

الصورة الشعرية عند ابن الدهان الموصلي

م. د. مقداد خليل قاسم الخاتوني *

تأريخ التقديم: ٢٠١٣/٥/٦

تأريخ القبول: ٢٠١٣/٦/٥

تكشف الصورة الشعرية عن تواصلٍ مقصودٍ مع الواقع، وأحداثه بأدوات فنية ذات قيم تثير الانفعال؛ باعتمادها سبيلاً لتوضيح الأفكار، وتقريبها من الذهن، وطريقة تعامل جادة عبّر من خلالها الشاعر (ابن الدهان الموصلي)^(١) عن ذاته ومكوناتها، وعمّا يجد في محيطه بقدرة إبداعية أحالت الصورة محورا نشطا تنفرع عن ظلاله المعاني، وتمتد إلى سياقاتٍ مختلفة يؤطرها بقيم جمالية ودلالات موحية تثير شعره، وتمدّه بطاقات فنية تأخذ طابع الإشارة البيانية الواعية، فضلا عن الإفادة من القيمة الحسيّة بمدرجاتها المتعددة، وقد تلازمت الصور - البيانية والحسيّة - في تحقيق تواصل ناجح مؤثر يؤدي إلى نتائج توخاها الشاعر من العملية الإبداعية.

(١) توطئة: الصورة مصطلحا نقدياً:

الصورة قيمة أدبية تُقرأ منابغ نقدية قديمة تتكامل فيها ملامحها العامة، وممن التفت إليها من القدامى الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) وجعلها من سمات الشعر المبرزة، وأركانها الممنعة يقول: ((فإنما الشعرُ صناعةٌ، وضربٌ من النسج، وجنسٌ من التصوير))^(٢)؛ لترتكز الصورة في منشط لغوي يبيّن الشاعر من خلالها مواقف إنسانية شاملة، ومؤثرات وجدانية قائمة يختزنها الذهن؛ بوصفها مدارا خصبا لإخراج المعاني، والتعبير عن الأفكار، والرؤى وتدعيمها بالحسّ، وبيّز عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) امتداد الصورة في الكلام وإسهامها فيه وأثرها في تشكيله، وصياغته، وتوجيه

* قسم اللغة الإنكليزية/ كلية الآداب/ جامعة الموصل.

(١) هو عبد الله بن أسعد بن علي، أبو الفرج بن الدهان: شاعر من الكتاب الفقهاء ولد في الموصل وأقام مدة بمصر. وانتقل إلى الشام، وولي التدريس بحمص، وتوفي بها سنة (٥٨١هـ) تنظر ترجمته وأخباره في: معجم الأدباء: ٤: ١٥٠٩: ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي (ت ٦٢٦هـ)، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط ١، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٣م سير أعلام النبلاء: ١٥: ٣٦٧: أبو عبد الله محمد بن أحمد الذهبي (ت ٧٤٨هـ)، دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م. البداية والنهاية: ١٢: ٣١٧، أبو الفداء إسماعيل بن كثير (ت ٧٧٤هـ)، دار الفكر، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م. الأعلام: ٤: ٧٢: خير الدين الزركلي الدمشقي (ت ١٣٩٦هـ) دار العلم للملايين، ط ١٥٥، ٢٠٠٢م.

(٢) كتاب الحيوان: ٣: ١٣٢: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، مصر، ط ١، ١٩٣٨م.

معانيه بقوله: ((ومعلوم أنّ سبيلَ الكلامِ سبيلُ التصويرِ والصياغةِ وإنَّ سبيلَ المعنى الذي يعبر عنه سبيلَ الشيء الذي يقَعُ التصويرُ والصوغُ فيه))^(١)، وقد دلَّ عليها حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) بقوله: ((ومحصول الأقاويل الشعرية تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان))^(٢) ببعد جمالي؛ فهي أساس متحكّم في البناء الشعري، وبويرة دلالية، يقوم عليها هذا البناء، وتنبه القدامى إلى دورها في الإفهام، وبعدها الفني والنفسي في المدلولات يقول حازم القرطاجني: ((إنَّ المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجودٌ خارج الذهن، فإنَّه إذا أدرك، حصلت له صورةٌ في الذهن تطابق ما أدركه منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصور الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم))^(٣)، والشعر ابرز ميادين الصورة، وهي نشاطٌ ذهني يتشكّل باللغة شرطه الأساس أن يكون معبراً عن مكونات النفس بإخراجها عبر تفاعل متوازن بين حسّ الشاعر، وإدراكه الذي يعمل على ((إظهار الصور إلى الخارج بشكل فني))^(٤) يستدعي إشراك المتلقي بالتجربة الشعرية، وعناصرها المعيشة بتبادل الانفعال معه، وتأتي الصورة الشعرية بتفاصيل تتفق جميعها على دورها التكميلي، وإسهامها في تأمين الاستجابة الجمالي، وتحقيق الأثر الوجداني للتحسين البياني، والتشكيل الحسيّ الملازم لها، وفاعليتهما في النفس؛ بوصفها - الصورة الشعرية - استرجاعاً واعياً لمدارك سابقة يقدّمها الشاعرُ بمنتخبات جمالية تلائم الفكرة، وتلبي متطلبات نفسية معاصرة متأثرة بواقعه، يلتبسها من مصادر متعددة بحواسه؛ لتكون الصورة وسيلةً لتوليد فنية (تحمل الفكرة أو التجربة أو الرؤية)^(٥) بوحدات تركيبية، وقوالب لغوية معينها الأفكار المختزنة في الذاكرة والخيال.

(١) دلائل الإعجاز: ١٨٧: أبو بكر عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: د. محمد التتجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ١٢٠: حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ)، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجه، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م.

(٣) منهاج البلغاء: ١٨ - ١٩.

(٤) نظرية التصوير الفني عند سيد قطب: ٨٧: د. صلاح عبد الفتاح الخالدي، دار المنايرة للتوزيع والنشر، السعودية، جدة، ط٢، ١٤٠٩هـ / ١٩٨٩م.

(٥) تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث: ٢٦٢: نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠٠٨.

ويحدد التلازم بين التشكيل اللغوي الجمالي للصورة الشعرية، ومضمونها المشحون بالعاطفة بوسائل تمتاح عناصرها من شاعرية وقادة تكفل لها النجاح، وتلبي للشاعر طموحاته النفسية، والفنية في آن معاً بمشاهد يقف إزاءها مستعينا بخيال يجلي انفعاله فد((هي رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة))^(١) المرقومة بسمات ذاتية يستشعر بها، ومسارات موضوعية مسرودة بمراس شعري - له سياقه اللغوي - تنضوي فيه الصورة مترابطة تكتمل من خلالها الفكرة الشعرية؛ لتتضح مؤدياتها الدلالية؛ لأنها ((تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقفُ العالم المحسوس في مقدمتها؛ فأغلب الصور مستمدة من الحواس))^(٢) وهي مناحات صورية تحتشد متآزرة، ومتاحة، ومطروحة؛ إذ ((لا تحتاج الصورة إلى أن تكون جديدة لإحداث الاستجابة))^(٣) التي تناط بقدرة الشاعر على وضع المتلقي في سياق دلالي مترابط متداخل؛ يؤدي دوراً محورياً في بناء القصيدة، وتغذية محاورها على ((وفق تعادلية فنية بين طرفين هما المجاز، والحقيقة دون أن يستبد طرف بآخر))^(٤) يتوسلها الشاعر نشاطاً شعرياً فاعلاً في تشكيل صورته، وتدعيم مضامينه بتقوية أثرها النفسي؛ فهي ((وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق، تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله، وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة قرينة الكشف والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية))^(٥) بقرائن لغوية، وعلائق يشتملها السياق، وتجسدها الرؤية الشعرية، لتتوول وسائل إخصاب شعرية تنمي آفاق التواصل بين الشاعر والمتلقي باللغة الشعرية؛ لتؤدي الصورة الشعرية دوراً مهماً في بناء تجربة ثرة، وهو أمر منوط بالقدرة الإبداعية واستعداداتها، فضلاً عن جودة الصياغة، وحسن انتخاب المفردة، ولياقتها التي تنقل شعور الشاعر

(١) الصورة الشعرية: ٢٣: سي دي لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، ومالك ميري، وسلمان حسن إبراهيم، مراجعة د. عناد غزوان إسماعيل، مطبعة مؤسسة الخليج، الكويت، منشورات دار الرشيد ببغداد (سلسلة الكتب المترجمة) ١٩٨٢م.

(٢) الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها): ٣٠: د. علي البطل، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.

(٣) الصورة الشعرية: سي دي لويس: ٤٤.

(٤) الصورة الفنية معياراً نقدياً: ١٥٩: د. عبد الإله الصانع، وزارة الثقافة والأعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧.

(٥) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: ٤٦٤: جابر أحمد عصفور، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٤م.

الحسيّ، وتحفزه بوصفه منفذا مرتبطا بالسياق؛ لأنّ ((قوة الصورة تكمن في إثارة عواطفنا، واستجابتنا للعاطفة الشعرية))^(١) لتكفل لها العمق، والثراء، والتأثير سمة قارة.

وقد شكلت الصورة الشعرية عند الشاعر (ابن الدهان الموصلي) حضورا مستقيضا يدعمه وعيه بقيمتها الفنية والموضوعية، ووعينا التام بجدواها موضوعا للدرس النقدي وميدانا عمليا لقراءة فاحصة منتجة تنصّد للأداء الشعري المتنوع بروية نقدية تحاول إثراء الدلالة، وتعميقها من خلال التأويل، والاستبطان النصي، فضلا عن كونه يوظف في صوره مناحي تعبيرية، وأساليب لغوية متعددة محاولا تحقيق تشكيل شعري مركب يلتئم من عناصر حسيّة تصويرية ينزع إليها، وطرائق تعبيرية يروم تأكيدها؛ إذ يعتمد الشاعر صوراً تكون جزئيات من سياقات مختلفة تختزنها الذاكرة لتتشكل في قصائده يتلازمها بناؤها الكلي، راثيا ما يراه القاضي الجرجاني - في ذلك - ويلقيه على عاتق الشاعر بقوله: ((أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني))^(٢)، وعاملا بمقتضاه موشّحا لغته بوعيه الذاتي، ومعطيات واقعه الذي بدا فيه متوسدا الفقر يورقه شطف العيش^(٣) ابعلائق تشتملها مرتكزات القصيدة الموضوعية بتقانات أسلوبية كثيرة؛ فالدراسة محاولة نقدية تتناول الصورة الشعرية التي تسهم في إنضاج النص، وتبعث الجمال في النفس وترسخه؛ بوصفها معيارا للحكم على التجربة، وتمكن الشاعر من تشكيل الصورة بتتبع أدوات التصوير الشعري عنده، ثم تحصيل أوجه الدلالة فيه، فضلا عن ملامح الحسن الفني، وسبكه؛ بتأشير مزايا أسلوبه بالوقوف على بواعث الصورة؛ لاكتناز الدلالة عبر تحديد مجالاتها، ثم تحليلها نصيا بالاعتماد على المسار التحليلي المدعم بقرائن مستوحاة من النصوص الشعرية التي تنطلق منها الذات القارئة، وتؤوب إليها.

(٢) الصورة البيانية:

قد تنتظم التشبيهات والاستعارات والكنائيات عناصر بيانية - يتضمنها مصطلح الصورة البيانية - تعتمد علائق المشابهة والجمع والتبادل والتقريب باجتراح تناسب بين أشياء متباينة متباعدة بالاعتماد على إمكانات اللغة، وإيحاءاتها الجمالية التي تزدان بها القصائد المركوزة بأدوات

(١) الصورة الشعرية: سي دي لويس: ٤٤.

(٢) الوساطة بين المتبني وخصومه: ٢٤: القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت ٣٩٢هـ) تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه، ١٣٨٦هـ/١٩٦٦م.

(٣) ذكر ابن خلكان: أنّ (ابن الدهان) لما ضاقت به الحال قصد الصالح طلائع بن رزيك (ت ٥٥٦هـ) وزير مصر، وعجزت قدرته عن استصحاب زوجته، ينظر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: ٣: ٥٧-٥٨: أبو العباس ابن خلكان (ت ٦٨١هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م.

ففيه، وأنماط تعبيرية تنتج رؤية فنية تعالج المعاني بدقة بمقاربات دلالية يولدها خيال الشاعر صورا يلتزمها منزعا نشطا في تكوين جملٍ شعريّةٍ تقوم على أسسٍ فنيةٍ تستعينُ بالمدلول اللغوي، وتتحكم فيها رغباتٌ نفسيةٌ، وقسماتٌ شعوريةٌ وجدانيةٌ تتمقُّ أنساقا شعرية، مشحونة بالذاتي، وتتوشح مضامينها بعاطفة تمتزج بالموضوعي؛ إذ تعدُّ الصورة البيانية بالخيال، والواقع وتلتزم العناية بالتركيب والسياق بأطرٍ محسوسة، وذهنية، وإبداعية، ونقلية؛ لتستقي مدياتها التصويرية من التشبيه، والاستعارة، والكناية.

الصورة التشبيهية:

يستعينُ الشاعرُ بالصورة التشبيهية في تشكيل معانيه؛ إدراكاً منه بأهميتها في إرهاب أسلوبه الشعري وتهذيبه، وتصوير شعوره تصويرا حسيًا، لتأتي في طليعة صوره البيانية منشطة شعريا يعمق الفكرة وينمي أبعادها النفسية بروى ذاتية، وسلوكيات اجتماعية تتوأم شعرا، إذ تتنابح فيها الدلالات وتلتحق بعضها ببعض، ثم تمتزج في متنها المنجز لـ ((تقريب المعنى إلى الذهن بتجسيده حيا))^(١)؛ لذا نجد الشاعرَ (ابن الدهان الموصلي) يثبُّ إليها مندفعا واعيا؛ ليرسم واقعه، ويصور ظلاله شعرا إذ تتيح له - تقانة التشبيه - حرية كبيرة يستعرض بها أخلته، ويجليها عبر جامع حسي، أو عقلي؛ لأنَّ بنية الصورة التشبيهية تستدعي طرفين ثابتين: مشبها ومشبها به، فضلا عن أداة تشبيه قد تكون محذوفة، ووجه شبه قد يضمه الشاعر محاولا تجسيد قوة التلاحم وإظهارها بين طرفيه أي: المشبه والمشب به.

