وظائف الصورة الشعرية عند ابن حيوس

المقطوف عثمان الطيف كرناف(*)

الملخص

هذا ملخص لمبحث من بحث بعنوان "الصورة الشعرية عند ابن حيوس" أجيزت به رسالة ماجستير في اللغة العربية من كلية الآداب جامعة الزقازيق سنة (1426هـ 2005م)،وقد تناولت الدراسة شاعر من شعراء العصر الفاطمي أسمه (ابن حيوس)"394– 473 هـ "

اعتمد الباحث في دراسة شعر ابن حيوس على المنهج الفني المرتكز على البلاغة، مع الاستفادة من مناهج أخرى كالمنهج الوصفي والمنهج التاريخي، وقد انصب اهتمام الباحث على دراسة فنية الصورة ، وكذلك بيان طبيعة التركيب الفني بين الصورة والوسائل الغايات ،وبيَّن الباحث ايضا عناصر الصورة وأهميتها ووظيفتها من خلال شعر ابن حيوس.

يهدف هذا المبحث إلى بيان وظيفة "الصورة" في شعر هذا الشاعر، وقد قسم الباحث الأدوار التي تؤديها الصورة داخل النص إلى ثلاث وظائف:

** **الوظيفة الجمالية** :والتي يُنقل من خلالها المعنى في صورة من الإمتاع الفني، وذلك من خلال التشخيص ،والتجسيم، المبالغة، المتعة الفنية في ذاتها.

** **الوظيفة الاجتماعية**: فالشعر كان و ما يزال يؤدي دوراً على المستوى الفردي والجماعي، وقد عرض ذلك من خلال أغراض الشعر من مدح ووصف ،وفخر ،... وغيرها.

****الوظيفة الإشارية:** فالمعنى لا يذكر هنا مباشرة ، وإنما يُلمح إليه، وقد تحقق ذلك من خلال الوصف والكناية، والتعريض، والرمز ...وغيرها.

وفي نهاية كل وظيفة يعرض الباحث تقويماً لها على أساس تطبيقها على شعر ابن حيوس مبيناً مدى نجاح الشاعر في تحقيق هذه الوظيفة أو تلك.

يوصي الباحث:

1- بدراسة بعض الظواهر الواضحة في شعر ابن حيوس مثل أثر الحواس الخمس في شعره وبخاصة حاسة الشم ،وكذلك أحكام النجوم.

2- بزيادة الاهتمام بشعراء العصر الفاطمي ،والقيام بدراسة فنية لأشعارهم، وبخاصة: أبراهيم الحضرمي(ت 475هـ)،وأبو المعالي الهيتي(ت 497هـ)،وابن أبي حصينة(ت 457هـ)،وابن الخياط(ت517هـ)، والأبيوردي (ت 507هـ)، والشريف العقيلي(ت 450هـ).

---

* عضو هيئة تدريس بجامعة الجبل الغربي - كلية/ الآداب تيجي – ليبيا

The Functions of poetic Imagery in Ibn Hayos

Al Maqtof Othman Atef

Abstract

This is an abstract of one of subjects from a Research entitled "The Poetic Imagery of Ibn Hayos" which was approved as a Master in the Arabic Language from Faculty of Arts, Zagazig University (1427 A.H., 2005 A.C.). The study is about one of the Poets of Fatimid Age called (Ibn Hayos 394 - 473 A.H.)

The researcher depended, in studying Ibn Hayos's poetry, on artistic method which based on rhetoric as well as other methods like descriptive method and historical one. The researcher concerned with studying the artistry of image and explaining the nature of artistic structure between the image and means & purposes. The researcher also pointed out the elements of image, its importance and function through Ibn Hayos's poetry.

The purpose of this subject is to show the role of the image in Ibn Hayos's poetry. The researcher classified the roles of the image to three functions:

**** The aesthetic function:** through which the meaning conveyed to make the reader enjoy artistically by using personification, concretization, hyperbole and the artistic pleasure itself.

**** The social function:** poetry played and still the role on the individual and social levels, and this was shown through the purposes of poetry e.g. eulogy, description, boasting …etc.

**** The referential function:** the meaning is not stated directly, but it is hinted, and that is achieved through description, metonymy, innuendo, symbols…etc.

At the end of each function the researcher presents an evaluation by applying them on Ibn Hayos's Poetry and shows how the poet succeeded in achieving each function.

The Researcher's Recommendations:

1- Studying some obvious features in Ibn Hayos's Poetry such the effect of five senses on his poems, especially smell sense.
2- Further concern with the poets of the Fatimid Age and the artistic study of their poems specially, Ibrahim Al-Hadrami (died in 475 A.H.), Abu Al-Maaly Al-Hiti (died in 479 A.H.), Ibn Abi Hasinah (died in 457 A.H.), Ibn Al-Khyaat (died in 507 A.H.) and Al Sherif Al Aqeely (died in 450 A.H.).

هدف المبحث، وخطواته

يهدف هذا المبحث إلى بيان وظيفة "الصورة" في شعر ابن حيوس ، وقد قسم الباحث الأدوار التي تؤديها الصورة الشعرية داخل النص إلى ثلاث وظائف:

** **الوظيفة الجمالية**: والتي يُنقل من خلالها المعنى في صورة من الإمتاع الفني ، وقد عرض الباحث ، تلك الوظيفة من خلال : التشخيص، والتجسيم، المبالغة ، المتعة الفنية في ذاتها، الألوان، الحواس الخمس.

** **الوظيفة الاجتماعية**: فالشعر كان وما يزال يؤدي دوراً على المستوى الفردي والجماعي ، والمجتمع ينتظر من الشاعر أن يكون معبراً عن آماله وآلامه، وقد اتضح من خلال عرض الباحث لأغراض الشعر عند ابن حيوس، وبخاصة المديح الذي ظهر من خلاله الوصف والدين ، والفخر، والهجاء، والغزل ، والحكمة ، والتاريخ ، والموروث الثقافي.

** **الوظيفة الإشارية**: فالمعنى لا يُذكر هنا مباشرة ، وإنما يُلمح إليه ، وقد تحقق ذلك من خلال الوصف ، والكناية ، والتعريض، والرمز، والمجاز المرسل، والحذف ، والتضمين والاقتباس.

وفي نهاية كل وظيفة يعرض الباحث تقويماً لها على أساس تطبيقها على شعر ابن حيوس مبيناً مدى نجاح الشاعر فى تحقيق هذه الوظيفة، أو تلك.

الوظيفة الجمالية

لا شك أن الشعر يتطور، ويواكب العصر، ويساير الحضارة، والشاعر حين يعمد إلى رسم صورة في الشعر فإنه يقصد أن تؤدي هذه الصور دوراً (وظيفة) داخل النص، وتختلف هذه الوظيفة للصورة الشعرية ما بين صور تزيينية زخرفية قليلة النفع، وبين صور جمالية ، وصور اجتماعية ، وصور إشارية، وكلها أشكال مطلوبة لتؤدي الصورة الشعرية الوظيفة المنوطة بها.

والباحث يحب أن يشير إلى أن هذه الوظائف للصورة الشعرية بأشكالها المختلفة ليست منفصلة عن بعضها في النص الشعري، وهي ليست متعارضة، وإنما هي موجودة مع بعضها في آن ، وكل منها يكمل الآخر حتى يصل المعنى الذي يريده المبدع إلى المتلقي.

والشاعر الجيد هو من يفعل ذلك ، أي : يمزج بين كل تلك الوظائف ، والناقد الجيد هو الذي لا يركز على واحدة منها، بل يجمع بينها "ولأن العقل الناقد يجب أن يكون مرناً، وتنسيقه في تغير مستمر، فإن عليه أن ينتقل دائماً من التجربة الجمالية للقصيدة (أي الاستمتاع بها) إلى التجربة العقلية لها (أي الحكم عليها أو تفسيرها). لذلك فان الناقد الجيد هو القارئ الذي ينتقل بين الموقفين الجمالي والنقدي محاولاً الوصول إلى النقطة التي تمتزج فيها جميع عناصر القصيدة : الصوت

والصورة والفكر والانفعال"[1]

وكذلك يجب الباحث أن يوضح أنه ليس من أنصار تفكيك العمل الأدبى، لكن التحليل قد يكشف عن قيمة العمل وطبيعته وبخاصة إذا أتى تحليلاً موضوعياً.

ويرجع الجمال الأدبي في الصورة الشعرية إلى الطريقة التى يصوغ بها الشاعر صورة أفكاره ومعانيه ، "فالجمال في الشكل يرجع إلى الألفاظ والصياغة ، وهو أسمى ما يصل إليه الفنان ، أما سائر الغايات الأخرى فليست هدفاً في ذاتها، فإن جاءت عفواً فبها، وإلا فلا تأثير لها في القيمة الجمالية.[2]

فالجمال هنا ليس في: ماذا يقول الشاعر؟ وإنما: كيف يقول؟ وبالتالي لا يجب أن نغفل جودة الأداء اللغوي للألفاظ والتراكيب اللغوية، وحسن عوضها في أبهى صورة ، "فالصورة الفنية تبعث في النفس السحر الحلال، وتبعث في الألفاظ المعاني الجمال، وتجد النفوس نشوى بالجمال والسحر.."[3]

يقول ابن حيوس:

لكم أنْ تَجوروا معرضين وتغضبوا ... وعادتُكم أن تزهدوا حين نرغبُ
جنيتمْ علينا واعتذرتُنا إليكمُ ... ولولا الهوى لم يسألِ الصفحَ مذنبُ
وموهتمُ يوم الفراقِ بأدمعٍ ... تُخَبِّرُ عن صدقِ الودادِ فتكذبُ
وكمْ غرَّ ظمآناً سرابٌ بقفرةٍ ... وخبـّرَ برقٌ لاحيا وهو خُلَّبُ[4]

فالشاعر - في معرض تغزله، وما أقلَّ ما يفعل - يبين لمحبيه أن من حقهم أن يظلموا ويغضبوا!! لأن من عادتهم إذا رأوه مقبلاً عليهم أن يتزهدوا، فلقد تجنوا عليه واعتذر لهم وذلك نابع من حبه لهم، وعند رحيلهم سالت دموعهم مخبرة عن صدق ودهم.

فإذا ما تأملنا البناء الشعري في الصورة السابقة ، فإننا نجد الشاعر يصوغ لغته صياغة خاصة ، وأول ما يلجأ إليه الشاعر ههنا التقديم والتأخير، فيقدم المفعول به على الفاعل للتوكد والتشويق (لم يسأل الصفحَ مذنبُ - غر ظمآناً سرابٌ) ويقدم الظرف (وموهتمُ يوم الفراق بأدمع) وقد استخدم الفعل المضارع (تجوروا - تغضبوا – تزهدوا - نرغب - يسأل – تُخبر) للتجدد والاستمرار واستحضار الصورة، ثم استخدم (كم) الخبرية لتفيد الكثرة.

ويلجأ الشاعر إلى الخيال ، فهناك الكناية عن الإعراض والكبر في: (وعادتكم أن تزهدوا)، وهناك الاستعارة فالدموع (تخبر)، وكذلك البرق، ثم يأتي (التشبيه الضمني) في آخر بيت حيث صور حال الذى يرى أحبابه ويُحرم منهم وكان يظن أنهم سيريحون قلبه، بحال الظمآن الذي رأى سراباً فظن أنه يرتوي، فإذا به يُصاب بالحسرة، وكثيراً ما يخيل إلى الناظر في السماء أن السحاب سيمطر وهو خلب من الغيث.

والوظيفة الجمالية تحمل الى المتلقي من طاقات الإبداع الفني للشاعر ما يمنحه من النشوة والمتعة حساً جمالياً رائعاً، فكل شعر يحمل متلقيه على عمل فعل

يوصف صاحبه بأنه من الشعراء المبرزين ، وإعجاب المتلقي بشعر دون آخر إنما هو إعجاب بالشاعر المجيد، الذي عبر عن صدق عاطفته ، وهذا ما يؤكده أحد النقاد، فيقول : "إن اللفظ لو تجسم لرأيناه وشياً وزينة، لكنه قبل الزينة والوشي موجود ويؤدي وظيفة، وما فعل الزينة أو الوشي إلا فعل تجميل للفظ أو بمعنى أصح للمحتوى"[5]

يقول ابن حيوس:

خيلٌ إذا ركضَتْ تَساوى عنـدها ... من كلِّ أرضٍ وهدُهَا وهضابُـها
تَردى بآسادٍ خوادرَ في الـقنـا ... منها أظـافـرها ومنـها غـابُهَا
وأمـامها ظَفِرٌ يَذلُّ له العِـدَى ... ويُفـلُّ ظَـفْرُ النائبـاتِ ونابها
اذْعَرْ جيوشَهُمُ بجيشك إنـها ... نَعَمٌ وأطرافُ الوشيج ذِئابها
إن زُرْتَ مملكة النصارى زورةً ... اعيا على أصحابِها إصحابُـها
ثبتتْ بأفئدة العِدى لكَ هيبـة ... ستزولُ من إلبابِـها ألبابُها[6]

فالشاعر - وهو يمدح أمير الجيوش أنوشتكين الدزبري - يبين مدى قوة جيوشه التي ترهب العدو، ففيها خيول سريعة في المنخفضات والمرتفعات لتلقي الموت المحقق لأعدائه ، ويقودها مظفر يصيب العدو بالذل، ويهزم المصائب والمصاعب ويذلها، فيلقي الرعب في قلوبهم .

