

نحو معالجة بلاغية لقصيدة من الإبداع الشعري الأندلسي

-مدحية ابن جابر الأندلسي اختيارا-

Towards a rhetorical treatment of a poem of Andalusian poetic creativity

-Praise be to Ibn Jabir Al-Andalusi by choice-

أ.د. عزوز زرقان zorganeazouz19@gmail.com

جامعة محمد البشير الإبراهيمي - برج بوعرييج، مخبر الدراسات اللغوية والأدبية المعاصرة

معلومات المقال	الملخص (لا يتجاوز 10 أسطر
تاريخ الارسال: 2022/12/12	تهدف هذه المقالة إلى الكشف عن الجوانب البلاغية في نصّ من الإبداع الشعريّ الأندلسيّ في القرن السّابع، ويتعلّق الأمر بالشّاعر المكثّر "ابن جابر الهواريّ الأندلسيّ" الذي ذاع صيته في عالم القصيدة المدحيّة النبويّة من خلال ديوانه الشّعريّ "عرائس المنح ونفائس المدح" وهو الدّيوان الذي لقي الكثير من القبول والاستحسان من طرف شعراء وعلماء ذلك الزمان.
تاريخ القبول: 2022/12/26	
الكلمات المفتاحية:	
البلاغة، الصّورة، التشبيه، الاستعارة، الأثر.	أما عن فحوى الدّراسة، فقد كانت المناحي البلاغيّة المرصودة في إبداع هذا الشّاعر محصورة في إضاءة مفهوم الصّورة في نظر النّقاد أوّلا، ثم الصّورة اللغويّة المجردة والمباشرة، لتنتقل إلى الصّورة التشبيهيّة والاستعاريّة المعتمدة بالنصّ، وصفا وتحليلا وإيضاحا للغرض المقصود في التوظيف مع تحديد الأثر الناتج عن هذا التوظيف، معتمدين في ذلك على جملة من المصادر والمراجع العلميّة ذات الصّلة المباشرة بالموضوع، خصوصا ما تعلّق بمباحث الصّورة ومتعلّقاتها.
Article info	Abstract : (not more than 10 Lines)
Received	This article aims to reveal the rhetorical aspects in a text of Andalusian poetic creativity in the seventh century. Much acceptance and approval by the poets and scholars of that time.
Accepted	
Keyword	As for the content of the study, the rhetorical aspects observed in the creativity of this poet were confined to illuminating the concept of image in the eyes of critics first, then the abstract and direct
Rhetoric, Image, Simile,	

linguistic image, to move to the simile and metaphorical image adopted by the text, describing, analyzing and clarifying the intended purpose of employment while specifying the effect resulting from this employment, relying on a number of scientific sources and references directly related to the subject, especially what is related to the image and its related topics.

Metaphor, Effect

مقدمة:

تعتبر الصورة الشعرية من أهم مرتكزات العمل الأدبي الناجح، لذلك يتم التركيز عليها والعمل على إعطائها القدر الأقصى من الاهتمام لكونها أداة المبدع في بناء القصيدة، وكذا تجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية، إنها وسيلة تشكيل الأحاسيس والأفكار والخواطر بأفضل الأدوات التعبيرية التي تكشف الحالة الشعورية والوجدانية لأجل بلورتها وإخراجها في أبهى حلة تروق المتلقي وتبقي الأثر المتوخى من العمل الإبداعي.

وبناء على ما سبق فإن هذه الورقة البحثية تعالج التشكيل الصوري المباشر الذي يعتمد فيه الشاعر على الأدوات والأساليب البلاغية التي تعطي للألفاظ دلالات متجددة تضاف إلى دلالاتها الحقيقية، فهي تتشكل بواسطة الوصف المباشر اعتمادا على المعاني الحقيقية للألفاظ، الأمر الذي يجعلها في معظم الأحيان بعيدة عن الخيال، وقريبة من الواقعية والتقرير. ثم هناك الصورة التشبيهية التي تبين عن المعاني وتزيدها قوة وجمالا إلى جانب الصورة الاستعارية التي بها يكتمل البناء وتتضح من خلالها المقدرة الفائقة في إعمال عنصر الخيال لدى الشاعر.

والعمل في هذه الورقة سيكون حول مدحية من الإبداع الشعري الأندلسي، إنه صاحب ديوان "نفائس المنح وعرائس المدح" ابن جابر الهواري الأندلسي، والذي ستقف الدراسة على حياته بشيء من التفصيل.

كلمة حول الشاعر:

هو محمد بن أحمد علي بن جابر الهواري الأندلسي المالكي، يكنى بأبي عبد الله، ويعرف بابن جابر ويلقب من الألقاب المشرقية بشمس الدين. ولم يعرف المحققون لماذا كُتِبَ بهذا اللقب، وهذا ما قاله محمد طيب خطاب في تحقيقه أنه «لا نعرف متى وكيف أسبغ عليه هذا اللقب، وإن كانت الألقاب المسندة إلى الدين ذائعة في عصر ابن جابر، وخاصة في المشرق، بحيث لا يكاد يخلو اسم عالم منها»

(محمد بن جابر الهواري الأندلسي 2005، ص 35).

وابن جابر ولد «بمدينة المرية بجنوب الأندلس عام 698 هـ، وهو ما يتفق عليه من ترجموا لابن جابر عدا تلميذه ابن الجزري الذي نسبته إلى مرسية حين ترجم له في كتابه . غاية النهاية . حيث قال: «محمد بن أحمد بن جابر الهواري أبو عبد الله الأندلسي المرسى الضرير النحوي الأديب، شيخنا» فلعل ابن جابر يكون قد أقام مدة بمرسية أثناء تجواله في طلب العلم...» وقد أرجع محمد طيب خطاب أن تلميذه ابن الجزري قد نسبته «إليها سهوا أثناء ترجمته لشيخه ابن جابر، أو ربما وقع ذلك تصحيحا لكلمة (المري) إلى كلمة (المرسى) بإضافة السين قبل ياء النسبة في أثناء التحقيق أو الطباعة» (المصدر نفسه، ص: 35). ونقول بذلك أنه من غير الممكن ألا يعرف التلميذ مكان إقامة أستاذه ومعرفة أصله وفصله.

وقد وافته المنية وهو «بالبيرة بالقرب من حلب عام 780 هـ، وليست بيرة الأندلس كما وهم بعض الدارسين» (المصدر نفسه ص: 35). وأما عن حاله فكان «رجلا كفيف البصر، مدلا على الشعر، عظيم الكفاية والمنّة على زمانه» (المقري 191998، ج 10، ص 162)، وهذا ما قاله عنه لسان الدين بن الخطيب أنه «قد أصيب ببصره واستهان في جنب الاستفادة بمشقة سفره على بيان عذره ووضوح ضره... وشعره كثير...» (ابن الخطيب 2003، ص 330).