يتخذ (ابن الدهان الموصلي) التشبيه عنصرا فاعلا في جلاء المعنى الشعري وتقريبه من الذهن، وهو عنده على أنماط كثيرة تكون سبلا لاستخلاص ارتباط بين طرفين - متقاربين من جهة ومتنافرين من جهة أخرى - يعقدُ بينهما علائق بقصد استخراج دلالاتٍ تسهمُ في إنتاج النصوص قال: ^(٢)مجددا شمائل الناصر صلاح الدين الأيوبي^(٣) - رحمه الله - (ت ٥٨٩هـ) (بحر الطويل)

كريمٍ على العافين كالعَيْثِ مسبلاً شديداً على العادين كاللَيْثِ مُشبلاً

(١) الصورة الفنية في المثل القرآني: د. محمد حسين علي الصغير: ١٦٧، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١م.

(٢) ديوان ابن الدهان (أبو الفرج مهذب الدين بن اسعد الموصلي): ٣٩، تحقيق: عبد الله الجبوري، مطبعة المعارف، بغداد، ط١، ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٨م.

(٣) يوسف بن أيوب، أبو المظفر، صلاح الدين الأيوبي - رحمه الله -، الملقب بالملك الناصر: من أشهر ملوك الإسلام، تنظر ترجمته: الأعلام: ٨: ٢٢٠-٢٢١.

تتنظم الصورة التشبيهية في طرفي مقابلة تؤدي معنى مدحيا محددًا ضمن مساحة فنية يراها مناسبة تسهم في تفعيل الصورة الشعرية، وتتويعها لتلائم المقام: كريم كالغيث المقيد بالحال (مسبلا) يطول نفعه ويعم، وشديد كالليث المقيد بالحال (مشبلا) له أشبالٌ أقوياء أقام عليهم؛ إذ حقق الشاعرُ بذلك ((صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية كان إياه))^(١)، ونلاحظ اكتمال أركان الصورتين التشبيهيتين بطرفين حسيين مقيدين مختلفين يجمعهما الممدوح والغيث والليث، وأداة تشبيه هي (الكاف)، ووجه شبه تمثل بالدلالات التي تبتُّ بالقيدين: المسبل والمشبل في كفتي مقابلة بين (كريم على العاقين، وشديد على العادين) احتشد فيها (الجناس) نشاطا شعرياً له إيقاعه المؤثر في (الغيث. الليث) (العاقين. العادين) (مسبلا. مشبلا) التي حملت المضمون، وأدته جماليا، لتسم الصورة بالثبات، وتمنحها تقابلا صوريا أكسبها دفقا دلاليًا ومعنويًا، وجمالا شكليًا حققا للشاعر هدفه المنشود، وهو اكتتازُ بناءً شعري يقرُّه من الممدوح، لنيل مكانةٍ عنده :

الصورة التشبيهية الأولى	=	في الطبيعة الصامتة مدارها	=	الغيث المسبل	=	الممدوح
↑	X	X	X	X	↓	
الصورة التشبيهية الثانية	=	في الطبيعة الحية مدارها	=	الليث المشبل	=	الممدوح

ويحاول الشاعرُ (ابن الدهان الموصلي) ترسيخ المعاني الشعرية في ذهن المتلقي بالصورة التشبيهية في التقريب بين قصيين اثنين عبر تصيير مناسبة تصور المعقول بالمحسوس بذاكرة شعرية مشرقة، وموهبة يتأنق بها إبداعه المشوب بجزالة لفظ، وصفاء عبارة أفرغ بها شأبيب شعرية متألقة شكّلت مادة فنية حاضرة تشتمل سلامة الطبع، والتركيب معاً استمرت تغذيها التشبيهات بما يصقلها ويقومها ويجليها يقول: ^(٢)

إِذَا هَمَّ بِالْأَعْدَاءِ أَخْلَا بِلَادِهِمْ بِجَيْشٍ إِذَا مَا بِأَسْأُهُ مَلَأَ الْمَلَا
وَرَأَى كَضَوْعِ الشَّمْسِ نُورًا إِذَا انْبَرَى لِحُطْبٍ جَلَا لَيْلًا مِنَ الشَّكِّ أَلْيَا

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ٢٨٦/١: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت ٤٦٣هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط ٥، ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م.

(٢) الديوان: ٤١ .

يقرر الشاعرُ ضوءَ الشمس معادلاً حسياً لرأي الممدوح بصورة تشبيهية تفخّم أمره ونباهة فكره؛ لغلبة حضور المشبه به في الذهن واقتضائه سرعة النفوذ ودفع الظلام، فضلا عن كونه أوضح تصويراً للمشبه، ودقة فالشاعر ((ينزَعُ إلى الاكتفاء بالاعتماد على نقطة الالتقاء المذكورة محتفظاً بالكينونة المستقلة للأشياء في الخارج دون أن يُولَفَ منهما واقعاً مُتمثلاً جديداً))^(١)؛ بتأكيد جلاء رأيه، ولمعان منطقهِ، معتمداً بنية الشرط المتحقق بـ (إذا) تكريساً لثبات مواقف الآخر (إذا هم أخلا) و(إذا انبرى جلا)، فضلا عن الرغبة في التواصل الجمالي معه، وترد صيغ الماضي (هم، ملاً، انبرى، جلا) متلازمة؛ لتشكيل موقف البطولة، والإشعار بأبعاد شخصية الممدوح الفردية تعزيزاً للمشهد الشعري الذي التأم فيه مقومان من مقومات النصر، والتمكين متمثلين بجيش جرار، وقائد ذي رأي نافذ كضوء الشمس وضوحاً يغشى الأعداء، ويزيل ظلمات الشك فيهم.

ولم يكتف الشاعر (ابن الدهان الموصلّي) بموازنة الممدوح في كرمه وشجاعته، وسداد رأيه بأشكال الطبيعة وإنما تجاوز ذلك بتصوير مشاهد من حروبه من خلالها قائلاً: ^(٢) في مدح طلائع بن رُزَيْك^(٣) (ت ٥٥٦هـ)

والبَيْضُ تَقَطَّرُ فَوْقَ البَيْضِ لَامِعَةً كَأَنَّهَا عَارِضٌ هَامٍ عَلَى الهَامِ

يتكامل المشهد الشعري بصورة تشبيهية أداؤها (الكاف)؛ ليكتسب تركيزاً وفاعلية بانتخاب ركنين حسيين متباعدين يتقاربان؛ فالبيض عارض هطل مبالغة تنم عن شدة بأس وقوة واعمّت بين السيوف والسحاب والدم والماء فالطرفان كلاهما نازل بحركة من الأعلى إلى الأسفل؛ ليقطر منه سائل هام بغزارة: وهو إما دم فوق البيض/ الوجوه، أو ماء يعلو الهامات/ الرؤوس، الأول: مؤداه موت وفناء والثاني: فيه خصب وحياة ونماء أحالهما الشاعر مؤتلفين ببراعة تصوير يزدان بالمشهد الطبيعي، وقد منح الجناس طرفيها التمثيليين إيقاعاً متناسباً بـ(البيض. البيض) في المشبه و(هام. الهام) المشبه به.

(١) علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته): ٣١٩: د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م.

(٢) الديوان: ١١٥ .

(٣) هو طلائع بن رزيك، الملقب بالملك الصالح، أبي الغارات: وزير عصامي (ت ٥٥٦هـ)، يعد من الملوك. كان شجاعاً حازماً مدبراً، جواداً، صادق العزيمة عارفاً بالأدب، شاعراً، له ديوان شعر مطبوع، ينظر: الأعلام: ٣:

وقد كشفت صور الشاعر (ابن الدهان الموصلية) التشبيهية بما حوت من مبالغات عن معاناته، ورغبته بالسكينة؛ إذ أصبح صفح الممدوح، ورضاه ضرورة ملحمة، وغاية أزجى صورته الشعرية من أجلها قال متخلصاً إلى مدح الناصر صلاح الدين -رحمه الله - :^(١) (بحر الوافر)

قَطَعْنَا اللَّيْلَ فِي شَكْوَى عِتَابٍ إِلَى أَنْ قِيلَ حَيَّ عَلَى الْفَلَاحِ
وَلَا حَ الصُّبْحُ يَحْكِي فِي سَنَاهُ صَلاَحِ الدِّينِ يُوسُفَ ذَا الصَّلَاحِ

فضّل الشاعرُ التخلّصَ إلى غرضه الأساس برسم صورة بيانية اعتمد فيها التشبيه المقلوب المرسل عبر جعل الصبح ممثلاً بصلاح الدين الأيوبي - رحمه الله - مقيداً بالسناء في رفعة المنزلة والقدر وعلو الشأن، فالنظم تصوير المحسوس الصبح في سناه - المشبه بالمعقول سناء الممدوح - المشبه به بفعل التشبيه (يحكي) وهو مضمون مدحي - حاول فيه إيجاد نوع من التشابه التخيلي المفترض - فيه قلب للأحوال فالفروع أصول والأصول فروع مبالغة في التأثير والتواصل تستدعي في اللحظات الراهنة ويحققها هذا الضرب من التصوير؛ لينتج بؤرة تشعُّ بها الصورة الشعرية بشكل يفضي إلى الوضوح، ويحقق المتعة الجمالية؛ باستثارة الآخر واستمالة عواطفه، قال ابن رشيق (ت ٤٦٣هـ): ((ولو بطلت المبالغة كلها، وعيبت لبطل التشبيه))^(٢)، ولكنّه وجه يلمحه بين شيئين قد لا يراه غيره .

وترتبط الصورة التشبيهية بواقع الشاعر (ابن الدهان الموصلية) المعيش وروح تجربته ولاسيما التشبيه المقلوب الذي بدا انعكاساً لحاجات نفسية وجمالية؛ اقتضت تداوله شكلاً من أشكال التصوير المؤثر وواسطة سريعة تُستقل لإيضاح مشاعره، ووسيلة لبت أفكاره، وتشكيل تجربة شعرية ذات بُعد إنساني خاص أظهره غزله في غربة أقضت مضجعه، وحرمته الإقامة مع أهله، وزوجته؛ فأحس بتوتر عاطفي اجتماعي وشحه بثوب من الحزن يقول:^(٣) (بحر الطويل)

إِذَا اشْتَقْتُهُ عَالَتْ بِالْبَدْرِ نَاطِرِي وَقَابَلْتُ عَلْوِيَّ الرِّيحَ مُقْبِلًا

ويقول بعد أبيات:

وَلَا تُعْذِلَاهُ فِي دَمِي أَنْ يُرِيقَهُ فَمَا قَدْرُ مِثْلِي أَنْ يُلَامَ وَيُعْذِلَا
يُمَثِّلُهُ ظَنِّي الْكَنَاسِ مُشَابِهًا وَيُشَبِّهُهُ بَدْرُ التَّمَامِ مُمَثِّلًا
وَيُخْجِلُ مِيَّاسَ الْقَضِيْبِ تَمَائِلًا وَيَفْضَحُ مِنْهُ هَالِ الْكَثِيْبِ تَهْيُّلًا

(١) الديوان: ٦١-٦٢ .

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ٢: ٩٥ .

(٣) الديوان: ٣٦-٣٨ .

يبثُّ الشاعرُ قسماً وجدانيةً ببنية الصورة التشبيهية متخذاً من الطبيعة معادلاً حسياً للحبيبة - الزوجة ببنية شرط محقق حصوله (إذا اشتقته عللت وقابلت) انطلاقاً من أبعاد واقعية وإرادة واعية؛ تستحيل المرأة فيها مشبهاً به، وظبي الكناس وبدر التمام مشبهاً وهي أصول محسوسة أحالها فروغاً في مبالغة بتشبيهه مقلوب مرسل يشع بحسرة وألم، وينمُّ عن فقدان التوازن في العلاقة الاجتماعية، وقد برز فعلاً التشبيهية: (يُمثَّل. يُشبهُ) واسماها: (مشابه. ممثَّل) لتوكيد العلاقة بين الطرفين وتوطيدها؛ إذ يبتدئ الشاعر شطري (البيت الثاني) بحركة الفعل المضارع وبختمهما بثبوت الاسم؛ لاستكمال بنية الصورة التشبيهية، وتقبيدها على الحال (مشابهاً. ممثلاً) تأكيداً على استقلالية كل طرف خارج الصورة الشعرية حسياً، وتلازمهما في التشكيل الجمالي، فضلاً عن أثرهما في الإيقاع وإسهامهما الفاعل فيه.

ويصوِّر الشاعر (ابن الدهان الموصلي) منتخبات من واقعه، مفعلاً الصورة التشبيهية أداة تصرح بمواقف ممدوحه صلاح الدين الأيوبي - رحمه الله - ومحامده في حيزٍ شعري محددٍ يحقق له وظائف موضوعية بتشكيل لغوي مؤثر يقول: (١)

وَالشَّامُ قَدْ أَضْحَى جِمَى بِكَ بَعْدَمَا أَشْفَى وَأَمَلَتِ الْعِدَا أَنْ تَظْفِرَا
أَمْسَى لِنُورِ الدِّينِ لَيْلاً مُظْلِمًا حَتَّى أَتَيْتَ فَكَانَ صُبْحًا نَيِّرًا (٢)
فَكَأَنَّهُ دَاعٍ أُجِيبَ دُعَاؤُهُ، أَوْ كَانَ خَيْرَ فِي الْوَرَى فَتَخِيرَا

يقتنص الشاعر صفة الشجاعة التي لازمت الممدوح؛ ليجليها بلغة شعرية وخيال خصب أسهما في توليد صور شعريّة ترتبط بالفضاء/ المشبه/ الشام بالأفعال الناقصة الماضية (أضحى. أمسى. كان) على التوالي طوعها خادمة لرؤيته، وأشرعها لتنهض بالمناسبة بين طرفي الصورة التشبيهية، لاكتناز بناء شعري متماسك؛ يستمد فاعليته من (المشبه به/ الحمى = الليل = الصبح)؛ محاولاً التماس قيم مؤثرة تعاقبت في المشهد الشعري، معينها شخصيتان الأولى: (صلاح الدين = الممدوح) صاحب الإرادة المتحركة الناشطة في الحدث، وما لازمه من سياقات، والثانية: (نور الدين = الداعي أو المخير) وهي قيد واقعي في المشهد، ومحدد معنوي شعرياً، فضلاً عن كونها راعية لمجرياته - المشهد - وأجواءها الإيجابية المشهودة على الحقيقة، وقد تنقلت

(١) الديوان: ٥٣.

