التعبير الصوري في شعر ابن خفاجة

– دراسة في التشكيل والتكثيف _

صالح ويس محمد *

تأريخ التقديم: 2019/10/24 تأريخ القبول: 2019/11/26

المستخلص :

يعمل مصطلح التشكيل في مجالي الشعر والرسم، ذلك لأن أشكال الخطاب الثقافي تشترك في وسائل التعبير من أجل تحقيق المبتغى الجمالي، فضلاً عن كون التشكيل يمثل عملية إيجاد علاقات مركبة لبناء شكل جديد فإنه لا يختص بحقل أو جنس ثقافي دون سواه، إذ أنّ بناء الشكل الجديد يشمل الأدب والفنون التشكيلية على السواء، وبذلك لا يعد التشكيل مصطلحاً جديداً مضافاً إلى حقل الشعر "لأن طريقة الشاعر في تشكيل مادته تشبه طريقة الرسام على أساس أن كليهما يهدف إلى إحداث أكبر قدر ممكن من التناسب والتألق بين عناصر مادته"[1]، وبذلك يكون التشكيل في الادب من العمل التصويري، فالتشكيل يعطي الوجود المادي صورته، لذلك تصدق تسمية العمل الفني بالعمل التصويري الذي يكون فيه التشكيل من المادة الصرف إلى المادة الجمالية عند التشكيل وعند كونها صورة، فيكون التشكيل "هندسة نظام الالفاظ وتناسق نظام الدلالات ومن ثم هندسة الايقاعات الموسيقية.

الكلمات المفتاحية : جزئى؛ كلى؛ موضوعىة

---

* أستاذ مساعد /قسم اللغة العربية/ كلية التربية للعلوم الإنسانيَّة/ جامعة الموصل .

(1) الصور الفنية في التراث النقدي والبلاغي, د.جابر عصفور, دار المعارف مطبعة القاهرة الجديدة، 1977م: 287.

كل ذلك يمثل تشكيلات القصيدة التي تتكون من بنيات بنائية"[1]. تؤكد على أن النص الشعري "كيان تشكيلي قائم بذاته"[2] والتشكيل في النص الشعري لا يكون من تركيب الالفاظ اللغوية ونحتها وجمعها مع بعض وإنما يكون في تالي هذه العملية التي تجعل من مجموعها صوراً ذهنية تجعل لكل نص شعري خصوصية تميزه عن غيره من النصوص، من "البعد البصري في مفهوم التشكيل"[3], فتكون الصورة هي السمة التي جعلت من الشعر حيزاً مكانياً يعمل فيه التشكيل ليكون إبداعاً فنياً يتجاوز اللفظ والشكل إلى مجموعة العلاقات التي تحمل معاني مختلفة تثير إنفعالات متغايرة سروراً وفرحاً وحزناً وخوفاً وخشية وطمأنةً من خلال مجموع الكلمات والصورة وتألفها والتركيب والبنية[4], فيكون التشكيل إنتاجاً وتجسيداً لشكل معين من خلال تآلف عناصره وبأساليب محددة بغض النظر عن جنس هذا المنتج أو طبيعة عمله الفنية، ذلك أن العمل الفني أياً كان نوعه هو بناء تشكيلي يقوم على الاتقان والتناسق الذي يؤدي إلى زيادة الدلالة الفكرية والانفعالية والجمالية للعمل الفني ويضفي وحدة تامة، ويتغير الشكل إن فقدها.

في التشكيل الصوري

الكلمة بوصفها مؤديةٌ للمعنى وأداةٌ راسمة ومُشكلّة للصورة مما لا شك في أنها لا تتعارض في بنائها مع البناء الصوري أي أن التكوين الصوري الشعري مهما قيل فيه فإنه لا يمكن أن يشكل صوراً ذهنية بصرية إلا عن طريقة الاصوات اللغوية المتكونة عن الكلمات التي تمثل رمزاً للمعنى، يتكون عنه الصورة التي بدأت "في

(1) الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر, سلام كاظم الأوسي, أطروحة دكتوراه, كلية التربية, جامعة بغداد, اشراف: رؤوف نجم الدين الواعظ, 2000م : 5 .

(2) خمسة مداخل الى النقد, مقالات معاصرة في النقد, ويلبرس سكوت, ترجمة: عناد غزوان اسماعيل وجعفر صادق الخليلي, دار الشؤون الثقافية, بغداد, 1986م : 247 .

(3) المجمل في فلسفة الفن, كروتشة, ترجمة وتقديم سامي الدروبي، دمشق، ط2، 1964م.: 19 .

(4) ينظر: جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم, د. ابتسام مرهون الصفار, عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010م: 59 . وزمن الشعر, أدونيس، دار العودة، بيروت، 1978م: 167.

الاستخدام لتعني الشكل المجسم وتفيد التشابه"[1] لتكون الرؤية الفنية "عملية إبداعية تؤدي إلى صورة بصرية"[2] هذه الصورة البصرية يمكن تكوينها ذهنياً عند المبدع قبل إخراجها بمجموعة من الكلمات الى المتلقي الذي يبدأ مع أولى مفردات الكلمة الراسمة في القصيدة أو في البيت الشعري بتكوين صورة ذهنية بصرية مع أن "الكلمة مهما قيل فيها أو أريد لها ليست – أداة تصويرية خالصة قادرة وفي شتى الظروف والاحوال والدرجات – أن تنقل إلينا أو تضع نصب أعيننا لوحات مرسومة كتلك اللوحات التي يصنعها فن الرسم الخاصة به"[3] غير أن للشعر في صور عديدة القدرة على أداء ما لا يؤديه الرسم.

وإذا كان التكوين الصوري "عملية إعادة إنتاج أو نسخ تستند إلى المحاكاة أو التشابه لشخص أو شكل أو هيئة [كذا] في الخارج أو لخبرة ذهنية في الوعي سواء كانت صورة ذهنية خالصة أو ارتبطت بتمثيل بصري في الخارج ... اتخذتها الخبرات المحسوسة في العقل هي المعنى الذي يشكل ارتباطاً بين الكلمات التي تدل على أنواع الصور العيانية والذهنية سواء كانت تشير إلى نفسها أو ترمز إلى شيء وتشير إلى نفسها في وقت واحد"[4] لتكون عملية التكوين الصوري إعادة تمثيل شيء آخر حسي أو معنوي ذهني أو بصري لتكون كياناً مبنياً في الوقت نفسه فضلاً عن كونها عملية إدخال وتعالق بين المفردات والصور في الذاكرة وجزئيات الشيء المستوعب التي ينظر إليها على إنها مجموعة خلايا قابلة للتمازج والانسجام ثم التحول إلى بنى

(1) أقوال النور قراءات بصرية في التشكيل المعاصر، حاتم الصكر، دار الثقافة والإعلام الشارقة الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2010م : 47.

(2) بين الفن والعلم, دولف رايسر, ترجمة: سلمان الواسطي, دار المأمون للترجمة والنشر, بغداد, 1986م: 25.

(3) الشعر بين الفنون الجميلة, نعيم حسن الباقي, وزارة الثقافة، دار الكتاب العربي، المكتبة الثقافية، العدد (192)، 1968م: 48.

(4) الصورة والمعادل البصري في الرواية العربية, أحمد عبد المقصود, دار الثقافة والإعلام الشارقة الإمارات العربية المتحدة, ط1, 2007م : 24– 25.

شكلية جديدة مع البقاء على بعض خصائص المادة الأصل عند صياغتها مع عناصر أخرى من صور الذاكرة مكونة بذلك عملاً فنياً [1]، ناتجاً عن إندماج المفردات الخارجية (المثيرات) مع المستوعب المخزون الذاكراتي، لتكون العملية الثالثة لها وهي عملية إخراج هذا العمل بوصفه منتجًا فنيًا جماليًا تجاوز فيه المبدع عملية الاعداد والتوازن وإعادة البناء والتركيب.

والشاعر قبل أن يخرج الصور إلى حيز النور يدرك أن هناك ملامح تشكيلية وجمالية وفقاً لما حصل عليه من ملامح وإيحاءات جعلته يتفاعل ويتأثر ويحول ما يمكن وما يراد تحويله بغية تحقيق أثر جمالي معين في متلقي لوحته الاثارة والجمالية أنفسهما اللتين تحققتا عنده، مع أن أي تحويل للأشياء هو عمل فني، ويكون هذا التحويل بهدف توجيه الصورة إلى شكل معين، تكون عن صورة مرئية أبدعها المبدع الاول وعن صورة متكونة عن الصورة الاساس.

ومع هذا يجب أن نميز بين حركة التكوين بين الصورة الأساس والتكوين الصوري الفني وفقاً لطبيعة المادة واتجاه حركة التكوين؛ فحركة التكوين في الصورة الفلسفية طبيعية حرة وحركة التكوين في الصورة الفنية صناعية خاضعة للتحوير والتوجيه وقد يمتلك الفنان شكلها في الذهن فضلاً عن أن حركة التكوين في صور الاشياء تنبع من الداخل بفعل طبيعي، أما في الصورة الفنية فإنها تكون بفعل خارجي دون أي إرادة لكونها فناً مستقلاً يمتلك خيطاً تقنياً [2] وإنما يكون هذا الاختلاف في حركة التكوين كون المادة الاساس تنمو نمواً من نفسها دون أن تتفاعل مع غيرها بينما في التكوين الفني يكون هناك تفاعلٌ مع المادة الاساس والمخزون الذاكراتي ومنها تكون مادة جديدة هي أساس التكوين الصوري الجمالي.

---

(1) ينظر: الشعر والرسم, فرانكلين روجرز, ترجمة: مي مظفر، دار المأمون للترجمة، بغداد، ط1، 1990م: 37.

(2) ينظر: الصورة في التشكيل الشعري تفسير بنيوي، د.سمير علي سمير الدليمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990م : 17- 18 .

وبذلك لا يعدو التكوين الصوري في القصيدة الشعرية عن [1]:

(وعي الشاعر) الاختيار من المواقع المنظور (مؤثر خارجي)، (العنصر الطبيعي المادي)

↓

تقيسم المادة الجمالية الخارجية إلى جزئيات مستوعبة

↓

استخدام العناصر المشكلة للصورة (اللغة، الكلمة الشعرية)

↓

تحقيق العلاقات الجديدة من خلال التفاعل التحويلي الجمالي بين المفردات الجديدة والمخزون القديم

↓

تركيبها في نسق جمالي منتظم وفق قواعد محددة ينتج دلالة ما

↓

تحقيق الصورة الجديدة بوصفها نتاج تصور ذهني ((عملٌ مُبْدعٌ))

ليكون التكوين الصوري للعمل الفني "صورة حركية ناتجة عن انـــدماج عناصـــر الشكل القابلة للتحول في الصورة المستوعبة بعناصر الشكل القابلة للتحول في صورة الذاكرة لنظام مختلف من الاشياء والاندماج تحت دافع تحويلي في الفنان له من القوة

(1) ينظر: المخيلة وبناء الصورة الذهنية, د.حيدر نجم (ضمن كتاب دراسات في بنية الفن د.زهير صاحب، د.نجم عبد حيدر، د.بلاسم محمد، مكتبة الرائد للنشر، الأردن، ط1، 2001م) و معنى الفن هيربرت ربد ترجمة سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986م: 275. و جاستون باشلار جماليات الصورة د.غادة الامام , دار التنوير, بيروت, لبنان, ط1 , 2010 م: 384.

ما ينقل الصورة المركبة الى مجال منفصل بوضوح عن دافع البيئة المستوعبة"[1] وانما كان ذلك لأن "التعبير عن المعاني بأسلوب التصوير يمثل استجابة جمالية لدواعي الفطرة في الطبع الانساني"[2] وبذلك تكون الصورة مؤشراً جمالياً وفنياً لشعرية نص المبدع ومدى نجاح المبدع في إنتاج نصه وما يحمل من دلالة نصية وإثارة جمالية لمتلقيه فضلاً عن مبدعه. وهذا يؤكد أن "عملية بناء تكوين الانشاء التصوري هي مرحلة فكرية بحتة تعتمد على عاملين أساسيين الاول على طبيعة مخزون أرشيف الذاكرة والثاني مستوى تواصل المبدع مع محيطه واستشعاره لمجريات حركة الحياة فيه"[3].

التشكيل الصوري الجزئي

يمكن لمجموعة من الابيات في القصيدة الواحدة أن تشكل صورة محددة أراد تكوينها الشاعر، هذه الابيات المجموعة أو المشكلة للصورة تكون لنا صورة جزئية تقع في محيط الصورة الاساس غير أنها لا تكون ضمن الانتاج الكلي للصورة في إطارها الخاص فتكون صورة مغايرة في بنيتها وتنظيم عناصرها[4] عن الصورة الكلية وهي صورة مفردة بسيطة تدور حول محتوى واحد مستقل من حيث المضمون أو المحتوى المعنوي عن صورة أخرى في القصيدة نفسها، وهذه الصورة ليست جزئية فحسب؛ إنما هي صورة شعرية كاملة، هي صورة فنية بسيطة معبرة تنقل فكرة أو تجربة عاطفية أو فلسفة في الحياة أو احساساً ما بطريقة تحدث أثراً جمالياً كونها مكوناً فنياً له أركانه، ونسقه الخاص الذي تنتظم عنه عناصرها.

