بناء الصورة الشعرية عند ابن خفاجة

من الرؤية البصرية إلى التأويل الجمالي

.....

أ.م.د. صالح ويس محمد

قسم اللغة العربية / كلية التربية للعلوم الإنسانية / جامعة الموصل

الملخص

مما لاشك فيه أن أيَّ تكوين بنائي يقوم على ترجمة الأفكار الذهنية التي تنتج عن رؤية بصرية مباشرة، أو مخزونة في الذاكرة عن رؤية سابقة؛ إذ القوى المتخيلة تحفظ صور المحسوسات وتمتلك القدرة على استعادتها، والشعرُ فنٌ أداته الكلمة، والصورةُ واسطته وجوهره، فهي هي.من هنا يتميز شاعر عن غيره ببناء مجموع صوره في القصيدة، وآليته في البناء جزءٌ أساس من هذا التميز، لما لها من تحويل المتمثل الذهني إلى متجسد صوري، وفق مجموعة من العلاقات الدالة عليه والمشكلة له. وبناء الصورة في القصيدة الشعرية آلية حاله حال أيّ عملٍ بنائي، يقوم على آليات محددة، وهو في القصيدة يقوم على مجموعة متنوعة من المرجعيات الفكرية أو الفلسفية أو العلمية أو حتى الاجتماعية، وهي متفاوتة بين شاعر وآخر وفي تفاوتها تميزه، لتكون بذلك فضلًا عن كونها سمة جمالية قيمة معيارية فنية للقصيدة بصورة عامة وللصورة بصورة خاصة.

Abstract

No doubt , any establishing product depends on materializing the mental thoughts resulted from a previous visual vision in that the imaginative power is able to keep the images of concrete things and restoring them back again . the poetry itself is an art : word is its back bone and image is its essence .

As such a poet differs from another in establishing this images in the poem and his way of establishing them because this has a role in converting the mental figure into a concrete one depending on relevant relations that both refer to and shape it .

Like any other establishing act , the establishment of images in a poem depends on some specific and limited ways along with a group of different mental , philosophical , scientific and even social factors which differ from one poet into another .that difference contains the distinguishing aesthetic factor which is also an evaluating one to the poem in general and to the image in specific.

دوائر الماء

يستطيع الشاعر _الذي يدرك بشيء أو بآخر_ تخيل خطوات البناء الصوري لأي صورة يريد تشكيلها جزءًا جزءًا حتى تكتمل في ذهنه قبل أن ترى النور وتكون بين يدي المتلقي؛ فـ"القوة المتخيلة تحفظ صور المحسوسات، وتمتلك القدرة على استعادتها بعد غيابها"[1] ؛ لأنها في غيابها تبقى _الأجزاء_ مرتبطة، وثيقة الصلة في جزء من تكوين أساسي مكون مكتمل عند الشاعر " فالصورة هي واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحداث متعددة هي لبنات بنائها العام، وكل لبنة من هذه اللبنات هي صورة تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه"[2] وكل شاعر من الشعراء له آلية في التعامل معها _الصورة_ بوصفها بنية نامية في التشكيل، لا سيما في الشعر لها قوانينها الخاصة ومنطقها الأخص، وابن خفاجة واحد من الشعراء الذين أدركوا أهمية الصورة في الشعر وآليات بنائها، لتكون عنده سمة جمالية وقيمة معيارية فضلًا عن فنيتها، فكانت آلية دوائر الماء إحدى الآليات التي وظفها ابن خفاجة في بناء صورته الشعرية؛ ذلك انه يعتمد في هذه الآلية على أساس إلقاء كلمة تمثل الكتلة التي تتشكل عنها الصورة فيما بعد؛ فبعد رمي هذه الكتلة/ الكلمة في بحيرة القصيدة تبدأ الدوائر تتشكل وتتسع حتى تكتمل الصورة من مجموع الدوائر المتتابعة، التي تتسع الأولى لتفسح المجال للثانية لتتشكل ثم الثانية للثالثة حتى يكتمل التشكيل قبل تماهيها كلها. وتسير الدوائر باتجاهين _إذ ما تشكلت_ في القصيدة:

الاتجاه الأول : يمثل كلّ دائرة _مفردة_ ومتعلقاتها ومسارها من بداية تشكيلها حتى تكاملها وقد ترتبط بها دوائر أخرى حتى تكتمل ويكون اتجاهها أفقيًا.

والاتجاه الثاني : يسير بشكل عمودي تمثل نقطة المركز بداية حركته ويستمر في السير حتى تكتمل آخر دوائره وتتماهى، وعندها يكتمل _من مجموع الدوائر ككل_ شكل اللوحة.

والخطان مع بعض يشكلان محور انسجام وتعالق في القصيدة، وفق علاقات تركيبية دلالية وتنظيمية ونسقية، مضمرة أحيانًا وظاهرة أحيانًا أخرى مع بعضها في الدائرة الواحدة أو مع الدوائر بعضها البعض، وقد

يتغير النسق من دائرة إلى أخرى ولكن مجموع الدوائر في كل قصيدة يتشكل ضمن نسق/ هوية واحدة هي هوية اللوحة المشكلة عن القصيدة.

ومن ذلك قول ابن خفاجة[٣]:

ومفازة لا نجم في ظلمائه	يسري ولا فلك بها دوار
تتلهب الشعرى بها وكأنها	في كفّ زنجيّ الدجى دينارُ
ترمي بهِ الغيطانُ فيها والرّبى	دُوَلاً، كما يَتَمَوّجُ التيّارُ
قد لفني فيها الظلامُ وطافَ بي	ذئبٌ يلمّ مع الدجى زوّارُ
طَرّاقُ ساداتِ الدّيارِ، مُساوِرٌ،	خَتّالُ أبناءِ السُّرَى ، غَدّارُ
يَسرِي، وقد نضَحَ النّدى وجهَ	في فَروَةٍ قَد مَسّها اقشِعرارُه
فعشوتُ في ظلماءَ لم تقدح بها	إلاّ لُمَقلَتِهِ وبأسي، نارُ
و رفلتُ في خلعٍ عليّ من الدجى	عُقدتْ لها من أنجمٍ أزرارُ
واللّيلُ يَقصُرُ خَطوَهُ، ولربّما	طالَتْ ليَالي الرّكبِ، وهيَ قِصارُ
قد شابَ من طرفِ المجرةِ مفرقٌ	فيها، ومن خَطّ الهِلالِ عِذارُ

مثلت كلمة (مفازة) التي ذكرت في أول بيت الكتلة التي أُلقيتْ في بحر الصورة والمركز الذي ترتسم من اثره الدوائر وتتشكل حوله، وقد تشكلت خمس دوائر؛ الأولى دائرة جاءت للنجم (الشعري) وقد شكَّله من تغييب أي مصدر للضوء عداه، ليكون هو وضوؤه في أتم اشعائه، فالضوء "العنصر الأساس لتحقيق الصورة، ويتوقف الشكل الفني على مدى استخدام الضوء في التعبير"[٤] وابن خفاجة هنا جعل مساحة التعبير عن الضوء أوسع ما تكون؛ إذ غيب كلّ شيء يبصر إلا النجم/ الشعرى/ مصدر الضوء، ولم يكتفِ الشاعر في تغييب أيّ شيء يبصر ليكون الضوء على أتم توهجه بل أكد هذا التوهج في لفظة (تتلهب) وصيغتها التي تعكس تضاعف الضوء في إضائته وزيادة في توهجه تلقائيًا[٥] ثم أكد هذا التوهج من خلال قوله (وكأنها الشعرى في كفي زنجي دينار) فجمع بين شدة السواد الزنجي والتوهج الضوء/ اللون الأصفر/ الذهب في تشبيه تمثيلي يربط الرؤية البصرية (تلهب الشعرى) مع التكوين الذهني للصورة التي ترسم في ذهن المتلقي (كفي زنجي دينار) ليكون الظلام المحيط الممتد

الذي ارتسمت عليه وتشكلت صورة الشعرى هو المساحة الفارغة التي تعكس أهمية الصورة لأنها سـ "تمكن عين المتلقي من النظر والتركيز على الصورة"[٦] كما كان التركيز على الدينار وتلهبه في يد الزنجي/ المساحة الفارغة التي تشكلت عليها الصورة.

ارتسمت الدائرة الثانية في قوله:

تَرمي بِهِ الغيطانُ فيها وَالرُبى دُوَلاً كَما يَتَمَوَّجُ التَيّارُ

يحدد طبيعة الدائرة ويجلعها قسمين، تمثل القسم الأول في (ترمي بي) صورة الشاعر، والقسم الثاني في (الغيطان الربى) وهي المساحة المتغايرة من الأرض في طبيعة تشكيلها وهيأتها ومنها تتكون الدائرة ككل وهي حركة الشاعر وانتقاله من مكان إلى مكان وهو الحد الأدنى من العناصر التكوينية للصورة التي تعكس مقدرة ابن خفاجة على رسم صورته في أقل الوحدات. ثم يؤكد حركته بين الغيطان والربى في قوله (كما يتموج التيار) ذهابًا وإيابًا، ارتفاعًا وانخفاضًا مع الاندفاع والعودة وبذلك يكون ابن خفاجة في هذا التشبيه قد حقق مع اقتصاده في وحداته التكوينية ترابطًا بنائيًا عكس به القيمة الجمالية والفنية للنص.

ثم شكل الدائرة الثالثة وابتدأها في عجز البيت الرابع (ذئب يلم مع الدجى زوار) فكانت كلمة (ذئب) بمثابة مركزٍ آخرَ ترتسم مع مجموعة دوائر تتوالد وتنمو لتشكل في مجموعها الدائرة الثالثة، وهي (طراق سادات الديار، مساورٌ، ختال، غدار، يسري، في فروة قد مسها اقشعرار، في ظلماء لم تقدح بها إلا لمقلته، نار) من ضمن مجموعة هذه الدوائر دائرتين مغايرتين في طبيعة التكوين وإن تضافرتا مع المجموع في تكوين الدائرة الأصل، الدائرتان جائتا في (نضح الندى وجه الصبا) التي تسهم بشكل أساس ومؤثر في تكوين الدائرة التي جاء فيها (في فروة قد مسها اقشعرار) فالزمن الذي حدده هو زمن تكون الندى الذي يكون بعد منتصف الليل إذ البرد في بدايات تكوينه واستمراره حتى الصباح يتوافق توافقًا تامًا مع (قد مسها اقشعرار) التي توحي بالبرد الذي أصاب هذا الذئب.

وحدد الدائرة الثانية في قوله:

فعشوتُ في ظلماءَ لم تقدح بها إلاّ لُمقلَتِهِ وبأسي، نارُ

فجمع (عشوت، ظلماء، مقلته، بأسي) أربع كلمات تضافرت مع بعضها في تكون هذه الدائرة، فـ (عشوت، ظلماء) مثلتا الظلمة التي من خلالها تشكلت (مقلته، بأسي، نار) إذ من غير الظلمة لا تتشكل أي صورة يمثل الضوء مادتها ومضمونها.

جاءت الدائرة الرابعة في قوله:

ورفلتُ في خلعٍ عليّ من الدجى عُقدتْ لها من أنجمٍ أزرارُ

وهي امتداد لنهاية الدائرة الثالثة (عشوت) التي تضافرت معها (ورفلت) فكلا اللقطتين تؤكدان الزمن الذي تشكلت فيه الدائرة، ثم أتم الدائرة في استعارته التي شكلها من ظلام الليل وانتشار نجومه وتلألؤها في السماء. ثم تتشكل الدائرة الخامسة التي تمثل نهاية اللوحة في قوله:

واللّيلُ يَقصُرُ خَطوَهُ، ولربّما طالَت لَيالي الرَكبِ وَهيَ قِصارُ

قَد شابَ مِن طَرَفِ المَجَرَّةِ مَفرِقٌ فيها وَمِن خَطِّ الهِلالِ عِذارُ

فتكون كلمة (الليل) بداية انطلاق الدائرة التي تحدد بها مكان تشكليها/ زمنها وطبيعة اللون الذي سترسم عليه، ثم:

(قد شاب/ طرف المجرة، مفرق، خط الهلال، عذار) لتؤكد الألفاظ جميعا على تماهي آخر الدوائر التي بتماهيها يكون تماهي مجموع الدوائر كلها؛ إذ كلّ دائرة تكون لاحقة في تشكلها للدائرة التي تسبقها فمع تماهي الدائرة الأخيرة:

قَد شابَ مِن طَرَفِ المَجَرَّةِ مَفرِقٌ فيها وَمِن خَطِّ الهِلالِ عِذارُ

ومع ما فيها من مجموع دوائر تمثل صورة تتضافر مع بعضها إلا أنها عكست صورة واحدة وهي انتهاء الليل وتماهيه في اقتراب الصباح الذي يظهر كلّ غياب غيبه الليل عن الرؤية البصرية.

