تجليات الطبيعة في شعر أبي الحسن الاستجي الأندلسي(ت ق ٥هـ)

أ.د. فاضل بنيان محمد
الجامعة العراقية / كلية الآداب
&
د. هشام نهاد شهاب
الجامعة العراقية / كلية الآداب

الملخص

لم يكن الشعر في بلاد الفردوس المفقود حكراً على الادباء والشعراء فقط بل تعدى الأمر إلى الفقهاء وعلماء الدين بل وعامة الناس من المجتمع ، وبحثنا يتناول شاعراً لم تصل إلينا من أخباره إلا نتف يسيرة متفرقة في بعض كتب الأدب الأندلسي القديمة والحديثة ولكنه كان شاعراً مجيداً إضافة إلى كونه فقيهاً بارعاً ، وشاعرنا هو علي بن عبد الله بن علي المكنى بأبي الحسن ولقبه الاستجي نسبة الى مدينة استجة التي ولد ونشأ فيها وقد جعل جل شعره بل جميعه في وصف الطبيعة الغناء التي حبى الله عز وجل تلك الربوع الغالية الجميلة بها ، حيث عمد البحث الى ذكر تجليات الطبيعة الجميلة التي وردت في هذا الشعر الذي غلب عليه جانب المقطعات الشعرية القصار ذوات الابيات المعدودة وقد القى البحث الضوء على ابرز التجليات الفنية والموضوعية في شعر هذا الشاعر الفقيه.

والله ولي التوفيق

Abstract

In the State of Paradise Lost, the poetry was not confined to writers, poets only but also a lot of persons in the field of jurisprudence, religious scholars and laymen dealt with it as well. And the current paper is about a poet that we received small pieces of information about him from some old and modern references with regard to Andalusi Literature. However, he was a well-versed poet and glorious one as well as a man of jurisprudence. His name is Ali Bn Abdullah Bn Ali Whose nickname is Abi AL-Hasan AL-Oustaji due to the city of Oustaja where he was born and brought up in it. Besides, he made all his poems describe the beauty of the nature where he glorified AL-Mighty Allah for such amazing beauty. Moreover, the paper intentionally mentioned the manifestations of the beautiful nature that were dominated in his short stanzas of limited poetic verses. And the paper highlighted the most important artistic and objective manifestations in the poems of the poet and man of jurisprudence concerned.

مُقَدِّمَة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خير ما نطق بالضاد سيدنا محمد وعلى آله وأصحابه أجمعين

فقد حظيت بلاد الأندلس بطبيعة جميلة ورائعة بفضل الله سبحانه وتعالى جعلتها مُلهم شعرائها، فقد كان الأدباء الأندلسيون ومنهم الشعراء يعشقون تلك الطبيعة الخلابة ويطلقون عنان قرائحهم في وصفها والتغني بمظاهرها وتشبيهها بالإنسان ومحاورتها حتى كأنها شخص ناطق يشعر بالحزن والفرح والحب وغير ذلك من المشاعر الانسانية الجياشة وبحثنا يتناول شاعراً لم تصل إلينا من أخباره إلا نتف يسيرة متفرقة مبثوثة هنا أو هناك في بعض كتب الأدب الأندلسي القديمة والحديثة منها على السواء ولكنه كان شاعراً مجيداً فضلاً عن كونه فقيهاً بارعاً، ولعل شغف الاستجي بالأندلس قاده إلى جعل جل شعره بل جميعه في وصف الطبيعة الغنّاء التي حبى الله عز وجل تلك الربوع الغالية الجميلة، وشاعرنا هو علي بن عبد الله بن علي المكنى بأبي الحسن ولقبه الاستجي نسبة الى مدينة استجة التي ولد ونشأ فيها، وقد قام الباحثان بتقصي أخبار هذا الشاعر الفقيه من المصادر والمراجع الأندلسية فوجدا أن جميع شعره قد ذكره صاحب كتاب البديع في فصل الربيع، وقد عمل الباحثان على دراسة شعره دراسة تحليلية وقفت على اهم الجوانب الموضوعية والفنية التي تضمنتها نصوص هذا الشاعر الفقيه، كما أن الدراسة استندت الى جهد الباحثين التحليلي والرصد العلمي المتأني وقد انتهى البحث إلى خاتمة لأبرز ما توصل إليه البحث من نتائج ثم اردفا البحث بقائمة لأهم المصادر والمراجع المستخدمة فيه فضلاً عمّا يجده القارئ الكريم من نتائج غزيرة مبثوثة في ثناياه.

والباحثان إذ يقدمان هذا البحث بين أيدي القراء الكرام يأملان أن يكون إضافة جديدة إلى التراث الأدبي العربي الأندلسي الذي ما زال يحوي الكثير من الكنوز النفيسة التي لم يتطرق إليها الدراسون والباحثون من قبل.

والله الموفق

اجمع أصحاب التراجم على أن شاعرنا هو علي بن عبد الله بن علي، وكنيته أبو الحسن[١]، أما لقبه فقد اختلف فيه، فمنهم من ذهب إلى انه الاستجي[٢]، ومنهم من قال انه الأشجعي[٣]، ومن جانبنا نرجح أنه الاستجي، وحجتنا في ذلك ان القائلين بالاستجي من القدماء أكثر من القائلين بغيره، ولا نستبعد كذلك ربما مَنْ قال بالأشجعي إنّما أصابه الوهم بعد أن وقع في التصحيف والتحريف لقرب المفردتين(الاستجي) و (الاشجعي) في تقارب الحروف أو تماثلها كما بين السين والشين، والعين والجيم، فضلاً عن اشتراك المفردتين في ياء النسب في كليهما، وذلك ما نميل إليه بقوة ونرجحه.

واذا كانت المصادر قد اختلفت في نسب الشاعر فإنّها قد اتفقت على أنه كان فقيهاً، نحوياً، شاعراً مجيداً لامعاً، أما زمنه فلم تشر المصادر القديمة التي أرخت له الى سنة ولادته ولا حتى إلى سنة وفاته، بيد أننا ومن خلال قراءة شعره لا سيما ذلك المرتبط بمدح شخصيات الحكم في دولة بني عباد، كالقاضي محمد بن عباد الذي عاش في المدة من ٤١٤هـ الى ٤٣٣هـ[٤]، نستطيع ان نرجح أن الاستجي من الشعراء الذين عاشوا في منتصف القرن الخامس الهجري وهو من أهل قرطبة سكن إشبيلية[٥]

وقد اشتهر أبو الحسن كثيراً بوصف الرياض، لاسيما تلك المرتبطة بمدح الوزير أبي عبد الله بن ذي الوزارتين، أبي القاسم بن عباد، وكذلك اشرك وصف الرياض بالمدح لاسيما مدح القاضي أبي عباد [٦]. واذا كان الاستجي قد عُرف بوصف الرياض ومدح الوزراء عرف عنه- كذلك - معارضته للشعراء على وفق معارضته لأبي الوليد بن عامر[٧].

وذلك كله يشير بوضوح إلى ان شاعرنا كان متصرفاً في فنون القول المختلفة من وصف، ومدح، وفخر، ومعارضة، وإن كان في الوصف اقدر، وفي المدح أوجز، وفي الفخر ابلغ، وهذا ليس ببعيد عن شاعر تعلم فن الشعر في بيئة حضرية، تلك هي إشبيلية مركز الثقافة والمدنية، ومحط أنظار العلماء، والفقهاء، والشعراء، والموهوبين آنذاك، فضلاً عما يحمله شاعرنا من مقومات الموهبة، والإبداع، والتفرد، الأمر الذي صيّره في مصاف الشعراء الوصافين الكبار.