---

(1) الشعر والرسم: 41.

(2) دلائل الاعجاز, عبد القاهر الجرجاني, تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي, طبعة مكتبة القاهرة, 1977م: 289.

(3) الإنشاء التصويري البناء الفكري للتكوين الفني وحرفيات التشكيل، عبد الإله شكري حسن، مطبوع على الإله الكاتبة، 2006م: 16 .

(4) ينظر: لغات الفنون التشكيلية قراءات نظرية تمهيدية، عز الدين المناصرة، عمان الأردن، ط1، 2003م: 107 .

من ذلك قول ابن خفاجة[1]:

وأَطلَـــسُ زوَّارٌ مَـــع اللَّيـــلِ أَغْـــبَشٌ سَرَى خَلفَ أَستارِ الـــدُّجى يَتَنَكَّـــرُ

تَثَاءَبَ مِنْ مَسِّ الطَّوَى فَهـــو يَشْـــتَكي فَيَعْوِي وقَدْ لَّفتهُ نَكْبَـــاءُ صَرصـــرُ

ودَوَن أمانيـــــه شَـــــرَارةُ لِهْـــــذَمٍ يُقلِّبُ فِيهـــا مِثْلَهـــا حـــين يَنْظُـــرُ

فمنْ جِوعَةٍ تُغريه بـــي فَهْـــوَ يَـــدَّني ومِنْ رَوْعَةٍ تُثْنيه عَنِّـــي فَيُقْصِـــرُ

مع سمة التدرج اللوني بين (أطلس، الليل أغبش) يشكل ابـــن خفاجـــة صـــورة الذئب ويغيب عن تشكيل هذه اللوحة أغلب مكونات صـــورة الـــذئب فتكـــون صـــورة مبسطة بين بها ابن خفاجة فضاء التكوين الصوري (الليـــل أغـــبش) ليكـــون اللـــون مقارباً للون الذئب إن لم يشابهه، وهذا التشابه اللوني بين فضاء التكوين الصـــوري والصورة المرسومة سمة أكد بها ابن خفاجة تغييب الجزء الاســـاس مـــن اللوحـــة، ليُظهر لنا جزءاً معيناً من لوحته بينه في:

ودونَ أمانيـــــه شَـــــرَارةُ لَهْـــــذمٍ يُقلِّبُ فِيهـــا مِثْلَهـــا حِـــيَن يَنْظُـــرُ

فيكون الجزء اللامع من رمح ابن خفاجة صورة تشتبه مع لمعان عيني الـــذئب وتتغاير عنه في الحركة التي تمثل الصورة المرتسمة والتي أكد بها ابن خفاجة علـــى بيان صورته، فالصراع بين الذئب الجائع الذي لفته نكباء صرصر، وابن خفاجة هـــو اللوحة التي شكلها دون لوحة الذئب، فابن خفاجة صور لنا من الذئب لمعـــانَ عينيـــهِ دون أي جزء آخر منه، وصور لنا من صورته جزءاً من رمحهِ فقط ((شرارة لهذم)) وبذلك يتأكد أن التكوين الصوري قابلٌ للتقسيم من اللوحة نفسها، فقسم يحدد التطـــور العام للتكوين الصوري في اللوحة، وقسم تكون فيه الاجزاء الأساس مضمون اللوحة،

(1) ديوان ابن خفاجة الأندلسي، تحقيق، د.السيد مصطفى غازي، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، 1960م.: 180.

والجزء المرتسم منها، هذه الاجزاء تقوم وتحدد وفقاً للاتجاهات المميزة لصورة نفسها [1].

وابن خفاجة للتأكيد على بيان الجزء المحدد الذي شكله دون غيره من أجزاء صورته، يضفره بعنصر الحركة في اللوحة عند قوله:

فمِنْ جَوْعَةٍ تُغْريه بي فَهو يَدَّني ومِن رَوْعَةٍ تُثنيه عَنِّي فيُقْصِرُ

ذلك أن الحركة تمنح الصورة البصرية قيمة فنية وجمالية لكونها ((تعتمد على التمازج الجدلي بين الشفرة البصرية وشفرة الارسال العلامي، فالاولى مهمتها:الايضاح، والثانية: الايحاء، مما يكسب الحركة بعداً أوسع وانزياحاً أكبر في الدور الوظيفي الذي تؤديه، إذ تعد الحركة واحدة من أهم عناصر التعبير البصري،لأنها تنقل المعاني والإيحاءات للمتلقي)) [2]، فتكون الحركة بذلك سمة أسلوبية أكد بها ابن خفاجة على الجزء المحدد من لوحته دون غيره.

فضلاً عن هذا فإن ابن خفاجة أعتمد في تشكيلهِ لهذه اللوحة على سمتين أساسيتين من سمات التشكيل البصري، تمثلت الاولى في بيان فضاء التشكيل البصري (الليل) الاطار الذي يحيط باللوحة والذي اضاف اليه ابن خفاجة سمة أخرى، هي كونه المكان الذي ترسم عليه اللوحة وكانت هذه السمة في (أطلس، الليل أغبش، استار الدجى) فكانت غبشة الليل وسواده أساساً اعتمدهُ ابن خفاجة لإخفاء ملامح صورته والذئب.

أما الأساس الثاني فكان في جمع ابن خفاجة بين الضوء والظلمة لبيان الجزء المخصوص من الصورة في التشكيل وكان في:

ودونَ أمانيه شَرارةُ لَهْذَمٍ يُقلِّبُ فِيها مِثْلَها حين يَنْظُرُ

---

(1) ينظر: سيمياء المرئي, جاك فونتاني، ترجمة: علي اسعد، دار الحوار اللاذقية، سورية، ط1، 2003م : 156.

(2) جماليات توظيف الحركة في المشهد الفلمي, ماجد عبود التميمي, الموقف الثقافي، بغداد، ع34 تموز 2001م: 90 . وينظر: الاشارة والعبارة دراسة في نظرية الاتصال, د.محمد العبد, مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2007م.: 68- 70 .

فاحمرار مقدمة رمحهِ وكونها شرارة في ظلمة الليل مع لمعان عيني الذئب يكون ابن خفاجة قد جمع فيها بين الضوء والظلمة وهما من المضادات البصرية واجتماع "المتضادين يزيد كثافة اللون وبروزه"[1]، وبذلك يتأكد سعي ابن خفاجة إلى تشكيل هذا الجزء من الصورة دون سواه.

وفي قصيدة أخرى يقول[2]:

وَمُطَهَّمٍ* شَرِقِ الأَدِيمِ كأنَّما ... أَلِفَتْ مَعَاطِفُهُ النَّجِيعَ خِضَابا

طَرِبٍ إذا غنَّى الحُسَامُ مَمَزِّقٍ ... ثَوْبَ العَجَاجَةِ جِيْئَةً وذَهَابا

قَدَحتْ يَدُ الهيجاءِ منْهُ بارِقاً ... مُتَلَهِّباً يُزْجِي القَتَامَ سحابا

وَرَمَى الحِفَاظُ بِه شَيَاطِينَ العِدَى ... فَانْقَضَّ فِي لَيْلِ الْغُبَارِ شِهابَا

بَسَّامُ ثَغرِ الحَلْيِ تَحسَبُ أنَّهُ ... كأسٌ أَثَارَ بِهَا المِزَاجُ حبابا

تمثل اللغة "المنطلق الذي يخلق جسر التواصل بين الشاعر والمتلقي وتنظيمها عبر مجموعةٍ من الوسائل والتقانات الاسلوبية والفنية التي يوظفها الشاعر في تشكيل صورة يبين مهاراته وقدرته التعبيرية والشعرية، ... في النص الشعري ليغدو تشكيلاً فنياً ذا نسق كاشفٍ عن رؤية إبداعية مؤثرة، يؤدي الى فهم النص ودلالاته وتقدير قيمه الفنية والجمالية .. ومكونات عناصر تشكيليه الصوري"[3] وابن خفاجة استخدم لفظة (مطهم) ليغني التشكيل الصوري عنده عن ذكر بقية تفاصيل صورته،

(1) جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم: 315.

(2) ديوان ابن خفاجة: 211 .

(*) المطهم: الجميل التام الخَلق من الناس والافراس, معجم مقاييس اللغة, ابن فارس بن زكريا, تحقيق: عبد السلام هارون: دار الفكر للطباعة والنشر, 1399 هـ – 1979 م: 429/3.

(3) الشعر العباسي والفن التشكيلي, د.وجدان المقداد الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، سوريا، ط1، 2012م : 184

دون الجزء الذي سعى إلى بيانه في الصورة فكان اللون أول ملامح صورته الجزئية للحصان وأكد أن شقرته جاءت مكتسبة عن حركته فهي (ألفتْ معاطفُةُ النَّجيعُ خضاباً) وكانت هذه الالفة من حركة الحصان في أرض المعركة جيئة وذهاباً ليكون عنصر الحركة في الصورة العنصر المشكل لها والمبين لإجزائها.

فلفظة (مطهم) كونت صورة ذهنية عن هذا الحصان فالألفاظ دلالة على المعاني.

مثل ابن خفاجة أولى أجزاء التكوين الصوري عند قوله:

طَـــربٍ إذا غنَّـــى الحُســـامُ مُمَـــزِّقٍ ثَـــوْبَ العَجَاجَـــةِ جِيْئَـــةً وذَهَابَـــا

فتكون الصورة كتلة من الضوء المتحركة الثابتة من سرعة حركته وسط كتلة من الظلام التي مثل بها ابن خفاجة المكان الذي تتشكل عليه الصورة، هذا السواد المتمثل في لفظة (عجاجة) هو الجزء الذي استطاع به ابن خفاجة تشكيل صورة الحصان عليه.

يكرر ابن خفاجة الصورة نفسها – مع مغايرة بسيطة – عند قوله:

قَـــدَحتْ يَـــدُ الهيجـــاءِ منْـــهُ بارقِـــاً مُتَلَهِّبـــاً يُزْجِـــي القَتَـــامَ ســـحابا

وتكمن المغايرة في لفظتي (غنى الحسام، قدحت يد الهيجاء) فابن خفاجة ضافر في الصورة الاولى حاسة السمع (الصوت) مع الصورة البصرية وهي أمكن في التكوين وأبلغ في إيصال الصورة أما في التشكيل الثاني فأنه استخدم حاسة البصر وحدها ولكنه أعطى سمة السرعة في (قَدَحَتْ) ليبتعد عن تكرار الصورة والحاسة نفسها ففي لفظة (قَدَحَتْ) دلالة زمنية توحي بسرعة تغيير المكان الصوري وتعطي المتلقي إشارة إلى تكوين صورتين بصريتين للحصان.

يعطي بعدها ابن خفاجة صورة أخرى لحصانه مع مغايره في اتجاه الحركة وطبيعتها وذلك في قوله:

ورَمَى الحِفاظُ بِـــه شَـــياطين العِـــدَى فانْقَضَّ فـــي لَيْـــلِ الغُبَـــار شِـــهَابَا

وتكمن المغايرة في (فانقض في ليل الغبار شهابا) إذ تتحدد حركة الحصان في اتجاه واحد يتناصّ مع قوله تعالى﴿وَأَنَّـا كُنَّـا نَقْعُـدُ مِنْهَـا مَقَاعِـدَ لِلسَّـمْعِ ۖ

﴿فَمَنْ يَسْتَمِعِ الْآنَ يَجِدْ لَهُ شِهَابًا رَصَدًا﴾[1] في حين يكون تناص حركة الحصان الاولى مع قول امرئ القيس عندما يصف حركة حصانه عند قوله[2]:

مِكَـــرَّ مِفَـــرٍّ مُقْبِـــلٍ مُـــدْبِرٍ معـــاً كجلمود صخر حطه السيل من علٍ

هذا التنوع في حركة الحصان من قبل ابن خفاجة ما هو الا تأكيد علـى السـمة التصويرية الجزئية لحركة الحصان دون بقية مواطن الجمال عنده التي جمعهـا فـي لفظة (مُطَهَّم) كما بينا، وأن بين لونه (الشقرة) في البيت الاول والشقرة مـن الـوان الخيل المستحبة عند العرب.

