

أنماط الصورة الحسية في شعر عبدالله بن  
العتز (٢٤٧ - ٩٦ هـ / ٨٦١ - ٩٠٨ م) نحو  
تحديد دقيق لطبيعة الصورة الشعرية

مجلة  
الإنجاز  
العلمية

د. محمد المحروقي  
أغسطس ٢٠٠٨ م

## أنماط الصورة الحسية في شعر عبدالله بن المعتز (٢٤٧ - ٩٦ هـ)

### ٨٦١/ - ٩٠٨ م) نحو تحديد دقيق لطبيعة الصورة الشعرية

ملخص الدراسة (بالعربية و الإنجليزية)

تمهيد

- ١- الدراسات السابقة حول طبيعة الصورة الشعرية
- ٢- نمطا الصورة الأساسيان
  - ٢- ١- الصورة الحسية
  - ٢- ١- ١- أنماط الصورة الحسية
  - ٢- ٢- الصورة الذهنية
  - ٢- ٣- إشكالية التمثيل
  - ٢- ٤- غلبة النمط الحسي للصورة و أسبابه
  - ٢- ٥- الصورة الشعرية عند ابن المعتز وأبي تمام
    - ٣- الصور الذهنية في شعر ابن المعتز
    - ٤- الصور الحسية في شعر ابن المعتز
    - ٤- ١- حضور الحواس المختلفة
    - ٤- ١- ١- أنماط الصور البصرية
    - ٤- ٢- الصور الثابتة
    - ٥- الصور المتحركة

٦- الألوان

٧- الخاتمة

## المصادر والمراجع

## ملخص الدراسة

تهدف الدراسة إلى التمييز بين نمطين أساسين للصورة الشعرية؛ هما النمط الحسي والنمط الذهني أو المعنوي. كما تسعى إلى تقسيم كل من ذينك النمطين إلى عدة مستويات محكمة اعتماداً على طبيعة طريف التشبيه و طبيعة وجه الشبه في الصورة.

وتستفيد الدراسة من التنظير العميق الذي قدمه للصورة الشعرية الناقد القديم الجديد عبد القاهر الجرجاني، خاصة ما يتصل بطبيعة الصورة و العلاقة بين طريف التشبيه.

وفي إطار حركة الحداثة و التجديد التي عرفها العصر العباسي، فإن ابن المعتز عدُّ رائداً للنمط الحسي للصورة، على حين تسنّم أبو تمام ريادة النمط الذهني. وتهدف الدراسة - عبر جمع الشواهد و تحليلها - اختبار النتيجة المشار إليها، مع التركيز على النمط الحسي للصورة، و إبراز ولع ابن المعتز بتصوير الحركات المتقابلة، واستخدامه المميز للون .

كلمات مفتاحية: ابن المعتز، الصورة الشعرية، الطابع الحسي  
للصورة، الشعر العباسي.

### Summery

This study aims at making a clear distinction between two types of poetic imagery, called the *hissî* (sensory) and the *dhihnî* or *ma'nawî* (intellectual), and at creating categorizations for each type, depending on two aspects: the nature of the two parts that are compared in a poetic image, as well as the nature of the point of similarity in the same image. The study is benefiting from the deep theorization of the new-old critic named 'Abd Al-Qahir Al-Jurjānî, specially his comments on the nature of poetic imagery and the relationship between its two parts .

In the context of the new movement that witnessed in Abbasid era, Ibn al-Mu'tazz considered to be the pioneer of *hissî* (sensory) type, whereas Abû Tammām is the pioneer *dhihnî* (intellectual) type. Through collecting and canalizing examples from Ibn al-Mu'tazz's poetry, this study examined the above mentioned result, with special concentrating on *hissî* (sensory) type, and IB's fond for dealing with images that involve opposite movements, as well as his distinguish use of color .

Keywords: Ibn al-Mu'tazz, poetic imagery, *hissî* (sensory) image, Abbasid poetry .

تمثل الصورة الفنية العنصر الأبرز في التشكيل الشعري، وقد ظلت على الدوام محك كثير من حركات التجديد. وفي العصر العباسي نشط الاهتمام بالصورة ضمن ما سُمي بمدرسة البديع، وسلك الشعراء طرقاً متباينة في رسمها، ولعل أبرزها الاتجاهان: الحسي والذهني، كما سيرد بيانه لاحقاً. وتهدف هذه الورقة إلى دراسة أحد ذينك الاتجاهين، وهو الحسي، كما يتمظهر - بشكل أساسي -

في شعر رائده عبدالله بن المعتز (٢٤٧ - ٩٦ هـ / ٨٦١ - ٩٠٨ م). كما سيتم التطرق إلى الاتجاه الثاني وهو الاتجاه الذهني، ممثلاً في شعر رائده أبي تمام حبيب بن أوس الطائي (١٨٨ - ٢٨٨ هـ)، بقصد توضيح الاتجاه الحسي. وتسعى الدراسة - أيضاً - إلى بلورة محددات دقيقة للتفريق بين نمطي الصورة المشار إليهما، وإلى التحليل التفصيلي لصور ابن المعتز الحسية وتتميطها، وفقاً للمحددات المشار إليها ووفقاً لمقولات نقدية استفادها البحث من نظرات ثاقبة للناقد العربي عبدالقاهر الجرجاني (٤٧١ هـ / ١٠٧٨ م).

#### ١- الدراسات السابقة حول طبيعة الصورة الشعرية.

تكشف القراءة المتمنعة لشعر ابن المعتز عن غلبة الطابع الحسي على صورته الشعرية بشكل لافت للاهتمام، و بمستويات متعددة. وتهدف هذه الورقة إلى التركيز على ذلك الطابع وإبراز مستوياته.

وقد تم إجراء عدة دراسات لبحث أنماط الصورة في الفن و الشعر بشكل عام، و الشعر العباسي بشكل خاص. و يمكن بدقة تحديد اتجاهين اثنين: الأول يتعامل مع الصورة ضمن دراسة الفن عموماً، و من هنا فإنه يميز بين اتجاهين رئيسين: التصويري والرمزي. والاتجاه الرمزي أكثر تحديداً، و يركّز على الخلق الشعري و أساليبه المختلفة فيما يتصل بموضوعاته و تقنياته، و بناءً على ذلك يميّز بين تيارات و مدارس مختلفة. و سنقوم بعرض هذين الاتجاهين بغية إحلال الإنتاج الشعري لابن المعتز ضمن سياق الخلق الشعري لعصره. كما سنتخير ثلاث دراسات ممثلة للاتجاهين، و نعرضها انطلاقاً من الأكثر تحديداً إلى الأوسع؛ دون نظر لتسلسلها الزمني.

دراسة شوقي ضيف يمكن أخذها كنموذج للاتجاه الأكثر تحديداً، الذي يُعنى ببلورة مذاهب و مدارس شعرية (ضيف: ١٩٦٩). و قد قام ضيف بتمييز ثلاثة مذاهب شعرية في الأدب العربي، مؤسساً تمييزه بينها على قيم تاريخية و فنية. و قد أعطى هذه المذاهب تسميات متقاربة هي: الصنعة و التصنّع و التصنيع. والسبب في إعطائها تسميات متقاربة هو أنها تحوي قواسم مشتركة على مستويي المضامين و الأوزان (ضيف: ١٩٦٩: ٩٠).

ومذهب الصنعة - تاريخياً - هو الأسبق. ويرى ضيف أن الشعر فن ملئ بالتقاليد والمصطلحات، و أن بداية الصنعة تعود إلى العصر الجاهلي لدى شعراء مثل امرئ القيس و عنتره و أضرابهما. وقد لفت الانتباه إلى أن ميلاً كان غالباً منذ القدم إلى "فن التصوير"؛ مما يؤكد حضور الصنعة في الشعر الجاهلي، يقول:

"... بل هم يعتمدون على فن آخر لعله أكثر تعقيداً وهو "فن التصوير".... و من يرجع إلى نماذج امرئ القيس و هو من أقدم الشعراء الجاهليين يلاحظ أنه يعنى بالتصوير في شعره، كأنَّ "التصوير" غاية في نفسه، فالأفكار تتلاحق في صنوف من التشبيهات، حتى تستتم هذا الفن من "التصوير" و كأنما القصائد برود يمانية، ففيها ألوان و نقوش و رسوم على صور و أشكال كثيرة" (١٩٦٩: ١٥).

و باستقصاء زمني تتبع ضيف مذهب الصنعة في العصر الإسلامي مؤكداً أنه لا يختلف عنه في العصر الجاهلي. أما في العصر الأموي فإن هذا المذهب يحضر بشكل خاص في الغزل الحسي لعمر بن أبي ربيعة، و في مناظر وصف الصحراء في شعر ذي الرُّمة (١٩٦٩: ١٥).

أما في العصر العباسي، نتيجة لتوسع الدولة الإسلامية، و التفاعل بين مختلف الأمم والثقافات، فإن تغييراً أساسياً طرأ على الشعر العربي، إذ تطوّر مذهب الصنعة و وصل غايته التي أسماها ضيف بـ"تعقيد

الصنعة" ، كما ظهر مذهب آخر هو مذهب التصنيع (١٩٦٩ : ١٤١). والتطور الذي طرأ على فن الصنعة - كما يرى ضيف - يظهر في غرائب المعاني و طرائف الأحاسيس و إحكام الصياغات. يقول مؤكداً ذلك و مشيراً إلى التمهيد للفن الثاني:

" ... فقد ارتقى الشعراء بها [صنعة الشعراء] من وجوه كثيرة، من حيث المعاني، و ما أثاروا من غرائبها ، و من حيث الأحاسيس و ما بعثوا من طرائفها ، و من حيث الصياغات و ما نسقوا من زائدها. و سنرى بعد قليل أن ضروب إحسانهم لذلك كله انتهت بهم إلى مذهب جديد هو مذهب التصنيع ، و لكن هذا المذهب لم يظهر تَوّاً ، بل أخذ يُعدُّ له جيلان ، جيل بشار ، و جيل أبي نواس و أبي العتاهية ... " (١٩٦٩ : ١٤٨)

و يعد ضيف البحري و أبا تمام ممثلين لـ"تعقيد الصنعة". و كان شعر الوصف هو المجال الذي أبرز فيه البحري مهاراته خصوصاً في وصف القصور و وصف البرك و وصف الحيوانات الوحشية (١٩٦٩ : ١٩٠ و ما بعدها). و كذلك فعل ابن الرومي مستعرضاً موهبته في تفصيل العواطف و وصف الطبيعة و ملذاتها خاصة في فصل الربيع، و وصف الأَطعمة (١٩٦٩ : ٢٠٠).



و يمثل المذهب الثاني، التصنيع، أهمية خاصة في هذا السياق من جهة أنه عصاره الحضارة الإسلامية في العصر العباسي. ومن جهة أن ابن المعتز نفسه عدّ من ممثلي هذا المذهب. وقد استُخدم المصطلح ليشير إلى الزخرف و الزينة (١٩٦٩: ١٧٢). وهو أمر يمكن تلمّسه في مختلف مناحي الحياة العباسية؛ في النسيج و فن العمارة و في الأدب. و حسب ضيف فقد:

"أخذ هذا التصنيع يتسرب من حياة الشعراء العامة إلى حياتهم الفنية الخاصة، وهي حالة طبيعية توجد دائماً في الصنائع حين يعمّ الترف.... و ليس الشعر وحده الذي أخذ يسود فيه هذا التصنيع؛ فقد كان يشيع في فن العمارة و بناء المساجد و القصور، كما كان يشيع في التصوير الذي كان يستخدم زينة و زخرفاً للكتب و القصص، فلا عجب أن ينتقل إلى الشعراء، و أن ينمو مع الزمن حتى تصبح القصيدة كأنها واجهة لمسجد مزخرف بديع، قد تألق في و شي مرصّع كثير" (١٩٦٩: ١٧٤).

