أنْمَاطُ الصُّورةِ الشّعريةِ عندَ الشَّاعر مُحَمَّد أمِين الزُّلَلِي

عبدالوَهَّاب مُحَمَّد إبْراهِيم حَسَنْ المزَيّن

Abdelwahab Elmezain*

Şair Muhammed Emin ez-Zulelî'nin Şiirlerinde Şiirsel Üsluplar

Öz

Bu çalışmada, (Türk asıllı) şair Muhammed Emin ez-Zülelî (h. 1188-1241)'nin şiirlerindeki şiirsel imgeler ele alınmıştır. Yine bu araştırmada, Zülelî'nin şiirlerinde öne çıkan görme, işitme, koklama, tatma gibi duyusal olgulara değinilmiştir. Çalışmada bütün çeşitleriyle teşbih ve her iki türüyle istiâre (tasrîhiye ve mekniye) sanatları işlenmiştir. Ayrıca kinaye sanatına dayalı örneklere de yer verilmiştir. Çalışmada bütün bu görsel ve duyusal olgular için, şairin beyitlerinden örnekler sunulmasına özen gösterilmiş yine şairin şiirlerini kaleme alırken içinde bulunduğu psikolojik durum da açıklığa kavuşturulmaya çalışılmıştır. Son olarak çalışma, bazı eleştirmenlerce zayıflıkla nitelenen bir dönemde yaşadığı ifade edilen Zülelî'nin şiirlerini, öne çıkan özellikleriyle tanıtmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Şiir, teşbih, istiâre, dönem, el-Zulelî

Styles of the Poetic Image for the Poet Muhammed Amin al-zulali

Abstract

This study deals the styles of the poetic image for the (Turkish origin) poet Mohamed Amin al-Zulali (1188-1241 H) , this study displayed the most important styles of poetic image which found at the al-ZulalI poetry ; for example sensory image which depends on the human senses - including the visual- the audible- the smelling and the tasteful images then the simile image which depends on the simile with its all types and metaphorical image which depends on the metaphor with its two kind (implicit - explicit) then the Metonymy image which depends on the Metonymy and at the last the whole image which consistis of some of different images . the study interested in displayıng some poetic samples of the poet verses for this images and observed the relationship between the subject and the psychological state for the poet, The study aims to show distinction Mohamed Amin al-zulali poetry In spite of his contemporary for a period of time some writers and critics described it with the weakness .

Key Words: Poetry, simile, metaphor, period, al-Zulali

* Dr. Öğr. Gör., Bursa Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Arap Dili ve Belagatı Anabilim Dalı. [hopazin@hotmail.com]. http://orcid.org/0000-0001-8006-1497

Geliş t. / Received date: 12.11.2018 Kabul t. / Accepted date: 14.12.2018

Araştırma Makalesi / Research Article

Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 28 (2019/1)

المقدمة :

اهتَمَّ النُّقَّادُ والأُدَباءُ على مَرِ العُصُورِ بإبرازِ التَّعَددِ الواضحِ لأنْمَاطِ الصُّورةِ الشِّعْرِيَّةِ، واهتمَّ أهلُ النَّقْدِ لاسيَّما المحْدَثون منهم بإظْهَارِ مَدَى التَّرَابُطِ بَيْنَ تلك الأنْمَاطِ والحالةِ النَّفْسيَّةِ التي تَمَلَّكَتْ الشَّاعِرَ إبَّانَ إبداعه، وباتَ ثابتًا لدى أهْل النَّقْدِ والأدبِ أنَّ اختيارَ الشَّاعِرِ لتلك الصُّورةِ أوغيرِها ذو دلالةٍ مُبَاشِرةٍ أوغيرمُباشرة عن تَجربة الشاعرِ وارتباطِه بما يُحيطُ به من مَحْسُوساتٍ، أو ما يَجُولُ في خَاطِره من مشاعرَ وأحاسيس؛ وجَاء هذا البحثُ ليكُونَ إحدى تلك الحَلَقَاتِ التِي تَتَنَاوَلُ هذه الأنْمَاطَ لدى أحدِ الشُّعَرَاءِ وهو الشَّاعِر (التُّرْكي الأصْلِ) محمد أمين الزُّلَلِي مُتناولاً أهمَّ هذه الأنْمَاطِ ودَوْرِها في إبْرَازِ الصُّورةِ ومدى ارْتباطِها بالحَالةِ النَّفْسيّةِ للشاعِرِ.

أهْدَافُ البَحْثِ

- إلقاءُ الضَّوءِ على نَمُوذَجٍ شِعْرِي لفَتْرةٍ مِنْ فَتَرَاتِ الأَدَبِ وَصَفَهَا بَعْضُ النُّقَّادِ بالضَّعْفِ، وبَيَانُ مَدى تَمَيُّزِ شعرِ الزُّلَلِي فيها .
- الوُقوفُ على أهمِّ أنْمَاطِ الصُّورةِ الشِّعْرِيَّةِ عندَ الشَّاعرِ (التُّرْكي الأصْلِ) مُحَمَّد أمِين الزُّلَلِي.
- التَّدْليلُ على مدى التَّنَاسُقِ والتَّرَابطِ بينَ الصُّورةِ الشِّعْرِيَّةِ والحالةِ الشُّعُورِيَّةِ التي تَتَمَثَّلُ الشَّاعرَ حالَ إبْدَاعِه .

أسْئِلةُ البَحْثِ

هُنَاكَ بعضُ الأسْئلةِ التي يَطْرَحُهَا البَحْثُ تَتَمَثَّلُ فيمَا يَلي :

- هلْ الصُّورةُ الشّعريةُ التي يَصْنَعُهَا الخَيالُ ويَعْتمدُ الشَّاعِرُ في تَكوْينها على أدَوَاتِه الفَنِّيةِ تَجْري عبثًا على لِسانِ الشَّاعرِ أم ثَمَّةَ عِلاقَةٌ وَطِيْدَةٌ بواقعِ الشَّاعرِ وثَقَافته وفكره ؟
- هل يُعَدُّ شِعْرُ مُحَمَّد أمِين الزُّلَلِي نَموذجًا مِنْ نَمَاذجِ الضَّعْفِ الشِّعْري التي وُسِمَتْ بها تلكَ الفَتْرةُ أمْ يُمْكِنُ لنَا اعْتِبَاره صَوْتًا شِعْريًّا مُمَيَّزًا ؟
- إلى أيِّ مَدَى استطَاعَ الشاعرُ مُحَمَّد أمِين الزُّلَلِي في إبداعِه الشِّعْري الإفَادةَ من أنْمَاطِ الصُّورةِ الشِّعريةِ في خَلْقِ لوْحَةٍ فَنِّيَّةٍ من الصُّوَرِالكُلِّيَّةِ ؟

مَنْهَجُ البَحْثِ

للإجابةِ عن التَّساؤلاتِ السَّابقةِ فإنَّ البحثَ سيتتبعُ ديوانَ الشَّاعرِ ويَعْتَمِدُ مَنْهجَ الاسْتِقْراءِ والتَّحليلِ للنُّصُوصِ الشِّعْريةِ ويَعْرضُ نَمَاذِجَ من الصُّورِ الشِّعريةِ لاستخلاصِ النتائجِ .

التعريف بالشَّاعِرِ مِحْوَر البحث

هو الشاعرُ والأديبُ مُحَمَّد أمِين بن حُسين بن أبي بكر بن خضر الزُّلَلِي المدني[1]، تُرْكي الأصْلِ حيث يرجعُ أصْلُه إلى(زِيْلَه)وهي بلدةٌ منْ تَوابعِ مَدينةِ سِيواس التركية[2]، وُلِدَ وعَاشَ في المدِيْنَةِ المَنَوَّرَةِ بالحِجَازِ ، قَدِمَ أبُوه (حسين)إلى المدينةِ في مُنْتَصَفِ القرنِ الثَّاني عشر الهِجْري فقد أرْسَلته الدَّوْلةُ العَلِيَّةُ ليعملَ بها نائبًا شرعيًّا، وقد تَولَّى نَائِبَ الشَّرْعِ في المدِيْنَةِ المَنَوَّرَةِ مِرَارًا وهذا يُوحِي بِثِقَةِ الدَّوْلةِ العُثْمَانيةِ به، وكَان أبُوه على قَدرٍ من العلمِ والفضلِ مَوْسُومًا بالتَّقْوى والصَّلاحِ؛ ولذا تَوَلَّى الإمَامةَ والخَطَابَةَ في المسْجِدِ النَّبَوِي، وتُوفِي أبوه عامَ 1193هـ.

أمَّا شَاعِرُنا (مُحَمَّد أمِين) فقد وُلِد بالمدِيْنَةِ المَنَوَّرَةِ ليلةَ الثُّلاثَاءِ الثَّالثِ والعِشْرين مِنْ جُمَادَى الأوْلَى عامَ 1188هـ[3]، وقَدْ تَرَبَّى الشَّاعِرُ يتيمًا حيثُ مَاتَ أبُوه وهُوَ ابنُ الخَامسةِ، وأسْرَةُ الزُّلَلِي الآنَ من الأُسَرِالكريمةِ البَارزةِ في المدِيْنَةِ المَنَوَّرَةِ مضىَ على سُكناهم فِيْها أكثر من قَرْنيْنِ من الزَّمَانِ، وكانتْ لنشأتهِ في المدِيْنَةِ المَنَوَّرَةِ أثرُها الواضِحُ في تَمَكنه اللُّغَوِي وقراءاته المتعددة في الأدبِ واللُّغةِ والفقه فكانَ له نَظْمٌ حَسَنٌ، واشْتغلَ بالتَّاريخِ وصنَّفَ كتابَ " طَبَقَات الفُقَهَاءِ والعُبَّادِ والزُّهَّادِ ومَشَايخِ الطَّرِيقَةِ الصُّوفِيَّةِ والمؤَرِّخِين والقُرَّاءِ والنُّحَاةِ واللغويين والشعراء "[4]وله ديوانُ شِعْرٍ مَطْبُوعٍ وتُوفِي عام 1241 هـ .

---

1 وقع الباحث في إشكالية تحديد لقب الشاعر هل (الزُّلَلِي) بضم الزاي أم (الزِّلَلِي) بكسر الزاي؛ قد أكَّدت المصادر أن أصْلَه يرجعُ إلى (زِيْلَه) وهي بلدةٌ منْ تَوابعِ مَدينةِ سِيواس التركية (وهي تابعة لمدينة طوقات الآن)؛ وعلى هذا يكون لقبه (الزِّلِي) بكسر الزاي ، في حين أنَّ الشاعر قد أشتُهِر بلقب (الزُّلَلِي) بضم الزاي ؛ حيث ذكره محقق ديوانه محمد العيد الخطراوي (الزُّلِي) بضم الزاي وذُكر في معجم البابطين لشعراء العرب في القرنين التاسع عشروالعشرين (الزُّلَلِي) بضم الزاي ؛ وقد رأى الباحث اعتماد اللقب الذي عُرف به الشاعر واشتهر به شعره وهو (الزُّلَلِي) بضم الزاي .
(خيرالدين الزركلي : الأعلام ؛ دارالعلم للملايين، بيروت، ج6، ص42، تراجم أعيان المدينة المنورة في القرن الثاني عشر الهجري، تحقيق/د.محمد التونجي؛ دار الشروق، جده، ط1، 1984، ص122 وانظر أيضًا : ديوان محمد أمين الزللي؛ تحقيق وتقديم /محمد العيد الخطراوي؛ مكتبة دار التراث، المدينة المنورة، ط1، 1985م/1405هـ ، مقدمة المحقق وانظر: معجم البابطين لشعراء العرب في القرنين التاسع عشر والعشرين، عبدالعزيز سعود البابطين وآخرين ، مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين الثقافية

2 انظر في هذا: إسماعيل باشا البغدادي: هدية العارفين أسماء المؤلفين وآثار المصنفين؛ مطبعة وكالة المعارف، اسطنبول، 1955، ج2، ص361 ، وانظر أيضًا للمؤلف نفسه: إيضاح المكنون في الزيل على كشف الظنون؛ دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج1، ص491، و(زِيْلَه)الآن تابعة لمدينة (طوقات)

3 انظر : تراجم أعيان المدينة المنورة في القرن الثاني عشر الهجري، ص122

4 وقد ورد اسم والد الشاعر في أحد المصادر هكذا: محمد أمين بن حبيب بن أبي بكر بن حسين ، انظر: الأعلام ، ج6، ص42 ، عمر رضا كحالة: معجم المؤلفين تراجم مصنفي الكتب العربية ؛ دار إحياء التراث العرب، بيروت ، 1957، ج9، ص71 كامل سلمان الجبوري: معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة2002م ؛ دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ج5، ص149

حَياتُه وعَصْرُه

ولما كانت مَعرِفةُ العَصْرِ الذي نشَأَ فيه الشَّاعِرُ والظُّرُوفَ التي كتبَ فيْهَا شِعْرَه تُسَاعِدُ البَاحِثَ كثيرًا في فهمِ أبْيَاتِ الشَّاعِرَ ومَراميه في صُوَرِه الشِّعْرِيَّةِ كَانَ لِزَامًاعلينا أنْ نُلْقِيَ الضَّوْءَ على هذا العَصْرَ ومَا به من أحداثٍ؛ حيثُ عاشَ شاعِرُنا الزُّلَلِي في المَدِيْنَةِ المُنَوَّرَةِ في الفترةِ التي بدَأَ فيها القِتالُ بينَ آل سعود والأتراك عام 1205هـ؛ حيث دَخلتْ مكةَ سنة 1217هـ ثم دخلت المدِيْنَةَ بعد ذلك بسنتين وبذلك دخلت المدِيْنَةُ المُنَوَّرَةُ في حُكْمِ آل سُعود بمَّا دَفَعَ بالخِلافةِ العُثْمَانيةِ أنْ تُعِدَّ الجُيوشَ للقَضَاءِ عليها، وأَرْسَلَ السُّلطانُ (محمود خان الثاني) عام 1222هـ إلى مُحَمَّد علي بَاشا والي مِصْرآنَذاك يأمُرُه بمُحَاربةِ آل سُعود واسْترجاعِ الحَرَمَيْنِ الشَّرِيْفَيْنِ من أيْدِيْهم، وكانت الغلبةُ آخرَ الأمْرِ للعُثْمَانيين على يدِ إبراهيم باشا بن محمد علي باشا، وتمَّ أسر الأمِيرِعبدالله بن سُعود عام 1232هـ لتبقى البلادُ تحتَ الحُكمِ العُثْمَاني حتَّى القرنِ الرَّابعِ عشْر الهِجْرِي .