فضلاً عن هذا فإن من سمات الحركة الانتقال المكاني فـ "الحركة هي إنتقـال أو تغيير في المكان" [3] ؛ وهذه السمة تكاد تكون غائبة في الصورة الاولـى وإن أكـدها ابن خفاجة في (جيئة وذهاباً) غير أن الحصان ساكن في التكوين الذهني لسرعته في الجيئة والذهاب، بينما هي واضحة في الصورة الثانية من طبيعة الصـورة الذهنيـة المتكونة من تشبيه ابن خفاجة حركة حصانه بالشهاب، ومعلوم أن حركـة الشـهاب تكون من السماء باتجاه الارض، ليحقق ابن خفاجة بذلك سمة أساسية مـن سـمات التكوين الصوري وهي سمة التنظـيم البصـري لأن الصـورة وإن كانـت عرضـاً للمعلومات البصرية غير أنها لا تتكون من نقاط لونية ذات أشـكال مألوفـة ومعـانٍ محددة فقط، إنها تتكون من تنظيم بصري من الوحدات المتفاعلة [4]، التي حددها ابن

(1) سورة الجن, آية: 9 .

(2) ديوان امرئ القيس, محمد ابو الفضل ابراهيم تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط3، 1969م: 19.

(3) جماليات الحركة في القرآن الكريم, حكمت صالح جرجيس السيد وهب، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2002م، إشراف أ.د.بشرى حمدي البستاني: 43 .

(4) ينظر: العملية الابداعية في فن التصوير, د.شاكر عبد الحميد, عالم المعرفة، الكويت، 1987م: 21.

خفاجة مع تحديد حركة الحصان في الصورة الثانية باتجاه واحد، وغياب التحديد في الصورة الاولى (جيئةً وذهاباً).

وبهذا تكون الصورة الجزئية لوحة معبرة تنقل فكرة أو عاطفة محددة، تحدثُ أثراً في نفوس مبدعها ومتلقيها [1].

التشكيل الصوري الكلي

يمكن للصور الكلية أن تكوّن مجموعة صورة جزئية مترابطة – دون تفعيل الجزء والانفرادية في التكوين، مع إرادة التصوير الكلي من الشاعر، لا أن تكون مجموعة صور مصفوفة إلى جنب بعضها لكون "الصورة الكلية معياراً نقدياً حقيقياً، إذ بها يجود الشعر ويحس مذاقه وتحقق كامل اللذة الفنية فيه" [2] فضلاً عن كونها جذر العملية الابداعية وموضع التساؤل الحقيقي عن الابداعية، إذ هي صوتية الوجود التي تستطيع من خلالها إمكانية التواصل والاتصال بين الصورة المتخيلة والصورة الحقيقية [3]. فالتكوين الصوري الكلي "عملية بناء لمشهد صوري من مجموعة بنى صورية ترتبط داخل التكوين بصيغ من العلاقات الواقعية أو غير الواقعية ... يختارها القائم بالتشكيل وفق رؤيته الخاصة" [4]، هذا التكوين الصوري – المتلاحم – يكون فيه الجزء الثاني متمماً للجزء الاول، مرتبطاً فيه حتى تكتمل هويته فـ"اجود الشعر ما كان متلاحم الاجزاء ... كأنه سبك سبكاً واحداً، وأفرغ افراغاً واحداً" [5]، وإن كان على الشاعر – المبدع – أن يحسن الربط بين الجزء والجزء ليكون الكل،

(1) ينظر: الصورة الفينة في الشعر الاندلسي شعر الاعمى التطيلي ت525هـ انموجًا, د.محمد ماجد مجلي الدخيل, دار الكندي للنشر والتوزيع, عمان, 2006م : 19 .

(2) الصورة الفنية في الشعر الاندلسي: 95 .

(3) ينظر: جاستون باشلار, جماليات الصورة: 388 .

(4) الانشاء التصويري: 3.

(5) البيان والتبيين, أبو عمر بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، طبعة المدني، القاهرة، ط5، 1985م: 1/ 67.

فضلاً عن سعيه الى نقل أعين المتلقي في تخليه من جزئية إلى أخرى بنفس المشاعر والأثر الذي تحدثه الصورة الكلية في أجزائها مجتمعة [1].

ومن ذلك قول ابن خفاجة فيما يتعلق بصفة نارٍ [2]:

حَمــــراءُ نازَعَــــتْ الرِّيــــاحَ رداءَهــــا وهناً وزاحمــــتْ السَّــــماءَ بَمْنكِــــبِ

ضَرَبَتْ ســـماءً مِـــن دُخَـــانٍ فَوقَهـــا لَم تَدْرِ فيها شُـــعْلَةً مِـــن كَوكَـــبِ

وتَنَفَّسَـــتْ عـــن كُـــلِ لَفْحَـــةِ جَمْـــرَةٍ بَاتَتْ لها ريـــحُ الشَّـــمَالِ بمرقـــبِ

قـــــد أُلهِبَـــــتْ فَتَـــــذَهَّبَتْ فكأنَّهـــــا لسُكُونِ شرِّ شـــرارِها لَـــمْ تُلْهَـــبِ

تَـــــذكو ورَاءَ رمادِهَـــــا فكأنَّهـــــا شقراءُ تمرحُ فـــي عجـــاجٍ أكْهَـــبِ

والليـــلُ قَـــدْ ولَّـــى يَقِلِّـــصُ بـــرْدَه كَداً وَيَسحَبُ ذَيْلَـــهُ فـــي المَغْـــرِبِ

وكأنَّمـــــا نَجـــــمُ الثُّريَّـــــا سُـــــحرَةً كفٌّ تُمْسَّحُ عن مَعَـــاطِفِ أشـــهَبِ

دون غلبة أيَّةِ جزئية من جزئيات صورة النار على أخرى يشـكل ابـن خفاجـة صورته فيجعل من جميع الابيات صورة بصرية متكونة عن عمليـة ابداعيـة، فـابن خفاجة في بيته الاول حدد لنا طبيعة المكون الصوري محدداً إياه بقوله:

حَمــــراءُ نازعَــــتْ الريــــاحَ رداءَهــــا وهناً وزاحمــــتْ السَّــــماءَ بِمْنكــــبِ

فتكون النار هوية الصورة المتكونة وعنواناً لها، يحدد بعدها وفي البيت نفسه طبيعة هذه النار وما تعالق بها من هبوب الرياح الذي تتشكل صـورتها ذهنيـاً مـن

(1) ينظر: نظرية التصوير, ليوناردو دافنشي ترجمة عادل السيوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ط1، 2005: 168.

(2) ديوان, ابن خفاجة: 74.

لفظها، فتكون سبباً من أسباب تكوين صورة النار وارتسامها فهي (نازعت الرياح ردائها، وزاحمت السماء بمنكب)، وهي في البيت الثاني:

ضَرَبَتْ سَمَاءً مِنْ دُخَانٍ فَوقَها لَم تَدْرِ فيها شُعْلَةً من كَوكَبِ

فعظمت هذه النار مع عدم اشتعالها الكامل غيرت من فضاء تكوينها الصوري على البيت الاول، غير أنها أكدت صفة العظمة لهذه النار، فانتشار الدخان فوقها أحال فضاء التكوين الى السواد، ومع كون اللون الاسود في الصورة يعطي فضلاً عن قيمته الجمالية، قيمة فنية تتمثل في التقائه مع اللون الوردي الاحمر، لون النار، والتقاء اللون الأسود مع اللون الاحمر يمثل تضاداً لونياً يسهم كل واحد منهما في بيان صفة الآخر وقيمته اللونية، من عتمة واستضاءة [1]، وهي في البيت الثالث:

وَتَنَفَّسَتْ عن كُلِ لَفْحَةِ جَمْرةٍ بَاتَتْ لها ريحُ الشَّمَالِ بِمَرقَبِ

فبين سمة أخرى للنار وإحدى جزئياتها مثلها في (جمرة) لتكون السمة التصويرية في الجزء الاساس من الصورة وهو (الجمر) بعد أن صور لنا لهب هذه النار ودخانها.

أما في البيت الذي يليه فإن ابن خفاجة يحاول أن يجمع بين دخان هذه النار وجمرها ومؤكداً على صفة من صفات النار ودوام اشتغالها، وهي الحركة وذلك في قوله:

تَذكو ورَاءَ رمادِهَا فكأنَّها شقراءُ تمرحُ في عجاجٍ أكْهَبِ

وكأن العين الباصرة قد ابتعدت عن المشهد الصوري لتكون الصورة أوسع وأشمل في مكوناتها.

فضلاً عن هذا فإن ابن خفاجة في تكوينه صورة النار في هذا البيت وفي تشبيه الجمرة في موقدها وتوهجها بالفرس الشقراء اللعوب التي تتحرك بالعجاج الأكهب

(1) ينظر: فلسفة الالوان, د.أياد محمد الصقر، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010م: 39 .

المظلم يؤكد على أن التكوين الصوري ما هو إلا تمثيل وقياس لما نعلمه في عقولنا على الذي نراه في أبصارنا[1]. أي أن الشاعر المبدع حين يشكل صوره "فإنه ببساطة يحاول إحياء وبعث أحلامه وذكرياته وصوره المتخيلة في المادة وكأنه – بذلك – يبعث الحياة في المادة نفسها، هذه المادة التي يجسد من خلالها ... حبه للطبيعة ذاتها، وإنصاته إليها وليس مجرد ... الانتفاع بها أو استهلاكها" [2].

فابن خفاجة في الأبيات الأربعة النار فيها (نازعتْ، ضربتْ، تنفستْ، باتتْ لها ريح الشمال، تذكو وراء رمادها، فكأنها) فجمع هذه الافعال تدل على النار أيضاً، وبذلك يكون ابن خفاجة أعطى لهذه الصورة أكثر من جزئية – دون بيان تفاصيلها أو إنفرادها بصورة تؤكد عليها – تدل على مقدرته التصويرية ورؤيته للصورة بأكثر من مكان وأكثر من جهة وهي سمة متميزة من سمات التكوين الصوري الكلي فضلاً عن كونها "ظاهرة تتكرر في شعر ابن خفاجة المولع بالجزئيات باعتبارها وسيلة للفهم وآلية تعكس المعنى المعجمي للمتكلم، .... ينطلق من حكم عام، ثم يشرع في تفصيل جزئياته"[3] فينتقل من الصفة العامة (حمراء) ثم يشرع في بيان تفاصيلها وتحديد جزئياتها وصفاتها.

وفي قصيدة أخرى يقول ابن خفاجة [4]:

لاعَبَ تلكَ الرِّيحَ ذاك اللَّهبُ فَعَادَ عَيْنَ الجدِّ ذاكَ اللَّعبُ

وباتَ في مَسْرَى الصَّباَ تصْفَعُهُ فهْوَ لها مُضْطَرِمٌ مُضْطَرِبُ

(1) ينظر: دلائل الاعجاز : 36.

(2) جاستون باشلار, جماليات الصورة : 382.

(3) الانساق الذهنية في الخطاب الشعري التشعب والانسجام، د.جمال بندحمان، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011م : 324.

(4) ديوان ابن خفاجة : 75.

سَـــــامرتُهُ أحْسَـــــبهُ مُنْتشـــــياً يَهُـــزُّ عَطْفيـــه هُنـــاكَ الطَّـــرَبُ

لـــــو جَـــاءَهُ منتقـــدٌ لمـــا دَرَىَ ألهَـــــبٌ مُتَّقِـــــدٌ أم ذَهَـــــبُ

تَلْـــثِمُ مِنْـــهُ الـــرِّيحُ خـــداً خَجِـــلاً حَيْـــثُ الشَّـــرَارُ أَعْـــيُنٌ تَرْتَقِـــبُ

في مَوْقِـدٍ قَـدْ رَقْـرَقَ الصَّـبْحُ بـــه مـــاءً عَلَيْـــهِ مِـــنْ نُجُـــومٍ حَبَـــبُ

مُنْقَســـــمٍ بَـــــيْنَ رَمَـــــادٍ أَزْرَقِ وَبَـــيْنَ جَمْـــرٍ خَلَفَـــهُ يَلَتَهِـــبُ

كَأَنَّمـــــا خَـــرَّتْ سَـــمَاءٌ فَوْقَـــهُ وَأَنْكَـــدَرَتْ لَـــيْلاً عَلَيْـــهِ شُـــهُبُ

دون المكان الذي تتشكل عليه الصورة يكون لنا ابن خفاجة لوحة للهـب النـار، ويحدد عنوان اللوحة عند قوله:

لاعَـــبَ تلـــكَ الـــريحَ ذاك اللَّهـــبُ فَعَـــادَ عَـــيْنَ الجِـــدِّ ذاكَ اللَّعِـــبُ

فتكون صورة لهب النار هي الصورة المتكونة، يبدأ بعدها ابـن خفاجـة بيـان جزئيات الصورة عند قوله:

وباتَ فـــي مَسْـــرَى الصَّـــباَ تصْـــفَعُهُ فهْـــوَ لهـــا مُضْـــطَرِمٌ مُضْـــطَرِبُ

فتكون الحركة المتخيلة ذهنياً من اللفظ بين الريح واللهب الإحالة التـي يكـوّن منها ابن خفاجة صورته، فكون اللهب متحركاً سيتطلب من متلقي الصورة إنشاء عدة صور متغايرة في المكان والكيف مما يعطي سمة ديمومة التكـوين الصـوري لهـذه الصورة ذلك أن كل تجلٍ بصري يتحول في كل لحظة الى شعور مغاير عـن اللحظـة التي تسبقه أو تتعبه[1]. ويؤكد بعدها ابن خفاجة حركة اللهب غير أن الحركة تكـون مع ابن خفاجة لا مع الريح في قوله:

سَـــــامرتُهُ أحْسَـــــبهُ مُنْتشـــــياً يَهُـــزُّ عَطْفيـــه هُنـــاكَ الطَّـــرَبُ

(1) ينظر: سيمياء المرئي: 201.