(٢) يريد نور الدين محمود بن عماد الدين زنكي الملقب بالملك العادل (ت ٥٦٩هـ): ملك الشام وديار الجزيرة ومصر. وهو أعدل ملوك زمانه وأجلبهم وأفضلهم. كان من المماليك (جده من موالى السلجوقيين) وكان معتبياً بمصالح رعيته، مداوماً للجهاد، يباشر القتال بنفسه، موفقاً في حروبه مع الصليبيين، أيام زحفهم على بلاد الشام، ينظر: الأعلام: ٧: ١٧٠.

بين حالين متضادتين واقعيًا، وجماليًا في دفتي مقابلة في قوله: (أمسى ليلاً مظلمًا، فكان صُبْحًا نيرًا)، فالشام حمى محظور على الأعداء لا يقربوه بعد أن أملوا أن الظفر به قاب قوسين فهي (حمى بفعلك، ليلٌ بدونه، صبحٌ به) ونور الدين - رحمه الله - في ذلك داع استجاب الله تعالى دعوته، أو مخيرٌ خيره جل وعلا أن يختار من بين القادة قائدا مختارا؛ فاخترتك لنصرته، وانتدبتك للحرب دون غيرك من الوري:

داع ↕ نور الدين ↕ مُخَيَّر	الشام المكان = الحمى الامن المكان بصلاح الدين الشام المكان = الليل المظلم الزمان يلوح فيه نور الدين الشام المكان = الصبح المنير الزمان بصلاح الدين، ونور الدين
--	--

وتتشكل الصورة التشبيهية بلامح جديدة تقتضيه مواقف الشاعر، ومحيطه الذي يتفاعل معه؛ فيلجأ إلى التشبيه لبث معانيه وإذاعة منطقته بنسيج لغوي؛ يسقط فيه أحداثا معيشة؛ فتغدو الصورة مسردا لأفكاره ومشاعره التي تمتاز بحاجتها إلى إمكانات تعبيرية يفتقدها التشبيه الصريح وهو أمر ألجأه إلى تقديم البراهين من خلال التشبيه الضمني لإبداع صور بمقتضيات جمالية، ونفسية أنية مرتحنة بمتغيرات الفضاء، وقيمه الاجتماعية التي أسهمت في توجيه الدلالة بانتخاب نمط الصورة التشبيهية اللازمة، قال يشكو مضض العيش، والفقر، والحرمان تؤرقه الفاقة: (١)

إِنْ يَغْلُنِي غَيْرُ ذِي فَضْلٍ فَلَا عَجَبٌ يَسْمُو عَلَى سَابِقَاتِ الْخَيْلِ هَابِيهَا (٢)
 وَالْمَاءُ تَغْلُوهُ أَقْدَاءٌ، وَهَذَا رُحْلٌ أَخْفَى الْكَوَائِبِ نُورًا وَهُوَ عَالِيهَا
 لَوْ كَانَ جَدًّا بِجَدِّ مَا تَقَدَّمَنِي عَصَابَةٌ قَصَّرتْ عَنِّي مَسَاعِيهَا
 مَا فِي خُمُولِي مِنْ عَارٍ عَلَى أَدْبِي بَلْ ذَاكَ عَارٌ عَلَى الدُّنْيَا وَأَهْلِيهَا

يلتزم الشاعر (ابن الدهان الموصلية) صورة مؤثرة بتشبيهه غير صريح بمقارنة صور يلتقط التشبيه فيها ضمنا؛ لأنه يلوح بطرفيه تلميحا جاعلا من المشبه به شاهدا واقعيًا، ودليلا على صحة المشبه ليحرك إدراك المتلقي، وبضاعف انفعاله بالصورة الشعرية، ونلاحظ لجوء الشاعر إلى

(١) الديوان: ٢٣٨-٢٣٩ .

(٢) الهَيُوءُ الغبرة، والهَبَاءُ الغبار: ينظر: لسان العرب: (مادة: هبا): ١٥: ٣٥٠: أبو الفضل جمال الدين محمد بن

مكرم بن منظور (ت ٧١١هـ)، دار صادر، ودار بيروت، بيروت، ١٣٧٤هـ/١٩٥٥م.

الطبيعة (الحياة والصامته) لتحسين صورته؛ بغية انتزاع المعنى المتوخى بموازيات حسية تجعل ((من الحقيقة الاجتماعية جذرا للحقيقة الذاتية، ومن العامل الاجتماعي عاملا ودافعا في صياغة الوضع السيكولوجي))^(١)؛ فعلو غير ذي الفضل على الذات الشاعرة له صورٌ مشابهة تبرره تمثلت في: سمو هاب التراب على الخيل السوابق في الحرب، وعلو أقداء الماء عليه، وعلو زحل على الكواكب مع خفاء نوره كل منها مشبها به انتظم دليلا على ما لحق بالمشبه، ونص في الوقت ذاته على نقد اجتماعي بأطرٍ مجازية تنشط الحس بتلقي جمالي بالتماس تعليقات حددها الشاعر تعكس إحساسا شعورياً ضاغظاً - (تقدمني عصابةً قصرت عني... ذاك عازٌّ على الدنيا وأهلها) - يعتمل نشاطاً في الذهن، ويكون شاهداً على صحة رؤية الذات تتضمنه الصورة التشبيهية وتؤطره حركتها. ولعل ثبات بعض المعاني في مخيلة الشاعر (ابن الدهان الموصلي) مؤداهُ اعتماد الصورة التشبيهية، حسب متطلبات التجربة بانتخاب ما يلائمها؛ إذ تجذب الشاعر معانٍ يشرع في توظيفها مشبهاً به في صورته بقوة ابتكارٍ لانتظم الإشارة الدينية والترائية بشكل مكيف يرتئيه أكثر تعبيراً عن المعنى وتأثيراً فيه يقول: ^(٢)

هُمُ الْحَمَأُ الْمَسْنُونُونَ لَا مَاءَ عِنْدَهُمْ وَلَيْسُوا صَاعِدًا طَيِّبًا لِلتَّيْمِمْ

استرشد الشاعر الصورة القرآنية كاشفاً عن أهم ركائز ثقافته وارتباطه بمشاهد التصوير المعجز المؤثر ليتدفق في صورته قيمة محسوسة متخذاً من (الحمأ المسنون) في قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنْ صَلْصَالٍ مِنْ حَمَأٍ مَسْنُونٍ﴾^(٣) مشبهاً به في بنية تشبيهه بليغ يشع بنقد اجتماعي لواقعه وأهل عصره... ويستقي الشاعر من أحاديث الرسول محمد ﷺ وسنته الشريفة قيماً دلالية ومواقف حياتية لدواعٍ ذاتية شعورية أنية، وأبعاد موضوعية تُفعل الصورة الشعرية، وتتميمها من ذلك التمثل بقوله ﷺ: «الْبَيْتَةُ عَلَى الْمُدَّعِي، وَالْيَمِينُ عَلَى الْمُدَّعَى عَلَيْهِ»^(٤) للتعبير عما يتمثل في الخيال بقوله: ^(٥)

فَالسُّقْمُ آيَةٌ مَا أَجْنُ مِنَ الْهَوَى وَالِدَمْعُ بَيِّنَةٌ عَلَى مَا أَدَّعَى

(١) قراءات في الأدب والنقد: ١١٢: د. شجاع مسلم العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.

(٢) الديوان: ١٣٠.

(٣) سورة الحجر، الآية: ٢٦.

(٤) سنن الدارقطني: ٥: ٢٧٦: أبو الحسن علي بن عمر البغدادي الدارقطني (ت ٣٨٥هـ)، تحقيق: شعيب الارنؤوط،

وحسن عبد المنعم شلبي، وعبد اللطيف حرز الله، أحمد برهوم، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط ١، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٤م. رقم الحديث: (٤٣١١).

(٥) الديوان: ٢٨.

وجد الشاعر (ابن الدهان الموصلية) في الحديث الشريف وتراكيبه مدعاة لإبراز مشاعره؛ فإذا به ينتخب من خلاله طرفي صورته الشعرية بغية توطيدها بسمات فنية تزدان بها تاركة أثرها المعنوي الملحوظ؛ إذ يأتي المشبه به (آية) تاليا للمشبه (السقم) في صدر البيت ومثله (بينة) تالية للمشبه (الدمع) في عجزه من دون أداة تشبيه لتوهم باتحاد الطرفين للوصول إلى قيمة شعورية مؤثرة؛ بالجمع بين سياقات دلالية متباينة زما وموضوعا. ويشاهد الواقع بوضوح باستدعاء مواقف ماضية؛ إذ يرى أن حدثا معيشا يوازي يوم حنين قائلا: (1)

جَيْشٌ أَصَابَتْهُمْ عَيْنُ الْكَمَالِ وَمَا يَخْلُو مِنَ الْعَيْنِ إِلَّا غَيْرُ مُكْتَمِلٍ (2)

لَهُمْ بِيَوْمِ حُنَيْنٍ أَسْوَةٌ وَهُمْ خَيْرُ الْأَنَامِ وَفِيهِمْ خَاتَمُ الرُّسُلِ

سَيَقْتَضِيكُمْ بِضَرْبٍ عِنْدَ أَهْوَانِهِ الْبَيْضُ كَالْبَيْضِ وَالْأُدْرَاعُ كَالْخَلْلِ

يعتذر الشاعر لجيشٍ خسر موقعةً بطاقاتٍ تصويرية تستحضر (غزوة حنين: 8هـ) مناسبة لسياق حاضر؛ إدراكا منه لأثرها في النفس؛ بوصفها عنصر استجابة نشطا، ووسيلة يشدُّ بها المتلقي إلى موضوعه؛ لينفعل معه؛ بموازيات دلالية، وسياقية تلازم المشبه به؛ الذي قدّمته الصورة التشبيهية؛ ليوسع الإدراك بالانتقال بالذاكرة إلى قرون بعيدة للتأسي والانفكاك من خطب ألم ممهدا لذلك بأن جيش الممدوح رمقته عين الكمال بعد أن وافق إعجابها؛ لتأتي الإحالة التاريخية بجمع بين جيش حنين وجيش الممدوح للتأثير في الحدث؛ بعلاقة مشابهة متخيلة بين طرفين متفاوتين فضلا ومقاما؛ وهو أمر يعيه الشاعر بقوله: (هم خير الأنام وفيهم خاتم الرسل) ولعل محاولة إلحاق شيء بما يعلوه بالتشبيه يرسخ الصورة في الذهن؛ إذ يصرح القرآن الكريم بأنه تعالى ختم لنبيه والمؤمنين بنصر من عنده في الموقعة ذاتها بقوله: ﴿لَقَدْ نَصَرَكُمُ اللَّهُ فِي مَوَاطِنَ كَثِيرَةٍ وَيَوْمَ حُنَيْنٍ إِذْ أَعْجَبَتْكُمْ كَثْرَتُكُمْ فَلَمْ تُغْنِ عَنْكُمْ شَيْئًا وَصَافَتْ عَلَيْكُمُ الْأَرْضُ بِمَآرِحِهَا ثُمَّ وَيَأْتِيكُمْ مَدْيِينَةٌ ثُمَّ أَنْزَلَ اللَّهُ سَكِينَتَهُ عَلَى رَسُولِهِ وَعَلَى الْمُؤْمِنِينَ وَأَنْزَلَ جُنُودًا لَمْ تَرَوْهَا وَعَذَّبَ الَّذِينَ كَفَرُوا وَذَلِكَ جَزَاءُ الْكَافِرِينَ ﴿٣﴾، وسينصر - جلّ وعلا - من تأسى برسوله؛ مما حدا بالشاعر التماسه النصر في (البيت الثالث) لممدوحه بتوظيف حرف

(1) الديوان: ٧٣-٧٤ .

(2) ((عين الكمال إذا انتهى الشيء إلى منتهاه وبلغ غايته ووافق ذلك إعجاب من يراه ثم عرض له بعض أعراض الدنيا قيل قد أصابته عين الكمال وفي الدعاء صرف الله عنك عين الكمال)): ثمار القلوب في المضاف والمنسوب: ٣٢٧: أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي، تحقيق: د. محمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥ .

(3) سورة التوبة، الآيتان: ٢٥-٢٦ .

الاستقبال القريب (السين) بقوله: (سيفتضيكم بضرب) الهين في أنتم أمامه كالبيض تتحطمون، أو أن سيوف الممدوح كالبيض في تكسرها من شدة البأس، ودروع أعدائه كالخلل لينا تتزين بحمرة الدماء، وهو أمر يستحيلهم نساء تزينها الحلل يذمهم بالضعف، أو الجبن؛ لتعدد الدلالات بتعدد المداخل التأويلية في قراءة الصورة الشعرية، ويسترفد الأماكن قرائن في إخراج صورته التشبيهية من ذلك (لعلع)^(١) في قوله: ^(٢)

يَا صَاحِ هَلْ أَبْصَرْتَ بَرْقًا خَافِيًا كَالسَيْفِ سُلَّ عَلَى أَبَارِقٍ لَغَعِ
بَرْقٌ إِذَا لَمَعَ اسْتَطَارَ فُؤَادُهُ وَيَبِيْتُ ذَا قَلْقٍ إِذَا لَمْ يَلْمَعَ

يؤشر قوله: (على ابارق لعلع) استقطاب محمولات تراثية تدعم الصورة، وتمنحها اتزاناً عاطفياً بفاعلية الفضاء (لعلع) عبر بنية شعرية تحدها منطلقات ذاتية ترتبط بخيال الشاعر ووجدانه، فضلاً عن قدراته الإبداعية التي صوّرت البرق بالسيف المسلول، وهما طرفان يجتمعان في الذهن في لحظات تفصح عن تفاصيل حياتية معيشة بمقابلة أظهرت تعلق الذات الشاعرة وانفعالها نفسياً بالمشهد الطبيعي إيجاباً في قوله: (استطار فؤاده)، وسلبا بقوله: (ويبيت ذا قلق) على التوالي.