وبذلك نكون قد وقفنا بإيجاز عند حياة الاستجي ونباهته ونبوغه في قول الشعر الذي وجدناه لا يصدر عن تكلف او صعوبة أو صناعة وإنما كان يجري على لسانه جريان الماء المتدفق بسلاسة وعذوبة ورقة، ويقيناً لم يكن ذلك كله بمتحقق لولا امتلاك الاستجي مقومات الشعر والقدرة على رسم صوره ومعرفة معماريته، الأمر الذي صيّر نصوصه الشعرية على مستوى متميز من الأصالة والدقة واللغة الشعرية المنتخبة تلك اللغة العالية التي تحوّل مواد الطبيعة وموجوداتها المحسوسة إلى عمل فني جميل، حتى كأن نصوصه لوحات فنية موشاة بشتى الألوان ذات البعد التصويري والعمق الدلالي والأثر التعبيري، فبوساطة ريشته الفنية تلك يُقرب البعيد، ويسمو القريب بنصوص تتماهى وخياله الشعري الذي يحلق بما هو قادر في مخيلته ليقذفه في وعي المتلقي نتاجاً شعرياً يحمل قدراً كبيراً من روح صاحبه ومن وحي عقله ومن عبق إحساسه.

إنّ إحصاءً أولياً لشعر الفقيه علي بن محمد الاستجي الأندلسي يمدنا برؤية علمية دقيقة، إذْ تتوضح لنا حقائق معينة بعضها ما هو متعلق بالكم العددي للأبيات، وبعضها مرتبط بما توزعت عليه نصوصه بين القصائد والمقطعات، فضلاً عن انسياب تلك النصوص ضمن مسارب موضوعية ابتثت عليها.

أفادنا الإحصاء أنّ مجموع أبياته الشعرية كانت (١٤٧) مائة وسبعة وأربعين بيتاً، موزعة على (٢٩) تسعة وعشرين نصاً منها (٢٨) ثمان وعشرون مقطوعة، وقصيدة واحدة.

أمّا أكثر تلك النصوص فدائرة في إطار الوصف، ذلك الفن الذي وجد لهُ في الأندلس تربة ومناخاً مناسبين، بعد أن هيأت البيئة الأندلسية لشعرائها جُلّ ما يثري قرائحهم، ويخصب فنهم، وينّمي مواهبهم ، وبذلك جاءت نصوصهم الشعرية – في عمومها – تحاكي تلك البيئة بكل صورها وموجوداتها، وهي محاكاة أبعد ما تكون عن الرصد التصويري (الفوتوغرافي) المجرد، وأقرب الى التعبير الفني المؤنق، فقد استطاع الشعراء الأندلسيون عموماً أن يتعاملوا مع ما تقع عليه أعينهم بشكل لافت، إذْ خلقوا بوعيهم الفني صوراً جديدة لكل ما يرون، وما يسمعون، وما يحسون، انطلاقاً من حقيقة أن الفن لم يكن انعكاساً مجرداً للواقع، وإنما إعادة تشكيل ذلك الواقع تشكيلاً جديداً يتداخل

فيه الواقع بالخيال، الأمر الذي ينبهر بهذا التشكيل المتلقي لاسيما في النصوص الشعرية التي ابتعد فيها أصحابها قدر المستطاع عن التقليد الفني المحض واقتربوا من التوظيف المؤنق للصورة، وبما يشير إلى خلق وابتكار جديدين، وذلك لا يتأتى إلا لذوي المواهب الشعرية الفذة التي تجاوز فيها أصحابها ما أثاره السابقون، فرفضوا الانزواء في خانات الركود والسكون والاتكاء التقليدي على الموروث.

واذا كان الباحثان قد وضعا نصب أعينهما تلك التصورات فإنّها قد امتلكا من عمق النظرة – فضلاً عّما قالاه – من المنطلقات النظرية ما يمنحهما القدرة على الولوج الى أعماق نصوص الشاعر الفقيه علي بن عبد الله، لعلهما من خلال ذلك الفهم والإدراك ينفذان إلى أعماق التجربة الشعرية لهذا الشاعر، لينتهيان من البحث إلى حصيلة علمية نابعة من حقيقة ما تفصح عنها نصوص الشاعر نفسه من جهة، ومن جهة أخرى من النظرة الثاقبة والقراءة النقدية الواعية لما وراء النص من خلال النفاذ في بنيته العميقة والوقوف على خصوصية الوعاء اللغوي والأسلوبي الذي نهجه الشاعر، انسجاماً وسعة أفق الوعي الشعري عنده، إذْ تغدو القرائن النصية هي المعيار العلمي الذي من خلاله تتوضح المقاصد، وتتكشف الغايات وتوْشر الحقائق إن محاورة النص الشعري هو السبيل – كما يرى الباحثان – إلى سبر اغوار تجربة الشاعر – أي شاعر – وإدراك مقاصده وفك مغالق نصوصه، وذلك ما سعيا إليه حرصاً منهما على رصده وتحليله وإظهاره.

إنّ أول ما يمكن تسجيله في مضمار التشكيل اللغوي والأسلوبي في شعر علي بن عبد الله شيوع ظاهرة التضاد، والذي يظهر من خلالها توظيف مفردتين متضادتين أو أكثر في مكان واحد، ولعل مغزى ذلك مرتبط بقدرة هذا النمط الأسلوبي على حمل أفكار الشاعر، والتعبير عن رؤاه الفنية، إذْ يخلق التضاد – كما هو معروف – حركة مفاجئة داخل الصورة نفسها إذ تنشئ بشكل لافت إلى شعور يأخذ في كثير من الأحيان (منحنى انفعالياً دائم التغيير)[٨]، مثلما تشير إلى أنّ ثمة شيئين متضادين قارين في أبعاد الصورة مع ملاحظة أنّ ذلك التوظيف لا يعني انفصاماً بين اطراف العمل التصويري بقدر ما يشير إلى ان حضور المتضادات ما هو إلا الجمع بين القريب والبعيد، وكلاهما يعمدان إلى خلق التأثير في المتلقي بوصفه عنصراً فاعلاً إن لم نقل مشاركاً في عملية التلقي

