

التشكيل التصويري في مقدمة قصيدة  
المديح النبوي  
عند صفى الدين الحلبي - دراسة تحليلية

د. ضحى عادل بلال (الباحث الرئيس)

د. ثناء عياش (الباحث المساعد)

جامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل - كلية الآداب  
قسم اللغة العربية



## التشكيل التصويري في مقدمة قصيدة المديح النبوي عند صفى الدين الحلبي - دراسة تحليلية

د. ضحى عادل بلال (الباحث الرئيس)

د. ثناء عياش (الباحث المساعد)

### الملخص

يتناول هذا البحث جماليات التشكيل التصويري في مقدمة قصيدة المديح النبوي عند الشاعر صفى الدين الحلبي، ويهدف من خلال هذا التناول إلى:

الكشف عن القيم الجمالية للتشكيل التصويري في مقدمة قصيدة المديح النبوي، وإبراز قدرة الشاعر على توظيف الصور المبنية على الكناية والتشبيه والمجاز توظيفاً فنياً مكثفاً؛ للكشف عن العمق الوجداني، والبعد الفكري للشاعر، في إطار شعري واحد يتمثل في الصورة المنتمية إلى عالمه النفسي.

ويسعى كذلك إلى الوقوف على مظاهر براعة الاستهلال في مقدمة قصيدة المديح النبوي، وحسن التخلص من مقدمة القصيدة إلى الغرض الرئيسي.

وآثرنا في هذا البحث دراسة التشكيل التصويري وفق المنهج الوصفي التحليلي الذي يهتم بوصف الصورة البيانية؛ لأنها ثمرة التخيل تتراءى في نسق من التجليات بين المدرك الحسي والخيال الشعري؛ لتكشف عن صور حسية بصرية وحركية وسمعية، فيصفها وصفاً دقيقاً، ويربط بينها وبين المعطيات الوجدانية للشاعر.

## **Forming scenic in the introduction to the praise poem of the Prophet at Safi al-Din al-Hali**

### **Abstract:**

This research introduction to the aesthetics of the restructuring photogrammetry a poem of praise of the Prophet in the poetry of Safi al-Din al-Hali, The aim of this approach to:

- Disclosure of aesthetic values for configuration in the Introduction to photogrammetry, a poem of praise of the Prophet..
- Disclosure of aesthetic values for configuration in the Introduction to Forming scenic, a poem of praise of the Prophet.
- To display the poet ability to use images based on metaphorical metaphor and metaphor intensive technical recruitment; to reveal the emotional depth, and the intellectual dimension of the poet, in the framework of poetry and one is the picture belonging to the psychological world of the poet.
- Stand on the manifestations of the prowess of the initiation and good get rid in the introduction to the poem of praise of the Prophet.

In this research, the study of forming scenic to Approach Analytical Descriptive, which is concerned with describing the rhetorical in terms of the fruit of the fantasy, is seen in

a pattern of manifestations between the sensory perception and the poetic fantasy to reveal sensory, visual, dynamic and auditory images, describing them accurately and connecting them with the emotional datum of the poet.

## المقدمة:

يعد التشكيل التصويري عنصراً جوهرياً في الشعر؛ كونه يمثل طريقة تفكير وعرض وتعبير؛ فـ «الشعر منذ أقدم عصوره قائم على التشكيل والتصوير، فهما الجوهر الدائم والثابت في الشعر... وكل قصيدة بجد ذاتها تشكيل وتصوير وإبداع»<sup>(١)</sup>، ولعل عبارة الجاحظ المشهورة «إنما الشعر صياغة وضرب من التصوير»<sup>(٢)</sup> من أسبق اللفظات المهمة التي حفل بها تراثنا العربي، وهي تمثل وعياً مبكراً بأهمية التشكيل التصويري؛ كونه يمثل أهم الخصائص النوعية التي يمتاز بها الشعر عن غيره من الأجناس الأدبية، والحق أن الجاحظ لم يتعمق في البحث عن مفهوم التصوير هذا، ولم يفصل فيه القول، إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني الذي تعمق في فهم الصورة، وبيّن ارتباطها بالشعر ارتباطاً عضوياً معتمداً على فكرته في عقد الصلة بين الشعر والفنون النفعية، وطرق النقش والتصوير، والمقارنة بين المعاني والأصباغ التي تُعمل منها النقوش<sup>(٣)</sup>، ولعل الجانب الأهم في نظريته المتعمقة للصورة أنه ربطها بالنظم، وأكد العلاقة الوثيقة بينهما، بقوله على سبيل المثال: «وجملة الأمر أن صور المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ حتى يكون هناك اتساع ومجاز وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة، ولكن يشار بمعانيها إلى معانٍ أخرى، واعلم أن هذا كذلك ما دام النظم واحداً، فأما إذا تغير النظم فلا بد حينئذ من أن يتغير المعنى»<sup>(٤)</sup>، وهو بذلك جعل الصورة رديفاً جمالياً للصياغة، وردّ الفرق بين صورة وأخرى إلى خصوصية في النظم، واستخدام الجرجاني لهذا المصطلح - صور المعاني - بمعنى الصياغة ينطبق على الفهم الحديث للتشكيل التصويري بوصفه جزءاً لا يتجزأ ولا يفصل عن الصياغة<sup>(٥)</sup>، وهذا يؤكد أن فعالية التشكيل التصويري لا تقتصر على التمثيل الفني للمدركات الحسية وتجلياتها الكونية بهدف الزخرفة الشكلية

والتزيين فقط، وإنما تتجاوز ذلك إلى إعادة التشكيل الوجداني لمعطيات الواقع الحسي في ضوء المتغيرات النفسية التي تحتضن تجربة الشاعر، وتحمل رؤاها، وتثير توترات نفسية شعورية ولا شعورية محملة بوقع انطباعات الكون في خياله؛ لأن «اللغة الداخلة في نسيج النص الشعري والمؤلفة لأبرز خصائصه الأسلوبية تكتسب قوتها التعبيرية الفريدة من حيث كونها لغة تعبيرية وتشكيلية وتصويرية نابعة من صميم التجربة وجوهرها»<sup>(٦)</sup>، وعليه فالتشكيل التصويري للشعر لا يعد تنظيمًا لعلاقات مجردة لأشياء حسية، وإنما هو إضافة خيال وحس ومعنى، ورؤيا يستقصبها الشاعر، من خلال رؤيته الفنية، وتجربته الإبداعية لإنتاج تجربة جمالية فنية<sup>(٧)</sup>، وبناء على ذلك فالتشكيل التصويري ليس مجرد استعادة آلية لمدرجات الحس، بل هو نشاط إبداعي خلاق يتآلف فيه الفكر والحس عند الشاعر؛ لينفذ من خلالهما إلى غيابات الذات، وطبائع الأشياء، ويمثلهما لنا كما ينبغي أن تكون لا كما هي كائنة. ومما لاشك فيه أن حركية التشكيل هذه تتطلب من الشاعر موهبة فنية، وحساً مرهفًا باللغة وبخصائصها النوعية، تتحول معه القدرة على توظيف تقنيات التصوير توظيفاً فنياً مكثفًا إلى وعي فني، يمكنه من أن يضمّر بين أنساق تشكلياته التصويرية إيماءات مجازية، تتجاوز الإدراكات الحسية للعالم؛ ليشكّل عالماً ثانياً بديلاً عنه، مكوناً صوراً ذهنية لأشياء غائبة عن متناول الحس، بحيث تغدو الصورة حدثاً فكرياً مرتبطاً بالإحساس<sup>(٨)</sup>، كونها جذر العملية الإبداعية وموضع التساؤل الحقيقي عن الإبداعية، إذ هي صوتية الوجود التي تستطيع من خلالها إمكانية التواصل والاتصال بين الصورة المتخيلة والصورة الحقيقية<sup>(٩)</sup>.

ونظراً لما تمثله قصيدة المديح النبوي من بعدٍ سامٍ وصادقٍ في التجربة الشعرية، فقد انعقدت المهمة -بعد التوكل على الله- في هذا البحث على

الوقوف على مظاهر التشكيل التصويري في مقدمة قصيدة المديح عند صفي الدين الحلبي\*؛ بوصفه معرضاً أصيلاً لرؤاه وأفكاره، ورمزاً أظهر من خلاله براعة الاستهلال، وحسن التخلص في قصيدة المديح النبوي.

والآبيات موضع الدراسة متضمنة في:

المدحة النبوية الأولى، وتتألف من خمسين بيتاً، ومطلعها:

فَيُرْوَجُ الصُّبْحُ أَمْ يَأْقُوْتُهُ الشَّقَقُ      بَدَتْ فَهَيَّجَتْ الورَقَاءَ فِي الورَقِ

المدحة النبوية الثانية، وتتألف من تسعين بيتاً، ومطلعها:

كَفَى البَدْرَ حُسْنًا أَنْ يُقَالَ نَظِيرُهَا      فَيَرْهَى، وَلَكِنَّا بِذَاكَ نَضِيرُهَا

واستثنينا من الدراسة المدحة النبوية الثالثة، ومطلعها:

حَمَدَتْ لِقُضْلِ وَلاذِكِ النيرانُ      وَأَنشَقَّ مِنْ فَرَحِ بَكِ الإيوانُ

لأنها لم تتضمن مقدمة؛ فالشاعر بدأ القصيدة بالموضوع مباشرة، وكذلك استثنينا بديعية صفي الدين الحلبي في مدح الرسول -عليه الصلاة والسلام-؛ «لأنها ذات غرض مقصود بذاته، فالمديح النبوي فيها وسيلة لغاية، والغاية تعداد فنون البديع»<sup>(١٠)</sup>، وهذا الموضوع بعيد عن الهدف التطبيقي لهذا البحث، وكذلك استثنينا المقطوعات الشعرية التي تضمنت مدحا للرسول -عليه الصلاة والسلام-؛ لخلوها من المقدمات، وهي الهدف الأساس لهذا البحث.

