الصورة الشعريّة عند ابن قسيم الحمويّ

د. عدي خالد البدرانيّ م.م. سلام علي حمادي

جامعة الأنبار - كلية العلوم الإسلاميّة / الفلوجة

المقدّمة

إنّ الصورة الفنّيّة (تركيبة وجدانيّة، تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع)[١]، على أنّها تشمل بمفهومها العام مختلف الأنشطة الفنّيّة التصويريّة الإنسانيّة، كلوحة الرسّام، وتمثال النحّات، والفنون السرديّة الحكائيّة، وغير ذلك من الفنون.

هذا المفهوم للصورة يقترب كثيرًا من مفهوم فنّ الشعر إن لم يكن يطابقه. ولهذا يمكن القول إنّ الصورة الشعريّة بكلّ أشكالها وفنونها المجازيّة (إنّما تكون من عمل القوّة الخالقة، فالاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر)[٢]

دراسة الصورة الشعريّة إذن أمر مهمّ جدًا، من شأنه أن يكون سبيلاً مؤدّيًا إلى تذوّق الشعر بمعانيه الظاهرة، وغير الظاهرة[٣]. الأمر الذي دفع الباحثين القدامى والمحدثين إلى إغناء الدرس النقدي بتعريف الصورة الشعريّة، والتنظير لها من زوايا متعدّدة، منها نقديّة، ومنها بلاغيّة، ومنها فلسفيّة، ومنها لغويّة، ومنها فنيّة خالصة، وغير ذلك من التنظيرات.

أهميّة الصورة الشعريّة بهذا الشكل جعلنا نرغب في دراستها، مع مراعاة أكبر عدد ممكن من هذه التنظيرات؛ فكلّها –حسب رأينا- تصبّ في خضمّ الدرس النقدي.

أمّا الشاعر الذي نرى أنّه من الممكن دراسة صوره الشعريّة في بحثنا هذا فهو "ابن قسيم الحموي"؛ كونه لم يحظ بحظ واف من الدراسات بحسب علمنا المتواضع. وذلك على الرغم من براعته الشعريّة وتمكنه منها، فهو يعدّ أحد أبرز ثلاثة شعراء في عصره –كما سيأتي- إن لم يكن متفوّقًا عليهما.

نبذة من حياة الشاعر

هو شرف الدين أبو المجد مسلم بن الخضر بن قسيم التنوخي الحموي، ولد في أوائل القرن السادس الهجري بحماه[٤]. ونضجت موهبته الشعريّة مبكرة واكتملت له عناصر الإبداع، وكان لبيئته الأثر الكبير في نشأته الأدبيّة، وسعة ثقافته، وتمكنه من علوم اللغة[٥].

يذكر إنّ شعر ابن قسيم بلغ مرتبة سامية في ريعان شبابه، فهو أحد أفضل ثلاثة شعراء في عصره، إذ يقول فيه صاحب الخريدة: (كان ثالث القيسراني وابن منير في زمانه، وسبقهما في ميدانهما، نبغ في عصر شيخوختهما، وبلغ إلى درجتهما، وراق سحرَهما سحرُه، وفاق شعرَهما شعرُه)[٦]، على أنّه يعدّ "ابن منير" فرزدق عصره، ويعدّ "القيسراني" جريره[٧]. أمّا وفاته فمختلف فيها، إذ يذكر صاحب الخريدة إنّ وفاته كانت سنة نيّف وأربعين وخمسمائة[٨]، وذكر غيره أنّها كانت سنة إحدى وأربعين وخمسمائة[٩]، وذكر غيره أنّها كانت سنة خمس وخمسين وخمسمائة[١٠]، إلا أنّ الدكتور سعود محمود عبد الجابر –محقق ديوان الشاعر- يرجّح أنّ سنة وفاته كانت اثنتين وأربعين وخمسمائة[١١].

المبحث الأول: الصورة الشعريّة الثابتة

ويقصد بالصورة الثابتة أو الجامدة تلك التي تهدف إلى تثبيت اللحظة الزمنيّة، ومن ثمّ الفعليّة التي يدور في فلكها الموصوف. إنّ الصورة الجامدة والحال هذه تصير شديدة الشبه بلوحة الرسّام أو تمثال النّحّات، وذلك من حيث الثبات وتجاوز الزمن[١٢]، ومن صور ابن قسيم الثابتة قوله:[١٣]

ورأيتُ في دار الحبيب وصيفةً
كالشمس تُحمل وهي ذات قوائم

يصور الشاعر الـ "وصيفة" –أي المائدة- بأنها كالشمس، وواضح أنّ ممّا يمكن عدّه وجه الشبه هنا دوران المائدة الذي يحاكي دوران الشمس، المقرون بعطاء المائدة لجلاسها، الذي يحاكي عطاء الشمس للناس.

هذا التصوير البياني يعقبه تصوير تقريري، يتمثل في قوله "تحمل وهي ذات قوائم" ففاعل "تحمل" عائد على "وصيفة" وليس على "الشمس" فلو عاد على الشمس

لكان واقعًا في جملة تمثل وجه الشبه، وهذا منعى فاسد؛ كون الشمس ليست محمولة وليست ذات قوائم.

أما الصورة التقريرية الأخرى فتتمثل في ثبات المائدة، على الرغم من أن هذه الصورة مفتتحة بفعل مضارع، يحرك عادة جزئيات الصورة أو بعض جزئياتها. وخلاصة القول إن الشاعر صور المائدة تصويرًا ثابتًا من خلال صورة بيانيّة تشبيهيّة، يبين فيها صفة المائدة وشكلها، وأخرى تقريرية يبيّن فيها هيأة المائدة، الحاملة المحمولة.

ومن صور ابن قسيم الثابتة قوله:(١٤)

كأنّ الملوك الغرّ حول سريره
نجومٌ على شمس الظهيرة عكّفُ

قبل كل شي يصور الشاعر ممدوحه بأنه كالشمس، ثم يصور طبقة خاصة من الملوك بالنجوم، بقوله "الملوك الغرّ" الأمر الذي يعزز من المدح، ويجعله يخرج عن المألوف، فلو كان الملوك كلهم نجومًا لكان مألوفًا أن يكون الممدوح شمسًا، لكن أن يكون الملوك الغرّ نجومًا والممدوح شمسًا فهذا منتهى المدح.

وثمّة أمر آخر يخرج عن المألوف ألا وهو دخول "السرير" إلى مفردات الصورة، فمكان الملك الكرسي - كما هو مألوف- بل أن للكرسي دلالة مباشرة للمنصب أو السلطان، أما أن يكون مكان الملك سريرًا ففيه دلالتان: تصور الأولى النعيم الذي يتمتع به الممدوح، وهنا يمكن الإشارة إلى تصوير القرآن الكريم لنعيم أهل الجنّة بقول تعالى: (على سرر موضونة متّكئين عليها متقابلين)(١٥)، والدلالة الأخرى يصور الشاعر فيها أن الممدوح في هذا المشهد ليس في أبهى صور الكياسة والوقار؛ لأن الملك بجلوسه على كرسيه يكون في صورته المثالية في الكياسة والوقار، وليس بجلوسه أو اتكائه على سريره. وفي ذلك تعزيز آخر للمدح؛ فالشاعر يصور الأدنى بأنّه الأمثل فكيف بالأعلى؟ وهذا ليس بعيدًا عن أساليب القرآن الكريم، وتحديدًا في قوله تعالى في تصوير عذاب الدنيا (وَلَعَذَابُ الآخِرَةُ أَكْبَرُ لَوْ كَانُوْا يَعْلَمُوْنَ)(١٦). حيث التصوير لشدّة العذاب في الدنيا، وترك مخيّلة السامع تتأمّل شدّة عذاب الآخرة.

أما بناء الصورة في سياق البيت فيمكن أن نلحظه من خلال ما يأتي:

المشبّه	صفته	تقييد مكانه
الملوك	الغرّ	حول سريره

المشبه به	صفته	تقييد مكانه
نجوم	عكف	على شمس الظهيرة

واضح أنّ مفردات الصورة المنظورة لا تخرج عن كون الملوك الغرّ حول سرير الملك، الأمر الذي يشابه ويحاكي عكوف النجوم على شمس الظهيرة.

هنا يمكن أن نلحظ هذه الصورة من جهة وثباتها من جهة أخرى، بل ويمكن أن نستشعر تغييب الشاعر لصورة النجوم "في المحصلة النهائيّة" بعكوف هذه النجوم على شمس الظهيرة، التي من شأنها -كما هو معروف- أن تطمس بضيائها كل ملامح هذه النجوم. ممّا يشكل لدينا تعزيزًا آخر للمدح، وتحديدًا في اتساع الفارق بالتشبه بين الممدوح من جهة وبين أقرب منافسيه -إذا صح التعبير- من جهة أخرى. فإذا كان الفارق بين ضياء الشمس وضياء النجوم "العكّف" عليها بهذا الحجم -وهو عينه الفارق بين الممدوح والملوك الغرّ- فكيف الأمر مع الآخرين؟.

ولا يبتعد ابن قسيم عن هذه الصورة كثيرًا في قوله:(١٧)

فكأنها شمس الضحى طلعت وكأنّهن كواكب زهر

ومن صور ابن قسيم الثابتة قوله:(١٨)

ومحمرّة من بنات الغصو ن يمنعها ثقلها أن تميدا
ومنكّسة التاج في دستها تفوق الخدود وتحكي النهودا

يلحظ تقسيم الشاعر لمعالم صورته على البيتين كليهما، ففي الشطر الأول من البيت الأول يصور حمرة الموصوف من جهة، ويصرّح بهويته –إذا صحّ التعبير- من جهة أخرى. فبعد أن يدرك المتلقي أنّ الموصوف "بنات الغصون" وهو ثمر "الرمّان" وما يريده الشاعر هنا "رمّانة" واحدة، بدليل قوله في البيت الأخير " تفوق الخدود وتحكي النهود". ويجنح الشاعر إلى رصد سكون هذه الثمرة، وعدم اهتزازها بالهواء، ويعينها على ذلك ثقلها، الذي "يمنعها أن تميد"، ثمّ يجنح إلى وصف شكلها الخارجي، فيبدأ بقوله "منكّسة التاج في دستها" أي أنّها ذات تاج مقلوب، وفي ذلك إشارة إلى بقيّة زهرها التي تشبه التاج، ثمّ يصور لونها بقوله "تفوق الخدود" أي أنّها أشد احمرارًا من حمرة الخدّ، وفي ذلك تشبيه مقلوب أيضًا، وأصله أن يشبه الخدّ بحمرة الرمّان.

على أنّ الاحمرار يمثل وجه الشبه، فضلاً عن الرغبة في التناول والتقبيل، إذ يتساوى بذلك كل من الخدود والرمّان.

