مجلة جامعة طرطوس للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (٩) العدد (١١) ٢٠٢٥
Tartous University Journal for Research and Scientific Studies –Arts and Humanities Series Vol. (9) No. (11) 2025

علاقات الصّورة البصريّة في شعر الأعمى التّطيلي، ودلالاتها

د. جمانة ابراهيم داؤد*

(تاريخ الإيداع ٩/٢٩ /٢٠٢٥. قُبِل للنشر في ١١/١٨ /٢٠٢٥)

□ ملخّص □

امتلك الشاعر الأعمى التّطيلي مقدرة على إعادة تشكيل المدركات الحسّيّة، للتعبير عمّا يجول في خاطره، ونظراً لارتباط إدراك الوظيفة الأساسيّة للصورة الشعرية بعمق العلاقة بينها وبين المدركات والانفعالات الإنسانيّة، فإنّ محور الدّراسة في هذا البحث يقوم على تناول أبرز علاقات التصوير في شعر التطيلي، وذلك برصدها متقابلة بهدف الوقوف على خصائصها، والكشف عمّا تكسبه للصورة البصرية في شعره من دلالات.

ويعتمد البحث على أدوات تحليل الأسلوبيّة التي تقوم على الربط بين الوظيفتين التعبيريّة و الانفعالية في البنية الأسلوبيّة للخطاب الأدبي.

كلمات مفتاحيّة : الصّورة البصريّة ، التّطيلي.

* عضو هيئة تدريسية– قسم اللغة العربية–كلية الآداب والعلوم الإنسانية–جامعة طرطوس–طرطوس–سورية.
Joumanadaoud1973@gmail.com – +٩٦٣٩٣٥٩٥٧٦٣٦

مجلة جامعة طرطوس للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (٩) العدد (١١) ٢٠٢٥
Tartous University Journal for Research and Scientific Studies –Arts and Humanities Series Vol. (9) No. (11) 2025

Visual image relations in Al-Tutili's poetry, and their connotations

Dr. Jumana Ibrahim Dawood*

(Received 29/9 /2025. 18 /11/2025)

□ABSTRACT□

The blind poet al-Tuṭilī possessed the ability to reshape sensory perceptions to express what was on his mind. Given the connection between the perception of the basic function of the poetic image and the profound relationship between it and human perceptions and emotions, the focus of this study is to address the most prominent imagery relationships in al-Tuṭilī's poetry. This is done by observing them in contrast, with the aim of identifying their characteristics and revealing the connotations they impart to the visual image in his poetry. The study relies on stylistic analysis tools that link the expressive function with the emotional function in the stylistic structure of literary discourse**.**

Keywords: visual image,Al-Tutili.

*Professor - Department of Arabic Language - College of Arts and Human Sciences - University of Tartous - Tartous - Syria. Joumanadaoud1973@gmail.com - +٩٦٣٩٣٥٩٥٧٦٣٦

مقدّمة:

إنّ الحديث عن وظيفة الصّورة في الشّعر طويل ومتشعّب، ولكن يمكن للدّارس أن يحصر هذه الوظيفة في أمرين اثنين: تصوير تجربة الشّاعر أوّلاً، وإيصالها إلى النّاس ثانياً.

و الشّاعر شأنه شأن أي فنّان، يعيش تجربة تُولِّد في نفسه أفكاراً وانفعالات تحتاج إلى وسيلة تتجسّد فيها، وهذه الوسيلة هي الصّورة "الوسيلة الفنّيّة الجوهرية لنقل التّجربة، في معنييها الجزئي والكلّي" [١]، ولكن هذا لا يعني أنَّ الإنسان لا يستطيع التّعبير عن تجربته بغير الصّورة، مع فارق أنَّ كلامه حينئذٍ لن يكون فنّاً.

والصّورة إذ تمثّل تجربة الشّاعر، إنّما تمثّل أفكاره وعواطفه، وحتّى أحاسيسه التّجريدية [٢].

وجدير بالذّكر هنا أنّ الدّراسة أفادت من عدد من دراسات اهتمّت بحياة الأعمى التطيلي وبشعره، وقد أثبتُّ ذلك في ثبت المصادر والمراجع. ولابدّ من وجود دراسات نقديّة حديثة ومعاصرة سبقت الدراسة الحالية إلى تناول الصورة الفنية في شعر الأعمى التطيلي وغيره. ولكنّ هذه الدّراسة ستقف على علاقات الصورة البصريّة في شعر الأعمى التطيلي ودلالاتها؛ الأمر الذي لم تقف عليه الدراسات السابقة.

أهمّيّة البحث :

تأتي أهمية هذه الدّراسة من كونها محاولة للوقوف على أهمية الصورة في النصّ الأدبي، والعناية الأسلوبيّة بشعر الأعمى، و إبراز شاعريّته من خلال الصورة البصريّة.

أهداف البحث :

تهدف الدّراسة للإجابة عن التساؤل عن مدى تأثير محنة العمى في شعر الأعمى التطيلي سلباً أو إيجاباً؟ وهل استطاع أن يُثبت موهبته الشعريّة بنور بصيرته مستغنياً عن نور بصره؟

منهج البحث :

و بما أنّ النصّ ينطلق من اللغة – أداة إيصال الصورة للمتلقي– بوصفها بنية النصّ الرئيسة، فمن المأمول: أن يُتيح إجراء التحليل الأسلوبي في هذه الدراسة النّفاذ إلى الخصائص الجمالية لشعر الأعمى التطيلي، إذ إنّ أهمّ ما يلفت النظر في أدوات التحليل الأسلوبي: الرّبط بين الوظيفة التعبيرية والوظيفة الانفعالية في البنية الأسلوبية للخطاب الأدبي.

وقد وقفت الدّراسة عند مفهوم الصورة البصريّة، وموقعها في شعر العميان، واعتمدت مفهومَ الصورة البصرية عند أحمد عبد الله الفيفي في دراسته (الصورة البصريّة في شعر العميان) الذي "يشمل مختلف الصور التي تكون وسيلة استقبالها حاسّة البصر، واقعيّة كانت أم غير واقعية لما بينها من واشجة التخيُّل البصريّ بطبيعته الفيزيولوجية والفنيّة".

---

[١]. النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣، ص٤٢٤

[٢]. ينظر: النقد الأدبي الحديث: ص٤٤٢.

مفهوم الصّورة البصريّة وموقعها في شعر العميان :

تحظى حاسّة البصر في حياة الإنسان بالدّور الأهمّ قياساً إلى الأدوار التّي تقوم بها الحواس الأخرى، حتّى إنّ الله . عزّ وجلّ . اختصّها بأن جعل تعويضها الجنة، كما في حديث الرّسول (ص): (إنّ الله قال: إذا ابتليت عبدي بحبيبتيه فصبر، عوّضته منهما الجنة) ، يريد عينيه .[١]

و كذلك ما ورد في القرآن الكريم من ضرب المثل بفقدان البصر من نحو قوله تعالى: ﴿قل هل يستوي الأعمى والبصير أفلا تتفكّرون ﴾ . أو قوله تعالى: ﴿قل هل[٢] يستوي الأعمى والبصير، أم هل تستوي الظّلمات والنّور﴾ .[٣]

" وإذا كان البصر وسيلة الاتّصال بعالم المحسوسات المادّية، فإنّه ليس كل شيء بالقياس إلى البصيرة، فالمرئيات قد تبدو للعين رموزاً جامدة، والشّاعر لا يستخدم بصره في عملية الرّؤية التّي يمارسها بأي معنى جمالي، أمّا الجانب التّشكيلي من المرئيات فمجاله الإحساس والذّوق والإدراك" .[٤]

والإنسان المُبدع يعيد صياغة الحياة كما يحسّها لا كما يراها، وبذا تضعف فعالية العين من حيث إسهامها في تقديم الإبداع، لأنّ الدّور الأهمّ والأعظم للإحساس، وعملية التّفاوت في الإبداع الأدبي ما بين أديب وآخر لا تكمن في كون هذا مُبصراً وذاك أعمى، بل تكمن في مدى اتساع العملية الإدراكيّة عند كلّ منهما، فالرّؤية العقلية والرّؤية القلبيّة كلتاهما أقوى بلاغياً من الرّؤية البصريّة، لأنّهما تؤلفان أغراض البلاغة في التّشبيه، الكناية ،الاستعارة .[٥]

والحواس جميعاً تساعد على تشكّل الصّورة وذلك بعد أن تنتقل التّجربة خلال إحداها أو معظمها إلى الذّهن لتستقرّ فيه، أي (إنّ الحواس كلها أو بعضها تدرك عناصر التّجربة الخارجية، فينقلها الذّهن إلى الشّعر ثمّ يعيد إحياءها أو استرجاعها بعد غياب المنبّه الحسي بطريقة من شأنها أن تُثير في صدق وحيوية الإحساس الأصيل) .[٦]

وعلى الرّغم من أنّ الصّورة البصريّة قد تشير إلى أشياء واقعة في المكان، نجد أنّ تمثّلها في الواقع صعب، بسبب طبيعة العلاقة التّي تربط بين الموجودات داخل الصّورة، فالوجه الظّاهري للصّورة يخفي دلالة عميقة تتجرّد فيها الموجودات عن وجودها الواقعي، و"الكلمة التّي تدلّ على شيء ليس من الضّروري أن يكون استخدامها في الصّورة الشّعريّة مقصوداً به استحضار صورة هذا الشّيء في الذّهن".[٧]

و هنا تكمن شعريّة الصّورة البصريّة، أي في تحوّل دلالة الأشياء وانزياحها عن دلالتها البصريّة المألوفة، لتغدو موافقة للرّؤيا بمفهومها المجرّد، لا الرّؤية بمعناها المادّي المقترن بالبصر، حتّى يصبح كلّ عنصر مرئي وسيلة للكشف عما هو خفي.

---

[١]. صحيح البخاري: أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري (ت ٢٥٦ هـ)، عالم الكتب، بيروت، ط٤ ، ١٩٨٥ ، ٥/رقم الحديث ٢١٤٠.

[٢]. سورة الأنعام: الآية ٥٠

[٣]. سورة الرعد: الآية ١٦

[٤]. الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني: وليد مشوّح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط ١٩٩٦ ص٦٨.

[٥]. ينظر: أثر كف البصر علي الصورة عند أبي العلاء المعري، رسمية السقطي، مطبعة أسعد، بغداد، ١٩٦٨ ص٣٨.

[٦]. مقدمة لدراسة الصورة الفنيّة: نعيم اليافي، ص٤٥.

[٧]. الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: عزّ الدين اسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٥ ، ١٩٨٨ ، ص١٣١.

وحينما تتحقّق الصّورة البصريّة، يمكن تجسيم الواقع الذي يعيشه الشّاعر في الصّورة المرئية بدلالتها الفنّية والمعنوية بمعيار الائتلاف القائم بين الألفاظ ومعانيها، فضلاً عمّا لحاسة البصر من قدرة في إثارة المشاعر والأحاسيس وإظهار علامات التّأثير والتّأثر بإيحاءات الوجه حينما تكون الحالة الانفعالية ذات دلالة على عمق التّجربة.

واستناداً إلى ذلك تبدو العين هي الأداة الأولى للإحساس بالجمال، والإحاطة بمعانيه، ولذلك فإنّ كفّ البصر يُحدث أثراً في مزاج الإنسان وتفكيره وإحساسه، إذ ليس للمكفوف من وسائل الإحساس بالجمال سوى السّمع واللمس والشّم، وهي أقلّ من العين غناءً، فأكثر المجازات مستمدّة من عمل العين وإحساسها، وإذا شابه ما يقوله الكفيف وما يصف به شعوره كلام البصير ووصفه، فقد يُظَنّ أنّ الأمر ليس إلّا تقليداً تمثّله عن طريق السّمع ، وبمقدار ما أُشربت نفسه من اللغة وأساليب التّعبير عنها.

ولكن بما أنّ الشّاعر الأعمى يُبدع صوراً بصريّة تثبت تفوّقه في هذا المجال مع افتقاده الواقع الحسّي المُشاهَد، فهو بذلك يفرض المساءلة عن أهمية هذا الواقع.

والتّعليلات كانت كثيرة ومستمرّة في مواجهة هذه القضية، فتُعلَّق تارة على التّعويض الحسي وأنّ الأعمى قد أُوتي من حدّة الحواس الأُخر ما يستطيع التّعويض به عن فقد البصر، ومنه قول دارس معاصر: "لا أكاد أدرك سبباً لولوع بشار بالحديث عن الألوان والتّشبيه بها إلا حرصه على أن يسبق المبصرين" [١] .

وأحيانا تُعلَّق القضية السّابقة على عقد الشعور بالنّقص والإصرار على تحدّي المبصرين. ورداً على هذا التّعليل يقول (إدلر) : "لسنا مجانين لدرجة الافتراض بأنّ النّقص العضوي هو السّبب الجوهري للعبقرية، من الصّحيح أنّ العديد من تلامذة فرويد قد افترضوا بأنّ الأعمال الأكثر إبداعاً في العبقرية الإنسانية، تكمن مباشرة بسبب الكبت الجنسي، ونحن من جهتنا لا نلجأ لهذا التّعميم المضحك" [٢] .

غير أنّ جميع هذا قد يتلاشى عند الإمعان في المسألة ، فلا تعويض حسياً، ولا تعويض نفسياً يمكن أن يصنع الإبداع، بل ربّما يمكن القول: إنّ الفنّ والشّعر منه بوجه خاص، لا يطلب من الواقع الحسّي إلا قيمة الرّمزية، التّي لا تحصّلها الرّؤية بمفهومها المجرّد بل بالحسّ المستبصر، وبذلك لم يعد ثمّة ما يُعيق الأعمى عن إدراك تلك القيم، فالواقع الحسّي ليس سوى سلّماً يرقى بوساطته الخيال إلى غاية رفيعة لا يدركها الحسّ المجرّد.

