جماليات المعنى الشعري في قصيدة دعي عزمات المستضام تسير، لابن دراج القسطلي

The aesthetics of poetic meaning in the poem "DA'I AZAMAT AL MUSTADHAM TASSER" by Ibn Darraj al-Qastali

الدكتور: علي قاسم محمد الخرابشة

أستاذ مشارك . قسم اللغة العربية وآدابها - جامعة عجلون الوطنية الخاصة

Aligassem85@yahoo.com

تاريخ الإيداع: 2022/03/27 تاريخ القبول: 2022/06/07 تاريخ النشر: 2023/03/15

ملخص

إن القصيدة التي نقوم بدرستها هي قصيدة ابن دراج القسطلي" دعي عزمات المستضام تسير" إذ يلمس القارئ من خلال الرجوع إلى مصادر القصيدة ومراجعها مدى اهتمام النقاد القدماء والمحدثين بالجوانب الإبداعية فيها من خلال التركيب الأسلوبي الذي اعتمد على جوانب مختلفة من العناصر التي شكلت الصورة، نحو التشبيه والتشخيص والتجسيد والتضاد والتكرار، محاولاً تحسس مشاعر الشّاعر من خلال هذه الجوانب. وهي من عيون القصائد الشّعرية التي قالها شاعر في وصف الذات، ومن أشهر القصائد الشّعرية في العصر الأندلسي. لقد قام الباحث بتقسيم هذه القصيدة إلى أربع لوحات:

الأولى: لوحة المقدمة، وهي اللوحة التي اعتاد كثير من الشعراء العرب قديما على تقديم قصائدهم بها، سواء أكانت هذه اللوحة طللية أم وجدانية، ولا تنفصل انفصالا تاما عن مضمون القصيدة، لأن الدارس يجد ارتباطا وثيقا بينها وبين مقاطع القصيدة، فهو يوحي من خلالها بالهموم التي تعتصر نفسه، ومن خلالها بث شكواه من الحزن والألم.

الثانية: لوحة الرحلة، وهي اللوحة التي صور فيها الشّاعر مختلف المشاعر الوجدانية التي انتابته أثناء وقبل رحلته، واصفاً معالم الطريق ووحوش الصحراء وحيوانها لينتقل بعدها إلى الممدوح.

الثالثة: لوحة الممدوح، وهي اللوحة التي أبرزت صورة الممدوح واضحة جلية في علوها وترفعها وصفاتها التي تلازمها ولا تتعداها، ومنها العفّة والغيرة والسّيادة والقوة والكرم، وجميعها تدور في إطار الفضائل الاجتماعية وتمتد إلى صورة الإنسان المثال القادر على الشّعور بالكرامة والعزّة.

الرابعة : لوحة الخاتمة، وهي لوحة أظهرت مدى قدرة الشّاعر في التّعبير عما يجول في نفسه والهدف الذي يسعى إليه.

الكلمات المفتاحية: القسطلي ، الرحلة ، الممدوح ، المستضام ، الأندلسي.

Abstract

The aesthetics of poetic meaning in the poem "DA'I AZAMAT AL MUSTADHAM TASSER" by Ibn Darraj al-Qastali

This research paper aims to study the poem titled "DA'I AZAMAT AL MUSTADHAM TASSER" by Ibn Darraj al-Qastali. The reader sees, when it is analyzed, the extent which old and modern critics take interest in its creative aspects .

The researcher focused on the creative aspects of the poem through the stylistic structure, in which he relied on different aspects of the elements that form the image in the poem as analogy, diagnosis, embodiment and paradox, trying to see the feelings of the poet through these aspects. It is one of the prominent poems written on self-description, and one of the most famous poems in the Andalusian era in which poets tried to describe the hardships and difficulties which they suffer from in life. The researcher divided this poem into four sections.

Firstly, the introduction, which contains the poet's experience of concern , fear and anxiety to show his suffering and express his complaint, whereby it completely is one part the poem.

Secondly, the journey, through which the poet describes himself and the situation in which he spent days, the landmarks of the road and the beasts and animals of the desert, and then he proceeds to 'Mamdouh' (person being praised).

Thirdly, this section highlights the image of ' Mamdouh' to be clear and eminent, and shows the characteristics accompanying, such as chastity, jealousy, sovereignty, power and generosity, which all come within the social virtues and extends to the image of human model who feels dignity and self-respect..

Fourth, the conclusion shows the poet's ability to express what he thinks of and the goal he seeks.

Keyword: Ibn Darraj, image, poem, al-Qastali.

تقديم

يعدّ هذا البحث محاولة لتحليل قصيدة من قصائد الشّعر العربيّ في الأندلس، صاحبها الشّاعر أحمد بن محمد بن العاصي بن أحمد بن دراج المعروف بابن دراج القسطلي الذي وصف شعره بلغة شاعرة تتصل بأعماق الذات والقدرة على الإيحاء والإيماء والتعبير عن الخوالج النفسية ومشاعرها.

لقد استطاع ابن دراج بما أوتي من فنيّة التّعبير أن يخاطب الرّوح والإنسان والإحساس والخيال معاً، ويعبر عما في نفسه من مشاعر وعواطف مستغلا في ذلك مختلف عناصر الإبداع الذي قامت عليه القصيدة من إيقاع، وحركة، وخيال، وإحساس بنوعية الشّعور واللاشعور، ويبرز قدرة عالية على جمع مختلف المعطيات الفنيّة في بوتقة القصيدة، وإنْ كانت مختلفة في تعبيراتها وموضوعاتها وعلاقاتها مع بقية عناصر النّص البنائية. لقد استطاع الشّاعر أنْ يوظف أكبر قدر من عناصر التعبير الشعري في تشكيل المشاهد التي يمر بها، والتي امتاحها من مفردات اللغة عبر تشكيلات كثيرة تختلف باختلاف مناطق الإحساس الصّادرة عنها واختلاف القصد منها.

ولا شكّ أن اللغة الشعرية التي استخدمها الشاعر قد اختزلت كثيراً من المعاني والصّور المستمدة من التجربة الداخلية التي تمر بها نفسه.

لقد ظهر في القصيدة صوت الرّجاء والأمل في نفس الشّاعر الحزينة، إذ عبر من خلال اللغة الشّاعرة عن الأمل الذي يحدو نفسه حتى يجتاز الأزمة التي يمرّ بها بصلابة وشجاعة.

تشتمل القصيدة على معان إنسانية أعطتها شهرة هائلة في المشرق والمغرب حتى أن محقق الديوان يرى بأنه لا يكاد يخلو كتاب من كتب المنتخبات الأدبية من بعض أبياتها، ويمكن أن نفترض أن مكانة ابن دراج قد توطدت بعدها، وأصبح نجماً من النجوم السّاطعة في فلك المنصور بن أبي عامر(1). وهذا ما دفع الباحث للوقوف عند هذه القصيدة، وما فيها من معان إنسانية معبرة عن الواقع الذي يعيش فيه الإنسان في كثير من العصور.

لوحة المرأة

بنى ابن دراج قصيدته على مجموعة من اللوحات الشّعرية أولها لوحة المرأة التي استغرقت ستة عشر بيتاً بدأها بقوله:

دعي عزماتِ المستضامِ تسيرُ ... فتنجدُ في عرضِ الفَلا وتغورُ

لعل بما أشجاك من لوعة النوى ... يعزّ ذليل أو يفك أسير

ألم تعلمي أن الثواء هو التوى ... وأن بيوت العاجزين قبور

ولم تزجري طير السُّرى بحروفها ... فتنبئك إن يمنّ فهي سرور

دعيني أرد ماء المفاوز آجناً ... إلى حيث ماء المكرمات نمير

واختلس الأيام خلسة فاتك ... إلى حيث لي من غدرهن خفير(2)

بدأ الشّاعر قصيدته بما يشير إلى نوع من الحوارية بين الشّاعر وزوجته" بالفعل" دعي " وهو فعل أمر مسنود إلى ياء المخاطبة، ويتضمن معنى الزجر والنهي والطلب والشروع بأمر يريد الشّاعر القيام به، كما أن الفعل" دع" المسند إلى ياء المخاطبة يمثل حركة الذَّات، ويعبر عن مدى إصرار الشّاعر ويتفق مع تلك العاطفة القوية التي تتحرك في نفسه وتدفعه إلى رفض ما تراه زوجته من الخروج والانتقال من مكان إلى آخر. وكانت العاطفة في هذه اللوحة إحدى فكرتين أساسيتين قامت عليهما القصيدة" أولاهما الفكرة الأساسية التي تدعم الصّورة، والأخرى تعبير مستمد من الخارج يقوم عوضاً من التّباين الحرفي للمعنى، وهذا التّعبير ينوّر الفكرة أو يكيف الفكرة الأساسيّة من النّاحيّة الأساسيّة ومن النّاحيّة العاطفيّة، وينتهي إلى أنّ جمع التّعبيرين معاً يخلق وحدة يشارك فيها كلاهما"(3).كما تجلب العاطفة في العمليّة الشّعريّة" خواص الصّورة.. الصّالحة للتّعبير عنها ولإثارتها، وأول ما يبدو من ذلك، أنّ لغة العاطفة يجب أنْ تكون مألوفة جزلة بعيدة عن المصطلحات العلميّة، والكلمات الغريبة ما دامت الدّراسة العلميّة أو التّحليليّة لا تجدي في بعض الإحساس الأدبيّ، ولا يزيد أنْ يكون القصد إلى العواطف عن طريق غير مباشر أي اقتراحيّة رمزيّة"(4) وخاصةً أنّ" تصوير الكُنه النّفسيّ كما هو تصوير العالم الدّاخلي بكلّيته، هذا ما توضحه الكلمات التي هي واسطته. إنّ الكلمات هي بالتأكيد التّجلي الخارجي لهذا العالم الدّاخلي من القوى"(5).

