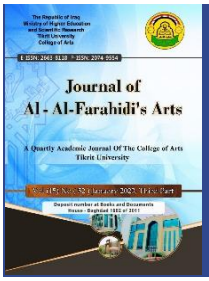

Tikrit University | جامعة تكريت

مجلة آداب الفراهيدي

Journal of Al-Farahidi's Arts

Artistic Formation in Ibn Al-Abbar's Poetry

التشكيل الفني في شعر ابن الأبّار

Asst. Prof. Dr. Fatima Ali Wally

Department of Arabic Language, College of Arts, University of Samarra Salahuddin, Iraq

أ. م. د. فاطمة علي ولي

قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة سامراء صلاح الدين، العراق

SUBMISSION التقديم	ACCEPTED القبول	E-PUBLISHED النشر الإلكتروني
09/06/2024	04/12/2024	22/12/2024

P-ISSN: 2074-9554 | E-ISSN: 2663-8118 https://doi.org/10.25130/jaa.16.58.7 Vol (16) No (58) September (2024) P (93-108)

ABSTRACT

The importance of the research lies in that it sheds light on the beauty of the image in Ibn al-Abbar's poetry, which is a rich material in similes, metaphors and metonymies. The search was conducted for the places of beauty, strength of expression and clarity of meaning. The importance of this research is evident in that it is a study prepared according to rhetorical considerations, as this appears in shedding light on the beauty of the image in the rhetorical lesson and identifying the features that made a creative text rich with dynamic connotations and aesthetic features that take it out of the static language at its rhetorical level to expressive horizons that give it the quality of uniqueness and creativity, and highlighting the aesthetic values through analysis and description of images in Ibn al-Abbar's poetry, who was creative in his use of simile in his poetry and he used it well in his various poetic purposes, including praise, love, pride and other purposes. If the scholars had dealt with simile alone, simile would have been sufficient for the study. As for metaphor, it had a large share in Ibn al-Abbar's poetry, as he has images that are established and built upon in his poetry, as they are the most important tools of depiction. The self has received great attention in formulating the image and reshaping the linguistic pictorial structure. Partial images cannot show the lines of the image, as each image completes its sister, like a brick in a building.

KEYWORDS

Ibn Al-Abbar, Image, Simile, Poetry, Metaphor, Artistic Formation, Metonymy

الملخص

تكمن أهمية البحث في أنّه يلقي الضوء على جمالات الصورة في شعر ابن الأبّار وهو مادة غنية بالتشبيهات والاستعارات والكنايات، وتمّ البحث عن مواطن الجمال وقوة التعبير ووضوح المعنى، وتتجلى أهمية هذا البحث في كونه دراسة مُعدّة وفقًا للاعتبارات البلاغية إذ يظهر ذلك في إلقاء الضوء على جمالات الصورة في الدرس البلاغي وتحديد السمات التي جعلت نصًا إبداعيًا مُكتنزًا بدلالات حركية، وسماتٍ جمالية تخرجها من سكونية اللغة في مستواها البلاغي إلى آفاق تعبيرية تكسبها صفة الفرادة والإبداع، وإبراز القيم الجمالية بالتحليل والوصف للصور في أشعار ابن الأبّار الذي أبدع في توظيفه للتشبيه في أشعاره وقد أحسن توظيفه في مختلف أغراضه الشعرية من مدح وغزل وفخر وغيرها من الأغراض. ولو تناول الدارسون التشبيه وحده لنهض التشبيه بالدراسة. أما الاستعارة فحظيت بنصيب وافر في أشعار ابن الأبّار فله صور قائمة ومبنية عليها في أشعاره فهي أهم أدوات التصوير. وقد حظيت الذات باهتمام كبير في صياغة الصورة وإعادة تشكيل البناء اللغوي التصويري، ولا يمكن لصور جزئية أنْ تبيّن خطوط الصورة إذ إنّ كل صورة تكمل أختها، كما اللبنة في البناء.

الكلمات المفتاحية

ابن الأبّار، الصورة، التشبيه، الشعر، الاستعارة، التشكيل الفني، الكناية

Copyright and License: This is an Open-Access Article distributed under A Creative Commons Attribution 4.0 License, which allows free use, distribution, and reproduction in any medium provided the original work is properly cited.

المقدمة:

إنّ الصــورة البيانية هي فنون القول والبلاغة، فهي تحوّل الســاكن إلى متحرك والمتحرك إلى ســاكن وتجعل من الفكر غير المفهوم وجودًا مفهومًا عبر خلق الصــور الفنية، وتقوم بتشــكيل الخيال وتجعله مميزًا يسـبح فيه النص البلاغي لينقل بوسـاطته صـور الواقع الذي يراد له، ولها أدوات تسـاعدها في خلق صـوره وهي: التشبيه والاستعارة والكناية وهي من جمالات البناء الفني التي تضفي جمالًا على النصوص الشعرية وتميز صور الشاعر عن غيره.

إنّ جمال الصـورة وتناغمها مع الحال الموصـوف به شـعرًا أكان أم نثرًا، ضـربٌ من الإبداع البلاغي وقوة من التأثير على العقل والقلب معًا، تفعل بهما ما يفعل السـحر بمَن يقع تحت تأثيره، وما سُـمّيت اللغة العربية بلغة المجاز إلا لأنّها تجاوزت حدود الصـور المحسـوسـة إلى حدود المعاني المجردة؛ فيسـتمع العربي إلى التشـبيه فلا يشـغل ذهنه بأشـكاله المحسـوسـة إلا ريثما ينتقل منها إلى المقصـود من معناه؛ فالقمر عنده بهاء، والزهرة نضارة، والغصن اعتدال ورشاقة، والطود وقار وسكينة [١].

أسئلة البحث:

يسعى هذا البحث للإجابة عن عدد من الأسئلة التي تتركز حول الصورة الفنية وما يدور في فلكها، ويحدّدها في:

ما جمالات الصورة في الدرس البلاغي والنقدي عند العرب؟

ما مظاهر جمال الصورة عند ابن الأبّار؟

ما مظاهر جمال الصورة بالتحليل الفني؟

هدف البحث:

يهدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على جمالات الصورة وتجلياتها في أشعار ابن الأبّار وذلك للتعرف على جمالات الصــورة في الدرس البلاغي والنقدي عند العرب، والكشــف عن أبرز عناصــر ومكونات الصــورة في شعره، والتعرف على مظاهر جمال الصورة بالتحليل الفني.

منهج البحث:

نظرًا لأنّ طبيعة الدراسة ضمن نطاق الدراسات الوصفية التحليلية التي تتناول الصورة الجمالية لأحد أبرز شعراء الأندلس (ابن الأبّار) وتحليل صورة العمل الأدبي من زواياه جميعًا، لذا ستعتمد الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي للوقوف على جمالات الصور المتعددة في قصائد الشاعر بصفة عامة، والهدف من المنهج هو الوصـول إلى مدى ما وصـل إليه الشـاعر في اسـتعماله للألوان البيانية وجمالات الصـورة، حتى تخرج الدراسـة بنتائج جديدة تضاف إلى الدراسات السابقة.

خطة البحث:

مقدمة البحث، من أهداف وأسئلة ومنهج وخطة.

التمهيد: الصورة البيانية ومكانتها في العمل الأدبي.

المبحث الأول: الصورة التشبيهية عند ابن الأبّار.

المبحث الثاني: الصورة الاستعارية عند ابن الأبّار.

المبحث الثالث: الصورة الكنائية عند ابن الأبّار.

الخاتمة.

المصادر والمراجع.

التمهيد:

الصورة البيانية ومكانتها في العمل الأدبيّ:

تمثل الصُّــورة البيانية، ابتداءً من العصــر الجاهلي حتّى وقتنا الحاضــر، ركنًا من أركان العمل الأدبي ومصدرًا ثــريًا، ومادة فنّيــة مكّنت الشعراء من توسيع أساليبهم في التعبير عن تجربتهم الشعورية، فقد لا يجد

الشاعر أحيانًا من الألفاظ في اللغة الاعتيادية ما يساعده في صياغة شعوره فيؤلف بخياله ويبدع في رؤيته وتصويره الخاص للأشياء، لذلك اهتم الشعراء والنقاد على حدّ السواء بالصورة، وجعلوها محور المفاضلة في الحكم على الشاعر وتَمَكنه من اللغة في التعبير عن حالته الشعورية وكيانه الداخلي.

وتُعدّ الصورة البيانية هي اللوحة الشعرية التي يُبرزها الأديبُ بأسلوب من أساليب البيان المعهودة من التّشبيه، والمجاز بأنواعه، وقد ظلّت المعيار الفنّي البارز عند النقّاد القدماء في الحكم على جودة الشّعر أو رداءته، وهي الأقدر على استثارة الخيال لدى المُتلقّي، والأقدر على إبراز ما يجيش به صدرُ الأديب من المعاني.