فإذا رحنا نتأمل أسرار الجمال في هذه الصورة المادحة فإننا نجد الشاعر – انطلاقاً من عاطفته المحبة لممدوحه القائد الشجاع - يبدأ بكلمة (خيل) النكرة لتفيد التعظيم والتهويل ، ثم أداة الشرط غير الجازمة (إذا) للتوكيد والتحقق، ولفظة (كل) التي تفيد الشمول وتبين مدى طلاقة القدرة في السرعة والعدو والركض، ثم نجد المطابقة بين (الوهاد – الهضاب) لتوحي بقوة الخيول وسرعتها مهما كانت الأرض التي تعدو فوقها عالية أم منخفضة، والبيت كله كناية عن قوة وسرعة خيوله المدربة، ثم يصور رجال الجيش بأنهم (آساد) وهي استعارة تصريحية سر جمالها التوضيح وتوحي بقوة الجنود وشجاعتهم، وهؤلاء الجنود مُغَطَّون بالرماح اللدن الذوابل التي تعمل الموت في رقاب العدو، وأما القائد لهذه الجيوش المنتصرة ولهذه الأسود الغاضبة فهو المُظَفَّر دوماً وهو الذي تُذل له الآعادي، وهي كناية عن هزيمتهم وصغارهم، ثم نجد الاستعارة المكنية في (ظفر النائبات) حيث صورها بوحش مفترس ضار، وسر جمالها التجسيم وتوحي بقوة الممدوح ، ثم يستخدم – أخيراً- الأسلوب الإنشائي بصيغة الأمر (اذْعَرْ) للحث والتذكير والنصح والرجاء، وبعدها يستخدم التشبيه البليغ حين يصور الأعداء (أنعام) تخشى الذئاب ليعرض بخوفهم وذعرهم، ويشيد بقوة القائد الدزبري.

ويرى الباحث أن الوظيفة الجمالية للشعر تتحقق من خلال عدة أمور، ومنها قدرة الصورة على التشخيص، والذى يعنى "منح الصفة الإنسانية لما ليس كذلك"[7]

فالشاعر المصور هو القادر على تشخيص الجمادات وبث الروح فيها،

"فالصورة تعمق المحسوسات وتبعث الحياة في الجمادات وتبث الروح في كل ما يتناوله الشاعر فيها من مظاهر الحياة والواقع ، وجوامد ما تقع تحت الحس في الطبيعة فتتعانق هذه الظواهر كلها بعضها مع بعض ، وتتآلف في تعاطف وتجاوب فهي وسيلة التعرف على أسرار الحياة . "[8]

بل إن أحد النقاد ليعتبر الوظيفة الجمالية للصورة الشعرية هي الوظيفة العليا التي لا تدانيها وظيفة "ومما لا شك فيه أن أرقى أدوار الصورة الفنية وأعظم وظائفها هو الدور الجمالي والوظيفة الجمالية ، ففيها غاية الإمتاع، وفيها أداء رسالة الأدب، وفيها تحقيق هدف الشعر الأسمى، وهدف الشاعر من فنه. إن كل أساليب الصور، وكل طرق الخيال، واختلاف الأبنية وتعدد الأنماط يهدف دائماً إلى تحقيق الجمال والشعور باللذة، وهذا ما يفرق الشعر على غيره من فنون القول الأخرى التي تخطب ود العقل، وتحاور الفكر، وتخاطب المنطق، وأن ما يميز الشعر الفني عن غيره هو فنية التصوير،وإمكانية تحقيق الأثر الجمالي"[9]

يقول الشاعر :

وإنْ غـادرت صبـرَهمُ أسـيراً ... فَقَـدْ غـادَرْتَ رُعبَـهُمُ طليــقا
تُزاحمُـهُم إذا سـلكـوا فضــاءً ... فكيفَ بهم إذا سلكوا طريقا؟!
وإنك لـو منـعت الـدهر شيئـاً ... لأضـحى عن تنـــاوله مَعوقا
أرى اسمَ المَلْكِ مُشتركاً مُشاعاً ... ومـعنـاه بغيـرك لنْ يَـــليقا
فيـا ذا الصـدرِ يزدادُ اتــساعاً ... إذا ما ازداد صدرُ الدهــرِ ضِيقا
فلــو مُنـىَ الزمـانُ بما تُعَانـي ... لمـا كـان الزمـانُ له مُـطيقا[10]

وهكذا رأينا الصورة السابقة معتمدة على التشخيص، "وتلك هي الأضواء في بؤرة واحدة تتركز في موقع معين هذا الموقع يتحدد في أغنى أنواع الخيال في التصوير الأدبي الذي يبعث فيه الحيوية والحركة والدقة والتناسق"[11]

ولقد كان العقاد يرى "أن التشخيص أقوى ألوان الخيال في الصورة فهو يزيدها حيوية وخلوداً، وملكة التشخص لا تقل عن ملكة التصوير جلالاً وروعة في آيات الفن الرفيع فهي الملكة المصورة التي مستمد قدرها من سعة الشعور حيناً أو من دقة الشعور حيناً آخر"[12]

ويقول ابن حيوس مادحاً قائد الجيوش أنوشتكين الدزبري:

ليست تقَضَّى من زمانك لحظـة ... حتـى تزيدَكَ رفعـة وجـــلالا
بكَ أنجزَ الدهرُ المَطُولُ عِداتِهِ ... من بعد ما كانَ المِطالُ مُطالا
ما زلتَ تُلْبِسُهُ محاسنَ جمـة ... حتى مشى من تيهِهِ مُختالا[13]

فكل لحظة تمر على الممدوح تزيده رفعة وعظمة، والدهر الذي يماطل في تحقيق وعوده قد نفذ ما وعد القائد المظفر به ، وقد مشى الزمان يتيه ويفتخر من المحاسن التي ألبسها إياه القائد.

وإذا رحنا نتأمل الصورة السابقة وجدنا الشاعر يتخذ التشخيص مطية له،

فالدهر- مع القائد - إنسان وفيٌّ يُنجز ما وعد به ، وهي استعارة مكنية وسر جمالها التشخيص، وقد شخَّصَه الشاعر أيضاً في صورة إنسان يكسوه القائدُ الفضلَ، وقد تشخص – أيضاً – في صورة مَن يمشي تياهاً معجباً.

وقد يكون من وظائف الصورة **التجسيم**، وهو تحويل المعنويات إلى محسوسات، ولاشك أن ذلك يجعل الصورة أكثر وضوحاً، وبالتالي أكثر تأثيراً في نفس المتلقي.

والتجسيم "هو صيرورة المعنى والخاطرة إلى هيئة بارزة محددة تقع تحت الحس، وتجسم الفكرة في أشكال محسوسة وأحكام مسورة، وتحول التجريد المطلق إلى صورة منظورة وعوالم مرئية"[14]

يقول ابن حيوس :

هل للأماني عن جنابِكَ مَدفعُ ... أمْ هل لها من دون بابِكَ مَشرعُ
ركبوا بنياتِ الطريقِ فضلَّ سا ... لكُها، ومنهجُكَ الطريقُ المهيعُ
ورعيت حق القاصدين وما رعوا ... ووعيتَ قول المادحينَ ولم يعوا
وعزائمٌ مثلُ السيوفِ وطالما ... فقطعَت غداةَ الرَّوع ما لا يُقطعُ[15]

يواصل الشاعر عرض صورته المادحة فيجسم الأماني مطية تُركب (ركبوا بُنيات الطريق)، وهي استعارة مكنية صور الأماني بمطية تُركب ، وسر جمالها التجسيم، وتوحي بضلال مساعيهم لأنهم تنكبوا جادة الطريق، والبيت فيه مقابلة بين الشطرين توحي بطول همة الممدوح إذا قصَّر غيره من الملوك، ثم نجد صورة الطباق بالسلب في (رعيت وما رعوا - وعيت وما وعوا)، ثم يصور الشاعر قوة عزيمة تاج الملوك على أنها مثل (السيوف)، وهي صورة تشبيهية، وسر جمالها التجسيم، وتبرز مضاء عزيمته وحدتها وقدرتها على الفصل والقطع إذا ما عجز غيره.

وقد تتحقق الوظيفة الجمالية للصورة من خلال رغبة الشاعر في **المبالغة** ، فالشعر قائم منذ نشأته عليها، وليس هناك شعر ما لم تكن هناك مبالغة ، وهي كما يراها أحد النقاد "تعد وسيلة من وسائل شرح المعنى وتوضيحه عندما يُراد بها تمثيل المعنى، أو التأكيد على بعض عناصره الهامة"[16]

وشاعرنا ابن حيوس بما أنه شاعر محترف مادح فلقد كانت المبالغة ديدنه وسمته التي لا تفارقه، وذلك من مثل قوله:

قدتَ الجحافلَ لم يقَدْ معشارَها ... كسرى الملوكِ ولا رآها تُتَّبَعُ
لو أبصرَتْ فِهرٌ فريقاً منهمُ ... ما قيلَ للفهريِّ أنت مُجَمَّعُ
وعصائباً ملأوا الفَراتَ سفائناً ... لَمَّا نبَا بهمُ الفضاءُ الأوسعُ
في حيثُ لا تسعُ الفيافي جمعَهم ... إلا كما يَسعُ الإناءُ المترعُ
طوفانُ عزم لا يَشقُّ عُبابَهُ ... فُلكٌ ولا الجوديُّ منه يَمنعُ[17]

فالشاعر يغرق في المبالغة من خلال مديحه لتاج الملوك- محمود بن نصر

بن صالح، فيبين أنه قاد الجحافل من الجيوش التي لم يقد (كسرى) معشارها، ولا رآها أو سمع عنها (تُبَّع)، ولقد كانت (فهر) تلقب (قصي بن كلاب) بـ "المجمع" لأنه جمع قريشاً بمكة من أقطارها، لكنهم لو رأوك لما أصبح مستحقاً لهذا اللقب ، ولما ضاق الفضاء (الأوسع) عن جيوش ممدوحه، فإنه ملأ نهر الفرات بالسفن، وهذا لأن الصحراوات الشاسعة لم تعد تسعهم، وأنى ذلك وعزم تاج الملوك لا تشق عبابه السفن، ولا يمنعه جبل الجودي.

على أن بعض النقاد يرى أن المبالغة في الصورة تعقدها "لما فيها من زيف، وإرادة المستحيل ، والبعد عن الحقيقة الشعرية ، وهي الصدق الفني فيه، فهي تكشف عن الكذب في النفس، لا عن الوضوح والتقرير، وما كانت في صورة إلا أخذت بجمالها وتعطلت عنه.[18]

ويسارع الناقد نفسه إلى تجلية الأمر بالنسة للمبالغات الشعرية، فيبين أن مقصوده منها أن "يبتعد الشاعر عن الكذب لا أن يبتعد عن الخيال ، وأن يكون صادقاً مع نفسه في صورتها الشعرية من غير تجشم للمبالغات"[19]

ولكن ابن حيوس - على كثرة مبالغاته - لم يصل إلى هذه الدرجة التي تندرج تحت ما أشار إليه العقاد من المبالغة التي تفسد المعنى.

يقول ابن حيوس مادحاً أنوشتكين الدزبري:

فجاوزتَ أقصى عمرِ نوح مُعَّوضاً عن العـام من أعوام مدته ألفا
حياةَ بني الدنيا حياتُكَ سالـماً فلا بُدِّلَ الإسلامُ من قوةٍ ضـعفا

فعندما يمدح الشاعر أمير الجيوش، ويهنئه بالشفاء، فإنه يدعو له أن يعمر مثلما عمَّرَ نوح - عليه السلام -، ولا يكتفي بذلك، بل يدعو أن يُعوض عن العام الواحد من أعوام نوح ألف عام، فكم سيعيش؟! ولا شك أن المبالغه هي التى قامت عليها الصورة، والباحث يوافق العقاد فيما ذهب إليه من التفريق بن الخيال والمبالغة المقبولة، وبين الإغراق في المبالغة، وهذا ما يؤكده أحد الباحثين بقوله : "الفن – أساساً - قائم على المبالغة، والشعر باعتباره فناً - يقوم على المبالغة أيضاً، ولذا اعتُبِرَ الخيال من أهم مقومات الصورة ، بل أهمها جميعا؛ لأن الشاعر عن طريق الخيال يبالغ في رسم صورته، فيحمل المتلقي ليطوف به عليا سماواته بعيدا عن الواقع الأليم"[20]

ويقول الشاعر في نفس القصيدة :

فلو لم تكن فينـا لمُتنـا مَخافـــــة ولو عدمَتْكَ الأرضُ لم تأمنِ الخسفا
ألست ترى النبتَ الذي أطلع الحيا إذا ما جفا صـورُ الحيـا تُرْبَهُ جـفاً
أراد يرينا اللـهُ جاهك عنـــــــده ومَنْ منكِ أولى بالمحبةِ والزّلفا[21]

وقد تتحقق الوظيفة الجمالية عندما نعلم أن للصورة **متعة فنية في ذاتها،** فالشعر فن، ولا بد أن تتوافر عناصر الإمتاع في الفنون، وهنا "لا يهدف الشاعر إلى نفع مباشر، ولا يقصد توجيه سلوك المتلقي ومواقفه بقدر مايقصد به تحقيق نوع من

المتعة الشكلية هي غاية فى ذاتها، وليست وسيلة لأي شئ آخر"[22]

يقول ابن حيوس:

خليليَّ عُوجَا نُحَيِّ الدِّيـــارَ ونَنـدبُ أوقاتَنـــا بـالّلـــبْ
ونسألُ عمن طواه الرسيـمُ رسومَ الديـــارِ وإنْ لَمْ تُجِـبْ
ولمْ أنسَ قولَ ابنةِ المالكـيِّ لسلمى وأدمـعُـــهَا تنسكـب
أيا أختِ ما بالُ ذا الأعصريِّ سلاحـينَ بلّغْتـهِ مـا طـلب
عهدْنَاهُ يَرغبُ في الزاهدين متى صارَ يزهدُ فيمـنْ رغـب
تَجنَّبَني وهو يشكو الهـوى عذيري من العاشق المجـتَنَبْ
وكم ليلة نام عني الرقيـبُ ونبهـني القمرُ المرتَقَـــبْ
جمعْتُ بها بين ماءِ السحابِ وماءِ الرُّضَابِ وماء العِنَـبْ[23]

وهي مجرد صورة غزلية تقليدية يحاول الشاعر فيها أن يجاري الفحول كابن أبي ربيعة، فيعرض صورته الغزلية مقدمةً لقصيدة مادحة، وليس للشاعر من هدف في الصورة السابقة إلا المتعة الفنية في ذاتها، "وهي لا تهتم بقيمة موضوعها وتحقيقه، وهي لا تهدف إلى منفعة"[24]

وهكذا لا نجد للصورة نفعاً مباشراً، وليس فيها سوى المتعة الفنيه في ذاتها، "فإحساسنا بأن معنى الأشياء ينكشف لنا في الشعر لا يعني أننا نصل بالفعل إلى معرفته عن طريق الشعر، ولكنه مجرد شعور لا أكثر يصاحب توفيقنا في التكيف مع الحياة"[25]

ويقول آخر: "إن الجمال إدراك أو فعل يوقظ فينا الحياة في صورها الثلاث معاً : الحساسية والعقل والإدارة"[26]

ويلجأ الشاعر إلي المبالغة في وصف ممدوحه بصفات، يغلب عليها التعميم، كقوله :

وما الـدهر إلاّ طوعُ أمرِك راغماً جنى أبؤساً أو بث في الخلق أنعما
إذا عـاد عن سوءٍ فـأنت نهيـتَه وإن جـاء إحساناً فمنـــك تعـلما
ومـا جـادتِ الخضراءُ إلا تغيّـمَتْ فـلله نوءٌ لا يـغم إذا هـــــــما
حللتَ وإن سيئَـت عداكَ مَحَـلّـة يعود حسيراً مَن إلي سومها سما
لئن كانَ أدناها عسيراً على الورى فمازال أقصاهـا إليك مُسَلّـــِما

وإذا تأملنا الصورة السابقة نجد أن عناصر الجمال فيها تعددت، ومن ذلك استخدام أسلوب القصر (وما الدهر إلا طوع ..) ووسيلته النفي بـ (ما) والاستثناء بـ (إلا) للتوكيد والتخصيص، ثم يأتي الحال (راغماً) ليؤكد أيضاً عظمة قدرة هذا الممدوح الذى (يرغم) الدهر، ثم يواصل استخدام المؤكدات، فيستعمل أداة الشرط (إذا) التي تفيد التحقق والتوكيد.

وإذا انتقلنا إلى الصور البيانية فإنه يستخدم الكناية بكثرة، وكذلك يشخص

الزمان إنساناً يطيع الممدوح، بل يشخصه ذليلاً يأتمر بأمر الممدوح، وينتهي بنواهيه. وكذلك مما يلفت النظر في هذه الصورة المدحية الاعتماد على المقابلات، فابن حيوس يقابل بين ممدوحه وبين الزمن ، وبينه وبين الغيث، وبينه وبين غيره من الملوك ليثبث التفوق لممدوحه ، ومنها (جنى أبؤساً × بث أنعما)، (عاد عن سوء × جاء إحساناً)، (تغميت × لايغيم)، (أدناها عسراً على الورى × أقصاها إليك مسلما).

وأيضاً قوله :

وعزمةٍ مُذْ أَلَمَّتْ بالشآم بَنَـــتْ دونَ الخلافةِ سوراً ليس ينهدمُ
ورُبَّ جيشٍ إذا سالَ الفضاءُ بــهِ رأيتَ فيه جبالَ الأرضِ تصطدُم
بحرٌ فإنْ عسلَتْ فيه الرماحُ أرَتْ أمواجَ بحرِ المنايا كيف تلتــطم
لِخيلِ فرسانهِ مِن طعنِ ما لقيَـتْ براقعٌ ولهم من نقعها لُثَمُ[27]

فمنذ نزول ممدوحه الشام حافظ على الخلافة ببنائه سوراً قوياً من عزمه وقوته يحفظ للخلافة هيبتها وعزتها فبقوة الشام قوة للخلافة التي مقرها مصر، وأيضاً المبالغة في كثرة جيشه حتى أنه لا يسعه مكان ، كأنه بحر ورماحه كأنها موج البحر.

فقوة الصورة نابعة من مبالغته وجمالها نابع من قوة تصويره، فمدائح ابن حيوس غير وحشية كالمدائح القديمة إنما فيها من الجدة تلك البساطة وتلك الصنعة اللفظية التي يزين بها جماليات شعره بألوان زاهية براقة يوشي بها شعره فكثيراً ما كان يحشدها كمثل قوله :

وأين منك حياً يحيا التراب به أني وأنت حياً يحيا به النسم[28]

وذلك ما يدل على أنه كان يغوص للمعني على عادة أبي تمام وكذلك حشده للألفاظ المتجانسة مما يؤكد ولعه بالجناس ، ومثل ذلك قوله :

ورب جمالٍ فتنني في افتنانه فلا زلت مفتوناً ولا زال مفتنا[29]

وكذلك قوله :

فالمجد لو أنه شخص يَرى ويُرى إذاً كنت لـه روحاً وجثـــماناً
أتيته من طريق قط ما طرقـــت أكان عنها جميع الناس عميانا[30]

فبعد أن أكثر من تحكم ممدوحيه في الدهر يبدع معنى جديد لو أن هذا الدهر ينظر إليه أى "هو إنسان" لكنت أنت روحه وأنت جثمانه ، وهذا إبداع مع جمال تصويري، ثم يستدرك ويقول لممدوحه إنك علوت المجد من طريق قبل لم تطرق وينهي تلك الحقيقة باستفهام تهكمي، هل كل الناس عموا عن تلك الطريق؟ وذلك لتأكيد معني دقيق أن ما وصلت إليه لم يصل إليه كل من سبقك .

وإذا كانت **الحواس الخمس** تتعاون في رسم الصورة، فسوف يلتمس الباحث الوظيفة الجمالية للصورة من خلال تعامل ابن حيوس مع الحواس.

وأول هذه الحواس - عند ابن حيوس- وأكثرها شيوعاً - بعد الصورة

البصرية - هي حاسة "الشم "، وإن كان النقاد يضعونها "في الدرجة الثالثة من سلّم الحواسّ بعد البصرية والسمعية، وذلك من حيث المقدرة على الانفعال عن بعد. والشم يتفق مع السمع في إمكانية الانفعال بالموضوع في غيبة الجسم الفاعل"[31]

يقول ابن حيوس :

يـا مَـنْ إذا نشـرَ الأنامُ حد يثـهُ ملأ الدُنا عَرْفاً يفوقُ العَنبرا
إن فاحَ في أقصى البلادِ فبعد أنْ أضحى الشآمُ بعرْفِه مُتعطِّرا
حتـى لَخِلْنا دوحَـهُ وترابـــــــهُ عُـوداً قَماريًّا ومِسكاً أذفـرا[32]

ويبين أحد علماء النفس طبيعة الصورة الشمية بقوله : "فالصورة الشمّية مستعصية على الحجب، إنها صورة منتشرة، بإمكانها التأثير بفعلها وإن كان جسمها غائباً أو محجوباً؛ لهذا السبب أمكننا اعتبار الشمّ من الحواس التي تمكّن الإنسان من أن يستبدل بالأشياء ما يشير إليها من أمارات وعلامات، وفي ذلك الانتقال من استخدام الأشياء إلى استخدام رموزها رقيّ نفسي، يقوى ويزداد تحديداً ويتسع مدى بفضل البصر والسمع، ومن هنا كانت الدلالة النفسية لحاسة الشم تكمن في أنه من ثناياها "تنبثق تباشير السلوك التكييفي التوافقي، سلوك التوقع والاستعداد والرويّة"[33]

ومن الصور الشمية قول ابن حيوس :

وطبقَتِ الآفـاقَ أخبـارُك التـي إذا نُشِرَتْ في بلدةٍ كَسَدَ العِطرُ
فهلْ وُلَتْ ريحُ ابنِ داودَ حَمْلَها فَغذْوَتُها شهرٌ ورَوْحَتُها شَهْرُ[34]

ثم تأتي الصورة البصرية التي تعد الأكثر انتشاراً بين الشعراء في كافة العصور، ويحلو لبعض النقاد أن يقسم الصورة البصرية قسمين : "

أ. الصورة النقلية : التي تعتمد على الوصف المباشر.

ب. الصورة الرؤيوية : والتي ينقلها الشاعر عن الواقع، ولكن من وجهة نظره ، ومع مزجها بعاطفته"[35]

يقول الشاعر :

أنتَ غيثٌ إذا اعترى الأرض مَحْلٌ ودواءٌ إذا اشتكى الدَّيـنُ داءَ
فضتْ حتـى علـى التّرابِ نَوالاً وفككتَ العُنـاةَ حتـى الســماءَ
أفَعينـاً حفرتَ أم هـو بحـرٌ بانَ لما كشفتَ عنه الغِطــاء
لمْ نَخَلْ قطُّ أنَّ في العزم سَيْـلاً تذهبُ الراسياتُ فيـه جُفــاء
فمن الناسِ مَن يقـولُ : تعالـتْ هِمَّـةٌ تتركُ الجـبالَ هبـــاءَ
ومن الناسِ قائلٌ : ليس يُستْنــ ـكر أنْ تُـجرىَ البحارُ النَّـهاءَ
أثرٌ سوف تنقضي حقبُ الدَّهْـ ـرِ ولم تستطعْ له إخفاءَ[36]

فلقد استأثر أنوشتكين الدزبري بجُلِّ مدائح الشاعر، وهو هنا يصف عين ماء حفرها أمير الجيوش الدزبري، ولم تكن صورته نقلاً جافاً (فوتوغرافياً) للواقع ،

ولكنه جمَّع شتات الواقع المتناثر حتى خرجت هذه الصورة البصرية الجميلة.

ومن أمثلة الصورة البصرية عنده ، قوله يصف داراً بناها تاج الملوك محمود بن نصر يقول فيها:

دارٌ بها اكتستِ البسيطـةَ زينـةً ... ويَزينُها منـك الهمـامُ الأروعُ
مـا زال مـبصرها يعودُ بخاطـرٍ ... يشكو الكلالَ وناظر لا يشبـعُ
وترى طيورَ الجـوِّ في جنَباتـــه ... بعضٌ محلَقـةٌ وبعضٌ وقَـــعُ
وسوابقاً ليستْ تُفـارقُ أرضَـها ... وكأنها تحتَ الفوارسِ تَمـزعُ
بالمـصلتين صـواعقاً لا تعتبـي ... واللابسين يـلامقـاً لا تُنـــزع
رهطٌ نَضَوا بيضَ السيوفِ وآخرٌ ... قَدْ جرَّ قوساً ليسَ فيـها مَنزعُ
بالجـانـب الغربي فيهـا نخـــلة ... نـاءٍ جـناهـا وهـو آنٍ مـــونعُ
وتروق عينَك دوحة من غـربهـا ... فيها جنى يحميه ظلٌّ مُسبـــعُ
وزرافتـانِ أقيـمتـا كلتـــــاهمـا ... رانٍ إليـك بمـقلةٍ لا تهـــجع
والفيـلُ يـقرعُ جلدَهُ سُـــواسُهُ ... من كل قَطرٍ وهو لا يـتزعـزعُ
وظعائنٌ تَخشى العيونَ وتتقـــي ... نظرَ المريبِ فدهرها تتبرقـــعُ
والبحرُ عائمـةٌ بـه حيتانُـــــهُ ... ومن الشِّبَاك لها سِمامٌ مُنقـــعُ
طام وما يُحشـى علـى ركابـــه ... غـرقٌ ومركبُهُ مقيمٌ مقلـعُ[37]

ثم نأتي للحديث عن الصورة اللمسية ، "وتحتل المرتبة الرابعة في قائمة صور الحواس ، وهي تضم أربعة إحساسات رئيسية : أولاً الإحساس بالتماسّ والضغط ، ثانياً: الإحساس بالألم ، ثالثاً: الإحساس بالبرودة ، رابعاً: الإحساس بالسخونة"[38]

وكذلك يمكننا أن نعد من صورها: الإحساس بالملاسة، والخشونة ، والصلابة، والليونة ، ومنها قول الشاعر:

فَلْيَطلُبِ الرومُ الأمانَ فَقَد بَدَت ... لَهُمُ خُشونَة صارِم وَلَيانُهُ[39]

ومنها قوله :

وَاِعتزِامُ يَلينُ في الزَمَنِ اللَيـ ... ـنِ وَيَجفو عَلى الزَمانِ الجافي
أنت نبـهت ذا الكـلامَ فَلا نـــا ... مَتْ جُفُوني إن نامَ ليلُ القوافـي
عن معانٍ تكسو المناقبِ أفـوا ... فَ ثنـاءٍ أبـقى من الأفـــوافِ[40]

فقد استخدم الشاعر (خشونة)، و(ليانة)، و(يلين)، و(أفواف) وهي أثواب رقية مزركشة ، ومن الصور اللمسية التي فيها حرارة (النار)، وفيها رقة (قبَّلوا) قوله :

فَكُلُّ سَيف تُزيلُ الخَوفَ شَفرَتُهُ ... فِداءُ سَيفٍ يُزيلُ الخوفَ وَالعَدَما
إذا رَأى مَذهَباً لِلّهِ فيهِ رِضىً ... ودَونَهُ النارُ أو حَدُّ الظُبى اقتَحَما
وَقَبَّلوا كُلَّ نَهج ظَلتَ تَسلُكُهُ ... حَتّى يَصيرَ ثَراهُ في الشِفاهِ لَما[41]

وأما الصورة الذوقية ، فنضعها في المرتبة الخامسة من قائمة الصور

الحسية . يقول حامد عبد القادر: "يظهر من النتائج التي وصل إليها الباحثون في هذا الصدد أن النجاح يبلغ أشدّه بوجه عام في إثارة الصور البصرية والحركية، ويلي هذا النجاح في إثارة الصور السمعية إذ يصل إلى نحو 46,8% أي إلى أقل من المتوسط بقليل، ويقلّ عن هذا النجاح في إثارة الصور الشمية إذ يبلغ نحو 39,3% ، ثم في إثارة الصور اللمسية إذ يبلغ نحو 35,5%، ثم في إثارة الألم والتغيّرات الباطنية ، إذ يبلغ نحو 30,7%، وأخيراً في إثارة الصور الذوقية أو صور الطعوم ، إذ تبلغ نسبة النجاح في ذلك نحو 14,2%"[42]

يقول الشاعر:

ضَمِنتْ سُوَافَ معانديهِ سيوفُهُ فأمرَّ عيشَ عُداتهِ مُرَّانُهُ[43]

فسيوف الدزبري تضمن لأعدائه الموت، وهذا جعل حياتهم مُرَّة .

