ISSN: 1994-4217 (Print) 2518-5586(online)

Journal of College of Education

Available online at: https://eduj.uowasit.edu.iq

Dr. Jameel Badawi Hamad Al-Zuhairi

Dr. Marwa Hadi Abdullah
University of Wasit / College of Education for Human Sciences

Email:
Marwa10@uowasit.edu.iq
jbadawi@uowasit.edu.ig

Keywords:

Ayman , Poetic Imagery , Styles of Expression , Formation of Imagery

A r t i c l e i n f o

Article history:
Received 2.Jul.2025
Accepted 14.Jan.2026
Published 10.May.2026

Ayman ibn Khuraym's Poetry: A Study in Poetic Imagery

A B S T R A C T

This research aims to shed light on the poetic prowess of Ayman ibn Khuraym through an objective and artistic study. Therefore, it seeks to explicate the means of forming imagery from the poetic verses and to elucidate its patterns. The imagery thus endeavors to explore diverse aesthetic foundations. Kinetic imagery, for instance, represents a rare embodiment of the dynamism of events and the interaction of characters, which contributes to creating a holistic experience that stimulates the senses and emotions of the reader. It also combines the moral, material, and spiritual aspects in a harmonious and balanced manner. Furthermore, the eloquent use and selection of colors enhance the meanings and affirm the connotations. Through this, tangible emotions are embodied for the reader, lending a sensory and cognitive character to abstract meanings. Colors evoke specific emotional and psychological reactions in the recipient, which contributes significantly to enriching the aesthetic and semantic dimension of the literary text.

From this, it is understood that imagery is not merely a static or symbolic entity but a dynamic creative framework that allows the artist to formulate meanings and express beauty. Art transcends the limits of traditional communication, opening new horizons for interaction between the artist and the viewer, thereby making it a vital means of expressing human experiences and stimulating thought and feeling. In all of this, I have relied on the opinions of scholars for the objective value they add to the research.

© 2026 EDUJ, College of Education for Human Science, Wasit University

DOI: https://doi.org/10.31185/eduj.Vol63.Iss1.4810

شعر أيمن بن خريم دراسة في الصورة الشعرية

م.د. مروة هادي عبد الله أ.د. جميل بدوي حمد الزهيري
جامعة واسط / كليّة التربية للعلوم الإنسانية

المخلص:

يطمح هذا البحث إلى تسليط الضوء في شاعرية أيمن بن خريم ، من خلال الدراسة الموضوعية الفنية ، لذا يسعى إلى بيان وسائل تشكيل الصورة من الابيات الشعرية وبيان أنماطه، إذن تسعى الصورة إلى استكشاف المرتكزات الجمالية المتنوعة، وقد تمثل الصورة الحركية تجسيدًا نادرًا لحيوية الأحداث وتفاعل الشخصيات وهذا يساهم في خلق تجربة شاملة تحفز الحواس والمشاعر لدى القارئ ، كما تجمع بين الجوانب المعنوية والمادية والروحية بطريقة متناغمة ومتوازنة، وإن استعمال الألوان واختياراتها بشكل بليغ؛ يعزِّز المعاني وتؤكد الدلالات من خلال ذلك تجسد مشاعر ملموسة للقارئ مما يضفي طابعًا حسّيًا وإدراكيًا على المعاني المجردة ، وتُثير الألوان ردود أفعال انفعالية ونفسية معينة لدى المتلقي، وهذا يُسهم بشكل محوري في إثراء البعد الجمالي والدلالي للنَّصّ الأدبي.

يفهم من ذلك الصورة ليست مجرد كيان ثابت أو رمزي، بل هو إطار إبداعي ديناميكي يتيح للفنان صياغة المعاني، والتعبير عن الجمال الفن يتجاوز حدود التواصل التقليدي؛ إذ يفتح آفاقًا جديدة للتفاعل بين الفنان والمشاهد، ممّا يجعلهُ وسيلة حيوية للتعبير عن التجارب الإنسانية وتحفيز الفكر والشعور، ولم استغن في هذا كله عن آراء الدارسين لما تسد يه من قيمة موضوعية للبحث.

الكلمات الدالة: أيمن بن خريم ، الصورة الشعرية ، أساليب البيان ، تشكيل الصورة.

المُقدَّمة:

على الرغم من عدم عثورنا على شواهد شعرية لأيمن تعود إلى العصر الجاهلي، فإن حضوره الشعري برز بوضوح في عصر الإمام عليّ بن أبي طالب (عليه السلام)، إذ نُسبت إليه قصائد قالها في معركة صفّين، الأمر الذي يضفي على تجربته الشعرية قيمةً أدبية وتاريخية تستحق الوقوف عندها والدراسة المتأنية. فقد تضمّن شعره جملةً من المضامين الفكرية والفنية التي تستوجب مقاربة موضوعية وتحليلاً فنياً معمّقاً.

وقد اقتضت طبيعة البحث تقسيمه على تمهيد، تلاه عدد من المباحث المتتابعة، وصولاً إلى خاتمة خُصصت لعرض النتائج والاستنتاجات. واشتمل المبحث الأول على دراسة الصورة الشعرية وأنماطها، حيث تناول البحث أهم الوسائل الفنية التي أسهمت في تشكيل الصورة في نصوص الشاعر، فضلاً عن تحليل أنماط التصوير الشعري التي ميّزت تجربته الإبداعية.

واعتمدت الدراسة المنهج الموضوعي والفني في تحليل النصوص الشعرية، إذ يقوم هذا المنهج على عرض النصوص وتحليلها تحليلاً دقيقاً، مع الإشارة إلى أبرز السمات الفنية والجمالية التي تضمّنها البناء الشعري. ولم تُغفل الدراسة الإفادة من آراء الباحثين والدارسين؛ لما تضيفه من قيمة علمية وموضوعية تسهم في إثراء البحث وتعميق نتائجه.

وقد واجهت الدراسة جملةً من الصعوبات، من أبرزها شُحّ المعلومات التي أوردتها المصادر القديمة ـ على كثرتها ـ وتكرار الأخبار المتعلقة بحياة الشاعر، ولا سيما ما يتصل ببداياته. كما تمثّلت إحدى أبرز الإشكالات في عدم توفر طبعة دقيقة وكاملة لديوان أيمن بن خُريم يمكن الاعتماد عليها، إذ تعاني النسخ المتداولة من كثرة الأخطاء والتحريف، فضلاً عن النقص الواضح في عدد الأبيات، وعلى الرغم مما تطلّبه ذلك من جهد ومشقة وصبر، فإن طريق البحث لم يكن سهلاً أو ميسوراً.

وخِتاماً فإن هذا البحث لا يعدو كونه محاولةً متواضعة في خدمة تراثنا الأدبي، ووفاءً لشاعرٍ ناله الإهمال وطواه النسيان. وكل ما أرجوه أن أكون قد وُفِّقت في الاقتراب من الصواب في دراسة إنتاجه الشعري، والكشف عن أبرز خصائصه الفنية. وقد بذلت في هذه الدراسة ما وسِعني من جهد، دون ادّعاء بلوغ الكمال، فالكمال لله وحده؛ فإن وُفِّقت فيما قُدِّم، فذلك من فضل الله وتوفيقه، وإن قصّرت في استيعاب بعض جوانب الموضوع، فحسبي أنني اجتهدت بما أتيح لي من وسائل وقدرات، ولم أدّخر وقتاً أو جهداً في سبيل إنجاز هذا العمل.

التمهيد:

اسمهُ ونسبهُ ، ولادتهُ ونشأتهُ، أخبارهُ، وفاتهُ.

اتفق الذين ترجموا لابن خريم على أن اسمه أعمنُ بن خريم (العجلي، ١٩٨٤، ١/ ٢٤٠) بن فاتك ومن أقدم الذين نصوا على ذلك ابن قتيبة (ت/ ٢٧٦هـ)، وابي الفرج الأصفهاني (ت ٢٥٦ هـ). وقد فصّل في نسبه فقيل : هو أيمن ابن خريم بن الأخرم ابن شداد بن عمرو بن فاتك بن القليب بن عمرو بن أسد بن خزيمة ابن مدركة بن إلياس بن مضر بن نزار الأسدي (الأصفهاني، ١٩٩٣، ٢٠/ ١٩٤) . ووردت في بعض المصادر ايمن بن خزيم والأرجح ايمن بن خريم، وينسب الى فاتك وهو جد أبيه (العسكري، ١٩٨١، ٩٥).

وتذكر المصادر ان أيمن يكنى بـ ابي عطية ولم تذكر (الدنيوري، ١٩٥٨، ١/ ٥٣٣)المصادر تفسيراً لهذه الكنية .

ويلقب الشاعر بـ خليل الخلفاء وذلك لإعجابهم به و بحديثه ولفصاحته وعلمه (العسقلاني، ٢٠٠٥، ١/ ١٢٦)، وكان به برص (الدنيوري، ١٩٥٨، ١/ ٥٣٣).