وانتظم البسط المنهجي للبحث في مقدمة مهدت للموضوع، وكشفت عن ماهية التشكيل التصويري موضع الدراسة، وأتبعَتِ المقدمة بمبحث أول حُصص للوقوف على التشكيل التصويري في وصف الطبيعة في مقدمة المدحة النبوية



الأولى، وخصص المبحث الثاني للوقوف على التشكيل التصويري في وصف المرأة، ووصف الرحلة في المدحة النبوية الثانية، وانتهى البحث بخاتمة تضمنت أهم نتائج البحث والتوصيات.

### صورة الطبيعة:

جاء وصف الطبيعة في مقدمة القصيدة (القافية) التي خصصها الشاعر لمدح الرسول -الصلاة والسلام- واستغرق وصف الطبيعة أربعة عشر بيتاً من القصيدة التي تكونت من خمسين بيتاً، مما يعني أنّ وصف الطبيعة شغل حيزاً كبيراً من قصيدته، ولعل هذا من مواطن التجديد والابتكار في قصيدة المديح النبوي ليس عند الشاعر فقط بل عند غيره من الشعراء، إذ من النادر -في حدود علمنا- أن يفتتح شاعر قصيدة المديح النبوي في وصف الطبيعة.

كما أنه بنى قصيدته على حرف القاف، وهو من الحروف التي قلما جاءت في قوافي القصائد؛ وهذا من مواطن التميز في هذه القصيدة.

ويمكننا القول إنّ ما وصفه الشاعر في مقدمة قصيدته لوحة تشكيلية حفلت بكل مظاهر الجمال والأناقة، فهو بدأ أقرب إلى الرسام الذي يتأنق في إبداع لوحته؛ لذلك حرص على إبراز عناصر الجمال في لوحته، وإذا كان دي لويس قال ذات يوم: «الصورة في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات»<sup>(١١)</sup>؛ فإن هذا القول ينطبق على ما وصفه الشاعر في مقدمة قصيدته.

فضاء لوحته (صورته) يغلب عليه اللون الأحمر الناتج عن تداخل ألوان الشفق والياقوت، كما اتضح من قوله<sup>(١٢)</sup>:

فيروزجُ الصبحِ أم ياقوتهُ الشفقِ      بدتْ فهَيَّجَتِ الورقَاءَ في الورقِ  
أم صَارِمُ الشَّرْقِ لما لاحَ مُحْتَضِباً      كما بدا السيِّفُ مُحَمَّراً من العَلَقِ  
ومالتِ القضبُ، إذ مرَّ النسيمُ بها      سَكَرَى كما ثَبَّهَ الوَسْنَانُ من أرقِ

وتضافرت الصورة الحسية البصرية اللونية الضوئية الحركية المبنية على التشبيه للتعبير عن مراده.

ويتوسط لوحته مجموعة من الأشجار تعلوها حمامة تسجع، وأغصان تمايل بفعل مرور النسيم فوقها، وتبدو مظاهر الترف والغنى جلية في صورته السابقة فهو جمع بين الفيروزج\* وبين الياقوت\*؛ لإبراز الإشراق والتألؤ والضياء، والتناسق بين الألوان الخضراء والحمراء وتداخلها.

ثم جاءت الصورة المبنية على التشبيه التمثيلي؛ لتتم جوانب الجمال في لوحته؛ لما فيه من قدرة على التصوير فالمشبه صورة، والمشبه به صورة، وكذا وجه الشبه، وذلك بتشبيهه الأغصان المتحركة بفعل هبوب الرياح بالإنسان السكران، وكأنه شعر أن التشبيه السابق لم يفِ بما يريده من التصوير؛ لذا شَبَّه الأغصان ثانية بالإنسان الذي حال الأرق دون نومه، ومثل هذا التشبيه الجامع بين طرفين بعيدين - حركة الأغصان وحركة السكران - يكشف عن براعة الشاعر، وسعة خياله في اقتناص المشابهاة القائمة على البعد الحركي، التي يتراءى من خلالها أرق الشاعر للتعبير عن لحظة نفسية انفعالية، اتخذت من الطبيعة رمزاً لها.

وإذا ما نظرنا إلى أعلى لوحته فنجد اللون القائم الناتج عن صورة السحب المتكاثفة في الجو، يتخللها البرق، كما يتضح من قوله (١٣):

والغيمُ قد نشرتْ في الجوّ بردُّه      سترًا تمُدُّ حواشيه على الأفقِ

وبنى الشاعر الصورة الحسية البصرية الحركية الضوئية في بيته السابق على التشخيص والتجسيد معاً، وهذه من أمثلة الصور المركبة عنده؛ لقيامها على أكثر من خرق أسلوبى، فهو شبه الجو بالكائن الحي الذي يرتدي ثيابه، ثم جسّد السحب بصورة الثياب التي يرتديها الإنسان، ثم جسدها ثانية بصورة الستائر التي أسدلت في الجو، وبهذا التصوير يكون التجسيد أسهم في رسم صورة دقيقة لكثافة السحب في الجو، مما يؤذن بغزارة المطر المنهمر من السماء. وفي هذا إشارة إلى الخير العميم الذي ينتظر تحفقه من زيارته إلى ضريح الرسول عليه الصلاة والسلام.

وصوّر الشاعر في زاوية من زوايا لوحته (صورته) مجموعة من الطيور وهي تتطاير من غصن إلى آخر، لعلها تريد الاحتماء من الأمطار المنهمرة، وضمّن الشاعر هذه الصورة الحسية البصرية الحركية صورة أخرى حسية بصرية ضوئية سمعية، وتعاونت الصورتان معاً في رسم مشهد تساقط المطر من السماء بغزارة، كما يظهر من قوله (١٤):

والسُّحْبُ تَبْكِي، وَتَغْرُ الْبَرَّ مُبْتَسِمٌ وَالطَّيْرُ تَسْجَعُ مِنْ تَبِيهِ وَمِنْ شَبَقِ  
فَالطَّيْرُ فِي طَرْبٍ، وَالسُّحْبُ فِي حَرْبٍ وَالْمَاءُ فِي هَرْبٍ، وَالْغَصْنُ فِي قَلْبِ

ولم يصف الشاعر مباشرة غزارة المطر مكثفياً بتسليط الضوء على آثاره على عناصر لوحته، معتمداً التشخيص في رسم هذا المشهد بكامل تفاصيله، فهو شخّص السحب بصورة كائن حي يبكي؛ للدلالة على تساقط المطر بغزارة، وشخّصها ثانية بإنسان في قمة غضبه وغيظه، كما يفهم من دلالة حرب في البيت الثاني، ودافعه إلى هذا التصوير الكناية عن غزارة انهمار الأمطار، ولعله يريد تصوير الخير العميم الذي سيعود عليه؛ لأنه مدح الرسول -عليه الصلاة والسلام- وهو

في طريقه إلى زيارته. وإلا فما سر تصوير غزارة سقوط الأمطار بهذه الصورة! لذا أكثر من الألفاظ الدالة على الخصب - كما سيتضح بعد قليل - في قوله (صوب العارض الغدق) فالصوب المطر، والعارض: السحاب الممطر، والغدق: المطر الكثير العام\*، وقوله (عارض الأرض بالأنواء مكتمل) إذ صورّ صفحة الأرض وقد كساها النبات بدليل قوله (مكتمل) وقوله (والظل بين الدوح خطوته) فالدوحة مفردة تعني الشجرة العظيمة السامقة، وجاء جمعه لها (الدوح) ليوحي بعظم الخصب والخير أيضا. وثمة صور جاءت وليدة المشابهة الحسية - على الرغم مما فيها من تشخيص - بتشبيهه البرق بكائن حي يبتسم بجامع الظهور واللمعان بين الأسنان والبرق، ولولا حرصه على المشابهة الحسية لما جمع بينهما في سياق واحد، ولولا حرصه أيضا على الصناعة اللفظية لما جمع بين الابتسام والبكاء في شطر واحد، وهذا مما أضعف صورته؛ لأن الوقوف عند المدلول الحرفي للمعاني، يجعل الصور سطحية؛ لأنها لا تتعدى إلى الأبعاد الأخرى للصورة، ويبدو عليها التكلف؛ لأنها لا تكشف عن عاطفة صادقة<sup>(١٥)</sup>، ولا تخلو صورته السابقة من تناقض؛ فهو شخصّ السحب تارة بصورة إنسان يبكي، وتارة بصورة إنسان يكاد يتميز من الغيظ، وشخصّ الغصن بصورة إنسان قلق، ثم شخصّ الماء بصورة كائن حي هارب، وتبدو هذه الصور منسجمة معاً ومتناسقة، ثم تأتي الصورة المناقضة لها في تشخيصه الطير بصورة كائن يغمره الفرح ويعلو صوته بالغناء، فمثل هذه الصورة تبدو غريبة أو نافرة عن سياقها. وعلى الرغم من تتابع التشخيص في صورته السابقة إلا أنّ التكلف بدا واضحا، كما أنها لا تخلو من تناقض، وإلا فما الذي يجعل الغصن قلقا في مشهد فرح الطيور وطربها! كما أنّ لفظة (شبق) جاءت نافرة في سياقها، وربما كانت القافية سبب وجودها، وإلا فما الجمال في وصف الطيور بالشبقة! وخلاصة القول إنّ الصور السابقة خلت من عمق في المعنى رغم ما فيها من التشخيص؛ «لأن الذات المتلفظة هنا تقوم

بدور الواصف، الذي يخزن في ذهنه رصيماً من النعوت التي تتشكل من خلالها معالم الكائنات والأشياء في الكون، ثم يتحول هذا المخزون اللفظي إلى خطاب وصفية<sup>(١٦)</sup> يتسم بالمشاكلة بين العالمين الفني والواقعي تارة، والتوازي بينهما تارة أخرى.

