حجاجية الصورة العقلية في مدائح أبي عبد الله محمد بن الأبار البلنسي

الأستاذ: حميد طريفة

جامعة الشاذلي بن جديد . الطارف

ملخص:

عالج البحث موضوع الصورة العقلية في الشعر العربي القديم و أبعادها الحجاجية، متخذا من مدونة شعرية هي مدائح أبي عبد الله محمد بن الأبار للأسرة الحفصية الحاكمة أنموذجا لتحقيق هذا المسعى، و رغبة في إعطاء الحجاج في الشعر حقه من البحث و الدراسة، بعد أن كان مغيبا بسبب النظرة المجحفة التي كانت سائدة، و مفادها أن الشعر يصدر عن العاطفة و لا يهدف إلى الكشف عن الحقيقة، في حين أن الحجاج قضية فكرية تختص بالخطابة و الفنون النثرية، و سعيا إلى تصحيح هذه الأحكام، فقد حملت هذه الدراسة على عاتقها البحث في مدى حجاجية النص الشعري القديم و الإستراتيجية الخطابية التي ينطوي عليها، حيث تشيع الصورة العقلية بِعَدِّها حجاجا في مدائح هذا الشاعر بشكل ملفت. و انتهى المقال إلى جملة من النتائج لعل أبرزها، أن الحجاج في مدائح الشاعر كان نتيجة لسيطرة المقاييس العلمية عليه، باعتباره فقيها و مؤرخا قبل أن يكون شاعرا، كما أن الصورة الشعرية و طبيعتها البلاغية تقربها من الحجاج و الإقناع، فكلاهما يقومان على التأثير في المتلقي.

أولا - مهاد نظري :

تعد الصورة ملمحا أسلوبيا جوهريا في النص الشعري، فهي تعبير لغوي عما يجيش في وجدان الشاعر من أحاسيس، و ما يختلج في نفسه من مشاعر، و ما يعتمل في ذهنه من أفكار، وقد احتفى النقد الأدبي بالصورة من الوجهة الفنية قديما و حديثا، إلا أن النظر إلى الصورة الشعرية بعدِّها إستراتيجية خطابية ذات وظيفة حجاجية، لم يحظ بالاهتمام نفسه و لا بالقدر الكافي في الدراسات

الأدبية و النقدية إلا حديثا، و من هذا المنطلق فإن الاهتمام بالحجاج في الشعر يعد مسألة حيوية أساسية لا غنى عنها، من أجل دراسة تراثنا الشعري، و إعادة قراءته في ضوء مستجدات عصرنا و مقتضيات المرحلة الحاضرة التي أضحت فيها جل المعارف الإنسانية تنحوا نحو الموضوعية العلمية، بعد أن استكملت معظم أدوات دراستها.

1- مفهوم الحجاج:

يحتل الحجاج موقعا متقدما في خطاباتنا بمختف مستوياتها و أنواعها، حيث يتمظهر في لغة الخطاب اليومي، كما ينتشر في لغة الخطاب العلمي و الأدبي على حد سواء، فهو عنصر التواصل و آلية الحوار و وسيلة الإقناع و التأثير و التوجيه، و قد تضمنه الخطاب البلاغي و تبناه قديما و حديثا.

و ((منذ نهاية الخمسينيات من القرن العشرين شهدت مباحث الدراسات البلاغية صحوة نوعية، فكانت الدعوة لما سمي بالبلاغة الجديدة، و هي محاولة لإقامة علم عام لدراسة الخطابات بأنواعها... لوصف الخصائص الإقناعية للنصوص، عملت اللسانيات و التداولية و نظريات التواصل على إنضاجها، فالمناهج اللسانية الحديثة التي تأثرت بها البلاغة، تنظر إلى اللغة كنسق تتفاعل عناصره في إطار علائقي يرفض دراسة الكلمات في ذاتها، و قد انبثق عن هذا كله البلاغة البرهانية الجديدة. و هدفها هو دراسة تقنيات الخطاب التي تسمح بإثارة تأييد الأشخاص للفروض التي تقدم لهم أو تعزز هذا التأييد))[1]. و من هذا الاهتمام الذي ولدته الحاجات المستجدة في عصرنا الحاضر، عاد الاعتناء مجددا بالإرث اللغوي و البلاغي القديم لاستكشافه و بعثه في ثوب جديد يتماشي مع متطلبات الراهن و يتطلع إلى فتوحات جديدة في المعرفة الإنسانية، فكان الدرس الحجاجي أو البلاغة الجديدة، ثمرة هذه الجهود المتواصلة من طرف العلماء و الباحثين.