ولادته ونشأته :

لم تذكر لنا المصادر تاريخ ولادة الشاعر ولا مكانها وقال ابن عبد البر (ت/ ٤٦٣ هـ) وروى عنه الشعبي (هو شامي الأصل نزل الكوفة ووافقه الرأي ابن حجر العسقلاني (ت /٨٥٢هـ) إذ قال أن ايمن (شاعر شامي) (الشافعي، ٢٠٢١، ١/ ٣٩٢)

أخباره:

اختلف الرواة في صحبة أيمن بن خريم اسناداً لقول ابن حجر العسقلاني مختلف في صحبته حيث قال العجلي انه تابعي ثقة (الشافعي، ٢٠٢١، ١/ ٣٩٢). وقال المبرد في الكامل له صحبة وانشد له شعراً قاله في قتل عثمان، يقول فيه :

إن الذين تولوا قتله سفهًا لقوا أثاماً وخسراناً فما ربحوا (خريم، ١٩٩٩، ٢٧)

وقال المرزباني قيل له صحبة وقال بن عبد البر : أسلم يوم الفتح هو غلام يفعة وقال بن السكن يقال له صحبة ، وأخرج الترمذي حديثاً عن النبي (صلى الله عليه وسلم) واستغربه وقال لا نعرف لايمن سماء النبي (صلى الله عليه وسلم) ولم يقف بن عبد البر على هذا الحديث ، فقال عمال الدار قطني روي ايمن عن النبي (صلى الله عليه وسلم) وأما انا فما وجدت له رواية إلا عن أبيه وعمه (العسقلاني، ٢٠٠٥، ١/ ١٢٦)، وكان ابوه قد صحب النبي(صلى الله عليه وسلم)، وروى عنه أحاديث (الدنيوري، ١٩٥٨، ١/ ٥٣٣) .

يقال أن ايمن بن خريم أسلم يوم الفتح وهو غلام يفاع روى عن ابيه وعمه وهما بدريان. وذكر ابن عبد البر أن ايمن ووالده خريم و عمهُ سيره بن فاتك شهدا بدراً وقيل أن خريم وابنه ايمن أسلما يوم فتح مكة، والاول صحيح ان شاء الله (القرطبي، ١٩٩٢، ١/ ٨٤).

وكان ايمن شيعي وهذا ما اكدهُ لنا ابى الفرج الاصفهاني في قوله : (... كان ايمن يتشيع وكان ابوهُ أحد من اعتزل حرب الجمل وصفين) (الدنيوري، ١٩٩٣، ٢/ ١٩٤)

وفاته :

من المجمع عليه أنَّ أيمن روى حديث رسول الله عن أبيه لا عن الرسول مباشرة، وهذا بدوره يَدُلّ على أن أيمن كان يوم توفي الرسول سنن (١١هـ / ٦٣٢م) دون سن الرشد، وعلى هذا يجب أن يكون مولده قبيل الهجرة بقليل، ولعل وفاة أيمن بن حُريم كانت في أيام عبد الملك في نحو سن ٨٠ هـ عام (٦٩٩ م) (فروخ، ١٩٨١، ١/ ٤٧٣ . ٤٧٤). وقيل توفي سنة ستة وثمانين للهجرة (الصفدي، ٢٠٠٠، ١٠/ ٢٢) .

- **الصورة الشعرية**

❖ **وسائل تشكيل الصورة:**

١ – التشبيه: يعد التشبيه أبرز العناصر البلاغية شيوعاً في شعر العرب و كلامهم، وقد عبر المبرد (ت ٢٨٥ هـ) عن ذلك بقوله:" والتشبيه جار كثيراً في الكلام، أعني كلام العرب، حتى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم لم يبعد" (المبرد، ١٩٩٩، ٢/ ٣٩٦) ؛ فهو من الوسائل البيانية التي لجأ إليها الشعراء لبيان أفكارهم وإيضاح معانيها وجلاء ما خفي منها وتقريب البعيد عنها (مطلوب، ١٩٨٠، ٤٤٠).

وقد عرفه النقاد تعريفات عدّة فهو عند أبي هلال العسكري: "الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه " (العسكري، ١٩٨٩، ٢٦١) أما ابن رشيق القيرواني، فقد عرفه بأنّه " صفة الشيء بما قاربه و شاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه" (القيرواني، ١٩٧٢، ١/ ٢٨٦) .

وقد أولى ايمن هذا اللون البياني اهتماماً يفوق اهتمامه بغيره من ا الألوان البيانية الأخرى. فهو العنصر البلاغي الأبرز الذي اتكأ، عليه الشاعر ومن صوره الجميلة التي استعمل فيها التشبيه، قوله:

يُرى بارزاً للنّاس بشرٌ كانَّهَ إذا لاح في اثَّوابهِ قَمَرٌ بَدُرُ (خريم، ١٩٩٩، ٤٠)

تبين لنا عمد الشاعر إلى تشبيه ((بشر)) في إطلالته بالبدر؛ استدلالاً على إشراق محيّاه واستدارة وجهه، مستعملاً أداة التشبيه ((كأن)) التي أضفت على النص ((طاقة تصويرية)) حيّة تجعل المشهد ماثلاً أمام العيان، وهو بهذا يمزج بين الرؤية البصرية والاستبصار الوجداني مستنداً إلى قوة الصورة البلاغية لتجسيد عظمة الممدوح.

ويُصنّف هذا النمط ضمن (التشبيه المرسل المجمل)؛ نظراً لاستيفائه أركان التشبيه الثلاثة (المشبه/ بشر، المشبه به/ قَمَرٌ بَدُرُ، والأداة/ كأن)، بينما تكمن المزية الجمالية في حذف ((وجه الشبه)) —المتمثل في الإشراق والبهاء وجلال الحضور— بغية تحفيز ذهن المتلقي لاستقصاء أسرار هذا الجمال. إن هذا العدول البياني يوحي بأن الممدوح يتجاوز حدود المألوف؛ فهو نورٌ تجسّد في هيئة بشر، وكأن لسان حال الشاعر يقول: إنّ هذا ليس مجرد بشر كما نعهده، بل هو فيضٌ من سناء مظهر من مظاهر الكمال السماوي على الأرض. ومن الصور التشبيهية الأخرى قوله :

كأَنَّ التَّاجَ تَاجَ بَنِي هِر قل جَلَوهُ لأعظَمِ الأيَّامِ عِيدَا (خريم، ١٩٩٩، ٢٩)

يستحضر الشاعر في هذا البيت صورةً بيانيةً باذخة، يعقد فيها موازنةً بين الممدوح وبين ((تاج بني هرقل)) في لحظة جلوه وعرضه، مستعملًا أركان التشبيه لإضفاء جلالٍ وهيبةٍ على المشهد.

تُمثل الصورة البيانية في البيت ((تشبيهاً مرسلاً مجملاً))، نظراً لاستيفاء ثلاثة من أركانه وحذف وجه الشبه. فالمشبه هو ((الممدوح)) وهو ((مُضمر)) في سياق الكلام، أما المشبه به فهو ((تاج بني هرقل))، والأداة هي ((كأن)). ويتمثل وجه الشبه المحذوف في العظمة، والبريق، والسمو، وشدة الجلاء والظهور.

وتكمن عبقرية الصورة الخيالية في اختيار ((تاج بني هرقل)) تحديداً لما يحمله من دلالات تاريخية وتشريفية ترمز إلى ذروة الملك والقوة. فكلمة ((جَلَوهُ)) توحي ببريقه الذي يخطف الأبصار، وربط ذلك بـ ((أعظم الأيام عيداً)) يمنح الممدوح هالةً قدسية واحتفالية، فيبدو حضوره في المحفل كأنه لحظة تاريخية تتوج بظهور أثمن التيجان وأرفعها شأناً.

وهو تشبيهٌ يمزج بين المحسوس (التاج والجلاء) والمعنوي (المكانة والسيادة)، ليُخرج لنا لوحةً بصرية تعكس الاستحقاق والجدارة بالملك. وقوله ايضاً:

وَإنا قَد وَجَدنا أمَّ بشر كَأمّ الاسدِ مِذ كَارا وَلُودَا (خريم، ١٩٩٩، ٣٠)

وهنا يرسم الشاعر صورةً بيانيةً تتسم بالرصانة والجزالة، حيث عقد موازنةً بين ((أم بشر)) و((أم الأسد/ اللبؤة))، في سياق المديح الذي يتجاوز الصفات العابرة إلى تمجيد الأصول والنسل فنجد ((المشبه/ أم بشر))، و((المشبه به/ أم الأسد اللبؤة)) ، و ((أداة التشبيه/ الكاف)) وهي أداة حرفية تفيد المماثلة المباشرة واليقين، ((وجه الشبه/ الولادة كثرة إنجاب الذكور الأقوياء)، والمقصود به هنا ((الخصوبة المقترنة بالنجابة)) ؛ فنوع التشبيه يُصنف هذا التشبيه بأنه ((تشبيه مرسل مفصل)) للتصريحه بوجه الشبه وهو ((ولودا))، مما قطع دابر التأويل وحدد جهة المماثلة في الكثرة والنجابة، وهنا تكمن براعة الاختيار في التشبيه بـ ((أم الأسد))؛ إذ لا يقتصر المعنى على مجرد الكثرة العددية، بل يتعداه إلى النوعية، فكأنما أبناؤها في البسالة والمنعة أشباه ليوث.