وكانت الحجازُ في حَقيقةِ الأمرِ عندَ الأتْرَاكِ قُطْرًا مُقَدَّسًا يَجِبُ أنْ يعيشَ أهلُه كمَا عاشَ المسلمونَ في القرنِ الأوَّل الهِجْرِي؛ ولذلك أغْدَقُوا عليهم من المبرَّاتِ والصَّدَقَاتِ حتَّى إنَّ الحِجَازيين نَشَأوا كُسَالَى عن طلبِ الرِّزْقِ، ولكن في فتراتِ الحربِ مَرَّ هؤلاء بِفَتْرةٍ عَصِيبةٍ جَعَلتهم يَتْرُكونَ دِيَارَهم ويَرْحَلون إلى الشَّام ومصر، فيقولُ الجبرتي عن حَوَادثِ عام 1223هـ " لما امتَنَعت قَوافِلُ الحجِّ المِصْري والشَّامي وانقطعَ عن أهلِ المدِيْنَةِ المُنَوَّرَةِ ما كان يصلُ إليهم من الصدقاتِ والعلائفِ والصُّرر التى كانوا يتعيشونَ منها خَرَجُوا من أوطانهم بأولادهم ونسائِهم، ولم يَمْكُثْ إلَّا الذي ليْسَ له إيرَادٌ منْ ذلك وأَتَوا إلى مِصْرَ والشَّام "[5] ،

عاشَ الزُّلَلِي في ظِلِّ تلك الأحْدِاثِ حياةً امتدتْ إلى ثَمَانٍ وخَمْسين عامًا عامرةً بالأدَبِ والتّرحالِ، أهلته للتّأليفِ والتّدريسِ وقولِ الشِّعْر، وكانَ إمامَ المسجدِ النبوي وخَطِيْبَه ومات وهو أحدُ خُطبائِه المُعْدُودين، وقدْ رحلَ الزُّلَلِي إلى مِصْرَ وبَقِي فيها فَتْرَةً، وأثناءَ تَواجُدِه في مِصْرَ كتبَ كثيرًا من قصائِده التي تَنَوَّعَت بينَ المدحِ والوصْفِ وغَيْرِها من الأغْراضِ، وقد أبدعَ في غربته قصائدَ عِدة بثَّ فيها اشتياقَه لابنه وأهلِه، وقد أقامَ في مصر أثناءَ حربِ إبراهيم باشا لآل سعود حتى عام 1238هـ، ويَدُلُّ على هذا تاريخُ قصيدتِه اللامية التي امتدحَ فيها الوزيرَ إبراهيم باشَا وطَلَبَ منه فيها المعونةَ والرفد ليعود إلى أهلِه في المدِيْنَةِ المُنَوَّرَةِ بعد غربته الطويلةِ فيقول فيها[6]:

وَكَيْفَ المَطَارِي والتَّغَرُّبُ حَصَّ مِن ... جَنَاحِي وبَاقِي الرِّيشِ بَالعَجْزِ مُبْتَلُّ

أعود لأهلي بعد طول تغربي ... و لا كسوة تهدى إليهم و لا نقل

5 عبدالرحمن الجبرتي: عجائب الآثار ، تحقيق / حسن محمد جوهر وزميله؛ طبع لجنة البيان العرب، ط1، 1967، ج7، ص 47 انظر في ذلك مقدمة محقق الديوان

6 ديوان محمد أمين الزللي؛ تحقيق وتقديم /محمد العيد الخطراوي؛ مكتبة دار التراث، المدينة المنورة، ط1، 1985م/1405هـ ، مقدمة المحقق، ص29

على الرّغم من نشأتِه في عصرٍ يَصِفُهُ بعضُ النُّقَّادِ بالضَّعْفِ؛ حيث إن الآدابَ العربيةَ على الإجمال أصبحت في أحطِّ أدوارِها ونَدَرَ ينبوعُ العُلماءِ والمفكرين فيها، الأمرُ الذي جعلَ صاحب العِقْدِ المَنْظُوم في أفاضِلِ الروم (علي بن لالي بالي بن محمد ، ت992هـ) يقول عن هذا العصر : فأنَا قد انتهيتُ إلى زمانٍ يرون(أهلُه) الأدبَ عيبًا ويعدون التضلعَ من الفنون ذنبًا، وإلى الحنَّان المشْتَكَى من هذا الزَّمَانِ "[7]ومع هذا جاءَ شعرُ الزُّلَلِي جيدًا مميَّزًا في خِضَمِ السَّفه والضعفِ المحيطِ بِه؛ فيقولُ عنه صاحبُ كتابِ حلية البشر (عبدالرازق البيطار) : ناظمُ جَوَاهِرِ الكَلِمِ ونَاثِرُ أزهارِ البَيَانِ بأنَاملِ الأقْلامِ، تقدَّم في مضمارِ البلاغةِ وما تأخَّرَ وذَلَّل صِعَابَ البراعةِ بأدبِه وما تَعَذَّر فهو العالمُ بشعارالأشعار والمقتنص لأبكارالأفكارِ" ويَشِيدُ بأدبِه صاحبُ كتاب حديقةُ الأفراحِ لإزالةِ الأتراحِ (أحمد بن محمد بن على الأنصاري اليمني الشرواني) قائلاً: ما الدرُّ النَّظيمُ بأفخرَ من عقد نِظَامِه الثَّمين ومَا أرج النسيمِ بأضوعَ من روائحِ منْثُوره[8]

وسوف نتناولُ في هذه الدراسةِ أنْمَاطَ الصُّورةِ الشِّعْرِيَّةِ التي ظهرت في ديوان مُحَمَّد أمِين الزُّلَلِي وذلك في إطارِ مبحثين :

المبحثُ الأوّل: مَفهومُ الصُّورةِ وأنماطُها لدَى النُّقَّادِ والأدباءِ قديمًا وحديثًا.

المبحث الثاني: أنماطُ الصُّورةِ عند الزُّلَلِي .

ثم بعد ذلك خاتمة البحث وتتناول أهم النتائج التي توصلت إليها في هذا البحث وملحق بها فهرس المصادروالمراجع العلمية التي تم الاستفادة منها.

المبحث الأول : مفهوم الصورة وأنماطها لدى النقاد والأدباء قديمًا وحديثًا

لا نريدُ أن نخوضَ في تعريف الصُّورةِ كثيرًا لأنَّ هذا الأمرَ كُتب فيه الكثيرُ ولا يُمكنُ لأي دراسةٍ أن تحددَ تعريفًا بعينه للصورة؛ فقد أصبحَ لدى الدرسِ الأدبي الآن تعاريفُ شتَّى قديمًا وحديثًا؛ لذا سوفَ نكتفي بذكرِ تعريفٍ مُوجَزٍ يُوضِّحُ كيف نظرَأهلُ البلاغة قديمًا وحديثًا للصُّورة معنى وأهميةً؛ والتصور البلاغي للصورة ضاربٌ بجذوره في تراثنا النقدي والبلاغي، فالجاحظ في حديثه عن البيان والبلاغة وصناعة الشعر يقول: " إنما الشّعرُ صناعةٌ، وضربٌ من النّسج، وجنسٌ من التّصوير"[9]، فالجاحظُ في كلماته الموجزة المحْكمة جعل التصويرَ لبنةً لا يمكنُ التغاضي عنها

7 انظر: جرجي زيدان: تاريخ آداب العربية ، راجعه وعلق عليه / شوقي ضيف؛ دار الهلال ، القاهرة ،ج3، ص293

8 عبدالرازق البيطار: حلية البشر في تاريخ القرن الثالث عشر، حققه وعلق عليه/ محمد بهجة البيطار؛ دار صادر، بيروت، ط2، 1991، ج1، ص1195

9 الجاحظ(أبوعثمان عمرو بن بحر بن محبوب البصري، ت255 هـ): الحيوان؛ دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1424هـ، ج3، ص67

أو إغفالُ عظيمِ دورِها في البناء الشّعري، ورغم الأسبقيةِ الزّمنية للجاحظ إلا أن لصاحب دلائل الإعجازِ الأسبقيةَ في استخدامه لفظ الصورة في قوله : " واعلمْ أنَّ قولنا : الصورة إنما هو تمثيلٌ وقياسٌ لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"[10]

أمّا عن أهمية الصُّورة ودورِها فرأى النَّاقِدُ القديمُ فيها رأيه؛ حيثُ يقول عنها ابن رشيق "لها فضلُ تمكين المعنى في النّفس، ومن ثَمَّ فالكلامُ الذي يحتوى على الخيالِ أروعُ وأحسنُ موقعا في القلوبِ والأسماع "[11]

وهكذا كان للمتلقي حضورٌ فاعِلٌ في ذهن الناقد العربي القديم ويرى أن إيجابية التفاعل والتأثير هدف ترنو الصورة إلى تحقيقه؛ فيرى حازم القرطاجني أن للصورة الشعرية أثر في السامع فالتخيل " أن تتمثلَ للسامع من لفظِ الشاعر المتخيل أومعانيه أوأسلوبه ونظامه، وتقومُ في خَيَالِه صورةٌ أو صورٌ ينفعلُ لتخيلها وتصورها، أو تصور شيءٍ آخر بها انفعالاً من غيرِ رؤية إلى جهةٍ من الانبساطِ والانقباض "[12]

وتوسَّعَ الناقدُ الحديثُ في نظرته للصورة فلم تعد الصورةُ عنده محدودة على مشبهٍ ومشبهٍ به كما كان راسخًا لدى أهل النقد والبلاغة في العصورِالسالفة، ويعد تعريف عبدالقادرالقط للصورة من التعاريف الجامعة فيقولُ عنها " الصورةُ الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظُ والعبارات ينظمها الشاعرفي سياقٍ بيانٍ خاص ليعبرَعن جانب من جوانب التجربةِ الشعرية الكامنة في القصيدة، مُستخدمًا طاقاتِ اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني "[13]

ونصبت الدراساتُ الحديثة جُلَّ حديثها عن المتَلقي فذكر أحمد بسام ساعي أنها" من أشد العناصرالمحسوسة تأثيراً في النفس وأقدرها على تثبيت الفكرة والإحساس فيها "[14] ، فالنَّصُ الأدبي من منظورالنقد الحديث نتاجٌ مشتركٌ يدخلُ فيه المتلقي بدوره الفعَّال إذ كونه ركيزةً من ركائزعملية التواصل للإبداع الفني[15]، وقد ذهب جابر عصفور إلى أبعد من هذا إذ جعل المتلقي رهينَ معطياتِ الصورة لا يَتَأتَّى له فهم المعاني دون تلمسِ إشاراتها والإحساس بجمالها فهي" تفرضُ على المتلقي نوعًا من الانتباه واليقظة؛ ذلك أنها تبطيء إيقاع التقائه بالمعنى وتنحرف به إلى إشاراتٍ فرعيةٍ غيرِ مباشرةٍ لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها"[16] والدرسُ الأدبيُ الحديثُ لم يغفلْ الجانب النفسي أيضًا بل وُضعت دراساتٌ عدة تشيرإلى اعتبار الحالة النفسية التي لازمت إبداع النص الأدبي؛ هذا

10 الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن ،ت 471هـ) : دلائل الإعجاز ، ت/: محمود محمد شاكر أبو فهر؛ مطبعة المدني بالقاهرة – دار المدني بجدة، الطبعة: الثالثة 1413هـ - 1992م، ج2 ص508

11 ابن رشيق القيرواني(أبو علي الحسن الأزدي، ت456 هـ)، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق/ محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1981، ج1، ص266

12 حازم القرطاجني ،(أبو الحسن ، ت 684هـ) : منهاج البلغاء وسراج الأدباء؛ تونس ، 1966، ص89

13 عبدالقادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر؛ دار النهضة العربية، ط2، 1981، ص391

14 أحمد بسام ساعي : الصورة بين البلاغة و النقد ؛ المنارة للطباعة والنشر – القاهرة 1984

15 عبدالجواد إبراهيم : الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث ؛ وزارة الثقافة ، الأردن، 1996، ص41

16 جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص328

فإن الألفاظ قد تستخدم" للتعبير عن شتى المقاصد والأغراض وللإعراب عن أدق مشاعر النفس الإنسانية وخلجاتها، وعن تصوير خبايا هذه النفس والكشف عن مكنوناتها، وتؤدي الألفاظ هذه الوظيفة من خلال السياق "[17].