يعد الحجاج سليل فن الخطابة و الجدل حيث استعمله قدماء فلاسفة اليونان، مثل: أرسطو، وأفلاطون، و السفسطائيون... في مناظراتهم و مرافعاتهم أمام المحاكم لإثبات قضاياهم، و قد لجأوا في سبيل تحقيق أغراضهم إلى المغالطة و المناورة التي أخرجوها في صور منطقية بهدف التلاعب بعواطف الجمهور و بعقله، و لدفعه – في النهاية - إلى القبول و التسليم بالأحكام التي يصدرونها، بالرغم من اعتباطيتها و لا معقوليتها.

و يرى "برلمان" و "تيتيكاه" (Perelman et Tytica) و هما من رواد الدراسات الحجاجية في العصر الحديث أن ((موضوع نظرية الحجاج هو درس تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات، أو أن تزيد في درجة ذلك التسليم))[2]. و يواصل الكاتبان حديثهما عن نظرية الحجاج، فقد تطرقا إلى الغاية من الحجاج و بعض تقنياته فيقولان: ((غاية كل حجاج أن يجعل العقول تذعن لما يطرح عليها أو يزيد في درجة ذلك الإذعان. فأنجع الحجاج ما وفق في جعل حدة الإذعان تقوى درجتها لدى السامعين بشكل يبعثهم على العمل المطلوب (انجازه أو الإمساك عنه) أو هو ما وفق على الأقل في جعل السامعين مهيئين لذلك العمل في اللحظة المناسبة))[3]. و من هذا المفهوم يظهر أن الحجاج هو آلية لغوية هدفها التأثير في المتلقي و حمله على الاقتناع بما يعرض عليه، أو بصفته ((جملة من الأساليب تضطلع في الخطاب بوظيفة تحفز المتلقي على الاقتناع بما تعرضه عليه أو الزيادة في حجم هذا الاقتناع))[4].

و من هنا يظهر أن الحجاج يتجاوز عملية التواصل التي تقوم عليها اللغة أي الوظيفة التواصلية حسب "رومان ياكبسون"، إلى التواصل و التأثير معا، و انطلاقا من هذه الوظيفة التأثيرية، يلتقي الحجاج مع البلاغة عامة و علم البيان بصورة خاصة في كونهما يعملان علي التأثير في المتلقي و دفعه إلى الفعل أو الترك.

و يأتي في طليعة الدرس الحجاجي العربي الحديث، "طه عبد الرحمان"، حيث تطرق إلى دراسة الحجاج من بوابة البلاغة العربية، مسكونا بروح التجديد و الحداثة التي عرفت رواجا واسعا، بعد نجاح مسعى "دي سوسير" في منهجه الجديد المتمثل في الدراسة الوصفية للغة، ففي هذا السياق الجديد، عرّف "طه عبد الرحمان" الحجاج بقوله: ((إن الحجاج هو كل منطوق به موجه إلى الغير لإفهامه دعوى مخصوصة يحق له الاعتراض عليها))[5]. لقد أسس طه عبد الرحمان لمفهوم الحجاج باعتباره إستراتيجية خطابية إقناعية تهدف إلى حمل المتلقي على التجاوب مع مضمون الخطاب، أو التأثير على المرسل إليه قصد تعديل بعض قناعاته بما يخدم غرض المرسل، بصرف النظر عن مجال الرسالة إشهارية كانت أو سياسية أو علمية أو أدبية... الأمر الذي يجعل الخطاب نفعي ذا وظيفة تأثيرية توجيهية.

2- مفهوم الصورة:

الصورة الشعرية شكل تعبيري قوامه الكلمات، لإبراز ما يعتمل في نفس الشاعر أو الأديب و في وجدانه من عواطف و أحاسيس، و ما يختلج في ذهنه من أفكار و معان، فيعمل على إيصالها إلى المتلقي _ مستمعا أو قارئا _ بشكل يجلب انتباهه و يثير ذائقته الفنية، قصد خلق التفاعل بين طرفي الخطاب، و لتحقيق هذه الغاية يتوسل الشاعر أو الأديب اللغة و ما تمنحه له ألفاظها و عباراتها و أساليب أدائها، من طاقات تعبيرية مشحونة و مكثفة و موحية، و تمتلك اللغة العربية كفاءة عالية على التصوير الفني، و قدرة فائقة على التخييل، قد تتجاوز ما في لغات العالم من قدرات و طاقات، فبالإضافة إلى كونها لغة علمية، فهي في الآن ذاته لغة مجازية شاعرة، الأمر الذي أهلها لأن تكون حاملة آخر الرسالات السماوية إلى البشرية جمعاء.

