



كلية اللغة العربية بأسسيوط
المجلة العلمية

توظيف الصورة الحسية عند شاعرات الأندلس

إعداد

د/ منتصر نبيه محمد صديق

مدرس الأدب العربي

كلية دار العلوم – جامعة المنيا

(العدد التاسع والثلاثون)

(الإصدار الثاني - الجزء الثالث)

(٢٠٢٠م / ١٤٤٢هـ)

توظيف الصورة الحسية عند شاعرات الأندلس

منتصر نبيه محمد صديق

قسم الدراسات الأدبية - كلية دار العلوم - جامعة المنيا - مصر

البريد الإلكتروني: montaser_nabih@mu.edu.eg

المخلص :

يهدف هذا البحث إلى دراسة أنواع الصورة الحسية في شعر شاعرات الأندلس، وكيفية توظيف هذه الأنواع من أجل إنتاج العديد من الدلالات التي تكشف عنها الدراسة. ولذلك يتناول البحث مفهوم الصورة الحسية، وأهميتها، وكذلك علاقة الإدراك الحسي بالخيال في تكوين الصورة، ثم يدرس كلاً من الصورة البصرية والسمعية واللمسية والتذوقية، وكذلك الشمية، وكيفية توظيف شاعرات الأندلس لهذه الصور، وما عبرت عنه من دلالات مختلفة كشف عنها السياق. وأيضاً بيان أبرز الدلالات التي عبر عنها تراسل الحواس من خلال عمل حاسة معينة بوظيفة حاسة أخرى. ويأتي هذا البحث لدراسة الصورة الحسية بشكل خاص عند شاعرات الأندلس؛ لأن هذا النوع من الصور مثل ظاهرة فنية يمكن ملاحظتها داخل أشعارهن. وقد اعتمدت الدراسة على المنهج الفني؛ للبحث عن كيفية توظيف هذه الصور، واستجلاء مكنوناتها، ومن ثم التوصل إلى أبرز الدلالات التي أنتجتها. وقد توصلت الدراسة إلى بعض النتائج التي من أبرزها طغيان الصورة البصرية على إنتاج شاعرات الأندلس مقارنة بالصور الأخرى في أشعارهن، وارتباط معظم الصور الحسية بالوصف، ونتائج أخرى شملت الخاتمة.

الكلمات المفتاحية : توظيف - الصورة - شاعرات - الأندلس

Employment of the sensual image among the poets of Andalusia

Dr.. Montaser Nabih Muhammad Siddiq
Department of Literary Studies, Faculty of Dar Al Uloom , Minia
University

Email : montaser_nabih@mu.edu.eg

Abstract

This research aims to study the types of the sensual image in the poetry of the poets of Andalusia, and how to employ these types in order to produce many of the semantics that the study reveals. Therefore, the research deals with the concept of the sensory image and its importance, as well as the relationship of perception with imagination in the formation of the image, then studies both the visual, auditory, tactile and gustatory image, as well as the olfactory, and how Andalusian poets employ these images, and the different connotations they expressed in the context. And also to explain the most prominent indications expressed by the correspondence of the senses through the functioning of a certain sense with another sense function. This research comes to study the sensual image of the poets of Andalusia in particular. Because this type of image is like an artistic phenomenon that can be observed inside their poetry. The study was based on the technical approach; To search for how to use these images, to clarify their contents, and then to come up with the most prominent indications that they produced. The study reached some results, the most prominent of which is the tyranny of the visual image on the production of Andalusian poets compared to other images in their poetry, and the link of most of the sensory images with the description, and other results included in the conclusion.

Keywords: Employment, image, poets, Andalusia.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الحمد لله الذي أنطق لسان الإنسان، فأفصح بعجيب البلاغة وسحر البيان،
والمصلاة والسلام على سيدنا محمد النبي العدنان.

وبعد،،،

فثمة ارتباط - لا يغفله أي ناقد - بين ما تنتجه مخيلة الشاعر من معانٍ ومضامين، وبين مدركاته الحسية التي تعمل كأداة ربط بينه وبين البيئة المحيطة، ذلك أن هذه المدركات تجسد ما تتعرض له الذات الشاعرة من مثيرات مختلفة في صورة مشاعر وأخيلة، ثم يصوغها عقله في شكل إبداع أدبي على اختلاف ألوانه، وإذا كانت "الكلمة تترتب في النطق بسبب ترتيب معانيها في النفس" (١)، كما قال عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) عند حديثه عن نظرية النظم، فإن هذه المعاني لا تتكون إلا إذا ترجمها العقل عن طريق تلك الإشارات التي تبعث بها الحواس إليه، ومن ثم فقد اهتم الشعراء قديمًا وحديثًا بتوظيف الحواس في قصائدهم، وعددوا من أنماط الصورة التي تعتمد في بنائها على الحواس الخمس: البصر والسمع والتذوق والشم واللمس، لما لها من دلالات خاصة مغايرة عما تنتجه أنماط الصورة التقليدية الأخرى، كالصورة البلاغية أو الصورة الرامزة وغيرها.

فالحواس لدى الإنسان إنما تتنبه بالإشارات والمثيرات الخارجية، ومن ثم تتم ترجمتها بصيغة مغايرة عما كانت عليه في الحقيقة، ولذلك نجد ابن رشد يقول: "وأما المحرك في قوة الحس فالأمر في ذلك بين، وهي المحسوسات بالفعل، وأما

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة،

هذه القوة فلما كان استكمالها إنما هو بالمحسوسات أيضًا بوجه ما" (١). فهو يرجع عملية الإدراك الحسي إلى قوى خارجية مادية تتمثل في المحسوسات وتأثيرها في الحواس التي تنقلها إلى العقل فتنشأ القوى الأخرى الداخلية التي تعيد تشكيل صورة هذه المحسوسات، وتمنحها دلالات خاصة، ولذلك يرى الدكتور مصطفى ناصف أن التصوير في الشعر ينبنى في المقام الأول على الحواس؛ فيقول "إن التصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس، وكل الملكات، فالشاعر المصور حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية" (٢).

وقد أشار حازم القرطاجني إلى كيفية تمثل المعاني داخل الذهن طبقًا لصورتها في الواقع، ومدى استيعاب الشاعر لذلك، فقال: "إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عند الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم" (٣). فتعمل الحواس كرابط رئيس يعكس هذه المعاني من الموجودات إلى الأذهان، وإن كانت هناك صور عقلية أو نفسية إلا أنها لا تتأتى من فراغ، وإنما يرجع ذلك إلى المخزون التخيلي داخل ذهن المبدع، والذي عكسته قبل ذلك أيضًا الحواس؛ "إن الصور يجب أن تبدأ من الأشياء المادية على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس، في البعيد

(١) أبو الوليد بن رشد: تلخيص كتاب النفس لابن رشد، تحقيق: د. أحمد فؤاد الأهواني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٠م، ص ٦٣.

(٢) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٩٦م، ص ٨.

(٣) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨١م، ص ١٨-١٩.

من المناطق اللاشعورية، وهي المناطق الغائرة في النفس" (١). فالصورة الحسية من هذا المنطلق عبارة عن إدراكات مادية يقوم ذهن المبدع بتحويلها إلى معانٍ تخيلية، وهذه المعاني هي مزيج من الصور المتعددة المخزونة في الذاكرة لهذه المدركات مع ما يضيفه عليها المبدع من خيال.

[١] الصورة الحسية بين الإدراك والتخيل:

إن الصورة الحسية وإن كانت في الأصل عبارة عن تكوين حسي يصاغ في كلمات، فذلك لا ينكر بعدها التخيلي الذي يضيفه عليها المبدع من أجل الوصول إلى المعنى المطلوب، ويظهر ذلك بشكل كبير في مقولة الجاحظ المعروفة عن الشعر بأنه ضرب من النسج وجنس من التصوير، وكأن المعاني وحدها لا يمكن أن تصل إلى شعور المتلقي بل تحتاج إلى مؤثر آخر أكثر قوة، وهو التصوير القائم على الخيال، ولذلك ينقل لنا فرانسوا مورو (Francois Moro) في كتابه (البلاغة) مقولة ميشيل لوكيرن التي توضح أن الشاعر يستطيع أن ينفذ إلى شعور المتلقي عن طريق الخيال قائلاً: "الصورة عنصر محسوس يقتنصه الكاتب من خارج الموضوع الذي يعالجه، ويستخدم ذلك العنصر لأجل توضيح قوله، أو من أجل التمكن من حساسية القارئ بواسطة الخيال" (٢). ذلك أن الكلمات لا يمكن أن تعبر بمفردها.

فالشاعر يمتلك مخزوناً لا نهائياً من صور الطبيعة المجردة، وهذه الصور عند استدعائها فإن خياله يضيف عليها بعداً تصويرياً مختلفاً عما كانت

(١) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ٣٩٥.

(٢) فرانسوا مورو: البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة: محمد الولي، وعائشة جريز، أفريقيا الشرق، المغرب، ط ٢، ٢٠٠٣م، ص ١٨.

عليه من قبل، يرجع ذلك إلى اختيارات اللاوعي عنده، أو ما يراه مناسباً لوجدانه وشعوره الداخلي، وقد عبر أصحاب المذهب الرمزي عن هذا المعنى في حديثهم عن اللغة الرامزة؛ حيث يقول د. غنيمي هلال بأن الصورة لديهم تتمثل في اللغة الإيحائية التي تتجاوز التمثيل المادي للأشياء والموجودات، "ويرى الرمزيون أن الصور يجب أن تبدأ من الأشياء المادية على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس في البعيد من المناطق اللاشعورية، وهي المناطق الغائمة الغائرة في النفس، ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحس، وفي هذه المناطق لا نعتد بالعالم الخارجي إلا بمقدار ما تتمثله ونتخذه من منافذ للخلاجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير" (١).

فالشاعر لا يعتمد على اللغة المعجمية المباشرة، بل لا بد من إضفاء البعد الإيحائي عليها عن طريق الخيال؛ حتى يستطيع أن يكسبها صفة الشعرية، فالشعر عبارة عن خلق فني جمالي ولذلك نراه يبتعد كثيراً عن تعبيراته المباشرة، وعن تلك اللغة المعجمية التقريرية، ولذلك فإن العملية الشعرية عبارة عن نقل التجارب الإنسانية إلى صور انفعالية لها تأثير على المتلقي" (٢). وهذا ما دفع الجاحظ (ت: ٢٥٥ هـ) قديماً إلى أن يرى الشعر ضرباً من التصوير، ولعلها أول إشارة تصل إلينا عن الصورة ومفهومها؛ حيث يقول: "والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير الألفاظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الصبغ وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة،

(١) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٣٩٥.

(٢) انظر: كوثر حجاب: دلالة الصورة الفنية الحداثية في الخطاب الشعري الجزائري، عبد الحميد هيمة أنموذجاً، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، ٢٠١٧م، ص

وضرب من النسيج، وجنس من التصوير"^(١). فهو ينتصر في هذه المقولة للألفاظ على المعاني، ولكنه في نفس الوقت يؤكد على فكرة توظيف وصياغة هذه الألفاظ، بتحديد مناسبتها للمعنى. ويؤكد كذلك على أهمية الجانب الحسي الذي يمكن الشاعر من نقل إحساسه ومخيلته إلى المتلقي. وقد سار على هذا الرأي كذلك من بعد الجاحظ، قدامة بن جعفر (ت: ٣٣٧هـ) في كتابه نقد الشعر؛ حيث وجد أن المعاني هي المادة الخام للشعر، والصياغة أو الصورة هي التي تحدد جودته من رداءته، ولذلك لا يهم إن كان المعنى شريفاً أو وضيعاً، ولكن المهم هو الصورة^(٢).

كما تحدث أبو هلال العسكري (ت: ٣٩٥هـ) كذلك عن أهمية التصوير، وأنه لا يستغنى عنه، وإن كان المعنى جيداً، فيقول في أثناء حديثه عن البلاغة: "وإنما جعلنا حسن المعرض وقبول الصورة شرطاً في البلاغة؛ لأن الكلام إذا كانت عبارته رثة، ومعرضه خلقاً لم يُسمَّ بليغاً، وإن كان مفهوم المعنى، مكشوف المغزى"^(٣).

بينما تحدث عبد القاهر الجرجاني بشكل موسع عن الصورة ومفهومها خلال حديثه عن نظرية النظم، إذ وجد أنها تتمثل في توافق الألفاظ مع المعاني، فلا توجد أفضلية لجانب على الآخر، وقد أشار في معرض حديثه عن كيفية تشكيل الصورة، ودور الحواس في ذلك عندما قال: "واعلم أن قولنا الصورة، وإنما هو تمثيل وقياس

(١) الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت،

لبنان، ١٩٦٩م، ج ٢، ص ١٣١.

(٢) ينظر: قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة،

١٩٦٣م، ص ١٧.

(٣) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق: د. مفيد قميحة، دار الكتب

العلمية، بيروت، لبنان، ط ٢، ١٩٨٩م، ص ١٩.

لما نعلمه بعقولنا عن الذي نراه بأبصارنا"^(١). فالحواس تعكس صور المدركات إلى العقل، ويقوم العقل بإعادة صياغتها من جديد حسب اختيارات المبدع وميوله، ولذلك يرى د. محمد عناني أن الصورة هي "التذكر الواعي لمدرک حسي سابق كله أو بعضه في غياب المنبه الأصلي للحاسة المثارة، واسترجاع صورة منظر أثار الإنسان أو صوت سمعه ... إلخ بعد أن يبتعد عنه ويزول أثره المباشر على الحواس"^(٢). فهو يرى أن الصورة ما هي إلا انعكاس غير مباشر لما تنقله الحواس إلى مخيلتنا أو ذاكرتنا.

وإذا كانت مخيلة الإنسان هي التي تقوم بتشكيل المنتج النهائي للصورة بعد إضفاء عنصر الخيال عليها، فإن النقاد قد اهتموا كذلك بالجانب النفسي في بنائها وتكوينها؛ لأنه يمثل الجانب المهم الذي يمكن المبدع من صياغة المدركات بشكل مغاير ومبتكر، ولذلك تحدث الدكتور جابر عصفور عن قوى النفس لدى فلاسفة المسلمين، وبخاصة ابن سينا، والفارابي اللذين وجدا بأن قوى النفس عبارة عن حواس ظاهرة وأخرى باطنة، والظاهرة تدرك الأشياء عند وقوع الحاسة - البصر أو السمع ... إلخ - على مدرک معين، بينما الباطنة يحكمها الشعور أو الخيال، "فإذا كانت الحواس الظاهرة تنفعل عند مؤثرات خارجية، ولا تدرك صورة المحسوسات إلا عند حضور المحسوسات ذاتها، فإن الحواس أو القوى الباطنة تنفعل عند مؤثرات داخلية، وتدرك صورة المحسوسات حتى لو كانت المحسوسات ذاتها غائبة، لأن صور المحسوسات تكون مخزونة عندها، ومن ثم فلا تحتاج

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٥٠٨.

(٢) محمد محمد عناني: النقد التحليلي، دار الجيل للطباعة، القاهرة، ١٩٨٦م، ص ٥٧.

حضورها^(١). ومن هذا المنطلق فإن الصورة الحسية لا يمكن أن يعكسها المبدع كما هي في الحقيقة؛ لأن ذلك يفقدها تأثيرها الفني، إذ إن نقل الصورة مباشرة للمحسوسات يجعلها تبدو للمتلقي تقليدية ومألوفة، ومن ثم لا تقوم بجذب انتباهه على عكس ما يحدثه فيها عنصر الخيال.

[٢] مفهوم الصورة الحسية وأهميتها داخل العمل الأدبي:

يمكن تعريف الصورة الحسية بأنها الصورة التي تعتمد في تشكيلها على مدركات الحواس الخمس "إذ يتجسد للقارئ فكرة النص من خلال ذكر هيئة عناصر المشهد أو ألوانه أو طعمه أو صوته، أو تذكر مجتمعة معًا، متضافرة مع معطيات لغوية متنوعة، منها اختيار الألفاظ المناسبة والتركيب الأسلوبي للعبارة، وعلى الشاعر لكي تتكامل عناصر صورته أن يجيد اختيار الألفاظ ذات المغزى، أي الشكل العاطفي المؤثر"^(٢). فالصورة الحسية مثلها مثل الصورة البلاغية تتكون من توافق حاصل بين اللفظ والمعنى، ولكن ألفاظها في نفس الوقت تشير إلى دلالات مرتبطة بالحواس، وهذه الألفاظ تعبر عن معانٍ مرتبطة بالمحسوسات، وإن كان يطغى عليها عنصر الخيال.

