

الصورة في الموشح الأندلسي

Image from Andalusian candidate

هامل بن عيسى جامعة عمار ثليجي الأغواط (الجزائر) hbnssa@yahoo.com	سكوم رشيد* جامعة عمار ثليجي الأغواط (الجزائر) مخبر علوم اللسان r.sekkoum.ar@lagh-univ.dz
---	--

تاريخ النشر: 2025/12/26

تاريخ القبول: 2025/09/20

تاريخ الاستلام: 2025/03/23

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى دراسة هذا الفن الشعري - الموشح الأندلسي - الذي ابتكره الوشاحون لمواكبة التطور الموسيقي في الأندلس، وتبسيط الضوء على أهم الصور الشعرية التي ميّزت الموشحات الأندلسية، لما صرفت فيه من الجهود لإخراج هذه الصورة الشعرية من إبداعات الأندلسيين إلى النور وتتمينها، وذلك من خلال إبراز أهم الصور الشعرية ذات الإقبال الواسع من الأندلسيين في مختلف الأغراض والفنون، وكان من نتائج البحث: أن الصور الشعرية للموشحات الأندلسية في أغلبها اعتمدت على التصوير الحسي المادي فقد استعان الوشاح بالصور البيانية كالتشبيه والاستعارة والكناية ليعبر عن صفاء نفسه ورهافة حسه.

Abstract:

This study aims to study this poetic art - the Andalusian sculptor - invented by the scarves to keep pace with the musical development in Andalusia, and to highlight the most important poetic images that characterized the Andalusian muwashahat, because of the efforts spent in it to bring out this poetic image from the creations of Andalusians to the light and valued, by highlighting the most important poetic images with a wide demand from Andalusians in various purposes and arts, and the results of the research were: The Andalusian poetic images mostly relied on physical sensory photography, as the scarf used graphic images such as analogy, metaphor and metonymy to express the purity of himself and the subtlety of his sense of animals and how to prey on them, hunt them and pounce on them

Keywords: image; muwashahat; scarf; imagination; poetic text.

. مقدمة:

الموشح فن أندلسي ترعرع في الأندلس نتيجة لعدة عوامل بعضها خاص بالبيئة الأندلسية ذاتها لما فيها من طبيعة خلابة وغناء وموسيقى، وبعضها يرجع لعوامل اجتماعية نتيجة اختلاط العرب بالإسبان واحتكاك الثقافة العربية بالثقافات الأخرى، ولذلك ظهرت الموشحات في أواخر القرن الثالث الهجري في الأندلس في قصور الخلفاء وأماكن المغنيين والشعراء، وكانت النشأة من بعض الوشاحين منهم: مقدم بن معافي القبري الذي أشاد به ابن بسام في كتابه " الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة " وذكر أنه أول من اخترع الموشحات في الأندلس. وقد ارتبطت الصورة الشعرية في الموشحات بالخيال الشعري، لأن أكثر الوشاحين قد جمعوا بين نظم الشعر والموشح أمثال : الأعمى التطيلي وابن بقي وابن زقاق البلنسي وغيرهم، وبالتالي فإن الخيال الشعري يبرز بصورة جليلة في أشعارهم وموشحاتهم. إذ أن البحث يثير فرضية هي: هل الصورة الشعرية في الموشحات تختلف عن الصورة الشعرية في الشعر أم أنها وثيقة الصلة بينهما؟ وهل فسحت الموشحات المجال للوشاحين في لابتكار صور جديدة؟ ولكن ما حظ الوشاح الأندلسي من الصور الشعرية ؟

2. الصورة الشعرية في النقد العربي

أصبحت الصورة الشعرية من القضايا المهمة في النقد العربي لأنها متصلة اتصالاً وثيقاً ومباشراً بنظرية المعرفة الإنسانية، بجانبها الأدبي والفلسفي بيد أن الصورة على الرغم من أهميتها في الدراسات الحديثة، وخطورتها في الوقت نفسه، إلا أنها ما زالت مصطلحاً غامضاً ومعقداً، ينظر إليها كل ناقد، من خلال مذهبه الأدبي ورؤيته المعرفية .

