

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

تشكيل الصورة الشعرية في شعر الأعشى

إعداد

عائشة محمد عيسى بنى عيسى

2005200019

إشراف الأستاذ الدكتور
عبد الحميد المعيني

1430هـ - 2009م

إعداد

عائشة محمد عيسى بني عيسى

ماجستير أدب ونقد، جامعة اليرموك، 1996

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية

تخصص أدب ونقد في جامعة اليرموك، إربد، الأردن

وافق عليها

أ. د. عبد الحميد محمود المعيني مشرفاً ورئيساً

أستاذ في الأدب الجاهلي، جامعة اليرموك

أ. د. عفيف محمد عبد الرحمن عضواً

أستاذ في الأدب الجاهلي، جامعة العلوم الإسلامية

أ. د. ماجد ياسين الجعافرة عضواً

أستاذ في الأدب العباسي، جامعة اليرموك

أ. د. مخيمر صالح موسى عضواً

أستاذ في الأدب العباسي، جامعة اليرموك

د. عبد العزيز محمد شحادة عضواً

أستاذ مشارك في الأدب الجاهلي، جامعة اليرموك

تاريخ مناقشة الرسالة

2009/ 12/6

الإهداء

إلى الذين نعتهم في الطموح والنبال، والإصرار المستند
إلى قدرة الله، وسعة ملكه، وفخز عائلته، أمي رحمها
الله، وأبي بارك الله في عصره.

إلى الإنسان بما زحل الإنسانية من معانٍ نزيهة بها ونزقة،
زوجي

إلى ذلك العيون التي طالما أوجعتني، وهي نسيجي
أموالي الناتجة بين الأوراق، عيون صغاري خالصة ولين
وأسماء وريدي
إلى إخواني

أهدي هذه الرسالة

شكر وتقدير

الحمد لله حمداً طيباً مباركاً على جزيل نعمائه ، وعظيم فضله ، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين محمد صلى الله عليه وسلم ، وعلى آله وأصحابه أجمعين ، وبعد :

فأتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ الدكتور عبد الحميد المعيني ، المشرف على هذه الرسالة ، الذي كان لي خير معلم ، وخير معين في مسيرة دراستي ، والذي رعى هذا البحث ، ومنحني كثيراً من وقته وجهده .

كما أتقدم بخالص شكري وتقديري إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين تفضلوا بقراءة هذه الرسالة ومناقشتها .

والشكر موصول إلى كليتي بمن فيها ، كما أشكر كل من كان لي معيناً في دراستي .

فلهم جميعاً خالص الشكر والتقدير

الباحثة

ثبت المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء.....	ب
الشكر.....	ج
ثبت المحتويات.....	د
المقدمة.....	1
الفصل الأول.....	5
الصورة الشعرية: المفهوم والأهمية.....	6
تشكيل الصورة الشعرية: المقومات والمصادر.....	37
مصادر تشكيل الصورة الشعرية عند الأعشى:.....	46
الإنسان، الطبيعة، البيئة، الحيوان، التاريخ والثقافة.....	46
الفصل الثاني، التشبيه في شعر الأعشى.....	89
التشبيه: القيمة والخصائص.....	90
التشبيه المفرد والتشبيه التمثيلي.....	101
لوحات الحيوان.....	123
لوحات المرأة.....	182
لوحات الرجل.....	216
الفصل الثالث، الاستعارة في شعر الأعشى.....	237
الاستعارة: القيمة والخصائص.....	238
الاستعارة في شعر الأعشى: المفردة والمترابكة.....	246

لوحات الاستعارة المتركية:	247
لوحة الزمن ، والحرب، والموت	247
لوحة المرأة	285
لوحة الرجل	297
لوحة الناقة	315
لوحة الخمر	326
الفصل الرابع، الكناية في شعر الأعشى	333
الكناية: القيمة والخصائص	334
الكناية في شعر الأعشى: المفردة والمتركية	339
لوحات الكناية المتركية:	350
لوحة الرجل	
لوحة منظومة القيم العربية (الفخر والمديح)	350
لوحة الشكوى والعتاب والهزاء	384
لوحة المرأة	
لوحة الغزل والخمر	399
الخاتمة	409
المصادر والمراجع	412
الملخص باللغة العربية	434
الملخص باللغة الإنجليزية	437

المقدمة:

ينتمي الأعشى (ميمون بن قيس)، شاعر بكر الكبير، إلى الحقبة الأخيرة من العصر الجاهلي، والفترة التي شكلت المرحلة الأخيرة من مراحل تطور ذلك الشعر، تلك المرحلة التي أُنعت بها ثماره، واكتمل نضجه، وأحكمت حلقاته، وتبلورت سماته، وبرزت شخصيته المميزة. فهو من ناحية يعكس حالة تحول فكري بعيد المدى من البساطة والعفوية، والمحدودية وضيق الأفق وبداية العقلانية، إلى تحول فكري آخر فيه وفير من النضج والتعقيد الشعري، والانفتاح على كثير من الثقافات وسعيات الحضارات المجاورة.

أما من الناحية الفنية، فيكشف حالة تحول واضحة من البساطة والمباشرة والإغراق في الواقعية الحسية القريبة في التشكيل، إلى الاستناد لقدرات ومهارات إبداعية عالية تتميز بالأناة والتمهل وإعمال الفكر، والعناية بالتفاصيل والجزئيات، التي من شأنها العمل على رسم أبعاد التجربة، واستنفاد المعنى إلى أقصاه المراد، بصورة فنية مميزة. ولذا، فقد بات هذا الشعر فناً راسخاً، متجذراً في حاضره، ممتداً في مستقبل التاريخ الأدبي حتى يومنا هذا. وما يزال يشكل منطقة عبور إلى مساحات غير محدودة من الإبداع، ويمنح الدارس ميداناً رحباً للبحث والتحليل والحوار والاكتشاف.

والأعشى من أبرز الشعراء الفحول والمعهم في العصر الجاهلي، وضعه ابن سلام في الطبقة الأولى منهم، بعد امرئ القيس والنابعة وزهير؛ فقد كان شاعراً فذاً، ذا آفاق وأبعاد، يجمع إلى الموهبة الشعرية والعبقرية الإبداعية، شخصية خصبة التكوين، متعددة الروافد، يلتقي فيها الذوق الأصيل والثقافة والمعرفة والوعي التاريخي والحضاري، الذي اكتسبه بطول عمره، وكثرة أسفاره وخبراته، ومخالطته للشعوب المختلفة، ونفاذه إلى أماكن الملك والسلطان مادحاً.

وأهم ما تميزت به شاعرية الأعشى، اعتمادها التصوير أساساً، وهو تصوير لا يقف عند حدود الصورة البسيطة التي تضيق عن حمل رؤاه، وبلورة تجاربه، بل ارتقى في ذلك إلى بناء لوحات فنية مميزة، عمادها الاستطالة والتمدد والتركيب، متوسلاً في تشكيلها بالتشبيه التمثيلي الممتد، والتشكيل الاستعاري المترابط والكنائي المترابط، القائم على تراكم الصور وتلاحمها ضمن إطار موضوع واحد؛ لصنع لوحات كبرى محكمة البناء والتكوين، تكشف ماهية تجاربه، وتحمل أعباء التعبير عن المعاني الخفية الكامنة في نصوصه، وتبلور ملامح الذات المخفية وراء تلك النصوص. فالأعشى شاعر مصور، كشفت صورته عميق شعوره ورؤاه، كما أظهرت الذوق الجمالي الرفيع لديه، وأصالته في تحسس مواطن الجمال وملاحقتها، وبلورتها في هيئة خاصة، تتشكل فيها المادة اللغوية بصورة جمالية، تحمل جذوة الإنشاء، والغنى الدلالي والإيحائي.

كما ألقت الضوء على واقع الحياة الاجتماعية والاقتصادية في ظل ظروف الصحراء القاهرة، ونفذت إلى إبراز الواقع الأدبي، والمفاهيم النقدية والجمالية التي شكلت روح العصر، ونفذ بها، أيضاً، إلى التعبير عن التجربة الإنسانية العامة، وهو يعبر عن الهموم الغيبية المتمثلة في أسرار الكون، ومعنى الحياة وحتمية الموت.

وهذا الإبداع لدى الأعشى، يغري الدارس بمحاولة النفاذ إلى عالمه الفني، لاكتشاف قدراته الفنية الأصيلة من ناحية، والكشف عن الإنسان فيه، وبلورة واقعه ومواقفه من الكون والإنسان والوجود من ناحية أخرى. فالأعشى أوضح الإنسان الجاهلي في تكوينه، وأعبائه ومواقفه، ونوازعه، وذاته الحافلة بالمتناقضات.

وقد تناول شعر الأعشى وحياته بالدرس باحثون كثيرون، فتوصلوا إلى نتائج مختلفة. لكن معظم الدراسات التي وقفت عند شاعريته، تناولت الصورة عرضاً أو بصورة جزئية

ومحدودة، أو أنصب اهتمامها على الصورة البسيطة، أو كانت دراسة إحصائية بعيدة عن تناول جوهر الصورة وقيمتها الفنية، ودورها في البناء الجمالي العام للقصيدة. ومن هذه الدراسات (الصورة الفنية معياراً نقدياً منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير)، لعبدالإله الصائغ، الذي عرض لدراسة ملامح شخصية الأعشى، كما عرض لتقويم النقاد لشعره، وأثره في الشعراء، ووقف عند الصورة في جهود القدماء والمحدثين، وتناول الصورة في شعر الأعشى، إلا أن دراسته لها كانت في معظمها دراسة إحصائية استقصائية لم تتناول ماهية الصورة وبناءها وفعاليتها في سياقها النصي. و(عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى) لعباس عجلان، الذي درس الأعشى إنساناً وشاعراً، وعرض في بعض فصول كتابه للصورة، ووقف عند بعض لوحات الحيوان. (والأعشى الكبير ميمون بن قيس) لمصطفى الجوزو. و (الأعشى الكبير لميمون بن قيس، شاعر اللذة والحياة) لمفيد قميحة.

أما هذه الدراسة فتحاول الوقوف على تشكيل الصورة وبنائها عند الأعشى، وتركز اهتمامها على اللوحة الشعرية التي لم تلق العناية الكافية عند الدارسين والباحثين، كما تولي فاعلية الصورة في سياقها النصي اهتماماً خاصاً، ذلك أن مدى تفاعل الصورة وتلاحمها النصي، يمنح النص القدرة على الأداء الوظيفي المتكامل. واعتمدت الدراسة المنهج الشمولي التكاملي وقد جاءت هذه الدراسة في مقدمة وأربعة فصول وخاتمة، عرضت في المقدمة لأهمية هذا البحث ومنطقاته ودواعي اختياره، ومنهجيته.

أما الفصل الأول، فقد تناول الصورة الشعرية من حيث المفهوم والأهمية، فدرس مفهومها لغة واصطلاحاً عند القدماء والمحدثين من عرب وغربيين، وحاول إبراز الخطوط الفاصلة بين المذاهب الأدبية والمناهج النقدية المتباينة في تناولها للصورة، إذ أن مفهوم الصورة من المفاهيم المستعصية على الإحاطة والتحديد، فقد تعددت المصطلحات بحسب المذاهب والاتجاهات المختلفة، وكثر القول فيها، فبات من الصعب أن نتحل في اتجاه أو مسرب أو

قالب واحد، ومع ذلك فقد حاول بلورة مفهوم لها في ضوء المفاهيم المتباينة التي تم الإطلاع عليها. كما عرض لأهميتها. ومضى هذا الفصل بالصورة إلى دراسة مقومات التشكيل ومصادره.

وتناول الفصل الأول، أيضاً، مصادر تشكيل الصورة في شعر الأعشى، وهي: الإنسان، والطبيعة، والحيوان، والبيئة، والتاريخ والثقافة.

وعنت الفصول الثلاثة التالية بدراسة الأنماط الفنية للصورة في شعر الأعشى
فخصص الفصل الثاني لدراسة التشبيه في شعر الأعشى، من حيث أنواعه وسماته، ووقف عند التشبيه التمثيلي الممتد، الذي أسميناه اللوحة الشعرية، التي هي جوهر الدراسة وموضع اهتمامها، فعنى بدراستها بعد تقسيمها طبقاً لموضوعاتها وخصائصها الفنية في: لوحات الحيوان، ولوحات المرأة، ولوحات الرجل.

وقدم لذلك كله بدراسة التشبيه من حيث القيمة والخصائص.

ودرس الفصل الثالث الاستعارة في شعر الأعشى بنوعيتها المفردة والمترابطة، ووقف عند اللوحة، التي تقوم على مجموعة من الاستعارات المتكاملة في إطار موضوع واحد، لتصنع بناءً كلياً موحداً، أو مد الاستعارة الواحدة، وتوسيع مداها، وتناميها، بما يحقق اكتمال المعنى، وتوسيع مدلولاته وإحياءاته.

وقد تم تصنيفها ودراستها اعتماداً على الأساسين الموضوعي والفني تحت العنوانات التالية: لوحة الزمن والحرب والموت، ولوحة المرأة، ولوحة الرجل، ولوحة الناقة، ولوحة الخمر.

وكان ذلك مسبقاً بدراسة الاستعارة من حيث القيمة والخصائص.

أما الفصل الرابع، فقد عنى بدراسة الكناية في شعر الأعشى، التي هي من تشكيلات الصورة الجوهرية لديه، إذ ظهرت بضروبها المتباينة، وتركز الاهتمام على الكناية المترابطة، فدرست طبقاً لموضوعها وبنائها الفني موزعة في ثلاث لوحات هي: لوحة منظومة القيم العربية (الفخر والمديح)، ولوحة الشكوى والعتاب والهجاء، ولوحة الغزل والخمر. وطبقاً لمنهج الدراسة، فقد قدم لذلك بدراسة الكناية من حيث القيمة والخصائص. وأما الخاتمة، ففيها ملخص لأهم النتائج التي توصل إليها البحث

الفصل الأول

الصورة الشعرية

المفهوم والأهمية

تشكيل الصورة الشعرية

المقومات والمصادر

مصادر تشكيل الصورة في شعر الأعشى

الصورة الشعرية المفهوم والأهمية

يقود البحث في المعجمات اللغوية إلى القول بأن "معاني الصورة لا تخرج عن تخيل الهيئة أو الشكل الذي تتميز به الموجودات على اختلافها وكثرتها؛ لأن لكل شيء منها صورة خاصة، وهيئة مفردة يتميز بها، ولا يخفى أن تخيل هذه الهيئة للمعاني الذهنية المجردة، فتصورها بشكل محسوس يتراءى أمام المتلقي، ببيان لها، ومن ثم يؤدي إلى فهمها"⁽¹⁾.

