تسليم أدبي بلاغي

التشكيل التصويري في مدونة شهاب الدين الموسوي الشعرية

Imagist Formation in the Poetic Repertoire of Shahab Aldeen Al-Mooosawi

أ.م.د. عماد جغيم عويد

جامعة ميسان

كلية التربية

Lecturer. Dr. `Amad Jagheim `Aweid

Colege of Education for Humanist Sciences

University of Mseisan

ملخص البحث

حاول البحث الموسوم (التشكيل التصويري في مدونة شهاب الدين الموسوي الشعرية) الوقوف على تشكيل الصورة وسبر أغوارها، وملامسة الأبعاد الجمالية للصور الشعرية.

واستقام البحث على ثلاثة محاورٍ: تمثّل الأول في الوقوف على صور الشاعر البيانية (التشبيه، الاستعارة، الكناية)، وخُصص المحور الثاني إلى تحليل الصورة-المشهد، أما المحور الثالث فكان في تلمّس دور (المبالغة) في تشكيل الصورة، والأبعاد الجمالية التي تضفيها.

Abstract

The actual study endeavours to fathom the imagist formation and delves into the aesthetic scopes of poetic images. The paper is bifurcated into three axes; the first focuses upon the structural images; anthropomorphism, metaphor and simile, the second explicates the image, scene, yet the third tackles the role of hyperbole in forming an image and its aesthetic scopes.

... مهاد ...

يتناول البحث التشكيل التصوري في مدونة شهاب الدين الموسوي المتوفى سنة (١٠٨٧هـ) وستكون مقاربتنا لصور الشاعر على ثلاثة محاور:

المحور الأول: يتمثل في عرض وتحليل صور الشاعر ضمن أساليب التصوير البياني (التشبيه- الاستعارة - الكناية) ويكون منطلق البحث فيه الرؤية الجزئية للصور. أما المحور الثاني: فيتم فيه النظر إلى صور الشاعر من منظور أوسع هو المنظور الكلي لتلك الصور، بحيث تكون الصورة كلقطة سينمائية التقطها الشاعر، وجاء ذلك في صوره التي شكلت مشاهد التقطها الشاعر بعدسته، وقد ظهرت مقدرة الشاعر التصويرية في هذا المحور.

ولأن الشاعر قد اتخذ المبالغة في التصوير إطاراً فنياً لفَّ شعره عامة وصوره على وجه الخصوص، لذا فالباحث ارتأى ان يجعل المحور الثالث من محاور بحث الصورة هو المبالغة وأثرها في تشكيل ورسم (الصورة) وقد أدت المبالغة ما عليها في إيجاد بعض الصور الطريفة عند الشاعر في بعض صوره وأعطت المبالغة في ذلك الفاعلية للصور التي جاءت في إطارها.

واخفق الشاعر في بعض الصور اثر المبالغة التي أحاطت الصورة ويكون ذلك بسبب غياب التناسب بين أجزاء الصورة وقد تؤدي المبالغة في التصوير إلى عدم التناسب بين ما أراد تصويره الشاعر والإيحاء الناتج عن الصورة حيث يكون التفاوت بين الجانب الدلالي و الجانب الإيحائي للصورة ناتجا عن المبالغة في التصوير.

وقد يكون إخفاق الصورة ناتجا عن عدم دقة الشاعر في التصوير فيكون هم الشاعر في ذلك المبالغة في التصوير ليس إلا. ثَّم تُلِيَت المقاربة بخاتمة تُمثّل الخلاصة المعرفية للبحث، ومصادر البحث.

مدخل

يُعدُّ العنصر الصوري احد العناصر المهمة في تكوين شعرية النصوص، بحيث يتميز التعبير الفني من غيره بوجود هذا العنصر[١].

والصورة هي «طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير»[٢]. وهي «فعالية لغوية تخرج أنظمة اللغة من بعدها الاشاري إلى بعد مجازي تصويري، بمعنى أنها علاقة لغوية متولدة»[٣].

والشاعر يرسم ويشكل الصور عبر اللغة التي هي بمثابة الريشة للرسام والأزميل للنحات،واهم الأدوات اللغوية التي اتكأ عليها الشاعر في رسم صورة التعبير البياني هي(الاستعارة والتشبيه والكناية) فقد وقفت في مقدمة تلك الوسائل اللغوية في تشكيل الصور الشعرية.

وحاول الشاعر في صوره البيانية خلق بعض المشاهد الشعرية التي عبرت عن إحساسات (الشاعر) نحو مظاهر الطبيعة وتجلياتها.

المحور الأول

أساليب التصوير البياني

١) الصورة التشبيهية

التشبيه هو القاعدة التي ترتكز عليها سائر الصور البيانية، وهو النقطة الأولى التي تنطلق من بؤرتها إشعاعات التصوير البياني[٤]، وهو «علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة او حالة، او مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني، الذي يربط بين الطرفين المقارنين دون ان يكون من الضروري ان يشترك الطرفان في الهيئة المادية،أو في كثير من الصفات المحسوسة»[٥]، فلا توجد علاقة مثلا في الهيئة المادية بين قلب الشجاع ووشاح الخريدة في قول الشاعر في مدح الإمام علي عليه السلام:

قلبُ اجرى الاسودِ اذْ يلتقيهِ كوشاحِ الخريدةِ المقلاقِ[٦]

فالشاعر هنا قد عقد علاقة مقارنة بين قلب الشجاع ووشاح الخريدة، بالرغم من عدم وجود أية علاقة في الهيئة المادية بينهما، وإنما الشاعر نظر إلى العنصر الحركي بين قلب الشجاع إذا رأى أمير المؤمنين وبين وشاح الفتاة كثيرة الحركة، ولأن وشاح الفتاة يرتجف لكثرة حركتها فقلب الشجاع يرتجف كذلك خوفا، فحركة قلب الشجاع كحركة وشاح الخريدة. وكذلك لا توجد علاقة في الهيئة المادية بين قرط الخوْدِ وبين قلب الكِميُّ في صورة الشاعر في مدح الرسول الأعظم:

قلبُ الكميُّ اذا رآهُ وقد نضا سيفاً كقرطِ الخوْدِ في حُلْقَانه[٧]

فوجه الشبه أو العلاقة التي عقدها الشاعر في هذه الصورة اعتمدت على الحركة كذلك بين قلب الشجاع والقرط في الحَلق فالشجاع إذا شاهد الرسول وهو يصلت سيفه يبدأ قلبه بالخفقان والاضطراب خوفاً، فقلبه في حركته يشبه حركة القرط في الحَلَّقِ.

وصور الشاعر التشبيهية للمرأة أخذت مساحة لا بأس بها من صوره وهو يعتمد أسلوب شعراء الصحراء* في تشبيه المرأة بمظاهر الطبيعة، وهذا الاسلوب في التشبيه يعتمد على ادعاء إن المرأة تشبه مظاهر الطبيعة (الظبية، البرق، الماء) وتفوقها في بعض مكامن الجمال الإنساني كقوله:

بكرٌ هي الشمس في اشراق بهجتها لـو لم يجـن سـناهـا فـرعـهـا الجـثـلُ
ودمية القصر لـولا سمط منطقها وظبية القصر لولا الحلي والعطلُ
سيان بيضٌ ثناياها اذا ضحكت ومبسم البرق لولا النظمُ والرَّتلُ[٨]

فهذه المرأة كالشمس في الإشراق، وكدمية القصر، وكظبية القفر، أما اسنانها فهن كالبرق، ونرى الشاعر في هذه الصورة يؤشر بعض مكامن الاختلاف بينها وبين مظاهر الطبيعة التي ذكرها، وهو بذلك يدعي إثبات بعض الصفات للمشبه (المرأة) التي يفتقر إليها المشبه به (مظاهر الطبيعة)، وهو بذلك يعطي مساحة اكبر للمتلقي في الاحساس بجمالية الصورة.

فهذه المرأة كالشمس في إشراقها وما تعطيه الشمس في الإشراق تعطيه هذه المرأة لولا شعرها الطويل الذي يغطي ذلك السناء وهي كدمية القصر إلا انها تتكلم والدمية صامتة، وهي كظبية الصحراء لولا ما على المرأة من حلي وافتقار الظبية إلى ذلك، أما اسنانها عند الضحك فهي كالبرق في ابتسامته، إلا إن الاختلاف الوحيد

هو انتظام أسنان المرأة وعدم انتظامها في البرق، ومرجع ذلك إلى ان البرق يظهر في السماء في أماكن غير متجانبة في السماء فيشبه بذلك إلى حد ما، مبسم شخص متكسر بعض الأسنان وتوجد مسافات معينة بين سن وآخر.

