المجلة العلمية لكلية الآداب مج 11، ع 1 (2022)، 29 - 48
المجلة العلمية لكلية الآداب
https://artdau.journals.ekb.eg/

الصورة الشعرية عند الشعراء في بلاط نظام الملك

أحمد جمال أحمد عبد العال
طالب ماجستير – قسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة دمياط.

المستخلص

يهدف البحث إلى دراسة الصورة الشعرية عند شعراء البلاط النظامي، ومعرفة مصادرها وأنماطها، ثم دراسة الصورة الشعرية بين التقليد والتجديد، يعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي؛ لقدرته على دعم وتصويب وجهة البحث، بما يمتلك من مرونة وشمولية، تقع حدود البحث في الفترة التي تولى فيها نظام الملك الوزارة، وهي الفترة التي تمتد من «455هـ :485هـ»، نستطيع من خلال هذا الرصد المختصر للصورة الشعرية عند الشعراء في بلاط نظام الملك أن نخلص إلى النتائج التالية :احتل التصوير مكانة سامية في شعر البلاط النظامي , فكانت الصورة الشعرية مجسدةً لنفس الشاعر وتجاربه، تربعت الطبيعة على قائمة مصادر الصورة لدى شعراء البلاط ربط الشعراء خيالهم بخيال بعض شعراء العصر الجاهلي في تصويرهم للطبيع، استمد الشعراء كثيرًا من صورهم من الموروث الشعري، ولكنهم لم يسرفوا في ذلك، فكانت صورهم تتأرجح بين التقليد والتجديد، صدر شعراء البلاط في بناء الصورة عن تأثر واضح بالبيئة المحيطة بهم.، وتميزت الصورة ببنائها على ثلاثة أنماط: «الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية، والصورة الكنائية». واستطاع شعراء البلاط توظيف هذه الأنماط توظيفاً فنياً في التعبير عن تجاربهم الشعرية، جاءت بعض الصور لدى شعراء البلاط مبتكرة وطريفة وذات حضور فني متميز، ولاسيما فيما يتعلق ببعض التجارب الذاتية، مزج شعراء البلاط بين النمطية والتجديد في صورهم الشعرية.

الكلمات المفتاحية : الصورة الشعرية ، شعراء البلاط النظامي

تاريخ المقالة:
تاريخ اســـــــتلام المقالـــــة: 1 أغسطس 2021
تاريخ استلام النسخة النهائية: 3 سبتمبر 2021
تاريخ قبـــــول المقالـــــــة: 17 أكتوبر 2021

Scientific Journal of Faculty of Arts 11 (1) 2022, 29 - 48
المجلة العلمية لكلية الآداب
https://artdau.journals.ekb.eg/

The poetic image of poets in the court of Nizam al-Mulk

Ahmed Gamal Ahmed Abdel Aal
Master's Student-Department of Arabic language -Faculty of Arts - Damietta University

Abstract

The research aims to study the poetic image of the poets of the regular court, and to know its sources and patterns, then study the poetic image between tradition and innovation. The research depends on the descriptive analytical approach; For his ability to support and correct the direction of the research, with its flexibility and comprehensiveness, the limits of the research fall in the period in which the King's regime took over the ministry, which is the period that extends from "455 AH: 485 AH". Through this brief observation of the poetic image of the poets in the court of Nizam Al-Malik, we can conclude the following results: Photography occupied a lofty position in the poetry of the Nizam court. The poets of the pre-Islamic era in their depiction of nature, the poets derive many of their images from the poetic heritage, but they were not extravagant in that, so their images oscillated between imitation and renewal. The image was distinguished by its construction on three styles: the metaphorical image, the allegorical image, and the allegorical image. The court poets were able to employ these styles artistically in expressing their poetic experiences. Some of the images of the court poets were innovative, funny, and with a distinct artistic presence, especially with regard to some subjective experiences. The court poets mixed between stereotypes and renewal in their poetic images.

Keywords: poetic image, regular court poets

Article history:
Received 1 August 2021
Received in revised form 3 September 2021
Accepted 17 October 2021

1. المقدمة

يُعدّ الوزير « نظام الملك»[1] واحدًا من أشهر الوزراء في تاريخ الإسلام وأعظمهم أثرا ؛ إذ لم يقتصر دوره الإيجابي على الجانب السياسي والإداري، وإنما استطاع أن يحقق في عصره نهضة علمية وأدبية فاستحق أن يُطلق على الفترة التي تسنَّم فيها الوزارة «عصر نظام المُلك»[2]

وقد غَصَّ بلاطه بالشعراء حتى قيل : « كان نظامُ الملك مُمدَّحًا يقال: إنَّ مُدَّاحه كانوا خمسة آلاف وزيادة، والقصائد التي مُدِح بها ثلاث مئة أَلْف قصيدة»[3], وكان من أشهر شعراء البلاط النظامي ؛ صرّدر، والأبيوردي، والطغرائي، وغيرهم.

وبما أن الصورة تُمثل معيارًا أساسيًا في الكشف عن جوهر الشعر؛ إذ إنها تعد عنصرًا فنيًا جماليًا في «التعبير عن المرئيات والوجدانيات لإثارة المشاعر، وجعل المتلقي يشارك المبدع أفكاره وانفعالاته»[4], جاء هذا البحث محاولة للكشف عن الصورة الشعرية عند الشعراء في بلاط نظام الملك.

2. أهداف البحث

يهدف البحث إلى دراسة الصورة الشعرية عند شعراء البلاط النظامي، ومعرفة مصادرها وأنماطها ، ثم دراسة الصورة الشعرية بين التقليد والتجديد.

3. منهجية البحث

---

(1) هو الحسن بن عليّ بن إسحاق بن العبّاس«408ه :485ه », الوزير أبو عليّ الطُّوسيّ، الملقَّب نظام المُلْك قِوام الدّين. تولى الوزارة في عهد «ألب أرسلان و ملكشاه » من سلاطين الدولة السلجوقية, ودامت وزارته ما يقرب من ثلاثين عامًا «455ه :485ه». ينظر ترجمته في: تاريخ دولة آل سلجوق 81، والكامل في التاريخ 10/ 204، وفيات الأعيان 2/ 128، وسير أعلام النبلاء 19/ 94، وتاريخ الإسلام142/33، والوافي بالوفيات 12/ 123، وطبقات الشافعية الكبرى للسبكي 3/ 135، والأعلام 2/ 202.

(2) تاريخ الأدب في إيران من الفردوسي إلى السعدي، إدوارد جرانفيل براون ، ترجمة: إبراهيم أمين الشواربي، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، الطبعة الأولى 2004 م، صـ 211

(3) الوافي بالوفيات 392/9.

(4) الصورة في شعر الأخطل الصغير، د. أحمد مطلوب، دار الفكر، عمان/ الأردن،1985م، ص35.

يعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي؛ لقدرته على دعم وتصويب وجهة البحث ، بما يمتلك من مرونة وشمولية.

