الصورة الشعريّة عند أبي شامة الدمشقي (٦٦٥هـ)

م. شامل عبيد درع الجميلي
جامعة الأنبار/ كليّة العلوم الإسلاميّة

الملخص

من الشعراء الذين نظنّ أنّ الدراسات النقديّة لم تحط برصد خصائص صوره الشعرية هو "أبو شامة الدمشقي" الذي استوفى دراسته أستاذنا الدكتور سامي مكي العاني على سبيل رصد "حياته وشعره".

عني البحث برصد خصائص صوره الشعرية، وقد جاءت مباحث دراستنا على وفق ما وجدناه من ظواهر فنيّة واضحة في شعره، بمعنى أنّنا نتتبع ظواهره حصرًا وليس استيفاء لمباحث الصورة في الدرس النقدي؛ لأنّنا بصدد دراسة شعره حصرًا، ولسنا بصدد دراسة الصورة الشعريّة عمومًا، لهذا فما يشكل ظاهرة في شعر أبي شامة الدمشقي فسيجد له سبيلا لدراستنا، التي انقسمت على مبحثين:

تناول الأول الصور التي وظفتها الفنون البلاغيّة، واخترنا منها: التشبيهيّة، والاستعاريّة، والمجازيّة، والكنائيّة، والطباقيّة، وحسن التعليل.

وتناول المبحث الآخر ظواهر أخرى من الصورة، وجدناها تكررت وشكلت ظاهرة فنيّة، واخترنا منها: الصورة السمعيّة، وتحريك الصورة، ومصادرها.

واختتمت الدراسة بخلاصة البحث، واشتملت على رصد خصوصيّة أسلوب الشاعر، ورصد ما يشترك به مع من سواه، ولهذا جاءت المباحث والشواهد على وفق هذه الاعتبارات.

المقدمة

بات من الواضح أنّ دراسة الصورة الشعريّة إنّما يمثل سبيلا مؤديّا إلى تذوق الشعر بمعانيه الظاهرة وغير الظاهرة(١)، الأمر الذي يجعلنا نعي أنّ دارسة هذه الصورة تمثل الاتجاه إلى دراسة روح الشعر(٢)، الأمر الذي دفع الدارسين إلى الوقوف على أنماط التصوير عند مختلف الشعراء.

ومن الشعراء الذين نظنّ أنّ الدراسات النقديّة لم تحط برصد خصائص صوره الشعرية هو "أبو شامة الدمشقي" الذي استوفى الدراسة حوله أستاذنا الدكتور سامي مكي العاني على سبيل رصد "حياته وشعره".

الأمر الذي جعلنا نتجاوز تسليط الضوء على حياته، والانصراف إلى رصد خصائص صوره الشعرة فحسب، وقد جاءت مباحث دراستنا على وفق ما وجدناه من ظواهر فنيّة واضحة في شعره، بمعنى أنّنا نتتبع ظواهره حصرًا وليس استيفاء لمباحث الصورة في الدرس النقدي؛ لأنّنا بصدد دراسة شعره حصرًا، ولسنا بصدد دراسة الصورة الشعريّة عمومًا، لهذا فما يشكل ظاهرة في شعر أبي شامة الدمشقي فسيجد له سبيلا لدراستنا، التي انقسمت على مبحثين:

تناول الأول الصور التي وظفتها الفنون البلاغيّة، واخترنا منها: التشبيهيّة، والاستعاريّة، والمجازيّة، والكنائيّة، والطباقيّة، وحسن التعليل.

وتناول المبحث الآخر ظواهر أخرى من الصورة، وجدناها تكررت وشكلت ظاهرة فنيّة، واخترنا منها: الصورة السمعيّة، والصورة المتحركة، ومصادرها.

إنّ أنماط الصورة الشعريّة عند شاعرنا حملت بصمة خاصّة، الأمر الذي حتّم علينا تتبع هذه البصمة، وتثبيت الأنماط التي تشكلت منها جملة من صوره، لذا مرّ البحث سريعًا على ما كان فيه أبو شامة الدمشقي تقليديًّا، وذلك بعرض شاهد واحد فحسب، كما في توظيفه للصورة السمعية، وكذلك الصور التي كان مصدرها الطبيعة. بالمقابل فقد توقف البحث قليلا عند ما كان فيه أبو شامة الدمشقي بارعًا، كما في توظيف الخيال في بعض صوره، وكذلك توقف البحث قليلا عند الصور التي شكلت ظاهرة أسلوبية في شعره، كما في صور الطباق.

واختتمت الدراسة بخاتمة تمثّل خلاصة البحث.

المبحث الأول : أنماط الصورة الشعريّة

الصورة الشعريّة (رسم قوامه الكلمات)[٣]، تنفذ معانيه ودلالاته إلى وجدان المتلقي، ولهذا يمكن أن نقرر أنّ الصورة الشعرية إنّما هي (تركيبة وجدانيّة تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع)[٤].

