أن وافاه الأجل في 14 صفر 604 هـ ولا ندري مكان وفاته)[1] (و كانت وفاته هو وأبو الحسن المتقدم الذكر في سنة واحدة أي 604هـ)[2].

وجاء في كتاب تاريخ الجزائر العام للشيخ عبد الرحمان بن محمد الجيلالي[3] ما يلي: كان عبد المؤمن بن علي عاهل أفريقيا وأميرها الأوحد وهو عبد المؤمن بن علي التاجري الكومي الندرومي الجزائري، ولد بضيعة من أعمال تلمسان نعرف بـ (تاجرا) بنواحي ندرومة سنة 1096م وتوفي سنة 1163م وقد ترك ستة عشر ذكرا وبنتين ومن أحفاده الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله بن عبد المؤمن الموحد الذي من آثاره:

1- ديوان شعر تحت عنوان (نظم العقود ورقم الحلل والبرود)

2- له مختصر صنف فيه كتاب الأغاني للأصفهاني

3- ويرى بعض المؤرخين أن الأمير أبا الربيع كان في المغرب كابن المعتز في بني العباس

4- وصنف كتابا في (الشيوخ بني وهب و مناقبهم)

5- وكان يشير على العلماء بالتأليف والترجمة كدعوته لابن طفيل وابن رشد وابن بشكوان للتأليف وقد اقترح على ابن رشد شرح ألفية ابن سينا في الطب.

6- قام أبو الربيع عند حكمه لبجاية بتجديد الرياض الرفيع والرياض البديع حتى جعل منها مدينة عظيمة تؤم إليها جماعات طلاب من جهات العالم كله.

---

(1) عبد الواحد دنون طه، خليل إبراهيم السامرائي، ناطق صالح مطلوب، تاريخ المغرب العربي، دار الكتب الوطنية، بن غازي ليبيا، ط 1، سنة: 2004.

(2) تاريخ الجزائر العام، ص325.

(3) المرجع السابق، ص325.

ثانيا ـ مفهوم الصورة الشعرية بين القديم والحديث

أ- الصورة لدى النقاد القدماء:

يجمع الباحثون والمتخصصون في حقل الأدب والنقد لا سيما في العصر الحديث على أن أهم ما يميز الشعر عن بقية الفنون عنصران اثنان (الموسيقى والصورة بل لقد ذهب معظمهم إلى أن الشعر في جوهره تعبير بالصور)[1] (فالصورة ثابتة في كل القصائد، وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة، فالاتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب يتغير، كما يتغير نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير بدون إدراك ولكن المجاز يأتي كمبدأ للحياة في القصيدة وكمقياس رئيسي لمجد الشاعر)[2] ومن هنا فإن الصورة سمة بارزة من سمات العمل الأدبي وإحدى المكونات الأصلية للقصيدة ولا يخلو عمل شعري من التصوير ، ولأهميتها القصوى في العمل الشعري أولاها النقاد قديما وحديثا عناية كبيرة ، ولعل أول من لفت النظر إليها وطرح فكرتها على بساط البحث وفجر العناية بها في تاريخ النقد العربي الجاحظ (ت. 255 هـ) عندما قال:

(فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير)[3].

ولا نكاد نمضي مع حركة النقد في القرون التالية لقرن الجاحظ حتى نجد قضية (الصورة) قد استحوذت على اهتمام النقاد والبلاغيين العرب، وأصبحت كثيرة الورود في مؤلفاتهم ، وقد أكد ذلك الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت.471 هـ) عندما برر استعماله لها من أجل الدلالة على طريقة التعبير عن الفكرة الذهنية بواسطة الصور المرئية حين ذهب إلى أن لفظة (الصورة) ليست من اختراعه، وليس هو أول من بدأ باستعمالها، وإنما كانت معروفة في كلام العلماء كما يظهر في قول الجاحظ من أن الشعر صناعة وضرب من التصوير).[4]

وبالرغم من هذا الاهتمام فإنهم لم يخصصوا لها فصلا أو دراسة مستقلة تعرف بطبيعتها وتحدد ما هيتها ، ومن هنا يمكن القول أن مصطلح (الصورة) لم يعرف على نحو ملحوظ في النقد العربي إلا مؤخرا حينما حدث تواصل بين الثقافة العربية والثقافة الغربية، وهو ترجمة للمصطلح

---

(1) جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1988، ص05.

(2) محمد حسن عبد الله، الصورة و البناء الشعري،دار المعارف القاهرة، ط3، ص43.

(3) الجاحظ، الحيوان دار أحياء العلوم، القاهرة، ط3، 1953، ص557.

(4) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه و علق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي القاهرة ط3، ص508.

الغربي (image) الذي تعرفه دائرة المعارف (larousse) بقولها:(الصورة الأدبية أسلوب يجعل الفكرة تبرز بكيفية أكثر حساسية وأكثر شاعرية تمنح الموصوف أو المتكلم عنه أشكالا وملامح مستعارة من أشياء أخرى تكون مع الشيء الموصوف علاقات التشابه و التقارب من أي وجه من الوجوه)[1].

ولأن قضية الصورة (لم تحظ بدراسة مستقلة في مؤلفات القدماء ، يضطر الباحث من أجل اقتفاء أثرها و تتبع معناها للعودة إلى الدراسات العربية المختلفة الدائرة حول الأدب بشكل عام والبلاغة بشكل خاص، خاصة أن هذا العلم الأخير هو الوسيلة المثلى التي يحكم بواسطتها على جمال الشعر، ومن هنا لا بد من أن نقتصر على حشد بعض التصورات لمفهومها عند المشاهير من علماء البلاغة العرب الذين كانوا يمثلون النضج والوعي في دراستهم لقضايا الشعر والبلاغة.

وقد سبق لنا الوقوف على استخدام الجاحظ للفظة (التصوير) وهو بصدد تعريفه للشعر(فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج وجنس من التصوير)[2].

واللفظة كما هو واضح داخل هذا السياق تشي بأن للشعر أسلوبا خاصا في صياغة المعاني العقلية والتجارب الحسية بحيث ينبغي أن تظهر هذه الصياغة في شكل من النظم الممتع والمؤثر، وعبارة الجاحظ ذاته الشهيرة في رد استحسان أبي عمر الشيباني

لقول الشاعر:

لا تحسبن الموت موت البلى و إنما الموت سؤال الرجال

كلاهما موت و لك ن ذا أشد من ذاك لذل السؤال

بقوله: (أنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا...)[3]

إنه قد قرر أن أسلوب الشعر في الصياغة يقوم في جانب كبير من جوانبه على تقديم المعاني بصورة حسية، أي أن التصوير يترادف مع ما يسميه النقد الحديث بالتجسيم ويذهب جابر أحمد عصفور إلى أن لفظة (التصوير) داخل سياق الجاحظ:

---

(1) grand larusse encyclopédique Paris 1960 tome 6

(2) الحيوان،ص556.

(3) المرجع السابق ص556.

(تشي بثلاثة مبادئ لها ما يدعمها في كتب الجاحظ نفسه وتفكيره النقدي، أول هذه المبادئ أن للشعر أسلوبا خاصا في صياغة الأفكار أو المعاني، وثاني هذه المبادئ أن أسلوب الشعر في الصياغة يقوم على تقديم المعنى بطريقة حسية، وثالث هذه المبادئ أن التقديم الحسي للشعر يجعله قرين الرسم ومشابها له في طريقة التشكيل والصياغة، إن اختلف عنه في المادة التي يصوغ بها ويصور بواسطتها)[1].

ولا يكاد قدامة بن جعفر (ت.337 هـ) يخرج عن هذا الإطار الجاحظي في مفهومه للصورة فهي ترد في كلامه مرادفة للشكل المحسوس الذي يلجأ إليه الشاعر لتجسيد الأفكار المجردة عندما يقول:

(.. إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيهما من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة)[2].

إن عمل الشاعر في هذه الحالة يصبح بالنسبة إلى قدامة صناعة كباقي الصناعات مع فارق وحيد هو أن الشاعر، الذي يصنع الشعر يشتغل على المعاني بينما النجار والصائغ يعملان في مادة الخشب والفضة.

وواضح من كلام قدامة أيضا أنه يهتم بصياغة المعاني اهتماما كبيرا ويراها أساس الجمال الأدبي، وهو من هذه الناحية، كما نلاحظ يلتقي مع الجاحظ إلا أنه كان في تعبيره أكثر دقة ووضوحا ولعل الذي يؤكد ذلك استطراده عندما يقول:(وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجريد في ذلك إلى الغاية المطلوبة)[3].

---

(1) صبحي البستاني ، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية ، دار الفكر اللبناني ، الطبعة الأولى 1992، ص25

(2) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة الطبعة الثالثة 1963، ص19-20

(3) المرجع السابق، ص20.

أما العسكري (ت.395 هـ) فترد لفظة (صورة) في كلامه وهو بصدد تحديد البلاغة عندما يقول:(البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن)[1].

و المقولة بهذا الشكل تدل على أنه يعتبر الصورة شرطا أساسيا لنجاح الشكل الشعري لأن دورها يقوم على تجميل المعنى وتحسينه، ولكن يظهر دور الصورة في الكتابة الأدبية الجميلة يضيف: (ولا يتكل - الشاعر – فيما ابتكره على فضيلة ابتكاره إياه. في تهجين صورته، فيذهب حسنه ويطمس نوره، ويكون فيه أقرب إلى الذم منه إلى الحمد)[2].

و رغم تأكيد العسكري على دور الصورة في تجميل المعنى أو تهجينه مهما كانت قيمته بحد ذاته فإنه لم يشرح لنا كيف يمكن أن تكون الصورة، مقبولة ولا العبارة مستحسنة وإنما اكتفى بالوصف المجمل دون تفصيل أو تعليل.

والحق أن من يقرأ ما كتبه العسكري في بابي التشبيه والاستعارة- في الصناعتين- يجده يلح كثيرا على التقديم البصري للمعاني في التشبيه و الاستعارة، حيث يستخدم أفعال الرؤية والمشاهدة عندما يصف الطبيعة الحسية للمشبه به أو المستعار كتحليله لقوله سبحانه وتعالى: **(وآية لهم الليل نسلخ منه النهار فإذا هم مظلمون)**. يس37 .

نجده يقول: (وهذا الوصف إنما هو على ما يتلوح للعين لا على حقيقة المعنى. لأن الليل والنهار اسمان يقعان على هذا الجو عند إظلامه لغروب الشمس وإضاءته لطلوعها وليسا على الحقيقتين شيئين يسلخ أحدهما من الآخر إلا أنهما في رأي العين كأنهما ذلك)[3].

وأما نظرة عبد القاهر الجرجاني للصورة -وإن كانت تلح هي الأخرى على التقديم الحسي للمعنويات وتؤكد على العين وحاسة البصر كما سنرى- فإنها تدل على فهم عميق وذوق أصيل، لقد وقف عند طريقتين من التعبير يدلان على فكرة واحدة وراح يقارن بينهما ،التعبير الأول ويعتبره كالمقياس، و هو الموازي لدرجة (الصفر) وفقا للتسمية الحديثة يقول فيه و كذا تقول: (فلان إذا هم

---

(1) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، حققه و ضبط نصه الدكتور مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 1984، ص 19.

(2) المصدر السابق ص 85.

(3) المصدر السابق ص 301.

بالشيء لم يزل ذاك عن ذكره وقلبه وقصر خواطره على إمضاء عزمه ولم يشغله شيء عنه فتحتاط للمعنى بأبلغ ما يمكن، ثم لا ترى في نفسك له هزة)[1].

ثم يقارن بين هذه العبارة في الرجل صاحب العزم وبين قول الشاعر:(إذا هم ألقى بين عينيه عزمه)[2].

فيلاحظ أن هناك فرقا بين التعبيرين، هذا الفرق يظهر في أثر كل منهما في النفس، وينتهي إلى أن التعبير الأول لا يحدث في النفس هزة ولا تأثيرا، بينما الثاني (يملأ أنفسنا سرورا وتدركنا طربة)[3].

وهذا الأثر (الذي لا يمكن دفعه)[4]. يعود إلى أن الشاعر عبر بواسطة الصورة عن المعنى المجرد الموجود في ذهنه ، وذلك من خلال جعله (العزم) كأنه منتصب أمامنا نراه أو على حد تعبيره هو (لأنه أراك العزم واقفا بين العينتين وفتح إلى مكان المعقول من قلبك بابا للعين)[5]. ولا شك أن هذا الكلام يظهر القيمة الحسية البصرية للصورة من خلال التأكيد على العين وحاسة البصر.

وعندما يحدثنا عبد القاهر الجرجاني عن أثر (التمثيل) في الكتابة الأدبية يذكرنا قوله إلى حد بعيد بأثر الصورة الشعرية وفق مفهومها، الحديث حيث يقترن في ذهنه التمثيل بالتعبير الصوري ويقر بدوره السحري، في تأليف المتباينين حتى يختصر بعد ما بين المشرق والمغرب)[6].

ولعل تلك القدرة السحرية للتمثيل ناتجة عن كونه (يريك الحياة في الجماد ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين والماء والنار مجتمعتين)[7].

وانطلاقا من هذا المفهوم فإن (الصورة) عند عبد القاهر لا تنبت إلا في أرض المتناقضات التي هي وحدها تخصب نموها، لأن الأشياء المتشابهة لا تحتاج من أجل تأليفها أو جمعها لشاعر، لأنها تتشابه طبيعيا وظاهريا، وعلى الرغم من تأكيده على لا منطقية اللغة الشعرية أو بعبارة أخرى

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، محمد رشيد رضا دار المعرفة بيروت لبنان بدون تاريخ ص108

(2) المصدر السابق ص108 . الشطر لسعد بن ثابت و تمامه ونكبا عن ذكر العواقب جانيا

(3) المصدر السابق ص108

(4) المصدر السابق ص108

(5) المصدر السابق ص108

(6) المصدر السابق ص111

(7) المصدر السابق ص111

على أن للصورة منطقها الخاص، ومحاولته (رد التمثيل وكل الصور البلاغية إلى أساس فني مكين)[1].

فإنه - فيما يرى جابر عصفور- (اضطرب في توضيح صلة الصور البلاغية بالتخييل فهو– تارة- ينفي هذه الصلة لأن التخييل كذب ومخادعة، والاستعارة –مثلا-، لا يمكن أن تكون كذلك لأنها كثيرة الورود في القرآن الكريم.

وهو-تارة أخرى- يضعها ضمن التخيل، واضطراب موقفه على هذا النحو منعه من إدراك الصلة القوية بين الصورة البلاغية و التخييل الشعري)[2].

وإذا كان من المحقق أن تصور عبد القاهر ومفهومه للصورة الفنية يعتبر ناضجا بالقياس إلى تصورات أسلافه ومعاصريه من النقاد والبلاغيين العرب فإن هذا لا يعني أنه اهتدى إلى مفهوم كامل متكامل عن طبيعة الصورة على نحو ما وصل إليه النقد الحديث.

لقد كان اهتمامه بالصورة كأقرانه لا يعدو أن يكون إشارة عابرة ووقفات سريعة مقتضبة أحيانا تومئ إلى أهميتها وخطورتها في العمل الأدبي بشكل عام، وفي الشعر بشكل خاص ولهذا لا نكاد نعثر على مفهوم كامل ناضج أو بالأحرى صائب للصورة الفنية في التراث النقدي العربي القديم.

ولعل القصور في مفهوم الصورة لدى القدماء ناجم عن إغفالهم لعنصر الخيال وإهمالهم له، ذلك أن الصورة لا يمكن فهمها أو تقديرها إلا بفهم طبيعة الخيال ذاته بوصفه نشاطا ذهنيا خلاقا... صحيح أن العرب اعترفوا قديما بوجود قوة الخيال وقد مر بنا منذ قليل حديث عبد القاهر الجرجاني عن قدرته في الجمع بين المتباينات والمتباعدات ولكن هذا لا يعني أنهم أعاروه الاهتمام الواجب أو الالتفات الكافي الذي من شأنه أن يوسع ويعمق مفهومهم للصورة الفنية وطبيعتها، ولقد (كان اهتمامهم بالتحدث عنه قليلا وقرنوه منذ القديم بالشيطان وتصوروه نوعا من الإلهام وتحدث بعضهم عن آثار قوة الخيال في نفسه، وكيف أنها تغيب وترجع، فإذا غابت أصبح قلع الضرس أهون من قول بيت واحد من الشعر، وقرنوها أحيانا بأزمنة وأوقات صالحة للتلقي والإبداع)[3].

---

(1) الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، ص325.

(2) المرجع السابق، ص325.

(3) إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت لبنان، ج3، ص144/.

بل إن ملامح فهمهم للخيال على هذا النحو حدا بهم إلى الدفاع عنه حين ذهب بعض نقادهم إلى أن الكذب المدعى في صورة من الخيال ضرورة من ضرورات التعبير الفني، وتحدث بعض النقاد العرب عن الخيال كنوع من الإلهام ولكنهم وقعوا في ازدواجية فكرية حين عجزوا عن التفريق الواضح بين عناصر الإلهام، وكيفية اعتماد الشاعر على قدراته الفنية فطالبوه بتنظيم عملية التخيل،(وفيما خلا ذلك لا نعرف أن العرب تحدثوا عن الخيال، وإنما كانت قواعدهم النقدية تعتمد التنظيم وتهتم به اهتماما بالغا، حتى في أوضح الأمور التخيلية كالمجاز والتشبيه، والاستعارة، أي تنظيما لعملية التخيل نفسها)[1].

وقد أفضى بهم هذا العجز إلى الخلط الشديد بين معالم الصناعة ومعالم الإلهام فتداخلت عندهم هذه المسائل النقدية إلى درجة زادت من غموض العمل الأدبي وتعقيده، يقول أبو هلال العسكري وهو يصف كيف يعمل الشعر:(وإذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها، وقافية تحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى، أو تكون هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة منه في ذلك، ولئن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلسا سهلا ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجيء كزا فجا ومتجعدا جلفا، فإذا عملت القصيدة فهذبها ونقحها بإلقاء ما غث من أبياتها ورث و رذل، والاقتصاد على ما حسن وفخم بإبدال حرف منها بآخر أجود حتى تستوي أجزاؤها و تتضارع هواديها وأعجازها)[2].

و نحن إذا تدبرنا هذه النصيحة وجدنا بعضها طبيعيا مقبولا، ولكننا لا نستطيع العثور على مهمة قوة التخيل، أو أين ومتى يحتاج إليها مثل هذا الصانع الذي يريد أن يعمل شعرا.

وقد ركز النقاد على بواعث التجربة لدى الشاعر، و يبدو في هذا خروج عن مقولة الآخرين الذين خلطوا بين الخيال والصنعة، فقد تنبه ابن قتيبة (213 هـ- 276 هـ) إلى هذه البواعث فكشف عن إطار التجربة الشعرية عن طريق الاستعانة بخيال الشاعر وأكد على علاقة الحالات النفسية

---

(1) المرجع السابق ص/144

(2) الصناعتين ص/157

المختلفة بالشعر عندما عدد بعض الحوافز النفسية الدافعة لقوله: (مثل الطمع والهوى والطرب والغضب)[1].

وما يثير بعض هذه الحوافز كالشراب والمناظر الجميلة، بل يربط بين الشاعر والزمن لأن بعض الأوقات ذات تأثير خاص في المزاج الشعري(كأول الليل قبل تغشي الكرى ومنها صدر النهار قبل الغداء ومنها يوم شرب الدواء ومنها الخلوة في الحبس والمسير)[2].

وبالرغم من هذا الاتجاه الذي يقدر ذاتيته الشاعر في التركيز على تجربته، فإن البلاغيين العرب قد ركزوا هذه الذاتية حول العقل ولم يتخذوا من الانفعالات والمشاعر الإنسانية أساسا لها مثلما صنع ابن قتيبة.

و هناك من النقاد من كانوا أضيق أفقا في نظرية النقد حين فصل بين الخيال و الصنعة بشكل يحيل العملية الشعرية إلى موروث ثقافي، فقد نقل ابن رشيق (ت.456 هـ) نصا عن الأصمعي (ت. 211 هـ) ويذكر فيه كيف يصبح الشاعر فحلا ويبين ذلك النص المجال الثقافي للشعار قال الأصمعي:(لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلا حتى يروي أشعار العرب ويسمع الأخبار ويعرف المعاني وتدور في مسامعه الألفاظ، وأول ذلك أن يعلم العروض ليكون ميزانا على قوله، والنحو ليصلح به لسانه ويقيم إعرابه، والنسيب وأيام الناس ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو بذم)[3].

ومع إيماننا بجدوى هذه النصيحة وتسليمنا بأن الشاعر الفحل لا مندوحة له من التزود بمثل هذه الأدوات أو ما نسميه بالمكونات الثقافية- التي نص عليها الأصمعي – إلا أنه في الوقت نفسه قد تتجمع كل هذه المطالب(وتتحقق كل هذه المعارف ويظل المرء أبعد ما يكون عن الشاعرية بله صفة الفحولة فيه)[4].

وليست نظرة الأصمعي وحدها هي التي أغفلت الخيال وفاعليته في عملية الخلق والابتكار بل إننا نجد في التراث النقدي العربي القديم غير قليل من مثل هذه النظريات التي تغفل هذا العنصر أو

---

(1) ابن قتيبة، الشعر و الشعراء تأليف و شرح د أحمد محمد شاكر، دار المعارف 1966 الطبعة الثانية ص1/78 .

(2) المصدر السابق ص/81.

(3) ابن رشيق، العمدة حققه و علق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت طبعة 5 عام1981، ص1/132

(4) الصورة الفنية في الترتث النقدي و البلاغي ص124

ربما تتجاهله، حتى لقد استحال الشعر عند طائفة غير قليلة من النقاد إلى صنعة باردة تقوم على العقل والمنطق يقول ابن طباطبا (ت.322 هـ) تحت عنوان صناعة الشعر:(فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه)[1].

ويقول أبو هلال العسكري: (إذا أردت أن تصنع كلاما فأخطر معانيه ببالك و تنوق له كرائم اللفظ واجعلها على ذكر منك ليقرب عليك تناولها)[2].

ويقول أيضا: (إذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافية تحتملها)[3].

والواضح أن هذه المقولات تلتقي جميعها في: (أن العملية الشعرية الإبداعية قائمة مع إرادة الشاعر ورغبته في القول، وأن نقطة البدء أو البداية ماثلة في فكرة أو معنى، وما عليه إلا أن يحدد الفكرة ثم يطلب لها ما يجسدها من وزن وقافية وألفاظ مناسبة، والأكثر خطورة في هذا القول هو أنه لا يعتبر البناء الشعري غاية في ذاته وأنه يتكون وفقا لقانون خاص به كما يتكون الجنين وإنما ينظر إليه كجسر إلى فكرة، هي البداية محددة، وأنه مجرد أداة توصيل، وأنه يتكون بوسائل صناعية تقوم على الحذق والمهارة)[4].

(وليس فيما ذكره شعراء العرب أنفسهم عن وصف لحظات الإبداع الفني ما يصور معنى التلقائية، بل أكثر أقوالهم تشير إلى الجهد والكد، فبعضهم كان يستحث خاطره بالمناظر الطبيعية وبعضهم - كذي الرمة- يرى الاستثارة العاطفية هي الطريق إلى الإبداع، أما أبو تمام فكان يتقلب أحيانا في بيت مصهرج قد غسل بالماء تنشيطا لقوة الخيال)[5].

إن الجهد الذهني الذي يبذله الشاعر في كتابة شعره لا شك بأنه مقدور ومحمود إلا أننا في الوقت نفسه لا ننسى بأن الحقيقة الفنية تجزم بأن الخيال والصنعة طرفان لا غنى لأحدهما عن الآخر في الشعر والأخيلة لا تقل في أهميتهما عن الوزن والقافية فهي إحدى المكونات الأساسية في

---

(1) ابن طباطبا ، عيار الشعر ، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، 1985 ص.807

(2) الصناعتين، ص.151

(3) المصدر السابق ص/157.

(4) الصورة و البناء الشعري ص.123

(5) فن الشعر، ص.14

بنية القصيدة، وهي جزء من الأسلوب، بل هي عنصر وجزء لا يتجزأ من مجموع العمل الأدبي، وعلى هذا الأساس ليس الخيال مجرد زينة كالحلي والرياش أو نوعا من الزخارف والمحسنات البديعية تضاف إلى العمل الأدبي دون أن يكون لها دور فعال فيه بل هو جوهر الأدب.

ومن الغريب أن عبد القاهر الجرجاني على جلالة قدره قدرة وعلمه، يذهب في حديثه عن التشابيه الدقيقة الناجمة عن دقة الفكر وبعد الخيال إلى أن ما يقوم به الشاعر من إيجاد الائتلاف بين المختلفات والمتباعدات لا يعد خلقا أو اختراعا بالمعنى المعاصر للكلمة وإنما يعد كشفا لعلاقات خفية بمعنى (أن هذا الاكتشاف لا يعني اختراع علاقة لم توجد من قبل أو الوصول إلى شيء جديد كل الجدة، فالعلاقات بين الأشياء موجودة منذ الأزل والتشابه بين المختلفات ثابت وقديم وكل ما يصنعه الشاعر البارع أن يزيح حجاب الألفة والعادة عن الخفي)[1].

يقول عبد القاهر الجرجاني:(لم أرد بقولي أن الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها، فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل)[2].

ثم يسوق بعد ذلك مثالا هو قول ابن المعتز:

وكأن البرق مصح ف قار فانطباقا تارة وانفتاحا [3]

ليبرهن على صدق دعواه وصحة نظريته فيقول: بأن ابن المعتز(لم ينظر من جميع أوصاف البرق ومعانيه إلا في هيئته التي تجدها العين له عن انبساط يعقبه انقباض، وانتشار يتلوه انضمام، ثم فكر في نقسه عن هيئات الحركات لينظر أيهما أشبه به فأصاب ذلك فيما يفعله القارئ من الحركة الخاصة في المصحف إذا جعل يفتحه مرة ويطبقه مرة أخرى، ولم يكن إعجاب هذا التشبيه لك وإيناسه إياك لأن الشيئين مختلفان في الجنس أشد الاختلاف فقط، بل لأنه حصل بإزاء الاختلاف اتفاق كأحسن ما يكون وأتمه)[4].

وليت عبد القاهر وقف عند هذا الحد بل ذهب إلى تقييد الخيال حين طلب من الشعراء الإصابة في المشابهة مهما كان تباعد الأجناس(واعلم أني لست أقول لك إنك متى ألفت الشيء ببعيد عنه

---

(1) الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغيص214

(2) أسرار البلاغةص140 ، 141

(3) المصدر السابقص/131

(4) أسرار البلاغةص/132

في الجنس على الجملة فقد أصبت وأحسنت، ولكن أقوله بعد تقييد، وبعد شرط وهو أن تصيب بين المختلفين في الجنس وفي ظاهر الأمر شبها صحيحا معقولا)[1].

ولا شك في أن أي نظرية (تلغي فاعلية الخيال الشعري لتحيل العملية الشعرية إلى فعل ضحل لا يعدو التعريف بما هو معروف لجعل الثابت الأقل وضوحا أكثر وضوحا إنما هي نظرية قاصرة يأتي قصورها من شدة حساسيتها إزاء أي تغيير أو اندفاع في إعادة تشكيل علاقات العالم الثابتة أو شدة إيمانها بالعقل والمنطق وثبات الأشياء والعرف وهذه كلها أمور صلبة تصنع إطارا صارما لا يمكن لأي شعار -مهما كان- أن يخرج عليه أو أن يحطمه وكأن العناصر التي يحويها الكون أشياء مقررة موضوعة لا يمكن أن تتغير وليس أمام الشعار إلا أن يصف مبناها الثابت)[2].

وهذا -بدون شك- مخالف لطبيعة الخيال ومبدأ فاعليته في عملية الخلق والابتكار (فليس الخيال مجرد آلة صماء أو مرآة تعكس الصورة عكسا مرءاويا ساعة الإلهام، بل إنه أعمق من ذلك بكثير، خاصة حين يتجاوز هذا المدى إلى التحليل والبحث وخلق صور جديدة قد يكون لها رواسب في نفس الفنان، ولكن حتى هذه الرواسب لها أصالتها، فالأفكار والصور التي ينبعث بها الخيال في ذهن المتلقي ليست زبدا طافيا بل العكس من ذلك، فالفنان يجذب إلى ذاكرته كل ما رآه وما سمعه طوال حياته ويحتفظ به في ذاكرته كما تحفظ المواد في المخازن الكبيرة)[3].

وليس يعني ذلك (أن الخيال يتوقف على الممارسة العملية الواقعية للتجارب، ولكن من اللازم حين يكتب الشاعر في موضوع لم يشهده، أن يكون ثريا بتصورات وانفعالات من خلال مشاركة ذهنية سابقة، لذلك يؤكد (راينر مريا رلك) حاجة الشاعر إلى حياة كاملة طويلة ليكتب في النهاية عشرة أبيات بليغة، بل من أجل أن يكتب بيتا واحدا عليه أن يرى مدنا عدة ورجالا، ونساء، وأشياء وحيوانا، وطيرا يطير، وحركات تقوم بها الزهرات حتى تتفتح في الصبح وأن يقتدر على العودة بالفكر إلى شعاب في مناطق مجهولة ويظل(راينر مريا رلك) يندفع في وصف التجارب الكثيرة التي يراها ضرورية من أجل أن ينظم قليلا من الشعر)[4]، و هكذا فإن الشاعر لا يقتصر على

---

(1) المصدر السابق ص130

(2) الصورة الفنية في التراث النقدي لأدبي، ص. 215

(3) د.مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد الأدبي، المكتب الإسلامي بيروت .ط3 1981 ص276 -277

(4) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية دار الأندلس، بيروت1983،ط03، ص 31-32

نقل ما رأى وما سمع ولكن يتفاعل مع هذا وذلك ثم يعمل خياله فيربط بين الحقائق المفككة في الحياة وهذا هو الخيال الذي يقدره الناقد.

وهذا هو الخيال الذي عناه كولردج حين أطلق عليه تسمية الخيال الثانوي في نظريته الشهيرة التي اعتبرت فتحا في مجال مباحث الخيال في النقد الحديث.

يقول صامويل تايلور كولردج:(إنني أعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانويا، فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق، أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية، وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، و لكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه، وإنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد، وحينما لا تتسنى له هذه العملية، فإنه على أي حال يسعى إلى إيجاد الوحدة وإلى تحويل الواقع إلى المثالي، إنه في جوهره حيوي على حين أن الموضوعات التي يعمل بها - باعتبارها موضوعلت في جوهرها ثابتة لا حياة فيها)[1].

عندما ينتقل كولردج من الميدان النظري إلى الميدان التطبيقي يستشهد بشطري بيرز (اللذان يشبه فيهما اللذة الحسية بالثلج الذي يسقط على النهر فيبدو أبيض اللون لحظة ثم يذوب ويختفي إلى الأبد)[2].

فمن وجهة نظره أن:(علامة العبقرية الشعرية ماثلة في الخيال الثانوي التي جعلت من الشاعر يفطن إلى ما لا يفطن إليه ملايين رؤوا الثلج يسقط في الماء آلاف المرات دون أن يتحرك خيالهم ليوحد بين الذات المراقبة والطبيعة الماثلة)[3].

إن هذا النموذج يكشف عن فاعلية الخيال الفذة والمتمثلة في القدرة القادرة على الخلق والابتكار(فليس الخيال مجرد تصور أشياء غائبة عن الحس، إنما هو حدث معقد ذو عناصر كثيرة يضيف تجارب جديدة، فالتجربة الأولى ليست إلا بذرة تعطي فرصة الدخول في أجواء بعيدة

---

(1) الصورة و البناء الشعري ص63.

(2) المرجع السابق، ص64

(3) الصورة الأدبية، ص64

وقريبة من أجل أن تجري عليها صفة التفكيك تلك إعادة التنظيم والبناء والدخول في مجالات كثيرة مغايرة حتى تغدو تلك التجربة الأولى مجرد مناسبة)[1].

وعلى الرغم من غلو الرومانسيين في تقدير الخيال وإعطائه تلك المكانة الرفيعة التي تضارع المكانة التي أعطاها له متصوفة الإسلام مثل: ابن عربي بوصفه –الخيال- أعظم قوة وهبها الله للإنسان، فإذن الفضل -من جهة- يرجع إلى الرومانسيين في تحقيق تلك الطفرة الهائلة التي وصل إليها مفهوم الصورة الفنية في النقد الحديث، كما يحمد لهم –من جهة ثانية– تلك التفرقة المشهورة بين الخيال والوهم من حيث وجود العلاقة الطبيعية والخلقية بين الصور والأشياء في الخيال وانعدام هذه العلاقة في الوهم.

وهذه التفرقة كما هو واضح (مغايرة لنظرة بلغاء العربية إلى الوهمي والخيالي، فالوهمي عندهم ما لا وجود له ولا لأجزائه كلها أو بعضها في الخارج ولو وجد لكان مدركا بإحدى الحواس من مثل قوله تعالى:(كأنه رؤوس الشياطين)، والخيالي هو المعدوم الذي ركبته المخيلة من أمور موجودة كل واحد منها يدرك بالحس كقول ابن المعتز:

كـأن عيون النرجس الغض حولهـا مـداهن در حشوهـــن عقيق [2].