وهذا النوع من التصوير يركز في بنائه كذلك على أساس نفسي شعوري لدى المبدع، لأنه يحول المحسوس إلى شعوري، ويجعل الحواس تتداخل وتتراسل فيما بينها؛ ولذلك عندما أراد الدكتور/ علي البطل أن يقدم تعريفًا للصورة، وجد أن المدركات الحسية هي المصدر الأول لها؛ حيث يعرفها بقوله: "هي تشكيل لغوي

(١) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٣، ١٩٩٢م، ص ٢٨.

(٢) شيماء عثمان محمد: الصورة الحسية في شعر فهد العسكر، مجلة أبحاث البصيرة، المجلد ٢٦، عدد ١، ٢٠١١م، ص ٦٨.

يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها" (١).
فالحواس هي نقطة الانطلاق التي يبدأ منها تشكيل الصورة.
ولا تتأتى الصورة الحسية داخل العمل الشعري كنوع من الزينة اللفظية،
أو تفسير شيء معين، وإنما هي توظيف فني يقصد من خلاله إثارة خيال المتلقي
وشعوره، وكذلك التفكير فيما تنقله وتصوره له الحواس المختلفة، فنحن "لا نبحت
في هذا الجانب عما هو حسي مجرد، وإنما نستقصي الموضوعات التصويرية
المفعمة بالانفعالات الداخلية للشاعر، التي تحدث في المتلقي التأثير المطلوب،
والمبتغى من إيجادها، فهي في حقيقتها منبهات للأفعال، فالشاعر يجعل الألفاظ
الحسية في ذاتها وسيلة إلى تنشيط الحواس" (٢).

وقد أشار النقاد إلى أهمية هذا النوع من الصور، ومدى تأثيره في المتلقي،
وإثارة انفعاله، وكذلك توافق حواس الإنسان مع ما طبعت عليه هذه الحواس
من مدركات مألوفة، فنرى ابن طباطبا يقول في ذلك: "إن كل حاسة من حواس
البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت لها إذا كان وروده عليها ورودًا لطيفًا
باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها، فالعين تألف المرأى الحسن، وتقضى
بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب، ويتأذى بالمنتن الخبيث ... إلخ"
(٣). فالصورة الحسية لها أهمية بارزة داخل العمل الأدبي، ولا يمكن للشاعر

(١) علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دراسة في أصولها

وتطورها، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ١٩٨١م، ص ٣٠.

(٢) هيثم علي حماد: الصورة الحسية في شعر جرير بن عطية الخطفي، مجلة العلوم الإسلامية،

عدد ٣٠، السنة (٧)، ص ٦٥.

(٣) ابن طباطبا: عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار

الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٨٢م، ص ٢٠.

أن يستغني عنها داخل عمله الأدبي طالما يريد إحداث تأثير فني في المتلقي؛ "فالتصوير الشعري يقوم على أساس حسي مكين، ولا مفر من التسليم بذلك طالما كانت مدركات الحس هي المادة الخام التي يبني بها الشاعر تجاربه" (١). وعند توظيف هذه الصورة داخل العمل الشعري نراها تبرز العديد من الدلالات المتنوعة التي تحدث تأثيراً ملموساً في المتلقي بسبب مغايرتها للمعنى المباشر، وبما تضيفه من تأثير جمالي في بعدها التخيلي.

وقد وردت الصورة الحسية - بكافة أنواعها - لدى شاعرات الأندلس، ووظفنها توظيفاً فنياً أبان عن دلالات عديدة متنوعة تكشف عنها الدراسة على النحو التالي:

[٣]- أنواع الصور الحسية وتوظيفها:

أولاً: الصورة البصرية:

هي تلك الصورة التي تتشكل من خلال حاسة البصر، وهذه الحاسة كما أشار العلماء أقوى حاسة بين حواس الإنسان الخمس؛ لأن ما يصدق عليها يصدق على الحواس الأخرى، وكذلك العكس، "والحواس الأربع أبواب إلى القلب، ومنافذ نحو النفس، والعين أبلغها وأصحها دلالة، وأوعرها عملاً، وهي رائد النفس الصادق، ودليلها الهادي، ومرآتها المجلوة التي بها تقف على الحقائق، وتميز الصفات، وتفهم المحسوسات، وقد قيل: ليس المخبر كالمعاین" (٢). وهي أكثر الحواس التي يعتمد عليها الشعراء في بناء صورهم، إذ إن الصورة البصرية دائماً ما تحتل المرتبة الأولى في ورودها لدى معظم الشعراء.

(١) د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٣٠٩.

(٢) ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة في الألفة والألاف، تحقيق: د. إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٧م، ص ١٣٧.

وإذا كانت الحواس هي التي تعين الإنسان على فهم وإدراك العالم المحيط، فإن أصدقها في ذلك حاسة البصر، ويشترك معها حاسة السمع، إذ إنهما لا يحتاجان إلى اقتراب الحاسة من المحسوس كباقي الحواس الأخرى، ولذلك نجدهما يتكرران بكثرة في القرآن الكريم مقارنة بالحواس الأخرى، ودائمًا ما تأتيان متصاحبتين كما في قوله عز وجل: ﴿ وَاللَّهُ أَخْرَجَكُمْ مِّن بُطُونِ أُمَّهَاتِكُمْ لَا تَعْلَمُونَ شَيْئًا وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ ﴾^(١). وقال تعالى: ﴿ إِنَّا خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنْ نُطْفَةٍ أَمْشَاجٍ نَّبْتَلِيهِ فَجَعَلْنَاهُ سَمِيعًا بَصِيرًا ﴾^(٢). وتتأتى أهميتهما كذلك في أن الإنسان في بداية تعلمه القراءة والكتابة إنما يعتمد عليهما إما بالنظر إلى المكتوب أو سماعه، ولذلك فحاسة البصر هي أدق الحواس حساسية وتأثيرًا بالواقع المحيط، فعن طريق العين يكون الاحتكاك مباشرًا بموضوع التجربة، بل إنها أسبق إلى إدراك هذا الواقع^(٣).

وقد تشكلت الصورة البصرية عند شاعرات الأندلس ما بين صورة متحركة وثابتة، وأخرى ضوئية وكذلك لونية، واستطعن توظيفها لإنتاج دلالات فنية من شأنها إثراء الجانب الفني للنص من ناحية، وإشراك المتلقي في تفهم المعنى واستيعابه من ناحية أخرى.

١ - توظيف الصورة البصرية المتحركة والثابتة:

تتسم هذه الصورة إما بالحركية التي تمنحها حيوية وقوة بجانب بعدها الحسي، أو ربما تدل على الثبات لتفسح المجال للبعد البصري كي يتحكم بمفرده

(١) القرآن الكريم، سورة النحل، الآية (٧٨).

(٢) القرآن الكريم، سورة الإنسان، الآية (٢).

(٣) وحيد صبحي كبابة: الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، اتحاد الكتاب

العرب، دمشق، ١٩٩٩م، ص ٩٢.

في منح الدلالة. وقد يشير توظيف هذا النوع من الصور البصرية إلى التعبير إلى دلالات الكبر والتقدم في السن، فوجد الشاعرة مريم بنت أبي يعقوب الفصولي^(١)، تتحدث عن نفسها، وقد بلغت من العمر سبعة وسبعين عامًا قائلة: (بحر الطويل):

وما تَرْتَجِي مِنْ بِنْتِ سَبْعِينَ حُجَّةً
وسبع كَنَسَجِ العَنكَبوتِ المهلهلِ
تَدِبُّ ديببَ الطَّفْلِ تَسْعَى إلى العَصَا
وَتَمَشِي بِهَا مَشْيَ الأَسِيرِ المُكَبَّلِ^(٢)

فالشاعرة في هذه الأبيات توظف أكثر من صورة بصرية لتعبر عن تقدمها في السن، وأول هذه الصور تلك الصورة البصرية الثابتة التي تظهر في قولها (كَنَسَجِ العَنكَبوتِ)، لتوضح من خلالها أنها أصبحت ضعيفة مهلهلة، فاستدعاء صورة خيوط العنكبوت وما تتسم به من ضعف ووهن في ذهن المتلقي يعبر عن حال تلك المرأة، فالذي ينظر إليها فإنه حتمًا يربط صورتها بصورة خيوط العنكبوت.

وتوظف كذلك صورة بصرية متحركة في البيت الثاني تتمثل في (تَدِبُّ ديببَ الطَّفْلِ)، وهذه الصورة رغم حركيتها إلا أنها تشير إلى البطء في السير؛ دلالة

(١) هي مريم بنت أبي يعقوب الفصولي، أصلها من شلب، ولكنها سكنت إشبيلية، وكانت لها هناك شهرة فقد كانت تعلم النساء، وقد عمرت كثيرًا، وماتت بعد عام ٤٠٠ هـ، وكانت أديبة وشاعرة. انظر في ترجمتها: جذوة المقتبس، ٣٨٨؛ بغية الملتبس، ٥٢٨؛ الصلة، ٥٦-٥٧؛ نفح الطيب، ٢٩١/٤؛ عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، ج ٤/٣٥١.

(٢) الحميدي: جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، تحقيق: إبراهيم الإبياري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط ١، ١٩٨٤م، ق ٢، ص ٦٥٠.

على ضعف هذه المرأة وشيخوختها، وتؤكد هذه الدلالة أيضًا الصورة البصرية الثالثة (تَمْشِي بِهَا مَشْيَ الْأَسِيرِ الْمُكَبَّلِ)، فأن هذه المرأة من ضعف مشيتها وبطء حركتها تمشي كما يمشي الأسير المقيد بالأغلال، وهي صورة بصرية تسهم في تخيل مدى ما فعله الزمن بهذه المرأة بسبب تقدمها في السن.

وتوظف الشاعرة ولادة بنت المستكفي^(١) الصورة البصرية المتحركة لتظهر دلالات الوجد والعشق تجاه الشاعر ابن زيدون، وذلك عندما كتبت إليه برسالة تقول فيها: (الطويل):

تَرْقُبُ إِذَا جَنَّ الظَّلَامُ زِيَارَتِي
فَأِنِّي رَأَيْتُ اللَّيْلَ أَكْتَمُ لِلسَّرِّ
وَبِي مِنْكَ مَا لَوْ كَانَ لِلبَدْرِ مَا بَدَا
وَبِاللَّيْلِ مَا أَدَجَى وَبِالنَّجْمِ لَمْ يَسْرِ^(٢)

ففي البيت الثاني من النموذج السابق، تتعدد الصور البصرية المتحركة، ويبدو ذلك في ظهور البدر (للبدْرِ مَا بَدَا)، وظلمة الليل (وَبِاللَّيْلِ مَا أَدَجَى)، وكذلك حركة النجوم (وَبِالنَّجْمِ لَمْ يَسْرِ)، والشاعرة هنا توظف هذه الصور من أجل تصوير

(١) هي ولادة بنت الخليفة المستكفي بالله، كانت أمها جارية إسبانية نصرانية اسمها (سَكْرِي)، وقد ورثت عن أمها بشرتها البيضاء، وشعرها الأصهب، وقد برزت إلى الحياة العامة بعد مقتل أبيها عام ٤١٦هـ، وكانت تبلغ من العمر خمسة عشر عامًا حينها، وكانت أديبة وشاعرة، ولها مجلس يحضره عديد من الشعراء، وقد ارتبطت في بداية حياتها بابن زيدون، ثم الشاعر ابن عبدوس، وتوفيت سنة ٤٨٤هـ، انظر في ترجمتها: الذخيرة، ١/٢٩٤-٤٣٣؛ الصلاة، ٦٥٧؛ بغية الملتمس، ٥٣١-٥٣٢؛ نفح الطيب، ٢٠٥/٤-٢١٢.

(٢) ابن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٧٩م، ق١، ج١، ص ٤٣٠.

مدى شدة حبتها، فما تحمله بداخلها لا يستطيع البدر أن يظهر إذا ما أصيب به من شدة ثقله وتأثيره، كما أنه يعبر عن تملكه من قلبها، والصور الحسية هنا تنقل المتلقي إلى تصور معاناة الشاعرة من خلال نقله إلى حقيقة الصورة والتفكير فيها، فكيف للبدر أن يختفي ولا يظهر، وكيف للنجوم لا تتحرك في السماء وتظهر بضياؤها وبهائها.

إن ما تبثه هذه الصور من حالة عدم الارتياح والحزن في تخيلها لعدم تحققها (ظهور البدر، ظهور النجوم) يعادل درجة المعاناة التي تشعر بها ولادة جراء هذا الحب، ومن ثم فقد استطاعت أن تشعر المتلقي بما تكنه داخلها لا سيما ابن زيدون الذي توجه له هذه الرسالة وكأنها لا تستطيع أن تعبر عنه بصورة مباشرة، فاستدعت هذه الصور الحسية لنقل حالتها، لا سيما إذا كانت هذه الصور بصرية، فتكون مؤثرة بشكل كبير ذلك لأنها تعتمد على أقوى الحواس وهي العين، ويزيد من تأثيرها حركيتها، فالبدر وهو في حد ذاته يعبر عن صورة بصرية ضوئية تضيف إليه الشاعرة صفة أخرى وهي الحركية عبر الفعل (بدا)، وكذلك الليل والبدر. وقد توظف الشاعرة الصورة البصرية من أجل الشكوى وطلب العون، فنجد الشاعرة حسانة التميمية^(١) عندما مات والدها أبو المخشي عاصم بن زيد الشاعر، أنشدت بعض الأبيات للأمير عبد الرحمن بن الحكم بن هشام تشكو فيها والي ألبيرة (جابر بن لبيد) الذي منع عنها المال، قائلة: (الطويل):

إلى ذي الندى والمجد سارت ركائبِي

على شحط تصلي بنار الهواجر

(١) هي حسانة بنت أبي المخشي الشاعر، مات أبوها في أيام الحكم الربضي (١٨٠ - ٢٦٠هـ)، وكانت أديبة وشاعرة، وكانت وفاتها عام ٢٣٠هـ. انظر في ترجمتها: فنجح الطيب، ١٦٧/٤ - ١٦٨؛ عمرو فروخ، ٩٧/٤.

لِيَجْبُرَ صَدْعِي إِنَّهُ خَيْرُ جَابِرٍ
وَيَمْنَعَنِي مِنَ الظَّلَامَةِ جَابِرٍ
فَأَيُّ وَأَيْتَامِي بِقَبْضَةِ كَفِّهِ
كَذِي رَيْشٍ أَضْحَى فِي مَخَالِبِ كَاسِرٍ^(١)

ففي هذه الأبيات نجد أن الشاعرة توظف صورة بصرية متحركة (كذي ريشٍ أَضْحَى فِي مَخَالِبِ كَاسِرٍ)، وهي صورة توضح مدى المعاناة التي تلاقىها حسانة، فمعاناتها من هذا الوالي تشبه الطائر الضعيف الذي وقع فريسة طائر مفترس، والفعل (أضحى) في هذه الصورة يؤكد تحقق الفعل، ثم تترك الشاعرة هذه الصورة الحسية تفعل فعلها في المتلقي لتخيل ما سوف يحدث بعد وقوع هذا الطائر بين مخالب مفترسه، ويتخيل كذلك قدر المعاناة التي يلاقىها، وبعد اكتمال هذه الصورة في ذهنه يعود مرة أخرى ليربط بينها وبين تلك المرأة التي وقعت فريسة ظلم هذا الوالي.

والشاعرة إذ تقدم تلك الصورة البصرية فهي على علم بما يفعله تأثيرها في الخليفة عبد الرحمن، ولذلك استطاعت أن توظيفها توظيفاً جيداً من أجل طلب العون والشكوى، وقد حدث ما توقعته، فقد قام الخليفة بعد سماع هذه الكلمات بالتحقيق في الأمر، وبعدها قام بعزل هذا الوالي.

