الصورة الشعريَة في شعر يحيى بن حكم الغَزَال الأندلسي*

Al-ṣūra al-šiʻiriyya fī šiʻr Yaḥyà b. Ḥakam al-Gazāl al-Andālusī

Muhsin ISMAIL MUHAMMAD
Universidad de Granada

تُعَدُّ الصورة معيارا فنيا في دراسة الشعر ونقده بوصفها قيمة جمالية تحددها أخيلة الشعراء، وبراعتهم في اختيار الأدق وقعا على نفسية متلقيهم لأنها " تمثيل وقياس نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"[1] ؛ فضلا عن كونها و سيلة لنقل فكرة الأديب وعاطفته وهي تستوعب أبعاد الخيال المدرك واللامدرك في آن.[2]

فالخيال المجسم بأبعاد الصورة سواء أكانت متأتية من بيئة الشعراء المحيطة بهم دارسة أم ماثلة شاخصة أمام أبصارهم، كفيل بتحد يد الأبعاد المتمثلة بصفاء الذوق ورقة المشاعر.

فالصورة حادثة ذهنية مرتبطة نوعيا بالإحساس[3] ، فعندئذ تكون حيويتها كامنة في الحدث الذهني فضلا عن كونها " منهجا لبيان حقائق الأشياء ".[4]

لا شك في أن خيال شعراء العرب يكمن في جلي الوهم الذي يراود المتلقي لتحد يد أبعاد صورهم من خلال أدوات يدركها المبدع والمتلقي معا.

فالصورة الشعرية عند يحيى الغزال لا تختلف عن صور أبي الطيب المتنبي الشعرية[5]، أو صور السّياب الشعرية[6]، أو صور أحمد شوقي الشعرية[7]، غير أن صور الغزال تكاد تكون مختلفة في طريقة تناولها سواء كان التناول من أدوات الصورة أم

---

* حكيم الأندلس وشاعرها: ينظر ترجمته في : المطرب من أشعار أهل المغرب ، لأبن د حية الكلبي.
تحقيق الدكتور مصطفى عوض الكريم : الخرطوم ، 1954 ، ص125-141، جذوة المقتبس للحميدي ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ص 252 ، نفح الطيب للمقري، 1/ 449, المغرب في حلى المغرب لا بن سعيد، تحقيق الدكتور شو قي ضيف ، القاهر ة 1963 ، 57/2 . ديوان يحيى بن حكم الغزال .تحقيق الدكتور محمد رضوان الداية. دار فكر المعاصر , بيروت, 1993.

[1] دلائل الأعجاز في علم المعاني لعبد القاهر الجرجاني :تعليق محمد رشيد ، مكتبة القاهرة ، مصر 1961 ، ص 330.

[2] الشعر والتجربة، أرشيبالد مكليتر : ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ، بيروت 1963 ، ص 67.

[3] مقدمة لدراسة الصورة الشعرية ، ص 43.

[4] الصورة الأدبية للدكتور مصطفى ناصف ، دار الأندلس ، الطبعة الثالثة ، بيروت 1983 ، ص 8.

[5] الصورة المجازية في شعر المتنبي ، جليل رشيد صالح ، رسالة دكتوراه ، جامعة بغداد ، 1985.

[6] الصورة الشعرية عند بد ر شاكر السياب، عدنان المحاديني ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، 1986.

[7] الصورة الشعرية عند أحمد شوقي ، ثائر محمد جاسم الجبوري ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، 1987.

تراكيبها أم أنواعها، لذلك بني البحث" الصورة الشعرية في شعر الغزال" في ثلاثة محاور، فكان المحور الأول مداره في أدوات الصورة، أما المحور الثاني فظل معتمدا على تراكيب الصورة، وأما المحور الأخير فحددته أنواع الصورة.

أدوات الصورة:

لقد دأب النقاد على دراسة الفنون البلاغية بوصفها صورا شعرية أو أدبية غير أنّ الحقيقة خلاف ذلك، لأن الصورة قوامها المضمون في تحد يد الفكرة. بيد أنّ الفنون البلاغية ملامح تكسب الصورة بهاء ورونقا وجاذبية لأنّها تقرّب المضمون المحدد من لدن المبدع إلى نفسية المتلقي ومداركه. فالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز أدوات بوساطتها يضفي الشاعر أبعادا تكاد تكون منسجمة مع هواجسه وأحاسيسه، على الرغم من كونها تقرّب ذات الصورة وحيويتها. فحينما صيّر شاعرنا الغزال التشبيه معادلا لذات الصورة الحقيقية كان يبغي قيمة المشبّه به أكثر من ذات الصورة كما في قوله.

(من الطويل)

فلم يُعطني من ماله غيرَ درهمٍ تَكَلَّفَهُ بعدَ انقطاعِ رجائي
كما اقتلعَ الحجَام ضِرساً صحيحةً إذا استُخرجتْ من شدَّةٍ ببكاءِ [8]

فلا غرابة إذا ما قصر المشبّه به لكونه محققا رغبة المبدع حتى استقرّ توكيدا لينفض غبار الشيب، ونجيع الشبيبة كما في قوله

(من الكامل)

ما الشّيبُ عندي والخضابُ لواصفٍ الاّ كشمسٍ جُلّلتْ بضبابِ
تُخفى قليلاً ثمّ يقشَعُها الصَّبا فيصيُر ما سُتِرتْ بهِ لذِ هابِ [9]

وعلى الرغم من وجيب القلب بقيت فتاة الشاعر مرهونة بالضباب الذي أرهبه المجهول، فالمشبّه به ظلّ محورا في تركيب المجانسة الشعرية بين ذات الصورة, وحد ود أبعاد التشبيه، " فكأنّ" ظلّت معيارا
للمعاد ل بين كفّتي خيال الشاعر وواقعه الملموس كما في قوله :

(من الكامل)

خرجتْ اليكَ وثوبُها مقلوبُ ولقلبِها طرباً اليكَ وجيبُ

[8] ديوان يحيى بن حكم الغزال ص 27.
[9] المصدر نفسه، ص39.

