وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ميسان
كلية التربية الاساسية

مجلة ميسان للدراسات الاكاديمية

للعلوم التطبيقية والانسانية

ISSN (Paper)- 1994-697X
(Online)- 2706-722X

المجلد 21 العدد 42 السنة 2022

مجلة ميسان
للدراسات الاكاديمية

للعلوم التطبيقية والانسانية

كلية التربية الاساسية - جامعة ميسان - العراق

ISSN (Paper)- 1994-697X
(Online)- 2706-722X

مجلد (٢١) العدد (٤٢) حزيران (٢٠٢٢)

www.misan-jas.com

http://www.misan-jas.com/index.php/ojs

journal.m.academy@uomisan.edu.iq

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق بغداد 1326 في 2009

ت	فهرس البحوث	ص
1	حامض السالسليك : خصائصه ودوره في تحفيز نظام الدفاع في النباتات ضد الممرضات الفطرية قصي حطاب ماضي طلال حسين صالح غسان مهدي داغر	1
2	عبد المطلب داود مهدي الحسيني الحلي ودوره في النهضة الادبية والفكرية (1865-1920) نادية جاسم كاظم علي الشمري هالة مهدي خيري الدليمي	15
3	إرث المتبنى في الشريعة الاسلامية (دراسة في ضوء القرآن والسنة والمذاهب الإسلامية) سيد حسين آل طه هيثم مظهر محي الساعدي	26
4	كاميرات المراقبة وأثرها في كف السلوك المنحرف من وجهة نظر المجتمع الأنباري (الفلوجة إنموذجا) دراسة تطبيقية ميدانية عبد الرزاق جاسم محمود العيساوي احمد محمد مطلك المحمدي	38
5	تأثير معالجات عجز الري المنظم على الجودة الفيزيائية والكيميائية لثمار صنفين من نخيل التمر (الساير) و (الحلاوي) علي عبد الرحمن فاضل عبدالكريم محمد عبد عبد المنعم حسين علية	59
6	كفايات التعليم الالكتروني أحمد عبد المحسن كاظم أسراء حسين عليوي	70
7	تقدير حجم الضائعات المائية في مشروع المحاصيل الصناعية الإروائي في قضاء العزيزية وسبل رفع كفاءته اياد عبد علي سلمان الشمري ناطق هاشم طوفان الشمري نجاح علوان عويز الغشام	87
8	مهارات تدريس معلمي اللغة الانكليزية في المرحلة الابتدائية من وجهة نظرهم جمال نصيف العلوي	93
9	التصويب والتخطئة عند أهل السنّة محمد رسول آهنگران حسين رجبي مهدي نوروزي مهدي صداقت	115
10	التحليل الجغرافي لتكرار بقاء الأيام الممطرة لأكثر من يومين في محطات (بغداد والعمارة والحي) طالب عباس كريم صدام رزاق عبود	132
11	التشكيلُ الصَّوري لخاتمةِ القصيدة في عهد بني الأحمر علي مطشر نعيمة كريم قاسم جابر الربيعي	145
12	محددات الطلب على النقود في العراق (دراسة قياسية) حلمي إبراهيم منشد	160
13	التفاعل في التعليم الألكتروني وعلاقته بالمعرفة الشخصية للطلبة من وجهة نظر أعضاء الهيئة التدريسية غسان كاظم جبر	170
14	السَّرد القصصيّ في كتاب عيون الأخبار لابن قتيبة هديل علي كاظم	186
15	دلالة الخبر عند أهل المعقول والمنقول، دراسة تحليليَّة نصير ثجيل داود	198

16	انعكاس خطاب الكراهية في القنوات الفضائية العرقية على الجمهور احمد كريم احمد	210
17	تحليل ظاهرة البطالة في العراق: ارث الماضي وتجليات الحاضر واستراتيجيات الحل حسين علي عبد	228
18	مباني تدارك الأضرار المعنوية في نظام الإيراني القانوني ناظرة إلى الإجراءات القضائية حميد ابهرى[1] مهدى طالقان غفارى[1]* مهرداد باكزاد[1] الياس يارى[1]	243
19	الاختلاف العقائدي في مسألة المعاد ومجال التسامح صادق كاظم مكلف	253
20	الازمة السورية و موقف جامعة الدول العربية منها 2011- 2018 حسن موات حسين هشام نعيم غليم الكعبي	264
21	الاوضاع الداخلية في الاحواز 1913- 1925م حميد ابولول جبجاب	276
22	الزراعة في العصر الفاطمي 296-567هـ/ 909-1171م علي فيصل عبد النبي العامري	289
23	أثر استراتيجية التعلم المستقل في تحصيل تلاميذ الصف الخامس الابتدائي في مادة العلوم حنان كاظم عبد	308
24	الدلالة الصوتية في ألفاظ المثل القرآني ناصر حسن عبد علي	317
25	دور النظام المحاسبي الحكومي العراقي عند الانتقال من الموازنة التقليدية(البنود والنفقات) الى موازنة البرامج والأداء " دراسة تطبيقية في امانة بغداد " قاسم كاظم حميد هشام خليف محمد عبد الله ابراهيم	330
26	الحيوية الذاتية وعلاقتها بالإبداع الارشادي لدى المرشدين التربويين فاطمة عادل داخل	356
27	دراسة بيئية للملوثات العضوية في مياه شط البصرة سها وليد مصطفى	368
28	قياس اتجاهات الجمهور العراقي إزاء ممارسات العلاقات العامة للمؤشرات الديمقراط (دراســـة ميدانيـــة) علي جبار الشمري ليث صبار جابر	386
29	ظاهرة الانزياح في بائية عنترة بن شداد علي غانم فلحي	403
30	التنظير الفقهي للأحوال الشخصية بين القانون الجعفري والقانون المدني العراقي (دراسة مقارنه) هرمز اسدي كوه باد محمد هاشم كرم النوري	414
31	دراسة بيئية وتصنيفية لمستحاثات الفورامنيفرا والاوستراكودا لاهوار جنوب العراق سرى اسعد سليم الشريدة رشا عبد الستار كشيش العلي	429
32	Geomorphometric Analysis of Al -Teeb River Meanders Between Al-Sharhani Basin and Al-Sanaf Marsh, Eastern of Misan Governorate, Iraq Bashar F. Maaroof [1] and Hashim H. Kareem [2]	441

456	**Analyzing the Errors Made by Advanced Student on (Subject-Verb) Concord at Misan University** **Emad Jasem Mohamed**	33
466	**Types of Assimilation in English as Recognized by Iraqi EFL Learners at the University Level : A Perceptual Study** **Furqan Abdul-Ridha Kareem Altaie**	34
477	**The Impact of Active Learning Strategies on Developing EFL College Students' Self-efficacy and Academic Achievement** **Khansa Hassan Hussein Al-Bahadli**	35
491	**Improvement of the thermo Oxidation properties for low-density polyethylene using curcumin analogues** **Ali M. Al-Asadi , Salah Sh. AL-Luaibi*, Basil A. Saleh****	36

التشكيلُ الصَّوري لخاتمةِ القصيدة في عهد بني الأحمر

علي مطشر نعيمة كريم قاسم جابر الربيعي
جامعة البصرة/ كلية التربية للعلوم الإنسانية

المستخلص:

شكلت الخاتمةُ حضوراً مؤثراً في ذاتِ الشاعر الأندلُسي عامةً، وعند شعراء بني الأحمرِ (عيِّنةِ الدراسةِ) خاصةً، ولا سيما تشكيلها الصوّري بوصفه ملمحاً فنِّياً، لما له مِنَ الأهمية بمكان في تتابعِ أجزائها وترابطها، ومِنْ ثَمَّ يُمكنُ للمتلقي عَبْرَ هذا التشكيل استيعابُ النص بيسرٍ وسهولةٍ، وبما أَنَّ الخاتمةَ هي القاعدةُ المتينةُ التي يتكئُ عليها الشاعرُ، والخلاصةُ التي يجبُ على الشاعرِ الاعتناء بها أكثرَ مِنْ بقيةِ أجزاءِ القصيدةِ، ومِنْ دونِها تفقدُ القصيدةُ مسارها وهدفها الدال على محتواها، فقد ارتبط هذا التشكيل بها، وشكل معها رابطاً قوياً يُعطي للقصيدةِ مركزيتها، وكينونتها، وثبوتها عند المتلقي مِنْ حيثُ الأفكارُ والمضامين، وقد حقَّق هذا التشكيل للخاتمةُ غرضها عَبْرَ ارتباطها الوثيق بالأجزاءِ الأُخرى للقصيدةِ.

الكلمات المفتاحية: التصوير الموسيقي- الصور الحسية- التناغم- الصور البيانية- الامتزاج الصوَّري

Abstract:

The Conclusion formed an influential presence in the same Andalusian poet in general, and among the poets of BaniAl- Ahmar (the study sample) in particular, specially figurative formation as an artistic feature because of its importance in the succession of its part and their interrelation. Then, the recipient can easily absorb the text and ease using this formation, and since the conclusion is the solid base on which the poets leans and the abstract which the poet must take care of more than the rest of the poem's parts, and without it the poem loses its serenitly and its purpose indicative of its content and its being, and its steadfastness to the recipient in terms of ideas and contents and this formation of the conclusion achieved a presentation through its close connection with the other parts of the poem.

Key words: Music photography, sensual images, harmony, graphic images, photo blending

The fictional composition of the conclusion during Bani Al- Ahmar era (a technical analysis study)

Kareem Qassim Jaber Al-Rubaie
Ali Mtasher Naima University of Basra / College of Education for sciences specific
Kareemqassm324@gmail.com
Orcid:0000-0002-0973-5658
DOI /2022 10.54633/2333-021-042-011

المقدمة

الحمدُ للهِ ربِّ العالمين والصلاة والسلام على أفضلِ الخلقِ أجمعين مُحَمَّدٍ وعلى آله الطيبين الطاهرين.

تنطلقُ هذه الدراسة من رؤية جوهرية في قراءة " **الخاتمة في عهد بني الأحمر**"، وبالتحديد "**التشكيل الصوَّري للخاتمة**". فاشتغالُ هذه الدراسة منصب على معرفةِ ما يُحدثهُ هذا التشكيل في نفسِ المُتلقي مِنْ أثرٍ إيجابي يعودُ بالمنفعة على الشاعرِ، ولأنَّ قصائد هذا العهد زخُرت بالتشكيل الصوَّري الَّذي اضفى على الخاتمة بشاعريتهِ المتميزة، فقد استطاع شعراء عهد بني الأحمر توظيفها للتعبير عن افكارهم ومعانيهم برقةٍ ورشاقةٍ، متوخين الألفاظ الصعبة الوعرة، وقد استعان الباحثُ بمجموعة مِنَ المصادرِ والمراجع، لا سيما الدواوين المحققة لشعراء هذا العهد، التي كانت عوناً لإظهار الدراسة بهذه الحُلة، أمّا المنهج الَّذي اعتمده الباحث، فهو المنهج التحليلي، وهو منهجٌ يعتمدُ على تحليل أبيات الخاتمة في القصيدة وبيانُ ما فيها مِنْ صورٍ شعرية، وقيمة فنِّية عالية، وربطها بباقي أجزاء القصيدة.

