الصور الفنية في الشعر الاستصراخي الأندلسي
. الصور الاستعارية أنموذجا .

أ. عزوز زرقان
جامعة برج بو عريريج (الجزائر)

Cette études veut une approche de la substance de l'image poétique dans la poesie de lamentations en Andalousie. Et fait montrer les thèmes et les caractéristique esthétique.

Et elle met l'accent notamment sur un aspect particulier caractérisant son image poétique. l'interférence et l'interaction des sens.

Elle dementre aussi que ses lamages poétique sensitives ataient enrichies de comoration évocatrices.

- Quelle est la valeur de ce qu'ils ont abordé comme sujets dans leurs poémes ?
- Comment était les caractéristiques artistiques et esthétiques de cette poésie ?

Le résultat de cette étude permet de réexaminer légitimement certains jugement préconisant l'absence totale de toute lmage poétique ayant des comotations évocatrices dans l'ensenble de notre letterature arabe ancienne.

مفهوم الصورة:

تعد "الصورة " من الموضوعات الفنية التي أفرد لها النقاد حيزا واضحا في بحوثهم ودراساتهم ، كما أدرك الأدباء والفنانون مكانتها في العمل الأدبي شعره ونثره، حيث أفاضوا الحديث عن مصطلح الشعرية ومكوناتها.

ولأن الشاعر يتسامى بما في الواقع إلى عالم خاص به، حيث يعيد في هذا العالم تأليفه بمسافات زمانية ومكانية نابعة من رؤاه الشعرية فهذا المعطى جعل النقد الحديث يضع الصورة تحت المجهر، وذلك أن تلك الرؤى الخاصة هي التي تشكل العالم الفنّي للشّعر.

إن تلك الرؤى الخاصة تحمل في طياتها مجموعة من العناصر الفنية التي يمكن دراستها باعتبارها معا فنية للشعر وجماليات، وكلما توفرت هذه العناصر وكانت محكمة ومتماسكة كلما حقق الشاعر ما نبتغيه من جمال في شعره.

و هذه الحقيقة لا يدركها إلا من تعمّق في البحث عن الصور داخل العمل الشعري، لأن الشاعر وهو يقوم بهذه المهمة الفنية النبيلة ، يرى أن اللغة الطبيعية المعتادة قاصرة عن أداء ما يريده من معان ، مما يدفع به إلى اللجوء إلى المجاز وكل ما يمت إلى المجاز بصلة، محاولا في ذلك نقل ما يشعر به كي يمثل لنا العالم الخاص به، وما يتراءى فيه من أحلام .

و منه فالشاعر يرى أن نقل هذا العالم الخاص لا يتم إلا بالصور حتى يدركه الناس ويفهموه. ولا يخفى علينا أن الشاعر يبذل جهدا كبيرا ليجد هذه الصور، لذلك حاول بعض الدارسين تحديد هذا المجهود الذهني، من خلال تقديم

وجهات نظر مختلفة ومتباينة كل وفق تصوره الخاص، أو وفق ما ينتمي إليه من توجه تحت ظل مدرسة معنية، وقد وصف مصطفى سويف هذا العالم فقال: " أن قوافل من الصور والأفكار قد تمر من النور إلى الظلام ، ومن الظلام ثانية إلى النور، وهنا نجد فضيلة الشاعر العليا هي الصبر، فالشاعر كالصياد الذي لا يتدخل إلا إذا نبهته رعشة حباله، ومعنى ذلك أن الشاعر يحاول أن يحتفظ بتوازن دقيق بين الاتجاه المتقبل، والاتجاه الناقد من الحق أن الصور تنشأ آنًا بعد تدبر واع، وتبزغ آنًا بلا مكابدة أو مجاهدة ، لكن الشاعر في الحالين يحتاج إلى توازن مرجو " [i].

فالصور هي وسيلة الشعراء والأدباء والفنانين لنقل أفكارهم وعواطفهم من العالم الخفي إلى الواقع والوجود. كما أن الصورة هي وسيلة في يد الناقد أيضا حيث يستكشف بها مواقف الشعراء وتجاربهم، ومدى الأصالة الفنية التي يتمتعون بها وبيان أساليبهم المستخدمة في التصوير، والتعبير الحاصل من طرف المتكلم . في حقيقة الأمر . هو حصيلة ما تكون من أفكار ذهنية محددة ، يريد المتكلم أن يخرجها من هذا الواقع الذهني إلى الواقع المادي ، والناس شركاء في هذه الصفة ، إلا أن الشعراء يتميزون عن بقية الناس بقدرة ذهنية من نوع خاص ، ولذلك يكون تعبيرهم مميزا ، لما يحتويه من صياغة محكمة ومتماسكة تبلغ حد التأثير .

من أجل ذلك، فالصورة وحدها هي الكفيلة بالكشف عما يدور في أعماق الشاعر، فالدكتور عز الدين إسماعيل يرى أن " ...الصورة الشعرية قد تنقل إلينا انفعال الشاعر(تجربته الشعرية) ولكنها كذلك قد تنقل إلينا الفكرة التي (انفعل) بها الشاعر ، وليست الصورة التي يكونها خيال الشاعر إلا وسيلة من وسائله في استخدام اللغة على نحو يضمن به انتقال مشاعره (انفعالاته وأفكاره) إلينا على نحو مؤثر ..."[ii] ليخلص فيما بعد إلى أن " الصورة كما تكون مجموعة من الالفاظ تكون لفظا واحدا، والشاعر في بحثه وتركيبه للصورة، يستخدم اللفظ المفرد كما يستخدم المجموعة من الألفاظ و بذلك يمكننا أن نقول إن القصيدة مجموعة من الصور" [iii]

أما أحمد الشايب فيحدد رؤيته للصور الخيالية كالتشبيه والمجاز والكتابة والمطابقة وحسن التعليل فإنها تكون في الشعر أشد قوة وأروع جمالا" [iv].