وللصورة البيانية مكانة لا يعادلها مكانة في العمل الأدبيّ؛ وذلك لأنّ المعاني القائمة في صدور الناس المتصوّرة في أذهانهم، والمختلجة في نفوسهم، والمتّصلة بخواطرهم، والحادثة عن فكرهم، مستورة خفيّة، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة، وموجودة في معنى معدومة، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه، ولا حاجة أخيه وخليطه، ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره، وعلى مالا يبلغه من حاجات نفسه إلّا بغيره. وإنّما يحيي تلك المعاني ذكرهم لها، وإخبارهم عنها، واستعمالهم إيّاها وهذه الخصال هي التي تقرّبها من الفهم، وتجلّيها للعقل، وتجعل الخفيّ منها ظاهرًا، والغائب شاهدًا، والبعيد قريبًا. وهي التي تلخّص الملتبس، وتحلّ المنعقد، وتجعل المهمل مقيّدا، والمقيّد مطلقًا، والمجهول معروفًا، والوحشيّ مألوفًا، والغفل موسومًا، والموسوم معلومًا. وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة، وحسن الاختصار، ودقّة المدخل، يكون إظهار المعنى. وكلّما كانت الدّلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجح. والدّلالة الظاهرة على المعنى الخفيّ هو البيان [٢].

المبحث الأول: الصورة التشبيهية عند ابن الأبّار:

الشعر كلام منظوم وهو أحد الابنية الرمزية لحياة العرب ويعبر منتج النص من خلاله عن اخيلته ومشاعره الداخلية ليصل الى مبتغاه فيحتاج الى وسائط لإظهار نصه بأجمل تشكيل [٣] ويعدّ التشبيه واحدا من الوسائل البيانية التي يستعين بها الشاعر لتشكيل نصه، وبيان فكرته وجلاء ما خفي منها وتقريب البعيد عنها، والتشبيه ضرب من المجاز، وهو عماد الصورة البيانية؛ لكثرة توسل الأديب صوره له؛ ولاتساع أساليب التعبير به، فيتردد في مستويات التعبير المختلفة. والصورة التشبيهية هي إحدى وسائل التصوير التي بها يحدث التناغم الداخلي بين العمل الفني وبين المتلقي.

والتشبيه لغةً هو: "التمثيل يقال هذا شبه هذا أو مثيله، وشبهت الشيء بالشيء أقمته مقامه لما بينهما من الصفة المشتركة"[٤]، وقال ابن منظور: "الشَّبْهُ والشَّبَهُ والشَّبِيهُ المِثْلُ، وَالْجَمْعُ أَشْبَاهُ. وَأَشْبَه الشيءُ الشيءَ: مَاثَلَهُ" [٥]، وفي القرآن الكريم ﴿**هُوَ الذِي أَنْزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الْكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ**﴾ [٦] قيل: معناه يشبه بعضه بعضًا.

والتشبيه كما يوضحه أبو هلال العسكري في الصناعتين هو: "الوصف بأنّ أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة تشبيه ناب التشبيه منابه أو لم ينب، وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة تشبيه" [٧]. ورأى عبد القاهر في أسراره أنّ الشيئين إذا شبّه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين أحدهما أنْ يكون من جهة أمر بيّن لا يحتاج إلى تأول. والآخر: أنْ يكون الشبه محصلًا بضرب من التأول" [٨]. وقد أدرك الشعراء قديمًا قيمة التشبيه، وجعلوه أساسًا في تكوين الصورة ورسم ملامحها، ومن هنا أصبح التشبيه مظهرًا للبراعة، ودليلًا للموهبة والبراعة بل أصبح مدخلا لخلق نوعا من التجاذب بين ما هو غامض وما هو متجلي في النص الشعري [٩].

وتعدّ الصورة التشبيهية "أهم الأشكال البلاغية وأكثرها استعمالًا في الشعر التقليدي الجديد، وقد عدّها العرب أصل الألوان البيانية وأفضل صيغ فيها يدل على التفنن والإبداع، وإصابتها ركن من أركان الشعر، أو مقتل من مقاتل الكلام مستوعر من المذهب، ومن هنا فتنوا بها حتى قال ابن سينا: إنّ العرب تشبه إعجابًا بحسن التشبيه" [١٠].

ومن ذلك يتبيّن لنا أنّ التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة، أو حال أو مجموعة من الصفات، لا كلّ الصفات، فإنْ اتّحدا في كلّ الصفات لكان إياه. فالشاعر يجسد الدور

الحسي الذي يؤديه التشبيه "فهو يجسد في صورة حسية الأفكار المجردة فنتمثلها كأنّها موجودة أمامنا" [١١]. وإذا انتقلنا إلى دراسة التشبيه في شعر ابن الأبّار في قوله:

كالطود في عصف الرياح وقصفها ... لا رهو ها يخشى ولا هوجاءها

سامي الذوائب في أعزذؤابة ... أعلت على خيم النّجومِ بناءَها

كالغيث صبّ على البسيطة صوبة... فسقى عمائرها وجاد قواءَها [١٢].

يمدح السلطان أبا زكريا الحفصي ويشبهه بالجبل العظيم الذي لا تحركه الرياح العاتية، والمشبه يتصف بالثبات والرزانة والاستقرار عند شدائد الوقائع وفي أثناء عظائم الأحداث، وبعد ذلك يصفه بالعلو والرفعة فقد تجاوزت مكانته نجوم السماء، ويشبهه بالغيث في نفعه، وقد جمع له الفيافي الخالية والغيث أينما نفع، وهو لعلو مكانة الممدوح. وفي قوله:

لله نهركالحباب ... ترقيشه سامي الحباب

يصف السماء صفاؤه ... فحصاه ليس بذي احتجاب

وكأنّما هو رقة ... من خالص الورق المذاب

غازلت في شطيه أبـ ... كار المنى عصر الشباب

والظل يبدو فوقه ... كالخال في خد الكعاب

لا بل أدار عليه خو ... ف الشمس منه كالنقاب

مثل المجرة جر فيـ ... ها ذيله جون السحاب [١٣]

تعدّد التشبيه في الأبيات بكون المشبه واحد والمشبه به متعدد (رقة، وكالمنى، والخال، وكالنقاب) وهو تشبيه لنهر، مما كثر ذكره في الطبيعية الخلابة التي تنماز بها الأندلس، حتى ذكر بعضهم أنّ الشاعر الأندلسي حتى هجاؤه يكون مصدره الطبيعة والنهر عند ابن الأبّار يمثل الصفاء، والورق البهي وبدت عليه الشمس كالنقاب وغيرها من التشبيهات (نهر كالحباب، والظل كالخال، والشمس كالنقاب) وفي قوله:

من كل أدهم لا يلفى به جرب ... فما لراكبه بالقار يهنؤُه

يُدعى غرابا وللفتخاء سرعته ... وهو ابن ماء وللشاهين جؤجؤه [١٤]

والتشبيه جاء في الأدهم الفرس الأسود، ويأمن فارسه من سواده، ذلك أنّه شبيه بالمطلي بالقار ولا قار عليه، وهو كالغراب وسريع على الرغم من أنّه ابن للماء، وله نظر حاد كنظر الشاهين "الصقر". في قوله:

وأزجت من النقع المثارِسحائبًا ... تألق مصقول الحديد بها برقا

مُطبقةٌ عَرضَ البلاد وطولها ... فلا وجه الا واجهته ولا أفقا [١٥]

وقع التشبيه البليغ (وأزجت من النقع المثار سحائبا ...) حذفت أداته ليوغل في ذكر الصفة التي تجمع بين المشبه والمشبه به وفيه مبالغة. أما السيوف فهي كالبرق وفيه تشبيه بليغ حذفت الأداة ووجه الشبه ليدل على اللمعان الشديد وكثرة تعاورها في المعركة.