وربما تأتي الصورة البصرية في سياق شعري تقليدي، ولكنه يعبر عن دلالة مقصودة بعينها، فالشاعرة زينب بنت فروة المريية^(٢) توظف صورة بصرية متحركة

(١) المقري: نفع الطيب في غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨م، ج ٤/١٦٨.

(٢) هي زينب بنت فروة المريية، عاشت في مدينة ألمرية، لم تذكر المصادر أي أخبار عنها سوى ثلاثة أبيات قالتها في حب ابن عمها. انظر في ترجمتها: الذيل والتكملة، ٤٨٧/٨.

في سياق الوقوف على الأطلال، ووصف الرحلة، وهي تريد من خلال ذلك أن تبث معاناتها وشوقها لابن عمها الذي يعرف بـ (المغيرة)، وقد أحبته حباً شديداً فقالت: (البسيط):

يَا أَيُّهَا الرَّكْبُ الْغَادِي لَطِيئَهُ
عَرَجٌ أَنْبُوكَ عَنِ بَعْضِ الَّذِي أَجْدُ
مَا عَالَجَ النَّاسُ مِنْ وَجْدٍ تَضَمَّنَهُمْ
إِلَّا وَوَجَدِي بِهِ فَوْقَ الَّذِي أَجْدُ
حَسْبِي رِضَاهُ وَأَنْيَ فِي مَسْرَتِهِ
وَوَدَّهَ آخِرَ الْأَيَّامِ أَجْتَهُدُ^(١)

فالشاعرة هنا عبر حديثها عن الرحلة ووقوفها على الأطلال توظف الصورة البصرية المتحركة التي تتجلى من خلال الألفاظ (الراكب، الغادي، عرج) في البيت الأول، وهذه الصورة توحى بالفراق والبين، فهذا المحبوب قد تهيأ للرحيل الباكر لطلب شيء ما، وهو ما سيحدث تباعداً وفراقاً؛ ولذلك تطلب منه الشاعرة أن ينعطف نحوها في صورة بصرية تدعو إلى القرب والتودد (عرج أنبئك). وهذه الحركية التي تتسم بها تلك الصورة إنما أضفت على السياق أبعاداً تتساق ما بين القرب والبعد، تجعل المتلقي يوازن ما بين مشهد الرحيل وبين طلب القرب مما يجعله يتفهم تلك المعاناة التي تعانيها هذه الشاعرة جراء هذا الفراق، ويتأكد هذا المعنى عندما نبحث في دلالات البيت الثاني والثالث.

(١) المراكشي: الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٧٣م، ج ٨، ق ٢، ص ٤٨٧.

وربما عبرت الصورة البصرية المتحركة عن شدة الحب والتعلق، وكذلك التغزل في المحبوب، فالشاعرة أمة العزيز الشريفة^(١) حينما حاولت التعبير عن مشاعرها تجاه محبوبها أنشدت تقول: (السريع):

لِحَاظِكُمْ تَجْرَحُنَا فِي الْحَشَا
وَلِحَظَّنَا يَجْرَحُكُمْ فِي الْخُدُودِ
جُرْحٌ بِجُرْحٍ فَاجْعَلُوا ذَا بِيَدَا
فَمَا الَّذِي أَوْجَبَ جُرْحَ الصُّدُودِ^(٢)

فالشاعرة في البيت الأول قد وظفت الصورة البصرية (لِحَاظِكُمْ تَجْرَحُنَا) من أجل بيان أثر هذا المحبوب في نفسها، وهي صورة متحركة، عكست فعل هذه الألفاظ بالشاعرة فهي من قوة تأثيرها تسبب الجرح والألم داخل أحشاء الشاعرة، وكان تلك النظرة شيئاً مادياً يجرح.

وتأتي الصورة البصرية المتحركة كذلك في الشطر الثاني لتنتقل تأثير هذه الألفاظ من المحبوب إلى الشاعرة من أجل تصوير حسن وجمال هذا المحبوب، فما الصورة (ولحظنا يجرحكم في الخدود) - وهي صورة متحركة تعكس حركة الأعين تجاه خدود هذا المحبوب - إلا تعبير عن شدة جمال خلقة هذا المحبوب الذي ما إن رآته أعين الشاعرة إلا وقامت بجرح خدوده من شدة التحديق فيها.

(١) هي أمة العزيز ابنة محمد عبد العزيز بن الحسين، نسبها ينتمي إلى الإمام الحسين، عاشت في مدينة بنسنية، وكانت تلقب بالفاضلة الشريفة، انظر في ترجمتها: نزهة الجلساء، ٢٨/١؛ المطرب، ص ٦.

(٢) ابن دحية: المطرب من أشعار أهل المغرب، تحقيق: إبراهيم الإبياري، حامد عبد المجيد، أحمد بدوي، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٥٤م، ص ٦.

وقد توظف الشاعرة الصورة البصرية المتحركة من أجل بث معاني الحب العفيف، فنجد الشاعرة أم الهناء ابنة عبد الحق بن عطية^(١) تنشد بعض الأبيات عندما تولى أبوها قضاء ألمرية، وأراد الرحيل من قرطبة فذرفت عيناه الدموع لفراق ابنته، فأنشدته هذه الأبيات الغزلية مواساةً له: (الكامل):

جَاءَ الْكِتَابُ مِنَ الْحَبِيبِ بِأَنَّهُ
سَـيُزُونِي فَاسْتَعْبَرْتُ أَجْفَانِي
غَلَبَ السَّرُورُ عَلَيَّ حَتَّى إِنَّهُ
مِنْ عِظْمِ فَرْطِ مَسْرَتِي أَبْكَانِي
يَا عَيْنُ صَارَ الدَّمْعُ عِنْدَكَ عَادَةً
تَبْكِينَ فِي فَرْحٍ وَفِي أَحْزَانِ
فَاسْتَقْبَلِي بِالْبِشْرِ يَوْمَ لِقَائِهِ
وَدَعَى الدُّمُوعَ لِلَيْلَةِ الْهَجْرَانِ^(٢)

ففي هذه الأبيات توظف الشاعرة أكثر من صورة بصرية متحركة، ففي البيت الثاني تشير الألفاظ (السرور، أبكاني) إلى صورة بصرية تشير من خلال السياق إلى تلك المشاعر المتباينة التي تعيشها هذه الشاعرة نتيجة أخبارها بزيارة

(١) هي أمة الرحمن بنت أبي محمد عبد الحق بن غالب بن عطية المحاربي، عرفت بأمر الهناء، وهي من شاعرات القرن السادس الهجري، وكانت صاحبة علم وأدب، وذكر المؤرخون أن لها إنجازات تربوية وعلمية وأدبية في غرناطة بالأندلس، ووالدها كان من علماء الأندلس المشهورين، وتولى القضاء بألمرية، وذكر العلماء أن لها بعض المؤلفات. انظر في ترجمتها وأخبارها: نفع الطيب، ج ٤/٢٩٨؛ التكملة لكتاب الصلة، ٤/٢٥٧؛ الذيل والتكملة، ٤٧٧/٢.

(٢) المقري: نفع الطيب، ج ٤، ص ٢٩٨.

محبوبها، وقريب من هذه الدلالات تعبر عنها كذلك الصورة البصرية التي ترد في البيت الثالث (يا عين... تبكين)، فهي تعبر عن اختلاط مشاعر السرور والحزن، فهذه الشاعرة تنزل دموعها في كلا الموقفين، ثم تختتم الشاعرة قولها بصورتين بصريتين متقابلتين محاولة منها حسم ذلك الأمر، فهي تطلب في عينها أن تسر وتفرح يوم اللقاء (فاسْتَقْبِلِي بِالْبِشْرِ يَوْمَ لِقَائِهِ)، وأن تذرف الدموع يوم الوداع (ودعي الدموع ليلة الهجران)، وهذه الصور البصرية جميعها عبرت عن حالة السعادة والفرح التي غمرت نفس الشاعرة عند علمها بزيارة محبوبها لها. وتوظف الشاعرة كذلك الصورة البصرية الضوئية في البيت الأخير (سنا إشراقها) لتنتقل للمتلقي صورة هذه المدينة الجميلة التي تشبه في جمالها وضيائها سنا القمر.

٢- توظيف الصورة البصرية الضوئية:

ويرتبط هذا النوع من الصور بالضياء والبدر والقمر وبريق الثنايا والنهار، ومنها ما نراه في أبيات حفصة الركونية^(١) مخاطبة محبوبها أبا جعفر: (الطويل):

لعمرك ما سر الرياض بوصلنا
ولكنه أبدو لنا الغل والحسد
ولا صافق النهر إزتياحاً لقربنا
ولا صدح القمر إلاما وجسد

(١) هي حفصة بنت الحاج الركوني، عاشت في غرناطة، وولدت حوالي عام ٥٣٠هـ في أسرة ذات شرف وغنى، وكانت من أبرز شاعرات الأندلس في عهد الموحدين، وتوفيت في مراكش عام ٥٨٩هـ، وقيل في بعض المصادر إنها توفيت عام ٥٨٦هـ. انظر ترجمتها في: المغرب، ١٣٨/٢-١٣٩؛ المطرب، ١٠، الإحاطة، ١/٤٩٩-٥٠٢؛ نفح الطيب، ١/١٧٦، ٣/٢١٨، ٤/١٧١-١٨١؛ الأعلام للزركلي، ٢/٢٩٢.

فَلَا تُحْسِنِ الظَّنَّ الَّذِي أَنْتَ أَهْلُهُ
فَمَا هُوَ فِي كُلِّ الْمَوَاطِنِ بِالرَّشَدِ
فَمَا خُلْتُ هَذَا الْأَفْقَ أَبْدَى نُجُومَهُ
لَأْمُرٍ سِوَى كَيْمَا تَكُونُ لَنَا رَصْدٌ^(١)

ففي هذه الأبيات السابقة تعبر الشاعرة عن شدة حباها وتعلقها بأبي جعفر، ومن شدة هذا الحب فإن كل ما حولهما من موجودات إنما يحقد عليهما، ويحسدهما على هذا الحب، والشاعرة في ذلك تعتمد على الصورة الضوئية التي ترد في البيت الأخير (هَذَا الْأَفْقَ أَبْدَى نُجُومَهُ)، وهي صورة بصرية ضوئية تظهر من خلالها النجوم وكأنها عزول أو رقيب يترصّد حركة هذين العاشقين، وهي مكلفة من قبل هذا الأفق الرحب، وكأن كل الدنيا تراقبهما، كما أن الانزياح الذي صنّعه الشاعرة في آخر البيت (تَكُونُ لَنَا رَصْدٌ) حيث شخصت فيه النجوم ونقلتها من طبيعتها المادية إلى الطبيعة الإنسانية؛ لأنها تراقب وتترصد نقل تأثير هذه الصورة إلى المتلقي.

وهذه الصورة البصرية لم تأت لمجرد نقل مشهد خاص تريد أن تعبر عنه الشاعرة، وإنما مثلت إيحاءً فنيًا تجلّى فيه تأثير هذه الصورة على المتلقي، فكيف للنجوم أن تترقب؟! وكيف للأفق أن يكلف ويأمر؟! وكل ذلك يأتي في سياق الرؤية التي تعبر عنها الصورة البصرية، وكأن الشاعرة تطلب من محبوبها أن ينظر إلى هذه النجوم وهي تترقبهم على وجه الحقيقة.

(١) المقرئ: نفح الطيب، ج ٤، ص ١٧٨.

وتوظف الشاعرة أنس القلوب^(١) أكثر من صورة بصرية ضوئية لتعبر عن حبها الذي تخفيه تجاه الوزير أبي المغيرة ابن حزم، وذلك عندما أنشدت في مجلس المنصور بن أبي عامر قائلة: (الخفيف):

قَدِمَ اللَّيْلُ عِنْدَ سَيْرِ النَّهَارِ
وَبَدَا الْبَدْرُ مِثْلَ نِصْفِ سِوَارِ
فَكَأَنَّ النَّهَارَ صَفْحَةً خَدِ
وَكَأَنَّ الظُّلَامَ خَطُّ عِذَارِ
وَكَأَنَّ الْكُؤُوسَ جَامِدُ مَاءِ
وَكَأَنَّ الْمَدَامَ ذَائِبُ نَارِ
نَظَرِي قَدْ جَنَى عَلَيَّ ذُنُوبًا
كَيْفَ مِمَّا جَنَّتْهُ عَيْنِي اعْتَذَارِي؟
يَا لِقَوْمِي تَعَجُّبُوا مِنْ غَزَالِ
جَائِرٍ فِي مَحَبَّتِي وَهَوِّ جَارِي
لَيْتَ لَوْ كَانَ لِي إِلَيْهِ سَبِيلُ
فَأَقْضِي مِنْ حُبِّهِ أَوْطَارِي^(٢)

ففي هذه الأبيات تظهر دلالات الحب والتعلق من خلال اعتماد الشاعرة على الصور البصرية الضوئية المنتشرة على طول الأبيات، فهي تهيب للقائها بابن حزم من خلال التشخيص في (قَدِمَ اللَّيْلُ عِنْدَ سَيْرِ النَّهَارِ) و(وَبَدَا الْبَدْرُ مِثْلَ نِصْفِ سِوَارِ)

(١) هي جارية المنصور بن أبي عامر، عاشت في القرن الرابع الهجري، وكانت شاعرة ومغنية،

ولم يرد ذكرها في المصادر غير كتاب نفح الطيب، ج ١/٦١٦.

(٢) المقرئ: نفح الطيب، ج ١/٦١٧.

سوارٍ)، وهي دلالة على إقبال الليل، وظهور البدر في السماء، وهي بهذه الأوصاف الحسية إنما تريد أن تصف محبوبها ابن حزم الذي شبّهت ضوء النهار بلون بشرته، وشبّهت ظلمة الليل بلون لحيته كما يظهر في البيت الثاني في الصورتين الحسيتين المتواليتين، فمن ينظر إلى خد هذا المحبوب يراه كالنهار مضيء، ثم هي عكست هذا التشبيه لتقوي دلالة الصورة، فكأن النهار يستمد ضوءه من خد هذا المحبوب، وكذلك في الصورة البصرية الثانية (كأن الليل خط عذار)، وكأن الليل يستمد ظلمته من سواد لحية هذا المحبوب.

وتقدم الشاعرة في البيت الرابع صورة بصرية صدرتها وأكدها بكلمة (نظري) لتؤكد أن هذا الحب الذي يملكها إنما كان سببه الأول تدقيق النظر، وهذا يشير إلى رغبة الشاعرة في حمل المتلقي على التفكير في أوصاف هذا المحبوب وجماله، وهو ما دفعها للتعليق به، وهذا الانزياح الذي عبرت عنه الصورة البصرية (نظري جنى علي ذنوبًا)؛ حيث شبّهت النظر بالإنسان الذي يجني الذنوب، كما تحولت الذنوب إلى شيء مادي مجسم يمكن جنيه، قد أكد على أهمية مثل هذه الصورة الحسية، فكأن العين هي من تعشق وتتعلق وتذنب.

وقد توظف الشاعرة الأندلسية الصورة البصرية الضوئية من أجل بيان مكانتها والحط من مكانة محبوبها، وإن كان ذلك يحمل نوعًا من الغرابة لأن الحبيب دائمًا يعلي من شأن محبوبه، ولكن قد يصح ذلك في عرض العتاب لاسيما إذا كانت هذه الشاعرة من بيت عز وملك، فنجد ولادة بنت المستكفي توظف صورة بصرية ضوئية معاتبة من خلالها ابن زيدون فتقول - وقد غضبت من ابن زيدون؛ لأنه أعجب بغناء جاريتها عتبة، وقد طلب منها أن تعيد الغناء: (الكامل):

لَوْ كُنْتُ تُصِيفُ فِي الْهَوَى مَا بَيْنَنَا

لَمْ تَهَوَّ جَارِيَتِي وَلَمْ تَتَخَيَّرِ

وتركت غصناً مثمراً بجمالِهِ
وجنحت للغُصنِ الذي لم يُثمرِ
ولقد علمت بأنني بدرُ السَّما
لكنْ دُهِيتَ لَشِقْوَتِي بِالْمُشْتَرِي^(١)

فعبّر صورتين بصريتين ضوئيتين متقابلتين تريد ولادة أن تبين مكانتها في مقابل مكانة ابن زيدون التي تراها أقل وأدنى منها منزلة، ففي الشطر الأول من البيت الأخير تشبه نفسها بالبدر المضيء في السماء (بأنني بدرُ السَّما)، وهي دلالة على السمو والارتفاع، وكذلك الجمال، بينما تشبه ابن زيدون في الشطر الثاني من نفس البيت بكوكب المشتري (دُهِيتَ لَشِقْوَتِي بِالْمُشْتَرِي)، وهو أقل من البدر في الضياء والمنزلة.