1.2 . مفهوم الصورة :

يرى كثيرون أن مفهوم الصورة زئبقي ويصعب على التحديد والضبط المفهومي، خاصة في الشعرية العربية، ويُرجع بعضهم ذلك للخلط الحاصل بين مفهوم الصورة في النقد القديم ومفهومها حديثاً الذي هو مجرد نسخ للمفاهيم الغربية، لكن هذه الرؤيا لا شك منطلقة من خارج النص الشعري، أما لو عدنا إلى تحديد الصورة انطلاقاً من النصوص، فسنعزو الفرق الحاصل بين المفاهيم إلى التطور الذي طرأ على الصورة داخل النصوص الشعرية الحديثة، فبينما كان التصوير قديماً يقتصر على الصور البلاغية تعداه الآن إلى مجال الرؤيا التي تقوم عليها القصيدة بكاملها، ومن المنطقي أن يتطور النقد ونظريته مع تطور النص الشعري. فالحديث عن الصورة يجرنا إلى العلاقة بين الشعر والرسم، إذ تعتبر علاقة قديمة تعود إلى "سيمونيدس" الذي كان يقول: «الشعر رسم ناطق، والرسم شعر صامت»¹، وكلاهما يحقق تفاعلاً بين الذات والواقع من خلال وسيط يختلف حسب طبيعة الفن، فالرسم يستخدم الألوان والخطوط، بينما يتوغل الشعر اللغة، إلا أن وسيلة الرسم حية وهذا ما يجعلها أقرب إلى المتلقي من وسيلة الشعر اللغوية، لأنها ذات طبيعة رمزية، وهذا ما يجعلها تتجاوز الحس إلى المعاني المجردة، ولذلك تعود دوماً لاستخدام تقنيات الرسم لتقرب المجرّد بواسطة المحسوس.

2.2 الصورة في النقد العربي القديم

يجدر بنا الحديث عن مفهوم الصورة في الشعرية القديمة، إذ لم تغفل الدراسات النقدية العربية السابقة الصورة، وتناولتها وفق ما أتاحتها الإمكانيات المعرفية وكذلك تبعاً للرؤية الشعرية السائدة وقتها، وإذا أردنا أن نشير إلى أول من تناول الصورة فسنجد كل الدراسات تشير إلى الجاحظ عندما عرف الشعر بأنه: «صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التصوير»²، فلعل هذه تكون أول إشارة إلى الصورة.

أما قدامة بن جعفر والذي لم يختط لنفسه طريقاً خاصاً في هذا المجال، بل سار على خطى الجاحظ فيقول: «وإذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها مثل: الخشب للنجارة، والفضة للصياغة، وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعفة، والرفث والنزاهة، والبزخ والقناعة، والمدح، وغير ذلك من المعاني الحميدة، أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة»³، وكما هو ملاحظ فإن ما فعله قدامة هو أن شرح عبارة الجاحظ الموجزة ومثل لها، كما أن هذا الشرح لا يخرج عن مفهوم الشيء السائد في العصور الوسطى، الشيء الذي يجمع بين الصورة والمادة، حيث تكون الصورة الماهية المتحققة للمادة التي تكون بدون ماهية فنية أو وظيفية استعمالية قبلها.

ونلفي استنارة متقدمة عند عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن الصورة، فهو وإن كان يستند على رؤى من سبقه وخاصة الجاحظ في الصورة والاستعارة، إلا أنه يطورها وذلك حينما «يردّ روعة الشعر إلى براعة التصوير ويقارن بين عمل الشاعر وعمل الرسام، على أساس أن الاحتفال والصنعة في التصويرات والتخييلات الشعرية تفعل فعال شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى "التصاوير" التي يشكلها الرسام»⁴. إن هذه الإشارات إلى الصورة والمقارنات التي كانت تعقدها التنظيرات الشعرية التقليدية العربية أوصلت إلى ذلك التقعيد البياني الذي تجلّى في الصور البلاغية، وهكذا ظلت الصورة تعني «اللفظ أو الشكل، والأسلوب والصياغة، والعبارة والتركيب، والنظم أو التأليف، إلى غير ذلك بما تسمح به ظروف التعبير والحياة»⁵. وقد غلب على مفهوم الصورة النظرة الجزئية التي تتناولها في تحليلها الخارجي من خلال الجمع بين الأطراف التي ترتبط بعلاقة ما، وهكذا لم تخرج الصورة عن المجال البلاغي من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز.

