أثر الطبيعة في شعر ابن خفاجة الأندلسي: شعرية الوصف أنموذجا

د. أحمد عبد الرحمن سلطان الشميري
أستاذ الأدب والنقد القديم المساعد
قسم اللغة العربية - كلية التربية - جامعة ذمار

ISSN: 2664-5831(print), 2664-584X(online)

أثر الطبيعة في شعر ابن خفاجة الأندلسي: شعرية الوصف أنموذجًا

د. أحمد عبد الرحمن سلطان الشميري
أستاذ الأدب والنقد القديم المساعد
قسم اللغة العربية - كلية التربية - جامعة ذمار

مستخلص البحث:

تناول البحث دراسة أنموذجات من شعر الوصف في ديوان ابن خفاجة الأندلسي، في اتجاه الوصف، وأثر جمال الطبيعة في بلاد الأندلس، إذ امتازت الأندلس بجمال بيئتها الطبيعية، وذهب الشعراء إلى وصف هذا الجمال، والتغني به. وكان ابن خفاجة في طليعة هؤلاء الشعراء؛ فقد مثلت له الطبيعة منبعًا ثرًّا ومهمًّا في بنية النص الشعري. وقد وجدنا أن أغلب النصوص الشعرية عنده لا تخلو من تناول مظاهر الطبيعة، لا سيما في اتجاه الوصف، فقد سلك في وصفها وتصوير جَنَبَاتها سبلًا وأساليب عدة.

وقد حاول هذا البحث - في تقسيمه والمنهج الذي اتبعه - إبراز أنموذجات من النصوص الشعرية لهذه الأساليب، معززة بالتحليل الفني والبلاغي.

وكان من أهم النتائج التي توصل إليها البحث:

- اعتمد الشاعر في وصف الطبيعة على التجسيد والتشخيص، سعيًا لأنسنة الطبيعة، وأكثر في ذلك حتى دمج بين غرض الوصف والأغراض الأخرى.
- اعتمد على بعض المحسنات البديعية؛ ما أحدث نغم موسيقي.
- استعمل في بعض صوره الإسقاطات الذاتية في تجربته، فكان قريبا من دائرة المعادل الموضوعي.

الكلمات المفتاحية: الصورة المركبة، مظاهر الطبيعة، شعرية الوصف، البنية التصويرية، ابن خفاجة.

Abstract:

This research examines examples of descriptive poetry in the Diwan of ibn Khafajah al-Andalusi, focusing on the descriptive aspect and the influence of natural beauty in Andalusia. Andalusia was distinguished by its beautiful natural environment, and poets were drawn to describing and celebrating this beauty. Ibn Khafajah was among the foremost of these poets, for whom nature represented a rich and important source in the structure of his poetic texts. We found that most of his poems address aspects of nature, particularly in the descriptive sense, employing various methods and styles to depict and portray its features.

This research, through its structure and methodology, aims to highlight examples of these styles from his poetic texts, supported by artistic and rhetorical analysis.

Among the most important findings of the research are:

- The poet relied on personification and embodiment in his descriptions of nature, striving to humanize it. He employed this extensively, even merging the descriptive purpose with other themes.
- He utilized certain rhetorical devices, creating a musical quality.
- In some of his images, he employed subjective projections in his experiment, thus approaching the realm of objective correlative.

Keywords: composite image, aspects of nature, poetics of description, pictorial structure, Ibn Khafajah.

المقدمة:

إن حركة الفكر والأدب - في بلاد الأندلس - هي نتاج البيئة الأندلسية الخالصة، لا سيما بعد أن تجاوزت مرحلة النشأة (فترة التقليد) وهي مرحلة بدايات الفتح الإسلامي بكل تداعياتها وجوانبها المختلفة. ثم صار لحركة الأدب تحوّل آخر؛ إذ تجلّى دور البيئة الطبيعية وتداعياتها الخاصة بها، التي ألقت ظلالها على ما تلقفته من مفاهيم رئيسة في الفكر الإسلامي والعربي على السواء. وكان لها الدور المهم في بلورة حركة التاريخ، والتفاعل مع المنجز الإسلامي والعطاء الفكري الوافد بشكل له خصوصيته، نتيجة لعوامل: سياسية واقتصادية واجتماعية، وما نتج عن هذا التفاعل: أن البيئة الأندلسية بمقوماتها أعادت صياغته وإنتاجه بشكل آخر، غير ما عهده المثقف العربي.

ومما لا شك فيه أن طبيعة البيئة العربية يغلب عليها الوصف بأنها بيئة صحراوية جافة وعرة، وهو ملمح وخاصية ظهرا في أغلب النتاجات الفكرية والأدبية. غير أن البيئة الأندلسية امتازت بالطبيعة الساحرة، التي كانت أغلب مكوناتها ذات قدرة على التأثير في سلوك الإنسان بصفة عامة، والشعراء بصفة خاصة، وهذه الصفة أكسبتها خصوصية في الخطاب الشعري الأندلسي.

وقد امتازت الأندلس بجمال بيئتها الطبيعية، فشغف بها أهلها وأقبلوا عليها: ينعمون النظر في جنباتها، ويستمتعون بمفاتنها. وطفق الشعراء يصفون هذا الجمال ويتغنون به، وبدوا في أوصافهم كأنهم يتأملون ما حولهم في بطء وإسهاب، حتى تراءى إليهم أن الأندلس هي جنة الخلد بمائها وظلها وأنهارها وأشجارها[1]

يقول ابن خفاجة مخاطبًا أهل الأندلس:

يـــا أهـــل أنـــدلسٍ لله درّكـــمُ ... مـــاء وظـــل وأنهـــار وأشـــجارُ

مـــا جنـــة الخلـــد إلا فـــي ديـــاركمُ ... ولـــو تخيّـــرْتُ هـــذا كنـــت أختـــارُ[2]

وتكمن شعرية الوصف ورسم جمال الصورة فيه، من لغة الشعر وقدرة الشاعر في سبكها، والعدول بها عن اللغة المألوفة السائدة، وبالتالي فهي ما تعارف على تسميتها باللغة الشعرية، يقول أحد النقاد: "وما الشعرية إلا نتاج لتشكيل خاص، يتعدى فيه المبدع الشاعر نطاق الإفهام إلى لغة الإثارة والتأثير، أو الانفعال بالشعر والتأثير بمعطياته"[3]

---

(1) ينظر: تاريخ الأدب العربي القديم، عادل جابر شفيق، دار صفاء، عمّان – الأردن، 1990م (ص:1012)

(2) ديوان ابن خفاجة (ت:533هـ) تحقيق: سيد غازي، منشأة المعارف الإسكندرية، ط3، 1979م (ص:77)

(3) الشعرية في الشعر: دراسات معاصر في مادة قديمة، د. قاسم الموسني، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان (3-4) 1987م (ص:70)

ISSN: 2664-5831(print), 2664-584X(online)

وقد تفوّق شعراء الأندلس على غيرهم في شعرية الوصف، فقد كتبوا الروائع الخالدة؛ لما وهبهم الله من طبيعة خلابة. وإن الطبيعة قد أسهمت في تكوين شخصية الشعراء الأندلسيين، أو بتعبير آخر أدق: أعانتهم على الإفصاح عن هذه النفوس الحيرى والعواطف المضطربة، وليس اتخاذ الشعراء من الطبيعة صديقًا، والتجاؤهم إليها في ساعة سمرهم، وتنافسهم في وصف مظاهرها، وتسارعهم إلى الإجازة والارتجال، وليس هذا كله إلا إفصاحًا عن هذا القلق من جهة، وعونًا من الطبيعة عن التعبير عنه، وتصويره في دقة وإتقان.

- كيف وظّف ابن خفاجة الطبيعة في شعره؟

لا شك أن المعنى الفني - الذي يسعى الشاعر له ويروم الحديث عنه وإيصاله إلى المتلقي - يخضع لأمور فنية وأساليب في الصياغة، يجد فيها الشاعر وسيلة لإظهار المعاني والدلالات والأفكار. وهذا ما يميز ويظهر أسلوب الأدب والشاعر، ويبين تفرده وميزاته الخاصة، وهذا لا يعني تقاطع الشاعر عن واقعه المعيش ومجتمعه، وما يتسم به عصره الثقافي.

أما عن الطبيعة في شعر ابن خفاجة، فقد مثّلت له منبعًا ثرًّا ومهمًّا في بنية النص الشعري، وقد لحظنا أن أغلب النصوص الشعرية لا تخلو من تناول الطبيعة. بل إن قراءة النص الشعري الأندلسي عمومًا - ونص ابن خفاجة على وجه الخصوص، بعيدًا عن مظاهر الطبيعة - يعد عبثًا في أغلب القراءات، ومن ثم نجد أن الشاعر الأندلسي سيطرت عليه الطبيعة، فسلك في وصفها وتصوير جنباتها سبلًا وأساليب عدة، سنقف على بعضها في هذا البحث، وبما يسمح لنا المنهج الأدبي. الأمر الذي يمكن أن نشير إلى أنه تفرد بهذا التناول، ومن بين الطرائق التي تشير إليها النصوص والدراسات الفنية لآلية توظيف الطبيعة في القصيدة، ومن أهم هذه الأساليب التي استعملها الشاعر ابن خفاجة في بنية الصورة في تجربته في شعر الوصف، أسلوبين هما: الأول: البنية التصويرية. والثاني: أسلوب الصنعة البديعية، وهما ما نُروم الكشف عنهما في هذا البحث.

المبحث الأول
البنية التصويرية

مفهوم الصورة في الشعر وأهميتها:

عُني المعاصرون بالصورة وربطوا بها الإبداع الفني، وعدها الدكتور علي البطل تشكيلا لغويا "يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها"[1] وبوساطة الصورة ندرك

[1] الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، د. علي البطل، دار الأندلس، 1980م (ص:30)

مدى قدرة الشاعر "في استعمال اللغة استعمالا فنيا يدل على مهارته الإبداعية، ومن ثم يجسد شاعريته في خلق الاستجابة والتأثير في المتلقي" فهي بهذا المعنى "تكسب الكلام صفة الشعرية"[1].