والفرق بين البصير والكفيف هو فرقٌ في طريقة حصول الصّور والمعاني لا فيها ذاتها، وكلٌ منهما يتمثّلها على النّحو الّذي تيسّرها الأداة التّي له. والمهمّ هو هذا التّمثيل لا طريقته ووسيلته، واللغة ليست أكثر من أداة للتّعبير عن المعاني والخواطر والخوالج، يتلقّاها المرء عن الجماعة التّي هو فيها، ويتلقّى معها قوالبها وأساليبها في التّشبيه والاستعارة ومناسبة الألفاظ لأصواتها، وترتسم في ذهنه الصّور والمعاني المتداولة من دون أن يمنعه العمى من ذلك.

و قد تبين أنّ الشّعراء العميان لم يقفوا في تصويرهم عند حدود الحسّ، بل اعتمدوا على بصائرهم وحدسهم لتصوير الأفكار والمعاني والمشاعر تصويراً مفعماً بالشّعور، فأخضعوا الخارج إلى الدّاخل، واستغلّوا المدركات للتّعبير عن النّفس والإحساس، فجاءت صورهم سبيلاً للتوحيد بين العقل والانفعال.

---

[١]. تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: البهبيتي نجيب محمد، مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الكتاب العربي، بيروت،ط٣ ، ١٩٦٧ ، ص٢٣٩.

[٢] .العصاب، بحث في علم النفس: إدلر، ترجمة أحمد الرفاعي وفارس ضاهر،دار مكتبة الهلال، ط١، ١٩٨٢ ،ص١٩.

فالصّورة البصريّة "تخطف في حدس الشّاعر المبدع خلال لحظة فائقة تنير معالم نفسيّته جميعاً، لذلك يبدو وصفه الوجداني كثير التّعقيد في الدّلالة على غموض التّجربة، فلحظة الحدس تضيء ظلمة ضمير الشّاعر وأعماق وجدانه الغائر المبهم، وتنقل منه أحوالاً ومضاعفات كثيرة التّعمق واللبس" [1] .

والإحساسات البصريّة تمثيليّة تستمد عمقاً جديداً من المعاني الكثيرة التّي ارتبطت بها حتّى أصبحت مركزاً تجتمع حوله أجزاء كاملة من وجودنا. إنّها الحياة كلّها مكثّفة مختصرة، فالذّكرى عند مَنْ وُهبت له حاسّة البصر سلسلة من اللوحات، أي من الصّور والألوان وقد تماسكت هذه الصّور فأصبحت كلّ صورة تستدعي الصّورة الأخرى [2] .

إنّ بين ما يدركه الشّاعر الأعمى وما يفكّر به انسجاماً خفياً يراعيه في كل ما ينظمه، وهو يعتمد التّصوير الحسّي–ربمّا إلى درجة تفوق اعتماده التّصوير الذّهني – لأنّه أساس صوره بما يشتمل عليه من تعدّد مناحي الحواس الخمس، وهو على فقده البصر يعتمد على الصّور البصريّة، حتّى ليُخيّل إلى المُتلقّي أنّه مُبصر.

وبإمكان الكفيف أن يأتي بأجمل الصّور، بل لعلّ في إمكان الشّاعر الذّي ولد أعمى أن يرسم بشعره صوراً تفيض بالألوان والحركة إلى أبعد حدّ، مع أنّه لا يعتمد إلّا على عواطفه وأفكاره وحواسه الأخرى وهي منافذه في الحياة، فالتّلوين في الأدب يتأتّى من تصوير إحساسات حيّة وقد لا يكون لها صلة بحاسة البصر. فجمال الشّمس . مثلاً . لا يقوم على النّور وحده في قول أحد العميان، وقد أراد أن يصف لذّته بحرارة الشّمس: "إنّي لأسمع الشّمس لحناً جميلاً" . ما يعني أنّ صور المكفوفين [3] يزداد جمالها كلّما بعدت عن دائرة البصر وتعلّقت بالحواس الأخرى.

و قد ينجح الكفيف الشّاعر نجاحاً عظيماً في نقل صور لا يستطيعها إلا المبصر، ومرد ذلك ربما يعود إلى تلك المعاني والصّور المختزنة في الذّهن على مرّ السّنين والتّي تأتيه من المجتمع ومن تجاربه الشخصية ومن الكثير من الأشياء التّي أصبحت أشكالها وألوانها وأحجامها وكلّ ما يدور حولها من صفات متساوية للبصير والكفيف على السّواء، ولا يبقى إلا التّمايز في القدرة على استعمال اللغة والاستفادة من عناصرها وتراكيبها في صوغ الصّور.

إذن فالصّور البصريّة ليست معدومة وجدانياً لدى الكفيف، وذلك بفضل الحياة الاجتماعية، فقد ينتقل جانب تأثيرها الوجداني بوساطة الألفاظ التّي تعبّر عنها إلى الشخص الأعمى. والشّعراء في توليد انفعالاتهم الجمالية لا يقتصرون على استعمال الألفاظ التّي تشير إلى إحساسات بصريّة، بل يفضّلون الاعتماد على الحواس الأخرى. وبهذا تكون الصّورة البصريّة نتاجاً تتعاون فيه كلّ الحواس والملكات، وهي بمنزلة الإلهام يأتي نتيجة قراءات الشّاعر ومشاهداته وتأمّلاته ومعاناته إلى جانب قوة ذاكرته وسعة خياله وعمق تفكيره. ولا يعود مفهوم هذه الصّورة "قاصراً على الصّور الوصفية العينيّة، بل يشمل مختلف الصّور التّي تكون وسيلة استقبالها حاسّة البصر، واقعيّة كانت أم غير واقعيّة، لما بينها من واشجة التّخيّل البصري بطبيعته الفيسيولوجيّة والفنّيّة، حيث لا انفصام بين الصّور المتخيّلة ومكوناتها في التّصوّر الحسي إلّا بمثل ما بين

[1]. فنّ الوصف وتطوره في الشعر العربي: إيليا حاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢ ، ١٩٦٧ ص١٥.

[2]. يُنظر: مسائل في فلسفة الفنّ المعاصرة: جان ماري جويو، ترجمة سامي الدروبي، دار اليقظة العربية بيروت ، ط٢ ، ١٩٦٥ ، ص٨٨.

[3]. مسائل في فلسفة الفنّ المعاصرة: ص٧٢

الرّؤية البصريّة في اليقظة، والرّؤية البصريّة في الأحلام، فكلاهما ينتمي إلى التّصوير الحسّي وآثاره في عمليتي التّخيّل والإبداع" [١].

الأعمى التُّطِيلي:

أحمد بن عبد الله بن أبي هريرة . يُنسب من حيث القبيلة إلى قيس [٢]، أمّا من حيث البلد، فينسب إلى تُطيلة [٣]، ثمّ إلى إشبيلية، وقال ياقوت: إنّ تطيلة بضمّ ثمّ الكسر وياء ساكنة ولام . له كنيتان تردان في المصادر، وهما: أبو جعفر وأبو العباس [٤]، كان ضريراً ولذلك يُعرف بالأعمى التُّطِيلي الإشبيلي القرطبي [٥].

كان يستعين في تنقّلاته بشخص يُعرف بأبي القاسم بن أبي طالب الحضرمي الّذي لُقّب بـ(عصا الأعمى) بسبب ذلك [٦].

وشاعرنا هو التُّطِيلي الأكبر، فهناك أعمى آخر عُرف بالأعمى التُّطِيلي: هو أبو إسحاق إبراهيم التُّطِيلي الضّرير، نشأ بقرطبة وسكن إشبيلية، ويُعرف بالتُّطِيلي الأصغر [٧].

التُّطِيلي شاعر من شعراء الأندلس المبرّزين، له ديوان شعر كبير نظم في الأغراض التّقليدية للشّعر من مديح ورثاء وغزل...، وتوشيحه لا يقلّ عن شعره إبداعاً ومقدرة، بل لعلّ شهرته في نظم الموشحات فاقت شهرته في قول الشّعر [٨]. وهو لا يقف عند حدود الشّعر والموشّح، بل يتجاوزهما إلى النّثر أيضاً.

و قد عُرف له من الرّسائل الإخوانية تلك الّتي أرسلها إلى ممدوحيه وأصدقائه. امتاز نثره بالعبارات القصيرة المسجوعة، مستخدماً فيه جانباً كبيراً من ثقافته التّي عُرف بها في شعره.

أثنى الباحثون . القدامى والمُحدثون . على التُّطِيلي كثيراً، فقد أُعجبوا بشعره وتوشيحه ونثره. فقد أورد له ابن خاقان (ت٥٢٩ هـ) ترجمة مسجوعة تُشيد بشعره والتّصرّف فيه [١].

وكذلك فعل ابن بسّام (ت٥٤٢ هـ) حين قال: "ونظم كالسّحر الحلال، ونثر كالماء الزّلال... وقد أثبتُّ له ما يشهد له بالإحسان، ويُثني عليه أعنّة السّماع" [٢].

---

[١]. الصورة البصرية في شعر العميان: أحمد عبد الله الفيفي، جامعة الملك سعود، ط١ ، ١٩٩٦ ، ص/ف.

[٢]. يُنظر: قلائد العقيان ومجالس الأعيان: ابن خاقان، حققه وعلّق عليه: حسين خريوش، مكتبة المنار للطباعة والنشر و التوزيع، ط١ ، ١٩٨٩ ، ٨٥٠/٤، والذخيرة في محاسن أهل الجزيرة : ابن بسام الشنتريني، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، لبنان، بيروت، ط١ ، ٢٠٠٠، ٧٢٨/٢.

[٣]. يُنظر: الوافي بالوفيات، الصفدي، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٨٣ ، ٢٢٦/٧.

[٤]. ينظر: الروض المعطار في خبر الأقطار: محمد بن عبد المنعم الحميري، تحقيق إحسان عباس، مؤسسة ناصر للثقافة، بيروت، ط١ ، ١٩٧٥ ، ص١٩٧.

[٥]. ينظر: معجم البلدان: ياقوت الحموي، دار صادر، بيروت، د.ت، ٣٩/٢.

[٦]. ينظر: خريدة القصر وجريدة العصر: الأصفهاني، تحقيق آذرناش آذرنوش، نقّحه وزاد عليه محمد المرزوقي، محمد العروسي، الجيلاني ابن الحاج يحي، الدار التونسية، تونس، ١٩٧٢ ، ٥١١/٣.

[٧]. ينظر: الوافي بالوفيات، الصفدي: ٢٢٦/٧.

[٨]. ينظر: قلائد العقيان ومحاسن الأعيان: ٨٥٠/٤.

[٩]. المغرب في حلى المغرب: ابن سعيد المغربي، حققه وعلّق عليه شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٣ منقّحة، ١٩٥٥ ، ٢٨٩/١.

[١]. ينظر: تحفة القادم: ابن الأبار: أعاد بناءه وعلّق عليه إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٨٦ ، ص٣٩.

[١]. ينظر: قلائد العقيان، ٨٥٠/٤.

[١]. الذخيرة: ٧٢٨/٢.

وصفه العماد الأصفهاني (ت ٥٩٧ هـ) : "بالفهم الفائض، والذّهن الدّرّاك لخفيات الغوامض ، والبصيرة بأسرار المعاني بعين الاطّلاع، والفكرة المُستخرجة من معادن الفؤاد، فرائد الجواهر بيد الاضطلاع" . وقيل هو (معرّي الأندلس) .[١] [٢]

لا يُعرف العام الّذي وُلد فيه الأعمى التُّطِيلي على وجه الدّقّة. أمّا عن سنة الوفاة فقد حدّدها الصّفدي بسنة (٥٢٥ هـ) ، وقال: إنّه اعتبط أي مات شابّاً قبل أن يتجاوز الأربعين من عمره . ومن خبر الصّفدي لسنة وفاة التُّطِيلي يمكن أن تكون سنة ولادته (٤٨٥ هـ).[٤]

ولمّا كان شاعرنا التُّطِيلي واحداً من أولئك الشّعراء الّذين مثّلوا الشّعر في الأندلس في عهد المرابطين، فإنّه لا بدّ من أن يتأثّر بمؤثّرات عصره، وأن يتكلّم بمفرادته ويحاكي أناسه الّذين يمثّلونه.

و ستعرض الدّراسة الحالية لعلاقات الصورة البصرية في شعر الأعمى التطيلي ودلالاتها، وهي : علاقتا التعويض والتحويل، علاقتا التّراكم والاستدعاء، وعلاقتا التشابه والاستعارة.

لقد اتّضحت مقدرة التطيلي على إعادة تشكيل المدركات الحسّيّة، للتّعبير عمّا يجول في خاطره، ونظراً لارتباط إدراك الوظيفة الأساسية للصّورة الشّعريّة بعمق العلاقة بينها وبين المدركات والانفعالات الإنسانية، فإنّ البحث سيقوم على تناول أبرز علاقات التّصوير في شعر التطيلي، بهدف الوقوف على خصائصها، والكشف عمّا تُكسبه للصورة البصريّة في شعره من دلالات. وأهم تلك العلاقات:

أولاً: علاقتا التّعويض والتّحويل:

تتشكّل الصّورة الشّعرية من أربعة تبادلات بين المحسوس والمجرّد، على النحو الآتي :[٥]

أ . الصّورة المؤلّفة من عنصرين حسّيّين.

ب . الصّورة المؤلّفة من عنصرين مجرّدين.

ج . الصّورة المؤلّفة من عنصر مجرّد وآخر حسّي.

ء . الصّورة المؤلّفة من عنصر حسّي وآخر مجرّد.