3.2 الصورة في النقد العربي الحديث:

أما في العصر الحديث فقد تحولت النظرة إلى الصورة، حيث لم تعد هذه الأخيرة مجرد عنصر تزييني يضاف إلى الكلام ليلبسه حلّة جمالية ما، بل أصبحت تجسد الرؤيا الكلية للشاعر، حيث «يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس، وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره»⁶، وهكذا أصبحت الصورة نتاج التفاعل بين داخل وخارج؛ بين الذات والواقع، حيث يستغل الشاعر معطيات العالم الخارجي للتعبير عن عامله الداخلي، وعن إحساسه، وبهذا لا تكون الصورة مجرد نقل حرفي عن الواقع، بل هي قبل كل شيء «تركيبية وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»⁷، ويمكن أن نستحضر هنا القراءة التي تناول بها العقاد شعر أحمد شوقي، حينما خاطبه: «اعلم أيها الشاعر العظيم، أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء

لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول لك ما هو ويكشف عن لبه وصلة الحياة به»⁸. وأكثر من هذا تعترضنا رؤية عند أدونيس المنتقدة للخلط الحاصل بين الصورة والتشبيه، حيث يجمع التشبيه بين طرفين محسوسين، لكنه ييقي مسافة بينهما، وبهذا يُيقي شعر التشبيه مسافة بينه وبين الأشياء بخلاف الصورة التي تتوحد مع الأشياء، وبالتالي امتلاكها والنفاذ إلى حقيقتها، وهكذا تكون الصورة مفاجأة ودهشا، تكون رؤيا، بما تغيره من نظر.

والملاحظ للصورة الشعرية في العصر الحديث ينتبه للتطور الحاصل فيها، فبينما كانت مع الرومانسية وسيلة للتعبير عن الداخل الإنساني، وتجلت وظيفتها في التقرير والتوصيل، انتقلت إلى المستوى النفسي، وهذا ما نلمسه عند عز الدين اسماعيل وكمال أبو ديب، حيث ينتقد هذا الأخير التصور الذي يحجز الصورة في المستوى الدلالي ويعطيها بعدا آخر هو البعد النفسي، بحيث يصبح للصورة «مستويين من الفاعلية هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي»⁹، وتبعا لذلك تحقق الصورة وظيفتين؛ وظيفة نفسية وأخرى دلالية. في حين ارتبطت الصورة سابقا بالذات الإنسانية فقط، في تحول للمراكز من التعبير عن العالم الخارجي الحسي (في البلاغة القديمة) إلى الداخل خاصة مع الاتجاه النفسي الذي يمثله أصدق تمثيل عز الدين اسماعيل، إذ يعطي أولوية الإحساس والشعور، وهكذا تصبح الكلمات الحسية تمثيلا لتصور ذهني معين له دلالاته وقيمتها الشعورية، وكل ما للألفاظ الحسية من قيمة لا يعدو أن يكون وسيلة لتنشيط الحواس¹⁰ أما المحطة الأخيرة للصورة فهي التي قرنتها بالرؤيا، حيث تمثل الصورة الرؤيا الكلية للشاعر أو للقصيدة، وأفضل من يمثل هذا الطرح أدونيس وجماعة مجلة شعر بتأثير من المدارس الغربية وعلى رأسها مدرسة التصويرين بزعامة عزرا باوند، وقد حاول يوسف الخال مؤسس مجلة شعر الانتقال بهذا الأخير من الخط التشكيلي (التفعية) إلى إطار الرؤيا. وبهذا تتحول الصورة بما تملكه من طاقة للكشف إلى عالم مستقل يعكس رؤية الشاعر.

وقد تعددت مفاهيم الصورة الشعرية وتنوعت مزاياها في العصر الحديث، فقد عرّفها علي البطل بأنها: «تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها»¹¹، ونرى هذا التعريف قريبا من الرؤيا الثانية للصورة

التي ترى فيها جمعا بين الواقع والخيال الفني، أو ربما انعكاسا لعالم الحس في وعي الشاعر.

و في نظر عبد القادر القط هي: «الشكل الفني الذي تتخذها الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة، والتركيب، والإيقاع، والحقيقة، والمجاز، والتضاد، والمقابلة، والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسمها بها صوره الشعرية»¹². ونلاحظ في هذا المفهوم غيابا لعالم الحس والواقع، والاقتصار على عالم القصيدة، لكن يبقى هذا التعريف في حدود التقنية والتوصيف السطحي للصورة لا يرقى بها إلى مصاف الرؤيا والكشف، كما أنه يجند كل العناصر الشعرية في سبيل الصورة، وكأن الصورة في الأخير هي القصيدة.

