

أنماط الصورة في شعر المعتمد بن عباد

د. شاكر لقمان

جامعة العربي بن مهدي أم البواقي الجزائر

الملخص

إن المتتبع للدراسات النقدية الحديثة يقف على حقيقة لا يختلف فيها اثنان، تتعلق بتعريف المصطلح النقدي وهي ظاهرة يفسرها تعدد المذاهب الشعرية والاتجاهات النقدية، المرتبط باختلاف المبادئ الفكرية الموجهة لتلك المذاهب والاتجاهات، من ذلك تلك الآراء التي كانت "الصورة الشعرية" محط اهتمامها، حتى غدت هذه الصورة الشعرية محوراً خطير الأهمية في الدراسات الأدبية الحديثة، ولا غرور في ذلك؛ لأن تباين التعريفات أمر عادي في حقول الدراسات الإنسانية.

لم تكن الصورة الشعرية أو (الصورة الأدبية)، أو (الصورة الفنية) أو (التصوير الفني). كما يحلو للبعض أن يسميها. مصطلحا فنيا غريبا عن النقد الأدبي العربي القديم؛ لأن عبارة الجاحظ (ت 255 هـ) الشهيرة تعد أول استخدام معروف لمصطلح التصوير في صدد الحديث عن الشعر ((فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير))¹ وعنه أخذها "قدامة بن جعفر" (ت: 326 هـ) في معرض حديثه عن معاني الشعر في قوله ((إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة))².

ولعل الذي تعرض لمفهوم التصوير والصورة من النقاد العرب أكثر هو عبد "عبد القاهر الجرجاني" (ت 471 هـ) والذي لم ينكر استفادته من الجاحظ بقوله: ((وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ويكفيك قول الجاحظ: وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير))³.

ولعل الجانب الأهم من المذهب النقدي الذي وضعه "عبد القاهر" هو ربطه "الصورة الشعرية" بالجازم والنظم، وتحليله الدقيق للمعاني الحقيقية والمجازية والمعاني العقلية والتمثيلية، وتحديد الأخص صورة "الاستعارة والتشبيه والتمثيل"، أما مفهوم "الصورة" عند الغربيين، فيتضح من خلال تعريف الشاعر الفرنسي "بيار ريفاردي" **Pierre Riverdy (1889-1960)** وهو من المدرسة الرومانتيكية - للفظه - "صورة Image" بأنها ((إبداع ذهني صرف وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة، ولا يمكن إحداث صورة المقارنة بين حقيقتين واقعتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل))⁴.

"فالرمزيون" يرون ((أن الصورة يجب أن تبدأ من الأشياء المادية، على أن يتجاوزها الشاعر، ليعبر عن أثرها العميق في النفس، في البعيد من المناطق اللاشعورية وهي المناطق الغائمة الفائرة في النفس، ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس، وفي هذه المناطق لا نعتمد بالعالم الخارجي، إلا بمقدار ما تتمثله، ونتخذ من منافذ للخلاجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير))⁵.

أما السريالية فنظرت إلى "الصورة" باعتبارها عنصراً جوهرياً للشعر، كما أنها -عندهم- من نتاج الخيال وكثيرا ما شَبَّهوا صور الشعر بأحلام وخواطر المرضى ((بها ظاهر ولكن لا بد من تأويله بباطن يشف هو عنه، ولذا فهي تكشف أحيانا عن الصور الغامضة للنفس في دقتها، وسذاجتها، ومن وراء مثل هذه الصور

يصل المرء على منطقة أقرب إلى اللاشعورية، يسمو فيها على المادة من وراء استنطاق الصور، حتى يترجم بالكلمات عما لا يدرك⁶.

وأما الوجوديون فالصورة عندهم وليدة الخيال، وهو وحده مجال الجمال، ومسلك المرء فيه مختلف عن مسلكه الواقعي أمام الأشياء في الوجود.

أما الصورة عن العرب المحدثين: فواسعة المفاهيم المختلفة، التي ذكرنا بعضها وهي متعددة بتعدد رؤى المدارس والاتجاهات فهي (الصورة) عند عبد القادر القط: ((الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات ينظّمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتراكيب، والإيقاع والحقيقة والمجاز، والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني ... والألفاظ والعبارات هي مادة الشاعر الأولى التي يَصُوغُ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صوره الشعرية))⁷، لتكون بذلك الصورة شكلاً فنياً تتآزر فيه عناصرٌ مختلفة، ومتآلفة لتعبر عن التجربة الشعرية، وكان رأس هذه العناصر الألفاظ والعبارات.

ومهما يكن من مفاهيم متباينة، بشأن "الصورة"⁸، فإنها لا تخرج عن مفهومين:

مفهوم قديم لا يتعدى حدود التشبيه، المجاز والكناية.

ومفهوم جديد يضيف إلى الأول: الصورة الذهنية، والصورة الرمزية، وغيرها من الصور الأخرى.

ومن خلال ما تقدم يمكن تحديد معالم دراسة "الصورة" من خلال ديوان المعتمد بن عباد، مركزين في ذلك عن نوعين منها: الصورة التقليدية، والصورة الوجدانية.

و يجدر بنا قبل التطرق إلى هاتين الصورتين- أن نلفت الانتباه - إلى اتجاهات الشعر الإشبيلي - عامة - منذ الفتح الإسلامي، الممثلة في:

. **الاتجاه المحافظ:** الذي كان الشعراء فيه متمسكين بالموثوث العربي، محافظين عليه، معتزّين به، وهم في بلاد الغربة، الأمر الذي انعكس أثره على أساليبهم الشعرية، وأخيلتهم المستوحاة من العوالم العربية البدوية في المعنى وفي الصورة التي عولجت في أغراض تتناسب والاتجاه ؛ من مدح، وفخر، وحماسة، اقتضتها ظروف تلك الفترة المتسمة بالنزاع مع الأعاجم في أوروبا.

- **الاتجاه المحدث:** الذي كان أول ظهوره بالمشرق بزعمامة أبي نواس ، ثم انتقل بعد ذلك إلى الأندلسيين، الذين تمثلوا هذا الاتجاه ونسجوا على منواله أشعاراً لم تكن مطروقة عندهم من قبل كالحمريات والمجونيات والغزل الشاذ، الزهديات ووصف الطبيعة. استقى الشاعر مضامينه من أجواء حضرية، وآفاق غير الآفاق العربية البدوية.

