بنية الصّورة اللّغويّة المجرّدَة في شعر المأساة الأندلسيّة

The Structure of the Abstract Linguistic Image in Andalusian Tragedy Poetry

أ.د/ عزوز زرقان

جامعة محمد البشير الإبراهيمي – برج بوعريريج (الجزائر)

zorganeazouz19@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2022/12/31 **تاريخ القبول: 2023/01/20**

ملخص:

يهدف هذا المقال إلى الكشف عن نوع من أنواع الصّور الشّائعة المستخدمة في التّعبير بشتّى ضروبه المتنوّعة، فإضافة إلى التّصوير الذي يشمل ـ الاستعارة، والتّشبيه، والتكنية والمجاز ـ فإنّنا نجد الصّورة اللّغوية المجرّدة من كلّ ما سلف ذكره، تغنيك في المعنى والدّلالة وتوصل إليك مبْتغى الأديب والشّاعر والمبدع بسهولة فائقة، دونما تكلّف أو إجهاد، وهي أبسط أنواع الصّور على الإطلاق، ونقصد بها تلك الصورة التي لم تعتمد على أيّ نوع من المجاز، فهي تعتمد على التركيب اللغويّ المجرَّد، وتتّخذ منه وسيلة للتعبير والإيحاء في آن. وهي تستمِدّ معظم قدراتها التعبيريّة والإيحائيّة من كيفيّة النظم الذي خرجت فيه، لذلك يُمكِن تسميتها أيضًا: "الصّورة النظميّة". فكيف وُظِّفَ هذا النّوع من الصّور في شعر المأساة الاندلسيّة؟ وما التّأثير الذي استطاع إحداثه في ذهن المتلقّي أثناء نقل الصّورة؟

الكلمات المفتاحية: الصورة، اللغة، التجريد، شعر المأساة.

Abstract:

This article aims to reveal one of the types of common images used in expressing all kinds of different kinds, in addition to photography that includes -metaphor, metaphor, technology, and metaphor- we find the **linguistic picture** abstract of everything mentioned above, enriches the meaning and significance And the desired author, poet, and creator reached you very easily, without costing or stress, and it is **the simplest type of image** at all, and we

mean that image that did not depend on any kind of metaphor, it depends on the linguistic structure, and it is used as a means of expression and suggestion at the same time. It derives most of its expressive and suggestive capabilities from the way the systems in which it came out, so it can also be called: the **"systemic image**". How was this kind of image used in the poetry of the Andalusian tragedy**?** What effect did he have on the recipient's mind while transferring the image **?**

keywords: picture, language, poetry, tragedy**.**

- **المقصود من المأساة:**

لقد تبيّن لي بعد المطالعة والتقصّي، أنّ زمن هذه الأشعار ممتدّ على أربعة قرون ونصف تقريبًا، أي من سقوط "**بربشتر**" عام 456 ه، إلى سقوط "غرناطة" وبعده بقليل وهي فترة جدّ هامّة في تاريخ الأندلس، لم تحظ بالدّراسة الوافية في مختلف الجوانب الأدبيّة ولعلّ هذا ما جعلنا نقدم على هذا النوّع من الدّراسة.

إنّ المتتبّع لما ورد في المصادر التي تناولت تاريخ بلاد الأندلس، يجد أن مأساة الأندلس كانت من أطول المآسي امتدادًا عبر الزّمن، إذ تبدأ عمليًّا مع بداية الفتنة الداخليّة التي اجتاحت عاصمة الخلافة الإسلاميّة قرطبة سنة 399ه/ 1009م، وتستمرّ الفتنة وتتّسع، لتعصف رياحها بكلّ أرجاء بلاد الأندلس، التي لم تخرج من مآسيها سنة 422ه/ 1031م إلاّ بعد استفراغ الكثير من طاقتها وإهدارها، لتجد البلاد وحدتها ممزّقة، لا تقوى على الدفاع عن نفسها، ولا دفع أي غزو أو عدوان خارجيّ، فأصبحت بذلك لقمة سائغة للصليبيّة التي كانت سبب مآسيها عبر ما تبقّى من عمرها.

وهنا أُشير إلى أمر ذي بال، فهذه الفتن الداخليّة، كانت نوعًا من التخريب الذاتيّ الداخليّ، فلم تقع بين مسلم وعدوّ خارجيّ. ولكنّ عدم التحكّم في الأمور هو الذي سمح للدّاء بالاستفحال، حيث وقع على المسلمين بأيدي غيرهم من الصليبيّين ما لم يكن في الحسبان. ولأجل ذلك فإنّ مأساة الأندلس الحقيقيّة بدأت من بربشتر التي استولى عليها النورمانديّون، في حملتهم المخرِّبة سنة 456ه/ 1046م. وعدّت كذلك لأنّها أوّل محطة للمأساة، وأوّل ضربة موجعة للأندلس من قبل العدوّ الخارجيّ بعد تمزّق وحدتها، وهي تُعدّ التّجربة الأولى للمأساة، ذلك أنّ الانطلاقة الفعليّة كانت مع فاجعة "طليطلة" وسقوطها في

أيدي القشتاليّين سنة 487 هـ/ 1085 م، ومنذ ذلك الوقت والمآسي تلتهم المدن والأقاليم الأندلسيّة لتستمرّ إلى سقوط غرناطة وما بعدها سنة 897 هـ/ 1492 م.

وإذا كان ما سبق هو الامتداد الزمنيّ للمحنة، فإنّه يجدر بنا أن نتوقّف عند أهمّ المحطّات الدامية التي رسمت مسار شعر المأساة الاندلسيّة.

وإذا كانت كلّ النكبات والكوارث قد ساهمت بطريقة أو بأخرى في رسم مأساة ومحنة الأندلسيّين عبر القرون، فإنّ المؤرخين ركّزوا على بعض المآسي وأوْلَوْها عناية فائقة وخاصّة دون غيرها، حيث اعتبروها بمثابة منعطفات تاريخيّة حاسمة على طريق المأساة، ولعلّ ذلك يرجع لارتباطها بظروف زمانيّة أو مكانيّة خاصّة، أو لما تميّزت به من خصوصيّات.

وإذا كنّا لا نستطيع أن نتتبّع كلّ تلك المآسي – فضلاً عن كونها لا تعنينا جميعًا في هذه الدراسة – فإنّنا سنتوقّف عند خمس محطّات دامية تُمثِّل – في رأينا – أهمّ المحطّات الدّامية في تاريخ الأندلس، ذاكرين ما تميّزت به عن غيرها من خصائص نوعيّة، جعلت منها محطّة مهمّة في طريق المأساة، ويمكن ترتيب هذه المحطّات بحسب التّسلسل الزمنيّ للأحداث، على النحو التالي:

1. فاجعة بربشتر: 456 هـ/ 1064 م
2. كارثة طليطلة: 478 هـ/ 1085 م.
3. مأساة بلنسيّة: 488 هـ/ 1095 م.
4. هزيمة العقاب: 609 هـ/ 1212 م.
5. سقوط غرناطة: 897 هـ/ 1492 م.