أمَّا اختيار هذا الموضوع بصورة خاصة، فلأنَّ دراسة الخاتمة سبيل للوصول إلى رؤية متكاملة عن خواتم عهد بني الأحمر، فضلاً عن ذلك فإنَّ عهدَ بني الأحمرِ يُعدُّ قمةَ النُّضج للشعرِ الأندلُسي في الشكلِ والمضمون، مما كان لهُ الأثر الواضح في خواتم هذا العهد، وكذلك حبِّي للأدب بوجهٍ عام، والأندلُسي مِنْه على وجه الخصوص، والكشف عن إبداعِ شعراء الأندلُس في عهد بني الأحمرِ عَبرَ دراسة التشكيل الصوري للخاتمة في شعرهم، ورفد تلك الجهود التي اتَّجهت إلى العناية بالأدب الأندلُسي، وأخيراً السعي إلى تقديم نتائج علمية تثري المكتبة العربية، ويكون فيها النفع للأجيال القادمة - إن شاء الله- على الرغم مِنْ تواضع البحث وصاحبه.

وأمَّا الهدف مِنْ هذا الموضوع فهو محاولة استكشاف حدود الخاتمة، ومنحها المزيد مِنَ العناية اللائقة بها، وإلقاء الضوء عليها، وبيان موقعها في الشعر الأندلُسي عبرَ مناقشة الآراء السابقة حولها وتحليلها، وأنْ نكشفَ اللثام عن هذا الجزء المهم مِنْ أجزاء بناء القصيدة، وكذلك الكشف عن أنماطها وأنواعها وعلاقتها بالموضوع الرئيس للقصيدة، وكذلك التعريف بأهميتها مِنْ موضوعٍ إلى آخر، وأثرها الفاعل في العمل الأدبي.

التشكيلُ الصوَّري للخاتمةِ:

يُعدُّ التشكيلُ الصوَّري مِنْ أهمِّ أدوات الشاعر وأكثرها توظيفاً للتعبيرِ عما يختلجُ بنفسِهِ مِنْ مشاعرَ وانفعالات، ويُعدُّ أيضاً الصورة الذهنية التي تموجُ بها نفسه، لنقلها إلى المُتلقي والتأثير فيه، وحثِّهِ على معايشةِ التجربةِ التي يخوضها، ولما كان الشعرُ تعبيراً عن لحظةٍ شعوريةٍ متميزةٍ، فالتشكيلُ الصوَّري هو "**الوسيلةُ الفنِّيةُ الجوهريةُ لنقلِ التجربةِ**"[١] وربطها بالتجربةِ الشعوريةِ، لذلك يُعَدُّ التشكيلُ الصوَّري جوهرَ الشعرِ وقوامَهُ، بوصفهِ الوسيلةَ الفنِّيةَ اللازمةَ لنقلِ تلك التجربة، وتحويلها إلى تجربةٍ شعريةٍ، وكشفِ عوالمها، وكذلك الأساسَ الَّذي يتكئ عليه الشعر، ولا غنىً لهُ عنهُ، فثَمَّةَ أفكارٌ في القصيدةِ عامةً، وفي الخاتمةِ خاصةً، لا تُدرَكُ، ولا نجدُ تعبيراً واضحاً لها، إلا عَبْرَ توظيف الشاعر للصورةِ[٢]، فإذا ما أُريد لشاعرٍ "**أنْ ينجحَ في بناءِ صورةٍ شعريةٍ فنِّيةٍ، لابدَّ أنْ يعتمدَ اللغة، فالصورةُ بناءٌ لغويٌّ، والكلمات وحدة هذا البناء**"[٣]، فالصورةُ إذن "**رسمٌ قوامه الكلمات**"[٤]، أو "**صورةٌ حسيَّةٌ فـي الكلمات**"[٥]، وهي تشكيلٌ جمالي، وركنٌ أصيلٌ في البناءِ الفنِّي للخاتمةِ.

وقد استأثرت الصورةُ الشعرية باهتمامِ الدارسينَ، وطال أمامها وقوف النقاد قديماً[٦]، وحديثاً[٧]؛ لأنَّها تُشكِّلُ عَصَبَ الشعرِ مِنْ غيرِ أنْ تستغنيَ عن العناصرِ الأُخرى (كاللغةِ، والأُسلوبِ، والموسيقى)، ولما لها مِنْ الأهميةِ بمكان في بناءِ النص الشعري فنِّياً وجمالياً مِنْ دون المباشرة والتقريرية، بل يستحضرها الشاعرُ بعفويةٍ بما تمليه قدرته وتجربته الشخصية في التعبير والتصوير، بهدفِ التأثير في المُتلقي معنوياً ونفسياً وعاطفياً وفكرياً، و**هناك مَنْ ذهبَ إلى أنَّ ركني الشعر هما: التصويرُ والموسيقى**[٨].

ويتصوَّرُ الباحثُ أنَّ الركنَ الأساس في الشعرِ هو التصوير؛ لأنَّنا إذا أمعنَّا النظر في الأركان الأُخرى(كاللغةِ وتراكيبها، والأُسلوب، والموسيقى) نجدُ أنَّ مِنَ الممكن أنْ يأتيَ بها الشاعر بكُلِّ سهولةٍ،

www.misan-jas.com

ولا يستطيعُ كُلُّ شاعرٍ أَنْ يأتيَ بـ"الصورةِ الشعرية"؛ لأَنَّهُ أمرٌ مردُّهُ إلى الفطرةِ في انتقاءِ الألفاظِ والتعابيرِ التي عَبْرَها نستطيعُ الحصولَ على الصورة الشعرية المطلوبة، وهذا يعني أَنَّ التصويرَ خلق الصورة الفنِّية مِنَ اللغةِ عن طريقِ الخيال بوصفهِ العدسة الذهبية التي عَبْرَها يرى الشاعرُ ما يريدهُ في سبيلِ ترجمتِهِ إلى عواطف وانفعالات؛ لأَنَّ الصورةَ الشعرية عادةً مرتبطة بالعاطفةِ، فقد قيل: **إِنَّ الصورةَ مِنْ دون عاطفة فارغة والعاطفة مِنْ دون صورة عمياء**[٩]، إذن وظيفة الصورة التأثير في المتلقي والتعبير عن العاطفةِ أو الإيحاءِ بِها.

لقد توسَّعَ بعض النقادِ في مفهومِ الصورة بشكلٍ جعلها تشملُ كُلَّ عناصرِ الشعر مِنْ لغةٍ وموسيقى وغير ذلك، ولم يقصروها على الأساليب البيانية مِنْ استعارة وكناية وتشبيه ومجاز، فذهبَ بعضهم إلى القول: **"إِنَّ النقدَ القديم لمْ يكنْ بمستوى الإبداع فغفلَ عن الصورةِ وجمَّدها عند ألوانٍ مِنَ التشبيهِ والاستعارة والكناية بغرضِ التزيين أو التحسين، وبغرض الإيضاح أو التبيين"**[١٠]، ويميلُ الباحثُ إلى أَنَّ الصورةَ ينبغي أَنْ تنفتحَ على التشبيهِ والاستعارةِ والكنايةِ والمجاز، ولا ينهضُ التصوير وحده في ساحةِ الشعر، إذا لم تتضافر معه تضافراً عضوياً سائر العناصر الفنِّية الأُخرى مِنْ موسيقى ومعجم ومعانٍ وعاطفة وتراكيب، فالصورة لم تَعُدْ تختفي بجانبِ وجوه البيان مِنْ تشبيهٍ واستعارةٍ وكنايةٍ ومجاز، بل جاوزت ذلك إلى مجالٍ رحبٍ فسيحٍ استوعب النص الشعري كلياً، فهي **"لا تعني ذلك التركيب المفرد الَّذي يمثلُ تشبيهاً أو كنايةً أو استعارةً فقط، ولكنَّها تعني أيضاً ذلك البناء الواسع الَّذي تتحرك فيه مجموعة مِنَ الصورِ المفردة بعلاقتها المتعددة حتَّى تصيرَ متشابكةَ الحلقاتِ والأجزاء بخيوطٍ رقيقةٍ مضمومةٍ بعضها إلى بعض في شكلٍ اصطلحنا على تسميته القصيدة الفنِّية"**[١١].

ويعتمدُ التشكيلُ الصوَّري على قوى الخيال اعتماداً كبيراً، لذلك كثيراً ما يرتبطُ الحديثُ عن أحدهما بالآخر، ولا يُستَطاعُ فهمُ الصورِ والأخيلةِ في شعرِ شاعرٍ ما بمعزلٍ عن بيئتِهِ، فصورُ الشاعرِ ما هي إلَّا نتاجُ بيئتِهِ، فهو يفكِّرُ في حدودِ البيئة ومعطياتها التي تؤثرُ تأثيراً مباشراً في خلقِ الصورِ المكوِّنة لشعرِهِ، ومِنْ ثَمَّ فإِنَّ الصورةَ تخلعُ على الشعرِ جميع ألوانها، وتَهَبُ له كُلَّ مظاهِرِها الإيحائية والجمالية والفكرية....

وعلى ما تقدَّمَ فإِنَّ للتشكيلِ الصوَّري قيمةً فنِّيةً عُظمى داخل القصيدة، بدليلِ قول الجاحظ(ت٢٥٥هـ): **"المعاني مطروحة في الطريق يعرفُها العربي والعجمي والبدوي والقروي والمدني، وإِنَّما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإِنَّما الشعر صناعةٌ وضرب مِنَ النسج، وجنس مِنَ التصوير"**[١٢]، وغايةُ القولِ في مفهومِ الصورةِ عند القدماءِ أَنَّها وسيلةٌ يتخِذُها الشاعرُ لإيضاحِ أو تجسيدِ معنى موجود سلفاً، ولم يُدرِكوا أَنَّ الشعرَ تفاعلٌ وحسٌ ولغةٌ، والصورةُ ليستْ شيئاً ثانوياً في الشعرِ يمكنُ الاستغناء عنه، بل هي وسيلةٌ لإدراكِ نوعٍ متميزٍ مِنَ الحقائق تعجزُ اللغةُ العاديةُ عن إدراكِهِ، وهي واسطةُ التحامِ الشاعرِ مع الكونِ لِتشكيلِ نوعٍ مِنْ الوجود الخاص بِهِ، وهي التي تُمكِّنُ المعنى في نفس السامعِ والقارئ؛ لأَنَّ غايتها التأثير والإيحاء، وهي أداةٌ مفضلة في أسلوبِ الشعر، وإِنَّها تقفُ جنباً إلى جنب مع موسيقى الشعر المتمثل بالوزنِ والقافيةِ لِتبرزَ قوةَ القصيدة والشاعر معاً[١٣].

والتشكيلُ الصوَّري للخاتمةِ عند شعراءِ بني الأحمرِ(عيِّنةِ الدراسةِ)، سيكونُ محاولةً لإظهارِ أثر البيئةِ عليهم، ومِنْ ثَمَّ بروز هذا الأثر في شعرهم وصورهم[١٤]، فضلاً عن الموروث الثقافي الَّذي يُعَدُّ **"جزءاً مؤثراً في عمليةِ خلق الصورة الجديدة، وواحدٌ مِنْ مصادرها المهمة"**[١٥]، ولقد تعددت أنماط الصورةِ ووسائل تشكيلها في خاتمةِ شعرِ شعراء بني الأحمرِ(عيِّنة الدراسةِ) ما بين **حسيةٍ وبيانيةٍ**، وسيحاولُ الباحثُ بيان كُلِّ واحدةٍ بشيءٍ مِنَ التفصيل مع ما يثبتُها مِنَ الأمثلة التطبيقية عند شعراءِ عيِّنةِ الدراسةِ.