ونخلص- بعد وقوفنا على أهمية الخيال في الشعر بعامة والصورة بصفة خاصة باعتبارها من مخلوقاته- إلى أن الشعر بلا خيال يصبح نظما أو أقرب ما يكون إلى القفار والحياة المجدبة، فالخيال ضرورة من ضرورات التصوير الفني، وهذا ما جعل بحث النقاد فيه خصبا ثريا حيث أسرف بعضهم في تقدير قيمته وحاول بعضهم تحديد علاقته بالحس.

وقد قصدت من وراء التعرض للخيال أن أوضح جانب القصور في نظرة القدماء للصورة الفنية كما قصدت الكشف عن طبيعته كأداة يستخدمها الشاعر في تصويره الفني وهي أداة من نوع خاص حيث إن فيها قدرا كبيرا من الفطرية وهي في الوقت ذاته جزء من قدرات الشاعر الفنية التي تكشف أبعاده النفسية والاجتماعية بل الثقافية التي يرثها عن أسلافه أو يكتسبها من معاصريه فتساعد في النهاية على نضج ملكته ليعبر عن معاناته لإنسانية وهنا -فعلا- تبدأ عملية الإبداع دورها في ولادة الجنين: الصورة الشعرية.

---

(1) المرجع السابق ص18.

(2) المرجع السابق ص30.

الصـــورة والأنمـــاط البلاغيـــة:

إن مصطلح الصورة (في نظري أوسع وأرحب دلالة من الأنماط البلاغية المختلفة، فهذا ميدلتون موري Meddilton murry ينصح باستعمال (الصورة) كاصطلاح يشمل التشبيه والمجاز وإن كان يحذر بأن علينا أن نستبعد من أذهاننا ما يفيد بأن الصورة بصرية فقط أو بشكل غالب، فالصورة قد تكون بصرية وقد تكون سمعية، أوقد تكون بكاملها سيكولوجية)[1].

ويذهب عز الدين إسماعيل إلى(أن هذا المصطلح يعد أوسع نطاقا وأخصب من مجرد التشبيه أو الاستعارة وإن أفاد منهما، فليس بين الصورة إذن وبين التشبيه أو الاستعارة جفوة فقد يصل التشبيه أو تصل الاستعارة في بعض الأحيان إلى درجة من الخصب والامتلاء والعمق إلى جانب الأصالة والابتداع بحيث تمثل الصورة وتؤدي دورها، غير أن الصورة وإن تمثلت أحيانا في التشبيه الخصب والاستعارة الذكية ما تزال لها وسائل أخرى تتحقق بها ومن خلالها)[2].

وعلى هذا فإن الصورة لا يمكن حصرها في الأنواع البلاغية نظرا لتحققها في وسائط أخرى، فقد نجد في الشعر أحيانا برغم من خلوه من أنماط البلاغة المعروفة – صورا أثرية خصبة بفضل مجموعة من العلاقات اللغوية الدالة التي تمتلك طاقات رحبة من الخيال الخلاق.

الأنواع البلاغية للصورة الفنية:

إذا كان القدماء لم يعنوا بالصورة الفنية العناية الواجبة ولم يعيروها القدر الكافي من الالتفات وبالتالي لم يفردوها ببحث أو بدراسة مستقلة في مؤلفاتهم، فإننا نجد الأنواع البلاغية للصورة على العكس من ذلك لما لقيته من حفاوة بالغة واحتفاء منقطع النظير يدل على ذلك ما تطفح به كتبهم في البلاغة والنقد من دراسات مستفيضة للتشبيه والاستعارة خاصة، في كتابات المتأخرين من علماء البلاغة بعد عبد القاهر الجرجاني في كثرة تعريفاتهم وآلية تناولهم للشعر بالشرح.

و تعرضنا للأنواع البلاغية للصورة يجعلنا نقف بشكل أدق على مفهوم القدماء لها، وليس شك في أن التشبيه يأتي في مقدمتها باعتباره الوسيلة الصورية المفضلة عند جميع النقاد تقريبا.

---

(1) رينيه ويليك و أوستين وارين نظرية الأدب.ت. محي الدين صبحي.ط.3، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت 1988.ص.242

(2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار العودة، بيروت.ط.1988 ص.143

(و أساس التشبيه ما يلمح الإنسان في الأشياء من مظاهر مشتركة أو متشابهة أو متضادة، ويتفرع عن ذلك ما يوجبه كل هذا من جواز استعمال الألفاظ بعضها محل بعض لأن التشبيه أساس المجاز والاستعارة)[1]

ومن خلال تعريف القدماء للتشبيه وحديثهم عنه نجد تصورهم له يقوم على أساس من التناسب الشكلي أو المعنوي، فهو(صفة الشيء بما قاربه و شاكله من جهة واحدة أومن جهات كثيرة لا من جميع جهاته)[2]

ومعنى ذلك أن التشبيه(واقع على الأعراض دون الجواهر وأن اقتران طرفيه معا إنما هو أمر يعتمد على المسامعة والاصطلاح لا على الحقيقة)[3]

(فالشاعر يقارن هذا بذاك لا كأنهما متحدان أو يمكن أن يتحد في حس أو عقل، وإنما كأنهما يتشابهان – فحسب- في قليل أو كثير من الصفات أو المقتضيات العقلية التي تبيح المقارنة بينهما)[4].

(فالتشبيه محض مقارنة بين طرفين متمايزين لاشتراك بينهما في الصفة نفسها وحقيقة جنسها مرة، ومرة في مقتضى الحكم لها)[5]

ولسنا نمضي في حصر تعريفات القدماء لتشبيه، فهي لا تخرج في جوهرها عن التعريفات السابقة كما أنها تتفق جميعا في ذلك التصور القائم على أساس التطابق الشكلي و التناسب المنطقي بين أطرافه.

ولعل تصورهم هذا يتضح بشكل أكثر وضوحا في تقسيم المبرد للتشبيه إلى أقسام هي (تشبيه المفرد، وتشبيه المصيب، وتشبيه المقارب بعيد يحتاج إلى التفسير ولا يقوم بنفسه وهو أخشن الكلام)[6]

---

(1) عبد الحميد حسين الأصول الفنية للأدب، مكتبة الأنجلو المصرية مطبعة العلوم القاهرة 1949 ص106.

(2) العمدة ص. 1/286

(3) المصدر السابق ص. 1/286

(4) الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي ص190.

(5) أسرار البلاغة ص 78.

(6) المبرد، الكامل في اللغة و الأدب، مؤسسة المعارف، بيروت 1985 ص1/101.

وقد فضلوا من هذه الأقسام التشبيه المصيب، فأحسن الشعر كما قال المبرد ذاته:(ما قارب فيه القائل إذا شبه وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة)[1].

وكما هو واضح فإن (الإصابة والمقاربة في التشبيه مصطلحان يمكن أن يندرجا تحت ما نسميه بالتناسب المنطقي بين أطراف التشبيه لأنهما يرتبطان في النهاية بمدى التوافق الشكلي بين الأطراف)[2].

وقد ترتب على هذا الفهم تصور آخر:(مؤداه أن طرفي التشبيه وإن تعددت صفاتهما المشتركة لا تتداخل معالمهما ولا يتحد أي منهما بالآخر، بل يظل متمايزا عنه، والمظهر العملي لهذا التمايز هو أداة التشبيه فالأداة – في مثل هذا التصور – بمثابة الحاجز المنطقي الذي يفصل بين الطرفين المقارنين ويحفظ لهما صفاتهما الذاتية المستقلة، وحتى ولو حذفت على سبيل الإيجاز والاختصار، - كما يقول ابن سنان (ت. 466هـ)- أو على سبيل الإيهام والمبالغة-كما يقول عبد القاهر الجرجاني - فإن المبتدأ الأساسي يظل قائما، ويظل طرفا التشبيه متمايزين تماما، لأن نية وضع الأداة والفصل بين الطرفين لا ينفصل -بحال –عن جوهر المقارنة التي يقوم بها مفهوم التشبيه).[3]

و قيمة التشبيه تكمن في مدى توضيح المعنى وتقريبه، فالتشبيه يزيد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيدا وبناء على هذا الفهم كان تقسيمهم واستحسانهم لهم. فأجود أنواع التشبيه وأبلغها عند أبي هلال العسكري:(ما أخرج ما لا يدرك بالحواس إلى ما يدرك بها، وأخرج ما لم تجريه العادة إلى ما جرت به العادة، ومثل مالا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها، وأخرج ما لا قوة له في صفة إلى ما له قوة فيها)[4].

ويظهر من خلال هذا القول، ومن خلال الأوجه الأربعة أن التشبيه الجيد ينبغي أن يسير في اتجاه واحد، هو الانطلاق من مشبه مجرد أو خيالي إلى مشبه به محسوس مقبول ومعروف، فإذا سار التشبيه في غير هذا كان رديئا لأنه خالف الاتجاه المرسوم(فقد جاء في أشعار المحدثين تشبيه

---

(1) المصدر السابق ص173.

(2) الصورة الفنية في التو راث النقدي و البلاغي، 194.

(3) الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي،190

(4) الصناعتين، ص262 –263

ما يرى بالعيان بما ينال بالفكر وهو رديء، وإن كان بعض الناس يستحسنه لما فيه من اللطافة والدقة وهو مثل قول الشاعر:

و ندمان سقيت الراح صرفا و أفق الليل مرتفع و السجوف

صفت و صفت رجاجتها عليها كمعنى دق من ذهن لطيف

فأخرج ما تقع عليه الحاسة إلى ما لا تقع عليه، وما يعرف بالعيان إلى ما يعرف بالفكر ومثله كثير في أشعارهم)[1].

فبالرغم من اعتراف أبي هلال العسكري نفسه بلطافة ودقة تشبيه الخمر وزجاجتها بالمعنى الذي دق في ذهن لطيف، وإقراره بكثرة هذه التشابيه في أشعارهم – المحدثين – فهو يصفه بالرداءة لخروجه عن الطريقة المسلوكة.

ويقع قول ابن رشيق في نفس هذا الاتجاه عندما يؤكد على الناحية الحسية في التشبيه بشرط ضروري لحسنه:(والتشبيه والاستعارة جميعا يخرجان الأغمض إلى الأوضح، ويقربان البعيد كما شرط الرماني في كتابه وهما عنده في باب الاختصار، قال: وشرح ذلك أن ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا يقع عليه الحاسة، والمشاهد أوضح من الغائب)[2].

و لا يفوتنا التنويه إلى لفظة (أوضح) التي تكررت في هذه المقولة مرتين مما يشي بميل القدماء الشديد إلى البساطة والوضوح وإيثار الجمال السهل الذي لا يكلف النفس عناء ولا مشقة.

وحتى يؤكد ابن رشيق الخط الذي سلكه سلفه أبو هلال العسكري، أعني الدور الذي يقوم به التشبيه في خلق الصور الحسية، يشفع نظريته بمثالين شذا عن هذا الخط، واعتبر ذلك عيبا، حيث شبه فيهما الأوضح بالأغمض، وما تقع عليه الحاسة بما لا تقع عليه والمثالان هما قول الشاعر:

صدغه ضد خده مثل ما الوعد –إذا ما اعتبوت – ضد الوعيد

و له غرة كلون وصال فوقها طرة كلون صدود[3]

وعندما يسير التشبيه في اتجاهه المرتضى له يكون قد بلغ أوج غايته التعبيرية، وبالتالي يؤدي الدور المنوط به، وهو إحداث الاستجابة لدى المتلقي وإثارة مشاعره وإحساساته المختلفة، وبناء

---

(1) الصدر السابق ص 264 -265

(2) العمدة، ص287/1

(3) المصدر السابق 281/1 .

على هذا الفن فإن الشاعر الحاذق لا يأتي بتشبيه عبثا، بل لا بد له من قيمة وفائدة كما تنبه إلى ذلك ابن الأثير (ت 637 هـ) حين جعله يهب الصورة تنويعا

وتجسيدا لحقيقة خارجية في مجال الترغيب في شيء أو التنفير عنه. (ذلك إذا مثلت الشيء بالشيء فإنما يقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به أو بمعناه. وذلك أوكد في طرفي الترغيب فيه أو التنفير عنه، ألا ترى أنك إذا شبهت صورة بصورة هي أحسن منها كان ذلك مثبتا في النفس، خيالا حسنا يدعو إلى الترغيب فيها، وكذلك إذا شبهتها بصورة شيء أقبح منها كان ذلك مثبتا في النفس خيالا يدعو إلى التنفير عنها)[1] وهكذا يبدو واضحا –من خلال ملاحظتنا السابقة– وقوف القدماء عند قضايا شكلية وعلاقات حرفية تخص الصورة التشبيهية، والحق (إن حرصهم على التشابه الخارجي في بعض صفات الصورة لم يكن يواكبه إحساس بنفس الدرجة من الحرص على دلالتها النفسية، وهي الأهم في مضمون الصورة بوجه عام)[2].

فالتشبيهات كما يرى شوقي ضيف(ليست غاية في ذاتها، وإنما هي غاية معان تمثلها، معان تصور روح الكون في خيال الأديب ولكل أديب انطباعاته، وكذلك لكل أديب تشبيهاته التي تصور نفسه وما انعكس عليها من روح الوجود)[3].

وقد أدت العناية بالتشبيه بالبلاغة والنقد العربيين بهذا الشكل الجزئي إلى الإساءة كصورة فنية تقتصر في رؤيتها للأشياء على التشابه الشكلي الخارجي، فتصير أقرب إلى السطحية والآلية والتصوير الفوتوغرافي، و الأسوأ من ذلك أن بعضهم قد نظر إليه على أنه زخرف وحلية وزينة، ومن هنا كانت جودة التشبيهات تقاس بنفاسة المشبه به، ومن هنا أيضا فاز ابن المعتز بالمكانة الأولى.

فبهذا الفهم تحددت قيمة التشبيه، بل قيمة الصورة الفنية بوجه عام، وهو فهم جعلهم يخطئون – لا ريب – في فهم الصورة الشعرية وحملوا الشاعر رزء خطئهم، على أننا لا ينبغي أن نسرف في

---

(1) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة 1939، ص 394/1

(2) الصورة و البناء الشعري ص 148

(3) شوقي ضيف، النقد الأدبي، دار المعارف ط5 ص 175

تخطئتهم(لأن الناقد القديم – بحكم ظروف متعددة – لم يكن يهتم كثيرا بذات الشاعر أو بوقع العالم الخارجي عليها أو بقدرتها على إعادة تشكيل الأشياء، أو خلق عالم خاص بها)[1].

وقد يكون للتراث وسيطرته على الناقد دور في ذلك، فهو يحكم على الشعر والشاعر وفق معايير توارثها عن أسلافه ورأى فيها قداسة لا يمكن تجاوزها، ومن هنا كانت القياسات المنطقية والظواهر الشكلية تتحكم في تقييم العمل الفني وما فيه من صورة وإبداع، إن ذات الشاعر المتفردة ونشاطه الداخلي الخلاق أمر مستبعد تماما بالنسبة لموروثنا النقدي الذي ينظر إلى الشاعر من حيث علاقة التبعية التي تربطه بأسلافه ومن حيث مطابقة شعره للمقتضيات الخارجية)[2].

وأما الاستعارة فقد ارتبطت ارتباطا وثيقا بالتشبيه عند القدماء، وهذا ما دعا عبد القاهر الجرجاني إلى أن يقول:(أعلم أن الاستعارة تعتمد التشبيه أبدا)[5].

و الحق أن هذا الارتباط لم يأت من فراغ، لأن(الاستعارة في الأصل تشبيه حذف أحد طرفيه وأداته و وجهه)[3].

و ربما يجدر بنا نقل عبارة أرسطو التي يميز فيها بين الاستعارة والتشبيه، يقول:(التشبيه استعارة ولكنه يختلف عنها قليلا، فعندما يقول الشاعر عن رجل: انطلق كالأسد، يكون هذا تشبيها. وأما عندما يقول: انطلق هذا الأسد فيكون هذا استعارة)[4]

ففي التشبيه إذن يفصل المشبه عن المشبه به، أما في الاستعارة فيتحدان في كلمة واحدة. ويعرف الجاحظ في كتابه (البيان والتبيين) الاستعارة بقوله:(هي تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه)[5].

ولما جاء ابن المعتز لم يزد في تعريف الاستعارة كما فعل الجاحظ فهي عنده(استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء عرف بها)[6].

---

(1) الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ص225

(2) المرجع السابق ص97

(5) أسرار البلاغة، ص41

(3) أحمد سباعي بسام ، الصورة بين البلاغة و النقد ، المنارة للطباعة و النشر، 1984 م ص14

(4) المرجع السابق ص14

(5) الجاحظ ، البيان والتبيين، تحقيق و شرح عبد السلام هارون، دار الجيل بيروت، بدون تاريخ، 153/1

(6) ابن المعتز البديع، نشره و علق عليه إغناطوس كراتشقوفسكي، عضو أكاديمي العلوم بغداد ص7.

وهذا التعريف يكاد ينطبق على تعريف أرسطو لها حين عرفها بقوله:(إنها نقل اسم شيء إلى شيء آخر)[1].

وأما عبد القادر الجرجاني فإنه يرى في الاستعارة: (أنك تثبت بها معنى لا يعرف السامع ذلك المعنى من اللفظ، ولكنه يعرفه من معنى اللفظ)[2].

ومعنى هذا الكلام أن الاستعارة عنه لفظ ومعنى أو شكل ومضمون، بينهما تفاعل و جدل ويؤثر كل منهما في الآخر. وعلى العموم فإن الاستعارة فغي النقد العربي القديم: (هي الانتقال في الدلالة لأغراض محددة، وهذا الانتقال لا يصح ولا يتم إلا إذا قام على علاقة عقلية صائبة تربط بين الأطراف وتيسر عملية الانتقال من مظاهر الاستعارة إلى حقيقتها و أصلها)[3].

وقد عبر عن هذا الفهم الآمدي بقوله: (وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس هوله إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه)[4].

ونفس الفهم عبر عنه ابن رشيق المسيلي بقوله: (إذا استعير للشيء ما يقرب منه ما يليق به كان أولى مما ليس منه في شيء)[5].

فكل هذه الآراء والتعريفات تشير إلى أن القدماء كانوا يؤكدون على ما يسمى بالمعنى المشترك بين طرفي الاستعارة، الأمر الذي يذكرنا بمبدأ التناسب المنطقي الذي كان يطبق على التشبيه، والذي يطبق أيضا على الاستعارة حتى لا تتداخل الأشياء و تهتز الحدود والفواصل بين الأطراف وحتى تتضح النسبة والمقارنة بين المعنى الأصلي المزعوم والمعنى الاستعاري الظاهر وتتحقق للاستعارة في النهاية صفتا التمايز والوضوح الأثيرين لدى الناقد القدي)[6].

---

(1) أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، ط2 دار الثقافة بيروت 1937 ص 58.

(2) دلائل الإعجاز، ص 431.

(3) الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ص 223.

(4) الآمدي، الموازنة بين الطائيين، ت محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية بيروت ص 234.

(5) العمدة ص 269/1 .

(6) الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ص 223 .

وليس من شك من أن هذا الفهم مخالف –بلا ريب– للمفهوم الحديث للاستعارة، حيث يرى ريتشارد Richards أنها:(عبارة عن فكرتين لشيئين مختلفين، تعملان معا خلال كلمة أو عبارة واحدة تدعم كلتا الفكرتين ويكون معناها محصلة لتفاعلهما)[1].

ومن هنا فإن المعنى الذي نحصله من الاستعارة ليس هو المعنى الأصلي المزعوم– كما يذهب القدماء – وليس المعنى الاستعاري الظاهر وإنما المعنى النابع من تفاعل كلا الطرفين اللذين يكونان الاستعارة. أو بعبارة أوضح المعنى المتولد من علاقة الطرفين. وتشارك الاستعارة في التشبيه في الوظيفة، ذلك أن الغرض منها –فيما يرى أبو هلال العسكري –لا تتجاوز (أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه والمبالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو بحسن المعرض الذي يبرز فيه)[2].

كما أنها تشاركه في تقريب المعنى وتوضيحه، فالصورة تلجأ إلى الشرح والتوضيح، فقد يكون في ذلك الهدف – فيما يرى القدماء– من وضع الصورة (والتشبيه والاستعارة جميعا يخرجان الأغمض إلى الأوضح ويقربان البعيد)[3].

وهكذا فإن الاستعارة –عندهم– مقترنة بالتشبيه في كل شيء ولكنها مع اقترانها ذاك لم تلق العناية الواجبة والحفاوة البالغة التي لقيها التشبيه إلا عندما ظهر عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري والذي رد إليها الاعتبار وأظهر قيمتها وفضلها بوصفها عنصرا أساسيا في الشعر، والحق أنه ما كان يمكن لأي ناقد أو بلاغي أن ينفر نفورا مطلقا منها، لأنه سوف يواجه –في هذه الحالة– باستعارات القرآن الكريم،(و مع هذا كله، فإن التشبيه ظل قريبا من نفوس الجميع، وظل ما في الاستعارة من شبهة التداخل والاختلاط في الحدود والمعالم مصدر ريبة تناوش عقول أشد المعجبين بها، وما كان واحد منهم يتقبلها ويخلع عليها صفة الشرعية في الشعر أوفي غيره إلا إذا تيقن أن مخرجها مخرج التشبيه، وأنها لا تخل بالمبدأ الذي يقوم عليه التشبيه والمتمثل في التناسب العقلي والمطابقة المادية)[4].

---

(1) الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ص247–248.

(2) الصناعتين، ص295.

(3) العمدة ،1/269

(4) الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ص219.

ويتفق النقد الحديث مع ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني في تفضيله الاستعارة على التشبيه من حيث القيمة الفنية لكل منهما، وذلك لما يتحقق في الاستعارة من تداخل وتفاعل في الدلالة على نحولا يحدث بنفس الثراء في التشبيه، وكما يظهر من قدرته على إدخال عدد كبير من العناصر المتنوعة داخل التجربة الشعرية، يقول ريتشارد:(إن العناصر اللازمة والمتنوعة داخل التجربة الشعرية لا تكون دائما موجودة على نحو طبيعي، ولذلك فإن الاستعارة تخلق الفرصة لإدخال هذه العناصر خلسة)[1].

ولعل هذا يقودنا إلى القول بأن الاستعارة أقرب إلى الشعر وألصق به، بل هي روح الشعر، فالشاعر بفضلها يستطيع أن يقيم علاقات بين الأشياء لا تكون سطحية أو ظاهرية في الأغلب الأعم، وهذه العلاقات تزيد جمال الشعر لما فيها من إيحاء في التصوير ودقة التعبير. والاستعارة بإزاء ذلك (أكثر اختصارا وإيجازا من التشبيه إذ أنها صورة مقتضبة من صوره و من هذا الجانب في الاستعارة تتأتي خاصيتها الأساسية التي يسميها المعاصرون – التكثيف- والتي يعدها عبد القاهر الجرجاني عنوان مناقب الاستعارة)[2]، لأنها (تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد ألوان من الثمر)[3].

ويلعب الخيال دورا واسعا في الاستعارة أكثر منه في التشبيه، إذ أنها تعرض المشبه به على وجه أبلغ من التشبيه وهذا يحتاج إلى خيال أكثر خصوبة، بل إن هذا الأمر نفسه هو ما يميزها على التشبيه، ويرفها عليه في سلم التصوير الفني.

فالاستعارة صورة فنية بلاغية جزئية، وهي ليست عنصرا إضافيا أو زخرفيا، بل إنها تعد مخرجا وحيدا لشيء لا ينال بغيرها، ولها (في الشعر قيمة بالغة بحيث يستحيل أن يكون الشعر شعرا بغيرها، وذلك لأن الشاعر يرى بين الأشياء التي تبدو لا علاقة بينها روابط وصلات، فإذا ما ربط بعضها ببعض كانت له استعارة أو تشبيها)[4].

ومما يرفع من شأن الاستعارة توفر عنصر التشخيص فيها، وهو واحد من طرائق التعبير التصويري الفني حيث لا يقتصر الشاعر على مجرد سرد المعنى بطريقة مباشرة مستقيمة، لأن

---

(1) ريتشارد، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي ، الهيئة المصرية العامة للتأليف و الترجمة والنشر ، القاهرة 1967 ، ص 315.

(2) الصورة الفنية في التراث النقدي و الأدبي ص 254.

(3) أسرار البلاغة ص 33.

(4) تشارلتن، فنون الأدب ، بتزكي نجيب محمود، سلسلة الفكر الحديث، لجنة التأليف و الترجمة و النشر القاهرة 1959 ص 80.

مهمته أن يثير ما في نفوس القراء والمتلقين من مشاعر وذكريات بألفاظه المختارة وصوره الجيدة التي تتخذ من عنصر التشخيص أداة لها.

(والاستعارات التشخيصية الحية تقدم لمتلقيها علاقة متبادلة تقوم على التفاعل الحي الدائم بين طرفين على عكس تلك الاستعارات المميتة التي تجمد فيها العلاقة وينعدم داخلها التفاعل، ومن ثم تتوقف عن أي تعبير أو تأثير)[1]

والحق كما يقول جون ديوي: (إن الاستعارة في الشعر هي بمثابة التجاء الذهن حينما يكون أعجز من أن يشبع المادة، لكن هناك فيما وراء الكلمات فعلا من أفعال التقمص الوجداني لا لمجرد تشبيه عقلي صرف، والملاحظ في كل هذه الحالات أن هناك موضوعا مجانسا من الناحية العاطفية لموضوع الانفعال المباشر يجيء فيحل محل هذا الانفعال، وهكذا يعمل الموضوع الجديد بدلا من الملاحظة المباشرة)[2].

وانطلاقا من فكرة (ديوي) حول التقمص الوجداني يمكن الزعم بان الشاعر يلغي الثنائية بين الذات والموضوع ليلتحم بكائنات الحياة حوله ويتعامل معها كما ولو كانت هي ذاته. وهكذا نالت الاستعارة حقها من إعجاب النقاد بها كصورة فنية تظل برهانا جليا على نبوغ الشاعر اهتداء في ذلك بما ذهب إليه أرسطو من جعلها علامة العبقرية الفردية التي لا تمنح للآخرين.

وهذا وقد خضعت وسائل الصورة الأخرى كالكناية والمجاز المرسل – عند القدماء – لنظرتهم العقلانية الصارمة وفلسفتهم الجمالية البسيطة التي تأبى الألغاز والتعقيد وترفض الخروج عن المألوف وعن الأطر الثابتة والتقاليد، فقد اشترطوا فيهما أن يحققا وظيفة الإيجاز لقد أحبوا في الكناية – مثلا – أن تكون لمحة دالة تستر عوار ما قد تقع فيه الشاعر المبدع كما أحبوا للشاعر أن يتجنب فيها الإشارات البعيدة والإيجاز المشكل، أما المجاز فأحبوا للشاعر أن يستعمل منه ما يقارب الحقيقة ولا يبتعد عنها.

ب- الصورة لدى النقاد العرب المحدثين:

وانتقالا من القديم إلى الحديث يجب أن نقف على مفهوم واضح للصورة الفنية، وابتداء ليس هناك مفر من الاعتراف بصعوبة الموقف لكثرة ما قيل في هذا الموضوع، وليس أدل على هذه

---

(1) أرشيبالد مالكيش، الشعر، التجربة، ترجمة سلمى الجيوشي دار اليقظة العربية، 1963 ص 96.

(2) جون ديوي، الفن خبرة ،ت.زكريا إبراهيم وزكي نجيب محمود دار النهضة العربية، القاهرة 1963 ص 132.

الصعوبة من محاولة (سيسيل داي لويس) حين عرف الصورة الشعرية، فقد طرح في الأول تعريضا حاول من خلاله الإحاطة بجميع أشكالها الممكنة وذلك بقوله:(إنها رسم قوامه الكلمات)[1]، ثم لم يلبث أن نسخ هذا التعريف بآخر اعتبره أكثر دفعة وتفصيلا بقوله: (الصورة الشعرية هي صورة حسية في الكلمات وإلى حد ما مجازية مع خط خفي من العاطفة الإنسانية في سياقها، ولكنها مشحونة بإحساس أو عاطفة شعرية خاصة تناسب نحو القارئ)[2]. ثم لم يلبث أن شعر بعدم جدوى هذا التعريف، فعقب:(كلا، إن هذا التعريف لا ينفع)[3].

وتأرجح (سيسيل داي لويس) عن هذا النحو لا يعني أنه مضطرب أو متردد في تحديد ماهية الصورة، وإنما يشي فقط بصعوبة واستحالة تقديم تعريف جامع مانع لطبيعة الصورة الفنية، وربما كان هذا هو السر في تعدد ما قيل حولها من تعريفات، وكذلك تعدد مناهج دراستها.

فـ (روز غريب) مثلا ترى أن الصورة الشعرية (تعبر عن حالة أو حدث بأجزائها أو مظاهر هما المحسوسة، فهي لوحة مؤلفة من كلمات، وهي ذات جمال ذاتي تستمده من اجتماع الخطوط والألوان والحركة ونحو ذلك من العناصر الحسية، وهي ذات قوة إيحائية تفوق قوة الإيقاع لأنها توحي بالفكرة كما توحي بالجودة والعاطفة)[4].

ويرى مصطفى ناصف أن الصورة ترادف الاستعمال الاستعاري، فهو يقول:(تستعمل كلمة صورة عادة لدلالة على كل ماله صلة بالتعبير الحسي وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات، إن لفظ الاستعارة إذا حسن إدراكه قد يكون أهدى من لفظ الصورة، وأن الصورة إذا جاز الحديث المفرد عنها لن تستقل بحال ما عن الإدراك الاستعاري. والاستعمال الاستعاري يربط الفرد بالكل، ويربط اللحظة بالديمومة، تنشأ الصورة حين يتسع الشعور باجتماعية الحياة حتى تشمل كافة الموجودات، الاستعمال الاستعاري يرتد على وجه العموم إلى الشعور الكامل بالحياة نفسها، وأول مظهر جمالي للاستعارة استعادة الحياة توازنها واستئناف الانسجام الداخلي بين المشاركين فيها)[5].

---

(1) سيسيل داي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد ناصيف الجباني، دار الرشيد بغداد 1982، ص 21.

(2) المرجع السابق ص 26.

(3) المرجع السابق ص 26.

(4) روز غريب ، تمهيد في النقد الحديث ، بيروت 1971 ص 191 .

(5) الصورة الأدبية ص 3 - 6 .

ويذهب الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه (التفسير النفسي للأدب) إلى أن: (الصورة تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتسابها إلى عالم الواقع)[1]

ويرى (بيير ريفيردي Pierre Reverdy) أن (الصورة خلق صاف من قبل الفكر لا يمكنها أن تولد من تشبيه وإنما من تقريب بين حقيقتين متباعدتين إلى حد ما)[2].

وهذا المفهوم نفسه يتردد عند (أو كتافيوباز Octavio paz) إذ يحددها على الشكل التالي:

(الصورة تقرب أو تجمع حقائق متناقضة ومتباعدة ومختلفة)[3].

والواقع أن هذا التقريب المشار إليه تردد صداه عند معظم نقادنا العرب المعاصرين الذين أدركوا كالغربيين أهمية مبدأ الجمع والتقريب في الصورة الشعرية، فهي عند إحسان عباس: (خلق جديد لعلاقات جديدة)[4].

كما أنها الحقل الخصب والمواتي لجمع المتناقضات عند الدكتور عز الدين إسماعيل فهو يرى أن:(في الصورة الشعرية تتجمع عناصر متباعدة في المكان والزمان غاية التباعد لكنها سرعان ما تتألف في إطار شعري واحد)[5].

بل إن هناك من النقاد العرب القدامى من التفت إلى مبدأ الجمع والتقريب هذا واستشعره بحدسه الفني الثاقب وقد مر بنا قول عبد القاهر الجرجاني عندما تحدث عن أثر التمثيل في الكتابة الفنية.

(يريك الحياة في الجماد ويريك التئام عين الأضداد فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين)[6].

وتذهب بعض الدراسات إلى أن مفهوم الصورة يمكن تحديده من خلال المنهج الجمالي الذي يرى أن الفن:(إدراك جمالي للواقع، ولأن العمل الفني تشكيل جمالي لموقف من هذا الواقع، فالمشكل الذي يواجه الفنان مشكل تشكيل، والفنان عمله حر، ولا يمكن أن يكون إلا حرا، لأنه

---

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب القاهرة 1984 ص 161.

(2) Pierre Reverdy: le gout de crin . Flammarion, Paris 1963 P 30

(3) Octavio paz: l'image poétique, couverier du centre international d'études poétiques N 17 1957 P 4

(4) فن الشعر، ص 26

(5) الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية ص 161

(6) أسرار البلاغة ص 111

يتخطى حتما وبالضرورة الأطر الاجتماعية للعمل الذي لا يتحلى بصفة الخلق من حيث الجمالية)[1].

وإلى جانب ما عرضنا من مفاهيم وتعريفات هناك مفاهيم وتعريفات أخرى كثيرة للصورة في الدراسات النظرية والتطبيقية التي اتخذت من دراسة الصورة الفنية مجالها. وهي على كثرتها ووفرتها لا يظهر الاختلاف حول كونها لوحة فنية تتعاون الكلمات على إخراجها بما لها من طاقات حسية أو إيحائية.