وبناء على هذه الأهميّة البالغة لهذه الصورة فـ (قد حفلت كتب النقد الأدبي العربي منذ القرن الثاني، بالحديث عن الشعر وماهيّته، وهم إن لم يتحدّثوا عن الصورة مصطلحًا، إلا أنّهم جعلوا "المعنى" بديلا عنها ... فلقد خلف لنا البلاغيون والنقاد العرب في هذا المجال العديد من الدراسات التي لم تغفل شيئا عن ماهية الصورة، ومكوناتها كالتشبيه وأدواته وأنواعه والاستعارة وأنماطها والمجاز وعلاقته وغير هذه من الأمور الكثيرة المتشعبة)[٤].

ومن أنماط هذه الصورة ما جاءت بوساطة التوظيف الخاص من قبل الشاعر للفنون البلاغيّة، وكما يأتي:

أولا : التشبيه:

التشبيه (صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته)[٥]، ويعدّ هذا الفنّ (أقدم صور البيان وأوسع الصور أو الفنون استعمالا في الشعر العربي)[٦]، ومنه قول شاعرنا[٧]:

سبحان من أصبحت مشيئته جارية في الورى بمقـــدار

أغرق بغداد بالمياه كمـــــــا أحرق أرض الحجاز بالنار

إذا أمعنا النظر في الصورة التشبيهيّة نجد أن براعة هذا التصوير جعلت من التشبيه شريكا واضحا لفنّ الطباق، الأمر الذي يعطيها بعدًا خياليًا مضافًا لخيال التشبيه، فضلا عن كون هذا التشبيه جاء مقترنًا بتقنية(٨) تحريك الصورة، ومعلوم (أنّ ممّا يزداد به التشبيه دقة وسحرا أن يجئ في الهيئات التي تقع عليها الحركات)[٩]، ولخصوصيّة فنّ الطباق من جهة، والصورة المتحركة من جهة أخرى فقد أفردنا لكلّ منهما مبحثًا سيأتي الكلام عنهما لا حقًا.

ومن التصوير التشبيهي عند شاعرنا قوله أيضًا[١٠]:

ولست ترى من لثغة في كلامها فألفاظها درّ ينضّد أو أغلا

في هذا البيت تمهيد واضح للصورة في الشطر الأول، أمّا الشطر الآخر فيوظفه الشاعر لرسم صورته التي جاءت على سبيل التشبيه البليغ، حيث حذف كلّ من الأداة ووجه الشبه. وثمّة ما يعطي بعدًا فنيًا آخر لهذا التشبيه وتحديدًا تقييد المشبّه به بوساطة جملة "ينضّد" الفعليّة الوصفيّة.

ومن خصوصية هذا التشبيه أيضًا الجمع بين المسموع والمنظور، فطرفا التشبيه حسيا، ولكن المشبّه "ألفاظها" مسموع، والمشبّه به "درّ" منظور، وعقد العلاقة التشبيهيّة بينهما يعطي بعدًا خياليًّا آخر لهذه الصورة، وكلما كان التباعد بين طرفي التشبيه أشد كلما كان التشبيه إلى النفس أعذب وأطرب(١١).

ثانيًا : الاستعارة

الاستعارة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف، تدلّ عليه الشواهد على أنه اختصّ به حين وُضع، ثمّ يستعمله الشاعر أو غير الشاعر من غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير ملزم)(١٢)، مع وجود (علاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل)(١٣). ومن ذلك قول شاعرنا(١٤):

عبد الغني ولستَ عبدًا للغني بحر الفوائد حبر كلّ فوائد

تعلو خيالات التصوير الاستعاري في هذا البيت، وأولى الاستعارات تتمثّل في قوله "عبدًا للغني" شبّه الغنيّ بالإله فحذفه وجاء بلازمة من لوازمه وهي العبودية ممّا يحقق الاستعارة المكنيّة. والاستعارة الأخرى تتمثّل في قوله "بحر الفوائد" حيث شبّه الفوائد بالماء – بجامع الكثرة– فحذف الماء وجاء بلازمة من لوازمه وهي البحر، ممّا يتيح للمتلقي الخيال العميق في إدراك معاني هذا البيت.

وجدير بالذكر تسليط الضوء على هندسة الشاعر – إذا صحّت التسمية – في توزيع فنون التصوير في هذا البيت حيث توافر في الشطرين تصوير استعاري كما قلنا، فضلا عن توافر فنّ آخر في كلا الشطرين وهو فن الجناس، ففي الشطر الأول قوله "عبد الغني، وعبدًا للغني" وفي الشطر الآخر قول "بحر، وحبر" في الشطر الآخر.

هذا الأنموذج من التصوير في هذا العدد من الألفاظ جعل البيت الشعري مفعمًا بكل هذه الخيالات، الأمر الذي يعزز من قيمته الفنيّة، وذوق المتلقي يدرك هذه القيمة إذا أدرك أن تفاعل الخيال واللغة ينتج خلقا خاصّا للصورة الشعريّة؛ لأنّ وجود الخيال مهم جدا في خلق هذه الصورة، وانعدامه يؤدي إلى أن يكون الشعر لا قيمة له(١٥).

ومن أنواع الاستعارة التي تكثف الخيال في صياغتها ما كانت "مكنية" حيث ذكر المشبّه وحذف المشبّه به، وذكر لازمة من لوازم المحذوف، ومن ذلك قول شاعرنا(١٦):

سبحان من أصبحت مشيئته جارية في الورى بمقدار

نسب الشاعر الجريان لمشية الله، معنى شبّه المشيئة بالنهر فحذف المشبّه به "النهر" وجاء بلازمة من لوازمه، وهي الجريان، وبذلك تحققت صورة شعريّة لها من الخيال ما يولد النضج الفنّي لها.

