التشكيل الفني للصورة في شعر أحمد المبارك
(دراسة تحليلية نقدية)

د. عبير عبدالعزيز السهلاوي
أستاذ الأدب والنقد المساعد-قسم اللغة العربية- كلية الآداب- جامعة الملك فيصل

مُلخّص:

يدرس هذا البحث الصورة الفنية في شعر أحمد بن راشد المبارك، وهو من شعراء المملكة العربية السعودية الذين جمعوا في شعرهم بين المحافظة على أصول كتابة القصيدة وفق النهج التراثي، والتجديد على صعيد المضمون والصياغة الشعرية، ظهر ذلك؛ من بروز النزعة الرومانسية في قصائد مُتعدّدة في ديوانه. من هنا فإنّ دراسة الصورة بنوعيها الحسيّة والبلاغيّة، هي محاولة لرصد ملامح هذا الشعر وفنياته، دون إشاحة النظر عن ناحية هامّة، هي أنّ هذا الشعر يُمثّل المرحلة التي قيل فيها، التي تشترك مع تجارب أخرى في تقديم صورة عامة عن الشعر السعودي في النصف الأول من القرن العشرين، وما تلاه.

الكلمات المفتاحية:

الأدب السعودي - الشعر المعاصر- الكلاسيكية- النزعة الرومانسية.

Abstract:

This research examines the artistic image in the poetry of Ahmad bin Rashid Al-Mubarak, a poet of Saudi Arabia who gathered in their poetry between preserving the origins of writing the poem according to the heritage approach, and the renewal of the content and poetic formulation, it emerged from the emergence of romanticism in multiple poems in His office. Hence, the study of the picture, both sensory and rhetorical, is an attempt to monitor the features of this poetry and its techniques, without looking at the important aspect, is that this poetry represents the stage in which it was said, which is shared with other experiments in presenting a general picture of Saudi poetry in the first half of The twentieth century, and the following.

key words:

Saudi Literature - Contemporary Poetry - Classical - Romanticism.

مقدمة:

باسم الله خير الأسماء، والصلاة والسلام على رسولنا محمد، خير ما جاءت به الأنباء، وعلى آله وصحبه الأتقياء الأنقياء، وبعد:

فلقد تُشكّل الصورة بأشكالها المُختلفة مُرتكزاً أساساً من مرتكزات الشعر الجماليّة؛ إذ يعمد الشاعر إلى توظيفها؛ ليُضفي الجمال على عمله، وليُثير انجذاب المتلقي، ويترك في نفسه أثراً بالغاً، مُعتمداً على ملكة الخيال التي يتمتع بها، التي تُغذّيها تجربته وثقافته، وانطلاقاً من تلك الأهمية التي تحظى بها الصّور في الشعر، كان أن يمّمنا وجهنا شطر دراستها دراسة تحليلية نقدية، مُتّخذين من شعر أحمد المبارك عينة تطبيقيّة، ومُسوّغات اختيار هذا الشاعر أنني وجدتُ أنّ شعره لم يحظّ بالدراسة التي يستحقها، مع كونه يمثّل فنيّاً، المرحلة التاريخية التي كُتبَ فيها، التي لا بد من تسليط الضوء عليها.

وانطلاقاً من ذلك تأسس البحث على مدخل، قدّم فيه لمحة موجزة عن حياة الشاعر أحمد المبارك، ثم توقف عند مفهوم الصورة في الشعر، وأتْبع ذلك بثلاثة مباحث: الأول، تناول المرجعيّات الثقافية التي شكّلت مصادر الصورة عند الشاعر، والمبحث الثاني، درس فيه الصورة والحواس، فتوقف عند أنواع الصورة الحسية في شعر المبارك، والمبحث الثالث، تناول فيه الصورة والتشكيل البلاغي، درس فيه أنماط الصورة البلاغية في شعر المبارك، وخُتمَ البحث بخاتمة أوجزت فيها أبرز النتائج التي توصل إليها البحث.

وأما الدراسات السابقة، فالشاعر أحمد المبارك لم يحظّ بدراسة أكاديمية، أو بحثية تُفصّل القول في شعره من حيث البنية المضمونية والفنية، وأغلب ما كتب يمكن أن يندرج ضمن دراسة تاريخ الأدب في المملكة العربية السعودية، أو ضمن المقالات الصحفية الموجزة، التي تتوقّف عند ملامح عامة لشعره، وهي نزرة جداً، فمن دراسات تاريخ الأدب التي أشارت للشاعر، حسب تسلسلها الزمني، نذكر:

- أدباء من الخليج العربي، عبد الله الشباط، الدار الوطنية للنشر، الخبر، ١٩٨٥م
- الأحساء، أدبها وأدباؤها، عبد الله الشباط، الدار الوطنية للنشر، الخبر، ١٩٩٨م
- شخصيات رائدة من بلادي، معاذ المبارك، الدار الوطنية للنشر، الخبر، ١٩٩٩م

أما المقالات النقدية، فمن أبرزها:

- قراءة تحليلية في ديوان "الصدى الضائع" للشاعر أحمد راشد المبارك، للدكتور محمد الجاغوب[١].
- مقال: أحمد مبارك الصوت والصدى، عبد الله بن أحمد الشباط[٢] .

---

[١] - وضعت ضمن مقدمات ديوان الشاعر، ينظر: الصدى الضائع: أحمد بن راشد المبارك، دار الفتح للدراسات والنشر، عمّان، ط١، ٢٠١١م. ص ٢٣ وما بعدها.

[٢] - ينظر: صحيفة الجزيرة، تاريخ: ٢٦ رجب، ١٤٣١، العدد: ١٣٧٩٧.

مدخل:

أما عن التعريف بالشاعر فهو أحمد بن راشد بن عبد اللطيف آل مبارك، ولد في الأحساء، شرقي المملكة العربية السعودية سنة ١٣٣٣هـ/ ١٩١٤م، وفيها توفي سنة ١٤١٥هـ/ ١٩٩٤م. قضى حياته بين الأحساء والخبر والبحرين. وقد درس العلوم الدينية والتاريخ على يد عمه الشيخ إبراهيم آل مبارك، ودرس العربية على يد عبد العزيز العلجي، ثم رحل إلى البحرين وأكمل تعليمه في مدارسها[٣].

وتنوّعت المؤثرات التي أثرت في ثقافته؛ فقد عاش الشاعر طفولته في بيئة علمية، إسلامية، شرعية، هي أسرته آل مبارك، وهي من أهم الأسر العلمية في منطقة الخليج[٤]، فالتقى بشخصيات إسلامية، بارزة، في محيطه الاجتماعي، كان من أهمها والده الشيخ راشد بن عبد اللطيف آل مبارك، والعالم الإصلاحي الشيخ عبد العزيز العلجي، والشيخ عبد العزيز بن حمد آل مبارك، وغيرهم كُثر.

وما أسهم في تكوينه الثقافي أنه " قد أمضى شطراً من شبابه في البحرين، وهي بلاد ذات صلة قوية بتصارع الأفكار الغربية وغيرها، فكانت ملتقى لتنوّع الثقافات واختلافها، من عربية وفارسية وإنجليزية وهندية، وقد تأثّر بمثقفي تلك البلاد، ممن ألمّوا بجوانب من تلك الثقافات، ولمعرفته ببعض اللغات أثره الذي بدا واضحاً فيما برز له من الكتابات، نثراً وشعراً، وهو ما كان له الأثر في تصوير بعض الجوانب الثقافية لأدبنا الحديث"[٥].

وقد جمعت أشعاره بعد وفاته في ديوان حمل عنوان: (الصدى الضائع)، وقد اشتمل أشعاره، وبعضًا من مقالاته، والدراسات التي كُتبتْ في شعره، فتنوّعت الأغراض الشعرية التي كتب بها المبارك، وهي تصبّ في الغزل العفيف، والرثاء، والوصف، الذي توقف فيه عند وصف حال المجتمع، وحال الأمة.

وأما عن المذهب الأدبي الذي ينتمي إليه المبارك، فهو مزيج من الكلاسيكية الإحيائية والرومانسية، فهو كلاسيكي إحيائي؛ بمحافظته على وحدة القافية والوزن، وتأثره بالموروث الشعري العربي، مع تمتعه بالموهبة الفطرية، وفي هذا السياق يقول الدكتور محمد الجاغوت: " إنني أمام موهبة عظيمة، يتمتع صاحبها بشاعرية فذّة، وشفافية عالية من الحسّ المرهف والموهبة الفطرية، تحرّكه في كل قصائده عاطفة إنسانية صادقة ومتوقّدة، لا يخالطها تكلّف أو رياء، يمتلك كفاية وحسّاً لغوياً، مكّناه من صوغ قصائده بعبارة رصينة، وألفاظ منتقاة في إطار الشعر العمودي والأوزان العروضية المعروفة"[٦].

وهو شاعر رومانسي، تتجلى عنده ملامح الرومانسية؛ من بروز سمات هذا الاتجاه الرئيسة في شعره؛ إذ إن تجربة المبارك تتأسس "على إحساس، رومانسي، فريد، وتتفتح روحه المرهفة على معطيات الشخصية الرومانسية، كما تبلورت في الثقافة الغربية، فيبرز الشعور بالغربة، واسترجاع أصداء الذكريات المؤلمة، والهروب إلى أحضان الطبيعة، والحنين المشبوب إلى

---

[٣] - معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين، على الرابط:

http://www.almoajam.org/poet_details.php?id=505

= وينظر: كتاب: الأحساء، أدبها وأدباؤها المعاصرون، عبد الله الشباط، الدار الوطنية الجديدة للنشر، الخبر، ط١، ١٩٩٨م.

[٤] - آفاق خليجية، عبد الله الشباط، نادية المنطقة الشرقية، الدمام، طك١، ١٤١٥ه: ١٢٥

[٥] - الصدى الضائع: ٩

[٦] - الصدى الضائع: ٢٣

المرأة..."[٧]. ويمكن التوقّف لدى مثال، دال، حامل لمجمل تلك السمات الرومانسية عند المبارك، هو قصيدة (من ألحان اليأس)، التي يقول فيها:[٨]

هـــذي المُـــدامُ وهـــذي الكـــأسُ والـــوترُ فـــأين أنـــت؟ فقـــد أودى بـــي الضـــجر
الـــــروضُ بعـــــدكَ فتّـــــانٌ كعادتـــــهِ وللهـــوى فـــي مجـــالي زهـــرهِ صُـــورُ
والنهـــرُ ينســـاب مـــا بـــينَ الرُّبـــى جَـــذِلاً كأنّـــــه هـــــاربٌ يُقفـــــى لـــــه أثـــــرُ
والطيـــرُ ينشـــدُ ألحـــانَ الهـــوى ثمـــلاً والـــدوحُ يصـــفقُ والأغصـــان تختصـــرُ
ولكـــن أيـــن فـــؤادي؟ مـــا ألـــمّ بـــه؟ مـــا بالـــه اليـــومَ؟ هـــل أودت بـــه الغيـــر؟!
أضـــحى خـــواء كصـــحراءٍ فـــلا عَلَـــمٌ تُهـــدى مُنـــايَ بـــهِ كـــلا ولا حجـــرُ

فلو تأملنا النص لوجدنا الشاعر قد حافظ على بنية القصيدة الكلاسيكية من حيث الوزن والقافية ونظام الشطرين، وفي الوقت ذاته تبرز في القصيدة ملامح المدرسة الرومانسية، وإذا نظرنا في الموضوع العام للقصيدة، لوجدناه من الموضوعات الأثيرة التي حرص الرومانسيون على الوقوف عنده دوماً، إنه موضوع الغربة النفسية التي يولّدها اليأس والحزن، وهو ما يبرزفي العنوان، ثم في متن النص.

