جـامعـة الشـارقـة
UNIVERSITY OF SHARJAH

مجلـة جامعـة الشـارقة للعلـوم الإنسـانيـة والاجتمـاعيـة

مجـلـة عـلـمية محكمـة

المجلد 23، العدد 1
رمضان 1447هـ / مارس 2026م

الترقيم الدولي المعياري للدوريات 2339-1996

مارس 2026م **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية** المجلد 23 العدد 1
https//:doi.org/10.36394/jhss/23/1/18

أنماط الصورة الشعريَّة وروافدها الثقافيّة في شعر سَلْم الخاسر (186هـ)

مؤيّد يوسف شديفات[1]

تاريخ الإستلام: 04-09-2024 **تاريخ القبول: 08-01-2025**

ملخّص البحث:

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن أنماط الصورة الشعريّة وروافدها الثقافيّة في شعر سَلْم الخاسر، وذلك بوصفها مكونًا فنيًا جوهريًا في بنية العمل الأدبيّ، ولا سيما الشعري منه، إذ تعدُّ الصورة الشعريّة العمود الفقري للقصيدة، وتعد أكثر الأدوات البلاغية فعّالة في منح الشاعر المتسع في بسط رؤاه الفنية على الأشياء، ولعل الصورة الشعريّة تحمل على عاتقها هدفًا أساسيًا هو الزيادة في معنى الشيء سلبًا أو إيجابًا

وعليه، اتجه البحث إلى دراسة شعر سَلْم الخاسر الذي يعد من شعراء العصر العباسي الأول، وقد تميّز شعره في دقة التصوير والفنية الرائقة في بلورة الأفكار – أيًا كانت – وإنتاجها من جديد، وكونه من المقلّين مقارنة مع أقرانه الشعراء لا يمنعُ ذلك من دراسة شعره، وانفرد البحث في الدراسة عن بناء لغته الفنية في مجال تصويراته الشعريّة

وتمخضتِ الدراسة عن نتائج متعددة، أهمها: اتسم شعر سَلْم الخاسر بتوظيف أنماط متعددة ومتنوعة من الصور الشعريّة، المستلهمة من اتجاهات ثقافية مختلفة، ممّا يعكسُ سعة أفقه الفكري وعمق إدراكه الثقافي، ويبرزُ هذا التنوع قدرة الشاعر على استثمار هذه الصور بمهارة فائقة في بناء نصّه الشعري، وإشارة واضحة إلى خبرته الممتدة في توظيف أدواته الإبداعية لتحقيق أهدافه الفنية والجمالية

الكلمات الدّالّة: الصورة، سَلْم الخاسر، العصر العبّاسيّ، الشعر العباسيّ، التشكيل الشعريّ

(1) كلية الآداب - الجامعة الهاشمية (الزرقاء - الأردن)

moaedshdefat4@gmail.com

المبحث الأول- الصورة الشعريّة:

التصويرُ الفنيّ هو أحد الخواص النوعية الأصيلة في كل تعبير أدبي، بل لا نغالي إذ قلنا: إنَّه أصل تلك الخواص وجوهرها الثابت وأساسها المكين، فإذا كانت مادة الأدب هي ألفاظ اللغة وأنماطها التعبيرية؛ فإن فنيته تتمثل في استثمار إمكانات تلك المادة، وتوظيفها في خلق صورة فنية تجسد تجربة الأديب، وتوحي بأعمق أغوارها وتحومها في نفسه، وأدق خلجاتها في وجدانه (طبل، 2005، ص14)

وقد شغلت الصورة الفنية أفكار النقاد قديمًا وحديثًا، وقد شاع هذا المصطلح في مؤلفاتهم، ولكن الدارس يقف على مفاهيم متعددة، فلا يوجد تعريف موحد أجري الاتفاق عليه، ولعل السبب في ذلك يعود إلى الاختلاف في وجهات نظرهم وإلى طبيعة مناهجهم النقدية (الحسبان، 2010، ص4)، من هنا سنقف على أبرز تلك المفاهيم قديمًا وحديثًا

أولًا- مفهوم الصورة في النقد العربي القديم:

تعد الصورة أداة من الأدوات البلاغية المرنة في النص الشعري خاصة؛ كونها تحتاج في الغالب من الأحيان تشذيبًا لزوائدها - دون الاختلال في وظيفتها - حتى تلائم الوزن وتشكّل انعطافة جمالية متميزة لها حضورها الإبداعي في النص الأدبي، وقد عرَّجَ النقاد القدامى على مفهوم هذه التقنية الأسلوبية، ومع ذلك سوف نستعرض أهم النقاد الذين تناولوها. ومن هذه الآراء النقدية رأي **الجاحظ (ت 255هـ)** الذي أفرده في مقولته: "فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير" (الجاحظ، 1965، ص131)

ومن الملحوظ أنَّ الجاحظ (ت 255هـ) عدَّ الشعر قائمًا على التصوير وصنفه نوعًا منه، إذ إنَّ الشاعر يصور حالة معينة فينقلها بأسلوبه الشعري، وهذا لا يحدد المعنى الدقيق للصورة، إذ يُعَد كلامًا عموميًا عن خصائص الشعر الذي ينسدل منه المعنى التصويري، فالشاعر مَنْفذه للغوص في التصوير هو الشعر حسب رأي الجاحظ

وتلاه **قدامة بن جعفر (ت 337هـ)** الذي أبدى رأيه في هذا الأمر إذ يقول: "إذ كانت المعاني بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة" (ابن جعفر، د.ت، ص65)، فابن جعفر قريب في الرأي مع الجاحظ في هذا المحور، أما **عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ)**؛ فقد اختلف عن الرأيين السابقين إذ يقول: "فإنا إذا كنا لم ندعه إلى الشعر من أجل ذلك، وإنما دعوناه إلى اللفظ الجزل، والقول الفصل، والمنطق الحسن، والكلام البيّن، وإلى حسن التمثيل والاستعارة، وإلى التلويح والإشارة، وإلى صنعةٍ تعمد إلى المعنى الخسيس فتشرفه، وإلى الضئيل فتفخمه، وإلى النازل فترفعه، وإلى الخامل فتنوهُ به، وإلى العاطل فتحليه، وإلى المُشكِل فتجليه- فلا متعلق له علينا بما ذكر، ولا ضرر علينا فيما أنكر، فليقل في الوزن ما شاء، وليضعه حيث أراد، فليس يعنينا أمره، ولا هو مرادنا من هذا الذي راجعنا القول فيه" (الجرجاني، 1984، ص24)

ونسجل دور الجرجاني بذلك، حيث لخص مبادئ الشعر التي تجعل الشعر شعرًا، ومن وجهة نظره أنَّ على الشاعر اتباع هذه القواعد والأصول، ومن تلك الأساسيات استخدام الصورة، لكنه اشترط فيها الاستحسان، وبيّن عدم اهتمامه بمادة القول، وكان الاهتمام لديه مسلّط على استعمال التصوير بشكل مُتقن، وتكثيف المعنى، وبراعة الصياغة

وعلى الرغم من أنَّه لا يوجد تعريف شامل لمفهوم الصورة عند النقاد العرب القدماء إلا أنّ هناك كانت محاولات لتحديدها (رفرافي، 2014، ص225)، ويلاحظ أنّ القدماء لم يغفلوا عن هذا المفصل الرئيس، "وإن اختلفت درجة الاهتمام – عند هؤلاء النقاد – بين إشارات ولمحات بسيطة وعابرة حينًا، وبين إدراك ووعي عميق لطبيعة الصورة وأثرها في النص الأدبي مع اهتمام بالنواحي الفنية والجمالية فيها حينًا آخر" (كرناف، 2005، ص25)

ثانيًا- مفهوم الصورة في النقد الحديث:

تعددت في العصر الحديث تعريفات الصورة، فقد عرّفها **عند الغرب سيسل دي لويس (Cecil Day Lewis)** بقوله: "إنها في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات" (لويس، 1982، ص21)، وأبدى **ر. أ. فوكز (R. A. Fox)** موقفه من الصورة فقال: "الصورة علاقة – وليست علاقة تماثل بالضرورة - صريحة أو ضمنية ، بين التعبيرين أو أكثر، تقام بحيث تضفي على أحد التعابير أو على مجموعة من التعابير (تعبير المدلول العام أو الفاعل) لونًا من العاطفة، ويكشف معناه التخيلي – وليس معناه الحرفي دائمًا - ويتم توجيهه، ويعاد خلقه إلى حد ما من خلال ارتباطه أو تطابقه مع التعبير أو التعبيرات الأخرى (تعبيرات الموصل أو المفعول)" (فوكز، 1970، ص54)

أما **عند العرب؛** فقد تنوعت المفاهيم حول الصورة الشعرية، نحو **عبد القادر القط** فيعرف الصورة الشعرية على أنها: "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بيانيّ خاص؛ ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدمًا طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة، والتركيب، والإيقاع، والحقيقة، والمجاز، والترادف، والتضاد، والمقابلة، والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم بها صوره الشعرية". (القط، 1988، ص391)

ويذهب **مصطفى ناصف** في بعض كتاباته إلى أن الصورة: "كل ما له صلة بالتعبير الحسيّ وتطلق – أحيانًا - مرادفة للاستعمال الاستعاري". (ناصف، 1981، ص3)

أمّا **بشرى صالح؛** فعرفتها على أنّها: "الصوغ اللساني المخصوص، الذي بوساطته يجري تمثل المعاني، تمثلاً جديدًا ومبتكرًا، بما يحيلها إلى صورة مرئية معبرة، وذلك الصوغ المتميز والمتفرد، هو في حقيقة الأمر، عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية، تأخذ مادياتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي". (صالح، 1994، ص3)

وبالعكوف على مدارسة التعريفات السابقة نستخلص أنَّ الصورة الشعرية أداة من الأدوات البلاغية التي يمتلكها الشاعر التي تدخل مادتها عملية التركيب ألا وهي الكلمات، فتتشكل وتتبلور ثُمَّ تخرج كصورة تعبر عن فكرة إما لتحسينها أو لتقبيحها، وعلاوة على ذلك فإن الصورة تمثل سحرًا فنيًا لما تمنحه من بُعدين خيالي وفلسفي يعبران عن منطق الشاعر في احتوائه لأمر ما، فيشكله شعريًا فيما تمليه عليه قريحته