ويعد البيت الأول في هذه اللوحة بمثابة المفتاح الذي عمق الصورة الذاتية عند الشّاعر من خلال لجوئه إلى استخدام ظاهرة الطباق في الفعلين" تنجد وتغور" إذ عكست هذه الظاهرة بعمق تأثيرها وفاعليتها رغبة الشّاعر في مواصلة رحلة الحياة مهما كانت الصّعوبات أو العقبات التي تواجهه، ولعل في ذلك ما يعزّه ويفك أسره من الفقر، وكلّ ذلك إذا ضرب في أرض الله بما يأتيه من المال.

ونلاحظ في البيت الثاني أن الشّاعر يحتفظ بالدلالة التفاؤلية التي يحملها في نفسه على ما أبدته زوجته من النهي له والضّعف والألم والحزن. فالمرأة كما تبدو لم تتخل عن طبيعتها الأنوثية في التعامل مع زوجها فهي لا تكاد تظهر إلاّ على سجيتها وطبيعيتها التي تشعر الآخر برقتها وحزنها وعطفها. والحقيقة أنّ صورة المرأة كشفت عن أبعاد جديدة في واقع الشّاعر، إذ أضافت هذه التّجربة معاناة جديدة امتاحت مفرداتها من الواقع الذي يعيشه الشّاعر. إنّها صور مستمدّة من التّجارب التي مربها الشّاعر وعكست بدلالاتها أزمة الذّات التي تعيش الواقع المرير الذي يعيشه مع الحياة.

ولعل من أبرز ما يلفت انتباه المتلقي في مقدمة القصيدة نفي الشّاعر العلم والمعرفة بصورة عقلية عن زوجته من خلال أسلوب الاستفهام الذي بدأه الشّاعر في البيتين الثالث والرابع والمقترن بأدوات النفي والجزم" لا النافية ولم الجازمة " إذ بهذا الاستفهام يبدأ الشّاعر بيتيه وبكل ما يحمله من حالة الصِّراع التي يعيشها مغلفة بعذاب الحبّ ومرارة الشّكوى من فراق مَنْ يحبّ، وافتقاد السعادة النّفسيّة، ثم يبلغ هذا الانفعال قمته في بقية القصيدة عندما عبّر عن الحيرة والمرارة والألم المتمثل في بُعدِه عن زوجته وأولاده، وعن الحدث والزّمن في اللحظة الحاضرة، ثم عن وجود مسافة بين الأنا المتمثلة بذات الشّاعر والآخر المتمثل بذات المرأة. لقد جاء الاستفهام يحمل إشعاراً بغياب المرأة من ناحية وإتاحة المجال للمتلقي للشّعور بالحالة التي أصبح عليها الشّاعر من ناحية أخرى.

يرى كثير من البلاغيين أثناء حديثهم عن معاني الاستفهام، أن استفهام الشّاعر أو الأديب بالهمزة تقرير بفعل قد كان وإنكار له لِمَ كان. والشّاعر هنا ينكر على زوجته عدم الوقوف على الحقيقة والعلم والمعرفة، لذا فهو يطلب منها أن توسع مداركها وتعلم أن بقاءه في بلاده هو صورة من صور الموت. كما ينفي عنها معرفتها ببعض المعتقدات التي كان العرب قديماً يعرفونها ويعتقدونها، فهو نفي بمعرفتها بالرؤية. إن الشّاعر يخاطب المرأة التي لم تعرف حقائق الأمور ولم تمتحن نفسها لمعرفة هذه الحقائق. لذا فقد لجأ الشّاعر إلى استخدام حالة النفي عن هذه الزوجة التي تنفي عند المخاطب المعرفة والعلم. وإذا كان الشّاعر ينفي عن هذه المرأة صفة العلم، فإنه يثبتها لنفسه ومعرفته بهذه المعتقدات بقوله:" فتنبئك إن يمنّ فهي سرور" فهي امرأة ليس لها تجارب في الحياة.

إن إصرار الشّاعر على لحظة الحاضر ناجم عن قلق مادي مفاده، أن بقاءه في بلاده أصبح رهينا بما لا تحمد عقباه. لذلك ينعطف باستمرار إلى المرأة ليخبرها عما يدور في ذهنه وخاطره.

إن العاطفة التي استغلتها الزوجة لها علاقة بالإنسان في الكشف عن خلجاته الشعورية وحقائقه النفسيّة، ورصد عوالمه الدّاخلية. فقد بينت الصورة قدرة الشّاعر على عقد نوع من التماثل بين العالم النفسيّ الذي يعيش فيه والخارجي الذي يدفعه للبحث عن الآخر.

لقد تمكن الشّاعر من خلال المرأة أن يكشف عن العالم النفسي له، فكانت المعاني والألفاظ ذات الدّلالات النفسية التي يأتي أثرها في النفس البشريّة عن طريق ما يستخدم من أساليب لغوية.

وفي هذه اللوحة يعود الشّاعر مرة أخرى إلى استعمال الفعل" دع" الذي يفيد معنى الاستهجان والدّهشة، وهو لا يكتفي بالإشارة اللفظية، فقد عرض فيها على متلقيه صورة لنفسيته وصدى لما يعانيه من خلال ظاهرة التضاد" آجناً ونمير" ليوحي للمتلقي أنه في هذه الرِّحلة سيمر بتقلبات كثيرة حتى يصل إلى ما يريد، وهذه تتمثل بممفازتين، الأولى متغيرة وعكره، والثانية صافية. وما أن يصل الشّاعر إلى البيت الثامن حتى تشرع الذات باستحضار نفسها في القصيدة لتؤدي دوراً مهما في تصوير موقفها من الواقع وتجسيد رغبتها في مقاومته، وإعادة تشكيله وفق أحوال نفسه ومشاعره، لا كما هي في الواقع، فما أن يختلس الأيام المملؤة بالغدر ويذهب إلى الأمان حتى يقترب من أحلامه وأمانيه. في قوله :

فإنّ خطيراتِ المهالكِ ضمنٌ لراكبـها أن الجزاء خطيرُ(6)

فهنا يشير الشّاعر إلى فاعلية الذات في مقاومة الحصار العاطفي المفروض عليه من واقع الزوجة وعدم استسلامه له واستمراره في مواصلة الرِّحلة، وهنا تتحقق المشاكلة بين ذات الشّاعر وذات الممدوح ليندمجا معا. فالأبيات حتى البيت الثامن تصوير لما كان بين الشّاعر وزوجته من حوار ممتع تمّ بشفافية عذبة على ملامح كلّ منهما.

يأبى الشّاعر من بداية هذه القصيدة أن يعيش الذل والهوان، لأنه صاحب عزيمة قوية صادقة، فلا عليه في سبيل إبعاد هذه الصفات أن يضرب في أرض الله الواسعة باحثاً عن مكان يرى فيه الخير ويدفع عنه الضيم، وهو يمنّي زوجته التي تشعر بالضيق والحسرة ومرارة الفراق بالفرج بعد الضيق واليسر بعد العسر. وأنّ مساكن القابعين والقانعين بحظوظهم قبور آثروها لأنفسهم في هذه الدنيا. فهدف الشّاعر أن يقصد ذلك المنهل العذب رغم ما يواجه من المشاق، لأن في ذلك ما يزيح عنه شظف الدنيا وضيق العيش فيها.

ومن أبرز المواقف التي تمثلت في هذه اللوحة، موقف الوداع الذي عكس تلك العاطفة الهادرة في النّفس، وعدم تقبل الزوجة لفكرة البعد والفراق، وما أصابها من ألم وحزن، فلا تملك إلاّ أن تئن معبرة عن تصدعها وانهيارها أمام زوجها، لذلك يستهل البيت الثاني في هذا الموقف بصيغة خطابية من خلال صيغة الفعل المضارع" تناشد" الذي يشير إلى أن أمراً عظيماً جللاً قد حدث كما يؤكد من ناحية أخرى حقيقة الرّغبة في البعد.

ومن صور الجدة والغرابة الأسلوبية في خطاب ابن دراج اعتماده على وسيلة بيانية قلّما لجأ إليها الشّعراء في العصور القديمة والحديثة وهي" النصبة " والتي تعد وسيلة من وسائل البيان الخمس التي ذكرها الجاحظ في كتابه البيان والتبين بقوله:" والخصلة الخامسة ، أي

النصبة " ما أوجد من صحة الدلالة وصدق الشهادة ووضوح البرهان في الأجرام الجامدة والصامتة والساكنة التي لا تتبين ولا تحس ولا تفهم ولا تتحرك إلاّ بداخل يدخل عليها أو عن ممسك حلّ عنها بعد أن كان تقييده لها(7) . وهي كما يرى الحال الناطقة بغير اللفظ والمشيرة بغير اليد"(8)، بوصفها أكثر الوسائل ملاءمة لخطاب الطفل لإحساسه بأنها أكثر قدرة من اللفظ عن التعبير واستيعاب التّجربة، فالصمت قد يغني عن بعض وسائل التعبير أحياناً.

ففي البيتين الحادي عشر والثاني عشر يؤدي الشّاعر دوراً فنياً جديداً في وصف الحالة الشعورية عند الطفل، التي انعكست عليها آلام الفراق والغياب في صورها المختلفة، وقد جاءت أبنية الألفاظ ومعانيها تشير إلى قدرة الشّاعر على استبطان عوالم النفس وتصوير الموقف النفسيّ ومعاناة الذات وموقفها الوجداني وإضفاء مزيداً من مشاعر الحزن التي تكاد تعصف بالذات المتكلمة وتقضي عليها وتمنعها من الذهاب إلى ديار الممدوح لولا تجلدها وتعلقها بالآمال، يقول:

لما تدانتْ للوداعِ وقد هفـــــا بصـــبري منـها أنةٌ وزفـــــيرُ
تناشدني عهـدَ المودةِ والهوى وفي المهدِ مبغوم النداءِ صـغيرُ
عيٌ بمرجوعِ الخطابِ ولفظـهِ بموقعِ أهواءِ النفوسِ خبـيرُ
تبوأ ممنـوعَ القلوبِ ومـهدتْ لـه أذرعٌ محفوفـةٌ ونحـورُ(9)

كما يؤكد هذا الخطاب المكانة التي شغلها الطّفل من نفسه وقلبه ولا يخفى ما تعكسه هذه الأبيات من التلميح إلى نوع العلاقة بين الأب والابن وما تعكسه من دلالات نفسية، ومن هنا فقد جاءت الجملة الفعلية" تبوأ ممنوعَ القلوبِ " تؤكد التلازم بين الطرفين الابن والأب لا لتجميل المعنى الشّعري وتحسينه فحسب.