لقد اعتنى النقد الأدبي القديم بالصورة الشعرية و عدها إحدى الركائز الأساسية للشعر، غير أن حديث القدماء عن الصورة كان مجملا، إذ لم يفصلوا القول فيها و لم يحددوا أنواعها و أشكالها و

طرق توظيفها بدقة، بالرغم من أهميتها في اللغة الأدبية عامة و اللغة الشعرية خاصة. و من النقاد القدماء الدارسين لتراثنا الأدبي، نجد الجاحظ (ت 255هـ) حيث يقول: ((فإنما الشعر صناعة و ضرب من النسج و جنس من التصوير))[6]. و سعى ابن رشيق (ت 456هـ) القيرواني إلى تفصيل القول في الصورة الشعرية ، فقال: ((الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف، و لا سبيل إلى حصره و استقصائه، و هو مناسب للتشبيه، مشتمل عليه، و ليس به لأنه كثيرا ما يأتي في أضعافه، و الفرق بين الوصف و التشبيه أن هذا إخبار عن حقيقة الشيء، و أن ذلك مجاز و تمثيل. و أحسن الوصف ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثله عيانا للسامع))[7]. و حدا عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) حدو سابقيه في الحديث عن الصورة الشعرية فقرنها باللفظ، فقال: ((و جعلوا كالمواضعة بينهم أن يقولوا اللفظ و هم يريدون الصورة))[8]. أما حازم القرطاجني (ت 684هـ) فقد عد التخييل عماد الصناعة الشعرية من جهة المجاز، و ربطه بالمحاكاة من جهة الحقيقة، فقال: ((و اعتماد الصناعة الشعرية على تخييل الأشياء التي يعبر عنها بالأقاويل، و بإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة))[9]. و كان حديث القدماء عن الصورة الشعرية عارضا، إذ جاء على هامش دراساتهم البلاغية و مناقشتهم لوجوه إعجاز القرآن الكريم.

أما النقد الأدبي الحديث فقد اعتنى بالصورة الشعرية عناية فائقة، و لعلنا لا نبالغ حين نقول، إن نقاد الأدب و صيارفته في عصرنا الحاضر، قد أولوا الصورة الشعرية أهمية متزايدة أكثر من أي قضية من قضايا الشعر، و ذلك من خلال تحديد مفهومها، و إحصاء أنواعها و أشكالها، و إيضاح مكوناتها و مجالات توظيفها في القصيدة. فقد احتفت الحركة الأدبية الرومانسية بالخيال و الصورة الشعرية بشكل ملفت للأنظار، معتبرة إياها نِتاج الملكة النفسية، و ((أن الشائع في الكتابات النقدية هو أن الحركة الرومانسية قد أطلقت الخيال (Imagination) من عقاله. (أي الملكة النفسية الكفيلة بخلق الصور) (Images)))[10].

و يأتي جابر عصفور في طليعة الدارسين المحدثين العرب الذين أولوا عنايتهم بالصورة الشعرية، فقد عرفها بقوله: ((الصورة الفنية طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية و تأثير. و لكن أيا كانت هذه الخصوصية، أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته. إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه و كيفية تقديمه))[11]. و تناول مصطفى ناصف الصورة الشعرية بالدراسة و البحث، فقد عدها نتاج مشترك لتعاون الحواس و الملكات، و أنها عنصر إثارة للعواطف و الأفكار، فقال ((إن التصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس، و كل الملكات؛ و الشاعر المصور حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية و المعاني الفكرية، و في الإدراك الاستعاري خاصة تتبلور العاطفة الأخلاقية و تتحدد تحددا تابعا لطبيعته))[12]. و يعرف علي البطل الصورة بقوله: ((فالصورة تشكيل لغوي ، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة ، يقف العالم المحسوس في مقدمتها))[13] .