ويبين أحد الباحثين طبيعة حاسة الذوق ، "وهي ذات تنبيه كيميائي، مثلها في ذلك مثل الصورة الشمية ، لكنها تختلف عنها من حيث طبيعة الاتصال بالموضوع المحسوس . فعلى حين ينفعل الشمّ عن بعد، نجد أن حاسة الذوق لا تنفعل إلاّ إذا وضع الجسم على اللسان، فهي إذاً، حاسة قائمة على التماسّ المباشر، وتتفق الحاستان من حيث إنهما قابلتان للتهذيب ، وكثير من ألوان الترف يرجع إلى إرهاف هاتين الحاستين ، وذلك لما يصحب تنشيطهما من الشحنات الوجدانية"[44]

يقول الشاعر:

فكم خُضت أهوالاً نَتيجَتُها عُلاً وَلاقَيتَ أوصاباً جَنى صابِها شَهدُ[45]

وقوله

ما زِلتَ تَلتَذُّ طَعمَ العَفوِ مُقتَدِراً حَتّى ابتُغي عِندَكَ الإِحسانُ بِالزَلَلِ[46]

ففي البيتين السابقين شجاعة ممدوحه بأنه خاض أهوالاً، ولكن نتيجتها كانت (شهدا) وكذلك أصبح المذاق عند ممدوحه لذيذاً (تلتذ)؛ لأنه ذو نفس سمحة ، فهو يحب (طعم العفو)، وقد بالغ الشاعر بأن جعل الناس من فرط سماحته يتقربون إليه بالعصيان ، وأما عندما نتحدث عن الصورة السمعية ، فلا بد أن نعرف أن "معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان ، وذلك التكثيف للمعنى الذي نشعر به في أية قصيدة أصيلة إنما هو حصيلة لبناء الأصوات[47]

يقول الشاعر:

مّا اِشتَكَت خَيلُ الوَغى مِن بَعدِها إدمانَ رَكضِكَ وَالكَلامُ صَهيلُ[48]

ونستوضح طبيعة السمع من أحد علماء النفس ، فنجده يقول : "فللحواس التي تدرك عن بعد ميزة السبق والتوقّع والتبصّر، غير أنّ حاسة السمع أقلّها مادية وأقواها استخداماً للرموز والإشارات العقلية. وهل من رموز أكثر تحرراً من المادة وأشمل دلالة من الرموز اللغوية التي يصطنعها التعبير اللفظي"[49].

وبعد استعراض الوظيفة ألجمالية للصورة الشعرية عند ابن حيوس، فإننا نستطيع

أن نقومها فيما يأتي:

أ- يؤكد الباحث على تداخل الوظائف المختلفة للصورة الشعرية، فليس هناك فصل بينهم، وكذلك ليس هناك تفاضل إلا بطريقة الاستخدام كي تخدم البناء الشعري.

ب- تحققت الوظيفة الجمالية عند ابن حيوس ، ويرى الباحث أنها لم تكن شاغله الأول ، فشاعرٌ مادح متكسب بشعره ، وليس له مهنة أخرى غير تعاطي الشعر من الصعوبة أن يكون الجانب الجمالي اهتمامه الأول.

ت- برز - من خلال صوره - قدرته على التجسيم بتحويل المعنويات إلى محسوسات، والتشخيص بمنح الصفة الإنسانية لما ليس كذلك.

ث- وأما المبالغة فهي مجاله الذي صال وجال فيه؛ لأنه مادح أبداً، ولأنه كذلك ، ولأنه لا يتقلب في فنون القول وأغراض الشعر، فألجأه ذلك إلى المبالغات الزائدة ، أو ما يسميه البلاغيون "الإغراق"

ج- وقلما يبني الشاعر صوراً يكون الهدف منها المتعة الفنية في ذاتها، وقد يلجأ إلى ذلك أحياناً، ولكن سرعان ما يفلتُ الخيط منه عندما يقصد من ذلك بيان قيمة شعره ليطالب الممدوح بعطاء أجزل.

ح- أحسن ابن حيوس استخدام الألوان بما يخدم صوره الشعرية، ولكنها لم تصل إلى درجة الرموز، وكذلك أجاد استخدام الحواس، وبخاصة الصور المرئية، ثم الصور الشمية، وبعدها الصور السمعية وغيرها.

خ- ويرى الباحث أننا يحسن أن نتعامل مع الصورة الشعرية على أنها مدرّك تنفعل به ذات الشاعر نفسياً ومعنوياً، فيخلقها لتنقل لنا المعنى الذي نريده، وفي الوقت نفسه لتخلق جواً نفسياً يعبر عن شعوره ، وتنجح الصورة الشعرية كلما عملت على التناغم بين المحور المعنوي والمحور النفسي بحيث يتكامل المحوران ، ليأتي دور المتلقي في المشاركة لفهم الصورة والتفاعل معها نفسياً ومعنوياً.

الوظيفة الاجتماعية

يرى الباحث أن للفن هدفاً يسعى إليه، وأن له – أيضاً – باعثاً يدفع إليه، هذا الباعث يغذيه جذران: جذر يمتد في أعماق النفس، إذ من فطرة النفس، إذ من فطرة النفس البشرية السعي إلى الجمال، وجذر آخر يغذيه المجتمع الذي يهدف إلى التوافق معه، وهكذا يلتقي ما تصبو إليه النفس مع ما يتطلبه المنهج فإذا الإنسان مدفوع إلى تحقيق الجمال بفنه بباعث من رغبة النفس وباعث من أمر التوافق والتبادل مع الجماعة التي يحيا بينها.

والشاعر كائناً من كان - لم يكن أبداً بمعزل عن الحياة في أي عصر من العصور، والصورة عنده مرآة لمجتمعه ، ومرآة لأحاسيسه ومشاعره قبل ذلك ، فإذا كنا لا نشك أن الشاعر يكتب لنفسه أولاً، فإننا أيضاً لا يمكن أن نقبل أن يكتب لنفسه فقط ، وإنما هو يصور نفسه من خلال التعبيرعنها وكذلك التعبير عن مجتمعه.

وإذا كانت الوظيفة الجمالية للصورة تلتقي مع دعوة أنصار "الفن للفن"، فإن الوظيفة الاجتماعية للصورة تلتقي مع أنصار الدعوة إلى "الفن للمجتمع".

والذي يراه الباحث أن الشاعر لا يمكن أن يكون أمراً واحداً مما سبق، وهو لابد أن يجتمع بين هذين النمطين من الوظائف، بل وغيرهما، وذلك إذا أراد أن يصير شاعراً مهماً، لأن الإنسان عموماً، والشاعر- بخاصة – لا يمكن أن يحيا لنفسه فحسب أو يحيا لمجتمعه على حساب نفسه.

والذي استوعبه الباحث أن هناك وجهتي نظر :

الأولى: هي وجهة نظر الشاعر المبدع، وهذه يغلب عليها الذاتية والوظيفة الجمالية.

الثانية: هي وجهة نظر المجتمع الذي ينظر للشاعر على أنه لسان حاله، وينظر للشعر على أنه وظيفة اجتماعية.

وبذلك لابد للشاعر أن يجمع بين الوظيفتين الإمتاع، والفائدة، وهذا ما يؤكده النقاد بقولهم: "ولا يمكن الحكم على وظيفة صورة بأنها جلبت الفائدة دون أن تُمتع، أو أن تؤدي وظيفتها في الإمتاع من غير أن يكون وراءها إفادة وتجسيد لتجربة، وتوضيح فكرة، فالفائدة والمتعة لا يجوز أن تتعايشا فقط، بل يجب أن تُدمجا"[50]

إذن فالشاعر لا يحيا لنفسه، ولا يحيا منعزلاً، بل إن المجتمع – بكل ما فيه – يُعتبر مصدراً من أهم مصادر الصورة عند أي شاعر، وكذلك تبدو "الصلة وثيقة بين الخاصة إلى كثير من المواقف والزوايا حتى كادت الصورة – في بعض الأحيان – تؤدي وظيفة الوثيقة التي تحكي حياة صاحبها [51]

وعندما يهدف الشعر "إلى المنفعة المباشرة، فإنه يثير في المتلقي انفعالات من شأنها أن تفضي إلى أفعال، فيوجه سلوك المتلقي، ومواقفه، وجهات خاصة، تتفق والأغراض الاجتماعية المباشرة للشعر"[52]

ويوضح أحد النقاد هذه العلاقة بين الشاعر وبين البيئة بقوله: "ويظل

مضمون الأدب في جوهره بمثابة أحداث تعكس مواقف ووقائع اجتماعية، كما تظل الصورة الأدبية بمثابة عملية تشكيل لهذا المضمون وإبراز لعناصره وتنمية لمقوماته، ولا يتم نظم القصيدة بمجرد صرخة يطلقها الشاعر في الفضاء بقدر ما تنشأ عن طريق العلاقة الجدلية بين الإنسان والعالم، مما يؤكد الصلة الحميمة بين الإنسان ومجتمعه، ويرصد دورها في العملية الشعرية وحقول الإبداع"[53]

والمأخوذ من ذلك أن الشعر لابد أن يعكس أفكار العصر الذي ينتمي إليه وطبائعه، ووسيلةُ الفن إلى تحقيق وظيفته الاجتماعية هي الصورة الفنية التي يتخذها الشاعر وسيلته المفضلة، والتي يعتبرها النقاد العنوان الرئيسي لمجد الشاعر.

وقد يكون الشعر مصدراً من مصادر المعرفة، ألم يكن الشعر ديوان العرب؟ فهو سجل حياتهم، ولولاه لجهلنا كثيراً من عادات العرب وسلوكهم وسائر مناحي حياتهم.

وقد رأى أحد النقاد أنه إذا كان الجندي يقاتل بسلاحه، والفلاح يقاتل بفأسه ومحراثه ... فإن الشاعر – وهو يؤدي وظيفته الاجتماعية – يقاتل في ميدان / أغراض الشعر، وأما سلاحه فهو الصورة الفنية، فيقول: "وكذلك الوظيفة الاجتماعية قد يُعنى بها أن الصورة سلاح الشاعر، والصورة درعه، وقوله دفاعه، وكلمته ترسه، وبالصورة يقاتل، وبالتصوير يناضل فكرياً واجتماعياً، يرمي ويعقر، وبالصورة يبني ويهدم، وقد يقتل القول الجاد نفوساً مرهفة لا تحتمل شراسة التعبير وحدة التصوير، ووظيفة الصورة الاجتماعية قد تبدو كذلك في التحبيب والترغيب، وفي التحقير والتنفير، وفي المدح والاستهزاء، وفي الحب والاستعلاء"[54]

ويرى الباحث أن الأغراض الشعرية غالباً ما كانت تلبي حاجات اجتماعية، وتقوم بوظائف ضرورية لها، فالمديح والرثاء والفخر والهجاء والوصف والشكوى والاعتذار كانت كلها من نتاج النظام القبلي، أي ارتباط الشاعر بمجتمعه، وهي تخدم وظائف كيانية نفسية واجتماعية في آن بالنسبة للفرد والقبيلة / المجتمع معاً.

وإذا كان الشاعر ابن حيوس شاعراً مادحاً، فإن الوظيفة الاجتماعية في شعره يمكن أن تتضح من استعراض أغراض شعره، وبخاصة عندما نتبين خصائص كل نوع من هذه الأغراض.