فـــ(منتشياً، يهز عطفهُ) الفاظ تؤكد الحركة وتدل عليها، كما على اســتمرار ابن خفاجة في تكوين صورة اللهب.

يبين بعدها لون هذا اللهب عند قوله:

لـــو جَـــاءَهُ منتقـــدٌ لمـــا دَرَىَ ألهَـــبٌ مُتَّقِـــدٌ أم ذَهَـــبُ

ومقارنة لون اللهب مع الذهب فضلاً عن وجود فن الجناس البلاغي والذي يعطي مع تقارب النغم الصوتي تقارب النغم الصوري، يحدد به ابــن خفاجــة فضــلاً عــن الطبيعة اللونية للهب وللصورة، طبيعة النار ولونها، إذ ستكون فــي مقاربــة لونهــا للون الذهب، نارٌ صفراء دون السوداء أو الزرقاء في قــوة حرارتهــا أو توهجهــا، وبذلك يحدد ابن خفاجة صفة محددة للنار، يغيب معها التشكيل الحر من قبل المتلقــي فتكون اللفظة اللغوية الشعرية في القصيدة هي المحدد للعملية الابداعية في التكــوين الصوري.

يعطي بعدها ابن خفاجة جزءاً آخر من الصورة عند قوله:

تَلْـــثِمُ مِنْـــهُ الـــرِّيحُ خـــداً خَجِـــلاً حَيْـــثُ الشَّـــرَارُ أَعْـــيُنٌ تَرْتَقِـــبُ

فيكون تطاير الشرار مع حركة الريح في الإستعارة التي بينهــا ابــن خفاجــة بـــ(تلثم منه الريح خداً خجلاً) والشرار ينتج من تفاعل حركة الــريح مــع حركــة اللهب إذ تزداد النار توهجاً وتتطايراً وهذا الجزء هو الجزء الثاني من الصورة، أمــا الجزء الثالث فكونه ابن خفاجة عند قوله:

في مَوْقِـدٍ قَـدْ رَقْـرَقَ الصَّـبْحُ بـه مـــاءً عَلَيْـــهِ مِـــنْ نُجُـــومٍ حَبَـــبُ

مُنْقَســـــمٍ بَـــــيْنَ رَمَـــــادٍ أَزْرَقِ وَبَـــيْنَ جَمْـــرٍ خَلَفَـــهُ يَلَتَهِـــبُ

كَأَنَّمـــــا خَـــــرَّتْ سَـــــمَاءٌ فَوْقَـــــهُ وَأَنْكَـــدَرَتْ لَـــيْلاً عَلَيْـــهِ شُـــهُبُ

فالموقد هو الجزء الاسفل من النار وبه يكــون إتقــاد النــار وصــدور لهبهــا وشراراتها، وكأن ابن خفاجة بدأ تكوين صورته متجهاً من أعلى الصورة الى أسفلها

وبذلك يعطي تسلسلاً للتكوين الصوري عند متلقي الصورة من الابيات الشعرية وإن كان عكسياً، وهي السمة الاساس التي يكون عنها التكوين الصوري الشعري.

فضلاً عن هذا فإن تأكيد ابن خفاجة على تكرار الصور الجزئية للهب وحركته ثم للشرار المتطاير والجمر مع مغايرة في طبيعة الصورة بين الصورة الاولى والصورة الثانية هي تأكيد على أن التكوين الكلي الصوري يكون من مجموع الصور الجزئية التي تمثل لوحات مستقلة لها أجزاؤها وعناصرها.

فالموقد واللهب والرماد ما هي الا استمرار لنمو الصورة ولا يمثل صورة جديدة فالنار الصفراء تمثل بداية اتقادها ومع نموها وشدة اشتعالها يكون الرماد الاسود الذي يقارب الزرقة مع توهج الجمر فيه ويكون ذلك من التقارب اللوني بين اللونين فضلاً عن كون الرماد الاسود يصبح ذرات من اللون الازرق.

وبذلك يكون هذا النمو في الصورة نمواً تكاملياً لا انشاءً جديداً للوحة مغايرة.

فضلاً عن هذا فـــ(ذاك اللهب، فعاد، بات في مسرى الصبا تصفعه، فهو لها، سامرته، أحسبه، يهز عطفه، جاءَهُ، تلثم منه الريح خداً، في موقد، منقسم، كأنما خرت سماءً فوقه، أنكدرت ليلًا عليه شهب) كلها ألفاظ تدل فضلاً عن الترابط بين أجزاء الصورة المرتسمة هي صورة للهب، كونه ابن خفاجة من مجموعة من الصورة الجزئية التي أكد بها تفاصيل وصفات الصورة الكلية والتي لا تحمل أية إشارة تشتتها عن بعض لكننا حين نتخيلها مع بعض في الوحدة الصورية الشاملة نجد قيمتها الجمالية والفنية [1] وبذلك تكون هذه الصورة الجزئية المكونة مع بعضها صورة كلية هي غير الصور الجزئية المنفردة التي تحمل قيمة فنية وجمالية لوحدها.

التكثيف الصوري :

بعيداً عن كون الصورة "مجرد شرح للفكرة ، وتوضيح لها، وأنها مجرد زخرفة خارجية، تقف عند حدود التجانس بين العناصر المكونة لها"[2] يعمل التكثيف

(1) ينظر: التفسير النفسي للأدب, د.عز الدين إسماعيل, دار العودة، بيروت، ط4، 1981م: 98.

(2) الشعرية العربية بين النقد الأدبي القديم ورواد الشعر العربي الحديث, د. محمد السيد الدسوقي, حوليات الآداب والعلوم الاجتماعي, مج30, ع299, الكويت, 2009م: 118

الصوري في الشعر الأندلسي لاسيما شعر ابن خفاجة بوصفه ظاهرة مهمة وخصيصة فنية عنده. وتتمركز الصورة وتتكاثف في إبداع ابن خفاجة بوصفها أداة تعبيرية وقيمة جمالية؛ هذا التمركز يأتي من ولعه _كبقية شعراء الأندلس_ بتكثيف التصوير حداً يصل الى الولع فيه، هذا الولع لا يقلل من أدبية النص وإيحاءاته، ذلك أن التكثيف فيه ليس لغرض التكثيف فقط او إبراز المقدرة، بل يحمل معه جدة وطرافة ودلالة على قدرة المبدع في نقل مشهده لتجد ألواناً من التجليات الشعرية في النص الواحد او حتى البيت او شطر البيت الشعري الواحد.[1] مع كون الصورة معياراً نقدياً[*] الا أن التكثيف الصوري لا يمثل معياراً بقدر ما هو خصيصة أسلوبية يجيد بها شاعر ويخفق اخر، لذلك "أن المعيار في أدبية النص ليس قلة التصوير ولا كثافة التصوير كماً، وإنما القدرة على التصوير تكثيفاً أو دون تكثيف هي المعيار في فتح هذه [كذا] النص أو ذاك، تألقه الأدبي أو خفوقه، وبعبارة ثانية لا يقود الاقتصاد في التصوير الى ابداع دوماً كما التكثيف لا يقود الى ترف زائد دوماً. فتألق الأدبية او الشعرية يمكن ان ينهض من التكثيف او الاقتصاد حين تكون الموهبة المستعملة للأداتين ذات مقدرة فائقة على التشكيل والصوغ[2] ومن هنا يتأكد ان خصيصة التكثيف الصوري تتضافر مع خصائص أخر وقيم جمالية وفنية في بيان أدبية النص وقيمته بين النصوص الأخرى امتازت او لم تمتز بخصيصة التكثيف الصوري.

يقول ابن خفاجة[3]:

حُثَّ المُدَامَةَ فالنَّسِيمُ وَالظِّلُّ خَفَّاقُ الرِّوَاقِ

(1) ينظر: كثافة التصوير في إبداع الشاعر الأندلسي, د.أحمد مقبل المنصوري دراسات اندلسية, تونس, ع 26, 2006م: 52_53

(*) ممن يعد الصورة معيارًا نقديًا عبدالاله الصايغ في كتابه الصورة معيارًا نقديًا.

(2) كثافة التصوير في إبداع الأندلس: 53.

(3) ديوان ابن خفاجة: 254_255.

وَالنَّوْرُ طَــرْفٌ قَــدْ تَنَبَّــــــهَ وَالْمَــــــاءُ مُبْــــتَسَمٌ يَــرُوقُ
وَقَد انْتَشَى عِطْفُ الْأَرَاكَــةِ فَــانْثَنَى سُكْراً وَرَجَّعَ فِــي الْغُصُــونِ هَــدِيلُ
وَتَطَــــلَّعَتْ مِــنْ بَرْقَــــــةٍ فِي كُلِّ أُفُــــقٍ رَايَــــــةٌ
حَتَّى تَهَادَى كُــــلُّ خُوطَــــةٍ رِيَّا وَغَصَّــــــتْ تَلّــــعَةٌ
فَالــــرَّوْضُ مُهْتَــزٌّ الْمَعَــاطِفِ نَــشْوَانُ تَعْطِفُــهُ الصَّــبَا
رَيَّــانُ فَضَّضَــهُ الــنَّدَى ثُــمَّ عَنْــهُ فَذَهَّــبَ صَــفْحَتَيْهِ
وَارْتَدّ يَنْــظُرُ مِــنْ نِقَــابِ طَــرْفٍ يُمَــرِّضُهُ الْعَشِــيُّ
سَــاجٍ كَــمَا يَــرْنُو إِلــى شَــاكٍ وَيَلْتَــمِحُ الْعَــزِيزَ
فَالشَّمْسُ شَاحِبَــةُ الْجَبِــينِ وَالــرِّيحُ خَافِقَــةُ الْجَنَــاحِ
وَالــزِّقُّ مُنْجَــدِلٌ يَكُــبُّ وَيَمُــجُّ رُوحَ الــرَّاحِ مِنْــهُ
وَالْكَأْسُ طِرْفٌ أَشْقَرٌ قَدْ جَــالَ فِــي عَــرَقٍ عَلَــاهُ مِــنَ الْحَبَــابِ
يَسْــعَى بِهَا قَمَــرٌ لَــهُ وَجْــهٌ أَغَــرُّ
شَــاكِي السِّــلَاحِ بِقَــدِّهِ رُمْــحٌ أَصَــمُّ وَصَــارِمُ
وَأَخٍ تَهُــزُّ لَــهُ الْعُلَــى فَكَــأَنَّهُ رَيْحَــانَةٌ
رَاضَعْتُــهُ كَــأْسَ الْمُــدَامِ لِجَــنَى الْحَدِيــثِ حَدِيقَــةٌ
مَيَّــاسُ أَعْــطَافٍ غُصْــنٌ تَنَفَّــسُ
تَنْــدَى لُــهىً وَرَدَى أَبَــدَاً فَبَــطْنُ
طَلْــقُ الْجَبِيــنِ طَــاوِي الْمَصِيــرِ
لِلنَّــاسِ فِيــهِ مِنَ الْكُلُــومِ وَبِمَــضْرِبِ السَّــيْفِ

يَمْتَـــــــــــــــــــاحُ أَرْواحَ شَـــــــــطَنٌ يُمَـــــــــرٌّ مِـــــنَ
فِي حَيْـــثُ مِـــنَ حَـــــرِّ الْطِّعَـانِ تَحْمَـــــــى وَمِنْ ظِـــــــلِّ
وَالْنَّـــــــــقْعُ أَدْهَمُ وَلِلرِّمَـــــاحِ غُـــــــــرَرٌ تَلُـــــــــوحُ
وَالْخَـــــــــيْلُ سَطْـــــــــرٌ وَبَحْـــــــــرٌ أَلْسِنَـــــــــةِ

مما لاشك فيه "أن المعاني هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن فانه إذا أُدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أُدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في إفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود اخرمن جهة دلالة اللفظ"[1] والطبيعة الأندلسية وما يصاحبها من مجالس اللهو وشرب للخمر خير ما يقر في الأذهان ويرسم بالكلمات، أحسن بها شعراء الأندلس وتفاعلوا معها بمشاعرهم وصوروها فأبدعوا التصوير ووصفوها فأحسنوا الوصف[2] وابن خفاجة في هذه القصيدة مزج بن الطبيعة والخمر وساقيها فجاءت القصيدة مقسمة الى ثلاثة أقسام كل قسم يكتظ بالصور، دون إن يؤثر ذلك على تشكيل القصيدة وترابطها فالجزء الأول من القصيدة جعله ابن خفاجة في الطبيعة فجاءت أغلب الأبيات منها تحمل صورتين أو حتى ثلاث أحياناً لتضيق المساحة في البيت الواحد عن أي شيء غير الصورة فالصورة هنا مبتغى ابن خفاجة ينقل من خلالها قدرته الشعرية أولاً والمشهد الذي ارتسم في ذهنه من الحقيقة ثانياً فابن خفاجة في قوله:

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء, حازم القرطاجني المطبعة المطيعة الرسمية للجمهورية التونسية, د.ط, 1966م: 18_19

(2) ينظر: الأدب العربي في الأندلس تطوره وموضوعاته وأشهر أعلامه, د.علي محمد سلامة, الدار العربية للموسوعات, بيروت, لبنان, ط1, 1991: 90.