ويحاول أن يقرأ محمد غنيمي هلال الصورة من منظور جمالي فيقول: «نرى أن ندرس الصور الأدبية في معانيها الجمالية، وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة، ولا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي بوصفه وحدة، وإلى موقف الشاعر في تجربته، وفي هذه الحالة تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال في مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها، ومظهره في الصور النابعة من داخل العمل الأدبي والمتآزرة معا على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري»¹³. وهذا من المهمة التي تربط الصورة بوظيفتها الجمالية كما أنه لا يتناسى وظيفة الكشف والخلق، كل هذا ينبت من أصالة التجربة وعمقها، وقدرتها على تقديم الرؤيا وفق منظور جمالي يخاطب الفكر ويستثير الإحساس.

الصورة في الموشح الأندلسي

إن المتتبع للموشح الأندلسي يلمس أن الصورة الشعرية تمثلت وبرزت في أشكال البيان العربي من تشبيه واستعارة وكناية حيث يقول أحد الباحثين أن الصورة الشعرية التي استولت على ألباب الشعراء الأندلسيين وشدت انتباههم هي تلك التي أخذوها من وصفهم للخمر أو من صفات الإنسان النفسية أو الجسمية أو تغزلهم بالمرأة. وأيضا يقول نجد بعض الصور في الشعر الأندلسي اتخذت أجزائها من الطبيعة، وبعض منها اشتقت من الطيور والحيوانات، وصفات الممدوحين والمريثين، فالشاعر الأندلسي يستمد عناصره من مخزونه الثقافي، أو من الحياة الجديدة التي تأثر بمظاهرها وتفاعل معها.

حيث نجد الوشاح يكثر من استعمال الأساليب البيانية والتعبيرات البلاغية لكي تخرج الصورة الفنية في أبهى حلة، مزدانة بزخارف لفظية، تحقق الايقاع الداخلي للنص، وتخلق موسيقى داخلية، تتناسب وطبيعة الموشح الغنائية وتتماشى مع الألحان، فتثير متعة المتلقي .

وأغلب صور الوشاح البيانية تتحقق من خلال الأساليب البلاغية والتي هي :

1.3 التشبيه وأثره الجمالي في الموشح:

يعد التشبيه أهم أشكال التصوير الفني، فهو ضارب في القدم قدم الشعر، فالتشبيه ركن مهم في إرساء معالم البلاغة، وترسيخها وعنصر مهم من عناصر علم البيان، وقد اهتم البلاغيون والدارسون به فهو من الأساليب المتميزة والمهمة في الشعر العربي، من خلال مجاله البنائي والتصويري.

كما أنه إلحاق أمر بأمر آخر في صفة أو أكثر بأداة من أدوات التشبيه ملفوظة أو غير ملفوظة.

و يرى أبو هلال العسكري أن التشبيه هو الوصف بأحد الموصوفين ينوب عن الآخر بأداة التشبيه، سواء ناب عنه أو لم ينب، وقد جاء سائر الكلام بغير أداة التشبيه في الشعر وذلك قولك : زيد شديد كالأسد .

كما يرى القزويني أن التشبيه هو مشاركة أمر لأمر في معنى والمراد به ما لم تكن على وجه الاستعارة بالتجديد والكناية، أو الاستعارة التحقيقية.

ويعرفه إمام البلاغين عبد القاهر الجرجاني : « التشبيه أن يثبت لهذا معنى من معاني ذلك أو حكما من أحكامه »¹⁴

وقد عرف التشبيه انتشارا واسعا في الموشحات الأندلسية، حيث أن الوشاحين الأندلسيين لم يكونوا أقل شأنًا في هذا المجال، فقد جادت قرائحهم بأشعار- الموشحات - فيها من الصور التشبيهية ما نافسوا به شعراء المشرق العربي، وللاعمى التطيلي قدرة فائقة على رسم الصورة وتقريبها من السامع بالتشبيه، بل ربما يجعله يعيشها.

ومن الصور التشبيهية الجميلة التي تدل على براعة الوشاح في رسم صوره قول الأعمى التطيلي في وصف ممدوحه:

كالطود في جلاله كالبحر في إشراف بنود

كالخيا منظره كالروض يهدي من نشره الأعطر بعيد¹⁵

فشبه ممدوحه من جلاله قدره كأنه الجبل كما شبه كرمه كأنه البحر بإحسانه وحسن منظره كالخيا، وكأنه الروض الذي يعجب الناظرين بما فيه من عطر وسحر.