فالعنوان (من ألحان اليأس)، يضعنا مباشرة أما الحالة النفسية التي يعاني منها الشاعر، فهو يجعل من قصيدته لحناً حزيناً، ينقل ما يدور في خلده إلى متلقيه، إنه يشعر بيأس مُطبق تحوّلت معه كلّ موجودات الفرح والبهجة في الطبيعة إلى أشياء لا تعني شيئاً للشاعر، إنّنا بهذا النص أمام طرفين مُتضادين، فالشاعر الذي كان يحتفي بجمال الحياة وجمال الطبيعة بات محايداً يائساً من كلّ ذلك، فمن هنا نرى الروض ما يزال محافظا على ألقه، والنهر مُتدفقاً والطيور تُغني، والأشجار تُصفق، فكلّ تلك المكونات تُقدّم صورة تُحض على الحياة، ولكنّنا نجد الشاعر لا يحفل بها ولا يأبه، فقلبه أضحى صحراء، ضاعت فيها الأماني، ولم تجد ما تهتدي به.

وأما في سياق النقد الأدبي، فقد كتب المبارك مقالات نقدية عديدة، تدلّ على طبيعة تفكيره وثقافته، وربما كانت مقالته التي حملت عنوان (بين الرافعي والعقاد)[٩] من المقالات الدالة على شخصيته النقدية الرصينة التي استطاع خلالها أن يناقش ناقداً كبيرًا هو سيد قطب، وأن ينصف الرافعي، فقد أظهر خلالها انحيازه لمفهوم الإبداع بغض النظر عن زمانه، قديماً أكان أم حديثاً.

وقد نشر المبارك مقالاته في أهم الدوريات المعروفة في زمانه، مثل مجلة (صوت البحرين)، ومجلة (الأمالي) اللبنانية، و(الرسالة) المصرية، وغيرها.

فأما عن مفهوم الصورة لديه فتُعدّ الصورة الفنية من العناصر الأساسية في بناء النص الشعري؛ لذا كثرت الدراسات النقدية حولها، قديماً وحديثاً، وتنوّعت تعريفاتها تنوعاً واسعاً، ولعل من أقدم تلك التعاريف التي تتوقّف عند مفهوم الصورة ما ذكره الجاحظ بقوله: "إنّما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[١٠]، ثم جاء من بعدهِ ابن طباطبا الذي جعلها من ضروب التشبيهات: "والتشبيهات على ضروب مختلفة، فمنها تشبيه الشيء بالشيء، صورة وهيئة، ومنها تشبيهه به معنى، ومنها تشبيهه به حركة وبطأ وسرعة، ومنها تشبيهه به لوناً، ومنها تشبيهه به صوتاً، وربما امتزجت المعاني بعضها ببعض"[١١].

---

[٧] - الصدى الضائع: ١٦

[٨] - الصدى الضائع: ٦٨- ٦٩

[٩] - الصدى الضائع: ١٥١

[١٠] - الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٣، ١٩٦٩م. ١٣٢/٣.

[١١] - عيار الشعر، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (ت٣٢٢هـ)، تحقيق: الدكتور طه الحاجري والدكتور محمد زغلول سلام، منشورات المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٥٦م. ص ١١

وأما قدامة بن جعفر، فيرى أنّ " المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة "[١٢]، ويتضح مفهوم الصورة عند عبد القاهر الجرجاني، فيقول: " ومعلومٌ أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأنّ سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه"[١٣]. ووفق ذلك جعل النقاد القدامى الشعر الجيد مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً، باقتدار صاحبه على الإبداع في تشكيل الصورة المُعبرة، عن الواقع بصياغة فنيّة غاية في الروعة والجمال.

أما في العصر الحديث، فقد قُدّمت تصورات كثيرة حول مفهوم الصورة، فالدكتور عز الدين إسماعيل يرى أنّ الصورة " تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكر أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[١٤]، في حين ذهب الدكتور علي البطل إلى أنّ الصورة " تشكيل لغوي، يكوّنها خيال الفنان من معطيات مُتعدّدة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها. فأغلب الصور مستمدة من الحواسّ، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية، أو يقدمها الشاعر أحياناً كثيرة في صور حسية "[١٥].

ويعبر الدكتور عبد الإله الصائغ عن مفهوم الصورة تعبيراً دقيقاً عندما يرى أن الصورة الشعرية " تشكيل جمالي تستحضر فيه لغة الإبداع الهيئة الحسية، أو الشعورية بالانسجام، أو المعاني بصياغة جديدة تجليها قدرة الشاعر، وتجربته على وفق تعادلية فنية، بين طرفين هما المجاز والحقيقة "[١٦].

ومن هنا يتضح أثر الخيال في تشكيل الصورة ونقلها " فالصورة هي أداة الخيال، ووسيلته، ومادته المهمة التي يمارس بها، ومن خلالها، فاعليته ونشاطه "[١٧]، وهكذا فإنّ للصورة علاقة وثيقة بالخيال؛ فمنه تنبثق، وعن طريقه تنمو وتكبر؛ حتى لتصل إلى مرحلة الإبداع.

وتكمن أهمية الصورة في أنّها " بنية تتشابك فيها العلاقات، وتتفاعل؛ لتنتج الأثر الكلي الذي ينفتح على العمل الفني ويضيء أبعاده، كما أنّه يُضاء بأبعاد هذا العمل "[١٨]، فضلاً عن أنّها تُعدّ " قلب القصيدة ... والشعر ليس إلا الاستعمال المسترسل للصورة الشعرية " [١٩]، والشعر " لا

---

[١٢] - نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٧٩م. ١٩ .

[١٣] - دلائل الإعجاز: الإمام عبد القاهر الجرجاني، تعليق وشرح: محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة الفجالة الجديدة، القاهرة، ط١، ١٩٦٩م . ص ٢٥٤

[١٤] - التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، ١٩٦٣م: ٦٦

[١٥] - الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها): د.علي البطل، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨١م. ص ٣٠

[١٦] - الصورة الفنية معياراً نقدياً، (منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير): د. عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧م. ص١٥٩ .

[١٧] - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: د.جابر أحمد عصفور، مطبعة القاهرة الجديدة، دار المعارف، القاهرة،(د.ط)، (د.ت). ص ١٤

[١٨] - جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر): كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩م. ص ٢١

[١٩] - الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م. ص ٥٥

يمكن أن يُسمى شعراً ما لم تدخله الصناعة الفنية الدقيقة؛ لتبرز معانيه، وتضعها في صور رائقة معجبة، يضفي عليها الخيال ألواناً جذابة فتعلق بالنفوس وتناط بالعقول، ويحسّ الإنسان معها بمتعة الحسّ ولذّة القراءة والتفكير معاً "[٢٠]. ومقياس جمال الصورة في كل ذلك "هو قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة"[٢١].

وقد نوّع المبارك في صوره الشعرية التي جاءت مُعبّرة عن حالته النفسية، وسنتوقف في الصفحات الآتية عند أبرز أنماط الصورة التي ظهرت في شعره.

المبحث الأول: مصادر الصورة الفنية في شعر المبارك.

برزت ثلاثة مصادر رئيسة شكّلت الأرضية الثقافية، التي غذت تشكيل الصورة عند المبارك، هي: الطبيعة، والتراث الشعري، والمصدر الديني، وهذا ما يُظهر مزج الشاعر بين المدرستين الكلاسيكية والرومانسية، وفيما يلي تفصيل لذلك:

أما عن الطبيعة؛ فقد طغت ألفاظ الطبيعة ومعانيها على لغة المبارك، فأخذ من الطبيعة ألفاظاً، ومزج بعضها بعضا؛ حتى صاغها صوراً جميلة بألوان زاهية، وهذه الألفاظ تتوزع في قصائد مُتعدّدة، وقد شكّلت ألفاظ الطبيعة حقلاً دلالياً أساسياً، يستند إليه المبارك في ديوانه، وتلك الألفاظ موزعة في جميع أغراضه الشعرية، يستعملها الشاعر استعمالاً خاصاً، وبه ينقل إلى الناس خبرة جديدة، مفعمة بالحياة، ومشحونة بالعاطفة، التي رام إيصالها إلى المتلقي، ويمكن رصد هذا الأثر للطبيعة في تشكيل الصورة؛ بالتوقف عند قصيدة (همسات) التي يقول فيها:[٢٢]

يا ميُّ ما سجعُ الحمائمِ غدوةً ... في الروضِ أبهى من حديث هواك
وإذا وقفتُ لدى الرياضِ فشاعرٌ ... يستنشقُ الأزهارَ عبْقَ شَذاكِ
لم يبقَ في تلك الخمائلِ زهرةٌ ... إلا وتبعثُ في دمي ذكراك
يا حبذا يا ميُّ وِقْفَتُنا معاً ... في الروضِ بينَ جمالهِ وصباكِ
والشمسُ تجنحُ للغروب وحولَنا ... الأزهارُ ترنو والطيورُ حواكي
حتى إذا مالَ النهارُ تراجعتْ ... آمالُنا تعدو إلى مثواكِ
والريحُ تعبثُ بالغصونِ كأنّها ... قلبٌ يعربدُ في شِباك هواكِ
والزهرُ يلتهمُ الضياءَ كأنّه ... قلبي إذا أصغى لرجْع غناكِ

فلو تأملنا الحقل الدلالي البارز في هذه القصيدة، لوجدنا أنه حقل مفردات الطبيعة، المتمثل بألفاظ: (الحمائم، الروض، الرياض، زهرة، الشمس، الغروب، الطيور، الأزهار، النهار، الريح، الغصون، الزهر، الضياء)، وقد كانت هذه الألفاظ المصدر الرئيس لتشكيل الصورة قي القصيدة، والمشاركة في تقديم الدلالة في أجلى صورها، وأبهاها، وأدقها.