فقد جاء في أساس البلاغة للزمخشري (ت538هـ): "وصوره فتصور، وتصورت الشيء، ولا أتصور ما تقول. ومن المجاز: هو يُصوّر معروفه إلى الناس"⁽²⁾.

وأما في لسان العرب، لابن منظور (ت711)، فقد جاء: "صوّر في أسماء الله تعالى، المصوّر، وهو الذي صوّر جميع الموجودات، ورتّبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة، يتميز بها على اختلافها وكثرتها"⁽³⁾. وجاء في اللسان، أيضاً، ما يدل على الهيئة بمختلف معانيها من شكل وأمر وصفة: "وتصوّرتُ الشيء توهّمت صورته فتصوّر لي، والتصاوِير التماثِيل، وفي الحديث: أتاني الليلة ربي في أحسن صورة. قال ابن الأثير: الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا أو كذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته، فيكون المراد بما جاء في الحديث أنه أتاه في أحسن صفة..."⁽⁴⁾.

(1) فالح حمد أحمد الحمداني، الصورة البيانية في الحديث النبوي، مؤسسة الوراق، عمان، الطبعة الأولى، 2001م، ص20.

(2) الزمخشري، أساس البلاغة، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، 1996م، مادة (صور)، ص256.

(3) ابن منظور، لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، (2003م-1424هـ)، مادة صور، 546-545/4.

(4) المصدر نفسه، 546/4.

وأما الفيروز آبادي (ت 817)، في القاموس المحيط، فقال⁽¹⁾: "الصورة، بالضم: الشكل

ج: صَوْرٌ وصَوْرٌ، وقد صَوَّرَهُ فتنصَّوْرٌ، وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة".

واهتم الخطاب البلاغي والنقدي العربي القديم بمصطلح الصورة الشعرية والتصوير

الشعري، وتوضيح مفهوم كل منهما وتفسيره وتشكله وتنوعه بشكل أساسي، من خلال الخوض

المطول في مسألة اللفظ والمعنى، ثم نظرية المحاكاة والتخييل، وقد شغلتهم المسألة الأولى

كثيراً⁽²⁾، "وطغى اهتمام النقاد القدماء باللفظ والمعنى وضرورة توافقهما منطقياً على الصورة

وأبعادها الفنية أو الجمالية في الشعر، أو الإشارات البسيطة للصورة التي نجدها عند بعض

أولئك النقاد، أمثال: الجاحظ، والرُّماني، والباقلاني، وعبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني،

فإنها لم تنفصل عندهم كثيراً عن معنى الشكل الأدبي العام، كما أنهم ظلوا محافظين على

ارتباطها الوثيق بالصنعة الشكلية ذات الصلة الوثيقة بالعقل والمنطق والحقيقة أو الواقع، لكن

النقد القديم مع ذلك اهتم بوسائلها الفنية أو أشكالها البلاغية، فعالج التشبيه والاستعارة والكنائية

والإشارة مثلاً، إلا أن علاجه لها جاء على أساس جزئي لا يتعدى الجملة أو البيت إلى القصيدة،

كما أنه لم يقدِّم صلات حميمة بين هذه الأشكال، الأمر الذي يوحي بأنها مفصولة عن بعضها

بعضاً، وأن لكل واحد منها ذاتيته المستقلة التي لا تربطه بالآخر"⁽³⁾.

(1) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة السادسة، (1419هـ-1998م)، ص 427.

(2) محمد ماجد الدخيل، مفهوم الصورة الفنية وأنماطها في ضوء الموروث العربي (الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني)، بحث في كتاب ثقافة الصورة في الأدب والنقد، مراجعة وتحرير صالح أبو إصبع وآخرين، جامعة فيلادلفيا، 2008، ص 10.

(3) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، منشورات جامعة اليرموك، إربد، 1998م، ص 15.

ويعد الجاحظ (ت255)، أول من أشار إشارة واضحة وصريحة لمصطلح التصوير الشعري في تاريخ النظرية النقدية العربية القديمة⁽¹⁾، فقد لفت الأنظار إلى الصورة في العمل الأدبي، وذلك أثناء وقوفه على ثنائية اللفظ والمعنى، وقرن أثناء مناقشته للقضية الشعر بالتصوير، إذ فهم الشعر على أنه جنس من التصوير، فقال⁽²⁾: "والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير".

وهو بذلك يطرح لأول مرة في تاريخ النقد العربي، بعض الأفكار المهمة التي سيطرت على أجيال طويلة من البلاغيين والنقاد من بعد⁽³⁾. "إن مقصد الجاحظ عند إبرازه لفظة التصوير، واهتمامه بطرحه تحت ما يسمى بـ "مادة الشعر وماهيته" يظهر منزلة العملية الفكرية والذهنية والشعورية التي تشكل الشعر ومادته الأولية، وتبرز معناه بطريقة حسية، وكأن اللفظ والمعنى متلازمان في تشكيل الشعر وصناعته وصياغته، فالتصوير هو الشكل أو الإطار الخارجي للشعر، بينما ينساق المعنى باللفظ، ويلتحم به؛ لصياغة معمار التصوير الشامخ وصناعته"⁽⁴⁾.

ويأتي بعده قدامة بن جعفر (ت337هـ)، فيضيف طابعه المنطقي وهو يبين العلاقة بين الصورة والمعنى، حيث جعلها "الشكل المحسوس الذي يلجأ إليه الشاعر؛ ليجسد الأفكار المجردة

(1) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص99.

(2) الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، منشورات محمد الداية، بيروت، الطبعة الثالثة، (1388هـ - 1969م)، 3/131-132.

(3) جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثالثة، 1992م، ص255.

(4) محمد ماجد الدخيل، مفهوم الصورة الفنية، ص11.

الحاصلة عنده، والتي تدرك بالعقل⁽¹⁾. إذ يقول⁽²⁾: "ومما يجب تقدمته وتوطيده قبل ما أريد أن أتكلم فيه، أن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر، من غير أن يخطر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوع، والشعر منها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة، وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة، والمدح، وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة، أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة".

واهتم قدامة بالصورة الوصفية، أو حرفية الصورة، بحيث تكون الصورة انعكاساً حرفياً للمشاهد الخارجي، ومحاكاة له، إذ يقول⁽³⁾: "الوصف إنما هو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني، كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منه، ثم بأظهرها فيه وأولها حتى يحكيه بشعره ويمثله للحسن بنعته".

ويذكر الرُّماني (ت 386هـ) الصورة أثناء تعريفه للبلاغة، بأنها تجسيد المعنى في الصورة اللفظية الأمثل، فيقول⁽⁴⁾: "وإنما البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ"، وعنده أن الاستعارة إحدى أدوات الصورة وهي الأبلغ، لأنها تقوم بنقل المعنوي العقلي

(1) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول والفروع)، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، 1986م، ص 25.

(2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 65.

(3) المصدر نفسه، ص 130.

(4) الرُّماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن كتاب (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، تحقيق محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، (1387هـ - 1968م)، ص 75.

إلى الحسي "والاستعارة أبلغ لما فيها من البيان بما يحس ويتصور"⁽¹⁾، فالاستعارة تقوم على الإظهار بما يدرك بالحاسة.

وقريب من هذا رأي ابن جني (ت 392هـ)، الذي يشير إلى أن المجاز، هو تجسيد للمعنوي في صورة حسية، ومن ذلك قوله أثناء توضيحه لمعنى التوكيد، الذي هو أحد المعاني الثلاثة التي يقع فيها المجاز، ويعدل إليه عن الحقيقة⁽²⁾: "ألا ترى إلى قول بعضهم في الترغيب في الجميل، ولو رأيت المعروف رجلاً لرأيتموه حسناً جميلاً، وإنما يرغب فيه بأنه ينبه عليه، بأن يصوره في النفوس على أشرف أحواله، وأنوه صفاته، وذلك بأن يتخيل شخصاً متجسماً لا عرضاً متوهماً".

ويذكر أبو هلال العسكري (ت 395هـ) الصورة في غير موضع من كتاب الصناعتين، ومنها ما جاء أثناء كلامه على تحديد البلاغة، إذ يقول⁽³⁾: "وإذا قلت بلغ، أفاد ذلك أنه صار إلى حال يؤدي فيها المعاني حق تأديتها في صورة مقبولة"، كما يذكرها غير مرة وهو يتحدث عن أقسام التشبيه: "والتشبيه بعد ذلك في جميع الكلام، يجري على وجوه، منها تشبيه الشيء بالشيء صورة، وتشبيهه به لوناً وصورة"⁽⁴⁾.

"ولكن الملاحظ أن الرماني وابن جني والعسكري وغيرهم، يتعاملون مع فكرة التصوير بشكل جزئي ضيق، ومن خلال قصرها على الاستعارة والتشبيه فحسب، مع أن الفكرة يمكن أن تكون أعم من ذلك وأشمل، لو نظرنا إلى الأسلوب القرآني كله على أنه أسلوب تصويري، يقوم

(1) الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص 91.

(2) ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1956م، 2/443-444.

(3) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، (1401هـ - 1981م)، ص 14.

(4) المصدر نفسه، ص 267.

على مخاطبة الخيال والوجدان، مثلما يقوم على مخاطبة العقل والروية، ولا فاصل بين ذلك كله في التصوير الأدبي⁽¹⁾.

"ويمكن القول إن ريادة توضيح مفهوم الصورة كمصطلح نقدي نالها عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ)، فهو أول من منح للصورة دلالة اصطلاحية توضيحية، وتصدى لتفسير مقولات الجاحظ وشرحها شرحاً منطقياً وأدبياً وإفياً⁽²⁾. أما الصورة عنده فتتمثل وقياس للمعلوم بالعقل على المحسوس المرئي بالبصر: "واعلم أن قولنا صورة إنما هو تمثيل وقياس كما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"⁽³⁾. "فالصورة عنده تمثيل وقياس تخلفه العقول من مواد ادخرت فيها، وانتهت إليها على مساحة من الوجود، إذا كانت قد تحددت بالبصر في ذلك النص، فإنها تقف بنا في موازنة بين الصورة البصرية والصورة الأدبية"⁽⁴⁾.

وقد تجاوز الجرجاني ثنائية اللفظ والمعنى التي أخذت من جهود النقاد الكثير، حين جعل لكل من اللفظ والمعنى دوره، وبين أهمية الصورة في إبراز المعنى، كما بين دورها في جمال النص وفنيته: "ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار، فكما أن محالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل وردائه، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا

(1) جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 265.

(2) محمد ماجد الدخيل، مفهوم الصورة الفنية، ص 17.

(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز (في علم المعاني)، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بمصر، الطبعة الثالثة (1413هـ - 1992م)، ص 365.

(4) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي (موازنة وتطبيق)، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد (1407هـ - 1987م)، ص 41.

أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام، أن تنظر مجرد معناه⁽¹⁾.

وقد عرض الجرجاني للألوان البيانية في كتابه دلائل الإعجاز على أنها صورة للمعاني⁽²⁾، وقد ربط عبد القاهر -فضلاً عن ذلك- التشبيه والاستعارة والتمثيل بالقدرة على التصوير، بل إنه حاول أن يرد التمثيل إلى أساس نفسي مكين، لكنه اضطرب في توضيح صلة كل هذه الصور البلاغية بالتخييل، فهو -تارة- ينفي هذه الصلة، لأن التخييل كذب ومخادعة، والاستعارة -مثلاً- لا يمكن أن تكون كذلك؛ لأنها كثيرة الورد في القرآن، وهو -تارة أخرى- يضعها ضمن التخييل، واضطراب موقفه على هذا النحو، منعه من إدراك الصلة القوية بين هذه الصورة البلاغية وبين التخييل الشعري على نحو ما نجد عن ابن سينا مثلاً، إن ابن سينا يربط ربطاً قوياً بين التخييل الشعري والتشبيه والاستعارة والمجاز. بل إنه يرى أن هذه الصور البلاغية نابعة أساساً من الطبيعة التخيلية للشعر، فضلاً عن أنها هي التي توصل الفعل التخيلي ذاته إلى المتلقي، وتحدث فيه الإثارة المطلوبة⁽³⁾.

ويمكن تلخيص مفهوم الجرجاني للصورة، ودورها في التعبير الشعري في "دلائلها على التجسيم، وتقديم المعنى حرفياً، وتوكيد نمطها الحسي البصري على نحو خاص"⁽⁴⁾. إذ يقول⁽⁵⁾:
"إنك ترى بها الجماد ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 254-255.

(2) انظر المصدر نفسه، ص 262-265.

(3) جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 296.

(4) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1994م، ص 111.

(5) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق محمد الاسكندراني ومسعود، دار الكتاب

العربي، بيروت، للطبعة الأولى، (1417هـ - 1996م)، ص 41.

جلية، إن شئت أرتك المعاني اللطيفة، التي هي من خبايا العقول، كأنها جسدت حتى رأيتها
العيون"

ويذكر ابن الأثير (ت 637) الصورة في غير موضع، وخاصة أثناء حديثه عن التشبيه
التمثيلي، كقوله⁽¹⁾: "ألا ترى أنك إذا شبهت صورة بصورة هي أحسن منها، كان ذلك مثبتاً في
النفس خيالاً حسناً يدعو إلى الترغيب فيها، وكذلك إذا شبهتها بصورة شيء أقبح منها كان ذلك
مثبتاً في النفس خيالاً قبيحاً يدعو إلى التنفير عنها".

