

جامعة النجاح الوطنية
كلية الدراسات العليا

الصورة الفنية في شعر ابن القيسراني عناصر التشكيل والإبداع

إعداد

حسام تحسين ياسين سلمان

إشراف

د. عبد الخالق عيسى

د. رائد عبد الرحيم

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها
بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين.

2011

الصورة الفنية في شعر ابن القيسراني عناصر التشكيل وابداع

إعداد

حسام تحسين ياسين سلمان

نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ 2011/5/30م، وأجيزت.

التوقيع

أعضاء لجنة المناقشة

.....

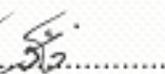

1. د. عبد الخالق عيسى / مشرفاً ورئيساً

.....


2. د. راند عبد الرحيم / مشرفاً ثانياً

.....


3. أ. د. مشهور الحبازي / ممتحناً خارجياً

.....


4. أ. د. خليل عودة / ممتحناً داخلياً

الإهداء

إلى والديّ الحبيبين
اللذين أكرمانى بعظيم دعواتهما الخالدة

إلى إخواني وأخواتي
أصحاب الفضل والخير والعطاء

إلى زوجتي
التي ما بخلت عليّ بوقتها وملازمتها لي، فكانت خير معين.

وإلى أولادي
عبد الناصر، وإيمان، وكريم، وأنس
حفظهم الله جميعاً

وإلى كل من يعشق لغة الضاد

أهدي هذا العمل المتواضع

حسام

الشكر والتقدير

أتقدم بالشكر والتقدير إلى كل من مدّ لي يد العون والمساعدة

لإنجاز هذه الدراسة، وأخصّ بالذكر:

د. عبد الخالق عيسى ود. رائد عبد الرحيم

الذين أسهما بعلمهما ووقتهما في إنجاز هذا العمل المتواضع.

فجزاهما الله عني كل خير

الإقرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

الصورة الفنية في شعر ابن القيسراني عناصر التشكيل والإبداع

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هي نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة ككل، أو أي جزء منها لم يقدم من قبل لنيل أية درجة علمية أو بحث علمي أو بحثي لدى أية مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

Declaration

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted elsewhere for any other degree or qualification.

Student's name:

اسم الطالب:

Signature:

التوقيع:

Date:

التاريخ:

فهرس المحتويات

الصفحة	الموضوع
ج	الإهداء
د	الشكر والتقدير
هـ	الإقرار
و	فهرس المحتويات
ح	الملخص
1	المقدمة
3	تمهيد
3	مفهوم الصورة الفنية
17	الفصل الأول: مصادر الصورة الفنية في شعر ابن القيسراني وعناصر تشكيلها
18	المبحث الأول: ثقافة ابن القيسراني
19	المبحث الثاني: مصادر الصورة التراثية
20	1- أحداث وقصص تاريخية
22	2- توظيف شخصيات تاريخية
24	3- استحضار معاني السابقين وصورهم
45	4- الطبيعة
45	- الطبيعة الصامتة
60	- الطبيعة الحية
71	المبحث الثالث: مصادر الصورة الدينية
71	- القرآن الكريم
76	- الحديث الشريف
78	- الدين النصراني
81	الفصل الثاني: تشكيلات الصورة الفنية
82	المبحث الأول: تشكيلات بلاغية
82	1- التشبيه
91	2- المجاز
91	- المجاز العقلي

الصفحة	الموضوع
93	- المجاز المرسل
96	- الاستعارة
104	3- الكناية
110	المبحث الثاني: البديع
111	1- الجناس
114	2- الطباق
119	3- المقابلة
122	4- التقسيم
124	5- رد العجز على الصدر
127	الخاتمة
130	قائمة المصادر والمراجع
b	Abstract

الصورة الفنية في شعر ابن القيسراني

عناصر التشكيل والإبداع

إعداد

حسام تحسين ياسين سلمان

إشراف

د. عبد الخالق عيسى

د. رائد عبد الرحيم

الملخص

محمد بن نصر القيسراني شاعر مشهور من شعراء القرن السادس الهجري، عاش في كنف الزنكيين، وأشاد ببطولاتهم وانتصاراتهم على الإفرنج، وتوفي سنة 548هـ.

اهتم به مؤرخو عصره ونقاده ومن جاء بعدهم، وحظي ببعض الدراسات الحديثة التي تناولت حياته، وموضوعات شعره، وخصائصه الفنية، ولكن لم أجد دراسة فيما أعلم منها ركزت على الصورة الفنية عنده، وتناولتها من جوانبها المختلفة، ومن هنا جاء هذا البحث ليعطي صورة شاملة عن هذه الصورة، وليقف على عناصر التشكيل والإبداع فيها.

وقد اعتمدت الدراسة على المنهج الجمالي في تحقيق أهدافها، وقسمت إلى: تمهيد، وفصلين اثنين، فتناولت الدراسة مفهوم الصورة الفنية عند القدماء والمحدثين، ومفهوم الصورة الفنية عند بعض المذاهب الأدبية، كالكلاسيكية، والرومانسية، والرمزية، والسريالية، ثم بينت أهمية الصورة الفنية عند النقاد والبلاغيين قديماً وحديثاً.

أما الفصل الأول، فقدم في مبحثه الأول موجزاً لتقافة ابن القيسراني ثم قدم في المبحث الثاني تحليلاً لأهم مصادر الصورة في شعر ابن القيسراني، وعناصر تشكيلها، فوقف على المصادر التراثية من خلال تفصيل الحديث عن الأحداث والقصص التاريخية، والشخصيات، واستحضار معاني السابقين، ثم وقف على المصادر الدينية من خلال الحديث عن القرآن الكريم، والحديث الشريف، والدين النصراني، ثم وقف على المصادر الطبيعية في تشكيل صورته الفنية، سواء أكانت هذه الطبيعة صامتة أم متحركة.

أما الفصل الثاني فتناول في مبحثه الأول تشكيلات الصورة الفنية عند ابن القيسراني ، فبحث في أشكال التصوير المختلفة، ومنها التصوير من خلال التشبيه، والمجاز، والكناية. وتناول المبحث الثاني أهم الفنون البديعية التي شكات الصورة عنده فوقف على الجناس، والطباق، والمقابلة، والتقسيم، ورد العجز على الصدر.

أما الخاتمة فضمنتها أهم نتائج الدراسة وتوصياتها .

مقدّمة

كثّر شعراء العصر الزنكي الذين كان لهم الأثر الواضح في تسجيل أحداث تلك الحقبة، وقد وقف كثير من الأدباء والنقاد عند شعرهم بالدراسة والتحليل، ولعلّ ابن القيسراني واحد من أولئك الشعراء الذين تحدثت عنهم كتب الأدب والنقد والتراجم، وأشادت بشاعريته، وقدرته الفنية، وقد اهتم ابن القيسراني بصورته الفنية، فتميزت عنده، لكن لم أجد فيما أعلم دراسة علمية شاملة تناولتها من جوانبها المختلفة، ومن هنا تأتي هذه الدراسة لتقف عليها، وتتناول عناصر التشكيل والإبداع والتقليد فيها.

وقد وجدت بعض الدراسات السابقة التي تناولت ابن القيسراني يمكن الاستفادة منها، مثل:

- دراسة فاروق جرار صدرت سنة 1974، وهي بعنوان: **محمد بن نصر القيسراني: حياته وشعره**، قسمها إلى مدخل وكتابين: فجعل الكتاب الأول ترجمة لحياة ابن القيسراني، وجعل الكتاب الثاني لدراسة شعر ابن القيسراني، فتحدث عن الحياة السياسية قبل الحروب الصليبية، والأخطار التي واجهت المسلمين في ذلك الوقت، وتناول الحياة الاجتماعية، ثم ترجم للشاعر وبين صلته ببعض الأدباء والعلماء من معاصريه، وتحدث عن المظاهر البديعية في شعره، ثم آراء النقاد في ذلك الشعر.

- دراسة محمود إبراهيم سنة 1988، وهي بعنوان: **"صدى الغزو الصليبي في شعر ابن القيسراني"**، وقد قسم دراسته إلى ثلاثة فصول وخاتمة، ثم فصل في الحديث عن الأحداث التاريخية الخطيرة، وأصدائها في شعر ابن القيسراني، ومن بينها وقائع نور الدين مع جموع الصليبيين وضرباته المتواصلة لهم، وأفاض في الحديث عن النزعة الاتباعية في شعر ابن القيسراني الحربي، وبخاصة تأثره بشعر أبي تمام والمتنبي، ووقفت الدراسة على المحسنات البديعية وتجلياتها في شعره، لكنه لم يعمد إلى تحليل الصورة الفنية، بل اقتصر على تحديد بعض مظاهرها دون الوقوف عليها بوصفها خاصية رئيسية من خواص الإبداع عند ابن القيسراني.

- دراسة عادل جابر، وهي بعنوان: شعر ابن القيسراني. فقد قدّم الباحث في دراسته تعريفاً بالشاعر من حيث حياته، وشيوخه، وتلاميذه، وعقبه، وثقافته، ثم جمع شعر ابن القيسراني حسب الأحرف الهجائية، ثم درس موضوعات شعره، وخصائصها الفنية بعامة.

وتعتمد هذه الدراسة المنهج الجمالي، فتقف على الصورة في شعر ابن القيسراني، وتحللها، وتبين عناصر التشكيل والإبداع والتقليد فيها.

وتتكون هذه الدراسة من تمهيد، وفصلين اثنين، وخاتمة، وقد تناول البحث في التمهيد مفهوم الصورة الفنية في ضوء آراء القدماء والمحدثين، فوقف على تطور الصورة الفنية عند الكلاسيكيين، والرومانسيين، والبرناسيين، والرمزيين، والسرياليين، ثم بحث في أهمية الصورة الفنية، عند القدماء والمحدثين.

أما الفصل الأول، فقد استخلص بإيجاز ثقافة ابن القيسراني من كتب التراجم والسير.

ثم تناول مصادر الصورة في شعر ابن القيسراني، وعناصر تشكيلها، وبحث في الصورة في ضوء التراث، بأحداثه، وقصصه، وشخصياته، التي حفل بها شعره، ثم استحضر معاني السابقين وصورهم في شعره، كأبي نواس، وأبي تمام، والبحتري، والمتنبي، وغيرهم، ثم وقف على أهمية الطبيعة في تشكيل الصورة الفنية، سواء أكانت هذه الطبيعة صامتة أم متحركة ثم تناول الصورة في ضوء الدين، سواء أكان هذا الدين إسلامياً أم مسيحياً،

وتناول الفصل الثاني، تشكيلات الصورة الفنية عند ابن القيسراني، فبحث في التصوير المتشكّل من التشبيه، والاستعارة، والكناية، وبحث في التصوير المتشكّل من الفنون البديعية، كالجناس، والطباق، والمقابلة، والتقسيم، ورد العجز على الصدر، ثم أنهيت الدراسة بخاتمة أوجزت فيها أهمّ النتائج والتوصيات التي توصلت إليها.

وبعد، فأسأل الله العليّ القدير أن يوفّقنا إلى ما فيه خير، إنه وليّ ذلك، والقادر على كل

شيء.

التمهيد

مفهوم الصورة الفنية

لعلَّ اختلاف النقاد في تحديد مفهوم الصورة الفنية، يجعل من الصّوبة بمكان، الوقوف على تعريف جامع لهذا المصطلح؛ ذلك أنه من المصطلحات الوافدة، التي ليس لها جذور في النقد العربي¹ عند كثير من الأدباء القدماء، وغالباً ما تأتي الصورة الفنية في التراث الأدبي مرادفة لما يدخل تحت علم البيان، من تشبيه، واستعارة، وكناية، وهي من أساليب التصوير الفني، التي يدخل فيها الخيال بدرجة أساسية مختلطاً بالوجدان والثقافة والدربة والمهارة؛ لتخلق شيئاً ليس موجوداً في الوجود بمواصفاته التي أبدعها الفنان. واللغة بدورها تمتزج بفكر الفنان، فتثير فيه صوراً جديدةً غير محسوسة في الواقع، مع أنّ مفرداتها من هذا الواقع، ومن ثم تثير في نفس المتلقي وفكره شتى الأحاسيس والانفعالات، محققة وضوح المعنى وجمال العرض، فضلاً عن الإقناع وشغف المتابعة.

والصورة الفنية التي يشعر بها القارئ ويتذوقها، ليست مجرد صورة أبلها التداول وأنضبتها الاستعمال، ولكنها صورة خاصة، أبدعها الفنان في قالب لغوي خاص، ومعنى ذلك أنّ القارئ، لا يتذوق هذه الصورة إلا عن طريق تفاعله مع عناصرها وتأمّله فيها تأملاً يثير خياله، ويحرك فيه كوامن شعوره، لا سيما تلك التي تتكوّن من مجموعة الصور الجزئية التي يختلف معناها من فرد إلى آخر، فكلّ قارئ ذهنه الخاص، وتجاربه الخاصة، وثقافته التي تشكل طريقة تأمله في النص، وطبيعة المضمون الذي يستشقه منه، أي أنّ قارئ الشعر "ينبغي ألاّ يهتم إلاّ بما يحسه هو في صورته، لا بأن يشغل نفسه بماذا عنى الشاعر، أو ماذا أراد بتلك الصورة، ولعلّ هذا ما يعنيه الأمدي حينما قال: " ليس العمل على نية المتكلم، وإنما العمل على توجيه معاني ألفاظه"².

¹ انظر: عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي. ط(2). عمان: مكتبة الأقصى. 1982. ص12.
² الأمدي: أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين أبي تمام والبحتري. تحقيق: أحمد صقر. د.ط. القاهرة: دار المعارف. 1961. ص191.

ولهذا فإنّ وصول المتلقي إلى معنى الصورة الفنيّة، كما أرادها الفنان، ليس من السهولة
بمكان؛ ذلك أنّه ليس هناك معنى حقيقي للنصّ الأدبي، ولا سلطان للمؤلف على ما أراد أن
يقول، فإنّه قد كتب ما كتب. وعندما ينشر النصّ، يكون كالجهاز الذي يستطيع أن يستخدمه كلّ
فرد بأسلوبه، وطريقته، فتكون القصيدة جزءاً من الوجود الحي المتكامل، الذي يحقق فيه كلّ منا
وجوده الخاص¹.

وتعامل النقاد مع الصورة الفنيّة باعتبارها نوعاً من الأنواع البلاغية التي هي بمثابة
انتقال، أو تجوّز في الدلالة لعلاقة مشابهة، أو لعلاقة تتناسب متعددة الأركان البلاغية، ولم ينظر
إليها كثير من النقاد على أنّها مجرد زخرفة، أو طلاء للفكرة الحرفية المراد التعبير عنها، بل
أحسوا أنّها تنشع، فوق تلك الفكرة، معاني ودلالات فنية خاصة، يتذوقها المتلقي في بنائها اللغوي
الخاص، الذي ينتقي الشاعر فيه ألفاظه بحسّه المرفه، وبوحي من تجاربه الخاصة، وينظمها
في نسق حافل بالتعبير المجازي والإيقاع الموسيقي الأخاذ، وقد كان ذلك الإحساس، فيما يبدو،
وراء إطلاق مصطلح المعنى أحياناً على الفكرة المجردة، بل على الصورة الفنية التي تصبّ
فيها تلك الفكرة².

وبما أنّ الخيال أداة الصورة الفنية فلا يصحّ دراستها بمعزل عن الخيال الشعري، ذلك
أنّ الخيال مصدر الصورة الخصب، ورافدها القوي، وسرّ الجمال فيها، كما أنّ العلاقة بين
الصورة والعاطفة علاقة وثيقة، فعاطفة الشاعر في قصيدته إنما تكمن في صورته، بل إن
الصورة بأشكالها، هي الوسيلة التي يعتمد عليها الشاعر لتجسيد شعوره. ذلك الشعور الذي يمكنه من
أنّ يفطن لما لا يفطن له سواه، من معاني الكلام وأوزانه، وتأليف المعاني، فإذا لم يكن عند
الشاعر معنى جديد يخترعه أو ألفاظ عذبة يبتدعها، مبتعداً بها عن الحشو والتكلف الممجوج، أو
نظم جميل، قوامه السلاسة والانسيابية " كان اسم الشاعر مجازاً لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل
الوزن"³.

¹ انظر: إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي. د.ط. القاهرة: دار الفكر العربي. 1955. ص356، 357.

² انظر: طبل، حسن: المعنى الشعري في التراث النقدي. ط(2). القاهرة: دار الفكر العربي. 1998. ص116.

³ الفيرواني: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق: محمد عبد الحميد. ط(3). مصر: المكتبة
التجارية الكبرى. 1963. ج(1). ص96.

وجاء اهتمام النقاد المحدثين بالصورة الفنية، امتداداً لاهتمام بعض النقاد القدماء بها، تحت مسمى الصورة أو التصوير، أمثال الجاحظ¹، وقدامه بن جعفر²، والعسكري³، وعبد القاهر الجرجاني⁴، كونها عنصراً مهماً من عناصر العمل الأدبي. وعلى الرغم من تباين آراء النقاد المحدثين حول مفهوم الصورة، إلا أنها ظلت تركز بصورة أو بأخرى على مفهوم القدماء لها، من حيث إنها في بعض صورها تتشكل من الأنواع البلاغية، كالتشبيه، والاستعارة، والكنائية.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الصورة هي أساس كلّ عملٍ فني، والخيال أساس كل صورة، والصورة ابنة الخيال الشعري الذي يتألف عند الشعراء من قوى داخلية، تفرق العناصر وتنتشر المواد، ثم تعيد ترتيبها وتركيبها لتصبها في قالب خاص، حين تريد خلق فن جديد متّحد منسجم، والقيمة الكبرى للصورة الفنية تكمن في أنّها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة، للكشف عن المعنى الأعمق الموجود في الخير والجمال من حيث المضمون والمبنى، بطريقة إيحائية خصبة⁵.

وبما أنّه لا يمكن تصور فكرة في عقل إنسان بغير كلمة تدل عليها، ولا توجد المعاني في العقل إلا باللغة، فلا بدّ أن ترتبط الصورة الفنية بقدرة الشاعر اللغوية، وبمعجمه اللفظي، ومقدرته على التلاعب بالألفاظ وصياغتها، لتأدية معان جديدة مبتكرة، ترتبط بخيال الشاعر الخصب⁶، والشعر الذي يخلو من الخيال لا جدوى فيه، إذ إنه أهم عناصر العملية الشعرية، والصورة الفنية طريقة لتوصيل المعنى إلى المتلقي، بتعبيرات خاصة تعجز اللغة العادية عن

¹ الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث، العربي، بيروت، ط3، 1969، ص 131، 132.

² بن جعفر، قدامه: نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، دار الكتب العلمية، ص. 65-66.

³ العسكري، أبو هلال، الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق: محمد علي الجاوي، ومحمد أبو الفضل، إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1952، ص10.

⁴ الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5. 2004، ص 508.

⁵ انظر: الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق. الرياض: دار العلوم للطباعة. ط(1). 1984. ص15.

⁶ انظر: التطاوي، عبد الله: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد. القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع. 1997. ص12.

الوصول إليها، فالشاعر يعمد إلى الخيال " وينتقل من تصوير المؤلف إلى تصوير فني يعتمد على التأمل والتفكير، والمجيء بمعانٍ جديدة مبتكرة، تشكل جزءاً من أحاسيس الشاعر، وتكشف عن عالمه الداخلي، وتعايش النص معاشية جمالية وواقعية، تعبر عن إحساسه وأفكاره، إذ تجعله يعمل فكره وخياله لإبداع صورة فنية جمالية، يفجر بها طاقاته اللغوية"¹.

وبذلك تكون الصورة " طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجهة من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني، من خصوصية وتأثير، ولكن أياً كانت هذه الخصوصية أو ذلك التأثير، فإنّ الصورة لن تتغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنّها لا تتغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه وتأثيره في المتلقي"². فالصورة الفنية في الأدب هي ائتلاف الكلمات وصوغها بطريقة جديدة مبتكرة، بحيث تحولها إلى صور مرئية، يستطيع المتلقي أن يؤولها من خلال مخيلته صوراً متحركة ذات معنى مماثل لما أراده المبدع.

والدراسات الحديثة للصورة الفنية تقوم على التحرر من قيود الجمود، حيث ابتعدت عن التقصي الخارجي لأنواع الاستعارات فيها، كما ابتعدت عن التتبع العقلي لحركة المشابهة وأطرافها، فلم تعد الصورة هي المشبه والمشبه به، أو العلاقة المجازية بين طرفين، بل غدت مشهداً يستوعب عدة أطراف، وعدة علاقات، وعدة أنواع من الصور الجزئية أو البلاغية، فنقوم الصورة من خلال تلاحمها العضوي مع أجزاء اللوحة³.

تعريف الصورة

اختلف النقاد في تعريفهم للصورة، وتعددت آراؤهم فيها، فمنهم من يربط بين مصطلح الصورة وشكلها، كتعريف علي البطل في قوله: "الصورة تشكيل لغوي يكوّنها خيال الفنان من

¹ عودة، خليل: الصورة الفنية في شعر ذي الرمة. (رسالة دكتوراه غير منشورة). جامعة القاهرة: القاهرة. جمهورية مصر العربية. 1987. ص7.

² عصفور، جابر: الصورة الفنية. ص323.

³ انظر، ساعي، احمد بسام: الصورة بين البلاغة والنقد، المنارة للنشر والتوزيع، ط1، 1984، ص37.

معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية وان كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية¹.

واعتمد بعض النقاد على العقل ليكون أساساً لتعريف الصورة، فهذا هو احمد دهمان يقول: "إن الصورة الشعرية هي تركيبية عقلية وعاطفية معقدة، تعبر عن نفسية الشاعر وتستوعب أحاسيسه، وتعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة عن طريق ميزة الإيحاء والرمز فيها، والصورة هي عضوية في التجربة الشعرية، ذلك لان كل صورة داخلها تؤدي وظيفة محددة متأزرة مع غيرها ومسيرة للفكرة العامة"².

ومن النقاد من اعتمد على الشعور والوجدان في تعريف الصورة، يقول عز الدين إسماعيل: الصورة دائماً غير واقعية وان كانت منتزعة من الواقع؛ لان الصورة الفنية تركيبية وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"³.

ويعرف عبد القادر القط الصورة بشكل أوسع وأشمل فيقول: "هي الشكل الفني الذي تتخذ الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والجناس وغيرها من وسائل التعبير الفني"⁴.

أما عبد القادر الرباعي فيقول أن: الصورة لا تعني عندي ذلك التركيب المفرد الذي يمثله تشبيه أو كناية أو استعارة فقط، ولكنها تعني أيضاً ذلك البناء الواسع الذي تتحرك فيه

¹ البطل، علي: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1980، ص30.

² دهمان، أحمد: الصورة البلاغية عند عبد القاهر، دمشق، دار طلاس، ط1، 1986، ص367.

³ إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر (قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1978، ص127.

⁴ القط، عبد القادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1978، ص435.

مجموعة من الصورة المفردة بعلاقتها المتعددة حتى تصيره متشابك الحلقات والأجزاء بخيوط دقيقة مضمونة بعضها إلى بعض في شكل اصطلاحنا على تسميته بالقصيدة¹.

ويذهب محمد غنيمي هلال مذهباً آخر، حيث ينفي اشتراط مجازية الكلمة أو العبارة لتشكيل الصورة، إذ أن العبارات الحقيقية قد تكون دقيقة التصوير ذات خيال خصب وإن لم تستعن بوسائل المجاز، يقول: "إن الصورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال، وتكون مع ذلك، دقيقة التصوير، دالة على خيال خصب"².

والصورة الفنية عند خليل عودة هي "جوهر الشعر وأداته القادرة على الخلق والعطاء بما توصله إلى نفوس الآخرين من خبرة جديدة وفهم عميق للأمر"³.

يتضح مما سبق أن النقاد قد اختلفوا في تعريف الصورة، وإن الآراء في التعريفات السابقة قد تداخلت فيما بينها، وقد أدى هذا الاختلاف إلى صعوبة التوصل إلى تعريف جامع للصورة الفنية. على الرغم من استفادة كل ناقد من تعريف الناقد الآخر.

والباحث لا يتعمد إثبات صحة رأي على آخر، وإنما يقصد انتقاء منهج للبحث يستفيد منه في معالجة القضايا النقدية الأكثر قرباً وتعريفاً بالصورة الفنية.

ويبدو أن اقرب تعريفات الصورة الفنية التي يمكن أن نرتضيه منها لهذا البحث، هو منهج عبد القادر الرباعي، بأن الصورة لا تعتمد في تشكيلها على الأنواع البلاغية فقط، إنما قد تكون العبارات حقيقية الاستعمال، دقيقة التصوير، دالة على خيال خصب.

وقد أسهمت بعض المذاهب الأدبية في العصر الحديث في تكوين مفهوم الصورة الفنية، وأهم هذه المذاهب:⁴.

¹ الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، ص10.

² هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، مطبعة دار نهضة مصر، القاهرة 1997، ص432.

³ عودة، خليل: الصورة الفنية في شعر ذي الرمة، ص6.

⁴ انظر: البطل، علي: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1980.

- الكلاسيكية

تعتبر الكلاسيكية أول مذهب أدبي من حيث نشأتها، ظهرت في أوروبا في عصر النهضة نتيجة الحركة العلمية التي سادت القرن الخامس عشر ميلادي، وذهبت الكلاسيكية إلى أنّ الأدب، يقوم على إحياء القديم، وامتثال نماذجه، وهذا يعني ضرورة التزام الأدباء المحدثين نهج القدماء، والمحافظة على ما في الأدب القديم من أسس وقواعد، وذلك من خلال حفاظهم على أصول الشعر العربي القديم والموازنة بين الألفاظ والمعاني، وفي هذا يقول محمد مندور: "إن الكلاسيكية من الناحية الفنية تقوم على الصياغة اللغوية وفصاحة التعبير في غير تكلف ولا زخرفة لفظية"¹.

ويمتاز الأدب الكلاسيكي بأنه أدب يصدر عن العقل ويحكمه، ومن أهم صفات العقل الوضوح والاعتدال، ويتميز بالعبارة في صياغة الأسلوب، واحترام قواعد اللغة وأصولها، كما استقر عليها العرف، وقنن لها النحاة².

ويقوم الأدب الكلاسيكي على محاكاة الطبيعة، ونقل ما فيها كما في الواقع دون تدخل العاطفة، فاعتمدت في أدبها للتعبير عن المعاني الواضحة على العقل الواعي المتزن الذي يكبح الغرائز والعواطف ويسيطر عليها، لذلك فقد اهتموا باللفظ على حساب المعنى أو الشكل على حساب المضمون فأحيت الحصر والتقييد³، إذ أخضعت الشاعر لميزان العقل والمنطق في التعبير عن وجدانه ومكوناته. فهم ينظرون إلى العقل نظرة تقترب من النقد، وقد أفضى بهم هذا التطرف إلى الوقوع في فخ البرودة الشعورية، التي لا تتلاءم كثيراً مع جوهر الأدب، فجعلت العملية الإبداعية مشروع معادلات علمية كما في العلوم والرياضيات. ويرون أنّ مهمة الأديب الكلاسيكي، البناء دون الهدم، لذلك فهم يؤكدون ضرورة متابعة الكاتب خطى من سبقوه من الأدباء، فينهج نهجهم في إرساء التقاليد الأدبية⁴.

¹ مندور، محمد: الأدب ومذاهبه، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، ص41

² انظر، مندور، محمد: في الأدب والنقد، دار النهضة، القاهرة. 1978. ص12.

³ عباس، إحسان: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، 1959، ص46.

⁴ انظر، أبو علي، محمد: مدخل إلى مفهوم الأدب الجماهيري. ص44. 47.

- الرومانسية

جاءت الرومانسية نقيضاً للكلاسيكية، حيث كانت الكلاسيكية تمثل التطرف العقلاني، في حين مثلت الرومانسية التطرف العاطفي، "فكأنّ كلّ الكبت الوجداني، الذي مارسه الكلاسيكية في الأدب على الأحاسيس والعواطف، قد تفجّر ينباع إحساس وشعور، تكاد تتأّر للقلب من العقل، فتغرقه في لهجتها، وتحدّ من حركته إلى الحدود القصوى الممكنة"¹، فلم يعد الشاعر الرومانسي يحاكي الطبيعة بصورة حرفية؛ "لأنّه يرى أنّ الأدب عام، والشعر خاص، ليس محاكاةً للطبيعة، بل خلقاً لها، وأداة الخلق ليس العقل، ولا الملاحظة المباشرة، بل الخيال المبتكر، أو المؤلف بين العناصر المشتتة"².

وهنا أصبحت الصورة الفنيّة عندهم، تتشكل من ذات الشاعر وأحاسيسه، وعواطفه، وأبطلت الصورة المحكومة بالمنطق والواقع، التي تقف عند الجوانب الحسية للأشياء، وبذلك أعلنت الرومانسية أهمية الخيال، وفرقت بينه وبين الوهم، فالوهم سلبي يغتر بمظاهر الصور، ويسخرها لمشاعر فردية وعرضية، أما الخيال، فهو العدسة الذهبية التي من خلالها، يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه أصيلةً في شكلها ولونها³، والصّور عند الرومانسيين تمثل مشاعر جياشة وأفكار ذاتية، إذ خلط الرومانسيون مشاعرهم بالصور الشعرية، فناظروا بين الطبيعة وحالاتهم النفسية، ومزجوا مشاعرهم بمنظر الطبيعة، وأكثروا من تشخيصها، فتحدّثت بلغة أحاسيسهم وأفصحت عنها، وصدرت عن مواقف الذاتية منها، وبذلك مالوا إلى الأصالة والتفرد⁴.

¹ انظر، أبو علي، محمد: مدخل إلى مفهوم الأدب الجماهيري. ص 54.

² مندور، محمد: الأدب ومذاهبه. القاهرة: دار النهضة. 1979. ص 69. أبو علي، محمد: مدخل إلى مفهوم الأدب الجماهيري. ص 69، 74.

³ هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث. 389.

⁴ موسى صالح، بشرى: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث. المركز الثقافي العربي بيروت. ط(1)، 1994. ص 3.

- الرمزية

يرى أصحاب المذهب الرمزي أو (الإيحائي)، أنّ الصور يجب أن تبدأ من الأشياء المادية على أن يتجاوزها الشاعر، ليعبر من خلالها عن أثرها العميق في النفس ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء والرمز، وهذا الرمز قد يكون في الموسيقى أو الشعر أو الخرافة التي تتداولها الشعوب¹ فالشاعر الرمزي يعتمد على الإيحاء والخيال في التعبير عن مشاعره النفسية الذاتية الموضوعية.. فالصور الرمزية ذاتية تجريدية، تنتقل من العالم المحسوس إلى عالم العقل والوعي الباطني، فهي تتعلق بعواطف وخواطر دقيقة وعميقة وهي مثالية نسبية؛ لأنها تتعلق بعواطف دقيقة وخواطر عميقة تقصر اللغة عن جلائها، ويلجأ الشاعر إلى وسائل تعنى بها اللغة الوجدانية، كي تقوى على التعبير عما يستعصي التعبير عنه، ومن هذه الوسائل ترسل الحواس، أي وصف مدركات كلّ حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتصبح المسموعات ألواناً، والمشموحات أنغاماً، ومن هذه الوسائل إضفاء شيء من الغموض والإيهام على الصورة الفنية، فلا ينبغي تسمية الشيء بوضوح، لأن التسمية قضاء على معظم ما فيه من متعة².

ومهمة الشاعر الرمزي تتمثل "في ابتكار اللغة التي يستطيع من خلالها التعبير عن ذاتيته ومشاعره، وكل ما كان خاصاً يمر لمحا وغمضاً ومن المستحيل نقله بالانقيرير والوصف ليكون هناك تداع في الأفكار وبطريقة معقدة ممثلة بمزيج من المجازات التي تنقل شعوراً ذاتياً خاصاً"³.

ويرى محمد مندور أن الإيحاء في الشعر لا يعتمد على الصور الرمزية التي يقتضيها الخيال فحسب، بل يعتمد أيضاً على موسيقى الشعر وإيحاء الانسجامات الصوتية⁴ ولكي تتوفر الصور الإيحائية لا بد للشاعر أن يلجأ إلى إضفاء شيء من الغموض على الصور الفنية بحيث تتحد بعض ملامحها، لتبقى فيها معالم أخرى غامضة موحية.

¹ انظر: كمال الدين، محمد: الأدب والمجتمع، مطابع الدار القومية للطباعة والنشر، 1962، ص97.

² انظر: هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث. ص396. 397.

³ عباس إحسان: فن الشعر، ص69.

⁴ مندور محمد: الأدب ومذاهبه، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، ص114.

تُعنى السريالية أو مذهب ما فوق الحقيقة، بالصور الفنية ذات الدلالة النفسية، وترى في الصورة العنصر الجوهرى للشعر، وأنها من نتاج الخيال، وعلى الشاعر أن يثق بإلهامه ويستسلم له، فيستقبل هذه الصور التي تتبع من وجدانه، أكثر مما يحاول خلقها بفكره المحض. ويرى السرياليون أنه إذا كانت الحواس وحدها هي التي تجيز الصور الفنية وتستحسنها، فإن هذه الصور لا قيمة لها؛ لأنّ الصور الفنية تضعف كلما انحصرت في نطاق الحواس، ويرون أنّ الشاعر يكشف بالصورة عن حالات النفس الساذجة الحاملة، فصور الشعر مثل صور الأحلام وخواطر المرضى، ويرون أنّ أقوى الصور، هي الصور التحكمية اللاشعورية التي يصعب على المرء أن يترجمها إلى لغة فعلية¹.

ومن خلال هذا الفهم لطبيعة الصورة عند بعض المذاهب العربية، يتبين أنّ الصورة الفنية الحديثة، ارتكزت في بنائها على عناصر الشعر الخالصة من كناية واستعارة وتشبيه، ومن عناصر أخرى جديدة غير مألوفة للقراء، كالتجربة والشعور والفكر والإدراك الحسي والتشابه والدقة... الخ²، مما أكسب نقد الصورة معياراً حديثاً، وأصبحت أكثر ارتباطاً ببنية العمل الكلية، فما عادت أداة تزيينية، تستعمل لغرض بلاغي أو تأثيري، وإنما أصبحت وسيلة حتمية لإدراك نوع مميز من الحقائق، تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله.

وقد اتفق النقاد والبلاغيون، قديماً وحديثاً، على أهمية الصورة الفنية في العمل الأدبي؛ شعره ونثره، وأكدوا دورها في التعبير عن الأفكار التي ينوي الأديب التعبير عنها، وقد أشار القدماء إلى ذلك، من خلال حديثهم عن أنواع علم البيان المختلفة، من تشبيه، ومجاز، وكناية، أو من خلال تعريف البلاغة، أو النظر في مجال النقد، أو عرض آرائهم الفلسفية.

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني ص، 399، 401.

² دهمان، احمد علي: الصورة البلاغية عند عبد القاهر، دار طلاس، دمشق، ط1، 1986، ص300-301.

ولعلّ أول من أشار إلى أهمية الصورة، هو الرّماني في كتابه (النكت في إعجاز القرآن الكريم)، فهو يرى أنّ أهمية الصورة تكمن في قيمتها الجمالية والتعبيرية، والصورة التي تفتقر إلى هذين العنصرين، ليست من البلاغة في شيء¹

وعدها القدمات أساساً من أسس عمود الشعر العربي، الذي جمعه المرزوقي وقسمه إلى سبعة أبواب، وجعل لكلّ باب من الأبواب السبعة عياراً خاصاً، يميّز به الصالح من غيره، حيث يقول: "إنهم كانوا، أي العرب، يحاولون شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، الإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة، مع كثرة سوائر الأمثال وشوارد الأبيات، والتحام أجزاء النظم والتتامها على تخير لذيد الوزن، وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر العربي"². والشاعر المبدع هو الذي "إذا وصف أجاد، وشبهه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت شواهد أبياته، وكثرت سوائر أمثاله"³.

وأكدّ هذه الأهمية عبد القاهر الجرجاني في غير موضع من كتابيه (دلائل الإعجاز)، و(أسرار البلاغة) فمن إشارته إليها وهو يتحدث عن الاستعارة المقيدة قوله: "ومن الفضيلة الجامعة فيها أنها تبرز هذا البيان في صورة مستجدة تزيد قدره نبلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً"⁴. وتتبع أهمية الصورة عند الجرجاني حينما ينظر إليها نظرة متكاملة لا تقوم على اللفظ وحده أو المعنى وحده بل هما عنصران مكملان لبعضهما يقول: "واعلم إن قولنا الصورة إنما هي تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"⁵.

¹ الرّماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم، تحقيق: محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف القاهرة، ط(3)، 1934، ص75.

² المرزوقي، أبو علي: شرح ديوان الحماسة. تحقيق: أحمد أمين، وعبد السلام هارون. ط(1). القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر. 1951. ص9.

³ الجرجاني، علي عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه: دار الكتب العلمية. القاهرة. ط(3) 1975. ص33.

⁴ الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق: هـ. ريتز. مطبعة وزارة الأوقاف. ط2. 1951، ص41.

⁵ الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز. قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 1989، ص320.

وبيّن الجاحظ، وهو يعرض للتعريفات المختلفة للبلاغة العربية، أنّ بعض أهل الذوق كان يرى، أنّ البلاغة تكمن في حدود الصورة من تشبيه واستعارة وكناية، إذ قال: "إنّما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير"¹.

وأشار العسكري في كتابه (الصناعتين) إلى الصورة في موضوع الإبانة عن حد البلاغة بقوله "والبلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه لتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنما جعلنا المعرض وقبول الصورة شرطاً في البلاغة لأن الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضه خلقاً لم يسم بليغاً وإن كان مفهوم المعنى مكتشف المغزى"². وفي هذا النص إشارة من أبي هلال العسكري بأهمية الصورة في النص الأدبي وما يفعله ويتزكّه من اثر في قلب السامع، وهو بهذا يكون قد تأثر وأفاد من فكر الجاحظ كغيره.

وأشار العسكري إلى نص للعتابي عن المعنى والألفاظ وأثرها في إفساد الصورة "الألفاظ أجساد والمعاني أرواح وإنما نراها بعيون القلوب فإذا قدمت منها مؤخراً أو أخرت منها مقدماً أفسدت الصورة وغيّرت المعنى"³.

وأكد الفلاسفة المسلمون أمثال ابن سينا⁴ وابن رشد⁵، دور الصورة في العمل الأدبي، وهم يتحدثون عن مهمة الشعر ودوره في محاكاة المثل، فربطوا الأنواع البلاغية للصورة الفنية بتصور عام للفن الشعري، باعتباره محاكاةً أو تخبيلاً، إذ إنّ غاية الشعر عندهم، تحقيق إثارة تخيلية تفضي بالمتلقي إلى وقفة سلوكية خاصة، فإذا تحقّق ذلك حقّق الشعر غرضه وغايته واكتسب قيمته.

¹ الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، ط3، ص 13.

² العسكري، أبو هلال، الصناعتين، ص19.

³ المصدر السابق، ص179.

⁴ انظر: ابن سينا: المجموع أو الحكمة العروضية. تحقيق: محمد سليم سالم، دار الكتب، القاهرة، 1969، ص19-20.

⁵ انظر: محمد كمال، الفت: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد. مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب - مصر. 1984. ص103.

ويرى قدامه أنّ براعة الشاعر لا تقاس بصدقه في القول الشعري أو نبيل الفكر الأخلاقي، بل بما يحتويه من صنعة، لأنّه إنّما يحكم عليه بصورته، كما أنّ النجار لا يعاب صنعه برداءة الخشب، بل بصناعته فيه¹.

وبما أنّ الصورة تعتمد على الخيال، فإنّها تجمع بين أشياء لا تجمع في الواقع، وتوحد بين أشياء متناقضة، وتقرب بين أشياء متباعدة، وهي تقوم على إخصاب اللغة عن طريق تلقيح الكلمات وصهرها ضمن السياق الأدبي².