فأَمَّا الصوَّرُ الحسِّية، فإِنَّها تُعَدُّ قاعدة الانطلاق عند أيِّ شاعرٍ، ذلك لِأَنَّ الحسَّ أساس المعرفة **"ثمَّ إِنَّ العنصرَ الخارجي المُجسِّد للتجربةِ أو الرؤيا لا يَبرزُ عادةً إِلَّا في مظهرٍ حسي"**[١٦]، ولعلَّ ابرزَ المحاولات التي قام بها النقاد في تحديدِ الصورةِ الشعرية وأنماطِها، محاولة الدكتور جابر عصفور،

www.misan-jas.com

بتأكيده على **"أَنَّ هناك أنماطاً متعددةً مِنَ الصورِ في الشعر، فهناك النمط البصري، والسمعي، والذوقي، والشَّمي، واللمسي، والعضوي، والحركي"**[١٧]، إذ تقوم إحدى هذه الحواس أو تتضافر أكثر مِنْ حاسَّةٍ في رسمِ معالم هذه الصورة وتكوينها، وقد اتضحَ بعد استقراءٍ دقيقٍ لشعرِ شعراء العيِّنةِ أَنَّ أنماطَ الصورةِ عندهم تنضوي ضمنَ المستوى الحسِّي للصورة، فعن **"طريق الحواس تتضح الصورة الفنِّية، ويظهر سلطانها"**[١٨].

وقد تصدرتْ الصورةُ البصريةُ، التي عُرِّفَتْ بأَنَّها **"التشكيلُ الفنِّي الَّذي يُظهِرُ الهيئات في المقامِ الأول، فيُظهِرُ الأبعاد والحجوم والمساحات والألوان والحركة، وكُلّ ما يُدرَكُ بحاسةِ البصر"**[١٩]، الصوَّرَ الحسيَّة الأُخرى في شعرِ شعراءِ عيِّنةِ الدراسةِ، بوصفِها المسيطرة على معظم قصائِدِهم، والتي عَبْرَها يستطيعُ الشاعرُ الوصولَ إلى المتلقي بكُلِّ ما تحملُهُ هذه الصورة مِنْ طاقاتٍ إبداعيةٍ تجعلُ خيال المتلقي يُصوِّرُ ويرسمُ ما رسمهُ الشاعرُ مِنْ صورٍ بكُلِّ تفاصيلِها وحيثياتِها[٢٠]، وإذا كانت الصورةُ البصرية قد وُجِدت بشكلٍ أوسع وأوفر في شعرِ شعراءِ بني الأحمر(عيِّنةِ الدراسةِ)؛ فإنَّ هذا لا يعني تميُّزاً مُعيَّناً أو خاصيةً ذاتيةً استقل بها هؤلاءِ الشعراء عن غيرهم، فإنَّهُ مِنَ المعروف أَنَّ حاسةَ البصر تُعَدُّ أولى الحواس وأقواها على التصوير، ومِنْ ثَمَّ فإنَّ هذا الأمر يشتركُ فيهِ معظم الشعراء لا سيما مَنْ توافرت فيهِ تلك النعمة وهي حاسة البصر.

وقد وُظِّفَتْ الصورةُ البصريةُ في خاتمةِ شعرِ شعراءِ (عيِّنةِ الدراسةِ) توظيفاً يُعَدّ الأكثر بين أخواتها مِنَ الصُّوَرِ الحسِّية؛ وذلك راجعٌ إلى طبيعةِ بيئتهم التي تكثُرُ فيها المشاهدُ الحسِّية والحركية، والمناظرِ الجذابة التي تؤثِّرُ على روحِ الشاعر وانفعالاتِهِ الشعورية، وعلى هذا فـ **"الصورةُ البصريةُ إحساس أو إدراك حسِّي لكنَّها أيضا – تنوب عن- أو تُشيرُ إلى شيءٍ غير مرئي، شيءٍ داخلي"**[٢١]، أي إنَّها توحي بشيءٍ وراء الحسِّ بشكلٍ داخلي مصدره الحواس الأُخرى المتعاونة معها.

ومِنْ ذلك ما نجدُهُ عند أبي الطَّيب الرُّندي(ت٦٨٤هـ) في قصيدةٍ رثائيةٍ رقمها(٦٨) في ديوانه، يختِمُها برثاءِ مولودٍ له قائلاً:[٢٢] **[مِنَ البسيط]**

كأَنَّهُ هو فِـــي مجدٍ وَتَكْرُمَـةٍ والشِّبْلُ كَاللَّيثِ فِي بأسٍ وَفِي خَفَرِ

وَلَن يغيرَ معَالِي مثله صِغَرٌ إِنَّ الهِـــــلالَ لَمبدَا صورة القَمَرِ

وَمَا بَدَتْ إِذْ بَدَت للعينِ غُرَّتُهُ إِلَّا وَكُـــلُّ المُنَـــى واليُمْنِ فِي الأَثَرِ

فالشاعرُ-هنا- برعَ في توظيفِ حاسَّةِ البصر توظيفاً رسم لنا فيهِ صوراً متعددةً عَبْرَ مجموعةٍ مِنَ التشبيهات، لِتكونَ الصوَّرُ ماثلةً أمام عينيهِ كأَنَّهُ يرى الفقيد وما يؤكدُ هذا قوله: (إِذْ بَدَت للعينِ غُرَّتُهُ)، ولاشكَ أَنَّ حاسَّةَ البصرِ كان لها أَثرٌ بارزٌ في الكشف عن حيثياتِ هذا المشهد الحزين الَّذي رسمه الشاعر في رثاءِ مولودِهِ، على إضفاء حالة الحزن والبكاء التي يشعرِ بها، فتتابع الصورة الحركية للمرثية، والتحوِّل الَّذي يُغيِّر الشبل إلى ليث، والهلال إلى قمر، أضاف مشهديةً صوريةً للخاتمة جعلَ مِنْها لوحةً بصريةً رائعةً.

ولابن خاتمة الأنصاري(ت٧٧٧هـ) قصيدةٌ غزليةٌ رقمها(١٠)، يمزجها بوصفِ الطبيعة، يختِمُها قائلاً:[٢٣] **[مِنَ البسيط]**

لئنْ مَحَتْها أَكفُّ الدَّهرِ عَنْ بَصَري فإنَّ مَشْهَدَها في القَلْبِ غيرُ خَفِي

ولهُ أيضاً قصيدةٌ غزليةٌ أُخرى رقمها(١١)، يختِمُها قائلاً:[٢٤] **[مِنَ الطويل]**

نَظرتُ إلى حُسنٍ على خدِّها، فَما وجَدْتُ لِقَلْبِي في الوَرَى عَنْهُ مِنْ بُدِّ

وعَبْرَ هاتين الخاتمتين رسمَ لنا الشاعرُ في غزلِهِ صورةً حسِّيةً بصريةً جميلةً لافتةً للنظرِ، موظِّفاً خياله فيها، جاذباً الانتباه إليها، فالخاتمةُ الأولى تشتركُ مع الخاتمةِ الثانية في اللفظ والمعنى، والخاتمتان تُدلانِ على صورةٍ بصريةٍ واحدةٍ، إِلَّا أَنَّ الخاتمةَ الأولى (محتها أكفُ الدَّهرِ عن بصري)، تختلفُ عن الخاتمةِ الثانية (نظرتُ إلى حُسنٍ على خدِّها) مِنْ حيث الانقطاعُ والاستمرارُ البصري للصورةِ، ففي الأولى بقيت الصورةُ في القلبِ وانقطعت عن البصرِ؛ لأَنَّ أكفَّ الدهر قد محتها، أَي إِنَّ الصورة قلبية، وفي الثانية بقيت الصورةُ شاخصةً أمامَهُ مباشرة، فالشاعرُ ينظرُ إلى حُسنِ خدِّها، أي

www.misan-jas.com

إنَّ الصورة عينيَّة، وفي هاتين الخاتمتين فإنَّ الصورةَ سواء أكانت منقطعة أم مستمرة بصرياً، فالقلب لابدَّ أنْ يحتويها وينسخها بداخلِهِ.

أَمَّا الصورة اللونية، عند شعراءِ بني الأحمر(عيِّنةِ الدراسةِ)، فنجدُها بارزةً واضحةً في خواتمهم الشعرية عَبْرَ توظيف الألوان بوصفِها واحدةً مِنْ عناصرِ الجمال، بما يتناسبُ والموقف الَّذي يُريدون رسمه وتصويره، إذن هي صورةٌ بصرية توظِّفُ اللون بصفةٍ خاصةٍ، فهذا أبو حيَّان الأندلُسي (ت٧٤٥هـ) في قصيدةٍ رقمها(١٥٥)، يختِمُها قائلاً:[٢٥] **[مِنَ الطويل]**

هَصَرْتُ بِذِيَّاكَ القَوامِ أَراكةً وَافنيتُ تلكَ الراحَ مِنْ ريقِهِ رَشفا

أَيا ذَهَبِيَّ اللونِ روحيَ ذاهبٌ فَرِفقاً بهيمانٍ على الموتِ قد أَشفَى

فترى الشاعرَ في هذه الخاتمةِ وقد مزجَ بين صورتين حسيتين، ففي البيتِ الأوَّل صوَّر لنا الصورةَ الذوقيةَ (مِنْ ريقِهِ رَشفا)، ثم بيَّن لنا في البيت الثاني الصورةَ اللونيةَ (أَيا ذَهَبِيَّ اللونِ)، وكأَنَّه يريدُ أَنْ يُبيِّنَ لنا أثر اللون وقيمته الفنِّية، فاللونُ يُحدِثُ لدى مُتلقيه أثراً وقيمةً نفسيةً هي التي تُعطيه القيمة الجمالية، وتعملُ على تكوين بعدِهِ الدلالي بحسبِ التأثير، وكذلك ارتباط نفسيته وحالته الشعورية لحظة تلقيه اللون[٢٦]، وقد برع الشاعرُ بناءِ صورةٍ فنِّيةٍ جماليةٍ مستثمراً الحواس بما لها مِنْ دلالاتٍ جمالية ونفسية ووجدانية وذهنية، فقد أشركَ الشاعرُ هذه الحواس ليُمَثِّلَ لنا الصورة أحسن تمثيل، وهذا الأمر يدُلُّ على أَنَّ الشاعرَ يملكُ خيالاً واسعاً وفكراً متقداً، بدليلِ توظيفه للصورِ اللونيةِ المحملة بما وراء اللون الَّذي يكشفُ عن نفسيةِ الشاعر وروحِهِ الفنانةِ، وكذلك لاستنطاقِهِ الألوان بفيضٍ مِنْ روحِهِ وأحاسيسِهِ[٢٧]، وهذا الأمرُ يشملُ كُلَّ شعراء عيِّنةِ الدراسةِ تقريباً فهم يميلون إلى التصويرِ القائمِ على التزيين بالألوان[٢٨]، شأنهم في ذلك شأن شعراءِ الأندلُس.

ولابن خاتمة الأنصاري قصيدةٌ رقمها(١٩)، يختِمُها بما يتناسب والموضوع الَّذي يريدُهُ، قائلاً:[٢٩] **[مِنَ البسيط]**

وَأَقْبَلَ الصُّبحُ في جَيْشِ الصَّبَا مَلِكَاً عَنَتْ لَـهُ سُـرْبَةُ الظَّـلماءِ إِجْلالا

كَأَنَّمَـا اللَّيلُ زنجـيٌّ غَدا نَهِـلاً في حُمْرَةٍ مِنْ سَنا الإِصْباحِ فاحْتالا

يَـا حُسنَهَـا لَيْلَةً لِلأُنْسِ قَدْ ثَمِلَتْ مِنْ عِشْقِهَا اصْفَرَّتِ الأَيَّامُ آصالا!