ومن ثم الحكم ولعل ذلك يظهر اكثر من خلال الثنائيات التضادية التقابلية، فاذا ما اجتمع امر ما ولم تتوافر له عوامل النماء والحضور والتأثير فإنه سرعان ما يتوافق مع ضده فالحياة – مثلاً – إنْ جردتها من عوامل الحرية والكرامة فإنها تكون اقرب إلى نقيضها (الموت) وهكذا تعزز قوة اللفظة في امتلاكها التأثير الواعي المثمر وهي تحمل خصوبة الفعل، وعمق التجربة، وأصالة الرؤية واذا ما تم تجريدها من زخمها المؤثر فإنها تقف في خندق واحد مع نقبضها كما يتعزز دورها في حضور ما يحمله الواقع من ثنائيات تضادية متماثلة، إنّ أخص ما يمكن قوله في مضمار البحث عن التضاد في شعر علي بن عبد الله هو إلحاح الشاعر على تلك الثنائية، وهذا واضح في اكثر نصوصه الوصفية، إذ طالما يواجهنا وهو يضخ في تضاعيف صوره الشعرية على التقابل الضدي الذي يفضي – في نهاية المطاف – إلى إقامة دلالات شعرية متشابهة، فكثير ما يحمل النقيضان بيان موقفه من الحياة، فضلاً عن كونها انعكاساً لرؤية الشاعر الفنية لما يدور في مخيلته من انفراج في الصورة، إذ لا يؤدي التصوير في شعره إلى التشكيل المجرد بقدر شيء إلى رسم صورة جديدة مركبة يجد الشاعر من خلالها الوسيلة المؤداة إلى حمل همومه التعبيرية والإفصاح عن رغبته في ولوج عالم التصوير الفني الجميل المؤدي غايات تعكس دلالات جمالية هيأها لمخاطبيه إذْ يستشرف بوساطة الثنائيات التضادية دخول التصوير إلى مرحلة جديدة تفضي إلى خلق ثنائيات تضادية شكلت على وفق من التصوير الفني الدقيق، من ذلك قول الاستجي في وصف مجلس شرب:

فوجه نهارهم بالظل ليلٌ وليلُهم بأنجمهِ نهارُ (٩)

فالشاعر كان حريصاً أشد الحرص على تشكيل صورة الصحب بأبعاد ثنائية حادة، عندما وصف نهارهم ليل، أما ليلهم فأقرب إلى النهار بفضل أقماره (أنجمه) ولعلّ هذه الثنائية قد عكست قدرة الشاعر على التصوير الفني المؤنق لجانب من مجالس الشرب التي يطفئ فيها أصحابها الأضواء في النهار ويكثرون من الضياء في الليل حتى يتحول نهارهم ليل وليلهم نهار، وفي هذا كله دلالة على رصده المظاهر الجديدة في تلك المجالس وهي ظاهرة تؤثر الحياة بكل ما فيها من متع وملذات بطقوس خاصة، انطلاقاً

من ضرورة ان يلبس الشاعر فيه من الألفاظ التي تطابقه[١٠]، ومن ثنائياته الضدية قوله في وصف للروض:

كأنَّمـا زَهْـرَةُ النيَلْـوفَرِ اخْتَلَسـتْ * قِطَعاً من اللَّيْلِ قَدْ حفَّ الصبَّاحُ بهِ[١١]**

فالنور منقطع عن جزم عنصره * والليـلُ ممتنـعٌ مـن حكـم غيـره بـه**

تجلى التضاد في البيتين من خلال مفردتي (الليل) و(الصباح)، من جهة، و(النور) و(الليل) من جهة أُخرى، ولعلّ تلك الثنائية الضدية توفر للصورة أبعاداً جمالية واضحة، فقد رصد صورة (زهرة النيلوفر) التي اختلست شيئاً من الليل المحفوف بالصباح، وفي ذلك التوظيف التضادي تعاضد وتوافق وانسجام، إذْ لا يكون ليل ذلك الزهر جميلاً إلا بعد ان يحفه الصباح، وكأنّ الزهر في سواد الليل قد توشح بثوب من البياض، وذلك ما أضفى على الصورة عنصراً جمالياً واضحاً من خلال التداخل والتبادل والتضاد.

وقد احتوى البيت الثاني على ثنائية تضادية كذلك، فإذا ما انقطع النور عن الزهر فإن الليل – هو الآخر – ممتنع عن غيره به، وكأنّ الثنائيات التضادية في النص تمتزج لتصب في مجرى واحد ذلك هو بناء صورة جميلة ابعد من كونها صورة بسيطة او ساذجة وأقرب إلى الصورة الجديدة المبتكرة، كما تتشكل من نصوص الفقيه الشعرية على ذلك النمط الثنائي من التضاد، من ذلك قوله في وصفه لغلام:

رِيمٌ سَبَى مُقْلَتي تَوَّردُهُ يَسُلُّ سَيْفَ الهَوَى ويُغْمِدُهُ

حرص الشاعر على الإفادة من الدلالات التضادية المتوافرة في البيت، فبعد ان جعل الهوى اقرب إلى صورة السيف عمد إلى بيان ذلك الأثر على المحب، أكان مستلاً لسيفه (المفترض) أم هو في غمده، ولعلّ مغزى تلك الصورة تجري بشقين متجاورين احدهما: تزيين صورة الحبيب الذي دعاه بـ(ريم) والآخر: بيان حالة المحب الذي يبقى أسيراً لذلك العشق الجميل، سواء أظهر الحبيب هواه أو أخفاه.

أما الملمح الأسلوبي الآخر الذي رصدناه في نصوص الاستجي فهي ابتداءاته الشعرية الدائرة في اطار الاتكاء على التشبيه، ولعلّ أوّل ما يمكن قوله في هذا الجانب أنها ابتداءات نابعة من حقيقة توجه الشاعر الأسلوبي من جهة، وحرصه على ملاءمتها

وطبيعة مجتمعه الأندلسي سعياً منه إلى استمالة قلوب المتلقين من إثارة سامعيه بركوب أساليب معينة مستندة من اساسها وقبل أي أمر آخر إلى ذوقه الذاتي المحض الذي يسعى من خلاله إلى تجسيد الوعي الجماعي.

إنّ أخص ما يمكن تسجيله في هذا الميدان نزوع أبي الحسن الاستجي إلى التشبيه منذ اللفظة الأولى، فهو يبدأ – أول ما يبدأ – بأداة التشبيه والتي تأتي في الغالب (كأن)، من ذلك قوله:

كأنَّمـــا الـــرَّوْضُ لَمّـــا * وَشَّـتْ يَـدُ المُـزْنِ أَرْضَـهْ**

بِكُـــلِّ حَمْـــرَاءَ صِـــرْفٍ * وَكُـــلِّ بَيْضَـــاءَ بَضّـــهْ**

كواكـــبٌ فـــي سَـــمَاءٍ * مِـنَ الزَّبَرْجَـدِ مَحْضَـهْ**(١٢)

ولعلنا نعيد ذلك التوجه الأسلوبي إلى أمرين، أولهما: التوافق بين التشبيه وغرض الوصف، فالوصف قائم في أكثره كا هو معروف على التشبيه، تلك الوسيلة البيانية التي يركبها جُلُّ الشعراء، وثانيهما: يشكل التشبيه المدخل المناسب إلى إثارة ذهن المتلقي، مثلما يشير إلى رغبة المبدع في الانطلاق إلى عالمه التصويري الخاص، فهو منذ العتبة الأُولى يواجهك بالتشبيه، والذي يعضّد هذا الرأي ويقوّيه أنّ هذا الابتداء اصبح جزءاً من منهج الشاعر وهو ما يسعى إلى تكراره في بداية الأبيات الداخلية الأُخرى في النص نفسه وبالصيغة نفسها، إذْ يقول في النص نفسه:

كَـــأَنَّ طَـــلَّ الأَقَـــاحِي * مَـــــدَامِعٌ مُرْفِضَّـــــهُ**

أو لُؤْلُـــؤٌ فَـــوْقَ أَرْضٍ * مِـــنْ المَهَـــا مُبْيَضَّـــهْ**

كَأَنَّمَـــا الـــوَرْدُ صَـــدْرٌ * أَبْقَـــى بـــهِ اللّـــثْمُ عَضَّـــهْ**

أو خَـــدُّ أغْيَـــدَ قَـــدْ أَخْـــ * جَلَتْـــهُ حـــالٌ مُمِضَّـــهْ**

كأنَّمـــا النَّهْـــر نَصْـــلٌ * جَـــلا الصَّـــياقِلُ عُرْضُـــهْ**

كأنَّمَـــا غُـــدُرُ المـــا * ءِ فـــي المُـــروجِ الغَضَّـــهْ**

إذا التَقَـــــيَنَ مَـــــرَاءٍ * أو أكـــؤُسٌ مـــن فِضَّـــهْ**

كأنَّمـا الشَّـمْسُ فـي الجـوْ * وِحِـــينَ يَقْطَـــع عَرْضَـــهْ**

وَجْــهُ ابْــنِ عَبَّــادٍ النَّــدْ *** بِ حــينَ تأمُــل قَرْضَــهُ
حَـــوَى بِطَـــوْلِ يَدَيْـــهِ *** طُولَ الثَّنَـاءِ وعَرْضَـهْ[١٣]

واضح أنّ الاتكاء على أداة التشبيه (كأن) في الأبيات جاء بشكل غزير، بحيث تصدرت بدايات (ستة) أبيات من مجموع (ثلاثة عشر) بيتاً، وهذه ظاهرة أسلوبية قلما نجدها عند غيره من الشعراء الاخرين، ويتكأ الشاعر – كذلك – على أداة التشبيه (كأن) لتأتي متصدرة احدى مقطوعاته في غير الوصف، إذْ يقول:

كأنَّمَـــا الخِيـــرِيُّ مُسْـــتَهْتِرٌ *** بالحُـبِّ قَـدْ أَنْحَلَـهُ العِشْـقُ
صُـفْرَتُهُ تَنْطِـقُ عَـنْ حالِـهِ *** ورُبَّ حَـــالٍ دُونَهـــا النُّطْـــقُ
أعَـــارَهُ المُـــزْنُ رِدَاءَ النَّـــدَى *** وَصُـــفْرَةَ المُتَّشِـــحِ البَـــرْقُ
مَـا أَوْجُـهُ اللَّـذَّاتِ مَحْجُوبَـةٌ *** إذَا تَبَـدّى وَجْهُـه الطّلْـقُ[١٤]

واللافت للنظر ان الشاعر قد اكتفى بهذا النمط الأسلوبي في البيت الأول، ولم يكرره في الأبيات الأخرى كما فعل في نصوصه السابقة، والذي لم يكن دائراً في اطار الوصف وإنّما في الهجاء وما مجيء التشبيه في بداية أبياته الداخلية إلا لكونه جزءاً من توجه الشاعر الأسلوبي الذي يسعى فيه إلى خلق الجمال الفني، ومعلوم أنّ (الشيء الجميل يقوم بالقياس إلى ما فيه من خصائص تثير الأعجاب بجماله)[١٥]، وهذا ما يمكن توافره في الصيغ التشبيهية التي من خلالها يسعى الفنانون الشعراء إلى البحث عن كل ما يثير المتلقي، ويثري الصورة ويخصبها، ويغنيها، بحيث تتخطى حدود المشبه وتسري إلى الأفاق التي يمكن للمشبه به ان يضيفها للنص، لتتضح بعد ذلك الحقيقة المستندة إلى أنّ (الشخصية الفردية في الفنون تحتفظ بذاتها على مر الزمان)[١٦]، ومن هذا المنطلق جاءت (كأنَّ) هذه في شعر الاستجي متصدرة الصور التشبيه، لتنثال بعدها أجزاء الصورة أو أطرافها بشكل متعاقب في بيت أو بيتين أو أكثر من ذلك، حتى إذا ما اكتملت الصورة واتضح المشهد ينتقل الشاعر إلى صورة أخرى تتصدرها (كأن) أُخرى لتنتقل معها الصورة إلى أنماط جديدة ينهض بها طرفان آخران من اطراف التشبيه (المشبه) و(المشبه به) بشكل ينم عن سلاسة الانتقال، وبراعة التصوير، وحسن التخلص الأمر الذي يخلق

–في الوقت نفسه – صورة تراكمية تتألف من مجموع تلك الصور، وبذلك يتشكل النص الشعري عنده (بعملية تشكيل مزدوجة في وقت واحد)[١٧] حتى يتحول الشعر – في نهاية المطاف – إلى خلق فني، يدل على الأشياء ويعبر عنها[١٨]، وهذا مؤداه أن الخلق الفني (لكي يكون مؤثراً لابُدّ من ارتباطه بجوانب مشخصة او محسوسة أو مدركة بالعيان أو المشاهدة[١٩].

ومن التقنيات الأسلوبية في نصوص الاستجي الوصفية، حرص الشاعر على تفريع الصورة، والذي يأخذ منحنيين، أحدهما: ما يُبنى على تقنية ثنائية سياقية، والآخر: التقنية التقابلية.

أما الثنائية السياقية فواضحة في نصوص الاستجي الشعرية إذ كثيراً ما يعمد إلى اعتماد هذا الأسلوب بوصفه وسيلة من الوسائل التفريعية التي تفضي إلى تداعي الصفات حرصاً منه على إشاعة البناء التصويري المكتمل المعالم، وهو نظام مبني على وفق تداولية لغوية وتصويرية تؤثر التفريع ،وترسيخ التشخيص رغبة من الشاعر في إظهار السمات الكاشفة التي عبر فيها عن جهده التصويري وهذا المنحى نجده شائعاً في تلك النصوص منها قوله:

قـد قُلْـتُ للـرَّوضِ، ونّـوَّارُهُ * نَوعـــانِ تِبْـــريٌّ وفِضِّـــيٌّ**

وعَرْفُـــهُ مُختلِـــفٌ طِيبُـــهُ * صِـــنْفَانِ خَمْـــرِيٌّ ومِسْـــكِيٌّ[٢٠]**

وقوله:

تَرى النَّبْتَ صِنْفَينِ من بَهْجَةٍ * فَمِنْ مُسْتَقِلٍّ ومن مُنْفَرِشْ [٢١]**

تشكلت الأبيات على وفق سياق تركيبي قائم على الإفصاح عن ثنائية وصفية تفريعية، فعنده الروض ونواره يتفرع على نوعين، أما عرفه فصنفان، وهكذا النبت موزع بين (مستقل) و(منفرش).

وثمت ثنائية تفريعية أُخرى بسياق مختلف، ذلك الجمع بين صنفين أو أكثر، منها قوله:

أمَـا تـرَى الصَّـبَّ والمَعْشـوقَ قَـدْ جُمِعَـا * فـي لَوْنِـهِ بَـيْنَ تَبْيـيصٍ وتَصـفِيرِ[٢٢]**

وقوله:

إسْـألْ أبـا عـامِرٍ عنْـهُ ابـن مَسْـلَمةٍ * تسأَلْ خَبيراً بَمعنى الظَّرفِ والأدَبِ**[٢٣]

وتلك وسائل أسلوبية نجدها قارة بوضوح في شعر الفقيه الاستجي والتي تشير إلى اهتمام المنتج بإخراج فنه على وفق هياكل تعبيرية مخصوصة، الأمر الذي قاده إلى البحث عن كل ما يؤدي إخصاب الصورة، وتوفير العناية بها، وبما يشير إلى مهارة الشاعر، وقدرته على شحن الصورة من جهة، وإخصابها بالرصد والتشخيص والتفريع من حهة أخرى.