تحصيله العلمي:

إضافة إلى إغفال المصادر ذكر نسبه فكذلك قد أغفلت نشأته وطفولته، وكذا عن مكان تحصيله الأول، ولكن لم «يكن ابن جابر ليخرج عن النظام الدراسي التقليدي المتعارف عليه منذ أمد بعيد في نظام الدراسة الإسلامية، فلا بد أنه بدأ دراسته الأولى بمدينة المرية، التي كانت في ذلك الوقت من أهم ثغور مملكة غرناطة عسكريا واقتصاديا وثقافيا، ولا بد أن يكون والده أول شيوخه الذين تلقى تعليمه الأولي على أيديهم. فلما بلغ شمس الدين بن جابر بعد ذلك دور الطلب أخذ في مجالسة الشيوخ ببلده المرية في وقته والاتصال بهم وملاقاتهم، والأخذ مما عندهم من فنون علمية متعددة» (محمد بن جابر الهواري الأندلسي ' مرجع سابق ص 36-37)، ومن هنا فإن ابن جابر الهواري الأندلسي بدأ أول مراحل تعليمه في مسقط رأسه، وعلى يد أبيه العلامة جابر الهواري، وذلك حسب ما جرت به عادة التعليم في البلاد الإسلامية عصرئذ، حيث يبدأ الطالب بتعليم القرآن الكريم قراءة وكتابة وحفظا بقراءاته المختلفة، وتلقي مبادئ العلوم الإسلامية والأحكام الدينية وما يعين على ذلك من علوم العربية، كدراسة الأدب العربي ورواية الشعر، وكذا مبادئ النحو ليستقيم به اللسان، فكان من لقّن ودرّس ابن جابر في هذا «أبو الحسن علي بن محمد أبي العيش شيخ الجماعة بمدينة المرية في وقته وقاضيا. (الديوان، ص: 36-37).

وكذا قد أخذ الحديث والفقهاء المالكي عن شيوخ المرية، فسمع الحديث عن «محمد بن يعقوب بن يوسف المنجلاتي الزواوي البجائي أبي عبد الله المعروف بالزواوي، كان حافظاً فقيهاً مستبحراً في حفظ المسائل تولى القضاء في بجاية، فلما عزل عنه قدم إلى المرية رسولا، فتصدر للإقراء والتدريس... كما درس الفقه المالكي على الأستاذ سعيد الرندي». «وكما يرجح محمد طيب خطاب أنه قد تتلمذ على يد العالم الراوي الأديب الرحالة» أبي البركات بن الحاجل البلفيقي، نسبة إلى بلفيق حصن من عمل المرية، وكان قد تجول في الأندلس بعد دراسته ببلده المرية، ثم اتجه إلى المغرب وجال فيه تاركاً فيه مجموعة من العلماء والصلحاء والأدباء والآثار، ثم عاد إلى الأندلس ليتصرف في الإقراء والقضاء والخطابة في بلده المرية، وبعد استقراره بها تصدر للإقراء والتدريس والرواية عام (747 هـ) وكانت فرحة أهل بلده عامة وخاصة به عظيمة لما يعرفونه من علمه وفضله وعدله (ابن الخطيب، مرجع سابق، ج 2 ص: 146).

ومما عُرف أيضاً عن الشاعر محمد بن جابر الهواري الأندلسي أنه قصد عدة بقاع عرفت بزخمتها المعرفي وغزارة علمائها، فكانت أولى محطاته غرناطة عاصمة الحكم، وخاصة بعد إنشاء جامعها عام (750 هـ) في عهد السلطان يوسف أبي الحجاج (733-755 هـ)، حيث جلس إلى علمائها ليكمل تحصيله العلمي ورسائلته العلمية (المرجع السابق ص: 39). كما تدل ترجمة ابن الخطيب في الإحاطة على أن ابن جابر قدم لحضرة غرناطة، بل كان من المادحين لسلطانها آنذاك أبي الحجاج يوسف النصري سنة (733 هـ - 755 هـ).

وكما قلنا سالفاً أن ابن جابر لم يحض بترجمة قوية خاصة عند ابن الخطيب وابنه هذا ما أكدّه المقرئ التلمساني في كتابه نفح الطيب الجزء العاشر فقال: «كتب الشيخ ابن مرزوق على قوله (نجزت في آخره) ما صورته، ما أنصف المصنف هذا الفاضل في ترجمته، وقدره شهير ومكانه من الفضيلة كبير، وعلمه غزير، ولعله لم يطلع إلا على ما أودعه وكذلك قد أورد ردّ علي بن لسان الدين وعاد معلّقاً أنه: «لإخفاء أن لسان الدين لم يستوف حقوق الشمس ابن جابر الهواري المذكور مع أن له محاسن جمة» (المقرئ، مرجع سابق، ج 10، ص 165-166).

وممن يُرجح أنه أخذ عنه في وقته، هو محمد بن علي بن أحمد الخولاني أبي عبد الله المعروف بابن الفخار البيري أستاذ الجماعة وعلم الصناعة، وسبويه العصر وآخر الطبقة من أهل هذا العصر.

وعن أولى محطاته التي حط بها الرحال في رحلته إلى المشرق كانت الإسكندرية عاصمة وأولى مراكز الثقافة في مصر فتتلمذ على عدد من شيوخها وأخذ عنهم هو وصاحبه الرعيني على الرغم أنه لم يسمهم بأسمائهم ولا حتى واحدا منهم.

ولم يكتف ابن جابر برحلته إلى مصر بل اختار وجهة جديدة له فكانت الشام ملاذا له، فاستقر بأكبر عواصمها ومراكزها الثقافية والعلمية شهرة، فكانت دمشق هي مستقره، وقد أثبتته المقرئ في نفح الطيب على لسان علي بن لسان الدين الخطيب فقال: «هما الآن بالبيرة من حلب تحت إنعام ولطف» (المقرئ، مرجع سابق، ج 10، ص: 163).

وتتلمذ ابن جابر وصاحبه الرعيني لكثيرين من أعلام وقتهما بدمشق. واستمرت رحلة ابن جابر ورفيقه فشداً الرجال إلى بعلبك وسمعا فيها الشاطبية من فاطمة بنت اليونيني بإجازتها من الكمال الضير. (المرجع السابق، ص: 46-47). كما قصد بلاد الحجاز قاصداً الحج أولاً، ثم طلب العلم ثانياً، حيث كان الوقوف على شيوخها الأجلاء والدراسة والمدارس، وكذا نظم الشعر والتفنن في مدح خير البرية محمد صلى الله عليه وسلم. وقد ظل ابن جابر ينشر العلم ويأتيه الطلاب من كل حذب وصوب.

