الصورة الحركية
في موشح "جادك الغيث"
للسان الدين بن الخطيب الأندلسي

إعداد الدكتورة

نوال بنت محمد الصيخان

الأستاذ المشارك بقسم اللغة العربية وآدابها

في كلية العلوم والآداب بعنيزة - جامعة القصيم

saiekhan@qu.edu.sa

الصورة الحركية في موشح "جادك الغيث" للسان الدين بن الخطيب الأندلسي

نوال بنت محمد الصيخان

قسم اللغة العربية وآدابها – كلية العلوم والآداب بعنيزة – جامعة القصيم – المملكة العربية السعودية

البريد الاليكتروني: saiekhan@qu.edu.sa

الملخص :

يتناول هذا البحث الصورة الحركية في موشح لسان الدين بن الخطيب " جادك الغيث"، التي تنوعت روافدها وتعددت مظاهرها . وقد نجح ابن الخطيب في بث الحركة في صوره بأنواعها ومستوياتها المختلفة، وتحويلها إلى أناسي تتحرك وتتفاعل مع ما حولها. مما جعل نصه مفتوحا ولّادا ينتج دلالات أدبية وفنية كثيفة الظلال، واقتربت من الفيلم السينمائي، وفق تقنيات الأفلام السينمائية ومعالجاتها، إذ أصبح بالإمكان إيجاد لقطات في مشاهد الموشح، يمكن أن تكون مكتملة الأركان. كما أن ابن الخطيب في موشحه " جادك الغيث" قد نجح أكثر من سائر الوشاحين السابقين في الخروج من دائرة التصوير إلى دائرة التعبير. فالموشح يبدو ذا قيمة تعبيرية فائقة على عكس كثير من الموشحات الأندلسية الأخرى التي يبدو فيها وصف الطبيعة – في الغالب الأعم– وصفا سكونيا.

الكلمات المفتاحية : الصورة الحركية – موشح – الدلالات الأدبية – مظاهر الصورة الحركية – الإحساس الزماني والمكاني.

The kinetic image in the “Jadak Al Ghaith” candidate for San Al-Din Bin Al-Khatib Al-Andalus

Nawal bint Mohammed al-Sikhan
Department of Arabic Language and Literature - College of Science and Arts - Unaizah - Al-Qassim University - Kingdom of Saudi Arabia
Email: saiekhan@qu.edu.sa

Abstract

This research deals with the kinetic image in the candidate of Lisan Al-Din Bin Al-Khatib, "Jadak Al-Ghaith", whose tributaries varied and appeared many. Ibn al-Khatib succeeded in broadcasting the movement in its various forms and levels, and turning it into people that move and interact with its surroundings. This made his text open and as a result of literary and artistic connotations that intensified shades, and approached the movie, according to cinematographic techniques and treatments, as it became possible to find snapshots in the scenes of Al-Mushah, which could be full-fledged. In addition, Ibn Al-Khatib, in his mantle of "Jadak Al-Ghaith", has succeeded more than all the previous mantles in leaving the circle of photography to the circle of expression. The Candidate appears to be of great expressive value, unlike many of the other Andalusian tastes in which the description of nature - most often - appears static.

Keywords: kinetic image - clarified - literary connotations - kinetic image aspects - temporal and spatial sense.

مقدمة

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

هذا البحث يعنى بظاهرة فنية مهمة في درة فنية ثمينة من درر الشعر الأندلسي، وهو موشح لسان الدين بن الخطيب" جادك الغيث" ويتناول الصورة الحركية فيه، وهي تقنية فنية جديرة بالاهتمام، وأداة فنية لافتة في هذا الموشح، عبّر بها الشاعر عن رؤاه وتجربته، وذاته وحياته، وآلامه وآماله، وماضيه وحاضره، ومكنونات نفسه، ولواعج فؤاده، ونفثات صدره الموارة.

وقد جاء هذا البحث في مقدمة، وأربعة مباحث؛ المبحث الأول: مصادر الصورة الحركية عند لسان الدين بن الخطيب في الموشح، المبحث الثاني: مظاهر الصورة الحركية، المبحث الثالث: أنواع الصورة الحركية، المبحث الرابع: سينمائية الصورة ،ثم خاتمة، وفهرس.

توطئة: مفهوم الصورة الحركية:

من الأهمية بمكان قبل أن نحدد "مفهوم الصورة الحركية" أن نعرّج على مفهوم الصورة الشعرية، لأنها إحدى أنواعها الأصيلة.

ولعل روعة الشعر مستمدة من روعة صوره؛ لأن الصورة عماد الشعر وقوامه، وهي بداية الخيط الذي يقودنا إلى البناء الشعري، وأحسب أن مقدار الشاعرية يتوقف على الإبداع في التصوير؛ لذلك شغل تحديد مفهوم الصورة الفنية وأهميتها النقاد القدماء والمحدثين على السواء، وما يزال البحث قائمًا في ميدان دراسة الصورة.

تعددت الاتجاهات والحركات والمدارس التي أولت الصورة مكانة متميزة في الإبداع الفني، ونظرًا لهذا التعدد؛ تعددت مفاهيم الصورة، وأنماطها وأشكالها، فمن النقاد من حصر الصورة في معانيها البلاغية من استعارة وكناية وتشبيه ومجاز، ومنهم من وسع مفهوم الصورة، حتى جعلها تشمل كل الأدوات التي يعبر بها الأديب لنقل أحاسيسه وأفكاره، فهؤلاء لا يقفون بنا عند حدود النص الأدبي، بل يغوصون فيما وراءه، ليستخرجوا ما خفي عنا من معانٍ مستترة خلف العبارات والأساليب.

يقول الدكتور علي صبح: "فالوصول للمعنى – معنى الصورة – ليس باليسير الهين، ولا بالسهل اللين، ومن قال ذلك، فقد احتجبت عنه أسرار اللغة، وجمالها

المكنون المستتر، وروحها المتجددة النامية، وليس لها كما عند المناطقة حدود جامعة، ولا قيود مانعة."[١] فهو يقر بصعوبة تحديد مفهوم محدد للصورة الفنية وأن هذا الأمر ليس بالسهل، ومن ادعى ذلك فهو أبعد الناس عن مكنون اللغة العربية وأسرارها.

وأحسب أن الصورة الفنية في معناها العام تعتمد على تجربة الشاعر وعاطفته الشاملة التي تخاطب الوجدان، وتحرك فينا الفكر والعاطفة، والعمود التي تقوم عليه الصورة هو الخيال، فبه يستطيع الشاعر أن يجمع بين المتناقضات، ويقرب بين المتباعدات، ويجسد المشاعر والأحاسيس، ويؤدي الفكر في الصورة دورًا مهما؛ إذ إنها تعتمد على دعامتي الفكر والخيال، وما الشعر في حقيقته إلا امتزاج الفكر بالوجدان، والحقيقة بالخيال.

وارتباط الصورة بالحركة جد وثيق، فهناك بون شاسع بين أن ترى الأشياء والأناسي في صور فوتوغرافية جامدة، وأن تراهم على شاشة عرض أمامك يتحركون، فما ظنك في بث الحيوية والحركة فيما لا حركة فيه كالجوامد والمعاني والمشاعر والأحاسيس، وهذا ما نعنيه بالصورة الحركية.

فالصورة الحركية من أسباب روعة الصورة الشعرية وجمالها، وهي تمنح الحياة لما ليس له حياة، فالكائنات غير الحية هي أضعف أشكال الطبيعة وأقلها حظا في ناحية التصوير، واستخدامنا لها في الصورة الشعرية؛ يكون ببث الحركة فيها وتحريكها.

- وثمة فرق بين الصورة المتحركة، والصورة الحركية، فالأولى ترصد حركة الجسم المتحرك، في حين تحرك الثانية الجسم الثابت الذي لا يملك حركته إلا في خيال المتلقي، وهي تتكئ على الخيال الخلاق، وعلى الرؤية المتداخلة للمتقابلات، إذ يمتزج الضوء بالظلام والحياة بالموت، والزمان بالمكان، وعن طريق الرؤية الكلية للأشياء.

والصورة الحركية تخلف آثارا مشعة في التعبير الصوري؛ لأنها تقوم على الحياة النامية العضوية بأبعادها الغائرة وعلاقتها المتشابكة"[٢]

(١) الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، دمشق،د.ت، ص٥.

(٢) الصورة الشعرية عند المعتمد بن عباد. د/ حسناء أقدح ، مجلة جامعة دمشق . العدد ٢، مج ٢٨ ، ت٢٠١٢، ص١٦.

المبحث الأول: روافد الصورة الحركية

تتنوع مصادر الصورة الحركية عند لسان الدين بن الخطيب ما بين مصادر طبيعية أو بيئية. وكذلك مصادر تراثية، وهي إما تراثية دينية أو تاريخية ثقافية.

١- التقلبات الحياتية والسياسية

موشح لسان الدين بن الخطيب بناء حي شامخ، يتحرك بكل أجزائه بحسب ما يعتري الشاعر من شعور وعاطفة، وحياة بن الخطيب مضطربة في مجملها، يغلب عليها الحركة والتنقل، وربما كانت السياسة هي العامل الأكبر في التحكم في حياة ابن الخطيب، فقد تدرج في الوظائف حتى وصل لرتبة ذي الوزارتين، وأدت به في نهاية المطاف إلى مقتله بسبب وشاية.

نظم بن الخطيب هذا الموشح في ظرف من أقسى الظروف التي مرت عليه في مديح سلطان الأندلس محمد الخامس، عندما أحس باتساع المسافة بينهما بسبب الوشايات والغل والحسد، فخشي من بطش السلطان إذا صدق هذه الوشايات، فالموشح تعبير صادق عن الذات، وصورة حية عن حياته، يتبين ذلك من خلال الوقوف على ظروف حياته في تلك الفترة التي نظم فيها الموشح.

والمطَّلع على حياة لسان الدين ابن الخطيب يجدها مليئة بالأحداث والمتغيرات التي شكلت وعيه وثقافته وعاطفته فمن الوزارة والسيادة إلى التهميش والإقالة، ومن التنعم بأحضان الوطن إلى الاغتراب والبعد عن الأهل والأصحاب، ومن الأمان والسلطة إلى الخوف من بطش السلطان، بسبب ما نقله الوشاة عنه؛ لذا كانت حياة بن الخطيب هي المكون الرئيس للصورة الحركية عنده عموما، وفي موشحه "جادك الغيث" خاصة.

وقد صورت أغلب كتب الأدب والتاريخ هذا الموشح على أنه تذكر الشاعر للأندلس، واللقاء بينه وبين محبوبته التي جافته وهجرته، فحاول جاهدا في استرضائها، لكن من يتتبع حياة الشاعر وتفاصيلها يجد أنه اضطر في ختام حياته اللجوء إلى المغرب، بعد أن قضى فترة طويلة في غرناطة وزيرا، أتهم فيها بالزندقة والإلحاد، فأصبحت عودته إلى الأندلس مستحيلة[١].

(١) انظر في نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، المقري التلمساني، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ت.ط ٢٠٠٨م،ج٥،ص٧٥ ومابعدها.

فكتب موشحه جادك الغيث موجها حديثه الغزلي إلى الأندلس، ويظهر هاجس الخوف والقلق والاضطراب –عند ابن الخطيب– بالوقوف على تشكيل الموشح وتضامينه حيث أطلق لمعانيه وصوره وموسيقاه حرية التعبير عن ذاته فانبعثت منها ملامح المعاناة والمرارة التي سيطرت عليه مقترنة بالشعور النفسي بالاغتراب، فالمضامين مكتظة بلواعج الشوق إلى تلك الأيام والحنين إليها، والألم لفقدها، وشكلت بذلك انعكاسا حقيقيا على مجريات حياته، فقد عبر من خلالها تعبيرا إيحائيا.