المبحث الثاني: المبحث التطبيقيّ:

يدرسُ هذا المبحث الصورة الشعريّة عند سَلْم الخاسر في جانبين الأول؛ أنماط الصور الشعريَّة، أما الثاني فالروافد الثقافية التي استقى منها شاعرنا في التشكيل الفني للصور الشعريّة لديه، وفيما يلي دراسة لهذين الجانبين:

أولًا- أنماط الصور الشعريَّة عند سَلْم الخاسر:

تقف الدراسة على أنماط الصورة الشعريّة عند سَلْم الخاسر الذي يعدُ شاعرًا مطبوعًا متصرفًا في فنون الشعر، من شعراء الدولة العباسية، وكان تلميذًا لبشار بن برد وعنه أخذ، وعلى مذهبه ونمطه قال الشعر، وكان صديقًا لإبراهيم الموصلي، ولأبي العتاهية خاصة من الشعراء والمغنين، ثم فسد ما بينه وبين أبي العتاهية. (الأصفهاني، 1986، ص276/ج19)

أما فيما يخص الصور الشعريّة في أشعاره؛ فإنه يعمد في ابتكارها إلى التشابيه المختلفة، لينقل إلينا وصفًا لا يقل روعة عن تشابيه معاصريه من الشعراء (معروف، 2001، ص86)، فكثّف الخاسر في استخدامه لتلك الومضة البيانية، فقد زَخَرَ شعره بالصور الشعريّة المتنوعة وخاصة في الاستخدامات البلاغية كالاستعارات والتشبيهات والكنايات والمجازات، وأبدع في التشكيل البلاغي الجمالي لتلك الصور، إذ إنها شكلت ملمحًا أسلوبيًا ذا بصمة متميزة في حسن الانتقاء والصنعة في التركيب، وفيما يلي تقسيم الصورة الشعريّة لدى سْلَم الخاسر على النحو الآتي:

الصورة المفردة

تعرفُ هذه الصورة بأنّها أصغر وحدة تعبيرية يمكن أن تبنى منها صورة تمثل لقطة فنية تصويرية خاطفة، وقد تكونٍ جزءًا من تصوير مركب أشمل يشكل منها ومن مثيلاتها صورة مركبة أكثر تعقيدًا وعمقًا، وتعكس رؤية متكاملة تمليها تجربة الشاعر(الكيلاني، 1997، ص13)، وقد كان نمط الصورة المفردة كثير الحضور في ظل الصورة المركبة، والتي سوف يكون التطرق إليها فيما بعد، أما من جانب انطلاقة البيت الشعري الواحد على أكناف هذه الصورة الواحدة؛ فكان محدود الظهور في شعر سَلْم الخاسر، ومثال ذلك قوله في مدح يحيى بن خالد: (الخاسر، ص50)

أَهْدَى لِيَ الشَّوق، وَهْوَ خِلْو أغَــنُّ في طَــرْفِــهِ فـتُــورُ

استخدم الشاعر في هذا الموضع الاستعارة المكنية، فشبه الشوق بينه وبين ذلك الشخص كالهدية التي تُهدَى وبها يظهر أن الشوق شعور يبهجه ويسعده، على الرغم من أن كثيرًا من الناس يعده عذابًا فأظهره في هذا الموضع بوجه غير المعتاد، ومن خلال الاستعارة المكنية برز المشبه به ألا وهي الهدية التي أهداها له، فكشف نوعها، والهدية بطبعها سعادة مهما بلغت أو كانت قيمتها، ولعل هذا الذي أراد أن يلمح له سَلْم الخاسر، وعلى ذلك عُدَّتْ لمحة تصورية خاطفة شكلت عامودًا فقريًا للبيت، وفي صورة مفردة أخرى يرثي الحسين بن علي بن الحسن بن علي، فيقول: (الخاسر، ص28)

إنَّ المَنايا، وَهي غَـــدّارةٌ صادَتْ حُسَيْنًا ثانِيًا يَوْمَ فَخْ

أما في هذا الموضع؛ فاستخدم الشاعر الاستعارة المكنية إذ إن (المنايا) غدرت الشخص الذي كان كالمفترس والحسين هو فريسته، وقد بيَّن بأنه صاحب غدر ومكر ومن جانب آخر أظهرت قوة الحسين، وذلك لولا خداعه ومكره لما نالت المنية منه، فشكلت نفثة بسيطة، مثلت معاني الألم والحزن عليه والبأس والقوة فيه في آنٍ واحد، ويقول في موضع آخر مادحًا يزيد بنِ مزيد الشّيبانيّ: (الخاسر، ص34)

إنَّ للهِ فـي الـبَـرِيَّـةِ سَيْفَيـ ـنِ: يزيدًا، وَخالدَ بنَ الوَلِيدِ

أمّا هنا في هذه الصورة المفردة؛ فاستعمل سَلْم الخاسر فيها التشبيه البليغ، فأطلق على ممدوحه سيف الله، وهذا لقب اشتهر به الصحابي الجليل خالد بن الوليد ومن المعروف الذي أطلقه عليه رسول الله - صلى الله عليه وسلم -، فأشرك بينهما هذا اللقب وجعله عنوانًا يختص بهما فقط، وهذا أسلوب رفع من شأن الممدوح. وقال في صورة أخرى مماثلة يمدح: (الخاسر، ص90)

وَلَمّا وَلِيتَ ذَكَـــرْتُ النَّبِيْ يَ بِتَحْلِيلِهِ وَبِتَحْرِيمِهِ

فالناظر في الصور الشعرية الفردية السابقة يلحظ بأن الشاعر استخدم المجاز المرسل وعلاقته الجزئية، فالشاعر ذكر من صفات النبي الحميدة التحليل والتحريم، فالتأثير الإسلامي واضح وجلي فيها على الرغم من خلاعته، فلم يكتفِ الخاسر من الانتفاع بالألقاب الإسلامية، فاستخدم صفات أبرز الشخصيات الإسلامية، فشبه في الموضع السابق اعتدال الممدوح باعتدال النبي - صلى الله عليه وسلم - الذي يعد قامة الاعتدال في الإسلام، وقد كانت فيها إشارة إلى أن سلم صوَّرَ استذكاره تحليل وتحريم الممدوح بتحليل وتحريم سيد الخلق محمد عليه أفضل الصلاة والسلام

الصورة الكلية:

وتعرف على أنها "مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة والتي تستهدف تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد أكبر من أن تستوعبه صورة بسيطة فيلجأ الشاعر آنئذ إلى خلق صورة مركبة لتلك الفكرة أو العاطفة أو الموقف" (أبو أصبع، 2009، ص74)، أي هي صورة مؤلفه من صور متعددة بسيطة والائتلاف المقصود، هو أن تكون

فيما بين تلك الصور علاقات لا تُخل بالترابط، والمتمعن في شعر سْلَم الخاسر يرى كثرة هذا النمط الذي يكثف المعنى المتخيل للفكرة أو العاطفة أو الموقف، وهنا تزيد الصور المفردة المنطوية في تركيب الصورة المركبة، ومثال ذلك قوله في مدح عاصم بن عتبة الغسانيّ: (الخاسر، ص96)

لِعاصِمٍ سَماءٌ عارِضُها تَهْتانُ أَمْطارُها
اللُّجَينُ وَالدُّرُّ وَالعِقْيانُ
وَنـــارُهُ تُنادي إِذْ خَبَتِ النِّيران الجُودُ فِي
قَحْطانِ ما بَقِيَتْ غَسُّان
اسْلَمْ، وَلا أُبالِي ما فَعَلَ الإِخْوانُ
صَلْتٌ لَهُ المَعالِي والسَّيْفُ وَالسِّنان
ما ضَرَّ مُرْتَجِيهِ ما فَعَلَ الزَّمانُ
مَنْ غالَهُ مَخُوفٌ فَعاصِمٌ أَمانُ

وهنا جمع الشاعر عدة صور مفردة بسيطة؛ فاتضح تشكيل الصورة المركبة، إذ التي كان يلج من صورة مفردة إلى صورة مفردة أخرى المنسق فيما بينها بعلاقات تعبيرية، فبذلك أفادت من تعظيم شأن الممدوح والتغني بصفاته، فبدأ بتصوير ذلك الشخص بأن له سماء خاصة به، وأمطارها من أجود الحجارة الكريمة والتي تمثل كرمه من أجود الكرم والسخاء، ويصف معاني الكرم فيه عن طريق التشخيص: (ناره تنادي)، وكرم عائلة قحطان هي إثر بقايا كرم عائلة الغساني، وأنهم أهل للشجاعة والقوة والبأس، وبالإضافة إلى ذلك أن لدى الممدوح الأمان الذي يخاف أن يصيبه شيء، فجملة هذه الصور المفردة أفرزت هذه الصورة المركبة

ويلحظ على الخاسر حسن التصوير، فاعتمد على فذاته الشعرية في الصياغة والسبك، ويرجع سبب إكثاره للصور المفردة التي تستظل تحت صورته المركبة أنه يميل إلى التوسع بالتصوير حتى يمنح لنفسه المجال لتدسيم المعنى وتقوية الصورة؛ لتصبح أكثر جمالاً وانتباهًا وتأثيرًا، ومن المعلوم أنّ أغلب شعر سَلْم الخاسر في المدح؛ فهذا يجعله حريصًا على ذلك حتى ينال مراده من المكاسب والهبات التي كان يأخذها من الذين يمدحهم، وفي موضع آخر يمدح الرشيد حين وَلِيَ الخلافة فيقول: (الخاسر، ص58)

بِهارونَ قَرَّ المُلْكُ في مُسْتَقَرِّه وَأَبْهَجَتِ الدُّنيا، وَأَيْنَعَ نُورُها
وَلَـيْـسَ لِأَيِّـام الـمَـكـارِمِ غايَةٌ تَـتِـمُّ بِها إِلّا وَأَنْـتَ أَمِيرُها