إنّ الشّاعر لم ينظر إلى المرأة من منظور حسّي، وإنما بتلك النظرة السّامية التي يقترن فيها الحب بالفداء وحبّ الأبناء وعاطفة الأمومة، يقول:

فكلُّ مفداتِ الترائبِ مرضعٌ وكلُّ محيـــاةِ المحاسنِ ظيرُ(10)

إن المرأة في هذه القصيدة أفق واسع يحيط بالشّاعر من كلّ الجهات، هي الطبيعة والصديقة والعاطفة والحلم، فهي قطب الرحى وما بينه، وهذا ما يجعل المرأة تتحول إلى معطى واسع شفاف وعميق خصب الذات والعاطفة، وتعتبر مثل هذه الصورة للمرأة من فرائد الصور في الشعر العربي القديم لما تمثله من نبضات إنسانية متسامية اتجاه المرأة المحبوبة التي اقترن فيها الحبّ بالقداسة، لقد نظر الشّاعر للمرأة نظرة مليئة بالتقدير والإجلال، نظرة ذات جمال

نفسي وروحاني ترتفع من خلالها إلى آفاق سامية علوية، لأنها مصدر الجمال والعطاء في الواقع. وهذا ما جعل الشّاعر يقول بأن كلّ امرأة هي مرضع أو أم، على الرغم من ما تتمتع به من جمال ومهما فتنت محاسنها.

أما من الناحية الفكرية، فقد لجأ الشّاعر في نهاية الموقف إلى تغييب دور الزوجة وطمس أطروحاتها أو حججها التي ربما يرى من خلالها مؤثراً قوياً على عاطفته في التخلي عن رحلته مكتفياً بما يراه في نفسه من قدرة على روح الذهاب إلى الممدوح، فيستأثر وحده بالخطاب من خلال استخدامه لضمائر الفاعلين التي تشهد حضوراً قوياً لإصراره وقدرته على الانتقال من مكان إلى آخر، والقيام بالعمل وحده كما تشير الصورة الاستعارية" عصيتُ شفيعَ النّفسِ" بما تتضمنه من دلالات الخروج عن طاعة الزوج والبعد عن أعز ما يملك من الأم والابن إلى طموح الذات وتطلعاتها، وأن استخدام دالة الزّمن" السّرى والبكور" تعكس الأمل في مواصلة رحلة الشّاعر التي يمكن أن نعتبرها رحلة حياة ونجاة مهما كانت الصعاب والعقبات.

وفي نهاية موقف الوداع أجاد الشّاعر في تصوير الصراع الموجود في نفسه وما كان يضطرم فيها من خلال قوتين متعارضتين، الأولى: عاطفة الحبّ العارمة اتجاه الزوج والابن والتي تشده للبقاء في بلاده، والثانية: عاطفة الطموح الجارفة التي تدفع به للرحيل والانتقال(11). قوله:

عَصَيْتُ شفيعَ النفس فِيهِ وقادَنِي رَوَاحٌ لِتَــدْآبَ السُّـــرى وبُكُورُ

وطارَ جَناحُ الشَّوْقِ بِي وَهَفَــتْ بِهَا جوانِحُ من ذُعْرِ الفِراقِ تطيرُ(12)

إن خطاب المرأة في موقف الوداع يتسم بالخوف والقلق من ناحية، وبالقدرة على التبصر والوعي بحقائق الأمور أو المستقبل من ناحية أخرى. وهو خطاب ترى من خلاله الزوجة زوجها يلقي بنفسه في التهلكة، عامداً متعمداً غير عابئ بما سيلحق به من عواقب وكأنه يسعى بنفسه إلى حتفه.

لوحة الرحلة

أما لوحة الرحلة فيمكن أن تندرج تحت مشهدين، الأول مشهد نهاري وفيه تبرز ذات الشّاعر قوية جبارة بوصفها الشخصية المحورية التي تمسك بزمام الأمور، وتتميز فيها بمجموعة من الصفات ذات دلالة كبيرة في نظر المتلقي، وتنصب في ذات الشّاعر الدّاخلية لتؤكد الذات التي جاءت مثقلة بالأنا، وفيها تبرز الصفات التي يتحلى بها من المغامرة والمجازفة والصّراع مع الطبيعة بما تعكسه من تجلد وقدرة على مواجهة التحديات والصّعاب، كما تعكس قدرة الشّاعر على السيطرة على معطيات الطبيعة، فهو يمتلك القدرة لمقاومة الظروف بشتى أشكالها

الخارجية والدّاخلية المتمثلة في ذاته. والثانية، يبرز فيها الشّاعر ما تتحلى به نفسه من الصبر الذي يعدّ صورة من صور تحمل الشّاعر لما يمر فيه من صعاب ومشاق، ويضفي من خلاله مزيداً من الواقعية والصدق على مشاعره التي تكاد تعصف الأحداث بها وتقضي عليها لولا تجلده وتعلله بالآمال إلى وصول الممدوح.

إن ابن دراج يمتلك كثيراً من الخبرات التي تؤهله لأن يكون بطلاً وفارساً غير آبه بما يلقاه من صعاب الطبيعة ومخاطرها الشاقة التي لا تحسم بسهوله.

وتلعب الصورة الحركية دوراً مهماً وحاسماً في كشف أبعاد هذا الصراع بين الشّاعر والطبيعة. كما تكشف لنا طبيعة الظروف والمواقف التي يمر بها في صحرائه، وما تتصف به من أهوال ومخاطر تاركة تأثيرها على المتلقي من خلال ما يتخيله. فقد رسم من خلال الصور الحركية إبداعاً يجعله من أدق ما وصل إليه الشّعراء العرب قديماً وأمتع ما وصلوا إليه في فنهم الشّعري. فصوره متعددة ومتغيرة حسب التناول وحسب طبيعة الموقف، وقد ساعده حرصه الشديد على وصف دقائق الأمور والأحداث والجزيئات بدقة متناهية، وعلى أن يتمثل الطبيعة تمثلاً إبداعياً صادقاً وأميناً على بلوغ هذه الغاية.

لقد جاءت صور الطبيعة وسيلة لتأكيد المعنى الذي يريده، وهو يأتي بالصور التي تؤكد قوته نحو" الصّواخد تلتظي" كناية عن شدة الحرّ وهوله، و" ورقراقِ السِّراب تمورُ " كناية عن شدة العطش والتعب والإرهاق، لأن السراب غالباً ما يخدع الظمآن ماء، و" استنشقَ النكباءَ" كناية عن أن طريقه محفوفة بالمخاطر وصلابته وقدرته على المضاء، كما نلاحظ بأن هناك مفارقة واضحة في استخدام الفعل المضارع الذي تعني دلالته الشدة والمعاناة، وذلك من خلال دلالة الفعلين" استنشق واستوطأ ". وكما يبدو أن الجمع بين هذين الفعلين في بيت شعري واحد يوحي بالصلابة وقوة الثبات وهو الأسلوب الأمثل الذي يمكن أن يجسد من خلاله الشّاعر صلابة موقفه وصعوبة التحديات التي تواجهه والتي أصبحت بسبب قوتها وقدرتها تطوقه من كلّ اتجاه، وهو يعلن في البيت العشرين أنه لن يجاف أو يتخاذل في وسط هذه الظروف القاسية، حتى ينال العطاء من وصوله إلى الممدوح على عكس من يرى صنوفاً متعددة من الموت وأشكاله وصفاته، حتى الجريء يسمع صفيراً من الذعر.

وفي نهاية المشهد النهاري يدرك الشّاعر أن الخلاص لا يتم إلا بالتضحية، وأن التضحية لا تكون إلا ممن يمتلك القوة والفروسية، لهذا رسم الشّاعر صورة شعرية تلقي بظلالها الكثيفة

على شخصيته التي يصف نفسه فيها فارساً مقداما، رابط الجأش، إذا اشتدت الأزمة عليه، ولا يملك بعدها من يقف معه إلاّ السيف الذي يدافع به عن نفسه.

فالفكرة في المشهد تتمحور حول صراع الشّاعر مع الطبيعة من أجل الوصول إلى هدفه وإشباع رغباته وحاجاته المادية، وسعيه لإثبات ما يتمتع به من قدرات وكفاءات على مواجهة العقبات التي تضعها الطبيعة أو المجتمع أمامه وتحول دون انطلاقه ، ومن ثم فإن الصراع يحتدم في نفسه ويكشف عن قدرة الإنسان على التحدي ومحاولته الانتصار على الظروف الخارجية. فصراع ابن دراج من أجل الوصول إلى المنصور ونجاحه في اقتحام الأهوال والمخاطر التي تهدده هي صورة من صور صراع الإنسان مع الطبيعة، ومحاولة تأكيد الذات والوجود. ومن خلال هذا الصراع" تتضامن القصيدة لتعبر عن حالة وجدانية استقصاها الشّاعر أو استقصى معانيها ورتب بعضها على بعض ترتيباً لا سبيل إلى التبديل فيه أو التغيير إلا أن ينقص كيانها نقصاً. فالتجربة الشّعرية هي كل وجداني متماسك متناسق، تتبادل أجزاؤه التعاون في التعبير عنه، فلكلّ جزء دلالته، وهي حالة أحسها الشّاعر بل عاشها معيشة عميقة حتى استبانت له بجميع دقائقها وتفاريعها، فالشّاعر والمعاني والألفاظ والإيقاعات الموسيقية تتولد في نفسه وتنبثق فيها وحده تعمها من فاتحة التجربة إلى خاتمتها في توازن دقيق وسياق محكم"(13).