- وأما الاتجاه المحافظ الجديد: فظهر كرد فعل للاتجاه السابق (المحدث)، وتميز بالازدواجية؛ لأنه أخذ من كل اتجاه بطرف ((فهو محافظ في منهج القصيدة ولغتها وموسيقاها، ثم في روحها وأخلاقياتها إلى حد كبير، وهو مجدد في معاني الشعر وصوره ثم في أسلوبه وجمالياته إلى درجة بالغة)).⁹

وكان زعيم هذا الاتجاه في المشرق "أبا تمام" (ت: 232 هـ) ثم البحتري (ت: 286 هـ) وابن الرومي (ت: 283 هـ) وابن المعتز (ت: 296 هـ)، والمتنبّي (ت: 354 هـ) الذي كان له عظيم الأثر لدى الأندلسيين.

وبفضل هؤلاء الشعراء المشاركة انتقل الاتجاه المحافظ الجديد إلى الأندلس، وأدى دوره في التعبير عن تلك الأغراض التقليدية من مدح وفخر، وحماسة ورتاء، ووَجَدَ فيه الشعراء الأندلسيون المحافظون الصورة المثلى للشعر التقليدي.¹⁰

أما ما بقي من هذه الثلاثة فإثنان الأخيران (الاتجاه المحدث، والاتجاه المحافظ الجديد) اللذان أدركا ظهور دول الطوائف.

والملاحظة اللافتة للانتباه في هذا الصدد أن شعراء دول الطوائف بعامة قد نسجوا أشعارهم المختلفة وفق الاتجاهين، بل قد نجد لدى الشاعر الواحد قصائد في الاتجاهين بحسب الأغراض والموضوعات. وفيما يلي نعرض للصورة التقليدية، والصورة الوجدانية من خلال ديوان الشاعر المعتمد بن عباد:

أ- الصورة التقليدية:

حافظت القصيدة الأندلسية - في ناحية من ناحيتيها- على منهج القصيدة العربية ونمطها، وفخامتها بما يتناسب والأغراض التي تحدد سمات الاتجاه المحافظ وخصائصه في التعبير عنها- كما أسلفنا-

بكانت الصورة الشعرية أداة من أدوات التعبير عن التجربة الشعرية بكامل دلالاتها إلا أن النزعة التي كان الشاعر ينزعها ها هنا في فهم الجمال، وفي تصويره هي الحسية؛ أي أن التصور كان ينشأ عن الإدراك الحسي وهو ((استحضار صور المدركات الحسية عند غيبتها عن الحواس من غير تصرف فيها بزيادة، أو نقصان، أو تغيير أو تبديل)).¹¹

علما بأن الإدراك الحسي هو أساس العمليات العقلية، وهو يعني الإدراك بوساطة الحواس، وذلك كإدراك ألوان الأشياء وأشكالها وأحجامها، وأبعادها بوساطة البصر والأصوات والنغمات بالسمع، وإدراك الطعوم بالذوق والروائح بالشم، ولمس الأشياء باللمس، وذلك يعني إدراك المرئيات والمسموعات، والمذوقات والمشمومات والملموسات بوساطة الحواس الخمس.¹²

وتبعاً لذلك تكون الصورة بصرية أو سمعية، أو ذوقية، أو شمّية، أو لمسية، وقد تكون سمعية بصرية في آن أو سمعية بصرية ذوقية في آن... وهكذا.

فمن هذه الصور ما عبر عنها المعتمد بن عباد يوماً وهو بين كرمائه، مصوراً قامة إحداهن تصويراً بصرياً عجيباً، إذ جعلها تحجب بقامتها ضوء الشمس، مشبها إياها بالقمر الذي يستوي مع الشمس في آجال ليحدث ظاهرة فلكية وهي الكسوف، التي لا تكون إلا مع هذين الكوكبين، موظفاً في هذه الصورة التشبيه البليغ (أنها قمر) ليجعل فتاته قمراً، فيستوي بذلك المشبه والمشبه به، كأثما واحداً: [البسيط]¹³.

قَامَتْ لِتَحْجُبَ قَرَصَ الشَّمْسِ قَامَتُهَا
عَنْ نَاطِرِي، حُجِبَتْ نَظَرَ الْغَيْرِ
عَلِمَا، لَعَمْرُكَ مِنْهَا أَنَّهَا قَمْرٌ هَلْ تَحْجُبُ الشَّمْسَ إِلَّا صَفْحَةُ الْقَمْرِ!؟

وكثيراً ما كان الشاعر المعتمد دقيقاً في أوصافه، بخاصة وأنه يقضي جل وقته بين الغلمان والقيان، في مجالس لهو وسمر، فيرتجل الأبيات هنا وهناك، واصفاً الخمرة تارة، والسقاة طوراً، فمن ذلك ما قاله لما وقع بصره على ساقٍ مدللٍ ضامر البطن، رقيق الخصر، يجوب بين السمار بكأس مترعة خمراً يسقيهم بحكمته العجب من ذائب الذهب [المنسرح]¹⁴:

لِللَّهِ سَاقٍ مُهْفَهَفٍ غَنَجٍ قَامَ لِيَسْقِي فَجَاءَ بِالْعَجَبِ
أَهْدَى لَنَا مِنْ لَطِيفِ حِكْمَتِهِ فِي جَامِدِ الْمَاءِ ذَائِبِ الدَّهَبِ

ومن خلال "الطباقي" الذي أسعف الصورة ممثلاً في (جامد وذائب) نستشف حاسة الذوق التي كان لها دورها هي الأخرى في هذين البيتين.

وقد تتحد الحاستان (المرئية والذوقية) في مناسبات متعددة؛ فأما الأولى فلأنها الحاسة المهيمنة - عادة - على البقية باعتبارها المنطلق في كل وصف، وبوابة الحواس جميعها، وكأنها الصفحة الرئيسة في كل كتاب تحيلنا على مضمونه بكل دقة واختصار، ففي قصيدة حنّ فيها الشاعر المعتمد الملك إلى "شلب"، فحمّل مع وزيره وصديقه (أبي بكر) سلامه إلى المدينة التي عمّرها في صباه، وقد ذكرته هذه الزيارة ليلةً من لياليه الحمراء التي بات ينعم في جنبها بمحضبات الأرداف، مجدبات الخصر، وشبه فعل نساء بيض و سمر بقلبه ما تفعله السيوف والرماح، وليلة لهو قضاها مع امرأة ذات سوار شبيهه بمنعطف البدر، ويسترسل في تشبيهاته التي تنم عن ذكرى في خلده لم ينسها، ولا يريد أن ينساها، بخاصة حينما يماثل نزع بردها، والتخلّي عنه بانشقاق الأكمام عن زهره.