و على هذا الأساس فإننا سوف نعتمد على المنهج البلاغي في دراستنا للصورة الشعرية في ديوان أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد (ت. 605هـ) ما دام مصطلح (الصورة) يغطي كل الأشكال البلاغية التي تفيد المماثلة والمشابهة لا سيما أن هناك من النقاد – غربيين وعربا – من يحددها بهذا المفهوم حيث نجدها عند (أوكتافيوباز Octavio paz) تعني (كل الأشكال التعبيرية، جملة كانت أم مجموعة من جمل يتلفظ بها الشاعر ويؤلف من مجموعها قصيدة، هذه التعابير الكلامية صنفتها البلاغة، وتسمى التشابيه، الاستعارات، المجازات .....)[2].

كذلك نجد مثل هذا المفهوم عند ناقدنا العربي إحسان عباس حيث يعني مصطلح (الصورة) عنده إلى دراستها يعني (الاتجاه إلى دراسة روح الشعر)[3].

وإذا كنا ارتضينا هذا المفهوم بوصفه أقرب المفاهيم وأنسبها لدراسة الشعر القديم، فإننا ندرس من خلاله الصورة الشعرية في إطار تشكيلاتها البلاغية بما تحمله هذه التشكيلات من إيحاءات ودلالات.

---

(1) عبد المنعم تليمة، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة، 1978، ص 64.

(2) Pierre caminade, Image et Metaphore, Bardas Maucy 1970, p 62

(3) فن الشعر، ص238.

الفصـل الأول

مصـــادر الصورة من الطبيعة

أ-مصادر الصورة من الطبيعة الجامدة.

ب-مصادر الصورة من الطبيعة الحيــة

توطئــة:

تعد الطبيعة بكل ما تنطوي عليه من موجودات وظواهر المصدر الأساسي في إمداد الشاعر بمكونات الصورة، فالشاعر –بداهة- لا ينشئ صورة أو يؤلفها من فراغ، وإنما يستمدها أو يستمد معظمها من هذا الكم الهائل من المواد الجامدة والحية، الصامتة و المتحركة التي تزخر بها الطبيعة من حوله، وهي باعتبار خضوعها للرؤية والمشاهدة، ولسائر الحواس الأخرى تقوم بدور كبير في تقديم المادة التي يعتمد عليها الشاعر في تشكيل تجاربه وخبرته، وصياغة صوره وأفكاره.

ومن خلال الإحصاء الذي قمنا به في ديوان الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد في تصنيف الصور التي شكلها من المصادر الطبيعية –ساكنها و متحركها- وجدنا أن الجانب الأكبر منها مستمد من الطبيعة الجامدة، الأمر الذي يجعلنا نقف عندها في المحل الأول لمعرفة ما جسدته موادها من معان وصورته من أحاسيس ومشاعر وأفكار.

أولا: مصادر الصورة من الطبيعة الجامدة:

أ ـ مادة النور:

لقد بلغ مجموع الصور التي استوحاها الأمير أبو الربيع من هذا المصدر أربعا وستين (64) صورة، يجئ في مقدمتها النور التي تمثله العناصر المشرقة، فالتصوير بالنجم والشمس والكوكب والشهاب والبدر و الهلال، تميزه صفة الإشراق والتوهج التي هي القاسم المشترك بين هذه العناصر جميعا.

فقد حظي(**البــدر**) بالنصيب الأوفر من الاستخدام في مجال التصوير من بين سائر العناصر الطبيعية الوضيئة التي استلهمها وكأنه المادة التصويرية الوحيدة لدى الشاعر حيث بلغ عدد صوره في ديوانه سبع عشرة صورة[1] كلها تتصل بالإنسان وتنصرف إلى وصفه، على أنه ينبغي أن ننوه إلى أن المرأة كان لها الحظ الأوفر من الاستئثار بهذه المادة – أعنى البدر – كما يتضح في قوله في محبوبته:

و بي غادة من ظباء القصور تركت فؤادي لديها رهينا

هي الظبي جيدا هي السيف لحظا هي البدر حسنا هي الغصن لينا

---

(1) الديوان، ص42-49-51-54-73-74-76-77-79-82-89-98-102-103-142-136.

وقوله – أيضا – عن المرأة التي يترقب انصراف الرقباء عنها لتحضر إليه:

بأبي و الله طيف طرقا سلب النوم و أهدى الأرقا

دله في ظلمة الليل على مضجعي دق الفؤاد خفقا

ليس شيء غير رشقي شنبا يحسد الدر عليه المنطقا

و التثامي وردة الخد الذي يخجل البدر إذا ما أش رقا

و من وصفه لممد وحي بالبدر قوله يصف سير الخليفة بين حاشيته ورجاله:

أتى الصبح لما أتى مسفرا و قد لبس الليل مستنكرا

على أدهم مصمت ما خفا فكيف إذا ركب الأشقرا

فيا فاضح البدر في ضوئه أردت بفعلك أن تعذرا

وقوله أيضا في ممدوحه:

نعى قمر السعد بدر العلا فعاد النهار لنا مظلما

و لو مد ليلا به صوته رأيت الدجى ينثر الأنجما

وقد أسهب في التغزل بمحبوبته واصفا إياها بالبدر ومستنكرا على لائميه في ذلك، فقال:

يا لائما في الحب لا يقلع أقصر فإن اللوم لا ينفع

فبي غزال بفؤادي له مرعى و في النفس له مكرع

كالبدر كالظبي بقلبي و إن عذبه يطلع أو يرتع

ويقول أيضا:

لاح بدرا في دجى لمته و انثنى فوق كثيب غصنا

غرني في حبه إسعاده فحسبت الأمر فيه هينا

ويقول أيضا:

من لي بها مثل الغزالة منظرا ماء الجمال يجول في وجناتها

بهرت محاسن و جهها فكأنما بدر الدجى يلتاح في صفحاتها

ويقول أيضا:

وقفت بها أشكو و أسكب عبرة على غير بين ما علمت انسكابها

فأومت برخص من بنان مخضب و حطت عن البدر المنير نقابها

لكن خدها لا سلام مودع و لكنها نار نريد التهابها

ويقول في مجلس خمر متغزلا:

ألا يا صاح حث الكأ س ثغر الصبح منير

أنا السكران من مقل ثوى في حشوها السحر

أيا من قده غصن و من صفحاته بدر

تحمل خصره دعصا فيشكو ثقله الخصر

و يقول مترجيا لقاء محبوبته:

ما ضره لو زار وهو مقنع نحيلا براه حبه و اشتياقه

فقب ل منه ما حواه لثامه و عانق منه ما حواه نطاقه

و قال ألا كيف ألتقي و مدينه و كيف تنسى لثمه و اعتناقه

و ممتنع وقتا من الليل يكتفي على البدر فيه تمه و محاقه

ويقول أيضا:

أوجهك يا فتان أم قمر السعد و تلك الثريا أم مخنقة العقد

أوريت بياض ا لصبح في فاحم الدجى و أطلعت بدر التم في قضب الملد

و يقول أيضا:

مقلة من دمعها في غرق و فؤاد من جوى في حرق

أي صبر لعميد قلبه أقصدته صائبات الحدق

بدر تم أطلعت صفحته من سناه قمرا في غسق

وتأتي مادة (**الشمس**) التي بلغ عدد صورها في الديوان ست عشرة صورة (16)[1]. وهي الأخرى امتداد لسلسلة مصادر النور التي وقفنا عندها، وقد كان ارتباط هذه المادة في الأغلب الأعم – أيضا- بالإنسان، كما أن المعاني التي جسدتها هي ذات المعاني التي جسدها البدر كما يتضح في قوله عن ممدوحه الخليفــة:

ضاءت بنور إيابك الظل ماء و تباشرت بقدومك الأرجاء
و هل البلاد و أنت إلا روضة عطشانة و سحابة هطلاء
فمن استغاثك لم يكن لك عنده غير القنابل و القنا سفراء
كالشمس تبعث فيئها و هجيــره ـا يضحي الهجير و تخصر الأفياء

ويقول في أحد الممدوحين:

يا بن أخي الكرام ذوي المعالي و واحد عصره في كل حال
ليهنك أن بدت للملك شمس محجبة بأستار الجلال
فقلنا للنساء مقال صدق تعالين افتخرن على الرجال
فقد طلعت لمفخركن شمس يدور بسعدها فلك المعالي
فقل للملك فليضرب عليها قباب الحفظ صونا للجمال

كما يصف المرأة التي يتغزل بها فيشبه بهاءها ببهاء الشمس:

أمشبهة ريم النقا و مها القفر و مخجلة حسنا سنى الشمس والبدر
ورائعة الحسن الذي قيد طائعا فأودع مابين الجبين إلى النحر
و من خدها يربي على الشمس بهجة و من قدها يزري على الغصن النضر
و من لحظها يغني عن الفتك في الظبا ببيض رقاق أو مثقفة سمر

وكذا قوله:

لم أنس غداة منى رشأ يرمي الجمرات و يحتسب
و قد اشتمل الصماء ببر دته أرنوه فيحتجب

---

(1) الديوان،ص.23-32-34-36-69-73-75-91-95-112-133-156.

كالشمس قد اشتملت بسحا بتها و كبردته السحب

عجبا يرجو الحسنات و معص - مه بدمائي مختضب

وقال أيضا:

فينانة فرعاء تحسب عقدها بالمرزمين و قرطها بالفدفد

صاغت لها شمس الأصيل سوارها يا حسنه من عسجد في عسجد

وقال أيضـــا:

سقاني الراح سلسالا عتيقا و عوض من مزاج الماء ريقا

هلال يزدري بالشمس حسنا فلا وجد المحاق له طريقا

ولعل الإضافة الوحيدة اللافتة للنظر في استخدامه للشمس، أنه أحسن استغلال نورها الباهر وإشراقها الوافر لإبراز قوة موصوفاته من غير الإنسان من حيث الإشراق واللمعان مثلما يبدو في قوله:

لله قبة إيمان تشيدها من قبة كإياة الشمس بيضاء

كأنها كعبة تهدي الركاب لها فالفلك و العيس ف ي سبح و إنضاء

من الفرات إلى البحر المحيط فما بين العراقين من نجد و بطحاء

والمقصود بالمعجزات ما اظهر الممدوح من أي البطولة وضروب الشجاعة والإقدام في وقائعه الحربية ضد أعدائه، لقد كانت انتصاراته الساحقة المتلاحقة عليهم أظهر من أن يرتاب فيها المرتلبون أو يرجف بها المرجفون، لدرجة أن الرواة كانوا يتناقلون أخبارها عن الحساد. و من هنا فإن ذيوع هذه الانتصارات وشيوعها بين الناس لا يكاد يعادله إلا ضوء الشمس الباهر الذي يغشى الأبصار في قوله:

أضاء ببرجك المجلس و سرت به و لها الأنفس

لئن غاب من نظمه دره لقد غاب من دره الأنفس

كأنك شمس نهار الهدى إذا غبت أعقبه الحندس

و يوم يرى طالعا نحوه فذاك من أيامه المشمس

أما مادة (**النجم**) فقد بلغ عدد صورها في ديوانه أربع عشرة صورة (14)[1]، استأثر بأغلبها الإنسان، واستطاع الشاعر من خلالها تجسيد معاني الرفعة و علو الشأن وبعد الهمة إلى جانب المجد والعظمة والألمعية، مثلما يظهر في قوله عند رثائه لشخص كريم عليه توفي بالأندلس:

أضاء ببرجك المجلس و سرت به و لها الأنفس

لئن غاب من نظمه دره لقد غاب من دره الأنفس

كأنك شمس نهار الهدى إذا غبت أعقبه الحندس

و يوم يرى طالعا نحوه فذاك من أيامه المشمس

أو كقوله يصف وضاءة أبناء الخليفة:

تطلع في أفق السعادة و المجد هلال علا حفت به أنجم السعد

فقال سرير الملك مهلا فإنني بمقعده أولى و أحرى من المهد

و لاح فلاح السعد مقترنا به كأنهما من قب ل كانا على وعد

وكذلك قوله يمدح الخليفة الإمام أمير المؤمنين أبي يوسف مهنئا له بفتح قفصة:

هبت بنصركم الرياح الأربع و جرت بسعدكم النجوم الطلع

و أنت لعونكم الملائك سبقا حتى لضاق بها الفضاء الأوسع

و استبشر الفلك الأثير تيقنا أن الأمور إلى مر ادك ترجع

و أمدك الرحمن بالفتح الذي ملأ البسيطة نوره المتشعشع

و لم ينس الشاعر في زحمة المديح الذي كان يكيله لممدوحيه أن يخلع – أيضا – على نفسه حلة من حلل النجم الزاهية حين افتخر بشاعريته الفذة التي بذت أقرانه أو بالأحرى حساده من الشعراء الذين طالما تجاسروا عليه وتطاولوا على شعره وشاعريته. يقول في هذا المجال:

أنظر فإني سماء بدر مطلعه مني الجيوب

و في مهما نظرت معنى مبتدع زاهر عجيب

بدري لا يعتريه نقص و أنجمي مالها غروب

---

(1) الديوان، ص20-35-45-59-64-81-89-96-103-127-134-142.

فليس أولئك الشعراء الذين مردوا على الحسد ودأبوا على القدح في شاعريته على الرغم من أن شعرهم - في زعمه – لوقورن بشعره لتقاصر وتضاءل، ومن هنا شبههم بالكواكب التي تأفل على العكس من نجمه بلا أفول وبدره كامل لا يعتريه نقص.

و إذا كانت أغلب صور النجم حكرا على الإنسان فإن الشاعر قد استغل هذا العنصر أيضا في وصف متفرقات مادية كالعقد.

فيقول عن العقود البراقة التي تحلي جيد محبوبته:

من لي بها مثل الغزالة منظرا ماء الجمال يجول في وجناتها

خودا ترى أن الوصال إساءة و تعد طول الهجر من حسناتها

سلت لواحظها على سيوفها فحذار ثم حذار من فتكاتها

بهرت محاسن وجهها فكأنما بدر الدجى يلتاح في صفحاتها

و النجم يخفق فوق أتلعها و لا كمقلد الجوزاء في لباتها

و كأنما لدن الغصون إذا انثنت سرقت ليان العطف من حركاتها

ومن وصفه للمتفرقات المعنوية قوله بصور مكارم ممدوحه وفعاله الحسنة:

سلام كعرف المسك أو هو أطيب و كالوصل بعد الهجر أو هو أعذب

على نازح إن كان أحسن منظرا من النجم في عيني فالنجم أقرب

و في كل يوم لي إليكم رسائل من الرجل و فد أو من الخيل موكب

و كنت جديرا أن أزور دياركم مع الريح أسري أو على البرق أركب

سقى بلدا أمسيتم خير مزنه غمام كعيني دائم ا لدهر تسكب

وأما مادة (**الهـلال**) فإن الشاعر لم يستدعها إلا ثلاث مرات (3)[1]، اتجه فيها إلى وصف محبوبته، ومن تصويره لها قوله:

ما لظبي منهم لم يصمني بسهام اللحظ حتى طعنا

كالهلال كالقضيب كالطلا إن تبد أو تثنى أو رنا

---

(1) الديوان،ص.35-75-77

غرني في حبه إسعاده فحسبت ا لأمر فيه هينا

والملاحظ هنا أن الشاعر ابتعد عن خاصية الإشراق ونأى عن جانبها ليفسح المجال لخاصية أخرى هي الضمور إلى جانب الدقة والرشاقة.

ولا تزال صورة الهلال بانحنائها الدقيق الرشيق تلح على خيال الشاعر، فلا يملك أمام سحرها إلا أن يصور بهـا مرة أخرى نفس الموصوف حيث يقول:

هلال يزدري بالشمس حسنا فلا وجد المحاق له طريقا

و يصور الشاعر الخليفة يعقوب المنصور على أنه هلال وأن أبناءه من حوله يحفونه كالأنجم حين تحف الهلال في قوله:

تطلع في أفق السعادة و المجد هلال علا حفت به أنجم السعد

فقال سرير الملك مهلا فإنني بمقعده أولى و أحرى من المهد

و لاح فلاح السعد مقترنا به كأنهما من قبل كانا على وعد

على أن دلالة الصورة هنا لا تقف عند حدود الرشاقة فحسب وإنما تتعدى ذلك، فكون الخليفة يتراءى للشاعر كالهلال يحفه أبناؤه كالأنجم، يعنى أنه اشتهر بالإضاءة واللمعان، فهو يتألق عن بعد.

أما مادة (**الكوكب**) التي ذكرت ثلاث (03)[1] مرات فتأتي من قبيل تكرار المعاني والدلالات التي سبق الوقوف عليها في صور (النجم) مع إضافة بسيطة – في بعض الأحيان – هي المبالغة في إبراز موصوفيه وإظهارهم في الواجهة التي تليق بمقامهم كما يبدو في قوله يمدح الخليفة:

ملك عليه من التواضع هيبة خضعت لها هام الملوك تذللا

تعروهم إن أبصروه رعدة مثل البغاث [2] إذا بصرن الأجدلا [3]

و مع التواضع رفعة علوية و طئت بأخمصها السماك [4] الأعزلا [5]

---

(1) الديوان ص.39-72-

(2) البغاث، طائر صغير بطئ الطيران، ومنه المثل "إن البغاث بأرضنا يستنسر".

(3) الأجدل، الصقر.

(4) السماكان، كوكبان نيران يقال لأحدها الرامح لأن أمامه كوكبا صغيرا يقال له: راية السماء و رمحه. و للآخر الأعزل.

(5) الأعزل، كوكب ليس أمامه شيء.

فالشاعر – كما نلاحظ – حتى يرفع من شأن ممدوحه ويعلي من قدره ومكانته شبهه بالكوكب الذي طفى إشراقه ونوره على سائر النجوم الأخرى التي ظهرت بشكل باهت وشاحب في الصورة .

و كما اتجه الشاعر في قصر أغلب صور (النجم) على الإنسان، اتجه – كذلك – في قصر معظم صور الكواكب على الإنسان سواء بلفظها العام أو بأسماء بعينها.

وأحيانا يلجأ الشاعر إلى الاستمداد من مادة (**الشهاب**) بدل (النجم) والملاحظ في تصويره بهذا العنصر أنه لم يخرج به عن دائرة الإشراق و الهداية كما أن استمداده منه لم يتجاوز المرة الواحدة (01)[1]، وذلك في قوله:

فليطلبوا الأمن في إمام في كفه الصفح و العقاب
و ليس في قولي امتراء قد رفع الشك و الحجاب
بيمن يعقوب سوف يلقى ما جاء نصا به كتاب
لا عدم الدين منه نصرا و ما بدا في الدجى شهاب

ومن مصادر النور والإشراق التي استمد الشاعر منها غير التي عرضنا لها واستغلها في تشكيل صوره (**الصبـــح**)، وإلى جانب هذه المادة ارتكزت الصورة أحيانا على الألفاظ العامة التي تدل على الوضاءة كـ (النـــور) مثلما نلاحظ في هذا البيت الذي يمدح فيه الخليفة يعقوب المنصور:

ضاءت بنور إيابك الظلماء و تباشرت بقدومك الأرجاء

وقال أيضا:

وبنور غرتك السعيدة يهتدى في المشكلات فلا يخاف ضلالا

وقال أيضا:

خليفة الله إن تشكرك أندلس تشكرك معنى وإن لم تشكرك إفصاحا
قبص من النور يجحف بمنبعه كما اقتبست من المصباح مصباحا

وقال في محبوبته:

أوجهك يا فتان أم قمر السعد و تلك الثريا أم مخنقة العقد

---

(1) الديوان، ص.36.

أريت بياض الصبح في فاحم الدجى و أطلعت بدر التم في القضب الملد

ويقول أيضا:

جاد بالوصل لما رأى فلق الصبح دعا و انطلقا

وإذا جاز لنا أن نصطلح على تسمية هذه المواد المضيئة، الصبح، النور، الضياء، بمصادر النور الصغرى على أساس أنها تنبثق أو أن معظمها يأتي من المصادر التي عرضنا لها في الأول والتي هي الشمس والكوكب والشهاب والبدر فإنه يمكن القول بأن مصادر النور الصغرى كادت تكون قسمة عادلة في ارتباطها بالإنسان وغيرها من المتفرقات المختلفة.

تتيح أن كفة الإنسان أرجح وأثقل لكون ارتباط موادها وعناصرها بـه أكثر، ولكن انصراف الصور في هذا المجال إلى غير الإنسان يعد نادرا، بالقياس إلى مصادر النور الكبرى التي وقفنا عندها في بداية هذا الفصل والتي كان حظ ارتباط المتفرقات المختلفة من مادية ومعنوية بها قليلا.

ولا يزال الشاعر يستغل العناصر المشعة في التصوير، يلجأ إليها بين الفينة والأخرى يستمد منها التوهج والإشراف وغيرها من الخصائص التي تميزها ليضفيها على ممدوحيه، ويخلعها على موصوفيه لإبراز عظمتهم وإظهارا لعلمهم وفضائلهم، لا سيما أن أغلبهم ليس من عامة الناس و بسطائهم، فجميع ممدوحيه في الغالب من الأعيان والملوك والوزراء والأمراء، فلم يجد بدا من اللجوء إلى تلك المصادر لما وجده فيها. من ثراء النور الذي يعينه على وصف تلك الصفوة الممتازة التي تألقت في ظل تجارب الحياة.

ومن هناك فإن تصويره ببقية العناصر المشرقة الأخرى لم يختلف عما اهتم به في التصوير بالنجم والشهاب والكوكب، فالشاعر – كما نلاحظ – لا يزال يحوم حول دائرة الإشراق التي طالما حام حولها وطوف في أرجائها ليطوف بها ممدوحه و محبوبه من كل ناحية.

و في اعتقادي أن نجاح الصورة يرتد في أساسه إلى صدق التجربة وصدق ما كان يخالج قلب الشاعر من مشاعر وأحاسيس نبيلة.

ب- مادة المـاء:

تجيء وتبرز كمصدر هام من مصادر الطبيعة الجامدة التي اعتمد عليها الأمير أبو الربيع في عملية التشكيل والتصوير، وإذا كانت هذه المادة تنضوي تحتها عناصر شتى فإن أبرزها في صوره (البحـار) و(السحاب) و(الغيث) و(السيل)وقد جسد الشاعر من خلالها معاني الوفرة والغزارة وكذلك السخاء والكرم.

1 – البحـر:

بوغم تنوع موصوفات البحر وانصرافها اللافت إلى متفرقات عدة فإن ارتباطها بالإنسان كان أكثر حيث استغل الشاعر هذه المادة في وصف الخليفة منتصرا منتصرا في معاركه وخصوصا عند فتح إفريقيا من عام 583هـ وذلك في قوله:

ضاءت بنور إيابك الظلماء و تباشرت بقدومك الأرجاء

وهل البلاد وأنت إلا روضة عطشانة وسحابة هطلاء

و لك البسيط و ما حواه مذللا تجري جيادك منه حيث تشاء

و مواكب أردفتها بمواكب ضاء الفضاء بها و غص الماء

كل البسيطة مضرب و مخيم لهم و كل بحارها ميناء

كما ركب نحو الظاعنين يطلبهم وان ابتعدوا عنه لأن فيهم محبوبته حيث يقول:

سأركب نحو الظاعنين وإن نأوا بحار فلاة و المطي سفينها

قلائص يخبطن الظلام فترتمي بها أرض نجد سهلها و حزونها

إلى خير قوم يشرعون إذا التقوا رماح عيون ما يبل طعينها

عيون حياة النفس بين لحاظها وإن كان في تلك ال لحاظ منونها

وعلى الرغم مما في هذه الصورة من نقل حرفي للواقع أو بالأحرى تتظاهر الطبيعة من حوله فإن ذلك لم يحل دون تحقيق النجاح الفني الذي يصبو إليه الشاعر لما تحمله الصورة من دلالات وإيحاءات وظلال لا تظهر للولهة الأولى، ذلك أن الشاعر هنا بصدد وصف الرحلة المضنية التي يعاني من مشقتها في سبيل الوصول إلى ممدوحه، وإذا كانت الإبل قد نال منها النصب والتعب كل منال وهي مضرب المثل في الصبر والتحمل فما بالنا بالشاعر الذي لا يملك عشر معشار تحملها وصبرها، وقد نقل لنا الشاعر صورة عن كرم ممدوحه وسخائه ولكن في موقف أخر اشد حزنا وأكثر تأثيرا وهو يرثيه بقوله:

وقل للغمام رويدا فقد كفاه بأن ضمن المرزما (1)

فقد أودعوا البحر في رمسه على حين كان ندى قد طما (1)

---

(1) المرزما :السحاب والغيث ، الكثير الرعد

أما لو شققنا عليك الجيوب فلم نأت في فعلنا مأثما

ولكننا نأتسي في الأسى بعلم النبي الذي علما

سنجعل أدابه شرعة ولا نتعدى لها معلما

ومن موصوفاته من غير الإنسان قوله مستنجدا ربه إن ينقذه من ذنوبه الكثيرة التي أضحت كالبحر وقد غرق فيه قائلا:

قصدتك لما أثقل الذنب كاهلي فلا ترجعني مخفر السعي خائبا

أجرني من أوزار غرقت ببحرها وخذ بيدي إني أتيتك تائ با

وعجل خلاصي إنني بك عائذ تعوذ من أضحى من النار هاربا

2- السحاب:

وإذا تركنا البحر إلى مادة السحاب نجد الشاعر قد صور بها موصوفات يأتي في مقدمتها الإنسان كقوله الذي يتغزل فيه بمحبوبته وهو في الحج على طريقة الشاعر عمر بن أبي ربيعــة:

لم أنس غداة م نى رشأ يرمي الجمرات ويحتسب

وقد اشتمل الصماء ببر دته أرنوه فيحتجب

كالشمس قد اشتملت بسحا بتها و كبردته السحب

عجبا يرجو الحسنات و معص مه بدمائي مختضب

وفي معرض حديثه عن معاقرة الخمر يقول:

هلم ليوم – دع أخاك- و مثله عديم الشبيه لا يمر و ما ندري

تنقبت السماء فيه بدجنها [2] و أسفرت السحاب فيه عن القطر

لنغنم صفو العيش قبل فواته بإعمالنا صهباء طيبة النشر

و دع عنك ما تخشى من اللوم جانبا فما العيش إلا في معاقرة الخمر

ومن شعره في الزهد قولــه:

=

(1) طما : البحر امتلأ

(2) الدجن: الغيم المطبق المظلم.

إذا ما ذكرت الموت فاضت مدامعي على كل ما فرطت فيض السحائب

و أذكر يوم الحشر إن جئته غدا و ذنبي معي و الذنب أخبث صاحب

لكن أرجى الله في كل حالة و أخشى بما قدمت سوء العواقب

وهذه الصور في مجموعها – كما لاحظنا – تدور حول الإنسان وتعبر عن معان سامية غمرت قلبه وملأت عليه حياته، وهي توازي النفع والخير الذي يدره السحاب.

3 – الغيــث:

وتأتي مادة (الغيث) امتدادا لسلسلة المواد التي تنضوي تحت عنصر الماء، وبالتالي تجسد نفس المعاني والدلالات وتدور حول نفس القطب الذي دارت حوله المواد الأخرى ألا وهو الإنسان كما في قوله يرثي أحد أقربائه:

أساكنة الفلاة ببطن رمس فريد ما له في الترب جار

تظل به الشوارد آنسات و لا ذعر بهن و لا نظار

يفندني السفيه على بكاء عليك و قد نأيت فلا مزار

وحولي من بنيك - سقيت غيثا- (1) فراخ كالقطا زغب صغار

ويقول مستسقيا ربه أيضا:

بسطت نحـوك البسيطـــة كفـا تبتغـي صوب غيثك الثجـــاج

فـاسقنا الغـيث يا مغيثا فإنا فـي احـتياج إليك أي احـتياج

وقال أيضا:

قد شفني البين و السهاد فحشو أجفاني القتاد (2)

لو بنت عني بحيث أرجو ملقاك ما شفني البعاد

لكنها غيبة المنايا و الملتقى ال حشر و المعاد

جادت بذاك الثرى الغوادي (3) و عاد من بعدها العهاد (4)

---

(1) سقيت غيثا: دعاء
(2) القتاد: شجر صلب له شوك
(3) الغوادي، جمع غادية: السحابة الممطرة الصباحية
(4) العهاد: أول مطر الربيع

4- السيـل:

وإذا كان الشاعر قد جسد بالمواد السابقة معنى الغزارة والوفرة فإنه استوحى مادة (السيل) لتجسيد معنى القوة حيث أنه يشبه دموع الحبيب النائي عن حبيبه بالسيل المتدفق فيقول:

يا سائلي مالي أراك ضئيلا إني أظنك بالهوى مشغولا

و أرى فؤادك مثل برق خافت و أرى دموعك قد جرين سيولا

هذي شمائل من جفاه حبيبه أتحب أن أمضي إليه رسولا؟

ويقول ناعيا أحد أقربائه:

نعى المجد ناع فأبكى السما و أسبل دمعا لها عندما (1)

نعى أطيب ال ناس جرثومة و خير ملوك الدنا منتمى

و لو مد ليلا به صوته رأيت الدجى ينثر الأنجما

فلا تدع سقيا لبطن الثرى فقد أودع المطر المثجما (2)

و قل للغمام رويدا فقد كفاه بأن ضمن المرزما (3)

---

(1) عندما: صبغ كلون الدم.
(2) المثجم: المطر السريع
(3) المرزم: ما لا ينقطع رعده من السحاب و الغيث

وبالإضافة إلى ما تقدم، ترتكز الصور كما قلنا –أحيانا– على لفظ (الماء) العام الذي يدل على الوفرة والحيوية والعطاء، وما يلفت الانتباه في تصويره بهذه المادة أن معظم موصوفاتها متفرقات معنوية كوصفه للسيف والمرأة والخمر والعاشق وقصر الخليفة ففـي قوله في السيف:

و مهند كالماء خلت فرنده (1) لولا تخللها صغار حباب (2)

عرف المراد فجاءه فحبسته فكأنه كرما علي سكاب (3)

ويقول في المرأة:

أنظر إليها و قد سالت جوانبها بالماء سيلا خفيفا دمعه يكف (4)

كأنها مقلتي يوم الوداع و قد لاح الرقيب فلا تجري و لا تقف

وقوله أيضا:

ترون جسوما براها النحول يكاد من السقم ألا يبينا

و نارا مضمرة في الحشى تسيل على الخد ماء معينا

لعل الذي قد قضى بالنوى سيجمعنا بكم أجمعينا

فنكرع في صفو عيش السرور و نرتع في ظله آمنينا

أما قوله في الخمر:

سقاني الراح سلسالا عتيقا و عوض من مزاج الماء ريقا

هلال يزدري بالشمس حسنا فلا وجد المحاق له طريقا

إذا ما الشرب أعوزهم رحيق فمن أجفانه يسقى رحيقا

وقال في قصر الخليفة:

مبنى تحج إليه كل طائفة على تشتت أديان و آراء

كنقطة الأرض فالآمال قصرده ـا من كل ناحية بالطبع كالمـاء

---

(1) الفرند: وشي السيف.
(2) الحباب: الفقاقيع التي تعلو الماء.
(3) السكاب: اسم فرس من الأفراس المشهورة عند العرب.
(4) وكف الدمع: سال قليلا.

ج ـ مادة النبات:

شكل (النبلت) الذي من أخص خصائصه الخصب والنماء المحور الثالث في شعر الأمير، فقد كان أحد المصادر الأساسية في الطبيعة الجامدة، حيث استعمل الكثير من عناصر هذه المادة.

1 ـ الغصن:

ويلاحظ أن (الغصن) كان له الحضور الأكبر من الاستخدام من بين بقية المكونات النباتية الأخرى، إذ بلغ مجموع صوره سبع صور (07)[1].

أوجهك يا فتان أم قمر السعد و تلك الثريا أم مخنقة العقد

أوريت بياض الصبح في فاحم الدجى و أطلعت بدر التم في قضب الملد

و قد يحاكي الرند لينا و نفحة إذا هبت الريح الرخاء على الرند

أراد قوام الغصن يحكي انثناء ه و أين قوام الغصن من ذاك القد؟ !

وقال في الخمرة:

تنبه ترى ديمة تمطر و وجه الصباح لها يسفر

و كالند لكن كافوره بدا فيه و اكتتم العنبر

إذا التاج من برق ذا أبيض تأطر من غصن ذا أسمر

و للقطر في جيد غصن النقا [2] لآل من الماء أو جوهر

تتبه إلى شرب مشمولة يطوف علينا بها جؤذر

يدل صفاها وإشراقها على أن من خده تعصر

لبابل في جفنة نفثة و للحسن في خده أسطر

إذا شاء أرسلها نظرة فتسكر أضعاف ما يسكر

وعلى الرغم من أن صورة (غصن النقا) استخدمت كثيرا عند الشعراء السابقين عليه في مجال تشبيه (قد المرأة الأهيف)، فإنه يسجل للشاعر له بها من غرض التشبيه والغزل إلى غرض التلب

---

(1) الديوان،ص:70-82—94-95-98.
(2) النقا: الرمل الناعم.