وكأنّها في الدّار حين تعرّضتْ ظبيٌ تعلّل بالفلا مرعوبُ [10]

وتتجلّى احساسات الشاعر لا سيّما الدينية في تقريب المعقول بدلالة المشبّه به لكونه ركنا من أركان جماليات الصورة المستمدة من القرآن الكريم، فأن دلّ هذا على شيء فأنّما يد ل على وعي الشاعر وثقافته وفطنته وذكائه، "ولهذا اتّسمت صور يحيى الغزال بالابتكار والمعاصرة "[11], كما في قوله :

(من البسيط)

أصبحتُ واللّه مَحْسوداً على أمدِ من الحياةِ قصيرٍ غيرِ مُمْتدِّ
حتّى بقيتُ بحمدِ اللّهِ في خلَفٍ كأنّني بَينهمْ من خِشيةٍ وَحْدي[12]

فالعلاقة دائما في شعر الغزال تكاد تكون متجانسة مع خياله في استخدام التشبيه . فالمقاييس الجمالية ظلّت شاخصة في تحديد أبعاد أدوات صوره، علما أن المجسّم بالمشبّه به ظلّ موازيا لأركان الصورة المقصودة . فالسواد بُعْدٌ مرفوض في أخيلة الشعراء ، لذلك ظلّ مقرونا بالبؤس والشقاء والعذاب والألم واليأس، بيد أن شاعرنا لم يلجأ إلى ما لجأ إليه امرؤ القيس[13] أو أبو الطيّب المتنبئ[14]. فحينما قرّر الغزال لبس السواد ظلّت قرينته مستوحاة من ذات المشبّه به، الذي بقيت أبعاده شاخصة أمام بصيرة شاعرنا.
فثوب القس سمة جمالية أكسبت الصورة معلما قريبا من ذهنية المتلقي، ومنحت الدلالة ملمحا مستقرّا في واقع الحياة كما في قوله :

(من الطويل)

ولِبسِ كثوبِ القَسِّ جبْتُ سوادهُ على ظَهرِ غربيبِ القميصِ نآدِ [15]

ولا نكاد نلمس في ركن التشبيه غرابة لا يدركها المتلقي، لذلك يمكننا القول : أنّ أدوات التشبيه ظلّت منسجمة مع الحقيقة المعروفة التي قرّرت التشبيه ملمحا من ملامح الفطرة . فلو عدنا إلى الأمثلة السابقة لوجدنا الحقيقة ذاتها.

---

[10] المصدر نفسه، ص 33.
[11] ملامح الشعر الأندلسي ، الدكتور عمر الدقاق ، دار الشرق العربي ، بيروت ، ص 61.
[12] الديوان، ص 46.
[13] شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات , ص 74-79.
[14] ديوان المتنبي ، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ، ص 355.
[15] الديوان ،ص 46.

فالغزال اعتمد على التشبيه في كسب الزمن، سواء أكان ذلك لنفسه أم لمتلقيه، فضلا عن كون هواجس الشاعر دلالات لكل متتبع أو متقصّ لتشبيهات الغزال . وكما في قوله أيضا:

(من الطويل)

كأنّ الملوكَ الغُلْبَ عندكَ خُضَّعاً خواضعُ طيرٍ تتّقي الصَّقر لبّدُ
تُقلّبُ فيهمْ مُقْلةٌ حَكَميّةٌ فتخفِضُ أقوامًا وقوماً تسوّدُ [16]

وهكذا ما فتئ التشبيه أداة من أدوات صور الغزال الشعرية، لكن الاستعارة حدّدت الأداة الثانية لصور الغزال، إن لم تكن ملمحا يكسب المتلقي خبرة في تحديد تناول الشاعر لصوره الشعرية. فالاستعارة تكاد تكون مستمدّ ة من التراث الشعري سواء أكان جاهليا أم إسلاميا أم أمويا أم غير ذ لك. والذي يقرّر تلك الحقيقة قو له :

(من الكامل)

مَنْ ظنّ أنّ الدَّهْر ليس يُصيبهُ بالحادثاتِ فإنّه مغرورُ [17]

فالذي يبدو أنّ الإستعارة مستقاة من قول أبي ذؤيب الهذلي :

(من الكامل)

وإذا المنيةُ أنْشبتْ أظْفارها الفيتَ كلَّ تميمةٍ لا تنفعُ [18]

إن لم نقل من قول النابغة الذبياني :

(من الكامل)

من يطلبْ الدَّهر تُدْركه مخالبُه فالدَّهرُ بالوترِ تاجٍ غير مطلوبِ [19]

---

[16] الديوان ،ص 45.
[17] المصدر نفسه، ص 56.
[18] ديوان الهذليين ، نسخة مصورة عن مطبعة دار الكتب ، الدار القومية ، القاهرة ، 1965 ، ج1 ص 3.
[19] ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار المعارف ، الطبعة الثانية، القاهرة، 1985، ص227

وحينما صيّر شاعرنا الأمور ضربا من الاحساسات إن لم نقل إنسانا قضّه مضجعه، شخّص دلالة الصورة بالاستعارة، فعندئذ تكون الأداة وسيلة لتقرير الغاية المتوخاة كما في قوله :