ولقد سبق للباحث أن قدم إحصائية بأغراض الشعر التي عالجها ابن حيوس وكانت كالآتي:

بلغت قصائد ديوانه مائة وعشرين قصيدة، وتوزعت – حسب أغراضها – كما يوضحها الجدول التالي:

الغرض	عدد القصائد	نسبتها
المدح	112	%93,3
الرثاء	2	%1,6
الهجاء	2	%1,6

الغرض	عدد القصائد	نسبتها
الغزل	2	%1,6
الحكمة	1	%0,8
الشكوى	1	%0,8
المجموع	120	%100

والذي يتضح من الوهلة الأولى أن الصورة المادحة في شعر ابن حيوس كان لها النصيب الأوفى؛ فلقد بلغت نسبتها بين الأغراض الأخرى لشعره أكثر من 93,3%، ولذا سيبدأ الباحث بالحديث عنها – ليستجلي من خلالها – الوظيفة الاجتماعية.

والمديح، ذلك الغرض الذي طالما حمل له النقاد استهجاناً باعتباره مضيعة لموهبة الشاعر، واستنزافاً لقدراته وطاقاته التي وهبها الله إياه، إلا أن تلك النظرة بدأت تتغير شيئاً فشيئاً عندما أدرك النقاد سر الجمال في شعر المناسبات، وإن كان ذلك يختلف من شاعر إلى آخر حسب مواقفه الشخصية وقدرته على صياغة صوره بطريقة فنية.

والمدح "غرض أصيل من أغراض الشعر العربي منذ أقدم عصوره، وهو فن عرفان الجميل، وفرصة للإشادة بأهل الفضل؛ فإنما يعرف الفضل لأهل الفضل ذووه، والدعوة للصفات الحميدة"(55)

وعندما نخصص الكلام في الحديث عن المديح في شعر ابن حيوس، فإننا – كما أوضحنا – نجد أنه شغل مائة واثنتي عشرة قصيدة من مجموع قصائده البالغة مائة وعشرين قصيدة، وهذا ما دفع الباحث إلى اعتبار ديوان ابن حيوس الضخم ما هو إلا قصيدة مديح طويلة تتغير – أحياناً- أوزانها، وقوافيها.

وقد كان ابن حيوس – على غير تصريحه – شاعراً مادحاً متكسباً بشعره، فلم يرد في سيرة حياته، ولا أشار محقق ديوانه إلى أنه كان له عمل يتكسب منه، وهو لم يترك أميراً من أمراء عصره إلا ومدحه، وكذلك الوزراء والقواد، ويقدم الباحث جدولاً بقصائد مديح ابن حيوس:

اسم الممدوح	عدد القصائد
الامير القائد انوشتكين الدزبري	40
الشريف فخرالدولة ابو يعلى حمزة بن الحسن بن العباس	4
ناظر الاموال صدقة بن يوسف الفلاحي	1
الامير ناصر الدولة ابو محمد الحسن بن الحسين الحمداني	10
الكاتب زيد بن احمد بن عجل	1

اسم الممدوح	عدد القصائد
الامير حيدرة بن الحسين بن مفلح	1
الوزير ابو محمد بن علي اليازوري	11
الوزير ابو الفرج محمد بن جعفر المغربي	2
الوزير ابو الفرج عبد الله بن محمد البابلي	1
القاضي جلال الملك ابو الحسن بن عمار	1
القاضي عين الدولة صاحب صور	2
الامير محمود بن نصر بن صالح المرداسي	11
الامير نصر بن محمود	10
الامير سابق بن محمود	9
الامير مسلم بن قريش العقيلي	1
الامير علي بن منقذ	3
الامير ابو علي بن ناصر الدولة	1
الكاتب صاعد بن عيسى بن سمان	1
يمدح فتيه اعجبوه	1
مبارك بن الشبل بن جامع	1
المجموع	**112**

ومن الملاحظ على هذا الجدول أن أمير الجيوش مصطفى الدولة أنوشتكين الدزبري استأثر بالنصيب الأوفى من مديحه، وتبلغ نسبة قصائده في الدزبري ثلث قصائد الديوان، وتبلغ نسبتها من مجموع قصائده في المديح 35,7%، وذلك أن ابن حيوس لازم الدزبري منذ تعرفه عليه عام 420هـ إلى أن تُوفى الدزبري عام 433هـ، وقد أشار إلى ذلك في قوله:

وقفتُ لديك والعشرونَ سِنِّي وها أنا قد قرِبتُ الأربعينا[56]

وقد مدح ابن حيوس الدزبري بأربعين قصيدة، وقد علق خليل مردم على هذا العدد من قصائده المديح تُقال في شخص واحد بقوله: "وذلك أقصى ما يمكن أن يقوله شاعر في مدح إنسان"[57]

والمديح مناسبة، والمناسبة اجتماعية – إلى حد ما -، ولذا فالشاعر لا يمضي في عمله عابثاً بلا قيود، فلا بد من قيود تحكم عمله، وقديماً قالوا: إن الفن – عموماً – هو الرقص بالقيود، وهذه القيود الفنية هي "الإطار الاجتماعي الذي يظل المحك الأول للشاعر؛ ليكون العمل الفني – في هذا المستوى – أداة لبناء (نحن) جديدة، فالواقع أن كل ما يأتي به المبدع لا بد أن يكون ذا صلة بالإطار الاجتماعي الذي يحمله"[58]

ولم تكن أي من قصائد المديح لابن حيوس لتقتصر على المديح وحده، فهذا عنوانها فحسب، وأما ما تشتمل عليه من الموضوعات فكثير، وكلها يندرج تحت ما أسميناه الوظيفة الاجتماعية.

ومن ذلك **بيان صفات الممدوح**، ومن ذلك قوله يمدح تاج الملوك محموداً بن نصر:

تُحبُّ من الأقدامِ ما أبغضَ الورى ... وتسلو عن الأرواحِ وهي حبائبُ
نصيَّـة شداد، وفَخرُ ربيـــــعةٍ ... وسادةَ كعْبٍ حينَ تُحصى المناقبُ
تظلُ المعالي في سواكم غرائباً ... ذواتِ نِفارٍ، وهيَ فيكم ربائـــبُ
وإنك أوفى الناس بأساً ونـــجدةً ... إذا أقبلتْ من كلِّ أوبٍ مواكــبُ
وأحضرهم في الخَطبِ إنْ عزَّ خاطرٌ ... إذا شاعرٌ أكدى وأفحمَ خاطـبُ[59]

فالشاعر يبين أن تاج الملوك يحب من الإقدام ما يبغضه الأنام، وهو خيار من خيار فأجداده ربيعة وكعب أعالي العرب، وهو أوفى الناس نجدة حتى ولو تكاثرت الجيوش من كل جانب.

وقد يستغل المديح للوصف.ومن الصور الوصفية الجميلة عند ابن حيوس صورة رسمها لموكب الأمير معتز الدولة حيدرة بن الحسين بن مفلح أمير دمشق، يقول الشاعر:

لما تضايقَ بالجيشِ الفضاءُ ضُحىً ... بثثتَ في الجوِّ جيشاً ما له لَجَــبُ
وما رأينا سماءً قبل يومـــــك ذا ... في أفقها الطيرُ والآسادُ تصطحبُ
غاب تلـوح بأعـلاه ضـــــراغمُهُ ... فواغراً أبداً لم تدرِ ما السَّغَـــــبُ
مستعليـــاتٌ لها من فِضّـــةٍ قَصَبٌ ... يقلّها ولها من عسجدٍ أهُـــــبُ
وقد أظلّتْـكَ لمَّـا سِرْت أربـــعـةٌ ... قلبُ الغزالةِ إعظاماً لها يَجـــبُ[60]

ومن هذا المنطق فالشاعر "ابن للبيئة الاجتماعية، والأدب – من نفس المفهوم – مؤسسة اجتماعية ينتسب إليها هذا الابن بقدر طاقته الفنية مستنداً إلى أداته اللغوية وقدراته الخيالية في التشكيل الفني لأشياء ومواقف هي من خَلق المجتمع، فهي مواقف اجتماعية في طبيعتها، ومن هنا تصح المقولة التي تذهب إلى أن الأدب يمثل الحياة"[61]

وقد يتحدث عن **الدين** من خلال مديحه، وقد سبق أن أوضحنا أنه سُني ومع ذلك كان يدعو لعقائد الشيعة في دولة فاطمية، وكل الذين مدحهم كانوا من الشيعة الروافض، فهو – تكسباً – يدعو إلى ما لا يعتقده.

ونراه يتحدث عن عقائد الفاطميين بأن خليفتهم مؤيد من الملأ الأعلى وأن نور النبي قد انتقل لخليفتهم وأئمتهم، وأن الله تعالى قد أخذ لهم العهود من أصلاب الناس قبل أن يُخلقوا وأن الله تعالى لم يخلق الدنيا إلا من أجلهم، بل إنه – عز وجل – لم يغفر لآدم إلا كرامة لهم، يقول ابن حيوس:

فَقامَ مِن دونِ دينِ اللهِ يَكلَؤُهُ ... بِاللهِ مُستَنصِراً لِلحقِّ مُنتَصِرا
وَقَد جَرى القَلَمُ الأَعلى بِنُصرَتِهِ ... فَقَبلَ يُدعى بِهِ مُستَنصِراً نُصرا
وَخُصَّ بِالشَرَفِ المَحضِ الَّذي اِرتَفَعَت ... لَه النَواظِرُ وَالنورِ الَّذي بَهَرا
نورِ النَبِيِّ الَّذي ما زالَ مُنتَقِلاً ... فيمَن دَعا ظاهِراً مِنهُم وَمُستَتِرا
أَهلُ الصَفا كَرُهت أعراقَهُم وَزَكَت ... فَكُلُّ صَفوٍ سِواهُم عائِدٌ كَدَرا
هُمُ الأُلى أَخَذَ اللهُ العُهودَ لَهُم ... وَالناسُ ذَرٌّ على مَن بَرَّ أو فَجَرا
لِأَجلِهِم خَلَقَ الدُنيا وَأَسكَنَها ... وَذَنبُ آدَمَ لَولاهُم لَما غُفِرا
أَنِمَّةَ لَم يَغِب عَنا لَهُم قَمَرٌ ... إِلا وَأَعقَبَنا مِن سِنخِهِ قَمَرا[62]

وإذا كان الملاحظ من شعر ابن حيوس أنه يرضي الفاطميين بمدحهم، وذم خصومهم من العباسيين والأمويين إلا أنه لم يتعرض للصحابة – رضي الله عنهم – بسوء.

فلما أفل نجم الفاطميين، وغربت شمس دولتهم، لجأ إلى أعدائهم المرداسيين – وهم من السُنة – ومدحهم، وهم الذين طالما نهشهم بشعره، وعرَّض بهم أشد التعريض، فلما أكرموه، وبالغوا في إكرامه، تغير أسلوبه، وصار يمدحهم ويعرض بالفاطميين، ومن ذلك قوله:

فكلُّ نَوءٍ بمصرِ جادني زمناً ... فِداءُ نوءٍ سقاني الريَّ في حَلَبا[63]

ويبالغ في موالاته لبني مرداس، فنراه يعرِّضُ بعقائد الفاطميين، ويرميهم بالتأويل والتعطيل، وطالما دعا لهذه العقيدة، ويمدح الخليفة العباسي، وطالما عرَّض به، فيقول:

ولكَ الأدلةُ أوضحَتْ حتى رأى ... إثباتَ فضلك مَنْ رأى التعطيلا
ولمرهفاتك بالفَنيدقِ وقعةٌ ... ملأت مسامعَ مَنْ بمصرَ صليلا
غَرُّوا بأن شَرَّقت عنهم مذهباً ... في الرأي ما عَرفوا له تأويلا[64]

وقد يتخذ المديح وسيلة **للفخر بشعره**، فلقد كان ابن حيوس دائم الفخر بشعره، ولكن – على عادته – في صور مفردة، وإشارات سريعة لا يتأنى أبداً ويجعلها في صورة كلية، بل إنه – في ظني – لا يفتخر بشعره لأنه يحس بذلك، ولكن ليعلي من قيمة نفسه أمام الممدوح، فيجزل الممدوح العطاء، والذي يؤكد هذا الظن لدى الباحث أنه لم يكن يفتخر بشعره إلا في أواخر القصائد، وبعدها مباشرة يطلب العطاء تلميحاً، أو تصريحاً، وذلك من مثل قوله:

إذا صاغَ مدحاً خِلْتَه من مزينةٍ ... وتحسبُهُ مِن عُذرةٍ حينَ يَنسبُ
قوافٍ هي الخمرُ الحلال وكأسُها ... لساني ولكنْ بالمسامع تُشرَبُ
حلَى بها ألحانَهُ كُلُّ مَن شَدَا ... وتحلُو بأفواهِ الرُّواةِ وتعْذُبُ
إذا أنشِدَتْ ظلَّ الحسودُ كأنّهُ ... بما ضُمنَت من بارعِ الحمدِ يُثلَبُ
على ظهرِهِ وِقْرٌ وفي عينهِ قذىً ... وفي سمعِهِ وَقرٌ وفي فيهِ إثلِبُ[65]

فالشاعر يفتخر بفنه، فهو من قبيلة مزينة – يشير إلى زهير بن أبي سلمى المزني – إذا مدح، وهو من بني عذرة – يشير إلى جميل بن معمر العذري – إذا تغزل، ويشبه قوافيه بأنها كالخمر لكنها غير محرمة، وهي مختلفة عن الخمر العادية فكأسها اللسان، ومشربها المسامع، ومن عذوبتها يغنيها المغنون، ويرويها الرواة ويحفظونها، ويحسده عليها الحاسدون لأنهم بهذه الأشعار قُصمت ظهورهم كأنها حملت أثقالاً لا تُطيقها، وعميت عيونهم، وسُدت آذانهم، وأُلقمت أفواههم الحجارة.