وفي مقطوعة أخرى يقول بن خفاجة[٧]:

وَأَسمَرٍ يَلحَظُ عَن أَزرَقٍ كَأَنَّهُ كَوكَبُ رَجمٍ وَقَد
يَعتَمِدُ العَينَ اِعتِمادَ الكَرى وَيَنتَحي القَلبَ اِنتِحاءَ الكَمَد
حَيثُ الوَغى بَحرٌ وَبيضُ الظُبى مَوجٌ وَخُرصانُ العَوالي زَبَد
يَضحَكُ مِن بيضِ حَبابٍ طَفا فيهِ وَمِن دِرعِ غَديرٍ جَمَد

مثلت كلمة (وأسمر) المركز الذي تشكلت فيه بقية الدوائر، ومع كونها المركز إلا أنها مثلت الدائرة الأولى في الوقت نفسه فتنامت الدائرة بعد لفظة واسمر عبر تغير اللون إلى الأزرق في (يلحظ عن أزرق) إذ تحوْلُ لون الرمح هنا دلالة على سرعة حركته ليكون كالضوء يلحظ لحظًا أكد ذلك عجز البيت (كأنه كوكب رجم وقد) فجمع في تشبيهه بين السرعة والضوء لتتأكد الصورة وتُرتسم في ذهن المتلقي كون "الصورة الفنية تركيبية عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكر أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[٨] تتنامى الدائرة بعدها في قوله:

يَعتَمِدُ العَينَ اِعتِمادَ الكَرى وَيَنتَحي القَلبَ اِنتِحاءَ الكَمَد

وشكل في هذا الجزء حركة اتجاه الرمح وجعلها في موضعين؛ الموضع الأول (يعتمد العين اعتماد الكرى) فجعل اتجاهه العين ولتأكيد صورته شبه وصول الرمح إلى العين دقة هذا الوصول بالكرى/ النوم الذي لا غلبة لنا عليه، ويأتي من دون إذن أو سابق إنذار وكأن مجيئه/ الرمح مجيئ الكرى/ النوم. والموضع الثاني (ينتحي القلب انتحاء الكمد) وهو تأكيد آخر لحركة الرمح ومجيئه دون سابق إنذار أو إذن فهو هنا كالكمد/ الحزن الذي يدخل القلب، وهنا ابن خفاجة جعل كلّ شيء ومتلازمته فالكرى من متلازمات العين، والكمد من متلازمات القلب، وابن خفاجة هنا استطاع ان يعكس من خلال المتلازمات قدرته التصويرية التي يتوافق كلّ جزء مع الجزء الذي يرتبط به أو يليه فتنامي حركة الرمح وتشبيهه إياه بالكوكب الذي تُرجم به الشياطين ثم وضع الصورة في دائرة ثانية رسم فيها صورة أخرى وأكد الصورة الأولى التي أراد رسمها/ صورة الرمح وسرعة حركته، تنم عن دراية مضمرة عند ابن خفاجة قبل اكتمال صورته.

ويبدأ الدائرة الثانية في:

حَيثُ الوَغى بَحرٌ وَبيضُ الظُبى مَوجٌ وَخُرصانُ العَوالي زَبَد

الوغى _ بحرُ ، بيض الظُبى_ موج، الخرصان_ زَبَدُ

جعل في هذه الدائرة ثلاث متلازمات (الحرب، السيف، الرمح) وهي أشياء دائمًا مجتمعة وجعل قبالتها (بحرٌ، موجٌ، زبد) وهي الأخرى دائمًا مجتمعة ولا تكون إلا بوجد بعضها بعضًا، فتكون الدائرة الغائبة قد اكتملت في ثلاث صور تشبيهية جمع المشبهات الثلاث الوغى ولوازمها السيف والرمح وجمع المشبهات بها التي تقابلها البحر ومتلازمتاه الموج والزبد، ليؤكد ابن خفاجة دور البلاغة واسهامها الفاعل "في رفد الصورة الشعرية بالمقومات اللازمة لتشكيلها ولإنتاج اللوحة الفنية الجميلة التي تعبر عن خيال الشاعر من خلال الصور التي كونتها العناصر البلاغية"[٩] وتتنامى الدائرة في :

يَضحَكُ مِن بيضِ حَبابٍ طَفا فيهِ وَمِن دِرعِ غَديرٍ جَمَد

مع أن الدائرة امتداد للدائرة الثانية ومتنامية عنها إلا أنها تشكلت لتكون دائرة مغايرة تتناهى مع اكتمالها الدوائر التي سبقتها إذ جمع (السيف، الماء، الدرع) ليكون الماء حلقة الوصل والمكون للصورتين فهو في صدر البيت حباب تشكل مع السيف ثم في عجز البيت درع قتال في تغير حالته/ جمد لتتماهى الدائرة الأخيرة مع انجماد الماء وتوقف حركته وليؤكد ابن خفاجة أنما "الشعر صناعة وجنس من الألفاظ وجنس من التصوير"[١٠] وأن الصورة بنية نامية تتشكل وتتضافر من مجموعة صور مشكلة كل واحدة منها جزءًا محددًا هو جزء من كل.

وفي قصيدة أخرى يقول ابن خفاجة[١١]:

وأراكةٍ ضَرَبَتْ سماءً فوقنا تندى وأفلاك الكؤوسِ تدارُ
خَفّتْ يروحتها مجرّة جدولٍ نثرت عليه نجومها الأزهارُ
فكأنّها وكأن جدوَل مائها حسناءُ شُدّ بخصرها زِنّادُ
زف الزجاج بها عروس مُدامةٍ تجلى ونوارُ الغصون نثادُ
في روضة جَنَحَ الدُجى ظلًا بها وتجسَّمتْ نورًا بها الأنوار

غناء ينشرُ وشية البزاز لي فيها ويفتق مسكه العطار
تام الغيار بها وقد نضج الندى وجه الثرى واستيقع العطار
والماء من حَلى الحياءِ مُقلَّدٌ ذرتْ عليه جيوبها الأشجار

إن تعيين لفظة (وأراكةٍ) يحدد طبيعة المكون الصوري؛ فالطبيعة مما ابدع الأندلسيون فيه وأجادوا وجعلوا منها مصدرًا يسقون منه الكثير ويرفدون فيها لتكون _الطبيعة_ عنصرًا تكوينيًا وقيمة جمالية في الوقت نفسه.

مثل ابن خفاجة المركز الذي تتشكل منه الدوائر في لفظة (وأراكة) ومع أنها المركز الأول في الصورة إلا أنها _وكما سيأتي_ في حقيقتها جزءٌ من مركز أساس تشكل عنه كلّ دوائر في الصورة.

ولفظة (أراكة) هي الدائرة الأولى في مجموع الدوائر وقد تكاملت الدائرة من (ضربت سماء فوقنا تندى) فانقسمت الدائرة في تشكيلها بين الفعلين (ضربت، وتندى) العائدتين على (وأراكة) فجاءت الدائرة الأولى من اللفظ (ضرب) الذي يعود على لفظة (سماء) ودلالتها على العلو والسعة. والقسم الثاني للدائرة في الفعل تندى الذي يعكس تشكل دائرة جانبية غير أنها متممة للدائرة الأولى وكأنها قسم منها، ففي الفعل (تندى) دلالة على تشكيل قطرات الندى على أوراق تلك الأراكة، وبذلك نكون هذه اللفظة ذات دلالة تشكيلية فضلًا عن قيمتها التزينية.

ينشئ _البيت نفسه_ دائرة أخرى تحدد شيئًا من هوية لمجموع الدوائر ذلك في قوله (وأفلاك الكؤوس تدار) فبين أن هوية الدوائر خمرية، والطبيعة في (وأراكة) إنما هي من مستلزمات الخمريات بذلك مكان المركز الذي تتشكل منه الدائرة التالية، وأفلاك الكؤوس تدار هي دائرة تتداخل مع الدائرة الأساس وأراكة وتتضافر معها لتكون فضلًا عن قيمتها التكوينية والجمالية، ملمحًا لدائرة تتشكل لاحقًا. ثم يترك ابن خفاجة الدائرة الأولى تتسع؛ وذلك من خلال استمراره في بنائها إذ يقول:

حفت يروحتها حجرة جدول نثرت عليه نجومها الأزهار

فالهاء في (يروحتها) تعود كل (وأراكة) وبذلك يكون هذا البيت استمرارًا لتوسيع الدائرة، ويشكل ابن خفاجة هذا التوسع في جزأين؛ الجزء الأول على (مجرة جدول) التي حققت بالأراكة والجزء الثاني في (نثرت عليه

نجومها الأزهار) فكان الجزء الثاني تناميًا داخليًا لدائرة الأصل (وأراكة) وذلك في نمو الدائرة التي جاءت في (حجرة جدول) وكأنه ابن خفاجة يسعى لتشكيل الدوائر متداخلة مع بعضها البعض وإن كانت كلّ دائرة مستقلة في تشكيلها، وكل دائرة لها حدودها تتداخل فيها مع غيرها من الدوائر لتؤدي دورها البنائي والجمالي في الدائرة الأصل، ثم يقول:

وكأنها وكأن جدول مائها حسناء شدر بخصرها زنار

فتكون هذه الدائرة بمثابة رسم توضحي لما سبق من دائرة فتكون هذه الإراكة ← الحسناء ويكون جدول الماء ← الزنار

وهنا يسعى ابن خفاجة إلى انشاء ثلاث صور متتالية الأولى هي الصورة لأصل الصورة البصرية الحقيقية التي أبصرها ابن خفاجة ورآها عيانًا ثم الصورة التالية، الصورة الخيالية التي شكلها لنا في مجموع كلماته/ دوائره (الإراكة، جدول الماء) ثم الصورة الثانية وهي خيالية أيضًا وهي الصورة المشكلة توضيحًا للصورة الخيالية الأولى وكانت الصورة التوضيحية في (حسناء، زنار) فيكون هذا التتابع في تشكيل الدوائر مع أنها في الأصل دائرة واحدة تناميًا في الاتساع واكتمالًا للدوائر قبل تماهيها وغيابها.

ثم يقول مشكلًا دائرة أخرى:

زف الزجاج بها عروس مداحةٍ تجلى ونوار القصون نِثارُ

مع أن الهاء في (بها) تعود على الإراكة إلاّ أن الدائرة هنا شكلت لتكون دائرة .. وأن كانت ضمن الدائرة الأصل _مستقلة في موضوعها ف (زف الزجاج) جعلت من الدارة مستقلة عن الدائرة السابقة التي تمثلت في وإراكة وما يتبعها.

وابن خفاجة شكل هذه الدائرة (زف الزجاج) في ثلاثة أجزاء، الجزء الأول و(زف الزجاج) الذي مستل بداية تشكيل الدائرة ثم الجزء الثاني (عروس مدامة تجلى) وهي صورة استعارية سعى بها ابن خفاجة إلى تأكيد

الصورة وتقنيتها في مخيلة المتلقي هي الجزء الثاني من الدائرة. وأن تكون الكأس عروسًا، هذا يعني وجود مجموعة من نقاط الالتقاء/ التشاكل بين الكأس والعروس وكما موضح فيما يأتي:

العروس ← الحبيب

← مركز الأنظار

← مثال الزينة

← بؤرة الحدث

← شوق اللقاء

← الغاية المرجوة

← نهاية الأحداث و بدايتها

← درة المكان

← اللذة

← الراحة

← الخمرة

وبذلك يكون الجزء الثاني امتدادًا لتشكيل الجزء الأول وتثبيتًا لها ليسهل تشكيلها ذهنيًا؛ إذ كلّ صورة كلماتية لابد من تشكيلها ذهنيًا لتتضح ويكتمل ادراكها.

