عناصر الصورة الفنية في شعر تميم بن المعز

إعداد

د. أحمد علي محمد عبد العاطي

الأستاذ المساعد بقسم الأدب العربي والنقد

جامعة المدينة العالمية

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد الخلق ومعلم الناس الخير، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم تسليمًا كثيرًا، ثم أما بعد.

فإن هذا البحث يتناول عناصر الصورة الفنية عن الشاعر تميم بن المعز لدين الله الفاطمي: (٣٣٧ هـ- ٣٧٥ هـ)، ويتميز هذا الشاعر بالثراء الموضوعي والفني إلى جانب التنوع والخصوصية؛ فنجده يهتم بالخمريات والزهر، و يهتم بالمدح والوصف، و يهتم بالغزل إلى جانب الفخر والمديح، ومن ثم فهو يمثل –بلغة المختبرات البحثية– عينة جديرة بالفحص واستخلاص نتائج تفسيرية عامة.

إشكالية البحث:

١. ما القيمة الفنية للصورة في شعر تميم بن المعز الفاطمي؟

٢. كيف وظف تميم الصورة في شعره؟

٣. ما عناصر الصورة الفنية في شعر تميم؟

٤. هل استطاع الباحث أن يوظف الصورة توظيفًا فنيًّا؟

أهداف البحث:

١. إبراز القيمة الفنية للصورة في شعر تميم.

٢. إظهار الطريقة التي عالج بها تميم صوره.

٣. الكشف عن عناصر الصورة في شعر تميم.

٤. معرفة إلى أي حد نجح الشاعر في توظيف الصورة بشكل فني.

حدود البحث:

ديوان تميم بن المعز وعناصر الصورة الفنية فيه واختيار نماذج من شعره دون غيرها – وليس شعره كله- تعبر بدقة عن فكرة البحث وتسهم في بناء هيكله وتفضي الى النتائج المرجوة.

الدراسات السابقة:

تناولت بعض الدراسات الشاعر تميم بن المعز، مثل:

١. شعر تميم بن المعز لدين الله الفاطمي لإبراهيم الدسوقي جاد الرب.

٢. وكتاب "تميم بن المعز الأمير الشاعر" تأليف الأستاذ محمد عبد الغني حسن عرض فيه حياة الشاعر الأمير تميم بن المعز لدين الله الفاطمي، ودرس شعره دراسة تاريخية وفنية بشكل عام، كما تناولته بعض الكتابات المتفرقة والمقالات، ولكن كل هذه الدراسات لم تفرد كلامًا مطولًا عن ملامح الصورة الفنية عند الشاعر، و لم تهتم بالجانب الجمالي فيها.

وأود لفت نظر الكثيرين إلى أنه من الممكن أن يختلط عليهم الأمر بين الشاعر ابن المعتز الأمير العباسي وتميم بن المعز الأمير الفاطمي؛ ربما لتشابه شخصيتهما وظروف حياتهما، وهذا –وإن صح– يمكن أن يكون مجال بحث للمقارنة بين الشاعرين الكبيرين.

منهج البحث:

المنهج التحليلي الوصفي هو الأنسب لهذا البحث الذي يهدف للتحليل والوصف لاستكشاف معالم وعناصر الصورة الفنية لدى تميم بن المعز لدين الله الفاطمي.

هيكل البحث وتقسيماته:

ينقسم البحث إلى: مقدمة، وتمهيد، وأربعة مباحث، كما يلي:

يتضمن التمهيد توطئة عن الصورة المجازية عامة، وموقف البلاغيين والشعراء والنقاد منها، وترجمة مختصرة للشاعر تميم.

والمبحث الأول: يتناول وظائف التكوين البصرى للصورة.

والمبحث الثاني: جدوى الخلفية السمعية.

والمبحث الثالث: الصورة الشمية والعمق الشعوري.

والمبحث الرابع: التمثيل العقلي.

وخاتمة تضم أهم نتائج البحث.

التمهيد

نبذة مختصرة عن سيرة الشاعر:

ولد الأمير تميم سنة ٣٣٧هـ[١] في مدينة المهدية بتونس، تلك المدينة التي بناها عبيد الله المهدي، واتخذها عاصمة له سنة ٣٠٨هـ.[٢]

اتجه تميم منذ صغره إلى الشعر والأدب، تنوع شعره على شتى الأغراض، وأهم ما يميز شعره هو الخلق والتجديد في معانيه وأوصافه.

ورغم أن الناس في ذلك العهد كانوا ينظرون إلى تميم على أنه ولي العهد إلا أن أبوه المعز لدين الله الفاطمي اختار أخاه لكي يكون وليا للعهد، وربما كان هذا هو اختيار القدر حتى يخرج إلينا هذا الشاعر المجيد المبرز في فنه وربما كان أبوه يرى فيه وفي شخصيته مكانًا آخر غير تبعات الدولة والحكم، فأبعده عن هذه الأمور كلها، وهيأ له ما يلائم نفسيته وشخصيته، فقدر له أن يكون من أعظم الشعراء في أدبنا العربي[٣].

عُرف تميم بأنه شاعر مجيد، يتميز شعره بالسهولة ورصانة الأسلوب وجودة السبك وجمال الأداء وروعة التصوير، وساعد على ذلك تنويعه في الموضوعات.

توفي شاعرنا سنة ٣٧٥ه بمصر[٤].

توطئة عن فن المجاز:

يعد المجاز المرتكز الأساسي الذي تنطلق منه الصورة محلقة في آفاق عالم الشعر، وهو الكيان المادي الذي تبدو فيه على شكل محدد ومتماسك، باعتبار التجسيد اللغوي الخاص للخيال، وكذلك لأن كل عناصر الصورة الجزئية، سواء أكانت استعارة أو تشبيه تنطلق

١ – وفيات الأعيان، لابن خلكان – القاهرة سنة ١٩٦٤ ج١ ص ٨.

٢ – راجع مقدمة المحقق: الديوان: تقديم د . إبراهيم الدسوقي جاد الرب – الهيئة المصرية لقصور الثقافة ٢٠٠٢ م – ص(و)

٣ مقدمة المحقق وكتاب تميم بن المعز الأمير الشاعر للأستاذ محمد عبد الغني حسن.

٤ وفيات الأعيان، لابن خلكان، ج١ ص٨.

من فكرة المجاز، وهي نقل الكلمة من معناها الحقيقي إلى معنى آخر مجازي لغرض بياني مع وجود قرينة.

وخصوصية هذا التجسيد اللغوي ترجع إلى الانتقاء الفني لألفاظ تتناسق فيما بينها، لتبث دلالات جديدة غير التي كانت تستدعيها من قبل.

الاستعارة بوصفها شكلًا أساسيًّا من أشكال المجاز "تحويل للكلمة أو للمصطلح من بيئة فنية إلى بيئة أخرى"(١)، أو "إعطاء كلمة قديمة معنى وخصائص جديدة"(٢)، وهي خلق جديد في اللغة، ولغة داخل لغة فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، وبها تحدث إذابة لعناصر الواقع لإعادة تركيبها من جديد(٣)، وينظر إلى التصوير المجازي الاستعاري، حينئذ على أنه كيان متكامل، لا يهمل فيه عنصر، "إن الاهتمام لن ينصب فقط على اللفظة الاستعارية، ولكنه سينصب أيضًا على العناصر غير التصويرية داخل الإطار، تلك العناصر التي ترتبط بها الاستعارة تركيبيًا"(٤)، وهذا يشي بما يتميز به التصوير البلاغي من دقة وتعقيد وشمول وتأمل؛ حيث يدفع الشاعر "إلى كائنات الحياة من حوله فيتأملها كما لو كانت هي ذاتها، من هنا تحتاج الاستعارة إلى جهد غير يسير؛ حيث تتضح فنية الشاعر في استخدامه لهذا اللون في صوره ...."(٥)

ولا تقف فاعلية المجاز عند مجرد الوصف الخيالي المنظم للأشياء والواقع، بل إن عمله الأساسي يبدأ بعد هذا الوصف، وما يحمله من إيحاء connotation، ومعناه "استدعاء الكلمة خلال تلقيها لمعانٍ إضافية إلى معناها الحرفي، وبعبارة أخرى: أن يستدعي دال

(١) **يوسف أبو العدوس**: فاعلية الاستعارة في النص الشعرى – النقد الادبى في منتصف القرن (٣) –أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي – القاهرة ١٩٩٧ – الطبعة الأولى – مطابع المنار العربي: الجيزة ١٩٩٩م ص ١٥٣.

(٢) **السابق**: ١٥٤

(٣) **السابق**: ١٥١

(٤) **الولي محمد**: الصورة الشعرية – في الخطاب البلاغي والنقدي – الطبعة الأولى – بيروت – ١٩٩٠ ص ٢٥

(٥) **خالد محمد الزواوي**: الصورة الفنية عند النابغة الذبياني – الطبعة الأولى – الشركة المصرية العالمية – لونجمان – ١٩٩٢ – ص١٤١.

واحد أكثر من مدلول واحد في سياق معين"[1].