ورغم ما في البيت الثاني من لمسة جمالية ناتجة عن الإيقاع الموسيقي، وعن حسن التقسيم في قوله: الطير في طرب/ السحب في حرب/ الماء في هرب/ الغصن في قلق. الذي كان بمنزلة الموسيقى التصويرية المصاحبة لمشهد تساقط المطر، إلا أنّ أثر الصنعة بادٍ فيه.

أما أرضية لوحته (صورته) فصورها وقد كساها النبات والأشجار، والورود بمختلف أنواعها وألوانها، وتنساب بينها المياه بكل هدوء، وتنبعث منها الروائح العطرة، وصور الشمس تشرق من جديد بدليل حديثه عن ظل النبات على الأرض، وتصويره خروج الطيور فرحة مغردة من مخابئها، كما يتضح من الصور الحسية البصرية الحركية اللونية الضوئية السمعية الواردة في قوله<sup>(١٧)</sup>:

وعارضُ الأرضِ بالأُنوارِ مكتملٌ قد ظلّ يشكُرُ صوبَ العارضِ الغدِقِ  
وأطلقَ الطيرُ فيها سَجَعَ مَنْطِقِهِ ما بينَ مُخْتَلِفِ مِنْهُ ومُتَّفِقِ

وتضمّن البيت الأول صورة مبتكرة؛ لأن الشاعر بفكره وخياله يستطيع التقريب بين الأشياء المتباعدة<sup>(١٨)</sup>، فهو شخّص الأرض بصورة كائن حي يشكر على النعمة التي نزلت به؛ للدلالة على تجاوب السماء مع الأرض، فالسمااء أعطت والأرض أخذت ما أعطته السماء، بل ردّت ما أخذته بأفضل صورة، وبذلك تضافرت الاستعارة مع الكناية لرسم صورة نمو النباتات بعد نزول الأمطار عليها، على سبيل الشكر على النعمة، وجاءت صورته السابقة مليئة بالإيحاءات

المتعددة؛ لأنها انبنت على اكتشاف العلاقات الكامنة بين الأشياء المتباعدة. كما أنّ التضاد ما بين (مختلف ومتفق) أبرز كثرة الطيور في ذلك المكان مما يوحي بخصبه؛ لذ جاء تعبيره بالفعل المضارع (يشكر) ليدل على استمرارية الشكر وتجدده، ومع أنّ هذا المعنى اتضح من لفظة (ظلّ) الدالة على الاستمرار، إلا أنّه أضاف الفعل (يشكر) ليعمق معنى الشكر؛ وليبرز أنّ الشكر ينبغي أن يكون حالة دائمة وثابتة، وهذا ما اتضح من قوله (قد ظلّ) فقد والفعل الماضي يفيدان التوكيد في هذا السياق، والتوكيد مظهر من مظاهر الثبات، وما زالت الصور المبنية على الاستعارة تتابع؛ لذا شخصّ الشاعر الظل في قوله<sup>(١٩)</sup>:

والظلُّ يسرُّقُ بينَ الدوحِ خطوئَه      وللمياهِ دَبيبٌ غيرُ مُستَرَقِ

وشبهه بكائن حي يسرق الخطى بين الأشجار، وشخصّ المياه أيضاً بكائن حي يدب فوق الأرض، للدلالة على الأثر الإيجابي الذي تركه نزول المطر على عناصر لوحته. وفعل الشاعر الفعل نفسه مع الورود عندما شخصّها بصورة كائن حي، في قوله<sup>(٢٠)</sup>:

وقد بدا الورْدُ مفترأً مباسمُهُ      والنرجسُ الغضُّ فيها شاخصُ الحدقِ

ولم يكتف بتشخيص الورود بل جعل لها فماً بيتسم؛ للدلالة على تفتحها، وشخصّ النرجس كذلك عندما شبهه بكائن حي شاخص البصر، متخذاً من التشخيص متكناً له في صورته السابقة.

وكان الشاعر حريصاً على استقصاء عناصر لوحته، ذاكراً أدق تفاصيلها، كما يتضح من قوله<sup>(٢١)</sup>:

وكلَّلَ الطلُّ أوراقَ الغصونِ ضُحَى      كما تكلَّل خُدَّ الخودِ بالعرقِ

معتمدا الصورة التقليدية القائمة على المشابهة الحسية الشكلية بين المشبه والمشبه به، بتشبيهه قطرات الندى بالإكليل الذي يزين الغصون ضحى، وأضعف الشاعر صورته السابقة بتشبيهه قطرات الندى بقطرات العرق التي تزين خد الحسناء، ولا يوجد رابط بين الصورتين، ولولا حرصه على المشابهة الحسية بين طرفي الصورة لما جمع بينهما في سياق واحد؛ ولهذا فإن مثل هذه الصور لا قيمة شعرية لها؛ لأن الشاعر في مثل هذه الحالة يكون منشغلاً بالبحث عن طرف مماثل للمشبهة به في الصورة أو الشكل أو اللون، بصرف النظر عن مدى مماثلته له في الوقع النفسي والشعوري<sup>(٢٢)</sup>؛ لذا لا ميزة لمثل هذه الصور المنحسرة في نطاق الحواس. وربما كانت هذه الصور في عصر الشاعر دليل براعته؛ لتمكنه من ابتكار مثل هذه التشبيهات.

هذه أبرز معالم الصورة للوحة التشكيلية التي وصف من خلالها الطبيعة، ولولا أنه أحسن التخلص من مقدمته إلى مضمون قصيدته لشعرنا أن المقدمة غير متناسبة مع الموضوع، ولو قرأنا المقدمة فقط لأحسنا أننا أمام شاعر مستغرق في وصف طبيعة بلاده الجميلة، ولما خطر ببالنا أن وصف الطبيعة جاء في مقدمة هذه القصيدة تمهيداً لمدح الرسول -عليه الصلاة والسلام- ولهذا بدت نفسية الشاعر فرحة ترقص كالطبيعة فرحاً خلال الربيع، ولعل الربيع هنا يرمز إلى ولادة الرسول -عليه السلام- فبولادته أشرقت شمس الإنسانية حيث خرج الناس من الظلمات إلى النور وعمّ العدل<sup>(٢٣)</sup>. هذا ما يفهم من قوله<sup>(٢٤)</sup>:

وفاح من أرج الأزهارِ منتشراً      نشرٌ تعطرَ منه كلُّ منتشقي  
كأنّ ذكرَ رسولِ اللهِ مرَّ بها      فأكسبتُ أرجاً من نشرهِ العبقِ

إذ ربطت الصورة الحسية البصرية الشمية الحركية بين مقدمته و غرض قصيدته؛ وذلك بتصويره الأزهار تستمد رائحتها الزكية من الأرج الناتج عن الرسول -عليه الصلاة والسلام- فإذا كانت الأزهار تتميز بأريجها العطر، فإن ذكر الرسول -عليه الصلاة والسلام- زادها أرجاً وعبقاً؛ لذلك جاءت صيغتنا التضعيف (يعطر) والعموم (كل) لتبرز بذلك عظم الرائحة المنبعثة من تلك الأزهار، كما أنه صوّر أنّ مجرد ذكره -عليه السلام- أكسبها كل ذلك الأرج فكيف لو أقام فيها -عليه السلام- ! وجاء الفعل المضارع (يعطر) ليوحي بتجدد هذا الحدث وأثره، فأرجه -عليه الصلاة والسلام- لا يتوقف عند عصر معين.

كما أنّ الفاء في قوله (فأكسبت) توحى بسرعة تأثير ذكر الرسول -عليه الصلاة والسلام- بها، فإذا كان هذا أثره -عليه الصلاة والسلام- في غير العاقل (النبات) فكيف بتأثيره على العاقل؟!!

ومما سبق يتضح مقدار حرص الشاعر على إشاعة أجواء الفرح والبهجة في قصيدته؛ وذلك بتصويره الطيور تطرب، والبرق يتسم، والطير تسجع، والأرض تشكر السماء، والورد مفتره مباسمه، والمكان يعبق بالأرج. وهذا يكشف عن نفسية الشاعر الفرحة والمبتهجة؛ لأنه سيزور الرسول -عليه الصلاة والسلام-، وهذا هو غرضه من مقدمته هذه؛ لذا تأنق في ألفاظه ومعانيه وصوره، فكانت الصورة هي السمة التي جعلت من الشعر حيزاً مكانياً يعمل فيه التشكيل ليكون إبداعاً فنياً يتجاوز اللفظ والشكل إلى مجموعة العلاقات التي تحمل معاني مختلفة تثير إنفعالات متغايرة سروراً وفرحاً وحرناً وخوفاً وخشية وطمأننة من خلال مجموع الكلمات والصورة وتألفها والتركيب والبنية<sup>(٢٥)</sup>.



## صورة المرأة:

استغرق وصف المرأة عشرين بيتاً من مقدمة قصيدته الرائية التي بلغت تسعين بيتاً، وهذا من مظاهر التقليد في قصيدة المديح النبوي عنده، ولعله في هذا المجال يرنو إلى ما فعله كعب بن زهير في قصيدته (بانت سعاد) عندما تغنى بمحاسن المرأة، فهي النموذج في هذا المجال، والمثل الأعلى للشعراء. وافتتح وصفه للمرأة بصورة حسية بصرية ضوئية قوامها التشبيه المقلوب في قوله<sup>(٢٦)</sup>:

كَفَى الْبَدْرَ حُسْنًا أَنْ يُقَالَ نَظِيرُهَا      فَيَزْهَى، وَلَكِنَّا بِذَاكَ نَضِيرُهَا

بتشبيهه للبدر بكائن حي يتباهى بحسنه وجماله، ثم قلب التشبيه عندما صور كل من يصف البدر بأنه نظير المحبوبة يقلل من شأنها، فهي تتفوق على البدر الذي استمد ضوءه وحسنه منها. وأغفل ذكر وجه الشبه بين المحبوبة والبدر؛ لترك المجال أمام القارئ ليتخيله ويقدره، فهل هو الرفعة والعلو والقدر العظيم، أم هو الجمال والحسن، أم هو الضياء والبهاء، أم هو كل هذه الصفات معاً!!