أما استعمال ((الكاف)) كأداة للتشبيه، فقد أضفى نوعاً من ((الإيجاز الرشيق))، وسرعة النفاذ إلى ذهن المتلقي، مما جعل عقد المشابهة يتم دون إبطاء، موحياً ببديهية هذا الشبه ورسوخه.

وقوله :

وَجَعَلَتْ أَسْقَامُهَا تَعتَادَهَا فَهِي زُرُوعٌ قَدَنَا حَصَادَها (خريم، ١٩٩٩، ٣٥)

في هذا البيت، يرسم الشاعر صورةً خيالية تتسم بـ ((العمق الفلسفي))، حيث يتأمل حتمية الفناء من خلال استعارة الطبيعة وتمثلاتها، مجسداً ذلك في قوله: ((فَهِي زُرُوعٌ قَد دَنَا حَصادُها)).

ونجد هنا ((المشبه/الأعمار)) (المستتر في الضمير هي العائد على الأيام أو الحالة التي آلت إليها الذات، و((المشبه به/ الزروع)) التي أينعت وحان قطافها، و ((الأداة/ محذوفة))، و((وجه الشبه/ محذوفة، دنو الأجل، واكتمال الدورة الحياتية، والاستعداد للزوال والرحيل)).

يفهم من ذلك نوع التشبيه يُصنف هذا التشبيه بأنه ((تشبيه بليغ))، وهو أرقى مستويات التشبيه وأكثرها إيجازاً، حيث حُذفت منه الأداة ووجه الشبه، مما جعل المشبه والمشبه به يبدوان كأنهما كيان واحد، لتوكيد حتمية المصير.

وقد تجاوز الشاعر في هذا البيت ((النمط التقليدي)) للوصف؛ فلم يكتفِ برصد السقم والمرض، بل ارتقى بالصورة إلى مستوى (التشبيه التقريري) الذي يربط الإنسان بصيرورة الكائنات؛ فكما أن الزرع لا بد له من حصاد بعد نضج، فإن الإنسان لا بد له من نهاية بعد اكتمال سني عمره. وإن استعمال لفظة ((دنا حصادها)) يضفي نوعاً من ((الرهبة الوجودية))، إذ يجعل الموت ليس عدماً، بل هو ختام طبيعي لرحلة النمو، وهو ما يعكس قدرة الشاعر على توليد المعاني من خلال مزج البصر بالبصيرة، وصهر التجربة الإنسانية في قالب الطبيعة. ومن الشاهد الشعري قال:

تكَرَّ وَ تُحْجِرُ فُرْسَانَهُمْ كما أَحْجَر الحَيَّةُ العصر فوطا (خريم، ١٩٩٩، ٥٢)

في هذا البيت يرسم الشاعر لوحةً قتاليةً مفعمة بالحركة والرهبة، مستعملاً صورةً تشبيهيةً لتمثيل حالة الهزيمة والانكسار التي أصابت جيش العدو أمام سطوة الممدوح.

ونجد هنا ((المشبه /فرسان العدو)) في حالة تقهقرهم وانحصارهم أمام هجمات الممدوح، ((المشبه به/ الحية ا لعصر فوطا)) (وهي نوع من الأفاعي شديدة الرشاقة والسرعة) حين تضطر للاختباء في جحرها أو تلوذ بالفرار عند شعورها بالخطر، ((الأداة/ الكاف)) في قوله (كما)، وهي أداة تشبيه رابطة تفيد المماثلة، و ((وجه الشبه المحذوف/ الحصار، والذعر، والالتجاء إلى الملاذات الضيقة)) سرعةً ورهبةً.

و يُصنّف هذا التشبيه بأنه ((تشبيه مرسل مجمل))؛ لأن وجه الشبه لم يُذكر بلفظه الصريح، بل يُستشف من سياق الفعلين ((تُحجر، وأحجر)) اللذين يعكسان معنى التضييق والإلجاء إلى الجحور.

و تتجلى عبقرية الصورة البلاغية في اختيار (الحية العصر فوطا) وجهاً للشبه؛ لما يرمز إليه هذا النوع من الحيات من سرعة الحركة والانسلال؛ فالشاعر هنا لا يهجو الفرسان بالجبن المجرد فحسب، بل يصور مهارته القتالية التي أحجرتهم ((أي حاصرتهم وأجبرتهم على دخول مكامنهم)) كما يُحاصر الصياد الأفعى الرشيقة ويضطرها إلى الاختباء.

وإن استعمال الفعل ((تُحجر)) يعكس القوة والسيطرة من جانب الممدوح، في مقابل الضعة والضعف من جانب الخصم، مما يمنح الصورة طاقةً تعبيرية تجمع بين السرعة في الأداء والإذلال في النتيجة، قوله :

كَقُنْفُذِ الرَّمْلِ لَا تَخْفَى مَدَارِجُهُ خَبَّ إِذَا نَامَ ليل النَّاسِ لَمْ يَنَم (خريم، ١٩٩٩، ٥٧)

يصوغ الشاعر في هذا البيت صورةً بيانيةً مشبعةً بالدلالات الرمزية، حيث يعقد موازنةً بين ((الرجل الداهية/ النّمام)) وبين ((قنفذ الرمل)) ليجسد خفاء السعي، وخبث المقصد، واليقظة في مواطن الغفلة.

ونجد هنا ((المشبه/ الرجل الساعي بالوشاية، أو الحذر المتيقظ))، (المُضمر الذي يعود عليه السياق) ، ((المشبه به/ قنفذ الرمل))؛ وهو كائن يُعرف بسعيه الليلي الدؤوب وخفاء حركته، ((أداة التشبيه/ الكاف)) في قوله ((كقنفذ))، وهي أداة حرفية تفيد المماثلة والتقرير، ((وجه الشبه/ السريان في الليل، وخفاء الأثر مع مهارة الوصول، واليقظة حين يغلب النوم على الآخرين)).

وقد صرح الشاعر بملامح وجه الشبه في قوله ((لا تخفى مدارجه، خبّ، لم ينم))، وبين الشاعر الصفات المشتركة بين الرجل والقنفذ، مما أخرج الصورة من حيّز الإجمال إلى حيز التعيين والوضوح.

تتجلى براعة الشاعر في اختيار ((قنفذ الرمل)) تحديداً؛ كونه كائناً لا يهدأ ليلاً، وحركته تترك آثاراً دقيقة ((مدارج)) لا يدركها إلا البصير الخبير. فالشاعر هنا يقلب المعنى المألوف؛ فبينما ينام الناس طلباً للراحة، يظل هذا ((الرجل القنفذ)) حذراً، ساعياً، متخفياً، مما يوحي بـ ((الخبث التدبيري)) وشدة المراس.

وقوله ايضاً :

ثرنا إِلَيْهِمْ عِنْدَ ذَلِكَ بالقنا وَبِكُل أبيض كَالعَقِيقَةِ صَادِ (خريم، ١٩٩٩، ٣٤)

في هذا البيت يجسد الشاعر مشهد الالتحام الحربي بلغةٍ بصريةٍ حادة، إذ ينتقل من وصف ((ثُرنا إليهم)) إلى وصف ((بكل أبيض))، مستعملاً صورةً تشبيهيةً تجمع بين الجمال الفني والرهبة القتالية.

ونجد هنا ((المشبه/ السيف الصقيل الملطخ بدماء الأعداء))، ((المشبه به/ العقيقة)) وهي خرزة حمراء أو حجر كريم يميل لونه إلى الحمرة الشديدة، و((الأداة/ الكاف)) في قوله ((كالعقيقة))، و ((وجه الشبه/ الحمرة القانية والبريق)) ، وهو وجه شبه محذوف يُستدل عليه من السياق.

يُصنّف هذا التشبيه بأنه ((تشبيه مرسل مجمل)) لحذف وجه الشبه، مما يترك للمخيلة استحضار هيئة السيف حين يمتزج بياضه الناصع بحمرة الدماء، فيبدو كأنه فص من العقيق الأحمر.

وقد اعتمد الشاعر في هذا البيت على ((الضاد اللوني))؛ فالسيف في أصله ((أبيض))، (كناية عن الصقال والحدة)، لكنه حين ((يصيد)) الرقاب يصبح ((عقيقياً)) ((أحمر)). وهذا التحول اللوني هو الذي يعطي التشبيه قوته الدلالية، إذ يشير إلى تمكن الجيش من خصومه وقوة الضربة التي صبغت النصل بالدماء.

٢ – الاستعارة :

تعد الاستعارة من أهم مباحث علم البيان، ولعل أول من عرف الاستعارة واشار إليها هو الجاحظ بقوله: "الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه " (الجاحظ، ١٩٨٨، ١/ ١٥٣). أما عند ابن المعتز (ت ٢٩٦هـ) فهي "استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء عرف بها " (المعتز، ٢٠١٢، ٣) ، والاستعارة في حقيقتها تشبيه حذف أحد طرفيه، إما المشتبه وإما المشبه به، وقد جعلها عبد القاهر الجرجاني فرعاً للتشبيه؛ لأن التشبيه عنده أصل والاستعارة فرغ (الجرجاني، ١٩٩١، ٣٢ ـ ٣٣). والصورة الاستعارية هي الصورة التي تقوم على واحد من أبرز العناصر البيانية وهو الاستعارة؛ فالاستعارة تكشف عن موهبة الشاعر، وسر بلاغتها يكمن في ناحيتين، فمن ناحية الألفاظ وتركيبها يدل على تناسي التشبيه ويحملك عمداً على تخيل صورة جديدة تنسيك ما تضمنه الكلام من تشبيه خفي، ومن حيث الابتكار فمجال فسيح للإبداع .