من ذلك قول الأعمى التطيلي في تشبيه الزهر بالفضة والعقيان:

والزهر في فضة والماء يحكي انسياب في مذنّب بستان

وعقيان ثعبان¹⁶

و جاء التشبيه البليغ في موشحة "جاءك الغيث":

مَالِ نَجْمِ الكَأْسِ فِيهَا وَهَوَى مُسْتَقِيمَ السَّيْرِ سَعْدَ الأَثَرِ

فالتشبيه هنا: " نجم الكأس"، فالوشاح هنا شبه الكأس بالنجم في اللمعان والإشراق، فهو تشبيه بليغ.

و يقول أيضا :

غَارَتِ الشُّهُبُ بِنَا أَوْ رَمَّا أَثَرَتْ فِيهَا عُيُونُ النَّرْجِسِ

فالتشبيه في قوله: " عيون النرجس" فقد شبه الوشاح زهرات النرجس في شكلها بالعيون وكأن هذه الزهرة

(النرجس) عين.

ومن مواطن تواجد الصور التشبيهية في موشحات ابن زهر نجد في قوله:

وغناء الورق بين الورق

كاحمرار الشمس عند الشفق

نلاحظ في هذه الأسماط أن الوشاح شبه منظر غناء الورق بين أوراق الأشجار في الصباح الباكر كاحمرار الشمس عند الشفق فجمال منظرهما الطبيعي له نفس المتعة، مستعملا أداة التشبيه الكاف.

كما يبرز تشبيه آخر في قول الوشاح ابن زهر:

يوسفى الحسن عذب المبتسم

قمري الوجه ليلي اللم

نجد هنا تشبيه بليغ وتظهر في تشبيه الوجه الجميل المنير الدائري كالقمر وأوصافه فهو نور الكون في الليلي المظلمة.

2.3 الاستعارة وأثرها الجمالي

الاستعارة فن من الفنون البلاغية الجميلة، حيث أن لها دورا مهما في تشكيل الصورة الشعرية، لذا لجأ إليها الكثير من الشعراء إلى توظيفها في أشعارهم بغية تقريب أفكارهم، ونقل صورة جلية عما يريدون التعبير عنه. ويرى أبو الهلال العسكري أن الاستعارة نقل العبارة في أصل اللغة عن موضع استعمالها إلى غيره لغرض، والغرض إما يكون شرح لمعنى والإبانة عنه أو المبالغة فيه وتأكيد أو الإشارة إليه بقليل اللفظ.

و يرى عبد العزيز الجرجاني أن الاستعارة ما اكتفى فيها عن الأصلي بالاسم المستعار ونقل العبارة وجعلها في مكان غيرها، وملاكها بقرب التشبيه ومناسبة المستعار للمستعار له، وامتزاج اللفظ بالمعنى فلا منافرة بينهما ولا يتميز أحدهما في إعراض عن الآخر. إذ يبين أن الاستعارة يكتفي فيها بأحد الطرفين ومناسبة بينهما وامتزاج اللفظ بالمعنى لا تكون بينهما منافرة .

كما يرى عبد القاهر الجرجاني في الاستعارة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غيره فينقل إليه الأصل نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية.

و قد نالت الاستعارة قسطا وافرا من الاهتمام عند الوشاحين، فقد وظفوها في موشحاتهم، فكانت سندا لهم في التعبير عن مكنوناتهم، ومن أمثلة ذلك ما جاء على لسان الدين بن الخطيب في موشحه " جادك الغيث " إذ يقول فيه:

جادك الغيث إذا الغيث همى يا زمان الوصل بالأندلس

(يا زمان الوصل) حيث صور الوشاح زمان الوصل بالأرض التي تسقى بالماء فصرح بالمشبه وقام بحذف المشبه به، وكذا شبه زمان الوصل بالإنسان الذي ينادي عليه ويسمع النداء، فهي تشخيص للزمان، فحذف المشبه به وصرح بالمشبه على سبيل الاستعارة المكنية. وهذه الاستعارة توحى بحنين الشاعر لتلك الأزمنة التي عاشها بالأندلس.

و يقول أيضا:

إذ يقد الدهر أشتات المني ينقل الخطو على ما يرسم

فالوشاح هنا استعار لفظة القيادة للدهر ونحن نعلم أن هذه الصفة من خصائص الإنسان، والجامع بينهما هو الحكم في زمام الأمور، ونقل أشتات المني إليهم، فهي استعارة مكنية.