حُـــثَّ المُـــــــدَامَةَ فَالنَّسِـيمُ وَالظِّـــــلُّ خَفَّـــــاقُ الـــرِّوَاق
وَالنَّوْرُ طَـــرْفٌ قَدْ تَنَبَّـــــــهَ وَالْمَـــــاءُ مُبْـــتَسَمٌ يَـــرُوقُ

جمع أربع صور في بيتين فضلاً عن صورة غائبة تدرك من الفعل (حُثَّ) الذي يـدل على وجود الساقي في الصورة وان غيبة ابن خفاجة هنا لأجل التأكـد علـى الفعـل ولأفراده بصورة خاصة كما سيأتي . وفي قوله:

وَقَد انْتَشَى عِطْفُ الْأَرَاكَةِ فَـانْثَنَى سُكْراً وَرَجَّعَ فِي الْغُصُـونِ هَـدِيلُ

يضفي ابن خفاجة عنصر الحركة الى الصورة في محاولـة منـه لبيـان أجـزاء الصورة و مؤكداً على جانب التكثيف فيها فالحركة في الصورة فضـلاً عـن دورهـا البنائي – إن توفرت – تعد من السمات الجمالية المميزة للصورة، فحركـة الاراكـة انتشاء على سبيل الاستعارة دليل أخر على سمة التكثيف الصوري.

أكد هذا الأمر على دقة ابن خفاجة في استعمال الألفاظ؛ فالأفعال (انتشى، تثنى) كل فعل منها يعطي صورة كاملة للغصن فالفعل (انتشى) يعكس دلالة الامتلاء والارتـداء فتكون بذلك صورة ذهنية لهذا الغصن تأكدت هذه الصورة في الفعل الثاني (انثنـى) والانثناء يكون مع الثقل، فتكون الصورة الثانية للغصن المتكونة من الفعـل (انثنـى) هي نمو للصورة الأولى وتطور عنها. ولتأكيد سمة التكثيف في هذا البيت جسد ابـن خفاجة صورة أخرى هي صورة الهديل التي تتوافق هي الأخرى مع صورتي الغصـن السابقتين، ذلك أن وجود الهديل ملازم – في اغلب الأحيـان – لوجـود الأغصـان. ويزيد من كثافة الصور في قوله:

وَتَطَـــلَّعَتْ مِـنْ بَرْقَـــةٍ فِي كُـلِّ أُفُـــقٍ رَايَـــةٌ
حَتَّى تَهَادَى كُـــلُّ خُوطَـــةٍ رِيَّا وَغَصَّـــــتْ تَلّـــعَةُ

ففي البيتين المذكورين آنفًا جمع ابن خفاجة ثمانية صور اقترن تشكيل كل صورة بسابقتها فبدأ تشكيل مجموع الصور في الفعل (تطلعت) مؤخراً الفاعل (راية ورعيل) وهما صورتين تكونتا مع الفعل تطلعت، لكن ابن خفاجة شكل لنا بين الفعل والفاعـل

صورتين معاً في (برقةٍ، وغمامةٍ، أفق) فعن البرق الذي يضيء بقوته وشدته الغمام تتشكل صورة الراية والرعيل ، الأفق بقوته وشدته.

بين الصور الأربع تتشكل ذهنياً صورة الأفق الذي يمثل الخلفية التي ترتسم مجموع الصور عليها، فيكون ابن خفاجة قد شكل لنا في هذا البيت خمس صور مختلفة واتت مترابطة في تشكيلها ومكانها. ثم يشكل الصور الثلاث الأخرى وهي (خوط أيكة، تلعة، مسيل) هذه الصور ناتجة هي الأخرى _ في تكوينها عن البيت السابق وهو:

وَتَطَلَّعَتْ مِنْ بَرْقَةٍ فِي كُلِّ أُفُقٍ رَايَةٌ

وبذلك يجمع ابن خفاجة ثماني صور متتالية مترابطة في تكوينها في بيتين متتالين لتسيطر الصورة سيطرة تامة على المساحة اللفظية في البيتين والمساحة الايحائية ايضا عند محاولة تشكيل الصورة ذهنيا من مجموع الالفاظ الواردة في البيتين ليكون البيتان كلهما صورا مترابطة في نسيجها وموضعها . يشكل بعدها صورة الروض في قوله:

فَالرَّوْضُ مُهْتَزُّ الْمَعَاطِفِ نَشْوَانُ تَعْطِفُهُ الصَّبَا

رَيَّانُ فَضَّضَهُ النَّدَى ثُمَّ عَنْهُ فَذَهَّبَ صَفْحَتَيْهِ

وهنا يقيم ابن خفاجة علاقة بين الروض وريح الصبا يؤكد فيها ابن خفاجة فضلاً عن سمة التكثيف الصوري ترابط هذه الصور مع بعضها البعض، ففي جملة (الروض مهتز المعاطف نعمة) ترتبط مع الجمل: انثنى عطف الاراكة، انثنى سكراً، رجح في الفصول هديل، ففي كل جملة رسم صورة وربط هذا الصور مع بعضها في سياقها وتقاربها الدلالي والموضوعي، لتتضافر جميعها في نقل مشهد التكثيف الصوري في القصيدة، فضلاً عن ذلك فان ابن خفاجة في صورة الروض بجمع بين زمنين مختلفين وقت الصبح في (رَيَّان فضّضه الندى) ووقت الأصيل في (فذهَّب صفحتيه الأصيل) متجاوزاً بذلك فترة زمنية ليست بالقليلة فترة تمتد من بعد الضحى حتى ما قبل الغروب وكان البعد الزمني يغيب عنده في نسيج صورته، فهو في هذين

الوقتين يشكل صورتين للروض نفسه تتغايران تمام التغاير في طبيعة كل واحدة منها.

فالصورة الأولى قطرات الندى هي الجزء المرتسم بهيأتها ولونها والصورة الثانية الضوء الأصفر المنعكس عن الشمس وقت الأصيل وهو الجزء المرتسم في اللوحة وبذلك تتكون صورتي الروض ذهنياً عند الملتقى دون اي تداخل لتكون سمة التكثيف الصوري مجالاً خصباً للإبداع، تبرز فيه وتنمو القيم الجمالية والفنية في القصيدة. فابن خفاجة أسبغ على الروض في عمومه صفات تتضافر مع بعض لتعطي صورة الروض سواء الذهنية او البصرية؛ فالذهنية (فهز المعاطف (قيدها بـ) نعمة) كناية عن طبيعة هذا الروض ومقدار الخصب فيه والجمال ثم شكل الصورة الثانية البصرية له وهي مكملة للصورة الأولى المذكورين آنفًا. (نشوان تعطفه الصبا فيميل) تمثل أتم الامتلاء سكراً.

لتأتي الحركة هنا من فعلين الأول من الانتشاء الذي يدعو الى التمايل وقلة الثبات . والفعل الثاني من ريح الصبا التي تبعث هي الأخرى على الحركة الخفيفة اللطيفة. وبهذا أكد ابن خفاجة على أن تسهم كل من القيمة الجمالية التي أعطتها الصورة ككل والقيمة الفنية المتمثلة في دقة الألفاظ المستعملة ووظيفة كل فعل ودورهُ في تشكيل الصورة وتشكيلها الأخير. فضلاً عما سبق فإن ابن خفاجة يعطي وفق استعماله للألوان وبصورة مباشرة ترابطاً نصياً يسهم هو الآخر في التشكيل الصوري، فهو في صدر البيت قال (فضفضه الندى) ثم قال في عجز البيت (ذهب صفحتيه أصيل) منتقلاً من اللون الفضي في الصورة الأولى الى اللون الذهبي في الصورة الثانية، وهنا كل لون أعطى كامل طاقته الإيحائية في تشكيل الصورة من خلال زهوه ومبلغ تأثيره في العين، ذلك ان اللونين كليهما يتسمان بالصفاء التام الذي يعطي كل واحد منهما أقصى درجات الإشعاع، فالفضي وهو الأبيض هنا هو معيار الصفاء ، والمذهب ، هو وقت الأصيل وقت غياب الضوء عن الشمس (غياب اللون الأبيض) يكون هو الآخر لوناً صافياً

لتجرده من الاختلاط بالأبيض[1]. أسهم في تعزيز هذا الصفاء لكل من اللوحتين استعمال ابن خفاجة للفعل (انجلى) الذي يؤكد بطبيعته على غياب شيء كان موجوداً وظهور آخر يحل محله وكأن الأول لم يكن موجوداً[2].

ثم يقول :

وَارْتَدّ يَنْظُرُ مِنْ نِقَابِ طَرْفٌ يُمَرِّضُهُ الْعَشِيُّ
سَاجٍ كَمَا يَرْنُو إلى شَاكٍ وَيَلْتَمِحُ الْعَزِيزَ

في هذين البيتين يغاير ابن خفاجة من طبيعة البناء الصوري، وكأنه جاء بهذه الصورة لتكون كولاجاً[*] يضفي فيه ابن خفاجة قيمة جمالية الى مجموع الصور تتمثل في مغايرة طبيعة الصورة نفسها وقيمة نفسية تتمثل في تماسك النص مع بعضه البعض.

وابن خفاجة عمد هنا الى رسم جزء محدد من الساقي(وارتَدَ يَنْظر) (طَرف) إذ ما جعلنا من (نقاب غمامة)جملة اعتراضية لتكون بذلك ارتداد الطرف الصورة المرسومة وفي (نقاب غَمَامَة) مكملات هذه الصورة التي من خلالها نسج ابن خفاجة إطار صورته، النقاب الذي أطربه عيني الساقي (طرف يمرضه النعاس كليل) ثم:

سَاجٍ كَمَا يَرْنُو إلى شَاكٍ وَيَلْتَمِحُ الْعَزِيزَ

كلها صفات جمالية يضيفها ابن خفاجة على ساقيه لتكتمل صورته على أتمها . وابن خفاجة تأكيدا لصورة الساقي والتماحه في النظر وطبيعته يرسمه في صورتين

(1) ينظر: القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء, شكري عبدالوهاب مؤسسة حورس الدولية, الإسكندرية, د.ت: 220.

(2) ينظر: لسان العرب, للأمام العلامة منظور , طبعة مراجعة ومصصحة بمعرفة نخبة من السادة والأساتذة المتخصصين, دار الحديث , القاهرة , 2006م: 191/2

(*) الكولاج: مصطلح يعود إلى فن الرسم هو فن التلسيق: ويعني "ادماج مواد مختلفة من الواقع في اللوحة الفنية.. عمل تركيبي يمزج بين ما ينتمي إلى الواقع" معجم السرديات: محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين, دار الفارابي لبنان, ط1, 2010م: 358.