أما حديث الشّاعر في المشهد الليلي فقد جاء معبراً عن تأكيد الذات وعما يشعر به الشّاعر من معاناة عبر رحلته في الصحراء، لكن هذه المعاناة جاءت نتيجة لتيار نفسي داخلي، اندمجت فيه الذات بما يعتريها من هموم الوحدة والفقد مع الأحداث الخارجية، ليعبر بذلك عن تجربة وجدانية، تجربة التعب النفسي والجسدي التي أصبحت تؤرقه كثيراً. وقد يلجأ بعض الشّعراء إلى الطبيعة لكي يستمد منها القوة والثقة وإعلاء الشأن والإرادة الكاملة على مواجهة الصعاب وخوض المجهول لبث رسالته في الحياة، وذلك" لأن اللغة بدلالاتها الوضعية المحددة قاصرة عن نقل حقائق الأشياء كما تمثلتها النفس الشّاعرة أو تجسيم ما يتحرك تحت الحواس"(14). بدأ الشّاعر المشهد بقوله :

ولو شاهدتني والصـــواخدُ تلتظـي علـــــيّ ورقراقِ الســـرابِ يمـــورُ
أســـلط حـرّ الهاجـراتِ اذا ســـطا على حرّ وجهي والأصيـــــلُ هجـيرُ
وأســتنشقُ النكـــــباء وهـــي بوارحٌ وأستوطئُ الرمضـــــاءَ وهـــي تفورُ
وللموتِ في عـــــين الجبـــان تلـونٌ وللذعـرِ في سـمعِ الجريء صـــفيرُ

لبـــان لها إني من الضـــيمِ جـازعٌ وإني علـــى مضّ الخطوب صبـورُ
أميرٌ علـــى غولِ التنـائفِ مـاله إذا ريـــعَ إلا المشـــرفي وزيـــرُ
ولو بصُرت بي والسـرى جلّ عزمتي وجرسـي لجـــنانِ الفلاةِ ســـمـيرُ
وأعتسفُ المومأةَ في غسقِ الدجـى وللأسدِ فـي غـيلِ الغـياض زئيـرُ
وقد حومـتْ زهـرُ النجومِ كأنـــها كواعبُ في خضـــرِ الحدائقِ حـــورُ
ودارتْ نجومُ القطبِ حـــتى كأنـها كؤوسُ مـها والـــى بهـــنَّ مـديرُ
وقد خيلـتْ طـرقُ المجـرةِ أنـــها على مفرقِ الليـــلِ البهيـــمِ قـــتيرُ
وثاقبُ عزمـــي والظّـــلام مـروعٌ وقد غضّ أجفـــان النجـومِ فتـورُ
لقد أيقنت أنَّ المنـى طوع همتـــي وإني بعطفِ العامـري جـديرُ(15)

لقد جاءت ألفاظ الشاعر من خلال مستوياتها المتعددة الدلالية والتركيبية تعبر عن أزمة حادة تعيشها الذات، فالصورة المشهدية التي تضمنتها الأبيات تعكس حياة الشاعر في هذه الصحراء وصعوبة تنقله فيها، وفيها مواقف عبرت بصدق عن الواقع الذي يعيشه حتى طفحت باللوعة واتسمت بالمعاناة، وعجت بنيران العذاب والشقاء، وضجت بالتنهدات والشكوى وتعثر الحياة.

يعكس الشاعر في الأبيات السابقة صورة للواقع والذات من خلال مخاطبة المرأة، وهو خطاب ينطوي على كثير من عناصر الطبيعة سواء أكان عن طريق اللفظ أم المعنى. إنَّ هذه الصّور المحتشدة بدلالات الانهيار والظّلام والموت تجسّد هول المأساة التي حاصرت ذات الشّاعر فصارت أسيرة زمن الموت والبعد. كما لهذه الصّور علاقة بمعاناة الذّات العاطفيّة وإحساسها بالحرمان والظمأ العاطفيّ وحاجتها الملحة إلى الارتواء الذي حرمت منه بسبب الظّروف القاسيّة التي تمرّ بها. إن أبرز ما اتّسم به هذا المشهد هو تعبيره عن مرارة التّجربة وشدّة المعاناة التي يمرّ بها الشّاعر، على عكس ما امتاز به الشعراء الذين تحدثوا عن مشاطرة الطبيعة لهمومهم وأحزانهم، كما تنطلق الصّورة في هذا المشهد متأثرة بمختلف نواحي الحياة ومعطياتها التي تأثر بها الشّاعر. فالجانب الأول الذي يمكن أن يشار إليه في هذا المشهد هو إحساس الشاعر بالتفوق والطموح الذي راوده من بداية القصيدة، وأمده بالأمل والتفاؤل في كلّ ما يمكن أن يلقاه من ضروب العذاب وصعوبات المسير في الصحراء، فالمعنى الظاهر هو خطاب المرأة لمعرفتها بكل ما يمكن أن يلحق به من أذى السفر، ولتعلم علم اليقين ما يعاني من صعوبات، فيتمنى منها لو شاهدته وهو يسير في الليل بعزيمة ثاقبة وهمة قوية وليس له

سمير إلاّ السيف وأصوات الرياح والجن كما يرى. لذا فصورته في مقدمة هذا المشهد جاءت معبرة عن قلق داخلي يبدو أنه لازمه في كلّ أبيات القصيدة، فجعله ينتقل من فكرة إلى أخرى ومن مشهد إلى آخر تحت سيطرة هذا الجانب الذي جعله يذكر ما يعانيه. وتؤدي الأفعال الماضية التي استحضرها الشّاعر في المقطع كذلك دوراً بارزاً في تجسيد أزمة الذّات، وقد جاء هذا التّجسيد والتّصوير من خلال التّعبير بالصّورة. إنّه يجسد رؤيا مأساوية جارحة. إن مأساة الشّاعر في هذا الليل قد تجلت في البيت الثامن من اللوحة الذي يقول فيه :

واعتسفُ المومأةَ في غسقِ الدجى وللأسدِ في غيـلِ الغياضِ زئيرُ(16)

يشير البيت فيما تتضمنه اللوحة إلى أنه أصبح يسير في الليل على غير هدى، أما اعتسافه للصحراء ورمالها فيشير إلى أنه قد امتلك الأحداث وأصبح مسيطراً وقاهراً لها. كما أن استعمال الشّاعر للفظة" غسق" لم تأت عبثاً وخاصة أن الشّاعر يتمتع بشعرية قوية، فالغسق يوحي بدلالته اللونية إلى السواد والظلام والانغلاق. ولكن الشّاعر يتأجج حيوية وقوة عند اشتداد الصعاب ومداهمه الخطر مجتاحاً بذلك دروب الصعاب والموت في سبيل تحقيق الرسالة التي خرج من أجلها وتبديد ظلمات حياته.

ولأن القصيدة تجربة شعورية معبرة، فقد لجأ الشّاعر إلى التعبير عن إحساسه من خلال بعض الألفاظ التي تبرز الترابط المعنوي فيها الذي يعد السمة الأساسية التي تجمع مختلف عناصر التجربة. فالتجربة في أبياتها تتواصل سواء من خلال عناصر الصورة الشّعرية في انسجامها وإيحائها أو ابتكارها أو ما تشمل عليه من إيقاع ولغة وألفاظ ومعان أو اتصال بعض أبياتها معنوياً أو نحوياً أو ما تشتمل عليه من استعارات أو تشبيهات معبرة.

لقد كانت دالة النجوم من خلال التشبيه التمثيلي في البيتين التاسع والعاشر تؤدي دوراً بارزاً في تجسيد التحول النفسي كونها تعد دالة من أبرز دوال الزمن فيه والذي يشير إلى أن رحلة الشّاعر في هذه الحياة، هي رحلة الإنسان من أجل الحياة وهي رحلة كما يبدو محفوفة بالمخاطر والصعاب كما أشرت سابقاً. كما يشير التشبيه فيهما إلى طموح الذات وتطلعاتها والرغبة في الانعتاق من غائلة الفقر. إن استخدام دالة النجوم في هذه الحالة يشير إلى قناعة الذات من خروجها بما تمر به إلى حيز التحقيق.

يقول في هذين البيتين :

وقد حومتْ زهرُ النجومِ كأنها كواعبُ في خضرِ الحدائقِ حورُ

ودارتْ نجومُ القطبِ حتى كأنها كؤوس مهاً والـــى بهنَّ مديرُ(17)

وقد أدت اللغة دورها في تجسيد تطلعات الشّاعر في الوصول إلى الممدوح إذ اضطلعت بنية ألفاظ مثل" حومت" و" دارت" بالدور الأكبر في استحضار صورة الذات في تجلياتها المختلفة وحاجتها إلى الارتواء من ما حرمت منه. كما أن دلالة الفعلين الماضيين" دارت وحومت" تكشف عن الصراع المحتدم داخل الذات.

وإذا دخلنا في استبطان نفسية ابن دراج من خلال المشهد الليلي وأبعاده وجدنا أنه كان يعيش في حالة من الصراع النفسي والحيرة الوجدانية، إذ لا ينفك يلجأ إلى مختلف الوسائل التعبيرية التي تبرز همومه وحيرته أحياناً والتطلع إلى ما يراه من الوصول أحياناً أخرى.