والشعر من هذا المنطلق، قديمه وحديثه، قائم على الصورة منذ أن وجد، ولكن استخدام الصورة بمفرداتها الفنية، يختلف من شاعر إلى آخر من حيث تركيب الصورة وبنائها الجمالي، وذلك حسب ثقافة الشاعر وقدراته الفنية، التي تمكنه من نقل الصورة المتخيلة إلى العالم المحسوس بالأشياء، وتساعده على تمثّل موضوعه تمثلاً حسياً، وعلى التواصل مع العالم الخارجي والاتحاد به، ذلك "أنّها تحمل طابع الشاعر الخاص في تصويرها لمشاعره وأفكاره، يغذيها دائماً مخزونه الفكري، ورصيده في الحياة، وتجاربه الخاصة، ورؤيته العميقة للأمور، وقدرته على الربط بين الأشياء، وذوقه الجمالي، وخياله الواسع، فالخيال أساس العمليّة التصويرية، وهو مبعث تألقها وحيويتها"³.

والصورة الفنية وسيلة الشاعر للتجديد الشعري، وبها يقاس نجاح الشاعر في إقامة العلاقات المتفرّدة التي تتجاوز المألوف، بتقديم غير المألوف من الصلات والترابطات، التي تضيف إلى التجربة الإنسانية المطلقة وعياً جديداً، وللصورة أهمية مركزية، بكونها التركيبة الفنيّة والنفسية النابعة من حاجةٍ إبداعيةٍ وجدانيةٍ متناغمة، يتخذها الشاعر أداةً للتعبير الوجداني أو النفسي، ومجالاً لإظهار التفرد الفني في الصياغة المبدعة، وإضفاء معنى جديد لم يمتلكه

¹ بن جعفر، قدامه: نقد الشعر، ص66.

² التطاوي، عبداً لله: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد. ص12.

³ عودة، خليل: الصورة الفنية في شعر ذي الرمة. ص6.

القصيد، ولن يتحقق هذا، إلا بإدراك الشاعر لهذه القيمة، والاعتماد عليها بوصفها تعبيراً واحداً، لا يمكن أن يعدل عنه إلى سواه¹.

¹ انظر: موسى صالح، بشرى: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث. ص12.

الفصل الأول

مصادر الصورة الفنية

في شعر ابن القيسراني وعناصر تشكيلها

المبحث الأول: ثقافة ابن القيسراني

المبحث الثاني: مصادر تراثية

المبحث الثالث : مصادر دينية

المبحث الأول

ثقافة ابن القيسراني

كان ابن القيسراني، كما يقول من كتبوا عنه وأرخوا له¹، ذا ثقافة واسعة متنوعة، ظهرت آثارها متفرقة في شعره، فقد تعلمّ الأدب والنحو، فكان أديباً وشاعراً، وملماً في علم النجوم، والأحكام، والهيئة، والأخبار، والتواريخ، وعارفاً بالهندسة والحساب.

ويبدو أنّ أكثر جوانب ثقافته ظهوراً معرفته باللغة وعلم الحديث، حتّى لقب بـ شرف الدين والشيخ، وهما لقبان لهما دلالتهمما بنقدهم حاملهما في العلوم الدينية². وتظهر ثقافة ابن القيسراني الأدبية ومعرفته بالمنطق وكلام الأوائل وأخبار القدماء من خلال المنامة التي يصور فيها نفسه، ويحاور فيها أبا تمام، وهي تعرف بظلامه الخالدي³.

ويضيف محمود إبراهيم إلى هذه الثقافات الواسعة " تدرس الشاعر بالكثير من مسميات الحرب ومصطلحاتها، بحكم البيئة التي عاش فيها، وهي بيئة لم تكد تعرف السلم في زمنه إلا لمأماً"⁴.

¹ انظر، الحموي، ياقوت: معجم الأديباء. ط(3). القاهرة: دار الفكر. ج(20). 1980. ص64. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: مختصر تاريخ دمشق لابن عساكر. ط(1). القاهرة: دار الفكر. 23،24، 1988، ص276. ابن خلكان، أحمد بن محمد: وفيات الأعيان. تحقيق: إحسان عباس. دار الثقافة. ج(4). ص 485. الذهبي، الحافظ: العبر في خير من عبر. تحقيق: صلاح الدين منجد. الكويت. دار الكتب للطباعة والنشر. 1963. 133. الذهبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد: سير أعلام النبلاء. ج(20). تحقيق: شعيب الأرنؤوط ومحمد نعيم العرقسوسي. بيروت: مؤسسة الرسالة. 1990. ص224.

² جرار، فاروق: محمد بن نصر القيسراني حياته وشعره، عمان: منشورات دار الثقافة والفنون. 1974. ص155.

³ ظلامه الخالدي، منامة أدبية عرض فيها ابن القيسراني لمحاورة بينه وبين أبي تمام. حيث يعرض ابن القيسراني نفسه، حاملاً لواء الشعر في زمانه، وأنه فريد عصره وأوانه، يأتيه أبو تمام في المنام لينصفه ممن ظلمه، ونسب شعره إليه، وتكون المحاوراة بأسلوب الشعر والنثر. ويظهر ابن القيسراني، وهو يحاور نفسه على لسان أبي تمام، أنه معجب بشعره مقلداً له. انظر، عبد الهادي، حسن، وصالح، محمود: المنامات في الأدب العباسي. مجلة مجمع اللغة العربية. ع/3. 2003. ص63.

⁴ إبراهيم، محمود: صدى الغزو الصليبي في شعر ابن القيسراني. دار البشير، عمان: ط(2) 1988. ص216-217.

المبحث الثاني

مصادر الصورة التراثية

إنّ للتراث أهمية كبيرة عند الشاعر، فمنه يستمد موضوعاته الشعرية، ليخلق واقعاً جديداً ممزوجاً بالماضي، باعتبار أن التراث هو ما توارثه الأبناء عن الآباء في بعض مناحي الحياة، وقد استطاع هؤلاء الشعراء من خلال الإشارات التراثية أن يعبروا عن رؤاهم الإنسانية والحضارية، وأن يعيدوا رسم الواقع، وفق رؤية تتسق مع الحاضر، وتكشف عن شهادة إبداعية حيّة تتصل به، وتستحضر أبعاده، بكل ما فيها من هزيمة وانتصار، وحلم في صنع مستقبل إنساني أفضل.

وتوظيف التراث عند الشعراء يتخذ أشكالاً متعددة، فمنهم من يوظفه بدواعي المناسبات التي لها صلة بقضايا الوطن؛ وذلك لشحن الهمم على التمرد لتغيير هذا الواقع الأليم. ولكي يؤكدوا روح السيادة والحرية في ضمير أبناء وطنهم، راحوا يذكرونهم بأجدادهم كيف حكموا، وكيف قدّموا للحضارة أفضل مقوماتها، وكيف كانوا سادة الدنيا وقادتها. ومنهم من استلهم التراث ووظفه في شعره للتكسب والتقرب إلى الشخصيات المهمة، وبلوغ المراتب الرفيعة، يضاف إلى ذلك تعود الشعراء استلهم التراث تلبية للذوق السائد، أو حباً للتقليد¹.

وعند تتبعي محتوى شعر ابن القيسراني وجدت الشاعر وطنياً بارزاً، معتدّاً بنفسه، يدافع عن وطنه بشعره، محرّضاً وحاتاً القادة والجنود المقاتلين للدفاع عن الوطن والدين، مذكراً إياهم بحالة البلاد آنذاك وما تعانیه من استعمار، وظلم، وتجويع، وتشريد، وإذلال، وخضوع للفرنجة، ومن نهب خيرات البلاد. وقد كانت هذه الأوضاع بعامة المثير الرئيسي لقريحة الشعراء، فحضتهم على التمسك بماضيهم المشرف، وتاريخهم العريق، وتراثهم الأصيل.

ومن خلال رصد الخطوط الداخلية التراثية الواردة في شعر ابن القيسراني، يظهر أنه كان على علاقة وثيقة به، يستحضر منه ما يتوافق ومضمون قصيدته، فيشعر قارئ النص أنه

¹ انظر، مكنأ، محمد عيسى: الصورة الفنية في شعر رواد الرابطة القلمية. (رسالة دكتوراه غير منشورة). دمشق. 2002. ص128.

والتراث متلازمان، باعتبار أن النص الذي لا يقبل هذه الظواهر التراثية نص عقيم، يقول رولان بارت: "إنه نص بلا ظل، لأنّ النصّ الحقيقي في حاجة إلى ظلّه بشكل لازم"¹.

وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر قد أفاض في هذا المجال باستعمال تقنيات التضمين، مشكلاً بذلك ما يعرف بالتناسل، حسب المفهوم النقدي الحديث، وكأنّ هناك اتحاداً وتزواجاً في الأحكام، والاعتماد الواعي فيما يفعله الشاعر في إبداعاته الشعرية بين وضعياته الذاتية من جهة واقتباساته من جهة ثانية.

ويمكن تصنيف المصادر التراثية التي وظّفها ابن القيسراني في تشكيل صورته الفنية إلى المصادر الآتية:

1- أحداث وقصص تاريخية

لقد جاء هذا النوع من الصور لاستحضار أحداث وشخصيات تركت بصمات واضحة في مجرى التاريخ، وغدت متداولة بين الناس، فهذا ابن القيسراني يستحضر قصّة داحس والغبراء في رسم صورته الفنية، في إشارة منه إلى كرم ومدوحيه وجوده، حيث يؤكد الشاعر رفعة ومدوحيه وعلو شأنه، فضلاً على سخائه وجوده، وأنّه مهما حاول حساده وأعداؤه طمس هذه الحقيقة فإنّ سخاءه يفضحهم، ويرفع من شأنه ويعلي رايته بين الناس، وأنّه مهما حاول الناس مجاراته وسبقه في البذل والعطاء، فإنهم لن يستطيعوا ذلك، لا سيما أنه لا يوجد بينهم من هو ندّ له، مثلما لم يوجد لداحس والغبراء ندّ لهما في السرعة، فالشاعر يقابل صورة الممدوح في بذله وعطائه بصورة داحس والغبراء في سرعتهما، وعدم القدرة على اللحاق بهما. يقول:

يا ذا المناقبِ كلما اجتهدَ العداً في كتمها نَمَتَ بها الآلاءُ
عقدَ الرّهانَ على لحاقِكَ معشرٌ لا داحسٌ فيهم ولا الغبراءُ²

الكامل

¹ بارت، رولان: لذة النص. ط(1). باريس: دار لوسوي. 1992. ص132

² جابر صالح، عادل: شعر ابن القيسراني: الوكالة العربية للنشر والتوزيع. الأردن. ط(1)، 1991. ص 56.

ويستخدم الشاعر في قصيدة أخرى ثغور الشام ويوظفها في صورته الفنية، فيكشف عن سرورها برجوعها إلى المسلمين بعد عناء طويل في ظل الاحتلال الإفرنجي لها مرة أخرى، ويقارب بين فرحتها وفرحة القدس يوم دخلها عمر بن الخطاب فاتحاً، يقول:

لا فارقَتْ ظلَّ مُحيي العَدَلِ لَمِعةً كَالصُّبْحِ تَطْوِي مِنَ الأَعْدَاءِ ما تَشْرُوا
ولا انْتَهَى النَّصْرُ عَن أنصارِ دَوْلَتِهِ بِحَيْثُ كانَ وَإِنْ كانوا بِهِ نُصِروا
حَتَّى تَعُودَ ثُغُورُ الشَّامِ ضاحِكَةً كأَنَّما حَلَّ في أَكْنافِها عُمَرُ⁽¹⁾

البيسط

فهو يقرن شخصية ممدوحه عماد الدين بشخصية عمر بن الخطاب، ويشير إلى طبيعة الصراع بين المسلمين والصليبيين، إلى أن انتصارات الممدوح هي امتداد لمعارك الإسلام وملاحمه الكبرى السابقة.

وقد جاءت هذه الصورة الفنية إيجابية بعيدة عن التكلّف والتصنّع، لتربط بين الماضي والحاضر، ماضي العدل الذي حقّقه الخليفة عمر في ذلك الوقت، بحاضر عماد الدين زنكي الذي سوف ينشر العدل كما نشره أسلافه.

واستوحى ابن القيسراني التراث في رسم صورة للعدو الصليبي، فهذا هو يستحضر قصة هلاك ثمود، ليصور من خلالها هزيمة الفرنجة وما لحق بهم وبحصنهم من دمار وتخريب، يقول:

وعارَمَ يَوماً بِالْعَرِيمَةِ² فاغْتَدَتْ كَوادِي ثَمُودٍ إِذْ رَغَا فِيهِ سَقْبُهُ³

الطويل

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص، 208.

² العريمة: حصن للفرنجة بالقرب من طرابلس استولى عليه نور الدين زنكي من ابن الفتح سنة 543هـ، وذلك حينما استنجد القمص صاحب طرابلس بنور الدين لمساعدته في استرجاع الحصن، فأوعز إلى الاتابك معين الدين للسير معه إلى حصن العريمة، ثم بعث نور الدين زنكي إلى أخيه سيف الدين غازي وهو بحمص، يستنجدانه فأمداهما بجيش كبير، فنزلوا الحصن، وبه ابن الفتح، فتقدم إليه النقبان، فنقبوا السور، فاستسلم حينئذ، من به من الفرنجة فملكه المسلمون، وأخذوا كل من به من فارس وراجل وصبي وامرأة، وفيهم ابن الفتح، وأخربوا الحصن. انظر: ابن الأثير، أبو الحسن علي ابن أبي الكرم. الكامل في التاريخ، ط(4)، تحقيق، محمد، يوسف الدقاق، بيروت، دار الكتب العلمية، 2003، ج(9)، ص354. وينظر، المقدسي، شهاب الدين أبي محمد: الروضتين في أخبار الدولتين. ج (1) ص55.

³ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص 77. سقّب الناقّة: ولد الناقّة. لسان العرب. مادة: (سقّب)

فالشاعر في هذه الصورة اختار لفظة (عارم) التي توحى بالشدة والبأس، لتوضح الشبه بين العذاب والقتل اللذين لحقا بالفرنجة على يد نور الدين في حصن العريمة، بالعذاب والمحق الذي أصاب ثمود حينما كذبوا نبيهم صالح عليه السلام، وأقدموا على قتل الناقة وابنها، وكيف أنّ الله محقهم بصيحة من السماء، فتركهم في ديارهم جائمين. وهي صورة تبرز الجانب الديني في هذه الحرب بين المسلمين والصليبيين، والنظرة التي نظر فيها الشعراء إلى أولئك الأعداء.

2- توظيف الشخصيات التاريخية

يعمد الشاعر إلى توظيف الشخصيات التاريخية، لتكون تعبيراً عن مواقف يريدها، أو ليحاكم العصر ونقائضه من خلالها، وهو في ذلك يختار الشخصيات التي تتلاءم ومضمون تجربته، فيتصل بها اتصالاً عميقاً، وتكون استلهاماته التاريخية صورة رامزة لقضايا الأمة، حيث يخبئ الشاعر فيها لون فكره وخطوط رأيه.

خضع ابن القيسراني لظروف جمّة شكلت في مجموعها دوافع للرجوع إلى التراث، ووضعته أمام حاجة ملحة للاستفادة من إمكاناته ومخزونات، فقد استحضر الشاعر العديد من الشخصيات التاريخية في رسم صورته الفنية، فبرزت بجلاء في الحديث عن ممدوحه عماد الدين ونور الدين، ولعلّ أهمها شخصية الخليفة عمر بن الخطاب¹، للدلالة على العدل الذي سينشره عماد الدين في بلاد الشام كما نشره عمر بن الخطاب عندما فتح القدس.

ويستحضر الشاعر عدل الخلفاء الراشدين، ليؤكد عدل ممدوحه نور الدين، فيقول:

قد فضحت الملوك بالعدل لَمَّا سرت في النَّاسِ سيرة الخلفاء²

الخفيف

¹ انظر، ص21: من هذه الرسالة.

² محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص59.

ويقدم الشاعر ممدوحه الوزير جمال الدين الأصفهاني¹ في صورة فنية، بطلاً في الخطابة فضلاً عن كونه بطلاً في الحرب، فقد أخذ من فصيح الكلام حتى فاق خطباء العرب المشهورين، ويستحضر في هذا السياق شخصيتي قس ابن ساعدة الإيادي وسحبان وائل، فيقول:

وَإِذَا انْتَضَوْا أَقْلَامَهُ لِمِلْمَةٍ أَبْصَرْتَ مِنْ كُتَابِهِ فُرْسَانَهُ
وَتَنَى الْخَطَابَ إِلَيْهِ فَضْلُ فَصَاحَةٍ لَا قُسُهَا مِنْهُ وَلَا سَحْبَانَهُ²

الكامل

ويشيد الشاعر ببلاغة ممدوحه، التي فاقت بلاغة بلغاء عصره، فجوابه في خطابه يذهل الحاضرين فصاحةً وإقناعاً، فيبدو الفصيح أمامه عيباً إذا ما قورن به، وهنا يستحضر الشاعر شخصية باقل الإيادي³ لتكتمل عنده الصورة، فيقول:

وَيَذْهَلُ النَّاطِقُ عَنْ جَوَابِهِ حَتَّى تَرَى كُلَّ فَصِيحٍ بِاقِلًا⁴

الرجز

ويوظف الشاعر الصورة الفنية في غير موضع لإبراز شخصية حاتم الطائي، ليؤكد أن ممدوحه لا يقل كرمًا وسخاءً عنه، بل إنه يفوقه؛ ذلك أن الطائي يكرم الناس بما يستطيع تعويضه من مال وكساء وطعام، في حين يضحى ممدوح الشاعر بنفسه من أجل غيره، ويظهر سخاء الممدوح في تقديمه للضيف أفضل ما عنده، وأكثر شيء يحبه الضيف، فالممدوح يكرم السيف بأطيب ما يشتهي، فيسقيه من دماء الأعداء في ساحة المعركة، ولا يدعه حتى يرتوي، يقول:

¹ جمال الدين أبو جعفر محمد أبي منصور الأصفهاني، كان وزيراً لسيف الدين غازي ثم أخوه قطب الدين مودود، من أكثر الناس سخاءً وجوداً، يعزى إليه بناء الحجر بجانب الكعبة وزخرفتها وتذهيبها، وشى به بعض حساده إلى قطب الدين فسجنه، وبقي في سجنه حتى مات سنة 559هـ. انظر: ابن الأثير، أبو الحسن علي ابن أبي الكرم. الكامل في التاريخ، ج9. ص471.

² محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 397. 398.

³ باقل الأيادي: جاهلي، يضرب المثل بعيه وحمقه. انظر ترجمته في، الثعالبي، أبو منصور: ثمار القلوب في المضاف والمنسوب. ص 86.

⁴ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص.345.

مِنْ كُلِّ مَنْصُورِ الْبَيَانِ بِعُجْمَةٍ وَهَلْ الْأَسْوَدُ الْغُلْبُ غَيْرُ أَعَاجِمِ
أَوْ مُفْصِحِ يَقْرِي الصَّوَارِمِ فِي الْوَعَى أَسْخَى هُنَاكَ بِنَفْسِهِ مِنْ حَاتِمِ¹

الكامل

ويصور ابن القيسراني ممدوحه وضآءً مستبشراً، بالبرق الذي يسبق المطر مبشراً
بنزوله ، يقول:

وَقَدْ بَانَ عَنِ لُبْنَانَ بَرَقٌ كَأَنَّهُ بِيَاضِ الْأَيْدِي أَوْ سَنَا وَجْهٍ حَاتِمِ²

الطويل

وقد استحضر ابن القيسراني في غير موضع من شعره شخصيات أخرى، كان لها تأثير
واضح في تشكيل صورته الفنية، فقد استحضر النبي يوسف، عليه السلام، في ملاحظته وحسنه،
للدلالة على حسن صبي سراج يسمى يوسف، إذ قال:

إِنْ جَازَ أَنْ يَرِثَ الْمَلَاخَةَ بِاسْمِهِ أَحَدًا، فَإِنَّكَ يَوْسُفٌ يَا يَوْسُفُ³

الكامل

3- استحضار معاني السابقين وصورهم

كان لمعاني الشعراء السابقين وصورهم دور مهم في تشكيل صور ابن القيسراني، حيث
أتيح له بوساطتها، نقل أحاسيسه الوجدانية وتجربته الفنية إلى الجمهور المتلقي، عبر عملية
استحضار انتقائية مركزة لبعض الصور الفنية.

فقد استحضر الأخطل في صورته الفنية فوران الخمر وتصاعد حبيباتها داخل الكأس،
بقطعة من الحطب تأكلها النار، إذ قال:

فصَبُّوا عُقَارًا فِي إِنْاءٍ كَأَنَّهَا إِذَا لَمْ حَوْهَا، جَذْوَةٌ تَتَأْكَلُ⁴

الطويل

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 379.

² المرجع نفسه: ص 389.

³ المرجع نفسه: ص، 290.

⁴ الأخطل، غياث بن عوث: الديوان. تحقيق: مهدي ناصر الدين. دار الكتب العلمية، بيروت ط(2)، 1994، ص 224.

الجدوة: الجمره. لسان العرب. مادة: (جذا)

ويصور أبو نواس الخمر إذا مزجت بالماء، وتصاعدت حبيباتها على وجه الكأس بحبيبات الدر، وقد علقت على شبكة الصياد الحمراء التي تشبه العقيق لونا، إذ قال:

كَأَنَّهَا بِزُلَّالِ الْمُرْنِ إِذْ مُزِجَتْ شِيَاكُ دُرٍّ عَلَى دِيبَاجِ يَاقُوتٍ¹

البسيط

ويستحضر ابن القيسراني صور أبي نواس الفنية، فصور الخمر وقد مزجت بالماء، وتصاعدت حبيباتها على وجه الكأس بحبيبات الدر، قال:

إِذَا الْمَاءُ أَهْدَى لَهَا لَوْنَهُ رَأَيْتَ الْعَقِيقَ وَقَدْ حَالَ دُرًّا²

المتقارب

ومثله قوله مصوراً كأس الخمر ذهباً لمشابهته في اللون، والحباب على الكأس دراً:

يَجْرِي الْحَبَابُ عَلَى زُجَاجَتِهَا وَالتَّبَرُّ خَيْرٌ مَرَاكِبِ الدُّرْرِ³

مجزوء الكامل

وقريب من هذا المعنى، تصويره لدور الماء في تغيير لون الخمر عند إضافته إليها، وذلك بسبب تفاعل الماء معها، مما يعطي صورة كأس الخمر لونا آخر وقد غطي بالحبيبات التي تشبه حبات الدر، قوله:

نَارٌ يَزِيدُ الْمَاءُ فِي إِيقَادِهَا أَرَأَيْتَ نَاراً يَزِدُهَا الْمَاءُ⁴

الكامل

فهذه الصور الفنية تبرز دور الماء في تغيير لون الخمر عند إضافته إليها، وذلك بسبب تفاعل الماء معها، مما يعطي صورة كأس الخمر لونا آخر وقد غطي بالحبيبات التي تشبه حبات الدر. فصورة ابن القيسراني لم تأت بجديد، إنما هي فقط استيحاء لمعنى السابقين.

¹ أبو نواس، الحسن بن هانئ: الديوان. شرح: محمود أفندي. ط(1). مصر: المطبعة العمومية. 1988. ص252.

² محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص222.

³ المرجع نفسه: ص230.

⁴ المرجع نفسه: ص55.

ووظف صور القدماء الفنية في غزلياته، فقد أخذ على سبيل المثال صورة عبيد بن الأبرص التي يصف فيها ريق محبوبته بأنه خمر صافية، في قوله:

وَعَبْلَةٌ كَمَهَاةِ الْجَوِّ نَاعِمَةٌ كَأَنَّ رِيْقَتَهَا شَيَّبَتْ بِسَلْسَالٍ¹

البيسيط

وقوله:

كَأَنَّ رِيْقَتَهَا بَعْدَ الْكَرَى اغْتَبَقَتْ صَهْبَاءَ صَافِيَةً بِالمسكِ مَخْتَوْمَةً²

البيسيط

ويستحضر ابن القيسراني بعض الصور الفنية التي رسمها الشعراء قبله للمرأة، فهي تصيب بسحر عينيها كل من ينظر إليها، في حين أن نظراتهم إليها لا تؤثر فيها، في إشارة منه إلى قوة تأثيرها، وفي هذا يقول قيس بن ذريح:

فَلَمَّا رَمْتِي أَقْصَدْتِي بِسَهْمِهَا وَأَخْطَأْتُهَا بِالسَّهْمِ حِينَ رَمَيْتُ³

الطويل

وفي قوله:

رَمْتِي لُبِينِي فِي الْفُؤَادِ بِسَهْمِهَا وَسَهْمُ لُبِينِي لِلْفُؤَادِ صَيُودٌ⁴

الطويل

ونظرات بثينة كالسهام تجرح قلب كثير، يقول:

رَمْتِي بِسَهْمِ رِيْشَةِ الْكُحْلِ، لَمْ يَضِرْ ظَوَاهِرَ جِلْدِي فَهُوَ فِي الْقَلْبِ جَارِحِي⁵

الطويل

¹ ابن الأبرص، عبيد: الديوان. كرم البستاني، بيروت: دار صادر للطباعة والنشر، 1958. ص110.

² المرجع نفسه، ص135.

³ ابن ذريح، قيس: الديوان: شرح، عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004، ص61.

⁴ المرجع نفسه: ص71

⁵ ابن معمر، جميل: الديوان: بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، 1982، ص68.

ويقول جرير في نفس المعنى:

ووجدتُ سهمكُ للرماة صيوداً¹

رَمَتِ الرماةُ فلم تُصَبِّكُ سهامُهُم

الطويل

أما ابن القيسراني فيقول على غرار هـ:

وَرَمَيْتِي فَأَصَابَنِي سَهْمَاكَ²

وَلَقَدْ رَمَيْتُ فَمَا أَصَابَتْ أَسْهُمِي

الكامل

وفي قوله:

وَتَعَطَّلْتُ عَنْ صَيْدِكُمْ أَشْرَاكِي³

وَعَلَّقْتُ فِي أَشْرَاكِكُمْ فَاصْطَدَّتْني

الكامل

ويستمرّ الشاعر في تلمّس الصور الفنية من سابقه شعراء الخمر ومجالسها، في وصف الساقية والتغزل بها، والتحرش بالغلّمان، فتستهويه دقة معانيها، وطريقة عرضها، وسهولة ألفاظها، لينظم على غرارها الثغريات وهي: قصائد شعرية، وصف فيها الإفرنج وفتياته في الأديرة والحانات، التي كانت تقدم لهم الشراب، فيعبّون منها حتى الثمالة.

فقد أخذ صورة أبي نواس الفنية وهو في مجلس شربه، إذ كان يشرب مرة من الكأس

ومرة أخرى من ريق ساقية، فيقول:

وَمَرَّةً مِنْ فَضْلَةِ الْكُأْسِ⁴

أَشْرَبُ مِنْ رِيْقَتِهِ مَرَّةً

السريع

فقال ابن القيسراني على غرارهما:

¹ ابن عطية، الخطفي، جرير، الديوان، ص.133.

² محمد، عادل: شعر ابن القيسراني، ص.323.

³ المرجع نفسه، ص.324.

⁴ أبو نواس، الحسن بن هانئ: الديوان، ص.298.

وَبِتُّ أُسْقَى مِنْ جَنَى رَيْقِهَا

كَأَسًا مِنْ الشَّغْرِ إِلَى الشَّغْرِ¹

السريع

ويستحضر ابن القيسراني الصورة الفنية التي رسمها علقمة بن عبدة للخمارين حيث شبههم بالطوافين حول هذه الخمر، وشبه إبريق الخمر بالطبي، وشبه الخمر بدم الغزال، فالغزال يحوي الدم الذي منه يستخرج المسك، والخمر رائحتها كالمسك في أشعارهم، والوعاء الذي هو الطبي يحوي هذه الخمر، يقول:

كأس عزيز من الأعناب عتقها

لبعض أحيائها حانية حوم

كأن إبريقهم ظبي على شرف

مقدم بسبا الكتان ملثوم²

البسيط

ويصور يزيد ابن الطثرية³ أباريق الخمر بمناقير إوز معوجة، يقول:

كأن أباريق الشمول عشية

إوز بأعلى الطف عوج المناقر⁴

الطويل

ويصور أبو نواس رقبة إبريق الخمر برقبة طائر الكراكي الطويلة، وهي مرتفعة كأنها تنتظر إلى الصقر، يقول:

لدينا أباريق كأن رقابها

رقاب كراكي نظرن إلى صقر⁵

الطويل

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص 239

² الضبي، المفضل: المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط3،

1964، ص402، المرثوم: الذي كسر انفه. لسان العرب: مادة: (رثم)

³ يزيد ابن الطثرية: أبو المكشوح يزيد بن سلمه بن سمرة، شاعر أموي له شعر كثير في الحماسة، قتل في اليمامة سنة 126. والطثر: ضرب من اللبن. ينظر، الذهبي شمس الدين أبو عبدالله، سير أعلام النبلاء، ط(11)، مؤسسة الرسالة، تحقيق: شعيب الأرنؤوط وآخرون، ج(6)، ص74.

⁴ الضامن، حاتم صالح: شعر يزيد بن الطثرية. بغداد: مطبعة أسعد، ص73. خمر شمول: خمر باردة الطعم. المحيط في اللغة: مادة. (شمل). الطف، ساحل البحر وفناء الدار. لسان العرب: مادة: (طفف)

⁵ أبو نواس، الحسن بن هانئ: الديوان. ص 284.

ويستمد ابن القيسراني هذا المعنى، فيصور الإبريق يصب الخمر دون كلل أو توقف، بالذي يبيكي باستمرار وهو مطرق برأسه، أو بإنسان قد نزل الدم من منخريه بغزارة، يقول:

تَرَى الإِبْرِيقَ يَحْمِلُهُ أَخُوهُ كَيْلَا الطَّبَّيِّينِ يَلْتَمُهُ ارْتِشَاقًا
يَظَلُّ كَمَطْرَقٍ فِي الْقَوْمِ يَبْكِي دَمًا أَوْ نَاكِسٍ يَشْكُو الرُّعَافًا¹

الوافر

وقد أكثر أبو نواس من ربط صورة الخمر بالفكر النصراني، فهذا هو يصور مجلس خمر مع ندمائه، وهم متعلقون، والكؤوس تدور عليهم لامعة بلا توقف، بالأسرجة الدوارة التي يوقدها خادم الكنيسة في محراب العبادة، فيقول:

كَأَنَّ كَاسَاتِنَا وَاللَّيْلَ مُعْتَكِرًا سُرُجٌ تُوَقَّدُ فِي مِحْرَابِ شَمَاسٍ²

البيسط

فإن ابن القيسراني قد قلده هذه الصور الفنية، فصور كاسات الخمر، وهي تدور عليهم بالكواكب الدوارة، فقال:

وَقَهْوَةٍ تَحْسَبُ كِاسَاتِهَا كَوَاكِبًا فِي فَلَكِ دَائِرٍ³

السريع

وقد كان لابن القيسراني وقفات أخرى مع صور اللهو والمجون، في وصفه الغلمان، والخمر، والبكر، والشمس، والصهباء، والساقية،⁴ فقد أخذ ابن القيسراني هذه الأوصاف وضمناها في شعره وفي تشكيل صورته الفنية، محاولاً التجديد فيها، وتنسيقها تنسيقاً جديداً، يتلاءم وعاطفته وأحاسيسه؛ ذلك أن " المعاني الشعرية ليست سوى خواطر المرء وتجاربه وأحوال نفسه، التي يكون أقدر من غيره على التعبير عنها بأسلوب جميل موح "5.

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص 296.

² أبو نواس، الحسن بن هانئ: الديوان. ص 297.

³ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص 235.

⁴ انظر، أبو نواس، الحسن ابن هانئ: الديوان. ص 335، 238، 241، 245، 246، 248، 405، 410. وانظر، محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص 110، 115، 135، 185، 235.

⁵ نمر إبراهيم، موسى: شعر الحرب في العصر الأيوبي. دار البيروق العربي للنشر والتوزيع. ط(1). 2007. ص 158.

وقد استوحى ابن القيسراني صورة الفرزدق الفنية في تصويره حدة السيف ومضائه في يد ممدوحة حتى لو كانت يده مبسوطة، يقول الفرزدق:

ولو كان إذ كْنَا وللِكفِّ بسِطَةً لَصَمَّ عَضْبٌ فَيْكَ مَاضٍ مُضَارِبُهُ¹

الطويل

وبرزت هذه الصورة عند المتنبي الذي جعل قوة كف سيف الدولة أمضى من السيف فوق رقاب الأعداء، فالضربة الشديدة تحصل بقوة الكف لا بقوة السيف، لأن السيف في يد الضعيف لا يقطع، وليس له تأثير، يقول:

إِذَا ضَرَبْتَ بِالسَّيْفِ فِي الْحَرْبِ كَفَّهُ تَبَيَّنْتَ أَنَّ السَّيْفَ بِالْكَفِّ يَضْرِبُ²

الطويل

وفي قوله:

إِذَا الْهِنْدُ سَوَّتْ بَيْنَ سَيْفِي كَرِيهَةً فَسَيْفُكَ فِي كَفِّ تَزِيلُ التَّسَاوِيَا³

الطويل

وابن القيسراني قد أخذ هذا المعنى وضمنه في صورته الفنية، فجعل السيف تأخذ مضاءها وحدتها من عزم بطله وقوته، يقول:

عَجِبَ النَّاسُ مِنْكَ أَنَّكَ فِي الْحَرِّ بِ شَهَابِ الْكَتَيْبَةِ الشَّهْبَاءِ
وَكَأَنَّ السُّيُوفَ مِنْ عَزْمِكَ الْمَا ضِي أَفَادَتْ مَا عِنْدَهَا مِنْ مَضَاءِ⁴

الخفيف

ويكرر ابن القيسراني هذه الصورة في موضع آخر حين يقول:

¹ الفرزدق، همام ابن صعصعة الدارمي: الديوان. جمع وتعليق، عبدالله الصاوي. مطبعة الصاوي، مصر. ط(1). ج(1)، 1936 ص56. العضب: السيف. لسان العرب: مادة: عضب.

² المتنبي، أحمد بن الحسين: الديوان. ج(1). ص182.

³ المرجع نفسه، ج(4). ص293.

⁴ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص60

لا زالَ عَزْمُكَ فِي الحَوادِثِ ماضِياً كَالسَيْفِ مَطْبُوعِ الغِرارِ عَلى المَضا¹

الكامل

ويأخذ ابن القيسراني صورة بشار بن برد في وصف المعركة، حين يقول:

كَانَ مِثْرَ النَّعْمِ فَوْقَ رُؤوسِنَا وَأَسْيافُنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبَهُ²

الطويل

بقوله:

فِي عَسْكَرٍ يُخْفِي كَوَاكِبَ لَيْلِهِ نَعْمٌ فَيُطْلِعُهَا القَنَا الحُطَارَ³

الكامل

فصورة ابن القيسراني تظهر عظمة جيش المسلمين، وهو يزحف نحو الأعداء قبل الالتحام، وقد أثارَت حركة حوافر الخيل الغبار، فحجبت نجوم السماء، فكانت الرماح في كثرتها وشدّة لمعانها وهي مرتفعة بأيدي المحاربين، تمثّل بديلاً للنجوم السماوية المحتجبة بالغبار. في حين أن الصورة عند بشار أبرزت الجيشين، وهما في حالة التحام شديد، بين كر وفر وحركة دائبة أدّت إلى إثارة الغبار، حتّى بدت السيوف كأنّها كواكب الليل تلمع في ظلمة غبار المعركة.

ويبدو أن ابن القيسراني قد أفاد من صورة أبي العتاهية في وصفه للأحمق، وكيف أنه مهما بذلت في إصلاحه، وعاتبته كي يرعوي، إلا أنه يتمادى في الحمق، ويبقى كالزجاج المتصدع، لا يجبر كسره، يقول:

أَوْ كَصَدْعٍ فِي زُجَاجٍ فَاحِشٍ هَلْ تَرَى صَدْعَ زُجَاجٍ يَأْتِصِقُ⁴

الرمل

ومن قول البحتري في المعنى نفسه:

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص 274.

² ابن برد، بشار: الديوان. جمعه وشرحه: محمد عاشور. الشركة التونسية للتوزيع. تونس: ج(1). 1976. ص335.

³ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص60. الخطار: المهتر بشدة. لسان العرب. مادة: (خطر).

⁴ أبو العتاهية، إسماعيل بن القاسم: الديوان. كرم بستاني: دار صادر للطباعة والنشر. بيروت. 1964. ص291.

كَسَرْتَهُمْ كَسْرَ الزُّجَاجَةِ بَعْدَهُ

وَمَنْ يَجْبُرِ الْوَهَى الَّذِي أَنْتَ كَاسِرُهُ¹

الطويل

ويعيد ابن القيسراني صياغة صورة أبي العتاهية والبحتري في قوله:

صَدَعَتْهُمْ صَدَعُ الزُّجَاجَةِ لَا يَدٌ

لِجَابِرِهَا، مَا كُلُّ كَسْرٍ لَهُ جَبْرٌ²

الطويل

ويبدو ابن القيسراني متأثراً بأبي تمام، متبعاً له ولكن "لم تكن تبعية عفوية نتجت عن إلفة طويلة للشاعر بهذا الشعر الحماسي الموروث، بل كانت تبعية واعية مقصودة كما سنرى في الشواهد اللاحقة، ولذا فهي لم تقتصر على التأثر بالجو العام لقصائد المتنبي، بل تجاوزت ذلك إلى تفضيلات توحى باقتباس متعمد لدروس للصور والأخيلة والتراكيب والألفاظ والموسيقى"³ وتبدو هذه التبعية واضحة جلية من خلال ما يعرف بظلامه الخالدي، بحيث يبدو فيها ابن القيسراني معجباً بأبي تمام أيما إعجاب، فيتقمص شخصيته، ويتكلم باسمه، وينسب شعره إليه، هذا الشعر الذي أودع فيه ابن القيسراني كل ما ابتدعه أبو تمام من أنواع البديع المختلفة، فبدت أشعاره شبيهة بأشعار أبي تمام، يقول في بعض أبياته مجانساً بين كثير من ألفاظه:

يَجُوزُ جُوزَ الْفَلَا بِهِ أَمَلٌ

جَافَى جُفُونَ الْوَسَّانِ عَن وَسْنِهِ

وَإِنْ أَجَنَّ الظَّلَامُ مُقَلَّتَهُ

أَمْسَى صَبَاحُ النِّجَاحِ مِنْ جُنْبِهِ

خُلِقًا وَخَلَقًا تَقَسَّمَا فِكْرِي

مَا بَيَّنَّ إِحْسَانِهِ إِلَى حُسْنِهِ

وَأَلْبَسُ لِبَاسَ التَّنَاءِ مُقْتَبِلًا

تَسْحَبُ مِنْ ذَيْلِهِ وَمِنْ رِدْنِهِ

وَاسَلَّمَ لِدارِ الْعُلَا تَعْمُرَهَا

مَا حَنَّ ذُو غُرْبَةٍ إِلَى وَطَنِهِ⁴

المنسرح

¹ البحتري، الوليد بن عبيد: الديوان. ج(1). 251.

² محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص195.

³ إبراهيم، محمود: صدق الغزو الصليبي في شعر ابن القيسراني. ص172.

⁴ عبد الهادي، حسن، وصالح، محمود: المنامات في العصر العباسي. ص69.

