آليات تشكيل الصُّورة الفنِّيَّة في شعر الأخلاق والفضائل في العصر الأموي

دراسة تحليلية

د. محمَّد أرشد الحسن

جامعة داكا - بنغلاديش

ملخص

إن من أهمّ خصائص النصِّ الشعري صورته الفنِّيَّة. فتعلو مكانة الشعر بقدر ما يعلو مستوى صورته الفنِّيَّة، وتنحطُّ مكانته بقدر ما ينحطُّ مستواه الفنِّي؛ وذلك لأنَّ الصُّورة تستمدُّ كيانها من الحواسِّ والذاكرة والخيال والقوَّة الصانعة. فهل تمَّت مراعاة هذا المعيار الفنِّي الرفيع القدر في شعر الأخلاق والفضائل في العصر الأموي؛ لأنَّه من المعتاد أنَّ شعر الأخلاق والفضائل في الأغلب والأعمِّ ينصح ويعظ وينهى ويوبِّخ. فإن كانت هناك صورة فنِّيَّة في شعر الأخلاق والفضائل فكيف تشكَّلت هذه الصُّورة في هذا العصر الذي كثرت فيه الغزليات والمدحيات والنقائض وغيرها، ماذا كانت إذن، عناصرها وأنماطها وأنواعها؟ أكانت الصُّورة جزئية أم كانت كلِّية تلاحَظ فيها الوحدة العضوية؟ ما مصادر هذه الصُّورة؟ تلك هي المحاور التي تمَّ تناولها في هذا البحث. فلأجل استيفاء هذا الموضوع، تمَّ تقسيم البحث إلى عدَّة مباحث، وهي: تمهيد، ومفهوم شعر الأخلاق والفضائل، ومفهوم الصُّورة الفنِّيَّة، وأنماط الصُّورة في شعر الأخلاق والفضائل، وأنواع الصُّورة، ومصادر الصُّورة، ثمَّ ذكر خاتمة البحث التي تضمُّ النتائج التي تمَّ التوصُّل إليها عبر المحاور. وبالنسبة للمناهج التي تمَّ اتِّباعها في هذا البحث فهي: المنهج التحليلي والاستقرائي والاستنباطي. ومن أهمّ النتائج التي توصَّلت إليها هو أن شعر الأخلاق والفضائل لا يقلُّ أهمِّية عن ألوان الشعر الأخرى من حيث الصُّورة الفنِّيَّة. ففيها ما في ألوان الشعر الأخرى.

الكلمات المفتاحية: العصر الأموي، شعر الأخلاق والفضائل، الصُّورة الفنِّيَّة، آليات التشكيل، تحليل.

Emevîler Döneminde Ahlâk ve Fazilet Şiirinde Sanatsal İmgeyi Oluşturma Prensipleri: Analitik Bir Çalışma

Dr. Muhammed Erşed el-Hasan

Özet

Şiirin en önemli özelliklerinden biri sanatsal görüntüsüdür. Sanatsal imgesi yükseldikçe statüsü de yükselir, sanatsal seviyesi düştükçe statüsü de düşer. Çünkü sanatsal imge varlığını duyulardan, hafızadan, hayal gücünden ve yaratıcı güçten alır. Bu sanat standardı, Emeviler döneminde ahlâk ve fazilet şiirinde dikkate alındı mı? Zira mutat olan ahlak ve erdem şiirinin çoğunlukla ve genel olarak öğüt vermesi, nasihatte bulunması, yasaklaması ve azarlamasıdır. Şayet ahlâk ve fazilet şiirinde sanatsal bir imaj varsa, gazellerin, methiyelerin, hicivlerin ve diğer şiir türlerinin yaygın olduğu bu dönemde bu imaj nasıl oluşmuştu? Unsurları, örnekleri ve türleri nelerdi? Söz konusu imaj cüzî miydi yoksa uzvi birliğin gözlemlendiği bir bütünlük müydü? Bu imgenin kaynakları nelerdi? İşte tüm bu konular, bu mütevazı çalışmada ele alınacaktır. Konunun kapsamlı bir şekilde ele alınması için araştırmamızı birkaç bölüme ayırdık: Önsöz, ahlak ve fazilet şiiri kavramı, sanatsal imge kavramı, ahlak ve fazilet şiirinde imge örnekleri, imge türleri ve imge kaynakları. Ayrıca sonuç kısmında konu ile ilgili araştırmanın sonucuna değinilmiştir. Bu araştırmada izlenen yöntemler ise şunlardır: Analitik, tümevarım ve tümdengelim yöntemleri. Bu çalışmada ulaşılan en önemli sonuçlardan biri, ahlâk ve fazilet şiirinin sanatsal imaj açısından diğer şiir çeşitlerinden daha az önemli olmadığıdır. Şiirin diğer çeşitlerinde var olan bu şiirde de vardır.

Anahtar Kelimeler: Emevi dönemi, Ahlâk ve fazilet şiiri, sanatsal imge, oluşturma prensipleri, tahlil.

Mechanisms Of Forming Literary Imagery In Moral Poetry In The Umayyad Period: An Analytical Study

Dr. Muhammad Arshadul Hassan

Abstract

Literary imagery is one of the most essential elements of poetry. The status of a poem gets elevated when its literary images, in terms of literary beauty, are of high quality and vice versa. For its structural formation comes from a combination of senses, memory, imagination and a creative mind. Was this artistic standard, i.e. literary imagery, properly taken into consideration in moral poetry during the Umayyad period, for what is generally thought is that moral poetry merely advises, sermonizes, forbids or reprimands? And if literary imagery existed in moral poetry, how did it form? What were its components, types and varieties? Was it complete being organically united or partial? What were the sources of this imagery? These are the main issues which are to be dealt with in this article. And to do so, the article has been divided into the following sections: introduction, the concept of moral poetry, the concept of literary imagery, types of literary imagery in the moral poetry, varieties of literary imagery, sources of literary imagery and, finally, concluding remarks containing the major findings of the article. As for the research method, we have followed analytical, inductive and deductive methods. And as for some important findings found in this research, it can be said that, in terms of the beauty of imagery, the moral poetry in Umayyad period is as good as that of the other branches of poetry in that era.

Keywords: The Umayyad Period, moral poetry, literary imagery, mechanism of formation, analysis.

تمهيد:

إن موضوع الأخلاق والفضائل في الشعر العربي موضوع قديم، ربَّما ترجع نشأته إلى أقدم عصور الشعر العربي؛ وذلك لأنَّ العرب أمَّة أخلاقٍ ونبالة وشيم ومزايا. فطالما دار هذا الموضوع على ألسنة الشعراء كبارهم وصغارهم ومكثريهم ومقلِّيهم. فأحيانًا ورد مستقلًّا في مقطوعات وأخرى متناثرًا في القصيدة نفسها. وأيًّا كان شكله فإنَّه قام بدور ملحوظ وفعَّال في تمثيل نظرات الأمَّة العربية ورؤاهم الأخلاقية عبر العصور. أمَّا العصر الأموي فقد كان مليئًا بالحوادث والوقائع التي رفعت من شأن العرب وأعلت من منزلتهم من جهة وحطَّت من قدرهم ونالت من كرامتهم من جهة أخرى. كما وُجِدت في هذا العصر تيَّارات عقائدية مختلفة الألوان، ومذاهب فكرية متنوِّعة الأضراب. فنتيجة ذلك كلِّه، تهيَّأ المسرح لشعر الأخلاق والفضائل بشكل أكثر في هذا العصر؛ وذلك لكيلا تضلَّ الأمَّة العربية والإسلامية عن الطريق الحقِّ ولكيلا تنحرف عن المنهج المستقيم. وبالتالي وردت الأخلاقيات في الشعر الأموي بشكل غير قليل. على أنَّه من المعروف أن مجرَّد وجود المضمون الأخلاقي في النصِّ الشعري لا يؤثِّر في المتلقِّي، بل يحتاج الشعراء في التعبير عنه إلى الإتيان بصورة فنِّيَّة تجعل للنصِّ روحًا وماء يتأثَّر بهما المتلقِّي وينجذب إلى تطبيق ما في طيّ النصِّ من القيم العليا ومكارم الأخلاق على حياته الفردية فيتغيَّر به المجتمع ويتحوَّل نحو الفضائل جماعيًا. فماذا كانت آليات الصُّورة الفنِّيَّة للشعر الأخلاقي في العصر الأموي؟ وكيف تشكَّلت تلك الصُّورة؟ ما أنماطها وما أنواعها وما مصادرها؟ تلك هي محاور دراستنا التي سترد فيما يأتي من الصفحات، وذلك بعد أن نمرَّ سريعًا على مفهوم شعر الأخلاق والفضائل.

مفهوم شعر الأخلاق والفضائل

إن الأخلاق أو الفضائل التي نقصدها في هذه الدراسة هي صفات راسخة في النفس، فطرية أو مكتسَبة، تدفع إلى سلوك إرادي محمود لدى الشرع والعقل جميعًا، وتنظِّم حياة الفرد ليحقِّق الغاية من وجوده -وهي العبودية لله وحده- على وجه

المعمورة بشكل أكمل وأتمَّ. وعليه، يكون مفهوم شعر الأخلاق كالآتي:

هو تعبير فنِّي إيقاعي، داخليًا أو خارجيًا أو جميعًا معًا، منطوق أو مكتوب، صريح أو ضمني، يعبِّر عن تجربة شعورية وفكرية حصلت لدى الشاعر من خلال العقيدة الإسلامية باتجاه الخالق والإنسان والمخلوقات الأخرى والعلاقات القائمة بينهم، ويبلغ المتلقِّي خبرة جديدة صرفة أو خبرة قديمة في حُلَّة جديدة مرتبطة بالأخلاق الحميدة لدى الشرع والعقل جميعًا، ويؤثِّر في نفسه بما يتضمَّن فيه من قوَّة صدق أو حسن أسلوب أو تصوير أو إيحاء أو إغراب أو جميعًا معًا، ويحوِّله إلى شخصية إسلامية متسلِّحة بتلك الصفات المعنيّ بها، لتنظيم حياته على نحو يحقِّق الغاية من وجوده على وجه المعمورة بشكل أكمل وأتمَّ.

مفهوم الصُّورة الفنِّيَّة

إن الصُّورة الفنِّيَّة هي من أخصِّ سمات الشعر ومن أجلِّ مميِّزاته؛ «فإنَّما الشعر صناعة، وضرب من النَّسج، وجنس من التّصوير».[١] وبها يتجسَّد التخييل في الشعر. وتعدُّ كذلك «عنصرًا حيويًّا من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية».[٢] وعلى الرغم من أن هناك تعريفات عدَّة للصورة الفنِّيَّة التي تناولتها من عدَّة اتجاهات ومذاهب أدبية إلا أن هناك بعض المقوِّمات والأدوات التي تشكِّل الصُّورة الفنِّيَّة على أكمل وجه. فمنها: الذاكرة والسياق الذهني؛ فإنَّ الذاكرة هي «أساس حركة الوعي في الصُّورة الشعرية، كما أنَّها ترتبط إلى حدٍّ كبير بسياق الصُّورة الذهنية...و[الذاكرة][٣] أقرب العناصر إلى الصُّورة الذهنية التي تتبلور في وعي المرسل (الشاعر) أثناء الصمت أو قبل العملية الكلامية فتكون هذه الصُّورة ذهنيًا يعتمد على استرجاعها من مخزون الذاكرة. فإن لم تكن هذه الصُّورة قد ترسَّبت في الذاكرة من قبل عملية الاستحضار فلا يمكن استرجاعها»[٤]. ومنها: السياق اللغوي، سواء أكان منطوقًا أو

١ الحيوان، للجاحظ، ٣/ ٦٧.

٢ جدلية الخفاء والتجلِّي دراسة بنيوية في الشعر، لكمال أبي ديب، ١٩.

٣ المعكوفان من الباحث.

٤ إن لفظة (الشاعر) وردت في كتاب من صوت الذات إلى سلطة النص لمراد عبد الرحمن مبروك، أمَّا البقيَّة فهي

مكتوبًا؛ فإنَّ الصُّورة «رسم قوامه كلمات»[١]. ومنها: العقل والعاطفة؛ لأنَّ الصُّورة «هي التي يتألَّف فيها العقل والعاطفة في فترة زمنية معيَّنة».[٢] ومنها: الواقع المعيش؛ «لأنَّ الشاعر بنية صغيرة من البنية الكلِّية للمجتمَع، يعيش آلامه وآماله وتترسَّب في وعيه مكوِّنات هذا الواقع المعيش، ثمَّ يستعيدها في مواقف حياتية معيَّنة، فتشمل الصُّورة التجارب المكتسَبة من الواقع والحالات الشعورية التي توافقت مع هذه التجارب»،[٣] إلا أن الصُّورة الفنِّيَّة «لا تمثِّل محاكاة لتجربة الشاعر الواقعية، وإنَّما تنقلنا إلى عوالم أخرى أكثر رحابة من ذلك الواقع الضيِّق».[٤] هذا ومنها: الحواس الخمس؛ ذلك لأنَّ «في ذهن الإنسان رسوم الأشياء الخارجية ممَّا أصابه من حواسِّه الخمس، يرى ويسمع ويشمُّ، ويذوق ويلمس، فتتكوَّن الصور في ذهنه».[٥] ومنها: الخيال؛ ذلك لأنَّ الشاعر «ترتسم صور المحسوسات في خياله، ثمَّ يستطيع خياله أن يقيم ضروب العلاقات بينها»[٦]. لذا، «يلجأ إليه الأديب للإفصاح وحسن العرض وقوَّة الإبانة والتصوير».[٧] ومن أدوات الصُّورة الفنِّيَّة: تجسيد المعنى وتشخيصه أو بالأحرى التشبيه والاستعارة والكناية؛ لأنها هي الوسائط التي تساند في تجسيم المعنى وتجسيده وتشخيصه وتجعل المعنى المراد إيصاله «ماثلا أمام المتلقِّي»[٨] ممَّا جعل ميدلتون ماري (ت ١٩٥٧م) يرى ضرورة استخدام لفظة (الصُّورة) بوصفها لفظًا جامعًا للتشبيه والاستعارة.[٩] ومنها: الاختفاء التدريجي.[١٠]

هذه هي أهمُّ المقوّمات والآليات التي تتشكَّل منها الصُّورة الفنِّيَّة الكاملة. فبناء

من كتاب النظرية النقدية للمؤلف نفسه. ينظر النظرية النقدية لمراد مبروك ١/ ٩٨-٩٩، ومن صوت الذات إلى سلطة النصّ قراءة في شعر عبد يغوث الحارثي في ضوء نظرية الاتصال الأدبي، للمؤلف نفسه ١٢١-١٢٢.