وبعد أن رسم الشاعر صورة كلية لحسنها، شرع في سرد مجموعة من الصور الجزئية تصف جمالها عضو عضواً، وبدا كالتحات الذي ينحت تمثالاً حرص على إبراز كل عناصر الجمال فيه، وبأدق تفاصيلها؛ لذلك عبر بصورة مفردة حسية بصرية عن طولها ورشاققتها في قوله<sup>(٢٧)</sup>:

وَحَسَبْتُ عُصُونَ الْبَانِ أَنْ قَوَامَهَا      يُقَاسُ بِهِ مَيِّادُهَا وَنَضِيرُهَا

وقلب التشبيه ثانية عندما جعل البان بما فيه من رشاقة وطول ونضارة وتثن يشبه المحبوبة، ويقاس حسنه بحسنها وليس العكس.

ورسم صورتين متناقضتين للمحبوبة، ليزر جمالها وحسنها، فهي أسيرة، وفي الوقت ذاته لها القدرة على الأسر كما يظهر من قوله<sup>(٢٨)</sup>:

أَسِيرَةٌ حِجْلٍ مُطْلَقَاتٌ لِحَاظِهَا      قَضَى حَسْنُهَا أَنْ لَا يَفُكَّ أَسِيرُهَا

ورغم أنها أسيرة فهي طليقة، فاعجب من أسيرة طليقة (أسيرة حسننها/ طليقة النظرات) لتأسر غيرها بحسنها. فهو شبه حجلها بالقيد الذي يأسرهما ويمنعها من الحركة، وشبه نظراتها بالقيد الذي يقيد من تنظر إليه فيقع أسير حسننها، فهي تملك قيدين الأول يقيدها، والثاني يقيد أسيرها فلا هي تستطيع النجاة، ولا هو يستطيع النجاة.

وتضمن قوله (قضى حسننها أن لا يفك أسيرها) صورة كلية قوامها إيجاز القصر، تضمنت كل مواصفات الجمال، وأسند الحدث إلى الحسن مبالغة منه في إبراز جمالها وحسنها؛ لذا صور العشاق يهيمون بها في قوله<sup>(٢٩)</sup>:

تَهَيَّمُ بِهَا الْعِشَاقُ خَلْفَ حِجَابِهَا      فَكَيْفَ إِذَا مَا أَنْ مِنْهَا سُفُورُهَا

ويلفتنا جمعه لكلمة العشاق فهو لم يجعلهم عاشقاً واحداً؛ ليظهر مدى حسننها، فهي فرد واحد لكن تأثيرها في الجموع، وليسوغ لنفسه وقوعه في حسننها، حاله حال غيره من العشاق الذين وقعوا أسرى حبها؛ لذا جاء الفعل المضارع (يهيم) ليصور تجدد تأثيرها في غيرها واستمراريته، وبالغ الشاعر في وصف حسننها، عندما صور كل من يراها يقع في حبها وهي محتجبة، فكيف لو شاهدها عندما تسفر عن وجهها!

وأبانت الصورة المفردة المعقدة (لقيامها على أكثر من خرق أسلوب) عن مفعول نظرهما في الآخرين في قوله<sup>(٣٠)</sup>:

وكم نظرةٍ قادتُ إلى القلبِ حسرةً يقطعُ أنفاسَ الحياةِ زفيرها

فهو شخّص الحسرة (الأمر المعنوي) بحيث أصبحت كائناً حياً له زفير يُسمع، ومن شدته تكاد أنفاس الحياة تتقطع، وبهذا يكون قد شخّص الحياة أيضاً بتشبيهه لها بكائن حي له أنفاس تتقطع من شدة التأثر، ومع أنّ (كم) تفيد التكثر إلا أنه اختار التعبير بصيغة التضعيف (يقطع) للدلالة على شدة مفعول نظرهما في النفوس، كما أنه أكسب النظرة صفات الكائن الحي عندما جعلها تقود صاحبها إلى حيث هلاكه. وجاءت المفارقة في قوله<sup>(٣١)</sup>:

فواعجباكم نسلبُ الأسودَ في الوغى وتسلبنا من أعينِ الحورِ حوره

لترسم صورتين متقابلتين لبيان مدى مفعول حسنهما في النفوس، فهي بنظراتها تسلبهم قدرتهم وقوتهم، وهم الذين اعتادوا قتل الأسود في الوغى، وعلى الرغم من أن الصورتين من تقابل كان مثار تعجب الشاعر، إلا أنهما تعبران عن مقدار حيرته التي دفعته إلى الجمع بين الأسود والوغى وبين النساء والجمال في بيت واحد، حيث القوة والشدّة والصخب من جهة، وحيث الهدوء والرقّة والحسن من جهة أخرى.

وقارن الشاعر بين الضعف والرقّة عندما يكون عيباً في موقف، ويكون هو نفسه مصدراً للقوة في موقف آخر، فكيف يتحول الضعف ليكون مصدراً للقوة؛ وليقنع سامعه بما يقول أكثر من المؤكّدات، ما بين اسميّة الجملة، والقصر (ما وإلا) والتذييل في نهاية بيته، كل هذه المؤكّدات تضافرت معاً لتقوي حجة الشاعر، كما يتضح من قوله<sup>(٣٢)</sup>:

فتورُ الظبيِّ عندَ القراعِ يشبُّنا وما يُرهفُ الأجنانَ إلا فتورها

وعبر بصورة حسية بصرية لونية تكاد تشتعل اشتعالاً عندما شبهها بجذوة حسن في قوله<sup>(٣٣)</sup>:

جذوة حسن، في الحدود لهيها يشبُّ، ولكن في القلوب سعيها

واختار التشبيه البليغ لما فيه من جعل المشبه والمشبه به في درجة واحدة من الجمال والكمال، فهي والحسن صنوان. وقد نستغرب مجيء ألفاظ الجذوة واللهيب والاشتعال والسعير في سياق الحديث عن الجمال والحسن، كل هذا للدلالة على أثر مفعولها في النفوس، وفي الوقت نفسه لتصوير شدة جمالها الأسر. وأكثر الشاعر من الجمل الاسمية في تصويره السابق للإفادة من دلالتها على الثبات والاستقرار، ليصوّر تأصل الجمال والحسن فيها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى استعان بالفعل المضارع (يشب) ليعزز استمرارية تأثيرها في الآخرين، وهو واحد منهم.

واستوحى الشاعر ما ورد في قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَى صَعِقًا﴾ {الأعراف: ١٤٣}؛ ليصوّر مدى مفعول حسنها في النفوس، وهو واحد ممن وقع في أسرها، في قوله<sup>(٣٤)</sup>:

إذا آنستها مُقلتي خَرَّ صاعقاً جناني، وقال القلب: لا دكّ طورها

وعلى الرغم من محافظته على العناصر القرآنية (الجبل وخرّ صاعقاً) فإنه لم يوفق في هذا التناص، إذ إن النص القرآني له قدسية، ولا يليق به أن يضعه في سياق هكذا؛ لذا فمثل هذا التناص مردود<sup>(٣٥)</sup>. حتى وإن عبر بدقة عما يجول في ذهن الشاعر.

وجعل مفعول نظرهما يتمركز في القلب بحيث صوره يخرّ صاعقاً من نظرهما،  
ومع ذلك صوره يستمتع بما حدث له، لا بل يدعو لها بالخير!  
وضمّن قوله<sup>(٣٦)</sup>:

سربِ ظباءٍ مشرقاتِ شمسُهُ      على جَنَّةٍ عَدُ النّجومِ بُدُورُهُ  
تُمانِعُ عَمَّا في الكِناسِ أُسُودُهَا      وتُحرسُ ما تحوي القصورُ صقورُهَا

لوحة تشكيلية ورّع فيها عناصر الجمال ببراعة «فالشعر يكتب للعين مثلما يكتب للأذن»<sup>(٣٧)</sup>، فهو رسم صورة تشع من جميع الجهات، فإذا كانت الظباء تتميز برقتها وجمالها، فإنه زادها حسناً وإشراقاً عندما شبهها بالشموس المشرقة، ثم شبهها ثانية بالبدور المكتملة الإضاءة ليزيد من جمالها وبهاؤها، ويزخر البيت الأول بالألفاظ الدالة على الضياء والإشراق (مشرقات وشموس ونجوم وبدور) كل هذا ليبرز شدة جمالها وحسنها؛ ولذلك لا نستغرب أن يجعل الأسود والصقور معاً حماها؛ فهي بمنزلة الكنز الذي ينبغي أن يُحفظ ويُصان؛ لذلك لا يستطيع الوصول إليها إلا الشجاع الجريء الذي صوره يواجه الموت قبل أن يصل إليها.