وقد وجد هذا المذهب طريقه إلى الشعر، و يعدّ مسلم بن الوليد المنشئ له (١٩٦٩: ١٨٠ وما بعدها). أما رائداه فهما أبو تمام و ابن المعتز، اللذان يمثلان نمطين من أنماط التصنيع. و يعدّ أبو تمام أهم شاعر في هذا الاتجاه، خصوصاً المرتبط منه بالمنحى العقلي، أبان

القرن الثالث الهجري (١٩٦٩: ٢١٩)، وقد ساعدته معارفه الفلسفية و العقلية في المزج بين الفن والثقافة لإنتاج زخارف عقلية و حسية في شعره، و يمكن أن يُشاهد في قصيدته المشهورة في "فتح عمورية" (١٩٦٩: ٢٥٦). و يرتبط بهذا أيضاً الغموض الذي يلف شعر أبي تمام مما يعكس الثقافة الجديدة (١٩٦٩: ٢٣٩).

و في المقابل، يُمثل ابن المعتز النمط الحسي و بخاصة في استعماله للجناس والطباق و التصوير. و يولي ضيف اهتماماً خاصاً لتشبيهات ابن المعتز. إذ أوضح أن الشاعر ركز على نمط واحد من التصوير هو التشبيه، و نجح في إنتاج أشكال كثيرة منه (١٩٦٩: ٢٦٧). و قد امتدح تقنية الشاعر في إضفاء لمسات على التشبيه مثل الحركة و اللون و الشكل (١٩٦٩: ٢٧١).

و المذهب الثالث الذي ميّزه ضيف هو مذهب التصنيع. و قد وصفه بـ"التكلف والتطرف"، و خلص إلى أن قيمته الشعرية أقل من المذهبين السابقين (١٩٦٩: ٩). و في رأيه أن ذلك دليل على اضمحلال العقل العربي الذي تبدى في الاهتمام بوضع مجموعة غير منتهية من القيود لتحكم مختلف المجالات الثقافية و الحيوية (١٩٦٩: ٢٨٠). و قد قدم ضيف نماذج عدة لتوظيف تلك القيود في النثر، كما هو الحال في

الأسلوب المعقّد في مقامات الهمذاني، وفي الشعر، كما في لزوميات أبي العلاء المعري (١٩٦٩: ٢٨٠ و ما بعدها).

و من المحاولات، التي يمكن أن تعد واحدة من المحاولات الأكثر عمقاً و ثراءً وربما قدماً أيضاً، التي بحثت الصورة الشعرية في إطار شامل على اعتبار أنها نتاج لعملية عقلية، يمكن إلحاقها بالناقد عبد القاهر الجرجاني، الذي ميّز بين ضربين من المشابهة، الأول غير محتاج إلى تفسير و تأويل، و الثاني متحقق بهما فقط. و يرى كمال أبوديب

(Abu-Deeb 1979)، الذي أنجز تحليلاً عميقاً لنماذج هذين الضربين مقارناً آراء الجرجاني في هذا الإطار بآراء نقاد معاصرين كجونسون Johnson و إليوت Eliot، أن ذلك التمييز الدقيق يعتبر "واحداً من إسهامات الجرجاني في دراسة الصورة الشعرية" التي تجاوز فيها ما يطرح الآن عند المنظرين المعاصرين بكثير (١٩٧٩)، p. 104). و يخلص أبو ديب إلى القول:

"و خلافاً للرمزيين و التصويريين فإن الجرجاني ميّز نمطي المشابهة على اعتبار أنهما أسلوبان للصورة الشعرية، كلاهما متحقق و كلاهما شعري، و لم يقل - ألبتة - إن أحدهما فقط هو النمط

الأوحد و المسيطر، و سواء لا يوجد نمط له قيمة في عملية الخلق الشعري" (١٩٧٩، p. 141).

و في سياق أوسع، يشير ريد (Read 1951, pp. 17-45) إلى نوعين من الفن عند بحثه عن المؤثرات الاقتصادية و الاجتماعية على الفن الحديث. و التمييز بين الصورة و الرمز - بالنسبة له - "أمر أساسي لفهم الحركات الحديثة في الفن" (١٩٥٢، p. 19). و ربما كان من الضروري الإشارة إلى أن ذلك التقسيم لا يمكن حصره في الحركات الفنية الحديثة فقط - كما فعل ريد - و إنما يعمم على جميع الإنتاج الفني في مختلف عصوره، خصوصاً و أن الجرجاني أكد على ذلك في تمييزه بين ضربين من العمليات العقلية منذ قرون عديدة.

و ربما نتج عن تخصيص دراسة مستقلة لطبيعة الصورة و أنماطها، مستفيدة من النتائج الجديدة التي توصل إليها حقل العلوم الذهنية، فوائد جمة. و هو مطمح عسير التحقق بالنسبة لهذه الدراسة. و لكن النتائج التي توصل إليها الجرجاني حول أنماط الصورة ستكون نبراساً لنا للتمييز بين نمطي الصورة الأساسيين المعروفين بالحسي و الذهني.

## ٢- نمط الصورة الأساسيان.

اعتماداً على طبيعة وجه الشبه و طريف التشبيه في الصورة، فإن نمطين من الصورة يمكن تمييزهما و هما النمط الحسي و النمط المعنوي. و سيتم هنا بحث هذه الظاهرة بشيء من التفصيل، مع إشارة سريعة لمدى حضور هذين النمطين في النقد الغربي.

و توجه الموسوعات و معاجم المصطلحات الأدبية الغربية اهتماماً ضئيلاً لتمييز ذينك النمطين، مع غياب كامل للنمط الثاني: الذهني. و المقابل اللغوي للمصطلح العربي "حسي" هي *sensuousness* أو *sensibility*. و قد قُدم للكلمة الثانية بعض التفصيل. وقد استخدم ذلك المصطلح في مرحلتين متعاقبتين. الأولى عندما "استقر مصطلحاً أدبياً في القرن الثامن عشر للإشارة إلى المشاعر أو الأحاسيس و العاطفة، خاصة ... القيمة المحببة في عصر ستيرني *Sterne* و جولد سمث *Goldsmith* و كاوبر *Cowper*. وهذه العواطف قد تكون ذاتية و قد تكون غيرية" (Preminger and Brogan, 1993, p. 1143)

و يربط هذا التحديد بالعاطفة المضمنة في الصورة. أما المرحلة الأخرى فيكتسب المصطلح فيها تحديداً يجعله أدخل فيما نحن بصدده. و من بين استخدامات المصطلح في القرن العشرين فإن محاولة اليوت *Eliot* التي تمثل هنا أهمية خاصة (١٩٩٣، p. 1144). "فبالنسبة له [اليوت]

فإن العنصر المادي له حضور قوي، فالفكرة عند دونيه Donne هي تجربة: وتجسّد حساً، وهذا لا بد أن يعني أنه يدرك الفكرة بوحدة من حواسه الخمس" (١٩٩٣، p. 1144).

ويمكن الخلوص إلى أن المصطلح في النقد الغربي لم يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالطبيعة الحسية لطرفي الصورة الشعرية أو بوجه الشبه، و لكنه رُبط على الدوام بالمشاعر. وحتى اليوت نفسه كان يستخدم المصطلح بشكل فضفاض. فعنده:

" أن المصطلح لا يشير إلى نوع محدد و لا ينتج نوعاً واحداً من الأساليب الشعرية. الحسية - ببساطة - هي تسمية لمقدرة الخلق الفني التي توجد عند كل شاعر. و الحسيلة أنه قرّب المصطلح ليشمل القدرة على إبراز مقاومة ذهنية لمخاطر التعميم" (١٩٩٣، p. 1144)

## ١-٢- الصورة الحسية.

و على العكس مما سبق من غموض، توفر أدبيات البلاغة العربية منذ القديم انشغالاً أكبر بمبحث الصورة و تحديد أنماطها. و كما سيفدو جلياً، فإن للصورة نمطين أساسيين - كما سبق - هما الحسي و الذهني. و في دراسته لنظرية الجرجاني للصورة الشعرية قام أبو ديب (١٩٧٩، p. 82) بصياغة تحديد للطابع الحسي الذي يتمثل في قوله إن:

" الحسية - ببساطة - يمكن تحديدها في ضوء الألفة الناتجة عن طريفي التشبيه. و كذلك بالنظر إلى الوظيفة المتحققة عن العلاقة بين ذينك الطرفين".

و عندنا، و على الرغم من أن الجرجاني يؤكد دائماً على إبراز المشابهة داخل البنية القائمة على طبيعة طريفي التشبيه المكونين للصورة، فإن الطبيعة المفردة لكل طرف و كونه حسياً أو غير حسي ينبغي أن تؤخذ في الحسبان. و ذلك أمر على قدر كبير من الأهمية، و ربما لم ينتبه إليه الجرجاني. و عليه، فإن النمط الحسي الخالص للصورة هو ذلك النمط الذي نجد فيه وجه الشبه ذا طبيعة حسية، و كذلك الطرفان ماديان، أما النمط الحسي غير الخالص فوجه الشبه فيه غير حسي مع بقاء طريفي التشبيه ماديين أو أحدهما.

و في هذا الإطار فإن الاهتمام تم توجيهه إلى أمرين اثنين: الصفات الخارجية لطريفي الصورة كاللون و الشكل و الحركة و ما إلى ذلك، و الثاني طبيعة وجه المشابهة. و كما سيظهر لاحقاً، فإن شعر ابن المعتز واحد من أخصب النماذج لتلك التصنيفات.

و في مقابل تلك الصورة الحسية نجد النمط الثاني للصورة المسمى الصورة الذهنية، و يمثل وجه المشابهة و طبيعة الطرفين الحد الفارق بينهما. و قد وضّح الجرجاني (١٩٥٤: ٨٠) ذلك الفارق كالتالي:

"اعلم أن الشئيين إذا شُبَّه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين: أحدهما أن يكون من جهة أمر بيّن لا يحتاج فيه إلى تأوّل، و الآخر أن يكون الشبه محصلاً بضرب من التأوّل".

### ٢-١-١- أنماط الصورة الحسية.

وقد مارس الجرجاني استقصاء أعمق لأنماط الصورة الأولى. و بنى تتميطه على عوامل عدة، منها طبيعة وجه الشبه، و هل هو متأت من خلال الصفة مباشرة أو من خلال معنى آخر يُفهم منها، و هل هي صفة مفردة أو صفة مركبة، و كذلك من خلال الأشكال المختلفة للصورة الشعرية كالتشبيه و الاستعارة. و قد حظي النمط الثاني للصورة باهتمام أقل منه لسبب سيأتي ذكره.

و نتيجة لمعالجة الجرجاني الإجمالية للصورة فإنه ليس من السهولة بمكان أن نستخرج صورة دقيقة لأنماط الصورة الحسية من خلال تنظيراته. و هنا نحاول تقديم صورة أولية لتلك الأنماط معتمدين طبيعة طريفي التشبيه و وجه الشبه:

وجه الشبه	الطرف الثاني	الطرف الأول	النمط
ح	حح	حسي خالص	
ذ	حح	حسي غير خالص ١	
ذ	حذ	حسي غير خالص ٢	



## ذ ذح حسي غير خالص ٣

جدول يوضح أنماط الصورة الحسية. ح = حسي، ذ = ذهني.  
و المثال على الشكل الحسي الخالص هو قولهم "خدود كالورد".  
فالحمرة هي وجه الشبه بين الورد و الخدود. و وجه الشبه يُتوصل إليه  
بحاسة الإبصار(١٩٥٤: ١٠٥).