(من الكامل)

وإذا تقلّبتِ الأمورُ ولم تَدُمْ فسواءٌ المحزونُ والمسرورُ [20]

ولا ريب في أنّ الهوى لا سلطان عليه، إن لم نقل نسيم العاشقين، الاّ أن شاعرنا جسّم في استعارة الهوى لواعجه وصبابة العشّاق ، وطيف المتيّمين كما في قوله :

(من الطويل)

ولا والهوى ما ألألِفُ زار على النّوى يجوبُ إليَّ الليلَ في البلدِ القفْرِ

و لكنّه طيفٌ أقام مثالهُ لعينيَّ خواطرٌ من فكري [21]

وقد تكون حالة استنطاق الإستعارة مزية تضفي دلالات إيحائية يستقبلها المتلقي متحسسا مشاعر المبدع أبان الحد ث الشعري، فضلا عن مشاركته في التجربة، فالبكاء وشد ة الوجد، والحسرة، والألم مجتمعة كشفت عن لواعج الشاعر وحيرته، وقد كثّفت الإستعارة دلالة النص، سواء أكانت تلك الدلالة إيحائية كامنة أم هاجسية مشاركة . فالعناق الذي ظلّ الهوى نبلا محيطا به، يجسّم لوعة الشاعر وتداعيه . وما القسم الاّ صورة مثلى تتحكم بشاعرنا الغزال الذي كشفت الإستعارة عن كوامنه وهواجسه فضلا عن فرط حبّه وشوقه اللذين لم يفارقاه كما في قوله:

(من الطويل)

كتبتُ وشوقٌ لا يفارقُ مُهجتي ووجدي بكم مُسْتحكمٌ وتذكُّري

بقرطبةٍ قلبي وجسمي ببلدةٍ نأيتُ بها عن أهل ودّي و معْشري

سقى اللّه من مُزن السحائب ثرّةً ديارَكُم اللاتي حوتْ كلّ جؤذرٍ

بحقّ الهوى أقْر السّلامَ على التي أهيمُ بها عشقاً إلى يوم مَحشري

لئن غبتُ عنها فالهوى غيرُ غائبٍ مقيمٌ بقلبِ الهائمِ المتفطّرِ

[20] الديوان ،ص 20.

[21] المصدر نفسه ، ص59.

كأنْ لم أبتْ في ثوبها طولَ ليلةٍ إلى أن بدا وجهُ الصّباح المنوّر

وعانقتُ غصناً فيه رمّانُ فضّةٍ وقبّلتُ ثغراً ريقُه ريقُ سكّر

أأنسى! ولا أنسى عناقِك خالياً وضمّي ونُقلي نظمُ د رٍّ وجوهر [22]

لا شكّ في أنّ الفراق حقيقة ملازمة لبني الإنسان، سواء أبى أم استجاب لنداء الحق، بيد أن فراق صاحبنا يختلف عمّا ذكرناه، فجعل من كينونة الاستعارة دلالات يستدل بها بمعرفة العذاب والألم واليأس الذي عاناه شاعرنا:

(من الطويل)

فوا حَزَني أنْ فرّ قَ الدَّهرُ بيننا وكدَّ ر وصلاً منكِ غير مكدّر [23]

ولغرابة تحددها ضلالة نفس الشاعر، على الرغم من الرجاحة التي تمتلكها تلك النفس :

(من الطويل)

لقد غُرّرتْ نفسي بحبّكِ ضلّةً ولو علمتْ عُقبى الهوى لم تُغرّر [24]

ويبدو ملاذ الشاعر حينما استجار بالبكاء غير مجد، ولا شافع، لأنّ الحيرة ظلّت ملازمة لحقيقته، وذلك دعاه متشبّثا بكل ما يحيط به، متوسّلا تارة كما أفصحت " ألا " الاستفتاحية، وتارة أخرى كشف عن فحواها أسلوب الطلب المكرّر قاصدا الرجاء بالصيغة " بلّغْ " و " صِفْ " و " قُلْ " و " بلّغْ " و " اقرأها ".

(من الطويل)

بكيتُ فما أغْنى البكا عند صَحبتي وشوقي إلى ريمٍ من الإنس أحْور

سلامٌ سلامٌ ألفَ ألفٍ مكرّ رٍ ويا حاملاً عني الرّسالة كرّر

ألا يا نسيمَ الريح بلّغ سلامنا وصِفْ كلّ ما يلقى الغريبُ وخبّر

وقلْ لشعاع الشمس بلّغ تحيتي سميَّكَ وأقرأها على آ ل جعفر [25]

[22] المصدر نفسه ،ص 55.
[23] المصدر نفسه ،ص 55.
[24] المصدر نفسه ،ص 55.
[25] المصدر نفسه ،ص 55.

وتتجلّى الحقائق الدينية في استعارات الشاعر، فحينما صور حقيقة الموت لم يبتعد أبدا عن الآية الكريمة: بسم الله الرحمن الرحيم " قُلْ لَنْ يَنْفَعَكُمْ الفِرارُ إنْ فَررتُم مِنَ الموتِ أو القَتلِ وإذاً لا تُمتَّعونَ إلاّ قليلاً "[26]. بيد أنّه أفاض في استعارته لكونه صيّر الردى وحشا كاسرا لا نجاة منه كما في قوله :

(من الطويل)

وإنّ مقامي شطرَ يومٍ بمنزلٍ أخافُ على نفسي به لكثيرُ
وقد يهرب الإنسان من خيفةِ الرّدى فيدركهُ ما خافَ حيثُ يسيرُ [27]

ولا غرابة إذا ما قلنا أنّ شاعرنا الغزال قد استخدم الإستعارة والتشبيه، فأحسن الاختيار وأصاب، فلم يختر تشبيها أو استعارة في غير مكانهما فان د لّ هذا على شيء فانّما يدلّ على دقّة الاختيار ورقة المشاعر.
ولذ لك حقّ لنا القول : كانت أدوات الصورة في شعر الغزال موفّقة التوفيق كلّه. وفيصل الصورة الشعرية يكمن في حسن الاختيار.