ولكي يبدو ابن القيسراني مقنعاً في تقمصه لشخصية أبي تمام، فقد نهج نهجه في استعماله للاستعارات الغربية التي تناظر قول أبي تمام، ومن بين النماذج التي تأثر بها، قوله:

مَتَى أَنْتَ عَنْ ذُهْلِيَّةِ الْحَيِّ ذَاهِلٌ وَقَلْبُكَ مِنْهَا مُدَّةَ الدَّهْرِ أَهْلٌ
تُطِلُّ الطُّلُوبُ الدَّمْعَ فِي كُلِّ مَوْقِفٍ وَتَمْتَلُ بِالصَّبْرِ الدِّيَارُ المَوَائِلُ
دَوَارِسُ لَمْ يَجْفُ الرِّبِيعُ رُبُوعَهَا وَلَا مَرَّ فِي أَغْفَالِهَا وَهَوَّ غَافِلٌ
فَقَدْ سَحَبَتْ فِيهَا السَّحَابُ ذَيْلَهَا وَقَدْ أُخْمِلَتْ بِالنُّورِ فِيهَا الخَمَائِلُ¹

الطويل

ويبدو أن استعارة ابن القيسراني في قوله: (وَأَلْبَسُ لِبَاسَ النِّثَاءِ مُقْتَبِلًا) تماثل استعارة ابي تمام في قوله:

رَاحَتْ غَوَانِي الْحَيِّ عَنكَ غَوَانِيَا يَلْبَسُنَّ نَائِيَا تَارَةً وَصُدُودَا²

الكامل

وعلى الرغم من تأثر ابن القيسراني بمعاني السابقين وصورهم، إلا أن اهتمامه بصور أبو تمام والمنتبي كان واضحاً جلياً في معظم قصائدهم الحربية.

يقول ابن القيسراني مادحاً تاج الملوك بوري صاحب دمشق، ومصوراً هزيمة الفرنجة بعد انتصاره عليهم:

فَغَادَرُوا أَكْثَرَ القُرْبَانِ وَأَنْجَفَلُوا وَخَلَفُوا أَكْبَرَ الصُّلْبَانِ وَأَنْهَزَمُوا³

البسيط

فالصورة الفنية في هذا البيت، إنما هي صورة أخرى من قول أبي تمام في معركة عمورية:

¹ أبو تمام، حبيب بن أوس: الديوان، شرح التبريزي. تحقيق: محمد عبده عزام. دار المعارف. ج(3). القاهرة: 1964. ص 114. الدوارس: البيوت التي عفت. لسان العرب. مادة: (درس)
² أبو تمام، حبيب بن أوس: الديوان. شرح التبريزي. ط(2)، ج(1). ص 218.
³ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص 375.

أَحْسَى قَرَابِينَهُ صَرَفُ الرَّدَى وَمَضَى يَحُثُّ أَنْجَى مَطَايَاهُ عَلَى الْهَرَبِ¹

البيسط

فهذه الأبيات تصور الأعداء منهزمين لا يلتفتون وراءهم، تاركين أموالهم وصلبانهم رمز دينهم وحرابهم، ومن شدة خوفهم يتخيلون أن كل مخلوق على الأرض رجل يريد قتلهم. وفي صورة فنية أخرى يلتمس فيها ابن القيسراني صور أبي تمام الفنية، ويحذو حذوه في ربطه بين فتح الرها ومعركة بدر الكبرى، للدلالة على أن معارك الممدوح هي امتداد لمعارك الإسلام الكبرى. يقول :

لله آيةٌ وَقَفَةٌ بَدْرِيَّةٌ نُصِرَتْ صَحَابَتُهَا بِأَيْمَنِ صَاحِبِ²

الكامل

فهذه الصورة الفنية مستمدة من قول أبي تمام حين ربط فتح عمورية بمعركة بدر في قوله:

إِنْ كَانَ بَيْنَ صُرُوفِ الدَّهْرِ مِنْ رَحِمٍ مَوْصُولَةٍ أَوْ ذِمَامٍ غَيْرِ مُقْتَضَبِ
فَبَيْنَ أَيَّامِكَ اللَّائِي نُصِرْتَ بِهَا وَبَيْنَ أَيَّامِ بَدْرِ أَقْرَبِ النَّسَبِ³

البيسط

فكلتا الصورتين السابقتين مأخوذتان من مصدر واحد، ألا وهو انتصار المسلمين على الكفار في معركة بدر، بكل ما تمثله هذه المعركة من شجاعة وبطولة وصمود وفصل بين الحق والباطل.

ويصور أبو تمام فرسان ممدوحه على ظهور الخيل بالصقور، وهي تنقض على الأعداء الذين صورهم بيُّغاث الطير بقوله:

¹ أبو تمام، حبيب بن أوس: الديوان. ج(1). ص 68.

² محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص 103.

³ أبو تمام، حبيب بن أوس: الديوان. ج(1). ص 73.

بِالْخَيْلِ فَوْقَ مُتُونِهِنَّ فَوَارِسٌ

مِثْلَ الصُّقُورِ إِذَا لَقِينِ بُغَاثًا¹

الكامل

ومنها قول البحترى:

بِفَوَارِسِ مِثْلِ الصُّقُورِ وَضُمَّرِ

مَجْدُولَةً كَكَوَاسِرِ الْعُقْبَانِ²

الكامل

ويقول ابن القيسراني في المعنى نفسه:

وَجُنْدٌ كَالصُّقُورِ عَلَى صُقُورٍ

إِذَا انْقَضُوا عَلَى الْأَبْطَالِ صَادُوا³

الوافر

ويصور ابن القيسراني مدوحه في المعارك فرداً يقوم مقام الجيش في شجاعته، وهو

ينظر إلى الصور الفنية التي رسمها أبو تمام، فيقول:

لَوْ لَمْ يَقَدْ جَحْفَلًا يَوْمَ الْوَعَى لَغَدَا

مِنْ نَفْسِهِ وَحَدَّهَا فِي جَحْفَلٍ لَجِبٍ⁴

البيسيط

وفي قوله:

كَأَنَّمَا هُوَ فِي أَخْلَاقِهِ أَبَدًا

وَإِنْ ثَوَى وَحْدَهُ فِي جَحْفَلٍ لَجِبٍ⁵

البيسيط

وتظهر الصورة نفسها في قول ابن القيسراني:

وَلَوْ لَمْ يَسِرْ فِي عَسْكَرٍ مِنْ جُنُودِهِ

لَكَانَ لَهُ مِنْ نَفْسِهِ عَسْكَرٌ مَجْرٌ⁶

الطويل

¹ أبو تمام، حبيب بن أوس: الديوان، ج(1). ص 318. البغاث: الطير الذي يُصاد. لسان العرب. مادة: (بغث)

² البحترى، الوليد بن عبيد: الديوان. ج(1). ص 40.

³ محمد، عادل، شعر ابن القيسراني. ص 157.

⁴ أبو تمام، حبيب بن أوس: الديوان. ج(1). ص 59.

⁵ المصدر نفسه. ص 114.

⁶ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص 197.

ويصور أبو تمام الردى عاشقاً لا يستطيع مفارقة ممدوحه، فهو يتبعه كظله، يقول:

تَوَلَّى وَلَمْ يُأَلِ الرَّدَى فِي اتِّبَاعِهِ كَأَنَّ الرَّدَى فِي قَصْدِهِ هَائِمٌ صَبٌّ¹

الطويل

والمنايا عند البحترى في صورة فنية أخرى مأمورة تميل حيث أراها ممدوحه، يقول:

تَمِيلُ الْمَنَايَا حَيْثُ مَالَتْ أَكْفُهُمْ إِذَا أَصْلَتُوا حَدَّ الْحَدِيدِ الْمَذْكَرِ²

الطويل

وصورة المتنبي الفنية تجعل القدر يشايح ممدوحه ويسير معه في قوله:

تَعْدُو الْمَنَايَا فَلَا تَتَّفَكُ وَاقْفَةً حَتَّى يَقُولَ لَهَا عُودِي فَتَتَدَفَّعُ³

البسيط

ويصور الموت رهن إشارته وخادمه، في قوله:

وَيَسْتَكْبِرُونَ الدَّهْرَ وَالدَّهْرُ دُونَهُ وَيَسْتَعْظِمُونَ الْمَوْتَ وَالْمَوْتُ خَادِمُهُ⁴

الطويل

ويصور الدهر عبداً له يلبي نداءه مسرعاً، في قوله:

وَأَطَاعَكَ الدَّهْرُ الْعَصِيَّ كَأَنَّهُ عَبْدٌ إِذَا نَادَيْتَ لَبَّى مُسْرِعاً⁵

الكامل

ويأخذ ابن القيسراني الصورة نفسها في قوله:

وَهَلْ يَمْنَعُ السُّورُ مِنْ طَالِحٍ يُشَايِعُهُ الْقَدْرُ النَّازِلِ⁶

المتقارب

¹ أبو تمام، حبيب بن أوس: الديوان. ج(1). ص 189.

² البحترى، الوليد بن عبيد: الديوان. ج(1). ص 400. أصلتوا: جردوا. لسان العرب. مادة: (صلت)

³ المتنبي، أحمد بن الحسين: الديوان. ج(2). ص 229.

⁴ المصدر نفسه. ج(3). ص 342

⁵ المتنبي، أحمد بن الحسين: الديوان ج(2). ص 266.

⁶ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص 334.

وقد عارض ابن القيسراني أبا تمام في قصيدة قالها بعد معركة (إنب)¹ سنة 544هـ،
 التي جرت بين نور الدين والبرنس صاحب إنطاكية، فكانت الغلبة لنور الدين حيث هزم الإفرنج
 هزيمة نكراء قتل على أثرها البرنس، الذي كان عاتياً من عتاة الإفرنج وذوي التقدم فيهم².
 ويظهر فيها بجلاء تأثر ابن القيسراني بصور أبي تمام الفنية، فيقول ابن القيسراني على سبيل
 التمثيل لا الحصر:

هَذِي الْعَزَائِمُ لَا مَا تَدَّعِي الْقَضْبُ	وَذِي الْمَكَارِمُ لَا مَا قَالَتْ الْكُتُبُ
وَهَذِهِ الْهَمَمُ اللَّائِي مَتَى خُطِبَتْ	تَعَثَّرَتْ خَلْفَهَا الْأَشْعَارُ وَالْخُطْبُ
صَافَحْتَ يَا ابْنَ عِمَادِ الدِّينِ ذُورَتَهَا	بِرَاحَةِ اللَّمَّسَاعِي دُونَهَا تَعَبُ
عَمَّتْ فُتُوحُكَ بِالْعَدَوَى مَعَاقِلَهَا	كَأَنَّ تَسْلِيمَ هَذَا عِنْدَ ذَا جَرَبُ
أَنْبَاءٌ مَلْحَمَةٌ لَوْ أَنَّهَا ذُكِرَتْ	فِي مَا مَضَى نَسِيَتْ أَيَّامَهَا الْعَرَبُ
مَنْ كَانَ يَغْزُو بِلَادَ الشَّرِكِ مُكْتَسِبًا	مَنْ الْمُلُوكِ فَنُورِ الدِّينِ مُحْتَسِبُ ³

البيسيط

إن هذه الأبيات الشعرية تناظر في شكلها ومضمونها وصورها الفنية، قصيدة أبي تمام
 في فتح عمورية حيث يقول:

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ	فِي حَدِّهِ الْحَدُّ بَيْنَ الْجِدِّ وَاللَّعِبِ
فَتَحُّ الْفُتُوحِ تَعَالَى أَنْ يُحِيطَ بِهِ	نَظْمٌ مِنَ الشَّعْرِ أَوْ نَثْرٌ مِنَ الْخُطْبِ
بَصُرْتَ بِالرَّاحَةِ الْكُبْرَى فَلَمْ تَرَهَا	تُتَالُ إِلَّا عَلَى جِسْرِ مِنَ التَّعَبِ
لَمَّا رَأَتْ أُخْتَهَا بِالْأَمْسِ قَدْ خَرِبَتْ	كَانَ الْخَرَابُ لَهَا أَعْدَى مِنَ الْجَرَبِ
هَيْهَاتَ زُعْزَعَتِ الْأَرْضُ الْوَقُورُ بِهِ	عَنْ غَزْوِ مُحْتَسِبٍ لَا غَزْوِ مُكْتَسِبِ ⁴

البيسيط

¹ إنب، حصن من أعمال عزاز من نواحي حلب. الحموي، ياقوت، معجم البلدان، ج(1) ص258.
² انظر: المقدسي، شهاب الدين أبي محمد: الروضتين في أخبار الدولتين: دار الجيل. بيروت. ج(1)، ص58.
³ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني ص 69، 70، 71، 72، 73.
⁴ أبو تمام، حبيب بن أوس: الديوان. ج(1). ص40.

وبما أن ابن القيسراني لم يكن رجل حرب، ولم يشهد معركة قط، فقد وجد نفسه مضطراً لاستحياء "أدوات الفحول السابقين له في التعبير عن مواقف مشابهة، فكان أن تراءت أحداث العصر له صوراً من الأحداث الماضية، لا يفرقها عنها إلا بالأسماء الجديدة للناس والأماكن... ومن ثم بهنت سمة الواقعية فيها، وأصبحت نسخاً منقولة عن صور سابقة"¹.

ويتضح أن صور ابن القيسراني في الأبيات السابقة، تكاد تكون صوراً طبق الأصل لصور أبي تمام، فالسيف عند أبي تمام أصدق حديثاً من الكتب في كشف الحقائق، والسيف هو سبيل النصر، وهو الذي يفصل بين الجدّ والهزل، وفي المقابل فإن العزائم عند ابن القيسراني، هي التي تحقق النصر، وذلك أنه جعل العزيمة في المقام الأول، والسيف بلا عزيمة وشجاعة ليس له قيمة، من هنا تبدو لنا الصورتان ظاهرتين فيما تؤولان إليه من معاني النصر والتمكين، ولا مجال للمكاتبات والمفاوضات لاسترداد الحقوق.

وهذا النصر عند الشعارين عظيم، فلا يقدر أحد أن يفیه حقه في الوصف أو الخطابية، لعظمته وأهميته، وإن تحقيقه ليس بالأمني، بل بالقوة والصبر على الشدائد، مع تأكيد الشعارين على أن الراحة، وضبط أمور الدولة، وبسط سيطرتها على أراضيها، وتأمين حدودها مع العدو، لا يتأتى إلا بعد جهد كبير وعمل مضمّن، وهذا ما أكده أبو تمام في قوله:

بَصْرَتَ بِالرَّاحَةِ الْكُبْرَى فَلَمْ تَرَهَا تَتَّالُ إِلَّا عَلَى جِسْرِ مِنَ التَّعَبِ²

البيسط

ومثله قول ابن القيسراني:

صَافَحَتْ يَا بْنَ عِمَادِ الدِّينِ ذُرُوتَهَا بِرَاحَةٍ لِلْمَسَاعِي دُونَهَا تَعَبٌ³

البيسط

¹ إبراهيم، محمود: صدى الغزو الصليبي في شعر ابن القيسراني. ص، 197.

² أبو تمام، حبيب بن أوس: الديوان. ج(1). ص40.

³ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص70.

ويظهر مدى تتبع ابن القيسراني خطأ أبي تمام والسير على نهجه في تشكيل صورته الفنية، ليس في الوزن والقافية والموضوع حسب، بل من خلال استخدامه لكثير من ألفاظه وتعبيراته مثل: الكتب، والخطب، والتعب، والجرب، التي وردت في أبيات كلا الشعارين حينما صوروا سقوط معاقل العدو الواحد تلو الآخر، بمرض الجرب المعدي الذي يصيب الإنسان، فينتقل إلى غيره فيصيبه، فيسقط مثل سابقه. وتصوير ابن القيسراني، كما يبدو، فاق تصوير أبي تمام حسناً وبلاغةً؛ ذلك أن ممدوح أبي تمام قد أخذ المعاقل والحصون عنوة عند احتلالها مما أدى إلى خرابها وتدميرها، يقول:

لَمَّا رَأَتْ أُخْتَهَا بِالْأَمْسِ قَدْ خَرِبَتْ كَانَ الْخَرَابُ لَهَا أَعْدَى مِنَ الْجَرَبِ¹

البيط

في حين تُبرز صورة ابن القيسراني أن ممدوحه قد أخذها سليمة، لأنها سلمت له نفسها طواعية دون حرب أو خراب، يقول:

عَمَّتْ فَتُوحُكَ بِالْعَدُوِّ مَعَاقِلَهَا كَأَنَّ تَسْلِيمَ هَذَا عِنْدَ ذَا جَرَبِ²

البيط

وتظهر هذه الصور الفنية أن الرعب الذي بثه في أعدائه كان واحداً من أسلحته، وذلك إشارة إلى أن فتح المدن عند ممدوح ابن القيسراني أسهل وأسرع منه عند ممدوح أبي تمام. ويظهر اتباع ابن القيسراني صور المتنبي الحماسية أوضح من اتباعه أبا تمام، ولعل ذلك يعود إلى أن ابن القيسراني كان أقرب عهداً للمتنبي منه إلى أبي تمام، وأن شعره قد أثر في شعراء الشام بخاصة " لأن شهرته الأدبية ارتبطت بالفترة التي قضاها في بلاد الشام، أكثر من ارتباطها بأي بلد آخر حل فيه"³. إضافة إلى أن التجربة التي مر بها المتنبي مع سيف الدولة الحمداني مشابهة إلى حد بعيد التجربة التي قضاها ابن القيسراني مع نور الدين.

¹ أبو تمام، حبيب بن أوس: الديوان. ج(1). ص40

² محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص74.

³ أنظر، إبراهيم، محمود: صدى الغزو الصليبي في شعر ابن القيسراني. ص 190.

والشواهد على هذا الاتباع كثيرة ومتنوعة، فقد صور المنتبي الروم المنهزمين أمام سيف الدولة لا يفرقون بين السلاح الذي يطعنهم، وبين تساقط المطر الشديد على أجسادهم، يقول:

يَغْشَاهُمْ مَطَرُ السَّحَابِ مُفْصَلًا بِمُهَنْدٍ وَمُتَقَفٍ وَسِنَانٍ¹

الكامل

وقد أخذ ابن القيسراني هذه الصورة في مدح تاج الملوك بوري² إثر انتصاره على الفرنجة، إذ قال:

صَابَ الْغَمَامُ عَلَيْهِمْ وَالسَّهَامُ مَعًا فَمَا دَرَوْا أَيَّمَا الْهَطَالَةِ الدَّيْمِ³

البسيط

والملاحظ على صورة ابن القيسراني أنها صورة لطيفة، ولكنها لا ترقى إلى صورة المنتبي، فقد وظف المنتبي الفعل المضارع (يغشى)، للدلالة على ديمومة المطر المعادل الموضوعي للحرب والطعان، وجاء به مفصلاً حتى يخيل للقارئ أنه لم يسلم من الأعداء أحد. إضافةً إلى ذكر أنواع السلاح المستعملة كالسيوف والرماح، مما يعطي إشارةً إلى قوة المعركة وشدتها، وهذا يدل على شجاعة جيش سيف الدولة وبسالته في التصدي لجيش الأعداء، في حين تظهر صورة ابن القيسراني، وكأنَّ المعركة ابتدأت وانتهت بالتراشق بالسهام وحدها، حيث إنه لم يذكر من أنواع السلاح إلا السهام التي لا تستعمل في المعركة إلا عن بعد، لا سيما في بداية المعارك، وهذا دليل على أنَّ المعركة لم تكن بقوة معركة جيش المنتبي، ولم يكن هناك التحام بينهما.

وأظهر شعراء الحرب في صورهم الفنية أبطالهم أصحاب عقل راجح، ورأي سديد، له من الأهمية في الحرب مثل أهمية الرمح والسيف، يقول ابن القيسراني:

¹ المنتبي، أحمد بن الحسين: الديوان. ج(4). ص 182.

² تاج الملوك بوري، هو أبو سعيد بوري بن الاتابك، شقيق السلطان صلاح الدين، تولى إمارة دمشق وتوفي فيها إثر طعنة في ركبته سنة 579هـ. انظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج1، ص290.

³ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص 375.

مُصِيبُ سِهَامِ الرَّأْيِ لَوْ أَنَّ عَزَمَهُ
رَمَى سَدَّ ذِي الْقَرْنَيْنِ أَصْمَى سَدَادَهُ¹

الطويل

فالرأي والتخطيط عند ابن القيسراني لهما سهام تصيب فلا تخطئ، وهما من القوة بحيث
يستطيع بهما هدم سدّ ذي القرنين للمبالغة، على سبيل الاستعارة. ويبدو أن الشاعر قد أخذ هذه
الصورة من قول المتنبي:

ولكن تَفُوقُ النَّاسَ رَأْيًا وَحِكْمَةً
كَمَا فُقَّتَهُمْ حَالًا وَنَفْسًا وَمَحْتَدًا²

الطويل

ومن قوله:

الرَّأْيُ قَبْلَ شَجَاعَةِ الشُّجْعَانِ
هُوَ أَوْلُّ وَهْيَ الْمَحَلُّ الثَّانِي³

الكامل

وإذ يصف المتنبي ممدوحه في ساحة المعركة، وجنوده بين قتلى مجندين، وجرحى
مستسلمين، واثقاً بنفسه مبتسماً، في قوله:

تَمَرُّ بِكَ الْأَبْطَالُ كَلْمَى هَرِيمَةً
وَوَجْهُكَ وَضَاحٌ وَتَغْرُكُ بِاسِمٍ⁴

الطويل

ويصور المتنبي جواده يتعثّر في سيره في ساحة المعركة من كثرة عدد القتلى فلا تصل
حوافره الأرض، في قوله:

حَتَّى انْتَهَى الْفَرَسُ الْجَارِي وَمَا وَقَعَتْ
فِي الْأَرْضِ مِنْ جُنْثِ الْقَتْلَى حَوَافِرُهُ⁵

البسيط

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني ص149.

² المتنبي، أحمد بن الحسين: الديوان. ج(1). ص289.

³ المصدر نفسه. ج(4). ص174.

⁴ المصدر نفسه. ج(3). ص387.

⁵ المصدر نفسه. ج(2). ص121.

وابن القيسراني يصور جواد ممدوحه لا يستطيع الركض، ولا الخبب بسبب كثرة القتلى،

يقول:

وَالْخَيْلُ مِنْ تَحْتِ قَتْلَاهَا تَخِرُّ لَهَا قَوَائِمُ خَانَهُنَّ الرُّكُضُ وَالْخَبَبُ¹

البيسط

ويستمرّ خيال الشاعر بتتبع صور المتنبي التي يصور فيها غضب ممدوحه وتقطيب وجهه الذي

يسد مسد الجيش في قوله:

يُقَوْمُ مَقَامَ الْجَيْشِ تَقْطِيبُ وَجْهِهِ وَيَسْتَعْرِقُ الْأَلْفَاظَ مِنْ لَفْظِهِ حَرْفٌ²

الطويل

وكتب ممدوح المتنبي تردّ الجيوش بحسن لفظها ومعانيها، في قوله:

يَا مَنْ إِذَا وَرَدَ الْبِلَادَ كِتَابُهُ قَبْلَ الْجِيُوشِ تَنَى الْجِيُوشَ تَحِيْرًا³

الكامل

فيقول ابن القيسراني متأثراً بالصورة السابقة، فيجعل وعيد ممدوحه يسدّ مسدّ الجيش، بقوله:

يُقَوْمُ مَقَامَ الْجَيْشِ فِيهَا وَعَيْدُهُ وَيَفْعَلُ أَفْعَالَ الْكُتَائِبِ كُتْبُهُ⁴

الطويل

ويأخذ ابن القيسراني صورة المتنبي في إظهار كرم ممدوحه، الذي يصحّ بصحّته،

وإبراز مجده الذي يتعافى بعافيته، في قوله:

وَإِذَا صَحَّ فَالزَّمَانُ صَاحِحٌ وَإِذَا اعْتَلَّ فَالزَّمَانُ عَلِيلٌ⁵

الخفيف

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص 71.

² المتنبي، أحمد بن الحسين: الديوان. ج(2). ص 285.

³ المصدر نفسه ج(2). ص 166.

⁴ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص 78.

⁵ المتنبي، أحمد بن الحسين: الديوان. ج(3). ص 156

وفي قوله:

المَجْدُ عُوْفِي إِذَا عُوْفِيَتْ وَالْكَرْمُ
وَزَالَ عَنْكَ إِلَى أَعْدَائِكَ الْأَلَمُ
صَحَّتْ بِصِحَّتِكَ الْغَارَاتُ وَابْتَهَجَتْ¹
بِهَا الْمَكَارِمُ وَأَنْهَلَتْ بِهَا الدِّيمُ¹

البيسيط

وفي قوله:

إِذَا اعْتَلَّ سَيْفُ الدَّوْلَةِ اعْتَلَّتِ الْأَرْضُ
وَمَنْ فَوْقَهَا وَالْبَأْسُ وَالْكَرْمُ الْمَحْضُ²

الطويل

فإن ابن القيسراني قد جعل الرجاء يصحُّ بصحة ممدوحه ، ويعتلُّ الندى والكرم باعتلاله، يقول:

مَنْ إِذَا حُمَّ فَقَدْ حُمَّ النَّدَى
وَإِذَا صَحَّ فَقَدْ صَحَّ الرَّجَاءُ³

الرملي

ولعلَّ من أفضل الشواهد على اتباع القيسراني للمتنبّي، قصيدته التي عارض فيها

المتنبّي في مدح وزير الموصل أبي جعفر الأصبهاني، إذ قال:

أَمَا أَنْ أَنْ يُزْهَقَ الْبَاطِلُ
وَأَنْ يُنْجَزَ الْعِدَّةُ الْمَاطِلُ⁴

المتقارب

فهي تناظر قصيدة المتنبّي التي مدح بها سيف الدولة، ومنها:

إِلَامٌ طَمَاعِيَّةٌ الْعَاذِلِ
وَلَا رَأْيَ فِي الْحُبِّ لِلْعَاقِلِ⁵

المتقارب

¹ المتنبّي، أحمد بن الحسين: الديوان. ج(3). ص 375. الديم: المطر الذي ليس فيه رعد ولا برق. لسان العرب. مادة: (ديم)

² المتنبّي، أحمد بن الحسين: الديوان. ج(2). ص 218.

³ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص53.

⁴ المرجع نفسه. ص 333.

⁵ المتنبّي، أحمد بن الحسين: الديوان. ج(3). ص21.

إن المتتبع للقصيدتين يلاحظ أن وجه الشبه غير مقتصر على الوزن والقافية، بل يتعداهما إلى أمور كثيرة أخرى، وستهتم هذه الدراسة بالصور الفنية، وفيها يظهر أن الجيش عند المتتبي قد تكفل بأمر الأعداء بقوله:

فَلَبَّيْتَهُ بِكَ فِي جَحَلٍ لَهُ ضَامِنٌ وَبِهِ كَافِلٌ¹

المتقارب

مقابل صورة السيف عند ابن القيسراني الذي تكفل بأعناق الأعداء، الذين وصفهم بملوك الضلال² في قوله:

إِلَى كَمْ يُغِبُّ مُلُوكَ الضَّلَا لِ سَيْفٍ بِأَعْنَاقِهَا كَافِلٌ³

المتقارب

ويظهر تعلق ابن القيسراني بشعر المتتبي وصوره الفنية واضحاً من خلال استعماله الكلمات نفسها التي استعملها المتتبي في شعره، حينما صورَ ممدوحه وهو يردّ عن قومه الهلاك ممن بغى عليهم، فأهلكهم، وكشف كربتهم بالكرب التي أنزلها بعدوهم في قوله:

وَكَمْ ذُنُتَ عَنْهُمْ رَدَى بِالرَّدَى وَكَشَفْتَ مِنْ كُرْبٍ بِالْكَرْبِ⁴

المتقارب

فيقول ابن القيسراني مستوحياً قول المتتبي:

وَخَضْتُمْ عِمَارَ الرَّدَى بِالرَّدَى وَعَنْ نَفْسِهِ يَدْفَعُ الْقَاتِلُ⁵

المتقارب

يبدو أن الصورة عند المتتبي أبلغ وأصح من الصورة عند ابن القيسراني، وذلك أن الأصل دائماً أوضح من الصورة، مع ملاحظة قرب معاني صورة ابن القيسراني من صورة

¹ المتتبي، أحمد بن الحسين: الديوان، ج3، ص25.

² إبراهيم، محمود: صدى الغزو الصليبي، ص174.

³ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني، ص 333

⁴ المتتبي، أحمد بن الحسين: الديوان، ج(1)، ص102.

⁵ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني، ص335.

المتنبي، إلا أنه لم يصل إلى الصورة الأصل، وهذا يبدو واضحاً في وصف المتنبي لممدوحه بأنه هو بنفسه الذي يقاتل الأعداء، ويدفع عن أصحابه الكرب، فهو يشيد بقوة ممدوحه وشجاعته النابعة من نفسه، فهي تؤهله للدفاع عن أصحابه في المعركة، بدليل استعمال الشاعر ضمير المخاطب (التاء) في (ذدت)، واستعماله صيغة المبالغة في الفعل كَشَفَتْ للدلالة على سرعة استجابته لنصرة أصحابه، بينما تظهر صورة ابن القيسراني ممدوحه شجاعاً مقداماً، ولكن من خلال الجيش والجنود الذين معه، مع ملاحظة أن ابن القيسراني لم يشر إلى ممدوحه مباشرة، وهذا واضح في استعمال الشاعر ضمير الجمع في (خضتم) للدلالة على أن خوض غمار الحرب كان جماعياً من الجيش، وليس لممدوحه أيّ ميّزة تميّزه عن غيره من الجنود، كما هي الحال عند ممدوح المتنبي.

4: الطبيعة

توافرت لابن القيسراني الطبيعة المحسوسة في موطنه بكل ما فيها، إضافة للطبيعة الإفرنجية ذات القصور والمعابد والكنائس، والمنشآت الحضارية العريقة، فكان من الطبيعي أن يتأثر بهذه الطبيعة، ويقوم بوصف ما فيها من رياض ومنتزهات وأنها. ولمّا كانت صور الطبيعة متشعبة في شعره، كان من الأفضل تقسيمها إلى قسمين رئيسيين: أولهما الطبيعة الصامتة. وثانيهما: الطبيعة الحيّة.

أولاً: الطبيعة الصامتة

تناول ابن القيسراني الطبيعة الصامتة، واتخذ منها موضوعات صورته، حيث حفل شعره بكثير من الصور التي عشقها، وعبر عن عشقه لها بشعر صاغ صورته من كلّ ما وقعت عيناه عليه، بحيث ارتبط هذا الشعر بمعاناته وغربته وعشقه وأساه، وأول هذه الصور الماء:

تنبّدى صورة الماء جليّة واضحةً لديه، بكل ما يتصل به من مطر وغمام وبرك. وقد وظف الماء في غير موضع مثل: وصف الطبيعة، والغزل، والمدح.

ففي وصف الطبيعة صور الشاعر بركة ماء، يداعب النسيم صفحتها، مظهرًا الانسجام والألفة بينهما، فيطرب الماء ويرقص إذا مرَّ النسيم عليه وقبَّل صفحته. وقد أحسن في البيت الثالث، حيث صور ريح الصبا والماء عاشقين التقيا فتعانقا، فتكسَّر وجه الماء نتيجة هذا اللقاء، ويتجدَّد ثوب المعشوقة عند لقاء معشوقها نتيجة ضمِّها وتقبيلها بشدَّة، يقول:

أَوْ مَا تَرَى طَرْبَ الْغَدِيدِ يَرِ إِلَى النَّسِيمِ إِذَا تَحَرَّكَ
بَلْ لَوْ رَأَيْتَ الْمَاءَ يَلْعَا سَبُّ فِي جَوَانِيهِ لَسَرَّكَ
وَإِذَا الصَّبَا هَبَّتْ عَلَيَّ هِ أَتَاكَ فِي ثَوْبٍ مُفَرَّكَ¹

مجزوء الكامل

ويصور في أثناء تجواله نهراً قلَّ ماؤه، في إشارة منه إلى قلة الأمطار وشحها، فلا يشبع ظمأه إذا شرب منه، وإذا بكى عليه كانت دموعه أكثر من مائه، يقول:

رَأَيْتُ نَهْرَ قُويِقَ² فَسَاعَنِي مَا رَأَيْتُ
فَلَوْ ظَمَيْتُ وَأُسْقِيْتُ تُ مَاءَهُ مَا رَوَيْتُ
وَلَوْ بَكَيْتُ عَلَيْهِ بِقَدْرِهِ مَا اشْتَقَيْتُ³

المجتث

وجاءت صورة الماء الفنية ممتزجة بمشاعره وذكرياته في أثناء وصفه منطقة حسينية، مصوراً جمال هذه المنطقة بما فيها من خضرة وغدران ماء، فالشاعر يصور منطقة (حسينة) بأجمل صورة، وأبهى منظر، وهي تذكره بمحبوبته التي لا تقل جمالاً عنها، و(حسينة) منطقة مرتفعة، تحيط بها الرياض من كل جانب، وهذا ما يشير إليه قوله (ملفَّعة) ومما يزيد الصورة وضوحاً جعل هذه المنطقة المخضرة بجانب غدران المياه التي هي أساس حياة هذه الرياض.

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني، ص 328، 329. مفرك: مكسر. لسان العرب مادة: (فرك)

² قويق: نهر مدينة حلب، ماؤه عذب، ينشف ماؤه في الصيف فلا يبقى منه إلا القليل. انظر: الحموي، معجم البلدان، ج4، ص417.

³ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني، ص121.

فالشاعر وصف هذه الروضة بما فيها من ماء وخضره، وأضاف إليها الوجه الحسن، وجهه محبوبته التي تضاهي الروضة جمالاً وتأنقاً.

يقول:

ذَكَرْتُكَ فِي حُسَيْنَةَ وَالرَّوَابِي مُلْفَعَةُ الْمَنَاكِبِ بِالرِّيَاضِ
وَرَعْنُ الْكُتُبِ مُخْضَرُ الْمَجَانِي عَلَى الْغُدْرَانِ مُتْرَعَةُ الْحِيَاضِ¹

الوافر

واستوحى ابن القيسراني الماء في شعر المديح لتلوين صورته الفنية، إذ وظفه للتعبير عن جود ممدوحه وكرمه وسخائه، فعمد إلى ذكر الماء وجعله معادلاً موضوعياً للمال؛ حيث إنه لا حياة للمخلوقات بدون الماء، ولا مقدرة للإنسان على العيش بدون المال، فكان تصويره بذكر ممدوحه للمال بالسيل موقفاً إلى حد بعيد؛ ذلك أن مياه السيول الجارية تتوزع على كثير من الأراضي المحيطة به، وخيرها يصل إلى أماكن بعيدة، ما كانت لترتوي لولا استمرار جريان هذا الماء، وتصل الصورة الفنية أوجها في البيت الأخير؛ حيث يصور ممدوحه بجمع فيه خيرات الأنهار التي تشكله، فتسلمه نفسها ليفعل بها ما يشاء، ويقسم خيراتها على المحتاجين، دون أن يكلفهم عناء الطلب مما قد يؤدي إلى جرح مشاعرهم وكبريائهم، يقول:

وَبَسَطْتَ بِالْأَمْوَالِ كَفًّا طَالَمَا طَالَتْ بِهَا الْأَمَالُ وَهِيَ قِصَارُ
وَجَرَّتْ بِأَمْدَادِ الْجِيَادِ شِعَابُهَا جَرَى السَّيُولِ، وَمَا عَدَاكَ قَرَارُ
وَتَنَى الْفُرَاتُ إِلَى يَدَيْكَ عِنَانَهُ وَالْبَحْرُ مَا اتَّصَلَتْ بِهِ الْأَنْهَارُ²

الكامل

وفي صورة فنية أخرى يستحضر الشاعر المزن بما فيها من خيرات عظيمة، وجعلها لا توازي ما عند ممدوحه من خيرات، فطله القليل أعظم من وابلها الغزير، يقول:

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص 278. الرعن: أنف الجبل البارز. لسان العرب مادة: (رعن). المجاني: الرطب والعسل، وكل ثمرة تجنى. المحيط في اللغة مادة: (جنى). حسينة: بلد في شرق الموصل. الحموي، شهاب الدين أبي عبد الله، معجم البلدان، (2)ص260.

² محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 200.

ما سَاجَلَتْهُ الْمُزْنُ إِلَّا أَنْتَى
مُسْتَحْيِيًّا مِنْ طَلِّهِ الْوَابِلُ¹

السريع

ويستكمل الشاعر صورته الفنية مبيّناً بذل ممدوحه مجير الدين أبق² وعطاءه، مصوراً
إيَّاه مطراً غزيراً، يسقي الأرض الجدباء في إشارة إلى الفقراء والمحتاجين، يقول:

بُورِكْتَ مِنْ غَيْثٍ إِذَا مَا هَمَى
رَوْضَ مِنْهُ الْأَمَلُ الْمَاجِلُ³

السريع

ويصور الشاعر ممدوحه علي بن مالك العقيلي⁴ كريماً وسخيّاً، هباته لا تتوقف، كماء
النهر العذب، يقول:

وَعِنْدَ الْفُرَاتِ مِنْ يَمِينِ ابْنِ مَالِكٍ
فُرَاتٌ نَدَى لَا يُخْتَطَى بِالْمَعَابِرِ
إِذَا أُوجُّهُ الْفَتَيَانِ غَارَتْ مِيَاهُهَا
فَوَجَّهْ عَلِيٍّ مَأْوُهُ غَيْرُ غَائِرٍ⁵

الطويل

لقد جعل الشاعر عطايا ممدوحه ماءً عذباً، محجاً لكل ذي حاجة، لا يردّ طالبه، وهو
في الوقت نفسه، قريب يسهل الوصول إليه، وإيماناً من الشاعر بأن الماء هو أساس الحياة، فإنه
يعمد إلى الاستعارة لجعل الماء قلب صورته الفنية، بحيث يعادل نضوب الماء من أحواضه
بنضوب العطايا من بين أيادي الناس، ومع هذا يبقى عطاء ممدوحه متواصلاً لا ينقطع، وقد
أحسن الشاعر في هذه الصورة الفنية، حيث جعل علامة الاستمرار بالعطاء عند ممدوحه الوجه
المبتسم، النصر، الذي يبشر القادم عليه بقضاء حاجته، في وقت عزّ فيه العطاء وقلّ.

ويماتل ابن القيسراني عطاء ممدوحه نور الدين، بعطاء نهر النيل وخيره، يقول:

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 339.

² مجير الدين أبق: هو الأمير أبو سعيد، أبق بن محمد بن بوري، صحب نور الدين في حصاره لدمشق، وتولى إمارتها ثم
حمص ثم بالس، ثم توجه إلى بغداد، ومات فيها سنة 564هـ. انظر: ابن خلكان، وفیات الأعيان، ج5، ص184.

³ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 340.

⁴ عز الدين علي بن مالك بن المسيب العقيلي، الملقب بسيف الدولة، صاحب قلعة جعير على الفرات، قتل بسهم من كمين
نصبه له عسكر الرقة، انظر:، الفلانسي، حمزة بن أسد: ذيل تاريخ دمشق. تحقيق: سهيل زكار، ج5، ص444

⁵ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 242.

فلا تفتخرُ مصرٌ علينا بنيلها فيُمناك نيلٌ، كلُّ مصر بها مصر¹

الطويل

وَيَصُورُ الشَّاعِرُ فَضْلَ مَمْدُوحِهِ عَلَى أَصْحَابِهِ بِالْعِلْمِ وَالْجُودِ، بِفَضْلِ النِّهْرِ عَلَى الْبَحْرِ
الَّذِي يَمُدُّهُ بِالنِّعَمِ وَالْخَيْرَاتِ، يَقُولُ:

عَمَّمْتُمُ الْمَجْدَ بِالنُّعْمَى وَهُمْ بِكُمْ بَحْرٌ يَمُدُّ الْمَعَانِي مِنْهُ أَنْهَارٌ²

البسيط

ويلاحظ أن صور الماء الفنية في شعر ابن القيسراني غالباً ما تدور حول فكرة الكرم، مع
تباين صورة الممدوح فيها، وربما يعود السبب في ذلك إلى أن ابن القيسراني شاعر متكسب،
يلح على فكرة تصوير ممدوحه بالكرم والسخاء، لحضه على رفده بالمال والعطايا.