أما التقنية التقابلية فواضحة في كثير من نصوص الاستجي الشعرية، والتي تظهر من خلال رغبته الشاخصة في تفصيل الصورة والسعي إلى محاولة أثرائها، ذلك أن الصورة الجلية إنّما في حقيقتها ترميزاً لما يمكن ان يماثلها في الواقع[٢٤] ونعني بالتقنية التقابلية تماثل صورتين أو اكثر في اللون أو الشكل أو الهيئة في بيت واحد.

ومن التقنيات التقابلية في شعر أبي الحسن الاستجي قوله:

أَرَى صُفْرَةَ السَّوسَانِ فوق بَيَاضِهِ * كصَفْو مُدامٍ في إناءٍ مُفَضَّضِ**[٢٥]

وقوله في وصف حبّة باقلاء:

فيـهِ سَـوَادٌ يَـزين غَرَّتَـهُ * كأنَّـه مُقْلَـةٌ بِهـا دَعَـجِ**[٢٦]

وقوله:

كأنَّمـا النَّهْـر نَصْـلٌ * جَلا الصَّياقِلُ عُرْضُـهْ**[٢٧]

يسقط الشاعر في أبياته السابقة شيئاً من جهده التصويري في تقنيات تقابلية واضحة، إذْ أوحت له صفرة (السوسان) فوقه بياضه بصورة المدام الصافية في إناء مفضفض.

أمّا في البيت الثاني فقادته قدرته التصويرية الى رصد صورة (حبة الباقلاء)، إذْ أوحت له صورتها – وقد توسطها السواد – بصورة (مقلة فيها دعج) وهذا يؤشر قابلية نصية تؤثر البحث عن التماثل بين المشبهة (الحبة) والمشبهة به (المقلة) بما يجعلها صورة تؤثر التقابل والتماثل.

أما في البيت الثالث فإن التقابل يظهر في صورة النهر المماثل للسيف الذي (جلا الصياقل عرضه) وتلك وسائل أسلوبية نهضت بها التقنية التقابلية التي حرص الاستجي على تأصيلها في فنه بوصفها أدوات تشير إلى الأشياء[٢٨] ولا تدل عليها، ذلك ان الدلالة ينهض بها الإدراك من دون سواه.

أما المدح فهو الغرض الشعري الآخر الذي نال اهتمام الاستجي وان كان حضوره اقل في نصوصه الشعرية من الوصف، مع ملاحظة ان الغرضين يرتبطان بوشاح من التلاحم والتوافق والتعاضد، فشاعرنا لم يذهب بعيداً عن الوصف في نصوصه المدحية، بل نراه يجعل من الوصف متداخلاً مع المدح، إذْ فضّل أن تكون مداخل نصوصه المدحية أبياتاً من الوصف، من ذلك قوله في مدح الوزير (أبو بكر) عبد الله بن ذي الوزارتين:

قــد قُلْــتُ للــرَّوضِ، ونّــوَّارُهُ * نَوعــــانِ تِبْــــريٌّ وفِضِّــــيٌّ**

وعَرْفُــــهُ مُختلِــــفٌ طِيبُــــهُ * صِــــنْفَانِ خَمْــــرِيٌّ ومِسْــــكِيٌّ**

وَوَجْــهُ عَبْــدَ اللهِ قَــدْ لاحَ لــي * وَهْــوَ مــــن البَهْجَــــةِ دُرِّيٌّ**

شِـمْ غَرْسَـكَ الأرْضـيَّ إنَّ الّـذي * أبصــــرتَهُ غَــــرْسٌ سَــــمَاويٌّ**

حُسْــــنُكَ نُــــوريٌّ بِــــلا مِرْيَــــةٍ * وحَسْــــنُ عبــــد اللهِ نُــــورِيٌّ ***

أضْـحَى صَـغِيراً وَهْـو فـي قَـدْرِهِ * –نَـيْلاً – كبيرُ الشَّأنِ عُلـويٌّ[٢٩]**

فالبيتان الأولان في وصف الروض ونواره، فضلاً عن وصف طيبه، وهو وصف بُني على ثنائية توافقية مؤثرة، ثنائية فاعلة توفر للشاعر فرصة أخصاب الصورة وجعل أطرافها متعددة، ممطولة، ممتدة لا تقتصر الواحدة منها على طرف بعينها، بل تتجاوز ذلك وتتعداه، لتصل الى نوع من التفصيل والتعدد الذي يبدو اكثر من شبه لصورة الممدوح التي حملتها أبيات المقطوعة الأُخرى.

أّما القيم الإيجابية للممدوح فقد توزعت بين ما هو حسي ومعنوي، فمن الحسيّ وصف الشاعر وجه ممدوحه بكونه أقرب إلى الكوكب الدريّ، فضلاً عن حسنه الواضح

من دون رياء أو جدل أو شك، ومن المعنوي أصالة نسبه التي كانت اقرب إلى الغرس السماوي، وكذلك كان في قدره كبير الشأن، عالي المنزلة.

ومن الأساليب اللامعة في هذا النص ان تلك الصور استندت في كثير من مفرداتها إلى ترديد حرف الراء (الروض، نواره، عرفه، خمري، دريّ، نوري (مرتان)، مرية، صغير)، ومعروف ان حرف الراء يشيء من السعادة للممدوح، والراحة للمتلقي، والترف للمبدع، فضلاً عن توفير مقومات الجو الموسيقي المؤتلف الألحان(٣٠).

وغير بعيد عن مجيء الوصف مقدمة للمدح كقول الاستجي في مدح ذي الوزارتين:

كأنَّمـا الشَّـمْسُ فـي الجـوْ * وِجِـينَ يَقْطَـع عَرْضَـهْ**

وَجْـهُ ابْـنِ عَبَّـادٍ النَّـدْ * بِ حِـينَ تأمُـل قَرْضَـهُ**

حَـوَى بِطَـوْلِ يَدَيْـهِ * طُـولَ الثَّنَـاءِ وعَرْضَـهْ(٣١)**

بُنيت صورة الممدوح على صورة تشبيهية نادرة، إذْ شبّه الشاعر الشمس بوجه الممدوح (ابن عبّاد) وذلك في اطار ما يسمى بالتشبيه المقلوب، إذْ جرت العادة ان تكون الشمس أكثر جمالاً من وجه الأنسان، بيد ان الاستجي سعى الى قلب تلك المعادلة الوصفية، بان جعل وجه الممدوح اكثر جمالاً إذْ صيّره مشبهاً به، وابقى على (الشمس) مشبهاً، على سبيل المبالغة والتجوز.

واذا كان البيت الأول داخلاً في الوصف والبيت الثاني في المديح، فإنهما يكونان قد اشتركا في إظهار مقاصد الشاعر وغاياته من الوصف والمدح على حد سواء وان كنا نميل إلى ان الصورة الوصفية في عمومها جاءت مسخّرة لأغراض مدحية.

أما البيت الثالث فواقع في اطار المدح الخالص، اذ يفصح عن ثناء الاستجي على صفات (ابن عبّاد) مقدار ما حملته يداه من الطول.