الأولى في (كما يرنو الى عواده شاك) والثانية (ويلتمح العزيز ذليل) ففي الصورتين فرق لا يمكن الجمع بينهما إلا في النظر إذ الصورة الأولى، يكون المرض هو الناظر في موقف قوة في نظره وضعفا في مكانه ويكون نظره محاولة لإحصاء زائريه ليس إلا ، في حين انه في الصورة الثانية يكون ضعيفا في نظره ومكانته وما النظر الى العزيز إلا لمحاً نتيجة خطأ ما ارتكبه الناظر فجعل منه ذليلا ضعيفا يرجو من تذلله وضعفه في نظره السماحة والعفو وكلا الصورتين تؤكد النظرة الخاطفة السريعة، فضلا عن التذلل الذي يزيد من حضوه الساقي لدى الندماء في مجلس الخمر، إذ غالبا ما كان الشعراء الأندلسيون يتغزلون في مجالس الخمرة بندمائها وسقائها[1]. وهنا ابن خفاجة لا يكرر في الصورة انما رسم صورتين مغايرتين لـ "عدم الإكتفاء بالصورة الواحدة للفكرة المعروضة ، إنما ازدحام الصور وتعاقبها ، حتى لتبدو القصيدة وكأنها معرض للوحات متنوعة"[2] هي ظاهرة فنية يجيدها الحذق من الشعراء ممن اتصف بسعة الذرع[3]

فَالْشَّمْسُ شَاحِبَةُ الْجَبِينِ وَالرِّيحُ خَافِقَةُ الْجَنَاحِ

يعود ابن خفاجة الى أساس الصورة التي أراد رسمها (صورة الطبيعة) يبدأ بـ (والشمس) بدلالتها وقوتها المحرقة وكون هذه الطبيعة لا تتوافق مع مجلس الشرب لذلك أتى بصفة الشمس بقوله (شاحبة الجبين، ثم مريضة) هذه الصفات على دلالتها السلبية في ظاهر معناها إلا أنها في حقيقتها ايجابية لمجلس الشرب ومستلزماته البيئية (فشاحبة الجبين) كناية عن اصفرار الشمس وقت المغيب وهي صورة متداولة عند الشعراء[4].غير إن ما يميز ابن خفاجة هنا انه جاء بهذه الصورة للمرة

(1) ينظر: اتجاهات الشعر الأندلسي في عصري الحجابة والفتنة حتى نهاية القرن الثالث الهجري, د. نافع محمود, دار الشؤون الثقافية, بغداد, ط1, 1999م: 109.

(2) مع الجمال والشعر الأندلسي, أ.د.حميدة صالح البلداوي, دار الفراهيدي للنشر والتوزيع , بغداد, ط1, 2014م: 64

(3) ينظر: دلائل الإعجاز : 129.

(4) ينظر: ديوان ابن خفاجة, د.يوسف شكري فرحات دار الجبل بيروت, د.ط., د.ت: 123.

الثانية لكن برسم مختلف؛ فهو في رسمها الأول جاء بها في قوله (فـذهّب صـفحته أصيل) فهو رسم مغاير تمام المغايرة للصورة الثانية، إذ أن الرسم في الصورة الأولى كان للروض من خلال قطرات الندى التي تفضفضت ضحى وتذهبت أصيلاً في كلمـات تضفي قيماً جمالية فضلاً عن الفنية وتثبت تميز ابن خفاجة عن غيره مـن الشـعراء في رسم صورة الأصيل التي غالبا ما يرسمها الشعراء كما رسمها ابن خفاجـة فـي الصورة الثانية وفي تكرار الصورة لا يعني ان رسمها طبق الاصـيل ذلـك الصـورة ليست الشيء حرفاً حتى لو كانت نسخة له ولكنها معادل له تشير اليه وتستقل عنـه بوجوده في الوقت نفسه[1] ثم يأتي ابن خفاجة في عجز البيت بصورة أخرى يكسـر من خلالها الهدوء الذي أضفاه على صورة الغروب وشـحوب الشـمس ومرضـها، وكسر الهدوء في قوله (والريح خافقة الجناح بليلُ) والحركة جزء مهم من العمليـة التصويرية وقيمة فنية في الدلالات الإنتاجية لكونها "تعتمد على التمازج الجدلي بـين الشفرة البصرية وشفرة الإرسال العلامي، فالأولى مهمتها الإيضاح ،والثانية الإيحاء، مما يكسب الحركة بعداً أوسع وانزياحاً اكبر في الدور الوظيفي الذي تؤديـه، إذ تعـد الحركة واحدة من أهم عناصر التعبير البصري، لأنهـا تنقـل المعـاني والإيحـاءات للمتلقي"[2] لذلك هي عنصر مؤسس في البناء الصوري، لهذا فإن ابن خفاجـة أكـد على الحركة في ثلاث كلمات من أصل أربع (الرياح، خافقة، الجناح) لتثبيتها وأثرها في الصورة، فضلاً عما توحيه اللفظة الرابعة من حركة في طبيعة لفظها (بَليلٌ) فـي لفظها ومعناها[3]، كونها شكلت صورة أخرى تضاف إلى صورتين سبقتا فـي بيـت واحد غير أن هذه الصورة مغايرة في طبيعة بنائها فالصورة الأولـى كانـت سـاكنة للشمس والثانية متحركة للرياح وشكل لنا ابن خفاجة الصورتين كلتيهما بمجموعـة من الألفاظ التي تتضافر مع بعضها حتى تكتمل الصورة غير انه في الصورة الثالثـة

(1) ينظر: الصورة والمعادل البصري : 26_27.

(2) جماليات توظيف الحركة في المشهد الفلمي: 90.

(3) ينظر: اللسان: 501/1

استعمل لفظة واحدة (بَليلٌ) ليعطينا صورة مبتكرة لا يمكن إدراكها إذ لا يوجد للرياح صورة ولكنه بإعطاء صفتها في(بَليلُ) يكون صورة تدرك وتتشكل، صورة الندى الذي ينمو شيئاً فشيئاً من برودة الرياح حتى تكتمل وكان ابن خفاجة هنا بدأ رسم صورته بالسكون ثم حركة خافقة قوية ثم حركة اخف –نمو قطرات الندى المتشكلة من برودة الرياح ورطوبتها_ ثم العودة إلى سكون الصورة مرة أخرى عند اكتمال قطرات الندى.

يقول ابن خفاجة بعدها:

وَالْـــزِّقُّ مُنْجَـدِلٌ يَكُـــــبُّ وَيَمُـجُّ رُوحَ الـــرَّاحِ مِنْـــــهُ

وَالكَأْسُ طِرْفٌ أَشْقَرٌ قَدْ جَـــالَ فِي عَـــرَقٍ عَلَـــاهُ مِـــنَ الْحَبَـــــابُ

يَسْـــعَى بِهَا قَمَـــــرٌ لَـــــهُ وَجْـــــــهٌ أغَـــــــــرُّ

شَـــاكِي السِّـــــلَاحِ بِقَـــدِّهِ رُمْـــحٌ أصَـــمٌّ وَصَـــارِمٌ

وكأن ابن خفاجة فيما سبق من مجموع صور كان يقدم لهذه الصورة و"لمجالس الخمر التي تعقد بين أحضان الطبيعة الساحرة في الأندلس أثرها الفاعل في بث روح الظرف... فالشرب أصبح مظهراً من مظاهر الترف في الحياة الاجتماعي إذ يتبارى فيه الشعراء، في وصفه ووصف مجالسه العامره بالسقاة[1] فأبن خفاجة بعد أن هيأ طبيعة المكان وبينه بأدق تفاصيله بدأ يرسم معالم المجلس ومتعلقاته وأولى هذه المتعلقات جاءت في (الزق) ثم في صفة هذا الزق (منجدل) لعطينا عبر هيأة هذا الزق منجدل عَظَمَ حجمه وأمتلائة فكونه منجدل، لا يمكن حملة من قبل الساقي فضلاً عن كونه يكتبُ لوجهة وهي صفة أخرى تدل على امتلائه، في عجز البيت يغاير ابن خفاجة من طبيعة الوصف متنقلاً من وصف وعاء الخمرة وحجمه الى دور الساقي في (ويمج روح الراح قتيل) وبهذا يكون ابن خفاجة لم يقصر وصفه على الخمرة

(1) المجالس الشعرية في الأندلس, من الفتح حتى سقوط الخلافة, د. أزاد محمد الباجلاني دار غيداء للنشر والتوزيع, الأردن, ط1, 2013م: 43.

فقط وإنما تجاوز بإشارة عابرة (قتيل) الى الساقي. في البت الثاني من الأبيات الأربعة يحاول ابن خفاجة أن يفصل نوعاً ما في طبيعة متعلقات مجلس الخمر:

وَالكأْسُ طِرْفٌ أَشْقَرٌ قَدْ جَالَ عَرَقٍ عَلَاهُ مِنَ الْحَبَابِ

في تشبيهه لا يخلو من جدة وابتكار ليشكل لنا ابن خفاجة صورة صعبة الارتسام في الذهن حتى إذ يجعل من كأس الخمرة فرس أشقر في كتلته ولونه الذي استعاره مما صب فيه من خمره. ويجعل من الحَباب المتطايرة على الكأس حبات عرق تسيل على هذا الفرس، ومع ما في الصورة من صعوبة في إدراكها إلا أن ابن خفاجة صور الكأس باحب الاشياء واقربها الى النفس (الفرس الاشقر) واختار من الافراس أكرمها (طِرف) لتكون صورة الكأس على أتمها، وفي سعي من ابن خفاجة لرسم صورة الكأس جعل اغلب كلمات البيت تعود الى المشبه به (الفرس) فـ (طِرف، أشقر) قد جال عرق علاه) كلها تعود على الفرس، بينما ابقي أول كلمة من البيت (الكأس) وأخر كلمة (الحباب يسيل) دلالة على الكأس والخمرة وكأن كل تلك الكلمات قد صبت في التشبيه كما صُب في الكأس الخمر ثم إن ابن خفاجة قال (والكأس طِرفٌ أشقر) بصيغة التشبيه البليغ ليكون اقرب الى الذهن مع صعوبة تكوين الصورة وارتسامها عند المتلقي لان "توظيف الصورة يعلو توظيف الحقيقة، ذلك لان المخاطب لا يلجأ الى استعمالها إلا لوثوقه في أنها الابلغ حجاجياً وإنها تفيد ما لا تفيده الحقيقة، وذلك بفعل ما تضيفه على الخطاب من بعد جمالي وفني من جهة، وما تمنحه للغة من قوة حجاجية واقناعية من جهة أخرى"[1] والكأس هنا اخذ هذه الصورة بعد إن اكتسب كتلته / لونه من لون الخمرة التي صبت فيه حتى صار أشقراً والشقرة هنا هي الصهبة نفسها . وفي قوله (قد جال في عَرق علاه من الحباب يسيل) جعل من القطرات المتطايرة فوق الكأس عند صب الخمرة حبات عرق تسيل

(1) حجاجية الصورة في الخطابة السياسية لدى الإمام علي رضي عنه, د.كمال الزماني عالم الكتب الحديث, أربد الأردن, ط1, 2012م: 215

على جسد ذلك الفرس/الكأس، فغيّر من طبيعة الحباب المتطايرة لتكون حبات تسيل، لبيان كثافة هذا الحباب المتطاير، ليتحول الى شيء من الخمرة الملموسة من سيلانها.

وإذا ذكر ابن خفاجة الساقي في البيت الأول من الأبيات الاربعة التي مثلت بداية مجلس الشرب في (قتيلٌ) فأنه يعود ويصرح بذكر الساقي بصورة مباشرة في قوله:

يَسْعَى بِهَا قَمَرٌ لَهُ وَجْهٌ أغَرُّ

وجمال الساقي مطلب أساس من مطالب كونه ساقياً للخمر في مجلس الشرب، لذلك وصفه هنا ابن خفاجة بـ (قمر), مشكلاً له صورة ترتسم في الذهن مع اللفظ ثم أكد هذه الصفة بـ (له ولكأسه وجه أغر) فالغرة وان كانت تطلق على البياض في أعلى الجبين إلا انه هنا أراد منها الإشعاع وبياض الوجه ونوره ونقاءه وإنما تأكد ذلك في عطف الكأس على الهاء الدالة على الساقي إذ أعطاها لونها قبل ان يصب فيه الخمر، بيضاء ناصعة تشع صفاءً.

مع هذا الصفاء يجمع ابن خفاجة في قوله (ومبسم معسولٌ) صفتين لهذا الساقي الولي مبتسم وهي صفة ترسم صورتها ذهنياً وتتشكل مع ذكر اللفظ، الثانية معسولٌ ووهي صفة تكون طعماً لرضابة وبذلك يكون ابن خفاجة قد جمع بين صفتين الأولى حسية بصرية (مبسم) والثانية وان كانت حسية لكن فيها شيء من المعنوي إذا لا يدركه كل ناظر الى هذا الساقي وكأن ابن خفاجة هنا أضفى طعم الخمرة على رضاب الساقي ، وتوظيف الحواس في الشعر الأندلسي مما أبدع فيه الشاعر الأندلسي وأجاد[1], ويبقى ابن خفاجة في تشكيل صورة الساقي فيقول:

شَاكِي السِّلَاحِ لِقَدِّهِ رُمْحٌ أصَمٌ وَصَارِمٌ

مشكلاً له صورتين الأولى في (لقده) والثانية في (ولطرفه) وتشكيل هاتين الصورتين يكون من تشكيل صورتي (الرمح والسيف) فالرمح بطوله قياساً الى بقية الأسلحة

(1) ينظر: الحواسية في الأشعار الأندلسية, د.يوسف عيد المؤسسة الحديثة لكتاب طرابلس لبنان, د.ط , 2003م:11.