ويعود إلى وصف شكل الرمّانة من جديد بقوله "تحكي النهود" أي أنّها تشابه شكل النهود، ووجه الشبه هنا الاستدارة والتكور، فضلاً عن الرغبة في تناولها ولمسها، الذي يتساوى فيه كل من الرمّانة والنهود.

ولدقة هذا الدال على هذا الملول كان قد وظف القرآن الكريم هذا المعنى بقوله تعالى: (إنّ للمُتّقِيْنَ مَفَازًا حَدَائِقَ وَأَعْنَابًا وَكَوَاعِبَ أَتْرَابًا)(١٩).

وبعد ذلك كله تكتمل الصورة الثابتة للرمّانة، وكما يأتي:

محمـــرّة
وصف اللون الأحمر
تفوق الخدود
وصـــف الرغبـــة فـــي التناول(التقبيل أو اللمس)
تحكي النهود

وصف شكلها الخارجي
منكسة التاج
وصف الاستقرار والسكون
يمنعها ثقلها
أن تميد وصف الامتلاء

وقد شاع عند أبن قسيم تكرار الصور، في أكثر من مناسبة، كما في قوله:(٢٠)

كانّ بخدّه ماءً ونارًا تولد منهما ليل العذار

والصورة التي تهمنا هنا تصوير اجتماع الماء والنار في الخد، أما الماء فيشير إلى ريعان الخد وشبابه، وأما النار فتشير إلى احمراره، وهذا كله لا يخرج عن دائرة التصوير السابق، الذي يكرره أيضًا في قوله:(٢١)

سال كذوب المسك في وجنة
ووردية تجمع ماءً ونارْ

وما يهمنا -في هذا المبحث- الصورة الثابتة فقط، وتحديدًا في قوله: "وجنة وردية تجمع ماءً ونارْ"، وتتكرر هذه الصورة أيضًا في قوله:(٢٢)

قمر قبّلت منه وجنة
حشوها ما شئت من ماء ونار

ويقول أبن قسيم في تصوير آخر:(٢٣)

ويلاه من صحة أجفانه وما بها من مرض واحورار

وما يهمنا-في هذا المبحث- تصور الجفون واجتماع الصحة فيهن والمرض، أما وصفهنّ بالمرض فهو كناية عن الجمال والفتون والسحر، وقد وظفت العرب هذا التصوير كثيرًا.

أمّا وصف ابن قسيم للجفون بالصحّة فلعله دلالة على تمكن هذه الجفون ممّن تفتك به، فهي "صحيح" قويّة على تحقيق الأذى في من تنظر إليه، في الوقت الذي تعاني هي من المرض، الذي يدل على الجمال. أي أنّ جمال هذه الجفون يفتك بمن تنظر إليه.

ويتكرر هذا التصوير عند الشاعر، كما في قوله:(٢٤)

وذي مرض بمقلته صحيح اللحظ وسنان

وللّون حضور في رصد صورة ابن قسيم الثابتة، كما في قوله:(٢٥)

قهوة ألبسها المُزْ جُ قميصًا من جمان
فهي من أبيض صافٍ لاح في أحمر قان
كخدود الورد من تحـ ـت ثغور الإقحوان

يتصدّر هذه الصورة الثابتة الفعل الماضي "ألبسها"، وقد يحمل في معناه شيئًا من الحركة، لكنّها ليست الجزء الأهمّ من الصورة، وليست مقصودة في ذاتها، بل إنّ هذه الحركة الخفيفة أسهمت في رصد ثبات الصورة.

أمّا هذه الصورة فواضح أنّها تشتمل بشكل رئيس على اللونين: الأبيض والأحمر، ولاسيّما في قوله "فهي من أبيض صافٍ لاح في أحمر قان".

ومن حضور اللون في صورة ابن قسيم قوله:(٢٦)

تكاد الكأس أن تخـ ـضب أطراف البنان

وهنا هيمنة اللون الأحمر على الصورة كلها، كما هو الحال في تصوير "الرمّانة" الذي تعرّضنا له آنفًا.

وقد يوظف الشاعر اللون في صورة بعيد مدلولها عن اللون نفسه، وإنّ المقصود منها أمر لا يمتّ للون بصلة ، كما في قوله:(٢٧)

فاسلم فأنت السواد من مقلة الـ ـدهر ومن بيضة العلى المحّ

في قوليه "السواد من مقلة الدهر" و "من بيضة العلى المحّ" تصويران، في كلّ منهما دلالتان على المدح، فالتصوير الأول مفاده أنّ الممدوح يمثل مقلة الدهر، وهذه الدلالة الأولى على المدح، أمّا الدلالة الأخرى فتكمن في تخصيص المدح في سواد المقلة، وهو الأهمّ والأخصّ في عمليّة النظر والإبصار. وكذلك الحال في قوله "من بيضة المحّ" أي أنّه مدح الممدوح ببلوغه مرتبة العلى، وهذه الدلالة الأولى على المدح، لتكمن الدلالة الأخرى بأنّه خصّ الممدوح بـ"المحّ"، هذا إذا شبهنا العلى بالبيضة، ومعلوم أنّ المحّ هو الجزء الأهمّ في البيضة، ولاسيّما في عمليّة "الإخصاب".

قد يفهم من هذا التشبيه أنّ الشاعر قصد من السواد العروبة والأصالة؛ لأنّ سواد العين يُرمز بها إلى أصالة النسب العربي. بيد أنّ البحث يرجح أنّ سواد المقلة مقصود منه مركزيته وأهميته في النظر، وليس لونه، الأمر الذي تؤكده الصورة الأخرى من البيت "صورة البيضة".

وقد تسبق الصور الثابتة عند ابن قسيم حركة خفيفة، إلا أن الثبات أمر مهيمن عليها، بل إن تلك الحركة الخفيفة غالبًا ما كانت إحدى وسائل رصد الثبات في الصورة، ومن ذلك قول أبن قسيم:(٢٨)

سفرت فخلتُ سواد معجرها
ليلاً تقنّع جنـــحه بدرُ

والحركة الخفيفة هنا تتمثل في الفعل "سفرت" وهي جزء من الصورة ، لكن هذه الحركة ليست الجزء الرئيس في الصورة، ولا ما يشغل اهتمام المتلقي، وإنّما الذي يشغل اهتمامه، والذي يعدّ الجزء الرئيس من الصورة تشبيه معجر المرأة بالليل، وتشبيه وجهها بالبدر، إشارة إلى شدة سواد معجرها مقارنة مع شدة نصاعة الوجه وبياضه. ومن ذلك قوله أيضًا:(٢٩)

كأنّ خمرته إذ قام بمزجها
من خدّه عصرتْ أو من ثناياه

في أول هذا التصوير فعلان: ماضٍ ومضارع، أي "قام بمزجها" وهذا يكفي لتحريك الصورة، لكن ذلك ليست مبتغى المتلقي، بل لا تشغله بقدر ما يشغله الآتي من التصوير، وتحديدًا، الصورة الثابتة المتمثلة في تشبيه حمرة الخمرة بحمرة الخد أو الثنايا، ومن ذلك يتبين أن هذا تشبيه مقلوب، والتشبيه الصحيح يكون بتشبيه حمرة الخدّ بالخمرة. والتشبيه المقلوب يشير إلى شدة احمرار الخد، وهو بالتالي تصوير ثابت.

المبحث الثاني: الصورة الشعريّة المتحرّكة

في هذا النوع من التصوير يضيف الفنان عنصرًا آخر من عناصر صورة الرسّام والنحاة، ألا وهو عنصر "الزمن" الذي يحرّك الصورة بشكل يجعل الفنون الأدبيّة "الشعر والنثر" البيئة الأمثل لتمثيلها(٣٠)، ومن

ذلك قول ابن قسيم في وصف المطر، وسقوطه على الماء:(٣١)

ولنا إذا انبجست أهاضيب الحيا
يومٌ تغاث به البلاد وتمطرُ
وتظلّ مفعمة أكفُّ بروقــه
تطوى به حلل الغمام وتنشرُ
والغيثُ منسكبٌ كأنّ حبابــه
دُررٌ تبثُّ على المياه وتنثرُ

يتضح من هذه الحركات أنها مرسومة بالأفعال، وهذا أصل في اللغة؛ كون الفعل يدلّ على الحركة، كما يدلّ الاسم على الثبات، أي أنّ الفعل يُدخل عنصر الزمن إلى الصورة . وممّا يلحظ هنا جعل الحركات –التي تحرّكها الأفعال- تتركز في الأشطر الأخيرة من هذه الأبيات، كما يلحظ استثمار الشاعر لطاقة الأسماء وقدرتها على تصوير الثبات، لكنّ ليس ثبات الصورة نفسها، وإنّما ثبات رتابة حركة الصورة، فهي حركة إيقاعيّة –إذا صحّت التسمية- مقسومة جزئيّاتها على أزمنة متساوية رتيبة، أشارت الأسماء إليها إشارة مباشرة. أي إنّ الأشطر الأولى من الأبيات وظفها الشاعر لرصد ثبات رتابة الحركة، التي يصرح بها في الأشطر الأخيرة من الأبيات.

أمّا البيت الأول فيضم فعلاً ماضيًا في شطره الأول "انبجست"، وفعلين مضارعين في شطره الآخر "تغاث، تُمطر". ولعلّ الذي جعل الفعل الماضي يتسرب إلى الشطر الأول يكمن في رغبة الشاعر في تهيئة المتلقي لاستقبال حركات الصور الآتية، وعلى أيّة حال فإنّ الفعل الماضي أقرب إلى الاسم من الفعل المضارع في تصوير الثبات؛ كون الفعل المضارع الوسيلة الأقدر على تصوير الحركة، كما في قوله "تغاث وتُمطر" في الشطر الآخر من البيت.

أمّا البيت الثاني فيتصدّره فعل مضارع واسم "تظلّ مفعمة"، وفي الاسم دلالة واضحة على الثبات، وهذا على الأصل في اللغة أيضًا، أمّا الفعل "تظل" ففي معناه المعجمي نجد هذه الدلالة نفسها، على أنّ الثبات هنا ثبات رتابة الحركة، لا ثبات الصورة ، كما قلنا. وفي الشطر الآخر من البيت فعلان مضارعان "تطوى، تنشر"، وفيهما رصد واضح لنوعين من الحركات.

أمّا البيت الثالث ففي شطره الأول يتضح ثبات رتابة الحركة بشكل أكبر، كما تتضح الحركات في شطره الآخر، ففي الشطر الأول اسم "منسكب"، ويدلّ على رتابة حركة انسكاب الغيث، وفي الشطر الآخر فعلان مضارعان "تُبثّ، تُنثر"، وفيهما رصد لنوعين آخرين من الحركات. وكما يأتي:

	الشطر الأول		الشطر الآخر	
	فعل ماض	اسم	فعلان مضارعان	
البيت الأول	انبجست		تُغاث	تُمطر
البيت الثاني	تظلّ	مفعمة	تُطوى	تُنشر
البيت الثالث		منسكب	تُبثّ	تُنثر

ومن هنا نجد أنّ الفعل يمثل الوجه الظاهر لحركة الصورة؛ كونه يكسب الصورة كثيرًا من طاقات الحركة(٣٢).