و النمط غير الخالص يمكن أن يُمثّل له بقولهم "أفاظه كالماء  
فصاحة"، حيث الطرفان ماديان. فالكلمات تعتبر مادية لأن لها وجوداً  
مادياً يمكن أن يُدرك من خلال حاسة السمع. أما وجه الشبه فإنه غير  
مباشر و يحتاج إلى درجة من التأويل.

و الثالث عدّ من قبل الجرجاني "النمط الأدق من حيث المشابهة،  
والذي لا يمكن فهمه إلا من قبل مدققي النظر، و لا يوجد إلا في  
الأعمال الأدبية" (١٩٥٤: ١٠٥).

و المثال على هذا النمط قولهم "كانوا كالحلقة المفرغة لا يعرف  
طرفاها" (١٩٥٤: ١٠٥). و الطرف الأول "هم" (المفهومة من واو الجماعة  
و المحيلة إلى أولاد المهلب بن أبي صفرة) وهو مادي. أما بالنسبة للطرف  
الثاني "الحلقة" فالمشابهة لا تكمن فيها نفسها بل في صفة ذهنية أو  
عقلية مرتبطة بها و هي دائرية الحلقة و حقيقة أنها ليس لها أول و لا

آخر معروفان أو محددان. ووجه الشبه هنا يحتاج درجة عالية من التأويل.

و قد مُثِّل (الجرجاني ١٩٥٤: ٦٩) للشكل الأخير بقولهم:

و أنت أنزرت من لا شئ في العدد

و هذا الشكل ذو طبيعة مختلفة نوعاً ما ، و يمكن طرح تساؤل جدي حول مدى انتمائه إلى القائمة التي وُضع فيها. الطرف الأول هو "أنت" (المهجو) و هو مادي، بينما الطرف الثاني "لا شيء" و هو ذهني أو عقلي، و كذلك وجه الشبه. و ستعالج الحالة الإشكالية لهذا النمط لاحقاً بالتفصيل.

## ٢-٢- الصورة الذهنية.

الصورة الذهنية أو العقلية تتوفر في كل صورة نجد أحد طرفيها ذهنياً و كذلك وجه الشبه فيها، و الصورة هنا تفهم من خلال عمليات عقلية لا من خلال إحدى الحواس الخمس. و لهذا النمط من الصورة مستويان: بسيط و مركب. و بالإشارة إلى المحددات الموضحة أعلاه و المميّزة لطبيعة الصورة الشعرية فإن ترميمات الجرجاني للصورة الحسية و الموضحة في الجدول ستتم إعادة النظر إليها، و سينقل النمطان (٣ و ٤) للصورة الحسية غير الخالصة ليشكلا النمط

البسيط من الصورة الذهنية. أما النمط المركب فهو شكل من أشكال التشبيه سُمي بالتمثيل، و سيناقش لاحقاً .  
و يقدم أبو ديب (١٩٧٩، *p.107*) هذا النمط من الصورة في الصياغة الآتية:

"والمشابهة - في أبسط مظاهرها - توجد في شيئين اثنين ... أما في ظهورها الأكثر تعقيداً فهي مجموعة من الأشياء تكوّن وحدة واحدة، و المشابهة التي تنتجها هذه الأشياء هي أمر آخر ناتج عن تفاعلها بعضها مع بعض. والمشابهة هنا هي تمثيل للتفاعل بين شيئين، و الصورة الجديدة مختلفة عن الصورة التي يقدمها كل طرف منفرداً. فصورة كل طرف تتبدل و تتحول في عملية تفاعل، دون إدراك دقيق لذلك التفاعل، و ربما بطلت أيضاً".

و لمزيد من التوضيح فسيقدم مثال للصورة الذهنية من خلال الآية القرآنية الكريمة الآتية:

"مثل الذين حملوا التوراة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفارا"  
و قد علق الجرجاني (١٩٥٤: ٩٠ - ١) على هذه الصورة بما يلي:

"الشبه منتزع من أحوال الحمار و هو أنه يحمل الأسفار التي هي أوعية العلوم و مستودع ثمر العقول ثم لا يُحسّ بما فيها و لا يشعر بمضمونها و لا يفرق بينها و بين سائر الأحمال التي ليست من العلم في شيء و لا

من الدلالة عليه من سبيل. فليس له مما يحمل حظٌ سوى أنه يتقل عليه، و يكُدُّ جنبه، فهو كما ترى مقتضى أمورٍ مجموعةٍ و نتيجةٌ لأشياء ألفت و قُرن بعضها إلى بعض. ... لأن الشبه لا يتعلق بالحمل حتى يكون من الحمار ثم لا يتعلق أيضا بحمل الحمار حتى يكون المحمول الأسفار ثم لا يتعلق بهذا كله حتى يقترن به جهل الحمار بالأسفار المحمولة على ظهره...".

## ٢-٣- إشكالية التمثيل.

و تتميط الجرجاني للصورة الحسية يحتاج إلى قدر من المراجعة لضبطه بشكل أقرب إلى الدقة. وقد سبق القول أن النمطين الأخيرين للصورة الحسية يرتبطان بشكل أقوى بالصورة الذهنية. و فيما يظهر فإن السبب الوحيد الذين من أجله جُعلا حسيين هو أن طريفة التشبيه مفردان، و ليسا مركبين كالمثال القرآني السابق. و يمكننا أن نقترح أن الصورة الشعرية تتحدد بالنظر إلى وجه الشبه و المشبه به. فينتج ذلك نمطين اثنين من الصورة، الأول حسي يرتكز أساساً على مقارنات حسية (و إن كان أحياناً يقارن مكونات عقلية بأخرى حسية)، و الثاني ذهني يرتكز على مقارنات بين مفاهيم أو أفكار. و في ضوء ذلك فإن التمثيل - الذي عرف بأنه " تشبيه يعتمد على مجموعة من الجمل: متخيلة و مركبة، هو تشبيه غير مادي" (١٩٥٤: IX). و عليه فهو شكل بلاغي يحتاج إلى درجة عالية من التأويل - يمكن تقديمه هنا بنمطور جديد. و من المدهش أن نلاحظ أن تقنية التمثيل تختلف عن تقنية التشبيه البسيط و الاستعارة التي تعتمد على التفاعل بينما تعتمد تقنية التمثيل على الامتزاج. و سيُقدم مثالان لتوضيح هذا التنظير. ففي المثال المذكور سلفاً المتصل بقول الشاعر:

وَأَنْتَ أَنْزَرُ مِنْ لَأ شَيْءٍ فِي الْعَدَدِ

يمكن بوضوح تحديد عنصرين. الأول الضمير "أنت" العائد للشخص المهجو، و الثاني المفهوم العددي "للنزر" أو "القلة". فهناك تفاعل بين طرفي الصورة بموجبه تم نقل معان تخص الطرف الأول إلى الطرف الثاني. و عليه ففي هذا المثال نجد طرفين وعلاقة واحدة. أما في مثال التمثيل المذكور فهناك أطراف عدة أو عناصر عدة و علاقات متعددة تعمل في اتجاهات مختلفة، و يمكن توضيحها من خلال الجدول الآتي:

طبيعة العلاقة العناصر الطرف

تضاد التوراة اليهود الطرف الأول

تضاد الأسفار الحمار الطرف الثاني

تماثل الطرف الثاني الطرف الأول التمثيل

جدول يوضح أطراف التمثيل وعناصره وعلاقاته.

بناءً على الجدول السابق، يمكن تحديد أربعة عناصر و ثلاث علاقات في هذه الصورة. يتكون طرف الصورة الأول من عنصرين هما اليهود و التوراة و العلاقة بينهما قائمة على التضاد. و يتكون الطرف الثاني من عنصرين آخرين هما الحمار و الأسفار و العلاقة بينهما قائمة على التضاد أيضاً. بالإضافة إلى ذلك هناك علاقة ثالثة مختلفة في طبيعتها فهي قائمة على التماثل بين طرفي الصورة الأساسيين. و هنا

يمكننا أن نخلص إلى أن الصورة الذهنية تعمل في شكلين اثنين: تفاعلي فيما يخص التشبيه و الاستعارة ومزجي بالنسبة للتمثيل.

٢-٤- غلبة النمط الحسي للصورة و أسبابه.

لقي النمط الحسي للصورة اهتماماً كبيراً من قبل الفلاسفة العرب و النقاد و مفسري القرآن القدماء، و كان موضوعه أحد أهم الموضوعات التي كانت مثار كثير من النقاش في القرنين الثالث و الرابع الهجري. و فيما يتصل بحقل الدراسات القرآنية، فقد لاحظ الرماني أن أسلوب القرآن يقارن الأشياء و المفاهيم بأمر يمكن أن تدرك بالحواس الخمس. و قد لاحظ الأمر نفسه دارسون آخرون كأبي هلال العسكري، الذي أعلى من شأن حاسة محددة هي حاسة الإبصار. و هذا الاتجاه للدراسات القرآنية كان له أثره البالغ على معالجة الصورة الشعرية و تحليلها، و قد لعبت الفلسفة دوراً في دعم ذلك الاتجاه. و على سبيل المثال فإن جابر عصفور (١٩٩٢: ٢٧٣) في النص الآتي يناقش أثر أرسطو طاليس على الفلاسفة المسلمين فيما يتصل بالفائدة من استخدام الأشياء الحسية للإيضاح، فيقول:

"وارتباط المحسوسات بالتوضيح مبحث ازدهر أساساً في الأوساط الفلسفية منذ أواخر القرن الثالث، وهو مبحث كان يستند إلى نوع من المعارف التي أفادها العرب نتيجة اطلاعهم على التراث الفلسفي

اليوناني بوجه خاص. ومن المعروف أن العرب اطلعوا على كتاب النفس لأرسطو في النصف الثاني من القرن الثالث على أقل تقدير." و يبرز مسكويه (١٩٥١: ٢٤٠ - ١) - في نص بالغ الأهمية - كيف تعمل الأشياء الحسية في التوضيح، و كذلك أثرها على المتلقي، و ترتيب الحواس حسب أهميتها فيقول:

"والسبب في ذلك لطلب المثال المحسوس [أنسنا بالحواس ، وإلنا لها منذ أول كوننا ولأنها مبادئ علومنا ، ومنها نرتقي. فإذا أخبر الإنسان بما لم يدركه ، أو حدث بما لم يشاهد ، وكان غريباً عنده ، طلب له مثلاً من الحس ، فإذا أعطي ذلك أنس به. وقد يعرض في المحسوسات أيضاً هذا العارض ، أعني أن إنسانا لو حدث عن النعامة والزرافة ، والفيل ، والتمساح ، لطلب أن يصور له ليقع بصره عليه ويحصل تحت حسه لعينه. وهكذا الأمر في الموهومات فان الإنسان لو كلف أن يتوهم حيوانا لم يشاهد مثله لسأل عن مثله ، وكلف من يخبره أن يصوره له ، مثل عنقاء مغرب ، فان هذا الحيوان ، وإن لم يكن موجوداً ، فلا بدّ لتوهمه من أن يتوهمه بصورة مركبة من حيوانات قد شاهدها. فأما المعقولات فلما كانت صورها ألطف من أن تقع تحت الحس ، وأبعد من أن تمثل بمثال الحس - إلا على جهة التقريب - صارت أخرى أن تكون غريبة غير مألوفة.