واستحضر ابن القيسراني النباتات في رسم صورته الفنية، فوظفها مصوراً بها جوانب
جمالية في النساء، كتصويره احمرار وجنة فتاة صليبية لشدة حياؤها بالورد، الذي يديم نضارته
واحمراره نظر الناظرين، يقول:

غَرَسَ الْحَيَاءُ بِصَحْنٍ وَجَنَّتْهَا وَرَدًّا سَقَى أَغْصَانَهُ النَّظْرُ³

مجزوء الكامل

ويصور الشاعر الخد مرة أخرى بالورد، واعتدال قدّها بالغصن، يقول:

وَأَرَشَفُ خَمْرَهُ وَالْكَأْسُ تُغَرُّ وَأَقْطَفُ وَرْدَهُ وَالْغُصْنُ قَدٌّ⁴

الوافر

ويصور الشاعر الخد بالتفاح، يقول:

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 197.

² المرجع نفسه: ص 205.

³ المرجع نفسه: ص 215.

⁴ المرجع نفسه: ص 166.

وَأَجْتَنُّ أثمارَ الهوى، فباللوى

غُصْنُ نَقَاً يَحْمَلُ تَفَاحَ الخَجَلِ¹

الرجز

وَيصوِّرُ النَّهْدَ بِالرَّمانِ، والخَدَّ بالتَفَاحِ، يقول:

وَرُمانٌ وَتَفَاحِ حَلاه

لِعَيْنِ المُجْتَنِّي نَهْدٌ وَخَدٌ²

الوافر

ويستحضر ابن القيسراني شجرة البان، ليصوِّرَ خصرها اللين وتمايل هذا الخصر، وهي

صورة تقليدية درج عليها الشعراء السابقين، يقول:

على أُرْدافِها قُضبانُ بانٍ

تَميسُ بِفاتِناتِ اللَّحْظِ حُورٍ³

الوافر

ومثل هذه الصورة تجلت في وصف شباب ماريّا الإفرنجية وحيويتها، فقال:

فَناءٌ كَقَضيبِ البانِ

نِ يَبْتِئِها الصَّبَّاءُ طَيِّباً⁴

مجزوء الوافر

ويستحضر الشاعر النبات في رسم صورة لممدوحه، فهي هو يصور نموّ الأوراق على

الأغصان واخضرار الأراضي والأودية، بنماء الدوّلة واستقرارها في عهد ممدوحه، يقول:

لِيَهْئِكَ مَأثورُ الوَعى عن خِلافَةٍ

بِكَ اخْضَرَ وادِئِها وَأورِقَ عودِها⁵

الطويل

ويستحضر الثمار والأوراق، للدلالة على ذريّة ممدوحه ونمائها وتكاثرها، يقول:

إِنْ كانَ صِنوُكَ هذا قَد ثَوى فَذوى

ففي مَخارِيسِكَ الإِثمارُ والورِقُ⁶

البسيط

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص371، النقا: كتيب الرمل. لسان العرب، مادة: (نقا)

² محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص166.

³ المرجع نفسه: ص 237.

⁴ المرجع نفسه: ص 431.

⁵ المرجع نفسه: ص 161.

⁶ المرجع نفسه: ص 309.

ويستحضر ابن القيسراني الشجرة العظيمة، بما فيها من ثمار وأغصان، لأصالتها
وقدمها، لبيان أصالة نسب الممدوح وعراقته ، يقول:

ويَنمي إلى غرسٍ تُلوحُ ثمارُهُ على دوحة يدنو جناها وتبعد¹

الطويل

ويصورّ الشاعر أسنان ممدوحه في بياضها وانتظامها، بحبات الدرّ، يقول:

وكَمَ بالثَّغرِ من ثَمراتِ دُرٍّ جَناها بَعْدَ قُرْبِ الدَّارِ بُعْدُ²

الوافر

ويستحضر الشاعر النبات في إعطاء صورة عن العدو الصليبي وقادته، وتجلي ذلك في حديثه
عن المصير الذي آلوا إليه في معاركهم مع ممدوحه نور الدين، فهو يصور رؤوسهم ثماراً
ناضجة دلالة على ضعفهم وهوانهم، فيقول:

كيوم الرُّها الورِّهَاءِ والهَامُ يانِعٌ مَلِيٌّ بِرَعِيِّ الهِنْدُوَانِيِّ خِصْبُهُ³

الطويل

وفي قوله:

وَطالَتْ أُرُوسُ الأَعلاجِ خِصْباً فنادَى السَّيْفُ قَدْ وَعَعَ الحِصَادُ⁴

الوافر

وفي موضع آخر رسم صورة ساخرة للأمير الصليبي جوسلين الذي قتل في معركة إنب حيث
قطع رأسه ، وحمل على سنان الرمح، يقول:

عَجِبْتُ لِلصَّعْدَةِ السَّمراءِ مُثْمِرَةً بِرأسِهِ، إِنَّ إِثْمارَ القَنَا عَجَبُ⁵

البسيط

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص143.

² المرجع نفسه: ص166.

³ المرجع نفسه ص77. الورهاء: الخرقاء. المحيط في اللغة. مادة: (وره). الهندواني: السيف المصنوع في الهند وأحكم عمله، لسان العرب. مادة: (هند)

⁴ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني.158.

⁵ المرجع نفسه: ص 73. الصَّعدَة: القناة تنبت مستوية. المحيط في اللغة. مادة: (صعد)

وَيَصَوِّرُ ابْنَ الْقَيْسِرَانِي رُؤُوسَ الْأَعْدَاءِ الْمَقْطُوعَةِ، وَهِيَ مَا تَزَالُ فِي خَوْذِهَا، كَمَا تَمَّ نَبْتٌ عَلَى وَشِكِّ التَّفْتِيحِ، يَقُولُ:

غَدَاةَ كَأَنَّ الْهَامَ فِي كُلِّ قَوْنَسٍ كَمَا تَمَّ نَبْتٌ بِالسُّيُوفِ حَصَاةُ¹

الطويل

وَتَمَارِ التَّمْرِ فِي الْعِرَاقِ عِنْدَ الشَّاعِرِ تَمَاتِلٌ فِي جَمَالِهَا حَبَاتِ الْجَوْهَرِ، يَقُولُ:

يَا نَخِيلَ الْعِرَاقِ كُنْ فِي أَمَانِ الْـ لَهُ مُسْتَوْدَعًا حَيَا الْأَنْوَاءِ
كَاسِيًا مِنْ قَوَادِمِ السَّعْفِ الْغَضْبِ ضِ مَحَلِّي بِجَوْهَرِ الْأَقْنَاءِ²

الخفيف

وَوُضِفَ ابْنُ الْقَيْسِرَانِي اللَّيْلَ فَصَنَعَ مِنْهُ صَوْرًا شَتَّى، تَتَنَاسَبُ مَعَ مَوْضُوعِ الْقَصِيدَةِ، فَعَبَّرَ فِيهَا عَمَّا يَجُولُ فِي خَاظِرِهِ مِنْ لِحَظَاتٍ وَاقْعِيَّةٍ عَاشَهَا أَوْ تَخَيَّلَهَا، فَصَوَّرَهَا بِاللَّيْلِ.

وَهَا هُوَ يَسْتَحْضِرُ اللَّيْلَ بِمَا فِيهِ مِنْ رَهْبَةٍ وَشُمُولِيَّةٍ فِي ظَلَمَتِهِ، لِيَصُوِّرَ جَيْشَ الْمُشْرِكِينَ وَعَتَادَهُ، يَقُولُ:

حَتَّى إِذَا مَا أَحَاطَ الْمُشْرِكُونَ بِنَا كَاللَّيْلِ يَلْتَهُمُ الدُّنْيَا لَهُ ظُلْمٌ³

البسيط

فَالشَّاعِرُ يَصُوِّرُ جَيْشَ الْمُشْرِكِينَ بِكَثْرَةِ عَدَدِهِ، وَسُرْعَةِ تَحْرِكِهِ فِي مِيدَانِ الْمَعْرَكَةِ وَقَدْ أَثَارَ الْغُبَارَ فَغَطَّى سَاحَةَ الْمَعْرَكَةِ، بِاللَّيْلِ الَّذِي يَحْتَوِي كُلَّ شَيْءٍ دَاخِلِهِ، وَكَأَنَّهُ يَلْتَهُمُهُ التَّهَامَاً، وَيَصَوِّرُهُ وَقَدْ أَحَاطَ بِالْمُسْلِمِينَ مِنَ الْجِهَاتِ جَمِيعِهَا، مُوحِيًا لِمَنْ يَرَاهُ بِأَنَّهُ قَادِرٌ عَلَى تَدْمِيرِ جَيْشِ الْمُسْلِمِينَ، وَهَذَا التَّصْوِيرُ مِنَ الشَّاعِرِ وَمَا صَاحِبُهُ مِنْ تَهْوِيلِ جَيْشِ الْمُشْرِكِينَ، وَإِظْهَارِ قُوَّتِهِ وَكَثْرَتِهِ، إِنَّمَا يَدُلُّ عَلَى شَجَاعَةِ الْمُسْلِمِينَ وَشِدَّةِ بَأْسِهِمْ، وَإِنَّهُمْ قَادِرُونَ عَلَى هَزِيمَةِ أَعْدَائِهِمْ مَهْمَا

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني، 149، 342. كمامم: وعاء الطلع وغطاء النور. لسان العرب مادة: (كمم)

قونس: البيضة من السلاح. لسان العرب مادة: (قنس)

² محمد، عادل: شعر ابن القيسراني، 61.

³ المرجع نفسه: ص 374.

كان عددهم كبيراً، إذ لا فخر بهزيمة جيش صغير وضعيف، والتغلب عليه، فعمد الشاعر إلى تهويل جيش الأعداء ليعبر من خلاله على قوة ممدوحه وصلابة عزمته.

وصورة الليل عند ابن القيسراني بنجومه وشهبه، تماثل صورة جيش ممدوحه بسلاحه وعتاده الذي يلمع مثل النجوم، ويهوي مثل الشهب، يقول:

وَشَهَبَاءَ هَاجَتْهَا وَغَى صرْخَدِيَّةً تَنَاها وَلَيْلُ الحَرْبِ تَنْقُضُ شُهْبَهُ¹

الطويل

وبرزت صورة الليل في غزلياته وفي وصف المرأة وعلاقته بها، فيصور غيابها وطول بعده عنها، بطول الليل الذي لا تتقضي ساعاته، يقول:

وَيَا لِي مِنْ لَيْلٍ طَوِيلٍ كَهَجْرِهِ وَصَبْرٍ ضَعِيفٍ ضَعْفَ أَجْفَانِهِ النُّجْلِ²

الطويل

واستحضر الشاعر البدر في صورة امرأة صليبيّة، لبيان جمال وجهها، واستحضر الليل لإظهار جمال شعرها الأسود الذي يحيط بوجهها، يقول:

مِنْ كُلِّ وَجْهِ كَأَنَّ صَوْرَتَهُ بَدْرٌ وَلَكِنَّ لَيْلَهُ شَعْرٌ³

المنسرح

وبرزت الصورة الفنية في الليل عند الحديث عن شبابه وتفجعه على ماضيه، يقول:

هَبْ أَنْ لَيْلَ شَبَابِي زَالَ فَاحْمُهُ عَنِّي فَمَا بَالُ أُسْحَارِي وَأَصَالِي⁴

البسيط

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص77. صرخدية: نسبة إلى بلد صرخد، وهي بلد ملاصقة لبلاد حوران من أعمال دمشق، وهي قلعة حصينة، وولاية حسنة واسعة. انظر: الحموي، ياقوت، معجم البلدان، بيروت، دار صادر، ج(3) ص401.

² محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص349. النجل: سعة شق العين مع حسن. لسان العرب مادة: (نجل).

³ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص212.

⁴ المرجع نفسه: ص355.

ويوظف الشاعر من صفات الليل (الظلمة) في رسم صورته الفنية، لإظهار حزنه وأسفه على ظهور شعر الوجه الأسود على الوجه الأبيض، يقول:

وَاحْرَبَا مِنْ بِيَاضِ وَجْنَيْهِ تَرَكَضَتْ فِيهِ ظُلْمَةُ الشَّعْرِ¹

المنسرح

ويوظف ابن القيسراني القمر في خمرياته، وغزله، ومدحه، فحفل شعره بكثير من الصور الفنية التي تتصل بالقمر، وهي صور معبرة، تتسم بالبساطة والوضوح، فها هو يصور كأس الشراب في لونه ولمعانه بالبدر، وساقها بالقمر، فكأس الشراب، وقد حمله ممدوح الشاعر مجير الدين أبوق، فبان بين يديه يلمع واضحاً كالكوكب المنير في السماء غاب عنها قمرها، وأظلمت إلا من نور ذلك الكوكب، وزاد من جمال الصورة عنصر الحركة الذي صور الممدوح، وفي كفه كأس الشراب الفضّي اللون اللامع، ببدر الدجى في ظلام الليل يشرب من الشفق ذي اللون القريب من اللون الأصفر، وفي هذه الصورة يقارب الشاعر بين كأس الشراب الفضّي اللون من جهة، والبدر اللامع من جهة ثانية، وبين الشفق القريب من اللون الأصفر والشراب ذي اللون نفسه، يقول:

يَشْرَبُ كَأْسًا طَلَعَتْ فِي يَدِ كَوَكْبَهَا فِي قَمَرٍ آفَلُ
كَأَنَّهُ وَالْجَامُ فِي كَفِّهِ بَدْرُ الدُّجَى فِي شَفَقِ نَاهِلُ²

السريع

ويوظف الشاعر البدر ليصوّر علوّ مكانة ممدوحه نور الدين ومنزلته الرفيعة بين أقرانه، وقد عاد منتصراً، بسموِّ وارتفاع القمر في كبد السماء، وأظهر الشاعر من خلال هذه الصورة ممدوحه كالعلم يعرفه الجميع ويروونه، كما يشاهد القمر بتمامه في كبد السماء، يقول:

وَعُدَّتْ إِلَى ذُرَى حَلَبٍ حَمِيداً سُمُوَّ الْبَدْرِ مِنْ بَعْدِ الْجُنُوحِ³

الوافر

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص243.

² المرجع نفسه: ص337. الجام: إناء من فضه. لسان العرب مادة: (جوم)

³ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص137. انظر: 76، 358، 426.

ووظف البدر في تصوير المرأة، في صورة تقليدية درج عليها شعراء الغزل قبله، فهي عند الشاعر أكثر جمالاً من البدر، يقول:

مِنْ كُلِّ بَيْضَاءٍ مَسِيحِيَّةٍ مَا عِنْدَهَا الْبَدْرُ بِمَوْصُوفٍ¹

السريع

ويرسم الشاعر صورة جميلة حين علل غياب القمر، بسبب خجله من وجه المرأة التي يتغزل بها، يقول:

وَمَا كَلَّفُ الْبَدْرَ مَا قِيلَ فِيهِ وَلَكِنْ رَأَى وَجْهَهَا فَانْتَقَبَ²

المتقارب

ويصور ابن القيسراني جمال محبوبته بضوء قمر غلب نوره على سواد الليل فأضاءه، كالمصباح الذي يضيء عتمة الليل، يقول:

وَقَدْ غَلَبَ الْمِصْبَاحُ مِنْهَا عَلَى الدُّجَى سَنَا قَمَرَ فِي جُنْحِ لَيْلٍ مُجَعَّدٍ³

الطويل

ويوظف ابن القيسراني الزبرقان ليظهر جمال وجه متعبدة مسيحية، والليل ليصوّر جمال شعرها الأسود الملتف كحلقات صغيرة، مما زادها سحراً وجمالاً، يقول:

فِيَا لِي مِنْ ذَلِكَ الزَّبْرِقَانِ نِ إِذَا زَرَّقْنَ اللَّيْلَ أَوْ جَعَدَهُ⁴

المتقارب

ويوظف الشاعر القمر بجماله، وتعدّد أشكاله، في رسم صورة لغلام أبيض نبت الشعر في وجهه، إذ قال:

حِينَ تَبَدَّى سَوَادُ عَارِضِهِ كَمَا تَبَدَّى الْكُسُوفُ بِالْقَمَرِ⁵

المنسرح

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 297.

² المرجع نفسه: ص 116.

³ المرجع نفسه: ص 182.

⁴ المرجع نفسه: ص 170. الزبرقان: ليلة خمس عشرة من الشهر. لسان العرب. مادة: (زبرق)

⁵ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 243.

ويتغزل الشاعر بـغلام، فيصور وجهه الأبيض قمراً عراه كسوف، سببه الشعر الذي نبت في وجهه، يقول:

وقد جاء استخدام الشاعر لدلالات القمر الجمالية في صورته الفنية، ليمائل به جمال ممدوحه حيناً، وإظهار منزلته الرفيعة وعلوّها حيناً آخر، بحيث جاءت أغلب صورته متماثلة مع بعض الاختلاف في اللفظ والتعبير.

واستوحى الشاعر صورة الشمس في غزلياته وثغرياته ليصور محبوباته وجمالهن أو المرأة وجمالها، فصور جمال وجوه المتعبّات السافرة، داخل الكنائس وقت الضحى، بظهور الشمس ضحى، في مقابلة بين ظهور الشمس وقت الضحى، وخروج تلك النساء للمصلى في وقت مبكر، يقول:

هَذَا وَكَمْ وَجْهٍ كَشَمْسِ الضُّحَى بِالْهَيْكَلِ الْمَكْشُوفِ مَكْشُوفٍ¹

السريع

وبرزت صورة الشمس في مدائحه فاستحضر الشمس بدوام ظهورها ووضوحها ليصور عدل ممدوحه واستمراره، فالعدل والأمان مرتبطان بدوام بقاء ممدوح الشاعر في الحكم، كما يرتبط النور والدفء بوجودها في كبد السماء، فإذا أفلت غاب ذلك النور والدفء، يقول:

مَا دَامَ شَمْسُكَ فِينَا غَيْرَ أَقْلَةٍ فَالِدَيْنِ مُنْتَظِمٍ، وَالْمَلِكِ مُتَّسِقٍ²

البسيط

ومكانة ممدوح الشاعر وسموه أوضح من الشمس، ذلك أن الشمس تغيب وتختفي، أما هو، فحاضر في كل نفس وقلب، يقول:

أَنْتُمْ كَالشَّمْسِ لَوْلَا خَيْرُهَا مَا شَكَا عَاشِقُهَا لَيْلَ التَّمَامِ³

الرمل

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 297.

² المرجع نفسه: ص 309.

³ المرجع نفسه: ص 381.

ووظف ابن القيسراني الشمس بدوام إشراقها ودفئها، لإبراز صفة التقى والورع الدائمين الذين يتمتع بهما ممدوح الشاعر، فصور ممدوحه بطلاً في الحرب، وبطلاً في العبادة، لا ينقطع عنها، يقول:

في أمة أنت حمى دينها حيناً، وحيناً شمسُ عبّادها¹

السريع

واستحضر الشاعر صورة النجوم في الحديث عن الذات، فهو يرسم صورة للشيب مستعيناً في إظهارها بالنجوم والأقمار، لوضوحها في كبد السماء، فالشيب الذي ظهر في رأسه الأسود، كالنجوم التي برزت في كبد السماء، بجامع الجمال والوضوح، ويعزو الشاعر سبب ظهور الشيب في رأسه إلى احتجاب جميلات النساء في خدورهن (الشموس)، وحرمانه من مشاهدتهن، يقول:

وهل أراني نجومَ الشيبِ طالعةً إلاَّ الشموسُ اللواتي غبنَ في الحجر²

البسيط

وفي موضع آخر صور ابن القيسراني قصائده عظيمة سامية، فاقت علو النجوم ومكانتها في السماء، يقول:

فَتَقَلَّدَ مِنْ ثَنَائِي أَنْجُمًا تَحْسُدُ الْأَرْضَ عَلَيْهِنَّ السَّمَاءُ³

الرمل

وبرزت صورة النجوم في الحديث عن الممدوح، إذ استحضرها ليصور منزلته الرفيعة، يقول:

كَوَاكِبٌ هَمُّهَا إِدْرَاكُ غَايَتِهَا مِنْ الْعُلَى، وَالْعُلَى لِلشُّهْبِ مِضْمَارٌ⁴

البسيط

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 179.

² المرجع نفسه: ص 233.

³ المرجع نفسه: ص 54.

⁴ المرجع نفسه: ص 205.

ويقرن الشاعر بين مكانة ممدوحه القاضي نجم الدين الشهرزوري¹ وبين نجوم السماء،

إذ قال:

ما زلت أرقبُ كلَّ نجمٍ طالعٍ حتَّى نظرتُ إلى البهِيِّ الزَّاهِرِ²

الكامل

كما استحضر الشاعر النسائم والرياح في رسم صورته الفنية، وبرز ذلك في موضوعات الخمر والغزل والمديح، وقد وظف ألفاظاً للدلالة عليها، وهي النسيم والصبأ والريح.

فقد صور الشاعر نشوة الخمر ولذتها وتمايل شاربيها، بالنسيم العليل في رفته وعضوبته، حينما يتخلل الأعصان فيحركها ويداعبها، يقول:

جارتُ على الأعطافِ حينَ جرتُ لها جرِّي النسيمِ غصونهُ الندْماءِ³

الكامل

ويستخدم ابن القيسراني النسيم في رسم صورته الفنية، للدلالة على رائحة محبوبته الطيبة المحملة برسائل الشوق، يقول:

فيا نسيمَ الخُزامى هُبَّ لي سحرًا لعلَّ تشركَ مطويِّيَّ على خَبَرِ⁴

البسيط

وحينما يستذكر الشاعر أوقات لهوه، يتذكَّر الأيام الجميلة التي قضاها في الثغور، فيرسم لها صورة فنية جميلة تماثل النسيم العليل في رفته وعضوبته، يقول:

إذا ما صبأ قلبُ المُحبِّ إلى الصبأ ذكرتُ نسيماً بالثُّغورِ مهْبُهُ⁵

الطويل

¹ نجم الدين، هو الحسن بن علي بن القاسم الشهرزوري، ولاء الاتابك عماد الدين زنكي قضاء الرحبة، ثم حلب، وفي عهد سيف الدين غازي تولى قضاء الموصل وديار ربيعة، وتوفي سنة 564هـ. انظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج5، ص241، 242.

² محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 225.

³ المرجع نفسه. ص55. الأعطاف: جانب الرجل، لسان العرب. مادة: (عطف).

⁴ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص233، انظر: ص 174.

⁵ المرجع نفسه. ص76، انظر: ص 82، 88.

ويوظف ابن القيسراني الصبا في رقتها وعذوبتها، ليرسم صورة مثالية لخلق ممدوحه
سديد الدولة الأنباري¹ وتواضعه، يقول:

لَهُ خُلُقٌ تُبْدِي الصَّبَا مِنْهُ غَيْرَةً يَكَاذُ إِذَا هَبَّتْ عَلَيْهِ يَذُوبُ²

الطويل

ويستحضر الشاعر الريح الطيبة في صورته الفنية، للدلالة على معاملة ممدوحه نور
الدين الحسنة لأهله وشعبه، ويوظف الإعصار للدلالة على تعامله الخشن والشديد في حربه مع
أعدائه، يقول:

إِنْ تُمْسِ فِي حَلْبِ رِيَاخِكَ غَضَّةً فلها بأنطاكيَّةٍ إعصار³

الكامل

واستوحى الشاعر صورة البرق في رسم صور مختلفة لممدوحه، ومن ذلك أن لمعان
سيفه في سرعة انقضاضه على أعدائه وإسالة دمائهم، كالبرق الخاطف الذي يتبعه المطر
الغزير، يقول:

سَيْفٌ إِذَا ابْتَسَمَتْ مَضَارِبُ سَيْفِهِ أَيْقَنْتَ أَنَّ الْبَرْقَ لَيْسَ بِخُلْبٍ⁴

الكامل

ويستحضر الشاعر صورة لمعان البرق للدلالة على تبسُّم ممدوحه نور الدين، يقول:

وَيَهْجُنِي بَرْقُ الثُّغُورِ وَإِنْ سَمَا فِي نَاطِرِي خِلَالَ غَيْثٍ سَاهِدٍ⁵

الكامل

¹ سديد الدولة الأنباري: هو أبو عبد الله بن عبد الكريم توفي سنة 558هـ، كاتب الإنشاء بديوان الخلافة العباسية، وكان فاضلاً، أديباً ذا تقدم كثير عند الخلفاء والسلطين، خدم في ديوان الخلافة وعاش حتى قارب التسعين، وهو من الشعراء المشهورين، إلا أنه كثير الهجو. انظر: ابن الأثير، أبو الحسن علي ابن أبي الكرم. الكامل في التاريخ، ج(9) ص464.

² محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص83.

³ المرجع نفسه. ص201.

⁴ المرجع نفسه: ص 95. البرق الخُلب: الذي لا غيث فيه، لسان العرب. مادة: (خلب)

⁵ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 175.

ويتجلى ذلك في قوله مصوراً ضحكة محبوبته وابتسامتها:

يا هِنْدُ مَنْ لِأَخِي غَرَامٍ، ما جَرَى بَرَقُ الثُّغُورِ لِطَرَفِهِ إِلَّا جَرَى¹

الكامل

ثانياً: الطبيعة الحية

كان للمرأة نصيب وافر في صور ابن القيسراني الفنية لا سيما في تغرياته، فوصفها جسداً كاملاً، وأجزاء من جسدها كالعيون، والأرداف، والشعر وغيرها، وتحدث عن شغفه وتعلقه بها، وحبّه إياها.

ومن صور الشاعر الجميلة تشبيهه رضاب ماريًا بالخمير ووجها المورّد بزجاجة الخمر الوردية، ثم شبه إشرافه وجهها بين صدغيها المنسدلين عليها بقنديل هيكل مضيء في محراب مسجد، ويظهر إبداع هذه الصورة في توضيحها، مجانسته بين مورّد في الشطرتين، حيث يبدو للوهلة الأولى أن مورّد هي صفة للخمير، مع أنه يقصد بالإناء المورّد كامل الوجه، ليجانس بين الإناء ذي الشكل الدائري الذي يشرب منه، وبين الوجه الدائري الذي يزيّنه الفم الذي تسقيه منه رضابها، وهذا ما يفسّره البيت الأخير، حيث إنّه يصف الوجه بأنّه قنديل هيكل وضّاء، بحيث يظهر منه الفم وكأنّه محراب مسجد، رمز المصلّين المقبلين عليه من كل اتجاه، كما هو فم محبوبته الذي هو قبلة العشاق من كل ناحية، كأنها عاهرة يقول:

وَكُنْتُ إِذَا عَفْتُ الزُّجَاجَةَ مَوْرِدًا سَقَنْتِي رِضَابًا فِي إِنْاءٍ مَوْرِدٍ
فِيَا لِي مَنْ وَجِهٍ كَقَنْدِيلٍ هَيْكَلٍ عَلَيْهِ مِنَ الصُّدُغَيْنِ مِحْرَابُ مَسْجِدٍ²

الطويل

وينبهر الشاعر من جمال النساء في منطقة (عزاز)³، فيصف حسن وجوههن، وجمال عيونهن، واعتدال قاماتهن، ودقّة خصورهن، وتسريحة شعورهن، ويصور تلك النساء وهي تجرّ ثيابها الطويلة بالظباء، وهنّ يسرن بمجموعات كقطيع البقر الوحشي في سرعتها وحذرها ممن

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 223.

² المرجع نفسه: ص 182.

³ عزاز: بلدة صغيرة شمالي حلب. انظر، الحموي، ياقوت: معجم البلدان. ج(4). ص 118.

حولها، وعيون هذه النساء حادّة ، شبهها بالسيوف المواضي، وأجسادها من لينها تهتزّ مثل
الرمح الطّري اللدن، مع دقّة في الخصر، وينهي الشاعر صورته الفنية برسم آخر خطوطها،
عندما تنظر إليه، فيتعلّق قلبه بها كما يتعلّق الطّير بفريسته، منشباً أظفاره بها، مستسلمةً له دون
حراك أو مقاومة. إذ قال:

وَجَوَازِي عَلَى الطَّبَاءِ الْجَوَازِي	أَيْنَ عَزِّي مِنْ رَوْحَتِي بَعَزَارِ
عَلَيْنَا كَالرَّبْرَبِ الْمُجْتَازِ	وَالْيَعَافِيرُ سَاحِبَاتِ الْمَغَافِيرِ
وَقُدُودٍ مِثْلَ الْقَنَا الْهَزَّازِ	بُعْيُونِ كَالْمُرْهَفَاتِ الْمَوَاضِي
بِي طَرْفٍ لَهْ قَوَادِمُ بَازِ	لَا حَظَّتْنِي فَانْقَضَ مِنْهَا عَلَى قَلِّ
أَصْفَرُ غَزَوْا فِإِنِّي الْيَوْمَ غَازِي ¹	مِنْ مَعِينِي عَلَى بَنَاتِ بَنِي الْـ

الخفيف

ويزور ابن القيسراني حانة بجسر الحديد على باب أنطاكية، ويصوّر جمال ساقيته،
فصدرها أبيض فيه شحمة لينة ناعمة تمصّ، في إشارة منه إلى نهديها البيضاءويين، وإذا دارت
على الشاربين بكؤوس الخمر، استغنوا عن الخمر وسكروا من لحظات عيونها، ثم يصف لهوه
وعبته معها، يقول:

فَمِنْ يَدِي خَمَّارَةَ الْجِسْرِ	إِنْ كَانَ لَا بَدَّ مِنَ السُّكْرِ
جُمَّارَةً بِيضَاءَ مَنْ نَحَرَ	خَمَّارَةً تُطْلَعُ مِنْ نَحْرِهَا
تَهْدِي سَنَا الشَّمْسِ إِلَى الْبَدْرِ	تُمْسِي فَتُمْسِي الرَّاحُ فِي رَاجِهَا
أَلْحَاطُهَا، أَعْنَتَ عَنْ الْخَمْرِ	حَتَّى إِذَا دَارَتْ عَلَى شَرِبِهَا
أَوْلَى مِنَ الزُّنَّارِ بِالْخَصْرِ	مَا زَرْتُهَا إِلَّا وَبَاتَتْ يَدِي
كَأَسَا مِنَ الثُّغْرِ إِلَى الثُّغْرِ ²	وَبَتَ أُسْقَى مِنْ جَنَى رَيْقِهَا

السريع

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 249، 250. اليعافير: الطباء، لسان العرب. مادة: (عفر) المغافير: الثياب.
المحيط في اللغة. مادة(عفر) الربرب: قطيع البقر الوحشي أو الطباء، لسان العرب. مادة: (ربب)
² محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص 239، جمارة النحل: شحمته التي في قمة رأسه، تقطع قمته ثم تكشط عن جمارة
في جوفها بيضاء كأنها قطعة سنام ضخمة، وهي رخصة تؤكل بالعلس. لسان العرب. مادة: (جمر).

ويلفت نظر ابن القيسراني سفور المرأة الإفرنجية، فيدهشه جمالها المغاير لجمال النساء العربيات، فيصورها بشجرة البان في نعومتها وحبوبتها، ولو كان وجهها لميت لظهرت عليه علامات الحياة لجماله ونضارته، ثم يعقد مقارنة بين الجمال الإفرنجي والجمال العربي، يقول:

إذا ما زُرْتِ ماريًا	فما سَعْدَى وما رِيًّا
فَتَاةٌ كَقَضِيبِ البَا	نِ يَثْنِيهَا الصَّبَا طَيًّا
لَهَا وَجَةٌ مَسِيحِيٍّ	تَرَى المَيْتَ بِهِ حَيًّا ¹

مجزوء الوافر

اعتمد ابن القيسراني في تصوير المرأة على الغزل والوصف، واستعان في إبرازها على الأغراض التقليدية في الشعر من تشبيه، وكناية، واستعارة. موظفًا الطبيعة وجمالها للتعبير عن جمال المرأة التي يصفها تعبيراً صادقاً عن نفسه الميالة إلى المرح واللهو، فكانت صورته الفنية فيها صوراً تقليدية، غلب عليها الطابع الحسي الذي يصور المفاتن الجسدية ومواطن الجمال عند المرأة. ويلاحظ أن ابن القيسراني لم يصور مفاتن المرأة العربية، ولم يذكرها إلا من خلال الاسم فقط، بمعنى أنه لم يتغزل فيها غزلاً فاحشاً كما تغزل بالإفرنجيات.

ووصف ابن القيسراني الخيول في شعره الجهادي والحربي، فكان اهتمامه بها ينبع من خلال أهميتها في الحروب، وقوتها وسرعتها في الجري، ومدى تحملها للتعب والإرهاق في ساحات المعارك. فخيول المسلمين في سرعة انقضاضها على الصليبيين كالصقور، يقول:

وَجُنْدٌ كَالصُّقُورِ عَلَى صُقُورٍ إِذَا انْقَضُوا عَلَى الأَبْطَالِ صَادُوا²

الوافر

يعتمد الشاعر في إظهار هذه الصورة الفنية على عنصر الحركة، لتتلاءم مع وصفه للخيول بأنها صقور، حيث إن الصقور لا تقوم بعملية الصيد والقنص إلا وهي متحركة، وتتبع جمالية هذه الصورة بتأكيد في عرضها، على أن هؤلاء الفرسان لا ينقضون في المعركة إلا على الأبطال، وهنا أحسن الشاعر في هذا التصوير حيث جعل هذه الخيول في سرعتها وقدرة

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص 431.

² المرجع نفسه. ص 157.

فرسانها أكثر قوّة وسرعة وجرأة من الصقور الجارحة، حيث إنّ الصقور لا تصطاد من الفرائس إلا التي هي أضعف منها، في حين لا يصطاد الفارس إلا الأبطال الأقوياء، إذ لا فخر عندهم في قتل الضعفاء من الجنود واصطيادهم.

ويرسم ابن القيسراني صورة فنية أخرى لسرعة الخيل، لا تختلف عن سابقتها، إلاّ باستخدامه ألفاظاً جديدة بصياغة مختلفة، فالشاعر يَصوّر الخيل في سرعتها بالطير، ويصوّرها تسبق العدو الهارب الذي نعته بالطريدة، على الرغم من حثّ هؤلاء الجنود خيلهم على الجري خوفاً من اللّحاق بهم، يقول:

وَمُسَوّمَاتٍ لَسْتُ تَدْرِي فِي الْوَعَى بِقَوَائِمٍ يُدْرِكُنَّ أَمْ بِقَوَائِمِ
كُلُّ ابْنٍ سَابِقَةٍ إِذَا ابْتَدَرَ الْمَدَى فَلِغَيْرِ غُرَّتِهِ يَمِينُ اللَّاطِمِ
يَرْمِي بِفَارِسِهِ أَمَامَ طَرِيدِهِ حَتَّى يُرَى الْمَهْزُومُ خَلْفَ الْهَازِمِ¹

الكامل

ويرسم الشاعر صورةً أخرى للخيل في حومة الوعى وساحات البطولة، وقد تلطّخت أجسادها بالدم فتغير لونها، فيصوّر هذه الخيول وقد شربت وارتوت من نهر (بردى) تحت الأشجار ذوات الأوراق النضرة، ثمّ يتابع تصويرها في صورة حركيّة، وقد خاضت غمار الحرب وعادت، وقد غطى دم الأعداء جسدها، فاصطبغت باللون الأحمر القاني، ثمّ يصوّر الخيول الشهباء والشقراء وقد علاها غبار المعركة الكثيف، فأصبح من الصّعوبة تمييز ألوانها الحقيقيّة، يقول:

فَإِمَّا وَقَفْتَ الْخَيْلَ نَافِعَةَ الصَّدَى عَلَى بَرْدَى مِنْ فَوْقِهَا الْوَرَقُ النَّضْرُ
فَمِنْ بَعْدِ مَا أوردَتْهَا حَوْمَةَ الْوَعَى وَأَصْدَرْتَهَا وَالْبَيْضُ مِنْ عَلَقِ حُمْرُ
وَجَلَلْتَهَا نَقْعًا أَضَاعَ شِيَاتِيهَا فَلَا شُهْبُهَا شُهْبٌ وَلَا شُقْرُهَا شُقْرُ²

الطويل

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 378. المسومات: هي الخيل المعلمة، لسان العرب. مادة: (سوم)

² محمد، عادل: شعر ابن القيسراني، ص 195.

والتفت الشاعر إلى خيل الأعداء، فصورها لا تحمل فرسانها إلى الحرب، إلا على أمل أن تصبح من غنائم المسلمين، يقول:

وما تَحْمِلُ الخيلُ الأعداي جهالةً به بل رجاءً أنهنَّ غنائمٌ¹

الطويل

وقد جاءت الصور الفنية التي تصوّر الإبل في شعر ابن القيسراني قليلة، ولا تمثل ظاهرة، ولعلّ السبب في ذلك يعود ، إلى قلة استخدام الشاعر للإبل في تنقله وارتحاله، وعدم مشاهدته لها في المدن التي عاش فيها معظم حياته، ولم تشكل في حياته فرقاً يستدعي وصفها وتصويرها، ومع هذا فله في وصف الإبل بعض الأبيات، يصوّر فيها سرعتها في السير، وتحملها مشاق السفر في الصحراء، ويصفها وقد أصابها الإعياء والتعب في وسط ظلام دامس، مسترشدة بالكواكب، وقد أعطت الصورة الحركية جمالاً لهذه الصورة، فبدأت الإبل وهي في حالة سير متواصل ، تختفي مرة وتظهر أخرى بسرعة ظهور الكواكب واختفائها في الظلام، للدلالة على سيرها في أرض خالية غير منبسطة، وشبه ظهور لمعان بياضهن في الظلام الشديد بلمعان بياض الشيب في الشعر شديد السواد جرّاء الخضاب، ثم يصوّر الشاعر سير الإبل في الفضاء الفسيح ، مستعيناً في إظهارها بالصوت الذي تصدره أخفافها، فيبث الرعب في القلوب فيقلبها، ويظهر جمال هذه الصورة حينما جعل للفضاء صدراً تخفق فيه أخفاف الإبل كما تخفق القلوب داخل صدر الإنسان.

وختم الشاعر وصفه الإبل بتصويرها بأنّها تسير بخفة ورشاقة، وكأنّها تسبح في جريها ليلاً ونهاراً دون تعب أو كلال، للدلالة على نجابة هذه الإبل، ويظهر من هذه الصورة وصف الشاعر للصحراء في اتساعها، بأنّها بحر من السراب نهاراً وشديدة الظلام ليلاً، وهذه الإبل تظهر خلال النهار وتختفي في الليل المظلم، ولعل استخدام الشاعر للتكرار، في وصف ظهور الإبل واختفائها في أثناء سيرها ليلاً ونهاراً في قوله في البيت الثاني،(لهن طلوع بالافلا

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 376.

وغروب) وقوله في البيت الأخير: (لهن اعتلاء بالضحي ورسوب) إنما ليؤكد على استمرار السير وعدم التوقف، يقول:

وَأَلَيْلَةً بِنْتًا وَالْمَهَارَى¹ حَوَاسِرٌ
فَبِتْنِ يَبَارِينِ الْكَوَكِبَ فِي الدُّجَى
نَوَاصِلَ مَنْ صَيَغُ الظَّلَامِ كَمَا بَدَا
خَوَافِقَ فِي صَدْرِ الفَضَاءِ كَأَنَّهَا
سَوَابِحَ فِي بَحْرِي سَرَابٍ وَسُدْفَةٍ²
يَزُرُّ عَلَيْهَا لِظَلَامِ جُيُوبُ
لَهْنٌ طُلُوعٌ بِالْفَلَا وَغُرُوبُ
لَعِينِكَ مِنْ تَحْتِ الخَضَابِ مَشِيبُ
وَقَدْ وَجِبَتْ مِنْهَا الْقُلُوبُ قُلُوبُ
لَهْنٌ اعْتِلَاءٌ بِالضَّحَى وَرَسُوبُ²

الطويل

وبرزت الصورة الفنية للطبي في شعر ابن القيسراني في موضوع الغزل بنوعيه: الغزل بالمرأة، والغزل بالغلمان، وقد وظفه للدلالة على الجمال والحسن، واستوحى لذلك ألفاظ الطبي، والرشأ، والشادن، وهذا تقليد نهج فيه نهج سابقه من الشعراء.