فبات يرتشف المدام من لحظها مرة، ومن ثغرها أخرى ويستثير الموقف حاسة السمع طربةً بأنغام الطلّي، لتشكل هذه الحاسة (السمعية) مع الأوليين (البصرية والذوقية) سمفونية أطلق أنغامها نساء "شلب" اللائي استطعن أن يخلدن في ذاكرة الشاعر الملك، ويهجن وجدانه كلما ذكرت أمامه "شلب"، إذ يقول [الطويل]¹⁵:

وَبَيْضٍ وَسُمُرٍ فَاعْلَاتٍ بِمَهْجَتِي فِعَالُ الصَّفَاحِ الْبَيْضِ وَالْأَسَلِ السُّمُرِ
وَلَيْلٍ بَسْدُ النِّهْرِ لَهَوًا قَطَعْتُهُ بِذَاتِ سِوَارٍ مِثْلِ مُنْعَطِفِ الْبَدْرِ

نَصَتْ بُرْدَهَا عَنْ غُصْنِ بَانٍ مُنْعَمٍ نَضِيرٍ كَمَا انْشَقَّ الْكُمَامُ عَنِ الزَّهْرِ
وَبَاتَتْ تَسْقِينِي الْمُدَامَ بِلِحْظِهَا فَمَنْ كَأْسَهَا حِينًا وَحِينًا مِنَ الثَّغْرِ
وَتُطْرِبُنِي أوتَارَهَا وَكَأَنِّي سَمِعْتُ بِأوتَارِ الطُّلَى نَغْمَ البْتَرِ

وإن كانت الصورة الحسية - كما أشرنا - هي الغالبة على الشعر القديم، وما سار على نهجه - بخاصة - فإن الصورة الذهنية (وهي صورة تقليدية) الآتية من العقل تشترك كثيرا مع الأولى (الحسية)، وتتحد معها لتعبر عن تجربة الشاعر وعن نواذعه الداخلية، كما يشير إلى ذلك "عبد القادر الرباعي" بقوله ((والأصل في هذا الموضوع أن يكون حسياً، يمكن إدراكه بإحدى الحواس، لكن مفهوم الصورة، تتعدى هذا، وارتضى أن تكون الموضوعات الذهنية موضوعات صورية، وذلك لأن القاعدة الأساسية للصورة تشملهما معاً، فالشاعر وهو ينظم شعره تتحد في تجربته كل منازعه الداخلية سواء آتية من العقل، أم من الحس، وعندما تولد الصورة، تولد مفعمة بالانفعال قادرة على بعثه...))¹⁶.

كما دلت هذه الصور التقليدية لدى "المعتمد" على السطحية في تناول، والبساطة في عرض المعاني إلى . الابتذال، لتعبر بذلك عن سكونها الشبيه بالموت، في مقابل الحركة الحية التي ستتعرف عليها مع الصورة الوجدانية - لاحقاً - ولعل هذه الخاصية (الشكلية والسطحية) تشير فيها إلى اللاندماج واللاتآلف من قبل الشاعر مع سياقه الداخلي أو الخارجي على السواء؛ لأن ما سيأتي في الأبيات دليل على الارتجال والجفاف من المعاني العميقة الداعية إلى إعمال الفكر، وإجهاد العقل، لاستشعار هذه الصور، فهو حينما يقول في صدد رغبات يدي بها إلى أبيه [الكامل]¹⁷

أَمْنٌ عَلَى عَبْدِ رَجَاكَ سَاعَةً يَرْتَاحُ فِيهَا بِاصْطِيَادِ أَرَانِبٍ
حَتَّى يَصِيدَ بِسَعْدِكَ الْأَبْطَالَ فِي يَوْمِ الْوَعَى بِأَسِنَّةٍ وَقَوَاضِبِ

فهو لم يأت إلا بصورة تقريرية سطحية، يهدف من ورائها نوالاً من أب كان عنه غضبان، يسترضيه بكلام ليس بينه وبين دخيلة نفسه علاقة.

وفي الصدد نفسه، يبعث الشاعر إلى أبيه متقرباً، مسترضياً بمعان لا عمق فيها ولا تخيل، حين يقول:
[المنشرح]¹⁸

وَسَاعَةً لِلزَّمَانِ مُسَعِفَةً قَنَصْتُ فِيهَا أَرَانِبًا وَحَجَلُ
فَلَا أَرَانِي إِلَّا إِلَهَ مِنْكَ رَضًا إِنَّ لَمْ أَصِدْ مِنْ عَدَاكَ كُلَّ بَطْلُ

أما الصورة الشمية¹⁹ فقليلة إذا ما قارناها مع الصور الأخرى السالفة الذكر، هذا فيما يتعلق بالخاصة الحسية الموسومة بالسطحية والسكون والتي يجدها النقاد أنها الغالبة على الأشعار القديمة المنقولة معانيها بوساطة صور تقليدية.

كما لا يفوتنا ونحن نتناول هذه الصور التقليدية التي طبعت شعر المعتمد بن عباد أن نوضح فكرة أخرى، وطريقاً أخرى سار عليها الشاعر سالكاً درب الأقدمين في وسيلة نقل هذه المعاني والأفكار والأحاسيس بصور المشابهة الممتلئة تحديداً في التشبيهات والاستعارات.

أما التشبيهات مدكنا تعرضنا لبعضها، ورأينا أنها تدور في فلك التصويرات القديمة، يأتي في مقدمتها التشبيه البليغ الذي طغى على أبيات الشاعر تأكيداً على نزعته في المبالغة والمغالاة سواء تعلق الأمر بوصف المحبوب الذي يجعل منه كوكباً، أو قمرًا، أو غصناً طرياً، أو رشاً أحوى، أو بدر الدياجي، أو غزالاً، أو هي جملة كما في قوله: [الرجز]²⁰:

يَا صَفَوْتِي مِنَ الْبَشَرِ! يَا كوكِبًا! بَلْ يَا قَمَرًا!
ياغُصْنًا إِذَا مَشَى! يا رَشًا إِذْ نَظَرَ!
يا رَبَّةَ اللَّحْظِ الَّذِي شَدَّ وَثاقًا إِذْ فَتَرَ!
أو قوله: [الرمل]²¹:

يا بديعَ الحُسنِ وِ الإِحسانِ! يا بدرَ الدِياجِ!
يا غزالًا صادَ منِّي بالطلِّي لَيْثَ الهِياجِ!

فهذه التشبيهات جميعها . وغيرها كثير. تعد اجتراراً لصور قديمة، وتكراراً لها مما جعلها قوالب منسوخة عرضها الشاعر، وأفرغها من مخزون كانت قد ترسبت فيه، فغدت تلقائياً تنقل المعاني والموضوعات بالصورة التي نقلها الشعراء القدامى نقلاً حرفياً، كما عبر عن ذلك "عز الدين إسماعيل" بقوله ((وأعني بالحرفية أن يصرف الشاعر كل همّه في أن يأتي للشيء بالصورة الحسية الموازية له، المتطابقة معه جزئياً و كلياً))²².