ونشير هنا إلى أمر ذي بال، وهو أن الصورة ليست شيئا جديدا، فالشعر قائم على الصورة منذ أن وجد إلى يومنا هذا ، وإذا كانت فكرة الصورة بمعناها الحديث لم ترد عند القدامى فإن القضايا التي تناولتها كانت متوفرة وموجودة وإن اختلفت طريقة العرض والتناول، فالشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة العرض والتناول فالشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدامه للصور فحسب.

وعند الدكتور جابر عصفور الصورة هي دراسة التشبيه والاستعارة والكناية، مضافا إليها المقابلة باعتبارها حركة ذهنية قائمة على التناقض

أما إحسان عباس فيحدد مفهومها بقوله: " لقد كانت نظرتنا إلى الصورة من زاويتين فقط: الأولى: أن الصورة تعبر عن نفسية الشاعر ، وأنها تشبه الصور التي تتراءى في الأفلام.

والثانية أن دراسة الصور مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة، وذلك لأن الصورة وهي جميع الإشكال المجازية إنما تكون من عمل القوة الخالقة، فالاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر"

فالصور عنده هي الكشف عن روح الشعر، وهذا يعني الكشف عن نفسية قائله، ثم جماليات نصه. ولذلك كانت الصورة الشعرية تصويرا لمختلف الانفعالات والأحاسيس والمشاعر وما على الشاعر إلا أن يحس اختيارها وما يتوافق وامزجة الناس محددا بذلك جل اهدافه من هذا التصوير، والا يجعل همه الوحيد الاتقان والجودة والإحكام، صحيح هي أمور ضرورية تضاف إلى جملة المعاني الراقية التي تنقل بحق ذلك العالم الخفي للشاعر، وتلك الرؤى والأحلام التي تراود ذهنا، فلا يقصد الشاعر إلى الزخرف والتزيين على حساب عناصر أخرى، وفي هذا الاطار يرى عز الدين اسماعيل أن " شعرنا القديم لم يحفل بالصور الرامزة المشحونة بتجارب او أطراف من تجارب الشاعر إلا في النادر ولكن هذا لم يمنع من ظهور الصورة الشعرية غير الرامزة، أعني الصورة التي ترسم مشهدا او موقفا نفسيا وصفا مباشرا، وكذلك الصور الخيالية التي تكسب المعنى خصوبة وامتلاء" [v]

و المتصفح بدقة للشعر القديم تصادفه هذه الانواع من الصور، حيث تبين لك دلالتها بصورة مباشرة، دون أن تجشم نفسك مشقة التأويل والتفسير، وهذا لسبب بسيط، هو أن " الايحاء فيها مباشر، وبمجرد أن يكتمل تكوين الصور يكون الشعور الذي تنقله قد مثل لمداركنا في طواعية" [vi]

والصورة لم تغفل في كتابات النقاد القدامي ومصنفاتهم، فقد اهتموا بها وأولوها عناية فائقة.

فقد ذكر ارسطو في (فن الشعر) :" أنه لما كان الشاعر محاكيا، شانه شأن الرسام، وكل فنان يصنع الصور فينبغي عليه بالضرورة ان يتخذ دائما إحدى طرق المحاكاة الثلاث: فهو يصور الاشياء إما كما كانت، أو كما هي في الواقع، او كما يصفها الناس وتبدو عليه، او كما يجب ان تكون ، وهو إنما يصورها بالقول، ويشمل : الكلمة الغريبة ، والمجاز ، وكثيرا من التبديلات اللغوية التي أجزناها للشعراء" [vii]. فأرسطو نموذج فقط من الأعمال النقدية اليونانية .

واذا انتقلنا إلى نتاج نقاد العرب، فأوّل ما يستوقفنا هو كلمة الجاحظ حيث يقول: " إن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي ، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير" [viii].

ويهمنا من كلام الجاحظ عبارته الأخيرة، التي يشير فيها إلى أن الشعر إضافة إلى كونه صياغة فهو ضرب من التصوير، معنى هذا أن الشعر من غير صورة يكون فاقدا لأهم مكوناته.

أما حازم القرطاجني فيؤكد ان العبرة في الشعر" ....هي التخيل في اي مادة اتفق، لا يشترط في ذلك صدق ولا كذب ، بل أيهما ائتلفت الاقاويل المخيلة منه فبالعرض ، لأن صنعة الشاعر هي جودة التأليف وحسن المحاكاة ، وموضوعها الألفاظ وما تدل عليه" [ix].

أما عبد القاهر الجرجاني فعندما يتحدث عن الفصاحة والبلاغة كقيمة فنية يقوم عليها فن الادب يقول: " ومن المعلوم أن لا معنى لهذه العبارات (الفصاحة والبلاغة) وسائر ما يجري مجراهما ...غير وصف الكلام بحسن الدلالة وتمامها فيما كانت له دلالة ، ثم تبرجها في صورة هي أبهى وأزين وآنق وأعجب، وأحق بأن تستولي على هوى النفس ، وتنال الحظ الأوفر من ميل القلوب ، وأولى بأن تطلق لسان الجامد"[x].

فعبد القاهر من خلال هذا التعريف يقر بان التأثير الحاصل في النفوس والقلوب، إنما هو بسبب العناصر الجمالية التي يحتويها العمل الأدبي، فلم يشر إلى المجاز في هذا المقام، وربما كان يقصد إلى ان المجاز ليس هو

السبيل الوحيد إلى الصورة، ذلك أنه يمكنك ان تتصادف مع صور خصبة وجميلة ناتجة من استخدام عبارات حقيقية تخلو من المجاز تماما، أي صورا لغوية مجردة.