وله في مدح ابن عبّاد كذلك مقطوعة اخرى جاء فيها الوصف للمدح، إذْ قال:

إذا نَـوَّرَ الظّيَّـانُ فـي خُضْـرِ قُضْـبِهِ * ورَاحَ بِثَـوْبٍ مِـنْ دُجَـا الـرِّيّ قَـدْ حُـذِي**

أفَـادَكَ مِـنْ صُـفْرِ البَواقيـتِ إبْجُمـاً * لَـــهُ طالِعـــاتٍ فـــي سَـــماءِ زُمُـــرُّذِ**

كـأَنَّ سَـنـاهُ فـي الرّيـاضِ وحُسْـنَـهُ * بِحُسْـنِ ابـن عَبَّـادٍ وريّـاهُ مُحْتَـذي(٣٢)**

إن اختلاط الوصف بالمدح من الوضوح في المقطوعة، بحيث وظف الوصف مقدمة للمدح فيها، بيد ان ما يلفت الانتباه الى ان نسبة المدح فيها جاءت ٢٠% أما نسبة الوصف فكانت ٨٠%، وهذا مؤشر على نزوع الشاعر إلى الوصف اكثر من نزوعه إلى المدح حتى في نصوصه التي يفترض ان تكون خالصة في المدح، وفي اقل تقدير يكون الأساس فيها المدح أمّا الوصف فيأتي مقدمة موجزة له، وذلك مالم نجده في هذا النص، اذ طغت الوصفية على معظم الأبيات، ولم يحظ المديح منها الا بنصف بيت (الشطر الأخير).

ومن نماذج المدح المختلط بالوصف قول الاستجي في ذي الوزارتين:

للـوَرْدِ فَضْـلُ السَّـبْقِ عِنْـدَ المفْخَـرِ * بـالمَنْظَرِ السَّـامِي وَطيـب المخَبْـرِ**

والــوَرْدُ يَرْفَــعُ غَضَّــهُ ويَبئسُــهُ * رَفْـعَ الأكُـفِّ ظُـروفَ مِسْـكٍ أَذْفَـرِ**

عَمَّـتْ مَنافِعُـهُ كمَـا عَـمَّ الـوَرَى * جُودُ ابنِ عَبَّادٍ فَريدِ الأعْصُرِ** (٣٣)

إنّ قاري نص الاستجي يتبادر إلى ذهنه للوهلة الأولى أنّ الشاعر هيأه لوصف الورد وما يمكن أن يثيره للمتلقي من صور وتشبيهات قائمة في كثير منها عل الرصد والتشخيص، بيد ان النظرة الفاحصة الدقيقة تقود صاحبها الى ان الوصف جاء مسخراً لخدمة مدح ابن عباد، فالورد وما فيه من منافع شتى عمت الورى بما صيّره اقرب إلى جود الممدوح الموصوف بـ(فريد الأعصر).

وغير بعيد ذلك قوله مادحاً ابن عبّاد:

كأنّمــا السّوْســنُ الــدُرِيُّ ألســنةٌ * تمجّــدُ الله مُجــري التبــر فــي غربــهْ**

أنــدى النَّــواوير إنْ قبلــت صــفحتهُ * حبــاك مــن طيبــهِ حظــاً ومــن ذهبــهْ**

ومــا أرى غيــر عبَّــادٍ لــه شــبهاً * في الحُسنِ والفوح والمأثور من أدبه**(٣٤)

إنّ الصورة التشبيهية في الأبيات – على ما فيها من امتداد في التفاصيل – جاءت مؤدية غايات معينة، إذْ لا توازي تلك الصور في عمومها صورة الممدوح بما وصف به من الجمال (الحسن)، وطيب الرائحة (الفوح)، ومن الأدب (المأثور).

ومن نماذج المدح عند الاستجي تلك المقطوعة التي خص بها الحاجب سراح الدين اذ قال:

في النرجس القدسي النُّور والقصبِ	***	**حسنٌ يفوق به تربيه في النسب**
لهُ من التبَّرِ كأسٌ قاعة لحجٌ	***	**موسَّعُ العُلو قد ابداهُ للعجبِ**
مشمٌّ طيبٍ اذا اسْتَثْنَيْتَ زهرته	***	**وظرفُ أُنسِ اذا ما شئت للنخبِ**
ومائلُ الجيد من سُكْرِ النَّعيمِ بهِ	***	**حكى ثنى الثمل المشغوف باللعبِ**
كغادةٍ ثوبها من سُنْدِسٍ طَلَعَتْ	***	**للشَّربِ في كَفِّها كأس من الذهبِ**
يا حاجباً رُقِمَتْ في الكتب سيرته	***	**بالحبر وانتقشت بالبَر في القضب**
ويا عماداً له يوماً ندى ووغى	***	**ذا للأيادي وذا للبيض واليلبِ**
إن دُمْتَ للعُجْم لم يُعْجَمْ لها خبر	***	**وأعرب السَّعدُ بالأقبال للعربِ**[٣٥]

احتوى النص من علاقات التواشيح والتناسل الذاتي ما هيأه قطعة أدبية مكثفة، قائمة على التقابل الوصفي من جهة والسياقي من جهة أخرى.

أما الوصفي فقد خصص له الأبيات الستة الأولى التي جاءت قطعة شعرية ثرة في وصف النرجس القدسي الأصفر المعروف في تلك البيئة، والذي فُتن به الشاعر كثيراً حتى عده أصيلاً في نسبه، إذْ عُرفت به أشبيلية من دون غيرها من بيئات الأندلس الأخرى ذلك الورد الذي كان في صفاره أقرب إلى الذهب (التبر) وفي طيب زهرته ما يثير النشوة للأُنس، أمّا في ميله الجميل فقريب من ثني ثمل مشغوف باللعبة أو هو كجميلة توشحت بثوب من سندس، وقد عزمت بالشرب بكأس تحمله من ذهب، وهذه الأوصاف كل ما يثير الناظر للنرجس من قرب.

ولا يخفى ما في أبيات الوصف السابقة من منظومة وصفية متداولة بشكل ينم على براعة التصوير، وهي تحمل (الصفات الجوهرية الأساسية للأشياء)[٣٦].

مثلما تفصح عن إيمان الاستجي بان الوصف إنّما يمثل ظاهرة تستحق من المبدعين الرصد والتسجيل المستديم بحيث يتحول المعطى الحسي إلى فن شعري جميل، مسخراً لخدمة سياق التعبير عن صفات الممدوح وقيمه، وذلك ما نهضت به الأبيات

الثلاثة الأخيرة التي خصصها للحديث عن الحاجب سراج الدين، ومن اللافت ان الاستجي قد سار في مدحه على المنوال ذاته الذي نهجه في الوصف، وإذْ نقول ذلك فإننا نعني أنّ أبيات المدح في النص قد فصلّت كذلك التفصيل في صورة الممدوح كما فصّل الشاعر في الصورة الوصف، فثمة تماثل بين صفات سراج الدين والنرجس، إذْ يحمل اكثر من صفة كالكرم (الندى) والشجاعة وهو يحمل (البيض واليلب)، وصورة النرجس وهو يحمل (الحسن) والأصالة (النسب)، وتلك نعدّها تماثلاً وتوافقاً وانسجاماً وتمظهراً حرص الشاعر على إيرادها في المقطوعة، وإن جاء الوصف فيها يمثل ضعف أبيات المدح، بيد ان ذلك يفصح عن وعي الاستجي بان المجتمع الأندلسي يطلب مثل تلك اللوحات الفنية، مع وعيه – كذلك – إلا أنّ ثمة توافقاً بين إشباع تلك الرغبات والتعبير عن مكنون العلاقة الإنسانية التي تربطه بالممدوح (الحاجب سراج الدين)، مثلما يعي أن وصف الطبيعة متمثلة بالنرجس إنّما تمثل خامات مناسبة إن لم نقل مادة أولية للنصوص المدحية، مستفيداً من التماثل والتوافق والتطابق بين ما تحمله الطبيعة وما يمكن توظيف بعض موادها للتعبير عن القيم الإنسانية النبيلة التي تشده إلى ممدوحه، الأمر الذي يشير إلى ان الحس والإدراك يعتملان معاً في صنع الفن، ويشيران إلى ان ثمة تعاضداً وتوافقاً بين ما يرى الفنان وما يحس سعياً من المنتج إلى استماله القلوب، بعد أنْ يركب شيئاً من المعطى الحسي وما تحمله المخيلة من قدرة على إخصاب الصورة وتنميتها وتطويرها، وقبل ذلك اختزالها أو التوسع بها ضمن ما يطلق عليه بالذاكرة المنطقية على وفق المنظور الفلسفي.