والشاعرة كأنها تريد أن تقول من خلال هاتين الصورتين أن هذا الحب جعلها تتعلق وتعشق من هو أقل منها منزلة، وقد تصدق هذه الفرضية إذا ما علمنا أن هذه المرأة كانت من كبار شخصيات مجتمعهما، ومن بيت حكم، وتصدق كذلك أنها قالتها في موقف عتاب، وتصدق كذلك إذا ما علمنا أنها بعد ذلك قامت بهجاء ابن زيدون بكلمات قاسية؛ حيث نعتته بأوصاف قبيحة كالسارق والزاني.

وإذا رجعنا إلى الصور الحسية السابقة نجد أن ولادة - من خلالها - تترك المتلقي في حالة تخيل ومقارنة عند استدعاء ما هو حسي في هذه الصور، ونقصد البدر في ضيائه وجماله ومقارنته بكوكب المشتري الأقل ضياءً وجمالاً، ثم هذه المقارنة تنطبق على ولادة وابن زيدون في موقف مقارنة بينهما.

(١) ابن بسام: الذخيرة، ق ١، ج ١، ص ٤٣١.

وقد يدل توظيف الصورة البصرية الضوئية على معاني الثناء والمدح،
فجد حفصة بنت حمدون^(١) تمدح رجلاً يسمى ابن جميل قائلة: (الطويل):
بوجهٍ كمثلِ الشمسِ يدْعُو ببشره
العيونَ ويُثبِتُهـا بِإفراطٍ هَيَّبَتُهـ(٢)

ففي البيت السابق توظف الشاعرة الصورة الحسية (بوجه كمثل الشمس)،
وهي صورة بصرية ضوئية تبين وتبرز مهابة وحسن هذا الشخص، فالذي ينظر
إلى وجهه يجده كالشمس التي تجتمع العيون للنظر حول جمال ضيائها، وفي نفس
الوقت تغمض هذه العيون لشدة الضياء، وكأن هذا الضياء الذي يؤثر في الناس
إنما ينبعث من وجه هذا الممدوح، وهي صورة تحمل طاقات إيحائية تدفع المتلقي
إلى تخيل مثل هذا الحسن والهيبة.

وقد يعبر توظيف الصورة البصرية الضوئية عن دلالات الحب والإعجاب
لدى الشاعرة الأندلسية، ونجد ذلك في أبيات الشاعرة متعة^(٣)، معرضة بإعجاب
الخليفة عبد الرحمن بن الحكم بها: (المجتث):

يَا مَنْ يُعْطِّي هَوَاهُ
مَا نَا ذَا يُعْطِّي النَّهَّارَا

(١) هي حفصة بنت حمدون، من أهل وادي الحجاره، كانت ثرية من بيت عز، وكانت عالمة
وأديبة وشاعرة، وكانت وفاتها في القرن الرابع الهجري. انظر في ترجمتها: المغرب، ٣٧/٢؛
نفع الطيب، ٢٨٥/٤؛ الأعلام للزركلي، ٢٩٢/٢؛ عمرو فروخ، ٢٣٣/٤.
(٢) السيوطي: نزهة الجلساء في أشعار النساء، تحقيق: عبد اللطيف عاشور، مكتبة القرآن،
القاهرة، (ب.ت)، ص ٤٣.

(٣) كانت جارية وتلميذة زرياب، وعاشت في القرن الثالث الهجري في قرطبة، وقد كانت مغنية
وشاعرة. انظر في ترجمتها: النكلمة، ١١٢/١٩؛ نفع الطيب، ١٣١/٣.

قَدْ كُنْتُ أَمَلِيْتُ أَنْ قَدْ بِي

حَتَّى عُلِقْتُ فَطَارًا^(١)

فالشاعرة توظف الصورة البصرية في البيت الأول (يغطي النهار) لتشبه حب عبد الرحمن الناصر لها بضوء النهار الذي لا يمكن أن يخفيه أبدًا.

٣- توظيف الصورة البصرية اللونية:

وترتبط هذه الصورة بالألوان وتأثيراتها المختلفة، ويظهر ذلك في قول نزهون الغرناطية^(٢) التي ترسم صورة بصرية لونية من خلال توظيفها لألفاظ تحمل دلالات بصرية، وذلك من أجل إظهار حبها، فتقول في مطلع موشحتها: (الرمل):

بِأَبِي مَن هَدَّ جِسْمِي الْقَوَى

طَرْفُهُ الْأَحْوَرُ^(٣)

فالشاعرة توظف الكلمات (طرف)، (الأحور) من أجل رسم صورة بصرية تعبر عن شدة حبها وتعلقها بهذا الحب، فجمال أعين هذا المحبوب وما تتميز به من شدة سواد مع شدة بياض، ويتضح ذلك في لفظة (أحور) قد هد القوى من جسم هذه الشاعرة، وهي صورة استعارية ارتبطت بصورة أخرى حسية قوامها

(١) ابن الأبار: التكملة لكتاب الصلة، تحقيق: د. عبد السلام الهراس، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٠م، ج ١٩/١١٣.

(٢) هي نزهون بنت القلاعي، أبو بكر محمد بن أحمد بن خلف الغساني، كانت تلميذة أبي بكر المخزومي الأعشى، وكانت بينها وبين ابن قزمان منافرة، وكانت شاعرة معروفة كثيرة النوازل بارعة في حفظ الأشعار، ولعل وفاتها كانت في ٥٦٠هـ، انظر في ترجمتها: بغية المتلمس، ٥٣٠، المغرب، ١٢١/٢؛ نوح الطيب، ١٩٣/١؛ الأعلام للزركلي، ٣٣٢/٨.

(٣) سيد غازي: ديوان الموشحات الأندلسية، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٩م، ج ١، ص ٥٥١.

العين والنظر إليها. وكأن الشاعرة تؤكد على ن النظر إلى هذه الأعين إنما يصيب المرء بالتعب، وذلك لشدة جمالها.

وتعبر الصورة البصرية اللونية في بعض سياقاتها عن استدعاء الماضي والبكاء عليه، وذلك كما يظهر لدى الشاعرة ابنة السكان المالقية (١)، التي تصف غرابًا مر بها، وقد كانت كبيرة في السن، فقالت: (المجتث):

مَـرَّ غُـرَابٌ بِنَا
يَمَسُّحُ وَجْهَهُ الرِّيَّي
قُلْتُ لَأُـمَرِّحَهُ مَرَحَبًا
يَا لَوْنِ شَعْرِ الصَّبِيِّ (٢)

فالشاعرة هنا تستدعي ذكرياتها في الماضي، وتبكي على أيام الصبا، يذكرها في ذلك لون الغراب الأسود الذي مر بها، ومن ثم فقد وصفت ذلك من خلال صورة بصرية لونية (لَوْنِ شَعْرِ الصَّبِيِّ).

وهذه الصورة عندما تقترن بكلمة (الغراب) وما يتسم به من سواد، تنقل للمتلقى ما كانت عليه المرأة في شبابها من سواد للشعر، وهو دليل على الجمال، ولذلك نجدها تنادي الغراب وتقول له: مرحبًا ، رغم أنه من الطيور التي كان العرب يتشاعمون منها منذ القدم، ولكن الشاعرة هنا رأت في لونه ما يذكرها بشبابها، ولذلك وظفت ذلك في صورة بصرية مزجت فيها ما بين لون الغراب وأيام الشباب.

(١) هي ابنة السكان المالقية، نقل عنها يحيى بن محمد الأنصاري، ولم ترد أخبار عنها في المصادر سوى في كتاب معجم البلدان، ويستنتج أنها عاشت في القرن الخامس الهجري. انظر في ترجمتها: ياقوت الحموي: معجم البلدان، ج١/٢٥٩.

(٢) ياقوت الحموي: معجم البلدان، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٦م، ج١، ص٢٥٩..

وقد يمتزج توظيف الصورة البصرية اللونية مع الصورة البيانية من أجل تقوية الدلالة وتوظيفها، فنجد الشاعرة البلسية^(١)، عندما أرادت أن تتغزل اعتمدت تشبيه خد حبيبها بالورد قائلة: (الرمل):

لِي حَبِيبٌ خَدُهُ كَالْوَرْدِ
حُسْنًا فِي بَيَاضِ
هُوَ بَيْنَ النَّاسِ غَضْبَانٌ
وَفِي الْخُلُوفِ رَاضِي^(٢)

فالشاعرة هنا اعتمدت على الصورة البصرية اللونية، التي تتمثل في (خَدُهُ كَالْوَرْدِ حُسْنًا فِي بَيَاضِ)، وهذه الصورة توضح مدى حسن وجمال هذا المحبوب، فهي - عبر الصورة التشبيهية كذلك - ترى أن خده يشبه الورد الجميل ناصع البياض، فهي تنقل للمتلقي إحياء تلك الصورة البصرية - صورة الورد - وبعدمها يقع هذا الإحياء في ذهن المتلقي عن تخيل شكل الورد الأبيض الجميل، تقوم الشاعرة بتشبيه حبيبها به، وكل هذا يؤكد على دلالات التغزل والحب من قبل الشاعرة.

(١) سميت البلسية نسبة إلى بلس أحد بلاد مدينة مالقة، وقد عاشت قبل عام ٥٩٩ هـ، وقد كانت هذه الشاعرة أمية، انظر في ترجمتها: الضبي، بغية المتلمس، ص ٥٤٥.

(٢) الضبي: بغية المتلمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، علمائها وأمرائها وشعرائها وذوي النباهة فيها ممن دخل إليها أو خرج عنها، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٥٤٥.

٤ - توظيف عدة صور بصرية متنوعة:

وقد توظف الشاعرة الأندلسية الصورة البصرية بأنواعها المتعددة اللونية والضوئية والمتحركة في آن واحد من أجل تكثيف الدلالة، وتأكيد المعنى الذي تريد طرحه، ونجد ذلك في أبيات حمدة بنت زياد المؤدب^(١) تصف جمال امرأة فتقول: (الوافر):

وَمِنْ بَيْنِ الظُّبَاءِ مَهَاءُ أَنَسِ
سَبَبْتُ لُبِّي وَقَدْ مَلَكْتُ قِيَادِي
لَهَا لَحْظُ تَرْقُّدُهُ لِأَمْرِ
وَذَاكَ الْأَمْرُ يَمْتَنِعِي رُقَادِي
إِذَا سَدَلْتُ ذَوَائِبَهَا عَلَيَّهَا
رَأَيْتُ الْبَدْرَ فِي أَفْقِ السَّوَادِ
كَأَنَّ الصُّبْحَ مَاتَ لَهُ شَقِيقٌ
فَمِنْ حُزْنٍ تَسْرِي بِالسَّوَادِ^(٢)

ففي هذه الأبيات تتعدد الصورة الحسية البصرية ما بين لونية (سواد، وتسربل بالسواد)، وضوئية (البدر، الصبح)، ومتحركة (سدلت ذوائبها)، وأخرى ثابتة

(١) هي حمدة بنت زياد بن بقي العوفي المؤدب، من ساكني وادي الحمة بقرية بادي قرب وادي آش، وكانت تلميذة البراق، وكانت معاصرة لنزهون الشاعرة، ولعل وفاتها كانت عام ٦٠٠هـ، وكانت أديبة شاعرة، وسميت خنساء المغرب. انظر في ترجمتها: التكملة، ٧٤٦؛ المغرب، ١٤٥/٢؛ المطرب، ١١؛ الإحاطة، ٤٩٧/١؛ عمر فروخ، ٥٥٧/٥.

(٢) ياقوت الحموي: معجم الأديباء، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٣م، ج٣، ص ١٢١٢.

(لها لحظ)، وكل هذه الصور عبرت عن جمال تلك المرأة وحسنها مما جعل الشاعرة لا تستطيع النوم.

وتأتي لفظة (لحظ) في صيغة التنكير لتترك المتلقي يتخيل جمال هذه الأعين، وتوسع مجال تلك الصورة الحسية، فما المقصود من كلمة (لحظ)، وهي شيء يبصر بالعين إلا لنقل ذلك الحسن الذي تتمتع به تلك المرأة، كذلك ارتباط صورة البدر بالأفق المظلم (البدر في أفق السواد) يزيد من ضياء وبهاء تلك المرأة؛ لأن ضوء البدر إنما يلمع ويظهر بشكل كبير وسط هذه الظلمة، وهي صورة حسية تنقل المشاهد وتجليه للمتلقي، فذوائب هذه المرأة تبدو كالليل الذي أحاط بالبدر وتقصد به بياض تلك المرأة، وهذا البياض المختلط بالسواد توضحه وتؤكد به الصورة البصرية التي تليها، وهي الصبح الذي تسربل بالسواد من حزنه على موت شقيقه، وهي صورة بصرية نقلت للمتلقي جمال هذه المرأة عندما ظهر بياضها مع سواد ذوائبها.

وقد يشير توظيف عدة أنواع من الصورة البصرية إلى دلالات الشوق والحنين إلى الديار، ويظهر ذلك في أبيات الشاعرة قمر جارية إبراهيم اللخمي^(١) تتشوق إلى بغداد: (الكامل):

أهأ على بغدادها وعراقها
وظبائها والسحر في أحداقها

(١) هي قمر جارية إبراهيم بن حجاج اللخمي، وفدت من بغداد، وعاشت بالأندلس في القرن الثالث الهجري، ويظهر ذلك من تاريخ وفاة سيدها سنة ٢٨٨هـ، وكانت على قدر كبير من الجمال، وكانت مغنية وشاعرة، ومن أهل الفصاحة والبيان. انظر في ترجمتها: التكملة، ١٩/١١٥؛ نفع الطيب، ٣/١٤٠.

وَمَجَالُهَا عِنْدَ الْفِرَاتِ بِأَوْجِهِهِ
تَبْدُو أَهْلَتْهَا عَلَى أَطْوَاقِهَا
مَتَبَخَّرَاتٌ فِي النَّعِيمِ كَأَنَّ مَا
خُلِقَ الْهَوَى الْعُذْرِيُّ مِنْ أَخْلَاقِهَا
نَفْسِي الْفِدَاءُ لَهَا فَأَيُّ مَحَاسِنِ
فِي الدَّهْرِ تُشْرِقُ مِنْ سَنَا إِشْرَاقِهَا^(١)

فالشاعرة هنا توظف عددًا من الصور البصرية المتحركة والثابتة التي تعبر عن وصف المكان للدلالة على التشوق والحنين، فالبيت الأول يصف لنا جمال بغداد وسحرها، وتعتمد الشاعرة بجانب الصورة البصرية كذلك على الاستعارة في (السحر في أحداقها)؛ لتعكس مدى جمال هذه المدينة، وكأن الشاعرة عند رحيلها إلى بلاد الأندلس قد فقدت هذا السحر.

ثم هي تقدم في البيت الثاني صورة بصرية ضوئية في (تبدو أهلتها على أطواقها)، فالقمر فيها يسطع على فرائها فتمتلئ المياه بالأنوار، وهي الصورة التي تنقل كذلك مدى السحر الذي تتسم به بغداد، ثم تأتي لفظة (متبخترات) لتضيف إيحاءً حركياً إلى الصورة السابقة، حيث دلت هذه الصورة على مدى تنعم الفتيات اللاتي يسبحن في نهر الفرات (متبخترات في النعيم)، وهو ما يزيد من شدة الحسرة والألم لدى الشاعرة.

(١) المقرئ: نفع الطيب، ج ٣/١٤٠.