وإذا وقفنا على تعريف أوسع، نجد ذلك جليًّا في تحديد الدكتور عبد القادر القط، الذي عدّ فيه الصورة "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها في سياق بياني خاص؛ ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والجناس وغيرها من وسائل التعبير الفني"[2].

من هذه الإضاءة تنطلق موهبة الشاعر، في كيفية صياغة صور من زاوية رؤيته للعالم الواقعي، فهي عملية إبداعية فردية يشخص فيها الشاعر الأشياء الجامدة ويجسدها، ويخلع عليها مشاعره وعواطفه.

وعلى أن تحليل الصورة الشعرية وفهم أبعادها من خلال السياق والموقف الشعري له أثر كبير في النص وبنيته الكلية، كما إن لعلاقات الصورة بعضها ببعض أثرا في هذه البنية[3].

وعلى أساس نجاح الشاعر في خلق الصورة الشعرية لإحداث الاستجابة في نفس متلقيها أو عدمه، - ومدى كشفها عن حركة الشاعر النفسية وأثر الخيال في تشكيلها - يمكننا دراسة البنية في شعر الوصف عند ابن خفاجة.

ومن استقراء النصوص الشعرية، وجدنا أنه يمكن تقسيم دراسة الصورة - عند الشاعر - إلى الصورة المفردة، والصورة المركبة، والصورة الكلية.

إن هذا التقسيم الذي ذهبنا إليه؛ كان بغية تحليل الصورة وفهم أطرافها، دونما جزم أن بنية الصورة الجزئية المفردة منقطعة عن سياقها العام.

والغاية من وراء ذلك، هي رصد الأساليب البلاغية التي أسهمت في بناء هذه الصورة من: تشبيه واستعارة ومجاز، ودور الحواس والخيال في تشكيلها، وإلا فهي متداخلة في بناء الصورة الكلية للنص، ولا انفصام بينها.

---

(1) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م (ص:49)

(2) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، عبد القادر القط، دار النهضة، بيروت، 1987م (ص:435)

(3) ينظر: الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، وحيد صبحي كتابه، مطبعة الاتحاد العربي للكتاب، دمشق، 1999م (ص:12)

ISSN: 2664-5831(print), 2664-584X(online)

الصورة المفردة:

تعد أبسط جزئيات التصوير، وهي لا تأتي بمفردها، بل تقترن بمثيلاتها من الصور؛ لتشكل في المحصلة النهائية سياقًا متحدًا، يقدّم صورة كلية عامة هي القصيدة ذاتها.

وتنهض الصورة المفردة من خلال أساليب متعددة، وفيها يُقدم الشاعر تجربته إلى المتلقي. وسواء استعمل أسلوب التجسيد الذي يقدّم المعنويات بصفات محسوسة، أم التشخيص الذي يضفي الصفات الإنسانية على الماديات، أو لجأ إلى الأساليب البلاغية كالتشبيه؛ بغية نقل أفكاره ومشاعره بصورة جمالية فنية تجذب انتباه المتلقي.

نقرأ لابن خفاجة يصف شجرة يقول:

يـــا رُبَّ مائســـةِ المعـــاطفِ تزدَهـــي ... مـــن كـــل غـــضٍّ خـــافقٍ بوشـــاحِ
مهتـــزةٍ يـــرتجُّ مـــن أعطافِهـــا ... ما شـــئتَ مـــن كَـــفَلٍ يمـــوجُ رداحِ
نَقَضَـــتْ ذوائبَهـــا الريـــاحُ عشـــيَّةً ... فتملكتْهـــا هِـــزَّةُ المرتـــاحِ
حـــطَّ الربيـــعُ قناعَهـــا عـــن مفـــرقٍ ... شَـــمْطٍ كمـــا ترْتَـــدُّ كـــاسُ الـــرّاحِ[1]

يقوم النص على أساس توالي الصور الجزائية؛ إذ تصبح العلاقة بين البنيات الاستعارية لافتةً للنظر، لتقف في خطٍّ متنامٍ على نسقٍ تصاعديٍّ، تغدو الطبيعة معه كيانات بنائية دائبة، لتفعيل الجديد. يستغرق تجربة الصورة من خلال مولداتها المستغرقة لمجموع البناءات المكونة للصورة، فيظهر الدال (تزدهي) وخصوصيته اللغوية في خلق مستوى دلالي خاص بالبعد الإنساني وتفصيلاته المعتادة المتوافرة في سياق التراكيب: من أعطافها / نفضت ذوائبها / حط الربيع قناعها، واحتواء التركيب على دال (مائسة) والذي خصص المستوى الدلالي، ثم اقترن فعل الازدهاء بها، مع وجود الترابط الصياغي التقفوي بينهما.

إن الصور المفردة القائمة في بنيتها على الاستعارة التشخيصية، المتجهة صوب رسم صورة الموصوف في صورته الكلية؛ إذ تتابعت هذه الصور المفردة، متخذة من التشخيص نقطة شروع لانطلاق الصور الأخرى. وتكون قد مهدت التدرج العمودي الذي يحكم العلاقات في بنيتها التصويرية، وأصبحت مركبة، لاستيعاب صورة الموصوف (الشجرة) ومناظرتها بفتاة وجعلها كائنا ذات إرادة ومشاركة في الحياة.

والصورة تختزل في مضمونها الحسن والجمال واللون، وتصوير الشجرة وتقديمه لها بهذه الصفات، بعد إعجاب وسحر وهيام بالطبيعة، عززه الجنوح إلى هذا الربط بين المرأة والطبيعة، فلم

[1] ديوان ابن خفاجة (ص:281)

تعد العلاقة علاقة وصف وحسب، بل إن هذا الربط يفصح عن مشاعره إزاء الطبيعة حبًّا، تزيد المرأة من ضراوة ذلك الحب.

يرجع ذلك إلى ما أشرنا إليه من التماثلات الدلالية بين الطبيعة والفعل الإنساني - لا سيما المرأة - لتطرح صيغًا واضحةً في استخلاص هذه المشاركة بين التشكيلات البنائية الاستعاريّة في النص؛ بغية اكتمال صورة الموصوف عبر الصور الحسيّة. وعليه تجلّت متعة النص وجماليته عند شعراء الأندلس عمومًا - وابن خفاجة على وجه الخصوص - لا سيما في شعر الوصف الذي سلك فيه الشاعر التصوير الحسيّ.

ونقرأ لابن خفاجة يصف نهرًا قائلًا:

متعطــفٌ مثــلُ السّــوادِ كأنــــــــه والزهـــــر يكنفـــه مِجَـــرٌ ســـماءِ
قــد رقّ حتـــى ظــنّ قوسًـــا مُفْرَغًـــا من فضـــــــةٍ فـــي بُـــرْدَةٍ خضـــراءِ
وغدَتْ تَحُــفُّ بـــه الغصـــونُ كأنّهـــا هُـــدُبٌ تَجِـــفُّ بمُقْلـــةٍ زرقـــاءِ[1]

نلحظ أن الصورة ذات أبعاد واضحة في علاقتها التشبيهية؛ إذ تلتقط بسهولة، وتنكشف دلالاتها في إبراز الجمال والروعة والفرادة (للمُشَبَّه: النهر) فأطلقت شحنتها التعبيرية التصويرية في علاقة بنائية غير شائعة في الوصف، وهذا التوظيف يدور حول سياقاتها المتنوعة. وكأن التقابل في مجمل التركيبات - التي تأسست على الاسمية - عمق حسن التقابل اللوني. ومما زاد في التحام البنية التصويرية وجود (الروابط الدلالية: العطف) التي أكدت الدلالات اللونية، ومدى ارتباطها بفكرة النص وعلاقتها بسياقاته؛ لأن تكرار الألوان تأثير بصري نستشعره بحواسنا، في سياق رصد الشبه بين الأشياء، فضلا عن تأثيره العميق في مشاعرنا وأحاسيسنا، حينما يصبح قادرا على إثارة عواطفنا واستجاباتنا لإيحاءاته في التشكيل التشبيهي [2].

وعليه، فإن المدركات الحسية التي توسل بها الشاعر في البنية التصويرية، شكلت مدرجا تخطو عليه الصور المفردة، التي تلاحقت عبر العنصر اللوني البصري، إلى درجة تكون معها الذات الشاعرة. قد أملت ظلها على الموقف؛ ليكون التمثيل معها متوائمًا مع نزوع الشاعر، وخطوات انفعاله؛ لذلك لم تعد الأشياء لها صفة الثبات في الطبيعة، ليكون انعكاسا كما هي، وإنما أصبحت ذات حركة تستمدها من حركة الشاعر، وذات لون يأخذ درجته من ذات الشاعر. وهذا يعني: تحولات الأشياء في حدقة

(1) ديوان ابن خفاجة (ص:281)
(2) ينظر: اللون في الشعر الأندلسي، د. أحمد المنصوري، وزارة الثقافة، صنعاء، ط1، 2004م (ص:203)

الانفعال؛ لذا فقد بدا النهر متعطِّفًا مثل السّواد، ورقيقًا كالقوس، ثم يتداخل باللون، والملموس والمنظور، فكانت مظاهر الطبيعة من حول الشاعر رافدا له، استثمرها في إيضاح وجه الشبه بين ركني التشبيه.

وعليه، فقد جاءت الصور المفردة متتابعة، ومتلاحمة؛ لأن التلاحم بين البنى التصويرية أمر مهم؛ لأنه يُصعد من نمو القصيدة، فالتجربة الشعرية كلها ليست إلا صورة كبيرة ذات أجزاء [1] كان من أثرها أن مثلت دافعًا إلى انشداد المتلقي لذلك الموصوف، المتميز عن الأنهار الأخرى المفتقدة للروعة والصفاء اللوني الذي امتاز بها وتفرد. زد على ذلك قدرة الشاعر على الصياغة في حشد هذه الصور، سعيًا لخلق صورة جمالية فنية كلية.