4. حدود البحث

تقع حدود البحث في الفترة التي تولى فيها نظام الملك الوزارة ، وهي الفترة التي تمتد من «455هـ :485هـ ».

5. الصورة (المفهوم والوظيفة)

عَرف نقادنا القدماء الصـورة وإن لم يفصـحوا عنها إلا في بداية القرن الثاني ونهاية القرن الثالث الهجري، فالجاحظ «ت255هـ» هو القائل معرفا الشعر :« فإنَّما الشعر صناعة، وضربٌ من النسج، وجنس من التصوير »[1].

وقد تبنَّى الإمام عبد القاهر الجرجاني مصطلح الصورة ، مؤكدا قدم مصطلح الصورة وشهرة استعماله في كلام العلماء ، فقال: «وليست العبارة عن ذلك بالصورة شيئًا نحن ابتدأناه، فينكرهُ منكرٌ، بل هو مستعمل مشـهورٌ في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ:" وإنما الشـعر صـناعة وضربٌ من التصوير »[2]، وكلام عبد القاهر يؤكد أنّ مصطلح الصورة كان معلوما مشـهورا بين العلماء ، سـواء أكان في تآليفهم, أو مجالس درسهم.

والحقيقة أنَّ الصـورة تحتل مكانة سـامية في الدراسـات الأدبية والنقدية الحديثة من حيث ماهيتها، وأنواعها، ووظيفتها في العمل الأدبي. ولذلك تعددت تعريفاتها ، فهي «رسمٌ قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة»[3]، كما أنَّها «الشـكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق خاص؛ ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية في القصيدة»[4].

ولا شـك أنَّ الاهتمام بالصـورة مرجعه أنها وسـيلة الشـاعر أو الأديب في« نقل فكرته وعاطفته معًا إلى قرَّائه أو سـامعيه»[5]، ويقاس نجاح الصـورة بمدى قدرتها على تأدية هذه المهمة، كما أنَّ حكمنا على

---

(1) الحيوان، 132/3.

(2) دلائل الإعجاز، ص508.

(3) الصورة الشعرية، سي. دي. لويس، ترجمة: أحمد نضيف الجنابي وآخرين، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد،1982م، ص23.

(4) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبد القادر القط، بيروت، الطبعة الثانية ،1981م، ص391.

(5) أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثانية 1964م، ص 242.

جمالها أو دقتها يرجع إلى مدى ما استطاعت أن تحققه من تناسب بين حالة الفنان الداخلية، وما يصوره من الخارج تصويرًا دقيقًا[1].

والصورة باعتبارها تركيبة لغوية تحمل من إشعاعات الدلالة النفسية الشيء الكثير، فالشعر من دون الصورة «يصبح كتلةً جامدةً وذلك لأنَّ الصورة المجازية جزء ضروري من الطاقة التي تمدّ الشّعر بالحياة»[2].

(أ) مرجعيات الصورة ومصادرها

تعدُّ معرفة مصادر الصورة الشعرية المدخل لفهم البنية التصويرية وتفسيرها، وعندما نتحدث عن الصورة الشعرية فإنَّنا نتحدث عن علاقات، وتراسلات تعقدها اللغة الشعرية بين دوال مصورة تكون حاضرة أمام الذهن يريد الشاعر أن يتحدث عنها أو يصفها، وأشياء أخرى يستدعيها لإنجاز هذه الوظيفة، وهذه الأشياء الأخرى التي يستدعيها الشاعر تسمى (موضوعات الصورة الشعرية).

وتمثل (الطبيعة، والإنسان) مصدران من أهم مصادر الصورة عند شعراء البلاط النظامي , فقد جاءت الطبيعة (حية وغير حية) في مقدمة مصادر الصورة لدى شعراء البلاط – وأظن أن لها الغلبة لدى جلِّ الشعراء - يليها الإنسان.

و**لعل السبب** في تقدم الطبيعة على مصادر الصورة عند الشعراء يعود إلى سطوة البيئة وسيطرتها ، فالإنسان لا يستطيع الخروج من قبضة المألوف البيئي، وكذلك الشعراء، لذلك اتكأت صورهم على مظاهر الطبيعة (غير الحية) من (شمس، وسحاب، ونجوم، وكواكب، وليل، ونهار، ومطر،...) ، والطبيعة (الحية) من حيوان وطير مثل: (الفرس، والظبي، والغزال، والحمام , والغراب ...) ونحو ذلك، فمثَّلت الطبيعة للشعراء الينبوعَ الذي لا ينضب من الصور والتجارب.

والحقيقة أنَّ بين الشعر العربي والطبيعة صلة وشيجة، فمنها استمد الشاعر مادته ، فهي مصدر وحيه ومبعث إلهامه ومُستقَى صوره كما أنها - **قبل ذلك كله**- المحفِّز على قول الشعر إذا انسدت على الشاعر مسالكه، واستعصت عليه قوافيه[3].

---

(1) أصول النقد الأدبي ، ص249.

(2) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث دور، ترجمة: إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، 1961م، ص59.

(3) ينظر: العمدة ،لابن رشيق. باب عمل الشعر وشحذ القريحة204/1. فقد أورد ابن رشيق نماذجا تبين دور الطبيعة في شحذ قرائح الشعراء واستدرار خواطرهم.

وغرام الشـــعراء بالمرأة يجعلهم يصـــطفَون من الطبيعة أجمل صورها الحيّة ويقرنوه بجمال محبوباتهم، وقد يستدعي الشاعر من صورة واحدة مشـهدًا كاملا مجتزءًا من هذه الصـورة الوحيدة، ومن ذلك اسـتمداد صرّدُر صورته من الطبيعة الحيّة (الطير) , فيقول:**[من المتقارب]**:

تلوم على شغفي بالقدود فهبني وَرْقاءَ تهوَى الغصونا [1]

فالشاعر يرسم صورة الحمامة فوق الأغصان وبين الأوراق، مما يستدعي مشهدا كاملا بتفاصيله الدقيقة، وليست صورته المجملة، تفاصيل بقية الأغصـان والأوراق والظلال، وتسـتدعي أيضـا معها حركة النسـيم وتأثيرها على ما نرى ، وتسـتدعي أخيرًا إحسـاسًـا بالنشـوة والجمال في المشهد كله[2].

ويعاود صـــرّدُر الحديث عن المرأة ، ولكنه يزاوج بينها وبين الظباء ، فمحبوبته تشاكل الظباء جيدا وعيونا، وإن كانت تختلف عنها في بقية الصـــفات, فقد نظر الشـــاعر إلى أجمل ما في الظباء فطرحه على امرأته، فيقول:**[من الطويل]**:

يقول خليلي والظّباء سوانحٌ أهذى التي تهوى فقلت نظيرُها
لئن أشبهتْ أجيادُها وعيونُها لقد خالفت أعجازُها وصدورُها
فيا عجبي منها يَصُدّ أنيسُها ويدنو على ذُعرٍ إلينا نَفورُها
وما ذاك إلا أنَّ غِزلانَ عامرٍ يثقنَ بأن الزائـــرين صُقورُهـــــا[3]

ولا شـك في أنَّ الشـعور بجوهر الأشـياء، والتعبير عن رؤى ذاتية، وإيصـالها إلى المتلقِّي، بعد أن تنبض بأحاسيس قائلها، وتصـطبغ بمشاعره ووجدانه دليل على الشاعرية، وهذا لا يتأتّى للإنسان العادي، فالموجودات ماثلة أمام الجميع، ويعجز غير المبدع على الجمع بينها.