وفي نفس الموشحة يستعير ابن الخطيب لفظة " الثغر " في البيت الخامس فيقول:

والحيا قد جلل الروض سنا فتغور الزهر فيه ييسم

ففي الشطر الأول جعل الروض كأنه نور ساطع (سنا) فحذف المشبه وصرح بالمشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية، أما في الشطر الثاني استعار الشاعر للثغر زهورا، والثغر من صفات الإنسان، والجامع بينهما هو الانفتاح، شبه الزهر بالإنسان، فحذف المشبه به، وأبقى على أحد من لوازمه تغور، وهي توحى بشيء من البهجة والنقاء و الصفاء الذي يغمر الروض، فهي استعارة مكنية، فهو يريد أن يصف لنا مدى جمال ذلك الروض حين تغطي بالماء، وانفتحت تلك الأزهار كأنها تغور عندما تنفتح لتبتسم فتبين لنا لمعان وبياض الأسنان. و نجد الاستعارة المكنية أيضاً في قوله:

رمزا بين فرادى وثنى مثلما يدعو الوفود الموسم

فالاستعارة هنا (يدعو الوفود الموسم) حيث صور الوشاح هنا موسم الحج بالإنسان الذي يدعو الناس إليه ويناديهم، فحذف المشبه به الإنسان وترك قرينة دالة عليه وهو الدعوة، على سبيل الاستعارة المكنية.

حينَ لَدَّ الأُنْسُ مَعَ حُلُوِّ اللَّمَى هَجَمَ الصُّبْحُ هُجُومَ الحَرْسِ

غَارَتِ الشُّهُبُ بِنَا أَوْ رَمَّا أَتَرَتْ فِيهَا عُيُونُ التَّرَجِسِ

فالاستعارة هنا (هجم الصبح) حيث شبه الصبح بالحيوان الذي يهجم على شيء ما، فحذفه وترك قرينة دالة عليه هجم، على سبيل الاستعارة المكنية. و من الاستعارات التصريحية نجد قوله:

فكسأه الحُسْنُ ثوباً مُعَلِّماً يَزْدَهِيْ مِنْهُ بِأَمْنِي مَلْبَسِ

فالاستعارة هنا (ثوبا معلما) حيث شبه الأزهار المتنوعة في ازدهاء ألوانها وتالألأها بالثوب أو اللباس ، على سبيل الاستعارة المكنية ويصور في موضع آخر استعارة جميلة أضفت إلى المعنى رونقا وجمالا، إذ يقول:

في ليل كتمت سر الهوى بالدجى لولا شمس الغرر

ففي هذا البيت صورة استعارية في " ليال كتمت سر الهوى "، فالمعهود أن الكتمان من صفة الإنسان، فهي للعاقل وقد استعملها لغير العاقل، " الليالي " لا تكتم ولا تنطق، فهي استعارة مكنية.

و من ذلك قول ابن بقي في موشحه " هب لي وصلك ":

بدر تم تحت ليل أغطش

طالع في غصن بان منتش

بيت أهيف القد بخد أرقش¹⁷

فالاستعارة هنا (بدر تم) : استعارة تصريحية، حيث يصف الوشاح جمال محبوبته فهي كالبدن التام المنير في ليلة مظلمة، فقدّها جميل دقيق الخصر رشيق يتمايل كالشجر اللين .

يقول أيضا في موضع آخر:

قال خدي زهره مُذ فُوفَا

جرت عيناى سيفا مرهفا

بيت حذرا منه بألا يقطفا¹⁸

فالاستعارة هنا (جرت عيناى سيفا مجردا) ، حيث شبه نظرات المحبوبة إليه بالسيوف الحادة المجردة من أغمادها على سبيل الاستعارة التصريحية.

و يقول أيضا:

ذاب قلبي في هوى ظبي غرير¹⁹

فالاستعارة (ذاب قلبي في هوى ظبي غرير)، شبه محبوبته بالغزالة الصغيرة الجميلة على سبيل الاستعارة التصريحية . يتجسد هذا المعنى في الصورة الاستعارية في موشحات ابن زهر نذكر منها قوله:

مثل حالي حقها أن تشتكي

كمد اليأس وذل الطمع

كبد حرى ودمع يكف²⁰

فالوشاح في السمط الثاني ذكر المشبه وصرح به " الطمع" وأضمر المشبه به " الإنسان"، حيث شبه الطمع بالإنسان الذي يذل ويهان، فهي استعارة مكنية .