فقد استحضر ابن القيسراني الطبي، وخصَّ عينيه بجمالها وسحرها، ليمائل بها جمال عيون ممدوحه الوزير جمال الدين، وصورها بالسُيوف والرِّماح التي يقاتل بها، يقول:

طَبِي صَوَارِمٌ مُقَلَّتِيهِ أَسِنَّةٌ
فَبِنَاظِرِيهِ ضِرَائِهِ وَطَعَانُهُ³

الكامل

ويستحضر الشاعر الشادن في رسم صورته الفنية لبيان رقة ممدوحه علي بن مالك العقيلي ودلاله، فيقول:

بِي مِنْ بَنِي التُّرْكِ شَادِنٌ غَنَجٌ
يَصِيدُ لَحْظَ الغَزَالِ بِالغَزَلِ⁴

المنسرح

¹ المهاري: الإبل المنسوبة إلى قبيلة مهرة بن حيدان. لسان العرب. مادة: (مهر)

² محمد، عادل: شعر ابن القيسراني، ص 82. وجبت: خفقت واضطربت، لسان العرب مادة: (وجب). السدفة: تعني

الظلمة والنور. وهي من الأضداد. المحيط في اللغة. مادة: (سدف)

³ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني، ص 395

⁴ المرجع نفسه: ص 362.

ويقارب في صورته بين الطيبي و غلام يهودي، حين يقول:

في بني الأسباطِ ظنِّي¹ مالكٌ رِقَّ الأسود¹

مجزوء الرمل

ويستحضر الشاعر الشادن، ليرسم صورة غلام في حسنه وجماله، يقول:

واحرَباً من شادين² لم يُرضيه مِنِّي الحرَب²

مجزوء الرجز

ويصور ابن القيسراني متعبدة نصرانية بالطبي، لجمالها وأتوثتها، هذا الجمال الذي يصرع الأبطال من الفرسان، في ساحة العشق والغرام، يقول:

وَعَلَى مَوْقِفِ الْأَسَاقِفِ ظَنِّي³ يَفْرِسُ الْأَسَدَ مِنْ بَنِي الْفَرَسَانِ³

الخفيف

ويوظف ابن القيسراني الرشاً في جماله وحسنه، ليصور حبه لصاحبته، معلناً تعلقه بها وخضوعه لها، يقول:

لَقَدْ عَصَيْتُ الْمَلَامَ فِي رَشَاءٍ⁴ مَلَكَةُ الْقَلْبِ طَاعَةُ الْبَصْرِ⁴

المنسرح

ووظف ابن القيسراني المها، لتصوير جمال المرأة في اتساع عينيها وجمالها، وفي ذلك يقول:

مَا لِي لَا أَلْحَظُ عَيْنَ الْمَهَا⁵ إِلَّا دَهَانِي سَرِبُهَا الْخَاذِلُ⁵

السريع

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص184. وانظر: 185، 204، 235، 337.

² المرجع نفسه: ص113.

³ المرجع نفسه: ص407.

⁴ المرجع نفسه: ص236.

⁵ المرجع نفسه. ص338.

ويقول:

سقى الله بالزوراء من جانب الغرب مَهًا وَرَدَتْ عَيْنَ الحِياةِ من القلب¹

الطويل

ويستحضر الشاعر صورة ولد البقرة الوحشية في جمالها ودلالها، ويمائل بها دلال ممدوحه الذي يتعالى عليه ويصدّه، كلما اقترب منه، يقول:

وبملتقى الأهواء جُوذِرُ رَمَلَةٍ أَقْبَلْتُ ذَا وَلَهٍ عَلَيْهِ وَأَعْرَضًا²

الكامل

ووظّف ابن القيسراني صورة الأسد في شعره، ليقدم لنا ممدوحه بطلا في الحرب، وقائداً مقداماً لا يهاب عدواً، ولا تقف في وجهه الصعاب، فذكر من الألفاظ التي تدل على الأسد، الضيغم، والليث. يقول في وصف نور الدين:

مُظَفَّرٌ فِي دِرْعِهِ ضَيِّغٌ عَلَيْهِ تاجُ المُلْكِ مَعْقُودٌ³

السريع

وممدوح ابن القيسراني ليس أسداً وحسب، بل يأسر الأسود ويتغلب عليها، للدلالة على تميّزه في شجاعته وقوته، التي أهلته لأن يكون سيد تلك الأسود، يقول:

مَنْ بَاتَتْ الأَسَدُ أُسْرَى فِي سَلاسِلِهِ هَلْ يَأْسِرُ الغُلْبَ إِلا مَنْ لَهُ الغَلْبُ⁴

البسيط

ويصور الشاعر ممدوحه أسداً جميلاً في حروبه مع الكافرين، وولياً صالحاً في زمن السلم، للدلالة على تقاه وتواضعه، وعميق إيمانه بالله تعالى، يقول:

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 99. الزوراء: ماء لبني أسد، وقال الأصمعي الزوراء هي رصافة هشام، وكانت للملك النعمان، انظر، الحموي، ياقوت: معجم البلدان. ج(3). ص156.

² محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص 272. انظر: 384. الجوذر: ولد البقرة الوحشية، لسان العرب. مادة: (جذر)

³ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص155.

⁴ المرجع نفسه. ص73.

أَنْتَ حِينًا تُقَاسُ بِالْأَسَدِ الْوَرِّ دُوحِينًا تُعَدُّ فِي الْأَوْلِيَاءِ¹

الخفيف

وبصور ابن القيسراني ممدوحه بالليث في عرينه، يستقبل الوفود التي جاءت تنثي عليه،
وتقدّم له الولاء والطاعة، يقول:

كَالَلَيْثٍ تَرْتَجِلُ الثَّنَاءَ وَفُودَهُ يَوْمَ السَّلَامِ عَلَى أَعْرَِّ مُحَجَّبٍ²

الكامل

واستحضر ابن القيسراني الذئب في صورته الفنية، ليظهر فيها صفات الغدر والخديعة
التي يتّصف بها أعداؤه الفرنجة، فقد شبه قائدهم بالليث، ثمّ عدل عنه وجعله ذئباً لغدره، يقول:

أَخُو اللَّيْثِ لَوْلَا غَدْرُهُ نَزَعَتْ بِهِ إِلَى الذُّئْبِ إِنَّ الذُّئْبَ شَيْمَتُهُ الْغَدْرُ³

الطويل

وبصور ابن القيسراني ممدوحه بالأسد في قوته وسطوته، ويصور الفرنجة بالذئاب
الضعيفة، التي لا تساوي شيئاً بحضور الأسد، يقول:

فَلَا تَحْفَلَنَّ بِصَوْلِ الذُّئَابِ وَقَدْ زَارَ الْأَسَدُ الْبَاسِلُ⁴

المتقارب

يبدو أنّ اهتمام ابن القيسراني بالطيور الجارحة ضعيف، فلم يعتمد عليها في بناء صورته
الفنية كثيراً، ولم يذكر منها إلا النسور والبازي والصقر، فاستحضر ابن القيسراني القشعم
الضعيف من الطيور والحيوانات، ليرسم لنا صورة واضحة عن نتيجة المعارك مع الصليبيين
وكثرة القتلى بينهم، بحيث يأكل من جثثهم الضعيف من الحيوانات دون خوف من المنافسة عليها
لوفرتها، يقول:

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص59. الأسد الورد: الأسد ذو اللون الأحمر يضرب إلى صفرة حسنة، لسان العرب. مادة: (ورد)

² محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص95، وانظر: ص75، 80، 211، 338.

³ المرجع نفسه: ص196.

⁴ المرجع نفسه: ص333.

مَلَأَتْ بِهِمْ ضَرَائِحَهُمْ فَأَمْسَوْا

وَلَيْسَ سِوَى الْقَشَاعِمِ مِنْ ضَرِيحٍ¹

الوافر

ويقول في المعنى نفسه:

أَتَى رَأْسَهُ رَكْضًا وَعُودِرَ شِلْوُهُ

وَلَيْسَ سِوَى عَافِي النَّسُورِ لَهُ قَبْرٌ²

الطويل

ويستحضر ابن القيسراني البازي في قوّة تشبّته بفريسته، ليمائل بها حبّ الشاعر وتعلّقه

بإفريقية النقاها في مناطق التّعور، يقول:

لَا حَظَّتْنِي فَانْقَضَ مِنْهَا عَلَى قَلْبٍ

بِي طَرْفٌ لَهُ قَوَادِمُ بَازٍ³

الخفيف

ويُصوّر ابن القيسراني جنود المسلمين في سرعتهم بالصقور، لا يصيدون إلا الأبطال،

يقول:

وَجُنْدٌ كَالصُّقُورِ عَلَى صُقُورٍ

إِذَا انْقَضُوا عَلَى الْأَبْطَالِ صَادُوا⁴

الوافر

ويستحضر ابن القيسراني الحمام في صورته الفنية، فهو يهيج صباغة الشعراء بنوحه

الشجّي، فيذكرهم أهلاً ظعنوا وارتحلوا، أو أحبة هجروا وفارقوا، أو بانّ عنه المزار فيجاوب

بكاءً ببيكاء، ودمعاً بدمع. وابن القيسراني واحد من هؤلاء الشعراء الذين هيجت الحمامة

أشجانهم، وذكّرتهم بالأحبة والغياب، فهي حمامة قرية مقرى تهيج شوق ابن القيسراني، وهي

تتاجي وليفها وتغازله، فتذكره وليفه الغائب عنه فيذرف دموعه لبعده عن الأهل والأحباب،

يقول:

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني، ص137. القشعم: المسنن من الجوارح والكواسر، لسان العرب، مادة: (قشعم)

² محمد، عادل: شعر ابن القيسراني، ص196. الشللو: الجلد والجسد من كل شيء، لسان العرب مادة: (شلا)

³ المرجع نفسه: ص250.

⁴ المرجع نفسه: ص157.

خَفَضِي الصَّوْتِ يَا حَمَامَةَ مَقْرَى
هَاجَ شَوْقِي دَعَاؤُكَ الْمَرْفُوعُ
إِنَّمَا تَسْتَنْثِرُ رِقَّةً شَكَّوْا
لِكِ دُمُوعِي، وَالْوَجْدُ حَيْثُ الدَّمُوعُ
طَرَبْتُ عِنْدَ الْفِيهَا، وَشَجَانِي
فَقَدُّ الْفِي فَأَيْنَا الْمَفْجُوعُ¹

الخفيف

ويصور ابن القيسراني الحمام في مقطوعة أخرى يبكي وليفه الغائب، فيزداد حزناً على
حزن، فيشاركها البكاء على فراق الأحبة، يقول:

وَحَمَائِمٍ نَاحَتْ عَلَى فَنَنِ
فَبَعَثَنَ لِي حُزْنًا إِلَى حَزَنِ
نَاحَتْ وَنَحَتْ وَفِي الْبُكَاءِ فَرَجَ
فَظَلَلْتُ أَسْعِدُهَا وَتُسْعِدُنِي
شَتَّى الْهَوَى، وَالشَّوْقُ يَجْمَعُنَا
كُلُّ بَكَى مِنَّا عَلَى شَجَنِ²

مجزوء الكامل

ونواح الحمامة على فرع الضال ما هو إلا تعبير صادق، عن معاناة الشاعر وأحزانه
وهوموه، يقول:

إِنْ شِئْتُمْ عَلِمَ حَالِي بَعْدَ فُرْقَتِكُمْ
فَأَنْصِتُوا لِلْحَمَامِ الْعَاطِلِ الْحَالِي
خُذُوا حَدِيثَ غَرَامِي عَنِ مُطَوَّقَةٍ
تَتَلُو ضَلَالِي فِي فَرَعِ مِنَ الضَّالِّ³

البسيط

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 283. مقرى: قرية بالشام. انظر، الحموي، ياقوت: معجم البلدان. ج(5). ص 173.

² محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 413.

³ المرجع نفسه: ص 355.

المبحث الثالث

مصادر الصورة الدينية

يظل الدين على مر الأزمان ينبوعاً يستنطق حسّ الأدباء والكتاب، فيلجؤون إليه مقتبسين، أو مسترشدين بنصوصه، فيضفي بذلك مسحةً روحانيةً على أدبهم نثراً كان أو شعراً أو على كتاباتهم المختلفة، فالقرآن الكريم والسنة النبوية، مصدران يستمدّ منهما الشعراء نماذج وموضوعات، وصوراً أدبية، وقيماً إنسانية، يستهدي بها كل مقبل على الشعر لصقل شخصيته وحسه معاً.

1- القرآن الكريم

يعدّ القرآن الكريم من أهم المصادر التي أقبل عليها الشعراء في تشكيل صورهم الفنية، فاقتبسوا كلماته، واستلهموا عباراته، وتمثلوا بنظمه، واستوحوا قصصه، واستضاءوا بعبره، فهو دائماً وأبداً منهل عبق، ونبع صاف، ونبراس هاد، ومع اختلاف الشعراء في ملكاتهم وتباينهم في أساليبهم وطرائقهم تنوعت التأثيرات القرآنية في أشعارهم.

ويظهر أثر القرآن الكريم في صور ابن القيسراني الفنية في مدح نور الدين إثر انتصاره على الفرنجة في معركة (إنب) سنة 544هـ. مؤكداً أنّ انتصار نور الدين على أعدائه، كان بسبب تقواه، واعتماده على الله، يقول:

كَذَاكَ مَنْ لَمْ يُوقِ اللَّهَ مُهْجَتَهُ لَأَقَى الْعِدَا وَالْقَنَا فِي كَفِّ قَصَبٍ¹

البسيط

فنور الدين محارب رباني يحوطه الله بعنايته، واثقاً بنصر الله له؛ لأنّ النصر من عند الله، وليس بكثرة العدة والعتاد، وأنّ الأسلحة مهما كانت كثيرة ومتنوعة، فإنها لا تساوي شيئاً في يد المحارب، إن لم يكن معتمداً على الله في طلب النصر، وقد نصر الله نور الدين بتقواه واتباعه أوامره، وحضه الناس على ذلك فاستحق نصر الله، وقد استوحى ابن القيسراني معانيه من قوله

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني، ص72.

تعالى: { إِنَّ تَنْصُرُوا اللَّهَ يَنْصُرْكُمْ وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ }¹، وقوله تعالى: { إِنَّ يَنْصُرْكُمْ اللَّهُ فَلَا غَالِبَ لَكُمْ }².

ويشيد الشاعر في صورة فنية أخرى بحكمة ممدوحه وعلمه، مشيراً إلى علم النبي داوود وحكمة النبي سليمان في إشارة إلى قصتهما مع صاحب الحرث³، يقول:

نالَ المَعَالِي حَاكِماً مَالِكاً فَهُوَ سُلَيْمَانٌ وَدَاوُدٌ⁴

السريع

ويبدو أن ابن القيسراني قد استوحى معنى هذه الصورة من قوله تعالى: { فَفَهَّمْنَاهَا سُلَيْمَانَ وَكَلَّا آتَيْنَا حُكْمًا وَعِلْمًا وَسَخَّرْنَا مَعَ دَاوُدَ الْجِبَالَ يُسَبِّحْنَ وَالطَّيْرَ وَكُنَّا فَاعِلِينَ }⁵

ويظهر تأثر ابن القيسراني في رسم صورته الفنية بالقرآن الكريم في استخدامه بعض الألفاظ القرآنية التي وردت متناثرة في ديوانه⁶، فيذكر على سبيل المثال؛ (القانتات الحافظات فزوجها). في إشارة إلى أهمية قصائده ومكانتها، ومحافظتها على جودة ما جاء فيها، المستوحاة من قوله تعالى: { إِنَّ الْمُسْلِمِينَ وَالْمُسْلِمَاتِ وَالْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ وَالْقَانِتِينَ وَالْقَانِتَاتِ وَالصَّادِقِينَ وَالصَّادِقَاتِ وَالصَّابِرِينَ وَالصَّابِرَاتِ وَالْخَاشِعِينَ وَالْخَاشِعَاتِ وَالْمُتَصَدِّقِينَ وَالْمُتَصَدِّقَاتِ وَالصَّانِمِينَ وَالصَّانِمَاتِ وَالْحَافِظِينَ فُرُوجَهُمْ وَالْحَافِظَاتِ وَالذَّاكِرِينَ اللَّهَ كَثِيرًا وَالذَّاكِرَاتِ أَعَدَّ اللَّهُ لَهُمْ مَغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًا }⁷ إذ قال:

¹ {محمد: 7}.

² {آل عمران: 160}.

³ تخاصم عند النبي داوود رجلان بسبب دخول غنم أحدهما على زرع الآخر، مما أدى إلى إفساده، ولم يبق منه شيء، فقضى بأن يأخذ صاحب الزرع الغنم، فخرج الرجلان على النبي سليمان، وهو بالباب، فأخبراه بما قضى به أبوه، فدخل على أبيه وقال له: يا نبي الله لو قضيت بأن يأخذ صاحب الزرع الغنم ينتفع بها، ويأخذ صاحب الغنم الزرع فيصلحه ويعيده كما كان، فإذا عاد الزرع كما كان عادت الغنم إلى صاحبها، فوافق النبي داوود وقضى بينهما بذلك. انظر، الصابوني، محمد علي: صفوة التفاسير. ج(3). ص 270.

⁴ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص 155.

⁵ {الأنبياء: 79}.

⁶ انظر: محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص 205، 336، 339، 378، 419.

⁷ {الأحزاب: 35}.

هي القانتاتُ الحافظاتُ فزوجها فشاهدُها عدلٌ ورائتُها سحرٌ¹

الطويل

وفي قوله: (ويزهق الباطل) ، لحض ممدوحه على إنجاز وعده بقتال الفرنجة، ليسود الحق ويزهق الباطل، وقد استوحى هذه الصورة من قوله تعالى { وَقُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ إِنَّ الْبَاطِلَ كَانَ زَهُوقًا }² إذ قال:

أَمَا أَنْ أَنْ يَزْهَقَ الْبَاطِلُ وَأَنْ يُنْجِزَ الْعِدَّةَ الْمَاطِلُ³

المتقارب

وفي قوله: "وهل يساوي العالم والجاهل"، لإبراز مكانة ممدوحه العلمية، المستوحاة من قوله تعالى: { قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُولُو الْأَلْبَابِ }⁴ إذ قال:

بِسَابِقَةِ الْعِلْمِ فَتَّ الْأُنَا م وَهَلْ يُدْرِكُ الْعَالَمَ الْجَاهِلُ⁵

المتقارب

وقال:

وامتاز بالعلم على أهله وهل يُساوي العالمَ الجاهلُ⁶

السريع

واستحضر الشاعر النص القرآني في رسم صورة لأعداء ممدوحه الفرنج، فإذا كان الممدوح مؤيداً، يقاتل من أجل إعلاء الحق، فإن أعداءه يمثلون الكفر والباطل، ولهذا راح يختار الشاعر من القرآن ما يدل على بطلان عقيدتهم وطغيانهم، وكل ذلك في معرض التنفير من هؤلاء الأعداء، وحث الأمة على الاصطفاف إلى جانب ممدوحه الذي هدفه إنقاذ الأمة من هذا

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص198.

² {الإسراء: 81}.

³ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص333

⁴ {الزمر: 9}.

⁵ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص336.

⁶ المرجع نفسه. ص339.

الكفر والضلال، فابن القيسراني يستحضر قصة قوم عاد مع هود ليرسم صورة هزيمة الإفرنج ودمارهم، وبنوه بقصة سيدنا يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز، إذ قال:

وَإِنَّمَا الْإِفْرَنْجُ مِنْ بَغْيِهَا عَادٌ وَقَدْ عَادَ لَهَا هُودٌ
قَدْ حَصَّصَ الْحَقُّ فَمَا جَاحِدٌ فِي قَلْبِهِ بِأُسُوكَ مَجْحُودٌ¹

السريع

فالشاعر يصور في الأبيات السابقة الإفرنج في فسادهم وظلمهم، وكيف أن الله هزمهم في حربهم ضد المسلمين على يد نور الدين، حين قاتلهم في حلب فقتل عدداً كبيراً منهم، بقوم عاد الذين كذبوا رسولهم فأرسل الله عليهم العذاب فأبادهم عن آخرهم. وليؤكد الشاعر حقيقة أن الحق لا بد له أن يظهر وينتصر في نهاية الأمر، ضمن في شعره من القرآن الكريم ما يؤكد هذه الحقيقة بقوله: قد حصص الحق، المستوحاة من الآية الكريمة { قَالَتِ امْرَأَةُ الْعَزِيزِ الْآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ أَنَا رَاوِدْتُهُ عَنْ نَفْسِهِ وَإِنَّهُ لَمِنَ الصَّادِقِينَ }². ليربط بذلك بين صورة الحق الذي دافع عنه نور الدين، بقتاله الإفرنج وانتصاره عليهم، وقصة سيدنا يوسف (ص)، حينما أظهر الله براءته، بعد انتصاره على ظلم امرأة العزيز. وقد أحسن الشاعر توظيف هذه الآية، حيث إنها ربطت اعتراف أعداء سيدنا يوسف ببراءته، باعتراف الجاحدين لنور الدين بأنه على الحق، وأن قتاله للإفرنج كان قراراً صائباً.

وفي موضع آخر يصور الشاعر الفرنج جناً يحاولون استراق السمع، ولكن جنود المسلمين الذين عبر عنهم بالنجوم، رجموهم وأحرقوهم، فيستحضر قول الله تعالى { وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحٍ وَجَعَلْنَاهَا رُجُومًا لِلشَّيَاطِينِ وَأَعْتَدْنَا لَهُمْ عَذَابَ السَّعِيرِ }³ وفي الصورة دلالة على طبيعة الصراع آنذاك، يقول:

أَتَبَعْتَ جِنَّ سَرَائِهِمْ مُضْمَرَةً فِيهَا نُجُومٌ إِذَا جَدَّ الْوَعَى رَجَمُوا⁴

البسيط

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني، ص 156.

² {يوسف: 50}.

³ {الملك: 5}.

⁴ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني، ص 375.

ويبدو تأثر ابن القيسراني بالقرآن الكريم واضحاً جلياً، حينما صور اجتماع الفرنجة في عيد الصليب، فشاهد جمال الإفرنجيات، وقد طغى نور وجوههن على النار المشتعلة، فازداد هذا المنظر جمالاً على جمال، مما أشعره بالبهجة والأنس، فاستحضر قصة سيدنا موسى حينما رأى نور الله على الجبل، فظنه ناراً لو هجه وشدة إضاءته، فاطمأن واستأنس، يقول:

نارٌ ونورٌ كأنَّ إنْسَهُما في الليلِ ما آنسَ ابنُ عمران¹

المنسرح

وقد استوحى ابن القيسراني هذه الصورة من قوله تعالى: { إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجْدٍ عَلَى النَّارِ هُدًى² }

ويعزي الشاعر نور الدين بوفاة أخيه، مشيراً إلى أن الموت هو نهاية كل المخلوقات، وأنه لا راد لحكم الله، يقول:

وَمَدَّةُ الْأَجْلِ الْمَحْتُومِ إِنْ خَفِيَتْ فَإِنَّ أَيَّامَنَا مِنْ دُونِهَا طُرُقُ
وَإِنَّمَا نَحْنُ فِي مِضْمَارِ حَلْبَتِهَا خَيْلٌ إِلَى غَايَةِ الْأَعْمَارِ تَسْتَبِقُ³

البسيط

فالشاعر يؤمن أن لكل مخلوق نهاية مهما طال به العمر، ويؤكد هذه الخصيصة حين يصور أعمار الناس (محدودة الأجل) في سيرها نحو الموت، بالخيل المتسابقة، التي تركض وتجهد نفسها مسرعة إلى نهاية المضمار. وقد أخذ الشاعر فكرة هذه الصورة الفنية من قوله تعالى: { وَلكلِّ أُمَّةٍ أَجَلٌ فَإِذَا جَاءَ أَجْلُهُمْ لا يَسْتَأْخِرُونَ سَاعَةً وَلا يَسْتَقْدِمُونَ⁴ }

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 405.

² {طه: 10}.

³ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 308، 309.

⁴ {الأعراف: 34}.

ويتأثر ابن القيسراني بمعاني القرآن الكريم، وهو في مجلس شربه بصحبة الكأس والغانية، فيستوحي صورة جهنم وهي تقذف بشررها، ويسقطها على كأس شرابه حين يضاف إليه الماء فيتطاير حباب الخمر، يقول:

وَمَدَامَةً كَالنَّارِ مُطْفِئُهَا
غَرَضٌ لَهَا تَرْمِيهِ بِالشَّرِّ¹

مجزوء الكامل

فالشاعر يصور الخمر حينما يضاف إليها الماء، فتتطاير فقاقيعها وحبابها ، بالنار المستعرة التي تقذف شررها في كل اتجاه عند محاولة إطفائها، ويظهر إبداع الشاعر في هذا التصوير عندما يجعل تطاير شرر النار حينما يضاف إليها الماء، بالخمر القوية حين مزجها بالماء، ليكسر من حدتها وقوتها ، وقد استمد الشاعر فكرة هذه الصورة الفنية من قوله تعالى: {إِنَّهَا تَرْمِي بِشَرِّرٍ كَالْقَصْرِ} ².

2- الحديث الشريف

وظف ابن القيسراني الحديث الشريف في رسم صورة للممدوح، حيث ضمّن أبياته الشعرية بعض الكلمات التي وردت في بعض الأحاديث النبوية، فصور نور الدين في سرعة استجابته للأحداث، بسرعة وصول دعوة المظلوم الى الله، يقول:

كَانَتْ هِمَّتَكَ العُلُوّ فَحَلَّقَتْ
فَكَأَنَّهَا هِيَ دَعْوَةٌ فِي ظَالِمٍ³

الكامل

فالشاعر يشيد بقوة عزيمة ممدوحه وعلو همته التي جعلته يصل إلى غايته، ويحقق انتصاراته على أعدائه بسرعة وفي وقت وجيز، وقد استوحى ابن القيسراني هذا المعنى من قول الرسول p: " اتق دعوة المظلوم فإنه ليس بينها وبين الله حجاب "⁴ ومن قوله p: " اتقوا دعوة

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص230.

² {المرسلات: 32}.

³ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص 379 .

⁴ البخاري، محمد بن إسماعيل: الصحيح. تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر. دار طوق النجاة ط(1): ج(3).

1422هـ. ص129.

المظلوم فإنها تحمل على الغمام، يقول الله: وعزتي وجلالي لأنصرتك ولو بعد حين¹، فقارب الشاعر في تكوين صورته بين الهمة والعزيمة في الخير والدفاع عن الإسلام والمسلمين ورفع الظلم عنهم من جهة، والمظلوم من جهة ثانية، الذي اضطرتته حاجته للدعاء على من ظلمه والتشكي إلى الله لرفع الظلم عنه. فالطريق أمامها مفتوح غير مسدود، لا يصنّدها صاّد، ولا يمنعها مانع.

وقال مهنتاً نور الدين بالعافية من مرض أصابه:

وَعَكَّةٌ أَقْلَعَتْ وَأَنْتَ صَاحِبٌ	وَيَصِيحُ النَّسِيمُ بِالْأَعْتَالِ
نِعْمَةَ اللَّهِ لَا يَخْصُ بِهَا الْخَا	لِقُ إِلَّا مَنْ كَانَ مِنْهُ بِبَالٍ
وَلِبَاسٌ مِنَ الْمَثُوبَةِ وَالْغُفْرِ	إِنْ أُلْبَسْتَ ضَافِي الْأَذْيَالِ ²

الخفيف

فالشاعر يهنئ ممدوحه بالشفاء من مرضه، وعودة الصحة إليه أفضل مما كانت عليه، ويهنئه برضا الله عليه، جزاء صبره على ما أصابه، مُذَكِّراً إياه بأن هذه النعمة بهذا الابتلاء لا تصيب إلا من كان الله راضياً عنه، محبباً إياه، ليكفر عنه سيئاته جزاء صبره على مرضه.

تعود هذه الصورة الفنية إلى روضة الحديث الشريف، حيث يستمد الشاعر معنى هذه الأبيات من أقوال الرسول صلى الله عليه وسلم، في ثواب مَنْ ابتلي وصبر، ومنها قوله: " ما يصيبُ المسلمُ من نَصَبٍ، ولا وَصَبٍ، ولا هَمٍّ، ولا حَزَنٍ، ولا أذى، ولا غَمٍّ، حتى الشوكة يُشَاكها إلا كفرَ الله بها من خطاياها"³ وقوله أيضاً: " ما من مسلم يصيبه أذى شوكة فما فوقها، إلا كفرَ الله بها سيئاته كما تحطّ الشجرة ورقها"⁴.

وينوي ابن القيسراني لقاء أهله وأحبته، ولكن ظروفه لم تساعد، فيعتذر، ويتعلل بحجة وجود النية، وأن لكل عبد ما نوى، يقول:

¹ الترمذي، أبو عيسى محمد: السنن. تحقيق: أحمد محمد شاكر وآخرين دار إحياء التراث العربي، بيروت: ج(5). ص578.

² محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. 358.

³ البخاري، محمد بن إسماعيل: الصحيح. ج(8). ص 148.

⁴ المصدر نفسه. ج(8). ص 150.

وَأَكْمَ نَوَيْتُ لِقَاكُمْ وَتَصَدُّنِي
أَيْدِي النَّوَى، وَلِكُلِّ عَبْدٍ مَا نَوَى¹

الكامل

فالشاعر قد استوحى هذه الصورة من قول الرسول p: " إِنَّمَا الْأَعْمَالُ بِالنِّيَّاتِ، وَإِنَّمَا لِكُلِّ امْرِئٍ مَا نَوَى "2.

3- الدين النصراني

لقد ظهر هذا النوع من الصور عند الشاعر عندما سافر إلى أنطاكية لحاجة عرضت له، فنظم قصائد يشبب فيها بإفرنجيات،³ حيث كان يتصيد جمال الإفرنجيات في كل مكان، ويتعمد زيارة الكنائس ودور العبادة التي تجتذب المتعبدين، لا سيما الجميلات منهن، مع افتتانه بكنائس الإفرنج وطقوسهم الدينية، "حيث ضمَّن صورَه الفنية كثيراً من التعابير والألقاب التي تدلُّ على معرفة الشاعر الدقيقة بالكنيسة المسيحية وأصناف العاملين فيها، وما يدور فيها من صنوف العبادة، ممَّا يدل على ألفة ببعض جوانب الحياة عند الصليبيين"⁴.

ويبدو أنَّ هذه التجربة في هذا النوع من الشعر لدى ابن القيسراني، قد وجَّهته وجهة التبعية لأبي نواس، فنهج نهجه، وسار على خطاه؛ لأنَّ الصور الفنية في هذا الشعر يتناسب مع الصور الفنية عند أبي نواس في الخمر والغزل، وقد أشاد الشاعر في قصائده الغزلية بالنساء الصليبيات، وتعلقه بهن، حتى تمنى أن يكون عندهن صليبياً ليتقربن منه ويعظمنه يقول:

أُمْعَظِمَةَ الصَّلِيبِ وَدَدَّتْ أَنِّي
وَدَيْنِ اللَّهِ عِنْدَكُمْ صَلِيبٌ⁵

الوافر

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني، ص66.

² النوي، يحيى بن شرف: الأربعمون النووية: دار الكتاب العربي. بيروت، ط(1). 1973. ص5.

³ الأصبهاني، عماد الدين محمد بن محمد: خريدة القصر وجريدة العصر. قسم شعراء الشام. تحقيق: شكري فيصل. العراق: دار نشر المجمع العلمي العربي. ج(8)، 1955. ص99.

⁴ إبراهيم، محمود: صدَى الغزو الصليبي في شعر ابن القيسراني. ص98.

⁵ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص85.

وينبهر الشاعر بهذا الجمال والحسن المكشوف، الذي يبهج العين، ويحرك المشاعر، لدرجة أن التماثيل الجامدة تكاد تنطق من فتنة المنظر، مما دفعه في آخر هذه الثغرية أن يتمنى لو أنه دمية أو صورة للقديس مرجرجس، ليحظى بلمسات تلك الجميلات الناعمة، فجاءت صورته الفنية في وصف هذا الجمال تعبيراً صادقاً عن أحاسيسه وعواطفه، يقول:

مُعْرَى بِشَمْسِ الضُّحَى مُكْتَسِ	تَرَى كُلَّ فَاتِنَةٍ ، وَجْهَهَا
تَفُورُ بِنَاطِقَةِ الْأَنْفَسِ	تَكَادُ التَّمَائِيلُ مِنْ حُسْنِهِ
تَرَانِي وَلَا رَيْبَ فِي مَلْمَسِي	فِيَا لَيْتَنِي عِنْدَهَا دُمِيَّةٌ
تَحَوَّلْتُ صُورَةَ مَرْجُرْجِسٍ ¹	فَأُقْسِمُ لَوْ أَنَّي أُسْتَطِيعُ

المتقارب

ويصف ابن القيسراني الجمال الإفرنجي في أنطاكية، مستخدماً بعض الألفاظ التي تدل على معرفته بمصطلحات الدين النصراني عندهم، فيصف خروج تلك الجميلات في الصباح الباكر وقد تمنطقن بالزنانير حول خصورهن، ويصور جمال إفرنجية تقف بجانب المذبح المقدس (قبلة النصارى في الصلاة)، فبدى المذبح وكأنه مكان لقتل النفوس، وإثارة الغرائز والشهوات، بدل كونه مكان عبادة وصلاة. يقول:

رُ تُرِينَا الْقُضْبَانَ فِي الْكُتْبَانِ	حَبْدًا يَوْمَ بَاكَرْتَنَا الزَّنَانِي
يَفْرَسُ الْأَسَدَ مِنْ بَنِي الْفُرْسَانِ	وَعَلَى مَوْقِفِ الْأَسَاقِفِ ظَنِّي
بِحَ أُمٍ لِلصَّلَاةِ وَالْقُرْبَانِ	أَلِذْبِحِ النَّفُوسِ سَمَّوَهُ بِالْمَذْ
رِ وَحَطَّتْهُ فِي صُدُورِ الْأَمَانِي ²	أُخْرَتَهُ الْقُسُوسُ عَنْ رُتْبَةِ الصَّدِّ

الخفيف

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص255. مارجررجس: مار: معناها سيد في اللغات الأجنبية. وجرجيس: اسم نبي. لسان العرب: مادة: (جرجس) ومارجررجس أحد بطاركة أنطاكية، وفي الحاشية هو القديس جرجس. انظر: ابن خلدون، عبد الرحمن، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر: دار الفكر، بيروت، ط2، ج2، 1988، ص248.

² محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص407.

ويشير ابن القيسراني في صورة فنية أخرى، إلى معرفته بعادة من عادات النصارى، وتتمثل بتصليب اليد على الوجه عند الخوف والفرع، يقول:

فيا حُسْنَ ذَاكَ الْوَجْهَ إِذْ رِيَعَ رُوْعَةً فَعَوَّذَهُ مِنْهَا بِتَصَلِّيَةِ الْيَدِ¹

الطويل

و في صورة فنية أخرى يشير ابن القيسراني إلى كيفية تجمُّع حسنات الإفرنج للصلاة في الكنائس، وذلك بدق الناقوس، بديل الأذان عند المسلمين، يقول:

تَحْوِي إِذَا أذَّنَ النَّاقُوسُ مَعْرَكَةً لِعَسْكَرِ الْحُسْنِ فِيهَا أَيِّ مُعْتَرَكِ²

البيط

الملاحظ أن ابن القيسراني يكرّر الوصف نفسه ويعيد الصورة ذاتها، ولكن في ألفاظ جديدة استوحاها من المجتمع الإفرنجي المغاير في بيئته للبيئة العربية الإسلامية، وهي تدل على مجتمع له طقوسه وحياته الخاصة به، فيذكر الثالوث، والقديس، والهيكل والناقوس، وكأنه، "مأخوذ مسحور منفعل بما يراه من ألوان الجمال البشري، بأكثر مما يعجبه روعة المناظر العامة كالمباني وشؤون الحضارة وغيرها"³.

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 181.

² المرجع نفسه: ص 327.

³ جرار، فاروق: محمد بن نصر القيسراني حياته وشعره. ص 225.

الفصل الثاني

تشكيلات الصورة الفنية

المبحث الأول: تشكيلات بلاغية

المبحث الثاني: البديع

المبحث الأول تشكيلات بلاغية

1- التشبيه

التشبيه فن من الفنون البلاغية، يدل على سعة الخيال، وجمال التصوير، ويزيد المعنى قوة ووضوحاً، يقول قدامه بن جعفر في تعريفه "إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معانٍ تعمهما، ويوصفان بها وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتها، وإذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدني بها إلى حال الاتحاد"¹ وهو عند ابن رشيق "صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية كان إياه"². ويعرفه الجرجاني بقوله: "اعلم أن الشئيين إذا شبه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين: أحدهما أن يكون من جهة أمر بيّن لا يحتاج إلى تأويل، والآخر أن يكون الشبه محصلاً بضرب من التأويل"³.

وقد انتشر التشبيه في اللغة، وكثر في أشعار العرب، فجعلوه احد مقاييس التميز الأدبي، كما أن بلاغته تنشأ من انه ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء ظريف يشبهه، وصورة بارعة تمثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيداً قليلاً الحضور بالبال، أو ممتزجاً بقليل أو كثير من الخيال كان التشبيه أروع للنفس وادعى غالى إعجابها واهتزازها"⁴.

أمّا الدراسات البلاغية الحديثة، فقد رفضت نظرة البلاغيين القدماء لها، باعتبارها وسيلة يتمّ الكشف من خلالها عن التجربة الشعرية، فالتشبيه الأصيل قد يهدف إلى الإبانة، بشرط أن نفهم الإبانة على أنها نوع من أنواع الكشف، والتعرف إلى الجوانب الغامضة من التجربة التي يعانيتها الشاعر"⁵.

¹ بن جعفر، قدامه: نقد الشعر، ص124.

² القيرواني: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص286.

³ الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص80، 81.

⁴ الجويني، مصطفى الصاوي: البيان فن الصورة، دار المعرفة الجامعية عين شمس، سوتير الإسكندرية، ص33

⁵ انظر، عصفور، جابر: الصورة الفنية، ص415.

وقد برز التشبيه في جميع أغراض شعر ابن القيسراني وفي أغلب معانيه وأغراضه الشعرية، في صورة الممدوح، والمرأة، والعدو، والوصف. واتكأ في بيان تلك الصور على أنواع التشبيه المختلفة، ولعل أكثر أنواع التشبيه عنده جاء باستخدام أدوات التشبيه، الكاف، وكان، ومن ذلك توظيف التشبيه المفرد في تصويره مهابة ممدوحه وشجاعته بين أقرانه بالليث، يقول:

كَاللَّيْثِ تَرْتَجِلُ النَّتَاءَ وَفُودُهُ يَوْمَ السَّلَامِ عَلَى أَعْرَِّ مُحَجَّبٍ¹

الكامل

ويوظف ابن القيسراني التشبيه المفرد في بيان كرم ممدوحه وجوده، فعطاياه للمحتاجين ليست منة منه، إنما هي ودائع عنده يردها لهم، يقول:

كَأَنَّ اللَّهْيَ فِي رَاحَتَيْهِ وَدَائِعُ لِكُلِّ فَقِيرٍ وَالْعَطَاءُ لَهَا رُدُّ²

الطويل

ويقول مشبهاً الذهب بالمعادن حينما يعطيه لمستحقيه، للدلالة على كرمه وعدم اهتمامه به، مما جعله وجود به كما لو انه لا قيمة له كباقي المعادن، يقول:

وَيَدَاكَ تَقْدَفُ بِالنُّضَا رِ كَأَنَّهَا بَعْضُ الْمَعَادِنِ³

مجزوء الكامل

وصور الشاعر عيون النساء بالسيوف الحادة، وصور دقة خصرها بالرمح المهتز، دلالة على اللين، مظهراً هيئة المرأة التي أعجب بها العرب، من حيث جمال العيون، ولين الأجسام، يقول:

بِعْيُونٍ كَالْمَرْهَفَاتِ الْمَوَاضِي وَقُدُودٍ مِثْلِ الْقَنَا الْهَرَازِ⁴

الخفيف

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص95

² المرجع نفسه. ص151.