المبحث الثاني : أنْمَاطُ الصُّورةِ عندَ الزُّلَلِي

وللصورة الشعرية أنماطٌ مُتعددةٌ؛ فتارةً تأتى الصورة معبرة عن أمورٍ مَحْسوسةٍ تخدمُها حاسةُ البصر أو حاسة السمعِ أو اللمس أو التذوق فتكون صورة حسّية، وهناك الصورةُ التشبيهيةُ التي اعتمدت على التشبيه بأنواعه، ثم الصورة الاستعارية التي تقوم على الاستعارة، والصورة الكنائية التي جعلت من الكناية أساسًا قامت عليه الصورة، وقد يعتمد الشاعر في رسم صورته على عدةِ صور جزئية لتكون الصورة الكلية؛ وأنماط الصورة الشعرية التي سوف تتناولها في ديوان الزُّلَلِي خلال هذه الدراسةِ هي- :

1- الصورة الحسية
2- الصورة التشبيهية
3- الصورة الاستعارية
4- الصورة الكنائية
5- الصورة الكلية

أولاً : الصورة الحسيَّة

ونقصدُ بها الصورةُ الشعريةُ التي تعتمدُ في بنائِها على حَواسِ الإنسان الخمس (البصر , السمع , الشم, التذوق , اللمس)، فلا جدالَ أن الحواسَ لها دورٌ كبير في تكوين الصورة فهي " تشكيلٌ لُغَويٌ يكونها خيالُ الفنَّانِ من معطياتٍ متعددة يقف العالمُ المحسوس في مقدمتها؛ فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب لا يمكن إغفاله من الصورِ النَّفسية والعقلية "[18]

ولقد فطن الناقدُ القديم إلى أهميتها ودورها في تكوين الصورة وأوضح هذا حازم القرطاجني؛ حيث يرى أن " الذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله النفس؛ لأن التخيل تابع للحس ... فأمَّا الأشياء المدركة بالحسِّ فإنها تتخيل بخواصها وأعراضها، ولا يخلو الشيء المخيَّل من أن يقصد تخييله على الكمال أو يقتصر فيه على أدنى ما يخيله فإن قصد تخييله على الكمال وجب أن يقصد في محاكاته إلى ذكر خواصه وأعراضه القريبة واللازمة له في جميع أحواله أو اللاحقة له في حال ما من جهة هيئته ومقداره ولونه وملمسه وربما أدق من ذلك محاكاة حركته أوصوته"[19]، وللصورة الحسيةِ دورُها فليس هناك أفصح ولا أدق من التعبيرعما هو مدرك محسوسٌ فهي بمثابة الرابطِ

17 سعد سليمان حمودة : لغة التصوير الفني شعر النابغة الذبياني؛ دار المعرفة الجامعية، 2002، ص158

18 علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري ؛ دار الأندلس، بيروت، ط1، 1980، ص30

19 منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص98-99

المشترك بين محوري الإبداع والتلقي وتصبح اللغةُ بمفرداتها مفاتيحَ أو ربما رموزًا وإشارات لا يعجز المتلقي في الوصولِ إلى مدلولها وإلى ما ترمي إليه في سياقها الجديد ومن خلالها ينقل الشاعر" تأثير كل ما يحيط به إلى دواخله فيؤثر بعقله وقلبه وكل جوارحه ثم يتحول هذا التأثير إلى صور تجوب الخيال يستعين المبدعُ بها ليوضّحَ من خلالها أفكاره [20]"

-الصورة الحسية البصرية

وهي تلك الصورة التي تعتمدُ على ما تراه العينُ فتعمل له آلةُ الوصفِ المحاكي لواقعٍ أثار لديه انفعالاً ما، ولا ريبَ أن هذا الانفعالَ قرينُ حالةٍ نفسيةٍ تملكتْ الشاعرَ آنذاك، والصورةُ البصريةُ تُوجد بكثرة لا في ديوان الزُّلَلِي فحسب بل عند مُعظم الشعراء؛ وذلك لأن العين هي التي" تحفظ صور الأشياء على النفوس وتجدد عهدها بها، وتحرسها من أن تدثر وتمنعها من أن تزول "[21]

والمعاني التي تدرك بحاسة البصر كثيرة فقد عددها ابن الهيثم إلى اثنين وعشرين قسمًا[22] وقد جاءت الصورة البصرية معتمدة على الضوء في مواضع كثيرة منها قوله متغزلاً [23] :

تُرَى مُهْجَتِي تَهْوَى سِوَاهُ، وَلَا أَرَى	**سِوَى وَجْهِهِ شَمْساً تُضِيئُ وَلَا بَدْرا؟**
هَيْهَاتَ هَيْهَاتَ! مَا لِلشَّمْسِ رَوْنَقُه	**وَلَا الثُّرَيَّا حَكَتْ مِنْهُ ثَنَايَاه**
دهشتُ، وفِي أمْرِي تَحَيَّرْتُ عِنْدَمَا	**تَبَدَّى، ودُرُّ الثَّغْرِ كالبَرْقِ لامِعُ**

ففي الأبياتِ السَّابقةِ جاءت الصورةُ البصريةُ التي اعتمد الشاعرُ في تكوينها على إبراز الضوء اللامع الذي يتبدى للعين المبصرة ويعود إليه قدرتها على الرؤية، واستخدم الشاعرُ هذه الصورةَ الضوئيةَ في إطارٍ غزليّ أظهر ما لمعشوقه من دور في حياته؛ فهو المصدر الذي يستقي منه القدرةَ على الحياةِ ورؤيةَ جمالِها، ولا عجبَ في هذا فهي كالشمسِ بضوءها الذي تعودُ إليه ديمومةُ الحياة، وبيضُ أسنانه برق لامع يحملُ للنفس ما يحملُه من الخوف والطمع .

والاتكاءُ على الصورةِ الضوئيةِ يظهر في إطار المدح في أكثر من موضع منها قوله[24]:

---

20 انظر: موسوعة المصطلح النقدي ؛ ت/عبدالواحد لؤلؤة؛ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1983، ص187 وما بعدها وانظر عيسى على العاكوب : العاطفة والإبداع الشعري؛ دارالفكر المعاصر، دمشق، سوريا، ط1، 2002، ص153-155

21 عبدالقاهر الجرجاني : أسرار البلاغة قرأه وعلق عليه /محمود محمد شاكر؛ مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة،1991 ص 165

22 ابن الهيثم (محمد بن الحسن ، ت430هـ): كتاب المناظر؛ ت/ عبدالحميد صبره، ط المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1982، المقالات : 1، 2، 3، في الابصار على الاستقامة

23 الديوان، ص 146، ص 149، ص 86 بالترتيب

كَرِيمٌ لَهُ فَضْلٌ يَجِلُ عن الحَسَبِ ومَعْرُوفُه المَعْروفُ بَيْنَ المَلا حَسَبِي

إِذَا مَا دَجَا لَيْلُ الْخُطُوبِ أَضَاءَ مِن مَكَارِمِهِ نُورٌ جَلَا ظُلْمَةَ الْكَرْب

فَيَا شَمْسَ أُفْقِ الشَّرْقِ،غِيبِي أَوْ اطْلَعِي فَكَمْ شَمْسِ فَضْلٍ قَدْ تَبَدَّتْ مِنَ الْغَرْب

فهي صورةٌ بصريةٌ جعلت من المدوح مصدرًا للضوء يملأ الكون، والتلويح بالضدية بين العتمة الناجمة عن كثرة الخطوب وانبلاج الضوء الذي يبدد ظلماته أحَالَ المتلقي إلى كريمِ العطاء، ولا عجب فإن الشمس أضحت لا دورَ لها في وجود ممدوحه .

وهناك حاسةُ البصرِ التي اعتمدت على إظْهَارِ اللونِ وما له من إيحاءاتٍ نفسيةٍ عديدةٍ، وقد اعتمد مُحَمَّد أمِين الزُّلَلِي على اللون في مواضعَ كثيرةٍ؛ فتارةً يظهرُ لونًا منفردًا وتارةً يظهرُ أكثرُ من لون في الصورة الواحدة، وفي أحيانٍ أخرى نراه يعتمدُ على التَّدَاخلِ بين الألوان؛ كلُّ هذا بلا شك يَعْكِسُ صورةً ربما غيرمباشرة لما تموجُ به النفسُ، ومن الصُّورِالتي ظهرَ فيها اللونُ الواحدُ قولُ الشاعر[25]:

وَتَشْتَبِهُ الْأَشْيَاءُ خَلْقاً وَصُورَةً وَلَا يَتَسَاوَى الطَّوْقُ في الجيد والغُلُّ

وَقَدْ يَتَسَاوَى الشَّيءُ بالشَّيءِ هَيْئَةً وشَكْلاً، ولَكِن لَيْسَ كالكَحَلِ الكُحْلُ

يتصدرُ هذه الصورةَ البصريةَ اللونُ الأسْوَدُ وهو لون (الكُحْل) الذي يُوضعُ في العين ولون (الكَحَل) وهو ما يعلو منابتَ الأشْفَارِ من سَواد وعلى الرغم من الإيحاءِ النّفسي السيء الذي قد يحمله اللون الأسود إلا أن الشاعرَ هنا أراد إبراز الضدية .

وقد يَتَصَدَّرُ الصورةَ البصريةَ اللونُ الأحمرُ كما في قوله[26]:

تَحْظَى بِقَدٍّ كَالْقَضِيبِ وَ فَوْقَهُ قَمِيصٌ كَلَوْنِ الدَّمِ أَمْ حُمْرَةِ الشَّفَقِ

فَلَمْ أَدْرِ : هَلْ خَدَّاهُ مِنْهُ تَوَرَّدَا أَمْ الثَّوْبُ مِنْ خَدَّيهِ حُمْرَتَهُ سَرَقَ؟

وقد صُبغت الصورةُ باللونِ الأحمرِ بما يحملُه من مَدْلولاتٍ عديدةٍ منها الغوايةُ الجنسيةُ أوالخجلُ والغضبُ[27]، وقد أحسنَ الشّاعِرُ استخدامَه في وصفه لحبيبته وما ترتديه من ثياب؛ فها هو لونُ القميصِ ولون الشفق ثم لون الخد .

24 الديوان ، ص 113

25 انظر الديوان ، ص 131، ص132

26 الديوان، ص 164

وقد يستعملُ الشاعرُ الألوانَ المتقاربةَ معبرًا في صورته عن السروروالإعجاب فيقولُ مُتغزلا في أبيض يرتدي ثوبًا أزرق[28]

رَشَأٌ قَدُّهُ مِنَ الْغُصْنِ أَرْشَقُ وَمُحَيَّاهُ مِنْ سَنَى الْبَدْرِ أَشْرَقَ

جَاءَ يَسْعَى فِي أَزْرَقَ فَرَأَيْنَا غُصْنَ الْبَانِ بِالبَنَفْسَجِ أَوْرَقَ

اعتمادُ الشاعرِعلى مجموعةٍ من الألوانِ ذات بهجةٍ (الأبيض(سنى البدر)، الأزرق، البنفسج) وهذه الألوان الفاتحة بلا شك أضفت على الصورة روح السرور والإعجاب .

ونرى مُحَمَّد أمِين الزُّلَلِي في مواضعَ عدةٍ يستخدمُ اللونين المتَضَادَين (الأبيض – الأسود) في إطار الغزلِ أوالمدحِ؛ فيقولُ متغزلا في جمالِ العينين[29] :

سُــوْدٌ تَفُــوقُ البِــيْضَ في فَتَكَاتِهَــا للحَتْــفِ فِي حَرَكَــاتِهِنَّ سُــكُونُ

فجمالُ العيونِ لا يضاهيها شيءٌ عند الفتك بالعشَّاقِ حتى السيوفِ اللامعةِ.

وعندما أرادَ أن يمدحَ إبراهيم باشا ملتمسًا منه أن يسمح له بزيارة ابنه فيقول عنه مادحًا[30]:

وَكَــمْ رَكِــبَ الأَهْــوَالَ حَــتَّى انجَلَــتْ لَــه غَيَاهِبُهَــا كَالصُّــبْحِ، واللَيْــلُ أَلْيَــلُ

فهذا ممدوحه يخوضُ الغمارَ ويتفوقُ على المخاطرِ حتى استحالت له الظلمةُ الشديدةُ بسوادها القاتمِ صبحًا جليًا واضحًا، وربما جاء إلحاحُ الشاعرِ في الانتقال من الليل بسواده الشديد إلى الصبح ببياضه الناصع تيمنًا في تبدل حاله من الحُزنِ على فراق ولده إلى الفرحِ والسُّرور بلقياه، ولا ريبَ أن استخدام أنماطِ هذا التضادِ اللوني يؤكد المعنى في نفس المتلقي ويُبرزه.

الصورة الحركية

ونقصدُ بها تلك الصورةَ التي تَرْصُدُها العينُ فتصبح بذلك من قَبِيلِ الصورالحسية البصرية؛ إذ تعتمد على حاسة البصر في تكوينها ومن تلك الصورالحركية في ديوان الزُّلَلِي قولُه[31]

---

27 انظر : أحمد مختار عمر : الدلالات الاجتماعية والنفسية لألفاظ الألوان في اللغة العربية (كتاب الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات)؛ ط. المطبعة العصرية ، تونس ، 1986

28 الديوان، ص 163، الرشأ: ولد الظبية إذا قوي ومشى مع أمه . (انظلا: الفيروزابادي " مجد الدين محمد بن يعقوب ، ت 817هـ) : القاموس المحيط ؛ مؤسسة الرسالة ، تحقيق/ مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ط2، 1887، مادة رشأ

29 الديوان، ص 118، البيض : السيوف (القاموس المحيط، مادة بيض)

30 الديوان، ص 126، (الغيهب : الظلمة الشديدة ، القاموس المحيط ، مادة غيب)

تَحَلَّى جِيْدُها بِعُقُودِ دُرٍّ	دَرَارِي الأُفْقِ لَمْ تُذْكَرْ لَدَيْه
ولا حَ بِوَجْهِهَا عَرَقٌ كَدُرٍّ	ولَمْ نَشْعُرْ بِه، فَهَوَى عَلَيْه
فَحِيْنَ رَأَتْهُ قَالَتْ: لا عَجَيب	شَبِيْهُ الشَّيءِ مُنْجَذِبٌ إليْه

والشَّاعرُ هنا يُعْمِلُ عدستَه الفنيةَ فيرصدُ لنا حركةً غايةً في الدِّقَّةِ؛ إذ تقعُ عينُ الشاعرعلى حباتِ العقد يتحلى به جيدُ محبوبته، ثم تتحركُ عدستُه فتلتقطُ صورةَ قطراتٍ من العرقِ اللامعةِ كحبَّاتِ الدرعلى الوجه سُرْعانَ ما تسقطُ تلك القطراتُ في هدوء لا يكاد يشعرُ به الناظرُ فيلتحم المتشابهان (قطراتُ العرقِ، حبات العقد)، ولا جدالَ أن هذه الصورةَ الحركيةَ اعتمدتْ في بنائِها على حاسة البصر .