ونلاحظ الشاعر قد اعتمد على عنصر التجريد في رسم بعض صوره التشبيهية، والتجريد «هو احد الاحتيالات التي توهم الاتحاد في التشبيه»[٩] وذلك في قوله يرسم صورة لحبيبته:

فعانقت منها جؤذر القفر آمناً وصافحت منها بالخبا دمية القصر
...وقمت وزند الليث مني مطوقٌ لها ويمين الظبي قد وشحت خصري[١٠]

وكقوله:

فوافيت منها الشمس في الليل مارداً ومن دونها شهب من النبل تَرجمُ[١١]

وكقوله:

قامت فعانقني ظبيٌ فقبلني برقٌ ومال عليَّ الغصن في الحُللِ[١٢]

فالتجريد في الصور السابقة قد أوهم الاتحاد في التشبيه بين الظبي والجؤذر والشمس والبرق والغصن وبين المرأة.

ومن صور الشاعر التي اعتمد فيها على التشبيه، صورة الأفق التي رسمها، وقد امتزجت إحساساته ومشاعره بها:

كأنما الأفق لما شمسه غربت والليل يشمل درَّ الشهب مسدفهُ
صبٌّ تردى بأفواه الأسى فبكى بدمع يعقوب لما غاب يوسفهُ[١٣]

إذ شبه الأفق بعد مغيب الشمس بالصب الذي يبكي بدموع يعقوب عند غياب يوسف، والشاعر في هذه الصورة لم ينظر إلى دقة التشبيه وإنما نظر إلى ما يوحى به

الأفق من الحزن والألم عند الشاعر، فنقل لنا وحشته وإحساسه العاطفي تجاه المنظر الطبيعي بأمانة جعلنا نشعر بذلك الشعور الذي انتاب الشاعر عند رؤية المنظر.

٢) الصورة الاستعارية

تُعَد الاستعارة «الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العلاقات التي ينشؤها الذهن بينها»[١٤]. وهي من المكونات الأساسية للرسالة الشعرية؛ لأنها تخلق واقعا جديداً أكثر من تقنينها لما هو موجود سلفاً،وهذا الخلق يؤدي إلى إيجاد مشابهات جديدة ناتجة عن بعض الخصائص التفاعلية المنتقاة وبها ينقل الشاعر المجرد إلى المحسوس والميت إلى الحي[١٥]. والشاعر في صوره الاستعارية يحذو حذو أبي تمام في إضفاء الصفات الإنسانية على الأشياء والمظاهر غير الإنسانية من جمادات ومعنويات وتجريدات، حيث تبدو تلك الأشياء بصورة مجسمة تنبض بالحيوية والحركة، وهذا ناتج عن مقدرة فائقة في الخيال، ومن ذلك ما رسمه الشاعر لصورة إحدى الملاحم:

ولـــرب ملـحـمـةٍ بـلابـل نصرها تـشـدو واغـربـة المـنـايـا تـنـعـقُ
... عذراء منذ بحجرها ولد الردى شب الحديد وشـاب منها المِفرقُ
دهمـــاء بـيـضـاء الـثـيـاب كـأنّـهـا من بغضها في العين عبدٌ ابهقُ* [١٦]

فالشاعر جعل لهذه الملحمة بلابل تشدو وغربان تنعق، وهي امرأة ولد بحجرها الموت، وقد شاب مفرقها، أما لون تلك الملحمة أو المرأة فهي دهماء أي سوداء تلبس الثياب البيض، ومن ينظر لها يبغضها كما يبغض النظر إلى عبد أبهق. فالشاعر تعامل مع هذه الملحمة كأنها انسان فوصفها واخرج بذلك هذه الملحمة بصورة مجسمة هي

امرأة عجوز سوداء اللون بيضاء الثياب فصورَّها بصورة بغيضة. ومن صوره وهو يصف أيامه الماضية، انسنته (البين) بان جعل له سيفا وهو (كهُام) أي انه غير قاطع، و جعل أوقات سروره كرجال قدموا أما الهموم فرجال هزموا:

الارعـــيـــاً لايـــام تـقـضَّـتْ بهـا والـبـين منـصـلـه كَـهَـامُ
واحـــزاب الـــسرور لهـا قـدومٌ الـينـا والهـمـوم لهـا انهـــزامُ[١٧]

والعنصر الحركي جاء في هذه الصورة في (قدوم... انهزام) بث في الصورة نوعاً من الجمالية لما حوته الصورة من الحركة والحيوية. ومن صور الشاعر الطريفة التي اعتمد فيها على انسنة الجمادات هي صورة دنانير الممدوح بقوله:

دنـانـيرهُ صُـفْـرُ الـوجـوه لعلمها بـأن الـنَّـوى في شملهنَّ مُحكَّـمُ[١٨]

فهذه الدنانير كالأشخاص قد غطت وجوههم الصفرة لتفرق شملهم وهي كناية عن كثرة إنفاق الممدوح فجعلها تحس وتشعر. وكذلك جعل خزائن الممدوح كالأمهات أما أكياس الدنانير فهي أولاد تلك الأمهات بقوله:

وأثـكـلْـتَ الخـزائـن فـهـي تنْعى عـلى الـولـدِ المُـقـرَّط بـالْجِـرابِ[١٩]

فقد جعل الخزائن وهي من الجمادات تنعى، والنعي هو صفة إنسانية أما كيس الدنانير أو الدراهم فهو ابن تلك الأمهات التي تنعاه لفقده.

اما تجسيم المعنويات فنراه قد جعل (التوحيد) رجلاً يضحك، والشرك يبكي على الأوثان التي اثبت بطلان عبادتها الرسول الأعظم.

قـرْنٌ به التوحيد اصبح ضاحكاً والـشرك منتحباً عـلى اوثـانـهِ[٢٠]

وجعل للهيبة وهي آمر معنوي،رجالاً يقفون على الأبواب لكي يمنعوا من يأتي إليهم من زوار:

اقاموا على الابـواب حجاب هيبة فلم يغشهم ليلاً سوى النوم زائر[٢١]

ومن صور الشاعر الطريفة جعل عزيمة الممدوح هي التي تقوم بزفاف الجياد في المعارك بقوله:

تــزف جـيــاده الـعــزمــات منـهُ زفـاف النَّمل اجنحة العُقابِ[٢٢]

فعزمات الممدوح هي التي تقوم بإسراع الجياد في المعارك فجعلها كالأشخاص الذين يسوقون الجياد من الخلف والجوانب. وقد قرَّب الشاعر هذه الصورة التي رسمها لعزمات الممدوح بإيراد صورة النمل(النمل الطائر) وهو يتبع ويحف أجنحة العقاب فكما ساعد (النمل الطائر) العقاب في سرعة الطيران، ساعدت عزيمة الممدوح في سرعة الجياد في المعركة.

ومن الصور التي رسمها وقد اعتمد على تجسيد الأوقات (الليل–الفجر) بان جعل النجم كشخص يمتطي جواداً أسود، والفجر فهو شخص جاء يمتطي حصاناً أشقرَ وقد استغل الشاعر دلالة الألوان في(اسود–اشقر) ليبين وقت الفجر وذهاب وقت الليل ويظهر ذلك في تحول لون السماء من الأسود إلى الأشقر.

والـنَّـجـمُ غْـارَ عـلى جـوادٍ ادهـمٍ والفجر اقبل فْوق صهوة أَشْقرِ[٢٣]

فالنجم قد امتطى جواداً أسود واختفى والفجر قد جاء على ظهر جواد أشقر.

٣) الصورة الكنائية

تعد الكناية إحدى أساليب التصوير البيانية التي اتخذها الشاعر في رسم صوره الشعرية وهي «ضرب من العدول عن لفظ يقرر معناه حقيقة وصراحة والإتيان بلفظ آخر يؤدي هذا المعنى في شيء من التأول على ان تكون هناك علاقة لازمة بين

اللفظين فيما يؤديانه»[٢٤] وتتمثل الكناية «في التلميح إلى المعنى المراد نقله والإشارة إليه من خلف ستار ونقل المتلقي إليه نقلاً رقيقاً مؤدباً».[٢٥]

والصورة الكنائية تحتاج إلى شيء من كد الذهن والتأني في الفهم للوصول إلى مضمون الصورة وجماليتها. و«نسبة الكناية للاستعارة فهي نسبة الخاص إلى العام فيقال: كل كناية استعارة وليس كل استعارة كناية»[٢٦] فكل صورة كناية هي صورة استعارية إلى حد ما فقولنا: خلخالها يُخْفي الأنين، فنحن نكني عن امتلاء ساق المرأة بهذا التعبير الكنائي وفي الوقت نفسه قد استعرنا صفة إنسانية لذلك الخلخال وهو الأنين. ومن الصور الشعرية التي رسمها الشاعر لإحدى النساء وقد اعتمد الكناية في هذه الصورة بقوله:

خلخالها يُخفْي الأنين وقرْطها قلقٌ كقلبِ الصَّبّ في الخفقانِ[٢٧]

فالخلخال الذي يخفي الأنين كناية عن امتلاء الساق، أما القرط القلق فهو كناية عن طول العنق مما يجعل القرط يتحرك بسهولة وحرية فتكون صورة حبيبة الشاعر ممتلئة الساقين طويلة الجيد. ومن صور الكناية الطريفة التي رسمها الشاعر، وهو يريد أن يعبر بها عن يقظة حراس الممدوح قوله:

تبيتُ لديه أجفان المواضي مشرَّعة النَّواظر لا تَنَامُ[٢٨]

فغمد السيف يشبه إلى حد ما رسم العين المفتوحة، فكأن أغماد السيوف عيون تنظر وتراقب من يأتي من الأعداء، والشاعر يكني بهذه الصورة عن يقظة هؤلاء الحراس، حيث نرى سيوفهم مشرعة طوال الليل.