³ المرجع نفسه. ص419.

⁴ المرجع نفسه. ص249.

وفي صورة تقليدية أخرى، يصور جمال وجه إفرنجية بالشمس في وضوحها وجمالها
ليشبهها بها، فوجها مشرق مكشوف مثل الشمس، يقول:

هذا، وكَمَّ وجهِ كشمسِ الضُّحَى بالهَيْكَلِ المَكشُوفِ مَكشُوفٍ¹

السريع

ويشكل التشبيه البليغ ملمحاً بارزاً عند الشاعر، إذ تتبع أهميته من حذف أداة التشبيه
ووجه الشبه، مما يفسح مجالاً لحلول المشبه في المشبه به، بحيث يندمجان مع بعضهما، ويبدو
هذا النوع من التشبيه من أكثر الأنواع استعمالاً في غزله ووصفه، ومن ذلك تصويره تمنع
محبوبته عليه، فصور قلب محبوبته الذي لا يلين ولا يتعطف عليه بالصخرة الصلبة الصماء،
دلالة على خشونة تعاملها معه، يقول:

وَيَلَاهُ مِمَّنْ قَلْبُهُ صَخْرَةٌ فِي زَنْدِ قَلْبِي أَيْدَاءٌ قَادِحَةٌ²

السريع

وقد استعمل الشاعر هذا النوع من التشبيه بغزارة في البيت الواحد، وذلك في معرض
وصفه لمجلس شراب بصحبة محبوبته، فيصور ثغرها كأساً، وقدها غصناً، ومن خلال هذه
الصورة الحسية البصرية اتخذ الشاعر من البيئة مصدراً لصورته، وأبرز قدرته على صياغة
عناصر هذه البيئة صياغة فنية، يقول:

وَأَرْشَفُ خَمْرَهُ وَالكَأْسُ تُغَرُّ وَأَقْطِفُ وَرْدَهُ وَالْغَصْنُ قَدْ³

الوافر

ومن الصور التي اعتمد فيها الشاعر هذا الأسلوب تصوير جنود الأعداء مشتتين جراء
هزيمتهم، بالزجاج المتصدع، الذي يصعب جبره، في إشارة من الشاعر إلى ذل الأعداء
وهوانهم، وصعوبة تجمعهم من جديد، يقول:

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص 297.

² المرجع نفسه. ص 135.

³ المرجع نفسه. ص 166.

صَدَعَتْهُمُ صَدَعُ الزَّجَاجَةِ لَا يَدُ

لجابرها، ما كلُّ كَسْرٍ له جَبْرٌ¹

الطويل

وشبه ابن القيسراني البدر في بياضه وإشراقه يظهر في الظلام، بوجه الفتاة المشرق

المضيء يظهر بين شعرها الأسود الطويل، يقول:

وَالْبَدْرُ مُبْتَسِمٌ كَوَجْهِ خَرِيدَةٍ

قَرَنْتُ بِهِ فَرَعًا عَلَيْهِ أُثَيْثًا²

الكامل

وقال مادحاً عماد الدين زكي مصوراً ضخامة جيشه وكثرة أسلحته ولمعانها، بالشرر المتطاير من النار المستعرة، ولكي تظهر الصورة في تميزها وتجديدها، فقد أعطى الشاعر لممدوحه القدرة على التحكم في مجريات المعركة، فجعله محوراً والمسيطر عليها، والمتحكم التام بها، فهي رهن إشارته في شدتها وانتهائها، يقول:

كَأَنَّ سَنَا لَمَعِ الْأَسِنَّةِ حَوْلَهُ

شَرَارٌ وَلَكِنْ فِي يَدَيْهِ زِنَادُهُ³

الطويل

ويقول الشاعر حاثاً نور الدين على حسم رأيه بقتال المعاندين للحق، بجيش فيه من الأسلحة البيضاء اللامعة، ما يحيل الليل إلى نهار، وهذا واضح من خلال تشبيهه الجيش بالليل والصفوح بالنهار وقد أدى هذا التشبيه دوراً أعطى للمتلقي من خلاله مجالاً واسعاً في تخيل هذا الجيش وربطه بالليل، بكل ما فيه من رهبة وغموض، يقول:

فَأَحْسِمُ عِنَادَ ذَوِي الْعِنَادِ بِجَحْفَلٍ

كَاللَّيْلِ فِيهِ مِنَ الصَّيْحِ نَهَارٌ⁴

الكامل

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني، ص195.

² المرجع نفسه: ص129. شعر أثيث، شعر غزير طويل. لسان العرب. مادة : (أثث)

³ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص149.

⁴ المرجع نفسه: ص202.

واستوحى ابن القيسراني اللون الأحمر للدلالة على الحرب وما نتج عنها من سفك للدماء. فيصور الحرب وقساوتها وما نتج عنها من إهراق دماء كثيرة حولت لون نهر العاصي إلى اللون الأحمر، بقوله:

غَدَاةَ كَأَنَّما العاصي احمراراً¹ مِنْ الدَّمِ عَبْرَةُ الجَفْنِ القَرِيحِ¹

الوافر

واحتل التشبيه التمثيلي مكانة أوسع وأشمل من الصور التشبيهية الأخرى في شعره، حيث أن التشبيه فيها لا يتم على أساس العلاقة بين طرفي التشبيه، وإنما يتم عن طريق صورتين من خلال تركيب فني متكامل، حيث يبرز من خلاله إدراك الشاعر الكلي، بعيداً عن الاهتمام بالجزئيات المفردة². والتشبيه التمثيلي اشد تأثيراً في النفس، فهو يعرض الصورة حياة متحركة، إذ "يُفخم المعنى بالتمثيل وينبئ ويشرفُ ويكمل، فأول ذلك وأظهره أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفيّ إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكني، وان تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه اعلم، وثقتها به في المعرفة احكم، نحو أن تتقلها عن العقل والإحساس و عما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع"³. والتشبيه التمثيليّ أعمق في التصوير والتعبير، وأكثر تأثيراً في المتلقي، وما ذلك إلا لأنه يستمد صورته من الوصف المركب المنتزع من متعدد⁴.

ويبدو التشبيه التمثيلي واضحاً جلياً من خلال وصف ابن القيسراني لغبار المعركة بأنه كثيف جداً كالظلام حتى بدت السيوف اللامعة من خلال هذا الغبار كأنها شهب في الظلام. فشبه الشاعر صورة السيوف وهي تلمع وسط الغبار الكثيف بصورة الشهب وهي تلمع في الليل، يقول:

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص136.

² انظر: الدلاهمة، إبراهيم: الصورة الفنية في شعر أبي فراس الحمداني. (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة اليرموك، إربد: الأردن. ص93. 2001.

³ الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص108.

⁴ لاشين، عبد الفتاح: البيان في ضوء أساليب القرآن، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1988، ص54.

والنقْعُ فوق صِقالِ البيضِ منعقْدٌ

كما استقلَّ دخانٌ تحته لهبٌ¹

البسيط

وفي مشهدٍ ساخرٍ يصور ابن القيسراني جثث قتلى المشركين، وقد تناثرت على أرض المعركة، وهم صرعى لا حراك فيهم، مستخدماً التصوير التمثيلي ليعطي صورة واضحة متكاملة بين أركانها، فالمشهد الأول: جنود الأعداء صرعى في أرض المعركة مهشمة رؤوسهم، والمشهد الثاني: الحية وقد هُشمَ رأسها فالتف الذنب حوله، للدلالة على الموت، يقول:

لَمْ يَبْقَ مِنْهُمْ سِوَى بَيْضِ بِلَا رَمَقٍ

كَمَا التَّوَى بَعْدَ رَأْسِ الْحَيَّةِ الذَّنْبُ²

البسيط

وتبدو السخرية واضحة جلية من خلال وصفه للإفرنج وهم مهزومون، يتقافزون في أرض المعركة بعشوائية كما يتقافز من تلسع رجله النار، يقول:

وَبَاتَتْ سَرَايَا الْقُمْصِ تَقْمَصُ دُونَهَا

كَمَا تَنْزَى عَنْ حَرِيقِ حِرَادِهِ³

الطويل

واستوحى ابن القيسراني عناصر الطبيعة في تشكيل تشبيهاته التمثيلية⁴، حيث صور الشاعر نور الدين حين عودته إلى وطنه بعد انتصاراته العظيمة على الإفرنج، بالصبح الذي ينشر نوره على كافة الأرض، ويعطي الفعل (نم) بمعنى أشاع للصورة وضوحاً وجلاءً وكأنه يقول: إن أخبار نور الدين قد سبقته مباشرة برجوعه القريب، مثل ما يبشر أول ظهور الضوء بانبلاج الصبح وظهوره، يقول:

وَقَفَلْتَ مِنْ أَسْفَارِ جَدِّكَ قَادِمًا

كَالصُّبْحِ نَمَّ بِثَغْرِهِ الْإِسْفَارُ⁵

الكامل

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص71.

² المرجع نفسه: ص74. البيضة، الخوذة. لسان العرب. مادة: (بيض)

³ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 148، 149. تنزى، وثب. لسان العرب. مادة: (نزا) القمص، أحد أصحاب المراتب الكنسية، وهو أعلى من القس. انظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز. وزارة التربية والتعليم، مصر، ج1، 1994، ص515

⁴ وردت أمثلة كثيرة في الحديث عن الصورة والطبيعة، في الصفحات من 40-61 من هذه الرسالة.

⁵ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص201.

ويستحضر ابن القيسراني البرق في رسم صورة مختلفة لإبراز كرمه وجوده، مستخدماً التشبيه التمثيلي للمقاربة بين صورة البشرى التي تحملها ابتسامه ممدوحه بقرب عطياه المجزية، بصورة البرق اليماني الذي يحمل في طياته البشرى بقرب نزول المطر، الذي لا يترك محلاً إلا سقاه ولا بقعة جرداء إلا أنبت مرعاها، يقول:

وَيَسُّمُ عَنْ ثَعْرٍ يُبْشِرُ بِالْحَيَا كَمَا بَشَّرَ الْبَرْقُ الْيَمَانِيَّ بِالْوَيْلِ¹

الطويل

ويشبه الشاعر صورة من شملتهم عطايا الممدوح وهم فرحون مستبشرون، وقد أخذوا حاجاتهم وما يكفيهم، بصورة فرح واستبشار المزارعين في موسم الحصاد عند جمع المحصول، يقول:

تَعُودُ وَفُودُ الْحَمْدِ عَنْهُ كَأَنَّهُمْ قَدْ افْتَرَقُوا عَنْ جَامِعَاتِ الْمَوَاسِمِ²

الطويل

ويستحضر الشاعر الحمامة في بكائها على فقد هديلها، فتثير في نفسه عاطفة قوية، حيث تذكره بغربته وأساه، فشبه صورة الحمامة التي تتذكر هديلها كلما مرت غيمة فأمطرت، فتبكي وتنتحب بصوت عالٍ، بصورة خفقان قلب الشاعر كلما خطرت محبوبته على باله، يقول:

وَيْحَ الْحَمَامِ أَمَا تَجْتَازُ بَارِقَةً إِلَّا بَكَى فِي مَعَانِي الدَّارِ وَأَنْتَحَبَا
كَأَنَّهُ وَاجِدٌ وَجَدِي بِجِيرَتِهَا فَكَلَّمَا خَطَرَتْ فِي قَلْبِهِ وَجَبَا³

البسيط

وقد أخذ الشاعر بعض صورته وتشبيهاته من تجاربه في الحياة، فقد شبه صورة أيام الشباب وكيف أنها تمضي بسرعة، بصورة النعاس الذي يصيب الإنسان للحظات قصيرة، فلا يكاد يغفو حتى يستيقظ من جديد، فلا يشعر أنه نام إلا لوقت قصير جداً.

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 351.

² المرجع نفسه: ص 389.

³ المرجع نفسه: ص 88.

وَمَا وَجَدْتُ الصَّبَا فِي طُولِ صُحْبَتِهِ إِلَّا كَمَا لَبَسَ الْجَفْنَ الْكَرَى وَنَضًا¹

البيسط

واعتمد ابن القيسراني التشبيه الضمني وسيلة من وسائل التعبير المختلفة، التي استخدمها في تشكيل صورته الفنية، التي استمد مادتها من عناصر الطبيعة المحيطة به، مستحضراً عند تشكيلها الفكر والتأمل، ذلك أن أساس جمال الصورة الضمنية ينبع من غموض التشابه بين طرفي التشبيه، ويلمح المشبه والمشبّه به من السياق، ويفهمان من المعنى²، وعلى الرغم من جمال هذا التشبيه، إلا أنه جاء قليلاً في شعره قياساً إلى أساليب التشبيه الأخرى.

ويتجلى مثل هذا النوع من التشبيه، في قول الشاعر مصوراً حال أهمية قصائده وعلو مكانتها وتميزها عن غيرها، بمكانة وأهمية الحساء وضرورة المحافظة عليها وصونها، وقد جاءت هذه الصورة في إطار من النكتيف الذي يدعو إلى التمعن العقلي، حتى نصل إلى واقع المشابهة بين طرفي الصورة، يقول:

وَصُنْتُ بِنَاتِ الْفِكْرِ عَنْ غَيْرِ أَهْلِهَا وَمَنْ وَلِيَ الْحَسَنَاءَ صَانَ وَأَشْفَقًا³

الطويل

وتبرز أهمية هذا النوع من التشبيه، عندما يعقد مقارنة بين ألفاظ ممدوحه المنتقاة بعناية دلالة على بلاغة ألفاظه وأهميتها، وبين قيمة الدر وجماله داخل الصدف، ويبدو أن الشاعر قد استمد هذه الصورة من ثقافته اللغوية وإطلاعه الواسع بتعامله مع الألفاظ، كونه أديباً وشاعراً، يقول:

إِنْ أَنْتَ رَوَيْتَ مِنْ أَلْفَاظِهِ أَدْنَا عَلِمْتَ كَيْفَ مَقَرُّ الدَّرِّ فِي الصَّدْفِ⁴

البيسط

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 277.

² انظر: الهاشمي، أحمد: جواهر البلاغة. ص 274.

³ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص 314.

⁴ المرجع نفسه: ص 298.

ويستحضر الشاعر التشبيه في نصيحة يقدّمها لممدوحه نور الدين، إذ دعاه إلى تحصين بلاده وجعل دولته مهيبية في نفوس أعدائها، لأن الاستعداد للمعركة من صفات القائد الناجح، ويبدو أن الشاعر قد استوحى هذه الصورة من واقع خبرته وتجاربه مع العدو، ومعرفته بغدّهم وبطشهم، يقول:

حَصَّنْ بِلَادَكَ هَيْبَةً لَا رَهْبَةً فَالْدَّرْغُ مِنْ عُدَدِ الشَّجَاعِ الْحَازِمِ¹

الكامل

ويستخدم ابن القيسراني السخرية في رسم صورة فنية بعبارات حقيقية خالية من المجاز في رسم أوضاع طبيعية في صور معكوسة، على نحو ما صور رأس الإبرنز وهو على رأس الرمح، فرأس الإبرنز بحاجة إلى وساد، وليس أفضل من سنان الرمح وساداً له، وتبدو السخرية منه حينما صورته ترجل عن ظهر فرسه وأركبوه فرساً جديدة وهي عصا الرمح، فأضحى في محله الجديد غضيض المقلتين مع أنه غير نعلان، يقول في ذلك:

وَلِإِبْرَنْزٍ فَوْقَ الرُّمْحِ رَأْسٌ تَوَسَّدَ وَالسَّيَّانُ لَهُ وَسَادٌ
تَرَجَّلَ لِلسَّلَامِ فَفَرَّسُوهُ وَلَيْسَ سِوَى القَنَاةِ لَهُ جِوَادٌ
غَضِيضُ الْمُقْلَتَيْنِ وَلَا نُعَاسٌ وَغَائِرُهَا وَلَيْسَ بِهِ سُهَادٌ²

الوافر

ويعود الشاعر فيصف هذه الواقعة بصورة ساخرة مختلفة، فرأس الإبرنز الذي كان من قبل متوسداً السنان، وُصف في موقع آخر بأنه ثمرة للقناة، ومن العجيب أن ينبت للقناة ثمر، وحين تبغى القناة في رأسه نفقاً، فإنها تجد سرباً لتعلبها في نحره³، ويرسم صورة مضحكة لجثث القتلى وقد التفت على بعضها، مثل الحيّة عندما يقطع رأسها، يقول:

عَجِبْتُ لِلصَّعْدَةِ السَّمْرَاءِ مُثْمِرَةً بِرَأْسِهِ إِنَّ إِثْمَارَ القَنَاةِ عَجَبٌ

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص379.

² محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص158. فرسوه، دقوا عنقه. لسان العرب. مادة: (فرس)

³ اللبدي، نزار وصفي: الصورة الساخرة في شعر الحرب عند شعراء الدولتين الزنكية والأيوبية: مجلة جامعة النجاح للأبحاث، مجلد 17، 2003.

إِذَا الْقَنَاةُ ابْتَغَتْ فِي رَأْسِهِ نَفَقًا
بَدَا لثَعْلَبُهَا مِنْ نَحْرِهِ سَرَبٌ
لَمْ يَبْقَ مِنْهُمْ سِوَى بَيْضِ بِلَا رَمَقٍ
كَمَا التَّوَى بَعْدَ رَأْسِ الْحَيَّةِ الذَّنْبُ¹

البسيط

2- المجاز

يحصل المجاز في الكلام حين لا يتم استعماله على أسلوب الحقيقة. "فإذا عدل باللفظ عما يوحيه أصل اللغة وصف أنه مجاز على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي، أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولاً"².

وذهب الجرجاني إلى أن المجاز على ضربين: مجاز عن طريق اللغة، وهو المجاز اللغوي، الذي يعود فيه المجاز إلى الكلمة المفردة، ومنه المجاز المرسل والاستعارة، والمجاز اللغوي إن كانت العلاقة فيه هي المشابهة، سمي المجاز بالاستعارة وإن كانت غير المشابهة سمي بالمجاز المرسل، ومجاز عن طريق المعنى والمعقول، وهو المجاز العقلي وتوصف به الجمل في التأليف والإسناد³. بمعنى أن المجاز العقلي هو إسناد الفعل إلى غير فاعله الحقيقي لوجود علاقة بينه وبين الفاعل الحقيقي.

- المجاز العقلي

المجاز العقلي: هو المجاز الذي يجري في الإسناد، بمعنى أن يكون الإسناد إلى غير من هو له، نحو: شفى الطبيب المريض، فإن الشفاء من الله تعالى، فأسناده إلى الطبيب مجاز، ويتم ذلك بوجود علاقة مع قرينة مانعة من جريان الإسناد إلى من هو له⁴.

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص73. الثعلب، طرف الرمح الداخل في جبة السنان. لسان العرب. مادة: (ثعلب).

السَّرب، المسلك في خفية. لسان العرب: مادة: (سرب)

² الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص342.

³ انظر: المصدر نفسه: ص355.

⁴ انظر: المصدر نفسه: ص298، 367.

وظف ابن القيسراني المجاز العقلي في تشكيل صورته الفنية في غير موضع في شعره

يقول:

بني الهضبة العُليا إذا النَّارُ أخدمت ورَى لهمُ في كلِّ شاهقةٍ زَنْدًا¹

الطويل

وظف ابن القيسراني المجاز العقلي في قوله بنى، حيث اسند الفعل إلى غير فاعله الحقيقي، فإسناد البناء إلى ممدوحه مجاز عقلي علاقته السببية، لأنه سبب في هذا البناء.

ويقول ابن القيسراني في إسناد الفعل للزمان على سبيل المجاز العقلي:

أنتَ الذي ما اعتادني إحسانهُ إلا صفحتُ عن الزَّمانِ المذنبِ²

الكامل

فقوله الزمان المذنب مجاز، إذ المذنب هو بعض الطوارئ العارضة في الزمان، لا الزمان نفسه.

ويقول:

إذا لاحَ في زَمَنِ عابِسِ أراكَ تَنَايا النَّثَا الباسِمِ³

المتقارب

فقوله الزمان العابس مجاز عقلي، إذ العبوس هو بعض الأمور العارضة في الزمان، لا الزمان نفسه.

ويقول أيضا:

يا صاحِبِيَّ اطُويا ليلِي مُسامرَةً بمثل ما بي فللعشاقِ أسمارُ⁴

البسيط

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص152.

² المرجع نفسه: ص97.

³ المرجع نفسه: ص386.

⁴ المرجع نفسه: ص204.

فقوله اطويا ليلي فيه مجاز عقلي علاقته الزمانية، إذ أن الليل لا يطوى إنما الذي يطوى هو زمن الليل.

ويقول في إسناد الفعل إلى المكان على سبيل المجاز العقلي:

علا النهر لما كثر القصب القنا مكثرة في كل نحر لها نحر¹

الطويل

فقوله علا النهر مجاز، باعتبار مائه والمكان الذي على فيه ماء النهر.

ويقول في نفس المعنى:

وقد شرفت أجرافه بدم العدى إلى أن جرى العاصي وضحاضه غمر²

الطويل

فقوله: جرى العاصي فيه مجاز عقلي لان؛ نسبة الجري إلى النهر مجاز باعتبار

الإضافة إلى المكان.

ويبدو أن قلة حضور المجاز في صور ابن القيسراني الفنية، اعتماده صوراً فنية يغلب عليها طابع التشبيه الذي يتمثل في التشبيه المباشر، أو الاستعارة التي هي جزء من المجاز المرسل.

- المجاز المرسل

ويعرّف بأنه "الكلمة المستعملة قصداً في غير معناها الأصلي، لملاحظة علاقة غير المشابهة، مع قرينة دالة على عدم إرادة المعنى الأصلي³، وقد تكون العلاقة في المجاز المرسل السببية، أو المسببية، أو الجزئية، أو الكلية، أو اعتبار ما كان، أو اعتبار ما يكون، أو المحلية، أو الحالية.

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص195.

² المرجع نفسه: ص195.

³ الهاشمي، أحمد: جواهر البلاغة. ص108.

وقد وردت بعض علاقات المجاز المرسل في شعر ابن القيسراني في أكثر من موضع،
ومن ذلك قوله:

خَافَ العُيُونَ فَرَارَ فِي جُنَنِ الكَرَى أهلاً وسهلاً بالحَيِّبِ الزَائِرِ¹

الكامل

فقول الشاعر "العيون" فيه مجاز مرسل، إذ أن العيون هي الجزء المتخصص في جسم الإنسان بالنظر والمراقبة، فنظر إليها الشاعر على أنها كل وليس جزء، فذكر الجزء وأراد الكل فالعلاقة جزئية.

ويوظف الشاعر المجاز المرسل في صورته الفنية في قوله:

وَأَسْرَقَا نَوْمَ مَقْلَتِي من جُفُونِ الكَوَاعِبِ²

مجزوء الخفيف

فقول الشاعر نوم مقلتي فيه مجاز مرسل، إذ أن النوم لا يكون في مقلة العين فقط وإنما يكون في كامل الجسد، فنظر إليها الشاعر على أنها كل، وذلك لأن النوم يبدأ من العين ثم يمتد إلى سائر أعضاء الجسم، فذكر الجزء وأراد الكل فالعلاقة جزئية.

ويبدو المجاز المرسل في قول الشاعر:

ما انتجعتُ الغَيْثَ حَتَّى شَاقَنِي برُقُكُمْ، ما كُلُّ برُقٍ مُسْتَهَامِ³

الرمل

فقول الشاعر انتجعت الغيث مجاز مرسل، إذ أن الغيث لا ينتجع، إنما ينتجع ما سببه الغيث من إنبات للخضرة والأزهار والمناظر الخلابة، فذكر السبب وأراد المسبب فالعلاقة السببية.

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص224.

² المرجع نفسه: ص108.

³ المرجع نفسه: ص196.

ويقول:

وَأَلَقْتُ بِأَيْدِيهَا إِلَيْكَ حُصُونَهُ وَلَوْ لَمْ تُجِبْ طَوْعاً لَجَاءَ بِهَا الْقَسْرُ¹

الطويل

فقوله أَلَقْتُ بِأَيْدِيهَا فِيهِ مَجَازٌ مَرْسَلٌ، وَذَلِكَ أَنَّ الْأَيْدِيَ هِيَ سَبَبُ الْإِلْقَاءِ، فَالْعَلَاقَةُ السَّبَبِيَّةُ.

ويقول ابن القيسراني:

نَزَلْتُ فَزَرْتُ قَبْرَ أَبِي الْعَلَاءِ فَلَمْ أَرَ مِنْ قَرَى غَيْرِ الْبُكَاءِ²

الوافر

فَقَوْلُ الشَّاعِرِ زَرْتُ قَبْرَ أَبِي الْعَلَاءِ فِيهِ مَجَازٌ مَرْسَلٌ عِلَاقَتُهُ الْمَحَلِّيَّةُ، إِذْ أَنَّ الشَّاعِرَ لَمْ يَزِرْ الْقَبْرَ بَحْدِ ذَاتِهِ كَمَكَانٍ، إِنَّمَا زَارَ مَا حَلَّ فِيهِ، فَذَكَرَ الْمَحَلَّ وَأَرَادَ الْحَالَ فِيهِ فَالْعِلَاقَةُ الْمَحَلِّيَّةُ.

ويوظف ابن القيسراني المَجَازَ الْمَرْسَلَ فِي قَوْلِهِ:

فَدَعَيْتِي مِنْ مُغَازَلَةِ الْبَوَادِي فَلِي شُغْلٌ بِسُكَّانِ الْقُصُورِ³

الوافر

فَالشَّاعِرُ لَا يَغَازِلُ الْبَوَادِي إِذَا يَغَازِلُ سُكَّانَهَا، فَذَكَرَ الْمَحَلَّ وَأَرَادَ الْحَالَ فِيهِ فَالْعِلَاقَةُ الْمَحَلِّيَّةُ.

ويبدو المَجَازَ الْمَرْسَلَ فِي قَوْلِهِ:

غَدَاةَ كَأَنَّهَا الْعَاصِي أَحْمَرَاراً مِنْ الدَّمِ عِبْرَةٌ الْجَفْنِ الْقَرِيحِ⁴

الوافر

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص382.

² المرجع نفسه: ص62.

³ المرجع نفسه: ص238.

⁴ المرجع نفسه: ص136.

فقول الشاعر العاصي احمرارا فيه مجاز مرسل، ذلك أن الشاعر لم يقصد في قوله هذا كل نهر العاصي، إنما أراد ذلك الجزء من النهر الذي تلون باللون الأحمر، فنظر إليه على انه كل، للدلالة على كثرة الدماء التي سالت فيه، فذكر الكل وأراد الجزء فالعلاقة كليّة.

- الاستعارة

تعدّ الاستعارة نوعاً من التعبير الدلالي الذي يقوم على المشابهة، "إذ أنها تواجه طرفاً واحداً يحل محل طرف آخر ويقوم مقامه لعلاقة اشتراك شبيه بتلك التي يقوم عليها التشبيه"¹ معنى هذا أن الاستعارة أكثر وعياً لطبيعة الصورة وعلاقتها بالخيال، وتعبير آخر هي "المرحلة الأكثر عمقاً في إحساس الشاعر بالمادة التي يشكلها"².

فهي من أبرز ملامح النشاط اللغوي الذي يخرج المعنى من نطاقه الضيق إلى نطاق أوسع، حيث تستدعي فيه المخيلة في محاولة لتفجير الطاقات الكامنة بين علاقات اللغة، فتشكل فيما بينها صوراً نابضة بالحياة.³ وقد وضحا الجرجاني بقوله "الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه، وتجيء إلى اسم المشبهه فتعيره المشبه وتجريه عليه، تريد أن تقول رأيت رجلاً هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء، فتدع ذلك وتقول رأيت أسداً"⁴. وهي عند ابن الأثير "نقل المعنى من لفظ إلى لفظ، لمشاركة بينهما، مع طي ذكر المنقول إليه"⁵.

وقد اهتمّ القدماء بالاستعارة باعتبارها من أبرز أدوات الشاعر في تكوين صورته، فأعلوا من قيمتها وأظهروا فضلها، لأنها أكثر تحقيقاً لعملية الإدعاء، أي ادعاء دخول المشبه في جنس المشبه به، وأكثر قدرة على تحقيق المعنى المطلوب⁶ والتعبير عن المشاعر والأحاسيس

¹ عصفور جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص201.

² عودة، خليل: الصورة الفنية في شعر ذي الرمة، ص84.

³ انظر، الدلاهمة، إبراهيم: الصورة الفنية في شعر أبي فراس الحمداني. (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة اليرموك، إربد: الأردن. 2001. ص100.

⁴ الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص105.

⁵ ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، تحقيق: احمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة، مصر، ط1، ج2، 1960، ص83.

⁶ انظر، الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز. ص232. انظر، السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم، ص477.

والانفعالات، حين تعجز اللغة العادية عن التعبير عن ذلك، وبهذا الفهم تخرج الاستعارة عن كونها أداة تزيين وزخرف " إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها"¹، وللاستعارة موقع مميز ليس لأن لها القدرة على خلق صورة فنية حسب، ولكن لأنها الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل².

وأكثر أنواع الاستعارة استخداماً عند ابن القيسراني، المكنية والتصريحية؛ فهي من أهم سبل التصوير عنده، مع أنه لم يخرج في استعمالها عمّا درج عليه الشعراء السابقون، أمثال المتنبي وأبي تمام وأبي نواس والبحرّي وغيرهم، مع محاولته في بعض الأحيان كسر قيود التبعية لسابقه، وأبدع بعض الصور الجديدة، وأضفى عليها من مشاعره فجاءت نابضة بالحياة.

ويبدو أن ابن القيسراني كان يركز على علاقات المشابهة في شعره، ولهذا تكثر في صورته الفنية الاستعارة، فقد وظّفها في شعر الحرب، والغزل، والمدح، مستقيماً مادتها من الطبيعة، معتمداً في تشكيلها على التشخيص، حيث تتبع جمالياته من إحيائه للمواد الحسية الجامدة، وإكسابها سمات إنسانية تشارك الشاعر بمشاعره وأحاسيسه وانفعالاته، واستعان في تشكيل استعاراته بالطبيعة وأدوات الحرب.

ويظهر جمال التصوير عند ابن القيسراني في أثناء تهنئته بمدوحه بالشفاء من مرض أصابه، حيث شخص الندى فجعله يمرض بمرضه، وجعل الرجاء يصح ويشفى بشفائه، في إشارة من الشاعر إلى مكانة مدوحه في المجتمع، فأعطى الندى من الصفات الإنسانية في قوله (حمّ الندى)، وفي قوله (صحّ الرجاء)، واستعان بالاستعارة في البيت الثاني في قوله (ألّبس الدين ضياءً ساطعاً)، لبيان دور مدوحه في نشر الدعوة الإسلامية، حيث جعل الدين إنساناً له صفات البشر في ارتداء الملابس، وجعل هذه الملابس نوراً ساطعاً، ولعلّ الشاعر أراد بالضياء الساطع مدوحه في إشارة منه لدوره الفاعل في إدارة شؤون البلاد. وقد أفادت هذه الصورة الفنية، الإيجاز في تكثيف المعنى والمبالغة في توضيحه، يقول:

¹ القيسراني، ابن رشيق: العمدة. ج(1). ص239.

² انظر، سي دي، لويس: الصورة الشعرية. ترجمة: أحمد الجابي، وآخرين. بغداد. د. م. 1982. ص43.

مَنْ إِذَا حُمَّ فَقَدْ حُمَّ النَّدَى
وَإِذَا صَحَّ فَقَدْ صَحَّ الرَّجَاءُ
أَلْبَسَ الدِّينَ ضِيَاءً سَاطِعًا
فَعَلَى الإِسْلَامِ مِنْ ذَاكَ بَهَاءُ¹

الرمل

ومن سحر الاستعارة وجمالها، اعتماد الشاعر في تشكيلها على التشخيص، فالاستعارة جعلت الصباح يضحك، في إشارة من الشاعر لإظهار حب نور الدين لشعبه، وإظهاره قائداً محبوباً دائم الابتسام، وجعلت للحظ باباً يفتح، لبيان توالي انتصارات ممدوحه على أعدائه، بعد الهزائم المتكررة التي لحقت بهم، حتى أنهم أُحْبِطُوا وأصابهم اليأس من إمكانية انتصارهم على الفرنجة، واسترجاع مدنهم المسلوبة، فكانت هذه الانتصارات دافعاً قوياً لاستعادة ثقتهم بأنفسهم، يقول:

ضَحِكْتُ تَبَاشِيرُ الصَّبَاحِ كَأَنَّهَا
فَسَمَاتُ نُورِ الدِّينِ خَيْرِ النَّاسِ
وَقَفَّحْتُ بَابَ الحَظِّ بَعْدَ رِتَاجِهِ
وَأُذِنْتُ لِأَطْمَاعِ بَعْدَ اليَاسِ²

الكامل

ويوظف ابن القيسراني الأدوات الحربية في رسم صورة ممدوحه نور الدين، فأعطى الرماح من الصفات الإنسانية، فجعلها تشرب من دماء الأعداء حتى الثمالة، في إشارة من الشاعر إلى جانب من جوانب حياته اللاهية في شرب الخمر، وقد أوضح الشاعر هذا المعنى بقوله (سقيت الردينيات) فاستعار لفظة (سقيت) وألزمها الرماح بحيث تعطي صورة موجزة عن كمية الدماء التي أهرقها هذا الرمح، ومما يزيد الصورة وضوحاً تعليل الشاعر في البيت الثاني كثرة الدماء التي سألت من الأعداء، فينسبها إلى الغضب الذي أهاج السيف والرمح، فاستعار للسيف والرمح صفة من الصفات الإنسانية، وهي الغضب، ليبرر بذلك كثرة الدماء التي سألت، لإبراز شجاعة ممدوحه وبطولته، يقول:

سَقَيْتَ الرُّدِّيَّاتِ حَتَّى رَدَدْتَهَا
تَرَنُّحُ مِنْ سُكْرِ فَخَلِّ القَنَا تَصْحُو

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص53.

² المرجع نفسه: ص256، 257.

وَمَا كَانَ كَفُّ الْعَزْمِ إِلَّا إِشَارَةً إِلَى الْحَزْمِ لَوْ لَمْ يَغْضَبِ السَّيْفُ وَالرُّمْحُ¹

الطويل

وتبرز الاستعارة في معرض وصفه لبطولة ممدوحة نور الدين، وسخريته من الأعداء حين وصفهم بالأسود الأسرى، في إشارة من الشاعر إلى انتصار المسلمين على الفرنجة، وأسر أعداد كبيرة منهم، يقول:

مَنْ بَاتَتْ الْأَسْدُ أُسْرَى فِي سَلْسِلِهِ هَلْ يَأْسِرُ الْغُلْبَ إِلَّا مَنْ لَهُ الْغُلْبُ²

البسيط

ويستخدم الشاعر الاستعارة التصريحية، في الربط بين نور الدين وجيشه وبين الماء في الكثرة، فهو بحر وجنوده أمواج تغسل الساحل من دنس الفرنج، يقول:

وَأَذَنْ لِمَوْجِكَ فِي تَطْهِيرِ سَاحِلِهِ فَإِنَّمَا أَنْتَ بَحْرٌ لُجَّةٌ لَجِبُ³

البسيط

والفرات بما فيه من خيرات، يسلم قياده وتوجيهه إلى نور الدين، لكرمه وعدله في توزيع الخيرات، فجعل للفرات عناناً وأعطاه لممدوحه دلالة على استسلامه وانقياده، في إشارة من الشاعر إلى مكانة ممدوحه وعدله بين الناس، يقول:

وَتَنَى الْفُرَاتُ إِلَى يَدَيْكَ عِنَانَهُ وَالْبَحْرُ مَا اتَّصَلَتْ بِهِ الْأَنْهَارُ⁴

الكامل

ويوظف ابن القيسراني الاستعارة في تكوين صورته، لتكون رسولاً إلى ممدوحه لرفده بالمال، فجعل السحاب يجود بالخير الكثير وهو يبتسم، فصور سخاء ممدوحه وكرمه بالماء المنهمر من السحاب، بحيث جعل يدي ممدوحه سحاباً مليئاً بالخير، يسقطه بغزارة في أيدي الناس، فيصل هذا الخير إلى الجميع دون استثناء، يقول:

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني، ص 133، 134.

² المرجع نفسه: ص 73.

³ المرجع نفسه: ص 74.

⁴ المرجع نفسه: ص 200.

وَتِلْكَ مُرْتَةٌ جُودٍ كَلَّمَا ابْتَسَمَتْ

تَبَجَّسَتْ بِمُلْتِ الْفَضْلِ هَطَّالٍ¹

البيسط

ويستخدم ابن القيسراني الاستعارة لتصوير كرم ممدوحه، فيصور عطايه بكثرتها سحاباً

ينهمر من بين يديه، بحيث أن سائله لا يشك للحظة انه سوف يعود خائباً، يقول:

مَا يَمْتَرِي الظَّنُّ فِيهِ عِنْدَ نَائِلِهِ

إِنَّ الغَمَائِمَ مِنْ كَفَيْهِ تَمْتَارُ

يَهْمِي سَحَابُ يَدَيْهِ وَهُوَ مُبْتَسِمٌ

وَلِلْغَزَالَةِ أَنْوَاءٍ وَأَنْوَارُ

وَكَلَّمَا عَادَ عَيْدُ النَّحْرِ مُقْتَبِلًا²

وَإَفَى وَجُودِكَ لِلْأُمُوالِ نَحَارُ²

البيسط

وشبه الشاعر الآراء في قصيدة أخرى بالسيف المشهور، للدلالة على أن الرأي والمشورة الجيدة تماثل في قوتها السلاح في المعركة، فهم يتخذون الرأي المناسب في الأوقات العسبية، ويتجنبون الخلاف فيما بينهم، وقد جعل الشاعر من الآراء الصائبة نوراً يخترق ظلمة الخلاف ما يؤدي إلى اتحادهم واتفقهم، وبالتالي حسم المعركة لصالحهم. وقد ساهمت الاستعارة في تقديم أبطالهم متعاونين فيما بينهم في الرأي والمشورة، يقول:

وَأَرَاءٍ إِذَا شُهِرَتْ طُبَاهَا

عَلَى لَيْلِ الطُّبِيِّ فَتَقَتْ نَهَارَهُ³

الوافر

ويوظف ابن القيسراني الاستعارة مستعيناً بالصورة الحركية، لتصوير مدينة الرها جواداً جامحاً يصعب قيادته وترويضه على سبيل الاستعارة المكنية، فقد استعمل الشاعر لفظة جامحة في تصويره لمنعة مدينة الرها وقوتها، وكيف أنها استعصت على الفتح على يد سابقه من الحكام، ولم يستطع أحد منهم التغلب عليها وضمها إلى قيادته، حتى غزاها عماد الدين زنكي ففتحها عنوة، فساهمت الاستعارة في إظهار قوة ممدوحه وعزمه بإيجاز، وأن عزمه أقوى من جموحها، وكأنه يقول لا يفل الحديد إلا الحديد، يقول:

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص356. المثلث، المختلط. لسان العرب. مادة: (ملث)

² محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص205، 206.

³ المرجع نفسه: ص221.