وقد استعمل أيمن الاستعارة في عرض معانيه الشعرية؛ لأن في الاستعارة مجالاً أوسع الإبداع الشاعر.

ومن صوره الاستعارية قوله :

لئِن عَطَفَتْ خَيْلُ العِرَاقِ عَلَيْكُمْ وَلِلَّهِ لَا لِلنَّاسِ عَاقِبَةُ الْأَمْرِ

في هذا البيت يبتعد الشاعر عن الوصف التقريري المباشر، ليضفي على ((خيل العراق)) صفاتٍ إنسانية تمنح المشهد حركةً واعية وقوةً معنوية، و((المستعار له / خيل العراق))، ((المستعار منه / كائن حي عاقل (الإنسان)))، وهو محذوف، و((الجامع القرينة الدالة/ عَطَفَتْ)).

وتُصنّف هذه الصورة بأنها((استعارة مكنية))، حيث ذكر الشاعر ((المستعار له (المشبه)/ خيل العراق))، وحذف ((المستعار منه (المشبه به)/ الإنسان))، ورمز إليه بشيء من لوازمه وصفاته وهو العطف (الكر بعد الفر)، ومن الصور الاستعارية الأخرى قوله:

و عمرو بن سُفَيَانِ عَلَى شَرِّ آلَة بِمُعْتَرَك حَامٍ أَحَرُّ مِنَ الجَمْرِ (خريم، ١٩٩٩، ٤٢)

في هذا البيت يجسد الشاعر حالة الغليان النفسي والرغبة الجامحة في الاقتصاص، من خلال استعارة حسية لاهبة، وذلك في قوله: ((أحرّ من الجمر)).

ونجد هنا ((المستعار له (المشبه)/ الحالة النفسية للممدوح، وهو أمر معنوي،)) المستعار منه (المشبه به) / الجمر المتوقد، وهو أمر حسي))، ((وجه الشبه/ شدة الاحتراق، والتوقد، والأثر البالغ في النفس أو الجسد)).

تُصنف هذه الصورة البلاغية أنها ((استعارة تصريحية)) ، إذا اعتبرنا أن((أحر)) قامت مقام الحالة النفسية بلفظها، أو هي ((تشبيه بليغ خرج مخرج الاستعارة)) لقوة التماهي بين الطرفين. والأدق وصفها بـ ((الاستعارة التمثيلية)) في حال نظرنا إلى السياق العام، حيث استعار ((حرارة الجمر)) ليصور ((حرارة القتال والثار)) في معتركٍ حامٍ: وقوله ايضاً :

عبَأت رَجَالاً مَن قَرِيشٍ لِمَعْشَرٍ يَمَانِيَّةٍ لا تستطيع لها دفعا (خريم، ١٩٩٩، ٥٤)

في هذا البيت يتجاوز الشاعر التعبير الحرفي عن الحشد العسكري ليصوغ صورةً بيانيةً تعكس التخطيط الاستراتيجي وعظمة القيادة، وذلك في قوله: ((عبأتُ رجالاً)).

ونجد هنا ((المستعار له (المشبه)/ الفرسان والمقاتلون من قريش))، و((المستعار منه (المشبه به)/ السلاح أو العتاد أو المتاع الذي يُعبأ ويُجهَّزُ في الأوعية))، ((الجامع القرينة الدالة/ عبأتُ))؛ فالتعبئة في أصلها اللغوي هي وضْع المتاع بعضه فوق بعض وتنسيقه في الأوعية، ثم استُعملت هنا في سياق ترتيب الصفوف العسكرية.

ونجد هذه الصورة بأنها ((استعارة مكنية))؛ حيث شبّه الرجال بالعتاد أو السلاح الذي يُعبأ ((وهو المشبه به المحذوف))، ورمز إليه بشيء من لوازمه وصفاته وهو فعل ((التعبئة))، وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، و من قوله:

إِنَّ لِلْفِتْنَةِ مَيْطا بينا فَرُوَيدَ الْمَيْطِ مِنْهَا تَعْتَدِلْ (خريم، ١٩٩٩، ٥٦)

في هذا البيت يُوظف الشاعر لغةً مجازية عالية الكثافة، حيث يعمد إلى تجسيد الفتنة وصهرها في قالب مادي حركي، وذلك في قوله: ((إِنَّ لِلْفِتْنَةِ مَيْطاً)) و ((تَعْتَدِلْ)).

ونجد هنا ((المستعار له (المشبه)/ الفتنة)) (وهي مفهوم معنوي يشير إلى الاضطراب والنزاع)، و ((المستعار منه (المشبه به) / الظعينة أو الناقة أو الشيء المائل الذي يحتاج إلى تنحية وتقويم)) وهو محذوف، و ((الجامع أو القرينة الدالة/ لفظتا (المَيْط) و (تعتدل)).

تُصنّف هذه الصورة بأنها ((استعارة مكنية)) ، حيث شَبَّه الشاعر الفتنة بكائن أو جماد ذي جِرْمٍ مادي يميل فيحتاج إلى تنحية ((مَيْط)) وتقويم ليعتدل؛ فذكر المشبه وحذف المشبه به، وأبقى على صفة من صفاته ((الميط والاعتدال)) على سبيل الاستعارة المكنية.

ويمكن اعتبارها ((استعارة تمثيلية)) في حال النظر إلى البيت ككل؛ حيث صوّر حالة الاضطراب السياسي ومحاولة تسكينه بحالة الشيء المائل الذي يُعالج برفق ((رويداً)) حتى يستقيم.

٣- الكناية :

تعد من الأساليب البيانية المهمة التي تحتاج إلى اللمحة الذكية والغموض في المعنى، فهي تثري العبارات بدلالات وإيحاءات عميقة تسد على القصيدة جمالية أكبر. والكناية في اللغة: كنى فلان عن فلان، يكن عن كذا وعن أسم كذا؛ إذا تكلم بغيره مما يستدل به عليه (الفراهيدي، ٢٠٠٣، ٤/ ٥٤) ، وهذه دلالة اتفقت عليها معجمات اللغة جميعها.

أما في الاصطلاح:" وهو أن يكنى عن الشيء ويعرض به ولا يصرح، على حسب ما عملوا باللحن والتورية عن الشيء" (العسكري، ١٩٨١، ٤٧) ، وهو عند الجرجاني: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يحي إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، والجعل دليلاً عليه" (الجرجاني، ٢٠٠٤، ٦٦) .

وتنقسم الكناية بحسب المكنى عنه على ثلاثة أقسام: كناية عن صفة، وكناية عن موصوف، وكناية عن نسبة وتقف الكناية إلى جانب التشبيه والاستعارة في كونها وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية. ولعل أهم ما تحققه الصورة بالأسلوب الكنائي أنها تسبغ ظلالاً ومبالغة للدلالة على معاني الأشياء في الصورة، فهي أسلوب يهدف إلى توضيح معنى يتضمن قوة وبراعة من حيث الدلالة. ومن الصور التي استعملها أيمن في الكناية، قوله :

تَقَحَمَها قِدمًا عدِيُّ بن حَاتِمٍ وَالأشَتُر يَهْدِي الخَيَل في وضَح الفجر (خريم، ١٩٩٩، ٤١)

في هذا البيت لا يكتفي الشاعر برصد الحدث التاريخي، بل يصوغه عبر ((نسقٍ كنائي))، وذلك في قوله: (يَهْدِي الخَيْلَ في وَضَحِ الفَجْرِ).

و تُصنّف هذه الصورة بأنها ((كناية عن صفة)) ، وهي صفة ((الإقدام والسيادة))؛ إذ إن قيادة الخيل ((هدايتها)) في وقت ((وضح الفجر)) تستلزم قلباً جسوراً لا يخشى المباغتة، ولا يستتر بظلمة الليل ليغدر، بل يواجه خصومه في وضح النهار، وقوله ايضاً :

وَبَنِيتَ عِندَ مَقَامِ رَبِّكَ قُبَّةً خَضَراء كُلّل تَلجُهَا بالفِسقِسِ (خريم، ١٩٩٩، ٤٧)

يصوغ الشاعر في هذا البيت صورةً تفيض بمشاعر التقدير والتبجيل، حيث استعمل نسقاً كنائيًا لبيان الرفعة والمكانة السامية، وذلك في قوله: ((وَبَنِيتَ عِندَ مَقَامِ رَبِّكَ قُبَّةً خَضَراء)).

و تُصنف هذه الصورة من منظور البلاغة على أنها((كناية عن صفة))، وهي صفة ((العظمة وعلو الشأن))، فبناء القبة ((بمواصفاتها المذكورة)) في ذلك الموضع ((عند مقام ربك)) لا يُراد به الإخبار عن التشييد المادي فحسب، بل هو كناية عن حيازة الممدوح لمنزلة رفيعة تجعله جديراً بهذا القرب الجواري والمعنوي.