ومن صور ابن قسيم المتحرّكة قوله:(٣٣)

يحاول أن يحاربك اختلاسًا
كما رام اختلاس الليث ريمُ

في هذه الصورة التي يسهم في رسمها فعل ماض وفعلان مضارعان يتوقع أن تكون حركتها واضحة ويمكن رصدها؛ لما للفعلين من طاقة وقدرة على تحريك الصورة، فضلاً عن الفعل الثالث في الشطر الأخير من البيت. لكن الأمر الذي نلحظه أنّ هذه الأفعال أسهمت في رسم مفردات الصورة، وانتهى دورها عند إحالة الأمر للمتلقي في تخيله نوع الحركة وحجمها، فالأفعال –إلى جانب سواها من ألفاظ البيت- ترصد حالة خاصّة من الترقب المشحون بالحذر ليس إلاّ.

وللوقت على أبعاد هذا المشهد يجب أن نبين –أولاً- ما يعود عليه كل من ضمير الغائب المستتر وضمير المخاطب في قوله "يحاربك"، فضمير المخاطب يعود على الممدوح عماد الدين زنكي(٣٤)، ويعود ضمير الغائب على عدو للممدوح ويدعى جوسلين(٣٥). ومن هنا ندرك أن الصورة تتضمن محورين: الأول يمثل القوة -أي الممدوح- والآخر يمثل الضعف -أي عدو الممدوح- وبتفاعل المحورين يبدو مشهد الصورة المتحرّكة شبه واضح للمتلقي، أما محور الضعف أو عدو الممدوح أو المشبه فهو يتمثل في قوله "يحاول أن يحاربك اختلاسًا"، وهنا رصد واضح لبداية حركة عدو الممدوح، المشهد الذي يمثل كيان الصورة التي تجسد معالم المدح، ولاسيما إذا علمنا أنّ المحاربة تكون عن طريق المحاولة، وليس العزم عليها، هذا من جهة. وإنّ شكل المحاربة يكون اختلاسًا وليس بصورة معلنة من جهة أخرى. فأي ضعف هذا الذي يجعل شكل المحاربة كذلك؟.

ولإدراك شدة التباين بين كلا المحورين -من حيث القوة والضعف- ننتقل إلى الشطر الآخر من البيت، الذي يشتمل على التشبيه، ولاسيما حقل المشبه به "رام اختلاس الليث ريم"، فشتّان -من حيث القوة - بين الليث والريم وبالتالي فشتّان بين قوة الممدوح وضعف عدوه.

وممّا نلحظه أنّ توظيف "الريم" في هذا التصوير يقتصر فقط على الإفادة في حالة الضعف، بعبارة أخرى إنّ وجه الشبه بين "الريم" و "عدو الممدوح" الضعف فقط، كما أنّ وجه الشبه بين "الليث" و "الممدوح" القوة فقط

وما نراه أنّ توظيف الليث في ذلك أمر وُفق فيه الشاعر، لكن توظيف الريم ليس كذلك؛ لأنّ العرب وظفت "الريم" للغزل، واستعارت هذه اللفظة للمتغزّل بها، ووجه الشبه في ذلك الرقة والرشاقة والجمال،

فضلاً عن الضعف الذي هو صفة محببة في المتغزّل بها.

ومن الملحوظ أنّ الحركة شاعت في صور أبن قسيم بشكل جعلها الجزء الأكبر والأمر المهيمن عليها، ومن ذلك قوله:(٣٦)

عاثت لحاظك في بستان وجنته
فقام مفترسًا بالحظ منتصرا

قلنا قبل ذلك إن الصورة الثابتة قد تصحبها حركة خفيفة، إلا إنها ليست الجزء الرئيس من الصورة. أمّا هذا البيت ففيه صورة ثابتة، وتحديدًا في قوله "بستان وجنته" أي إنّ وجنته كالبستان، إلا أنّها ليست الجزء الأهمّ من الصورة؛ كون الحركة تهيمن عليها بشكل واضح.

وتنقسم الصورة في البيت على جزئين، يمثل كل جزء شطر مستقلاً عن الآخر، ففي قوله"عاثت لحاظك في بستان وجنته" أي راحت وجنته يتغير لونها خجلاً وحياءً جراء نظر المخاطب إليها. ودلالة تغيير لون الوجنة بإضافتها إلى لفظة "بستان" الذي تتشكل فيه مختلف الألوان. أما في الجزء الآخر من الصورة في الشطر الآخر من البيت فيبادل صاحبُ الوجنة المخاطب بالنظر، فيفتك به وينتصر، كما ينتصرُ من الفريسة، أي إنّ المخاطب بنظراته أخجل صاحبَ الوجنة، ثم أصبح فريسة سهلة له بمجرد مبادلة تلك النظرات.

ومن صور ابن قسيم المتحركة قوله:(٣٧)

يضوع ترابه مسكًا إذا ما
سحبن عليه إذيال البرود

وهنا تبدو الحركة أكثر وضوحًا، ولاسيما في الشطر الأخر من البيت، حيث تُسحب أذيال البرود على التراب، المشهد الذي يبدأ به التصوير المتحرك، وينتهي برصد ردة الفعل على هذا المشهد، لتكون الصورة المتحركة متأرجحة بين الفعل وردة الفعل، أو بين فعل الشرط وجوابه، كون البيت مبينًا على هذا الأسلوب، وكما يأتي:

فعل الشرط	جواب الشرط
سحبن أذيالُ البرود على ترابه	يضوع ترابه مسكًا

وما يلحظ على هذه الصورة أن الحركة تحققت أثر الفعلين "سحبن، يضوع"، والجملة الفعلية عمومًا تمثل مسرح الحركة في كل من فعل الشرط وجوابه.

وممّا يلحظ أيضًا أن أوضح الحركات في صور أبن قسيم تبدو في أسلوب الشرط، كما في قوله:(٣٨)

ملك إذا برقت أسرة وجهه
ضحك المقطب واستنار الحالك

للـ "بريق" في هذه الصورة وقع خاص، فبالإضافة إلى أنه يمثل صورة إستعارية، ففيه توظيف خاص للوميض الخاطف من النور المنبعث من عمليّة البرق.

وإشارة لأثر هذه الصورة يرصد لنا الشاعر حركة أخرى تمثل ردّة الفعل بقوله "ضحك المقطب واستنار الحالك"، أمّا قوله "ضحك المقطب" فهو ردة الفعل على المسبّب لبريق وجه الملك "فعل الشرط" وهو وسامة وجهه ورضاه. وأمّا قوله "استنار الحالك" فهو ردّة الفعل على النتيجة النهائيّة لفعل الشرط، وكما يأتي:

فعل الشرط	جواب الشرط	نوع ردّة الفعل
ملك إذا برقت أسرة وجهه	ضحك المقطب	على سبب وقوع فعل الشرط
	واستنار الحالك	على النتيجة النهائيّة لفعل الشرط

ومن صور ابن قسيم المتحرّكة بالشرط قوله:(٣٩)

والله لولا ارتشافي ماء ريِّقه
لكنتُ بالنّار من خدّيه احترقُ

واضح أنّ البيت مقسوم على فعل الشرط وجوابه، وأنّ كلا هذين الركنين يحتوي حركة خاصة، وما يلحظ على هاتين الحركتين، أنّ احدهما واقعية والأخرى خيالية، ولا نقصد في هاتين التسميتين الماهيّة الاصطلاحيّة الفنيّة، وإنما نقصد المعنى المعجمي اللغوي لكلٍ منهما، إذ نعني بـ "الواقعية" الصورة التي وقعت وتحققت فعلاً، ونعني "بالخيالية" ما لم تقع قط، وإنما رصدها خيال الشاعر. وما يؤكد وقوع إحدى الصورتين وعدم وقوع الأخرى أسلوب الشرط نفسه، وتحديدًا أداة الشرط "لولا" فهي حرف امتناع لوجود، أي امتناع جواب الشرط لوجود فعل الشرط، أي امتناع تحقق الاحتراق لتحقق صورة الارتشاف.

وممّا يثير الانتباه مركز كلتا الصورتين -إذا صحّت التسمية- ونعني بذلك "ماء الريق، والخدّ"، ففي الأول "الماء" يراد برودته التي من شأنها إذ تطفي النار، وأمّا المركز الآخر "الخدّ" فيراد منه حمرته التي تحاكي حمرة النّار، وقد يراد منه حرارة الأشواق التي تستعر كلما أقترب العاشق من معشوقه، وتصل إلى ذروتها إذا ما وصل إلى خده، ليكون شكل التصوير كما يأتي:

فعل الشرط	دلالته	جواب الشرط	دلالته
ارتشافي ماء ريقه	برودة ماء الريق	لكنت بالنار من خديه احتراق	حمرة الخدّ وحرارة الحب

وقد يجمع ابن قسيم في بعض الأحايين بين صورتين: الأولى متحرّكة والأخرى ثابتة، كما في قوله:(٤٠)

يا قضيبًا ماس في دعص نقًا
وغزالاً بين جفنيه أسد

أمّا الصورة المتحركة ففي الشطر الأولى من البيت، إذ الافتتاح أولاً بالتصوير البياني في قوله: "يا قضيبًا"، ثمّ رصد الحركة في قوله: "ماس" ثمّ رصد المكان الذي يحتضن الحركة في قوله: "دعص"(٤١). أما الشطر الأخر الذي يرصد التصوير الثابت فيفتتحه أيضًا بالتصوير البياني في قوله: "وغزالاً" ويعقبه بجملة وصفية "بين جفنيه أسد"، رصد فيها الصورة الثابتة ومكانها، وبالتالي فإنّ في التصوير المتحرك ثلاثة أشياء، وكذلك الحال في التصوير الثابت، وكما يأتي:

الصورة المتحركة	الصورة الثابتة

الركن الأول	الركن الآخر "الحركة"	مكان الصورة	الركن الثاني	الركن الآخر "االثبات"	مكان الصورة
يا قضيبًا	ماس	في دعص	غزالاً	أسد	بين جفنيه

ومن صور ابن قسيم الثابتة والمتحرّكة قوله:(٤٢)

صدّ عني فجسمي مذ جفاني نحيل ودموعي غزار فوق خدي سبيل

هنا تأتي الصورة الثابتة في الشطر الأول، وتأتي الصورة المتحركة في الشطر الآخر. وما يثير الانتباه هنا إسهام الفعل في رصد الثبات، واسهام الاسم في رصد الحركة، على غير الأصل في اللغة .