ويكاد ابن خفاجة أن يكون كما وصفه المقري "أوحد الناس في وصف الأنهار والأزهار"[2]

إذا كان الشاعر قد اعتمد على حاسة البصر في رسم بعض صُوَره الوصفية، فهو في بعضها الآخر يجمع بين الحواس؛ لتشكِّل مجموعة من الصور البصرية والسمعية والشمية والذوقية، تتضافر جميعها لتقديم صورة كلية تتسم بالحركة والنشاط والزهو، لا سيما عندما يضفي عليها سمات الحياة والمشاركة.

يقول في وصف الحديقة:

وصَقيلةِ الأنوارِ تلوي عِطْفَها ... ريحٌ تَلُفُّ فروعَها معطارُ
والنُّور عِقْدٌ والغصونُ سوالفٌ ... والجِذْعُ زَنْدٌ والخليجُ سوارُ
بحديقةٍ مثلِ اللّمى ظِلًّا بها ... وتطلعتْ شنبًا بها الأنوارُ

تتحرك البنية التشبيهية التصويرية، ضمن نواة السياق الدلالية المعتمدة على تعدد المدركات الحسيّة، في وصف جمال الحديقة؛ فتأتي البنى الضامَّة ذِكْرَه - يتصدرها (المُشَبَّه) - متنوعةً تعمل على تصعيد الدفق الشعري المتجلي في دلالة الأفعال، المترددة داخل البنية؛ ليستمر النسق الواصف مع الروابط الواضحة. فكان هذا الانتظام في البنية التشبيهية الاسمية المتصدرة منذ البيت الأول، وهذه المقاربة بين المجالات الدلالية المشكلة ركائز البنية التشبيهية التصويرية، وصولا إلى الصورة البصرية الصوتية المقترنة (عادة) بطقوس احتفالية خاصة، هي: الغناء والتصفيق.

[1] ينظر: النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة، القاهرة، (د.ت) (ص:424)
[2] نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، أحمد بن محمد المقري، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ت) (682/1)

إن الانتظام في تتابع التراكيب التصويرية النامية؛ من خلال الصور المفردة المتلاحقة، على وفق وَحْدَةٍ يكمل فيها كل بيت ما انتهى إليه سابقه من دون انفصال، إذ قدّم النص أربعة أنساق بنائية: كلَّ نَسَقٍ يُشكل صورة تعتمد على حاسة معينة، أي: تقوم على تداخل الحواس في تشكيل الصور الجزئية.

- فالنسق الأول: يُشكل صورة تستثير حاسة الشم (ريحٌ تلف فروعها معطار) لتكثيف فعل الريح التي تنشر أريج العطر.

- والنسق الثاني: يشكل صور عبر حاسة البصر (النور عقد والخليج سوار) بغية تجسيد الأشياء غير المحسوسة؛ لخلق ظِلال خفيفة في محاولة إيصال مظاهر الموصوف إلى المتلقي.

- أما النسق الثالث: فيقيم البنية التصويرية على حاسة التذوق (حديقة مثل اللمى) لتأكيد تعدد مظاهر الجمال في الموصوف، وتقريب وجه الشبه بين أطراف التشبيه.

- وكان النسق الرابع: معتمدًا على حاسة السمع (رقص القضيب، شدا الحمام، صفق التيار) وكان التتابع المتصاعد للأفعال ذات الدلالة الحضورية المصارعة، التي أضفت الحركة والتجدد، وصولا إلى بؤرة الصورة الكلية، المتولدة عن البنية المحورية الأولى، وقد أسهمت البنية الصوتية في مواشجة التشبيه، من خلال ترديد الأصوات المنتشرة في التكوينات السابقة (شدا، وصفق).

بهذه الرؤية الخاصة - التي تملكها الشاعر - انطلق لبناء هذه الصور؛ إذ وحد بين الطبيعة ونفسه توحدا ثابتا، ومنحها صفات إنسانية. ثم ربط بين الطبيعة والمرأة؛ إذ لم يعد التشبيه أو الاستعارة لرسم الأشكال والألوان المحبوسة بذاتها لإيضاح صورة الموصوف، كما تراها العين الخارجية، بل أصبحت "لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس"[1].

إذ ارتفعت الصورة إلى مصاف الوجدان الداخلي للشاعر التي لمحت الأشياء، فهدمت أسوار المدركات الحسية، ثم بنت بناءً متميزًا بعد أن ألفت بين الأشياء، وأخرجتها من خلال مصدر داخلي نفسي أعمق من الحواس، وهكذا فإن الصورة تتنوع، وفي الوقت ذاته تتألف لرسم صورة كلية جميلة للموصوف، فيها الإثارة والحركة.

إن جمال الصور المفردة لا يقتصر على عقد مقارنة أو تماثل بين الأشياء المادية والمعنوية - أو العكس - أو الوقوف عند سطحها وأشكالها المرئية، وإنما الأمر يرتبط بحركة الشاعر النفسية، والفكر الذي

(1) الديوان في الأدب والنقد، عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني، القاهرة، دار الشعب، ط3 (د.ت) (21/1)

يتغلغل فيه الشاعر؛ من خلال مشاعره مع مظاهر الطبيعة، فيقع فيها على مظاهرها الخارجية التي لا تنفعل أمام الشاعر عن رؤيته الداخلية؛ لأنه قبل كل شيء يدركها ويحسها في نفسه[1].

نقرأ لابن خفاجة يصف عنَبًا، ونلمس هذا اللون من التفكير، يقول:

وأسودَ معسولِ المُجاجِ لو انَّه لمى شفةٍ لم أروَ يومًا من القُبَلْ
حكى ليلةَ الهجرَ اسودادًا وإنّه لأشهى وأندى من جنى ليلةِ الوصلِ[2]

إن العلاقة التصويرية تُركز أبعادها في وصف سواد العنب، ويبدو أن الموصوف قد أحاط مجريات الحدث؛ فأسفرت هذه الأبعاد التصويرية عبر دلالة التضاد، الهجر/الوصل. وهذه العلاقة أسهمت في فعاليات الصورة بين معطيات واقع الحياة، ومنظومة الأداء التصويري، عبر توظيفات دلالية محايدة، إذ بدت في نتاجات الشاعر؛ لأنها أكثر فاعلية والتصاقا بالتجربة، بما تضفيه من قيم شعورية تلتحم بنسق التجربة المسقطة مباشرة على السياق. وذلك من خلال وظيفتها القائمة على ربط المحصلات الخبرية بالحالات الشعورية، التي يمر بها المرء في حياته اليومية، عبر ذاكرة الصورة الحسية[3]؛ إذ اتكأ الشاعر في بناء الصورة المركبة على التضاد. وكانت جل مواده التصويرية من الطبيعة، لا بوصفها محسوسات تقع خارج ذاته، وإنما بوصفها أداة حية لها نبض خاص وإيقاع خاص ذا تردد ينسجم مع إيقاع النفس. وهكذا يكون هذا النبض وسيلة لبث الحال النفسية، فربط الإحساس النفسي بالزمن، فالتهاجر زمن كالليل بطوله وكثافة سواده، والوصال ساعات كالبدر بسرعة انقضائها؛ فالليل يحمل تكثيفًا لونيًّا مرتبطًا بأحاسيس ومشاعر فيأخذه بالغسق والشكوى والألم، تجسد الهجر وثقله على النفس، في حين أن بياض الوصل وإشراقه في النفس سرعان ما ينطفئ أمام زخات الهجر المظلم، والصورة ذات باعث نفسي[4] واستعمل في بنيته التصويرية هنا هذه الألوان بقيمها المباشرة؛ "لأنه يقدم ظِلال اللون وعالمه الخاص، مما يزيد من قيمته الشعرية"[5].

وعليه، نهضت الصورة على أساس علاقة الإنسان بالزمن، وتجلت الصورة الوصفية بوساطة الرؤية الداخلية للشاعر التي تحس بوطأة الزمن وفعل الأيام، أي ما يمر به الإنسان هو تضاد بين (ليلة الهجر / وليلة الوصل) لأن ليلة الهجر لا تدركها الرؤية البصرية، بل يدركها الإحساس؛ فهي بوضعها الطبيعي

---

(1) ينظر: التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، دار العود، بيروت، ط4، 1981م (ص:107)
(2) ديوان ابن خفاجة (ص:350)
(3) ينظر: رماد الشعر: دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، 1998م (ص:350)
(4) ينظر: اللون في الشعر الأندلسي (ص:206)
(5) المتخيل الشعري: أساليب التشكيل ودلالة الرؤية في الشعر العراقي الحديث، د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الأدباء العراقيين، بغداد، 2000م (ص:190)

في الواقع تعد ليلة كسائر الليالي التي تمر على الإنسان، إلا أن الوجدان والإحساس هو الذي يكشف ذلك، ويحاول تميزها عن غيرها. فكانت هذه الصورة لكشف فكرة الشاعر وليست لذات الطبيعة، فصورة ليلة الهجر ليست ناقلة لهذا الليل، بل هي صورة لليل الشاعر، الذي وظف هذه الصورة للتعبير عن الفكرة التي يرومها، في رسمه لصورة شدة سواد العنب.

وفي خاتمة هذا المبحث يمكن القول: إن الصورة المفردة في وصف ابن خفاجة تعد في جلها صورة حسية، أي معتمدة على الحواس، وكان التشبيه والاستعارة هما البارزان في هذه البنية. كما إن وصفه لا يخلو من الصور الذهنية، التي تعمل من خلال التجسيد والتشخيص ومزجهما بالألوان المختلفة سعيا لإبراز المشاعر والأحاسيس، وإيصالها إلى المتلقي بصورة مؤثرة وموحية.