❖ **أنماط الصورة**

عندما يريد الشاعر أن يوصل أحاسيسهُ الداخلية الذاتية يلجأ إلى تصوير تلك الأحاسيس بكلماته الشعرية التي يختارها محاولاً من خلالها تكوين صورة واقعية ذهنية مستمدة من التي تتفاعل معها نسب تلك الحواس، فالصورة الحسية هي. الصورة التي تتخذ من الحواس الخمس وسيلة لنقل المدركات والانفعالات حواسه الخمس، من خلال استدعاء الحواس لاستيعاب الصورة. الذاتية وغيرها (الصغير، ١٩٨١، ٣٢).

فالحواس لها دور بارز لا يمكن التغاضي عنه في العمل الشعري والهيمنة على ملامح العمل من خلال التمثل الحسي ذلك أن الشعر يفقد صفته إن لم يعتمد على عناصر حية (عصفور، ١٩٧٨، ٣٢٥). وقد حفل شعر أيمن بن خريم بأنماط مختلفة للصورة الحسية.

١ – الصورة البصرية :

البصر أدق الحواس حساسية وتأثيراً بالواقع المحيط وهو أسبق الحواس إلى إدراك الواقع، لذلك يعد من أهم وسائل الحسن عند الإنسان عامة والشعراء بخاصة، يتحسس بها العالم المحيط به فالرؤية والإحسان الناتج عنها هما الطريق المباشر إلى التجربة الشعورية. وهذا لا يعني أن من لا يملك حاسة البصر لا يدرك الواقع وإنما من يمتلك حاسة البصر الديه قدرة أكبر من أفتقدها .

والصورة البصرية هي الصورة التي تعتمد على حاسة البصر، لذلك فالطابع الدعم هو كونها مرئية والتصوير في الأغلب ينزوي في حيز حاسة البصر، ليجد طريقه إلى نفس الرائي وإحساسه (البصير، ١٩٨٧، ٢٨) .

وأيمن بن خريم بما إنه شاعر مبصر كان لا بد أن تحتل هذه الصورة مكانة مهمة في شعره، فالصورة البصرية حاضرة في شعر أيمن بنا خد إذا استوعبت رصده المظاهر المختلفة، وهي في الوقت ذاته تعبر عن رصده للتفاصيل ونقلها بصدق وأمانة تلامس الواقع وتتماشى معه.

وتبرز الأبيات التي قالها في عتاب معاوية وذاكراً بار قويه بني أسد شاهداً على توظيف هذه الحاسة بشكل جميل بطور الشاعر ومحاولته إشراك المتلقي في عواطفه واحاسيسه، إذ قال :

لما رأى نِيرَانَ قَوْمِي أوقَدَت وَأَبُو أنيس فَائِرُ الإِيقَادِ

أمضى إلينَا خَيْلَهُ وَرِجَالَهُ وَأَغَدَّ لا يجري الأمرِ رَشَادِ (خريم، ١٩٩٩، ٣٣)

استطاع أيمن رسم صورة بصرية من خلال استعماله عدداً من الألفاظ التي تقترن بحاسة البصر ومن هذه الألفاظ ((النار)) فمير سماع هذه اللفظة تتكون في مخيلتنا صورة لها ومما زاد الصورة تأثيرا هو رؤية البائسين والفقراء لها، فإكرمهم كان من الصفات التي يتصف بها، (أي) من الأفعال البصرية ومن صوره البصرية الأخرى:

رأيتُ غَزَالَة أن طَرَّحت بمكة هَودَجَها والخَبِيط (خريم، ١٩٩٩، ٥١)

تُصنف هذه الصورة البلاغية بأنها (صورة بصرية مركبة)؛ فهي تمزج بين التشخيص ((عبر استعارة الغزالة)) وبين ((المشهدية الواقعية)) (عبر وصف تفاصيل الهودج والرحل). الشاعر هنا لم يكتفِ بوصف الجمال، بل صوّر لحظة الحلول والاستقرار، محولاً النص من مجرد كلمات إلى لقطة سينمائية تفيض بالتفاصيل، ومن الصور الأخرى قوله :

تليف رأيتَ الأَمرَ إِذْ جَدَّ جَدُّه لقد زادك الرأي الذي جِئْتَهُ جَدعًا (خريم، ١٩٩٩، ٥٤)

استعمل الشاعر الأفعال البصرية لتصوير المعاني المجازية، ففي البيت اعلاه يستفهم عن رؤية الأمر الذي لا يرى رؤية واقعية، وأنا رؤية مجازية، فجاءت الصورة للاستفهام عن (الجد). ومن صورة البصرية في المديح قوله في مدح بشر:

يرى بارزاً للنَّاس بشر كأنه إذا لاحَ فِي أثوابِه قمر بدر (خريم، ١٩٩٩، ٤٠)

اعتمد الشاعر في رسم هذه اللوحة على بلاغة الضوء والتباين البصري، يبدأ المشهد بكلمة ((يرى بارزاً)) ثم ((لاح))، وهي أفعال بصرية تنقل المتلقي من حالة السكون إلى حالة الرؤية المباغتة. فظهور الممدوح ليس ظهوراً عادياً، والتجسيد اللوني ((أثوابه والقمر)) تخلق الصورة تقابلاً بصرياً بين ((أثواب)) الممدوح وبين ((ضياء القمر)). هذا الجمع يوحي بناصعية البياض والبريق، وكأن الثياب لا تحجب الضوء بل تنبثق منه، مما يجعل الممدوح مصدراً للإشعاع لا مجرد عاكس له، وعنصر الارتفاع والكمال اختيار ((البدر)) تحديداً يمنح الصورة البصرية ((كمال الاستدارة)) و((تمام الضياء))، مما يوحي للمشاهد بهيبة الموقف واكتماله، حيث لا يشوب هذا الظهور أي نقص أو عتمة.

وهناك صور أخرى رسمها الشاعر وهي جزء من الصورة البصرية وهذه الصور هي الصورة اللونية، والصورة الحركية

٢ – الصورة اللونية :

هي كل صورة غلب اللون على جزئياتها كلها، فكان هو المراد منها (الجهني، ١٤٢٥هـ، ٢١٦) . وتعتمد الألوان في تشكيلها وهي جزءٍ من الصورة البصرية ولكنها تختصر بالألوان فقط. فاللون أهم ما يستثير البصر ويجذبه، ولا بد أن تحمل الألوان عدداً من الدلالات النفسية التي تعارف عليها الناس إذ قد تكون رمزاً إلى معان معينة، كما نجد ذلك في اللون الأبيض والأسود والأحمر والأزرق (الدليمي، ١٩٩١، ٦٧ ـ ٦٨).

ويفهم من ذلك يرتبط اللّون بالنور كظاهرة نفسية، ممّا يقوي العلاقة العميقة بين الضوء واللّون وتأثيرهمّا على الإدراك.

وبما أن الشاعر اشتهر بالمدح وتصوير الممدوح، فمن الألوان التي استعملها الشاعر اللون الأبيض في وصف الممدوح من ذلك قوله:

وَأعقَبَ مَدحِتِي سَرجاً خَلَنَجَا و أبيضَ جُوزَجانِّيًا عَقُودا (خريم، ١٩٩٩، ٢٩)

تتجلى براعة الشاعر في هذا البيت من خلال التشكيل اللوني المتداخل؛ فهو يمزج بين قتامة خشب الخلنج في السرج وبريق البياض في السيف، ليخلق حالة من التوازن البصري بين ((أدوات الركوب)) و((أدوات القتال)).

وإن استعمال لفظة ((عَقُودا))، وهي التي توحي بالانحناء أو الصقالة أو العقد في الجوهر— تمنح اللون الأبيض بُعداً ملموساً، وكأن النور المنعكس من السيف يتخذ شكلاً هندسياً يبهر الرائي. الشاعر هنا لا يصف عطاءً عابراً، بل يصف ((منظومة لونية)) تليق بمقام المادح والممدوح، حيث تعقبُ الكلمةَ (المدحة) صورةٌ مادية باذخة الجمال واللون.

عَلَى دِيبَاجِ خَدَّي وَجَهِ بِشَرٍ إذَا الألَوانُ خالفت الخُدُوَدا (خريم، ١٩٩٩، ٣١)

وفي هذا البيت اسم الشاعر للممدوح صورة بصرية من خلال الألوان وبين فيها صفاء وحسن بشرة بشر وذلك بقوله ((ديباج))، وكان الغرض من قوله ((إذا الالوان خالفت الخدودا)) عرض بكلف كان في وجد عبد العزيز. قوله: واستعمل الشاعر اللون الأبيض في وصف السيوف، من ذلك قولهُ:

ترُنَا إليهم عِنْدَ ذَلِكَ بِالقَنَا وبكُل أبيَضَ كالعقِيقَةِ صَادِ (خريم، ١٩٩٩، ٣٤)

تتجلى عبقرية الصورة في ((التضاد اللوني المباغت)) ؛ فالشاعر يبدأ بذكر ((الأبيض)) ليؤكد جودة السلاح وصفاء جوهره، ثم يلحقه مباشرة بـ (العقيقة) ليُعلمنا بأن هذا البياض قد استحال حمرةً بفعل التمكن من رقاب الأعداء.