– الصورة الحسّية السمعية

وهي تلك الصورةُ التي تعتمد في تكوينها على حاسةِ السمع؛ وهي في ديوان مُحَمَّد أمِين الزُّلَلِي متنوعةٌ ترسم بلا شك الأثرَ النفسيَ والحالةَ الشُّعوريةَ التي يمرُ بها الشاعرُ فيقول معبرًا عن حزنه[32]:

أنَا وَالوُرْقُ فِي الغَرَامِ سَوَاءٌ	فَكِلَانَا يَنُوحُ فِي الْأَوْرَاقِ
غَيْرَ أَنِّي خَلَعْتُ طَوْقَ شَبَابِي	وَعَلَيْهَا طَوْقُ الشَبِيبَةِ بَاقِ

فصوتُ النواحِ الذي يتردُدُ في جَنَبَاتِ الصورةِ السابقة أحالَ المتلقي إلى حالةِ الحزنِ التى عاشها الشاعر؛ فالصورةُ السمعيةُ عند الشاعر قد تتكاتفُ بُغْيَةَ الوصولِ إلى إظهار الفجيعةِ والحزن ومن ثم البكاءِ الشديد الذي يُشبه في زفيره صوتَ الرعودِ[33]:

فدُموعي قَدْ أصبحت في هُبوطٍ	من جُفُوني، وَزَفْرَتِي في صُعود
فَكَأنَّ الدُّمُوعَ صَوْبُ غَمَامٍ	وَكَأنَّ الزَّفِيْرَ صَوْتُ رُعُودِ

ولكن الشاعر الفَطِنَ في مواقفَ أُخْرَى نراه يُرْهِفُ السمعَ صَوْبَ ما يبثُّ في نفسه الفرحَ والسرورَ فتأتي الصورةُ السّمعيةُ مُفعمةً بأصوات الطَّربِ والسُّرورِ مثل (غناءُ الحمامِ)، (تصفيقُ الأوراق) فينشدُ قائلاً [34]:

---

31 الديوان، ص169، والبيت فيه تضمين ببيت المتنبي :وشِبْهُ الشيءِ مُنجَذِبٌ إلَيْهِ وأشْبَهُنَا بدُنْيانا الطَّعَامُ

32 الديوانة ، ص 81 ، (الشبيبة: الشباب ، القاموس المحيط ، مادة شاب

33 الديوان، ص 161

34 الديوان، ص 155، (السَلْع : جبل بالمدينة المنورة ، القاموس المحيط، مادة سلع)

مَا بَيْنَ سَلْعٍ وريَاضٍ بِهَا قَدْ رَقَصَ الغُصْنُ وغَنَّى الحَمَامُ

وصَفَّقَتْ أوْرَاقُه فَرِحَةً إذَا نَثَرَ الدُّرَّ عَلَيْهَا الغَمَامُ

–الصورة الحسّية الذَّوقية

وقد تلعبُ حاسة التَّذَوق دورًا في إظهارِ الصورة؛ والتذوقُ في ثوبه الحسّي أداةٌ لا يُستهان بها في الكُنه عن إحساس الشاعر ورغبته تِجاه الأشخاصِ والأشياء فيقولُ الشاعر متغزلاً[35]:

وَمَبْسِمُه يَشْفِي ضَنَى كُلِّ مُسْقَم فَرِيْقَتُه تَرْوي ، ومُقْلتُه تُرْدِي

يَمِيْنًا لَوْ أنِّي ذُقْتُ بَرْدَ رُضَابِه لأطْفَأَ ذَاكَ البَرْدُ مَا بِي مِنْ وَقَدِ

فَمَنْ لِي بِرَشْفِ الرَّاحِ منْ كَأْسِ ثَغْرِه عَلَى أنَّهُ أحْلَى مَذَاقًا مِنَ الشَّهْدِ

ومِن دُوْنِ مَعْسُولِ اللَّمَى وارْتِشَافِه مَهَزُّ القَنَا العَسَّالِ مِنْ ذَلِك القَدِّ

وقوله[36]

والكَـــوْثَرُ العَـــذْبُ الشَّـــهِيُّ رُضَـــابُه حـــتَّى النَّـــوَاظِرِ منْـــهُ حُـــورٌ عِـــيْنُ

فالشاعرُ جعلَ من مذاق ريق حبيبه مصدرًا لميلاد صورةٍ حسيَّةٍ أزالت اللثامَ عن مشاعرِ العشق المتوهجة بداخله، فهي لا تكاد تَخمدُ إلا بارتشاف هذا الرضابَ الذي يتنوعُ في وصفِه ومذاقِه بين الشهد تارةً والعسل تارةً أخرى أوالخمرالذي يتراقص من أثره الجسدُ، ثم يتركُ العَنَانَ لخيال المتلقى لاستكشاف مذاقِ ماءِ الكوثرِ الذي جَعله اللهُ لحبيبه المصْطَفَى(صَلَّى اللهُ عليه وسَلَّم) في الجناتِ العُلا .

–الصورة الحسّية الشَّميّة

وتلعبُ حاسّةُ الشَّمِ أيضًا دورَها في رسمِ الصورِالحسّية المتنوعة مع تنوع الرائحةِ التي تخالطُ أنفَ الشاعرِ؛ فتتوالد آنذاك مشاعرُ وأحاسيسُ خاصةٌ فيقولُ مُتغزلًا وقد أثارَه طيبُ حبيبه[37]

35 الديوان، ص 109 ، (الرضاب: الريق المرشوف ، القنا العسَّال : الرمح شديد الاهتزاز) انظر : القاموس المحيط، مادة ، رضب و ابن منظور المصري ابن منظور المصري(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب؛ دار المعارف، مادة عسل)

36 الديوان، ص 116

37 الديوان، ص 157

يَقُولُونَ لِي : صِفْ مَنْ شُغِفْتَ بِحُبِّه ... وَأَنْتَ بِهَذَاالوَصْفِ أَدْرَى وَأَعْرَفُ

فَيَا لَيْتَ شِعْرِي مَا أَقُولُ بِوَصْفِهِ ... وَطِيبُ شَذَاهُ مِنْ شَذَا المِسْكِ أَعْرَفُ

ومنها[38] :

ومَا ل(زُهَيْرٍ)شَمَّةٌ مِنْ عَبِيْرِها ... وهَيْهَاتَ أنْ يَحْكِي شَذَا المِسْكِ جَنْدَلُ

وفِي كُلِّ عُودٍ فَوْحَةٌ مِنْ دُخَانِه ... وهَلْ يَتَسَاوَى المَنْدَلُ الرَّطْبُ والأَثْلُ ؟

فالشاعرُ في الأبيات السابقة (رغْمَ اختلافِ موقعِها من الدّيوان) وظَّفَ حاسةَ الشَّمِ كي تكون إحدى لبنات صُوره الحسية التي رمىَ من ورائها تأكيدَ الجمالِ والحُسْنِ؛ إذ لا ريبَ أن أهمَّ بواعثِه الرائحةُ الطيبةُ لتى فاقت رائحةَ المسكِ و العيدان طيّبة الرائحة، ويعود بنا الشاعرُ إلى شعراء الجاهلية العظام أمثال (زُهير بن أبي سلمى) شاعر الحكمة المعروف و (سلامة بن جندل) شاعر الوصف، فكل منهما لو قُدِّر له أن يشم عبيرَها لكان لشعرهما فيه آياتٌ أخرى.

–صورة حسية شعورية

ونقصد بها تلك الصورةَ المعبرة عن الإحساس والشعور بالخوف أو الجوع أو الألم وغيرها، وجاءت نماذجُ هذه الصورةِ كثيرةً ومتنوعةً في ديوان مُحَمَّد أمِين الزُّلَلِي، وجاء جلُّها معبرًا عن الشعور بنارالفراق والبعدِ عن المحبوب والتطلع للقيا تُطفيءُ هذه النارَ المشتعلة في داخل الشاعر، ويظهر هذا في أماكن متفرقة من ديوانه حيث: يقول[39]:

أطلت اللومَ لوماً في خَلِيْلِي ... فَقَصِّرْ في مَلَامِك يَا خِلِّي لِي

فَإنَّ بِمُهْجَتِي نَارًا تَلَظَّى ... رَبَتْ وَنَمَتْ على نَارِ الخَلِيْلِ

وفي موضع آخر يؤكد المعنى[40]:

جَنَّةٌ لَسْتِ أنت فِيهَا أَرَاهَا ... مِثْلُ نَارِ الجَحِيمِ حَرّاً وَوَقْداً

وَأَعُدُّ الجَحِيمَ لَوْ كُنْتُ فِيهَا ... مَعْكِ – لا ذقتَها– سَلَاماً وَبَرْدا

38 الديوان، ص 130، 132 بالترتيب ،(المندل الرطب :يقصد عود الطيب الذي يتبخر به والمندل بلد بالهند ينسب إليها العطر ، لسان العرب، مادة ندل)، (الأثل: نوع من الشجر ، القاموس المحيط، مادة أثل)

39 الديوان، ص 158

40 الديوان، ص147

والقاريء للأبيات السابقة وأبيات أُخَرعلى منوالها في الديوان يُلاحظ تعمدَ الشاعر وقصدَه إظهارِ ما بداخله من نار الفراق وما يتأجَّجُ منها في داخله؛ ولا أراني أرى معشوقًا له أوقد تلك النيران في قلبه غيرَ وطنِه الذي فارقَهُ واشتاقت إليه جوارحُه وقلبُه، فنحن نعلم كم عانَ الرَّلِّلي من فراق وطنه وأهله واشتاق للقياهم[41]، فلا يمكن لنا دراسةُ الصورةِ الشّعريةِ وفهمِها دُوْنَ تلمس التجربة التي يمرُّ بها الشاعرُ؛ فإن " الصورة لا تُوجد في العمل الشعري وحدَه قائمةً بذاتها، لها أبعادُها الجمالية الذاتية إلا أن يكونَ ذلك بحد ذاته لغرضٍ يَنبعُ من الموقف الشعري المتكامل، الصورة جزءٌ حيوي في عملية الخلق الفني وينبغي أن تحلل في إطاره "[42]

ويظهر الشعور بالأرقِ وعدم القدرة على النَّومِ في مواضعَ متفرقةٍ، وقد تباينت الأحوالُ التي دفعت بالشاعر إلى هذه الحالة الشعورية التي تُتعب النفسَ وتُرهق الذهنَ، وأفصحَ السياقُ الشّعري عن هذا حيث يكون العشقُ وفراقُ الأحبةِ هو مصدرُ الأرقِ وغيابِ النَّومِ

كما في قوله[43]

حُجِـبَ الْكـرَى عَـنِّي بِأَبْلَـجِ حَاجِـبٍ سَـــهْمُ المَنُـــونِ بِقَوْسِـــهِ مَقْـــرُون

لَـك البَقَـاءُ فَقَـدْ أَفْـنَى النَّـوَى وَمَقِـي وَصِـرْتُ صَـبًّا نَحِـيلاً دَائِـمَ الأَرَقِ

وهكذا استطاعَ الشاعرُ توظيفَ إحساسِه الداخلي وشعورِه بألم الفراق أوالأرق في رسم صورشعرية معبرة عن حالة نفسية لازمت الشاعر حال إبداعه.

–اشتراك الحواس في تكوين الصورة

وقد نرى الشاعرَ في ديوانه موظِّفًا أكثر من حاسة لتكوين الصورة الحسية؛ ومنها اشتراك حاسة البصر والسمع في قوله في وصف جميل رأه[44]

إذا ضَـــلَّ عَقْلِـــي في غَيَاهِـــبِ شَـــعْرِه فَمِنْ وَجْهِه الوَضَّاحِ بالنُّورِ أسْتَهْدِي

وإنْ لاحَ بَرْقُ الثَّغْرِ مِنْهُ فَمَدْمَعِي يَصُوبُ، وَزَفَرَاتِي تُصَوِّتُ مِنْ وَجْدِي

فمِـــنْ زَخْـــرَةِ الأَجْفَـــانِ مُنْهمـــر الحَيَـــا ومِـنْ زَفْـرَةِ الوِجْـدَانِ زَمْجَـرَةِ الرَّعْـدِ

41 انظر مقدمة الديوان ص 28 وما بعدها

42 كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي؛ دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984، ص22

43 الديوان، ص 117 ، ص 83

44 الديوان ، ص 109 ، (زمجرة الرعد : صوت الرعد ، القاموس المحيط، مادة (زمجر)

فالشاعرُ وظَّفَ حاسةَ البصرِ مستخدما دلائلها (وجهه الوضاح بالنور)، (لاح برق) وكذلك حاسةَ السمع؛ (زفراتي تصوت)، (زمجرة الرعد)، فإن هذا التجانسَ بين السمع والبصرألقى في نفس المتلقى الإحساس بمدى الجمال الذي يملك على المرء سمعه وبصره، واستخدام الشاعر لضوءالبرق (دون غيره من مظاهر الضوء) عند رؤية الثغر واصفًا الأسنان البيضاءَ اللامعةَ يُؤكدُ معنى الرجاءِ والطمعِ في اللقيا والحديث، ثم يأتي صوتُ الرَّعْدِ مُزَمْجِرًا مناسبًا لزفراتِ الوجدان إذ فُقدت الآمالُ في الوصْلِ واللقاء .