أما النقد الغربي فقد خص موضوع الصورة بالبحث و الدراسة العميقين من طرف الدارسين، فقد كانت الصورة و لا تزال عندهم تحظى باهتمامهم، و تتصدر بحوثهم النقدية تنظيرا و تطبيقا من خلال دراساتهم لشعر شعرائهم، بدءا بأرسطو و وصولا إلى النقاد المحدثين.

و من هؤلاء نجد فرانسوا مورو(François Moreau) الذي يعترف من الوهلة الأولى بصعوبة ضبط مفهوم الصورة و تحديد مدلولها بدقة ، فيقول: ((إن الصورة (Image) هي واحدة من الكلمات التي ينبغي أن يستعملها عالم الأسلوب بحذر و ضبط دقيقين، إذ إنها غامضة و غير دقيقة في نفس الآن، غامضة لكونها تسمح باستعمالها بمعنى عام مبهم جدا وواسع جدا، و ذلك بالنظر إلى هذا الاستعمال من منظور أسلوبي، و غير دقيقة لأن استعمالها، و لو في مجال البلاغة المحصور، عائم و غير محدد بدقة))[14]. أما سيسيل دي لويس فقد رأى أن الصورة هي العنصر الجوهري الثابت في القصيدة، و أنها حسية تقوم على المجاز أكثر من اعتمادها على الحقيقة، فقال ((إنها في أبسط معانيها

رسم قوامه الكلمات... و لكنها توصل إلى خيالنا سيئا أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية. إن كل صورة شعرية لذلك هي إلى حد ما مجازية... إن الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية))[15].

و للصورة الشعرية أنواع متعددة و أشكال مختلفة، و يعود سبب هذا إلى تعدد و تنوع و اختلاف الأدوات البلاغية و الأساليب اللغوية التي تتشكل منها. و يعترف جابر عصفور بصعوبة حصر الأنواع البلاغية للصورة الفنية، فيلجأ إلى اختيار أهم الأدوات المشكلة لها ((و ليس ثمة مفر من التوقف عند التشبيه و الاستعارة فحسب، و الاختيار هنا له ما يبرره بالطبع، فالتشبيه هو أكثر الأنواع البلاغية أهمية بالنسبة للناقد و البلاغي القديم، و الحديث عنه بمثابة مقدمة ضرورية لا يمكن تأمل الاستعارة و المجاز دونها. أما الاستعارة فإنها تتيح لنا أن نشير إلى المجاز دون أن نفصل فيه، فضلا عن أنها توضح النتائج التي ترتبت على فهم القدماء لفاعلية الخيال الشعري و حدوده و طبيعته))[16]. و في سياق متصل يضيف علي البطل إلى الصورة البلاغية صورتين جديدتين، فيقول: ((يتميز في تاريخ تطور مصطلح الصورة الفنية مفهومان، قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه و المجاز، و حديث يضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما الصورة الذهنية و الصورة باعتبارها رمزا))[17].

لقد كانت الصورة الشعرية و لا تزال، الأداة المفضلة و الوسيلة الفنية الأكثر تأثيرا لدى الشعراء، فقد استعملوها في نقل تجاربهم الشعرية و تجسيدها للمتلقي بشكل يثير انتباهه و يحرك عواطفه و يدعوه للتفاعل معها، و ذلك يعود لما تتوفر عليه الصورة، من قدرة على الإيحاء بالمعنى و تكثيفه، و خصوبة الخيال و حيوية الحركة، و إمكانية عرض المعاني و الأفكار عرضا حيا مؤثرا، و إبرازها عبر تقنية التجسيم و التشخيص و باقي الأدوات البلاغية التي تتشكل منها، حتى لتوشك أن تمثلها عيانا و حقيقة للمتلقي. ((و لذلك فقد كانت العناية بالصورة و التماس اللطيف و الغريب منها و الإكثار من التشبيهات و الاستعارات من أهم المعايير الجمالية التي شكلت ذوق العصر، و بخاصة ذوق الطبقة الأرستقراطية في المجتمع؛ طبقة الحكام من الملوك و الأمراء و الوزراء و غيرهم من ذوي الجاه و المال و

النفوذ))[18]. غير أن الشعراء المتأخرون في مدائحهم، ضلوا عاكفين على الصور الشعرية القديمة التي أنتجتها قرائح أسلافهم و رسمتها مخيلة سابقيهم من شعراء العربية بمهارة و دقة. فالركود الذي أصاب الشعرية العربية على غرار ما أصاب جل نواحي الحياة في الفترة الأخيرة من حياة الدولة العباسية، كان مؤذنا بزوال هذه الدولة نفسها التي حكمت العالم الإسلامي زمنا طويلا، فتراجع الإبداع و جفت مصادره، فسقط الشعراء في دائرة التقليد و الاجترار، و عكفوا على الصناعة اللفظية و الزخارف البديعية، فذهب رواء الشعر و رونقه.