الصورة المركبة:

تقوم بنية الصورة في هذا الأسلوب من عدة صور بسيطة مؤتلفة، وتتجه صوب عاطفة أو فكرة أو موقف على درجة من التعقيد لا تستطيع استيعابها صورة مفردة؛ لذا يعمل الشاعر على خلق صورة مركبة قادرة على إخراج تلك الفكرة أو العاطفة أو الموقف [1] وهي صورة نامية ممتدة تضم صورتين أو عدة صور. وتركيب الصور فيها يعمل على إثراء المعاني وإيجاد علاقة معينة بين هذه الصور، بمعنى أن "الصورة الواحدة ترسم وتوطد بالكلمات التي تجعلها حسية وجليّة للعين أو للأذن أو للمس، ثم توضح صورة أخرى قربها؛ فينبلج معنى ليس هو معنى الصورة الواحدة منهما، ولا هو معنى الصورة الثانية، ولا حتى مجموع المعنيين معا، بل هو نتيجة للمعنيين في اتصالهما وفي علاقتهما الواحدة بالأخرى"[2]

وطبيعة تشكيل الصورة المركبة، إما أن تقوم على التشبيه المركب، أو توالي الصور المفردة الجزئية أو تكاملها وترابطها ترابطًا عضويًّا؛ إذ تكون كل صورة مكملة للأخرى.

نقرأ لابن خفاجة قطعة يصف فيها منظر الغروب وإقبال الليل، يقول:

وقد نظرتْ شمسُ الأصيلِ إلى الربُـــى ... بأضعفَ مِنْ طَرْف المـــريضِ وأفْتَـــرِ
ولاح علـــى بِلَّـــوره مِـــنْ غـــديرِه ... شـــعاعٌ شـــرابٌ للعشـــيةِ أصـــفرِ
وصـــفرةُ مســـواكِ الأصـــيلِ تروقنـــي ... على لَعَسٍ مِنْ مَسقَطِ الشـــمسِ أســـمرِ
إلـــى أن توالـــت للحجـــاب مريضـــةً ... تَلَفّعُ فـــي ثـــوب مـــن الليـــل أخضـــرِ

[1] ينظر: الصورة الشعرية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، جامعة اليرموك، الأردن، ط1، 1980م (ص:181)
[2] الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين 1945 - 1975م، صالح أبو أصبع، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط1، 1979م (ص:62)

ISSN: 2664-5831(print), 2664-584X(online)

وغـــازلني جَفْـــنٌ مـــن الأفْـــقِ أنجـــلٌ يُـــدير مـــن الظلمـــاءِ مُقْلَـــةَ أحْـــور[1]

الشاعر - في وصفه للشمس عند غروبها هنا - يُقدم بنيته التصويرية، كيف رأى، وليس ماذا رأى.. وكيفية الرؤية انتهجت نهجا مغايرا للمنظورات - كما هي في الطبيعة - معتمدا على التصوير التشخيصي الاستعاري. ويتبادل المواقع كل من التجسيد الذي يُقدم المعنى في جسد شيء، والتشخيص الذي يضفي الحياة على الجمادات ومظاهر الطبيعة؛ إذ أسقط الأفعال الإنسانية والمدركات المعنوية على عناصر الطبيعة من حوله، بغيةَ تقريبها للمتلقي.

وتبعا لذلك استقطبت البنية التصويرية دلالتها المتوزعة على المظاهر اللونية المتناظرة، ضمن ملامح حكائية يجلوها مبدع خبير؛ لذا عُدّت "الصورة أداة التعبير عن الخبرة الشعرية"[2]

فهو هنا يشكلها ما بين المادي والمعنوي؛ من خلال تحول ينحرف إلى الداخل، وبه تتوحد الصورة الشعرية مع البناء الداخلي للنفس، فيخضع نتاجه الشعري إلى الإسقاط، يربط بين الطبيعة وواقعه النفسي وأحاسيسه الخاصة.

إن التتابع في البنى المقارنة، كان بسبب طغيان الرؤية الداخلية على الرؤية البصرية، فقد وجدت في الشمس وهي تدنو إلى الغروب حركة زمنية وحركة ضوئية، تتناظر مع ضعف نظرة المريض وفتورها.

وإمعانا في تعميق هذه الصورة، فإن الرؤية الشعرية الخاصة عمدت إلى توسع الصورة وتلاحقها، عبر الحوار الداخلي مع الذات؛ لذا بدت الصورة الأولى بمثابة العدسة اللاّمّة لمجموع الصور اللاحقة، فصورة شعاع الشراب في المساء، وصفرة الأصيل، والتواري خلف الحجاب. فمجموع هذه الصور المفردة، تحمل معانيَ بينها علاقة الخفوت والاختفاء والضعف، وجميعها صفات إنسانية، جسدها الشاعر من عالم المرأة (اللَّعَس، والحجاب، والجَفْن، وحَوَرُ المُقْلَة) فقد كان هذا التتابع - في بنية هذه الصور - وتواشجها وانتظامها؛ سعيا لرسم صورة مركبة، توضح صورة لمنظر غروب الشمس وهي تغادر الكون، وحلول الظلام، وما يصاحبه من خفوت وضعف لأشعتها؛ ليحل الليل مسدلا ستاره.

إن التشكيل العمودي - الذي رسمته لنا تلك الصور - يُخيّل إلينا أن الشاعر يُقدم وصفًا. لكن الصورتين - في أول بيت وآخر بيت - تشيران إلى أننا أمام إبداع الفن الجميل؛ إذ يستطرد في الأوصاف مركّزا بالدرجة الأولى على الألوان الماثلة في (الأصيل، وبِلّورة، وشُعاع، وأصفر، ولَعَسٍ، وأسْمر، وأخْضر، وأحْور) سواء أكانت بقيمها المباشرة أم غير المباشرة. حتى إذا ما نجح في إرساء عالم بديع اكتملت حَلْقة تصوير مفضلة الموصوف (الشمس) التي تمثل ارتباط الشاعر نفسه مع عالم النور

---

[1] ديوان ابن خفاجة (ص:203)

[2] النقد التطبيقي والموازنات، الصادق عفيفي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1978م (ص:139)

الملتَحِم مع انحيازه له، والذي جسدته تلك اللفظة (الشمس) والمتضادة مع (الليل، والظلام) فالدلالة الشعورية والنفسية، تشير إلى التصاق الوجدان بعالم الحياة، والنفور من عالم الظلام الذي يقود إلى الانحدار والتلاشي؛ فحقق هذا الأسلوب التصويري لوحة متماسكة، تتحرك على إيقاع حركة النواة: الشمس – النور المتقاطع مع الليل – الظلام؛ لأن الشاعر وصل في تجربته ومعاناته حد الأزمة، إذ يلبسه الشك بقضية عودة الشمس - من رأسه حتى قدميه - شمسه الخاصة.

وأن ما كوّنه النص في موضوعه، هو الزمن الذي يقود إلى الموت، النهاية الحتمية، وهذا الكشف تعززه البنية التصويرية المركبة في النص.

وقد يلجأ الشاعر للصورة الضدية في بنية الصورة المركبة، نقرأ له يصف الشيب:

وقلـــتُ الشـــيبُ للفتيـــانِ عيـــبٌ كفـــى الأحـــداثَ شَـــيْنًا أن تَشـــيبا

فأحســـنُ مـــن حَمـــام الشـــيب غنّـــى غُـــرابٌ شَـــيْبُهُ أَلِـــفَ النعيبـــا[1]

تحيل تركيبات الصورة الضدية (حَمام/ غراب) إلى التمركز حول اللفظ (الشيب) المتكرر مع مشتقاته في البيتين؛ لصنع نوع من المحاكاة للتجربة الواقعية الملموسة بوساطة إطار مجازي، ينطلق من دلالة اللفظ المذكور، بمكوناته الدالّة على أثر هذه المرحلة. وهذا ما تُؤازره المفردات المكونة للصورة المتضادة في البيت الثاني؛ لتبدو الصورة ذات دلالة كلية من خلال تعدد مفردات الطبيعة الحيّة الدالة، وتمحورها حول قطبها الموصوف ذي المنظور الثابت (الشيب).

وطبقا لذلك وجدنا الشاعر يسعى لإبراز فكرة عبر بنيته التصويرية، وقد وجه فكره صوب ذاته التي تعاني عوامل الزمن، وهي تجربة يعيشها ويؤمن بها، بل ويقررها، وهي علاقة الإنسان بالزمن.

وفي صورته التقط الشاعر الشبه/ التناظر من محسوسات لها أثر فاعل في النفس، ثم رسم صورته حسب ما شعر به، وليس بحسب ما رأى؛ لذلك لم يعد التشبيه نقلًا محسوسًا لوصف الشيب، بل أصبح جزءًا من حركة النفس. نعم: المنظور حسي، ولكنه - عند الشاعر - مرتدّ إلى ما وراء الحواس، نستشرف منه معنًى نفسيًّا يومئ إلى النكوص والضعف، وأثرهما في حياة الشاعر. ولعل المتلقي يشعر بهذه الإشارة - التي لا تذهب إلى وصف الشيب مباشرة - من خلال الإيحاء اللوني السواد/ البياض، الذي يومئ إلى مكانة مرحلة الشباب في حياة الإنسان، ومظاهر مرحلة الشيب؛ لذا ناظر الشاعر بين صورة الحَمام بلونها ببياض الشعر، وصورة الغراب ولونه بسواد الشعر. إن هاتين الصورتين في

[1] ديوان ابن خفاجة (ص:180)

مجموع صورة مركبة هي حالة الشيب وما يكتنفها من ضعف ونكوص، والعلاقة بينهما في المعنى العام للنص تصب في وصف الشيب.

وتظهر فكرة الشاعر - الذي يفضل سواد الشعر الدال على الشباب - على الرغم من أنه يُذَكِّرُه بلون الغراب وسواده هو رمز للشؤم ونعيبه. ثم إنه ينفر من بياض الشعر المرتبط بالشيب مع أنه يُذَكِّرُه بالحَمام وشدوِها، فكانت المدرِكات "الحسيّة أقوى من المدركات المعنوية، وشكلت صورًا بصريةً في ذهن المتلقي، أدت إلى التأثير النفسي فيه؛ عبر الانفعال المناسب لتصوراته الذهنية والحسيّة على حد سواء"[1].