والهجاء، مثلما يظهر في قوله معرضا متهكما بـغلام لبس دروع الحديد وقد كان يثقله لبس الحرير حيث يقول:

و علقته مثل غصن النقا تنوء به لينات البرود

تناهى به لين أعط افه إلى غاية ما عليها مزيد

فقلت له و قد مر مدرعا تطيف به خافقات البنود

لقد آد [1] قدك لبس الحرير فكيف به عند لبس الحديد

وفيما عدا هذه الصورة فإن بقية الصور التي استمدها من الغصن نمطية في معظمها كما في قوله يصف مشية ممدوحه التي فيها ميس وخيلاء:

يا أم حفصة و المطي بنا على قرب من العذب الشهي المورد

هل بلغتك الريح أني قادم و مسلم إن شاء ربي في الغد

فأتتك تلفح في الربى لم يثنها حر الهجيرة في الفلاة الفدفد [2]

بأغر كالغصن الرطيب قوامه و أغن كالظبي الغرير الأغيد [3]

فينانة فر عاء [4] تحسب عقدها بالمرزمين و قرطها بالفدفد

صاغت لها شمس الأصيل سوارها يا حسنه من عسجد في عسجد

2- أنواع النبات الأخرى[5]:

وإذا تركنا (الغصن) فإننا لن نجد نوعا آخر من النبات بعينه يركز عليه الأمير في التصوير، وإنما كل ما هناك أنواع شتى من المصادر النباتية يستمد منها بين الفينة والأخرى كالأشجار (الأثل والقتاد والنخل) والزهر (النرجس والأقحوان). ومن أمثلة هذه الأنواع قوله مجسدا جمالية المكان لدى مدينة بجاية الساحرة بطبيعتها وحسن نسائها.

حي الربيع بما وشت أزاهره ونظمت من أكاليل على الشجر

---

(1) آد: أثقل.

(2) الفدفد: المكان المرتفع

(3) الأغيد: ذو الصوت الرخيم.

(4) فرعاء: كثيرة الشعر.

(5) الديوان: ص.46-71-83-98-99-104-120-139.

و دبجت فوق متن الروض من حلو لو نمقته بألوان من الزهر
من نرجس ساحر الألحاظ ذي غنج ومن أقاح نقي الثغر ذي أشر
هذا يضاحك وقع الطل [1] عن شنب [2] وذا يلاحظ عطف النهر عن حور
بما تضوع روض الزهر غب حيا تأكد الشكر للنعمى على البشر
لا يحسب الناس أن الروض فاح له مطوعا ولكنه يثني على المطر
وفي الثناء جزاء ما نظمت و لو لم ينظم المدح في الأشعار لم يسر

وقد استغل من النرجس تفتحه ليصور سحر ألحاظ المرأة ومن الأقاحي جماله ليصور نقاء ثغرها.

ويذكر افتتانه بخليلته كذلك فيقول:

لله يوم أينعت ثمراته سفرت عن وجهها لذاته
وتهللت فرحا أسرة وجهه و تباشرت بلقائنا وجناته
يوم من الأيام إلا أنه رقت حواشيه وغاب وشاته
ألقى الربيع عليه حلة وشيه فتضوعت [3] بنسيمها نفحاته
والطير تصفر في الغصون كأنها و تر تشوق قلوبنا نغماته
والأنس مبثوث بديه كؤوسه رشأ تغاير في الجمال صفاته
لم يدر شاربه لسحر جفونه أمدامة صرعته أم لحظاته

ويقول أيضا:

وعهدي بعرف المسك منهاوقد لوت محاجرها تذري الدموع على الخد
فما ماء وردما تقطر من ورد ولكنه ماء يسيل على الورد

---

(1) الطل: المطر الضعيف

(2) الشنب: أبيض الأسنان و أحسنها.

(3) تضوعت الريح: تحركت.

وإني لأستنشي إل ى اليوم من يدي بما مسحت أجفانها عبق المد

و يقول في لغز عن ثريا المصابيح:

يا مظهرا للضمير ما شجره ليست إذا أثمرت بمبتكره

تطلع من ثمرها لناظرها مثل الأزاهر تشبه الحبره

أصولها للسماء صاعدة و قضبها ضد ذاك منحدره

ليست وإن أثمرت بمنبتة يابسة –فاعلمن - ولا خضرة

د ـ مادة المعــادن:

استمد الأمير من المعادن التي ذكرها في ثلاث(3)[1] صور ما أعانه على إظهار نفاسة موصوفاته وقيمة ممدوحيه في الوقت نفسه، باستثناء معدن (الحديد) الذي جسد به معاني القوة والصرامة أحيانا كما نلمح في قوله عن أحد الغلمان لبس دروع الحديد وقد كان يثقله لبس الحرير وكان ذلك يوم استعراض الجند:

لقد آد قدك لبس الحرير فكيف به عند لبس الحديد

وحين يصور جيش الخليفة يعقوب وتنكيله بأعدائه نراه يستعين أيضا بـ(الحديد):

وأخذت للأعداء كل ثنية فأوريت كيف تقتل الأعداء

وبكل أزهر في الحديد كأنما نظمت على لباته الجوزاء

كم صدمة لك فيهم مشهورة في قفصة ريعت لها الزوراء

وكذا قوله في رثاء أخيه أبي حفص:

فحتى متى تبرى الرزايا سهامها و تقصدني عمدا بها فتصيب

وحتى متى ألقى الرزايا ممضة يكاد لإحداها الحديد يذوب

جربت أبا حفص مليا لم تفت منونا لها في العالمين دبيب

ومن المعادن النفيسة كالتبر واللؤلؤ التي وظفها الشاعر في إنشاء صوره تلك التي تعلقت بلغز حول المبخرة التي يقول فيها.

---

(1) الديوان ص.24-40-62-131.

ومحلية منها الضلوع على الجمر عبيرية الأنفاس طيبتة النشر
إذا أودعت جمرا تضوع ريحها بعرف فتيت المسك أوعنبر الشجر
أليفة ربات الحجال وربما تحول إلى إلف الرجال بلا نكر
تأنق فيها صانعوها بجهدهم و صاغوا لها ثوبا من الذهب التبر
فجاءت تروق العين شكلا ومنظرا كمثل الثريا في كواكبها الزهر

أو يركز على نفاسة الموصوفات كما في قوله يشبه ثغر حبيبته عند ابتسامتها باللؤلـؤ

فتاة براها الله أحسن من برى و أودعها سر الملاحة أجمعا
إذا ابتسمت عن لؤلؤ راق منظره وجدت له مسكا ذكيا تضوعا

ه ـ مادة الحجـر:

لم يستدع الشاعر مادة الحجر إلا مرة واحدة (1)[1]، وتعد دلالاتها امتدادا لمادة (الحديد) من حيث القوة، حيث جسد من خلالها معنى القوة والصلابة مثلما نلحظ قوله عن الحب الذي له أثر عميق في النفس وكمون ككمون النار في الحجر.

الحب دق فلا تدري حقيقته فمن يرد فيه لا يقدر على الصدر [2]
وجل عن أن يرى يخفى فمكمنه في القلب مثل كمون النار في الحجر
إن تقدحوا زنده تظهر شرارته أو تتركوه خفا عن أعين البشر

وبعد فلا شك أننا لاحظنا فيما تقدم أن الطبيعة الجامدة قد شكلت بأنواعها الكثيرة وخاماتها المختلفة ينبوعا ثرا في مجال التصوير لدى الشاعر كما لاحظنا أن انتخاب الشاعر من موادها وعناصرها كان منصبا أكثر على مصادر النور والإشراق، الأمر الذي يثير تساؤلات لدى المتلقي عن كثرتها وهل كان وراء استخدامها والاستمداد من معينها دلالة عميقة في نفس الشاعر؟ أم أن توظيفها كان لمجرد إرضاء ممدوحيه حي يشبههم بالنجوم والكواكب والشموس؟ أم أنه استوحاها لتغطية ما لديه من نقص في العاطفة والإحساس ليبهر ممدوحيه وينتزع منهم الرضى والقبول؟ وحتى نظفر بإجابة شافية عن هذه التساؤلات لا بد أن نلقي بإطلالة سريعة على عصر الشاعر،

---

(1) الديوان ص.65

(2) الصدر: الرجوع عن الماء و ضده الورود

فالأمير أبو الربيع من شعراء القرن السادس الهجري وكما هو معلوم فإن هذا القرن كان مزدهرا بالعلوم والفنون والآداب، حيث عج بحركة علمية وثقافية واسعة امتدت لتشمل جميع حواضر الدولة الإسلامية، وقد واكب الشعر تلك النهضة الفكرية التي عرفتها الحضارة الإسلامية آنذاك، وبوجه خاص شعر النسيب الذي كان يتعاطاه الأمراء الشعراء الذي بلغ أوجه وقد زاد الإقبال عليه بسبب حياة البذخ والترف.

وشاعرنا واحد من أولئك الشعراء المتغزلين الذين أبدعوا في هذا المجال، فكان لابد أن تكثر مصادر النور والإشراق في شعره وترتبط موادها وعناصرها بالإنسان أكثر، كما أن لكل أمير صفات فائقة في الحرب والشدة والبأس مما يستلزم أن يرفعهم الشاعر بمدحه إلى مصاف النجوم والكواكب، وأن يحلق بهم في الفضاء البعيد، كما يستلزم أيضا تكرار نفس المعاني والصور والباعث على ذلك هو تلك العاطفة الصادقة تجاه الأمراء والوزراء من بني عبد المؤمن بن علي.

و هكذا كان تدرج الشاعر في الانتخاب من مواد الطبيعة وعناصرها بدءا بالكواكب وما يدور في فلكها، ومرورا بالماء وما يندرج فيه من عناصر، وانتهاء بالمعادن والصخور متوافقا مع مذهبه في المدح والغزل باعتباره من الشعراء الموهوبين في ذلك.

ثانيا: مصادر الصورة من الطبيعة الحية.

شكلت مصادر الطبيعة الحية كما لا يستهان به في مجال التصوير لدى الأمير أبي الربيع، فلقد أظهر الوقوف على مختلف أنواعها أن ستا وسبعين (76) ترتد إلى هذا المجال. وقد تنوعت بين الحيوانات الأليفة المستأنسة وأخرى متوحشة مفترسة، بالإضافة إلى الطيور والحشرات والزواحف.

أ ـ الحيوانات المستأنسة:

تمثل الحيوانات الأليفة المحور الأول من محاور الطبيعة الحية التي استعان بها الأمير أبو الربيع في تشكيل صوره، وقد استطاع من خلالها تجسيد معان مختلفة، ويلاحظ أن اهتمامه ببعض الحيوانات المستأنسة كان متقاربا، حيث نال كل من الفرس والجمل والغزال والظبي نفس القدر من التوظيف في عملية التشكيل، ويضاف إلى ذلك الصور المشتركة بين الحيوانات عندما يستعير خاصة من خصائصها.

1- الفرس: وقد ذكرت في تسع صور(9)[1] وجاءت بصيغ مختلفة وبأسماء متنوعة كالمقربات والجياد والخيل والحلبات والحيزوم والأدهم، ومن ذلك قوله يصف الخليفة في حروبه ومقارعته للأعداء فيقول:

علام تعد المقربات المذاكيا [2] و مالك تختار الظبا و العواليا؟
ومن دون أن تبغي عداتك نازل من الله محتوم يبيد الأعاديا
كأنك و الأقدار قلدت أمرها تأخر معزولا وتنفذ واليا

ويقول أيضا:

لله جأشك و الصوارم تنتضي والخيل تردي و الأسنة تشر ع
كم من قصي الدار عاص قاده حتف يخب به إليك و يوضع
لم ينف أرضا يستقر بظهرها أنى له و مضاء عزمك أوسع

ويقول أيضا:

---

(1) الديوان ص، 21-23-24-28-31-32-35-79-106.
(2) المقربات المذاكي: الخيل الكريم التي تم سنها و كملت قوتها.

فمن استغاثك لم يكن لك عنده غير القنابل و القنا سفراء

كالشمس تبعث فيئها و هجيرها يضحي الهجير و تخصر [1] الأفي اء

ويقول أيضا:

بموحدين مصممين عدوهم جعلوا دليل الفتح في عزمكا

و بكل أشوس إن ثنيت عنانه لاك الشكيم كما تلاك المصطكى [2]

و بحيث أنكرت الجياد مراحها جزعا و أنكرت النياق المبركا

وقال أيضا:

و لاح فلاح السعد مقترنا به كأنهما من قبل كانا على وعد

فلازمه حتى يفارق مهده إلى أمتن الخيل المطهمة [3] الجرد [4]

و يخدمه بيض الصوارم و القنا وينزلها من أمره منزل العبد

وقال يصف الزوارق تمخر عباب البحر:

و زوارق تحت الظلال حسبتها حلبات [5] خيل تهتدي بمقدم ح

مرحت و من المجادف نقعها م ن كل أشهب في السباق و أدهم

حملت بها الفتيان ملء عنانها حمل الكمي على الكمي المعلم

وقال أيضا يتحدث عن محبوبه وقد زاره تحت جنح الظلام:

على أدهم مصمت ما خفا فكيف إذا ركب الأشقرا

فيا فاضح البدر في ضوئه أردت بفعلك أن تعذرا

و لهو لهم تبسهم إذا زرتني مع الليل ما خفت أن تظهرا

وقال يصف الخليفة ممتطيا جواده ومتصدرا جيشه:

لا ينكر الغيب من نفس مكاشفة إن لم يسر بك إلهام فتعليم

([1]) تخصر: تبرد
([2]) المصطكى: صمغ يعلك.
([3]) جواد مطهم: تام الحسن
([4]) الجرد: ج.أجرد و هو السباق.
([5]) الحلبات: خيل السباق

من ذا يرد جنود الله يقدمها حيث انتحيت به للنصر حيزوم[1]

جي ش تصدى لدين الله ينصره من يحرم الغزو فيه فهو محروم

و يضاف إلى ذلك الصور المشتركة بين الحيوانات المركوبة وذلك عندما يستعير خاصية من خصائصها العامة كصفة الحرون والجموح

كما في قوله مشبها الشوق بالفرس الجموح، والاصطبار بالفرس الحرون:

أخذتم علينا ثنايا ا لتصابي شمالا على حكمكم أو يمينا

فأصبح شوقي إليكم جمو ح ا[2] و أمسى اصطباري عليكم حرونا [3]

2- الجمـل: ذكر في ست صور(6)[4]، حيث نجد في تصوير الشاعر للجمل رواحا بين التشبيه به أو بإحدى خصائصه حينا وبين الاستعارة منه حينا آخر، ولم يخرج في ذلك عن النهط القديم مثلما يظهر في هذه الصورة التي يجسد فيها نظام القصيدة القديم المبدوء بالمقدمة الطللية ثم الرحلة إلى الحبيب.

قف العيس نبك الدار بان قطينها ونسأل عنها أين سار ظعينها

ديار تبكينا فتبكي مطينا كأن شؤون الدمع مني شؤونها

تساجل في سبح الدموع إ ذا التقت عيوني على آثارها و عيونها

سأركب نحو الظاعنين و إن نأوا بحار فلاة و المطي سفينها

قلائص[5] يخبطن الظـلام فترتمي بها أرض نجد سهلها و حزونها

و يصور في موطن آخر رحلته نحو الظاعنين قائلا:

أمذيب حشايا على شحط هلا و مزارك مقترب

فلئن حلت بكم إبل صبر فسترحل بي نجب

---

(1) الحيزوم: إسم فرس جبريل عليه السلام، و في حديث بدر، أنه سمع صوته يوم بدر يقول :"أقدم حيزوم."

(2) جموح: عاصيا لا ينقاد.

(3) حرون: لازم لا يفارق مكانه.

(4) الديوان ص.28-63-87-88-90-105.

(5) قلائص: ج.قلوص، الشابة القوية من الإبل

تحتز مشافرها برة [1] و بعض غواربها [2] قتب [3]

تخدي [4] فيحث ركائبها لتذكركم سير خبب

حتى ليرى بمقدمها حمص و بمؤخرها حلب [5]

ويصور الرحلة على ناقته في موطن آخر قائلا:

إذا يممت نحو الأحبة ناقتي و أعملت ا لسير الحثيث و خبت [6]

و عرست [7] يوم النحر في ذلك الحمى و ريت من لقيا الأحبة غلتي

دعوت لها الرحمن بالخصب دائما و أن تبلغ الآمال فيما أحبت

و أعفيتها من كل سير و رحلة و أطلقتها ترعى الكلا حيث حلت

فقلت لها يا ناق بلغت فارتعي على رغد أو ف اذهبي فتولت

و قالت كفاني قد قضيت فريضتي فنفسي إلى مرأى المعاطن [8] حنت

وقال في مدح الخليفة عندما قابل ملك قشتالة الذي اندحر في وقعة الأرك المشهورة:

عزمات جدك للهدى ما أبركا وغروب حدك [9] في العدا ما أفتكا

غضبت و ما للدين غيرك ناصر لمنابر الإ سلام أن تتملكا

و بكل أشوس إن ثنيت عنانه لاك الشكيم كما تلاك المصطكى

و بحيث أنكرت الجياد مراحها جزعا و أنكرت النياق المبركا

([1]) البرة: حلقة في أنف البعير.
([2]) الغوارب: ج. غارب، ما بين الظهر والعنق من الدابة.
([3]) القتب: الرحل.
([4]) تخدي: تسرع في المشي.
([5]) حمص و حلب: كناية عن سرعة الركائب.
([6]) خبت: الخبب هو نوع من السير
([7]) عرس القوم: نزلوا من السفر للاستراحة.
([8]) المعاطن: ج.معطن، و هو مبرك الإبل.
([9]) حدك: بأسك وقوتك.

3- الظبـي: ذكر في أربع عشرة صورة(14)[1]، وأما التصوير بالظبي والغزال و المها و الرشأ فإنه يفوح برائحة التراث وصور القدماء، بحيث أن الشاعر لم يكلف نفسه عناء التجديد فيها أو الإضافة إليها، وإنما اكتفى فقط بترديد الشائع المتداول في قصائد الشعر القديمة ومن ثم انطبعت صوره في هذا المجال بطابع النمطية والتقليد مثلما يظهر ذلك في قوله يصف جارية من جواري القصر:

و بي غادة من ظب اء القصور — تركت فؤادي لديها رهينا
تقطع نفسي إليها اشتياقا — ويذهب قلبي إليها حنينا
هي الظبي جيدا هي السيف لحظا — هي البدر حسنا هي الغصن لينا
أدين حياتي بحبي لها — و ما عذر مثلي ألا يدينا
أحبابنا الصبر إنا كما — عهدتم لحكم الهوى صابرينا

وعندما يشبه حبيبته بالظبية يقول:

إن سربا بالصفى حل لهم — ما أراقوا من دمي عند الصفا
أي ظبي منهم عاطيته — محض ودي و اعتقادي لوصفا
يرسل اللحظة سهما نافذا — و إذا استاء فسيف مرهفا
أكحل الطرف صفوه و بما — نوع قتل صفوه أخيفا
حببي الثغر [2] معسو ل اللمى [3] — مائس القد رطيبا أهيفا [4]
حمل الأرداف خصرا ضامرا — واهي الكشح هضيما مخطفا
قلت له لما ضاع قلبي الله عنده — حسبي الله عليك و كفا

وفي موطن آخر يصف حبيبته بالغزالة فيقول:

من لي بها مثل الغزالة منظرا — ماء الجمال يجول في وجناتها
خودا ترى أن الوصال إساءة — وتعد طول الهجر من حسناتها

---

(1) الديوان ص.52-54-73-74-76-82-83-84-95-98-103-125.
([2]) حببي الثغر: منضد الأسنان.
([3]) اللمى: سمرة باطن الشفى.
([4]) أهيف: ضامر البطن.

سلت لواحظها على سيوفها فحذار ثم حذار من فتكاتها

وفي وصفه لمحبوبته بالمها والريم يقول:

أمشبهة ريم النقا و مها القفر ومخجلة حسنا سنا الشمس والبدر

و رائعة الحسن الذي قيد طالعا فأودع ما بين الج بين إلى النحر

و من خدها يربي على الشمس بهجة و من قدها يزري على الغصن النضر

وحين يصف محبوبته بالرشأ يقول:

لم أنس غداة منى رشأ يرمي الجمرات و يحتسب

و قد اشتمل الصماء ببر دته أرنوه فيحتجب

كالشمس قد اشتملت بسحا بتها و كبردته السحب

4- الطيور:

تحتل الطيور بنوعيها الكاسر والمستأنس مساحة ضئيلة من مصادر الطبيعة الحية في شعر الأمير، بل إن عدد صورها بلغ اثنتي عشرة صورة (12)[1]، ويلاحظ أن اهتمام الشاعر بالطيور المستأنسة كان معظمه منصرفا إلى نوعها الذي يزيد من جمالية، حيث كلما ذكر الطيور إلا وأردفها بما تصدره من أصوات شادية توحي بجمال الحدائق والبساتين المحيطة بقصر الخلافة في بجاية. فيقول:

أتى الربيع عليه حلة وشيه فتضوعت بنسيمها نفحاته

والطير تصفر في الغصون كأنها وتر تشوق قلوبنا نغماته

ويقول أيضا:

والطير تشدو في الغصون فصيحة نغم اتهن بكل صوت وطرب

فاعلم بأن العمر خطفة بارق وانعم بعيشك -لا عدمتك - واطرب

ويقول في رثاء قريب له توفي بالأندلس:

يفندني السفيه على بكا ئي عليك وقد نأيت فلا مزار

---

(1) الديوان:ص.24-38-69-83-102-119-121-122-123-129.

وحولي من بنيك سقيت غيثا فراخ كالقطا زغب صغار

ويقول في الملك الذي تهابه الملوك حين تبصره لبطشه الشديد وقوته الخارقة:

ملك عليه من التواضع هيبة خضعت لها هام الملوك تذللا

تعروهم إن أبصروه رعدة مثل البغاث إذا بصرن الأجدلا

ويقول وقد طويت له الأرض بفضل أجنحة الحب طيا:

خيالك في عيني وشخصك في قلبي فعهدي سواء في البعاد وفي القرب

أعوج على دار عهدتك الفها ولو لم أجد دارا لعجت على قلبي

ولما أردت الكتب والشوق حافز علمت بأني سابق الكتب والرسل

وما طويت أرض لنا من كرامة و لكننا طرنا بأجنحة الحب

ب ـ الحيوانات المتوحشة:

يعد الأسد أبرز الحيوانات المتوحشة التي استوحاها الشاعر؛ ثم يجيء الذئب في المجال الثاني، وفيما عدا هذين النوعين تم يوظف أي حيوان آخر في عملية تشكيل الصور، باستثناء بعض الاستعارات القليلة جدا للازمة من لوازم السباع حيث يقول واصفا الخليفة بالضيغم

1- الأسد:

لحت ببرج السعود بدرا و ضيغما لحت في الس روج

في يوم لا هالة سواها ولا عرين سوى الوشيج [1]

وفي موطن آخـر يصف يصف نفسه بالليث الذي هده الحب:

ومن ركب الحب في المرتقى فقد ركب المنهج الأوعرا [2]

وقد سفه الحب ليث الشرى فحكم في نفسه الجؤذرا [3]

ويقول في جبل درن اللغز التالي:

وشامخ الأ نف إلا أنه جبل لم تدر ذروته ما حافر الفرس

([1]) الوشيج: الرماح.
([2]) الأوعرا:أي الغامض أو المهلك.
([3]) الجؤذر: ولد البقرة الوحشية، و تشبه به الحسان.

منع [1] تلوح لنا بيضا نواجذه كالليث يكشر عن أنيابه مفترس

يمشي ضحى وكأنا في مناكبه نمشي من الفزع الملتف في غلس

ويقول مادحا الخليفة أمير المؤمنين أبي يوسف عند مقابلة ملك قشتالة:

و كأنما آلت عليه ألي ة[2] ألا ترى لك في البسيطة مشركا

لو أن من صيرته جزر السبا ع رآك يوما في الوغى لأحبكا

كرمت نفوس و الحياة لذيذة قد سرها من قتلها ما سركا

والملاحظ أن صور الأسد قد قصرها الشاعر كلها على الإنسان ولم يخرج عن إطاره المتمثل في الشجاعة والجرأة والإقدام وغير ذلك من صفات القوة والبأس،فكل هذه الصفات تجسدها صورة الأسد التي طالما لفتت انتباه الشعراء وألهمت قوارحهم بالكثير من المعاني والأفكار. وقد استغل الشاعر معظم أسماء الأسد وأوصافه وسخر طاقاته أحسن تسخير.

2- الذئـب: إذا كان الشاعر قد جسد من خلال صورة الأسد أو صوره المختلفة معنى الشجاعة والقوة والبأس فإن صورة الذئب قد استغلها ليجسد من خلالها معاني المكر والغدر والخداع والنشاط في الحركة كما يبدو في قوله:

وفر فرار الدال [3] لما لقيته لأكثر مما كان منك تلاقيا

فما شكر الأيام إلا بقدرها تولت لياليه ق در الليالیا

وأنكر أن الدهر يغدر بالفتى وقد كان غدارا ولم يك وافيا

وقال في إصلاح الخليفة لشأن الرعية في الأندلس وتسوية خلافاتها:

حوطا على الدين أو معنى أردت به بين الذئاب وبين الشاة إصلاحا

سويتها بعد أن كان الذماء [4] بها على شفى وأزحت فانزاحا

خلقا جديدا و لم تسمح بتسوية حتى نفخت لها من فيك أرواحا

قبص من النور لم يجحف بمن بعه كما اقتبست من المصباح مصباحا

وقـال عند دحر الصليبيين واصفا ديارهم ومساكنهم:

([1]) منع: بمعنى منيع على المبالغة.

([2]) آلت ألية: أقسمت يمينا.

([3]) الدال: ابن آوى و الذئب و دويبة كابن عرس، وكله من الدال، و له مشية فيها نشاط و عدو متقارب و عجلة.

([4]) الذماء: بقية الروح، أي أنعشت بعد أن أشرفت على الهلاك.

هذي ديار العدى يباب تعو ي بأرجائها الذئ اب

أجلى من الخوف ساكنوها فعمها النهب والخراب

فقل لأهل الصليب حقا إنهم قد خسروا وخابوا

ويمكننا القول بعد وقوفنا على الطبيعة الحية بأنها شكلت هي الأخرى مصدرا غنيا بكائناتها المتنوعة حيث استلهم الشاعر من مختلف أنواعها ما أعانه على تشكيل صوره وتجسيد معانيه، وقد لاحظنا غلبة النوع المستأنس من الحيوانات، وبالمقابل لاحظنا قلة الاعتماد على النوع المتوحش.

وفي اعتقادنا أن تفسير ذلك يرتد إلى مذهب الشاعر الذي يجنح نحو الغزل والمدح، ذلك أن أغلب قصائده غزل ومدح –كما سبق القول- بمعنى أم ممدوحيه كثيرون، وأغلبهم تألقوا في ميدان الحرب والجلاد، وأبدوا ضروبا شتى من البأس والقسوة والشجاعة والبطولة، هذا من جهة ومن جهة أخرى جمال الطبيعة الذي تتميز به مدينة بجاية ألهمه إلى الوصف والتغزل. هذا ما يفسر لنا سر استمداده من الحيوانات الأليفة والأسد حيث قصر صوره وأوصافه ولوازمه في التصوير على الإنسان.

ونود أن نشير أيضا إلى أن احتذاء الشاعر بالقديم كان واضحا في صوره، ومن هنا لم تطرأ أي إضافات جديدة على المعاني التي جسدتها، على الرغم مما قد يبدو أحيانا من صدق تجاربه ومشاعره. لا سيما في بعض المواقف التي يستدعي فيها من الصور ما يدل على معاناته ومكابدته.

وأما عن كيفية خروج الصورة من حيث بناؤها الفني –في مجال الطبيعة بنوعيها الساكن والمتحرك- فإنه يمكن القول بأن أداة الشاعر المفضلة في التشكيل كانت هي التشبيه، ونحسب أن الشاعر في اعتماده على هذا اللون البلاغي كان متناغما ومتمشيا مع النظرية القديمة التي كانت سائدة في عصره و الأعصر السابقة له، والتي كانت تعلي من شأن التشبيه وتنظر إليه نظرة تقدير وإجلال لحفاظه على التمايز والحدود، في مقابل نظرة استنكاف إلى كل مال من شأنه أن يعبث بهذا المطلب الأثير لدى القدماء.

الفصل الثاني

تركيب الصـــورة

1- البنية اللغوية للأشكال البيانية.

أ- البنية اللغوية للتشبيه.

ب- البنية اللغوية للاستعارة.

2- التحليل النحوي للأشكال البيانية

أ-التحليل النحوي للتشبيه.

ب-التحليل النحوي للاستعارة.

1- البنيـة اللغويـة للأشكـال البلاغيـة للصـورة

توطئــة:

بعد وقوفنا في الفصل السابق على المصادر الطبيعي للصورة الشعرية عند الأمير أبي الربيع، وتعرفنا على مختلف خاماتها وموادها التي استغلها الشاعر في عملية التشكيل والتصوير، نحاول في هذا الفصل إلقاء مزيد من الضوء على صور الشاعر من خلال دراسة وتحليل الأشكال البلاغية للصورة (من تشبيه واستعارة) من الناحية اللغوية للوقوف على ابنيتها المختلفة في كل لون بلاغي.

وإذا كانت الصورة الشعرية لا يمكن تشكيلها أو التوصل إلى خلقها إلا من خلال إدراك العلاقات والارتباطات الخفية بين المفردات المكونة لها، فإن البحث في طبيعة تركيبها وبنائها اللغوي يعد من أنجح الوسائل وأقربها لدراستها وتفهما باعتبارها علاقات لغوية.

وينبغي أن نضع خطا عريضا تحت لفظة (يخلقها) لأن هذه العلاقات ليست بسيطة أو عادية، وإنما هي عبارة عن ارتباطات ومقارنات غير معهودة في اللغة العادية المبنية على التعميم والتجريد، فالتعبير الفني يتطلب من الشاعر المبدع الخروج عن النظام اللغوي المألوف العاجز عن الوفاء بما يريد التعبير عنه والجنوح إلى إيجاد علاقات لغوية مستحدثة يحطم بها الأطر الثابتة المألوفة، وذلك بأن يضع لفظا إلى جوار لفظ على سبيل المقارنة، أوحين ينقل اسم شيء إلى شيء آخر، أو يقول شيئا ويقصد به شيئا آخر أو يضع لفظا في غير ما وضع له حتى يستطيع التعبير عن مشاعره والإفصاح عن رؤاه وتجاربه.

والشاعر بصنيعه ذاك، أي بما يستحدثه من ارتباطات ومقارنات بين الألفاظ تتنوع ابنيته اللغوية ويخلق لنا أشكالا وضروبا من الصور الفنية التي تظهر في العبارة الشعرية مثل التشبيه والاستعارة وغيرها.

وعلى هذا الأساس فإن دراسة التراكيب اللغوية للأشكال البلاغية قد تسهم إلى حد كبير في التعرف على خصائص الشاعر الأسلوبية في تشكيله للصور المختلفة لا سيما أن التحليل سيشمل كل الأبنية اللغوية التي اعتمدها ويوقفنا على أهم الأنماط التي استخدمها.

وإذا لجأنا إلى الإحصاء بوصفه وسيلة ناجعة تعيننا على حصر صور الأمير أبي الربيع، وجدنها أن التشبيه يستغرق معظم صوره، تليه الاستعارة في المحل الثاني ثم ترى بعد ذلك الألوان البلاغية الأخرى، وربما يكون من نافلة القول أن نعزو هذه الغلبة والصور التشبيهية وكثرتها اللافتة

إلى الموقف الفني السائد في الفترة التي عاصرها ،إذ كانت ولا تزال أصداء هذا النمط التشكيلي تتردد بشكل منقطع النظير في بيئات النقاد والشعراء ،فقد كان هناك شبه إجماع على إعلاء التشبيه وتقديمه على غيره من الوسائل البلاغية الأخرى للأسباب التي تقدم ذكر بعضها في مدخل هذه الرسالة.

وعلى الرغم من منافسة الاستعارة للتشبيه ولفتها وجذبها للانتباه فإن النقاد فيما يرى الدكتور جابر عصفور(ظلوا ينظرون إليها نظرة ريبة ويتعاملون معها بحذر ، والمظهر العملي في ذلك كله هو ما استهجنه قدامة والحاتمي من استعارة صفات الحيوان للإنسان، وما استنكره ابن طباطبا من توحد الشاعر وتفاعله مع كائنات الحياة من حوله وما استشعره قدامة من ريبة إزاء استعارات امرئ القيس، وغيره، وما شنه الآمدي من هجوم على أبي تمام لأنه استخدم الكلمات في غير ما وضعت له، وخالف ما تعارفت عليه العرب في المجاز واللغة)[1]

بل إن الفتنة بالتشبيه حذت ببعض نقادهم إلى أن يفرد له بابا ويفتتحه بقوله:(وهذا التشبيه باب طريق نصل به هذا الباب الجامع الذي ذكرناه، و هو بعض مما مر للعرب من التشبيه المصيب والمحدثين بعدهم...)[2]، وفي موضع آخر من الكتاب نفسه:(والتشبيه كثير، و هو باب كأنه لا آخر له)[3].

بل أن شيوع ها اللون و إطراده في كلام العرب جعل المبرد ذاته يقول (والتشبيه جاري في كلام العرب حتى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد)[4] ونجد أبى هلال العسكري وهو من نقاد القرن الرابع الهجري يقترب قوله من المبرد حين يقول:(أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه (التشبيه) ولم يستغن أحد منهم عنه، وقد جاء من القدماء وأهل الجاهلية في كل جيل ما يستدل به على شرفه وفضله وموقعه من البلاغة من كل لسان)[5] ولم يقف الأمر عند هدا الحد بل خلطوا بين التشبيه وبين الأغراض الشعري ة المختلفة حين جعلوه قرينا لها، فقد جاء على لسان بعضهم

---

(1) الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي،ص.242

(2) الكامل في اللغة و الأدب الجزء 2 ص. 40

(3) المصدر السابق الجزء 2 ص.115

(4) المصدر السابق الجزء 2 ص.79

(5) الصناعتين، ص.265

من أن الشعر وضع على أربعة أركان (مدح رافع، أو هجاء واضع، أو تشبيه مصيب، أو فخر سامق)[1].