آثاره:

تعددت الروافد العلمية لمحمد بن جابر الهواري الأندلسي وتطوّرت معارفه، وتوسعت مداركه، وتنوعت مصادر معرفته العلمية والثقافية وفق الأساليب التي سارت عليها الثقافة والمعرفة الإسلامية في وقته، والتي من أبرز سماتها طبيعتها الموسوعية، التي لا تقتصر على علم بعينه. فنعكس هذا الفكر على مؤلفاته فكان منها:

1. «نظم فصيح ثعلب»، وسماه «حلية الفصيح في نظم ما قد جاء في الفصيح».
2. «شرح ألفية ابن مالك»...
3. «شرح ألفية ابن معطى» في ثمانية مجلدات كما يقول ابن القاضي والزركلي..
4. «المقصد الصالح في مدح الملك الصالح» وهو ديوان شعري ضخّم في مدح السلطان الصالح بن المنصور محمد قلاوون الصالح الأرتقي.
5. «ديوان العقدين في مدح سيد الكونين»، وهما عقدان وديوانان في سلسلة مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، التي وضعها ابن جابر الأندلسي وضمت أكثر من ثمانية آلاف بيت شعري في مدحه صلى الله عليه وسلم، ومنها نسخة بدار الكتب المصرية رقمها 1016 شعر تيمور، وأخرى مصورة عنها بمعهد المخطوطات بجامعة الدول العربية ورقمها 554. (الديوان، ص: 60).
6. إضافة إلى جملة من القصائد الشعرية التي ما تزال شتاتاً في بطون الكتب المختلفة.
7. «ديوان نفائس المنح وعرائس المدح» الذي ضم نصف شعر ابن جابر تقريباً في المديح النبوي أي حوالي أربعة آلاف بيت.

وقبل البدء في الكشف عن التفاصيل البلاغية في شعره نهمد لمقالنا بشرح وجيز للصورة الشعرية عموماً، وذلك بإبراز رؤية النقاد للصورة، وأهمّ المعالم التي تستند عليها حتى تحقق المقصد والمبتغى من توظيفها، على اعتبار وعلى قاعدة أن العمل الأدبي إنّما يستمدّ كامل مشروعيته من الصورة الشعرية التي يوظفها، لأنه بها يكتمل العمل الأدبي وبها تتجسّد معالم النصّ.

الصورة الشعرية:

إنّ الصورة الشعرية واحدة من أهمّ الأدوات التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته، وتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية. فبواسطتها يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فنيّ محسوس فهي أفضل أداة تعبيرية حيث تكشف عن الحالة الشعورية والوجدانية وتعمل على بلورتها وإخراجها للوجود في أجمل حلّة، ولا بد من الإشارة هنا إلى أنّ الصورة ليست حديثة الوجود؛ وإنّما هي أداة من الأدوات التي استخدمها الشاعر منذ أقدم عصور الشعر، وشعرنا العربي القديم حافل بالصورة الشعرية التي استخدمها الشعراء في تجسيد أحاسيسهم ومشاعرهم، فهي عندهم «كانت على قدر من الوضوح، ولعلّ المشابهة هي أكثر العلاقات بين عناصر الصورة شيوعاً في القصيدة العربية القديمة» (زايد علي عشري 1981، ص: 68-69).

وعليه فإنّ الصورة من أكثر الموضوعات التي شغلت النقاد والباحثين، إذ أنّها البؤرة الأساسية التي يركز عليها النصّ الشعري. وقد تعددت التعريفات للصورة الشعرية منذ القدم وأولوها عناية فائقة، يذكر أرسطو في كتابه فن الشعر «أنّه لما كان الشاعر محاكياً شأنه شأن الرسّام، وكلّ فنّان يصنع الصور ينبغي عليه بالضرورة أن يتّخذ دائماً إحدى طرق المحاكاة الثلاث: فهو يصوّر الأشياء؛ إمّا كما كانت، وإمّا كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون، وهو إنّما يصورها بالقول ويشمل الكلمة الغريبة والمجاز وكثيراً من التبديلات اللغوية التي أجزأها للشعراء» (أرسطو طاليس 1959، ص: 71).

ولعلّ أوّل من أشار إلى التصوير في تراثنا العربي هو الجاحظ في قوله: «المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجبي والعربي والبدوي والقروي، وإنّما الشأن في جودة السبك، فإنّما الشعر صناعة وضرب من الصبغ وجنس من التصوير» (الجاحظ 1990 ص: 408). فالمعنى هنا إنّما هو «طريقة مخصوصة في صياغة العبارة وتأليفها لتحقيق الغاية الكبرى؛ وهي البيان» (حافظ الرقيق، 2003 ص: 17). فالطريقة المخصوصة هنا هي التي يميّز بها الشاعر عن غيره فهي وسيلته في بناء نصه الشعري وعليه فإنّه بالإمكان إمالة اللثام عن دالتين أساسيتين يكتسبها مصطلح التصوير والمتمثلة في:

1. مبدأ صياغة الأفكار التي تعمل على التأثير واستمالة المتلقي نحو سلوك معين.

2. مبدأ التقديم الحسي للمعنى أي تجسيد الشيء المعنوي في صورة حسية «التجسيم»
والذي تعرض لمفهوم التصوير والصورة من النقاد العرب أكثر هو عبد القاهر الجرجاني إذ يقول: «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» (الجرجاني 1999 ص: 369). فالصورة إذن قديمة قدم الشعر وموجودة في كلام العرب وتعد عنصرا مهما في البناء الشعري، فهو ليس أفكارا ومعاني فقط بل صياغة جميلة تركز على التصوير الذي يضيف عليه قوة وجمالا وتماسكا والتحاماً.

فالمقصود من خلال هذا كله «هو تلك الصورة الحسية المتمثلة في الكلام والتي لا تكون ضرورية لأجل توصيل وتأدية المعنى، إنها تقتصر على التقديم الجمالي والحسي للفكرة» (الوالي محمد 1990، ص: 37).

أما حازم القرطنجي فيؤكد أن العبارة في الشعر «هي التخيل في أي مادة اتفق. لا تشترط في ذلك صدق ولا كذب، بل أيهما اتلفت الأقاويل المخيلة منه بالغرض لأن صنعة الشاعر هي جودة التأليف وحسن المحاكاة وموضوعها الألفاظ وما تدل عليه» (حازم القرطنجي 1981، ص: 89).

أما النقد الحديث فقد احتفى بالصورة الشعرية واعتنى بدراساتها عناية فائقة، ولا غرؤ أن نقول أن نقادنا المحدثين وصيارفة الأدب في عصرنا هذا؛ أنهم لم يعتنوا بقضية من قضايا الشعر قط قدر عنايتهم بالصورة الشعرية وذلك من خلال تحديد مفهومها وإحصاء أنواعها وأشكالها وتبيان خصائصها، أي أنهم درسوا الصورة الشعرية من جميع نواحيها. ويأتي في طليعة النقاد المحدثين وعلى رأسهم جابر عصفور الذي يعرف الصورة الشعرية بقوله «طريقة خاصة من طرق التعبير وأوجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها في تحدّثه؛ في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أيّا كانت هذه الخصوصية أو ذلك التأثير؛ فإن الصورة لن تتغير من طبيعته المعنى في ذاته، إنها لا تغير إلا في طريقة عرضه وكيفية تقديمه ولكنها بذاتها - لا يمكن أن تخلق معنى» (جابر عصفور 1980، ص: 357). أي أن الصورة وعاء جميل يحمله الشاعر المعنى الذي يريده ويحقق به التصوير الخيالي والمتعة الذهنية للقارئ دون أن تخل بالمعنى العام لنصه وقيمتها الفنية.