ويرى ابن الاثير : "....أن المجاز أولى بالاستعمال من الحقيقة في باب الفصاحة والبلاغة، لأنه لو لم يكن كذلك، لكانت الحقيقة التي هي الأصل أولى منه، حيث هو فرع عليها، وليس الأمر كذلك، لأنه قد ثبت وتحقق أن فائدة الكلام الخطابي هو إثبات الغرض المقصود في نفس السامع بالتخييل والتصوير حتى يكاد ينظر إليه عيانا " [xi].

وهذه نظرة قريبة من نظرة ابن رشيق الذي يقول: " والمجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة ، وأحسن موقعا في القلوب والأسماع، وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ ، ثم لم يكن محالا محضا ، فهو مجاز لاحتماله وجوه التأويل، فصار التشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام داخلة تحت المجاز الا أنهم خصوا به . أعني المجاز. بابا بعينه..." [xii].

ومنه نستنتج إن المجاز ينقلنا بحق إلى عالم الفن، حيث جماليات النص التي تبني عن عبقرية الإبداع ، وحيث العالم الخفي الذي لا يراه إلا الشاعر، وحيث رؤاه وأحلامه التي رسمت. أما الحقيقة فتبقينا حيث كنا، لأجل ذلك كانت الصورة الشعرية تخاطب الروح والإحساس والخيال معا، وكل مكوناتها الموجودة في هذا المجاز توصلنا إلى الصورة الجمالية الفنية مما يثير فينا مدارك ومعارف خيالية جديدة كانت خافية علينا، أو ربما هي أمامنا في الواقع، ولكن الشاعر بصوره يدلنا عليها، ويأخذ بأيدينا إلى غاية منابعها وأصولها.

أما الدكتور جابر عصفور فيحدد أهمية الصور بقوله: " تتمثل أهمية الصور الفنية في الطريقة التي تفرض بها علينا نوعا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به، إنها لا تشغل الانتباه بذاتها، إلا لأنها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه ، وتفجِنا بطريقتها في تقديمه.."[xiii].

فإذا كانت هذه هي الصورة، وتلكم أهميتها ، فكيف يتفاعل معها المتلقي أو السامع؟ الذي لا بد منه، هو أن المتلقي في كل هذا الزخم من الصور ينتقل من ظاهر المجاز إلى حقيقته، ومن ظاهر الاستعارة إلى أصلها، ومن المشبه إلى الشبه به وغيرها من المكونات الخاصة بالمجاز من كناية وخيال معقد، وهذا الانتقال يتم بنشاط ذهني مستدل متميز، حيث يشعر القارئ بفضول يدفعه دفعا إلى معرفة مختلف علاقات المشابهة أو التناسب او التوافق بين هذه الصورة وتلك، حتى يصل إلى معناها أو معانيها، وعلى قدر الجهد المبذول تحصل المتعة الذهنية التي يستشعرها المتلقي ، حيث يبحر هو الآخر بخياله وتحليله واستدلاله لينتهي إلى نتيجة هي مراد الشاعر من هذه الصورة أو تلك وهنا تكمن أهمية وقيمة الصورة الفنية ، فاذا كانت هذه الأخيرة لا تثير فينا فضولا لبحثها ودراستها فإنه لا معنى لها ، لأن القارئ إذا أدركها بعد الدراسة والتحليل ، وعرف العلاقات التي تربطها ببعضها البعض، يكون بذلك قد أدرك مراد الشاعر . كما أسلفنا . وبالتالي حقق انتصارا ومتعة، ويحس بأنه ارتقى بمستواه فنيا في حدود قدراته الذهنية.

وهذا الإدراك من طرف القارئ يكون إدراكا كليا لا جزئيا ، بدءا من اللفظة وصولا إلى التركيب الذي هو جملة من الإيحاءات ، وقد لا يدرك القارئ هذه الصور في اللفظة أو التركيب، وتكون هذه الصور غير مصرح بها من قبل الشاعر، وربما ذلك ما تمثل في شعر الاندلسيين كما سوف نرى لاحقا.

وعلى هذا الاساس فإن الاعتناء بالصياغة لا يعني بالضرورة الارتماء في أحضان الشكلية المحضة . ولن يكون ذلك مقصدنا في الدراسة ، لأن العمل الفني كل متماسك، ففيه تظهر مختلف العناصر التي بها يكتمل البناء

الفني في العمل الأدبي، حيث نجد العمل جسما، والعناصر أعضاؤه، وتتدخل العاطفة في كل عضو من هذه الأعضاء المكونة للجسم، حيث تعكس مجمل الصور الموجودة داخل التركيب ، وبذلك توصلنا إلى مقصد الشاعر ورؤيته وما يتطلع اليه.

ولعل آراءنا النقدية تبنى على هذا الأساس ، ذلك أن الفصل عند الحكم على هذه العناصر المكونة للعمل الأدبي، وبالتالي المشكلة للصورة ، يصبح ضربا من المستحيل ، فالحسن والقبح نسبة تتقاسمها هذه المكونات والأجزاء أو . كما سميناها . الأعضاء .

ويأخذ البحث في الصورة في مفهوم علي البطل صاحب كتاب (الصورة في الشعر العربي) اتجاهين: أو لهما اتجاه سلوكي يهتم بالصورة الذهنية من حيث هي نتيجة لعمل الذهن الانساني في تأثره بالعمل الفني، ويصنف هذا التعريف الصورة بحسب مادتها إلى صور بصرية وسمعية وشمية وذوقية ولمسية . فهي تشكيلات مستمدة من عمل الحواس الخمس، ويضاف إليها الصورة الحركية العضوية، وقد تغلب حاسة منها على صورة ما فتنسب إليها، وقد تشترك أكثر من حاسة في تكوين صورة أخرى مما يسمى بالصورة المتكاملة....أما التعريف الثاني فيدرس الصورة باعتبارها تجسيد رؤية رمزية، ويهتم منها بالأنماط المكررة التي سميت بعناقيد الصور...."[xiv].