وأما إذا تعلق الأمر بالمدوح، فيشبه الشاعر "المعتمد" بمدوحه الأوحده - أباه المعتضده - بما عهدده الشعراء القدامى فشبه كرمه بالبحر في أكثر من مناسبة، منها قوله [المتقارب]²³:

عَهدَنا البَحارَ لَزَجِرٍ ومَدِّ وتَأبَى بَحارُ أَيادِيكِ جَزراً
ليجعل بذلك يدي أبيه ممدوتين لكل محتاج، لاضاناً عليه ولا مُمسِكًا.
أو قوله في المعنى نفسه: [السريع]²⁴.

يَا مُتَبِعَ الْإِكْرَامِ إِنْعَامًا وَ مُتَبِعَ الْإِنْعَامِ إِتْمَامًا
وَعَادِلًا فِي النَّاسِ لَكِنَّهُ أَصْبَحَ لِلْأَمْوَالِ ظَلَامًا
قَرَنْتَ فِي كَفِّكَ بَحْرَ النَّدَى بِصَارِمٍ أَسْكَنْتَهُ الْهَامَا

ولما كان الكرم من الصفات التي دأب العربي الافتخار بها- قديماً - فإن المعتمد لم يكن بأقل شأنًا وولوعاً بهذه الصفة، وهو الذي يبذل بكرمه، وسخاء يده ما لم يبذله مَلِكٌ قبله ولا بعده، باستثناء أبيه الذي يعرف عنه بذل العطايا وحسن الكرم، بل كان الشاعر يحن إلى عادته في الكرم حنين الأرض إلى المطر لما يتأخر عنها: [البسيط]²⁵.

وَقَدْ حَنَنْتُ إِلَى مَا اعْتَدْتُ مِنْ كَرَمٍ حَنِينَ أَرْضٍ إِلَى مُسْتَأْخِرِ الْمَطْرِ

وإذا ما أراد الشاعر أن يصف ممدوحه في شجاعته، فلم يكن ليخرج عن المعجم العربي القديم، فهاهو يشبه أباه بالليث في الإقدام والقوة، إذ يقول: [الوافر]²⁶

وَلَيْثَ الْغَابِ إِقْدَامًا وَبَأْسًا وَرَبَّ الْفَضْلِ وَالنَّعَمِ الْجِسَامِ

وبالضيغم المفترس للأبطال بقوله: [البسيط]²⁷:

يَا ضَيْغَمًا يَقْتُلُ الْأَبْطَالَ مُفْتَرِسًا لَا تُوَهِّنِي فَإِنِّي النَّابُ وَالظَّفْرُ

وتواتر في شعر "المعتمد" هذه الصور القديمة المتأكلة والمتناقلة عبر الأزمنة على ألسنة الشعراء، يلوكونها لو كما يُفقد دلالتها المجازية والرمزية، فاستحالت دلالتها حرفية لما سبقها، لا عمق فيها، ولا حوار بينها وبين المتلقي.

ب- الصورة الوجدانية:

تختلف الصورة الوجدانية عن سابقتها (التقليدية) اختلافاً بيناً، باعتبار أن الثانية تغلب عليها - كما عرفنا- الحسية، والسكون، والسطحية - في غالب الأحيان - على الرغم من اعتمادها على صورة المشاهدة في نقلها للمعاني والأفكار.

فالصورة الوجدانية - في مقابل الأخرى- نعدّ ثورة عليها في جميع جوانبها، فبالإضافة إلى أنها صورة دينامية حية كما يذهب إلى ذلك الناقد « مارك إيجلدنجر Marc Eigeldinger » بالقول: ((عندما تنتزّه الصورة عن الرؤية بالحدقة لتسمو إلى الرؤية بالقلب، أو بعبارة أخرى، عندما تتخلص من شوائب المادة ومن كل ما يشدها إلى الوصف التقريري والبرهان العقلي، فتكون أقرب إلى التجريد منها إلى الواقعية وتبرأ من أدوات التشبيه، ومن الحروف والظروف...))

- وعندما لا تكتفي بوصف الشكل واللون فتتعداهما إلى وصف الحركة.

- وعندما تتحاشى التصريح المبين فيكتنفها شيء من الغموض يرفع القارئ إلى التأمل ويتيح له متعة تفسير الرمز.

- عندئذ ترقى الصورة البيانية من الستاتيكية إلى الدينامية.²⁸

فالحركة. مقابل السكون في الصورة التقليدية - والحيوية واحدة من أبرز صفات الصورة الوجدانية، التي يتغنى فيها الشاعر بخواطره ومشاعره، والتي يجد فيها متنفساً لآلامه وأشجانه، لا بوساطة التصريح والتشبيه المتداول، بل بطريق الرمز الذي يكتنفه الغموض الموحى الداعي إلى التأمل قصد تفسيره، فيجد بذلك المبدع مجالاً لتصوير نفسه، والتعبير عن ذاته، والحديث عن وجدانه وما يحيط به من مواقف إنسانية، ويجد المتلقي فرصة للاندماج مع المبدع، أو مع المبدع من خلال نصه ((في تجربة ذاتية محضة يكشف فيها عن جانب من جوانب النفس، أو ينفذ من خلال تجربته الذاتية إلى مسائل الكون، أو مشكلة من مشكلات المجتمع تتراءى من ثنايا شعوره وإحساسه)).²⁹

والمتتبع للشعر الأندلسي - بعامه - يجد غلبة عنصر الذاتية **Subjective** عليه في مقابل الموضوعية **Objective**، التي لا تكون إلا لماماً؛ فالأولى هي المنسوبة إلى الذات، أو الشخص، أو العقل المفكر، بينما الثانية فتُنسب إلى الموضوع أو الشيء الذي يقع عليه التفكير. وتأكيداً لهذه الذاتية المهيمنة على الشعر الأندلسي، يقول "سعد إسماعيل شلبي" ((إن الشاعر الأندلسي تغلب عليه الذاتية، وهو في ذلك متجاوب مع بيئته الواضحة وظروفه التي كانت تحتم عليه أن ينفعل بمنظر الطبيعة من حوله، وقد تسمح له بمزيد من التأمل الوجداني، وتشجعه على الغوص وراءها بالفكر، أو الطيران خلفها على أجنحة الخيال)).³⁰

ويرى "سعد إسماعيل شلبي" أن ((هناك عوامل عدة - يدرکها الدارس - فرضت على وجدان الشاعر أن يستيقظ ليأتي وصفه ذاتياً أو ملونا بالذاتية، ومن هذه العوامل: . الغربية .

. الحب الذي يشعشع الإعجاب بالمنتظر.