فالشاعر عندما أراد تصوير حبيبته المفترضة، والدال عليها اسم العَلَم (مي)، ذهب على طريقة العشاق العذريين، إلى ذكر أوصافها، فلم يجد خيراً من مفردات الطبيعة؛ لتعينه على تشكيل الصورة وصياغتها، فعلى صعيد الصوت يحضر (سجع الحمائم في الروض) في سياق مقارنة مع صوت الحبيبة، فتكون النتيجة الحاسمة لصالح الحبيبة؛ من اسم التفضيل (أبهى) الدال على انحياز للحبيبة، ثم ينتقل الشاعر إلى مكون آخر من مكومات الطبيعة مُتمثل في الرائحة، فعندما يقف الشاعر في روضة من الرياض، فهو لا يستنشق فيها إلا (عبق) شذى المحبوبة، وهنا يلاحظ أن الحبيبة تتماهى مع مكونات الطبيعة، وتتفوق عليها، فصوتها أروع من صوت الحمام، وشذاها يطغى على شذى أزهار الرياض، ثم يقرن الشاعر في البيت الثالث بين جمال الطبيعة

---

[٢٠] - اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: د.محمد مصطفى هدارة، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، ١٩٦٣م. ص ٥٦٦

[٢١] - أصول النقد الأدبي: أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٤٢م. ص ٢٤٨- ٢٤٩

[٢٢] - الصدى الضائع: ٥٢-٥٣

وصبا الحبيبة، وهنا يلاحظ الترادف الدلالي بن جمال الروض، وجمال الصبا، فهذه المرحلة العمرية (الصِّبا) هي أجمل المراحل العمرية التي يمرّ بها الإنسان، من هنا هي مكون جمالي يقترن بجمال الطبيعة التي تُظهر خضرتها جمالها وشبابها الدائمين.

ويحضر بدءًا من البيت الرابع، وحتى نهاية الأبيات، التوصيف الجمالي والشعري لمكان اللقاء مع الحبيبة، فاللقاء (وقفتنا) الحاصل بالرياض، محفوف بمناظر جمالية مُتعدّدة، تسهم مفردات الطبيعة في تشكيلها، فزمان اللقاء هو الغروب، (والشمس تجنح للغروب)، والمكان تزينه الأزهار التي تنظر للعاشقين (الأزهار ترنو)، والطيور التي تُغرّد؛ فرحة بهما (الطيور حواك)، واستعمال لفظة (حواك) في تصوير تغريد الطيور، صورة بلاغية، تضفي سمات إنسانية على الطيور وتعاطفها مع المحبين.

وهذا التشخيص هو ما يؤكده الشاعر عند استعمال لفظتي (الريح، والزهر)، فالريح لها قلب، يتعاطف مع المحبّ، والجمال، والزهر (يلتهم الضياء)، وهو يشبه في حالته قلب الشاعر المُعنّى بجمال صوت المحبوبة.

لقد شكّل حقل الطبيعة مصدراً أساسياً في تشكيل الصورة الفنية، وهنا نشير إلى أن المبارك، قد اعتمد في غزلياتها كلها هذا الحقل الدلالي، في حين نجد أن استعماله في الأغراض الأخرى كان أقل من ذلك.

وأما عن الشعر التراثي فلقد برز المصدر التراثي في تشكيل الصورة لدى المبارك؛ من تأثره بالشعر التراثي تأثّراً واضحاً، ولعل المُتأمل في تجربة المبارك، سيلاحظ أن الشاعر في كثير من صوره كان يُحاكي الصور التراثية، مع ميل ضئيل إلى التجديد، وهذا ما يدل على تأثره بالمدرسة الإحيائية التي جعلت قصائد التراث، لا سيما في العصر العباسي، هي النماذج المثالية التي ينبغي على الشاعر محاكاتها في شعره، والنسج على منوالها، وقد برز هذا الجانب في شعر المبارك؛ من الملامح الآتية:

فلقد شكّل اعتماد الشاعر على كثير، من المفردات التراثية ملمحاً بارزاً، في معجمه الشعري المُشكّل للصورة لديه، ويمكن التوقف عند مثال واحد يوضح ذلك، هو قصيدته التي يرثي بها شهيد الحق (عبد القادر الحسيني) التي يقول فيها:[٢٣]

لقيت الردى مثل الردى في مضائه ... إلى أن قضى أو كاد يقتله الذعرُ
ومن طلب النصر المبين بسيفه ... فليس له إلا الممات أو النصر
حرام على غير السيوف دماؤكم ... أكان لها في هام بيتكم وتر
ألستم بني القوم الذين توارثت ... دماهم على الجُلّى المثقفةُ السمرُ
يطيب في غبار النصر في لهواتكم ... إذا طاب في أفواه غيركم الخمر
سيعلم قومٌ ضاع ثأرُك بينهم ... بأن لهم يوماً وإن سوّف الدهرُ

فقد استعان الشاعر بمعجم تراثي، في وصف الشهيد الذي يرثيه، فتطالعنا مفردات: الردى، السيوف، وتر، القوم، المثقفة السمر (الرماح)، النصر، الثأر، الدهر. وهي مفردات مستعارة من المعجم الشعري التراثي، فالانتصارات لم تعد تطلب بالسيوف والرماح، نتيجة اختلاف طرق الحروب الحديثة عن الحروب في الأزمان الغابرة، كذلك توارث القيم المرتبطة بالحرب لم تعد من المعاني المطروقة في لغة الحياة المعاصرة.

وأما عن استعادة المعاني التراثية نفسها في تشكيل الصور، ففي قصيدة الحب يلاحظ التركيز على وصف المحبوبة، والهجر، واللقاء المسروق من أعين الناس، بنفس المعاني الواردة في التراث الشعري، وهو ما جعل سمة التقليدية هي السمة المسيطرة على الصورة في شعر المبارك، ولإيضاح ملامح ذلك، يمكن التوقف عند بعض المعاني، التي تناولت علاقة المُحب

---

[٢٣] - الصدى الضائع: ١٢٩- ١٣٠

بالمحبوبة، فالمعنى التراثي يجعل من الرياح رسولاً من المحبوبة، وهذا ما يلاحظ في شعر المبارك الذي يقول:[٢٤]

إذا خفقت ريح الصَّبا بعد هجعة تخيلها قلبي رسولُ هواها

وصوت الحمام يذكر الشاعر بالمحبوبة، يقول:[٢٥]

وإن هتفت ورقاء في فرْع دوحةٍ تفيأتُها أهفو للحن غناها

فعيون الحبيبة هي مبعث القتل المجازي، أي ذاك القتل القائم على إضرامها النار في قلب الشاعر، والعيون مصدر إذكاء للحب هو المعنى المكرر، في أغلب قصائد الحب التراثي، وهو ما نجده عند المبارك، يقول:[٢٦]

وهذه العينان حتى متى تبعث في قلبي الهوى والجنون
أذكت لهيب النار في أضلعي وغادرت قلبي حليف الشجون

والحبيبة تتمتع بطرف ناعس، يصيب العاشق في مقتل، ويتركه أسير الهوى، من هنا يحاول الشاعر اتقاءه، فيقول:[٢٧]

يا ناعسَ الطّرفِ وُقِيتَ الهوى وإنْ تراءى في سنا نظراتِك

وسمة الصدود من أكثر المعاني المكررة في وصف الحبيبة، وقد كررها المبارك، في قوله:[٢٨]

صدّ من تهوى فماذا ترتجي وتوارى الحبُّ في الماضي السحيقْ
فدعِ الماضي وذكراهُ معاً إنَّ حالَ القلبِ منها كالحريقْ

والأمر نفسه يمكن أن يلاحظ في غرض الرثاء عند الشاعر، فقد سيطرت الصور التقليدية، فالمرثي هو كالنجم، والقمر الذي يهتدي بهديه أبناء الأمة، يقول في رثاء الشيخ عبد العزيز العلجي:[٢٩]

مشعلٌ من هداية ويقين كان في الروع كالشهاب وأثقب
أنت للمهتدين نور من الله وللمارقين رجم مصوَّب

وأما عن الاستعانة الجزئية بالصورة التراثية فهنا يعيد الشاعر استعمال التركيب اللغوي التراثي ذاته، أو الصورة الفنية ذاتها، كما وردت في التراث، سواء أكان ذلك في سياق مشابه، كسياق الموت، أو سياق الحب، أم في أسيقة أخرى مختلفة، والغالب هو النمط الأول أي إعادة الصورة في أسيقة مشابهة، ومن أمثلة ذلك عند المبارك، استعماله صورة (يد الدهر) غير ما موضع من شعره، كما يلاحظ في قوله:[٣٠]

فلا تذكري الماضي فتلك صحائفٌ طوتها يد للدهر لا تترحّمُ

---

[٢٤] - الصدى الضائع: ٤٣

[٢٥] - الصدى الضائع: ٤٤

[٢٦] - الصدى الضائع: ٤٥

[٢٧] - الصدى الضائع:٦٤

[٢٨] - الصدى الضائع:٧٨

[٢٩] - الصدى الضائع: ١٠٠

[٣٠] - الصدى الضائع: ٥١

فهذه الصورة متواترة الورود لدى الشعراء في عصور القريض السالفة، كما نجد عندالعباس بن الأحنف، في قوله:[٣١]

إنَّ روحـــي عَلـــى يَـــدِ الـــدَهرِ رَهـــنٌ إن تَوَلّـــت فَقَـــد تَـــوَلّى الـــرَهينُ

ومن ذلك استعانة المبارك بتركيب (هتفت ورقاء...) في قوله:[٣٢]

وإن هتفـتْ ورقـاءُ فـي رونـقِ الضـحى هفـا نحوهـا قلـبٌ هنـاك عميـدُ

فذاك استعادة لقول مجنون ليلى:[٣٣]

وإن هتفـتْ ورقـاءُ فـي رونـقِ الضـحى عَلـى فَـنَنٍ غَـضِّ النَبـاتِ مِـنَ الرَنـدِ
بَكَيـتُ كَمـا يَبكـي الوَليـدُ وَلَـم أَزَل جَليـداً وَأَبـدَيتُ الَّـذي لَـم أَكُـن أُبـدي

ومن ذلك استعادة صورة (صحبنا الزمان) في سياق الرثاء والحديث عن الموت، يقول المبارك:[٣٤]

صـحبنا الزمـان وصـرف الزمـان فمـا لان عـودٌ لنـا أو هصـر

فقد وردت هذه الصورة كثيراً في شعرنا التراثي، كما يلاحظ في قول المعري:

قَـد صَـحِبنا الزَمـانَ بِـالرَغمِ مِنّـا وَهـوَ يُـردي كَمـا عَلِمـتَ الصَـحابا

وقد يتكرر المعنى التراثي نفسه عند المبارك مع تغيير في بعض لفظه، كما يلاحظ في قوله:[٣٥]

أعلـل نفسـي بالأمـاني وإننـي سأقضـي ولمّـا يُقـضَ لـي منـكِ مَغْـنَمُ

فهو يعيد المعنى التراثي نفسه الذي عبّر عنه الشاعر الطغرائي في قوله:[٣٦]

أعلِّـلُ الـنفس بالآمـالِ أرقُبُهـا مـا أضـيقَ العـيشَ لـولا فسـحةُ الأمَـلِ

وفي قول المبارك:[٣٧]

هـذي المـدام وهـذي الكـأسُ والـوترُ فـأين أنـت؟ فقـد أودى بـي الضـجر

واستعادة لمعنى سابق ورد عند المتنبي في قوله:[٣٨]