ويهتم القرطاجني (ت 684هـ) في ميدان الصورة بالصورة الذهنية الممثلة للصورة
المادية الحسية الماثلة، ثم القدرة على نقل تلك الصورة الذهنية إلى أفهام السامعين من خلال
إقامة اللفظ المعبر به عن ذلك: "إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء
الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في
الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ
المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من
جهة دلالة الألفاظ".⁽²⁾

وهو يؤكد "أن الشعر تشكيل المدركات في صور حسية ترتسم في الخيال الذهني، وأنه
لا مجال في الشعر للتجريد أو للمعاني المتعلقة بإدراك العقل الخالص"⁽³⁾.
"فإن المعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر، وتكون

(1) ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه، أحمد الحوفي وبدوي
طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الطبعة الثانية، 1973، 123/2.

(2) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب
الإسلامي، بيروت، الطبعة الثانية، 1981، ص 18-19.

(3) بشرى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 85.

مذكورة فيه لا نفسها، والمعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار، وإنما تذكر بحسب التبعية المتعلقة بإدراك الحس لتجعل أمثلة لها⁽¹⁾.

أما الفلاسفة المسلمون الذين جعلوا الشعر أدنى درجات القياس المنطقي، فقد عدوه نشاطاً تخيلياً تخيلياً معاً، بمعنى أنه نشاط صادر عن المتخيلة وموجه إليها في الوقت نفسه، والمتخيلة، وهي القدرة النفسية المبدعة للشعر، قوة نفسانية حسية تقع عندهم بين الحس والعقل، وتعتمد في عملها - أساساً - على الحس، وإن كانت ترتقي عنه، لأنها تحقق درجة من درجات التجريد، عندما تعيد تشكيل معطيات هذا الحس بمعرفتها، فتרכبها بما لها من قدرة على الابتكار على نحو مشابه أو مخالف لما هي عليه في الواقع، وقد تبتدع صوراً ليس لها وجود في الحس أصلاً، لكنها لا تستطيع أن تجرد الصورة تماماً من لواحقها⁽²⁾.

لقد كان "هؤلاء الفلاسفة واعين بقدرة الخيال (المتخيلة) على الخلق والإبداع، لكنهم في إطار فلسفتهم العقلية، ما كانوا يسمحوا لهذه القوة بأن تعمل وفق هواها"⁽³⁾.

"وقد أشار أحد الباحثين وهو إسماعيل داهيات في دراسة له عن كتاب فن الشعر لابن سينا، أن التخيل عند ابن سينا يحمل معنيين، الأول معنى خاص بصناعة الصورة، والآخر الأثر النفسي المترتب على ذلك، ومن هنا تشير كلمة تخيلي إلى ما هو محاكي (بفتح الكاف)، وما هو انفعالي في الوقت نفسه، أي بعبارة أخرى تشير إلى الصورة من حيث علاقتها بالواقع، كما تشير إلى تأثيرها في المتلقي، ومفهوم التخيل - عند ابن سينا - على هذا النحو الذي ذكره الباحث، هو ذاته عند فلاسفتنا، بل إن مفهوم التخيل بمعنى التشكيل قد يمتد ليشمل عملية التأليف

(1) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 29-30.

(2) ألفنت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1983، ص 268.

(3) المرجع نفسه، ص 269.

الشعري كلها⁽¹⁾.

فالمقدمات الشعرية، كما يقول ابن سينا (ت 428)، "تبسط الطبع نحو أمر وتقبضه عنه مع العلم بكونها كاذبة، كمن يقول: لا تأكل هذا العسل، فإنه مرة مقيئة، والمرة المقيئة لا تؤكل؛ فيوهم الطبع أنه حق مع معرفة الذهن بأنه كاذب؛ فيتقزز عنه، وكذلك ما يقال بأن هذا أسد وهذا بدر، فيحسن به شيء في العين مع العلم بكذب القول"⁽²⁾. "ومعنى هذا أن الشعر أو "القياس الشعري" يقوم على نوع من الكذب؛ لأن مقدماته تكون غير مطابقة للواقع؛ لأنها مخيلة أي تعتمد على المحاكيات، وتهدف إلى التأثير"⁽³⁾.

"تقوم الأقاويل الشعرية - إذن - على مبدئين هما: "الانفعالية"، و"الحسية"، والانفعالية مبدأ يشير إلى غاية الشعر وقدرته على إثارة المتلقي، كما تشير "الحسية" إلى طبيعة المدركات التي تشكل مادة الشعر ومعانيه. وإذا كانت الانفعالية تشير إلى غاية الشعر باعتباره نشاطاً تخيلياً، فإن الحسية تشير إلى مادة هذا النشاط، أي صور المحسوسات التي اختزننها القوة الحافظة، أو الذاكرة عند الشاعر بعد غياب المحسوسات ذاتها عن مجال الإدراك، ولا ينفصل أحد هذين المبدئين عن الآخر"⁽⁴⁾.

ويمكن القول إن نقدنا القديم عالج "قضية الصورة الفنية"، معالجة تتناسب مع ظروفه التاريخية والحضارية، فاهتم كل الاهتمام بالتحليل البلاغي للصورة القرآنية، وتمييز أنواعها وأنماطها المجازية، وركز على دراسة الصور الشعرية عند الشعراء الكبار أمثال أبي تمام والبحري وابن المعتز، وانتبه إلى الإثارة اللافطة، التي تحدثها الصورة في المتلقي، وقرن هذه

(1) ألفيت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 117

(2) المرجع نفسه، ص 114.

(3) المرجع نفسه، ص 115.

(4) جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 300.

الإثارة بنوع متميز من اللذة، والثقت نوعاً ما إلى الصلة الوثيقة بين الصورة والشعر، باعتبارها إحدى خصائصه النوعية التي تميزه عن غيره، فضلاً عن أن الصورة كانت تفرض نفسها - دوماً - على وعي الناقد القديم، أثناء بحثه القضايا الأساسية التي شغلته، مثل الموازنة، والسراقات، كما كانت تفرض نفسها عليه أثناء محاولته تتبع ما حققه الشعراء من اختراع أو ابتكار أو ابتداع.

وقدم النقد العربي القديم عبر قرونه المتعددة مفاهيمه المتميزة التي تكشف عن تصوراته الخاص لطبيعة الصورة الفنية وأهميتها ووظيفتها، وأفاد في تكوين هذه المفاهيم من تحليله البلاغي للنصوص الشعرية والقرآنية، كما أفاد من التراث اليوناني السابق عليه⁽¹⁾.

أما في النقد الحديث، فقد تبوأَت الصورة الفنية مكانة بارزة، وأصبح التعبير بالصورة من أهم القضايا التي شغلت النقاد والدارسين، وذلك لاتصال أمرها بأساس العملية الإبداعية، "فهو الجوهر الثابت والدائم في الشعر"⁽²⁾، وفي ذلك يقول روبرت أندروز، أحد نقاد الكلاسيكية الجديدة⁽³⁾: "ليس صواباً أن الصورة إحدى دعائم الشعر، وإنما الصواب أن الصورة جوهر الشعر، وهي روحه وجسده".

فقيمة الشعر وسحره يعود إلى ما فيه من إبداع في التصوير؛ لأن لغة الشعر هي لغة الأخیلة والعواطف⁽⁴⁾، ولذا؛ فإنها "أعلى ما يرشح الشاعر للمجد؛ لأن الشعر إنما يكون بها، إلى جانب الإيقاع والموسيقى، إذ بها تتحقق خاصية الشعر، وهي أنه يخيل المعاني المجردة امتتالات

(1) جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 8.

(2) المرجع نفسه، ص 7.

(3) نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث (دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية)، مكتبة الأقصى، عمان، الطبعة الأولى، (1399هـ - 1979م)، ص 26.

(4) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، 1981م، ص 43.

عينية، تتفعل بها الحواس⁽¹⁾.

والصورة هي طريق الكشف عن تجربة الشاعر، ومنطقة الولوج إلى عالمه، وكشف بواطنه، وأسراره، فهي "تكشف عن اكتمال الرؤية، كما تكشف عن قصورها أو اضطرابها أو افتعالها، وسيكون هذا ترتيباً على الموقع الذي اختاره الشاعر لا إرادياً أو بوعي منه لموقعها"⁽²⁾. ومن هنا تظهر أهمية الصورة الفنية للناقد المعاصر، فهي وسيلته التي يستكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع، وهي إحدى معايير المهمة في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاها⁽³⁾.

فالصورة في الشعر تحقق وظيفتين متآزرتين عند كل من المبدع والمتلقي، فهي وإن كانت إحدى وسائل الشاعر في التعبير عن ذاته، وبلورة مشاعره وأفكاره ومواقفه من الإنسان والكون والحياة، فإنها من الناحية الأخرى تنفذ إلى أعماق المتلقي، فتثير انتباهه للمعنى الكامن فيها وتشدّه إليه، وتدفعه إلى التأمل والتأثر بصورة تفجّوه⁽⁴⁾؛ إذ تتشكل بطريقة جمالية إبداعية فيها جذّة التكوين اللغوي الغني بالدلالة والإيحاء.

بل إن الصورة تلعب دوراً جوهرياً وفاعلاً في بناء القصيدة العام، وتحقيق التماسك والتلاحم في ذلك البناء، وفي هذا يقول سمير الدليمي⁽⁵⁾: "العملية الشعرية كاملة تعكس واقعاً فنياً موحداً، دالاً إيحائياً، منظماً بتشكيل محدد، تحكمه حركة متصلة، تحدد بانتهاء دائرة الصورة

(1) عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوروبي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1981م، ص72.

(2) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص44.

(3) جابر عصفور، الصورة الفنية، ص7.

(4) المرجع نفسه، ص363.

(5) سمير علي سمير الدليمي، الصورة في التشكيل الشعري (تفسير بنيوي)، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 1990، ص86.

المنجزة داخل السياق العام، مطبوعة بسمّة التماسك"، كما وتعمل الصورة "على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة، للكشف عن المعنى الأعرق للحياة والوجود"⁽¹⁾. فهي "تتيح لنا أن نمتلك الأشياء امتلاكاً تاماً، وامتلاك الأشياء يعني النفاذ إلى حقيقتها فتتعرى، وتتلألأ في النور. تصبح القصيدة القائمة على هذه الصورة أشبه بالبرق الذي يضيء جوهر العالم ودخيلة"⁽²⁾.

بيد أن الوصول إلى مصطلح محدد للصورة أمر متعذر، وهذا ما يكاد يجمع عليه النقاد والدارسون، وفي ذلك تقول بشرى صالح: إن "أية محاولة لإيجاد تحديد نهائي مستقر للصورة غير منطقية، إن لم تكن ضرباً من محال"⁽³⁾. وكان قد ذكر ذلك كامل حسن، الذي يرى أن مفهوم الصورة يجمع على التحديد؛ لأنه يضرب في عموميات المسائل الفلسفية والدراسات النفسية، إذ يقول⁽⁴⁾: "ولعلنا نلاحظ من هذا كله أن مفهوم الصورة الفنية لا يزال يضرب في عموميات من المسائل الفلسفية والدراسات النفسية، فلا يستوي في حدود البحث النقدي مدلولاً محدداً تتشكل أسسه من التعبير اللفظي الذي يجسده ويمثله".

فدراسة الصورة وتحديد مصطلحها أمر يختلف باختلاف المذاهب الأدبية والمناهج النقدية، واختلاف اتجاهات النقاد والدارسين. وقد استعمل مصطلح الصورة في غير مجال من مجالات المعرفة الإنسانية، فاتخذ في كل منها مفهوماً خاصاً وسمات محددة، يمكن حصرها في الدلالات اللغوية والذهنية والنفسية والرمزية والبلاغية أو الفنية، وهذه الدلالات رغم تشابكها وتداخلها إلا أنها لا يمكن أن تتحلّ إلى مصطلح واحد ينتظمها جميعاً ويعينها في الوقت ذاته⁽⁵⁾.

(1) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 14.

(2) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1983م، ص 154.

(3) بشرى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 19.

(4) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص 126.

(5) نعيم اليافعي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982م، ص 41-42.

وكثيراً ما يمهّد لدراسة الصورة بدراسة الخيال؛ لأنه القوة الكامنة وراء تشكيلها وانبثاقها، وفي ذلك يقول (سي - دي لويس)⁽¹⁾: "والخيال هو الملكة التي تخلق وتبث الصور الشعرية، وأحسب أن لا ملكة عقلية أصعب على التعريف من هذه". ويؤكد عصفور صلة التلاحم بين الصورة والخيال بقوله⁽²⁾: "فالصورة هي أداة الخيال، ووسيلته، ومادته المهمة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه".

وقد عنى الرومانطيقون بالخيال أمثال وردزورث، ووليم بليك، وشيلي وكيتس، وغيرهم، فقد ذهب بليك إلى أن "عالم الخيال هو عالم الأبدية، كما ذهب إلى أبعد من هذا في الاهتمام بالخيال، فسماه الرؤية المقدسة واعتبره القوة الوحيدة التي تخلق الشاعر"⁽³⁾، ولم يقف تحديد الرومانطيقين للخيال عند هذا، بل صار عندهم وسيلة أساسية لإدراك الحقائق، فقد أحلّ الرومانطيقون الخيال محل العقل، واحتكموا إليه وجعلوه المنفذ الوحيد للحقيقة. من أجل هذا جاءت كلمة "الخيال المنتج" وهي التسمية التي أطلقها فشته في فلسفته المثالية على الخيال⁽⁴⁾. ويقول شيلي في مقاله المشهور "دفاع عن الشعر" بأن الشعر بمعناه العام يمكن تعريفه بأنه تعبير عن الخيال⁽⁵⁾، "ويذهب كيتس إلى أن الخيال قوة قادرة على الكشف والارتياح عن طريق الخلق والحس والجمال، كما أنها قادرة على بلوغ الحقيقة القصوى"⁽⁶⁾.

(1) سيسل - دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، مراجعة عناد غزوان إسماعيل، منشورات وزارة الثقافة العراقية، 1982م، ص 73.

(2) جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 14.

(3) محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، (1406هـ - 1986م)، ص 251.

(4) المرجع نفسه، ص 252.

(5) محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ص 252.

(6) المرجع نفسه، ص 252.