لعلّ القارئ للنص السابق يلحظ أنّ الصورة الشعريّة توحي بأنَّ الرشيد صاحب استقرار الحكم في محله، وأنه الشخص المناسب للمكان المناسب، فاستقراره يعني استقرار المُلك، وعند توليه أبهجت الدنيا، فشبه الدنيا بالشخص المبتهج، وبعد ذلك يشبه نور الدنيا كالزهر اليانع الجديد وفي الأصل النور يبعث بواعث جمالية فزاد جماليته بإزهار النبات،

فكأن الدنيا كانت دامسة مظلمة، وبثباته على الحكم أزهرت الدنيا أملاً وسعادةً وطمأنينةً، وفي البيت الثاني يصور أيام المكارم بأن تمامها وانتشارها عندما تقلد الرشيد الحكم، فصهر الخاسر الصور البسيطة في قالبه الشعري؛ ليحقق صورة مركبة متماسكة ذات تكوين جمالي مترابط، أضاءت الممدوح بهذا المدح

أنماط الصور الشعريّة حسب اتصالها بالحواس

يستمد الشاعر في هذا النوع من الصور الشعرية بحواسه الخمس، وهي: حاسة البصر، وحاسة السمع، وحاسة الشم، وحاسة الذوق (ركابي، 2019، ص150)، وتشكل الحواس في الصور الحسيَّة منبعًا تتدفق منه المعاني في تكوينها اللغوي، وللحواس في التصوير الشعري تمنح تأثيرًا مميزًا في الوجدان، وهذا الأمر يشير إلى التخييل الشعري في النفس الشاعرة

إنَّ التخييل الشعري هو قرين المحاكاة ومرادفٌ لها، وتنقسم المحاكاة على هذا الأساس إلى: محاكاة الشيء نفسه، ومحاكاة الشيء في غيره، وتندرج تحت القسم الثاني الأنواع البلاغية للصورة: مثل الاستعارة والتشبيه، بينما يشير القسم الأول إلى مجرد الوصف المباشر للعالم الخارجي، وهذا التخييل، سواء أكان لشيء محسوس أم لفكرة مجردة، هي حسيّة بالضرورة؛ ذلك لأنّنا إذا دخلنا نطاق التخييل فلا بد أن نتوسل بكل ما هو حسيّ، وإلا خرجنا عن جوهر الشعر وحقيقته النوعية (عصفور، 1992، ص301)، ولذلك تحتل الصور الشعريّة التي تنبثق منها الحواس الخمس مكانة فسيحة في الصناعة الشعريّة؛ للاختلاف المدرك في تلك الحواس مع التأثير المميز لكل منها، وفيما يأتي تقسيم أنماط الصور الحسيّة لدى سَلْم الخاسر:

الصورة البصرية

يُقصد بالصورة البصرية التي بمكوناتها تمنح "تمثيلاً مباشرًا أو محاكاة حرفية لموضوع خارجي بصري على الأغلب حيًا أو عديم الحياة" (اليافي، 1982، ص42)، وتنطلق هذه الصورة من اقتباس العين لفكرة ما، وصناعتها في قالبها التصويري، ومن خلال الصورة البصرية "تتكون الشعرية الإيحائية في الإنجاز الشعري وفي وحداته الفنية، ويدوم هذا التأثير الذي يهتز له المتلقي سلبًا أو إيجابًا بدوران وحركية الفعل الصوري، وعلى هذا يمكننا أن نفهم الفعل التصويري واستمراره في حيوية الصورة وخلودها". (الدليمي، 1990، ص85)

ومما لا شك فيه أنَّ العين شكلت "عند الشعراء منفذًا مهمًا نحو الكشف عن حركات القلوب، وخبايا النفوس. والنظر في فنون ترسيماتها البصرية يقتضي إنسانًا حاذقًا مبصرًا للغتها، مترجمًا لإشاراتها، يستغلها استغلالاً في قراءة الأفئدة، وتعرية أصحابها". (الدهون وزميله، 2019، ص151)

وعلى هذا الأساس فقد تميِّزت الصورة البصرية عند سَلْم الخاسر بالتصوير الدقيق، فهو عاشق للتفاصيل، وفي الوقت نفسه يشير لكل تفصيل لديه إلى لفظة موجزة تتميز بثقل معناها والذي يدعم التأثير الجمالي في صوره الشعرية وخاصة البصرية منها، يقول الخاسر: (الخاسر، ص73)

أَلا تَـرى أُمَّـةَ الأُمَّـيّ وارِدة كَأَنَّها مِنْ نَواحي البَحْرِ تَغْتَرِفُ

يسعى سلم إلى تصوير حال الأمة التي كأنها امرأة ترد على الماء لتغترف منه، فهو يريد استجلاء كرم الهادي، فصوّره كالبحر الذي مهما تنهل منه الأمة لا يؤثر عليه ذلك، وهذه بلا شك صورة بصرية تكشف سعة العطاء والكرم اللامنتهي لدى الهادي، ومن الملاحظ في هذه الصورة اتسامها بالابتكار والصنعة، فحاول استحداث الصور بشكل لم يسبق له يقول: (الخاسر، ص29)

هَبَطَتْ إِلَيْكَ مِنَ السَّماءِ خِلافة دَفَعَتْ إِلَيْكَ زِمامَها وَقِيادَها

ويلاحظ على سَلْم الخاسر في هذا البيت تصويره للخلافة، وكأنها مبعوثة من الله عز وجل للخلفية المهدي؛ إذ إنها اختيار رباني، أي أن الخليفة المهدي خير من اُختِير في زمانه، فالاختيار الرباني في توليه لا شك في مدى مصداقية استحقاقه لنيل الخلافة، فهذه صورة بصرية أفعمت جمالية المدح في هذا الموضع، وفي تشكيل شعري آخر يقول: (الخاسر، ص80)

رَأَيْـتُ مَـكـارِمَ الأَخْـلا قِ مـا ضَـمَّـتْ حَمائِلُهُ

مكارم الأخلاق صفات لا تُرى بالعين المجردة، فالشاعر أضاف عليها المادية، وجعلها أمرًا يُرى، ففي الشاهد تُفسر على أنها من الصفات التي يحملها الممدوح، فدلالة الصورة تتدفق منها الصدق والحقيقة في أن هذا الشخص يحمل بالفعل تلك الصفات من جهة، ومن جهة أخرى تمجيده بوسيلة فنية ذكية تنبع من تحويله الأمر المعنوي إلى أمر مادي، وإسقاط جماليات الصورة البصرية عليه، وفي موضعٍ آخر يقول: (الخاسر، ص31)

تَجَلَّدْتُ لِلهِجْرانِ، وَالحُبُّ غالِبِي فَإِنْ بَقِيَ الهِجرانُ ماتَ التَّجَلُّدُ

ففي هذا الموضع ينبع التصوير من الاستعانة بأسلوب التشخيص الذي ألبس الهجران والصبر صفات الانسان وهو: (الموت)، وقد قرن بقاء الهجر بموت الصبر لدى الشاعر، فهي صورة وجدانية حزينة تحمل في طياتها وصول الشاعر إلى أقصى مراحل اليأس وطول انتظار المحبوبة، فعلى الرغم من أن الحب قد غلبه وسكن في أعماق فؤاده، قد أعلن بشكل مستبق للزمن بأن الصبر ينقطع إذا طال الهجر من المحبوبة، وتحمل في ذلك دلالة الأنفة والعز والكرامة، فالصورة البصرية تشكل حلقة وصل بين المجاز وبصرية الصورة التي تكمن في (البقاء، الموت). وفي موطنٍ آخر يقول: (الخاسر، ص39)

وَلا خَيْرَ في الغازِي إِذا آبَ سالِمًا إِلى الحَيّ لَمْ يُجْرَحْ، وَلَمْ يَتَخَدَّدِ

فـي هـذا البيـت، يقـدُّم سَـلْم الخاسـر تصويـرًا شـعريًا مكثفًـا يحمـل فـي طياتـه بُعـدًا معياريًـا للقيـم المرتبطـة بالشـجاعة والفروسـية، فالشـاعرُ يُقـرن بيـن عـودة الغـازي سـالمًا مـن غزوتـه وعـدم تعرضـه للإصابـة بـأي جـرح أو أثـر يُخلّـد شـجاعته فـي الميـدان، وبيـن فقـدان هـذا الغـازي لقيمتـه بوصفـه فارسًـا جديـرًا بالإعجـاب، وبالتالـي، يتأسـس التصويـر الشـعري هنـا علـى مشـهد مشـروط يضـع الغـازي فـي مواجهـة معيـار البطولـة؛ إذ تصبـح الجـراح والتخـدّد (آثـار الحـرب) دلـيلاً ماديًـا علـى خـوض المعـارك بشـجاعة، بينمـا تُشـير السلامـة الجسـدية التامـة إلـى الجُبـن والتقاعـس، يتجـاوز هـذا التصويـر إطـار الوصـف المباشـر ليُحيـل إلـى دلالات أعمـق تعكـس رؤيـة الشـاعر لمفهـوم الفروسـية، وبهـذا يرتقـي الشـاعر بالصـورة الشـعريّة مـن مجـرد وصـف سـطحي إلـى مسـتوى رمـزي يُعبّـر عـن منظومـة القيـم التـي تحتفـي بالشـجاعة والإقـدام كصفـات جوهريـة للفـارس المثالـي

الصورة الذوقية:

تعـرف الصـور الشـعرية الذوقيـة بأنهـا "تلـك الصـورة التـي يشـكلها الشـاعر مسـتعينًا بحاسـة الـذوق" (الـملاح، 2015، صفحـة 88)، وحاسـة الـذوق هـي مـادة هـذا النـوع مـن التصويـر، ومـن أشـهر المتذوقـات التـي ذاع صيتهـا فـي العصـر العباسـي بشـكل عـام، ولـم يغفـل عنهـا الخاسـر، هـي الخمـرة التـي حلـت مكانـة خاصـة فـي ذلـك الوقـت التـي مثّلـت ملاذ الـخُلاع والمجـان فـي ذلـك العصـر، فالشـعراء مـن هـذه الفئـة وجـدوا فيهـا راحـة وأُنْسًـا، فغرقـوا بنشـوتها وبالغـوا فـي عشـقها، فتغزلـوا بهـا، وصوروهـا أحسـن تصويـر، وكانـت أسـهل الطـرق للهـروب مـن الحيـاة وأكدارهـا، وسـلم الخاسـر مـن هـؤلاء الذيـن هامـوا بهـا، فصورهـا بنظـرة عميقـة متأثـرًا بنشـوة حبهـا، فيقـول: (الخاسـر، ص126)