ثانيًا : الصُّورةُ التشبيهية

ونقصد بها تلك الصورةَ التي تقومُ على التشبيه في أي حالة من حالاته، والتشبيه صفةُ الشيء بما قاربه أو شاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبةً كليةً لكان إياه "[45]، والصورة التشبيهية عند مُحَمَّد أمِين الزُّلَلِي كانت صاحبةَ النَّصيبِ الأكبرِ، وظهرالتشبيهُ بأنواعه المختلفة يرسمُ صورًا شعريةً في سياقاتٍ شعريةٍ متعددةٍ، وتباينت تلك الصورُ فكانت أكثرُها واضحةً بحيث يستطيع القاريءُ بسهولةٍ تحديد أركانِ التشبيه؛ مما قد يُضعفُ الصورةَ ويُفْقِدُهَا كثيرًا من رونقها ومنها قولُه واصفًا الجند[46]

كَـــأنَّهم البُنْيـــانُ في وصْـــفِ رَصْـــفِه ... ويا حبَّـــذا وصْـــف بـــديعِ نظـــام

مَقَـــــادِيم لم يُقْفـــــوا، ولم يَقفـــــوا إذا ... مَشَـــوا كَسَـــحَابٍ في السَّـــماءِ زُكَـــام

فالشاعر في البيت الأول أتي بتشبيهٍ مُفَصَّلٍ إذ وقعت بين يدي المتلقي كلُّ أركانِه فهو يشبه الجنودَ بالبنيان مستخدمًا أداة التشبيه (كأن) ومبينًا وجه الشبه وهو النظامُ البديعُ ، ويبدو أن الشَّاعر أحسَّ مدى السهولةِ التى لامَسَتْ المتلقي عند استحضاره الصورة التشبيهية في البيت الأول فأرْدَفَه في البيت الثاني بتشبيهٍ مُجْمَلٍ يدفعُ المتلقي إلى إعمال عقلِه في تحديد أوجه الشبه في قوله: (مشوا كسحاب في السماء)؛ فقد اكتملت الصورة التي رأها الشاعر لهؤلاء الجند وهي الالتزام والانضباط في كل أحوالهم حركةً وثباتًا .

ومن الصور التشبيهية التي ظهرت واضحة للمتلقي قوله[47]

بَنَـــادِقُهم مثـــلُ النُّجـــومِ طوالعًـــا ... بليلِ دُخانٍ في سَمَاءٍ قَتَام

إذَا لَمَعـــتْ في كفِّهِـــم خِلْـــتَ شُـــعْلةً ... على كَفِ عِفْريتٍ بِجُنحِ ظَلامِ

45 ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ج1، ص286

46 الديوان، ص138

47 الديوان، ص 139، (القتام: الغبار ، القاموس المحيط : مادة (قتم)

يقدم لنا الشاعر في البيت الأول صورة تبدو فيها جميعُ أركان التشبيه؛ فالبنادقُ (المشبه) مثل النجوم (المشبه به)، ووجه الشبه الظهوروالطلوع ، لكن الشاعرَ أزالَ تلك البساطةَ التي ظهرت بها تلك الصورةُ التشبيهيةُ عندما استعان في البيت الثاني بلون آخر من ألوان التشبيه في قوله (إذا لمعت في كفهم خلت شعلة)؛ فقد ظهرت تلك البنادق شعلةً من النيرانِ في أيدي الجنود، وقصدَ الشاعرُ استخدام التشبيه البليغ الذي أعطى الصورة ثباتًا ورسوخًا.

وفي حقيقة الأمر فإن الصورَ التشبيهية القائمةَ على التشبيه البليغ الذي يجعلُ" المشبه مشبهًا به من غير واسطة أو أداة[48] هي أكثر الصور التي ظهرت في ديوان الزِّلِّلي ، ويتنوع الشاعرُ في ذلك بين تشبيه المعنوي بالحسّي أو تشبيه الحسّي بالحسّي ؛ ويأتي تشبيهُ المعنوي بالحسّي في قوله[49]

وإنَّ نَدَى كَفَّيْكَ غَيْثٌ مُدَاوم ... بِه يَنْهلُ العَافِي، ومَا زَالَ يَنْهلّ

وجُودُك بَحْرٌ فيه سُفْنُ رَجَائِنا ... جَوارٍ، ومَرْسَاها النَّجَاحُ المؤمَّلُ

ففي البيتين السابقين مع اختلافِ موضعهما في الديوان تأتي الصورة التشبيهية التي اعتمدت على التشبيه البليغ؛ (ندى كفيك غيث)، (جودك بحر)، (مرساها النجاح)؛ فالشاعرأراد تأكيدَ صفةِ الكرم لممدوحه فكان التشبيه البليغ الذي جعل عطاءَه الغيثَ الذي ينتظرُه الجميعُ وجودَه البحرَ باتساعِه وكثرةِ مائِه.

ويبدوالتشبيهُ البليغُ أكثرَ ظهورًا في إطار صيغةٍ تكررت كثيرًا وهي إضافة المشبه به إلى المشبه فيأتي تشبيه المعنوي بالحسّي في قوله[50]

وأصْـــبَحَ مِـــنْ مَعِـــينِ العَـــدْ ... لِ بالرَّاحَـــــــاتِ يَغْـــــــتَرِفُ

عَلـــى أُطْـــمِ المَفَـــاخِرِ قَـــدْ ... عَلَـــــتْ لجَنَابِـــــهِ غُـــــرَفُ

إذا مَـا دَجَـا ليْـلُ الخُطُـوبِ أضَـاءَ مِـنْ ... مَكَارِمِـــه نُـــورٌ جَـــلا ظُلْمَـــةَ الكَـــرْبِ

فابسُـطْ لَهَـا فَضْـلَ ثَـوْبِ الانبِسَـاطِ، ولا ... تَطْـو البِسَـاطَ، فلُطْـفِ الطَّبْـعِ عنـك جَلـي

48 انظر : ابن الأثير(أبو الفتح، ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم، ت 637ه): المثل السائرفي أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق/ محمد محي الدين عبد الحميد ؛ المكتبة العصرية للطباعة والنشر – بيروت،1420 هـ ، ج1، ص377

49 الديوان، ص 132، ص124 بالترتيب

50 الديوان ، ص 99، ص 100، ص113، ص122 على الترتيب (الأطم : الحصن مبني بالحجارة ، القاموس المحيط، مادة (أطم)

ففي الأبيات السابقة وغيرها الكثير في ديوان الزُّلَلِي التي يعتمد الشاعر فيها على تشبيه المعنوي بالحسّي في صورة قوامها التشبيهُ البليغ؛ (معين العدل)، (أطم المفاخر)، (ليل الخطوب)، (ثوب الانبساط)، وعند قراءة تلك الأبيات من خلال سياقاتِها التي وردت فيها نلاحظُ ظهور أكثرها في إطار المدح؛ وكأن الشاعرَ أراد أن يُثبت صفاتٍ بعينها لممدوحه فإذا بالحواجز تتلاشى وعناصرِالصورة تتلاحمُ؛ فيصيرُعدلُ ممدوحِه هوالمعين والمفاخر هي الحصن، وهذا هو الدور الذي يقوم به التشبيه البليغ في الصورة إذ يضع المتلقي أمام معنوياتٍ أصبحت أشياءَ حسّية ثابتة.

ويأتي التشبيه الحسّي بالحسّي أكثرَ وضوحًا في الصور التشبيهية التي تعتمد على التشبيه المجمل كما في قوله[51]

أبْكِـــي بِـــدَمْعٍ كمُـــزْنٍ قَطْـــرُه، وكَفَـــا تأسُّـــفًا لزَمَـــانٍ باللقَـــا سَـــلَفا

كَالصـــبحِ غُرَّتُـــه، واللَّيـــلُ طُرَّتُـــه فَحَبَّـــذَا منْـــه إصْـــبَاحٌ وإمْسَـــاءُ

فالشاعرُ في البيت الأول يرسم صورة لدموعه التى تنزل بالسحاب (كمزن قطره) ويترك للمتلقى تلمسَ وجه الشبه الذي تأتي الكثرةُ والغزارةُ في صدارتها، وفي البيت الثاني يصف غرة محبوبته بالصبح (كالصبح غرته) ويبقى وجه الشبه وهو البياض والسطوع وربما الجمال والإشراق للمتلقى الذي يتفاعل بدوره مع الصورة الشعرية في إيجاده.

وقد تعتمد الصورة التشبيهية على التشبيه الضمني في قوله[52]

ونقَّـــل الـــنَّفْسَ عـــنْ رَبْـــعٍ أقَمْـــتَ بـــه فالمَنْـــدَلُ الرَّطْـــبُ في أوْطَانِـــه حَطَـــبُ

فالشاعر عندما يدعو إلى التنقل والترحال وترك الأوطان التي ضاقت على أهلها يرسم صورة يعتمد في بنائها على التشبيه الضمني الذي يتحرك معه ذهنُ المتلقي رابطا بين الكلمات والسياق؛ فتظهر له صورة الإنسان الذي لا يفارق وطنه (ليرى أماكن أخرى) بعود الطيب الذي يبقي مكانَ زراعتِه لا يلتفتُ إليه أحد، ولا يعرف قيمتَه .

ويشتاقُ الشاعرُ لابنه ويطلب من الوزير إبراهيم باشا أن يسعى في عودته إليه ليُرَبَّى بين يديه فيقولُ

أخَـــافُ عليـــه أنْ يضِـــيعَ لبُعْـــدِه عـــن العـــينِ، والرَّيْحَـــانُ إنْ ســـاب يَـــذْبُلُ

51 الديوان ، ص 84، ص111 بالترتيب

52 الديوان، ص 91 ، والشاعر هنا مشطر بيت ابن ماكولا : أبو القاسم هبة الله بن علي بن جعفر من أحفاد أبي دلف العجلي(365- 430هـ)، كان وزيرًا لجلال الدولة عارفًا بالشعر (انظر الأعلام : ج8، ص 73) ، (المَنْدَل : العود الطيب الرائحة ، لسان العرب، مادة (ندل)

فهو يصفُ ابنه بالريحان (فكما أنَّ الريحان يذبل إذا أُهمل ولم يراعَ فكذا ابنه فقد يُصَابُ بالضر إذ بقى بعيدًا عن رعاية والده واهتمامه) ، وهذا تشبيهٌ ضمنيٌ لم يصرحْ به الشاعر ولكنه يدفع المتلقى إلى إعمال الذهن فتبدو صورةُ الابنِ اليافعِ البعيدِ عن أهله وقد أحاطت به المخاطر حالَ بقائه على هذا الوضع .

ومن أكثر الصور التشبيهية التي يتحرك معها خيالُ المتلقي تلك الصور التي يلعب التشبيه التمثيليُّ فيها دورَه كما في قول الشاعر[53]

في القُــرْبِ والبُعْــدِ أبكــي مــن مَحَبَّتِــه كَمَــا تَنُــوحُ علــى الأغْصَــانِ ورْقَــاءُ

فالشاعرُ هنا يُصَوِّرُ حالتَه وهي البكاءُ الدائمُ بسبب حبه حتى أصبح البكاءُ أمرًا لازمًا لديه سواء كان قريبًا أم بعيدا عن حبيبه، وهكذا حال الورقاءِ التى يدوم نواحُها (سجع الحمام) في جميع أحوالها، فيأتي وجهُ الشبه هنا صورةً منتزعةً من مُتعدد حيث يأتي تشبيه التمثيل " صورة مركبة لوجه شبه مركب، ينتزع من عدة أمور يجمع بعضها إلى بعض، ثم يستخرج من مجموعها الشبه فيكون سبيله سبيل الجمع بين الأشياء، ثم يخرج بعضها ببعض حتى تحدث صورة غير ماكان لهما في حالة الإفراد"[54]

ويقولُ في موضع آخرمتغزلًا [55]

ومِــن نَسَــماتِ الــدَّل يــرْقُصُ قــدُّه كمــا يــرقصُ النَّشْــوانُ في مجلــسٍ سُــكرًا

والشاعرُ هنا يرسم صورةً لقوامِ محبوبه الذي يتمايل دلالًا بصورة شارب الخمرحينَ تلعبُ الخمرُ برأسه فيتمايلُ في أول سكره، ووجه الشبه هنا هو التمايلُ والحركةُ غيرالمتعمدة نتيجةً لحالةٍ من النشوةِ والدلال .

ثالثًا : الصُّورة الاستعارية

ظلت الاستعارةُ منذ القدم ولا زالت موضعَ اهتمام أهل النقد والأدب لما لها من كبير أثر واعتماد مباشرعلى معطيات الخيال الخصب الذي يعد إكسير الحياة لأي صورة بلاغية، ولا نريد أن نخوض كثيرًا في ذكر تعريف الاستعارة؛ فقد صال العلماء وجالوا منذ القدم وحتى الآن في تشكيل تعاريف للاستعارة؛ فقد أشار إليها الجاحظ في قوله : تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه "[56] ، أمَّا عبد القاهر الجرجاني فجاء تعريفه أكثر وضوحًا بقوله

53 الديوان، ص 111

54 أسرار البلاغة، ص 93

55 الديوان، ص 146

56 الجاحظ(أبوعثمان عمرو بن بحر بن محبوب البصري، ت255 ه) : البيان والتبيين، تحقيق وشرح / عبدالسلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط5 ، 1956 ج1، ص153)

" اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقل إليه نقلاً غير لازم"[57]

أمّا عن قيمة الاستعارة ودورها فيقول عبد القاهر " إنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعًا من التمر"[58] ، وأشار صاحب الوساطة إلى الصورة في حديثه عن الاستعارة فقال (فأما الاستعارة فهي أحد أعمدة الكلام وعليها المعول في التوسع والتصرف وبها يتوصل إلى تزين اللفظ وتحسين النظم والنثر "[59]

واهتم النقاد المحدثون الغربيون منهم أمثال سي . دي. لويس و كارولين سبيرجن والعرب أمثال مصطفى ناصف وجابر عصفور بالصورة الاستعارية وخصصوا لها دراسات؛ فالاستعارة في النقد الحديث تسعى إلى ما تسعى إليه الصورة من تأثير ووظيفة، وأن أفضل الأساليب حقًا في دراسة الصورة كما يراه بعض الباحثين هو اسلوب لاستعارة[60]

وفي ديوان الزُّلَلِي ظهرت الصورة الاستعارية كنمط واضح من أنماط الصورة الشعرية في ديوانه

ووظَّف الشاعر الاستعارة بنوعيها التصريحية والمكنية في رسم صور شتى تناثرت في أبيات شعره، ومن الصور التي ظهرت فيها الاستعارة التصريحية حيث حذف المشبه وبقى المشبه به كما في قوله[61]

لسُـــدَّتِك العَلْيـــاء أهْـــديتُ غَـــادَةً عَـــرُوبًا عليْهَـــا للجَمَـــالِ مَلامِـــحُ