فالشاعرُ-هنا- ذكرَ مجموعةً مِنَ الألوان تعاضدت فيما بينها لتشكيل هذه الصورة، مِنْها(وأقبلَ الصُّبحُ، سنا الإصباحِ) دلالةً على اللونِ الأبيض، و(سُربةُ الظَّلماءِ، كأَنَّما اللَّيلُ زنجي) دلالةً على اللونِ الأَسود، و(في حُمرةٍ) دلالةً على اللونِ الأحمر، و(اصفرَّت الأيَّامُ) دلالةً على اللونِ الأصفر، فهذا البعدُ اللوني الَّذي أضفى على هذه الصورةِ سماتٍ لونيةً مشعةً، فكوَّن معها لوحةً تشكيليةً ملونةً نجحَ الشاعرُ في رسمِها حين استدعى هذه الشبكةَ اللونيةَ التي أسهمت في إضفاءِ عنصر الإدهاش على الخاتمةِ، ويبدو أَنَّ الشاعرَ بنى في كُلِّ بيتٍ مِنْ أبياتِ هذه الخاتمةِ، صورةً حسِّيةً بصريةً تُباينُ ما يليها، ولكنَّها مرتبطةٌ جميعاً بمركزِ الصورةِ وهو اللون، ففي البيت الأول يقفُ الشاعرُ أمام الصبحِ الَّذي أَقبل كأَنَّهُ جيشٌ الصِّبا ملكاً لارتدائِهِ اللباس الأبيض، دلالةً على عظمته وجلاله حتَّى أَنَّ اللونَ الأسود في (سُربة الظَّلماء) انحنى لهُ إجلالاً، أَمَّا في صدرِ البيت الثاني فقد شبَّه اللَّيلَ وظلامَهُ بالزنجي لشدةِ سواده، دلالةً على كثرةِ هذا الجيش، وفي عجزِ البيتِ نفسه ذكر(في حُمْرَةٍ مِنْ سَنا الإِصْباحِ) دلالةً على الحمرة المشرقية، وفي البيت الثالث وصف الأيَّام التي تذهبُ مِنْ دون ثمالةٍ بالأيَّامِ الصفراء، دلالةً على سرعة انقضائها.

أَمَّا الصورة السمعية، فكانت لا تقلُ أهميةً عن باقي الصوَّرِ الحسِّية الأُخرى، على الرغم من تصدُّر الصورة البصرية، فهي ذات قيمة فنِّية عالية في شعرِ شعراءِ العيِّنةِ، عَبْرَ رصدها للأصوات سواء أكانت إنسانية أم غيرها فضلاً عن الإيقاع[٣٠]، فأثرُ هذه الأصوات يعطي للشاعرِ الدافع لرسمِ صورِهِ الفنِّية على وفقَ تصوراته السمعية، وذلك **"أَنَّ التصويرَ في الأدبِ نتيجة لتعاونِ كُلِّ الحواسِ وكُلِّ الملكات"**[٣١]، ومادام الشاعرُ يستطيعُ أَنْ يُصوِّرَ ملامح الجمال بسمعهِ لا بعينهِ فقط، فهذا يعني أَنَّ الصورةَ السمعية قادرةٌ على تحسُّسِهِ بسهولةٍ، وكذلك بقيةُ الصورِ الحسِّية مِنْ ذوقية وشمية ولمسية، لأَنَّها صورٌ مستمرةٌ في عملها مِنْ دون انقطاع، على

www.misan-jas.com

عكسِ الصورة البصرية التي لا تعملُ إلَّا في الضوء الَّذي يساعدها على الرؤية، وهذا ما نجدُهُ عند أبي حيَّان الأندلُسي في قصيدةٍ رقمها(١٧٩)، يختِمُها قائلاً:[٣٢] **[مِنَ السريع]**

وَيا حَديثِي باسْمِ حُبِّي فلا كُنْتَ وَلا كانَ الَّذي قد رَواك

فالشاعرُ-هنا- وظَّف لفظة (حديثي)، ولفظة (قد رواك)، ليُبيِّنَ دلالةَ أسفهِ على حبِّه، والواضح مِنْ بيت الختام أَنَّ الشاعرَ سمعَ ما لا يرضيه عن حُبِّهِ، فدلالةُ الألفاظ تُشيرُ إلى الحزن الَّذي يقاسيه الشاعرُ عَبْرَ الصورة السمعية بأنغامها الحزينة.

ولابن الخطيب السَّلماني(ت٧٧٦هـ) قصيدةٌ رقمها(٥١٤)، يمدحُ فيها(أبا القاسمِ بن عيسى)[٣٣]، يختِمُها قائلاً:[٣٤] **[مِنَ الكامل]**

لازِلْـتَ تُبْدِي وَجْـهَ كُلِّ غَرِيبَةٍ يُمْلِي بَدِيـعَ حَدِيثِهَـا المَلَوانِ

وَتُـجِيـلُ فِي يَوْمِ البَيـانِ جِيَادَهُ فَـيُـقَـــالُ هَـذَا فَارِسُ المَيْدَانِ

مَا أَنَّ فِي السَّحَرِ الحَمَامُ بِنَغْمَةٍ رَقَصَتْ لَهَا طَرَباً غُصُونُ البَانِ

فنُلاحظُ أَنَّ الشاعرَ في هذه الأبيات الثلاثة التي ختم بها قصيدتَهُ قد وَظَّفَ في البيت الأوَّل(يُمْلِي بَدِيعَ حَدِيثِهَا المَلَوانِ)، دلالةً على مكانة ممدوحه في حديثِ السمرِ الَّذي يسمعَهُ النَّاس في اللَّيلِ والنهار، وفي البيت الثاني(فَيُقَالُ هَذَا فَـارِسُ المَيْدَانِ)، دلالةً على كثرةِ الحديث عنه حتَّى سمعهُ القاصي والداني، وفي البيت الثالث يُصوِّرُ لنا أنين الحمام ونغماته الساحرة بصورةٍ سمعية رائعة بقوله: (مَا أَنَّ فِي السَّحَرِ الحَمَامُ بِنَغْمَةٍ)، وصوت الحمام ونغماته دليلٌ على سُمعتِهِ الطيبة بين الناس، فاجتمعت في هذا البيتِ الصورة البصرية والسمعية وقد تلاحمت عناصر الطبيعة فيهما لتشكل لنا لوحةً مدحيةً مستعيناً بوسائلِ التشكيل للصورةِ الفنِّية.

ولابن جابر الأندلُسي(ت٧٨٠هـ) قصيدة رقمها(٨٩)، يختِمُها قائلاً:[٣٥] **[مِنَ الكامل]**

يَا حُسْنَ ألحانِ الحُداة إذا جَرَتْ نَغَماتها بِمَسامعِ المُشتاقِ

فالشاعرُ صوَّرَ لنا النغمات الموسيقية وهي تجري على ألسنةِ الحُداة، لذلك يُمكنُ القول إنَّ للسمعِ أثراً مهما في الشعر إذ إنَّ الإنسانَ مِنْ دون امتلاكه للأُذُنِ يعجزُ عن التمييزِ بين ما هو افضل سواء أكان ذلك في الموسيقى أم في الشعرِ وغيرهما، فالشعرُ **"كلامٌ موسيقي تنفعلُ لموسيقاه النفوس وتتأثرُ به القلوب"**[٣٦]، فالموسيقى تُعدُّ أهمَّ وسيلةً لدى الشعراء لتُعبِّرَ عن افكارِهم وعواطفِهم وانفعالاتِهم النفسية[٣٧]، وليس ذلك فقط بل **"وربَّما كانت صلةُ الشعرِ بالموسيقى اقوى مِنْها بالتصوير، فكلاهما فنٌّ سمعي، ومادة الموسيقى الأصوات، ومادة الشعرِ الالفاظ وهي تنحل إلى اصوات"**[٣٨]، والشاعرُ في هذه الخاتمة قدمَ لنا الصوت بوصفهِ الأداة السمعية الأولى مُعبِّراً بها عن شوقِهِ لسماع الموسيقى.

وأَمَّا الصورة الشمِّية، فهي كذلك وردت في شعر شُعراءِ العيِّنةِ، وتعتمدُ على حاسة الشم أساساً لبنائِها ورسم علاقاتها، ولها في استقبال الروائح ما يدُلُّ عليها مِنْ كلمات مثل(الطيب، والعنبر، والمسك، والريحان، والعطور...)، وبها يتأثرُ الشاعرُ ويذهبُ في توظيفها كُلَّ مذهبٍ، فقد يوظِّفُها لتوصلِ إلى صفاتٍ معنوية تخُصُ الممدوح، ومِنْ امثلتها قول أبي حيَّان الأندلُسي في قصيدةٍ مدحيةٍ رقمها(١٤١)، يختِمُها قائلاً:[٣٩] **[مِنَ الطويل]**

ثناءُ أَريجِ المِسْكِ شنَّفَ مسامعٍ(*) وَذكرٌ لأفواهٍ ومسكٌ لآنفِ

فالشاعرُ-هنا- في هذه الخاتمة مزجَ بين الصورة السمعية في صدر البيت، والصورة الشمِّية في عجزِهِ، وقد وظَّفَ(أَريج المسكِ) كنايةً يستمدُ مِنْها دلالاته ومعانيه، فهو يُشيرُ عَبْرَها إلى الذكرِ الطيِّب الَّذي يُشنفُ المسامعَ أريجُهُ، ويبقى أثرهُ في أذنِ سامعيه، وتَطيبُ بِهِ أفواهُهُم، أَمَّا(المسك) الثانية فتُشيرُ إلى بقاء رائحتِهِ الزكية في أنوفِهم.

ولهُ أيضاً قصيدةٌ رقمها(١٤٩)، يختِمُها قائلاً:[٤٠] **[مِنَ الطويل]**

نُعِمْنا بِـــهِ ضَمَّاً وَشَمَّاً وَلَمْ نُبَلْ أَجارَ زَمانٌ مع سِوانا أَمْ انصفَا

وَمَا العَيْشُ إِلَّا خُلةٌ مِنْ محجَّبٍ يُبيحُكَ مَا تهوَى عِناقاً وَمَرْشفَا

إِنَّ الشاعرَ قد رسمَ في هذه الخاتمةِ صورة شمِّية عَبْرَ ضم الحبيب وشم أنفاسهِ، وقد أفادَ عَبْرَ هذه الصورة بأكثرِ مِنْ حاسةٍ، فـ(ضماً)، و(عناقاً) دلالة على الحاسة اللمسية، (ومرشفا) دلالة على الحاسة

www.misan-jas.com

الذوقية، ولكنَّ حاسةَ الشمِ كان لها الأثر الأبرز في تكوين الصورة وإعطائها الجمالية والقيمة الفنِّية.

ولابن خاتمة قصيدةٌ غزليةٌ رقمها(٢٣)، يختِمُها قائلاً:[٤١] **[مِنَ الخفيف]**

مَنْ رَسُولي إلى حُبيِّبِ قَلبي بُغْيَتي حَيثُ ما ثوَى واستَطارا

ليؤدِّي تَحيَّةً مِنْ مُحِبٍّ يَفْضَحُ الرَّنْدَ(*) نَشْرُها(*) والعَرارا(*)

وَيُعيدُ السَّلامَ مِنْهُ أريجاً طَيِّبَ العَرْفِ نافِحاً مِعْطارا

فالشاعرُ-هنا- يتساءل هل يجدُّ رسولاً ثقةً يحملُ مِنْهُ تحيَّةً طيِّبةً إلى حبيبةِ القلب حيثما كانت تملأُها الرائحةُ الطيبةُ، ويُرجِعَ مِنْها تحيَّةً عاطرةً تملأُ الشَّمَ والقلب عبقاً وشذى، فالصورةُ الشمِّية في هذه الخاتمة قد تلاحمت، وكان الفضلُ في هذا التلاحمِ إلى الحبيبةِ التي هزّت مشاعرَ صاحبها ليرسمَ لنا لوحةً غزليةً ممزُوجةً بعناصرِ الطبيعة، فكان كُلُّ شيءٍ في هذه الخاتمةِ حاضراً، لاسيما الصور الحسِّية التي تمثلت بالبصريةِ والسمعيةِ والشمِّيةِ، وعَبْرَ هذه الحوارية التي رسمها الشاعرُ يتبيَّنُ جلِّياً طغيان الصورة الشمِّية على باقي الصور الأُخرى، مما يؤكِّدُ المعنى الَّذي أرادهُ الشاعرُ في خاتمتهِ.