وبعد تعرّفنا على دلالة المأساة التي قصدنا إليها في هذه الدّراسة، فإنّه يجدر بنا التّعريج على مفهوم الصّورة عموما.

- **كلام حول الصّورة**

تُعَدُّ "الصّورة" من الموضوعات الفنّيّة التي أفرد لها النُّقّاد حيِّزًا واضحًا في بحوثهم ودراساتهم، كما أدرك الأدباء والفنّانون مكانتها في العمل الأدبيّ شعره ونثره، حيث أفاضوا في الحديث عن مصطلح الصورة الشعريّة ومكوّناتها.

وإنّ الشاعر يتسامى بما في الواقع إلى عالم خاصّ به، حيث يعيد في هذا العالم تأليفه بمسافات زمانيّة ومكانيّة نابعة من رؤاه الشعريّة. فهذا المعْطَى جعل النَّقْد الحديث يضع الصّورة تحت المجهر، ذلك أنّ تلك الرؤى الخاصّة هي التي تشكّل العالم الفنّيّ للشّعر.

إنّ تلك الرؤى الخاصّة تحمل في طيّاتها مجموعة من العناصر الفنّيّة التي يمكن دراستها باعتبارها معالم فنّيّة للشّعر وجماليّاته، وكلّما توفّرت هذه العناصر وكانت محكمة ومتماسكة كلّما حقّق الشاعر ما نبتغيه من جمال في شعره.

وهذه الحقيقة لا يدركها إلاّ من تعمّق في البحث عن الصّور داخل العمل الشعريّ لأنّ الشاعر وهو يقوم بهذه المهمّة الفنّيّة النّبيلة، يرى أنّ اللغة الطبيعيّة المعتادة قاصرة عن أداء ما يريده من معانٍ، ممّا يدفع به إلى اللّجوء إلى المجاز وكلّ ما يمتّ إلى المجاز بصلة محاولاً في ذلك نقل ما يشعر به كي يمثّل لنا العالم الخاصّ به، وما يتراءى فيه من أحلام.

وبالتّالي فالشاعر يرى أنّ نقل هذا العالم الخاص لا يتمّ إلاّ بالصّور حتى يدركه النّاس ويفهموه. ولا يخفى علينا أنّ الشاعر يبذل جهدًا كبيرًا ليجد هذه الصّور، لذلك حاول بعض الدّارسين تحديد هذا المجهود الذهنيّ، من خلال تقديم وجهات نظر مختلفة ومتباينة كلٌّ وفْق تصوّره الخاصّ، أو وفْق ما ينتمي إليه من توجّه تحت ظلّ مدرسة معيّنة، وقد وصف مصطفى سويف هذا العالم فقال: "إنّ قوافل من الصّور والأفكار قد تمرّ من النّور إلى الظلام، ومن الظّلام ثانية إلى النّور، وهنا نجد فضيلة الشّاعر العليا هي الصّبر، فالشّاعر كالصيّاد الذي لا يتدخّل إلاّ إذا نبّهته رعشة حباله، ومعنى ذلك أنّ الشّاعر يُحاول أن يحتفظ بتوازن دقيق بين الاتّجاه المتقبّل، والاتّجاه النّاقد، من الحقّ أنّ الصّور تنشأ آنًا بعد تدبّر واع، وتبزغ آنًا بلا مكابدة، لكنّ الشّاعر في الحالين يحتاج إلى توازن مرجوّ"[1].

فالصّورة هي وسيلة الشّعراء والأدباء والفنّانين لنقل أفكارهم وعواطفهم من العالم الخفيّ إلى الواقع والوجود.

كما أنّ الصّورة هي وسيلة في يد النّاقد أيضًا، حيث يستكشف بها مواقف الشعراء وتجاربهم، ومدى الأصالة الفنّيّة التي يتمتّعون بها، وبيان أساليبهم المستخدم في التّصوير.

والتّعبير الحاصل من طرف المتكلِّم – في حقيقة الأمر – هو حصيلة ما تكوَّن من أفكار ذهنيّة محدَّدة، يريد المتكلِّم أن يُخرِجها من هذا الواقع الذهنيّ إلى الواقع الماديّ، والنّاس شركاء في هذه الصّفة، إلاّ أنّ الشّعراء يتميّزون عن بقيّة النّاس بقدرة ذهنيّة من نوع خاصّ ولذلك يكون تعبيرهم مميَّزًا، لما يحتويه من صياغة مُحكمَة ومتماسكة تبلغ حدّ التأثير.

من أجل ذلك، فالصّورة وحدها هي الكفيلة بالكشف عمّا يدور في أعماق الشّاعر فالدكتور: عزّ الدين إسماعيل يرى أنّ "...الصّورة الشعريّة قد تنقل إلينا انفعال الشّاعر (تجربته الشعريّة)، ولكنّها كذلك قد تنقل إلينا الفكرة التي (انفعل) بها ولأجلها الشّاعر. وليست الصّورة التي يُكوِّنها خيال الشّاعر إلاّ وسيلة من وسائله في استخدام اللّغة على نحو يضْمن به انتقال مشاعره (انفعالاته وأفكاره) إلينا على نحو مُؤثِّر..."[2] ليخْلص فيما بعد إلى أنّ: "... الصّورة كما تكون مجموعة من الألفاظ تكون لفظًا واحدًا، والشاعر في بحثه وتركيبه للصّورة، يستخدم اللّفظ المفرد كما يستخدم المجموعة من الألفاظ، وبذلك يمكننا أن نقول أنّ القصيدة مجموعة من الصّور"[3].

أمّا الأستاذ: أحمد الشّايب، فيحدِّد رؤيته للصّور بقوله: "أمّا الصّور الخياليّة كالتّشبيه والمجاز والكناية والمطابقة وحسن التّعليل فإنّها تكون في الشعر أشدّ قوّة وأروع جمالاً..."[4].

ونشير هنا إلى أمر ذي بال، وهو أنّ الصّورة ليست شيئًا جديدًا، فالشّعر قائم على الصّورة منذ أن وُجِد إلى يومنا هذا، وإذا كانت فكرة الصّورة بمعناها الحديث لم تَرِد عند القُدامى فإنّ القضايا التي تناولتها كانت متوفّرة وموجودة وإن اختلفت طريقة العرض والتّناوُل، فالشّعر الحديث يختلف عن الشّعر القديم في طريقة استخدامه للصّور فحسب.

وعند الدكتور جابر عصفور الصّورة هي دراسة التّشبيه والاستعارة والكناية، مضافًا إليها المقابلة باعتبارها حركة ذهنيّة قائمة على التّناقض[5].