على أن إثارهم للتشبيه وتفضيله على ما سواه من الأنماط البلاغية الأخرى يرتد في جانب كبير منه إلى حبهم للجمال السهل الذي لا ينال بلا كد للأذهان أو إجهاد للإفهام فقد كانوا يحبون الجمال الواضح الذي تدركه الحواس بمجرد أن تنبه عليه تنبيها خفيفا، قال أبو هلال العسكري:(والنفس تقبل اللطيف، وتنبو عن الغليظ، وتقلق من الجاني البشع، وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن إلى ما يوافقه، وتنفر عن ما يضاده ويخالفه، والعين تألف الحسن، وتقضي بالقبيح، والأنف يرتاح للطيب، وينفر المنتن، والفم يتلذذ بالحلو، ويمج المر، والسمع يتشوف للصواب الرائع، وينزوي عن الجهير الهائل، واليد تنعم باللين وتتأذى بالخشن، والفم يأنس من الكلام بالمعروف، ويسكن إلى المألوف ويصفى إلى الصواب ويهرب من المحال ويقبض عن الوخم، ويتأخر عن الجاف الغليظ، ولا يقبل الكلام المضطرب لأنه من الفهم المضطرب والرؤية الفاسدة..)[2].

والتشبيه بما يمتاز به من بساطة وحفاظ على المعالم والحدود بين الأطراف، والبعد عن التداخل والاختلاط كفيل بأن يرضي ذوقهم الفني السهل المجافي للعمق والإيغال، لذلك تجاوبوا معه وألحوا عليه وجعلوه معيارا للشعرية، يفاضلون بين الشعراء على حسب إجادتهم له حيث نجد ابن سلام الجمحي يقول: (كان علماؤنا يقولون أحسن الجاهلية تشبيها امرؤ القيس، وأحسن أهل الإسلام تشبيها ذو الرمة)[3] وقد تكون هذه المقولة تفسيرا لقول أبي عمرو بن العلاء (إن الشعر أفتتح بامرئ القيس وختم بذي الرمة)[4].

و ليس من شك في أن الهالة التي أحاط بها القدماء التشبيه هي التي دفعت شاعرنا الأمير أبا الربيع إلى الإكثار منه واستخدامه أكثر من الوسائل البلاغية الأخرى.

أ- البنية اللغوية للتشبيه:

---

(1) المرزباني،الموشح،تحقيق على محمد البجاوي،دار الفكر العربي القاهرة،ص.227

(2) أبو هلال العسكري كتاب الصناعتين حققه و ضبطه مفيد قميحة، دار الكتب العربية بيروت .ص.71 و 72

(3) محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، شرح محمود محمد الشاكر دار المعارف القاهرة1952 ص.465

(4) الجاحظ البيان و التبيين تحقيق عبد السلام هارون دار الفكر بيروت لبنان جز 4 ص.ص84

وإذا رجعنا إلى الإحصاء مرة أخرى لاستقراء تشبيهات الأمير أبي الربيع للوقوف على ابنيتها اللغوية المختلفة التي جاءت عليها، فإنه يفيدنا بأن التشبيه الذي اعتمد فيه الشاعر على الأدوات التشبيهية يستغرق معظم تشبيهاته، كما يفيدنا ـ في

الوقت نفسه ـ بأن أدوات التشبيه التي كان يستخدمها جاءت في مقدمتها (الكاف)[1]، ثم تلتها (كأن)[2]، ثم (كما)[3]، ثم (مثل)[4] ثم تجئ في النهاية (كأنما)[5] وتأتي بعد ذلك الأفعال التي تفيد المشابهة، وهي قليلة لا يكاد يعتمد عليها الشاعر ـ إلا في القليل النادر ـ باستثناء الفعل(يحاكي) الذي استخدمه ثلاث عشرة مرة (13) وقد يستخدم مرادفاته كالفعل (حسب) أو الفعل (يشبه)

ويفيدنا الإحصاء أيضا أن الشاعر كان يستخدم أدوات (الكاف)، و(كأن)، (مثل) للتشبيهات المفردة والمركبة الطرفين بشكل متفاوت، وعلى الرغم من أن هذه الأدوات تتفاوت في هذا الاستخدام فإننا لا نلبث أن نكشف أن أداتي (الكاف) و(مثل) كانتا تستخدمان للتشبيهات المفردة أكثر مما تستخدمان في التشبيهات المركبة، بينما يطرد استعمال (كأن) في التشبيه المركب أكثر من المفرد.

1ـ التشبيه مع (الكاف) و(كأن) و(مثل):

قلنا إن الأمير أبي الربيع كان يستخدم كلا من (الكاف) و(كأن) و(مثل) في التشبيهات المفردة والمركبة بشكل متفاوت من حيث العدد ، ولكن هذا التفاوت لم يحل دون اشتراك تلك الأدوات في كيفية تحديد الشكل الذي يكون عليه طرفا التشبيه ، إذ تشابهت الأحوال التي يأتي عليها طرفا التشبيه ، فقد يأتيان عند استخدام أداة معينة من هذه الأدوات مفردين أو يكون أحدهما مفردا، والآخر مركبا، وأحيانا يكون الطرفان مركبين.

---

(1) 56 صورة تشبيهية التشبيه فيها مصحوب بأداة " الكاف "

(2) 46 صورة تشبيهية التشبيه فيها مصحوب بأداة " كأن "

(3) 21 صورة تشبيهية التشبيه فيها مصحوب بأداة " كما "

(4) 25 صورة تشبيهية التشبيه فيها مصحوب بأداة " مثل "

(5) 13صورة تشبيهية التشبيه فيها مصحوب بأداة " يحاكي و يشبه ".

ومن هنا فإن الإلمام بكل مظهر من هذه المظاهر الثلاثة أو محاولة تقصيها مطلب ضروري للتأكد من صحة هذا الفرض، ولمعرفة ما إذا كان هذا المظهر أو ذاك يأخذ شكلا واحدا أو أنه يتفرع بدوره إلى فروع وأشكال متعددة ومتنوعة.

وتتعدد الوجوه التي يأتي فيها طرفا التشبيه مفردين مع هذه للأدوات جميعا ، فقد يأتي بهما مجردين من أي وصف يتصل بأحدهما مثلما نلاحظ في قوله يصف الخلال الكريمة التي اتصف بها الخليفة:

ومضيت في نصر الإله مصمما بعزيمة كالسيف بل هي أقطع

و قوله مقلدا للخطيئة في وصف صغار له تركهم وقد أدخل السجن:

وحولي من بنيك سقيت غيثا فراخ كالقطا زغب صغار

وكذلك في قوله الذي يحشد في شطريه تشبيهين غير موصوفين:

أنزلاها درة كالآلي و ارفعاها وردة كالدهان

و في قوله أيضا:

سلام كريا الروض باكره الندى عليك أو السمك المعلل بالورد

فالتشبيه في هذه الأمثلة السابقة ـ كما هو واضح ـ موجز مختصر، طرفاه مفردان، لم يوصف أحدهما بأي وصف يفصله، وأداته (الكاف)

وقد يجيء الشاعر بالتشبيه موجزا مفردا ـ أيضا ـ مع (مثل)، من ذلك قوله:

وأرى فؤادك مثل برق خافق و أرى دموعك قد جرين سيولا

ويتكرر هذا في قوله:

من لي بها مثل الغزالة منظرا ماء الجمال يجول في وجناتها

كما يأتي ـ كذلك ـ بالتشبيه مفردا موجزا مختصرا مع (كأن) مثلما نلحظ في قوله:

والطير تصفر في الغصون كأنها وتر تشوق قلوبنا نغماته

و يتكرر مثل هذا المظهر التركيبي في قوله:

سلبت نومي لوا حظه و أحالتني على الشجن

فكأن النوم يعشقه و كأن السهد يعشقني

وقد يشير خلو الأمثلة السابقة من أي وصف يوضح المشبه أو المشبه به إلا أن التشبيه عند أبي الربيع يأتي موجزا مختصرا، غير أن أبا الربيع يميل إلى التفصيل في مواضع أخرى وذلك عندما يتبع المشبه به بأوصاف تقريرية[1] تخص المشبه ولا تتعلق بالمشبه به، ويتحقق هذا في قوله:

وأن ليلي طويل لانقضاء له كأن أناءه في الطول أعمار

ففضلا عن وصفه للمشبه (طويل لانقضاء له) نجده يتبع المشبه به بصفة ثانية هي (طول الأعمار) وهي تتعلق بالمشبه ولا تتصل بالمشبه به (أناءه) وتتكرر الأوصاف التي تخص المشبه دون المشبه به في مثل قوله مخاطبا ممدوحه:

لله قبة إيمان تشيدها من قبة كإياة الشمس بيضاء

فالصفة في قوله (بيضاء) تخص المشبه وليس المشبه به.

كما ينتقل الشاعر بالتشبيه إلى وضع يكون فيه مفصلا بشكل آخر، وذلك عندما يكون أحد طرفيه مفردا والآخر مركبا، ويتأتى ذلك عندما يتبع المشبه به بتفصيل غير تقريري يكون متعلقا به، بحيث يصبح المشبه به صورة مكتملة في الوقت الذي يكون فيه المشبه مفردا، من ذلك قوله:

قدت الهدى مثل الصباح تبلجا و حملت ليلا للردى محلولكا

وقوله:

كأنك والأقدار قلدت أمرها تؤخر معزولا وتنفذ واليا

فقوله (تؤخر معزولا وتنفذ واليا) ليس من قبيل الأوصاف التقريرية المتعلقة بالخليفة وإنما لجانب من طبيعة القدر نتعرف من خلاله على مدى نفاذ حكم الخليفة وتأصل هذه الصفة فيه.

ويتكرر مثل هذا في قوله مستخدما (كاف) التشبيه حيث نجد في قوله:

كالشمس قد اشتملت بسحا بتها و كبردته السحب

هنا تصوير لجانب من طبيعة الشمس التي تعم البسيطة بنوها وشعاعها وبردة الخليفة تؤدي نفس الوظيفة في احتضان الرعية والقدرة على إدارة شؤونها.

2 ـ التشبيه مع (كما) و(كأنما):

---

(1) نقصد بالأوصاف التقريرية تلك الأسماء المفردة التي تجيء نعوتا للمشبه أو للمشبه به.

سبق القول بأن (كما) و(كأنما) تختصان بالتشبيهات المركبة، إذ أن اللافت في استخدام الشاعر لـ (كما) حين تربط بين طرفي التشبيه المركب، أنه يحرص حرصا بالغا على الموازنة الدقيقة بين الطرفين، كما أن اعتماده على (كما) فاق استخدامهالـ (كأنما).

ويأتي بيان مظاهر تلك الموازنة بين الطرفي التشبيه عندما نتعرض للتحليل النحوي للأشكال البلاغية للصورة إلا أنه ما نحرص على تسجيله هنا أن الظاهرة في البنية اللغوية لهذه التشبيهات أنها ـ في الأغلب الأعم ـ تستغرق البيت بأكمله بحيث يستقل كل طرف من طرفي التشبيه بشطر من شطري البيت، ويمكن ملاحظة ذلك في قوله:

كالشمس قد اشتملت بسحا بتها و كبردته السحب

و قوله

فلو أبصرتنا يوم التقينا كما التقت الظباء لدى الشروع

وقوله:

سلام كما فاح النسيم مع السحر و إلا كما انشق الر ياض عن الزهر

كما نلاحظ أيضا أن كل طرف يستغرق جملة مكتملة الأجزاء والأركان بينما تختفي هذه الظاهرة الأسلوبية المتمثلة في التوازي الدقيق، وفي الاعتماد على جملتين متشاكلتين عندما تكون (كأنما) هي أداة التشبيه برغم اختصاصها مثل (كما) بالتشبيهات المركبة.

و على العموم يعد اعتماد الشاعر على هذه الأداة واستخدامه لها قليلا بالقياس إلى (كما) أو بالقياس إلى أدوات أخرى التي سبق التعرض لها.

و لعل السمة المميزة للتشبيه الذي تستخدم فيه (كأنما)، أنه يأتي مفصلا شديد التفصيل ليستغرق غالبا بيتين، يستقل فيه كل بيت بطرف من طرفي التشبيه، وهذا ما يمكن ملاحظته في قوله:

سل الصبا هل أتت من نحو دارين أم الحبيب على شحط يحييني؟

أولا فما لشذاها جاء يف عمني كأنما هو أنفاس الرياحين

ولعل الإطالة في مثل هذه التشبيهات ترتد إلى طبيعة الأداة التي من وظيفتها التعليل، حيث نجد الشاعر في هذه الصورة ـ مثلا ـ مشغول بتعليل الأثر الذي خلفه مجيء محبوبه.

3-التشبيه بدون أداة

إن التشبيه الذي لا يعتمد فيه الشاعر كل مظاهر على الأداة يمكن أن يقسم إلى قسمين، قسم يجمع التركيب اللغوي ماعدا مظهرا واحدا يمكن أن يشكل قسما متفردا قائما بذاته عندما تجيء جملة التشبيه جملة فعلية يكون المشبه به مفعولا مطلقا مبينا لنوع الفعل الذي تستأنف به الجملة ويسهم في تشكيل البنية اللغوية للتشبيه في الوقت نفسه

القسم الأول:

وتتعدد مظاهر تركيب هذا القسم من التشبيه وغالبا ما يكون مختصرا إذا كان مفردا ومنه ما يقوله الشاعر عن الزمان:

جار عليه و اعتدى صرف الزمان المعتدي

حيث تبدو الصورة قاصرة على المشبه و المشبه به فقط دون أدنى تفصيل أو توضيح لأي منهما، ويأتي التشبيه مجردا عن الوصف أيضا في قوله

فمر بقلب لم تدمل قروحه كما مر بالجمر الدفين هبوب

فالتشبيه في قوله (بقلب لم تدمل قروحه) طرفان موجزان مختصران

ومثل هذا أيضا في مدح الخليفة

ضاءت بنور إيابك الظلماء و تباشرت بقدومك الأرجاء

القسم الثاني:

وإذا تركنا القسم الأول إلى القسم الثاني من التشبيه بدون أداة فإننا نجده لا يأتي في الأغلب الأعم إلا مركبا أو على الأقل مفصلا فلو نظرنا في قوله

هذي الجزيرة قد طوقتها شرفا طوق الحمامة لا تبلى على الزمن

وقوله:

وفر فرار الدال لما لقيته لأكثر ما كان منك تلاقيا

فوجدنا أن المشبه به في كل هذه الأمثلة يأتي مفعولا مطلقا مبينا لنوع الفعل الذي تستأنف به جملة التشبيه، ونجد في الوقت نفسه أن طرفي كل من هذه التشابيه مركبا

وأما التفصيل في التشبيه فيظهر حين يسترسل في تفصيل المشابهة أو بالأحرى في تفصيل المشبه به وذلك في مثل قوله مادحا الخليفة

ويخدمه بيض الصوارم والقنا و ينزلها منزل العبد

ويجيء التشبيه من هذا القسم في أحيان قليلة موجزا مفردا لا تركيب فيه ولا تفصيل، من ذلك قوله:

وناب مناب الدمع فيك مهند خضيل برقراق النجيع خضيب

حيث يقع التشبيه كله في قوله(وناب مناب الدمع).

ومن هذا القبيل قوله

حللت من النعيم محل أمن و حيتك الكرامة والقرار

حيث يقع التشبيه كله في قوله (حللت من النعيم محل أمن)، والمشبه به كما هو واضح يجيء مصدرا مبنيا لنوع الفعل

وربما يكون قد اتضح لنا من خلال هذه الأمثلة أن جملة التشبيه في هذا القسم تجيء دائما جملة فعلية سواء في التشبيه المفرد أو المفصل أو المركب، حيث يأتي فيها المشبه مفعولا مطلقا مبينا لنوع الفعل الذي تبدأ به الجملة

ب- التركيب اللغوي للاستعارة:

لا شك في أن البناء اللغوي للاستعارة يختلف غير قليل عن البناء اللغوي للتشبيه، وذلك لأن التشبيه يعتمد على المقارنة التي تتطلب وجود الطرفين على الأقل، ووجود الأداة الدالة على التشبيه في غير قليل من الأحيان، ووجه الشبه في أحيان قليلة، في حين تعتمد الاستعارة على وجود طرف واحد أو أحد خصائصه الذي يسند ـ في الغالب ـ إلى المستعار له، ولهذا تقع الاستعارة في لفظ واحد أحيانا، وفي هذه الحال نجد أمثلة كثيرة لدى الأمير أبي الربيع منها قوله:

لحت ببرج السعود بدرا و ضيغما لحت في السروج

حيث تقع الاستعارة في لفظ واحد هو(ضيغما)

ومن هذا القبيل قوله أيضا:

تطلع في أفق السعادة والمجد هلال علا حفت به أنجم السعد

حيث تقع الاستعارة في لفظ واحد هو(هلال) (الممدوح).

وقد يأتي الشاعر بصفة أو بخاصة من خواص المستعار منه ويشكل بها استعارة كما يتضح في هذا التشخيص الحي للزمان:

جار عليه واعتدى صرف الزمان المعتدي

حيث استعار من الإنسان صفة (المعتدي) وخلعها على الزمان:

ومن هذا القبيل ـ أيضا ـ:

فمن ذا ينبه إن أيقظت حروب العدى الأعين النوما

ومن ذا يجرد إن أوقظت عيون المهى الصارم المخذما .

ومثل هذا الإيجاز الذي تتيحه الاستعارة قد يعين الشاعر على أن يحشد أكثر من استعارة في البيت الواحد كما يتضح في قوله:

كيف العزاء أودى محمدنا فالصبر ينسف والسراء تكتسح

حيث يضم البيت استعارتين في لفظين مفردين هما (الصبر ينسف) و(السراء تكتسح)

وقد يتبع الشاعر الاستعارة الواقعة في لفظ واحد بوصف تقريري كما يبدو في هذا البيت:

الجو يبكي بدموع سجام و الروض يبدي عند ذاك ابتسام

حيث أتبع الاستعارة في قوله (دموع) بوصف خاص لها يقع نعتا، هو(سجام) ومثل هذه الاستعارة ـ كما هو معلوم ـ عرفها البلاغيون بالاستعارة المطلقة لملاءمة الوصف لكل من المستعار له والمستعار منه لأن صفة السيلان في المطر وفي دمع الإنسان.

ويتكرر مثل هذا في قوله:

قتلته أسهم لحظك الجاني فما أبقين فيه سوى السقام دخيلا

فالصفة في قوله (الجاني) تنسحب على الطرفين المستعار منه والمستعار له، وإن كانت تبدو في الصورة وصفا للمستعار منه.

كما يتكرر هذا أيضا في وصفه للمرأة التي استولت بمحسنها ومفاتنها على قلبه:

ألا بأبي لدن المعاطف أهيف كحيل الجفون والحلي والحواجب

جميل محياه كريم لقاؤه رقاق حواشيه ص قيل الترائب

و يلاحظ هنا أن تركيب الصورة لا يعتمد على لفظ واحد، وإنما من إضافة حتى تكتمل الصورة، ومثل هذه الاستعارات تطرد بشكل لافت في شعر الأمير أبي الربيع.

وقد يتبع الشاعر الاستعارة الواقعة في الاسم المضاف ـ أحيانا ـ بوصف واحد أو أكثر يمتد بمعناها، كما في قوله:

والقطر في غصن جيد النقا لآلي من الماء أو جوهر

ففي البيت امتداد بالاستعارة وبأكثر من صفة، حيث أتبع الاستعارة بوصفين هما (لآلي)(جوهر) في اللمعان.

ولا يقتصر بناء الاستعارة عند الشاعر على الاسم المفرد أو اسم المضاف، فقد تأتي في الفعل من جهة فاعله كما نلمح في قوله:

خط العذار على ديباج وجنته خطا من الآس في ورد ونسرين

إذ تقع الاستعارة في الفعل (خط) الذي أسند للفاعل (العذار) اللذان يشكلان استعارة فعلية، وبذلك أصبحت الاستعارة عبارة عن تركيب مكتمل هو الجملة الفعلية (خط العذار)

و قال:

شفى إبلا ل كم حر الغليل و أبرأ سقم مشتاق عليل

و قال:

صاغت لها شمس الأصيل سوارها يا حسنه من عسجد في عسجد

و لعل اللافت في الاستعارة الفعلية أنها تجيء منفية مثلما يبدو في قوله:

ما ضر طيفكم زارني بدلا منكم وطيف حبيب النفس زوار

ففي كل بيت من هذه الأبيات الثلاثة استعارة قائمة على التشخيص في الفعل من جهة فاعله، إذ وقعت الأولى في الفعل (خط) الذي أسند لفاعله (العذار)، وكذلك الفعل (شفى) الذي أسند إلى فاعله الإبلال، وفي البيت الثالث وقعت في الفعل (صاغ) الذي أسند لفاعله (شمس الأصيل)

و قد يتضمن البيت استعارتين فعليتين، كما في قوله عن بلوغهم نعي أحد الأمراء فيقول:

نعى المجد ناع فأبكى السما و أسبل دمعا لها عندما (1)

و ربما تضمن البيت أكثر من استعارتين فعليتين، وذلك في مثل قوله:

---

(1) العندم: صبغ كلون الدم أي بكت عليه دما

يقتل المد نف عمدا ويرى أنه في قتله قد أنصفا

حيث يضم البيت ثلاث استعارات في ثلاث جمل هي (يقتل ـ يرى ـ أنصف)

و قد تشكل الاستعارة الفعلية لإيجازها ـ عند الشاعر ـ جزءا من التشبيه كما في قوله:

قبص لم يجحف بمنبعه كما اقتبست من المصباح مصباحا

ويقول

نصل الذميل إلى الذميل كأنما من طول ما نصل الذميل حروف

بعدت ديارك يا ألوف كأنما نحن العراق نوى وأنت الريف

ففي البيت الأول تدخل الاستعارة الفعلية في قوله (قبص لم يجحف بمنبعه) كجزء في بناء التشبيه، كما تدخل الاستعارة الفعلية (نحن العراق نوى وأنت الريف) ضمن بناء التشبيه المركب في المثال الثاني.

وكما تقع الاستعارة في الفعل من جهة فاعله، تقع أيضا في الفعل من جهة مفعوله، كما في قوله:

فلقد كسوت الدين عزا شامخا و لبست منه أنت ما لا يخلع

حيث تقع الاستعارة في الفعل (كسوت)من جهة مفعوله (الدين) .

وتطرد مثل هذه الاستعارات أيضا في شعر الأمير أبي الربيع، وعلى سبيل المثال الذي يحشد فيه أكثر من استعارة من هذا القبيل:

فأقضي الدهر ما أقرضني و أضيق الدهر ما كان أضاق

حيث نجد كلا من (فأقضي الدهر)، (وأضيق الدهر) تقع الاستعارة في الفعل من مفعوله.

وقوله:

فارفع شموسا من رحيق سلسل و إذا شربت فألقهن بدورا

إذ أوقع الرفع في قوله (فارفع) على (شموسا) و هو المفعول به، كما أوقع الإلقاء في قوله (بدورا) وقد يأتي تركيب الاستعارة جملة اسمية وذلك عندما يسند الجملة الفعلية إلى المسند إليه (المستعار له) في مثل قوله:

فالأرض قد لبست حلاها بيض الأعالي خضر المروج

فالمستعار له هنا (الأرض) أسند إليه قوله (لبست حلاها) وبذلك تحققت الاستعارة.

وقوله:

الجو يبكي بدموع سجام والروض يبدي عند ذاك ابتسام

حيث أسندت الجملة الفعلية (يبكي) إلى (الجو) الذي هو المبتدأ.

وقد يستغل الشاعر ما في الاستعارة المرشحة من طاقة فنية وما تتيحه من امتداد في الصفة الاستعارية، فنراه يمتد بالاستعارة ـ أحيانا ـ لتشمل أكثر من بيت كما نلمح في قوله الذي يشخص فيه الدهر فيبدو إنسانا يجمع ويفرق ويعدل ويظلم.

رمتني صروف الدهر من كل جانب فشكت فؤادي بالسهام الصوائب

فلو أن هذا الدهر ينصف شاكيا لفرق ما بيني وبين المصائب

ولو أنه يجري على العدل حكمه لجمع ما بيني وبين الحبائب

فما زال يسعى في التفرق بيننا فلما نأى إلفي أتى بالعجائب

وربما امتدت الصفة الاستعارية التي تتولد عن الترشيح لتشمل أبياتا كثيرة كما في قوله:

كيف التصبر والأشواق تزداد و الدار تنأى وما لل وصل ميعاد

والدهر قد عاق عن لقياكم حسدا و البين جيش والأفكار أجناد

فكلما قربت مني دياركم ينأى المزار كأن القرب إبعاد

وكلما رمت أن أنسى تذكركم تأبى الطباع فما تنفك تزداد

فالقلب في حرق والجفن في أرق و للبلابل إصدار وإيراد

والدمع ي زري بقطر المزن وابله و للجوانح إبراق وإرعاد

فلو تركت ركبت الهول نحوكم و إن وشى بي أعداء و حساد

إني و إن فاتني عيد بربعكم حسبي بلقياك أعراس و أعياد

إذ نلتقي حيث ثغر الروض مبتسم و النهر مضطرب و الغصن ميادٍ

يا قرب الله ذاك الروض إن به تالله ما شاء وراد و رواد

وخلاصة الأمر، إن الوجوه التي يأتي عليها التركيب اللغوي الاستعارة متعددة ومختلفة، فقد تقع في الاسم المفرد أو الاسم المضاف، كما قد تتحقق في الفعل من جهة فاعله، ومن جهة مفعوله، وفي الجملة الاسمية، وقد يحافظ الشاعر على الصفة الاستعارية للفكرة أو للموقف الواحد قليل استعارة وقد يمتد بها لتستغرق بيتين متتابعين أو أكثر.

2- التحليل النحوي للأشكال البلاغيـة:

لقد تبين لنا من خلال الرصد السابق للأبنية اللغوية التي تتلبسها الأشكال البلاغية المختلفة ـ عند الأمير أبي الربيع ـ أن كل نمط بلاغي يجئ في تراكيب لغوية مختلفة ومتنوعة، كما اتضح لنا أن مرد هذا الاختلاف وذلك التنوع إنما يرجع في جانب كبير منه إلى طبيعة الشكل البلاغي، ذلك أن العلاقة في التشبيه ـ مثلا ـ غير العلاقة في الاستعارة فبينما اقتضت طبيعة العلاقة في التشبيه وجود طرفين على الأقل: المشبه والمشبه به، وطرف ثلث هو الكلمة الدالة على التشبيه حينا، وطرف رابع هو وجه الشبه حينا آخر، اقتضت طبيعة العلاقة في الاستعارة بين طرفيها وجود واحد منهما إما المستعار أو المستعار منه، الأمر الذي يترتب عليه أن يختلف التركيب اللغوي للاستعارة. ولعل الذي يلفت الانتباه أكثر في هذه الأبنية اللغوية أن الشكل البلاغي الواحد لم يحدده تركيب لغوي واحد، وإنما تعددت أبنيته واختلفت وجوهها، ومن هنا فإن هذا التعدد وذاك الاختلاف يدفعنا إلى المزيد من البحث عن الفروق الدقيقة بينهما، وحتى نتمكن من ذلك لابد من الوقوف أولا على المعاني النحوية داخل كل تركيب، ذلك أن علاقات النحو سوف تقودنا إلى التفرقة بين استخدام لغوي وآخر.

وإذا كان قد تبين لنا أن هذه التراكيب اللغوية منها ما يأتي مختزلا لا يشمل العبارة الشعرية ـ البيت ـ كلها، فإنه يتعين علينا ألا نقصر بحثنا على العلاقات النحوية، داخل التركيب فقط، وإنما تبحث عن مدى تداخله وعلاقات النحو في العبارة كلها.

و من هنا ينبغي أن نقف على هذه المعاني النحوية في كل لون بلاغي على حدة، و لنتوقف إزاء التشبيه أولا، ثم ندلف إلى الاستعارة.

أ- التحليل النحوي للتشبيه:

من خلال تتبعنا واستقرائنا للأبنية اللغوية للتشبيه المفرد الذي يقوم على الأداة ـ عند الشاعر ـ لاحظنا أنه يجئ في الغالب في جملة اسمية يقع فيها المشبه مبتدأ، والمشبه به خبرا كما يتضح في قوله:

ومهند كالماء خلت فرنده لولا تخللهـــا صغـار حبـاب[1]

حيث يضم صدر البيت تشبيها مجملا، يقع في جملة اسمية مكونة من مبتدأ (مشبه)، وخبر (مشبه به)، ففي الجملة المذكورة (مهند) مبتدأ وهو المشبه، (كالماء) خبر وهو المشبه به.

وقد يقع المشبه اسما لـ (كأن)، والمشبه به خبرا لها في مثل قوله:

كأنك شمس نهار الهدى إذا غبت أعقبه الحندس (2)

وقوله أيضا:

كأنها كع بة تحدى الركاب لها فالفلك والعيس في سبح و انضاء (3)

وقد يقع المشبه اسما لـ (إن)، والمشبه به خبرا لها في مثل قوله:

و إني ونفسي كالرقيب أطيعها كدت أن أنسى هواها تشفعا (4)

وقد يقع المشبه اسما لـ(كان)، والمشبه به خبرا لها، كما في قوله:

إن كان هذا الدهر حالف صرفه فينا البعاد وأظهر الحقدا

وتعصبت لفراقنا أيامه و تجمعت لقتالنا جندا (5)

وعندما تحذف الأداة يقع المشبه مبتدأ والمشبه به حبرا للمبتدأ كما في قوله:

واسلم أمير المؤمنين لأمة أنت الملاذ لها وأنت المفزع (6)

---

(1) الديوان،ص 139.
(2) الديوان، ص39
(3) الديوان، ص32
(4) الديوان، ص64
(5) الديوان، ص53
(6) الديوان، ص22

فمن خلال هذه الأمثلة يمكن الزعم بأن إسناد المشبه به إلى المسند إليه (المشبه) يسعى إلى تفاعل الطرفين في علاقة كل منهما بالآخر، وأن هذا التفاعل تزداد قيمته وتتوثق عراه أكثر عندما تحذف الأداة التي تفصل الطرفين، وعندما يدخل الشاعر أداة التوكيد (إن) على جملة التشبيه الاسمية تكتسي العلاقة نوعا من التأكيد. ومن هنا يمكن أن تتحقق المعاني النحوية داخل جملة التشبيه المعنى على درجات متفاوتة، فإن كان التشبيه معتمدا على الأداة، تختلف فاعلية العلاقة على حسب نوع هذه الأداة، فاستخدامه (الكاف) يختلف عن استخدام (كأن)، وبالرجوع إلى الأمثلة السابق يمكننا معرفة أن (الكاف) تسعى إلى تقريب الطرفين فقط،بينما يتقارب الطرفان بشكل أوكد وأبلغ مع استعمال (كأن)

و قد يأتي المشبه به صفة كما في قوله:

وأمدك الرحمان بالفتح الذي ملأ البسيطة نوره المتشعشع [1]

وقوله وقد جاء التشبيه مصحوبا هذه المرة بأداة (مثل):

قدت الهدى مثل الصباح تبلجـــا وحملت ليلا للردى محلولكا[2]

وفي هذه الحال يمكن أن نلاحظ أن مدى فاعلية العلاقة بين طرفي التشبيه تتوقف على وجوه الأداة ونوعها أوحذفها بالإضافة إلى مراعاة السياق الذي يجئ فيه التشبيه، فحذف الأداة ـ كما في المثال الأول ـ يقرب الطرفين ويزيد من قوة التفاعل والالتحام بينهما،بينما تسعى (مثل) إلى إحداث المشابهة والمطابقة في الوقت نفسه بين المشبه والمشبه به في المثال الثاني، وربما قد لاحظنا أن المشبه به في هذا البيت يتبع (مثل) بالحال، بينما تقع (مثل) صفة للمشبه. ولكن هذه الفاعلية الناتجة عن اقتران الطرفين لا تصبح ذات قيمة ما لم يكن تركيب التشبيه متفاعلا مع سياق البيت أو العبارة الشعرية التي يقع فيها، وهنا تبدو أهمية الصفات التي تتبع جملة التشبيه أو تركيبه اللغوي سواء أكان جملة أم جزءا من جملة.

فعندما لا يتبع الشاعر المشبه به بوصف خاص به تنقطع صلته بالسياق، وفي هذه الحال يقتصر تأثيره وفاعليته على العلاقة بينه وبين المشبه، فإذا نظرنا إلى قوله:

([1]) الديوان، ص 20

(2) الديوان،ص 28

لله قبة إيمان تشيدها من قبة كإياة الشمس بيضاء [1]

وهنا التشبيه في قوله (كإياة الشمس) ليس بذي صلة قوية بسياق البيت، في الوصف الأخير(بيضاء) يخص المشبه، ولا ينمو بمعنى المشبه به، ولو أردنا قراءة البيت على هذا النحو(لله قبة إيمان تشيدها من قبة بيضاء كإياة الشمس) لتبين لنا مدى هذا الانقطاع أو الانعزال للمشبه به.