أمّا الشطر الأول فمقسوم على أمرين: الأول يمثل التمهيد للتصوير الثابتة والمتحرك في البيت كله، إذ افتتح بذكر الحدث الذي نشأت بسببه هذه الصور. أمّا الأمر الآخر من الشطر الأول فيمثل التصوير الثابت "فجسمي مذ جفاني نحيل" ومع أنّ الجملة أسمية مبتدؤها "جسمي"، وخبرها "نحيل"، وهذا يكفي لرصد الصورة الثابتة، لكن دخول الفعل "مذ جفاني" بين المبتدأ والخبر جعل من هذا الفعل طاقة ترصد هذا الثبات. أمّا الشطر الآخر من البيت فيفتقر تمامًا إلى الفعل، لكن الحركة تغزو ركني صورته، وذلك بفضل الاسم "غزار"، الذي رصدت من خلاله هذه الحركة.

المبحث الثالث: فنون تشكيل الصورة الشعريّة

١- التشبيه:

وكما يأتي:

أجزاء الشطر الأول		أجزاء الشطر الآخر	
المشبّه	الهاء في "كأنّه"	المشبّه به	أسد
حاله	جالسًا	صفته	بارك
تقييد مكانه	فوق الحشيّة	تقييد مكانه	على متن الفريسة

من ذلك يتبيّن أنّ الشاعر استثمر طاقة كلّ شطر في استيعاب ركن من أركان التشبيه، بالشكل الذي لم تجد أداة التشبيه طريقها للذكر إلا من خلال إلحاقها بالهاء، وهو الضمير العائد إلى المشبّه. أمّا وجه الشبه فلم يذكر قط ، ليشتمل البيت كله على الصورة كلها، بما في ذلك صورتي المشبّه والمشبّه

ولعلّ من أسرار روعة هذا التشبيه -وما شاكله- التباعد بين هيأتي كلٍّ من المشبه والمشبّه به -أي الملك والأسد- فكلما كان التباعد بينهما أشد كلما كان التشبيه إلى النفوس أطرب(٤٥).

ومن صورابن قسيم التشبيهية قوله:(٤٦)

كأنّ العيون النُّجْل قاسَمْنَه الهوى
لأنّ عليها مَسْحةً من سَقامِه

هذه الصورة تختلف عن سابقتها من حيث: البناء، والتوزيع على الشطرين، والذكر والحذف. فمن حيث البناء نجد في هذه الصورة المشبه "العيون النُّجْل"صريحًا، كما هو الحال في الصورة السابقة، بينما نجد المشبه به تذوب الدلالة عليه في الجملة الفعلية "قاسَمْنَه الهوى" على خلاف ما هو عليه المشبه في الصورة السابقة. أمّا من حيث التوزيع فنجد الصورة تتمركز في الشطر الأول ، كما يتمركز في الشطر الآخر وجه الشبه، وذلك بإسلوب جملة التعليل المفتتحة بلفظة "لأن". بخلاف التصوير السابق الذي يتوزع على كلا الشطرين، ولم يذكر فيه وجه الشبه.

أمّا أجزاء هذه الصورة فواضح التصريح بالمشبه به -كما قلنا- "العيون النُّجْل" مما يعني إمكانية إدراكه من قبل المتلقي، الأمر الذي لانجده في إدراك دلالة المشبه به، الذي تعبر عنه الصورة الخيالية المرسومة بوساطة الجملة الفعلية "قاسَمْنَه الهوى"، أي إنّ ثمة تباين واضح في إدراك دلالة كل من المشبه والمشبه به، وهنا يرى البحث أنّ الشاعر قد توفق تمامًا في تحقيق هذا التباين؛ لأنّه -في تقديرنا- كلما كان المشبه واضحًا والمشبه به مبهمًا قابلاً للتأويل والتخيل كانت الصورة أبلغ أثرًا وأكثر شاعرية.

وممّا عهدناه في الصورة التشبيهية عند ابن قسيم عدم ذكر وجه الشبه؛ لتحقيق أكبر قدر من التخييل لدى السامع، وهذا ما سار عليه ابن قسيم في كثير من الصور الآنفة الذكر، أمّا هنا فنجد التصريح به لم يقلل من شدة تخيل المتلقي في إدراك الصورة؛ ولعل التشبيه يعني (الدلالة على مشاركة أمر لآخر في المعنى)(٤٣)، أو مشاركة المشبّة للمشبّه به في معنى ما، كما في قول ابن قسيم:(٤٤)

فكأنّه فوق الحشيّة جالسًا
أسد على متن الفريسة بارك

والمشاركة هنا بين جلسة الملك على حشيّته، وجلسة الأسد فوق فريسته، الأمر الذي أنتج لنا صورتين مختلفتين في الأجزاء، متشابهتين في الهيأة العامّة.

والصورتان موزعتان على شطري البيت، تمثل صورة الشطر الأول حال المشبه، كما تمثل صورة الشطر الآخر حال المشبه به. ومن الواضح تقييد كلا الصورتين بشكل متناظر، أي إنّ كل ما في الشطر الأول من أجزاء الصورة يجد له نظيرًا في الشطر الآخر، باستثناء لفظتي "جالسًا" و"بارك" فـ"جالسًا" حال للمشبّه، وبارك صفة للمشبّه به، ومع هذا فإنّ الحال يدور أيضًا في فلك الصفة،

الأسلوب الذي ذكر فيه وجه الشبه ما يقف وراء ذلك، فهو امتداد للصورة الخيالية المتمثلة في الجملة الفعلية "قاسَمْنَه الهوى". وما يلحظ في وجه الشبه أيضًا حرص الشاعر على التفريق بين سقام كلٍّ من العيون النجل وجسم المحب ، وذلك بذكر لفظة "مَسْحة" ممّا يوحي بجمال صورة العيون مع سقامها، الأمر الذي نجد فيه حرصًا من الشاعر في تصوير جمال العيون، ولئلا يفهم المتلقي من السقام معنى سلبيًا، وقد سبقت الإشارة إلى هذا الحرص آنفًا.

ولا يبتعد ابن قسيم عن هذا التصوير كثيرًا، في قوله:(٤٧)

كأَن ضنى أحداقها وخُصورها
تقاسَمَه عُشّاقُها والبواتك

وبذلك يمكن تصنيف هذين التصورين بما يأتي:

أداة التشبيه	المشبّه		المشبّه به		وجه الشبه		
	المشبّه الأول	المشبّه الآخر	المشبّه به الأول	المشبّه به الآخر	الحقل الدلالي لوجه الشبه	وجه الشبه الأول	وجه الشبه الآخر
كأنّ	أحداقها	خصورها	عشاقها	البواتك	الضنى والضعف	الضعف المراد به الفتور	الضعف المراد به الدقّة

وللتشبيه البليغ حضور في صور ابن قسيم، ومنها قوله:(٤٨)

النرجس الغض عيناه وطرته بنفسجٌ وجني الورد خداه

وتقدير الكلام: كأنّ النرجس الغض عيناه، وكأن طرته بنفسج، وكأنّ جنيّ الورد خداه، وبذلك تتكون لدينا ثلاث صور تشبيهية، في الأولى والثالثة تشبيهات مقلوبات، أصلهما: كأنّ عيناه النرجس الغض، وكأنّ خداه جنيّ الورد. ويمكن عدّ التشبيهين غير مقلوبين بافتراض التقديم والتأخير في كلاهما، وتقديرهما: كالنرجس الغض عيناه، وكالجني الورد خداه.

٢ـ الإستعارة:

الإستعارة(استعمال اللفظ في غير ما وضع له)(٤٩)، على أن (يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف، تدل عليه الشواهد على أنّه أختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر من غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلاً غير لازم)(٥٠)، مع وجود (علاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل)(٥١)، كما في قول ابن قسيم:(٥٢)

يا هِلالاً مُرَكّبًا في قضيبٍ مُهَفْهَفِ

إستعار الشاعر هنا الـ"هلال" والوجه، والـ"قضيب" للجسم، ووجه الشبه الجمال في الأولى والرشاقة في الأخرى. ومن هنا يقرر البلاغيون أنّ الاستعارة تشبيه حذفت أداته ووجه شبهه والمشبه معًا، ليبقى المشبه به فقط، مع وجود القرينة التي تشير إلى الاستعارة، وبهذا قرروا أنّ (الاستعارة ليست إلاّ تشبيهًا، ولكنّها أبلغ منه)(٥٣).

وواضح أنّ الشاعر من خلال هذا الفن رسم صورتيه الاستعارتين المكملة أحداهما للأخرى، ويلحظ التوازي في التصوير في الشطر الأول، إذ اكتفى بقوله "يا هِلالاً" ثم وصف هذه الصورة بالحال "مُرَكّبًا" واكتفى في الشطر الآخر أيضًا برصد مكان التركيب بقوله "في قضيبٍ" الذي يمثل قوام الصورة الأخرى. ثم يصف هذه الصورة بقوله "مُهَفْهَفِ" وبذلك يكون البيت كله تصوير.

وليس بعيدًا عن ذلك قوله:(٥٤)

وكان غير عجيبٍ من ملاحته
أَن يجمع الحُسْنُ فيه الغُصْنَ والقمرا

إذ استعار الغصن للجسم والقمر للوجه، لعلاقة المشابهة نفسها.

وقد يذكر المشبه ويحذف المشبه به، وتذكر لازمة من لوازمه، وعندئذٍ تسمى الاستعارة (مكنيّة) كما في قول ابن قسيم:(٥٥)

وخَلْفَ الثنايا الغُرِّ ما يبْرُدُ الجَوى
ويَذْهب من جَمْرِ الغَرَامِ بوَقْدِه

ففي قوله (جمْرِ الغَرَام) استعار النّار للغرام، فحذف النّار وجاء بلازمة من لوازمها، وهي الجمر. ومن ذلك قوله:(٥٦)

أهلاً بطيف خيال زارني سحرًا
فقمت والليل قد شابت ذوائبه

إذ استعار هنا "الرجل" لليل، فحذفه وجاء بلازمة من لوازمه وهي ذوائبه التي شابت، وفضلاً عن كون هذه الاستعارة مكنية فهي استعارة تشخيصية في الوقت نفسه، حيث خلع جسم حي أو إنساني على ما هو غير إنساني، وكأنّه جسم تراه العيون(٥٧). فهو يخلع صفات الرجل الجسمانية على الليل، فيجعل منه رجلاً شابت ذوائبه، وفي ذلك دلالة على طول الليل، واقترابه من الفجر، فضلاً عن الدلالة التي يضيفها لون الشيب، فعندما نتخيل شيب ذوائب الليل ولونه الأبيض، فإنّنا نتخيّل اقتراب الليل من السحر والفجر.