ويعد كولريديج أول من عرف الخيال تعريفاً وافياً، يصعب الإضافة إليه، مسدياً بذلك أكبر خدمة للنظرية النقدية القديمة، فيما يرى ريتشاردز⁽¹⁾، وذلك حين عرف كولريديج الخيال بقوله: "تلك القوة التركيبية السحرية التي أقررنا لها لفظ "الخيال"، تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن أو التوافق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة، بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة، بين حالة غير عادية من الانفعال، ودرجة عالية من النظام، بين الحكم المتيقظ أبداً وضبط النفس المتواصل، والحماس البالغ، والانفعال العميق"⁽²⁾.

وينقسم الخيال عند كولريديج إلى أولي وثانوي، وهو يوضح معنى كل منهما والعلاقة بينهما، إذ يقول تحت عنوان الخيال والتوهم⁽³⁾: "إنني أعتبر الخيال إذن إما أولياً أو ثانوياً، فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً، وهو تكرر في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق، أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي، غير أنه يوجد مع الإدارة الواعية، وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه، إنه يذنب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد، وحينما لا تتسنى له هذه العملية، فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقع إلى المثالي، إنه في جوهره حيوي، بينما الموضوعات التي يعمل بها في جوهرها ثابتة لا حياة فيها".

(1) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة وتقديم وتعليق محمد مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2005م، ص 297.

(2) المرجع نفسه، ص 297-298.

(3) محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ص 259-260.

وكان كولريدج قد تأثر بالفلسفة المثالية، وخاصة عند كل من (كانت) و(شيلينج)⁽¹⁾،

و"يرى (كانت)، أن ملكة الخيال ضرورة مهمة وأساسية في جميع عمليات المعرفة، فالخيال يستعين بالمدركات الحسية، أو معطيات الحس يستعرضها ثم يضعها في صورة خاصة تمكن الفهم المنطقي من إدراك هذه الصورة، ووضعها تحت مقولاته المعروفة"⁽²⁾. فالخيال عنده "يؤلف ويسترجع ويخلق، وهو يدخل في نسيج عملية المعرفة، ولولاه لاستحالت المعرفة أو لانتقضت من أساسها"⁽³⁾. وقد فرق (كانت) بين التصور والتخيل، "فالتصور أو التعقل قوة فكرية يلتفت فيها العقل صوب ذاته، وينظر فيما يحتوي عليه من أفكار، أما التخيل، فإن العقل يلتفت فيه إلى الأجسام الحسية، ليكتشف ما فيها من تطابق حسي مع الفكرة التي كونها بنفسه أو تلقاها عن طريق الحواس"⁽⁴⁾.

واهتمت فلسفة شيلينج بالخيال اهتماماً خاصاً، فأفردت له مكان الصدارة، وجعلته الملكة التي تمكن الإنسان من الوصول إلى الحقيقة، (فهو) القوة القادرة على التوفيق بين المتناقضات، وعلى رؤية الوحدة التي تختفي وراء هذه المتناقضات⁽⁵⁾. ولم يعن وردزورث بالبحث في الخيال من حيث هو، بقدر ما عنى بأثره في الصورة الفنية الشعرية، وعنده أن الخيال هو تلك القدرة الكيماوية التي بها تمتزج -معاً- العناصر المتباعدة في أصلها، والمختلفة كل الاختلاف، كي تصبح مجموعاً متآلفاً منسجماً⁽⁶⁾.

(1) محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ص 254-255.

(2) المرجع نفسه، ص 255.

(3) نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، ص 109.

(4) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 58.

(5) محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ص 255.

(6) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، 1973م، ص 412.

واهتم البرناسيون بالخيال كالرومانتيكيين، واعتدوا به في مجال الصورة الشعرية، وكذلك الرمزية والسريالية⁽¹⁾. إذ يقوم الخيال عند الرمزيين بإعادة تشكيل العالم المدرك بعد تحليله، معتمداً على القدرة الإبداعية، فالخيال كما يقول بودلير: "يحل كل ما خلق، ثم يعيد تجميعه وتنظيم مادته، بوساطة مبادئ نابعة من أعماق الروح الإنسانية، إنه يخلق من التجربة المحسوسة عالماً جديداً، وهذا يعني أن الخيال لا يستعين في تنظيم مادته بوسائل خارجة عن نطاق الذات الإنسانية، وأنه في إبداعه عوالم جديدة مرتبط بالتجارب الشخصية والمدرك الحسي"⁽²⁾.

والخيال عند السرياليين ليس أقل أهمية من الواقع، فقد يصبح الخيال واقعاً والواقع خيالاً، لهذا يجب أن يكون الفن والأدب تعبيراً حراً عن نشاط المخيلة، والشعر الحق هو الشعر الذي ينطلق في متاهات الخيال، ويستعيد قوته التخيلية ويرتوي من مناهله الحقيقية، حتى يعود الشاعر وهو لا يعرف ما اللغة، وما الكلمة وما المقارنة وتغيير الأفكار والنغم، ولا يعرف السبب أو الوسيلة"⁽³⁾.

وقد حظي الخيال بالاهتمام البارز عند النقاد العرب المتأثرين بالمذهب الرومانسي والرمزي خاصة، فالشابي في كتابه (الخيال الشعري عند العرب)، الذي جاء دراسة مقارنة بين الخيال الشعري عند العرب والأوروبيين، اهتم بالخيال، فهو عنده ضرورة وقيمة لا غنى عنها للأديب أو الشاعر، فهو ضرورة لعقله وقلبه وشعوره، وهو حي خالداً؛ لأنه نشأ في النفس

(1) عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، عضوية الخيال في العمل الشعري (رؤية تحليلية نقدية)، جامعة الأزهر، الطبعة الأولى، 1997، ص 93.

(2) عاطف جودة نصر، الخيال (مفهوماته ووظائفه)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م، ص 264.

(3) فائق مصطفى، وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث (منطلقات وتطبيقات)، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، الطبعة الأولى، (1410هـ - 1989م)، ص 84.

الإنسانية بحكم هذا العالم الذي عاش فيه، وبدافع الطبع والغريزة الكامنة وراء الميول والرغبات⁽¹⁾.

كما اهتمت مدرسة الديوان بالخيال، وعرفه شكري بقوله⁽²⁾: "الخيال هو كل ما يتخيله الشاعر من وصف جوانب الحياة، وشرح عواطف النفس وحالاتها والفكر وتقلباته، والموضوعات الشعرية وتباينها، والبواعث الشعرية".

وقد فرق شكري بين الخيال والوهم، بقوله⁽³⁾: "إن التخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق، ويشترط في هذا النوع أن يعبر عن حق، والتوهم هو أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود، وهذا النوع الثاني يغرى به الشعراء الصغار، ولم يسلم منه الكبير".

"وفي حديثه عن الخيال في "حصاد الهشيم" يعتنق المازني مذهب من يقول من علماء النفس: بأن الخيال السليم، هو الخيال الذي يؤلف بين العناصر المختلفة؛ ليخلق شيئاً جديداً".⁽⁴⁾

"وتميز الشاعر المبدع من غيره عند الديوانيين بقوة الخيال، والقدرة على إقامة الصلات المتفردة بين الأشياء، وربطها بالوجدان وصولاً إلى الإبداع في الصورة الفنية"⁽⁵⁾. فقد كان الخيال مصدراً للصورة عند الديوانيين، يمتاح منه الشاعر صورته، فيمتلك القدرة على إبداع العلائق، التي تتصف بسمة الرؤية الشاملة في محاوره العالم، وإضفاء الحياة على ماديته، حركة وتفاعلاً وتجاوزاً بإكسابها بعداً فنياً ذاتياً⁽⁶⁾.

(1) أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، 1983، ص 18

(2) محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر، 2004م، ص 48.

(3) المرجع نفسه، ص 52.

(4) المرجع نفسه، 149.

(5) بشرى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 54.

(6) بشرى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 53.

ويأخذ أحمد أمين بقول رسكين: "إن ملكة الخيال غامضة لا يمكن تعريفها، إنما يمكن معرفتها بأثرها"⁽¹⁾.

وعند شوقي ضيف، "الخيال هو الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم، وهم لا يؤلفونها من الهواء، وإنما يؤلفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها، تختزنها عقولهم، وتظل كامنة في مخيلتهم حتى يحين الوقت، فيؤلفوا منها الصورة التي يريدونها"⁽²⁾.
وهو عند علي جواد الطاهر "أن تخلق من أشياء مألوفة شيئاً غير مألوف في الفن عموماً"⁽³⁾.

والخيال "قوة ذات نشاط ذهني توحد بين القلب والعقل، بين الوعي واللاوعي، تثار بحافز عميق، ويصحبها، انفعال منظم؛ لتنتج صوراً وأشكالاً تعبر عن تجارب متجاذبة متنافرة، لكنها منظمة منسجمة تؤلف كلاً موحداً"⁽⁴⁾. "فالمصادر الأساسية للخيال تستمد من الأرصادة المختزنة في العقل لأنواع الصور والمناظر والتجارب والمحسوسات سمعية وبصرية وغيرها، لكن هذه المختزنات تختلف تبعاً لنوع الحياة، فهي في الحاضرة غيرها في البادية، كما أنها تتوقف أيضاً على غزارة المعارف وضحالتها ونوع الثقافة"⁽⁵⁾.

"لقد اتفقت كلمة أكثر المتحدثين في الخيال، على أنه يحقق التوازن بين كيفيات متناقضة، ولكنهم اختلفوا في طريقة بيان هذا التوازن، اختلفاً يرجع إلى نوع المذاهب الفلسفية

(1) أحمد أمين، النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الخامسة، 1983م، ص34.

(2) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ص167.

(3) فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث، ص37.

(4) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، (دراسة في النظرية والتطبيق)، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، الطبعة الأولى، (1405هـ - 1984م)، ص82.

(5) محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، 1979،

والسيكولوجية التي يعتقونها⁽¹⁾.

أما عن تعريف الصورة، فيرى (سي - دي لويس) بـ"أنها في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات"⁽²⁾، وهو بذلك يخرجها من الإطارين الذهني والنفسي، ويحصرها في الإطار الحسي البصري، متبلورة من خلال الصورة اللغوية اللفظية. والصورة عند لويس قد تكون مجازية، لكنها قد تكون، أيضاً، وصفاً مباشراً، أو ما أسماه بالوصف المحض، إذ يقول⁽³⁾: "إن الوصف والمجاز والنشبية يمكن أن تخلق صورة، أو أن الصورة يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئاً أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية. إن كل صورة شعرية لذلك هي إلى حد ما مجازية".

والمجاز من أهم العناصر أو العوامل في إيجاد الصورة، "ومن هنا يرى (باسترناك) أن المجاز ليس أداة تعطى للشاعر لتصوير العالم، بل هي نفسها العالم، وهو يقدم نفسه في صورة شعرية"⁽⁴⁾.

ويتحدث النقد المعاصر بإفاضة عن حالة التوازن والاعتدال النفسي التي تصاحب قراءة الآثار الأدبية التي تستعمل لغة مجازية رفيعة المستوى وتعقبها، بأنها تعيد الإنسان إلى صلاته الحميمة بالأشياء والكون، وتمنحه القدرة السحرية الأسطورية التي كانت لأجداده في العصور البدائية حتى توحدت الكلمة والفعل، وتؤكد معنى النظام والوحدة بين الأشياء حين يضعها في

(1) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، (1401 هـ - 1981م)، ص26.

(2) سبيل - دي لويس، الصورة الشعرية، ص21.

(3) المرجع نفسه، ص21.

(4) عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوروبي المعاصر، ص75.

علاقات، ويعرضها في حلة جديدة، ومن موقع فريد⁽¹⁾، وهذه الصورة المجازية هي رديفة الصورة الفنية عند الشكليين، الذين ميزوا بين مصطلحي الصورة والصورة الفنية، فللصورة عندهم ثلاثة تعريفات، وهي⁽²⁾: "كل ما نقوى على رؤيته أو سماعه، أو شمه أو لمسه أو تذوقه"، أي كل ما وقع تحت أعضاء الحس، و"استرجاع ذهني لمحسوس"، و"منظر مكون من كلمات".

أما الصورة الفنية "في رأي أولاء النقاد فتترادف أشكال البيان، من تشبيه واستعارة وكناية ورمز"⁽³⁾.

وبلخص ريتشاردز الذي أزال الطابع الحسي عن الصورة، ونزع بها إلى التجريد مفهوم الصورة بقوله⁽⁴⁾: "إنها قد تكون منظرًا أو نسخة من المحسوس، وقد تكون فكرة، أو أي حدث ذهني يمثل شيئاً ما، وقد يكون شكلاً من أشكال البيان، أو وحدة ثنائية تتضمن موازنة. وقد أخذ على النقاد -ويؤيده في ذلك ولك ووارن- أنهم بالغوا في أهمية الصفات الحسية للصور، وليس المهم في نظره التشابه الحسي بين الصورة والإحساس الذي هو أصل الصورة، وإنما المهم علاقة أخرى ما زالت سرّاً من أسرار علم الأعصاب".

ويقول كولريدج في الصورة⁽⁵⁾: "مهما كانت الصور جميلة، فهي لا تدل بذاتها على خصائص الشاعر، ولو كانت منقولة نقلاً أميناً، وصورت بنفس القدر من الدقة في كلمات. إنها لا تصير أدلة على عبقرية أصيلة إلا بقدر ما تكون محكومة بانفعال طاغ أو أفكار منفصلة أو

(1) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 133.

(2) نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، ص 66-69.

(3) المرجع نفسه، ص 69.

(4) المرجع نفسه، ص 70.

(5) نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، ص 128.

صور أثارها ذلك الانفعال، أو حينما يكون لها تأثير رد الكثرة إلى الوحدة أو السلسلة إلى واقعة، أو في آخر الأمر حينما تنتقل إليها حياة إنسانية أو عقلية من روح الشاعر ذاته.