ويبني الشاعر صورته التشبيهية بتوظيف الشخصية التاريخية مشبهاً به بما تشتمل عليه من سياقات، ولوازم اجتماعية يربطها بمشاهد يومية تنهض عليها الصورة الشعرية مفيداً من خبرته الذاتية وموهبته، وما يترشح عن الواقع من معان يقول: ^(٣)

مَنْ كَفَّ كَفَّ النَّاسُ عَنْهُ وَمَنْ أَبِي إِلَّا الْخَنَا فَكَمَا يَدِينُ يُدَانُ^(٤)
وَالْحِلْمُ يُطْفِئُ عَنْكَ كُلَّ عَظِيمَةٍ كَالْمَاءِ لَا تَبْقَى بِهِ النَّيِّرَانُ
وَالْغَيْشُ يُزْرِي بِالْفَتَى وَلَوْ أَنَّهُ بِالْفَهْمِ قَسٌّ، وَالصَّلَاحُ بَيَّانُ^(٥)
أَنْ تَبْغِ عِزًّا فِي اجْتِرَائِكَ أَوْلًا فَالْتُّكْرُ فِي رَدِّ الْجَوَابِ هَوَانُ

(١) لعلع: منزل بين البصرة والكوفة، ينظر: معجم البلدان ٥: ١٨؛ ياقوت بن عبد الله الحموي (ت ٦٢٦هـ)، دار صادر، بيروت، ط ٢، ١٩٩٥ م .

(٢) الديوان: ٢٨-٢٩ .

(٣) الديوان: ١٧٨-١٧٩ .

(٤) الخنا: من قبيح الكلام. خنا في منطقه يخنو خنا، والخنا: الفحش. والخنا من الكلام أفحشه. ينظر لسان العرب: (مادة خنا): ١٤: ٢٤٤ .

(٥) هو قس بن ساعدة بن عمرو بن عدي بن مالك، من بني إباد: أحد حكماء العرب (ت نحو ٢٣ ق هـ)، تنظر ترجمته: الأعلام: ٥: ١٩٦ .

كُنْ كَالطَّبِيبِ رَأَى الصَّلَاحَ بِطُفْهِ أَوْ كَالزَّلَّالِ نَجَى بِهِ الظَّمَانَ

تحتشد الصورُ التشبيهيةُ في الأبيات بشكل لافت؛ إذ لا يخلو بيت من صورة تشبيهية تقرب معنى، أو صورتين تشبيهين، فكما تؤذي تؤذي في (البيت الأول) بمعنى: أن المرء يدان بما صنَّع، والحلم والماء يجتمعان في المؤدى بتشبيه أداته الكاف، وطرفين الأول: (معقول = المشبه = الحلم) والثاني: (المشبه به = الماء) بجعل اثر الحلم في (البيت الثاني) ماديا قياسا بأثر الماء؛ إذ بالحلم تحل عظام الأمور، والماء لا يبقى نارا إلا أخمدها وقوله: (والحلم يطفئ) يوهم باتحاد الطرفين، لأنَّ فعلَ الإطفاء من خواص الماء، والغشُّ سلوك اجتماعي سلبي يفعل الصورة التشبيهية في (البيت الثالث) ويحدِّز الشاعرُ من استشرائه، ويؤكد أنَّه يهلك من سلكه وإن كان (قسا) في فهمه وبيانه، ويختم أبياتَه بنصائحٍ موظفًا فعل الكينونة بصيغة الأمر (كن) طبيبا يُصلحُ بلطفه، أو ماء زلالا ينجو به كل ظمآن بصورتين متتاليتين في كليهما النجاة، وتجدد الحياة.

الصورة الاستعارية:

تتوافر الاستعارة على دقة فنية ينتجها خيال خصب يمنح الشعر نضجه بقوة تصوير تكتنزها الاستعارة بتخط للتداول الحقيقي برسم صور تعتمد تبادلا وتحويلا قائمين على ادعاء ينشط التخيل بالجمالي عبر عناصر متنوعة بمقدرة إبداعية تحقق توظيفا ناجحا للصورة فنياً عبر انتخاب ألفاظها وتراكيبها بدقة، ودلائياً بالإفادة منها في تكثيف المعاني الشعرية وتوسيع مدياتها التصويرية بتجسيد محسوس للمشاعر والأفكار، والمواقف وهو أمر اكسبها أهمية في الشعر باستثارة انفعال المتلقي؛ لأنَّ الاستعارة تجعله يحسُّ بالأشياء محددًا انطباعات الشاعر تجاهها من خلال بنية تشكيلها، والوقوف على ما تبثُّه من معانٍ فضلا عن دورها في إثراء النَّصِّ ورقية فنيا؛ فيعبر عن الذات، وموقفها من المحيط والآخر، ولعلَّ اعتماد الاستعارة نشاطا شعريا لا يعتد بالمنطق في اغلب الأحيان؛ بغية تحقيق الرؤية الفنية، وأهدافها بالجمع بين أشياء مختلفة بالمبادلة التي تستجلب الإعجاب، وتثير العاطفة، وتعمل الحسَّ بخطر مجازية مشحونة حفلت بها قصائد الشاعر (ابن الدهان الموصلية) لتتخذ منها مرتكزات تتكامل صورا في سياقات متعددة، من ذلك قوله: (1)

(بحر الكامل)

رَاجَعْتُ فِيكَ الشَّعْرَ بَعْدَ طَلَّاقِهِ طَمَعًا بِجُودِكَ أَيَّ مَوْقِعٍ مَطْمَعٍ
فَسُؤَالَ جُودِكَ عِزَّةً لِلْمَجْتَدِي وَنَدَاكَ تَشْرِيفًا، وَعِزَّةً مَوْضِعٍ

(1) الديوان: ٣٣ .

يقدم الشاعرُ معناه بعناصر جمالية تنقله ببدائل؛ إذ يظهر التضاد بين تعبيرين استعاريين هما (الطلاق. المراجعة) ليلبي متطلبات نفسية بسعاتٍ دلاليةٍ أنتجتها الاستعارة المكنية لتعالج الموقف بدقة جعلته يستعير المرأة للشعرُ بقريئة (راجعته. طلاقه) بتوظيف ينمُّ عن ندرة وفراة بقدرة تخيل جمعت بين (المستعار له= الشعر، والمستعار منه= المرأة) بفاعلية التصوير الاستعاري المترشح عن واقع اجتماعي مهيمن باتساعات مصاحبة للصورة داعمة لها في قوله: (طمعا بجودك.../...عزة للمجتدي. ونداك تشریف) تتمُّ عن فاقه، وشظف يشع بهما الانتخاب الاستعاري لإثارة المتلقي.

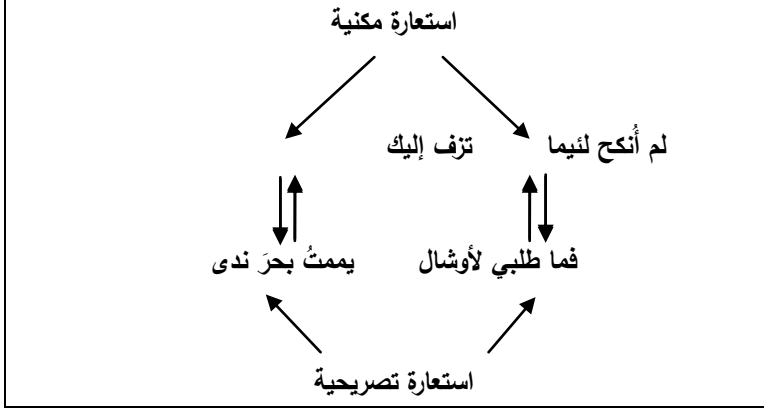
ويستعير الشاعر المرأة لمعانيه بقرائن دالة عليها في مساق مدحه للناصر صلاح الدين الأيوبي - رحمه الله - محققا تواسلا شعريا بمشعات دلالية تعتمد التلميح وسيلة جمالية لإنتاج صور شعرية تقدم انفعالاته ورواه بأطر واقعية تتوشح بلغة شعرية ذات محمولات مجازية تنعكس فيها سمات اجتماعية لها أبعادها النفسية الضاغطة يقول: (١)

وَقَلتْ لِإِغِيَاتِ الْعِيسِ رُوحِي إِلَى بَابِ ابْنِ أَيُوبِ تُرَاحِي
وَلَمْ أَنْكُحْ لَنَيْمًا بَنُوتَ فِكْرِي وَأَنْكَاحَ النَّوَامِ مِنَ السَّفَاحِ
وَقَدْ جَاءَتْكَ يَا كَفُوعًا كَفِيًا تُزْفُ إِلَيْكَ طَالِبَةً امْتِيَا
إِذَا اسْتَشْفَعَتْ أَوْرَى النَّاسِ زُنْدًا فَمَا أَبْغِي مِنَ الزُّنْدِ الشُّحَا
وَقَدْ يَمَمَتِ بَحْرَ نَدَى فُرَاتًا فَمَا طَلَبِي لِأَوْشَالِ مَلَا

فالمراة بؤرة فاعلة في تجربة الشاعر (ابن الدهان الموصل) يشكل من ملامحها الاجتماعية، ولوازمها دلالات متنوعة تقتضيها مواقف، ومحيطه الذي ما انفك ينفعل بعناصره؛ إذ يتخلص إلى المديح بنشاط شعري يعتمد الاستعارة المكنية بقرائن (أنكح. إنكاح. تزف) التي ازدانت بها معانيه بنتا متمنعة عن في طبعه لؤم (وإنكاح اللئام من السفاح) لتزف إلى الممدوح وهو كفاء لها دون غيره (تزف إليك) رغبة في التواصل معه بقصائد هي مسردٌ لأفكاره، ومشاعره التي تسيرها متغيرات، وقيم تصاحب إبداعها، فيها إيضاح للرؤية الذاتية، وما تعانيه بمعانٍ شعرية ازدانت بالاستعارة التصريحية التي بدت تتجذب إليها الاستعارة المكنية مكملتها لفكرتها باستعارة البحر للممدوح، والأوشال لمن سواه في طرفي مقابلة حاضرة تعتمد التضاد (بحر. فرات) (أوشال. ملاح)

(١) الديوان: ٦٨ .

لتأخذ شكلا دائريا فيه توجيه للدلالة: يَرْفُها إليه تمتاح من مواهبه، وهو بحر يَمَمَهُ/ قَصَدَهُ؛ لامتياح مشاربه العذبة، لا أَمْنَحها للثيم، ولا أَطْلَب قليلَ الماءِ المالح:



وتوفّر الطبيعة الحيّة - المستعار منه - للشاعر قيماً جماليةً تغذي الصورة وتكثفها بظلال حسية تستدعي بالتأمل وإعمال الفكر؛ برصد قرائن تحمّل المشهد الطبيعي وقفات اجتماعية تسهم الصورة الاستعارية في إشباعها بما تومئ إليه من دلالات تجليها فاعلية التأويل: (١) (بحر البسيط)

سَقَى دِمَشْقَ وَأَياماً مَضَّتْ فِيهَا مَواطِرُ السُّحْبِ سَارِيها، وَغَايِها
وَلَا يَزَالُ جَنِينُ النَّبْتِ تُرْضِعُه حَوامِلُ المَزْنِ فِي أَحْشا أَرْضِها

يجمع الشاعر بين الطبيعة الحية/ الأنتى = المستعار منه والطبيعة الصامتة/ المزن = المستعار له في صورة شعرية تمور بعاطفة يغذيها خيال حقق اندماجا بين ركني الاستعارة تلازمه مقدرة إبداعية؛ إذ يعبر الشاعر الحوامل من لوازم الكائنات اللبونة للمزن التي استحالتها كائنا حيا بانحراف عن الأصل التداولي للفعل، وهو أمر منح المعنى تكثيفا يتوشح بالجمالي تظهره القراءة بالاعتماد على مرشحات التعبير الاستعاري وهي:

الطبيعة الصامتة = النبات ← المزن ← الأرض.
الطبيعة الحية = جنين ← الإرضاع ← الحوامل ← الأحشاء.

ويؤكد الفعل المضارع الناقص (لا يزال) تجدد المشهد الطبيعي بشقيه (الحي، والصامت)؛ لتكتسب الصورة ندرة بالجمع بين الحمل والإرضاع صفة للمزن في أن معاً، وتزداد الصورة غرابة وتزدان بأن جعل الشاعر الجنين في الحشا يرضع؛ فحوامل المزن بالماء في السماء تسقي الأرض الحامل باجئة النبات حوامل ترضعها حوامل؛ إذ ((إنّ الطبيعة بكل ما تنطوي عليه من أشياء

(١) الديوان: ٢٣٣ .

وجزئياتٍ وظواهر هي المصدرُ الأساسي لإمداد الشاعر بمكونات الصورة^(١) التي بدت متعاقبة فاعلة في النصّ تلتئم دلالاته الإيحائية من خلالها وتتضح.

وتسجل الصورة الاستعارية حضوراً شعرياً مستفيضاً في مدائح الشاعر (ابن الدهان الموصلّي) تنمُّ عن إمكانات فنية مكتنزة بنقل الألفاظ عن ((موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره))^(٢)؛ لتتنظم في صور استعارية تتشكل بؤراً دلالية متشظية في مفاصل النصّ الشعري يقول: ^(٣)

مَلَأَتْ بِلَادَهُمْ سَهْلاً وَحَزَنًا أَسْوَدًا تَحْتِ غَابَاتِ الرِّمَاحِ
عَلَى مُعْتَادَةِ جَوْبِ المَوَامِي دَوَاحٍ بِالمَلَا بِيضِ الأَدَاحِي^(٤)
فَحَاقُوا أَرْضَ نَابِلِسٍ، وَفِيهَا نَوَاحٍ لَيْسَ تَخْلُو مِنْ نَوَاحِ
فَكَانُوا هَوَالُوا بِالحَشْدِ جَهْلًا وَمَا تَخْشَى الأَسْوَدُ مِنَ النُّبَاحِ
وَهُمْ فِي قَوْلِهِمْ أَنَا نُلَاقِي صِلَاحَ الدِّينِ اكْذِبُ مِنْ سَجَاحِ^(٥)

يرسم الشاعرُ بلغة شعرية مكثفة مشهداً حربيّاً متحركاً، معولاً على فيض دلالي بيئته التعبير الاستعاري وما يترشّح عنه بالتماس الأسود مشبهاً به مستعاراً لجيش ممدوحه = المستعار له والنجاح لأعدائه على سبيل الاستعارة المكنية؛ إذ يبدأ الشاعر وصفه بفعل الامتلاء (ملأت) المسند إلى الممدوح الفاعل الأول في الحدث، وهو انتخاب يتلائم مع الدلالات التي انداحت بعده فقوله: (سهلاً وحزناً) فيه تمكينٌ وإحكامٌ في السيطرة لتتمركز الصورة في بنية المفعول به = المستعار أسوداً لجيش اعتاد قطع المفاوز مراراً يخوض المعارك على خيلٍ شديدة مصنونة بهم كما يصفان البَيْضُ في اداحيه/مواضعه، فالدواحي/الخيل، والملا = الاداحي الببيض في الصّيانه؛ لشجاعة فرسانها الأسود الذين تلوهم رماحهم غابات، وتظهر عناية الشاعر بالصورة بتدعيم

(١) الصورة والبناء الشعري: ٣٣: محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م.