وتميز البيتان السابقان بما فيهما من صور مبتكرة نتجت عن تصويره زيارة من يرغب في الوصول إليها، تتم في أشدّ المواقف خطورة بتصويره الأسود تحميها، وترك للصورة الحسية البصرية الحركية المتمثلة في حركة أعين الأسود/ الحراس الذين كانوا يحمونها إبراز هذا المعنى، وجاء الفعل المضارع (تذكي) ليسهم في استحضر الصورة، صورة تأهب الأسود وتحفزها، ثم جاءت الصورة الحسية البصرية الصوتية لتتم جوانب هذه الصورة، فهو صوّر أصوات الأسود تعلقو في المكان؛ لتبعث الرعب في نفس كل من يحاول الوصول إليها هذا من جهة، ومن جهة أخرى؛ ليدل على تأهبها وتحفزها للدفاع عن الكنز الذي تحميه، كما أنه اختار صيغة

الجمع (أسودها وأسد) ليبين أنّ من يحميها جماعة من الفرسان هذه صفتها، ولعله حرص على تصوير مناعة مكان إقامتها، وشراسة حراسها؛ ليبين صعوبة الوصول إليها هذا من جهة، ومن جهة أخرى ليصور أن الذي يريد الوصول إليها ينبغي ألا يقل شجاعة وقوة عن حراسها؛ لذا صورّه يواجه الموت قبل أن يصل إليها.

وأبان إيجاز القصر في قوله (يرى غمرات الموت) عن مقدار صعوبة الوصول إليها، وجاء الفعل المضارع (يرى) ليصور شدة الخطر الذي يحيط بمن يريد الوصول إليها، فهو يرى الموت بأمر عينه قبل أن يصل إليها، كما أنه عبّر بصيغة الجمع (غمرات) ليزرّ أن الذي يريد الوصول إليها، يواجه الموت المرة تلو المرة، ومع ذلك يصّر على تحقيق هدفه ولا يتراجع عنه؛ فإذا كانت الغمرة الواحدة تدل على شدائد الموت ومكارهه\* فما بالك بجمعها غمرات؛ لذا صورّه يستعين بالله طالبا منه المعونة والتوفيق في بيته الثاني.

وجاءت (ثم) في قوله (ثم يزورها) لتبين طول الفترة الزمنية التي يستغرقها من يريد الوصول إليها؛ لأن عليه تخطي الصعاب الواحدة تلو الأخرى حتى يصل إليها، كما أنّ من يريد الوصول إليها لا يكفي بزيارة واحدة لها؛ لذا صورّه يزورها المرة تلو المرة على الرغم من كثرة الصعاب التي سيواجهها في سبيل زيارتها، كما يتضح من دلالة الفعل المضارع (يزورها)، وحتى لا يظن ظان أنّ هذه مبالغة من الشاعر استعان بأداة التوكيد (إنّ) ليدل على صحة كلامه، كما يظهر من قوله (٣٨):

وزرنا فأسد الحّيّ تذكي لحاظها      ويسمّع في غابِ الرماحِ زئيرها  
فيا ساعد الله المحبّ لأنّه      يرى غمرات الموتِ ثم يزورها

وهدفه من تصويره السابق إبراز شدة تأثيرها في نفس من يجبهها؛ لذا صوره يتخطى الصعاب كلها في سبيل الوصول إليها، فهي تستحق ذلك.

وكعادة الشعراء حدثنا الشاعر عن الوشاة الذين كعادتهم يسعون إلى إفساد العلاقة بين المحبين، في قوله<sup>(٣٩)</sup>:

ولمّا ألمّت للزيارةِ خلسةً      وسجفُ الدياتِجى مسبلاتُ ستورها  
سعتُ بيننا الواشونَ حتى حُجوها      ونمتُ بنا الأعداءُ حتى عبيرها  
وهمتُ بنا لولا غدائرُ شعرها      حُطى الصبحُ لكنّ قيّدته ظفورها

وصور الشاعر الزيارة تتم في جنح الظلام بدليل تجسيده للظلام بصورة الستائر المُسدلة التي غطت كل ما يحيط بها، وكان من المتوقع أن تستر أمرهما، لكن المفارقة تكمن في تصويره لصوت حجوها، ولرائحة عطرها يسهمان مع الأعداء والوشاة في كشف أمرهما؛ لذا جاء تكراره لـ (حتى) في موضعين؛ ليكشف عن مقدار تعجبه من موقفها، فها هي تتحالف مع الأعداء في كشف أمرهما، وكأنها لا تحفل به، وهو الذي تجشم الصعاب في سبيل زيارتها، وأخذه الاحتياطات اللازمة لإخفاء أمر زيارته لها.

ولم يكتف الشاعر بتشبيه الصبح بكائن حي بل جعل له خطى يُسمع وقعها، وصور المحبوبة تقيّد خطى الصبح بصفائرها فمنعته من الحركة، إذن صور الصبح بصورة الإنسان الأسير، ولولا فعلها هذا لانكشف أمرهما، ولكنه كان أماناً مؤقتاً إذ سرعان ما انكشف أمرهما، كما اتضح فيما سبق.

ومما سبق يتضح أنه أغدق صفات الحسن والجمال كلها على المرأة، مما جعلها تتفوق على البدر وعلى البان في جمالها، بل صورهما يستمدان منها

الحسن والجمال والبهاء؛ لذا جعل كل من يراها يهيم بها، ويتخطى الصعاب في سبيل الوصول إليها.

وخلاصة القول: بنى الشاعر صورته الكلية في الأبيات السابقة على مجموعة من الصور الجزئية الحسية البصرية اللونية التي تضافرت فيما بينها؛ لترسم مشهدا كاملا لصورة المرأة في قصيدة المديح النبوي عنده.

### وصف الرحلة:

جاء وصف الرحلة في مقدمة قصيدته (الرائية) التي تكونت من تسعين بيتا، خصص منها واحدا وعشرين بيتا لوصف الرحلة، وهذا يكشف عن طول المسافة التي قطعها الشاعر من أجل زيارة الرسول -عليه الصلاة والسلام- ليمدحه.

ومن الطبيعي أن يطيل الشاعر في وصف الرحلة التي التي ستقوده حيث الرسول -عليه الصلاة والسلام-؛ لذا لم يغفل عن وصف ناقته أيضا؛ المطية التي ركبها من أجل تحقيق هذا الهدف.

وصف الشاعر صورة حية متكاملة لرحلته في الصحراء المقفرة الموحشة، وحدّثنا عن تحمله المشاق كافة في زيارة الرسول -عليه الصلاة والسلام-، ممهدا لوصفه بمشهد شكاه فيه من معاداة الزمن له، حاله حال غيره من الشعراء الذين شكوا من تقلّب الزمان، وكم كان وهب رومية مصيباً عندما قال: «فما توجّعت العرب من شيء توجعها من الدهر، ولا شكت من أمر كما شكت منه، حتى أوشك حديثها عنه أن يكون صيحة وجع عميق، وأنة شكوى نازفة»<sup>(٤٠)</sup>، وهذا ما عبر عنه صفي الدين في قوله<sup>(٤١)</sup>:



لياليّ يعديني زماني على العدى      وإن ملئتُ حقداً عليّ صدورها  
ويُسعدُني شَرْحُ الشَّبِيبةِ والغني      إذا شأها إقتارها وقتيرها  
ومُدَّ قلبَ الدهرُ المَجَنَّ أصابني      صبوراً على حالٍ قليلٍ صبورها

وتضمنت الأبيات السابقة صورتين متضادتين للزمن الأولى: صورته وهو ينصره على أعدائه الذين ملأ الحقد صدورهم، للدلالة على كراهيتهم الشديدة له بتصويره حقدهم ملأ قلوبهم، ثم فاض بحيث وصل إلى الصدور. وأسند الحدث إلى الزمن (يعديني زماني) من باب المجاز العقلي؛ ليصور فترة الرخاء والصفاء التي عاشها عندما كان متصالحاً مع زمانه الذي نصره على أعدائه متحالفاً مع شبابه وغناه، ولكن دوام الحال من المحال؛ لذا جاءت الصورة الثانية المقابلة لها صورة الدهر عندما قلب له ظهر المجنّ وعاداه. وكان الشاعر واقعياً في تصويره للزمن بهاتين الصورتين المتقابلتين؛ فهو يدرك أن الزمن متقلب ولا يثبت على حال؛ لذا أسند الحدث في الصورتين إلى الزمن. وبما أنّ الزمن تلك القوة العظيمة التي لا يستطيع فعل أي شيء إزاء ما فعلت به؛ لذلك لم يجد أمامه إلا الصبر؛ لذا صورّ نفسه صابراً متحملاً كل ما فعله به الدهر، مستعيناً بصيغة المبالغة فعول (صبور) ليفتخر بنفسه، وليبرز قدرته على الصبر في حالٍ قلّ من يصبر عليها.

ويمكننا القول إن الشاعر كان يعيش أجواء أزمة نفسية ومادية؛ لذا رنا يبصره نحو الرسول-عليه الصلاة والسلام- لزيارته، لعله يخفف عن نفسه عما يعاينه.

وإذا كان الشاعر الجاهلي قد اعتاد على ركوب ناقته عندما تعثره الهموم؛ ليسري عن نفسه فإن شاعرنا فعل الفعل نفسه، كما يفهم من قوله (٤٢):

وقد أرتدي ثوب الظلام بجسرة      عليها من الشؤس الحماة جسورها

مجسدا للظلام بصورة الثوب الذي يُلبس كناية عن الإحاطة والشمول، فالظلام يلفّ الكون كما يلفّ الثوب (الجسد ويحيط به)؛ وليظهر في الوقت ذاته شجاعته بقدرته على التنقل في الظلام، وليفتخر بنفسه صراحة عندما صوّر الشوس\* الحماة (وهو واحد منهم) وحدهم الذين يسافرون في مثل هذه الأجواء، وتضمّن تصويره السابق أيضاً الفخر بناقته التي وصفها بالجرسة\*؛ لذلك نجحت معه في قطع المسافات الطويلة ليصلا إلى حيث الرسول -عليه الصلاة والسلام-، وكشفت صيغة المبالغة (جسور) عن قوته وشجاعته، فالجسور هو الذي يستطيع قطع الفيافي ليلا.