وربما بدت العلاقة بين المشبه والمشبه به ـ أحيانا ـ وكأنها مفصودة لذاتها عندما لا يمتد الشاعر بمعنى المشبه به في الوقت الذي يقتصر على وصف المشبه أو تفصيله كما نلحظ في هذا البيت:

ما لظبي منهم لم يصمني بسهام اللحظ حتى طعنا

كالهلال كالقضيب كالطلا إن تبدى أو تثنى أو رنا [2]

فالمشبه في قوله (و ظبي كالهلال كالقضيب كالطلا) ينقطع عما تلاه، لأن ما بعده لا ينمو بمعناه، فالتفصيل في قوله (إن تبدى أو تثنى أو رنا) يخص المشبه، لا المشبه به، ولعل هذا التفصيل يبدو و كأنه جملة اعتراضية لو قرأنا البيت على هذا النحو(ما لظبي ـ إن تبدى أو تثنى أو رنا ـ كالهلال كالقضيب كالطلا) ومن هنا فإن التشبيه في هذا البيت يبدو لا قيمة له بالنسبة للسياق الجزئي، لكن الشاعر عندما يتبع المشبه به بوصف خاص به يمتد معناه كما في قوله:

وحولي من بنيك سقيت غيثا فراخ كالقطا زغب صغار [3]

نجد أن الوصفين (زغب) و(صغار) اللذين يتبعان المشبه به يحدثان بتفاعل بين الطرفين من جهة، وبتفاعلهما مع السياق من جهة أخرى

و عندما يقول الشاعر:

جرر ملاءة عزة موصولة قعساء يحسدها السماك الأرفع [4]

نجد أن إضافة المشبه به إلى المشبه (ملاءة عزة) تجعلهما شيئا واحدا على المستويين النحوي والبلاغي، إلا أن تأثير هذه الإضافة الفعال يزداد بامتداد فكرة التشبيه ككل.. صحيح أن الوصف في قوله(موصولة ـ قعساء) يخص المشبه به (عزة) ولكن تداخل الطرفين وتلاحمهما جعل الحال يبدو كأنه جزء لا ينفصل عن أي منهما، ومن ثم فإن مثل هذا التركيب ينمو بمعنى التشبيه، بل إنه يمتد

([1]) الديوان، ص 32
([2]) الديوان، ص 77
([3]) الديوان، ص 45
([4]) الديوان، ص 22

ليؤثر في باقي السياق، و لو نظرنا إلى الجملة المعطوفة الواقعة في نهاية عجز البيت لوجدناها متنامية ومتناغمة مع الفكرة التي يجسدها التشبيه إذ تبدو مؤكدة لمعنى الوفرة والغزارة والثراء الذي عبرت عنه الصورة.

وإذا كان (الترشيح في الاستعارة أقوى وأبلغ من التجريد لاشتماله على تقوية المبالغة وكمالها باعتبار أن المحور الذي يدور عليه الترشيح إنما هو تنامي التشبيه، وادعاء أن المشبه هو المشبه به نفسه، وأن الاستعارة غير موجودة)[1].

فإننا من هذا الجانب، وتطبيقا لهذا المبدأ يمكننا الزعم بأن الذي تقوم به الأوصاف التي تخص المشبه به شبيه إلى حد ما بالدور الذي يلعبه الترشيح في الاستعارة، ذلك أن الشاعر حين يبدأ بذكر طرفي التشبيه، ثم يوهم بتنامي المشبه ويأخذ في ذكر أحوال المشبه به حتى كأنك ليس في الكلام غيره، فإنه بصنيعه هذا يفسح المجال لإثراء الفكرة وانبساطها وتمددها، بل وتفاعلها مع باقي السياق في العبارة الشعرية كلها، كما نلمح في مثل قوله:

هلال يزدري بالشمس حسنا فلا وجد المحاق له طريقا [2]

ففي مثل هذا التركيب نحس بمدى علاقة التشبيه، فهو مثل الشمس ببقية السياق، بل إن التشبيه لا يتم إلا بفضل هذا الوصف المستفيض للمشبه به -الشمس- حيث أخذ الشاعر في تصوير جانب من طبيعة الشمس وتناسى المشبه الذي هو الهلال والخطاب موجه للممدوح.

وهكذا نلحظ أن الشاعر عندما يتبع التشبيه بما يخص المشبه به من أوصاف أو بعبارة أخرى عندما يفصل في المشبه به على نحو تصويري، بحيث يشكل صورة مكتملة، فإننا نجد هذا التفصيل ينمو بمعنى التشبيه الذي لا ينفصل بدوره عن السياق في البيت الواحد، ولو تأملنا قوله

---

(1) محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري- إستراتيجية التناص- المعهد الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ط2 1982 ص87.
(2) الديوان، ص 75.

في ممدوحه:

و علقته مثل غصن النقا تنؤ به لينات البرود [1]

لاحظنا أن التفصيل في المشبه به بالجملة الفعلية (تنؤ به لينات البرود) الواقعة حالا هو الذي يعرفنا على حقيقة صفة الشجاعة عند ممدوحه ومدى تأصلها فيه، وفي الوقت نفسه نجد أن العلاقة بين جملتي التفصيل حميمة ووطيدة بحيث يأخذ المعنى نصارا متناميا متصاعدا في الجملتين.

ومثل هذا نلحظه أيضا في قوله:

و النجم يخفق أتلعها و لا كمقلد الجوزاء في لباتها

كأنما لدن الغصون إذا انثنت سرقت ليات الع طف من حركاتها [2]

حيث نجد الجملة التي تتبع المشبه به في الشطر الثاني (سرقت ليات العطف من حركاتها) الواقعة حالا تنمو بمعنى التشبيه وتمتد بفكرة السخاء التي يتضمنها التشبيه من خلال استقصاء الشاعر لأحوال المشبه به.

وعندما يصف الشاعر الروض يقول:

و في عاتق ال روض من سيفه نجاد و لكنه أخضر

كأن الرذاذ على زهره يفت من المسك أو ينثر [3]

نجده يتبع المشبه به (الرذاذ) بجملة فعلية (يفت من المسك أو ينثر) وهي تنمو بمعنى المشبه به و لا تكتمل الصورة إلا بها، وعندما يأتي التشبيه في جملة فإننا نجدها في بعض الأحيان تقع صفة في البيت الذي تأتي في سياقه، الأمر الذي يجعلها شديدة الارتباط والالتحام بما قبلها، وغالبا ما يكون لها تأثيرها الواضح في بقية السياق بسبب هذا الموقع النموي الذي تتخذه، فإذا نظرنا إلى قوله في ممدوحه:

كأنك و الأقدار قلدت أمرها تؤخر معزولا و تنفذ وال يا [4]

وجدنا جملة التشبيه الواقعة صفة في قوله (تؤخر معزولا وتنفذ واليا) يرتبط معناها ارتباطا وثيقا بما قبلها بل يبدو معناها امتدادا له، ويقول مصورا بأس ممدوحه:

([1]) الديوان، ص 88.
([2]) الديوان، ص 76
([3]) الديوان، ص 70.
([4]) الديوان، ص 31.

سبرت بأطراف السيوف جراحها و كنت لها طبا رفيقا و آسيا [1]

نجد جملة التشبيه (سبرت بأطراف السيوف جراحها) لا تنفصل عما بعدها، لأن التفاعل لا يقتصر على العلاقة بين طرفي التشبيه وإنما يتعداه لسبب هذا الموقع النحوي لها، ذلك أن التشبيه يوغل في الامتداد بالفكرة بل وفي تأكد صفة الحرص والبأس الذي يتصف به ممدوحه تجاه رعيته.

ب- التحليل النحوي للاستعارة:

رأينا في رصدنا السابق للتراكيب اللغوية للاستعارة –عند الأمير أبي الربيع- أنها تقع في الاسم المفرد، وفي الاسم المضاف كما تقع في الجملة الفعلية، سواء في الفعل من جهة فاعله أومن جهة مفعوله، ووقوعها في اللفظ المفرد يجعلها تتخذ عدة أشكال نحوية، فقد تأتي فاعلا كما في قوله:

بسطت نحوك البسيطة كفا تبتغي صوب غيثك الثجاج

فاسقنا الغيث يا مغيثا فإنا في احتياج إليك أي احتياج [2]

حيث جاءت الاستعارة في قوله (البسيطة).

وقوله كذلك:

فخر الزمان بأن ملكت قياده و بدا عليه البشر و الإقبال

يختال في فرح و حق لكل من ملكت كفه أن يرى يختال [3]

حيث جاءت الاستعارة في قوله (الزمان).

وقد تقع مفعولا به كما في قوله:

بين الرياض و بين الجو معترك بيض من البرق أو أسمر من السمر

إن أوترت قوسها كف السماء رمت نبلا من المزن في درع من الغدر

فتح الشقائق جرحاها و مغنمه ا وشي الربيع وقتلاها جنى الثمر

فاعجب لحرب سجال لم تثر ضررا نفع المحارب فيها غاية الظفر

حيث جاءت الاستعارة في قوله (رمت كف السماء نبلا).

و قد تقع مبتدأ كما نلمح في قوله:

([1]) الديوان، ص 31.
([2]) الديوان، ص 152.
([3]) الديوان، ص 26

السيف أعدل حاكم فقضى له - - ذي أن تصان و هذه أن تسفكا

قدت الهدى مثل الص باح تبلجا وحملت ليلا للردى محلولكا [1]

ويقول أيضا:

الأرض قد ألبست حلاها بيض الأعالي خضر المروج [2]

وقد تقع خبر المبتدأ كما في قوله:

بدري لا يعتريه نقص وأنجمي ما لها غروب [3]

و قد تقع حالا كما في قوله:

و ملأ ذاك القبر نورا فإنه سميع لما أدع و به و أجيب [4]

و قد تقع الاستعارة اسما مجرورا متعلقا بالفعل كما يتضح في قوله:

و قل للغمام رويدا فقد كفاك بأن ضمن المرزما

و قد أودعوا البحر في رمسه على حين كان ندى قد طما [5]

وقد تقع صفة للاسم الذي يجيء قبلها:

جار علي و اعتدى صرف الزمان الم عتدي [6]

([1]) الديوان، ص 28
([2]) الديوان: ص، 33
([3]) الديوان: ص،142
([4]) الديوان: ص، 41
([5]) الديوان: ص، 43
([6]) الديوان: ص، 45

ويمكن فيما تقدم من الأمثلة ملاحظة أن الاستعارة ارتبط بالجملة التي تقع فيها ارتباطا وثيقا ويزداد هذا الارتباط أكثر عندما تقع فاعلا أو مبتدأ أو خبرا أو اسما مجرورا متعلقا بالفعل، فبحكم مواقعها النحوية تلك تشكل جزءا أساسيا في التركيب اللغوي للجملة التي تأتي فيها، بل إن مواقعها تلك تضفي عليها نوعا من القيمة، إلا أن القيمة الحقيقية للاستعارة لا تتأتى ولا تتبدى إلا بمدى اتساقها وانسجامها وتفاعلها مع التراكيب الأخرى المجاورة لها في البيت الواحد مهما كان السياق الذي يتضمنها.

وقد تنبه إلى ذلك عبد القاهر الجرجاني في كتابه (دلائل الإعجاز) حيث ذهب إلى أن الصور البيانية لا تقتصر قيمتها أو فائدتها على كونها تشبيهات أو استعارات أو كنايات، وإنما من حيث قدرتها من حيث التفاعل والانسجام مع العناصر الأخرى المكونة لنسيج البيت أو السياق الذي تقع في أي ممن هذه الصور، ذلك أنه لا قيمة لأي لون بلاغي خارج النظم.

يقول عبد القاهر الجرجاني:(واعلم أن هذا – أعني الفرق بين أن تكون المزية في اللفظ وبين أن تكون في النظم- باب يكثر فيه الغلط، فلا تزال ترى مستحسنا قد أخطأ بالاستحسان موضعه فينحل اللفظ فينحل اللفظ ما ليس له، ولا تزال ترى الشبهة قد دخلت عليك في الكلام قد حسن من لفظه ونظمه، فظننت أن حسنه ذلك كله للفظ منه دون النظم)[1] .

ثم يعقب على نظريته تلك بأمثلة تطبيقية منها قول الشاعر:

سالت عليه شعاب الحي حين دعا أنصاره بوجوه كالدنانير [2]

ثم يحلله فيقول (فإنك ترى هذه الاستعارة على لطفها وغرابتها، إنما تم لها الحسن وانتهى إلى حيث انتهى بما توخا في وضع الكلام مع التقديم والتأخير، ونجدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك ومؤازرته لها، وإن شككت فأقصد إلى الجارين والظرف فأزل كل منهما عن مكانه الذي وضعه الشاعر فيه، فقل- سالت شعاب الحي كالدنانير عليه حين دعا أنصاره- ،ثم أنظر كيف يكون الحال؟ وكيف يذهب الحسن والحلاوة؟ وكيف تعدم أريحيتك التي كانت؟ وقد تذهب النشوة التي كنت تجدها؟)[3] .

---

(1) دلائل الإعجاز،ص.98

([2]) المصدر السابق ص.99

(3) المصدر السابق ص.99

فنجاح هذه الاستعارة في تقدير عبد القاهر الجرجاني(لم يتحقق إلا بفضل مؤازرة عناصر الصياغة الأخرى ومعاونتها لها، ذلك أن الفصل بين الفعل وفاعله – اللذين وقعت فيهما الاستعارة بالجر والمجرور) عليه وتقديم الظرف والمضاف حين دعا أنصاره على الجار والمجرور بوجوه كالدنانير لم يسبق المعنى المدحي الذي رامه الشاعر، لأن هذا التقديم والتأخير يوحي بمبادرة هؤلاء الأنصار وسرعتهم في تلبية دعوة الممدوح لهم لنصرته و إعزاره، كما يوحي في الوقت نفسه بأن الموقف الذي كان فيه الممدوح لم يكن يحتمل أدنى تراخ أو تباطؤ من أنصارهم

ومن هنا يمكن القول أن خروج الشاعر عن النظام المألوف للجملة العربية في هذا البيت ساعد إلى حد كبير على إبراز المعنى وتحقيقه، والذي ما كان له أن يتحقق أو يبرز إلا على هذا النحو التركيبي للبيت.

و بالإضافة إلى ما تقدم عندما ندقق في الاستعارة نجدها تتضمن معنى السرعة والخفة التي تتناغم مع بقية السياق، لأن حركة السيلان التي تجسدها الاستعارة تعد في حد ذاتها حركة سريعة خفيفة مما يجعلها تتسق مع دلالة البيت ككل.

و على هذا فإن دراستنا لا تتوقف على بحث المعاني النحوية داخل الاستعارة فقط وإنما تمتد لتشمل علاقاتها بصياغة البيت كله ومدى اتساقها أو انفصالها عن دلالته ومعناه.

وقد مر بنا أن الاستعارة عند الأمير أبي الربيع الواقعة في الاسم المفرد أو الاسم المضاف يمكن لها أن تحتل أي موقع نحوي في الجملة، إلا أنه لابد من أن نشير إلى أنه عندما يحدث تشويش في الترتيب النحوي للجملة وانحراف في مقتضياتها المعيارية النمطية بحيث تتقدم الاستعارة عن موقعها الطبيعي أو تتأخر فإنه غاليا ما يكون ذلك التشويش أو الانحراف محتاجا إلى تأويل ، ويكون للاستعارة في الوقت نفسه تأثيرها الفعال في السياق الذي ترد فيه، بل يكسبها الانحراف قيمة إيحائية بالنسبة للسياق كله كما نلمح في قوله:

و من سطع الشيب في رأسه وضاق بمفرقه ابصرا

و من ركب الحب في المرتقى فقد ركب المنه ج الأوعرا

و قد سفه الحب ليث الثرى فحكم في نفسه الجؤذرا

حيث يمكن الزعم بأن تأخير الاستعارة واقع فاعلا وتقديم الجار والمجرور يدعم من قيمتها كاستعارة نظرا لما يشعرنا به هذا التأخير من هول ظهور الشيب المفاجئ الذي يشيع الرعب والهلع

في نفس صاحبه، وهو المعنى الذي يعبر عنه البيت ككل و لو أن الشاعر لم يحدث تقديما أو تأخيرا لزالت المفاجأة وتوارى الموقف النفسي المضطرب وأما قول الأمير أبي الربيع:

أرقت لبرق لاح من نحو أرضكم فبت اشتياقا للحبيب أسامره

ألح وميضا فاستطرت تشوقا وأيقظ ما يسري من البرق سامره

فلا شك في أن تقديمه للاستعارة التشخيصية المجهورة على الفاعل قد ساعد إلى حد كبير على إبراز المعنى الذي قصد إليه الشاعر، فتقديمها وجعلها موضوعا متحدثا عنه يوحي بمدى قسوة هذا الهوان وشدته لذلك سلط عليه الضوء في الأول ليكون هو البارز في العبارة الشعرية، كما يحي في الوقت نفسه بمدى المعاناة التي يعانيها الشاعر، وأما الدلالة الأهم من هدا كله فهو المعنى الذي قصد إليه الشاعر.

الفصل الثالث

التنـــاص الصـــوري

1 - من السرقة الشعرية إلى التناص.

أ ـ المفهوم.

ب ـ السرقة و التناص.

2- التناص وبعض المصطلحات البلاغية.

3 ـ تصنيف التناص.

4 ـ قراءة في بعض صور التناص عند الأمير أبي الربيع.

التنـــاص الصـــوري

توطئـــة:

إن قضية التقليد والتجديد في المعاني والصور من أهم القضايا التي أولاها نقاد الأدب كثيرا من العناية والاهتمام، ولعل هذه القضية من أبرز المسائل النقدية التي عالجها النقد العربي قديما وحديثا، ويكفي أن القدماء أفردوا لها بابا تحت عنوان (السرقات)، والهدف من كل هذا الاهتمام هو:(الوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبية المنسوبة إلى أصحابها ومقدار ما حوت من الجدة والابتكار، أو مبلغ ما يدين به أصحابها لسابقيهم من المبرزين من الأدباء من التقليد أو الإتباع)[1].

و في هذا الباب نكتفي بعرض بعض المقتطفات والملاحظات التي يمكن أن تفيدنا ونحن نحدد مكان الصورة الشعرية عند الأمير أبي الربيع بين اتجاهي التقليد أو الإتباع من جهة والتجديد أو الابتكار من جهة أخرى.

ومن هذه الملاحظات ما حدده القاضي الجرجاني عن المعاني والصور التي تكون شائعة بين الشعراء من أنها (إما مشترك عام الشركة لا ينفرد به أحد منهم بسهم لا يساهم عليه ولا يختص بقسم لا ينازع فيه، فإن حسن الشمس والقمر، ومضاء السيف، وبلادة الحمار، وجودة الغيث، وحيرة المخبول، و نحو ذلك مقرر في البداية، و هو مركب في الخلقة، وصنف سبق المتقدم إليه ففاز به، ثم تدوول بعده فكثر واستعمل، فصار كالأول في الجلاء والاستشهاد، والاستفاضة على ألسنة الشعراء، فحمى نفسه عن السرق، وأزال عن صاحبه مذمة الأخذ، كما يشاهد في تمثيل الطلل بالكتاب والبرد، والفتاة بالغزال في جيدها وعينها، و المهاة في حسنا وصفائها)[2].

ثم لا يلبث أن يقول بعد هذا حين يوازن بين الشعراء الذين يرددون بعض المعاني والصور العامة المشتركة (وقد يتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصفة الشعر فتشترك الجماعة في الشعر المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب، أو تركيب يستحسن، أو تأكيد يوضع موضعه، أو زيادة اهتدى لها دون غيره، فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع)[3]،

---

(1) بدوي طبانة، السرقات الأدبية، دار الثقافة بيروت، ط 3، 1974، ص2.

(2) القاضي الجرجاني الوساطة بين المتنبي و خصومه، تحقيق هاشم الشاذلي، عيسى الحلبي، دار إحياء الكتب العربية القاهرة، بدون تاريخ، ص172

(3) الوساطة بين المتنبي و خصومه ص173.

(ومن جاءت السرقة عنده هذا المجيء، لم يعد من المعايب، ولم يحص في جملة المثالب، وكان صاحبها بالتفضيل أحق، وبالمدح والتزكية أولى)[1].

ويذهب ابن طباطبا إلى:(أن الشاعر إذا تناول معان قد سبق إليها، فأبرزها من الكسوة التي كانت عليها لم يعب، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيها)[2].

وأما الآمدي، فإنه يؤمن بأن سرقات المعاني (ليست من كبير مساوئ الشعراء، وخاصة المتأخرين، إذ كان هذا بابا ما تعرى منه متقدم ولا متأخر)[3].

ومن ملاحظات الإمام عبد القاهر الجرجاني، أن الشاعر قد يأتي أحيانا في شعره بصور مبتذلة مكررة لا تدل على جهد بذله الخيال، وأحيانا أخرى قد يأتي بصور خاصة تشهد بما أوتي من ملكة الخيال الخصب اللماح وبما أفرد به من العبقرية والإلهام، وفي ذلك يقول عن الاستعارة وهي صورة من صور البيان:(اعلم أن من شأن هذه الأجناس أن تجري فيها الفضيلة، وأن تتفاوت التفاوت الشديد، أفلا ترى في الاستعارة العامل المبتذل كقولنا رأيت أسدا ووردت بحرا ولقيت بدرا، والخاص النادر الذي لا تجده إلا في كلام الفحول، ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال كقوله:(وسالت بأعناق المطي الأباطح (أراد أنها سارت سيرا حثيثا في غاية السرعة ، وكانت سرعة في لين وسلاسة، كأنها كانت سيولا وقعت في تبك الأباطح)[4]. إلى جانب هذه الملاحظات نود أن نسجل آراء بعض الرقاد والمؤلفين القدماء، وأحكامهم التي أطلقوها بصفة عامة على شعر الأمير أبي الربيع.

1- من السرقة الشعرية إلى التناص:

مقاربة التناص في شعر الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد تتطلب تحديد المقصود بالمصطلح أولا، والحديث عن أنماط التناص ثانيا لنصل ثالثا إلى ما يخص فصلنا هذا و هو التناص الصوري.

أ - المفهوم:

---

(1) المصدر السابق: ص175.

(2) عيار الشعر، ص76.

(3) الآمدي: الموازنة بين أبي تمام و البحتري، تحقيق و تعليق محي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية بيروت بتاريخ، ص273.

(4) دلائل الإعجاز ص74.

يعد التناص من الظواهر النقدية التي باتت تستخدم وبشدة في النصوص الأدبية، واختلفت الآراء حوله فالبعض يراه أنه فقر من الكاتب حتى يلجأ إلى نص كاتب غيره وينسخ جزءا منه مستخدما إياه في نصه، والبعض يرى أنه سرقة و تجرؤ من الكاتب على نص غيره، فالنسخ ولو جزئي يتم دون علم صاحب النص المنسوخ منه. فالمفهوم يتأرجح بين السرقة و الاقتباس.

يقول أحمد جاسم الحسين في كتابه (الشعرية قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي):

(التناص يعني استعانة الكاتب استعانة واعية بنصوص أخرى)[1]. (و التناص تفاعل وامتصاص بين النص الجديد وما سبقه قد يجعل النصوص الممتصة نصوصا مساهمة في تشكيل بنية النص الحالي بحيث يؤثر هذا التفاعل في إنتاج الدلالة التي يحبذها النص الذي يحتضن عملية التفاعل سواء أكان بالتجاوز أو الموازنة أو التفاعل)[2].

(وقد يكون هدف التراص تجسيد غرض فني في كلية النص، أو فكرة جزئية ومن الجدير بالذكر هنا حضور لبنة في بيئة جديدة تتفاعل فيما بينها لترسيخ أو تعميق أو ربط فكرة شرط الانسجام والتماسك)[3].

(ومن الضروري أن يلتحم مع المسافة الجديدة بحيث يعتبر جزءا لا يتجزأ منها وإلا بقي ناتئا ناشزا ضرره أكثر من فائدته، وها هنا يعود السبب إما لعدم التلاؤم بين الجديد والقديم أو لضعف السبك وعدم مقدرة المبدع على صياغة نصه، وتحقيق معماريته التي تميزه عن غيره ومن هنا فإننا ربما نلحظ المبدعين قد أخذا نصا واحدا لكن كل مبدع قدمه بطريقته الخاصة، ووفق سياقه الذي سيعيش فيه من جهة وأيضا بحسب رؤية المبدع لبناء النص ونوعية العلاقة بين النصين)[4].

ب- السرقة و التناص:

يبدو أن مفهوم السرقة يتداخل في معاريفه كثيرا مع مصطلح التناص بحيث لو قلنا إن التناص والسرقة الشعرية شيء متقارب في المفهوم لما ابتعدنا عن الصواب كثيرا.

إن هذا التعليق الكثير في الكتب التراثية حول مسألة السرقات قد ساهم في توهجه بالتأكيد على الإبداع والاختراع والابتعاد عن التقليد، إضافة إلى الفصل بين اللفظ والمعنى والميل الشديد للتجديد

---

(1) الناعم عبد الكريم الوزن و الشعر –المعرفة- آذار- 1978 العدد 04 ص 134.

(2) البحراوي سيد؛ موسيقى الشعر عند شعراء أبولو 14-15.

(3) أحمد جاسم الحسين الشعرية قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي 1999 -2000، ص/95.

(4) المرجع السابق ص 96.

في المعاني، وقد ظلم شعراء كثر نتيجة لهذه المواقف خاصة المتنبي الذي ألفت في سرقاته الكتب، لقد كانت السرقات مدخلا للتعرف إلى شعر الشاعر وما الذي أبدعه وما الذي قلد فيه، وقد اختلفت مواقف النقاد من السرقة، وشرطها بعضهم ألا تكون اجترارا، وإن قدمها بإطار جيد فله الشكر، قال ابن طباطبا (إذا تناول الشاعر المعاني التي سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه)[1]، إذا الاجترار مرفوض، والتحوير والتجديد مقبول، ويلمح في كلام النقاد القدماء أنهم يثقون بمقدرة الشاعر الواعي الذي يمكن أن يأخذ من السابقين بصورة ذكية بحيث لا يمكن للمتلقي أن يكتشف ذلك.

(إن السرقة الأدبية تتعالق مع مفاهيم التناص، ولئن كانت السرقة موضع تهمة وسوء في القديم فقد صار التناص، موضع إعجاب من النقاد المحدثين وفخر من المبدعين، وقد أكد القدماء والمحدثون أهمية الانسجام بين العناصر القديمة والجديدة.

إن مصطلح التناص قد لفت الأنظار إلى أن كثيرا من أحكام نقدنا الأدبي القديم قد قيلت في ظل ظروف معينة تحت مظلة بعض الصراعات والأسبقيات من مثل القديم والجديد، والتقليد والإبداع واللفظ والمعنى)[2].

(و يرتبط مصطلح التناص أيضا بثقافة الباث وسعة قراءته، وقد أكد الدارسون قديما وحديثا أنه لا يوجد خلق إبداعي من العدم، بل قراءات المبدع وتجاربه تظهر في كتاباته، لكن المبدع المتميز عبر الصيغة والتحوير يمكن أن يسمها بميسمه الخاص ويبعدها عن انتمائها القديم ليجعلها تنتمي إلى نصه الذي أبدعه هو وليس سواه.

من الممكن أن يأتي التناص بصور وأطر متعددة وذلك راجع إلى رؤية المبدع ومقدرته فهو في أسوأ صوره يكون اجترارا لمقولات الآخرين في إنشاء النص سواء أكانت ملائمة أم لا، وقد يمتص المبدع نصا آخر ويصنع تداخلا عجيبا بين النصين بحيث يساهم في بناء النص عبر تناغم يغني النص، ويدلل على قدرات المبدع، وربما يأتي بطريقة حوارية للتعبير عن الرؤيتين القديمة والجديدة لكنهما معا تصبان في بوتقة واحدة تمنح النص هويته و شعريته)[3].

2- التناص وبعض المصطلحات البلاغية:

---

(1) عيار الشعر، ص123.

(2) محمد مصطفى بدوي، دراسات في الشعر و المسرح، الهيئة العامة للكتاب، ط2، الأسكندرية مصر1984، ص205.

([3]) الشعرية، قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي، ص96-97.

إن التناص في شعر الأمير أبي الربيع يقودنا إلى التقرير بين هذا المصطلح الوافد والمصطلحات الموجودة في تراثنا التقدير والبلاغي وسنتوقف في البداية عند مفهوم التضمين من أجل إزالة أي لبس قد يحدث،(فالتضمين لون من ألوان البديع كلمة من بيت أو من آية أو معنى مجرد أو مثل سائر أو جملة مفيدة يضمنها الكاتب كلامه لإظهار براعتهً[1]

فالاختلاف واضح بين المصطلحين ونرجو ألا نقع في خلط بينهما على عمد أومن غير عمد بحجة الإخلاص للتراث فهما مختلفان في المنطق والهدف.

إن التضمين يبقى مستقلا، منفصلا، محافظا على إرثه الدلالي فلا يتعالق مع النص الجديد أو يلتحم أو يحدث امتصاص، بل هو تجاور وإحضار لمقولة بهدف إظهار براعة أو تأكيد مقولة ما، بحيث يظل منفصلا عن السياق الجديد الذي هو لم يدخله أساسا كعنصر بنائي، بل كأداة تدعيم أو لإظهار مقدرة، فيما التناص هو تعالق بين نصين، إذ تنصهر كثير من الحدود الموجودة بينهما لأداء الصورة الكلية للنص الجديد.

إن الوقوف عند بعض المصطلحات البلاغية ومفاهيمها من مثل (العقد والحل والتلاميح وأنواع السرقات، يجعلنا نقول: إن بذور التناص موجودة في تراثنا لكن بمفهوم أبسط مما هو موجود الآن، مع إدراكنا اختلاف الانتماء الثقافي للمصطلح وقد ساهم في عدم تطويره أمران:

أولهما: هجوم النقاد الشديد على ما يدعى بالسرقة وملاحقته لمعاني كل مبدع من أين أتى بها وماذا عمل بها؟.

والآخر: مسألة وحدة البيت وعدم مقدرة المبدع على إعلان قصدية التناص لأن في ذلك إساءة له)[2].

(إن التناص هو انفصال نص قديم عن بنيته، مساقه، زمانه للدخول في نص جديد ليس كشاهد أو لإظهار مقدرة بل كعنصر بنائي يساهم في نسيج النص وتشكيل علائقه و إغناء دلالاته وأفكاره، بحيث يكتسب هوية جديدة ناتجة عن صهر هويته القديمة بهذه الهوية الجديدة فهو تفاعل وتصاهر وانسجام...)[3]

3- تصنيف التناص:

([1]) الجارم علي و مصطفى أمين،البلاغة الواضحة القاهرة1966، ص / 62

([2]) الشعرية قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي ص/97

([3])الشعرية قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي ص97

يمكن أن نصنف التناص كالآتي:

1 - الاستشهاد: وهو الشكل الصريح للتناص.

2 - السرقة:ويمكن أن نقول أنها أقل صراحة من الاستشهاد.

3- النص الموازي: وهي تبحث في علاقة النص بالعنوان و المقدوة والتقديم والتمهيد.

4- الوصف النصي: تبحث في العلاقة بين النص والنص الذي يتحدث عنه.

5- علاقة الإشتقاق بين النص الأصلي والنص القديم وبين النص السابق والنص الجديد.

4- قراءة في بعض صور الشاص عند الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله:

ولقد وردت أنواع متعددة من التناص في شعر الأمير أبي الربيع منها تناص اللفظ و تناص المعنى والتناص الصورة، وهو ما سنتوقف عنده، وقبل ذلك نشير إلى أن الأمير أبي الربيع وفق ما بدا لنا في عرضنا لصيرورة حياته قد قرأ الكثير، وحضر مجالس علم متعددة، وتتلمذ على أيدي أساتذة كبار في اللغة والأدب والنحو، فمن الطبيعي أن نلمح في شعره هذه الأنواع من التناص.

أ- الصور المقلدة:

من جهة التقليد يمكن الزعم بأن الأمير تلقف الكثير من الصور القديمة الجاهزة التي تداولها الشعراء، ولاكتها ألسنتهم حتى أصبحت ذات دلالات إشارية متعارف عليها.

وعلى الرغم من أن الشاعر لا يكف عن محاولات الإضافة إليها فإن محاولاته تلك نجدها لا تزال باهتة لكونها لا تقدم جديدا يسترعي الاهتمام ويلفت الانتباه، مما جعل الصور المقلدة عنده من هذه الناحية موسومة بالنمطية والتقليد.

وقد يبتدئ لنا هذا الأمر بوضوح في تصويره للمرأة، ولا سيما في مظهرها الخارجي كأن يركز على جمالها ومفاتنها في قوله:

يا أم حفصة و المطي بنا علا قرب من العذب الشهي المورد

هل بلغتني الريح إني قادم و مسلم إنشاء ربي في الغد

فأتتك تنفح في ال رب ى لم يثنها حر الهجي رة في الفلاة الفدفد

بأغر كالغصن الرطيب قوامه و أغن كال ظبي الغرير الأغيد

فينانة فرعاء تحسب عقدها بالمرزمين و قرطها بالفدفد

صاغت لها شمس الأصيل سوارها يا ح س نه من عسجد في عسجد

فتصويره للمرأة بالظبية ليس كشفا خاصا بلشاعر لعلاقات جديدة بين الطرفين، ذلك أن هذه الصورة شاع تداولها إلى درجة أنها فقدت معها قدراتها على الإيحاء.