وقد يمكن المجاز من ارتياد عالم الرمز؛ لأنه كما يقول "تودوروف": "صياغة لمختلف العلاقات الممكنة بين مدلول وآخر، أو بعبارة أصح بين رامز ومرموز إليه؛ إن العلاقات الرمزية تكمن في الجمع الثابت بين كيانين من الطبيعة نفسها، ويمكن أن يتحققا مستقلين، أحدهما عن الآخر ..."[2]

و لم يغفل الشعراء الفاطميون دور المجاز في تشكيل الصورة التمثيلية الجزئية، التي تحد بحدود الجملة، أو ربما البيت كله، دون توسع آخر، وذلك لتفهمهم لإمكانات المجاز المتعددة والمتنوعة، ولأساليبه وأنماطه من تشبيه، واستعارة، وكناية، وما يتفرع عنها من تشقيقات؛ لما في هذه الألوان من مقومات حسية ودلالية مفيدة وفاعلة في الوصف التمثيلي.

ونعني بالتصوير المجازي المحدود، تلك الصور الجزئية التي تعتمد على التشكيل اللغوي المجازي، الذي لا يتعدى جملة أو بيتًا من الشعر إذا توزع جزآها في شطريه .

و لم يكن التصوير الجزئي بدعة ابتدعها الشعراء الفاطميون، وإنما هو تقليد موروث عن الشعر العربي القديم؛ حيث كان الشاعر يبني قصيدته بناء صوريًا جزئيًا، وغالبًا ما كان يتوسل بالتشبيهات المختلفة "ويحشدها حشدًا في قصائده، ليعبر من خلال هذا الحشد من الصور التشبيهية عن معنى بعينه يتكرر في أبيات هذا الجزء أو ذاك من القصيدة"[3].

وساعد على تأصيل هذه النظرية الجزئية ما اتسم به النقد العربي في دراسته للصور؛ حيث بدا في سمتين؛ "الأولى: تنظيرية، أكد فيها قيمة العناصر والوسائل التي تستند إليها الأنماط، وأبرزها العنصر الحسي والبلاغي ووسائل تشكيلها في الصورة، والثانية: جزئية،

(١) **الولي محمد**: الصورة الشعرية: ١٨٤.

(٢) **السابق**: ١٩٢ .

(٣) **د. إبراهيم عبد الرحمن محمد**: الشعر الجاهلي وقضاياه الفنية والموضوعية: مكتبة الشباب ١٣٩٩- ١٩٧٩ م . ص ١٨٢.

تقتصر على الصورة في البيت أو البيتين، و لم تتعد ذلك إلى القصيدة، أو عقد الصلات بين أشكال الصور وضروبها في القصائد المختلفة"[١].

ومن ثم كان التنظير قاصرًا عن أن يرصد حقيقة الصورة لدى الشعراء، وهي التي تتجه إلى رسم لوحات مكتملة متعددة داخل القصيدة، كما تبدو في عيون الشعر الجاهلي، وكثير من الشعر الإسلامي.

و لم يكن الشعراء الفاطميون أقل من غيرهم حرصًا على تمثيل واقعهم تمثيلًا دقيقًا، من خلال الصور البلاغية المفردة، وما تمتاز به من جنوح إلى الحسية المفرطة، والتوكيدية المباشرة، بل إنهم ربما تفوقوا على أسلافهم في التشكيل الخارجي للصور، بما يضمن ظهورها في ثوب بهى مزركش يناسب وجهتهم الجمالية.

وقد اتجه الشعراء الفاطميون إلى تمييز تشكيل الصورة وصياغتها من عناصر الواقع الخارجي، سواء أكانت هذه العناصر حسية ملموسة، أو عقلية مستنتجه من الأقيسة والمنطق، والخبرات العامة أو الخاصة.

وخارجية هذا التشكيل نابعة من موازاتها للإحساس الداخلي للشاعر: "فالصورة الفنية تتألف في الغالب من حدين أساسيين: أحدهما حاضر ماثل أمام الشاعر، يريد وصفه، وثانيهما مختزن في الداخل، يماثله أو يضاده"[٢].

وقد اعتمدت الصورة عند تميم بن المعز الفاطمي على جانبين هما التمثيل الحسي إلى جانب التمثيل العقلي والتمثيل الحسي، ونعنى به "الصور التي ترتد في موضوعاتها إلى مجالات الحياة الإنسانية والحياة اليومية، والطبيعة والحيوان ..."[٣]، وهى مجالات يمكن

(١) **بشرى موسى صالح**: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث – الطبعة الأولى – المركز الثقافي العربي – بيروت – الدار البيضاء – ١٩٩٤ م: ١٠٩.

(٢) **د. عبدالقادر الرباعي**: الصورة الفنية فى شعر أبى تمام – الطبعة الأولى – طبع جامعة اليرموك – الأردن – ١٤٠٠ ه – ١٩٨٠ – ص ٢٩.

(٣) **السابق**: ١٤٦.

تحديدها والوقوف عليها بحواس الإنسان الخمس، لكونها وسائل تؤدى بالصورة إلى تحقيق هدفها، وهو "الإشارة وتأكيد الفكرة"(١).

وتستقى الصورة من البصر، ومن سائر الحواس، كما يقول "لويس" : "إن الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية، وكثير من الصور التي تبدو غير حسية، لها مع ذلك في الحقيقة ترابط مرئي باهت ملتصق بها، ولكن من الواضح أن الصور يمكن أن تستقي من الحواس الأخرى أكثر من استقائها من النظر ..."(٢)

ويؤكد هذا النص التغلغل الحسي بكل أنواعه داخل الصورة، حتى وإن بدت غير حسية، وتشترك عناصر الحس المختلفة في تكوين النسيج الدقيق للصورة، كل حسب طبيعته كما لا يغيب عن عناصر الصورة الجانب العقلي.

المبحث الأول: وظائف التكوين البصرى للصورة

"يقول علماء النفس المحدثون: هناك أنواع متعددة من الصور الشعرية، هناك البصري والسمعي والذوقي والشمي واللمسي والعضوي والحركي، بل إن كل واحد من هذه الأنواع ينقسم إلى أنواع أخرى، فالبصري ينقسم مثلًا إلى درجات اللون ودرجات الوضوح ... وهكذا"(٣).

وحاسة البصر من أهم الوسائط المادية المكونة للصورة، لاعتمادها على العين التي " هي مخزن الرؤية الذي يفضي إلى الإحساس النفسي بالجمال والقبح والكره والارتياح والنفور ... "(٤).

فكل شيء تقع عليه العين يوقع ردة فعل في الإحساس، تدفع إلى الحكم عليه واتخاذ

(١) **سي – دي – لويس**: الصورة الشعرية، ترجمة: د . أحمد نصيف الجنابي. ترجمة د. عناد غزوان، إسماعيل – الكتب المترجمة – منشورات وزارة الإعلام – دار الرشيد – بغداد (١٢١) – ١٩٨٢ م: ص ١١٠.

(٢) **السابق**: ٢١ .

(٣) **عبد القادر الرباعي**: الصورة الفنية في شعر أبي تمام: ١٥١.

(٤) **حافظ المغربي**: الصورة الشعرية بين النص التراثي والمعاصر – دراسة فنية تحليلية – دار أنوس للطباعة والنشر ١٩٩٩م ص ١٥٣.

موقف ما محدد أو مذبذب تجاهه، خصوصًا إذا لم ينشغل الذهن بمؤثرات أخرى أقوى نفاذًا إلى الإحساس" فالنظر حاسة اجتماعية ليس أعون منها على التصوير والإحساس ..."[١].

ويقول "جورج سانتيانا": "البصر هو الإدراك الحسي بمعناه الدقيق؛ لأننا نكون أكثر وعيًا بالأشياء، ويتم وعينا بها بأكبر قدر من السهولة عن طريق الوسائل البصرية، وفى حدود البصر، وبما أن قيم الإدراك هي القيم التي نسميها جمالية، وبما أنه لا يوجد جمال بدون تصور للموضوعات المستقلة عنا؛ فإننا نتوقع أن يكون المصدر الأساسي للجمال هو اللذات البصرية، كما أننا غالبًا ما نتصور الشيء الذى يكون مرادفًا للجمال على أنه شيء بصرى ... أي: أنه تركيب لما هو مرئي[٢].

وقد تفهم الشاعر الفاطمي -تميم- ما يمكن أن يقوم به التصوير البصري من تمثيل للواقع المحيط بكل مفرداته الحية والجامدة، متخذًا من الأنماط البصرية المتنوعة وسائل ناجعة لرسم صورة نابضة موازية فنيًا لهذا الواقع، رغم ما يتميز به هذا التصوير أحيانًا من إسراف في المنبهات البصرية، والمبهرات اللونية.

وتتمثل وظائف النسيج البصرى للصورة في عند تميم في الآتي:

أ) الوظيفة النموذجية للون:

للون دوره الأساسي في اللوحات التشكيلية؛ حيث يمثل وحدات تركيبية أولية في إبداع هذه اللوحات، شأنه في ذلك شأن الأصوات والألفاظ في تنسيق الجمل والعبارات في الأدب، ويشكل اللون عنصرًا أساسيًا من عناصر الصورة الجزئية في شعر تميم، لأنه يسهم في تأصيل الجانب الحسي، ويمثل وسيلة فاعلة تمكن الشاعر من التصوير الدقيق، الذى لا يهمل أية تفصيلات، حتى وإن لم يكن ذكرها ذا جدوى.