. عندما يتخيل الشاعر نفسه في الطبيعة)).³¹

فنحن لو أردنا أن نبحث عن هذه العوامل الثلاثة في أشعار المعتمد بن عباد، لوجدناها نتيجة لكل هذه الأسباب، من غربة أكتوى بنارها خلال السنوات الأربع "بأغمات" (من سنة 484هـ إلى سنة 488هـ قضاهما أسيراً، وقبلاً فترات اللهو والحب، والتعبير عن إعجابه بالمنظر اللاهية والطبيعية على السواء.

والجميل في التصوير الشعري أن تجد في قصيدة واحدة كل هذه العوامل المنبّهة لوجدان الشاعر المعتمد، تتآلف جزئياتها لتشكّل صورة كلية تتسم بالذاتية، ولوحة فنية على وقع كواكب حسان، تدار عليهم الرّاح، والمَلِكُ كأنه بدر وسط كواكبه: [الكامل]:³²

ولقد شربْتُ الرّاحَ يَسْطَعُ نورُها
والليلُ قد مدَّ الظلامَ رداءً
حتى تبدّى البدرُ في جَوَرائِه
مَلِكًا تناهى بهجَةً وبهاءً
لما أرادَ تنزّهًا في غربِه
جعلَ المِظَلَّةَ فوقَه الجوزاءَ
وتناهضتْ زهُرُ النجومِ يحُفُّه
وترى الكواكبَ كالمواكبِ حوله
لألأؤها فاستكملَ الألاءَ
وحكيتُه في الأرضِ بينَ مواكبِ
رُفِعَتْ ثُرَيَّاها عليه لواءَ
وَكواكبِ³³ جمعتْ سنَّ و سنَاءَ
إنْ نشرتْ تلكَ³⁴ الدُّروعَ حنادسا
مَلأتْ لنا هذه³⁵ الكؤوسَ ضياءَ
وإذا تغنّتْ هذه في مزهَرٍ³⁶
لم تألُ³⁷ تلكَ على التَّريكِ³⁸ غناءً.

فهذه الأبيات تصوّر ليلة من لياليه الزاهية، التي كان الملك الشاعر ينعم بها في إشبيلية، يصف فيها مجلس شربه وهواه في أحضان الطبيعة محلّقا في أجوائها، متناسيا بفضل كؤوس الخمرة همومه وأحزانه، هاربا من واقعه السياسي الذي ينعغض عليه حياته، وهو الذي يؤثّر الخلود إلى الراحة، غير آبه بما يجري حوله، بخاصة في هذه الفترة التي نظم فيها هذه الأبيات التي شهدت مقدم المرابطين، والتفاف عامة الشعب الإشبيلي حولهم، مستندين في ذلك إلى فتاوى الفقهاء ورجال الدين بضرورة الوقوف مع المرابطين لخلع الملوك المستهترين.

لذلك نتصور المعتمد الشاعر والملك يفرّ من واقعه الذي آل إليه إلى نفسه المعدّبة، فيصوّر تمالكه على الخمرة يسطع نورها، ليبين لنا -بهذا التعبير- اندماجه وتلذذه بشرها، آخذة من نفسه المهمومة مأخذا كبيرا ناقلا في هذه الصورة الوقت الطويل الذي استغرقه مجلسه غير مبال بما سيسفر عنه صبّحه، لأنه يبحث عن لحظة سعادة يغتنمها. وكأنه غير مسؤول عن سياسة دولة في حجم "إشبيلية"، وتصريف شؤون ومملكة أرسى قواعدها أبوه القوي "المعتضد" الذي لم يكن بشأن تسيير أمور مملكة بني عباد مقصّرا، على الرغم من أنه كان يبيت على اللذات عاكفا، ولكنه يضحّي بساحات الرئاسة مختالا غير مفرط في مجده وسؤوده، وهو القائل [الطويل]:³⁹

قسّمتُ زَماني بين كَدٍ وراحة
فَللرأيِ أسحار، وللطيبِ آصالُ
فأمسي على اللذاتِ واللّهوِ عاكفا
وأضحى بساحاتِ الرئاسةِ أختالُ
ولستُ -على الإدمان- أغفلُ بغيّتي
من المجدِ، إني في المعالي لمُحتالُ

كما تنقلنا هذه الصورة المكثفة إلى جوّ شاعري لا يحسّ به إلا "المعتمد" الذي لم تُغيبْ نشوةُ الخمرة عقله، بل أتاحت له خيالاً خصباً ينتقل فيه من الكأس المترعة خمراً إلى مجالي الطبيعة الساحرة، وعناصرها العلوية، واصلاً بخياله بينها (العلوية) وبين ملكوت الأرض، متسامياً بغي الصعود وقد صعد بحسه، وخياله الشاعري إلى البدر فوجده ملكاً تحفُّهُ النجوم، وتراقص من حوله الكواكب معتمداً في ذلك النقل الحي على صور المشابهة الممثلة في "الاستعارة" التي احتلت الأبيات الأربعة الأولى، والتي تتحرك فيها الكواكب جميعاً في خدمة "البدر" للـك، ليصل بنا الشاعر مع البيت الخامس إلى تشبيه نفسه بهذا البدر؛ الكوكب السماوي، محاطاً بمواكب وكواكب أضأن الكؤوس، وملاًن الرياض - دون تقصير - بهاء وغناء . فهذا التصوير البديع الذي ربط فيه بين عالمين (السما، والأرض)، إنما يعبر عن مدى الانسجام والتناغم الوجداني بين ذات الشاعر، وبين عالمه الذي يعيش فيه، عالم الطبيعة الذي ينطقه بمختلف الصور، ويبعث فيه الروح ليحاوره ويشكوه همّهم، ويشركه في آلامه وآماله وسط محيط المجالس اللاهية الذي يفرّ إليه لينسى أو يتناسى ما يؤلمه.

والمعتمد الشاعر في هذه الأبيات لا يصف هذا المجلس، وهذه الطبيعة ومجالاتها المحيطة به لمجرد الوصف، ولا لمجرد استجابته لمشاهدها، كما هي في الواقع، وإنما يخرجها ملونة بشخصيته، ممزوجة بشعوره مصنوعة بأفكاره عن طريق الاستعارة الموحية، والرموز المكثفة، ليكون بذلك تعبيره بالخارجي عن الداخلي وما يعتلج في نفسه بقصد إثارة القارئ، بدل تقرير الحقائق.