وهي صورة معتمدة على التخييل من الصور الموحية التي تحمل أكثر من إيحاء، فبجانب كونها توحي بعظم المعركة وشدّتها فإنّها توحي للخصوم بأنّ البلاد كلها واقعة تحت قبضة ورحمة أبي زكرياء، وفي قوله:

قد كان منتهكا جسم الهدى مرضا ... و أنت روح له ما زلت تبرئه [١٦]

فالهدى له جسم، والجسم منهك القوى، وهو يعبر عن الضعف للجسد بدون الروح، وأبو زكرياء (المرتضى) روح وهنا تشبيه بليغ حذف فيه الأداة ووجه الشبه ممّا قوى تلك الصورة، والروح تتلاشى في الجسد فلا تظهر، والممدوح لا يظهر إذا ما كان الإسلام مستهدفًا، بل يتلاشى ويتفانى بحيث تراه مؤثرًا دون صخب أو جلبة. وفي قوله:

ترى الثريا كشنف صيغ من ورق ... معلق من هلال الأفق في أذن

حتى سما الصبح للظلماء يصدعها ... كالسيل فاض على مخضرة الدمن [١٧]

يشبه الشاعر الثريا بقرط صيغ من ورق، معلقًا بأعلى الأذن كما هي معلقة في أعلى الهلال، وعندما سما الصبح للظلماء يطردها كما السيل فاض على أرض مخضرة، فالصبح كالسيل، والأرض كالظلماء، فلما بدا الصبح صفت السماء ولم يعد يظهر الهلال أو الثريا، هكذا فعل السيل فبدت الأرض كوحدة واحدة تكسوها المياه.[١٨]، وفي قوله:

وما الراسخات الشامخات أنوفها ... بأرجح وزنا من نهاه الرواجح [١٩]

فالراسخات الشامخات صفتان للجبال، والجبال أمر محسوس ومشاهد، فيها الثبوت لأعدى العاديات، فالمشبه معنوي والمشبه به حسي وتجسيد المعنوي في صورة حسية هي قيمة يحملها الشاعر للآخرين لتقريب الصورة، وتكرار المعنى الخاص بالجبال والاستعارة القائمة على التشخيص في جعله للجبال أنوفًا شامخة. وفي قوله: واعتمد ابن الأبّار في تصوير الممدوح على التشبيه التمثيلي فقال:

يمناه مثل المزن تُرسل و ابلًا ... غدقا وترسِلُ في الكريهة حَاصِبا [٢٠]

شبّه كفّ الممدوح بالمزن، والريح الشديدة تحمل الحصباء أو البرد، فتقتل وتشرد إذا ما غضبت الصورة تحمل المتناقضات في ظاهرها، ولكنها تحمل قوة إيحائية كبرى، فالممدوح يمسك بزمام الأمور، وبيده مقاليدها اعتمدت الصورة على ألفاظ " المزن، ووابل، وغدق، والكريهة، وحاصب" ولها القدرة على بعث الصورة من السكون إلى الحركة وتسخير طاقات اللغة في استثمار عناصر الطبيعة المحسوسة لتجسيد المعنى الشاعري. قال:

لله نهر كالحباب ... ترقيشه سامي الحباب
يصفُ السماء صفاؤه ... فحصاه ليس بذي احتجاب
وكانما هو رقة ... من خالص الْوَرِقِ الْمُذَابِ
غازلت في شطيه أبـ ... كار المنى عصر الشباب
والظل يبدو فوقه ... كالخال في خد الكعاب
لا بل أدار عليه خـ ... ـوف الشمس منه كالنقاب
مثل المجرة جر فيـ ... ـها ذيله جون السحاب [٢١]

شبّه النهر بالأفعى وألوان السماء، فاللون أزرق كلون السماء، ومن شدة الصفاء يظهر حصاه، كأنّه في رقته فضة مذابة، وشطّاه كأنّهما شاب يغازل مهاة (غادة حسناء) والظل فوقه مثل الشامة في خدّ الصبية الجميلة، وحمى الظل صفحة النهر فكان له نقابًا، مثل مجرة جرّ فيها السحاب الأسود ذيله. وفي قوله:

هذي بجاية قد سددت ثغورها ... بمبارك يمضي الأمور مسددًا
كالغيث كفا إن حبا كالليث فلـ ... ـبا إن حمى كالبدر وجها إن بدا [٢٢]

يشبّه أبا زكريا بالمطر النافع في الجود والكرم إنْ هو أعطى وأكرم، وبالليث الضاري في الشجاعة والإقدام إنْ هو تصدى للأعداء، وبالقمر في منتصف الشهر وجهًا في الجمال والإشراق إنْ أطلّ على الناس. في قوله:

هذا فؤادي كالبرق الخفوق أسى ... وهذه أدمعي كالعارض الهتن
براحتي راية الأشجان أحملها ... وإن غدا الجسم وهنا ليس يحملني
وعبرتي في تقاضي حبرتي أبدًا ... كما قضته سَجَايَا الجَوْرِ في الزمن [٢٣]

شبّه الشاعر فؤاده بالبرق الخفوق، ليدل على عدم الاستقرار الذي يعانيه، ويكمل صورة سماوية ليجعل من دموعه سحابًا مثقلًا بالمطر يسحّ سحًّا، فالمطر دائمًا رمز للنماء والخير، وهي عادة ما تستبدل الدموع بعطايا أبي زكرياء الحفصي، والشاعر يعاني حالة نفسية لا ترى الخير في الوجود عمومًا، إنّها تلمح ظواهر الطبيعة في صورة قاسية مثل: قسوة الأيام والفراق. وفي قوله:

بِعَيشِكَ طَارِحني الحديث عن التي ... أراجع فيها بالدموع السواحم
وما هي إلا غاديات فجائع ... تعيّ عَنهَا رائحات ماثم
جلائل دَقَّ الصبر فيها فلم نطق ... سوَى غَضَ أَجْفانِ وعَضَ أَباهم

أَغازِلُ مِنْ برْحَ الأَسى غير بارح ... وأصحب من سامي البكا غير سائم
وأعقد بالنجم المشرق ناظري ... فيغرب عني ساهرا غير نائم
وأشكو إلى الأيام سُوْء صنيعها ... ولكنَّها شَكْوَى إلى غير راحم
سَفَحْتُ عليها الدمع أحمر وارسًا ... كما نثر الياقوت أيدي النواظم
وسامرت فيها الباكيات نوادبا ... يؤرقن تحت الليل ورق الحمائم
وقاسمت في حمل الرزية قومها ... وليس قسيم البر غير المقاسم (٢٤)

إنّ التصوير الاستعاري في شكواه إلى الأيام سوء صنيعها يوحي: بأمل مفقود ظلّ يراود الشاعر ولكنه لم يصل إليه. يصور نفسه مع الباكيات، ويصورهم كأنّهم ورق تنوح تحت جنح الليل وهو تكثيف تصويري (إنشائيات) لواقع يعبر عنه بذاته وأحاسيسه وخلجات نفسه وكل بيت مساعد لأخيه؛ لأنّ الصورة الفنية في الشعر هي وسيلة لإبراز ذات الشاعر والتعرف إلى الوجه الحقيق له. وفي قوله:

كتائب تخفِقُ الر ايَاتُ فيها ... كَمَا فَرِقَ الفؤاد من الفراق
كأمثال الخمائل ناضرات ... وقاها من جفوفِ المَحْلِ وَاقِ
بها عدوا المواضي والمواذي ... ترقرق في انسياب و انسياق
تحملت المنايا والأماني ... إلي فئتي خلاف و إتفاق
فأولاها بأندلس تحامي ... وأخراها تحوم على العراق (٢٥)

يأتي التشبيه في خفقان الرايات كأنّهما فؤاد خاف من الفراق تدل على الانتصار وتُبرز شدة خفق الرايات أثر الفراق في الإنسان، والصورة وإنْ كان الأصل فيها وصف الرايات، وشبّه الرايات المرفوعة كأنّها خمائل خضراء يانعة وقاها الله -عز وجل- من المحل بانسياب الأنهار فيها، والصورة متداخلة في البيت الثالث فالسيوف مع جنود الكتائب كأنّها غدر بين الخمائل. وهذه الكتائب عليها أمان عريضة. وفي قوله:

يا شوق أحداقي هفت لحدائق ... تفضي جداولها إلى غُدرانها
كالأمهاتِ أُوتِ إلى أطفالها ... فرمت عليها الرزق من قمصانها (٢٦)

شبّه الجداول تصبّ في الغدران كأنّها أمهات تأوي إلى أطفالها لترضعها وتعطها الخير بالتشبيه التمثيلي وصف ابن الأبّار نفسه، فالمياه والأم والابن والرزق كلها مصادر للنماء والخصب، ومظاهر للحياة، يمثل الوطن له روح الحياة، وأوصافه ومرابعه تعطي المرء دافعًا قويًا لاستعادة ذلك العهد، هي صور لها ظلالها وإيحاءاتها تقدم لأولي الأمر، لاتخاذ اللازم حيال أزمته وأزمة وطنه، قال:

جياد كالظباء العفر تَسمُو ... سَوَالِفَ حيث لا مَرْقَى لراق
وتُدْرِكَ غَائِبَ الأَشياء عَنْهَا ... بأسماع تُوَلّيها رقاق
ربيطة ربها والليل داج ... وعُصرَةً أهلها والمَوْتُ سَاق
تَمَنَّى العَاصِفَاتُ لها لَحَاقًا ... فَيَأبَى عِنقَهُنَّ مِن اللْحَاقِ
إذا طلعت محلاة الهوادي ... عدلن عن الحدائقِ بالحِدَاقِ
ومن سهك الحديد هناك طيب ... تبادره المَعَاطِسُ بانتشاق (٢٧)

شبّه الجياد (٢٨) بالظباء، وهو يستعير سرعتها؛ لكونها مشهورة بها، ومَنْ يحاول أنْ يرقى مرقاها فلا يستطيع والغزال له قدرة فائقة وحسّاسة على الإحساس بالخطر؛ وهي تدرك غائب الأشياء فتطير إلى الواقع المناسب في الوقت المناسب، والإدراك من صفات الإنسان، ووضعها في هذا الموضع انحراف لغوي، ولكن في ظلّ الصورة الشعرية يعطي قيمة دلالية على رهافة هذا النوع من الحيوانات ودقته وفي أثناء الظلمة إذا ما ربطها ربّها فهي باقية، وفيها النجاة إذا ما الموت ألقى بظلاله على صاحبها.