وانطلاقا من هذا، يتضح أن دراستنا تهتم بالاتجاه الاول، الذي يمكن اتخاده منهجا، على أساس فهم للصورة التي يمكن أن ترسم ، بكلمات أو وصف أو استعارة أو تشبيه، أو تظهر في تركيب أو مجموعة من التراكيب ، توصل إلى خيالنا انعكاسات الواقع الخارجي.

ولا يعني هذا الكلام أن الصورة خالية من كل الشروط و القيود ، فالدكتور غنيمي هلال يرى أنه " مما يضعف الصورة ....أن تكون برهانية عقلية، لأن الاحتجاج أقرب إلى التجريد من التصوير الحسي الذي هو من طبيعة الشعر ثم إن الاحتجاج تصريح لا إيحاء فيه ، والتصريح يقضي على الإيحاء الذي هو خاصية من خصائص التعبير الفني"[xv].

ثم يضيف غنيمي هلال موضحا ومحددا شروط الصورة المتمثلة في ارتباط هذه الأخيرة بالشعور المسيطر، وكونها عضوية في التجربة الشعرية ، وينبغي أن لا يضطرب بتنافر أجزائها، وأن تكون إيحائية أفضل من الوصفية المباشرة.

ورغم هذه الشروط فإن " .... الصورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الالفاظ والعبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال ، وتكون مع ذلك دقيقة التصوير دالة على خيال خصب.." [xvi].

ومن خلال ما سبق يمكننا تحديد طريقتنا في دراسة الصور الفنية ، فماذا قيل عن هذه العناصر الاساسية؟

أما الاستعارة، فان الذين تحدثوا عنها قديما وحديثا كثيرون. فمن النقاد القدامي نجد عبد القاهر الجرجاني يقول: "...إن الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الاصل، وينقله إليه نقلا غير لازم فيمون هناك كالعارية" [xvii].

ويرى ابن رشيق أن " الاستعارة أفضل المجاز، وأول أبواب البديع ، وليس في حلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام ، إذا وقعت موقعها ، ونزلت موضعها" [xviii].

ويفسر مصطفى سويف الأساس الذي تقوم عليه الاستعارة على " ...أنها تعتدي على حدود الواقع العملي بدرجات كبيرة ، فليس في واقعنا العلمي (شمس صفراء عاصبة الجبين) ، ولا فيه (نجوم تستحم في الغدير) ، إنما يوجد ذلك في المجال الإبداعي للشاعر، حيث يكتسب التهويم بعد الواقعية إلى حد بعيد..." [xix].

والنقد الحديث لا ينظر إلى الاستعارة باعتبارها زينة يمكن الاستغناء عنها، وانما هي عمل جوهري يمكن للشاعر من خلاله أن يستمد أجنحة خالية، ليعبر عن مكوناته الداخلية حين تعجز الألفاظ عن التعبير عما يجول في العمق والخاطر.

ونشير إلى أن الصورة الاستعارية في مستوى واحد من حيث الدلالة ، وضوحا وخفاء ، بساطة وعمقا. ولكن الاستعارة هي رأس العمل الفني وبناؤه ، وهي تعتمد بشكل أو بآخر على الحواس لنقل رؤى الشاعر الفكرية والشعرية ، وما انتقال الشاعر من المسميات إلا لإشاعة الألفة بينها ، وقد توصل إلى ذلك بدقة ملاحظاته، ورهافة حسه، يسعفه في ذلك خيال تأليفي أو إبداعي على حسب عمق الاستعارة وبكارتها أو تداولها وابتذالها.

كما نشير إلى أن الاستعارة لها دور أساسي في التجسيم والتشخيص . فالتجسيم بمعناه الفني: "هو أن يتخيل الأديب الفنان للأمر المعنوي أو العرض صورة معينة يرسمها في ذهنه، ويسير هذا الأمر في خياله جسما على التشبيه والتمثيل والاستعارة..." [xx]

و التجسيم " ....طبيعة خاصة في بعض الأدباء الفنانين ، وكما كانت هذه الطبيعة متمكنة من نفوسهم ، وكلما كان خيالهم الفني ابتكاريا فعالا كانت تعابيرهم في مجال التجسيم أشد جاذبية ، وأعمق تأثيرا ، ويتجلى فيها الفن والجمال" [xxi] .

أما التشخيص " يتمثل في خلع الحياة على المادة الجامدة، والظواهر الطبيعية ، والانفعالات الوجدانية، هذه الحياة التي ترتقي فتصبح حياة إنسانية تشمل المواد والظواهر، والانفعالات ، وتهب لهذه الأشياء كلها عواطف آدمية وخلجات إنسانية..." [xxii].

ويرى مصطفى ناصف أن الاستعارة ليست" ... أداة التجسيم الوحيد، فإن التجسيم والتشخيص يتعمقان بناء اللغة وضمائرها ، وأفعالها، وصفاتها ، التي ترد علينا وروداً طبيعيا لا شية في من صنعة أو أناقة..." [xxiii]

وبهذا نصل إلى أن دور الاستعارة ليس مقتصرا على التشخيص والتجسيم ، وليس مقتصرا على الدقة والوضوح ، وليس مقتصرتا على التكثيف والوحدة، إنما هي : " الأم الابدية للكلام ...بمعنى ان هذا الخلق الجديد الذي يتخلق بواسطتها تشكل في معماريته أنماط متعددة تتمازج وتتوحد ، ومن خلاله تتحول الأشياء إلى كينونة خاصة ،تطل بنا على مصلات جديدة تؤدي إلى خصوبة العلاقات اللغوية ، بما تستطيع استكشافه عن طريق الحدس حينا، وعن طريق الخيال حينا، وعن طريق الرمز حينا آخر [xxiv].