إن استعمال كلمة ((صادِ)) — التي توحي بالعطش إلى الدماء أو الصدأ المائل للحمرة— يعزز من كثافة اللون الأحمر في مخيلة القارئ. فاللوحة هنا ليست ساكنة، بل هي لوحة درامية ترصد حركة السيف وهو يغوص في الدماء حتى يكتسي لون العقيق، مما يمنح المشهد هيبةً عسكرية وجمالاً فنيّاً يجمع بين الموت ((الدماء)) والجمال ((العقيق)) ، ومن صوره اللونية التي استعمل فيها اللون الأبيض والأسود في رثاء معاوية :

فرد شُعُور هُنَّ السُّودَ بيضا وَرَدَّ وُجُوهَهُنَّ البيض سُودًا (خريم، ١٩٩٩، ٣١)

تتجلى عبقرية الصورة في ((المفارقة البصرية))؛ فالشاعر لم يكتفِ بوصف الحزن، بل جسّده من خلال تبادل الأدوار بين الألوان. فما كان يجب أن يكون أسوداً ((الشعر)) صار أبيضاً، وما كان يجب أن يكون أبيضاً ((الوجه)) صار أسوداً؛ فهذا الانقلاب اللوني يمنح المتلقي شعوراً بـ ((الفوضى القدرية)) أو الصدمة التي تجعل الأشياء تخرج عن طبيعتها.

إن تكرار الفعل ((رَدَّ)) مرتين يؤكد على وجود قوة قاهرة ((قد تكون الحرب أو الشيب أو الحزن)) هي التي مارست هذا ((التلوين القسري)) على الوجوه والشعور، مما يجعل اللوحة البصرية تفيض بالحركة والقوة التعبيرية. في قوله :

إلَى رَجَب أو غرة الشهر بعدة تصبحكُم حُمْرُ المَنَايَا وَسُودُهَا (خريم، ١٩٩٩، ٣٦) تتجلى عبقرية الصورة في ((الشمولية اللونية))؛ فبجمع الشاعر بين ((الحمرة)) و((السواد))، استوعب جميع احتمالات الفناء. إن اقتران هذه الألوان بفعل التوقيت الزمني ((تُصبحكم)) يوحي بالمباغتة والإحاطة؛ فكأنَّ الصباح الذي هو مظنة النور والضياء، سيأتيهم ملوناً بألوان الموت لا بألوان الحياة.

إن التضاد الكامن في الصورة ليس تضاداً بين الخير والشر، بل هو ((تكامل في القوة التدميرية))؛ فالحمرة للرهبة والنزف، والسواد للظلمة والختام. هذا التوظيف اللوني يعكس قدرة الشاعر على استنطق الألوان لتؤدي وظيفةً نفسية ((ترهيب العدو)) ووظيفةً فنية ((إثراء المشهد الشعري بكثافة بصرية)). ومن صورة اللونية التي استعمل فيها اللون الأحمر قوله :

عَلَامَ يُكَلِّلْنَ حُوَرَ العُيُونِ وَيُحْدِثْنَ بَعْدَ الخِضَابِ الخِضَابَا (خريم، ١٩٩٩، ٢٦)

يصوغ الشاعر في هذا البيت مشهداً تراجيدياً يعتمد على التضاد اللوني، حيث يوظف الألوان لرسم ملامح الحزن والفجيعة التي غيرت عادات الزينة والمظاهر الحسية، وذلك في قوله: ((حُوَرَ العُيُونِ)) و ((بَعْدَ الخِضَابِ الخِضَا)).

فالشاعر يبدأ بسؤال استنكاري يوجه بصر المتلقي نحو ((حور العيون)) ليرى أثر الكارثة فيها. إن الجمع بين "الحور" (وهو جمال خِلقي) و"الخضاب" (وهو جمال مُكتسب) يهدف إلى إظهار أن الحزن قد طال الجمالين معاً؛ فكسف بريق العيون وغير ألوان الزينة.

وهذا الانكسار اللوني يعكس اضطراب الأحوال السياسية أو الاجتماعية التي يتحدث عنها الشاعر، حيث يُسقط الألوان من سياقها الجمالي المعتاد ويضعها في سياق ((الحداد، والفقد))، مما يجعل الصورة اللونية أداةً فاعلة في نقل العاطفة الحزينة للمتلقي ببراعة واقتدار. ومن الصور اللونية التي رسمها في وصف الخمر قوله:

وَصَهباء جُرجَانِيَّة لم يَطُف بِهَا حَنِيفٌ وَلَم تنَغرَ بِهَاَ سَاعةً قِدرُ (خريم، ١٩٩٩، ٣٨)

يستهل الشاعر بيته باستحضار بؤرة لونية مكثفة تعتمد على الصفاء اللوني، حيث يهيمن اللون الصهبوي على المشهد ليؤدي دلالات تتجاوز الوصف الحسي إلى الوصف الكيفي، وذلك في قوله: (وَصَهباء جُرجَانِيَّة)، وهذا الصفاء اللوني يعكس رغبة الشاعر في إبراز ((الخلوص))؛ فهي صهباء بالفطرة، لم يغير لونها طابخٌ ولا مزجٌ. إن غياب أثر "((القدر)) في الشطر الثاني يعزز من قيمة اللون في الشطر الأول، ويجعل من ((الصهبة)) دليلاً على الجودة والكمال الفني في الصنعة، وقال في مدح بشر بن مروان:

وَبَيْتَ عِنْدَ مَقَامَ رَّبك قُبَةً خَضَرَاءَ كُلَّلَ تاجُهَا بِالْقِسْفِسِ

فَسَمَاؤُها ذَهَبٌ وأسفلُ أرْضها وَرِقٌ تلألأ فِي الْبهِيم الجنْدسِ (خريم، ١٩٩٩، ٤٧)

فقد استعمل أيمن ألوان عدة في رسم هذه الصورة، وارتبط اللون الأخضر في الصورة الشعرية بالنعمة المرتبطة بالشدة والقوة فالمراد بـ ((قبة خضراء)) الجنة، واللون الأخضر هو لون السلام والأمان. وفي قوله ((فسماؤها ذهب)) رسم لنا صورة السماء باللون الذهبي وهذا دلالة على الصلابة والقوة، ثم انتقل الى اللون الاسود الذي دل عليه في ((البهيم المهندس)) للدلالة على شدة الظلام وقود في مجرد سماع البيت الشعري تتكون لنا صورة بصرية من خلال الالوان إن

الشاعر جعل للألوان تأثيراً قوياً يطغي على ما سواه من المؤثر الأخرى، لان اللون يعد ممثلاً لمركزية الصورة مما استثار خيال الشاعر.

٣ – الصورة الحركية :

وهي جزء من الصورة البصرية ولكنها تعتمد الحركة في وصف الأشياء، وقد استطاع أن يرسم صوراً فنية مفعمة بالحركة، وتُظهر المهارة والبراعة في التحرك بطريقة منسقة ومقصودة، ويمكن للأدب أن ينقل بحيوية وتفاصيل دقيقة تلك الصور الحركية العفوية التي تنبع من أعضاء الجسم، وتعكس حالة الإنسان الداخلية تعبر عن الفسيولوجية والنفسية للشخص بطريقة تلقائية ودون تحكم إرادي. فمن ذلك قوله يصف المعركة :

وخَيْلَ غَزَالَةَ تَنتَابُهُم تَجُوبُ العِرَاقَ وتَحري النبيط (خريم، ١٩٩٩، ٥٢)

نلحظ أن الصورة في هذا البيت جاءت تفيض بالحركة والحيوية فحركة الخيل قوية وسريعة وتساعد على حركة الصورة لفظة ((تنالهم)) العبرة عن الغضب الشديد، و ((تجوب)) التي دلت على كثرة الحركة للخيول ولا يخلو وصف المعارك من الصور الحركية التي اعتمدها أيمن، إذ وصف ما يرى المتلقي بدقة في معركة صفين كما في قوله :

أمضى إلينَا خَيْلَهُ وَرِجَالَهُ وأغذ لا يجري الأمر رشاد

ترنَا إِلَيْهِم عِندَ ذَلِكَ بِالقنا وبكل أبيض كالعَقِيقَةِ صَادِ (خريم، ١٩٩٩، ٣٣ ـ ٣٤)

تتجلى عبقرية الشاعر في الربط بين ((سرعة الإمداد)) و ((قوة الإيقاع))؛ فالسرعة التي بدأت في البيت الأول ((أغدً)) هي التي ولدت الانفجار الحركي في البيت الثاني (ثُرنا)

فنجد هناك تآزر بين حركة (الخيل والرجال) وبين حركة ((الأدوات/ القنا والسيوف)). الشاعر لا يصور جيشاً يسير، بل يصور "آلة حربية" تندفع وتثور، مما يمنح النص طاقة حركية عالية تُشعر المتلقي بوقائع الزحف والالتحام، و الحركة في البيت الأول (أمضى) تتسم بالانسيابية والسرعة، بينما في البيت الثاني (ثُرنا) تتسم بالخشونة والاصطدام، وهذا التباين هو الذي يصنع "الإيقاع الحركي" للقصيدة. ومن صوره الحركية الأخرى:

لَئِن عَطَفَتَ خَيلُ العِرَاقِ عليكُمُ اللهِ لا لِلنَّاسِ عَاقِبَةُ الأمرِ (خريم، ١٩٩٩، ٤١)

تتجلى الصورة الحركية في هذا البيت من خلال فعل المحرك الأساسي وهو (عَطَفَتْ)، الذي لا يمثل مجرد انتقال مكاني، بل يجسد حركة قتالية ذات أبعاد استراتيجية ونفسية عميقة. وهي صورة رسمها أيمن في وقعة صفين لحركة الخيل ومعناه رجوع وانعطاف الخيول مع السرعة. واستعمل الصورة الحركية في رثاء معاوية:

وإِنَّكَ لَو سَمِعت بُكَاءَ هِند ووَرَملَةَ إِذْ تضَكَانِ الخُدُودًا (خريم، ١٩٩٩، ٣١)

تتجلى القيمة الفنية هنا في "تجسيد الفجيعة"؛ فالشاعر لم يقل (تحزنان) أو (تبكيان) فحسب، بل اختار حركة ((الصك)) ليدلل على أن الحزن قد تجاوز طاقة الاحتمال النفسي وتحول إلى ((ألم جسدي)) مُمارَس.