موضوعات الصورة اللونية: والتي تتخذ من الألوان بتنوعها وبهجتها وسيلة للتشكيل

(١) **إبراهيم عبد القادر المازني**: بشار بن برد – مطبعة عيسي البابي الحلبي القاهرة – ١٩٤٤ – ص ٦١ .

(٢) **جورج سانتيانا**: الإحساس بالجمال – ترجمة محمد مصطفى بدوى – الأنجلو المصرية – بدون تاريخ – ص ٩٩ .

البصري عبر اللغة بين تتوزع بين مجالات شتى، مثل الطبيعة والخمر، وجمال المحبوبة، ووصف الحيوان وغيرها.

يقول "تميم بن المعز" في وصف الخمر:

قمْ يا غلامُ فهاتِها مشمولةً فيها النفوسُ من الهمومِ تطيبُ

وأدِرْ علينا في الزُجاجةِ قهوةً حمراءَ شَمْسُ شُعاعِها ما تغْرُبُ (١)

يلاحظ في تلك الصورة اللونية جنوحها إلى النموذج الجمالي للخمر، وهو نموذج يشمل الصفاء والبهاء والبريق واللون المبهج، الذى يغلفه الخيال "شمس شعاعها"، ويعضده النفي المؤكد "ما تغرب"، ويحول هذا التركيب الملون الدقيق صورة الكأس والخمر إلى شكل مثالي، لا يدرك إلا في الأحلام؛ حيث المستوى الرفيع للأحاسيس.

وبذلك فإن الصورة اللونية الجزئية هنا هيئت أحاسيس المتلقي ومخيلته وذهنه لإدراك تلك الدلالة بصورة غير مباشرة.

وفى قول "تميم":

وكأسٍ تعيدُ العُسْرَ يُسرًا وتجْتنى ثِمَارَ الغِنَى للشُّرب من شَجَرِ الفَقْرِ

كأنَّ بياضَ الكأسِ فوقَ احمرارِها سماءُ من الكافورِ ذُرَّتْ على جمرِ

إذا احَتثَّها الساقِى الأغنُّ حَسْبَتها نجومَ الثريا لُحْنَ فى راحةِ البدرِ (٢)

يقيم الشاعر توازنًا مقاربًا بين جزئي صورته، يقدم لنا صورتين بدلًا من واحدة، الصورة الأولى: مفرداتها كأس بيضاء شفافة براقة مملوءة بخمر صافية حمراء، وهى تمثل وصفًا لعناصر واقعية، يمكن رصدها بصريًا، وتحديدها بشكل حاسم.

على الجانب الآخر، وفى نفس الإطار نجد صورة ذات عناصر مختلفة في سماتها وتركيبها، صورة تتفوق على نظيراتها الواقعية، حيث سماء الكافور التي تنثر على الجمر، وما قد يشعه هذا من طيب رائحة وبهاء منظر، وهو ما يبقى في خيال الملتقى، وينال

(١) **الديوان:** تقديم د . إبراهيم الدسوقي جاد الرب – الهيئة المصرية لقصور الثقافة ٢٠٠٢ م – ص ٨٢.

(٢) **السابق:** ١٦٤

عجبه، بعد أن قارن بين الصورتين أو بين جزئي الصورة التشبيهية.

وقد وظف الشاعر أكثر من عنصر حسي، للتسلل إلى الإحساس بشكل أسرع، حين أضاف حاسة الشم الممثلة في نشر الكافور إلى الإبصار اللوني "جمر"، والممتزج بالحركة؛ حيث وفق الشاعر في اختياره للفعل "ذر" الذي يدل على أدق جزيئات للمادة يمكن الوصول إليها.

ورغم أن الصورة تشبيهية تقليدية إلا أن شاعرنا غذاها بعناصر الحس والحركة لتغدو جميلة بهيجة تلائم عالم الخيال، وربما الأوهام التي يحياها السكارى.

تلتئم إلى جانب هذه الصورة صورة تشبيهية لونية أخرى، ليست تكريرًا لسابقتها، وإنما هي وصف جديد لحالة مباينة للكأس وهي في يد الشارب، صورة تغيب عنها الحركة، وتكتفي بالوصف الفوتوغرافي الماثل في "نجوم الثريا" حمراء اللون، في محاولة لتنميطها لونيًّا.

هذه الصورة الأخيرة –وإن استقلت عن الأولى– إلا أنها شاركتها في أداء دلالة واحدة، كما غلب عليها التنميط اللوني.

ومن مفردات الواقع التي حرص الشاعر الفاطمي على تشكيل نموذجي لوني لها، الطبيعة بعناصرها الحية والساكنة، وقد سلك إلى ذلك سبيل الوصف، وهو "أقرب موضوعات الشعر إلى الفن، وإلى روح الشعر، ففيه تتجلى أحاسيس الشاعر، ومواقفه من الأشياء وتذوقه لمحالي الجمال في الطبيعة... "[(١)].

والشاعر –بصفة عامة– حينما يصور الطبيعة، لا يرسمها حرفيًا، بل يتخذ سبيل التعبير الفني، وهو "محاكاة تمثيلية لحالة من المعاناة لأرواحنا، وتجسيد للعواطف والأفعال"[(٢)].

---

(١) أ.د. **محمد زغلول سلام**: الأدب في العصر الفاطمي – الشعر والشعراء – منشأة المعارف الإسكندرية ط ١٩٩٤ م ص ٢٢ .

(٢) **Bernard Bosan Quet:** The History of Aesthetic From The Greek to the 20th century - published Meridian. =

ويجعل الشاعر العالم الخارجي ممتزجًا بعاطفته، مبينًا لها، معبرًا عن طبيعتها ودرجتها، وهذا ما يميز التصوير الفني عن الوصف المباشر، يقول ريتشارد: "ولكننا نعلم أن استجابتنا العقلية، والانفعالية إزاء الصور تعتمد على كونها تمثل الإحساس أكثر مما تعتمد على الشبة الحسي بينها وبين الإحساس، فقد تفقد الصورة طبيعتها الحسية إلى حد يجعلها تكاد لا تكون صورة على الإطلاق، وإنما تصبح مجرد هيكل، ومع ذلك فهي تمثل إحساسًا لا يقل عن الإحساس الذى تولده لو كان على درجة قصوى من الحسية والوضوح... "[1]

ولهذا فإن الأساس الذى ينبغي أن تبنى عليه الصورة هو موازاتها للشعور قبل الشبه الشكلي، وإلا فإنها تصبح تعبيرًا نمطيًا معدًا لكل الظروف والأجواء، مما يناقض طبيعة التفرد الذي يجب أن تتحلى به الصورة الفنية.

إن الصورة "التي تكتفي بمجرد المقابلة بين طرفي التشبيه في بيت واحد غير الصورة التي تنأى عن الشيء وشبيهه، وتخرج إلى آفاق أرحب، وتنقل القارئ إلى أجواء نفسية، غير محدودة بمدلولات الألفاظ الحرفية، إننا أمام صورة كهذه بحاجة إلى أن نتأمل الأبعاد الأخرى غير المباشرة التي تعمل الكلمات على إبرازها، وذلك بتتبع أجزاء الصورة، وإدراك ما ينطوي وراء هذه الكلمات من إحساس موحد... " [2]، لا مجرد رصد للقدرة الفائقة للشاعر على المطابقة الشكلية لجزأي الصورة.

إذًا إلى أي نمط من هذين النمطين اتجه الشاعر؟

إن الشاعر لديه رؤية خاصة لجمال النص –بصفة عامة– ولجمال الصورة بوصفها عنصرًا من أهم عناصره، فلا بد من الاهتمام بالمؤثرات الحسية المكونة للصورة، ولكنه مع ذلك لم يهمل العوامل الشعورية والنفسية التي تدفعه إلى رسمها في أحيان كثيرة. ويرجع

=

New York 1957 . p . 248 – 249

(١) **ريتشاردز**: مبادئ النقد الأدبي – ترجمة محمد مصطفى بدوي – القاهرة – ١٩٦٣ م –ص١٧٢

(٢) **د. محمد زكي العشماوي**: النابغة الذبياني، مع دراسة للقصيدة العربية الجاهلية – دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية ١٩٩٣م ص ٢٥٥ .

بعض هذه العوامل إلى السياق الشعري، أو إلى المزاج العام للأبيات.

من ذلك ما نجده في وصف "تميم" لبعض مفردات الطبيعة في قوله:

ألا سَـــــقِّيانِى قهـــــوةً ذهبيـــــةً　　وقد ألبسَ الآفاقَ جُـنْحُ الـدُّجَى دَعَـجْ
كـــأنَّ الثريـــا والظـــلامُ يحثهـــا　　فصوصُ لُجينٍ قـد أحـاطَ بهـا سَـبَجْ
كـــأنَّ نجـــومَ الليـــلِ تحـــتَ سَـــوَادِهِ　　إذا جَـــنَّ زنجـــيٌّ تبسَّـــمَ عـــنْ فلَـــجْ
كـــأنَّ رقيـــقَ الغـــيمِ والبـــدرُ تحتـــه　　زجاجٌ على كفٍّ مـــن الصـــبح مُنْتَســـجْ
كأنَّ عمودَ الصُّـــبح في غُبَّـــرِ الـــدُّجى　　صفيحةَ سيفٍ قد تصَّـــدا مـــنَ المُهَـــجْ [1]

ربما بدت لأول وهلة شكلية هذه الصور الجزئية المتتابعة، وعدم اتساقها، وإقحامهـا على الدلالة؛ إلا أن هذه الصور اللونية الجزئية تتسم بنوعين من التوافق، توافق داخلي فيما بينها، فجلها يصف اللون الداكن بدرجات مختلفة، ما بين ظلمة قاتمة، "جنح الـدجى"، "فصوص لجين أحاط بها سبج"، "كأن نجوم الليل تحت سواده زنجي تبسم عـن فلـج"، وهناك درجة أقل، يشوب فيها السواد بياض "كأن رقيق الغيم زجاج على كـف ..."، "كأن عمود الصبح ... صفيحة سيف قد تصدا ..."