المبحث الثاني: الصورة الاستعارية:

يأتي الحديث بعد التشبيه عن الاستعارة؛ لأنّها من الأنماط التي كانت محلّ جدل منذ نشأة الدرس البلاغي عند النقاد والبلاغيين من القدماء، لكنهم كانوا يعدّونها ضربًا من التشبيه [٢٩]؛ لذا لم تظفر دراسة الاستعارة بمثل ما ظفرت به على يد الجرجاني في كتابيه. وكذلك كان يعدّها بعض الغربيين [٣٠]. وقد كان ذلك؛ لأنّ التشبيه كان "أكثر شيوعًا من الاستعارة في العصور الكلاسيكية" [٣١].

ويحسب للاستعارة أنّ لها دورًا مهمًا بالنسبة إلى اللغة، وهو المساعدة في انتشارها عالميًا؛ لأنّها "تعدّ مثالًا واضحًا لتعدّد المعاني، إذ إنّ كلمة تعطي لاستخدامها معنيين أو أكثر ... يضاف إلى ذلك أنّ ألفاظا عديدة في اللغة تشتق من الاستعارات الواضحة، كما هي الحال في عين الإبرة، وبطن الوادي، ورأس الجبل"[٣٢].

وأولى النقاد المعاصرون الاستعارة مكانة كبيرة، فأعلوها عن التشبيه بل عدّوها لغة الشعر الأولى "التي يستطيع الشاعر أنْ يعبّر بها بدقة ووضوح أكثر ممّا يمكن لو لجأ إلى التنسيق المنطقي" [٣٣]. لذا كان جلّ تركيزهم مداره على الأثر النفسي أكثر من تركيزهم على وجه الشبه الذي يثير الفكر أكثر ممّا يثير الوجدان. لذا اعتمدوا عليها؛ لما لها من قدرة على نقل الأثر النفسي الوجداني للشاعر، خلافًا للتشبيه الذي كان يعتمد في بعض أنواعه على وجه الشبه الذي يعتمد على إثارة الفكر أكثر من اعتماده على إثارة الوجدان.

للاستعارة قسمان:

١. الاستعارة المكنية:

وهي التي ذكر فيها المشبه وحذف منها المشبه به ورمز له بإحدى لوازمه (خصائصه) للدلالة عليه.

وقد وردت في قوله:

و إني لمقدام إذا الحَرْبُ سعرت ... لظاها ومجزاع من البين إذ ينوى [٣٤]

جاءت الصورة الاستعارية الأولى "الحرب سعرت لظاها" والثانية "مجزاع من البين إذ ينوى" فاللفظ "مقدام" بين ثنائية مع "مجزاع" وجعل خوض الحرب والإقدام فيها أهون من نية الفراق وليس الفراق نفسه. وهو يقيم علاقة بين صورة حركية وصورة ساكنة، فالحرب والإقدام يدلان على الحركة، في حين أنَّ الجزع من البين هو أمر نفسي، يدخل ضمن إطار سكون النفس وتخاذلها وتقاعسها عن تقبّل أمر البين، فيعطي للصورة قوتها. في قوله:

يا برح شوقي للذين تحملوا ... و أقام حبهم بقلبي يربعُ

أضحت بلاقع منهم داراتهم ... فَالصَّدْرُ إلا من شجوني بلْقَعِ [٣٥]

الحب قد أقام في القلب، وهي استعارة مكنية شخّص فيها الشاعر الحب بإنسان يقيم وجعل قلبه بيتًا للإقامة، فالصورة حسية معنوية وهذا ما حدا به لأنْ يصف الصدر بالأرض الخراب التي ليس فيها إلا الحزن، إنّه لا يحمل إلا الشجن والحزن.

وفي قوله:

وحمامة ناحت فنحت إزاءها ... فلولا استمعتَ لقلتَ: هذا المأتم

أبكي، وتبكي غير أني معرب ... عما أكن من الغرام وتعجم

وأردد الزفرات أثناء البكا ... وتظل فوق أراكها تترنم

فإذا أصاغ لشدوها وتأوهي ... واعٍ يقول: خلية ومتيم [٣٦]

في قوله: (حمامة ناحت) استعارة مكنية وهي صورة متداولة في الشعر العربي كأنّ الشاعر والحمامة في مأتم، والشاعر يفصح بينما هي عجماء، ويردد الزفرات وهي كناية عن شدة التواصل الحدث، ويصف شدة ما به فهي بها خاصية التحول، فالترنم لا يعني البكاء في كل حالاته، وهي تشدو وهو يتأوه آهة الرجل الحزين. فالصوت في (النوح، والبكاء، والترنم، والشدو)، والحركة في حركة البكاء، وترديد الزفرات. وفي قوله:

لبس الربيعُ الطَّلَقُ بُرد شبابه ... و افترعن عُتباه بعد عتابهِ

مَلكُ الفصول حبا الثرى بثرائه ... متبرجا لوهاده وهضابه [٣٧]

شبّه فصل الربيع بإنسان وذلك باستعارة برد الشباب، فهو كالإنسان الذي تختلجُ في داخله مشاعر الرضا بعد السخط، متوجًا إيَّاهُ ملكًا للفصول وهو في زينته وتبرجه هذا يسرُّ ويُمتعُ كل ناظر وهذه الصورة على سبيل الاستعارة المكنية التي حذف فيها المشبه به (الإنسان) وأتى بلازم من لوازمه المتمثل في (لبس، وبُرد شبابه، وملك، ومتبرجا). وفي قوله:

وإذا ما شرى الشرفلم ... يقتصر حتى يجز القصرا

حسم الأوجال شهما بطلا ... وفرى الأحوال عضبا ذكرا [٣٨]

وصف ابن الأبّار ممدوحه بالحزم والشجاعة، فإذا انتشر الشرّ وعمّ البلاء من الأعداء، تصدّى له أبو يحيى - حاكم بجاية - ليستأصل شأفة الظلم ويقطع دابر الفتنة بشجاعة نادرة وعزم لا يلين، وهنا لجأ للاستعارة المكنية وجسّد بها للشر والبلاء والأوجال، وهي كلها أشياء معنوية فجسدها في شكل مادي ينتشر ويُجز. وفي قوله:

وأمد الناس في البأس مدى ... والردى عن نابه قد كشرا

نعم السمع بما شيده ... من معال و أقر البصرا [٣٩]

صوّر الردى وهو الموت والهلاك بالحيوان المفترس الغضبان الذي كشّر عن أنيابه من شدة غضبه مستعملًا الاستعارة المكنية في توضيح ذلك في أقوى صورها، كذلك فعل في تشخيصه للبصر وتشبيهه بإنسان يُقرّ بالأمر مستعيرًا لازمًا من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية.