إن دلالات ألفاظ هذا المشهد تعبر عن الصراع بين الواقع الذي يعيش فيه والمثال الذي ينشده فكانت دلالات اللون أبرز معبر عن نفسيته في ذلك، مثل اللون الأسود المتمثل في دجى الليل، والليل والظلام والأخضر، والأحمر المتمثل بزهريته.

والظاهرة اللونية تبدو واضحة وترتسم مع الصورة الشّعرية، ومع الدفقات الشّعورية والعواطف الإنسانية المتدافعة في التكوين العاطفي المنساب من عملية اللاشعور بضرباته القوية، كما أن لطبيعة الموقف الشعوري الذي يمر به ابن دراج أثره في تكوين الصورة التي يعدّ اللون مقوماً من أبرز مقوماتها، فنجده يلجأ إلى اللون الأسود بتعدد ألفاظه عندما يعبر عن مرارة الهموم التي يمر بها وعن الليالي السوداء التي غطت بعتمتها شعوره النفسي وأضواء حياته، فنشرت فوقها غلالة من السواد والظلام.

ومنه اللون الأحمر المائل إلى الزهرية الذي يلجأ إليه الشّاعر للتعبير عن لحظات الأمل الطافح في نفسه للوصول إلى ديار الممدوح وذلك من خلال قوله" زهر النجوم" يعبر من خلالها عن لحظات الفرح والسعادة والسرور والليالي الجميلة التي سيقضيها في صحبة المنصور بن أبي عامر. ومنه اللون الأخضر الذي يعتبر من أهم الألوان التي تريح نفس الشّاعر، إذ يلون صوره الشّعرية فيه إحساساً منه بأن له صبغة نفسية عند الإنسان، إذ يعتبر رمزا من رموز التفاؤل والعطاء، فقد جعل منه رمزاً للنمو والخصب والفتوة عندما شبه النجوم وكأنها كواعب أو حسنوات يحمن في السّماء .

لقد شكلّ الشّاعر بعض صوره الشّعرية من خلال تلاعبه بإيقاعات الألوان المختلفة في شعره والتي أبرزت إيقاعاً نفسياً وفكرياً للون في علاقته مع البناء العام للقصيدة بحيث جسدت مواقف الشّاعر النفسية والفكرية متجهاً بها نحو شفافية الرؤيا والحلم.

وفي طغيان كثير من المعاني تظهر اللونية في القصيدة وصورها الشّعرية، وأنّ أول الظواهر اللونية تغليب بعض المحسوسات على غيرها من" صفات حسية مرئية أو مسموعة أو ملموسة على حاسة رؤية الألوان، وقد تجلى ذلك في عدم اكتراثه بذكر ألوان الأشياء التي يستلزم ذكرها بيان لونها أكثر من بيان أية صفة أخرى"(18). ومن هذه المحسوسات، الليل والشيب والنجوم.

ومن الألوان التي طغت لونيتها في شعره، الليل، وأن أول ما يثيره الليل عند الإنسان سواء أكان بلونيته السوداء أم ظاهرته المرئية هي دلالته النفسية التي تشير إلى التعب والمعاناة والحزن والألم. يقول:

وثاقبُ عزمي والظلامُ مروعٌ وقدْ غضَّ أجفانَ النجومِ فتورُ(19)

كما أنّ الأمر عند الشّاعر لم يقتصر على اللون الأسود أو دلالاته منفرداً، بل تعدى ذلك إلى ازدواجية لونين طرفهما الأول، اللون الأسود، والثاني اللون الأبيض نتيجة الطبيعة التركيبية في الصورة لديه. يقول:

وقد خيلتْ طرقُ المجردةِ أنها على مفرقِ الليلِ البهيمِ قتيرُ(20)

إن استعمال اللون الأسود المتمثل في لون الليل مضافاً إلى الموصوف" البهيم " وفي مجيء اللون مجروراً بالإضافة يبدي نوعاً" من تمكن اللون مما حوله وشدة ملابسته إياه"(21). ويجمع بين رؤية الشّاعر الخارجية ورؤيته الداخلية في لحظة من لحظات معاناته. ويكشف عن أجواء التوتر والصراع المحتدم داخل الذات، إنه يجسد رؤيه كابوسية أو رؤيا مأسوية فيه.

أما اللون الأبيض المتمثل في دلالة الشيب، فقد أبرز دوراً مهماً في وصف تحول الشّاعر بين زمنين نقيضين، زمن الليل البهيم الأسود ولحظة طلوع الفجر الذي يوحي بالأمل والانبلاج.

إنّ استعمال لفظة قتير، تظهر يوماً جديداً في إشارة دالة على اقتران تكشف الحقائق أمامه بغية الوصول إلى مايريد. وفي نهاية مشهد الرحلة ينكشف النص عن أبعاده الحقيقية فيعكس ما يجول في نفسه، وقد بدت نفسه غير قادرة على كتمان ما يدور فيها، فيصرح بأنه الإنسان الجدير بعطف الممدوح، وأن رحلته إليه هي رحلة حياة وعطف واستعطاف. وهنا يبدو الحلم الذي يراود الشّاعر بالرحيل إلى مكان آخر حيث العطاء والخير هو الملاذ أو الأمل الذي يسعفه.

إن الشّاعر يخرج من هذه الرحلة التي يخاطب فيها زوجته الغائبة عن عينيه والحاضرة في وجدانه وقلبه وخياله، بأنه أصبح قريباً من المنى وتحقيق الآمال وهو جدير بما يبذله من جهد وتعب بعطف الممدوح.

وما دامت اللغة الشّعرية أداة الشّاعر ووسيلته التعبيرية، فلا بدّ أن تكون ضرورة أملتها عليه طبيعته العاطفية أو الثورة الانفعالية عنده. ولهذا يرى بعض النقاد والشّعراء أن" الشّعراء يعرفون أن سبيلهم هي سبيل الانفعال والوجدان وأن خطابهم يتحه إلى القلوب"(22)، ويرون أنّ الشّاعر يعبر" عن نفسية، عن حساسيته، عن نظريته إلى عصره، عن مواجهته النفسية وأحواله العاطفية "(23).

لقد كان هدف الشّاعر في هذه اللوحة بمشهديها أن يقدم صوراً إيحائية يعيد من خلالها إلى" الكلمات قوة معانيها التصويرية في اللغة، إذ إن الأصل في الكلمات في نشأتها الأولى كانت تدل على صور حسيّة ثم صارت مجردة من المحسّات، وهذا معنى ما يقال من أن الكلمات في الأصل كانت هيروغليفية الدلالة أو تصويرية، والشّاعر يحاول أن يتحدث بلغة تصويرية من مفرداته وجمله، أي أنه يعيد إلى اللغة دلالتها الهيروغليفية التصويرية الأولى بما يثبت في لغته من صور وخيالات"(24). لقد كانت تجربة الشّاعر من خلال هذه اللوحة تتمثل بالإيحاء بالأفكار عن طريق الصور، لا في التصريح أو المبالغة في وصفها .

لوحة الممدوح

إن الدارس للمدائح الأندلسية يرى أن معظم هذه المدائح موجهة إلى أمراء الأندلس وخلفائهم وملوكهم، وأنها من حيث المضمون أو المحتوى وصف لما يتمتع به الممدوح من صفات درج عليه الشّعراء السابقون في وصف ممدوحيهم من منطلق أن أفضل الشّعراء هم من ينقلون في شعرهم وصف ممدوحيهم في أظهر هيأتهم لمتلقيهم، لهذا يرى كثير من نقاد العربيّة " أن أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف حتى كأنه يصور الموصوف لك فتراه نصب عينيك"(25).

ويرى قدامة بن جعفر أنه" لما كان أكثر وصف الشّعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم وصفاً من أتى في شعره بأكثر المعاني التي يكون الموصوف مركباً ثم بأظهرها وأولاها حتى يحكيه ويتمثله للحس بنفسه"(26).

من أجل هذا فقد كان الشّاعر حريصاً على نقل ما يتمتع به الممدوح وتقديمه في صورة تعكس المشهد وتحرص عليه وعلى ما به كلّ الحرص .

لقد تمثل محتوى هذه اللوحة في جانبين، الأول: الصفات التي يخلعها الشّاعر على ممدوحه. وهذه لا تخرج عن الصفات التقليدية التي يطيب للشاعر العربيّ أن يصف فيها

ممدوحه كصفات المروءة والوفاء و الكرم والشجاعة والدين. أما الجانب الثاني: فيدور حول انتصارات الممدوح التي تعد نصراً للإسلام والمسلمين وبلادهم .

يبدأ الشّاعر الجانب الأول في اللوحة بذكر صفات الممدوح التي يجمع فيها بين الدين والملك والكرم، إذ إن هذه الصفات لا يتحلى بها إلا أصحاب القوة والفتوة.

لقد بدأت هذه اللوحة باسم الاستفهام" أي" الذي يثير في النفس كثيراً من التساؤل حول طبيعة هذا الممدوح والصفات التي يتمتع بها، إذ يحمل السؤال الجواب بذاته ليقرر الحقيقة وينكر على ما عداها مجسداً الصورة التي يتمتع بها وتصفها تلك الفتوة.

ونلاحظ أن حرف العطف الذي يجمع فيه الصفات الأخلاقية للممدوح قد أدى وظيفة الجمع لإعلاء الشأن وإثبات التفوق وتأكيد فكرة التميز واستئثاره بكل المكارم والفضائل.

ومن الظواهر الأسلوبية التي برزت في هذا الشأن ظاهرة الحذف التي تتأت قيمتها من" أن بعض العناصر اللغوية يبرز دورها الأسلوبي بغيابها أكثر من حضورها "(27) بالإضافة إلى أنها تشكل حافزاً للمتلقي" لكي يحضر في الخطاب ويسهم في استدراج المحذوف وتقديره والدخول فيه بوصفه منتجاً له ومساهماً في تشييده"(28).

