

فاعلية التشكيل التصويري في رسائل الصّاحب بن عبّاد

كلمات مفتاحية: (الرسائل الفنية ، الصورة الفنية ، فاعلية التشكيل)

م . د . حازم حسن سعدون

قسم اللغة العربية

كلية التربية – الجامعة المستنصرية

Activity of Imagination Formation In Al_Sahib Bin Abbad's Messages

Relative words

(Artistic messages , Artistic Imagination , Activity of Formation)

Dr. Hazim Hassan saadoon

Arabic language Department

college of Education– AL–Mustansiryah university

ملخص البحث

يتناول هذا البحث احد الرموز الأدبية في القرن الرابع الهجري، ذلك هو صاحب بن عباد الذي امتلك ناصية الشعر والنثر معاً وفاق فيهما أكثر أدباء عصره وقد أظهر مقدرة لغوية وبلاغية وبراعة فنية في نثره الفني لاسيما رسائله التي تمثل شاهداً حياً على ذلك.

وقد حاول البحث لقاء الضوء على التشكيل التصويري في رسائل صاحب بن عباد وبيان فاعليته فيها، انطلاقاً من كون التشكيل اللغوي اساس الصورة الفنية ومادتها الاولى فضلاً عما يسبغه عليه الاديوب من خياله ومن بعض المعطيات الحسية والذهنية، ومن هنا فقد قام البحث على ثلاثة محاور: الاول تناول وسائل التشكيل التصويري وهي التشبيه والاستعارة والكناية، والثاني تناول أنماط التشكيل التصويري متمثلة بالعناصر الحسية والذهنية، أما المحور الثالث فكان الحديث فيه عن حركية التشكيل التصويري وسكونه.

Abstract

The paper deals with one of the Fourth century Literary figures called AL_Sahib Bin Abbad who wrote both poetry and prose . He showed a linguistic and rhetoric capability as well as an artistic creativity in his prose , particularly , his messages wich represent a vital proof on this .

The researcher tries to shed light on imagination formation in Bin Abbad's messages and show his creativity as the linguistic formation is the base of the artistic picture and its raw material , in addition to the winter's imagination and sum sensitive and mental elements .

Thus the researcher focuses' on three parts : firstly , he deals with the means of imagination formation such us simile , metaphor and metonymy . Secondly , He deals with the types of imagination formation represented in the sensitive and mental elements . Thirdly , he focuses on the mobility and static of imagination formation .

فاعلية التشكيل التصويري في رسائل صاحب بن عباد

يعد صاحب بن عباد من أبرز أعلام عصره وشخصية يشار إليها بالبنان من بين شخصيات زمانه، فهو الوزير والعالم والاديب، إذ كان أحد رموز الادب في القرن الرابع الهجري، فهو شاعر وناثر وناقد، فاق في أدبه وفي تنوع فنونه أكثر الادباء في عصره كتابة وشعرا. (١)

ولو أردنا أن نقف على أدب صاحب بن عباد فإن ذلك يتطلب حديثا طويلا، وصفحات فيها الكثير من الاطناب والتفصيل، وذلك لكثرة نتاجه وتنوعه ما بين منظوم ومنثور. لكن الذي يهمنا هنا نثره الفني الذي أظهر فيه براعته الفنية ومقدرته اللغوية والبلاغية فكان ((من أعاجيب دهره وأكتب أهل زمانه)) (٢) لاسيما في رسائله التي مثلت وثائق تاريخية وأدبية، إذ كشفت عن الكثير من الاحداث السياسية والاجتماعية والحربية في ذلك العصر وربما أغفلتها كتب التاريخ المختصة، كما بينت بصورة واضحة وجلية خصائص أسلوبه الادبي وطريقته في الكتابة والتفكير مما جعله يمتلك ناصية هذا الفن ويفوق أقرانه فيه، وفي ذلك يقول الدكتور زكي مبارك: ((وأشعاره ورسائله تدل على أنه كان أعجوبة من أعاجيب زمانه وأنه كان من أوفى الناس حظا في دقة الفهم وبراعة القول وسعة الاطلاع.)) (٣) والى مثل هذا الرأي يذهب الدكتور بدوي طبانة إذ يقول : ((إن بين أيدينا كثيرا من نثر صاحب في رسائله ومقاماته، وهي ترقى به وبفنه الكتابي الى الذروة والسنام في عالم الفن الكتابي والكلامي.)) (٤)

ومن الجدير بالذكر هنا ان رسائل صاحب بن عباد جُمعت مندرجة تحت أبوابها في عهده، وهي تقع في ثلاثين مجلدا، وقد ذكر ذلك ابو حيان التوحيدي الذي اطلع على مكتبة صاحب وطلب منه نسخها فاعتذر متحججا بالخوف على بصره من نسخ هذا العدد الهائل من الرسائل، (٥) بينما يذكر ياقوت الحموي أن ((ديوان رسائله عشرة مجلدات، وكتاب الكافي رسائل.)) (٦)

ويبدو أن ما تعرض له التراث الثقافي والادبي العربي من ضياع وحرق وإتلاف في القرون الماضية قد شمل ديوان رسائل صاحب بن عباد، ولم يصل إلينا منها سوى مجلد واحد يحتوي على منتخبات من رسائله أسماها المستشرق كارل بروكلمان (المختار من رسائل صاحب)، (٧) وقد نشرها وحققها الاستاذان عبد الوهاب عزام وشوقي ضيف، وأشارا في

مقدمتهما الى ان هذا المجلد لا يتضمن رسائل صاحب كلها وانما هي مختارات منها مرتبة على ابواب ديوان الرسائل، معتمدين في ذلك على مقدمة موجزة ومهمة أثبتتها جامع هذه الرسائل في أولها، يقول فيها : ((ذكرت — أطال الله بقاءك — شديد حرصك على تحفظ بعض رسائل صاحب كافي الكفاة رضي الله عنه واحتياجه الى من تستعين به على جمع ذلك مبوِّباً، مختاراً الأشفّ فالأشفّ منه، فوعدتك القيام لك به، وجرّدت له عنايتي وخرّجتُ من كل باب من أبواب ديوان رسائله العشرين عشرَ رسالات ليخفّ حجم هذا المجموع ولا يعتاص تحفظه . وقد رجوت أن يقع ذلك منك موضع الوفاق، والله ولي التوفيق والارشاد .)) (٨).

وعلى وفق ذلك فانه يمكننا القول بان هذه المختارات تمثل صفوة رسائل صاحب بن عباد، ومراة مصغرة تعكس أسلوبه ومنهجه وطريقته وتفكيره في ديوان رسائله الاساس، لأنها تمثل جميع فنون الرسائل مندرجة ضمن أبواب تمثل الموضوعات التي طرقها صاحب . لذلك ومن هذا المنطلق فانه يمكن للباحث — مطمئناً — الاعتماد عليها في أن تكون ميدانه ومادته لدراسة فاعلية التشكيل التصويري في رسائل صاحب بن عباد، والخروج بنتائج يمكن تعميمها على رسائله المفقودة ونثره بصورة عامة .

وتتطلق دراستنا لفاعلية التشكيل التصويري من منطلق ينظر الى الصورة الفنية بوصفها تشكيلاً لغوياً يكونه خيال الفنان مع معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، (٩) فالصورة اذن بنية متشابكة من العلاقات التي تتفاعل فيما بينها لتنتج أثراً أدبياً له وقعه وصداه عند المتلقي، (١٠) من خلال مجموعة من المدركات الحسية والوجدانية والخيالية ولاسيما ان الكلام الذي يكون الصورة قد يكون كلمة مفردة أو جملة مركبة أو فقرة أو قد يكون نصاً مؤثلاً، (١١) لذلك عدت الصورة ((رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة)) (١٢) . وعلى وفق هذا المفهوم ستكون دراستنا لرسائل صاحب بن عباد من خلال ثلاثة محاور : المحور الاول : (وسائل التشكيل التصويري)، وفيه نتناول الوسائل البيانية (التشبيه والاستعارة والكناية).

المحور الثاني : (أنماط التشكيل التصويري)، وسنتناول فيه الصورة الحسية والصورة الذهنية . المحور الثالث : (حركية التشكيل التصويري)، وفيه نتناول الصورة المتحركة والصورة الساكنة .