سَقَتْنِي بِعيْنَيها الهَوَى وَسَقَيْتُها فَدَبَّ دَبِيبَ الخَمْرِ في كُلِّ مَفْصِلِ

والناظـر فـي الموضـع السـابق يمكـن أن يلتفـت إلـى إدخالـه الخمـرة فـي الجانـب الغزلـي، علـى الرغـم مـن أن هـذا الانتقـاء ليـس بالشـيء الجديـد؛ فالشـعراء مـن أقـران الخاسـر قـد تناولـوا الخمـرة فـي أشـعارهم، لكنـه تناولهـا بطريقـة مختلفـة، فالبيـت مُفعَّـم بمعانـي الهيـام فـي لغـة العيـون؛ فشـبه الشـاعر تبـادل النظـر بعيـون المحبوبيـن بكأسـين مـن الخمـر يسـقيان بعضهمـا بعضًـا، فذلـك منتقـى مـن جانـب الذوقيـة، وقـد كانـت صـورة بديعيـة مصبوغـة السـهولة مـن ألفـاظ وتركيـب تحـاول موازنـة ومقاربـة تأثيـر العشـق أنـه كتأثيـر الخمـرة، وفـي مقـام آخـر يقـول: (الخاسـر، ص86)

وَلَقَدْ سَكِرْتُ مِنَ الـهَوى سُكْرِ الغَوِيِّ مِنَ المُدامِ

والناظـر فـي الصـورة السـابقة يلحـظ تصويـره لنتيجـة أصابتـه الهوى بأنه أمر يسـاوي شـرب الخمـرة، ووظـف: (السُـكْر)، فبـه قـد وصـل مرحلـة الإغـداق فـي شـرب الخمـرة؛ ليصـل مرحلـة التسـاوي بين الهوى والسـكر، وهذه الصـورة الذوقية ذات جمالية متطورة؛ ويتضح ذلك باسـتخدامه للـ: (سُـكْرِ)، وهـي لفظـة تمثـل مرحلـة متقدمـة مـن شُـرْبِ الخمـرة، واسـتخدم الصـورة الذوقية في موضـع يبـرز بـه القـوة فـي جيـوش هارون الرشـيد في سـياق مدحه لـه، فيقول: (الخاسـر، ص25)

وَتَفَرَّقَتْ زُرْقُ الأَسِنَّةِ فِيهِمُ تَسْقِي الحَنايا، ما لَهُنَّ مِزاجُ

يصور الخاسر تأثير جيوش الرشيد، وذلك بتصويره دماء الأعداء بعدما تضربهم تلك السهام، فيجعلون من دماء أعدائهم نهرًا زلالاً لهم، فيشربون ويرتون منه، فهو يظهر كثرة سهامهم وبالتالي ينعكس هذا على كثرة عددهم، وبالإضافة إلى أن هذه الصورة تمنح معاني الرعب والخوف في قلوب الأعداء، ويقول في تشكيلٍ آخر: (الخاسر، ص85)

كَأَنّي بَعْدَ بَيْنِهِمُ غَوِيٌّ تَثَنَّتْ في مفاصِلِهِ المُدامُ

تتضح هنا فذاذة لافتة من شاعرنا، فهو يصور بُعدهِ عن المحبوبة بصورة الشخص الذي تجرع الكثير من الخمرة حتى وصلت إلى جميع أطرافه، وفي هذا التصوير يتبين دلالة الصورة بأنه أصبح في قعر الضلال في بعدهِ عنها ويخص الشاعر من تلك المنكرات إغداقه في شرب الخمرة، فاستغل حبه وتجربته مع الخمرة في توظيفها حتى في جانب شوقه لتلك المحبوبة، والذي يتبين من خلال هذا الشاهد أنها أذاقته المرارة في هذا الصد والهجر

الصورة السمعية:

تعرف هذه الصورة بأنها "طريقة للتعبير عن المسموعات المحسوسة والوجدانية" (الطائي، 2012، صفحة 55)، وتتدفق حسية هذه الصورة الشعرية من الأصوات والأنغام التي تدرك من خلال حاسة السمع، وندر عند سلم الخاسر في شعره هذا النوع من التصوير الحسي، ومن الأمثلة على ذلك قوله في وصف مغنية: (الخاسر، ص44)

إذا صَمَتَتْ عَنّا ضَجِرْنا لِصَمْتِها وَإِنْ نَطَقَتْ هاجَتْ لِأَلْبابِنا سُكْرا

عَمَدَ الخاسر إلى تصوير صوت المغنية بالإيقاع الذي يرفع ويهيج شعور السامعين، وكأن صوتها متعة سمعية تشعل فتيل السعادة في ألبابهم، والسكر كناية عن تلك السعادة التي تمنحه صوت تلك المغنية، وفي موضع آخر يمدح الفضل بن يحيى في عيد نيروز: (الخاسر، ص80)

يَقُولُ لِسانُهُ خَيْرًا فَتَفْعَلُهُ أَنامِلُهُ

جعل الشاعر للأنامل أذانًا تسمع كلامه، فيتوجب عليها الطاعة، إذ غدت شخوصًا مأمورين، فهو يبيّن من خلال صورته الشعرية قدر واعتدال الفضل بن يحيى؛ أي بأنّه لا يتأنى أو يتردد في فعل الخير أبدًا، وفي موضع آخر يرثي المنصور: (الخاسر، ص99)

لَيْسَ يَثْنِي هَواهُ زَجْرٌ، وَلا يَقْـ ـدَحُ فِي حَبْلِهِ ذَوو الإِدْهانِ

في هذا البيت، يُبرز سَلْم صورة شعريّة متقنة تُجسّد القوة والصلابة في المنصور، فهو يصوره بعدم تأثره بزجر الآخرين ولا تُزعزع ثباته محاولات ذوي الإدهان (المرواغين)

للنيل منه، فالتصوير الشعري هنا يتسم بالحسية والدقة، إذ يستحضر الزجر كرمز لمحاولات القمع أو الإضعاف، بينما يشير "القدح في الحبل" إلى محاولات تقويض استقراره، وكلها كانت تنكسر أمام صلابة المنصور وثباته حسب الشاعر، وبالتالي، يمزجُ الشاعر بين الحسيّ والرمزي ليُبدع مشهدًا شعريًا شخّص ثبات المنصور في وجه التحديات، ممّا يضفي على شخصيته بعدًا أسطوريًا يُمجّد القوة والشجاعة بوصفهما قيمًا مركزية في منظومته الشعريَّة، وفي موضع آخر مادحًا: (الخاسر، ص97)

رَخْصُ البَنانِ كَأَنَّ رَجْعَ كَلامِهِ دُرٌّ يُساقِطُهُ إِلَيَّ لِسانُهُ

الظاهرُ في هذا الموضع أنَّ الشاعرَ قد قلب الدلالة من الشطر الأول في الشطر الثاني، وهي من الصورة التي قد تقود تفكير المتلقي في فكرة سلبية إلى إعادة في بناء هذه الصورة من خلال هذا اللمحة الفنية، فقد صور الشاعر كلام الممدوح بالدُر حتى وإن رجع في كلامه عن أي شيء، وهذه تحمل دلالة سعادة الشاعر في سلبية أي تَصرف من هذا الممدوح وهي سعادة ثمينة كجوهرة الدر على قلبه، وكونه شاعرًا مدَّاحا محبًا للمال استعمل - وهذا ذكاء منه - الدر الذي قد تكون إشارة مادية للمخاطب على استحقاقيته لعطية منه

الصورة الشميّة:

تعتمدُ الصورة الشمية على حاسة الشم، "وتظهر في النص عن طريق ذكر الألفاظ المباشرة وغير المباشرة التي تدل على حاسة الشم" (الدباغ، 2015، ص74)، وكان من مواضع ورودها في ظل تركيب من صور شعريّة بسيطة، فيقول: (الخاسر، صفحة 15)

أَنْفاسُها مِسْكٌ، وَفِي طَرْفِها سِحْرٌ، وَما لِي غَيْرُها مِنْ دَواءْ

إن الناظر في الموضع السابق يلحظ أن الخاسر يصور أنفاس المحبوبة بالرائحة الجميلة ألا وهي المسك التي تعد من أجمل الروائح التي يضعها الناس، فهو انتقى من أزهى الروائح ليصور جمالية هواها التي تتنفسه، فابتدأ البيت بتلك الصورة المفردة الشمية وابتدع فيها، وفيه إيجازٌ واضحٌ في التشكيل السابق إذ إنه اكتفى بالمشبه والمشبه به؛ ليعبر عن تعبير أقصر وأوجز

وفي موقع آخر يصف وجهًا، ويوظف فيه الصورة الشمية بطريقة غير مباشرة: (الخاسر، ص61)

كَأَنَّها رَوْضَةٌ مُنَوَّرَةٌ تَنَسَّمَتْ في أَواخِرِ السَّحَرِ

فالروضة خُضرتها ليست دائمًا يانعة وشكلها بهيًّا، ولكن تكون ذات جمال طبيعي متألق في وقت السَّحَر، فالشاعر وجد أجدر وقتٍ يمثل جمال ذلك الوجه هو جمال الروضة وقت السَّحَر؛ وذلك بسبب هواها النقي الرطب الذي يشرح الصدر ويريح النفس، فربط جمال ذلك الوجه بالنسيم الذي تستنشقه الروضة، وهذا ابتداع ربط فيه الخاسر الصورة الشمية

بالغزل الشكلي عبر إظهار الجمال الحسن في تلك الملامح الإنسانية بالنسيم في الروضة وقت السَّحَر، وفي موضع كان فيه يخاطب مروان بن أبي حفصة: (الخاسر، ص76)