أمّا حسان عبّاس فيُحدِّد مفهومها بقوله: "لقد كانت نظرتنا إلا الصّورة من زاويتين فقط: الأولى: أنّ الصّورة تُعبِّر عن نفسيّة الشّاعر، وأنّها تُشبِه الصّور التّي تتراءى في الأفلام. والثانية: أنّ دراسة الصّور مجتمعةً قد تُعين على كشف معنًى أعمق من المعنى الظاهريّ

للقصيدة، ذلك لأنّ الصّورة وهي جميع الأشكال المجازيّة إنّما تكون من عمل القوّة الخالقة فالاتّجاه إلى دراستها يعني الاتّجاه إلى روح الشّعر"[6].

فالصّورة عنده هي الكشف عن روح الشّعر، وهذا يعني الكشف عن نفسيّة قائله، ثمّ جماليّات نصّه. ولذلك كانت الصّورة الشعريّة تصويرًا لمختلِف الانفعالات والأحاسيس والمشاعر، وما على الشّاعر إلاّ أن يُحسِن اختيارها وما يتوافق وأمزجة الناس، مُحدِّدًا بذلك جُلّ أهدافه من هذا التّصوير، وأن يجعل همّه الوحيد الإتقان والجودة والإحكام. صحيح هي أمور ضروريّة تنضاف إلى جملة المعاني الراقية التي تنقل بحقّ ذلك العالم الخفيّ للشّاعر وتلك الرؤى والأحلام التي تراود الذّهن. فلا يقصد الشّاعر إلى الزّخرف والتّزيين على حساب عناصر أخرى، وفي هذا الإطار يرى الدكتور: عزّ الدّين إسماعيل أنّ "شعرنا القديم لم يحفِل بالصّور الرّامزة المشحونة بتجارب أو أطراف من تجارب الشّاعر إلاّ في النّادر، لكنّ هذا لم يمنع من ظهور الصّورة الشعريّة غير الرّامزة، أعني الصّورة التي ترسم مشهدًا أو موقفًا نفسيًّا وصفًا مباشرًا، وكذلك الصّور الخياليّة التي تُكسِب المعنى خصوبة وامتلاء"[7].

والمتصفِّح بدقّة للشّعر القديم تُصادفه هذه الأنواع من الصّور، حيث تَبِينُ لك دلالتها بصَفْو مباشرة، دون أن تجشِّم نفسك مشقّة التّأويل والتّفسير، وهذا لسبب بسيط، هو أنّ "الإيحاء فيها مباشر، وبمجرّد أن يكتمل تكوين الصّور يكون الشّعور الذي تنقله قد مَثَلَ لمداركنا في طواعية"[8].

والصّورة لم تُغفَل في كتابات النُّقّاد القُدامى ومصنَّفاتهم، فقد اهتمّوا بها وأَوْلَوْها عناية فائقة؛ فقد ذكر أرسطو في (فنّ الشّعر): "أنه لمّا كان الشّاعر مُحاكيًا، شأنه شأن الرسّام، وكلّ فنّان يصنع الصّور فينبغي عليه بالضرورة أن يتّخذ دائمًا إحدى طرق المحاكاة الثّلاث: فهو يُصوِّر الأشياء إمّا كما كانت، أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها النّاس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون، وهو إنّما يُصوِّرها بالقول، ويشمل: الكلمة الغريبة، والمجاز وكثيرًا من التّبديلات اللغويّة التي أجزناها للشّعراء"[9]. فأرسطو نموذج فقط من الأعمال النّقديّة اليونانيّة.

وإذا انتقلنا إلى نتاج نُقّاد العرب، فأوّل ما يستوقفنا هو كلمة الجاحظ حيث يقول: "إنّ المعاني مطروحة في الطّريق يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقرويّ، وإنّما الشّأن في

إقامة الوزن، وتخيُّر الفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطّبع، وجودة السبك، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير"[10].

ويهمّنا من كلام الجاحظ عبارته الأخيرة، التي يُشير فيها إلى أنّ الشّعر إضافة إلى كونه صياغة فهو ضرب من التّصوير، أي أنّ الشّعر من غير صورة يكون فاقدًا لأهمّ مُكوّناته.

أمّا حازم القرطاجنّي فيُؤكِّد أنّ العبرة في الشّعر "... هي التخيُّل في أيّ مادّة اتّفق، لا يُشترَط في ذلك صدْق ولا كذِب، بل أيّهما ائْتلفت الأقاويل المخيّلة منه فبالعرض، لأنّ صنْعة الشّاعر هي جودة التّأليف وحسن المحاكاة، وموضوعها الألفاظ وما تدلّ عليه"[11].

أمّا عبد القاهر الجرجانيّ فعندما يتحدّث عن الفصاحة والبلاغة كقيمة فنّيّة يقوم عليها فنّ الأدب نجده يقول: "ومن المعلوم أن لا معنى لهذه العبارات (الفصاحة والبلاغة) وسائر ما يجري مجراهما ... غير وصْف الكلام بحسْن الدّلالة وتمامها فيما كانت له دلالة، ثمّ تبرُّجها في صورة هي أبْهى وأزْين وآنق وأعْجب، وأحقّ بأن تستوليَ على هوى النّفس، وتنال الحظّ الأوفر من ميْل القلوب، وأولى بأن تطلق لسان الجامد"[12].

فعبد القاهر من خلال هذا التّعريف يُقِرّ بأنّ التّأثير الحاصل في النّفوس والقلوب، إنّما هو بسبب العناصر الجماليّة التي يحْتويها العمل الأدبيّ، فلم يُشِر إلى المجاز في هذا المقام وربّما كان يقصد إلى أنَّ المجاز ليس هو السّبيل الوحيد إلى الصّورة، ذلك أنّه يُمكِنك أن تتصادف مع صور خَصْبة وجميلة ناتجة من استخدام عبارات حقيقيّة تخلو من المجاز تمامًا أي صُوَرًا لغويّة مجرَّدة.

ويرى ابن الأثير: ... 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؛ لأنّه قد ثبت وتحقّق أنّ فائدة الكلام الخطابيّ هو: إثْبات الغرض المقْصود في نفس السّامع بالتّخييل والتّصوير حتىّ يكاد ينْظر إليه عيانًا"[13].

وهذه نظرة قريبة من نظرة ابن رشيق الذي يقول: "والمجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعًا في القلوب والأسماع، وما عَدَا الحقائق من جميع الألفاظ، ثمّ لم يكن

مُحالاً محضًا، فهو مجاز لاحتماله وجوه التّأويل، فصار التّشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام داخلة تحت المجاز إلاّ أنهم خَصُّوا به – أعني المجاز – بابًا بعينه..."[14].