وقد تتوافر ذاتية الشاعر على نحوٍ أجلّ، وأوفى، وذلك عندما يلفت النظر إلى تجربة مريّة عاشها هذا الشاعر فيعمد إلى بثّ وجدّه، والإفصاح عن لواجع نفسه، ولعلّ هذه الصورة تحملها إلينا زفرات المعتمد من سجنه "بأغمات" عبر أبيات قالها، لما اجتاز عليه يوماً - وهو في أسره يرصف تحت وطأه قيده ورقابة حرسه - سربُ قطّاهج وجدّه، وأثار من لاجع الشوق ما عنده، فقال: [الطويل]:⁴⁰

سوارح لا سجن يعوق ولا كبل	بكيّت إلى سرب القطا إذ مرّرت بي
ولكن حينئذ: إن شكلي لها شكّل	ولم تك - والله المعيد - حسادة
وجيع، ولا عينا يبيكيهما ثكل	فاسرح فلا شملي صديق ولا الحشا
ولا ذاق منها البعد عن أهلها أهل	هنيئاً لها أن لم يفرّق جميعها
إذا اهتزّ باب السجن أوصلّ القفل	وأن لم تبت - مثلي - تطير قلوبها
فإن فراخي خانها الماء والظل	ألا عصم الله القطا في فراخها

لم تكن تجربة الأسر تجربة عادية، ولن تكون كذلك حتى على المجرمين المستحقين مثل هذه العقوبات، فما أقسى أن يعاقب الإنسان في حرّيته!!

الوضعية القاسية لم تكن صور الشعراء الفنية وخيالاتهم متكلفةً بخاصة وأن المعبرين بهذه الأدوات (الصور) إنما يصوّرون إحساساتهم ومعاناتهم بين عالم السجن وفي مساحة محدودة مقيدة، وهم الذين كانوا ينعمون بعالم رحب الأفق، واسع الأرجاء.

ولمّا كان السجناء -عامّة- يبحثون دومًا عن أنيس يبدد ظلمة سجنهم، ولو كان خيالها متصوّرًا - فإن ما ترنو إليه نفوسهم، وتنفو إليه قلوبهم قد وجدوه في الطير؛ الصورة "الرمز" للحرية، لأن لا شيء يمثل هذه الحرية المنشودة لدى السجناء غير الطير، الذي كان منذ الجاهلية رمزًا لذلك، في مقابل البوم والغراب رمزًا للخراب والدمار، والملاك رمزًا للخير، والشيطان رمزًا للشر، وغيرها من دلالات الأشياء والمخلوقات والنباتات⁴¹. ((إن الحمام أو اليمام هو العلامة الطيرية الكبرى التي كان لها إمبراطوريتها الدلالية العميقة المتأصلة جذورها التاريخية بعيدا في أعماق الحضارات القديمة، سواء كانت عربية أو غربية))⁴².

ومن المعروف أن الطير -عامّة- يرمز إلى الحرية والانطلاق، وكما أن الحمام، أو اليمام (الذي يُعدُّ القطا ضرباً منه يؤثر الحياة في الصحراء) من الطيور التي استخدمت على مرّ العصور رسولا بين الناس، ينقل الرسائل وما نمله من أشواق، وأخبار، فإن هذا الطير كان حاضرا في أشعار السجناء، لأنه حاضر في وجدانهم، وحاضر في سجنهم الضيق، الذي لا يمكنهم إلا من رؤية الطيور المخلقة في السماء.

والمعتمد في أبياته هذه يُبدي أول ردّة فعلٍ بعد رؤية سرب القطا مرّ عليه، بالبكاء؛ لأنها بمرورها نبّهت في نفسه لواعج، كانت أسبابا لصور صادقة حيّة يكابدها؛ من إحكام الإغلاق، وعضة الوثاق، والحال البائس للنبات، وافتقاده للمسرات، فكل هذه المحطات ومضات سرعان ما استحضرها مرور السرب، فأجهش بالبكاء، وبكاء الرجال أشد إيلاما من بكاء النساء والأطفال، خاصة إذا كان صادرا من رجل بوزن المملك المعتمد بن عباد.

فهو يبكي -وَحَقُّ له البكاء- لموقف يدفعه إلى المقارنة بين حاله وحال هذه الطيور كيف لا؟ ورؤيته لها تذكره بحاله المناقض لحالها، فإذا رآها ترح وتلعب يتذكر لوعته وحزنه وأسأه، وإذا أحسّ بنبضات الحرّية في تحليقها عادَ إلى نفسه يتحسس آلام القيود وذل السجن (سجن، كِبَل)، وإذا شعر باطمئنانها على فراخها تذكر خوفه من صلصلة الأفعال، وتذكر بناته وأبناءه الذين صاروا لا حول لهم ولا قوة بعد أن فقدوا الأب والمملك وافتقدوه وهو حيّ.

فهذه الصورة "الرمز" تعتبر وسيلة من وسائل التعبير الفنية التي تطغى على جميع الوسائل الأخرى بكثافة رمزيتها ودلالة معانيها.

فاليمام - الذي يعد القطا نوعا منه - هو جنس طير من الفصيلة الحمامية ورتبة الحماميات قد شكل في ذهنية المعتمد الشاعر الأسير رمزه الدلالي القوي، واستطاع أن يجد لنفسه مساحة واسعة في هيكل البنية التخيلية

للشاعر، وتمكن بذلك من ترسيخ أبعاده الإيحائية المكثفة، ليكون "الرمز" بهذا الشكل في هذا النص، وغيره⁴³ من النصوص قرينا بصنوه "الاستعارة الموحية" ليشكلا معاً أهم خصائص الصورة الوجدانية لاعتمادهما (الرمز والاستعارة) على الخيال والأحلام في الإسقاط والتشخيص.

كما يلعب التشخيص في أشعار المعتمد دوره، وتعلق بشعر الطبيعة الأندلسية التي سلبت عقول الشعراء الأندلسيين عامة.

وفي "التشخيص" المنتشر في قصائد "المعتمد" انتشارا واضحا، يخلع الشاعر صفات الأشخاص على بعض مظاهر الطبيعة فإذا بما تحدثهم كما يتحدثون إليها. وقد يرون فيها صورة من نفوسهم، ومرآة تعكس أحاسيسهم.

ونجد "سيد قطب" يضح هذا الأسلوب المجازي المنتمي إلى الاستعارة بقوله: ((يتمثل في خلع الحياة على المادة الجامدة، والظواهر الطبيعية و الانفعالات الوجدانية، هذه الحياة التي ترتقي فتصبح حياة إنسانية، تشمل المواد، والظواهر، والانفعالات وتهبُّ لهذه الأشياء كلها عواطف آدمية وخلجات إنسانية))⁴⁴.