وَجَامِحَةً عَزَّ الْمُلُوكَ قِيَادَهَا

إِلَى أَنْ تَنَاهَا مَنْ يَعِزُّ قِيَادَهُ¹

الطويل

والاستعارة جعلت الباطل كائناً حياً، له أجل ونهاية، للدلالة على قرب نهاية الكفر، على سبيل الاستعارة المكنية، في إشارة من الشاعر إلى أن الكفر قد طال وجوده على هذه الأرض، وأنه قد آن الأوان للتخلص منه، وإعادة تلك البلاد إلى المسلمين. يقول:

أَمَا أَنْ أَنْ يُرْهَقُ الْبَاطِلُ

وَأَنْ يُنْجَرَ الْعِدَّةَ الْمَاطِلُ²

المتقارب

ومن جمال الاستعارة أن جعلت الحق يبتهج ويفرح، وجعلت السيف يبتسم، لبيان طبيعة الصراع بين المسلمين والكافرين، أما الاستعارة الثانية، فقد بثت الحياة في الجماد، فاستحالت بسحر الاستعارة إلى إنسان يتأثر بما حوله فيتفاعل معه بقلبه وعاطفته فيبتسم، يقول:

الْحَقُّ مُبْتَهَجٌ وَالسَّيْفُ مُبْتَسِمٌ

وَمَالُ أَعْدَاءِ مَجِيرِ الدِّينِ مُقْتَسِمٌ³

البسيط

ومن جميل استعاراته في غزلياته أن أنسن الحياء فجعله يغرس وردا في وجنة صاحبتة، وجعل النظر إليه ماءه الذي يسقيه، فقد استعار الشاعر الحياء لتصوير الخجل والاحمرار في وجنتها، هذا الاحمرار الذي كنى عنه بالورد، ومما زاد من جمال هذه الصورة، استعانتها باستعارة أخرى في توضيحها، حيث جعل النظر بديلاً للماء الذي يروي أغصان هذه الوردة، فالاستعارة في هذه الصورة ساهمت في إبراز المعنى بدقة وإيجاز " حَتَّى أَرْتَنَا الْمَعَانِي الْعَقْلِيَّةَ اللطيفة وكأنها جُسِّمَتْ حَتَّى رَأَتْهَا الْعَيُونَ"⁴، يقول:

غَرَسَ الْحَيَاءُ بِصَحْنِ وَجْنَتِهَا

وَرَدًّا سَقَى أَغْصَانَهُ النَّظْرُ⁵

مجزوء الكامل

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص149.

² المرجع نفسه: ص333.

³ المرجع نفسه. ص374.

⁴ الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة. ص33،345.

⁵ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص215.

وتبدو الاستعارة واضحة جلية في وصف محبوبته، فقد استعار الورد للخد، فصور تقبيل خد محبوبته بقطف الورد، يقول:

وَأَجْتَنِي الْوَرْدَ مِنْ أَفْنَانٍ وَجَنَّتِهِ
إِذْ لَا يُفَارِقُ ذَلِكَ الْوَرْدُ مَجْنَاهُ¹

البسيط

ويكشف ابن القيسراني من الظواهر الاجتماعية عند نساء النصارى سفور الوجه، الذي يظهر جمال تلك الوجوه وفتنتها، هذا الجمال الذي جعل الشاعر يبكي دماً بدل الدموع، فاستعار الدم للبكاء بدل الدموع، يقول:

بَكَيْنَا دَمًا وَالْقَاصِرَاتُ سَوَافِرٌ
فَلَاحَتْ خُدُودٌ كُلُّهُنَّ مُورَدٌ²

الطويل

وتبرز الاستعارات عند ابن القيسراني في قصيدة طويلة بيدوها بمقدمة غزلية، بحيث وقد أدت الاستعارة دورها في توضيح الصورة وتأكيد معناها، فالشاعر يشكو هجر محبوبته الذي طال، ولشدة ما يقاسي من بعدها وهجرها، لم يجد أفضل من سواد الليل الحالك في تصوير هجرها له، حيث إنَّ الليل يعبر في هذه الاستعارة عن البعد والفراق، فضلاً عن الوحدة والبؤس، فقد قابل بين شدة سواد الليل من جهة وبعد محبوبته عنه من جهة ثانية، الأمر الذي غلّف حياته بالسواد والظلام، ولكي يخفّف الشاعر عن نفسه وطأة هذا البعد وألم هذا الفراق، يستجير باليأس لعدم قدرته الوصول إليها، فيستسلم لهذه الفكرة التي أشعرته براحة نفسية، ولكي يوضح هذه الصورة استعار البرد لليأس وجعله معادلاً موضوعياً لحرارة البعد الذي يقاسيه، ويكرر الشاعر استخدام الليل في استعاراته، فيستخدمه في البيت الرابع بمعنى اليوم، والزمن المستمر الذي لا يتوقف، والذي تتغير فيه الأحداث من خلال تعاقب الليل والنهار، وهذا التغيير في رأي الشاعر ظلم وجور، حيث جعل الليل صفة من صفات الإنسان، فاستعار له الجور ليحمّله مسؤولية شقائه وتعبه في هذه الحياة، وقد أحسن الشاعر في البيت الأخير في توظيف مساعي ممدوحه ودورها

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص425.

² المرجع السابق: ص141.

في إخماد الفتن وإعادة السيوف إلى أعمادها، وقد استعان الشاعر بالفعل (أنام) كناية عن توقف الفتن ورفودها، بحيث يتناسب معنى النوم مع الجفون التي تغلق العين في حالة النوم فترقد، كما يغمد السيف في جرابه لعدم الحاجة إلى استعماله. ولا شك أن هذه الكناية قد ساهمت في توضيح مناقب ممدوح الشاعر والإشادة بحكمته وحسن تصرفه في الأمور، يقول:

أَحَاكُمُهَا فِي مُهْجَتِي وَلَهَا الْيَدُ وَأَطْلُبُ مِنْهَا رَدَّ قَلْبِي فَتَجَحَّدُ
وَأَسْأَلُ دَاجِي هَجْرَهَا عَنْ صَبَاحِهِ وَهَجْرُ الْغَوَانِي لَيْلَةٌ مَا لَهَا غَدُ
أَلُوذُ بَبْرِدِ الْيَأْسِ مِنْ وَغْرَةِ النَّوَى وَأَطْمَعُ عِنْدَ الْقُرْبِ وَالْقُرْبُ أَبْعَدُ
عَجِبْتُ لِأَحْكَامِ اللَّيَالِي وَجُورِهَا عَنِ الْقَصْدِ فِي الْأَقْسَامِ حَيْثُ تَقْصَدُ
أَنَامْتُ مَسَاعِيكَ الطُّبَى فِي جُفُونِهَا فَهَلْ كَانَ فِي تَنْبِيهِ رَأْيِكَ مَرَقْدًا¹

الطويل

ويوظف الشاعر الاستعارة التهكمية من خلال تصويره انتصار نور الدين على أعدائه وسقوط حصونهم الواحد تلو الآخر، وذلك بإنزال التضاد منزلة التناسب، فاستعار البشارة للإنذار الذي هو ضده على سبيل التهكم والاستهزاء²، يقول:

تعاقبه البشرى بأخذ حصونه فيا عانياً ضرب البشائر ضربه³

الطويل

إن جماليات حضور الاستعارة عند ابن القيسراني تتبع من التشخيص، حيث أعطى المعاني التجريدية صفات الإنسان، فأخذت صفاته، ووضعها في صور حسية ملموسة، أدت إلى تلمسها عن طريق الحواس، ما حدا بالشاعر إلى أنسنة موجودات الحياة وأدواتها، لتستطيع تأدية دورها في تشكيل صورته، وقد برزت الصورة الاستعارية المكنية عند ابن القيسراني أكثر استخداماً من الاستعارة التصريحية.

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني، ص 141. 142. 144.

² انظر: القزويني، أبو عبد الله بن زكريا: الإيضاح في علوم البلاغة، ص 420.

³ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني، ص 79.

3- الكناية

الكناية هي " أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيوميء به إليه ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم (هو طويل النجاد) يريدون طويل القامة"¹.

والكناية من العناصر التي يلجأ إليها الشاعر في تشكيل صورته، ولها من الأهمية درجة كبيرة إلى جانب التشبيه والاستعارة، لأنها تسهم في تشكيل الصورة بذاتها دون الامتزاج مع عناصر أخرى، حتى عدت من أوضح معالم الصورة في الشعر.² وتكمن بلاغة الكناية في أنها تأتي في الموضع الذي لا يحسن التصريح فيه، واعتمادها على الإيجاز في التعبير"³.

وقد أعجب القدماء بها كونها تعتمد على الإيحاء، واعتبرها الجرجاني أبلغ في الإفصاح عن المعنى، وأنّ التعريض بها أبلغ من التصريح؛ ذلك لأنها تزيد في إثبات المعنى وتجعله أكثر بلاغةً واشدّ تأكيداً⁴. والكناية تساعد في تصوير المعنى أحسن تصوير، وتعمل على رسم الصورة الموحية في أسلوب بليغ موجز تتألف ألفاظه مع معانيه، وهي من دلائل بلاغة الشاعر إذا أحسن توظيفها في الموقع الذي لا يحسن فيه التصريح، رغبة منه في التجميل والتحسين والبعد عن المبتذل من اللفظ معتمداً على ذكاء المخاطب، وقدرته على اقتناص المعنى المطلوب⁵.

ولعلّ اهتمام ابن القيسراني بالكناية لا يقل عن اهتمامه بالتشبيه والاستعارة، فقد استخدمها في غير موضع في شعره، فبدت معانيه مألوفة، ومنها قوله في إبراز صفة الكرم عند ممدوحه، وإظهار فضله عليه، طلباً لمزيد من العطاء، يقول:

¹ الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص105

² انظر، أبو زيد، إبراهيم: الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي. دار المعارف. القاهرة: ط(2).1983. ص315.

³ عودة، خليل، الصورة الفنية في شعر ذي الرمة، ص115.

⁴ انظر: الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز. ص 56، 57.

⁵ انظر، زايد، عبد الرزاق أبو زيد: في علم البيان. مصر: مكتبة الأنجلو المصرية. 1978. ص141، 142.

أخو ثقةٍ ولى على المالِ راحةً

ترى أن جمعَ الحمدِ أن يتفرَّقاً¹

الطويل

فقول الشاعر (ترى أن جمع الحمد أن يتفرقا) كناية عن الكرم في بذل ممدوح الشاعر

أمواله للمحتاجين.

ويوظف لفظة أزهر كناية عن السموّ والرفعة، بهدف إبراز صفة الكرم والجود عند

ممدوحه، فينصفه ويمد له يد العون، يقول:

فَلتَعْلَمَنَّ ظُلْمَ الحَوادِثِ أَنَّنِي يَمَمْتُ أَزْهَرَ كَالشَّهَابِ الوَاقِدِ²

فقوله أزهر تعني الرجل الأبيض المشرق الوجه، وهي كناية عن وجه ممدوحه الضاحك

في وجه السائلين، ويبدو أن الشاعر غير آبه أو ومكترث لظلم الحوادث الذي وقع عليه، لأنه

معتمد على ممدوحه في رفع الظلم عنه، بقوله:

وَأَوْقَدْتُ غُرَّ سَلْطِينِيهَا عَلَيكَ فِي هِمَّةٍ أَنْجَادُهَا³

السريع

فقوله غرّ كناية عن الشرف والسيادة وبياض الوجه، وقد أراد الشاعر في هذه الكناية

إظهار مكانة ممدوحه نور الدين، حيث بعثت إليه دمشق أشرف رجالها لمقابلته وعقد صلح معه،

ولا شك أن هذه الكناية تؤكد بإيجاز بلاغي مكانة نور الدين، وتبرزه بطلاً لإسهامه في حقن

دماء المسلمين، وقبول الصلح مع زعماء دمشق وسادتها.

وعندما عزى ابن القيسراني نور الدين زكي بوفاة أخيه سيف الدين غازي، فلم يجد

أفضل من الكناية رسولا تخفف عليه ما به من وطأة الحزن والأسى، مستبشراً في نفس الوقت

بنور الدين الذي سيحمل الراية من بعده، وهذا النوع من الكناية أطلق عليه علماء البلاغة اسم

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص314.

² المرجع نفسه. ص175.

³ المرجع نفسه: ص 178.

الافتتان¹ وهو أن يجمع الشاعر بين ضدين، التهنة والتعزية أو المدح والذم....، فما هو ابن القيسراني يعزي نور الدين بوفاة أخيه فيوظف الكناية في قوله اطرقت الجو للدلالة على الحزن الذي صاحب وفاته، وفي نفس الوقت يهنئ نور الدين بإمارته على المسلمين ويكني له بإشراق الأفق، كما كنى للموت في الشطرة الثانية، بإعماد السيف، وكنى لاستلام نور الدين زمام الأمور ببريق السيف، يقول:

ما أطرقتَ الجوَّ حتى أشرقَ الأفقُ إن أعمدَ السيفُ فالصمصام يأتلق²

البيسط

ويشيد ابن القيسراني بقصائده في غير موضع من شعره، فيتباهى بها، ويعلي من شأنها، فيوظف الكناية في التعبير عن ذلك، يقول:

ما زلتَ تغلي بناتَ الحمدِ مُشْتَرِيًّا حتى غدوتَ ولِّالأشعارِ أسعار³

البيسط

فقوله "بنات الحمد" كناية عن القصائد التي أصبحت بفعل اهتمام الممدوح بها غالية الثمن، فاستخدام الشاعر لفظة بنات الحمد بدل القصائد قد وسعت المعنى وأكدت أهميته، إذ لو صرح بالقصائد لكانت مألوفة مبتذلة، تعافها النفس وتملها الأذن.

ويكني لها في موضع آخر بسبيكة الذهب، يقول:

وَاحْجَلَّتَا لِسَبِيكَةَ مَسْخُوطَةٍ إن لم تكنْ جُلَيْتْ عَلَى عَيْنِ الرِّضَا⁴

الكامل

¹ الحموي، ابن حجة: خزنة الأدب وغاية الأرب، تحقيق: عصام شعيتو، دار الهلال، بيروت، ط1، 1987، ص138.

² محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص308.

³ المرجع نفسه: ص 206.

⁴ المرجع نفسه. ص275. مسخوطة: مكروهة، لسان العرب. مادة: (سخط)

فسبيكة مسخوطة كناية عن القوائد الضعيفة، فقد صور الشاعر قصيدته بسبيكة ذهبية لا يظهر جمالها إلا إذا حازت على رضا ممدوحه، ولا شك في أنّ هذه الكناية أعطت المعنى وضوحاً وتأكيداً على جمال قوائد الشاعر وأهميتها.

ويقول مكنياً عن القوائد ببنات الفكر، التي ابتعد بها عن لا يقدرها، ومن ليس كفواً لمعانيها ومكانتها، فالكناية أكدت عناية الممدوح بالقوائد وحبه للشعر، في إشارة منه إلى حسن معرفته بالكلام الجميل والشعر الحسن:

وَصُنْتُ بَنَاتِ الْفِكْرِ عَنْ غَيْرِ أَهْلِهَا وَمَنْ وَلِيَ الْحَسَنَاءَ صَانَ وَأَشْفَقًا¹

الطويل

ويستخدم بنات الدهر للكناية عن المصائب، يقول:

حَتَّى إِذَا مَا تَنَاهَى الْعَذْلُ عَنْ كَلْفِي قَامَتْ إِلَيَّ بَنَاتُ الدَّهْرِ تَعْدُلْنِي²

البيسط

ولإيمان الشاعر بأنّ الصدر هو منبع الأحاسيس والمشاعر، فقد كنى عنها ببنات الصدر، يقول:

فَإِنَّ بَنَاتَ الصَّدْرِ مَا دَامَ فِي اللُّهَى لَهَا مُرْتَقَى فَالدَّمْعُ فِي غَيْرِ مُرْتَقَى³

الطويل

ولجأ إلى الكناية عندما كان يعالج أزمارته النفسية، وبيت أحزانه عقب ظهور الشيب برأسه، الأمر الذي بسببه فقد صحبة النساء، وأطلق السنة العذال، يقول:

وَيَا سَنَا شَعْرِي نَفَّرْتَ عَنْ بَصْرِي بِيضَ الْأَوَانِسِ وَاسْتَنْفَرْتَ عُدَالِي⁴

البيسط

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني، ص314.

² المرجع نفسه: ص402

³ المرجع نفسه: ص314.

⁴ المرجع نفسه: ص355.

وتظهر غزارة الكناية عند الشاعر في معرض وصفه لعجزه وكبر سنه، فالكناية في قوله "سنا شعري" للدلالة على الشيب، ويبدو أنّ الشيب عند الشاعر في هذه الصورة له صفة سلبية، تكشف عن الموقف السلبي والنفسية الفلقة التي يعيشها الشاعر في تلك اللحظات، وقد جاءت الكناية للتعبير عن تقدّم السن والعجز عند الشاعر، والذي بسببه ابتعدت عنه النساء البيض الجميلات "بيض الأوانس" فلم يعد يشاهدهنّ، لأنهن لا يكثرن لأمره لكبر سنه، وتجاوزته عتبة الشباب إلى أول مراحل الشيخوخة.

واستعان بالكناية للتعبير عن حزنه الشديد عقب بعده عن أهله وأحبته، فما هو يصف دموعه المنهمرة بغزارة، وقد تجمعت فكونت غدیر ماء، واستعان بالكناية ليرز بعده عن أهله وذويه، إذ صورّ الصحراء التي بينهما شاسعة ممتدة، تعجز البصر عن بلوغ نهايتها، يقول:

تَجَاوَزَنَ عَن مَاءِ الْغَدِيرِ وَشُرْبِهِ فَبَيَّنَ جُفُونِي لِلرِّكَابِ غَدِيرُ
وَكَيْفَ بَرُؤْيَاكُمْ وَبَيَّنِّي وَبَيَّنَّكُمْ مَهَامِهِ تُثْنِي الطَّرْفَ وَهُوَ حَسِيرُ¹

الطويل

ويصورّ الشاعر بلاد المسلمين بفضل ممدوحه وقد نعمت بالأمن والسلام، فيوظف تعبیر ساكنة الحشا للتعبير عن ذلك، يقول:

فَمَمَّا لِكُ السُّلْطَانِ سَاكِنَةُ الْحَشَا مِنْ بَعْدِ مَا كَانَتْ فَرِيَسَةً طَارِدِ²

الكامل

ويوظف ابن القيسراني الكنايات في حديثه عن المرأة وصفاتها، ولم يكن في ذلك بعيداً عن الصورة التقليدية لها في الشعر السابق له. فعندما يصف جمال فم ساقيته، يکنّي عنه بالإناء المورّد، يقول:

وَكُنْتُ إِذَا عَفْتُ الزَّجَاغَةَ مَوْرِدًا سَقَنْتِي رُضَابًا فِي إِنَاءِ مَوْرِدِ³

الطويل

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص 216.

² المرجع نفسه: ص 176.

³ المرجع نفسه: ص 182.

وقابل الشاعر بين فم الزجاجية، وما فيها من خمر وبين فم محبوبته وما فيها من رضاب،
بجامع المتعة والشعور بالنشوة، حيث إن رضاب محبوبته تعمل فيه من السكر والنشوة ما تفعل
به الخمر، مع فارق أنّ فم محبوبته إناء جميل مورد، في إشارة من الشاعر إلى لون خديها
وشفتيها الحمرابين.

وعند استقصاء استخدام الكناية في شعر ابن القيسراني، يتبين أنه من الصعوبة بمكان
الإحاطة بهذه الكنايات جميعاً، نظراً لتوزّعها على معظم أغراض شعره¹، ويبقى أن ننوه إلى أنّ
هذا الأسلوب الكنائي كان له حضور بارز في تشكيل صور الشاعر الفنية، وأنه أدى دوراً
كبيراً في جلاء رؤياه وإبراز مواقفه.

¹ - هناك أمثلة أخرى: انظر، محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص 59، 73، 80، 133، 137، 199، 205، 206

المبحث الثاني

البديع

شغف ابن القيسراني بالبديع كما شغف به غيره من شعراء عصره، وهذا ما دفعه إلى الأخذ به في تشكيل صورته الفنية، فاخترًا من الألفاظ أحسنها وأوقعها جرساً في الأذن، ناظماً منها عقوداً من الكلمات ذات الوقع الموسيقي الأخاذ، لتؤلف فيما بينها قصائد تحتوي على كثير من أنواع البديع الذي سحره جماله، فوقع في نفسه موقعا حسنا.

ولعل السبب في التزام ابن القيسراني بالبديع يعود إلى تغلغل هذه الظاهرة بين أبناء عصره ومن سبقهم من الشعراء، فكان لا بدّ له من امتثال هذه الظاهرة، للتدليل على مهارته الشعرية وقدرته اللغوية، إضافة إلى تعلقه بشعر أبي تمام الذي أسرف في استخدام البديع، فحاول ابن القيسراني لحبه أبا تمام أن يكونه، أو على الأقل تقليده بتتبع شعره البديعي، ومما شجّع هؤلاء الشعراء على صناعة الشعر، حياة الترف والبذخ التي كان يعيشها العرب في ذلك الوقت، وبخاصة بعد على الحضارة وللعيش في القصور والحدائق الغناء، فكان لا بدّ من مواكبة هذه الظروف الاجتماعية المترفة بشعر مترف فيه هذه الزينة الاجتماعية¹.

ومهما يكن من أمر، فإن ابن القيسراني قد حرص على هذه الزينة اللفظية في أشعاره، مما حدا بابن القلانسي أن يصفه بأنه كثير التطبيق والتجنيس² ويصفه الأصبهاني: أنه صاحب التطبيق والتجنيس، وناظم الدر النفيس³.

ويبدو شعر ابن القيسراني في مجمله معرضاً للبديع في جميع أشكاله، ولاستحالة استيعاب جميع شواهد ابن القيسراني في استخدامه للبديع بين دفتي هذه الرسالة؛ لأنه يشكل شعره كله تقريباً، فقد أثرنا أن نعرض لأكثر هذه الشواهد وروداً واستخداماً في شعره.

¹ نمر إبراهيم، موسى: شعر الحرب في العصر الأيوبي. ص 133

² ابن القلانسي، حمزة بن أسد: ذيل تاريخ دمشق. ص 322.

³ الأصبهاني، عماد الدين محمد بن محمد: خريدة القصر وجريدة العصر. قسم شعراء الشام، ج(8)ص96.

1- الجناس

الجناس "هو تشابه الكلمتين في اللفظ"¹، وأفضل الجناس ما عاد إليه المعنى، وجاء عفو خاطر دون تصنع أو تكلف، وسر جماله أنه يحدث نغماً موسيقياً يثير النفس وتطرب إليه الأذن. كما يؤدي إلى حركة ذهنية تثير الانتباه عن طريق الاختلاف في المعنى، ويزداد الجناس جمالاً إذا كان نابعاً من طبيعة المعاني التي يعبر عنها الأديب، وقد استعان ابن القيسراني في تشكيل صورته بالجناس لتلوين أسلوبه، مما جعله يجلب فيه ألواناً يغلب عليها الأداء الجيد، ومن تجنيسات ابن القيسراني، الجناس الملفق، ويكون بتركيب الركنين جميعاً² أي أن يكون اللفظان كلاهما مركباً، يقول:

شُرِحَ الْمَنْبَرُ صَدْرًا لَتَلْقَيْكَ رَحِيبًا
أُتْرِى ضُمَّ خَطِيْبًا مِنْكَ أَمْ ضُمَّحَ طَيْبًا³

مجزوء الرمل

ويوضح الشاعر هذه الصورة في البيت الثاني باستخدامه الجناس الملفق بين (ضم خطيباً)، (وضمخ طيباً)، للتدليل على أن المنبر قد شرح صدره وأنه اكتسب رائحة طيبة بوجوده عليه. وتجدر الإشارة إلى أن الجناس في هذه الصورة ساعد في إكمال شخصية الممدوح المثالية التي جمعت ما بين المنظر الجميل، والرائحة الطيبة، والفصاحة في الكتابة.

واستخدم الجناس المغاير، وهي أن تكون الكلمتان اسماً وفعلاً⁴، يقول:

بِلَادٍ إِذَا الذُّنْبُ أَمْسَى بِهَا طَوَى لَيْلَهُ يَتَشَكَّى الطَّوَى
وَأُدْهَلْنِي الْوَجْدُ عَنْهَا فَمَا ذَكَرْتُ سِوَى عَهْدِكُمْ فِي سِوَى⁵

المتقارب

¹ السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد هندواي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2000، ص3، ص539.

² الهاشمي، السيد احمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبيدع، ص324.

³ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني، ص92.

⁴ ابن منقذ، أسامة: البيدع في نقد الشعر، تحقيق: أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، الإقليم الجنوبي، الجمهورية العربية المتحدة، ص12.

⁵ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني، ص65.

يرسم الشاعر في هذه الصورة لوحةً للصحراء في اتساعها وقلّة نباتاتها وحيواناتها، ويصفها بأنّها مناطق خالية جرداء، ولكي يوضّح الشّاعر صورته الفنّية ويقربها إلى ذهن المتلقي، يضرب مثلاً للدّنب في جوعه، مجانساً فيها ما بين الفعل الماضي (طوى)، والاسم (طوى) الذي يعني الجوع، وجانس بين أداة الاستثناء (سوى) واسم المكان (سوى).

ومن أمثلة الجناس المستوفى، قوله:

إِذَا كَانَتْ الْأَحْدَاقُ نَوْعًا مِنَ الطُّبَى فَلَا شَكَّ أَنَّ اللَّحْظَ ضَرَبٌ مِنَ الضَّرْبِ¹

الطويل

فالشاعر في هذه الصورة الفنّية يوازن بين الأحداق والألحاظ بقوله: إذا كانت الأحداق حادة في نظراتها، مثل حدّ السيف في خطورتها، فإن أحاطها بفتنتها وجمالها وحلاوتها نوع من العسل، وقد أوضح الشاعر هذه الصّورة بمجانسته بين لفظتي (ضرب) بمعنى نوع، (والضرب) بمعنى العسل، -الذي يمثل عند ابن القيسراني رضاب محبوبته- وقد طرب الأصبهاني لجمال هذه الصّورة؛ لأنّه أحد أقطاب مدرسة الجناس، فعلق عليها قائلاً: " أنشدني القيسراني لنفسه بحلب بيتاً من قصيدة، استدلت به على معرفته بالمنطق وكلام الأوائل، وقد أعجز وأعجب، وأبدع وأغرب، وذلك قوله:

إِذَا كَانَتْ الْأَحْدَاقُ نَوْعًا مِنَ الطُّبَى فَلَا شَكَّ أَنَّ اللَّحْظَ ضَرَبٌ مِنَ الضَّرْبِ

وقوله ضرب من الضرب، ضرب من الضرب، بل ألقى منه عند أهل الأدب، ونوع من محدثات الطرب، والقاضيات بالعجب².

ومن مجانسات الشاعر، الجناس التام، قوله:

وَبَاتَ لَا تَحْتَمِي عَنِّي مَرَاشِفُهُ كَأَنَّهَا تَغْرُهُ تَغْرُ بِلا وَال³

البسيط

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص100. الضريب، العسل. لسان العرب. مادة (ضرب)

² الأصبهاني، عماد الدين محمد بن محمد: خريدة القصر وجريدة العصر. ج(8). ص 97.

³ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص 355.

فهو يعتمد في توضيح هذه الصورة على المجانسة بين لفظتي (ثغر) بمعنى فم المحبوبة و(ثغر) بمعنى الحدود، فيصور ثغر محبوبته وقد انكشف، فسيطر عليه دون مقاومة منها، يأخذ منه ما يشاء، بصورة موقع العدو الذي يسهل السيطرة عليه، لأنه لا حام له ولا وال، يدير أمره، ويدفع عنه غائلة العوادي، وليس فيه مقاومون يدفعون عنه عوادي الزمان، وهذه الصورة قد أخذ معناها من صور الحرب، ليؤكد أنّ شفاه محبوبته قد أصبحت مباحة له، مثل الأماكن المحتلة التي تكون مباحة للمنتصرين، لا يمنعهم عنها مانع.

ويستعين ابن القيسراني بالملحق بالجناس ، بحيث يجمع اللفظين الاشتقاق¹، يقول:

يَلْقَاكَ فِي شَرْفِ الْعُلَى مُتَوَاضِعًا حَتَّى تَرَى الْمَقْصُودَ مِثْلَ الْقَاصِدِ
وَإِذَا دَنَّتْ يُمْنَاهُ مِنْ مُسْتَرْفِدٍ لَمْ تَذِرْ أَيُّهُمَا يَمِينُ الرَّافِدِ²

الكامل

ويؤكد الشاعر في هذه الصورة الفنية سخاء ممدوحه وكرمه، وذلك من خلال مجانسته بين (المقصود، والقاصد) و(المسترفد، والرافد) حيث إن الممدوح يستقبل المحتاجين في حياء، فيكرمهم ويعطيهم حتى لا يعلم الناظر إليهم من الذي أخذ من الذي أعطى، وهذا يدل على تواضع أصيل، وكرم نبيل عنده.

ويوظف الملحق بالجناس في صورته الفنية لإظهار الكرم والجود عند ممدوحه، مجانساً بين (قصدي، ومقاصدي) وبين (قلدت، قلائدي) بقوله: أنه إذا احتاج للمال، أو كانت له رغبة في طلب العلى، حضر إلى بلاط الأمير لتحقيق رغبته لأنه لا يرد أحداً خائباً، فيعود وقد أخذ ما يريد، يقول:

إِنْ سَأَفَنِي طَلَبُ الْغِنَى أَوْ شَأَفَنِي حُبُّ الْعُلَى فَلَقَدْ وَرَدْتُ مَوَارِدِي
وَمَتَى عَدَدْتُ إِلَى نَدَاكَ وَسَائِلِي أَعَدَدْتُ قَصْدِي مِنْ أَجْلِ مَقَاصِدِي

¹ القزويني، أبو عبد الله بن زكريا: الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1971، 3، ص398.

² محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص 175.

حَتَّى أَعُودَ مِنْ امْتِدَاحِكَ حَالِيًا وَكَأَنَّي قُلِدْتُ بَعْضَ فَلَائِدِي
مَا كَانَتْ الْأَمَالُ تُكَذِّبُ مَوْعِدِي أَبَدًا، وَحُسْنُ الظَّنِّ عِنْدَكَ رَائِدِي¹

الكامل

ويستمر ابن القيسراني في تتبع الجناس، فيستخدم الجناس المستوفى بين (هام) بمعنى ساقط و(هام) جمع هامة وهي الرأس، ثم يستخدم الجناس الناقص في البيت الثاني بين (النبل) و(الوبل)، ليحقق بذلك المعنى المقصود في صورته، ويعطي للحرب صفتها في الشدة والقوة، بحيث إن الأعداء لم يفرقوا بين السهام تضرب أجسادهم، وحبّات المطر المتساقطة عليهم. يقول:

وَالسَّيْفُ هَامٍ عَلَى هَامٍ بِمَعْرَكَةٍ لَا الْبَيْضُ ذُو ذِمَّةٍ فِيهَا وَلَا الْيَلْبُ
وَالنَّبْلُ كَالْوَبْلِ هَطَّالٌ وَلَيْسَ لَهُ سِوَى الْقِسِيِّ وَأَيْدٍ فَوْقَهَا سُحْبٌ²

البيسط

فالجناس في هذه الأبيات لم يغيّر في مضمون الصورة ومحتواها، إنّما أدّى دوراً في مبنائها وتركيبها وحسن من مظهرها الخارجي، ممّا حقّق جرساً موسيقياً للألفاظ في سياق الإيقاع الموسيقي، فضلاً عمّا أحدثه الجناس من لفت انتباه القارئ نحو المعاني بتأمل الألفاظ وإدراك المراد منها.

وجناس ابن القيسراني من الكثرة في شعره، بحيث لا تكاد تخلو منه قصيدة من قصائده³.

2- الطباق

الطباق "هو الجمع بين لفظين متقابلين في المعنى وقد يكونان اسمين أو فعلين أو حرفين"⁴ فيكون تقابل المعنيين مما يزيد الكلام حسناً وطرافة.

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص176، 177.

² المرجع نفسه: ص 71، 72. اليلب: درع من الجلد (لسان العرب: يلب).

³ انظر: محمد، عادل: شعر ابن القيسراني، ص56، 59، 70، 78، 122، 152، 155، 292، 397... الخ.

⁴ الهاشمي، السيد احمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، ص291.

وقد وُفق ابن القيسراني في استخدام الطباق فقدمه في صورتين متناقضتين، تساهمان في وضوح الصورة وجلالها. حيث أن الشيء يذكر بنقيضه، مثلما قد يذكر بشيئه، باعتبار أن ضد الشيء يزيده وضوحاً حين يذكر معه¹.

ومن نماذج الطباق عند ابن القيسراني، إبراز صفة جمال العيون، فطابق بين (البييض والسمر)، للدلالة عليها بسوادها وبياضها، وبين (البييض والسمر) للدلالة على السيوف والرماح، لإظهار التباين والفرق بين هذه العيون الجميلة التي تريح الناظر إليها، وبين السيوف والرماح التي تقطف الرؤوس، وتقتل الأمل في البقاء حياً، ويقرر الشاعر أن اللقاء بهذه العيون لا يتأتى بسهولة، ولا بد من حرب طاحنة تلتقي فيها السيوف قبل اللقاء بهذه العيون، فالمطابقة بين هذه الألفاظ أعطت الصورة تميزاً ووضوحاً في المعنى، فضلاً عما أحدثه الجناس التام بين لفظتي (البييض والسمر) سواد وبياض العين، وبين (البييض، والسمر) السيوف والرماح، من استقامة في الدلالة، وانتباه المتلقي لإدراك المعنى المطلوب، يقول:

فِي لِقَاءِ الْبَيْضِ وَالسُّمْرِ مُنَىً دُونَهَا لِلْبَيْضِ وَالسُّمْرِ لِقَاءُ²

الرمال

ويظهر جمال الطباق بين (الصَّعب) و(السَّهل) حين صور جمال البدر واستحالة الحصول عليه وامتلاكه، بحال محبوبته شبيهة هذا البدر التي لا يستطيع الوصول إليها، فالطباق في هذه الصورة قد أثرى المعنى وزاده وضوحاً، وذلك من خلال تكثيف المعنى الذي يريد أن يضعه في بؤرة النفس بإشعاعاته وإيحاءاته، حتى بدت الصورة في أبهى حلة وأحلى وصف، يقول:

مُنِيَّتُ بِمِثْلِ الْبَدْرِ فِي مُسْتَقَرِّهِ يُرِيكَ الْمَنَالَ الصَّعْبَ فِي الْمَنْظَرِ السَّهْلِ³

الطويل

¹ انظر: إبراهيم محمود: صدى الغزو الصليبي في شعر ابن القيسراني، ص205، 204.

² محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص 52.

³ المرجع نفسه: ص349.

ويوظف الطباق في تصوير انتصار نور الدين على عدوه، وإبرازه قائداً مميزاً، وجعل للاستعارة دوراً في توضيحها، فجعل للحصون يداً تسلّم ما فيها لممدوح الشاعر، علماً أنّها لو لم تسلّم طوعاً، لاستسلمت رغماً عنها، وقد ساهم الطباق بين لفظتي (طوعاً وقسراً) في توضيح معنى الصورة وجللاء غموضها، وبخاصّة إذا جاء به الشاعر ببسر وبساطة دون تكلف وتعقيد، يقول:

وَأَلَقْتُ بِأَيْدِيهَا إِلَيْكَ حُصُونَهُ وَلَوْ لَمْ تُجِبْ طَوْعاً لَجَاءَ بِهَا الْقَسْرُ¹

الطويل

وفي معرض الحديث عن الممدوح وظف الشاعر الطباق في إبراز جيشه وكثرة عدده، فالغبار الناتج عن سير هذه الجموع قد غطى نجوم الليل وكواكبه، وقد عوض الشاعر عن غياب الكواكب ونورها، بلمعان القنا يهزها الجيش مسرعاً إلى الحرب، وقد كان لاستخدام الطباق بين لفظتي (يخفي، ويطلع) دور مهم في إيضاح الصورة، ولفت انتباه المتلقي، للتأمل في هذه الألفاظ ومحاولة إدراكها وفهم معناها. ويعطي الطباق في البيت الثاني بين لفظتي (وراء، وأمام) صورة للجيش بضامته وكثرتة، واستعداده للقاء الأعداء، بالسعي إليهم دون انتظار قدومهم إليه، يقول:

فِي عَسْكَرٍ يُخْفِي كَوَاكِبَ لَيْلِهِ نَقَعٌ فَيُطْلِعُهَا الْقَنَا الْخَطَارُ
جَرَّارٌ أَذْيَالِ الْعَجَاجِ وَرَاءَهُ وَأَمَامَهُ، بِكَ جَحْفَلٌ جَرَّارُ²

الكامل

ويحدث الطباق ضرباً من المفارقات الموهمة للتناقض، بحيث يثبت الصّفة ونقيضها للشّيء نفسه، أو الشخص نفسه، فهو ممدوحه مجير الدين، قاطع واصل³، يقول:

إِذَا نَأَى مَثَلَهُ فِي الْكُرَى هَوَاهُ فَهُوَ الْقَاطِعُ الْوَاصِلُ⁴

السريع

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 196.

² المرجع نفسه: ص 200. الخطار، الرقيق المهتز. لسان العرب. مادة: (خطر)

³ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 499.

⁴ المرجع نفسه: ص 338.

وشوقه إليه فيه إعلان وإسرار، يقول:

الإمّ أعلنُ أسراري وأكتمُّها وآيةُ الشُّوقِ إعلانٌ وإسرارٌ¹

البيسط

ويستخدم الطَّباق بين (الصلاح والفساد) لبيان تغيير الأحوال إلى ضدّها، فيصوّر انتصار ممدوحه على الأعداء، هذا الانتصار الذي غير حياة الناس فنعّموا في الرخاء والأمان، وأصلحت البلاد بعدما كانت بيد العدو الذين عاثوا في الأرض فساداً، فخرّبوا البلاد وأرهبوا العباد، يقول:

فَإِذَا ظَفَرًا عَمَّ الْبِلَادَ صَلَاحُهُ بِمَنْ كَانَ قَدْ عَمَّ الْبِلَادَ فَسَادُهُ²

الطويل

ويستخدم ابن القيسراني الطَّباق ليعبر بها عن مكونات نفسه، مصوراً انفعالاته المشتتة³، زاهداً في الدنيا وما فيها، يقول:

كُنْتُ جَهْلًا فِيمَا مَضَى أَحْسَدُ الْأَحْـ يَاءُ فَأَصْبَحْتُ أُغْبِطُ الْأَمْوَاتَ
مُدُّ عَرَفْتُ الْأَيَّامَ لَسْتُ أَبَالِي أَيُّ شَيْءٍ عَاصَى يَدِي أَمْ وَآتَى⁴

الخفيف

فالشاعر يجعل نفسه جاهلاً لأنه كان يحسد الأحياء، ولكنه حين خبر الحياة وعرف ماهيتها، أصبح يحسد الأموات، لأنهم قد ارتاحوا وتخلّصوا من أعباء الحياة وأثقالها، وهذه الصورة تمثّلت في المطابقة بين (الأموات، والأحياء)، وبين (عاصي، وآتي) موضعاً ذلك أنه غير آبه بهذه الحياة إن حصل منها على ما يريد، أو حرّمته من كل شيء.

ويوظف الطَّباق في تصوير الانفعالات المشتتة والمضطربة في نفوس المنهزمين من الأعداء الذين يظنون أن المسافة التي تفصلهم عن الخطر بعيدة، وإن كانت في واقع الحال قصيرة، كما يبدو في قوله، بقوله:

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني، ص 203.

² المرجع نفسه، ص 149.

³ المرجع نفسه، ص 498.

⁴ المرجع نفسه، ص 123.