ثانيا - الصورة العقلية في مدائح ابن الأبار:

لقد استقى ابن الأبار معظم صوره و معانيه من الإرث الشعري العربي القديم، فجاءت صوره تقليدية وفق أنماط الصور الشعرية التي ابتدعها خيال أسلافه من فحول الشعراء العرب، على غرار معاصريه من شعراء الأندلس و المغرب، و ظل الشاعر وفيا لهذه التقاليد الموروثة في بناء صوره الشعرية، و لم يشد عنها إلا في بعض الجزئيات و الخصائص التي وفرتها البيئة الأندلسية و المغربية، أو ما سمحت به شاعريته و ما يمتلكه من طاقات تعبيرية خاصة به في هذا المضمار. إن وفاء ابن الأبار للتقاليد العربية الموروثة في بناء الصورة الشعرية له ما يبرره، فمن طبيعة الأشياء أن كل تجربة جديدة لابد لها من نموذج تحاكيه و تترسم خطاه و تنسج على منواله، حتى إذا نضجت هذه التجربة و استوت على سوقها، انطلقت لتؤسس لنفسها شخصيتها المستقلة و لتضيف إلى نماذج الأسلاف عناصر جديدة من عبقريتها و تميزها.

و قد تعددت أنماط الصورة في شعر ابن الأبار البلنسي و تنوعت أشكالها، إذ تعج مدائحه للحفصيين بالكثير من الصور الشعرية، مثل: الصورة العقلية التي توظف الحجاج و تستعمل البراهين و ضرب الأمثلة، بحثا عن الإقناع و إثباتا للشمائل و محاسن الصفات للممدوح.

و الصورة العقلية هي التي يعتمد الشاعر في تشكيلها على معطيات عقلية، و تقوم على الحجاج من أجل إقناع المتلقي بالمعنى المراد نقله، و دفعه للتفاعل معه و اتخاذ موقف صريح منه، وإبعاد الشك و التردد عنه، بفضل البراهين و الحجج و الأمثلة التي يسوقها الشاعر؛ لتقوية اليقين في صوره و معانيه. و من هذا المنطلق لم يهمل الشعراء عنصر الإقناع و الحجاج العقلي، فضمنوا صورهم ألوانا من الحجج و البراهين و طائفة من الأمثال و الشواهد العقلية؛ ((بغرض المضاعفة من قدرة الصورة على التأثير الانفعالي و الإثارة لمشاعر الممدوح لحثه على اتخاذ الموقف المناسب إزاء التجربة الشعرية التي يتلقاها ... و إقناعه بصحة ما ترمي إليه الصورة من صفات و معانٍ و دلالات رفيعة يراد إثباتها للموصوف كي يتناسب ذلك و رغبة الشعراء في الدعاية لممدوحيهم بنسبة الفضائل و الصفات العظيمة إليهم، و توسل الشعراء في سبيل ذلك بالمحور التماثلي التشبيهي الذي تقترن من خلاله صورتان مركبتان توضعان جنبا إلى جنب، و بينهما وجه شبه يدرك من مضمون السياق، و هو نوع من التمثيل))[19]. و على هذا الأساس جاءت الكثير من الصور الشعرية لابن الأبار، عقلية تقوم على ضرب المثل و إيراد الحجة و البرهان، لتحقيق عنصر الإقناع.