حَبانِي أَمِيرُ المُؤمِنِينَ بِنَفْحَةٍ مُشَهَّرَةٍ قَدْ طَأْطَأَتْ مِنْ جِبائِكا

فمن المعلوم أنّ مروان بن أبي حفصة من منافسيه في مدح أصحاب النفوذ، فهو في هذا الموضع يجعل الصورة الشميّة ذات تأثير في نفسه من نشوة في السعادة، وهي تعبر عن المال الذي منحه إياه، وكان لهذه النفحة مرفوعة الرأس، ولعله يقصد بالحبائك شعره الذي يحبكه، فتلك النفحة التي حصلها الخاسر من الممدوح كأنها انكست شعر مروان بن أبي حفصة الذي قاله، وهذه من غرائب شعر سَلْم الخاسر، ففوزه بجائزته العظيمة يعني تغلبه على ابن أبي حفصة وقد كان منافسًا قويًا لسَلْم الخاسر في مدح الخلفاء، فأدخلت تلك الجائزة المسَّرة والسرور لقلبه من خلال تأثير الفوز الذي منحته الأعطية ألا وهو الأريج الفوّاح

ثانيًا- روافد الصورة الشعريّة:

العصر العباسيّ من أزهى عصور الحضارة العربية؛ فقد عُدَّ عصرًا ذهبيًا لمّا يحتويه من نهضة فكرية في المناحي جميعها، وخاصة في العلم والأدب، ولعل ذلك يرجع إلى أواخر العهد الأموي الذي جرى فيه احتكاك العقل العربي بالثقافات المختلفة من خلال الترجمة، فاجتاح العلم والأدب الدولة العباسية الذي أدى إلى تفتح الآفاق أمام العربيّ، وفي العصر العباسي لاقت قلوبًا متعطشة للرقي التي نهلت واستفادت من اندفاق الحركات الثقافية (فاخوري، 1986، ص522)، ومن الملاحظ تشبع سَلْم الخاسر من روافد ثقافته العباسية، فقد انعكست ثقافته على أشعاره في غالب الأحيان، ولوحظ أيضًا في شعره عمومًا وفي صوره الشعرية خصوصًا انغماس الثقافة في شعره بأشكالها المختلفة، فهذا إن دلّ على شيء إنما يدل على محصول ثقافته الواسع الذي أَلَمَّ به من ذلك العصر، وتاليًا تقسيم المنابع التي اغترف منها سَلْم الخاسر لنشأة صوره الشعرية:

الدين الإسلامي:

ظهرت النزعة الإسلامية في صور سَلْم الخاسر الشعرية بشكل واضح وجلي على الرغم من اتصافه بالخلاعة والمجون في فترة من فترات حياته، وكان هذا الاستعمال ظاهرًا بكثرة في مدح الخلفاء العباسيين لاتصالهم بعم الرسول -صلى الله عليه وسلم- كما ذُكِرَ سابقًا، وبعض الأمراء من عائلة البرامكة وغيرها من العائلات صاحبة المال والنفوذ، فحاول بهذا الانتقاء التميز عن منافسيه من شعراء المدح، ومثال ذلك من شعره على استخدام الدين الإسلامي من قصيدة يمدح فيها موسى الهادي، فيقول: (الخاسر، ص76)

لَقَدْ جَعَلَ اللهُ فِي راحَتَيْكَ حَياةَ النُّفُوسِ وآجالَها

تنكشف ثقافة الخاسر الدينية، فهو على علم أن هنالك ملكًا للموت، فكأن الله اختار الهادي ليكون بدلاً لهذا الملك؛ ليقبض الأرواح، فالمبالغة في التصوير للممدوح واضحة،

ويظهر في هذا التصوير عنفوان والقيمة العالية التي منحها الله له بأن يجعله بديل لهذا المخلوق، بالإضافة إلى أنها تمنح الأثر في المتلقي وذلك من خلال أنها صورة غير تقليدية بفكرتها التشكيلية، وقوة في التأثير التي تمنحه فالواضح على الشاعر حذاقته ورصانة تراكيبه خاصة ذات النفس الديني، وفي موضع آخر يقول: (الخاسر، ص52)

بِمَوْتِ أَمِيرِ المُؤْمِنِينَ مُحَمَّدٍ ... زَها المَوْتُ، واخْتالَتْ عَلَيْهِ المَقابِرُ
رَأَيْـــتُ المَنايا يَفْتَخِرْنَ بِمَوْتِهِ ... كَـــأَنَّ المَنايا تَبْتَغِي مَنْ تُفاخِرُ
فَلَوْ بَكَتِ الأَيُّـــام مَيْتًا بَكَتْ لَهُ ... سَوالِفُها وَالباقِياتُ الغَوابِرُ

يُلحظ أن الخاسر صوَّر زهاء الموت والذي شبهه بالشخص الذي يصيرُ جميلاً بلقاء محمد، وهذا التعبير يمثل أعلى درجة في الرثاء، فهو يبين المكانة الرفيعة لأمير المؤمنين في قلب سلم الخاسر، ويبين حبه له، فيجعل المكان الذي يحمل سمة السلبية في عقول الأشخاص مكانًا فيه سمة الجمالية والزهو، بالإضافة إلى أنها دلالة على التغيير والحضور الذي يمنحه الممدوح على الحيّز الذي يكون فيه، فوجود سمة الدينية يتمثل في استخدامه لاسم أمير المؤمنين محمد فهي لفتة تدل على نسبة زهد في قلبه، وفي الغالب قالها في آخر معترك حياته، فالزهد عادة يحضر للشخص البعيد عن الدين في آخر العمر وذلك عندما يشعر بأن الموت قريبًا منه، فيُقبل على الله من طاعات فعلية و قولية، وفي موضع يكوّن الشاعر صورة عميقة في التعبير وسبّاقة في التشكيل وتتصف بالقليل من المبالغة، وهي في قوله: (الخاسر، ص19)

إِنّي أَعُـوذُ بِخَيْرِ النّاس كُلِّهِمِ ... وَأَنْـتَ ذاكَ، بِما نَأْتي وَنَجْتَنِبُ

فالشاعر يتضح بعده الديني، فانعكس بعده عن الدين في شعره، فالناظر العالم يدرك أن الاستعاذة تكون بالله وحده، فيأتي هذا الشاعر ليشكل صورة يمكن القول إنها: صورة وجدانية، تتحدث إلى العمق الوجداني في الإنسان، وفي هذا التركيب يتضح أنَّ الشاعر لا يستخدم بعض الرموز الدينية في شعره؛ إنما يذهب في طروحاته الشعريّة إلى استخدام مفردات تختص بالبعد الإسلامي، فيدخل عليها التغيير لتكوّن الصورة الفنية، وفي موضع آخر: (الخاسر، ص22)

يَمَّمْتُ مُوسَى الإِمـامَ مُرْتَغِبًا ... أَرْجُـو نَداهُ، والخَيْرُ مُطَّلَبُ

إنَّ اللافت في هذا الموضع جعل الهادي الرجل الأول، والقائد الأوحد للبلاد، ووجهة الخير الأولى، فأتمت الصورة بتشبيه الهادي بالإمام، وهي رمز للشخص الذي يتبعه المسلمون في أداء الصلاة في المساجد، وفي موضع تظهر الصنعة في تركيب الصورة لدى الخاسر بقوله: (الخاسر، ص26)

شَرِبَتْ بِمَكَّةَ فِي ذُرَى بَطْحائِها ... مـاءَ الـنُّـبُـوَّةِ، لَيْسَ فِيهِ مِـزاجُ

فالصورة هنا تسهم في تذكير الممدوح وهو هارون الرشيد، في المكانة التي يمتلكها

فهي برهان على سريان تلك الماء فيه، ولكن ليست كأي ماء فهي ماء النبوة التي تحمل سمة القدسية الدينية، فالشاعر يزيد من فخامة وعظمة مكانته بطريقة فلسفية رصينة، فلم يستعمل رابطة الدم بينه وبين الرسول –صلى الله عليه وسلم– إنما استخدم مكة، وهي مكان انطلاق الإسلام ونبوة الرسول بفنية عالية، وزاد الشاعر في توقيره للممدوح من خلال استعماله الضمير المفرد ليفرد ويحصر هذه المكانة الجليلة له، فالنزعة التصويرية في المنحى الديني واضح عليها التباين والاختلاف في درجات التصوير، وفي أسلوب التصوير، وإن كانت البساطة تعم بعضها مثل الموضع السابق إلا أنها تتسم باللطافة والتأثير في المتلقي

الطبيعة:

مما لا شك فيه أنَّ هذا الموضوع من أكثر الموضوعات توظيفًا في تشكيل التصوير الشعري لدى الشاعر، فانتقى واستخدم الكثير من مكنوناتها؛ كالريح، والنجوم، والندى، والسحاب، والروض وغيرها، وبث فيها لمسته الشعرية، ومن المواطن التي مثّلت استعمال الطبيعة لديه قوله في مدح الهادي: (الخاسر، ص72)

تَخْفَى المُلُوكُ لِمُوسَى عِنْدَ طَلْعَتِهِ مِثْلَ النُّجُومِ لِقَرْنِ الشَّمْسِ إذْ طَلَعا

ففي هذا الموضع تظهر الطبيعة من خلال تصوير الهادي كالشمس والملوك كالنجوم، فالملوك تختفي عند ظهور الهادي، ولم يقف سلم الخاسر عند هذا التصوير للطبيعة، ففي موضع آخر يضيف على الطبيعة الحركة؛ لتظهر بشكل جمالي مستثير، ومثل ذلك قوله في مدح الفضل بن يحيى: (الخاسر، ص113)

إذا نَزَلَ الفَضْلُ بنُ يَحيَى بِبَلْدَةٍ رَأَيْتَ بِها عُشْبَ المَكارِمِ يَنْبُتُ