٢. الاستعارة التصريحية:

وهي ما ذكر فيها المشبه به وحذف المشبه [٤٠]، ومنه قوله تعالى: **{مَنْ بَعَثَنَا مِن مَّرْقَدِنَا}** [٤١]. فقد شبه الموت بالرقاد وقد حذف المشبه (الموت) وصرّح بالمشبه به وهو (الرقاد). وفي قوله:

وتَحْتَ لِوَاءِ النَّصْرِ لِيثَ غشمشم ... يهيم بوردِ المَوتِ كالأسد الورد [٤٢]

صوّر اللواء منصور وتحته الليث الجريء المتعطش لورد الموت في سبيل النصر أو الشهادة. فالليث الأولى استعارة تصريحية لجند المسلمين، ولا يكتفي بأنْ تكون بل أوغل في ذكر المعنى مرة أخرى وأتى بأداة التشبيه؛ ليؤكد الصورة في أذهان المتلقين، وجسّم الموت وجعله بئرًا يَردِها المتعطشون بشغف، ويعطي الصورة الإيحاء القوي بقوة زمجرة تلك الأسود في ميدان المعركة. في قوله:

لبث الحفاظ تعلمت إنّ إقدامه ... أشبالُ ابناء له أشباه [٤٣]

شبّه ممدوحة بالأسد في الشجاعة والإقدام وقد ورث الأبناء عنه هذه الصفة، فلا مجال للتردد ولا مجالا للجبن في خوض غمار الحروب مستعملًا الاستعارة التصريحية. وفي قوله:

هنيئًا إمام العدل إقبال دولة ... تهزّلها الأيام أعطافها زهوا [٤٤]

فقد شبّه الدولة بإنسان يُقبل وحذفه ولم يُصرح به، وكذلك جعل للأيام يدًا تهزّ فشبّه الأيام بإنسان له يد وحذفه وأتى بما يناسبه على سبيل الاستعارة المكنية. وفي قوله:

تفجر العلمُ من عليا شمائله ... كما يَسُحُ بوسط الروض سلسال [٤٥]

فقد شبّه ابن الأبّار غزارة علم ممدوحه ومعرفته بالنهر الذي يتفجر وينسكب كانسكاب الماء وشدّة جريانه بين الحدائق الغنّاء والرياض المورقة، فعلم الممدوح في إفادة الرعية ونفعها كفائدة الماء للنبات، فقد شبّه ابن الأبّار العلم بنهر وحذف المشبه به وذكر خصيصة من خصائصه وهو تفجر الأنهار. وفي قوله:

مدائن حلها الإشراك مبتسمًا ... جذلان وارتحل الإيمان مبتئسا [٤٦]

وصف الشاعر حالة الشرك وهو يبتسم للأندلس وحالة الإيمان كيف رحل مبتئسًا. وفيه تشخيص للشرك والإيمان فقد شبههما ابن الأبّار بالإنسان يبتسم أحدهما (الإشراك) ويبتئس الآخر (الإيمان) وقد حذفه وذكر بعضًا من خصائصه مثل: الابتسام، والابتئاس، والارتحال. وفي قوله:

تقع الجلائلُ وهو راس راسخ ... فيها يوقع للسعود جلاءها [٤٧]

صوّر ابن الأبّار ممدوحه في صورة جبل عظيم شامخ القمة إذ حذف المشبه (الممدوح) وصرّح بالمشبه به؛ لتأكيد عظمة ممدوحه موظفًا للاستعارة التصريحية. وفي قوله:

تتقمن الأقدار خادمة له ... سراءه في سلمه وحروبه [٤٨]

فالأقدار خادمة له وفي ظاهر النص شطط ديني، ولكن الصورة على غير ذلك إذا ما أراد الشاعر أنّ الأقدار تخدمه؛ لأنّه خادم لها وينفذ أحكامها.

المبحث الثالث: الصورة الكنائية:

الكناية في اللغة أنْ تتكلم بشيء وتريد غيره، يقال: كنّى عن الأمر بغيره، يكني كناية يعني إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه [٤٩]، والكناية هي ترك التصريح بالشيء [٥٠]. "أنْ يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكر باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ إليه ويجعله دليلًا عليه" [٥١].

وهي "لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ، كقولك فلانة نؤوم الضحى، أي مرهفة مخدومة غير محتاجة إلى السعي بنفسها في إصلاح المهمات، وذلك أنّ وقت الضحى وقت سعي نساء العرب في أمر المعاش، وكفاية أسبابه، وتحصيل ما يحتاج إليه في تهيئة المتناولات، وتدبير إصلاحها، فلا تنوم من نسائهم إلا من تكون لها خدم ينوبون عنها في السعي لذلك" [٥٢]. وعرّفها السكاكي فقال: "هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك" [٥٣].

وهي عند ابن الأثير: "كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله جانبي الحقيقة والمجاز" [٥٤]، وقال عبد القاهر الجرجاني عن الكناية: "إثبات لمعنى، تعرف ذلك المعنى من طريق المعقول دون طريق اللفظ" [٥٥]، وتنماز الكناية في الصورة البيانية بعدّة ميزات منها: الإشارة، والإرداف، والتمثيل، والرموز، والإيحاء [٥٦].

والكناية من العناصر البارزة التي يتوسل الشاعر في تشكيله لصوره، وتقف جنبًا إلى جنب مع العناصر الأخرى من تشبيه واستعارة، وتستقل الكناية أحيانًا بتشكيلها للصورة دون الامتزاج مع عناصر أخرى [٥٧].

لفظ أريد به غير معناه الذي وضع له، مع جواز إرادة المعنى الأصلي لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته نحو: "زيد طويل النجاد" نريد أنه شجاع عظيم، فعدلت عن التصريح بهذه الصفة إلى إشارة إليها بشيء تترتب عليه وتلزمه، لأنّه يلزم من طول حمالة السيف طول صاحبه، والطول عند العرب دليل الشجاعة [٥٨]. والكناية مما تقدم تعني بالمعنى، أي: لا يراد بها اللفظ المطلق، إنما يراد معناه، وهي بهذا أسلوب جميل تحبه النفس اللماحة الذكية، وتميل إليه وتستلطفه، ولها أقسام أساسية هي: الموصوف والصفة والنسبة وهي وسيلة للشاعر في تشكيل صوره، وفي قوله:

سيّدٌ أيّد رئيس بئيس ... في أساريره صفاتُ الصباح
قمر في أفق المَعالي تَجَلّى ... وتحلى بالسؤدَدِ الوَضّاح
سَلَّمَ البَحرُ في السَّماحَةِ مِنه ... لجواد سموه بَحْرَ السماح [٥٩]

لقد أبحر الشاعر في صفات ممدوحة بالألفاظ (قمر، والسؤدد، والبحر، والسماحة) وهي حافلة بكنايات السماحة، والسيادة، والجود.

وفي قوله:

وفوض إلى الله مستمسكًا ... به واجتنب كل ما يفضحُ
ولا تبك عيناك إلا دما ... لعل الخطايا به تنضح [٦٠]

(ولا تبك عيناك دما) هذه كناية عن الندم وعدم الامتثال للنصح وتجنب الخطايا والوقوع في براثن المعصية، وفي قوله:

وَسَيلُ الندَى أفضَى إلى البَحْرِ فَيضُه ... وَمَا بَرِحت تُفضي السيول إلى البَحرِ
تجلى هلالًا والسعود تحفه ... بهالة بدر المُلكُ في شُبْهَةِ الزُّهر [٦١]

وفي سيل الندى كناية عن الجود والكرم. وفي قوله:

ارقْتُ أُريق الدمع يستتبع الدما ... فما لبث الكافور أن عاد عندما
و أنثوردًا على الخد نرجسا ... فترنو إلى نوريه للروض فيهما
حنينا لعهد المنحني أنبأ الضنى ... بما قر في الأَحْنَاء منه وترجما
وذكرى كسقط الزند رَدَّدَ قَدْحُه ... بسقط اللوى تثني الخلي متيما (٦٢)

أريق الدمع فيها كناية تأخذ قوتها من اللفظ "أريق"؛ لأنّ الإراقة فيها تعظيم لقوة الدمع وغزارته. ثم تأتي الاستعارة التصريحية في كل من الكافور والعندم، فخدّه كالكافور (٦٣) شبه الخد مرة أخرى بالعندم بعد جريان الدمع عليه، وأيضًا فيه تمثيل إذ جعل الدمع كالكافور والدم كالعندم، وجعل الدمع كالدم. وهذه الذكرى كسقط الزند ردّد قدحه، وفي هذا دلالة على تكرار المأساة التي يعيشها.

في قوله:

بمظهر العالم العلوي متصل ... وباتباع هدى المهدي متصفُ
للحق ممتعض في الله مرتمض ... بالله منتصر لله منصرف
وجه الحنيفية البيضاء مؤتلق ... به وشمل الندى والبأس مؤتلف (٦٤)

إنّ الممدوح متصل بمظهر العالم العلوي وهي إشارة إلى اتباع المهدي بن تومرت، إذ ادعى الأخير بأنّه المهدي المنتظر، والمهدي له قدسية خاصة عند المسلمين المعتقدين بعودته ودعوته، وهذه الهالة الدينية ليست معنوية فقط عند الممدوح، وإنّما مادية بادية عليه، أي: حينما يصيب الحق مكروه ينتصر إليه ويغضب ويظهر ذلك على وجهه، وإلباس الممدوح هذه الصورة الدينية عزّزه بذكر الكناية عن الدين الإسلامي "بالحنيفية البيضاء" والاستعارة في "وجه الحنيفية البيضاء" فكأنّ الناظر إلى وجه الممدوح ناظر إلى وجه الإسلام الحقيقي. وفي قوله:

لم يدن من بابه مستشعر وجلا ... إلا دنا من أمان الله و اقتربا

الكناية في الأمان عند أبي زكريا، وهي كناية عن القوة التي يتمتع بها، والصورة القرآنية توضح الأمان في قوله تعالى: {وَإِنْ أَحَدٌ مِنْ الْمُشْرِكِينَ اسْتَجَارَكَ فَأَجِرْهُ حَتَّى يَسْمَعَ كَلامَ اللَّهِ ثُمَّ أَبْلِغْهُ مَأْمَنَهُ} (٦٥)، وانّما يرمي بظاهر النص إلى ما هو أبعد من ذلك أو ما دام الممدوح على هذه الصورة، فأمامه صورة أهل الأندلس وما عليه من بلاء. وهنا تكون الصورة قد جرت نفعًا معنويًا وماديًا.