ممثل (قد) الساقي ودقته والسيف لحدته يمثل طبيعة عين الساقي وحدة نظره، وهي وان كانت صورة يغلب عليها التشبيه المادي في رسم صورة الساقي ألا أنها لا تخلو من قيمة جمالية متمثلة في توظيف أدوات الحرب ولو بشيء بسيط في غزل الشعراء بغلمان مجالس الخمرة وسقاتها، وإنما كان ذلك مستمدٌ من طبيعة حياتهم وحروبهم التي يعيشونها وكثرة مصاحبتهم للسلاح[1]. فظلا عن هذا فإن ابن خفاجة في استعماله المفردات اللغوية الدالة على السلاح وتوظيفها في الغزل يعطينا أثرا فاعلا في التماس المعنى و تشكيله داخل الصورة وتوجيهه في نحو إرادة محدودة من قبل الشاعر لبيان مواطن جمالية محددة عند الساقي فضلا عن إحداث تضاد معنوي بين المواطن الجمالية الحقيقية عند الساقي والاستعمال الحقيقي للأسلحة (الرمح, السيف) وصفة كل واحد منهما (رمح أصم, سيف مسلول) ليؤكد على الوظيفة الحقيقية للسلاح (الحرب) وإعارة وظيفتها للساقي لتكوين مواطن جمالية تتضافر مع ما يمتاز به الساقي من مواطن جمالية أخرى, وهنا يكون ابن خفاجة قد جمع بين الأشياءالمتباعدة التي لا تربط بينها علاقة ظاهرة لتترك مساحة واسعة وأفاق فسيحة لتشكيل الصورة[2] وهي قيمة فنية تسهم في البناء والرسوخ في الذهن. فضلًا عن هذا فإن ابن خفاجة عمد إلى توظيف اللون في تشكيل صورة الساقي برقة إذ قال:

يَسْعَى بِهَا قَمَرٌ لَهُ وَجْهٌ أغَرُّ

إذ وظف اللون في اللفظتين (قمر , أغر) ففي اللفظة الأولى مع صفة البياض التي توحي بها لفظة قمر تظهر صفة الضوء والإشعاع وقد تكون هي الصفة الغالبة على القمر أكثر من صفة البياض, لكن ابن خفاجة ولتأكيد صفة البياض على الساقي أكد لفظة (قمر) بلفظة (أغر) بعدها وإنما كان ذلك لأن اللون الأبيض فضلا عن كونه

(1) ينظر: الغزل في الشعر الأندلسي (العصر الغرناطي), د.سراب يازجي, مكتبة الفا,2001م.: 98_97.

(2) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : 40.

يعطي لصورة (الساقي) قيمة جمالية فإنه في الغزل لا يعدو كونه صفة ارتبطت بالإرث والمعتقد الذي ينطلق فيه الشعراء حسب العرف الشعري الاجماعي الذي كان ولا زال سائداً[1] وبذلك يكون ابن خفاجة سعى الى تحيق تكثيفاً في المعنى الى جانب التكثيف الصوري في القصيدة. ليبدأ بعدها ابن خفاجة بذكر الركن الرابع من أركان مجلس الخمرة –والتي هي (المكان، أواني الشرب، الساقي، شاربي الخمرة) – فيقول:

وَأَخٍ تَهُزُّ لَهُ الْعُلْى فَكَأَنَّهُ رَيْحَانَةٌ

رَاضَعْتُهُ كَأْسَ لِجُنَى الْحَدِيثِ حَدِيقَةٌ

بدأ بذكر جليسه على الشرب بصفة النكرة (وأخٍ) دون أي تحديد أو ذكر ما يميزه عن غيره وان ذكر ان العلى تهتز له أعطافها أو انه ريحانة وشمول، فالأخر هنا جزء من مجلس الشرب وهو ركن تكتمل الصورة به. ثم يقول (راضعته) وهو في هذه اللفظة غير من صورة الأخر /نديمه. من مجهول نكرة الى كونه نديم ابن خفاجة في جلسته. وهو في هذه الانتقاله يؤكد على رسم صورة لهذا النديم مستمدة من صورة ابن خفاجة نفسه. إذ الفعل (راضعته) يدل عن المفاعلة "والمشاركة في الفعل... وجعل الفاعل مفعولاً والمفعول فاعلًا"[2]. وهنا تكون مكانته مكانة ابن خفاجة وهويته من هوية من يجالسه وفي هذه الأنتقالة يصر ابن خفاجة على جعل الأخر/النديم /المجهول، بمثابة الأنا/الشاعر أكد ذلك في (وبيننا لجني الحديث حديقة وقبول) وهنا ينتقل ابن خفاجة من التصوير البصري لمجلس الشرب الى تصوير طبيعة العلاقة بينه وبين نديمه في المجلس مصوراً ذلك تصويراً معنوياً من قيمة المشاركة وجمعها في الجلسة إذ تشارك معه في الشرب (راضعته) وفي الحديث

(1) ينظر: جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى, موسى ربابعة مجلة جرش للبحوث والدراسات, مج 2, ع2, 1985 م: 13.

(2) أبنية الصرف في كتاب سيبويه, د.خديجة الحديثي, منشورات مكتبة النهضة, بغداد, ط 1, 1965م : 390.

وطبيعته (بيننا، جني، حديقة، قبول) مما يؤكد فاعلية الأنا/الشاعر في إصرارها على رسم صورة النديم بصورة تتساوى معها، لتكون بقية الصور اللامعة للنديم جزء من صورته أيضاً والتي رسم ملامحها في قوله:

مَيَّاسُ أَعْطَافِ ... غُصْنٌ تَنَفَّسَ

تَنْدَى لُهىً وَرَدَى ... أَبْدَاً فَبَطْنُ

طَلْقُ الْجَبِينِ ... طَاوِي الْمَصِيرِ

في ثلاثة أبيات يضع مجموعة صور متغايرة النسيج، في مجموعها تشكل صورة نديمه، هذه الصورة يعطينا إياها مجملة دون أي تفصيل لأي منها، ما بين تشبيهه بالغصن المياس أو صورة عطاياه أو صورة كفه حتى يعطينا في البيت الثالث أربع صور في كل شطر صورتان اثنان منها له /النديم /الاخر(أطلق الجبين، طاوي المصير) اثنتان منها (وللحسام تبسم، بالقناة ذبول) لمتعلقاته وهي إشارة يعرف بها أيضاً لتكون الصورة بذلك غاية تواصلية يسعى عبرها ابن خفاجة لبث رسالته في رسم صورة نديمه عبر بناء شبكة علاقات بين بنى الشكل، داخل الشكل ككل تؤدي فكرة أو مجموعة أفكار توظف لإنشاء مشهد صوري يعتمد في أساسه على البنى التصويرية التي ترتبط داخل التكوين بصيغ من العلاقات التي تربطها مع بعضها البعض[1] وإنما كان ذلك في توالد الصور من بعضها (مياس أعطاف السماح، غصن تنفس نوره مطلول، تندى له وردًى، أسرة كفه أبدا، فبطن يمينه مبلول، طلق الجبين، طاوي المصير، الحسام تبسم، بالقناة ذبول) وكأن هذه الصور تمتاز كل واحدة منها بخاصيتين؛ تتمثل الأولى في أنه كل واحدة منها تشكل صورة مستقلة عن غيرها، وتتمثل الثانية في ان كل واحدة منها مع غيرها من بقية الصور صورة واحدة، وبذلك تكون كل كلمة في البيت الواحد"أداة تصويرية"[2] لها وظيفتها وأهميتها. لا يمثل

(1) ينظر: الإنشاء التصويري: 3.

(2) الشعر بين الفنون الجميلة: 84.

الجمال فيها جانباً معيناً أو اثراً محدداً، بل لوحة متكاملة[1] ، تضافر كل الصور في تشكيل الصورة الاصل وتمامها. ثم يقول ابن خفاجة:

لِلنَّاسِ فِيهِ مِنَ الْكُلُومِ	وَبِمَضْرِبِ السَّيْفِ
يَمْتَاحُ أَرْوَاحَ	شَطْنٌ يُمَرُّ مِنَ
فِي حَيْثُ مِنَ حَرِّ الْطِّعَانِ	تَحْمَى وَمِنْ ظِلِّ
وَالنَّقْعُ أَدْهَمُ وَالرِّمَاحِ	غُرَرٌ تَلُوحُ
وَالْخَيْلُ سَطْرٌ	وَبِحُمْرِ أَلْسِنَةٍ

يكمل ابن خفاجة صورة نديمه محولاً إياها الى صورة ممدوح يشكل ملامحه عبر مجموعة من الصور المثالية، إختار ابن خفاجة من صور المعركة موضوعاً يشكل عبرها صورة نديمه/ممدوحة؛ إذ ركز الشاعر الأندلسي –مع بقية الأغراض الأخرى_ على الشعر الحربي وتشكيل صور المعركة بجزئياتها، وما يُحدثه الأندلسيون في أعدائهم، وربما كان السبب في ذلك أن الأندلس كانت أشبه ما تكون بقاعدة عسكرية قضت حياتها في جهاد مستمر[2]، لذلك جاءت صورة المعركة خير وسيلة يوظفها الشعراء لتشكيل صور ممدوحيهم، ويؤكد ابن خفاجة هنا على الاهتمام بكل جزئية وبيانها لما تقتضيه صورة الحرب من تفاصيل وبدأ هذه الصورة بقوله (للناس فيه من الكُلومِ شواهِدُ) لتكون مقدمه لذكر التفاصيل/ الشواهد. إذ (بمضرب السيف الجُراز فَلولُ) إذ اختار ابن خفاجة من السيوف جيدها (الجراز) القاطع، ولكن هذا الجيد فيه شيء من فلول وهذا الفلول لم تتكون من عيث او ترك إنما تكون من إعمال هذا

(1) ينظر: مع الجمال والشعر الأندلسي:37.

(2) ينظر: اتجاهات الشعر الأندلسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري : 148.

السيف بفعل صاحبه في ساحة المعركة والسيف وبقية الأدوات من أهم ما احتفل بـه في صورة المعركة إذ هي المردود المحدد لطبيعة الصورة[1]. ثم يقول:

يَمْتَـــــــــــــــاحُ أَرْواحَ شَـــــــطَنٌ يُمَـــــــــرُّ مِـــنَ

مع ما في لفظة يمتاح شيء من الجهد المبذول لأداء الفعل إلا أنهـا فـي صـورة المعركة توظف ايجابيا إذ ليس من المدح في المعركة إتيان النصر بسلاسة وبسـاطة، وإنما يكون الجهد على قدر الفعل وفي النصر يعد الجهد اشد مدحاً ومكانة للممـدوح، ثم إن ابن خفاجة يختار مع لفظة يمتاح لفظة الكماة، وهم الأبطال، ليكـون التوافـق اشد والتوظيف للفظة (يمتاح) أدق. هذا الممدوح (بكفه شطن يمرُّ من القنا مقتـول) في صورة استعارية (بكفه شطن) يحدد ابن خفاجة طبيعة متح أرواح الكماة، ليكـون الرمح في يده حبلاً شديداً غليظاً يمده بين الرماح يسلب أرواح أعدائـه فيـه. هـذه الاستعارة إنما تعكس العنف وشراسة المعركة وقوتها، يؤكد ذلك توافق الألفاظ ودقـة توظيفها في رسم الصورة مع دلالتها في حقيقة استعمالها، إذ المتح يكون لاستخراج الماء من البئر، الأمر الذي يحتاج حبلاً شديداً لا ينقطع وهو ما جاء موافقاً مع لفظـة (شطن) وما تحمل من صدى عند لفظها يوافق ودلالة الفعل يمتح الذي جـاء صـفة لفعل الممدوح في أرواح أعدائه. ثم يقول:

فِي حَيْـــثُ مِنَ حَـــرِّ الْطِّعَـانِ تَحْمَـــــــى وَمِنْ ظِـــــــلِّ

ربطُ الحرارة بالمعركة _لاسيما إذا ارتفعت الحرارة بفعل المعركة_يزيـد مـن هـول الحدث وشدة ويعطينا واقعاً محسوساً لطبيعة هذه المعركة، هذا التركيـز مـن قبـل الشاعر على جزيئات المعركة شكل لنا بصورة غير مباشرة صورة الممدوح التي أراد الشاعر رسمها, ثم يقول:

وَالْنَّـــــــقْعُ أَدْهَمُ وَلِلرِّمَـــاحِ غُـــــــرَرٌ تَلُـــــــــــوحُ

(1) ينظر: الصورة اللونية في الشعر الأندلسي, د.صالح ويس دار مجدلاوي عمان الاردن ط1 2013 – 2014: 115.