(٢) كتاب الصناعتين: ٢٦٨: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران العسكري (ت نحو ٣٩٥هـ)، تحقيق: علي محمد الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٩هـ..

(٣) الديوان: ٦٦

(٤) المَوْمَاءُ: المَفَازَةُ الوَاسِعَةُ المُنْشَاءُ، وَهِيَ الفَلَاةُ التي لَا مَاءَ بِهَا وَلَا أَنْيَسَ، والأَدَاحِي: جَمْعُ الأُدْجِيّ، وَهُوَ المَوْضِعُ الذي تَبْيِضُ فِيهِ النُّعَامَةُ وتُفْرَخُ ينظر: لسان العرب: (مادة موم): ١٢: ٥٦٦: وينظر: (مادة دحا): ١٤: ٢٥٣:

(٥) سجاح بنت الحارث بن سويد بن عقفان التميمية، أمّ صادر (ت نحو ٥٥٥هـ): متنبئة ادعت النبوة بعد وفاة النبي ﷺ، ينظر الأعلام: ٣: ٧٨.

يقاعها بـ ((التصدير))^(١) في (البيت الثالث) بين (نواح) من ارض (نابلس)^(٢) حلّ فيها جيش الممدوح، و(نواح) نساء تتوحّ على قتلها؛ إذ لا قبل لحشدهم بالأسود التي لا تبالي بالنباح من لوازم الكلاب = العدو على الاستعارة المكنية أعقبها الإشارة التراثية اكذب من (سجاح) مرشحة عنها بفعلها السلبي تدعو الآخر/ المتلقي إلى التأمل.

وينتقي صورا استعارية تمثل الحدث بدقة وتلق جمالي يخدم الفكرة بالوقوف عند تفاصيل معارك ممدوحه يقول: ^(٣)

وطنيّتهم رَغماً فلم يُغنِ حشْدُهُمْ وَمَنْ ذَا يَرُدُّ السَّيْلَ مِنْ حَيْثُ أَقْبَلَا
بِخَيْلٍ إِذَا أُولَيْتَهَا النَّجْمَ حَلَّقَتْ إِلَيْهِ وَإِنْ أَوَّطَأَتْهَا الْحَزْنَ أَسْهَلَا
وَضَرِبَ يَقْدُ الْبَيْضَ كَالْبَيْضِ عِنْدَهُ وَطَعَنَ يُرِيكَ الرُّعْفَ بُرْدًا مُهْلَهَلَا^(٤)
وَكَمْ أَسْمَرٍ أوردتْ أوردَةَ الْعِدَا وَكَمْ أَجْدَلٍ عَافٍ قَرِيَتْ مُجَدَّلَا

يستند بناء الصورة على توطئة تعتمد الاستدلال (ومن ذا يردّ السيل) ليتحقق الفعل القسري: وطنيتهم العدو/ دسّهم بخيل في جملة الشرط (إذا أوليتها النجم)، وجوابه المتحقق (حلقت إليه) لازمة للاستعارة المكنية التي قوامها التبديل في التوظيف المعجمي للفعل بتشبيه الخيل بالطير بلازمة التحليق مبالغة في سرعتها لتماشي في البأس من يعلوها فارسا ضاربا تخال الرؤوس عند ضربته بيضا يقد، وطاعنا يريك بطعنه الدروع ثيابا واهية النسج وهو فعلٌ تؤكد (كم التكثرية) الواردة مرتين في البيت الأخير كل منها يسبق صورة استعارية تتناسب مع الأخرى باستحالة الأسمر/ السيف كأننا ظمآن يورده الممدوح دماء أعدائه، ومثله الأجدل/ الصقر إنسان متعفف جائع قراه/ طعامه المجدل منهم وهي صورٌ شعرية يتكامل فيها طرفان يصرح الأول منهما: بصفات البطولة من خلال لوازم تشير إليها (وطيتهم رغما، من ذا يردّ السيل، بخيل... حلقت أوطأت، ضرب يقد، طعن يريك، وكم أسمر، وكم أجدل) والثاني: يكون بالضرورة نتيجة عن الأول وهو

(١) التصدير: أن تردّ أعجاز الكلام على صدره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقا وديباجة ويزيده مائة وطلاوة.

ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٣/٢.

(٢) مدينة بأرض فلسطين بين جبليين، ينظر: معجم البلدان: ٥: ٢٤٨.

(٣) الديوان: ٤٤.

(٤) الرّعف: الدرغ المحكمة، وقيل: الواسعة الطويلة، ينظر لسان العرب: (مادة زعف): ٩: ١٣٥.

الضعف والهزيمة بـ(فَلَمْ يُغْنِ حَسَدُهُمْ، الْحَزْنَ أَسْهَلًا، أوردت أوردَةَ العِدَاءِ، قرئت مُجَدَّلًا) فنقلت الصورة الاستعارية قيم البطولة مع مؤكدات النصر، ومؤشرات الانهزام مع دواع الهوان. وتؤكد الصورة الاستعارية حرصه على تحقيق اتصال شعري ناجح بالمدوح يؤمنه خياله بالانتخاب والملاءمة يقول: (١)

أَضْحَى بَنُو الْعَبَّاسِ يَضْحَكُ مُلْكُهُمْ أَمْنًا وَأَنْتَ سَدَادُهُ أَنْ يُنْفَرَا

فالصورة ذات فعالية كبيرة، تصرح بموقف اجتماعي باعتماد الفعل الناقص (أضحى) المتضمن معنى (التحويل) بالانتقال من حال إلى آخر، وقد عبر الشاعر (ابن الدهان الموصلي) بالجملة الفعلية (يضحك ملكهم امنا) عن استعارة مكنية أضاعت المعنى الشعري بمهارة تصويرية مثلته بمنظر يشخصه؛ لبيدو ملكُ بني العباس إنسانا أمنا يضحك بمؤازرة صلاح الدين الأيوبي له - رحمه الله - ونصرته اياه باستعارة تتوفر على دلالات إيجابية بالمقارنة بين زمنين متعاقبين كان للمدوح أثرٌ فيهما؛ جعلهم يضحكون الضحى بدوام امنهم بالمدوح.

الصورة الكنائية:

للكناية قيمة تصويرية عالية بيانية تنب عن ذائقة فنية سنية، توفر ابلاغية نافذة يعتمل فيها الحسُّ ليؤدي المعنى بأساليب، وتراكيب، وقوالب تقترب من الحقيقة، وإن جنحت عنها الى سواها بتجاوز المعنى ف ((يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيوميئ به إليه ويجعله دليلا عليه))^(١). لتأخذ الصورة الشعرية من خلال الكناية بعدا فكريا، أو اجتماعيا يفعله حذقٌ تصويري يمثل الشعور منظرا مجسما بكنائيات تدخل النسيج الشعري في مسارين دلاليين متوازيين: حقيقي ومجازي تتفاسمهما ثنائية الوضوح والخفاء يشتمل طرفها الثاني جمالية تصويرية تتأتى للكناية من ((قدرتها على السمو بالمعنى والارتفاع بالشعور إلى مستوى من التصوير الإيحائي))^(٢) الذي يكتمل بالوقوف عند معنيين: بعيد مقصود، وقريب مذكور واضح، بمعنى: أن الدال يترشحُ عنه مدلولان، يبلور الثاني الحالة الشعورية، ويخدم الموقف المعاصر.

(١) الديوان: ٥٤.

(٢) دلائل الإعجاز: ٥٢.

(٣) مفهوم الصورة الشعرية قديما: ٨٩: الأخضر عيكوس، (مجلة الآداب) معهد الآداب واللغة العربية، جامعة

فلسطينية ٢٤، ١٩٩٥م.

ينظمُ الشاعرُ واقعَه وأبعاده الذاتية شعرا معتمدا الصورة الكنائية؛ لترسيخ قيم شعورية وجدانية اقتضت لمسات بيانية مؤثرة تكتنزها معانٍ شعرية تستبغ بأطر اجتماعية راهنة فاعلة في ذهن قال يرسم مشهد وداع زوجته، وحننها لفراقه لحظة الارتحال: (١) (بحر البسيط)

قَالَتْ وَقَدْ رَأَتْ الْأَجْمَالَ مُحَدَّجَةً وَالْبَيْنُ قَدْ جَمَعَ الْمَشْكُوَ وَالشَّكَايَ
مَنْ لِي إِذَا غَبَيْتَ فِي ذَا الْعَامِ؟ قُلْتُ لَهَا اللَّهُ وَإِبْنُ عُبَيْدِ اللَّهِ مَوْلَاكَ (٢)

يفعلُ الشاعرُ (ابن الدهان الموصلي) الحوار الثنائي أسلوبا مؤثرا في صورته الشعرية تزدان به (قالت... قُلتُ لها) في سياقٍ حاضرٍ مفعمٍ بمشاعرِ الحزنِ مكنيا عن الرحيلِ بالأجمالِ والبين، وعن طرفي المراجعة المتحاورين بالمشكو والشاكي، ويأتي لفظا الرؤية الفعل (رأت) والاسم، (مُحدجة) مشعان بحسرة احتجنتها الصورة الكنائية.

وقد عززت الصورة الكنائية تجربة الشاعر (ابن الدهان الموصلي) ببعديها الفني والإنساني؛ نظرا لتأثيرها في السياقات المختلفة؛ ببت ما يجدُ في الواقع المعيش، ودورها في تجلية الانفعالات، وتقديمها شعريا؛ فهي مجالٌ رحبٌ لاسترسال مشاعره، وتقديم أفكاره، باللغة الشعرية؛ يقول: (٣)

ولَيْلَةٌ زَارَنِي بَعْدَ زَوْرَارٍ عَلَى حُكْمِي عَلَيْهِ، وَاقْتِرَاحِي
فَبِتُّنَا لَا الدُّنُو مِنَ الدَّنَايَا نَرَاهُ وَلَا الْجُنُوحُ إِلَى الْجَنَاحِ
يُدِيرُ كُؤُوسَ فِيهِ وَمُقَلَّتِيهِ فَيُسْكِرُنِي مِنَ السُّكْرِ الْمُبَاحِ
وَكَأَنْتَ لَيْلَةٌ لَا حُوبَ فِيهَا عَلَيَّ، وَلَا اجْتِرَاءَ مِنْ اجْتِرَاحِ
وَمَا مِنْ شِيَمَتِي خَأَعِي عِدَارِي وَلَا لِبَسِ الْخَلَاعَةِ مِنْ مَزَاحِي
قَطَعْنَا اللَّيْلَ فِي شَكْوَى عِتَابٍ إِلَى أَنْ قِيلَ حَيَّ عَلَى الْفَلَاحِ

يقدمُ الشاعرُ وصفا للطف الزائر بمشهد شعري مشحون بالعاطفة، مزج فيه بين الحقيقة والخيال؛ إذ يصرخ بمعاناة من البعد والتمنع أخلبت قلبه المتيم بهالة من الحزن أدمته في قوله: (زارني بعد ازورار) كناية عن البعاد وهو وضع اجتماعي يشكو امتداده بمرارة الاشتياق مستبشرا

(١) الديوان: ١٨٢.

(٢) ابن عبيد الله: هو النقيب ضياء الدين أبو طاهر زيد بن محمد بن محمد بن عبد الله الحسيني نقيب العلويين بالموصل توفي فيها سنة (٥٦٣هـ) ينظر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: ٣: ٥٧-٦٠.

(٣) الديوان: ٦١.

بالطيف الزائر ليلا لنتابع الصور ورودا تصرح بمعاني العفة، والاحتشام مع الزائرة بنفي أفعال (الدنايا، الجنوح، الحوب، الاجتراء) التي انتظمت في مساق تتلاءم فيه ومتطلبات نفسية وفكرية ضاغطة، تستميل المتلقي بكنى عن الصون ومسارب العفة، وممهدة في الوقت ذاته لرسم صورة في (البيت الخامس) يرفض فيها خلع العذار - بتجاوز المعنى الحقيقي - ولبس الخلاعة معا بينية تضاد؛ لتلتئم فيها الصورة الكنائية التي تنقص معاني الاتزان العاطفي والسمو الأخلاقي بعدم الانهماك في الغي، فهو يأنف من خلع العذار يضبطه العقل ليجلبه الحياء جلبابا لا يخلعه، وهي دلالات تتجذب نحو (التكميل الاحتراسي) في (البيت الثالث) الذي صرّح فيه أنّ سكره مباح بوصفه قيمة موضوعية اجتماعية تتشظى في النصّ وينفعل بها الشعور الآني بالإشارة التي تعدّ مؤكدا من مؤكدات شدة الحياء.