وكعادة الشاعر على الاستقصاء ليتمم جوانب صورته فصلّ في صورة الصحراء التي اجتازها وحيداً، معتمداً على شجاعته وقوته، بدليل وصفه لنفسه بالجسور\* هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنه يعتمد على قوة ناقته وسرعتها، كما يتضح من قوله (٤٣):

كأني بأحشاء السبائبِ خاطِرٌ      فما وُجِدَتْ إلاّ وشخصي ضميرُها

مصوراً نفسه يسير في أحشاء الصحراء، وفي هذا كناية عن شجاعته وجرأته؛ لذا صورّ نفسه وحيداً يجوب آفاقها.

ومن المشاهد التي أجاد الشاعر تصويرها وصفه لشدة حرّ الصحراء، وذلك بتشبيهه الصحراء بكائن حيّ ظمآن أخذ منه العطش مبلغه بحيث وصل إلى أحشائه، كما يفهم من قوله (٤٤):

وصاديةِ الأحشاءِ غصّي بألها      يعرّ على الشعري العبورِ عبورها

فإذا كان هذا هو شأن الصحراء فما بالك بمن يسير فوقها! وشدة العطش تجعل السائر في الصحراء بطيء الحركة مما يزيد من إحساسه بالألم والمعاناة الناتجة

عن شدة الحر من جهة، وعن ظمئه من جهة أخرى؛ ومع ذلك واصل سيره فيها؛ لأنه سينسى الآلام عندما يزور الرسول عليه الصلاة والسلام.

وجاء قوله (غصّي بألها) ليظهر مدى شدة الحر بتصويره للصحراء مملأى بالسراب المتناثر في ثناياها، والسراب لا يظهر بالصورة التي صوّرها إلا في الحر الشديد.

ولم تقتصر المعاناة من شدة الحر على الإنسان وحده؛ لذا سلّط الشاعر الضوء على مظاهر الطبيعة التي عانت هي الأخرى كما عانى هو من شدة الحر؛ ولذلك شبّه الشعري - وهو النجم الذي يظهر في شدة الحر\* - بكائن حي يصعب عليه الظهور في مثل هذه الأجواء، وعبر بصيغة المبالغة (العبور) للدلالة على اعتياده الظهور في شدة الحر، إلا أنّ شدة حرّ هذه الصحراء كانت فوق قدرته على التحمل لذلك صعب عليه الظهور، ليؤكد بتصويره السابق شجاعته وقوته بحيث استطاع بمفرده اجتياز هذه الصحراء متفوقاً في هذا المجال على الشعري.

والثفت الشاعر إلى تصوير مظهر آخر من مظاهر معاناة السائر في تلك الصحراء، مستعينا بالكناية في هذا المجال لتصوير شدة المخاطر التي يصادفها، مكتفياً بالحديث عن أثرها على الخريث\* بتصويره ينوح نادباً نفسه؛ لأنه أيقن بهلاكه، كما يظهر من قوله<sup>(٤٥)</sup>:

ينوحُ بها الخريثُ ندباً لنفسه إذا اختلّفتُ حصباؤها وصُخورها

وتضمن هذا التصوير ثلاث كنايات متتالية، الأولى ظاهرة وهي تعرّض سالك هذه الصحراء لخطر حقيقي، والكناية الثانية غير المعلنة وهي المقصودة على أية حال، وهي الكناية عن شجاعته؛ لأنه استطاع تجاوزها والمروء فيها

بسلام. أما الكناية الثالثة فهي استعداده لتحمل المشاق كافة من أجل زيارة الرسول عليه الصلاة والسلام. وجاء التعبير بالفعل المضارع (ينوح) ليدل على استمرارية الإحساس بالخطر.

وبعد أن وصف الشاعر أرضية الحدث، رنا يبصره نحو السماء فإذا به يصورها تشتعل اشتعالاً هي الأخرى، كما يتضح من الصورة البصرية الحسية الحركية الضوئية في قوله<sup>(٤٦)</sup>:

إذا وطئتها الشمسُ سألَ لعابُها وإن سَلَكتها الرِّيحُ طالَ هديرُها

مسلطاً الضوء على أشعة الشمس بتصويرها ذابت عندما لامست رمال هذه الصحراء المشتعلة، وفي هذا كناية عن تجاوب السماء مع الأرض فازدادت معاناة السائر في تلك الصحراء. فالحر يحيط به من جميع الجهات؛ لذا عبّر بصورة حسية سمعية حركية عن أثر الحر على الريح، إذ صورها يرتفع صوتها عالياً إذا ما هبت في تلك الأجواء، وهذا يزيد من إحساس المسافر في تلك الصحراء بالخوف والرهبة، مما يزيد في ألمه ومعاناته.

فالمسافرون أصبحوا بين ثلاثة نيران: نار السماء الناتجة عن أشعة الشمس، والثانية نار الأرض الناتجة عن الصحراء، والثالثة النار الناتجة عن الريح التي كانت تلفح الوجوه، ولا ننسى أن السفر بحد ذاته مشقة، فكيف باجتماع التعب والحر والرياح، ومع ذلك صورهم يتابعون السير، وفي هذا كشف عن إصرارهم على تحقيق هدفهم من السفر، الذي يستحق تحمل كل هذه المشاق في سبيل تحقيقه.

ولم يقتصر تأثير الحر على الإنسان؛ لذا التفت إلى تصوير أثره على حيوانات الصحراء باختياره الحرباء؛ لتكون نموذجاً لتصوير شدة الحر في قوله<sup>(٤٧)</sup>:

وإن قامتِ الحرباءِ تُوسِّدُ شَعْرَهَ أصيلاً، أذابَ الطرفَ منها هجيرُها

فهو صورّ أشعة الشمس في وقت الغروب تذيب طرف الحرباء، يحدث مثل هذا الأمر في وقت الغروب، فما بالك لو مشت الحرباء في عز الظهيرة مثلاً! لذلك لا نستغرب تصويره للخريبت ينوح نادباً نفسه.

ومما سبق يتضح أن الشاعر وصف مشهد الحر من زاويتين اثنتين: تمثلت الأولى في وصف الحر، بوصف أشعة الشمس الذائبة، واشتعال رمال الصحراء، والرياح الشديدة الحر، والثانية تمثلت في وصف أثر الحر على الناس وما يحيط بهم من كائنات أخرى، وبذا تكاملت الصورتان لبيان شدة المعاناة.

ويمكننا القول إن ما وصفه الشاعر من خلال الصور الجزئية المفردة السابقة بمنزلة المقدمات؛ ليصل إلى نتيجة أعلنها صراحة في قوله<sup>(٤٨)</sup>:

خَبَرْتُ مَرَامِي أَرْضِهَا فَقَتَلْتُهَا وَمَا يَقْتُلُ الْأَرْضِيْنَ إِلَّا خَبِيرُهَا

ولعله تأخر في إعلان هذه النتيجة؛ ليجعل القارئ يتفاعل مع الحدث أكثر فأكثر، ومن المؤكد أنه سيسأل نفسه إذا كانت تلك الصحراء كما وصف فمن سيعبرها؟ ومن سيجرؤ على قطعها؟ وما غايته من السير فيها؟ وقبل أن يسترسل القارئ في طرح مثل هذه التساؤلات إذا بصوت الشاعر يأتي عالياً ليصور نفسه يجوب تلك الصحراء طولاً وعرضاً، عارفاً مجاهلها، بدليل قوله (خبرت) فهو اعتاد السير فيها، ولم تعد تشكّل له مشكلة، وفي هذا كناية عن شجاعته وقوته من جهة، ومن جهة أخرى يبرز مدى خبرته ودربته، وصورّ قوله (قتلتها) هذا المعنى خير تصوير، وجاء التذييل (وما يقتل الأرضيين إلا خبيرها) ليؤكد هذا المعنى، وزاده الشاعر تأكيداً من خلال أسلوب القصر (ما وإلا) وهذا كله تم جوانب الصورة المشرقة التي رسمها لنفسه، وحُقّ له أن يفتخر ويتباهى، فإذا

كانت الصحراء كما وصف فلن يقوى على اجتيازها إلا الخبير الماهر. وهذه أول مرة يتحدث فيها الشاعر عن نفسه بضمير المتكلم في قوله (خبرت/ قتلتها) وفيما مضى كان يتحدث عن نفسه بضمير الغائب.

وإذا كان الشاعر قد أطل في وصف الرحلة وتصوير ما فيها من مشاق ومخاطر؛ فإنه بذلك يعبر عن سمو الهدف الذي يسعى إلى تحقيقه؛ لذلك استحق أن يتحمل الصعاب كافة في سبيل إنجازه. وبما أنه ذاهب إلى زيارة الرسول -عليه الصلاة والسلام-؛ لذلك أغدق على نفسه من الصفات أحسنها، وأضفى على المطية التي ستقله حيث يوجد -عليه الصلاة والسلام- من صفات الكمال والقوة، ما يجعلها تليق برفيع مكانته عليه الصلاة والسلام.

وأظهر قوة ناقته وصلابتها في قوله<sup>(٤٩)</sup>:

بخطوةٍ مرقالٍ أمونٍ عثارها كَثِيرٌ على وَفْقِ الصَّوَابِ عَثُوبُها

مستعيناً بالصورة الحسية البصرية الحركية؛ ليزر مقدار سرعتها وقوة تحملها وثقته بها، فعلى الرغم من سرعتها فإن راكبها يؤمن معها السقوط والزلل فهي إذن مأمونة العثار، وزاد صورته قوة بتوظيفه لصيغتي المبالغة المتتاليتين مرقال - أمون (مفعال - فعول)، أما سّر نشاطها وسرعتها فعزاه إلى تلهفها إلى زيارة الرسول -عليه الصلاة والسلام-؛ وبذا يكون قد أضفى عليها أحاسيس الكائن الحي وصفاته، فإذا كان هذا هو شأن الناقة فما بالك بشأن راكبها!