يطلق اصطلاح **العلاقة التّعويضيّة** على "العلاقة النّاشئة من تشكيل الصّورة الشّعريّة من عنصرين متماثلين، محسوس ومحسوس أو مجرّد ومجرّد" ، أمّا اصطلاح العلاقة التّحويليّة، فيطلق على "العلاقة التي تقوم على التحوّل من عالم المحسوسات إلى عالم المجرّدات أو العكس" . مما يعني أن الصّورة في العلاقة التّعويضيّة تقوم على تعويض العنصر الحسّي الموصوف، بعنصر ينتمي إلى حقل المحسوسات في الصّورة المبنية من عنصرين حسّيّين، وتقوم على تعويض العنصر المجرد الموصوف بعنصر ينتمي إلى حقل المجرّدات في الصّورة المبنية من عنصرين مجرّدين.

---

[١]. الخريدة: ٥١١/٣.

[٢]. رايات المبرزين وغايات المميزين: ابن سعيد المغربي، تحقيق محمد رضوان الداية، دار طلاس، دمشق، ١٩٨٧ ، ٢٢٤/١.

[٣]. ينظر: الوافي بالوفيات: ١٢٦/٧.

[٤]. ينظر: نكت الهميان في نكت العميان: ص١١٠.

[٥]. يُنظر: جواهر البلاغة: السيد أحمد الهاشمي، قدّم له د. يحيى مراد، مؤسسة المختار،القاهرة، ط٢، ٢٠٠٦ ، ص٢١٠.

[٦]. الشّعر العربي في جزيرة صقلية: أسامة اختيار، وزارة الثّقافة، دمشق، ٢٠٠٨ ، ص٤٣٤.

[٧]. الشّعر العربي في جزيرة صقلية : ص٤٣٥.

ومن مظاهر العلاقة التّعويضيّة في شعر التّطيلي: **تعويض العنصر المجرّد بآخر مجرّد،** وينعدم أثر العلاقة التّعويضية المجّردة في بناء الصّورة الشّعريّة البصريّة لدى التّطيلي، مما يدلّ على جنوحه إلى العنصر الحسّيّ في بناء الصّورة، وهذا الأمر جليّ الأثر في بلاغتنا العربيّة .[١]

ومن مظاهر العلاقة التّعويضيّة في شعره أيضاً: **تعويض العنصر المحسوس بآخر محسوس،** وهو واسع الامتداد في شعر التّطيلي، ومنه قوله في مدح أبي العلاء بن زهر:[٢]

أنــا ممّن أهدي إليــكَ القوافي غيـرَ وحشّـيةٍ ولا أهْــمـــالِ

كنجومِ السّماءِ يطلعنَ في الكثْ بِ ويغربْنَ في صدورِ الرّجالِ

عوّض الشّاعر المشبّه المحسوس (القوافي)، بمشبّه به محسوس أيضاً : (نجوم السماء)، وجمع السّياق بين طرفي الصّورة من النّاحية الشكليّة بعلاقة اتّفاقيّة، لأنّهما ينتميان إلى الطّبيعة الصّامتة، والعلاقة النّاشئة من تشكيل الصّورة من عنصرين حسّيين هي علاقة تعويضيّة حسّية، فاستطاع الشّاعر من خلال التّشبيه أن يرفع من قيمة قوافيه تعظيماً لقدر الممدوح.

ومنه قوله يهنّئ ابن الحضرمي ببعض الأعياد:[٣]

وقد رابَهُ لمحٌ من الليلِ في الدّجى كما لاحَ وسْمُ الشّيبِ في الشَّعرِ الجَعْدِ

صوّر الشّاعر الطّيف الذي زاره معتمداً على حاسّة البصر، فوسمه بالبياض والنّصاعة وأتى بالمشبّه (صورة البرق البيضاء في ظلام الليل الدّامس) في صورة مركّبة من بياض البرق وظلام الليل، ثمّ أتى بالمشبّه به (شيب الشّعر النّاصع البياض في الشّعر الأسود)، وهو صورة قائمة – كالمشبّه – على حسيّة البصر وعلى التّركيب من بياض الشّيب وسواد باقي الشّعر، والعلاقة النّاشئة بين طرفي الصّورة الحسيّين علاقة تعويضية حسيّة.

وتتنوّع لدى الشّاعر أشكال التّعويض الحسّي، فمنها ما يتّصل بالإنسان والطّبيعة بمظهريها: الجامد والحيّ، **كأنْ يشبّه الشّاعر إنساناً بحيوان،** لأنّه يجعل منه معادلاً موضوعيّاً له، ومنه قوله في مدح محمّد بن عيسى الحضرمي:[٤]

إذا نافسوك المجدَ كنتَ غضنفراً إذا زأرَ لم تثبُتْ عليهِ ذئابُ

شبّه الشّاعر ممدوحه بالغضنفر في حال منافسته أنداده، ثمّ راح يصوّر الغضنفر الذي لا تقوى عليه الذّئاب، وهذا تشبيه للمنافسين تعظيماً للممدوح وشجاعته؛ إذ كلّما عظم المغلوب عظم الغالب، وقد أردف الشّاعر المشبّه به بصورة تامّة تصوّر المنافسة بينه وبين مناوئيه، وجمع في سياق البنية الشّكليّة بين المشبّه الذي ينتمي إلى عالم الإنسان، وبين المشبّه به (الغضنفر) الذي ينتمي إلى عالم الطّبيعة الحيوانيّة، وكما هو مُلاحظ أنّ طرفي الصّورة حسّيّان، فالعلاقة تعويضيّة حسّية، ومنه قوله:[٥]

كالأسدِ الوردِ وما حُجّتي إن لم أَقُلْ كالعارضِ الوَبْلِ

---

[١] . يُنظر: شرح التلخيص: البابرتي، تحقيق د. مصطفى رمضان صوفية، طرابلس، ليبيا، ط١ ، ١٩٨٣ ، ص٥٦٦

[٢] . ديوان الأعمى التطيلي ومجموعة من موشحاته: تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت،ط٣ ، ١٩٦٧، ص ١٠٥

[٣] . الدّيوان: ص ٣٣

[٤] . الدّيوان: ص ١٢

[٥] . الدّيوان: ص ١٢٠

شبّه ممدوحه البطل الشّجاع –وكأنّه يراه– بالأسد الورد لشجاعته، وبالمطر العارض لغزارة كرمه وجوده، وجمع بين المشبّه والمشبّه به في سياق البنية الشّكلية مع اختلاف جنسهما، والعلاقة الناشئة بين طرفي الصّورة علاقة تعويضيّة حسّية، أفاد الشّاعر فيها من التّشبيه في عرض صفات الممدوح بدقّة ووضوح.

ومن أشكال التعويض الحسّيّ: **تشبيه الشّاعر الإنسان ببعض مظاهر الطّبيعة**، وذلك بسبب إعجابه وتعلّقه بها، فهي من أهمّ مصادر تصويره.

ومنه قوله في سياق المدح:[١]

النّاسُ كالنّاسِ إلّا أن تجرّبَهُمْ وللبصيرةِ حُكمٌ ليسَ للبصرِ

كالأيكِ مشتبهاتٌ في منابتِها وإنّما يقعُ التّفضيلُ بالثّمرِ

المشبّه (النّاس) وينتمي إلى عالم الطّبيعة الإنسانية، والمشبّه به: (الأيك) وينتمي إلى عالم الطبّيعة الحيّة، جمع الشّعر بينهما على اختلاف جنسهما من خلال السّياق، والعلاقة بين طرفيّ الصّورة تعويضيّة حسّيّة، وقد أفاد الشّاعر من التّشبيه في ووصف النّاس بدقّة، وتقديم النّصح لممدوحه (ابن زهر) بتجربتهم، فليس كلّ النّاس سواء، وإنّما هم كالشّجر، منه ما يثمر حلواً، ومنه ما يثمر علقماً، وآخر لا يثمر أصلاً، وهذا موافق لحالة ابن زهر الاجتماعيّة والسّياسيّة في أثناء مدح الشّاعر له، ومن ذلك قوله:[٢]

إليكَ أبياتاً من الشّعر قلتُها بودّي لو أنّي لهنَّ كتابُ

المشبّه: (الشّاعر) وهو محسوس، والمشبّه به: (كتاب) وهو محسوس أيضاً، وينتمي إلى عالم الطّبيعة الصّامتة، وسياق التّشبيه البليغ قارب بينهما من حيث البنية الشّكلية على اختلاف جنسهما، وأفاد دلالة المبالغة، والعلاقة النّاشئة بين طرفيّ الصّورة تعويضيّة حسيّة.

وقوله:[٣]

وهل أنا إلّا الرّوضُ حيّاكَ عَرفُهُ وقد باكرَتْهُ من نداكَ سحابُ

المشبّه: (الشّاعر) وهو محسوس وينتمي إلى عالم الإنسان، والمشبّه به: (الرّوض) وهو محسوس أيضاً، وينتمي إلى عالم الطّبيعة الحيّة، جمع بينهما سياق التّشبيه على اختلاف جنسيهما، وقد شبّه الشّاعر نفسه عندما يغدق عليه الممدوح العطايا، بالطبيعة الطيّبة الرّائحة عندما يغذيّها النّدى باكراً فتوضحت بذلك وظيفة الصّورة الجماليّة إضافة إلى وظيفتها الدّلاليّة، والعلاقة بين طرفي الصّورة الحسّيّين تعويضية حسيّة.

وفي قوله يمدح بني الحضرمي:[٤]

بكلّ فتىً كالسّيفِ إلّا ارتياحَهُ لطلعةِ شاكٍ أولنغمةِ شاكرِ

المشبّه: (الفتى) محسوس وينتمي إلى عالم الإنسان، والمشبّه به: (السّيف) محسوس وينتمي إلى عالم الطّبيعة الصّامتة، شبّه الشّاعر فرسان آل الحضرمي بالسّيوف قوّةً ومضاءً وبريقاً، مستخدماً أسلوب التّشبيه المجمل، ممّا ساعده على الاستدراك لوصفهم بالارتياح والسّماحة والسّرور، فتمكّن من إضافة المعنويّات إلى

---

[١] . الدّيوان: ص ٤٨

[٢] . الدّيوان: ص ١١

[٣] . الدّيوان: ص ١١

[٤] . الدّيوان: ص ٥٣

الجوامد (السّيف)، وجمع بين المشبّه والمشبّه به على مستوى الشّكل والمضمون مع اختلاف جنسهما، والعلاقة بين طرفيّ الصّورة تعويضيّة حسيّة.

وفي موشّحة له، في سياق الغزل، يقول:[١]

والخالَ العجيبْ قد جالَ في النّسرينْ كزنجيٍّ تـاها في روضِ الياسمينِ

قَدٌّ كالقضيبْ في الانثنا واللينِ وخصرٌ إنْ ضاها به لرقّةِ ديني

العلاقة بين طرفي الصّورة تعويضيّة حسيّة، لأنّ (الخال، والقدّ) من المشبّهات الحسّيّة، والأمر ذاته فيما يتعلّق بالمشبّهات به (الزّنجي، والقضيب) وجاء التّشبيه متماشياً مع بناء الموشّحة ومعانيها السّهلة، لبساطتها وقوة إيحاء التّشبيه.

ومن أشكال التّعويض الحسّيّ: **تشبيه الطّبيعة بالإنسان**، ربّما لاهتمام الشّاعر بقيمة الإنسان وتأكيده على أهميّته وفاعليّته ، ومن ذلك قول التّطيلي :[٢]

والــبحرُ مضطــرِمُ الأمواجِ زاخرُهــا ترى المعارفَ فيهِ كالمناكيرِ

موْفٍ على النّفسِ مستوفٍ حشاشتها يُصّورُ الموتَ فيها كلَّ تصويرِ

قُلْ مــا بــدا لكَ إلّا في غــوارِبــهِ تسمو بملءِ عيونٍ مثلها صورُ

طوراً كمــا هزَّ من عطفيه ذو خَنَثٍ ناغى الصّبا بين تنزيف وتفتيرِ

وتــارةً مثلَ ما يهتــاجُ مختبــلٍ عال الأسى غبَّ تعذيب وتعذيرِ

البحر متّسع الأرجاء، ركوبه مغامرة لا تخلو من مخاطرة، وأمواجه متلاحقة ومضطربة.

يشبّهها الشّاعر حين تهدأ وتهتزّ في رقّة ونعومة بحركات دلال المخنّثين وتمايلهم، ويشبّهها حين تهتاج بسلوك المجنون الّذي عجز الأطباء عن علاجه. وقد قارب التّشبيه التّمثيلي بين المشبّهات (هدوء الأمواج واهتزازها في رقّة، وهيجانها واضطرابها) الحسّيّة المنتمية إلى عالم الطّبيعة الحيّة، وبين المشبّهات به (حركات دلال المخنّثين، وسلوك المجنون) الحسّيّة أيضاً المنتمية إلى عالم الإنسان، وذلك على المستويين: الشّكلي والدّلالي، مع اختلاف جنسهما، ممّا أفصح عن جمال الصّورة ودقّتها.

ومنه قول الشّاعر في سياق المدح :[٣]

وحتّى بدَتْ شمسُ الضّحى وكأنّها محيّاك لا أغلو وإن كنتُ لا أغلو

المشبّه: (شمس الضّحى)، ودلّ عليه الضّمير المتّصل بأداة التّشبيه، أي أن المشبّه حلّ في أداة التّشبيه، وهو حسيّ وينتمي إلى عالم الطّبيعة، والمشبّه به: (محيّا الممدوح) محسوس وينتمي إلى عالم الإنسان، وقد قارب التّشبيه بين المشبّه والمشبّه به على المستويين: الشّكلي والدّلالي، وأفاد الشّاعر من مبالغته في جعل الصّفة أقوى في المشبّه به، إعلاءً لشأن ممدوحه، والعلاقة بين طرفي الصّورة تعويضيّة حسيّة، ومن ذلك قوله:

وسيفٌ يباهي كلَّ سيفٍ بنفسِهِ إذا السّيفُ باهَى بالحمائلِ والغِمدِ

ونجمُ سناءٍ أو سنا كلّما بدا تهلّــلَ بالإسعادِ وانهــلَّ بالسّــعدِ

---

[١] . الموشحات: ص ٢٨٨ – ٢٨٩.