والنفس تسكن إلى مثل وإن لم يكن مثلاً ... ".  
 و أثر هذا الاتجاه يمكن أن يرى أيضاً في أعمال نقاد طبقة عبد  
 القاهر الجرجاني و حازم القرطاجني. فقد اعتبر الأول الطابع الحسي  
 لعناصر الصورة أنها "النمط الأصلي" للمقارنة، أما الطابع الذهني فقد  
 اعتبره "متفرع" عن ذلك الأصل (١٩٥٤: ٦١ - ٦٢).

و قد أعطى الجرجاني (١٩٦١: ٣١٧) أهمية خاصة لحاسة الإبصار  
 عندما كان يوازن بين أعمال الشعراء و الرسامين، فهما يقدمان  
 أفكاراً و مواد بطريقة حيوية و معبرة. أما القرطاجني (١٩٨٦: ١٨) -  
 على الجانب الآخر- فقد أبدى تفهماً كبيراً للطبيعة الحسية  
 للصورة، وبشكل أدق، للتأثير النفسي للصورة على المتلقي.

## ٢-٥- الصورة الشعرية عند ابن المعتز وأبي تمام.

يمكن المجادلة أن ابن المعتز وأبا تمام يمكن أن يعدّا ممثلين جيدين  
 لتطور الشعر العربي في العصر العباسي، فيما يتصل بتشكيل الصورة  
 الشعرية. وكما ذكر سابقاً فإن الأول يعدُّ رائد الاتجاه الحسي  
 للصورة بينما يعدُّ الثاني رائداً للاتجاه الذهني لها. إن هذا المبحث  
 مخصص لدراسة أنماط الصورة الحسية في شعر ابن المعتز، غير أننا،  
 قبل الشروع في ذلك، سنناقش الصورة الذهنية عند أبي تمام ليتضح  
 السياق العام.

لقد صدم أبو تمام معاصريه باستعاراته الغريبة، التي جاءت كذلك لحرصه على مفارقة تقاليد الشعرية العربية. وقد ادعى نقاده أن المشابهة بين طريفي صورته إما ضعيفاً أو مفقوداً أصلاً. وعلى سبيل المثال فقد انتقد الآمدي (١٩٥٤: ٢٠٨) استعارات أبي تمام، واصفاً إياها بـ 'القبح'، وهي -عنده- (١٩٥٤: ٢١٣) لا تعكس الأسلوب العربي، الذي شرحه على الوجه الآتي:

"وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه ...".

وخلافاً لما سبق من وجهة نظر النقاد الكلاسيكيين، فإننا سنجادل هنا أن صور أبي تمام ليست 'غريبة' أو 'ضعيفة' بطبيعتها، على الرغم من أنها صادمة ومخالفة لما شاع آنذاك. ذلك أن أبا تمام أولع بالتعامل مع الموضوعات المبتدعة في شعره، كالمفاهيم الذهنية (الدهر) أو الأفكار العامة (صفات الأشخاص). وعليه فإن هذه الاستعارات تعكس ميله للتعامل مع المفاهيم والأفكار، أما سبب 'غرابتها' فيكمن في الطبيعة العقلية لطريفي الصورة ولوجه الشبه.

وتشخيص أبي تمام للدهر في شعره كثير الورود، هو لذلك يستحق اهتماماً خاصاً وهو يمثل تحولاً نحو الصورة الذهنية. والدهر في قصائده يرد مشخفاً غالباً وقد منح خصائص بشرية، كما في البيت

التالي الذي يخاطب الدهر فيه لتغيير طبيعته العدوانية وسلوكياته المرفوضة. وتم إعطاؤه ودجين كالإنسان تماماً، يقول أبو تمام:

يا دهرُ قومٍ منْ أَخَدَعِيكَ فَقَدُّ      أَضَجَجْتَ هَذَا الْأَنَامَ مِنْ خَرَقِكَ  
(الأمدي ١٩٥٤: ٢٠٨)

وفي مثال آخر نجد الدهر مصروعاً بخطوب الأيام:

تَرَوْحُ عَلَيْنَا كُلَّ يَوْمٍ وَتَعْتَدِي      حُطُوبٌ كَأَنَّ الدَّهْرَ مِنْهُنَّ يُصْرَعُ  
(الأمدي ١٩٥٤: ٢٠٩)

إضافة إلى ذلك نجد أن صفات البشر تم إحضارها إلى الميدان الشعري. وفي الشعر العربي نجد أن الكرم يعد أحد فضائل الإنسان النبيل الأساسية. وقد ركز أبو تمام على أهمية هذه الصفة بتشخيصها، كما في البيت التالي الذي نجد الكرم فيه قد هزم بشعره وسقط صريعاً:

جَذِبْتُ نَدَاهُ غَدْوَةَ السَّبْتِ جَذْبَةً      فَخَرَّ صَرِيحاً بَيْنَ أَيْدِي الْقَصَائِدِ  
(الأمدي ١٩٥٤: ٢١٠)

ويوضح الجدول التالي طبيعة طرفي الصور الشعرية المناقشة أعلاه، وكذلك طبيعة وجه الشبه:

وجه الشبه	طرف ٢	طرف ١
غرور (ذ)	الإنسان (ح)	الدهر (ذ)
		١

ضعف (ذ) الإنسان (ح) الدهر (ذ) ٢

هزيمة (ذ) الإنسان (ح) الكرم (ذ) ٣

جدول لأمثلة الصور الذهنية في شعر أبي تمام. (ح) تعني حسي و (ذ) تعني ذهني.

ويبرز الجدول أعلاه أنّ هناك -على الأقل- جانبين ذهنيين في كل صورة، هما الطرف الأول و وجه الشبه. وعلى سبيل المثال فإن الصورة الأولى تركز على صفة عقلية هي 'الغرور'، إضافة إلى ذلك فإن الطرف الثاني 'الإنسان' ليس طرفاً حسياً خالصاً، إذ إنه يعكس صفات جسدية وعقلية.

إن مناقشة الصورة الشعرية عند أبي تمام لا ينبغي أن تختتم قبل الإشارة إلى النتائج التي خلصت إليها دراسة عبد القادر الرباعي (١٩٨٠)، الموسومة بـ"الصورة الفنية في شعر أبي تمام". إن نتيجة واحدة من نتائجه على وجه الخصوص تحتاج إلى مراجعة هنا، في ضوء إداركنا لدور أبي تمام رائداً للاتجاه الذهني للصورة الشعرية في العصر العباسي.

قسم الرباعي (١٩٨٠: ١٥٦) الصورة عند أبي تمام إلى نمطين هما: النمط الحسي والنمط العقلي. ثم قام بتقسيم الأخير إلى ثلاثة أقسام صغرى، هي: النموذجي والتجريدي واللفظي. وفيما يتصل بالقسم

الثاني الأصغر، وهو التجريدي، الذي يعادل الاتجاه الذهني في هذا المبحث، فإن الرباعي (١٩٨٠ : ١٦٠) يقرر التالي:

"وعلى أية حال فإن الصور التي بلغ عددها (١٠٨) مئة وثمانين صور محدودة نسبياً في شعره الذي زادت فيه الصور عن ستة آلاف كما رأينا في الباب السابق. ولهذا فإن النسبة الضئيلة التي تشكلها لا تؤثر كثيراً في اتجاهه العام في الصورة، ذلك الاتجاه الذي رأيناه ينزع فيه دائماً إلى تمثيل الموضوعات الحسية."

وكما يوضح الشاهد المقتبس فإن الرباعي خلص إلى هذه النتيجة من خلال مقارنة بين العدد الإجمالي للصور الحسية والعدد الإجمالي للصور العقلية في شعر أبي تمام نفسه. ولسبب اثنين، فإن هذه النتيجة من الصعوبة القبول بها. أولاً، أخذاً في الحسبان هيمنة الصور الحسية على مجمل الصور في الشعر العربي القديم، فإن تقرير تلك الغلبة لا تكفي للدلالة الجازمة على أسلوب الشاعر أو إعطاء حكم نهائي حول استخدامه للنمط الآخر من الصورة الشعرية. ثانياً، هذا النوع الثاني من الصور - وإن كان قليلاً عددياً - يمكن عدّه صوراً دالة على أسلوب الشاعر أكثر من الصور الأوفر في العدد.

إن استعمال أبي تمام للصور ذات الطبيعة العقلية، حتى وإن كانت أقل في التردد، يمكن أن ترسل أضواء كاشفة حول صنعة الشاعر.

وهو أمر يمكن إثباته من خلال مقارنة نسبة استخدام الصور العقلية عنده وعند شاعر آخر. وإذا أخذنا ابن المعتز مثلاً في هذا السياق، فإن عدد الصور العقلية لديه لا يتجاوز ٤٠ صورة، فيما تبلغ الصور الحسية ٦٠٠٠ صورة، مشكلة النمط الأعلى للصور في إنتاجه الشعري. وبمقارنة حجم الصور العقلية بين الشاعرين، فإنها لدى أبي تمام تتجاوز صور ابن المعتز بأكثر من ثلاث مرات. أما ارتفاع عدد الصور الحسية لديهما فإنه مؤشر على غلبة النمط الحسي للصورة في الشعر العربي القديم بعامته، أما أبو تمام فقد اتفق أن صنغته تقوم على سطوة حضور الصور العقلية في شعره.

### ٣- الصور الذهنية في شعر ابن المعتز.

إن نماذج الصور الذهنية في شعر ابن المعتز قليلة في العدد بما يقارب ٤٠ صورة، وتظهر تميّزاً فنياً أقل من الصور الحسية. ومعظم تلك الصور الذهنية تغطي نماذج بسيطة، كما في الأمثلة التالية لصور يخاطب الشاعر فيها الأفعال البشرية والمشاعر والانفعالات. وفي صورته، تقارن المظاهر الايجابية بالطائر، أو بجزء منه (الأجنحة)، أو بأفعاله (الطيران)، أما المظاهر السلبية فتقارن بالأثواب الخرقية. وعلى سبيل المثال فإن السعادة تعد طيراً كما في البيت الآتي:

هَتَّتَكَ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ خِلَافَةً      أَتَتَكَ عَلَى طَيْرِ السَّعَادَةِ وَالْيُمْنِ

(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ١: ٦٠٣)

أما أجنحة الطائر فقد استخدمت بالإشارة إلى 'أجنحة السلام'،  
كما في البيت التالي:

وَمَا أَقْرَّتْ فِي يَدَيْكَ عَنَانَهَا      نُشِرَتْ عَلَى الدُّنْيَا جَنَاحًا مِنَ الْأَمْنِ

(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ١: ٦٠٣)

وفي الجانب الآخر فإن عدداً ملحوظاً من الصور يقارن الشاعر فيها  
بين الثياب وأخلاق الناس. وعليه، فإن أفراد أسرته في خلافهم  
كقطعة ثوب قديمة مليئة بالثقوب:

ثُمَّ هُمْ كَالثُّوبِ أَعْيَا تَارِكًا      لَوْ رَأَى فِيهِ مَصْحًا لَرَفَعُ

والصورة نفسها تتكرر لوصف أحاسيس الشاعر اتجاه الناس عامةً  
بعد موت أقاربه واحداً بعد الآخر وتساعد درجة تشاؤمه:

وَرَأَيْتُ النَّاسَ ثَوْبًا بَعْدَكُمْ      خَلِقًا مَا فِيهِ لِي مِنْ مَرْقَعٍ

٤- الصور الحسية في شعر ابن المعتز.