المحور الاول : (وسائل التشكيل التصويري)

تعتمد النصوص الادبية في تشكيل الصور الفنية على الاساليب البيانية، إذ تتخذ الالفاظ والعبارات شكلا فنيا بعد أن ينظمها الاديب في سياق بياني خاص يعتمد على الوسائل البيانية المختلفة (التشبيه والاستعارة والكناية)، وقد وظف صاحب بن عباد هذه الوسائل في رسائله، إذ نجده يحشدها في رسم صور فنية تبرز رسائله بقيمة فنية عليا وتعيّنه على نقل أفكاره ومعانيه نقلا مجازيا يهز الوجدان ويحرك الشعور.

ويعد التشبيه من الاساليب البيانية التي استعان بها صاحب بن عباد كثيرا في تشكيل صوره وإبراز قيمتها البلاغية والفنية، لما لهذا الفن من قيمة عليا في التشكيل التصويري فهو ((محاولة بلاغية جادة لصقل الشّكل وتطوير اللفظ، ومهمته تقريب المعنى إلى الذهن بتجسيده حيّا، ومن ثم فهو ينقل اللفظ من صورة إلى أخرى على النحو الذي يريده المصور))، (١٣) من ذلك قوله :

((فأما انزعاجي لفراق مولاي فانزعاج الساري زال قمره، والروض تخطاه مطره)) (١٤)

يفرض النص دلالة نفسية متأزمة (انزعاجي) تمارس سطوتها على الكاتب الذي يبحث عبر استقطاب صورتين تشبيهيتين عن معادل موضوعي يتساوق مع محنته، فمرة يشبه انزعاجه من جراء فراق سيده بانزعاج من يسير ليلا ثم يفقد القمر الذي كان ينير له دربه، وأخرى يشبهه بانزعاج الرياض حين يجاوزها المطر الذي يحييها ويكسبها نضارتها وجمالها. وبذلك يعزز دالتين اساسيتين: الاولى ظاهرة جليلة تتمثل بالفقد والفراق، والتي تجسدها ثيمات الزوال والانحسار (الفراق، زال، تخطاه)، والاخرى مختلفة خلف اسوار النص وتجسدها ثيمات (قطره، مطره) وهي دلالة الاطراء والمديح، والمخطط الاتي يمثل مسار هاتين الدالتين:

الكاتب = الساري = الروض ← دلالة نفسية متأزمة (الفراق)

مولى الكاتب = القمر = المطر ← دلالة مدحية

ويقول في موضع آخر :

((وقد ذلل الله لمولانا الملك السيد رقاب الزمان، وملّكه أعنة الأيام، واستصفى له ما لم

تحلم به ملوك العرب، وأكاسرة العجم، وانضافت الشامات الى العراقيين في الانقياد، وترتبت

العمال في جميع البلاد، ودانت طواغيت الروم، وتقرب المغربي برسول بعد رسول، وصار بنو حمدان كرميم، طاح في ريح عقيم (((١٥)

يقدم هذا النص بنية تعبيرية قائمة على الاشادة والمدح، معتمدا على تسخير مفردات الزمان (رقاب الزمان، أعنة الايام) في توجيه مكاني يحاول رسم الخارطة الجغرافية الواسعة التي يحكمها الممدوح، إذ سحب ما هو زمني الى تصوير ما هو مكاني، ثم الانتقال الى تحديد مكاني أكثر دقة (الشامات، العراقيين، الروم، المغربي، بنو حمدان)، وبذلك فهو يصنع الفريدة لممدوحه على سائر الملوك (ملوك العرب، أكاسرة العجم) ويجعله القوة الاولى التي تفرض سطوتها على مساحة واسعة من العالم . ويأتي التشبيه عنصرا مؤثرا في تعزيز هذا المعنى (السطوة)، إذ يشبه حال أعداء الممدوح (بنو حمدان) بالرميم الذي تذروه الرياح في إشارة واضحة الى تفرقهم وتحول جمعهم الى شتات .

وعلى الرغم من دور التشبيه في تشكيل الصور الفنية الا اننا لا نغفل عن دور الخيال في تعزيز هذا التشكيل، فهو ركيزة أساسية في العمل الادبي، وهو المنظم لعملية الابداع والذي يلتقط عناصرها من الواقع المادي الحسي ويؤلف بين العناصر والمكونات لتصبح صورة للعالم الشعري الخاص بالأديب بكل ما فيه من مكونات شعورية. (١٦) ولنقرأ له قوله :

((وملاقيهم بعد ذلك برجال يسترسلون الى المنايا، كأن رحما – تجمعهم – دانية، ويأنسون بالحروب كأن أما – تكفلهم – حانية)) (١٧)

يضعنا صاحب هنا أمام تراتبية تصويرية تعتمد الاستعارة والتشبيه مرتكزا لها، اذ تتوازن الصور على المستويين الدلالي والصوتي، ويقف التشبيه بينها رابطا تخييليا على وفق نظام هندسي متناسق:

(يسترسلون الى المنايا) ← كأن → (رحما تجمعهم دانية)
(يأنسون بالحروب) ← كأن → (أما تكفلهم حانية)

والصاحب في هذ التشبيه يستغل العلاقات الانسانية الحميمة لاسيما علاقات القرابة القريبة (ذوي الارحام) و (علاقة الام بابنها) ليرسم صورة تأخذ صداها عند المتلقي عن شجاعة هؤلاء الرجال وبسالتهن، فهم يسرعون الى المنايا وكأنهم ذاهبين الى ملاقات ذوي أرحامهم، والحروب

عندهم شيء جميل على الرغم من قساوتها وشراستها وما فيها من مناظر مروعة كأنها أمهم التي تحنو عليهم وتمنحهم الدفء والامان.

وتعد الاستعارة من الاساليب البيانية التي تسهم إسهاما كبيرا في تشكيل الصورة الفنية، فهي أفضل أساليب البيان وأدقها تعبيراً وتأثيراً، وأجملها تصويراً، وأكملها تأدية للمعنى، (١٨) وهي أسمى من التشبيه في التصوير وخلق الشعرية لأنها تحمل طابع التخيل، (١٩) فهي تقوم بنقل اللفظ أو العبارة من سياقها اللغوي الأصلي الى سياق جديد غير مألوف بغية إثراء النص بدلالات أبعد وأعمق، إذ ان جمالياتها تكمن في نقلها للمعنى مما هو مفهومي الى ما هو انفعالي. (٢٠) لذلك نجد صاحب بن عباد يعتمد كثيرا على التشكيل الاستعاري في نصوصه لينطلق بها نحو إضاءات جديدة وإحياءات مقصودة، من ذلك قوله من رسالة في التعزية :

((كتبت ويا ليتني ما كتبت فاني ناع الفضل من أقطاره، وداع المجد الى شق ثوبه وصداره، ومخير بأن شمس الشرف كاسفة، وأرض الكرم راجفة، والمحاسن منقضية، والمناقب مودية، والمآثر مودعة..... والمروعة قد تضيف نهارها للغروب، وأذنت شمسها بالوجوب، والدين منخل واجم، وللتقوى دمعان: هام وساجم، والسماحة تشكو الى السجاجة بثها وحزنها، وتصف كيف أوهت الفجيعة أزرها ومنتها، والادب منزو الى جانب مهجور، ومعصم بدمعه مستسلم مقهور، والحلم قائل: لا طود بعد الذي تزعزع، ولا ركن بعد الذي تضعضع)) (٢١)

يقدم صاحب في هذا النص مشهدا مسرحيا تراجيديا أبطاله مجموعة من الصفات الاخلاقية النبيلة (الفضل، المجد، الشرف، الكرم، المحاسن، المناقب، المآثر، المروعة، الدين، التقوى، السماحة، السجاجة، الادب، الحلم)، وقد مارست عملها المسرحي من خلال التركيب الاستعاري الذي أكسبها سمات انسانية جعلتها تمارس حركتها بكامل حيويتها وبقدرتها البشرية، فالمجد يشق ثوبه، والمآثر تودع، وللمروعة شمس ونهار يوشكان على المغيب، والدين قد اشتد حزنه فأطرق برأسه ساكتا، والتقوى تبكي بدموع غزيرة، والسماحة تتكلم فتشكو حزنها وتصف ضعفها، وقد أخذ الادب زاوية مهجورة أطلق فيها دموعه وقد غلبه القهر والاستسلام، والحلم يتكلم ويشهد للمرثي برزائنه وحلمه.