وهناك توافق خارجي يتصل بالحالة المزجية للسياق الكلي؛ حيث يبدأ الشاعر وصفه بالتماس الخمر، والتي يلائمها كثيرًا هذا الجو الذى يرسم الشاعر جوانبه، جـو التـوهم وتعدد الرؤى البصرية الممتزجة بالكنف الزماني الملائم، وهو الليل، والملاحظ: أن التدرج اللوني الذى تبرزه الصور يلائم التدرج الزمني لليل، الذي يبدأ بظلام رمادي، ثم تطـول فترة الظلام الداكن وينتهي كما بدأ بضوء خافت.

وتمثل المرأة نموذجًا جماليًا مهمًا يستقي منه الشاعر صورة وبخاصة الحسية، والتي يعد اللون أساسيًّا فيها.

فمن الصور اللونية التي حددت اللمحات الجمالية عند المرأة قول "تميم":

---

(١) الديوان: ٨٦

ظبيٌ بثوبِ الهوى تردَّى يكادُ باللحظِ أن يُعَدَّا
يمشي كما حرّكتْ شمالٌ غُصْنًا من البانِ قد تندَّى
كأنما اللحظُ إذا رَمَاهُ أنْبَتَ في وجنتهِ وَرْدًا [1]

ولا تعد هذه الصورة مبتكرة فهي نمطية تقليدية، تبرز ملمحًا من ملامح الجمال في المرأة، وهو احمرار الخدود.

وقد وفق الشاعر في صياغة صورته، بأن جعلها مركبة، عبارة عن صورة تشبيهية أساسية تتضمن صورتين استعارتين أخريين، تتمثل الأولى في قوله: "رماه" والثانية في قوله: "أنبت .... وردًا"، والصورة بتشكيلها التركيبي هذا تثري الخيال؛ بتداخل الصور الجزئية وتعاضدها، لأداء تأثير دلالي واحد.

ويشغف تميم بهذا النمط اللوني شغفًا بالغًا يقول:

عَقْرَبُ الصِّدْغ فوقَ تُفاحةِ الخدِّ نعيمٌ مُطَرَّزٌ بعذابِ[2]

وغالبًا ما ينتقي الشاعر نماذج ملموسة من الطبيعة تحاكي خدود المرأة في جمال لونها كالتفاح والورد والخمر، وغيرها ...

يقول تميم:

وفى خَديكِ ما رَقَّ عن التشبيهِ بالخَمْرِ [3]

وحينما ينتقل التصوير اللوني إلى الشعر، يبدو بدرجات نسبية غير مباشرة، كما في اللوحات التشكيلية؛ حيث يمتزج بالخيال ويداعبه عبر الألفاظ في خضم تجربة شعورية خاصة، تصل المتلقي، الذى يتفهم طبيعة هذه التشكيلات اللونية عن طريق وسائط متعددة، من قبيل السمع والإدراك الذهني والخيالي.

كذلك على الشاعر أن يمزج هذه التشكيلات اللونية في صوره بإحساسه وعاطفته،

(١) الديوان: ١٢١ .
(٢) السابق: ٧١
(٣) السابق: ١٧٣

حتى تعين خيال المتلقي على تعاطي هذه الصور، ومن ثم الانفعال معها.

(ب) التنسيق اللوني:

من الملائم أن ينظر إلى اللون على أنه جزء فى منظومة كبري، كما يذكر "ريتشاردز، "فاللون الذى نراه أمامنا في أية لوحة فنية لا يكتسب صفته سوى من الألوان إلى تصحبه وتظهر معه"[١] فاللون الحار إزاء اللون البارد مثلًا ...."[٢].

أما إذا صرف الشاعر همه إلى صياغة ألوان وأشكال براقة ومتجاورة، لجعلها مجرد شيات تزينيه أو زخارف نفعية، فإنه يضل بتصويره عن المسار الصحيح، ويضلل المتلقي في دروب من الخلط والتشويش والتداخل بين عناصر غير منسجمة.

ويعد اللون عصب التشكيل البصري للصورة الجزئية عند شاعرنا، وأهم العناصر المكونة لنسيجها، وذلك باتجاه الشعراء إلى تنسيق الألوان المختلفة لرسم خطوط تلك الصورة.

وكثيرًا ما نجده يمزج أكثر من لون في وصف جمال المرأة، فالخد يجاور لون الشعر، يقول "تميم":

واسْوَدَّ للحُسْنِ فرْقُ لِمَّتِها　　واحَمرَّ مُبْيَضُّها لِيسْتَعِرَا

فصَارَ لليلِ فرْعُها غَسَقًا　　وصَارَ للنارِ لونها شَررَا [٣]

بذلك يرنو الشعراء إلى تقديم أرفع درجات الحسن الخارجي في المرأة، من قبيل جمال الوجه المتمثل في بريقه الخاص، وبياضه المشرق، أو حمريته المميزة، ونضارة الخدود واحمرارها رقة أو خجلًا، وبياض الأسنان وانتظامها مثل الدر، كما لم يهمل الشعراء لون

---

(١) **د. صلاح فضل**: بلاغة الخطاب وعلم النص – عالم المعرفة – ع ١٦٤ – أغسطس ١٩٩٢ م . الكويت – ص ١٥٠، ١٥١ .

(٢) **جيروم ستولينتز**: النقد الفني – ترجمة د . فؤاد زكريا – الطبعة الثانية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨١ م ٣٥٢.

(٣) **الديوان**: ١٥٨ .

الشعر ونعومته، ولون الشفاه، وطيب الريق وغيرها من الظواهر الجمالية الحسية في المرأة .

ويمثل اللون العصب الرئيسي في هذا الوصف التصويري؛ حيث ينال الحظ الأوفى في معالجته، فيعد توظيف الألوان المتباينة والمتعددة عاملا مؤثرًا في نجاعة التصوير وثرائه، مما يسمو بالخيال إلى الدرجات العلا؛ حيث يؤلف بين أشياء متخالفة ومتمايزة، فنجد ثنائيات مثل لون الورد ولون الخد، والليل والدجى وشعر المحبوبة، وبريق الدر ولمعان الأسنان، وإشراق القمر ووجه المحبوبة، وبذلك ينقلنا الخيال من رؤية الواقع بحقائقه إلى رؤية أكثر استشرافًا له، تستبطنه وتستقصيه وتعدد عناصره، ويصيغ مفردات الواقع صياغة مشوقة، تلمح دون أن تصرح، وتنقل المتلقي من محيط حياتي مألوف إلى عالم جديد يود ارتياده.

ويتسع مدى التصوير اللوني ليشمل الحيوان، فنجد "تميمًا" يرسم بدقة قسمات لونية تميز حصانه الذى يمتطيه في رحلة صيد، يقول:

قَدْ أغتدى والليلُ في دُجَاهْ والصبحُ لم ينهضْ به سَناهْ
على حصانٍ شنجٍ نسَاه أنْبَطٍ نهدٍ عَبْلٍ شواهْ
سامى التليلِ سالمٌ شظَاهْ ذي غُرةٍ أوّلها أذناهْ
جازَ بها مُسيْلها مَداهْ حتى لَقدْ كادَتْ تُغَطِّى فاهْ
مستكملُ التحجيلِ مُستوفاهْ أربعُه وبَطْنه اشْباهْ
مخالفُ أسفلهُ أعلاهْ بدُهمةٍ قد مَلأتْ قرَاهْ
وانْصَبَغتْ مِنهُ أليَّتاهْ فهو دُجَى يَحْمِلُهُ ضُحَاهْ (١)

(ج) التدرج الضوئي:

يلجأ الشاعر الفاطمي إلى الضوء إمعانًا في التأثير البصري وإثراء الخيال بعناصر حسية، ترتكز على خبرات واقعية، تتصل بالشاعر من جهة وبالبيئة من جهة أخرى،

(١) الديوان: ١٩ .

"النور كان في الأساس عاملًا مؤثرًا في البيئة العربية المكشوفة من قديم، ومن الطبيعي أن هذا "النور كان مرتبطًا بالقمر والنجوم والبرق، ومن الطبيعي أن ضوء الشمس حين يكون قويا يميل الناس إلى تفضيل الألوان الزاهية والدافئة، وبالتالي يفضل الناس الألوان الباردة والخامدة حين يكون النور ضعيفًا[١].

ويعتبر النور عنصرًا قويًّا يكشف جوانب الواقع، ويتوزع في البيئة قوة وضعفًا، فمن سطوع الشمس ووضوح النهار، إلى ضوء القمر والنجوم والبروق.