والموشح يزخر بالصور التى ترسم حركة حياته المتقلبة، ففي المقطع الأول يعطي صورة الاستقرار والحركة المتناغمة، حيث جاد الغيث، وانبتت الرياض، وما أن أسدل الليل ستاره حتى انقضى الوطر، ومال الكأس، وتحول الهدوء إلى هجوم. يقول:

والحيا قد جلل الروض سنا فثغور الزهر فيه تبسم
وروى النعمان عن ماء السماء كيف يروي مالك عن أنس
فكساه الحسن ثوبا معلما يزدهي منه بأبهى ملبس
في ليال كتمت سر الهوى بالدجى لولا شموس الغرر
مال نجم الكأس فيها وهوى مستقيم السير سعد الأثر
حين لذّ النوم شيئا أو كما هجم الصبح هجوم الحرس

وفي موضع آخر يصور تلك المشاعر التى تتجاذبه بين الاغتراب والحنين، و"شكل دور المكان في الصورة الاستعارية باعثا من بواعث هذه الصورة، حيث امتلك المكان صفات الحركة والحيوية، فلم يكن مجرد جماد، وإنما شكل صورة حية نابضة بالحياة"(١) فصورة الضيق مع الاتساع، وصورة الأنس الذي مضى يتبعها صورة حركية غاية في الجمال، وهي صورة نَفَسه الذي يتلاشى، يقول:

فأعيدوا عهد أنس قد مضى تعتقوا عبدكم من كربه
واتقوا الله وأحيوا مغرما يتلاشى نفسا في نفس

إن صورة الهم الذي جُلب إلى قلبه، والنار التى أُضرمت في أضلعه" لاعج في أضلعي قد أضرما" وقوله " وفهي نارٌ في الهشيم اليبس" كلها صور تدل على تتابع الأحداث والفتن التى تكالبت عليه لدرجة أنه لم تبقِ له باقية.

ويبدو الانتقال من المقدمة إلى المديح في هذه الموشحة انتقالا من حالة التأمل

(١) المكان في الشعر الأندلسي من الفتح حتى سقوط الخلافة، د. محمد عبيد السبهاني، دار الأفاق، القاهرة، ط١، ت.ط٢٠٠٧، ص ١٨٠.

واليأس والإحباط إلى حالة التفاؤل والأمل المعقود على محمد الخامس، مع التسليم لقضاء الله وقدره.

إن الحالة النفسية وليدة العاطفة والانفعال؛ لذا وجدنا الدكتور "محمد زكي العشماوي" ينظر إلى الصورة على أنها: "وليدة العاطفة، وأن العاطفة بدون صورة عمياء، والصورة بدون عاطفة فارغة"(١)؛ لذلك كانت الحالة النفسية ذات قيمة واضحة في نقل المعنويات إلى الأذهان، ورسمها في الخيال، حتى تصبح كأنها صورة شاخصة مرئية، وتعتمد الصورة فيه على وحدة الشعور النفسي للشاعر، بما توحي به من كآبة، أو فرح، أو حزن، أو اشتياق، أو ملل، أو خوف، أو حب، ولذا يكون نجاحها – أي الصورة – بمقدار ما تستطيع نقله من مشاعر إلى المتلقي؛ "ومن ثم كانت الصورة ممثلة للمشاعر النفسية للمنشئ، حتى إن خفيت في مساحات الوصف؛ لأن هذه المشاعر هي التي تقدم نجاح الشاعر، أو إخفاقه بوصف الصورة تعبيرا عن نفسية الشاعر وخلجاته."(٢)

وقد عبر الشاعر لسان الدين بن الخطيب عن حالاته النفسية تعبيرًا تصويريًّا تخيليًّا بعيدًا عن الحالات النفسية المجردة، فالحالة النفسية ذات قيمة واضحة في نقل المعنويات إلى الأذهان، ورسمها في الخيال، حتى تصبح كأنها صورة شاخصة مرئية، وهي صورة اشتياقه للوطن.

٢- المصادر الطبيعية:

الطبيعة هي الميدان الأول الذي يجري فيه الشاعر خيول إبداعه، وهي منهل الخيال الخصب، وفيض الشعور الذي يلامس فكره، " وقد ألّف الشاعر العربي الطبيعة منذ القدم حين كُتِب عليه أن يعيش في أحضانها، فينعم بفتنتها أو يشقى بقسوتها، كما استقى الشعراء الكثير من معانيهم وصورهم من ظواهر الكون، فربطوا الكرم بالبحر والرزانة بالجبل"(٣) ، وغير ذلك من التشبيهات التى تدل على صفة في الممدوح،

(١) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ت.ط ١٩٧٩م،ص ٧٢.

(٢) الصورة الفنية في شعر ابن زيدون، دراسة نقدية، د. عبد اللطيف عيسى ،دار غيداء، ت.ط٢٠١١م، ص ١٣٦.

(٣) ملامح الشعر الأندلسي، د.عمر الدقاق، دار الشرق العربي، بيروت، ط١،ت.ط٢٠٠٦م، ص١٨١

أو تعبير عن الحالة الشعورية التى يمر بها الشاعر.

والطبيعة الأندلسية طبيعة تثري الخيال بما فيها من تنوع تضاريسي وأنهار تحيط بالمدن تمتد حولها الحدائق، وتُنبت أنواع الزهور، ومن بين فضية الأنهار وزرقة السماء ولمعان النجوم، يمسك الشاعر خيوط إبداعه مراوحا بين الطبيعة الأرضية والطبيعة السماوية. ولسان الدين ممن سار في الأرض، يحمل ريشة فنان، وطار في السماء على جناح الخيال، فأخذ من الطبيعة الجمال والصور البديعة التى زخر بها موشحه.

وبمقدار ما تزداد معارف الشاعر وقدراته، يزداد حضوره في الطبيعة كما في الثقافة "إن الطبيعة بكل ما تنطوي عليه من أشياء وجزيئات وظواهر، هي المصدر الأساسي لإمداد الشاعر بمكونات الصورة."(١)

وتعد الطبيعة ملاذًا للشعراء، ومهربًا لهم من الواقع، عندما تشتد بهم الأزمات، وليس من الغريب أن نجدها مصدرًا حيويًّا من مصادر الصورة لدى كثير من الشعراء، والأديب إذا كان ذا حس مرهف، وثقافة واسعة، اتسعت رؤاه فاستوعبت الكون كله، فاستعار ما أمكنه من عناصره، كأدوات لبناء المعني الخاص به.

إن الصورة الشعرية بصفةٍ عامة تتشكّل في النصّ تبعًا لحالات الهدوء أو التوتّر أو السرعة، فقد تصخب الحركة، وقد تهدأ، لكنها في كلتا الحالتين تظلّ مستمرةً، وربما تأخذ وتيرةَ حالةٍ من الانتظام مع الهدوء حينًا، وقد تتذبذب مع التوتّر أو السرعة حينًا آخر، وقد تتمازج هذه الأنواع كلها في البيت الواحد، وذلك استجابةً للحالة الشعورية التي يريد الشاعر أن يضعها في متلقيه.

وقد عمد الشاعر إلى تشخيص مظاهر الطبيعة، وإحالتها إلى كائنات بشرية في معظم موشحه، فعناصر الطبيعة أناس تتحرك، وتضحك، وتحزن، وتحلم، وتفكر، وتتكلم." وفي أية صورة جيدة سنجد دائمًا قطعة من الطبيعة، هي بديل للموضوعية المطلقة بالنسبة للجانب الحسي، وبديل للتجريد الفكري عند الشاعر بالنسبة للغرض، وإلجام للانفعال بتشكيله وإعطائه مدى تحتله الصورة، وموقعًا في سياق الصورة أيضًا."(٢)

فالزهر له ثغر باسم يتراقص طربا بلقاء أحبته، والليل إنسان يكتم الأسرار، والرياض تمكر ويخاتلها الزهر، والماء والحصى يتناجيان بصوت خافت، والورد يرقبهما

(١) الصورة والبناء الشعري . محمد حسن عبد الله ، دار المعارف، ت.ط١٩٩٨م، ص ٣٣ .
(٢) السابق : ص٣٣.

غيورا، والآس لبيب يسترق السمع، وهكذا يمضي الموشح بصوره الشعرية الممزوجة بالطبيعة المتداخلة معها.

٣- التراث: تأثر الشاعر بموروثه الديني والثقافي، فمن نظر في كثرة مؤلفاته، يوقن بتمكنه اللغوي والثقافي، وغزارة الموروث الثقافي الذي يستند إليه، وقد ظهر هذا الأثر في موشحته، حين عمد إلى موشح ابن سهل، وعارضها قاصدا التفوق والإبداع وإظهار مقدرته الأدبية وحبكته اللغوية(١)

فموشح "جادك الغيث" اعترف فيه لسان الدين بن الخطيب أنه عارض فيها الموشح المشهور "هل درى ظبي الحمى" لابن سهل فقال بن الخطيب:

عارضت لفظا ومعنى وحلا قول من أنطقه الحب فقال

فبدا جليا تأثر الشاعر بموروثه الثقافي الشعري.

ومن صور التأثر بالموروث الديني؛ الاقتباس من القرآن الكريم بصورة إشارية(٢)، نحو قوله:

كان في اللوح له مكتتبا قوله إن عذابي لشديد

فقد اقتبس معناه من قوله تعالى: ﴿فِي لَوۡحٖ مَّحۡفُوظٖ﴾ البروج:٢٢. وكذلك اقتبس "عذابي شديد" من – قوله تعالى "عذاب شديد"– التي وردت في أكثر من موضع نحو قوله ﴿مِن قَبۡلُ هُدٗى لِّلنَّاسِ وَأَنزَلَ ٱلۡفُرۡقَانَۗ إِنَّ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ بِـَٔايَٰتِ ٱللَّهِ لَهُمۡ عَذَابٞ شَدِيدٞۗ وَٱللَّهُ عَزِيزٞ ذُو ٱنتِقَامٍ ﴾آل عمران:٤. ومن صور تأثر الشاعر بالقرآن قوله:

ينزل النصر عليه مثلما ينزل الوحي بروح القدس

فصور نزل النصر على السلطان من السماء كأنما يتنزل عليه الوحي، فالشاعر تأثر بقوله تعالى: ﴿قُلۡ نَزَّلَهُۥ رُوحُ ٱلۡقُدُسِ مِن رَّبِّكَ بِٱلۡحَقِّ لِيُثَبِّتَ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَهُدٗى وَبُشۡرَىٰ لِلۡمُسۡلِمِينَ ﴾النحل:١٠٢ وهنا إيحاء بتعظيم ممدوح الشاعر ورفعته، كأنما يوحى إليه على سبيل المبالغة، فالصورة هنا متحركة بلفظة "ينزل" فالنزول

(١) انظر: المعارضات في الشعر الأندلسي، يونس البجاوي، دار الكتب العلمية، بيروت ، ط١،ت.ط ٢٠٠٨، ص٧٠.

(٢) الاقتباس الإشاري ما أشار إليه الشاعر في الآيات من غير أن يلتزم بلفظها وتركيبها، انظر: أثر القرآن في الشعر العربي " دراسة في الشعر الأندلسي، د. محمد شهاب العاني، دار دجلة عمان، ط١،ت.ط٢٠٠٨م،ص ٣٢.

حركة مرئية مشاهدة.

وفي قوله : "روى النعمان عن ماء السما" تعبير استعاري يصور شقائق النعمان إنسانا يروي، ويحكي، وماء السماء إنسانا يروى عنه، والشاعر هنا متأثر بالموروث الديني في صورته، وهنا تشبيه، حيث صور رواية شقائق النعمان عن ماء السماء برواية مالك عن أنس.