ان هذه الصور المتعددة تتدرج ضمن علاقات متواشجة يجمعها تشكيل بنائي واحد يتخذ من الإخبار (مخبر بان.....) نبعا تتدفق منه الصور الاستعارية بانسيابية عالية، إذ يكون الانتقال من صورة الى أخرى من خلال حرف العطف (الواو) كما ان هذا التعدد والتتابع قد أفضى في نهاية المطاف الى نتيجة كلية ترسم صورة الحزن والالام على رحيل الرجل الذي كان يحمل تلك الفضائل والصفات النبيلة.

ولا يأتي الاسلوب الاستعاري في نصوص صاحب منغزلا عن التشكيل اللغوي في سياقه العام، إذ يتآزر مع الوسائل التشكيلية والبلاغية المختلفة وصولا الى التشكيل الفني الذي يحقق البنية التصويرية المتكاملة، يقول صاحب :

((وقد كانت الثقة مستحكمة بأن رياح المفسدين الى ركود، وجمراتهم الى خمود)) (٢٢)

يعتمد نسيج هذا النص على البنية الاستعارية المتآزرة مع التضاد في إثبات حتمية القضاء على الفساد والمفسدين، فالفساد لا يخلف الا الاذى والالام، لذلك اختار صاحب المفردات التي تحقق له التركيب الاستعاري الذي يناسب دلاليا هذا المعنى، فالرياح لا تخلف الا الدمار في الاماكن التي تعصف بها، والجمر يحرق لامسه فلا يسبب الا الأذى والالام، ومن خلال هذا التركيب الاستعاري تنطلق بنية التضاد لتعلن حتمية التحول والتغيير (الثقة مستحكمة)، إذ لا بد للرياح من ركود يتبعها، كما لا بد للجمر من خمود ولو بعد حين.

إن الاستعارة تسعى الى خلق الصور الفنية المتميزة من خلال الاتحاد والامتزاج والتقريب بين العوالم المختلفة وليس بالاعتماد على المقارنة والتمييز، فهي الوسيلة التي يجمع الذهن بواسطتها أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل، وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الاشياء التي ينشئها الذهن بينها، (٢٣) ولنقرأ للصاحب قوله :

((وعرفت ما رآه الامير صاحب الجيش في أمر الحاج اهتماما منه بمصالح المسلمين والاسلام..... هذا الى ما لديه من العناية السابقة، والرعاية الصادقة، لهذه العصاية القاصدة خير مقصد ومثابة، وأكرم بقعة منتابة، وقد أقاموا في اجتيازهم وظلال الكرامة تقيهم، ونهضوا وأجنحة الحماية تحميهم)) (٢٤)

ان الصور الاستعارية التي توسل بها صاحب في هذا النص (ظلال الكرامة) و (اجنحة الكرامة) شكلت خطا دلاليا يأخذ مساراً فوقيا يعكس قوة الدولة وسلطتها التي تعلو الجميع وتخيم

على رؤوسهم، فـ (الكرامة) باقترانها بلفظة (ظلال) اكتسبت بعدا ماديا، فهي اشبه ما تكون بسقف السلطة الذي يعلو الناس ويقيهم ويجعلهم أعزة شامخين، و(الحماية) باقترانها بلفظة (أجنحة) اكتسبت فاعلية الحركة والطيران فوق رؤوس الناس مانحة إياهم الامن والامان.

إن فاعلية الصور الاستعارية في نصوص صاحب بن عباد تأخذ صداها وتألقها في كثير من الاحيان من خلال جعل تشكيلها يرتكز على بث الحياة في الموجودات والمعنويات، إذ ترتقي الاشياء الى مرتبة الاحياء، أو يتحول ما هو معنوي مجرد الى محسوس مادي، يقول صاحب : ((وأخر كتابي عن مولاي حتى اليوم، لأنني عدت فتعاون علي من الحمى والقلق خصمان يدفعاني بينهما، وضعفت طاقتي عنهما. وقد كنت عن أحدهما عاجز القوة قاصر المنة فكيف اذا اجتمعا)) (٢٥)

ان فاعلية هذا النص تكتسب حيويتها من حركة الحمى والقلق، فمن خلال الاستعارة اكتسبا صفات الانسان (التعاون، الخصومة، الدفع، الاجتماع) فاشتركا في عدائهما للصاحب، واجتمعا عليه يدفعانه بينهما حتى ضعفت قواه، اذ ليس له القدرة على دفع أحدهما فكيف بهما معا.

وتقف الكناية الى جانب التشبيه والاستعارة عنصرا مهما من عناصر التشكيل التصويري في رسائل صاحب بن عباد ولكن بنسبة أقل منهما، والكناية ((أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء الى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ اليه، ويجعله دليلا عليه))، (٢٦) وبذلك فهي تستمد جمالها بوصفها عنصرا تصويريا من خلال ما تحمله من ((تنبيه الملكات واستثارة الاذواق من خلال اللمحة والإشارة والتعريض والرمز والايحاء والمبالغة في وضع المعنويات في صور محسوسات))، (٢٧) وهنا يبرز دور المتلقي في الغوص في فضاء الايحاء والتخييل ليلتقط المعاني والدلالات ويقلب الوجوه والاحتمالات المتعددة التي ينطوي عليها النص الكنائي، وبذلك تتحقق متعة البحث والاستقصاء والظفر والاكتشاف . ومن الصور التي اعتمدت الكناية في رسائل صاحب قوله : ((فاني إذا وقفت خنصري لأثنيه على أكرم عهد أحرزته، منذ صحبت الزمان وسبرت

الاتام، كان عهده الذي أستوزع الله شكر الموهوب منه)) (٢٨)

يقف صاحب في هذا النص مقرا بالجميل لسيده وصاحب نعمته، وقد كنى عن ذلك بقوله (وقفت خنصري لأثنيه) كناية عن الفرادة والتقديم، وقد جاء في لسان العرب ((ويقال: بفلان

تتلى الخناصر اي تبتدأ به إذا ذكر أشكاله))،(٢٩) وقد عزز أسلوب الشرط البعد الدلالي لهذه الكناية، إذ انحصر التفرد والتميز في جواب الشرط (كان عهده) على الرغم من الامتداد الزمني الطويل (صحبت الزمان) وكثرة الاختلاط والتجربة ومعاشية الكثير من الناس (سبرت الانام). ومما نسجله في هذا الموضع ان كنايات الصاحب بن عباد في رسائله كانت من الكنايات القريبة الواضحة التي لا تحتاج الى كثير من كد الذهن وإعمال الفكر، وهذا الامر ينسجم كثيرا مع طبيعة النثر بصورة عامة والرسائل بصورة خاصة، إذ يتوخى الصاحب فيها الوضوح المكمل بأجواء تخيلية شفافة، ويبتعد عن الغموض المسرف الذي يفسد فنية التصوير وجماليته، يقول :

((وهذا يا أبا عيسى خمار سكر كنت أحذر منه، وأدفع بجهدي عنه أيام القبض على هؤلاء الاوغاد، الذين ارتضعوا دَرَّ الفساد، فغرتك الغوار حتى توصلت الى استنقاذهم وحل عقالهم. لا جرم أني ألقيت حبل الامر على غاربه، وعلمت أن مشاركته تظلم عليك من مغاربه..... ولا بأس فسوف يرى بإذن الله ومشينته كيف تروى السيوف العطاش، من دماء اولئك الاوباش)) (٣٠)

كنى الصاحب بقوله (ألقيت حبل الامر على غاربه) عن ترك الامر وعدم الانشغال به، فالغارب ((أعلى مقدم السنام، واذا اهل البعير طرح حبله على سنامه وترك يذهب حيث يشاء)) (٣١). وتقف الصورة الكنائية هنا حلقة وصل تتوسط بين زمنين: الزمن الماضي (كنت أحذر منه...) وزمن المستقبل (فسوف يرى)، وهذا الارتباط بين الزمنين رسم ملامح النظرة الاستشرافية الثاقبة للصاحب بن عباد في تقدير الامور ومعرفة مخاطرها ومحاسنها (كنت أحذر منه، وأدفع بجهدي عنه، وعلمت...تظلم، فسوف يرى)، لذلك جاءت الكناية دليل نظرة موقنة بما ستؤول اليه الامور فيما بعد فترك الامر ولم يحفل به.