- أنماط الصورة البنائية ووظائفها

تتمثل الصورة عند شعراء البلاط النظامي في (التشبيه، والاستعارة، والكناية). وقد ترددت هذه الأنماط في قصائد الشعر ومقطعاته وقد تقدمت الصُّورة التَّشبيهيَّة على بقية أنماط الصورة، فالفتنة بالتشبيه فتنة قديمة وجدناها في الموروث الشعري.

1- الصورة التشبيهية

يُعدُّ التشبيه من أقدم صور البيان، ووسائل الخيال، وأقربها إلى الفهم وهو لون من ألون التعبير الأنيق، وقد غلا نقاد العربية القدامى في

(1) ديوان صرّدُر، ص23.
(2) صرّدُر دراسة عناصر ابداعه الشعري ، ص97.
(3) ديوان صرّدُر، ص78.

إعجابهم بمكانته، وإقامته مقياســـا تعرف به البلاغة ، وتقوم عليه الفطنة والبراعة، بل جعله عمود الصورة الفنية في النظرية الشعرية القديمة[1].

وهذا الضرب من ضروب الصورة الشعرية يعني: عقد مماثلة بين أمرين أو أكثر قصد اشتراكهما في صفة أو أكثر بأداة لغرض يقصده المتكلم، أو علاقة مقارنة بين طرفين متمايزين لاشتراك بينهما في سمة أو سمات [2]، وبعبارة أخرى: إنَّ التشبيه علاقة تجمع بين طرفين متمايزين لاشتراك بينهما في الصفة نفسها، أو في مقتضى وحكم لها[3].

والمُشاهد أن الصور التشبيهية ليست دائما على هذه الدرجة من التفرد، فقد تأتي سطحية ومباشرة فتفقد الكثير من قيمتها الجمالية، فلا تعدو جمعا بين شيئين بينهما نوع من الاشتراك، دون أن تثير في نفوسنا نوعا من الدهشة والانبهار لطرافة التشبيه وروعته، ومن هذه الصورة التشبيهية الفاقدة للبراعة والطرافة، قول الشيخ أبي علي القلندوشيّ مادحا نظام الملك **:[من الوافر]:**

وأنت الغوث من نُوب الليالي وأنت الغيث من قُحَمُ الزّمان
وأنت النَّارفيك حمى ونُور وغيري منك يرضى بالدخان[4]

عند إمعان النظر في هذين البيتين ، نجد الشاعر في البيت الأول يشبه ممدوحه بالغوث مرة وبالغيث مرة أخرى ، وفي البيت الثاني يشبه ممدوحه بالنار التي تمد الناس بالحماية والنور، فجاءت هذه الصور التشبيهية ضعيفة باردة، لعدم قدرتها على إثارة المتلقي؛ فلم يرتبط التشبيه هنا بحركة الشاعر النفسية ومدى تفاعله الوجداني، وإحساساته مع الصورة ، وإنما الصورة نمطية مُعادة مكرورة.

وهناك من الصور ما جاء مبالغة في التشبيه وهو ما أطلق عليه البلاغيون التشبيه المقلوب، ومنه قول الزمخشري:**[من الكامل]**:

تالله لولا السحر في ألحاظها شبهت عينيها بعيني جؤذر
تالله لولا فرط حمرة خدها شبهت خديها بورد أحمر
تالله لولا مستنير بياضها شبهت قامتها بغصن أخضر
وبحقها لولا ملاحة وجهها شبهته بالمستهل الأنور[5]

---

(1) ينظر: الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، بلا تاريخ ص47.

(2) ينظر :الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص172.

(3) ينظر: أسرار البلاغة ،ص 98 .

(4) دمية القصر ، ص318. الغَوْثُ : الإعانةُ والنصرة ، النُّوْبَةُ : النَّازلَة والمصيبة قُحَمُ الزمان: مَصاعِبُهُ.

(5) ديوان الزمخشري ، ص270.

فالتشـــبيهات في هذه الأبيات تأتي روعتها من ســـهولتها وعدم تكلفها ، فالشـاعر يريد تشبيه جمال عينيها بعيني ولد البقر الوحشـي- وهو تشبيه مطروق- ولكنه يعدل عن ذلك لأن عيونها أجمل، ويريد تشبيه خدها بحمرة الورد ، ولكنه يعدل عن ذلك أيضًـــا ؛ لأن خدها أشـــد حمرة من الورد, ويقســـم أنه لولا بياض لونها لقال: إن قدَّها كالغصـــن الأخضـــر الناضـــر ، وكذلك وجهها أحلى وأملح من الهلال المنير، فالشـاعر يحشـد رموز الجمال ويشـبه محبوبته بتلك الرموز التشـبيهية ، ثم يعدل عن كل تشـــبيه من تلك التشـــبيهات وكأنه يفاجئ أن محبوبته تفوق هذه الرموز جمالًا وكمالًا.

2- الصورة الاستعارية

يتفق النقاد على مكانة الاستعارة ، فهي كما يقول أرسطو: "علامة العبقرية "؛ لهذا تحتل الاســـتعارة مكانة مرموقة في المجاز، و« تقع من البلاغة موقع الرأس من الجســـد ، فإليها تأرز كثير من الفنون البلاغية , ولا يستطيع الدخول في مسالكها المعقدة واتقانها إلا الأفذاذ من الشعراء» (1).

ولهذا أكد التراث البلاغي على قيمة الصـور الاسـتعارية، فنجد ابن رشـيق يقول: « الاسـتعارة أفضـل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في حلى الشـــعر أعجب منها، وهي من محاســـن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها»[2],

ولأهمية الاسـتعارة عدَّها بعض النقاد المحدثين الصـورة، أو على حد تعبير بعضهم "الصورة تساوي الاستعارة"[3].

والاستعارة كما يقول عبد القادر الجرجاني: «أن تريد تشبيه الشَّـيء بالشّـيْء، فتدع أن تُفْصِـح بالتشـبيه وتظهره، وتجيء إلى اسـم المشـبه به فتعيره المشبه، وتجريه عليه»[4].

ومع صلاحية الاستعارة في مختلف ضروب الكلام، إلا أنها « تشكل الخاصية الأساسية للغة الشعر» كما أنها « ليست حركة في ألفاظ فارغة

---

(21) وجه الشعر قراءة في مآخذ النقاد على معاني أبي تمام، عبدالله صالح النشمي الطبعة الأولى, مكتبة الرشد الرياض, 2009م. ص248.