ويمكن أن نسوق على سبيل المثال قول ذي الرمة وهو شاعر متقدم حين يشبه حبيبته بالظبية:

فيا ظبية الوسعاء بين جلاجل وبين النقاء آنت أم سالم [1]

و إذا نظرنا إلى قول أبي الربيع حين يشبه المرأة بالرشأ يقول:

لم أنس غدا ة منى رشأ يرمي الجمرات و يحتسب

و قد اشتمل الصماء ببر دته أرنوه فيحتجب

كالشمس قد اشتملت بسحا بتها و كبردته السحب

إلى قوله حين يشبه محاسنها بمحاسن الغزال في قوله:

لله يوم أ ينعت ثمراته سفلت عن وجهها لذاته

و تهللت فرحا أسرة وجهه و تباشرت بلقائنا وجناته

ألقى الربيع عليه حلة وش ي فتضوعت بنسيمها نظراته

و الطير تصفر في الغصون كأنها وتر تشوق قلوبنا نغماته

و الأنس مبثوث يدير كؤوسه رشأ تغاير في الجمال صفاته

وقال أيضا:

ألا يا صاح حث الكأ س ثغر الصبح مفتر

و لا تبخل علي بها فقد طال بي الخمر

بكفي ش ادن غنج [2] يميل و ما به سكر

أيا من قده غصن و م ن صفحاته بدر

تحمل خصره دعصا فيشكو ثقله الخصر

([1]) الكامل الجزء 2، ص 56.

([2]) شادن: ولد الظبية تشبه به الغواني و الغنج هو التدلل.

فإننا نجد صورة المرأة في هاذين المثالين لا تخرج عن فصيلة الظبية، فالرشا والغزال والظبية كلها أسماء تكاد تكون لمسمى واحد، وأما التفضيل في المشابه فإنه لا يغرنا لأنه تقليدي هو الآخر كما نرى.

و من الشعراء القدماء السابقين عليه الذين ترددت عندهم مثل هذه الصور كالأعشى حين يشبه حبيبته بالغزال في قوله:

و إذا غزال أحور العي - نين يعجبني لعابه [1]

وقريب من قول المرار بن منقذ حين يقول:

و تعللت و بال ي ناعم بغزال أحور العينين غر [2]

كما يشبه جرير حبيبته بالرشأ فيقول:

و كأن سعد ى إذ تودعنا و قد اشرأب الدمع أن يكفا

رشأ تواصين القيان به حتى عقدنا بأذنه شنفا [3]

ومن هنا يتضح أن الأمير أبي الربيع لم يبتكر العلاقة بين المرأة والظبية والرشا و الغزال، وإنما وجدها جاهزة فنقلها من الشعراء السابقين عليه، وربما اعترى الصورة عنده غير قليل من الفتور والضمور لمجيئها باردة غير مشحونة بحرارة العاطفةوحدة الإحساس، ثم إنه لم يضف إليها ما يجعلنا نكشف عن رؤيته الخاصة للمرأة التي يتغزل بها، فالمرأة التي يصورها لا تختلف في بعض ملامحها عن المرأة التي نسب إليها الأعشى أو التي صورها كل من المرار بن منقذ وجرير وذي الرمة.

وقد يستعير الشاعر للمرأة بعض صفلت الغزال ومحاسنه، كأن يشبه عينها بعينيه وبعين المها وجيدها بجيده، وسوالفها بسوالف الريم .

وقال أيضا:

و بي غادة من ظباء القصور تركت فؤادي لديها رهين ا

([1]) ديوان الأعشى: دار بيروت للطباعة و النشر، 1960 ص20

([2])المفضل الظبي، المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر و عبد السلام هارون، دار المعارف مصر القاهرة ط.5 1964، ص83.

([3]) الكامل جزء 2، ص109.

تقطع نفسي إليها اشتياقا و يذهب قلبي إليها حنينا

هي الظبي جيدا هي السيف لحظا هي البدر حسنا هي الغصن لنا

أدين حياتي بحبي لها و ما عذر مثلي أن لا يدينا

أحبابنا الصبر إن كما عهدتم لحكم الهوى صابرين ا

وقال أيضا:

بسيوف بين ألحاظهم ظاهروا الهند بها و اليمنا

فإذا قيل جمال فهم و إذا قيل غرام فأنا

لم يغب الطيف عني إنما غيبوا عن مقلتي الوسنا

مالظبي منهم لم يصمني بسهام اللحظ حتى طعنا

كالهلال كالقضيب كالطلا إن تبدى أو تثنى أو رنا

وبصرفه عن الصور التقليدية كالهلال والقضيب والطلا، نجد أن الصفات الأخرى التي استمدها من المها والغزال والظبي، كلها صور تقليدية قديمة، فهذا امرؤ القيس يصور جيد المرأة بجيد الريم في قوله:

و جيد كجيد الريم ليس بفاحش إذا هي نصته و لا بمعطل (1)

وقريب منه قول الأعشى:

و ثديان كالرمانتين و جيدها كجيد غير أن لم يعطل (2)

كما يقول قيس بن الخطيم مشبها جيد المرأة بجيد الريم:

و جيد كجيد الريم صاف يزينه توقد ياقوت و فص زبرجد (3)

إن التناص الصوري في شعره كان مع شعر شعراء سبقوه أو ممن عاصروه، وظهر ذلك أكثر ما ظهر في الخمر والمرأة، وسنعرض بعض تناصاته الموجودة في شعره مع النصوص الأصلية

([1]) امرؤ القيس، ديوانه تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بيروت 1964، ص16، ط2.

([2]) ديوان الأعشى ص140.

(3) قيس بن الخطيم، ديوانه تحقيق إبراهيم السامرائي، أحمد مطلوب، مطبعة العاني بغداد 1962، ص20.

لنحاول إجراء شيء من المقارنة بينهما و الهدف ليس إبراز أيهما أفضل فقط، بل طريقة استعمال كل شاعر ومدى علاقة كل تركيب بسياقه، هذه العلاقة التي تمنح التركيب أو اللفظ معنى وثراء.

قال الحطيئة[1]:

ماذا تقول لأفراخ بني مرخ زغب الحواصل لا ماء و لا شجر

قال الأمير:

فارقت أفراخي لا عن قلى زغبا صغارا لأمور كبار

قال أبو تمام[2]:

أبيت اللعن إن سكاب علق نفيس لا تعار و لا تباع

مفداة مكرمة علينا يجاع لها العيال و لا تجاع

قال الأمير:

و مهند كالماء خلت فرنده لو لا تخللها صغار حباب

عرف المراد فجاءه فحبسته فكأنه كرما على سكاب

قال المتنبي[3]:

كفى ب جسمي نحولا أنني رجل لولا مخاطبتي إياك لم ترني

قال الأمير:

ترون جسوما براها النحول تكاد من السقم ألا تبينا

قال مهيار الديلمي[4]:

من عذيري يوم شرقي الحمى من هوى جد بقلب مزحا

نظرة عادت فعادت حسرة قتل الرامي بها من جرحا

---

(1) ديوان الحطيئة اعتنى به و شرحه حمدو طماس، دار المعرفة بيروت لبنان ط2.

(2) ديوان أبي تمام محمد بن عبد الله الخطيب التبريزي تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف مصر، ج3، ص278.

(3) ديوان المتنبي شرح أبي البقاء العكبري ضبطه و صححه ووضع فهارسه مصطفى السقا و إبراهيم الأبياري و عبد الحفيظ الشلبي، دار الفكر ط2، ج3، ص129.

(4) مهيار الديلمي هو أبو الحسن بن مرزويه، كاتب و شاعر فارسي، كان شاعرا جزل القول، له ديوان في مجلدات.

رجع العاذل عني آيسا من فؤادي فيكم أن يفلحا

لو درى - لا حملت ناجية رحله- فيمن لحاني ما لحا

قال الأمير:

لا تضق ذرعا بمهنته فاعتزاز الصب في المهن

عيل صبري في محبته و اعترتني أضرب المحن

من عذيري من لواحظ من قلما يرمي فيخطئني

هبكم أني القتيل بما قد جنى طرفي على بدني

فاحذروا أن تطلبوا بدمي طرفه خوفا من الفتن

و دعوني أستلذ الهوى من – و حق الحب- تيمني

فرماه الله من كثب من غدا في الحب يعذلني

أين من يعدي الفؤاد على طرفه الجاني فينصفني

كيف لي بالانتصار و قد قال لي إن مت أعج بني

أنا أهواه و أعشقه و هو يجفوني و يظلمني

و أنا كلف بذاك أرى حبه من أوجب السنن

قال ابن الورد[1]:

زاد إن قسناه بالبدر سنى أو عدلناه بغصن فاعتدل

ثم نظر إلى البيت التالي فعارضه بقوله:

واترك الخمرة إن كنت فتى كيف يسعى في جنون من عقل

قال الأمير:

وهم بخود يستبي حسنها وقدها اللدن قلوب الأنام

إن قستها بالشمس أين السنا؟ أو قستها بالغصن أين القوام ؟

قال أبو صخر الهذلـي[1]:

---

(1) ديوان ابن الورد،تحقيق أسماء أبو بكر محمد، ، دار الكتب العلمية، القاهرة مجلد1ط1 بدون تاريخ

أما و الذي أبكى و أضحك و الذي أمات و أحيا و الذي أمره الأمر

لقد تركتني أحسد الوحش أن أرى ألفين منها لا يروعهما الذعر

فيا حبها زدني جوى كل ليلة و يا سلوة العشاق موعدك الحشر

عجبت لسعي الدهر بيني و بينها فلما انقضى ما بيننا سكن الدهر

قال الأميـر:

لقد غص لما رأى جمع شملنا تزين لآليه نحور الكواعب

فما زال يسعى في التفرق بيننا فلما نأى إلفي أتى بالعجائب

فيا غائبا غص الزمان بقربهم فأسهمني منه ضروب النوائب

لئن غبت عن عيني لشخصك حاضر مقيم بأثناء الحشى غير غائب

قال الإشبيلي[2]:

ولقد تشكو فما أفهما و لقد أشكو فما تفهمني

غير أني بالجوى أعرفها و هي أيضا بالجوى تعرفن ي

قال الأمير:

فأنا وهي شج ما أردنا فهمان بالضنا عارفان

إن تشكا في ضناي سلاها أو تشكا في ضناها سلاني

من يحث الخمر في غير كبر هائما بالغانيات الحسان

و يكون الظن منه جميلا كل ما يلحقه في ضمان

حيث عود الروض عود فصيح و من الأغصان ف يه مثاني

و إذا الشمس أوان الغروب لونها أحمر كالأرجوان

قال ابن اللبانةفي موشحه[3]:

=

(1) أبو صخر الهذلي ت(80هـ): أحد شعراء الدولة من الموالين لبني مروان، و له فيهم مدائح، وله في الغزل شعر رقيق

(2) ابن الأبار الإشبيليأحمد بن محمدالخولاني الأندلسي، أبو جعفر بن الأبارمن شعراء المعتضد صاحب إشبيلية، (ديوان شعر) .

(3) ابن لبانة هو محمد بن عيسى أبو بكر الأندلسي، له كتاب مناقل الفتنة و نظم السلوك في وعظ الملوك و سقيط الدرر و لقيط الزهر في شعر بني عباد

وفي نقا الكافور و المندل الرطب

قال الأمير:

فألفيتها زهراء ناقعة الثرى مفتحة الأنوار عاطرة الترب

عجبت لها أنى تضوع تربها على طول عهد منك بالمندل الرطب

قال ذي الرمة يصف مية وخرقاء[1]:

هي الشبه أعطافا و جيدا ومقلة و مية أبهى بعد منها و أملح

وقال أيضا:

أرى فيك من خرقاء يا ظبية اللوى مشابه جنبت اعتلاق الحبائل

قال الأمير:

ألقى الربيع عليه حلة و شيه فتضوعت بنسيمها نفحاته

و الطير تصفر في الغصون كأنها وتر تشوق قلوبنا نغماته

و الأنس مبثوث يدير كؤوسه رشأ تغاير في الجمال صفاته

لم يدر شاربها لسحر جفونه أمدامة صرعته أم لحظاته؟ !

قال ابن زيدون[2] في نونيته[3]:

أضحى التنائي بديلا عن تدانينا و ناب عن طيب لقيانا تجافينا

و قال الأمير متغزلا ومحاكيا نونية ابن زيدون:

و بي غادة من ظباء القصور تركت فؤادي لديها رهينا

تقطع نفسي إليها اشتياقا و يذهب قلبي إليها حنينا

هي الظبي جيدا هي السيف لحظا هي البدر حسنا هي الغصن لينا

---

(1) ذو الرمة غيلان بن عقبة-الديوان-عني بتصحيحه كارليل هنري طبعة كمبردج 1919.

(2) ابن زيدون هو أبو الوليد المخزومي الأندلسي (1003-1071م) ، شاعر أندلسي كان وزيرا و كاتبا له ديوان و رسالة في التهكم

(3) ابن زيدون، الديوان تحقيق علي عبد العظيم، مكتبة النهضة القاهرة 1957.

فو الله لولا ترجي اللقاء و تأميل قربكم ما ب قينا

ب- تعليــق:

لقد ظهر التناص في شعر الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد بأطر متنوعة، لكنه لم يكن اجترارا، قد يكون معارضة أو تفريعا، أو محاولة تجديد موفقة أو غير موفقة لكنه عامة كان يحضر المعنى وشيئا من عناصر الصورة المستلهمة ليضعها في سياق قصائده بعد أن يسمها بميسمه الخاص.

لكن علينا ألا ننسى أن الصورة المستلهمة لم تكن لتثري نصا شعريا بكامله أو لتؤثر في عموم التجربة بل كانت تكاد لا تتجاوز البيت أو البيتين، في ظل سيطرة وحدة البيت من جهة و محدودية الصور المستوحاة من جهة أخرى، وعدم تعدد معانيها أو سعة إحالتها وهذا ما يتوفر في الأسطورة والنص الديني والتراث الشعبي والقصص والحكايات، وما كان للشعراء أن يلجئوا لذلك وسياط (سرقة) المعاني يلاحقهم وأعين النقاد تتابعهم.

الخاتمــة

لعل البحث وقد شارف على النهاية يكون قد حقق الغرض الأساسي المطلوب، وإضاءة الصورة الشعرية في شعر الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد، فقد حاول أن يوضح – قدر المستطاع –طبيعة الصورة عند الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد وما تمتاز به من خصائص ومواصفات.

ولا شك أنه قد اتضح لنا في الأخير أنها لم تكن – في عمومها – على درجة كافية من الفن والإبداع.. صحيح أن له بعضا من الصور – الفلتات – التي قد تضعه في مصاف المجيدين من الشعراء إلا أن الصورة –عنده بوجه عام –لم تتبوأ مكانا عليا في سماء الصورة الشعرية الخالدة التي عرفناها عند الشعراء العظماء وعرفوا بها كامرئ القيس والأعشى والنابغة وغيرهم في العصر الجاهلي، أوكعمروبن أبي ربيعة وذي الرمةوشعراء النقائض في العصر الأموي أوكبشار بن برد ومن تلوه من الشعراء كأبي تمامو البحتري وأبي الطيب المتنبي في العصر العباسي، فلقد كانت الصورة – عنده – متواضعة سهلة بسيطة في الوقت نفسه، لاعتماده في المقام الأول على الأنماط البلاغية المعروفة التي يغلب عليها التقليد ويسيطر عليها الإتباع والاحتذاء من جهة، ثم لقرب خياله وتواضع مستواه من جهة أخرى، ولذلك جاءت على درجة كبيرة من البساطة والوضوح والمباشرة.

تلك هي الصورة الشعرية في شعر الأمير أبي الر بيع سليمان بن عبد الله الموحد، وبطبيعة الحال لم يتأت لنا الوصول إلى هذه النتيجة العامة المركزة إلا بعد رحلة دراسية استغرقتفصلا تمهيديا وثلاثةفصول و خاتمة.

أما الفصل التمهيدي فقد خصصناه للحديث عن مفهوم الصورة ال شعرية بين آراء القدماء ووجهات نظر المحدثين واتضح لنا أن نظرة القدماء كانت في عمومها متجانسة، وساعد توحدهم ذاك إيمانهم الشديد بثنائية اللفظ والمعنى، بينما اختلفت وجهات النظر عند المحدثين التي ظهرت في كثرة التعاريف واختلاف المناهج وتباين المشارب وانتهينا إلى اعتناق المنهج البلاغي القديم في دراستنا هذه مع الإضاءة ببعض المفاهيم الحديثة في أضيق الحدود بحكم انتماء الشاعر إلى بيئة كانت تولي الصورة البيانية عناية كبيرة.

كما عقدنا الفصل الأول للحديث عن مصادر الصورة الشعرية في شعر الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد، واقتصرنا على مصدرين اثنين هما ا لطبيعة الجامدة و الطبيعة المتحركة.

ورأينا أن أغلب ما استلهمه الشاعر من الطبيعة الجامدة كان من مصادر النور والإشراق، وانتهينا إلى أن طبيعة القصائد عنده، هي التي فرضت عليه هذا الاستمداد اللافت، ذلك أن مذهب الشاعر كان في أساسه مذهبا مدحيا، ومن يقرأ في ديوانيجد أنه لا يكاد يترك أميرا ولا وزيرا إلا ومدحه، ومن هنا كان لا بد أن تكثر مصادر النور والإشراق في شعره، وترتبط بالإنسان أكثر، لأنه – كما قلنا– لكل أمير صفات فائقة في الحرب والشدة والبأس والكرم، ولكل عالم بحر زاخر من صفات المعرفة والعقل. الأمر الذي استلزم من الشاعر أن يرفعهم إلى درجة النجوم ومصاف الكواكب، واستلزم معه تكرار المعاني والدلالات، وأما بالنسبة للاستمداد من الطبيعة المتحركة، فقد رأينا النصيب الأوفر للطبي ، ولم تكتسب الصورة عنده –في مجال التصوير بالطبي رغم تفننه في توظيف أسمائه المختلفة –دلالات جديدة، وإنما جاءت –عنده – بدلالاتها المعروفة التي لا تخرج عن الرقة واللين، ولم يختلف الأمر بالنسبة للطير حيث امتاح الشاعر صوره للدلالة علىالوداعة و الامتاع، كما ارتبطت في الوقت نفسه دلالات صور ال نباتات المختلفة حسب نوع كل واحدة وطبيعتها، حيث جسد بالأ زهار الجمال والرائحة العطرة وروح الحياة . وبالأشجارالرسوخ في الأرض واستمرار الحياة.أما الفصل الثاني فقد ركزنا فيه على جانب جوهري من جوانب الأسلوب وخصائصه عند الشاعر في دراستنا للتراكيب اللغوية لكل شكل من أشكال الصور البيانية وذلك لتمييز الجانب الذي أبدعه عن غيره من الصور الأخرى، فكان أن قسمنا هذا الفصل إلى قسمين متمايزين متكاملين، رصدنا في القسم الأول التراكيب اللغوية وأهم ظواهرها لكل نمط بلاغي، وتوصلنا عن طريق استقراء الصور وإحصائها وتحليلها إلى بعض النتائج الإحصائية التي وجهتنا إلى البحث عن مسبباتها

وكان أول ما أسفر عنه الإحصاء من نتائج أن صور التشبيه عند الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد تفوق غيرها من ألوان الصور، وقد أرجعنا ذلك إلى الموقف الفني السائدعصره والأعصر السابقة عليه من حيث إن هناك شبه إجماع على إعلاء التشبيه، وتقديمه على غيره من الوسائل البلاغية الأخرى، وقد اتضح لنا –عن طريق الإحصاء دائما –أن الشاعر كان يكثر من استخدام الأداة في التشبيه، لا سيما(الكاف) التي أثبت الإحصاء أنها أكثر الأدوات حضورا، ولعل

هذا يعزز ما انتهينا إليه من أن الصورة جاءت عند الشاعر سهلة، لأن أداة (الكاف) كما هومعلوم أقل دلالة من الأدوات الأخرىوتلي أداة(الكاف)، (كأن)، ثم (كما)، ثم (مثل) ثم (كأنما) وأما الأفعال التي تفيد المشابهة فقد اتضح لنا من خلال الإحصاء أنها لا تجيء إلا على سبيل الندرة.

وفي الوقت الذي اتفقت فيه خصائص هذه الأدوات من حيث اقترا نها بالتشبيهات المفردة والمركبة نجد أن أداتي(كما) و(وكأنما) تختصان – فقط – بالتشبيهات المركبة، ثم تمتاز بعد ذلك (كما) عن (كأنما) – برغم اختصاصها ذاك –بانفرادها بتركيب واحد خاص بها حيث يكون التركيب اللغوي الذي تجيء فيه دائما عبارة عن جملتين متطابقتيمتوازيتين، وتقوم(كما) على الحفاظ على هذا التوازي بين ركنى التشبيه المركبين، بينما تختفي هذه الخاصية عندما تكون (كـأنما) هي أداة التشبيه، وأرجعنا في الوقت نفسه اختصاص (كأنما) بالتشبيهات المركبة، إلى طبيعة وظيفتها التي تقوم بها، وهي التعليل الذي يتطلب غالبا التفصيل والإسهاب.

وأما القسم الثاني من التشبيه الذي لا يعتمد فيه الشاعر على الأداة فإما أن يكون مفردا موجزا يقتصر على ذكر الطرفين مجردين دون أن يمتد بوصف أحدهما، ربما يتبع المشبه به بوصف أووصفين يمتدان بمعنى المشابهة ويطيلان من نفس الصورةوإما أن يجيء مركبا – في الأغلب الأعم– عندما يكون المشبه به مفعولا مطلقا مضافا في الوقت نفسه مبينا لنوع الفعل الذي يشكل بدوره المشبه.

وأما التراكيب اللغوية للاستعارة –فكما لاحظنا– تعددت مظاهرها ووجوهها، فقد تحققت في الاسم المفرد، وفي الاسم المضاف، كما تحققت في الفعل من جهة فاعله، وفي الفعل من جهة مفعوله. وقد يحافظ الشاعر على الصفة الاستعارية للفكرة أوالموقف فيمتد بالاستعارة لتشمل بيتا أوأكثر.

كما لاحظنا أن التركيب اللغوي للاستعارة عندما يكون مختصرا سواء وقع في لفظ أولفظين مضاف أومضاف إليه أوجملة اسمية أوفعلية، يساعد الشاعر على أن يحشد – أحيانا- أكثر من استعارة في البيت الواحد

ولما لم تتضح لنا الفروق الدقيقة للشكل البلاغي الواحد بحيث لم يتحدد بتركيب لغوي واحد، حاولنا في القسم الثاني من هذا الفصل أن نقف على الفروق الدقيقة، التي تميز كلا من هذه الاستخدامات،فحللنا جزئيات هذه التراكيب بهدف الوقوف على المواقع النحوية لكل منها، ثم معرفة

مدى اتصالها بالعبارة الشعرية – البيت – الواقعة فيها، واتضح لنا أن أغلب التشابيه المفردة – المصحوبة بالأداة – تجئ في جملة إسمية يصبح فيها المشبه مبتدأ والمشبه به خبرا، وربما يكون المشبه اسما (لكأن) والمشبه به خبرا لها، أواسما (لأن) والمشبه به خبرا لها، وعندما تحذف الأداة يأتي المشبه مبتدأ والمشبه به خبرا وربما يجيء المشبه اسما (لأن) والمشبه به خبرا لها، كما اتضح لنا أن المشبه يأتي في أحيان قليلة صفة للمشبه به أويضاف إليه، أوجئ المشبه به مجرورا بمن البيانية الدالة على التشبيه – في أغلب الأحيان– في الوقت الذي يجيء فيه المشبه اسما مجرورا بأي حرف من حروف الجر وغالبا ما يكون الجار هوحرف (الباء).

واتضح لنا –أيضا– أن فاعلية التشبيه عند الشاعر لا تتوقف على موقع المشبه به خبرا أوصفة أوغيره، بل إنها تتوقف على نوع الأداة، فشكل أداة دلالتها، وتزداد هذه الفاعليةفبحذف الأداة إلا أن القيمة الفعلية للتشبيه والأثر الحقيقي له يتأتى بتفاعله مع السياق، وهنا تبدوأهمية الصفات التي يتبعها الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد بالمشبه أوالمشبه به حيث يصبح التشبيه متداخلا مع التراكيب الأخرى ومتفاعلا معها في البيت الواجد

وعندما تحتل جملة التشبيه موقع الصفة أوالحال تبدوغير منفصلة عن دلالة البيت كما لا يقتصر تفاعل العلاقة بين الطرفين فقط وإنما يمتد هذا التفاعل والإيحاء ليشمل العبارة الشعرية كلها.

وعندما يقوم التشبيه المفرد في وحدات مستقلةفي البيت الواحد–لاحظنا في أغلب الأحيان أن هناك تأثيرا متبادلا بينها، وعندما يفصل الشاعر في المشبه به على نحوتصويري بحيث يشكل صورة مكتملة فإننا نجد هذا التفصيل ينموبمعنى التشبيه الذي لا ينفصل بدوره عن السياق فيالبيت الواحد.

وأما التشابيه المركبة، فقد كانت تراكيبها اللغوية متعددة عند الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد، ولكل من هذه التراكيب دلالته . وأول هذه التراكيب التشبيه الذي لا تصحبه الأداة، ويتحقق في جملة فعلية يجئ فيها المشبه به مفعولا مطلقا مبينالنوع الفعل الذي يقوم مقام المشبه، وقد لا حظنا في هذا المظهر اللغوي أن المفعول المطلق يقوم بتفصيل المشابهة وتوضيحها وتأكيدها في الوقت نفسه، بالإضافة إلى ما يحققه من التحام شديد بين طرفي التشبيه، وقد يشمل هذا اللون من التشبيه العبارة الشعرية كلها، وإن لم يشملها، فإنه لا يبدومنفصلا عن سياق البيت على المستويين النحوي والبلاغي

وأما ثاني هذه التراكيب، فهوالتشبيه المركب الذي يحرص فيه الشاعر على التوازي بين طرفيه موازاة متأنية تسعى بدورها إلى تحقيق الوضوح أولا وقبل كل شيء، حيث نجده يفصل في ركني التشبيه ويوازي بينهما على نحونجد فيه(كما) حافظة لهذا التوازي، ومن هنا نفتقد التداخل العضوي بين الطرفين والتأكيد على المشابهة اللذين لاحظناهما في التركيب السابق

وأما ثالث هذه التراكيب، فهوالتشبيه الذي تكون أداته(كأن) وقد اتضح لنا أن المعاني النحوية فيه أكثر تداخلا وتعقيدا،ذلك أن الشاعر غالبا ما يفصل بين اسم(كأن) وخبرها بما يتم معنى المشبه وبما يتصل نحويا باسم(كأن)

وأما الاستعارة فقد لاحظنا أنها عندما تقع في الاسم المفرد أوالاسم المضاف فإنها تأتي غير شديدة التفاعل مع سياقها، لاسيما عندما لا يتبعها بصفات خاصة. كما لا حظنا أن الشاعر عندما يحدث تشويشا في الترتيب النحوي للجملة بحيث ينحرف عن مقتضياتها المعيارية النمطية فتتقدم بذلك الاستعارة أوتتأخر عن موقعها النحوي الطبيعي، فإنه غالبا ما يكون للاستعارة تأثيرها الفعال في السياق الذي ترد فيه، بل يكسبها هذا الانحراف قيمة إيحائية بالنسبة للسياق كله.

وقد لاحظنا أيضا أنه عندما يمتد بالمعنى الاستعاري تتداخل الاستعارة والتركيب النحوية بشكل لافت، أما إذا وقعت الاستعارة في الفعل وأصبحت تقوم في الجملة، فإما أن تكون هذه الجملة معطوفة على غيرها من الجمل في البيت بشكل يبدي تفاعلها واتساقهفلي كثير من الأحيان، و إما تقع جملة الاستعارة حالا يكشف معنى من المعاني التقريرية التي يشتمل عليها البيت في أوله ويعمقه في الوقت نفسه.

ولاحظنا أنه عندما تقع الاستعارة في جواب الشرط أن هذا الموقع النحوي يكسبها صفة إيضاحية تقريرية، وقد انتهينا من وقفاتنا تلك إلى أن الصورة كانت تجئ في الأغلب الأعم منفصلة عن المعنى تابعة له إما بالشرح أوبالتأكيد أوبالتبرير، أي أنها لم تكن وسيلة الشاعر الأساسية في التعبير عن الفكرة أوالموقف.

وأمل الفصل الثالث فقد تناولنا فيه التناص مع أشعار القدامى ومن عاصره فكان وافرا وفيه شيء من الإبداع، وقد ظهر متأثرا بابن زيدون في نونيته وذي الرمة ومهيار الديلمي

وبعد:

إن الصفحات الماضية التي ألقت الضوء على الصورة الشعرية في شعر الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد لا تزعم أنها قد أوفت بما يجب لهذه الدراسة أوأنها جمعت فأوعت، فالكمل لله وحده ولكنها تقدم هذا البحث المتواضع للقارئ عله يجد فيه جديدا مفيدا

ومما نوجه إليه القارئ الكريم والباحث أن ديوان الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد يشتمل على وصف من الروعة بمكان في باب النسيب وهوجدير بأن نفرد له دراسة ضمن الجات المكان، كما أن الديوان احتوى على ألغاز شعرية نادرا ما نجدها في أشعار القدماء وهي الأخرى جديرة بالدراسة والإمعان

فهرس مطالع القصائد و المقطوعات وعدد أبياتها وقوافيها وبحورها:

المطلـــع	الأبيات	القافية	الروي	البحر
سلام كعرف المسك أو هو أطيب	10	أعذب	ب	الطويل
منع الرقاد تذكر الأحباب	7	الباب	ب	الكامل
ما ميت ينقله قبره	3	الترب	ب	السريع
ولا كخلاف العيس نطوي بها الغلا	7	التغرب	ب	الطويل
ألفت بتيليت السهاد وعلمت	1	التقلب	ب	الطويل
أنظر فإني سماء بدر	3	الجيوب	ب	المنسرح
بيني وبينك ود لا يغيره	2	الحقب	ب	البسيط
هذي ديار العدى يباب	9	الذئاب	ب	مخلع البسيط
ألا أيها الحبر ما طائر	6	الذنب	ب	المتقارب
وموحدين وإن ناوا	15	الذنوب	ب	مجزوء الكامل
إذا ما ذكرت الموت فاضت مدامعي	5	السحائب	ب	الطويل
رمتني صروف الدهر من كل جانب	7	الصوائب	ب	الطويل
استغفر الله مما قد نطقت به	3	الطرب	ب	البسيط
يا صاحب القبر الغريب كأنما	2	الغريب	ب	الكامل
خيالك في عيني وشخصك في قلبي	6	القرب	ب	الطويل
أمير المؤمنين نداء عبد	6	القريب	ب	الوافر
وذي شطب لا ينتضي لكريهة	4	الكتائب	ب	الطويل
شفيعي محمد أكرم من به	2	الكرب	ب	المتقارب

هذا الأصيل فاسقنيها واشرب	5	المغرب	ب	الكامل
بعيد مدى العمر الطويل قريب	27	تريب	ب	الطويل
ألا من القلب قد تكنفه الهوى	5	جانب	ب	الطويل
وكم ليلة كالدهر طولا قطعتها	3	جذب	ب	الطويل
وفتية مما أداموا الضراب	2	جواب	ب	السريع
ومهند كالماء خلت فرنده	2	حباب	ب	الكامل
إليك الهي قد قصدت بحاجتي	6	راغبا	ب	الطويل
ستعلم نفس قد قضى الله نحبها	4	ربها	ب	الطويل
أقل عثرة الدنيا و إن عظمت ذنبا	9	رعبا	ب	الطويل
أليلة عطفا وقاسية قلبا	4	قلبا	ب	الطويل
خليلي قولا أين قلبي ومن به	2	قلبه	ب	الطويل
ارغب إلى الرحمن يا من رأى	2	كاتبه	ب	السريع
ما اسم الثلاثي إذا قلته	5	معجب	ب	السريع
ألا بابي لدن المعاطف أهيف	10	والحواجب	ب	الطويل
أقول وقد لاح المشيب بمفرقي	2	وصاحبا	ب	الطويل
افدي الذي أهدى الكؤوس بكفه	3	وعتابه	ب	الكامل
فديتك ما شيء لغير جريمة	7	ويضرب	ب	الطويل
أدموع جفونك تنسكب	19	يلتهب	ب	المتدارك
عذيري من دهر ألح كأنما	3	اقتضاءه	ء	الطويل

ضاءت بنور إيابك الظلماء	34	الإرجاء	ء	الكامل
يا من يفندني لفرط صبابتي	4	الإسراء	ء	الكامل
ومحل أنس لا نظير لحسنه	4	النظرات	ء	الكامل
لله قبة إيمان يشيدها	8	بيضاء	ء	البسيط
خذها إليك كوجنة العذراء	5	حياء	ء	الكامل
لله أي جواد ظل مرتبطا	2	المحيطات	ت	البسيط
وساق يطوف علينا ضحى	2	راحته	ت	المتقارب
لله يوم أينعت ثمراته	7	لذاته	ت	اللكامل
من لي بها مثل الغزالة منظرا	9	وجناتها	ت	الكامل
إذا يممت نحو الأحبة ناقتي	7	وخبت	ت	الطويل
بسطت نحوك البسيطة كفا	2	الثجاج	ج	الخفيف
لحت ببرج السعود بدرا	6	السروج	ج	مخلع البسيط
خليفة الله إن تشكرك أندلس	6	إفصاحا	ح	البسيط
أحاجيك ما اسم ليس في الطير غيره	6	جناح	ح	الطويل
ما طائر ليس له روح	10	روح	ح	السريع
زند الأسى من حشى المحزون يقتدح	10	سفح	ح	البسيط
وما ناكح لا يريد النكاح	3	نكح	ح	المتقارب
ما اسم لشيء وهو شخص ناطق	5	وصراح	ح	الكامل
أما والهوى ما حلت قط عن العهد	10	أبدي	د	الطويل