وفي قول ابن الأبّار الأندلسي (٦٦):

بُشرى لأندلس تحب لقاءه ... ويُحب في ذات الإله لقاءها
... فكأن بفبلقه العرمرم فالقا ... هام الاعاجم ناسفًا أرجاءها
أنذرهم بالبطشة الكبرى فقد ... نذرت صوارمه الرقاق دماءها
... ملك أمد النيرات بنوره ... و أفـادها لألاؤه لألاءها

وفي حديثه عن ملك الأندلس المحارب الشجاع الذي حارب لأجلها حروبًا ضروسه مشتعلة، وجيشه العرمرم الكثيرة جنوده، فعبّر عن الحرب باللون الأحمر؛ لهولها وشدّتها وكثرة القتل والسفك دفاعًا وهجومًا، وكثرة السيوف المرفوعة والقلوب الغاضبة للأخذ بالثأر والدفاع عن الوطن، فرسم لوحة دموية في ظاهرها الدفاع والشجاعة وفي باطنها علو الممدوح وقوته، وغضبه على بلاده، وقول ابن الأبّار (٦٧):

وقلتم نحن أكفاء و أنى ... تُضاهي نار أخضركم ضحاء
دعاوي البأس عادتكم ولكن ... بحيث يُمد للمجري الخلاء
هي الغربان تسمية ومعنى ... وليس لها سوى ماء هواء
نواعب أو نواع للأعادي ... بما عقباه قتل أو سباء
بنات الماء حاملة كماة ... بأهل النار سطوتها العياء

وفي خطابه للعدو المترقب له، يمزج بين اللونين الأخضر ويعدّ اللون الأخضر من أكثر الألوان حبًا إلى النفس إذ يقترن بشكل كبير بالبيئة والطبيعة التي يهرب لها الإنسان آملًا أنْ يفرّغ فيها ما يعاني من همٍ أو ألمٍ،

الأخضر رمز للحياة والنضارة والخصوبة والنماء والشباب والغيث، وقد اقترن اللون الأخضر بخضرة النبات التي تدل على الراحة والحيوية والحياة والنماء المتمثل في الزروع والنخيل التي سيحولها العدو إلى نار في الحروب بينهما، ولكن تلك الدعاوي بينهما كاذبة وما هم إلا غربان، فينتقل إلى اللون الأسود، وهو الغراب الدال على التشاؤم والخراب، فينجح الشاعر بمزج الألوان الثلاثة في تحويل الأخضر إلى أحمر؛ ليعطي صفة القوة والشجاعة في وجه الكفر المسود بالخزي والعار.

وقول ابن الأبّار [٦٨]:

وأما الدين والدنيا فلولا شفاؤك لم يُتح لهما شفاء

... وجلل وجهك الوضاح نور إلى الإصباح ينميه النماء

كذلك الشمس إن كسيت شحوبا جلاه النورعنها والضياء

وفي مدح الشاعر (الوجه الوضاح، والشمس، والضياء)، يُعطي بُعدًا رمزيًا، فالقمر والنجوم وسائر الكواكب فيها علو وارتفاع، ولها إضاءة ووهج واشتعال، وارتبطت بالتعظيم والتقديس عند القدماء، حتى أنّها عبدت من دون الله. وفي الإسلام أقسم بها الله سبحانه وتعالى في أكثر من موضع، وما ذاك إلا لأهميتها ودورها الفاعل في نواحي الحياة، من حيث تعاقب الليل والنهار، وكونها السراج الوهاج، الذي يضيء العتمة. وقد توارث الشعراء هذه المفاهيم، فأصبحوا يرمزون للإضاءة والبياض بالنجوم والقمر وبقية الكواكب الزهر.

وفي قوله:

آيات نصرك لم تغادر مريةً ... كالصبح لا يُلفِي سَنَاهُ ظُلامًا

هَدَى العُداةَ مُجدل ومكبل ... واسأل الأسياف والأقلاما

حَيْقَ الحَديدُ عليهم فَسَطا بهم ... يبري الطَّلى ويُقيد الأقداما [٦٩]

يمثل الشاعر علامات النصر، وعدم الشك فيها، كالصبح عندما يأتي ضوؤه لا يجد الظلام. ويصف الأعداء وهم ما بين مقتول ومكبل، والحديد يبري أعناقهم، وفيها إيحاء قوي بشدته وطول بقائه، والأقدام مقيدة، ويمكن أنْ يكون (يبري الطلى) كناية عن القتل، و(يقيد الأقداما) كناية عن الأمر، والتعبير بالكناية يعطي الصورة لونًا من ألوان التحقير لهم، وفي قوله:

أحاط بها أهل الحفاظ وأحدقوا ... إحاطة أنصار النبوة بالبلقا

وشدوا عليها شدة أذعنوا لها ... ومن عادة الإيمان أن يمحو الفسقا

مساعرُحَرف يركضون إلى الوغى ... مقابلة الأعراق تشبههم عتقا

إذا مشقوا الأقران أبقت رماحهم ... فويق ثياب السرد ما يصف الشقا

كان عليهم للعوافي بقبضهم ... نفوس عداة الحق أن يبسطوا الرزقا

لقوها بسطو فض أغلاقها لهم ... وملكهم أعلاقها الجد والدقا

وساروا إليها و اثقين بفتحها ... كان سطيحًا ينبئ الجيش أو شقا

وفي أهل الحفاظ كناية عن جند الحفصيين وشبههم بالأنصار الذين ناصروا النبي صلى الله عليه وسلم، ثم بعد مشهد الحصار شدّ القوم على الأعداء شدة استسلموا على إثرها فهم ليسوا جنودًا اعتياديين إنما الإيمان هو المقاتل الأول، ومن عادة الإيمان أنْ يمحو الفساد والفسق، وهؤلاء القوم يركضون إلى الحرب بينما هم كريمو النسب. وإذا ما قابلوا الأقران فإنّ رماحهم تبقي آثار شقوق على ثيابهم المسردة. وفيه كناية عن قوة جيش الحفصيين. ثم يجعل في أيديهم قبض أرواح أعداء الحق بل وإبساط الأرزاق، وعندما يلاقون أعداءهم يفضون خواتيمهم ويملكون النفيس والرديء لهذا وثقوا في سيرهم بنصر الله لهم، كأنّ سطيحًا أو شقًا [٧٠] قد أخبروهما بذلك [٧١].

لقد استلهم الشاعر من مفردات التراث، والمعاني والصورة السابقة وأنْ يعيد ترتيبها من جديد بحيث يكون الأسلوب الجديد "بمنزلة الألوان عند الرسام، والمسألة ليست مسألة تقنية بحتة، بل هي رؤية خاصة للكون.

الخاتمة:

إنّ الصورة الفنية عند ابن الأبّار لم تعتمد الجزئية فقط، وإذا ما نظرنا إليها من هذه الزاوية فقط فإننا نكون قد بخسنا حقها، فكل صورة جزئية تمثل لبنة في دائرة أوسع تتمثل في شمولية الصورة واستيفاء عناصرها الجزئية لتنخرط في دائرة الصورة الكلية، واستطاع الشاعر أنْ يوظف عناصر العمل الشعري من عاطفة ولغة وتراكيب وأوزان وقوافٍ لترق إلى مستوى الحدث الذي يعرضه، والمعنى المراد تجسيده.

وقد عرض الشاعر صوره في بساطة من دون تعقيد، فجاء معظمها مألوفًا لا يتناقض كثيرًا مع واقع الحياة المعاش، كان يصف واقعًا أثرت فيه الأحداث فأراد التواصل مع المتلقين دون إعمال كبير من الخيال.

لقد حظيت الاستعارة بنصيب وافر في أشعار ابن الأبّار فله صور قائمة ومبنية عليها في أشعاره فهي أهم أدوات التصوير. وحظيت باهتمام كبير فى صياغة الصورة وإعادة تشكيل البناء اللغوي التصويري، ولا يمكن لصور جزئية أنْ تبين خطوط الصورة إذ إنّ كل صورة تكمل أختها، كما اللبنة في البناء.