ثالثًا : المجاز

للمجاز دور فاعل أيضًا في توظيف المعنى؛ لما لهذه التقنيّة اللغويّة من إمكانيّة عالية على تحقيق هذه الغاية، على الرغم من احتجاب المعنى في المجاز أكثر منه في الحقيقة، وفي اللغة الشعريّة دور آخر في توظيف المجاز، لدرجة يرى بعضهم فيها أنّ المعنى يظهر في حال احتجابه ويختفي في حال ظهوره(١٧)، أي إنّ وضوح المعنى – بإسناده للحقيقة – يحجم من أثره على المتلقي، ومن ثمّ يحقق اختفاءه. أمّا بتقديمه – إي المعنى– بإسناده للمجاز يكون في حقل دلالي واسع، يتذوق فيه متلق ما يتذوقه آخر، و ما يتذوقه المتلقي قد يغيب عن خيال المبدع الأول أيضًا، وبهذا يكون المعنى واضحًا في خاطر المتلقي. ومن ذلك قول شاعرنا(١٨):

درست فـــــي زماننا إذ تولا ها أولو الجهل والحماقة قهرا
قرّبــوا شبههم وأقصوا وأذوا حامل الـــــــعلم أسكنوه قبرا

في البيت الأول تمهيد واضح لمعنى المجاز الذي يتحقق في البيت الآخر، وتحديدًا في الشطر الأخير، فالعلم لا يحمل، والقبر لا يُسكن على وجه الحقيقة.

أمّا صورة "حمل العلم" فتجسّد لنا اتساع مقدار العلم الذي أدركه صاحبه، وأمّا صورة "يسكن القبر" فتسلط الضوء على المدة الزمنيّة الطويلة التي يمكثها في القبر صاحبه. وبذلك استطاع الشاعر توظيف معنًى آخر بوساطة المجاز. على أنّ هذين المجازين متداولان بكثرة، فكثير ما نقول "حامل العلم" و"ساكن القبر" الأمر الذي قد يقلل من تأثر المتلقي بدلالتهما، بمعنى: إذا ما انتشر معنى ما وتداولها الناس انخفض مستوى تأثير المتلقي به.

رابعًا : الكناية

عندما نتكلم عن التصوير بوساطة الكناية فينبغي تسليط الضوء على مدى توافر الخيال في هذا الفنّ البياني، ولاسيّما إذا أدركنا موقف السكاكي في هذا المجال، الذي يرى

أنّ من تقنيات الكناية (استثارة الأذواق من خلال اللمحة والإشارة والتعريض والرمز والإيحاء والمبالغة ووضع المعنويات في صور المحسوسات)(١٩)، وقد يكون في هذا الموقف الرصد الأمثل لهذه التقنيّة.

ومن صور شاعرنا الكنائيّة قوله في اعتزازه بمهنته "الزراعة"(٢٠):

وبها صنت ماء وجهي عن الناس جميعًا وعشت في القوم حرًا

فقوله "صنت ماء وجهي" كناية عن العز وكرامة النفس، بمعنى أنّه أراد أن يعبر عن هذا المعنى فحذفه وجاء بلازمة من لوازمه، وممّا يعمّق من خيال هذا التصوير أيضًا إمكانيّة حملة على الاستعارة المكنيّة من جهة، وعلى المجاز من جهة أخرى، فيمكن أن يعد في هذا الصورة تشبيه الوجه بالبحر وحذفه والاتيان بلازمة من لوازمه وهي الماء. ويمكن عدّ تركيب "ماء الوجه" من المجاز؛ حيث الاستعمال غير الحقيقي للفظة، ومن المناسب أن نذكر هنا الفرق بين هذه الفنون التي يمكن تأويلها في تركيب لغوي واحد. أمّا الاستعارة المكنيّة فبالنظر للعلاقة التشبيهيّة، وأمّا لمجاز فبالنظر للإسناد اللغوي للتركيب، وأمّا للكناية فبالنظر للمعنى المذكور والمعنى المقصود، ومدى الفرق بين المعنيين والعلاقة بينهما. والحق أنّ هذا التداخل في هذه الفنون كثيرًا ما يتكرر في تأويل مثل هذه الصور الشعريّة، الأمر الذي يعزز من الخيال الشعري ويكثفه، ممّا يزيد من نضجه الفني.