(22) العمدة،ج268/1.

(23) دليل الدراسات الأسلوبية، د. جوزيف ميشال شريم، الطبعة الأولى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت،1984. ص 72.

(4) دلائل الإعجاز، ص67.

من معانيها ، ولا تلاعبًا بكلمات ، وإنما هي إحساس وجداني عميق ورؤيا قلبية لهذه المشبهات التي تشكلت في الكلمة المستعارة » [1].

وهي من الصعوبة، حيث إنها الشيء الوحيد الذي لا يمكن للشاعر أن يتعلمه؛ لأنها « إلهام غريزي يكشف عن عناصر الشبه بين الأشياء التي لا صلة بينها ، فيؤدي ذلك إلى إدراك شعوري أو بصر نافذ» [2], وهي طريقة مثلى لاستبطان الأفكار ووضع الأشياء في علاقات حية جديدة تفيد شرح المعنى، وتفعل في النفس مالا تفعله الحقيقة.

ولجماليات الأسلوب الاستعاري وأهميته الكبرى في تشكيل الصور جاء اهتمام الشعراء به ، وحرصهم عليه ، فلا غرو أن لجأ شعراء البلاط إلى الاستعارة لتجاوزها فن التشبيه ، وقدرتها على تحقيق المتعة والدهشة، ولما لها من قدرة على توسيع العبارة وإثارة التخيل لدى المتلقي.

ومن الصور الاستعارية لدى الشعراء في بلاط نظام الملك، قول الطغرائي: **[من الطويل]:**

أرى بعدَكم طرفَ المكارم خاشعاً وخَدَّ المعالي أربدَ اللونِ أضرعَا
وقد قصرْت أيدي المكارمِ بعدَكُمْ وكنتمْ لها بُوعاً طِوالاً وأذرُعَا
تجمَّلتِ الدُنيا بكم وتعطَّلتْ وصوَّح منكم روضُها حين أُمْرِعَا
ولو أنصفتْ حامتْ عليكم ودافعتْ قِراعَ الليالي عنكُمُ ما تـدفَّعَا
ولكنهُ دهرٌ يُضَيّعُ ما وعَى وينقضُ ما أوعَى ويهمِلُ ما رَعَى[3]

فإن هذه الأبيات الخمسة عامرة بالاستعارات، لا نكاد نخلص من استعارة حتى نقع على أخرى فمن الاستعارات : « طرفَ المكارم – خَدَّ المعالي- أيدي المكارمِ - تجمَّلتِ الدُنيا وتعطَّلتْ – لو أنصفتْ حامتْ عليكم ودافعتْ - دهرٌ يُضَيّعُ وينقضُ ويهمِلُ»

وكذلك قول ابن الهبارية في إحدى مراثيه : **[من الكامل]**:

فالدّهرُ بعدَك عاطلٌ من حلْيِه مستوحشٌ من أهله متفزّعُ [4]

فالصُّور الاستعارية في البيت السابق هي: « الدّهرُ عاطلٌ من حلْيِه - مستوحشٌ من أهله متفزّعُ». ففي هذا البيت شخَّص الشاعر الدهر وأعطاه بعدًا إنسانيًا، فمنحه صفات حيوية مبينا تألمه على المرثيّ ، فجعله حزينا متعطلا عن الزينة يشعر بالوحشة والفزع.

---

(25) التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان ، د. محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1993. ص 184.

(26) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص61.

(27) ديوان الطغرائي، ص233.

(4) خريدة القصر وجريدة العصر(قسم شعراء العراق وفارس) 129/2.

ومن الصور الاستعارية قول صَرَّدُر:**[من الطويل]**:

هو الوارث النور الـذي كـان آيـة لآبـائـه المـاضـــين من عهد إلياس
رعـاهم بروض الأمن غِبَّ مخـافـةٍ وألبســهم ثوبَ الغنى بعد إفلاسِ [1]

فالصـــورة الاســـتعارية في البيت الأول، وهي:(الوارث النور) استعارة بسيطة متداولة تكشف عن نفسها لأول وهلة ، بؤرة الاستعارة هي كلمة "النور" وأما إطارها فهو "الوارث" وتنتج الصـــورة من التوتر بين البؤرة والإطار، فالإنسـان لا يرث إلا شـيئا ماديا ملموسـا، ولا يترك صَـــرَّدُر المتلقي يكد ذهنه في فك رموز كلمة النور فهو يقصـــد بها هنا "النبوة"[2].

وفي البيت الثاني صورتان استعاريتان تتقاسمان شطري البيت وهما:(رعاهم بروض الأمن- وألبسهم ثوبَ الغنى) فالأمن ـ هنا ــ ليس معنى مجردا بل إنه قد تجسد في الروض بما يلازمه من سكينة ، وكذلك الأمر في ثوب الغنى بما يحمل من ترف فخامة.

لهذا فلا غروَ في أن يتوسل الشاعر بالصورة الاستعارية في التعبير عن تجربته؛ لأنّها- فيما أظنُّ- أبرز الأدوات الشعرية، وفيها تتجسّد الأحاسيس، وتشخّص الخواطر.

ومن الصور الاستعارية التي استعانت بالتشخيص لرسم صورة المعاناة من تقلب الزمان، قول الباخرزي : **:[من الكامل]**

فقد استذلَّنِي الزمانُ وقبل ذا ما كان يسمح للزمان قُروني[3]

فالشاعر في هذا البيت يعبر حزنه من سوء صنيع الزمان به وتحوله عنه، واستذلاله إياه ، فنراه يؤكد هذا المعنى أولا باستخدامه (قد) ثم يأتي بالفعل على وزن(اِسْتَفْعَلَ) وهي صيغة الفعل الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف « الألف والسين والتاء» والتي تفيد التحوّل، للتعبير عن تحول الفاعل (الزمان) من شيء إلى آخر.

ومن هنا ندرك أنَّ للاستعارة أهمية كبرى في الشِّعر؛ لأنَّ لها القدرة على توليد الصور، وإثارة الخيال، فهي الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل ، وذلك من أجل التأثير في المواقف والدوافع[4]

و**نخلص إلى القول**: إنَّ الاستعارة لها مكانة مهمة بين فنون القول وأفضل ما نصف به الاستعارة ما قاله عبد القاهر الجرجاني فهي: « أمد

([1]) ديوان صَرَّدُر، ص4.

([2]) ينظر: صَرَّدُر دراسة في عناصر ابداعه الشعري, ص108.

([31]) ديوان الباخرزي , ص 206. القرون مفردها القرن وهي الذؤابة.

([4]) مبادئ النقد الأدبي: ص 300.