ومنه ندرك أن الحياة تتسرب إلى أكثر الاشياء جمودا ، وأشدها تجردا، حينما يتعامل الأدباء معها برؤية فنية خالصة.

. الصورة الاستعاريّة :

وإذا كان شعراء الاستصراخ قد اهتمّوا بالصورة اللغويّة المجرّدة، وبالصورة التشبيهيّة، فإنّهم إلى جانب ذلك أولوّا الصورة الاستعاريّة قدرا كبيرا، وجعلوا منها وسيلة أكثر رقيّا، وأقدر على التعبير من التشبيه ومن اللّغة المجرّدة، فاعتمدوا عليها في رسم الكثير من صور مآسيهم ومعاناتهم.

ومن هؤلاء نجد ابن الأبّار الذي رأيناه وهو يرسم صورة للأندلس المستصرخة حين قال:

نادتك أندلس فلبّ نداءها واجعل طواغيت الصّليب فداءها
صرخت بدعوتك العليّة فاحبها من عاطفاتك ما يقي حوباءها
رش أيّها المولى الرّحيم جناحها واعقد بأرشيّة النّجاة رشاءها
أشفى على طرف الحياة ذماؤها فاستبق للدّين الحنيف دماءها
حاشاك أن تفنى حشاشتها وقد قصرت عليك نداءها ورجاءها [xxv]

فالشاعر هنا، إضافة إلى اعتماده على التلوين الموسيقيّ في رسم الصورة، نجده اعتمد كذلك على عنصر التشخيص "الذي ترتفع فيه الأشياء إلى مرتبة الإنسان مستعيرة صفاته ومشاعره" [xxvi]، والذي تحوّلت الأندلس بواسطته إلى كائن حيّ، وهي في غالب الأحيان إنسان يصارع من أجل البقاء، حتى يفلت من قبضة الفناء المودية بحياته، فهنا داخل الأبيات نجده متألّما مستصرخا ومستغيثا، وعنصر الأمل في النجاة قائم دوما.

وهذا التشخيص اعتمد فيه ابن الأبّار طائفة من الاستعارات، هذه الأخيرة أعطته قدرة فائقة للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه وكذا أحاسيس الأندلسيّين، وذلك من خلال تصويره للأندلس، التي صارت كالإنسان تماما، لتعطي عاطفة الشاعر مجالا أوسع وأرحب. فالأندلس تصرخ، وتنادي، وترجو، وهي ذات جناح، وذات حشاشة، وهذه كلّها مواصفات إنسان، مضمون دلالتها الحياة والأمل والبقاء.

وانطلاقا من التفسير القديم الذي يعدّ الاستعارة نوعا من التشبيه، فإن شرح هذه الصورة يكون كما يلي: إن الشاعر شبّه الأندلس بإنسان ينادي ويستصرخ، ثمّ حذف المشبّه به وأبقى شيئا من لوازمه، كالمناداة والاستصراخ، على سبيل الاستعارة المكنيّة. فتفسير كهذا بالأساس يهتمّ بالمحافظة على الحدود الموضوعيّة بيت المشبّه والمشبّه به ولكن "المشابهة الموضوعيّة لا وجود لها في الاستعارة غالبا ... فالاستعارة بنت الحدس، والحدس تعاطف يتجاوز المشابهة ولا يقيّد بها ...." [xxvii].

ويبدو أن فكرة التعاطف هذه لا أثر لها عند المفسّرين القدامى للصورة الاستعاريّة، ولذلك يستحسن الاستعانة بالتفسير الذي يعطي الاستعارة بعدا نفسيّا وفنيّا، يجعلها قادرة على كسر الحواجز بين الموضوعيّ والذاتّي، فبها ينقل الشاعر الأحاسيس والمشاعر إلى العالم الموضوعيّ حتى يحقّق نوعا من التوازن والتكامل بينه وبين محيطه الخارجيّ، المشارك له في المعاناة.

ومن ابن الأبّار إلى حازم القرطاجنّي، حيث يلجأ إلى التشخيص، وهو يصوّر بعض مظاهر الطبيعة الأندلسيّة، حين قال:

فقد بكت أنهارها بمدمع هام من الوجد لهام ما ارتوى
فالنهر الأبيض يبكي شجوه بكل دمع مستفيض ما رقا

وقد بكى النهر الكبير صنوه اذ لم يطق يروي صدى هام زقا
وكاد شقر أن يغيض عندما غيض بعيث الشقر في كلش عرى
وأن وادي إنة في غربة وغربه ملآن من دمع جرى
ووراديا الثغر المنيف تاجه وإبرة كلاهما قد اشتكى
وقد شكى [xxviii]الثغر صداه والماء منه بين ثغر ولها
وكم بها من سلك نهر قد حوى كرسي ملك سمطه فيما وى [xxix]

فتقوية الجانب الصوتي من خلال اتكاء الشاعر على الكثير من الجناسات ظاهرة وبينة، وفي الوقت نفسه لجأ إلى عنصر التشخيص المبني على الاستعارة، الذي سيطر على معظم أجزاء الصورة ، والظاهر أن اعتمده بصورة اوسع عن معاناة الاندلسيين، هذه المعاناة التي نقلها عبر الخيال المبني على الاستعارة إلى الطبيعة التي كانت شريكة كل أندلسي في محنته .