ويعد الظلام نقطة إشعاع يبدأ عندها النور ويموت، ويضيء منها ويخبو بزحفها عليه، فهو قرين النور ومنافرة في آن، وللنور -أو الضوء- بدرجاته المختلفة قيمة كبيرة في تشكيل الصورة بصفة عامة، كما يعد أساسيا في بناء الصورة اللونية ورسم خطوطها، حسب السطوع أو الهدوء.

ويختلف تناول الشاعر للنور والظلام، فتارة يرى في النور جمالًا ووضوحًا وبريقًا يفاجئ الأبصار، وبالتالي يلفت إليه الألباب، ويقابله دجى حالك، يولد الكآبة ويورث الحزن.

وتارة يرى في الضوء الهادئ تركيزًا للجمال وتبسيطًا لظواهره الحسية حتى ينفذ الشعور ويمتزج بالوجدان، ويثير الخيال، وأحيانًا يبدو النور مغذيًا لحياة اللهو والخمر.

(١) النمط الساطع:

ومن بريق الشمس إلى لمعان الأسنان في قول "تميم":

ومَازَجَ الليلَ شمسُ مبْسَمِها　　وابتزَّ منه لأفقهِ قمَرًا [٢]

إن الضوء القوى المنبعث من مبسم المحبوبة يفجأ الليل، ويبدد دجاه ويستهدي منه الليل قمرًا منيرًا .

ويعزز التضاد أو التقابل من تأثير الصورة الضوئية، كما في مقابلة "تميم" بين

---

(١) **د. عبده بدوى**: الاتجاه الاستشراقي في الشعر الحديث – مجلة عالم الفكر – م ٢٥ – ع ٢ – الكويت – يوليو – ١٩٩٦م ص ١٦٣.

(٢) **الديوان**: ١٥٨ .

الشمس والليل أو بين الدجى والنور الساطع في قوله متغزلًا:

إذا ما دَجَا جُنْحُ الظلامِ أنارَه لُهُنَّ تراقٍ وُضَّحٌ ونُحور [1]

إن الظلام حالك، ولكن النور المشع من جمال المحبوبة قادر على صرعه بشكل مفاجئ وشامل كما تبين هذه الصورة "لتميم" أيضًا:

فبتُّ أُناجى البدرَ وهو مُنادِمي وأشْرَبُ باللَّثْمِ العقارَ من الشَّنَبِ

إلى أنْ رَأيْتُ الصبحَ يفتِكُ بالدُّجى كفِتْكِ أبى المنصورِ بالرومِ والعربِ [2]

ينطوي تأثير التقابل بين النور والظلمة على شيء من المفاجأة، فهما يتباينان قوة وضعفًا، وضوحًا وخبوًا، وقد استغل الشاعر ما في التقابل من خلفية درامية، تتوسل بالصراع بين "الصبح" و"الدجى"، وقد وجد الشاعر في هذا البناء الخاص ملائمة لسياق المدح، حيث جعل هذه الصورة موازية للمدخل المدحي للقصيدة .

وهكذا يمثل النور الساطع الوضوح والمباشرة في إدراك جوانب الواقع، كما يعد رمزًا للقوة والغلبة والظهور، ويعتبر أداة مهمة في تشكيل الصورة الحسية الجزئية، وعاملًا مؤثرًا فيما تبثه من دلالات، وتكشف عنه من سمات.

(٢) النمط الهادئ:

وتقل حدة الضوء أو يخبو تمامًا، ويجد الشاعر الفرصة سانحة لتشكيل صورة مختلفة، الضوء الهادئ البارد المداعب للبصر ولطيف الخيال هو أهم دعائمها، ويلائم هذا التشكيل الضوئي ضربًا خاصًا من الدلالات التي ربما احتجبت وراء هذه الغلالة الضوئية الهادئة.

ولا يكتفي "تميم" بتشبيه خد المحبوبة بضوء الأصيل، بل نجده يقدم ذلك في إطار من "التوازن" بين الضوء والظلمة في قوله:

كأنَّ الدُّجى من لونِ صِدْغيهِ طالعٌ وشمسَ الضُّحَى فى صَحْنِ خَدَّيهِ تَغْرُبُ [3]

(١) السابق: ١٤٢ .
(٢) السابق: ٦٣ .
(٣) الديوان: ٤١

وينهض "التوازن" في البيت بين نقيضين –كما يرى الشاعر– الدجى الماثل في لـــون الشعر، والضوء المائل إلى الحمرة المنبعث من الخدين، ويبدو اختيار الشاعر لدرجة الضوء الهادئ موفقًا لتعزيزه للرقة والبساطة في وصف جمال الوجه لدى تلك المرأة.

ويبدو القمر – هلالًا أو بدرًا – ملهمًا للشعراء، ومثيرًا لأخيلتهم، ودافعًا إلى تجديـــد منابع الإبداع لديهم، لتشكيل صور ناعمة هادئة، تلائم سمات الطبيعة والمـــرأة أو المـــزج بينهما.

ويستلهم الشعراء من نور القمر ألوانًا من العواطف والأحاســـيس الممتزجـــة في صورهم، ونجدهم يجعلونه رمزًا لصدود المحبوبة وفراقها، وذلك حين تظلله غلالة رمادية، يقول "تميم":

فَبْتَنَا نُسَقِّي الشمسَ والليلُ راكدٌ　　ونَقْرُبُ مـــــن بدرِ السماءِ وما قرُبْ
وقـــد حَجَبَ الغيمُ الهلالَ كأنَّه　　ستارةُ سِربٍ خلْفَها وجهُ من أُحبْ (١)

وبذلك يهيئ ضوء القمر شعورًا بالشوق واللوعة، سرعان ما يتبدد بانحسار الغيم عن وجهه، يقول "تميم":

وكأنَّ الدَّجى غدائرُ شعـــرٍ　　وكـــأنَّ النجومَ فيـــه مَـــدارِي
وانجلىَ الغيمُ عن هلالٍ تبدَّى　　في يد الأفْقِ مثلَ نِصْفِ سِوارِ (٢)

وتبعث الصورة المركبة من الاستعارة "انجلى الغيم عن هلال" والتشبيه "مثل نصـــف سوار" حالة من الارتياح لدى الشاعر، لتمتعه بالنظر إلى وجه الحبيب، الـــذى يرمـــز إلى ذروة الوصل والقربي، وكان هادية إلى ذلك ضوء القمر المتسلل من الغيم الغاشي.

وهكذا تقدم الصورة البصرية بنوعيها اللوني والضوئي أداه مهمة لتشكيل الصـــورة التمثيلية.

(١) الديوان: ٦٢
(٢) السابق: ١٨٣

المبحث الثاني: جدوى الخلفية السمعية

تتسم العلاقة بين الصوت والصورة بالتبادل والتكامل، وبذلك يصبح الصوت من العناصر المؤثرة في تركيب الصورة، ويكون قادرًا على إحداث تأثير خاص في أذن المتلقي، ومن ثم في عاطفته، "وإنما تصبح الصور معيارًا للعبقرية الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائدة، أو مجموعة من الأفكار والصور أثارتها عاطفة سائدة"(١)

وبذلك تقصد الصورة السمعية إلى إيقاع تأثير يلائم طبيعتها وتشكيلها، ويتسلل إلى الشعور، ويلونه بألوان زاهية أو باردة أو خامدة، حسبما تورثه من حبور أو فتور أو نفور.

ومن الصور السمعية الكاشفة للهموم، والداعية إلى السرور قول "تميم" يصف عود الغناء:

فلمَّا استوى نُطْقُ أوتارِهِ ... حَكَى نقْرُها حُسْنَ لَفْظِ الحبيبْ
تَحسُّ الأنـاملُ دِسْتانَـه ... كمـا جَسَّ عِرْقَ العليلِ الطَبيبْ
فيُسمعُنَا حركاتِ السرورِ ... ويكشفُ عَنَّا بناتِ الكُروبْ (٢)

يمثل العنصر السمعي أساس النسيج التصويري في هذه الأبيات، ويبدو في الأصوات الموسيقية المتناغمة المنبعثة من أوتار العود، والتي يتسع مدى تأثيرها من السمع إلى القلب، فيلهب الشعور، ويرهف الحس، ويوجهه إلى إنضاج اللذة الوجدانية المؤدية إلى السمو الروحي والتوازن العاطفي والنفسي؛ حيث تكشف هذه الموسيقي "بنات الكروب"، بذلك فإن هذه الصورة بسماتها الخاصة تنحو بالتذوق الجمالي نحوًا إيجابيًا فاعلًا، يشف عن ردود الأفعال والوقع النفسي الداخلي للسياق.

ويجعل "تميم" من الموسيقي خلفية حسية مركزة للشعور ومرغبة في تعاطي

(١) **كولردج:** ١٦٨

(٢) **الديوان:** ٧٤ **الدستان** واحد الدساتين وهي الرباطات التي توضع عليها الأصابع.