أَصَـخرَةٌ أَنـا مـالي لا تُحَرِّكُنـي هَـذي المُـدامُ وَلا هَـذي الأَغاريـدُ

ومن المعاني المتكررة في قصيدة الرثاء عند المبارك، تكرار الصورة الدالة على أنه تمنى لو أنّ الميت يُفتدى كي يُنقذ من الموت، ولكنها أمنية غير قابلة للتحقق، كما يلاحظ في قوله:[٣٩]

---

[٣١] - ديوان العباس بن الأحنف، شرح وتحقيق: عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، (د.ط)، ١٩٥٤م. ص ٢٦٠

[٣٢] - الصدى الضائع: ٨٩

[٣٣] - ديوان قيس بن الملوح، مجنون ليلى، رواية أبي بكر الوالبي، دراسة وتعليق: يسري عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٩م. ص٨٣

[٣٤] - الصدى الضائع: ١١٤

[٣٥] - الصدى الضائع: ٥٠ ، وانظر المعنى نفسه مكرراً في الديوان: ٩٠

[٣٦] - ديوان الطُغرائي، تحقيق: علي جواد طاهر، ويحيى الجبوري، مطابع الدوحة الحديثة، الدوحة، ط٢، ١٩٨٦م. ص٣٠٦

[٣٧] - الصدى الضائع: ٦٨

[٣٨] - ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري، ضبطه وصححه: مصطفى السقا وآخرون، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٦م. ٢/ ٤٠

[٣٩] - الصدى الضائع: ١١٨ ، وانظر الصورة نفسها في الديوان: ١٢٨

أرثيـــكَ لـــو يشـــفي الرثـــاء غلـــيلا وأنـــوح لـــو يجـــدي النـــواح قتـــيلا
والله لـــو أجـــدى الفـــداء لمـــا رأتْ كـــفّ المنـــون إلـــى عـــلاك وصـــولا

فهذه الصورة مكررة في شعر الرثاء التراثي، وهي تعبّر عن أسى لفقد إنسان لا يمكن تعويضه، فيكون الموت قد أخذ باقتناصه للمرثي، صفات أخلاقية حميدة، ماتت بموته، كالشجاعة والكرم، والعلم، وغير ذلك، وغالباً حضور صورة الافتداء دال على لأهمية المُتوفى بالنسبة للشاعر، ومن الشعراء الذين استعانوا بهذه الصورة في تراثنا الشعري، الشريف الرضي الذي يقول راثياً أمه:[٤٠]

أبكيـــكِ لَـــو نَفَـــعَ الغَليـــلَ بُكـــائي وَأَقـــولُ لَـــو ذَهَـــبَ المَقـــالُ بِـــداءِ
مـــا كُنـــتُ أُذخَـــرُ فـــي فِـــداكَ رَغيبَـــةً لَـــو كـــانَ يَرجِـــعُ مَيِّـــتٌ بِفِـــداءِ

ومن الملامح الدالة على بزوغ المصدر الديني لديه في تشكيل الصورة التراثية هو ما يسمى في النقد بمصطلح الاقتباس، ويقوم على اقتباس الشاعر في بناء قصيدته، بيتاً أو أبيات من شعراء آخرين، وقد اعتمد المبارك الاقتباس في قصائد الرثاء، ففي قصيدته التي يرثي بها الشيخ العلامة عبد العزيز المبارك، يقول:[٤١]

ولقـــد عنـــاك ابـــن الحســـين كأنمـــا كشـــف الزمـــان ســـتاره المســـدولا:
"فَلَقَـــد عُرِفـــتَ وَمـــا عُرِفـــتَ حَقيقَـــةً وَلَقَـــد جُهِلـــتَ وَمـــا جُهِلـــتَ خُمـــولا"

فالبيت الثاني مقتبس حرفياً من أبي الطيب المتنبي[٤٢]، وقد أشار الشاعر أحمد المبارك إلى قصدية ذاك الاقتباس في البيت الأول(ولقد عناك ابن الحسين) في مخاطبة مرثيه، فكأنه يريد أن معنى بيت المتنبي، ينطبق على مرثي المبارك، فالناس لم تعرفه حق المعرفة التي يستحقها، لذلك فقد جهلوه، لا لعيب فيه، وإنما لعدم درايتهم به.

وبطريقة مماثلة يقتبس المبارك بيتين لأبي تمام مع الإشارة إلى صاحبهما في قوله:[٤٣]

وتـــاهَ أبـــو تمـــامَ يرنُـــو بمُقلـــةٍ علـــى المـــلأ الأعلـــى إليـــكَ وتَفْتَـــرُّ
"فَتـــىً مـــاتَ بَـــينَ الضَـــربِ وَالطَعـــنِ ميتَـــةً تَقـــومُ مَقـــامَ النَصـــرِ إذ فاتَـــهُ النَصـــرُ"
"وأَثبَـــتَ فـــي مُســـتَنقَعِ المَـــوتِ رِجلَـــهُ وَقـــالَ لَهـــا مِـــن تَحـــتِ أَخمُصِـــكِ الحَشـــرُ"

فقد اقتبس المبارك البيتين الثاني والثالث اقتباساً حرفياً من قصيدة رثائية لأبي تمام[٤٤]. نقل خلالها الصفات التي أوردها أبو تمام إلى قصيدته، من باب تقوية المعنى، ولقوة الصورة فيهما.

وقد يقتبس الشاعر المعنى، مع تعديل طفيف في المبنى، أي في بنية البيت المُقتَبَس، وهو ما يلاحظ في قول المبارك:[٤٥]

رضـــيتَ الـــرّدى دون الإســـار دريئـــةً ولمّـــا تقـــلْ: أمـــران أحلاهمـــا مـــرُّ

فالبيت مقتبس مع تعديل في البنية اللغوية من بيت أبي فراس الحمداني:[٤٦]

---

[٤٠] - ديوان الشريف الرضى، صنعة: أبي حكيم الخبري، تحقيق: عبد الفتاح محمد الحلو، وزارة الإعلام، العراق، ط١، ١٩٧٦م. ص ٧١٣

[٤١] - الصدى الضائع: ١٢٣

[٤٢] - ديوان أبي الطيب المتنبي: ٣/ ٢٤٤

[٤٣] - الصدى الضائع: ١٣٠

[٤٤] - ينظر: شرح ديوان أبي تمام: الخطيب التبريزي، قدم له ووضع فهارسه: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٤م. ٢/ ٢١٨

[٤٥] - الصدى الضائع: ١٣٠

[٤٦] - ديوان أبي فراس الحمداني، شرح: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٤م. ١٦٥

وَقـــالَ أصَـــيحابي الفِـــرارُ أوِ الـــرَدى فَقُلـــتُ هُمـــا أمـــرانِ أحلاهُمـــا مُـــرُّ

فإذا كان أبو فراس متردداً في الخيار بين أمرين مرّين هما، الفرار من المعركة أو الموت في ساحاتها، فإن الشاعر يمنح مرثيّه شجاعة الحسم باختياره الموت في سبيل الحقّ من دون تردّد.

أما عن المصدر الديني فهنا تبرز الثقافة التي تشبّعها الشاعر من بيئته، فقد نشأ في أسرة دينية، فلا غرابة أن يَبرز في معجمه اللغوي كثيرٌ من تلك الألفاظ الدينية المُستمدّة من القرآن الكريم، ومن الدين الإسلامي عموماً، فمن التأثر المباشر بالقرآن الكريم، قوله:[٤٧]

كُتِـــبَ العلـــمُ علـــى جـــدرانها: "أدخلوهـــا بســـلام آمنـــين"

فمناسبة القصيدة افتتاح أول مدرسة بالهفوف، والشاعر يحتفي بذلك، فالمدرسة هي ملجأ العلم، وبيت الطامحين إليه؛ لذلك يقتبس من القرآن الكريم قوله تعالى: (ادْخُلُوهَا بِسَلَامٍ آمِنِينَ)[الحجر: ٤٦]، ليوظّفها في سياق وصف الداخلين إلى المدرسة؛ طلباً للعلم.

وقد برز هذا المصدر الثقافي واضحًا في شعر الرثاء عند المبارك، وهذا ما يلاحظ في أسلوب الدعاء، كما في قوله:[٤٨]

إلهـــي منـــكَ العـــزاءُ وأنـــت الرجـــاءُ وأنـــتَ لنـــا السُـــؤْلُ والمـــدّخَرْ
فيـــا ربِّ عَـــدْلٌ قضـــاك الجميـــل إليـــكَ مـــلاذُ الـــورى والمفـــرّ

فالشاعر قال هذين البيتين خاتمة قصيدة رثائية، يتوجّه بدعائه فيهما إلى ربّ البرية؛ فهو الباقي وهو رجاء المؤمن وأمله، وما دام قضاء المولى Y عدلاً كله، من هنا كان لا بدّ من التسليم بما قضاه، فالناس جميعاً عائدون إليه. ومن هنا يجد الشاعر العزاء في فَقْدِ من يرثيه، بالإيمان بقضاء الله وقدره وعدله.

ويبرز الحقل الديني عندما يكون المرثي رجل علم ودين، كما يلاحظ في رثاء الشاعر للشيخ العلامة عبد العزيز المبارك، يقول:[٤٩]

يبكيـــك للتوحيـــد كـــلُّ موحـــدٍ يبكـــي لفقـــدكَ بكـــرةً وأصـــيلا
يبكيـــكَ للإفتـــاء كـــلُّ مُحقـــقٍ يســـتلهمُ الإلهـــام والتنـــزيلا

فالشاعر في سياق إظهار أثر فقد هذا العلامة في الناس، يجعل من كلّ مُوحّد، وكلّ مُحقّق يبكي لفقده، وهنا تبرز مفردات الحقل الديني: (التوحيد، مُوحّد، الإفتاء، التنزيلا).

وهذا هو ما يلاحظ في قصيدة أخرى يرثي بها الشيخ صالح المبارك، فيقول:[٥٠]

ســـنبكيك للـــدنيا وللـــدين والهـــدى وللعلـــم والتقـــوى وللشـــكر والحمـــد

فمجمل ألفاظ هذا البيت مستمدة من الحقل الديني، الذي يشكّل مصدراً معرفياً أساسياً للمبارك.

المبحث الثاني: الصورة والحواس.

وهي الصورة التي تُستَمدّ من الحواس، وتكون العنصر الأساس في تشكيلها، وقد أدرك نقادنا في التراث العربي أن الشعر هو تشكيل للمدركات في صورة حسية، وقد عبّر حازم القرطاجني عن ذلك عندما قال: "فإنّ المعاني التي تتعلّق بإدراك الحسّ هي التي تدور عليها مقاصد الشعر، وتكون مذكورة فيه، والمعاني المتعلّقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار..."[٥١].