ويرى مصطفى ناصف «أن التصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس وكل الملكات والشاعر المصور يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية وفي الإدراك الاستعاري خاصة تتبلور العاطفة الأخلاقية وتتحد تحديدا تابعا لطبيعته» (مصطفى ناصف 1996م، ص: 8). فالصورة هنا نتاج مشترك لتعاون الحواس والملكات وأنها عنصر لإثارة العواطف والأفكار ولقد كانت الصورة الشعرية ولا تزال الوسيلة الأفضل والأكثر تأثيرا لدى الشعراء فاستعملوها لنقل تجاربهم الشعرية

وتجسيدها للمتلقى بشكل يثير انتباهه ويأجج عواطفه ويدعوه للتفاعل والمشاركة معها وذلك لقدرة الصورة على الإحياء المكثف والخيال الخصب وحيوية الحركة وإبرازها عبر تقنية التجسيم والتشخيص حتى توشك أن تمثلها عيانا لدى المتلقي. ولذلك فقد كانت العناية بالصورة والتماس اللطيف والغريب منها والإكثار من التشبيهات والاستعارات من أهم المعايير الجمالية التي شكلت ذوق العصر» (أشرف محمود نجا 2003 ص: 201).

وذهب الدكتور علي غريب إلى أبعد من ذلك حين جعل الصورة هي الأداة الأساسية التي يمكن من خلالها التفريق بين عصر وعصر وبين شاعر وشاعر إذ يقول «وتمثل الصورة دورا هاما في بناء الشعر إذ أنها تبقى أدواته الأولى والأساسية؛ تفرق عصرا عن عصر وتيارا عن تيار وشاعرا عن شاعر وتظهر أصالة الخالق وتدل على قيمته وترمز إلى عبقريته وشخصيته بل تحمل خصوصيته وفرديته لأنها الأداة الوحيدة التي ينقل بها تجربته ولا يمكن أن يستعيرها من سواه» (علي الغريب محمد الشناوي 2003 ص: 9). فالصورة عندما ترتبط بمشاعر الشاعر وأحاسيسه ويدعمها بقدرته الإبداعية وترجمها بلغته وألفاظه وأساليبه فهو يكون بها مشهدا حسيا متكاملا، ينبض بالحياة ويتجدد بالحركة كما سبق الذكر.

وفي حقيقة الأمر أن الصورة الشعرية أو الصورة الفنية أو الصورة الأدبية - كما يحلوا للبعض تسميتها - أنها احتلت مكانة كبيرة في حقل الدراسات النقدية والبلاغية واهتم بها النقاد القدامى والمحدثين أيما اهتمام فأفردوها بالدراسة والبحث وخصصوا لها جزءا في مؤلفاتهم. وما يهمننا في هذا المقام هو كيف اعتمد شاعرنا ابن جابر على الجانب التصويري في موضوع المديح النبوي من خلال قصيدته المعنونة تحت عنوان بذكر حديث المصطفى؟

ومن خلال تتبعنا للقصيدة نجد أنّ ابن جابر قد استقى معظم صوره من التراث الشعري العربي القديم فجاءت صوره تقليدية كما عبر عنها فحول الشعراء العرب القدامى على غرار معاصريه من شعراء الأندلس في تلك الفترة، وهي صور في أغلبها مستمدة من الواقع الذي يرتبط بالأشياء المحسوسة والتي يمكن إدراكها بوسائل الحس المختلفة، وربّما هذا ما جعل صوره مفهومة يقل فيها الخيال وتبتعد عن الغرابة والتعقيد وتجنح إلى البساطة والسهولة ومن أنواع الصور التي اعتمدها شاعرنا في هذه القصيدة نجد:

1. الصورة المباشرة:

والصورة الشعرية؛ هي تلك الصورة التي يعتمد الشاعر في بنائها على الأدوات والأساليب البلاغية التي تعطي للألفاظ عادة دلالات جديدة غير دلالاتها الحقيقية بل تتشكل بواسطة الوصف المباشر اعتمادا على المعاني الحقيقية للألفاظ. الأمر الذي يجعلها في معظم الأحيان بعيدة عن الخيال قريبة من الواقعية والتقرير (حميد طريفة 2009 - 2010 ، ص: 189).

فالصورة المباشرة «هي التي تحكي واقع ما يصفه الشاعر على حقيقة، ولا يدخل فيها التصوير البياني من تشبيه أو استعارة وغيرها من فنون علم البيان» (محمد أحمد دقالي 2008، ص 467). فهي من أبسط أنواع الصور التي لا تعتمد على أي نوع من المجاز وهي «تستمد معظم قدراتها التعبيرية والإيحائية من كيفية النظم التي خرجت فيه» (عزوز زرقان 2008، ص:252).

ومن أمثلة هذه الصورة المباشرة ما ذكره ابن جابر بقوله: (الديوان، ص:552):

09/ إِذَا مَا قَصَدْنَا سَيِّدَ الرُّسُلِ نَبْتَغِي * شَفِيعًا يَبْقِي عَنَّا مِنَ الْخَوْفِ مَا عَنَّا

10/ فَتَقْصِي نَفْسِي كُلُّهُمْ هُوَ قَائِلٌ * فَلَا أَحَدٌ مِنْهُمْ يُجِيبُ لِمَا سُئِنَا

11/ فَتَقْصِدُهُ وَالْخَوْفُ قَدْ جَاوَزَ الْمَدَى * وَفِي الْعَرَقِ الْجَارِي مِنَ الْهَوْلِ قَدْ عُمِنَا

12/ فَيَسْمَعُ مَا قُلْنَا وَيَدْعُو أَنَا لَهَا * وَيَشْفَعُ فِينَا مِثْلَ مَا نَحْنُ أَمَلْنَا

فالشاعر في هذه الأبيات يصور لنا حالة المسلمين يوم القيامة حين طلبهم للشفاعة فلم يجدوا من يلتجئوا إليه، فكلهم _ من فزع الهول ورعب المنظر وخوف الحساب _ يقول نفسي نفسي حتى الابن مع أبيه وفصيلته التي تؤويه، وبعد هذا يصور المسلمين أثناء التجاهم إلى الرسول - صلى الله عليه وسلم - بعد أن جاوز خوفهم كل الحدود وبمجرد قصده عليه الصلاة والسلام ورأيت له حال المسلمين يقول أنا لها ويشفع كما كان يأمل كل مسلم فجاءت الصورة هنا مباشرة بأسلوب تقريرية تكشف عن مدى هول الحساب (وفي العرق الجاري من الهول قد عمنا) مما جعل الرسول - صلى الله عليه وسلم - يتكفل بالشفاعة فالشاعر أحسن التصوير وقرب المشهد في ذهن الصغير قبل الكبير بنبرة استعطاف وندم لعدم بيان المصير.