ميدانًا، وأشد افتنانًا، وأكثر جريانًا ، وأعجب حسنًا وإحسانًا ، وأوسع سعة وأبعد غورًا، وأذهب نجدًا في الصناعة وغورًا من أن تجمع شعبها وشعوبها ، وتحصر فنونها ودروبها ....ومن خصائصها التي تذكر بها وهي عنوان مناقبها، أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر»[1]، فبها ترى الجماد حيًا ناطقًا، والأعجم فصيحًا والأجسام الخرس مبينّة، والمعاني الخفيّة واضحة جليّة والفضيلة الجامعة أنَّها تبرز البيان أبدًا في صورة مستجدة[2].

ولجوء الشاعر إلى مثل هذا النمط من الصور الشعرية ليس عبثًا أو لعبًا لفظيًا، بل ضرورة تدفعه إليه الحالة النفسية والموضوعية والفنية، في ترابطات تتشكل وتتلاحم في بنية النّص الشعري.

3- الصورة الكنائية

تعد الكناية من أساليب التعبير البياني في لغتنا العربية ، يلجأ إليها المبدع لإثبات معنى في نفس المخاطب.

ولقد ظفرت الكناية في تراثنا البلاغي بكثير من التعريفات التي لم تختلف حول مفهومها ـ وإن اختلفت زاوية النظر حول هذا المفهوم[3]ـ وبدأ مفهوم الكناية يتبلور ويستقر على يد عبد القاهر الجرجاني الذي ذهب إلى أنَّ الكناية تعني« أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه»[4].

ومن وظيفة الكناية أن تخلق صورة تؤثّر في نفس المتلقي، ولا يخفى على أحد ما في الكناية من جمالية في التعبير تفوق المعنى المباشر يقول عبد القاهر الجرجاني: «قد أجمع الجميع أنَّ الكناية أبلغ من التصريح»[5].

([1]) أسرار البلاغة، ص42.

([2]) ينظر: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، د. أحمد على دهمان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الطبعة الثانية، 2000م، ص241.

([3]) ينظر: الصورة البيانية في الموروث البلاغي، د. حسن طبل ، مكتبة الإيمان الطبعة الأولى، 2005م، ص156.

([4]) دلائل الإعجاز، ص66.

([5]) السابق ص70.

فإنَّنا إزاء الصورة الكنائية نجد معنىً ظاهرًا ومعنىً خفيًا مغيبًا يحثنا على الكشف عنه، وثمة علاقة بين المعنيين، فالتعبير الكنائي تعبير مزدوج حقيقي ومجازي يمثل « بنية ثنائية الإنتاج »[1].

ومن الصور الكنائية لدى شعراء البلاط، ما قاله المجاشعي:

[من الطويل]:

أخو الغارة الشعواء في حومة الوغى وقاري ذرا الهامات بيض الصفائح[2]

الشاعر هنا كَنَّى بـ (أخو الغارة الشعواء) عن شجاعة ممدوحه.

ففي قولـه (الخَطْبُ فاغِرٌ) كناية عن الشدة , وكنى ب (تُغْضي لكَ الأبْصارُ) عن الخضوع والخوف، فالشاعر- فيما يبدو- قد تفنّن في تحميل هذا البيت الشعري من الإيحاء أو الإشارة إلى ما يتمتع به الممدوح من صفات جديرة بالمدح يمهد بها بين يدي معاتبته إياه.

فالكناية- دون شك- تعدّ مظهرًا من مظاهر البلاغة العربية، ولا يصل إليها إلا من لطف طبعه، وصفت قريحته.

وها هو ذا الزمخشري يستخدم الصورة الكنائية ، فيقول: **[من الطويل]**:

وأشقى ليالي ذي الصبابة ليلة يقال العصا مشقوقة في غداتها[3]

يحاول الشاعر في صورته الكنائية تصوير شقاء المفارق لأحبته من خلال الانتقال بالدلالات اللفظية من دلالتها الأولى إلى الدلالة الثانية فقول الشاعر(العصا مشقوقة) يدل على كثرة السفر، ولذلك عاود الزمخشري في قصيدة أخرى الحديث عن ألم الفراق مطالبا بالإقامة وعدم السفر ، فقال:

[من الكامل]:

ألق العصا في بيتها وارفض مسيرك وانتقالك[4]

يقوّي أصالة الصورة في هذين الشاهدين ألاَّ يقف الشاعر في تصويره عند حدود الحسّ دون النظر إلى ربط هذا التشابه الحسيّ بجوهر الشعور والفكرة في الموقف.

ولذلك نستطيع القول: إنَّ الكناية لا يقوى على الوصول إليها إلا كل بليغ متمرس لطف طبعه وصفت قريحته، ويرجع السبب في ذلك إلى أنَّ الشاعر المبدع « ينأى عن المباشرة والتحديد الصريح لما يريد أن يقول

---

[1]() البلاغة العربية قراءة أخرى , د. محمد عبد المطلب , الدار المصرية العالمية الطبعة الثانية، 2007م, ص186 /187.

[2]() دمية القصر, ص 18.

([3]) ديوان الزمخشري، ص73.

([4]) ديوان الزمخشري، ص460.

ويسوق التعبير ظليلاً يحرّك الفِكْر، ويبعث على التأمل، وذلك سمة من سمات الفنية في التعبير اللغوي»[1].

(ج) الصورة بين التقليد والتجديد

لقد أبدع معظم الشعراء- ومنهم شعراء البلاط النظامي- في تقليد سابقيهم، فهذا الموروث الأدبي وَعته قُلُوبُهم، وتعمّق في نفوسهم، فأمرع قرائحهم, فصدرت زفراتهم الشعرية رائعةً على الرغم من طابعها التقليدي.

وقد كان الشعر العربي من الجاهلية حتى عصرهم ينبوعًا ثَرًا يستمدّ منه الشعراء كثيرًا من أفكارهم ومعانيهم وصورهم، لينتزعوا الاعتراف بالأصالة والنبوغ من أهل عصرهم.

ولم يقتصر تقليدهم لأسلافهم من الشعراء على استمدادهم من موروثهم الثقافي، وعلى اعتمادهم على الطبيعة في صورهم وأخيلتهم، بل قلّدوهم- أيضًا- في النمط الشائع للصورة التي كانت تقوم أساساً على التشبيه، وظل الشُّعراء يقلبون التشابيه عند أسلافهم من الشعراء، ويستمدون منها حتى وصلت إلى مرحلة فقدت فيها قدرًا غير يسير من توهّجها وشاعريتها على أيديهم[2].

ويبدو أنَّ الشعراء لمَّا شَبِعُوا من استلهام الموروث انتهى بهم المَطَاف إلى التجديد والإبداع مستعينين بقدرة شعريَّة، وخَيَالٍ وقّاد. فالجديد ليس دائمًا نقيضًا للقديم،؛ لأنَّ الجدّة تكمن في تقديم رؤية مختلفة لما يمكن أن يتصوّره الإنسان العادي؛ فجدّة الصورة ليست «في أن ينتقي الشاعر مما حوله من مظاهر الحضارة الجديدة ما يساعده على التصوير»[3].