خامسًا: الطباق

ماهيّة الطباق من حيث اللغة جمع بين الضدّين في الكلام أو الشعر(٢١)، ومن حيث التوظيف الفنّي يعدّ (ضربًا من ضروب الرياضة العقليّة، ولونًا من ألوان التسابق الذهني والفكري، ومظهرًا من مظاهر الترف العقلي)(٢٢)، وبذلك يكون فنّ الطباق من أهم سبل تشكيل الصورة الشعريّة، وتقنيات هذا التصوير الفنّي يجسده شاعرنا في غير موطن، كما في قوله(٢٣):

حين قد صار الأخذ منه يسمى منصبا فيهم يباع ويشرى

فالجمع بين البيع والشراء على وفق ما يذكر شاعرنا يكون من قبيل الطباق،على أنّ دلالة الفعل "يشرى" نقيض البيع، على خلاف التوظيف القرآني لهذه اللفظة كما في قوله تعالى: (وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ دَرَاهِمَ مَعْدُودَةٍ وَكَانُواْ فِيهِ مِنَ الزَّاهِدِينَ)(٢٤). فدلالة "شروه" في الآية الكريمة مطابقة للبيع، وهذا يعني أنّ اشترى غير شرى في الدلالة، الأمر الذي لا

يراعيه شاعرنا، حيث يجعل كل من اللفظتين بدلالة واحدة، وعلى الرغم من ذلك فقد يكون في اللغة أصل لما ذهب إليه الشاعر.

ومن الطباق قوله أيضًا(٢٥):

كم رأينا من عالم عزّ بالعالم وأضحى بالحرص منه ذليلا

إذا أمعنا النظر في هذا البيت، نجد أن معانيه تدور حول ذروتي المعنى المتمثلتين في طرفي فنّ الطباق "عزّ، وذليلا".

وقد يتذوق المتلقي هذه الصورة بشي من الخصوصيّة، التي لا يفسرها نظام لغويّ معيّن، بقدر ما تعبّر ماهيّتها التجربة الشاعريّة الخاصّة بالشاعر حصرًا. وهنا نستحضر قول من يرى أنّ الصورة (تعبير عن حالة نفسيّة تتراءى للشاعر كالصورة التي يراها في الأحلام، أي تعبير عن لا وعي الشاعر الذي يتجسد في الصورة)(٢٦)، بمعنى أنّ الشاعر ينظر للصورة ويتذوقها بتجربته الخاصّة، التي لا يفسرها نظام لغوي كما قلنا، على أن تكون هذه النظرة تحكمها جملة من العلاقات بين طرفي الطباق، وبهذا يمكن أن القول: (إنّ قيمة التضاد الأسلوبية تكمن في نظام العلاقات الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين)(٢٧).

سادسًا : حسن التعليل

وحسن التعليل (أن ينكر الأديب صراحة، أو ضمناً، علة الشيء المعروفة، ويأتي بعلة أخرى أدبية طريفة، لها اعتبار لطيف، ومشتملة على دقة النظر، بحيث تناسب الغرض الذي يرمى إليه)(٢٨)، ومن ذلك قول شاعرنا(٢٩):

لم يحترق حرم النبيّ لحادث يخشى عليه ولا دهاه العارُ
لكنما أيدي (الأعاجم) لامست ذاك الجناب فظهرته النارُ

تبدو براعة الشاعر جليّة في هذه الصورة؛ حيث التوظيف اللطيف لـ "حسن التعليل" ففي البيت الأول يتعرّض لحادث احتراق المسجد النبوي، بصورة منفيّة بالأداة (لم). بيد أنّ هذا النفي لا يفيد قلب معنى الصورة، الذي مفاده إنكار حالة الاحتراق، وإنّما جاء النفي تمهيدًا لحسن التعليل. بمعنى أنّ الحريق الذي شبّ في المسجد النبوي حدث بغية تطهيره من أيدي الأعاجم – حسب تعليل الشاعر– وهو معنى البيت الآخر. على أنّ أيدي الأعاجم هنا جاءت على سبيل التصوير المجازي اللغوي، وعلاقته جزئيّة، وكثيرًا ما يُعبر بذكر "الأيدي" عن القوة.

وهنا يمكن تسليط الضوء على آليّة توظيف الألفاظ والعبارات في البيت، ولاسيّما إذا استحضرنا موقف الدكتور عبد القادر القط من الصورة، حيث يعدّها (الشكل الفنّي الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعريّة الكاملة في القصيدة، متظمّنًا طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة)(٣٠).

وموقف الدكتور عبد القادر القط هنا يثير تساؤلا مهمًا حول دلالة "البيان" التي وردت موقفه هذا، فإذا حملت هذه اللفظة على أنّها أحد فنون البيان فسيستبعد من العمل الفنّيّ نوع معروف من التصوير الشعري، وهو التصوير التقريري، ومنه قول شاعرنا(٣١):

سريعة دمع العين من رقّة بها فيا بعد أن تلقى لها في النسا مثلا

وبهذا يرى البحث أنّ دلالة لفظة البيان في موقف القط تطابق دلالتها في نظر الجاحظ، الذي يعرف البيان بوصفه (اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقة، ويهجم على محصلة كائنا من كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل؛ لأنّ مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع)(٣٢).

المبحث الثاني: أنواع الصورة الشعريّة

أولا : الصورة السمعية

قوله(٣٣)

إنّ منهم من كان يلثغ بالقاف ومنهم من كان يلثغ بالرا

أكثر من صوت يعلو جرسه في جو هذا البيت، لتحقيق التصوير السمعي، ولاسيّما جرس كلّ من حرفي "القاف، والراء" ذروتا المعنى، حيث يشكلان البصمة الصوتيّة التي تسيطر على مخيّلة المتلقي.