ويقول في موضع آخر :

((ألا تعلم هذه الطائفة أن الحاكم إذا أصدر من حضرته فيده أعلى من كل يد، وطاعته فرض على أهل البلد، وإن المعترض له قد أباح من نفسه المحظور، وجلب عليها التبار والثبور)) (٣٢)

ان تقريرية الخطاب في هذا النص هي التي منحت الصورة الكنائية وضوحها وتميزها، فالصاحب كنى بقوله (فيده أعلى من كل يد) عن نفاذ أمر الحاكم ووجوب طاعته، وهذا يتفق جليا مع دلالة السياق التقريرية (طاعته فرض... والمعترض له....) .

المحور الثاني : (أنماط التشكيل التصويري)

ان الصورة الفنية هي عملية ابداعية تظهر معاناة الاديب وانفعالاته وعاطفته وأفكاره من خلال مجموعة من المعطيات المختلفة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فالحس ((هو الطريق الاول لإدراك النفس ومعرفتها))، (٣٣) لهذا نستطيع تقسيم الصورة الفنية الى أقسام صورية مستمدة من الحواس الخمس ويندرج كل نوع منها تحت حاسة معينة (البصرية، السمعية، الشمية، الذوقية، اللمسية) .

ولكن هذا التصور لا يعني أبدا انفصال الصور الحسية عن المدركات الذهنية والعقلية ((لان النافذة التي يستقبل بها الذهن رياح الحياة والتجربة هي الحواس، كما إن الذهن محتاج في كثير من اعتمالاته الى الحواس لترجمة تلك الاعتمالات، فتكون الحواس بهذا المنحى أهم وسائل الذهن في الاستقبال والبت))، (٣٤) وبذلك فإننا نجد ارتباطا وثيقا بين ما هو حسي وما هو عقلي، إذ لا وجود لأي قيم شعرية للصور التي تعتمد على الحواس من غير استثارة للاحاساس وتنشيط للخيال، لان الصورة الفنية تضعف كلما انحصرت في نطاق الحواس. (٣٥)

وعلى وفق هذا التأسيس فإننا سنعتمد منهج التقسيم الحسي القائم على الحواس الخمس بغية تسهيل الدراسة وترتيبها وتجنب تكرار النصوص بسبب التداخل الواضح بين الحسي والذهني فيها، وهذا المنهج لا يعني إغفال الجانب الذهني، لان عملنا هنا لن يكون مقصورا على استقصاء ما هو حسي مجرد حسب، وإنما سنبحث في التشكيلات التصويرية الحسية المفعمة بالمدركات الذهنية والتخييلية التي تحدث في المتلقي التأثير المطلوب والاهتزاز الوجداني المقصود .

وتعد الصورة البصرية من أكثر الانماط الحسية تجليا في الاعمال الادبية المختلفة لأن ((البصر أدق الحواس حساسية، وتأثرا بالواقع المحيط، فعن طريق العين يكون الاحتكاك مباشرا بموضوع التجربة، بل إنها أسبق الى إدراك هذا الواقع))، (٣٦) وهي التي تلم بالإحساس الجمالي

للموجودات من خلال تلقيها مثيرات حياتية كالحركة واللون والهيئة والشكل والضوء وغير ذلك، ولا يخرج صاحب بن عباد في رسائله عن هذا الإطار التصويري، من ذلك قوله :

((جناب السلار مولاي الجناب المورود المعهود، ولقاؤه الطائر الميمون المسعود، فعينا كل بعيد عنه تحسدان كل قريب منه، ولا غرو فاللواحق تأنس بالروض موليا والزهر جنيا، والذهب مسبوكا، والوشي محبوبا، فكيف أنسها إذا نظرت الى حدائق مجد دثر، وأنواع عز غمر، وحظيت بربيع كرم جم، وشرف ضخم، حيث البيت رفيع، والجناب منيع، والفضل وسيع، والشيم حبر، والالفاظ درر، والليل سحر)) (٣٧)

يكشف هذا النص عن بنية مدحية تحاول رسم الممدوح أنموذجا مثاليا في حمله لصفات نبيلة كثيرة تكسبه المجد والعز والرفعة . وتشكل العين (الواحد) هنا مرتكزا تنطلق منه الصورة البصرية، إذ نقف بإزاء نظرتين تشكلان عماد النص : الأولى حقيقة والآخرى مجازية، ففي النظرة الأولى تتجلى الألوان الجميلة المختلفة التي تأنس بها العيون وتلذ فيها النواظر (الروض موليا، الزهر جنيا، الذهب مسبوكا، الوشي محبوبا)، إذ تقف خلف هذه المفردات مجموعة كبيرة من الألوان الجميلة والزاهية التي تتعش القلوب وتأخذ بالألباب (تأنس) . أما النظرة الثانية فإن الصورة البصرية تنتقل فيها من البعد الحقيقي الى البعد المجازي، فيكون النظر فيها الى ألوان ذهنية غير حقيقية (حدائق مجد) و (أنواع عز) و (ربيع كرم) .

وتشكل البنية الاستفهامية المتواشجة مع أسلوب الشرط (فكيف أنسها إذا نظرت....) السلم الذي ترتقي به الصورة البصرية من طبيعتها الحقيقية (النظرة الأولى) الى طبيعة مجازية (النظرة الثانية)، إذ يزداد الإعجاب والانبهار البصري في النظرة الثانية ويتصاعد بما يتناسب دلاليا مع خصال الممدوح وصفاته الحميدة على الرغم من الجمال والانس الذي يحققه النظر الى الألوان الجميلة في النظرة الأولى .

وقد شكل اللون عنصرا مهما من عناصر التشكيل التصويري البصري في رسائل صاحب بن عباد لما يمتلكه من فاعلية بصرية تخاطب الوجدان والشعور مخاطبة جمالية ولما له من دلالة في بناء الجملة الشعرية، (٣٨) لاسيما حين تختفي الألوان خلف مثيراتها ومعطياتها التي توحى بها، يقول صاحب:

((وقد زادت معاليه فصفا على طول العمر، صفاء التبر على مُثَبَّتِ الجمر)) (٣٩)

هذا النص يشهد تباينا بصريا على المستوى اللوني، إذ ان الرؤية التصويرية تضع أمام مخيلتنا للوهلة الاولى لون الذهب (التبر) الاصفر، ولكن صاحب لم يكن يقصد التشبيه البصري اللوني المحض وانما كان يشير الى نقاء الذهب من شوائبه، قارنا ذلك بنقاء الممدوح من الرذائل والخصال الذميمة فصفحته بذلك تكون بيضاء ناصعة، فالتشبيه هنا حقق بعدا تخيليا تجاوز حدود الرؤية البصرية الى ما هو أبعد من ذلك.

ويقول في موضع آخر :

((وكان بلدكم من بين البلاد كغرة أدهم، وشهاب في ليل مظلم)) (٤٠)

تقوم الصورة التشبيهية في هذا النص على التضاد اللوني بين البياض والسواد، وقد خلق صاحب تباينا لونيا بينهما، إذ أبرز اللون الابيض على اللون الاسود ليحقق وضوحا لونيا ينعكس دلاليا على الاشادة بالبلد المقصود:

البياض	×	السواد
بلدكم	×	البلاد
غرة	×	أدهم
شهاب	×	ليل مظلم

فهذا البلد يختلف عن البلاد الاخرى في استقامة أحواله وصلاح أهله واستقراره اجتماعيا واقتصاديا واداريا، وهذا ما نلمسه من قراءة الرسالة حتى آخرها.