ويبدو أن الدلالة الشّعرية هي التي فرضت على ابن دراج أن يلجأ إلى حذف المبتدأ، ويظهر إلى أي مدى يمكن أن يستوفي الشّاعر غاية المعنى مبيناً أثر قوته من خلال ذلك .

ولعل هذا هو الذي دفع عبد القاهر الجرجاني لأن يقول فيه" هو باب دقيق المسالك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة وتجدك أنطق ما تكون، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن"(29).

كما اضطلعت بنية النفي في قوله:" وليس عليه للضلالِ مجير" بنفي كلّ ما يمكن أن يعيبه في نظر الإنسانية سواء في سلوكه الاجتماعي أو الشخصي، بل إنه يخلع عليه صفات تميزه عن غيره من أفراد الناس. ووسيلة أساسيّة في تعميق الشّعور بالألم وطريقة معبّرة عن القلق والضّيق اللذين غمرا حياة الشّاعر في ظلّ الصعوبات والأهوال والمشاق التي يعانيها.

أما الجانب الثاني الذي ينتقل فيه إلى مدح المنصور فهو التاريخي ووصف ما يتصف به من نسب شريف وأصول عريقة، إذ إن وسائل الأداء في هذه اللوحة جاءت من خلال أشياء محسوسة وملموسة، واستطاع أن يؤثر فيها على المتلقي بكناياتها الهادفة، والمعبرة ففي قوله" شموس تلألأ" كناية عما وصل إليه أجداد المنصور من الرفعة والجاه جعلتهم في مصاف الجماعات المتقدمة من الناس، بل وعلى سبيل المبالغة في التعبير في مصاف النجوم.

كما شبه أيدي الحميريين بالسّحب التي تهمي بالعطاء، ومن خلالهم نرى الشّاعر قد أطلق الكل وأراد الجزء في مجاز مرسل علاقته الكلية، ليشير إلى كثرة العطاء الذي تقدمه هذه الأيدي، وهو المنصور الذي يقود الجيوش لدحر الأعداء، إنه من الحميريين الذين لهم دول وخلائف عرفها التاريخ مثل سبأ وتبع والأقيال وغيرها.

ومن السمات الأسلوبية في هذه اللوحة لجوء الشّاعر إلى استخدام الصورة التشخيصية، وأن استخدام هذا النمط الأسلوبي يساعد الشّاعر على منح" المعنى حياة أو ميتة وبعثه في الفكرة حركة نابضة، وتسري في الخاطرة الألوان الشاخصة والأشكال الإنسانية وتلهب المواد في الطبيعة بالعواطف البشرية، وتفيض مظاهر الحياة بالوجدان المتدفق والانفعال القوي ، ويصير غير الأحياء من الناس أناساً يتعاطفون ويتجاوبون ويعشقون ويحبون وبذلك تتحد مظاهر الحياة في طيات سرّ الشّعر لأن المباشرة تقتل الخيال الذي يثير في نفوس القراء مشاعر وذكريات جمة، لذلك فإن استخدام التشخيص يكسب الصّور الكلامية قوة ونصوعاً حيث بفضله تشخيص المعاني المجردة وتصب في صور لها طابع الإنسانية والحيوية "(30). يقول :

لهم بذل الدّهرُ الأبيُّ قياده وهمْ سكنوا الأيامَ وهي نفورُ(31)

ترتبط مخيلة الشّاعر في هذه الصورة بالدّهر الذي نعته كثير من الشّعراء بأوصاف تدل على القوة والقدرة على فعل الأحداث التي يعاني منها الإنسان. يبدو أن الشّاعر من خلال الصورة القائمة على التشخيص في قوله" بذل الدّهرُ الأبي قيادَه" قد حقق كثيراً مما يدور في نفسه من معاني الفخر والاعتزاز التي ينشدها عند الممدوح عندما جعل من الدهّر إنساناً يبذل ما في وسعه وطاقته من أجل رفعة الممدوح.

إن لجوء الشّاعر إلى مخاطبة الدّهر ومحاولة إسقاط صفات خطابية على أشياء غير عاقلة وهي من الصفات التي يمكن أن تسند لإنسان تشكل انحرافاً وتوسعاً في اللغة تثير" في نفس القارئ أو المستمع الكثير من معاني الجمال والانشراح، إذ يأنس لمن حوله ويراهم شخوصاً تدب وتتحرك وتتخيلهم أناس حوله يتنفسون ويسيرون ويريدون ويتكلمون وهو لا يحس هذا الإحساس ويتخيل هذا التخيل"(32).

كما يبدو التفات الشّاعر في هذه القصيدة إلى ظاهرة التكرار في هذه اللوحة واضحاً، إذ إنه من خلال تكراره لبعض الضمائر يمد روابطه الأسلوبية لتضم جميع عناصر العمل الأدبي الذي يقدمه ليصل ذروته في ذلك إلى ربط المتضادات فيه ربطاً موحياً منطلقاً من الجانب الشعوري ومجسداً في الوقت نفسه الحالة النفسية التي هو عليها، والتكرار يحقق للنص

جانبين، الأول: ويتمثل في جوّ مماثل لما هو عليه، والثاني: الفائدة الموسيقية، بحيث يحقق التكرار وظيفته كأحد الأدوات الجمالية التي تساعد الشّاعر على تشكيل موقفه وتصويره،لأن الصورة الشّعرية على أهميتها ليست العامل الوحيد في هذا التشكيل"(33).

وقد عمد الشّاعر إلى أسلوب التكرار الذي ذكر من خلاله مجموعة من الصفات التاريخية المتمثلة بالناحيتين الدينية والسياسية، ليقنع القارئ بما تحفل به نفسه من الأهداف والمعاني والغايات. كما كان تكرار الضمير" هم" وسيلة لتأكيد المعنى الذي يريد أن يوضحه من خلال الصفات التي كان يتحلى بها أجداد المنصور من الحميريين وينشدها كثير من الشّعراء في أشعارهم.

يقول :

وهم ضربوا الآفاقَ شرقاً ومغرباً بجمعٍ يسيرُ النصرُ حيث يسيرُ
وهم يستغلونَ الحياة لراغبٍ ويستصغرون الخطبَ وهو عبيرُ
وهم نصروا حزبَ النبوةِ والهدى وليسَ لهـا في العالمين نصيرُ
وهم صدقوا بالوحيّ لما أتاهمُ وما الناسُ إلاّ عاندٌ وكفور(34)

لقد عكس الضّمير" هم" الذي كرره الشّاعر في بداية الأبيات السّابقة واقع الممدوح المليء بكثير من الصفات التي يتحلى بها قومه قديماً وحديثاً، كما قدم الضّمير جانباً من جوانب الشّعور بالذّات اتجاه الآخر، ليجعل المتلقي من جانب آخر تحت سلطان التّوقع والتّنبؤ، ويعطي تصويراً جديداً، عما يكتنف حياتُه من أحزان.

أما أبرز الظواهر التي عمقت صورة المعاني المكررة في الأبيات فكانت استخدام الشّاعر لظاهرة الثنائيات الضدية التي ظهرت بعد الضمير المكرر" هم " إذ كشف الشّاعر من خلالها عن دلالات إيحائية ناشئة عن علاقة التضاد الواردة بين الكلمات . كما كان لهذه الظاهرة قدرة في الكشف عن" تلك الحركة التي تموج بها المعاني داخل النص كله عندما يصبح التقابل مرتكزاً بنائياً يتكئ عليه النص في مكوناته وعلاقاته "(35). وتأتي أهمية التّضاد في أنّه" يحمل رؤية الشّاعر لواقعه المتناقض والمضطرب ويحمل رؤيته المتشائمة وهذا التّناقض يخلق حركة مفاجئة داخل الصّورة التي تلفت المتلقي إلى شيئين متضادين"(36).

من جانب آخر فإن التّضاد في الصّورة الشّعريّة " قد لا يفضي إلى انتصار حال على أخرى، وإنّما قد ينتهي بالتّوافق والانسجام؛ لأنّ السّياق الشّعريّ إنّما ارتكز إلى التّضاد وركن إليه بوصفه وسيلة تعبيريه، وهذا هو الجانب الآخر للتّضاد "(37) .

وللتّضاد دور أساسي في تشكيل الصّورة الشّعريّة عند الشّاعر، فالمعاني الشّعريّة تنجم من مجموعة من العلاقات المتشابكة بين الكلمات المختلفة في معانيها، كم يضيف عنصراً جمالياً في النّص من خلال قضية التأثير بين الشّاعر والمتلقي لما فيه من حسّ لفظيّ إيحائي، وكلمات معبّرة، واتساع في الأجواء، وإثارة في التّحليق، فإذا بالمتلقي أمام صور شعريَّة نابعة بالكثير من المعاني في أطرافها ومتعالية في انطلاقتها.

تظهر صورة الممدوح من خلال هذه الثنائيات، لإبراز الذات ونفي الصفات السلبية عنها. منها:" وهم ضربوا الآفاق شرقاً ومغرباً" و" وهم يستقلون الحياة ... ويستصغرون الخطب" و" وهم نصروا حزب النبوة والهدى ... وليس لها ...نصير" و" وهم صدقوا بالوحي ... وما الناس إلا عائد وكفور" .

ويبدو التأثير الديني في هذا التكرار واضحاً من خلال الصفات التي توحي إلى ما كان يشغله أهل الممدوح من معان إسلامية، وإلى ما استخدمه الشّاعر من معان متقاطعة مع القرآن الكريم، قوله:

مناقبُ يعيا الوصفُ عند كنه قدرِها ويرجعُ عنها الوهمُ وهو حسيرُ(38)

يتقاطع هذا البيت تناصياً مع قوله تعالى" ثم ارجع البصر كرتين ينقلب إليك البصر خاسئاً وهو حسير"(سورة الملك، آية 4) . ثم ينتقل الشّاعر في نهاية هذا الوقف إلى تأكيد وفائه وصدقه عاطفته بقوله :

لا كلّ مدحٍ في مداك مقصرٌ وكلّ رجاء في سواكَ غرور(39)

إن تكرار الشّاعر لكلمة" كلّ" تشير إلى اتساع الرؤية الكلية والشمولية التي يتصف بها الشّاعر والممدوح من صفات متعددة. كما أبرزت ذات الشّاعر وهي في طلبها العون والعطف، إذ أدت كلمة"رجاء" دوراً محورياً في التعبير عن ذلك.