ثم أكد هذه الصورة في الجزء الثالث/ الدائرة الثالثة وهي في (ونوار الغصون نثار) ليكون هذا الجزء متناميًا في التشكيل واتمامًا له. وجمع في هذا الجزء صورتين الأولى بصرية رؤيوية أمام الشاعر في المكان الذي ارتسمت عنه مجموع الدوائر/ مكان الشرب والثانية الصورة الخيالية التي تتشكل عن الصورة الرؤيوية وكما مبين فيما يأتي:

نوار الغصون← الذهب

الكأس ← العروس

نثار النوار← نثار الدنانير الذهبية

فيكمل تشكيل الصورة هنا اعتمادًا على التفاعل بين الحدثين ومقومات كلّ حدث فمجلس الخمر وما فيه من أحداث، مع مجلس العروس وما فيه من أحداث واسقاط مقومات مجلس العروس على مجلس الشرب لتتشكل الصورة مع المحافظة على خصوصيات كلّ مجلس، ومع انتشار النوار، الدنانير يكون الاتساع للدائرة في الهمة، مما بعثي اكتمال الدائرة وتماهيها يبدأ ابن خفاجة في بناء دائرة أخرى تتشمل وتتمدد إثر الدائرة التي تماهت قيلها، مع أنها امتداد وتنامي للدوائر السابقة وذلك في قوله:

في روضة جَنح الدجى ظِلًا بها وتجسمت نوارًا بها الأنوار

مع أن الدائرة في البيت أعلاه تمثل امتدادًا للدائرة الأولى (وأراكة) ونتيجة عنها إلا أنها _وبعد أن سبقتها دائرة مغايرة عن الدائرة الأولى_ تمثل دائرة مستقلة لها حدودها وآلية لتشكيلها، إذ أنها مثلت تناميًا عن الدائرة الأولى في قوله (في روضة) التي مثلت صورة أخرى أوسع من الدائرة الأولى؛ إذ الروضة تضم الأراكة وغيرها الكثير وإن اجتمعت معها في المكان الواحد والطبيعة الواحدة إلا أنها لا تمثل دائرة واحدة في التشكيل لا سيما التشكيل الشعري الذي يقوم على تتابع الصور في القصيدة الواحدة حتى تكتمل الصورة النهائية وهنا تكمن جمالية الشعري عن التشكيلي وتفرده؛ إذ يؤدي الشعري ما لا يؤديه التشكيلي في كثير من الأحيان، وبدأت الدائرة تتشكل في هذا البيت عند الكلمة (في الروضة) التي مثلت المركز الي القي في بحر القصيدة لتشكيل الدوائر عنه، عنه هذا المركز تشكلت دائرتان، الأولى في قوله (جنح الدجى ظلًا بها) والثانية في قوله (وتجسمت نورًا بها الأنوار) ومع أن كلّ دائرة تتشكل وتتنامى لوحدها حتى تتماهى وتكون دائرة أخرى رافضة لها، إلا أن هاتين الدائرتين تقومان على تشكيل مغاير إذ كل واحدة تشكل مع الأخرى؛ كون ابن خفاجة اعتمد في تشكيلهما على ثنائية الضوء والظل (جنح الدجى ظلًا/ تجسمت نورًا بها لنور) و "من المستحيل أن تتشكل اللوحة دونما توزيع ما للأضواء

والظلال"[١٢] فبغياب أي جزء تغيب اللوحة كلها؛ ذلك أن كلّ جزء اعتمد في التشكيل على الجزء الآخر ف (جنح الدجى ظلًا) عمد ابن خفاجة إلى تغيب أي مصدر للضوء إلا ما أراد بيانه وهو (تجسمت نورًا بها النوار) فكان النوار مصدر الضوء والجزء الثاني/ الدائرة الثانية في اللوحة. وبهذا تتخذ اللوحة بفعل التمكن العالي عند المتلقي الذي استطاع ابن خفاجة اثباته له، لتكون الصورة المدركة والمتشكلة ذهنيًا قريبة إلى حدها من اللوحة البصرية مع ما للكلمات من طبيعة تجريده وإنما يتم ذلك عبر ما يسمى بـ (عين الخيال) التي يستطيع المتلقي للقصيدة الشعرية أن يحول مجموع الكلمات الشعرية إلى مجموعة لوحات مرسومة ذهنيًا يغيب عنها التجريد الكلامي ليحل محله التجسيد الحسي، مع اثبات الفرق _طبعًا_ بين الصفة الاطلاقية التي تتمتع بها الصورة المرسومة بالكلمات والصفة التجسيدية المحددة التي تطرحها اللوحة المرسومة بالأشكال والألوان[١٣]. وابن خفاجة عمد في هذا الجزء من اللوحة إلى أن يكون كلّ من الضوء/ الظل متصلًا بالآخر في تكوين الدائرة، فلا وجود لدائرة إذا غاب أحدهما، ولا معنى لأي منهما يرون الآخر؛ إذ لا رؤية له، ولا تشكيل. وهنا يكون لكل من الضوء والظل أثرٌ في التماسك النصي فضلًا عن الدور التأسيسي التشكيلي كونهما بؤرة الدائرة ومصدر تكوينها، ولا بد من ظهورهما مع بعض لتشكيل الدائرة، فـ "التصوير هو خليط الضوء والظل"[١٤] وجعل ابن خفاجة الظل مقدمًا على الضوء لأنه الأكثر انتشارًا _في اللوحة_ ليكون بذلك المساحة التي يرتسم عليها نور الأنوار (وتجسمتْ نورًا بها الأنوار) فضلًا عن كونه _الظل_ المحيط الذي عن طريقه ظهر النوار ونوره، وهو ما جعل ابن خفاجة يقدم الظل على النور هنا؛ إذ جاء الظل في صدر البيت وتأخر النور إلى عجزهِ، ثم قدم النور على النوار لأنه ناتج عنه، فالأنوار مصدر الضوء في اللوحة، لا بل هو اللوحة التي ارتسمت في البطل. وبذلك تكون هذه الدائرة أساسية في تكوينها، مكملة مع بقية الدوائر الدائرة الأصل التي مثلت (وأراكة) مركزها.

ومن المكملات أيضًا قوله:

غناء ينشر وشية البزازُ لي فيها ويفتق مسكه العطار

وكونها من المكملات لأن ابن خفاجة غيب في هذه الدائرة أيّ تكوين بصري؛ فـ (غناء ينشر وشية البزاز) لم يعطنا أيّ ملمح نستطيع أن نشكل منه طبيعة هذه الغناء/ الروضة غير أنه أعطى محاسن هذه الروضة في إضافة

المهنة إلى صاحبها (الوشي/ البزار) وهو مختص في عمله وتطريزه، وهي قيمة بصرية أكدها ابن خفاجة في حاسة أخرى في عجز البيت (ويفتك مسكة العطار) وهنا جمع المسك مع العطار وجعله مختصًا به في الإحالة في الضمير الهاء (مسكه) العائد إلى العطار، وبذلك تكون الصورة الشمية مؤكدة ومشكلة للصورة البصرية، مؤكدة لها لأنها تضافرت مع حاسة البصر في تشكيل هذا الجزء من الدوائر ومشكلة لها لأن المسك من الروائح الطيبة والطيب لا يخرج إلا من الطيب وتأكيد ذلك جاء من قولها (فيها) التي تسبق (ويفتق مسكه العطار) وتعود على (وينشر وشية البزازُ لي) وكأن أصل الكلام (ويفتق مسكه العطار) فحذفت فيها الثانية لدلالة الأولى عليها ولمناسبة الوزن العروضي والقافية في المقطوعة. ثم يقول:

قام الغناءُ بها وقد نضح الندى وجه الثرى واستيقظ النوارُ

ليبدأ الدائرة الثانية بصورة صوتية (قام الغناء) وهي من لوازم أيّ مجلس للشرب، والأندلسيون تفننوا في ذلك وأبدعوا، ثم (وقد نضح الندى. وجه الثرى) دائرتان تشكل أحداهما الأخرى ومن بعدهما (واستيقظ النوار) فتكون دوائر أربع متتالية في الحركة والتشكيل مترابطة فيما بعضها. حددت الدائرة الأولى طبيعة المجلس ثم حددت الدائرة الثانية زمن هذا المجلس (نصح الندى) والمعروف أنها تبدأ بالتكوين ليلًا ولأحل أن تبدأ العطاء لابد أن تكتمل واكتمالها يكون في وقت متأخر من الليل قريبًا من الصباح، أكد ذلك في (واستيقظ النوار) ثم يؤكد هذه مجتمعة في قوله:

والماء من حُلي الحياء مقلد ذَرَّت عليه جيوبها الأشجار

ففي صدر البيت تأكيد لانتهاء الليل وما فيه؛ إذ اكتمل الندى واكتماله يكون في الصباح وابن خفاجة هنا شكل لنا صورة بصرية للطبيعة (قطرات الندى) من صورة أخرى تتشكل ذهنيًا في (حَلي الحياء) وكأنه شكل دائرة أخرى تتشمل ذهنيًا عن دائرة سالفة جمع فيها بين القيمة الجمالية في تشكيل قطرات الندى والقيمة المعنوية التي تُكسَب من قيمة قطرات العرق المشكلة على الوجه حياءً، ثم ينتهي مجموع الدوائر في عجز البيت (ذرَّت عليه جيوبها الأشجار) وسواء رويت بالذال إيّ نشرت مجموع قطرات الندى على مجموع الأغصان التتاهى الدوائر مع

آخر دائرة أو رويت بالزاي (زرَّت)[١٥] كالزر أي ربطت الجيوب وترابطت[١٦] لتنتهي أيّ حركة مع آخر دائرة في التشكيل بعدها. وبذلك ينتهي التشكيل والتوالد للصور.

التقابل الصوري

يجري الأداء الشعري إلى اعتماد الصورة بوصفها أداة بناء وفق علاقات محددة تترابط مع بعضها لأداء معين، ولأجل أن تحقق الصورة تميزها وأثرها في بناء القصيدة يسعى الشاعر إلى بناء الصورة في تقانات تتوافق والمسعى الذي يبتغيه، ومن أهم التقانات البنائية للصورة تقانة التقابل الصوري الذي يعطي تميزًا للشعر بما يحمل _التقابل الصوري_ من خصيصة تقابلية ثنائية تجمع بين وحدتين تركيبتين ومكمن أهمية التقابل الصوري في النص من كونه يؤدي فضلًا عن وظيفته البنائية وظيفة جمالية تكمن في إمكانية الجمع بين صورتين، لكل واحدة منهما أركانها واستقلاليتها عن الأخرى مع أن الصورتين كلاهما يرتبط تكوينهما وتشكيلهما على بعض، وهنا تكمن قدرة الشاعر على الجمع بينهما مع المحافظة على حدود كل واحدة منهما إذ لا مجال للخلط أو اللبس في الحدود؛ لأن الوحدة البنائية قامت في الأساس على جمعهما مع بعض مع تقابلهما والتفرق بينهما في الآن نفسه، من خلال الوحدات التركيبية البنائية وطبيعة نسجها "وانتظام مفرداتها في نسق بنائي محكم موزعة توزيعًا حسنًا على فضاء النص، فضلًا عن أواصر التواشج الممتدة بين مستوياته المختلفة، وتلك القدرة الكامنة في كلّ مفردة وتداخلها مع غيرها في شبكة علائقية تتفاعل فيما بينها، فلا يقف لأمر عند مس بنى التراكيب فحسب بل ما ينتج عن تلك البنى من أبعاد دلالية مكثفة تجعلها أكثر قدرة على شد انتباه المتلقي إليها"[١٧] ؛ذلك أنها تدفعه إلى تكوين وحدتين/ صورتين في الوقت نفسه وما لذلك من أثر في تنشيط قدرته البنائية ودقتها.

ومن ذلك قول ابن خفاجة[١٨]:

لك الخيرُ أنّى الخيرُ في ودّ صاحبٍ ... مُغِيرٍ على عرضِ الصديقِ مُقامرِ
يَهشُّ مع اللُّقيا إليَّ كأنما ... أَحُلُّ بِرِبْعٍ للبشاشةِ عامرِ
ومهما نأى غامتْ عليَّ سماؤهُ ... وجادتْ بصوبٍ للغضاضة هامرِ

فجرَّ بلحمى ظالمًا كلُّ داعرٍ ولاك بعرضي مُضعةً كلُّ سامرِ
وإني لألقى الركب يهبط أرضه بأذكى ثناء من أريجِ المجامرِ
ويطرقني ضيفًا مع الليل طيفه فيكرع في ماءٍ من البشرِ غامرِ
فأغضيتُ إغضاء الكريم لفتيةٍ كرامِ الحُلى والمنتمى والأوامر
وأحجمتُ جبنًا عن لمامٍ بغيبةٍ وإني لمطويٌّ على بأس عامرِ
وقلت وحسن الصبر خيرُ مغبةٍ هنيئًا مريئًا غير داءٍ مُخامرِ
ولو شئتُ رُعتُ القِرنَ والبيدُ بيننا بصهلةِ خوَّار الأعنةِ ضامرِ

يرسم ابن خفاجة صورته وصديقه بعيدًا عن أي تداخل بينهما مع أن كلّ صورة منها تقوم على الصورة الثانية في البناء، وهو أسلوب معتمد في بناء القصيدة الجاهلية وما واكبه من أبنية إذ؛ "يُفَصِلُ في الصورة ويَفْصِلُ بينها وبين غيرها من الصور دون تدخل أو تداخل أو اختراق، وإنما تتميز علاقات الصور بالتجاور حتى يكتمل البناء"[١٩] وقد بدأ ابن خفاجة برسم صورة صديقه قبل صورته بشيء من التعجب من فعله في قوله:

لك الخيرُ أنى الخيرُ في ود صاحبٍ مغير على عرض الصديقِ مقامرِ

فدعاء ابن خفاجة لصاحبه في (لك الخير) ثم انكار هذا الدعاء بـ (أنى الخير) يشكل بداية تكوين صورة هذا الصاحب، يقابلها بداية صورة ابن خفاجة في لفظة (الصديق)؛ إذ أعطى صفة الصُحبة للآخر وصفة الصداقة له. والصداقة من الإخلاص والود الدائم من الصدق والمصداقية والتصديق بينما الصاحب قد لا يكون صدوقًا في محبته ومشاعره تجاهك وإن صاحبك[٢٠] ، وهو ما عناه ابن خفاجة في الألفاظ (مغير على عرض الصديق مغامر) صورة الآخر والصورة المضمرة التي تتشكل ذهنيًا من انكار ابن خفاجة لتعرف الصاحب (أنى الخير في ود صاحبٍ) ليشكل بعدها صورة هذا الصاحب في اللقيا عند قوله:

يَهشُّ مع اللُّقيا إليَّ كأنما أَحُلُّ بِرِبْعٍ للبشاشةِ عامرِ
ومهما نأى غامتْ عليَّ سماؤهُ وجادتْ بصوبٍ للغضاضة هامرِ
فجرَّ بلحمى ظالمًا كلُّ داعرٍ ولاك بعرضي مُضعةً كلُّ سامرِ

تشكل هذه الأبيات الثلاثة مشهدًا تصويريًا لصاحب ابن خفاجة؛ في صورتين مختلفتين، تتشكل الأولى بحضور ابن خفاجة فيكون الصاحب نعم الصديق نعم الحاضر فهو (يهشُ عند اللُّقيا) وتكون الصورة الثانية بغياب ابن خفاجة (غامت عليَّ سماؤه) (جادت بصوبٍ للغضاضة، فجر بلحمي، ولاك بعرضي) لتتقابل صورتان للصاحب نفسه:

صورته بحضور ابن خفاجة		**صورته بغياب ابن خفاجة**
يهمش مع اللقيا	⟵	غامت سماؤه
أحل بربعٍ	⟵	جادت بصوب
للبشاشة عامر	⟵	للغضاضة هامر

لتكون النتيجة:

فجرَّ بلحمى ظالمًا كلُّ داعرٍ ولاك بعرضي مُضعةً كلُّ سامرِ

وهي صورة للصاحب تتقابل فيها أفعاله ليعطينا بناءً مفصلًا لشخصيته، فالصورة في صدر البيت صورة قائمة بنفسها لا تتداخل مع الصورة في عجز البيت وإن تقابلتا وكما هو موضح في الترسيمة التالية:

جر	⟵	لاك
لحمي	⟵	عرض
ظالمًا	⟵	وضعة
داعرٍ	⟵	سامرٍ

وسعى ابن خفاجة إلى مناسبة الألفاظ لبعضها تأكيدًا لبيان الصورة وأدائها المعنى الذي يريد في الفعل (جر) يتوافق والألفاظ (لحمي، ظالمًا، كل، ذاعرٍ) بينما الفعل (لاك) يتوافق و (عرضي وضعة كل سامرٍ) وهو ما يتوافق والنسق البنائي للصورة شكليًا ودلاليًا وتشكيلًا ذهنيًا؛ إذ نعكس المعاني المعجمية للألفاظ أعلاه باستخلاص

المقومات التي تجمع تراكيب الصورة من دنو وسلبية صاحب ابن خفاجة وبذلك تتوافق الأنساق في المعنى المعجمي (الألفاظ) والأنساق في تجاور الألفاظ وتشكيلها للبيت الشعري، والأنساق ذهنيًا مع تشكيل الصورة مجتمعة ومتضافرة في تكوين الصورة.

يرسم بعدها ابن خفاجة صورة مغايرة لصاحبه، في قوله:

وإني لألقى الركب يهبط أرضه بأذكى ثناء من أريجِ المجامرِ

ويطرقني ضيفًا مع الليل طيفه فيكرع في ماءٍ من البشرِ غامرِ

وهي صورة مغايرة عن الصورة التي رسمت في الأبيات السابقة لما فيها من مغايرة في الطباع، وقد قابل ابن خفاجة هنا صور صاحبه التي تتشكل عند لقاء أو رؤية ابن خفاجة لصاحبه مع صورة _صاحبه_ عند غيابه أو ابتعاده، فالصورة التي تتشكل من البيت:

ومهما نأى غامتْ عليَّ سماؤهُ وجادتْ بصوبٍ للغضاضة هامرِ

تقابلها الصورة في البيت:

وإني لألقى الركب يهبط أرضه بأذكى ثناء من أريجِ المجامرِ

وهنا ابن خفاجة يتمكن _ومن خلال التقابل الصوري_ الجمع بين صورتين تركيبيتين لصاحبه، الأولى تحمل الأفعال (نأى، غامت، جادت) والثانية تحمل الفعل (ألقى) صفة لابن خفاجة والفعل (يهبط) صفة لصاحبه من مجموع أفعال كل صورة تتشكل الشخصية، فضلًا عن أن أفعال كلّ شخصية تساعد على تنشيط المخيلة من خلال استظهار دلالتها فـ الفعل (جاد) يدل على العطاء ولكن بعد بيان فاعله (صوب للغضاضة) تكونت دلالته السلبية وهي صورة الصاحب. بينما دلالة الفعل (يهبط) دلالة سلبية تتشكل دلالته الإيجابية مع (اذكى ثناء) وهنا ابن خفاجة يسهم في رسم شيء من التغاير الدلالي للأفعال، ولكن تغاير يحدد كلّ صورة وتقابلاتها تغاير يحفظ الحدود الدلالية والتشكيلية في النص لأن النص بُنيّ أساسًا على مجموع الوحدات التقابلية الواقعة على أطراف متناقضة لا يمكن تآلفهما.

ثم يقول:

ويطرقني ضيفًا مع الليل طيفه فيكرع في ماءٍ من البِشرِ غامرِ

وهنا الصورة وإن كانت للصاحب لكنها في الأصل تعطينا صورة لابن خفاجة فـ (يكرع في ماء من البِشر غامر) هي صورتهِ وآلية تعامله مع صاحبه وهنا يكون التقابل بين صدر البيت صورة الصاحب وعجز البيت صورة ابن خفاجة ليكون البناء الصوري للصورتين قائمًا على التنافي التام في الفعل، الذي ينبثق من النص الذي يؤكد المخالفة الكلية في الصورتين إذ لا مجال فيها لتقارب التكوين ؛ لأن البناء التقابلي يقوم في الأساس على الاختلاف وإن اعتمد بناء كلّ صورة على الأخرى إلاّ أنهما غير قابلتين للتآلف وعلى طرفي النقيض.

يكمل بعدها ابن خفاجة صورته فيقول:

فأغضيتُ إغضاء الكريم لفتيةٍ كرامِ الحُلى والمنتمى والأوامر
وأحجمتُ جبنًا عن لمامٍ بغيبةٍ وإني لمطويٌّ على بأس عامرِ
وقلت وحسن الصبر خيرُ مغبةٍ هنيئًا مريئًا غير داءٍ مُخامرِ

هنا شكلَّ الشاعر مجموعة صور له تتقابل تشكيليًا وفعليًا مع مجموع صور صاحبه التي سبق وشكلها ، ومجموع صوره هنا تظهره بمظهر الحكمة والعقل والصبر والدراية فإنه (اغضى، واحجم، وقال القول الحسن، وصبر) وهو _ابن خفاجة_ (مطوي على بأس عامر، ولو شاع راع القرن وجعل البيد بينه وبين صاحبه _بالفعل_ بصهلة خوار الأعنة ضامر) وبذلك يكون ابن خفاجة قد شكل له صورتين متقابلتين الأولى صورته وتعامله مع صاحبه والثانية صورته الأصل التي تعكس قوته وشدته ومكانته، والصورتان مع بعض _ومع تضادهما ظاهريًا_ يمثلان هوية ابن خفاجة التي تخلو من أي تضاد في حقيقتها بل تؤكد أن لكل مقام مقال ولكل حدث فعله الذي يتناسب معه، وهنا تبرز لنا ظاهرة الثنائيات في الصورة؛ الثنائية الأولى بين صورة ابن خفاجة وصورة صاحبه، والثنائية الثانية بين صورتي ابن خفاجة نفسه، لتمثل _الثنائيات_ فضلًا عن قيمتها البنائية، قيمة جمالية تتجلى في الجمع بين ما لا يمكن جمعه وهو ما يسمى بـ "الفجوة _مسافة التوتر التي تنشأ فجأة من اصطدام سياقين أو بنيتين "[٢١] التي تمثل سمة قيمة من سمات الشعرية، فالثنائيات الضدية "من أبرز الظواهر الفنية والفكرية ... في تجارب الشعراء قديمًا وحديثًا"[٢٢] وقد جاءت الثنائية الأولى في مجموع القصيدة وما تمثله من تكوين لصورة صاحب ابن خفاجة وأفعاله مع صورة ابن خفاجة، فالأفعال (مغير، مقامر، يهش، غامت، جادت، جرّ، لاك، يهبط) كلها أفعال

تؤكد الهوية/ الصورة السلبية لهذا الصاحب، والتي تعطل كل سبل الإحسان أو الوفاء والحفاظ على الصحبة، وهنا تتأكد هوية القصيدة من تقابلاتها التي بينت الوفاء وجعلته سمة ابن خفاجة، تقابله التحولات الفعلية التي جسدت هوية الصاحب.

ثم إن ابن خفاجة ولتمام الصحبة الحسنة ذكر مجموع الصفات التي أكدت هوية صاحبه ولكنه لم يصرح بالاسم وهي بمثابة إشارة له فالإشارات تكون معرفة عند العارفين بها وتيه لغيرهم، وهنا يكون ابن خفاجة نبه صاحبه وأخفاه في الوقت نفسه ليؤكد ومن خلال هذا الأسلوب سمة التقابل عنده.

وعلى الرغم من تسليمنا لابن خفاجة بإرادته اثبات وجه صاحبه وطبيعة تصرفه الذي يتصرفه بين الحضور والغياب إلا أن الخطاب وبصورة أخرى يرسم صورة ابن خفاجة المعاتب لهذا الصاحب محافظًا عليه، وهي صفة تضمنها خطاب ابن خفاجة، لذلك لم يكن وصف الصاحب بصورة توجب اليأس منه وهو ما أكده البيت:

وقلت وحسن الصبر خيرُ مغبةٍ هنيئًا مريئًا غير داءٍ مُخامرِ

تأكيدًا من ابن خفاجة _مع كونه مغتاضًا من صاحبه_ على اعطائه فرصه أخرى ليكون الصاحب قولًا وفعلًا، وهو تأكيد آخر منه على سمة التقابل، وطبيعة تعامله مع صاحبه بين الخطاب الظاهر في نص القصيدة والخطاب المضمر الذي تحمله في مجموع كلماتها (أغضيت اغضاء الكريم، وأحجمت جبنًا عن لمام بغيةٍ، قلت وحسن الصبر خير مغبةٍ) تقابلها كلها قوله (ولو شئتُ) التي تؤكد دلالة الإضمار في خطاب اشهاري ظاهر في معناه؛ والأخر مضمر اشاري موجه للصاحب.