[٢] . الدّيوان: ص ٥٨

[٣] . الدّيوان: ص ١٠٩

[٤] . الدّيوان: ص ٣٤

وطودٌ وما رضوى بأكبرَ شيقةً ولكن بعضُ القولِ أشهى إلى الرّشدِ

المشبّه: (ضمير دالّ على الممدوح)، والمشبّهات به: (السّيف، النّجم، الطّود) حسيّة وتنتمي إلى عالم الطّبيعة الصّامتة، ومال التّشبيه البليغ إلى الاختصار في أطراف التّشبيه، والمقاربة بينها مع اختلاف جنسها، وهذا ساعد الشّاعر في إيجاد صفات متعدّدة لممدوحه من خلال كلمة واحدة، والعلاقة بين طرفيّ الصّورة تعويضية حسيّة.

ويقابل العلاقة التّعويضية في بناء الصّور الشّعريّة البصريّة التّطيليّة: **العلاقة التّحويليّة**، والتي تقوم – كما تقدّم – على التّحوّل من عالم المحسوسات إلى عالم المجرّدات أو العكس. ومن مظاهر هذه العلاقة في شعر التّطيلي: وصف المحسوس بالمجرد، وهو نادر لديه إذا قيس بوصف المجرّد بالمحسوس، ولعلّ ذلك يعود إلى ميل خيال الشّاعر إلى التّجسيم، وتشبيه المحسوس بالمجرّد لا يتيح للشّاعر ذلك، ومنه قوله في سياق المدح:[1]

كأنَّ دمعي وقد غَصَّتْ مسارِبُهُ شجوٌ تضايَقَ في أحشاءِ محزونِ

اشتركت الدّلالتان: الحسّيّة والمعنويّة في تشكيل طرفيّ التّشبيه الحسّي بالمعنويّ، المشبّه: (الدمع) محسوس، والمشبّه به: (شجو) معنويّ، والعلاقة بين طرفي الصّورة علاقة تحويل، وأفادت أداة التّشبيه (كأنّ) في توسيع مجال التّخييل للدّلالة على معاناة الشّاعر النّفسيّة.

واللافت لنظر الدّارس أنّ العنصر المصوَّر في العلاقة التّحويلية ينتقل في شعر التّطيلي – وبشكل واسع الامتداد – من حال مجّردة إلى أخرى حسية.

ومن أمثلة ذلك في شعره، قوله:[2]

تلقاهُ في حلباتِ المجدْ أجرا وأجودْ كإبداءِ رياضِ الوردِ خدّاً موزَّدْ

شبّه الشّاعر جرأة ممدوحه وكرمه بطلعة رياض الورد المشرق النّديّ، أي أنّه تحوّل في صورته من المجرّد إلى المحسوس، فالعلاقة بين طرفيّ الصّورة تحويلية، وقد كشف التّشبيه فيها عن دلالة الإعجاب بالممدوح، ومنه قوله:[3]

وحجّةٍ كالصبّحِ مشهورةٍ قمتَ بها تُعلي وتَستعلي

تحوّل الشّاعر في صورته من المجّرد إلى الحسيّ، فالحجّة معنىً مجرّد، وإنما أراد الشّاعر وضوحها ونصاعتها، فجاء لها بالصّبح وهو محسوس، والعلاقة بين طرفي الصّورة علاقة تحويل، ويراد بالتّشبيه فيها النّور والصّفاء، ومثل ذلك قوله:[4]

وعزمُكَ أمضَى حينَ يشتجرُ القنا من الأسمرِ الخطّيّ والأبيضِ الهندي

شبّه الشّاعر (العزم) بـ (السّيف)، أي نقله من نطاق المجرّد إلى نطاق المحسوس، في دلالة على الإعجاب بالممدوح، والعلاقة بين طرفيّ التّشبيه تحويليّة.

ومنه قوله في سياق مدح ابن حمدين:[1]

---

[1] . الدّيوان: ص ٢١٣

[2] . الموشّحات: ص ٢٦٣

[3] . الدّيوان: ص ١٢١

[4] . الدّيوان: ص ٢٨

راكدٌ مثلَ صفحةِ الماءِ أورى عن ذَكاءٍ كالنّارِ في الإبراقِ

شبّه صفاء الممدوح وجماله بالماء، ثمّ شبّه ذكاءه بالنّار، ومن حيث التّركيب: جاء التّشبيه الأول مرسلاً مجملاً، أما الثّاني: فجاء تاماً، إذ ذكرت أطراف التّشبيه الأربعة، وإنما أكّد الشّاعر على ذكر وجه الشبّه في التّشبيه الثّاني، لقصر التّشبيه على صفة الإبراق ،تنزيهاً للممدوح من الاحتراق حيث لا يرد مثل هذا التّشبيه إلّا في الحرب، فضلاً عمّا تستلزمه القافية، والعلاقة الناشئة بين طرفي الصّورة علاقة تحويليّة، لأن المشبّه (صفاء الممدوح، وذكاءه) مجرّد، والمشبّه به (الماء والنّار) محسوس، وفي قول الشّاعر: [٢]

حسامٌ بكفِّ العزمِ طابعُهُ الرّدى وشاحذُهُ الأقلامُ والنّصرُ صاقلُهْ

شخّص التّطيلي (العزم) وهو معنى مجرّد، وأكمل معنى هذه الصورة بتجسيم الأقلام والنّصر في صورتين تاليتين لها، والعلاقة بين طرفي الصّورة تحويليّة، إذ يتخيّل المتلقّي (العزم، والنصر) قيماً ماديّة مشخّصة تمتزج بقيم معنويّة مجرّدة، وتكمن في هذا التّحول والامتزاج غرابة الصّورة وإدهاشها، فضلاً عن معاني الشّجاعة والإقدام التّي أفصحت عنها. من خلال تحليل الأمثلة السّابقة، يلاحظ أن المجرّد يتحوّل إلى عنصر محسوس في سياق التّشكيل التّصويري التّطيلي، وتنصرف العلاقات الحسّيّة إلى التّجسيد والتّشخيص، وقد أكّدت الدّراسات على مكانة الصّورة التي يكون أحد طرفيها حسيّاً ، فـ "الصّورة الشّعرية لكي يكون صورة ينبغي حتماً أن يكون الشّيء المستعار محسوساً، بغض النّظر عن وجه الشّبه الّذي يجمعه بالمستعار له" .

ثانياً:علاقتا التّراكم والاستدعاء:

السّؤال الذي يُقدّم نفسه– الآن – كيف بنى التّطيلي علاقة الصّورة بالصّورة في النّص الشّعري ؟ وهل بناء هذه العلاقة يقوم على أساس الصّور التّراكمية في بنية النّص أويقوم على الاستدعاء التّصويري ؟

تقوم علاقة التّراكم في التّصوير على" تكديس الصّور في بنية النّص" ، وتبني الصور التّراكميّة [٤] دلالاتها مفردة في معزل عن دلالة الصّورة السّابقة والصّورة اللاحقة. ومن أمثلة ذلك في شعر التّطيلي، قوله :

رأى أدمعي حمراً وشيبيَ ناصعاً وفرطَ نحولي واصفراراً على خدّي

الصّور في البيت بصريّة لونيّة تشبيهيّة تقليديّة، دارت على ألسنة النّاس قبل الشّاعر – في الشّعر وغير الشّعر– إذ أتى التّطيلي بأربعة تشبيهات شكّلت أربع صور بسيطة متراكمة لا حركة فيها ،مطابقة لحال الشّاعر، ويمكن قراءتها في سياقها منفصلة وفق الآتي: (أدمعي حمر، شيبي ناصع، فرط نحولي، اصفرار على خدّي)، وتقوم الصور السّابقة على التّشبيه الذي تنشأ بلاغته عند البلاغيين من "طرافته وبعد مرماه، ومقدار ما فيه من خيال، لأنّه ينتقل بالسّامع أو القارئ من الشيء نفسه إلى شيء طريف يشبهه، أو صورة بارعة تمثّله، وكلما كان هذا الانتقال بعيداً: كان التّشبيه أروع للنّفس، وأدعى إلى إعجابها واهتزازها" ، وإن لم يبدع الشّاعر [٦]

---

[١] . الدّيوان: ص ٨٦ ، أبو القاسم أحمد بن محمد بن حمدين التغلبي، قاضي قرطبة، ينظر: (الصلة : ١/ ٧٨)

[٢] . الدّيوان: ص ٢٣٥.

[٣] . الصّورة الشّعرية في الخطاب البلاغي والنّقدي: د. محمد الولي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ص٧٦

[٤] . تطّور الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: ص٣٠.

[٥] . الدّيوان: ص ٣٤.

[٦] . البلاغة الواضحة: علي الجارم ومصطفى أمين، القاهرة، دار المعارف، ط٣ ، ١٩٥٣ ، ص٦٥–٦٦

في بناء تشبيهاته وبناء العلاقات الدّاخليّة فيما بينها خرج التّشبيه إلى أشكال نمطية متراكمة في سياقها، كما هي الحال في القول السّابق.

ومنه قول الشّاعر في مدح ابن حمدين : [1]

أقمارُ حُسنٍ وإحسانٍ، أسودُ شرىً وغاثةٌ ، مُزنُ تأميلٍ وتأمينِ

أتى الشّاعر بثلاث صور نمطية متراكمية لا حركة فيها، يمكن قراءتها في سياقها منفصلة، عرض من خلالها صفات ممدوحه في الجمال والشّجاعة والكرم، في دلالة على الإعجاب به، ومنه قوله : [2]

وبديعِ الأوصافِ كالشّمسِ كالدْ دُميةِ، كالغصنِ في النّقا كالرّيمِ

حشد التّطيلي في بيته أربع صور تقليديّة متراكمة في وصف المرأة، وذلك في سياق المدح، والمشبّهات به الأربعة لمشبّه واحد هو الممدوح، ممّا أوحى بنضارته وجماله، ومنه قوله : [3]

كالطّودِ في جلالِهْ كالبحرِ في إشرافِ بُنُودِ

كالمحيّا منظرْ كالرّوضِ يهدي من بعيدْ نشرَهُ الأعطرْ

حاول الشّاعر رسم شخصيّة ممدوحه بوساطة صور تراكميّة نمطيّة، فالمشبّه:(الممدوح)، والمشبّهات به: (الطود، البحر، الرّوض)، في دلالة على شموخ الممدوح وصموده وتقلّب مزاجه وطلعته البهيّة وسمعته الطيّبة، فجاء تعدد المشبّهات به مؤكّداً أهميّة الممدوح عند الشّاعر، ومن ذلك قوله في سياق التهنئة بالعيد : [4]

أمنكَ الخيالُ الطّارقي في كلّ ليلةٍ على مثلِ حدِّ السَّيفِ أو طُرَّةِ البُردِ

تتابعت المشبّهات به (حدّ السّيف، طرّة البرد)، لمشبّه واحد:(خيال ابن الحضرمي) في صور تراكميّة بسيطة، وفي هذا الأمر دليل على كبر أهميّة ابن الحضرمي عند الشّاعر.

ومنه قوله : [5]

تلألؤَ درّيٍّ وإفضالَ ديمةٍ وهيبةَ هنديٍّ وإقبالَ ضيغمِ

تتابعت المشبّهات به لمشبّه واحد هو الممدوح في دلالة على نضارته وكرمه وشجاعته، في صور تقليدية تراكمية لا حركة فيها.

أمّا الشّكل الآخر الذّي يُسهم في بناء صور استدعائيّة، فيلاحَظ أنّ الصّورة فيه لا تنفصل عن الصّورة التي تليها، إذ تستدعي الصّورةُ الصّورةَ الأخرى، وترتبط بها ارتباطاً وثيقاً، واللافت للنظر أن النمط البلاغي السّائد في هذا النوع من التشكيل التصويري هو الصّورة الاستعارية، فالاستعارة تتميّز بالقدرة على بناء علاقات تصويرية متشابكة متنامية أكثر من التّشبيه الذي يحافظ على التّمايز في التشكيل الصّوري، ويشير عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧٤هـ) إلى مثل هذا البناء الاستدعائي للصّور الاستعارية بقوله: "ممّا هو أصل في

---

[1] . الدّيوان: ص ٢٠٧.

[2] . الدّيوان: ص١٦٥.

[3] . الموشحات: ص٢٧٦

[4] . الدّيوان: ص٣٣

[5] . الدّيوان: ص١٧٣

شرف الاستعارة أن ترى الشّاعر قد جمع عدّة استعارات قصداً إلى أن يلحق الشّكل بالشّكل، وأن يتمّ المعنى فيما يُريد" .[١]

وهذا الشّكل من علاقات التّصوير وارد في شعر التّطيلي على الرّغم من ميله إلى التّشبيه الّذي يحافظ على الحدود في البناء التّصويري في الغالب.