وتنهض مقدمائه الغزلية على الصورة الكنائية بتوفير إشارات قريبة من وعي المتلقي تكون جزءا من عتبة يحملها خطرات وجدانية، ولوازم نفسية تلخص الفكرة الشعريّة، وتقدمها بأطر مجازية تتزين بالكناية يقول: (١)

هَلْ عِنْدَ مُعْتَدِلِ الْقَوَامِ لِعَاشِقٍ عَدْلٌ؟ وَهَلْ عِنْدَ الْجَمِيلِ جَمِيلٌ؟
رَشَاءٌ بِخَيْلٍ بِالسَّلَامِ أَحْبُّهُ وَمِنْ الْعَجَائِبِ أَنْ يُحِبَّ بِخَيْلٍ

يكنى الشاعر (ابن الدهان الموصلّي) عن المرأة لدواع اجتماعية بصور تراثية أفاد منها في تشكيله الشعري الذي بدا فيه يعاني صدودا مجازيا وانكسارا عاطفيا يوازيه فراق حقيقي وغربة وتظهر الصورة الكنائية في (معتدل القوام) تسبقها بنية استفهام مجازي فيه تصريح بجمال المعشوقة ورشاقنتها وهي صورة محسوسة لا تتقاطع مع قوله: (رشأ/ ولد الظبية) هو المعشوقة ذاتها بتلازم بين الانتخابين بانتقاله تصويرية تنطلق من الجزء باتجاه الكل؛ بفاعلية الكناية التصويرية التي بدت الفكرة بها متسقة موحية؛ لأنّ معتدل القوام صفة ملازمة للرشأ التي أضاف لها الشاعر الفعل الإنساني (بخيل بالسلام) صورة ثالثة استفهام كناية عن الصدود تنصهر متوافقة مع الاستفهام - (هل عند؟) في صدر (البيت الأول) وعجزه - وداعمة له، تجعل المحبّ منقادا لمعشوق (معتدل قوام لا يعدل، وجميل لا يرى منه جميل، ورشأ ييخل بالسلام) على التوالي.

(١) الديوان: ٨٦ .

ويصور الشاعر حقائق معيشة تركت أثراً في نفسه ببناء ينم عن اضطراب وتأوه داخلي ومشاعر حزينة، متحسراً من واقع وشحه بلباس الفقر، والحرمان مكنياً عن ممدوحه بديم الإحسان السُّحُّ الهُطل، وعن نفسه بالأَمَحَال والضعف ليكون محلَّ عَطَائِهِ وعنايته قائلاً: (١)

فِيَا دِيمَ الْإِحْسَانِ سَحًّا وَدِيمَةً وَهَطْلًا فَقَدْ صَادَفْتُ أُجْرَدَ مُمَجَّلًا

يلتزم الشاعر صور الطبيعة ومشاهدها المتحركة سبلاً إبداعية؛ بما تزوده بمقتربات دلالية تتوالد صورة كنائية تشع بتجاوز للمعنى الحقيقي - بقوالب مجازية - إلى آخر يحده السياق فالآخر عالي الشأن علو السحاب كريم يرتجى، والشاعر يعاني فقراً مُدَقَّعاً وضعفاً كئيباً عنه بأجرد مُمحل صورة في فضاء تعاقبت عليه الزمانية المحملة، والمكانية المجدبة بكثافة تصويرية يشع بها فعلُ الموافقة (صَادَفْتُ) الذي مثل الارتباط بين المعنى القريب ديم سح هطل تروي الأرض الجرداء المحملة، وغيرها وهو أمر يؤخذ به على الحقيقة، والمعنى البعيد بلوره السياق بفعل العاقل (الإحسان) بانتظام الصورتين في مقابلة بدلالة الديم المحسنة العلوية السماوية المرسلة = الممدوح ساح مهطل لا ينفصه امتياح، ودلالة الأرض السفلية اتجاهاً وهي المستقبلية = الشاعر الباث للرسالة الجمالية بحركة مضادة للعطاء المرجو فالمعاناة صاعدة بأطر مجازية (فيا ديم) مناجاة لها تأثيرها في استنزال المواهب المتتابعة (ديمة).

وتحفز الصورة الكنائية المخيلة بمدارك تعتمد الإيحاء بمعان تتوارى خلف حقائق واقعة يستقيها الشاعر من جزئيات الطبيعة الحية، ولوازمها قال مادحا الناصر صلاح الدين الأيوبي - رحمه الله-: (٢)

كَمْ وَفْقَةٍ لَكَ فِي الْوَعْيِ مَحْمُودَةٍ أَبَدًا وَكَمْ جُودٍ حَمِيدٍ الْمَوْقِعِ

وَالطَّيْرُ مِنْ ثِقَةٍ بِأَمَلٍ مُشْبِعِ تَبَعْتُ جِيوشَكَ فَوْقَ غَابٍ مُسْبِعِ

تصدر المشهد (كَمْ التكنيرية) وهو انتخاب واع تليه صورة كنائية متقنة استجمع الشاعر (ابن الدهان الموصلية) في تشكيلها مغذيات فنية بإطلاق ((الجناس المصحف)) (٣) بين (مُشْبِعِ، وَمُسْبِعِ) مفعلاً به إيقاع الصورة الشعرية، ومقويًا دلالتها باستغراق في المبالغة يبيته بوصف الأكل بأنه مشبع كناية عن الصرعى وهو فعلٌ يرتبط بفعل القتل وتكثيره للمأكل وهو جنث الأعداء؛ يحققه بأس الممدوح، ووصف الغاب بالمسيع مجازاً أرضاً للمعركة تتشابك فيها الرياح، ويحتشد فيها المحاربون سباعاً، مما قرر الصورة مشهداً شعرياً يَمُور بالحركة، وينبض بالجمال بألفاظ

(١) الديوان: ٤٦ .

(٢) الديوان: ٣٢-٣٣ .

(٣) هو أن يتشابه اللفظان في الكتابة مع اختلاف في نطق الحروف ويسمى (جناس الخط) ينظر: البلاغة العربية: ٢: ٤٩٧ .

تتضمنهما - (الطيْرُ، أكل، تبعثُ، جيوش، فوق، غاب مُسْبِع) - بتصرف بليغ مؤداه صورة كنائية تشع بحتمية الظفر بالأعداء وهو أمر تكرر للممدوح، وألفته الطير التي لا تعقل واثقة، وهي مبالغة تقضي إليها مرشحات التصوير، ((وذلك بالقبض على معنى من معاني الواقع وتقديمه شعرياً))^(١) بذكر الشجاعة بفناء يلزمها؛ استجابة لمتطلبات شعورية أنية محيطه.

ويلتزم الشاعر (ابن الدهان الموصلي) الصورة الكنائية في بيان شدة بأس الممدوح، وجيشه التي تقضي بالضرورة إلى استحكام الخوف من أعدائه، والهلع قال مادحا الناصر صلاح الدين الأيوبي - رحمه الله -، وجيشه مكنيا عن الذهول الذي ألم بالصليبيين:^(٢) (بحر الطويل)

خَشُوا أَنْ يُلاقُوا جَحْفلاً كُلُّ فَارِسٍ يَعْدُونُهُ مِنْهُ خَمِيساً مُجَحْفِلاً
وَلَوْ أَنَّهُمْ أَضْعَافُهُمْ حِينَ جَمَعُوا جُموعَهُمْ مَا كَدَّرُوا لَكَ مِنْهَا
وهابوك حتَّى الفارس الشَّهم مَنْ رأى بجيشك ناراً أو تأمل قسطلا

تظهر الصورة الكنائية في (البيت الثاني) في قوله: (ما كدروا لك منهلًا) وهي تتبثق من مساق تقاسمته ضمائر جمع تعود على الأعداء هي (الواو) في قوله: (خشوا، يلاقوا، جمعوا، هابوا، ما كدروا) وضمير الغائب (هم) في قوله: (أنهم أضعافهم جموعهم)، و(كاف المخاطب) في قوله: (لك، هابوك، جيشك) وتظهر فاعلية فعل الخوف والذعر في قوله: (خشوا أن يلاقوا جحفلاً) وفعل الحذر والاحتراز في قوله: (وهابوك حتَّى الفارس) في توجيه المعنى الكنائي بتفصيلات التوضيح الصوري التي توحى بالتناسب العددي بين الجمعيين، فضلا عن توفرهما على فرسان في قوله: (جحفلاً، جيشك) و(فارسٍ يعدونه خميساً وجحفلاً) للممدوح و(جمعوا جموعهم) و(الفارس الشَّهم) لأعدائه، لأنَّ الفاعلَ في الحدث الناصر صلاح الدين الأيوبي - رحمه الله - بمواقفه قد ترك أثرًا واضحا في الواقع والصورة الشعرية في أن معا لذلك تشير الكناية إلى قدرته على تحمل الصعاب، يجعل المنهل المصون من الكدر في بنية الكناية يعود عليه (لك منهلًا) كناية عن الهيبة التي أنتجت (ما كدروا) مهانة قسرية للصليبيين، وخضوعا لم يكن عن طواعية، أو اقتناع .

(٣) الصورة الحسية:

تتمى الحواس الصورة الشعرية بمقومات مادية تعتمل فيها مخيلة الشاعر لتؤديها بطرائق متباينة بقدرة إبداعية تتفعل بمعطيات الحس المختزنة؛ لتزود الصورة بقوة توصيل تقترب بها من الإدراك بطاقات تعبيرية اختيارية تتقل إيماءات حسية تعتمد التركيز، والتكثيف لتسهم في تشكيل واقع شعري، تتجسد فيه انفعالات الشاعر وأفكاره بصور تبتث بقوالب جمالية، تتجاوز الأطر

(١) الظاهرة الشعرية العربية الحضور والغياب: ١٧١: د. حسين خمري، اتحاد الكتاب العرب، (د. ط) دمشق، ٢٠٠١م .

(٢) الديوان: ٦٦ .

الموضوعية وهو أمر يعطي الأشياء شكلاً مخصوصاً أطلقته رؤية الشاعر، ووعيه الذي غالباً ما يتسم بالتحول والانتقال تأثراً بمتغيرات المحيط؛ لأنَّ الصورة ((تقوم على أساس المدركات الحسية المختلفة، تتبع من الذات، ومن التجارب الحياتية والواقعية، ممتزجة بالخيال))^(١) الذي ينشط الصورة الشعرية بتألف وانسجام - بين الحسي والمعنوي - يكونان سبيلين للارتقاء بالجمال بروية حاضرة، ولغة شعرية تنقل المعنى قوامها تفعيل الحواس الخمس: (البصرية والسمعية، والشمية، والذوقية، واللمسية) التي ((تغذي ملكة التصوير والخيال وتقلل إليها - مجتمعة أو منفردة - الصورة بشتى مصادرها وطبائعها))^(٢)؛ لأنَّ النموَّ ((داخل القصيدة قد لا يتم إلا بتربط بعض الحواس ببعضها؛ إذ إنَّ تساوقها يتولد من داخل العلائق التي يتطلبها النص))^(٣)؛ لتنهض عند الشاعر (ابن الدهان الموصلية) بمهمة التأثير في المتلقي بمشاهد معبرة تشكلها اللغة وهي وسيلة ((الكشف عن شخصية الشاعر ونفسيته؛ وذلك من خلال صورٍ شعريّةٍ تمتزج فيها اليقظة الحسية باليقظة الباطنة، وتضمّ أيضاً هائلاً من العناصر النفسية والجمالية))^(٤) التي تقوي الحواس أبعادها الإيحائية الذهنية فتجسمها صوراً محسوسة بانسجام قائم بين الألفاظ ومعانيها.

الصورة البصرية:

أولى الشاعر (ابن الدهان الموصلية) الصورة البصرية أهمية كبيرة؛ لدورها في رسم الصورة وتمكينها في الذهن بملازمة أبعاد عرفية سائدة في محيطه تكتسيها تجربة توازر الصورة، وتدعمها بموحيات تنترك انفعالات حقيقية تلتنقي بإدراك في المتلقي فهو يمدح محمد ناصر الدين بن شيركويه^(٥) قوله: ^(٦)

بَحْرُ لَه بِيضُ الْعَظَايَا لُجَّةٌ أَسَدٌ لَهُ سُمْرُ الْعَوَالِي غَيْلٌ
وَلَهُ الْعُلَى وَلشَانِيهِ شَيْئُهُمْ وَلَهُ النَّدَى وَلسَانِيهِ السُّوْلُ
حَيْثُ النُّفُوسُ تَسِيلُ فِي سُبُلِ الرَّدَى وَالخَيْلُ فِي سَبِيلِ الدَّمَاءِ تَجُولُ

(١) الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام: ١٢٩: د. صاحب خليل ابراهيم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م.

(٢) بناء الصورة الفنية في البيان العربي: ١٢٣-١٢٤ - موازنة وتطبيق: د. كامل حسن البصير، المجمع العلمي العراقي، بغداد، العراق، ١٩٨٧م.

(٣) الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام: ١٢٩.

(٤) المدخل إلى نظرية النقد النفسي سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد (نموذجاً): ٨١.

(٥) هو محمد (ناصر الدين) بن شركوه، الملك القاهر الأيوبي - رحمه الله - صاحب حمص. من ملوك الدولة الأيوبية ابن عم الناصر صلاح الدين - رحمه الله - كان فارساً شجاعاً، تنظر ترجمته: الأعلام: ٦: ١٦٠.

(٦) الديوان: ٨٩.