لقاءك أملت يا سيدي	6	ارشد	د	المتقارب
وعلقته مثل غصن النقا	4	البرود	د	المتقارب
تطلع في أفق السعادة والمجد	8	السعد	د	الطويل
أوجهك يا فتان أم قمر السعد	15	العقد	د	الطويل
لئن غاب عني شخصكم فوحبكم	8	العهد	د	الطويل
قد شفني البين والسهاد	6	القتاد	د	مخلع البسيط
يا أم حفصة والمطي بنا على	11	المورد	د	الكامل
رحل الأحبة واستقلت عيسهم	13	الوخدا	د	الكامل
الله يشفي نديما بت ارحمه	4	بيدي	د	البسيط
وهيج لوعتي ورقاء باتت	5	رقادا	د	الوافر
ما الشيء إن تبحث على تبيانه	10	زياده	د	الكامل
صب يذوب صبابة لبعاده	7	سهاده	د	الكامل
أحاجيك ما اسم الذي	2	صده	د	مجزوء المتقارب
جل الأسى عن خلدي	14	كبدي	د	مجزوء الرجز
سلم على قبر تضمن لحده	4	لفقده	د	الكامل
قالوا الحبيب قريب	5	مرادي	د	المجتث
ولي صحبة لم يسأموا طول صحبتي	3	مساعد	د	الطويل
يا عجبا من بارك دهره	4	ممتن	د	السريع
كيف التصبر والأشواق تزداد	10	ميعاد	د	البسيط

أيا قبة العلياء حل بك المجد	4	والسعد	د	الطويل
ونحن بنوبنوالآمالكل لوجهة	2	وتعاند	د	الطويل
صفة الدمع وصف من أنا عبده	2	وصده	د	الخفيف
أيا صاحبي إذا جئتما	6	واذكره	ر	المتقارب
أرقت لبرق لاح من نحوأرضهم	14	أسامره	ر	الطويل
ما حامل من غير فحل وقد	3	أسرارها	ر	السريع
نأيت وقلبي في يديك أسير	5	أسير	ر	الطويل
ورب خليل لا يفارق مضجعي	7	أسير	ر	الطويل
يا أعظم الناس قدرا أن نهنئه	3	البشر	ر	البسيط
يا أعظم الناس قدرا أن نهنئه	5	البشر	ر	البسيط
يقولون صبرا ما البكاء بنافع	4	الدهر	ر	الطويل
سلام كما فاح النسيم مع السحر	10	الزهر	ر	الطويل
بين الرياض وبين الجو معترك	5	السمر	ر	البسيط
حي الربيع بما وشت أزاهره	8	الشجر	ر	البسيط
الحب دق فلا تدري حقيقته	3	الصدر	ر	البسيط
حاجيت ذا فهم وذا فطنة	4	الطير	ر	السريع
وما كنت أرضى أن يكون جوابكم	2	العذار	ر	الطويل
ومحلية منها الضلوع على الجمر	5	النشر	ر	الطويل
وما سابق لا يرى صاعدا	3	انحدر	ر	المتقارب

قبة المجد والعلا والفخار	6	باختيار	ر	الخفيف
يا مظهرا للضمير ما شجره	4	بمبتكر	ر	المنسرح
تنبه أيا هذا النئوم المدثر	10	تبشر	ر	الطويل
ولي صاحب ما إن أحب فراقه	4	تصبرا	ر	الطويل
وطائرة تطير بلا جناح	2	تطير	ر	الوافر
أساكنة الفلاة ببطن رمس	9	جار	ر	الوافر
ترك الماضون دارهم	3	خطر	ر	المديد
لك أن تنافي يا ألوف وللورى	5	سرى	ر	الكامل
أمنزلنا الأسنى سقيت وعمرت	3	سرور	ر	الطويل
طمت من دموعي للفراق بحور	6	سعير	ر	الطويل
وشمطاء ترما لا من كبر	5	ضرر	ر	المتقارب
علمني حبك حب النفار	8	فرار	ر	السريع
أحاجيك ما ذكر في الصغر	2	كبر	ر	المتقارب
وقطر الندى خاف على الحس وقعه	6	محبرا	ر	الطويل
زوت وجهها لما رأت شيب مفرقي	8	مزور	ر	الطويل
وجوه الأماني بكم مسفره	4	مستبشره	ر	المتقارب
أتى الصبح لما أتى مسفرا	13	مستنكرا	ر	المتقارب
ألا يا صاح حيث الكا	8	مفتقِ	ر	الوافر
هلم ليوم دع أخاك ومثله	6	ندري	ر	الطويل

بيت حلم أتيته	7	هجره	ر	مجزوء الخفيف
أمشبهة ريم النقا ومها القفر	12	والبدر	ر	الطويل
الشوق يزداد إذ تدنوبك الدار	16	وأنصار	ر	البسيط
لله يوم وجهه متهلل	9	و سرورا	ر	الكامل
هي الأعمار تؤذن بالمسير	12	و للصغير	ر	الوافر
خليلي ما اسم قد تقسم دهره	2	و للهجر	ر	الطويل
تنبه ترى ديمة تمطر	15	يسفر	ر	المتقارب
بعثت عن الطرف يا سيدي	4	يكبر	ر	المتقارب
أضاء ببرجكم المجلس	4	الأنفس	س	المتقارب
وشامخ الأنف إلا انه جيل	3	الفرس	س	البسيط
فكنت موسى وكان الطور تصعده	1	القبس	س	البسيط
لله يوم قد تكال انسه	4	كاسه	س	الكامل
و مدنف ما أقامت فيه علته	3	انتعاشا	ش	السيط
ما اسم إذا ما شئت الغازه	2	فتشا	ش	السريع
قالوا الذباب وقعن في مشروبنا	2	وحاشا	ش	الكامل
حل وفد المشيب بالرأس منى	2	بياضا	ض	الخفيف
تقول ابنتي الصغرى غداة رحيلنا	6	أسرع	ع	الطويل
حسب الهوى من قتيل الحب مصرعه	7	أضلعه	ع	البسيط
تقضي بينهم فشفى ولوعي	7	الصديع	ع	الوافر

هبت بنصركم الرياح الأربع	34	الطلع	ع	الكامل
وممشوقة القد مهضومة	4	المسمع	ع	المتقارب
أعندك يا لبنى وأنت وفيه	8	الودائع	ع	الطويل
ما يقول الفقيه فيمن رأينا	6	ربوعه	ع	الخفيف
أيا شجرات الواديين إلى النقا	4	رجوع	ع	الطويل
وإني لأخفي حب رملة جاهدا	6	سيشبع	ع	الطويل
أهاجت لك الأشواق تلك المصانع	8	قع	ع	الطويل
وما اسم له أحرف أربعة	7	مستودعه	ع	المتقارب
ولي صاحبان إذا ما جزعت	4	مسرعا	ع	المتقارب
ألائمتي كفي فما أنا بالذي	12	مسمعا	ع	الطويل
وقائلة أين الترحل سيدي	9	مصدعا	ع	الطويل
اليوم يوم الجمعة	2	ودعه	ع	مجزوء الرجز
كم من شريف القول قد غرني	3	وضبع	ع	السريع
يا لائما في الحب لا يقلع	14	ينفع	ع	السريع
وحاملة فوقها قصعة	2	الصفه	ف	المتقارب
مررت على مغني الحبيب فهاجني	11	ألف	ف	الطويل
ألا حيها سرحة لدنة	2	عطفها	ف	المتقارب
ألفت جفوني السهد فيك ألوف	10	عكوف	ف	الكامل
لم تجد عيناي عنه مصرفا	3	منعطفا	ف	الرمل

قف بالحجيج فإن ذاك الموقف	9	يعطفوا	ف	الكامل
انظر إليها وقد سالت جوانبها	2	يكف	ف	البسيط
أيا من حاز في الفضل السباق	10	ائتلاقا	ق	الوافر
وما حاكم يرضى الأنام بحكمه	4	أحمق	ق	الطويل
بأبي والله طيف طرقا	31	الأرقا	ق	الرمل
عيل صبري لهمومي لا تطاق	29	الماق	ق	الرمل
ومطيل صبر والجوانح تلتظي	5	الوامق	ق	الكامل
مقلة من دمعها في غرقي	7	حرق	ق	الرمل
سقاني الراح سلسالا عتيقا	3	ربقا	ق	الوافر
وما ضره لوزار وهو مقنع	4	واشتياقه	ق	الطويل
أنظر إلى دوحة التفاح مال بها	4	و الوارقا	ق	البسيط
عزمات جدك للهدى ما أبرك	22	افتكا	ك	الكامل
شكوت لهاجرتي تيهها	4	بك	ك	المتقارب
يا كعبة شاط دمعي عندها	4	درك	ك	السريع
سيدي لا أطيق عد خصالك	4	فعالك	ك	الخفيف
يا نفس حسبك ما فرطت فازدجري	7	مثواك	ك	البسيط
يا شاربا التمني شاربا	4	والمسك	ك	السريع
سر بالسلامة فالتأييد يقدمك	3	يصحبكا	ك	البسيط
أنا عز وهيبة وجمال	2	الأبطال	ل	الخفيف

للقاء وجهك فليك الترحال	12	الأرقام	ل	الكامل
أرح الزيل من أن يحط ويرحلا	26	المنزلا	ل	الكامل
ومستخدم لا يستطيع تحركا	3	النبل	ل	الطويل
وماشية كالبرق لكن خطوها	2	الوحل	ل	الطويل
الإرب يوم قد ختمنا أخره	3	أولا	ل	الطويل
شوال يدعو بالشراب البالي	7	بالسالي	ل	الكامل
ألا هات ما اسم الذي	2	بخله	ل	مجزوء المتقارب
ألا أعجب لذي نابين يبلع كلما	2	بمثله	ل	الطويل
أيا ابن أخي الكرام ذوي المعالي	6	حال	ل	الوافر
شفى أبلالكم حر الغليل	9	عليل	ل	الوافر
وخلين ما اصطحلبعن الهوى	4	قلى	ل	المتقارب
حنانيك إني قد نويت رحيلا	9	قليل	ل	الطويل
يا مزمع البين في ترحالك الأجل	8	مشتغل	ل	البسيط
يا سائلي مالي أراك ضئيلا	15	مشغول	ل	الكامل
رضاك أمير المؤمنين فإنني	5	مشكلا	ل	الطويل
من عذيري من فتاة جفتني	8	هموا	ل	الهديد
مررت على مغني الأحبة بعدما	5	و الأصائل	ل	الطويل
أرسلت نحوك يا خليلي خوخة	2	والشمال	ل	الكامل
توكل على الله تلق الذي	3	يقبل	ل	المتقارب

الجو يبكي بدموع سجام	7	ابتسام	م	السريع
جد بين بنا ونحن نيام	3	الأيام	م	الخفيف
عثرات اللسان بالمرء تودي	2	الحسام	م	الخفيف
يا نائما ليله والعمر ينصرم	9	الحلم	م	البسيط
قبر الغريب سقيت الغيث من جدث	2	الديم	م	البسيط
قم أدر كاس المدام	4	الظلام	م	مجزوء الرمل
رعاك الله يا دار الكرام	6	الغمام	م	الوافر
واسمر بابل اللحظ أودت	3	المستهام	م	الوافر
وقائمة أبدا دهرها	5	بالقائمة	م	المتقارب
وزوارق تحت الظلال حسبتها	5	بمقدمة	م	الكامل
وميت برمس طعمه عند رأسه	3	تكلما	م	الطويل
أتاك بالصبح غريد على علم	5	تنم	م	البسيط
عتبت نفسي ولو كانت موفقة	9	حكم	م	البسيط
دونكموها قرقفا عاتقا	4	ختام	م	السريع
وأسمر وسنان تخال بجفنه	2	سقم	م	الطويل
وشيبن أيام الفراق مفارقي	10	عظمى	م	الطويل
نعى المجد ناعم فأبكى السما	18	عندما	م	المتقارب
ألا قل للفقيه الألمعي	4	قديما	م	الوافر
وذي وقار صموت جد محتشم	6	مبتسم	م	البسيط

جيش الضلال بجيش الحق مهزوم	9	محتوم	م	البسيط
دمت لك الفضل علينا ودام	4	مدام	م	السريع
ألا ليت شعري هل ترى عيني النقا	14	مكمم	م	الطويل
أيا خير من مد العفاة أكفهم	8	والتكرم	م	الطويل
يا كعبة الفضل التي حجت لها	8	و الديلم	م	الكامل
ألا صف لي معاهد أم عمرو	10	و الغميما	م	الوافر
الم بالملك ألامك الألم	9	وقدم	م	البسيط
وعلقته كالبدر عند تمامه	5	وقوامه	م	الطويل
يا موقف الآمال يا	4	أعني	ن	مجزوء الكامل
رفقا عليك فكم ذا تسال الدمنا	5	الحزنا	ن	البسيط
يا خليلي اشربا واسقياني	13	الدنان	ن	المديد
ما لمتني ليس فيه	4	المباني	ن	مجزوء الرمل
خبر فديتك من أبوه طائر	2	إنسان	ن	الكامل
أيها الحادي بنا نحومني	15	تفتنا	ن	الرمل
و بي غادة من ظباء القصور	18	رهينا	ن	المتقارب
قف العيس نبك دار بأن قطينها	9	ظعينها	ن	الطويل
يا أيها الطيف خبر	5	لدينا	ن	المجتث
يا غرة الدين كم لله من نعم	6	منن	ن	البسيط
ألغزت في شعري اسما فاستمع لغزة	8	والبدن	ن	البسيط

كلوم في الحشى بمدى زمان	10	والمغاني	ن	الوافر
نام من أهوى وأرقني	20	وسني	ن	المديد
سل الصبا هل أتت من نحو دارين	7	يحييني	ن	البسيط
يا من غدا مؤمنا في سربه	4	به	هـ	الرجز
يا راقدا ملء عينيه يهدئه	12	ترصده	هـ	البسيط
أقول لركب أدلجوا بسحيرة	11	ركابها	هـ	الطويل
واسمر يصرف السودان بيضا	2	عليه	هـ	الوافر
ألا خبروني ما اسم التي	2	مشيها	هـ	المتقارب
لوم يبث على سمعي فيلقيه	7	ملقيه	هـ	البسيط
يا غافلا عن ذكر مولاه	6	نعماه	هـ	السريع
أما إن للوسنان أن يتنبها	9	وانتهى	هـ	الطويل
ولما ثنينا للقاء ركابنا	7	حاديا	ي	الطويل
علام تعد المقربات المذاكيا	17	و العواليا	ي	الطويل

فهرس توزيــع البحور الشعرية:

البحـــر	القصائد	الأبيات
البسيط	39	238
الوافر	17	112
الكامل	37	332
الرجز	3	20
الرمل	7	93
السريع	18	89
المنسرح	2	7
الخفيف	10	36
المجتث	2	10
المتقارب	29	156
المتدارك	1	19
الطويل	72	485
المديد	4	44
المجموع / 13	241	1641

عمال الموحدين في بجاية

الحاكـــم	فترة الحكم		ملاحظـات
أبو عبد الله بن عبد المؤمن	1152	1163	و على بجاية للسيد أبي محمد عبد الله و استورز له يخلف بن الحسين
يخلف بن الحسين	1152 1163	1163 1166	الوزير
أبو زكرياء بن عبد المؤمن	1166	1179	من قبل أخيه أبي يعقوب
أبي موسى بن عبد المؤمن	1179	1185	من قبل أخيه أبي يعقوب
أحمد الصقلي	1185	-	دخلها من البحر
أبو الحسن بن أبي حفص بن عبد المؤمن	1188	-	
أبو الربيع بن عبد الله بن عبد المؤمن	**-**	**1199**	**حسب ابن خلدون يحتمل أن يكون قد تولى أثناء هذه الفترة، و قبل ولاية تلمسان**
أبو الحسن بن أبي حفص بن عبد المؤمن	1199	1208	من قبل محمد بن المنور
ابن الأطاس	1224	-	أخذ البيعة سنة 624 هـ لعمه المأمون

عمال الموحدين في تلمسان

عبد المؤمن بن علي الكومي	1144	1144	دخل المدينة بعد أخذ وهران، ثم عفا عن أهلها (بعض المصادر سنة 540 هـ ؟
يوسف بن وانودين أو سليمان بن محمد بن وانودين	1144	-	من قبل عبد المؤمن
أبو حفص بن عبد المؤمن	1152	1263	عقد عبد المؤمن على تلمسان لابنه السيد أبي حفص و استوزر له أبا محمد بن وانودين
أبو محمد بن وانودين	1152	1158	الوزير
أبو عمران بن عبد المؤمن	1263	1269	من قبل أخيه أبو يعقوب
أبو الحسن بن أبي حفص	1269	1185	سنة زحف ابن غانية على البلاد
أبو زيد بن أبي حفص	1185	1199	-
أبو الربيع بن عبد الله بن عبد المؤمن	**1199**	**1208**	**-**
أبو عمران بن يوسف بن عبد المؤمن	1209	1209	ثم زحف ابن غانية على تلمسان و قتل أبي عمران
يحي بن إسحاق بن محمد بن غانية	1209	1209	ثم زحف إليه أبو زكرياء من فاس ففر ابن غانية إلى مكانه من قاصية إفريقية و معه محمد بن مسعود البلط شيخ الدواودة من رياح و غيره من أعراب رياح و سليم
أبو زكرياء بن أبي يحي بن أبي حفص	1209	1209	شيخ الحفصيين
أبو زيد بن يوجان	1209	1214	من قبل الناصر، ثم نفي إلى مرسية
أبو سعيد بن المنصور	1214	-	من قبل المستنصر
محمد بن أبي زيد بن يوجان	1224	-	أخذ البيعة سنة 624 هـ للمأمون
أبو يحي يغمراسن بن زيان	1236	1242	ثم استولى عليها أبو زكرياء الحفصي و أقر يغمراسن على عمله

المصادر والمراجع

أولا – المصـــادر:

1 - القرآن الكريم

2 - الآمــدي:

- الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق وتعليق محي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية بيروت – بدون تاريخ –.

3 - ابن الأثيـر:

- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة الحلبي القاهرة1939.

- الكامل في التاريخ، عز الدين علي بن محمد، المطبعة الكبرى – القاهرة1290 هـ.

4 - ابن خلكـان:

- وفيات الأعيان، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة النهضة المصرية1948م.

5- ابن رشيق القيرواني:

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد دار الجيل، الطبعة الخامسة، 1981 م .

6- ابن سلام الجمحي:

- طبقات فحول الشعراء، شرحه محمود محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة1952 م .

7- ابن طباطبـــا:

-عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر 1985م.

8- ابن قتيـــبة:

- الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية 1966 م.

- كتاب المعاني الكبير، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى (1405 هـ 1984 م).

9- ابن المعتز:

- كتاب البديع، تحقيق أغناطوس كراتشقوفسكي، بغداد، مكتبة المتنبي 1935 م.

10- ابن منظور:

- لسان العرب، دار المعارف، القاهرة.

11- ابن عذارى المراكشي:

- البيان المغرب في إخبار الأندلس والمغرب تحقيق ج ،س ،كولان ،دار الثقافة بيروت 1983 ط 3 .

12- ابن سعيد عبد المالك:

- المغرب في حلي المغرب ،تحقيق شوقي ضيف ،دار المعارف مصر 1964 ط 2 .

13- ابن زيدون:

- الديوان، تحقيق علي عبد العظيم، مكتبة النهضة، القاهرة مصر 1957.

14- الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد:

- ديوان الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد، تحقيق محمد بن تاويت الطنجي ومحمد بن تاويت التيطواني وسعيد أعراب ومحمد بن العباس القباج، منشورات كلية الآداب جامعة محمد الخامس، المغرب.

15 – أبو حيان التوحيدي:

- الامتناع والمؤانسة، صححه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين، أحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، بدون تاريخ.

16- أبو الطيب المتنبي:

- ديوان المتنبي، شرح أبي البقاء العكبري، ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، دار الفكر، القاهرة.

17- أبو العلاء المعري:

- شرح سقط الزند – الخطيب التبريزي ،لجنة إحياء التراث ،القاهرة دار الكتب المصرية 1940 م.

18 – أبو منصور الثعالبي:

- يتيمة الدهر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، الطبعة الثانية القاهرة (1375 هـ -1952 م).

- أحسن ما سمعت، تحقيق محمد صادق عنبر، ط1 1334 هـ.

- المنتحل، ترجم شعراءه أحمد أبو علي، المطبعة التجارية، الإسكندرية(1321 هـ- 1903م).

19- أبو هلال العسكري:

- كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، حققه وضبط نصه الدكتور مفيد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1984 م.

- ديوان المعاني، عن نسخة الشيخين: محمد عبده، ومحمد محمود الشنقيطي، مكتبة القدسي، بدون تاريخ.

20- الجاحظ:

- البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، بدون تاريخ.

- الحيوان، دار إحياء العوم، 1955 م.

21 – الأحوص الأنصاري:

- شعر الأحوص الأنصاري، جمعه وحققه عادل سليمان جمال، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة،1970 م.

22 – أرسطو طاليس:

- فن الشعر، ت. عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة، الطبعة الثانية،1973 م.

23- الأصمعي:

- الأصمعيات، تحقيق عبد السلام هارون، وأحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، الطبيعة الثانية،1964 م.

24- الأعشى:

- ديوان الأعشى، دار بيروت للطباعة والنشر 1960 م.

25- امرؤ القيس:

- ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف مصر، الطبيعة الثانية 1964 م .

26- الخطيب القزويني:

- الإضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى (1405- 1985)

27- الخطيب التبريزي:

- شرح ديوان أبي تمام، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، بمصر دون تاريخ.

28- عبد القاهر الجرجاني:

- أسرار البلاغة، صححه وعلق حواشيه السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، بدون تاريخ.

- دلائل الإعجاز، قراه وعلق حواشيه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة.

29- القاضي الجرجاني:

- الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق هاشم الشاذلي، عيسى الحلبي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة.

30- قدامة بن جعفر:

- نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة، بدون تاريخ.

31- المبرد:

- الكامل في اللغة والأدب، مؤسسة المعارف، بيروت، 1985م.

32- مسكويه أبو علي أحمد بن محمد:

- تجارب الأمم، شركة التمدن الصناعية، مصر، بدون تاريخ.

33- المرزباني:

- الموشح، ت. علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة.

34- المفضل الظبي:

- المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة 1964.

35- المقري أحمد بن محمد التلمساني:

- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ووزيرها لسان الدين الخطيب ،تحقيق إحسان عباس، دا ر الصادر بيروت 1968 .

36- ذو الرمة غيلان بن عقبة:

- الديوان ،عني بتصحيحه ، كرليل هنري ،طبعة كلية 1919 .

37- عبد الواحد دنون طه، خليل إبراهيم السامرائي، ناطق صالح مطلوب، تاريخ المغرب العربي، دار الكتب الوطنية، بن غازي ليبيا، الطبعة سنة 2004.

- تاريخ المغرب العربي، دار الكتب الوطنية، بن غازي ليبيا.

ثانيا- المراجع (المؤلفة بالعربية)

1- إحسان عباس:

- تاريخ النقد الأبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الخامسة، 1988 م

- فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية.

2- أحمد أمين:

- ضحى الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة السابعة 1964 م.

3- أحمد الساعي بسام:

- الصورة بين البلاغة والنقد، المنارة للطباعة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، 1984 م.

4- بدوى طبانة:

- السرقات الأدبية، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1974 م.

5- جابر أحمد عصفور:

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، 1980 م.

6- روز غريب:

- تمهيد في النقد الحديث، بيروت، 1971 م.

7- شكرى محمد عياد:

- موسيقى الشعر، دار المعرفة، الطبيعة الثانية، القاهرة، 1987 م.

8- شوقي الضيف:

- في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة.

- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة العشرن.

9- صبحي البستاني:

- الصورة الشعرية في الكتابة الفنية– دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، الطبعة الأولى 1986 م.

10- عبد الحميد حسين:

-الأصول الفنية للأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة العلوم القاهرة،1949م.

11- عبد الحميد العيسوي:

- بيان التشبيه، دراسة تاريخية فنية، مكتبة المجلد العربي، القاهرة، الطبعة الأولى، 1988 م

12- عبد المنعم تلمية:

- مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة، 1978 م.

13- عز الدين إسماعيل:

- التفسير النفس للأدب: مكتبة غريب بالفجالة، القاهرة1984 م.

- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، الطبعة الخامسة1988 م.

14- عمر فروخ:

- تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، الطبعة الأولى، بيروت، (1968 – 1973).

15 – محمد حسن عبد الله:

- الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة.

16 – مـحمد غنيمي هلال:

- النقد الأدبي الحديث، دار العودة بيروت الطبعة الأولى، .1982

17 – محمد مصطفى بدوي:

- دراسات في الشعر والمسرح، الهيئة العامة للكتاب، الطبعة الثانية، الإسكندرية،1984 م.

18- محمد مصطفى هدارة:

-مشكلة السرقات في النقد العربي، مكتبة الوفاء، القاهرة، الطبعة الثالثة (1401هـ-1981م).

19- محمد مفتاح:

- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 1986 م.

20 – محمد النويهي:

- الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة (د. ت).

21 – مصطفى ناصف:

- الصورة الأدبية، دار الأندلس، الطبعة الثالثة، بيروت 1983 م.

ثالثا – المراجـع المترجمـة

1- ريتشارد:

- مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف و الترجمة والنشر، القاهرة، 1977م.

2- أرشيبالد ماكليش:

- التجربة والشعر، ترجمة سلمى الجيوش، دار اليقظة العربية، بيروت، 1980م.

3- تشارلتن:

- فنون الأدب، تعريب زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة1980م.

4- جون ديوي:

- الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم، وزكي نجيب محمود، دار النهضة العربية القاهرة 1963م.

5- روستريفور هاملتون:

- الشعر والتأمل، ترجمة محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1963م.

6- رينيه ويليك وأوستن وارين:

- نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون القاهرة1972م.

7- سيسيل داي لويس:

- الصورة الشعرية، ترجمة أحمد ناصيف الحباني، دار الرشيد، بغداد1982م.

ملخص البحث

ديوان الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد ثر بالصور الفنية، ولا سيما في غرض النسيب الذي هو جدير بأن تفرد له دراسات تفتح مغلقاته، وتجلي محاسنه، وتحكم على تجربة الشاعر فيه.

وبحثنا هذا عند تناوله للصورة في الديوان ركز على مصادر الصورة وموادها المختلفة، فثبت بلا ريب أن الشاعر حذا حذو السابقين له في تشكيل صوره، ولا نكاد نجد له تجديدا يذكر ما عدا الحضور اللافت للظبى والطيور والنباتات المختلفة وغياب معظم الحيوانات المتوحشة والزواحف والحشرات، و هو ما يوحي بحياة البذخ والتمدن التي كان عليها الأمير في الرياض المنيعة لبجاية.

ثم تناولنا التحليل النحوي واللغوي للأشكال البلاغية للصورة وتم التركيز على التشبيه والاستعارة كونهما الصور الأكثر حضورا في الديوان ويمكن بفضلهما تحقيق الغاية المرجوة المتمثلة في إبداع الشاعر وفحولته. وحتى نثبت توجه الشاعر التقليدي انكببنا على تحديد الصورة المقلدة تحت عنوان التناص الصوري فتقصينا مواطنه في الديوان كله، ومن خلال رصد إحصائي لنماذج التناص المختلفة لاحظنا أنه كان متأثرا بالمتنبي وأبي تمام و عمرو بن أبي ربيعة وابن زيدون وذي الرمة و مهيار الديلمي وكلهم من العصر الإسلامي.

وقد كان الشاعر وفيا لهم أشد الوفاء حيث أخذ الحكمة والرجولة من المتنبي وعشقه للطبيعة من مهيار الديلمي والغزل المتقد من ابن زيدون وعمرو بن أبي ربيعة والغموض من أبي تمام والصور العميقة الموحية من ذي الرمة.

وبالرغم من وجوده في بجاية المعروفة بأصالتها الأمازيغية إلا أن أسماء المرأة المتداولة في شعر الأمير كانت عربية خالصة كمثل لبنى ومروة وألوف وعنان وهذا يؤكد بقوة مدى تحكم الإسلام في هذه الربوع واستيلائه على نفوس أبنائها.

وخلاصة القول: أن الأمير أبا الربيع سليمان بن عبد الله الموحد أمير وشاعر ولكنه عرف بالإمارة كعامل من عمال الموحدين في بجاية ولم يعرف كشاعر وإن شعره لمادة بكر تنتظر من يرد ماءها ويغرف منه ليسقي العطاش المتلهفين من الأجيال لمعرفة أسلافهم ثم التأسي بهم.

Résumé :

L'œuvre de l'Emir abi rabie Sulaiman ben Abd ellah mouahed riche en figures artistiques (figures de style) notamment dans le romantisme ce qui lui faut bien des études plus exhaustives d'ou ont émergé les talents de ce poète.

Notre recherche se focalise sur cette figure, et ces différentes métaphores, et parvenu sans nul doute, que ce poète à poursuivi les traces de ses antécédents sans aucun renouveau, sauf que ce même poète a utilisé la gazelle, les différents oiseaux et les plants comme comparants ainsi que l'absence des reptiles, des animaux sauvages, et des insectes ce qui met en valeur sa vie dans les milieux citadins comme les jardins splendides réservés aux émirs de Bejaïa.

Ensuite nous avons opté pour l'analyse morphosyntaxique et littéraire aux différentes formes de figures de style.

L'accent a été mis sur la comparaison et la métaphore lesquelles figures omni présentes dans l'œuvre (diwane) permettent d'atteindre l'objectif c'est à dire montrer les capacités et le degré de créativité du poète.

Pour aussi déterminer l'orientation de poète classique .nous nous sommes penchés sur la spécificité des images imitées (classique. Conservateur) sous le titre de l'intertextualité des figures ce qui nous a mené a son repérage dans toute l'œuvre (diwane) d'après une méthode statistique nous avons remarqué qui s'est inspiré par El Moutanabi, Abi Tamam, Amor Ibn Abi Rabia, Ibn Zaidoune, Mehiar dailami et dhi Romma, et tous sont des poètes de l'ère islamique.

Ce même poète a fidèlement imité El Moutanabi dans sa morale et sa bravoure ، il s'est aussi inspiré de Mehiar Dailami dans son amour à la nature et d' Ibn zaidoune et Amor Ibn Rabia، il a puisé du romantisme et bien qu'il ait vécu à Béjaia ville amazigh, les noms utilisé étaient des noms arabes tels que loubna, marwa, Oulouf et Anane Ce qui montre l'emprise de l'islam dans cette région

مخطط البحـــث

مقدمة البحث..... أ

الفصل التمهيدي 1

أولا ـ التعريف بالشاعر 2

1) المولد والنشأة: 13

2) ثقافته: 13

3) حكمه لبجاية وتلمسان: 19

4) وفاته و آثاره: 19

ثانيا ـ مفهوم الصورة بين القديم والحديث 21

أ- الصورة لدى النقاد القدماء: 21

* الصـــورة والأنمـــاط البيانية: 34

* الأنواع البيانية للصورة الفنية: 34

ب- الصورة لدى النقاد المحدثين: 43

الفصـل الأول- مصادر الصورة 47

أ ـ مصـــادر الصـورة من الطبيعـة ..... Erreur ! Signet non défini.

توطئـــة: 48

أولا: مصادر الصورة من الطبيعة الجامدة: 48

مادة (النور): 48

مادة (المـاء): 57

مادة (النبات): 62

مادة (المعـادن): 66

ماذة (الحجـر): 67

ثانيا: مصادر الصورة من الطبيعة الحية 69

الحيوانات المستأنسة: 69

الحيوانات المتوحشة: 76

الفصـل الثاني: تركيب الصورة **68**

1- البنيـة اللغويـة للأشكـال البلاغيـة للصـورة 80

توطئـــة: 80

أ- البنية اللغوية للتشبيـــه: 82

1 ـ التشبيه مع (الكاف) و(كأن)و(مثل): 72

2 ـ التشبيه مع (كما) و(كأنما): 85

3 ـ التشبيه بدون أداة: 85

ب- التركيب اللغوي للاستعارة: 86

2 - التحليل النحوي للأشكال البلاغيـة: 93

أ- التحليل النحوي للتشبيه: 93

ب- التحليل النحوي للاستعارة: 99

الفصـل الثالث: التنــاص الصوري 104

توطئــة: 105

1- من السرقة الشعرية إلى التناص: 95

أ- المفهوم: 96

ب- السرقة والتناص: 96

2- التناص وبعض المصطلحات البلاغية: 98

3- تصنيف التناص: 99

4- قراءة في بعض صور التناص عند الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله: 99

أ- الصور المقلدة: 110

ب- تعليــق: 117

الخاتمــة 108

فهرس مطالع القصائد وعدد أبياتها وقوافيها وبحورها: 114

فهرس توزيــع البحور الشعرية: 139

عمال الموحدين في بجاية و تلمسان: 128

المصادر والمراجع 130

أولا – المصـــادر: 142

ثانيا- المراجع (المؤلفة بالعربية) 147

ثالثا – المراجــع المترجمــة 150

ملخص البحث 151

RESUME 140

مخطط البحـــث 154