٤-١- حضور الحواس المختلفة.

إن معظم الصور الحسية عند ابن المعتز تأتي من مصادر بصرية،  
لدرجة يمكن معها أن يعد شاعراً بصرياً. وسوف تُحلل هذه الصور  
البصرية لاحقاً، أما الآن فستناقش الصور المستقاة من المصادر  
الحسية الأخرى. والصور القادمة من مصادر حسية أخرى، غير حاسة  
الإبصار، لا ترد بكثافة في شعر ابن المعتز، باستثناء الصور القادمة

من حاسة السمع، إذ تمثل هذه الأخيرة أهمية خاصة عند هذا الشاعر، مظهرة عشقه للموسيقى، الأمر الذي يمكن فهمه في ضوء موهبة الشاعر الموسيقية و وضع الألحان (الأصفهاني ١٩٣٨ ج ١٠: ٢٧٤ - ٨٦). وفي الغالب من تلك الصور، فإن تغريد الطيور وعزف الآلات الموسيقية وغناء الإنسان تتم مقارنتها بعضها ببعض. وعليه فإن الطيور، بتغريدها، تخرج أصواتاً جميلة جمال صوت مغن موهوب أو جمال قصبة موسيقية:

فَتَخَالَهُنَّ كَرُوضَةٍ مِنْ لُجَّةٍ      وَكَأَنَّمَا يَصْفُرْنَ مِنْ قَصَبَاتِ

(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٥٩)

مِنْ كُلِّ صَدَاحِ الْعَشِيِّ صَفَّارٌ      كَأَنَّهُ مُرْجَعٌ فِي مِرْمَارِ

(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٤٣٩)

كما قورنت أصوات بعض الطيور بنمط خاص من الغناء، فالقمريُّ، وهو أحد طيور الغناء المفضلة لدى الشاعر، يؤدي التطريب بمهارة:

هَلْ لَكُمْ قَبْلَ ابْتِسَامِ الْفَجْرِ      وَقَبْلَ تَطْرِيبِ غِنَاءِ الْقُمْرِيِّ

(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ١٤٥)

وفي المقابل فإن صوت غناء مغنية يشبه تغريد القمري:

وَقُمْرِيَّةِ الْأَصْوَاتِ حُمْرُ ثِيَابِهَا      تُهَيِّنُ ثِيَابَ الْوَشِيِّ جَرًّا وَتَسْحَابَا

(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ١: ٣١)



والتقاط ابن المعتز للأصوات المختلفة يمكن أن يرى في ذلك النمط من الصور المتصلة بعناصر طبيعية والمتصلة بمواقف نفسية. فالرياح، على سبيل المثال، لها صوت عال يمزق هدوء الليل:

مَزَّقَهَا عَزْفُ شِمَالٍ يُغْرِي      رَشَفْتُ فِيهَا رِيْقَةً كَالْخَمْرِ

(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ١٤١)

أما صوت سقوط المطر على الأحجار الصغيرة فيشبه الغناء المصحوب بترقيص:

فَأَلْقَى عَلَى الدَّيْرِ أَثْقَالَهُ      وَدَجَلَةً فَالْقَائِمِ المَفْرَدِ

بِوَيْلٍ يُرْقِصُ شَوْبُوْبُهُ      ثِقَالَ حَصَى الصَّفْصَفِ الأَجْرَدِ

(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٥٦٢ - ٣)

ولكن صورة سمعية معينة تعطي مثلاً جيداً لأهمية الفهم المشترك فيما يخص الدال والمدلول بين الشاعر والمتلقي في توظيف الصورة، يقول:

كَأَنِّي وَرَحْلِي فَوْقَ أَحْقَبَ قَارِحٍ      يُسَوِّقُ قَبَّأً سَيْرُهُنَّ ذَلِيقُ

(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٣٧٠)

إن سهيل فرس الشاعر في هذه الصورة قورن بغناء الطير، مما يعكس حبه لهذا الصوت ومشاعره الإيجابية تجاهه. ولكن هذه الصورة نفسها تصدم المتلقي المعاصر الذي يجد أن ذلك الصوت نفسه

يجعله يستحضر صوتاً مزعجاً ومنكراً ومرتبطاً بمشاعر سلبية أكثر من ايجابية.

وكما ورد في صدر هذا الحديث، فإن الصور القادمة من مصادر حسية أخرى ضئيلة وذات أهمية قليلة. وفي إحدى الصور، فإن عبق الزهور أو الفواكه يذكر الشاعر بابتسامة حبيبه وبالأمكان التي يهوى. وعلى سبيل المثال فإن النارج يذكر العاشق بابتسام حبيبه:

أَتَتْ كُلَّ مُشْتَاقٍ بَرِيًّا حَبِيْبِهِ ِ فَهَاجَتْ لَهُ الْأَحْزَانُ مِنْ حَيْثُ لَا يَدْرِي  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٦٠١)

ويتعرف ابن المعتز على النسيم القادم من مكان طفولته: "غمى"، إذ إنها ممزوجة بالقرنفل والكافور:

يَا طَيْبَ رِيَّاكِ حَيْنَ يَبْتَسِمُ الْفَ ِ جَرُّ وَفِيهَا لِلرُّوْضِ أَحْبَارُ  
كَأَنَّمَا مَسَّتِ الْقَرْنَفَلَ أَوْ ِ ذَرٌّ عَلَيْهَا الْكَافُورَ عَطَّارُ  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ١١٨ - ٩)

وحاسة التذوق هي الأخيرة التي ستمثل لها هنا في هذا السياق. والرسائل المتبادلة بين الشاعر وحبيبته عذبة عذوبة الشهد:

أَلَا لَا أَرَى كَالدَّارِ إِذْ نَحْنُ جِيْرَةً ِ تُسَافِرُ فِيمَا بَيْنَنَا الْكُتْبُ وَالرُّسُلُ  
بَسْرًا أَحَادِيثَ عِذَابٍ لَوْ أَنَّهَا ِ جَنِ الشُّهْدِ لَمْ يَلْفِظْ حَلَاوَتَهُ النَّحْلُ  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٦٠١)

## ٤-١-١- أنماط الصور البصرية.

وكما سبق تقريره فإن ابن المعتز هو رائد الاتجاه الحسي في الشعر العربي في العصر العباسي. ويحفل شعره بصور تركز على مختلف الأشكال والصفات الخارجية، مما يتصل بإدراك الحاسة البصرية. وسوف تقسم تلك الصور إلى مجموعات مختلفة بالاستفادة من ملاحظات عبد القاهر الجرجاني الذكية حول تصنيف الصور الشعرية. ولكن هناك نقطتين أساسيتين ينبغي ذكرهما في هذا السياق، تتصل الأولى بالأسلوب الذي تصاغ فيه الصورة الشعرية، والثانية بالتقنية، وهما تتصلان بمفهومي 'الهيئة' و'التفصيل'.

وهناك في العموم نوعان للهيئة؛ الهيئة الثابتة، والهيئة المتحركة. ويشير الجرجاني (١٩٥٤: ١٦٤ - ٥) إلى أن النمط الثاني يأتي في صورتين اثنتين: الهيئة المتحركة المصحوبة بصفات أخرى كاللون والشكل، والهيئة المتحركة دون صفات مصاحبة. يقول الجرجاني:

"أعلم أن مما يزداد به التشبيه دقة وسحراً أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات. والهيئة المقصودة في التشبيه على وجهين (أحدهما) أن تقتنر بغيرها من الأوصاف كالشكل واللون ونحوهما، و(الثاني) أن تجرد هيئة الحركة حتى لا يراد غيرها ..."

وأكد الجرجاني رأيه هذا بعدد لا يحصى من الأمثلة سنكتفي  
بذكر ثلاثة منها. وقد مثل للنمط الأول بيت نجد الشمس فيه قد  
شبهت بالمرأة في كف الأشل، حيث إن التركيز يقع على صفة  
الإشعاع والشكل الدائري للطرفين:  
والشمسُ كالمرأةِ في كفِّ الأشلِّ  
(١٩٥٤: ١٦٥)

ومثل للنمط الثاني بسفينة تميل للأسف والأعلى مشبهاً إياها بقرد  
صغير يقفز في الماء سروراً:  
يقصُّ السفينُ بجانبه كما ينزو الرُّبأُ خلا له كَرعُ  
(١٩٥٤: ١٦٧)

وأخيراً، تشبه الصورة التالية الدوائر المتسعة على صفحة ماء غدِير  
بحواجب تمط، حيث تحضر في الطرفين اتساع هيئة الدائرة:  
كأنَّ في عُدرانها حواجباً ظلَّت تُمَطُّ  
(١٩٥٤: ١٦٦)

ويقدم الجرجاني (١٩٥٤: ١٦٧) ملحوظات مهمة أخرى، فقد لاحظ أن  
الهيئة الثابتة نفسها يمكن أن تأتي في أوضاع مختلفة، فهيئة الرجل -  
مثلاً - قد تكون في القيام وقد تكون في الجلوس. وفي مناقشته  
للهيئة المتحركة فرّق بين نوعين من الحركة؛ الأولى بسيطة وهي

حركة في اتجاه واحد، والثانية مركبة لحركتين في اتجاهين مختلفين (١٩٥٤: ١٦٧)، يقول (١٩٥٤: ١٤٧) شارحاً نمطي الحركة: "وأما هيئة الحركة مجردة من كل وصف يكون في الجسم فيقع فيها نوع من التركيب بأن يكون للجسم حركات في جهات مختلفة نحو أن بعضها يتحرك إلى يمين والبعض إلى شمال وبعض إلى فوق وبعض إلى قدام ونحو ذلك، وكلما كان التفاوت في الجهات التي تتحرك أبعاد الجسم إليها أشد كان التركيب في هيئة المتحرك أكثر، فحركة الرحا والدولاب وحركة السهم لا تركيب فيها لأن الجهة واحدة ..."

والملاحظة الثانية الأساسية التي يمكن الاستفادة منها من تنظير الجرجاني تتصل بتقنية 'التفصيل'. وبمقارنة التفصيل بالإجمال أستطاع الجرجاني (١٩٥٤: ١٦٧) أن يؤكد على أهمية الأول. وقد أوضح أن النفس تفهم الأشياء في كليتها أولاً ثم تنتقل إلى معرفتها في تفاصيلها. و أثناء تحليله لجوانب هذه التقنية المختلفة أوضح أنه كلما زادت التفاصيل المشتركة بين الطرفين زادت الصورة جمالاً. وكما سيتضح خلال الفصل الحالي، فإن ابن المعتز ممارس رائع لتقنية التفصيل في شعره، وذلك ادعاءً تسانده - أيضاً - مناقشة

الجرجاني، حيث إن معظم الأمثلة التي تشرح هذه الظاهرة مأخوذة من شعر ابن المعتز.

وفي دراسته لنظرية الجرجاني في الصورة الشعرية، قام كمال أبو ديب (Abu-Deeb 1979, p.110-7) باختبار أنماط التفصيل المختلفة التي حددها الجرجاني، كما قام باختبار تطبيقاته لتطبيقاته النقدية (1979، 114-5 pp). واعتماداً على عناصر مختلفة فقد ميّز بين ثلاثة أنماط من التفصيل. الأول، الذي عدّ النمط الأكثر شيوعاً، وتمكن ملاحظته في ثلاثة أشكال:

"أن تبنى المشابهة على جزء من صفة، مع ترك الأجزاء الأخرى التي ترتبط بالمشابهة غالباً، ... وربط عدد من صفات المشبه، والنظر إليها مفردة وفي علاقة كل واحد منها بالآخر، ومقارنتها بصفات متعددة في المشبه به، والتركيز على تفصيل محدد في المشبه به".