وأَمَّا الصورة الذوقية، فقد وردت هي الأُخرى في شعرهم، وتعتمدُ على حاسةِ الذوق، وقد انتشرت هذه الصورة في أثناءِ شعرهم ممزوجةً بباقي الصور الأُخرى، مِنْها ما نجدُهُ عند أبي حيَّان الأندلُسي في قصيدةٍ غزليةٍ رقمها(١٤٨)، يختِمُها قائلاً:[٤٢] **[مِنَ الطويل]**

فيا لَكِ مِنْها قُبلةً لو تمكَّنتْ لقد كان بردُ الريقِ حَرَّ الحَشا يُطفي

وَولَّت فأَبْقَتْ في فؤادِي وَمُقلتِي جَحيماً وَدمعاً لا يَمَلُّ مِنَ النَّطفِ(*)

فالصورةُ الذوقيةُ واضحةٌ عَبْرَ الألفاظ (قُبلة، بردُ الريقِ)، وقد وظَّفها الشاعرُ مستعيناً بالألفاظ الأُخرى الدالةِ على التعجبِ مِنْ طعمِها الَّذي يُبردُ الريق ويطفي حرَّ الحشا، وقد خلفت هذه القبلةُ جحيماً ودمعاً في فؤاده ومقلته.

ولابن الخطيب السَّلماني قصيدةُ رقمها(٤١٤)، يختِمُها مفتخراً بنفسهِ، قائلاً:[٤٣] **[مِنَ الطويل]**

يُتَرْجِمُ عَنْ عَذْبِ الشرَابِ مَذَاقُهُ وَيُعْرِبُ عَنْ عِتْقِ الجِيادِ صَهِيلُهَا

وقد أضاءت حاسة الذوق هذه الخاتمة في(عَذْب الشرَابِ مَذَاقُهُ)، فمذاقُ الشراب الحلو تمكن مِنْ رسم صورةٍ حسِّية ذوقية تُشيرُ إلى مقدرة الشاعر الفنِّية في تصويرِ ذلك.

ولعبد الكريم القيسي قصيدةٌ رقمها(٢٥٨)، يختِمُها:[٤٤] **[مِنَ الوافر]**

فبتُّ ضجيعَهُ أجني بلثمٍ أباح جَنَى مُحيَّاهُ الصبِّيحِ

وَسرتُ مِنَ العناقِ بطولِ ليلي أُجاريهِ بميدانٍ فسيحِ

وَساقاني الطِّلا مِنْ ريقِ فيهِ لها فعل الطِّلا مِنْ عهدِ نوحِ

فالشاعرُ-هنا- رسم بريشتهِ الفنِّية حبيبتهُ وهي تسقيهِ الخمر بعد ليلةٍ طويلةٍ مِنَ اللثمِ والعناقِ، كنايةً عن ريقِ فمها عند تقبيلِهِ الَّذي يشبهُ مذاقهُ مذاقَ الخمر، ولهُ ما تفعلُهُ الخمرةُ فيهِ، فالصورةُ الذوقية هنا غاية في الإبداع.

وأَمَّا الصورة اللَّمسية، فهي صورةٌ تُدرَكُ عن طريقِ اللَّمس، أَي الإحساسِ بالناعمِ والخشن، وكذلك الإحساس بالألم، والبرودة، والسخونة وغيرها، ونادراً ما تأتي الصورُ اللَّمسية بمفردها، في شعر عيِّنة الدراسةِ، إذ تكونُ في الغالبِ مترافقةً مع صورِ الحواس الأُخرى؛ لأَنَّ **"تشكيل الشعر يعتمدُ على عناصرٍ حسِّية لا تفارق مادته"**[٤٥]، ومِنَ الصورِ الحسِّية اللَّمسية في شعر عيِّنةِ الدراسةِ ما نجدُهُ عند لسان الدِّين بن الخطيب في قصيدةٍ رقمها(١٧٦)، يختِمُها قائلاً:[٤٦] **[مِنَ الطويل]**

فَلَفَّتْ بِمُخْضَرِّ البُرُودِ بَنَانَهَا بُرُوراً وَإِجْلَالاً، عَنِ اللَّمسِ بِاليَدِ

وظَّفَ الشاعرُ حاسة اللَّمس في هذه الخاتمةِ، وقد صرح بقوله(عَنِ اللَّمسِ بِاليَدِ)، للدلالةِ على إجلال ما جاءها مِنْ حبيبها، تكريماً له، وقد أستعار الشاعرُ هذه الصورة في بناءِ صورتهِ اللَّمسية.

ولابن خاتمة الأنصاري قصيدةٌ رقمها(١٤)، يختِمُها قائلاً:[٤٧] **[مِنَ الطويل]**

خُذي بِيَدي تُنجي غَريقاً مِنَ الرَّدى وَلا تَكِلِيني للرَّجاءِ المُخَيَّبِ

www.misan-jas.com

ولهُ أيضاً قصيدةٌ رقمها(٣٤)، يختِمُها:[٤٨] **[مِنَ السريع]**

جـــاذَبتُها ضَمَّاً إلى أضلُعي أُطفئُ عَنْها لَوعةَ الحَـزْنِ

فابتَـدَرَتْ وَجْنَـتُـها خَجْلَـةً غطَّتْ مُحَيَّـا حُسنِها عَنِّي

يا عَجبـــاً تَخْجلُ مِنْ ضَمِّها وَلا تُبالـي كَيفَ أصْمَتْنِـي!

وقد صاغَ الشاعرُ في هاتين الخاتمتين صورتَهُ اللَّمسية بخيالِهِ الواسع، موظِّفاً مِنَ الأولى(خُذي بِيَدي)، ومِنَ الثانية(جاذَبتُها ضَمَّاً)، و(تَخْجلُ مِنْ ضَمِّها)، للدلالةِ على حاسةِ اللَّمس، ففي الخاتمة الأولى، يُصوِّرُ تعلّقَهُ بها وكأنَّها منقذُهُ مِنَ الهلاك، وفي الخاتمة الثانية، نراهُ مصوِّراً تَعَجُّبَهُ مِنْ خجلِها وقد أصابتهُ بحبِّها فوقع بين يديها، فالخاتمتان تدلان على أَنَّهُ صريعُ حُبِّها عَبْرَ الصورةِ اللَّمسية.

وأَمَّا الصوَّرُ البيانية، فهي مجموعةٌ مِنَ الأساليب البلاغية اعتمدها شعراءُ عيِّنةِ الدراسةِ في تشكيلِ صورِهم الشعرية التي عبَّرت عن تجارِبِهم المختلفة، وتختلفُ اختلافاً بائناً عن الصورِ الحسِّيةِ وأنماطها، فالصورةُ البيانية تتشكلُ مِنْ أساليب، وهذه الأساليب تسمى وسائل تشكيل الصورة، وأهمَّها(التشبيه، والكناية، والاستعارة).

فأَمَّا التشبيه، فيرى ابن رشيق على أَنَّه **"صفةُ الشيء بما قاربه وشاكله، مِنْ جهةٍ واحدةٍ أو جهات كثيرةٍ، لا مِنْ جميعِ جهاته؛ لأَنَّهُ لو ناسبه مناسبةً كُلّية لكان إيَّاه"**[٤٩]، ويُعَدُّ مِنَ الوسائلِ الرئيسة في تشكيل الصورة، فهو يمثلُ المُرتكز الَّذي يتكئُ عليه الشاعر، لما لهُ مِنْ **"أثرٍ بليغ في تصويرِ المعاني، وتقريبها مِنَ الأذهان،... والارتفاع بالكلامِ مِنْ أرض الواقع إلى سماءِ الخيال، وكلَّما تدرَّج المرء في هذا الارتفاع، كان الكلامُ أوقع في النفس، وأعلق بالقلب"**[٥٠]، وكذلك يُعَدُّ **"أساسياً في التركيب الجُمَلِي، والمعنى العام المراد لا يتمُّ إلَّا بِهِ، فالنصُ الأدبي الممتاز لا يعمدُ إلى التشبيهِ بوصفهِ تشبيهاً فحسب، بل بوصفهِ حاجةً فنِّيةً تُبنى عليها ضرورة الصياغة والتركيب"**[٥١]، ويُنظرُ للتشبيهِ عند تحليل صورته إلى أربعة أركان: المشبه، والمشبه بِهِ، وأداة التشبيه، ووجه الشبه، ومِنَ التشبيهات التي جاءت في شعر شعراءِ العيِّنةِ قول أبو الطيِّبِ الرُّندي في قصيدةٍ رقمها(١٥١)، يختِمُها:[٥٢] **[مِنَ الكامل]**

فَكأَنَّمَا هُوَ يُوسُفٌ فِي حُسْنِهِ وَكأَنَّنِي مِنْ حُبِّهِ المجنُونُ

وظَّفَ الشاعرُ-هنا- التشبيه بوصفِهِ وسيلة أثيرة، معتمداً عليه لكونه دعامةً رئيسةٍ مِنْ دعائم الصياغة الفنِّية، لرسمِ صورتِهِ الشعرية، مكرراً أداة التشبيه (كأَنَّ) في شطري البيت، ففي صدرِ البيت شبَّه حُسن المحبوب بحسنِ يُوسُف-عليه السلام-، وفي عجز البيت شبَّه نفسه بالمجنون كنايةً عن "قيس بن الملوح"، وهذا التشبيهُ غايةٌ في الروعةِ، لما فيهِ مِنْ صورةٍ شعريةٍ عفويةٍ بسيطة لا تميل إلى التعقيد والمبالغة.

ولابن الجيَّاب الغَرناطي(ت٧٤٩هـ) قصيدةٌ رقمها(٣)، مخاطباً قاضي الجماعة الشريف[٥٣] مِنْ جبل الفتح، يختِمُها قائلاً:[٥٤] **[مِنَ الكامل]**

وَعَليكَ يَا معنَى الكمالِ تحيَّةٌ كالمسكِ قَدْ مَلأَ الممالِكَ طيباً

فالتشبيهُ بالمسكِ صورةٌ شميةٌ وظَّفَها الشاعرُ للدلالةِ على عُلوِّ شأنِ ممدوحه ومكانته العظيمة التي ملأت أركان الممالك طيباً، فضلاً عن ذلك فإنَّ هذا التوظيفَ دلالةٌ على قدرةِ الشاعر وإمكانيته في تَخَيُّرِ الألفاظ ومناسبتها للموضوع، فتحيَّةُ الشاعر لممدوحهِ يملأُها عبيرُ المسكِ وعطرهُ الَّذي أضفى على الخاتمةِ التشبيهية الجمالية والفنِّية.