إنّ القدرة الشعرية للاستجي قادته إلى ان يخلع على ما تراه حواسه من مظاهر طبيعية – لاسيما الموحَية بالجمال منها – ما هو مخصص للصفات الإنسانية، وذلك في اطار من البناء السردي، القائم على تشخيص الموجودات، وإظهار تشكيلها الجمالي، ليس في باب التصوير الفني المجرد فقط، بل في اطار استعارة موقف أو مواقف إنسانية معينة، تقرب صورة المعطى الحسي الذي توافر بفعل البيئة الأندلسية التي هيأته أن يكون مثيراً فنياً، فيخلع الشاعر بوحي منه عليه من السمات الإنسانية الكثيرة، بما

اشتملت عليه العوالم الأدمية من مشاعر وجدانية اتسمت بها الذوات الإنسانية المتباينة، من ذلك قوله في وصف الخيري الأصفر، مفضلاً إيّاه على النّمام:

أَرَى أَصْفَرَ الخِيريّ يُبدي مِنَ الضَّنَا * تَبــاريحَ مَكْلُــومِ الفُــؤادِ سَــقيمِهِ**

وَيُكْذِبُــهُ سِــحْرٌ بــأَعْيُنِ نَــوْرِهِ * وَقُضْــبٌ لَــهُ تَنْــدَى بِمَــاءِ نَعِيمِــهِ**

وَعَـرْفٌ ذَكــيٌّ يَقْصُـرُ المِسْـكُ دُونَــهُ * ولا يبْلــغُ الكــافُورُ طِيــبَ شَــميمِهِ**

يُســاجِلُ آفَــاقَ السَّــمَاءِ بَرْوضَــةٍ * وَأَنْجُمَهـا حُسْـنَاً بِصُـفْرِ نُجُومِـهِ**[٣٧]

بُني النص على وفق من القص والسرد المخصوص، إذ يبدأ بالموازنة بين الخيري ولونه الأصفر الشاحب بنمّام مجروح الفؤاد، كلوم، ولعل الجامع بين الاثنين (الخيري) و (المكلوم) الاشتراك في الصفة، فكلاهما اصفر، ذابل، متعب، ثم تنثال بعد ذلك الأبيات وهي تسير بالاتجاه الذي يقترب من التوضيح أحياناً، ومن توفير الحجة أحياناً أخرى، التي تمنح المتلقي فرصة الوقوف على الموازنة بين موقف الشاعر وموقف المخاطب، ومن هنا يحاول الاستجي سحب البساط من تحت أقدام محاوره، بعد ان قدم له الدليل تلو الآخر على رجاحة موقف رأي خصمه وهشاشته، إذْ يقول:

وَذِي هَفْــوَةٍ قَــدْ ظَــنَّ أَنَّ شــقيقُهُ * وَحَارِسَــــهُ قَــــدْ بَــــذَّهُ* بَنســــيمِهِ**

فَقُلْتُ: اتّئِدْ في الظَّنِّ واسْمَع لِمُنْصفٍ * بَصِــيرٍ بَتحْبيــرِ النّظــامِ عَليمِــهِ**

أَفــي القَــدْرِ مَخــدُومٌ لــدَيكَ وخَــادِمٌ * وَذو كــرمٍ فــي المَجْــدِ مِثْــلُ لئيمِــهِ**

وَسِــــيّانَ طِيَبــــاً لَيْلُــــهُ وَنَهَــــارُهُ * وَلَـيْسَ خُصُـوصُ الخَيْرِ مِثْـلَ عُمومِـهِ**

وَمَــا تَفِــلٌ فــي يَوْمِــهِ مِثْــلُ عَــاطِرٍ * وَلا لَحَــقٌّ فــي الفَخْــرِ مِثْــلَ صَــميمِهِ**

فَقَــال: بَحَــقٍّ قُلْــتَ وَهْــيَ مَقَــالتي * ولِلْحَــقِّ نُــورٌ لائِــحٌ فــي أَدِيمِــهِ**[٣٨]

لم يجد الاستجي غير الشعر تعبيراً عن دواخله، إذْ يبدو في مجمل الأبيات ساعياً إلى إفراغ انفعالاته من خلال الحوار المبني على توجيه سيل من الأسئلة إلى المخاطب بشكل متواتر، أسئلة مبنية على أسلوب تهكمي ساخر، لعله يحقق من الشعر ما لم يستطيع تحقيقه في الواقع، فالشعر تصوير لما في الحس وما يضطرب في النفس[٣٩]، ويأتي بعد ذلك دور الفن ليخرج من الشعور المضطرب المتناقض المفكك إلى

شعور منظم موحد[٤٠]، بعمل فني مؤنق يتبلور بمستويات أسلوبية متعددة، تتوافق وتأثرها في النفوس[٤١] بما اشتملت عليه من بيان وتمثيل وتشخيص[٤٢].

الخاتمة

وبعد... فقد خرج الباحثان بجملة نتائج علمية بعد متابعتهما شعر الاستجي الأندلسي، أهمها:

- كان نفس الاستجي الشعري من الوضوح، بحيث آثر ركوب المقطعات الشعرية أكثر من القصائد، وذلك ما ربطناه بتوجه الشاعر، وخصوصية فنه الشعري، إذ كان الوصف الموضوع الرئيس الذي ركبه، ومعروف ان هذا الغرض لا يحتاج فيه أصحابه دائماً إلى التوسع أو التطويل، فأبيات قليلة قد تؤدي إشباع رغبات المنتج والمتلقي في وقت واحد، فيمكن ان تتشكل لوحة فنية وصفية من أبيات قليلة.
- بُني شعر الاستجي لا سيما في شعر الطبيعة على وفق نمط أسلوبي معين، إذ كثر فيه التضاد الأمر الذي وفر لشعره إمكانية إخصابه بما يجعله يمتلك من التأثير، وخلق حركة مفاجئة داخل الصورة الشعرية التي اتكأ الشاعر عليها كثيراً لاسيما في نصوصه الوصفية.
- إبتداءات الاستجي الشعرية كانت – في اكثرها – مبدوءة بأدوات تشبيهية، ولعلَّ أول تلك الأدوات (كأنَّ) وذلك ما ربطناه بالوصف أولاً، ومن ثم ما توفره أداة التشبيه تلك للمبدع فرصة تشكيل الصورة، أما تكرار الأداة نفسها في النص الشعري إنّما تمثل تشكيلاً أسلوبياً، كونها بداية بؤرة ارتكازية للوحات ثانوية ضمن النص الواحد، بحيث تتشكل القصيدة – في نهاية المطاف – من لوحات تراكمية ضمن لوحة شعرية اعم وأشمل، ويؤيدنا في ذلك عدم تكرارها في نماذج المديح الشعرية.
- وقد رصد البحث أن ثمة تقنيات أُخر تلمسها الباحثان في شعر الاستجي، منها رغبته في تفريع الصورة التي جعلها موزعة بين تقنية ثنائية سياقية، وأخرى تقنية تقابلية، وقد أيدتنا النصوص الشعرية بما يوضح تلك الأساليب ويرسخها.
- وفي نصوصه الشعرية عموماً وجدنا ثمة ما يشير إلى إنها استندت في كثير من مفرداتها اللغوية الى تكرار بعض الحروف بما يشئ إلى توفير عناصر الجو النفسي المناسب للمبدع، وللمتلقي في الوقت نفسه، وكان ذلك الاختيار مقصوداً، إذ ربطناه من اجل إشاعة كل ما يثري النص وينميه ويخصبه.
- وقد خرج الباحثان من بحثهما بنتيجة مفادها ان نصوص الأستجي الشعرية قد سارت على وفق من العلاقات المبنية على نمط من التواشج والتناسل الذاتي المكثف وبسياق أسلوبي مخصوص.

هوامش البحث ومصادره:

(١) ينظر: جذوة المقتبس ٢٩٥، الذخيرة ٢/٢٠٠، بغية الوعاة ١٢٢١.

(٢) ينظر: جذوة المقتبس ٣٧٠.

(٣) ينظر: بغية الملتمس ٥٢١.

(٤) الشعر في ظل بني عباد، محمد مجيد السعيد: ٨٤.

(٥) ينظر: المصدر نفسه ٥٢١.

(٦) ينظر: الشعر في ظل بني عباد، ٥٢١.

(٧) ينظر: المصدر نفسه ٥٢١.

(٨) مقدمة الشعر العربي، ادونيس: ٣٠.

(٩) البديع في فصل الربيع: ٩٩.

(١٠) ينظر: عيار الشعر، ٧ –٨.

(١١) البديع في فصل الربيع: ١٤٨.

(١٢) البديع في فصل الربيع: ٤٦.

(١٣) البديع في فصل الربيع: ٤٦ – ٤٧.

(١٤) المصدر نفسه: ١١٩ – ١٢٠.

(١٥) أسس الفلسفة: ٣٥٦.

(١٦) المصدر نفسه: ٢٠٧.

(١٧) التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل: ٥٦.

(١٨) ينظر: نظرية الأدب: ٣٢.

(١٩) التشكيل اللغوي والجمالي عند عبد القاهر الجرجاني، ٢٦٤.

(٢٠) البديع في فصل الربيع ٢٠ – ٢١.

(٢١) المصدر نفسه: ٢١.

(٢٢) المصدر نفسه ١٠٣.

(٢٣) البديع في فصل الربيع: ١٢٣.

(٢٤) ينظر: مداخل الى علم الجمال الادبي، عبد المنعم تليمة: ١١٠.

(٢٥) البديع في فصل الربيع: ١٤٠.

(٢٦) المصدر نفسه ١٦٠.

(٢٧) البديع في فصل الربيع: ٤٧.

(٢٨) ينظر: دلائل الإعجاز، ٤٢.

(٢٩) البديع في فصل الربيع: ٢٠-٢١.

(٣٠) ينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم انيس ١٩.

(٣١) البديع في فصل الربيع: ٤٧.

(٣٢) البديع في فصل الربيع: ١٠١.

(٣٣) المصدر نفسه: ١٢٩ – ١٣٠.

(٣٤) البديع في فصل الربيع:١٤٠.

(٣٥) المصدر نفسه، ١٢٢ – ١٢٣.

(٣٦) تطور الفكر السلفي نيودور اويزرمان: ١٧.

(٣٧) البديع في فصل الربيع: ٨٨ -٨٩.

(٣٨) المصدر نفسه: ٨٩.

(٣٩) ينظر: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي: ٢٦٢.

(٤٠) ينظر: الصورة الأدبية: ١٣.

(٤١) ينظر: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٦٩/٩، تاريخ الأدب العربي (بروكلمان) ١٤٦/١.

(٤٢) ينظر: مقال في الصورة الفنية، مجلة الأديب المعاصر، نورمان فريدمان، العدد ١٦ آذار ١٩٧٦.

المصادر والمراجع

- أسس الفلسفة، توفيق الطويل، (د. ط)، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٧م.
- البديع في فصل الربيع، لأبي الوليد إسماعيل بن محمد بن عامر الحميري (ت زهاء سنة ٤٤٠هـ)، حققه وقدم له: د. علي إبراهيم كردي، الطبعة الأولى، دار سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ١٩٩٧م.
- بغية الملتمس في تاريخ رجال اهل الأندلس، احمد بن يحيى بن عميرة الضبي (ت: ٥٥٩هـ)، (د. ط)، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م.
- بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، الحافظ جلال الدين عبد الرحمن السيوطي (ت:٩١١هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثانية دار الفكر، ١٩٧٩م.
- تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، نقله إلى العربية: د. عبد الحليم النجار، الطبعة الخامسة، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٧م.
- تطور الفكر الفلسفي، نيودور اويزرمان، ترجمة وتحقيق: سمير كرم، الطبعة الرابعة، دار الطليعة للطباعة والنشر ١٩٨٨م.
- التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت ١٩٨١م.
- جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، أبو عبد الله محمد بن فتوح الحميدي (ت: ٤٨٨هـ)، (د. ط)، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر القاهرة، ١٩٦٦م.
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد رضوان الداية وفايز الداية، (د. ط)، دار قتيبة، دمشق ،١٩٨٣م.
- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني (ت: ٥٤٢هـ) تحقيق: د. إحسان عباس، (د. ط) دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٩م.
- الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، د. يوسف خليف، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة (د. ت).
- الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، الطبعة الثالثة، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (د. ت).

- عيار الشعر، أبو الحسن محمد بن احمد بن طباطبا العلوي (ت: ٣٢٢هـ)، تحقيق: عبد العزيز ناصر المانع، (د. ط)، دار العلوم للطباعة، الرياض ١٩٨٥م.
- مدخل إلى علم الجمال الأدبي، عبد المنعم تليمة، (د. ط)، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨م.
- المفصل في تاريخ العربي قبل الإسلام، جواد علي، (د. ط) دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٨م.
- مقدمة في الشعر العربي، أدونيس، الطبعة الرابعة، دار العودة، بيروت (د. ت).
- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، الطبعة الرابعة، دار القلم، بيروت، ١٩٧٢م.
- نظرية الأدب، رينه وليك، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، (د. ط)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١م.

الرسائل الجامعية

- التشكيل اللغوي والجمالي عند عبد القاهر الجرجاني، تامر سلوم سلوم، أطروحة دكتوراه، جامعة القاهرة – كلية الآداب ،١٩٧٨م.

الدوريات

- مقال في الصورة الفنية، نورمان فريدمان، مجلة الأديب المعاصر، العراق – بغداد، العدد: ١٦، السنة ١٩٧٦م.