والنمط الثاني يتبدى في سياق تحليله لتباعد أوجه الشبه وغرابتها، وهو ما نجده في تحليله للتشبيه المركب (1979، 114-5 pp). أما الثالث، فقد عدّ، بتوفيق، النمط الأعمق للتفصيل، حيث يمكن للشاعر أن ينهمك في تفاصيل صورته الشعرية ليلبغ الغاية في الدقة وفي الإشراق البصري<sup>4</sup> (1979، 116 p). وسنقدم مثالين من شعر ابن المعتز لتوضيح هذه الفكرة النظرية.

ويحدد الجرجاني النمط الأول من التفصيل على أنه يقع حيث يربط الشاعر عدداً من صفات المشبه، بالنظر إليها في انفرادها وفي علاقة كل واحد منها بالآخر لعدد من الصفات المشابهة في المشبه به (١٩٧٩، 112، p.)، ثم أحال إلى صورة حيث يشبه ابن المعتز ظهور الثريا بعنقود من العنب (١٩٧٩، 150، p.). وقد شرح أبو ديب (١٩٧٩، 113، p.) تلك الصورة على النحو الآتي:

"نظر الشاعر إلى النجوم وحدها؛ هيئتها ولونها، وأيضاً إلى العلاقة بينها، أي فيما يتصل بالحيز المكاني لكل واحد. ثم إنه نظر إلى هذه العناصر مشكلة كلاً واحداً بصفات محددة. ثم أكتشف الشاعر المشابهة بين الثريا في إشراقها وقارنها بعنقود من العنب الأبيض".

والنمط الثالث تم توضيحه من خلال بيت شعري آخر لابن المعتز يشبه فيه بروز النهار خلال ظلمة الليل ببروز قوادم غراب خلال جناحيه الفاحمي السواد حينما ينشرهما للطيران:

كأنا وضوءُ الصبحِ يستعجلُ الدُّجى نطيرُ غراباً ذا قوادمِ جُونِ.

(الجرجاني ١٩٥٤: ١٦٢)

وقد قام الجرجاني (١٩٥٤: ١٦٢) بتوضيح التفصيل وجمال ذلك البيت على النحو التالي:

"شبهه [ابن المعتز] الليل حين يظهر فيه الصبح بأشخاص الغربان ، ثم شرط أن تكون قوادم ريشها بيضاً لأن تلك الفرق من الظلمة تقع في حواشيتها من حيث تلي معظم الصبح وعموده لمع نور يتخيل منها في العين كشكل قوادم إذا كانت بيضاء ، وتمام التدقيق والسحر في هذا التشبيه في شيء آخر وهو أن جعل ضوء الصبح لقوة ظهوره ودفعه لظلام الليل كأنه يحفز الدجى ويستعجلها ولا يرضى منها بأن تتمهل في حركتها."

وعلى العموم فإن شعر ابن المعتز يوفر مادة ضخمة لصور يمكن أن تعالج من زاوية تقنية التفصيل، خاصة الصور المتصلة باللون والخط . ولذلك فإننا سنقوم بتطبيق هذا التنظير الجرجاني المشار إليه، على شعر ابن المعتز. وسنقسم صورته البصرية إلى قسمين كبيرين: هما الصور الثابتة والمتحركة. غير أننا سنطور تقسيمات الجرجاني، لغرض هذه الدراسة، مضيفين قسماً ثالثاً يختص بصور اللون، التي بعضها ثابت وبعضها متحرك.

وقبل أن نستطرد، فسنعرض بعض الملحوظات الخاصة بولع ابن المعتز لتلقي العالم على نحو حسي. ويبدو أنه امتلك مصدراً، لا نهاية له، من الصور الحسية مما يتصل بأعضاء الإنسان إلى الأدوات اليومية، دون أن ننسى النباتات والأزهار.



أما أعضاء جسم الإنسان فقد كانت مصدراً لبعض صوره الثابتة والمتحركة. ولندكر هنا بعض الأمثلة من قائمة طويلة. لا شيء يمكن أن يوضح دقة شكل البدر المستدير أكثر من شكل قلامة الظفر في البيت الآتي:

أَعْمَلْتُهَا وَالبَدْرُ مُؤْتَفٌ      حَتَّى انْكَفَا كَقَلَامَةِ الظُّفْرِ

(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٥٩٢)

أو تشبيهه للهِلال والثريا بنصف سوار وكف تشير إلى ذلك السوار:

وَكَأَنَّ الهَلَالَ نِصْفُ سَوَارٍ      وَالثُّرَيَّا كَفٌّ تُشِيرُ إِلَيْهِ

(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٦٥٥)

غير أن الصورة الآتية لفك كلب صيد والذي قورن بقطعتي خشب مسمرة، تعد واحدة من الصور الملفتة للانتباه في هذا السياق:

وَ لَحْيَانِ كَاللُّوْحَيْنِ رُكْبٌ فِيهِمَا      مَسَامِيرُ أَقْيَانٍ لَهْنٌ غُرُوبٌ

(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ١: ٥٤)

لقد شبه الشاعر على الدوام بالرسام، حيث أن عملهما يعتمد على ملاحظة الأشياء ثم نقلها إلى القصيدة أو اللوحة، مع بعض التغييرات المقصودة على الشكل الأصلي. أما ابن المعتز، فهو أقرب إلى المصور الفوتوغرافي الذي لا ينقل ما يرى بأمانة فقط، بل يتفنن في تغيير زاوية نظره إليها وقربه وبعده عنها، إنها ذهنية المصور وتقنية الكاميرا التي

تتحكّم في عدسة التكبير وتحديد المشهد بدقة حتى يتضمن مكونات اللقطة بدقة. وعلى سبيل المثال، فلأخذ صورة فوتوغرافية لأشخاص تجمعوا في مكان ضيق فإنه على المصور أن يبتعد قليلاً حتى يدخلهم جميعاً، وبالنتيجة فإنهم سيظهرون بأحجام صغيرة كحبات الرمان الملتصقة بقشرتها، وهذا المشهد هو الذي قبضت عليه عين الشاعر الفنية، يقول ابن المعتز:

يا ربَّ بيتٍ زُرْتُهُ فَكأْتَمَا      قَدْ ضَمَّنِي مِنْ ضَيْقِهِ سِجْنُ  
لَمْ يُحْسِنِ الرُّمَانُ يَجْمَعُ حَبَّهُ      فِي قَشْرِهِ الأَ كَمَا نَحْنُ  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٦٤٦)

وتقنية أخرى للتصوير هي أن تضع في قلب الصورة شيئاً، يكون رئيساً، وحوله أشياء أخرى، غير رئيسة، تحيط به. من هنا فإن غرة فرسه التي تظهر على ناصيتها تُشبه بالطلعة تبدو بين الخوص، أو، كما في صورة أخرى، كعنقود عنب نور بين غصنين:

ولها غُرَّةٌ وَناصِيَةٌ تُنَشِّئُ      قُ عَنْهَا كَطْلَعَةٍ بَيْنَ خُوصٍ  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٤٥٣)

إذا ما بدا أبصرت غُرَّةً وَجْهَهُ      كَعَنْقُودِ كَرَمٍ بَيْنَ غُصْنَيْنِ نَوْرًا  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ١: ١١٠).

## ٤-٢- الصور الثابتة.

والتركيز في هذه الصور بشكل أكبر على الهيئة التي ترد في شكلين اثنين: دائري ومستقيم. وضمن هذه المجموعة ترد الصور التي تستقى مصادرها من الخط العربي. ونظراً لأهمية هذه المجموعة وكبر حجمها فسنفرد لها معالجة مستقلة.

النباتات، خاصة الأزهار، والحيوانات، خاصة العقارب والطيور أمدت الشاعر بأشكال دائرية مكتملة وغير مكتملة. أما شكل الدائرة المستديرة فيبدو في الصورة التالية التي تشبه رؤوس الفرسان في عدتها الحربية بالرؤوس الصلحاء:

والخَيْلُ شُعْتُ وَأَبطالٌ كَأَنَّهُمْ      صُلُغٌ إِذَا غَشِمُوا فِي البَيْضِ وَالزَّرْدِ  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٣: ١٥٣)

وعلى المنوال نفسه يجري تشبيه ثمار شجرة القرنفل: الخرم، بهامة الطاووس:

وخرمٌ كهامةِ الطاووسِ  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٥٤٠)

ووجه الشبه في الصور الثابتة دائماً يأتي واضحاً، كما في الأمثلة السابقة. وفي مثال آخر نجد النجوم في استدارة كل واحد منها و تجاوزها تشبه نور الأقاحي:

وَ قَدْ لَاحَتْ لِسَارِيهَا الثَّرِيًّا      كَأَنَّ نَجُومَهَا نُورُ الْأَقَاحِي  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ١: ٧٢)

وصورة أخرى للثريا أكثر تحديداً من جهة زمن ظهورها، إذ إنها تقارن ظهور هذه النجوم في آخر الليل بالنور المتفتح أو باللجام المفضض:

كَأَنَّ الثَّرِيًّا فِي أَوَاخِرِ لَيْلِهَا      تَفْتَحُ نُورًا أَوْ لِجَامًا مُفَضِّضًا  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ١٦٨)

وحياة الطير مصدر آخر لصور الهيئة الدائرية. فإلى جانب الصور التقليدية التي تشبه الأوتاد بالحمام، كما في البيتين الآتين:

لَمْ يَدْعُ فِيهَا الْبَلَى بَاقِيَةً      لَمَلَمَّ بِأَدْكَارٍ مُوَلِّعٍ  
غَيْرَ نُؤْيٍ وَرَمَادٍ دَارِسٍ      وَأَثَافٍ كَالْحَمَامِ الْوَقَّعِ

(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٦٢ - ٣)

نجد عدداً من الصور يبرز ولع ابن المعتز بالشكل الخارجي للأشياء. عليه، فإن آثار أقدام حصانه على الأرض كآثار مجثم القطا: أفحوصه، أو أماكن بيض النعام:

تُخَلِّفُ فِي وَجْهِهِ الْأَرْضِ رَسْمًا      كَأَفْحُوصِ الْقَطَا أَوْ كَالْأَدَاخِي  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ١: ٧٢)

أما نجوم الثريا نفسها فهي كالبيض:

وترى الثُّرَيَّا في السماءِ كأنَّها      بيضاتُ ادحيِّ يُلحَنُ بِفَدْفَدِ  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ١: ٨٧)

وصور الاستدارة الناقصة يمكن تلمسها في الصور التي تصف القارب  
وكلاب الصيد. ففي موضع نجد الشكل المنحني للقوارب يشبه  
بأذيال عقارب صوبنه للأعلى:

يحكي زواريقها في      ذهابها والجيّه  
عقارباً شائلاتٍ      أذناؤها مخشيّه  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٢٦٠ - ١)

وكذلك صُوِّرتْ كلابُ الصيد تبدو من بعيد وكأنها أذنا عقارب:  
فأبصرَ لَمَّا كَادَ يَأْمَنُ قَلْبُهُ      سلوكيةً شوساً تجاذبُ كلاباً  
وأطلقَ أشباحاً يُخَلْنَ عَقَارِبَا      إذا رفعتُ عند الحفيظةِ أذنا  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ١: ٣٢)

وفي المقابل فإن صور هيئة الخط المستقيم أقل عدداً. وهي، بشكل  
عام، تأتي في مجموعتين. الأولى، أغصان الأشجار تُشَبَّه بقامات  
النساء، كما في المثال الذي يُشبهه فيه النرجس والسرو بالقدود المائلة  
في أزْر خضر:

لدى نَرْجَسٍ غَضٌّ وسروٍ كأنَّهُ      قدودُ جوارٍ مِلْنَ في أزرٍ خُضْرٍ  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ١٣٠)

وثمة صورة أخرى في هذا السياق لدنان خمر في صف واحد مشبهة  
بصف رجال يرقصون "دستبندا" ، يقول ابن المعتز:

ودنانٍ كمثل صفِّ رجالٍ      قد أقيموا ليرقصوا دَسْتَبْنَدًا  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٩٣)

والمجموعة الثانية تتصل بوصف كلاب الصيد، التي تبدو من على بعد  
وكأنها أحزمة من الجلد:

غَدَوْتُ للصيدِ بَعْضُفٍ كَالْقِدْدِ      والليلُ قد رَقَّ على وجهِ البَلْدِ  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٤٣٣)

وفي موضع آخر، يشبه الشاعر الثعبان بحزام جلدي:

قاحلٌ كَالْقِدْدِ لو قطعهُ      غَرَبُ سيفٍ لَمْ يَجِدْ فيه بَلَلٌ  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٣: ٨١)

#### ٥- الصور المتحركة.

تعدُّ الحركة مكوناً رئيساً في أسلوب ابن المعتز لصياغة الصورة  
الحسية. والحركة بسرعاتها واتجاهاتها المختلفة، تمت ملاحظتها في  
الإنسان والطيور ومظاهر الطبيعة، كالرياح، والأنهار والجداول. أما  
صور الحركة البطيئة فهي في معظمها ذات طبيعة تقليدية وصور  
مكررة، وذلك مثل تشبيه شروق الشمس وغروبها بقيام إنسان  
وقعوده:

حتى إذا النجمُ بدا لي كالقبسُ      قامَ النهارُ في ظلامٍ قد جَسُ  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٤٤٨)

وحركات الصلاة من سجود وركوع هي المشبه به لميلان جدار  
وسقوط آخر:

فكم كم جدارٍ لنا مائلٍ      وآخرُ يسجدُ أو يركعُ  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٦١١)

وتدفق نهر الفرات في اتجاه واحد يشبه حركة ثعبان الأرقم:  
بَعَجَ الفراتُ لها فسلسلَ جدولاً متسرباً في كرمها كالأرقم.  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٣: ٨٥)

وعلى كل حال، فإنه إلى جانب استخدام الصور التقليدية في غالب  
صور هذا الحقل نجد صوراً أخرى تكشف عن براعة ابن المعتز في  
رسم صور مميزة. وفي الصورة الجميلة التالية، نجد أن عينه البارعة  
الملاحظة لا تخطئ المشابهة بين ثور يحك الأغصان بقرنه وحائك يثقب  
نعلاً:

يَحْكُ العُصُونَ المورقاتِ بروقه      كخصفك بالإشفي نعلاً مخصراً  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ١: ١٠٩)

أو النزول القوي حافر صقر مشابه لمعول يفلق صخرة:

إن يدفق الصخرَ يهشمه بحافره      كأنه من علاة القين منقور

(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٣٢٨)

ومثله، رمحان خطيان يخترقان الفريسة كمسامير تنفذ لوحاً خشبياً:  
يَنْفِذُهُنَّ بِخَطِيئِنِ قَدِ مُرْنَا      نَفْذاً كَمَا تَنْفِذُ اللَّوْحَ الْمَسَامِيرُ

(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٣٢٨)

نجد الحركة المتكررة ممثلة في شعر ابن المعتز، ووفرت حركة يد الإنسان عديداً من تلك الصور الحركية، كما يظهر في المثال التالي الذي يشبه عدو الفرس بحركة أنامل الحسّاب بيديه الاثنتين:

وله اربعُ تراهُ إذا همُ      لَجَّ تَحْكِي أَنْمَلَ الْحَسَّابِ

(ابن المعتز ١٩٨٧ ج ٢: ١٢٥)

وفي شعر الطرد نجد أن المطارد، كالكلب والفهدة، يشبه بالريح العاصفة:

عَوَاصِفُ مَنَهِياتٍ لِلْأَمْدِ      مَا يَسْتَرْذُهَا الشَّوْطُ مِنْ عَدُوِّ تَزْدِ

(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٤٣٤)

ويقول:

وإن أُطْلِقَتْ مِنْ قِلَادَاتِهَا      وَطَارَ الْغُبَارُ وَجَدَّ الطَّلْبُ  
فَرُوبَعَةٌ مِنْ بَنَاتِ الرِّيَا      حَ تَرَكَ عَلَى الْأَرْضِ شِدًّا عَجَبُ

(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ١: ٤٠٤)



والحركة السريعة لغزالة رفعت جسدها بأظلافها للهرب نتيجة مثير  
شُبّهت بحركة أيدٍ تلتقط صدفاً:

وإذا ما هبَّ من رقدةٍ      خائفاً من شبحٍ مائلٍ  
رَفَعَتْ أظلافه أربَعُ      لقطُ أيدٍ صدفاً الساحلِ

(ابن المعتز ١٩٨٧ ج ٣: ٧١)

بالإضافة إلى ذلك، فإن الطيور والحصى أصبحت جزءاً من صور  
تعكس مختلف الحركات. فصورة المقاريض التي تقص شعراً أشيب  
قورنت بصورة غريان تجز سنابل الزرع:

أَلستَ ترى شيباً برأسيَ شاملاً      ونبتٌ حيلتي فيه وضاقَ به ذرعي  
كأنَّ المقاريضَ التي يَعْثورُها      مناقيرُ غريانٍ على سنبلِ الزَّرْعِ

(ابن المعتز ١٩٨٧ ج ٣: ١٨٢)

والحصى المتطاير من تحت أقدام الفرس مشبه بالنحل أو الجراد:

وتخالُ الحصى إذا ما عدتُ      نحلاً أطيّرتُ من تحتها أو جراداً  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ١: ١٤٤)

وقد أهتم ابن المعتز بالأشياء التي تتحرك في اتجاهين متضادين أو في  
اتجاهات مختلفة. ومن هنا فإن البرق وما يعقبه من تغير سريع بين النور  
والظلام تمت مقارنته بحركة جناحي باز يهيم بالطيران:

أرقتُ وأخلتني العاذلاتُ      لبرقٍ عناني فلم أرقدِ

يَطِيرُ وَيَرْتَدُّ مِثْلَ انْتِهَا ضِرْبَ بَازٍ تَضْرِبُ فَوْقَ الْيَدِ

(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٥٦٢)

وثمة صورة أخرى للبرق قورن فيها بثعبان يضطرب في كثيب:

إِذَا تَعَرَّى الْبَرْقُ فِيهَا خَلْتُهُ بَطْنُ شُجَاعٍ فِي كَثِيبٍ يَضْطَرِبُ

(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ١: ٤١)

بالإضافة إلى ما سبق، فإن أحاسيس ابن المعتز ممثلة في كثير من صوره الحركية، كما في الأبيات التالية المقتطعة من مرثية تغلب عليها مشاعر الفقد (ابن المعتز ١٩٨٧: ١٥٤ - ٦). ويريد ابن المعتز أن يجسد حقيقة مفادها أن الإنسان يجنى الثروة ويكسب الأصدقاء ليخسر كل ذلك لاحقاً. من هنا نجد حركة يد الناقة ورجلها في اتجاهين متضادين وكأنما تقتضي أو تأخذ إحداهما بينما تجحد الأخرى:

تَحْمَلُنِي طَرْفَةً صَادِرَةٌ وَارِدَةٌ

تُرْضِيكَ فِي يَوْمِهَا وَهِيَ غَدًا رَائِدَةٌ

ورجلها تقتضي ويدها جاحده

(ابن المعتز ١٩٨٧ ج ٣: ١٥٦)

## ٦- الألوان.

لقد تم استخدام ألوانٍ مختلفة ، صافية وممزوجة ، في شعر ابن المعتز ، وبشكل أساسي لتوضيح الصفات الخارجية للأشياء ، وفي مواطن أخرى لنقل أبعاد نفسية ، على نحو ما . واللون الأسود استخدم أكثر من أي لون آخر لوصف زق الخمر والسفن وآواني الماء الفخارية والشعر وظلام الليل وأشياء أخرى . وعند بحثه لمقابل لتلك الموضوعات اعتاد الشاعر البحث عن مصادر اللون الأسود في أعضاء جسم الإنسان وفي مواد أخرى . وبعض مصادر هذه الصور قد يكون مستفزاً للقارئ المعاصر ، كما ، على سبيل المثال ، تشبيهه لزقاق الخمر بأجساد عارية لمجموعة من السودان :

أبا طيبٍ مَنْ للمجالسِ والخمرِ      وكأسِ غُبوقٍ أَوْ صَبوحٍ مع الفجرِ  
وَسَحَبِ زِقاقٍ شائلاتٍ بأرجُلٍ      كصرعى مِنَ السُّودانِ غيرِ ذوي أزرِ  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ١ : ٦٦٣)

والسفينة تشبه امرأة سوداء :

وزنجيةٍ كَرديّةِ الحلي فوقها      جَناحٌ لها فردٌ على الماءِ يَخْفُقُ  
يُؤدِّبُها أولادُها بعصيِّهم      فَنُحِبُّسُ قَسراً كَيْفَ شاءَ وتُطَلِّقُ  
(ابن المعتز ١٩٧٧ : ٦١٦)

والليلة كانت سوداء كامرأة أثيوبية :

سَرَيْتُ بِهَا فِي لَيْلَةٍ حَبَشِيَّةٍ إِلَى أَنْ بَدَأَ صُبْحُ أَغْرُ قَتِيْقُ

(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٣٧٠)

وربما كان من الصحيح أن تلك الصور السابقة قد تزعج القارئ المعاصر غير أننا نود أن نضع هنا بعض الملحوظات التي قد تخفف من غلواء ذلك الإزعاج. فثمة إشكالية أساسية في فرض قيمنا ومفاهيمنا الجمالية على الشعر الكلاسيكي. فقد كما أن منحى ابن المعتز ينبغي أن يفهم في سياق الظروف السياسية والاجتماعية التي في ظلها نظم شعره. كان المجتمع العباسي متعدد الأجناس، وفي إطاره التقت شعوب من مختلف بقاع العالم وامتزجت لتنتج حضارة عظيمة، ولكن هذا التفاعل الخلاق لم يمنع تماماً وجهات نظر عنصرية يبدو أنها اعتنقت من قبل الناس العاديين والطبقة الحاكمة، على حد سواء. ونزعة الشعبوية المعادية للعرب ولكل ما هو عربي في السلوك والثقافة، يمكن أن تتقاطع مع آراء ابن المعتز العنصرية، دون أن تبررها.

إضافة، إن تلك الصور الأنفة الذكر لا تعد خاصة أو مقصورة على ابن المعتز أو غيره من الشعراء العرب، بل إنها من الصور الكثيرة الورد في شعر العصر العباسي عامة حتى بين شعراء لا ينتمون إلى العنصر العربي كأبي نواس وابن الرومي من المولدين.