ومثلما كان للصورة البصرية مكانتها في التشكيل التصويري لرسائل صاحب بن عباد، نجد الصورة السمعية ماثلة فيها ايضا، وهي تعمل على ((توظيف كل ما يتعلق بحاسة السمع ورسم الصورة عن طريق أصوات الالفاظ وواقعها في الاداء الشعري واستيعابها من خلال هذه الحاسة مفردة، أو بمشاركة الحواس الاخرى))، (٤١) يقول صاحب :

((ثم انبعثت الاحزان والهموم، وانطلقت الالسن والعيون فلا تسمع إلا أنة أو رنة، وإلا نشيجا أو زفرة، ولا ترى إلا صارخا أو صارخة، وشادخا بالدم في وجهه أو شادخة،..... والاصابع تشير إلي علما بأنني أعظم الحاضرين اكتئابا، وأكثرهم مصابا، وأقلهم اضطبارا،

وأشدهم جزعا ماثرا، أو صبرا مطارا، وقد زمت نفسي زمّ السكينة، لو لم تنطق الدموع
بلسان النميمة)) (٤٢)

يصف صاحب بن عباد في هذا النص مشهد الحزن والالم على فقدان المرثي، وتبدو معالم
الصورة السمعية واضحة من خلال مجموعة من المفردات التي هيمنت على النص وفرضت
سطوتها عليه (اللسن، تسمع، أنة، رنة، نشيجا، زفرة، صارخا، صارخة، تنطق، لسان)، ولا
شك في ان شيوع هذه المهيمنات في النص يجعل من الصورة السمعية المهيمن الاكبر على
مفاتيح النص، لذلك حاول صاحب التخفيف من هذه الهيمنة من خلال اقترانها بمفردات
بصرية، إذ جعل ما هو مرئي مسموعا، وجعل ما هو مسموع مرئيا، أذ أسند فعل الرؤية (تري)
الى الصراخ (صارخا، صارخة) في توظيف افتقد التوفيق على المستوى التصويري، إذ يبدو انه
أراد بذلك تحقيق الجانب الايقاعي والصوتي وبناء تقسيم متساوٍ في الفقرات، بينما نراه ينجح في
الصورة الاخرى حين جعل ما هو مرئي مسموعا بفعل الضربة الاستعارية الجميلة (تنطق
الدموع بلسان النميمة). ويقول في موضع آخر :

((وسيشاهدُ بمشيئة الله عز وجل عن قرب كيف تخفق ألوية الحق وراياته، وكيف تتلى
قوارع النصر وآياته)) (٤٣)

ينطلق النص من لمحة بصرية استشرافية (وسيشاهد) تتطوي على نبرة الوعيد والتهديد،
وتفتح أفق الرؤية البصرية على صورتين: الاولى بصرية (كيف تخفق...)، والاخرى سمعية
(كيف تتلى...). وتتشابه هاتان الصورتان في أكثر من مستوى، ففضلا عن المستوى التصويري
الذي يظهر دلالة النصر والظفر فانهما متساويتان في تقسيم الوحدات اللفظية (كيف=كيف)،
(تخفق=تتلى)، (الوية=قوارع)، (الحق=النصر)، (راياته=آياته)، ولا شك في أن هذا التقسيم
اللفظي المتوازن له أثره في التنغيم الصوتي الذي يطرق الاذان أضف الى ذلك ما يحدثه صوت
القاف (تخفق، الحق، قوارع) من وقع صوتي يثير دلالة القوة والهيبة وبما ينسجم مع موضوع
النص (التهديد والوعيد) . فضلا عن ان التجانس الصوتي بين بدايتي الصورتين (كيف=كيف)
وبين نهايتيهما (راياته=آياته) يخلق دائرة مغلقة تعزز الفاعلية التصويرية والمناسبة الدلالية مع
حتمية النصر والاحاطة بالأعداء.

ومن الأنماط التصويرية التي شكلت حضوراً متميزاً في رسائل صاحب بن عباد الصورة الشمية التي تعتمد على معطيات حاسة الشم والتي أخذت منحى إيجابياً في استجلاب العطور الطيبة والروائح الزكية التي تبعث على البهجة والسرور، من ذلك قوله :

((وأقبل به وقد ركب الاعناق، بعد العتاق، وعلا الاجياد، بعد الجياد، وفاح فتيت المسك من مآثره، كما كان يفوح من مجامره، وقام الناس له كقيامهم — كان — إليه، واصطفوا للصلاة عليه اصطفاؤهم للسلام عليه)) (٤٤)

تقوم بنية هذا النص على صراع بين زمنين، الزمن الماضي حين كان المرثي يحتل مكانة سامية ومرموقة، والزمن الحاضر حيث يحمل على الاكتاف في طريقه الى مثواه الاخير. ويحاول صاحب في هذا الصراع ان يحقق للمتوفي المكانة نفسها التي كان يتمتع بها من خلال استرجاع ذكريات ومواقف يومية في الزمن الماضي، وإيجاد ما يناسبها ويوازيها من مواقف بعيد وفاته، لكي يخفف على نفسه ألم الفقد والفراق، ويمكن توضيح الصراع بين الزمنين والمساواة بينهما في الجدول الآتي:

الزمن الحاضر	الزمن الماضي
ركب الاعناق	بعد العتاق
علا الاجياد	بعد الجياد
فاح المسك من فتيت مآثره	كما كان يفوح من مجامره
قام الناس له	كقيامهم — كان — إليه
اصطفوا للصلاة عليه	اصطفافهم للسلام عليه

والملاحظ هنا ان الصورة الشمية تتفرد في أنها أخذت بعداً مجازياً، فبعد ان كانت رائحة المسك الحقيقية تفوح في مجلس المرثي من مجامره في الزمن الماضي، فاحت رائحة المسك — مجازاً — من مآثره، في إشارة الى حسن عمله وسيرته المحمودة وما تركه من مآثر تتحدث بها ألسن الناس.

ومثل ذلك قوله :

((وصل كتاب مولاي فلصق بيدي، وندي على كبدي، ولم أدِر بماذا أنعته وقد ملئ قلبي وملاً صدري، وكيف أصفه وقد أمتع نفسي ورفع طرفي، وهل أقول نسيم الرياض تدرجت

الشمال على أنوارها، وأغریت الصبا بإخراج اسرارها، أم أقول الحياة عادت في الجسد، والروح سرى في البدن، فله على كل مستحسن أنيق فضل، وعند كل حضار سبق وخلص)) (٤٥)

يعرض النص في إطاره الهيكلي العام بنية استفهامية قائمة على الحيرة والاعجاب (بماذا أنعته، وكيف أصفه، وهل أقول، أم أقول) لا تلبث ان تفتتح على صور تشبيهية تعكس حال صاحب وتحفر في أعماقه لترسم صورة الاعجاب الذي لحقه بعد وصول الكتاب اليه وما تبعته من مشاعر البهجة والمتعة والسرور، فارتمى في أحضان الطبيعة لقدرتها على كشف هذه الدلالات ملتقطا منها بعض جزئياتها (نسيم، الرياض، الشمال، انوارها، الصبا)، فلا ريب في أن من يستاف نسيم الرياض تنبعث في نفسه مشاعر الارتياح والبهجة والمتعة والسرور.

اما الصورة الذوقية فجاءت في رسائل صاحب بن عباد مندرجة تحت خطين دلاليين متعاكسين، الاول يتجلى من خلال المثيرات الذوقية الايجابية المتمثلة بالعذوبة والطعم الجميل، اما الاخر فيتمثل بالمثيرات الذوقية التي تأخذ منحى سلبيًا والمتمثلة بالمرارة والطعم الرديء، فمثال الاول قوله :

((وللوسائل اختلاف درجات ومنازل، ومن أولاهم بتحقيق الحظوة، وأجرائهم بتقدم الخطوة، من ورد أعذب شريعة، وأؤكد ذريعة . وتحمل فلان كتاب فلان الى حضرة مولانا والي، بما أظهر موآته وحرمآته)) (٤٦)

هذا النص يندرج ضمن رسائل الشفاعات، إذ يقف صاحب شفيعا لأحد الاشخاص عند الملك (مولانا)، فلا غرو بعد ذلك من أن يتخذ المدح جسرا لتحقيق ذلك، فيرسم لنا صورة ذوقية (أعذب شريعة) من خلال تشبيهه مقام الملك بالشريعة العذبة . اما الخط الدلالي الثاني فكقوله :

((وإني لا ألومك على الاتقباض لوما يريني فعلك لؤما، ولبؤدي لو كُلفت مع كل صباح تنفس، حاجات تعادّ الرمل، وتناسب القطر . فهذا هذا والقستان قد وقّع فيهما بما رأيت، وإن سألت في الالتماس بأمر من العلقم، وأضر من الأرقم)) (٤٧)

يقف صاحب هنا معاتبا أحد الاشخاص، ولكنه على الرغم من التقصير الحاصل فقد وقّع على كتب وردت له منه بالإيجاب، وهو يقول إن هذا ديدنه مهما كان الطلب أو الالتماس، وهنا

تدخل الصورة الذوقية بجانبها السلبي (أمر من العلقم) مقترنة بأسلوب الشرط لتعزيز قول صاحب في تعامله مع طلبات الناس .