كان هذا التوظيف من الشاعر مؤشرا لقِيَمٍ تصويريةٍ متفاوتةٍ، تنبثق عن قيم فكرية تنسجم وتشكيل ملامحها الدالة في قصد أدائي، يدعو إلى تكثيف الدلالة الوجدانية، حيال المشاهد التصويرية الموصوفة، زد على ذلك: التفاعل الحاصل بين الطبيعة والإنسان في واقع الحياة، الذي يضفي على السياقات علامات حسية متنوعة، وشكل الوصف "تصويرًا على حدقة الخيال وشاشة الضمير"[2]

وقد تقوم القطعة عند ابن خفاجة، على تدفق عدد من الصور الوصفية المترابطة، التي لا يمكن أن تكون كل صورة مقصودة لذاتها، بل هي "عنصر من تركيب أكبر تتفاعل مع بقية عناصره وتتكامل معها الإحداث تحت تأثير معين متكامل"[3].

نقرأ لابن خفاجة وهو يصف فرسا أدهم، يحشد له مجموعة من الصور، وكيف تتكامل فيما بينها لإبراز صورة مركبة:

تَـــــرى بِـــــهِ وَالنّشـــــاطُ يُلهِبُـــــه ... مَـــا شِـــئْتَ مِـــن فُحْمَـــةٍ وَمِـــن شَـــرَرِ

لَـــو حَمَـــلَ اللَّيـــلُ حُسْـــنَ دُهْمَتِـــهِ ... أَمتَـــعَ طَـــرفَ الـــمُحِبّ بِالسَّـــهَرِ

أحْمَـــى مِـــنَ الـــنّجْمِ يـــومَ معركـــةٍ ... ظَهْـــرًا وأجـــرى بـــه مـــن القَـــدَرِ

أســـودُ أبـــيضُ فعلـــه كَرَمـــا ... فالتفـــتَ الحُسْـــنُ منـــه عـــن حَـــوَرِ

كأنـــه والنفـــوسُ تعشـــقُهُ ... مُرَكَّـــبٌ مـــن أحســـنِ الصُّـــورِ[4]

إن البنية التشبيهية - الممتدة على أبيات النص - تركزت في إطار الدلالة الحسيّة، زد على ذلك: مؤازرة البنية التركيبية الفعلية؛ إذ شاعت الفعلية بينهما الحركة الزمنية، فاتجه نحو المسار الدلالي الفعلي،

---

(1) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، د. عبد القادر فيدوح، دمشق، ط1، 1992م (ص:320)
(2) فن الوصف وتطوره في الشعر العراقي، أيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 1980م (ص:15)
(3) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين 1945 - 1975م (ص:93)
(4) ديوان ابن خفاجة، (ص:191)

مع استثارة التقاطع المتضاد في دلالة التشبيه (أسود وأبيض) وكان الترابط الحاصل مع الاستعمالات المألوفة جعلها مستقرة في مجال أحادي؛ ما أبقى الصورة المركبة المعتمدة على البنية التشبيهية هنا في نطاق الوصف والإخبار.

إن توسع البنية التصويرية وتلاحقها ارتفع بها عن الجزئية؛ فلم تعد محصورة في بيت واحد، وإنما لها امتداد تجاوز النص كله، فتنامي الصور وارتباطُها مع بعضها نابعٌ من رؤية متنامية للشاعر مع فكرة وتجربة موحدة؛ لذا فالتحولات التشبيهية المنتشرة (فحمة، وشرر، والليل، والنجم) توزعتْ حلقاتُها بغيةَ التصعيد الجمالي، بأثر الاتكاء على حركة الأفعال في انبثاق تحولات جديدة في صور الموصوف، بقصد رفع درجة كثافتها، فاتجه السلوك التعبيري فيها نحو النمو التصويري الجمالي المتماسك [1] واصطفافا مع الطرح السابق؛ فإن هذا التطور (للبنية التصويرية التشبيهية في النص) ارتفع بها إلى مصاف الصورة الفاعلة، وبعدها عن الحشد التصويري إلى مستوى الاستعمال البياني الجمالي الفني.

أما التطور الثاني في النص، فهو النهوض بالصورة إلى مستوى الرؤية المتخيلة من خلال تجسيد المعنويات؛ وبذلك تظهر مقدرة الشاعر على الجمع بين المتباعدات، على الرغم من كثرة الصور الموظفة في الوصف.

وتبدو الصورة اللونية للموصوف (دُهْمَتُه) وهي تعني: السواد الشديد؛ إذ مزج بين الرداء الموضوع على ظهر الحصان ومزجه بسواد الليل؛ ليعبر به عن لون الحصان، إذ كان لون الرداء الجميل وسواد الليل، وكأن الحصان استعار جلبابه من لون الليل؛ لتعظيم الصورة، التي امتزج فيها لون الحصان والرداء والليل.

ثم يأتي توظيف الصورة الضدية (أسود، وأبيض) فحقق الشاعر عبر الثنائية اللونية المتضادة ترابطًا يفضي إلى مستوى بالغ التناسق والتوافق، هذا الأمر يحقق ما أسماه البنيويون اليوم: الفجوة، أو مسافة التوتر المُفْضية إلى الشعرية، فالفجوة تنشأ من "إدخال مكونين متضادين في علاقة جديدة"[2] واستطاع الشاعر أن يدرك أهمية التضاد في خلق تجانس لوني، يفجر ملامح شعرية فياضة، وكان البياض والسواد هما مركز الشعرية [3].

وبهذا جعل الشاعر صُوَرَه المركبة ذات بعدين:

الأول: اتجهت في وصف قوة الفرس ونشاطه وحيويته.

---

[1] ينظر: الصورة في قصيدة الحرب، د. وحيدة صاحب، رسالة ماجستير، الجامعة المستنصرية، بغداد، 2000م، (ص:185)

[2] في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت - لبنان، ط1، 1987م (ص:46)

[3] ينظر: اللون في الشعر الأندلسي (ص:217)

الثاني: في وصف لونه الفريد.

وهنا اكتملت صورة الموصوف في جميع أبعادها؛ إذ جمع له في جوهره وشكله الخارجي صورًا متعددةً مركبةً ذات أبعاد جمالية، فعند رؤيته تعشقه النفوس؛ إذ يُذَكِّرُ هذا الجمال بجمال الحور العين.

ونقرأ لابن خفاجة يصف جيش المسلمين المنتصر، وكثرة قتلى العدو قائلا:

زحمَتْ مناكبُه الأعادي زَحْمَةً ... بَسَطَتْهُمُ فوقَ البطاحِ بِطاحا
قتْلى بحيث ارفضّ دمعُ الحُزْنِ لا ... رُحْمَى وأسعده الحمام
قد أُتْرِبَتْ منهم صحائفُ أوجهٍ ... جعلتْ تُمزِّقُها السيوفُ
فلو اطّلَعْتَ لما اطَلَعْتَ على سوى ... سيفٍ تَثَلَّمَ في قتيلِ
فحمت حريمَ المسلمين مصارعٌ ... تركَتْ حَريمَ المشركينَ مُباحا [1]

إذ يتأسسُ السياقَ على مدار الأبياتِ جميعًا، مكونًا حركةً مشهديةً تستوعب جزءًا تصويريًّا كبيرًا، تتحقق فيه صورة جيش المسلمين المنتصر، في تجربة قتالية تتضح وظيفته فيها؛ في تقديم صورٍ قتاليةٍ فريدةٍ (بَسَطَتْهُم فوق البِطاح، أُتْرِبَتْ منهم صحائف، وسيف تَثَلَّمَ) لجُنْدٍ وقادةٍ تتوارى ملامِحُها خَلْفَ السياقات، فتظهر عبر الاسترجاع لاستكمال أبعاد التجربة؛ لذا كَثُرتِ الأفعال ذاتُ الطبيعةِ الماضيةِ مؤشرًا دالًّا على مقاصدِ لا تنفصل بأي حالٍ من الأحوال عن مدلولِ الشجاعةِ والتضحيةِ، في محصلةٍ واحدةٍ، تظهرُ بعدَ تتبعِ الصورِ الجزئيةِ بوضوح.

إن التشكيل المتدرج - الذي رسمته لنا الصور الجزئية المفردة المتواشجة - قادت زمامها لتشكيل الصورة المركّبة، الناتجة من العلاقة بين تلك الصورة. فالصورة الأولى رسمت لنا جيش العدو وهو يزدحم بالمناكب ذعرا وهلعا، وتأتي الصورة الثانية لتصويره وهو مُمَدَّدٌ على البطاح، وكيف التصقت وجوههم بالتراب بعد أن مزقتها السيوف.

هذه الصور تتجاوب أطرافها لجذب المتلقي، حين عمد الشاعر إلى الخيال البصري، والانتقال إلى لمحة تصويرية تجلت فيها الصورة المركبة، التي شكلتها مجموعة تلك الصور، هي صورة الحرب وآثارها. فصورة حريم المسلمين مَحْمِيَّة، وبالمقابل صورة حريم المشركين مباحة، ناقلا الصورة من الحيز المعنوي إلى الحسي، وجعلها صورة ذات بُعدٍ متنامٍ، قادرة على خلق هِزَّةٍ مثيرةٍ تكشف وتضيء جوانب الصورة [2].

---

[1] ديوان ابن خفاجة (ص:252)

[2] ينظر: جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط1، 1979م (ص:32)

ونستطيع أن نرصد مثل هذه الصور المركبة عند ابن خفاجة في وصف المعارك، وفي وصف السيف.

وفي ختام هذا المبحث يمكن القول: إن الصورة في هذا المبحث لا تخرج عن (طبيعة الصورة البلاغية) كما حددها البلاغيون القدامى تشبيها واستعارة. فضلا عن ذلك، نجد أن النوع الغالب من هذه الصور، هو التشبيه الذي يعد من أكثر الوسائل البلاغية تناولا. إلا أن جمال الصورة التشبيهية - عند ابن خفاجة - لا يقتصر على عقد المقارنة، أو التماثل بين المادي والمعنوي أو العكس.. وإنما الأمر يرتبط بحركة الشاعر النفسية، ومدى تفاعله الوجداني وإحساساته مع الصورة؛ إذ يجعلها تضيء معنى نفسيا يؤثر في نفوس المتلقين.