فمن خلال ما سبق يتضح أن سَلْمًا مزج شعره بالطبيعة، وإن كانت من الطبيعة الصامتة أو من الطبيعة الصائتة والتي أضاف عليها عمومًا من رشفات فكره الشعري، فظهرت بتلك الصور ذات إيحاءات خاصة؛ لأن الطبيعة في الدولة العباسية ليست على سبيل المثال لا الحصر شقيقتها الدولة الأندلسية، فهي ليست بطبيعة مغمورة بجمالها الخضراوي والينابيع والأنهار...إلخ، ويمكن التنبه للفارق عند الاطلاع على أشعار غالبية شعراء كلتا الدولتين، لكن سلم الخاسر يُظهر الشاعر العباسي بصورة ذلك الشاعر المتجول المنفتح على الحياة، وكل ذلك من خلال شعره الذي استعان بمحصول ثقافته وتجاربه في الحياة، وفي موطن آخر يقول في وصف معركة: (الخاسر، ص103)

وَكَـــأَنَّ السُّيُوفَ، وَالنَّقْعُ عال شُهْبُ نـارٍ فِي ساطِعٍ وَدُخـــانِ

ففي الشاهد السابق يُظهر الشاعر تصويرًا دقيقًا في لمعان السيوف بوسط الغبار الكثيف، ويتقدم ذلك من خلال استعانته بالشهب التي يُرى ضوؤها في السماء بوقت الليل، والتي تتميز بوميضها السريع والبارز، ونلحظ في الخاسر نباهته في فنية التصوير، وذلك بائن في جعل العلاقة بين لمعان السيوف في ظل الغبار الكثيف، وضوء الشهب في

عـرض السـماء علاقـة متماثلـة سـاحرة،

وفي موطن آخر يقول مادحًا: (الخاسر، ص100)

وَشِـــهـــابٌ، وَأَيْـــنَ مِثْلُ شِهابٍ عِنْدَ بَـــذْلِ النَّدَى وَحَرّ الطِّعان

فـي هـذا الموضـع، يبـرزُ الشـاعر جماليـات التصويـر الشـعري المرتبطـة بالطبيعـة، حيـثُ يسـتثمر اسم الممـدوح "شـهاب" ليضفـي عليـه أبعـادًا رمزيـة تتكامـل مـع المعانـي التـي يرغـب فـي إبرازهـا، فيكـرر الشـاعر الاسـم ليعمّـق تأثيـره فـي ذهـن المتلقـي، مسـتفيدًا مـن دلالاتـه الطبيعيـة التـي تحيـل إلـى النـور والسـطوع والقـوة، وفـي الصـدد نفسـه، يمـزجُ الشـاعر بيـن "النـدى" كرمـز للكـرم والخيـر، و"حـر الطعـان" كدلالـة علـى الشـجاعة والإقـدام فـي المعـارك، فيخلـق صـورة شـعريَّة ثنائيـة تعكـس شـخصية الممـدوح بوصفـه جامعًـا بيـن الكـرم والبطولـة، التصويـر هنـا يسـتمد قوتـه مـن "النـدى" باعتبـاره ظاهـرة طبيعيـة ترتبـط بالعطـاء والخصـب، ممّـا يجعـل الكـرم جـزءًا أصيـلاً مـن شـخصية الممـدوح، كمـا يرتبـط "الشـهاب" بالنـور والقـوة، ليؤكـد حضـوره الباهـر، وبالتالـي، هـذا الاسـتخدام للطبيعـة فـي التصويـر الشـعري يعكـس قـدرة سَـلْم الخاسـر علـى اسـتلهام صـور طبيعيـة مألوفـة وصياغتهـا فـي سـياق يُثـري المعنـى ويُضفـي علـى الممـدوح هالـة رمزيـة تجمـع بيـن الجمـال والقـوة، ممّـا يعـزز مكانتـه ويخلّـد أثـره فـي الذاكـرة الشـعريَّة

الحروب والوقائع:

لطالمـا كان عهـد الدولـة العباسـية عهـدًا مليئًـا بالأحـداث والثـورات، وظهـور الفتـن فـي فتـرات معينـة، وذلـك منـذ تقلـد أبـي العبـاس السـفاح الحكـم إلـى نهايـة حكـم المسـتعصم بأمـر الله، والخلفـاء الذيـن التقـى بهـم سَـلْم الخاسـر، وأشـاد بهـم اسـتفاد مـن أسـلحة الحـرب والمعركـة؛ لتكـون منبـت ولادة الصـور فـي مواضيعـه الشـعرية، ولقـد شـكلت مصـدرًا مهمًـا وفعَّـالاً فـي طـرح صـوره الشـعرية؛ وذلـك لإبـراز النفـوذ والصفـات القويـة فـي ممدوحيـه، ويظهـر كل ذلـك مـن خلال أشـعاره، فيقـول: (الخاسـر، ص88)

مَـــلِـكٌ ضَـرِيـبَـةُ رَأْيِـهِ أَمْضَى مِنَ السَّيْفِ الحُسامِ

وفـي هـذا الموضـع يمجـد المهـدي، ويغـدق فـي مدحـه وذلـك يظهـر فـي اسـتعانته بـ(السـيف)؛ ليصـور حدتـه فـي الـرأي والحكمـة المتوفِرة لديـه، وفضلاً عـن ذلـك فـي هـذا التصويـر تظهـر بـه دلالـة جليـة وواضحـة علـى الصرامـة والسـداد فـي الـرأي، وحنكـة مُنصفـة فـي هـذا الملـك الممـدوح، وفـي مـكان آخـر اسـتثمر سَـلْم فـي شـعره: (السـيف) بشـكل مغايـر عمـا سـبق، يقـول مادحًـا: (الخاسـر، ص117)

لِتُغْمَدْ سُيُوفُ الحَرْبِ، فَاللهُ وَحْدَهُ وَلِـــيُّ أَمِيرِ المُؤمِنِينَ وَناصِرُهْ

فـي هـذا الموضـع، يقـدّم الشـاعر صـورة شـعريّة تتسـم بعمـق الدلالـة ورهافـة البنـاء، حيـث يسـتغني عـن فعاليـة السـيوف بإعادتهـا إلـى أغمادهـا، ليؤكـد علـى أن القـوة الحقيقيـة لا تكمـن

في أدوات الحرب بل في مرجعية التوكل على الله، ومن ثم، يعكس هذا المشهد ثقة مطلقة بأن النصر ليس رهينًا بالعدة والعتاد، بل هو منحة إلهية تضمن التفوق لأمير المؤمنين، وفي الصدد نفسه، تبرز هذه الصورة براعة الشاعر في استثمار الرمز (السيف والغمد) لابتكار مشهد شعري تتداخل فيه المعاني الدينية والسياسية، حيث تصبح النصرة الإلهية مركز التصوير، ما يعكس أفقًا شعريًا يتجاوز المظاهر الحسية ليغوص في المعاني القيمية المرتبطة بالتوكل والإيمان، وفي مشهد آخر ينهل من أدوات الحرب الأخرى، فتناول (الرمح) في قصيدة مدح: (الخاسر، ص116)

يَقُومُ مَعَ الرُّمْحِ الرُّدَيْنِيّ قائِمًا وَيَقْصُرُ عَنْهُ طُولُ كُلِّ نِجادِ

وفي المشهد السالف يقدم الشاعر صورة شعريّة تظهر هيبة الممدوح وقوته، حيث يصوره شامخًا بجانب رمحه الطويل "الرديني"، والذي يتفوق طوله على كل نجاد (حمالة السيف)، ويوظف الشاعر الطول كرمز للعظمة والبأس، ليجعل الممدوح بعيد المنال عن الأعداء، وفي السياق نفسه، يمتزجُ طول الممدوح بطول رمحه، فيخلق الشاعر تلاحمًا رمزيًا بين بنيته الجسدية القوية وشجاعته القتالية، ممّا يعكس ثباته ورصانته، وهذه الصورة المكثفة تُظهر حنكة الشاعر في توظيف الإيحاء والرمز لتجسيد قيم الفروسية والبطولة في شخصية الممدوح

التراث الشعري:

استعمل الشاعر في بعض صوره الشعرية موضوعات تناولها الشعراء القدامى في قصائدهم، واستعملها الشعراء المعاصرون لسَلْم الخاسر الذين كانوا من ذوي النزعة التقليدية أو من الذين كانوا مزيجًا بين التقليد والابتداع، نحو: سَلْم الخاسر ومروان بن أبي حفصة وبشار بن برد وغيرهم، ومنها: موضوع الطلل، وموضوع الخمرة وغيرها من الموضوعات، كقول سَلْم الخاسر في الطلل عندما أنشد بين يدي الرشيد، ففي بادئها: (الخاسر، ص92)

أَسْمِعِي أَوْ خَبِّرِينا يا دِيارَ الظَّاعِنينا
إِنَّ قَلْبِي بِكِ رَهْنٌ لِلَّذي قَدْ تَعْلَمِينا

ففي هذا البيت جعل سَلْم الخاسر موضوع الطلل صورة، وكأنه ينادي على الديار، فصورها بالشخص المحبوب، وفي الوقت نفسه جعله مقدمة للإنشاد، وهذه طريقة القدماء في الوقوف عليها، فاستعملها لمكانتها العظيمة لدى الشعراء السابقين، وليصنع للناظر صورة جديدة من موضوع قديم، فكأنه يستحدث هذا الموضوع لكن بطريقة مختلفة، وعلى الغالب الذي ينشد وقوفه على الأطلال يكون عندها، ولكن الخاسر ينشدها في بلاط الملوك، وحتى لو أنه يقف عليها ثم يأتي عند الخلفاء ينشد أبياته فعلى الاحتمالين هو ينهض بهذا الموضوع ويعيد إنتاجه، وفي موضع آخر يقول: (الخاسر، ص62)

سَلامٌ عَلَى الأَطْلالِ وَالمَنْزِلِ القَفْرِ وَإِنْ كانَ لا يَعْنِيهِ وَصْلِي وَلا هَجْرِي
وَلَكِنَّ آثَارَ الأَحِبَّةِ بَيْنَها بَلِينَ، وَما تَبْلَى البَلابِلُ فِي صَدْرِي