وفي صورة كنائية اخرى، وهو يكني عن رقة ونعومة حبيبه، فيرسم لنا صورة مشهدية تصف الحبيب وهو نائم وان الشاعر يخشى من خيال الهدب ان يجرح خد الحبيب النائم.

يـا ناقل المصباح لا تمـرر علـــى وجه الحبيب وقد تكحل بالكرى
اخشى خيال الهدب يجرح خـــده فيقوم من سِنه* الكرى متذعرا**(٢٩)

فبهذه الصورة المشهدية التي رسمها الشاعر لنا ومن البنية الكلية للصورة يتضح لنا مرمى الشاعر وقصده، ألا وهو التعبير عن رقة ذلك الحبيب النائم ونعومته فهو لم يصرح بذلك علناً وإنما اتخذ ستراً عبَّر به عما يريد، فهي صورة يكني الشاعر بها عن رقة الحبيب النائم ونعومته.

المحور الثاني

الصورة – المشهد

وهو الجزء الثاني من أجزاء بحث الصورة، حيث يُنظر إلى هذه الصورة وفق الرؤية الكلية، والشاعر يعتمد في تشكيل هذه الصورة وبنائهاعلى الكثير من الصور البيانية (الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية والصورة الكنائية) وقد يعتمد على بعض الصور الوصفية في تشكيل الصورة–المشهد. وربما يتبادر إلى الذهن لماذا لا تسمى هذه الصورة باللوحة؟

أقول: إنْ العنصر الحركي هو الفارق الكبير والمهم بين الصورة المشهدية، والصورة–اللوحة، حيث تكون الصورة–اللوحة ثابتة بينما الصورة–المشهد متحركة، والشاعر قد اعتمد على العنصر الحركي في الكثير من صوره المشهدية. أما معالجتنا لهذا النوع من الصور عند الشاعر أي الصورة – المشهد فيكون على وفق «كلقطة سينمائية تتضافر عناصر الزمان والمكان والحركة واللون مع عناصر ثانوية أخرى على تشكيلها»[٣٠] وتكون عين الشاعر هي عين الكاميرا نفسها التي تلتقط تلك اللقطة السينمائية[٣١]. والشاعر قد اتخذ موقعين في التقاطه لهذه المشاهد:

١. وصف ذلك المشهد والتقاطه عن بُعد، فالشاعر يقوم بأخذ لقطة سينمائية عن بُعد.

٢. تصوير ذلك المشهد من الداخل وإدخال الشاعر نفسه في ذلك المشهد، فيكون صوت الشاعر داخل ذلك المشهد وهذا ما يظهر جلياً في نصوصه ذات المنحى

القصصي، وفي هذه الحالة يغطي المشهد بعض الإحساسات النفسية التي تعطي المشهد الملتقط الفاعلية وذلك عبر الهواجس والنزعات الشعورية التي يعرضها الشاعر على لسانه أو على لسان الشخصيات المشاركة في ذلك المشهد.

والشاعر في صوره المشهدية يستخدم آلية معينة تعتمد في الكثير منها على عبارة «لم انسَ»[٣٢] حيث يكون هذا التركيب كالمدخل إلى التقاط ذلك المشهد، ولعل الباحث لا يجانب الصواب إذا قال ان الشاعر يعتمد على استرجاع احداث ومواقف معينة ليلتقط لها لقطات سينمائية، أي انه يعتمد على آلية (الفلاش باك) في بناء تلك الصور. ومن المشاهد التي التقطها الشاعر مشهد رحيل الأحباب وقد اعتمد على آلية (لم انس) وهذا المشهد الذي التقطه الشاعر يتضمن عناصر الصورة المشهدية كلها من زمان ومكان وحركة ولون.

لم انسَ موقفهم وقد أزف النَّوى ... والرّيح تَحْدي* للرَّحيل وتُحْدجُ**
ساروا فكم قمرٍ على فرسٍ بدا ... فيهم وكم شمسٍ زواها هوْدجُ
ولرب سافرةٍ غداة رحيلهمْ ... ذَهَلتْ وافزعها الفراق المزعْجُ
تبكي وتذْري كحلها بدموْعِها ... فيعودُ وردُ الخدِّ وهو بنفْسجُ[٣٣]

فالعناصر المكونة لهذه الصورة المشهدية هي:

١) **الزمان**: يكتسب الزمان أهمية كبرى في منظومة هذا المشهد وهو عنصر أساس وفعال في التشكيل الصوري[٣٤]. ففي المشهد الملتقط نرى حضور الزمان، في قوله «لم انس موقفهم» حيث ان هذا الموقف حدث في زمن سابق لزمن الخطاب فالشاعر قد احتفظ بهذا المشهد في ذاكرته وأخرجه للمتلقي على شكل صورة مشهدية.

وهذا الموقف قد ارتبط بزمن هبوب الرياح، اما السافرة التي تعد إحدى تفريعات هذا المشهد فقد ارتبطت بزمان حدده الشاعر هو وقت الغداة من يوم الرحيل.

٢) **المكان**: ذكر الشاعر في هذا المشهد بعض الاحياز المكانية والتي تؤدي دوراً في تشكيل الصورة بنائياً وتصويرياً فنراه قد ذكر بعض الاحياز المكانية كـ (الهودج، ظهر الفرس، خد السافرة)، اما خلفية هذا المشهد، أي انه في أي الاحياز المكانية قد جرى هذا المشهد، فهو احد أماكن نجد وهو وادي العقيق فقد ذكره الشاعر في مطلع هذا النص[٣٥].

٣) **اللون**: أبدى الشاعر عنايةً فائقةً بالعنصر اللوني الذي بدا كأنه مع العنصر الحركي الدعامة الكبرى في تشكيل هذا المشهد، و أبدى عناية بتشاكل الألوان، فنراه قد ذكر اللون الأبيض وذلك بتشبيه الرجل على ظهر الفرس بالقمر،اما تعبيره عن المرأة في الهوادج بالشمس فلكي يبين ان ضوء هذه المرأة وجمالها قد حجبه الهودج وهي صورة كنائية، فهو يكني عن ترف المرأة وجمالها لأن وجه هذه المرأة يميل إلى الصفرة فهي نؤوم الضحى.

أما اللون الأسود فهو كحل تلك السافرة، ولون خدها هو الأحمر اما اللون البنفسجي فنراه قد نتج عن امتزاج اللون الأسود (الكحل) باللون الأحمر (الخد)، فالشاعر هنا قد كانت له معرفة بخصائص الألوان، فاللون الأسود إذا ما خلط باللون الأحمر ينتج من هذا الخليط اللون البنفسجي، الذي عبر عنه بقوله: «فيعود ورد الخد وهو بنفسج». وللون الأثر الكبير في هذه الصورة لما أضفاه من مسحة تزويقية أعانت الصورة المشهدية على استكمال عناصر تشكيلها[٣٦].

٤) **الحركة**: وهي من العناصر المهمة في إعطاء الصورة المشهدية ابعاداً متميزة تجعل الصورة ملأى بالحركة وقد جاء هذا العنصر في صورة الشاعر المشهدية عبر الأفعال (تحدي، تحدج، ساروا، زواها، تبكي) كل هذه الأفعال أفعال تدل على الحركة، وتغير لون الخد كذلك من الأحمر إلى البنفسجي يعطي بعداً حركياً لهذه الصورة.

٥) **الصوت**: فكأنما نسمع صوت الريح بقوله (والريح تحدي للرحيل وتحدج) فقد جعل الشاعر الرياح كحادي العيس الذي يسوق تلك الإبل ويغني لها فكأنما هذه الرياح قد أذنت بالرحيل من المكان. فعبر هذه العناصر مجتمعةً أمكننا تلقي هذه الصورة المشهدية والتي يمكن أن نسميها (مشهد الرحيل) ويمكننا تصور هذه اللقطة السينمائية فاللقطة تكون موقف أناس يرحلون والرياح تأذن بذلك أي إنها تهب وهناك فتيان على خيولهم ونساء في الهوادج، وهذه الخيول التي تقل الفتيان و الإبل التي عليها الهوادج في حالة السير، وينتقل الشاعر بعدستهِ إلى إحدى النساء وهي لم ترحل معهم فهي ذاهلة فزعة من رحيل أحبائها فهي تبكي.