---

[٤٧] - الصدى الضائع: ١٤٥

[٤٨] - الصدى الضائع: ١١٤

[٤٩] - الصدى الضائع: ١٢٢

[٥٠] - الصدى الضائع: ١٢٦

[٥١] - منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م. ص ١٢٩

وقد أكد النقاد المعاصرون أهمية الطابع الحسي وبلاغته مقارنة مع الصورة المجردة، فرأت الدكتورة بشرى صالح أن " العبارة الحسية بقوّة رمزها وما قد يرقد تحتها من احتمالات، أو ما تستدعي من إحساسات وخواطر أقوى من العبارة المجرّدة التي لا تمتلك عادة غير محمولها المحدد، وأن الطابع الحسي عنصر أساس، ولكنّه ليس الهدف والغاية، فهو وسيلة في إثارة المخيلة ومحاورتها، وتحفيزها على رسم صور ذهنية، ذات خصائص حسية متنوعة"[٥٢].

فالمادة الحسية التي يعتمدها الشاعر في تشكيل صورته تخاطب مشاعر المتلقي، وأحاسيسه؛ فالشاعر "يجسّم الأشياء والأفكار في أشكال محسوسة "[٥٣]، تدرك بالحواس، وتمثّل جمال الحياة ونبضها.

وقد برزت الصورة الحسية لدى المبارك، بتفاوتٍ بين أنواعها، فكانت الصورة البصرية، أكثر حضوراً، ويمكن التوقف عند الصور الحسية البارزة في شعره على النحو الآتي:

الصورة البصرية، وهي الصورة التي تؤدي حاسة البصر دوراً حاسماً في تشكيلها " يتفوق على غيره من الحواس في ذهن المتلقي"[٥٤]. فالعين، هنا، هي الوسيلة التي " تساعد الحواس الأخرى على إدراك المدركات،... وتظلّ كلّ صورة جمالية غير مُكتملة المقدار ما لم تستوعبها العين"[٥٥]؛ إذ يمكن القول: إن "الشعر فنّ تصوري يتّجه إلى العين، فيعمل الخيال على التقاط العلاقات الحسية "[٥٦].

وتقوم أيضا الصورة البصرية على "إدراك الأشياء ورؤيتها بأحجامها، وأشكالها وألوانها وحركاتها وسكناتها، ثم التأمّل العميق في إدراك النظير وربطها به، إضافة إلى تصويرها بصفاتها الداخلية والخارجية خلال رؤية شعرية تستنبط الذات، وتحسن التوسّل في التعبير والتصوير"[٥٧].

ونشير هنا، إلى أن الشاعر بالتقاطه لصوره الحسية من الواقع، لا يعيد صياغتها بصورتها الواقعية، وإنما يُشكّلها تشكيلاً جديداً يُضفي عليها دلالات جديدة تلفت انتباه المتلقي إليها.

وترتكز الصورة البصرية عند المبارك على ثلاثة عناصر، هي: اللون، والضوء، والحركة. فمن الصور البصرية اللونية تلك التي يصوّر فيها ظنون الحبيبة، فيقول:[٥٨]

أو لــــجّ بـــــيْ البعـــدُ وطـــال النّـــوى وســـــاورتْ قلبـــكِ سُـــودُ الظنـــــونْ

فالصور (سود الظنون) قامت على اللون في تشكيل دلالتها، وإذا كانت الظنون قد تقترن بظنون حسنة أو بظنون سيئة، فإنّ الشاعر قد انحاز للدلالة الأولى بتلوين الظنون بالسواد، فهي بناء على ذلك قاتمة، وغير إيجابية.

وقد يوحي الشاعر باللون دونما يذكره صراحة، كما يلاحظ في قوله:[٥٩]

---

[٥٢] - الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤م. ص ٣٢

[٥٣] - السابق: ٨٤

[٥٤] - السابق: ٣٠

[٥٥] - العين في الشعر العربي: علي شلق، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٨٤م. ص٧

[٥٦] - لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، السعيد الورقي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤م. ص١٠٢

[٥٧] - التصوير البياني في شعر المتنبي: الوصيف هلال إبراهيم، مكتبة وهبة للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م. ص ٢٧٦

[٥٨] - الصدى الضائع: ٤١

ثـــــم إذا الليـــــلُ طـــــوى ظلّـــــهُ وداعـــب الطـــلّ غـــوافي الغصـــون

فلفظة الليل، ولفظة الظل المقترنة بالليل، كلها توحي بالسواد، والصورة هنا، تشخيصية تصوّر لنا انحسار الليل لصالح النهار.

ومن حضور عنصر النور/ الضياء، في تشكيل الصورة البصرية، نقرأ قول المبارك:[٦٠]

ثـــم ارقبـــي البـــدرّ فـــذاك الضِّـــيا يحمـــلُ فـــي قلبـــي حـــديثاً ثمـــين

فالضياء بات جزءاً أساساً في تشكيل الصورة، فهو الذي يحمل الحديث القويم الذي يريد العاشق الصبّ إيصاله للحبيبة.

وقد تتضافر دلالة اللون مع دلالة الضوء في تشكيل الصورة، وهذا ما يلاحظ في قوله:[٦١]

فـــأنرتَ الطريـــقَ والليـــلُ داجٍ لفتـــىً طالمـــا أظـــلَّ وأغـــربْ

فيتضافر هنا اللون/ الأسود (الليل داج) مع النور (أنرت)، فالممدوح مصباح يُنير الطريق، والنور، هنا، هو نور معنوي/ نور العلم، في مواجهة ظلمة الجهل/ السواد.

أما حضور الحركة في تشكيل الصورة البصرية، فيمكن أن يلاحظ في قول شاعرنا:[٦٢]

حتـــى إذا مـــالَ النهـــارُ تراجعـــتْ آمالُنـــا تعـــدو إلـــى مثـــواكِ

فالحركة تظهر في تشخيص (الآمال) التي باتت (تعدو)، وتتحرك من موقع إلى آخر في صورة بصرية معبرة.

الصورة السمعية:

ومن بعدها تأتي الصورة السمعية، وهي تلك الصورة التي "تحمل في طياتها صوتاً أو قولاً أو حركة صوتية، فالسمع أحد وسائل إدراك الأشياء وتصوّرها، والإحساس بها"[٦٣]. وتبرز أهمية هذه الصورة في "إمداد المتلقي بكل الأصوات التي يمكن سماعها من أصوات إنسانية، أو أصوات الطير والحيوان، أو أصوات ناتجة عن الطبيعة، مثل صوت الرعد والبرق، وأصوات الآلات الصناعية كالطائرات... وينبغي الإشارة إلى أنه ليس كل نص شعري يحتوي على صورة سمعية مُعبّرة، بل ينبغي أن يحمل ذلك الصوت بعداً دلالياً معبراً يساعد في توضيح الصورة؛ ونظراً لتعاون الحواس في الإدراك، فإن الشاعر يلجأ إلى جمع حاستي السمع والبصر، بوصفهما أكثر الحواس قابلية للتعقّل والإدراك"[٦٤].

ولقد برزت الصورة السمعية في شعر المبارك؛ من اعتماده الحقل الدلالي، الدال على السمع، من مثل: (أسمع، أنغام، شجى، حكى، ينشد، الأوتار...) والبارز في تشكيل هذه الصورة هو إسناد هذه الأصوات إلى غير العاقل؛ من التشخيص، وهو ما منح الصورة قوّة وتأثيراً في المتلقي.

ومن الصور التي توفرت لها أصوات عدة في تشكيلها ما نقرؤه في قوله:[٦٥]

---

[٥٩] - الصدى الضائع: ٤٢

[٦٠] - الصدى الضائع: ٤٢

[٦١] - الصدى الضائع: ١٠١

[٦٢] - الصدى الضائع: ٥٣

[٦٣] - التصوير البياني في شعر المتنبي: ٣٠٨، وينظر: الفصل والوصل في القرآن الكريم، منير سلطان، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط٢، ١٩٩٧م. ص ٢١٢

[٦٤] - فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، أميرة حلمي مطر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م. ص ١٢٦

[٦٥] - الصدى الضئع: ٤٣

وأسمعُ همسَ النهرِ في هدأة الدّجى فأصغي إليهِ أستبثّ شجاها

يلاحظ أن مجمل ألفاظ البيت هي ألفاظ من حقل السمع، تتضافر في تشكيل الصورة وخلق أجوائها النفسية: فـ (هدأة الدجى) تشير إلى سكونه وصمته، والشجى: هو صوت الألم، وقوله أسمع همس النهر: هو لجوء للطبيعة؛ لتشارك الشاعر شجاه وحزنه.

وقد تتحقق الصورة السمعية؛ من إضفاء سمات بشرية على غير الإنسان، كما يلاحظ في نعته الطيور بصفة ليست لها، هي: الحكي/ الكلام، وهذه سمة بشرية خالصة، يقول:[٦٦]

والشمس تجنح للغروب وحولنا الأزهار ترنو والطيور حواكي

فالشاعر في مشهد الحب يحوّل كل ما يزيّن مكان اللقاء إلى جمال؛ من إضفاء صفات بشرية على الأزهار، التي صارت تنظر (ترنو) للعاشقين، والطيور التي باتت تتكلم؛ لتتشارك جميعها في صياغة جمال المشهد، وتظهر الصورة السمعية هنا في لفظة (حواكي) التي نُعتت بها الطيور.

وقريب من تلك الصورة وصفه حالة الفرح في الطبيعة، عندما يقول:[٦٧]

والطير ينشدُ ألحانَ الهوى ثملاً والدوحُ يصفقُ والأغصان تختصرُ

فقد شكّلت الصورة السمعية في قوله (الطير ينشد) جزءاً هامًا من المشهد العام لفرح الطبيعة الذي اشتركت فيه: الطيور والدوح والأغصان.

وتأتي الصورة السمعية؛ لتصوّر حالة الشاعر الحزينة، كما يلاحظ في قوله:[٦٨]

أرنو لقيثارتي في الدار صامتةً نامت عليها مع الأوتار أنغامي

فالقيثارة الصامتة، والأوتار والأنغام النائمة، تمثّل إيقافاً لكل صوت يبعث الفرح في نفس الشاعر، وتعبّر عن حالة الحزن الشديدة التي تعتريه.

وجاءت الصورة التذوقية تقوم على حاسة الذوق، وهي الصورة التي "تثير خيال المتلقي؛ ليتذوق الطعم المرسوم في البيت الشعري"[٦٩]، وهنا يستخدم الشاعر ما يدلّ على حاسة التذوق مباشرة، فيشير إلى حلاوة أو مرارة، وقد يستخدم ما يُشعِر بتلك الحاسة؛ من استعماله أفعال تقترن بالتذوق، فمن الإشارة إلى التذوق مباشرة في تشكيل الصورة قول المبارك:[٧٠]

فقدنا بفقدكَ لونَ الحياةِ وعذبَ الحديثِ وحلوَ السمر

فالتشكيل التذوقي للصورة هو تشكيل مجازي، فالشاعر في سياق رثاء رجلٍ عالِمٍ؛ لذلك فهو يجعل من هذا الفقد، مصاباً فادحاً؛ فيجرّد الحياة من حلاوتها وعذوبتها، فقد كان للحياة طعم جميل بوجود ذاك العالِم، والآن باتت مُفتقدةً بموته.