أداة التشبيه هنا واحدة، بل ووجه الشبه واحد في حقله الدلالي العام، ومتفرع إلى فرعين لكلّ منهما خصوصية في الدلالة، مع وجود علاقة المشابهه بينهما. وما دام في الصورة وجها شبه فإنّ لكل وجه مشبهًا ومشبهًا به. أمّا المشبهان فصريحان، وهما "أحداقها وخُصورها" بينما يتكرر مشهد المشبه به، ذو الصورة الخيالية، التي تعبر في إدراك دلالتي كل من المشبهين والمشبهين بهما، إلاّ أنّنا يمكن أن نقدر المشبهين بهما بإضافة فاعل الجملة الفعلية إلى وجه الشبه، المصرّح به في البيت، وكذلك الحال في المعطوف على فاعل الجملة الفعلية، فيكون تقدير التشبيه، عشاقها كأحداقها والبواتك كخصورها في الضنى،

هذه الصورة وغيرها من الصور الإستعارية احتلت مساحة هامّة من صور ابن قسيم، ذلك لما في الاستعارة من عذوبة وسحر وجمال فهي (لغة داخل لغة، فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، وبها تحدث إذابة لعناصر الواقع ليعاد تركيبها من جد يد)[٥٨] .

٣ـ الطباق:

وهو الجمع بين الضدين في الكلام، أو بيت الشعر[٥٩]، بشكل يجعل منهما (ضربًا من ضروب الرياضة العقليّة، ولوناً من ألوان التسابق الذهني والفكري ، ومظهرًا من مظاهر الترف العقلي)[٦٠]، ومنه قول ابن قسيم:[٦١]

أنت ناري وجَنّتي وطبيبي ومُدْنِفي

في صورة الشطر الأول الجمع بين النار والجنة، الأمر الذي يذكي خيال المتلقي وذهنه لإدراكه الصورة بكاملها. وكذلك الحال في الشطر الآخر من البيت إذ جعل الشاعرُ المخاطب طبيبه ومدنفه، أي إنّه سبب شفاء الشاعر وسبب مرضه.

ومن صور ه في الطباق قوله:[٦٢]

وسعيدٌ مَنْ تقضّي عُمْره

بين كاساتِ رضابٍ وعُقار

في اصطباحٍ واغتباقٍ واقترا (م)

بٍ واغترابٍ وانتهاكٍ واستتار

في البيت الأول الرسم التام للصورة، وفي البيت الآخر رصد لحالها المتأرجح بين ثلاثة طباقات، استوعبت كلها البيت كله، إذ الجمع بين الاصطباح والاغتباق، والجمع بين الاقتراب والاغتراب، والجمع بين الانتهاك والاستتار. وملحوظ في الأولى غاية زمانية -إذا صحت التسمية- أي تحقق صورة البيت الأول في أوقات متعددة، وليس في وقت واحد. أمّا في الطباق الثاني فملحوظ أنّ الغاية مكانية، أي تحقق الصورة في أماكن متعددة، وليس في مكان واحد. أمّا الطباق الثالث فمختص بشكل ظهور صاحب الصورة، التي يراد له أكثر من حال، فتارة يفتضح أمره وينتهك -بسبب العقار- وتارة يقوى على استتاره، وهنا إشارة إلى اختلاف حالة ذهاب العقل -من الشرب- وحالة عدم ذهابه بعد.

ومن صور الطباق قوله:[٦٣]

كم يهتك الدهرُ سِتري ثم أَسْتُرُهُ

وكم يقابل إقبالي بإدبارِ

إذ جمع بين الفعلين "يهتك، أستره" كما الجمع بين الأسمين "إقبال، وإدباري" الأمر الذي يتطلب من المتلقي ذهنية خصبة في تذوق هذه الصورة.

٤ـ تأكيد المدح بما يشبه الذم

ولهذا الفن أنواع عدّة، أما صور ابن قسيم فجاءت من النوع الذي يتمثل في ذكر أداة الاستثناء، مع تأكيد ما بعدها لما قبلها، فمن المعلوم (أنّ ذكر أداة الاستثناء يوهم إخراج شيء قبلها من حيث إنّ الأصل في مطلق الاستثناء هو الاتصال، فإذا ذكر بعد الأداة صفة مدح أخرى جاء التوكيد)[٦٤].

ومن ذلك قول ابن قسيم:[٦٥]

كالبدر كالطّاووس إلاّ أنّه

في الحُسن فوقَ البدرِ والطّاووسِ

في صدر البيت صورتان تشبيهيتان لمشبه واحد، يعقبهما أسلوب الاستثناء، محطّ توهم المتلقي، أي إنّ المتلقي عندما يسمع الشطر الأول (كالبدر كالطّاووس إلاّ أنّه) يتوقع ذكر صفة ذم، أو على أقل تقدير ذكر صفة مدح أقل من الصفة الأولى -قبل الأداة- أو أضعف منها. لكن الذي يحدث ذكر صفة مدح أعلى وأبلغ من الصفة الأولى، فهو يقول (في الحُسن فوقَ البدرِ والطّاووسِ) وبذلك يتحقق المدح الذي يشبه الذم. وفي هذه الصورة فنّ "سياقي" آخر يتمثل في الاستثمار الأمثل لطاقة شطري البيت، وتحديدًا ما بينهما من فاصل زمني من شأنه أن يعزز توهم المتلقي، فمن الواضح اختتام الشطر الأول بأداة الاستثناء، ليباشر في الشطر الآخر صفة الممدوح من غير فاصل، ومعروف أنّ ما بين الشطرين وقفة ملحوظة في إنشاد الشعر، وهذه الوقفة تسهم في استغراق توهم المتلقي.

ومن ذلك قول ابن قسيم أيضًا:[٦٦]

كالرَّوض إلاّ أنّ وَشْيَ سُطوره

أسنى ندى عندي وأحسنُ مَوْقِعا

فالصورة التشبيهية تتصدر البيت، يعقبها أداة الاستثناء، التي توهم المتلقي بذكر صفة ذمّ، لكن الذي يحدث ذكر صفة مدح أعلى وأبلغ ممّا قبل الأداة، وهذا واضح من خلال ذكر أسمي التفضيل "أسنى، وأحسن" كما يلحظ موقع أداة الاستثناء من البيت، إذ يختم الشطر الأول بها وبالممدوح (أنّ وَشْيَ سُطوره) ليباشر في الشطر الآخر صفة الممدوح من غير فاصل، وبهذا يتمّ استثمار الفاصل الزمني بين الشطرين، الذي يعزز توهم المتلقي.

ومن الجدير بالذكر أنّ الاستثناء -بالأداة إلاّ أو بغيرها- ليس الأسلوب الوحيد لرصد هذا الفنّ، فقد يكون بإسلوب الاستدراك الذي تدل عليه الأداة "لكن" كما في قول ابن قسيم:[٦٧]

مثلُ قضيب البانِ لكنّه

يحمل في أَعلاه شمسَ النهار

في صدر البيت صورة تشبيهية يعقبها استدراك من شأنه أن يصرف نظر المتلقي إلى اسلوب ذمّ، أي إنّ المتلقي عندما يسمع الشطر الأول (مثلُ قضيب البانِ لكنّه) يتوقع أن يذكر في الشطر الآخر صفة ذمّ، مهّد لها الاستدراك، الذي تدل عليه الأداة "لكن" إلاّ أنّ ما يذكر في الشطر الآخر مدح أبلغ من الأول في صورة استعارية، ومعلوم أنّ الاستعارة أبعد في الوصف من التشبيه؛ لأنها تشبيه حذف منه وجه الشبه وأداته والمشبه به، وملحوظ ان المشبه به هنا ليس "الهاء" العائد على الممدوح، وإنّما المشبه به وجه الممدوح، الذي دلّ عليه بعبارة "في أعلاه" وبهذا يتحقق فنّ المدح بما يشبه الذمّ، بذكر صفة مدح بعد "لكن" الاستدراكية بشكل أبعد ممّا قبلها. وملحوظ أيضًا أداة الاستدراك

التي يختم بها وبالممدوح "الهاء" الشطر الأول ليباشر في الشطر الأخر ذكر صفة المدح، كما لحظنا في الصور السابقة.

٥ـ الترديد:

وهو (أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثمّ يردها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه)[٦٨]، ومن ذلك قوله:[٦٩]

ما بالهم حجبتْ عقارب أرضهم
وقتلننا بعقارب الأصداغ

الصورة الرئيسة في هذا البيت تتمثل في "قتلننا بعقارب الأصداغ"، ومحور هذه الصورة يتمثل في لفظة "عقارب"، التي رددها الشاعر في الشطر الأول بمعنى يخالف المعنى الآخر، مع وجود علاقة المشابهة. ففي الشطر الأول يعني بها الحشرات القاتلة -أي المعنى المعجمي- ويعنى بها في الشطر الآخر خصلة الشعر الرشيقة النازلة من الصدغ، والتي يشبه دوران طرفها ذنب العقرب، ليكون وجه الشبه، الشكل الخارجي، والأثر الذي يحدثه بفريسته، فالاثنان قاتلان. وبالتالي اختلاف المدلولين عن بعضهما، مع وجود علاقة المشابهة بينهما، وكما يأتي:

الصورة التي وردت فيها اللفظة	علاقة المخالفة		علاقة المشابهة
	المعنى	صفة المنعى	
عقارب أرضهم	حقيقي	مذموم	الشكل الخارجي، واللون، والأثر الذي يحدثه بفريسته
عقارب الأصداغ	مجازي	ممدوح	

ومن ذلك اللون قوله أيضًا:[٧٠]

سقم جفنيك الذي ألبسني
ثوب سقم وعذاب مستجد

محور الصورة في البيت قوله "سقم جفنيك". ولفظة "سقم" مرددة بدلالة مختلفة، ففي الشطر الأول -أي سقم جفنيك- تعني وهن الجفون، وذبولها، الغير مصاحب لأيّ مرض عضوي، وهي صفة محببة في المرأة؛ لدلالتها على الرقة والعذوبة.

أمّا لفظة "السقم" الأخرى في قوله "ثوب سقم" - فدلالتها لغويّة معجميّة، أي أنها تدل على السقم بعينه، الذي أصاب الناظر إلى الجفن "السقيم". أمّا لفظة "ثوب" المضاف إليها لفظة "السقم" فهي استعارة مكنيّة، تدل على وقوع المرض في هذا الجسم، وبالتالي فإنّ المخالفة تبدو في دلالتي كلٍّ من سقم الجفن وسقم جسم الناظر، فأولى دلالة مجازية والأخرى حقيقية، فضلاً عن كون الأولى صفة محببة في جفن المتغزّل بها، والأخرى غير محببة في الجسم، وكما يأتي:

الصورة	علاقة المخالفة	علاقة المشابهة

التي وردت فيها اللفظة	معناها	صفتها	موطنها	الدلالة
سقم جفنيك	مجازي	جمالية محببة	جفن المتغزل بها	وهن ضعف وذبول
ثوب سقمٍ	حقيقي	مرضية غير محببة	جسم المتغزّل	وهن ضعف وذبول

وقد تأتي اللفظتان في شطر واحد، كما في قول أبن قسيم:[٧١]

وأغيد مثل متن الريح ليِّنًا
تفلَّ جفونه جفن اصطباري

ففي الشطر الآخر ترد اللفظتان، ويراد بالأولى معناها اللغوي المعجمي، ويراد بالأخرى معنى استعاريًّا، والصورة بمجملها لا تختلف كثيرًا في توظيفاتها عمّا تقدم.