وتبرز صورة استعارية أخرى في قوله:

أهيف القد والحشا

سفى الحسن فانتشا

مذ تولى وأعرضا

نلاحظ في السمط الثاني تشبيه "الحسن" وهو صفة إنسانية بالإنسان (المشبه به) الذي يسقى ويقوم بعمل السقي فقد وصف التشخيص في نسبه إلى الحسن، فهي استعارة مكنية. كما ترد نفس الصورة في قوله:

واكتسى الليل بالسنا

نورهم ذا الذي أرضا

نلاحظ أن الوشاح الأندلسي في السمط الأول يشبه الليل (المشبه) بالإنسان حيث أضمر المشبه به وترك لازمة تدل عليه (اكتسى) فشخص الليل في أداء المعنى الجمالي للصورة، فهي استعارة مكنية.

3.3 . الكناية وأثرها الجمالي:

تعد الكناية مظهرا من مظاهر الصورة البلاغية إذ تشهد دلالتها من روح العصر وتقاليده وقيمه، وقد اصطلح الناس على مقابل وضعها في فكرة ما، لتغدو وعاء يحوي أو حالة نفسية أو موقفا شعوريا أو ما اجتمعت عليه اصطلاحات العامة.

كما أن الكناية من أرقى أنواع البيان العربي فهي لا تشبه بالتشبيه ولا الاستعارة ولا يجمعها بهما رابط، ويرى إمام البلاغة عبد القاهر الجرجاني أن الكناية أبلغ من الإفصاح والتعريض أوقع من التصريح ، والكناية تساعد على إثبات المعنى وتزيده وضوحا وجلالاً في ذهن السامع.

كما أن الكناية إرادة المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يبيح إلى معنى هو تاليه في الوجود، فيؤدي به إليه ويجعله عليه.

و من الكنايات نجد موشحة "جاذك العيث " لابن الخطيب قوله:

يَنْزِلُ الْوَحْيُ بِرُوحِ الْقُدُسِ

يَنْزِلُ النَّصْرُ عَلَيْهِ مَثْلَمَا

الْعَيْ بِاللَّهِ عَنْ كُلِّ أَحَدٍ²¹

مُصْطَفَى اللَّهِ سَمِي الْمِصْطَفَ

فالكناية هنا " مصطفى الله سمي المصطفى " وهي كناية للرسول محمد صلى الله عليه وسلم.

وكذا الكناية "روح القدس" وهي كناية عن أمين الوحي جبريل عليه السلام.

عَادَةُ أَلْبَسَهَا الْحُسْنَ مُلَا تُبْهِرُ الْعَيْنَ جَلَاءً وَصِقَالٌ²²

فالكناية هنا " عادة ألبسها الحسن " وهي كناية عن المرأة الجميلة.

فالصور الكنائية أيضا اغترف منها ابن زهر في موشحاته فمثال ذلك في قوله:

وسقاني أربعا في أربع

وهنا نجد الكناية عن صفة في قوله: "سقاني أربعا في أربع" تبين كثرة وتتابع الشرب حتى ذهاب العقل والتمالة، كما تبرز

كناية أخرى في قول الوشاح:

ما لعبني عشيت بالنظر

أنكرت بعدك ضوء القمر

وفي هذا الدور كناية عن المحبوبة حيث يوجه لها الكلام ويحدثها عن نقص بصره الذي لم يستطع أن يرى فيه حتى

ضوء القمر الواضح بسبب جمال محبوبته الذي فاق وزاد عن جمال القمر.

و يقول أيضا:

عشيت عيناى من طول البكاء

وبكي بعضي على بعضي معي²³

أما في هذا الدور من نفس موشحة كناية عن كثرة البكاء المتواصل على الفراق محبوبة، حيث شبه الوشاح أجزاء

جسمه بأناس ليكون على حالة الحزين فعاطفة الحزن والحسرة تغمره على فراق محبوبة.

ونجد كناية في موضع آخر من موشحة "سلم الأمر للقضاء" في قوله:

واغتم حين أقبلا

وجه بدر تهللا²⁴

فالوشاح الأندلسي هنا يتغزل بجمال محبوبته، فشبهها بالقمر حين يكتمل ويصبح بدرا فيزداد جمال، وهي كناية عن شدة

جمال المحبوبة.