اما الصورة للمسبية فلم تستأثر باهتمام صاحب بن عباد، وكان ورودها قليلا قياسا الى الانماط الاخرى، ولكنها على الرغم من ذلك قد حققت حضورا تصويريا متميزا على مستوى التشكيل والدلالة، من ذلك قوله :

((التجرّم – يا سيدي وخليلي – دأبُ من ضاق عطنه عن الاخلاق السمحة، وتضاعل ودّه عن الطباع العذبة، فهو دائبا يخلق لإخوانه جريرة يصلّيهم نار عتبها، ويولّيهم جانب عذّلهاوقد علم الناس كيف إثاري إياك وإكباري، وعلمت كيف أباسطك في خاص أحوالي وأسراي، حتى كأنا قضينا الشباب على تلاؤم، وصافحنا الكهولة عن تنادم)) (٤٨)

تتجلى الصورة للمسبية في هذا النص في موضعين مختلفين في طبيعة اللمس اختلافا يصل الى حد التعاكس والتضاد، ففي الموضع الاول نجد الصورة للمسبية ببعدها السلبي من خلال المثير الحراري (بصليهم)، إذ يتحول العتب من خلال الاستعارة (نار عتبها) الى نار تصلي الاخوان بعد افتعال الجرائر ونسبتها اليهم وهو ما أشار اليه في مستهل النص (التجرّم) . أما الصورة الاخرى فمثيها للمسبي يوحى باللين والرفق والنعومة (صافحنا).

ويمكن سر نجاح الصورتين في نجاح التركيب الاستعاري وانسجامه دلاليا مع المعنى المقصود، ففي الصورة الاولى شكلت النار (بصليهم نار عتبها) طرفا مناسباً للعتب غير المبرر والمشفوع بجريرة غير مرتكبة، وفي الصورة الثانية (صافحنا الكهولة) نجد أن الكهولة وما ترمز اليه من ضعف ولين لا يمكن الإشارة اليها الا من خلال ما يناسبها وهو هنا (المصافحة).

المحور الثالث : (حركية التشكيل التصويري)

لقد سبق وأشرنا في صفحات البحث السابقة الى ان الصورة تعتمد في تشكيلها على مجموعة من الاساليب البلاغية (التشبيه والاستعارة والكناية) التي تطوع اللغة وتعيد هيكلتها ضمن دلالات جديدة معتمدة على مواد التصوير الاساسية (الكلمات والافكار والعواطف)، وهذا الجانب التشكيلي من الصورة هو الذي يعنينا هنا، إذ سنحاول الوقوف على حركية الصورة وسكونها ضمن هذا الاطار التشكيلي، فالصورة بوصفها تشكيلا تستطيع أن تزيح اللغة العادية وتعيد انتاجها بحلة جديدة، فيبرز التشكيل هنا وسيلة أو أداة في العمل الفني لتحقيق الصورة،

فالنص الادبي لا يدمر اللغة إلا لكي يعيد بناءها على مستوى أعلى، فعقب فك البنية الذي يقوم به الشكل البلاغي تحدث عملية إعادة بنية أخرى ضمن نظام جديد. (٤٩)

ولو تأملنا في رسائل صاحب بن عباد لوجدنا أن صوره الفنية قد حققت هاتين الظاهرتين (الحركة والسكون) بطريقة عالية في الاداء، وبما يتناسب مع دلالات النص وتوجهاته، ففي مشاهد الحرب تتصاعد حركية الصورة وفاعليتها وتتنامي لتصل الى حدود الذروة، من ذلك قوله:

((وخفَّ الاولياء اليهم فخيلت الجبال سائرة، والبحار ثائرة، والاسلحة تبصُّ عليهم لمعان الشموس، وتروع أطباق القلوب قبل إزهاق النفوس، وشاهد المخاذيل منهم ما أطار العيون عن حجاجها، وأطاح القلوب من انزعاجها . وشمّرت الحرب عن ساقها، وتتمرت بحمرة أحداقها، ودارت كأس الموت دهاقا، وعاد لقاء القرن للقرن عناقا، فكسرنا المدابير بالديلم زرقاً، وبالغلمان رشقاً، ومُلك عليهم الخندق بعد أن جعل قتلهم معابر، وجرحاهم قناطر، فما انتصف النهار إلا وقد انتصف الله للحق من الباطل، وكفنا بالأيد القاهر والنصر الشامل، واقسمت المخاذيل الهزيمة بين قتلى أجروا من دمائهم الجداول، وأسرى استنفدوا الكبول والحبائل)) (٥٠)

يسجل النص لوحة حربية تعج صورها بالحركة والاضطراب، وهي تتطوي على ثلاثة مشاهد : الاول يصف مسيرة الجيش بعدته وعديده، والثاني يصف ساحة المعركة وما جرى فيها من قتال شرس، أما الثالث فهو تصوير لنتيجة المعركة حيث هزيمة الاعداء وانكسارهم . وسنحاول ان نتتبع هذه المشاهد لنقف على حركية الصور فيها ثم امتدادها على مستوى النص كله . ففي المشهد الاول تصطف التشكيلات التشبيهية والاستعارية في بنية حركية قوامها المفردات والافعال الدالة على الحركة والاضطراب (خفَّ، سائرة، البحار، ثائرة، تبصُّ، تروع، إزهاق ' أطار، أطاح)، ولا شك في ان حركة الجبال وهيجان البحار مبالغة حركية تبين عظمة هذا الجيش وكثرة جنوده وهمهم العالية، كما ان حركة السيوف واضحة من خلال انعكاسات الشمس في عيون الاعداء (تبصُّ)، وقد أفضى ذلك كله الى إثارة الرعب والخوف والهلع في صفوفهم وهي مؤشرات حركة واضطراب لذلك سخر لها المفردات (تروع، إزهاق، أطار،

أطاح، انزعاجها) وزجها في تشكيل يدل على المبالغة بما يتناسب مع المبالغة في وصف حركة الجيش .

وفي المشهد الثاني تتوالى الصور الكنائية في تشكيل حركي تتدافع فيه المعاني، فقله (شمرت الحرب عن ساقها) كناية عن بدء المعركة، وقله (وتتمرت بحمرة احداقها) كناية عن شدة هذه الحرب وضراوتها وشراستها، وقله (ودارت كأس الموت دهاقا) كناية عن كثرة القتلى فيها، وقله (وعاد لقاء القرن عناقا) كناية عن الاشتباك بين الجيشين والقرب المكاني بين المتحاربين .

ان هذه الصور الكنائية تنطوي على جانب تكثيفي يختزل الكثير من الدلالات والمشاهد، وتختفي خلفها طاقة حركية كبيرة نستطيع ثلمسها من خلال الافعال الماضية التي شكلت بؤرتها الحركية، فالفعل (شمرت) يوحي ببداية الحركة أي الانطلاق من السكون الى الحركة، والفعل (تتمرت) يوحي بالتحول اللوني في إشارة الى الغضب والعبوس، والفعل (دارت) يرسم حركة دائرية مغلقة للموت، لكننا نفاجأ في الكناية الرابعة بحركة عكسية (عاد) تتجه نحو السكون (لقاء، عناقا) لا تلبث الصورة بعدها ان تنطلق من محيط سكونها الى التشكيل الحركي (فكسرنا) إذ تتوالى مجموعة من المفردات الحركية التي تعلن انكسار جيش الاعداء وهزيمتهم (فكسرنا، زرقا، رشقا، وملك، قتلاهم، جرحاهم) .