ومن الصور المباشرة أيضا قوله: (الديوان، ص 554). .

38/ لَقَدْ فَجَّرَتْ أَعْدَاؤُهُ فَجَّرَتْ دَمًا * فَأَسْرَى بِهِمْ أَسْرَى وَأَفْنَاهُمْ إِفْنَا

39/ عَلَى الْبَدْرِ فِي بَدْرِ عَلَا أَمْرُ دِينِهِ * فَسَادَ، وَكَمْ رَأَوْا فَسَادًا فَمَا أُغْنِي

40/ أَبَادَ الَّذِي عَنْ حُسْنٍ مَا قَالَ قَدْ أَبَى * وَعَمَّ فَلَا عَمَّا أَقَالَ وَلَا خِذْنَا

فالشاعر هنا يسرد أحداث وقعت منها أحداث غزوة بدر حيث علا أمر دين المسلمين واستبدلت راية الشرك بالإيمان فأباد كل من حمل السلاح وهب لقتال المسلمين. كما نجد التصوير المباشر حيث ذكر الأسرى وهم بيد المسلمين فلبساطة الصورة تتراءى أمامنا رأي العين ويحس بها فكان بذلك سرد مباشر بلغة تقريرية جافة من العواطف وهي أقرب إلى السرد التاريخي وبنفس الصورة يطلعنا الشاعر على جهود الصحابة في مجال حفظ الدين فيقول: (الديوان ص554).

47/ وَمِمَّا بِهِ قَدْ خَصَّهُ حِفْظُ دِينِهِ * بِقَوْمٍ تَوَلَّوْا حِفْظَ سُنَّتِهِ الْحُسْنَا

48/ بِضَبِّ أَحَادِيثِ الرَّسُولِ اعْتَنَاهُمْ * فَقَدْ ضَبَطُوا الْإِسْنَادَ فِيهِنَّ وَالْمَتْنَا

49/ ومازُوا صَحِيحًا مِنْ سَقِيمٍ وَلَخَصُّوا * لَنَا كُتُبًا مَوْثُوقَةً سَهْلَةً الْمَجْنَى

51/ أَوَّلِيكَ قَوْمٌ قَدْ عُنُوا فِي حَيَاتِهِمْ * مِنْ السُّنَّةِ الْعُلْيَا بِمَا حُقَّ أَنْ يُعَنَى

فالله عز وجل قدر لصحابة الرسول -صلى الله عليه وسلم- أن يحفظوا هذا الدين الحنيف، فسخرهم خدمة لذلك، كما أنهم كانوا على قدر من المسؤولية حرصا منهم على استمرار هذا الدين وصيانة الأمة وحفظها من التشتت والضياع ولم شملها على راية واحدة حتى أنهم لاستشعارهم أهمية هذا الأمر العظيم، نقلوا لنا كل صغيرة وكبيرة من حياة النبي -صلى الله عليه وسلم- مما يحتاجه الناس في دينهم ودنياهم. ثم نجد الشاعر يشيد بأعمالهم وخدماتهم التي قدموها لذلك فلا تزال مؤلفاتهم وأعمالهم خالدة، وعلى الرغم من تتابع القرون وتعاقب الأجيال وعلى الرغم من كثرة المفسدين والعابثين والمحرّفين إلا أنهم وقفوا سداً منيعاً في وجوههم. فهو بذلك ينقل ما يراه ويسمعه نقلاً مباشراً تقريرياً حرصاً على تحقيق الغرض المرجو وتخليد الجهود.

2. الصورة التشبيهية:

إنَّ أهمَّ ما يبين المعاني ويزيدها قوّةً وجمالاً هو التشبيه «وهو الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى» (ابن الخطيب 2001، ص: 209)، أي أنَّ التشبيه لا يمكن أن يحدث إلا إذا كان هناك طرفين يشتركان في أحد الصفات، وهذه الصفات تستنتج ضمناً من خلال إدراك المعنى، وكذلك هو «الوصف بأنَّ أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ناب منابه أو لم ينب» (أبو هلال السكري 1984، ص: 261).

والتشبيه كما يدل عليه الأصل اللغوي لهذه الكلمة «هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر وإن شئت قل: هو إلحاق أمر بأمر بأداة التشبيه لجامع بينهما» (فضل حسن عباس 2005 ص: 17). فمن هذا التعريف ندرك أنَّ هناك معنى جمع بين هذين الأمرين (المشبه والمشبّه) مع أداة سواء كانت محذوفة أو مذكورة هي التي تربط بين هذين الطرفين وهذا ما ذهب إليه أيمن أمين عبد الغاني «هو تصوير شيء بشيء آخر لوجود علاقة بينهما تسمى علاقة المشابهة» (أيمن أمين عبد الغني 2011 ص: 42).

فالتشبيه إذا هو أسلوب بلاغي يعتمد إليه الشاعر للتعبير عن رأيه الخاصة والعلاقة القائمة بين المشبه والمشبّه به هي المشابهة أو المماثلة... ويعد هذا الأسلوب من أبسط الطرق التي يتكئ عليها الشاعر للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره بقالب صوري (محمد خالد عواد الحيصة 2010-2011 ص: 114).

من نماذج التشبيه المبثوثة في هذه القصيدة نجد قول الشاعر: (الديوان ص: 552).

06/ بِسَنَةِ خَيْرِ الْعَالَمِينَ تَمَسَّكُوا * تَكُنْ لَكُمْ مِنْ كُلِّ مُهْلِكَةٍ حِصْنًا

07/ وَلَوْ ذُوا بِهَا فِيهِ الطَّرِيقُ لَجَنَّةٌ * مُنْعَمَةٌ لَا خَوْفَ فِيهَا وَلَا حُزْنًَا

فهذه صورة تشبيهية بأداة محذوفة مقدرة تعنى بتشبيه السنة النبوية بالحصن الذي يقي الإنسان من جميع الأسقام والأضرار التي قد تحل به، فالشاعر هنا غرضه الرئيسي ليس إحداث علاقة المشابهة فحسب، بل إن هذا الجمع بينهما يعكس لنا المكانة المقدسة لهذه السنة الحميدة التي تحتل في وجدان الشاعر والمسلمين مكانة كبيرة، فأتى بالتشبيه لتأكيد تلك المكانة، فجعلها الطريق الوحيد المؤدي إلى بر الأمان ودخول جنات الرحمن.

ويقول في بيت آخر:

13/ فَأَيْنَ بَنَّا عَنْ بَابِهِ وَهُوَ غَوُّنَا * إِذَا نَحْنُ خِفْنَا غَيُّنَا حَيْثُ أَمَحَلْنَا

فالشاعر في هذا البيت يصور الرسول - صلى الله عليه وسلم - بأنه هو الغوث الوحيد، فأتى التشبيه هنا بليغا محذوف الأداة ووجه الشبه، وليس المبالغة هنا بمفهومها السطحي وإنما مبالغة تليق بشخص النبي صلوات رب وسلامه عليه، ويقول أيضا: (الديوان ص: 553).