ثانياً: الصورة السمعية:

إذا كانت العين تتذوق الجمال وتميزه من خلال البصر، فإن الأذن تتذوق الأصوات وتميزها كذلك، فالسمع يتساوى في درجة أهميته مع البصر، وقد ذكرنا من قبل أن هاتين الحاستين تأتيان في مقدمة الحواس من حيث الأهمية. والأدب العربي منذ نشأته قد ارتبط بالسمع، ذلك أنه نشأ أدباً شفاهياً، يهتم بفنون القول من نظم وخطابة وغيرهما، واهتم النقاد كذلك بالموسيقى الشعرية، وبالأصوات وما تحدثه من تأثير، وأيضاً طبيعتها ومخارجها، كما فعل ذلك ابن جني في كتابه الخصائص، فقد عقد فصلاً كبيراً في هذا الكتاب أسماه (إمساس الألفاظ أشباه المعاني) تحدث فيه عن محاكاة الأصوات لمعانيها في الطبيعة، "فقد كانت أمة العرب قديماً أمة صوتية- إذا صح التعبير- لأنها اعتمدت على الأذن واللسان، ولا غرابة أن نجد أهم فنونها فناً قولياً أو صوتياً، وهو فن الشعر الذي كان ديوان العرب"^(١).

وتظهر الصورة السمعية داخل العمل الشعري من خلال بعض الألفاظ المرتبطة بتلك الحاسة عند وضعها في نسق فني معين يعبر عن المعنى الذي يريد الشاعر التعبير عنه، فالصورة السمعية "هي كل صورة اعتمد الشاعر في رسمها على حاسة السمع، وليس من الضروري ألا تشاركها حاسة أخرى، لكن الغالب عليها هو هذه الحاسة"^(٢). ومن منطلق هذا التعريف نجد أن الحواس يظهر تأثيرها الأقوى عند تكاتفها وترابطها؛ حيث إن عملها مفردة لا يكون ذا تأثير قوي كما لو

(١) كريم زكي حسام الدين، الدلالة الصوتية (دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل)، مكتبة الأنجلو المصرية، ص ١١٣.

(٢) زيد بن محمد بن غانم الجهني: الصورة الفنية في المفضليات، مكتبة الملك فهد الوطنية، المدينة المنورة، ج ١، ط ١، ١٤٢٥هـ، ص ٢٣١.

كانت مترابطة، ولذلك يقول جون ديوي (John Dewey): "والكيفيات الحسية سواء كانت اللمس أو الذوق أو البصر أو السمع تنطوي على صيغة جمالية، ولكنها لا تنطوي على هذه الصيغة الجمالية على انفراد، بل من حيث هي مترابطة، أعني أنها ليست موجودات مجرد منفصلة، بل هي عناصر متداخلة متفاعلة"^(١).

وقد احتلت الصورة السمعية حيزاً من إبداع شاعرات الأندلس، ووظفتها لإنتاج عديد من الدلالات، وذلك من خلال الطاقات الإيحائية التي تنتجها هذه الصور، فالشاعرة زينب بنت إسحق النصراني^(٢) توظف الصورة السمعية من أجل بيان معاني المديح والشكر، فتقول: (الطويل):

عَدِيٌّ وَتَوَيْمٌ لَا أَحْأَوْلُ ذِكْرَهُمْ
بِسُوءٍ وَلَكِنِّي مُحِبٌّ لِهَاشِمِ
وَمَا تَعْتَرِينِي فِي عَلِيٍّ وَرَهْطِهِ
إِذَا ذَكَرُوا فِي اللَّهِ لَوْمَةً لَائِمِ
يَقُولُونَ مَا بَالُ النَّصَارَى تُحِبُّهُمْ
وَأَهْلُ النَّهْيِ مِنْ أَعْرَابٍ وَأَعَاجِمِ
فَقُلْتُ لَهُمْ إِنِّي لِأَحْسَبُ حُبَّهُمْ

(١) جون ديوي: الفن خبرة، ترجمة: زكي إبراهيم، تقديم: زكي نجيب محمود، المركز القومي

للترجمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١١م، ص ٢٠٢.

(٢) هي زينب بنت إسحق النصراني الرعني، عاشت في إقليم بلنسية، وتذكر المصادر أنها عاشت ما بين القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلادي، وهي شاعرة نصرانية، ويظهر من أبياتها أنها تعلمت العربية، وبقيت على نصرانيتها، ولاقت سماحة وحباً من قبل المسلمين في الأندلس، حتى دفعها ذلك لحب العرب، وتعلمها العربية. انظر في ترجمتها:

نفح الطيب، ٣٧٧/٢.

سَرى في قُلُوبِ الخُلُقِ حَتَّى البَهَائِمِ (١)

فالشاعرة في هذه الأبيات رغم أنها نصرانية الا أنها تذكر قبائل العرب. وتوضح أنها تميل إلى حب آل بيت رسول الله صلى الله عليه وسلم، ومن ثم تمدحهم، وخلال هذا المديح توظف الصورة السمعية التي تتجلى في الألفاظ (ذكرهم، ذكروا، يقولون)، ففي الصورة الأولى تريد أن توضح بأنها تعرف عن القبائل العربية عدي وتميم، وهي لا تذكرهم إلا بالخير، ثم تبيين الصورة السمعية الثانية (إذا ذكروا) مدى حبها لآل بيت رسول الله صلى الله عليه وسلم، فهي لا تخشى في حبهم شيئاً، وتظهر دائماً هذا الحب متى ذكروا رغم مسيحتها.

وتجعل الشاعرة الصورة السمعية الثالثة في الأبيات لتأكيد هذا الحب من خلال الاستفهام (يقولون ما بال)، وكأنها بهذا التساؤل تريد أن تشرك معها المتلقي في البحث عن إجابة لهذا السؤال، فكيف للنصارى أن يحبوا آل البيت؟! ثم هي تأتي في البيت الأخير لتطرح للمتلقي الإجابة، وهي أن حبهم قد تعلق به كل المخلوقات حتى البهائم.

وكذلك توظف الشاعرة أم الحسن بنت القاضي الطنجالي (٢) الصورة السمعية من أجل إظهار معاني الثناء والمديح، وذلك عندما تقول: (الكامل):

(١) المقري: نفع الطيب، ج ٢/٣٧٧.

(٢) هي أم الحسن بنت القاضي أبي جعفر الطنجالي، من أهل مدينة لوشة، وكان أبوها قاضياً، عاشت في حدود القرن الثامن الهجري كما تذكر المصادر، وكانت أديبة وشاعرة. انظر في ترجمتها: الإحاطة للسان الدين ابن الخطيب، ١/٤٣٠؛ النباهي، تاريخ قضاة الأندلس، ص ١٥٥.

إِنْ قِيلَ فِي النَّاسِ رَبُّ فَضِيلَةٍ
حَازَ الْعُلَا وَالْمَجْدُ مِنْهُ أَصِيلٌ
فَأَقُولُ رِضْوَانٌ وَحِيدُ زَمَانِهِ
إِنَّ الزَّمَانَ بِمِثْلِهِ لَبَخِيلٌ^(١)

فالشاعرة هنا تبدأ صورتها السمعية بجملة (إن قيل)، حتى توضح أن ما يأتي بعدها من صور أو معانٍ مبني على هذه الصورة السمعية، وحتى تؤكد معاني العموم والشمول، ففي أي مكان متى قيل: من صاحب الفضيلة والعلا والمجد؟ فلا يسمع الناس منها جوابًا غير أن هذه الصفات لا تنطبق إلا على ممدوحها (رضوان)، الذي تذكره بأنه وحيد زمانه، وكأن لا أحد غيره يحمل كل هذه الصفات. والشاعرة تجعل هذه الدلالات تقع بين السؤال الذي يرد خلال الصورة السمعية (إن قيل من)، ثم سرعة الإجابة (فأقول)، ويظهر ذلك من خلال صوت الفاء، وكأنها تريد أن توضح للمتلقي أن هذا الجواب لا يوجد غيره لديها، ولذلك فهي سريعة الإجابة عليه.

وربما عبر توظيف الصورة السمعية عن دلالات الهجاء الفاحش، وذلك كما فعلت مهجة بنت التيانى القرطبية^(٢). عندما هجت أستاذتها ولادة بنت المستكفي قائلة: (السريع):

(١) لسان الدين ابن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٢، ١٩٧٣م، ج ١، ص ٤٣١.

(٢) هي مهجة بنت التيانى القرطبية، لم تذكر المصادر شيئاً عن أبيها ونسبها، عاشت في قرطبة، وكانت تلميذة لولادة بنت المستكفي، فقد عاشت في القرن الخامس الهجري. انظر في ترجمتها: المغرب، ١/١٤٣؛ نزهة الجلساء للسيوطي، ص ٨١.

وَلَادَةٌ قَدْ صَدَّ بِصَدِّهَا
مِنْ غَيْرِ بَعْلِ فَضِيحَ الْكَاتِمِ
حَكَتْ لَنَا مَزِيمَ لَكْنَهُ
نَخْلَةً هَذَا ذِكْرٌ قَائِمٌ (١)

فالشاعرة في هذه الأبيات توظف الصورة السمعية (فُضِيحَ الْكَاتِمِ)، وكأن هذا السر الذي كانت تخفيه ولادة قد سمعه كل الناس، وهي ولادتها بدون زواج، بمعنى أنها أتت شيئاً محرماً وغير مقبول.

وإن كان النقاد لم يعرفوا سبب هذا الهجاء الفاحش، كما أنهم ذكروا أن هذه المعاني ليس لها وجود في الحقيقة رغم ما اشتهرت به ولادة من تحرر وجرأة، إلا أن الشاعرة عبرت من خلال هذه الصورة السمعية عن معاني الهجاء والانتقام من أستاذتها ولادة؛ لأن الحياء الذي تنقله الصورة السمعية يوحي بأن هناك أمراً جليلاً قد أخفته ولادة عن الناس، ولكنه في النهاية قد فُضِحَ.

وقد تعبر الصورة السمعية عن دلالات الشكوى والبكاء، وذلك كما في قول الشاعرة الشلبية^(٢): (الكامل):

يَا قَاصِدَ الْمِصْرِ الَّذِي يُرْجَى بِهِ
إِنْ قَدَّرَ الرَّحْمَنُ رَفْعَ كَرَاهِيَتِهِ

(١) ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، تحقيق د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ج١/١٤٣.

(٢) شاعرة أندلسية لم تذكر المصادر كثيراً عنها، إلا أنها عاشت في القرن السادس الهجري، في مدينة شلب، انظر في ترجمتها: التكملة، ١٩/١١٥؛ الذين والتكملة، ٨/٣٩٥؛ نفع الطيب، ٤/٢٩٤.

نَادِ الْأَمِيرَ إِذَا وَقَفْتَ بِبَابِهِ
يَا رَاعِيًا إِنَّ الرَّعِيَّةَ فَانِيَةٌ
أَرْسَلْتُهَا هَمْلًا وَلَا مَرْعَى لَهَا
وَتَرَكْتُهَا نَهَبَ السَّبَاعِ الْعَادِيَّةَ^(١)

فالشاعرة هنا توظف الصورة السمعية (نَادِ الْأَمِيرَ) من أجل بث شكواها إلى الأمير الموحي المنصور أبي يوسف؛ حيث كتبت بهذه الأبيات وألقتها يوم الجمعة على مصلاه، تشكوه من ظلم ولاية مدينته (شلب)، ومن خلال توظيفها لهذه الصورة تعبر عن حزنها وشكواها، فهي تريد أن يصل صوتها إلى الأمير، ولذلك تطلب من أي شخص يقصده أو يقصد بابه أن يسمعه هذه الشكوى.

وكلمة (نَادِ) توحى ببعيد المسافة بينها وبين الأمير، وكأنها لا تستطيع أن تصل إليه، ولذلك وظفت هذه الصورة التي تحمل تلك الدلالة السمعية، ولعلها تصل إلى مرادها، وتستطيع عرض مظلمتها تجاه حكام بلدتها شلب.

وقد يدل توظيف الصورة السمعية على معاني الكبرياء والتعالي، فنجد الشاعرة عائشة بنت قادم القرطبية^(٢) تقول عندما خطبها واحد من الشعراء، وكانت تراه أقل منها مكانة ومنزلة: (الطويل):

أَنَا لَبْوَةٌ لَكِنِّي لَا أَرْتَضِي
بِرَّقِي مُنَاخًا طُولَ دَهْرِي مِنْ أَحَدٍ

(١) المراكشي: الذيل والتكملة، ج ٨/٣٩٥.

(٢) هي عائشة بنت أحمد بن محمد بن قادم، القرطبية، عاشت في القرن الرابع الهجري، وعمرت طويلاً، وكانت وفاتها سنة ٤٠٠هـ، وعاشت في قرطبة، وكانت عالمة وأديبة وشاعرة. انظر في ترجمتها: الصلة، ٣/٩٩٢؛ نزهة الجلساء، ص ٦١؛ نفح الطيب، ٤/٢٩٠.

وَأَوَّ أَنْتِي أَخْتَارُ ذَلِكَ لَمْ أُجِبْ

كَلْبًا وَكَمْ غَلَّقْتُ سَمْعِي عَنْ أَسَدٍ (١)

ففي هذه الأبيات توظف الشاعرة الصورة السمعية (لَمْ أُجِبْ كَلْبًا)، و(غَلَّقْتُ سَمْعِي) من أجل بيان دلالات التعالي والتفاخر، فهي تعزف عن الزواج طيلة عمرها لأنها لا ترضى أن تكون مملوكة عند أحد، وإن فكرت أن تفعل ذلك فهي حتمًا لا ترضى بمن هو أقل منها منزلة، ولتعالي هذه الشاعرة شبهت هذا الذي تقدم لخطبتها بالكلب، ولذلك هي لن تجيب طلبه، لأنها كثيرًا لم تجب من هم أعلى منه. والصورة السمعية الأولى في هذه الأبيات توحى بمدى التقليل والتهوين من قدر ذلك الرجل، فهي لم تجب نداءه، ثم هي تشببه بالكلب، وفي الصورة الثانية تظهر دلالات التفاخر؛ لأنها تشبه نفسها باللبوة التي ناداها كثير من الأسود، ورغم ذلك تعلن رفضها، كما أن الإيحاء الذي تنقله تلك الصورة السمعية (غَلَّقْتُ سَمْعِي) للمتلقى توضح مدى كبرياء هذه الشاعرة وتعاليتها.

وقد يعبر توظيف الصور السمعية عن دلالات التفاخر والتعاضم، وكذلك طلب النصح، ويظهر ذلك في قصيدة الشاعرة بثينة بنت المعتمد بن عباد^(٢) عندما زال ملك أبيها وسببت، واشتراها أحد التجار، وأراد أن يزوجه لابنه فرفضت ذلك، إلا أن تستشير والدها، وهو في محبسه، فبعثت إليه تقول: (الكامل):

اسْمَعْ كَلَامِي وَأَسْمَعْ لِمَقَالَتِي

فَهِيَ السُّلُوكُ بَدَتْ مِنَ الْأَجْيَادِ

(١) السيوطي: نزهة الجلساء، ص ٦٢.

(٢) هي بثينة بنت الملك المعتمد بن عباد، عاشت في مدينة إشبيلية في عصر ملوك الطوائف، وكان أبوها من أعظم ملوك الطوائف، وتنتمي أسرتها إلى أصول عربية، انظر في ترجمتها: نفح الطيب، ٢٨٤/٤.

لَا تُتَكِرُوا أَنِّي سُبَيْتٌ وَأَنْتِ بِي
بُنْتُ لِمَلِكٍ مِّنْ بَنِي عَبَّادٍ
ثم تختم القصيدة بقولها:
فَعَسَاكَ يَا أَبَتِي تُعْرِفُنِي بِهِ
إِنْ كَانَ مَمَّنْ يُرْتَجَى لِوِدَادٍ
وَعَسَى رُمِيكَ عَةَ الْمُلُوكِ بِفَضْلِهَا
تَدْعُو لَنَا بِالْيُمَيْنِ وَالْإِسْنَعَادِ^(١)

فالشاعرة في هذه القصيدة تجعل الصورة السمعية هي استهلالها الذي تبدأ به من أجل لفت الانتباه والتأكيد على أهمية ما سوف تتضمنه كلماتها، وهذه الصورة (اسمع كلامي، واستمع لمقالتني) عبر ما تقدمه من إحياء يتعلق بأهمية ما سوف يُسمع من قبل هذه الشاعرة تؤكد على دلالات التفاخر والتعاضم، فما سوف تقوله يرتبط بمكانتها ومكانة أبيها السابقة، فهي وإن كانت وقعت في السبي والرق إلا أنها من بيت عز وشرف، فهي ابنة ملك.