ومنه نستنتج أن المجاز ينقلنا بحقّ إلى عالم الفنّ، حيث جماليّات النصّ التي تُنبي عن عبقريّة الإبداع، وحيث العالم الخفيّ الذي لا يراه إلاّ الشّاعر، وحيث رؤاه وأحلامه التي رُسِمت. أمّا الحقيقة فتُبقينا حيث كُنّا، لأجل ذلك كانت الصّورة الشعريّة تُخاطب الرّوح والإحساس والخيال معًا، وكلّ مُكوّناتها الموجودة في هذا المجاز تُوصلنا إلى الصّورة الجماليّة الفنّيّة، ممّا يُثير فينا مدارك ومعارف خياليّة جديدة كانت خافية علينا، أو ربّما هي أمامنا في الواقع، ولكنّ الشّاعر بصوره يدلّنا عليها، ويأخذ بأيدينا إلى غاية منابعها وأصولها.

أمّا الدكتور جابر عصفور فيُحدِّد أهمّيّة الصّور بقوله: "تتمثّل أهمّيّة الصّور الفنّيّة في الطّريقة التي تفرض بها علينا نوعًا من الانتباه للمعنى الذي تعْرضه، وفي الطّريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثّر به، إنها لا تشغل الانتباه بذاتها، إلاّ لأنّها تريد أن تُلفِت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه، وتَفْجَأنا بطريقتها في تقديمه..."[15].

فإذا كانت هذه هي الصّورة، وتلكم أهمّيّتها، فكيف يتفاعل معها المتلقّي أو السّامع؟ الذي لا بُدّ منه، هو أن المتلقّي في كلّ هذا الزّخم من الصّور ينتقل من ظاهر المجاز إلى حقيقته، ومن ظاهر الاستعارة إلى أصلها، ومن المشبَّه إلى المشبَّه به، وغيرها من المكوّنات الخاصّة بالمجاز من كناية وخيال معقَّد، وهذا الانتقال يتمّ بنشاط ذهنيّ مستدلٍ متميّز حيث يشعر القارئ بفضول يدفعه دفعًا إلى معرفة مختلِف علاقات المشابهة أو التّناسب أو التّوافق بين هذه الصّورة وتلك، حتى يصل إلى معناها أو معانيها، وعلى قدر الجهد المبذول تحصل المتعة الذهنيّة التي يستشعرها المتلقّي، حيث يُبحِر هو الآخر بخياله وتحليله واستدلاله لينتهي إلى نتيجة هي مُراد الشّاعر من هذه الصّورة أو تلك، وهنا تكمن أهمّيّة وقيمة الصورة الفنّيّة، فإذا كانت هذه الأخيرة لا تُثير فينا فضولاً لبحثها ودراستها، فإنّه لا معنى لها؛ لأنّ القارئ إذا أدركها بعد الدّراسة والتّحليل، وعرف العلاقات التي تربطها ببعضها البعض، يكون بذلك قد أدرك مُراد الشّاعر – كما أسلفنا – وبالتالي حقّق انتصارًا ومتعة، ويُحِسّ بأنّه ارتقى بمستواه فنّيًّا في حدود قدراته الذهنيّة.

وهذا الإدراك من طرف القارئ يكون إدراكًا كُلّيًّا لا جزئيًّا، بدءًا من اللّفظة وصولاً إلى التّركيب الذي هو جملة من الإيحاءات، وقد لا يُدرِك القارئ هذه الصّور في اللّفظة أو التّركيب، وتكون هذه الصّور غير مُصرَّح بها من قِبَل الشاعر، وربّما ذلك ما تمثّل في شعر الأندلسيّين كما سوف نرى لاحقًا.

وعلى هذا الأساس فإن الاعتناء بالصّياغة لا يعني بالضرورة الارتماء في أحضان الشكليّة المحضة. ولن يكون ذلك مقصدنا في الدراسة، لأنّ العمل الفنّيّ كلٌّ متماسك، ففيه تظهر مختلِف العناصر التي بها يكتمل البناء الفنّيّ في العمل الأدبيّ، حيث نجد العمل جسمًا، والعناصر أعضاؤه، وتتدخّل العاطفة في كلّ عضو من هذه الأعضاء المكوِّنة للجسم، حيث تعكس مُجمَل الصّور الموجودة داخل التّركيب، وبذلك تُوصِلنا إلى مقْصد الشّاعر ورؤيته وما يتطلّع إليه.

ولعلّ آراءنا النقديّة تُبنى على هذا الأساس، ذلك أنّ الفصل عند الحكم على هذه العناصر المكوِّنة للعمل الأدبيّ، وبالتالي المشكِّلة للصّورة، يصبح ضربًا من المستحيل، فالحسن والقبح نسبة تتقاسمها هذه المكوِّنات والأجزاء، أو –كما سمّيناها – الأعضاء.

ويأخذ البحث في الصّورة عند مفهوم عليّ البطل صاحب كتاب (الصورة في الشعر العربيّ) اتّجاهين: "أوّلهما اتّجاه سلوكيّ يهتمّ بالصّور الذّهنيّة من حيث هي نتيجة لعمل الذّهن الإنسانيّ في تأثُّره بالعمل الفنّيّ وفهمه له. ويُصنِّف هذا التّعريف الصّورة بحسب مادّتها إلى صور بصريّة وسمعيّة وشمّيّة وذوقيّة ولمسيّة. فهي تشكيلات مستمَدّة من عمل الحواسّ الخمس، ويُضاف إليها الصّورة الحركيّة العضويّة، وقد تغلب حاسّة منها على صورةٍ مَا فتُنسَب إليها، وقد تشترك أكثر من حاسّة في تكوين صورة أخرى ممّا يُسمّى بالصّورة المتكاملة ... أمّا التّعريف الثّاني فيدرس الصّورة باعتبارها تجسيد رؤية رمزيّة، ويهتمّ منها بالأنماط المكرَّرة التي سُمِّيت بعناقيد الصّور..."[16].

وانطلاقًا من هذا، يتّضح أنّ دراستنا تهتمّ بالاتجاه الأوّل، الذي يمكن اتخاذه منهجًا على أساس فهم للصّورة التي يمكن أن تُرسَم، بكلمات أو وصف أو استعارة أو تشبيه، أو تظهر في تركيب أو مجموعة من التّراكيب، تُوصِل إلى خيالنا انعكاسات الواقع الخارجيّ.

ولا يعني هذا الكلام أن الصّورة خالية من كلّ الشّروط والقيود، فالدكتور: غنيمي هلال يرى أنّه "ممّا يضعف الصّورة ... أن تكون برهانيّة عقليّة، لأنّ الاحتجاج أقرب إلى التّجريد من التّصوير الحسيّ الذي هو من طبيعة الشّعر، ثمّ إنّ الاحتجاج تصريح لا إيحاءَ فيه، والتّصريح يقضي على الإيحاء الذي هو خاصّيّة من خصائص التّعبير الفنّيّ"[17].