١ الصورة الشعرية لسيسل دي لويس، ٢١.

٢ في النقد الحديث، نصرت عبد الرحمن، ٢٠١. نقلا عن: النظرية النقدية، ١/ ٩٧.

٣ النظرية النقدية، ١/ ٩٧.

٤ الرؤى والأدوات عند شعراء القرن الثاني الهجري، لصلاح الدين أحمد دراوشة، ٤٦٤.

٥ في النقد الحديث، ٥٢. نقلا عن: النظرية النقدية، ١/ ١٠٠.

٦ تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتَّى القرن الثامن الهجري، لإحسان عبَّاس، ٥٦١.

٧ الصورة الفَّنية في شعر مسلم بن الوليد، لعبد الله التطاوي، ٨.

٨ الرؤى والأدوات عند شعراء القرن الثاني الهجري، ٤٦٥.

٩ نظرية الأدب لرنيه وليك وآوستن آرن، ٢٥٦.

١٠ النظرية النقدية، ١/٩٢.

على هذه المقوّمات والآليات يمكن لنا أن نجترئ فنقول إن الصُّورة الفنِّيَّة: مشهد أو صورة أو لوحة تُستَمدُّ من الواقع وتتولَّد في الوعي الإبداعي من الترابط بين التذكر والحواس والخيال وتنطلق من السياق الذهني إلى اللغوي بفضل النصِّ الشعري وتتقدَّم أمام المتلقِّي بواقع فنِّي آخر موازٍ للواقع المعيش، مشحونةً بالإحساس والعاطفة والفكر نحو تجربة ما، ينفعل بها الوعي الإبداعي، ومعتمدةً على التجسيد والتشخيص والاختفاء التدريجي.

فيلاحظ أنَّنا لم نذكر مصادر الصُّورة الفنِّيَّة بشكل مستقلٍّ وهي: الطبيعة الحيَّة والصامتة والتراث والدين؛ وذلك لأنَّ كلًّا منها من محتويات الواقع المعيش. فإنَّ الشاعر أو المبدع يستمدُّ كيان الصُّورة الفنِّيَّة من الواقع الذي لا ينفصل عن الطبيعة والتراث والدين، بل هذه المصادر الثلاث هي من عناصر الواقع. كما أنَّنا ذكرنا فيه (الفكر) لنشير به إلى دور العقل أثناء تشكيل الصُّورة؛ لأنَّ العقل هو الذي «يعبِّر عن الجوانب الموضوعية والمنطقية لها [للأشياء]» [١]. وأيضا من الملاحظ أن هذا المفهوم إنَّما ينطبق تمامًا على الصُّورة الفنِّيَّة الكاملة؛ فإنَّ الاختفاء التدريجي للصورة قد لا يتحقَّق في الصُّورة الجزئية. ويضاف إلى ذلك أنَّنا ربطنا في المفهوم بين المبدع والنصِّ والمتلقِّي، إضافة إلى وظيفة الصُّورة الفنِّيَّة وغايتها.

وبما أنَّنا ألقينا بعض الضوء على مفهوم الصُّورة الفنِّيَّة، فقد آن لنا الأوان أن نعرُج على صلب البحث، ألا وهو آليات تشكيل الصُّورة الفنِّيَّة في شعر الأخلاق والفضائل في العصر الأموي. وها نحن نتناولها بالدراسة التحليلية فيما يأتي:

آليات تشكيل الصُّورة الفنِّيَّة في شعر الأخلاق والفضائل في العصر الأموي

أنماط الصُّورة

نقصد بأنماط الصُّورة الصور الحسِّية التي قسمها النقَّاد حسب الأعضاء الحسِّية متأثِّرين في ذلك بعلماء النفس. وهذه الصور هي: الصُّورة السمعية (Auditory

١ النظرية النقدية، ٩٧/١.

Image)، والصُّورة البصرية (Visual Image)، والصُّورة اللمسية (Tactile Image)، والصُّورة الذوقية (Gustatory Image)، والصُّورة الشمِّية (Olfactory Image) إضافة إلى الصُّورة الحركية (Motor Image).[1]

وبما أنَّ الحواس «هي التي تقود حركة الوعي الإبداعي في تشكيل الصُّورة»،[2] فإن شعر الأخلاق والفضائل في العصر الأموي لا يخلو من هذه الحركة الإبداعية المقودة بالحواس، بل مليء ومُزيَّن بها.

١. الصُّورة البصرية

نقصد بالصُّورة البصرية تلك «الصُّورة التي يرتكز فيها الشاعر على حاسَّة البصر في تشكيل قصيدته، سواء على المستوى اللفظي مثل قوله: شاهدت أو رأيت أو أبصرت أو حدَّقت، أو على المستوى الضمني، الذي يفهَم من سياق النص الشعري».[3] وهذا النوع من الصور مليء في شعر الأخلاق والفضائل. فمنها على سبيل المثال: قول العجير[4] السَّلولي[5] [ب. الوافر، ق. المتواتر]:

يَبِيْنُ الْجَارُ حِيْنَ يَبِيْنُ عَنِّيْ ... وَلَا تَأْنَسْ إِلَيَّ كِلَابُ جَارِي

وَتَظْعَنُ جَارَتِيْ مِنْ جَنْبِ بَيْتِيْ ... وَلَمْ تُسْتَرْ بِسِتْرٍ مِن جِدَارِي

وَتَأْمَنُ أَنْ أُطَالِعَ حِيْنَ آتِيْ ... عَلَيْهَا وَهْيَ وَاْضِعَةُ الْخِمَارِ

ففي هذه الأبيات يصف الشاعر تعاملاته مع الجارة. وبالنسبة لأنماط الصُّورة فتتمثَّل فيها الصور البصرية على كلا المستويين. أحدهما: المستوى الضمني، والآخر

١ من صوت الذات إلى سلطة النصِّ، ١٣٠-١٣١.

٢ النظرية النقدية، ١/١٠٠.

٣ من صوت الذات إلى سلطة النصِّ، ١٣٨.

٤ هو العجير بن عبد الله بن عبيدة بن كعب من بني سلول، من شعراء الدولة الأموية، كان في أيَّام عبد الملك بن مروان، كنيته أبو الفرزدق، وأبو الفيل، وقيل: هو مولى البني هلال، واسمه عمير، وعجير لقبه، كان جوادًا كريمًا، عدَّه ابن سلَّام في شعراء الطبقة الخامسة من الإسلاميين، وأورد له أبو تمَّام مختارات في الحماسة، وقال ابن حزم: هو من بني سلول بنت ذهل بن شيبان، توفِّي نحو ٩٠ هـ. ينظر الأعلام لخير الدين الزركلي، ٤/٢١٧.

٥ شعر العجير السلولي لمحمَّد نايف الدليمي، مجلة المورد، ٢٢٤

المستوى اللفظي. أمَّا المستوى الضمني ففي قوله: (يبين...إلخ) (تظعن...إلخ) (ولم تستر...إلخ) و(واضعة الخمار). وأما المستوى اللفظي ففي قوله: (أن أطالع). وقد شكَّل الشاعر هذه الصور من التذكُّر الآني وحاسَّة البصر والتخيُّل. وكثر المستوى الضمني نسبة إلى المستوى اللفظي في تشكيل هذه الصُّور؛ وذلك للدلالة على أن الشاعر في أغلب الأحوال يراعي مسافة بعيدة عن جارته ويغدو ويروح كالأعمى. وقلَّ المستوى اللفظي؛ لأنَّ الشاعر نادرًا ما يدخل على جارته للحاجات الشخصية والعائلية، وأنَّه حتَّى في تلك اللحظات القليلة النادرة لا يرفع بصره إليها رغم كونها واضعة الخمار. هذا ومن اللافت للنظر في هذه الصُّورة أن الشاعر شكَّل الصُّورة الشعرية هذه تدريجيًا انطلاقًا من الجار ومرورًا بالكلاب وانتهاءً بالجارة. ووضع بؤرة الضوء عليها؛ لأنَّ مدى العفَّة يقاس ويوزن بشكل أفضل من خلال التعامل مع الجارة. فتناولَ صور المعاملة معها في بيتين في حين أنَّه تناول صورة الجار وكلابه في بيت واحد. فحسنت الصُّورة وحسن معها المقام.

٢. الصُّورة السمعيَّة

هي «الصُّورة التي يرتكز فيها الشاعر على حاسَّة السمع في تشكيل قصيدته سواء على المستوى اللفظي مثل قوله: سمعتُ أو أصغيتُ أو أنصيتُ أو تكلَّم أو نطق أو تلفَّظ، أو على المستوى الضمني، الذي يفهَم من سياق النصِّ الشعري، مثل تضحك... نشيد، أغنية».[١] ومن أمثلة الصور السمعية في شعر الأخلاق والفضائل قول مالك[٢] بن دينار[٣] [ب. المتقارب، ق. المتدارك]:

أَتَيْتُ الْقُبُــوْرَ فَنَـادَيْتُهُنْ (م) نَ أيْـنَ الْمُعَظَّمُ وَالْمُحْتَقَرْ؟[٤]

١ من صوت الذات إلى سلطة النصِّ، ١٣٦.

٢ أبو يحيى مالك بن دينار البصري، من رواة الحديث، كان ورعًا، يأكل من كسبه، ويكتب المصاحف بالأجرة، توفِّي في البصرة سنة ١٣١ للهجرة. ينظر الأعلام، ٥/ ٢٦١

٣ عيون الأخبار لابن قتيبة، ٣٢٦/٢.

٤ وفي إحياء علوم الدين للغزالي ٤٨٧/٤: «فناديتها» في مكان «فناديتهن» و»فأين المعظم...إلخ» في مكان «أين... إلخ».

وَأيْـــنَ الْمُدِلُّ بِسُلْطَـانْهِ؟ وَأيْنَ الْمُزَكَّىْ إذَا مَـا افْتَخَرْ؟[1]

فهذا الشعر يُعَدُّ من باب الأخلاق مع الذات. هنا يصف الشاعر كيف يذكِّر الذاتَ بالآخرة ويصوِّر أمامها ضآلة شأن الإنسان وضعفه وحالة عجزه وقلَّة عمره على وجه المعمورة. فشكَّل الشاعر صورة جزئية مركّزًا على حاسَّة السمع إضافة إلى التذكُّر الاسترجاعي والتصوُّر فقال: (فَنَـادَيْتُهُنَّ) خطابًا لمقابر الذين كان بعضهم أثناء حياتهم معظَّمًا بين الناس وبعضهم محتقَرًا بينهم كما كان بعضهم مفتخِرًا بسلطانه وبعضهم زكَّاه غيرُه. فالشاعر لم يوظِّف هنا أيَّ صورة أخرى مثل صورة بصرية أو شمِّية أو لمسيَّة أو ذوقية؛ إذ إنَّها لا تجدر بالإتيان بها في هذا المشهد؛ وذلك لأنَّ المخاطَبين هنا موتى غير أحياء، مدفونون تحت التراب. فالوسيلة الوحيدة للتواصل معهم هو النداء على أمل أن يسمعوا نداءه. لذا، وظَّف الشاعر الصُّورة السمعية لإحداث الانسجام والتوافق بين السياق والصُّورة.

ومن أمثلة الصُّورة السمعية أيضا قول أبي الأسود[2] الدؤلي[3] [ب. الطويل؛ ق. المتدارك]:

وَشَتَّانَ مَـا بَيْنِي وَبَـيْنَكَ، إنَّنِـي عَلَى كُلِّ حَـالٍ أسْتقيمُ وَتَظلَعُ[4]

تَصِيحُ وَتَسْتَشْلِيْ كِـــلَابًا تَهُرّنِيْ وَتُشْرِعُنِيْ فِيْمَاْ أرَدْتَ وَتَشْرَعُ[5]

فهذا الشعر من باب الأخلاق مع الآخر. يصف هنا الشاعر كيف يصبر على

---

١ مُدِلّ بكذا: مفتخر ومزدهى به.

٢ هو ظالم بن عمرو بن سفيان بن جندل الدؤلي الكناني، واضع علم النحو، كان معدودًا من الفقهاء والأعيان والأمراء والشعراء والفرسان والحاضري الجواب، وكان من التابعين، رسم له علي بن أبي طالب شيئًا من أصول النحو، فكتب فيه أبو الأسود، وأخذه عنه جماعة، وفي صبح الأعشى أن أبا الأسود وضع الحركات والتنوين لا غير، سكن البصرة في خلافة عمر، وولي إمارتها في أيام علي، استخلفه عليها عبد الله بن عباس لمَّا شخص إلى الحجاز، ولم يزل في الإمارة إلى أن قتل عليّ، وكان قد شهد معه صفِّين، ولما تمَّ الأمر لمعاوية قصده فبالغ معاوية في إكرامه، وهو -في أكثر الأقوال- أوَّل من نقط المصحف، مات بالبصرة سنة ٦٩هـ. ينظر الأعلام، ٣/ ٣٣٦-٣٣٧.