واتخذت الصورة عند مدلتون موري اتجاهين، أحدهما حسي، والآخر نفسي، حيث يرى "بأنها قد تكون بصرية، وقد تكون سمعية أو قد تكون بكاملها سيكولوجية"⁽¹⁾. وقد اهتم موري بالكشف عن العالم الوجداني عند الشاعر، وإخراجه في صورة حسية قائمة على التناغم بين العنصرين الداخلي والحسي، إذ يقول⁽²⁾: "لا يكون الأديب المبدع تعميمياً أو تجريدياً، وإنما على قدر تفكيره يكون موقفه من الحياة عاطفياً بصفة غالبية، ففي القطعة الأدبية تشاطر أفكار الشاعر عواطفه الكامنة بالموضوعات الشاخصة، أكثر من مشاطرتها لعقليته المنطقية، فمن وفرة المدركات الحسية مع الأدوار العاطفية المصاحبة تنبثق الصفة المعنوية للحياة ككل".

"ففي حديث موري السابق عن الصورة تركيز على عنصرين هما: داخلي (الفكرة العاطفية أو العاطفة الفكرية)، وخارجي (المدرک الحسي أو الموضوعات الشاخصة)، وهما بصفة نقدية عامة، يؤلفان بتشابههما وتفاعلهما هذا التركيب الفذ الذي سمي (الصورة الشعرية أو الأدبية أو الفنية)"⁽³⁾.

وتتوحد الصورة بالشعور عند هويلي، فالصورة هي جسم الشعور المختبئ الغامض حين يبحث عن الظهور والوضوح، إذ يقول⁽⁴⁾: "إن الشعور ليس شيئاً يضاف إلى الصورة الحسية، وإنما الشعور هو الصورة، أي أنها هي الشعور المستقر في الذاكرة، الذي يرتبط في

(1) رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبيحي، مراجعة حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، 1972م، ص 242.

(2) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 119.

(3) المرجع نفسه، ص 119.

(4) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (قضايا وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الثقافة، بيروت، ص 135.

سرية بمشاعر أخرى ويعدل منها، وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء وتبحث عن جسم، فإنها تأخذ مظهر الصور في الشعر أو الرسم أو النحت- وإن كان هذا لا يتضح في الموسيقى".

"ويخلط الرومانتيكيون مشاعرهم بالصورة الشعرية، فيناظرون بين الطبيعة وحالاتهم النفسية، ويرون في الأشياء أشخاصاً تفكر ونأسى وتشاركهم عواطفهم، وينفرون من المناظر الطبيعية التي تبدو كأنها لا تشاركهم شعورهم، وفي أشعارهم تبدو ذاتهم محور تصويرهم"⁽¹⁾.
"لقد وسع الرومانتيكيون الهوة بين الشعر والفكر، مما نجم عنه أن افتقر شعرهم إلى ضرب من التفكير المحدد الممتد، كالذي نجده لدى كبار الشعراء، ولكنهم آمنوا بالخيال وبامتزاج العابر والدائم، وبأن الوعي التخيلي إذ يبدع صورته من المحسوس، يتجاوزه ويعلو عليه"⁽²⁾.

ويرى البرناسيون أن الصورة ينبغي أن تكون وصفية موضوعية، يسجلها الشاعر أمام المنظر الطبيعي، أو تجاه الموضوع بوصفه شاهداً على ما يرى، وكأن الأشياء تتراءى فيها كما هي، أو كأنه متفرج يصف لك في أمانة دقائق مما شاهده أو عرضه، وقد أفضى هذا الفهم إلى أن تكون الصورة الشعرية البرناسية غاية في الموضوعية، بحيث ينحي الشاعر ذاته وعواطفه، متخذاً من التجسيم، أو النحت هدفاً أساسياً للصور الشعرية. لكن هذا التصوير التجسيمي لا يقف فيه البرناسيون عند حدود التشابه الحسي بين الأشياء، بل إن وراءه هدفاً إلى جلاء روعة فنية أو أفكار فلسفية أو مثل إنسانية، وعلى المتلقي أن يستشفها من وراء هذه الصورة الموضوعية، وبذلك تتحول الصور من ذاتية إلى موضوعية، ومن وجدانية إلى حيادية"⁽³⁾.

وتبدو الذات مصدراً للصور الرمزية، ولكنها تختلف عن الذات الرومانتيكية، فهي أكثر

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 415.

(2) عاطف جودة نصر، الخيال (مفهوماته ووظائفه)، ص 260.

(3) عاطف جودة نصر، الخيال (مفهوماته ووظائفه)، ص 262.

عمقاً وسيطرة على الأغوار النفسية البعيدة التي لا يصل إليها المنطق السطحي⁽¹⁾.

والصورة الرمزية المثلى هي التي "تستحضر غياب النفس والوجود، وهي التي توحى بيقينها المبرم وتحتّمه في النفس دون أن تقوى النفس على فهمه"⁽²⁾. "فالرمزية تؤمن بالمعنى المزدوج، ومن ثم ترى الواقع المائل كما ترى فيه واجهة تخفي عالماً من الأفكار والعواطف التي تنثال في أعماق الشاعر، ويتعلق بها طموحه الذي يتوق إلى أن يوحد بين الظواهر، وأن يتوحد بها، ولهذا ينتقي السؤال المشروع في نهاية القصيدة الرمزية: ما الذي تتحدث عنه القصيدة في الواقع، وهنا ستنبرز أهمية الفكر في اكتشاف الرمز، وليس مجرد الإلهامات، أو الحدث الروحي كما في بناء قصيدة سر بالية"⁽³⁾.

"إن القصيدة (عندهم) تخلق عالماً منافساً للواقع، وأداة القصيدة اللغة، وهي لغة خاصة مختلفة اختلافاً أساسياً عن لغة الاستعمال العادي، فهي لغة سحرية تستخدم كيمياء الكلمة على حد تعبير رامبو، أي أنها تحول الكلمة داخل القصيدة عن معناها المألوف، كما تتحول المواد في تفاعلها الكيميائي، ووسيلتها في ذلك الصور، التي ترمز لأحوال نفسية ولا تحاكي العالم الخارجي"⁽⁴⁾.

"وترى السريالية في الصورة العنصر الجوهرى للشعر"⁽⁵⁾، "وأقوى الصور عندهم هي الصور التحكيمية المتناقضة المتواردة على معان يصعب التعبير عنها، وتربط ما بين الأشياء البعيدة ربطاً يحدث هزة في العقل والحس معاً. وهم يعجبون كذلك بالصور التي تتراسل فيها

(1) بشرى صالح، الصورة الشعرية، ص47.

(2) إيليا حاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، بيروت، 1980م، ص116. انظر أيضاً بشرى صالح، الصورة الشعرية، ص47.

(3) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص110.

(4) شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة كتب عالم المعرفة، الكويت، 177، ربيع أول، 1414، 1993، ص197.

(5) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص423.

الحواس والمدرجات معاً، ويمثل (أندريه بريتون) لذلك بقول الشاعر (ريفيدي): (في الجدول الرقراق أغنية تنساب).

ويعجبون كذلك بالصورة التي تدل على سذاجة كالطفولة الخالصة، لأنها تكشف برهنة عن الفطرة التي تشف عن حالة لا شعورية أولية⁽¹⁾.

ويبدو أن "السوريالية أفرطت في ما يسمى بشل منطقية العقل، وقبول كل الهلوسات العجيبة التي تنطلق دون رابط أو نظام - من اللاشعور، وبلغ الأمر بالسورياليين إلى التنافس في إيراد الصور المتناقضة العجيبة، وصار أنصار السوريالية يتجهون إلى جمع أشياء لا تربطها أية صلة؛ ليصنعوا بها خيال القارئ"⁽²⁾.

"واستمداداً من حصاد مدارس الفن للفن (البرناسية والرمزية والتصويرية والنقد الجديد) نشأت النظرية الموضوعية، وتبلورت ملامحها عند (ت. س. إليوت)، الذي كان أحد أعضاء المدرسة التصويرية من قبل، وتشرب أفكار هيوم وإزرا باوند التي تركز على الصورة الشعرية، وتراها مجلى دقة اللغة ومستودع الرؤية الواضحة، ومنباط الفكرة المركزة المكثفة..."⁽³⁾.

وقد نادى إليوت بفكرة المعادل الموضوعي، التي يشرحها بقوله⁽⁴⁾: "إن الطريقة الوحيدة في التعبير عن العاطفة في قالب فني، إنما تكون بإيجاد معادل موضوعي لها، وبعبارة أخرى مجموعة من الموضوعات أو موقف، أو سلسلة من الأحداث، تشكل وعاء لهذه العاطفة، بحيث

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 426.

(2) عماد حاتم، النقد الأدبي (قضايا واتجاهاته الحديثة)، دار الشرق العربي، حلب، الطبعة الثانية، 1994م، ص 146.

(3) صلاح رزق، أدبية النص (محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي)، دار غريب، القاهرة، 2002م، ص 197.

(4) المرجع نفسه، ص 198.

تتجبر هذه العاطفة في الحال عندما تقدم الأحداث الخارجية موضوعة في تجربة حسية".
"فالأفكار والعاطفة لا تبدوان مجردتين في الشعر، وإنما تعادلان بصور أو مواقف إذا ما قرأها
القارئ تبنت أمامه أفكار الشاعر وعاطفته"⁽¹⁾.

وفي النقد العربي الحديث، يؤكد مندور أصالة عنصر التصوير في الشعر وجوهريته،
ويرى أن ذلك يعلمه النقاد الغربيون والنابهون من النقاد العرب، بقوله⁽²⁾: "وجميع نقاد الغرب،
والنابهون من نقاد العرب يدركون أن التعبير الشعري يتميز أصلاً بأنه تعبير تصويري لا
تقريري، والتصوير في حاجة إلى التشبيهات والاستعارات والصور".

وينظر إحسان عباس إلى الصورة من زاويتين⁽³⁾: "الأولى، أن الصورة تعبر عن نفسية
الشاعر، وأنها تشبه الصورة التي تتراءى في الأحلام. والثانية، أن دراسة الصورة مجتمعة قد
تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة، وذلك لأن الصورة، وهي جميع
الأشكال المجازية، إنما تكون من عمل القوة الخالقة، فالاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح
الشعر". فالصورة عند إحسان عباس ترتبط بالناحية الوجدانية، كما أنها تنحصر في المجاز،
وبهذا يخرج من تعريفها الوصف، وهذا الرأي تبعه فيما بعد، أو قاربه ساسين عساف، في كتابه
(الصورة الشعرية)، إذ يقول⁽⁴⁾: "الصورة في أساس تكوينها شعور وجداني غامض بغير شكل،
بغير ملامح، تناوله الخيال المؤلف أو الخيال المركب فحدده وأعطاه شكله، أي حوله إلى صورة
تجسده".

(1) نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، ص 204.

(2) محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص 53.

(3) إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية، 1959م، ص 238.

(4) ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات
والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، (1402هـ - 1982م)، ص 26.

ويؤكد عز الدين إسماعيل الوحدة بين الصورة والشعور، متبعاً في ذلك رأي هويلي السابق، إذ يقول⁽¹⁾: "وأظن الآن أن من حقنا أن ننفي نهائياً هذا النوع من الثنائية في التفكير حينما نتحدث عن الصورة، فنحن نتصور أحياناً أن الصورة شيء والشعور أو الفكرة شيء آخر، وأن الصورة تعبر عن الشعور أو الفكرة، ولا بأس في أن تكون الصورة تعبيراً، إلا أن يكون المقصود من ذلك أن الصورة وسيلة لنقل الشعور أو الفكرة، إننا نقول مع هويلي: "إن الشعور ليس شيئاً يضاف إلى الصورة الحسية، وإنما الشعور هو الصورة". ويحاول تحديد مصطلح الصورة مجرداً إياها من الواقع: "الصورة تركيبية وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"⁽²⁾.

وفي كتابه (الصورة الأدبية)، الذي يعد أول كتاب ينفرد بتقديم بحث في التنظير النقدي الحديث للصورة، وتقديم المفهوم الغربي لقضايا الصورة ومشكلاتها إلى القارئ العربي⁽³⁾. - يرى مصطفى ناصف أن الصورة ترتبط بالمحسوسات، وأنها ترتبط بلون بلاغي واحد هو الاستعارة⁽⁴⁾: "تستعمل كلمة الصورة -عادة- للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، وتطلق، أحياناً، مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات".

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ص71.

(2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص127.

(3) بشرى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص10.

(4) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص3.

ويبين نصرت عبد الرحمن الدور الجوهرى للصورة في الشعر، وعنصر التجديد في اللغة التي تقوم عليها الصورة، بقوله⁽¹⁾: "تقف الصورة الفنية في مركز العمل الشعري، فهي اللغة البكر التي تتباهى بعذريتها، وتنتيه بأنها ابنة الطبيعة والإنسان".

وأما كامل حسن، الذي يقيم دراسته للصورة على أساس المنهج الموازن بين الدراسات البلاغية والنقدية العربية والنقد الأوروبي، فيقوم مفهوم الصورة لديه على أنها: "ما يتماثل بوساطة الكلام للمتلقى من مدركات حساً، ومعقولات فهماً، ومتخيلات تصوراً، وموهومات تخميناً، وأحاسيس وجداناً، وما إلى ذلك من الأشياء والأمور التي تفضي إليها هذه القوة أو تلك من القوى المركبة في الإنسان وعياً ومن غير وعي"⁽²⁾.

ويقترح من هذا رأي عبد العزيز عتيق الذي يذكر أن "المراد بالصورة إبراز المعنى العقلي أو الحسي في صورة محسة"⁽³⁾.

وهي عند عبد الإله الصائغ، تشكيلة جمالية، تقوم على تعادلة فنية تمتزج فيها الحقيقة والمجاز⁽⁴⁾: "تشكيل جمالي تستحضر فيه لغة الإبداع الهيئة الحسية أو الشعرية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة، تملئها قدرة الشاعر وتجربته، وفق تعادلة فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة دون أن يستبد طرف بآخر".

(1) نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، الطبعة الثانية، 1982م، ص21.

(2) كامل حسن، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص267.

(3) عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، (1391هـ - 1972م)، ص147.

(4) عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً (منحنى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 1987م، ص149.