كذلك فقد أبرز الممدوح في منظر جميل ورائع عندما جاء الناس لهنؤوه بالعيد، إذ بدأت هذه اللوحة بالإشارة إليه لفظاً صريحاً وإلى ما يدخله من بهجة في نفوس الآخرين، ذلك اليوم الذي ينعم فيه الممدوح بالسلام من الناس والتقدير والمحبة والاحترام وينعم الآخرون فيه بالجزاء والعطاء. لقد استخدم الشّاعر في هذه اللوحة بعضا من الأساليب الإنشائية، كالدعاء الذي عبر عن رغبة الشّاعر في تحقيق ما يحلم به من رؤية ونور يبدد ظلمته وصحرائه المقفرة.

وتشير هذه اللوحة إلى نهج كان يسلكه المهنؤون في تهنئة الخلفاء والولاة وحكام المسلمين قديماً وما زال الناس ينهجون نهجهم فيه إلى الآن. فقد كان عندما يفرغ الوالي من صلاة العيد

يأتي إليه كبار القوم للتهنئة ضمن مراسيم يقوم بها بعض حراسه وجند حاشيته. لكن الجديد في هذه المراسيم ووصفها أن الشّاعر لا يعتبرها موضوعاً وصفياً خارجياً بقدر ما يمزج فيها من العواطف والأحاسيس والصفات التي يتمتع بها الممدوح.

وقد ظهرت في هذه الأبيات عناصر الإبداع الفني للصورة الفنية والشّعرية، فتارة يعمد إلى الصوت وتارة أخرى إلى الحركة وتارة ثالثة إلى اللون، إذ استطاع أن يخلق من هذه العناصر صوراً شعرية معبرة تتصف بالكثير من الحيوية والإبداع.

وطبيعي أن يفيض هذا الجزء من الأبيات بحركة واسعة كعنصر أساسي من طبيعة الموقف الذي يريد أن يتحدث عنه، لأن الحركة عنصر أساسي في تمثيل ما تقوم به الحاشية والجند من أعمال.

ويشار هنا إلى أن الصورة الحركية في هذا المشهد جاءت منسجمة مع الجو العام السائد في القصيدة، فالعناصر كلها في حالة حركية، وقد فصّل ابن دراج الصورة فيها بقوله:" توافوا للسلام" صورة للقوم وقد انهالوا للسلام على الممدوح، وقوله:" ورفعت عن الشمس قي أفق الشروق ستور" ورفعت بمعنى ارتفعت من حضنها، ورفعت أنها بدأت تنكشف أولاً بأول بعض الشيء من خلال طلوعها وإطلالتها المشحونة بأكثر من دلالة. فطلوع الشمس يشير إلى دلالة على أن شيئاً كان مختفياً ثم بدأ يظهر في زمن محدد، كما أن الطلوع يعني رفع الستار عنها وهو زمن مفارق لزمن الظلام الذي يبدو أن الشّاعر كان يعيشه، ويريد أن يتجاوزه، وهذا ما يفسر دلالة طلوع الشمس في حياة الشّاعر وأمنيته بأن يخرج من هذا الزمن إلى زمن أفضل حالاً وقوله" فساروا عجالاً وأدنوا بطاء" على الرغم من أنها تمثل ما يقوم به جند الخليفة وحاشيته من مهام المراسيم التي تقدم له، فإن لها فضلاً عما تؤديه من تضاد في هذا الخصوص ومن توافق مع الجو الشعوري والنفسي المهمين على نفسه.

وتطالعنا الألوان في هذه الحركة في هذه اللوحة، وهي صورة يرسمها رسماً دقيقاً مفصلاً، فالأسنة زرقاء، والسيوف بيضاء. فهذه الصورة هي وصف حسي لما تشاهده العين ويحس به الجسم، إذ إن ارتباطها بهذا العضو له دلالته في ميثولوجيا التفكير العربيّ القديم، فالزرقة المتمثلة بلون الأسنة" تستدعي أسطورة العين الزرقاء ذات اللعنة المدمرة للأعداء"(40). ومثلها العين الزرقاء التي تشير معاني العداوة ولا تنتج إلاّ شراً"(41). أما لون السيوف البيض فله دلالته في تاريخ العرب الذي يشير عندما يضاف إلى السيوف دلالة القوة والشدة والامتلاء.

وينتقل الشّاعر في هذا المشهد إلى تصوير آخر يعرضه حول شعوره الباطني والنفسي الذي ينتابه كثير من التوسل والرجاء وحتى إذا ما تمعنا في شعره خلنا الهم نفسه ينازعها ويلازمها ولا يتركها وكأنه مقدر عليها أيما تقدير. يقول:

ولمـــــا توافوا للسَّـــــلامِ ورفعــت عن الشمسِ في أفقِ الشُّروقِ ستورُ
وقـد قام من زرقِ الأســـنَّة دونهـــا صفوفٌ ومن بيضِ السُّيوف سطورُ
رأوا طاعة الرحمنِ كيـــفِ اعتزازهـا وآياتُ صنـعِ اللـــهِ كيـف تنـــيرُ
وكيف استوى بالبحرِ والبدرِ مجلسٌ وقــام بعبء الراســـياتِ ســـريرُ
فســاروا عجـــالاً والقلوبُ خوافقٌ وأدنوا بطاءً والنــواظـــرُ صـــورُ
يقولون والإجلالُ يخرسُ ألســـنا حازتْ عيـــونٌ ملأها وصـدورُ(42)

إن الشّاعر من خلال قوله:" وحازت عيون ملؤها وصدور" ينبئ عن قيمة إيحائية مردها الشعور الباطني بعطاء الممدوح. إنّ هذه الصورة استطاعت أن تعبر عن الألم والقلق فأدت معنى موحياً انتشر ظلاله على بقية القصيدة، فإيحاءات الشعور الباطني أدت إلى قوة الصورة ودلالة المعنى في نفس المتلقي مما يدعو إلى التأمل.

إن صورة الممدوح في ختام هذا المشهد تبدو محفوفة بهالة قدسية دينية وهذا ما يجعل المتلقي عندما يقرأ البيت الحادي والخمسين من اللوحة يرى الصورة تحمل بعدين، الأول، يتمثل في حقيقة الأعلام المحاطة به . فهذه الأعلام من ناحية هي أعلام ورجالات الدّين الأتقياء الصالحين الذين يحيطون به لما يلقونه من التقدير والتبجيل والاحترام، ويدينون له بالحب والوفاء. أما البعد الثاني، فيحمل معنى الحاشية التي أحاطت به وهم حملة الأعلام المرفوعة الذين يقومون بتقديم مراسم العيد. إن جلّ هؤلاء قوة منيعة تسند الممدوح في أمور دينه ودنياه. يقول:

لقد حاط أعلامُ الهدى بكَ حائطٌ وقدر فيـــكَ المكرمـــاتِ قديرُ(43)

لقد استمد ابن دراج صورة الممدوح وهو يفسر انشغاله الدائم في شؤون البلاد من أدناها إلى أقصاها، ومن داخلها إلى خارجها، فهو في الداخل ومن خلال دلالة اسم الفاعل" مقيم" نجد أن الممدوح لا يتوانى في لحظة من اللحظات عن تقديم يد العون والمساعدة لتلبية رغبات أبناء شعبه ورعيته. وفي الجانب الآخر نجد انشغاله بما يهم الدولة من دفاع عن حدودها، لذا فإنه أينما وجد فلولاً للضلال والظلم سرعان ما يحرك جيوشه للإغارة عليها والقضاء على جرثومتها

وقد أدت اللغة في هذا المجال دورا في تجسيد هذه اللوحة وإثرائها بالكلمات المعبرة عن عزم الممدوح وقوته، إذ اضطلعت الأفعال الماضية مثلل " انتوى" و" انتهى" والمضارعة مثل" تغير" بالدور الأكبر في إبراز ما انتهى إليه أمر أصحاب الضلالة والفتنة .

إن الممدوح لا تهمه مظاهر العيد بقدر ما يهمه إعداد جيش قوي يسير به إلى أرض الأعداء ليحقق من خلاله نصرا يشهد له القاصي والداني، وسعد يبشره بالفتح المبين .

وقد رسم ابن دراج صورة بالغة الإيجاز والتركيز لهذا الجيش الذي يقوده الممدوح من خلال التشبيه الذي يشير إلى امتلاكه مؤهلات الحرب بكفاءة، إذ إن هذا الجيش في سرعة انطلاقه إلى هدفه كالأفاعي سرعة ومضاء. فقوله :" كأنها الأراقم " علماً بأن الأراقم هي ذكور الحيات وأخبثها"(44).وهذه إشارة إلى تجربته وقوة خبرته وممارسته للأمور. يقول:

فقدها إلى الأعداء شعثاً كأنها أراقم في شمّ الربى وصقور(45)

وكذلك فإن ما اختزله التشبيه في البيت نفسه عندما شبه الجيش بالصقور إشارات إلى سرعة انقضاضه على أعدائه وما يتمتع به من علو وطموح إلى المجد. فهذا الجيش يرتفع في نظر الشّاعر إلى آفاق علوية كما توحي بالقوة والعظمة له.

لقد كشف التشبيه في الأبيات السابقة من هذه اللوحة عن حقيقة الموقف الشعوري أو الفني الذي عاناه الشّاعر كما كشف عن الخبرة الجمالية التي امتلكت ذات الشّاعر.