ثمّ يُضيف غنيمي هلال موضِّحًا ومحدِّدًا شروط الصّورة المتمثِّلة في ارتباط هذه الأخيرة بالشّعور المسيطر، وكونها عضويّة في التّجربة الشعريّة، وينبغي أن لا تضطرب بتنافر أجزائها، وأن تكون إيحائيّة أفضل من الوصفيّة المباشرة.

ورغم هذه الشّروط فإنّ "... الصّورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ والعبارات مجازيّة، فقد تكون العبارات حقيقيّة الاستعمال، وتكون مع ذلك دقيقة التّصوير دالّة على خيال خصب..."[18].

- **الصّورة اللّغويّة المجرَّدة:**

وهي أبسط أنواع الصور على الإطلاق، ونقصد بها تلك الصورة التي لم تعتمد على أيّ نوع من المجاز، فهي تعتمد على التركيب اللغويّ المجرَّد، وتتّخذ منه وسيلة للتعبير والإيحاء في آن. وهي "تستمِدّ معظم قدراتها التعبيريّة والإيحائيّة من كيفيّة النظم الذي خرجت فيه[19]، لذلك يُمكِن تسميتها أيضًا: "الصورة النظميّة". وهذا النوع من الصور نجده في أشعار الاستصراخ بنِسَب كبيرة، ومنه قول الشاعر هارون بن هارون الذي صوّر مأساة الإشبيليّين فقال:

فَكَمْ أُسَارَى غَدَتْ فِي الْقَــيْدِ مُوثَـقَةً * تَشْـكُو أَقْدَامًا لَهَا مِـنَ الذُّلِّ حُـطَمَا
وَكَمْ صَرِيعٍ رَضِـيعٍ ظَـلَّ مُخْـــتَــطَفًا * عَنْ أُمِّــهِ فَــهــــوَ بِالأَمْوَاجِ قَدْ فُطِمَ
يَدْعُو الْوَلِـيدُ أَبَــاهُ وَهْــــوَ فِي شُغُلٍ * عَنِ الْجَـوَابِ بِـدَمْعٍ سَــالَ وَانْسَجَمَا
فَــكَمْ تَـرَى وَالِهًا فِيــهِمْ وَوَالِهــةً * لاَ يَرْجِــعُ الطَّــرْفُ إِنْ حَاوَرْتَهُ الْكَلِمَا[20]

فالشّاعر في هذا المقام يصوّر مأساة الأندلس المروّعة، بلغة بعيدة عن المجاز وأنواعه مُعتَمدًا البساطة في التصوير وبطريقة مليئة بالإيحاء، ذلك أنّ المتُلقّي وهو يقرأ هذه الأبيات تتراءى أمامه صورة المعاناة كأنّما يراها ببصره، بل هو يُحِسُّ بها أيضًا.

ومثل هذا ما لجأ إليه أبو البقاء الرنديّ، حين صوّر مأساة الأندلسيّين فقال:

كَمْ يَسْتَغِيثُ بِنَا الْمُسْتَضْعَفُونَ وَهُمْ * قَتْلَى وَأَسْـرَى فَمَا يَهْتَزُّ إِنْسَانُ
يَـا مَـنْ لِـذِلَّـةِ قَـوْمٍ بَـعْدَ عِزِّهِـمْ * أَحَـالَ حَـالَهُمْ كُفـرٌ وَطُغْـيَانٌ
فَلَوْ تَرَاهُمْ حَيَارَى لاَ دَلِيـــلَ لَهُمْ * عَلَيْـــهِمْ مِنْ ثِيَابِ الذُّلِّ أَلْـوَانُ
وَلَوْ رَأَيْتَ بُكَاهُمْ عِنْدَ بَيْـعِهِـــــمُ * لَهَالَكَ الأَمْرُ وَاسْتَهْوَتْكَ أَحْزَانُ[21]

فهاتان الصورتان – باستثناء بعض المواطن – وهما صورتان لغوّيّتان تقومان على نظم الألوان المأساويّة الأشدّ بروزًا في هذه المحنة التي أصابت أهل الأندلس. وقد ورد هذا التصوير عند كِلاَ الشاعرَيْن بطريقة نظميّة لغويّة مجرَّدة، دون أن تكون خالية من الإيحاء، بل إنّ التعبير المعتَمد يطفح بالإيحاء؛ إذ نلاحظ كيف وظّف الشاعران (كم) الخبريّة، والتي تدلّ على الكثرة، فنراها متكرِّرة بصورة لافتة للانتباه عند بني هارون، وقد أتى بعدها أفعال مضارعة، ولاختيار هذا النوع من الأفعال دلالَة مُميَّزة، إذ هو يُفيد القابليّة للتجدُّد، فقد أعطى لـ (كم) الخبريّة إمكانيّة جديدة للاتّساع، والشيء نفسه ما ورد في أبيات أبي البقاء حيث أتت (كم) متلُوَّة بصيغة المضارع (يستغيث) لتدلّ على اتّساع متجدِّد لنغمة الاستصراخ الحزينة. كما تجدَّد حيرة الأندلسيّين بتكرار النظر إليهم، وبتنوُّع ذُلِّهم بتنوُّع الأثواب التي لا حصر لها، كما هو في البيت الرابع.

ومن الشعراء الذين اعتمدوا لغة مجرَّدة موحية، ابن المرابط، حيث نجده يقول في بعض الأبيات من القصيدة:

كَمْ جَـامِعٍ فِيـهَا أُعِيـدَ كَنِيسَـةً * فَاهْـلَكْ عَلَيْهِ أَسًى فَلاَ تَتَـــجَلَّدِ
كَمْ مِـــنْ أَسِيرٍ عِنْدَهُـــمْ وَأَسِـيـرَةٍ * فَكِلاَهُمَا يَبْـغِي الْفِدَاءَ فَمَا فُدِي
كَـــمْ مِنْ عَـقِيلَةِ مَعْـشَرٍ مَعْقُولَـةٍ * فِيهِـمْ تَـوَدُّ لَوْ أَنَّـهَا فِي مَلْـــحَدِ
كَـمْ مِنْ وَلِيدٍ بَيْـنَهُمْ قَـدْ وَدَّ مَـنْ * وَلَـــداهُ وُدًّا أَنَّـــهُ لَـــمْ يُـــولَدِ
كَمْ مِنْ تَقِيٍّ فِي السَّلاَسِلِ مُوثَـــقٍ * يَبْـــكِي لآخَـرَ فِي الْكُبُولِ مُـقَيَّدِ
وَشَـهِيدِ مُعْتَـــرَكٍ تَـوَزَّعَـهُ الرَّدَى * مَا بَيْـنَ حَـــدَّيْ ذَابِـــلٍ وَمُـهَنَّدِ[22]

فالغالب على هذا التّصوير من قِبل ابن المرابط هو توظيفه لـ (كم) الخبريّة لرسم لوحة عن المأساة التي طالت كُلَّ مَن بالجزيرة، ودلالة (كم) هنا تجعل المتلقّي يُعْمِل ذهنَه للوصول إلى حقيقة الأسر والاعتقال والقتل والتّشريد وغيرها، ومعنى هذا أنّ الأبيات تطفح بالإيحاء رغم اعتمادها لغة مُجرَّدة من المجاز. وأُشير هنا إلى أنّ أكثر الشّعراء اعتمد على (كم) الخبريّة في توسيع الألوان المأساويّة لصورهم، وهذا التوسّع من شأنه أن يزيد في تقوية المعنى والدّلالة المراد تبليغها إلى المتلقّي.