ولابن فركون قصيدةٌ يمدحُ فيها يُوسُف الثالث، يختِمُها قائلاً:[٥٥] **[مِنَ الطويل]**

قِـنَـــاعٌ كأَنَّ الأفـــقَ أبْـدَى سَحَابَـهُ جَهَـــــاماً فَحَلَّاهَا بِبَارِقِهِ التَّبْرُ

يَرُوقُ شُـعَـــاعٌ مِـنْهُ فَـــوْقَ بَياضِهِ فَمِنْ سُحْبِهِ ثَوْبٌ وَمِنْ تِبْرِهِ زُهْرُ

كَمَا لَاحَ نورُ الشَّمْسِ فِي رَوْنَقِ الضُّحَى وَسَـاقَ الثريَّا فِي مُلاءَتِهِ الفَجْرُ

وظَّفَ الشاعرُ في هذه الخاتمةِ مظاهرَ الطبيعة السماوية العلوية ذاتِ العلاقة بظواهرِ الإشراق والضياءِ، كالشَّمس والأفق والشُعاع، ليخلعَ على ممدوحهِ صفة الظهور والإشراق، وعُلوِّ المنزلة مِنْ دون غيرهِ مِنَ النَّاس، وهذه التشبيهات(كأَنَّ الأفقَ، يَرُوقُ شُعَـاعٌ مِـنْهُ فَـوْقَ بَياضِهِ، كَمَا لَاحَ نورُ الشَّمْسِ فِي رَوْنَقِ الضُّحَى) ما هي إلَّا إشاراتٌ مأخوذةٌ مِنْ

www.misan-jas.com

مظاهر الطبيعة، يوظِّفها الشاعرُ عَبْرَ أداةِ التشبيه (الكاف) المؤكَّدة بـ(أنَّ) لإظهارِ وتوكيد عمق الشعور داخل الصورة.

وهكذا لُمِسَ مِنْ شعراءِ (عيِّنةِ الدراسةِ) أَنَّهُم كانوا مُفتونِّينَ في توظيفهم للتشبيهِ، وقد ظهر التشبيه في خواتمهم الشعرية على نحو لافتٍ للنظرِ بوصفهِ واحداً مِنْ أقوى الوسائل التشكيلية للصورة وعَبْرَهُ يمكنُّ إبراز الصورة الفنِّية للخاتمة، وكذلك تقوية المعنى الدلالي لها، وإبراز مواطن القوة والجمال فيها.

وأَمَّا الكناية، فهي أَنْ تنطقَ بكلامٍ وأنت تبتغي كلاماً آخر مرادفاً له[٥٦]، وهي ترك التصريح بذكر الشيء الى ذكر ما يلزمه، وعلى وفقِ ذلك فإنَّ الكنايةَ تعبير عن المعنى بطريقة غير مباشرة، **"فالأسلوب الكنائي ما هو إلَّا تغليفٌ للمعنى المقصود بستارٍ شفاف؛ ليكشفَ عن الذهنِ الواعي بفضل التأمل لسرٍ مِنَ الاسرارِ النفسية التي ينبغي توضيحُها عند الكشف عن جماله"**[٥٧]، وقد وردت الكناية في شعرِ شعراءِ (عينة الدارسة)، بوصفِها أداةً مهمةً في عمليةِ تشكيل الصورة الفنِّية، وأداة تعبيرية استطاعت أَنْ تكشفَ عن تجاربِهم المتنوعة، ومِنْ ذلك قول أبو حيَّان الأندلُسي في قصيدةٍ رقمها(٤٤)، يختِمها:[٥٨] **[مِنَ الوافر]**

وجوهُ المؤمنينَ لها ابيضاضٌ ووجهُ الكافرينَ بِهِ اسوداد

فالشاعرُ في هذه الخاتمةِ وظَّفَ الصورةَ اللونيةَ خير توظيف، وذلك لما **" يُثيرُهُ اللونُ مِنْ إيحاءٍ يُثري دلالةَ اللفظةِ ومعنى الجملة"**[٥٩]، فأشار إلى وجوهِ المؤمنينَ البيض كناية عن دخولهم الجنَّةِ، وأشار إلى وجوهِ الكافرينَ السود كناية عن دخولهم النَّار، ولعلَّ الشاعرُ أشار إلى قوله تعالى:**(يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ ۝ وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ)**[٦٠]، ففي يومِ القيامةِ تَبيضُّ وجوهُ أهل السعادة الَّذين آمنوا باللهِ ورسولهِ، وامتثلوا أمره، فالَّذين ابيضَّت وجوهُهُم بنضرةِ النعيم وما بُشِّروا بِهِ مِنَ الخيرِ، فهم في جنَّةِ الله ونعيمِها، وفيها إشارةٌ إلى قولِهِ تعالى:**(وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاضِرَةٌ ۝ إِلَى رَبِّهَا نَاظِرَةٌ)**[٦١]، وأَمَّا الَّذين اسودَّت وجوهُهُم فهُم في النَّارِ وسعيرِها، وفيها إشارةٌ إلى قولِهِ تعالى:**(وَوُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ بَاسِرَةٌ ۝ تَظُنُّ أَن يُفْعَلَ بِهَا فَاقِرَةٌ)**[٦٢].

وأَمَّا ابن خاتمة، فلهُ قصيدةٌ رقمها(٢٥)، يختِمُها، قائلاً:[٦٣] **[مِنَ السريع]**

إذا بَدا يَخْتـالُ فِـــي مَشْيِهِ فَالشَّمْسُ وَالغُصْنُ لَهُ يَسْجُدَانْ

قَدْ حَالَ ما بينَ قُلوبِ الوَرى وَبينَهُمْ، فَهُمْ بِهِ فِـرقـــتـــانْ!

فالشاعر-هنا- بنى خاتمتهُ على اقتباسٍ قرآني إشاري مِنْ قوله تعالى:**(وَالنَّجْمُ وَالشَّجَرُ يَسْجُدَانِ)**[٦٤]، فقد جمعَ بين القيمةِ الدلاليةِ والقيمةِ الجماليةِ عَبْرَ لفظتي "الشَّمس، والغُصن"، لإيداعِ القيمة الفنِّية والجمالية في نفسِ المُتلقي، وفي البيتين كناية عن جمالِ المحبوبة الَّذي أدى إلى حالةٍ مِنَ الفراقِ والتشتُّتِ بقوله: "فَهُمْ بِهِ فِرقـتـانْ" بأسلوبٍ فنِّي مؤثِّر زاد مِنْ جماليةِ الخاتمةِ وإيحائيتِها.

ولابن فركون قصيدةٌ مدحيةٌ، يختِمُها قائلاً:[٦٥] **[مِنَ البسيط]**

الشَّمسُ بالرُّبْوَةِ الحمراءِ مُشْرِقَةٌ كَمْ نِعْمَةٍ لِلهُدَى لا رَيْبَ تُسْدِيهَا

وهنا استمد الشاعرُ ألفاظهُ من الطبيعة كـ(الشَّمس) ليرسمَ لنا صورةً شعريةً يصفُ فيها (الرُّبْوَةِ الحمراءِ) كناية عن قصرِ الحمراء ، وبالشَّمس المُشرقة كناية عن الملك، للدلالةِ على عُلوِّ مكانةِ ممدوحهِ.

ولعبدالكريم القيسي قصيدةٌ رقمها(٩٥)، يختِمُها:[٦٦] **[مِنَ الكامل]**

هَذَا جزاءُ مُخالِفٍ مِثْلِي أبَى تَقْوى الإلاه ودانَ بالعِصيانِ

فهذه الخاتمةُ كناية عن كثرة ما ارتكبه الشاعرُ مِنَ الذنوب، فكان مآلهُ الأسر جزاءً لمخالفتهِ أوامر الله-عزَّ وجلَّ-، وقد أفاد الشاعرُ مِنْ الكناية-هنا- في خلق دلالاتٍ جميلة، وصورٍ شعرية بارعة في لفظها ومعناها، وأَنَّ مخالفةَ أوامر الله وعصيانه ستؤول بهِ إلى الخسران المبين.

وهكذا أفاد شعراءُ (عيِّنةِ الدراسةِ) مِنْ هذه الوسيلة(الكناية) في تشكيل صورهم، وفي خلقِ دلالاتٍ عميقة في خواتمهم الشعرية، وابتعدوا عن الإتيان بالصورِ الشعرية الحقيقية؛ لأَنَّ ذلك يؤدي

www.misan-jas.com

إلى فقدان جمالية الألفاظ عندهم، لذلك لجأوا إلى الإتيان بصورٍ إيحائية مِنْ شأنها تحريك خيال المتلقي، وتحقيق الغاية المنشودة مِنْ وراء توظيف هذا الأسلوب البلاغي في خواتمهم.

وأَمَّا الاستعارةُ، فهي وسيلةٌ بلاغيةٌ اتكأ عليها شعراءُ بني الأحمر(عيِّنةِ الدراسة) في تشكيلِ صورهم الشعرية، ورسم وتصوير مشاعرهم وتجاربهم، فأخذت تتنوع بتنوعِ موضوعاتهم الشعرية، ومع كثرةِ التعريفات التي قيلت في الاستعارةِ إلَّا أَنَّها تلتقي جميعاً حول معنى واحد وهو **"أَنَّ الاستعارةَ نقل اللفظ مِنْ معناه الَّذي عُرِفَ بِهِ ووضِعَ لهُ إلى معنى آخر لم يُعرفْ بِهِ مِنْ قبل"**[٦٧]، وقد امتزجت الاستعارة عند شعراءِ(عيِّنةِ الدراسةِ) بالطبيعة الأندلُسية التي اتسمت بجمالها، وروعتها، التي اغدقت عليهم أحسن الاستعارات وأجملها، مِنْ فرحٍ وسرورٍ، وألمٍ وفراق، لترفد شعرهم بِكُلِّ الصور الإيحائية التي يكون لها أثرها على مسامع المتلقي وذوقه، فهذا أبو حيَّان الأندلُسي في قصيدةٍ رقمها(١٣٣)، يختِمُها، قائلاً:[٦٨] **[مِنْ مجزوء الرجز]**

يَـا حبذا عُقيربٌ بِوجنَـتَـيْـهِ لادغِي
وَحمـــرةٌ بِخَـدِّه جـاءت بِغيرِ صابِغِ

وظَّفَ الشاعرُ في هذين البيتين الاستعارة التصريحية، مصوراً في البيتِ الأوَّل وجنتي المحبوبِ بالعقربِ الَّذي يلدَغُهُ لشدةِ جمالهما، وأما سم ذلك العقرب فكان في كبدِهِ، ومستعيراً في البيت الثاني لون وجنته(وحمرةٌ بِخَدِّه)، إذ يُصوِّر خجلها باحمرارِ خدِّها، وهذا دليلٌ على بياضها، وقد نجحَ الشاعرُ في وصف ذلك المحبوب مستعيناً بالطبيعة لتصوير جماله، وهذان البيتان فيهما رؤية فنِّية عميقةٌ، فالاستعارة حاضرة وبقوةٍ، وكذلك الصورةُ اللونية التي عضَّدت المشهد وجعلتهُ أكثر جمالاً بتمازُجها مع الصورة الاستعارية.

وللسَّلماني قصيدةٌ رقمها(١٥٥)، في رثاءِ مراكش يختِمُها:[٦٩] **[مِنَ الخفيف]**

فَقُلُوبُ الـنُّـجُومِ تَـخْـفِقُ وَجْـداً وَعُيُونُ السَّحَابِ حُزْناً تَفُوحُ
سَاكِنُ الدَّارِ، رُوحُهَا، كَيْفَ يَبْقَى جَسَـدٌ بَعْدَمَـــا تَوَلَّى الرُّوحُ؟!

فنحن حين نتأملُ هذين البيتين نجدُ الاستعارة واضحة، فصورةُ النجوم وكأَنَّها إنسانٌ لهُ قلبٌ يخفق وجداً على ما حدث لـ(مراكش)، والصورة ممتدة حيث نرى عيون السحاب تسيلُ حزناً على ما آلت إليه(مراكش) وتَغيَّرَ حالها، وهذه الصورة توضحُ الفكرة برسمها، وكُلُّ هذا على سبيل الاستعارة المكنية التي تُكسبُ الصورة تكثيفاً أشد، وعمقاً أكثر، وهي صورة بسيطة غير مركبةٍ، وسرُّ جمالها التشخيص.