لوحة الخاتمة

يبرز خطاب الشّاعر في الأبيات الأخيرة من القصيدة أن تحقيق حلمه مرهون بإرادة ذات الممدوح وطاقتها، وأن ذاته لا تملك في هذا المجال غير الاستعطاف للانعتاق من عالم الظروف القاسية والفقر والأسر الذي يحيط به في هذه الدنيا، إذ يعكس البيت الأخير من خلال قوله" حنانيك" المرارة الكامنة في أعماقه والرغبة العارمة في إزاحة كابوس المهانة والتعب الذي يلازمه .

إن ذات الشّاعر في هذه اللوحة قد اختفت وراء ذات الممدوح الذي طلب منه أن يبعد عنه غائلة الدهر وشروره، وأن لا يكله لمواجهة ليث الغاب والخطب. إن ليث الغاب والخطب كما يبدو في القصيدة معادل للدهر وصروفه.

فذات الشّاعر تريد أن تستند وتقوى بالآخر، لأنها مملوءة بالخوف وتستند إلى حقيقة التغيير، فالأسماء تخفض أحياناً وهي ساكنة، ويعمل الضمير في الفعل الصحيح، وقد تنبو الردينيات بالرغم من طولها الوافر، وينفذ السهم بالرغم من قصره، كما أشار من قبل إلى أنه من أسرة كانت تحكم ولها شأن معروف في تاريخ الدول والإمارات، لكن ظروف الدّهر ونوائبه قد جعلته يتغير من حال

إلى حال، منتقلاً من مكان إلى آخر طلباً للرزق والعطاء. ولأن قوة الممدوح أقوى من قوة المادح فإن ذاته قد التحمت في ذات الممدوح. يقول:

فقدني لكشف الخطبِ والخطبُ معضلٌ وكلنـــي لليـــثِ الغابِ وهـــو هصـــور
فقد تخفضُ الأســماءُ وهـــي ســواكنٌ ويعمل في الفعـــل الصحيحِ ضمـــــير
وتنبـــــو الرديـنيـــاتُ والطول وافـــر وينفذُ وقـــع الهـــم وهو قصـــــير
حنـانيـــــك فـــي غفـران زلـة تائب وإن الذي يجـــزي بـــــه لغفـور(46)

أما قيمة هذه الصور من الناحية الفنية، فيأتي من خلال ما تحققه من أثر في نفس المتلقي وما توحي به من معان يهدف الشّاعر إلى تحقيقها، وهي وإن كانت تستمد جمالياتها ومكوناتها من الواقع، فإنها تترك في نفوس متلقيها أثرا، إلى جانب ما تؤديه من انسجام في التعبير اللفظي.

أما أبرز الظواهر الأسلوبية الملفتة للنظر في هذه اللوحة فهي استخدامه للنداء بلفظه ومعناه، إذ إن مثل هذا النداء يتفق مع حالة الشّاعر النفسية بما ينتابها من قلق وتوتر وتشتت، كما يعبر عن حرارة التجربة وشدة المعاناة التي يمر بها الشّاعر. إنه وسيلة من وسائل الانفعال والاتصال في الوقت نفسه، فهو وسيلة يعبر فيها الشّاعر عما يجول في نفسه، ووسيلة لاتصاله مع الممدوح والاندماج بذاته.

وينطوي النداء في مقدمة هذه اللوحة على معنى اللهفة والشوق بغرض الاستعطاف والرجاء والرغبة في الخلاص من أسر الفقر. وأن هذا قد دفع الشّاعر إلى أن يستخدم لفظة" عبد " التي أصبح من خلالها يقدم الولاء والطاعة لممدوحه لا عن رغبة أو إرادة، وإنما بما يفرض عليه الواجب. لقد أصبح الشّاعر في هذه الحالة مسلوب الإرادة غائب الذات. يقول :

وناداك يا ابنَ المنعمين ابنُ عشرة وعبـــدُ لنعمـــاكَ الجســامِ شكورُ(47)

ومن العبارات الشّعرية التي كنى بها الشّاعر عن استعطافه للممدوح قوله: "غني بجدوى راحتيك" إذ تبرز حاجة الشّاعر إلى الارتواء من عطف الممدوح. أما الفعل المضارع" يدني" الوارد في البيت الثاني من اللوحة. فإن الدنو فيه يمثل للشاعر الملاذ والرجاء والأمل في الخلاص والنجاة. إن هذا الدنو للشاعر من الممدوح يمنحه الاطمئنان النفسي، ويبرز الخوالج النفسية التي اكتنفته من مختلف العواطف والانفعالات الناجمة عما وصلت إليه حاله من اليأس في هذه الدنيا. يقول:

غنيّ بجدوى راحتيك وإنّه إلى سبب يدني رضاك فقير(48) .

وتعد جملة" ضاءل قدري" في قوله:" وضاءل قدري في ذراك عوائق" من الجمل التي أبرزت دوراً مهماً في وصف تحول الشّاعر بين زمنين نقيضين، الزمن الماضي، زمن الآباء والأجداد الذين ورثوا

الحياة كابراً عن كابر. والزمن الحاضر الذي أصبح من خلاله يطلب العون من الآخرين ليسدّ به رمق العيش. فهذه الجملة تجمع بين رؤية الشّاعر الداخلية والخارجية.

الهوامش

1- ابن دراج القسطلي، الديوان، تحقيق محمود محمد علي مكي، المكتب الإسلامي، ط2 ، 1389هـ ، ص47.
2- ابن دراج القسطلي ، الديوان، ص247.
3- ر.ا . فوكز، الصّورة الشعريّة، ترجمة ماهر البطوطي، الآداب،ع 2، سنة18، شباط ، 1970، ص54.
4- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة، مصر، ط10، 1994، ص243.
5- نوفاليس، فن الشّعر، ترجمة رشيد حبشي، مجلة مواقف، ع25، بيروت، 1974، ص207.
6- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص247.
7- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج1، دت، ص35.
8- الجاحظ، البيان والتبيين، ص81.
9- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص249.
10- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص250.
11- عمر الدقاق، ملامح الشعر الأندلسي، دار الشرق العربي، دمشق، 2006، ص101.
12- ابن دراج القسطلي ، الديوان، ص250.
13- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، 1962، ص145.
14- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، ط2، 1978، ص37.
15- محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص37.
16- ابن دراج القسطلي ، الديوان ، ص252.
17- ابن دراج القسطلي ، الديوان ، ص252.
18- يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، مصر، 1995، ص45.
19- ابن دراج القسطلي ، الديوان، ص252.
20- ابن دراج القسطلي ، الديوان، ص252.
21- يوسف حسن نوفل ، الصورة الشعرية والرمز اللوني ، ص45.
22- صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر ، دار العودة ، بيروت ، 1972 ، ص74.
23- صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر ، ص74.
24- محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ، بيروت ، 1973، ص378.
25- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العربيّة بيروت، دت ، ص62.
26- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص62.
27- محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية الجامعة الأردنية، م30، عدد 3، 2003، ص272.

28- محمد عبد المطلب ، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم ، مكتبة لبنان، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية الجامعة الأردنية، م30، عدد 3، 2003، ص272.

29- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص83.

30- موسى ربابعة ، جماليات الأسلوب والتلقي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن ، إربد، 2000، ص72.

31- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص252.

32- صلاح الخالدي، نظرية التصوير عند سيد قطب، دار الفرقان، عمان ، 1983 ، ص135.

33- مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، مصر 1992 ، ص47.

34- ابن دراج القسطلي ، الديوان، ص253.

35- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ، بيروت، 1963، ص123.

36- مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، ص71.

37- وجدان الصايغ، الصّورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ،2003، ص157.

38- ابن دراج القسطلي ، الديوان ، ص253.

39- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص253.

40- سعد أبو الرضا، البنية والدلالة، رؤية لنظام العلاقات النحوية، منشأة المعارف الإسكندرية، 1988، ص42.

41- إبراهيم محمد علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، جروس برس، ط1، 2001 ص258.

42- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص254.

43- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص254.

44- إبراهيم محمد علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، ص226.

45- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص254.

46- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص254.

47- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص254.

48- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص254.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

1- إبراهيم محمد علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام ، جروس برس ، ط1 ، 2001 .

2- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي ، مكتبة النهضة ، مصر ، ط10، 1994.

3- الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ج1، دت.

4- الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون ، مطبعة البابي الحلبي ، القاهرة ، 1948.

5- ابن دراج القسطلي، الديوان، تحقيق محمود محمد علي مكي ، المكتب الإسلامي ، ط2 ، 1389هـ .

6- ر.ا .فوكز، الصّورة الشعريّة ، ترجمة ماهر البطوطي ، الآداب ،ع 2، سنة18 ، شباط ، 1970.

7- سعد أبو الرضا، البنية والدلالة، رؤية لنظام العلاقات النحوية، منشأة المعارف الإسكندرية ، 1988.

8- شوقي ضيف ، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة ، 1962.
9- صلاح الخالدي، نظرية التصوير عند سيد قطب، دار الفرقان، عمان، 1983 .
10- صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر، دار العودة ، بيروت ، 1972.
11- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط1، 1988 .
12- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، 1963.
13- عمر الدقاق، ملامح الشعر الأندلسي، دار الشرق العربي، دمشق ، 2006.
14- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العربيّة، بيروت ، دت .
15- محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية الجامعة الأردنية، م30، عدد 3، 2003.
16- محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ، بيروت ، 1973.
17- محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، ط2، 1978.
18- مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، مصر، 1992.
19- موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن إربد، 2000.
20- نوفاليس، فن الشّعر، ترجمة رشيد حبشي، مجلة مواقف، ع25، بيروت، 1974.
21- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة مطبعة عيسى الحلبي، 1952 .
22- وجدان الصايغ، الصّورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، 2003.
23- يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، مصر، 1995.