ونجد كذلك كناية في موضع الآخر في نفس الموشحة يبرز في قوله:

واصطحب ابنة الكروم

من يدي شادن رخيم²⁵

فالوشاح هنا ذكر ابنة الكروم وهي كناية عن الخمرة التي تأتي من ثمار شجرة الكروم والمتمثل العنب.

4. خاتمة:

تكمن قيمة هذا الفن الشعري -الموشح الأندلسي- الأدبية والفنية، في تصويره الرائع لعادات وتقاليد وثقافة وحضارة المجتمع الأندلسي، ونقله لأشكال الحياة والبيئة في بلاد الأندلس، وما فيها تمازج بين الأجناس والأعراق والعناصر الأخرى المختلفة، ووجود التعايش بين الثقافات والتسامح الديني، فالمجتمع الأندلسي متعدد الأديان والأجناس والأعراق، ويعد ذلك أحد خصائصه ومميزاته، فقد انصهرت كل تلك الثقافات في بوتقة واحدة، أثّرت الحياة الثقافية والعلمية عامة والأدبية والفنية خاصة، مما كان له عظيم الأثر وجميل الأداء.

فهذا التلاحق الفكري والحضاري هو ما أنتج فن الموشح، وظل الموشح الأندلسي أجمل وأبرز ما أبدع الوشاحون الأندلسيون، فقد أجاد الوشاحون في رسم صورة كاملة لذلك المجتمع في موشحاتهم، لذلك احتلت الصورة الشعرية مكانة مرموقة لدى الوشاح ، فقد أبدع وتفنن في التصوير، وذلك لما توفرت له من أسباب مختلفة، فنجد الوشاح يستفيض في استعمال الأساليب البيانية والتعبيرات البلاغية، لكي تخرج الصورة الفنية في أبهى حلتها وأجمل منظر مزدانة بزخارف لفظية بديعة، بلغة إيحائية وانفعالية وأداء شعري أنيق، لكي يحقق إيقاعاً وموسيقى، تتناسب وطبيعة الموشح الغنائية، فتثير متعة المتلقي.

5- الهوامش:

- 1 عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة، الشعر والتصوير عبر العصور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد119، نوفمبر، 1987، ص13.
- 2 أبو عثمان الجاحظ: الحيوان ،: دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان، ط2، 1424، ص:67
- 3 قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية: ، ط1، 1302، ص:24
- 4 كلود عبيد: جمالية الصورة، جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر ، مجد المؤسسة الجامعية للشر والتوزع ، بيروت، ط1، 2010، ص:15،
- 5 علي علي صبح: الصورة الأدبية، تاريخ ونقد .دار إحياء الكتب العربية.ص:9
- 6 علي عشري زايد :عن بناء القصيدة العربية الحديث مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4 ، 2002، ص:65
- 7 عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر ، دار العودة-دار الثقافة، بيروت- لبنان ، ط2، 1973، ص:127
- 8 عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني: الديوان، في الأدب والنقد، دار الشعب ، القاهرة، ط1، ص:20
- 9 كمال أبو ديب :جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية للشعر، دار العلم للمالين ، بيروت ، ط3، 1984، ص:22
- 10 عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص:132
- 11 علي البطل :الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث هجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت ، 1981، ص:30،
- 12 عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1978، ص:391

- 13 محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار تحضة مصر، القاهرة، ص: 387
- 14 ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تج: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت – لبنان (د.ط)، (د.ت)، ص 68
- 15 الأعمى التطيلي: الديوان، تج: الدكتور إحسان عباس، مطبعة عيتاني الجديدة، بيروت، 1963م، ص: 276.
- 16 المصدر نفسه، ص: 507
- 17 المقري، أحمد بن محمد التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تج: احسان عباس، دار صادر، بيروت، 1968م، مج 7، ص: 238.
- 18 المصدر نفسه، ص: 238
- 19 المصدر نفسه، ص: 238
- 20 ابن الخطيب، لسان الدين: جيش التوشيح، تج: هلال ناجي، مطبعة المنار، تونس، 1969م، ص: 202
- 21 المقري، المصدر السابق، ص: 13_14
- 22 المصدر نفسه، ص: 14
- 23 ابن الخطيب، المرجع السابق، ص: 202
- 24 المقري، المصدر نفسه، ص: 251
- 25 المقري، المصدر نفسه، ص: 251