وعبر تقديم عديد من المعاني التي تبين مكانة هذه الشاعرة تختم الشاعرة قصيدتها بصورة سمعية أخرى تزيد كذلك من دلالات التفاخر لديها، ويظهر ذلك في قولها (تدعو لنا)، فهي توظف هذه الصورة، وكأنها تريد أن تخبر المتلقي بأن هذا الدعاء له منزلة خاصة لديها؛ لأنه سيصدر من سيدة هي أيضًا ملكة، كما أن هذا الإحياء السمعي يحمل في طياته دلالات الخير والسعادة، وهو ما تتمنى أن تحظى به الشاعرة في حياتها القادمة.

(١) المقرئ: نفع الطيب، ج ٤/٤٢٨٤.

وقد تستغل الشاعرة الأندلسية الطاقة الإيحائية التي تعبر عنها الصورة السمعية من أجل بيان معاني الهجاء والذم، ويظهر ذلك في أبيات الشاعرة نزهون الغرناطية، عندما هجاها الشاعر المخزومي، فردت عليه بقصيدة، تقول في بعض منها: (المجتث):

خُلِقْتُ أَعْمَى وَلَكِنْ
تَهَيَّمُ فِي كُلِّ أَعْوَزٍ
جَاوِبَتْ هَجْوًا وَبَهْجًا
فَقُلْتُ لِعُنَّتْ: مَنْ أَشْرَعُ
إِنْ كُنْتُ فِي الْخُلُقِ أَنْثَى
فَإِنَّ شِعْرِي مُذَكَّرٌ (١)

فالشاعرة في هذه الأبيات توظف الصورة السمعية (جَاوِبَتْ هَجْوًا وَبَهْجًا) لتؤكد على أنها قادرة على النيل من هذا الشاعر الذي أراد هجاءها، وقد عبرت عن ذمها وهجائها من خلال تلك الصورة، ذلك أن إحياء كلمة (جاوبت) يدل على أنها قد سمعت منه أولاً، وبالتالي قامت بالرد على كلامه، واستطاعت أن تهجوه بأكثر وأدم مما فعل للنيل منه أولاً، ولإثبات مقدرتها عليه في الشعر ثانياً.

ثالثاً: الصورة التذوقية:

تبرز أهمية حاسة التذوق في كونها ترتبط بالمدرک الحسي بشكل مباشر، فلا بد من القرب والتماس حتى تعمل الحاسة عملها، "والإحساسات التي تحدث بالتماس المباشر كإحساسات اللمسية والإحساسات الناتجة عن تنبيه كيميائي كما في الشم والتذوق، تكون كقيمتها الوجدانية من ارتياح أو عدمه، أو من لذة أو ألم،

(١) ابن سعيد: المغرب، ج ١/٢٢٨.

أقوى منها في الإحساسات البصرية والسمعية" (١). ولذلك تتسم الدلالات التي تنتجها الصورة التذوقية بأنها أقوى تأثيراً من حيث دلالاتها في المتلقي. فلا شك أن الطعم أو المذاق يحمل دلالة معينة لدى كل إنسان، وهي تختلف من شخص لآخر حسب ميوله ورغباته، "والشاعر غير الإنسان العادي؛ فالطعوم المختلفة لديه ترتبط بمعطيات معنوية وشعورية يستغلها في مفهوماته الشعرية، فتخرج في صورة ذوقية مرتبطة بإحساسه وشعوره ليست فقط صوراً سطحية لا معنى لها، تلهو بها الألفاظ والكلمات دون الوصول إلى حاجة نفسية رسمتها أو وجدتها" (٢).

وتتعلق الصورة التذوقية بحاسة التذوق من أجل تحققها، ويستطيع الشاعر من خلال هذه الصورة أن يعبر عن دلالات متنوعة داخل قصيدته لا يستطيع أن ينقلها للمتلقي إذا وردت بشكل مباشر؛ حيث "تكتسب الألفاظ المستعارة من حاسة التذوق قدرة خاصة على تقريب المفاهيم والمعاني المجردة؛ حيث تسحبها من دائرتها، وتنقلها إلى دائرة الذوق ولوازمه" (٣).

وقد عبرت الصورة التذوقية لدى شاعرات الأندلس عن دلالات كثيرة ومتنوعة، فنجدها تعبر عن التنعم والراحة في سياق أبيات الشاعرة أم السعد بنت عصام الحميري^(٤)، رداً على قول أحد الشعراء في صفة نعل الرسول - صلى الله

(١) يوسف مراد: مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨٤م، ص ٦٧.

(٢) غادة خلدون أبو رمان: ترانسل الحواس في شعر العميان في العصر العباسي، ماجستير، كلية الآداب، جامعة جرش، الأردن، ٢٠١٦م، ص ١٧٦.

(٣) وجدان الصائغ: الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، دار الفضيلة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص ١٤١.

(٤) هي أم السعد بنت عصام بن أحمد الحميرية، نسبها عربي، وهي من أهل قرطبة، وتسمى سعدونة، وهي من بيت علم وأدب. انظر في ترجمتها: المراكشي: الذيل والتكملة، ج٨/٤٨٢؛ التكملة، ١٩/١٢٣؛ نزهة الجلساء، ص ٢٩.

عليه وسلم، فقالت: (السريع):

لَعَنِّي أَحْظَى بِتَقْبِيلِهِ
فِي جَنَّةِ الْفِرْدَوْسِ أَسْنَى مَقِيلِ
فِي ظِلِّ طُوبَى سَاكِنًا آمِنًا
أَسْقَى بِأَكْوَاسٍ مِنَ السَّلْسَبِيلِ
وَأَمْسَحُ الْقَلْبَ بِهِ عَائِدُهُ
يَسْكُنُ مَا جَاشَ بِهِ مِنْ غَلِيلِ
فَطَالَ مَا اسْتَشْفَى بِأَطْلَالِ مَنْ
يَهْوَاهُ أَهْلُ الْخُبِّ مِنْ كُلِّ جِيلِ^(١)

توظف الشاعرة الصورة التذوقية (أَسْقَى بِأَكْوَاسٍ مِنَ السَّلْسَبِيلِ) في هذه الأبيات، وهي تجعل هذه الصورة نتيجة وسبباً للصورة التي وردت في البيت الأول (أَحْظَى بِتَقْبِيلِهِ)، وهي صورة حسية لمسية، فهي ترى أن جزاء تقبيل نعل الرسول المشرف إنما يكون سبباً في دخول الجنة، ثم تقرب الصورة للمتلقي وكأنها تصفها له مفصلة بأن نتيجة حبها للرسول، وتقبيل نعله سيسقيها ذلك السلسبيل في الجنة، وهو الماء العذب طيب الطعم.

وهذه الكلمة -السلسبيل- عبر إيحائها توضح للمتلقي مدى النعيم الذي يحظى به أهل الجنة، ويظهر ذلك من خلال التناص القرآني الذي عمدت إليه الشاعرة في (أَسْقَى بِأَكْوَاسٍ مِنَ السَّلْسَبِيلِ) مع الآيتين (١٧، ١٨) من سورة الإنسان: ﴿وَيُسْقَوْنَ فِيهَا كَأْسًا كَانَ مِزَاجُهَا زَنْجَبِيلًا. عَيْنًا فِيهَا تُسَمَّى سَلْسَبِيلًا﴾^(٢). وهذا

(١) المراكشي: الذيل والتكملة، ج ٨/٤٨٢.

(٢) سورة الإنسان، الآيتان (١٧، ١٨).

الشراب جعله عز وجل جزءاً للأبرار الذين يوفون بالندور، ويخافون يوم الحساب، وكذلك يطعمون الطعام، وكأن الشاعرة من خلال هذه الصورة تريد أن تقول بأن تشوقها لتقبيل نعل الرسول صلى الله عليه وسلم دلالة على حبها الشديد له، وهذا يجعلها في منزلة الأبرار، وهذه المنزلة لها مكانة كبيرة يوم القيامة كما ذكرها عز وجل وبين فضلها في سورة الإنسان.

أما الشاعرة مريم بنت أبي يعقوب الفصولي فقد وظفت الصورة التذوقية من أجل بيان معاني الأصل والكرم؛ حيث تقول في قصيدة لها وقد أهداها ابن المهند بعض الدنانير، فردت عليه: (البسيط):

حَلَيْتَنِي بِحُلَى أَصْبَحْتُ زَاهِيَةً

بِهَا عَلَى كُلِّ أَنْثَى مِنْ حُلَى عَطَلِ

لِللَّهِ أَخْلَاقُكَ الْغُرُّ الَّتِي سُقِيَتْ

مَاءَ الْفِرَاتِ فَرَّقَتْ رَقَّةَ الْغَزْلِ (١)

فالشاعرة هنا تريد أن تشير إلى أخلاق ابن المهند من حيث الكرم والأصل، وكذلك حسن الخلق، فتعتمد توظيف الصورة التذوقية (سقيت ماء الفرات) لترجع أخلاق هذا الرجل إلى الأصل العربي الذي يتميز بالكرم وحسن الخلق، وللمتلقي أن يتخيل عبر هذه الصورة ما يفعله ماء الفرات - وتقصد به الأصول العربية - بمن يسقي منه، فتكون أخلاقه رقيقة كرقعة الغزل. وإذا كان الماء من المواد التي لا طعم معين لها، فإن الشاعرة في هذه القصيدة قد جعلت له مذاقاً خاصاً عبر إضافته إلى كلمة الفرات، وكأن هذا النهر له خصوصية تمنح من يشرب منه الرقة واللين.

(١) جذوة المقتبس، ق ٢، ص ٦٥٠.

وقد تعدد الشاعرة الأندلسية إلى توظيف الصورة التذوقية عبر صورة أخرى بيانية، فتبدو الصورة - عبر انزياحها - مزدوجة لها قدرة أكبر على التأثير في المتلقي، ويظهر ذلك لدى الشاعرة بثينة بنت المعتمد بن عباد عندما قالت: (الكامل):

مَلِكٌ عَظِيمٌ قَد تَوَلَّى عَصْرَهُ
وَكَذَا الزَّمَانُ يَبْوؤُ لِلْإِسْـَاطِ
لَمَّا أَرَادَ اللهُ فُرْقَانَةً شَمَلْنَا
وَأَذَاقْنَا طَعْمَ الْأَسَى عَن زَادٍ
قَامَ النَّفَاقُ عَلَيَّ أَبِي فِي مُلْكِهِ
فَدَنَا الْفِرَاقُ وَأَمَّ يَكُنْ بِمُرَادٍ^(١)

فالصورة التذوقية التي وردت في البيت الثاني إنما تنزاح عن النسق الأصل عبر اعتماد الشاعرة على الاستعارة المكنية (أذاقنا طعم الأسى)، وكأن الأسى شيء مادي، قد تحول من اللاحسية إلى الحسية فأصبح له طعم، ومن خلال تلك الصورة التذوقية تنقل الشاعرة للمتلقي مدى المعاناة التي لاقتها هي وأسررتها عند سقوط ملك أبيها المعتمد بن عباد في إشبيلية.

أما الشاعرة حمدة بنت زياد المؤدب فإنها توازن بين صورتين تذوقيتين من أجل بيان دلالات السرور والتنعم، وذلك عندما قالت في وصف وادٍ، وقد نزلت به بعد حر شديد: (الوافر):

وَقَانَا لَفْحَةَ الزَّمْضَاءِ وَادٍ
سَقَاهُ مُضَاعَفُ الْغَيْثِ الْعَمِيمِ

(١) المقرئ: نفع الطيب، ج ٤/٢٨٤.

حَلَّتْنا دَوْحَهُ فَحَنا عَنا
حُنُوَ المُرْضِعاتِ عَلى الفِطِيمِ
وأرْشَفْنا عَلى ظَمًا زُلالًا
ألذُّ مَن المُدَامَةِ لِلنَّديمِ^(١)

فالشاعرة هنا توازن بين الصورة التذوقية في الشطر الأول من البيت الثالث (وأرشفنا على ظمًا زلالًا)، والصورة التذوقية في الشطر الثاني (ألذ من المدامة)، ومن خلال هذه الصور الحسية وما تفيض به من إحياءات تريد أن تبين مدى سرورها بهذا الوادي الذي نزلت به، ومدى تنعمها فيه بعد الحر الشديد؛ حيث إن ماءه ألذ من طعم الخمر لمن يستلذ بشرابها،

وكأن هذه الصورة التذوقية تدفع المتلقي بأن يشعر بطعم الخمر أولاً، إنه يتخيل طعم ذلك الماء الذي يزيد درجة في عنوية مذاقه عن الخمر.

أما الشاعرة حفصة الركونية فتعتمد توظيف الصورة التذوقية من أجل بيان دلالات التدلل والإغراء، وذلك عندما بعثت برسالة إلى محبوبها تقول فيها: (الوافر):

أزورك أم تزور فإن قلبي
إلى ما تشتهي أبداً يميل
فتغري مـورد عذب زلال
وفرع دوابتي ظل ظليل

(١) الحموي: معجم الأدباء، ج ٣، ص ١٢١٢.

وهل تخشى بأن تظمى وتضحى

إذا وافى إليك بي المقيـل^(١)

فالشاعرة هنا توظف الصورة التذوقية (تُعْرِى مَوْرِدَ عَدْبٍ زُلَالٍ) لتنتقل لمحبتها ذلك الإيحاء الذي يعبر عنه الماء العذب البارد، ثم هي تشبه تغرها به من أجل أن تغريه في المجيء إليها وزيارتها.

رابعاً: الصورة اللسية:

حاسة اللمس من الحواس التي لا غنى عنها للإنسان في حياته، ذلك أن كل شيء يتعامل معه الإنسان يومياً مرتبط بصورة كبيرة بلمسه إياه، وبالتالي تقديره له، فهو يميز بين الحرارة والبرودة من خلال اللمس، وبين الصلب والضعيف من خلال اللمس، وكذلك بين الناعم والخشن ... إلخ. ولذلك قسم الدكتور يوسف مراد حاسة اللمس إلى أربعة إحساسات، وهي: "أولاً الإحساس بالتماس والضغط، ثانياً: الإحساس بالألم، ثالثاً: الإحساس بالبرودة، رابعاً: الإحساس بالسخونة"^(٢). وقد عبرت الصورة اللسية لدى شاعرات الأندلس عن دلالات متعددة، فهي تدل على التحكم والصنعة عند الشاعرة صفية بنت عبد الله الريي^(٣)، وذلك عندما عابت امرأة على خطها، فقالت ردّاً عليها: (الطويل):

وعائبةٍ خَطِّي فقلتُ لها أَقْصِرِي

فسوفَ أريكِ الدُرَّ في نَظْمِ أَسْطُرِي

(١) الحموي: معجم الأدياء، ج ٣/ ١١٨٤.

(٢) يوسف مراد: مبادئ علم النفس العام، ص ٦٢.

(٣) هي صفية بنت عبد الله الريي، كانت مشهورة بنسخ الخط، وتنسب إلى رية جنوب قرطبة، وتوفيت سنة ٤١٧هـ، انظر ترجمتها: الجذوة ٤١٢، البغية ٥٢٨.

وناديتُ كَفِّي كَيَّ تجودَ بِخَطِّهَا
وقربتُ أقلامِي وَرَقِّي وَمِحْبَرِي
فَخَطَّتْ بِأبياتِ ثلاثٍ نظمتُهَا
ليبدؤَ لَهَا خَطِّي، وقلتُ لَهَا انظُرِي^(١)

فالأبيات هنا تبدو كلوحة فنية مكونة من عدة صور لمسية (نظم أسطري، ناديت كفي كي تجود، فخطت بأبيات)، وهذه الصور تجمعها صورة واحدة عامة، وهي الكتابة وكيفيتها، ومن خلال هذه الصور اللمسية تريد الشاعرة أن تعبر عن دلالات التحكم والصنعة في خطها، فالصورة (ناديتُ كَفِّي كَيَّ تجودَ بِخَطِّهَا)، إنما تحمل إحياء المهارة ويزيدها في هذه الدلالة لفظة (تجود) التي تدل على بذل الأجدود والأفضل.