تراكيب الصورة

لقد دأب الشعراء على اقتناص الصور الشعرية المؤثرة في النفس ـ لا سيما شاعريته ـ، ولعل تراكيب الصور جعلت نقاد الشعر يتأملونها ويقفون عندها محللين نفسيا مرة [28] ، وواقعية ملونة بالخيال مرة ثانية [29] . لذ لك جعل أ. أ. رتشاردز " لكل إحساس ممكن صورة ممكنة تطابقه "[30].
فالصورة في تركيبها لا شك تكون جزئية تارة وكلية تارة أخرى، ومجموع الصور الجزئية في القصيدة أو المقطوعة تبين الصورة الكلية التي يبغيها المبدع. فيقف المتلقي متأملا تلك الصور، وحينما تأملنا مجموع شعر الغزال د لّت صوره الجزئية على مشاعر وأحاسيس طافت بشاعريته .
فصورة الغنى باتت في شعر الغزال تدل على خياله حينما مرّ بالموقف المتاخم للصورة ذاتها. فعلى الرغم من مجموع الألوان للصورة ذاتها بقيت الدلالة واحدة ،

---

[26] من سورة الأحزاب، آية 16.
[27] الديوان ، ص54.
[28] دراسة الأدب العربي ، الدكتور مصطفى ناصف ، دار الأندلس ، الطبعة الثالثة ، بيروت ، 1983 ، ص 95.
[29] الصورة في شعر الأخطل، الدكتور احمد مطلوب ، دار الفكر ، عمان ، 1985 ، ص71 ؛ و مناهج النقد الأدبي ، ديفدديتش، ترجمة الدكتور محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967، ص 83.
[30] مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة الدكتور مصطفى بدوي ، وزارة الثقافة والأرشاد القومي ، المؤسسة المصرية، ص 174.

فنراه مشوّها صورة اليأس بدلالة صورة المال المنبوذ لتكن الحقيقة أرفع من استجابة الواعي إلى المال المنبوذ. فالفتاة المخيرة ـ لا شك ـ قد طرق المال مسامعها لكنّها ظلّت صاغرة بين المخيّر وصوت الحقيقة ، غير أنّ النتيجة د حضت صورة المال المنبوذ ليبقى المال العفيف صورة مثلى للمتلقي :

(من الوافر)

و خيّرها أبوها بين شيخٍ كثيرَ المالِ أوحد ثٍ فقيرِ
فقالت: خُطّتا خَسفٍ وما إن أرى من حظوةٍ للمستخيرِ
و لكنْ إن عَزمْتَ فكلُّ شيءٍ أحبُّ إليّ من وجه الكبيرِ
لأنّ المرءَ بعد الفقرِ يُثري وهذا لا يعودُ إلى صغيرِ [31]

ولم يفارق شاعرنا جادة الصواب في تحقيق صورة المال، فنراه في هذه الصورة الجزئية يكاد يقترب من شعر الحكمة. فحينما جسّد تلك الحقيقة في شخصيته ـ لا ريب ـ كان رافضا المال المرفوض. فصورة المال لأجل المال مرفوضة مهما كانت النتائج لأنّ ديدن جمع المال يلازم إشكالية التصرّف به .لذ لك جسّد شاعرنا هذه الصورة الجزئية بقوله :ـ

(من السريع)

إن تُردِ المالَ فإنّي أمروٌ لم أجمعِ المالَ ولم أكسبِ
إذا أخذْتَ الحقّ مني فلا تلتمسْ الربحَ ولا ترغبِ [32]

ويبدو أنّ معاناة الشاعر تكشف عن بعدين أساسيين في مجرى صورة المال الكلية، فحينما طرقها في الصورتين الجزئيتين السالفتي الذكر كانتا مدار الصورة وفحواها، غير أنّه في هذه الصورة الكلية، كان المدار غير الصورة المقصودة لكونه اقتطع صورة الموت وصورة المقابر، وصورة الفخر، وصورة العدل والأنصاف، وصورة المدن والبيوت، وصورة العبد والإناث والذكور، وصورة الثياب أصوافا كانت أم حريرا، وصورة الطعام كلّها مجتمعة صيّرت من أجل إعداد صورة المال لذ لك جاء المدار غير الفحوى، على الرغم من أنّ الدلالة لم تبتعد عن الصورتين الجزئيتين، فالمقارنة ظلّت سمطا يجمع حبّات الصور التي ذكرناها لتؤدي دلالة سمط الصورة الكلية:

(من الوافر)

أرى أهل اليسار إذا تُوفُّوا بنوا تلك المقابرَ بالصُّخورِ
أبوْا إلاّ مباهاةً و فخراً على الفقراءِ حتى في القبورِ

[31] الديوان ، ص62.
[32] المصدر نفسه ، ص41.