ومن أمثلة ذلك قوله في بناء صورة وصفيّة للّيل :[٢]

وليلةٍ لا يرومُ الصبّحُ سقطتَها وقد تبيّــنَ فيها الشّيبُ والخرفُ

سريتُــها والنُّجومُ الزُّهرُ واقفةٌ كــأنّــهــا بســوادِ الليــلِ تُكتنفُ

حتّى بدا الصّبحُ مرتاباً وقد بقيَتْ منَ الدّجى لتعلّاتِ السُّرى نُتَفُ

تتّضح مهارة الشّاعر في تشكيل الصّورة الوصفيّة لليلة التي قضاها سارياً إلى ممدوحه، فقد استعار لفظة (الشّيب) ليعطي ليلته شيئاً من النّور والجمال من ناحية، وليوحي بأمله وسروره بلقاء الممدوح من ناحية ثانية، وذلك من خلال التماع النّور وسط حلكة الليل، ثمّ استدعت هذه الصّورة استعارة أخرى (النجوم الزهر واقفة) في دلالة على طول ليلته، فتولدت عنها صور استعاريّة جديدة لمّا بدا له ليل الفجر وقد أطلّ عليه كالمرتاب (الصبح مرتاباً)، وكأنّ خيال الشّاعر يفيض بصور متشابكة مترابطة فيما بينها .

ومنه قوله في سياق مدح الحرّة حوّاء :[٣]

وهضبــةٌ طالمــا لاذوا بجانبها فمــا لهم لم يقولوا معقلٌ أَشِبُ

وهذه الكعبةُ استولتْ على شرَفٍ فذُبذَبَتْ دونها الأوثانُ والصُّلُبُ

استعار الشاعر لوصف حوّاء لفظة (هضبة) لما عرف عنها من لجوء النّاس إليها وحمايتها لهم، والقرينة (لاذوا بجانبها)، ثمّ استدعت الاستعارة الأولى صورة استعارية أخرى هي (الكعبة)، في دلالة على مكانة حوّاء الدّينيّة وطهارتها، وتولّدت عن هذه الاستعارة صورة استعاريّة جديدة تتداخل في سابقتها بالمعنى ، وهي صورة تهاوي الأوثان والصُّلبُ، ويظهر في هذا المثال التّماسك التّصويري في سياق المدح على نحو تتضافر فيه عناصر الصّورة في خيال الشّاعر، ومنه قوله :[٤]

وبحرٌ ترى الألبابَ غائصةً بِهِ على اللؤلؤِ المكنونِ في الحَلّ والعَقْدِ

فعرّجْ بشطّيهِ إذا كان ساكناً خلال جَميمٍ ناضرٍ في ثرىً جَعْدِ

استعار التّطيلي لوصف ممدوحه لفظة (بحر)، وكما تغوص عقول النّاس وقلوبهم في أعماق البحر بحثاً عن درره النّفسية، فكذلك ينجذبون إلى شخصية الممدوح الرّزينة والكريمة، في دلالة على الإعجاب به، وهذه الصّورة استدعت صورة استعارية ثانية (فعرّج بشطّيه إذا كان ساكناً)، لمن أراد أن يقصده لنيل عطاياه، يجب عليه انتقاء الوقت المناسب. وجمع الشّاعر بين المشّبه والمشبّه به على المستوى الشّكلي والدّلالي مع اختلاف جنسهما، فبرز التّماسك التّصويري كما أفاض به خيال الشّاعر .

---

[١] . دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤ ، ص٧٩.

[٢] . الدّيون :ص٨٣

[٣] . الدّيوان : ص١٧

[٤] . الدّيوان : ص٣٥ ، ويُنظر : ب٤ ص٦٠ ، ب١٨ ،١٩.

ويتّضح للدّارس من اعتماد الشّاعر على البناء الاستدعائي في التّشكيل الصّوري أنّه يمتلك خيالا قادراً على بناء صورة متماسكة متداخلة تتضافر فيها عناصر الصّورة.

ثالثاً : علاقتا التّشابه والاستعارة :

كان اهتمام النّقّاد العرب بالتّشبيه–غالباً– أكبر بكثير من الاستعارة، فالتّشبيه يحافظ على الحدود المتمايزة بين الأشياء، وهو مهما أبعد وأغرب أو حاول الشّاعر أن يأتي فيه بالمستطرف والنّادر والغريب يظّل محكوماً بالأداة، ويتجاور فيه المشبّه والمشبّه به، وهما أمران يلغيان اختلاط المعالم والحدود، ويبقيان على صفتي الوضوح والتمايز.

وقد اهتمّ الشّعراء على مرّ العصور بالتّفنّن في استعمال ضروب التّشبيهات المختلفة ، لأنها من عمل الخيال. وعدّ النقّاد القدامى التّشبيه عنصراً من عناصر عمود الشّعر العربي ومنهم: ابن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢هـ) في كتابة (عيار الشّعر)، والذي أكّد فيه على ضرورة التزام الشاعر التّشبيهات القريبة التي تعبّر عن المألوف الذي يألفه الشّاعر، لتكون صوره قريبة من أذهان الناس. وقد تدرّج ابن طباطبا بالتّشبيه من الوسيلة إلى الفكرة المعنوية العميقة، وجاء التّشبيه عنده لغرض جمالي ودلالي على عمق المعنى الذي يريده.

أمّا عبد القاهر الجرجاني(ت٤٧٤هـ) في كتابه(أسرار البلاغة)، فقد عدّ أبواب التّشبيه والتّمثيل والاستعارة هي الأصول الّتي تتفرّع عنها جلّ محاسن الكلام.

والدّراسة الحالية تظهر غلبة التّشبيه على غيره من أنواع التّصوير في شعر التّطيلي، لاتّسامه بالوضوح: "فالصورة التشبيهية تضع بين يدي قارئها أو سامعها معطياتها بلا مواراة، وتسعى إلى إغناء أبعادها بتفصيلاتها الدّاخلية والألوان والمحسوسات الأخرى" .إذ جاءت معظم تشبيهاته بـ(النّجوم الزّهر، الشّمس، البدر، الكواكب...)، وربما كان لهذه التّشبيهات المتكرّرة في قصائده دلالة على تعطّشه للنّور والضّوء، فضلاً عن نظرته الكونيّة في تشكيل بنيّة الصورة البصريّة.

ويقوم التّشبيه عنده على توزّع العناصر الآتية في الصّورة؛ (المشبّه، المشبّه به، أداة التّشبيه، وجه الشّبه)، ويتشكّل التّشبيه من اجتماع العنصرين الرّئيسين:(المشبّه والمشبّه به)، في حين تتشكّل الاستعارة من حذف أحدهما. أما أداة التّشبيه؛ فتقوم بوظيفة الرّابط اللفظي، ويقوم وجه الشّبه بوظيفة الرّابط المعنوي، ويكتسب التّشبيه دلالات جديدة بحذف أداة التّشبيه أو وجه الشّبه.

وفي الإمكان تناول أبرز تلك الدّلالات مما يلاحظ وروده في شعر التّطيلي، وهذه الدّلالات هي: المشابهة، تطابق التّماثل، والتّلميح بالاستدلال ، وتدرس أشكال التّشبيه في شعره في إطار هذه الدّلالات.

أولى دلالات التّشبيه في شعره: **المشابهة**[١] ؛ وتتوضّح هذه الدلالة في أشكال التّشبيه المشتملة على الأداة، فهي تجمع بين طرفيّ التّشبيه(المشبّه والمشبّه به) من حيث عنصر المشابهة.

ونجد أمثلة لهذه الدّلالة في التّشبيه المرسل المشتمل على العناصر الأربعة، ومنه قول التّطيلي:[٢]

---

[١] – جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي: نعيم اليافي، دار الفكر بيروت، ط٢ ، ١٩٩٠ ، ص١٤٣.

[٢] . الدّيوان: ص ٣٢

إليكَ القوافي كالنّجومِ زواهراً بمالك فيها من جهادٍ ومن جهدِ

أظهر المشبّه به (النّجوم) طبيعة المشبّه (القوافي)،بوساطة أداة التّشبيه المرسل (الكاف) المتّوسطة بينهما، فكشف التّشبيه عن حالة الشّاعر النّفسية المنتشية وعن سلوكه إزاء الممدوح ، ومنه قوله : [١]

مليكةٌ لا يوازي قدرَها مَلِكٌ كالشّمسِ تصغُرُ عن مقدارِها الشُّهُبُ

أفصح المشبّه به (الشّمس) عن طبيعة المشبّه (حواء)، من خلال أداة التّشبيه المتوسّطة بينهما، وهي إلى المشبّه به أقرب، ممّا جعله أقوى وأظهر من المشبّه، وفي هذا الأمر دلالة على أهمّية مكانة الحرّة حوّاء ورفعتها وشموخها .

ومنه قوله : [٢]

مَنْ لي بِهِ كالشّمسِ ريعانَ الضُّحى في ساعةٍ كالعرسِ غِبَّ المأتمِ

دلّ المشبّه به (الشّمس) على طبيعة المشبّه (الممدوح) من خلال الأداة، وساهم في إظهار أهمية الممدوح، والصّورة في الشّطر الثّاني من البيت (كالعرس غبّ المأتم)، وضّحت تغيّر الحالة النّفسيّة عند الشّاعر ورسمت ملامحها في صورة بصريّة تمثّلها التّطيلي ثقافيّاً.

ومنه قوله : [٣]

مُدحْتَ ، فطوراً قيلَ كالمطرِ الحيا [نوالاً]، وطوراً قيلَ كالأسدِ الوَرْدِ

أفصح المشبّه به(المطر ، والأسد الورد) عن طبيعة المشبّه (الممدوح)، من خلال أداة التّشبيه المرسل في الشّطر الأوّل، والمجمل في الشّطر الثّاني، وقد أكدت أداة التّشبيه بتوسّطها بين أطراف التّشبيه التقارب بينها على المستوى الدّلالي، فالممدوح كريم وشجاع .

وتبرز علاقة المشابهة في سياق التّشبيه المجمل في شعر التّطيلي، على الرّغم من أنّ هذا التّشبيه يقوم على حذف وجه الشّبه، لأنّ الصّورة حسّيّة في أغلب مضامينها حيث يتبادر وجه الشّبه إلى ذهن المتلقي مباشرة، فلا حاجة لذكره، غير أنّ بقاء أداة التّشبيه يظلّ يفصل بين المشبّه والمشبّه به فلا يتّحدان، ومن ذلك قول الشاعر: [٤]

كالأسدِ الوَرْدِ وما حجّتي إن لم أقلْ كالعارضِ الوَبلِ

ضمن إطار صورة حسيّة لجأ الشاعر إلى تشبيه الّشيء بالشّيء معنىً لا صورة، فأظهر المشبّه به(الأسد الورد، العارض الوبل) عن طبيعة المشبّه (الممدوح) من خلال أداة التّشبيه(الكاف) التي قاربت بين طرفي التّشبيه على المستوى الدّلالي، فالممدوح شجاع وكريم، وحذف الشّاعر وجه الشّبه اعتماداً على فهم المتلقي، ومنه قوله: [٥]

وحتّى بدَتْ شمسُ الضُّحى وكأنَّها محيَّاكَ لا أغلو وإن كنتُ لا أغلو

---

[١] . الدّيوان : ص١٧

[٢] . الدّيوان : ص١٧٠

[٣] . الدّيوان : ص٢٩

[٤] . الدّيوان : ص١٢٠

[٥] . الدّيوان : ص١٠٩

حلّ المشبّه (شمس الضّحى) في أداة التّشبيه (كأنّ) المتصدّرة في الصّورة التّشبيهية القائمة على عنصر المبالغة في التّشبيه، فظهرت نفسيّة الشّاعر المعجبة بجمال الممدوح.

ولعلّ أبرز شكل تتجلّى فيه دلالة المشابهة هو: التّشبيه الذي تتصدّره الأداة، سواء أكان مرسلاً أم مجملاً، وكأنّها تلفت انتباه المتلقّي إلى أنّ طرفيّ التّشبيه يلتقيان في دلالة المشابهة وحسب، مع إقرار ما بينهما من اختلاف، ومن أمثلة ذلك قول الشّاعر:[1]

كالدَّهرِ وانٍ وما به من توانٍ كالشّمسِ داني على تنائي المكانِ

(الدّهر، والّشمس) مشبّهات به لمشّبه واحد (الممدوح)، وأداة التّشبيه تتصدّر التّشبيه المرسل وعلى غير الترتيب الأصلي، والتقارب بين المشبّه و المشبّه به واضح على المستويين المضموني والشكلي.

وقوله:[2]

كالطّودِ في جلالهْ كالبحرِ في إشرافِ بُنودْ

كالمحيّا منظرْ كالرّوضِ يُهدي من بعيدْ نشرَهُ الأعطَرْ

(الطّود، البحر، المحيّا، الرّوض) مشبّهات به تنتمي إلى عالم الطبيعة، والمشبّه: (الممدوح) ينتمي إلى عالم الإنسان، وتصدّرت أداة التّشبيه للفت انتباه المتلقّي إلى التقاء طرفي التّشبيه في دلالة المشابهة وحسب، مع اختلاف جنسهما، ممّا قوّى التّشبيه وزاد في وضوحه، فبرزت صفات المشبّه من شموخ وكرم وجمال وسمعة طيّبة.

وقوله :[3]

باتَتْ تَوجّى، وقد لانَتْ مواطئُها كأنّها إنّما تخطو على الإبرِ

حلّ المشبّه (الناقة)في أداة التّشبيه المتصدّرة التي أظهرت سير النّاقة وليونة مشيتها فوق رمال الصّحراء المحرقة، في دلالة أفصحت عن نفسيّة الشّاعر المعتزّة بمشية ناقته الرّاحلة.

وتبرز علاقة المشابهة في سياق التّشبيه التّمثيلي المنتزع من متعدَّد، والّذي تتوسّط فيه الأداة بين الطرفين (المشبّه والمشبّه به).