في هذا البيت يوظف ابن خفاجة اللون بصورة مباشرة لرسم جزء من صورة المعركة، واللون واحد من أهم عناصر البناء الفني في القصيدة لاسيما إذا ما كانت في وصف المعركة لذلك لا يمكن ألا ان يكون عنصراً أساسياً في بنائها له معطياته الفنية فضلاً عن قيمته الجمالية، وان ابن خفاجة وظف اللون في هذا البيت ثلاث مرات (الدهمه ثم الأبيض /الضوء كررهُ في غررٌ وحجول) هذه الألوان المحددة في صورة المعركة تأتي غالباً متوافقة مع ثقافة الشعراء وما اعتادوه ليكون توظيفها متناسقا مع الحدث ورهبته، وابن خفاجة إختار الدهمه لتكون المساحة التي ترتسم عليها وتتشكل عبرها بقية أجزاء الصورة. فهو في اختيار الدهمة لوناً لأرض المعركة نتيجة لكثافة الغبار المتطاير من سنابك الجبل وكثافته حتى أحال الجو الى ظلام حالك إذ الدهمة السواد[1] في هذا السواد ترسم بقية أجزاء الصورة التي أرادها ابن خفاجة، إذ سيكون بمثابة الخلفية التي يقع عليها الرسم، فضلاً عما للون الأسود _في قصيدة الحرب_ من أثر نفسي يحدثه في أجواء المعارك، لذلك أحس الشعراء به وبأهميته فوظفوه في أدائهم اللوني ليستحضروه في نفوس الناس، لما يحدثه من كوابيس مفجعة إذ هو"كابوس لوني يرمز الى عدم وجود اللون كما ان الظلام يرمز الى عدم وجود النور"[2] مع هذا اللون الأسود (النقع دهم) يرسم ابن خفاجة صورة الرمح والسيف عبر توظيف اللون الأبيض ومغيراً من دلالته في المعركة؛ فالأبيض /الضوء عندما يكون لوناً للسيف أو الرمح في المعركة إنما يكون دلالة على القتل والصورة المفجعة للمعركة ففي لمعاته تتطاير الرؤوس فتسلب الأرواح[3]، ولكن ابن

(1) ينظر: معجم الألوان في اللغة والأدب, د.زين الخونسكي مكتبة لبنان, بيروت, د.ط, 1992م: 71.

(2) الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس, ساسين عساف, المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر, بيروت لبنان, ط1, 1992: 30.

(3) ينظر: الألوان ودلالتها السياسية والإجتماعية والنفسية في الشعر العربي من صدر الإسلام حتى نهاية العصر العباسي الأول, محمد بن عبدالله براية أطروحة دكتوراه, كلية الآداب, الجامعة المستنصرية, 1995م: 65.

خفاجة أعطاه هنا دلالة ترتيبية فهو (غررٌ تلوح للرماح وللسيوف حجول) ليؤكد بذلك "أن السياق وترتيب اللون في نسقه اللساني هو الذي يحدد دلالة اللون وأثره في النص"[1]، ويأتي البيت الأخير من القصيدة تأكيداً لذلك إذ يقول:

وَالْخَيْلُ سَطْرٌ وَبَحْرُ الْمَوْتِ أَلْسِنَةٌ

محولاً كل أدوات المعركة (الخيل، الأسنة، ألسنة الظبي) من دلالتها في الأصل في المعركة ، القتل والفتك والدم الى دلالة جمالية، في صورة تدل على أصالة ابن خفاجة وضلاعته وابتكاره في الصور الشعرية، وكما في الرسمة الآتية:

الخيل ⟸ مطية المقاتل في المعركة ⟸ نص مكتوب

الرمح ⟸ وسيلة المقاتل في الطعن ⟸ نقاط النص

السيف ⟸ وسيلة المقاتل في القتل ⟸ حركات النص

لتكون الأرض التي تنتشر عليها الخيل المساحة التي يُكتب عليها النص، والخيل بكثافتها وانتظامها النص المكتوب، والرماح النقاط التي توضع على حروف النص، والسيوف بامتدادها الحركات التي يشكل فيها النص.

وابن خفاجة في تشكيله هذه الصورة يعتمد على الأساس البصري الذي تشكل أمامه، صورة الخيل, والأسلحة مع صورة ذهنية حفظت عنده صورة النص المكتوب. وهو بذلك يسعى الى تغير الصورة الأولى /صورة الحرب الى صورة فنية وقيمة جمالية، استمد عناصرها من زاويتين الأولى خارجية تعكس كثرة مطالعته للكتب والنصوص فيها، وهي صورة بصرية مباشرة، والثانية محاكاة رغبته النفسية التي تعكس حبه للكتب وطول مصاحبته لها، وقد اعتمد ابن خفاجة في تشكيل هذه الصورة

(1) البناء الفني في قصيدة محمد الماغوط النثرية, خيري صباح الدين البناء الفني في قصيدة محمد الماغوط النثرية, خيري صباح الدين فريد عبد الله الحديدي أطروحة دكتوراه, كلية التربية – جامعة الموصل, إشراف ا.د.عبد الستار عبد الله صالح البدراني, 2005م: 126.

على اللون بصورة مباشرة ليؤكد مرة أخرى على ان اللون عنصر أساسي في نسيج وتشكيل الصورة في النص الشعري وله أثره في بناء الجملة الشعرية.

وابن خفاجة في هذه الصورة وفي الصورة التي شكلها للكأس في (والكأس طِرفٌ أشقر) يتوافق بصورة تامة مع مفهوم الشعرية النقد الحديث الذي يدعو الى بعد المسافة بين المشبه والمشبه به وانه كلما كانت المسافة اكبر تحققت الشعرية أكثر[1]. فضلاً عن هذا فإن ابن خفاجة وفي هذه القصيدة يؤكد خطأ من عاب عليه كثرة معانيه وازدحامها في البيت الواحد[2]. ويثبت انه شاعر قدم وحدة موضوعية "يمسك بموضوعهُ بمهارة ويخطط لفكرته بوعي جاعلاً المعاني سلسلة متصلة تؤدي لبى الغرض ولا تفسير لرأي الشيوخ بان ابن خفاجة كان يحيل اشد الأغراض تقليدية الى مناسبة خاصة. من هنا يكون ما عابه الشيوخ على ابن خفاجة، امتيازاً له. لقد حسبوا الحياة النابضة والحركة المتنامية في شعره ازدحاماً في المعاني لا يتحمله البيت الذي كانوا يقدسون وحدته ويرون لها صورة ثابتة لا تتغير ولا يجوز الخروج عليها"[3] وهو ما أبدع فيه ابن خفاجة وتفرد وقد أكدت سمة كثافة التصوير عنده حيوية الخيال وخصبه.

الخاتمة

يقوم التكوين الصوري في القصيدة الشعرية على مجموعة من الالفاظ – الكلمات – الشعرية الراسمة، سواء الموحية منها بالصورة، أو الراسمة لها مباشرةً، والتكوين الصوري الجزئي أو الكلي أو التكثيف هو غاية الشاعر – المبدع – ومبتغاه، وذلك لما للصورة من قيمة فنية وجمالية ونقدية تقوم عليها القصيدة

(1) ينظر: في الشعرية, كمال أبو ديب مؤسسة الأبحاث العربية, بيروت, لبنان, ط1, 1987م: 58.

(2) ينظر: مقدمة ابن خلدون, الإمام العلامة عبد الرحمن بن محمد بن خلدون, تقديم وتحقيق: إيهاب محمد إبراهيم, مكتبة ابن سناء, القاهرة, ط1, 2009م: 647

(3) الأصابع في موقد الشعر, مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة, حاتم الصكر, دار الشؤون الثقافية العامة, وزارة الثقافة والإعلام, بغداد, ط1, 1986م : 251.

الشعرية، فالشعر الصورة، فضلاً عن كونها رؤية فنية مبدعة تؤدي الى صورة بصرية.

والصورة في التكوين الجزئي أو الكلي أو التكثيف لا تتنافى مع مفهوم وحدة البيت أو وحدة القصيدة، الوحدة الموضوعية، لكون التكوين الجزئي يقوم على إشارة فنية وجمالية، توحي بعنوان الصورة أو اللوحة، ثم يقوم الشاعر – المبدع – بقص جزء محدد من الصورة وبيان تفاصيل هذا الجزء دون سواه من الصورة، حتى يكون صورة فنية جمالية لها خصائصها وصفاتها التكوينية المغايرة عن كل تكوين صوري آخر.

أما الصورة في التكوين الكلي فإنها تقوم على مجموعة من الصور الجزئية التي تشكل مجتمعة صورة فنية، تكون مع بعضها خصائص صورة واحدة، أرادَ الشاعر تكوينها، لها صفاتها وخصائصها وإن كان البيت الشعري يمثل في أحيانٍ كثيرةٍ صورة شعرية مكتملة غير أن طريقة البناء والتكوين تكون مغايرة في البيت الواحد عن القصيدة أو المقطوعة.

بينما هي في التكثيف تقوم على ضخ أكبر قدر ممكن من الصورة المستقلة, حتى أن شطر البيت الواحد يمثل أحيانًا صورة أو أكثر, والتكثيف لا يمثل بطرًا أو ترفًا في البناء وإنّما هو آليةٌ بنائيةّ وقيمةٌ جماليةٌ فضلًا عن معياريتها الفنية تتضافر مع غيرها من القيم المعيارية الأخرى لبيان أدبية النص وقيمته بين النصوص الأخرى, امتازت أم لم تمتز بخصيصة التكثيف الصوري.

The graphic expression in Ibn Khafaga's poetry Study in formation and condensation

Salih wyis Mohammad*

Abstract

The shifting of some shifting terms from one field into another is difficult to be understood precisely . one of these terms is the term of forming under investigation here in – in literature in general and poetry in particular in that is shifted from the field of drawing . It theretic value , especially in language .

The shifting of ' forming terms' from the field of drawing forms in the ways of expressions to achieve the aesthetic goal whatever the compound cultural form in .

Key words: Partial؛ TOTAL؛ objective

References:

- 'Adunis, Zaman AlShaera, dar aleawdati, bayrut, 1978, 280 .
- 'Ahmd Eabd AlMaqsud, AlSuwrat Walmueadil AlBasariu Fi AlRiwayat AlEarabiati, dar althaqafat wal'iielam alshaariqat al'iimarat alearabiat almutahidati, 2007, 410 .
- Aibtisam Marhun AlSafar, Jamaliat AlTashkil AlLawnii Fi AlQuran AlKarimi, Ealim AlKutub alhadithi, arbad, al'urduni , 2010, 340 .
- Dulf Raysir, Bayn AlFani Waleilmi, dar almamun liltarjamat walnashri, baghdad, 1986, 350 .

***Prof. Asst. / Department of Arabic Language/ College of Education for Human Sciences/ University of Mosul**

- Eabdal'iilah Shukri Hasan, Al'iinsha' AlTaswirii AlBanaa' AlFikrii Liltakwin AlFaniyi Waharfiaat AlTashkili, Matbue Ealaa Al'Iilah alkatibati, 2006, 210 .
- Eabdalqahir AlJirjani, Dalayil AlIaeijazi, Tabeat Maktabat AlQahirati, 1977, 320 .
- Eaz AlDiyn AlMunasiratu, Lughat AlFunun AlTashkiliat Qira'at Nazariat Tamhidiatan, Eiz AlDiyn AlMunasirat, Eaman Al'Urduni, 2003, 320.
- Franklin Rujariza, AlShier Walrasma, dar almamun liltarjamati, baghdad, 1990, 360 .
- Hatim AlSikra, 'Aqwal AlNuwr Qira'at Basariat Fi AlTashkil AlMueasiri, Hatim AlSikra, dar althaqafat wal'iielam alshaariqat al'iimarat alearabiat almutahidati, 2010, 340 .
- Jabir Eusfuri, AlSuwar AlFaniyat Fi AlTurath AlNaqdii Walbalaghi, dar almaearif matbaeat alqahirat aljadidati, 1977, 320 .
- Kurutshata, Almujmal Fi Falsafat AlFuni, dimashqa, 1964, 220 .
- Naeim Hasan AlBaqi, AlShaer Bayn AlFunun AlJamilati, Wazarat AlThaqafati, dar alkitaab alearabii, almaktabat althaqafiati, 1968, 340 .
- Salam Kazim Al'Uwsi, AlRuwya Waltashkil Fi Alshier AlEarabii almueasiri, kuliyat altarbiati, jamieat baghdad, 2000, 410 .
- Smir Eali Samir, AlSuwrat Fi AlTashkil AlShierii Tafsir Binywi, dar alshuwuwn althaqafiat aleamati, baghdad, 1990, 520 .