وفي قصيدة أخرى يقول ابن خفاجة مثبتًا سمة التقابل الصوري في شعره[٢٣]:

الآنَ سَحَّ غَمامُ النَصرِ فَانهَمَلا وَقامَ صَغوُ عَمودِ الدينِ فَاعتَدَلا
وَلاحَ لِلسَعدِ نَجمٌ قَد خَوى فَهَوى وَكَرَّ لِلنَصرِ عَصرٌ قَد مَضى فَخَلا
وَثارَ يَطلُعُ نَقعُ الجَيشِ مُعتكِراً بِحَيثُ يَطلُعُ وَجهُ الفَتحِ مُقتَبِلا
مِن عَسكَرٍ رَجَفَت أَرضُ العَدوُّ بِهِ حَتّى كَأَنَّ بِها مِن وَطئِهِ وَهَلا

مابَينَ ريحِ طِرادٍ سُمِّيَت فَرَساً جَوراً وَلَيثٍ شَرىً يَدعونَهُ بَطَلا

مِن أَدهَمٍ أَخضَرِ الجِلبابِ تَحسِبُهُ قَدِ اِستَعارَ رِداءَ اللَيلِ فَاِشتَمَلا

وَأَشقَرٍ قانِئِ السِربالِ مُلتَهِبٍ قد جال يوقدُ نارَ الحربِ فاشتعلا

وَأَشهَبٍ ناصِعِ القِرطاسِ مُؤتَلِقٍ كَأَنَّما خاضَ ماءَ الصُبحِ فَاِغتَسَلا

تَرى بِهِ ماءَ نَصلِ السَيفِ مُنسَكِباً يَجري وَجاحِمَ نارِ البَأسِ مُشتَعِلا

فَغادَرَ الطَعنُ أَجفانَ الجِراحِ بِهِ رَمدًا وَصَيَّرَ أَطرافَ القَنيمُقلا

وَأَشرَقَ الدَمُ في خَدِّ الثَرى خَجَلاً وَأَظلَمَ النَقعُ في جَفنِ الوَغى كَحَلا

وَأَقشَعَ الكُفرُ قَسراً عَن بَلَنسِيَةٍ فَاِنجابَ عَنها حِجابٌ كانَ مُنسَدِلا

وَطَهَّرَ السَيفُ مِنها بَلدَةً جُنُبًا لَم يَجزِها غَيرَ ماءِ السَيفِ مُغتَسَلا

كَأَنَّني بِعُلوجِ الرومِ سادِرَةً وَقَد تَضَعضَعَ رُكنُ الكُفرِ فَاِستَفَلا

تَظَلُّ تَدرَأُ بِالإِسلامِ عَن دَمِها وَهَبَّةُ السَيفِ فيها تَسبِقُ العَذَلا

في مَوقِفٍ يَذهَلُ الخِلُّ الصَفِيُّ بِهِ عَنِ الخَليلِ وَيَنسى العاشِقُ الغَزَلا

تَرى بَني الأَصفَرِ البيضَ الوُجوهِ بِهِ قَد راعَها السَيفُ فَاِصفَرَّت بِهِ وَجَلا

فَكَم هُنالِكَ مِن ضَرغامَةٍ سَفَرَت سُمرُ العَوالي إِلى أَحشائِهِ رُسَلا

يُربى عَلى جَمرَةِ المِرّيخِ مُلتَهِباً تَحتَ القَتامِ وَيَعلو هِمَّةً زُحَلا

قَد كَرَّ في لَأمَةٍ خضراءَ تَحسِبُها بَحراً يُلاطِمُ مِن أَعطافِهِ جَبَلا

وَلِلقَنى أَعيُنٌ قَد حَدَّقَت حَنَقاً وَلِلظُبى أَلسُنٌ قَد أَفصَحَت جَدَلا

فَزاحَمَ النَقعَ حَتّى شَقَّ بُردَتَهُ وَناطَحَ المَوتَ حَتّى خَرَّ مُنجَدِلا

مُوَسِّداً فَوقَ نَصلِ السَيفِ تَحسِبُهُ مُستَلقِياً فَوقَ شاطِئِ جَدوَلٍ ثَمِلا

فَكَم مُمَزَّقَةٍ مِن جَيبِها طَرَباً قَد مَزَّقَت بَعدَهُ مِن جَيبِها ثَكَلا

ورَقرَقَ الدَمعَ في أَجفانِها رَشَأٌ تَمثَلَ السِحرُ في أَجفانِهِ كَحَلا

قَد بَلَّلَت نَحرَهُ بِالدَمعِ حادثةٌ نكراءَ تُمَسِّحُ مِن أَعطافِهِ الكَسَلا

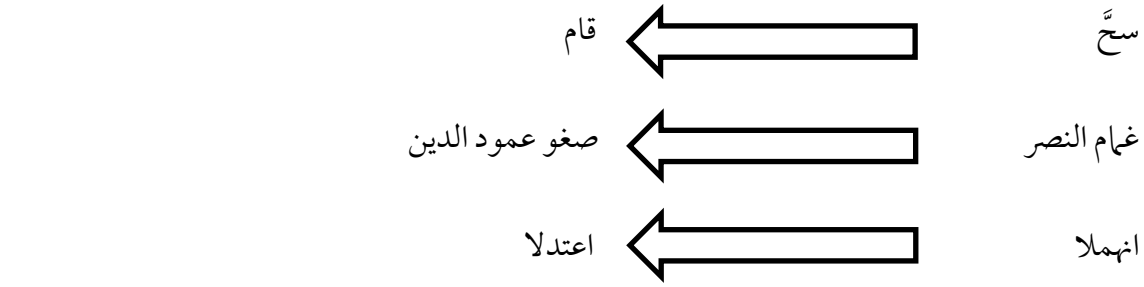
يَفُضُّ عِقدَ لَآليهِ وَأَدمُعُهُ في نَحرِهِ فَتَراهُ حالِياً عُطُلا

تقوم هذه القصيدة على مجموعة صور تقابلية تتنافر مع بعضها البعض فترسم صورة نهائية لبلنسية وهي تتحرر من يد الكفار وتعود إلى حاضنة الإسلام. وقد شكل ابن خفاجة مجموع صوره التقابلية هنا في محورين أساسيين:

تمثل المحور الأول في إنشاء صورتين لبلنسية؛ الأولى لها وهي في حاضنة الكفر، والثانية وهي عائدة إلى الإسلام. والمحور الثاني في تفصيل الصورتين المذكورتين أنفًا لبلنسية، عبر تتابع حكائي صوري لمجريات هذه المعركة وحال الطرفين فيها، وأولى هذه الصور جاءت في مطلع القصيدة التي بدأها ابن خفاجة مباشرة من دون أي نوع من أنواع المقدمات في القصيدة الأندلسية وبذلك يخرج الشاعر عن "التقاليد التي حافظ عليها _غالبًا_ شعراء الأندلس"[٢٤] في بناء قصائدهم لاسيما مقدماتها. إذ يقول:

الآن سحَّ غمام النصر فانهملا وقام صغو عمود الدين فاعتدلا

يعمل التلقي البصري للصورة في صدر البيت على إعادة صياغة حال أهل بلنسية بعد النصر، إذ الفعلين (سحَّ، انهمل) يرسمان مقدار التغيير في حال بلنسية ومآلها بعد النصر ومع تقارب معنى الفعلين (سحَّ وانهمل) معجميًا[٢٥] إلا أن مجيئهما معًا في صدر البيت رسم صورة محددة بين الشاعر فيها مقدار النصر وعظمته فضلًا عن ديمومته وهي صورة ظاهرة تعطينا صورة مضمرة لحال العدو ومقدار خسارته وقد أكد ذلك ابن خفاجة غي عجز البيت (وقام صغو عمود الدين فاعتدلا) فضلًا عن هذا فإنه انشأ تقابلًا صوريًا بيّن فيه حال الإسلام قبل النصر وبعده (قام صغوX اعتدلا) صفتين للدين، الأولى مثلها اللفظ (صغو[*]) لاسيما بعد أن سبق بالفعل (قام) الذي غير دلالة اللفظ وقلب معناها، ثم تقابله مع الفعل اعتدلا، الذي يؤكد حال بلنسية وحال من يسكنها من المسلمين. وقد جاءت الألفاظ بين صدر البيت وعجزه متقابلة دلالة وعددًا لتضفي على النص تقابلًا آخر في بناء البيت يؤكد ذلك ويبينه المخطط الآتي:



لتعطي صورة تقابلية في معانيها؛ إذ يتضاد كل لفظ واللفظ الذي يقابله؛ فالفعل سحَّ الذي يعطي دلالة الجريان افقيًا يتقابل مع الفعل (قام) الذي يعطي دلالة العلو والارتفاع ، وكذلك يتقابل (غمام النصر) الذي يعطي مآل المعركة ونتيجتها مع (صغو عمود الدين) ودلالة (صغو) على الاعوجاج ثم الأفعال (انهمل، اعتدلا) الأول على العطاء بعيدًا عن أيّ مقياس وتقابلها مع الاعتدال والقياس في الفعل (اعتدلا).

كذلك قابل ابن خفاجة في هذا البيت بين النصر وعظمته في صدر البيت وبين نتيجة هذا النصر في عجزه، وبذلك يرسم لنا الهدف الأساس من هذا النصر وهو (صغو عمود الدين) الذي اعتدل بهذا النصر، وعودة بلنسية إلى الإسلام قوية عزيزة، وابن خفاجة _كما أغلب شعراء الأندلس_ تمثل الطبيعة عنده أحد أهم روافد تشكيل الصورة لذلك تراه يوظفها بشكل دقيق في تأكيد المعنى الذي أراده فوظف الألفاظ (سحَّ، غمام، انهمل) لتكون الأفعال (سحَّ، انهمل) صفات للغمام الذي يحمل الخير لبلنسية كونه غمام نصر وتعديل صغو عمود الدين وهي سمة ميزت الشاعر الأندلسي وتميز بها[٢٦] ، ثم يقول بعدها مؤكدًا المعنى السابق:

وَلاحَ لِلسَعدِ نَجمٌ قَد خَوى فَهَوى وَكَرَّ لِلنَصرِ عَصرٌ قَد مَضى فَخَلا

وهنا يقوم البيت على جمع أكثر من تقابل صوري فـ (لاح للسعد نجم) يمثل صورة الحاضر بعد النصر وهي تتقابل مع الصورة المضمرة الماضية، التي تمثلها دلالة الأفعال (خوى هوى) المسبوقة بحرف التحقيق قد. وفي عجز البيت قابل بين صورتي النصر الأولى صورته الغائبة الماضية التي لم تكن موجودة أصلًا (وكرّ) التي تظهر عبرها الصورة الثانية؛ الصورة الآنية حضور النصر وحلوله في الحاضر بعد أن قد كان (مضى فخلا).

ومع أن البيت قريب في معناه من معنى البيت الأول ويمكن مغايرة صدر البيت الأول ليكون مع عجز البيت الثاني فيكون البيت الأول:

الآن سحَّ غمام النصر فانهملا وقام صغو عمود الدين فاعتدلا

فيكون البيت عن النصر وعظمته ويكون عجز البيت تأكيدًا لمعنى صدر البيت.

ويكون البيت الثاني:

وَلاحَ لِلسَعدِ نَجمٌ قَد خَوى فَهَوى وَكَرَّ لِلنَصرِ عَصرٌ قَد مَضى فَخَلا

ويكون معنى البيت الثاني متوافقًا في كلّ أجزائه.

غير أن ابن خفاجة عمد إلى تجزئة خبر النصر ونتيجة هذا النصر في مجموعة صور تقابلية في بيتين واصفًا حقيقة المشهد الذي يؤكد أن لكل مرحلة من مراحل هذا النصر نتيجة محددة؛ فسحَّ غمام النصر وانهماله يتوافق عظمة وقوة ومناسبة ودلالة مع قيام صغو عمود الدين واعتداله، فاعتدال أمر الدين بعد صغوه أمر عظيم يتوافق وعظمة الأفعال (سحَّ ، انهمل) ودلالة العطاء والبذخ كذلك دلالة الظهور التي يحملها الفعل (لاح) في صدر البيت الثاني تتوافق مع الفعل (كرّ) في عجز البيت الثاني؛ إذ الصورة الأولى (لاح للسعد نجم) التي تتقابل وصورة (وكر للنصر عصر) أثبت للمعنى وأبلغ في الخبر.

وعمد ابن خفاجة إلى تكرار التقابل بين صورة النصر والنتيجة وبين صورة الحاضر بعد النصر وماضي بلنسية، ليزيد في عمق المقارنة بين حال بلنسية والدين في صورتها قبل النصر وبعده وهي بمثابة رسالة إلى أهل بلنسية بخاصة واهل الأندلس بعامة لبذل كلّ ما هو غالٍ ونفيس للحفاظ عليها وعلى سائر بقاع الأندلس، عمد ابن خفاجة بعدها إلى رسم مجموعة من التقابلات الصورية ترسم حالة جيش المسلمين بدأها بقوله:

وَباتَ يَطلُعُ نَقعُ الجَيشِ مُعتكِراً بِحَيثُ يَطلُعُ وَجهُ الفَتحِ مُقتَبِلا

وهنا يوظف ابن خفاجة اللفظتين (نقع، معتكرًا) ليعطي الخلفية المناسبة لرسم الصورة المهيبة للجيش؛ (فثار ، يطلع، نقع، معتكرا) كلها أفعال توحي بكثرة هذا الجيش ؛ لأنها لا تكون _الأفعال_ مع الأعداد القليلة. فضلًا عن هذا فإن اختيار هذه الأفعال لاسيما (نقع ، معتكرا) توحي باللون الأسود الذي يحيط الجيش ويغطيه فمثل هذه الألوان تزيد من رهبته قبل وصوله، وللألون في صور المعركة أثرها إذ يحكها نظام خاص، يعطي لكل

جزء من أجزاء الصورة اثره في الصورة الأساس، لتجعله واقعًا معاشًا وهو كذلك أصلًا في واقع الشاعر وخياله[٢٧] . فالسواد الذي جاء في صدر البيت وهو "كابوس لوني يرمز إلى عدم وجود اللون كما أن الظلام يرمز إلى عدم وجوه النور"[٢٨] يقابله بقوله في عجز البيت: (بحيث يطلع وجه الفتح مقتبلا) ليكون هذا الفتح بشرى لبلنسية والأندلس هذا التقابل الصوري في صور المعارك _فضلًا عن تعداد الصور كما سيأتي_ يمثل أمرًا اعتاد عليه الشعراء؛ إذ كل جزئية من أجزاء صورة المعركة تعكس هيأة من هيأت المعركة ومكانها وطبيعتها.