وأخيرًا لقد تمتعت الصورة البيانية عند ابن الأبّار بالغزارة، وهي ضرب من المحاكاة لعالم الواقع يقربها من فنون الرسم والتصوير والتمثيل. وجعلت الحسية الصورة الشعرية قريبة المأخذ، سهلة الإدراك، جزئية العلاقة فيما يربط بين طرفي الصورة التقليدية: المشبه والمشبه به، أو المستعار والمستعار منه، أو الفكرة وما يكنى به عنها. ومثلت مرتكزًا كبيرًا عند ابن الأبّار لإبراز الصورة الشعرية، وبيّنت قدرة الشاعر على اختيار عناصر الصورة ممّا جعلها تناسب الغرض.

الهوامش:

(١) محمد، المكاشفي إبراهيم عبد الله، "الصورة التشبيهية في رواية "عرس الزين". (مج٢٧، السودان: مجلة الدراسات السودانية، ٢٠٢١)، ٣٠، بتصرف.

(٢) الجاحظ، "البيان والتبيين". تحقيق عبد السلام محمد هارون، (د.ط، لبنان: دار الجيل، د.ت)، ٧٥/١.

(٣) ينظر: حازم حسن، & فاطمة علي ولي. (٢٠٢٠). نظرية الشفاهية والكتابية وتطبيقاتهما في العصر العباسي، مجلة آداب الفراهيدي، المجلد (١٢).

(٤) أحمد المراغي، "علوم البلاغة". (د. ط، السعودية: دار احياء التراث الإسلامي، ١٩٩٢)، ١٩٤.

(٥) ابن منظور، "لسان العرب"، (ط، ١دار المعارف)، مادة ش ب هـ.

(٦) سورة آل عمران: الآية ٧.

(٧) أبو هلال العسكري، "كتاب الصناعتين في الكتابة والشعر". (د.ط، لبنان: المكتبة العصرية، ١٩٨٦)،٢٤٥.

(٨) عبد القاهر الجرجاني، "أسرار البلاغة"، تصحيح وتعليق السيد محمد رشيد رضا. (ط١، لبنان: دار الكتب العلمية، ١٩٨٨)، ٩٠.

(٩) ينظر: محمد عبيد صالح عليوي، & احمد رافع بدوي. (٢٠١٩). الصورة الشعرية في شعر قضاة الاندلس في عصر بني الاحمر (٦٣٥هـ-٨٩٧هـ) دراسة فنية. ص١٦٠.

(١٠) نعيم اليافعي، "تطور الصورة الفنية في الشعر العربي". (د.ط، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العربي، ١٩٨٣)، ٥٠.

(١١) صبحي البستاني، "الصورة الشعرية في الكتابة الفنية،". (ط١، بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٨٦)، ١١٢.

(١٢) أبو عبد الله محمد ابن الأبّار القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، تعليق عبد السلام الهراس. (د.ط، ١٩٩٩م)، ٦٧.

(١٣) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ٤٢.

(١٤) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ٤٢.

(١٥) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ٣٨٠.

(١٦) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ٤١.

(١٧) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ٣٢٥، والشنف: الذي يلبس في أعلى الأذن.

(١٨) يظهر التشبيه الضمني في صورة السماء وقد صفت واستوت والمشبه به في الصورة التي كونها السيل، فأصبحت الأرض مستوية لا يظهر فيها شيء هكذا، وقد ربط الشاعر بين الأمور المتباعدة بالتشبيه، وقد يعقد الصلة بين الإنسان والطبيعة بالاستعارة فيجعل من الطبيعة ذاتًا ومن الذات طبيعة خارجة فتجمع الصورة بين التشبه والاستعارة وغيرهما من وسائل الأداء المجازي والتصوير البلاغي. د.علي أبو زيد، "الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي" (ط١: دار المعاوف، د.ت)، ٢٤٢

(١٩) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ١٢٢.

(٢٠) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ٩٥.

(٢١) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ٩٤، ذكر المحقق في البيت الرابع "أبكار المنى" ثم أشار إلى كلمة "المها" بدلًا من المنى في بعض النسخ، ولكني أرى أنّ (المنى) هي الأقرب إلى روح النص من (المها)، السياق يجعل (المنى) مناسبة أكثر، ثم إنّ (المنى) أكثر بلاغة من (المها) لأن فيها استعارة.

(٢٢) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ١٦٨.

(٢٣) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ١٨٨.

(٢٤) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ١٩٨

(٢٥) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ١٨٨.

(٢٦) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ٤١٤.

(٢٧) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ١٩٧

(١) صورة الجواد -ولاسيما العربي- احتل وصفًا طويلًا في شعرنا العربي، وتفنن الشعراء في هذه الأوصاف، لكننا لا نعدم بعض الخصوصيات التي ينماز بها الشعراء، فالشعر من الشعور، وتراكيبه اللغوية تظهر تلك الخصوصيات، وبالأخص ما كان فيها من انحراف حميد عمّا هو معتاد في تركيب الجملة العربية.

(٢٩) الجرجاني، " أسرار البلاغة"، ٢٢.

(٣٠) يقال عند الغربيين: "بأنّ الاستعارة تشبيه مختصر Comparacion Abreviada، الولي محمد، "الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي". (ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠)، ٢٤٤.

(٣١) جابر عصفور، "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي" (د.ط، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، د.ت)، ١٩٩.

(٣٢) يوسف أبو العدوس، "الاستعارة في النقد الأدبي الحديث (الأبعاد المعرفية والجمالية)". (ط١، عمان: الأهلية للنشر والتوزيع، ١٩٩٧)، ٢٢٢،٢٢٣.

(٣٣) صبحي حسن عباس، "الصورة في الشعر السوداني". (د.ط، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢)، ٥٥.

(٣٤) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ٤١٩.

(٣٥) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ٤٢٩.

(٣٦) د. محمد زغلول سلام، "النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهات رواده" (د.ط: د.ت)، ٢٩٥.

(٣٧) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ١٤٩.

(٣٨) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ٦٢.

(٣٩)القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ٦٢.

(٤٠) السكاكي، "مفتاح العلوم"، تعليق نعيم زرزور. (ط٢، لبنان: دار الكتب العلمية، د.ت)، ٥٥.

(٤١) سورة يس: الآية ٥٢.

(٤٢) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ٥٥.

(٤٣) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ٢٣٥.

(٤٤) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ٣٢٣.

(٤٥) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ٢١٥.

(٤٦) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ٣٥٩.

(٤٧) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ٣٩.

(٤٨) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ٧٨.

(٤٩) ابن منظور، "لسان العرب": مادة كنى، ١٣/ ١٢٤.

(٥٠) الخطيب القزويني، "الإيضاح في علوم البلاغة". (ط١، لبنان: دار الكتب العلمية، ١٩٨٥)، ٤٠٣.

(٥١) الجرجاني، " دلائل الإعجاز"، ٤٠.

(٥٢) الإيضاح في علوم البلاغة: ٣٣٠.

(٥٣) السكاكي، "مفتاح العلوم"، ٤٢٥.

(٥٤) ابن الأثير، " المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر"، تحقيق احمد الحوفي وبدوي طبانة. (ط١، مصر: مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٩) ٢/ ١٨١.

(٥٥) الجرجاني، دلائل الإعجاز: ٣٣٠.

(٥٦) د. محمد حنفي شرف، "إعجاز القرآن البياني". (د.ط، القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الدينية، ١٩٧٠)، ٣٤٦.

(٥٧) أبو زيد، "الصورة الفنية في شعر دعبل"، ٣١٠.

(٥٨) أحمد الهاشمي، "جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع"، توثيق الدكتور يوسف الصميلي. (د.ت، بيروت: المكتبة العصرية، د.ت)، ٣٤٦.

(٥٩) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ٦٦.

(٦٠) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ٧٠.

(٦١) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ١١٠.

(٦٢) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ٢٦٧ – ٢٦٨.

(٦٣) الكافور: نبات أبيض له نور أبيض كنور الأقحوان، ابن منظور، "لسان العرب" مادة كفر ٥/ ١٤٩.

(٦٤) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ٣٧٥.

(٦٥) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ٣٤٢.

(٦٦) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ٣٨- ٣٩.

(٦٧) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ٤٨.

(٦٨) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ٥٠.

(٦٩) القضاعي، "ديوان ابن الأبّار"، ٢٥٧. قال محقق الديوان: إنّ الشطر الثاني من البيت الثاني إنّه غير مرتبط مع الشطر الأول.

(٧٠) سطيح وشق من كهان الجاهلية. وشق هو شق بن أنمار بن نزار - خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس الزركلي، "الأعلام". (ط١٥، مصر: دار العلم للملايين، ٢٠٠٢)، ٣/ ١٤.