يعيد الشاعر في هذا المقام مجد الطلول، ويخلط في موضوعاته بين مواضيع أنصار التجديد ومواضيع المتمسكين بالتراث الشعري القديم، فاهتم بمواضيع مختلفة في صناعته الشعرية، وعالجها بطرق جديدة في بعض الأحيان، وبطرق قديمة فيها المحاكاة للشعر القديم، ووقوفه على الطلل مثل تلك المحاكاة، أما المواضيع التي اهتم بها من معاصريه؛ فهي الخمرة، إذ يقول: (الخاسر، ص86)

وَلَقَدْ سَكِرْتُ مِنَ الهَوى سُكْرَ الغَوِيِّ مِنَ المُدامِ

ويتطرق إلى موضوع الخمرة في الغزل، فصور نفسه في العشق كمثل الذي يكون غادقًا في شرب الخمرة، وبالخمرة ذهابٌ للعقل، فهو كاشف بأن الهوى والخمرة كلاهما ذهاب للعقل، ولما في الهوى من آثار رآها أشبه بآثار شرب الخمرة، ونجد الخاسر يقول في الهجاء، إذ يقول: (الخاسر، ص118)

فَما دان اللُّئام لِغَيْرِ بَأْسٍ وَلا لانَ الحَدِيدُ بِغَيْرِ نارِ

ففي هذا الموضع يُصور الشاعر اللئام على أنهم كالحديد الذي لا يلين إلا بالنار، ممّا يظهر أنّ القوة والعنف هما السبيل الوحيد للتعامل معهم، فهو يصورهم ككائنات لا تصلح معها سبل الحكمة أو اللين، بل لا ينفع معهم إلا القهر والقوة، وبالتالي، هذا التصوير يعكس تطورًا في التقليد التراثي للهجاء، حيثُ يتخذ الشاعر العنف وسيلة للتعامل مع من لا يؤثر فيهم القيم أو العواطف

جسم الإنسان:

نظر الخاسر كثيرًا إلى أعضاء الإنسان، وكان لتوظيفها دلالة في كل موضع، وقد أكثر الحديث عنها في بناء صوره الشعريّة، إذ يقول في قصيدة يمدح يحيى بن خالد: (الخاسر، ص47)

فَكُلُّ الأَمْرِ مِنْ قَوْلٍ وَفِعْل إِذا عَلِقَتْ يَداكَ بِهِ صَغِيرُ

يعبُّر سَلْم عن تدخل يحيى بن خالد في الأمور، وتدخله فيها يعني حلها، وحتى وإن تكن كبيرة، فإذا أوغل في أمر يصبح صغيرًا، وهذه دلالة على السداد والعقلانية في حل الأمور، والصنعة التصورية في الموضع السابق تتضح باستخدام تصوير اليد مجازًا للأمور الكلامية، واليد في الأفعال، وهي الأمور التي يكون حلها بالبأس والقوة، وفي مكان آخر من القصيدة نفسها يقول: (الخاسر، ص49)

وَصَدْرٌ فِيهِ لِلْهَمِّ اتِّساعٌ إِذا ضاقَتْ عَنِ الهَمِّ الصُّدُورُ

التفت إلى الصدر الذي جعله ملجأ وسندًا للناس التي تعاني من الهموم والغموم، وهذه

دلالـة علـى سـعة الصـدر فـي تحمـل همـوم الآخريـن، وهـذا مـن أعلـى مسـتوى الرُقـي فـي المـدح لـدى سَلْم الخاسـر، فهـو يسـتعين بـكل المكنونـات لتخـدم مقصـده المدحـي وغيرهـا، وفـي موضـع يصـف القلـب بالحجـر الـذي يحـاول أن يقـدح منـه نـار الشـوق، فيقـول: (الخاسـر، ص25)

لِلشَّوْقِ نِيرانٌ قَـدَحْـنَ بِقَلْبِهِ حَتّى اسْتَمَرَّ بِهِ الهَوَى المِلْجاجُ

وفي مثال آخر يصف كرم وعطاء المهدي: (الخاسر، ص89)

كَمْ فِي يَدَيْكَ مِنَ النَّدَى وَضُـرُوبِ أَلْـوانِ الحِمامِ

يشكل النـدى مكانـة مرموقـة فـي دلالـة الكـرم والسـخاء، فالنـدى يتموضـع فـي أكثـر الأماكـن علـى ورق الأشـجار والنباتـات، فقـد شـبه اليـد بالورقـة المليئـة بالنـدى، والنـدى مثّـل الخيـر والعطـاء والكـرم، ومـن زاويـة أخـرى النـدى مـن السـماء وخيـر مـا يمثـل بـه العطـاء هـو المـاء الـذي يسـقط مـن السـماء؛ ولعلـه يرجـع للرابـط المشـترك بيـن كـرم المهـدي والنـدى ألا وهـي الديمومـة، وعـدم الانقطـاع عـن هـذا الفعـل، وفـي موضـع يصـف وجـه: (الخاسـر، ص51)

تُرِيكَ تَحْتَ العَجاجِ وَجْهًا يَضِلُّ في نُـــورِهِ البَصيرُ

سـلّط الشـاعر عرضًـا علـى وجـه المحبوبـة؛ ليصـف جـزءًا مـن حسـنها البهـي، والوجـه أسـاس محـوريّ تغـزّل بـه الشـعراء؛ ولـم يغـب عـن شـاعرنا، فوصفـه بالنـور فـي وسـط الغبـار، ومـن المعلـوم أن الغبـار يحجـب الرؤيـة، لكـن الخاسـر اسـتطاع معرفتهـا مـن ضـوء وجههـا الطاغـي الفاتـن، ففيـه دلالـة طافحـة فـي نصاعـة بيـاض وجههـا وطغيـان نـوره علـى الغبـار

واسـتخلاصًا لمـا سـبق، يمكـن القـول: إنَّ شـعر سَـلم الخاسـر اسـتوعب شـعر العديـد مـن الاتجاهـات الثقافيـة والحمـولات المعرفيـة التـي اكتسـبها، وهـو مـا يعكـس عمـق فكـره واتسـاع معرفتـه، فقـد اسـتطاع الشـاعر أنَّ يدمـج هـذه المؤثـرات الثقافيـة باحترافيـة لافتـة فـي شـعره، مـا يعـزز مـن براعـة توظيفـه لخـا ويُبـرز قدرتـه الفائقـة علـى تجسـيد رؤى متنوعـة، ويؤكـد علـى حذاقتـه الشـعريَّة

الخاتمة:

لقد شكلتِ الصـورة الشـعريّة فـي شـعر سَـلْم الخاسـر أداة أسـلوبيّة فعّالـة اتـكأ عليهـا النـص الشـعريّ فـي كثيـر مـن المواضـع، وكان الاسـتعمال لهـا يمتـاز بالبعـد الرؤيـوي لـدى الشـاعر والتفنـن فـي التشـكيل الإبداعـي، وعليـه، فـإن الدراسـة اثمـرت العديـد مـن النتائـج، ومنهـا:

1. نـوّع فـي تشـكيل الصـور الشـعريّة إن كان فـي طـول تركيـب الصـور، أو اسـتخدام الحـواس فيهـا، كمـا نلحـظ تمرّسـه وبراعتـه فـي صناعتهـا.
2. تباينـت الأسـاليب البلاغيـة فـي صناعـة الصـور الشـعريّة لـدى سَـلْم الخاسـر، فذلـك يظهـر للناظـر صفـة التعدديـة فـي صنعتـه لهـذه الأداة.

3. اختلفت الحقول الثقافية التي طوّعها الشاعر لتشكيل صوره الشعريّة، من حمولات معرفية، ومقومات دينية، وموروثات قديمة.

4. استيعاب الصور الشعريّة العديد من الاتجاهات الثقافية عند سَلْم الخاسر له دلالة على الفضاء الفكريّ الذي امتلكه من جهة، وإشارة واضحة إلى الباع الطويل في استثماره لها في شعره من جهة أخرى.

5. إنَّ الصورة الشعرية أداة من الأدوات البلاغية التي يمتلكها الشاعر التي تدخل مادتها عملية التركيب ألا وهي الكلمات، فتتشكل وتتبلور ثُمَّ تخرج كصورة تعبر عن فكرة إما لتحسينها أو لتقبيحها.

6. تمثل الصورة سحرًا فنيًا لما تمنحه من بُعدين خيالي وفلسفي يعبران عن منطق الشاعر في احتوائه لأمر ما، فيشكله شعريًا فيما تمليه عليه قريحته.

لقد تجلّى الاتساع في أنماط الصور الشعريَّة لدى سَلْم الخاسر، ممّا يعكس براعته في صياغة المعاني وتوظيفها ضمن بنية شعريَّة متماسكة، مدعومة بالروافد الثقافية المتنوعة التي أثرت في تجربته الشعريَّة، وبناء على ذلك، يوصي الباحث بما يلي:

1. إجراء دراسات معمّقة لشعر سَلْم الخاسر باستخدام المناهج النقدية الحديثة، نظرًا لِما يتميّز به من متانة لغوية ورصانة أسلوبيَّة.

2. تسليط الضوء على دراسة أشعار الشعراء المقلّين الذين تفرّدت لغتهم الشعريّة بالجزالة والرصانة التعبيرية في العصور القديمة.

قائمة المصادر والمراجع:

أبو أصبع، صالح (2009). الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي *1948 – 1975*، دراسة نقدية. دار البركة.

الجاحظ، أبو عثمان بن بحر (1965). الحيوان (تحقيق هارون عبد السلام، ط2). مكتبة الخانجي.

الجرجانيّ، عبد القاهر (1984). دلائل الاعجاز (تحقيق شاكر محمود). مكتبة الخانجي.

ابن جعفر، قدامة (د.ت). نقد الشعر (تحقيق محمد خفاجي). دار الكتب العلمية.

الحسبان، رسميّة (2010). الصورة الفنية في شعر حبيب الزيودي]أطروحة ماجستير غير منشورة). جامعة آل البيت.

الخاسر، سَلْم (2017). الديوان (جمع وتحقيق شاكر عاشور). دار صادر.

الدباغ، أماني (2015). شعر النابغة الجعدي: دراسة أسلوبية]أطروحة ماجستير غير منشورة[. جامعة الأقصى.

الدليمي، سمير (1990). الصورة في التشكيل الشعري. دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية.