ثانيًا: الصورة المتحرّكة

الصورة المتحركة بوجه عام تعني ثباتها مضافًا إليها عنصر الزمن، وهذا العنصر يغيب تماما عن التصويرات التي يجسدها فنّ النحت أو الرسم؛ لأنّ هذه الفنون لا يمكن أن

يصور أيٌّ منها عنصر الزمن الآمر الذي يتمكن منه فن الشعر، بل ينفرد هذا الفنّ بهذه الخاصية(٣٤)، ومن هذه الصور قول شاعرنا(٣٥):

نفور إذا ارتابت ألوف لأهلها فمهلا إذا قيس النساء بها مهلا

تتجسد الحركة في هذا البيت بوساطة توظيف أسلوب الشرط، حيث المباشرة في جوابه منذ الوهلة الأولى، على أنّ جوابه هذا يمثل ذروة الحركة في هذا التصوير، ثمّ تشفع بحركة أخرى أقل وضوحًا وتحديدًا في قوله "ألوف".

ومن صوره المتحركة القريبة من ذلك قوله أيضًا:

سريعة دمع العين من رقة بها فيا بعد أن تلقى لها في النسا مثلا

إذا عقدنا الموازنة بين هذا البيت وسابقه نجد ما يأتي:

	ذروة معنى الحركة	تتمة معنى الحركة	إنكار إمكانيّة المقارنة
البيت الأول	نفور إذا ارتابت	ألوف لأهلها	فمهلا إذا قيس النساء بها مهلا
البيت الآخر	سريعة دمع العين	من رقة بها	فيا بعد أن تلقى لها في النسا مثلا

في البيتين المباشرة بمعنى الحركة، ثم الجنوح لتتمة المعنى بشكل مختلف قليل، ولعل ذلك أبرز ما يفترق فيه البيتان؛ حيث تتمة معنى الحركة في البيت الأول عبر تصوير حال ألفتها لأهلها، أمّا البيت الآخر فيبيّن في تتمّة معنى الحركة عبر بيان سببها بقوله "من رقه بها". أمّا الشطر الآخر في كلّ من البيتين فيوظفه لمعنى آخر مفاده "إنكار إمكانيّة المقارنة بين زوجه وسواها من النساء".

ثالثًا : مصادر الصورة الشعرية

ونعني بمصادر الصورة ما كان أصلا في تكوين الصورة في مخيّلة الشاعر، أو الجهة التي بوساطتها تمكن الشاعر من تشكيل صوره، ومن هذه المصادر نذكر ما يأتي:

١ . الطبيعة: أي ما كانت الطبيعة أصلا في تشكيل صور الشاعر، بشكل يمكن المتذوق من رصد موجودات الطبيعة بشكل واضح في تركيبات هذه الصور، ومن ذلك قول الشاعر(٣٦):

وكذا الطير والبهائم ترعى من زروع ومن ثمار تترى

هذه الصورة مفرداتها "الطير، والبهائم، والزرع، والثمار" وكلها من موجودات الطبيعة، بمعنى أنّ شاعرنا أفاد من هذه الطبيعة في تشكيل صورته الشعريّة، ومن الجدير بالذكر أنّ هذه المفردات مقسومة على قسمين: قسم من الحيوانات وآخر من النبات، الأمر الذي يعطي رونقًا آخر لهذه الصورة.

٢ . الخيال : أي ما الخيال أصلا في تشكيل صور الشاعر، بشكل يدركه المتذوق بوضوح من خلال ما تثيره هذه الصور في مخيلة المتلقي من خيالات مكثّفة.

وللخيال أهميّة بالغة من حيث كونه آلية من آليات الإبداع لأي فنان على مستوى الصورة والشكل(٣٧)، والخيال (يطلق على إحدى الحواس الباطنية، وهو قوة تحفظ الصورة المرتسمة في الحسّ المشترك إذا غابت تلك الصور عن الحواس الباطنيّة)(٣٨)، ومع الإقرار بأن الخيال حاضر في مختلف الفنون الإنسانيّة إلا أنّ أثره في نفس المتلقي يبدو جليًّا في فنّ الشعر، فـ (الشعر لا يتمّ بشعر إلا بمقدمات مخيّلة، ووزن ذي إيقاع متناسب؛ ليكون أسرع تأثيرا في النفوس)(٣٩). ومن ذلك قول الشاعر(٤٠):

واختم بخير وأعظم من جنّة الخلد أجري

وجنّة الخلد من الصور التي لا يمكن إدراكها إلا بوساطة كدّ الذهن وإثرائه بخيال المتلقي، وبهذا تكون مشهد هذه الصورة مختلف من متلقٍ لآخر؛ تبعًا لاختلاف الذائقة الأدبيّة الفنيّة من متلقٍ لآخر. والحق أنّ الموروث الديني يدخل في كونه مصدرًا لهذه الصورة أيضًا، ولكن الذي جعلنا نذكرها هنا أنّ هذا الموروث لم يعطِ لنا صورة واضحة لجنة الخلد، بل على العكس من ذلك فقد قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ في الحديث القدسي: (قَالَ اللَّهُ «أَعْدَدْتُ لِعِبَادِي الصَّالِحِينَ مَا لاَ عَيْنٌ رَأَتْ، وَلاَ أُذُنٌ سَمِعَتْ، وَلاَ خَطَرَ عَلَى قَلْبِ بَشَرٍ ...)(٤١) بمعنى أنّ هذا الموروث عزز من عنصر الخيال في هذه الصور، ومن ثمّ أصبح المصدر الرئيس في إدراكها.