(٧١) والحق أنّ محنة قد أصابت الشعراء المتأخرين كما وصفها ابن طباطبا في زمانه فقال: "المحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على مَنْ كان قبلهم؛ لأنّهم سبقوا إلى كل معنى بديع وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة، محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا، "عيار الشعر"، المحقق عبد العزيز بن ناصر المانع. (د.ط، القاهرة: مكتبة الخانجي، د.ت)، ٨-٩.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

القضاعي، أبو عبد الله محمد ابن الأبّار. "ديوان ابن الأبّار". تعليق عبد السلام الهراس. (د.ط: ١٩٩٩م).

ابن الأثير، "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر". تحقيق أحمد الحوفي، بدوي طبانة. (ط١، مصر: مكتبة نهضة مصر ١٩٥٩م).

أبو هلال العسكري. "كتاب الصناعتين في الكتابة والشعر. تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم. (د.ط، بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٨٦م).

المراغي، أحمد. "علوم البلاغة" (د.ط، السعودية: دار إحياء التراث الإسلامي، ١٩٩٢).

الهاشمي، أحمد. "جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع". توثيق الدكتور يوسف الصميلي. (د.ط، بيروت: المكتبة العصرية، د.ت).

الزركلي، خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس (ت: ١٣٩٦ هـ). "الأعلام". (ط١٥، مصر: دار العلم للملايين، ٢٠٠٢ م).

الجاحظ. "البيان والتبيين". تحقيق عبد السلام محمد هارون. (د.ط، لبنان: دار الجيل، د.ت).

عصفور، جابر. "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي". (د.ط، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، د.ت).

حازم حسن، & فاطمة علي ولي. (٢٠٢٠). نظرية الشفاهية والكتابية وتطبيقاتهما في العصر العباسي، مجلة آداب الفراهيدي، المجلد (١٢).

الخطيب القزويني. "الإيضاح في علوم البلاغة". (ط١، لبنان: دار الكتب العلمية ١٩٨٥م).

السكاكي. "مفتاح العلوم" طبعه وكتب هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور. (ط٢، لبنان: دار الكتب العلمية، د، ت).

البستاني، صبحي. "الصورة الشعرية في الكتابة الفنية. (ط١، بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٨٦م).

عباس، صبحي حسن. "الصورة في الشعر السوداني". (د.ط، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢).

الجرجاني، عبد القاهر. "أسرار البلاغة". تصحيح وتعليق السيد محمد رشيد رضا. (ط١، لبنان: دار الكتب العلمية، ١٩٨٨).

أبو زيد، علي. "الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي. (ط١: دار المعارف، د.ت).

أبو الحسن، محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا (ت ٣٢٢هـ). "عيار الشعر". المحقق عبد العزيز بن ناصر المانع. (د.ط، القاهرة: مكتبة الخانجي، د.ت).

شرف، حنفي محمد. "إعجاز القرآن البياني". (د.ط، القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الدينية، ١٩٧٠م).

سلام، محمد زغلول. "النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهات رواده. (د.ط: د.ت)

محمد عبيد صالح عليوي، & احمد رافع بدوي. (٢٠١٩). الصورة الشعرية في شعر قضاة الاندلس في عصر بني الاحمر (٦٣٥هـ-٨٩٧هـ) دراسة فنية.

محمد، المكاشفي إبراهيم عبد الله، "الصورة التشبيهية في رواية "عرس الزين". (مج٢٧، السودان: مجلة الدراسات السودانية، ٢٠٢١).

اليافعي، نعيم. "تطور الصورة الفنية في الشعر العربي". (د.ط، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العربي، ١٩٨٣م).

الولي، محمد. "الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي". (ط١، لبنان: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م).

أبو العدوس، يوسف. "الاستعارة في النقد الأدبي الحديث (الأبعاد المعرفية والجمالية)". (ط١، عمان: الأهلية للنشر والتوزيع، ١٩٩٧م).

رائد حازم حسن، & فاطمة علي ولي. (٢٠٢٠). نظرية الشفاهية والكتابية وتطبيقاتهما في العصر العباسي.

Resources and References:

The Holy Quran.

Al-Quda'i, Abu Abdullah Muhammad Ibn Al-Abbar. "Diwan Ibn Al-Abbar". Commentary by Abdul Salam Al-Haras. (1st ed.: 1999).

Ibn Al-Athir, "The Common Proverb in the Literature of the Writer and Poet". Edited by Ahmed Al-Hawfi, Badawi Tabana. (1st ed., Egypt: Nahdet Misr Library 1959).

Abu Hilal Al-Askari. "The Book of the Two Crafts in Writing and Poetry. Investigation by Ali Muhammad al-Bajawi, Muhammad Abu al-Fadl Ibrahim. (November 1986, Beirut: Modern Library, 1986).

Al-Maraghi, Ahmad. "The Sciences of Rhetoric" (November 1992, Saudi Arabia: Dar Ihya al-Turath al-Islami, 1992).

Al-Hashemi, Ahmad. "The Jewels of Rhetoric in Meanings, Expression, and Badi'". Documented by Dr. Youssef al-Sumaili. (November 1992, Beirut: Modern Library, no date).

Al-Zarkali, Khair al-Din bin Mahmoud bin Muhammad bin Ali bin Faris (d. 1396 AH). "Al-A'lam". (15th ed., Egypt: Dar al-Ilm lil-Malayin, 2002).

Al-Jahiz. "Al-Bayan wa al-Tabyin". Investigation by Abdul Salam Muhammad Harun. (November 1986, Lebanon: Dar al-Jeel, no date).

Asfour, Jaber. "The Artistic Image in Critical and Rhetorical Heritage". (November 1992, Cairo: Dar al-Thaqafa for Printing and Publishing, no date).

Hazem Hassan, & Fatima Ali Wali. (2020). The theory of orality and writing and their applications in the Abbasid era, Al-Farahidi Literature Magazine, Volume (12).

Al-Khatib Al-Qazwini. "Clarification in the Sciences of Rhetoric". (1st ed., Lebanon: Dar Al-Kotob Al-Ilmiyyah 1985).

Al-Sakaki. "Key to Sciences" printed and wrote its margins and commented on it by Naim Zarzur. (2nd ed., Lebanon: Dar Al-Kotob Al-Ilmiyyah, n.d.).

Al-Bustani, Subhi. "The Poetic Image in Artistic Writing". (1st ed., Beirut: Dar Al-Fikr Al-Lubnani, 1986).

Abbas, Subhi Hassan. "The Image in Sudanese Poetry". (1st ed., Cairo: Egyptian General Book Authority, 1982).

Al-Jurjani, Abdul Qaher. "Secrets of Rhetoric". Corrected and commented by Sayyid Muhammad Rashid Rida. (1st ed., Lebanon: Dar Al-Kotob Al-Ilmiyyah, 1988).

Abu Zaid, Ali. "The Artistic Image in the Poetry of Da'bal bin Ali Al-Khuza'i. (1st ed.: Dar Al-Maaref, n.d.).

Abu Al-Hassan, Muhammad bin Ahmad bin Muhammad bin Ahmad bin Ibrahim Tabataba (d. 322 AH). "The Standard of Poetry". Investigator Abdul Aziz bin Nasser Al-Manea. (n.d., Cairo: Al-Khanji Library, n.d.).

Sharaf, Hanfi Muhammad. "The Miracle of the Rhetorical Qur'an". (n.d., Cairo: Supreme Council for Religious Affairs, 1970 AD).

Salam, Muhammad Zaghloul. "Modern Literary Criticism, Its Origins and Trends of Its Pioneers. (n.d.: n.d.)

Muhammad Ubaid Salih Aliwi, & Ahmad Rafi Badawi. (2019). The Poetic Image in the Poetry of the Judges of Andalusia in the Era of Banu Al-Ahmar (635 AH-897 AH) An Artistic Study.

Muhammad, Al-Makashifi Ibrahim Abdullah, "The Metaphorical Image in the Novel "The Wedding of Zein". (Volume 27, Sudan: Journal of Sudanese Studies, 2021).

Al-Yafei, Naeem. "The Development of the Artistic Image in Arabic Poetry". (No. 1, Damascus: Publications of the Arab Writers Union, 1983).

Al-Wali, Muhammad. "The Poetic Image in Rhetorical and Critical Discourse". (1st ed., Lebanon: Arab Cultural Center, 1990).

Abu Al-Adous, Youssef. "Metaphor in Modern Literary Criticism (Cognitive and Aesthetic Dimensions)". (1st ed., Amman: Al-Ahliya for Publishing and Distribution, 1997).

Raed Hazem Hassan, & Fatima Ali Wali. (2020). The Theory of Orality and Writing and Their Applications in the Abbasid Era.