وحين يسبح في ذاكرته، ويتذكر " أهيل الحي في وادي الغضا" يرسم صورة تراثية لسكان البادية الذين يتشوقون للصحراء ونباتها، وكأنه "مالك بن الريب" حين اغترب عن وطنه وحانت منيته وهو بعيد عن الغضا فقال :

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة بجنـــب الغـــضا أزجـــي القـــلاص

كما بدا تأثره بالذوق الشعري ا لعربي في موشحه من مثل قوله:

إذ يقود الدهر أشتات المنى ننقل الخطو على ما يرسم

فالحركة هنا ندركها في التنقل للخطو، وكأنها خطوات مسموعة ومرئية للجميع، ويقود الدهر أشتات المنى "استعارة مكنية" تصور الدهر قائدا و المنى جنودا تقاد بأمره "ننقل الخطو على ما ترسم" ترشيح لهذه الصورة، فالشاعر مستمر في خبايا الدهر، فالدهر قائد يرسم الخطة، وأشتات المنى جنود تنقل الخطو، وتتحرك بأمره، وفي ذلك تصوير وتشخيص للمعنى الذي أراده وهو السعادة الكاملة.

فالحركة في الصورة الشعرية تستمد مقوماتها من الذوق الشعري، وتأتي في انسجام تام مع التراث والتاريخ العربيين، ودائما يستخدم الشاعر العربي التعابير المجازية والصور الآسرة التي تترك في النفس أثرا موحيا جميلا، فتجعل المتلقي منتشيا مزهوا مع الحركة للصورة الشعرية الرهيفة.

٤- الإحساس الزماني والمكاني ووقعه على نفسه: فالزمان والمكان مسرحا الصورة وروافد الحركة فيها، فإذا كان المكان " الشكل الصريح للحدس الخارجي، فإن الزمان هو الشرط الخالق لوجود الحقيقة المطلقة، والمنظم لكل القوانين الكونية الخفية، ومن غير الوعي به لا يكون بلوغ الحقيقة"[1] فقوله: "زمان الوصل" إحساس زماني بالزمن الذي عاش فيه السعادة، ولقاء الأحبة والتنعم بأحضان الوطن، والعيش في خيراته، وقوله:

(١) الزمان والشعر، محمد عياد، مجلة علامات المغرب، تونس، العدد ١٧، ٢٠٠٢م، ص٤٨.

"بالأندلس" إحساس مكاني بموطنه والتراب الذي نشأ فيه.

"لـم يكـن وصْلُك إلاّ حُلُمًـا" هنا صور زمن وصله ومدة تلذذه به بالحلم الذي ذهب كخلسة المختلس، وهي من الصفات الإنسانية، وكأن الوصل جاء في هيئة إنسان، يزوره، ثم ما لبث أن فارقه سريعا.

"في ليـالٍ كتَمَتْ سرَّ الهوى"، جسَّد الإحساس بزمن الليل هنا حين شخص الشاعر الليل وخلع عليه صفات الإنسان الذي يكتم السر، فجعل الليل متحركا شاخصا يدرك بالحواس.

"يا أُهيْلَ الحيّ من وادي الغضـا" هنا إحساس مكاني بالحي وساكنيه، ونجد نداءه للحي بلغة رقيقة، تستحضر كل معاني الرقة والعذوبة "يا أهيل الحي"، ولم يقل يا أهل الحي فالتصغير هنا ليس للتحقير ولا للتقليل، وإنما لبيان منزلتهم في قلبه.

ضاق عن وجدِي بِكُم رحْبَ الفضا لا أبـالى شرقَه مـــن غربـهِ

أحس الشاعر بضيق الفضا رغم اتساعه فأصبح لا يعرف شرقه من غربه، وهي تبين مدى اضطراب نفسية الشاعر الذي ضاق ذرعا من الغربة ومشقتها، وحن إلى الأهل والأحباب. وهذه هي التقنية الزمانية[1] التى عمد إليها الشاعر في نصه الذي بدأه بزمان الوصل وختمه بقوله: " دعي ذكر زمان قد مضى" فهو يعزف على وتر الثنائية الزمانية والمكانية " الشرق والغرب- زمان الوصل وزمان الهجر" ومن خلالهما ينتج لنا صورة حركية تعكس تقلباته مع تقلبات الزمان والمكان الذي عاش فيهما.

(١) انظر: استشفاف الشعر، د. يوسف حسن نوفل، الشركة المصرية للنشر، القاهرة، ت.ط ٢٠٠٠م، ص ٤٣.

المبحث الثاني: مظاهر الصورة الحركية

تعدد مظاهر الصورة الحركية في موشحة لسان الدين، ومن مظاهر هذه الصورة؛ التنوع الموسيقي:

كانت الرغبة لدى لسان الدين في التجديد: صورة ومعنى وموسيقا وجنسا أدبيا، فنزوعه إلى التفرد، هو الدافع الرئيس إلى نظم الموشحات وتصويرها تصويرا حركيا؛ فكانت إحدى عناصر إبداعه الأدبي، إذ أودعها من أسباب النجاح والقبول، ما ضمن لها الديمومة والانتشار، في وقت بدأ فيه بريقها يخبو هناك.(١)

من الوشاحين من التزم بالموسيقا الخليلية ولم ير غيرها بد في بناء موشحه، ومنهم من خالف أوزان و ابن الخطيب قد صاغ موشحه على وزن الرمل "فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن" في كل شطر وهو من بحور الخليل ولكنه قليل الاستعمال –قديما– فالأصل في التفعيلة الأخيرة أن تكون مقصورة، والقصر هو: حذف ساكن السبب الخفيف الأخير، وتسكين ما قبله، وهو علة لازمة.

و كانت شطور الأدوار الأولى بقافية، وشطورها الثانية بقافية أخرى، ثم يأتي القفل في بيتين صدر كل منهما ميمي، وعجز كل منهما سيني، وبن الخطيب تلاعب في الأعاريض والأضرب تلاعبا إبداعيا، ليس بين الدور والدور فقط، ولا بين القفل والقفل فقط، بل في الدور نفسه والقفل نفسه بين "فعلن – فاعلن – فاعلاتن – فعلاتن" وهو تنوع يقتضيه الموشح ولكنه يخالف – العروض الخليلي.

إن مراجعة الموسيقا في الموشح يبين مدى التنوع الموسيقي الواضح في موشح جادك الغيث، وهذا التنوع يزداد بازدياد تنوع زوايا النظر التي ينظر منها إلى الموشح فتضيق أو تتسع بضيق زاوية النظر أو اتساعها.(٢)

---

(١) موشحات لسان الدين بن الخطيب دراسة في المضمون والتشكيل اللغوي، عبدالحليم حسين الهروط، مجلة جامعة الحسين بن طلال للبحوث والدراسات ، الأردن، م١.

(٢) انظر: الموشح الأندلسي بين الأصالة والإبداع، جادك الغيث أنموذجا، خليل محمد إبراهيم، مجلة كلية الآداب جامعة بغداد العراق العدد ٧٤، ٢٠٠٦م.

واختيار بحر الرمل بتفعيلاته الراقصة أعطى للصورة حركة وحيوية تتناسب مع حالته الشعورية.

- ومن مظاهر الصورة الحركية في الموشح توظيف الأفعال الماضية والحاضرة: وقد تعددت الأفعال الزمنية في موشح لسان الدين بن الخطيب، منها الماضي والمضارع والأمر، "وهي تؤدي دورا من حيث بناؤها ودلالتها على الزمن أو الحدث بما يصاحبه من تغيير أو استمرارية"(١). فمن الأفعال المضارعة: يكن وصلك – ينقل الخطو – يرسم – يقود – يدعو – يزدهي – تنهب – تناجي – تبصر – نرى – يسرق – تعتقوا .

والأفعال المضارعة تفيد التجدد والاستمرار دائما، وتعطي للصورة حركة وحيوية أكثر من غير ها من الأفعال لذا فالشاعر قد أكثر في موشحه من زمن المضارع، نظرا لتجدد الذكرى عنده، واستمرار الشكوى والإحساس بالاغتراب، وكأنه صفة ملازمة له، لا تنفك عنه أبدا، فحين يقول الشاعر :

إذ يقود الدّهرُ أَشتاتَ المنى ينقلُ الخطوَ على ما يرسمُ
زُمَرًا بين فُرادى وثُنًى مثل ما يدعو الوفودَ الموْسمُ
والحيا قد جلَّل الرّوض سنا فثغور الزّهرِ فيه تبسمُ

بدأ صورته بالفعل "يقود" وهي صورة استعارية، ثم نجده اختار فعلا مضارعا وهو " ينقل"، كأن الذكرى تدب في داخله، لا تتوقف، يرسم له طريقا يدعو الوفود إلى الموسم.

"فثغور الزهر فيه تبسم"، خلع صفات الإنسانية على الزهر، وجعل له ثغرا، بل جعله يبتسم، فالفعل المضارع أعطى للصورة حيوية وحركة متجددة.

تبصر الوردَ غيورًا بَرِما يكتسي من غيظه ما يكتسي
وتَرى الآس لبيبًا فهِما يسرقُ السمْع بأذنيْ فرَسِ

في هذين البيتين فقط ذكر الشاعر خمسة أفعال للمضارع: تبصر – يكتسي – ما يكتسي – ترى – يسرق، وكلها تفيد الحركة والحيوية.

ومن الملاحظ أيضا في موشح جادك الغيث الإكثار من الجمل الاسمية: إذا الغيث همى – يا زمان الوصل – والحيا قد جلل الروض – فثغور الزهر – وطر ما فيه –

(١) النص الشعري وآليات القراءة، د.فوزي عيسى، دار المعرفة الجامعية، ت.ط ٢٠٠٦م،ص١٤.

مستقيم السير – فإذا الماء تناجى – يا أهيل الحي – وبقلبي منكم مقترب – قمر أطلع منه المغرب – ساحر المقلة – ففؤاد الشوق في الفؤاد يذوب – فهو للنفس – ضلوع قد براها – فهو للأشجان جهد جهيد – لاعج في أضلعي قد أضرما – الكريم المنتهي والمنتمي – أسد السرج – والهوى ظل ظليل – والندى هب إلى المغترس – غادة ألبسها الحسن ملا – فهو في حر وخفقٍ.

تتراوح الجمل في الموشح باعتبار الثبوت والتجدد، وفي الغالب الجمل الفعلية تفيد التجدد والحدوث، والجمل الاسمية تفيد الثبات، فالجمل الاسمية في أصل وضعها تفيد الوصف لموصوفه؛ لأن الخبر في الحقيقة وصف، وقد تفيد الاستمرار والدوام إذا اكتنفها قرائن تدل على ذلك، كأن يقول الكلام في معرض المدح أو في معرض الذم، وفي الموشح غالبية الجمل الاسمية جاءت في معنى المدح للموصوف، وكأنه أراد أن يخبر بأن هذه الصفات متلازمة ثابتة لا تنفك عن موصوفه.

- ومن المظاهر: التنوع بين الأساليب والثراء المعجمي:

عني لسان الدين بن الخطيب باختيار تراكيب كلامه وأساليبه بما يعود على الدلالة اللغوية وعلاقتها بالمعنى بالانسجام، وتتنوع الأساليب في موشح لسان الدين بين خبرية وإنشائية، ففي قوله مثلا "جادك الغيث" أسلوب خبري لفظا إنشائي معنى وغرضه هنا الدعاء. ويحضر الدعاء في مطلع الموشح "يا زمان الوصل"، وهو بندائه هنا، يتوجه إلى الآخر " إذ أن صيغة النداء هذه تتوجه إلى الآخر، وتتكئ على خطابه، فهي تعكس مدى حضور الآخر في ذهنه"(١)، والآخر عند لسان الدين وطن انقطع عنه، وصحبة فارقهم، ويحاول أن يصل ما انبت من حبال وصلهم متخذا من النداء سبيلا لذلك، وذلك نحو قوله: "يا أهيل الحي" فهذا أسلوب إنشائي، نوعه نداء، وغرضه هنا إظهار مدى مكانتهم في قلبه.