ومن المفارقات أن ابن حيوس كان يتخذ من المديح طريقاً **للهجاء**، فمن خلال مديحه والثناء على ممدوحه، فإنه يعرض بخصومه ويهجوهم، ومن ذلك هجاؤه لبدر الجمالي قائد جيوش الفاطميين ووزيرهم، وذلك في معرض مدحه لتاج الملوك محمود بن نصر:

أبـا زَنَـة لا زال جـدُّكَ هابطـــــاً ... وحـدُّكَ مـفلولاً وسـعيُـكَ خيـــــابـا
وألحقَكَ اللـهُ الكريـمُ بُعصـــــبةٍ ... فتحتَ إلى ضـربِ الرقـابِ لـهم بابـا
فكم لك في بسطِ الردى من حبائلٍ ... تكون علـى ما يكـره اللـه أسبـابـا
ألستَ الـذي أغرى بـمولاه جنـدهُ ... وعادَ وما يَحوي من المُـلكِ أسلابـا
وعاودت فيمـن حلَّ بالشام ناظراً ... فأرملتَ نِسوانـاً وفرقـتَ أحبـــابـــا
ولما عممت الخلق بالفقر والمردى ... فبادوا وأوسعت المنـازلَ إخرابـــا
حـويت صـفات الكلب إلا حفاظـــه ... ففي الأمن هراراً، وفي الخوف هرابا(66)

وكذلك قد يتخذ ابن حيوس من المديح مطية للرثاء، فهو – أثناء مديحه – يضمن القصيدة رثاء الماضين ويمدح القادمين، وقد علَّق محقق ديوانه على ذلك بقوله: "وليس له في الرثاء قصيدة خالصة، وإنما له أربع قصائد يصح أن يكون عنوان ثلاث منها (مات الملك فليحي الملك)، وذلك أن ابن حيوس كان يرثي السلف من الأمراء ويُعزي الخلف، ويمدحه وهو المقصود"(67)

ومعنى ذلك أنه يرثي المتوفى، ويعزي من جاء بعده وقصده من ذلك المديح ونيل العطاء. يقول ابن حيوس في قصيدة يمدح فيها أمير الجيوش أنوشتكين الدزبري، ويرثي الخليفة الظاهر لدين الله، ويهنيه بجلوس المستنصر بالله على كرسي الخلافة:

وليس يعلو قَرا الغبراء من أحدٍ ... حتـى يكون لأضياف المنون قِرى
حوادثُ لم تُميز فـي تصرفـــها ... مَن ضيع الخزمَ ممن أكثر الحذرا
ولو مشت غِيَرُ الدهر البراحَ له ... لحاولتْ من رداهُ مطلبـاً عسِـرا
وردها سيفه الماضي مُفللـــة ... عنـه ولكنها دبَّتْ لـه الخَمَـرا(68)

ففي الجزء السابق يرثي السلف (الخليفة الظاهر لدين الله الفاطمي)، وقد تخلص من رثائه في تسعة أبيات، ثم مهد لتهنئة الخليفة الجديد، ومدح أمير الجيوش الدزبري في ستة وخمسين بيتاً، ومنها قوله يمدح الخليفة الجديد:

فقـامَ مـن دون ديـن الله يكلؤه ... باللهِ مستنصراً للحـقِّ منتصـرا

وقد جرى القلم الأعلى بنصرتـــه فقبْل يُدعى به مستنصراً نُصـــرا
أمَّتْ خلافته ريحُ الندى يُســـرً وظل نَشرُ الدنا من نشرها عطـــرا
عُرفاً وعرَفاً فما ينفك آمـــــله يستنزل القطرَ أو يستنشق القَطـرُا
وخُصَّ بالشرف المحض الذي ارتفعت لـه النواظـر والنور الذي بهـــرا
نـور النبـي الذي مـا زال منتقـــلاً فيمن دعا ظاهراً منهم ومستتـــرا

وكان ابن حيوس يستغل المديح أيضاً في **الغزل**، ولكنه كان قلما يفعل ذلك، فقليلةٌ هي القصائد الذي افتتحها بالغزل، وذلك من مثل قوله يمدح القائد الدزبري:

ما بالُ طيفِ المالكية مُعرضـــاً ولقد عهدنا طيفها ينتـــــابُ
ألرقبةِ الواشينَ أوجسَ ريبـــة فارتاعَ أم بودادنـا يرتـــــابُ
يا مـيُّ هل لدنوِّ دارِكِ رجـــعـةَ أم للعتـاب لـديكـمُ إعتـــــابُ
لا أرتجـي يومـاً سُلواً عـنكـــمُ هيهاتَ سُدت دونـه الأبـــوابُ
أوصابُ جسمي من جنايةِ بُعدكم والصبرُ صبرُ بعدكم أو صـــابُ
دامت سحابة تحت ظلِّ سحابـــةٍ وجرى على باب الرباب ربابُ[69]

والغزل هنا كما هو جلي غزل صناعي لا عاطفة فيه ولا تميز، وإنما هو من باب التقليد فحسب، وإلا فما اسم محبوبته؟ وهل هي مي؟ أم سحابة؟ أم الرباب؟ وعلى كلٍّ فلم يكن الغزل عند ابن حيوس إلا على هذه الشاكلة من التكلف والتصنع دون عاطفة حقيقية.

وقد تُعرض **الحكمة** من خلال المديح، ولكنها – عند شاعرنا – لمحات سريعة، وإشارات خاطفة تتلألأ وسط أبيات المديح، وفي إحدى قصائده في مدح أمير الجيوش الدزبري نلتقط هذه الأبيات المفردة والتي ترد متباعدة في القصيدة:

من عاف ماء العيش وهو مكدر عند الكرائه لم يرده زلالا[70]

وقوله

وأهنتَ مالَك غيرَ ما متكلَفٍ ما عزّ إلا مَن أهـــان المالا

وقوله في القصيدة نفسها:

والفخرُ فيمن عدَّد الحسناتِ لا مَن عدد الأعمامَ والأخوالا

والعرب كانوا يحبون الحكمة، ويضمنونها أشعارهم، فلقد كان الشاعر يمثل – في البيئة العربية – أدواراً متعددة، ومنها دور الحكيم، وهكذا تبدو مهمة الشاعر الذي "يحاول دائماً أن يكشف الجانب الوجداني والجمالي من الحياة بالإضافة إلى الجانب الاجتماعي فيها ليعبر عن خلاصة ذلك كله في النهاية بالكلمة والصورة التي تخلق من الوقائع والتجارب صوراً نتلقاها بما فيها من حيوية"[71]

وقد يُطلُّ **التاريخ** برأسه من خلال قصيدة المديح، فيذكر هدنة الدزبري مع الروم سنة 429هـ

عاذ بالصفح من أحب البقاء واحتمى جاعل الخضوع وقاءَ

فلتنم أمـة المسيـح طويـــلاً كفَّ من يمنع العدى الإغفـاءَ
هُدنةَ بقَتِ النفوسَ على الرو م فكانـوا بشكرهـا أمليـاء[72]

ويؤرخ لمعركة (الفنيدق) قريباً من حلب، التي كانت بين ناصر الدولة بن حمدان، وبني كلاب من بني مرداس سنة 452هـ:

ملأت وقائعُك القلوبَ مخافـــةً ضاقتْ بها عن أن تُجنَّ ذخـولا
ولمرعفاتِك بالفَنيـــدقِ وقعـةً ملأت مسامعَ من بمصر صليلا
عُصَبٌ أُتيحَ بوارهُمُ فِي مــأزقٍ حسدَ الأسيرُ بضنكه المقتولا[73]

وفي ديوان ابن حيوس كثيراً ما نجد، وبشكل لافت **الموروث الثقافي**، فيجب الوقوف عليه وتبيينه لأنه يندرج ضمن الوظيفة الاجتماعية، ووضحت ذلك البناء الفني لصورة الموروث الثقافي.

فالموروث الثقافي هو نتاج علاقات اجتماعية سابقة لعصر الشاعر استفاد منها الشاعر وضمنها أبياته فهي خلاصة تجربة إنسانية، وهو كثير الورود في ديوانه، كقوله:

وقريش لولا الرسالة والتنز يل ما أذعنت لعبد مـــــناف.[74]

وقوله:

كم خضت ملحمة تروع عُينية وغفرت ذنباً يستفز الأحنفـــا
وأنلت وفراً لو حـواه حاتـــــم للوي غريم المكرمات وسوفا[75]

وقوله:

كم أخ في الزمان فاق أخاه بفعـال بـه يبيـن التنـــــافـي
مثلما فات عبد شمس ثنـاء حازه هاشم بن عبد منـــاف
بفعالٍ به تسمـي فأنســـي ذكر عمرو وليس عمرو بخاف[76]

والموروث الثقافي والذي استشهد به ابن حيوس وضمنه شعره كثير جداً ونحن إذ نورد بعضه إنما هو على سبيل التدليل وليس الحصر وهو لا يقتصر على ذكر أسماء ومواقع ومعارك فقط إنما شمل أيضاً الحيوانات، كالإبل مثلاً في قوله:

أنكرت شدقماً وألغت جديلاً معربات عن الرياح السوافي[77]

ومما سبق نلحظ أن المديح كان المجال الذي صال ابن حيوس فيه وجال، وقد ربط بين المديح وبين مجتمعه "فالصلة وثيقة بين وظيفة الصورة من الناحية الاجتماعية وحياة الشاعر وظروف مجتمعه ونظرة الشاعر الخاصة إلى كثير من المواقف والزوايا"[78]

وإذا انتقلنا إلى غرض آخر من أغراض الشعر عند ابن حيوس نستوضح من خلاله الوظيفة الاجتماعية التي تقوم بها الصورة في شعره، سنجد **الهجاء**، وهذا الغرض وغيره من أغراض الشعر – خلا المديح – لم يبدع فيه ابن حيوس؛ لأنه لم يكن هجاءً، ولأن المديح استأثر بطاقته الشعرية جميعها، وليس في ديوانه سوى

ثلاث قصائد في الهجاء، ومنها قوله يهجو أبا الطاهر وهو ابن عم ناصر الدولة بن حمدان:

أبــا طاهرٍ أنتَ عيبُ الزمـانِ وعيبٌ لحمدانَ فِي حُفرتِــهْ
لئـن مَثلٌ لطويـــــس جـرى فإنـك أشـأمُ مـن غَـــــرَتِـه
كفى الله شؤمك سيف الإمام وباعدَ شخصك عن حضرته(79)

وعلى الرغم من أن قصائد ابن حيوس في مجملها تزيد القصيدة فيها على السبعين بيتاً، فلقد كان من الشعراء ذوي النفس الطويل، إلا أننا – في غير المديح – نجدها مقطوعات، وهنا مقطوعة يهجو ابن عم الأمير الذي تمرد عليه، ويصفه أنه أشأم من (طويس) الذي كان يُضرب به المثل في الشؤم، ويحمد الله على ابتعاده عن الأمير.

وأما مقطوعته الثانية في الهجاء فكانت أيضاً خمسة أبيات يهجو رجلاً يُلقب بـ (خزرون لبنان)، وقد هجاه لأنه دخل عليه فلم يقم له.(80)

والمقطوعة الثالثة كانت في هجاء "ميت" وهي عبارة عن ثلاثة أبيات يهجو بهن أبا نصر بعد موته:

وتربةُ المرحومِ والحاءُ جيمْ لقد ثوى في النارِ منهُ رجيــمْ
تبكي لظى أن حلَّ في قعرها وتستقيلُ اللهَ منــه الجحيـــــم
مضى وفعل السوءِ إضمارُهُ فما أتى اللـهَ بقلـبٍ سليـمْ(81)

فهي صورة متكلفة، والعاطفة فيها باردة فاترة، ويظهر ذلك من قوله: (والحاء جيم) وهو تلاعب لا ينم عن أصالة في التعبير والتصوير، ولولا الاقتباس في آخر الأبيات لما شعرنا ولما أثرت فينا تلك الصورة.

ومثل ذلك ما نجده تحت باب **الغزل** من أشعار ابن حيوس، فلقد صرح الرجل أنه عزوف عن النساء وعن اللهو والتصابي، فهو – فقط – لا يهمه إلا صوغ المديح لتحقيق الثراء، وذلك من مثل قوله:

أمـا النسـاءُ لهُنَّ عُهُـــــدُ ولهن عنكَ وما ظلمن محيدُ
وابغ النباهةَ والثراءَ بعزمةٍ لـم يُثنهـا لومٌ ولا تفنيـدُ(82)

ولم يرد فيما رجع إليه الباحث من مصادر أنه أحب، أو تزوج، ويؤكد ذلك ما جاء في زبدة الحلب، وفي خريدة القصر، من أن ابن حيوس مات سنة 473هـ، "وترك مالاً جزيلاً، فقيل لشرف الدولة (مسلم بن قريش) هذا لا وارث له إلا بيت المال، فقال: والله لا يدخل خزانتي مال قد جمعه من صلات الملوك، انظروا له قرابة، فسألوا عن ذلك فوجدوا له من ذوي الأرحام بنت أخ، فأعطاها ماله جميعه، وهي بنت أخيه أبي المكارم محمد بن سلطان بن حيوس"(83)

وأما من ذكر أسماءهن من النساء مثل (مي – زينب – سحابة – الرباب ...)، فقد أشرنا إلى أنه يقلد القدماء في البدء بالنسيب والتغزل الصناعي فحسب، ولم

تكن لواحدة وجود حقيقي في حياة ابن حيوس.