فأن يكنِ التّفاضل في ذراها فأنّ العدل فيها في القعورِ
رضَيتُ بمن تأنّق في بناءٍ فبالغ فيه تصريف الأمورِ
أ لمّا يُبصروا ما خرّ بتهُ ا لدّ هور من المدائن والقصورِ
لعمرُ أبيهمُ لو أبصروهمْ لما عُرف الغنّي من الفقيرِ
ولا عرفوا العبيد من الموالي ولا عرفوا الإناث من الذّكور
ولا منْ كان يلبسُ ثوب صوفٍ من البدن المباشر للحريرِ
إذا أكل الثّرى هذا وهذا فما فضلُ الكبيرِ على الحقيرِ؟ [33]

و شمخت صورة المال الكلية في تحليله أيضا حينما تبجج بإطار حسن التعليل الذي تمكّن منه الشاعر أيّ تمكن، فقد لوّن الصورة بصورة الجد والعمل والمثابرة، و بصورة الليل والنهار، وبصورة الحرّ والبرد، ولا غرابة إذا ما جسّمت هذه الثنائيات شكل الخير المطل على صورة المال الكلية بقوله :

(من الرجز)
طالب الرزق الحلالِ لا يقرْ نهارهُ و ليلهُ على سفرْ
في الحرّ والبرد وأوقاتِ المطرْ ومالُه في ذاك نزرٌ محتقرْ
إنّ الحلال وحدهُ لا يختمِرْ أين ترى مالاً حلالاً قد ثمرْ؟
ما إن رأينا صافياً منهُ كثُر [34]

فالذي يبدو في الصورة مغايرا لما قلناه، لكنّ الحقيقة خلاف ذلك، لأنّ نفسية الشاعر ظلّت واضحة معالمها، مكشوفة خفاياها، والذي يدل على ذلك تلك الصور التي جسّمها في صور المال السالفة الذكر، لأنّه لم يكن فقيرا فهاض جناحه الفقر بل كان رجلا ميسورا، شغل مناصب عدة [35]

فصورة المال الكلية أيضا باتت في مستقر الهجران والوحدة، فالاغتراب لم يكن منقذا زوال النعمة
" المال ". ولا أرى اغترابا أو غربة أبعد من الغربة الأبدية حينما يصيّر الإنسان تحت الثرى. والمال الذي يسلّي صاحبه المقابر يكاد يكون مالا مبتذلا إن لم نقل مقدّسا من لدن صاحبه، فعندئذ تكشف صورة المال الوقائع التي استنطقت الشاعر، فعبّر عنها بوصفه شاعرية مرهفة في قوله :-

[33] المصدر نفسه، ص61.
[34] المصدر نفسه، ص48.
[35] نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، شهاب الدين احمد بن محمد المقّري ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الكتاب العربي ، بيروت، ج1 ص441 -446؛ والمطرب، ص 133.

(من الطويل)

أيا لاهيًا في القصرِ قربَ المقابرِ يرى كلّ يومٍ وارداً غيرَ صادرِ
كأنّك قد أيقنت أنْ لستَ صائراً غداً بينهمْ في بعضِ تلكَ الحفائرِ
تراهم فتلهو بالشّراب وبعضِ ما تلذُّ به من نقرِ تلك المزاهرِ
وما أنت بالمغبونِ عقلاً ولا حجِىً ولا بقليلِ العلمِ عند التّخابُرِ
وفي ذاك ما أغناكَ عن كلِّ واعظٍ شفيقٍ وما أغناكَ عن كلّ زاجرِ
وكم نعمةٍ يعصي بها العبدُ ربّهُ وبَلْوى عَدَتْه عن ركوبِ الكبائرِ
سترحلُ عن هذا وإنّك قادمٌ وما أنت في شكٍّ على غيرِ عاذرِ [36]

ونتيجة لذلك نَودُ أن نقرر من جهة أخرى أنّ انفعالات المبدع ـ الشاعر ـ وتوتره النفسي يجسدان الأحداث والأفعال المحيطة به وتكون الحياة عاملا لانسجام شاعرية الشاعر والمواقف المتاخمة لحالته التي تتطلبها عوامل الشعر، فعندئذ يكون مبدأ الصورة خفيا لتقرير كليتها أو جزئيتها لكونها تثير اهتمامه بعد لذّة الإبداع أو السحر ألاّ متوقّع أثناء تركيبها. ولا شكّ في أنّ الحكم لا يتمّ إلاّ عن طريق استيعاب تراكيب الصورة من خلال الأفكار المحيطة بها. ويتحدد هذا الشكل كلّما كان البناء متماسكا واضحا يحقق غاية المبدع في المتلقّي[37].

أنواع الصورة

يُعَدُّ الشعر أمكن الفنون الأدبية على اكتساب الصور، لأنّه من خلال النظم تتفاعل معه أغلب الحواس لا سيما السمعية والبصرية، وعندئذ تندمج المشاعر في بلورة المحسوسات وفي إمرار الإيحاءات الذهنية التي تتملاّها الشاعرية في تجسيم الصور الشعرية.

إن الصورة البصرية تكاد تكون محيطة بأغلب الشعر العربي لأنّه يصور ما تقع عليه عيناه بَيْدَ أنّها تختلف من شاعر لآخر لأنّ الصورة المثلى لا تقوّم من خلال كونها صورة، بل تقوّم من خلال تفاعل المتلقي مع صيرورتها في قياس

[36] الديوان ، ص59.
[37] الاتجاهات الأدبية الحديثة ، ر. م. البيرس ، ترجمة جورج طرابيشي ، ص 121.