وفي تقديمه لكتاب بشرى صالح، يعرف عبد الله إبراهيم الصورة مبرزاً اهتمامه بالصياغة اللغوية المتميزة المتفردة، حاصراً الصورة في الجانب الحسي البصري المرئي: "الصورة في الأدب، هي: الصوغ اللساني المخصوص، الذي بوساطته يجري تمثيل المعاني، تمثلاً جديداً ومبتكراً، بما يحيلها إلى صور مرئية معبرة، وذلك الصوغ المتميز والمتفرد، هو في حقيقة الأمر، عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إحائية، تأخذ مدياتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي"⁽¹⁾.

كما يذهب شنوان إلى أن الصورة الشعرية هي تشكيل لعلاقات لغوية خاصة، إذ يقول⁽²⁾: "يقوم الشاعر بتشكيل علاقات لغوية خاصة بين كلمات اللغة؛ ليصور رؤيته الخاصة، وهذه العلاقة الخاصة هي ما نطلق عليه الصورة الشعرية".

والصورة عند عبد القادر القط تتسع لكل الوسائل المتاحة، ويدخل في ذلك الفنون البديعية، إذ يقول⁽³⁾: "إن الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خالص؛ ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني".

ويستخلص الرباعي المفهوم الفني للصورة معتمداً على الدراسات النقدية الحديثة، بقوله⁽⁴⁾: "أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن، شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية

(1) بشرى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص3.

(2) يونس شنوان، الصورة وموضوعاتها في شعر ابن شهيد الأندلسي، مجلة دراسات أندلسية، عدد 18، 1997م، ص34.

(3) عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1986م، ص425.

(4) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص85.

في آن". كما يبين دور الصورة في الكشف عن بواطن النص وتجربة الشاعر بقوله⁽¹⁾: "إن دراسة الصورة الفنية وتحليل عناصرها وعلاقاتها، ربما كانت من أفضل الوسائل للكشف عن المعاني الخفية للنصوص الأدبية، التي كونتها عقلية أصحابها ورؤيتهم للكون والإنسان والحياة". وبعد، فقد اختلفت تعريفات الصورة باختلاف الباحثين، وتنوع المذاهب الأدبية والمناهج النقدية، فهي عند الرومانسيين تمثل المشاعر والأفكار الذاتية، وعند البرناسيين تعرض الموضوعية بصورة حتمية، وعند الرمزيين تنقل المحسوس إلى عالم الوعي الباطني، وأما عند السرياليين الذين يرون في الصورة العنصر الجوهرى للشعر تعنى بالدلالة النفسية⁽²⁾. فقد خلع عليها كل منهج درسها سماته ومنطقاته ومفاهيمه؛ حتى بات من الصعب إيجاد بؤرة مركزية يصب فيها مصطلح الصورة عند هذه المناهج جميعاً.

ولعل من أسباب كثرة التقسيمات والتفريعات في دراسة أنماط الصورة، طبيعتها المراوغة العصبية على التحديد، فهي تشكيل جمالي متفرد يصعب تعيين ماهيته، أو مهمته أو عناصره أو أنماطه في تقسيمات وأبواب⁽³⁾.

ويمكن بعد ذلك القول بأن الصورة هي الشكل الفني الذي تتخذه اللغة في النص الشعري؛ ليعبر عن تجربة الشاعر الذاتية، ويتم به تمثل المعاني الذهنية، والأحاسيس الوجدانية الكامنة في أعماق الشاعر بصورة جمالية دالة وموحية.

(1) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص118.

(2) انظر محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص417، وما بعدها. انظر أيضاً أحمد مطلوب، في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، (1423هـ - 2002م)، ص204.

(3) بشرى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص105.

تشكيل الصورة الشعرية المقومات والمصادر

اهتم النقاد والدارسون المعاصرون بمقومات تشكيل الصورة ومصادره، وفصلوا القول في ذلك تبعاً لاتجاهاتهم ومناهجهم النقدية، ويمكن القول إن المصدر الأساس في تشكيل الصورة هو الواقع، سواء أكان ذلك الواقع مادياً ماثلاً أم ذهنياً.

"فالصورة تشكيل لغوي، يكونها الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية، أو يقدمها الشاعر أحياناً كثيرة، في صور حسية. ويدخل في تكوين الصورة بهذا الفهم ما يعرف بالصور البلاغية من تشبيه ومجاز"⁽¹⁾.

لكن ذلك لا يعني نقل العالم أو نسخه، فالمحتوى الحسي للصورة ليس من قبيل النسخ للمدركات السابقة، وإنما يعمل الخيال على إعادة تشكيلها، بطريقة فريدة يمكن من خلالها جمع الإحساسات المتباينة والأشياء والعناصر المبعدة، وإذابة التباعد والتنافر، وخلق الوحدة والانسجام والتناغم، من خلال إيجاد علاقات جديدة لا يمكن فهمها إلا بفهم طبيعة الخيال ذاته، باعتباره نشاطاً ذهنياً خلاقاً يتخطى حاجز المدركات الحرفية، ويجعلنا لائذين بحالة جديدة من الوعي"⁽²⁾.

فالشاعر "وإن كان يبدأ من الواقع المادي المحسوس؛ ليستمد منه معظم عناصر صورته الشعرية ومكوناتها، فإنه لا ينقل هذا الواقع نقلاً حرفياً، وإنما يبدأ منه ليتخطاه ويتجاوزه، ويحوّله

(1) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها)، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثانية، (1401هـ - 1981م)، ص30.

(2) انظر جابر عصفور، الصورة الفنية، ص13، 309-310.

إلى واقع شعري، إذا صح هذا التعبير، واقع شعري لا تمثل العناصر المادية المحسوسة فيه سوى المادة الغفل، التي يشكلها الشاعر تشكيلاً جديداً وفق مقتضيات رؤيته الشعرية الخاصة، ومن ثم فإنه لا يجوز محاكمة هذا الواقع بقوانين الواقع المادي المحسوس ومنطقه؛ لأن له قوانينه الخاصة ومنطقه الخاص، كما لا يجوز إخضاع هذا الواقع المتمثل في الصورة الشعرية للتحليل المنطقي العقلي، لأن هذه الصورة ليست مبنية على إقامة علاقات منطقية مفهومة بين الأشياء يمكن إدراكها بالعقل، بل إنها غالباً ما تقوم على تحطيم العلاقات المادية والمنطقية بين عناصرها ومكوناتها لتبدع بينها علاقات جديدة⁽¹⁾.

"إن التصوير الشعري يقوم على أساس حسي مكين، ولا مفر من التسليم بذلك، ما دامت مدركات الحس هي المادة الخام التي يبني بها الشاعر تجاربه. وكل أثر رائع من آثار الفن، ليس إلا تعبيراً بلغة حسية عن معنى رفيع، ولكن هذه الحسية لا تعني الانحصار في إطار حاسة بعينها، ولا تعني محاكاة الإحساسات بشكل عام، فهذا يجعل الصورة الفنية طرازاً رديئاً من طرز المحاكاة؛ وذلك ما جعل باحثة مثل دلوني، ترى ضرورة فهم الصورة على أنها محتوى لفكر"⁽²⁾.

فالشاعر يصنع صوره من المدركات والمحسوسات المنتشرة في الواقع المكاني والزمني، والتي تسبح في خياله وتسيطر على أحلامه وآماله وأوهامه ومخاوفه، والتي شكلت شخصيته بجوانبها المتعددة، يسهم في ذلك كل من المعين الثقافي والمعين التاريخي والتراثي والعقدي والمذهبي⁽³⁾.

(1) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الخامسة، (1429هـ - 2008م)، ص 74-75.

(2) جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 309.

(3) علي إبراهيم أبو زيد، فنيات التصوير في شعر الصنوبري، دار المعارف، القاهرة، (1420هـ - 2000م)، ص 265.

"وينبغي أن يراعى في هذا السياق دور التراث الأدبي؛ لأن الشاعر لا تنمو ملكاته بمعزل عن ذلك، وإنما لا بد من خبرته بترائه الأدبي ووعيه فيه وتمثله، بحيث تتطبع في نفسه صور التشبيهات، وكذلك المجازات والكنائيات، وتصير هذه الصور التي استمدتها من التراث كالصور التي التقطها من حياته المعيشة وبيئته"⁽¹⁾.

وبناء على ما سبق، "فإن مصادر التصوير ليست واحدة عند الشعراء جميعاً، بل هي متعددة ومتطورة ومتغيرة، بل ومتغيرة حتى لو كان المصدر واحداً، أو هكذا يبدو في بيئته الطبيعية، فإن رؤية الشاعر الخاصة، وأحواله المزاجية، ودرجة إتقانه في التعامل مع خيوط التصوير، وتشكيل عناصر الصورة، قد يؤدي حتماً إلى نتائج في التعامل مع آليات الصورة غير تلك النتائج التي توصل إليها شاعر آخر يختلف معه في الرؤية، وفي تناول الأشياء، وفي الانفعال الوجداني والحدة المزاجية، ولا يغفل في هذا المقام درجة إبداع الشاعر، وطبقته الفنية، ومدرسته التي ينتمي إليها في صناعة الشعر"⁽²⁾.

وأهم مقومات تشكيل الصورة:

أولاً: التقديم الحسي للصورة:

"تستأثر الحواس بالنصيب الأوفى من الصور الفنية، وهذا لا ينفي وجود الصور الذهنية، فقد كان الإيطالي (بنديتو كروتشه) يقول: إن أساس الفن هو القدرة على تكوين الصور الذهنية، أما إبراز الصور الحسية فعملية صناعية ومهارة". ولن تبعد اجتهادات الصورة الفنية عن سلطان الحواس؛ لأن النافذة التي يستقبل بها الذهن رياح الحياة والتجربة هي الحواس، كما أن الذهن محتاج في كثير من اعتمالاته إلى الحواس لترجمة تلك الاعتمالات، فتكون الحواس

(1) محمد أبو موسى، التصوير البياني (دراسة تحليلية لمسائل البيان)، دار التضامن، القاهرة، الطبعة الثانية، (1400هـ-1980م)، ص160.

(2) علي أبو زيد، فنيات التصوير في شعر الصنوبري، ص266.

بهذا المنحى أهم وسائل الذهن في الاستقبال واللبث⁽¹⁾. فالعنصر الخارجي المجسد للتجربة أو الرؤيا لا يبرز عادة إلا في مظهر حسي⁽²⁾، وهذا يعني تنوع الصور ما بين بصرية وسمعية ولمسية وشمية وذوقية، وقد تتداخل هذه الحواس وتتمازج وتتراسل في الصورة الواحدة.

وقد اعتاد الدارسون تقديم الصور البصرية؛ لأنها الأساس والأهم، ويؤكد (سي- دي لويس) أن "الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية، وكثيراً من الصور التي تبدو غير حسية، لها مع ذلك في الحقيقة ترابط مرئي باهت ملتصق بها"⁽³⁾.

ويقع في إطار الصورة البصرية الاهتمام بكل من الألوان والأشكال والهيئات والسمات المرئية والحركات. وينبع أهمية اللون في الشعر من أنه يشكل جزءاً أساسياً من نسيج النص الشعري، فهو على الرغم من أنه عنصر أقرب ما يكون إلى عالم الرسم، فإنه يمتلك فاعلية بصرية تخاطب الوجدان والشعور، وهو بهذا يتحول إلى مؤشر أو دال حين يوضع ضمن سياق لغوي، وهذا يمتلك دلالة في إطار بناء الجملة الشعرية⁽⁴⁾.

إن ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توتراً في الأعصاب وحركة في المشاعر، إنها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس، والشاعر يسخرها ويتلاعب بها بما يخدم الحاجة إلى استكشاف الصورة أولاً، ثم إثارة القارئ، أو المتلقي ثانياً⁽⁵⁾.

فالألوان يمكن أن تستغل للتأثير والإقناع والإعجاب، وهي عناصر تسهم في تشكيل الفاعلية الشعرية حين توحى ولا تشير فقط⁽⁶⁾. وعند ذلك تكون قادرة على أن تقنع القارئ وتتل

(1) عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص 406.

(2) زكريا إبراهيم، أهمية المظهر الحسي للتجربة الفنية، مكتبة مصر، القاهرة، 1979م، ص 31-32.

(3) سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، ص 21.

(4) موسى ربابعة، تشكيل الخطاب الشعري، (دراسات في الشعر الجاهلي)، دار جرير، عمان، الطبعة الأولى،

1426هـ - 2006م، ص 46.

(5) انظر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 67، والشعر العربي المعاصر، ص 129-130.

(6) موسى ربابعة، تشكيل الخطاب الشعري، ص 75.

إعجابه، وتشد انتباهه، وتصدم خياله؛ بإبراز الشكل أكثر حدة، وأكثر غرابة، وأكثر طرفافة، وأكثر جمالاً⁽¹⁾.

أما الحركة، فيمكن أن نتبعث من أنغام الصورة، كما تتبعث من دلالات الألفاظ والتراكيب⁽²⁾، "وللنشاط الحركي مهمة كبرى في التصوير، وبخاصة التصوير الفني في الشعر، وذلك؛ لأن الحركة هي أهم ما يميز الصورة الشعرية عن سائر اللوحات الفنية، وإذا كانت قيمة النحت والتصوير وما شاكلها تبرز في تخليد لحظة معينة وتجميدها وثبيتها في مكان معين"⁽³⁾. فإن عبقرية الشعر تكمن في إبراز الفاعلية والنشاط الحركي الذي ينساب على سلسلة من لحظات متعاقبة⁽⁴⁾، فالحركة تبعث الحياة والحيوية في الصورة، كما تكسبها بعداً جمالياً بعيد المدى. "والفعل الصوري تبدأ حركته تلح منذ تخطيط الصورة حتى الإنجاز البنائي الصوري التام، ويبقى الفعل الحركي دائماً فيها يتراءى من خلال عناصرها البنائية، ويمضي بها إلى الخلود، ويبقى الكم الفني والدرجة مرتبطتين به، فإذا قل الفعل الصوري أو ضعف نقص الكم الفني وهبطت الدرجة، وإذا انقطع ماتت الحالة الشعرية في الصورة"⁽⁵⁾.

(1) بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1994م، ص17.

(2) علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، الطبعة الثانية، (1416هـ - 1996م)، ص27-28.