ويمكن القول إنّ الترديد يشترك مع التكرار من حيث أنّ في كلّ منهما (تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، بحيث تشكل نغمًا موسيقيًّا يقصده الناظم في شعره)[٧٢]، على أن يكون التكرار إيجابيًّا[٧٣]،لا يمجّه السمع.

٦ـ الترصيع:

يعدّ من المألوف أن يدرس فنّ "الترصيع" في مجال الحقل الموسيقي أو الإيقاعي؛ لأنّ الترصيع (مساواة أجزاء البيت لبعضها وزنًا وقافية، بحيث تبدو مسجوعة أو شبه مسجوعة)[٧٤]. لكنّ الذي دعانا إلى دراسة هذا الفنّ في مجال الصورة الشعريّة توظيف الشاعر لهذا الفنّ في هذا المجال، ممّا شكل ظاهرة ملحوظة في شعره، كما في قوله:[٧٥]

أردتَ فليس في الدنيا منيعٌ
وجدت فليس في الدنيا عديمُ

قبل الحديث عن "الترصيع" يمكن إمعان النظر في فنّ الطباق الذي اعتمده الشاعر في رسم جزئيّات صورته، إذ الجمع بين "الإرادة، والمنع"، والجمع بين "الجود، والعدم"، في الشطر الآخر من البيت.

أمّا بناء البيت على فنّ الترصيع فمن خلال مطابقة أجزاء الشطر الأول على أجزاء الشطر الآخر وزنًا، وشبه مطابقتهما تقفية، وكما يأتي:

الشطر الأول		الشطر الآخر	
الألفاظ	أوزانها	الألفاظ	أوزانها
أردتَ	فعولُ	وجُدتَ	فعولُ
فليسَ	فعولُ	فليسَ	فعولُ
في الدنيا	مفعولن	في الدنيا	مفعولن
منيعٌ	فعولن	عديمُ	فعولن

من الواضح أنّ لفظتي "في الدنيا" وردتا في حقل واحد؛ ذلك لأنّنا لو فصلنا بينهما لتولد لدينا "سبب

خفيف"[٧٦]، نتيجة عدم حذف الأحرف الواجب حذفها في الوصل.
وبذلك تطابق مجموعة أوزان هذه الأجزاء وزن بحر الوافر، وكما يأتي:
أردتَ فليسَ في الدنيا منيعٌ وجُدتَ فليسَ في الدنيا عديمُ
فعولُ فعو لُ مفْعولنْ فعولن فعولُ فعو لُ مفْعولنْ فعولن
مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن
ومن هذا اللون قوله أيضًا:[٧٧]
بكتِ الخطوب وثغر مجدك ضاحكُ
ونبا الحسام وغرب سيفك باتكُ
واضح بناء الصورة على فنّي الطباق والترصيع، أمّا الطباق فالجمع بين طرفي نقيض في كلا الشطرين، الجمع بين البكاء والضحك في الشطر الأول، والجمع بين نبوّ السيف وبتكه في الشطر الآخر، وتجدر الإشارة إلى إسهام المجاز في رسم الصورة، وتحديدًا في الشطر الأول، إذ أسند الفعل "بكت" إلى غير فاعله، وهو ما يسمى بـ "المجاز العقلي". ومن المجاز أيضًا قوله "ثغر مجدك"، إذ جعل للمجد جسمًا محذوفًا من التركيب، وأتى بلازمة من لوازمه، وهو ما يسمى كما قلنا "استعارة مكنيّة".
وفي الشطر الآخر الجمع بين "الحسام" وسيف الممدوح، ومعروف أنّ الحسام السيف القاطع، ومع هذا فإنّ الحسام ينبو –حسب قول الشاعر- وسيف الممدوح يبقى باتكًا أبدًا، وهذا بلا شكّ سبيل آخر يعزز من صورة المدح.
أمّا حضور الترصيع وتوزيع أجزاء البيت فكما يأتي:

الشطر الأول		الشطر الآخر	
الألفاظ	أوزانها	الألفاظ	أوزانها
بكتِ الخطوب	متفاعلن فَ	**ونبا الحسام**	متفاعلن فَ
وثغر	فعولُ	**وغرب**	فعولُ
مجدك	فاعلُ	**سيفك**	فاعلُ
ضاحكُ	فاعلن	**باتكُ**	فاعلن

وسبب جعل "بكت الخطوب" جزءًا واحدًا يكمن في أنّنا لو فصلنا بين الجزأين لثبت سكون تاء التأنيث، وبالتالي فإنّ وزنها "الجديد" –وهو"فَفُلْ"- سيخالف الوزن الأصل، أي أنّ الفاء من تفعيلة "متفاعلن" ستسكّن وهذا غير ممكن وغير صحيح.
لذا يجب كسر تاء التأنيث لالتقاء الساكنين،اللذين لا سبيل للفصل بينهما.
وكذلك الحال في عدم إمكانيّة الفصل بين الفعل "نبا" وفاعله "الحسام"؛ لأنّ في هذا الفصل سيثبت حرف العلة "الألف" في الفعل، الذي يحذف في الوصل، وبالتالي عدم حدوث اختلال في زنة التفعيلة. وللمطابقة بين أوزان أجزاء البيت ووزن الكامل يكون الحال كما يأتي:
بكتِ الخطو ب وثغر مجدك ضاحكُ ونبا الحسا م وغرب سيفك باتكُ
متفاعلن فَ فعولُ فا علُ فاعلن متفاعلن فَ فعولُ فا علُ فاعلن
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن
ومن صور ابن قسيم التي يعتمد فيها فنّي الترصيع والطباق قوله أيضًا:[٧٨]
أبعد البعد أطمع بالتداني
وبعد الوصل أقنع بالتمنّي
الأمر الذي لا يختلف كثيرًا عمّا تقدّم.
أمّا صور ابن قسيم التي يعتمد فيها فنّ الترصيع بشكل رئيس فمنها قوله:[٧٩]
فسيفك في مفارقهم خضيبٌ
وذكرك في مواطنهم عظيمُ
واضح أنّ في كلا الشطرين صورة مستقلة عن الأخرى، أمّا الشطر الأول فأجزاء صورته ملحوظة يمكن رصدها من قبل المتلقي، فالسيف الخضيب يدلّ على قوّة حامله، وشدة الضرب به على مفارق عدوه. أمّا الشطر الآخر فالصورة فيه أبعد عن المتلقي من الأولى؛ كون "لذكر" ليس ملحوظًا كما هو الحال في "السيف الخضيب"، وبالتالي فإنّ "الذكر" –الذي هو محور الصورة في الشطر الآخر- أدخل في باب الخيال؛ لما للذكر من قابليّة تأويل، تختلف من متقبّل إلى آخر.

أمّا حضور فنّ الترصيع في هذا البيت فواضح من خلال توزيع أجزائه على أوزان متساوية، وقوافٍ شبه متساوية، وكما يأتي:

فسيفك	في	مفارقهم	خضيب	وذكرك	في	مواطنهم	عظيم
مفاعَلَ	تن	مفاعلتن	فعولن	مفاعَلَ	تن	مفاعلتن	فعولن

وهنا توزيع الترصيع على كلا الشطرين أوضح من البيت السابق؛ لأنّه أقرب إلى توزيع تفاعيل بحر الوافر، وكما يأتي:

فسيفك في	مفارقهم	خضيب	وذكرك في	مواطنهم	عظيم
مفاعلتن	مفاعلتن	فعولن	مفاعلتن	مفاعلتن	فعولن
مفاعلتن	مفاعلتن	فعولن	مفاعلتن	مفاعلتن	فعولن

المبحث الرابع: مصادر الصورة

١. الطبيعة

وظف ابن قسيم –كغيره من الشعراء-عناصر الطبيعة في رسم كثير من صوره الشعرية، ومن ذلك قوله في الغزل:[٨٠]

وشمُوس من القَراطق تبدو
سافراتٍ وجوهُها أَم بدور

يلحظ على هذه الصورة أن أبرز عناصرها "الشموس والبدور" ومعلوم أنّ الشمس والبدر من عناصر الطبيعة، التي ما غابت مشاهدها عن الإنسان. وملحوظ تكرار "الشمس والبدر" في صور ابن قسيم، في مختلف الأغراض، ففضلاً عن تشكيل كثير من صور الغزل من هذين الجزئين نجد أنّ لشعر الخمرة حظًا في هذه التوظيفات، كما في قوله:(٨١)

وإذا طاف بها تحسَبُه بدرَ ليلٍ حاملاً شمسَ نهار

على أنّ الضمير "ها" في قوله "طاف بها" يعود إلى الخمرة الوارد ذكرها قبل هذا البيت، وبذلك يعود قوله "بدر ليل" إلى المتغزل به، كما يعود قوله "شمس النهار" إلى الخمرة.

ومن صوره التي لونتها عناصر الطبيعة قوله في الغزل أيضًا:(٨٢)

وكان غير عجيبٍ من ملاحته أ
ن يجمع الحُسْنُ فيه الغُصْنَ والقمرا

وعناصر الطبيعة هنا "الغصن والقمر"، ولا نقول إنّهما أسهما في تشكيل الصورة، بل إنّهما يمثلان قوام الصورة كلها.

ويقول ابن قسيم في المديح:(٨٣)

ولو أَضمرتَ للأَنواءِ حَرْبًا
لما طَلَعْت لهَيْبَتِك الغيوم

فـ "الأنواء والغيوم" من مفردات الطبيعة التي لا تغيب مشاهدها عن الإنسان، وظفها الشاعر في صورته المعبرة عن هيبة الممدوح.

ويقول أيضًا:(٨٤)

ولم أَكْسه دُرَّ المديح وإنّما
أَعرتُ نجوم الليلِ بَدْر تَمامِه

واضح أنّ التصورين الموزعين على كلا الشطرين يقومان على فنّ الاستعارة وتحديدًا في "دُرّ المديح" في الشطر الأول، وفي "بدر تمامه" في الشطر الآخر، وواضح أنّ "الدر والبدر" من أجزاء الطبيعة، فضلاً عن "نجوم الليل" فالتصويران موظفان قبل كل شيء من مفردات الطبيعة.

٢. الخيال:

يعدّ الخيال الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم، ممّا جعل حازم القرطاجني يعدّ الشعر شعرًا من حيث ما هو متخيل(٨٥).

من هنا نعي أنّ الخيال يمثل سبيلاً مهمًّا للتصور، بل هو السبيل الأهمّ، كما يمثل مصدرًا مهمًّا له. ويهمنا الخيال هنا بوصفه مصدرًا للتصوير، وليس سبيلاً له؛ لأنّ سبل التصوير درسناها في المبحث السابق.