و من الصور العقلية في مدائح ابن الأبار[20] للحفصيين التي يجنح فيها نحو الحجاج و الإقناع بضرب الأمثلة، قوله يمدح السلطان أبا زكريا من قصيدة بائية على بحر الكامل:

يَا حَضْرَةَ التَّوْحِيدِ زَانَكِ حَاضِرًا ثمَّ اسْتَقَلَّ يَسُدُّ ثَغْرَكَ غَائِبَا

وَ الأُسْدُ قَدْ تَنْزَاحُ عَنْ غَابَاتِهَا لِتُعِزَّ أَطْرَافًا لَهَا وَ جَوَانِبَا

وَ البِيضُ لَوْلاَ هَجْرُهَا أَغْمَادَهَا مَا وَاصَلَتْ بَرْيَ الرِّقَابِ ضَوَارِبَا

ينادي الشاعر الحضرة الحفصية و يصفها بالتوحيد، فهي من قلاع الإسلام الكبرى و حصونه المنيعة، و إن بني حفص لا يزالون على عهد الدولة الموحدية سائرون، فازدهرت هذه الدولة بوجود

السلطان أبي زكريا على رأسها، و قد خرج إلى إحدى ثغورها . بجاية . فنصب ابنه حاكما عليها لحمايتها و تسيير شؤونها، ثم يقيم الشاعر عقد مماثلة و مشابهة بين خروج السلطان من الحضرة لتعزيز الأمن و تحقيق الاستقرار ببعض أطراف مملكته، و بين خروج الأسد من وسط الغابة إلى أطرافها لبسط السيطرة على الغابة كلها، و من جهة أخرى فإن خروج السلطان إلى ثغر بجاية يشبه مفارقة السيوف لأغمادها في المعارك، فلولا ذلك لما تحققت الفائدة منها في رد كيد المعتدين و إنزال القصاص العادل بهم. و أتى ابن الأبار بهذين المثالين لتأكيد أهمية الخطوة التي أقدم عليها السلطان، و إقامة الدليل و الحجة على جدواها في إرساء السلم و حفظ الأمن و تعزيز الاستقرار. و من الصور العقلية في مدائحه للحفصيين و التي يلجأ فيها إلى الإقناع و الحجاج بالأدلة و البراهين، قوله يمدح السلطان أبا زكريا من قصيدة على روي الصاد من بحر الطويل[21]:

بِهِ إنجاب دَيْجُورُ الغِوايَةَ وَ انْجَلَى وَ لِلْحَقِّ نُورٌ صَادِعٌ ظُلْمَةَ الخَرْصِ

خِلاَفَتُهُ أَلْوَتْ بِكُلِّ خِلاَفَةٍ كَذَلِكَ بُطْلاَنُ القِيَاسِ مَعَ النَّصِ

يمدح الشاعر السلطان بحسن سياسته لشؤون مملكته التي أذعنت لإرادتها بقية الممالك فدخلت في حماه، فخلافته قد أزاحت كل خلافة غيرها فبسط حكمه على جميع الممالك، فكما أن القياس و الاجتهاد الفقهي يبطل بوجود النص الشرعي، فكذلك خلافة السلطان الحفصي تلغي و تبطل كل خلافة سواها. فالشاعر يقيم الحجة على بطلان أي خلافة في وجود خلافة أبي زكريا الأول، عن طريق القاعدة الأصولية الفقهية القائلة: (لا اجتهاد مع وجود نص)، فالسلطان أبو زكريا في الحكم بمنزلة النص الشرعي قطعي الثبوت و الدلالة.

و قول ابن الأبار[22] . كذلك . من القصيدة نفسها:

إلَى جُودِهِ تُثني الأماني وُجوهَها وَ مَنْ يَتَعَدَّ القَبْضَ أفْضَى إلَى القَبْصِ

فَلاَ يَرْجُ ظَمْآنٌ سِواهُ لِرَيِّهِ مُحَالٌ وُجُودُ الظِّلِّ فِي عَدَمِ الشَّخْصِ

يمدح الشاعر السلطان الحفصي بالكرم و الجود، فقد أضحى الممدوح ملاذ كل محتاج و رجاء كل فقير، فلا كريم غيره في عصره و لا جواد سواه من عامة الناس و خاصتهم، فاستحالة و جود ندا له في الجود، كاستحالة و جود الظل في غياب الأجسام المادية الشاخصة و المنتصبة. فقد استدل على تفرد ممدوحه بالجود، عن طريق حجة منطقية مأخوذة من عالم الطبيعة هي: استحالة و جود الظل لانعدام الأجسام المادية الشاخصة.