صَبَغَ النَّجِيعَ شَيَاتِهَا فَبَدَتْ وَمَا يَبْدُو لَهَا غُرَّرًا، وَلَا تَحْجِيلٌ
تتشكل الصورة الشعرية من مثيرات حسية فاعلة تلبى متطلبات شعرية ذاتية، وتقرب
الرسالة من هدفها الأساس، وهو تأمين انفعال المحيط بالجمالي، وقد أوحى الدلالة اللونية للصور
المتعاقبة في الأبيات بعلاقة الممدوح بطرفين متضادين في الواقع المعيش فالممدوح حائز العلى
وأعداؤه شائئوه بوصف استقدمه من (سورة الكوثر) قال تعالى: ﴿إِنَّ شَانِئَكَ هُوَ الْأَبْتَرُ﴾^(١) فمنح
الصورة الحسية قوة شعرية واسعة تحرك المتلقي، وتستوقفنا على مدلولها المؤثر؛ باستدعاء شائئ
الرسول محمد (ﷺ) وهم مشركو قريش في مساق يصرح فيه بالصليبيين - مع اختلاف المقام بين
الصورتين - ليتضح محورا الثنائية المجسمة بالحس: الممدوح وأعداؤه في (البيت الثاني) يظهر
المحور الأول بلغة مجازية تستحيل الممدوح في (البيت الأول) بحرا لجته بيض العطايا مفيدا من
الدلالة الإيجابية للون الأبيض في تصوير الكرم وهو من الأشياء المعقولة، ويفيد من السمر
بدلالاتها اللونية المخالفة للبياض في تشكيل صورة حسية مركبة بجعل الرماح - لكثرتها - غابا
يسوده الممدوح أسدا؛ مفعلا الصورة بما تقع عليه حاسة البصر من خلال (بحر. بيض. لجة =
الكرم) و(أسد. سمر. غيل = الشجاعة) مؤدى الأولى: (ولسائله السؤل)، إذ يحقق لهم أمنياتهم
ويقضي حاجاتهم، ويتمخض عن الثانية: صورة حسية متحركة رسمها الشاعر للأعداء وقد غادرهم
الممدوح صرعى في المعركة بمبالغات يقرها العرف، وتطرب لها الذائقة الحاضرة فالنفوس تسيل
للردى، والخيل تجول في الدماء التي تشكلت سيولا متدفقة؛ لتصبغ الخيل بالنجيع/ تتجعت بالدم
ليحجب غررها وتحجبلها تصريحا بطغيان اللون الأحمر؛ لتتوأم الصورة بمقومات الحاسة البصرية
المتحركة من خلال العطاء حركة وفعلا إراديا، واللجة ملازمة للبحر لتجسد حركة وفعلا غير
إرادي يتحرك بغيره، والسمر العوالي يحركها المحاربون بإرادتهم، والغيل/الأشجار تتحرك بغيرها،
وجاءت الشيات بجريها المتعثر متجانسة مع المشهد الذي تقاسمته الألوان: (الأبيض: بيض، لجة،
غرر، تحجيل السواد والبياض: الشيات والأخضر: غيل، والأحمر: الدماء، النجيع) بفاعليتها
الحسية المحولة للواقع بالجمالي؛ فالشاعر ينقل مضامين حقيقية بمدركات جمالية متخيلة ذات
دلالات نفسية يلتزمها مغذيات تصويرية؛ لأنَّ ((الجانب الحسي، ما هو إلا مرحلة تمرُّ بها
الصورة الشعرية لتمتزج بعد ذلك بالجانب النفسي المتمثل في المشاعر التي تتلقاها النفس،
وهنا يتوجب على الشاعر أن يقوم بمهمتين، مهمة حسية نفسية ومهمة جمالية مؤثرة))^(٢)
تكفلان لمضامينه الشعرية أبعادها النفسية باستحالتها مشاهد ملونة لها انعكاسات شعرية بأساليب

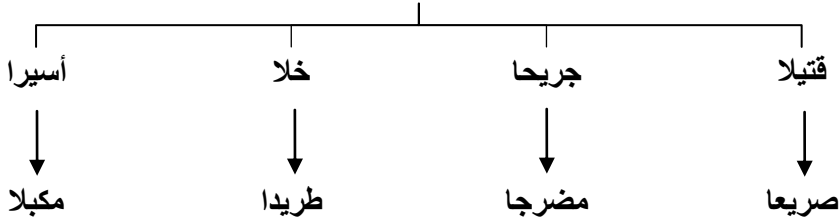
(١) سورة الكوثر، الآية: ٣ .

(٢) المدخل إلى نظرية النقد النفسي سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد (نموذجاً): ٦٧.

تتبع عن خياراتٍ تداوليةٍ متعددةٍ تُكسبُ الصورةَ قيمةً جماليةً ترسخها في الذهن، قال يصورُ موقعةً للناصر صلاح الدين الأيوبي - رحمه الله -^(١) (بحر الطويل)

فَقَسَّمْتَهُمْ فِي الْمُلتَقَى قِسْمَ جَائِرٍ وَأَنْ كُنْتِ فِيهِمْ عَادِلًا وَمُعَدَّلًا
قَتِيلًا صَرِيحًا، أَوْ جَرِيحًا مُضْرَجًا وَخِلًا طَرِيدًا، أَوْ أُسِيرًا مُكْبَلًا
تَوَلَّوْا عَنِ النَّارِ الَّتِي أُوقِدَتْ لَهُمْ مِنَ الْحَرْبِ عَلِمًا أَنَّهَا لَيْسَ تُصْطَلَا
وَأَشْجَعُهُمْ مَنْ حَاوَلَ الْعَيْشَ مُدْبِرًا مِنَ الْخُضْرِ لَمَّا عَايَنَ الْمَوْتَ مُقْبِلًا

قسمتهم



يظهر الفضاء (الملتقى) لازمة من لوازم شجاعة الممدوح، وقد بدا فيه فاعلا نشطا بدلالة الاختيار (قسم) المسند إلى (تاء الفاعل) الممدوح؛ إذ تترشح عنه صورة متحركة متسقة تمخضت عن الدال (قسم جائر) الذي يدخر قوة توصيل تتخذ مسارين متضادين الأول: إيجابي يشع بالبطولة وشدة البأس (فيهم عادلا) يفعله الحس في المخيلة، والثاني: سلبي بتداعياته على العدو يزدان بالشعري:

يصور الشاعر الحدث بتفصيلات تجعله متاحا تواقفه الحواس بتتبع يعتمد المشاهدة لجزئيات انداحت بعد الكينونة (كنت عادلا) وهو: تكميلٌ يحيلُ الفعلَ مشروعًا، ويمنحه قبولًا تستسيغه الذائقة، ونلاحظ فاعلية الصورة الحسية البصرية المتأتية من حالة الانفلات، والذهول التي لحقت بالأعداء المجزأين إلى قتيل أو جريح في صدر (البيت الثاني) وهما فعلا يترتب عليهما التضرُّج/التلطُّحُ بالدماء صورة لونية متاخمة للمشهد تلازمه، ثم طريد أو أسير صفتان تترشحان عن الهزيمة، ولعلَّ حركة الطريد جعلت الشاعر ينتزعه من المتابعات الواقعية الحديثة؛ لحتمية ثبات الصريع وسكونه، فضلا عن محدودية حركة الجريح، والمكبِل؛ لتكتمل صيرورة الصورة وتنتسج

(١) الديوان: ٤٤ .

بمنتخبات هي: (تولوا عن النار، حاول العيش مدبرا) مستضيئاً بالقبس القرآني في قوله: (ليس تصطلا) بتكميل يوجه الوظيفة من خلال التولي، والإدبار عنها - النار - لا السعي إليها للاصطلاء كما في قوله تعالى على لسان موسى عليه السلام: ﴿إِذْ قَالَ مُوسَى لِأَهْلِهِ إِنِّي آنَسْتُ نَارًا سَآتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ آتِيكُمْ بِشِهَابٍ قَبَسٍ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ﴾^(١)، ويعتمد في (البيت الأخير) المقابلة بين (حاول العيش مدبرا) و(عاين الموت مقبلا) وهي: تقنية شعرية شكلت عمقا دلاليا داخل الصورة؛ لتمنحها التكمال، وتولد جواً تأملياً من خلال الإدبار فعلا تحوليا يقتضي حركة سريعة ناتجة عن المعاينة بصريا بإطلاق الخضر على الخيل الغبر الدُهم، والموت المقبل بلغة تتوشح بمجازات تنشط الحس، وتمنح الصورة تماسكها وتلاحمها باعتماد تقنية ((التقسيم))^(٢) الذي انبرى فاعلا في المشهد؛ إذ لا يرى في مؤديات الهزيمة/ نتائجها بسطة على ما قال في حالتي الموت والبقاء: فالأعداء بين (قتيل، وجريح، وأسير، وطريد).

الصورة السمعية:

يعوّل الشاعر (ابن الدهان الموصلي) كثيرا على الصورة السمعية؛ بوصفها مدركا حسياً له دورٌ كبيرٌ في رسم المواقف وترسيخ المعاني ((لأنّ المدركات الحسية، والسمع بالذات يستقزنا ويهيؤنا لاستقبال الصورة دون مشاهدتها، وإنما تتكون في أذهاننا عبر سماعها لتتعرف على ما يثيره الشاعر من أجواء تجاربه))^(٣) بألفاظٍ شعريةٍ دالةٍ عليها تشكّلها معينات سمعية تتناسب مع المضامين المرادة في صورة شعرية سمعية يقول: ^(٤)

قَوْمٌ إِذَا يَقَعُ الصَّرِيخُ تَبَادَرُوا نَحْوَ الْجِمَامِ بِكُلِّ أَبْلَجِ أَرْوَعِ

تنوفر الصورة الحسية (يقع الصريخ) على ملامح دلالية بثها المشهد الشعري، ظهر الفضاء فيها زمانياً ومكانياً، وهو أمر صرح به السياق بجواب الشرط المتحقق (تبادروا) وهو فعل ممدوح تلازمه حركة سريعة فيها مباغته بزمن يحدده المثير الحسي (الصريخ) الذي يؤدي وظيفة تواصلية بتنشيط مخيلة السامع وتوجيهها جماليا لاستقبال أحداث مختزنة من دون معاينة بمؤشرات مكانية تنبثق عن قوله: (نحو) بدلالته على القصد والاتجاه، وهو مضاف إلى الجِمام المنتخبة للقدر، أو الموت، وهو من محققات الحرب المعلن عنها بالشعري عبر إرسال صفتين لمستقبلي الصورة السمعية وهم القوم الفاعلون بفضائها الأولى: حسية خلقية لونية تمثلت بالإشراق

(١) سورة النمل، الآية: ٧.

(٢) هو استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتدأ به: ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ٢٠/٢.

(٣) الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام: ٢٦.

(٤) الديوان: ٣٢.

(بكل أبلج)، والأخرى: معنوية (أروع) تشعُّ بالفزع، والرهبة قيمٌ إيجابيةٌ مدحيةٌ تترشح عن الصورة الحسية المركبة؛ لتمنح الموقف فاعليته شعريا، وواقعا باستثارة القوم المسارعين إلى الحرب، والنجدة. ويعتمد الشاعر (ابن الدهان الموصلية) الصورة السمعية في وصفه لخيل الممدوح، قائلا: (١)

(بحر البسيط)

مِنْ كُلِّ أَدْهَمٍ صَهَّالٍ لَهُ شَيْءٌ صَفْرَاءُ يَسْتَرْهَا طُورًا وَيُبْدِيهَا

تتنظم الصورُ الحسيَّةُ متآزرة بتعددتها في مشهد شعري متحرك تتوضع فيه الصورة السمعية (صهَّال) وهي صفةٌ حسيَّةٌ ملازمة للخيل الصواهل تصرح بحدَّةِ إصاقتها للسمع بين صورتين لونيَّتين هما: (أدهم) و(شية صفراء) صورة قرآنية استرُفدها من قوله تعالى: ﴿قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا لُونُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لُونُهَا تَسْرُّ النَّظَّارِينَ﴾ (٢) تتقلب بين الظهور، والاستتار تبعا لمؤديات حركية تتبثق عن الصفة المتحققة في الأولى على سبيل المبالغة بمعنى: أنَّ هذه الدينامية الفاعلة لا تكون في كل فرس أدهم وإنما اكتسبها الموصوف من توفره على صفة الصهيل التي تتناسب طرديا مع اشتداد المعركة؛ لأنَّ الأخير يرافقه إكثار الأصوات وارتفاعها الذي ينمُّ بدوره عن سرعة عَدُوِّ تناسبه؛ لتتمخض عنها أصوات ناشئة تحدثها حوافر الخيل، وقعقة السيوف، وقرشة الرماح في المزدحم لم يصرح بها المشهد الشعري الذي كشف عن تجربة حياتية ترتبط بعلاقة وطيدة بالأجواء الجهادية - أيام الحروب الصليبية - بمحورها الرئيس الفاعل فيها وهو الفروسية، التي شكلت ميدانا خصبا لنمو الصورة الحسية السمعية، التي تستدعي إشراك المتلقي في الحدث فتثير انفعاله من دون المعاينة بتفصيلات متعددة ومصادر مختلفة طبيعية وغير طبيعية.

(١) الديوان: ٢٣٣.

(٢) ينظر: سورة البقرة، الآية: ٦٩.

الصورة الشمية:

يفيد الشاعر (ابن الدهان الموصلي) من الإدراك الشمي في رفق تجربته الإبداعية فنيًا، دلاليًا فهو يلتزم الصورة الشمية منشطا تواصلًا؛ لنقل رؤاه شعريًا في سياقات، ومواقف متعددة يقول: (١)

وهيهات لم يعلم بسرِّك مُشْفِقٌ أمينٌ ولم يطلع عليه نصوحٌ
تروح علينا الرِّيحُ في نَفحاتِها شذاكم وريًا طيبكم فتريحُ
فلا تبعثوها غير ليلٍ فإني أغار من الجلاس حين تفوحُ

تتوفر الصورة الشعرية على قيم وجدانية سائدة متداولة في جزئياتها؛ تشحنها الصورة الشمية عاطفيًا، وتمنحها بعدها النفسي؛ بوصفها أداة اتصال ناجعة ومنزعا حسيًا فاعلا في الوقت نفسه؛ فالأبيات تعبر عما يختلج في النفس بتناغم متخيل بين مشاعرها، وواقعها المعيش فالصورة ((تنتهي إلى الداخل بعد إدراكها من الخارج، لإعادة صياغتها وإخراجها في إهاب حي، يمتزج فيه الجانب الحسي التعبيري، بالجانب النفسي الباطني)) (٢)، وقد منح اسم الفعل (هيهات) الصورة الشعرية، قوة شعورية واسعة تحرك المتلقي، وتستوقفه عند مدلول مؤثر بدلالة التباعد المتساوقة مع النفي بـ(لم) في قوله: (لم يعلم بسرِّك، ولم يطلع عليه) الذي يقضي بحتمية تحقق فعلي الكشف لفاعل إيجابي هو (الشاعر = المشفق = الأمين = النصوح) بمفاد الصورة الشمية؛ لتؤدي دور الإفشاء بوحدات دلالية عائدة إلى الاختيارين (لم يعلم = لم يطلع) تمثلت بالريح، والنفحات وهي الوسط الناقل للصورة (شذاكم وطيبكم) وهو فعل لا يمتلك القصدية بحكم الوظيفة، شكله بتقنية التصدير (تروح، فتريح) التي أحالت المشهد مشحونا بالانفعالات، والدفق الوجداني؛ إذ أوجب الشاعر توجيه المدرك زمنيًا برغبة حصوله في زمن ليلي لا بزمن نهاري معلا ذلك بإشارة إلى تحقق ما يأنف عنه في الأخير (أغار من الجلاس) بمعانئة الأثر فيهم = الجلاس، وهو أمر يحذر غيرة، أو نذهب إلى القول: بتحول في المثير الحسي وقع في (البيت الأخير) بحدث الإرسال في بنية الاستثناء المفرغ بغير (ابعثوها ليلًا)؛ لتتراح الدلالة إلى المعانئة، والحضور الجسدي بقرينة الليل الذي حقق للصورة ندرتها؛ بجعله يغيب نفع العطر بقوله: (يفوح) الذي يؤكد استقدام الفاعل - الناشر للصورة الشمية عبر الخيال الذي مكن من الانتقال بين مدركين حققا للصورة الشعرية نضجها واكتمالها وجدتها.