٣ ديوان أبي الأسود الدؤلي بصنعة أبي سعيد حسن السكري، ١١٨.

٤ تظلع: يعوَج خُلُقك

٥ تستشلي: تغري؛ هر الكلب: صات بدون نباح؛ تشرعني: تدخلني.

أذى الجار مع الاستقامة. هنا وظَّف الشاعر صورًا سمعية بدعم التذكُّر الحضوري والتصوُّر لتصوير بعض الأفعال المؤذية من قبل جاره الذي كان من بني حِلس بن يعمَر بن نُفاثَةَ بن عديّ، من رهطة قَصْرَة.[١] وهذه الإيذاءات تتمثَّل في صيحة الجار وإغضابه للكلب ليهرَّ أبا الأسود. وهنا ركَّز الشاعر في تشكيل الصُّورة على حاسَّة السمع؛ لأنَّ جاره كان يؤذيه بالصيحات ويغري الكلب حتى يهر أبا الأسود ليغيب عن منزله السكون والراحة. وكان الهدف من وراء هذه الإزعاجات والإيذاءات أن يذهب أبو الأسود الدؤلي –رحمه الله– من هذا المكان ويسكن في مكان آخر. لذا، كان الجار مستمرًّا في هذه الإيذاءات الصوتية. وإليه يشير أبو الأسود بقوله:

وَتُشْرِعُنِيْ فِيْمَاْ أَرَدْتَ وَتَشْرَعُ

ومنها قول سراقة[٢] بن مدراس البارقي[٣] [ب. الوافر، ق. المتواتر]:

وَأَصْبِــرُ فِيْ أُمُوْرٍ قَدْ عَرَتْنِيْ فَمَا جَزِعَ الْفُؤَاْدُ وَمَا شَكَــوْتُ

فهذا البيت من باب الأخلاق مع الذات. هنا ساق الشاعر صورة سمعية بقوله: (وَمَاْ شَكَــوْتُ) لتصوير مشهد يمثِّل رباطة جأشه واستقامته تجاه الشدائد. فالشاعر إنَّما التجأ إلى هذه الصُّورة السمعية؛ لأنَّ الإنسان إذا جزِع وانكسر، شكا وبكى وصرَخ وصاح. لكنَّ الشاعر لم يشكُ إلى أحد ولم يُظهِر نفسه قطُّ أمام الآخر ضعيفًا ولا مستكينًا. فحسُن اقتطاف الصُّورة السمعية هنا في مقام تصوير التجلُّد والصبر والعزم والجزم.

١ ديوان أبي الأسود الدؤلي، ١١٥.

٢ سراقة بن مرداس بن أسماء بن خالد البارقي الأزدي، كان شاعرًا عراقيًا يماني الأصل، وكان ممَّن قاتل المختار الثقفي (سنة٦٦ هـ) بالكوفة، وله شعر في هجائه، وأسره أصحاب المختار، وحملوه إليه، فأمر بإطلاقه، فذهب إلى مصعب بن الزبير، بالبصرة، ومنها إلى دمشق، ثم عاد إلى العراق مع بشر بن مروان –والي الكوفة– بعد مقتل المختار، ولمَّا ولي الحجَّاج بن يوسف العراق هجاه سراقة، فطلبه، ففرَّ إلى الشام وتوفِّي بها سنة ٧٩ للهجرة. ينظر الأعلام، ٣/ ٨٠.

٣ شعر الدعوة الإسلامية في العصر الأموي لعبد العزيز محمَّد الزير ومحمد بن عبد الله الأطرم، ٣٨٩–٣٩٠.

٣. الصُّورة اللمسية

نقصد بالصُّورة اللمسية تلك «الصُّورة التي يرتكز فيها الشاعر على حاسَّة اللمس في تشكيل قصيدته سواء على المستوى اللفظي من قوله لمستُ أو زحفتُ أو صافحتُ أو على المستوى الضمني الذي يُفهم من سياق النص الشعري».[١] وفي شعر الأخلاق والفضائل صور لمسية غير قليلة. فمنها مثلًا: قول النعمان[٢] بن بشير الأنصاري[٣] رضي الله عنه، وذلك على المستوى الضمني [ب. الطويل، ق. المتدارك]:

بَنَى فَوْقَنَا سَبْعًا طِبَاقًا وَتَحْتَهَا ... مِنَ الأَرْضِ سَوّىْ مِثْلَهُنّ وَمَهَّدَا

وَذَلَّلَهَا حَتَّى اطْمَأَنَّتْ بِأَمْرِهِ ... وَعَمَّ عَلَيْنَا رِزْقُهُ ثُمَّ أَوْتَدَا

عَلَيْهَا الجِبَالَ الرَّاسِيَاتِ فَشَدَّهَا ... فَأَرْسَى لَكُمْ سَهْلَ المَنَاكِبِ مُلْبِدَا[٤]

فهذا الشعر من باب الأخلاق مع الخالق تبارك وتعالى. ومن الأخلاق مع الله أن العبد يحمد ربَّه ويثني عليه. وهذا ما يعبّر عنه الشاعر هنا في هذه الأبيات بصورة لمسية. ومن عجيب هذه الصُّورة أن الشاعر الصحابي الجليل -رضي الله عنه- ارتكز على حاسَّة اللمس سبع مرَّات في تشكيل هذه الصُّورة؛ فصارت هذه الصور السبعة تفسيرًا ضمنيًّا لقوله (سوّى مثلهنّ) في المصراع الثاني من البيت الأوَّل؛ لأنَّ الشاعر أشار بقوله (مثلهنّ) إلى (سبعا طباقا) في المصراع الأوَّل منه، فلعلَّه أشار بهذه الصور اللمسية السبعة إلى الأراضي السبعة. ومن الملاحَظ أن الشاعر لم يستخدم حاسَّة اللمس في وصف صورة السماء السبع؛ وذلك لأنَّ البشر ليس في مقدورهم أن يحسُّوا السماء السبع أو إحداها بحاسة اللمس، كما أنَّه ركَّز على الأرض وأطال

١ من صوت الذات إلى سلطة النصّ، ١٣٢.

٢ أبو عبد الله النعمان بن بشير بن سعد بن ثعلبة الخزرجي الأنصاري، كان أميرًا وخطيبًا وشاعرًا، وكان من أجلَّاء الصحابة ومن أهل المدينة، له ١٢٤ حديثًا، ولي القضاء بدمشق سنة ٥٣ هـ، وولي اليمن لمعاوية رضي الله عنه، ثمَّ استعمله على الكوفة تسعة أشهر، وعزله وولّاه حمص، بايع لابن الزبير بعد وفاة يزيد بن معاوية، وتمرُّد أهل حمص، فخرج هاربًا فاتبعه خالد بن خلي الكلاعي فقتله سنة ٦٥ هـ. ينظر الأعلام، ٣٦/٨.

٣ شعر النعمان بن بشير الأنصاري بتحقيق وتقديم الدكتور يحيى الجبوري، ٩٢-٩٣.

٤ مناكب الأرض: ما ارتفع منها؛ مُلْبِدا: لازقًا ومجتمعًا.

في وصف صورة بنائها؛ لأنَّ الإنسان في كلِّ حالاته متشبّث بالأرض حسّيًا لمسيًّا، وإليه أشار قوله تعالى: ﴿مِنْهَا خَلَقْنَاكُمْ وَفِيهَا نُعِيدُكُمْ وَمِنْهَا نُخْرِجُكُمْ تَارَةً أُخْرَىٰ﴾ [طه: ٥٥]. إلا أن سببًا آخر لإطالة صورة الأرض اللمسية هو أن الشاعر أراد من المتلقّي أن يمدَّ نظره إلى قدرة الله الجلية والخفية في الأرض؛ إذ إن الأرض هي التي يمكن أن تُحسَّ بحاسة اللمس مع الحواس الأخرى، كما أراد منه أن يطيل في التفكير حولها وأن يبحث عنها لمزيد من المعرفة بعظمة الله وقدرته، وبالتالي لمعرفة أنَّ الله خالق كلِّ شيء. وتُلاحَظ سيادة الصُّورة الحركية في كلِّ صور لمسية؛ إذ كل تلك العمليات البنائية التمهيدية لتسوية الأرض لا تتحقَّق إلا بالحركات العظيمة المتكررة.

ومن أمثلة الصُّورة اللمسية أيضًا قول الحكم[١] بن عبدل[٢] [ب.المنسرح، ق. المتراكب]:

أَطْلُبُ مَاْ يَطْلُبُ الْكَرِيْمُ مِنَ الـ (م) ـرِّزْقِ بِنَفْسِيْ وَأُجْمِلُ الطَّلَبَاْ

وَأَحْلُبُ الثَّرَّةَ الصَّيْفِيَّ وَلَاْ أَجْهَدُ أَخْلَافَ غَيْرِهَاْ حَلَبَاْ[٣]

فهذا الشعر من قبيل الأخلاق مع الذات، وتتمثَّل هنا الصُّورة اللمسية في قوله: (وأحلب) و(حلبا) وتشمل بقيَّة البيت، فشكّل الشاعر هذه الصُّورة اللمسية مبنية على التذكُّر الآني وحاسة اللمس والتصوُّر أو التخيُّل، ووضع بؤرة الضوء على حلب الثرة الصيفي؛ لأنها من أغنى النوق لدى العرب وأنفعها لغزارة لبنها، وقد ساق الثرة الصيفي للدلالة على أنَّه إنَّما يختار من الرزق ما حلَّ وطاب ويتجنَّب منه ما حرم وخبث.

١ هو الحكم بن عبدل بن جبلة بن عمرو الأسدي، كان شاعرًا مقدَّمًا وهجّاء، وكان من شعراء بني أمية، وكان أعرج أحدب، وأقعد في أواخر أيامه، ولد ونشأ بالكوفة، ولما استولى ابن الزبير على العراق ونفى منها عمّال بني أمية نفاه معهم، فقدم دمشق وأكرمه عبد الملك بن مروان، وكان الحكم أعرج لا تفارقه العصا، فترك الوقوف بأبواب الملوك، وكان يكتب على عصاه حاجته ويبعث بها مع رسله فلا يؤخَّر له رسول ولا تحبَس عنه حاجة، ثم جعل يكاتب الأمراء بما يحتاج إليه في الرقاع. توفّي نحو ١٠٠ هـ. ينظر الأعلام، ٢/ ٢٦٧.

٢ كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، ١٦/ ١٤٢. هذا وقد نُسب هذا الشعر إلى الراعي النميري (ت ٩٠ هـ) في ديوانه. ينظر ديوان الراعي النميري للراعي النميري، ٢٦٥.

٣ ثرّة جمعها ثِرار شاة أو ناقة غزيرة اللبن، يقصد بها ههنا ناقة؛ الصيفي غزيرة اللبن. أخلاف الناقة: أثداؤها.

٤. الصُّورة الذوقية

نقصد بالصُّورة الذوقية تلك «الصُّورة التي يرتكز فيها الشاعر على حاسَّة الذوق في تشكيل قصيدته سواء على المستوى اللفظي مثل قوله: تذوَّقت أو استخدام ألفاظ تعبِّر عن التذوُّق مثل طعم حامضي أو قلوي لاذع أو قابض أو مر أو حلو»،[١] وقلَّت هذه الصُّورة في شعر الأخلاق والفضائل بالمقارنة مع الصور البصرية والسمعية واللمسية إلى حدٍّ كبير جدًّا. ولعلَّ السبب في ذلك يرجع إلى أن الصُّورة الذوقية لا تقوم بدور ملحوظ ومؤثِّر في الأمور المتعلِّقة بالأخلاقيات أو بالأحرى الأمور المتعلِّقة بإصلاح المجتمع خُلُقًا وشيمةً مثل ما تقوم به الصُّورة البصرية والسمعية واللمسية، فمن أمثلة الصور الذوقية القليلة قول أبي فارس[٢] همام بن غالب الفرزدق[٣] وذلك على المستوى اللفظي [ب. الطويل، ق. المتواتر]:

وَإنَّ ابْنَ إبْلِيْسٍ وَإبْلِيْسَ أَلْبَنَا ... لَهُمْ بِعَذَابِ النَّاْسِ كُلَّ غُلَامْ[٤]

هُمَا تَفَلَا فِيَّ فِيَّ مِنْ فَمَوَيْهِمَا ... عَلَى النَّابِحِ الْعَاوِيْ أَشَدُّ رِجَامْ[٥]

فهذا الشعر من باب الأخلاق مع الشيطان، فمن الأخلاق مع الشيطان أن ينبذه الإنسان ويكشف عن مكائده ليتجنَّبه هو وغيره، وهذا ما عبَّر عنه الشاعر في هذين البيتين. أمَّا الصُّورة الذوقية هنا فتتمثَّل أوَّلًا في قوله: (ألبنا) وثانيًا في قوله: (تفلا في فيّ من فمويهما)، وقد استخدم الشاعر في كلتا الصورتين التذكُّر الاسترجاعي وحاسَّة اللمس والتصوُّر، فصوَّر الشاعر في الصُّورة الذوقية الأولى وسوسة إبليس

١ من صوت الذات إلى سلطة النصِّ، ١٣٩.