والشاعر في البيت السابق جعل من قصيدته فتاة جميلة يهديها إلى ممدوحه، والمتلقي حين يتابع قراءة الأبيات يتأكد له هذا المعنى إذ يقول بعد ذلك

إلى بَابِـــكَ السَّـــامِي تَسِـــيرُ مَـــدائحٌ ومِـــن سَـــبْيِك الهَـــامِي تُسَـــرُّ مَنَـــائحُ

ويتفنن الشاعرُ في صوره الاستعاريةِ (قاصدًا التصريحيةَ منها) عندما يكونُ بصددِ ذكرِ المحبوبةِ فيقولُ[62]

سَـــبَانِي بسِـــحْرِ اللحْـــظِ ظَـــبْيٌ مُمَـــانعُ نَفُـــورٌ، ولكِـــنْ في فُـــؤَادي رَاتِـــعُ

57 عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، ص30

58 عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة : ص 43

59 عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة : ص 43

60 انظر: وجدان الصايغ : الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، رؤية بلاغية لشعر الأخطل الصغير؛ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط1، 2003

61 الديوان ، ص 96 ، (العروب: المرأة المتحببة لزوجها ، القاموس المحيط، مادة: عرب)

62 انظر الديوان ص 85، ص 97 بالترتيب (كَلِف: الرجل العاشق، كَلَف : شيء يعلو الوجه كالسمسم وقيل هو سواد يكون في الوجه ، انظر : القاموس المحيط،و لسان العرب مادة (كلف)

وقَلْـــــبِي هَـــــائِمٌ كَلِـــــف بِبَـــدْرٍ مَـــا بِـــه كَلَـــفُ

ففي البيتينِ السَّابقينِ مع اختِلافِ موضعِهمَا في الدّيوانِ يستعيرُالشَّاعرُ لحبيبه أوصافًا جديدة فيراه في الصورةِ الأولى ظبيًا ممانعًا ينفرُمنه ولا يطاوعه، وفي الصورةِ الاستعاريةِ الثانيةِ يُثبتُ له صفةَ الجمالِ فيجعلُه بدرًا ناصعَ البياضِ، وبإخفاءِ الشَّاعرِ التصريحَ بالمشَبَّهِ والإبقاءِ على المشبه به خلقَ نوعًا من الانصهارِوالإحلالِ فبقى في ذهن المتلقي صورةُ المحبوبِ الممتنعِ النافرِ في الأولى والبدرالتام في الثانية ولعل هذا ما يعطي الاستعارةَ التصريحيةَ جمالها .

ويتحدث أيضًا عن جمال محبوبته قائلاً[63]:

والـــدُّرُّ واليَـــاقُوتُ بـــينَ شِـــفَاهِه وبوَجْنَتَيْـــه الـــوَرْدُ والنِّسْـــرِين

فأسنانُ المحبوبةِ بَدَتْ في ذهن المتلقي درًّا وياقوتا وانطبعَ لونُ الخدِ بحمرته الثابتة، وغاب ذكر المشبه (المحبوبة) لتبقى تلك الأوصافُ لدى المتلقى ثابتةً لا تفارقه .

ويتابع الشاعر الوصف الحسي لمحبوبته فيرسمُ صورةً لقوامها اللين موظّفًا الاستعارة التصريحية في قوله[64]

أَنَّ لِيَ الْمَيْـلُ عَـنْ غُصْـنٍ تَـرَنَّحَ فِي زُهْـرِ الْحُلِـيّ وَأَوْرَاقٍ مِـنَ الْحُلَـل

ثم تأتي الاستعارةُ المكنيةُ بما يولده الخيالُ فيها من تشخيصٍ وتجسيمٍ سواء للمعنوي أوللحسّي، ولا عجب في ذلك فالخيال " يجسد الأفكارالتجريدية في صورة مادية محسوسة وتشخص الجمادات في هيئة كائنات عاقلة تحس وتشعر وتتحرك من شيء ما يلاحقه"[65]

وظهرَ التشخيصُ في الصورةِ الاستعاريةِ بطرفيه من تشخيص للمعنوي تارةً وتشخيصٍ للحسّي تارةً أخرى في ديوان الزُّلّلِي ؛ فمن الصورِالاستعاريةِ التي ظهر فيها التشخيصُ للمعنوي قولُه مادحًا جنابَ حضرة أحمد عارف بيك[66]

فـــأعظِمْ بِهَـــا دارًا، وأكْـــرِم بِنَاسِـــها أُناسًـــا لَهُـــم كَـــفُ المَعَـــالي تُصَـــافِحُ

فَلـيسَ يُسَـامِي الـدَّهرَ سـامِي مَجْـدِهم ســوى ماجِــدٍ بالجَــاهِ والمَــالِ سَــامِحُ

63 الديوان ، ص 117 ، (النِّسرِين : الورد ، وقيل : نوع من الرياحين، انظر: القاموس المحيط و لسان العرب ، مادة: (نسر)

64 الديوان ، ص 121

65 خالد محمد الزواوي: الصورة الفنية عند النابغة الذبياني؛ مكتبة لبنان، الشركة المصرية للنشر، ط1، 1992، ص 98

66 أحمد عارف: هو أحمد عارف حكمة بن إبراهيم عصمة بن إسماعيل زائف باشا، مستعرب تركي (1200 – 1275 هـ)، تولى قضاء القدس سنة 1231 هـ وقضاء مصر سنة 1236 هـ، وقضاء المدينة سنة 1238 هـ، ثم مشيخة الإسلام في الأستانة سنة 1262 هـ ، له عدة مؤلفات وتُعدُّ المكتبة المعروفة باسمه في المدينة المنورة من أعظم مآثره (انظر ديوان ازللي ، ص 93، (والبيت ص 94)

كي يعلو بممدوحه إلى قمةِ المجدِ يجعلُ الشاعرُ من المعالي (وهي من المعنويات) أشخاصًا لها أكُفٌّ تصافحُ أهلَ ديارِ أحمد عارف باشا ذوي المجد والعلا، ثم لا يلبث أن يضفي على الدهر من الصفات الشخصية مما يجعله يُنافس .

ويجعل العلا شخصا في موضع آخر فيقول[67]:

كُـلُّ المَعَـالِي إلـيكُم ألقَـت الرَّسَـنا وعَــنْ عُيــونِ العُلَــى أذْهَبْــتُمُ الوَسَــنا

ففي البيتِ السابقِ يصورُ الزُّلَلِي العلا أشخاصًا لها عيونٌ، ثم يمتد في صورته فيرى تلك العيونَ قد فارقها النومُ وذهب عنها فهي في حَيْرَةٍ من أمرِ ممدوحه الذي حازَ كُلَّ المعالي .

ومن صور التشخيص للمعنوي قوله[68]:

فَلَـو خَاطَـبَ الـدَّهْرَ الغَشُـومَ مُعَاتِبًـا علــى مَــا جَنَــاه، جَــاءَه يَتَنصَّــل

فالشاعر في تلك الصورة الاستعاريةِ جعلَ من الدهر شخصًا ظالمًا يُخَاطب مُعَاتَبًا ثم يُلبسه صفةً أخرى من صفات الإنسان وهي التنصلُ وعدم الاعتراف بما جناه في حق ممدوحه .

ولا يتوقفُ التَّشخيصُ عند شاعرنا للمعنوياتِ فقط بل تراه في مواضع كثيرة يضفي الصفاتِ الإنسانيةَ على المحسوساتِ فنراها أشخاصًا لها أعينٌ وأيدٍ، تبكي وتضحكُ فمن تشخيصه للحسّي قوله مادحًا[69] :

أَيُّهَـــا المَـــوْلَى الَّـــذِي رَاحَتُـــهُ أَخْجَلَــتْ مِــنْ جُودِهَــا كَــفَّ السَّــحَابِه

وهو هنا يُكسبُ السحابةَ (وهي من الأشياء الحسيَّة) صفةَ الأشخاصِ فيجعلُ لها كفًا تُعطي به ويمتدُّ الشاعرُ في صورته فيظهرُ الخجلَ على تلكم السحابة لما بدى لها من كرمِ ممدوحه الذي لا مثيل له .

والإحساسُ بالخجلِ لا يفتأ يتكررُ في صُورٍ أخرى عند شاعرنا الزُّلَلِي يُشَخِّصُ فيها للمحسوسِ ويفيض عليها من صفاتِ الإنسانِ ومنها قوله[70]:

67 الديوان، ص103 (الرَّسَن: الحبل ، انظر : القاموس المحيط ، مادة (رسن) ، والمراد زمام الأمور

68 الديوان، ص 125

69 الديوان، ص 80

70 الديوان، ص 154

شَـــرَّفْتَنِي بِبَيَـــانٍ دُونَ صَـــنْعَتِه نَظْـمَ البَـدِيعِ، وَمَعْـنًى يُخْجِـلُ الزَّهْـرَا

وفي موضع آخر[71] :

يُخْجِـــلُ الْبَـــدْرَ وَالْقُنَـــا وَالْغَـــزَالا إنْ بَـــــدَا، أَوْ رَنَا، وَمَـــــاسَ دلّالا

ومنها[72]

وإن رَامَ بَحْرُ النِّيْلِ يَحْكِي عَطَاءَه ووَبْل الحيا كفَّيه وهي هوام

فَقَدْ صَارَ وَجْهُ النيلِ يَحْمَرُّ خَجْلَةً ومُزْنُ السَّمَا غيظًا بَكَى بِسِجَام

فهو يصورالزهرَ والبدرَ وكلاهما من المحسوساتِ في صورةِ أشخاصٍ اعتراها الخجلُ؛ فهذا الزهرُ بات خَجِلاً أمام جمال النظم والمعنى وذاك البدرُ يبدو خجلا أمام جمالِ محبوبه إذ يظهرأو يبدي حديثًا، وهذا نهرالنيل فقد صار ذا وجه يحمر خجلاً عندما حدثته نفسه أن يضاهي الممدوحَ في عطائه، حتى السحب في السماءِ تتجاوبُ فإذ هي أشخاص تبكي غيظًا إزاءَ إخفاقِها في مضاهاةِ العطاءِ، ويبدولنا هنا كم كان لتصويرعناصرالطبيعة كأشخاص تتحركُ وتنفعلُ وتتجاوبُ من جمالٍ وروعةٍ حيث أضحت " الطبيعة شخوصًا عاقلة تتفاعل وتتجاوب، وتستشعر وجود الإنسان، وتسمع نبض عواطفه ويخلع عليها الشاعر من ذاته فتمتزج الذات بالموضوع في رحاب الفن "[73]

ومن الصور الاستعارية التي ظهر فيها التشخيص قوله[74]:

تُنَـــاجِي قُلُـــوبَ العَاشِـــقِينَ عُيُونُـــه وَتُـــوحِي لَهَـــا سِـــرّاً، فَتَهْتِكُهَـــا جَهْـــراً

فهو يخلع الصفات الإنسانية على العيونِ والقلوب وجعلها تتناجى فيما بينها، ثم لا يلبث أن يمتد بصورته في وصف العينين بهتك السر وعدم القدرة على إخفائه .

ومن الصورِ الاستعاريةِ في ديوان الزُّلَلِي التي شَخَّصَتْ الحسّي قوله[75]:

71 الديوان، ص112

72 الديوان، ص141

73 عبدالفتاح عثمان: دراسات في النقد الأدبي الحديث ؛ مكتبة الشباب 1996 ص 13

74 الديوان، ص 146

75 الديوان، ص 170

وَمُـرْ طَرْفَـكَ السَّـفَّاك يَسْـفِكُ فَإِنَّـهُ عَلَـى كَثْـرَةِ الْقَتْلَـى بَـرِيءٌ مِـنْ الْإِثْمِ

والشاعر هنا في إطار الغزل يتعمد التشخيص للأشياء المحسوسة فيكسبها صفات الأشخاص فيعطي دلالة جديدة على جمال محبوبه؛ فطرفه يسفكُ الدماء ويكثرُ من القتلى وهو مع هذا كله بريء من أي إثم يلاحقه .

ثم يأتي التجسيدُ بحضوره اللافتِ للنَّظَرِ في ديوانِ الزُّلَلِي ، والتجسيدُ في أبسطِ صوره هو تجسيم الأمرِ المعنوي وتحويله إلى شيءٍ ماديٍّ، ومبعثُ الجمالِ في التجسيد أنه يتم فيه "تحويل المعنويات من مجالها التجريدي إلى مجال آخر حسي، ثم بث الحياة فيها أحيانًا وجعلها كائنات حية تنبض وتتحرك"[76] ،

ومن الصور الاستعارية التي ظهر فيها التجسيد عند الزللي قوله واصفًا جنود الجيش[77]

فللـه مـنْهم عُصْـبَةٌ قَـدْ تَمَنْطَقَـت بِشِـــدّةِ حَـــزْمٍ، لا بِشَـــدِّ حِـــزَامِ

فالشاعرُ هنا يُجَسِّدُ الحزمَ ويجعله نطاقًا يستخدمه هؤلاء الجنود

وفي إطارِ الحكمة يُجَسِّدُ الزُّلَلِي المعالي في صورةٍ استعاريةٍ ويجعلُها حيواناتٍ تُقادُ إلى صاحب الحزم والعزيمة[78]

ومَـــنْ كـــانَ ذَا حَـــزْمٍ وَعَـــزْمٍ وَصَـــوْلَةٍ تُقَـــادُ المَعَـــالِي نَحْـــوَه بِزِمَـــامِ

وفي إطار الحكمةِ أيضًا تتكاتفُ الصورُ الاستعارية التي يُجَسِّدُ المعنوياتِ وتجعلها أشياء مادية محسوسة فيقول الزُّلَلِي[79] :

مَـــنْ يَعْـــرِضِ الـــرُّوحَ بِسُـــوقِ الْهَـــوَى يَـــرْبَحْ ذُلًّا مُكْسِـــباً لِلخَسَـــار

فالشاعرُ هنا جعل من الروحِ سلعةً تُباعُ وتُشترى، وفي صورة استعارية أخرى يجعل الذل ربحا يُنال عندما تُباع الروح من أجل هوى النفس.