وتقترن بهذه الصورة اللمسية صورة أخرى بلاغية تتمثل في (ناديتُ كَفِّي)، وهي استعارة مكنية تشبه الكف بالإنسان، وهذه الصورة كذلك تزيد من قوة الدلالة التي عبر عنها إحياء الصورة اللمسية، فكأن الكف شيء عاقل يعرف ماذا يصنع، ومن ثم فهو يجود بأفضل ما لديه من أجل إثبات الموهبة والمهارة في الكتابة. وقد توظف الشاعرة الصورة اللمسية من أجل بيان دلالات النضج والاستواء، فوجد الشاعرة قسmonة بنت إسماعيل اليهودي^(٢) تقول وقد نظرت في المرآة ورأت جمالها وهي لم تتزوج بعد: (الطويل):

(١) الضبي: بغية الملتمس، ٥٢٨.

(٢) هي قسmonة بنت إسماعيل بن بَعْدَالَة اليهودي، وقد عاشت في القرن الخامس الهجري، واشتهرت بنظم الموشحات هي وأبوها، انظر في ترجمتها: نزهة الجلساء، ص ٧٤؛ نفع الطيب، ٥٣٠/٣.

أرى روضةً قد حانَ منها قطافُها
ولستُ أرى جانٍ يمدُّ لها يدا
فوا أسفا يمضي الشبابُ مضياً
ويبقى الذي ما إن أُسميه مُفرداً^(١)

فالشاعرة في الأبيات السابقة توظف الصورة اللمسية (جان يمد لها يدا)، ومن خلال الإيحاء الحسي الذي ينبعث من تلك الصورة تظهر دلالات النضج، فالشاعرة تشبه نفسها بالروضة التي أثمرت ونضجت ثمارها. ولكن لا أحد يقترب لقطافها، فهي وإن كانت وصلت سن التزويج، وأصبحت جميلة إلا أنها تشعر بالوحدة والغربة؛ لأن أحداً لم يتقدم لزواجها، وهو ما عبرت عنه الصورة اللمسية في هذه الأبيات.

أما الشاعرة الغسانية^(٢) فتجعل الصورة اللمسية معبرة عن دلالات السعادة وتحقيق الأمل، وذلك عندما توظفها في سياق المديح، قائلة: (الطويل):

عهدتهم والعيشُ في ظلِّ وصلهم
أنيقٌ وروضُ الدهرِ أزهر ريان
ليالي سعدٍ لا يخافُ على الهوى
عتابٌ ولا يخشى على الوصلِ هجرانُ

(١) المقرئ: نفع الطيب، ج ٣/٥٣٠.

(٢) عرفت بالغسانية، وقد سكنت بجانة بإقليم ألمرية، وعاشت في عصر ملوك الطوائف، وكانت شاعرة مشهورة. انظر في ترجمتها: جذوة المقتبس، ٦٥١/٢؛ المغرب، ١٩٢/٢؛ نفع الطيب، ١٧٠/٤.

ويسطو بنا لهوً ونعتنقُ المني

كما اعتنقت في سطوة الريح أفنان^(١)

فالشاعرة هنا تمدح الأمير خيران العامري صاحب ألمرية، وهي تريد أن توضح ما كان يغمرها من سعادة وتنعم في ظله، ولذلك توظف تلك الصورة اللمسية (نعتنقُ المني كما اعتنقت في سطوة الريح أفنان)، فالأغصان تتعانق من شدة الريح، وهذه الصورة تنقل للمتلقي عبر إحياءاتها وما تنقله من أحاسيس مدى الارتباط والتعانق والقرب الذي يقع بين الأغصان عندما يشتد عليها الريح، ومن خلال هذه الصورة تشبه الشاعرة حياتها وما كانت تنعم به وكأنها تعتنق وتحقق ما كانت تتمناه كما تعتنق الأغصان بعضها البعض.

وقد يعبر توظيف الصورة اللمسية عن دلالات الكره والاستنكار وكذلك الرفض، ويظهر ذلك في قول قمر جارية إبراهيم اللخمي:
(البسيط):

مَا لَابِنِ آدَمَ فَخَرَّ غَيْرُ هَمَّتِهِ

بعَدَ الدِيَانَةِ وَالْإِخْلَاصِ لِلْبَارِي

دَعْنِي مِنَ الْجَهْلِ لَا أَرْضَى بِصَاحِبِهِ

لَا يَخْلُصُ الْجَهْلُ مِنْ سَبِّ وَمِنْ عَارِ

لَوْ لَمْ تَكُنْ جَنَّةً إِلَّا لَجَاهِلَةً

رَضِيْتُ مِنْ حُكْمِ رَبِّ النَّاسِ بِالنَّارِ^(٢)

(١) الضبي: بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس، دار الكتاب العربي، ١٩٦٧م، ص ٥٢٩.

(٢) كرم البستاني: النساء العربيات، دار صادر، بيروت، ١٩٦٤م، ص ٥٠.

فالشاعرة هنا تستنكر موقف من يجهلون عليها ويعيبونها بأنها مجهولة الموطن والنسب، فتوظف الصورة الللمسية (رضيْتُ مِنْ حُكْمِ رَبِّ النَّاسِ بِالنَّارِ)، لتبين دلالات الاستنكار والكره للجهل، فهذه الصورة تنقل أحاسيس وإيحاءات النار وأهوالها، وكيف تفعل بالإنسان، والشاعرة توضح للمتلقى أنها رغم هذا فإنها ترضى بالنار على أن تدخل الجنة مع امرأة جاهلة، وهذا المعنى أوردته الشاعرة على سبيل المجاز من أجل بيان كرهها واستنكارها للجهل والجهلاء.

أما ولادة بنت المستنكى فتجعل الصورة الللمسية معبرة عن التحرر واستقلال الشخصية، ويبدو ذلك في قولها: (الوافر):

أَنَا وَاللَّهِ أَصْلَحُ لِلْمَعَالِي
وَأَمْشِي مِثْلِي وَأَتِيهِ تِيهَا
أَمَّكُنْ عَاشِقِي مِنْ صَحْنِ خَدِّي
وَأُعْطِي قُبْلَتِي مَنْ يَشْتَهِيهَا^(١)

فعلى الرغم من أن الشاعرة كانت مشهورة بالعفاف والشرف كما ذكر ابن بسام في ذخيرته بعدما أورد هذين البيتين، وقد تكون الشاعرة نظمتها على سبيل النظم ليس إلا، فالبيتان يعبران عن حرية كبيرة وجرأة شديدة، ويؤكد على هذا المعنى الصورة الللمسية التي وردت في البيت الثاني (أَمَّكُنْ عَاشِقِي مِنْ صَحْنِ خَدِّي)، وكذلك (وَأُعْطِي قُبْلَتِي مَنْ يَشْتَهِيهَا)، فهذه الصورة تنقل للمتلقى ما يمكن أن تتمتع به الشاعرة من حرية كبيرة.

أما حفصة الركونية فيأتي توظيف الصورة الللمسية لديها ليعبر عن دلالات النقاء والطهر، ونجد ذلك في أبياتها التي تمدح بها أبا جعفر قائلة: (الطويل):

(١) ابن بسام: الذخيرة، ق ١، ج ٢٤٩/١.

رَأْسَتْ فَمَا زَالَ الْعُدَاةُ بَظْلَمِهِمْ
وَحِقِّقْ دِهِمْ يَقُولُونَ لِمَ رَأْسٌ؟
وَهَلْ مِنْكَ أَنْ سَادَ أَهْلَ زَمَانِهِ
جَمُوحٌ إِلَى الْغُلْيَانِ نَقِيٍّ مِنَ الدَّنَسِ (١)

فالشاعرة هنا توظف الصورة اللمسية (نقيٍّ مِنَ الدَّنَسِ)، لتدل على طهر ونقاء أبي جعفر، وكذلك حسن سمعته بين الناس، فهذه الصورة تنقل للمتلقي ذلك الإحساس الذي يعبر عن لمس الطين، وما يتبع ذلك في الأخلاق والسمعة، ولذلك فالشاعرة تبعده عن هذا الوصف عبر لفظة (نقي) لتعبر عن سمعته الطيبة.

خامساً: الصورة الشمية:

وهي التي تتعلق بحاسة الشم، وترتبط بالروائح والتمييز بينها، وتوظيف هذه الحاسة وصورها المختلفة في الشعر ينتج دلالات خاصة مغايرة ترتبط بما تثيره هذه الحاسة من إحياءات، وتتعلق الصورة الشمية "بكل ما يمكن استقباله بحاسة الشم، ومجالها الروائح، وما يدل عليها من كلمات مثل الطيب والأريج والعنبر والمسك والعمور وما شابه ذلك، حيث تبنى الصورة على كل ما يمكن شمه" (٢).

وقد وردت هذه الصورة عند شاعرات الأندلس بشكل قليل، ومنها ما جاء في أبيات الشاعرة حفصة الركونية، حيث تبعث برسالة إلى أبي جعفر قائلة:

(الرمل):

سَارَ شِعْرِي لَكَ عَنِّي زَائِرًا
فَأَعْرِ سَمْعَ الْمَعَالِي شِنْقَهُ

(١) الحموي: معجم الأديباء، ج ٣/١١٨٣.

(٢) فوزي خضر: عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، مؤسسة جائزة الكويت، ٢٠٠٤م،

وَكَذَا الرَّوْضُ إِذْ لَمْ يَسْمَعْ تَطْعَمَ

زُورَةً أَرْسَلَ عَنْهُ عَرْفَهُ (١)

فالشاعرة توظف الصورة الشمية في الأبيات (أَرْسَلَ عَنْهُ عَرْفَهُ) من أجل بيان دلالات القرب والارتباط، فهي تشبه شعرها الذي أرسلته إلى أبي جعفر بالريح الطيبة، وكذلك تشبه نفسها بالروض، وكأنها تريد أن تقول له بأنها إذا لم تستطع أن تزوره فقد أرسلت إليه - قصيدتها لتتحدث بلسانها وتكون رسولاً لها، وكذلك تفعل الأزهار برائحتها الطيبة، فإذا لم تستطع أن تنتقل من مكانها فإنها تبعث برائحتها إلى المكان الذي تريد.

وهذه الصورة عبر ما تبثه من إحياءات وأحاسيس مرتبطة بها تقرب من ذهن المتلقي قيمة وجمال تلك الأبيات التي بعثت بها الشاعرة، كما تؤكد على دلالات القرب، فإن لم تستطع الشاعرة أن تصل إلى أبي جعفر فسوف يصل إليه شيء منها دون تقييد أو مانع مثلها في ذلك مثل الريح التي لا يمنعها شيء من الحركة والانتشار.

وقد يعبر توظيف الصورة الشمية عن دلالات الكرامة وعزة النفس، ومن ذلك قول الشاعرة هند جارية الشاطبي^(٢) تمدح أبا عامر ينيق: (الكامل):

يَا سَيِّدًا حَازَ الْعُلَا عَنْ سَادَةٍ

شُمَّمِ الْأَنْوَفِ مِنَ الطَّرَازِ الْأَوَّلِ

(١) ابن الخطيب: الإحاطة، ج ١/ ٢٢٠.

(٢) هي هند جارية أبي محمد عبد الله الشاطبي الكاتب، عاشت في شاطبية في القرن السادس الهجري، وقد كانت أديبة وشاعرة، انظر في ترجمتها: معجم البلدان، ٣/ ٣٠٩؛ المقتضب، ص ٢١٨؛ نفح الطيب، ٤/ ٢٩٣.

حَسْبِي مِنَ الْإِسْرَاعِ نَحْوَكِ أَنْتَبِي

كُنْتُ الْجَوَابَ مَعَ الرَّسُولِ الْمُقْبِلِ^(١)

فالشاعرة في هذه الأبيات تعتمد على الصورة الشمية في شطر البيت الذي استعارته من حسان بن ثابت (شَمُّ الْأَنْوْفِ مِنَ الطَّرَازِ الْأَوَّلِ)، والصورة الحسية هنا تدل على الكبرياء وعزة النفس والشهامة، فشم الأنوف توحى بأن هذا الإنسان قوي حاسة الشم، كما أنه يتصف بالشمم، وهو كثرة الشم، والعرب إنما أطلقت هذا الوصف على الإنسان الذي يتسم بالكبرياء وعزة النفس؛ لأنه من كثرة شمه الأشياء يقدر ما هو جيد وما هو رديء، ولذلك فإن هذه الصورة اعتمدت عليها الشاعرة لتبين مكانة وعزة نفس ذلك الممدوح، بما تحمله هذه الصورة من إحياءات شعورية.

وقد توظف الشاعرة الصورة الشمية من أجل نقل الإحساس الذي تعيشه وتنعم به، ويظهر ذلك في قصيدة حمدة بنت زياد المؤدب عندما وصفت وإد نزلت به بعد حر شديد، فقالت في أحد أبيات القصيدة: (الوافر):

يَصُدُّ الشَّمْسَ مَنْ أَنْبَى وَاجَهَتْهَا

فِيخْجُبُهَا وَيَأْذُنُ لِلنَّسِيمِ^(٢)

فالصورة الشمية في هذا البيت (يَأْذُنُ لِلنَّسِيمِ) ترتبط كذلك بالحركة، ويوحى ذلك بانتشار رائحة النسيم العليقة في كل مكان من هذا الوادي، ذلك لأنه يصد الشمس عنهم، وبالتالي ينطلق النسيم في كل مكان، وتنقل هذه الصورة

(١) المقري: نفع الطيب، ج ٤/٢٩٣.

(٢) الحموي: معجم الأدباء، ج ٣/١٢١٢.

للمتلقي عبر ما توحى به ذلك الإحساس الذي يملك الإنسان عندما يهنا بنسيم
ليل بعد رحلة شاقّة تصحبها أشعة الشمس.

[٤]- تراسل الحواس:

يستطيع الشاعر من خلال ثقافته الخاصة وتجاريه الذاتية أن يحدث تداخلاً
وتوافقاً بين الحواس بعضها البعض، لتأخذ كل حاسة وظيفة الحاسة الأخرى
وعملها، لنجد العين تسمع، والأذن ترى، وهو بذلك يمنحها بعداً نفسياً جديداً يشير
إلى دلالات مغايرة، بقصد توظيفها في نصه، ولقد تنبه النقاد إلى ذلك التداخل،
وأطلقوا عليه تراسل الحواس، وهو عبارة عن "كلام مشحون شحناً قوياً يتألف عادة
من عناصر محسوسة، وخطوط ألوان، وحركة ظلال، تحمل في تضاعفها فكرة
أو عاطفة، أي أنها توحى بأكثر من المعنى الظاهر، وأكثر من انعكاس الواقع
الخارجي، وتؤلف في مجموعها كلاماً منسجماً" (١).

فكل حاسة تعمل مكان الحاسة الأخرى لتتحول المدركات المختلفة
إلى نسيج تخيلي يمنحها لها المبدع، ولذلك فتراسل الحواس "بناءً قائم على المجاز
اللغوي الاستعاري، وبذلك يعد التراسل وسيلة غنية في إنتاج الدلالات الثرية، فضلاً
عن إثارة نفسية مصدرها تعدد الحواس لدى المتلقي، وبذلك أيضاً يتحقق اشتغال
أكثر من حاسة بأقصى طاقاتها، وهو يتأمل النص وأبعاده" (٢).

وقد ورد تراسل الحواس بصورة قليلة لدى شاعرات الأندلس، ولكنه رغم ذلك
عبر عن دلالات متنوعة. ومن ذلك ما نجده لدى الشاعرة أم الكرام بنت المعتصم بن

(١) روز غريب: تمهيد في النقد الأدبي الحديث، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧١م، ص ١٩٢.