ومن أمثلته قول الشّاعر :[4]

يمرُّ كالعارضِ المركومِ معترضاً حيثُ المنايا غمارٌ والمنى نُطَفُ

شبّه الشاعر(حركة خيل المرابطين في المعركة وسرعتها) بـ(سرعة المطر الذي يعيق ما يعترض حركته وسرعته)، وتوسّطت أداة التّشبيه (الكاف)لتجمع بين صورتي المشبّه والمشبّه به في عنصر المشابهة، وأحسن الشّاعر في تشكيل صورته الحسّية البصريّة بتشبيهه الشّيء بالشّيء حركةً وهيئةً في دلالة على القوّة والشّجاعة، حيث جاء بالرّابط المعنوي (وجه الشّبه)منتزعاً من متعدّد (المنايا غمار والمنى نطف).

ومن ذلك قوله :[5]

---

[1] . الموشّحات: ص٢٨٥

[2] . الموشّحات: ص٢٧٦

[3] . الدّيوان : ص٥١، ويُنظر :ب٦ص٥٧،ب١٢ص٢٤٣

[4] . الدّيوان : ص٨١

[5] . الدّيوان : ص١٩٦

والخيلُ لاحقةُ البطونِ كأنّها فضلاتُ ما جرَّتْ من الأرسانِ

يخرجْنَ من خَلَلِ الغبارِ كأنّها شررٌ تطايرَ من خلالِ دخانِ

يصف الشّاعر بلوحة مشهدية هيئة خيل الجيش المرابطيّ وحركتها السّريعة المستمرة، وبنيتها الجسميّة، مستعرضاً في لوحته ثلاث صور تشبيهيّة يمكن توضيحها كما يأتي:

. الصّورة الأولى: المشبّه (بطون الخيل)، والمشبّه به (فضلات خرجت من أرسانها).

. الصّورة الثّانية: المشبّه (حركة الخيل السّريعة والغبار المنعقد فوقها)، المشبّه به (طبقة ضبابية في سماء المعركة).

. الصّورة الثّالثة: المشبّه (سرعة خروج الخيل من مثار النّقع)، والمشبّه به (الشرر المتطاير). وأداة التّشبيه في الصّور الثلاث (كأنّ) ، حلّ فيها المشبّه ، مما قارب بين أطراف التّشبيه على المستويين الشّكليّ والدّلاليّ، فظهرت براعة التّطيلي في هذه اللوحة الّتي شكّلها من تشبيه الشّيء بالشّيء لوناً وحركةً وهيئةً وهو الشّاعر الأعمى.

ومنه قوله: [١]

وقد رابَهُ لمحٌ منَ الليلِ في الدُّجى كما لاحَ وَسْمُ الشّيبِ في الشَّعْرِ الجَعْدِ

رسم الشّاعر لطيف الممدوح الذي زاره–ليلاً–صورة تقوم على أكثر من أمر، فقد وسمه بالبياض والنّصاعة، فأتى بالمشبّه (صورة البرق في ظلام الليل) في صورة تقوم على التركيب بين البياض والسّواد، ثمّ أتى له بالمشبّه به (شيب الشّعر النّاصع البياض في الشّعر الأسود)، وهو صورة قائمة – كالمشبّه – على حسّية البصر وعلى التّركيب بين بياض الشّيب وسواد باقي الشّعر، وأداة التّشبيه (كما) قاربت بين أطراف التّشبيه، وبرزت مشاعر الشّاعر تجاه ممدوحه الحَسن السّلوك [٢]

وثاني دلالات التّشبيه: **تطابق التماثل** ؛ ويمكن ملاحظة هذه الدّلالة قي التّشبيه البليغ عند التّطيلي، ومعه يبلغ التّشبيه درجة الكمال، لما يلحقه من حذف الأداة ووجه الشبه معاً، فيزداد التّشبيه قوّة، وتعدّ هذه الصيغة أشدّ صيغ التّشبيه اختصاراً من حيث البنية الشّكلية؛ والتّشبيه البليغ في شعر التّطيلي كثير، ويسرف الشّاعر فيه فيلحق التّشابيه البليغة بعضها ببعض.

ومن أمثلة ذلك قوله في سياق الرّثاء : [٣]

هنيئاً لقبرٍ ضمَّ جسمَكِ إنّهُ مقرُّ الحيا أو هالةُ القمرِ البدرِ

كرّر الشّاعر التّشبيه البليغ مرتين على النحو الآتي: المشبّه(جسم المرثية)، والمشبّهات به (مقر الحيا، هالة القمر البدر)، مدّعياً أنّ المشبّه هو المشبّه به في دلالة على طهارة المرثية وسيرتها الطّيبة.

ومنه قوله في سياق الغزل : [٤]

أنتَ مهرجاني وخدُّكَ بستاني غطِّ ياسمينَهْ إنَّ النَّاسَ يجنونَهْ

---

[١] . الدّيوان : ص٣٣

[٢] –للمزيد من الأمثلة على دلالة المشابهة :ينظر :ب٣٤ ص٥١ ،ب٣٠–٢٩ ص١٢٨ ب١٨ ص١٦٥،ب٢٢ ص٨٦ ،ب٣٣–٣٢ ص١٠٢ ، ب٩ ص١٠٠ ،ب٣٧ ص١٣٧ ،ب٢٣ ص١٧٠ ،ب٦٤ ص٢٣١ .

[٣] . الدّيوان :ص٧٣

[٤] . الموشحات :ص٢٦٤

إسراف التّطيلي في استخدام التّشبيه البليغ واضح في هذا الشّاهد؛ فقد كرّر المشبّه مرّتين، مقابل مرّتين للمشبّه به في صدر الشّاهد، مبالغة منه في إكساب تشكيله الصّوري مكانة رفيعة من خلال إيجاز تشبيهاته وتوضيحها.

ومنه قوله : [1]

وأنتَ أبا الحسينِ لنا ربيعٌ على رَغْمِ الّذينَ أو اللذينِ

المشبّه (أبو الحسين) وينتمي إلى عالم الإنسان، والمشبّه به (ربيع) وينتمي إلى عالم الطبيعة، والعلاقة بين طرفي الصّورة علاقة اختلافيّة، لكن السّياق جمع وطابق بينهما في دلالة على نضارة الممدوح وأثره الحسن فيمن حوله.

ومنه قوله : [2]

ألمْ يكُ حبُّهُ كهفاً منيعاً ألم يكُ قربُهُ ظلّاً ظليلاً

على المستوى التركيبي في الشطر الأول: العلاقة اختلافية لأنّ المشبّه (الضمير في حبّه) ينتمي إلى عالم الإنسان، بينما المشبّه به (كهفاً) ينتمي إلى عالم الطبيعة لكن السّياق جمع وطابق بينهما على المستوى الدّلالي، فالممدوح شخص يحبه النّاس ويلجؤون إليه وقت الحاجة. أمّا على المستوى التركيبي في الشطر الثاني: فالعلاقة الاختلافية بين المشبّه (الضّمير في قربه) وينتمي إلى عالم الإنسان، وبين المشبّه به (ظلّاً) وينتمي إلى عالم الطّبيعة، وعلى الرغم من هذا الاختلاف إلا أنّ الاتّفاق والتّماثل حاصلان كما يقتضي السّياق الشّعري.

ومنه قوله : [3]

جنابُكَ للعُلا حصنٌ حصينُ وذكرُكَ للمنى دُنياً ودينُ

على المستوى التّركيبيّ الأوّل في الشّطر الأوّل: تظهر علاقة الاختلاف واضحة بين المشبّه (الكاف في جنابك) المنتمي إلى عالم الإنسان ، بين المشبّه به: (حصن) المنتمي إلى عالم الطّبيعة العمرانية ، ومع هذا الاختلاف جمع السّياق وطابق بين طرفي التّشبيه على المستوى الدّلالي، فالممدوح علي بن تاشفين يتمتّع بمكانة رفيعة، وعلى المستوى التّركيبي الثّاني: علاقة الاختلاف واضحة بين المشبّه (الكاف في ذكرك) العائدة على الممدوح، وبين المشبّه به (دنيا ودين) المنتمي إلى الثّقافة الدّينية الإسلاميّة، غير أن السّياق قد جمع وطابق بينهما على المستوى الدّلالي .

وثالث دلالات التّشبيه مما برز في شعر التّطيلي : **التّلميح بالاستدلال** ، وتأتي هذه الدّلالة في سياق التّشبيه الضمني الذي لا يُقيّد بوجود أداة التشبيه ووجه الشبه، كما لا يقيّد بترتيب معيّن للمشبه والمشبه به، ويتطلب هذا التّشبيه من الشاعر إدراك علاقات خفيّة تكمن وراء المشبه والمشبه به، لأنه (تشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التّشبيه المعروفة، بل يلمحان في التّركيب) ، وهذا دليل على عمق [4]

[1] . الدّيوان :ص٢١٧

[2] . الدّيوان :ص٩٧

[3] . الدّيوان :ص٢٠٨ ، ويُنظر: ب٢ص٧٩،ب٥٤ص٧٣،ب٤٤ص١١،ب٨ص٩٥

[4] . جواهر البلاغة: ص٢٧٤

دلالته وجمال تشكيله، وبلاغته أنّ للمتلقّي مجالاً واسعاً لتصوير العلاقة فيه بين المشبه والمشبه به، والدّليل فيه على إمكانيّة المقاربة بينهما هو السّياق.

ومن أبرز علاقات التّشبيه الضمني الدّلالية: علاقة الاستدلال، وتكون في سياق الحكمة والأمثال وما جرى مجراهما، ومنه قول التّطيلي :[١]

وهلْ أنا إلاّ الرّوضُ حيّاكَ عرفُهُ وقد باكرَتْهُ من نداكَ سحابُ

أبدع الشّاعر في رسم صورته بصريّاً للدّلالة على حالته المنتشية بعد أن أغدق عليه الممدوح عطاياه، فقد شبه نفسه بالرّوض الطّيب الرّائحة بعد أن غذّاه المطر. ولا يخفى على أحد تعاون الحواس من (بصر وشمّ) لإبراز حالة الشّاعر في صورة دقيقة تفيض بالجمال.

ومن ذلك قوله معزّياً :[٢]

أتجزعُ للزّمانِ وأنتَ منهُ مكانَ الحزمِ منْ صدرِ اللبيبِ

لعلّ الشّاعر نجح من خلال صورته الخياليّة المعتمدة على التّشبيه الضّمني (أنت منه مكان الحزم من صدر اللبيب) في الاستدلال على الحالة الّتي يجب أن يكون عليها منْ يفقد عزيزاً سيّما أنه مشهود له بالحزم والعقل.

ومنه قوله :[٣]

حسبي منَ الدّهرِ أنْ لو صابَ مقصدَهُ ما كانَ معتَمداً بالكلْفةِ القَمَرُ

لم يصرّح الشّاعر عن التّشبيه في صورة من صوره المعروفة، وإنما جاء به ضمنياً وتمنّى لو أصاب ما يرجو إلاّ أنّ البدر لم يكن يفتعل كلفته التي تغطّي ضياءه وتمحو جماله، وقد كشف التّشبيه عن شيء لطيف بأسلوب بلاغي.

ومنه قوله في تهنئة مريض برئ من سقمه:[٤]

لا تستربْ منْ ذا النّحولِ فإنَّهُ صدأٌ أصابَ الصّارمَ المصقولا

فالبدرُ يُكسَفُ من عُلُوّ مكانِهِ والوعكُ يدخُلُ للهزبرِ الغِيلا

أتى التّطيلي بالتّشبيه الضمني في غير صفته البلاغية، لما يحمله من دلالة وبيان، فأسهم في بناء المقطوعة وتركيبها وتماسكها، وأفاد تكرار التّشبيه ثلاث مرات في خلق بنية موحّدة للمقطوعة، إضافة إلى وحدتها البلاغية.

أمّا عن معاني هذا التّشبيه، فهي إن السيف مهما صقل واعتني به، فالصّدأ لا بد مصيبه، وكذلك البدر على علوّ مكانه، فقد يصيبه ما يحوّله إلى ظلام وسواد، والأسد مضرب الشّجاعة والبسالة إلا أن المرض يدخله فيحوله إلى شيء جامد لا يستطيع الدّفاع عن نفسه أمام أضعف المخلوقات، وكل تلك دلائل يضعها التّطيلي أمام من هنّأه بغية عدم الاكتراث بالمرض إذا أصابه.

ومنه قوله :[١]

---

[١] . الدّيوان : ص١١

[٢] . الدّيوان : ص٢١

[٣] . الدّيوان : ص٦٤

[٤] – الديوان : ص ٢٥٠

أخِلْتَ حُسنَكَ شيئاً لا انتقاصَ لهُ لا تكذِبَنَّ فإنَّ الشَّمسَ تنكسِفُ

في الشّطر الثّاني من البيت ملمح من ملامح التّشبيه الضّمني، فمهما كان جمال ممدوحه فهو لن يبلغ مكانة الشّمس ونورها، ومع هذا النّور وتلك المكانة فهي معرضة لفقدان صفاتها عندما تتحوّل إلى ظلام دامس، بما يحدث لها من عملية الكسوف، وفي هذا التّشبيه لطافة إضافة إلى بلاغته.

وإذا كان الحذف في التّشبيه يقتصر على الرّابطين اللفظي والمعنوي، فإن الاستعارة تقوم على حذف أحد الطّرفين الرّئيسين (المشبّه و المشبّه به)، والعلاقة بين الطّرفين في الاستعارة علاقة تداخل واختلاط، وهذا يجعل منها أعلى مرتبة من التّشبيه، وأعمق منه وأنضج خيالاً (لأنها تفعل في نفس السّامع ما لا تفعله الحقيقة) ، ومن هنا حظيت الاستعارة بهذه[٢] الأهمية من قبل البلاغيين، فهي الوسيلة التي ينشئ الذّهن بواسطتها علاقات لم توجد بين الأشياء المختلفة التي يجمع بينها بقصد التّأثير في المواقف، ولا شكّ أن الاستعارة نوع من التّكثيف الفني تنتجه الذّات المبدعة تعبيراً عن خيال هائل، وهذا التّكثيف الجمالي نابع من التّحوّل بالخيال من المشبّه إلى المشبّه به.