الصورة الكلية:

تُعَدُّ الصورةُ الكليةُ مزيجًا من الصور والشكل، مكونًا من علاقات عدة متشابكة فيما بينها؛ لتؤدِّيَ وظائفَ خاصةً على مستويات مختلفةٍ [1] لذا تنهض القصيدة على مجموعة من الصور المتكاملة التي ترتبط بعضها ببعض، من دون أن تكون كل صورة مقصودة لذاتها وبمفردها، بمعنى: أن لكل صورة في بنية القصيدة وظيفة تؤديها ذات صلة مع قرينتها من الصور الأخرى "كي تحدث الأثر الذي يهدف إليه الشاعر"[2] وهو الأثر الموحد للصورة الكلية والقصيدة في نفس المتلقي.

وطبقًا لهذا التأسيس، سنقف على هذا الأسلوب من بناء الصور في شعر الوصف عند ابن خفاجة، ومدى إبداعه في خلق هذه الصور؛ لإحداث التأثير المطلوب والنظر إليها على أنها تمثل المكان النفسي.

ففي قصيدته في وصف الجبل يقول:

وأرعـــنَ طمّـــاحٍ الذُّؤابـــةِ بـــاذِخٍ يطـــاول أعنـــانَ السَّـــماءِ بغَـــارِبِ
يسدُّ مهبَّ الـريحِ عـن كـل وجهـةٍ ويَـــزْحَمُ ليلًـــا شـــهبهُ بالمناكِـــبِ
وقـــورٌ علـــى ظهـــر الفـــلاة كأنّـــه طوال الليالي مطـــرقٌ فـــي العواقـــبِ
يلـــوثُ عليـــه الغـــيمَ ســـودَ عمـــائم لها من وميض البـــرق حمـــرُ ذوائـــبِ

يقف الشاعر أمام الجبل وقفة تأمل وتفكر، ويقرأ من خلاله حقيقة الحياة؛ إذ ربط بين الطبيعة وبين رؤيته الخاصة للحياة، بما فيها من عظات وعبر، كنوائب الدهر وتقلبات الزمن عبر الأجيال المتلاحقة،

[1] ينظر: الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1996م (ص:187)
[2] بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق، كامل حسن البصير، المجمع العلمي العراقي، 1987م (ص:733)

ISSN: 2664-5831(print), 2664-584X(online)

وحتمية الفناء والموت؛ كنهاية حتمية لكل من تدب الحياة فيه على وجه البسيطة، فلسفها الشاعر على لسان الجبل الموصوف.

إن الجبل وقورٌ مطرقٌ، يمتلك بُعدًا في نظرته للعواقب؛ لذا فهو صاحب خبرة وتجربة، وجدير أن يُصغيَ له الشاعر، ويسمع منه العجائب عن أسرار الحياة وما تتضمنه، ورحلة عمر الأشياء والكائنات، يقول:

أصَخْتُ إليهِ وهو أخرسُ صامتٌ ... فحدثني ليلُ السُّرَى بالعجائبِ
وقال: ألا كم كنتُ ملجأَ فاتكٍ ... ومَوطنَ أوّاه تبتّل تائبِ
وكم مرّ بي من مدلجٍ ومؤوبٍ ... وقال بظلّي من مطيّ وراكبِ
ولا طَمَّ من نكب الرياح معاطفي ... وزاحم من خضر البحار جوانبي
فما كان إلا أن طوتهم يد الردى ... وطارت بهم ريحُ النّوى والنوائبِ [1]

اعتمد الشاعر في بناء هذه القصيدة في وصف الجبل على عنصر الحوار بينه وبين شخص آخر، وموضوعه إزاء ثبات الجبل أمام تقلبات الدهر ونوائبه عبر الأجيال المتلاحقة؛ إذ يقيم الشاعر علاقةً متشابكة بين صفات الجبل المنظورة واللحظة الشعرية؛ إذ غدت فضاءً مشحونا بتجربة الشاعر نفسه، أي: أنه خلق من سمات هذا الجبل وسائل نقل مناسبة لأفق الحال النفسية.

إن الإسقاطات النفسية على مظاهر الجبل في هذا النص يقترب من دائرة المعادل الموضوعي، فقد رسم الشاعر جوا يبيّن فيه حركة وجدانية لتقديم تجربته الحسية؛ لذا فإن الصور التي بنى عليها الشاعر قصيدته تتآزر وتنمو بغية رسم الصورة الكلية للموصوف الجبل، من خلال تجربة الشاعر ذاته، فكانت صورة ذات بعدين:

الأولى: التي تحمل معنى السكون والهدوء، وتومي إلى ثبات الجبل واستقراره أمام حوادث الدهر ونوائب الزمن من جهة، فالجبل (فارع الطول، يطاول أعنان السماء، ويزاحم بمناكبه شهب الليل، ويسد مهب الريح، ...)، وتلك الصور التي تصوّر الأحداث التي يسردها الشاعر على لسان الجبل (الوقار، والأطراق، والصمت، وتبتل التائب) جميعها أيضا صور سكونية تحمل معنى الهدوء، وتشير إلى ثبات الجبل (الشاعر) وصموده أمام الأحداث وحالته النفسية الساكنة والثابتة أمام الأحداث.

أما البعد الثاني للبنية التصويرية في النص فتتمثل في الصور المتحركة (ملاطمة الرياح، ومزاحمة أمواج البحار لجوانب الليل)، إنما تومئ إلى تجربته الذاتية وما يواجهه (الجبل / الشاعر) في معترك الحياة.

[1] ديوان ابن خفاجة (ص:215)

وعليه؛ فإن البنية التصويرية للقصيدة تكون بمثابة إقامة توازن بين تجربته الذاتية، وبين وصف الجبل.

وهكذا مثّل هذا الوصف وساطة نقل خففت من حدة ما يعانيه الشاعر؛ لشعوره بمشاركته إياه في همومه وواقعه، وبهذا تآلفت هذه الصور في خلق صورة كلية لنفسية الشاعر، من خلال صورة الجبل، وهي صورة خيالية ترتبط بذات الشاعر أكثر من ارتباطها بالموضوع، بمعنى: أن هناك اتصالا بين الموصوف ونفس الشاعر وعاطفته، وتمازج بينها وبين رؤيته للكون وموقفه من الحياة.

وهنا وجد الشاعر في الجبل إنسانا ذا تجارب يتحدث بما جرى له، وكان معه من أحداث الزمان، فهذه القصيدة تمنحنا نفحة جديدة للشعر الأندلسي، هي هذه المشاركة في العواطف التي يشعر بها المتأمل لسحر الطبيعة، وما يعتريه من رهبة أو طرب أو إعجاب.

ويقول في وصف السيف:

ومرهـــفٍ كلســـان النـــار منصـــلتٍ يشـــفي مـــن النـــار أو ينفـــي مـــن العـــار

يَغْشـــى فَتَحْـــرُقُ نـــارٌ فيـــه موقـــدةٌ تحمَـــى ويغـــرقُ مـــاءٌ فوقَـــهُ جـــارِ

فمـــا تـــألَّقَ إلا قلـــتُ مـــن عَجَـــبٍ ســـبحانَ جـــامعِ بـــينِ الـــثلجِ والنـــارِ[1]

نلحظ أن الصورة - في القطعة - جزئية ترتبط الواحدة بالأخرى، وصولا إلى الصورة الكلية. وهذا واضح من تتابع تراكيب الصور، فالسيف يبكي ويضحك معا، ويجمع بين صفات النار خطرا، وبين صفات الماء ألقًا وصفاء وجمالا.

لقد جمع بين المتضادات التي حققت الأثر الدلالي والفني؛ سعيا لإيجاد صورة بلاغية مكتسبة حللا بيانية وبديعية، زد على ذلك: أن الحالة الانفعالية للشاعر التي وجهت قدرته التعبيرية باتجاه هذه الثنائيات الضدية أملا في إبراز مشاعره، فضلا عن انسيابية اللحن الناجم عن هذه الألفاظ المتضادة دلاليا، وخلقت تلك المماحكة الإيقاعية الناتجة من توالي التضادات، "وبذلك يخلق هِزَّةً مثيرةً تكشف وتضيء جوانبَ الصورة"[2].

إن هذا التماسك التصويري بوساطة الصورة الجزئية المترابطة، قاد زمامها إلى الصورة الكلية للسيف، التي نمت من خلال المنظورات الحسية والعالم الداخلي للشاعر؛ فتظهر في صور انفعالات شتى:

---

[1] ديوان ابن خفاجة، (ص:271).

[2] جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر، (ص:22).

كالحب والبغض، والسرور والرجاء والخوف والوفاء، وهي بهذا من دواعي الشعر التي تهيجه ينابيعه التي ينبجس منها[1].

المبحث الثاني

أسلوب الصنعة البديعية

الجناس:

شكّل الجناسُ ملمحًا فنيًّا في شعر ابن خفاجة، لا سيما في قصائد الوصف. ويبدو أن الشاعر كان واعيًا في استعماله لهذا الفن البديعي؛ لأنه وجد فيه (ظاهرة إبراز للفرق عبر درجة قصوى من التشابه، أي أنه: تعميق للفرق عن طريق تعميق التشابه على محورين للفرق والتشابه: الفرق الدلالي والتشابه الصوتي [2].

كما يُعد الجناسُ أداةً من أدوات الإيقاع الداخلي في النّص، ووسيلة من وسائله. وتكمن قيمته الفنّيةُ والبلاغيّةُ بتجانس حروف اللفظين، وتقاربهما، وما يحدثه من إيقاع صوتي مؤثر، ولا ننسى اختلاف دلالة اللفظين المتجانسين، الذي يعمّق المعنى في ذهن المتلقي.

ومن المعلوم أن الشعراء في تلك الفترة - التي عاش فيها ابن خفاجة - قد أولوا عنايتهم للمحسنات البديعية، وها هو الشاعر ابن خفاجة يصف ثمرة النارنج فيقول:

وَتُجْلَى بِهَا لِلْمَاءِ وَالنَّارِ صُورَةٌ تَرُوقُ فَطَرْفِي حَيْثُ يَغْرَقُ يُحْرَقُ [3]

جناس ناقص بين (يغرق، ويحرق) وهما متضادتان أيضا، فالحرق يكون بالنار، والغرق بالماء، وكلاهما متضادان. أحدث تشابه حروف الكلمتين جرسًا موسيقيًّا أضفى على البيت نغمةً خاصةً.