ولعبدالكريم القيسي قصيدةٌ رقمها(٢١٢)، يختِمُها، قائلاً:[٧٠] **[مِنَ الطويل]**

وَحَيَّاكَ عَنِّي فِي مَسَاءٍ وَسُحْرَةٍ نَسِيمُ الصَّبَا عِنْدَ الهُبُوبِ بِتَسْنِيمِ

لقد جمعَ الشاعرُ في هذا البيت معاني الحبِّ والغزل، ووظَّف معها الطبيعة مِنْ مساءٍ وسحرةٍ ونسيمٍ، كي يُعبِّرَ بها عن شوقهِ لمحاسنِ الحبيبة، وتكمُنُ فنِّية هذه الخاتمة وجماليتها في تمازُجِ مكوناتها وانسجامها مع لفظةِ التسنيم، والتسنيمُ ماءٌ في الجنَّة ينزلُ مِنْ عُلوٍّ، وقد استعار الشاعرُ هذه الصورة مِنْ قوله تعالى:**(وَمِزَاجُهُ مِنْ تَسْنِيمٍ)**[٧١]، وقد حقَّقَت هذه الاستعارة القيمة الفنِّية والإيحائية للخاتمةِ.

فالصوَّرُ البيانية في الشواهدِ أعلاه متلاحقة ما بين التشبيه والكناية والاستعارة، بل نراها تمتزجُ مع باقي الموضوعات الأُخرى مِنْ غزلٍ وخمرٍ ومدح، ويرى الباحثُ أَنَّ شعراء العيِّنةِ أبناء بيئتهم يتأثرون بها، وتؤثر فيهم بكُلِّ ما فيها مِنْ ظواهر مختلفة، ليُكونوا صورهم البديعية عَبْرَ أحاسيسهم الخاصة.

الخاتمة:

وتأسيساً على ما تقدَّم توصل الباحثُ إلى أَنَّ التشكيلَ الصوَّري للخاتمةِ في شعرِ(عيِّنةِ الدراسةِ) تميز بالذوق الفنِّي الرفيع، والقدرة العالية على التصوير الدقيق المعبر، وكذلك تميز بالخيال الواسع الَّذي نسج ألياف الصورة الشعرية بعضها مع البعض الآخر مما جعل الصورة الشعرية متماسكة من الناحيتين، النفسية بما فيها من صور بصرية ولونية وسمعية وشمية وذوقية ولمسية، والبلاغية بما فيها من تشبيهات واستعارات وكنايات، وكانوا كثيرين الغوص على المعاني.

www.misan-jas.com

الهوامش:

(١) النقد الأدبي الحديث، د. محمَّد غنيمي هلال: ص٤١٧.
(٢) يُنظر: مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان: ص١١٨.
(٣) لغة الشعر العراقي المعاصر، د. عمران خضر حميد الكبيسي: ص٣٥.
(٤) الصورة الشعرية لـ(سي دي لويس)، ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابي، ومالك ميري، وسلمان حسن إبراهيم، مراجعة: د. عناد غزوان: ص٢١.
(٥) المصدر نفسه: ص٢٦.
(٦) يُنظر: كتاب الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ(ت٢٥٠هـ)، تحقيق: محمَّد باسل عيون السود: ج٦٧/٣. ونقد الشعر، قدامة بن جعفر(ت٣٣٧هـ)، تحقيق: محمَّد عبدالمنعم خفاجي: ص١٩. وكتاب الصناعتين(الكتابة والشعر): ص٢٤٥–٢٤٦. والعمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ج٢٨٩/١. ودلائل الإعجاز، للإمام عبد القاهر الجرجاني(ت٤٧١هـ)، تحقيق: محمَّد رضوان الداية، وفائز الداية: ص١٠٨. ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص١٢٠.
(٧) يُنظر: الصورة الفنِّية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور: ص٢٧٢. والصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، د. علي البطل: ص١٠٧. وما بعدها.
(٨) يُنظر: موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس: ص١٤. والبناء الفنِّي لشعر الحب العذري في العصر الأموي، سناء حميد البياتي: ص١٩٥– ١٩٦.
(٩) يُنظر: البناء الفني لشعر الحب العذري في العصر الأموي، سناء حميد البياتي: ص٢١٩.
(١٠) شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، رمضان صادق: ص١٤٨-١٤٩.
(١١) الصورة الفنِّية في النقد الشعري، عبدالقادر الرباعي: ص١٠.
(١٢) كتاب الحيوان: ج١٣١/٣-١٣٢.
(١٣) يُنظر: الصورة الفنِّية في شعر زهير بن أبي سلمى، عبدالقادر الرباعي: ص٣٩. والصورة الفنِّية في شعر امرئ القيس ومقوماتها اللغوية والنفسية والجمالية، سعد أحمد محمَّد الحاوي: ص٢٣٦.
(١٤) يُنظر: الوطن في شعر ابن حمديس الصقلي، كريم علكم عويز: ص٤٦-٤٨.
(١٥) دير الملاك: ص٢٢٢.
(١٦) الصورة الفنِّية في شعر زهير بن أبي سلمى، عبد القادر الرباعي: ص١٥٣.
(١٧) الصورة الفنِّية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور: ص٣١٠.
(١٨) الصورة الشعرية عند ذي الرمة، عهود عبدالواحد العكيلي: ص١٣٦.
(١٩) الصورة الفنِّية في المفضليات، أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنِّية، د. زيد بن محمَّد بن غانم الجهني: ص٢٠٣.
(٢٠) يُنظر: لغة الشعر في عصر بني الأحمر، بان كاظم مكي: ص٢٨٢.
(٢١) نظرية الأدب، رينيه ويليك واوستن وارين، ترجمة: محي الدِّين صبحي: ص١٩٥.
(٢٢) ديوان أبي الطيِّبِ صالح بن شريف الرُّندي: ص١٥٨. ويُنظر: ص١٦٢، ١٨٢، ٢٢٣.
(٢٣) ديوان ابن خاتمة الأنصاري: ص٦٣.
(٢٤) المصدر نفسه: ص٦٦. ويُنظر: ديوان عبدالكريم القيسي الأندلُسي: ص١٦٦.
(٢٥) ديوان أبي حيَّان الأندلُسي: ص٣٠٤. ويُنظر: ص١٦٥.
(٢٦) يُنظر: القيم الجمالية في الشعر الأندلُسي عصري الخلافة والطوائف، د. آزاد محمَّد كريم الباجلاني: ص١٧٨.
(٢٧) يُنظر: صورة اللَّون في الشعر الأندلُسي (دراسة دلالية وفنِّية)، د. حافظ المغربي: ص١٦.
(٢٨) يُنظر: جمالية اللون في الرسم العراقي المعاصر، آلاء علي أحمد: ص٢٣٠-٢٣١.
(٢٩) ديوان ابن خاتمة الأنصاري: ص٨٢. ويُنظر: ديوان أبي الطيِّبِ صالح بن شريف الرُّندي: ص١١٧،١١٠، ١٢٥. وديوان ابن الجيَّاب: ص٤٣٣. وديوان ابن فركون: ص٢٧٩. وديوان عبدالكريم القيسي: ص٤٤٨.
(٣٠) يُنظر: إطالة أصوات المد الطويلة وصوتي اللين في الأداء القرآني وعلم الأصوات، صيوان خضير خلف: ص٢٧.
(٣١) الصورة الأدبية، مصطفى ناصف: ص٨.
(٣٢) ديوان أبي حيَّان الأندلُسي: ص٣٤٤.
(٣٣) هو الكاتب أبو القاسم محمَّد بن سعيد بن عيسى الحميري. يُنظر: الكتيبة الكامنة: ص٢٠٣.
(٣٤) ديوان لسان الدِّين بن الخطيب السَّلماني: ج٥٨٧/٢.
(٣٥) شعر ابن جابر الأندلُسي: ص١٠١. ويُنظر: ديوان أبي الطيِّبِ صالح بن شريف الرُّندي: ص١٠٨، ١٥٥. وديوان ابن الجيَّاب: ص٤٠٠، ٤٠٥، ٤٣١، ٥٦٤. وديوان عبدالكريم القيسي الأندلُسي: ص١٦٦.

www.misan-jas.com

(٣٦) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس: ص١٧.
(٣٧) الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، د. محمد النويهي: ج٦٩/١.
(٣٨) في النقد الادبي، د. شوقي ضيف: ٩٥.
(٣٩) ديوان أبي حيَّان الأندلُسي: ص٢٩٠.
(*) كذا في الديوان، وهو مضطرب الوزن، ولعلَّ الصواب (مَسْمَعٍ).
(٤٠) ديوان أبي حيَّان الأندلُسي: ص٢٩٧.
(٤١) ديوان ابن خاتمة الأنصاري: ص٩٠. ويُنظر: ديوان أبي الطيِّبِ صالح بن شريف الرُّندي: ص١١٩. وديوان ابن الجيَّاب: ص٤٨٧،٤٧٦،٦٢. وديوان ابن فركون: ص٢٨٢. وديوان عبدالكريم القيسي: ص٢٧٥، ٣٦٦.
(*) الرَّند: شجرٌ طيِّبُ الرائحة والعود مِنْ شجرِ البادية. يُنظر: معجم الصِّحاح، مادة(رند)، ص٤٣٠.
(*) النَشرُ: الرِّيح الطَّيِّبة. يُنظر: معجم الصِّحاح، مادة(نَشر)، ص١٠٤٠.
(*) العَرَار: بَهَار البر، وهو نبت طيِّب الرائحة. يُنظر: معجم الصِّحاح، مادة(عرر)، ص٦٨٧.
(٤٢) ديوان أبي حيَّان الأندلُسي: ص٢٩٦.
(*) نطف: نطف الماء، سال قليلاً قليلاً. يُنظر معجم الصِّحاح، مادة(نطف): ص١٠٤٩.
(٤٣) ديوان لسان الدِّين بن الخطيب السَّلماني: ج٤٩٠/٢.
(٤٤) ديوان عبدالكريم القيسي الأندلُسي: ص٣٩٩. ويُنظر:ص٢٩٩. ويُنظر: ديوان ابن الجيَّاب: ص٥٣٠،٤٣٧.
(٤٥) مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور: ص٣٢٥ .
(٤٦) ديوان لسان الدِّين بن الخطيب السَّلماني: ج٢٦٢/١.
(٤٧) ديوان ابن خاتمة الأنصاري: ص٧٣.
(٤٨) المصدر نفسه: ص١٠٣. ويُنظر: ديوان أبي الطيِّبِ صالح بن شريف الرُّندي: ص١١٨. وديوان عبدالكريم القيسي الأندلُسي: ص٣٢٧.
(٤٩) العمدة: ج٢٨٩/١.
(٥٠) علم أساليب البيان، د. غازي يموت: ص٢٤٧.
(٥١) اصول البيان العربي في ضوءِ القرآن الكريم، د. محمَّد حسين علي الصغير: ص٦٥.
(٥٢) ديوان أبي الطيِّبِ صالح بن شريف الرُّندي: ص٢٣٦. وقد وردت هذه الخاتمة بلفظٍ آخر في القصيدة المرقمة(٢٣)، (مِنْ حُبِّهِ يعقُوبْ)، الديوان: ص١١٩، وكذلك وردت بلفظٍ آخر في القصيدة المرقمة(٣٤)، (مِنْ حُبِّهِ مفقُودُ)، الديوان: ص١٢٧. وللمزيد مِنَ التشبيهات يُنظر: ص٢١٥،١٩١،١٢٢،١٢٠،١٠٩.
(٥٣) هو أبو القاسم محمَّد بن أحمد بن محمَّد بن عبدالله الحسني السبتي، المعروف بالشريف الغرناطي، مِنْ أعلام القضاة بالأندلُس(ت٧٦٠هـ). يُنظر: اللمحة البدرية: ص٩١-٩٢.
(٥٤) ديوان ابن الجيَّاب الغرناطي: ص٦٢. ويُنظر: ص١٨٢،١٦٧.
(٥٥) ديوان ابن فركون: ص٢٦٩. ويُنظر: ص٢٨١، ٢٨٧، ٣٥٨. ويُنظر: ديوان لسان الدِّين بن الخطيب السَّلماني: ج٤٠٧/١. وديوان عبدالكريم القيسي الأندلُسي: ص٥٣، ٦٤، ٤٠٤، ٤٢٨.
(٥٦) يُنظر: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي(ت٧٤٩هـ): ج٩٩/٣.
(٥٧) فنُّ الاستعارة، دراسة تحليلية في البلاغةِ والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي، د. أحمد عبد السيد الصاوي: ص٢٣٣.
(٥٨) ديوان أبي حيَّان الأندلُسي: ص١٦٥. ويُنظر: ص٣٧٠.
(٥٩) الصورةُ الشعرية واستيحاء الألوان، يُوسُف حسن نوفل: ص٣.
(٦٠) سورة آل عمران: الآيتان: ١٠٦-١٠٧.
(٦١) سورة القيامة: الآيتان: ٢٢-٢٣.
(٦٢) سورة القيامة: الآيتان: ٢٤-٢٥.
(٦٣) ديوان ابن خاتمة الأنصاري: ص٩٤.
(٦٤) سورة الرحمن: الآية: ٦.
(٦٥) ديوان ابن فركون: ص٢٩٦. ويُنظر: ص٢٩٨، ٣٥٤، ٣٨٦.
(٦٦) ديوان عبدالكريم القيسي الأندلُسي: ص١٩٨. ويُنظر: ديوان ابن الجيَّاب الغَرناطي: ص٢٥٧، ٣٠٣. وديوان لسان الدِّين بن الخطيب السَّلماني: ج١٨٥/١، ٤٣٨.
(٦٧) البلاغة فنونها وافنانها علم البيان والبديع، د. فضل حسن عباس: ص١٥٧.
(٦٨) ديوان أبي حيَّان الأندلُسي: ص٢٨٢.
(٦٩) ديوان لسان الدِّين بن الخطيب السَّلماني: ج٢٣٦/١.
(٧٠) ديوان عبد الكريم القيسي الأندلُسي: ص٣٣٨. ويُنظر: ديوان ابن الجيَّاب الغَرناطي: ص٨٤، ١٠١. وديوان لسان الدِّين بن الخطيب السَّلماني: ج٣٠٩/١، ج٥٩٤/٢.