"أعيدوا" أسلوب إنشائي وغرضه الاستعطاف والالتماس.

"أفترضون" إنشائي، نوعه الاستفهام وغرضه الاستعطاف.

"لم يكن وصلك إلا حلما" أسلوب قصر غرضه التوكيد.

- وأهم المعاجم الذي بنى بها ابن الخطيب موشحه:

أ- حقل الشوق والحنين: (جادك الغيث، زمان الوصل، الحلم، الكرى)

(١) دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني، منهل فتحي كتانة، جامعة النجاح، ت.ط ٢٠٠٠م، ص ٩٩.

يكشف عن توجع الشاعر من السرعة التي تولى بها الزمن.

ب- معجم دال على الانقياد: (يقود – الدهر – يرسم – ننقل الخطو – يدعو الحجيج).

ت- معجم الجمال: (جلل- تبسم- كسا- الحسن- معلما- يزدهي- أبهى) وهو معجم لكثافته، يخلع على الإطار الطبيعي جمالا مطلقا، فمفرداته تدل على التزيين، والتزويق.

ث- المعجم الديني: (الله- روى- يروي- مالك- أنس- تعتقوا- اتقوا) يستغل حض الشرع على عتق الرقاب وإيجابية التقوى.

ج- المعجم الغزلي: (أهيل- الحي- قلبي- وجدي- عبد- كرب- مغرم- الوصل) فهو خرج من التغني بالخمر إلى التغني بالحب.

ح- معجم الشكوى: (ضاق- مضى –كرب – يتلاشى) لتصوير حالة الهلاك والضجر الذين يعيشهما.

- ومن مظاهر الصورة الحركية، التكرار:

يعد أسلوب التكرار من الأساليب التعبيرية التي تقوي المعنى وتعمق الدلالات، كما يعد ركنا أساسا من أركان الرنين والانسجام في الشعر[1] ، فترفع من قيمة النصوص الفنية لما تضيفه من أبعاد دلالية وموسيقية مميزة، لأن الصورة المكررة لا تحمل دلالة الصورة السابقة، بل تحمل دلالات جديدة بمجرد خضوعها لظاهرة التكرار الذي يؤدي رسالة دلالية خفية من خلال التراكم الفني للحرف وللكلمة وللجملة.

استخدم الشاعر ظاهرة التكرار بكثرة في موشحه من خلال: تكرار لفظة الغيث مرتين للدلالة على في إيحاء منه لقبول اعتذاره والتماسه للملك فكما أصاب الغيث بلاده سيبه عفو الملك.

كما كرر لفظ (الهوى) بمشتقاته أربع مرات:

- في ليال كتمت سر الهوى.
- مال نجم الكأس فيها وهوى.
- في هواه بين وعد ووعيد.
- والهوى ظل ظليل حينما.

(١) انظر في تفصيل ذلك: المرشد في أشعار العرب، عبد الله الطيب، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط٢، ت.ط١٩٨٩م، ص ٥٤ وما بعدها.

للدلالة على مدى إخلاصه لمن يحبه، وكأنه في حالة عشق وهيام دائمين

- كرر ضمير المتكلم (أنا) إحدى عشرة مرة في قوله: بقلبي، وجدي، فؤادي، أضلعي مهجتي، لا أبالي، ظبي، المنطفي، قلبي،لقلبي. ودلالة تكرار ضمير المتكلم (أنا) لوصف حالته الشعورية المضطربة، فهو يحاول خلق الأعذار، واستعطاف الملك، ليعود إلى بلاده.

كرر الشاعر لفظ (قلبي) خمس مرات:

- وبقلبي منكم مقترب.
- وبقلبي مسكن أنتم به.
- في ضلوع قد براها وقلوب.
- ما لقلبي كلما هبت صبا.
- قلب صب حله عن مكنس.

وتكرار لفظ (القلب) خمس مرات يفيد بأن الشاعر يحب محبوبته حبا جما، توطن قلبه، وأصبح مسكنها.

كما تكرر ضمير الغائب (هو) الذي يعود على قلبه خمس مرات:

- بأحاديث المنى وهو بعيد.
- شقوة المضني به وهو سعيد.
- فهو للنفس حبيب أول.
- فهو للأشجان جهد جهيد.
- فهو في حر وخفق مثلما.

والتكرار هنا للدلالة على معاناته التي عاشها في البعد عن محبوبه، وألم الفراق، حتى كأن قلبه غاب عنه فخاطبه مخاطبة الغائب

ومن مظاهر التصوير الحركي في الموشح؛ التشخيص [1].وهو عند لسان الدين بن

(١) التشخيص: منح صفة الإنسانية لما ليس، وكان أول من أشار إلى ظواهر التشخيص والتجسيم، هو الإمام عبد القاهر الجرجاني في فهمه المبكر لقيمة الاستعارة؛ حيث يقول في مبحث الاستعارة المفيدة: "فإنك لترى بها الجماد حيًّا ناطقًا، والأعجم فصيحًا والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية. إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفق الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون. انظر في تفاصيل ذلك: أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، دار

الخطيب نوعان؛ الأول: تشخيص المعنويات. والآخر: تشخيص الماديات.

وقد مثل تشخيص المعنويات الزمن بمراحله المختلفة، ومفرداته المتنوعة والمشاعر، والأحاسيس، والحياة والموت، والأقدار، والعقل، وغيرها من الأمور المعنوية، ويشمل تشخيص الماديات: الأرض، والكون، والسماء، والنجوم، والشمس، والظلام، والوطن، وغيرها الكثير.

إن هذا الموشح المفعم بالحركة الكثيفة يبين مدى الاتقان الذي كان يتمتع به ابن الخطيب، حين حاول أن يمنح الطبيعة والجمادات صورة حركية، استفاد من جميع تفاصيلها، ولم يقتصر الموشح على تصوير الطبيعة الأرضية فحسب، بل حاول أن ينقل الحركة إلى السماء. فرسم صورة حركية للمطر والنجوم والشمس والقمر والسماء والسحاب، كل هذه الحركات جاءت لإشباع النزعة الفنية التي تتصارع في الذات الفنية عند الشاعر. يقول:

أَيّ شيءٍ لِامْرِئٍ قد خلُصا
فيكون الرّوضُ قد مُكِّن فيهِ
تنهب الأَزهـار فيه الفُرصا
أمِنَت من مكره ما تتّقيهِ
فإذا الماء تناجى والحصى
وخلا كلّ خليلٍ بأخيه

تبصر الوردَ غيورًا بَرِما ... يكتسي من غيظه ما يكتسي
وتَرى الآس لبيبًا فهِما ... يسرقُ السمْع بأذنيْ فرَسِ

فالشاعر هنا يرسم صورة تشخيصية، يحاول من خلالها الانتقال من صورة إلى صورة من خلال طريقة لا تحدث للقارئ مللا، وإنما ينساب بين هذه الصور دون الشعور بالانتقال، وكلها أجزاء للطبيعة، استطاع الشاعر أن يجمعها بخيط واحد، وينسج منها صورة كلية تعبر عن حالته الشعورية، فلقد شخص لنا الشاعر الورد غيورا برما كأنه اكتسى من غيظه.

وعن طريق التجسيم والتشخيص، استطاع الشاعر أن يجسد ما لا يُدرك بالحواس، ويشخص لنا ما ليس له صفات البشر، وهذا هو أسلوبه الذي يصوغ به كثيرًا همومه

المدني، جدة، ط١، ت.ط ١٩٩١م، ص٣٢.

وآلامه، فالشاعر يضفي على المعنى نظامًا متآلفًا، فتسري فيه الحياة، فنراها حية شاخصة، تحرك العواطف نحوها، كما يُحدِث التجسيم والتشخيص في الصورة إيقاعًا مؤثرًا، يتناغم مع الإنسان في طبعه.

والتشخيص ملكة خالقة "تستمد قدرتها من سعة الشعور حينًا أو من دقة الشعور حينًا آخر، فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأرضين والسموات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حية كلها، لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة والشعور الرقيق هو الذي يتأثر بكل مؤثر، ويهتز لكل هامة ولامة."(١) وحين صور لسان الدين حالته الشعورية ومشاعره المعنوية، بث فيها الروح، وجعلها تتفاعل مع أجزاء الطبيعة، وأصبحنا نشاهدها وندركها، وهي مشاعر مفعمة بحركة دائبة ومستمرة، استطاع الشاعر بجدارة أن يجعلها هكذا من خلال استخدامه للكثير من التقنيات الشكلية والمضمونية:

مالقــلبي كلما هبت صبا — عاده عيدٌ من الشوق جديد
جلــب الهم له والوصبــا — فهو للأشجان في جهدٍ جهيد
كان في اللوح له مكتتبــا — قوله: إن عذابي لشــديد
لاعجٌ في أضلعي قد أضرما — فهي نارٌ في الهشيم اليبس
لم يدع في مهجتي إلا ذِما — كبقاء الصبح بعد الغلس

فهو هنا يصور حال قلبه، حين هبت ريح الشوق، وتذكر فجلب الهم له والنصب والتعب، كأن قدره في اللوح المكتوب أن يكون متعبا متألما في عذاب شديد، ثم برع الشاعر في تصوير حال قلبه، حين صوره، وقد أضرمت فيه النار كأنما أضرمت في الهشيم، وكأن الشاعر في هذا الموشح يحاول أن يرصد لنا هذا الصراع القائم بين قلبه وذكرياته وشوقه، وأن الألم والحرقة من فراق محبوبه تلحق به دوما، وهذه الحياة هي التي تجسد في القصيدة تلك الحركة الدؤوبة والمستمرة في موشح لسان الدين بن الخطيب

(١) ابن الرومي حياته وشعره، عباس محمود العقاد، مؤسسة هنداوي، ت.ط٢٠١٧م، ص ٣٠٥.

المبحث الثالث: أنواع الصورة الحركية

تعددت أشكال الصورة الحركية وأنواعها في هذا الموشح، فمنها: الصورة السريعة الصاخبة، ومنها الصورة البطيئة الرتيبة، ومنها الصورة المركبة، والصورة المفردة.

- الصورة السريعة:

المطلع على الموشح يظهر له أن هيمنة الصورة السريعة المضطربة على حساب الصورة الهادئة، وهذا يشكل سمة أسلوبية ، وهذا ما يميز الصورة الحركية عند لسان الدين بن الخطيب نظرا لأن حياته متقلبة ومتغيرة بسرعة كبيرة، فبعد الوزارة أقيل وخوصم من قبل السلطان.

"جادك الغيث إذا الغيث همى"، نشعر من خلال هذه الصورة المتحركة سرعة نزول الغيث، بل إنه يهطل بغزارة دلالة على كثرة عطاياه وخيره الوفير، فهو ليس غيثا طبيعيا، بل هطولا بوفرة وسرعة لافتة، وتفيد سرعته هنا تعبيره بالماضي، لأنه و بمجرد نزله، وصول لمن أراد الغيث والجود من السلطان.

"في الكرى أَو خُلسة المختَلِسِ" هنا لفظة خلسة تفيد السرعة اللافتة، كأن زيارته له في الحلم لم تكن إلا خلسة سريعة، فهي صورة حركية سريعة، أفقدته دفء اللقاء وحرارة الشوق، لم يكن هناك هدوء يتناسب مع جو المقام، وهذا الوصف يمنح الصورة توترا حادا.

وطَرٌ ما فيه من عيبٍ سوى أَنّه مرّ كلمْح البصَـــرِ

"كلمح البصر" هنا أفادت أيضا السرعة، لتعطي الصورة حركة وحيوية جعلتها مرئية ومحسوسة.