وكأني بالشاعر في هذه الأبيات يسعى إلى تحقيق التوازن بين عواطفه ، والواقع من حوله ، عن طريق اللجوء إلى الطبيعة ، ونلحظ آثار الاستعارة في قوله: " بكت أنهارها، النوادي، وادي الثغر المنيف تاجه، قد اشتكى ... " فهذه الاستعارات التكتلة والمتراكمة ، حملت في طياتها رؤية شاعرية انفعالية ، يبرز تميزها في هذا السياق ، وقد بدلت معالم الاشياء ، وكان التشخيص سائدا ، وكأني بعين الشاعر ترى ما لا يراه الاخرون، ويمكن القول إن هناك رؤية معمقة فعلا ، حيث نجد التلاحم باديا وواضحا بين الشاعر ، والأندلسي، والطبيعة التي أصابها ما أصاب الأندلسي تماما . فبكاء الطبيعة من بكاء الشاعر للمصاب الجلل، ومن بكاء الأندلسي لما حل ببلاده . فهذه الحالة النفسية الشعورية استدعت هذه الصور المتكاملة ، وهي بطريقة اخرى تشكل لنا التجربة الشعرية عند الشاعر .

ومن التشخيص إلى التجسيد والتجسيم ، حيث نجد أن سهل الاندلسي ، وهو يصور معاناة الأندلس ، حيث ناشد العرب أن يهبوا لنجدتها وإنقاذها ، فقال:

أنتم أحق بنصر دين نبيكم وبكم تمهد في قديم الأعصر
أنتم بنيتهم ركنه فلتدعموا ذاك البناء بكل ألعس أسمر
أضحى الهدى يشكو الظما ولأنتم ظلّ ورى كالرّبيع الممطر
الدين ناداكم وفوق سروجكم غوث الصّريخ وبغية المستنصر
لم يبق للإسلام غير بقيّة قد وطّنت للحادث المتنكّر
و الكفر ممتدّ المطالع والهدى متمسّك بذناب عيش أغير
لو صوّر الإسلام شخصا جاءكم عمدا بنفس الوامق المتحيّر
لو انّه نادى لنصر خصّكم ودعاكم يا أسرتي يا عشري [xxx]

فالشاعر وهو يرسم وهو صورته نراه يعتمد مجموعة من الاستعارات التي ساعدته على تنويع الألوان المعتمدة فيها، بين التجسيد " الذي يعني تقديم المعني في جسد شيء أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى الماديّة المحسوسة "[xxxi]، والتجسيم " الذي يسعى عن طريقه الشاعر إلى ايصال المعنى المجرد مرتبة الانسان في قدرته واقتداره" . وهذا

الاسلوب قد مكّن الشاعر من كسر الحواجزالموضوعيّة بينه وبين الإسلام من حيث هو عقيدة ، وفكرة مجرّدة مستقلّة بذاتها ، ليحوّله إلى واقع ذاتي ، يبثّ من خلال مشاعره ومشاعر كلّ الأندلسيين معه .

فالتجسيد يتمثل في كونه جعل الإسلام بناء ، وبناته هم العرب . ثمّ في كونه جعل الهدى يظمأ ويشكو العطش و الظمأ من صفات الإنسان أو الكائن الحي عموما .

أما التجسيم ففي كونه جعل الهدى متمسكا بذناب عيش أغبر فقد نقل شيئا معنويا وجعله في مرتبة الإنسان القادر وحده على التمسّك . ثم إنه جعل الإسلام شخصا يمشي على قدمين ، فبثّ فيه القدرة والإستطاعة على التحرك.

فهذه الألوان المعتمدة في التصوير ، جعلت الإسلام الذي هو عقيدة وأفكار ، جعلته واقعا ذاتيا ، نلتمس من خلاله مشاعر الشاعر ، ومشاعر الاندلسيين الذين يعانون المعاناة نفسها .

وليس بعيدا عن هذا ، ما ورد عند ابن الخطيب الذي صور معاناة الإسلام حين استصرخ له المغاربة فقال :

إخواننا لا تنسوا الفضل والعطفا فقد كاد نور الله بالكفرأن يطفا
واذ بلغ السّيل الزّبى فتداركوا فقد بسط الدّين الحنيف لكم كفّا
فقوموا بنصر الحق فينا فقد عفا وهبّوا لنصر الدّين فينا فقد أشفا[xxxii]

فالصورة الموجودة في البيت الأول، (ممتدة من) مستمرّة من القرآن الكريم حيث جاء في قوله سبحانه: " يريدون ليطفئوا نور الله بافواههم، والله متمّ نوره ولو كره الكافرون " [xxxiii]، وبعد هذه الصورة مباشرة اعتمد على التجسيد ، وذلك لجعل الاسلام قادرا على تمقّص مشاعر الاندلسيين الذاتيذة، بالإعتماد على الصور الإستعاريّة التي أقامها الشاعر بين الإسلام كوجود موضوعيّ ، والذاتيّة كشعور واحساس يعبّر عنه الشاعر على لسان كلّ الأندلسيين .

كما نجد أبا البقاء الرنديّ في قصيدته الشهيرة "لكلّ شيء اذا ما تمّ نقصان" يلجأ إلى إعتماد الصورة الإستعاريّة وبخاصّة المكنيّة ، والاستعارة المكنيّة " ....اوغل في العمق ...لخفاء لفظ المستعار، وحلول بعض ملائماته محلّه"[xxxiv]، مما يفرض على المتلقّي نوعا من العمليات الذهنيّة السريعة والعميقة في الوقت نفسه، ويمكن ان نعبّر عن كل هذه الاستعارات بما يجمعها في إطار واحد ، هو الدهر وأرزاؤه، وتأثير ذلك على البلاد والعباد ، والمعتقد.