اللذات، والاندفاع نحو اللهو، لإنبات السعادة في القلوب، وذلك في قوله:

سُقيًا لأيامِ سروري　　إذا أسْعَدها إقبالُ أوقاتِي
بتنا نُسَقِّى قهوةً مُزَّةً　　على طنابيرٍ ونأياتِ [١]

وتخلق الأصوات الموسيقية المتنوعة شعورًا متباينًا في قول "تميم":

ألسْتَ تَرَى سحابَ اللْهو يَهْمِي　　على اللَّذَات أمطارَ السُّرورِ
ورَجْعُ الزَّمْرِ يَشْكو ما أُلاقِى　　إلى الأوتارِ من ألمِ الزفيرِ
وصوتُ الطبلِ بينهما يُنَادى　　ألا هُبوا إلى شُرْبِ الكبيرِ
فيا لكِ من مُشَاهدةٍ تُجَلِّى　　بظاهرِ حُسْنِها همَّ الصدورِ [٢]

يظلل السياق سحاب اللهو، وتهمى أمطار السرور عليه بلا انقطاع، ونغم الزمر يستدعي من الخواطر والأشواق ما يمتزج بنفس الشاعر ويثير شجوها وشجونها.

أما الطبل بسماته الخاصة وبقدرته الفائقة على تضخيم الصوت وترديده، فإنه مهيأ لأن يملأ هذه الأجواء بمناجاته "ألا هبوا إلى شرب الكبير"، لتكتمل أسباب اللهو، وتتبدل الهموم إلى مسرات "تجلي ... هم الصدور".

وقد تبعث الصور السمعية في النفوس شجوًا، وخواطر مشوبة بشيء من الحزن، كما في قول "تميم" يصف ناعورة:

وناطقةٍ كُلَّمَا حُرِّكَتْ　　ولَيْسَتْ بناطقةٍ فى السكونِ
تئنُّ إذا دارَ دُولابُها　　فتُطْرِبُ سَامَعها بالأنينِ
وتبكى وليستْ بمحزونةٍ　　بُكاءَ المُحبِّ الكئيبِ الحزينِ
فتنطِقُ بالصوتِ لا مِنْ فمٍ　　وتَقْذِفُ بالدمعِ لا مِنْ جُفونِ [٣]

تطفو على سطح هذه الصورة دخائل نفسية، يوحى بها صوت الناعورة وحركتها،

(١) الديوان: ٨٤
(٢) الديوان: ١٤٧
(٣) الديوان: ٤٢٤

وتتجسد العاطفة الخاصة بالشاعر في هذا الشكل الخيالي، الذى ربما خفف من تأثيره البيت "فتنطق بالصوت لا من فم"، فالعاطفة هي التي تلون الصورة بلونها المميز.

ويوظف "تميم بن المعز" التباين بين حاله وحال الحمام للتعبير عما يجيش بداخله من مشاعر، يقول:

أقولُ لِسرْبٍ من حَمَامٍ عَرَضْنَ لي يُغرِّدْنَ في أعْلَى الغُصُونِ ويَنْدُبْنَا
ويَسْكُنُ في خضراءَ ناعمةِ الرُّبا أنيقةِ روضِ النَّبتِ آنسةِ المغْنَى
بَوَارحَ لا يخْشَيْنَ بينا ولا نوَىً رواتعَ لا يَعْرِفْنَ همًا ولا حُزْنا (١)

تنطوي هذه الصورة على شيء من التقابل بين حالة الحمام الغرد الذى يسكن الأشجار المورقة العالية، ويصدح بأحلى النغمات، ويستمتع بالتشكيل الطبيعي من حوله، ويترجم هذه المتعة إلى حركة دائبة منتظمة في سرب، ويزور كل الأرجاء ويمسح كل الأجواء .

وقد جسد الشاعر هذه الحالة في عنصر حسي سمعي هو صوت الحمام اللاتي "يغردن في أعلى الغصون ويندبنا".

وعلى الجانب الآخر نجد حالة مختلفة خاصة بالشاعر، ويشى بهذا الاختلاف أمران.

الأول: هو إسهاب الشاعر في تصوير حركة الطير وانطلاقه وغنائه تلذذًا.

الثاني: يشف من البيت الثالث "لا يخشين بينًا ولا نوى –لا يعرفن– همًا ولا حزنًا"، وبذلك يعبر الشاعر عن نشوة الحمام وسعادته، بتصوير حسي سمعي، متوسلًا له بالهديل والتصفيق.

(١) الديوان: ٤٢٧

المبحث الثالث: الصورة الشمية والعمق الشعوري

من الوسائل الحسية المهمة في رسم الصورة التمثيلية الجزئية "الشم" بما يمكن أن يشيعه من أجواء جمالية خاصة تصور جانبًا مهمًا من جوانب الطبيعة، لا يجب أن يغفل عنه شاعر في تشكيل وصفه، ويتباين هذا الجانب بما تثيره الروائح الطيبة من شعور، بحسب الموقف والمشهد المصور.

"فليس أعون من الشم حاسة تعبر عن شعورنا بالرقة أو النفور، بما تشيعه الروائح من رواح يدغدغ الأعصاب المتعبة، وتثير الحواس والمشاعر الكامنة، نحو ما يسمو بالحواس إلى الرواح"[(١)].

وبذلك فإن الصورة الشمية تثير فينا الإحساس نفسه الذى يثيره استنشاق الروائح بشكل مباشر، وربما زادت على ذلك بإثارة خيالية أوسع، تؤدى في النهاية إلى تنضيد جمالي ودلالي، وذلك لاعتماد الصورة على عناصر لغوية ونفسية، إضافة إلى حاسة "الشم".

ويغلب على الصورة التمثيلية الشمية في الشعر الفاطمي جنوحها إلى رصد عناصر واقعية معينة، من قبيل الطبيعة والمرأة والخمر، وتمثل هذه العناصر –فيما يبدو– ثالوثًا جماليًا يقصد الشعراء إلى إبراز سماته في صورهم .

وتمثل الصورة الشمية الطبيعة أحسن تمثيل، لما لها من قدرة على استدعاء بعض المشاعر والذكريات القديمة، التي ربما تعود مكتملة التكوين.

تقدم الصورة الشمية استرجاعًا لبعض الذكريات والخبرات الشعورية السابقة بوصفها نمطًا من أنماط الصورة الشعرية التي يعرفها "براي" بأنها: "التذكر الواعي لمدرك حسي سابق، كله أو بعضه في غياب المنبه الأصلي للحاسة المثارة، وبكلمة أخري، إن الصورة هي انطباع أو استرجاع، أو تذكرة لخبرة حسية أو إدراكية ليست بالضرورة

(١) د. **حافظ المغربي**: الصورة الشعرية بين النص التراثي والمعاصر: ٢٠٦.

بصرية"[1]، وهذا ما يفسر اهتمام الشعراء بالصورة الشمية لقناعتهم بنجاعة تأثيرها واستدعائها لمشاهد ماضية مكتملة، ربما لم يستطع غيرها من الصور الحسية استحضارها.

ويجعل تميم نسمات الروض العاطرة سببًا في العودة إلى الحياة بعد سكر مغيب، وسبيلًا إلى النشاط، يقول:

هزَّنى للصَّبُوحِ صُبْحُ تبَدَّى ... من خِلالِ الدُّجَى كغُرَّةِ طِرْفِ
ونسيمٌ مُضَمَّخٌ بعبيرِ ال ... رَّوضِ يُحْيى من الخِمَارِ ويَشْفِى
خَذَلَتْهُ القوى وحرَّكَهُ ال ... جوُّ بلينٍ من الهواءِ ولُطْفِ
فهو بَرْدٌ على جَوى كُلِّ قلبٍ ... وعبيرٌ يَفوحُ فى كلِّ أنفِ
كلَّما هَبَّ هَبَّ فينا نشاطٌ ... وارتياحٌ لكلِّ عَزْفٍ وقصفِ [2]

كما أن هذا العبير أنس للقلب وسلوى له من الجوى والهوى، إنه عالم لا تتفكك أجزاؤه، قوامه الحب والخمر والطبيعة، التي يتخللها النسيم العاطر العليل.

ويصبح النسيم ملازمًا لأجواء الحب، ويمسي النسيم مسترجعًا للحب مذكرًا به، يقول "تميم" عن البرق ونسيم الحب:

يَؤُمُّ رَعيلَ الغيمِ عَمْدًا وإنَّما ... يؤمَّ خيالًا من سُلَيْمَى ويَجْنُبُ
وإلا فَلِمْ وَافَى كأنَّ نَسَيْمَهُ ... وما فيه طِيْبٌ بالعبيرِ مُطَّيبُ [3]

فالبرق يمثل مؤثرًا بصريًا، يثير في النفس شجونًا وذكريات، ويوحى بأطياف وخيالات قديمة، والنسيم مؤثر آخر يختلف نوعيًا، ولكنه يتسم بالفاعلية في تجسيد الغائب بكل سماته وتأثيراته، عن طريق حاسة الشم.

ويجعل "تميم المعزي" عبير الريح رسالة رمزية تثير الخيال، وتبعث طيف المحبوبة،

(١) د. **نعيم اليافي**: مقدمة لدراسة الصورة الفنية – دمشق – ١٩٨٢ – ص ٤٤.
(٢) **الديوان**: ٢٧٨، ٢٧٩
(٣) **السابق**: ٤٠

وتستحضرها شاخصة أمام عينيه، يقول:

ضَمَّخُوا الريحَ بالعبيرِ وقالوا　　إن تَنشَّقْتَها لْقِيْتَ الوِصَالا
نَشْرُها نَشْرُنا فإنْ شِئْتَ رؤيا　　نافلا تَعْدُ أن تُلاقي الهِلالا
قَدْ بَعَثْنَا في الريحِ والشمسِ والبد　　رِ إلى مفليتيك مِنَّا مثالًا
فدعْ العَدْلَ في الصدودِ فإنا　　لا نطيقُ الرقيبَ والعُزَّالا (١)

ويفعل التصوير الشمسي تأثير الصورة التمثيلية، ويدعم قوتها الوصفية، ويعضد الصلة بالشعور، ويستحضر ذكريات ومواقف وأطياف غائرة في الزمن.