٢ أبو فارس همَّام بن غالب بن صعصعة التميمي الدارميّ، الشهير بالفرزدق، من الثالوث الشعري في العصر الأموي، من أهل البصرة، عظيم الأثر في اللغة، كان يقال: لولا شعر الفرزدق لذهب ثلث لغة العرب، ولولا شعره لذهب نصف أخبار الناس. وهو صاحب الأخبار مع جرير والأخطل، ومهاجاته لهما أشهر من أن تذكر. كان شريفًا في قومه، عزيز الجانب، يحمي من يستجير بقبر أبيه -وكان أبوه من الأجواد الأشراف- وكذلك جدُّه. توفِّي في بادية البصرة سنة ١١٤هـ وقد قارب المئة. ينظر الأعلام، ٨/ ٩٣.

٣ ديوان الفرزدق، للفرزدق، ٥٤١.

٤ ألبنا: سقيا، يقصد به عذبا كل إنسان.

٥ الرجام: الرمي بالحجارة.

وجماعته ونزغهم «غلمان الناس ليسوقوا إلى النار»،[١] فشبَّه وساوسهم ونزغاتهم بسقي اللبن بجامع الاستطابة في الكلِّ على سبيل الاستعارة التصريحية؛ لأنَّ اللبن شراب مستطاب ولذيذ لدى الغلمان؛ فكأنَّهم زيَّنوا وساوسهم ونزغتهم وإغراءاتهم مثل اللبن ليصدُّوهم عن دين الله وليسوقوهم إلى النار، فاستساغه الغلمان وشربوه وضلُّوا عن سواء السبيل، كما أن الشاعر وظَّف ههنا الصُّورة الذوقية إيحاء بأنَّ في اتباع خطوات الشيطان شيئًا من اللذة في البداية، ولو كانت تلك اللذَّة ضارَّة مهلكة في النهاية. أما الصُّورة الثانية فقد صوَّر فيها الشاعر مصدر هجائه وشبَّه هجاءه المقذع الذي كان يتصيَّد به الناس وأعراضهم بتفل إبليس في الفم بجامع القبح أو بجامع القوَّة انطلاقًا من تخصُّص إبليس في هذه القضية، وكأن ابن إبليس وإبليس معًا علَّماه الهجاء وقد تفلاه من فمويهما في فمه، فصار هجَّاء مَرِيرًا لاذعًا.[٢]

ومنها قول الإمام السجاد[٣] زين العابدين[٤] [ب. الطويل، ق. المتدارك]:

أَلَا لَا وَلَكِنَّا نَـغُرُّ نُفُوسَـــــنَا وَتَشْغَلُنَا اللَّذَّاتُ عَمَّا نُــحَاذِرُ

وَكَيْفَ يَلَذُّ الْعَيْشَ مَنْ هُوَ مُوقِنٌ بِمَوْقِفِ عَدْلٍ يَوْمَ تُبْلَى السَّرَائِرُ

فهذان البيتان يمثِّلان الأخلاق مع الذات؛ حيث يسرد الإمام كيفية الزهد في الدنيا عن طريق التذكُّر للآخرة، أمَّا الصُّورة الذوقية فتتمثَّل على المستوى اللفظي في قوله (اللذات) و(يلذّ). وقد شكّل الإمام السجاد هذه الصُّورة مبنيَّة على التذكُّر الآني وحاسة الذوق والتخيُّل، وحسُن اختيار حاسَّة الذوق في تصوير متاع الدنيا؛ لأنَّ الدنيا دائمًا تعرض بضائعها على أهلها وتدعوهم إلى أن يستلذُّوها.

١ شرح ديوان الفرزدق لإليّا الحاوي، ٤٠٩/٢، هامش رقم: ٣٣.

٢ المصدر نفسه.

٣ هو أبو الحسن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب، الهاشمي القرشي، الملقَّب بزين العابدين. رابع الأئمة الاثني عشر عند الإمامية، وأحد من كان يضرَب بهم المثل في الحلم والورع، يقال له: (علي الأصغر) للتمييز بينه وبين أخيه (عليّ) الأكبر، مولده ووفاته بالمدينة. أحصي بعد موته عدد من كان يقوتهم سرًّا، فكانوا نحو مئة بيت. قال بعض أهل المدينة: ما فقدنا صدقة السرّ إلا بعد موت زين العابدين. وقال محمَّد بن إسحاق: كان ناس من أهل المدينة يعيشون، لا يدرون من أين معايشهم ومآكلهم، فلمَّا مات علي بن الحسين فقدوا ما كانوا يؤتون به ليلًا إلى منازلهم. وليس للحسين (السبط) رضي الله عنه عقب إلّا منه. ينظر الأعلام، ٧٧/٤.

٤ البداية والنهاية لابن كثير، ٤٩٨/١٢.

٥. الصُّورة الشمِّيَّة

نقصد بالصُّورة الشمِّية هي الصُّورة «التي يرتكز فيها الشاعر على حاسَّة الشم في تشكيل قصيدته سواء على المستوى اللفظي مثل قوله: شممت أو استخدام ألفاظ تعبِّر عن الشمِّ مثل الأنف أو الروائح العطرية أو النفاذة أو غيرها»،[١] ولم نجد في عيِّنات دراستنا أيَّ صورة شمِّية إلا في قول أعشى[٢] همدان[٣] وذلك في قوله [ب. البسيط، ق. المتراكب]:

فَمَا تَزَوَّدَ مِمَّـاْ كَـاْنَ يَجْـمَعُهُ إِلَّاْ حَنُوْطًا وَمَاْ وَاْرَاْهُ مِنْ خِرَقِ

وَغَيْرَ نَفْحَـةِ أَعْوَادٍ تُشَـــبُّ لَهُ وَقَلَّ ذَلِكَ مِــنْ زَادٍ لِمُنْطَلِــق

فهذان البيتان من باب شعر الأخلاق مع الذات؛ فإنَّ الإنسان مطلوب منه أن يذكِّر نفسه بقرب أجله وزاد سفره إلى عالم البرزخ، فهذه الصُّورة تتمثَّل في قوله: (حنوطا) و(نفحة أعواد) على المستوى الضمني، وقد شكَّل الشاعر هذه الصُّورة مبنيَّة على التذكُّر الاسترجاعي وحاسَّة الشم والتخيُّل، وقد حسُن اختيار حاسَّة الشمِّ في تشكيل هذه الصُّورة؛ وذلك لتمام الانسجام والاتفاق بين السياق والصُّورة؛ إذ إن الإنسان إذا توفِّي وتمَّ تكفينه يتمَّ تطييب جثَّته بالطيب على طريقة السنة النبوية المطهَّرة.

أنواع الصُّورة

إن الصُّورة من حيث الجزئية والكلِّية على نوعين، هما: الصُّورة الجزئية والصُّورة الكلِّية. وكلٌّ من الصورتين متوفِّرة في شعر الأخلاق والفضائل في العصر الأموي.

---

١ من صوت الذات إلى سلطة النصِّ، ١٤٠.

٢ هو عبد الرحمن بن عبد الله بن الحارث بن نظام بن جشم الهمدانيّ، كان شاعر اليمانيين، بالكوفة، وفارسهم في عصره، ويعدُّ من شعراء الدولة الأموية، كان أحد الفقهاء القرَّاء، وقال الشعر فعُرف به، وكان من الغزاة في أيَّام الحجَّاج، غزا الديلم، وله شعر كثير في وصف بلادهم ووقائع المسلمين معهم، ولمَّا خرج عبد الرحمن بن الأشعث انحاز الأعشى إليه، واستولى على سجستان معه، وقاتل رجال الحجَّاج الثقفي، ثم جيء به إلى الحجَّاج أسيرًا بعد مقتل ابن الأشعث، فأمر به الحجاج فضُربت عنقه سنة ٨٣هـ. ينظر الأعلام، ٣/ ١١٢.

٣ الأغاني، ٦/ ٤٥.

وفيما يأتي بعض النماذج لكلٍّ منهما على حدة بحيث يمكن لنا أن نتناولها للكشف عن الأبعاد الفنِّيَّة المتعلقة بهما:

١. الصُّورة الجزئية

نقصد بالصُّورة الجزئية تلك الصُّورة «التي تعبِّر عن معنى جزئي في القصيدة، ولا تتجاوزه إلى المعنى الكلِّي للقصيدة، بل تعتمد على الانفصال والاستقلالية، فكلُّ صورة تستقلُّ بغرض معيَّن لا علاقة له بالغرض السابق أو اللاحق، وبهذا يكون النص الكلي للقصيدة معتمدًا على التجزيء، وتعدُّد الأغراض وعدم اتساقها في وحدة بنائية واحدة»،[١] وأيضًا تطلَق هذه الصور على «الصور البيانية، المتمثلة في التشبيه، والاستعارة، والكناية ونحوها»،[٢] فهذه الصُّورة الجزئية تبدو كثيرة في شعر الأخلاق والفضائل؛ لأنَّ معظم الأشعار المتعلِّقة بالأخلاق والفضائل لا توجد فيها الصُّورة الكلية. وهذه الصور الجزئية مبنيَّة أساسًا على التشبيه والاستعارة والكناية.

فأمَّا التشبيه فقد مال الشعراء الأمويون في تشكيل الصور الجزئية إليه؛ لأنَّ التشبيه «أوَّل طريقة تدلُّ عليه الطبيعة لبيان المعنى»[٣]، كما أن له «موقعًا حسنًا في البلاغة؛ وذلك لإخراج الخفي إلى الجلي وإدنائه البعيد من القريب، يزيد المعاني رفعة ووضوحًا، ويكسبها توكيدًا وفضلًا ويكسوها شرفًا ونبلًا. فهو فنٌّ واسع النطاق. فسيح الخطوة، ممتدُّ الحواشي، متشعِّب الأطراف. متوعِّر المسلك. غامض المدرك. دقيق المجرى، غزير الجدوى».[٤]

فمن أمثلة الصور الجزئية التشبيهية قول علي بن الحسين[٥] [ب. الطويل، ق. المتدارك]:

---

١ النظرية النقدية من الصوت إلى النصِّ، ١/١٠٥.

٢ شعر الدعوة الإسلاميَّة في العصر العباسي الثالث (٣٣٤ هـ حتى ٤٤٧هـ)، جمع ما لم يجمع ودراسة نقدية لسفير بن خلف القثامي، ٣٦٣.

٣ جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع للسيِّد أحمد الهاشمي، ٢١٩.

٤ المرجع نفسه، الهامش رقم: ١.

٥ تاريخ دمشق لابن عساكر، ٤١/٤٠٧، والبداية والنهاية، ١٢/٥٠١.

فَوَلَّـــــوْا عَلَيْهِ مُعْوِلِيْنَ وَكَـلُّهُمْ لِمِثْلِ الَّذِيْ لَاْقَىْ أَخُوْهُ مُحَـاْذِرُ[1]

كَشَـــــاْءٍ رِتَاْعٍ آمِنَاْتٍ بَدَاْ لَـهَاْ بِمُدْيَتِهِ بَاْدِي الذِّرَاْعَيْنِ حَـاْسِرُ

فَرِيْعَتْ وَلَمْ تَرْتَعْ قَلِيْلاً وَأَجْفَلَتْ فَلَمَّاْ نَأَىْ عَنْهَا الَّذِيْ هُوَ جَـاْزِرُ[2]

فهذه الأبيات من باب الأخلاق مع الذات الإنسانية. فمن المفترض أن الإنسان المؤمن يفكّر في حياته القصيرة على هذه الأرض الفانية ويتهيَّأ للقاء ربّه سبحانه. كما أنَّه من المفترض أن الإنسان العاقل يفتح عينيه ويمدُّ بصره ليتأمَّل في الطبيعة الحية المحيطة به؛ فإنَّ عالم الطبيعة الحيَّة يشهد الفناء والموت كلَّ يوم كما يشهده عالم الإنسان. ففي هذه الأبيات شبَّه الشاعر خوف الإنسان من الموت حينًا وتجاهله إياه حينًا آخر بشاء رتاع إذا أتى الجزّار وذبح أختها أجفلت وتنفَّرت وهربت ثم «عادت إلى مرعاها ونسيت ما في أختها دهاها»[3]. وكل ذلك على سبيل التشبيه التمثيلي. فالإنسان لا يريد أن يتنبَّه إلى أجله، وكأنَّه يقتدي بالنعام في حقِّ الموت. ففي هذه الصُّورة التشبيهية تمثَّلت حالة الإنسان الازدواجية تجاه الموت بشكل أوضح؛ لأنَّ الشاعر انتقل بالمتلقّي «من الشيء نفسه إلى شيء طريف يشبهه،...وكلَّما كان هذا الانتقال بعيدًا قليل الخطورة بالبال، أو ممتزجًا بقليل أو كثير من الخيال، كان التشبيه أروع للنفس وأدعى إلى إعجابها واهتزازها».[4]

وأمَّا فيما يتعلَّق بالاستعارة فقد لجأ الشعراء الأمويون إليها في تشكيل الصُّورة؛ لأنها «ليس في حَلْيِ الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعتْ موقعها، ونزلت موضعها،»[5] و«لأنها الأكثر قدرة على الإيحاء والتخييل بوصفها الوسيلة القادرة على التوحيد بين الأشياء المختلفة التي لا صلة بينها لتعيد بناءها بطابع جديد يثير الدهشة والانتباه لجدَّته في نفس المتلقّي»،[6] وبها يجعل الشعراء «الجماد حيًّا

١ معولين: رافعين أصواتهم وبكاءهم على الميت.

٢ ريعت: خافت؛ لم ترتع: ما رعت كيف شاءت في خصب وسعة؛ أجفلت: نفرت.

٣ تاريخ دمشق، ٤١/٤٠٧، والبداية والنهاية، ١٢/ ٥٠١.

٤ البلاغة الواضحة البيان، والمعاني، والبديع ودليل البلاغة الواضحة لعلى الجارم ومصطفى أمين، ١٠٩.