لقد كانت الصورة الشعرية في شعر ابن الأبار تقليدية، إذ حاكى أسلافه من الشعراء العرب منذ العصر الجاهلي في صياغتهم لصورهم، ولم يخرج عن هذا الإطار الفني المتوارث إلا في القليل النادر، و كان يرتفع حينا في صوره إلى مصاف الفحول من الشعراء العرب، و يسقط أحيانا بسبب نضوب الخيال لديه و نزوعه إلى العقل و المنطق و التقرير؛ لكونه مؤرخا و فقيها و لغويا قبل أن يكون شاعرا، فسيطرة المقاييس العلمية على فكره أضعفت من انطلاق خياله ليحلق في آفاق أرحب، و هذه النزعة تلمس أكثر ما تلمس في صوره المباشرة و كذا في صوره العقلية، أما صوره البيانية فكان حضور فنون البلاغة و خاصة علم البيان غزيرا، بل إننا لا نبالغ في شيء إذا قلنا، إن معظم صور ابن الأبار تشكلت من الفنون البيانية من تشبيه و استعارة و مجاز و كناية، فالاستعارة كان نصيبها في صوره وفيرا، فكثرتها في لغة الشعر مسألة فنية حيوية، و تزداد فاعليتها أكثر في الخطاب الذي يستهدف إقناع المتلقي بفحوى الكلام و أهميته، فالاستعارة من أكثر فنون البلاغة تأثيرا و هي أهم أدوات التجسيم و التشخيص*، حيث ((تتصدر الاستعارة بشكل كبير بنية الكلام الإنساني، إذ تعد عاملا رئيسا في الحفز و الحث، و أداة تعبيرية، و مصدرا للترادف و تعدد المعنى، و متنفسا للعواطف و المشاعر الانفعالية الحادة))[23].

هوامش البحث:

(1)- عباس حشاني: مصطلح الحجاج بواعثه و تقنياته، مجلة المخبر – أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، جامعة بسكرة،

العدد 9،2013.

(2)- برلمان، تيتيكاه: في الحجاج/ نقلا عن/ عبد الله صولة: في نظرية الحجاج، مسكيلياني للنشر و التوزيع، تونس، ط1،

2011، ص13.

(3)- المرجع نفسه: ص13.

(4)- سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة – بنيته و أساليبه، عالم الكتب

الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص21.

(5)- طه عبد الرحمان: اللسان و الميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1998، ص226.

(6)- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ط4، 1975، ج 3،

ص131.

(7)- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق صلاح الدين الهواري، مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1996، ج2، ص439.

(8)- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، دار المعرفة ، بيروت ، 1986م، ص 338 .

(9)- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، تحقيق محمد لحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص 62.

(10)- الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1990، ص7.

(11)- جابر عصفور: الصورة الفنية – في التراث النقدي و البلاغي، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة، 1974م، ص 392- 393 .

(12)- مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت ، ط3 ، 1983م ، ص 8 .

(13)- علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها و تطورها، دار الأندلس، بيروت،

ط2، 1981، ص30.

(14)- فرانسوا مورو: البلاغة – مدخل لدراسة الصور البيانية – ترجمة محمد الولي، عائشة جرير، أفريقيا الشرق، المغرب،

2003، ص15.

(15)- سيسل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي و آخرون، دار الرشيد للنشر، العراق، ط1، ص21.

(16)- جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 207 .

(17)- علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، ص 15 .

(18)- أشرف محمود نجا: قصيدة المديح في الأندلس قضاياها الموضوعية و الفنية، دار الوفاء لدنيا الطباعة، مصر، ط1،

2003، ص201.

*- هو أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر بن عبد الرحمان بن أحمد بن أبي بكر القضاعي البلنسي، اشتهر بلقب ابن الأبار، ولد في مدينة بلنسية سنة 595هـ، نشأ ابن الأبار في بيئة تمتاز بجمال الطبيعة في جو علمي مثقف متفقه. كانت حياته العلمية حافلة و جليلة، و أخذ العلم عن أكثر من مائتي شيخ. بعد سقوط بلنسية عام (636هـ) ، هاجر بأسرته إلى تونس، لاجئا إلى حمى السلطان الحفصي أبو زكرياء. كما أقام ابن الأبار في بجاية التي وجد فيها كرم الضيافة و حفاوة الاستقبال من طرف أهلها و حاكمها - ولي العهد - فقد كانت منارة للعلم و مقصدا للعلماء و المثقفين. و كانت وفاته مأساوية بتونس في 21 محرم سنة(658هـ، حيث أقدم السلطان الحفصي المستنصر على قتله، و حرق آثاره و كتبه.