لا غنى عن الصورة الشمية في تمثيل الطبيعة، فهي جانب مهم من جوانب هذا التمثيل، يقول "تميم":

كأنَّ غُصُونَ الأُقْحُوانِ زُمُرُّدٌ　　تَعَمَّمَ بالكافورِ ثم تَتَوَّجَا
ونَوَّارِ نسرينٍ كأنَّ نسيمَه　　من المسكِ في أُفقِ السَماءِ تأرَّجَا

فيا حبذا كأسًا من الخمر لكي تكتمل عناصر اللذة.

فيا ساقِيَّ اسْتَعجِلا لي وصَرِّفا　　عقارَكُما إن شِئْتُمَا أو امْزِجَا (٢)

ونلمس مفردات جديدة للصورة الشمية بأبعاد مختلفة في تصوير الشعراء لأحد جوانب الجمال في المرأة؛ حيث يمثل عبير المرأة رسالة رمزية مؤثرة في المشاعر، وملهبة للأحاسيس، ربما أكثر من أية مؤثرات حسية أخرى، يقول "تميم":

أذْكَرَنِي النسِّرينُ لَّما أَتَى　　ريَح حَبيبٍ لي أطَالَ الصُدُودْ
كأنَّما قَبَّلْتُ من نَشْرِهِ　　بِيْضَ الثنايا واحمرارَ الخدودْ
ما أجْودَ النسرينَ لكنَّهُ　　أذكَرنِي مُنْتَزِحًا لا يَجُودْ (٣)

(١) الديوان: ٣٣٥
(٢) الديوان: ٨٩
(٣) السابق: ١٢١

وهنا يجسد عبير النسرين شهد الحبيب وطيفه، الذى طالما عاند الشاعر، و لم يجبه إلى الوصال، وبذلك يثير في نفسه مشاعر اللوعة والشوق التي عاناها في الماضي.

ويقيم الشاعر بهذه الصورة الشمية موازاة بين رائحة النسرين وبين نشر الحبيب المضمخ المختزن في الذاكرة الشعورية لديه.

وفى قصيدة أخرى يقيم "تميم" توازنًا مقارنًا بين النسيم الطبيعي ونسيم المحبوبة، نلمس فيه ميله إلى تنسم عطر المحبوبة لأسباب خاصة به.

يقول:

وَرْدُ الخدودِ أرَقُّ مِنْ وَرْدِ الرِّياضِ وأنْعَمُ
هذا تَنَشَّقُه الأنو فُ وذا يُقَبِّلُهَ الفمُ
وإذا عَدَلْتَ فأفضلُ ال وردَينِ وردٌ يُلْثَمُ
لا وَردَ إلا ما تَوَلَّى صَبْغَ حُمْرَتَهَ الدَّمُ
هذا يُشَمُّ ولا يُضَمُ وذا يُضَمُّ و يُشمُ
سبحانَ من خَلَقَ الخدو دَ شقائِقًا تُتَنَسّمُ [1]

وكما يتأثر الشاعر بطيب نسيم الطبيعة وعبير أنفاس المحبوبة، نراهم يجدون في طيب ريح الراح، ورقة نسمات الخمر أهم عناصر الجودة، ومفردة من مفردات الجمال.

يقول "تميم":

وكؤوس المُدامِ تحملُ منها نَسَمَ المِسْكِ فى لميعِ البُروقِ [2]

إن تلك الرائحة المميزة للخمر قيمة كبري وأساسية لدى شاربيها، والمتلذذين بطعمها، واللاهين بفعلها في عقولهم، يدركون أثرها القوي في تلوين مشاعرهم تلوينًا

(١) الديوان: ٣٨٦

(٢) الديوان: ٣٠٠

لحظيًا ومؤقتًا.

وهذا ما يؤكده "تميم" في قوله:

لو لم تَفُحْ لم تُعرَفْ الرَّاحُ　　لأنَّها فى الكأسِ إصْبَاحُ [١]

وغالبًا ما تختلط الصورة الشمية باللونية في تمثيل الخمر كما في قول "تميم":

وجاءَتْ بهـــا راحًا كأنَّ إنَاهَا　　إذا تَبدَّى دُرَّةٌ حشْوهُا وَرْدُ

لهـــا حَبَبٌ لـــما أُرِيقَتْ كـــأنَّه　　من الدُّر طوقٌ للزجاجةِ أو عِقْدُ

وإنْ مُزِجَتْ لاحَت كوجنةِ عاشقٍ　　وفاحَتْ لنا مِسْكًا يُخالِطُه نَدُّ [٢]

وهكذا فإن الصورة الشمية تعتمد في تأثيرها على إثارة المشاعر والأحاسيس، عـــبر خيال يبرز في الذهن باستدعاء حاسة الشم لمواقف قديمة، أو ذكريات ظاعنة، فتشخصـــها كاملة.

وليس هذا مترعها وحدها، وإنما مترع التصـــوير الحســـي علـــى تنوعـــه، وهـــذا الاستحضار، أو التوليد لمدركات حسية سالفة "مجال اختلاف بين البشر تبعًا لاخـــتلافهم في أنواع التجارب مع الأشياء الحسية التي مر بها كل منهم، والتي يتألف منـــها رصـــيده النفسي الذى يستثار عند حضور الرمز الدال وهو الكلمة أو التعبير[٣].

*　　* *

(١) **السابق**: ٩٢

(٢) **الديوان**: ١١٧

(٣) **د. محمد شفيع السيد**: التعبير البياني – الطبعة الثانية – مكتبة الشباب – القاهرة – ١٩٨٢ – ص ١٤١.

المبحث الرابع: التمثيل العقلي

إن الشكل الحسي للصورة أمر مهم لبنائها، لكنه ليس كل شيء في عناصر هذا البناء، فربما خلت الصورة من أي شبه حسي، ومع ذلك تبرز نقاط القوة فيها، ويصبح أداء الخيال حيويًا بشكل ملفت، وينفذ تأثير تلك الصورة إلى منابت الإحساس سريعًا.

"وإن اللجوء إلى التعبير الحسي وسيلة من وسائل تأثير الصورة، ولكنه ليس الوظيفة، إنه بالأحرى أداة لتمكين هذه الوظيفة وتقويتها في النفس"(١).

ولذلك "لم ينجح إلا قليل ممن حاولوا أن ينظموا شعرًا صوريًا أو ماديًا في أن يقصروا أنفسهم على العالم الخارجي، وأندر منهم حقًا من رغبوا في أن يفعلوا ذلك ... "(٢)، ومن ثم فإن لجوء الشعراء إلى ما يسمى بالصور العقيلة ربما كان أكثر فاعلية في الأداء الدلالي من التماسهم للوضوح الحسي في تكوين الصورة.

فالصورة في الدرجة الأولى –عمل ذهني– يسهم العقل إسهامًا مباشرًا في تنضيده، يقول إي – اس – دالاس: " إن إنتاج الصورة الشعرية يرجع بشكل عام إلى عمل العقل في عتمة اللاوعي ..."(٣)، ورفض لويس تحديد الصورة بأنها صورة في كلمات فيها مسحة من صفة حسية"(٤)

وإنتاج الصورة العقلية بشكل خاص يرجع في الأساس إلى قيم عقلية شبه راسخة؛ حيث "ترتد إلى ثقافة الشاعر أو عقله المجرد ..."(٥)

ولابد لهذه المكونات الخاصة أن تبحث عن نقطة الالتقاء المثلي بالخيال، ومس

(١) د. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري – دار المعارف – ١٩٨٢ م ص: ٣٢.

(٢) رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب: ترجمة: محيي الدين صبحي – مراجعة د . حسام الخطيب – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ١٩٨٧ م .: ١٩٥.

(٣) دي لويس: الصورة الشعرية: ٤٣.

(٤) الصورة والبناء الشعري: ٣٢.

(٥) د. عبدالقادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام: ١٤٦.

الإحساس من أقرب طريق، ولن يتأتى ذلك إلا بالابتعاد عن المباشرة والذهنية والوضوح السطحي والجفاف المنفر.

وتتنوع وسائل التمثيل العقلي في شعر تميم ما بين الصفات النفسية، والمعاني المجردة.

أ: الصفات النفسية:

يتجه "تميم بن المعز" في تكوين بعض صوره إلى الاستعانة بعناصر معنوية مبتعدًا في ذلك عن النمط الحسي المألوف.

فقد ألفنا فيما مضى من صور جزئية حسية اعتماد "تميم" وغيره من الشعراء الفاطميين على وسائل الحس المختلفة، لتبسيط صورهم، وتقديمها في إطار واضح الملامح.