19/ إِذَا نَحْنُ قُمْنَا بَيْنَ قَبْرِ وَمَنْبَرٍ * فِي رَوْضَةٍ مِنْ جَنَّةِ الْخُلْدِ قَدْ قُمْنَا

فهنا يرفع من مكانة المكان الذي فيه قبر رسول الله صلى الله عليه وسلم في مقام جنة الخلد، فمن المعروف على التشبيه أن يكون المشبه به أعلى درجة من المشبه، فنلاحظ في هذا التشبيه الرفع من قيمة المكان وهو الروضة الشريفة إلى مكان أعلى وهو جنة الخلد، وفي السياق نفسه نجد بيت آخر يقول فيه: (المرجع نفسه 554).

37/ فَأَحْيَا إِذْ أَجْرَى الْحَيَا كُلَّ مَيِّتٍ * مِنَ الْأَرْضِ حَتَّى عَادَ يَابِسُهَا لَدُنَا

38/ لَقَدْ فَجَّرَتْ أَعْدَاؤُهُ فَجَرَتْ دَمًا * فَأَسْرَى بِهِمْ أَسْرَى وَأَفْنَاهُمْ إِفْنَا

فالشاعر أراد من خلال هذا أن يصف بمدوحه بمعجزاته الخالدة، ويصفه بالعظمة والثبات فرغم القحط الذي أصاب قومه لم يؤثر فيه إلى درجة اليأس، فاستسقى الله عز وجل حتى ارتوت الأرض وأصبح يابسها لدنا. فالاستقرار والرزانة ثابتة عنده، خاصة عند شدائد الوقائع وعظم الأحداث ففي بدر رغم القلة العددية للمسلمين إلا أنه أفنأهم إفنا. ومن خلال هذا فالشاعر لم يخرج عن المعجم العربي القديم فاستعمل الصور المتناقلة عبر الأزمنة على ألسنة الشعراء مع الاعتماد على الموروث الديني والتاريخي الذي جعل المتلقي هو الطرف الثاني لاستكمال عنصر الصورة بناء على ما هو موجود في ذاكرته.

الصورة الاستعارية:

إن الاستعارة من أهم المباحث في علم البيان فهي في حقيقة الأمر تشبيه حذف أحد طرفيه في اصطلاح البيانين ترد بأنها «استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستقبل فيه مع قرينة صارفة عن إرادية المعنى الأصلي والاستعارة ليست إلا تشبيها مختصرة لكنها أبلغ منه» (سمير أبو حمدان 1991، ص151). وتقوم الاستعارة على ثلاثة أركان هي «المستعار منه وهو المشبه به والمستعار له وهو المشبه والمستعار وهو اللفظ الذي جرت فيه الاستعارة وتنقسم إلى ثلاثة أقسام عديد ضبطتها كتب البلاغة أهمها. الاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية» (عبد الرزاق بلغيث 2009-2010 ص38).

فالاستعارة هي استعمال لفظ ما في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة أو المقارنة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي وقد تحدث عنها الجاحظ في كتابه البيان والتبيين فعرفها بقوله «الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه» (الجاحظ 2006م ج1 ص152)، فهي عنده نقل لفظ من معنى أشتهر به في أصله إلى معنى آخر مضمحل لم يعرف به.

وتوسع أبو هلال العسكري في هذا المفهوم وأبرز الأغراض التي من أجلها جاز هذا النقل وهذه الإغراض هي شرح المعنى وتقريبه من ذهن السامع وتوضيحه في نفسه وتأكيده وكذا المبالغة في إدخال المشبه في جنس المشبه به وتقديم المعنى في صورة غير معهودة تتشوق النفس إلى معرفتها والإشارة إلى المعنى الكثير باللفظ القليل حيث يقول «الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض وذلك إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عن موضع أو تأكيده والمبالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو بحسب المعرض الذي يبرز فيه وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة» (أبو هلال العسكري 2008م، ص:259).

أما عميد البلاغة العربية عبد القاهر الجرجاني فيعرفها بقوله: «واعلم أن الاستعارة في الجملة أن تكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنه اختصاص به حين وضع ثم يستعمل الشاعر أو غير الشاعر في ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هنالك كالعاربة» (الجرجاني 1999م، ص: 22)، فعبد القاهر الجرجاني هنا يقر بأن الشاعر إذا استعمل شيئا في غير الجنس أو الأصل الذي وضع له فقد استعاره منه ونقله عن أصله وجاز به موضعه.

كما نشير إلى أن الاستعارة لها دور أساسي في التجسيم والتشخيص، فالتجسيم بمعناه الفني «هو أن يتخيل الأديب الفنان، للأمر المعنوي أو لعرض صورة معينة يرسمها في ذهنه ويسير هذا الأمر في خياله جسما على التشبيه والتمثيل والاستعارة» (صلاح عبد الفتاح الخالدي 1988، ص101). أما التشخيص فيتمثل في خلق الحياة على المادة والظواهر الطبيعية والانفعالات الوجدانية، هذه الحياة

التي ترتقي فتصبح حياة إنسانية، تشمل المواد والظواهر والانفعالات وتهب لهذه الأشياء كلها عواطف آدمية وخلجات إنسانية (الخالدي مرجع سابق ص 63). فتعدد هذه الأفعال هي التي يركز عليها في التشكيل الاستعاري، وهذه الأفعال قريبة من بعضها لدرجة الخلط من قبل الباحثين لكن الفرق بينهما دقيق في مجال الشعر ونقده.

فابن جابر اهتم بالصورة الاستعارية وجعل منها وسيلة تعبيرية في رسم الكثير من الصور التي تختلج في نفسه كما أكسب بعض الجمادات الصفات الإنسانية ومن ذلك قوله: (الديوان ص: 553).

30/ وَأَنَّ الْحَصَى قَدْ سَبَحَتْ فِي بَنَانِهِ * كَمَا أَنَّ تَسْبِيحَ الطَّعَامِ تَحَقُّقًا

31/ وَأَنَّ عَيُونَ الْمَاءِ مِنْ كَفِّهِ جَرَتْ * فَأَرْضَتْ عُيُونَ الْجَيْشِ إِذْ رَوَتْ اللَّسْنَ

فهذه الصورة يضفي فيها الشاعر على الحصى التي هي من الطبيعة الصامتة والجامدة صفات إنسانية إيمانية فيصوّر كيف سَبَحَتِ الحصى في بنانه - صلى الله عليه وسلم - حتى الحصى تقمّصت هذه الصفات وسَبَحَتِ بحضرته فكيف يكون الأمر بالنسبة للإنسان العاقل الذي يرى هذه المعجزات ولا يزال يعرض ويكفر بهذا الدين وفي قوله أيضا:

ففي هذه الصورة قد أحسن الشاعر رسم لوحته الفنية، باستحضار عناصر الحركة وربطها ببعض الجمادات «الدوح والجذع» بالأفعال الدالة على الحركة والحيوية مثل: «أنته، أنا» فعمد إلى تشخيص الدوح والجذع وإن كانت حادثة واقعية دالة على بعض معجزاته صلى الله عليه وسلم، فقد حاول الشاعر أن يصور من خلالها الحالة النفسية التي يشعر بها وهو في مقام زيارته في البقاع المقدسة، فكانت حالة الجذع وهي الشوق الشديد والحنين إلى الرسول صلى الله عليه وسلم هي نفسها حالة الشاعر بشوقه وحنينه إليه.