وقد رأينا أن ابن خفاجة عمد في صدر البيت إلى تصوير هول الغبار والنقع والجيش وقابله في عجز البيت يطلع وجه الفتح مقتبلا وهي صورة مغايرة تمام المغايرة عن الصورة الأولى وهو ما يثبت أن للشعر "منطقه وبنيته الديالكتيكية التي تنسج المتقابلات، وتجمع الأضداد بجمل ونسب من شأنها أن تضعنا لا في سياق ووضعية منطقية أو تجريبية، وإنما في سياق التداخل والإدماج وتركيب المعطيات في صور تنتهي لطبيعة تحمل الواقع على اللاواقع"[٢٩] مع أن الصورتين في البيت هما من الواقع وذلك لأن الصورة الثانية وإن كانت تقابلها غير أنها نتيجة عن الصورة الأولى فما كان الفتح ولا طلع وجهه لولا الجيش وعظمته.

يبدأ بعدها بوصف الجيش فيقول:

مِن عَسكَرٍ رَجَفَت أَرضُ العَدوُّ بِهِ	حَتّى كَأَنَّ بِها مِن وَطئِهِ وَهَلا
مابَينَ ريحِ طِرادٍ سُمِّيَت فَرَساً	جَوراً وَلَيثِ شَرىً يَدعونَهُ بَطَلا
مِن أَدهَمٍ أَخضَرِ الجِلبابِ تَحسِبُهُ	قَدِ اِستَعارَ رِداءَ اللَيلِ فَاِشتَمَلا
وأشقر قاني السربال ملتهبٍ	قد جال يوقد نار الحرب فاشتعلا
وَأَشهَبٍ ناصِعِ القِرطاسِ مُؤتَلِقٍ	كَأَنَّما خاضَ ماءَ الصُبحِ فَاِغتَسَلا
تَرى بِهِ ماءَ نَصلِ السَيفِ مُنسَكِباً	يَجري وَجاحِمَ نارِ البَأسِ مُشتَعِلا
فَغادَرَ الطَعنُ أَجفانَ الجِراحِ بِهِ	رَمدًا وَصَيَّرَ أَطرافَ القَنيمُقلا
وَأَشرَقَ الدَمُ في خَدِّ الثَرى خَجَلاً	وَأَظلَمَ النَقعُ في جَفنِ الوَغى كَحَلا

يغلب على هذا الجزء من القصيدة بعدان، البعد الأول بعد تزييني جمالي تمثل في ذكر ابن خفاجة لمجموعة الخيول المشاركة في المعركة وكأن أصحابها قد اختاروها لنزهة وقد انتشرت بألوانها المختلفة (أدهم أخضر، أشقر، أشهب) وبُعدٌ آخر يؤكد فيه على أن للون بعدًا آخر يضاف إلى بعده الجمالي وهو البعد الإيحائي النفسي الذي يرسله في نفس متلقيه سواء كان مباشرًا أو غير مباشر معتمدًا على مفهوم واستعمالاته[٣٠]، فالأدهم في السبق والمعارك هو المفضل؛ إذ هو من الألوان المظلمة التي تفضلها العرب بمثل هذه المواقف فهي تقول "إن الكميت أقواها وأشدها حوافر"[٣١] والثاني هو الأشقر، وهنا وقف ابن خفاجة بين لون الحصان والصورة التي رسمها له إذ قال:

وأشقر قاني السربال ملتهبٍ قد جال يوقد نار الحرب فاشتعلا

فالأشقر جزء من لون الشمس مبعث الحركة والضوء، وهو ما يتوافق والصورة التي رسمها له في الأفعال (حال، يوقد، اشتعل) وصفته (ملتهب) التي تدل على الحركة المطلقة المؤثرة في طبيعة تكوين الصورة.

والثالث وهو الأبيض في قوله:

وَأَشهَبٍ ناصِعِ القِرطاسِ مُؤتَلِقٍ كَأَنَّما خاضَ ماءَ الصُبحِ فَاِغتَسَلا

والأشهب هو الأبيض وغالبًا ما يكون مصدرًا للضوء في لوحة المعركة التي تتصف بالعتمة والسواد، إذ هو "محرك لشاعرية اللون في تعبيره عن الصورة المفجعة للمعركة"[٣٢] أكد هذه الصورة المعتمة في البيت الذي يليه وهو قوله:

تَرى بِهِ ماءَ نَصلِ السَيفِ مُنسَكِباً يَجري وَجاحِمَ نارِ البَأسِ مُشتَعِلا

وهنا جمع ابن خفاجة بين صورتين تكملان بعضهما البعض؛ صورة السيف وصورة حامله وهما جزء من بعض، غير أن ابن خفاجة أفرد كلّ واحد منهما في صورة ليزيد من رهبة المعركة لاسيما في قوله (وحاجم نار البأس مشتعلا) إذ كرر ثلاثة ألفاظ كلها تدل على الشدة، إذ اجتمع اللون الأحمر في (حاجم، نار، مشتعلا) بألفاظ مباشرة وغير مباشرة، وأكد اللون الأحمر في قوله:

فَغادَرَ الطَعنُ أَجفانَ الجِراحِ بِهِ رَمدا وَصَيَّرَ أَطرافَ القَنى فُتُلا

وقوله:

وَأَشرَقَ الدَمُ في خَدِّ الثَرى خَجَلاً وَأَظلَمَ النَقعُ في جَفنِ الوَغى كَحَلا

فجمع الألفاظ (الطعن، الجراح، مدًا، أطراف القنى، مقلا، الدم، خجلا، أظلم، النقع) كلها ألفاظ تؤكد اللون الأحمر، وربما كان هذا التركيز على اللون الأحمر لأنه فضلًا عن كونه جزءًا أساس من لوحة المعركة فإنه يحمل ايحاءات عنيفة ترتبط بمشهد الموت/ الدم فهو متسلق فيه ومعبر عنه، ويعود هذا التركيز عليه إلى جذوره التاريخية فأبو عبيدة يعلل دلالة اللون الأحمر على الموت وسلب الأرواح والعنف بقوله "إنما وصفت العرب الشدة بالحمرة فيقولون الموت الأحمر لأن الغالب على الوان السباع الحمرة"[٣٣] ثم إن ابن خفاجة في الاستعارة في (وأشرق الدم في خد الثرى خجلًا) مع استعماله للمفردات (أشرق، خد، خجلًا) التي تدل على شيء من مغايرة أجواء المعركة إلاّ أنها وبإضافتها إلى المفردات (الدم، الثرى) _وهي من لوازم المعركة_ تتحول دلالتها لتتسم بالعنف وتعكس شراسة المعركة وقوتها، وبهذا يؤكد ابن خفاجة على فاعلية التخييل اللوني وبيان مدياته في تعميق الحدث وأثره.

تقابل هذه الصورة _الأبيات السابقة الذكر_ صورة أخرى يسبقها بيتين هما نتيجة المعركة، وهما قوله:

وَأَقشَعَ الكُفرُ قَسراً عَن بَلَنسِيَةٍ فَإِنجابَ عَنها حِجابٌ كانَ مُنسَدِلا

وَطَهَّرَ السَيفُ مِنها بَلدَةً جُنُبًا لَم يَجزِها غَيرَ ماءِ السَيفِ مُغتَسَلا

فالألفاظ (أقشع، انجاب، طهر، ماء السيف) تقابلها الألفاظ (الكفر، حجابٌ كان منسدلا، بلدة، جنبًا) يصل ابن خفاجة من خلالها إلى تثبيت العلاقات بين مجموع الصور وينظمها؛ إذ البيتان مثلا الجزء الرابط بين الصورتين الأساس، صورة جيش المسلمين التي سبق وبيناها وحال جيش الروم والتي بينها بقوله:

كَأَنَّني بِعُلوجِ الرومِ سادِرَةً وَقَد تَضَعضَعَ رُكنُ الكُفرِ فَاستَفَلا

.....

في مَوقِفٍ يَذهَلُ الخِلُّ الصَفِيُّ بِهِ عَنِ الخَليلِ وَيَنسى العاشِقُ الغَزَلا

تَرى بَني الأَصفَرِ البيضَ الوُجوهِ بِهِ قَد راعَها السَيفُ فَاصفَرَّت بِهِ وَجَلا

.....

فَكَم مُمَزَّقَةٍ مِن جَيبِها طَرَباً قَد مَزَّقَت بَعدَهُ مِن جَيبِها ثَكَلا

تأتي صورة الروم هنا على النقيض من صورة جيش المسلمين، وقد عمد ابن خفاجة إلى المحافظة على النسق لتكون مترابطة مع الصور السابقة، فجاء قوله:

في مَوقِفٍ يَذهَلُ الخِلُّ الصَفِيُّ بِهِ عَنِ الخَليلِ وَيَنسى العاشِقُ الغَزَلا

بمثابة التأكيد على هول المعركة وعظمتها، وقد جاء هذا في التنافي في أصل الأفعال؛ إذ الخل لا ينسى خليله والعاشق لا ينسى الغزل، ولكن عظمة المعركة أكدت وجعلت من المخالفة في الفعل هي الأصل ولا مجال فيها للعودة زاد من هذا التأكيد لفظة (الصَّفيُّ) صفة للخليل، ليكون هذا الخليل الذي سينسى خليله ليس أيّ خليل وإنما هو (صَّفيُّ) ومع كونه صفيًا نسى خليله، وبذلك تكون الألفاظ حاضنة للمشهد التصوري ومعبرة عنه بدقة؛ ذلك أن طبيعة الألفاظ المستعملة تمنع أيَّ أفق للتأويل والمغايرة في فهم الحدث وتصوره، لتكون خير ممهد لصورة الروم، إذ يقول:

تَرى بَني الأَصفَرِ البيضَ الوُجوهِ بِهِ قَد راعَها السَيفُ فَاِصفَرَّت بِهِ وَجَلا

موظفًا اللون توظيفًا مباشرًا لتشكيل صورتهم، فتحول لون وجوههم من الأبيض إلى الأصفر إنما هو كناية عن الخوف كونه لون "الجبن والخسة والخيانة"[٣٤] وهو لون "المرض والانقباض"[٣٥] ثم إن تصوير الروم باللون الأصفر في هذا الجزء من الصورة مع الأبيض أصل لونهم (البيض الوجوه) لأنهما يمثلان موقع التضاد مع السواد[٣٦] والحمرة في صورة جيش المسلمين التي أكد عليها ابن خفاجة في الألفاظ (نقع الجيش معتكرًا، أدهم أخضر استعار رداء الليل، جاحم، مشتعلا، أجفان الجراح، رمدًا، أطراف القنى فعلًا، اشرف الدم، أظلم النقع، كحلًا) وهنا يؤدي اللون فضلًا عن دوره في تشكيل الصورة، دورًا ضروريًا لإبراز المعطى الجمالي لتوظيف الألوان لاسيما المتضادة منها في التشكيل الصوري الشعري.