- الصورة البطيئة

كما طالعنا صورا كثيرة سريعة متحركة في الموشح، نجد بعض الصور البطيئة الرتيبة مثل قوله:

إذ يقود الدّهرُ أَشتاتَ المنى ينقلُ الخطوَ على ما يرسمُ

فنظرا لأن المقام خاص بأماني الشاعر وأحلامه وطموحاته، نجد أن الدهر يقودها ببطء وحركة رتيبة، كأنه يرسم، ثم يضع الخطو على ما رسم، فالصورة هنا تفيد البطء والرتابة، لأنها تتعلق بأمنياته وأحلامه.

الصورة الحركية الممتدة أو المركبة، تأتي في مقام الاستعطاف للسلطان ومدحه،

ليرضى عنه؛ لذا تكثف الصورة التي يريدها الشاعر لترضي ذائقته الشعرية، فالشاعر يخلع على موصوفه الكثير من الصفات التي ترسم من خلال مجموعة متراكمة من الصور الفنية الممتدة التي تؤطر لصورة كلية، تتكاتف من مجموعة من الصور الجزئية، تمثل تدرجا في رسم صورة موصوفه:

جادك الغيث إذا الغيث همى ... يا زمان الوصل بالأَندلسِ
لم يكن وصْلُك إلاّ حُلُمًا ... في الكرى أَو خُلسة المختَلِسِ
إذ يقود الدّهرُ أَشتاتَ المنى ... ينقلُ الخطوَ على ما يرسمُ
زُمَرًا بين فُرادى وثُنَى ... مثل ما يدعو الوفودَ المَوْسمُ
والحيا قد جلَّل الرّوض سنا ... فثغور الزّهرِ فيه تبسمُ
وروى النُّعمانُ عن ماءِ السّما ... كيف يَروي مالِكٌ عن أَنَسِ
فكساه الحُسن ثوبًا معلما ... يزدهي منه بأبهى مَلبسِ

فحركية الصورة هنا تبدأ من التدرج الذي نسجه الشاعر من جودة الغيث مرورا بزمن الوصل ووقته الذي جعله الشاعر حلما أو خلسة، مرت سريعا، لم يتلذذ بها الشاعر، والدهر هو الذي يقود أمنيات الشاعر، وشوقه يتنقل الخطو على ما يرسم زمرا أو فرادى أو وفودا فثغور الزهر فيه تبتسم فهذه صورة مركبة ممتدة، نسجها الشاعر تعبيرا عن لواعج نفسه.

- الصورة المفردة:

لاعجٌ في أضلعي قد أضرما ... فهي نارٌ في الهشيم اليبس

هنا يصور الشاعر الشوق والحنين، وتذكره لقاء محبوبته بلواعج قد أضرمت فيها النار، فأحرقته كما أحرقت النار الهشيم اليبس. يجد الشاعر في ذكريات الماضي السعيد مجالا لشعره، حيث يتذكر ما اغتنم من سعادة بين الأحبة وجمالا للطبيعة، فتهيج عواطفه بهذه الذكرى ويجعلنا نشاركه أفراحه وأتراحه.

ووصف ابن الخطيب قلبه بالوجف والألم، ليس مهما في حد ذاته، إنما يلفت الانتباه صورة الرعب التي يبلغ فيها قلبه حركة محسوسة، وهلاك القلب هنا خيالي، وليس حقيقيا وهي مفارقة تصويرية، يكاد القارئ يحسها في حركة القلب وخفقاته.

إن الصورة الحركية أجمل وأكثر شيوعا من الصور المتحركة في موشحة بن الخطيب لأنها تحيا بالخيال، ولا ينبع جمالها من طبيعتها المادية، وإنما من السياق وتفاعل دلالاته، فالسياق وحده، يعين على هذا الإدراك الوجداني، ويكسب الصورة الحركية في كل مرة ثوبا مغايرا عن ثوب الأخرى.

ومن أنواع الصورة المتحركة في الموشح، الصور المتقابلة:

- يكثر التقابل في موشح بن الخطيب كثرة لافتة، ويأتي بأشكال وضروب متنوعة بين الماضي والحاضر، بين الألم والفرح، بين النعيم والشقاوة، أو بين مظاهر الموت المتجلية في حاضره المؤلم، و مظاهر الحياة المتجلية في ماضيه الغابر، ويلح الشاعر على التقابل، ليخلق أجواء شعرية تؤثر في وجدان المتلقي، فالتأثير هو –أولا وأخيرا– الهدف من وراء هذا التعبير الصوري. يقول بن الخطيب:

وبقلبي منكم مقترب بأحاديث المنى وهو بعيد

فمع قربهم من قلبه وحضورهم الدائم أمامه نجد أنه ما زال بعيدًا بجسده وكيانه، فقابل بين القرب والبعد، ليحدث تناغم من خلال المقابلة، والشاعر اعتمد في صورته على الحقيقة، "والشاعر الجيد هو الذي يخلق السياق لصورته، سواء أكانت صورة حقيقية أم مجازية؛ لأن الحقيقة رافد من روافد الصورة.

وقد يظن البعض أن الصورة مرادفة للمجاز فحسب، بل إن الصورة قد تنتهج الحقيقة دون خلل بالمعنى ولكن لا يقدر على ذلك إلا شاعر متمكن "[1]

والموسيقا الصادرة من الطباق تنبع من التنوع في النغم، كالمعزوفة الواحدة التي تصدر عن أوتار وعيدان متنوعة، ليؤلف في النهاية لحنًا واحدًا.

يقول الشاعر:

حين لذ النوم شيئا أو كما هجم الصبح هجوم الحرس

اعتمد الشاعر من خلال هذه المقابلة على عنصر المفاجأة والتنبيه للقارئ، فهو حين أراد التلذذ بالنوم هجم الصبح عليه هجوم الحرس، وهي حركة نحس فيها الاضطراب والحركة السريعة، وهو عندما يوازن بين حياته في عصر الشباب وحياته في فترة الشيخوخة يعمد إلى تشكيل ذلك من خلال الموازنة بين النوم والصبح، ويبث الروح في أجزاء الطبيعة وعناصرها، ويجعلها شاخصة، فالصبح يهجم ويعصف بنومه، وهي كناية عن سرعة انقضاء الأوقات الجميلة، وما ذلك إلا لتصوير الضيق الذي يجيش بصدره.

(١) الصورة الفنية في شعر علي الجارم، د. إبراهيم الزرزموني، دار قباء للطباعة، القاهرة، ص٤٥

المبحث الرابع: سينمائية الصورة الحركية

- إذا تتبعنا الصور الحركية المتتابعة في الموشح، وجدناها كخيط واحد، نسجه الشاعر، وبنى عليه موشحه الذي أصبح كجسد واحد، لا تكاد تجد تنافرا بين أجزائه، ومن خلال مزج التجربة الشعرية بالطبيعة، وجعلها عنصرًا أساسيًّا، يضفي عليها صبغة الحياة والحركة، مما يجعلها حية متجددة دائمة العطاء.
- والقصيدة الجيدة هي التي يؤدي الخيال فيها الدور الأساسي في بنائها، ويتوقف النضج فيها على حيوية هذا الخيال، وفاعلية نشاطه في التفاعل مع عناصر التجربة. وهناك الكثير من القصائد التي صنعها الشاعر في هيئة قصة شعرية لا يتسع المقام لذكرها، وهي تدلل على تنوع موهبة الشاعر وقدرته على اختيار القالب الفني الذي يسوغ فيه فكره وخياله.

يتفق الشاعر والمخرج على هدف واحد في العمل الفني وهو إثارة المتلقي وقدرتهما على التأثير عليه، " ويتوقف نجاح هذا التأثر والتأثير على مدى قدرة الفنان – الشاعر– على إقامة الوحدة الكلية لعمله الفني، بحيث تذوب ثنائية الاستفادة من صلب الفن المستفيد، وحتى لا يحدث تنافر يبرز قلق تلك الثنائية التشكيلية في داخل العمل الواحد" [(١)] وذلك وفق مجموعة من التقنيات كالصوت والحركة والصورة عبر مونتاج معين يكون العمود الفقري للعمل الأدبي.

غير أن الصورة تعد الوحدة الأساس في لغة السينما و كذلك الشعر، فالصور المفعمة بالحركة في موشح لسان الدين يمكن أن تكون منطلقا لدراسة المشهد السينمائي في الموشح، وذلك بأن نؤمن أن هذا النص الشعري قابل للتمثيل السينمائي بما يتحقق فيه من مشاهد حوارية، تزخر بالصوت والصورة تروى بصورة حكائية، تحمل نمطا فوتوغرافيا سينمائيا داخل النسيج الشعري[(٢)].

وهو ما يعرف " بالسيناريو" الذي يقوم على تصميم مشهدي منظم للقصة السينمائية، ويكتب الأحداث بصورة بصرية معدّة للتمثيل والتصوير السينمائي، فهو

---

(١) القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ، محمد نجيب التلاوي، مكتبة الأسرة ، ٢٠٠٦م، ص ٤٩.

(٢) انظر في ذلك: المعالجات السينمائية في شعر فايز الشرع، مجلة القادسية للعلوم والآداب، جامعة القادسية، ٢٠١٥م، ص٣ وما بعدها.

باختصار السرد التفصيلي لمشاهد الفيلم باستخدام لغة الصوت والصورة معا[1]، وبالرجوع إلى موشحنا نجد لسان الدين لم يحد نفسه "بسيناريو" معين، بل انطلق إلى مزج أكثر من لون من ألوان السيناريو جاعلا القالب الغنائي الأساس الذي يقوم عليه سيناريو موشحه من خلال تداخل المشاهد التصويرية البصرية رابطا بينها بمونتاج الترابط الزمني.

يمكن تقسيم الموشح إلى عدة لوحات فنية، هي:

اللوحة الأولى: قائمة على ذكر الوصل، ففي مطلع الموشح يقابلنا لسان الدين بمشهد واضح المعالم مكتمل الأركان حدد فيه الزمان" زمان الوصل" وما ينطوي تحت هذه الكلمة من عمق وما يتبعها من خيالات كثيرة حيث الأنس والبهجة والتواصل والترابط مشاهد عدة تجول في خيالات المتلقي عبر عنها بصورة زمانية واحدة " زمان الوصل". ثم حدد المكان " الأندلس" سكنه وأنسه ودار أهله وأحبته ، وهو مع ذلك لم ينسَ عناصر الحركة السمعية والبصرية؛ فالوصل كالغيث الهاطل الدفاق صورة بصرية مفعمة بالحركة، لكنها مرّت كحلم نائم، بعدها يدخل إلى مشهد الدهر، يقود أشتات المنى تنساق كما تساق زمر الحجيج، صورة تعج بالحياة والحركة مع اختزالها غير أنها ممتدة التصوير، وارفة الظلال والألوان، تجنح بخيال المتلقي إلى وفود الحج باختلاف أجناسهم وألوانهم ومشاربهم، يتسقون جميعا في مكان واحد ومقصد واحد تماما كأماني لسان الدين المشتتة التي يحاول الدهر أن يقودها زمرا.

اللوحة الثانية صورة الحيا والروض:

الحيا ينزل على الروض بحركة متتابعة هادئة، الزهور تبتسم، شقائق النعمان تروي عن المطر، فبينهما اتصال، يروي النعمان عن ماء السماء، ثم يكتمل الجمال حين يكسو الحسنُ الروض ثوبا مزدهيا بالجمال والألوان، فالحركات فيها تتابع وهدوء وانسيابية يسلم بعضها لبعض.