وقريب من هذا المعنى قوله في سياق الرثاء أيضاً:[٧١]

رعى اللهُ هاتيكَ الشمائلَ؛ إنّها أرقُّ من الصهبا وأحلى من الشهدِ؟

فوصف الشاعر الأخلاق العالية والنبيلة التي يتميّز بها مرثيّه، بالشهد من جهة الحلاوة، فالأخلاق تلتقي مع الشهد/ العسل من جهة الحلاوة، ولكنها تتفوق حلاوة على العسل.

---

[٦٦] - الصدى الضائع: ٥٣

[٦٧] - الصدى الضائع: ٦٨

[٦٨] - الصدى الضائع: ٥٦

[٦٩] - الصورة في شعر أبي مسلم الباهلي، رسالة ماجستير، إعداد: خالصة بنت حامد بن عامر الخروصية، جامعة نزوى، سلطنة عمان، ٢٠١٦م. ص١٩٩

[٧٠] - الصدى الضائع: ١١٤

[٧١] - الصدى الضائع: ١٢٧

ومن تكرار أفعالٍ تشير إلى التذوق، وتوحي به، قوله:[٧٢]

قـــومي نعـــبّ اليـــومَ كـــأسَ الهنـــا ونـــذكرُ الوعـــد وننســـى الوعيـــد

فالفعل (نعبّ) يوحي بشرب كثير ومتلاحق، وما دام قد اقتران بسعادة تبرز؛ من التركيب الانزياحي (كأس الهنا)، فقد اكتسب صفة الحلاوة المعنوية، التي تحرّض على الإقبال عليها.

ومن الصور التذوقية المركبة، قوله:[٧٣]

يطيـــبُ غبـــارُ النصـــرِ فـــي لهـــواتكم إذا طـــابَ فـــي أفـــواهِ غيـــركمُ الخمـــرُ

فيلاحظ هنا التضاد في استعمال الفعل الدال على التذوق (يطيب/ طاب)، فالنصر لا يتأتى إلا بعد جهد وكدّ وتعب، أشار الشاعر إليه بتركيب مجازي هو (غبار النصر)، فجعل لذلك طعماً نَكِهاً عند أصحابه، في حين نجد في الصورة المقابلة أنّ لفظة (طاب) قد أسهمت في الإشارة إلى المتخاذلين، الذين جعلوا من لذات الدنيا هي اللذات الحلوة، وهيهات التقارب بين هذين الطعمين، طعم النصر، وطعم الملذات.

ويعتبر الانزياح من أجلّ الخصائص التي يتميز بها التعبير الأدبي؛ فتسبغ عليه طيفا من الدلالات الأدبية والمعاني البلاغية، وقد أصبح مفهومه من بين أكثر المفاهيم سطوعا في الخطاب النقدي المعاصر.[٧٤]

وجرى السنن العربي على استخدام أسلوبين متقابلين في التعبير عن المعاني؛ أولهما: الأسلوب الحرفي أو العادي، وما يعبر خلاله عن المعنى بشكل مجرد؛ اعتمادا على دلالة المفردات اللغوية في أصل استعمالها على مدلولات معينة، اصطلح أبناء تلك اللغة عليها، بعيدا عن أي تحوير أو تلوين أن انحراف أو تجاوز عن معناها الأول إلى معنى آخر؛ فيطالعنا المعنى في صياغة مباشرة نمطية معهودة بين الناس باللفظ المستعمل فيما وضع من أجله.

أما ثانيهما: فهو ذلك الاستعمال الفني الذي يمكن من الوصول إلى المعنى المرام أو معنى المعنى، بحيث يأتي التعبير عن المعنى في صياغة فنية أدبية باللغة التي تجاوز النمط المألوف في التعبير أو ما يقتضيه الظاهر؛ لغرض قصده المبدع، أو جاء عفو الخاطر.

ويأتي ذلك النمط التصويري لونا بلاغيا؛ لتحقيق سمة جمالية؛ فيتسع التعبير اتساعا غير محدود في التعامل مع اللغة الأدبية في فن القول، وإخراج الأسلوب من الرتابة إلى الطرافة، وتصريف النسج اللغوي في لون من الاستعمال الأدبي الرفيع؛ للتأثير الفكري والوجداني معا؛ للوصول إلى الأغرض المبتغاة، وهذا الاستعمال الأدبي هو ما يسمى العدول أو الانحراف أو الانزياح.

وعلى ذلك يأتي الانزياح؛ ليكسر الرتابة الأسلوبية بتعديل النظام اللغوي العام بنمطيته، ويطرح علاقات جديدة وخاصة بين المفردة ونظيراتها، وبينها وبين مفهومها ومرجعيتها في إطار سياق ما، وهنا يحدث العدول بنقل الدلالات من سياقاتها المألوفة إلى سياقات أخرى مغايرة،؛ فتتعالق هذه الانحرافات وتترابط في سلسلة من العلاقات الانزياحية التي تنشأ بخروج الكلمات من مجال تصنيفها المعهود إلى بناء جمالي في تكامل متميز.

وبرزت الصورة الشمية وهي صورة "تعتمد على ما يمكن استقباله بحاسة الشم، ومجالها الروائح، وما يدلّ عليها من كلمات مثل: الطيب، والأريج، والعنبر، والمسك، والعطور، ورائحة الفواكه والأزهار، وروائح ما يحترق كالقهوة والتبغ،..."[٧٥].

---

[٧٢] - الصدى الضائع: ٦٧

[٧٣] - الصدى الضائع: ١٣١

[٧٤] البلاغة العربية (البيان والبديع): د. عزة محمد جدوع، مكتبة المتنبي، الرياض، ط٣، ٢٠١٧ م. ص٢٣

[٧٥] - في النقد الحديث (دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية): عبد الرحمن نصرت، دار جهينة، عمّان، ط١، ٢٠٠٧م. ص ٦٦٧

وهذه الصورة قليلة الورد في شعر المبارك، ومن أمثلتها قوله:[٧٦]

وألمحُهـــا فـــي الزهـــرِ، والزهـــرُ يـــانعٌ فأحســـبُ عَبْـــقَ الزهـــرِ أريـــج شـــذاها

فمفردات: العبق، والأريج، والشذى، هي ألفاظ من الحقل الشمي، نقل الشاعر بواسطتها الرائحة الزكية من الأزهار إلى الحبيبة. وتتكرر الدلالة نفسها للصور الشمية في شعر المبارك، كما يلاحظ في قوله:[٧٧]

وإذا وقفـــتُ لـــدى الريـــاض فشـــاعرٌ يستنشـــقُ الأزهـــارَ عبـــقَ شـــذاك

لـــم يبـــقَ مـــن تلـــك الخمائـــلِ زهـــرةٌ إلا وتبعـــتُ فـــي دمـــي ذكـــراكِ

فمكونات الصورة الأساسية، هي مكونات شمية، تستثمر رائحة الأزهار الفوّاحة والزكية؛ لتنقلها إلى الحبيبة.

ويمكن أن يلاحظ هنا أن الشاعر لم ينوّع كثيراً في الصور السمعية، فكرّر الدلالة نفسها.

المبحث الثالث: الصورة والتشكيل البلاغي.

وسنقف هنا عند الأشكال البلاغية، التي اعتمدها المبارك في تشكيل صورته، ويمكن ردّها إلى الأشكال الآتية:

الصورة القائمة على التشبيه، فلقد برز التشبيه في شعر المبارك في تشكيل الصورة باعتباره وسيلة للإفادة من علاقة المشابهة بين الشيئين اللذين اتُخذا موضوعاً للصورة، وقد تحقّقت المشابهة، غالباً، عبر الأدوات اللغوية المعروفة وأغلبها الكاف، وكأن وكأنما. فالتشبيه " من أقدم صور البيان وأوسعها استعمالاً في الشعر العربي"[٧٨]، وهو "أحد وسائل التصوير التي يحدث بها التناغم بين العمل الفني وبين الذي يتقبّله"[٧٩].

وأبرز أنواع التشبيه التي برزت عند المبارك، التشبيه المُؤكد وهو ما حذفت منه أداة التشبيه، كما يلاحظ في قوله:[٨٠]

إذا خفقـــتْ ريـــحُ الصَّـــبا بعـــدَ هجعـــةٍ تخيّلهـــا قلبـــي رســـولَ هواهـــا

فالريح (المشبه) تشبه الرسول (المشبه به) عندما تخفق، أي تتحرك، وهي صورة مألوفة في شعر الحب، عندما يشخّص الشاعر كلّ مكونات الطبيعة؛ لخدمة التعبير عمّا يحسّ به.

واعتمد الشاعر التشبيه البليغ كذلك، في تشكيل صورته، كما في قوله:[٨١]

جئـــتَ والعلـــمُ مجـــدبٌ فـــي ربـــاه فتعـــالى علـــى يـــديك وأخصـــب

ففي قوله (العلم مجدب) تشبيه بليغ، فقد تخلّى الشاعر عن أداة التشبيه، للإمعان في وصف حال العلم قبل مجيء مرثيه، فهي حالة جدب، أي جهل مطبق، والتشبيه البليغ هنا أبلغ في التعبير عن الحالة من أنواع التشبيه الأخرى، فحذف الأداة على سبيل مثال دال على تماهٍ، بين طرفي التشبيه.

ويحضر التشبيه التمثيلي عند المبارك في تشكيل مقولات الحب، كما يلاحظ في قوله:[٨٢]

---

[٧٦] - الصدى الضائع: ٤٣

[٧٧] - الصدى الضائع: ٥٢

[٧٨] - فنون بلاغية: د. أحمد مطلوب، دار البحوث العلمية، الكويت، (د.ط)، ١٩٧٥م. ص ٢٧ .

[٧٩] - النظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٣، ١٩٧٨م. ص ٣٠٠ .

[٨٠] - الصدى الضائع: ٤٣

[٨١] - الصدى الضائع: ١٠٤

[٨٢] - الصدى الضائع: ٥١

تهـــاوتْ بقلبـــي الـــذكريات كأنهـــا نجـــومٌ بـــأفقِ الليـــلِ حيـــراءُ هـــوّمُ

فهدف الصورة التمثيلية هنا، إظهار حال الشاعر ومعاناته؛ فجاءت الصورة في الشطر الأول؛ لتقدّم صورة تهاوي الذكريات في قلب الشاعر، وتأثيرها في نفسه، في الوقت الذي جاءت الصورة الثانية داعمة للدلالة الأولى، ومفسرة لها، فأجلى صورة تقابلها هي صورة النجوم المتهاوية حيرة وهمّاً.