الصورة الشعرية –بوصف الخيال مصدرًا في تشكيلها- لا يمكن أن تدرك تفاصيلها إلاّ من خلال ذهن المتلقي، وقدرته على التأمّل والتأويل؛ ذلك لأنّ ثمّة علاقة وثيقة (بين أسلوب الشاعر في إثارة هذه الصورة من جهة، وبين الشعور الإنساني العميق، الذي توقظه في متلقيها من جهة أخرى)(٨٦)ومن ذلك قول ابن قسيم:(٨٧)

وقال لي القلبُ لمّا صار في يده
(هذا الذي لُمْتني فيه) فكيف ترى

وقول القلب -قبل كل شيء- لا يُدرك عقلاً، وإنّما يدركه ويتأمله خيال المتلقي، الذي يشحنه الشاعر بقوله (لمّا صار في يده) الأمر الذي لا يدرك هو الآخر إلاّ خيالاً، ليبلغ الخيال ذروته في جملة مقول قول القلب (هذا الذي لُمْتني فيه) حيث الإيحاء بشكل مباشر إلى مشهد من مشاهد سورة يوسف، الذي يختم بقول امرأة العزيز (فَذَلِكُنَّ الَّذِي لُمْتُنَّنِي فِيهِ)(٨٨). أما ذروة خيال التصوير الشعري فهو يتمثل في الإشارة إلى بداية المشهد القرآني، وتحديدًا في قوله تعالى (فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ)(٨٩). أي إنّ المتلقي بمجرد سماع هذا البيت الشعري يستحضر في خياله هذا المشهد بكامله، ومن هنا يمكن عدّ مصدر هذه الصورة الدين الإسلامي –الذي سيأتي الكلام فيه لاحقًا- ولكن وفرة الخيال فيها جعلنا ندرجها فيما يمكن عدّها خياليّة المصدر، على الأقل في آليّة إدراكها من قبل المتلقي.

ومن صور ابن قسيم التي يدركها المتلقي خيالاً قوله:(٩٠)

كأَنما قُدَّ جسمه من دُجا الـ
(م) ليل ومن وجهه بدا الصُّبح

ونكتفي هنا بتسليط الضوء على الصورة الأولى "قُدَّ جسمه من دُجا الليل" ولاسيما في الفعل "قد" المستورد إلى غير فاعله -أو نائب فاعله- ممّا يكوّن للصورة مجازًا عقليًا، من شأنه أن يحقق للمتلقي خيالاً واسعًا للتأمل في إدراك الصورة؛ لأنّ (المجاز ليس أداة تعطى للشاعر لتصوير العالم، بل هي نفسها العالم، وهو يقدم نفسه في صورة شعرية)(٩١).

٣. الموروث الديني:

أفاد ابن قسيم كثيرًا من المعاني الدينية ، ولاسيما الإسلامية منها ، كما في قوله:(٩٢)

كأَنّك في العَجاج شِهابٌ نورٍ
تَوَقَّدَ وهوَ شيطانٌ رجيمُ

يصور الشاعر عدوَّ الممدوح بأنّه شيطان رجيم، وهذا من التعابير الإسلامية القرآنية كما في قوله تعالى (وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَيْطَانٍ رَجِيمٍ)(٩٣).

وفي تصوير آخر يقول الشاعر:(٩٤)

تزَخْرَف للأَمير جِنانُ عَدْنٍ
كمَا لِعِدَاه تَسْتَعِرُ الجحيم

في كلا الشطرين صورة مستوحاة من الموروث الديني الإسلامي القرآني، ففي الشطر الأول إشارة لكثير من آي القرآن الكريم، كما في قوله تعالى (جَنَّاتُ عَدْنٍ يَدْخُلُونَهَا يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَلُؤْلُؤًا وَلِبَاسُهُمْ فِيهَا حَرِيرٌ)(٩٥)، وفي الشطر الثاني إشارة لقوله تعالى: (وَإِذَا الْجَحِيمُ سُعِّرَتْ)(٩٦).

وفي تصوير آخر يقول الشاعر:(٩٧)

إنّما البُغية أن أصب (م) ح مخلوعَ العِنان
ساجدًا في قِبلة الكأْ (م) س لتسبيح المثاني

الشاعر يتغنى بالمعصية ويفتخر بها، وتحديدًا شرب الخمر، وهو أمر شاع في عصره، وما يهمنا هنا توظيف المعاني الإسلامية في غير موطنها، فهو يخصص أفعال العباد للمعصية، فهو يجعل "السجود، والقبلة، وتسبيح المثاني" مخصوصة بالكأس. وما يهمنا هنا استلهام هذه المشاهد وتوظيفها في صور الشاعر، ممّا يجعل الموروث الديني الإسلامي يسهم إسهامًا فاعلاً في تشكيل صوره.

كما أسهم الموروث الديني المسيحي في تشكيل بعض صوره،كما في قوله:(٩٨)

قد كان يعتقد المسيحَ ويرتضي
عند الصّباح بضجةً النـاقوس
ولَطالمَا حمل الصليبَ وَعظَّمَ (م)
اللاهـوت بالتسبيح والتقديس
وأَتى على مَهْلٍ يَقُصُّ طرائـق (م)
الإنْـجيل بين شَمامسٍ وقُسوس

فـ "المسـيح، والنـاقوس، والصـليب، واللّاهـوت، والتسبيح، والتقديس، والإنجيل، والشماس، والقسوس" كلها ألفاظ تدلّ على مفاهيم، أو أفعال تعبديّة مسيحية، وظفها الشاعر لتصويراته بكثافة عالية جدًا، وكما هو واضح جدًا.

٤. الموروث العربي:

ونعني به الإرث الثقافي العربي الذي أفاد منه الشاعر في بعض تصويراته، ومن ذلك قوله في المديح:(٩٩)

كأنني البُحتريُّ أُنْشده وهو على عِظم شأنه الفتح

يشبه الشاعر نفسه بالشاعر الكبير أبو عبادة البحتري(ت٢٨٤هـ) ويشبه ممدوحه بالفتح بن خاقان (ت٢٤٧هـ) أحد أهم ممدوحي البحتري .

يلحظ أنّ التشبيه الأول ذكر فيه وجه الشبه "أنشده" وأنّ التشبيه الآخر ذكر فيه الجملة الاعتراضية "على عظم شأنه" ويمكن أن يفهم من الأمر الأول تواضع الشاعر أمام ممدوحه؛ لأنّ فيه دلالة واضحة على المساواة بين المشبه والمشبه به "ابن قسيم والبحتري" في الوقت الذي تدلّ فيه الجملة الاعتراضية في التشبيه الآخر على عدم المساواة بين مكانة كلّ من المشبه والمشبه به "الممدوح والفتح"، أي إنّ في الجملة الاعتراضية حصر للتشبيه في الشكل لا في المضمون، فالممدوحان ينشدان من الشاعرين على حد سواء، ولكن ثمة تباين كبير في مكانيتهما. وواضح أنّ مصدر كلا الصورتين مردّه الموروث العربي، فلو لم يكن الشاعر على دراية تامّة بكلّ من البحتري والفتح بن خاقان لما تكمن من أداء التصورين ونقلهما إلى المتلقي.

وفي مناسبة أخرى يصور الشاعر كرم ممدوحه، ويفيد من شخصيّة "حاتم الطائي" المعروف بكرمه اللا محدود، إذ يقول الشاعر مادحًا:(١٠٠)

ومن إذا قيس ندى حاتم
بجودهِ عُيّر بالشـحّ

أي إنّنا لو قارنا كرم الممدوح مع كرم حاتم الطائي لعيّر حاتم بالشحّ والبخل، لشدة التباين في كرم كلّ منهما، وهي صورة خيالية، كان للموروث العربي الأثر الأبلغ في رسمها.

ويكرّر الشاعر هذا التصوير في غير مرة، فهو يقول(١٠١):

لو قاستِ الكُرَماءُ حاتِمها بك أَيُّها المقصودُ قاصدُه
لتَستَّرْت خجلاً مكارمُـه وتحَوّلت بُخْلاً عوائده

ويقول أيضًا:(١٠٢)

مُترقرقٌ ماءُ الجمالِ بوجهه
أندى وأكرم راحةً من حاتِم

٥. رسم الحرف العربي:

أفاد الشاعر أيضًا من رسم الحرف العربي، إذ وظف في بعض الأحايين أشكال بعض الحروف في صوره، كما في قوله:(١٠٣)

وبسينِ طُرَّتِه من التعويج
في نُون حاجبه من التّقْويس

ويوظف الشاعر أيضًا شكل مجموعة من الألفاظ المنتظمة من سطر واحد، فهو يقول:(١٠٤)

ومنتَقش بالمِسْك وَشْيُ عِذاره
كما انتظمتْ في جانب الطّرْس أَحرفُ

الخاتمة

وبعد هذا كله يمكن رصد جملة من النتائج توصّل لها البحث، نذكر منها:

ـ تتكرّر بعض الصور عند ابن قسيم غير مرّة، ممّا يعني قرب هذه الصور من نفسيّة الشاعر.

ـ رصد الشاعر مشاهده الثابتة بوساطة الاسم في أغلب الأحايين، وهذا على أصل إمكانيّة الاسم في رصد الثبات في الصورة، وإلغاء عنصر الزمن. على أنّ البعض القليل من صورة الثابتة رصدها بوساطة الفعل على غير الأصل في اللغة.

ـ أمّا الصورة المتحرّكة فرصدهر بوساطة الفعل في معظم الأحايين، على أنّه رصد بعضها بوساطة الاسم.

ـ قد لا تكون الحركة في صور ابن قسيم مطلوبة في ذاتها، وإنّما لرصد ثبات ما فيها، وكذلك الثبات قد لا يكون مطلوب في ذاته، وإنّما لرصد حركة ما في الصورة.

ـ يبدو أثر البديع واضحًا في شعره، فهو يشكل صوره بمختلف الفنون البيلاغيّة، كالتشبيه، والاستعارة، والطباق، والترصيع، وردّ الاعجاز على الصدور، وغير ذلك من الفنون البيعيّة.

ـ قد يسهم أكثر من فنّ بلاغيّ في رسم الصورة الشعريّة الواحدة عند ابن قسيم.