ومن الصور المستعارة من الموروث الشعري ما قاله الطغرائي:**[من الطويل]**:

وغيدٍ كخيطانِ الأراك ترنَّحُوا على العيس أيقاظاً عليها ونوَّما
لوى دَينهم أيدي النوائب فاقتضوا بأيدي المهارَى تنفخُ النجحَ والدَّمَا [4]

يصور الشاعر هنا جمال المرأة متكِئًا على الموروث في تشبيهه فيشبه جمال أجسادهن بأغصان الأراك في ليونتها وطيب رائحتها, ثم يرسم لوحته رسما محكما عندما يجمع بين حركتين حركة متخيلة غير مشاهدة (حركة أغصان الأراك) , وحركة واقعة مشاهدة (ترنح الغيد) على كرائِم الإبل. إنَّ من يمعن النظر في هذه الصورة التشبيهية يلحظ أنها صورة قادرة

(1) التعبير البياني، رؤية بلاغية نقدية، د. شفيع السيّد، مطبعة الاستقلال الكبرى، القاهرة، 1977م، ص161.
(2) ينظر: المرأة في الشعر الأموي، ص 367.
(3) فن الشعر، د. إحسان عباس، ص236.
(4) ديوان الطغرائي، ص325 . الخُوط : الغصْن الناعم, عيس: كرائِم الإبل.

على إثارة المتلقي، لامتلاكها العمق الحركي, وإن كانت فاقدة للعمق الوجداني.

ولهذا يمكننا القول: إنَّ التشبيه- هنا- جاء معتمدًا على الرؤية الحسية المجردة من الرؤية الداخلية، فالتشبيه في جوهر الحقيقة لم يبتدع« لرسم الأشكال والألوان، فإنَّ الناس جميعًا يرون الأشكال والألوان محسوسة من نفسٍ إلى نفس، وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه، واتساع مداه، ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز على سواه»[1].

ويمدح صَرَّدُر، فيشبّه نهوض ممدوحه بأثقال المجد ومتاعبه بالفينق المُقُرَم، وهو الفتيُّ من الإبل الفحل لا يركب ، ولا يُؤْذَى لكرامته على أهله, بينما يصور من يتسابقون معه في مضمار المجد بصغار الإبل التي تصيح من ثقل ما تحمل، ونستطيع أن نقول: إنَّها صورة مستلهمة من الموروث، يقول:**[من الكامل]**:

للمجد أثقالٌ تعِجُّ إفألُهُم منها وينهَزها الفنيقُ المُقُرَمُ [2]

ولذلك نقول: إنَّ الشاعر هنا لجأ إلى تشبيه مألوف فعالجه بروحٍ جديدة؛ لأنَّ الصورة «خلق جديد لعلاقة جديدة، في طريقة جديدة من التعبير»[3].

ويقول الباخرزي في:**[من البسيط]**

يا حادِيَ العيرِ رفقاً بالقَوارِيرِ وقِفْ فليسَ بعارٍ وَقفةَ العيرِحُمْرَ الدُّموعِ
واحلُبْ مآقِيَ عَيْنٍ طالما قَصَرَتْ على البيضِ المَقاصيرِ [4]

أراد الشاعر في هذين البيتين أن يربط نفسه بصورة الشاعر القديم فخاطب (حادي العير) ملتمسًا منه أن يرفق بالقوارير ، ثم يطلب منه أن يحلب مآقي عينه الممتلئة بالدموع لرحيل تلك النسوة ،وهذه صورة تقليدية لا نبض فيها ولا حركة، تفتقد حرارة الصدق ، ولهذا فقد جاءت ضعيفة وباردة، نابعة من المقروء التراثي، ولهذا ظهرت هذه الصورة ناتئة لا تحمل نفس الشاعر وروحه وسمة عصره ، نلمح ذلك من الصورة نفسها (واحلُبْ مآقِيَ عَيْنٍ) فحتى دموع الشاعر لا تتساقط من نفسها ، أو تتسبب عن رحيل محبوبته

---

(1) الديون في الأدب والنقد، ج21/1.

(2) ديوان صَرَّدُر ، ص50. تعج : تصيح , إفالهُم: جمع أفيل وهو الصغير من الإبل , نَهَزَتِ الدَّابَّةُ : نَهَضَتْ بِصَدْرِهَا لِلسَّيْرِ, المقُرَم : المكرم لا يحمل عليه.

(3) فن الشعر، د. إحسان عباس، ص260.

(4) ديوان الباخرزي ، ص112. المَقْصُورَة من النِّساء: المصونة المُخَدَّرة التي لا يُسْمَح لها بالخروج من بيتها

وإنما نجده في حاجة إلى من يبكيه، فهو يتعسف البكاء تعسفا , فنراه متباكيًا لا باكيا, وفرق شاسع بين البكاء والتباكي .

فالصورة هنا لم تنبع من عين الشاعر الداخلية، وإنَّما نبعت من عينه المبصرة، فالشاعر ركّز على الرؤية البصرية للمشابهات فقط، وقد جاءت هذه الصورة – كما قلنا- ضعيفة لعدم قدرتها على إثارة المتلقي، إذ تنطفئ شعرية الصورة حين تعتمد التناسب العقلي أو الرؤية البصرية المجردة من الرؤية الداخلية الخاصة للفنان.

وثمة صور شعرية كثيرة وردت عند شعراء البلاط ، استقاها بعضهم من الموروث الشعري، ولا يمكننا أن نستقصي كل هذه الصور التي جاءت تقليدية خشية الإطالة.

وليس يعني ما تقدّم أن كل أثر للقديم يجعل الصورة باردة ميّتة، فالشاعر يستطيع أن يعيد ضرب الصورة القديمة، والإضافة إليها والحذف منها فتغدو كالجديدة، إنَّ التجديد لدى شعراء البلاط لم يكن تجديدًا مطلقًا بل كان يكثر من الالتفات إلى الكنوز السابقة، ويقترض منها ويعيد صياغتها.

فها هو ذا الأبيوردي يستخدم صورة ممتدة في التعبير عن تجربته النفسية- وإن تناولها في صورة قصصية - يصف فيها ظبية فقدت صغيرها ، فيقول:**[من الطويل]**:

وما مُغْزِلٌ تَعْطو الأراكَ يَهُـــزَّهُ نَسـيمٌ تُناجيـه الخَمـــائِلُ وانِ
وتُزْجي برَوْقَيْـــها أغَنَّ كأنَّـــــهُ مِنَ الضَّعْفِ يَطْوي الأرضَ بالرَّسَفانِ
فَمالَ إلى الظِّلِّ الأراكِيِّ دونَـــها وكانا بهِ مِنْ قَبْـلُ يَرْتَديـــــانِ
وصُبَّتْ عَلَيهِ الطَّلْسُ وهْيَ سَـــواغِبٌ تَجوبُ إليهِ البيدَ بالنَّسَـــلانِ
فَعادَتْ إليهِ أمُّهُ وفـــؤادُها هَفا كجَناح الصَّقْرِ في الخَفَقـــانِ
وظَلَّتْ على الجَرْعاءِ ولْهَى كَئيبَـــةً وقد سالَ واديها بأحمَرَ قانِ
تَسوفُ الثَّرى طَوراً ويَعْبَثُ تـــارةً بِها أوْلَقٌ من شِدَّةِ الوَلَهـــانِ
بأوْجَدَ منّي يَومَ سِرْنا إلى الحِمـــى وقد نَزَلَتْ سَمْراءُ سَفْحَ أبـــانِ
أفي كُلِّ يَومٍ حَنَّةٌ تُعْقِبُ الأســـى وهَبْتُ لَها الأحشـــاءَ مُنذَ زَمانِ (50)

يرسم الشاعر– هنا – صورة عميقةً، فهو لم يقف عند الصور الجزئية المحدودة، وإنَّما تعدّاها إلى الصورة الكليّة، يطلبها ويتمثلها، فهي صورة نفسيّة تعبّر عن حالته النفسية التي مر بها، فاتخذ الظبية معادلاً شعريًا لذاته.