فهذه العواطف الآدمية، والخلجات النفسية هي في حقيقة الأمر مكونات الشاعر التي "يستعير" لها هذه المواد، وهذه الظواهر الطبيعية لتتحدث بلسانها عنه، فتقول الطبيعة -مثلا- ما يراه الشاعر، وتبث الانفعالات التي يتحسسها هذا المبدع، فمن ذلك ما عبر عنه المعتمد على لسان كرمة؛ مصدر الخمرة، موظفا في ذلك أسلوب الحوار مع هذه الكرمة المشخصة، [الوافر]:⁴⁵

مَرَّرْتُ بِكْرَمَةٍ جَذَبَتْ رِدَائِي فَقُلْتُ لَهَا: عَزَمْتُ عَلَى أَدَائِي؟
قَالَتْ: لِمَ مَرَّرْتُ وَلَمْ تَسَلِّمْ وَقَدْ رُوِبَتْ عِظَامُكَ مِنْ دِمَائِي؟

فهذا الأسلوب الحواري الذي استطاع به المعتمد أن يشخص كرمته، وينطقها، بعدما نفخ فيها الروح، وجعل لها لسانا بشريا، إنما ينبئ عن الانجذاب والخضوع إلى سلطان الخمرة، الأمر الذي وصل به إلى غاية لا تتصور، بعدما غدا كل شيء في حياته يدعوه إلى معاقرتها، على الرغم من اعترافه بأنها مصدر أذيته وشره (عزمت على أدائي)، الذي لا يمكنه التملص منه بعدما عزمت على فعلتها.

ونستشف من هذين البيتين مدى العلاقة الحميمة التي كانت بينهما (الشاعر وكرمته) مما سمح لها (الكرمة) بنزع حجاب الكلفة، لمواجهته باللوم والعتاب، لا سيما وأنه الشخص المتهالك عليها تهالكا، فرط بسببه في كل شيء (وقد روبت عظامك من دمائي؟).

والتشخيص الذي يعتبر واحدا من الصور التعبيرية يمنح الوجود -الذي يعد جزءا من كيان الشاعر وعالمه ومحيطه- القدرة على التحسس والشعور بواسطة الخيال الخلاق.

فالـ"معتمد بن عباد" لما تذكر في مأساته مواطن مُلكه وسعاده، أبكى فيها قصوره (المبارك، الوحيد، الزاهي، والزاهر) بعدما استوحشت، وبث فيها عواطف آدمية، ومشاعر إنسانية لتعبّر عن مأساة قاطنيها (بني عباد)، ومملك مملكتها (المعتمد) وجعل نهر الوادي الكبير، موطن الأُنس والسعادة يذرف الدموع غزّارا، يجاريه في عاطفته الملتاعة التّاجُ رمزُ السلطان، والمُلكُ والجبروت الذي فقد عظّمته، وبدا عليه الذل والهوان.

والشاعر بهذه الصورة التشخيصية إنما يريد أن ينقل لنا حرقة أساه، ولوعة نفسه، وظلمة قلبه، حين يقول
[البسيط]:⁴⁶

بكى المبارك في إثر ابن عبّاد بكى على أثر غزّانٍ وآساد
بكتُ ثريّاهُ لا غمّتُ كواكبها بمثل نوّءِ الثُريّا الرّائحِ الغادي
بكى الوحيدُ، بكى الزاهي وقبّته والنهرُ، والتّاجُ، كلُّ ذلّه بادي

وبهذا نجد الشاعر الأسير يغترف من معين الطبيعة والكون صورا جميلة، حاول بوساطتها التعبير الدقيق عما يعتمل في صدره، تجاه مأساته -عامة- وسجنه وهمومه -بخاصة- فقام بتشخيص الموجودات من حوله، وإسقاط الروح، والحياة على الجمادات لجعلها كائنات تحس وتشعر، لتكون بذلك بمثابة الشريك في المحنة، والقريب من القلب والروح، لبث شكواه، قصد التخفيف عن نفسه، موظفا في ذلك صورة الرمز التي تعضد صورة التشخيص في نقل الصورة الشعرية وتقريبها من الواقع الحي، وربط الشعر بالحقائق الكائنة، دون إسراف في الصياغة أو غلو في الخيال، خاصة وأن هذه الحقائق عايشها المعتمد معايشة حقّة، وعبر عنها بكل صدق لذلك عدت سجنياته أروع وأصدق ما وصل إلينا من شعر المعتمد نزيل "أغمات".

وهكذا كانت الصورة، التي تعتبر أداة من أدوات التعبير في شعر المعتمد بن عباد تقليدية تارة، ووجدانية أخرى؛ أما الأولى -فكما عرفنا- كانت حسّية مركزة على العمليات العقلية في تشكيلها للصورة (الشعرية أو السمعية أو الذوقية،....)، سطحية التناول -في عمومها- بسيطة العرض، نازعة منزع السكون في كثير من نأثها في ذلك شأن الصور القديمة، يضاف إليها صور المشابهة المألوفة من تشبيهات واستعارات، ساعدت على نقل معاني الشاعر وأحاسيسه ليصوغها في قوالب وأغراض دأب عليها العرب منذ القلم من تشبيه الكريم بالبحر، والقوي بالليث والوجه المليح بالبدر، ورشاقة القدّ بالغصن المائد، وهكذا.

وأما الثانية (الوجدانية): فقد تجاوز الشاعر في تصويره الرؤية بالحدقة، إلى الرؤية بالقلب، في حركية تتحاشى التصريح لتتعداه إلى الغموض لدفع المتلقي إلى أعمال فكره في تفسير الرموز، منطلقا في كل ذلك من ذاتية متجاوبة مع البيئة، متخذة من الخيال أجنحة للتخليق في الأجواء، موظفا صورة الاستعارة الموحية، التي أنطق بها الجمادات وحاوّر الأشياء والكائنات بوساطة التشخيص، والرمز المكثف.

ليكون المعتمد بذلك قد عبر عن عالمه ومحيطه، وما يقع تحت نظره بالصورتين (التقليدية والوجدانية) على السواء ((وله شعر كما انشق الكمّام عن الزهر، لو صدر مثله عمّن جعل الشعر صناعةً، واتّخذَه بضاعةً لكان رائعا معجبا، ونادرا مستغربا، فما ظنّك بِرَجُلٍ لا يجدُ إلا راثيا، ولا يُجيدُ إلا عابثًا)).⁴⁷

فكان المعتمد تقليديّ الصورة في أبيات استغرقت مرحلتيه الأوليين (مرحلة الأمير ومرحلة الملك) من خلال صوره الحسية، وأوصافه السطحية، ووجدانيّ التصوير في مرحلته الأخيرة (مرحلة الأسير) التي استطاع خلالها الشاعر أن يُبين عن مكونات نفسه الشجيرة، التي عبر عنها بعبّرات هامية، وعواطف لا تنبع إلا من قلب شاعر وجدانيّ يدعى "المعتمد بن عباد".