وَفِي الْمَسَافَةِ مِنْ دُونِ النَّجَاةِ لَهُمْ

طُولُ وَإِنْ كَانَ فِي أَقْطَارِهَا قِصْرٌ¹

البسيط

ويصور أنساب الناس فيها الصريح وفيها الممدوق مع غيره من مختلف أجناس الناس ،
ويقارنها بحسب ونسب الشاعر الأصيل الذي يعرفه الناس كابراً عن كابر، يقول:

وَتَصَفَّحْتُ بَعْدَكُمْ شَيْمَ النَّا

سِ فِيهَا الصَّرِيحُ وَالْمَمْدُوقُ²

الخفيف

ويستخدم الطباق في الحكمة، ليبين أنه لا مجال للمقارنة بين عالم الناس وجاهلهم، في
إشارة منه إلى علم ممدوحه وحسن تصريفه للأمور مما أهله للقيادة والسيادة، فيقول:

وَأَمْتَازَ بِالْعِلْمِ عَلَى أَهْلِهِ

وَهَلْ يُسَاوِي الْعَالَمَ الْجَاهِلُ³

السريع

ويحلل شرب الخمر البابلية ويحرم الخمر الأخرى، لدوامه على شربها وتعاطيها
باستمرار، يقول:

بَابِلِيَّاتٍ حَلَالٌ شُرْبُهَا

وَمِنْ الْخَمْرِ حَلَالٌ كَحَرَامِ⁴

الرمل

ويؤدي الطباق عند ابن القيسراني بين لفظتي (المسترخص، والغالي)، دوراً مهماً في
صورته الفنية، لتحقيق مكاسب شخصية، فهو مستعد لبيع وده لمن يجزل له العطاء، يقول:

أَرْخَصْتُ وَدِّي لِمَنْ يُغْلِي مُسَاوَمَتِي

سَمَاحَةً فَأَنَا الْمُسْتَرْخَصُ الْغَالِي⁵

البسيط

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص208.

² المرجع نفسه: ص304. الممدوق، المخلوط. لسان العرب. مادة: (مذق)

³ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص339.

⁴ انظر، المرجع نفسه: ص384.

⁵ المرجع نفسه: ص357.

3- المقابلة

"وهي أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر، وبين ضديهما. ثم إذا شرطت هنا شرطاً شرطت هناك ضده"¹ وهي عند القزويني " أن يؤتي بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة، ثم بما يقابلها أو يقابلها على الترتيب، والمراد بالتوافق ضدّ التّقابل"². والمقابلة تقوم على اختيار الألفاظ والمواهمة بينها، فضلاً عما تؤدّيه من تقوية وإيضاح للمعنى. والأمثلة على المقابلة عند ابن القيسراني كثيرة³، تضاهي في كثرتها الجنس والطباق.

وظف ابن القيسراني المقابلة في رسم صورة ممدوحه ضياء الدين عبد الملك الكفرتوثي⁴ وبيان مكانته في نفسه أولاً، ثم في نفوس الناس ثانياً، وهذا ما يتجلى في تعبيره عن نفوس الناس عقب مرض ممدوحه، وفرحتهم بعد شفائه، فقابل بين حال الناس قبل مرض ممدوحه وبعده، فقال

فَلَنْ عَمَّ يَشْكُواهُ الْأَذَى فَلَقَدْ عَمَّ بِمَشْفَاهُ الْهَنَاءُ⁵

الرمل

وتظهر المقابلة هدوء ممدوح الشاعر مجير الدين أبق وابتهاجه، في حين تظهر علامات القلق والارتياب على الآخرين، إذ قال:

مُبْتَهَجٌ وَالنُّفُوسُ ذَاهِلَةٌ وَآمِنٌ وَالْقُلُوبُ فِي وَجَلٍ⁶

المنسرح

¹ السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم، ص 533.

² القزويني، أبو عبد الله بن زكريا: الإيضاح في علوم البلاغة. ص 485.

³ انظر، محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص 210، 231، 235، 272، 277، 388.

⁴ ضياء الدين أبو سعيد الكفرتوثي: وزير الاتابك عماد الدين زنكي، كان حسن السيرة في وزارته، كريماً رئيساً. توفي سنة 536هـ. انظر: ابن الأثير، أبو الحسن علي ابن أبي الكرم. الكامل في التاريخ، ج 9. ص 325.

⁵ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص 53.

⁶ انظر، المرجع نفسه: ص 365.

والشاعر يصور ممدوحه الوزير جمال الدين الأصبهاني سخياً كريماً، لا يكلف المحتاج عناء سؤاله، بل يبحث عنه بنفسه ليعطيه ويكرمه، وهذا واضح من خلال استعماله للفعل (يغدو، ويروح)، وتبرز المقابلة بين (ثقيلة أكامه)، و(وخفيفة أردانه) سخاء ممدوحه المميز الذي ينفق كل ماله على المحتاجين، فلا يبقى معه شيء وهذا غاية البذل والكرم، يقول:

يَغْدُو عَلَيْهِ ثَقِيلَةً أَكْمَامُهُ وَيَرُوحُ عَنْهُ خَفِيفَةً أَرْدَانُهُ¹

الكامل

ويوظف ابن القيسراني المقابلة، في وصف جيش نور الدين زنكي، يقول:

إِذَا أَخْفَوْا مَكِيدَتَهُمْ أَخْفُؤا وَإِنْ أَبَدَوْا عَدَاوَتَهُمْ أَبَادُوا²

الوافر

ويصور الشاعر ممدوحه نور الدين مقاتلاً ربانياً، يقاتل لإعلاء كلمة الله، ويحطم أصنام الكنائس، ويمحو صورها، وفي مقابل ذلك، جعل ابن القيسراني همّ ممدوحه تحويل الكنائس إلى مساجد وبناء المحاريب فيها، يقول:

تَمْحُو تَصَاوِيرَ الدُّمَى عَنْ يَدٍ تَبْنِي المَحَارِيبَ خِلَالَ المِحَانِ³

السريع

وبرزت المقابلة في الغزل، فابن القيسراني يقابل بين ممدوحه علي العقيلي والآخرين في هدوئه وقلق الآخرين، وبين وابتسامته وبكائهم، يقول:

مُبْتَسِمٌ وَالْعُيُونُ بَاكِئَةٌ وَفَارِغٌ وَالْقُلُوبُ فِي شُغْلٍ⁴

المنسرح

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 397.

² المرجع نفسه: ص 157.

³ المرجع نفسه: ص 420. المحان، البلايا، أو العطايا. لسان العرب. مادة: (محن)

⁴ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 363.

ووظف المقابلة في رسم صورة للعدو الذين خسروا المعركة وكتبوا بالأصفاذ، وبين صورة المسلمين الذين تحرروا من الأسر وفك وثاقهم، يقول:

فلا مطلقٌ إلاَّ وشدُّ وثاقه
ولا موثقٌ إلاَّ وحلُّ صفاذه¹

الطويل

وممدوح الشاعر لا تقف في وجهه العقبات، فهو دائم الابتسام، ذو صدر واسع، على الرغم من ضيق الحال وكثرة المطالب، وكثرة الخطوب، فبدا ذلك حين قابل الشاعر بين لفظتي (جهم وضاحك) لبيان مقدرة ممدوحه التغلب على مصاعب الحياة، وعلى الضغوظات النفسية والاجتماعية، وحين قابل بين لفظتي (ضيق، ورحيب) لتأكيد سماحة ممدوحه وسعة صدره، ولعل سهولة إخراج الحروف وترديدها، والتناسق بين مخارج حروفها اللينة قد ساعدت في إخراج صورة هذا الطَّباق بما يحويه من جرس موسيقي أخاذ، يقول:

وتغرُّ على جهم المطالبِ ضاحكٌ
وصدَّرُ على ضيق الزمانِ رَحيبٌ²

الطويل

وتبدو المقابلة واضحة جلية من خلال تصوير جنود الإفرنج وقد كتبوا بالأصفاذ مقابل حل أصفاذ المسلمين الأسرى عند الأعداء، يقول:

فَلا مُطَلَّقٌ إلاَّ وشدُّ وثاقه
وَلَا موثَّقٌ إلاَّ وحلُّ صفاذه³

الطويل

ويستخدم الشاعر المقابلة بين صورة جفنه المجروح، وبين صورة جفن المحبوبة الذي أدمته السيوف المشرعة فيه، على سبيل المبالغة، إذ قال:

فَجَفَنُ مُحِبٌّ فِيهِ جَرْحٌ مُضَرِّجٌ
وَجَفَنُ حَبِيبٍ فِيهِ سَيْفٌ مُهَنِّدٌ⁴

الطويل

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 149.

² المرجع نفسه: ص 83.

³ المرجع نفسه: ص 149.

⁴ المرجع نفسه: ص 142.

4- التّقسيم

التقسيم "وهو ذكر متعدد، ثم إضافة ما لكل إليه على التعيين"¹، ولعلّ ذلك يسهم في إيجاز الحديث من خلال تلخيصه وتكثيفه². فهو يحدث نغماً موسيقياً يطرب الأذن.

استخدم ابن القيسراني التّقسيم لعرض صفات ممدوحه نور الدين بأقلّ ألفاظ ممكنة، فصور الحياة العامّة في عهده، والعلاقة المميّزة التي تربطه بالمحكومين، يقول:

بِكَ ابْتَهَجَ الْأَبَابُ، وَأَنْتَهَجَ الْحِجَابُ
وَأَثْمَرَتُ الْأَدَابُ، وَأَطْرَدَ الْمَدْحُ
وَلَاذَتْ بِكَ النَّقْوَى، وَعَاذَتْ بِكَ الْعُلَا
وَدَانَتْ لَكَ الدُّنْيَا، وَعَزَّ بِكَ السَّرْحُ³

الطويل

ووظّف ابن القيسراني التّقسيم لتلخيص مجريات الحرب بين ممدوحه عماد الدين زنكي وأعدائه، فجيش ممدوحه مسيطر على أحداث المعركة، قادر على قلب هجوم الأعداء وتحويله لصالحه، التّقسيم في منح النصّ إيقاعاً موسيقياً ملائماً للموضوع الذي يتناوله، يقول:

إِنْ قَاتَلُوا قُتِلُوا، أَوْ حَارَبُوا حُرِبُوا
أَوْ طَارَدُوا طُرِدُوا، أَوْ حَاصَرُوا حُصِرُوا⁴

البسيط

وساهم التّقسيم في تلخيص صفات ممدوحه وجلاء صورته، فوجهه البشوش علامة الخير، وبمینه لا تتفك تعطي بدون حساب، وحياته في دنياه عبادة وتقرب لربه، فضلاً عن زهده وتقواه، يقول:

مُحِيَّاهُ وَالْبُشْرَى، وَيَمْنَاهُ وَالنَّدَى
فَفِي قُرْبِهِ الزُّلْفَى، وَفِي وَعْدِهِ الْغِنَى
وَنَجْوَاهُ وَالذَّنْيَا، وَتَقْوَاهُ وَالزُّهْدُ
وَفِي نَيْلِهِ الْحُسْنَى، وَفِي رَأْيِهِ الرُّشْدُ⁵

الطويل

¹ القزويني، أبو عبد الله بن زكريا: الإيضاح في علوم البلاغة، ص369. وانظر السكاكي: مفتاح العلوم، ص535
² انظر، التميمي، حسام: أثر المتنبي في شعر الحروب الصليبية. (رسالة دكتوراه غير منشورة)، الجامعة الأردنية، عمان. الأردن. 1996. ص169.
³ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص134.
⁴ المرجع نفسه: ص208.
⁵ المرجع نفسه: ص 163. 164.

ويكرّر هذه الصفات بالكلمات نفسها وبالتقسيم نفسه، مضيفاً إليها ضمير المخاطب،

يقول:

فَفِي قُرْبِكَ الزُّلْفَى، وَفِي وَعْدِكَ الْغَنَى وَفِي بَشْرِكَ الْحُسْنَى، وَفِي رَأْيِكَ الرَّشْدُ¹

الطويل

ومن مساهمات التقسيم في تكثيف المعنى، تصوير ابن القيسراني بمدوحه تاج الملوك، قائداً للجيش، حريصاً على أمن البلاد والعباد، يقول:

قُدَّتْ الْجِيَادَ، وَحَصَّنْتَ الْبِلَادَ، وَأَمَّ نَتَّ الْعِبَادَ فَأَنْتَ الْحَلُّ وَالْحَرَمُ²

البسيط

ويوظف ابن القيسراني التقسيم ليصور مدوحه نور الدين تقياً كريماً، وفارساً شجاعاً في الحرب، تشهد له الرماح والسيوف على ذلك، يقول:

وَالْتَقَى وَالنَّدَى، وَمَعْرَبَةُ الْخَيْبِ لِ وَبِيضُ الظُّبَى، وَسَمُرُ الْعَوَالِي³

الخفيف

ويستحضر ابن القيسراني التقسيم ليعرض من خلاله صفات مساعدي مدوحه ونوابه، فيصور مقدرتهم على إدارة شؤون الدولة وتصريفها، فضلاً عن أمانتهم وكفاءتهم، ويصور علاقة مدوحه الحسنة معهم، يقول:

مَسْتَظْهَرٌ بَوْلَاتِهِ، فَكَفَاتُهُمْ نُوَابُهُ، وَثِقَاتُهُمْ أَعْوَانُهُ
يَعْدُوهُمْ تَأْنِيْبُهُ، وَيَخْصُهُمْ تَهْذِيْبُهُ، وَيَعْمُهُمْ إِحْسَانُهُ⁴

الكامل

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص152.

² المرجع نفسه: ص374.

³ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص358. المعرب من الخيل، الذي ليس فيه عرق هجين. لسان العرب. مادة: (عرب)

⁴ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص397.

5- رد العجز على الصدر

هو في النثر أن يجعل احد اللفظين المكررين، أو المتجانسين، أو الملحق بهما، في أول الفقرة، والآخر في آخرهما، وهو في الشعر أن يكون إحدى تلك الألفاظ في آخر البيت، والآخر يكون، إما في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو في آخره، وإما في صدر المصراع الثاني¹. ويطلق عليه أسامة بن منقذ وابن رشيق اسم التردد، وترجع أهمية رد العجز على الصدر في القصيدة في ما يحدثه من "تلوين موسيقي جميل وترجيع نغمي، يضفي على الصورة مجالاً يضاعف من متعة الإحساس بها"²

وقد استخدمها ابن القيسراني في غير موضع في شعره³، بهدف التوكيد وبيان الأهمية، فضلاً عن تقوية الأنغام، وتشابه الإيقاع بتكرار النغمة المنبعثة من ألفاظ البيت لإحداث جرس موسيقي،

ومثال ذلك تأكيد ابن القيسراني، أن سهر ممدوحه الليلي قائم على خدمة الناس، وهو جزء لا يتجزأ من عمله، باعتباره المسؤول عنهم، وبدا ذلك في تكرار لفظة تَقَلَّدَ، في قوله:

تَقَلَّدَتْ أَحْكَامَ الْقَضَاءِ وَإِنَّمَا قَضَاءُ اللَّيَالِي بَعْضُ مَا تَقَلَّدُ⁴

الطويل

ويؤكد الشاعر أهمية القوة النابعة من القيادة الحازمة التي يمثلها ممدوحه، فهيبته تردُّ الأعداء، إذا فكروا بأن يعودوا إلى حرب المسلمين، يقول:

حَتَّى إِذَا عَادُوا إِلَى مِثْلِهَا قَالَتْ لَهُمْ هَيْبَتُهُ: عُدُّوا⁵

السريع

¹ القزويني، أبو عبد الله بن زكريا: الإيضاح في علوم البلاغة. ص 399-400.

² عودة، خليل: الصورة الفنية في شعر ذي الرمة، ص 207.

³ انظر: محمد، عادل: شعر ابن القيسراني. ص 52، 60، 63، 73، 76، 83، 195.

⁴ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 143.

⁵ المرجع نفسه: ص 156.

والسيوف عند الشاعر قد أخذت حدتها من ممدوحه، وقد عبر عن ذلك في تكرار لفظة
مضاء التي دلّ بها على قوة ممدوحه وعزيمته، يقول:

وَكأنَّ السِّوْفَ من عَزَمَكَ الما ضي أفادتُ ما عندها من مضاء¹

الخفيف

ويوظف ابن القيسراني رد العجز على الصدر في صورته الفنية، من خلال تصويره
لرأس قائد الإفرنج وهي معلقة على سنان الرمح، وذلك بتكراره لفظة عجبت بقصد السخرية
والاستهزاء، يقول:

عَجِبْتُ لِلصَّعْدَةِ السَّمراءِ مُثْمرةً برأسه إن إثمارِ القنا عَجِبُ²

البسيط

ويوظف ابن القيسراني رد العجز على الصدر في غزلياته، فهو حين يصور جمال
إفرنجية وحسنها، يتمنى لو انه صليب عندها حتى يبقى قريباً منها، تعظمه وتقبله، وهذا واضح
من خلال تكراره لفظة صليب في صدر البيت وعجزه، يقول:

أُمُعْظمة الصَّلِيبِ وددت أني ودينُ اللهِ عندكم صليبُ³

الوافر

ويشير ابن القيسراني إلى عادة من عادات النصارى في العبادة، من خلال تصوير
الإفرنجيات وهن يسجدن للصور في الكنيسة، حيث شبه جمالهن بجمال الصور، لشدة إعجابه
بحسنهن وجمالهن، من خلال ترديد لفظة صور في الصدر والعجز، يقول:

لَمْ تَرَ إِلَّا صُوراً ساجدةً إلى صور⁴

مجزوء الرجز

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص 60.

² المرجع نفسه: ص 73.

³ المرجع نفسه: ص 85.

⁴ المرجع نفسه: ص 245.

وعيون محبوبه الشاعر تقتل كل من ترمقه بنظراتها، وقد أكد الشاعر هذه الصفة بترديده
لفظة رمقت في صدر البيت، ورمق في عجزه، يقول:

وأوليتنا من عيون قلما رمقت
ألا أنثت عن قتيل ما به رمق¹

البسيط

من الملاحظ أن رد العجز على الصدر قد جاء في عدّة مواضع مختلفة في الأبيات آفة الذكر،
وأياً كان موضعها - في الصدر أو العجز لمصراعي البيت فإن تأكيد الشاعر للفظه ما كنوع من
الترديد، إنما يتأتى من خلال جوّ عامّ يعيشه الشاعر في قصيدته أو بيته الشعري، ويعكس فيه
حالته النفسيّة التي اعترته آنذاك، سواءً التي كانت مفعمةً بالفرح والحيوية، كأبيات الوصف مثلاً
، أو مظلمةً بغمامة من الحزن والكآبة، كأبيات الشكوى.

وتزداد فاعلية رد العجز على الصدر كلما كانت فكرته واقعيّة صادقة، لما يتحقق فيها من
تجاوب المتلقي معها، وإحساسه بوجودان الشاعر من خلالها، وبالتالي إبراز العمل الفني بصورة
ناجحة، وهو ما أكدّه أحمد الفاضل بقوله: "الفن هو مجموعة الوسائل المختلفة التي بها يثير الفنان
فينا الشعور بالجمال"².

¹ محمد، عادل: شعر ابن القيسراني: ص306.

² الفاضل، أحمد: تاريخ وعصور الأدب العربي نصوص مختارة مع التحليل. دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1. 2003، ص

الخاتمة

بعد هذه الجولة في عالم الصورة الفنية في شعر ابن القيسراني، يمكن تسجيل النتائج

التالية

- يعد الموروث التاريخي والأدبي والديني من المصادر الأساسية التي وظفها ابن القيسراني في تشكيل صورته الفنية، وهي تدل بوضوح على ثقافة الشاعر وسعة اطلاعه، ما أهله ليؤدي دوراً إعلامياً في تلك الحروب في معرض الترويج للبطل المسلم، فقد كان للحوادث التاريخية والمعاني الدينية ومعاني الشعراء السابقين وصورهم الفنية، دور مهم في تشكيل صورته، وأتيح له بوساطتها، نقل أحاسيسه الوجدانية وتجربته الفنية إلى الجمهور المتلقي، عبر عملية استحضار انتقائية مركزة لبعض الصور الفنية التي أسهمت في إثراء ثقافته وصقل معرفته وشاعريته، وقد برز استحضاره بجلاء لصور سابقيه، وبخاصة صور أبي نواس في الخمر والغزل، وصور أبي تمام والمنتبي في شعر الحرب.
- رسمت الأشعار الغزلية (الثغريات) التي قالها ابن القيسراني في بلاد الإفرنج من خلال صورته الفنية، صورة واضحة للحياة الاجتماعية بما فيها الدينية عندهم، فنقلت صوراً عديدة من جوانب حياتهم كأعيادهم الدينية، وعباداتهم، وكنائسهم، ومجالس لهوهم، مما يدل على معرفة الشاعر لبعض جوانب الحياة عند الصليبيين.
- عبرت الصور الفنية التي رسمها ابن القيسراني للطبيعة سواء كانت صامتة أو متحركة عن عشقه لها، فقد صاغ صورها من كل ما وقعت عيناه عليه، فارتبط هذا الشعر بمعاناته وغربته وعشقه واساه.
- وظف ابن القيسراني من الطبيعة الصامتة في صورته الفنية الليل للدلالة على كفر الصليبيين وضلالهم، ووظف الفجر للدلالة على صلاح ممدوحه وتقواه، ووظف الليل والقمر والنجوم في غزله وفي وصف بعد المرأة وغيابها عنه، ووظفه للدلالة على شبابه الذي انقضى.

- صور ابن القيسراني المرأة في غرضي الغزل والوصف واعتمد في رسم صورتها على التشبيه والكناية والاستعارة.
- ارتبط وصف الخيول عند ابن القيسراني في صورته الفنية بشعره الجهادي والحربي، فكان اهتمامه بها ينبع من أهميتها التي ظهرت من تصوير: قوتها وسرعتها وتحملها، فيما غابت الإبل عن شعره إلا في مقطوعة صور فيها سرعتها وتحملها.
- استحضر ابن القيسراني في صورته الفنية معظم أنواع الحيوانات كالظبي وبقر الوحش، للدلالة على جمال محبوبته، واستحضر الأسد والذئب للدلالة على قوة ممدوحه وشدة عزمه. ووظفه في شعره الغزلي بنوعيه: التغزل بالمرأة والتغزل بالغلمان، لإبراز مواطن الجمال عندهم.
- استحضر ابن القيسراني في صورته الفنية صورة الطيور الجارحة في سرعة انقضاضها على الفريسة، ليرسم لنا صورة خيول المسلمين وسرعتها في ساحة المعركة، وصورها وقد أصبحت بطونها مقابر لقتلى الأعداء.
- جاءت الصور الفنية في شعر ابن القيسراني للحمام تعبيراً صادقاً عن نفسه، فقد عبّر عن خلاله عن معاناته، وأحزانه، وهمومه، وغربته.
- كانت أغلب الصور الفنية عند الشاعر تقليدية، وبخاصة في وصف الحروب، فهي في معظمها متشابهة، وإن بدت بعض صورها تنبض بالحياة، في حين كانت تشبيهاته في تغرياته أقرب إلى الواقع؛ لأنه وصفها بعد المشاهدة، فكانت عاطفته فيها صادقة أكثر من غيرها، مع أنه نحى فيها منحى أبي نواس في خمرياته ومجونه، ولهذا كانت أقرب إلى الإتياع منها إلى الإبداع.
- وظف ابن القيسراني المجاز في تشكيل صورته الفنية، فاعتمد على المجاز العقلي، والمجاز اللفظي بنوعيه، المجاز المرسل، والاستعارة.

- تعد الاستعارة من أهم سبل التصوير عند الشاعر، فاعتمد في تشكيلها على التشخيص، علماً بأنه لم يخرج في استعمالها عمّا درج عليه الشعراء السابقون، مع محاولته في بعض الأحيان كسر قيود التبعية لهم، وأبدع بعض الصور الجديدة حيث أضاف عليها من مشاعره، مما جعلها تنبض بالحياة.
- كان للكناية حضور بارز في تشكيل ابن القيسراني لصوره الفنية، فأدت دوراً كبيراً في جلاء رؤياه وإبراز مواقفه.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

القرآن الكريم

- الأمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: **الموازنة**. تحقيق: أحمد صقر، القاهرة: دار المعارف. 1961
- ابن الأبرص، عبيد: **الديوان**. كرم بستاني، بيروت: دار صادر للطباعة والنشر، 1958.
- ابن الأثير، أبو الحسن علي ابن أبي الكرم. **الكامل في التاريخ**، ط(4)، تحقيق: محمد، يوسف الدقاق، بيروت، دار الكتب العلمية، 2003. - ابن الأثير، ضياء الدين: **المثل السائر**، تحقيق: احمد الحوفي وبدوي طبانه، مكتبة نهضة مصر، ط1، ج1960، 2.
- الأخطل، غياث بن غوث: **الديوان**. تحقيق. مهدي ناصر الدين. ط(2). بيروت: دار الكتب العلمية. 1994.
- الأصبهاني، عماد الدين محمد بن محمد: **خريدة العصر وجريدة القصر**. قسم شعراء الشام. ج(1). تحقيق: شكري فيصل. العراق: دار نشر المجمع العلمي العراقي. 1955.
- امرؤ القيس: **الديوان**. تحقيق: مصطفى عبد الشافي، بيروت: دار الكتب العلمية.
- البحري، الوليد بن عبيد: **الديوان**. ج(1). تحقيق: رشيد عطية. ط(2). بيروت: المطبعة الأدبية. 1911.
- البخاري، محمد بن إسماعيل: **الصحيح**. ج(3). تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر. ط(1). دار طوق النجاة. 1422هـ.
- ابن برد، بشار: **الديوان**. جمعه وشرحه: محمد عاشور. تونس: الشركة التونسية للتوزيع. 1976.

الترمذي، أبو عيسى محمد: السنن. ج(5). تحقيق: أحمد محمد شاكر وآخرين، بيروت: دار إحياء التراث العربي.

أبو تمام، حبيب بن أوس: الديوان. شرح التبريزي. ج(1). تحقيق: محمد عبده عزام. القاهرة: دار المعارف. 1964.

الثعالبي، أبو منصور: ثمار القلوب في المضاف والمنسوب. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة: دار المعارف. 1985.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان. ج(3). تحقيق: عبد السلام هارون. ط(3). بيروت: المجمع العلمي العربي الإسلامي. 1969.

ابن جبير، أبو الحسن محمد بن أحمد: رحلة ابن جبير تذكرة بالأخبار عن اتفاقات الأسفار. بيروت. 1955.

الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة. تحقيق: هـ. ريتز. مطبعة وزارة الأوقاف، ط2، 1951
— دلائل الإعجاز. تحقيق وتعليق: محمود محمد شاكر. ط(5). القاهرة: مكتبة الخانجي. 2004.

الجرجاني، علي عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه. ط(3). القاهرة: دار الكتب العلمية. 1975.

ابن جعفر، قدامه: نقد الشعر. ط(1). الأستانة: مطبعة الجوائب. 1302هـ.

الحموي، ابن حجة: خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق: عصام شعيتو، ط(1) بيروت، دار ومكتبة الهلال، 1987.

الحموي، ياقوت: معجم الأدباء إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب. ج(20). ط(3). القاهرة: دار الفكر. 1980.

- ابن خلدون، عبد الرحمن، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والعجم والبربر ومن
عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر. ج(2). ط(2)، بيروت دار الفكر، 1988، ، .
- ابن خلكان، أحمد بن محمد: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. ج(4). تحقيق: إحسان عباس.
دار الثقافة. 1975.
- ابن ذريح، قيس: الديوان. شرح: عبد الرحمن المصطاوي، بيروت، دار المعرفة، ط2 2004.
- الذهبي، الحافظ: العبر في خير من عبر. تحقيق: صلاح الدين منجد. الكويت. دار الكتب
للطباعة والنشر، 1963.
- الذهبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد: سير أعلام النبلاء. ج(20). تحقيق: شعيب الأرنؤوط
ومحمد نعيم العرقسوسي. بيروت: مؤسسة الرسالة. 1990.
- الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد: شرح المعلقات السبع. بيروت: المكتبة العصرية.
2003.
- السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. ط(1). بيروت: دار
الكتب العلمية. 2000.
- ابن شداد، عنتره: الديوان. شرح وتحقيق: حمدو طماس. ط(3). بيروت: دار المعرفة. 2007.
- الصابوني، محمد علي: صفوة التفاسير. ج(3) القاهرة: دار التراث العربي للطباعة
والنشر. 1993.
- الضبي، المفضل: المفضليات، تحقيق: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، ط3 ، القاهرة، دار
المعارف، 1964.
- أبو الطيب المتنبي، أحمد بن الحسين: شرح ديوان المتنبي. ج(3). شرح العكبري، الطبعة
الأخيرة. بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر. 2003.

أبو العتاهية، إسماعيل بن القاسم: **الديوان**. تحقيق: كرم بستاني. بيروت: دار صادر للطباعة والنشر. 1964.

العسكري، أبو هلال: **كتاب الصناعتين - الكتابة والشعر**. تحقيق: محمد البجاوي، محمد أبو الفضل القاهرة: دار إحياء الكتب العربية. 1952.

ابن عطية، جرير الخطفي: **الديوان**. شرح وتحقيق: كرم سبيتاني. بيروت، دار صادر، 1960
الفرزدق، همام بن صعصعة الدارمي: **الديوان**. ج(1) جمع وتعليق: عبد الله الصاوي. ط(1) مصر: مطبعة الصاوي. 1936.

القزويني، أبو عبد الله بن زكريا: **الإيضاح في علوم البلاغة**. تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي. ط(3). بيروت: دار الكتاب اللبناني. 1971.

القيرواني، ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**. ج(1). تحقيق: محمد عبد الحميد. ط(3). مصر: المكتبة التجارية الكبرى. 1963.

ابن كثير، عماد الدين إسماعيل: **البداية والنهاية**. ط(1)، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي. مصر: هجر للطباعة والنشر. 1998.

المرزوقي، أبو علي: **شرح ديوان الحماسة**. تحقيق: أحمد أمين، وعبد السلام هارون. ط(1). القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر. 1951.

ابن معصوم، علي صدر الدين: **أنوار الربيع في أنواع البديع**. تحقيق: شاكر هادي شكر. ط(1). ج(5) النجف: مطبعة النعمان. 1969.

معر، جميل: **الديوان**: بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، 1982.

المقدسي، شهاب الدين أبي محمد: **الروضتين في أخبار الدولتين النورية والصلاحية**. ج(1). بيروت: دار الجيل.

ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: مختصر تاريخ دمشق لابن عساكر. ط(1). القاهرة: دار الفكر. 1988.

ابن منقذ، أسامة: البديع في نقد الشعر. تحقيق: أحمد بدوي وحامد عبد الحميد، الإقليم الجنوبي، الجمهورية العربية المتحدة. 1960.

أبو نواس، الحسن بن هانئ: الديوان. شرح: محمود أفندي واصف. ط(1). مصر: المطبعة العمومية. 1988.

ثانياً: المراجع

ابن إبراهيم، اسحق الكاتب: البرهان في وجوه البيان. تحقيق: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي. بغداد: 1967.

إبراهيم، محمود: صدى الغزو الصليبي في شعر ابن القيسراني. ط(2). عمان: دار البشير. 1988.

ابن سينا: المجموع أو الحكمة العروضية. تحقيق: محمد سليم سالم، دار الكتب، القاهرة، 1969.

إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي. القاهرة: دار الفكر العربي. 1955.

إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر (قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1978.

الألباني، ناصر الدين: سنن ابن ماجه. ط(3). مكتبة التريبة. 1988.

البطل، علي: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1980.

الضامن، حاتم صالح: شعر يزيد ابن الطثريه. بغداد: مطبعة اسعد.

بارت، رولان: لذة النص. ط(1). باريس: دار لوسوي. 1992.

التطاوي، عبد الله: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد. القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع. 1997.

جابر صالح، عادل: شعر ابن القيسراني. ط(1). الأردن: الوكالة العربية للنشر والتوزيع. 1991.

جرار، فاروق: محمد بن نصر القيسراني حياته وشعره، عمان: جمعية عمال المطابع التعاونية منشورات دائرة الثقافة والفنون. 1974.

الجويني، مصطفى الصاوي: البيان فن الصورة، دار المعرفة الجامعية عين شمس، سوتير الإسكندرية.

حسين، سعيد: المعارضات في الشعر العربي. الرياض: منشورات النادي الأدبي. 1980.

حماد، عبد الرحمن: دين الحق. ط(6). السعودية: وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد. 1420هـ.

دهمان، احمد: الصورة البلاغية عند عبد القاهر، دار أطلس، ط1، 1986.

الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق. ط(1). الرياض: دار العلوم للطباعة. 1984.

ربابعة، موسى: التكرار في الشعر الجاهلي: دراسة أسلوبية. جامعة اليرموك. الأردن. مؤتمر النقد الأدبي. 1988.

رياض، عبد الفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية. ط(2). القاهرة: دار النهضة العربية. 1983.

- زايد، عبد الرزاق أبو زيد: *في علم البيان*. مصر: مكتبة الأنجلو المصرية. 1978.
- زايد، علي عشري: *البلاغة العربية: تاريخها، مصادرها، مناهجها*. ط(4). القاهرة: مكتبة الآداب. 2004.
- أبو زيد، إبراهيم: *الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي*. ط(2). القاهرة: دار المعارف. 1983.
- ساعي، احمد بسام: *الصورة بين البلاغة والنقد، المنارة للنشر والتوزيع*، ط1، 1984.
- سي دي، لويس: *الصورة الشعرية*. ترجمة: أحمد الجابي، وآخرين. بغداد. 1982.
- شكري، عبد الرحمن: *الديوان*. تحقيق: نقولا يوسف. الإسكندرية: 1960.
- طبل، حسن: *المعنى الشعري في التراث النقدي*. ط(2). القاهرة: دار الفكر العربي، 1998.
- طه، أمين نعمان، *السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري*، ط(1)، القاهرة، دار التوفيقية للطباعة والنشر، 1978.
- عبد الرحمن، نصرت: *الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث*. ط(2). عمان: مكتبة الأقصى. 1982.
- عبد الله، محمد حسن: *الصورة والبناء الشعري*. القاهرة: دار المعارف. 1979.
- عبد الوهاب، شكري: *الإضاءة المسرحية*. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب. 1985.
- عجينة، محمد: *موسوعة أساطير العرب*. ط(1). بيروت: دار الفارابي. 1948.
- عصفور، جابر: *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب*. ط(3). بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر. 1983.

أبو علي، محمد: مدخل إلى مفهوم الأدب الجماهيري. ط(1). طرابلس: المركز العالمي
لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر. 1988.

القط، عبد القادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت،
1978.

عباس، إحسان: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، 1959.

عمر ، أحمد مختار: اللغة واللون. ط(2). القاهرة: عالم الكتب.

القلانسي، حمزة بن أسد: ذيل تاريخ دمشق. تحقيق: سهيل زكار.

الفاضل، أحمد: تاريخ وعصور الأدب العربي) نصوص مختارة مع التحليل. ط1. دار الفكر
اللبناني، بيروت، 2003.

كمال الدين ، محمد: الأدب والمجتمع، مطابع الدار القومية للطباعة والنشر، 1962.

لاشين، عبد الفتاح: البيان في ضوء أساليب القرآن. ط. (2) القاهرة: دار الفكر العربي. 1998.

محمد، عادل: شعر ابن القيسراتي. ط(1). الأردن: الوكالة العربية للنشر 1991.

محمد كمال، الفت: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، مطابع الهيئة
المصرية العامة للكتاب، مصر. 1984.

محمود، زكي نجيب: فلسفة وفن. ط(1). القاهرة: مطبعة الأنجلو المصرية. 1963.

مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز. مصر، وزارة التربية والتعليم. 1994.

ابن معصوم، علي صدر الدين: أنوار الربيع في أنواع البديع. ج(5). تحقيق: شاكِر هادي شكر.
ط(1). النجف: مطبعة النعمان. 1969.

مندور، محمد: الأدب ومذاهبه. القاهرة: دار النهضة. 1979.

مندور، محمد: في الأدب والنقد، القاهرة: دار النهضة. 1978.

موسى صالح، بشرى: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث. ط(1). بيروت: المركز الثقافي العربي. 1994.

الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. بيروت: دار العلم للملايين. ط(7). 1983.

هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث. ط(2). بيروت: دار العودة. 1987.

نافع، عبد الفتاح: الصورة في شعر بشار. عمان: دار الفكر والنشر والتوزيع. 1983.

نمر إبراهيم، موسى: شعر الحرب في العصر الأيوبي. ط(1). رام الله: دار البيرق العربي للنشر والتوزيع. 2007.

النووي، يحيى بن شرف: الأربعون النووية. ط(1). بيروت: دار الكتاب العربي. 1973.

الهاشمي، أحمد: جواهر البلاغة. ط(12).

ثالثاً: الرسائل الجامعية

التميمي، حسام: أثر المتنبي في الحروب الصليبية. (رسالة دكتوراه غير منشورة). الجامعة الأردنية. عمان. الأردن. 1996.

الداهمة، إبراهيم: الصورة الفنية في شعر أبي فراس الحمداني. (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة اليرموك، إربد: الأردن. 2001.

عودة، خليل: الصورة الفنية في شعر ذي الرمة. (رسالة دكتوراه غير منشورة). جامعة القاهرة: القاهرة. جمهورية مصر العربية. 1987.

أبو عون، أمل: اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي. (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة النجاح الوطنية. نابلس. فلسطين. 2003.

عيسى، عبد الخالق: السخرية في الشعر العباسي في القرنين الثاني والثالث الهجريين. (رسالة دكتوراه غير منشورة)، الجامعة الأردنية. عمان: الأردن. 2003.

مصطفى ، محمود: الفخر عند الشاعر يوسف الثالث. (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة النجاح الوطنية. نابلس. فلسطين. 2004.

مكنا، محمد عيسى: الصورة الفنية في شعر رواد الرابطة القلمية. (رسالة دكتوراه غير منشورة). دمشق. 2002.

رابعاً: الدوريات

عبد الهادي، حسن، وصالح، محمود: المنامات في الأدب العباسي. مجلة مجمع اللغة العربية. ع/3. 2003.

اللبدى ، نزار وصفي، الصورة الساخرة في شعر الحرب عند شعراء الدولتين الزنكية والأيوبية ،مجلة جامعة النجاح للأبحاث، مجلد 17، 200

**An Najah National University
Faculty of Graduate Studies**

**Artistic Imagery in the Poetry of Ibn Al
Qaysarani Elements of Formation & Creativity**

**By
Husam Tahseen Yaseen Salman**

**Supervisors
Dr. Abdel Khaleq Eisa
Dr. Raed Abdel Raheem**

**This dissertation is submitted to complete the requirements of the
Master Degree in the Arabic Language & Literature at the
Faculty of Graduate Studies at An Najah National University in
Nablus – Palestine**

2011

**Artistic Imagery in the Poetry of Ibn Al Qaysarani Elements of
Formation & Creativity**

By

Husam Tahseen Yaseen Salman

Supervisors

Dr. Abdel Khaleq Eisa

Dr. Raed Abdel Raheem

Abstract

Mohammad bin Nasr Al Qaysarani (died 548 Hegira), a famous poet of the sixth century Hegira, lived under the patronage of the Zenkees and praised their victories and achievements against the Crusaders. He was praised and interested by the historians and critics of both his time and those who came after them. Several modern studies were carried out about his life, topics of his poetry, and artistic characteristics. However, there aren't any studies that concentrate on the artistic imagery and its various aspects in his poetry. Hence, this research comes to provide a comprehensive image and analyze the elements of formation and creativity in this imagery.

This study is based on the aesthetic methodology in order to achieve its objectives. To do this, it is divided to an introduction, two chapters and a conclusion. In the introduction, the researcher discussed the concept of the artistic imagery as seen by both ancient and modern scholars. In addition, he demonstrated the concept of the artistic imagery by several literary schools such as classicism, romanticism, symbolism, and surrealism. Following this, he highlighted the importance of artistic imagery for both

ancient and modern critics and rhetoricians. The introduction is concluded with a brief demonstration of Ibn Al Qaysarani's culture.

In Chapter One, the study analyses the most important sources and the formation elements of the artistic imagery in the poetry of Ibn Al Qaysarani through identifying the relationships between the image and heritage. To do this, it refers to the most important historical events, characters and narrations of various kinds and types. Furthermore, the study discusses the relationship between the image and religion, and the relationship between the image and nature whether static or dynamic. Following this, it deals with the most important figures of speech that comprised the varied forms of the image.

In the second chapter, the study analyses the kinds of artistic imagery in the poetry of Ibn Al Qaysarani through discussing the various types of figures of speech including similes, metaphors, allegories, color, money-earning, repetitions and photography through motion.

The study contains a conclusion that provides the study findings that the researcher reached in his study.