ومما يبهرنا في هذه الأبيات تناولها القلق من الفقد وصهره في إطار قصصيّ مفتوح الخاتمة: « أفي كُلِّ يَومٍ حَنّةٌ تُعْقِبُ الأسى »، إضافة إلى التناول الأساسي للحدث لا الوصف، ، ولعل وصف حال الأم هو ما خلق في صورته جوًا من التوتر والحركة.

ولا شك أنَّ هذه الأبيات تعد صورة قصصيّة متكاملة، فقد تضافرت كلّ العناصر الشعرية على بناء هذه الصورة (الكلية)، وقد كانت عناصر هذه الصورة هي (الشاعر، الشجر، الوادي، الظبية، الصغير). والشاعر هنا أراد الكشف عن حالته النفسية. فاتخذ هذه الصورة المتكاملة للتعبير عن هذا القلق النفسي.

ولنا أن نقول: إنَّ هذه الصورة الكلية التي استخدمها الشاعر في التعبير عن تجربته النفسية جاءت مبتكرة وطريفة، ؛ لأنَّ الشاعر استطاع أن يقيم « علاقات بين الأشياء، هذه العلاقات تزيد من جمال الشعر بما فيها من إيحاء في التصوير، ودقة في التعبير وجدّة وطرافة في وسائله وصياغته»[1]. فالشاعر هنا عمد إلى رسم مشهد يستقصي فيه خصائص وصفات تعكس ما يعتمل في نفسه أو ما يحيط بها.

فالصورة لذلك لا تتشكل بمعزل عن نفسية الشاعر ووجدانه؛ لأنَّ الصورة الشعرية لا تقدم الواقع الملموس فحسب وإنَّما تقدّم التجربة الداخلية وعاطفة الشاعر.

ومن الصور الشعرية التي تَتَّسم بالطرافة، تشبيه عبد الْكَرِيم الْقشيرِي لليالي الوصال وأيام الهجر، فيقول: **[من الطويل]**

لَيَالِي وصال قد مضين كَأَنَّهَا لآلي عُقُودٍ فِي نحور الكواعب
وَأَيَّام هجر أعقبتها كَأَنَّهَا بَيَاض مشيب فِي سَواد الذوائب[2]

لقد جمع الشاعر في كل بيت من البيتين تشبيها متمايزا عن صاحبهأراد بهما التفرقة بين ليالي الوصل ، وأيام الهجر، وتأكيدا على براعته وكفايته في توظيف تشبيهاته ، شبه ليالي الوصل بعقود اللآلئ في نحور الفتيات الكواعب, بما تحمله هذه الصورة من جمال، وشبه أيام الهجر ببياض المشيب في الذوائب السود ، فجمع في هذه الصورة بين أيام الهجر وبياض المشيب , مما زادها سوءً و نفورا.

واختار الْقشيرِي لفظ (الليالي) للوصل بما تحمله هذه اللفظة من راحة وهدوء وسكن, وما تبعثه في المحبين من دعوة للتلذذ بساعات الوصال بعيدا عن أعين الرقباء، وجعل للهجر لفظ (الأيام) بما تشعر من طول الساعات وكثرة الأكدار، وازدحام الأعمال ، فضلًا عن انتباه أعين الرقباء، ولهذا نرى القشيري يورد البيتين في تفسيره لقوله تعالى: { وَهُوَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ وَلَهُ

(1) الصورة بين البلاغة والنقد، د. أحمد بسام السّاعي، المنارة للطباعة، دمشق،1984م، ص85.

(52) لطائف الإشارات , لعبد الكريم بن هوازن القشيري «ت 465هـ» , تحقيق: إبراهيم البسيوني , الهيئة المصرية العامة للكتاب, الطبعة الرابعة, 2008.(584/2) , طبقات الشافعية الكبرى (202/8).

اخْتِلَافُ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ أَفَلَا تَعْقِلُونَ}[1], ثم يقول: « فليس كلُّ اختلافها في ضيائها وظلمتها، وطولها وقِصَرِها، بل ليالي المحبين تختلف في الطول والقِصَر، وفي الروح والنوح؛ فَمِنَ الليالي ما هو أضوأ من اللآلئ، ومن النهار ما هو أشدُّ من الحنادس»[2].

ويستخدم أبو المحاسن الحسين بن علي بن نصر صورة طريفة لمجلس من مجالس الشراب ، فيقول: **[من الطويل]:**

تحبو الثّريا في السماء كعصبة ترد ازدحاما في اقتحام المنهل
والفرقدان تخطّيا وتمطّـــيا وكلاهما يرنو بطرف الأنجل
والبدر يسبح ساحبا أذياله والصبح ينذر بانتضاء المنصل
وذلاذل الأغصان تقلقها الصّبا فكأنّها انتفضت لعارض أفكل
والطّير تتلو من عواشر لحنها والرّيح تلعب فوق درع الجدول
والكأس قارعها المزاج فأنشأت قطع اللّجين من الضّرام المشعل
والشّرب غالهم المدام فأصبحوا يتخافتون عن اللّسان المثقل[55]

إنَّ الشاعر يشخِّص القلب هنا فيجعله كالإنسان التمثل الذي أثر فيه السكر, لذلك فهذه الصورة جاءت طريفة، فقد استطاعت مخيلة الشاعر أن تُشخص المعنويات أو الأشياء المجردة في صورة حسيّة، ويمكننا القول: إنَّ ملكة التشخيص- فيما يبدو- أقوى ملكة في الصورة، وتمدّها حيوية وخلودًا، إضافة إلى أنَّها لا تقل عن ملكة التصوير جلالاً وروعة في آيات الفن الرفيع.