اللوحة الثالثة لوحة الكتمان:

الزمان الليل؛ الليل يكتم سر الهوى، والشمس تحاول أن تظهره، حركة متضادة، تخلق صراعا داخليا، لكن هناك حركة تتلو هذا الصراع، وهي حركة السقوط بعد الميل، ففي حالٍ من الاستغراق مال كأس الهوى، فانعدم التوازن فسقط، ثم التضاد بقوله

(١) انظر : التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، د. محمد عجور، دار الثقافة والإعلام بالشارقة، ط١، ت.ط ٢٠١٠، ص ٢١٤

مستقيم السير، و الحركة تنم عن صراع داخلي، يحاول أن يكتمه لكنه يظهر بهيئة السقوط.

اللوحة الرابعة الغيرة:

في زمان الأنس، وفي نشوة اللذة، يهجم الصبح، كأنه عدو يصبح بهجوم، وكأن هذا الهجوم وهذه الحركة القوية نابعة من حركة داخلية خفية، وهي الشهب التى أغاضها الوصل. وتزداد وتيرة الغيرة لتنتقل الى الازهار التى اخذت تنهب فرص اللقاء نهبا، وكأنها علمت انها الفرصة مادامت قائمة، فعليها اقتناصها لتأخذ ماتريد قبل أن يلتفت إليها أحد.

تمتد الصورة الى العمق والاستطراد في رسم التفاصيل حين يرسم صورة جريان الماء على الحصى، ويكون أكثر تفصيلا حين يلبسها حركة المناجاة، وهذه منزلة قرب، توطد العلاقة بينهما فهي ليست مرحلة عبور عادي، حتى أن الورد غار وتبرم من هذا القرب وهذه المناجاة حتى احمرَّ غيضا، وشجر الآس يبدو أكثر رغبة في معرفة تفاصيل المناجاة فيسترق السمع.

اللوحة الخامسة الاستعطاف:

نداء لأهيل الحي، المكان وادي الغضا حقيقة، وقلبه مجازا، الصورة الحركية المتضادة، الفضاء واسع رحيب، لكنه يشعر بالضيق، فهي حركة داخلية تقوده إلى حالة من الضياع أو الهيمان، حتى أصبح لا يبالي بشرق الأرض أو مغربها، طالما أنه بعيد عنهم

أفعال متلاحقة " أعيدوا عهد أنس قد مضى تعتقوا عانيكم من كربه"

إنه باستخدام الفعل الأمر" أعيدوا " يطلب إعادة زمن الوصل، ثم يتبعه بالفعل الماضي " مضى " ثم الفعل المضارع " تعتقوا". ومثله :

واتقوا الله وأحيوا مغرما يتلاشى نفسا في نفس

" اتقوا" أمر بأن يتقوا الله، وأن يحيوا المغرم، ثم صورته كأنه يتلاشى، و فيها حركات غير محسوسة، أو حركات قلبية، ثم يختم الصورة بصورة قلبه المحبوس، و هي التى وراءها ما وراءها من حركة ، فلك أن تتذكر الحبس والسجان والألم والعذاب ، والشتات والأمنيات وأحاديث النفس.

اللوحة الخامسة الحبيبة:

المحبوبة قمر أُطلِع منه المغرب، الفعل المبني للمجهول أعطى حركة القصد والجهد في حبه، يتساوى المحسن والمذنب، تجعل حركة التساوي تعطي صفة الاتحاد

والاتفاق على حبه، ثم حركة المكون والاستحواذ عليه بقوله " جال في النفس مجال النفس" حركة توحي بالملازمة الشديدة، حتى كأنها الحياة وانقطاعها موت، وقد عاضد ذلك التمكن والاستحواذ والسيطرة وصفه اياها بالسحر " ساحر المقلة" والساحر له حركات خفية، تفقد الشخص المسحور سيطرته على ذاته، فيكون تابعا لمن سحره. هذه الحركات السحرية الخفية تبعها حركات أكثر ظهورا وقوة، حين جعل المحبوبة صيادا او راميا ماهرا " سدد السهم وسمى ورمى " حركات متتابعة، حركة التسديد، وفيها توازن ودقة، ثم التسمية، وهي حركة شفهية، ثم الرمي ليقع قلبه نهبة للمفترس، الحركات تتصاعد من التسديد إلى السقوط، ثم يعود لحالة الهدوء مرة أخرى، حين يصور قلبه الذي يذوب شوقا وحركة الذوبان حركة تحول من جامد إلى سائل، فقلبه يعمل فيها الشوق عمل النار بالحديد فالقلب مذاب والشوق مذيب.

فالاسترسال في صفة المحبوب، يذكر أنه حكم اللحظ به فاحتكما، منصف المظلوم ممن ظلما، وهي صور ترسم صورة خفية غير ظاهرة، لكن نتائجها ظاهرة، فالحكم نتيجته إما عدل أو ظلم وعليه سيكون هناك مسيء وبريء والمسيء سيتسخط ويصرخ ويعترض والبريء سيفرح ويسعد، وكلها حركات تتبع صورة غير ظاهرة.

ثم يعود إلى قلبه الذي يتناوب عليه الشوق " عاده عيد من الشوق جديد" فحركة التتابع والتجدد والاستمرار، جلبت الهم والوصب والشجن، حتى أصيب بالإجهاد والتعب، وكأنه شرار أشعل في أضلعه، فأحالها إلى رماد، لم يبق فيه إلا ذمامة كبقايا الليل في الإصباح. يختم اللوحة بالتسليم، ومحاولة السكون والرضا، وذلك بحركة متنامية " واعمري الوقت برجعى ومتاب "

اللوحة السادسة: الممدوح:

تبدأ الصورة بـ " دعك" وهي حركة تستوجب ترك كل ما فات، لتنطلق إلى عالم آخر مغاير تماما، عالم الممدوح الذي يستحق أن ينسى كل حزن في حضوره، فإليه يصرف القول، فهو ملهم موفق كريم، ينزل عليه النصر كما ينزل الوحي.

فهو يفي بالعهد المعقود، ويعقد الخطب المفتوح حركات تبدو متناقضة، لكنها تتساوق ولا تتناقض، ثم يصف بيته ويصوره بصور توحي بحركات علو " مرفوع العمد" ، ونماء " زكي المغرس"، يستظل به " ظل ظليل".

يختم لوحة الممدوح بوصف موشحته، ويصورها " غادة" ألبسها الحسن لباسا، يبهر العين، هذه الغادة الجميلة جاءت معارضة لموشحة محب مدنف، فقال موشحة

مطلعها:

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى قلب صب حله في مكنس
فهو في حر وخفق مثلما لعبت ريح الصبا بالقبس[١]

ويبدو هنا أن لسان الدين كان يعي جيدا بحسه الفطري ما ذكر مؤخرا أن المخرج السينمائي الجيد هو ذلك الذي يدرس الحرفة من فنان سابق؛ لكي يخلق التأثير[٢]، وذلك حين بنى موشحه على معارضة ابن سهل الأندلسي.

إن هذه اللقطات المتتابعة واختيار توقيتها وترتيبها في تسلسل سينمائي، بحيث تعطي مجتمعة معنى أو فكرة لما تعطيه كل لقطة على حدة فتكون الأفكار والمعاني والمشاعر والإيقاع والحركة وحدة فنية متكاملة. تنتظم هذه اللقطات في الفلم لتكون قصة سينمائية تبدو أكثر حيوية[٣].

وهنا يجب أن نتعرف على التقنيات المستخدمة في صناعة المونتاج في موشح لسان الدين، وأبرز هذه التقنيات:

أولا: تقنية الربط بين اللقطات وهو مايسمى الربط المونتاجي[٤] ويتم بتقنيات[٥] عدة أبرزها:

١) تقنية القطع المتداخل[٦]:كالانتقال بين مشهد:

جادك الغيث إذا الغيث همى يازمان الوصل بالأندلس

---

(١) ديوان الموشحات الأندلسية، د.سيد غازي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ت.ط ١٩٧٩م، ح٢،ص١٨٢.

(٢) أساسيات الإخراج السينمائي، نيكولاس تي بروفيريس، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٤، ص ٢٠

(٣) انظر: التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، د. محمد عجور، ص ٣٤- ودراسة المونتاج السينمائي، في تشكيل صورة العدودة المصرية، هاشم محمد هاشم، مجلة إضاءات نقدية، عدد ١٧، ٢٠١٥م، ص٤.

(٤) انظر : الخطاب السينمائي لغة الصورة، فران فينتورا، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ٢٠١٢م، ٣١٦.

(٥) انظر في تفصيلها: التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، د. محمد عجور، ص٢٤٤وما بعدها.

(٦) وفيه يُنْتَقل من مشهد أساس إلى مشهد أقل أهمية، ثم العودة إلى المشهد الأساس.

و مشهد:

والحيا قد جلل الروض سنا

عن طريق تقنية القطع المتداخل بمشهد:

إذ يقود الدهر أشتات المنى

وفي المشهد الذي يحدثنا فيه عن الأنس ولذته بقوله:

حين لذ الأنس شيئا أو كما هجم الصبح هجوم الحرس
غارت الشهب بنا أو ربما أثرت فينا عبون النرجس

ثم يقطع هذا المشهد بمشهد:

أي شيء لامرئ قد خلصا فيكون الروض قد مكن فيه
تنهب الأزهار منه الفرصا أمنت من مكره ماتتقيه
فإذا الماء تناجى والحصا وخلا كل خليل بأخيه
تبصر الورد غيورا برما يكتسي من غيضه ما يكتسي
وترى الآس لبيبا فهما يسرق السمع بأذني فرس

ثم يعود إلى المحبوبة التى يوري بها بقوله " أهيل الحي" ويصل ما انقطع من مشاعره تجاهها طالبا أن يعود عهد الأنس الذي مضى.

وحين يصف جمال الحبيبة بمقلتها الساحرة ولماها المعسول وفتكها بفؤاده، ينقلنا إلى مشهد آخر يغرق فيه بوصف مشاعره، ويظهر هاجس القلق والخوف وتنبعث المعاناة والمرارة التي سيطرت عليه، مقترنة بلواعج الشوق إلى تلك الأيام والحنين إليها، والإحساس بالألم لفقدها فشكلت بذلك انعكاسة حقيقية عن مجريات حياته، يتضح ذلك من خلال التركيز على ألفاظ الضيق والشقاء، والجور وخيبة الأمل والظلم، وهي ألفاظ توحي بعمق الإحساس بالألم في قوله:

إن يكن خاب وجار الأمل ففؤاد الصب بالشوق يذوب

بعد هذه الانكفاء على الذات و التنفيس عن ضيقه وحزنه، يعود إلى المشهد الأول الذي يصف فيه تلك المحبوبة وفتكها. يقول:

أمره معتمل ممتثل في ضلوع قد براها وقلوب

٢) تقنية القطع المتقاطع[(١)]: ويستخدم للدلالة على مرور الزمن[(١)]، ففي مشهد

(١) وفيه انتقال صريح و مفاجئ من لقطة إلى لقطة أخرى في نفس المشهد، أو بين مشهدين

الماء الذي يناجي الحصا والورد يغار من هذا الحديث، والآس يسترق السمع، يأتي مشهد أهيل الحي في وادي الغضا وهو انتقال صريح ومفاجئ من لقطة إلى أخرى بين مشهدين متتاليين، ومثله الربط بين مشهد وصف مشاعره تجاه محبوبته، وبين ذكر الممدوح، حين قال منتقلا:

دعك من ذكرى زمان قد مضى بين عتبى قد تقضت وعتاب
واصرف القول إلى المولى الرضا ملهم التوفيق في أم الكتاب

٣) تقنية الاختفاء والظهور التدريجي: وفي هذه التقنية تتغير الصورة تدريجيا لتكشف عن صورة جديدة. تماما كتقنية إغلاق الستار مرة أخرى على مشهد آخر، فمشهد اكتساء الروض بالحسن والزهور في قوله:

فكساه الحسن ثوبا معلما يزدهي منه بأبهى ملبس

ينتهي بإغلاق الستار وفتحه على مشهد ليلي جديد مطلعه:

في ليال كتمت سر الهوى بالدجى لولا شموس الغرر

ويدخل في هذه التقنية، أعني تقنية الاختفاء والظهور، تلك اللقطة اللونية الزاهية التي أغلقت على لقطة ليلية، أعقبتها إضاءة شمسية، فكأن النور المنعكس من الألوان مال إلى الاختفاء ثم تدرج في الظهور.