وتظهر براعة الشاعر في التشبيه التمثيلي، عندما يقدم لنا من خلاله صورة جمالية يشخّص بها مظاهر الطبيعة، كما يلاحظ في قوله:[٨٣]

والـــريحُ تعبـــثُ بالغصـــون كأنهـــا قلـــبٌ يُعربـــد فـــي شـــباك هـــواكِ

فالعادة أن يصور قلب المحب العاشق بالريح العابثة، ولكن الشاعر هنا عكس التشبيه، فنجده هنا يشبه صورة الريح التي تداعبها الغصون، بصورة القلب الذي وقع في شراك الهوى، فمنح موجودات الطبيعة سمات بشرية، وهو ما جعل الصورة أكثر بلاغة، وأشد تأثيراً في المتلقي. ومن هذا القبيل قوله:[٨٤]

والنهـرُ ينسـابُ مـا بـين الربـى جـذلاً كأنّـــهُ هـــاربٌ يُقفـــى لـــه أثـــرُ

فالشاعر يصور النهر بصورة طريفة؛ فيجعل من تدفق الماء في مجراه، وانعطافاته المتعددة بالأرض، تشبه صورة الإنسان الهارب، ولكنه يترك خلفه أثره الذي يدلّ عليه.

وأما عن الصورة القائمة على الاستعارة فالمعروف أن الاستعارة تشبيهٌ، حذف أحد طرفيه، ويوضّح الجرجاني هذا المفهوم البلاغي بقوله:" اعلم أن الاستعارة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وُضِعَ، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في ذلك الأصل وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعارية"[٨٥]. ولم يخرج النقاد المعاصرون عن ذاك الفهم، وأكدوا الجماليات التي تضفيها الاستعارة على الأسلوب، فهذا الدكتور أحمد مطلوب يرى أن: "الاستعارة مأخوذة من العارية، أي نقل الشيء من شخص إلى آخر حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه"[٨٦].

ولما كانت الاستعارة تشبيهًا، يقوم على حذف أحد طرفيه: المشبه، والمشبه به، فإنْ حُذف المشبه كانت الاستعارة تصريحية، وإن حُذف المشبه به كانت الاستعارة مكنية[٨٧]. وقد اعتمد المبارك هذا اللون البياني في كثير من صوره، فمن اعتماده على الاستعارة المكنية في تشكيل الصورة، قوله:[٨٨]

ثـــم ارشـــفي كأســـكِ إذ ربّمـــا تلقـــين مـــا يطفـــئُ تلـــك الشـــجون

ففي قوله (يطفي الشجون) استعارة مكنية؛ إذ جعل المعنوي (الشجون) مشخصاً بصرياً، فشبّه الشجون بالنار؛ لتأثيرها في صاحبها، فحذف المشبه به، وترك ما يدلّ عليه وهو الفعل (يطفئ).

---

[٨٣] - الصدى الضائع: ٥٣

[٨٤] - الصدى الضائع: ٦٨

[٨٥] - أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني: صححه وعلق عليه: محمد رشيد رضا، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ط٣، ١٩٣٩م. ص٢٩

[٨٦] - معجم المصطلحات البلاغية، د. أحمد مطلوب، المجمع العلمي العراقي، بغداد، (د.ط)، ١٩٨٣م. ص١٣٦

[٨٧] - ينظر : البرهان الكاشف في إعجاز القرآن، للزملكاني، تحقيق : د.خديجة الحديثي، ود.أحمد مطلوب، مطبعة العاني، بغداد، ط١، ١٩٧٤م. ص٣١٠

[٨٨] - الصدى الضائع: ٤٢

ويظهر هذا النمط التشخيصي للاستعارة بقوة في شعر الحب عند الشاعر، يقول في موضع آخر:[٨٩]

ماتت معاني الهوى والحسنِ في خلدي وعشت مضطرباً أجتر أوهامي

فوقعت الاستعارة المكنية في قوله: (ماتت معاني الهوى)؛ من تشخيص المعنوي، بإلباسه ثوباً بشرياً، فالهوى فعل قلبي ومعنوي، وإسناد فعل الموت إليه (ماتت) هو تشخيص يهدف إلى إظهار ما وصل إليه الشاعر أو المُحبّ من معاناة، تصل إلى درجة إماتة الهوى تخلّصاً من تبعاته. ومثلها قوله:[٩٠]

ماتت الأحلامُ في قلبي وغابت خلف ظنّي

فمنح الأحلام سمة بشرية، عندما شبهها بالإنسان، فحذف المشبّه به، وأبقى شيئاً من لوازمه، وهو الفعل (مات)؛ إمعاناً في المبالغة في وصف المعاناة.

ويعدّ التشخيص بالإسناد الفعلي هو الطريقة الرئيسة، في تشكيل بنية الاستعارة المكنية لدى المبارك، وهذه ما يلاحظ في قوله:[٩١]

عمّا قريبٍ يمّحي ذا السنا ويهرم الحبُّ ويفنى الغرام

وقوله:[٩٢]

ولكم غرستُ مع الخيال أمانياً ومضى شبابي ما جنيت غراسي

وقوله:[٩٣]

فاهتزّ عرشُ المكرماتِ لفقدِهِ وبكى عليه منبرٌ وسريرُ

فالاستعارات المكنية في الأبيات السابقة تحققت في التشكيلات: يهرم الحب، يفنى الغرام، غرستُ أمانيا، بكى منبر. وهي كلّها قائمة على إسناد الفعل إلى غير فاعله الحقيقي، ففي سبيل الدلالة على ضعف الحب، أو نقصانه في قلب المُحب، يجعل الشاعر الحبّ إنساناً يشيخ، ثم يجعل من الغرام ثوباً، أو شيئاً يصيبه الفناء؛ لتأكيد الدلالة السابقة؛ أي: شيخوخة الحب.

وفي قوله (غرست أمانياً) يشبه الأماني بنبات يُزرع، فيحذف المشبه به، ويترك ما يشير إليه وهو الفعل (غرست)، ولكن هذا الغراس، هو غراس وهمي، في المخيلة فقط؛ إذ ذاك الغراس لا يتبعه جني للمحصول.

وفي قوله: (بكى منبر) وقعت الاستعارة المكنية في إسناد الفعل إلى غير فاعله، فالبكاء سمة إنسانية، انتقلت إلى المنبر؛ لتشخيصه، وللدلالة على سمة كان يتمتع بها المتوفى الذي يخاطبه الشاعر في البيت، وهي سمة الخطابة والفصاحة التي افتقدت بوفاته؛ من هنا كان بكاء المنابر مبالغة لطيفة في الإشارة إلى فصاحة قد أُفتقدت.

ومن اعتماد الشاعر الاستعارة التصريحية في تشكيل الصورة الفنية، ما نقرؤه في رثائه الشيخ عبد العزيز العلجي، قائلا:[٩٤]

أيُّ نجمٍ هوى وبدرٍ تغيّبْ مُذ خبا من مشاعل الحقّ كوكبْ؟

---

[٨٩] - الصدى الضائع: ٥٥

[٩٠] - الصدى الضائع: ٥٩

[٩١] - الصدى الضائع: ٦٢

[٩٢] - الصدى الضائع: ٧٢

[٩٣] - الصدى الضائع: ١١٦

[٩٤] - الصدى الضائع: ١٠٠

فقد وقعت الاستعارة التصريحية في البيت في ثلاثة ألفاظ، هي: (نجم، بدر، كوكب) فالشاعر يشبه المرحوم الشيخ العلجي، بالنجم، أولاً ثم بالبدر، ثم بالكوكب، فحذف المشبه وصرّح بلفظ المشبه به، وهذا الحذف دال على التماهي بين المشبه والمشبه به، فكأن المرثي هو النجم والبدر والكوكب، وكل هذه الألفاظ تُضمر دلالات عدة، أهمها أنها تجعل المرثي مَعْلماً بارزاً، فقدانه مؤثر.. كفقدان النجم أو البدر أو الكوكب، كما أنها تشير إلى مكانته السامية بين الناس.

والدلالة نفسها يكررها الشاعر في شعر الرثاء في غير موضع، كقوله:[٩٥]

يـــا ســـامرَ الحـــيّ لا تمـــرُرْ بســـاحتنا فبـــدرنا غـــاب تِمّـــاً وانطـــوى العلـــمُ

فلفظة (البدر) استعارة تصريحية، يشبه بها المرثي بالبدر، فيحذف المشبه، ويصرح بلفظ المشبه به.

وقد يجعل الشاعر من مرثيه في دفاعه عن الحق سيفاً صارماً:[٩٦]

صـــــارمُ للحنيفيـــــة الـــــدهرَ مـــــاضٍ دائمـــــاً للإلـــــه ترضـــــى وتغضـــــب

فالاستعارة التصريحية وقعت في لفظة (صارم) وهي من أسماء السيف الدالة على صفاته، فالمتوفى استحق أن يشبه بالصارم لدفاعه عن الحق/ الدين، وقد أكد تلك الدلالة بالنعت (ماضٍ).

وجاءت الصورة القائمة على الكناية، والكناية كما اصطلح عليها هي من وسائل تشكيل الصورة المهمة التي يعتمدها الشعراء، والمراد بالكناية: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه"[٩٧]. ويقول أبو منصور الثعالبي: "الكناية تجسم المعاني، فتضعها في صورة حسية تروق وتعجب القارئ وتبهره"[٩٨]. وهي عند السكاكي "ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه؛ لينتقل من المذكور إلى المتروك"[٩٩]. ورأى النقاد المحدثون أنها: "أسلوب يُغلف فيه المعنى المقصود بغلاف لطيف يكشف عنه بالتأمل الواعي وصولاً إلى الأسرار النفسية، التي تبين عند إظهار مواطن الجمال"[١٠٠].

وقد استخدم المبارك الكناية في الإشارة والتلويح إلى دلالاته المرمي إليها، وهذا أسلوب شعري؛ إذ يطرق أبواب المعنى بطرائق غير مباشرة، وهو ما يجعل تأثيره وجماله أكبر في نفس المتلقي، ويُلاحظ أن المبارك قد ركّز على نوع واحد من أنواع الكناية في شعره هو الكناية عن صفة، وندرت الأنواع الأخرى، ومن النماذج الشعرية، التي اعتمدت الكناية في تشكيل الصورة في سياق شعر الغزل قوله:[١٠١]

أذكـــت لهيـــب النـــار فـــي أضـــلعي وغـــادرت قلبـــي حليـــف الشـــجون

---

[٩٥] - الصدى الضائع: ١٠٧

[٩٦] - الصدى الضائع: ١٠١

[٩٧] - دلائل الإعجاز: ص ٥٢

[٩٨] - الكناية والتعريض، أبو منصور الثعالبي، تحقيق: عائشة حسين فريد، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، ١٩٩٨م. ص ٤٥

[٩٩] - مفتاح العلوم، للإمام أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر بن علي السكاكي، ضبط وكتب هوامشه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٣م. ج ٤٠٢/٢.

[١٠٠] - فن الاستعارة (دراسة تحليلية في البلاغة والنقد): د. أحمد عبد السيد الصاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، ١٩٧٩م. ص ٢٣٣ .