(19)- أشرف محمود نجا: قصيدة المديح في الأندلس – قضاياها الموضوعية و الفنية عصر الطوائف، ص 228.

(20)- ابن الأبار: الديوان، تحقيق عبد السلام الهراس، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1985، ص 74.

(21)- المصدر السابق: ص 353 .

(22)- المصدر نفسه: ص 354 .

*- التجسيم بمعناه الفني أن يتخيل الأديب الفنان الأمر المعنوي أو العرض، صورة مادية معينة يرسمها في ذهنه ويصير هذا الأمر في خياله جسما، على وجه التمثيل والتشبيه والاستعارة، ومثال ذلك أن يتخيل للمعاني المجردة ذواتا محسوسة تحس وترى، والمصورون الفنانون يمتازون بهذه الطبيعة فيتخيلون – العدالة كما رسموها – امرأة تمسك بيدها ميزانا وهي معصوبة العينين ... فإذا رأينا شاعرا يذكر: الرجاء الدامي، أو الأمل البسام، أو الألحان الجريحة، أو الآمال الهاتفة الراقصة، أو الصمت الذاهل الشريد، فإن ذلك من باب التجسيم و التشخيص، وإذا كانت الاستعارة أهم أدوات التجسيم فإن الكناية والتشبيه، والتشبيه التمثيلي من أدواته أيضا. للمزيد ينظر/ صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، شركة الشهاب، الجزائر، ص101- 103. والمتصفح للقرآن الكريم يجد الكثير من الآيات الكريمة قد حفلت بخاصية التجسيم و من الأمثلة عليه قوله تعالى: ((قَدْ خَسِرَ الذِّينَ كَذَّبُوا

بِلِقَاءِ اللهِ حَتَّى إِذَا جَاءَتْهُمُ السَّاعَةُ بَغْتَةً قَالُوا يَا حَسْرَتَنَا عَلَى مَا فَرَّطْنَا فِيهَا، وَ هُمْ يَحْمِلُونَ أَوْزَارَهُمْ عَلَى ظُهُورِهِمْ)) [الأنعام/ 31]. فالذنوب جسمت هنا كأنها أحمال تحمل على الظهور زيادة في التجسيم وإمعانا في إيضاحها وتقريرها في ذهن السامع..

(23)- يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية و الجمالية، الأهلية للنشر و التوزيع، الأردن،

ط1،1997، ص11.

مراجع البحث:

•- القرآن الكريم: رواية حفص عن عاصم.

1- ابن الأبار: الديوان، تحقيق عبد السلام الهراس، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1985.

2- برلمان، تيتيكاه: في الحجاج/ نقلا عن/ عبد الله صولة: في نظرية الحجاج، مسكيلياني للنشر و التوزيع، تونس، ط1، 2011.

3- البطل علي: الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها و تطورها، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981.

4- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ط4، 1975، ج 3.

5- الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز، دار المعرفة ، بيروت ، 1986.

6- حشاني عباس: مصطلح الحجاج بواعثه و تقنياته، مجلة المخبر – أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، جامعة بسكرة،

العدد 9،2013.

7- الدريدي سامية: الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة – بنيته و أساليبه، عالم الكتب

الحديث، الأردن، ط1، 2008.

8- دي لويس سيسل: الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي و آخرون، دار الرشيد للنشر، العراق، ط1، دت.

9- ابن رشيق أبو علي الحسن: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق صلاح الدين الهواري، مكتبة الهلال، بيروت،

ط1، 1996.

10- طه عبد الرحمان: اللسان و الميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1998.

11- العدوس يوسف أبو: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية و الجمالية، الأهلية للنشر و التوزيع، الأردن،
ط1،1997.
12- عصفور جابر: الصورة الفنية – في التراث النقدي و البلاغي، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة، 1974.
13- القرطاجني حازم: منهاج البلغاء، تحقيق محمد لحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.
14- مورو فرانسوا: البلاغة – مدخل لدراسة الصور البيانية – ترجمة محمد الولي، عائشة جرير، أفريقيا الشرق، المغرب،
2003.
15- نجا أشرف محمود: قصيدة المديح في الأندلس قضاياها الموضوعية و الفنية، دار الوفاء لدنيا الطباعة، مصر، ط1،
2003.
16- ناصف مصطفى: الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت ، ط3 ، 1983.
17- الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1990.