www.misan-jas.com

(٧١) سورة المطففين: الآية: ٢٧.

ثبتُ المصادر والمراجع

١- القرآن الكريم.
٢- اصول البيان العربي في ضوءِ القرآن الكريم، د. محمَّد حسين علي الصغير، دار المؤرخ العربي، بيروت-لبنان، ط١، ١٤٢٠هـ-١٩٩٩م.
٣- إطالة أصوات المد الطويلة وصوتي اللين في الأداء القرآني وعلم الأصوات، صيوان خضير خلف، مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية، مج١٠، ع١٨، حزيران ٢٠١١م.
٤- البلاغة فنونها وافنانها علم البيان والبديع، الدكتور فضل حسن عباس، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان- الاردن، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م.
٥- البناء الفنِّي لشعر الحب العذري في العصر الأموي، سناء حميد البياتي، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٩٨٩م.
٦- جمالية اللون في الرسم العراقي المعاصر، آلاء علي أحمد، مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية، مج١٣، ع٢٤، حزيران ٢٠١٤م.
٧- دلائل الإعجاز، للإمام عبد القاهر الجرجاني(٤٧١هـ)، تحقيق: محمّد رضوان الداية، وفائز الداية، مكتبة سعد الدين، دمشق– سوريا، ١٩٩١م.
٨- ديوان أبي الطيِّب صالح بن شريف الرُّندي(ت٦٨٤هـ)، تحقيق: د. حياة قارة، الاسكندرية، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط١، ٢٠١٠م.
٩- ديوان ابن خاتمة الأنصاري(ت٧٧٧هـ)، أحمد بن علي بن خاتمة الأنصاري الأندلُسي، حققه وقدم له: الدكتور. محمّد رضوان الدَّاية، دار الفكر المعاصر، بيروت– لبنان، دار الفكر، دمشق–سورية، ط١، ١٤١٤هـ– ١٩٩٤م.
١٠- ديوان عبد الكريم القيسي الأندلسي، تحقيق: الدكتور. جمعة شيخة، والدكتور. محمّد الهادي الطرابلسي، تونس، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات "بيت الحكمة"، قرطاج، ١٩٨٨م.
١١- ديوان أبي حيان الأندلُسي(ت٧٤٥هـ)، تحقيق: الدكتور. أحمد مطلوب، والدكتورة. خديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ط١، ١٣٨٨هـ–١٩٦٩م.
١٢- ديوان ابن الجيَّاب الغَرناطي(٦٧٣–٧٤٩هـ)، تحقيق: الدكتور. فوزي عيسى، مكتبة الآداب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٦م.
١٣- ديوان لسان الدِّين بن الخطيب السَّلماني(ت٧٧٦هـ)، صنعه وحققه وقدم له: د. محمّد مفتاح، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١، ١٤٠٩هـ– ١٩٨٩م.
١٤- ديوان ابن فُركون، أبو الحسن أحمد بن سليمان، تقديم وتحقيق: محمّد ابن شريفة عضو أكاديمية المملكة المغربية، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة التراث، ١٤٠٧هـ- ١٩٨٧م.
١٥- دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنِّية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطيمش، دار الرشيد للطباعة والنشر، سلسلة(٣٠١)، ١٩٨٤م.
١٦- شعر ابن جابر الأندلسي محمّد بن أحمد بن علي الضَّرير(٦٩٨-٧٨٠هـ)، صنعه: الدكتور. أحمد فوزي الهيب، دار سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٤٢٧هـ–٢٠٠٧م.
١٧- الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، د. محمّد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.
١٨- شعر عمر بن الفارض دراسة أُسلوبية، رمضان صادق، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٨م.
١٩- الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، القاهرة، ط١، ١٩٥٨م.
٢٠- الصورة الفنِّية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢م.
٢١- الصورة الفنِّية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط٢، ١٩٨٣م.
٢٢- الصورة في الشعر العربي حتَّى نهاية القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، د. علي البطل، دار الأندلس، بيروت– لبنان، ط٢، ١٩٨١م.
٢٣- الصورة الشعرية، ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابي، ومالك ميري، وسلمان حسن إبراهيم، مراجعة: د. عناد غزوان، وزارة الثقافة والأعلام العراقية، ١٩٨٢م.
٢٤- الصورة الفنِّية في النقد الشعري، عبدالقادر الرباعي، المملكة العربية السعودية، الرياض، ١٤٠٥هـ– ١٩٨٤م.

www.misan-jas.com

٢٥- الصورة الفنِّية في شعر زهير بن أبي سلمى، عبدالقادر الرباعي، دار العلوم للطباعة والنشر، المملكة العربية السعودية، الرياض، ١٤٠٥هـ-١٩٨٤م.
٢٦- الصورة الفنِّية في شعر امرئ القيس ومقوماتها اللغوية والنفسية والجمالية، سعد أحمد محمّد الحاوي، دار العلوم للطباعة والنشر، المملكة العربية السعودية، الرياض، ط١، ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م.
٢٧- الصورة الشعرية عند ذي الرمة، عهود عبدالواحد العكيلي، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٩٩٢م.
٢٨- الصورة الفنِّية في المفضليات، أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنِّية، د. زيد بن محمَّد بن غانم الجهني، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، ط١، ١٤٢٥هـ.
٢٩- صورة اللَّون في الشعر الأندلُسي (دراسة دلالية وفنِّية)، د. حافظ المغربي، دار المناهل للطباعة والنشر، لبنان، ط١، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٩م.
٣٠- الصورةُ الشعرية واستيحاء الألوان، يُوسُف حسن نوفل، دار الاتحاد العربي للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٥م.
٣١- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي(ت٧٤٩ه)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٢هـ- ١٩٨٢م.
٣٢- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، لأبي علي الحسين بن رشيق القيرواني(ت ٤٥٦هـ) تحقيق، محمّد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م.
٣٣- علم أساليب البيان، د. غازي يموت، دار الأصالة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٨٣م.
٣٤- في النقد الادبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٦٣م.
٣٥- فن الاستعارة، دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الادب الجاهلي، د. أحمد عبد السيد الصاوي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، الاسكندرية، ط١، ١٩٧٩م.
٣٦- القيم الجمالية في الشعر الأندلُسي عصري الخلافة والطوائف، د. آزاد محمَّد كريم الباجلاني، المكتبة المركزية في جامعة الأنبار، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط١، ١٤٣٤هـ-٢٠١٣م.
٣٧- الكتيبة الكامنة فيمن لقيناه في الأندلُس من شعراء المائة الثامنة، لسان الدين بن الخطيب(ت٧٧٦هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة – بيروت، ١٩٨٣م.
٣٨- كتاب الحيوان، أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ(ت٢٥٠هـ)، وضع حواشيه: محمّد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط٢، ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٣م.
٣٩- كتاب الصناعتين(الكتابة والشعر)، لأبي هلال العسكري الحسن بن عبد الله بن سهل(ت٣٩٥ه)، تحقيق: علي محمّد البجاوي، ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط٢، ١٩٧١م.
٤٠- لغة الشعر العراقي المعاصر، د. عمران خضر حميد الكبيسي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط٢، ١٩٨٢م.
٤١- لغة الشعر في عصر بني الأحمر، بان كاظم مكي، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٤٣١هـ-٢٠١٠م.
٤٢- اللمحة البدرية في الدولة النصرية، للسان الدِّين ابن الخطيب(ت٧٧٦ه)، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٤٠٠هـ- ١٩٨٠م.
٤٣- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط٧، ١٩٩٧م.
٤٤- مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٤م.
٤٥- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لأبي الحسن حازم القرطاجني(ت٦٨٤هـ)، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ١٩٨١م.
٤٦- مُعجم الصحاح، للإمام إسماعيل بن حماد الجوهري، اعتنى به، خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ط٢، ١٤٢٨ه- ٢٠٠٧م.
٤٧- مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٥، ١٩٩٥م.

www.misan-jas.com

٤٨- النقد الأدبي الحديث، د. محمّد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٦، ٢٠٠٥م.
٤٩- نظرية الأدب، رينيه ويليك واوستن وارين، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ١٩٨٧م.
٥٠- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: محمَّد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، د.ت.
٥١- النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق(دراسة)، عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، طبع مكتبة الأسد، ٢٠٠٠م.
٥٢- الوطن في شعر ابن حمديس الصقلي، كريم علكم عويز، مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية، مج٧، ع١٣، كانون الأول ٢٠٠٨م.
53- The prolongation of Tall Voices and My soft voice in Quranic performance and Phonology,Siwan khudair khalaf ,Misan journal of Academic Studies,vol 10,p. 18 june 2011.
54- The aesthetics of color in contemporary Iraqi painting, Alaa Ali Ahmed, Misan journal of Academic studies, vol. 13, p. 24, june 2014.
55- The Homeland in the poetry of lbn Hamdis al-Siqail, karim Alakom Owais, Maysan journal of Academic studies, vol. 7, 134, December 2008.