29/ لَقَدْ صَحَّ أَنَّ الدَّوْحَ لَمَّا دَعَا بِهَا * أَتَتْهُ وَأَنَّ الْجَذْعَ شَوْقًا لَهُ أَنَا

كما نجد بعض الأبيات يعتمد فيها على الصورة الاستعارية المكنية منها والتصريحية، مما يفرض على المتلقي نوعا من العمليات الذهنية للتوغل والوصول إلى المعنى الذي يريده، فالشاعر نجده يقول: (الديوان ص: 552).

02/ وَمَا أَشْرَبَ الْإِيمَانَ إِلَّا قُوَادُ مَنْ * بِأَخْبَارِ خَيْرِ الْخَلْقِ قَدْ مَلَأَ الْأَذْنَ

فابن جابر من المعروف عليه أنه يستمد مادة شعره من القرآن الكريم، فمنحه بذلك الجودة والرفعة والتميز ولا يعني ذلك استعمال ألفاظ القرآن الكريم بحد ذاتها؛ بل قد يستعمل المعنى منه ومن السنّة النبوية الشريفة لأنّ «التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، وهو القاعدة الأولى فيه للبيان، وهو الطريقة التي يتناول بها جميع الأغراض» (الخالدي، مرجع سابق، ص: 63).

فالشاعر في هذا البيت قد شبه الإيمان بالماء، فحذف المشبه به (الماء) وترك شيئا من لوازمه

وقرائنه (أشرب) وذلك لعلاقة بينهما وهي التشبع بالمعاني الحقيقة للإسلام وبمعرفة خير الخلق وكثرة السماع له فهذا هو شراب الإيمان وكذلك يكون الارتواء، فالذي يشعر بالظماً لا يبحث عن شيء سوى الماء ليرتوي من ظمئه وكذلك الذي يشعر بالظماً في الإيمان فما عليه إلا السماع لأخبار خير الخلق فهو ماء القلوب وبه ترتوي الأفئدة وتشحذ والعقول.

كما يقول في بيت آخر: الديوان، ص 552).

03/ ومن لم تجل تلك المعاني بقلبه * فما هو يُدري للشريعة من معنى

فالشاعر هنا يشبه المعاني بالإنسان الذي يجول فحذف المشبه به (الإنسان) ترك ما يدل عليه (تجل) فأكسب المعنويات هنا (المعاني) وظيفة إنسانية، فشخصها لأن التشخيص من وظائف الصورة الاستعارية. فالدلالة اللغوية لمصطلح (تجل) هي المشي في المكان والنظر في جميع أجزائه تتمعن واستمتاع، فأراد الشاعر أن يكسب المعاني فعل التجول في القلب فجعل القلب حديقة تجول فيها المعاني تاركة بصمة إيمانية في كل جزء تسير عليه وبذلك يصبح القلب كتلة إيمانية لا يعرف النفاق طريقاً إليها فهكذا يتوصل الإنسان إلى معنى الشريعة الحقّة التي جاء بها خير الأنام عليه أفضل الصلاة وأزكى السلام.

وأما في قوله:

05/ فزُهرُ المعاني في سمائهما بدتْ * وزُهرُ المعالي من رياضهما يُجنى

فقد شبه الشاعر السنة النبوية بالبستان، فحذف المشبه وهو السنة وصرّح بالمشبه به (من) رياضهما (يجنى) على سبيل التصريح، فقد انتظر الشاعر ألفاظه من بيئته فاختر الرياض دون سواها للدلالة على الخير الموجود في السنة النبوية وقوة شريعته، فالذي يأخذ علمه من الكتاب والسنة فهو يجني المعلومات والمعاني كما تجنى الثمار من الرياض فلا عجب بعد هذا أن يستقي ابن جابر شعره من التصوير القرآني ويهل من معينه البياني.

ويقول أيضا: (الديوان، ص 553).

57/ بجامعةِ العاليِ الصَّحِيحِ تَجَمَّعَتْ * مُفَرَّقَةُ الْأَخْبَارِ فَاتَضَحَّتْ حُسْنًا

58/ له الشرفُ الأعلى بِصرفِ عِنَانِنَا * إِلَيْهِ وَفِي مِيدَانِهِ الرَّحْبِ قَدْ جُلْنَا

فالشاعر انطلاقاً من البيت قد استعمل أسلوب المدح والفخر في آن واحد؛ وذلك من خلال إعطاء الشرف الأعلى للإمام البخاري، معتمداً في ذلك على صورة بيانية جعلت من كتاب الإمام البخاري ميداناً رحباً واسعاً يجول فيه كل المسلمين لأنه حوى كل الأخبار المتفق عليها والمتفرق منها، فهذه الصورة الاستعارية تقوم على عملية المشابهة وعملية النقل في الدلالة في آن واحد؛ أما المشابهة فتكمن في المقاربة بين المشبه المحذوف والمشبه به المصريح به «ميدان الرحب» نظراً للتماثل الموجود بينهما وهو السعة والحجم والوضوح. أما النقل في الدلالة فيكون في تلبية الغرض؛ فالإنسان الذي يجول في الميدان الرحب يحقق غايته النفسية ليطمئن ويشعر بالسكينة والوقار، وكذلك الذي يقرأ كتاب البخاري فيه كل ما يشفي الغليل فهو أصبح كتاب بعد القرآن الكريم ولذلك يجد فيه كل من يريد معرفة هذا الدين كل أنواع اليقين التي تذهب الشك وتريح القلب فيستكين.

ولذلك يقول: (الديوان، ص 554).