ولابن حيوس قصيدتان في الغزل الخالص قال محقق الديوان عنهما: "قصُرَ فيهما نفسه على خلاف ما عُرف به من طول النفس، وليس فيهما ما يُطرب"[84]

ومن أقواله في الغزل ننتقي أفضل ما قال:

يا غُرةَ الحيِّ اللّقاحِ أواجــبٌ أنْ تزهدي زُهدَ المــلولِ وأرغبـا
أفدي بأنفسِ ما أدافـعُ عنه مَـن قطعَ الـحيـاةَ تعنّتـاً وتعتّـــــبـا
ما كنتُ قِدماً ذا نصيبٍ في الهوى فجعلتِ لي منه النصيبَ المُنـصبا
أصليتنـي بالهجر ناراً ما خــبـت فعلمـتُ أنَّ هـواكِ زَندٌ ما كبـا [85]

وكعادته في معالجة صوره يعتمد ابن حيوس على المطابقات، فهو راغب، والمحبوبة زاهدة، ولم يكن ذا نصيب في الهوى، فصار ذا نصيب، وقد استخدم الأسلوب الإنشائي في (يا غرة الحي) للتنبيه وإظهار الحب، والتشبيه البليغ عن طريق المفعول المطلق في قوله : (أن تزهدي زهد الملول)، ثم التعبير الاستعاري بتجسيمه الهجر ناراً محرقة للدلالة على شدة أشواقه.

وإذا كان البعض يعتبر أن المديح فن الوفاء للأحياء وذكر الجميل والاعتراف بالفضل لذويه، فإنهم – على الجانب الآخر – يعتبرون **الرثاء** – أيضاً – فناً تظهر خلاله أصالة الشاعر ومدى صدق عاطفته؛ لأن المديح يُرتجى من ورائه العطاء، وأما الرثاء – في غالب أحواله – لا يُرتجى من ورائه شيئاً، فماذا كان موقف شاعرنا ابن حيوس من الرثاء؟

إن ابن حيوس – على كثرة من مدحهم – لم يقل إلا قصيدة واحدة في الرثاء، ولم تكن نابعة منه، أو ناتجة عن شعور ذاتي، بل اقترحها محمود بن نصر عليه ليقرعه، وحدد له وزنها وقافيتها[86]، ولو كان وفياً صادق الإحساس لرثى وتحسر على من أنعموا عليه.

وفي النهاية يلح الباحث على أن يربط الشاعر في بناء صوره بين الوظيفة الجمالية والوظيفة الاجتماعية، والتي يحلو للبعض أن يسميها الوظيفة الواقعية، وهذا ما يوضحه أحد النقاد بقوله، "وحين يفقد قدرتَه على تأدية تلك الوظيفة، فإنه يفقد غايته التي وُجد من أجلها ويصبح فنَاً قبيحاً. لهذا "فالمثل الجمالي" في الواقعية يتداخل – من خلال المقولات السابقة – بالوظيفة الاجتماعية التي يؤديها. ويتحدد مستواه في فعلين أساسيين: طّرْحه لحالة اجتماعية معينة، واستيعابهُ لها، ثم قدرته على تجسيدها عبر الصورة الفنية. وبتحديد طبيعة "المثل الجمالي" ومستواه تتحدد مهمة النقد الأدبي التي تتمثل في قدرته على استكشاف الحالة الاجتماعية المنعكسة في العمل الفني والأساليب المختلفة التي عبرت عنها[87]

وإذا كان للفن بصورة عامة وبأشكاله المتعددة، وظيفته داخل تكوينات المجتمع الطبقية، فإن الشعر له عمق هذه الوظيفة ثقافياً واجتماعياً وسياسياً في البناء

والتكوين أيضاً، "والشعر دوماً لا يستهين في تصوير الزمان والمكان اللذين هما مادة العصر الأساسية لوعي الإنسان وملخصاتها الروحية والمادية؛ إذ تواصل الشاعر في إنجاز إبداع أبدي، وأصرّ على تحويل الإبداع الشعري الشفهي إلى فعل كتابي دون أن يترك ميزته الأساسية في الإنشاد؛ ليكون خالقه ومؤرخاً ومسجلاً خطى المجتمع في صيرورة تطوره وليقف أمام أسراره اليومية التي تدفع به نحو التطور الحضاري ونضجه السياسي أو الانهيار"[88]

وبعد استعراض الوظيفة الاجتماعية للصورة الشعرية عند ابن حيوس، فإن الباحث سوف يعرض ما تبين له من دراسة هذه الوظيفة:

أ- يرى الباحث أن للفن هدفاً يسعى إليه، وأن له – أيضاً – باعثاً يدفع إليه، هذا الباعث يغذيه جذران: جذر يمتد في أعماق النفس، إذ من فطرة النفس البشرية السعي إلى الجمال، وجذر آخر يغذيه المجتمع الذي يهدف إلى التوافق معه الجمال، وهكذا يلتقي ما تصبو إليه النفس معما يتطلبه المنهج فإذا الإنسان مدفوع إلى تحقيق الجمال بفنه بباعث من رغبة النفس وباعث من أمر التوافق والتبادل مع الجماعة التي يحيا بينها.

ب- والذي استوعبه الباحث أن هناك وجهتي نظر:

الأولى: هي وجهة نظر الشاعر المبدع، وهذه يغلب عليها الذاتية والوظيفة الجمالية.

الثانية: هي وجهة نظر المجتمع الذي ينظر للشاعر على أنه لسان حاله، وينظر للشعر على أنه وظيفة اجتماعية.

ت- تم معالجة الوظيفة الاجتماعية من خلال الأغراض التي تحدث فيها الشاعر، ولقد كان غرض المديح "هو الذي طغى على كل ما سواه، يطول به نفسه، ويتصرف به كما يشاء، وتنقاد له القوافي، وتطيعه المعاني، فيعبر عما يحيك بصدره، ويجول بخاطره بأسلوب جزل مبين"[89]

ث- استغل الباحث تفوق ابن حيوس في المديح، واستخلص منه الوظائف الاجتماعية التي تؤديها بقية أغراض الشعر؛ لأن المديح عند ابن حيوس كان مجالاً يستعرض من خلاله التاريخ، والوصف، والدين، والحكمة، والفخر، بل الغزل أحياناً.

ج- كان الباحث يتوقع أن تكون الوظيفة الاجتماعية أعلى شأناً مما ظهرت عليه، ولكن الشاعر لم يؤدِ ما كان ينتظره منه المجتمع، أو قارئو الشعر؛ لأنه قصر شعره على المديح، وحبس نفسه في هذا المجال الضيق.

ح- يمتاز مديح ابن حيوس – في الغالب – بأنه يمدح من يتعرض لهم بصفات خاصة بهم، وليس بصفات عامة تنطبق عليهم وعلى غيرهم، ولذا يحق للباحث أن يطلق عليها "قصائد سياسية تاريخية"؛ لأنه لم يمدح إلا الأمراء والوزراء، ولا يتغزل في مقدمة القصيدة – إلا نادراً - ، ولكنه يصف

المعارك، والسلاح، والخيل، ويسرد التاريخ، ويتحدث عن الأنساب، ويدعو للاتجاهات الدينية حسب ميول الممدوح.

خ- بقية أغراض الشعر عند ابن حيوس يلخصها رأي خليل مردم: "وليس في الحكمة أو الفخر، أو الهجاء ما يستحق الدراسة"[90]

وقوله: "وليس له في الغزل الخالص إلا قصيدتان قصُرَ فيهما نفسه على خلاف ما عُرف به من طول النَّفس، وليس فيهما ما يُطرب"[91]

الوظيفة الإشارية

إذا نظرنا في معاجم اللغة إلى معنى الإشارة، فإننا نجدها في (اللسان): "أشار إليه وشوَّر : أومأ، يكون ذلك بالكف والعين والحاجب ... وأشار الرجل إشارة إذا أومأ بيديه، وأشار عليه بالرأي : وجهه ..."[92]

فالمعنى اللغوي للفظة (الإشارة) بمعنى الإيماء، ويكون ذلك باستخدام الكف، أو العين، أو الحاجب، وأما إشارة الرأي، فالمقصور بها المشاورة، وتوجيه من طلب المشورة.

ويعرفها ابن رشيق القيرواني بقوله: "والإشارة من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة تدل على بُعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاذق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يُعرف مجملاً، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه"[93]

وقد جاء هذا اللفظ في الذكر الحكيم والسُنة المشرفة، قال تعالى: **" فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ قَالُوا كَيْفَ نُكَلِّمُ مَنْ كَانَ فِي الْمَهْدِ صَبِيًّا"** (مريم: 29)

فعندما سُئلت مريم عليها السلام: من أين لك هذا؟ فلم تجد جواباً، فأشارت إلى الوليد، ولما استغرب القوم، أنطقه الله تعالى.

وأما في السُنة فقد ورد عدة مرات، ومنها: قال أبو القاسم صلى الله عليه وسلم : **"من أشار إلى أخيه بحديدة فإن الملائكة تلعنه حتى ينتهي وإن كان أخاه لأبيه وأمه"** رواه مسلم.

ويعرفها أحد النقاد بقوله: "الإشارة تعني الطريقة البسيطة التي يدل بها على المعنى بتوجيه بسيط، أو بتلميح خفيف[94]

يقول الشاعر:

يا معجزَ الأملاكِ فيما يَبتنِي ومُعَجِّبَ الأفلاكِ مما يَصنعُ
نَظَرُ الخليفةِ للملوكِ كساهُمُ تاجاً به تسمو وطوراً تخضعُ
فوقَ المفارقِ منه سيفٌ حدُّهُ ماضٍ وتاجٌ بالثناء مُرَصَّعُ[95]

وقد تضمنت الأبيات السابقة العديد من الإشارات، ومنها أن أحداً من الملوك لن يبلغ مقداره لأنه بالنسبة لهم (معجز)، فكأنما أعجزهم بأعماله الخارقة، وأما

الإشارة الثانية فضمن معنى التهديد والوعيد، وإن لم يصرح الشاعر بذلك، وإنما قال إن ممدوحه – بمجرد النظر – يكسو الملوك – الذين طاعوه – تاج السمو، ويكسو غيرهم – الذين **يمادونه** – تاج الخضوع والذل، وقد أكد هذا المعنى في البيت الثالث.

ولازلنا نلمح غرام ابن حيوس بالتضاد، فهناك تاج السمو وتاج الخضوع، وهناك – أيضاً- تاج مرصع بالثناء وسيف حده مرهف.

ويقول الشاعر:

له نَظَرٌ يثني العدى عن فريقِهِ ولا منكرٌ للطعن أن يمنع الطعنا
ورُبَّ جمالٍ فتِنتي في افتنانِهِ فلا زلتُ مفتوناً ولا زالَ مُفتنا
تحققتُ أن الوردَ يُجنى بخدِّهِ ولم أدرِ أن الموتَ من صدَّهِ يُجنَا(96)

والإشارة في الصورة السابقة تتضح عندما نعلم أن الجيوش المعادية تكف عن الهجوم ،إشارة إلى جمالها الذي صرفهم عن القتال، وكذلك يصرح بجمال خدها، لكنه يشير إلى شدة حبه لأن المحبوبة لو هجرته، فسوف يكون الموت مصيره.

وسوف نستعرض بعضاً من إنتاج دلالة لفظة الإشارة عند ابن حيوس، ومن ذلك قوله:

وإذا هُمُ افتكروا، وضلَّ رشادُهم أوضحتَ غيرَ مُفكرٍ ما أشكــلا
وَإذا تَنازَعَتِ الخُصومُ لَدَيهِـــمُ كانَت بِحَضرتِكَ الإشارَةَ فَيصلا(97)

فالشاعر يمدح أمير الجيوش أنوشتكين الدزبري، ويبين أن الناس إذا حاروا، وتاهت عقولهم، فإنه يتدخل لحل المشكلات بمجرد (الإشارة) التي تكون حَكماً فاصلاً.

ويقول :

وابنُ الملوحِ قائمٌ وسَقامُهُ الــ ـبادي طليعة ما تُجِنُّ الأضلعُ
يَشكو إلى لَيلَى الغرامَ إشــارَةً شَكوى لَعَمرُكَ لَم تُعِنها أدمُعُ(98)

فقَيس بن الملوح يشكو إلى ليلى غرامه بالإشارة، وكل لبيب بالإشارةِ يفهمُ.

ويقول :

نابَتِ العَينُ بِالبُكاءِ وَأفحِمــ تُ فَما أحسَنَ اللِسانُ المَنابا(99)

فعندما يرثي الشاعرُ تاجَ الملوكِ محموداً بن نصر، ويُعزي والدته، فإنه يعبر عن حزن دفين لمن أكرمه، وسامحه على طول هجوه والتعريض به، فهو عاجز عن تقديم العزاء شعراً، فهو يقدمه بكاءً، وقد أناب العين لتعزي بدموعها بدلاً من اللسان الذي يعزي بكلامه، وهي صورة جميلة أن يجعل العين لساناً يتكلم.