الهوامش

(١) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر، مصر، ط٣، ١٩٧٨م، ص ١٢٧.
(٢) فنّ الشعر، د. إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت، ط٣، ص ٢٣٨.
(٣) ينظر: المصر نفسه.
(٤) ينظر: عيون التواريخ، مجمد بن شاكر الكتبي، تحقيق د. فيصل السامر، ونبيل عبد المنعم داود، وزارة الإعلام، الجمهوريّة العراقيّة، سلسلة كتاب التراث، ج٢، ص ٤٠٨. وينظر: خريدة القصر وجريدة أهل العصر، عماد الدين محمد بن حامد الأصفهاني الكاتب، قسم شعراء الشام، ط١، المطبعة الهاشميّة، دمشق،١٩٥٥م .
(٥) ينظر: خطط الشام محمد كرد علي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٢م، ج٤، ص ٣٣.
(٦) الخريدة ٤٣٣/١-٤٣٤.
(٧) ينظر: المصدر نفسه.
(٨) ينظر: المصدر نفسه ٤٣٤/١.
(٩) ينظر: عيون التواريخ ٤٠٨/٢.
(١٠) ينظر: إيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، إسماعيل باشا بن محمد أمين بن مير سليم، تصحيح محمد شرف الدين، المجلد الأول، ١٩٤٥م، ج١، ص ٥٠٣.
(١١) ينظر: ديوان ابن قسيم الحموي، تحقيق د. سعود محمود عبد الجابر، دار البشير، عمّان، الأردن، ط١، ١٩٩٥م، ص ٨.
(١٢) ينظر: في الشعر الأوربي المعاصر، د. عبد الرحمن بدوي، ط ٢، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠م. ص١٨٩.
(١٣) الديوان ١٠٨.
(١٤) الديوان ٧٩.
(١٥) سورة الواقعة ١٥و١٦.
(١٦) سورة القلم ٣٣.
(١٧) الديوان ٥٥.
(١٨) الديوان ٤٢.
(١٩) سورة النبأ ٣١-٣٣.
(٢٠) الديوان ٥٧.
(٢١) الديوان ٦٣.
(٢٢) الديوان ٥٩.
(٢٣) الديوان ٦٣.
(٢٤) الديوان ١١٦.
(٢٥) الديوان ١١٧.
(٢٦) الديوان ١١٨.
(٢٧) الديوان ٣٧.
(٢٨) الديوان ٥٥.
(٢٩) الديوان ١٢٤.
(٣٠) ينظر: في الشعر الأوربي المعاصر ١٨٩.
(٣١) الديوان ٥٢.
(٣٢) ينظر: الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨م، يوسف الصائغ، مطبعة الأديب البغداديّة، بغداد، ١٩٧٨م، ص ١٨٣.
(٣٣) الديوان ١٠٣
(٣٤) عماد الدين زنكي: هو عماد الدين بن الحاجب، ولد سنة (٤٧٧هـ) وولّي بغداد أواخر دولة المستظر بالله، ثم انتقل ليكون ملك الموصل وحلب وحماه وحمص وبعلبك والمعرة وفتح الرها. كان فارسًا شجاعًا، شديد البأس، قوي المراس، عظيم الهيبة، أبلى بلاء عظيمًا في الصليبيين. أستشهد على بوّابة قلعة جعبر سنة (٥٤١هـ). ينظر: الروضتين في اخبار الدولتين، شهاب الدين عبد الرحمن بن إسماعيل المقدسي المعروف بأبي شامة، تحقيق د.محمد حلمي، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٦م. ج ١، ص ١٠٩-١١٨. وينظر: عيون التواريخ ٥٠.
(٣٥) جوسلين: هو جوسلين الثاني، أحد القادة الفرنج المشهورين، وكان يحتلّ القلاع التي تقع شمال حلب. ينظر: التأريخ الباهر في الدولة الآباكيّة بالموصل، عبد الواحد الشيباني المعروف بابن الأثير الجزري، تحقيق عبد القادر أحمد طليحات، دار الكتب الحديثة في القاهرة، ومكتبة المثنّى ببغداد، ص ١٠١-١٠٣.
(٣٦) الديوان ٥٦.
(٣٧) الديوان ٤٥.
(٣٨) الديوان ٨٨.
(٣٩) الديوان ٨٢.
(٤٠) الديوان ٤٨.
(٤١) الدعص: قطعة من الرمل مستديرة.
(٤٢) الديوان ٩٥.
(٤٣) الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني(ت٧٣٩هـ)تحقيق لجنة من أساتذة الجامع الأزهر، القاهرة، مطبعة السنّة المحمديّة، أعادت طبعه بالأوفسيت مكتبة المثنّى، بغداد، ص٢١٣.
(٤٤) الديوان ٨٨.
(٤٥) أسرار البلاغة،عبد القاهر الجرجاني (ت٤١٧هـ)، تحقيق هـ.ريتر ،ط٢، مطبعة وزارة المعارف، أستانبول، اعادة طبعه بالاوفيست مكتبة المثنى، بغداد،١٩٧٩م، ص ١١٦.
(٤٦) الديوان:١١٠
(٤٧) الديوان:٩٠
(٤٨) الديوان ١٢٤.
(٤٩) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، دار إحياء التراث العربي، بيروت ، لبنان، ط١٢، ص٣٠٣.
(٥٠) أسرار البلاغة ٢٩.
(٥١) جواهر البلاغة ٣٠٣.
(٥٢) الديوان ٨٠.
(٥٣) جواهر البلاغة ٣٠٣.
(٥٤) الديوان ٥٦.
(٥٥) الديوان ٥٠.
(٥٦) الديوان ٣١.

(٥٧) ينظر:أسرار البلاغة ٣٣.
(٥٨) البلاغة العربية، المعاني، والبيان، والبديع، د.أحمد مطلوب، د. كامل حسن البصير، وزارة التعليم العالي، ط١، جامعة بغداد،١٩٨٠م، ص٢٧٧.
(٥٩) ينظر:العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني(ت٤٥٦هـ) تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط٥، دار الجيل، بيروت،١٩٨١م ، ح٢، ص٥.
(٦٠) اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري، د.محمد مصطفى هداره، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٩م، ص١٤١.
(٦١) الديوان ٨٠ .
(٦٢) الديوان ٥٩.
(٦٣) الديوان٦٠.
(٦٤) البديع١٦٦.
(٦٥) الديوان٦٦.
(٦٦) الديوان٧٥.
(٦٧) الديوان ٦٣.
(٦٨) العمدة ٣٣٣.
(٦٩) الديوان ٧٦.
(٧٠) الديوان ٤٨.
(٧١) الديوان ٥٧.
(٧٢) جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠م، ص٢٣٩.
(٧٣) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، ط٢، ١٦٩٥م، ص ٢٤٣-٢٥٢.
(٧٤) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، أبو الفتح ضياء الدين ابن الأثير(ت ٦٣٧هـ)، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، وأولاده بمصر، ١٩٥٥م، ج ١، ص ٣٩٨.
(٧٥) الديوان ١٠٥.
(٧٦) السبب الخفيف: حرفان الأول متحرّك والآخر وساكن.
(٧٧) الديوان ٨٨.
(٧٨) الديوان ١١٥.
(٧٩) الديوان ١٠١.
(٨٠) الديوان٥٣.
(٨١) الديوان٥٩.
(٨٢) الديوان٥٦.
(٨٣) الديوان١٠١.
(٨٤) اليوان١١٠.
(85)ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأُدباء، حازم القرطجنّيّ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ط١، ١٩٦٦م، ص٦٣.
(٨٦) الصورة في النقد الأدبي محاولة لتطبقها على شعرنا القديم ،د.عبد القادر الرباعي، مجلة المعرفة ،دمشق ،العدد١٩٧٩،٢٠٤م، ص٢٩.
(٨٧) الديوان٥٦.
(٨٨) سورة يوسف ، من الآية ٣٢.
(٨٩) سورة يوسف من الآية ٣١.
(٩٠) الديوان٣٧.
(٩١) في الشعر الأوربي المعاصر ، د.عبد الرحمن بدوي، ط٢،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠م، ص٧٥.
(٩٢) الديوان١٠٤.
(٩٣) سورة التكوير٢٥ .
(٩٤) الديوان١٠٥
(٩٥) سورة فاطر ٣٣ .
(٩٦) سورة التكوير ١٢.
(٩٧) الديوان١١٧.
(٩٨) الديوان٦٥.
(٩٩) الديوان ٣٧.
(١٠٠) الديوان٣٩.
(١٠١) الديوا٤٩.
(١٠٢) الديوان١٠٨.
(١٠٣) الديوان٦٦.
(١٠٤) الديوان٧٨.

المصادر والمراجع

* القرآن الكريم
* اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري، د.محمد مصطفى هداره، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٩م.
* أسرار البلاغة،عبد القاهر الجرجاني (ت٤١٧هـ)، تحقيق هـ.ريتر ،ط٢، مطبعة وزارة المعارف، أستانبول، اعادة طبعه بالاوفيست مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٧٩م.
* إيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، إسماعيل باشا بن محمد أمين بن مير سليم، تصحيح محمد شرف الدين، المجلد الأول، ١٩٤٥م.
* البلاغة العربية، المعاني، والبيان، والبديع، د.أحمد مطلوب، د. كامل حسن البصير، وزارة التعليم العالي، ط١، جامعة بغداد،١٩٨٠م.
* التأريخ الباهر في الدولة الآباكيّة بالموصل، عبد الواحد الشيباني المعروف بابن الأثير الجزري، تحقيق عبد القادر أحمد طليحات، دار الكتب الحديثة في القاهرة، ومكتبة المثنّى ببغداد.
* جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠م.
* جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، دار إحياء التراث العربي، بيروت ، لبنان، ط١٢.
* خريدة القصر وجريدة أهل العصر، عماد الدين محمد بن حامد الأصفهاني الكاتب، قسم شعراء الشام، ط١، المطبعة الهاشميّة، دمشق،١٩٥٥م.
* خطط الشام محمد كرد علي، دار العلم للملايين، بيرون، ١٩٧٢م.

* ديوان ابن قسيم الحموي، تحقيق د. سعود محمود عبد الجابر، دار البشير، عمّان، الأردن، ط١، ١٩٩٥م.
* الروضتين في اخبار الدولتين، شهاب الدين عبد الرحمن بن إسماعيل المقدسي المعروف بأبي شامة، تحقيق د.محمد حلمي، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٦م.
*الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨م، يوسف الصائغ، مطبعة الأديب البغداديّة، بغداد، ١٩٧٨م.
*الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر، مصر، ط٣، ١٩٧٨م.
* الصورة في النقد الأدبي محاولة لتطبقها على شعرنا القديم ،د.عبد القادر الرباعي، مجلة المعرفة ،دمشق، العدد١٩٧٩،٢٠٤م.
* العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني(ت٤٥٦هـ) تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط٤، دار الجيل، بيروت،١٩٧٢م .
*عيون التواريخ، محمد بن شاكر الكتبي، تحقيق د. فيصل السامر، ونبيل عبد المنعم داود، وزارة الإعلام، الجمهورية العراقيّة.
* فنّ الشعر، د. إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت، ط٣.
* في الشعر الأوربي المعاصر، د. عبد الرحمن بدوي، ط ٢، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠م.
* قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، ط٢، ١٦٩٥م.
* المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، أبو الفتح ضياء الدين ابن الأثير(ت ٦٣٧هـ)، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، وأولاده بمصر، ١٩٥٥م.
* منهاج البلغاء وسراج الأُدباء، حازم القرطجنّيّ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ط١، ١٩٦٦م.