والسير في الليل من المشاهد التي ذكرها الشاعر في نصوصه، والتقط لها صورة جميلة، وعلى الرغم من ان هذا المشهد من المشاهد الموروثة في الأدب العربي* إلا أن الشاعر قد قام بتكثيف هذا المشهد بما أضفى عليه من العنصر الحركي، وما حمله هذا المشهد من الجو النفسي الموحي بالتعب والألم والإرهاق. حيث حمَّل الشاعرُ المشهدَ المشاعر النفسية التي تنتابه تجاه الليل الكئيب الذي أحياه الشاعر بأفكاره وتصوراته.

قضى فجرهُ نحْباً فاحيتهُ فكـــرتي وترْمي الحصى باليعملات الذَّوابل
وبتُّ وصحبي كالقسيِّ من السُّرى تجافي الكرى مِيل الطُّلّى والكواهلِ[٣٧]

فليل الشاعر هنا طويل وكأن فجره قد مات فلا سبيل لظهور الصباح إلاّ بالأفكار والتصورات، والشاعر وأصحابه قد ساروا ليلاً على ظهر نياق أهزلها السير حتى أصبحت ذوابل من السير، والشاعر وأصحابه أصبحوا كالأقواس في الانحناء فقد أعياهم السير والنعاس. اما عناصر هذه الصورة المشهدية فقد قام العنصر الحركي بدور فعال في حركية هذه الصورة وحيويتها وذلك عبر تصوير حركة تلك النياق وسرعتها فنرى أرجل وأيدي النياق ترمي الحصى على جانبي الطريق لسرعة وقوة تلك النياق التي حملت الشاعر وصحبه. اما الأمر الثاني الذي بث الحركة في الصورة فهو قوله: (مِيل الطُلَّى والكواهل) فرقابهم وكواهلهم تميل بسبب تعب السير ونعاس السهر، وكذلك يمكن عدّ فعل (السرى) وهو السير ليلاً يوحي بالحركة.

وقد حضر العنصر الزماني في هذه الصورة المشهدية، حيث نرى الشاعر في صورة سابقة يذكر الليل،والهاء في(فجره) عائدة على الليل،كذلك فان السرى السير ليلاً. فهذا المشهد مشهد ليلي.

أمّا العنصر المكاني حضر في فعل (المبيت) وبت وصحبي... فالحيز المكاني الذي بات وصحبه به هو ظهور تلك النياق ونلاحظ الشاعر في هذه الصورة قد اتكأ على الإيقاع الذي صدر من تكرار الألف المقصورة في الكلمات (الحصى-السُرى-تجافى-الكرى-الطُلُّى) لنقل الحالة النفسية التي عليها الشاعر وأصحابه من تعب وآلم وسهر اثر المسير والشوق للوصول إلى الراحة. وعدسة الشاعر انتقلت الى زاويتين:

الأولى: إلى صورة اليعملات وهي تجري والحصى يتطاير تحت اخفافها.

والثانية: إلى الشاعر وأصحابه عند ميل رقابهم وكواهلهم من النعاس.

ويلاحظ أن الشاعر يتحرك بعدسته لالتقاط هذا المشهد عن قرب ليؤكد مشاركة الشاعر بهذا الفعل (الحدث). ومن صور الشاعر المشهدية التي نراها صورة البرق وقد جاءت في إطار دعاء الشاعر لأكناف العقيق بالسقيا بقوله:

سقى الله اكناف العقيق بوارقاً تُقَطّع زَنْد الليل في قُضُبِ التِّبْرِ[٣٨]

وقد اعتمد الشاعر في بناء هذه الصورة المشهدية على العنصر الزماني وجعله يؤدي دوراً بنائياً ودوراً تصويرياً، فهذه البروق في لحظة ظهورها في السماء كأنها تُقطعَّ زند الليل بالسيوف الذهبية، ومن المعروف ان الفعل المضارع يدل على الحركة والتجدد فكأنما نرى السماء في وقت الليل يتخللها الضوء (ضوء البرق) كسيوفٍ من الذهب. ومن البديهيات الطبيعية ان يكون لون البرق مائلاً إلى البياض فلماذا جعل الشاعر هذه البروق كسيوف من الذهب ولم يقل سيوف من الفضة،هل هو ناتج عن عدم دقة؟ أو لضرورة القافية؟

أقول: ان هناك نكتة طريفة التفت إليها الشاعر وهي اقرب إلى الجانب البنائي منها إلى الموسيقي أو التصويري، هي ان الشاعر يدعو بالسقيا لمنطقة العقيق، لذا فلزاماً عليه ان يذكر السحاب التي تهطل على الحيز المكاني المدعومة بالسقيا وهذه السحب الداكنة اللون يمكن ان تلمح من إعطاء اللون الأصفر لتلك البروق فحدوث البرق ليلاً والسماء ملبدة بالغيوم ذات اللون الرمادي تؤدي إلى اكتساب ومض البرق بشيء من الصفرة، وقد تضافر العنصر الحركي في الفعل (تُقطَّع) مع العنصر الزماني(لحظة ظهور البرق) على إعطاء الصورة المشهدية بعداً حركياً متكرراً.

وللشاعر صورٌ مشهديةٌ من نوع خاص التقطها لنا بعدسته، ويمكن ان تقع ضمن ما اصطلح عليه احد الباحثين بـ (القصيدة المشهدية)[٣٩] فهذه النصوص

المشهدية تعتمد على حدث معين، وشخصيات وعناصر اخرى تسعى لتشكيل المشهد، ومنها قوله:

يـا نـاقـل المـصـبـاح لا تمـرر على وجه الحبيب وقد تكحل بالكرى
اخشى خيال الهـدب يجـرح خده فيقوم من سنة الكرى متذعراً[٤٠]

فشخصيات هذا النص هي: (ناقل المصباح–الحبيب النائم–الشاعر) وصوت الشاعر قد ظهر عبر (النداء في بداية النص وتركيب لا تمرر واخشى). وقد احتضن هذا المشهد بعض العناصر كالعنصر الحركي الذي ظهر في التعبيرين (لا تمرر) و(ومتذعراً) فالحركة تكمن في هذين التعبيرين، أما العنصر الزماني فمما لاشك فيه ان هذا المشهد قد جرى ليلاً لأن المصباح لا يوقد عادة الا في الليل، والنوم كذلك لا يكون عادة الا في الليل. ومكان هذا المشهد فهو حيز مكاني مظلم لا محالة قد يكون الخيمة أو أي بناء اخر، وهذا الحيز المكاني الذي ينام به ذلك الحبيب لا يوجد به أي نور أو ضياء فإذا كان هناك ضوء ساطع لا يظهر ذلك الخيال على الخد(خيال الهدب). فيمكننا تمثيل هذه اللقطة وهي ان شخصاً يحمل مصباحاً يهم بالمرور على حبيب الشاعر النائم فيكون اثر مروره استيقاظ الحبيب النائم مذعوراً.

وبانتقالنا إلى مشهد اخر لا يبتعد كثيراً عن المشهد السابق، نرى الشاعر يعطينا مشهداً حركياً للنياق والحادي الذي يسوقها بقوله:

قد بَراها للسرى جذبُ بُرَاها فـذَرَاهـا يـأكـل الـسير ذرُاهـا*
...تـرتمـي شـوقـاً فـلـولا ثـقـل ما في صدور الركب طارت في سراها
سحب صيف قدح ايديها الحصى برْقُها والـرَعـد أصـواتُ رغاها
كـلـما حـنـت لأرض المنحنى وكـلاهـا اقـرح الـسـوق كـلاَهـا
كـم تـرى مـن خلفها مـن مـروة وردت اخفافها بيض حَصَاهَا
سـفـن تجـري بـاشـبـاحٍ غـدتْ معـها غـرقـى بـطـوفـان بـكـاهَا
كـل ذي قـلـبٍ مـشـوقٍ لم يـزلْ للمطايا زجـره اوْهـاً وآهـا[٤١]

فعناصر المشهد البنائية هي (الناقة–الركب–الحادي) والشاعر ينتقل بعدسته بين هذه العناصر، فتارة ينتقل إلى الناقة واخفافها الدامية، وأخرى إلى الركب، وثالثة إلى الحادي الذي يسوق تلك النياق.

والشاعر قد نقل في هذا المشهد بعض مشاعر وإحساسات الناقة، وهو قد شاركها بإحساسها في قوله «كلما حنت...» ويبدو لنا ان إحساس الحنين إلى الراحة والتخلص من الألم هي أحاسيس الشاعر، فكأنما الحادي الذي يمنع الناقة من الراحة والاستقرار بعد السير المضني هو الدهر الذي أحس الشاعر بظلمه وجوره عليه.