وليست الاستعارة في شعر التّطيلي في سعة التّشبيه من حيث الاستعمال، وإن كانت أجود من حيث الدّلالة والتشكيل . ومن الأشكال الاستعارية في شعره:[٣]

أ . الاستعارة التّصريحيّة: يذكر فيها المشبّه به ويحذف المشبّه.

ب . الاستعارة المكنيّة: يذكر فيها المشبّه ويحذف المشبّه به.

تعد الاستعارة التّصريحيّة أبسط مظاهر المجاز التي تخرج إلى حيّز الكلام، وتكوّن صوره، ولهذا النّوع من الاستعارة دلالة خاصة في استخدام الشاعر، فهي تصريح مباشر منه بما يريد، فلا يختفي التّصوير فيها خلف المجاز وقرائنه، وإنّما يأتي عفويّاً يوحي بسهولة وإيجاز واضحين.

ويستغلّ التّطيلي هذا النوع من الاستعارة في طرحه صفات الممدوح، كاستعاراته البحر للكرم في مثل قوله :[٤]

وبحرٌ ولكنْ ما الحياةُ هنيَّةً بأطيبَ منهُ للعيونِ وللوردِ

شبه الشاعر ممدوحه بالبحر بجامع العطاء، ثمّ استعار اللفظ الدّالّ على المشبّه به (البحر) للمشبّه وهو الممدوح السّخيّ، على سبيل الاستعارة التّصريحية، للدّلالة على عمق الصّلة بين الشّاعر وممدوحه الذي أغدق عليه الأعطيات، فظهر بحراً واسعاً بكرمه. والاستعارة تصريحيّة تجريديّة لأنها تضمّنت بعض متعلّقات المشبّه (الممدوح)، ومن هذه المتعلّقات (ما الحياة هنية بأطيب منه) ، وهي صورة نمطيّة لشيوع استعارة البحر للكرم في شعر العرب، والعلاقة التي تجمع بين طرف البنية الاستعارية النابعة من واقع الشاعر المعيش علاقة اختلاف لأن المشبه المحذوف (الممدوح) يختلف من حيث جنسه الآدميّ عن المشبّه به (البحر) المنتمي إلى الطّبيعة الحيّة ، إلاّ أنّ السّياق جمع بينهما، فحسنت العلاقة بين الشّاعر والممدوح.

ويستعير الشّاعر في موضع آخر لفظة (الأسد) كما في قوله :[١]

---

[١] . الدّيوان : ص٨٣، وللمزيد ينظر: ب١٤/٥٩،ب٣٠/٥٨،ب٢٩/١٢٥،ب٢١/١٣١،ب١١،١٠/١٧٦.

[٢] . كتاب الصناعتين: ص٢٧٥

[٣] . يُنظر : جواهر البلاغة: ص٢٤٧

[٤] . الدّيوان : ص٢٩.

أسدٌ يملأُ العرينَ منَ البأ سِ و طودٌ يحمي من الإملاقِ

في الشّطر الأوّل من البيت استعار الشّاعر(الأسد) ليدل على شجاعة ممدوحه وسلطته، وتضمنت الاستعارة بعض متعلقات المشبّه به المذكور (الأسد)، ومن هذه المتعلقات (العرين)، فهي استعارة تصريحيّة مرشّحة والعلاقة التي تجمع بين طرفيّها علاقة اختلاف لاختلاف جنس الطّرفين من حيث الانتماء، إلاّ أنّ الشّاعر جمع بينهما بنجاح من خلال السّياق العام للنّص وهو المدح.

أمّا في الشّطر الثّاني من البيت؛ فقد استعار الشّاعر لفظة (طود) من طبيعته الأندلسيّة متخذاً منها رمزاً لكرم الممدوح ومنعه من الحاجة، وتضمّنت الاستعارة بعض متعلقات المشبّه المحذوف، ومنها: (يحمي من الإملاق)، فالاستعارة تصريحيّة مجرّدة ، والعلاقة التي تجمع بين طرفيّ البنية الاستعارية علاقة اختلاف، غير أن السّياق جمع بينهما ليؤكّد العلاقة الحسنة بين الشّاعر والممدوح.

وتأتي الاستعارة التّصريحيّة موحية بالجمال في شعر التّطيلي في مثل قوله : [٣]

غزالٌ سقاهُ خمَرةُ الحسنُ فانتشى ومالَ دلالاً و ازدَهتْـــهُ دلائلُـــهْ

رشا عطَّلَتْ ما في الجفونِ جفُونُهُ وألقَتْ على ما في الشَّمولِ شمائِلُهْ

شبه الشّاعر محبوبه بـ (غزال،رشا)، وصرّح بلفظ المشبّه به، ولم يذكر لفظ المشبّه، ولا وجه الشّبه، كما لم يذكر القرينة الدّالة على نوع هذه الاستعارة، وأفاد من الإيجاز الّذي تحقّقه الاستعارة التّصريحيّة، فأتى بها في بداية البيت، ثم مضى في بيانها وتفصيلها، مما أغنى دلالة التّصوير لدى المتلقّي.

ومنه قوله : [٤]

وهضبَةٌ طالما لاذوا بجانبها فما لهم لم يقولوا معقلٌ أَشِبُ

شبّه الحرّة حوّاء بهضبة مرتفعة بجامع الرّفعة وعلوّ المنزلة، ثم استعار الشّاعر اللّفظ الدّال على المشبّه به (هضبة) للمشبّه (حوّاء)، على سبيل الاستعارة التّصريحيّة وتضمنّت الاستعارة بعض متعلّقات المشبّه به، ومنها(طالما لاذوا بجانبها)، فالاستعارة تصريحيّة مرشحّة، والعلاقة بين طرفيها علاقة اختلافيّة أظهرت دلالة الإعجاب بذوي الرّفعة والشّأن، واستطاع الشّاعر من خلالها أن يعبّر عن مشاعره.

وفي قوله : [٥]

ونُغْضي على حكمِ الزّمانِ وبينَ الجوانحِ جمرُ الغضا

صرّح الشّاعر بلفظ المشبّه به (جمر الغضا)، في دلالة عميقة على ما يعانيه من قسوة واضطهاد، فأتى بالمشبّه به دون المشبّه، لأن المقام لا يقتضي التّوسع في التّركيب، فالشّاعر يشكو إشبيلية وما ألمّ بها من حوادث ، ومثل هذه الاستعارة يُترَك لذهن المتلقي الحريّة في تصوّر مدى معاناة الشّاعر وضغطه النّفسي.

وفي قوله : [٦]

---

[١] . الديوان ص ٨٦.

[٢] – ينظر: جواهر البلاغة ، ص ٢٥٩: للتفصيل في الاستعارات (التجريدية والمرشحة والمطلقة).

[٣] . الدّيوان : ص٢٣٤

[٤] . الدّيوان : ص١٧

[٥] . الدّيوان : ص٢

[٦] . الدّيوان : ص١٣٧

ليثُ شرىً مفترسٌ باسلٌ يذودُ عن غيلٍ وعن شِبْلِ

شبّه ممدوحه بـ (ليث شرى مفترس باسل)، بجامع الشّجاعة والإقدام والبطولة فالاستعارة تصريحيّة لأن المشبّه به مصرّح به، وكشفت الاستعارة عن العلاقة القويّة بين الشّعر وممدوحه على الصّعيد الاجتماعي وأفصحت عن علاقة التّوافق بين المشبّه المحذوف(الممدوح)، وبين المشبّه به المذكور على صعيد الدّلالة المعنويّة،والاستعارة تصريحيّة مجرّدة لأنّها تضمّنت بعض متعلّقات المشبّه، ومن هذه المتعلّقات (يذود).

ومن الاستعارات التّصريحية التي أبدع التّطيلي في بناء العلاقات بينها وبين ملحقاتها، قوله :[1]

وروضُكَ مطلولُ الجَنابِ صقيلُهُ تضاحَكَ نَوَّارٌ وأشرقَ نورُ

صوّر وجه الممدوح بـ (الرّوض)بجامع الجمال والإشراق، والمشبّه به مصرّح به ، فالاستعارة تصريحيّة، وهي مرشّحة لتضمّنها بعض متعلّقات المشبّه به:(مطلول الجناب،تضاحك نوار).

ومن ذلك قوله :[2]

وسيفٌ يباهي كلَّ سيفٍ بنفسِهِ إذا السَّيفُ باهَى بالحمائلِ والغِمدِ

و نجمُ سناءٍ أو سنا كلّما بدا تهـلَّلَ بالإسـعادِ وانهلَّ بالسّعَـدِ

وطودٌ وما رَضوى بأكبرَ شيقةً ولكنْ بعضُ القولِ أشهى إلى الرّشدِ

شبّه التّطيلي ممدوحه بـ (سيف، نجم، طود)، وهي مشبّهات به من بيئته الطّبيعيّة، ممّا يدلّ على اندغامه ببيئته، وأجاد في بناء العلاقات بين هذه الاستعارات وبين ملحقاتها، كما أفصحت الاستعارات عن التّوافق بين الممدوح وبين المشبّهات به المذكورة على صعيد الدّلالة المعنويّة في القوّة والتألّق و الشّموخ و الصّمود.

أمّا الاستعارة المكنية، فتتميّز في صور التّطيلي بعمق الدّلالة، ويأتي جمالها من خفاء لفظ المشبّه به وتعدّد مصادره. وقد أغنت الدّلالات العميقة للاستعارة المكنيّة جمال التّصوير في شعره.

ومن أمثلة ذلك قوله في سياق المدح :[3]

مبتسمٌ حيثُ المنايا بهِ تكشِرُ عن أنيابِها العُصْلِ

شبّه (المنايا) بحيوان مفترس، والقرينة (تكشر عن أنيابها العصل)، وحذف المشبّه به، على سبيل الاستعارة المكنية، والاستعارة مكنية مرشحّة؛ لتضمنها بعض متعلقات المشبّه به، ومنها(تكشر عن أنيابها). والعلاقة بين طرفيّ البنية الاستعاريّة على الصّعيد اللّفظي علاقة تضاد، لأن المشبه(المنايا)لا يقترن بالمشبّه به المحذوف (الحيوان المفترس)، فأظهر التّشكيل الاستعاري حالة الممدوح وشجاعته عندما يحدق به الموت، بعد أن جمع السّياق بين طرفيّ الاستعارة.

وفي قوله :[4]

والشَّيبُ ممّا أظنُّ الدَّهرَ صَحَّفَهُ معنىً منَ النَّقصِ عمّاهُ عنِ البَشَرِ

---

[1] . الدّيوان : ص٦٠

[2] . الدّيوان : ص٣٤، وينظر : ب٤١/٤١، ب٣٥/٢٩، ب٤٢/٥٢، ب٢١٠/٢٧،ب٢٠٧/٩.

[3] . الدّيوان : ص١٣٧.العُصل:العَصَل:الاعوجاج،أنياب عُصل: معوجّة. تعلّات: المفرد: تعلّة:،والعلل من الطّعام ما أكل منه، وتعلّل بالأمر: تشاغل. السّرى: السّير ليلاً. تُكتنف: الكِنف والكَنَف: كنف الإنسان: جانباه، تُكتنف: يحاط بها.

[4] . الدّيوان : ص٥٠

المشبّه(الشّيب)، وشبهه الشاعر بالشيء المعيب والقرينة (معنى من النّقص عمّاه عن البشر)، وحذف المشبّه به على سبيل الاستعارة المكنيّة، وهي مكنية مرشحّة لتضمّنها بعض متعلّقات المشبّه به (معنى من النّقص)، وأظهرت الاستعارة الحالة النّفسية السّيّئة للشّاعر ، كما أظهرت فلسفته في الحياة وموقفه من ظهور الشّيب في الرأس مبكراً.

وفي قوله : [١]

سريتُها والنجومُ الزُّهرُ واقفــةٌ كـأنَّها بسـوادِ اللّيــلِ تُكتنــفُ

حتّى بدا الصُّبحُ مرتاباً وقد بقيَتْ منَ الدُّجى لتعلّاتِ السُّرى تُتَفُ

المشبّه (النّجوم الزّهر، الصّبح)، و المشبّه به المحذوف (الإنسان)، والقرينة(واقفة تكتنف،مرتاباً)، وذلك على سبيل الاستعارة المكنيّة. وهي مكنيّة مرشحّة لتضمّنها متعلّقات المشبّه به المحذوف وهي (واقفة، تكتنف)، والعلاقة بين طرفي البنية الاستعاريّة علاقة اختلاف، لأن المشبّه ينتمي إلى عالم الطّبيعة وهذا يختلف عن المشبّه به المحذوف و المنتمي من حيث جنسه إلى عالم الإنسان، لكن السّياق جمع بينهما على المستوى المعنوي الدّلاليّ، فنجحت الاستعارة في إظهار حالة الشّاعر ومعاناته في سبيل الوصول إلى الممدوح، ومنه قوله : [٢]

ويظمأُ الغيمُ إلى ما في الأَدَمْ

ليلٌ يجيبُ صبحُهُ عنْ هلْ بِلَمْ

المشبّهات(الغيم، ليل، صبح)، المشبّه به المحذوف (الإنسان)، والاستعارة مرشّحة لتضمّنها متعلّقات للمشبّه به، ومنها (يظمأ، يجيب)، فأفصحت الاستعارة عن معاناة الشّاعر.