[١٠١] - الصدى الضائع: ٤٥

ففي قوله: (غادرت قلبي حليف الشجون)، كناية عن شدة الحب والشوق، وعن ما يخلّفه ذلك في نفس المُحبّ، وهذه الدلالة تتكرر عند المبارك الذي يركز دوماً في شعر الغزل على أثر الحب وتبعاته، ومن ذلك قوله:[١٠٢]

الشعر ما يحوي حديثكِ رائعاً والسحر ما قذفت به عيناك

فتُلاحظ في الشطر الثاني كناية عن الجمال، وأثره في النفس من جعل السحر عملاً دائماً، تقوم به عيون الحبيبة؛ فتترك العاشق أسير هواها.

وترد الكناية عن صفة في سياق إظهار معاناة الشاعر في الحياة، كما يلاحظ في قوله:[١٠٣]

فطالما جُبتُ أرضَ اللهِ قاطبةً وطالما حفيتْ في السعي أقدامي

فقوله: (حفيت في السعي أقدامي) كناية عن التعب، والجهد، والضنى، المبذول في الحياة.

وقد برزت بوضوح الكناية في الشعر، الذي عبر فيه الشاعر عن حالة الزهد والتوبة؛ فتجتمع كنايات عدة في التعبير عن حالة الزهد، والتوبة، التي يحفل بها قلب الشاعر، كما يلاحظ في قوله في قصيدة (ضراعة):[١٠٤]

لا تظنّ الفنّ يُغنيني ني فقد طلقت فنّي
أو تخال الكأس تُسليني ني فقد حطمت دنّي
أو تخال الروضَ يُغريني ني فقد أغمضت عيني
أو تخالُ اللحنَ يُشجيني ني فقد أخرستُ أذني

فالشاعر في سياق إظهار زهده في الحياة، وتركه لكل ملذاتها ومعاصيها يلجأ إلى الكناية في إيصال معانيه إلى متلقيه، فتتوالى الكنايات على النحو الآتي: (طلقت فني، حطمت دني، أغمضت أعيني، أخرست أذني)، وهي كلها كنايات عن ترك المعاصي والملذات، فطلاق الفن كناية عن تركه، وتحطيم الدّنان، كناية عن التخلي عن الشراب وترك لذاته، وإغماض العين، كناية عن غضّ البصر وترك معاصيه، وإخراس الأذن، كناية ترك التمتع بالغناء، فقد تضافرت الكناية مجتمعة في تشكيل دلالة الزهد في متع الحياة وملذاتها.

وقريب من تلك الدلالات قوله:[١٠٥]

غاضَ ماءُ الحياةِ منه وأمست ذابلاتٍ مع المنى زهراته

فالشطر الأول كناية عن ذهاب الشباب وحلول الشيخوخة.

كذلك تحضر الكناية في شعر الرثاء، يقول:[١٠٦]

جفّ اليراعُ وماتت في فمي الكلمُ فالحزن منتصرٌ والصبر منهزمُ

فجفاف اليراع كناية عجزه عن التعبير نتيجة فداحة المصاب، وكذا الحال دوماً عندما تكون المصائب عظيمة، فإن اللغة والأقلام تخون في التعبير وتعجز عنه.

وأخيرا نشير إلى أنه من المواضع النادرة التي وردت فيها الكناية عن موصوف، قوله:[١٠٧]

---

[١٠٢] ـ الصدى الضائع: ٥٣

[١٠٣] ـ الصدى الضائع: ٥٥

[١٠٤] ـ الصدى الضائع: ٥٨

[١٠٥] ـ الصدى الضائع: ٩٣

[١٠٦] ـ الصدى الضائع: ١٠٦

[١٠٧] ـ الصدى الضائع: ١٣٥

يـــــا هجـــــرُ يـــــا أمّ النخيـــــلِ ومنابـــــت المجـــــد الأثيـــــل

فقولـه (يـا أم النخيـل)، كنايـة عـن مدينـة الشـاعر (هجـر)، وهـي مدينـة تشـتهر بـوفرة زراعـة النخيل، وهو ما جعل نعتها بأم النخيل مسوّغاً دلالياً.

خاتمة:

وفي ختام الحديث عن الصورة الفنية في شعر أحمد المبارك، يمكن الخلوص إلى القول إن الشاعر قد اعتمد في تشكيل صورته الشعرية النمطين العامين للصورة، وهما الصورة الحسية والصورة البلاغية، ويمكن إيجاز أهم النتائج الدالة على سمات الصورة في شعره بالنقاط الآتية:

أولاً: سيطرة مصادر ثلاثة أساسية أسهمت في تشكيل الصورة لديه، فالشاعر يعتمد مفردات الطبيعة في تشكيل صوره، على طريقة الرومانسيين، كما استمد من الشعر التراثي كثيراً من الصور بطريقة إعادة صياغة المعنى، أو بتكراره جزئياً أكان بطريق الاقتباس والتناص بإعادة المعنى التراثي حرفياً، كذلك برز المصدر الديني في تشكيل الصورة لديه، وهنا يلاحظ أثر ثقافة أسرته التي انعكست على الشاعر.

ثانياً: جلاء ميل الشاعر في تشكيل صورته للميل إلى التشكيل البسيط غير المعقد؛ من هنا لم نجد الصور العقلية أو الذهنية التي تحتاج من المتلقي مزيد كدّ وجهد في كشف دلالاتها.

ثالثاً: تركيز الشاعر في الصور الحسية على الصورة البصرية في تشكيل الصورة، وقد برز اعتماده إياها على حساب انحسار الأنماط الأخرى؛ من هنا اختفت الصورة اللمسية، والصور المركبة، التي تعتمد تراسل الحواس؛ وبذلك يمكن القول: إن الطابع التقليدي هو الذي كان مسيطراً، وهذا ينسجم والمرحلة الفنية، التي كتبت فيها أغلب أشعاره، وهي المرحلة التي هيمنت فيها المدرسة الكلاسيكية على الشعر السعودي.

رابعاً: على صعيد الصورة البلاغية، لوحظ، سيطرة الصورة التشبيهية، والصورة الاستعارية، في حين اقتصر الشاعر في الصورة الكنائية على نمط واحد هو الكناية عن صفة، وغابت الأنماط الأخرى.

خامساً: كرر الشاعر على صعيد الصورة الحسية والصورة البلاغية كثيراً من الصور التي تحمل الدلالات نفسها بصياغات مختلفة أو متشابهة، وهذا ما أضعف، في كثير من الأحيان من قدرة الصورة الإدهاشية، وبالتالي أضعف تأثيرها على المتلقي.

مصادر البحث ومراجعه:

١. اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: د.محمد مصطفى هدارة، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، ١٩٦٣م.
٢. الأحساء، أدبها وأدباؤها المعاصرون، عبد الله الشباط، الدار الوطنية الجديدة للنشر، الخبر، ط١، ١٩٩٨م.
٣. أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني: صححه وعلق عليه: محمد رشيد رضا، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ط٣، ١٩٣٩م.
٤. أصول النقد الأدبي: أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٤٢م.
٥. آفاق خليجية، عبد الله الشباط، نادية المنطقة الشرقية، الدمام، طك١، ١٤١٥هـ.
٦. البرهان الكاشف في إعجاز القرآن، للزملكاني، تحقيق : د.خديجة الحديثي، ود.أحمد مطلوب، مطبعة العاني، بغداد، ط١، ١٩٧٤م.
٧. البلاغة العربية (البيان والبديع): د. عزة محمد جدوع، مكتبة المتنبي، الرياض، ط٣، ٢٠١٧م.
٨. التصوير البياني في شعر المتنبي: الوصيف هلال إبراهيم، مكتبة وهبة للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.
٩. التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، ١٩٦٣م.
١٠. جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر): كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.
١١. الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٣، ١٩٦٩م.
١٢. دلائل الإعجاز: الإمام عبد القاهر الجرجاني، تعليق وشرح: محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة الفجالة الجديدة، القاهرة، ط١، ١٩٦٩م.
١٣. ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري، ضبطه وصححه: مصطفى السقا وآخرون، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٦م.
١٤. ديوان أبي فراس الحمداني، شرح: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٤م.
١٥. ديوان الشريف الرضى، صنعة: أبي حكيم الخبري، تحقيق: عبد الفتاح محمد الحلو، وزارة الإعلام، العراق، ط١، ١٩٧٦م.
١٦. ديوان الطُغرائي، تحقيق: علي جواد طاهر، ويحيى الجبوري، مطابع الدوحة الحديثة، الدوحة، ط٢، ١٩٨٦م.
١٧. ديوان العباس بن الأحنف، شرح وتحقيق: عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، (د.ط)، ١٩٥٤م.
١٨. ديوان قيس بن الملوح، مجنون ليلى، رواية أبي بكر الوالبي، دراسة وتعليق: يسري عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.

١٩. شرح ديوان أبي تمام: الخطيب التبريزي، قدم له ووضع فهارسه: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٤م.
٢٠. صحيفة الجزيرة، تاريخ: ٢٦ رجب، ١٤٣١، العدد: ١٣٧٩٧.
٢١. الصدى الضائع: أحمد بن راشد المبارك، دار الفتح للدراسات والنشر، عمّان، ط١، ٢٠١١م.
٢٢. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.
٢٣. الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤م.
٢٤. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: د.جابر أحمد عصفور، مطبعة القاهرة الجديدة، دار المعارف، القاهرة،(د.ط)، (د.ت).
٢٥. الصورة الفنية معياراً نقدياً، (منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير): د. عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.
٢٦. الصورة في شعر أبي مسلم الباهلي، رسالة ماجستير، إعداد: خالصة بنت حامد بن عامر الخروصية، جامعة نزوى، سلطنة عمان، ٢٠١٦م.
٢٧. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها): د.علي البطل، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨١م.
٢٨. عيار الشعر، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (ت٣٢٢هـ)، تحقيق: الدكتور طه الحاجري والدكتور محمد زغلول سلام، منشورات المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٥٦م.
٢٩. العين في الشعر العربي: علي شلق، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٨٤م.
٣٠. الفصل والوصل في القرآن الكريم، منير سلطان، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط٢، ١٩٩٧م.
٣١. فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، أميرة حلمي مطر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م.
٣٢. فن الاستعارة (دراسة تحليلية في البلاغة والنقد): د. أحمد عبد السيد الصاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، ١٩٧٩م.
٣٣. فنون بلاغية: د. أحمد مطلوب، دار البحوث العلمية، الكويت، (د.ط)، ١٩٧٥م.
٣٤. في النقد الحديث (دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية): عبد الرحمن نصرت، دار جهينة، عمّان، ط١، ٢٠٠٧م.
٣٥. الكناية والتعريض، أبو منصور الثعالبي، تحقيق: عائشة حسين فريد، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، ١٩٩٨م.
٣٦. لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، السعيد الورقي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤م.
٣٧. معجم المصطلحات البلاغية، د. أحمد مطلوب، المجمع العلمي العراقي، بغداد، (د.ط)، ١٩٨٣م.
٣٨. مفتاح العلوم، للإمام أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر بن علي السكاكي، ضبط وكتب هوامشه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٣م.

٣٩. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م.
٤٠. النظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٣، ١٩٧٨م.
٤١. نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٧٩م.