٥ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق القيرواني،١/ ٣٦٨.

٦ شعر الخنساء دراسة فنِّية لساهم كاظم النجم، مجلَّة اللغة العربية وآدابها، ٣٠٠.

ناطقًا، والأعجمَ فصيحًا، والأجسام الخُرس مُبينة، والمعاني الخفيّة بادية جليَّة».[١]

ومن أمثلة الصور الجزئية الاستعارية قول عبد الله[٢] بن رؤية العجاج[٣] [ب. الرجز، ق. المتراكب]:

فَرَدَّهَا عَنِّـيْ وَقَدْ أَعَـدَّتْ أَظْفَارَهَا وَنَابَـهَا وَحَـدَّتِ

هذا البيت يمثّل باب الأخلاق مع الذات الإلهية؛ فإن من الأخلاق مع الله تعالى أن يحدِّث العبد عن نعمه التي أنعمها عليه، فالشاعر هنا يصف كيف صرف الله عنه المنيَّة حين أحاطت به في كلِّ هول وشرٍّ. أمَّا الصُّورة الجزئية الاستعارية فتتمثَّل في قوله: (وقد أعدَّت أظفارها ونابها). فقد استعار فيها الشاعر (أظفارًا ونابًا) للمنيَّة، حيث شبَّه الشاعر المنيَّة بحيوان شرس، ولم يذكره ورمز له بشيء من لوازمه وهو (أظفارها ونابها)، وبالتالي قدَّم الصُّورة على سبيل الاستعارة المكنيَّة. وقد لجأ الشاعر إلى هذا الأسلوب لتصوير هول المنيَّة ودنوّها منه وقبضتها عليه. فجسّم المنية -وهي أمر معنوي- في صورة حيوان شرس يصطاد ويفترس الإنسان والحيوان ليأكله. فلو لم يأت الشاعر بهذه الاستعارة لم تكن الصُّورة حيوية ماثلة لدى المتلقّي ولم تكن معبّرة عن تجربة الشاعر حول دنوّ المنية وقبضتها عليه وتأثيرها المخيف في نفسه.

ومن أمثلة الصور الاستعارية قول أبي الأسود الدؤلي[٤] [ب. الطويل؛ ق. المتدارك]:

فَإِنْ أَعْفُ يَوْمًا عَنْ ذُنُوْبٍ وَتَعْتَدِيْ فَإِنَّ الْعَصَا كَانَتْ لِغَيْرِكَ تُقْرَعُ

هذا البيت يمثِّل الأخلاق مع الآخر حيث يصف الشاعر مثابرته على التلاطف مع الجار المؤذي، فهنا تتمثَّل الصُّورة الاستعارية في المصراع الثاني وهو قوله:

---

١ أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، ٤٣.

٢ هو عبد الله بن رؤية بن لبيد بن صخر السعدي التميمي، أبو الشعثاء، المعروف بالعجَّاج، راجز مجيد، ولد في الجاهلية وقال الشعر فيها، ثم أسلم، وعاش إلى أيام الوليد بن عبد الملك، وهو أوَّل من رفع الرجز، وشبَّهه بالقصيد، وكان لا يهجو، وهو والد **رؤبة** الراجز المشهور أيضًا، توفّي سنة ٦٠هـ. ينظر الأعلام، ٨٦/٤.

٣ ديوان العجَّاج لعبد الله بن رؤبة العجَّاج، ٤٢١/١.

٤ ديوان أبي الأسود الدؤلي، ١١٨.

«فَإِنَّ الْعَصَاْ كَاْنَتْ لِغَيْرِكَ تُقْرَعُ»

فشبَّه الشاعر حالة جاره الذي لا يكفُّ عن إيذائه بحالة من لا يمتنع ولا يتنبَّه بقرع العصا التي إذا قُرعت لتنبيه ذي الحلم من خطئه يتنبَّه إلى الفور ولا يعيد. فشبَّه الشاعر الحالة الأولى بالحالة الثانية بجامع عدم الفائدة في النصح والتنبيه في كلٍّ من الحالتين، ثمَّ استعار الشاعر التركيب الدالَّ على حال المشبَّه به للمشبَّه وهو جاره على سبيل الاستعارة التمثيلية. وقد لجأ الشاعر إلى هذه الاستعارة في تصوير استمرارية أذى الجار وضررِه له وعدم فائدة العفو والصفح والإحسان نحوه من جانبه. كما أنَّه يصوِّر بهذه الصُّورة استياءه وانزعاجه وضيقه من أذى الجار المستمرّ. ومن دلالة هذه الصُّورة أن الجار المؤذي المضايق المسيء لا حِلم له ولا لُب له؛ فإنَّه لو كان ذا حلم ولبٍّ وعقْل لانكفّ واتّعظ، لكنَّه لم يكن كذلك.

أمَّا فيما يخصُّ الصُّورة الجزئية الكنائية فقد لجأ الشعراء الأمويون فيما يتعلَّق بالأخلاق والفضائل إلى أسلوب الكناية بشكل ملحوظ؛ وذلك لفوائد بلاغية كثيرة، منها ما يأتي:

«الكناية تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها، والقضية في طيّها برهانها...وتضع لك المعاني في صور المحسَّات، ولا شكَّ أن هذه خاصَّة الفنون؛ فإنَّ المصوِّر إذا رسم لك صورة للأمل أو اليأس بهرك؛ وجعلك ترى ما كنت تعجز عن التعبير عنه واضحًا ملموسًا...والكناية تمكِّنك من أن تشفي غُلَّتَك من خصمك من غير أن تجعل له سبيلًا عليك، ودون أن تخدش وجه الأدب أو تخرج عن حدود اللياقة والذوق... إن حسن الكناية أو الإرداف يأتي من طرق المبالغة في الوصف لأنَّ في التعبير بهذا الردف أو التابع من القوَّة والحسن ما ليس في اللفظ الموضوع لذلك المعنى... إن الأسلوب الكنائي ينزع إلى اللغة الطبيعية، بتمثيل الأشياء بخصائصها».[1]

١ الأسلوب الكنائي نشأته-تطوره-بلاغته لمحمود السيِّد شيخون، ٨٧-٩٣.

فمن أمثلة الصور الكنائية قول عروة[١] بن أذينة[٢] [ب. البسيط، ق. المتواتر]:

وَمِنْ مُؤَاْخٍ طَوَىْ كَشْحًا فَقُلْتُ لَهُ إنَّ انْطِوَاْءَكَ هَذَاْ عَنْكَ يَطْوِيْنِـيْ

فهذا البيت يمثّل الأخلاق مع الآخر، وتفصيله أن الإنسان إذا أعرض عن غيره من الإخوة أعرض عنه آخر ممَّا يؤدّي بهما إلى التباعد فتنحلّ عُرى الصداقة والمجتمع. فمن المطلوب ألا يعرض أحد عن آخر؛ وذلك توطيدًا عرى المجتمعية. أمَّا الصُّورة الجزئية الكنائية فتتمثَّل في قوله: (طوى كشحا) حيث يكنّي الشاعر عن إعراض بعض الإخوة عنه، فوصف الشاعر هذا بصورة كنائية لتقديم المعنى بصورة حسّية ماثلة أمام المتلقّي، كما أنَّه أراد بها التوكيد والمبالغة في الوصف ليؤثّر في نفس المتلقّي وليجذب انتباهه إلى المعنى. ويضاف إلى ذلك أن هذه الصُّورة تُشعِر بالحركة الموضعية المطلَقة ممَّا أبعَدَت عن النص رتابة السكون وبالتالي قامت بتنشيط ذهن المتلقّي بحيوية. فلو لم يأت الشاعر بالأسلوب الكنائي في هذا المشهد لما كان في هذا المعنى ذلك الرونق والحيوية والطلاوة.

٢. الصُّورة الكلية

نقصد بالصُّورة الكلية: «مجموعة من الصور الجزئية المتتابعة تربط بين بعضها البعض، إما حالة نفسية مستمرة فيها كلّها، تبدو في أعماق الصُّورة، وتشكّل في مجموعتها بعدًا نفسيًّا واحدًا للأبيات، وإمَّا فكر فلسفي معيَّن يشملها جميعًا، أو كلا الأمرين معًا، إضافة إلى كلّية التجربة الشعرية، والخروج بها من الذاتي إلى الجماعي، ومن الجزئي إلى الكلّي، ومن الوقتي إلى الدائم الأبدي، بحيث تشكّل هذه الصُّورة الجزئية في مجموعها صورة كلية مكوَّنة من جزئيات مترابطة لا نستطيع فصل واحدة عن الأخرى أو تقديم إحداها على غيرها، وبذلك تقوم هذه الصُّورة الكلّية بدور مهمٍّ وفعَّال في تكوين الوحدة العضوية للقصيدة بعامَّة».[٣]

١ عروة بن يحيى بن مالك بن الحارث الليثي، شاعر غزل مقدَّم، لقبه أذينة، من أهل المدينة، كان من الفقهاء والمحدّثين أيضًا؛ لكنَّ الشعر أغلب عليه، توفّي نحو ١٣٠ هـ. ينظر الأعلام، ٢٢٧/٤.

٢ شعر عروة بن أذينة، بجمع يحيى الجبوري، ١٢٠.

٣ صورة الأسد في شعر أبي زبيد الطائي دراسة نقدية لصلاح عبد الحافظ، ٥٠.

فاتَّضحت من هذا المفهوم بعض المقوِّمات الأساسية للصورة الكلية وهي: أن تكون هناك مجموعة من الصور الجزئية المترابطة التي تكوِّن صورة كلِّية، ولا يمكن فصل واحدة من الصور الجزئية عن الأخرى، ولا يمكن تقديم إحدى الصور الجزئية على الأخرى، واستمرارية حالة نفسية واحدة -وهي وحدة الشعور- أو فكر فلسفي واحد -وهو وحدة الرؤية- أو كلاهما معًا في أعماق الصُّورة، وحصول كلِّية التجربة الشعرية لا جزئيتها، والخروج من الذاتية إلى الجماعية، والخروج من الوقتي إلى الدائم الأبدي بالإضافة إلى القيام بدور فعال في توحيد القصيدة أو تكوين الوحدة العضوية لها. فهذه جملة من المقوِّمات الأساسية لتكوين الصُّورة الكلِّية للقصيدة التي تبدو ظاهرة من خلال المفهوم السابق للصورة الكلية.

فهذه المقوِّمات الأساسية للصورة الكلِّية لا تتمثَّل مجتمعةً في شعر الأخلاق والفضائل في العصر الأموي إلا نادرًا. ومن هذه الأشعار النادرة القليلة قول أبي جلدة[١] اليشكري[٢] حيث أنشد [ب. الطويل، ق. المتراكب]:

أَلَاْ رُبَّ يَوْمٍ لِيْ بِبُسْـــتَ وَلَيْلَـــةٍ ... وَلَاْ مِثْلَ أَيَّاْمِـــيَ الْمَوَاْضِيْ بِتُسْتَرِ[٣]

غَنِيْتُ بِهَاْ أَسْقَيْ سُـلَاْفَ مُـــدَامة ... كَرِيْمَ الْمُحَيَّاْ مِـــنْ عَرَاْنِيْنِ يَشْكُرِ[٤]

نُبَاْدِرُ شُـرْبَ الرَّاْحِ حَتَّىْ نَهِرَّهَـــاْ ... وَتَتْرُكَنَاْ مِثْـــلَ الصَّرِيْعِ الْمُعَفَّرِ[٥]

فَذَلِكَ دَهْـــرٌ قَدْ تَوَلَّـىْ نَعِـــيْمُهُ ... فَأَصْبَحْتُ قَدْ بُدِّلْـــتُ طُوْلَ التَّوَقُّرِ

فَرَاْجَعَنِيْ حِلْمِـيْ وَأصبَحْتُ مُنْهُجَ الـ ... ـشَّرَاْبِ وَقِدْمـــاً كُنْتُ كَالْمُتَحَـيَّرِ[٦]

١ هو أبو جلدة بن عبيد الله اليشكري، من بني عدي بن جشم، من يشكر، شاعر نعته ابن قتيبة بالخبيث، وكان مولعًا بالشراب ثم تركه والتزم الورع والتقى كما تبين في بعض أشعاره، كان من أهل الكوفة، خرج مع عبد الرحمن بن الأشعث وقتله الحجَّاج، وقيل مات في طريق مكَّة، وكان يهاجي زيادًا الأعجم، توفِّي نحو ٨٣ هـ. ينظر الأعلام، ٢/ ١٣٣.

٢ الأغاني، ٢٢٢/١١.

٣ بُسْت: بلد في سجساتان؛ تُستَر: مدينة بخوزستان.

٤ سُلاف: أفضل الخمر وأجودها؛ عرانين جمع عِرنين: سيد.

٥ هرّها: كرهها؛ المُعَفَّر: المقلَّب في التراب.