(3) صالح بن عبدالله بن عبد العزيز الخضير، الصورة الفنية في الشعر الإسلامي عند المرأة العربية في العصر الحديث، مكتبة التوبة، الرياض، الطبعة الأولى، 1414هـ - 1993م، ص207.

(4) زكي نجيب محمود، فلسفة وفن، مكتبة الأنجلو المصرية، 1963م، ص382، انظر أيضاً الخضير، الصورة الفنية في الشعر الإسلامي، ص207.

(5) سمير الدليمي، الصورة في التشكيل الشعري، ص81.

ويقسم بعض الباحثين الصورة الحركية إلى قسمين⁽¹⁾:

الأول: "الصورة التي دبت الحياة في موادها، وراحت تتحرك حركة الأحياء". والثاني:

"الصورة التي تتحرك أجسام موادها على الحقيقة".

وتقتزن الصور السمعية بالصور البصرية من حيث كونهما تخضعان للإدراكات العليا،

فهما الحاستان العليان⁽²⁾. "والصور السمعية للكلمات من أكثر الأحداث الذهنية وضوحاً"⁽³⁾،

ويبين يوسف مراد قيمة حاسة السمع قياساً بالحواس الأخرى، بقوله: "فللحواس التي تدرك عن

بعد ميزة السبق والتوقع والتبصر، غير أن حاسة السمع أقلها مادية وأقواها استخداماً للرموز

والإشارات العقلية، وهل من رموز أكثر تحرراً من المادة وأشمل دلالة من الرموز اللغوية التي

يصطنعها التعبير اللفظي"⁽⁴⁾.

"وحاسة السمع هي عماد كل نمو عقلي وأساس كل ثقافة ذهنية"⁽⁵⁾، ويرى إبراهيم أنيس

"أن حاسة السمع أكثر أهمية من حاسة البصر، فهي تستغل ليلاً ونهاراً، في الظلام والنور، في

حين أن المرئيات لا يمكن إدراكها، إلا في النور"⁽⁶⁾.

والشعراء يدركون أهمية هذه الحاسة ويعتمدونها، في تقديم صور صوتية غنية بالدلالة

والإحياء، فالصورة السمعية تعتمد على تصور الأصوات وفعلها في النفس فضلاً عن الإيقاع⁽⁷⁾.

(1) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 189.

(2) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ص 144.

(3) المرجع نفسه، ص 170.

(4) يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السابعة، 1987م، ص 68.

(5) نادر مصاروة، شعر العميان، الواقع، الخيال، المعاني والصورة الفنية (حتى القرن الثاني عشر الميلادي)،

مراجعة وتدقيق وتقديم غالب عنابسة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 2008م، ص 226.

(6) المرجع نفسه، ص 226.

(7) عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص 409.

وتساهم الحواس الأخرى في صنع صور الشاعر، فتبرز الصور الشمية والذوقية واللمسية، التي يوظفها الشاعر لتحمل المشاعر، وترسم التجربة، وتحاكي المتلقي بصورة جمالية ذات دلالة وإحياء، وذات قدرة على إثارة المتلقي.

ثانياً: الصورة اللفظية، فالشاعر يختار الألفاظ والتراكيب التي تبرز المعنى وتعبر عن الغرض، وتحقق الغاية، وتلتحم بالتجربة والشعور، ولكن ينبغي النظر إلى الصور اللفظية في سياقها النصي، "فالصور اللفظية مئة إذا نظر إليها معزولة عن الجسم الكامل الذي وجدت فيه، أما في موضعها من هذا الجسم، فقد تكون حية، بل قد تكون باعثة على إحياء غيرها".⁽¹⁾ ويتصل بذلك أيضاً الجملة الشعرية، أو ما يمكن تسميته بحجم الصورة: "وهو ما يتصل بانكماش الصورة أو تمددها، وقلتها أو وفرتها، وصغرها أو كبرها، وغير ذلك مما يحتاجه المعنى والمضمون من إطناب أو إيجاز أو مساواة".⁽²⁾

وتعنى الدراسة بالجملة الشعرية الطويلة، انطلاقاً من اهتمامها بالصورة الممتدة. ثالثاً: الشكل البلاغي، "إن كل صورة من الصورة تقدم نفسها في شكل بلاغي، تختاره لتحقيق وظيفتها في التعبير عن المعنى أو الإحياء بالانفعال والفكر الداخلي للصورة. والأشكال البلاغية تختلف عادة في درجة النضج، فبعضها بسيط واضح، وبعضها الآخر معقد خفي".⁽³⁾ ويأتي في مقدمة الأشكال البلاغية من حيث القيمة الفنية التشبيه التمثيلي الممتد، الذي يقصي فيه الشاعر المشبه ثم يمضي مع المشبه به، في أبيات قد تصل إلى قصيدة، يستنفذ فيها المعنى في صورة إبداعية راقية وغنية. وكذلك الاستعارة المترابكة، والكناية المترابكة.

(1) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 198.

(2) علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 27-28.

(3) المرجع نفسه، ص 199.

رابعاً: السرد والحوار والقص، فالشاعر قد يعتمد إلى السرد، والوصف الذي هو "رسم الصورة بطريقة مباشرة مع الاحتفاظ بقدر من الإحياء يمنع الحرفية المحتملة فيه"⁽¹⁾، وقد يلجأ إلى الحوارية التي تكسب الصورة حيوية وحركة، وقد يسلك الشاعر سبيل التصوير القصصي للتعبير عن تجربته ووجدانه. "ولا يقصد بالتصوير القصصي اتباع الأصول الفنية للقصة، التي اصطلح عليها الأدباء في العصر الحديث، وإنما الهدف أن يضيف الشاعر على صورته طابع الحكاية والقصة، وذلك؛ لأن العنصر القصصي يقوي الإحياء في الصورة، كما أنه يخفف السمة والخطابية التي تتسم بها بعض القصائد، كما أن التصوير القصصي يجعل الأفكار والمعاني مرئية، ويجعل أبيات القصيدة أكثر ترابطاً"⁽²⁾.

وهذا الأسلوب الحكائي والقصصي كثيراً ما يوجد في الشعر الجاهلي، وخاصة في لوحات الحيوان، كما يشير النقاد إلى أنه قد شاع في العصر الحديث، وخاصة في الشعر الغنائي، فقد جاء عند غنيمي هلال القول بأن: "الشعر الغنائي -في العصر الحديث- يسري في كثير من قصائده عنصر قصصي، لأن العنصر القصصي يتوافر فيه عنصر الإحياء، وتكتسب فيه العواطف الذاتية مظهر الموضوعية، ثم إن العنصر القصصي لا يتفق بطبعه مع النغمة الخطابية التي قد توجد في الشعر الغنائي غير القصصي، فتضعف من قوته، هذا إلى أن الشعر الوجداني متى كان ذا طابع قصصي كانت الوحدة العضوية فيه أظهر، وبدا متماسكاً"⁽³⁾. ويدخل تحت هذا القسم مدى عناية الشاعر بتفاصيل وجزئيات الصورة أثناء سرده أو قصه؛ مما يعمل على اكتمال الصورة، واستنفاد المعنى، والسمو بالروح الجمالية فيها.

(1) علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 200.

(2) الخضير، الصورة الفنية في الشعر الإسلامي، ص 218.

(3) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 454.

خامساً: المكان والزمان، "لا بد للعمل الفني من بنية (مكانية)، تعد بمثابة المظهر الحسي الذي يتجلى على نحوه الموضوع الجمالي، كما لا بد له من بنية (زمانية)، تعبر عن حركته الباطنية، ومدلوله الروحي بوصفه عملاً إنسانياً حياً، وتبعاً لذلك ذهب بعض علماء الجمال إلى أن ثمة عناصر ثلاثة لا بد من أن تدخل في تكوين العمل الفني، ألا وهي: المادة والموضوع والتعبير"⁽¹⁾.

على أنه "ينبغي أن ننظر إلى الصورة الشعرية لا على أنها تمثل المكان المقيس بل المكان النفسي، وكل ما ترتبط به الصورة من المكان المقيس هو المفردات العينية، بما لها من صفات حسية أصيلة فيها أو مضافة إليها، ولهذه الصفات دور خطير في تشكيل الصورة، حتى أننا لنجد الشاعر في كثير من الأحيان يفتت الأشياء الواقعة في المكان؛ ليفقدها كل تماسكها البنائي المائل أمامنا، ولا يبقى منها إلا على صفاتها، ومن ثم يختلط تشكيل العينات (أي الأشياء المرئية بالعين)، بتشكيل الصفات الأساسية في الشيء أو المضافة"⁽²⁾.

كما لا يخفى أثر البعد النفسي في اختيار الشاعر للبنية الزمانية وتوظيفها، بحيث يكتسب الزمان بعداً ذاتياً بعيد المدى، يرتبط بأعماق الشاعر وطبيعة التجربة المعيشة.

(1) زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، الفجالة، ص 37.

(2) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 67.

مصادر تشكيل الصورة في شعر الأعشى

أما عند الأعشى، فقد ظهر أثر الخيال الإبداعي، في تلك المادة الغزيرة المستقاة من واقع الحسي والمعنوي؛ إذ تشكل لديه فيض من الصور، التي تحمل في كثير من الأحيان طابع الجدة والأصالة، وتكشف علاقات خاصة ومتميزة، وترسم صبغة الشاعر الذاتية، رغم واحدة الواقع العام الذي يستقي منه شعراء الجاهلية، والسمة العامة للعقلية الجاهلية، التي قد توصف بأنها " ذات الاستراتيجية الروحية في تعاملها مع الأشياء"⁽¹⁾.

ومصدر تشكيل الصورة في شعر الأعشى هي:

- الإنسان:

يشكل الإنسان واحداً من المرتكزات المهمة والأساسية في بناء الصورة عند الأعشى؛ ذلك أن الشاعر اتجه إلى الذات الإنسانية كياناً داخلياً وبناءً خارجياً يستثمرها مستقطباً طاقاتها الروحية والنفسية والجسدية، وتجلياتها الفكرية والشعورية، وما ارتبط بذلك من سمات وهيئات مختلفة، وكذلك ما نجم عنه من سلوكيات بشرية متباينة.

كان الإنسان في شعر الأعشى مصدراً جوهرياً، عبر من خلاله عن مكونات ذاته وطبيعة تجربته، وألوان أحاسيسه ومشاعره؛ فقد استطاع من خلاله أن يؤنس المعاني المجردة، كما استطاع أن يؤنس الكون ومعطياته المادية، فاستوت حية ترسم أعماق الشاعر، وتلبس تجربته ثوباً جمالياً خاصاً.

وكان موقف الشاعر من الدهر وتقلباته وصروفه من أهم القضايا التي استطاع الشاعر معالجتها، وإيرازها من خلال الإنسان (مصدراً)، حيث عمد إلى تشخيص الدهر ورموزه،

(1) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 158.

بإلصاق الصفات والأفعال الإنسانية به، كالقسوة والتقلب والتسلط، والترصد، والعبوس، والأخذ

على حين غرة، وما إلى ذلك⁽¹⁾، مما يكشف سلبية النظرة إلى الدهر.

يشخص الشاعر الموت، الذي يقع عند الجاهلي بفعل الدهر، من خلال الفعل والحالة

الإنسانية القائمة على المتابعة، والترصد، وقصدية التخفي للأخذ غدراً، إذ يقول⁽²⁾:

فَلَا قَى الْمَوْتِ مَكْتَبَعَا وَذَهْ لَأَدُون مَارَعَمَّا

وهو بذلك ينقل المجرد (الموت) إلى الحس، إذ جعله إنساناً عبر الصورة الاستعارية،

التي تبلورت من خلال صيغة اسم الفاعل (مكتعباً)، الذي اتخذ دور الحال في التركيب النحوي،

أما صاحب الحال فهو الموت، الذي اتخذ دور المفعولية، حيث وقع عليه الفعل لاقى الذي جاء

به الشاعر في صيغة الماضي مؤكداً بذلك وقوع الأمر تحقيقاً. فهذه الصورة تقوم على

التشخيص، الذي يُعدّ توسعاً في التعبير اللغوي بطريقة مجازية⁽³⁾. وهو، كما عرّفه سيد قطب،

يتمثل "في خلع الحياة على المواد الجامدة والظواهر الطبيعية والانفعالات الوجدانية، هذه الحياة

التي قد ترتقي فتصبح حياة إنسانية، وتشمل المواد والظواهر والانفعالات، وتهب لهذه الأشياء

كلها عواطف آدمية وخلجات نفسية"⁽⁴⁾.

(1) الأعشى (ميمون بن قيس)، ديوان الأعشى الكبير (ميمون بن قيس)، شرح وتعليق محمد محمد حسين،

مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة السابعة، 1403هـ - 1983م، 7/13، 52/5. (وهذه الطبعة هي

المعتمدة في الدراسة)

• اعتمد محمد محمد حسين ديوان الأعشى، تحقيق رودولف جابر، المنشور للمرة الأولى سنة 1928م.

(2) المصدر نفسه، 14/56. مكتعباً: منقبضاً منكماشاً

(3) يوسف حسين بكار، قضايا في النقد والشعر، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الأولى، (1404هـ - 1984م)،

ص 42

(4) سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط 19، 2007م، ص 73.

انظر أيضاً صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الفرقان، عمان، الطبعة

الأولى، 1403هـ - 1983م، ص 135

وقد يقصد الشاعر بتشخيص الدهر، بيان ذلك الامتداد الزمني المطلق، والرحلة الأبدية⁽¹⁾:

رَوَاحُ الْعِشِيِّ وَسَيْرُ الْغُدُوِّ يَدَ الدَّهْرِ حَتَّى تُلَاقِيَ الْخِيَارَا

فقد استعار الشاعر اليد للدهر، مشخصاً إياه، وإن كان يريد بالدهر هنا الدلالة الزمانية البحتة، التي اكتسبت تلك الدلالة الخطية المطلقة، حين أضاف اليد إلى الدهر، إذ عبر ذلك التركيب الإضافي، تسانده المقابلة بين تركيبي (رواح العشي) و(سير الغدو)، عن تلك الرحلة الممتدة بلا نهاية للناقة، حتى تصل إلى الهدف أو الغاية المنشودة، فقد جعل الشاعر الحدث (السير) يرتبط بزمانية شمولية ممتدة على وجهي الزمن ليلاً ونهاراً، ثم مد ذلك خطياً على المدى حتى يتحقق الهدف، وهو ملاقة الخيار أصحاب الكرم والعطاء.