ويبين الرباعي أن الوظيفة الإشارية للصورة تتحقق من خلال ثلاثة أمور: الوصف، والكناية، والمجاز المرسل، و**"الوصف"**، هو رسم الصورة بطريقة مباشرة مع الاحتفاظ بقدر ما من الإيحاء**"**(100)

كما تتحقق الوظيفة الإشارية عن طريق **"الكناية"**، ولقد سبق أن عرضنا تعريف عبد القاهر الجرجاني على أنها "الكناية" أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى المعنى هو تاليه وردفه في الوجود ويومئ إليه ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم: (هو طويل النجاد) يريدون طول القامة، و(كثير رماد القدر) يعنون كثير القرى، وفي امرأة (نؤوم الضحى) المراد أنها مترفة مخدومة .

والكناية من أهم الوسائل الإشارية في بناء الصورة الشعرية، تتجسد في الصورة من خلال بنيتين : إحداهما بنية تركيبية، تعتمد على دلالات متعددة، يتعلق بعضها ببعض بعلائق نحوية ليتكون منها عبارات تركيبية تفضي إلى معنى الكناية، وتعرب عن حركة النظام الأسلوبي الذي اتبعه وسار عليه الشاعر.

يقول ابن حيوس في مدح شرف الدولة بن قريش العقيلي:

قللتمُ عدد العدى بقواضـــــبٍ كثّرن أزوادَ النسور الحـوَّم
مِن مرهَفَاتٍ لـم تزلْ أيمانُكُـــم أنصارَها في كُلِّ يوم أيْــوَم
ما عاينتها التركُ تحكم في الطَلى حتى تولت طائشات الأسهم (101)

فشجاعة الجيش تتجلى وقت احتدام القتال، وقد أعمل المسلمون في أعدائهم القتل فقلَّ عددهم، وقلة العدد كناية عن صفة وهي استمرار القتل فيهم، وكذلك ما الذي يوحي به كثرة طعام النسور كثيراً، ولعلنا لا ننسى أن هذه الصورة مأخودة من قول النابغة الذبياني المشهور في مدح الغساسنة :

إذا ما غزَوا بالجيشِ حلّقَ فوقهم عصائبُ طيرٍ تهتدي بعصائبِ

فالشاعر في الصور الكنائية السابقة يعرض معانيه غير مصرح بها، وإنما فيها الخفاء الفني الذي يترك مساحة للمتلقي ليعمل ذهنه، وذلك لأن "شكل الجملة التي تتخذه الكناية في التعبير يجعل المعنى الثاني المكني عنه مختفياً وراء الصورة لا نصل إليه إلا من خلالها، وكل تعبير من خلال الصورة هو بحد ذاته أبلغ وأجمل من التعبير المباشر، فالفن هو في الوسيلة التي نعبر بها عن المعنى، وليس المعنى ذاته"(102)

وكذلك تتحقق الوظيفة الإشارية من خلال "المجاز المرسل"، المجاز في اللغة: "جزت الطريق وجاز الموضع جوزاً وجوازاً ومجازاً والمجازة: الموضع، وتجوز في كلامه أي تكلم في المجاز، وقولهم: جعل فلان ذلك الأمر مجازاً إلى حاجته أي طريقاً ومسلكاً"(103)

ويورد السكاكي عدة تعريفات للمجاز، ومنها: "أما المجاز فهو الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق، استعمالاً في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها، مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك"(104)

أما الجارم فيعرفه بقوله: "المجاز المرسل كلمة استعملت في غير معناها الأصلي لعلاقة غير المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي"(105)

ويقول ابن حيوس :

دامتْ سحابة تحت ظلِّ سحابةٍ وجرى على دارِ الرَّبابِ ربابُ

كاسٍ من الأسقامِ جُزِّعَ للنَّـوى كأساً لها رِيقُ الحُبابِ حَبــابُ[106]

ففي معرض الغزل –كمقدمة لقصيدة مادحة- يدعو الشاعر لـ (سحابة)، والمعنى القريب (سحابة) في السماء، وهو لا يقصد ذلك، بل إن (سحابة) اسم محبوبته، وكذلك لفظة (الرباب) وتعني السحاب، ولكنه يشير به إلى اسم محبوبته، وفي البيت الثاني يذكر (الحباب) ويتبادر إلى الذهن أنه الخمر، ولكنه يقصد معنى آخر، فالحباب هنا (الثعبان)، فكأنه –لما هجرته محبوبته- شرب السُمَّ لا الخمر.

كما تتحقق الوظيفة الإشارية للصورة الشعرية عن طريق **"الحذف"**، وهو نوع من الإيجاز، والإيجاز التعبير عن المعاني الكثيرة بألفاظ قليلة مع الإبانة والإفصاح، وأما إيجاز الحذف فيكون "بحذف كلمة، أو جملة، أو أكثر مع قرينة تعين المحذوف"[107]

فالحذف دائماً أبلغ من الذكر، وقد يحذف الشاعر المبتدأ:

بأسٌ تحوطَ الغريبَ الأجنبيَّ به كما تَذودُ الأذى عن جارِك الجنُبِ

وقد يحذف الخبر:

يَومٌ لَعَمرُكَ لَم تَزَل أخبارُهُ مسموعةً مِن مُنجِدٍ أو مُتهِم

وقد يحذف الفاعل:

رُمُوا فما دفعوا ضيماً ولا كربوا أن يكشفوا بعضَ ما كشّفتَ من كُرَبِ

وإذا ذهبنا نلقي نظرة عامة على الوظيفة الإشارية للصورة الشعرية من خلال إبداع ابن حيوس الشعري، فسوف نلاحظ ما يأتي:

أ. تحققت الوظيفة الإشارية من خلال **الوصف**، والملاحظ أن ابن حيوس لم يفرد للوصف قصائد خاصة على الرغم من أنه عاش في الشام حيث المناظر الخلابة والطبيعة الساحرة، وإنما كانت لوحات الوصف تأتي عرضاً خلال قصائده المادحة مثل صورته التي رسمها لدارٍ بناها تاج الملوك محمود بن نصر، ومثل وصفه لخيول أنوشتكين الدزبري، وقد عرضنا للوحتين بالشرح والتحليل.

ب. وأما **الكناية** فهي من الأدوات التي توسل بها ابن حيوس لتحقيق الوظيفة الإشارية للصورة الشعرية، ولم يبدع فيها الشاعر، وإنما كان استخدامه لها تقليدياً.

ج. وبالنسبة **للتعريض**، فإنه أكثر منه وأبدع فيه، ولم يكوِّن منه صوراً مستقلة، وعندي أن سبب إبداعه فيه أنه جاء من خلال المدح، فلقد كان الشاعر يستغل مناسبات المديح المختلفة ليعرض بخصوم الممدوح، ويشير إلى مثالبهم.

د. ولم ينوع ابن حيوس في **الرمز** الذي استخدمه، فلقد غلب على رموزه صورة الشخصيات التاريخية التي كان يرى فيها المثل الأعلى، أو النموذج كابن مامة، وابن سعدي في الكرم، وعلي بن أبي طالب في الشجاعة، وابن الملوح في الغزل، وأبي تمام والبحتري في الشعر؛ وذلك ليعلي منزلة ممدوحه من خلال مقارنته بتلك النماذج، وأحياناً يفضل ممدوحه عليهم، وكانت رموزه واضحة؛ لأنه كان يذكر القرائن الدالة على المرموز له.

ه. وأما **الحذف**، فقد اتخذه الشاعر وسيلة لتحقيق الصورة الإشارية للصورة الشعرية، وكذلك استوفى الصور والأشكال التي حددها البلاغيون، وأثبت أنه متمكن في هذه النقطة؛ لأنه ذو صياغة عربية فخمة أصيلة تذكرنا بأبي تمام، وبه كان يتشبه، ويصرح بذلك في قصائده.

و. وبالنسبة **للتضمين والاقتباس**، وقد أصبح اسمهما "التناص" في الدراسات النقدية الحديثة، فلقد وفق فيهما ابن حيوس؛ لأنه يحيل المتلقي إلى الآية الكريمة، أو الحديث الشريف، أو بيت الشعر المعروف، وسبب توفيقه –عند الباحث- ثقافته الدينية والأدبية الواسعة.

ز. ولقد أدى **الإيحاء** دوره في الصورة الشعرية عند الشاعر، فحمَّل الشاعر ألفاظه –في كثير من المواضع- بشحنات عاطفية جعلت ألفاظه وصوره ذات بُعد إيحائي رقيق،فهو دائم المديح، والمبالغة لازمة له، وهذه المبالغة، بل الإغراق فيها –أحياناً- مما كان له الأثر في إبطال أثر الإيحاء في الصورة عندما يستخدم المبالغة.

ح. وبصفة عامة حققت **الوظيفة الإشارية** أهدافها عند ابن حيوس، وذلك من خلال إشارته لمواقف اجتماعية، ومناسبات دينية، ومعارك حربية، وشخصيات تاريخية، مما يجذب الانتباه، ويدعو المتلقي ليشارك المبدع أفكاره ، ومشاعره.

الهوامش

1- رود ستريفور هاملتون، الشعر والتأمل ، ترجمة : محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية لتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، 1963م، ص105.
2- منصور عبد الرحمن، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، القاهرة، الطبعة الثانية، 1984م، ص365.
3- علي إبراهيم أبو زيد، فنيات التصوير عند الصنوبري، دار المعارف ، القاهرة، 2000م، ص256.
4- الديوان، ص34.
5- أحمد يوسف علي، مفهوم الشعر، الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 2004م ، ص 476.
6- الديوان، ص103.
7- إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص 254.
8- علي علي صبح ، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ص 174.
9- علي إبراهيم أبو زيد، فنيات التصويرعند الصنوبري، ص 323.
10- الديوان، ص401.
11- علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص 215.
12- عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1984م، ص306.
13- الديوان، ص449.
14- علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص 217.
15- الديوان، ص317.
16- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص416.
17- الديوان، ص319.
18- عباس محمود العقاد، ساعات بين الكتب، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص 122.
19- العقاد، المرجع السابق، ص 122.
20- إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص 252.
21- الديوان، ص74.
22- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص440.
23- الديوان، ص65، 66.
24- محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص92.
25- ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة : محمد مصطفى بدوي، ص 27.
26- جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة : سامي الدروبي، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الثانية،1965م ، ص 85.
27- ديوان، 628.
28- الديوان، ص630.
29- الديوان، ص634.
30- الديوان، ص657.
31- وحيد صبحي كبَّابَة، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 1999م ، ص 102.
32- الديوان، ص264.
33- يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السابعة 1978م، ص64.
34- الديوان، ص276.

35- ساسين سيمون عساف ، الصورة الشعرية، ونماذجها في إبداع أبي نواس ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى 1982م، ص 23.
36- الديوان، ص9.
37- الديوان، ص322.
38- يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام ، ص 62.
39- الديوان، ص650.
40- الديوان، ص379.
41- الديوان، ص583.
42- حامد عبد القادر، دراسات فى علم النفس الأدبي، المطبعة النموذجية ، القاهرة ، 1949م ، ص 172.
43- الديوان، ص650، وسواف: الموت.
44- يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام ، ص 64.
45- الديوان، ص174.
46- الديوان، ص452.
47- أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963، ص22.
48- الديوان، ص440.
49- يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، ص68.
50- رينية ويلك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية 1981م، ص33.
51- علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية 1983، ص414.
52- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص331.
53- عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، ص381.
54- علي إبراهيم أبو زيد، فنيات التصوير عند الصنوبري، ص337
55- إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص319.
56- الديوان، ص669.
57- مقدمة الديوان، ص9.
58- رينة ويلك، وأوستن وارين، نظرية الأدب، ص199.
59- الديوان، ص31.
60- الديوان، ص44.
61- عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، ص382
62- الديوان، ص285.
63- الديوان، ص23.
64- الديوان، ص423، والفنيدق: قرية من أعمال حلب.
65- الديوان، ص41.
66- الديوان، ص119.
67- خليل مردم، مقدمة الديوان، ص39.
68- الديوان، ص284
69- الديوان، ص58.
70- الديوان، ص442.
71- عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، ص387.
72- الديوان، ص4.
73- الديوان، ص423.

74- الديوان، ص381.
75- الديوان، ص387.
76- الديوان، ص385.
77- الديوان، ص385.
78- علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، ص414.
79- الديوان، ص135.
80- الديوان، ص311.
81- الديوان، ص578.
82- الديوان، ص158.
83- انظر مقدمة الديوان لخليل مردم، ص18.
84- خليل مردم، المرجع السابق، ص40.
85- الديوان، ص78.
86- مقدمة الديوان، ص، والقصيدة المشار إليها في الديوان ص356.
87- مجموعة من المؤلفين، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ترجمة : باسم السقا، دار الثقافة، بيروت، 1979م، ص17
88- ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، 126
89- خليل مردم، مقدمة الديوان، ص40.
90- خليل مردم، المرجع السابق، ص39
91- المرجع السابق، ص40.
92- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، د.ت، مادة (شور) ص2358.
93- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الخامسة 1981م، ص302.
94- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية 1999م، ص199.
95- الديوان، ص324.
96- الديوان، ص634.
97- الديوان، ص433.
98- الديوان، ص324.
99- الديوان، ص117.
100- عبد القادر الرباعي، المرجع السابق، ص200.
101- الديوان، ص573
102- صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص168.
103- ابن منظور لسان العرب، ج4، ص3188- 3189
104- السكاكي، مفتاح العلوم، ص462، وقد أورد عدة تعريفات أخرى متقاربة للمجاز ص469.
105- علي الجارم وزميله، البلاغة الواضحة، ص110.
106- الديوان، ص58.
107- علي الجارم وزميله، البلاغة الواضحة، ص242.