وفي المشهد الثالث نجد ان الحركة تتجه نحو السكون شيئا فشيئا، وهو أمر طبيعي بعد انتهاء المعركة وتحقيق النصر (انتصف الله للحق من الباطل)، (كنفنا بالأيد القاهر والنصر الشامل)، ف (القتلى) و(أسرى) مفردتان توحيان بالسكون وعدم الحركة فضلا عن دلالات الذل والخضوع، وكذلك (الكبول والحبائل)، إذ ان القيد يوحي بالسكون وقلة الحركة.

لقد حقق الفعل على صعيد حركية الصورة نجاحا كبيرا بوصفه مهيمنا تشكيليا يمنح النص فاعليته وطاقته الحركية، ((الفعل يسم الصورة بحضور صياغته، بل يمارس حضوره هناك في اعماق اعماقها، يسحب عليها تأثيره ويجعلها تتجاوز جميع أشكال التتميط . فتتجلى في قالب حشد من الصور تستمد حركيتها من الفعل ذاته، ومن ثم تتنوع بتنوعه، وتقدم نفسها في أشكال مختلفة وتكف عن كونها صورة بالمعنى المتعارف لتصبح لوحة أو مشهدا))، (٥١) وهذا ما نجده في قول الشاعر :

((وتواصلت الضربات بين زرق بالزانات، لا يعرف الإحكام انفصامها، واخذت الرماح تطير شررها، والنفوس تفارق قصرها، وثملت الزوبيينات من الدماء، فتعثرت في النحور، وتكسرت في القلوب والصدور . وعاین أعداء الله هول المطلاع، فولوا الادبار وطاروا كل مطار، وتبعهم الاولياء يفيضون الصوارم على الترائك فيض الصباح على النجوم الشوابك)) (٥٢)

يستمد هذا النص حركته من الافعال الدالة على الحركة والمنتشرة على مساحة النص (تواصلت، تطير، تفارق، ثملت، تعثرت، تكسرت، فولوا، طاروا، تبعهم، يفيضون) . فالنص ينفث على اجواء الحركة من خلال الفعل (تواصلت) الذي يشير الى استمرارية الحركة (الضربات) يتبعها سكون مؤقت يقف النفي فيه عنصرا فاعلا في ايقاف فاعلية الحركة لفترة وجيزة (لا يعرف الاحكام انفصامها) فالإحكام هنا يمثل سكونا يؤكد عدم الانفصام، لكن ذلك لا يمنع من عودة الحركة بفاعلية اكبر، فتطير شرر الرماح حركة عشوائية تعكس شدة القتال وشراسته مما يفضي الى حركة أخرى تنشأ بفعل الحركة الاولى وهي (النفوس تفارق قصرها) في إشارة واضحة الى الموت الذي تحققه طعنات الرماح.

وتتسامى حركية الصور وتتنامى لتصل الى قمته في التشكيل الاستعاري (ثملت الزوبيينات....فتعثرت.....وتكسرت)، فالثمالة حركة غير منتظمة وخارجة عن حدود الارادة، وقد اسندت الى السلاح فأفضت الى مزيد من الحركات العشوائية الخارجة عن السيطرة ففعلت فعلها بالأعداء (تعثرت، تكسرت) . فلا غرو بعد ذلك من الهروب (فولوا، وطاروا)، ولكن السيوف ظلت تلاحقهم وتضرب فيهم ضربا تعكسه الصورة البصرية التي يختزنها التشبيه، إذ لا ترى إلا حركة لمعان السيوف وهي تنزل على رؤوسهم المغطاة بـ(الترائك) اللامعة مثلما يهجم ضوء الصباح على النجوم المضيئة .

ومن جانب آخر نجد ثبوتية الصور وسكونها أمرا ماثلا في كثير من نصوص صاحب بن عباد التي تتوخى هذا السكون لانسجامه مع الدلالة المقصودة، من ذلك قوله في معرض المديح : ((ساعاته برّ، ونظرته بشرّ، وداره ندوة العلم والبذل، واستقراره على قمة العلياء والفخر، كأن الشعري علقت بين عينيه تلمع للمجد والغائر، وتهدي ساريا الى سائر)) (٥٣)

ينفتح النص على تجسيد دلالة العلو والرفعة عند الممدوح، من خلال ذكر مجموعة من الصفات الحميدة التي اتسم بها، وقد لجأ صاحب الى البعد التخيلي الذي يصنعه التشبيه، مستغلا المخزون التاريخي وما توارثه العرب في علاقتهم بالنجوم (الشعري) وإفادتهم منها في سيرهم ليلا وفي غير ذلك، فلا يلبث النص بعد ذلك ان يفتح على دلالات جديدة توحى بالكرم والبذل والهداية والرشاد. والملاحظ على هذا النص انه يجنح الى السكون والثبات، لان موضوعه المدح الذي يتوخى اثبات أفضل الخصال وأسمائها في الممدوح، لذلك تكررت الجمل الاسمية التي توحى بالسكون والثبات وتقل فيها حركية التشكيل فضلا عن تحشيد الالفاظ التي تشير الى السكون أو توحى به (داره، ندوة، استقراره، قمة، الشعري، علقت، بين عينيه) .
وقريب الى ذلك قوله :

((ويكون ما خلص له عند مولينا راسخا على الدهور، وثابتا على اختلاف الامور، لا ترتقي همة الايام الى فسحه وتحويله، ولا تقوى منة الزمان على حله وتبديله)) (٥٤)
يتوخى صاحب في هذا النص ثبات التشكيل التصويري وسكونه، لأنه يحاول ان يجعل الصورة الحسنة للرجل المقصود بالنص عند أولياء نعمته ثابتة لا تتغير (خلص، راسخا، ثابتا)، وقد حاول التشكيل الاستعاري (همة الايام، منة الزمان) ان يرفع النص من وهاد سكونه، إذ نلمس الحركية الزمنية في (الايام والزمان) وحركية اخرى في (همة ومنة)، الا ان اسلوب النفي في (لا ترتقي، لا تقوى) حال دون ذلك، إذ أسهم في ايقاف هذه الحركية فأعاد الامور الى نصابها والنص الى سكونه وثباته.

الهوامش

- (١) ينظر : صاحب بن عباد الوزير الاديب العالم، الدكتور بدوي طبانة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، (د.ت) : ١٧٦.
- (٢) النثر الفني في القرن الرابع، زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، (د.ت) : ٣١٤/٢ .
- (٣) المصدر نفسه : ٢٩٨/٢ .
- (٤) صاحب بن عباد الوزير الاديب العالم : ١٨٨ .
- (٥) ينظر : كتاب إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب المعروف بمعجم الأدباء او طبقات الادباء، ياقوت الحموي (ت ٦٢٦ هـ)، اعتنى بنسخه وتصحيحه: د.س. مرجليوث، الطبعة الثانية، مطبعة هندية بالمويسكي بمصر ، ١٩٢٤م ، و ١٩٢٨م : ٣٩٦/٥.
- (٦) المصدر نفسه : ٣١٥/٢ .
- (٧) ينظر : تاريخ الادب العربي، كارل بروكلمان، نقله إلى العربية: د. عبد الحليم النجار، ط. دار المعارف بمصر، ١٩٦١م : ٢٧٠/٢.
- (٨) رسائل صاحب بن عباد، صححها وقدم لها : عبد الوهاب عزام وشوقي ضيف، دار الفكر العربي، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، الطبعة الاولى، ١٣٦٦هـ - ١٩٤٧م : ١.
- (٩) ينظر : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري - د. علي البطل، (الطبعة الثانية) - دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م : ٣٢، وينظر أيضاً : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه - اليزابيث درو . ترجمة : محمد إبراهيم الشوش - منشورات فرانكلين / نيويورك ١٩٦١ م : ١٢٥.
- (١٠) ينظر : جدلية الخفاء والتجلي (دراسة بنيوية في الشعر) : كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ط٢، ١٩٧٩م : ٢١ .
- (١١) ينظر : بناء الصورة الفنية في البيان العربي (موازنة وتطبيق) : د. كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م : ٢٦٧ .
- (١٢) الصورة الشعرية : سي . دي، لويس، ترجمة : أحمد نصيف الجنابي ومالك صبري وسلمان حسن إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٨٢م : ٦٩ .
- (١٣) الصورة الفنية في المثل القرآني، د. محمد حسين علي الصغير، دار الرشيد للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط١، ١٩٩٢م : ١٨٠ .
- (١٤) رسائل صاحب بن عباد : ٢٢٧.
- (١٥) المصدر نفسه : ٢٢٥.