وهذه بعض الأبيات المختارة للتدليل على ما سبق ذكره، يقول":

يمزق الدهر حتما كل سابغة اذا نبت مشرفيات وخرصان
تبكي الحنيفية البيضاء من أسف كما بكى لفراق الإلف هيمان
حتى المحاريب تبكي وهي جامدة حتى المنابر ترثي وهي عيدان
يا غافلا وله في الدهر موعظة إن كنت في سنة فالدهر يقظان

فالدهر يمزق، والحنيفية تبكي، والمحاريب تنوح، والمنابع ترثي، والدهر يقظان, أشياء معنوية وأخرى جامدة أضفى عليها الشاعر حيوية فائقة ، استطاع من خلالها التعبير عن حقيقة مشاعره الذاتية والتي هي في الحقيقة مشاعر كل أندلسي ، فكان التصوير مليئا بالألوان التي تستدعي من المتلقي استخدام الذهن للوصول إلى كنه هذه الصور المعبرة بحق وبعمق عن الدهر وأرزاءه، وكيف أثر ذلك على البلاد والعباد والمعتقد ، فحتى الجوامد تشارك الحنيفية في هذا المصاب الجلل ، بالتأثر الفاجع وبأصوات النحيب والعويل ، فالتصوير هنا شخص لنا المعاني والجوامد .

ومن الأمثلة الأخرى عن الصورة الاستعارية ما ورد عن ابن المرابط حين قال:

هذي الثغور بكم إليكم تشتكي شكوى العديم إلى الغني الأوجد
ما بال شمل المسلمين مبدد فيا وشمل الكفر غير مبدد[xxxv]

وتكمن الصور هنا في كونه جعل الثغور تشكو وتئن، فهي تتقدم إلى الغني المتيسر الحالي ، وتبث له أحزانها ، فالثغور هنا مشخصة، تحس وتتألم وتغني وتفتقر، وتشكو وتئن ونحن نراها ونسمعها ، فالشاعر أضفى على هذه الثغور صفات حية حركية ، فجعلها كالإنسان تماما .

وقول الشاعر : " الثغور تشتكي" فيه الكثير من المعاني والدلالة ، فبلاد الاندلس كلها تئن وتشتكي لهذا المصاب الجلل، فهي تنم عن شعور وإحساس كبيرين بهول ما حصل ، والتأثر البالغ الذي أصاب البلاد كما أصاب العباد . وهي صورة معمقة توحي بالموقف الخاص بالشاعر، حيث لم يرقه المشهد فعبر عنه متسائلا: " ما بال شمل المسلمين" فهو يفض هذه الفرقة، وهذا التبدد الحاصل في صفوف المسلمين. وهذا التساؤل هو في الحقيقة دعوة إلى لم الشمل، ورص الصفوف لمواجهة الخطر الداهم ولنزع الغبن عن تلك الثغور التي تئن.

أما الشاعر ابن المرحل فيقول:

شهد الإله وأنت يا أرض اشهدي أنا أجبنا صرخة المستنجد
لما دعا الداعي وردد صوته قما لنصرته ولم نتردد [xxxvi]

فالصورة الاستعارية عند ابن المرحل تكمن في قوله :" يا أرض اشهدي" ، فهو قد شخص الأرض ، وجعلها من الشاهدين على أن المغاربة قد استجابوا للنداء الذي ملأ الآفاق. ثم يصف الحركة التي قام بها الجيش وسط الظلام قائلا:

نسري له بأسنة قد جردت من عضبها والصبح لم يتجرد [xxxvii]
والشهب فوق الترب أسرع نقلة منها وفوق السحب نحو المقصد
لولا الأسنة والسنابك ما درى أحد بسيل خيولنا في
حتى إذا باحت بنا شمس الضحى الفرقد[xxxviii]**للعين غبيا في العيان**
والخيل تشكونا ولا ذنب سوى الأربد [xxxix] **انا نروح بها ونغتدي**
لو أنها علمت بنا في قصدنا ونغتدي كانت تطير بنا ولم نتردد[xl]

فالحركة حسب الشاعر تمت ليلا للمباغتة، ولكتمان الخبر على كل العيون قبل بزغ الفجر، وها هي الأسنة قد جردت، فهي جاهزة للضرب في كل حين. و فرسان النجدة على خيولهم كأنهم الشهب، بل هم أسرع من الشهب، هنا يتعانق الضوء مع الحركة لإبراز الصورة.

فالجيش يتحرك في سرية تامة، ولا يشي به إلا صوت الأسلحة وسنابك الخيل ووقعها، إنه جيش سريع متخفّ بأجنحة الظلام ، وكأنه السيل في كثرته وتلاحقه، ولا أحد يعرف الوجهة المرادة في ظل هذه الحركة الخفية، تشرق

الشمس للبوح وإفشاء السر. فالشاعر في هذه الأبيات اعتمد الصور الاستعارية بكثرة حتى تكتمل صور المشهد، وحتى يكون للتصوير شيء من الإيحاء، فالشاعر شخص الخيل وهي تشكو مما حل بها من نصب وجهد جراء الحركة الدائبة " نروح ونغتدي "، ولو كانت الخيل تعلم بالمقصد ما اشتكت، بل لطارت إليه ، لأنها أشد تلهفا للقاء العدو، وهنا يضيف الشاعر لهذه الصورة بعدا نفسيا ، فالفرسان وخيولهم يستبشرون بلقاء العدو، ويتعجلونه لما لهم من ثقة بالنصر. كما شخص الشاعر الشمس في قوله " باحت بنا شمس الضحى " ، حيث جعل من الشمس واشية ، تكشف سرهم وتبوح بأسرارهم .

فجملة هذه الصور كلها، ساعدن في إبراز رؤية شعرية مميزة لدى الشاعر، كما ساهمت بعمق في إيضاح حركة الجيش، وسرعته وتخفيه نحن جنح الظلام .

وإلى هنا نصل إلى أن دور الصورة الاستعارية ليس مقتصرا فقط على التشخيص والتجسيم، كما سبق أن رأينا في النماذج المنتقاة، وليس مقتصرا فقط على الدقة والوضوح بل إن دورها يمتد ليشمل جميع جوانب الحياة بما فيها الجماد والأشياء المجردة وذلك يتجلى في تعامل الأدباء معها برؤية فنية خالصة.