وإن اختيار ((الخدود)) كهدف لهذه الحركة العنيفة يعزز من بشاعة المشهد؛ فالخد هو موضع الجمال والكرامة، ولطمه بصوت مسموع ((صك)) يعني انكسار النفس وذلها أمام هول المصيبة. هذه الصورة الحركية تعمل كـ ((منبه عاطفي)) يهز المتلقي ويجعله شريكاً في استشعار حجم الكارثة التي حلت بـ (هند ورملة). يصور لنا الشاعر هنا شدة حزن النساء ولفظة ((تصك)) لها تصري عالي دليل على قوة حركة العظم، فرسم لنا صورة حركية مصحوبة بصوت ومن صوره الحركية الأخرى :

لو كَانَ للِقَوم رأيٌ يُعصَمونَ بِهِ من الظَّلال رَمُوكُم بِابْنِ عَبّاسِ (خريم، ١٩٩٩، ٤٥)

تتجلى الصورة الحركية في هذا البيت عبر تحريك المعاني؛ فالحوار والاحتجاج مفاهيم ذهنية ساكنة، لكن الشاعر جعلها حركة ملموسة تُرى بالبصيرة.

وقد ربط الشاعر بين "الرأي" الذي يُعصم به، وبين "الرمي" بابن عباس؛ فالحركة (الرمي) هنا هي النتيجة المنطقية لامتلاك ((الرأي الصائب)). فلو كان للقوم بصرٌ عسكري وسياسي، لاستخدموا ابن عباس كـ ((قوة دفع)) لا تُرد، و كلمة ((رموكم)) تولد لدى المتلقي شعوراً بالمباغتة؛ فابن عباس بقوته العلمية يقتحم فضاء الخصوم بـ ((حركة دفع)) فجائية، مما يجعل الصورة الحركية هنا مرادفاً لـ ((الحسم)) ، ويستوقفنا بصورة حركية أخرى :

إنْ يخلُ عَمرو بِهِ يَقذُفهُ في لحَج يهوِي بِهِ النَّجْمُ تَيْسا بينَ أَتيَاس (خريم، ١٩٩٩، ٤٥)

يرسم الشاعر في هذا البيت لوحة حركية تتسم بـ (العنفوان السقوطي) ، حيث يوظف أفعال القذف والتهوي لتصوير الغلبة المطلقة والتحكم الميداني، وذلك في قوله: (يَقذُفهُ.. يَهوِي بِهِ).

فالشاعر هنا لا يصور مجرد معركة، بل يصور ((تفكيكاً حركياً)) لكيان الخصم، حيث يُنتزع من حيّزه ويُلقى به في غيابات المجهول (اللجج). وهنا تصوير لشدة الجدال والاساءة وهبوط المكانة. و من صوره الحركية قوله :

كقُنفُذِ الرَّمل لا تَخفى مَدَارِجُهُ حَبٌّ إِذَا نَامَ لَيْلَ النَّاسِ لَم يَنَم (خريم، ١٩٩٩، ٥٧)

يُبدع الشاعر في هذا البيت برسم صورة حركية تتسم بـ الدقة الأثرية والديمومة الخفية، حيث يشبه حركة الموصوف (الذي يسعى في ليله والناس نيام) بحركة ((قنفذ الرمل))، وذلك في قوله: (كقُنفُذِ الرَّمل لا تَخَفى مَدَارِجُهُ). فالحركة التي لا تترك ((مدارج)) هي حركة ضائعة، لكن حركة ((قنفذ الرمل/ الموصوف)) هي حركة إثبات وجود.

٤ ـ الصورة السمعية :

تظهر الصورة السمعية نمطاً مهماً من أنماط الصورة فحاسة السمع هي " عماد كل نمو عقلي، وأساس كل ثقافة ذهنية" (أنيس، ٢٠٠٧، ١٦) .

فالشعر اصوات انفعالية مسموعة، تنبع من مشاعر الشاعر بما تحمله من انفعالات وتعبر أحاسيسه المخاطبة مشاعر السامعين. عن الفرح والسرور، أو الحزن والغضب (موافي، ٢٠٠٠، ١/ ٧٥)

والصورة السمعية تقوم على توظيف ما يتعلق بحاسة السمع، ورسم الصورة عن طريق اصوات الالفاظ ووقعها في الأداء الشعري واستيعابها. من خلال الحاسة مفردة، أو بمشاركة الحواس الأخرى (خليل، ٢٠٠٠، ٢٤).

لذا تتعلق الفكرة بتوظيف حاسة السمع في تحليل الفنون الأدبية، إذ تُعتبر الأصوات ووقع الألفاظ عناصر أساسية في تشكيل الصورة الفنية، ويتم استيعاب المعانٍ من خلال حاسة السمع، سواء بشكل منفرد أو بالتفاعل مع الحواس الأخرى.

وقد تبين الصورة السمعية الاستحسان الكبير؛ فتكون بلاغتها من قدرتها على إيصال المعنى المراد بثه للمتلقي

وقد استعمل ايمن بن خريم الصورة السمعية في الرثاء ، إذ قال :

وإِنَّكَ لَو سَمِعتَ بُكَاءَ هند وَرَملَةَ إِذْ تَمُكَانِ الخُدُودا (خريم، ١٩٩٩، ٣١)

رسم الشاعر انا صورة سمعية من الفعل ((سمعت)) الذي حاول أن ينقل لنا البكاء بصوت مسموع من شدة الحزن، و مما ورد في شعره من الصورة السمعية قوله :

في مَرجِ مَرّينا ألم تَسْمَع بِهَا تبغي الإمام بِهِ وَفِيهِ نُعَادِي (خريم، ١٩٩٩، ٣٤)

هنا جاء بالصورة السمعية من الفعل ((تسمع)) للدلالة بأن الممدوح حيته منتشر ومؤكداً للسمع به وبأنه وقومه لا يمكن تجاهلهم بأي شكل من الأشكال. ومن صوره السمعية قوله في احدى قصائده التي قالها لها طالت الحرب بين غزالة وأهل العراق، إذ قال :

وَهمْ مائَتا أَلْف ذي قَوْنَسٍ يَئِط العِراقان مِنهُم أَطِيطَا (خريم، ١٩٩٩، ٥١)

رسم الشاعر صورة سمعية لهذا الجيش وما يعانيه من جوع منتهى العدل ((يئط)) وأكد عليها بـ ((المربط)) لتظهر الصورة السمعية للدلال على صوت البطن من شدة الجوع .

هكذا عمد أيمن في صوره السمعية أن يأتي بشئ من التفصيل في بعض الأحيان؛ لأنه لازمة من لوازم الصور لديه فهو يحاول توضيح صوره للآخرين، كي لا تكون صور ناقصة لا يستطيع الآخرون – إدراكها، وقد عمد في أحيان أخرى إلى الإلماح من دون ذكر التفاصيل بحسب الموقف الذي يتطلب ذلك .

٥ . الصورة الذوقية :

تقوم هذه الصورة على أساس الذوق الذي هو" الحاسة إدراكية تمكن المرء من التعرف على طبيعة المحسوسات، والتمييز بينها والحكم عليها من حيث الصحة أو الفساد، الحلاوة أو المرارة وما إلى ذلك والعضو المنوط بهذه العملية هو اللسان" (الشريف، ٢٠٠٤، ٦٧ ـ ٦٨) . ومثل الذوق قدرة الإنسان على التفاعل مع القيم الجمالية في الأشياء وبخاصة في الأعمال الفنية، وهو نظام الإيثار لمجموعة محددة من القيم الجمالية نتيجة لتفاعل الإنسان معها (المهندس، ١٩٨٤، ١٧٣).

إذن تستعمل الصورة الذوقية لوصف مختلف الأذواق والطعوم كالحلو، والمر، والحامض، اللذيذ، ...إلخ، وتهدف الصورة الذوقية الى إثارة حاسة التذوق لدى القارئ وربطها بالمشاعر والانفعالات المرتبطة بها. ومما ورد في شعره من الصور الذوقية، قوله في الخمر:

فقلْتُ اصْطَبِحهَا أَوْ لِغَيْرِي فَاسْقِهَا فَمَا أَنَا بَعْدَ الشَّيْبِ وَيْلَكَ وَالخَمْرُ (خريم، ١٩٩٩، ٣٨).