ومن اللمسات الفنية التي ادخلها الشاعر على هذا المشهد المبالغة في سرعة الناقة فهي ترتمي شوقاً وتكاد ان تطير لولا ما في قلوب الركب من الحب والغرام الذي منعها من الطيران، والمبالغة هنا أدخلتنا في عالم التأمل والتفكير في ما (في صدور الركب). اما حالة حادي النياق النفسية فقد كشف عنها الشاعر في البيت الأخير من هذا المشهد إذ جعله يزجر تلك النياق بقوله: (اوْها وآها)، فالتعبير الأول يبين تململ الحادي من الزجر اما (الاه) فتفسر إكراه الحادي على الرحيل من ديار الأحباب، وقد اعتمد الشاعر على الإيقاع الصادر من تكرار (الألف والهاء والألف) (اها) في القافية مع إيقاع (بحر الرمل) المتحرك في إكساب المشهد الموسيقى اللازمة لبناء

المشهد، فأصبحت كالموسيقى التصويرية الملازمة للمشهد، فالإيقاع المتحرك لبحر الرمل حاكى سير الناقة، اما تكرار الأحرف (ا–هـ –ا) في القافية فقد اعطى المشهد البعد الحزين والحالة النفسية للناقة والحادي والركب.

ومن المشاهد التي التقطها الشاعر ونقل لنا الكثير من تفصيلاتها مشهد القصص الغرامية التي يرويها في مقدمات قصائده، وحملت هذه المشاهد منحىً سردياً، وللسرد الأثر الكبير في احتضان الكثير من الصور التي التقطها الشاعر. وفي هذه المشاهد نرى عدسة الشاعر تكون على مقربة من تلك الأحداث وفي الكثير من هذه المشاهد يكون الشاعر احد الشخصيات البنائية المكونة لتلك المشاهد. ومن تلك المشاهد مشهد زيارة محبوبته وقد رسم مشهداً جميلاً من وحي خياله:

..وغدت تشنف مسمعيَّ بلؤلؤٍ لولاه ناظم عبرتي لم ينشرِ
طوراً ارى طوقي الذراع وتارةً منها ارى الكف الخضيب بمسورِ
حتى بدا كسرى الصباح وادبرت قوم النجاشي عن عساكر قيصرِ
لما رأت روض البنفسج قد ذوى من ليلنا وزهت رياض العصفرِ
والنجم غار على جوادٍ ادهمٍ والفجر اقبل فوق صهوة اشقرِ
فزعت فضرست العقيق بلؤلؤ سكنت فرائدهُ غدير السكرِ
وتنهدت جزعاً فآثر كفها في صدرها فنظرت ما لم ينظرِ
أقلامُ مرجانٍ كتبن بعنبرٍ بصحيفة البلور خمسة اسطرِ
ومضت وحمرة خدَّها من أدمها لبست رماد المسك بعد تسترِ
لله درّ جمالها من زائرٍ رسم الخيال مثالها بتصوري[٤٢]

ففي هذا المشهد يصور الشاعر ما دار بينه وبين حبيبته في الخيال فالتقط ذلك المشهد المتخيل وقد بدا من كلام حبيبته، فتارة يرى ذراعها وقد طوقه وتارة يرى

كفها وقد قبضت مسوره –المسور هو المكان الذي يضع به السوار– ثم تنتقل عدسة الشاعر إلى السماء في وقت ذهاب الليل ومجيء الفجر، وبعد ذلك ترجع عدسته إلى حبيبته بعد أن رأت إدبار الليل ومجيء الفجر قامت فزعة لخشيتها من افتضاح أمرها، فأبدت حالة الفزع ان ضرست أسنانها أي أطبقتها بشدة لخوفها من بقاء الشاعر معها. وتنهدت تلك المرأة جزعاً وضربت بكفها على صدرها وفي هذه الحالة او الموقف تنتقل عدسته إلى صورة المرأة وهي تضرب عليه بكفها ويصف ذلك بأن يشبهه بصحيفة من البلور قد كتبت عليها خمسة اسطر بأقلام من مرجان تكتب بعنبر، وبعد ذلك تمضي المرأة وينتهي المشهد الذي كان من المشاهد التي يتصورها الشاعر. وفي هذا المشهد حضرت عناصر تشكيل الصورة المشهدية من زمان ومكان وحركة ولون، إلاّ أن للعنصرين الزماني والحركي حضوراً أبدياً اكبر من العناصر الأخرى. فالعنصر الحركي ظهر في (طوراً، وتارة، بدا كسرى الصباح، أدبرت قوم النجاشي، والنجم غار، والفجر اقبل، فزعت، فضرست، وتنهدت).والعنصر الزماني في هذا المشهد فقد جاء في انتقال الليل إلى الفجر، فهذا المشهد قد استغرق الليل كله إلى طلوع الفجر هذا من حيث زمان المشهد العام، اما العنصر الزماني داخل المشهد فكل فعل ذكر في العنصر الحركي يستغرق بعداً زمانياً.

ويتجلى العنصر المكاني عبر الحيز المكاني الذي دارت به القصة أو المشهد لم يذكره الشاعر ولم يطلق العنان لخياله لوصف ذلك المكان. والعنصر اللوني قد جاء في المشهد بذكر الشاعر لأربعة ألوانٍ (البنفسجي، الأصفر، الأسود، الأصفر المائل إلى الحمرة (الأشقر والأحمر) وقد تضافرت كل هذه العناصر في تشكيل صورة مشهدية يمكن أن نراها بخيالنا.

المحور الثالث

المبالغة في التصوير

تعد المبالغة من الوسائل الفنية التي اتكأ عليها الشاعر في الكثير من صوره، والمبالغة في المعاني تستدعي لزاماً صوراً مبالغاً فيها.

قد تسهم المبالغة في توسيع الصورة وإعطائها أبعاداً متعددة، إلا إن لها الكثير من المزالق التي قد يقع بها من يسير في هذا الطريق فيخرج الخطاب الشعري عن إطار التعبير الفني الأصيل. «والمبالغة... خصيصة للفن وحدهُ، وهي غير ملائمة للعلم والحياة اليومية ان لم تكن ضاره، وهي مبررة في الفن وذلك عندما تفيد تعزيز التأثير العاطفي للصورة الفنية»[٤٣]. والشاعر قد اتخذ المبالغة في التصوير طريقاً للتأثير في المتلقي وذلك عبر إضفاء بعض الطرافة على صوره.

ويمكن للباحث أن يزعم ان المبالغة في التصوير هو الطريق الوحيد الذي وجده الشاعر أمامه للتعبير عن مقدرته الفنية ولإضفاء مسحة من الجمال على شعره بشكل عام لاسيَما صوره الشعرية؛ لأن الشاعر قد عاش في مدة متأخرة جداً في حدود منتصف القرن الحادي عشر الهجري فماذا بقي له سوى المبالغة في الصور الموروثة لإظهارها بحله جديدة لها نصيب من الجمال.

دور المبالغة في صور الشاعر

للمبالغة الأثر الكبير في تزيين من صور الشاعر، ويمكن أن ننظر إليها من وجهين: وجه ايجابي وأخر سلبي، فالايجابي فيتمثل في إضفاء الطرافة على الصور،

فنظراً لاستنفاد المعاني والصور أراد الشاعر ان يعطي شعره لاسيما صوره الجدة والطرافة المطلوبة ليقف جنباً إلى جنب مع أفذاذ شعراء الأدب العربي وليثبت موهبته وقدرته في قول الشعر لممدوحيه هذا إذا علمنا ان اغلب من مدحهم الشاعر هم من الأدباء الذين يحسنون تذوق الشعر. فلإثبات تلك القدرة ادخل الشاعر نفسه في باب المبالغة في التصوير فأجاد في بعض من صوره وأعطانا صوراً طريفةً، والجانب السلبي يتمثل في خلخلة واضطراب الصور التي دخلتها المبالغة وأصبحت عنصراً من عناصر تشكيلها ففي هذا الجانب نرى المبالغة قد أخرجت الصورة من باب التعبير الفني. وستكون معالجتنا لأثر المبالغة في صور الشاعر بمحورين:

١) طرافة الصورة

للمبالغة الأثر الكبير في اتصاف بعض صور الشاعر بالطرافة فعلى الرغم من ان المعاني التي طرقها الشاعر معانٍ مطروقةٌ عند شعراء سبقوه إلا انه زاد عليها -عنصر المبالغة- فأعطانا صوراً طريفةً لها من الفاعلية الجمالية ما يؤهلها استفزاز ذهن المتلقي ومداعبة مشاعره وهذا هو الجانب الايجابي في المبالغة الذي استخدمه الشاعر لعرض ورسم صوره «فتكون المبالغة في هذا الموضع سمة جمالية من سمات التعبير الشعري»[٤٤]. فصورة الدهر وهو رام قد طرقها الكثير من الشعراء، فالمتنبي مثلاً رسم صورةً للدهر وهو يرميه بالسهام بقوله:

رماني الدهر بالأرزاء حتى فؤادي في غشاء من نبالِ
فصرت اذا اصابتني سهامٌ تكسرت النصال على النصالِ[٤٥]

فالدهر قد رمى المتنبي بمصائب وهي كالسهام حتى أصبح فؤاد المتنبي محاطاً بغشاء من النبال حتى نراه إذا أصيب بسهم آخر تكسرت النصال بعضها على بعض لعدم وجود فسحة يقع فيها السهم الجديد فيقع على نصل السهم السابق.