٦ أصبحت مُنهج الشراب بمعنى أصبحت متعَبًا ممَلًا من الشراب كارهًا له. وهو من أَنْهَجَ فُلَانًا بمعنى جعله ينهج

وَكُلُّ أوَانِ الْحَــقِّ أبْصَرْتُ قَصْـدَهُ فَلَسْـتُ وَإنْ نُبِّهْتُ عَنْهُ بِمُقْصِــرِ
سَأرْكُضُ فِي التَّقْوَىْ وَفِي الْعِلْمِ بَعْدَ ماْ رَكَضْتُ إلَىْ أمْرِ الغَوِيِّ الْمُشــهّرِ
وَباللهِ حَوْلِيْ وَاحْتِيَالِيْ وَقُوَّتِــيْ وَمَنْ عِنْدَهُ عُرْفِيَ الْكَثِيْرُ وَمُــنْكَرِ

فهذه القصيدة تتمحور حول فكرة التوبة إلى الله، وهي من باب الأخلاق مع الله، وتنقسم هذه القصيدة إلى ثلاثة مشاهد جزئية متضافرة، حيث إن المشهد الأوَّل يضافر المشهد الثاني والمشهد الثاني بدوره يساعد المشهد الأخير على تحقيق ترتيب الأفكار والصور وفق الموضوع. فأمَّا المشهد الأوَّل فهو:

أَلَاْ رُبَّ يَوْمٍ لِيْ بِبُسْــتَ وَلَيْلَــةٍ وَلَاْ مِثْلَ أيَّامِــيَ الْمَوَاْضِيْ بِتُسْتَرِ
غَنِيْتُ بِهَاْ أسْقَيْ سُــلَاْفَ مُــدَامة كَرِيْمَ الْمُحَيَّاْ مِــنْ عَرَاْنِيْنِ يَشْكُرِ
نُبَاْدِرُ شُــرْبَ الرَّاْحِ حَتَّىْ نَهِرَّهَــاْ وَتَتْرُكَنَاْ مِثْــلَ الصَّرِيْعِ الْمُعَفَّرِ

وأمَّا المشهد الثاني فهو:

فَذَلِكَ دَهْــرٌ قَدْ تَوَلَّــىْ نَعِــيْمُهُ فَأصْبَحْتُ قَدْ بُدِّلْــتُ طُوْلَ التَّوَقُّرِ
فَرَاْجَعَنِيْ حِلْمِيْ وَأصبَحْتُ مُنْهُجَ الـ شَّرَاْبِ وَقِدْمًــا كُنْتُ كَالْمُتَحَــيَّرِ

وأمَّا المشهد الثالث فهو:

وَكُلُّ أوَانِ الْحَــقِّ أبْصَرْتُ قَصْـدَهُ فَلَسْـتُ وَإنْ نُبِّهْتُ عَنْهُ بِمُقْصِــرِ
سَأرْكُضُ فِي التَّقْوَىْ وَفِي الْعِلْمِ بَعْدَ ماْ كَضْتُ إلَىْ أمْرِ الغَوِيِّ الْمُشــهّرِ
وَباللهِ حَوْلِيْ وَاحْتِيَالِيْ وَقُوَّتِــيْ وَمَنْ عِنْدَهُ عُرْفِيَ الْكَثِيْرُ وَمُــنْكَرِ

ففي المشهد الأوَّل من القصيد يقدِّم الشاعر خلفيَّته المظلِمة تمهيدًا للغرض الأساس للشعر، وهو التوبة إلى الله، فوصف أنَّه كان سكِّيرًا مدمنًا يشرب ويلهو مع

أي يلهث.

أحدٍ من كبار رجال قومه، ويعاجل بشرب الراح حتَّى تجعلهما صريعين ممرّغَين في التراب. ثم بدأ المشهد الثاني بقوله: (فَذَلِكَ دَهْـــرٌ قَدْ تَوَلَّـىٰ نَعِـــيْمُهُ) واصفًا فيه نقطة تحوُّل حياته، وهي ذهاب ذلك الزمن بكلِّ تلك النعم والأقوات والأماكن. فهذا الشيء جعله يستبدل نهجه المضلَّ بالمنهج المستقيم، وأيضًا جعله يكره الخمر على الرغم من أنَّه كان ضالًّا عن السبيل من قبل. وهكذا تتضافر الأحداث في تشجيعه على العزم على التحوُّل نحو الصلاح. وهذا ما يتمثَّل في المشهد الأخير الذي يعتزم فيه على التوبة والاستقامة وكأنَّها نتيجة طبيعية لما حدث له سابقًا، فقال:

وَكُلُّ أوَانِ الْحَــقِّ أبْصَرْتُ قَصْـدَهُ فَلَسْـتُ وَإنْ نُبِّهْتُ عَنْهُ بِمُقْصِـــرِ

سَأرْكُضُ فِي التَّقْوَىٰ وَفِي الْعِلْمِ بَعْدَ ماْ رَكَضْتُ إلَـىٰ أمْرِ الغَوِيِّ الْمُشــهّرِ

وَباللهِ حَوْلِيْ وَاحْتِيَالِيْ وَقُوَّتِـــيْ وَمَنْ عِنْدَهُ عُرْفِـيَ الْكَثِيْرُ وَمُــنْكَرِ

وعلى هذا النحو، يتوفَّر في القصيدة ترابط المشاهد الجزئية بحيث تتضافر في تكوين الصُّورة الكلِّية للقصيدة. وكذلك تتوفَّر فيها الخروج من الذات إلى الجماعة ضمنًا؛ لأنَّ الصُّورة الكلِّية للقصيدة رغم كونها منصبَّة على ذات الشاعر بشكل ظاهر إلا أنَّها تهدي ضمنًا كلَّ فرد مؤمن حيٍّ إلى التنبُّه والتوبة والاستقامة على سبيل الرشاد. وبالتالي تتوفَّر في الصُّورة هذه صفةُ الخروج من الوقتي إلى الدائم الأبدي. ويتوفَّر فيها الفكر الفلسفي، وهو التوبة إلى الله بعد الوقوع في الخطأ والذنب.[1]

مصادر الصُّورة

إن الشعراء استمدُّوا في تشكيل الصُّورة الشعرية من عدَّة مصادر، وهي: الطبيعة والتراث والدين. وتتوقَّف كثرة ورود مصدر من هذه المصادر أو قلَّتها على قدر تعلُّق الشعراء بها أو تأثرهم بها، أو على مدى قدرتهم على الربط بين الرؤية والصُّورة.

١ صدر لي مقال في الإصدار الدوري لقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الملك عبد العزيز بجدَّة تحت عنوان «ظاهرة الوحدة العضوية في شعر الأخلاق والوعظ في العصر الأموي: دراسة تحليلية». فمضمون صفحتي ١٦ و١٧ من هذا المقال تمَّ أخذه من ذلك المقال. ينظر ظاهرة «الوحدة العضوية» في شعر الأخلاق والوعظ في العصر الأموي: دراسة تحليلية» لمحمَّد أرشد الحسن، الإصدار الدوري لقسم اللغة العربية وآدابها، ٥٦-٥٧.

أمَّا الشعراء الأمويون فيما يتعلَّق بالأخلاقيات فقد استمدُّوا من المصدر الديني أكثر بالقياس إلى مصدرَي الطبيعة والتراث؛ وذلك لأنَّ الرؤية التي كانوا يرونها دينية. فطبيعي أن تكثر الصور الدينية في شعرهم نسبيًّا؛ لأنَّ المضمونات المتعلِّقة بالبعد العقلي الوجداني العقائدي[١] والبعد العملي السلوكي من الأخلاقيات، تقتضي كثرةَ ورود المصدر الديني في تشكيل الصُّورة. وعن طريق هذه الصور المستلهَمة من مصادر الدين تتضامن الرؤية والأداة، وبالتالي يرتقي النصُّ الشعري دينيًّا وجماليًّا على حدٍّ سواء. وسنتناول في هذا المبحث بعضًا من النماذج الشعرية المستقاة من المصادر المذكورة آنفا لكي يتجلى بذلك الترابط والتناسق بين الرؤية الأخلاقية والصُّورة الشعرية في شعر الأخلاق والفضائل في العصر الأموي بشكل أوضح.

٠١ الدين

كثرت الصور الدينية في البعد العقلي الوجداني العقائدي من شعر الأخلاق في العصر الأموي؛ لأنَّ البعد العقلي الوجداني العقائدي متوقِّف على الإيمانيات والأمور الغيبيَّة تمامًا. لذا، لجأ الشعراء الأمويون في تشكيل هذه الصور إلى المصادر الدينية. فهذه الصور إمَّا أن تُستمدَّ من القرآن وإمَّا من الحديث النبوي الشريف. فأمَّا القرآن فمن أمثلته قول أعشى[٢] ربيعة[٣] [ب. البسيط، ق. المتراكب]:

عَرْشُ البَدِيْعِ الذِّيْ لَمْ يَتَّخِذْ وَلَداً وَلَيْسَ يأخُذُهُ نَوْمٌ وَلَا سَهَرُ

فهذا البيت يشتمل على بعض من صفات الله التي تشكِّل البعد العقلي الوجداني العقائدي لدى الإنسان المؤمن. وكلُّ صورة تتمثَّل في هذا البيت مستمَدَّة من الآيات القرآنية. فمثلًا: قول الشاعر (عرش البديع) فمستمَدٌّ من قوله تعالى ﴿وَهُوَ رَبُّ ٱلْعَرْشِ ٱلْعَظِيمِ﴾ [التوبة: ١٢٩] ومن قوله تعالى مثلًا: ﴿بَدِيعُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ﴾ [البقرة: ١١٧]. وأمَّا قوله: (الذي لم يتخذ ولدا) فمستمَدٌّ من قوله تعالى: ﴿وَقُلِ ٱلْحَمْدُ لِلَّهِ ٱلَّذِى لَمْ

١ الأخلاق يمكن أن تنقسم إلى بعدين، وهما: البعد العقلي الوجداني العقائدي والبعد العملي السلوكي.

٢ عبد الله بن خارجة بن حبيب (أو خبيب) من بني أبي ربيعة بن ذهل بن شيبان، اشتهر في أيَّام بني مروان بالشام، له مدح في بشر بن مروان وعبد الملك بن مروان، وسليمان بن عبد الملك، توفِّي نحو ١٠٠هـ. ينظر الأعلام، ٨٤/٤.

٣ كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير ميمون بن قيس بن جندل الأعشى والأعشين الآخرين لرودلف جاير، ٢٧٨.

يَتَّخِذْ وَلَدًا وَلَمْ يَكُن لَّهُۥ شَرِيكٌ فِى ٱلْمُلْكِ وَلَمْ يَكُن لَّهُۥ وَلِىٌّ مِّنَ ٱلذُّلِّ ۖ وَكَبِّرْهُ تَكْبِيرًا﴾ [الإسراء: ١١١]. وأمَّا قوله: (وليس يأخذه نوم ولا سهر) فمستمَدٌّ من قوله تعالى: ﴿لَا تَأْخُذُهُۥ سِنَةٌ وَلَا نَوْمٌ﴾ [البقرة: ٢٥٥].

ومن أمثلة الصور من الحديث النبوي الشريف قول جرير[١] بن عطيَّة[٢] [ب. البسيط، ق. المتواتر]:

مَنْ يَهْدِهِ اللهُ يَهْتَدْ لَا مُضِلَّ لَهُ وَمَنْ أَضَلَّ فَمَا يَهْدِيْهِ مِنْ هَادِيْ

فالصُّورة هنا مستمَدَّة من قول رسول الله صلى الله عليه وسلم: (مَنْ يَهْدِهِ اللهُ فَلَا مُضِلَّ لَهُ، وَمَنْ يُضْلِلْ فَلَا هَادِيَ لَهُ).[٣]

فكما أنْ كثرت المصادر الدينية في تشكيل الصُّورة الشعرية في البعد العقلي الوجداني العقائدي كذلك كثرت في البعد العملي السلوكي؛ وذلك لأنَّ البعد العملي السلوكي لا ينفصل أبدًا عن البعد العقائدي. بل يجب أن يتمثَّل البعد العقائدي في البعد العملي السلوكي دائمًا. وعن هذا الطريق يسري المؤمن نحو التكامل قلبًا وقالبًا وإيمانًا وعملًا. لذا، مال الشعراء الأمويون في تشكيل الصُّورة المتعلِّقة بالبعد العملي إلى المصادر الدينية. هذا إلى أن كثرة ورود الصور الدينية تجعل من النص أكثر تأثيرًا في نفس المتلقِّي، وبالتالي تجذب المتلقِّي نحو العمل الصالح أكثر. فإن لم يستمدَّ الشعراء من المصادر الدينية لخلا النصُّ الشعري من الصبغة الدينية والأبهة السماوية ولخلا، كذلك، من التأثير الفعَّال، فمن أمثلة المصادر القرآنية في

١ أبو حَزْرة جرير بن عطية بن حذيفة الخَطَفي بن بدر الكلبيّ اليربوعي من تميم، كان أشعر أهل عصره، ولد ومات في اليمامة، وعاش عمره كلَّه يناضل شعراء زمنه ويساجلهم - كان هجَّاء مرًّا- فلم يثبت أمامه غير الفرزدق والأخطل، وكان عفيفًا، وهو من أغزل الناس شعرًا، وأخباره مع الشعراء وغيرهم كثيرة جدًّا، توفِّي في اليمانية سنة ١١٠ه. ينظر الأعلام، ١١٩/٢.

٢ شرح ديوان جرير، بتقديم وشرح تاج الدين شَلق، ١٦٧.

٣ مسلم في الجمعة (تخفيف الصلوة والخطبة)، ٥٩٣/٢، ح ٤٥- (٨٦٧).

البعد العملي السلوكي قول ذي[١] الرمة[٢] [ب. البسيط، ق. المتواتر]:

يَاْ مُخْرِجَ الرُّوْحِ مِنْ جِسْمِيْ إذَا احْتُضِرَتْ وَفَاْرِجَ الْكَرْبِ زَحْزِحْنِيْ عَـــنِ النَّاْرِ[٣]

فهذا البيت يصوِّر عمليَّة التضرُّع والدعاء للنجاة من عذاب النار، وهو من باب الأخلاق مع الله، أمَّا الصُّورة المتمثِّلة في قول الشاعر (زحزحني عن النار) فمستمَدَّة من قوله تعالى: ﴿فَمَن زُحۡزِحَ عَنِ ٱلنَّارِ وَأُدۡخِلَ ٱلۡجَنَّةَ فَقَدۡ فَازَ﴾ [آل عمران: ١٨٥].