تبدو الصورة الذوقية تناول فيها تصوير وتجسيد الخمر، بصورة دقيقة؛ فأراد أن ينقل للمتلقي من لفظة (أصطبحها) قد تكون متقاربة لحالة الذوقية، لان الطبخ يعطي صورة ذوقية من جمال الخمر. ويستوقفنا أيمن بصورة ذوقية أخرى، بقوله:

وَعَهْدُكَ يَا بَسْرُ بنُ أَرْطَاةَ وَالقَنَا رَوَاءٌ من أهلِ الشَّام أ أظماؤها تَجْرِي (خريم، ١٩٩٩، ٤١)

تتجسد الصورة الذوقية التي رسمها الشاعر لحالة الحرب والشجاعة وشدة تعطشهم للحرب، فاورد صورة جميلة تظهر من خلال ألفاظ معينة تدرك إدراكا دقيقاً، وهذا يعني عما لا يتحصل من الأمر، ومما جعلها أقرب إلى الواقع هو اسباغ حاسة الذوق عليها.

الخاتمة:

في ختام هذا البحث يتبيّن لنا بجلاء أنّ شعر أيمن بن خريم يمثل أنموذجًا فنيًا وبلاغيًا رفيعًا في بنية القصيدة العربية في صدر الإسلام، إذ استطاع الشاعر أن يوظّف أدوات البيان توظيفًا واعيًا، جامعًا بين عمق التجربة وثراء الصورة، ومحققًا توازنًا دقيقًا بين الوظيفة التعبيرية والبعد الجمالي. فقد كشفت الدراسة أنّ الصورة الشعرية عند أيمن لم تكن عنصرًا زخرفيًا طارئًا، بل كانت محورًا بنيويًا أساسيًا في تشكيل الدلالة، ووسيلة فاعلة لنقل رؤيته الفكرية والنفسية، سواء في المدح أو الرثاء أو الوصف أو تصوير الوقائع الحربية.

وأظهرت المعالجة التحليلية أنّ الشاعر أحسن الإفادة من التشبيه والاستعارة والكناية، فجاء التشبيه عنده متنوع الأنماط، يتدرج من المرسل المجمل إلى البليغ، موظفًا لإبراز العظمة، والرهبة، والجمال، وحتمية المصير. أما الاستعارة فقد مثلت أفقًا أوسع للإبداع، إذ منحت المعاني المجردة بعدًا حسيًا وحركيًا، وأسهمت في تكثيف التجربة الشعورية وإثراء الدلالة. في حين جاءت الكناية لتضفي على النص بعدًا إيحائيًا راقيًا، يشي بالمعنى ولا يصرّح به، بما يعكس نضجًا فنيًا ووعيًا بلاغيًا متقدمًا.

كما دلّ تتبع أنماط الصورة الحسية على قدرة أيمن بن خريم على استنفار الحواس الخمس في بناء المشهد الشعري؛ فغلبت الصورة البصرية بألوانها وحركتها وضوئها، وتكاملت معها الصورة السمعية في نقل أصوات الحرب والبكاء والجلبة، والصورة الحركية في تجسيد الزحف والكرّ والفرّ، فضلًا عن الصورة الذوقية التي أضفت على بعض المشاهد بعدًا إدراكيًا خاصًا. وقد أسهم هذا التنوّع الحسي في منح النص الشعري كثافة تصويرية وحيوية فنية جعلت المتلقي شريكًا في التجربة لا مجرد متلقٍ لها.

وعليه يمكن القول إن شعر أيمن بن خريم يعكس شاعرية واعية استطاعت أن تمزج بين التراث البلاغي العربي والواقع التاريخي والاجتماعي الذي عاشه الشاعر؛ فكانت الصورة الشعرية عنده أداة فكر، ووسيلة إقناع، ومجال ابتكار جمالي في آن واحد. وبذلك يثبت أيمن بن خريم مكانته بوصفه شاعرًا ذا تجربة فنية ناضجة أسهمت في إثراء مسار الصورة الشعرية في الشعر العربي المبكر، وأكدت أن البلاغة الحقة ليست في كثرة المحسنات، بل في قدرتها على خلق الدلالة، وإحياء المعنى، وتجسيد التجربة الإنسانية في أبهى صورها.

المصادر والمراجع:

١ـ العسقلاني، أحمد بن علي بن حجر،(٢٠٠٥)، الاصابة في تمييز الصحابة، دراسة وتحقيق وتعليق عادل أحمد عبد وعلي محمد،(ط٢)، دار الكتب العلمية، لبنان ـ بيروت .

٢ـ القرطبي، أبو عمر يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر بن عاصم النمري، (١٩٩٢)، الاستيعاب في معرفة الأصحاب،(ط١)، دار الجيل، بيروت .

٣ـ الأصفهاني ، أبو الفرج عَلِيُّ بنُ الحُسَينِ بنِ مُحَمَّدِ بنِ أحمَدَ ، (١٩٩٣)، الأغاني، تحقيق: علي النبدي ناصف، إشراف محمد أبو الفضل إبراهيم،(ط١)، مطابع الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٤ ـ مطلوب، د. أحمد ، (١٩٨٠)، دراسات بلاغية ونقدية، د. أحمد مطلوب،(ط١)، دار الحرية للطباعة، بغداد.

٥ ـ العجلي ، أحمد بن عبد الله صالح ، (١٩٨٤)،معرفة الثقات،(ط١)، الناشر مكتبة الدار العربية، العراق ـ الموصل.

٦ ـ الدنيوري، ابن قتيبة ، (١٩٥٨) ، الشعر والشعراء، ، تحقيق وشرح : أحمد محمد شاكر،(ط٢)، دار المعارف، مصر.

٧ـ الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد ، (٢٠٠٤) دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه : ابو فهر محمود محمد شاكر،(ط٥)، مكتبة الخانجي، القاهرة.

٨ ـ خريم، ديوان ايمن بن ، (١٩٩٩)، تحقيق :الطيب العشاش، ط١، دار صادر، لبنان.

٩ ـ الشافعي، أبي الفضل أحمد بن علي بن محمد بن حجر العسقلاني، (٢٠٢١) ، تهذيب التهذيب، تحقيق: عبد الناصر بن محمد بن سلام المغربي، (ط٢)، جميعة دار البر، الامارات.

١٠ ـ العسكري، أبو هلال ، (١٩٥٢)، كتاب الصناعتين، المحقق: علي محمد البجاوي – محمد أبو الفضل إبراهيم،(ط١)، الناشر: عيسى البابي الحلبي، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان.

١١ـ القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق ، (١٩٧٢)، العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه محمد مي الدين عبد الحميد،(ط ٤)، دار الجيل، للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت.

١٢ ـ الجهني، د. زيد بن محمد بن غانم ، (١٤٢٥هـ)، الصورة الفنية في المفضليات أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، (ط١)، فهرست مكتبة الملك فهد الوطنية، الجامعة الإسلامية، الرياض .

١٣. عصفور، د. جابر أحمد، (١٩٧٨) ، مفهوم الشعرية دراسة في التراث النقدي ، (ط١)، دار الثقافة للطباعة والنشر، الاردن.

١٤ـ الفراهيدي، الخليل بن أحمد ، (٢٠٠٣)،كتاب العين مرتبًا على حروف المعجم، ، ترتيب وتحقيق، د. عبد الحميد هنداوي،(ط١)، ، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان .

١٥ـ لويس، سيسل دي ، (١٩٨٢)، الصورة الشعرية ، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، مراجعة د. عناد غزوان إسماعيل،(ط١)، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، العراق.

١٦ ـ الدليمي، د. سمير علي سمير ، (١٩٩١)، الصورة في الشكل الشعري، (ط١)، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، الاردن.

١٧ـ الهاشمي، السيد أحمد ، (١٩٩٦)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ،إشراف صدقي محمد جميل، (ط١)، دار الفكر، دمشق ـ سوريا.

١٨ـ الصفدي ، صلاح الدين خليل بن أيبك بن عبد الله ، (٢٠٠٠)، الوفي الوفيات، المحقق أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، (ط٢)، دار إحياء التراث، لبنان.

١٩ ـ البصير، د. كامل حسن ، (١٩٨٧)، بناء الصورة في البيان العربي دراسة وتطبيق موازنة وتطبيق،(ط١)، مطبعة المجمع العراقي، بغداد.

٢٠ . أبو العباس محمد بن يزيد المبرّد،(١٩٩٧)، الكامل في اللغة والأدب،(ط٣)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاته، دار نهضة، القاهرة.

٢١. فروخ ، عمر، (١٩٨١)، تاريخ الأدب العربي،(ط٤)، دار العلم للملايين، بيروت.

٢٢ ـ الصغير، د. محمد حسين علي، (١٩٨١)، الصورة الفنية في المثل القرآني . دراسة نقدية وبلاغية، (ط١)منشورات وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، العراق.