76 أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث في مصر "من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية"؛ دار المعارف، القاهرة، ط6- 1994، ص332

77 الديوان، ص 137

78 الديوان ، ص 140

79 الديوان، ص79

وفي موضع آخر يُجَسِّدُ الشَّاعرُ الودادَ ويجعله ماءً يكدر ثم يعقبه تجسيدٌ آخر فيجعل من زلات اللسان أشياء مادية من شأنها أن تعكر هذا الماء[80]

لـــئن كُنْـــتُ كَـــدَّرْتُ الْـــوَدَادَ بِـــزَلَّتِي فَخُـذْ مَـا صَـفَا، وَالأَخْـذُ بِالْعَفْـوِ أَصْـلَحُ

ويوظّف الشَّاعرُ التجسيدَ في إطارِ الغَزلِ والتعبيرِعن مُعاناة العشَّاق فنراه يجسد الكرى (النوم) في صورة شيء مادي يُحجب عنه[81]

حُجِـبَ الكـرى عـني بأبلـج حاجـب سَـــهْمُ المُنُـــونِ بِقَوسِـــه مَقْـــرُون

مما سبقَ رأينا كيف وظَّف الشَّاعرُ الصورةَ الاستعاريةَ متنوعا في ذلك بين التشخيصِ والتجسيدِ وذلك في إطار أغراضٍ شعريةٍ متعددةٍ، وقد جاءت الاستعارةُ المكنيةُ أكثرَ وضوحًا وذلك لقدرتها على تنشيط الخيال،و لما يحققه من إمكان التدخل في طبيعة الحدود الفاصلة بين الإنسان والحيوان والموجودات الأخرى التي تظهر تجلياتها في التشخيص والتجسيم"[82]

رابعًا : الصورة الكنائية

هي الصُّورةُ الشعريةُ التي اعتمدَ الشَّاعِرُ في رسْمِها على الكِناية، ويُعَدُّ عبدُالقاهِرالجرجاني أول من قدَّم تعريفًا للكناية في قوله " أن يُريدَ المتَكلِّمُ إثْباتَ معنى من المعَاني فَلَا يَذْكُرُه باللفظِ الموضُوعِ له في اللغةِ ولكن يجيء إلى معنى هو تَاليه وردفُه في الوجُودِ فَيومِيء إليه ويجعلُه دَلِيْلاً عليه "[83]، ويعرِّفُها الخَطِيبُ القزويني أنها " لفظٌ أريد به لازمَ معناه مع جَوازِ إرادةِ مَعْنَاه حِيْنَئِذ "[84]، على هذا فالكنايةُ تَحْمِلُ رَسَائلَ أُخْرَى غير تلك الرسائل المبَاشِرة التي تحملُها الألفاظُ المسْتَخْدَمَةُ، وهذه المعاني الثانيةُ يتوصلُ إليها المتلقي بعد إعمالِ فكرٍ معتمدًا على ثقافةٍ مُشْتَرَكَةٍ بينه وبين المبْدِع، ولعلَّ جَمَالَ الكِنَايةِ يَكْمُنُ في كونِها" لا تدلُ على المعنى دلالةً مُبَاشِرةً، وإنما تلوحُ إليه وتوميء وتشيرُ، وتتركُ تحديدَ المرَادِ والنصَّ عليه للقُوى والمِلَكَات البيانية تشقق فيما وراء الحجب صنوفًا من المعاني وضروبًا من الإشارات "[85] ، وجاءت الصورُ البيانية في ديوانِ مُحَمَّد أمِين الزُّلَلِي من قبيل الكناياتِ القريبة فلا تَكَادُ تُجهد

80 الديوان، ص 169

81 الديوان، ص 117

82 إياد عبدالودود عثمان : التصوير المجازي : أنماطه ودلالاته في مشاهد القيامة في القرآن ؛ دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد، ط1، 2004)ص 67

83 دلائل الإعجاز ، ص66

84 الخطيب القزويني (جلال الدين محمد بن عبدالرحمن ، ت739): الايضاح في علوم البلاغة ، وضع حواشيه / إبراهيم شمس الدين؛ دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2002، ص241

85 محمد أبو موسى: التصوير البياني: دراسة تحليلة لمسائل البيان؛ دار التضامن للطباعة، القاهرة، ط2، 1980،ص376

القاريء حتى يَصِلَ إلى مدلولِها، لكن هذه البساطةَ لم تكن سببًا في إغفالِ دَوْرِهَا في مَنْحِ الصُّورةِ جَمَالَها، وكانت أكثرُ الكنايات ظُهورًا تلك التي جَاءتْ مُعَبّرَةً عن صِفَةٍ ومنها قوله[86]

وجُنْــد يَسُــدُّ الأُفْــقَ جَــمُّ جُمُوعِهــا وتَــــزْدَحِمُ الأقْــــدارُأيَّ زِحَــــامِ

رسمَ الشاعر هنا صُورةً للجُنْدِ في كَثْرَتِهم مُسْتَخْدِمًا الصورةَ الكِنَائية في قوله (جند يسد الأفق)، وهي من الكناياتِ التي تَتَّسِمُ بالوضُوحِ والبَسَاطَةِ إذْ سُرْعانَ ما يصلُ المتلقي إلى مَدْلُولِها ولكنَّها لم تبخلْ على الصُّورةِ بشيءٍ من الجَمَال إذْ يَتَوارِدُ إلى ذِهْنِ المتلقي صورةُ الجند على مدِّ البصر؛ فيثبتُ لديه بِشَكْلٍ قَاطِعٍ صفةُ الكثرةِ المبَالَغُ فيها.

وتأتي الصورةُ الكنائية معبرةً عن صفة في قوله[87]

ورَاحَ مِــــنِّي خَجِــــلا مُفزعــــا وخَلَّــفَ الأحْشَــاءَ فِيْهَــا ضِــرَامُ

إن صورةَ النيرانِ التي تَشتعلُ داخلَ الشَّاعرِ جَرَّاءَ فِرَاقِ محبوبته هي صورةٌ خياليةٌ كنائيةٌ أحالتْ المتلقي إلى شِدَّةِ ألمِ الفِرَاق وقَسْوَتِه التي عاشها الشاعر

وأحيانًا تأتي الصورةُ الكنائيةُ التي تعبرعن الصفة متناسقةً مع الحالةِ النَّفْسيَّةِ التي تلازم الشاعر كما في قوله[88]

فَصِــرْتُ مَبْهُــوتًا لِمَــا عَايَنَــتْ مِــنْ حُسْــنِه عَيْنَــاي، والقَلْــبُ هَــام

ولَمْ أطــــقْ تَأخِــــيرَ رِجْــــلٍ إلى خَلْــــفٍ، ولا تَقْــــديمَ أُخْــــرَى أمَــــام

الشاعرُ في بيته الثاني كلّه يقدمُ لنَا صُورةً قَامَت على الكِنَايةِ، فصورةُ الشَّاعرِ واقِفًا مكانَه لا يَبْرَحُهُ، لا يملكُ قُدْرَةً على تحريكِ إحدى قَدَمَيْه ليسَ مِنْ عَجْزٍ أصَابَهُ، إنما هي دلالةٌ على إثباتِ صفةِ الذُّهُولِ والانبهار التي ملكت على الإنسان جوارحَه فبات فاقدَ السَّيْطَرَةِ عليها .

وفي إطارِ الغزلِ تأتي الصورُ الكنائية التي تساهمُ بدورِها في رسم صورة المحبوبِ فيقولُ الشاعرمتغزلاً[89]

86 الديوان، ص 142

87 الديوان، ص155

88ا لديوان، ص 155

89 الديوان، ص 96

بأفْـــــقِ جَبِينِـــــــه قَمَـــــرٌ مُنِـــــيرٌ، لـــــيسَ يَنْكَسِـــــفُ

وفِي مِحْـــــــرَابِ حَاجِبِـــــــه مَـــــرِيضُ الجَفْـــــنِ مُعْتَكِـــــفُ

فالشّاعر في إطار ذكره صفاتِ المحبوبةِ والتعبير عن جمالها الساحر تأتي الصورةُ الكِنَائيةُ في قَوْلِه(مريضُ الجَفْنِ) التي توحي بدوام النظر إلى عين المحبوبة لشدة جمالها، وعدم قدرة الناظر على الإغماض وكأن جفنه قد أصابته علة فلا يكاد يغمض .

ويستخدم الشاعر الكناية السابقة في صورة جديدة قائلا[90]

ويَا ناهِبًـــا عَقْلِـــي وسَـــالِبَ صِـــحَّتِي بِطَـــرْفٍ مَـــرِيضِ الجَفْـــنِ للحَسْـــرِ نَافِـــثُ

والشاعرهنا يستخدمُ الكنايةَ السابقةَ (مريض الجفن)، في رسم صورةٍ جديدةٍ لمحبوبٍ لا يُبَالي بآلامِ عُشَّاقِه إذ ينامُ قريرَالعينِ لا يفارقُ النومُ جُفُونَه في حين أن عشَّاقَه قد سُلِبَت عُقُولُهم وضَعُفَت أبدانُهم .

وفي إطارِ الهجاء وإبراز المثَالبِ تأتي الصورةُ الكنائية في قوله[91]

إذا اصـــطَدَمَ الجَيْشَـــان، واشْـــتَجَرَ القَنَـــا يُـــــرَى ذَاهِـــــلاً لا يَهْتَـــــدِي لِمَـــــرَامِ

يَـــوَدُّ بِجُحْـــرِ الضَّـــبِ لوكَـــانَ لِبْثُـــه ويعْـــــدُو إلى خَلْـــــفٍ كرئـــــلِ نَعَـــــامِ

في قول الشَّاعر(يودُّ بِجُحْرِالضَّبِّ لو كان لبثُه) تظهرُ لنَا صورةُ الجَبَانِ الذي يخافُ المواجهةَ والقتال ويتوارى بعيدًا عن الأعين، ويبدو في هذا المعنى للمتلقى صورةُ العدوِ الضَّئِيلِ الذي لا قيمةَ لَه ولا مِقْدَار.

وتظهرُالصُّورةُ الكنائية التي تُعَبِّرُعن موصوفٍ في مواضعَ قليلةٍ من ديوان الشّاعر منها قوله[92]

واعْقِـــدْ بِبِنْـــتِ الحَـــانِ واجْعَـــلْ مَهْرَهَـــا عَقْلِـــي، وأشْـــهِدْ سَـــائِرَ النُّـــدَمَاءِ

فالشاعرُ في هذا البيت يَرْسُمُ صورةً كِنَائيةً تُعَبِّرعن موصوفٍ في قوله (ببنت الحان) ويقصدُ الشّاعرُ بها الخمرَ التى تذهب العقل .

وعندما أراد أن يَرْسُمَ صورةَ الليلِ والنَّهاريستخدمُ الكناية في قوله[93]

90 الديوان، ص 184

91 الديوان، ص140، (الرأْل: ولد النعام ، لسان العرب ، مادة (رأل)

92 الديوان ص 186

ولا زِلْـتَ مَـا مَـرَّ الجَدِيـدَانِ حاليًـا علـى رَغْـمِ أَنْـفِ الـدَّهْرِأفْخَرَ حِلْيَـة

عَبَّرَ الشَّاعِرُ بقوله (الجديدان) عن موصوفٍ هو الليل والنهارإذ لا يبليان.

ويعبر الشاعر عن الموت في صورة كنائية في قوله[94]

وأن انهِمَـاكِي في الهَـوَى غَـيْرُ لائِـق ودَاعِـي الفَنَـا نَحْـوِي مُمَـاسٍ مُصَـابِح

أشار الشاعر بقوله (داعي الفنا) إلى صورةٍ كنائيةٍ عَبَّرَ فيها عن موصوفٍ وهوالموت.

نلاحظُ مما سبق استخدامَ الشاعرِالصورةَ الكنائيةَ كنمطٍ من أنماط الصورة، تثري المعنى وتزيدُه وضوحًا لما تقدمه من معنى مصحوبًا بالدليل عليه، وكانت الصورةُ الكنائيةُ الدالةُ على الصفةِ أكثرَ حُضُورًا لدَى الشَّاعرِ ؛ حيث أتاحَ للمتلقي من خلالها إعمالَ الذِّهْنِ ومشاركةَ المبدعِ في الإحساس بجَمَال الصورة .