أما شهاب الدين الموسوي فقد اخذ هذا المعنى وقلبه ظهراً لبطن فاخرج لنا صورة خيالية جديدة اقرب إلى الطرافة منها إلى النسخ للصورة السابقة. احتلت المبالغة اثر كبيراً في إبراز هذه الصورة الطريفة التي اتكأ الشاعر فيها على صورة المتنبي السابقة. فقال:

لله كم لك يازماني فيَّ من جرح بجارحة وسهم وبالِ
صيرتني هدفاً فلو يسقي الحيا جدثي لأربت تربتي بنبالِ[٤٦]

ومن الصور الطريفة التي رسمها الشاعر وقد فعلت المبالغة فعلها في بناء هذه الصورة صورة المحبوب النائم ويمكن ان يكون الشاعر قد اتكأ على صورة النظام بقوله:

توهمه طرفي فآلم خده فكان مكان الوهم من نظري أثرُ
وصافحة قلبي فآلم كفه فمن صفح قلبي في انامله عقرُ
ومرَّ بقلبي خاطراً فجرحته ولم ارَ خلقاً قط يجرحه الفكر[٤٧]

«فالنظام قد توهم انه رأى محبوبه وان طرفه قد وقع في الوهم على خده ولكنه لرقته آلمه حتى أصبح لمكان الوهم من نظره اثر على خد محبوبه...»[٤٨]. فالنظام استخدم مجال الوهم في ابداء الصورة الشعرية[٤٩]. اما شاعرنا فقد اخذ من صورة النظام التدقيق في الخيال لبناء صورة شعرية اعتمدت المبالغة في إظهار جمالية هذه الصورة فأعطانا صورة طريفة اعتمدت المبالغة في وصف نعومة ذلك الحبيب النائم بقوله:

يـا نـاقـل المـصبـاح لا تمـرر على وجه الحبيب وقد تكحل بالكرى
أخشى خيال الهـدب يجـرح خده فيقوم من سنة الكرى متذعرا[٥٠]

ففي هذه الصورة التي يكني بها الشاعر عن رقة خدّ محبوبه النائم وقد بالغ في تلك الرقة إذ نراه يخشى من خيال الهدب الذي يظهر على خد حبيبه النائم بسبب ضوء المصباح ان يجرح ذلك الحبيب فيفسد راحة الحبيب النائم وسكينته فيقوم مذعوراً فأعطانا صورة طريفة. والفرق بين صورة النظام وصورة الشاعر هو اعتماد الأول على الوهم واعتماد الثاني على الخيال والتدقيق فيه. وفي صورة النظام السابقة نراه قد ابعد و أوغل في المبالغة لرسم تلك الصورة، أما صورة الشاعر فقد اعتمدت المبالغة في رقة ذلك المحبوب إطاراً جمالياً فنياً أعطاها طرافة وفاعلية فنية، فيمكننا تخيل صورة الشاعر التي ظهرت بشكل مشهد ولا يمكننا تصور صورة النظام.

ومن صور الشاعر صورة القتلى التي خلفها الممدوح في المعركة وهي من الصور الموروثة، إلا اننا نرى الشاعر يبالغ في كثرة القتلى حيث نراها كالصوامع تأكل منها الجوارح.

وتركت فيه من الـرؤوس صوامعاً صلى عليها القشعمُ المـترهـبُ[٥١]

فكثرة القتلى التي تركها الممدوح من الصور المبالغ فيها حتى أصبحت كالصوامع، فالشاعر قد كنى عن كثرة القتلى بأن جعل الممدوح قد ترك صوامع من الرؤوس، والمبالغة جاءت في عجز البيت حيث جعل (القشعم المترهب) هو الذي صلى على تلك الصوامع من الرؤوس والقشعم هو نوع من أنواع الصقور اما تخصيص (المترهب) من القشاعم فالشاعر يقصد به الصقر كبير السن الذي أتى آخر الجوارح للأكل من تلك الأشلاء لأنه لا يقوى على مزاحمة الجوارح الأخرى لكبر سنه وضعفه، والشاعر بذلك يريد ان يقول ان تلك الرؤوس –أي القتلى– من

الكثرة بمكان حيث ان القشعم كبير السن قد أكل من تلك الرؤوس التي تركها الممدوح بعد أن أكلت وشبعت الكثير من الجوارح من تلك الأشلاء والرؤوس وغادرت المكان فجاء دور هذا القشعم كبير السن لكي (يصلي) أي يأكل من تلك الرؤوس. والمبالغة في عدد القتلى أعطت إلى حد ما طرافة للصورة تتمثل في استحضارنا لجزء من مشهد حربي.

ومن الصور الطريفة التي رسمها الشاعر للممدوح في كرمهِ وعطائه بأن جعل الندى قد خلق خلقاً للممدوح دون سواه فمن يدعي بمشاركة الممدوح في ذلك الكرم والعطاء، فصورته كصورة الأحول المتغنج. فصورة الأحول الذي يبدي الغنج والدلال صورة كاريكاتورية مضحكة، فكما لا يحق للأحول التدلل لا يحق لأي شخصٍ أن يشارك الممدوح بنداه:

خُلق الندى خُلقاً له فان ادَّعى فيْهِ سواهُ فأحول يتغنَّجُ[٥٢]

ومن الوسائل التي استخدمها الشاعر في رسم بعض الصور الطريفة هو ما يطلق عليه (حسن التعليل) وهذا الفن البديعي أعطى الشاعر الحرية الكبيرة في رسم بعض الصور الطريفة إذ اعتمد في ذلك على إعطاء بعض العلل «الادعائية»[٥٣] الخيالية التي تسهم في تحرير خيال الشاعر من سلطة المنطق الذي طالما قص أجنحة خيال المبدعين.

فمثلاً اخترع الشاعر بعض العلل الخيالية وهو بهذا يرسم لنا صورة طريفة أدت المبالغة فيها دورها في جمالية تلك الصور فنراه يعطي العلة من وراء اصفرار دنانير الممدوح وهو بذلك يكني عن كثرة إنفاق الممدوح بقوله:

دنانيرهُ صفْرُ الوجوه لِعلْمها بأنَّ النَّوى في شملهنَّ محكَّمُ[٥٤]

فاللون الأصفر الذي عليه تلك الدنانير ليس لسبب طبيعي كما نعلم لأنها ذهبية وإنما لعله خيالية يسوقها الشاعر بسبب خوف تلك الدنانير من التفرق لوجودها عند ممدوح الشاعر المعطاء.

ومن الوسائل التي استخدمها الشاعر في رسم بعض صوره (المدح بما يشبه الذم) وهو من الفنون البديعية[٥٥] وقد استخدمها الشاعر في رسم صورة لمد وحيه في كناية عن قتالهم بقوله:

لم يحسنوا الخطَّ إن رامـوا مكاتبةً فوقَ الصُّدورِ بأطراف القَنَا كتبوا[٥٦]

فالمتلقي في الجزء الأول من الصورة يعتقد بذم الشاعر لهؤلاء القوم وذلك لنعتهم بعدم معرفة الكتابة، اما إذا دخل في الجزء الثاني من الصورة ايقن ما يرمي اليه الشاعر في رسم تلك الصورة الكنائية، فكتابتهم لا تكون الا على صدور الأعداء برماحهم وكل ذلك أعطى الصورة طرافةً وجمالاً.