الاحساسات المتفاعلة معها على الرغم من كونها خيالا أكتسب، فبات مشاعر وأحاسيس، بوصفه محيط الذاكرة "[38]. فحينما صوّره الغزال امرأة أراد السخرية منها قصد الصور البصرية لأنّها أقرب إلى المتلقي من غيرها، فهي تمثيل وقياس كما قال الجرجاني[39] بَيْدَ أنّ القياس في صور الغزال الشعرية ظلّ موحيا بالسخرية التي امتلأت بالصور المنبوذة، لا سيما الصور التي لم تخطر على بال في قوله:

(من البسيط)

جرداءُ صلعاءُ لم يُبقِ الزمانُ لها ... الاّ لساناً مُلِحاً بالمَلاماتِ

لطمْتُها لطمةً طارتْ عمامتُها ... عن صلعةٍ ليس فيها خمسُ شعراتِ

كأنّها بيضةُ الشّاري إذا برقتْ ... بالمأزقِ الضَّنْكِ بين المَشْرَفِيّاتِ

لها حروفٌ نواتٍ في جوانبها ... كقسمةِ الأرضِ حِيزَتْ بالثُّخوماتِ

وكاهلٌ كسنامِ العِيْسِ جرَّدهُ ... طولُ السِّفارِ وإلحاحُ القُتوداتِ [40]

فحينما تتحقق الصور البصرية يمكن تجسيم الواقع المتاخم للشاعر في " الصورة المرئية بدلالتها الفنية والمعنوية بمعيار التجانس القائم بين الألفاظ ومعانيها "[41] لأنّ أحسن الشعر كما يقول ابن طباطبا :" ما يوضع فيه كل كلمة موضعها حتى يطابق الذي أريدت له ويكون شاهدها معها لا يحتاج إلى تفسير من غير ذاتها"[42]. فحينما صيّر الغزال القيم التي يتمثّل بها بنو الإنسان أدرك أعراف المجتمع المحيط به ولا سيما حقيقة التربية في قوله :

(من الكامل)

الناسُ خلقٌ واحدٌ متشابهٌ ... لكنّما تتخالفُ الأعمالُ

ويقالُ حقّ في الرّجال وباطلٌ ... أيُّ إمرىءٍ إلاّ وفيهِ مقالُ [43]

---

[38] الصورة الأدبية ، ص 31.

[39] دلائل الأعجاز، ص 330.

[40] الديوان ص42 .

[41] الحكمة في الشعر العربي قبل الإسلام ، ابراهيم علي شكر ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، 1987 ، ص212.

[42] عيار الشعر، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق الدكتور طه الحاجري وزميله، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1956، ص127.

[43] الديوان ، ص66 .

فالموازنة بين الحقيقة والخيال جعلت النصّ تركيبا أدبيا محققا للصورة الشعرية فضلا عن كونها متجانسة الجوانب وتتجلّى تلك الموازنة في قوله :-

(من الكامل)

لسْنا نرى مَنْ ليْس فيه غميزةٌ أيُّ الرِّجال القائلُ الفعَّالُ؟
ولكلِّ إنسانٍ بما في نفسه من عيبهِ عن غيرهِ اشغالُ
يستثقِلُ ألُلَمَ الخفيفَ لغيرهِ وعليه من أمثال ذاك جبالُ
وينامُ عن دنْياهُ نومة قانعٍ بنعيمِ دنياهُ وذاك خيالُ [44]

فلو تأمّلنا الصورة قليلا لإدراكنا أثر القرآن الكريم في تركيب الصورة فضلا عن موروثه الشعري لا سيّما أنّ الشعر العربي يطفح بهذه المعايير[45]، ومما يلفت النظر الصورة التقريرية التي جسّمها بوصفه محللا لتلك القيم بوساطة القرائن الملازمة للعرف لكون صورة الذنب تتلاشى أمام صورة اللمم " الذنوب الصغيرة "، ومن خلال تلك الحالة توخّى الغزال الصور الباعثة تهيّجا وتفاعلا لكي يدرك أبعاد الصور الحكمية إن لم نقل أعراف مجتمعه برمّته، لأنّه استمرار لديمومة التفاعل بقيمة الصور البصرية التي بعثتها تبادل حواس الشاعر في قوله :

(من الكامل)

ورأيتُ ألسنة الرجال أفاعياً طُوراً تثورُ وتارةً تَغتالُ
فإذا سلمْتَ من المقالةِ غيرَما تجني , فأنت ألأسْعدُ المِفضالُ [46]

فلا يعني أنّ النتيجة المرضية هي التي حققت الحالة الإنفعالية، بل الصورة المتمثلة بالأنسان المشخّص تداعت مرارا في محيط ذاكرة الشاعر فجاءت استجابة لبصيرته المتأمّلة؛ لذلك صارت الصورة ضربا من الإنفعال في قوله :

(من الكامل)

مَنْ ظنّ أنّ الدَّهر ليْس يُصيبه بالحادثاتِ فإنّه مغرورُ
فألقِ الزّمانَ مهوّناً لخُطوبهِ وانجرَّ حيثُ يجرّكَ المقدورُ
وإذا تقلّبتِ ألأمورُ ولمْ تدمْ فسواءٌ المحزونُ والمسرورُ [47]

---

[44] المصدر نفسه ، ص 66-67.
[45] الحكمة في الشعر العربي ، ص221.
[46] الديوان 66.
[47] المصدر نفسه ، ص 56.