- (١٦) ينظر : البناء الفني في شعر الهذليين، دراسة تحليلية، د. اياد عبد المجيد ابراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ٢٠٠٠م : ٩٥ .
- (١٧) رسائل صاحب بن عباد : ٢٣٣ .
- (١٨) ينظر : البلاغة، فنونها وأفنانها، ((علم البيان والبديع)) د. فضل حسن عباس، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط١، ١٩٨٧م : ١٥٨ .
- (١٩) ينظر : الشعرية، أحمد مطلوب، مجلة المجمع العلمي العراقي، م ٤ ج ٣-٤ بغداد ١٩٨٩ : ٧٣-٤ .
- (٢٠) ينظر : بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦ : ٢٠٥ .
- (٢١) رسائل صاحب بن عباد : ١٤٤-١٤٥ .
- (٢٢) المصدر نفسه : ١٩١ .
- (٢٣) ينظر : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح ، بيروت، ط١، ١٩٨١م : ٩٣ .
- (٢٤) رسائل صاحب بن عباد : ٧١-٧٢ .
- (٢٥) المصدر نفسه : ٢٢٦ .
- (٢٦) دلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني، (ت ٤٧١هـ)، تحقيق محمود محمد شاكر، ط٢، ١٩٨٩، مكتبة الخانجي : ٦٦ .
- (٢٧) الصورة الفنية معياراً نقدياً، عبد الاله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط١، ١٩٨٧ : ٣٧٣ .
- (٢٨) رسائل صاحب بن عباد : ٨٥ .
- (٢٩) لسان العرب، جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الانصاري، تصنيف يوسف خياط، نديم مرعشلي، دار لسان العرب، بيروت، (د.ط)، ١٩٧٠م : مادة (خنصر) .
- (٣٠) رسائل صاحب بن عباد : ١١٦ .
- (٣١) لسان العرب : مادة (غرب) .
- (٣٢) رسائل صاحب بن عباد : ١٨٤ .
- (٣٣) البيان بين أنماط الصورة والدلالة النفسية في شعر مرتضى فرج الله، صباح عباس عنوز، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد (١)، سنة ٢٠٠١ آيار : ١٩٢ .
- (٣٤) الصورة الفنية معياراً نقدياً : ٤٠٦ .

- (٣٥) ينظر : الفنون والانسان، إروين إيمان، ترجمة : مصطفى حبيب، دار مصر للطباعة، الفجالة: ٧٤ .
- (٣٦) الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، وحيد صبحي كباية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، ١٩٩٩م : ٩٢ .
- (٣٧) رسائل صاحب بن عباد : ٩٩ .
- (٣٨) قطوف دانية مهداة الى ناصر الدين الاسد (جمالية اللون في شعر زهير بن أبي سلمى)، موسى ربايعة، وزارة الثقافة، عمان — الاردن، ط١، ١٩٩٧م : ١٣٥٥/٢ .
- (٣٩) رسائل صاحب بن عباد : ١٤٧ .
- (٤٠) المصدر نفسه : ٢١٩ .
- (٤١) الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الاسلام، صاحب خليل ابراهيم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م : ١٩ .
- (٤٢) رسائل صاحب بن عباد : ١٤٨ .
- (٤٣) المصدر نفسه : ٧٠ .
- (٤٤) المصدر نفسه : ١٤٨ .
- (٤٥) المصدر نفسه : ٢٢٨-٢٢٩ .
- (٤٦) المصدر نفسه : ١٩٧ .
- (٤٧) المصدر نفسه : ١٩٤ .
- (٤٨) المصدر نفسه : ١٩٣ .
- (٤٩) ينظر : بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٤١٣ هـ — ١٩٩٢م : ٥٨ .
- (٥٠) رسائل صاحب بن عباد : ٧ .
- (٥١) في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي اليوسفي، الدار التونسية للنشر. تونس : ١٢٣ .
- (٥٢) رسائل صاحب بن عباد : ٢٨ .
- (٥٣) المصدر نفسه : ١٤٥ .
- (٥٤) المصدر نفسه : ٨١ .

المصادر والمراجع

- * بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٤١٣ هـ - ١٩٩٢ م.
- * البلاغة، فنونها وأفنانها، ((علم البيان والبدیع)) د. فضل حسن عباس، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط١، ١٩٨٧ م.
- * بناء الصورة الفنية في البيان العربي (موازنة وتطبيق) : د. كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م .
- * البناء الفني في شعر الهذليين، دراسة تحليلية، د. اياد عبد المجيد ابراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ٢٠٠٠ م .
- * بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦.
- * تاريخ الادب العربي، كارل بروكلمان، نقله إلى العربية: د. عبد الحليم النجار، ط. دار المعارف بمصر، ١٩٦١ م .
- * جدلية الخفاء والتجلي (دراسة بنيوية في الشعر) : كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ط٢، ١٩٧٩ م .
- * دلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني، (ت ٤٧١ هـ)، تحقيق محمود محمد شاكر، ط٢، ١٩٨٩، مكتبة الخانجي.
- * رسائل صاحب بن عباد، صحتها وقدم لها : عبد الوهاب عزام وشوقي ضيف، دار الفكر العربي، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، الطبعة الاولى، ١٣٦٦ هـ - ١٩٤٧ م.
- * الشعر كيف نفهمه ونتذوقه - اليزابيث درو . ترجمة : محمد إبراهيم الشوش - منشورات فرانكلين / نيويورك ١٩٦١ م.
- *الصاحب بن عباد الوزير الاديب العالم، الدكتور بدوي طبانة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، (د.ت).
- * الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الاسلام، صاحب خليل ابراهيم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠ م.

- * الصورة الشعرية : سي . دي، لويس، ترجمة : أحمد نصيف الجنابي ومالك صبري وسلمان حسن إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٨٢م.
- * الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح ، بيروت، ط١، ١٩٨١م.
- * الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، وحيد صبحي كبابة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، ١٩٩٩م.
- * الصورة الفنية في المثل القرآني، د. محمد حسين علي الصغير، دار الرشيد للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط١، ١٩٩٢م .
- * الصورة الفنية معياراً نقدياً، عبد الله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط١، ١٩٨٧.
- * الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري - د. علي البطل، (الطبعة الثانية) - دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م.
- * الفنون والانسان، إروين إيمان، ترجمة : مصطفى حبيب، دار مصر للطباعة، الفجالة.
- * في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي اليوسفي، الدار التونسية للنشر. تونس.
- * قطوف دانية مهداة الى ناصر الدين الاسد (جمالية اللون في شعر زهير بن أبي سلمى)، موسى ربابعة، وزارة الثقافة، عمان - الاردن، ط١، ١٩٩٧م.
- * لسان العرب، جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الانصاري، تصنيف يوسف خياط، نديم مرعشلي، دار لسان العرب، بيروت، (د.ط)، ١٩٧٠م.
- * كتاب إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب المعروف بمعجم الأدباء او طبقات الادباء، ياقوت الحموي(ت ٦٢٦ هـ)، اعتنى بنسخه وتصحيحه: د.س. مرجليوث، الطبعة الثانية، مطبعة هندية بالمويسكي بمصر ، ١٩٢٤م ، و ١٩٢٨م.
- * النثر الفني في القرن الرابع، زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، (د.ت).

الدوريات

- * البيان بين أنماط الصورة والدلالة النفسية في شعر مرتضى فرج الله، صباح عباس عنوز، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد (١)، سنة ٢٠٠١ آيار.
- * الشعرية، أحمد مطلوب، مجلة المجمع العلمي العراقي، م ٤ ج ٣-٤ بغداد ١٩٨٩ .