ومن الصور الطريفة التي رسمها الشاعر صورة (البرقع) الذي يتمنى الشاعر ان يخرَّق ليرى جمال أحبابه فالشاعر يحمل عداوة من نوع خاص لهذا البرقع فيتمنى ان يكون هدفاً لسهام لحاظهم لكي يرى ذلك الجمال المحجوب:

كل العوارض دونكم يومَ النوى عند الوداع تزول الا البرقعُ
يا ليته اضحى لنبلِ لحاظهم هدفاً فخرق سهامها لا يُدفعُ[٥٧]

٢) إخفاق الصورة

مثلما قلنا فان للمبالغة مزالق قد يقع فيها من لم يحترس فتكون بذلك المبالغة وسيلة من وسائل العبث في محتوى الصورة مما يؤدي إلى الاضطراب الذي يخرجها عن حدود التعبير الفني الأصيل[٥٨]. ففي هذه الحالة تكون الصورة غير فاعلة من

الناحية الجمالية، والكثير من هذه الصور جاء في وصف المرأة عند الشاعر فهو قد ركز على الصورة الجزئية دون الالتفات إلى الصورة الكلية مما جعلها تبدو بشكل كاريكاتوري مضحك[٥٩]، من ذلك قوله يصف إحدى النساء:

وقضبان بلور بدت في خواتم واعمدةٍ من فضةٍ بدت في خلاخل
وزنديـن لو لم يمسكا في دمالج لسالا من الاكمام سيل الجداولِ[٦٠]

فأصابع هذه المرأة كقضبان البلور أما ساقها فمن الضخامة بحيث أشبه عموداً من الفضة فهي ممتلئة الساقين إلا ان زنديها رقيقان ناعمان فلولا الدمالج وهي المعاضد وهي من أنواع الحلي توضع في المعاصم لسال الزندان من الأكمام وهي كناية عن رقة زندي هذه المرأة، فليس من المعقول ان تكون هذه المرأة ممتلئة الجزء الأسفل من الجسم ونحيفة في جزئها الأعلى (الزندان) فهذه الصورة غير فاعلة من الناحية الجمالية وذلك بالنظر إليها بصورة كلية فالشاعر نظر إلى أجزاء هذه الصورة ولم يلتفت إلى ما تؤول إليه الصورة الكلية، فأعطانا صورة كاريكاتورية مضحكة لهذه المرأة. ومن الصور التي بالغ فيها الشاعر وصف الرقة المفرطة لمحبوبته بقوله:

سكْرى اذا انفتلتْ للينِ عظَامها أخشى على اوْصالها تتفرَّق[٦١]

فمحبوبة الشاعر جميلة ناعمة لينة الأعضاء الا أن المبالغة فعلت فعلها في إخفاق هذه الصورة، فهذه المرأة في مشيتها عدم استقرار فهي كالسكران في مشيته والشاعر يخشى على أوصالها ان تتفرق لرقتها الا انه بالغ في تلك الرقة حتى يتخيل المتلقي ان في أعضاء هذه المرأة مرضاً أو علةً أدت الى ان يخشى الشاعر من تفرق أوصالها، فهذه الصورة لا تستدعي من المتلقي ذلك الشوق وانما يستدعي النفور حتى يصل إلى حد الإشفاق، ويتدرج الشاعر في وصف جمال هذه المرأة إلى ان يصل إلى خدّها فيبالغ في النور الذي يسطع من ذلك الخدّ بقوله:

واغـضُّ طـرفي عـنْ تمـوّج خدِها حـذراً يـراهُ فـلا يعود فـيغـرقُ[٦٢]

فمن المزالق التي وقع فيها الشاعر في هذه الصورة المبالغة في ذلك النور المنبعث من خد تلك المرأة حتى يُخيّل للشاعر بأنه متموج، وهذه التموجات على خد المرأة ما هي إلا تجاعيد عند المتلقي والوجه ذو التجاعيد لا يمكن ان يكون مثالاً للجمال والشاعر قد سلب الجمالية من هذه الصورة بإقحام نفسه في باب ضيق من أبواب المبالغة.

وقد تعرضت بعض صور الشاعر إلى الإخفاق وعدم الفاعلية إلى ان تصل إلى عدم التناسق في أجزائها، ومن ذلك صورة العيس التي اقلّت الشاعر وأصحابه إلى ديار الأحباب فهو يقول:

هـوتْ بنا عـيسٌ كالجبال سمت نحو السماء ولو شئنا مسسناها[٦٣]

فالعيس بلغت من الحجم والارتفاع بان وصلت إلى السماء فلو شاء الشاعر وأصحابه ان يمسوا السماء ونجومها لاستطاعوا، اما صورته وصورة أصحابه على تلك العيس فأغفلها وبذلك يتداعى إلى الذهن ان أحجامهم طبيعية وبذلك تتحول الصورة إلى صورة غير جميلة لعدم تناسب الحجوم بين الناقة وراكبها. ومن إخفاقات صور الشاعر ما نجده في قدم الخمرة وقد اتكأ الشاعر على مبالغات أبي نواس بقوله:

سمعتْ بذي القرنين قبل خروجه وادركتْ موسى قبل صاحبِهِ الخضرِ[٦٤]

فذكر الأنبياء مع الخمر ليس من الجمالية بشي. أما شهاب الدين فقد بالغ في قدم الخمرة وجعلها ترى الخليل عليه السلام وتخاطب موسى عليه السلام وتكلم المسيح عليه السلام في مهده بقوله:

شمْطاءُ قد رأت الخليل وخاطبت موسى وكلّمت المسيح بمهده[٦٥]

فالشاعر جعل تلك الخمرة امرأة عجوزاً و قد رأت الخليل وخاطبت موسى و كلمت المسيح وهو بالمهد فذكر أسماء الأنبياء مع الخمر إخفاق ما بعده إخفاق، لوقوع أجزاء الصورة على طرفي نقيض.

وقد تتعرض الصورة إلى الإخفاق وعدم الفاعلية بسبب الإيحاء الذي تنقله؛ لأن الشاعر في صوره ينقل فكرة واحساساً فتنجح الصورة في نقل الفكرة ولكنها تخفق في نقل الإحساس المراد إثارتهُ في متقبل تلك الصورة. فالشاعر أراد ان يعبر عن كثرة عطاء الممدوح حتى نرى خزائنه خالية لكثرة عطائه. والشاعر بخياله رسم لنا صورةً هي اقرب إلى الطرافة منها إلى التقليد إلا انه اخفق بالإيحاء الذي يتمخض عن الصورة فكان منافياً لما قصده الشاعر بقوله:

واثكلت الخزائن فهي تَنعى على الولد المُقرَّط بالجرابِ[٦٦]

وبما «ان للصورة مستويين من الفاعلية هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي... وان حيوية الصورة وقدرتها على الكشف والإثراء وتفجير بعد تلو بعد من الإيحاءات في الذات المتلقية ترتبطان بالاتساق والانسجام اللذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة»[٦٧]. فالشاعر هنا قد احكم المستوى الدلالي للصورة فحققت الوظيفة المعنوية لها، اما المستوى النفسي للصورة فقد اخفق الشاعر في نقله فالصورة لم تحقق الوظيفة النفسية المنوطة بها، لأن الشاعر قد اخفق في الإحساس والشعور الذي أراد ان ينقله للمتلقي، فالصورة توحي بجوٍ أليم يحفه الحزن والبكاء فالأم الثكلى التي تنعى على ولدها توحي ما توحي بالحزن والألم وقد جاء ذلك عبر فعل (الثكل–النعي). فالشاعر اخفق في هذه الصورة لعدم انسجام المستوى الدلالي والمستوى النفسي (الإيحائي) للصورة وما سبب ذلك إلا لولوجه باب المبالغة.

وإكثار الشاعر من البديع المتكلف في الإسراف بالجناس أو الطباق مثلاً من باب المبالغة الذي يؤدي إلى تعقيد الصورة وتصبح سلسلة من التشبيهات

والاستعارات[٦٨] يؤدي إلى اللبس والتعقيد والغموض في المعاني والصور، فلا يضع المتلقي يده على جمالية تلك الصور وإنما يسعى إلى حل تلك الالغاز -إذا صح لنا التعبير- الذي وضع المتلقي في خضمها كقول الشاعر وهو يصف الناقة المسرعة إلى ارض الحجاز:

قد بَرَاها للُّسرى جذب بُراها فَذَراهَا يأكل السير ذراها[٦٩]

فإسراف الشاعر في طلب الجناس أدى إلى غموض وتعقيد الصورة فالمتلقي يسعى إلى طلب معاني تلك الألفاظ (براها-براها-فذراها-ذراها) وما يعني الشاعر باللفظ الأول وما يعني باللفظ الثاني وهكذا فقدت الصورة جماليتها على الرغم من ان المتلقي يحس بمعنى الصورة عبر تكرار للحروف (الراء-الألف-الهاء) حتى أصبح هذا التكرار بمؤازرة الإيقاع المتحرك (لبحر الرمل) أشبه بالموسيقى التصويرية لهذا التشكيل الصوري فكأنما إيقاع البيت الداخلي والخارجي حاكى سير الناقة، فكأن الشاعر جعلك تحس وتسمع الصورة أما أنْ ترى الصورة فهذا من العسير بسبب المبالغة في إيراد ذلك الجناس.

... الخاتمة ...

بعد هذهِ الرحلة الطريفة مع شعر شهاب الدين الموسوي خلص البحث إلى جملة نتائجٍ يمكن عرضها بالنقاط الآتية:

- إنماز التشكيل التصويري في شعر شهاب الدين الموسوي بالطرافة، وإعادة إنتاج الصور الموروثة.
- أجاد الشاعر في صوره الاستعارية عبر إتقان التجسيم.
- اعتمد الشاعر على عنصر التجريد في رسم بعض صوره التشبيهية، الذي يوهم الاتحاد بين المشبه والمشبه به.
- كانت الصورة – المشهد من الإتقان بحيث استحضر الشاعر كل عناصرها من زمانٍ ، ومكانٍ، وحركةٍ ، ولون، جعلت المشهد الملتقط بمثابة (لقطة سينمائية) تنبض بالحيوية، وتوحي بالجمال.
- اتخذ الشاعر أسلوب المبالغة في الصور الموروثة، فشكل لنا صوراً جميلة، وأدّت المبالغة في تشكيل الصورة دورين:

١. أثرٌ إيجابي أدى إلى تشكيل صور طريفة التحفت بالأبعاد الجمالية.
٢. أثرٌ سلبي أدى إلى إخفاق الصورة؛ لعدم انسجام أجزائها، وخروجها عن التعبير الفني الأصيل.