ثمّ نجد الشّاعر نفسه في مقام آخر من القصيدة نفسها يُصوِّر الكسل والجمود الذي أصاب المسلمين مُستَفْهِمًا تارة، ومناديًا أخرى، ليعبّر عن الرّوح الانهزاميّة التي انتشرت في أوساطهم، دون أن تذوب قلوبهم كمدًا وحزنًا على إخوانهم، ودون أن تتحرّك عزائمهم ودون أن تُحدِّثهم قلوبُهم بالجهاد الذي فيه عزّتهم، فيقول:

أَكَذَا يَعِيثُ الرُّومُ فِي إِخْوَانِكُمْ * وَسُيُوفُكُمْ لِلشَّأْرِ لَمْ تُتَقَلَّدِ
يَا حَسْرَةً لِحَمِيَّةِ الإِسْلاَمِ قَدْ * خَمَدَتْ وَكَانَتْ قَبْلُ ذَاتَ تَوَقُّدِ
أَيْنَ الْعَزَائِمُ مَالَهَا لاَ تَنْقَضِي * هَلْ يَقْطَعُ الْهِنْدِيُّ غَيْرَ مُجَرَّدِ؟
أَبَنِي مَرِينٍ أَنْتُمُ جِيرَانُنَا * وَأَحَقُّ مَنْ فِي صَرْخَةٍ بِهُمُ ابْتُدِي
فَالْجَارُ كَانَ يُوصي بِهِ الْمُصْطَفَى * جِبْرِيلُ حَقًّا فِي الصَّحِيحِ الْمُسْنَدِ
كُتِبَ الْجِهَادُ عَلَيْكُمُ فَتَبَادَرُوا * مِنْهُ إِلَى فَرْضِ الأَحَقِّ الأَوْكَدِ[23]

وكَنّي بالشاعر يُصوّر جانبًا آخر من المأساة، وهو تخلّي المسلمين عن نصرة إخوانهم بالأندلس، وعدم الإسراع في النّصرة النجدة، فهو يُعطينا صورة عن ذلك الفتور والتباطؤ والتهاون في النصرة. لأجل ذلك نجد نغمة استنهاض الهِمم، والحثّ على الجهاد قويّة، فبقدر الفتور والعزوف عن الجهاد تكون نبرة الاستنهاض تتصاعد شيئًا فشيئًا، عساها تبعث الحياة في تلك القلوب الميّتة. وكلّ هذا بلغة مجرَّدة، موحية.

وهذا ابن المرحّل يُقدِّم لنا صورة متكاملة الأجزاء عناصرها قوْم وراء البحر ينتظرون النّجدة والنّصرة، يقول:

إِنَّ أَمَـامَ الْبَحـرِ مِنْ إِخْوَانِكُـمْ * خَلْـقًا لَـهـمْ تَلَفُّـتٌ إِلَيْكُمُ
وَنَحْـوَكُمْ عُـيُونُهُـمْ نَاظِـرَةٌ * لاَ تَطْـعَـمُ النَّـوْمَ وَكَيْفَ تَطْعَمُ
وَالرُّومُ قَدْ هَمَّتْ بِهِمْ وَمَا لَهُمْ * سِـوَاكُمُ رِدْءٌ فَأَيْـنَ الْهِـمَمُ؟
كُلُّـهُمُ يَنْـظُرُ فِي أَطْـفَـالِهِ * دَمْـعُهُ مِنَ الْحِذَارِ يَسْـجُمُ
أَيْـنَ الْمَـفَرُّ؟ لاَ مَـفَرَّ، إِنَّمَـا * هُـوَ الْغِـيَاثُ أَوْ إِسَـارٌ أَوْ دَمُ(24)

فالشّاعر استطاع أن ينقل إلينا صورة الأندلسيّين وهم متجمّعون، وأعينهم إلى الشّاطئ الآخر ناظرة وأعناقهم مُشرئبّة طوال الوقت، علّها ترى مُغيثًا منْجدًا، وخلْف تلك الجموع نجد (الرّوم) حيث العداء والحقد والظّلم المترسِّخ عبر الأزمان، قد همُّوا بالجميع، والأطفال الصّغار أمام الآباء والأمّهات لا ينتظرهم إلاّ السّبي أو القتل، لذلك نجد عاطفة الشّفقة قد تحرّكت في النّفوس، وترجمت عنها الدّموع السيّالة الغزيرة. وهذه النّفوس تنتظر المخرج المتمثّل في تقديم المساعدة لأجل النّجاة. وقد أجاد الشّاعر في هذا التّقسيم (الغِياث أو الإسار أو الدم) ولا شيء غير هذا. فالصّورة هنا لغويّة في مُجمَلها ومجرّدة تمامًا من المجاز. استطاع الشاعر بهذه اللغة البسيطة حسْن انْتِقَاء الألفاظ التي تُصوِّر الموقف بدقّة.

وبإيجاز رائع، يحاول الشاعر الدّقّون أن يُصوِّر لنا غرناطة بعد أن فقدت الغذاء والمناصرة، وكيف تحوّلت صورتها بعد هذا السّقوط، فيقول:

وَاحْتَلَّ غَرْنَاطَةَ الْغَرَّاءَ قَدْ عَدِمَتْ * حَبَّ الْحَصـيدِ وَنَصْرَ اللَّهِ وَالآلِ
فَـأَصْبَحُوا لاَ تُرَى إِلاَّ مَسَاكِنُـهُمْ * كَـمِثْلِ عَادٍ، وَمَا عَـادٌ بِأَشْكَالِ
فَـلاَ المَـسَاجِدُ بِالتَّوْحِيدِ عَامِرَةٌ * إِذْ عَـمَرُوهَا بِنـاقُوسٍ وَتِمْثَـالِ
وَلاَ الْـمَنَـابِرُ لِلـوُعَّاظِ بَـارِزَةٌ * لِلأَمْرِ والنَّـهْيِ أَوْ تَذْكِيرِ آجَالِ
وَلاَ الْمَكَاتِـبُ بِالصِّبْيَانِ آنِسَةٌ * تَتْلُوا الْقُرْآنَ بِأَسْـحَارٍ وَآصَالِ(25)

فالإكثار من أسلوب النّفي كما هو واضح في الأبيات يَنِمّ عن الحالة النّفسيّة للشّاعر الذي يرى كلّ الآفاق مظلِمة لا نور فيها، كما تُوحي باليأس إلى حدٍّ مَا، فغرناطة في عزّها تغيّرت حالتها بعد أن أحاط بها العدوّ، وصيّرها إلى هذه الصّورة التي تستدعي التفجُّع.