ومن الجناس الناقص قوله:

لَوْ كُنْتَ شَاهِدَهُ وَقَدْ مَلَأَ المَلا رَكْضًا وَشَدَّ عَلَى العُيُونِ عُقَارا

وَغَمَامَةٍ نَشَرَتْ جَنَاحَ حَمَامَةٍ وَالبَرْقُ قَدْ نَسَخَ الظَّلَامَ نَهَارا [4]

توافقت الكلمتان (غمامة، وحمامة) في الحروف غير حرف واحد، وقد أحدث الجناس الناقص بين اللفظين تناغما محببا وجرسا مؤثرا في البيت.

---

[1] ينظر: حجاجية الصورة الشعرية في الشعر العربي، مجلة فصل الخطاب، جامعة ابن خلدون - الجزائر، العدد الثالث، 2013م (ص:176)

[2] في الشعرية (ص:102)

[3] ديوان ابن خفاجة (ص:70)

[4] المرجع السابق (ص:143)

ومنه قوله يصف جَني التين:

أَمَـــا وَاهْتِصَـــارِ غُصُـــوْنِ الـــبَلَسْ وَقَدْ قَلَّـــصَ الصُّـــبْحُ ذَيْـــلَ الغَلَـــسْ [1]

فالجناس الناقص في كلمتي (البلس، والغلس) جناس ناقص، اختلفت الكلمتان في المعنى واتفقتا في حروفهما غير حرف واحد (الباء، والغين) وهذا التشابه في حروف الكلمتين - ووقوع كل منهما في نهاية الشطرين - منح البيت موسيقى زادته جمالا.

والقارئ لديوان الشاعر يلاحظ اعتناء ابن خفاجة بألفاظه، وبالمحسنات البديعية، قال أيضا يصف ثمر النارنج:

خُـــذْهَا إِلَيْـــكَ وَإِنَّهـــا لَنَضِـــيْرَةٌ طَـــرَأَتْ عَلَيْـــكَ قَلِيْلَـــةَ النُّظَـــراءِ

حَمَلَـــتْ وَحَسْـــبُكَ نَفْحَـــةٌ مِـــنْ لَفْحَـــةٍ عَبِـــقَ الْعَـــرُوْسِ وَخَجْلَـــةَ العَـــذْراءِ

نَجَمَـــتْ تَـــرُوْقُ بِهـــا نُجُـــوْمٌ حَسْـــبُها بِالْأَيْكَـــةِ الْخَضْـــراءِ مِـــنْ خَضْـــراءِ

وَأَتَتْـــكَ تُسْـــفِرُ عَـــنْ وُجُـــوهٍ طَلِيْقَـــةٍ وَتَنُـــوْبُ مِـــنْ لُطْـــفٍ عَـــنِ السُّـــفَراءِ

يَنْـــدَى بِهـــا وَجْـــهُ النَّـــدَى وَرُبَّمَـــا بَسَـــطَتْ هُنَـــاكَ أَسِـــرَّةَ السَّـــرّاءِ

فَاسْتَضْحَكَتْ وَجْـــهُ الـــدُّجَى مَقْطُوْعَـــةٌ جَمُلَـــتْ جَمَـــالَ الْغُـــرَّةِ الْغَـــرّاءِ [2]

الأبيات تضجّ بالجناس؛ إذ نجده بين لفظتي (نَفْحَة، لَفْحَة) توافقت اللفظتان في حروفهما وحركاتهما واختلفتا في حرف واحد، فالجناس ناقص. وفي كلمتي (يَنْدَى، النَّدَى) ونجده أيضا بين لفظتي (نجَمَت، نُجُوم) وفي كلمتي (تُسْفِر، السُّفَرَاء) جناس ناقص أيضا. وقد رفع من موسيقى الأبيات بمنحها نغمة ظاهرة، زادتها بهاء وتألقا.

ومن الجناس غير التّام، قوله:

وَنَابِلَـــــا مُسْـــــتَوْطِنَا بَابِلَـــــا نَفَّـــاثَ لَحْـــظِ العَـــيْنِ سَـــحَّارًا [3]

اختلف اللفظان في حرف واحد. وقد وشّى شعراءُ الأندلس قصائدهم بجميل الألفاظ والمحسنات البديعية، منها ما جاء عفو الخاطر، فأضفى على الأبيات حُسنًا وبهاءً ونغمًا، ومنه ما جاء تكلُّفًا فأفسد المعنى. وقد برع ابن خفاجة في استخدامه لهذه المحسنات؛ بما يخدم قصائده.

ومن الجناس بنوعيه (التّام والناقص) قوله:

---

[1] ديوان ابن خفاجة (ص:191)
[2] المرجع السابق (ص:71)
[3] المرجع نفسه (ص:142)

ISSN: 2664-5831(print), 2664-584X(online)

لِلَّـــــــهِ نُورِيَّـــــــةُ الْمُحَيّـــــــا تَحْمِـــــــلُ نارِيَّـــــــةَ الْحُمَيّـــــــا
وَالـــــدَّوْحُ رَطْـــــبُ الْمَهَـــــزِّ لَـــــدْنٌ قَـــــدْ رَقَّ رَيِّـــــا وَطَـــــابَ رَيّـــــى[1]

اشتمل البيتان على عدة كلمات متجانسة، (نورية، نارية) بينهما جناس ناقص، و(المحيا والحميا) جناس ناقص أيضًا، وهذا التشابه في الحروف أضاف للبيت نغمة موسيقية زادته رونقا وتناغما وحركة؛ لتماثل حركة الأوراق المتناغمة بفعل الرياح الطيبة.

وفي البيت الثاني جناس تام بين (ريّا، وريّى) اتفقت الكلمتان في الحروف واختلفتا في المعنى، فهذه الدوحة الغناء ذات الأشجار الرطبة والأغصان النضرة انتعشت وزادت ليونة بعد أن رويت.

الطباق والمقابلة:

الطباق أو المطابقة: أن يُؤتى بلفظين متضادين، أو بين الشيء وضده في كلام أو بيت شعر[2] أما المقابلة فهي أن يُؤتى في الكلام بلفظين أو أكثر وبما يقابلهما أو يقابلها على التوالي.

فمن الطباق قوله يصف عارض بَرَد:

فَالْأَرْضُ تَضْـــحَكُ عَـــنْ قَلائِـــدِ أَنْجُـــمٍ نُثِرَتْ بِهـــا وَالْجَـــوُّ جَهْـــمٌ قاطِـــبُ[3]

الطباق بين (تضحك، جهم قاطب).

ومنه قوله:

وَطَـــافَ بِهـــا وَاللَّيْـــلُ قَـــدْ رَثَّ بُـــرْدُهُ وَلِلصُّبْحِ فِي أُخْرَى الدُّجَى مَنْكِبٌ يَعْرَى

جاء بكلمتي (الليل، والصبح) و(برده، يعرى) ووجود التضاد أو الطباق في الأبيات يعطي دلالات إضافية، ويبرز المعنى المراد بصورة أكثر جلاء وجمالا.

ومن المقابلات قوله:

تَمُرُّ مِـــنْ نَـــاقِصٍ حَـــوْرَا، وَمُكْتَمِـــلٍ كَوْرَا، ومِنْ مُرْتَـــقٍ طَـــوْرَا، ومُنْحَـــدِرِ
وَالنَّاسُ مِنْ مُعْـــرِضٍ يَلْهـــى، وَمُلْتَفِـــتٍ يَرْعى، ومِنْ ذاهِلٍ يَنْسَـــى، ومُـــذَّكِرِ[5]

اشتمل البيتان على أكثر من محسن بديعي، منها: الموازنة، ومنها: الجناس، والمقابلة التي جاءت من تقابل كل من (ناقص حورا، مكتمل كورا) جاء بلفظين وما يقابلهما؛ إذ النقص ضد الاكتمال، والحور

---

(1) ديوان ابن خفاجة (ص:72)
(2) علم البديع، عبد العزيز عتيق، دار الآفاق العربيّة، القاهرة، ط1، 2000م (ص:67)
(3) ديوان ابن خفاجة (ص:76)
(4) المرجع السابق (ص:82)
(5) القول الشعري: منظورات معاصرة، رجاء عيد، منشأة دار المعارف، الإسكندرية، ط1، 1997م (ص:130-131)

ضد الكور. ونجد مقابلة أخرى في البيت الثاني بين (معرض يلهى، وملتفت يرعى) وفي البيت الأول طباق بين (مرتق، ومنحدر) وفي الثاني طباق بين (ينسى، ومُدَّكر).

التكرار:

يُعرّف التكرار بأنه "إلحاح على جهة مهمة في العبارة، يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها"[1] ويأتي به الشاعر لخدمة معانيه؛ فوجود التكرار يخدم النظام الداخلي للنص ويشارك فيه، إذ تكرار بعض الكلمات يمكِّن الشاعر أن يعيد صياغة وتشكيل بعض الصور من جهة، ويعمل على كشف الدلالة الإيحائية من جهة أخرى [2].

وتكمن أهمية التكرار في الشعر؛ من خلال قدرة الشاعر على توظيفه في القصيدة، واستعماله في موضوعه المناسب، وامتلاك ناصيته.

فهو: "إلحاحٌ على جهة مهمَّة في العبارةِ يُعنى بها الشاعرُ أكثر من عنايته بسواها"[3] ويأتي به الشاعر لخدمة معانيه. يقول غريماس: "ثَمَّة ما يبرّر للتكرار وجوده، أنه يسهّل استقبال الرسالة"(4) لكنْ ثَمَّة أغراض أخرى. فوجوده يخدم النظام الداخلي للنص، ويشارك فيه؛ إذ بتكرار بعض الكلمات يمكن للشاعر أن يعيد صياغة وتشكيل بعض الصور من جهة، ويستطيع أن يكشف الدلالة الإيحائية من جهة أخرى [5].