يكمل الجزء الثاني من القصيدة والمتمثلة بالصورة المقابلة، صورة الرومي وما حل به، وكيف صار مآله بعد الهزيمة التي مُني بها وعادت بلنسية بعدها إلى المسلمين فيقول:

فَكَم هُنالِكَ مِن ضَرغامَةٍ سَفَرَت سُمرُ العَوالي إِلى أَحشائِهِ رُسَلا
يُرى عَلى جَمرَةِ المِرّيخِ مُلتَهِباً تَحتَ القَتامِ وَيَعلو هِمَّةً زُحَلا
قَد كَرَّ في لَأمَةٍ خضراءَ تَحسِبُها بَحراً يُلاطِمُ مِن أَعطافِهِ جَبَلا
وَلِلقَنا أَعيُنٌ قَد حَدَّقَت حَنَقاً وَلِلظُبى أَلسُنٌ قَد أَفصَحَت جَدَلا
فَزاحَمَ النَقعَ حَتّى شَقَّ بُردَتَهُ وَناطَحَ المَوتَ حَتّى خَرَّ مُنجَدِلا
مُوَسِّداً فَوقَ نَصلِ السَيفِ تَحسِبُهُ مُستَلقِياً فَوقَ شاطي جَدوَلٍ ثَمِلا

تمثل صورة الرومي الخاسر هنا صورة جيشه بأكمله فجملة (كم هناك من) دلالة على الكثرة، فإن الأمر لا يقتصر على جندي واحد، لهذا تتقابل في تكوينها مع صورة جيش المسلمين، وهذه المقابلة تطبع ملامح كلّ منهما مقابل الآخر، انطلاقًا من المظاهر المكانية أو الحال والمآل التي أصبح عليها كلّ فريق؛ إذ أن دلالة الألفاظ تحيل مباشرة إلى مقاصدها، وتتشكل عنها الصورة المعنية برسمها. وقد عمد ابن خفاجة إلى إعطاء صورة الرومي شيئًا من الملامح الحسنة في لفظة (ضرغامة) لأن في تكوين صورة الرومي تكوين مضمر للصورة المسلم، فالرومي إن يكن ضرغامة فإن سمر العوالي سفرت إلى أحشائه، وسمر العوالي لا تسفر وحدها، إنما تسفر بيد المسلم الذي أحال هذا الضرغامة مجندلا ، ويقابل ابن خفاجة بين مجموعة الصور التي تمثل صورة الرومي، لنجد أن أغلب هذه الصور تدل على النسقية البينية التي تسمح بقلب مواقع الفضاءات، فالرومي الخاسر:

يُرى عَلى جَمرَةِ المِرّيخِ مُلتَهِباً تَحتَ القَتامِ وَيَعلو هِمَّةً زُحَلا

وهو:

مُوَسِّداً فَوقَ نَصلِ السَيفِ تَحسِبُهُ مُستَلقِياً فَوقَ شاطي جَدوَلٍ ثَمِلا

إذ يحيل الضمير (هو) على المهزوم (الرومي) لكنه اقترن هنا بـ (فوق، يربى، يعلو، ملتهبًا، بحرًا يلاطم) وهنا ابن خفاجة نقل صفات المنتصر إلى المهزوم دون أن ينكسر الإنسجام؛ وذلك أن استلقاء فوق الشاطئ لا يعني الاستجمام ووسادة فوق النصل لا تعني النصر، وعلو همة لا يعني قوته وبحره المتلاطم لا يعني اجتياحه لما هو أمامه، وإنما هو تخريج من عالم الواقع إلى عالم الإمكان ، وهو ما يوفيها إليه الفعل (حسب) في:

قَد كَرَّ في لَأمَةٍ حَصداءَ تَحسِبُها بَحراً يُلاطِمُ مِن أَعطافِهِ جَبَلا

وافادته الشك والرجحان، فما نحسبه فوق ليس كذلك، وإنما هو إيجاب في الظاهر فقط، بدلالة الجملة (تحت القتام) التي تؤكد تموقع السلب والخسارة[٣٧] وإنما مثل ابن خفاجة صورة عكسية له تتوافق وتقابلها مع صورتي المسلم، سواء المشكلة من مجموع الكلمات المذكورة أو المضمرة في النص والتي تتشكل من صورة الرومي ، يرسم بعدها صورة المرأة الرومية بعد المعركة فيقول:

فَكَم مُمَزَّقَةٍ مِن جَيبِها طَرَباً قَد مَزَّقَت بَعدَهُ مِن جَيبِها ثَكَلا

وَرَقرَقَ الدَمعَ في أَجفانِها رَشَأٌ تَرَقرَقَ السِحرُ في أَجفانِهِ كَحَلا

قَد بَلَّلَت نَحرَهُ بِالدَمعِ حادثة نكراء تُمَسِّحُ مِن أَعطافِهِ الكَسَلا

تَفُضُ عِقدَ لَآليهِ وَأَدمُعُهُ في نَحرِهِ فَتَراهُ حالِياً عُطُلا

لم تختلف صورة المرآة الرومية عن صورة الرجل الرومي فكلاهما ذاق طعم هزيمة المعركة، فضلًا عن ذلك فإن صورة المرأة جاءت مؤكدة لمآل المعركة وليس في ذلك غرابة؛ فإن ابن خفاجة عمد إلى بناء قصيدته وفقًا لمجموعة من التقابلات الصورية دون أن يفقد الخطاب أيّ انسجام؛ فصورة المرآة جاءت متقابلة مع صورة بلنسية الأندلسية، فقد كانت (ممزقة من جيبها طربًا) بينما بلنسية (ممزقة جيبها ثكلا) قبل المعركة وصارت بعد المعركة (ممزقة جيبها ثكلًا) لتكون بلنسية (ممزقة جيبها طربًا) ومع أن ابن خفاجة لم يرسم لنا صورة بلنسية وحالها غير أن حالها تفهم وصورتها ترسم من صورة المرأة الرومية ومن مجموع الأبيات في القصيدة لاسيما مطلعها والبيت الذي يليه، كون المرأة تتبع بيئتها فعزها عزها، وذلها ذلها.

فضلًا عن هذا فإن ابن خفاجة عمد إلى رسم صورة المرأة الرومية وفقًا لتقنية التقابل الصوري نفسها التي شكل القصيدة كلها على أساسها. ففي صدر البيت (ممزقة جيبها فرحًا) تتقابل مع (مزقت بعده جيبها ثكلًا) المرأة الرومية كانت في بلنسية تعيش هانئة مطمئنة لكن هذه الهنأة لم تطل لذلك حددها ابن خفاجة في صدر بيت واحد وجاءت صورة الحزن في عجز البيت نفسه ثم من بعده ثلاثة أبيات كلها تؤكد على الحزن وطبيعته، ومؤكدة التوافق مع صورة الرومي والتقابل مع صورة المسلمين وجيشهم والحال بعد النصر، فقوله:

وَرَقرَقَ الدَمعَ في أَجفانِها رَشَأٌ تَرَقرَقَ السِحرُ في أَجفانِهِ كَحَلا

أكد فيه _وباستعمال حرف الواو التي وصلت بين البيتين وبين حال المرأة ومقدار الحزن وغزارة دمعها_ صورتين قابل بينهما، جاءت الصورة الأولى في صدر البيت مبينة دمع الرومية التي أكد عند رسمها على الجمع بين القيمة الجمالية للدمع، والقيمة المادية المباشرة له وهي الحزن، ومثل القيمة الجمالية في (رقرق الدمع في أجفانها) فجعل ابن خفاجة من الجفن والدمع عنوان لوحة الحزن وعمد إلى أن يكون الدمع في مكانه دون أن نزول له على الخد، ولا حتى تجاوزه الجفن ليكون الحزن أعمق، إذ في البكاء راحة ونزول شيء من الحزن ولكن انحباس الدمع (ترقرقه) حقق فيه ابن خفاجة القيمة الدلالية للدمع (الحزن)، والقيمة الجمالية الفنية التي تتكون في ذهن المتلقي لطبيعة العين مع الدمع.

تقابلها (تمثل السحر في أجفانه كحلا) فغاير بين طبيعة الصورتين، الأولى كانت (أجفانها) أنثى والثانية (أجفانه) ذكر الأولى (رقرق الدمع) والثانية (تمثل السَحَرُ) والأولى (الدمع) والثانية (كحلا) وما يحمل الكحل من دلالة التزيين، وبذلك يكون ابن خفاجة قد حقق التقابل الصوري من غير أيّ خلل في ترابط النص؛ إذ إنَّ التغير في الضمير من المؤنث إلى المذكر يزيد من تماسك النص لأنهما يمثلان تضادًا و "الضدُ أقرب خطورًا بالبال مع الضد"[٣٨] ما يمثل تماسكًا نصيًا، وتقابلًا في التكوين الذهني عند متلقي النص. ثم يكمل الصورة مؤكدًا امتدادها ووحدة ترابطها، فيقول:

قَد بَلَّلَت نَحرَهُ بِالدَمعِ حادثةٌ نكراءُ تُمَسِّحُ مِن أَعطافِهِ الكَسَلا

تَفُضُ عِقدَ لَآليهِ وَأَدمُعُهُ في نَحرِهِ فَتَراهُ حالِياً عُطُلا

يمثل هذا البيت امتدادًا للبيت السابق، صورة المرأة الرومية، وقد اعتمد ابن خفاجة في بناء الصورة على مشاركة الفاعل بين صورتين متقابلتين، تمثلت الصورة الأولى في (قد بللت بالدمع نحره) وتمثلت الصورة الثانية في (تمسح عن أعطافه الكسلا) مع وجود فاعل واحد (حادثة نكراء) يتوسط الصورتين ويشارك الحدثين، وهنا الصورة تقدم أساسًا على المفارقة التصويرية[٣٩] التي تنشأ من الفعلين (بللت _ تمسح) المتقابلين في الأداء، يؤكد هذه المفارقة في قوله:

تَفُضُ عِقدَ لَآليهِ وَأَدمُعُهُ في نَحرِهِ فَتَراهُ حالِياً عُطُلا

يعتمد ابن خفاجة في تشكيله لهذه الصورة على الجمع بين الجمالي المتخيل (الآلئ) والواقعي (الدموع)، ويتم تشكيل المتخيل من الرؤية البصرية للواقعي؛ إذ حقق _عبر الدموع على نحره_ صورة غير فيها طبيعة التكوين الصوري لهذه الدموع وفقًا لرؤية أعطته _وبعد إعادة التشكيل_ قيمة تشكيلية جعلت من المتلقي يتمكن من إدراك الصورتين معًا، إذ يتمثلها وبعد تكوينها في ذهنه هو الآخر على نحو يوقظ من الرؤية البصرية قيمة جمالية فنية، فضلًا عن هذا فإن ابن خفاجة انشأ التقابل الصوري بين (عقد لآليه، أدمعه) و (حالِيًا، عطلًا) مثلت الدموع أعلى الصورة تقابلها الآلئ أدنى الصورة في التشكيل البصري، وتمثل التقابل بين (حالِيًا) الذي يمثل التكوين الصوري الجمالي الذهني (عطلًا) التكوين البصري الواقعي للصورة.

في القصيدة ككلّ ظهرت تمثلات التقابل في أماكن عدة كان أبرزها مطلع القصيدة والبيت الذي يليه وكأنه مطلع آخر للقصيدة فـ:

الآن: سحَّ غمام النصر فانهملا.

والآن: قام صغو عمود الدين فاعتدلا.

والآن: لاح للسعد نجم قد خوى فهوى.

والآن: كرّ للنصر عصر قد مضى فخلا.

(فالآن) شكلت حدًا فاصلًا بين ما مضى وما سيأتي وهي استباق لحال بلنسية وما ستؤول إليه بعد النصر، لاسيما وأنه اختار صيغة التعميم أو الإجمال التي تمثل منطلقًا للتفصيل فكانت مجموع الصور المتقابلة في القصيدة (النصر، غمام الدين، للسعد نجم) = (الخطب، الثبات، القوة، الإضاءة) والتي يوحدها مقوم عام هو الإيجاب[٤٠] التي تمثل في مجموعها حال بلنسية بعد النصر وتتقابل مع صورة الرومي ومآله بعد النصر وذلك في قوله:

تَرى بَني الأَصفَرِ البيضَ الوُجوهِ بِهِ قَد راعَها السَيفُ فَاِصفَرَّت بِهِ وَجَلا

من تمثلات التقابل الصوري في القصيدة أيضًا توظيف الظاهر والمضمر وقد تجلى ذلك في صورة بلنسية مما ذكر ظاهرًا (ماء نصل السيف مغتسلا) تتقابل مع (طهر السيف بلدة جنبًا) ومنها صورة المرأة الرومية، صورة ظاهرة تقابلها صورة بلنسية التي تتشكل عن صورة المرأة الرومية صورة مضمرة في:

فَكَم مُمَزَّقَةٍ مِن جَيبِها طَرَباً قَد مَزَّقَت بَعدَهُ مِن جَيبِها ثَكَلا

أيضًا من تمثلات التقابل مجموع الاستعارات في القصيدة والتي مثل الجانب الإيجابي منها صروة الإسلام، ومثل الجانب السلبي منها صورة الروم، ومنها على سبيل المثال لا الحصر:

وَطَهَّرَ السَيفُ مِنها بَلدَةً جُنُبًا لَم يَجزِها غَيرَ ماءِ السَيفِ مُغتَسَلا

ومن التمثلات أيضًا توظيف الألوان ودلالاتها لاسيما في وصف الخيل وأرض المعركة وطبيعتها (أدهم أخضر الجلباب، أشقر قاني، أشهب ناصع، أشرق الدم في خد الثرى خجلًا، أظلم النقع، غادر الطعن، أجفان الجراح، أطراف القنى، مقلا، كرّ في لامعة خضراء .... إلخ)

أيضًا من تمثلات التقابلات الصورية توظيفه للثنائيات بشكل دقيق وتوزيعها بين النصر فوق والهزيمة تحت، وجاء ذلك في:

(سحَّ غمام النصر، قام صغو عمود الدين، يطلع نقع الجيش معتكرًا، يطلع وجه الفتح مقتبلا) تقابلها الهزيمة تحت (تضعضع ركن الكفر، فاستفلا، بربى على جمرة الريح ملتهبا، تحت القيام) مع أنه غيّر في هذا الترتيب كما سبق وبينا في النسقية البينية في قوله:

مُوَسِّداً فَوقَ نَصلِ السَيفِ تَحسِبُهُ مُستَلقِياً فَوقَ شاطي جَدوَلٍ ثَمِلا

ومن تمثلات التقابل أيضًا كثافة الأفعال في القصيدة التي أعطت فضلًا عن القيمة الفنية والبنائية في تشكيل مجموع التقابلات الصورية، قيمة تشكيلية جمالية تمثلت في اللوحات المتحركة؛ إذ " الحركة في المجال البصري هي أقوى مثيرات الانتباه مهما كانت درجة الاستغراق الذهني التي يعيشها الفرد.. [لأنها] فعل ينطوي على تغيير

ولذلك يقابله رد فعل"[٤١] ومن هذه الأفعال (سحَّ، انهمل، اغتسل، جرى، لاطم، رقرق، بلل، .... إلخ) ومنها قوله:

قَد بَلَّلَت نَحرَهُ بِالدَمعِ حادثة ... نكراء تُمَسِّحُ مِن أَعطافِهِ الكَسَلا

تَفُضُ عِقدَ لَآليهِ وَأَدمُعُهُ ... في نَحرِهِ فَتَراهُ حالِياً عُطُلا

كذلك من تمثلات التقابلات الصورية ما عكسه محتوى القصيدة من "الجمع بين هويتين متباينتين قد لا يقبل إذا نحن نظرنا إلى سطح الخطاب، لكنه وارد بالتعمق فيه، إذ نجده محكومًا بالثنائيات المحددة في:

أهل الإسلام / النصارى

النصر / الهزيمة

الماء / النار

فوق / تحت"[٤٢]

مجموع هذه التمثلات للتقابلات الصورية لا تخل بوحدة القصيدة أو نسقها وانسجامها، وإنما جعلت من القصيدة نسقًا واحدًا في موضوع واحد تحت مسمى القصيدة الجهادية.

والتقابل الصوري وما ذكر من تمثلاته فضلًا عن غيرها لم نذكرها أو أن ابن خفاجة لم يوظفها في قصيدته إنما هو ثقافة فنية يسكلها الشاعر في بناء قصيدته، قد يبدع في مكان، وقد يكون العكس في مكان آخر.

الخاتمة:

دوائر الماء آلية بنائية يعتمدها الشاعر في بناء صوره إذ ما استطاع إدراك صورته الشعرية؛ كونها آلية معقدة تقوم على بناء مجموعة صور متتالية ومرتبطة كلّ واحدة منها بالسابقة لها والتالية لها، هي شبكة متعالقة من الصور، مع أن كلّ صورة مستقلة عن الأخرى، قائمة بذاتها، لها أركانها وأجزائها الخاصة بها.

آلية التقابل الصوري تقوم على بناء صورتين لكل صورة استقلالٌ تام عن الثانية من حيث التكوين البصري، ومن حيث إطارها الخارجي كلوحة مستقلة، غير أنها مرتبطة فكريًا مع الصورة الثانية؛ لأن البناء يقوم على تقابل صورتين/ وحدتين بنائيتين يشكلان مع بعضهما البعض موضع الصورة؛ لأن الوحدة البنائية قامت في الأساس على الجمع بينهما في الآن نفسه، وبعدم وجودهما مع بعض تكون كل واحدة منهما صورة شعرية بنيتْ مستقلة بعيدة عن أيّ تقابل صوري.

الهوامش

(١) الصورة الفنية في شعر علي بن الجهم، د.عبدالسلام أحمد الراغب: ٢٥.

(٢) مقدمة لدراسة الصورة الفنية، د.نعيم اليافي: ٣٩_٤٠

(٣)ديوان ابن خفاجة ، تحقيق، د.السيد مصطفى غازي: ٨٥_٨٦

(٤) فن الضوء، ماهر راضي: ١٣.

(٥) ينظر: أبنية الصرف في كتاب سيبويه: د.خديجة الحديثي : ١٠٨.

(٦) الصورة كوسيط إعلامي: د.شوقي دسوقي، من كتاب (ثقافة الصورة في الأدب والنقد): ١٩٦

(٧)الديوان: ١٣٤.

(٨) التفسير النفسي للأدب، عز الدين اسماعيل: ٦٦.

(٩) المجالس الشعرية في الأندلس ،د. أزاد محمد الباجلاني :١٧٣.

(١٠) الحيوان، الجاحظ: ٣/ ١٣٢

(١١) الديوان: ٣٥١.

(١٢) في شعرية الضوء، صلاح صالح (ضمن كتاب في الشعرية البصرية): ٣٣.

(١٣) ينظر: المصدر نفسه: ١٨.

(١٤) نظرية التصوير، ليوناردو دافنشي: ١٧٩.

(١٥) ينظر: المجالس الشعرية في الأندلس: ٨٣.

(١٦) ديوان ابن خفاجة ، تحقيق: عبدالله سندة : ١٣٧.

(١٧) ثنائية التقابل الصوري بين المؤمن والكافر (في سورة النساء)، د.وسن عبدالمنعم ياسين: ٣٤٣.

(١٨)الديوان : ٢٠٦.

(١٩) الصورة في التشكيل الشعري تفسير بنيوي، د.سمير علي الدليمي : ٥١.

(٢٠) ينظر: اللسان : ج ٥ / ٢٧٨

(٢١) في الشعرية، كمال أبو ديب : ٤٠.

(٢٢) التضاد الشعري في القصيدة الأندلسية، د.ياسر رشيد حميد البياتي : ١١.

(٢٣)الديوان : ٢٠٨_ ٢٠٩.

(٢٤) قصيدة المدريح الأندلسية، د.فيروز الموسيقى : ٣٠.

(٢٥) ينظر: اللسان ، ج ٤ / ٥٠٨ ، ج ٩ / ١٣٧.

(*)صغو: ميل وانحراف: ينظر: اللسان : ج ٥ / ٣٤٢.

(٢٦) ينظر: نهايات الأندلس، أ.د. أحمد عبدالحميد إسماعيل : ١٧٢.

(٢٧)ينظر: الألوان ودلالاتها السياسية والإجتماعية والنفسية في الشعر العربي من صدر الإسلام حتى نهاية العصر العباسي الأول : محمد بن عبدالله براية : ٦٥.

(٢٨)الصورة الشعرية ونماذجها في ابداع أبي نواس ، ساسين عساف : ٣٠.

(٢٩) الخيال مفهوماته ووظائفه ، د.عاطف جودة نصر : ٢٠٢.

(٣٠) ينظر: اللون ، عبد الوهاب النعيمي : ٤٣.

(٣١) اللون في الشعر العربي القديم ، د.زينب عبدالعزيز العمري : ٦١.

(٣٢) الألوان ودلالتها السياسية والإجتماعية والنفسية في الشعر العربي من صدر الإسلام حتى نهاية العصر العباسي الأول : ٥٨.

(٣٣)اللسان : ٢/ ٥٨٧.

(٣٤) علم عناصر الفن ، فرج عبو : ١ / ١٣٦.

(٣٥) الرمز والرمزية في الأدب العربي ، أنطوان غطاس كرم : ٩٤.

(٣٦)ينظر : البناء الفني في قصيدة محمد الماغوط النثرية ، خيري صباح الدين : ١٣٢.

(٣٧)ينظر : الإنساق الذهنية في الخطاب الشعري : ٣١٣_ ٣١٤.

(٣٨) مفتاح العلوم ، السكاكي : ١١٠.

(٣٩)ينظر : بناء المفارقة ، د.أحمد عادل عبد المولى : ١٩١.

(٤٠)ينظر : الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري : ٣٩٣_ ٣٩٤.

(٤١) التكوين في الفنون التشكيلية ، د.عبدالفتاح رياض : ٢٩٧.

(٤٢) الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري : ٣١٦.

المصادر والمراجع

- ✓ أبنية الصرف في كتاب سيبويه ، د.خديجة الحديثي، مكتبة النهرين بغداد ط ١٩٦٥ .
- ✓ بناء المفارقة دراسة نظرية تطبيقية أدب ابن زيدون انموذجًا، د.أحمد عادل عبد المولى، فرضه: أ.د.صلاح فضل، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م.
- ✓ التضاد الشعري في القصيدة الأندلسية في عصر ملوك الطوائف، د.ياسر رشيد حميد البياتي، دار تموز، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١٦.
- ✓ التفسير النفسي للأدب ، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨١م.
- ✓ التكوين في الفنون التشكيلية ، د.عبدالفتاح رياض ، دار النهضة المصرية ،القاهرة ، ١٩٨٣م.
- ✓ ثقافة الصورة في الأدب والنقد ، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، مراجعة وتحرير: أ.د. صالح أو إصبع، د.محمد عبيدالله، د.هيثم سرحان، د.يوسف ربابعة، طلال عويس، منشورات جامعة فيلادلفيا، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٨م.
- ✓ الحيوان ، أبو عثمان بحر بن عمر الجاحظ ، تحقيق: عبدالسلام هارون، طبعة مصطفى البابلي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٣٨م.
- ✓ الخيال مفهومه ووظائفه ، د.عاطف جودة نصر، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لوتمان، ط١، ١٩٨٨م.
- ✓ ديوان ابن خفاجة الأندلسي، تحقيق، د.السيد مصطفى غازي، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، ١٩٦٠م.
- ✓ ديوان ابن خفاجة، تحقيق: عبدالله سندة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٦ .
- ✓ الرمز والرمزية في الأدب العربي ، أنطوان غطاس كرم، دار الكتاب، بيروت، د.ط، ١٩٤٩م.
- ✓ الصورة الشعرية ونماذجها في ابداع أبي نواس ، د.ساسين عساف،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط١، ١٩٩٢م.
- ✓ الصورة الفنية في شعر علي بن الجهم، د.عبدالسلام أحمد الراغب، ناشرون دار الرفاعي للنشر، دار القلم العربي، سوريا حلب، ط١، ٢٠٠٩.

- ✓ الصورة في التشكيل الشعري تفسير بنيوي، د.سمير علي سمير الدليمي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠.
- ✓ علم عناصر الفن ، فرج عبو، دار الفن للنشر، ميلانو، إيطاليا، د.ط، ١٩٨٢م.
- ✓ فن الضوء، ماهر راضي ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، ٠دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٥.
- ✓ في الشعرية البصرية ، احسان عطوان وآخرون، دائرة الثقافة الإعلام، الشارقة، ط١، ١٩٩٧.
- ✓ في الشعرية، كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٧م.
- ✓ قصيدة المديح الأندلسية، د.فيروز الموسى، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط١، ٢٠٠٩.
- ✓ لسان العرب، للأمام العلامة منظور ، طبعة مراجعة ومصصحة بمعرفة نخبة من السادة والأساتذة المتخصصين، دار الحديث ، القاهرة ، ٢٠٠٦م.
- ✓ اللون في الشعر العربي القديم ، د.زينب عبدالعزيز العمري، الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ط، ١٩٨٩م.
- ✓ المجالس الشعرية في الأندلس من الفتح حتى سقوط الخلافة، د. أزاد محمد الباجلاني ، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١٣م.
- ✓ مفتاح العلوم ، أبو يعقوب السكاكي، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت.
- ✓ مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، د.نعيم اليافي ،
- ✓ نظرية التصوير ، ليوناردو دافنشي، ترجمة عادل السيوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ط١، ٢٠٠٥م.
- ✓ نهايات الأندلس، أ.د. أحمد عبدالحميد إسماعيل، النابغة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٤٣٥هـ، ٢٠١٤م.

الدوريات

- ✓ ثنائية التقابل الصوري بين المؤمن والكافر (في سورة النساء)، د.وسن عبدالمنعم ياسين، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، ع ٩١، ٢٠٠٩م.
- ✓ اللون رحلة لاستكشاف عوالمه المثيرة، عبد الوهاب النعيمي، مجلة عمان، ع٤ / تشرين الأول، ١٩٩٩م.

الأطاريح والرسائل الجامعية:

- ✓ الألوان ودلالاتها السياسية والاجتماعية والنفسية في الشعر العربي من صدر الإسلام حتى نهاية العصر العباسي الأول : محمد بن عبدالله براية ، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، ١٩٩٥م.
- ✓ البناء الفني في قصيدة محمد الماغوط النثرية ، خيري صباح الدين فريد عبدالله الحيدري، أطروحة دكتوراه، اشراف: د.عبدالستار عبدالله صالح البدراني، كلية التربية/ جامعة الموصل، ٢٠٠٥م.