فالشّاعر صوّر هذه المشاهد دون تكلُّف، نراه يعتمد البساطة، ممّا سهّل على المتلقّي الفهْم، واستحضار الصّورة في الذّهن دون عناء. ومنه فالمتلقّي بعين خياله يرى الرّموز الإسلاميّة خاوية من أهلها، مُعطَّلة عن وظائفها، حينها تكتمل مشاهد الصّورة في ذهنه، فيتضجّر ويُرسِل الزّفرات لهذا الوضع المأساويّ.

ومن الدقون إلى ابن الأبّار، حيث لا فرق بينهما في التّصوير باللغة المجرَّدة، إلا فيما تمّ اختياره من ألفاظ وعبارات وتراكيب للتّعبير عن تلك المعاني والدّلالات التي تضمّنها التّصوير. فابن الأبّار وبنفس التفجُّع والحيرة والقلق، يُقدِّم لنا تصويرًا دقيقًا ومفصّلاً لما أصاب البلاد بعد أن حلّها الإشراك، وعاث فيها، وعبث بمقدَّساتها. متسائلاً في الوقت نفسه عن العيش الخَضِر، وعن الحدائق والرياض، وعن جميع محاسن الأندلس، كيف ضاعت، وصارت إلى حال تستدعي أن يصل المولى الرحيم حبلها، وأن يُدرِكها بخيله حتى يُنجِيها من هذه الأيادي الآثمة. فيقول:

يَا لَلْجَزِيرَةِ أَضْحَى أَهْلُـــهَا جَـزَرًا * لِلْحَـادِثَاتِ وَأَمْـــسَى جَـدُّهَا تَعِـسَا
فِي كُلِّ شَارِقَـــةٍ إِلْمَامُ بَـــــائِقَةٍ * يَـــــــعُودُ مَأْتَمُهَا لِلْعِـدَى عُرُسَا
تَقَاسَمَ الرُّومُ لاَ نَالَتْ مَـــقَاسِمُهُمْ * إِلاَّ عَـــــقَائِلَهَا الْمَحْجُوبَـــةَ الأُنُسَا
وَفِي بَلَنْسِيَّـــةٍ مِنْهَا وَقُرْطُـــــــبَةٍ * ما يَنْسِـفُ النَّفسَ أَو ما يَنزِفُ النَّفَسا
يَا لَلْمَسَاجِدِ عَـادَتْ لِلْعِـــدَا بِيَعًا * وَللنِّـــــــــداء غَدَا أَثْنَـاءهَا جَـرَسَا
لَهْفِي عَلَيْهَا إِلَى اسْـــتِرْجَاعِ فَائِتِهَا * مَدَارِسًا لِلْمَثَـــــانِي أَصْـــبَحَتْ دُرُسَا
كَانَتْ حَدَائِـــقَ لِلأَحْدَاقِ مُونِقَـةً * فَصَوَّحَ النَّضْرُ مِـــــنْ أَدْوَاحِـهَا وَعَسَا
وَحَالَ مَا حَوْلَهَا مِنْ مَنْظَـرٍ عَجَـبٍ * يَسْتَجْلِسُ الرَّكْبَ أَوْ يَسْتَرْكِبُ الْجُلُسَا
فَـــأَيْنَ عَيْشٌ جَنَيْنَـاهُ بِهَا خَضِـرًا * وَأَيْنَ غُصْـنٌ جَنَيْنَـــاهُ بِـــــهَا سَلِسَا؟
مَحَا مَحَـــــاسِنَهَا طَاغٍ أُتِيحَ لَهَا * مَا نَامَ عَنْ هَضْمِـهَا حِـينًا وَلاَ نَـــعِسَا(26)

وباللغة المجرَّدة من المجاز نفسها، يُطلِعنا الوقشيّ على حقيقة ما اقترف العدوّ في بلاد الجزيرة الخضراء، مُعبِّرًا عن أسفه وتفجُّعه وحسرته بأسلوب تقريريّ يكشف عن مدى فضاعة العمل الإجراميّ الذي أقبل عليه العدوّ، ممّا جعل دمعه يفيض لمرأى ومنظر هذه

الصور التي قلّ في التاريخ نظيرها، ولم يَجرُأ عليها إلاّ فرعون وأتباعه من الطواغيت، وهذا كلّه يَنِمّ عن الحقد الدفين للعنصر العربيّ المسلم على وجه أخصّ، فالحرب دينيّة عقائديّة أكثر منها شيئًا آخر.

يقول الشاعر الوقشيّ:

أَلاَ لَيْتَ شِعْرِي هَلْ يَمُدُّ لِيَ الْمَدَى * فَأُبْصِرَ شَمْلَ الْمُشْرِكِينَ طَرِيدَا؟(27)

ويتمنّى أن يغزو أبو يعقوب هؤلاء الكفرة، حتى يُخلِّص أهلها ممّا هم فيه، فيقول:

وَيَفْتَـــكُ مِنْ أَيْدِي الطُّغَاةِ نَوَاعِمًا * تَـبَدَّلْنَ مِنْ نَظْمِ الْحُجُولِ قُيُودَا
وَأَقْبَلْنَ فِي خُشْنِ الْمُسُوحِ وَطَالَمَا * سُحِبْنَ مِنَ الْوَشْيِ الرَّقِيقِ بُـرُودَا
وَغَبَّرَ مِنْـــــــهُنَّ التُّـرَابُ تَرَائِبًا * وَخَـــدَّدَ مِنْهُنَّ الْهَجِيرُ خُدُودَا
فَحُقَّ لِدَمْعِي أَنْ يَفـــــيضَ لأَزْرِقٍ * تَمَلَّكَـــهَا دُعْجُ الْمَدَامِعِ سُودَا
وَيَا لَهْفَ نَفْسِي مِنْ مَعَاصِمِ طِفْلَةٍ * تُجَاوِرُ بِالْقَـــــدِّ الأَلِيمِ نُهُودَا
وَآهًا تَمُدُّ الصَّوْتَ مُنْحَبِـــسًا عَلَى * خُلُوِّ دِيَارٍ لَوْ يَـــكُونُ مُفِيـدَا

ولله درّ الشاعر المجهول الذي رثى رندة، كيف أحسن التصوير، وقرّب المشاهد للأذهان، في أندلس المضعضّع بالزلزال، بنبرة باكية متأسِّفة تارة، ومتفجِّعة لفداحة المصاب تارة أخرى، فالمصاب يَهُدّ الجبال الرواسي.