وبما أنه في طريقه إلى الرسول -عليه الصلاة والسلام- لذلك سيطر عليه إحساس غامر بالفرح والنشوى جعله ينسى مخاطر الطريق وصعوبة المسالك؛ لذا عبّر بصورة حسية سمعية عن مدى إحساسه بالسعادة؛ لذا شبّه صوت ناقته بألذ من الأنغام، وأجمل من سجع الهديل، في قوله<sup>(٥٠)</sup>:

أَلذُّ مِنَ الْأَنْعَامِ رَجْعٌ بَغَامِهَا وَأَطْيَبُ مِنْ سَجْعِ الْهَدْيِلِ هَدْيُهَا

أو لعله أراد الإيحاء بأن ناقته هي الأخرى كأنها أحست بأنها في طريقها إلى مقابلة الرسول -عليه الصلاة والسلام-؛ لذلك أصدرت أعذب الأصوات، ونسيت ما اعتراها من ألم ومعاناة.

وعلى الرغم من طول المسافة التي قطعها الشاعر من أجل زيارة الرسول -عليه الصلاة والسلام- فإنه لم يتحدث عن طولها مباشرة، مكتفياً بتسليط الضوء على ضمور ناقته؛ ليصور من خلاله طول المسافة وصعوبة الرحلة. وأسهم أسلوب القصر (لم يبق إلا شطورها) في إبراز مقدار هزالها وضعفها، وبما أن الصحراء شديدة الحر؛ لذلك ما استطاع السير فيها إلا ليلاً، وهذا أدى إلى حث النوق على المزيد من السرعة؛ لتقطع أكبر قدر من المسافة ليلاً، وهذا زاد من هزالها بحيث لم يبق إلا شطورها، كما يفهم من قوله<sup>(٥١)</sup>:

نُسَاهِمُ شَطْرَ الْعَيْشِ عَيْسًا سَوَاهِمًا لَقَرَطِ السُّرَى لَمْ يَبْقَ إِلَّا شُطُورُهَا

وعلى الرغم من المعاناة والألم فإنه التفت إلى مظهر من مظاهر الأنس أحسّ بها المسافرون ليلاً، وخفف من وحشة الليل، تاركاً للصورة الحسية البصرية اللونية إبراز هذا المعنى وإيضاحه، فالنوق السريعة النشيطة بيضاء اللون تخرق الظلام، فيخفف بياضها من حدة الظلام، كما يفهم من دلالات العيس\* في بيته السابق.

وتضافرت الكناية مع التشبيه في قوله<sup>(٥٢)</sup>:

حُرُوفًا كُنُونَاتِ الصَّحَائِفِ أَصْبَحَتْ تَخَطُّ عَلَى طَرَسِ الْفِيَا فِي سَطُورِهَا

لإبراز ضمور النوق وهزالها، فهو شَبه النوق الهزيلة بحروف النون المرسومة فوق الصحائف، وهذه من الصور التقليدية المعتمدة في مجملها على المشابهة الحسية بين طرفي التشبيه، ومع ذلك فإنها رسمت صورتين الأولى: صورة جامدة ساكنة، صورة حروف النون بتقوسها وانحنائها وهي مرسومة فوق الصحيفة، والصورة الثانية صورة متحركة، وهي صورة نوق أضناها التعب تسير فوق الصحراء. ولا يخلو البيت السابق من تلاعب لفظي قوامه إيهام التناسب بين: حروف والنون والصحائف والخط.

وحرص الشاعر على تصوير هزال ناقته التي أضناها طول الرحلة؛ لذلك شَبه غضون جلدها لهزالتها بالوشاح الذي ترتديه المرأة في قوله<sup>(٥٣)</sup>:

طَواها طَواها، فاغدتت وبطوتُها      تجولُ عليها كالوشاح ظفورها

وإذا كانت المرأة تضع الوشاح ليكون مظهراً من مظاهر زينتها وتأنقها، فإن وشاح النوق كان دليلاً على هزالها وضعفها؛ لذا تضمن قوله (طواها طواها) صورة مؤثرة لضعفها.

وأجاد في تصوير الإحساس بالفرح الغامر الذي ينتاب الإنسان عندما يشعر أنه ذاهب إلى زيارة الرسول -عليه الصلاة والسلام- فهو لم يتحدث مباشرة عن الفرح الذي غمره عندما أحس أنه بات قريباً من الرسول -عليه الصلاة والسلام- مكتفياً بالحديث عن أثره على النوق التي صوّرها في بادئ الأمر هزيلة جداً، ومتعبة من طول الرحلة وصعوبتها، بل صوّرها تصدر الأنين كناية عن التعب والمشقة، وإذ بها تنشط من عقالها وتغدّد السير بمجرد أن لاحت لها الديار المقدسة، كما يتضح من الصور الواردة في قوله: (٥٤)

يعبرُ عن فرطِ الحنينِ أنينُها،      ويعربُ عمّا في الضميرِ ضمورُه  
فلما ترامتْ عن زرودِ ورمليها      ولاحتْ لها أعلامُ نجدٍ وقُورُها



لذا صوّرها بصورة ملامى بالحركة والصوت تدق الحصى، وتدهسه دهساً  
تحت أقدامها؛ لإحساسها أنها باتت قريبة من ديار الرسول -عليه الصلاة  
والسلام- في قوله<sup>(٥٥)</sup>:

غَدَتْ تَتَّقَاظَانَا الْمَسِيرَ لِأَتَّهَا      إِلَى نَحْوِ خَيْرِ الْمُرْسَلِينَ مَسِيرُهَا  
تَرُضُّ الْحَصَى شَوْقاً لِمَنْ سَبَّحَ الْحَصَى      لَدَيْهِ، وَحَيًّا بِالسَّلَامِ بَعِيرُهَا

فكأنما نسيت ما اعتراها من ألم ومعاناة، فإذا كان هذا الإحساس ينتاب  
الحيوان فما بالك بإحساس الإنسان! كما أنه لم يصّرح بذكر الرسول -عليه  
الصلاة والسلام- واصفا إياه بخير المرسلين تارة، مستعينا بإيجاز القصر الذي  
أغنى عن تعداد مناقبه -عليه الصلاة والسلام- وصفاته، ومستعينا بالكناية تارة  
أخرى؛ بوصفه بمن سبّح الحصى بين يديه، واختار معجزة تسبيح الحصى بين  
يديه -عليه الصلاة والسلام- تمهيدا لتصوير شدة شوق ناقته لزيارة الرسول  
-عليه الصلاة والسلام- بتصويرها تطحن الحصى طحنا، شأنها شأن الحصى  
الجماد الذي تفاعل وسبّح بين يديه -عليه الصلاة والسلام-، وفي هذا كشف  
عن عظيم مكانته -عليه الصلاة والسلام- في النفوس.

ويتضح مما سبق أن الشاعر بنى الصورة الكلية لوصف الرحلة على مجموعة  
من الصور المفردة الجزئية التي تساندت فيما بينها، وكوّنت الصورة الكلية،  
وتتالت هذه الصور لترسم مشهدا واحدا، هو طول الرحلة التي قطعها من  
أجل زيارة الرسول -عليه الصلاة والسلام- ودافعه تصوير شدة شوقه وحنينه  
إلى الرسول -عليه الصلاة والسلام- ليناجيه، ويثبه شكواه ليخفف عن نفسه،  
وتمحا ذنوبه.

## الخلاصة

انتهى البحث الى مجموعة نتائج يمكن إيجازها على النحو الآتي:

١- بدا التشكيل التصويري بما انطوى عليه من تشبيه ومجاز وكناية أداة فنية ذات بعد جمالي استثمرها الشاعر كي يكونّ عالمه الشعري الخاص، وبقدر ما كان الشاعر ماهراً في رسم صوره تجسدت موهبته الشعرية وأصالته.

٢- غلب استخدام الاستعارة عند الشاعر على غيرها من مكونات التشكيل التصويري؛ إذ إنه اعتمد التشخيص والتجسيم معاً، لبث ألوان من الحياة في المعاني والأفكار والأحاسيس؛ ليزاوج من خلالها بين العناصر الحسية والنفسية معاً، فتجلو الاستعارة حقائق النفس.

٣- لم يخرج التشكيل التصويري عند صفي الدين الحلي عمّا درج عليه الشعراء السابقون، إلا أنه حاول في كثير من الأحيان كسر قيود التبعية لهم، وأبدع بعض الصور الجديدة التي أضفى عليها من مشاعره وأحاسيسه معاني نفسية لتشف عن عالمه الداخلي.

٤- لجأ الشاعر إلى تفعيل أكثر من حاسة في الصورة الواحدة، وهذا يدل على براعته الفنية، وسعة خياله في المزامنة بين الحواس.

٥- تميزت صوره بالتماسك والترابط الناتج عن وحدة المشاعر، ووحدة الموضوع، وكأنه يطبق ما قاله كولردج: «يجب أن يكون للقصيدة موضوع موحد، يدرك بشكل عاطفي ويتطور بشكل عاطفي»<sup>(٥٦)</sup>.

٦- غلب على وصف صفي الدين الحلي للمرأة الحشمة والوقار الذي يتناسب مع الوقوف بين يدي الرسول - صلى الله عليه وسلم - هذا من جهة، ومن جهة

أخرى أعقد عليها من الصفات أفضلها؛ لتناسب مع علو شأن الرسول -عليه الصلاة والسلام-، ولئن جاء وصفه للمرأة تقليدياً في جوانب عدة إلا أنه جدد في بعض صوره التي جاءت وليدة خيال خصب، كما اتضح مما سبق.