إنّ إعادة الغزال أشكالا بارزة من ماضيه فهمها وأدرك كنهها في كنف المحيط ، تكتنفها عوالم محسوسة إزاء تحرك الحواس في تقبل الصور فضلا عما لحاسة البصر من قدرة في مداعبة المشاعر والأحاسيس وإظهار علامات التأثير والتأثّر في خلاصة التجربة المدركة بإيحاءات الوجه حينما تكون الحالة الإنفعالية ذات دلالة على عمق التجربة[48]. فعند استقرار هذه الأمثلة من الصور ندرك " أنّ للخيال والذاكرة موضوعات مشتركة وأنّهما يرجعان إلى جزء واحد من النفس باتخاذ الوظيفة والمعنى فيهما وبأنّ الصور التي تكونها الذاكرة هي التي يكونها الخيال"[49] كما في قوله :ـ

(من الطويل)

ألستَ ترى أنّ الزمانَ طواني وبَدَّلَ خَلْقي كلَّهُ وبَراني
تَحَيّفَني عُضْواً فعُضواً فلمْ يَدَعْ سِوى إسْمي صحيحاً وحْدَ هُ ولِساني
ولو كانت الأسماءُ يدخلُها البلى لقد بَلِيَ اسمي لامتِدادِ زَماني
وما ليَ لا أبْلى لتِسعين حجّةً وسبعٍ أتَتْ مِن بعدها سنتان
إذا عنّ لي شخصٌ تخيَّلَ دونَهُ شبيهُ ضبابٍ أو شبيهُ دُخان
فيا راغباً في العيشِ إنْ كنتَ عاقلاً فلا وَعظٌ الاّ دونَ لحظِ عِيان [50]

لا شك أنّ الصور المدركة تحقق إحساسا ذهنيا يساوي انطباع صورة المحسوس في أعضاء الحواس فحينما تثار النفس تحاط بهيمنة العقل ولاسيما البواعث الذهنية عندما تترجم الخيال المستساغ صورة حسية بوصفها معيارا للانفعالات ومن تلك الدلالة تعد انفعالات يحيى الغزال استقراء للصور المتراكمة في الذهن دون تجاوز للزمان والمكان لأنهما كفيلان في تحديد ظاهرة التخيل المستمدة من المحيط الاجتماعي والبيئي في قوله :

(من الكامل)

قالتْ :أحبّكَ، قلتُ: كاذِبةٌ غُرّي بذا مَن ليسَ يَنتقِدُ
هذا كلامٌ لستُ أقبلُهُ الشّيخُ ليسَ يُحبُّهُ أحدُ
سيّانُ قولكِ ذا, وقولكِ إنّ الرِّيحَ نَعْقِدها فتَنْعقِدُ
أوْ أنْ تقولي: النّارُ باردةٌ أوْ أنْ تقولي: الماءُ يَتّقِدُ [51]

---

[48] الحكمة في الشعر العربي ، ص 230.
[49] الخيال مفهوماته ووظائفه، الدكتور عاطف جود ة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1984 ص44 .
[50] الديوان ، ص79.
[51] المصدر نفسه ، ص45.

وتتجلى الأبعاد المحيطة بالصورة في الصورة الحسية حينما تتحدد بإدراك المتلقي لا سيما إذا كانت متجانسة مع العرف في كل زمان ومكان ، لأنّ التجربة تكسب الصورة انفعالا ت حقيقية لا تبعد عن متلقيها أبدا كما في قوله :

(من البسيط)

أصبحتُ واللّه مَحسوداً على أمدٍ ... من الحياةِ قَصيرٍ غيرِ مُمتَدِّ
حتى بَقيتُ بحمدِ اللّه في خَلَفٍ ... كأنّني بَينهمْ مِن خشيةٍ وَحدي
وما أفارقُ يوماً مَنْ أُفارقُهُ ... إلاّ حَسِبتُ فِراقي آخرَ العَهدِ
أُنْظرْ إليّ إذا أدرجتُ في كَفني ... وانْظُرْ إليّ إذا أُدرجْتُ في اللّحْدِ
واقْعدْ قليلاً وعاينْ مَنْ يُقيمُ مَعي ... مِمَّن يُشَيِّعُ نَعشي مِن ذَوي ودّي
هيهاتَ كلُّهمُ في شَأنِهِ لَعِبٌ ... يَرمي التُّرابَ ويَحثوهُ على خَدّي [52]

فحينما تكون التجربة موازية للخيال ـ لا شك ـ تكون البنية الفنية للصور الشعرية ضربا من تجانس الحقيقة والمجاز في تشكيل الصور الشعرية ، وعندئذ يكون التكافؤ معيارا للصورة ، سواء كان التشكيل في بيت أم في نتفة أم في مقطوعة أم في قصيد ة، لذ لك ظلّت أبعاد صور الغزال الشعرية متجانسة ومتكافئة في الحقيقة والمجاز، ولا ريب في أن القسم صورة تحقق دلالة اليقين والاستقرار لكي تتجسم أبعاد صورة المشكوك فيه فضلا عن الثنائيات :

(من الطويل)

لَعمريَ ما مَلَكتُ مِقوَديَ الصِّبا ... فأمْطوَ للذّاتِ في السّهلِ والوَعرِ [53]

وتتجلى صورة التوكيد ـ سواء أكانت في القسم أم في غير ذلك كأحرف الزيادة و " قد " التحقيقية ـ محددة أبعاد صورة الفخر المستمد من تعاليم الدين الإسلامي، مقتدية بالمصحف الجليل.

(من الطويل)

وما أنا مِمَنْ يؤثرُ اللّهوَ قلبهُ ... فأمْسي في سُكْرٍ وأُصْبِحَ في سُكرِ [54]

---

[52] المصدر نفسه ، ص 47.
[53] المصدر نفسه ، ص57 .
[54] المصدر نفسه ، ص57.

فأن دلّ ذ لك على شيء فأنّما يد ل على أنّ شاعرنا قد ابتعد عن سقطات الدنيا لأنّه جسّد صورة الإيمان ، وشوّه صورة الشيطان الفاسدة.