فكانت الصور الاستعارية باعثة على الحياة ، وموحية بالرؤية الشعرية المميزة لدى شعراء الاستصراخ ، مع عمق الصور، وتدفقها، وكذا وضوح المواقف والمشاعر والأحاسيس عندهم . وهكذا نجد الصور الشعرية حية موحية ، حيث وجدنا الصور التي درسناها متلاحمة الأجزاء في معظمها ، تمتاز بالحركة والحيوية ، وموحية بالرؤية الشعرية المميزة لدى شعراء الاستصراخ مع عمق الصور وتدفقها وكذا وضوح المواقف والمشاعر والأحاسيس عندهم. وهكذا نجد الصور الشعرية حية موحية، حيث وجدنا الصور التي درسناها متلاحمة الأجزاء في معظمها، تمتاز بالحركة والحيوية، وموحية إلى أبعد ما يمكن تصوره، ولا نستبعد عنها الحسية، فهي تحمل رؤية شعرية معمقة ومميزة ولم تكن جامدة، ولا يمكننا وصفها بذلك، والتحليل لتلك النماذج يثبت صحة هذا الكلام .

فشعراء الاستصراخ كما رأينا، يرصدون ما لديهم من ملكات وحواس لنقل المتلقي إلى حقيقة الواقع، حيث ميادين النزال ، وحيث المأساة والمعاناة وحيث جثث القتلى، وآهات المعذبين، وهم في كل ذلك لم يكتفوا بالصورة الجزئية، إنما يأتون بالصور مفصلة، وبمشاهد درامية مختلفة، وهم في ذلك كله وجدناهم يوظفون الموروث الديني والتاريخي والثقافي، كما يبدعون في الكثير من الأحيان فيثيرون في المتلقي الحيوية والنشاط، كما يثيرون فيه مشاعر الحزن والأسى ، فإذا هو منتقل إلى ذلك العالم الذي مضى عليه زمان.

وما لاحظناه أن صورهم كانت قوية التأثير بالغة الحجة، ونافعة وممتعة إلى أبعد الحدود وقد اعتمدت ما اهتديت إليه من تحليل لمعرفة عناصر هذا التصوير وتركيبها بما يتجاوب والمشهد العام أو الصورة الكلية .

الهوامش :

[i] ـ أحمد الشايب ، أصول الأدبي ، ص : 242

[ii]. عز الدين إسماعيل الأدب وفنونه، ، دار الفكر العربي ، ط 8 ، 1983م ص103.

[iii]. المرجع نفسه، ص:103

[iv]. أحمد الشايب ، الأسلوب ، ص: 68.

[v]. إحسان عباس ، فن الشعر ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ص 283؟

[vi]. عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ص 89 ، دار العودة ، بيروت، ط4 ، 1981م.

[vii]. المرجع نفسه ، ص :92.

[viii]. أرسطو طاليس، فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ،ط؟،1959م. ص 71،

[ix]. الجاحظ عمرو بن بحر ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ج3، مكتبة الخانجي ، القاهرة، ط ، ص132 ، 131 ،

[x] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص: 89.

[xi] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز.ص:35.

[xii] ابن الأثير، المثل السائر ، تحقيق أحد الحوفي – بدوي طبانة ، النهضة مصر بالقاهرة، ط 1 ، 1959م. ص410،411

[xiii] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص: 266.

[xiv] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص:363.

[xv] علي البطل ، الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر ، ط2، 1981م، ص:28.

[xvi].محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982م ص:242،.

[xvii]المرجع نفسه،ص:457.

[xviii]عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تصحيح السيد رشيد محمد رضا، دار المعرفة، بيروت ، ص22.

[xix]ابن رشيق، العمدة ، ص:268.

[xx] مصطفى السويف ، الأسس النفسية للابداع الفني، ص:299.

[xxi] صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند السيد قطب، شركة الشهاب، الجزائر، ط؟، 1988م ص:101،.

[xxii] سيد قطب، التصوير الفني في القرآن دار؟ ط؟،1988م ، ص:63 .

[xxiii] المرجع نفسه، ص:63.

[xxiv]مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص:135.

[xxv] ابن الأبار ، الديوان ، ص:33.

[xxvi] ربعي سلامة، أدب المحنة الأسلامية في الأندلس، ص:374.

[xxvii] ربعي سلامة، أدب المحنة الأسلامية في الأندلس، ص:375.

[xxviii]كذا جاءت في الأصل، والقاعدة أن تكتب: (شكا) بالألف الممدودة.

[xxix] القرطاجني ، الديوان ،ص: 67–68.

[xxx] ابن سهل الأندلسي، أبو اسحاق ابراهيم الأندلسي، الديوان، ،تقديم احسان عباس، دار صادر بيروت، 1967 ص: 142،14

[xxxi]ربعي سلامة، أدب المحنة ، ص: 376.

[xxxii]المرجع نفسه، ص: 377.

[xxxiii] ابن الخطيب، الديوان، ص: 628–630.

[xxxiv] سورة الصف، الآية الثامنة.

[xxxv] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص:166، 1981 ص:166،.

[xxxvi] ابن خلدون، العبر، ق1، م7،ص:413.

[xxxvii] ابن القاضي درة الحجال، ج3، ص:21.

[xxxviii]أسنة: جمع سنان: نصل الرمح . والعضب: القطع والقطب.

[xxxix]السنابك جمع سنبك: حرف الحافر، والسنبك: طرف حليته هو المقصود الأول.

الأربد: كان فيه ربدة ، والربدة: الغبرة.

[xl] ابن القاضي، درة الحجال، ج3 ، ص: 21.