١. يُنظر: القواعد البلاغية في ضوء المنهج الإسلامي: ١٧١.
٢. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: ٣٢٣، ويُنظر: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: ٣٠.
٣. جماليات المكان: ٣٤.
٤. يُنظر: ميزان الشعر عند العقاد: ٢٢٢.
٥. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: ١٧٢.
٦. ديوان أبي معتوق شهاب الدين الموسوي: ١٨.
٧. نفسه: ٨.
* للوقوف على أسلوب شعراء الصحراء في التشبيه يُنظر: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: ١٠٨، ويُنظر كذلك: ذو الرمة جمالية الرؤية وبراعة التصوير: ١٠٥.
٨. الديوان: ١٣٤، ١٣٥.
٩. المنزع البديع في تجنيس أسليب البديع: ٢٧٩.
١٠. الديوان: ٥١.
١١. نفسه: ٥٩.
١٢. نفسه: ٢٣.
١٣. نفسه: ٢٢٥.
١٤. مبادئ النقد الأدبي: ٣٠٠.
١٥. يُنظر: دينامية النص (تنظير وانجاز): ٥٧، ١٥١.
* البهق: بياض يعتري الجلد يخالف لونه.
١٦. الديوان: ١٦٣.
١٧. نفسه: ٤٥.
١٨. نفسه: ٦٠.
١٩. نفسه: ١٦٩.
٢٠. نفسه: ٨.
٢١. نفسه: ١٤٤.
٢٢. نفسه: ١٦٨.
٢٣. نفسه: ٢٧.
٢٤. بناء الصورة الفنية في البناء العربي: ٣٢٨.
٢٥. الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: ٢٣٠.

٢٦. المثل السائر: ٢ / ١٨٣.
٢٧. الديوان: ١٣٩.
٢٨. نفسه: ٤٥. سِنه: النعاس.
٢٩. نفسه: ٢٢٦.
٣٠. ذو الرمة شمولية الرؤية وبراعة التصوير: ٢٠٠.
٣١. يُنظر: قصيدة المشهد في الشعر العباسي: ٧.
٣٢. يُنظر: الديوان: ١١٩، ٢٧، ٢٨.
* الحدو: سوق الابل والغناء لها.
** الحَدْج: شد الأحمال.
٣٣. الديوان: ١١٩.
٣٤. يُنظر: ذو الرمة شمولية الرؤية وبراعة التصوير: ١٨١.
٣٥. الديوان: ١١٨.
٣٦. ذو الرمة شمولية الرؤية وبراعة التصوير: ١٩٣.
* يُنظر: باب السير والنعاس، ديوان الحماسة: ٦٠٥-٦١٤.
** الطلى: الاعناق، الكواهل: جمع كاهل وهو الحارك ما بين الكتفين.
٣٧. الديوان: ٥٥.
٣٨. نفسه: ٥١.
٣٩. يُنظر: قصيدة المشهد في الشعر العباسي: ٢، ٣.
٤٠. الديوان: ٢٢٦.
* بَراها: أنحلها، بُراها، البُرى: الواحدة البَّرة حلقة توضع في أنف البعير، ذرَاها: تركها، ذُراها: أعلاها (السنام).
٤١. الديوان: ١٦٩-١٧٠.
٤٢. نفسه: ٢٧-٢٨.
٤٣. جماليات الصورة الفنية: ٢١.
٤٤. المبالغة في الشعر العباسي: ١٤٨.
٤٥. ديوان أبي الطيب المتنبي: ٢/ ١٠٣.
٤٦. الديوان: ١٢٣.
٤٧. أمالي المرتضى: ١/ ١٣٣.
٤٨. المبالغة في الشعر العباسي: ١٧.
٤٩. يُنظر: أدب المعتزلة إلى نهاية القرن الرابع الهجري: ٣٣٦.

٥٠. الديوان: ٢٢٦.
٥١. نفسه: ٦٩.
٥٢. نفسه: ١٢٠.
٥٣. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: ٢٢٥.
٥٤. الديوان: ٦٠.
٥٥. يُنظر: أنوار الربيع في أنواع البديع: ٦/ ٢٨.
٥٦. الديوان: ١١٥.
٥٧. نفسه: ١٠٢، ١٠٣.
٥٨. يُنظر: المبالغة في الشعر العباسي: ١٤٨.
٥٩. يُنظر: نفسه: ١٥٠-١٥١.
٦٠. الديوان: ٥٤.
٦١. نفسه: ١٦٠.
٦٢. نفسه: نفسها.
٦٣. نفسه: ١٩٢.
٦٤. ديوان أبي نواس: ٢٣٦.
٦٥. الديوان: ٣١.
٦٦. نفسه: ١٦٩.
٦٧. جدلية الخفاء والتجلي: ٢٢.
٦٨. يُنظر: فنّ الوصف وتطوره في الشعر العربي: ١٤٢.
٦٩. الديوان: ١٩٦.

المصادر والمراجع

١. أدب المعتزلة إلى نهاية القرن الرابع الهجري، د.عبد الحكيم بلبع، مكتبة نهضة مصر، الفجالة ١٩٥٩م.
٢. الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية د.مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، لبنان ١٩٨٤م.
٣. أمالي المرتضى، الشريف المرتضى، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتاب العربي، ط٢، بيروت١٣٨٧هـ ١٩٦٧م.
٤. أنوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم المدني، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف ١٩٦٩م.
٥. بناء الصورة الفنية في البيان العربي (موازنة وتطبيق) د.كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد ١٩٨٧م.
٦. جدلية الخفاء والتجلي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، ط٣،بيروت١٩٨٤م.
٧. جماليات الصورة الفنية، ميخائيل أوشيانيكوف، ترجمة رضا الطاهر، دار الهمداني للطباعة والنشر، ط١، عدن ١٩٨٤م.
٨. جماليات المكان، جماعة من الباحثين – عيون المقالات– دار قرطبة للطباعة، ط٢، الدار البيضاء ١٩٨٨م.
٩. جواهر البلاغة في (المعاني والبيان والبديع) أحمد الهاشمي، تصحيح نجوى أنيس ضو، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت – لبنان، (د.ت).
١٠. دينامية النص (تنظير وإنجاز) د.محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط٢، بيروت١٩٩٠م.
١١. ديوان أبي معتوق، شهاب الدين الموسوي، تحقيق سعيد الشرتوني اللبناني، المطبعة الأدبية، بيروت.
١٢. ديوان أبي الطيب المتنبي،شرح عبد الرحمن البرقوقي، تحقيق عمر فاروق الطبّاع، شركة الأدبية، بيروت.
١٣. ديوان أبي نواس، شرحه وضبطه وقدم له علي العسيلي، منشورات مؤسسة النور للمطبوعات، ط١، بيروت ٩٩٧م.
١٤. ديوان الحماسة، أبو تمّام، تحقيق د.عبد المنعم أحمد صالح، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية١٩٨٠م.
١٥. ذو الرمة (شمولية الرؤية وبراعة التصوير) د.خالد ناجي السامرائي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد٢٠٠٢م.
١٦. الصورة الفنية في البحث البلاغي والنقدي، د.جابر عصفور، دار التنوير للطباعة والنشر، ط٢، بيروت١٩٨٣م.
١٧. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها

وتطورها) د. علي البطل، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط١ ،١٩٨٠م.
١٨. فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، إيليا الحاوي، منشورات دار الكتاب اللبناني، ط٣،بيروت١٩٨٠م.
١٩. قصيدة المشهد في الشعر العباسي، ماجد عبد الحميد الكعبي، مجلة كلية الآداب، جامعة البصرة، ع٣٨ ،٢٠٠٥م.
٢٠. القواعد البلاغية في ضوء المنهج الإسلامي، د. محمود البستاني، مجمع البحوث الإسلامية، ط١، إيران، مشهد١٤١٤هـ.
٢١. مبادئ النقد الأدبي، أ.أ. ريتشاردز، ترجمة د. مصطفى بدوي، مراجعة د. لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٣م.
٢٢. المبالغة في الشعر العباسي،جابر خضير جبر –رسالة ماجستير– كلية الآداب، جامعة البصرة٢٠٠٢م.
٢٣. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة١٩٣٩م.
٢٤. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبو محمد القاسم السجلماسي، تحقيق علاّل الغازي، مكتبة المعارف، ط١، الرباط ، المغرب١٩٨٠م.
٢٥. ميزان الشعر عند العقاد، د. طه مصطفى أبو كريشه، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٩٨م.