49/ مَا زُوَا صَحِيحًا مِنْ سَقِيمٍ وَلَخَصُّوَا * لَنَا كُتُبًا مَوْثُوقَةً سَهْلَةً الْمَجْنَى

ف نجد هنا صورتين بيانيتين، فاستعمال الشاعر للفظ «سقيم» على الأحاديث الضعيفة فيه دلالة لا يمكن إدراكها بمنأى عن إعمال العقل وإثارة الذهن فكان الأجدد أن يقول: «ومازوا صحيحاً من خاطئ» ولكن للرفع من قيمة حديث الرسول -صلى الله عليه وسلم- وتزيمه من الخطأ مصداقاً لقوله عز وجل: «وما ينطق عن الهوى إن هو إلا وحي يوحى» (النجم: 3-4)، ولكن للرفع من قيمة حديث النبي استعمل مصطلح سقيم لربطه مباشرة بالراوي الذي روى الحديث، فالسقم أو المرض يصيب الكائنات الحية ولا يصيب الجمادات، ورغم هذا فدلالة السقم هنا لا يعني إلغاؤه كليةً فالإنسان عند مرضه لا يعني هذا أنه خال من الصحة فجراً منه مريض والجزء الآخر صحيح، فكذلك الأحاديث؛ فهم أخذوا الصحيح منها وتركوا الضعيف مخافة الوقوع في الشك والغلط، ولذلك قال في عجز البيت «سهلة المجنى» ليسهل على القارئ البحث فيها دون أي عناء أو شك فهي كالثمار التي تكون بارزة يتم جنحها بسهولة.

خاتمة:

الخطاب الشعري عند ابن جابر الهواري الأندلسي يتوفر على الكثير من عناصر القوة والجزالة التي تجعل منه خطابا يرقى إلى النصوص الشعرية المتماسكة والمسبوكة التي مُزجت بالكثير من الدقة والتركيز على مستوى اختيار الصورة الملائمة والمناسبة للمقام المراد تجسيده وتقريره .

إن الدلالات المعتمدة في القصيدة والتي يروم الشاعر إيصالها للمتلقى نحسبها قد وصلت بالشكل الأليق ، لكونها عارية من الغموض والتعقيد الذي يقف عائقا أمام بلوغها.

لم تكن الصورة الشعرية المعتمدة في شعر ابن جابر بعيدة عن العمودية الشعرية العربية ، فأسلوبه وطريقته في التصوير يميزها التقليد والاتباع ، أي أنّ الشاعر كان محافظا إلى أبعد الحدود في تصويره، وأنّ معانيه لم تبتعد كثيرا عن معاني سابقه الذين نظموا في المدحيات مثله .

استطاع الشاعر أن يحقق عنصر التأثير في المتلقى بفضل جمال الألفاظ المليحة التفصيل، والمفعمة بالدلالات الموحية، والتي ميزتها الدقة في الاختيار، والتركيز عند التوظيف، فقد كانت لغته مباشرة تقريرية حيناً ، وخيالية تأويلية حيناً آخر .

استطاع الشاعر أن يحقق مقولة البلاغة المشهورة " لكلّ مقام مقال " فالمقام مقام مدح خير البرية - صلى الله عليه وسلم - والمقال كان - فيما نعتقد ونرى - في غاية الرونق والجمال ، استطاع أن يحقق الفتيّة المطلوبة ، والأسلوب الأليق للتعبير والتشكيل والتجسيد، ممّا يجعلنا نحكم على النصّ بحسن الترابط على مستوى الأفكار ، وبحسن اختيار المعجم اللغويّ الخادم لها ، وبحسن توظيف الجانب البلاغي وجودة الصور المنتقاة للغرض.

فالصورة البيانية في المديح النبوي عند ابن جابر الهواري الأندلسي بكل أنواعها ووظائفها تعتمد على أساس التأثير في نفس المتلقي وترويض حسّه وثقيف ذوقه وتربيته على هذه المبادئ التي تكون له نورا يهتدي به في حياته.

المصادر والمراجع:

- 1- أحمد بن محمد المقرئ التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب ، تح: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1، 1998م، بيروت، لبنان .
- 2- أشرف محمود نجا، قصيدة المديح في الأندلس-قضايا الموضوعية والفنية عصر الطوائف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1 2003 مصر.
- 3- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية ، 1959، القاهرة .

- 4- أيمن أمين عبد الغني، الكافي في البلاغة – البيان والبديع والمعاني – دار التوفيقية للتراث والطباعة والنشر والتوزيع 2011، القاهرة.
- 5- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث البلاغي، دار المعارف، 1400هـ - 1980 م، القاهرة.
- 6- حازم القرطنجي، منهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، 1981.
- 7- حافظ الرقيق، شعر التجديد في القرن الثاني الهجري (بشار، أبو نواس، أبو العتاهية) دار صامد للنشر والتوزيع ط1 2003 .
- 8- حميد طريفة، ابن الأبار القضاعي ومدائحه في البلاط الحفصي، دراسة موضوعية إشراف، محمد حجازي لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي جامعة 2009-2010، باتنة، الجزائر.
- 9- زايد علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار العروبة، 1981، الكويت.
- 10- سمير أبو حمدان في البلاغة العربية. منشورات عويدات. ط1، 1991، بيروت لبنان.
- 11- صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير عند السيد قطب شركة الشهاب 1988، الجزائر.
- 12- عبد الرزاق بلغيث الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين مهبوي. مذكرة لنيل شهادة الماجستير. دراسة أسلوبية إشراف، علي ملاحي، جامعة بوزريعة 2009-2010، الجزائر.
- 13- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: محمد التنجي، دار الكتاب العربي، ط3، 1999م. بيروت، لبنان.
- 14- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، شرح وتعليق محمد التنجي، دار الكتاب العربي، ط1 1999، بيروت.
- 15- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح: درويش جويدي، المكتبة العصرية، صيدا، 2006م ج1، بيروت، لبنان.
- 16- عزوز زرقان، شعر الاستصراخ في الأندلس، دار الكتب العلمية، ط1، 2008م، بيروت، لبنان.
- 17- عمرو بن نحر أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، تح: يحيى الشامي، دار مكتبة الهلال، ط2 ج3 1990 بيروت.
- 18- فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، علم البيان والبديع، دار العرفان للنشر والتوزيع 2005.

- 19- القزويني أبو عبد الله، جلال الدين ابن الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: محمد عبد القادر الفاضلي المكتبة العصرية ط1، 2001، بيروت.
- 20- لسان الدين بن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، تح: يوسف علي الطويل، دار الكتب العلمية، ط1، 2003، بيروت، لبنان.
- 21- محمد أحمد دقالي، الحنين في شعر الأندلس. القرن السابع للهجري، دار الوفاء لدنيا الطباعة، ط1، 2008، مصر.
- 22- محمد بن جابر الهواري الأندلسي: ديوان نفائس المنح وعرائس المدح، تح: محمد طيب خطاب، مكتبة الآداب، ط1، 2005م القاهرة، مصر.
- 23- محمد خالد عواد الحيص، البناء فني في شعر عمر أبو ريشة، إشراف سعود محمد عبد الجابر، رسالة لنيل الماجستير، جامعة الشرق الأوسط 2010-2011.
- 24- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر، الشارقة، ط3، 1996م، الإمارات العربية المتحدة.
- 25- علي الغريب محمد الشناوي. الصورة الشعرية عند الأعشى التطيلي. مكتبة الأدب، ط1 2003، القاهرة.
- 26- الوالي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط1 1990، بيروت لبنان.
- 27- أبو هلال السكري، الصناعتين، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1، 1984، بيروت.
- 28- أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1، 2008م، بيروت، لبنان.