من هذا يتبين لنا ما ذهب إليه الباحثون من أنّ ثمة علاقة (بين أسلوب الشاعر في إثارة هذه الصورة من جهة، وبين الشعر الإنساني العميق، الذي توقظه في متلقيها من جهة أخرى)(٤٢).

وعلى سبيل التصوير السابق نذكر قوله أيضًا(٤٣):

ما يبالي ماذا يقول سنجزي في غد حين يحشر الناس حشرا

مشهد الحشر طالما صاحب مخيّلة المسلم، ولكن لا يمكن إدراكه بصورة صريحة إلا بوساطة كدّ الذهن بكم وافر من الخيال؛ لهول ذلك المشهد، وعظمة ذلك اليوم الحق، الأمر الذي يجعل مصدر الصورة هنا الخيال والموروث الديني، ولكن الخيال دوره أكبر، كما في الصورة المذكورة آنفًا.

٣ . الموروث الديني:

أ . القرآن الكريم: وهنا يشترك شاعرنا مع من سواه من شعراء المسلمين في مختلف العصور، من حيث جعل القران الكريم ومعانيه السامية مصدرًا من مصادر تشكيل الصورة الشعريّة، ومن ذلك قوله(٤٤):

اجتنب فعلهم وتوكّل على الحـــــــــيّ الذي لا يموت واسأله سترا

وفي ذلك إشارة مباشرة لقوله تعالى: (وَتَوَكَّلْ عَلَى الْحَيِّ الَّذِي لَا يَمُوتُ وَسَبِّحْ بِحَمْدِهِ وَكَفَى بِهِ بِذُنُوبِ عِبَادِهِ خَبِيراً)(٤٥) .

ب . الحديث الشريف : ومن ذلك قول شاعرنا (٤٦):

وتعرف إليه يعرفك في الشدّة فاتبع فيما يقول الرسولا

في ذلك إشارة لحديث شرف وهو: (... تَعَرَّفْ إِلَيْهِ فِي الرَّخَاءِ، يَعْرِفْكَ فِي الشِّدَّةِ...)(٤٧).

ومن الملحوظ على هذا البيت وقوع الشاعر بعيب من عيوب القافية، حيث جاءت القافية منصوبة – على غرار قافيات أبيات القصيدة – بيد أنّ الصواب رفع القافية في هذا البيت؛ لانّ لفظة الرسول فيها إنّما هو فاعل مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة.

ومن الصور التي مصدرها الحديث الشريف قوله أيضًا(٤٨):

إمام محبّ ناشئ متصـــــــــدّق وباكٍ مصـلٍّ خائف سطوة الباس

يظلـــــــــــهم الله الجليل بظله إذا كان يوم العرض لا ظلّ للناس

وفي هذا التصوير إشارة مباشرة لقوله صلى الله عليه وسلم: (سَبْعَةٌ يُظِلُّهُمُ اللَّهُ فِي ظِلِّهِ، يَوْمَ لاَ ظِلَّ إِلَّا ظِلُّهُ: الإِمَامُ العَادِلُ، وَشَابٌّ نَشَأَ فِي عِبَادَةِ رَبِّهِ، وَرَجُلٌ قَلْبُهُ مُعَلَّقٌ فِي المَسَاجِدِ، وَرَجُلاَنِ تَحَابَّا فِي اللَّهِ اجْتَمَعَا عَلَيْهِ وَتَفَرَّقَا عَلَيْهِ، وَرَجُلٌ طَلَبَتْهُ امْرَأَةٌ ذَاتُ مَنْصِبٍ وَجَمَالٍ، فَقَالَ: إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ، وَرَجُلٌ تَصَدَّقَ، أَخْفَى حَتَّى لاَ تَعْلَمَ شِمَالُهُ مَا تُنْفِقُ يَمِينُهُ، وَرَجُلٌ ذَكَرَ اللَّهَ خَالِيًا فَفَاضَتْ عَيْنَاهُ)(٤٩).

وهو تصوير دقيق لهذه الأصناف السبع تحت ظله تعالى يوم القيامة.

ومن الصور التي يجتمع مصدرها بين القرآن الكريم والحديث الشريف وصف شاعرنا لمناسك الحج بقوله(٥٠):

وشرعوا نحو ذاك البيت حاسرة رؤوسهم بين مطواف ومستلم
والباب أطلقوه للحجيج فلـــــــم يروا بـــه مانعا طولى مقامهم

الخاتمة

وخلاصة ما توصّلت إليه الدراسة ما يأتي:

- ذكرنا أنّ أنماط الصورة الشعريّة عند شاعرنا حملت بصمة خاصّة، الأمر الذي جعل البحث يتتبّع هذه البصمة، بشكل قد يختلف عن المباحث التقليديّة في هذا المجال.
- وذكرنا أيضًا أنّ البحث يمرّ سريعًا على ما كان فيه أبو شامة الدمشقي تقليديًّا، وذلك بعرض شاهد واحد فحسب، كما في توظيفه للصورة السمعية، وكذلك الصور التي كان مصدرها الطبيعة.
- توقف البحث قليلا عند ما كان فيه أبو شامة الدمشقي بارعًا، كما في توظيف الخيال في بعض صوره، وكذلك توقف البحث قليلا عند الصور التي شكلت ظاهرة أسلوبية في شعره، كما في صور الطباق.
- ومرّ البحث سريعًا أيضًا عند الصور التي لم تشكل ظاهرة واضحة في شعره، كما في الصورة التشبيهيّة، بمعنى أنّ الصور التشبيهيّة ندرت عند شاعرنا بصورة ملحوظة، قياسًا للعصر الذي ينتمي إليه، وهي سمة تجدر الوقوف عندها وتبريرها، فيبدو أنّ شاعرنا يميل شعره للنثريّة، على حساب الخيال الشعري، وهنا يرى البحث أنّ ذلك ممّا سبب تراجعًا واضحًا في مستواه الفنّي.
- توافرت في شعر أبي شامة الدمشقي صورًا استعاريّة، وأخرى مجازيّة، وأخرى كنائيّة، شأنّه بذلك شأن من سواه من أقرانه، الأمر الذي لا يحقق للشاعر – من وجهة نظر البحث – خصوصيّة لتصويرات الشاعر.
- اشترك أبو شامة الدمشقي مع من سواه من الشعراء بسمات فنيّة كثيرة، أشير إليها في ثنايا البحث، ومن ذلك أن تكون مصادر صوره الشعريّة: الطبيعة، والخيال، القران الكريم، والحديث النبوي الشريف.

- ويمكن أن نشير إلى وقوف البحث على نماذج من صوره، كان فيها تقليديّا أيضًا، كما في الصور التقريريّة، وتقنيّات تحريك الصورة الشعريّة.

الهوامش

١. فن الشعر، د. إحسان عباس،دار الثقافة، بيروت، ط٣، ص ٢٣٨.
٢. ينظر المصدر نفسه .
٣. الصورة الشعرية ، سي دي لويس ، ترجمة احمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسليمان حسن ابراهيم ، دار الرشيد بغداد ١٩٨٢م، ص٢١
٤. الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر، مصر، ط٣، ١٩٨٧م، ص ١٢٧.
٥. دير الملاك ، د.محسن أطيمش ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ط٢ ، ١٩٨٦ م ، ص ٢٢١
٦. العمدة ١/ ٢٨٦.
٧. فنون بلاغية ، د.أحمد مطلوب ، دار البحوث العلمية ، الكويت ، ١٩٧٥ ، ص٢٧ .
٨. مجلة آداب المستنصرية، بحث (أبو شامة الدمشقي ٥٩٩-٦٦٥هـ حياته وما تبقى من أشعاره) د. سامي مكي العاني، العدد ٣١ عام ١٩٩٨م، ص ١٥.
٩. بمعنى أنّ الشاعر وظف فعلي: الغرق والحرق في طرفي التشبيه، وهما سبيلا تحقيق الحركة.
١٠. اسرار البلاغه ١٦٤
١١. مجلة آداب المستنصرية ٢٧.
١٢. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجلرجاني، تحقيق هـ ريتر، ط٢، مطبعة وزارة المعارف، إستانبول، ١٩٧٩م، ص ١١٦.
١٣. أسرار البلاغة، ٢٩.
١٤. جواهر البلاغة، في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط١٢، ص ٣٠٣.
١٥. مجلة آداب المستنصرية ١٣.
١٦. ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النص، د. علي عباس علوان، وزارة الإعلام، بغداد، ط١، ١٩٧٥م، ص٣٦.
١٧. مجلة آداب المستنصرية ١٥.
١٨. ينظر: الصورة السوريالية، أدونيس ، دار الآداب، بيروت ط١، ١٩٨٥م، ص ١٤٧.
١٩. مجلة آداب المستنصرية ١٧.
٢٠. الصورة الفنية معيارا نقديا، عبد الإله الصائغ ، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨١م، ص ٣٧٣.
٢١. مجلة آداب المستنصرية ١٦.