٧- اعتمد صفى الدين الحلبي في تشكيله التصويري على رسم صورة كلية للمشهد، ثم البدء بتفصيل مجموعة من الصور المفردة التي تكوّن بتساندها معا الصورة الكلية للوحة التشكيلية التي يرسمها الشاعر بقلمه كما يرسمها الفنان بألوانه.

٨- حرص صفى الدين الحلبي على إبراز عناصر الجمال ببراعة في مقدمة قصيدة المديح -موضع الدراسة- نظراً لما يمتلكه من براعة في التصوير أولاً، ولأن القصيدتين ضمننا السمو والجمال بتضمنهما المديح النبوي ثانياً؛ ولذلك لا بد أن تكونا مقدمتهما في أسمى حلة، وهذا ما عبّر عنه في قوله: (٥٧)

يُرَوِّي غَلِيلَ السَّامِعِينَ قُطَارُهَا      وَيَجْلُو عُيُونَ النَّازِرِينَ قَطُورُهَا  
هِيَ الرَّاحُ لَكِنَّ بِالْمَسَامِعِ رَشْفُهَا      عَلَى أَنَّهُ تَفْنَى وَيَبْقَى سُورُهَا

## الهوامش والتعليقات:

- (١) مستويات التشكيل الإبداع في شعر صالح الخرفي، دكدوك بلقاسم، ١٥٨.
- (٢) الحيوان، الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، ٣/١٣١-١٣٢.
- (٣) ينظر: دلائل الإعجاز، الجرجاني، عبد القاهر، ٥٠-٨٧-٨٨-٢٥٥.
- (٤) المصدر نفسه، ٢٦٥.
- (٥) ينظر: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجاً وتطبيقاً، أحمد دهمان، ٣٩٧.
- (٦) التجربة الشعرية التشكيل والرؤية، محمد صابر عبيد، ١٦.
- (٧) ينظر: البنية التكوينية للصورة الفنية: درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب، حمد السيد الدسوقي، ١٤.
- (٨) ينظر: النقد النفسي عند أ. ريتشاردز، فايز إسكندر، ١١٨.
- (٩) ينظر: جاستون باشلار، جماليات الصورة، عادة الإمام، ٣٨٨.
- (١٠) التناص القرآني في قصيدة المديح النبوي، ثناء نجاتي عياش، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد ٦، العدد ٤، ٢٠١٠ م، ١٢.
- (١١) الصورة الشعرية، سيسل دي لويس، ترجمة: أحمد ناصيف وزملائه، ٢١.
- (١٢) ديوان صفي الدين الحلي، تحقيق: محمد حور، ١٥٢.
- \* الياقوت: حجر من الأحجار الكريمة، ولونه في الغالب شفاف مشرب بالحمرة أو الزرقة أو الصفرة، ويستعمل للزينة. المعجم الوسيط، مادة (يقت).
- \* فيروزج: حجر كريم معروف بلونه الأزرق كلون السماء أو أميل إلى الخضرة، يتحلى به. المعجم الوسيط، مادة (فيروزج).
- (١٣) ديوان صفي الدين الحلي، ١/١٥٢.
- (١٤) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
- (١٥) الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، زكية خليفة مسعود، ٥٠.
- (١٦) نحو دراسة فنية للشعر في العصر المملوكي، وثام محمد أنس، مجلة العلوم الإنسانية والإدارية: جامعة المجمعة، العدد الأول ١٤٣٣هـ-٢٠١٢م، ٢٦٣.
- (١٧) ديوان صفي الدين الحلي، ١/١٥٢-١٥٣.
- (١٨) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ٤٢٢.
- (١٩) ديوان صفي الدين الحلي، ١/١٥٣.

- (٢٠) المصدر السابق، ١/ ١٥٣.
- (٢١) المصدر السابق، ١/ ١٥٢.
- (٢٢) ينظر: النقد الادبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ٤٢٤ و ٤٤٨ وينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، ٨٠-٨١.
- (٢٣) شبيب غازي، فن المديح النبوي في العصر المملوكي، مراجعة ياسين الأيوبي، ١٣٤.
- (٢٤) ديوان صفي الدين الحلبي، ١/ ١٥٣.
- (٢٥) ينظر: جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، ابتسام مرهون الصفار، ٢٠١٠م، ص ٥٩.
- (٢٦) المصدر السابق، ١/ ١٣٧.
- (٢٧) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
- (٢٨) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
- (٢٩) المصدر السابق، ١/ ١٣٨.
- (٣٠) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
- (٣١) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
- (٣٢) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
- (٣٣) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
- (٣٤) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
- (٣٥) خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، شرح: عصام شعيتو، ١٩٩١م، ٢/ ٤٥٥.
- (٣٦) ديوان صفي الدين الحلبي، ١/ ١٣٨.
- (٣٧) نظرية الأدب، رينيه ويليك وأستن دارين، ترجمة: محيي الدين صبحي، ١٨٦.
- (٣٨) ديوان صفي الدين الحلبي، ١/ ١٣٩.
- (٣٩) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
- (٤٠) الرحلة في القصيدة الجاهلية، وهب رومية، ٢٣٧.
- (٤١) ديوان صفي الدين الحلبي، ١/ ١٣٩.
- (٤٢) المصدر السابق، ١/ ١٤٠.
- \* الشوس: الجريء على القتال الشديد، لسان العرب، مادة (شوس).
- \* الجسرة: الناقة الطويلة الضخمة، لسان العرب، مادة (جسر).
- \* الجسور: المقدم الماضي الجريء، لسان العرب، مادة (جسر).
- (٤٣) ديوان صفي الدين الحلبي ١/ ١٤٠.

- (٤٤) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
- \* الشعري: كوكب نير يطلع بعد الجوزاء، وطلوعه في شدة الحر، لسان العرب، مادة (شعر).
- \* الدليل الحاذق بالدلالة كأنه ينظر في خرت الإبرة، لسان العرب، مادة (خرت).
- (٤٥) ديوان صفي الدين الحلبي ١/٤٠.
- (٤٦) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
- (٤٧) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
- (٤٨) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
- (٤٩) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
- (٥٠) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
- (٥١) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
- (٥٢) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
- (٥٣) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
- (٥٤) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
- (٥٥) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
- (٥٦) الصورة الشعرية، سيسل دي لويس، ٢٣.
- (٥٧) ديوان صفي الدين الحلبي، ١/٤٤.

## المصادر والمراجع

### أولاً: المصادر

- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، ط ١، مكتبة مصطفى البايي حلبي وأولاده: مصر، ١٣٥٦هـ - ١٩٣٨م.
- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه أبو فهر: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، مطبعة المدني، د.ت.
- ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر بن علي بن عبد الله الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح: عصام شعيتو، ط ٢، دار الهلال: بيروت، ١٩٩١م.
- الحلبي، صفي الدين، ديوان صفي الدين الحلبي، تحقيق: محمد حور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ٢٠٠٠م.
- ابن شاكر الكتبي، محمد بن شاكر بن أحمد بن عبد الرحمن، فوات الوفيات، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة: مصر، ١٩٥١م.
- الصفدي، صلاح الدين بن أيك، صفي الدين الحلبي، تحقيق: عدنان درويش، وزارة الثقافة السورية: دمشق، ١٩٩٥م.
- ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين، لسان العرب، تقديم: عبد الله العلايلي، دار الجيل ودار لسان العرب: بيروت، ١٩٨٨م.

### ثانياً: المراجع

- إسكندر، فايز، النقد النفسي عند أ. ريتشاردز، بإشراف: رشاد رشدي، القاهرة: الأنجلو المصرية، سلسلة مكتبة النقد الأدبي، د.ت.
- الإمام، غادة، جاستون باشلار جماليات الصورة، دار التنوير: بيروت لبنان، ٢٠١٠م.
- حور، محمد، صفي الدين الحلبي، حياته وآثاره وشعره، ط ٢، دار الفكر المعاصر: بيروت، ودار الفكر: دمشق، ١٩٩٠.
- الدسوقي، حمد السيد، البنية التكوينية للصورة الفنية: درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب، القاهرة: دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨م.

- دكدوك، بلقاسم، مستويات التشكيل الإبداعي في شعر صالح الخرفي، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج بلخضر: باتنة، ٢٠٠٨ - ٢٠٠٩م.
- دهمان، أحمد، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجاً وتطبيقاً، ط ١، دار طلاس للنشر، ١٩٨٦م.
- رومية، وهب، الرحلة في القصيدة الجاهلية، ط ٣، مؤسسة الرسالة: بيروت، ١٩٨٢م.
- زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب: القاهرة، ١٩٧٠م.
- شبيب، غازي، فن المديح النبوي في العصر المملوكي، مراجعة: ياسين الأيوبي، ط ١، المكتبة العصرية: بيروت، ١٩٩٨م.
- الصفار، ابتسام مرهون، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث: اربد- الأردن، ٢٠١٠م.
- عبيد، محمد صابر، التجربة الشعرية التشكيل والرؤية، ط ١، دار غيداء للنشر والتوزيع: عمان الأردن، ١٤٣٧هـ - ٢٠١٦م.
- عياش، ثناء، التناسق القرآني في قصيدة المديح النبوي، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد ٦، العدد ٤، ٢٠١٠م.
- لويس، سيسل دي، الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد ناصيف الجنابي وزملاؤه، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر: الكويت، د.ت.
- مبارك، زكي، المدائح النبوية في الأدب العربي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده: مصر، ١٩٣٥م.
- مسعود، زكية خليفة، الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، جامعة قاريونس: بنغازي، ١٩٩٩م.
- محمد أنس، وفام، نحو دراسة فنية للشعر في العصر المملوكي، مجلة العلوم الإنسانية والإدارية: جامعة المجمعة، العدد الأول ١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م.
- هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار العودة: بيروت، ١٩٨٧م.
- ويليك، رينيه وأستن دارين، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، دمشق، ١٩٧٢.