إن أهمية التكرار تكمن في قدرة الشاعر على توظيفه في القصيدة، واستخدامه في موضعه المناسب، وامتلاك ناصيته. يقول ابن خفاجة:

وَمَحْمُولَـــةٍ فَـــوْقَ الـــمَنَاكِبِ عِـــزَّةً ... لَها نَسَبٌ فِي رَوْضَـــةِ الحَـــزْنِ مُعْـــرِقُ
رَأَيْـــتُ بِمَرْآهـــا كَيْـــفَ تَلْتَقِـــي ... وَشَمْلَ رِيـــاحِ الطِّيـــبِ كَيْـــفَ تَفَـــرَّقُ
يُضَاحِكُهَا ثَغْرٌ مِـــنَ الشَّـــمْسِ وَاضِـــحٌ ... وَيَلْحَظُهَا طَـــرْفٌ مِـــنَ الـــمَاءِ أَزْرَقُ
وَتُجْلِـــي بِهَـــا لِلْمَـــاءِ وَالنَّـــارِ صُـــورَةٌ ... تَرُوقُ فَطَرْفِي حَيْثُ يَغْـــرَقُ يُحْـــرَقُ[6]

اتخذ ابن خفاجة من حرف القاف قافية لهذه الأبيات التي تصف ثمرة النارنج.

(1) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط8، 1989م (ص:276)
(2) الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002م (ص:80)
(3) قضايا الشعر المعاصر (ص:276)
(4) الأسلوبية وتحليل الخطاب (ص:79-80)
(5) الأسلوبية وتحليل الخطاب (ص:80) بتصرف.
(6) ديوان ابن خفاجة (ص:70)

ISSN: 2664-5831(print), 2664-584X(online)

نلاحظ تكرار بعض الأصوات أكثر من غيرها: فمن الأصوات المكررة في الأبيات السابقة صوت الراء؛ إذ ورد خمس عشرة مرة. ومن خصائص هذا الصوت أنّ له ميزة متفردة من باقي الأصوات فـ "الراء يقال لها: الحرف المكرر؛ لذلك إذا نطقت بها كنت كأنك ناطق بـراءين"[1] بتكرار هذا الحرف في الأبيات أكسبها صفة الحركة والحياة، ورسم صورة لتلك الأغصان المتمايلة مع الرياح.

ونلاحظ تكرار صوت القاف، فقد ورد ثمانيَ مرات في هذه الأبيات. من خصائص هذا الصوت أنه: مهموس، (شديد: انفجاري) من الحروف المستعلية، منفتح، وإذا وُجِدَ ساكنًا يقلقل. ويرجع هذا التكرار إلى الميزات التي يتمتع بها هذا الحرف، وكأنَّ الشاعر أراد من تكراره إحداث نغمات متناسبة؛ لإحداث جرْسٍ موسيقي يُناسب حركة الأغصان أمام الرياح، مانحًا الأبيات صورةً متحركةً حيةً، وإبراز جمال الطبيعة.

ومع تكرار هذين الصوتين (الراء والقاف) منح أبياته صورة تنبض حياة وحركة ترتسم أمام عيني المتلقي. تتجلّى فاعلية الأصوات من خلال الإيقاع الموسيقي، الذي انبثق من منظومة هذه الأصوات المتناسقة؛ إذ أمدّت الأبيات بدفقة موسيقية مميّزة، وهذا يُظهر بوضوح "فاعلية الأصوات في قدرتها على إضافة طبقة دلالية، من خلال الطبقة الصوتية، وهي في ذلك كأنها إيماء مُكثّف يختزل إضافات وصفيّة أو تشبيهيّة، فكأنّها لذلك معنى فوق المعنى"[2].

ونجدُ تكرار بعض الكلمات، مثل: كيف، الماء، طرف. كرر كلمة (كيف) لبيان حجم الدهشة والبهجة، التي اجتاحتهُ من جمال ذلك المنظر البديع. قال يصف القمر ويناجيه:

تَمُرُّ مِنْ نَاقِصٍ حَوْرَا، وَمُكْتَمِلٍ كَوْرَا، ومِنْ مُرْتَقٍ طَوْرَا، ومُنْحَدِرِ
وَالنّاسُ مِنْ مُعْرِضٍ يَلْهَى، وَمُلْتَفِتٍ يَرْعَى، ومِنْ ذاهِلٍ يَنْسَى، ومُدَّكِرِ[3]

تكرَّر صوت الميم اثنتي عشرة مرة، وهو من الأصوات المجهورة، المتوسطة الشدة، منفتح، وصفات هذا الصوت تناسب النّص وتخدمه؛ إذ الغرض وصف القمر ومناجاته، والتدبّر، وهذا يحتاج إلى صوت جهري، منفتح.

ونلاحظ تكرار صوت الراء، الذي يتميّز بخاصية تفرّد بها عن غيره من الأصوات، وهي التكرير، الذي يُعدّ صفة ذاتيّة في الراء، منحت الأبيات قوة ومنعته من الإدغام بغيره من الأصوات المقاربة [4].

---

(1) الإبانة في اللغة العربية، سلمة بن مسلم العوتبي، تحقيق: عبد الكريم خليفة وآخرون، وزارة التراث والثقافة، مسقط، ط3، 1999م (84/1)
(2) القول الشعري: منظورات معاصرة (ص:109)
(3) المرجع السابق (ص:130-131)
(4) يُنظر: نقلا عن: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، تامر سلوم، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1983م (ص:24)

إن لزوم القمر لمكانه وانتقاله، وتغيّر أحواله لعبرة للمتأمل، فهذا الشموخ والصمود عكسه ابن خفاجة من خلال تكرار حرف الراء، وقد ورد تسع مرات.

وإذا أردنا تتبع الحروف المكررة في قصائد وصف الطبيعة عند الشاعر ابن خفاجة، فالمقام لا يتسع لذكرها جميعا، ولكن يمكننا ملاحظة تكرار صوت الراء، والقاف، والحاء، والميم في معظم قصائده؛ ليمنح أبياته نبضًا حيًّا، وجرسًا موسيقيًّا يزيد من جمال الموصوف.

الخاتمة:

بعد دراسة أنموذجات من شعر الوصف، وأثر الطبيعة في منحى الوصف عند ابن خفاجة، يمكننا الخروج بنتائج، منها:

1- اعتمد ابن خفاجة في وصفه للطبيعة على التشخيص، وأنسنة الطبيعة؛ إذ وهب للجمادات والنباتات صفات الكائن الحي، فالجبل يتكلم، والزهرة تتمشى مختالة، والحديقة حسناء مدللة.

2- الإكثار من وصف الطبيعة حتى إنه دمج بينها وبين الأغراض الشعرية الأخرى.

3- اعتماده على المحسنات البديعية من طباق وجناس في إحداث نغمة موسيقية رنانة، ترفع مستوى الموسيقى الداخلية للأبيات.

4- إسقاط فلسفته وشكواه ومعاناته من الحياة على الجوامد والطبيعة.

5- تنوع الصورة عند ابن خفاجة الأندلسي بأساليب مختلقة وابتكار صور فردية.

6- تعد الطبيعة الأندلسية الخلابة وتعلق الشاعر بها، مصدرًا مهمًّا أسهم في تفتق عبقريته وشاعريته.

ISSN: 2664-5831(print), 2664-584X(online)

المصادر والمراجع:

1) الإبانة في اللغة العربية، سلمة بن مسلم العوتبي، تحقيق: عبد الكريم خليفة وآخرون، وزارة التراث والثقافة، مسقط، ط3، 1999م

2) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، د. عبد القادر فيدوح، دمشق، ط1، 1992م

3) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، عبد القادر القط، دار النهضة، بيروت، 1987م

4) الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002م

5) بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق، كامل حسن البصير، المجمع العلمي العراقي، 1987م

6) تاريخ الأدب العربي القديم، عادل جابر شفيق، دار صفاء، عمّان – الأردن، 1990م

7) التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، دار العود، بيروت، ط4، 1981م

8) جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط1، 1979م

9) حجاجية الصورة الشعرية في الشعر العربي، مجلة فصل الخطاب، جامعة ابن خلدون - الجزائر، العدد الثالث، 2013م

10) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين 1945 - 1975م صالح أبو أصبع، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط1، 1979م

11) ديوان ابن خفاجة (ت:533هـ)، تحقيق: سيد غازي، منشأة المعارف الإسكندرية، ط3، 1979م

12) الديوان في الأدب والنقد، عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني، القاهرة، دار الشعب، ط3 (د.ت)

13) رماد الشعر: دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، 1998م

14) الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1996م

15) الشعرية في الشعر: دراسات معاصر في مادة قديمة، د. قاسم الموسني، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان (3-4) 1987م

16) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م

17) الصورة الشعرية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، جامعة اليرموك، الأردن، ط1، 1980م

18) الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، وحيد صبحي كتابه، مطبعة الاتحاد العربي للكتاب، دمشق، 1999م

19) الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، د. علي البطل، دار الأندلس، 1980م

20) الصورة في قصيدة الحرب، د. وحيدة صاحب، رسالة ماجستير، الجامعة المستنصرية، بغداد، 2000م

21) علم البديع، عبد العزيز عتيق، دار الآفاق العربيّة، القاهرة، ط1، 2000م

22) فن الوصف وتطوره في الشعر العراقي، أيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 1980م

23) في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت - لبنان، ط1، 1987م

24) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط8، 1989م

25) القول الشعري: منظورات معاصرة، رجاء عيد، منشأة دار المعارف، الإسكندرية، ط1، 1997م

26) اللون في الشعر الأندلسي، د. أحمد المنصوري، وزارة الثقافة، صنعاء، ط1، 2004م

27) المتخيل الشعري: أساليب التشكيل ودلالة الرؤية في الشعر العراقي الحديث، د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الأدباء العراقيين، بغداد، 2000م

28) نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، تامر سلوم، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1983م

29) نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، أحمد بن محمد المقري، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت (د.ت).

30) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة، القاهرة (د.ت)

31) النقد التطبيقي والموازنات، الصادق عفيفي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1978م.