ومنها قول هدبة[٤] بن الخشرم[٥] [ب. الطويل؛ ق. المتواتر]:

لَأَعْلَمُ أنَّ الْأَمْـرَ أمْـرُكَ إنْ تَدِنْ فَرَبٌّ وَإنْ تَغْفِرْ فَأَنْتَ غَفُــوْرُ

فهذا البيت أيضًا من باب الأخلاق مع الله متمثِّلًا في الدعاء والتضرع. والصُّورة في قوله: (إن تدِن فربّ...إلخ) مستمدَّة من قوله تعالى: ﴿إِن تُعَذِّبۡهُمۡ فَإِنَّهُمۡ عِبَادُكَۖ وَإِن تَغۡفِرۡ لَهُمۡ فَإِنَّكَ أَنتَ ٱلۡعَزِيزُ ٱلۡحَكِيمُ﴾ [المائدة: ١١٨].

---

١ هو غيلان بن عقبة بن نهيس بن مسعود العدوي، من مضر، كنيته أبو الحارث، يعرف بذي الرمة، وكان من فحول الطبقة الثانية من شعراء عصره، قال أبو عَمْرو بن العلاء: فتح الشعر بامرئ القيس وختم بذي الرمة، وكان شديد القصر، دميمًا، يضرب لونه إلى السواد، أكثر شعره تشبيب وبكاء أطلال، يذهب في ذلك مذهب الجاهليين، وكان مقيمًا بالبادية، يحضر إلى اليمامة والبصرة كثيرًا، توفّي بأصبهان، وقيل: بالبادية سنة ١١٧ للهجرة. ينظر الأعلام، ٥/ ١٢٥.

٢ ديوان شعر ذي الرمة، بتصحيح وتنقيح كارليل هنري هيس مكارتني، ٦٦٧. [لم نجد هذه النتفة في طبعة مؤسَّسة الإيمان للتوزيع والنشر والطباعة، بيروت، بتحقيق د. عبد القدوس أبي صالح ولا في طبعة دار المعرفة، بيروت، بتحقيق عبد الرحمن المصطاوي. كما يجدر بالذكر أن المحقِّق كارليل وضع هذه النتفة ضمن الأبيات المنسوبة إلى ذي الرمة في ذيل الديوان]

٣ ذكر المحقِّق كارليل صيغة «احتضرت» معروفةً تدلُّ على معنى الحضور، إلا أن الصواب عندنا في هذا السياق صيغة المجهول التي تفيد معنى حضرها (الروح) الموتُ.

٤ هو أبو عمير هدبة بن خشرم بن كرز، من بني عامر بن ثعلبة، من سعد هذيم، من قضاعة، شاعر، فصيح، مرتجل، راوية، من أهل بادية الحجاز، وهو القائل: عسى الكرب الّذي أمسيت فيه... يكون وراءه فرج قريب،كان راوية الحطيئة وأخذ الشعر عن بشر بن أبي خازم، وأكثر ما بقي من شعره، ما قاله في أواخر حياته بعد أن قتل رجلًا من بني رقاش، من سعد هذيم، اسمه زيادة بن زيد، حكم بتسليمه إلى أهل المقتول، ليقتصُّوا منه، فأخرج من السجن، وهو موثَّق بالحديد، ودفع إليهم، فقتلوه أمام والي المدينة وجمهور من أهلها، وكان ذلك نحو سنة ٥٠هـ، قال مروان بن أبي حفصة: كان هدبة أشعر الناس منذ دخل السجن إلى أن أقيد منه. ينظر الأعلام، ٨/ ٧٨.

٥ شعر هدبة بن الخشرم العذري، بجمع وتحقيق يحيى الجبوري، ٩١.

أمَّا فيما يتعلَّق بأمثلة الصور المستمدَّة من مصادر الحديث النبوي الشريف فمنها: قول معاوية بن أبي سفيان (ت ٦٠ هـ)[١] -رضي الله عنه- [ب. الخفيف، ق. المتواتر]:

إِنْ تُنَاْقِشْ يَكُنْ نِقَاشُكَ يَاْ رَبْ ... بِ عَذَابًا لَا طَوْقَ لِيْ بِالْعَذَاْبِ

فهذا البيت من قبيل الأخلاق مع الله متمثِّلًا في التضرُّع والدعاء، والصور المتمثِّلة في هذا البيت مستمدَّة من قول النبي -صلَّى الله عليه وسلَّم- «وَلَيْسَ أَحَدٌ يُنَاقَشُ الحِسَابَ يَوْمَ القِيَامَة إِلَّا عُذِّبَ».[٢]

٢. الطبيعة

كما أن الشعراء الأمويين استمدُّوا في تشكيل الصُّورة من مصادر الدين كذلك استقوا من الطبيعة الحية والصامتة على حدٍّ سواء، إلا أن الصور الطبيعية بالمقارنة مع الصور الدينية قليلة نسبيًّا. ولعلَّ السبب في ذلك يرجع إلى مضمونات الشعر الأخلاقي؛ فإنَّ المضمونات والأفكار هي التي تسوق الصور الملائمة لها في النصِّ ليكون هناك تضامنٌ بين الفكرة والأداة، وإلا فسيكون النص ناقصًا من زاويتي الجمالية والبيان على السواء. فأمَّا فيما يخصُّ الاستقاء من مصدر الطبيعة الحية والصامتة معًا في تشكيل الصُّورة الشعرية فمن أمثلته قول عدي[٣] بن الرقاع العاملي[٤] [ب. البسيط، ق. المتدارك]:

إنَّ ابْــنَ آدَمَ يَرْجُوْ مَـا وَرَاءَ غَدٍ ... وَدُوْنَ ذلِكَ غُــوْلٌ تَعْتَقِي الْأَمَــلَا[٥]

١ نسبهما ابن رشيق القيرواني في العمدة ٣٥/١ إلى معاوية رضي الله عنه، في حين أن ابن كثير في البداية والنهاية ٤٥٦/١١ أفاد بأنَّهما إنَّما تمثَّل بهما أمير المؤمنين عند وفاته. ينظر ديوان معاوية بن أبي سفيان، بجمع وتحقيق وشرح فاروق أسيلم بن أحمد، ٥٣

٢ البخاري في كتاب الرقاق (باب من نوقش الحساب عذّب)، ٨/ ١١٢، ح ٦٥٣٧.

٣ أبو داود عديّ بن زيد بن مالك بن عدي بن الرقاع، من عاملة، شاعر كبير، من أهل دمشق، كان معاصرًا لجرير، مهاجيًا له، مقدَّمًا عند بني أمية، ومدَّاحًا لهم، خاصًا بالوليد بن عبد الملك، لقَّبه ابن دريد في كتاب الاشتقاق بشاعر أهل الشام، مات في دمشق نحو سنة ٩٥ للهجرة. ينظر الأعلام، ٢٢١/٤.

٤ ديوان شعر عدي بن الرقاع العاملي، بتحقيق نوري حمود القيسي وحاتم صالح الدائم، ٧٤-٧٥.

٥ غول: كل شيء اغتال الإنسان فأهلكه فهو غول؛ تعتقي: تحبس.

لَوْ كَـانَ يُعْتَقُ حَـيّاً عَنْ مَنِيَّتِهِ تَحَرُّزٌ وَحِـذَارٌ أَحْـرَزَ الْوَعَـلَا[١]

الْأَعْصَمَ الصَّدَعَ الْوَحْشِيَّ فِيْ شَعَفٍ دُوْنَ السَّـمَاءِ نِيَـافٍ يَفْرَعُ الْجَبَلَا[٢]

أَوْ طَائِراً مِـنْ عِتَاقِ الطَّيْرِ مَسْكَنُهُ مَصَاعِبُ الْأَرْضِ وَالأَشْرَافُ مُـذْ عَقَلَا[٣]

يَكَـادُ يَطْلُعُ صُعْدًا غَيْرَ مُكْتَـرِثٍ إِلَى السَّـمَاءِ وَلَـوْ لَاْ بُعْدُهَاْ فَـعَلَا

وَلَيْـسَ يَنْزِلُ إِلَّا فَـوْقَ شَاهِقَةٍ جُـنْحَ الظَّلَامِ وَلَوْ لَا اللَّيْلُ مَـاْ نَزَلَا[٤]

فَذَاكَ مِـنْ أَجْدَرِ الْأَشْيَاءِ لَوْ وَأَلَتْ نَفْسٌ مِـنَ الْمَوْتِ وَالْآفَاْتِ أَنْ يَـئِلَا[٥]

فكلُّ هذه الأبيات تدور حول محور واحد، ألا وهو عدم خلاص الإنسان من بطش الموت. وبالتالي هذه الأبيات من قبيل الأخلاق مع الذات حيث يفهّم الشاعر نفسه مدى قوَّة الموت وحتميَّة وقوعه عن طريق تصوير أنواع من الصور. فاستمدَّ في تشكيل هذه الصور من الطبيعة الحية والصامتة معًا. فأمَّا الطبيعة الحية فتتمثَّل في قوله: «الْوَعَـلَا الْأَعْصَمَ الصَّدَعَ الْوَحْشِيَّ» وفي قوله: «طَائِرًا مِـنْ عِتَاْقِ الطَّيْرِ». وأمَّا الطبيعة الصامتة فتتمثَّل في قوله: «فِيْ شَعَفٍ دُوْنَ السَّـمَاءِ نِيَـافٍ» وفي قوله: «الجبلا»، وفي وقوله: «مَسْكَنُهُ مَصَاْعِبُ الْأَرْضِ وَالأَشْرَاْفُ» وفي قوله: «إِلَى السَّـمَاْءِ» وفي قوله: «فَـوْقَ شَـاهِقَةٍ جُـنْحَ الظَّلَاْمِ وَلَوْ لَا اللَّيْلُ». فالشاعر استقى من الطبيعة الحية، إضافة إلى الصامتة هنا، في تصوير حتمية الموت بحيوانين أحدهما برّي والآخر جوّي. فالوعل يمثّل الحيوان الوحشي البرّي. وأمَّا طائر من عتاق الطير فهو يمثّل الحيوانات الطائرة. فكلٌّ قويٌّ يأبى إلَّا أن يعلو ويرتفع. فلو كان هناك أيُّ وسيلة من وسائل التحرُّز والحذر ما تدفع به المنيَّة لاتَّخذ هذان الحيوانان ذلك

١ الوعِل: تيس الجبل، له قرنان قويان منحنيان كسيفين أحدبين، وهو جنس من المعز الجبلية. جمعه أوعال ووُعُل ووُعول.

٢ الأعصم: الوعِل الذي في طرفيه بياض؛ الصدع: الوعِل بين الوعلين ليس عظيما ولا ضئيلا؛ شعف: رؤوس الجبال؛ نياف: مشرف، عال؛ يفرع: يعلو.

٣ عتاق الطير: ما يصيد منها؛ أشراف جمع شرف: ما علا وارتفع.

٤ جُنح الظلام: دنوّه.

٥ وألت: نجت وخلصت.

للهروب منها، لكنَّ الحقيقة هي أن المنيَّة واقعة حيث كُتبت وقُدِّرت ولا ينفلت منها أحد سواء أكان قويًّا أو ضعيفًا. ولعلَّ الشاعر إنَّما ذكر حيوانين من الحيوانات الأرضية والسماوية من غير المائية؛ لأنَّ الحيوانات الأرضية والسماوية ظاهرة غير مخفيَّة. فهذان التمثيلان لحتميَّة الموت أكثر فعاليَّة في نفس المتلقِّي؛ لأنَّ الشاعر لم يحصر كلامه في البشر فحسب، بل تجاوزه إلى الحيوانات القوية أيضًا لكي يتوسَّع المتلقِّي في فكره أكثر ويدرك وجود الموت في الطبيعة المحيطة به.

٣. التراث

إن التراث اللغوي والأدبي يقوم بدور مهمٍّ بوصفه مصدرًا من مصادر الصُّورة الأدبية. فمن الطبيعي إذن، أن الشعراء الأمويين استمدُّوا في شعر الأخلاق والفضائل من التراث اللغوي والأدبي. فمن أمثلة التراث اللغوي والأدبي بصفته مصدرًا من مصادر الصُّورة الشعرية قول العجَّاج[١] [ب. الرجز، ق. المتدارك]:

بَـعْدَ اللّتَيَّا وَاللَّتَيَّا وَالَّتِـيْ إذَا عَلَتْهَا أَنْـفُسٌ تَرَدَّتِ[٢]

فهذا البيت يتناول موضوعًا من موضوعات الأخلاق مع الذات الإلهيَّة. فمن الأخلاق مع الذات الإلهيَّة أن يشكرها الإنسان المؤمن على كلِّ رحمة استمتع بها، وعلى كلِّ نعمة تلذَّذ بها. وهنا يعبِّر الشاعر عن شكره لله بعد أن أنجاه برحمته من مخالب الموت الشرس. فكلُّ مصراع من مصراعَي البيت يحتوي على صورة جزئية تتشكَّل من مثل سائر. فالمصراع الأوَّل يحتوي على مثل (بعد اللتيا والتي) بتصرُّف من الشاعر، وهذا المثل يُضرب «للشيء إذا جاء بعد عسر»،[٣] وأمَّا المصراع الثاني فيحتوي أيضًا على مثل (بعد عقبة شديدة من علاها تردّى) بتصرُّف منه، فيريد الشاعر من خلالهما تصوير ما ناله من معاناة شديدة ومقاساة مريرة تجاه الموت

١ ديوان العجاج، ١/٤٢٠.