٤) تقنية المسح: وتستخدم عادة بين اللقطات التي تجري في وقت واحد في أماكن مختلفة، ويمكن أن نعد انتقال لسان الدين في مشهد زمر الأماني التي يقودها الدهر، ومشهد وفود الحجيج من هذا النوع، إذ يقول في الدور الذي يلي مطلع الموشح:

إذ يقود الدهر أشتات المنى ينقل الخطو على ما يرسم
زمرا بين فرادى وثنى مثلما يدعو الوفود الموسم

فكأنه أراد أن يعطينا صورتين لحالته في زمان الوصل راسما لنا ذلك في مشهدين مختلفين.

ثانيا: تقنية المؤثرات الصوتية والسمعية: وتؤدي دورا مهما في العمل الفني، إذ تبث الحياة في العمل، وتصبغه بالصبغة الحقيقية القريبة من الواقع، يقول أرسطو ينبغي

متتاليين

(١) انظر: الخطاب السينمائي لغة الصورة، فران فينتورا، ص٣٦٢.

للشاعر "ألا يهمل ما يجذب الحواس، أي المؤثرات المسرحية- البصرية والسمعية- فمع أنها ليست من الأدوار الجوهرية المهمة إلا أنها من لوازم الشعر الدرامي ومتطلباته"(١)، فحين يذكر الفنان مكانا أو زمانا، فإن هناك مؤثرا بصريا سيصاحب ذلك، فمن منا يقرأ " يا زمان الوصل بالأندلس" ولا تعبر إلى نفسه صورة لونية خضراء محاطة بأنهار، تنبت أنواع الزهر والورد، فيرى هذا الارتياح النفسي من خلال اطلاق الخيال في صورة الأندلس التي كانت كفيلة بادراك أهمية ذكر المكان، وما ينبثق عن ذكره من حيوية بصرية في الصورة.

وحين يقول" تبصر الورد غيورا برما"، و " ترى الآس لبيبا فهما"، فإنك ستعيش تفاصيل هاتين الصورتين البصريتين، وستعطينا مؤشرا على وجود علاقة مؤقتة، آلت إلى الزوال، وذلك من خلال صورة الورد الذي من سماته الذبول، وفي المقابل هناك صورة ممتدة تأخذ صفة الديمومة من خلال الصورة البصرية الأخرى المتمثلة في الآس دائم الاخضرار. وهي قريبة من قول الشاعر:

لا يكن حبك وردا إن حبي لك آس(٢)

وفي الصورة البصرية الزمانية " في ليال كتمت سر الهوى" وختامها " هجم الصبح هجوم الحرس" يعطي المتلقي إيحاء بالحالة النفسية التي مر بها في ليل هادئ ينعم بقرب أحبته، يتجول من الوحشة إلى الأنس والسعادة، لكن الصباح يهجم عليه، ويغتال أنسه كأنه حرس، يرقب لصا ويقتاده إلى السجن.

وحين يصور المحبوب، يرسم صورة بصرية حركية بقوله:

سدد السهم وسمى ورمى ففؤادي نهبة المفترس

هذه الصورة البصرية، صنعت اطارا حيا يتحرك من خلاله الشاعر(٣) ، تضفي بدورها نوعا من الجمال الفني على المشهد.

وفي مشهد آخر يصور حالته، وهو يتشوق لحبيبته، يقول:

لاعج في أضلعي قد أضرما فهي نار في هشيم اليبس

صورة بصرية تحمل نوعا من فنون التصوير الحركي؛ نار مشتعلة مائلة للاحمرار

(١) فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية، ت.ط ١٩٨٢م، ص١٥٢.

(٢) ديوان ابن زيدون ورسائله، تحقيق: علي عبدالعظيم، منشورات جائزة عبدالعزيز البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط٣، ت.ط ٢٠٠٤م.هل

(٣) التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، ص ٢٩٨.

شديدة اللهب، تتحرك بسرعة نحو زرع يابس لتحرقها، هذه الزروع في حقيقتها ماهي إلا أضلعه الناحلة التي تشبه سيقان زرع جف، فأصبح هشيما.

أن المؤثرات البصرية لا تنحصر بستار أو "استديو"، وإنما اتسعت لتشمل جميع البيئات التي يصورها الشاعر، ويتحرك من خلالها في مشاهده، وقد قابلنا لسان الدين بتقنيات بصرية، وانتقل بنا في أماكن عدة داخل موشحه، وكأنه أعد أكثر من " استوديو" للتصوير بداية من الاستوديو الأضخم " الأندلس" مرورا بركن صغير لتصوير مشهد نهر يجري فيه الماء، والورد على حوافه، وانتقالا إلى مشهد نفذ في الصحراء، حيث شجر الغضا وأهيل الحي في بيئة صحراوية تكاد تخلو من الماء والخضرة إلا من بضع شجيرات غضا وأهيل الحي في بيوت متناثرة داخله.

ومن الأمور التي لا يجب إغفالها عند دراسة المؤثرات البصرية؛ الإضاءة، إذ هي " من العناصر المهمة جدا في التعبير عن طبيعة المكان، وطبيعة الشخصية"[(١)]، وقد اعتمد لسان الدين على الإضاءة الطبيعية، ونجح في استخدام ألوان الإضاءة التي بدورها بنت نوعا من الانسجام أو التوتر[(٢)]؛ ضوء الشمس كإضاءة نهارية في وقت الصباح " هجوم الصبح"، و " بقاء الصبح"، واستخدم الشمس جمعا " شموس الغرر"، واستخدم النجم كإضاءة ليلية في أحد المشاهد حين قال:" مال نجم الكأس"، واستخدم الشهاب في مشهد آخر " غارت الشهب"،كما استخدم ضوء النار في أحد المشاهد " فهي نار في هشيم اليبس".

والملاحظ أن لسان الدين مال إلى جعل هذه الإضاءة المتحركة ليعكس في مشاهده صورة مشاعره المتغيرة، ففي هجوم الصبح سرعة ومباغتة، لم يكن يحسب له حسابا، وقوله: " مال نجم" يدل على الاهتزاز، وفي اشتعال النار دلالة على سرعة التحول من الاخضرار الى اليباس وهو مؤشر زوال أبهة وسعة عيش.

وتتعاضد المؤثرات الصوتية مع أختها البصرية، فتؤدي دورا حيويا في مونتاج النص وإخراجه، وهو وسيلة تساعد في ابراز الأحداث ونموها، ولا سيما تلك المشاهد التي تحتاج إلى جانب تعبيري صوتي أكثر من كونها صور صامتة، إذ تقوم بوظيفة استباقية

(١) السابق،ص٢٩٧.

(٢) اللون في المشهد السينمائي بين الإضاءة والتصميم الداخلي، سوسن عامر، سالي عراقي، مجلة العمارة والفنون، القاهرة، عدد ١٠، ص٥.

تنبؤية تعطي تصورا للمشهد الذي سيعرض[١]، ففي قوله: " جادك الغيث إذا الغيث همى" صوت المطر مؤثر استباقي لمشهد ماطر على أرض الأندلس، سيتلوه اخضرار روض، وتفتح زهر وجمال.

ومن ذلك أيضا قوله: "فإذا الماء تناجى والحصى،" وقوله: " في ليال كتمت سر الهوى".

إن استخدام الصوت بدرجاته، حتى الوصول إلى مرحلة الخفت أو النجوى أو الكتمان كلها تدل على "قيمة جمالية عالية، تجعل المشاهد يتفاعل مع الفيلم بحس عال، وتقربه من الواقع أكثر"[٢]، كما أنها تدفع عنه السأم والملل الذي يشعر به نتيجة طول المشاهد، وتجعله يتعايش مع الفيلم، ويشعر بواقعية المشاهد، فالأصوات تتداخل مع المشهد البصري، وتكيف معناها، وتصبغ رؤيتنا لها وادراكنا لدلالتها[٣].

ومن ثم تسهم في نمو الأحداث، وجعلها تعبيرية أكثر، يعبر عن الحالة النفسية، فصوت الانكسار الذي شعرنا به ونحن نقرأ " مال نجم الكأس فيها وهوى" يعطي انطباعا لانكسار نفسي عاطفي، فاللذة التي عاشها كانت لذة عابرة، مرّت بزعمه كلمح البصر.

والتعبير عن الأحداث، قد يأتي بصورة مباشرة وبكلمات توحي بدرجة الصوت ونوعه، وقد تكون تخيلية، بحيث يرسم الكاتب لنا مشهدا ينبثق منه إيحاء صوتي، يتخيله المتلقي، فيمنح النص مزيدا من الانفتاح الإبداعي، إذ" يجب على الصوت أن يساعد في خلق إحساس بالواقعية "[٤] وذلك ندركه في قوله:

زمرا بين فرادى وثنى مثلما يدعو الوفود الموسم

لن يمر في ذهن المتلقي، دون أن يتخلله صورة صوتية لأصوات متداخلة، وزحام،

---

(١) الفيلم بين اللغة والنص، علاء عبد العزيز السيد، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما دمشق، ت.ط ٢٠٠٨م، ص ١٦٣.

(٢) دور الصوت وأهميته في الفيلم السينمائي، قاسم حول، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، ١٩٩٦م.

(٣) انظر: قراءة الصورة وصورة القراءة، د.صلاح فضل، دار الشروق، ط١،ت.ط١٩٩٧م، ص ٧.

(٤) تقنيات مونتاج السينما والفيديو، كين دانسايجر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ت.ط ٢٠١١م، ٩٨.

ومجموعة تلبي، وأخرى تنادي بعضها، إنه مشهد صوتي زاخر سيمر في خيال المتلقي، وفق ما ارتسم في مخيلته عن الحج.

إن المؤثرات الصوتية التي استخدمها الشاعر، نجحت في تعميق الأحداث والمشاهد، كما استطاعت أن تصنع غنائية جميلة من خلال الموسيقا السمعية لتلك الأصوات الصادرة من الطبيعة، مثل صوت المطر، وتبسم الأزهار، وتعاقب صوتها مع حبات المطر، كأنه سند حديث متصل، وخرير الماء، وضربه في الحصى، وتلاشي الأنفاس، وصوت النار يحرق الهشيم، وختامها ريح الصبا التي لعبت بالقبس.

ثالثا: تقنية التصوير: يقع على عاتق الشاعر التصوير، وعليه يصور وفق تقنيات معينة حتى يكتب لعمله النجاح. ومن أولى هذه التقنيات تقنية اللقطات، ومعرفة أين يضع عدسته ومعرفة الأبعاد والزوايا، بناء على المساحات التي يريد أن يظهرها للمتلقي.

١- اللقطة العامة أو اللقطة البعيدة[(١)]:وتعرف أحيانا بلقطة الجغرافيا، أو لقطة الموقع.[(٢)] وتتجسد في قوله:

جادك الغيث إذا الغيث همى يا زمان الوصل بالأندلس

فاللقطة تكون ضمن دائرة اللقطة البعيدة، حيث افتتاح الموشح بمعرفة المكان العام والموقع الجغرافي، الذي سيكون مسرحا للأحداث فيما بعد، فهو لا يعطي تفاصيل دقيقة بقدر ما يقدم للمكان، ويهيئ المتلقي لمعرفة أين ستقع الأحداث.