فوجدناه يلون الخمر، ويجعلها تضئ كالبرق، ويفوح منها أريج خاص ومميز، وهى صافية ورقيقة، وكل هذه الصفات ملموسة بالحواس. بينما نجده في هذا البيت يعدل في تصويره للخمر عن التشكيل الحسي، متوسلًا بالصفات النفسية، يقول "تميم":

فَقمْ وادِرْ أقداحَ خمرٍ كأنَّها　　إذا بَرزَتْ تُذْكِى أوائِلهَا سُرُجْ
كأنَّ عليها من صفاءِ أديمِها　　خِلالَ العزيزِ الغُرِّ أو نَشْرَها الأرجْ
وتحسَبُها في الكأسِ رقةَ فهمِهِ　　وإنْ لم يَكُنْ في أنه غَيْرُها خَلَجْ (١)

يقيم الشاعر توازنًا بين جزأي صورته، فالجزء الأول يتمثل في الشكل الحقيقي للخمر، والذي يحاول أن يرتقي به إلى منازل الخيال في الجزء الثاني من الصورة، ويمثل " المعنوي" مكونًا أساسيًا له وهو خلال العزيز، ورقة فهمه، ويوظف الشاعر هذا التصوير للولوج من وصف الخمر إلى مدحيته.

ومثل هذا التصوير نجده في قول "تميم" في الخمر ردًا على كتاب أرسل له:

شَرِبْنا كما وجَّهْتَ تَسْألُ – قهوةً　　كمِثلِ صفاءِ الوُدِّ جانَبه الصَّدُّ (٢)

فصفاء الود وهو المشبه به في هذا التصوير لا يدرك بالحس، وإنما يبحث عنه في ثنايا

(١) الديوان: ٨٧ وكأنه يقصد بالخلج الشك
(٢) السابق: ٩٨

العقل والتصور المعنوي.

ب: المعاني المجردة:

وربما يحيل الشاعر الشكل الخيالي للصورة إلى تمثيل معنوي للإحساس والشعور، وهو بذلك تمثيل غير مباشر، يلتمس في الاتكاء على تأثير شعوري سابق، لم يعد جاسدًا إلا في الذاكرة العميقة.

ولا يجد "تميم" غير روعة الشباب وبهائه ليجعله موازيًا لزمان والده "المعز" يقول:

زمانٌ كريعانِ الشبيةِ ناعمُ وعَصْرُ قديمٌ بالمعزِّ جديدُ (١)

ويعود " تميم " إلى الفاعلية الشعورية لأوبة الحبيب، ليجعلها معادلًا خياليًا لحلاوة العيش، يقول:

زمانٌ كريعانِ الشبيةِ ناضِرٌ وعَيْشٌ كما آبَ الحبيبُ المسافرُ (٢)

الحيوية والقوة والانطلاق والتفاؤل، هي وغيرها سمات تميز ذروة مرحلة الشباب، والنشوة، والطرب، والسعادة باللقاء والمتعة الروحية والارتياح النفسي، كلها ردود أفعال لعودة الراحلين من الأحباب، وهي صفات غير ملموسة، يجعلها "تميم" مكونًا رئيسيًا لتصويره لكل من الزمان والعيش، زمان أخيه "العزيز"، وميزة العيش في عصره.

وبذلك يؤدي التمثيل المعنوي دورًا بارزًا في تكوين الصورة وتشكيل نسيجها الأساسي، نائيًا بها عن زخم وصخب التصوير الحسي.

ورغم غلبة التمثيل الحسي في الشعر الفاطمي، يبقي للتمثيل المعنوي سحره الخاص؛ لأنه يزاوج بين الذهن والخيال، ويتيح للتشكيل اللغوي أن يعمل تأثيره في خضم المؤثرات الخارجية الأخرى.

* * *

(١) الديوان: ٩٨

(٢) السابق: ١٦٠

الخاتمة وأهم النتائج

وضح من خلال دراسة الصورة الشعرية عند تميم بن المعز، التي اختلفت نوعيًا، واتجهت إلى وصف دقائق الواقع والحياة بوسيلة أخرى لبها الخيال، وغلالتها عناصر الحس المختلفة.

وربما تعمق جانب التمثيل في الصورة على حساب نواحٍ أخرى، إلا أن اهتمام الشاعر بالتشكيل الحسي كان ظاهرًا على غيره بالتنويع اللوني، والتوظيف الصوتي، والسمعي، والشمسي، في الصور الجزئية، كما لم يغب عن الصور التسجيلية الشاملة التي توسلت – فيما توسلت بالقصة.

تنوع تناول الشاعر لعناصر وجوانب الصورة من حيث التمثيل الحسي والعقلي وتنوع التمثيل الحسي ما بين التنوع اللوني والصوتي والشمي والشعوري.

كما لم يغب عن الشاعر التناول العقلي المجرد.

إن غرض هذا البحث ليس إفراد الشاعر تميم و الشعر الفاطمي أو تقديمه على سائر الشعر العربي، بقدر تسجيل خصيصة فريدة له، تميزه عن غيره، ولا تجعله تقليدًا خالصًا أو تابعاً نمطيًا، بل هو كائن حي، ولد ونشأ وتربى في بيئة مميزة، طبع ببعض طابعها، في حين أنه يمتد نسبة إلى عائلة أكبر وأوسع هي عائلة الشعر العربي، إن جاز التعبير.

إضافة إلى أن تلك المحاولة لدراسة شعر أحجم عنه الباحثون، زعمًا منهم أنه مفرط في التقليدية والرتابة، وقد اجتهد البحث في الكشف عن جوانب الإشراق ونواحي الذوق والفن والجمال فيه، ولعله أفلح في ذلك.

والله الموفق والمستعان

المصادر والمراجع

١. د. إبراهيم عبدالرحمن محمد: الشعر الجاهلي وقضاياه الفنية والموضوعية: مكتبة الشباب ١٣٩٩ ه - ١٩٧٩ م .

٢. إبراهيم عبدالقادر المازني: بشار بن برد – مطبعة عيسي البابي الحلبي القاهرة – ١٩٤٤ –

٣. ابن خلكان: وفيات الأعيان – القاهرة سنة ١٩٦٤

٤. بشرى موسي صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث – الطبعة الأولى – المركز الثقافي العربي – بيروت – الدار البيضاء – ١٩٩٤

٥. تميم بن المعز: الديوان: تقديم د . إبراهيم الدسوقي جاد الرب – الهيئة المصرية لقصور الثقافة ٢٠٠٢ م .

٦. جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال – ترجمة محمد مصطفى بدوى – الأنجلو المصرية – بدون تاريخ.

٧. جيروم ستولينتز: النقد الفني – ترجمة د . فؤاد زكريا – الطبعة الثانية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨١ م.

٨. حافظ المغربي: الصورة الشعرية بين النص التراثي والمعاصر – دراسة فنية تحليلية – دار أنوس للطباعة والنشر ١٩٩٩م.

٩. خالد محمد الزواوي: الصورة الفنية عند النابغة الذبياني – الطبعة الأولى – الشركة المصرية العالمية – لونجمان - ١٩٩٢ –

١٠. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي – ترجمة محمد مصطفى بدوي – القاهرة – ١٩٦٣ م .

١١. رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب: ترجمة: محيي الدين صبحي – مراجعة د . حسام الخطيب – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ١٩٨٧ م .

١٢. سي – دي – لويس: الصورة الشعرية، ترجمة: د . أحمد نصيف الجنابي . ترجمة د . عناد غزوان إسماعيل – الكتب المترجمة – منشورات وزارة الإعلام – دار الرشيد – بغداد.

١٣. د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص – عالم المعرفة – ع ١٦٤ – أغسطس

١٩٩٢ م. الكويت .

١٤. د. عبدالقادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام – الطبعة الأولى – طبع جامعة اليرموك – الأردن – ١٤٠٠ ه – ١٩٨٠ م.

١٥. د. عبده بدوى: الاتجاه الاستشراقي في الشعر الحديث – مجلة عالم الفكر – م ٢٥ – ع ٢ – الكويت – يوليو – ١٩٩٦م

١٦. كوليردج: النظرية الرومانتيكية – سيرة أدبية لكوليردج: ترجمة عبد الحميد حسان – دار المعارف – مصر – ١٩٧١م.

١٧. أ.د. محمد زغلول سلام: الأدب في العصر الفاطمي – الشعر والشعراء – منشأة المعارف الإسكندرية ط ١٩٩٤ م

١٨. د. محمد زكى العشماوي: النابغة الذبياني، مع دراسة للقصيدة العربية الجاهلية – دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية ١٩٩٣م.

١٩. د ٠ محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري – دار المعارف – ١٩٨٢ م .

٢٠. د. محمد شفيع السيد: التعبير البياني – الطبعة الثانية – مكتبة الشباب – القاهرة – ١٩٨٢م.

٢١. د . نعيم اليافي: مقدمه لدراسة الصورة الفنية – دمشق ١٩٨٢ م .

٢٢. الولى محمد: الصورة الشعرية – في الخطاب البلاغي والنقدي – الطبعة الأولى – بيروت – ١٩٩٠م.

٢٣. م . يوسف أبو العدوس: فاعلية الاستعارة في النص الشعرى – النقد الأدبي في منتصف القرن (٣) –أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي – القاهرة ١٩٩٧ – الطبعة الأولى – مطابع المنار العربي: الجيزة ١٩٩٩م

Bernard Bosan Quet: The History of Aesthetic From The Greek to the 20 th century - published Meridian. New York 1957 .