وبالانتقال إلى صور تستخدم الألوان استخداماً عاماً نجد مجموعة من الصور تبرز تركيز ابن المعتز على الصفات الخارجية لطرفي الصورة الشعرية، فظلام الليل كسواد القار:

دامت ثلاثين شهراً في مقاصرها      تسامر الدهر في ليل من القار  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ١٢٩)

والغراب مصدر للسواد أيضاً، فسواد طرة الساقية كجناح الغداف:  
له طرة كجناح الغداف      تلوح على غرة مقمره  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ١١٨)

وفي بعض الصور يتداخل اللونان الأبيض والأسود منتجين صورة ممتعة. وعلى سبيل التمثيل، فإن ظهور النهار خلال الليل جذب اهتمام الشاعر فرسم له صوراً حركية، كما في البيت التالي الذي يبرز فيه ظهور النهار فوق الليل ببروز الشعر الأشيب فوق الأسود:

والصبح من تحت الظلام كأنه      شيب بدا في لمة سواد  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٤٩٦)

وبروز الشيب في المفارق أظهر ما يكون، وكذا هو بروز ضوء الصبح:

حتى بدا ضوء صباح فاتق      مثل تبدي الشيب في المفارق  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٤٧٠)

وبروز النهار خلال الليل وجد له مقابل آخر، وهو بروز القوادم خلال الخوايف لجناح غراب:

كأنا وضوء الصبح يستعجل الدجى      نُطيرُ غراباً ذا قوادمَ جُونِ  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٢٤٩)

وقوله:

الأربّ كأسٍ قد سبقتُ لشربها      صباحاً كبازيهمّ بالنهضِ أقمر  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٢٥٢)

وعندما يفهم القارئ هذه المقارنة الأخيرة فإنه سيقدر صوراً أخرى لابن المعتز تبدو على درجة من الغموض حيث لا يرد ذكر الغراب إطلاقاً، أو يرد بشكل جزئي، كما في المثال الآتي:

قدّ بيتُ الثمّة والليلُ حارسُنَا      حتى بدا الصبحُ مبيضَ المقاديمِ  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٢٢٦)

في هذه الصورة نجد أن الطرف الأول مكون من أمرين؛ الليل والصباح، على حين لا نجد سوى شئ واحد في الطرف الثاني؛ القوادم أو الريش الأبيض المخفي، التي يقابلها الصباح. ولا يوجد ما يقابل الليل، غير أن القارئ سيتعرف على العنصر الغائب من خلال دربته على شعر ابن المعتز. ويمكن أيضاً معرفة العنصر الغائب بوسيلة

أخرى هي وسيلة الاستدلال المنطقي اعتماداً على ذكر ابن المعتز للقوادم، مما يستدعى استحضار 'جناح الغراب' كمتقابل لليل. فالإضافة إلى الصور التي تركز على الصفات الخارجية فإن لابن المعتز بعض الصور التي تحوي صفات داخلية أيضاً، خاصة الصور التي تعالج إشراق النار. إن قوة الحرب وآلاتها كالسيوف والسهام والخيول وكذلك الغبار، كلها موضوعات قد قورنت بالنار. وعليه، فإن التسبب في ابتداء معركة وأثره كإشعال نار:

قَدَحْتُمْ زِنَادَ الْحَرْبِ أَوَّلَ مَرَّةٍ لَنَا وَخَلَعْتُمْ بَيْنَنَا رِبْقَةَ الْعَهْدِ

(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٣١٤)

والسيف متقد كالنار:

وَقَدْ أَلَاقِيَ بِأَسَ الْعُدَاةِ عَلَى طَرْفٍ بَعْضُ كَالنَّارِ يَتَّقِدُ

(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ١: ٨٤)

والسيوف والرماح تشتعل ناراً في ميدان المعركة:

وَلَمَّا حَبَا الصَّفَانِ فَرَّقَ بَيْنَنَا حَرِيقُ ضِرَابِ الْبَيْضِ وَالْأَسْلِ السُّمْرِ

(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ١: ١١٦)

إضافة إلى أنه ترد عدة صور تمنح الموت لوناً أو أكثر، منها الأحمر والأسود:

وَلَقَدْ أَحْضَبُ رُمْحِي وَسَيْفِي وَوُجُوهُ الْمَوْتِ سَوْدٌ وَحُمْرٌ

(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ١: ١٢٤)

و قوله:

وَ كُلُّ يَوْمٍ عَسْكَراً فَعَسْكَراً بِالكَرْخِ وَالدُّورِ وَمَوْتاً أَحْمَراً

(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ١: ٥٢٣)

ولكن الصور الأخرى التي تصف النار تعكس ولع ابن المعتز بالتركيز على الصفات الخارجية، كما في الصورة التالية التي يصف فيها لون البنفسج بإشعال عود كبريت، وذلك لإبراز لونين؛ أحمر حوله أزرق، وذلك يتطابق مع أوائل النار لعود كبريت:

كَأَنَّهُ وَصْفَةُ الْقُضْبِ تَحْمَلُهُ أَوَائِلُ النَّارِ فِي أَعْوَادِ كَبْرِيْتِ

(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٥٢٨)

ويقارن ابن المعتز، أيضاً، الورود وبعض الأزهار والفواكه بالخدود (وينبغي التنبه إلى أن الصور التي تقارن الخدود بالورود شائعة في شعر ذلك العصر، ولا تمثل أهمية خاصة عند هذا الشاعر)

والمثال الآتي يقدم صورة 'الورود خدود':

أَتَاكَ الْوَرْدُ مَبِيضاً مَصُوناً كَمَعْشُوقٍ تَكَتَّفَهُ الصُّدُودُ

كَأَنَّ وُجُوهَهُ لَمَّا تَوَافَتْ نُجُومٌ فِي مَطَالِعِهَا السُّعُودُ

بِياضٌ فِي جَوَانِيهِ أَحْمَرَارٌ كَمَا أَحْمَرَّتْ مِنْ الْخَجَلِ الْخُدُودُ

(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٥٦٥)



هذه صورة جيدة إذ تحمل مشاعر وتفاصيل في كلا طرفي الصورة. فحدود المعشوقة الخجلى وصفت بلونين؛ الأبيض في الوسط وأحمر فاتح على الجوانب، وهما لوان متداخلان يمكن رؤيتهما في الورد. وفي مثالين آخرين، نجد التفاح وال نارنج مشبهين بالحدود:

تُفَاحَةٌ مَعْضُوضَةٌ      كَانَتْ رَسُولَ الْقَبْلِ  
كَأَنَّ فِيهَا وَجَنَةً      تَنْقَبَتْ بِالْخَجْلِ

(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ١: ٣٢٧)

كَأَتَمَّا النَّارِجُ لَمَّا بَدَتْ      صُفْرَتُهُ فِي حُمْرَةٍ كَاللَّهِيبِ  
وَجَنَةٌ مَعْشُوقٍ رَأَى عَاشِقًا      فَأَصْفَرَ ثُمَّ أَحْمَرَ خَوْفَ الرَّقِيبِ

(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٥١٠)

والمجموعة الأخيرة من الصور المحللة هنا تتصل بالألوان الممزوجة في القماش والأثاث. وعلى سبيل المثال فإن كأس نبيذ مزخرف يشبه القميص المنقش:

وَ عَرُوسٍ زُفَّتْ عَلَى بَطْنِ كَفٍّ      فِي قَمِيصٍ مُنْقَشٍ يَرْجَاجِ  
(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٦٧)

على حين تتعدد الألوان في بيت آخر، فلون كأس النبيذ الممتلئ يشبه الزعفران، أما الدنان فسوداء كالحبر:

لَكِنَّ مَزْعَفَرَةَ الْقَمِيصِ سَلَافَةً      وَسِمَتْ كُشُوحُ دَنَانِهَا بِمِدَادِ

(ابن المعتز ١٩٧٧ ج ٢: ٩١)

## ٧- الخاتمة.

ميّزت الدراسة - بشكل توخي الدقة - بين نمطين أساسيين للصورة الشعرية هما النمط الحسي و النمط الذهني أو المعنوي. و نظراً لشيوعه في القرآن الكريم و الشعر الجاهلي بشكل خاص فإن النمط الأول حظي باهتمام أوفر من قبل البلاغيين و المفسرين الأوائل، و عدّ "الشكل الأصلي للمشابهة". كما أوضحت هذه الدراسة أن كل نمط من ذينك النمطين يمكن تقسيمه إلى عدة مستويات اعتماداً على طبيعة طرّف التشبيه و طبيعة وجه الشبه في الصورة.

من هنا، و فيما يتصل بعملية الخلق الشعري في إطار حركة الحداثة و التجديد التي عرفها العصر العباسي، فإن ابن المعتز عدّ رائداً للنمط الحسي للصورة، على حين تسنّم أبو تمام ريادة النمط الذهني. و على الرغم من أن الأول قد صاغ صوراً تنتمي إلى النمط الذهني غير أنها لا تعكس تميّزاً لافتاً. و في المقابل، فإن صورته الحسيّة غنية في عددها و ملفّته في تميّزها، مع تركيز جلي على حاسة الإبصار.

ُعرف ابن المعتز بولعه بتصوير الحركات المتقابلة، و يوفر شعره إلى جانب ذلك عدداً كبيراً من الصور المتحركة و الثابتة. و يعد استخدامه للون ذا سمة مميزة لصوره إذ يجيء - غالباً - مبرزاً سمات

خارجية للصورة، و أحياناً يجيء معبراً عن جانب عاطفي فيها. و ثمة سمة أخرى تم رصدها و هي أن الصور الثابتة تعرض غالباً في شكلين طولي أو دائري.

### المصادر والمراجع:

- الأمدي، الحسن (١٩٥٤)، الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس الطائي وأبي عبيدة الوليد بن عبيدالله، تح محي الدين عبد الحميد (القاهرة).  
ابن المعتز، عبد الله (١٩٧٧)، شعر ابن المعتز، صنعة أبي بكر محمد بن يحيى الصولي، تح يونس أحمد السامرائي (بغداد) ج ١ و ج ٢.  
ابن المعتز، عبد الله (١٩٨٧)، شعر ابن المعتز، صنعة أبي بكر محمد بن يحيى الصولي، تح يونس أحمد السامرائي (بغداد) ج ٣.  
البحثري، أبو الوليد (١٩٥٤)، ديوان البحثري، تح محمد عبد الحميد، (القاهرة)، ط ٢.  
الأصفهاني، أبو الفرج (١٩٣٨)، كتاب الأغاني، (القاهرة)، ج ١٠.  
التوحيدي، أبو حيان (١٩٥١)، ثلاث رسائل، تح الكيلاني (دمشق).  
الجرجاني، عبد القاهر (١٩٦١)، دلائل الإعجاز، تح محمد رضا (القاهرة).  
الرباعي، عبد القادر (١٩٨٠)، الصورة الفنية في شعر أبي تمام (عمّان).

الرماني، (دت)، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح محمد خلف الله و محمد سلام (القاهرة).

ضيف، شوقي (١٩٦٩)، الفن و مذهب في الشعر العربي، (القاهرة).  
العسكري، أبو هلال (١٩٥٢)، كتاب الصناعتين، تح محمد أبو الفضل و أحمد البجاوي (القاهرة).

عصفور، جابر (١٩٩٢)، الصورة الفنية في التراث البلاغي و النقدي عند العرب، (بيروت)، ط ٣.

القرطاجني، حازم (١٩٨٦)، منهاج البلاغة، تح محمد بن الخوجه (بيروت)، ط ٣.

مؤمني، قاسم (١٩٨٢)، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري (الرياض).

Abu-Deeb, K (1979) Al-Jurjānî's Theory of Poetic Imagery, (Warminster)

Read, H (1951), The Philosophy of Modern Art, (London).

L. Lerner "Sensibility," in The New Princeton

Encyclopedia of Poetry and Poetics, Ed. by A. Preminger and T. Brogan, (New Jersey: 1993), p. 1143 .