حيث نجد لغة الشاعر المجرَّدة من المجاز، بالآهات والتأوُّهات النابضة؛ لغة أحسن الشاعر نسيجَها بخيوط جدّ متماسكة ومترابطة، بل وموحية أيضًا، لينقل إلينا الصورة وهي مليئة بالذهول والحيرة النفسيّة، بل والدوّامة التي وقع فيها الشاعر، حيث يُوحي إلينا في البيت الأوّل من هذه القصيدة، بأنه غير مُصدِّق لما حصل من خلال الاستفهام إذ يقول: "أحقًّا خبا من جوّ رَنْدَةَ نورها"، فالاستفهام هنا يحمل دلالة نفسيّة بليغة، إذ الشاعر أثّرت عليه الصدمة كثيرًا فكانت أكبر من أن تحتملها مشاعره وأحاسيسه، يقول:

أَحَقًّا خَبَا مِنْ جَوِّ رَنْدَةَ نُـــورُهَا * وَقَدْ كُسِفَتْ بَعْدَ الشُّمُوسِ بُدُورُهَا
هَوَتْ رَنْدَةُ الْغَرَّاءُ ثُمَّ حُصُـــونُهَا * وَأَنْـــــــظَارُهَا شَنْعَـاءُ عَزَّ نَظِيرُهَا

فَقَتْلٌ وَأَسْرٌ لاَ يُفَادِي وَفُـــرْقَةٌ * لَدَى عَرَصَاتِ الْحَشْرِ يَأْتِي سَفِيرُهَا
وَلَوْعَةُ ثُكْلٍ لَيْسَ يَذْهَبُ رَوْعُـهَا * وَلاَ تَنْقَـــضِي أَشْجَـانُهَا وَزَفِيـرُهَا
وَكَمْ مِنْ صَغِيرٍ حِيزَ مِنْ حِجْرِ أُمِّهِ * فَأَكْبَادُهَا حَـــرَّاءُ لَفْـحٌ هَجِيـرُهَا
لِأَنْدَلُسٍ ارْتَجَّتْ لَهَا وَتَضَعْضَعَتْ * وَحُقَّ لَـدَيْهَا مَـــــحْوُهَا وَدُثُـورُهَا
مَنَازِلُهَا مَصْدُورَةٌ وَبِـــــطَاحُـهَا * مَـدَائِنُهَا مَـــــــوْتُورَةٌ وَثُغُورُهَا
تَمَائِمُهَا مَفْجُوعَةٌ وَنُـــــجُودُهَا * وَأَحْجَارُهَا مَصْـدُوعَـةٌ وَصُـــخُورُهَا[28]

خلاصة

هذه جملة من النّماذج لبعض شعراء المأساة الأندلسيّة، رأينا كيف اعتمد فيها أصحابها التّصوير دون اعتماد المجاز وأنواعه، فرغم اللّغة المجرَّة التي اعتمدوها فإنّها كانت مليئة بالإيحاء. فكانت الصّور تُتَبَيَّن ضمْن تجربة هؤلاء الشّعراء وضمن مواقفهم التي كانوا يحيونها وهم يُبدِعون هذه الصّور للحزن والشّجن، حيث تلتقي الانفعالات والأحاسيس والمشاعر النفسيّة، بالأشياء المادّيّة المحسوسة رؤية وإدراكًا. فالحزن أصبح يبعث على الفزع والرّعب والكلّ يتأمّل الزّمن وهو يتقلّب بين الليّل والنّهار من غير بارقة خلال من الهموم والأحزان فكانت تلك الصّور تُنبئ بأجواء الشّاعر وهو يُبدِع، كما تُنبئ بأبعاد تجربته الواسعة، ممّا جعل الصّور في أشعاره تأتي موجزَة تارة، ومفصَّلة تارة أخرى، ومركَّزة في بعض الأحيان.

الهوامش والإحالات

(1)– أحمد الشايب، أصول النقد الأدبيّ، مكتبة النهضة المصرية، ط7، 1964، ص: 242.

(2)– عزّ الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربيّ، ط8، 1983م. ص103

(3)– المرجع نفسه، ص: 103.

(4)– أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة، ط6، 1964، ص: 68.

(5)– جابر عصفور، الصورة الفنّيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ، دار المعارف بمصر، دط، دت. ص: 356

(6)– إحسان عبّاس، فنّ الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، دت. ص283.

(7)– عزّ الدين إسماعيل، التفسير النفسيّ للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1981م. ص89.

(8)– المرجع نفسه، ص: 92.

(9)– أرسطو طاليس، فنّ الشعر، تر: عبدالرحمن بدويّ، مكتبة النهضة المصريّة، القاهرة، دط، 1959م. ص71

[10]– الجاحظ عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ج3، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط دت. ص 131، 132.

[11]– حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجه، دار الغرب الاسلامي، 1981. ص: 89.

[12]– عبدالقاهر الجرجانيّ، دلائل الإعجاز، تص: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1981، ص 35.

[13]– ابن الأثير، المثل السائر، ق1، تحقيق أحد الحوفي – بدوي طبانة، نهضة مصر بالقاهرة، ط1 1959م. ص410، 411.

[14]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تح: محي الدين عبد الحميد، دار السعادة مصر، ط4، 1964، ص: 266.

[15]– جابر عصفور، الصورة الفنّيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ، ص: 363.

[16]– عليّ البطل، الصورة الفنّيّة في الشعر العربيّ حتى آخر القرن الثاني الهجريّ، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط2، 1981م. ص 28.

[17]– محمّد غنيمي هلال، النقد الأدبيّ الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982م. ص442.

[18]– المرجع نفسه، ص: 457.

[19]– ربعي سلامة، أدب المحنة الإسلاميّة في الأندلس، جامعة محمد منتوري، قسنطينة، 1987، ص: 368

[20]– ابن عذارى، بيان المغرب، كوليج الآداب، دار صادر، بيروت، لبنان، ق3، ص: 381

[21]– المقرّي، نفح الطيب من غصن الأندلس الرّطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، ج4، دار صادر، بيروت، لبنان، 1968، ج4، ص: 488.

[22]– ابن خلدون، كتاب العبر، بولاق، دار الكتاب اللبناني ،1978، ق1، ج7، ص: 411.

[23]– ابن خلدون، العبر، ق1، ج7، ص: 411 – 412.

[24]– عبد الله كنّون، النبوغ المغربيّ، مكتبة المدرسة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 1975، ج3 ص: 27 – 28.

[25]– المقرّي، أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، تح: مصطفى السقا، لجنة التأليف والترجمة 1939، ج1، ص: 106 – 107.

[26]– ابن الأبّار أبو عبد الله محمد بن أبي بكر القضاعي، الديوان، قراءة وتعليق: عبد السلام الهراس الدار التونسية للنشر، تونس، ص: 395 – 397.

[27]– المقرّي، نفح الطيب، ج4، ص: 478.

[28]– طاهر أحمد مكّي، دراسات أندلسيّة، دار المعارف، بيروت، 1970، ص: 337 – 339.