وبتعبير آخر: إنّها الملكة المصورة التي تستمد قدرتها من سعة الشعور حينًا، ومن دقة الشعور حينًا آخر، و يستخدم ابن الهبارية مجموعة من الصور المتحركة في تصويره ، يقول: **[من الطويل]**:

رقّ النسيمُ وغنّتِ الأطيـــــارُ وصفا المُدامُ وضجّتِ الأوتـــارُ
وصغا السِّماك الى المغيب وقد بدا نجمُ الصّباح كأنّه دينـــارُ
وكأنّما الجوزاءُ مِعصمُ قَينـةٍ والكفّ كفٌ والهِلالُ سِـوارُ
فكأنّما زُهْرُ النّجوم فـــوارسٌ تبغي السِّباقَ لها الدُجى مِضمـــارُ
يا حبّذا أثَلاثُ رامـــــةَ إنّـــها كانت لياليَ كلّها أســـــحارُ
إن لم تكن وطني فلي برُبوعِها وطَرٌ وأوطانُ الفتى الأوطـــارُ
لا ذنْبَ إلا للقلوبِ فإنّها تهوى وإنْ لم تعلَمِ الأبصـــــــارُ
أهدى لنا نفَسُ الصَّبا أنفاسَـــكُم سحَراً فقلت عسى الصَّبا عطّـــارُ
وتمايلت للسّكر باناتُ الحِـمى حتى كأنّ نسيمَه خمّـــارُ[56]

[1] سورة المؤمنون: آية (80).
[2] لطائف الإشارات. 584/2

واستمد الشعراء كثيرًا من صورهم من الموروث الشعري، ولكنهم لم يسرفوا في ذلك، فكانت صورهم تتأرجح بين التقليد والتجديد، فكان التقليد يحاول الانتفاع بالموروث، ويضيف إليه في كثير من الأحيان، ولم يكن التجديد لديهم تجديدًا مطلقًا، بل كانوا يقترضون أو يستعيرون من الموروث الجاهلي بعض صورهم، ثم يعيدون صياغتها بما لا يجور على مواهبهم الشعرية، فكان بعضهم يشق طريقًا مبتكرة في صورهم، وبخاصة فيما يتعلّق بالتجارب الشعرية التي تعبّر عن هموم الذات الفردية أو ما تعانيه أو تكابده من ألم نفسي جراء الغربة أو الشكوى أو الحنين وإن جاءت هذه الصور قليلة. إضافة إلى استعمالهم الصور الجديدة في التعبير عن القضايا أو الأحداث المستجدة في ذلك العصر، كتصوير الحروب والمعارك ووصفها وسواها من الموضوعات المستجدة.

لأنَّ الصورة وسيلة الشاعر في نقل فكرته وعاطفته إلى متلقيه، ونجاحها - فيما أظن- يتوقف على تأديته هذه المهمة.

النتائج

نستطيع من خلال هذا الرصد المختصر للصورة الشعرية عند الشعراء في بلاط نظام الملك، أن نخلص إلى النتائج التالية:

1- احتل التصوير مكانة سامية في شعر البلاط النظامي ، فكانت الصورة الشعرية مجسدةً لنفس الشاعر وتجاربه.
2- تربعت الطبيعة على قائمة مصادر الصورة لدى شعراء البلاط،
3- ربط الشعراء خيالهم بخيال بعض شعراء العصر الجاهلي في تصويرهم للطبيعة.
4- استمد الشعراء كثيرًا من صورهم من الموروث الشعري، ولكنهم لم يسرفوا في ذلك، فكانت صورهم تتأرجح بين التقليد والتجديد.
5- صدر شعراء البلاط في بناء الصورة عن تأثر واضح بالبيئة المحيطة بهم.
6- تميزت الصورة ببنائها على ثلاثة أنماط هي: «الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية، والصورة الكنائية». واستطاع شعراء البلاط توظيف هذه الأنماط توظيفًا فنيًا في التعبير عن تجاربهم الشعرية.
7- جاءت بعض الصور لدى شعراء البلاط مبتكرة وطريفة وذات حضور فني متميز، ولاسيما فيما يتعلق ببعض التجارب الذاتية.
8- مزج شعراء البلاط بين النمطية والتجديد في صورهم الشعرية.

المصادر و المراجع

أولاً ـ المصادر

1- أسرار البلاغة، لعبد القاهر الجرجاني «ت 471 هـ»، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، الطبعة الأولى 1991م.

2-دلائل الإعجاز، لعبد القاهر الجرجاني «ت 471 هـ»، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984م.
3-دمية القصر وعصرة أهل العصر, لأبي الحسن علي بن أبي الطيب الباخرزي« ت 467هـ»، دار الكتب العلمية , الطبعة الأولى, 2008م.
4-ديوان أبي المظفر الأبيوردي ، المطبعة العثمانية، لبنان, 1317هـ.
5-ديوان الزمخشري، شرح فاطمة يوسف الخيمي، دار صادر، بيروت الطبعة الأولى 2008م.
6-ديوان الطغرائي , تحقيق: د.علي جواد الطاهر ود. يحيى الجبوري مطابع الدوحة الحديثة ، الدوحة , الطبعة الثانية , 1986 م.
7-ديوان صرّدرَّ، تحقيق : محمد سيد علي عبد العال ، مكتبة الخانجي القاهرة, الطبعة الأولى,2008م.
8-العمدة في محاسن الشعر ونقده، لابن رشيق القيرواني، «ت 463 هـ» تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الخامسة، 1981م.
9- لطائف الإشارات, لعبد الكريم بن هوازن القشيري «ت 465هـ», تحقيق: إبراهيم البسيوني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الرابعة 2008م.

ثانياً ـ المراجــع:

«أ» ـ المراجع العربية:

1- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبد القادر القط، بيروت، الطبعة الثانية، 1981م.
2- أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثانية، 1964م.
3- البلاغة العربية قراءة أخرى ، د. محمد عبد المطلب ، الدار المصرية العالمية – لونجمان، الطبعة الثانية 2007م.
4- صَرَّدُر دراسة في عناصر ابداعه الشعري، د. أحمد حسن صبره، منشأة المعارف، الإسكندرية(د.ت).
5- الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، بلا تاريخ.
6- الصورة البيانية في الموروث البلاغي، د. حسن طبل ، مكتبة الإيمان, المنصورة , الطبعة الأولى2005م.
7- الصورة بين البلاغة والنقد، د. أحمد بسام الساعي، المنارة للطباعة والنشر، دمشق 1984م.
8- وجه الشعر قراءة في مآخذ النقاد على معاني أبي تمام ، عبدالله صالح النشمي، الطبعة الأولى ، مكتبة الرشد الرياض 1430هـ - 2009م.

«ب» ـ المراجع المترجمة إلى العربية:

1- دليل الدراسات الأسلوبية، د. جوزيف ميشال شريم، الطبعة الأولى المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت1984.
2- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث درو، ترجمة: إبراهيم الشوش مكتبة منيمنة، بيروت 1961م.
3- الصورة الشعرية، سي. دي. لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1982م.
4- مبادئ النقد الأدبي، ريتشادرز، ترجمة: مصطفى بدوي، المؤسسة العامة للترجمة والنشر، مصر 1961م.