٢ «بعد اللتي واللتيا والتي»: هذا مثل يضرَب لما جاء بعسر. يقال: «جاء بعد اللتيا والتي»؛ إذا علتها أنفس تردَّت: يقصد بها أنها عقبة من عقاب الموت منكرة إذا أشرفت عليها أنفس سقطت، وهذا أيضا مثل يقال فيه: «بعد عقبة شديدة من علاها تردَّى». ينظر ديوان العجاج، ١/٤٢٠- ٤٢١.

٣ ديوان العجاج، ١/٤٢٠.

حتَّى أنجاه الله من قبضته برحمة منه.

ومن أمثلة التراث الشعري بوصفه مصدرًا من مصادر الصُّورة قول عروة بن أذينة[١] [ب. البسيط، ق. المتواتر]:

وَمِنْ مُؤَاْخٍ طَوَىْ كَشْحًا فَقُلْتُ لَهُ إنَّ انْطِوَاْءَكَ هَذَاْ عَنْكَ يَطْوِيْنِيْ

فهذا البيت يتناول موضوع الأخلاق مع الآخر حيث يُعْرب الشاعر عن خيبته وتأسُّفه على حدوث التباعد والفراق بينه وبين أصدقائه وأقاربه بسبب انطوائية واحد منهم؛ فإن انطواء واحد قد يجعل الآخر يبعد عنه ممَّا يؤدِّي أخيرًا إلى تعاطي ثقافة الافتراق واللا اجتماعية في المجتمع الإسلامي، فهنا كنَّى الشاعر بقوله: (طوى كشحًا) عن إعراض بعض الإخوة، وعبَّر تعبيرا فنِّيًا عن تجربته ليجسِّم المعنى لدى المتلقِّي وليجذب انتباهه وإثبات المعنى في نفسه، إلا أن هذه الكناية مأخوذة من قول أبي مليكة[٢]الحطيئة: [٣] [ب. الطويل، ق. المتدارك]:

تَوَلَّيْتُ لَا آسَى علَى نَائِلِ امْرىءٍ طَوَىْ كَشْحَهُ عَنِّي وَقَلَّتْ أوَاصِرُهْ

ففي هذا البيت كشف الشاعر عن سبب هجائه اللاذع المقذع تجاه الزبرقان بن بدر[٤] رضي الله عنه، وهو أنَّه أعرض عنه و»قلّت عواطفه وأرحامه».[٥]

١ شعر عروة بن أذينه، ١٢٠.

٢ أبو ملكية جرول بن أوس بن مالك العبسيّ، شاعر مخضرم، أدرك الجاهلية والإسلام، كان هجَّاءً عنيفًا، لم يكد يسلم من لسانه أحد، وهجا أمَّه وأباه ونفسه، وأكثر من هجاء الزبرقان بن بدر، فشكاه إلى عمر بن الخطَّاب، فسجنه عمر بالمدينة، فاستعطفه بأبيات، فأخرجه ونهاه عن هجاء الناس، توفِّي نحو سنة ٤٥ للهجرة. ينظر الأعلام ١١٨/٢.

٣ ديوان الحطيئة، برواية وشرح ابن السِّكِّيت، ٢٥.

٤ هو الزبرقان بن بدر التميمي السعدي، صحابي، من رؤساء قومه، قيل اسمه الحصين ولقِّب بالزبرقان -وهو من أسماء القمر- لحسن وجهه، ولّاه رسول الله صلَّى الله عليه وسلَّم صدقات قومه فثبت إلى زمن عمر رضي الله عنه، وكفَّ بصره في آخر عمره، وتوفِّي في أيَّام معاوية، وكان فصيحًا شاعرًا، فيه جفاء الأعراب. ينظر الأعلام، ٤١/٣.

٥ ديوان الحطيئة، ٢٥ [شارح].

النتائج

وبالجملة فالشعراء الأمويون استمدُّوا في تشكيل الصُّورة الشعرية فيما يتعلَّق بالأخلاق والفضائل من كلِّ أنماط الصور الحسِّية، وهي: الصُّورة البصرية والسمعية واللمسية والذوقية والشمية، إضافة إلى الصور الحركية، وكانت للصورة البصرية أكبر دور في تشكيل الصُّورة، أمَّا الصُّورة السمعية واللمسية فقد جاءتا بعدها في المرتبة الثانية والثالثة نسبيًّا، ولعلَّ السببَ في كثرة ورود الصُّورة البصرية البيئةُ الصحراوية الواسعة التي ساعدت حاسَّة البصر لدى الشعراء، وبالتالي قوَّتهم المخيِّلة، على الإكثار من استخدامها في تشكيل الصُّورة؛ ولأنَّ مدى قوَّة حاسَّة البصر أوسع من مدى قوى الحواسِّ الأخرى. أمَّا السبب في قلَّة توظيف الصُّورة الذوقية وخاصَّة الشمِّية فربَّما أنَّهما لا تقومان بدور ملحوظ ومؤثِّر في الأمور المتعلِّقة بالأخلاقيات، أو بالأمور المتعلِّقة بإصلاح المجتمع خُلُقًا وشيمةً مثل ما تقوم به الصُّورة البصرية والسمعية واللمسية. أمَّا فيما يخصُّ أنواع الصُّورة، فقد استقى الشعراء من كلِّ من نوعَي الصُّورة، وهما: الصُّورة الجزئية والصُّورة الكلِّية. أمَّا الصُّورة الجزئيَّة فهي الأغلب والأعمُّ في النصِّ المتعلِّق بالأخلاق. وأمَّا الصُّورة الكلِّية فلا توجد إلا قليلة. وبالنسبة لمصادر الصُّورة فقد استمدَّ الشعراء من ثلاثة مصادر، وهي: الدين والطبيعة والتراث اللغوي والأدبي. ومن الطبيعي أن الدين هو أكثر المصادر توظيفًا في تشكيل الصُّورة، والسبب في ذلك أن الرؤية التي كانوا يرونها دينية، ولأنَّ المضمونات المتعلِّقة بالبعد العقلي الوجداني العقائدي والبعد العملي السلوكي تقتضي كثرة ورود المصدر الديني في تشكيل الصُّورة؛ لكي تتضامن الرؤية والأداة في النصِّ، وبالتالي يرتقي النصُّ دينيًّا وجماليًّا معًا.

المصادر والمراجع

- **إحياء علوم الدين**، لأبي حامد الغزالي، دار المعرفة، بيروت، د. ت.
- **أسرار البلاغة**، لعبد القاهر الجرجاني، تقديم وتعليق أبو فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د. ت.
- **الأسلوب الكنائي نشأته-تطوره-بلاغته**، لمحمود السيِّد شيخون، مكتبة الكلِّيات الأزهرية، القاهرة، ١٩٧٨م.
- **الأعلام**، لخير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٥، ٢٠٠٢م.
- **البداية والنهاية**، لأبي الفداء إسماعيل بن كثير، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، الجيزة، ١٩٩٧م.
- **البلاغة الواضحة البيان، والمعاني، والبديع ودليل البلاغة الواضحة**، لعلي الجارم ومصطفى أمين، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٥م.
- **تاريخ دمشق**، لأبي القاسم علي بن الحسن بن هبة الله المعروف بابن عساكر، تح: عمر بن غرامة العمروي، دار الفكر للطابعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٥هـ.
- **تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري**، لإحسان عبَّاس، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمَّان، ٢٠١٢م.
- **جدلية الخفاء والتجلِّي دراسة بنيوية في الشعر**، لكمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط. ٣، ١٩٨٤م.
- **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، للسيد أحمد الهاشمي، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ٢٠١٣م.
- **الحيوان**، لأبي عثمان عمر بن بحر المعروف بالجاحظ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ١٤٢٤هـ.
- **ديوان أبي الأسود الدؤلي**، لأبي الأسود الدؤلي، صنعة أبي سعيد حسن السكري، تح: الشيخ محمد حسن آل ياسين، دار ومكتبة هلال للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٤١٨هـ.
- **ديوان الحطيئة**، لأبي مليكة جرول بن أوس المعروف بالحطيئة برواية وشرح ابن السكِّيت، تح: نعمان محمَّد أمين طه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٧م.
- **ديوان الراعي النميري**، للراعي النميري مع شرح واضح الصمد، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٥م.
- **ديوان شعر ذي الرمة**، لغيلان بن عقبة المعروف بذي الرمة، تصحيح وتنقيح كارليل

هنري هيس مكارتني، كلية كمبريج، كمبريج، ١٣٣٧هـ.

- **ديوان شعر عدي بن الرقاع العاملي**، لعدي بن الرقاع العاملي، تح: الدكتور نوري حمود القيسي والدكتور حاتم صالح الدائم، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧م.
- **ديوان العجاج**، عبد الله بن رؤبة المعروف بالعجاج، تح: عبد الحفيظ السطلي، مكتبة أطلس، دمشق، ١٩٧١م.
- **ديوان الفرزدق**، الفرزدق، لأبي فارس همام بن غالب بن صعصعة التميمي الدارمي المعروف بالفرزدق، شرح وضبط وتقديم الأستاذ علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط،١٤٠٧هـ.
- **ديوان معاوية بن أبي سفيان**، لمعاوية بن أبي سفيان، جمع وتحقيق وشرح فاروق أسيلم بن أحمد، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت،١٩٩٦م.
- **الرؤى والأدوات عند شعراء القرن الثاني الهجري**، لصلاح الدين أحمد دراوشة، عالم الكتب الحديث، إربد،٢٠١٠م.
- **شرح ديوان جرير**، تقديم وشرح تاج الدين شَلق، دار الكتاب العربي، بيروت، ٢٠٠٤م.
- **شرح ديوان الفرزدق**، لإليا الحاوي، منشورات دار الكتاب اللبناني مكتبة المدرسة، بيروت، ١٩٨٣م.
- **شعر الخنساء دراسة فنِّيّة**، لساهم كاظم النجم، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد. ٢١، السنة. ٢٠١٥.
- **شعر الدعوة الإسلامية في العصر الأموي**، لعبد العزيز محمَّد الزير ومحمَّد بن عبد الله الأطرم، تقديم وإشراف عبد الرحمن رأفت الباشا، الرئاسة العامَّة للكلِّيات والمعاهد العلمية، كلِّية اللغة العربية بالرياض، ١٩٧٢م.
- **شعر الدعوة الإسلامية في العصر العباسي الثالث (٣٣٤ هـ حتى ٤٤٧هـ) جمع ما لم يجمع ودراسة نقدية**، لسفير بن خلف بن متعب بن سعد القثامي، عمادة البحث العلمي، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، المدينة المنورة، ١٤٢٩هـ.
- **شعر العجير السلولي**، جمع وتحقيق محمَّد نايف الدليمي، مجلَّة المورد، المجلَّد الثامن (العدد الأوَّل)، السنة ١٩٩٧م.
- **شعر عروة بن أذينة**، لعروة بن أذينة، جمع يحيى الجبوري، دار القلم، الكويت، ط٢، ١٩٨١م.
- **شعر النعمان بن بشير الأنصاري**، للنعمان بن بشير الأنصاري، تحقيق وتقديم الدكتور يحيى الجبوري، ، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، ط٢، ١٩٨٥م.

- **شعر هدبة بن الخشرم العذري**، لهدبة بن الخشرم العذري، جمع وتحقيق يحيى الجبوري، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، ط٢، ١٩٨٦م.
- **صحيح البخاري**، لمحمَّد ابن إسماعيل البخاري، تح: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، بيروت،٢٠٠١م.
- **صحيح مسلم**، لأبي الحسن مسلم بن الحجَّاج النيسابوري، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ط، د.ت.
- **صورة الأسد في شعر أبي زبيد الطائي دراسة نقدية**، لصلاح عبد الحافظ، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢م.
- **الصُّورة الشعرية**، لسيسل دي لويس، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي ومالك مير وسلمان حسن إبراهيم، مراجعة د. عدنان غزوان إسماعيل، منشورات وزارة الثقافة والإِعلام سلسلة الكتب المترجمة، بغداد، ١٩٨٢م.
- **الصُّورة الفنِّيَّة في شعر مسلم بن الوليد**، لعبد الله التطاوي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٢م.
- **ظاهرة «الوحدة العضوية» في شعر الأخلاق والوعظ في العصر الأموي: دراسة تحليلية**، لمحمَّد أرشد الحسن، الإصدار الدوري لقسم اللغة العربية وآدابها، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الملك عبد العزيز بجدَّة، جدَّة، العدد١، ٢٠١٨.
- **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، لأبي علي الحسن بن رشيق الأزدي القيرواني، تح: محمَّد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٤٠١هـ.
- **عيون الأخبار**، لعبد الله بن مسلم بن قتيبة، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ١٤١٨هـ.
- **في النقد الحديث**، لنصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٩م.
- **كتاب الأغاني**، لأبي الفرج علي بن الحسين الأصفهاني، تح: إحسان عبَّاس وإبراهيم السعافين وبكر عبَّاس، دار صادر، ط٣، ١٤٢٩هـ.
- **كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير ميمون بن قيس بن جندل الأعشى والأعشين الآخرين**، لدودلف جاير، مطبعة آذلف هلسهوسر، بيانة، إسبانيا، ١٩٢٧م.
- **من صوت الذات إلى سلطة النصِّ قراءة في شعر عبد يغوث الحارثي في ضوء نظرية الاتصال الأدبي**، لمراد عبد الرحمن مبروك، نادي نجران الأدبي الثقافي، نجران،٢٠١٣م.
- **نظرية الأدب**، لرينيه وليك، وآوستن آرن، تعريب عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، ١٩٩٢م.
- **النظرية النقدية**، النادي الأدبي الثقافي بجدَّة، جدَّة، ط٤، ٢٠٢٠م.