الإحالات :

- 01- الجاحظ، أبو عثمان بن عمرو بن بحر ، الحيوان، تح وشرح عبد السلام محمد هارون، القاهرة ، 1948 ، 3 / 131-132.
02. قدامة بن جعفر ، أبو الفرج ، نقد الشعر، تح كمال مصطفى الخانجي ، القاهرة ط3 ، 1978 ، ص 19 .
- 03- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، شرح وتعليق محمد التنجي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط3 ، 1999 ص 369.
- 04- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب- مكتبة لبنان بيروت 1974، ص 237.
- 05- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2001، ص 395.
- 06- المرجع نفسه، ص 401.
- 07- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط2 ، 1981 ص 391.
- 08- ينظر : الأخضر عيكوس ، مفهوم الصورة الشعرية قديما ، الآداب . مجلة أدبية فكرية . قسنطينة . العدد 02 1995، ص 67 .
- 09- أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف بمصر، ط3، 1967، ص 201.
- 10- ينظر: المرجع نفسه، ص 205.
- 11- عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1972، ص 69.
- 12- ينظر : المرجع نفسه، ص 68.
- 13- الديوان ، ص 23.
- 14- المصدر نفسه ، ص 24.
- 15- المصدر نفسه ، ص 48.
- 16- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، إردن-الأردن- 1980، ص 145. نقلا عن : الربيعي بن سلامة ، تطور البناء الفني في القصيدة العربية ، دار الهدى ، عين مليلة . الجزائر . 2006 ، ص 160 .
- 17- الديوان، ص 83.
- 18- المصدر نفسه ، ص 83.

- 19- ينظر: المصدر نفسه ، ص 27.
- 20- المصدر نفسه ، ص 20.
21. المصدر نفسه ، ص 21 .
22. عز الدين إسماعيل ، الأدب وفنونه ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط8، 1983 ، ص 104 .
23. الديوان ، ص 90 .
24. المصدر نفسه ، ص 92 .
25. المصدر نفسه ، ص 107 .
- 26- المصدر نفسه ، ص 82.
- 27- المصدر نفسه ، ص 101.
- 28- نقولا سعادة ، قضايا أدبية، دار مارون عبود، ط1 ، 1984 ، ص 82.
- 29- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 363.
- 30- سعد إسماعيل شلبي، البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر، ص 192.
- 31- المرجع نفسه ، ص 197، 198، 199.
- 32- الديوان ، ص 69.
- 33 - الكواعب : جمع الكاعب، وهي الفتاة التي تُهدّ ثديها
- 34- تلك : فاعل (نشرت)، والإشارة إلى المواكب .
- 35- هذه : الإشارة فيه إلى الكواعب.
- 36- المزهري : العود الذي يضرب به.
- 37- لم تألُ غناء: لم تُقصّر فيه.
- 38- التريك: ج التريكة: روضة يغفلها الناس فلا يرعونها.
- 39- ابن الآبار، الحلة السبراء، 46/2.
- 40- الديوان ، ص 187، 188.
- 41- ينظر: ملاس مختار، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002.
- 42- المرجع نفسه، ص 117.
- 43- ينظر: الديوان، ص 164، 168، 169، 181.
- 44- سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، القاهرة ، بيروت ، دار الشروق ، د، ت، ص 63.
- 45- الديوان، ص 74.
- 46- المصدر نفسه ، ص 161.
- 47- ابن بسام ن الذخيرة، 1/2، ص 42.

- 1 - الجاحظ، أبو عثمان بن عمرو بن بحر ، الحيوان، تح وشرح عبد السلام محمد هارون، القاهرة ، 1948 ، 3 / 131 .132
- 2 . قدامة بن جعفر ، أبو الفرج ، نقد الشعر، تح كمال مصطفى الخانجي ، القاهرة ط3 ، 1978 ، ص 19 .
- 3 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، شرح وتعليق محمد التنجي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط3 ، 1999 ص 369 .
- 4 - مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب- مكتبة لبنان بيروت 1974، ص 237 .
- 5 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2001، ص 395 .
- 6 - المرجع نفسه، ص 401 .
- 7 - عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعرالعربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط2 ، 1981 ، ص 391 .
- 8 . ينظر : الأخصر عيكوس ، مفهوم الصورة الشعرية قديما ، الآداب . مجلة أدبية فكرية . قسنطينة . العدد 02 . 1995، ص 67 .
- 9 - أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف بمصر، ط3، 1967، ص 201 .
- 10 - ينظر : المرجع نفسه، ص 205 .
- 11 - عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1972، ص 69 .
- 12 - ينظر : المرجع نفسه، ص 68 .
- 13 - الديوان ، ص 23 .
- 14 - المصدر نفسه ، ص 24 .
- 15 - المصدر نفسه ، ص 48 .
- 16 - عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، إربد-الأردن- 1980 ، ص 145 . نقلا عن : الربيعي بن سلامة ، تطور البناء الفني في القصيدة العربية ، دار الهدى ، عين مليلة . الجزائر . 2006 ، ص 160 .
- 17 - الديوان، ص 83 .
- 18 - المصدر نفسه ، ص 83 .
- 19 - ينظر: المصدر نفسه ، ص 27 .
- 20 - المصدر نفسه ، ص 20 .
- 21 . المصدر نفسه ، ص 21 .
- 22 . عز الدين إسماعيل ، الأدب وفنونه ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط8، 1983 ، ص 104 .
- 23 . الديوان ، ص 90 .
- 24 . المصدر نفسه ، ص 92 .
- 25 . المصدر نفسه ، ص 107 .
- 26 - المصدر نفسه ، ص 82 .

- 27 - المصدر نفسه ، ص 101 .
- 28 - نقولا سعادة ، قضايا أدبية، دار مارون عبود، ط1 ، 1984 ، ص 82 .
- 29 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 363 .
- 30 - سعد إسماعيل شلبي، البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر، ص 192 .
- 31 - المرجع نفسه ، ص 197 ، 198 ، 199 .
- 32 - الديوان ، ص 69 .
- 33 - الكواعب : جمع الكاعب، وهي الفتاة التي نهد ثديها
- 34 - تلك : فاعل (نشرت)، والإشارة إلى المواكب .
- 35 - هذه : الإشارة فيه إلى الكواعب .
- 36 - المزهر : العود الذي يضرب به .
- 37 - لم تألُ غناء: لم تُقصّر فيه .
- 38 - التريك: ج التريكة: روضة يغفلها الناس فلا يرعونها .
- 39 - ابن الآبار، الحلة السبراء، 46/2 .
- 40 - الديوان ، ص 187 ، 188 .
- 41 - ينظر: ملاس مختار، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002 .
- 42 - المرجع نفسه، ص 117 .
- 43 - ينظر: الديوان، ص 164 ، 168 ، 169 ، 181 .
- 44 - سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، القاهرة ، بيروت ، دار الشروق ، د،ت، ص 63 .
- 45 - الديوان، ص 74 .
- 46 - المصدر نفسه ، ص 161 .
- 47 - ابن بسام ن الذخيرة، 1/2، ص 42 .