(١) الديوان: ١٦٩.

(٢) المدخل إلى نظرية النقد النفسي سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد (نموذجًا): ٦٧.

ويعبّر الشاعر (ابن الدهان الموصلّي) بالصورة الشّميّة عن قضايا معاصرة باجتراح تساوّق بين مضامين عقلية راسخة، وصور حسية شّميّة بانّتاب عناصر جمالية ثلاثها يقول: (١) (بحر الكامل)

مِن دَوْحَةٍ شَادِيَّةٍ أَرَجَتْ لَهَا الدَّ نِيَا لَطِيبٍ شَدَى لَهَا مُتَضَوِّعٌ

يصور الشاعر الممدوح صلاح الدين الأيوبي - رحمه الله - مرسخاً مكانته ورفعته شعرياً، وهي معان عقلية بالتزام الإدراك الحسي الشمي الذي بدأ مهيمناً على التشكيل الشعري من خلال جذوره اللغوية وأدوات تركيبه المحتشدة (دوحة شاذية، أرجت، طيب، شدى، متضوع) فالممدوح من شجرة نسب عظيمة الشأن (شاذية) وهو اختيار فني يحتمل معنيين على سبيل التورية: معنّى قريب على الطيب، والشذو المدرك، ومعنّى بعيد اسم جده (شاذي)، وكلاهما تلازمه الدوحة: للنسب شجرته، وللأرج - كذلك - مصدره الطبيعي؛ لتكتمل الصورة الشعرية بمحصلة مفادين متباعدين أقام الشاعر بينهما علائق تجعل الصورة متاحة، ويصور انفعال الدنيا بتأرجحها بعقب الأصل الممدوح، وشذاه المتضوع وتوهّجها بفعله.

الصورة الذوقية:

نرى للصورة الذوقية تأثيرها الحسيّ النافذ في شعر (ابن الدهان الموصلّي)؛ إذ يعتمد رافداً في تشكيل مضامينه الشعرية بمعالجة مناح موضوعية متعددة تنهض رؤاه الإبداعية فيها بمهمة المناسبة لحقائق معيشة عبر مدارك ذوقية متعددة يقول: (٢) (بحر البسيط)

تَمُرُّ بِعَدِكُمْ أَيَّامٌ عَاطِلَةٌ لَا الْخَصْرُ مِنْهَا لَهُ حُلِيٌّ، وَلَا الْجِيدُ
وَأَسْتَمِرُّ أُمُورًا كُنْتُ أَعْهَدُهَا وَأَنْتُمْ جِيرَةٌ، وَالْعَيْشُ قُنْدِيدٌ (٣)

تشعّ الصورة الذوقية بإيضاحاتٍ تفضي بالضرورة إلى اتساع المعنى الشعري وتمدده؛ إذ مكن المدركان الذوقيان المتضادان: (استمر، قنديد) الشاعر من الإتيان بتفسيرات داعمة لتصوير احساسين متباينين في زمنين معيشين مختلفين بمشهدين شعريين ابتداءً بالآني بتشخيص الأيام التي جارت عليه؛ فهي عاطلة الخصر من الحلي، والجيد (بعدكم) بفرق يسومه سوء العذاب، ثم استرجع لحظاته الهائلة بقوله: (انتم جيرة) تعينوني على ما يعهدني من أمور - يقربها المحسوس الذوقي/ الطعم - بفعالها السلبي علي فأجدها مقبولة مستساغة استطيب مرارتها؛ لأنني أعالجها بحلاوة العيش - القنديد - تلازمه الإيجابية الحسية - معكم.

(١) الديوان: ٣١.

(٢) الديوان: ١٣٣.

(٣) القنديد: عُصارة قَصَبِ السُّكَّرِ إِذَا جَمَدَ، يَنْظُرُ لِسَانَ الْعَرَبِ: (مادة قند) ٣: ٣٦٨.

وفيد الشاعر (ابن الدهان الموصلي) من دلالة الدُّوق الحقيقية في تأمين الاستجابة المباشرة بتشكيل تنتظم فيه الحاسة بفعالية تصويرية وأطر لغوية يكون فيها للطعم المرسل تنبيهات تتيح تلقيه مجازيا بعملية ذهنية تنطلق من الإدراك اللساني المختزن، قال مادحا صلاح الدين الأيوبي - رحمه الله - :^(١)

حَيَاةٌ إِذَا يَرْضَى، حِمَامٌ إِذَا سَطَا قَدِيرٌ إِذَا يَغْفُو، غَفِيفٌ إِذَا خَلَا
وَحَلْوٌ إِذَا وَالَيْتَهُ لَدُّ أَرْيُهُ لَدِيكٌ، وَإِنْ عَادَيْتَهُ عَادَ حَنْظَلَا

تؤدي الصورة الذوقية وظيفية دلالية أسهمت في تكوين الرؤية الشعرية؛ إذ أدت القيمة الحسية دوراً تكثيفياً؛ لأنَّ الشاعر عمد إليها واعيا - بعد عملية تقسيم شغل الممدوح مفاصلها كاملة - مستغلا إمكاناتها في إثارة انفعال المتلقي؛ ودفع المعنى باتجاه الوضوح؛ فالرضى والمقدرة والخلة تجذب نحو الموالاتة، وهي أفعال بتعددتها تستحيل الممدوح: حياة عفوا عفيفا حلو الطعم ذا عسل لذيق مجازا وتخيلاً مقيدا بالظرف (لديك)؛ ويشرك الشاعر التناقض الحسي من خلال الدال (حنظلا) بطعمه المجازي المشروط بالمعاداة الجالبة للحمام/ الموت المنبثق عن فعل السطوة في (البيت الأول)، ونلاحظ تشكل الصورة الذوقية من جملة شرط الأولى: إيجابية الجواب (لذ أريه) انتدب لها (إذا) الشرطية الدالة على التحقق، والثانية: سلبية الجواب (عاد حنظلا) قامت على (إن) الشرطية التي لا تتوفر على قطعة التحقق.

الصورة اللّمسية:

يستعينُ الشاعر (ابن الدهان الموصلي) بالصورة اللّمسية في التعبير عن رؤاه بقيم مادية تتأزر في التشكيل الشعري لتناط بها مهام جمالية تتكفل بإحداث التأثير بتنشيط حاسة اللمس لدى المتلقي لإخراج مضامين عقلية بإحساسات ومدارك لمسية فهو ((يعيد تجربته الحسية على أساس أنه يقدم مفهوما عن الواقع، أو يقدم واقعا أغنى منه يقوم مقامه))^(٢) يفعله الحس، ويجليه؛ قال بمدح صلاح الدين الأيوبي - رحمه الله - :^(٣)

شَدِيدٌ إِذَا يُعْصَى الْمُرَادُ مُعَاقِبٌ وَلَيْنٌ إِذَا يُعْطَى الْقِيَادَ صَفْوُحٌ
وَلَا جَزَعٌ عِنْدَ الشَّدَائِدِ خَاضِعٌ وَلَا بَطْرٌ عِنْدَ الرَّخَاءِ مَرْوُحٌ

(١) الديوان: ٣٩.

(٢) تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث: ٢٢.

(٣) الديوان: ١٧١.

يُقَدِّمُ الشاعرُ الشدَّةَ/الصلابة، والليونة صورتين لمسيئتين تتصدران طرفي مقابلة عوَّلَ فيها على التناقض الحسي لتوليد معانٍ مدحية جعل فيها المدرك اللَّمسي سبيلاً لإيضاح المعنوي من خلال المادي الحسي؛ إذ تلازم الممدوح الصلابة سلوكاً تؤطره القسوة في مقام يتطلبها العصيان، ومخالفة المراد عقوبة يصورها بالمحسوس خدمة للسياق الشعري بوصفه قناة اتصال أدواتها الاحتكاك، أو الملامسة، ومعينها الشرط المتحقق (إذا يعصى المراد) دلالة على البأس، والرغبة تقابله الليونة المتحققة بفعل مضاد تماشياً مع حقيقة المطابقة بين الصورتين تشكيلاً مادياً يحقق ملامسة مجازية إيجابية للمتلقي شرطها الانقياد للإرادة الفاعلة في النص، والواقع المعيش معاً تكتنز معاني السماح والعطف، والرأفة (إذا يعطى القياد صفوح)، وقد أذاع الشاعر مؤكدات المعنيين المرسلين بمرشحات التوضيح الصوري الملازم في (البيت الثاني) الذي توفر على قيدين: شديد لا تخضعه/ تلينه الشدائد، ولين لا يبطره الرخاء.

صورة الحواس المتراسلة:

يجعل الشاعرُ (ابن الدهان الموصلي) الحواسَ متراسلةً بمدركات ليست من طبيعتها لتسهم صوره المنجزة المتراسلة في التعبير عن مكنونات الذات الشاعرة بشكل تتناوب فيه الحواس وتتبادل الوظائف بهدف تشكيل صور شعرية مركبة تهيمن فيها دلالة صورة على أخرى تنتخب الأولى لزيادة الأثر النفسي، وتفعيل الارتباط بالموقف بتراسل واع للحواس؛ إذ عند ((عالم الشعور الداخلي تتحطم الأبعاد الحسية كلها، فإذا الشاعر يسمع بعينه ويرى بأذنه))^(١) ليزجَّ بقسمات وجدانية تسعفه في تصوورها جمالياً موهبته الشعرية، وثقافته الواسعة وخبراته المترامية؛ ففي صورة تراسلية يقول: ^(٢)

عِنْدِي أَحَادِيثٌ وَجَدٍ بَعْدَ بُعْدِهِمْ أَظْلُ أَجْدُهَا وَالْعَيْنُ تَرْوِيهَا

ينهض المشهد الحسي على أسلوب التراسل بجعل العين - آلة البصر - ناطقة تروي الأحاديث على وفق رؤية شعرية تؤطر سياقاً حاضراً؛ لتكشف عن خصوصية الذات في تعبيرها عن واقعها المعيش وأبعاده الذاتية، إذ أنتج الدالُّ (تروي) المتصل بضمير الغائب (ها) الأحاديث/ المفعول به في بنية الصورة المتراسلة تحولاً دلالياً في النص الشعري بوعي تام من الشاعر؛ بغية

(١) الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس: ٦٢: د. وحيد صبحي كباية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م.

(٢) الديوان: ٢٣٨.

ترسيخ قيمة شعورية وجدانية اقتضت تحوير الوظيفة الحسية؛ لاكتناز معنى شعري مخصوص يلبي متطلبات نفسية راهنة.

ويسمع الشاعر (ابن الدهان الموصلي) بعينه بصورة تراسلية يقول فيها: ^(١) (بحر البسيط)
 دِمَنْ رَأَيْتُ الْبَيْنَ صَاحَ غُرَابُهُ فِي بَيْنِهَا فَعَلِمْتُ مَنْ هُوَ سَالِبُ

صوّر الشاعرُ صياحَ الغراب/ نعيقه فعلا مرثيا باعتماد حدث الرؤية في قوله: (رأيت) بتشخيص (البين) بلازمة الصياح ونقله من المعنويّ إلى الحسيّ بتبادل تراسلي أحال المدرك السمعي مرثيا مشاهدا في فضاء يشعّ بمؤثرات وجدانية تنمّ عن لوعة الحزن، والفراق والتشاؤم (دمن في بينها صاح غراب البين)؛ إذ جاءت الصورة الشعريّة التراسلية مرتبطة بتقليد قديم ثابت في الذاكرة الشعريّة، تمثل بالغراب وعدّه مصدرا للشؤم كما في قوله: (فعلت من هو سالب) قيمة راسخة، فالشاعر الصبّ يسمع بعينه ويرى بها الأصوات بتمازج بين الصورة البصرية (رأيت)، والصورة السمعية (صاح غرابه) وهذا يؤكد أنّ الحواس قد تتشابه في أثرها النفسي؛ إذ تؤدي الصورة السمعية، دلالات بصرية تلبية لمتطلبات وجدانية أنتجت انزياحا وظيفيا في الصورة وسمها بالندرة، والجدّة.

أظهرت الصورة (ابن الدهان الموصلي) شاعرا يمتلك ثقافةً شعريّة كبيرة، وموهبةً عالية؛ تمخض عنهما توليد المعاني، وتوسيعها وشرحها بانتخاب أساليب وتراكيب وجدها داعمة مواقفه، ورافدة لتجربته الشعريّة بصور بيانية - تشبيهية، واستعارية، وكنائية - سجّلت حضورا فاعلا في نتاجه الشعري.

وقد لاحظَ البحثُ قدرة الشاعر في اعتماد الصور الحسية في التعبير عن رؤاه وتجسيد مواقفه باستحالة المدارك الحسية (البصرية، والسمعية، والشميّة، والذوقية، واللمسية) وسائل استدلالٍ وتوضيحٍ للأفكار، والرؤى التي تعتمل نشطة في منته الشعري؛ إدراكا منه بقرئها من ذوق المتلقي ووعيه.

(١) الديوان: ١٥٨.

Phanopoeia (Poetic image) upon Ibnud-Dahhan Al-Mosuli

Lect.Dr. Miqdad Khalil Al-Khatoni

Abstract

Phanopoeia or Poetic image reveals an intended communication which portrays the reality and clarifies thoughts by using artistic poetic devices. Since these devices evoke senses and emotions, they are used by the poet to test himself and the place he lives in. The poet has succeeded in rendering this poetic image into a resourceful axis from which meanings spreads out in different contexts. These rhetoric images have achieved a successful and effective communication.