وفي قوله : [٣]

كذا تبكي الرّياضُ على رباها وتذوي في منابتِها الغصونُ

المشبّه(الرّياض،الغصون)،المشبّه المحذوف(الإنسان)،و القرينة(تبكي، تذوي)، فالاستعارة مكنيّة أفصحت عن حالة الشّاعر الحزين المنكسرة الحائرة، وهي مكنية مجرّدة لتضمّنها بعض متعلقات المشبّه، ومنها:(على رباها ، تذوي في منابتها)، و العلاقة بين طرفيّ الاستعارة علاقة اختلاف لانتماء المشبّه إلى عالم الطّبيعة المختلف عن عالم المشبّه به المحذوف: عالم البشر، إلاّ أنّ السّياق جمع بينهما على المستوى المعنوي والدّلالي، وألّفت الحالة النّفسيّة العلاقة بين المشبّه والمشبّه به. ويلاحظ دارس الصّورة التّطبيليّة إبداعه في تصويره الاستعاري، مستعيناً بالأساليب الإنشائية في تشكيل بناء الصّورة. ومن أمثلة ذلك استعانته بأسلوب الاستفهام التّعجبي في قوله : [٤]

وكيفَ تَضاحَكُ هذي الرِّياضُ وكيفَ يصوبُ الغمامُ الحصى

شبّه الشّاعر رياض اشبيلية بإنسان يبكي ، وحذف المشبّه به بعد أن ترك شيئاً من لوازمه (تضاحك)، على سبيل الاستعارة المكنية، وكشفت الاستعارة عن نقمة الشّاعر على الرّجل المعتسف للإنسان والمكان، وهي

---

[١] . الدّيوان : ص٨٣

[٢] . الدّيوان : ص١٨٤

[٣] . الدّيوان : ص٢٣٢

[٤] . الدّيوان : ص١

رؤيا – كما أسلفنا – شاعريّة تدلّ على نزعة دينيّة، وعلى اتّصال الشّاعر الوثيق بالبيئة. وفي الشّطر الثّاني من البيت ذكر الشّاعر المشبّه (الحصى)، وحذف المشبّه به بعد أن أبقى على شيء من لوازمه، وهو (كيف يصوب الغمام) على سبيل الاستعارة المكنية فنمّت الاستعارة عن دلالة الحزن والألم اللذين اصطبغت يهما نفسيّة الشّاعر المسكون في المكان، والاستفهام التّعجّبي ساعد على إظهار تلك الدّلالة.

وفي قوله : [1]

أَجِدَّكَ لمْ توقظْكَ ، والنّجمُ هاجعٌ هواتفُ للُّبِّ الأصيلِ هواتِكُ

دعَتْ فأشاعَتْ بثَّها وسرورَها وأَنْضاءُ همّي والدَّياجي بوارِكُ

المشبّهات (النّجم ، هواتف، الدّياجي)، والمشبّه به: (الإنسان)وهو محذوف، لكنّ الشّاعر أبقى على شيء من لوازمه (هاجع، توقظك، هواتك، أشاعت ، بوارك)، على سبيل الاستعارة المكنيّة ، وقد حَسنَ دخول الاستفهام عليها لتحقيق دهشة الشّاعر.

ومن ذلك قوله وقد استعان بأسلوب الشّرط : [2]

والنَّجمُ حَيرانُ منْ أيْنٍ ومنْ ضَجرٍ فلو هوى أو عدا مجراه ما شعرَا

والصُّبحُ يطلبُ في جنحِ الدُّجى خَلَلاً يلوحُ منهُ،ولو ألفاهُ ماجسرَا

المشبّهات (النّجم،الصّبح)، و المشبّه به(الإنسان)وهو محذوف، والقرينة(حيران،ضجر،يطلب)، على سبيل الاستعارة المكنية، وحسن استخدام الشّرط للمساهمة في إقناع المتلقي.

ومثل ذلك قوله : [3]

وإنْ أسعَرتْ عيناهُ في وجهِ صنيعةٍ رأيتَ عيونَ الأسدِ وهي مضاحِكُ

الاستعارة المكنية المرشّحة أسهمت في إظهار دلالة الإعجاب بالممدوح، واستطاع الشّاعر أن يؤثر في المتلقي باعتماده على أسلوب الشّرط.

الخاتمة:

يمكن للدّارس بعد تناول علاقات الصّورة البصريّة في شعر التّطيلي أن يقرّر ما يأتي :

– ينعدم أثر العلاقة التعويضيّة المجرّدة في بناء الصّورة الشّعرية لدى التّطيلي، ممّا يدلّ على جنوحه إلى العنصر الحسّيّ في بناء صوره.و استطاع من خلال مظاهر العلاقة التّعويضيّة الحسيّة أن يفصح عن مشاعره و مواقفه الفكريّة، ويتضح من مظاهر العلاقة التّحويلية في شعره ميل خياله إلى التجسيم؛ إذ كثر لديه وصف المجرّد بالمحسوس في حين ندر عنده عكس ذلك.

– يتضح من بناء التّطيلي لعلاقة الصّورة بالصّورة في نصه الشّعري أن هذا البناء يقوم أحياناً على أساس الصّورة التّشبيهيّة التّراكمية النّمطية البسيطة، وأحياناً أخرى يقوم على الّصور الاستدعائيّة العميقة الدّلالة،لاعتمادها على الاستعارة التي تمتاز بالقدرة على بناء علاقات متنامية متداخلة أكثر من التّشبيه الذي يحافظ على الحدود والتّمايز في التّشكيل الصّوري .

---

[1] . الدّيوان : ص٩٣

[2] . الدّيوان : ص٤٤

[3] . الدّيوان : ص٩٢

– نهج التّطيلي نهجَ القدماء العرب في مختلف أنواع التّشبيه بلاغياً وأسلوبياً، في حين جدّد في بعض تشكيلاتها البنائيّة في شتّى أغراض شعره، فحقّق نجاحاً في صياغتها الفنية (مثال: تصدّر أداة التّشبيه الّذي تخرج دلالته للمشابهة، وإسرافه في استخدام التّشبيه البليغ في البيت الواحد). والتّطيلي كان يشبّه كما يرى هو، لا كما يجب أن يرى، ولئن جاء بالصّفات نفسها والتّشابيه، فذلك كي يجاري المبصرين في كثير من الأحيان(مثال: تشبيهه حركة السّيف باهتزاز الغصن ؛ إذ من المعروف تشبيه العرَب قوام المرأة بالغصن). ويمكن للدّارس أن يميّز – هنا – ما يمكن تسميته بعنصر المفاجأة، ذلك أن الشّاعر الأعمى يذكر المشبّه، فينصرف ذهن المتلقّي إلى المشبّه به أو احتمالات عدة قد تكون لائقة، فيفاجئنا الشاعر به غريباً لم يدرج ضمن الاحتمالات .

ومن يمعن النظر في استعمال التّطيلي للتّشبيه يُلاحظ ابتعاده عن التّصوير الدّقيق للعلاقة بين المشبّه والمشبّه به ووجه الشّبه شأنه في ذلك شأن الشّعراء العميان، لأن مخيّلته تحمل صوراً بعيدة عن العيانيّة، ربما لخصوصية إحساسه بالأشياء وقد يكمن السّبب في الضّغط النّفسي على وجوده، فتتشكّل لديه تصوّرات مختلفة داخل نفسه للصورة التي يريد تشكيلها.

ولم يأت التطيلي بالتّشبيه لمجرد استعراض ثقافته البلاغية أو لتكون المحسنات البلاغية مسحة جماليّة في شعره، وإنما لأنّه يعيش عصره بأبعاده كلها الحضاريّة والاجتماعيّة والرّوحيّة والمعنويّة، فأثبت تحدّيه لإعاقته مستعيناً بما اختزنته ذاكرته، وما حوته من مرئيّات ومحسوسات، وأقام بصوره التّشبيهيّة علاقات بنائيّة تدلّ على سعة ثقافته واطّلاعه على التّراث العربيّ القديم.

–كشفت الاستعارة بنوعيها: التّصريحية والمكنيّة عن وعي الشّاعر وعن مواقفه من الحياة وغيرها، وكان التّطيلي مولعاً بها فكشف عن واقعه وعن نفسيّته للمتلقّي .

وبالنظر إلى الاستعارة في شعره يلاحظ فيها اصطحابها بعض متعلقات المشبّه أو المشبّه به، ما يغني دلالات التّصوير لديه،ويؤكّد ولعه في التّفصيلات والجزئيّات في بناء التّشكيل التّصويريّ، فاستطاع عن طريق الاستعارة أن يثبت مقدرته على تجديد الإيحاءات وتوليدها، متمكّناً بذلك من صنع خصوصيّته اللغويّة، والتعبير عن شخصيّته.

المصادر والمراجع:

- *القرآن الكريم.*

-*أثر كف البصر علي الصورة عند أبي العلاء المعري*، رسمية السقطي، مطبعة أسعد، بغداد، ١٩٦٨م

-*البلاغة الواضحة*: علي الجارم ومصطفى أمين، القاهرة، دار المعارف، ط٣، ١٩٥٣ .

-*تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري*: البهبيتي نجيب محمد، مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الكتاب العربي ببيروت، ط٣، ١٩٦٧.

-*تحفة القادم*: ابن الأبار (ت٦٥٨هـ)، أعاد بناءه وعلق عليه: (إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١٩٨٦.

- تطور *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي*: جابر عصفور، دار التنوير، بيروت، ط٢ ، ١٩٨٣

[١] – الديوان : ب٨٢/١٣.

-*جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي*: نعيم اليافي، دار الفكر، بيروت، ط٢ ، ١٩٩٠

-*جواهر البلاغة*: السيد أحمد الهاشمي، قدّم له د. يحيى مراد، مؤسسة المختار، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٦

-*خريدة القصر وجريدة العصر (قسم شعراء المغرب والأندلس)*، الجزء الثالث: العماد الأصفهاني الكاتب (ت٥٩٧هـ)، تحقيق: آدزناش آذرنوش، نقّحه وزاد عليه: محمد المرزوقي، محمد العروسي، الجيلاني ابن الحاج يحيى، الدار التونسية، تونس، ١٩٧٢.

-*دلائل الإعجاز*: عبد القاهر الجرجاني ت ٤٧٤ هـ، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤ .

-*ديوان الأعمى التطيلي*(أبي جعفر أحمد بن عبد الله بن أبي هريرة ت ٥٢٥ هـ) ومجموعة من موشّحاته، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٣ ، ١٩٦٧ .

-*الذخيرة في معرفة أخبار الجزيرة*: ابن بسام الشنتريني (أبي الحسن علي بن بسام)، القسم الثاني ويشمل الجزء الثالث والرابع، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٠

-*رايات المبرزين وغايات المميزين*: ابن سعيد المغربي (ت٦٨٥هـ)، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار طلاس، دمشق، ١٩٨٧.

-*الروض المعطار في خبر الأقطار*: محمد بن عبد المنعم الحميري (ت٦٨٥هـ)، تحقيق إحسان عباس، مؤسسة ناصر للثقافة، بيروت، ط١ ،١٩٧٥.

-*شرح التلخيص*: البابرتي،تحقيق مصطفى رمضان صوفيّة، طرابلس، ليبيا، ط١ ، ١٩٨٣

-*الشعر العربي في جزيرة صقلية اتجاهاته وخصائصه الفنية*: أسامة اختيار، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٨

-*الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*: عزّ الدين اسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٥، ١٩٨٨

-*صحيح البخاري*: أبو عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري (ت٢٥٦هـ)، عالم الكتب، بيروت، ط٤، ١٩٨٥م.

-*الصورة البصرية في شعر العميان*: أحمد عبد الله الفيفي، جامعة الملك سعود،ط١، ١٩٩٦

-*الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني*: وليد المشوّح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١٩٩٦م

-*الصورة الشعرية* في الخطاب البلاغي والنقدي: د. محمد الولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠ .

-*العصاب*، بحث في علم النفس: إدلر، ترجمة أحمد الرفاعي وفارس ضاهر، دار مكتبة الهلال، ط١، ١٩٨٢

-فنّ *الوصف وتطوّره في الشعر العربي*: إيليا حاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٦٧م

-*قلائد العقيان ومجالس الأعيان*: أبي نصر الفتح بن محمد بن عبد الله القيسي الإشبيلي الشهير بابن خاقان، حققه وعلق عليه حسين خريوش، بمكتبة المنار للطباعة والنشر والتوزيع، الجزء الثالث والرابع، ط١، ١٩٨٩.

-*كتاب الصناعتين*: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري ت ٣٨٥ هـ، تحقيق علي محمد البجاوي و محمد أبي الفضل ابراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ١٩٧١ .

-*مسائل في فلسفة الفنّ المعاصرة*: جان ماري جويو، ترجمة سامي الدروبي، دار اليقظة العربية بيروت، ط٢، ١٩٦٥.

-*معجم البلدان*: ياقوت الحموي (ت٦٢٦هـ)، دار صادر، بيروت، (د.ت)

-*المغرب في حلى المغرب*: ابن سعيد المغربي (ت٦٨٥هـ)، حققه وعلق عليه: شوقي ضيف، الجزء الثاني، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٥٥

- مقدمة *لدراسة الصورة الفنيّة*: نعيم اليافي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢

- الموشحات الأندلسية، نشأتها وتطورها: سليم الحلو، قدم له: إحسان عباس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٥

-*النقد الأدبي الحديث*: محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣.

-*نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب*: المقري التلمساني (ت١٠٤١هـ) تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨.

-*نكت الهميان في نكت العميان*: صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي (ت٧٦٤هـ)، إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٨٣.

-*الوافي بالوفيات*: صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي (ت٧٦٤هـ)، إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٨٣.