٢٢. ينظر العمدة ٢/٥.
٢٣. اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري، د. محمد مصطفى هدّارة، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٩م، ص ١٤١.
٢٤. مجلة آداب المستنصرية ١٨
٢٥. مجلة آداب المستنصرية ٢٥
٢٦. شعر الخالدين (دراسة فنية)، د. شلال القداح، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٩م، ص ١٢٨.
٢٧. علم الاسلوب ، مبادئه واجراءاته ، د.صلاح فضل ، النادي الادبي ، جده ، ١٩٨٨م ، ص٢٥٦
٢٨. جواهر البلاغة ٣٠٦.
٢٩. مجلة آداب المستنصرية ١٥
٣٠. الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبد القادر القط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٧٨م، ص ٣٩١.
٣١. مجلة آداب المستنصرية ٢٧.
٣٢. البيان والتبيين، للجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مطبعة المدني، ط٧، ١٩٩٨م، ج١، ص٧٦.
٣٣. مجلة آداب المستنصرية ١٩
٣٤. ينظر الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، د.نصرت عبد الرحمن ، مكتبة الأقصى ، عمان ، ١٩٧٦م، ص١٧٧– ١٧٨، وينظر: وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي، د.محمد النويهي، معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٦٦–١٩٦٧م، ص١٧١.
٣٥. مجلة آداب المستنصرية ٢٧
٣٦. مجلة آداب المستنصرية ١٦.
٣٧. ينظر: الصورة السوريالية ٢٢٦
٣٨. موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد التهانوي ٧٦٧/١
٣٩. كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ابن سينا، تحقيق محمد سليم سالم، القاهرة، ١٩٦٩م، ص ٢٠.
٤٠. مجلة آداب المستنصرية ١٤.
٤١. الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه (صحيح البخاري)، محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري الجعفي، تحقيق محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، ط١، ١٤٢٢هـ، ج٤، ص ١١٨.
٤٢. الصورة في النقد الأدبي محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم، د. عبد القادر الرباعي، مجلة المعرفة، دمشق، العدد٢٠٤، ١٩٧٩م، ص ٢٩.
٤٣. مجلة آداب المستنصرية ٢٠.
٤٤. مجلة آداب المستنصرية ١٧.

٤٥. سورة الفرقان ٥٨.

٤٦. مجلة آداب المستنصرية ٢٥

٤٧. مسند الإمام أحمد بن حنبل، أبو عبد الله أحمد بن محمد بن حنبل بن هلال بن أسد الشيباني (المتوفى: ٢٤١هـ)، تحقيق شعيب الأرنؤوط،و عادل مرشد، وآخرون، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٤٢١ هـ - ٢٠٠١ م، ج٥، ص ١٩.

٤٨. مجلة آداب المستنصرية ١٦.

٤٩. صحيح البخاري ١/١٣٣.

٥٠. مجلة آداب المستنصرية ٢٩.

المصادر والمراجع

- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجلرجاني، تحقيق هـ ريتر، ط٢، مطبعة وزارة المعارف، إستانبول، ١٩٧٩م.
- اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري، د. محمد مصطفى هدّارة، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٩م.
- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبد القادر القط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٧٨م.
- البيان والتبيين، للجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مطبعة المدني، ط٧، ١٩٩٨م.
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النص، د. علي عباس علوان، وزارة الإعلام، بغداد، ط١، ١٩٧٥م.
- الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه (صحيح البخاري)، محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري الجعفي، تحقيق محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، ط١، ١٤٢٢هـ.
- شعر الخالدين (دراسة فنية)، د. شلال القداح، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٩م.
- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر، مصر، ط٣، ١٩٨٧م.
- الصورة السوريالية أدونيس ، دار الآداب، بيروت ط١، ١٩٨٥م.
- الصورة الشعرية ، سي دي لويس ، ترجمة احمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسليمان حسن ابراهيم ، دار الرشيد بغداد ١٩٨٢م.
- الصورة في النقد الأدبي محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم، د. عبد القادر الرباعي، مجلة المعرفة، دمشق، العدد٢٠٤، ١٩٧٩م.
- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، د.نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٦م.

- الصورة الفنية معيارا نقديا، عبد الإله الصائغ ، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨١م.
- دير الملاك، د.محسن إطيمش، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٢، ١٩٨٦م.
- كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ابن سينا، تحقيق محمد سليم سالم، القاهرة، ١٩٦٩م.
- موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد التهانوي
- علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته ، د.صلاح فضل ، النادي الأدبي ، جده ، ١٩٨٨م .
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٥، ١٩٨١م.
- فن الشعر، د. إحسان عباس،دار الثقافة، بيروت، ط٣.
- فنون بلاغية، د.أحمد مطلوب، دار البحوث العلمية، الكويت، ١٩٧٥م.
- كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ابن سينا، تحقيق محمد سليم سالم، القاهرة، ١٩٦٩م.
- مسند الإمام أحمد بن حنبل، أبو عبد الله أحمد بن محمد بن حنبل بن هلال بن أسد الشيباني (المتوفى: ٢٤١هـ)، تحقيق شعيب الأرنؤوط،و عادل مرشد، وآخرون، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٤٢١ هـ - ٢٠٠١ م الطبعة: الأولى، ١٤٢١ هـ - ٢٠٠١ م.
- وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي، د.محمد النويهي، معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٦٦-١٩٦٧م.

Abstract

From the poets that the critical studies didn't care with his poetic properties is " Abo Shama Al Damashqi" who fulfilled his study the professor Dr. Sami Maki Al – Anni who observed " his life and poetry" .

The thesis cared with watching the properties of his poetical from, and our researches of study depended on the clear artistic properties in his poetry that means we follow it'sdistincsdistrialy , and we are not study the poetry from in general , therefor we are in case of study the distincts in poetry of Abo Shama Al – Damashqi .

Our study consists of two researches. The first research studied the creations which are used by rhetorical arts , and we selected from them the imitation , and borrowing , and figurative and met only my and conformity and good of justification .

The other research studied other forms and creations of description , that we saw them repeated and formed artistic creation , and we selected from them , the audio shape and moving the shape and it's references .

The study is completed with summary , and included the summary observing the privacy of poet style , and observing the partner with others therefore the researches and evidences took these considerations.