خامسًا : الصُّورةُ الكُلِّيَّةُ

ونقصد بها تلك الصورةَ التي تجمعُ بين جوانبِها الصورَالمفردةَ البسيطةَ لترسمَ لوحةً متكاملةً، تعتمدُ فيها على تكاملِ وترابُط الصورِالجُزْئيةِ فيما بينها؛ " فكما تعتمدُ اللوحةُ على الخُطُوطِ والألوانِ في إبرازِإحسَاسِ الرَّسَّام تعتمدُ الصورةُ الشعريةُ على جُزئيات مؤتلفةٍ لو نظرت إلى كُلٍ منها مفردةً لم تجدْ لها دَلَالة نفسية أو ذهنية كبيرة ولكن بإجماعها ترسُم لوحةً شعورية متكاملة الجوانب [95]

ومن هنا جاءت الصُّورةُ الكُلِّيَّةُ لتفيدَ من جَميعِ مُعطياتِ الصُّورةِ وتَتَضَافَرُ في داخلِها شَتَّى الأنماطِ فتبدو أكثرَ تعبيرًا عن الحالة الشعورية التي يعيشُها الشاعرُ، وقد جاءت الصورةُ الكلية في ديوان مُحَمَّد أمِين الزُّلَلِي في مواضعَ كثيرةٍ منها قولُه في إطارِالمدحِ مُوَضِّحًا شَجَاعةَ ممدوحه في خَوْضِ المعاركِ[96]

يَخُـوضُ غِمَـارَ المَـوْتِ، والحَـرْبُ تَلْتَظِـي وَيَلْقَـــى عِـــدَاه بَاسِمًـــا يَتَهَلَّـــلُ

ويَنْصَـلُّ مثـل الصِّـلِ في حَوْمَـةِ الـوَغَى بِبَعْبُوبِـــه، والخَيْـــلُ تُقْعِـــي وَتُقْبِـــلُ

فسَـــابِقُه يَشْـــكُو الظَّمَـــا، وحُسَـــامُه بِنَحْـــرِ أعَادِيـــه يَعُـــلُّ ويَنْهَـــلُ

93 الديوان ، ص 104

94 الديوان، ص94

95 الطاهر أحمد مكى : الشعر العربى المعاصر روائعه ومدخل لقراءاته ؛ دار المعارف ؛ القاهرة – ط2، 1983، ص82

96 الديوان، ص 125، 126، (اليعبوب: الفرس الطويل السريع ، لسان العرب ، مادة (عبب)، يَعُلُّ: يشرب مرة تلو المرة أي تباعا ، القاموس المحيط، مادة (علل)، النهل: أول الشرب ، القاموس المحيط ، مادة (نهل)

والشّاعرُ إذ يَصِفُ ممدوحَه وَسَطَ المعركةِ تراه يأخذُ من شتَّى أنماطِ الصُّوَرِ؛ فتبدوا الصورةُ البصريةُ (يَلْقى عِدَاه بَاسِمًا) والصورةُ السَّمْعيةُ (الحربُ تلتَظِي)، ونشاهد الحركةَ (ويَنْصَلُّ مثل الصِّلِ)، (والخَيْلُ تُقْعِي وَتُقْبِلُ) وهكذا يجدُ المتلقي نفسَه في ساحةِ القتال فيسمعُ صوتَ المعركةِ إذ تشتدُّ ويُحِسُّ بحركةِ الخَيْلِ إذ تَفِرُّ وتُقْبِلُ ويتوسط هذه اللوحةَ صورةُ ممدوحهِ متبسمًا؛ ولم يفُتْ الشَّاعرَ أنْ يُكْسِبَ الصورةَ إحْدَى مُعْطَيَاتِ الخَيَالِ فكانت صورةُ حُسَامه إذ يُلْبِسه ثوبَ الحياةِ، ويتركُه يَعُلُّ ويَنْهَلُ مِنْ دِمَاءِ أعَادِيه .

وتَظْهَرُ الصُّورةُ الكُلِّيَّةُ في إطار الوصفِ أيضًا؛ ففي مقدمة قصيدته التي يمدح فيها أحمد عارف[97]

ديارَ الصِّبا حَيَّاكِ غَادٍ ورائح	**يُبَاكِرُ أكْنَافَ الحِمَى ويُرَاوِحُ**
وجادك إن ضنَّ الحيا بعهَادِه	**من الجَفْنِ هَطَّالٌ على الخَدِّ سَائِحُ**
إذا انهلَّ تَخْضَرُّ الوِهَادُ بِوَقْعِه	**وتَخْضَلُّ هَاتِيْك الرُّبَى والصَّحَاصِحُ**
ولا زالَ مِعْطَارُ النَّسِيْمِ إذَا سَرَى	**يُفَاوِحُ مَغْنَاك الشَّذَى ويُنَافِحُ**
مَغَانِي مَسَرَّاتٍ بِزَاهِرِ رَوْضِهَا	**طُيُورُ التَّهَانِي باغِمَاتٍ صَوَادِحُ**
قَضَيْتُ بِهَا شَطْرًا مِنَ العُمْرِ لاهِيا	**ولَمْ يُثْنِني عَمَّا أُحَاوِلُ نَاصِحُ**

ففي الأبياتِ السَّابِقَةِ رَسَمَ الشَّاعِرُ بأدواتِه لوحةً فَنِّيَّةً لِمَرَاتِعِ صِبَاه فجاءت مُفْعَمَةً بالحياة؛ وهي صُورةٌ كُلِّيةٌ جَمَعَتْ بينَ أنْمَاطِ الصُّورةِ الشِّعْرِيَّةِ أيضًا فتظهرالصورُ البصَرية (تخضرُّ الوهاد) وتسمعُ الصوتَ (باغِمَاتٍ صَوَادِحُ) والشمية (مِعْطَارُ النَّسِيْمِ، يُفَاوِحُ مَغْنَاك الشَّذَى) وتشاهد الحركة (انهلَّ، هطَّال)، ويأتي دورُ الخيال (من الجَفْنِ هَطَّالٌ)، ولا رَيْبَ أنَّ الشَّاعِرَ في جمعِه بين تلك الصُّوَرِ الجزئية أكسبَ المتَلَقِي مدى الإحْسَاس بجَمَالِ المنظرَ فهو يَضَعُ عينيه على لون الخُضْرَةِ المريحة للنفس، ويُسْمِعُه أصواتَ الطيورِ مُغَنِّيَةً بأصواتِها العاليةِ ويُلامِسُ أنفُه عطْرَ النسيم، وهكذا تلعب الصُّورةُ الكُلِّيَّةُ دورَها في الجَمْعِ بين تلك الجُزْئيات فلنْ " يتأتى لهذه الصورِ الجزئيةِ أن تقومَ بواجبِها الحقيقي إلّا إذا تآزرت جميعُها في نقل التَّجْرِبَةِ نقلاً أميناً؛ ومن ثَمَّ فقد وَجَبَ أن تسريَ فيها جميعًا الإحساسُ نفسُه, ومن هنا جاءت قيمةُ الصورة أو الإحساس على العمل الفني كُلِّه "[98]

97 الديوان ، ص 93

98 محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث ؛ دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ص108

.....

الخَاتِمَةُ

فَقَد تَنَاولت هذه الدِّرَاسةُ أنماطَ الصُّورةِ الشِّعْرِيَّةِ عِنْدَ الشَّاعِرِ(التُّرْكي الأصْلِ) مُحَمَّد أمِين الزُّلَلِي (1188 — 1241 هـ) وعرَضَت لأهمّ أنماطِ الصُّورةِ الشِّعْرِيَّةِ لديْه من الحسّية (التي اعتمدَ بناؤُها على مُدْرَكاتِ الحَواسِ عند الإنسَان) ثم الصورِ التشبيهيةِ والاستِعَاريةِ والكنائيةِ ثم الصُّورةِ الكُلِّيَّةِ التى استخدمَ الشَّاعرُ في رسمها مجموعةً من الصُّورالجزئيةِ

ومن خلالِ عَرْضِ الدِّرَاسَةِ لِنَمَاذِجَ شِعْرِيَّةٍ مُتَنَوِّعَةٍ وتحليلِها نستَطِيعُ القول بأنَّ :

– الشاعرُ مُحَمَّد أمِين الزُّلَلِي طافَ بين أنماطِ الصُّورةِ الشِّعْرِيَّةِ المخْتَلِفَةِ لا سيَّما الحسّية منها؛ إذ لا يُمكن لأي شاعرٍ أنْ يتجاهلَ مُدْرَكَاتِ حَوَاسِّه فهي تُساهمُ بدورها في رسمِ صُوَره وبناءِ أجزائِها، كَمَا أنَّ الصُّورةَ الشِّعْرِيَّةَ قدْ تعتمدُ في بنائِها على حاسةٍ واحدةٍ تدورُفي مِحْورِها أوتشتركُ الحواسُّ في رسم الصورةِ الواحدةِ

– كان التشبيهُ البَلِيْغُ صَاحِبَ النَّصِيبِ الأكبرِ في الصورة التشبيهية ولا سيّما تشبيه المعنوي بالحسّي

– كانت الاستعارةُ المكنيةُ أكثرَ حضورًا من الاستعارةِ التَّصْرِيحِيةِ، ونَجَحَ الشَّاعرُ إلى حدٍ كبيرٍ من خِلالِ مُعْطَيَاتِ الخَيَالِ من التَّشْخِيصِ والتَّجْسيد في تَوْظيفِ كُلِّ مَا يُحيطُ به من محسُوساتٍ أو معْنَوياتٍ معبرًا بها عن خوالجِ النَّفس وما ينتابها من لحظاتٍ مُتباينةٍ من الفرحِ والسُّرورِأوالحُزْنِ والخوْفِ.

– الصُّورةُ الكُلِّيَّةُ نَمَطٌ لا يُمكنُ إغفالُه فالشَّاعِرُ الفَطِنُ هو من يُزين أبياتِه بألوانٍ مُخْتلفةٍ من الصُّور الفنية التي تَرْسُمُ مُجْتَمِعَةً لوحةً فَنِّيَّةً مُتَكَامِلَةً تَجْذِبُ المَتلقي بما تَوَافَرَ لها منْ مُؤَثِّرَاتٍ جَمَالِيَّةٍ شَتَّى .

– إنَّ قِرَاءَةَ دِيْوَان مُحَمَّد أمِين الزُّلَلِي في إطَارِ عَصْرِه الذي عَاشَ فيه يَدْفَعُ القَارِيءَ إلى إعَادَةِ النَّظَرِ في القَوْلِ بِضَعْفِ النَّاتِجِ الشِّعْرِي في تلك الفَتْرَةِ، ويَحُثُّه على القِراءةِ الشَّامِلَةِ الوَاعِيَةِ مَرَّاتٍ عَدِيدة لكل ما أفْرَزَتْهُ قَرِيْحَةُ الشُّعَرَاءِ آنَذَاك.

Kaynaklar

Ez-Zulale, Mohamed Amin. *Dewan Ez-Zulale*. takik/ Mohamed Aleid Elkatarawe. 1. Baski. el- Madene el- munawarw. Dar- el-Turas. 1985

Ibn el- Aser, Abulfath. *el- Masal el- Saeir*. Bairut. el-maktaba el-Asriya. 1420 H

Ibn el-Haysam, Mohamed.*el- Munazarat*. el-Kuait. el-Magles el-Watane. lel-sakafa. 1982

Ibn Rashiq el-Qayrawani, Abuali.*el-Omda*. 5. baski. Bairut. Dar el- Gel. 1981

Ibn Manzur el-Masri, Abulfadl Gamal-Ldin. *Lesan el-Arab*. el-Qhira. Dar el-Marif

el- Sai, Ahmed Bassam. *el-Sura byna al-balagha wa al -naqd.* el-Qhira. el-Manara L-ltebaa . 1984

Omar, Ahmed Mutar. *el-Dlalat Al-Egtemaya We Al- Nafsiye lealfaz el- alwan*. Tunus.el-Matba el-asria . 1986

Hikkel, Ahmed. *Tataur el-adab el-hadis*. 6.Baski . el-Qhira. Dar el-Marif. 1994

el-Baghdade, Ismail basha. *Hadyat el-arifen*. Istanbu.Wakalat el-marif.1955

…….. *Edah el-maknun*. Bairut.Dar-ihya el-Turas

el-Gahiz, Abu-Osman Amr Ibn Bahr. *el-Hyawan*. 2.Baski. Bairut . Dar-el-Kutub el-elmea. 1424 H

…….*el-Bayan we et tabeen*. 5.Baski. el-Qhira. Maktabit el- Hangi. 1956

el-Jurjani, Abu-Bakir Abdel Kahir. *Dalael el- Eagaz* -. 3.Baski. el-Qhira. Metbait el-Madane. 1992

Mekki , At-Tahir Ahmed. *Ashair el-arabi el-muasir* . 2.Baski. el-Qhira. Dar el-Marif . 1983

el-Fayruz Abadi, Macd el-din. *el-Kamus el-moheet*. 2.Baski. Bairut. Muassaset el-resala. 1887

el-Kadi el-jurjani, Ali Abdelaziz.*el-Wasata*. Misir. Dar ehya el-ketab

Osman, Eyad Abdel wadud.*el-Taswer el-magaze*. 1.Baski . Bagdad. Dar el-Shewun el-thkafya. 2004

Asfur, Gaber. *As-Sura el-fennea fe at-turas an- nakdi* .3.Baski Bairut . el- Markaz el-Thakafe.1992

Zedan, Jurje. *Tareh adab el-arabea*. el-Qhira. Dar. el-Helal

el-Kartagane, Hazem. *Menhagel-bulagha*. Tunus. 1966

Ez-zawawe, Kalid. *As-Sura el-Fennea End An-Nbegha. Az-zubyane.* 1.Baski .Misir. Mektabet Lubnan. 1992

Hmmuda, Saad . *Lught at-taswer el-fanne*. Misir. Dar el-Mahrefa el-gameya. 2002

Ibrahim, Abdelgawad.*el-Ettegahat el-uslubea fe An-Nakd el-arabi*. el- Urdun. Wezarat athakafa. 1966

el-Betar, Abdel razik. *Helyat el-bashar*. 2.Baski. Bairut. Dar- Sader. 1991

el-Gabarte, Abdelrahman. *Agaeb el-athar*. 1.Baski. el-Qhira. Lagnet el- baean el-arabe. 1967

Osma, Abdelfata. *Derasat fe an-nakd el-adabe* . el-Qhira . Maktabet el- Shbab. 1996

el-Kut, Abdelkadir. *el-Ettega el-wegdane feel-shar al-arabi* . 2.Baski el- Qhira. Dar an-nhda el-arabea. 1981

el-Jurjane, Abu Bakir Abdelkahir. *Asrar el-balagha*. el-Qhira. Matbaet el-Madane. 1991

Kahla, Omar. *Muhgam el-mualefen*. Bairut.Dar-Ihya el- turas. 1957

el-BataL, Ali. *As-sura fe ashair el-arabe*. 1.Baski . Bairut. Dar el-Andaus.1980

el-Akub, Esa. *el-Atefa wa el-Ebdah* . 1.Baski. Surya.Dar el-Fekr el- muaser. 2002

el-Gabure, Kamel. *Muhgam el-udaba* . 1.Baski . Bairut . Dar-el-Kutub el- elmea. 2003

Abu Deeb, Kamal. *Gadalet el-kafa*. 3.Baski . Bairut. Dar- el-Elm llmlaeen.1984

Abu Musa, Mohamed. *At-Taswer albayane*. 2.Baski. el-Qhira. Dar At-Tadamun. 1980

el-Ashmawe, Mohamed Zaki. Kadaya an-nakd el-adabe. . Misir. Dar el-Mahrefa el-Gameya

Assayagh, Wegdan. *As-sura el-estearia* . 1.Baski . Bairut. el-Muassasa el-arabea. 2003