٢- اللقطة الكبيرة القريبة[(٣)]:وهذه اللقطات التفصيلية تحدث انجذابا بين النظرة والمحور العدساتي.[(٤)] وكأن النظرة تتجه إلى المتفرج فيتفاعل معها، ويشعر بها، والمصور البارع هو الذي لا يكثر من هذه اللقطات داخل عمله الفني؛ حتى لا

(١) تستخدم غالبا في الافتتاحية لتقديم معالم المشهد، وهو وسيلة للحصول على ثروة من المعلومات العامة.

(٢) انظر: الشامل في التصوير والإخراج السينمائي، آدم آدم، منتدى المنابر للجرافك، ط١،٢٠١٤م، ص١١.

(٣) وفيها يتم التركيز على شيء معين، وذلك عن طريق فصل الشيء عن سياقه، وتكبيره بشكل لافت؛ ليعطي أهمية له داخل البناء الدرامي، انظر: التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، ص ٣٤٦

(٤) انظر: الخطاب السينمائي، فران فيتورا، ص٤٠.

تفقد قوتها[١]، ويتجسد هذا في قوله :

ساحر المقلة معسول اللمى جال في النفس مجال النفس

تبدو لقطة العين والشفة هي اللقطة القريبة، حيث استطاع الشاعر أن يقترب بعدسته إلى جزء من وجه المحبوب، وهو يظهره بصورة مكبرة لكسب انتباه المتلقي، وجعله يتفاعل مع هذا المحب الذي صوَّب سهام حبه بعينه الساحرة وشفهه اللمياء، هذا المحبوب جعله يبكي زمان الأندلس الذي صار حلما، ومر كلمح البصر، فهذا المشهد عليه المحك في مشاهد كثيرة قبله، ومشاهد بعده، وعليه لا غرابة أن يطلق على هذه اللقطة" اللقطة الذهبية"[٢].

٣- لقطة الانقضاض: هذه اللقطة تشهد تحركا "للكاميرا"، وتتابع فيها الحركة المشهدية، حتى يصل إلى مشهد المباغتة أو الانقضاض السريع نحو شيء ما، وغالبا يبدأ الشاعر بمقدمة سردية، تتعمق حتى تصل إلى لقطة الانقضاض[٣] ، وفي موشح لسان الدين أكثر من لقطة انقضاض، ففي قوله:

في ليال كتمت سر الهوى بالدجى لولا شموس الغرر
مال نجم الكأس فيها وهوى مستقيم السير سعد الأثر
وطر ما فيه من عيب سوى أنه مر كلمح البصر
حين لذ الأنس شيئا أو كما هجم الصبح هجوم الحرس

بدأ المشهد بسردية عن ليال هادئة، يلتقي فيه مع من يحب، وكأس الهوى يتمايل بينهما، وفي لذة الأنس تأتي لقطة الانقضاض، حين هجم الصبح، وكأنه حرس يداهم وكرا، فيه عصابة ليلقوا القبض عليه.

٤- لقطة الثقب: وهي لقطة داخل إطار أو ثقب أو عدسة، لإيهام المشاهد أنه يرى من خلال هذا الإطار أو هذه العدسة، والغرض من هذه اللقطة إشراك المشاهد في التجارب الشعرية[٤]، وبعد ضمان اشتراك المتلقي معه يأتي بلقطة كبيرة، تسيطر على المجال. وقد يكون هذا المشهد هو محور العمل الفني، أو الجزء الرئيس فيه، ومشهد الانتقال إلى الممدوح يمثل ذلك قوله:

---

(١) انظر: الشامل في التصوير والإخراج السينمائي، ص ٩.
(٢) انظر: الخطاب السينمائي، ص ٣٥.
(٣) انظر: التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، ص ٣٣٥.
(٤) انظر: السابق، ص ٣٥٩ وما بعدها.

دعك من ذكرى زمان قد مضى بين عتبى قد تقضت وعتاب
واصرف القول إلى المولى الرضا ملهم التوفيق في أم الكتاب

فكأن الموشح قسم إلى قسمين، جعل القسم الأول بما فيه من وصف للأندلس وجمالها، ولحظات الأنس مع المحبوب ثقبا، يطل من خلاله المتلقي إلى مشهد أكبر وأكثر أهمية، وهو مشهد الممدوح، وفيه دخول يوحي إلى أن هذه الشخصية التي سيتحدث عنها لها، دور أساسي في القصة لذا لجأ إلى تقديم هذه الشخصية للمتلقي، وعَرْض شيء من سماته الشخصية والاجتماعية والسياسية[1]، يقول:

الكريم المنتهي والمنتمي أسد السرج وبدر المجلس
ينزل النصر عليه مثلما ينزل الوحي بروح القدس
مصطفى الله سمي المصطفى الغني بالله عن كل أحد

هذا التكثيف في الوصف للشخصية يجعل منها شخصية محورية في العمل الفني؛ لذا يجب كشفها والإعلان عنها من خلال تقنية الدخول بلقطة كبيرة، تسد الثقب الذي أطل منه المتلقي إلى هذا المشهد.

إن الشاعر يستطيع أن ينجح في عرض لقطات مشاهده، إذا استثمر خياله الخلاق في رسم مشاهد، تشكل عمله الفني وتنقله من مرحلة النص المكتوب إلى مرحلة النص المشاهد المعاش الذي يتولد ويتجدد كلما أعدنا النظر فيه.

(١) انظر: أساسيات الإخراج السينمائي، نيكولاس تي بروفير يس، ص ٨٦.

الخاتمة..

وفي نهاية دراسة الصورة الحركية في موشح جادك الغيث للسان الدين بن الخطيب؛ خلصت الدراسة إلى تنوع مصادر الصورة الحركية عند لسان الدين بن الخطيب لمصادر طبيعية أو بيئية، ومصادر تراثية وهي إما تراثية دينية أو تاريخية ثقافية. كما أن الرغبة لدى لسان الدين في التجديد: صورة ومعنى وموسيقا وجنسًا أدبيًا، جعلته يبدع في الصورة الشعرية، ويبث فيها الحركة بأنواعها ومستوياتها المختلفة، وامتد هذا النجاح إلى جعل نصه مفتوحا ولّادا، ينتج دلالات أدبية وفنية في كل دراسة له، كما أصبح بالإمكان أن يتداخل مع الأجناس الفنية الأخرى، حيث أمكن تداخله الفيلم السينمائي وفق تقنيات الأفلام السينمائية ومعالجاتها، إذ أصبح بالإمكان إيجاد لقطات في مشاهد الموشح، يمكن أن تكون مكتملة الأركان من حيث التصوير وزواياه وانعكاساته، في ظل المؤثرات البصرية والسمعية التي تسهم في البناء الدرامي للمشاهد.

كما أن ابن الخطيب في موشحه " جادك الغيث" قد نجح أكثر من سائر الوشاحين السابقين في الخروج من دائرة التصوير إلى دائرة التعبير. فالموشح يبدو ذا قيمة تعبيرية فائقة على عكس كثير من الموشحات الأندلسية الأخرى التي يبدو فيها وصف الطبيعة – في الغالب الأعم- وصفا سكونيا بل إن موشح ابن الخطيب قد فاق الموشح الذي عارضه" هل درى ظبي الحمى" وتخطاه إلى مستوى من التعبير قل نظيره، وليست هذه القدرة التعبيرية الفائقة إلا أثرا من آثار الذات؛ ذات ابن الخطيب الذي وشح نصه بلواعج فؤاده ومكنونات صدره.

أسأل الله أن أكون قد وفقت بقراءة تكشف الصورة الحركية في موشح جادك الغيث بأنواعها وتأثيراتها المختلفة.

المصادر والمراجع:

ابن الرومي حياته وشعره، عباس محمود العقاد، مؤسسة هنداوي، ت.ط٢٠١٧م
أساسيات الإخراج السينمائي ، نيكولاس تي بروفيريس ، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٤م.
استشفاف الشعر، د. يوسف حسن نوفل، الشركة المصرية للنشر، القاهرة، ت.ط ٢٠٠٠م
أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، دار المدني، جدة، ط١، ت.ط ١٩٩١م.
التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، د. محمد عجور، دار الثقافة والإعلام بالشارقة، ط١، ت.ط ٢٠١٠.
الخطاب السينمائي لغة الصورة، فران فينتورا، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ٢٠١٢م.
دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني، منهل فتحي كتانة، جامعة النجاح، ت.ط ٢٠٠٠م
دراسة المونتاج السينمائي في تشكيل صورة العدودة المصرية، هاشم محمد هاشم، مجلة إضاءات نقدية، عدد ١٧، ٢٠١٥م.
دراسة في الشعر الأندلسي، د. محمد شهاب العاني، دار دجلة عمان، ط١،ت.ط٢٠٠٨م
دور الصوت وأهميته في الفيلم السينمائي، قاسم حول، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، ١٩٩٦م.
ديوان ابن زيدون ورسائله، شرح علي عبد العظيم، مؤسسة جائزة عبد العزيز

البابطين، الكويت، ط٣، ت.ط ٢٠٠٤م.
ديوان لسان الدين بن الخطيب، دار الثقافة، تحقيق د. محمد مفتاح، ط. ١ ١٨٨٩م.
ديوان الموشحات الأندلسية، د.سيد غازي، منشأة المعارف، الإسكندرية،ت.ط١٩٧٩م.
الزمان والشعر، محمد عياد، مجلة علامات المغرب، تونس، العدد ١٧، ٢٠٠٢م
الشامل في التصوير والإخراج السينمائي، آدم آدم، منتدى المنابر للجرافك، ط٢٠١٤م.
الصورة الأدبية تأريخ ونقد، علي صبح، دار إحياء الكتب العربية، دمشق، ت.ط بدون.
الصورة الفنية في شعر علي الجارم، د. إبراهيم الزرزموني، دار قباء، القاهرة،ت.ط ٢٠٠٠م.
الصورة والبناء الشعرى، محمد حسن عبد الله، دار المعارف ،١٩٨١م.
فن الشعر، أرسطو،ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية،ت.ط١٩٨٢م.
الفيلم بين اللغة والنص، علاء عبد العزيز السيد، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما دمشق، ت.ط ٢٠٠٨م
القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، محمد نجيب التلاوي، مكتبة الأسرة ، ٢٠٠٦م
قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ت.ط ١٩٧٩م
اللون في المشهد السينمائي بين الإضاءة والتصميم الداخلي، سوسن عامر، سالي عراقي، مجلة العمارة والفنون، القاهرة، عدد ١٠.

المرشد في أشعار العرب، عبد الله الطيب، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط٢، ت.ط١٩٨٩ م
المعارضات في الشعر الأندلسي، يونس البجاوي، دار الكتب العلمية، بيروت ، ط١،ت.ط ٢٠٠٨
المعالجات السينمائية في شعر فايز الشرع، مجلة القادسية للعلوم والآداب، جامعة القادسية، ٢٠١٥م.
المكان في الشعر الأندلسي من الفتح حتى سقوط الخلافة، د. محمد عبيد السبهاني، دار الأفاق، القاهرة، ط١، ت.ط٢٠٠٧
ملامح الشعر الأندلسي، د.عمر الدقاق، دار الشرق العربي، بيروت، ط١، ت.ط٢٠٠٦م.
الموشح الأندلسي بين الأصالة والإبداع، جادك الغيث أنموذجا، خليل محمد إبراهيم، مجلة كلية الآداب جامعة بغداد، العراق، عدد٧٤، سنة ٢٠٠٦م.
موشحات لسان الدين بن الخطيب دراسة في المضمون والتشكيل اللغوي، عبدالحليم حسين الهروط، مجلة جامعة الحسين بن طلال للبحوث والدراسات، الأردن.
نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، المقري، تحقيق/ إحسان عباس، دار صادر بيروت،ت.ط٢٠٠٨م.