الدهون، إبراهيم، والحلحوليّ، محمود (2019). تمثّلات العين في نماذج من الشعر العباسيّ. مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية الجامعة الأردنية. 46 (2)، 166-150. https://doi.org/10.35516/0103-046-987-009

رفرافي، بلقاسم (2014). شعر أبي العباس المقري: دراسة أسلوبية]أطروحة دكتوراة غير منشورة.[جامعة محمد خيّضر.

ركابي، أميمة (2019). الصورة الفنية في شعر الحكمة في الأندلس حتى نهاية عصر المرابطين *540*هـ. مجلة كلية التربية. جامعة عين شمس. 3 (25)، 137- 176. https://doi.org/10.21608/jfehls.2019.92300

سيسل دي لويس (1982). الصورة الشعريّة (ترجمة الجنابي أحمد نصيف وزميليه). دار الرشيد.

صالح، بشرى (1994). الصورة الشعريّة في النقد العربي الحديث. المركز الثقافي العربي.

الأصفهاني، أبو الفرج (1986). الأغاني (شرحه وكتب هوامشه: عبد علي مهنّا). دار الكتب العلميّة.

الطائي، شروق (2012). أبعاد الصورة السمعية والإيقاعية في (نهج البلاغة). مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية).37 (1)، 76-54.

طبل، حسن (2005). الصورة البيانية في الموروث البلاغي. مكتبة الإيمان.

عصفور، جابر (1992). الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب (ط3). المركز الثقافي العربي.

فاخوري، حنا (1986). الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم . دار الجيل.

فوكز، ر. أ. (1970). الصورة الشعرية(ترجمة ماهر البطوطي). مجلة الآداب.18 (2)، 52- 56.

القط، عبد القادر (1988). الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر . مكتبة الشباب.

كرناف، المقطوف (2005). الصورة الشعرية عند ابن حَيُّوس.]أطروحة ماجستير غير منشورة[جامعة الزقازيق.

الكيلاني، إيمان (1997)، دراسة أسلوبية لشعر بدر شاكر السياب.]أطروحة دكتوراة، الجامعة الأردنية[.

معروف، نايف (2001). سَلْم الخاسر شاعر الخلفاء والأمراء في العصر العباسي. دار الفكر العربي.

الملّاح، أسماء (2015). الصورة الشّعريَّة في شعر شرف الدين الأنْصَاري.]رسالة ماجستير غير منشورة[. جامعة الخليل.

ناصف، مصطفى (1981). الصورة الأدبية(ط2). دار الأندلس.

اليافي، نعيم (1982). مقدمة لدراسة الصورة الفنية. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

الترجمة الصوتية لمصادر ومراجع اللغة العربية: Romanized Arabic References:

ʾabū uṣbuʿin ṣāliḥun (2009). alḥarakatu al-shiʿriyyatu fī filasṭīna almuḥtallati bayna ʿāmay 1948 – 1975، dirāsatun naqdiyyatun dāru albarakati

al-jāḥiẓu ʾabū ʿuthmāna bnu baḥrin (1965). alḥayawānu (تَحْقِيقُ hārūna ʿabdi al-salāmi ṭ maktabatu al-khānijiyyi

al-jurjāniyyu ʿabdu alqāhiri (1984). dalāʾilu aliāʿjāzitaḥqīqu shākirin maḥmūdin maktabatu alkhānijiyyi

abnu jaʿfarin qudāmata (د.ت). naqdu al-shiʿritaḥqīqu muḥammadi khuffājiyyin dāru alkutubi alʿilmiyyati

alḥusbāni rasmiyyatun (2010). al-ṣūratu alfanniyyatu fī shiʿri ḥabībin al-zuyūdiyyi [أُطْرُوحَـةِ miājastyr ghayru manshūratin jāmiʿatu āli albayti

alkhāsiri sallim (2017). al-dīūāni (جَمْعُ wataḥqīqu shākirin ʿāshūra dāru ṣādirin

al-dabbāghu ʾamānīy (2015). shiʿru al-nābighati aljaʿdiyyi dirāsatun uslūbiyyatun [أُطْرُوحَـةِ miājastyr ghayru manshūratin jāmiʿatu alʾaqṣā

al-dlymy smyr (1990). al-ṣūratu fī al-tashkīli al-shiʿriyyi dāru al-shuʾūni al-thaqāfiyyati alʿāmmati āfāqun ʿarabiyyatun

al-dhwn ʾibrāhīmu wa-l-ḥalḥūlīy maḥmūd (2019). tamatthulātu alʿayni fī namādhija mina al-shiʿri alʿabbāsiyyi mijallatu alʿulūmi alʾinsāniyyati wa-l-iājtimāʿiyyati aljāmiʿatu alʾurdunniyyati 46 (2)، 150-166. https://doi.org/10.35516/0103-046-987-009

rafrāfiyyun bulqāsm (2014). shiʿru ʾabī alʿabbāsi almuqrī dirāsatun uslūbiyyatun [أُطْرُوحَـةِ dakatwarātin ghayru manshūratin jāmiʿatu muḥammad khayḍarin

rikābī umaymata (2019). al-ṣūratu alfanniyyatu fī shiʿri alḥikmati fī alʾandalusi ḥattā nihāyati ʿaṣri almurābiṭīna 540هـ. mijallatu kulliyyati al-trbya jām'a ʿayni shamsin 3 (25)، 137- 176. https://doi.org/10.21608/jfehls.2019.92300

sīsul dī luīsu (1982). al-ṣūratu al-shiʿriyyatu (تَرْجَمَـةِ aljanābiyyi ʾaḥmada nuṣayfin wazamīlayhi dāru al-rashīdi

ṣāliḥun bushrā (1994). al-ṣūratu al-shiʿriyyatu fī al-naqdi alʿarabiyyi alḥadīthi almarkazu al-thaqāfiyyu alʿarabiyyu

alʾaṣfahāniyyu ʾabū alfaraji (1986). alʾaghānī (شَرَحَهُ wakataba hawāmishahi ʿabdu ʿaliyyi muhannā dāru alkutubi alʿilmiyyati

al-ṭā'iyyu shurūqi (2012). 'ab'ādu al-ṣūrati al-sam'iyyati wa-l-'īqā'iyyati fī (نَهْـجِ albalāghati mijallatu 'abḥāthi albaṣrati (الْعُلُـومُ al-'insāniyyatu (1)، 54-76.

ṭablun ḥasanun (2005). al-ṣūratu albayāniyyatu fī almawrūthi albalāghiyyi maktabatu al'īmāni

'uṣfūrun jābirun (1992). al-ṣūratu alfanniyyatu fī al-turāthi al-naqdiyyi wa-l-balāghiyyi 'inda al'arabi (ط3). almarkazu al-thaqāfiyyu al'arabiyyu

fākhūruy ḥannā (1986). aljāmi'u fī tārīkhi al'adabi al'arabiyyi al-qadīmi dāru al-jayli

fūkaz r ' (1970). al-ṣūratu al-shi'riyyatu tarjamati māhirin albuṭūṭiyyi mijallatu al'ādābi (2)، 52- 56.

ulquṭ 'abdu alqādiri (1988). aliāttijāhu al-wijdāniyyu fī al-shi'ri al'arabiyyi al-mu'āṣiri maktabatu al-shabābi

kirnāf almaqṭūfi (2005). al-ṣūratu al-shi'riyyatu 'inda abni ḥayyūsin [أُطْرُوحَـةِ miājastyr ghayru manshūratin jāmi'atu al-zaqāazyiq

alkuylāniyyu 'īmāni (1997)، dirāsatun uslūbiyyatun lishi'ri badrin shākirin al-sayyābi [أُطْرُوحَـةِ dakatwarātin aljāmi'ati al'urdunniyyati

ma'rūfun nāyifin (2001). sallama alkhāsiru shā'iru alkhulafā'i wa-l-'umarā'i fī al'aṣri al'abbāsiyyi dāru alfikri al'arabiyyu

almallāḥu 'asmā'a (2015). al-ṣūratu al-shi'riyyatu fī sha'ri sharafi al-dīni al'anṣāriyyi [رِسَـالَةُ miājastyr ghayru manshūratin jāmi'atu alkhalīli

nāṣifun muṣṭafā (1981). al-ṣūratu al'adabiyya#uṭ dāru al'andalusi

alyāfiyyu nu'aymun (1982). muqaddimatun lidirāsati al-ṣūrati alfanniyyati manshūrātu wizārati al-thaqāfati wa-l-'irshādi alqawmiyyi

Types of poetic imagery and their cultural sources in the poetry of Salm al-Khasir (186 AH)

Moaed Yousef Shadifat[1]

Abstract:

This study seeks to reveal the types of poetic imagery and their cultural sources in the poetry of Salm al-Khasir, viewing poetic imagery as an essential artistic component in the structure of literary works, especially poetry. Poetic imagery constitutes the backbone of the poem and is among the most effective rhetorical devices, granting the poet ample space to project his artistic visions onto objects and experiences. Poetic imagery thus bears a primary function: to intensify or transform the meaning of things, whether positively or negatively. Accordingly, the research focuses on the poetry of Salm al-Khasir, one of the poets of the early Abbasid period. His poetry is distinguished for its precision in depiction and refined artistry in shaping and re-producing ideas, regardless of their nature. Although he is considered a relatively minor poet in terms of quantity compared to his contemporaries, this does not preclude the study of his poetry. The research uniquely concentrates on analyzing the construction of his artistic language within the realm of poetic imagery. The study yielded several findings, the most important of which is that Salm al-Khasir's poetry is characterized by the use of multiple and diverse patterns of poetic imagery, inspired by various cultural trends. This reflects the breadth of his intellectual horizons and the depth of his cultural awareness. Such diversity highlights the poet's exceptional ability to skillfully invest these images in constructing his poetic text and serves as a clear indication of his extensive experience in employing creative tools to achieve his artistic and aesthetic objectives.

Keywords: Image, Salm Al-Khasir, Abbasid era, Abbasid poetry, poetic formation.

(1) Faculty of Arts - Hashemite University (Zarqa - jordan)
moaedshdefat4@gmail.com