(من الطويل)

ولا قارعٌ بابَ اليهود يِّ موهِناً وقد هَجَعَ النُوّامُ مِن شهوةِ الخمرِ
وأوْتغهُ الشّيطانُ حتى أصارهُ مِن الغيّ في بحرٍ أضلَّ مِن البحرِ
أغَدُّ السُّرى فيها إذا الشَّربُ أنكروا ورهنيَ عندَ العِلْجِ ثوبي مِن الفجرِ
كأنّي لم أسمعْ كتابَ محمّدٍ وما جاءَ في التّنزيلِ فيه من الزَّجرِ [55]

فالمعيار المقتدى به ظلّ ملازما لقوله تعالى : " وجعلنا من الماء كلّ شيء حيّ "[56] فصورة الماء توحي بكل الدلائل التي لا يمكن الإستغناء عنها، فضلا عن بساطتها، لذلك ظلّ شاعرنا متمسّكا بموحيات الصورة على الرغم من البعدين اللذين لا يبتعدان عن ذهنية المتلقي، الأوّل منهما قيمة الماء وضرورته، وأمّا الآخر فهو يد ل على بساطة المبدع .

(من الطويل)

كفانيَ مِن كلِّ الّذي أعجِبوا بهِ فُلَيْلَةُ ماءٍ تُستقى ليَ مِن النّهرِ
ففيها شَرابي إنْ عطشْتُ وكلُّ ما يُريدُ عِيالي للعجينِ وللقِدْ رِ
بخبزٍ وبَقْلٍ ليس لحماً وإنّني عليه كَثيرُ الحمدِ للّهِ والشُكرِ [57]

وقد أوحت أبعاد الصورة المتتالية في محور القصيد ة علاقة الخير والشر ببني الإنسان، فحينما قرن فضائل الخير بنفسه لا شكّ في أنّه مسخ صور الشر، لذ لك ظلّ مبتعدا عنها ـ أي عن صور الشر ـ في صورة الفخر .

(من الطويل)

[55] المصدر نفسه ، ص57.
[56] من سورة الأنبياء، الآية 30.
[57] الديوان ، ص 58.

فيا صاحبَ اُللحْمانِ والخَمْرِ هل ترى بوجهي إذا عايَنتَ وجهي من ضُرِ

وباللّه لو عَمّرتُ تِسعينَ حِجّةً إلى مثلِها ما اشتقتُ فيها إلى خمرِ

ولا طَربتْ نفسي إلى مِزْهَرٍ ولا تَحَنَّنَ قلبي نحوَ عودٍ ولا زَمرِ

وقد حدّثوني أنّ فيها مرارةً وما حاجةُ الإنسانِ في الشُّربِ للمُرِّ؟ [58]

ولا غرابة من الثنائيات التي ظلّت ملازمة لمحور القصيدة ، فحينما تظهر مرّة، تجد دلا لتها في البعد الذي تستقر فيه مرّة أخرى وثالثة .

(من الطويل)

أخي عُدَّ ما قاسَيتهُ وتقلّبتْ عليكَ بهِ الدُّنيا من الخيرِ والشرِّ [59]

فصورة الاستفهام الإنكاري المتضمنة بعد النفي تستكن عندها محاور الثنائية المجسّمة لحياة بني الإنسان في القصر أو الحصر بدلالة " هل " و " سوى " في كينونة السرّاء والضرّاء عندما تغمض عين المرء إلى الأبد.

(من الطويل)

فهل لكَ في الدُّنيا سِوى السّاعةِ الّتي تكونُ بها السرّاءُ أو حاضِرُ الضُّرِّ [60]

لذلك ما فتئ خيال الشاعر توّاقا إلى الرحمة الإلهية لكي تكون نفسه مطمئنة في مستقر جنّته، فضلا عن المكانة التي لا تغيب أبدا عن ذهن المتلقي، تلك هي مكانة الشهداء والصديقين، ولا شك أنّها في عليين .

(من الطويل)

فطوبى لعبدٍ أخرجَ اللّه روحهُ إليهِ مِن الدُّنيا على عملِ البرِّ

ولكنّني حدّثتُ أنّ نفوسَهمْ هُنالك في جاهٍ جليلٍ وفي قَدْ رِ

[58] المصدر نفسه، ص58.
[59] المصدر نفسه، ص 58 .
[60] المصدر نفسه، ص 58 .

وأجسادُهُمْ لا يأكُلُ التُّرْبُ لحمَها هُنالكَ لا تُبلى إلى آخرِ الدَّهرِ

61

ومن هنا يمكننا أن نقول: أنّ صورة القصيد ة تتمثّل بصورة الفخر المجسّد لأبعاد الإنسان الذي باتت المنيّة تراوده، لذلك يكون ميّالا إلى صورة الاستقرار المستمدّ ة من تعاليم الدين الإسلامي الحنيف التي جسّدها المصحف الشريف.

فالصورة كما تبدو من هذا التحليل شعرية في معناها ومبناها أي أنّها ليست معيارا أو مقياسا نقد يا بل هي ظاهرة أسلوبية من ظواهر البناء الفني لشعر يحيى الغزال، ومن هنا فالصورة الشعرية لشعر الغزال هذه هي خلاصة تجربة ذهنية يخلقها إحساس الشاعر لتلك التجربة وقدرة خياله على تحويلها من كونها ذهنية غير مجرّدة إلى رسمها صورة بارز ة للعيان يتذوقها متلقوها، فينشدّون إنشدادا واعيا أو غير واع إلى فكرتها ومضمونها .

[61] المصدر نفسه، ص 58 .