(٢) أحمد فتحي رمضان، بلاغة تراسل الحواس في القرآن الكريم، دراسة تطبيقية،
مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مجلد ١٤، عدد ١، ٢٠٠٧م،
ص ٣، العراق.

صمادح^(١) في التغزل وإظهار الشوق: (الطويل):

ألا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ سَبِيلٌ لَخُلُوءِ
يُنَزُّهُ عَنْهَا سَمْعٌ كُلُّ مُرَاقِبٍ
وَيَا عَجَبًا أَشْتَاقُ خُلُوءَ مَنْ غَدَا

ومثواهُ بَيْنَ الْحَشَا وَالتَّرَائِبِ^(٢)

فالشاعرة في البيت الأول تجعل حاسة السمع تعمل عمل العين في قولها (يُنَزُّهُ عَنْهَا سَمْعٌ كُلُّ مُرَاقِبٍ)، فالرقيب إنما يراقب بعينه لينظر حال المحبين، وما هم عليه، ودائمًا ما يستخدم الشعراء العين للمراقبة؛ لأنها المسئولة عن البصر، ويظهر ذلك - على سبيل المثال - في قول الشاعرة الأندلسية زهون الغرناطية: (البسيط):

لَوْ كُنْتُ حَاضِرًا فِيهَا وَقَدْ غَفَلْتُ

عَيْنُ الرَّقِيبِ فَلم تَنْظُرْ إِلَى أَحَدٍ^(٣)

بينما الشاعرة أم الكرام استعارت السمع للمراقبة، وكأن الأذن ترى ما يفعله العشاق، وهي تدل على قوة التركيز والملاحظة من قبل من يراقب، ولذلك تتمنى الشاعرة لو أنها تبتعد ومحبوبها عنهم.

(١) تسمى أم الكرام أو أم الكرم، وهي بنت المعتصم بن صمادح، كان أبوها أمير ألمرية في عصر ملوك الطوائف، وكانت أديبة وشاعرة. انظر في ترجمتها: المغرب، ٣٠٢/٢؛ نزهة الجلساء، ص ٢٥؛ نفح الطيب، ١٧٠/٤.

(٢) ابن سعيد: المغرب، ج ٢/٢٠٣.

(٣) ابن الأبار: المقتضب من كتاب تحفة القادم، تحقيق: إبراهيم الإبياري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط ٢، ١٩٨٢م، ص ٢١٧.

وهذا الخروج على المؤلف في عمل الحاسة لا بد أن الشاعرة قد وظفته من أجل إثارة الدهشة لدى المتلقي، وحمله على التفكير في تلك الصورة من أجل بيان دلالات العشق، وإظهار الشوق للمحبيب.

أما الشاعرة حفصة الركونية، فوظفت تراسل الحواس من أجل بيان شدة التشوق؛ حيث تبادل بين المدرك اللمسي والسمعي والشمي في آن واحد، وذلك عندما تقول: (المتقارب):

سـلامٌ يـفـتـحُ فـي زهـره الـ

كـمامٍ ويُنـطـقُ وِرقُ الغُصـونِ

عـلى نـازحٍ قـد تـوـى فـي الحـشـا

وَإِنْ كـانَ تُحـرمُ مـنـهُ الجُفـونُ^(١)

فالشاعرة هنا تستعير حاسة السمع من خلال اللفظ (ينطق) مكان حاسة الشم أو اللمس التي ترتبط بورق الأغصان، ويقوي هذا المعنى كذلك جملة (زهرة الكمام)^(٢)، وهو وعاء الطلع، ولكنها تقوم بالتبديل بين المدركات الحسية بعضها البعض من أجل شحن صورتها بطاقة إيحائية يستطيع أن يستشفها المتلقي، فهي تجعل هذا السلام من جماله ورقته كأنه الزهر ينفث من أجله، وكأن ورق الغصون بدلاً من أن يبعث بعطره فإنه ينطق ويتكلم، وكان هذا النطق إنما يعبر عما في صدر الشاعرة من حب وتشوق لذلك الشخص الذي بعد عنها.

وتعتمد الشاعرة حمدة بنت زياد المؤدب على تراسل الحواس كذلك من أجل التعبير عن ضيقها مما يفعله الواشون بالأحبة. فوظفت المدرك السمعي مكان المدرك اللمسي، وذلك عندما قالت: (الطويل):

(١) ابن سعيد، المغرب، ج ٢/١٣٩.

(٢) كمامة الزهرة : غطاؤها.

وَلَمَّا أَبَى الْوَاشُونَ إِلَّا فُرَاقَنَا
وَمَا لَهُمْ عِنْدِي وَعِنْدِكَ مِنْ ثَارِ
وَشَنُّوا عَلَيَّ أَسْمَاعِنَا كُلَّ غَارَةٍ
وَقُلَّ حُمَاتِي عِنْدَ ذَاكَ وَأَنْصَارِي
غَزَوْتَهُمْ مِنْ مَقَلَّتَيْكَ وَأَدْمُعِي
وَمِنْ نَفْسِي بِالسَّيْفِ وَالسَّيْلِ وَالنَّارِ^(١)

فالشاعرة توظف حاسة السمع لتقوم مقام حاسة اللمس في صورتها الحسية (وشنوا على أسماعنا كل غارة)، فالعدو إنما يشن الغارة وقت المعركة على جسم الإنسان الذي يرتبط بحاسة اللمس، ولكن الشاعرة استعارتها للسمع من أجل بيان دلالات الضيق والحزن. حيث تتجلى أهمية ذلك التبادل بين الحواس فيما يقدمه من دلالات الحزن والضيق، فالوشاة لا ينفكون من أحاديثهم واتهاماتهم مما جعل الشاعرة تشبه هذه الأحاديث بالغارة، لتعظم من هول وحدة الصراع والتحدي، كما أن المدرك السمعي عبر ما يبثه من إحياءات لا يترك المتلقي دون جعله يفكر فيما قد يحمله هذا الكلام الذي يشنه الواشون على أسماع الشاعرة ومحبوبها حتى تشببه بالغارة، وما تحمله من مشاهد القتل والألم والصراع.

ويمثل تبادل الحواس في هذه الصورة نقطة الانطلاق التي يبدأ منها تأويل وفهم الدلالة المقصودة، ذلك أن الشاعرة ومحبوبها لا يسمعان من الواشين إلا كل غارة، ويرتبط بهذا المعنى كذلك تخلي من حولهما من أنصار عنهما، ومن ثم تبدأ الشاعرة في تقديم الحل الذي قد ينجيها مما عبرت عنه في هذه الصورة، وهي الدفاع والحرب. ولكن هذه المرة ليست بالسيف، ولكنها تعتمد على نفس سلاح

(١) الحموي: معجم الأدباء، ج ٣/١٢١٣.

الوشاة من خلال تقديم صورة بصرية تجعل المقل تقوم مقام السيف، والدموع مكان السبيل، وكذلك السَّيل مقام النار.

أما الشاعرة أسماء العامرية^(١) فتوظف التراسل بين حاسة البصر وحاسة السمع من أجل التأكيد على دلالات التعظيم والمديح، ونجد ذلك في قولها: (الوافر):

عَرَفْنَا النَّصْرَ وَالْفَتْحَ الْمُبَيَّنَّ

لِسَيِّدِنَا أَمِيرِ الْمُؤْمِنِينَ

إِذَا كَانَ الْحَدِيثُ عَنِ الْمَعَالِي

رَأَيْتُ حَدِيثَكُمْ فِيْنَا شُجُونًا^(٢)

فالشاعرة هنا تمدح الأمير الموحد عبد المؤمن بن علي، وهي توظف حاسة البصر مكان حاسة السمع في قولها (رأيتُ حديثكم)، ومن خلال ما يحمله هذا التراسل من انزياح واختلاف تريد الشاعرة أن تعلي من مكانة هذا الممدوح، فهي لا تسمع عن معاليه ومكانته، وإنما تراها، وكأن كل كلمة ينطق بها هذا الممدوح تتحقق فيراها الناس وقد تحققت فعلياً، ولذلك كانت كلمة (رأيت) أقوى في دلالتها من (سمعت)، رغم أن السمع يأتي دائماً للحديث.

وبعد عرض هذه النماذج - وإن كانت قليلة- فإن التراسل بين المدركات الحسية له دلالات خاصة مغايرة عن ارتباط الحاسة بعملها الأصلي، فهو يدفع - عبر انزياحاته المختلفة- بطاقة إيحائية جديدة لم يكن المتلقي يتوقعها، ولذلك تكون أكثر ارتباطاً بوعيه وفكره من خلال مغايرتها.

(١) عرفت بأسماء العامرية، وعاشت في القرن السادس الهجري وينتمي نسبها إلى أسرة

المنصور بن أبي عامر، وقد كانت ذات ثراء، وكانت أديبة وشاعرة. انظر في ترجمتها:

الذيل والتكملة، ٤٨٠/٨، التكملة، ١٩/١٢٠.

(٢) المقرئ: نفع الطيب، ج ٤/٢٩٢.

نتائج البحث

توصلت دراسة موضوع (توظيف الصورة الحسية عند شاعرات الأندلس) إلى عدة نتائج، لعل من أهمها:

١- احتلت الصورة البصرية الحيز الأكبر من إنتاج الصور الحسية لدى شاعرات الأندلس، وتنوعت ما بين متحركة وثابتة وضوئية ولونية، ويأتي النوع الأخير في المقام الأول لتوظيف الصورة البصرية من حيث العدد.

٢- ارتبطت معظم الصور الحسية لدى شاعرات الأندلس بالطبيعة بشكل كبير، لا سيما الصورة البصرية، وأكثر الشاعرات من ربط الصورة بالقمر والبدن، وثنايا الإنسان، وربما يرجع ذلك إلى طبيعة الحياة الأندلسية التي ارتبطت كثيرًا بوصف مشاهد الطبيعة، والوصف بشكل عام.

٣- ارتبطت الصورة الحسية عند شاعرات الأندلس -إلى حد كبير- بالصورة البلاغية؛ حيث أضاف كل منهما إلى الآخر دلالات جديدة ساعدت في إنتاج الدلالة النهائية التي تريد الشاعرة البوح عنها.

٤- لم ترتبط الصورة الحسية بغرض معين دون غيره، ولكنها عبرت عن كافة الأغراض والمعاني، وارتبطت أكثر بالوصف سواء كان خالصًا أم في ثنايا أغراض أخرى.

٥- جاءت الصورة السمعية في المرتبة الثانية من حيث كثرة ورودها في شعر شاعرات الأندلس، وعبرت عنه دلالات متنوعة ارتبطت بالسياق، ويُلاحظ أن معظم الصور السمعية التي وردت قد ارتبطت بالواشي والرقيب والعزول، ويبدو أن طبيعة الحياة الأندلسية التي اتسمت بالحرية وعلاقات الحب والعشق أوجدت مثل هذا النوع من الناس.

٦- أنتجت الصور الحسية الأخرى - الللمسية والتذوقية والشمية- كثيرًا من الدلالات المتنوعة التي ارتبطت بالسياق، وكانت الصورة الشمية أقل الصور الحسية ورودًا عند شاعرات الأندلس.

٧- اعتمدت شاعرات الأندلس على خاصية تراسل الحواس في إنتاج صور مغايرة، ومن ثم إنتاج دلالات جديدة من خلال عمل حاسة معينة بوظيفة حاسة أخرى.

٨- أن الصورة الحسية - بأنواعها المختلفة- لا تقل أهمية عن الصور الأخرى البلاغية أو الرامزة أو غيرها، وقد وعى القدماء - شعراء ونقادًا- ذلك الدور الذي تقوم به داخل النص الشعري من أجل التأثير في المتلقي، وإنتاج دلالات متنوعة، ولذلك قام الشعراء بتوظيفها داخل أشعارهم، وقام النقاد بالحديث عن أهميتها في إطار حديثهم عن الصورة بشكل عام.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم جل من أنزله.
- ابن الأبار:
- التكملة لكتاب الصلة، تحقيق: د. عبد السلام الهراس، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٠م
- المقتضب من كتاب تحفة القادم، تحقيق: إبراهيم الإبياري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٨٢م.
- أحمد فتحي رمضان، بلاغة تراسل الحواس في القرآن الكريم، دراسة تطبيقية، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مجلد ١٤، عدد ١، ٢٠٠٧م.
- ابن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٧٩م.
- ابن بشكوال، عبد الملك أبي القاسم خلف بن بشكوال: كتاب الصلة في تاريخ علماء الأندلس، تحقيق: صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٣م.
- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٣، ١٩٩٢م.
- الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ١٩٦٩م.
- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م.

- جون ديوي: الفن خبرة، ترجمة: زكي إبراهيم، تقديم: زكي نجيب محمود، المركز القومي للترجمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١١م.
- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨١م.
- ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة في الألفة والألاف، تحقيق: د. إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م.
- الحميدي: جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، تحقيق: إبراهيم الإبياري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٤م.
- ابن دحية: المطرب من أشعار أهل المغرب، تحقيق: إبراهيم الإبياري، حامد عبد المجيد، أحمد بدوي، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٥٤م.
- ابن رشد، أبو الوليد: تلخيص كتاب النفس لابن رشد، تحقيق: د. أحمد فؤاد الأهواني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٠م.
- روز غريب: تمهيد في النقد الأدبي الحديث، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧١م.
- الزركلي، خير الدين: الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ١٩٨٦م.
- زيد بن محمد بن غانم الجهني: الصورة الفنية في المفضليات، مكتبة الملك فهد الوطنية، المدينة المنورة، ج١، ط١، ١٤٢٥هـ.
- ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، تحقيق: د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة.
- سيد غازي: ديوان الموشحات الأندلسية، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٩م.

- السيوطي: نزهة الجلساء في أشعار النساء، تحقيق: عبد اللطيف عاشور، مكتبة القرآن، القاهرة، (ب.ت).
- شيماء عثمان محمد: الصورة الحسية في شعر فهد العسكر، مجلة أبحاث البصيرة، المجلد ٢٦، عدد ١، ٢٠١١ م.
- الضبي: بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، علمائها وأمرائها وشعرائها وذوي النباهة فيها ممن دخل إليها أو خرج عنها، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧، .
- ابن طباطبا: عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زررور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٢ م.
- العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٩ م.
- علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ١٩٨١ م.
- عمرو فروخ: تاريخ الأدب العربي (الأدب في المغرب والأندلس) منذ الفتح الإسلامي إلى آخر عصر ملوك الطوائف، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٤ م.
- غادة خلدون أبو رمان: تراسل الحواس في شعر العميان في العصر العباسي، ماجستير، كلية الآداب، جامعة جرش، الأردن، ٢٠١٦ م.
- فرانسوا مورو: فرانسوا مورو: البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة: محمد الولي، وعائشة جريير، أفريقيا الشرق، المغرب، ط٢، ٢٠٠٣ م.

- فوزي خضر: عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، مؤسسة جائزة الكويت، ٢٠٠٤م.
- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٣م.
- كرم البستاني: النساء العربيات، دار صادر، بيروت، ١٩٦٤م.
- كريم زكي حسام الدين، الدلالة الصوتية (دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل)، مكتبة الأنجلو المصرية.
- كوثر حجاب: دلالة الصورة الفنية الحداثية في الخطاب الشعري الجزائري، عبد الحميد هيمة أنموذجًا، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، ٢٠١٧م.
- لسان الدين ابن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٧٣م.
- المراكشي: الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٣م.
- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م.
- محمد محمد عناني: النقد التحليلي، دار الجيل للطباعة، القاهرة، ١٩٨٦م.
- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٩٦م.
- المقري: نفع الطيب في غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨م.

- النباهي، أبو الحسن بن عبدالله بن محمد بن الحسن الجذامي المالقي: تاريخ قضاة الأندلس، تحقيق: لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ١٩٨٣م.
- هيثم علي حماد: الصورة الحسية في شعر جرير بن عطية الخطفي، مجلة العلوم الإسلامية، عدد ٣٠، السنة (٧).
- وجدان الصائغ: الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، دار الفضيلة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
- وحيد صبحي كباية: الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م .
- ياقوت الحموي:
 - معجم الأديباء، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٣م .
 - معجم البلدان، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٦م .
- يوسف مراد: مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨٤م.