وناقة الشاعر هذه، تذكرنا بناقة المثقب العبدى، وحصان عنقرة وغيرهما، وهي برحلتها هذه في قلب العناء، كأنما تجسّد حال الشاعر، وتوحي بأعماقه، وهو يعيش هذه الرحلة غير المنتهية ساعياً وراء هدفه، وكأنه يرسم صراعه مع الحياة على الحياة، وتشبّهه بالأمل الذي قد يكون وراء ذلك الامتداد من الشقاء والمعاناة، فهو يعلم أن الوصول إلى الغاية ليس باليسير.

وكثيراً ما تتخذ الناقة بُعداً إنسانياً، يحمل عبء التعبير عن المعنى الذي يريده الشاعر، ويحقق الغاية التي يصبو إليها. فهي تحس القوة والتميز؛ فينبعث فيها الغرور والخيلاء⁽²⁾:

عَرْمَسَ بِأَزَلٍ تَخَيَّلُ بِالرَّدِّ فَبِغَسُوفٍ مِثْلِ الْهَيْجَانِ السُّيُوبِ

وهي أبية ترفض السوط، شديدة الغضب، يدفعها السوط إلى السرعة وقت الهاجرة⁽³⁾:

(1) الديوان: 28/5.

(2) المصدر نفسه: 6/68 عرمس: الناقة الصلبة، على التشبيه بالصخرة. بازل: قد تم خلقها، فبزل نابها. الردف: الراكب خلف راكب آخر. الهجان: البيض الكرام من الإبل. السيوب: الذي سببه صاحبه وأطلقه لا يمنع من كلاً أو ماء ولا ينتفع به.

(3) الديوان، 17/4. زيافة: من زاف البعير يزيف وهي سرعة فيها تمايل.

عُضُوبٍ مِّنَ السُّوْطِ زِيَّافَةً إِذَا مَا ارْتَدَىٰ بِالسَّرَّابِ الْأَكْمَ

والشاعر يستخدم صيغتي (فَعُول)، و(فَعَّال) للدلالة على ثبوت الصفات وشدتها، وهي صفات معنوية داخلية، انعكست على الهيئة الخارجية للناقة على صورة حركة سريعة رغم اشتداد الحر.

كما يشخصها وهو يستعير لها التجافي والميل والرغبة، ليوجه مشاعرها نحو الممدوح، منحرفة عن سواه⁽¹⁾:

تَجَانَفُ عَنْ جُلِّ الْيَمَامَةِ نَاقَتِي وَمَا قَصَدَتْ مِنْ أَهْلِهَا إِسْوَايَكَ

وهذه الرغبة عند الناقة، تصبح منفذاً للشاعر للتعبير عن توجهه المطلق نحو الممدوح، وثقته بعبائه دون سواه، وزهده فيما عند غيره، ولذا؛ فإن الشاعر في موضع آخر يشخص عطاء الممدوح، كما يشخص الناقة، ليقيم حالة مودة وتواؤم بينهما، لا تخضع للجفاء⁽²⁾:

إِنِّي مَتَى مَا أَتَيْتُهُ لَا يَجُفُّ رَاحِلَتِي ثَوَابُهُ

وقد يجعل الشاعر الكذب الذي هو من الصفات الإنسانية معادلاً لتخلف الإبل وقعودها، نتيجة إلهاب الحر واحتدامه عند الظهير⁽³⁾.

جَمَالِيَّةٌ تَغْتَلِي بِالرَّدَافِ إِذَا كَذَّبَ الْأَثَمَانُ الْهَجِيرَ

(1) الديوان: 15/11. تجانف: تميل وتتحرف.

(2) المصدر نفسه: 46/54. جمالية: وثيقة كالجمال. تغتلي: تغلو في سيرها. الرديف: الراكب خلف الراكب. الأثام، النوق الضعيفة. كذبت: أي تخلفت وكأنها كذبت ظن صاحبها بها. الهجير: التهاب الحر واحتدامه في الظهر.

(3) الديوان: 33/12.

كما يصبح الجنون، وهي الحالة العقلية الإنسانية المتبلورة في صورة سلوكية دالة،

معادلاً لوفرة نشاط الناقة صباحاً، بعد أن أجهدها المسير ليلاً⁽¹⁾.

وَتُصْبِحُ مِنْ غَيْبِ السَّرَى وَكَأَنَّهَا أَلَمَ بِهَا مِنْ طَائِفِ الْجِنَّ أَوْلَقُ

والناقة بعد ذلك، هي الصاحب الأدنى والوحيد للشاعر في رحلته الصعبة، وهي بذلك

تكتسب الصفات الإنسانية من قرب ومودة وإخلاص وأنس، ومشاركة مادية ووجدانية⁽²⁾.

هِيَ الصَّاحِبُ الْأَدْنَى وَبَيْنِي وَبَيْنَهَا مَجُوفٌ عِلَافِيٌّ وَقُطْعٌ وَنُمْرُقُ

والشاعر في الصورة السابقة جاء بالتشبيه بليغاً، ملغياً الأداة ووجه الشبه (هي

الصاحب)؛ يريد بذلك أن يبين أن المشبه (الناقة) هو عينة المشبه به (الصاحب).

ومثل هذه المعاني الإنسانية التي يهبها الشاعر للكائنات والمواد الصماء، والمعاني

الذهنية، تضفي على المعنى الجماليات الخاصة، كما أنها تبرزه بوضوح وعمق، وتوسع دلالاته

الإيحائية، فالشاعر يستغل الأحاسيس والمشاعر سلباً وإيجاباً في موضوعات الشعر المختلفة؛

لخدمة هذه الغاية. يقول مفتخر⁽³⁾:

أَهْنَأُ لَهَا أَمْوَالَنَا عِنْدَ حَقِّهَا وَعَزَّتْ بِهَا أَعْرَاضُنَا لَا نَفَاتُهَا

فهو يفخر ببذل قومه المال في السنة الشديدة، التي يحرص فيها صاحب المال على ماله،

إذ يشتد القحط وتعظم الحاجة، كما تعظم قيمة العطاء، وهذا البذل للمال هو الذي يصنع الشرف،

ويحمي الأعراض ويصونها. وقد عبر الشاعر عن ذلك من خلال المشاعر الإنسانية، إذ جعل

الأموال تهان، والأعراض تعز، مكسباً بذلك كل من الأموال والأعراض الروح الإنسانية الحية.

(1) الديوان 27/33. غيب الشيء: عاقبته. السرى: السير ليلاً. الطائف: ما يلزم بالإنسان ويطوف به.

(2) المصدر نفسه 26/33. المجوف: العظيم الجوف الضخمه. العلافي: الرجل العظيم. القطع: البساط. النمرقة:

وسادة تلقى على الرجل.

(3) المصدر نفسه: 36/10. لا نفات: من الفوت وهو الذهاب والنفاد.

ومن الحالات الإنسانية والصفات التي عمد الشاعر إلى توظيفها في بناء الصورة، حالة الصحو والحرية بعد القيد والأسر؛ فقد استعار ذلك للقلب، الذي استطاع أن يتخلص من حب قتيله، بعد أن أخذ منه مأخذاً، حتى صار كالأسير المقيد⁽¹⁾:

صَحَا الْقَلْبُ مِنْ ذِكْرِي قَتِيلَةً بَعْدَمَا يَكُونُ لَهَا مِثْلُ الْأَسِيرِ الْمُكْبَّلِ

ويستعير الشاعر الحواس الإنسانية وما تعلق بها في كثير من صوره، فالعود يسمع للصنج فيجيبه ويشاكله، وهو بهذا يدل على ذلك التناغم الموسيقي بين أصوات آلات الطرب، حيث التواؤم والانسجام والتعالق⁽²⁾:

وَمُسْتَجِيبٌ تَخَالَ الصَّنْجُ يُسْمِعُهُ إِذَا تُرْجِعُ فِيهِ الْقَيْنَةَ الْفُضْلُ

ومما ارتبط باستثمار حركات الإنسان وسلوكاته المختلفة، استعارة السير والحركة صعوداً وهبوطاً بصورة ممتدة وشمولية؛ للتعبير عن انتشار الفكري الديني⁽³⁾:

نَبِيٌّ يَرَى مَا لَا تَرَوْنَ وَذِكْرُهُ أَغَارَ لِعَمْرِي فِي الْبِلَادِ وَأَنْجَدَا

ويستحضر الشاعر شدة الوسط بالنطاق؛ ليكون ذلك مصدراً للصورة، فالأرض المنقطعة المجهولة قد لبست الأحوال نطاقاً⁽⁴⁾:

وَأَبْيَضَ كَالنَّجْمِ أَخِيَّهُ وَبَيَّ دَاءَ مَطَّرٍ رَدَّ إِلَيْهَا

قَطَعَتْ إِذَا خَبَّ رِيْعَانُهَا وَنَطَّقَ بِهَا الْهَوَلُ أَغْفَالَهَا

(1) الديوان: 1/77.

(2) المصدر نفسه: 42/6. المستجيب: العود يجيب الصنج ويشاكله. الفضل: التي تلبس ثوباً واحداً كأنها متبذلة.

(3) المصدر نفسه: 14/17.

(4) المصدر نفسه: 13-12/21. اطرء الأمر: تبع بعضه بعضاً واستقام. خب: طال وارتفع. الريعان: السراب.

الأغفال: جمع غفل وهي الأرض التي لا علم بها. نطق: شد وسطه بالنطاق.

وهذه الصورة البصرية التي يقصد بها الشمولية والالتفاف والإحاطة، والتي شخصت بها الأغفال، وجسدت فيها الأهوال - جاءت في معرض فخر الشاعر بقدراته على الرحلة ومخاطرها، وإن اشتد الحر، واختفت معالم الطريق، وعظمت الأهوال والأخطار. ولكنها، وإن جاءت في معرض الفخر، فإنها تكشف مدى إحساس الشاعر بجبروت الصحراء، حتى تحول ولوجها وتجاوز مجاهيلها وويلاتها إلى موضع تعال وتناول.

كما يستحضر الشاعر ارتداء الكساء؛ ليكون ذلك مادة صورته، التي يصف فيها فعل الربيع في الطبيعة⁽¹⁾:

وَإِذَا الرَّبِيعُ كَسَا أَدِيمَ بِلَادِهِمْ زَهْرًا عَلَى السَّهْلَاتِ وَالْأَجْمَادِ

فقد أسند الفعل إلى الربيع، مشخصاً إياه، يكسو أديم الأرض زهراً. وهو، أيضاً، يشخص الأديم إنساناً يكسى، أما الأزهار فتجسد ثوباً، يرتدي. وهذه الصورة بصرية لونية، يقصد بها انبعاث الحياة والجمال في الطبيعة، وهي تكشف ذلك التناغم والتواصل بين المرحلة الزمنية (الربيع) والمكان، حيث يظهر المكان في حالة استسلام كامل بين أيدي الربيع، يلبسه ثوبه الحياتي الزاهي، في عيد كوني. وعلاقة التناغم والانسجام هذه هي التي أضفت جمالاً روحياً على الصورة المادية. والصورة عموماً تكشف ذلك الذوق الحضاري عند الشاعر.

ومن الأفعال الإنسانية التي وظفها الشاعر موضوعاً ومعادلاً فنياً، فعل البناء، حيث جاء في فخره وتطاوله، فكان فيه الشرف والسؤود والعزة، فقد شخص الشاعر مفتخراً كلاً من الموت والحياة بناءً للمجد، في حين جسّد المجد بناءً⁽²⁾:

أَبَا مَسْمَعٍ إِنِّي أَمْرٌ مِّنْ قَبِيلِهِ بَنَى لِي مَجْدًا مَوْتَهَا وَحَيَاتَهَا

(1) الديوان: 33/16. الأجماد: جمع جمد وهو ما غلظ من الأرض

(2) المصدر نفسه: 20/10

وفي ذلك تصوير لمآثر القبيلة وفصائلها وأحسابها، التي تغنى بها الشاعر الجاهلي، الذي يكتسب تطاوله من الانتماء إلى الجمع.

ويرسم الشاعر أبعاد الفاجعة التي تعيشها المرأة، حين يقتل زوجها المحارب بعد غيبته، وانتظار عودته، حيث تتحول الالهة والشوق والأمل والفرح إلى ثكل وتلف⁽¹⁾:

قَدْ أَبْجَارَتَهَا الْحَسَنَاءُ قِيَمَهَا رَكُضًا وَأَبَإَ إِلَيْهَا الثُّكُلُ وَالتَّلَفُ

وقد اعتمد في الصورة السابقة تشخيص الثكل والتلف؛ حيث أعطاهما الفعل الإنساني وهو الإياب بعد الغيبة في المعركة. واستطاع بهذه الصورة القائمة على المقابلة بين حال هذه المرأة التي انتظرت زوجها طويلاً، فانتهى انتظارها إلى موته، ثم الخراب الذي يتبع ذلك الموت. وجارتها الحسناء التي عاد إليها زوجها مسرعاً، وقد استخفه الفرح، تعميق أبعاد الفاجعة، فالصورة مادية تقوم على موازنة، تحمل أبعاداً روحية نفسية متناقضة، تستوحى من واقع الحرب التي يعيشها الجاهلي. وعمد الشاعر إلى تحريك ذلك المعنى المجرد المرتبط بحال المرأة التي تنتظر قيمها، فيؤول انتظارها إلى فجيعه، وإبرازه في صورة جمالية خاصة من خلال الصورة الاستعارية التشخيصية.

ووجد الأعشى في الحياة الاجتماعية ومظاهرها المختلفة معيناً غزيراً يستقي منه مادة التصوير، فإذا كان قد تناول الإنسان مطلقاً، أي ضمن إطار إنسانيته التي تميزه عن سائر الكائنات، فقد تناوله، أيضاً، من حيث هو كيان اجتماعي، وما تعلق بهذا الكيان، فاستثمر أصله وسماته، وصورته الاجتماعية، وإمكاناته، ودوره الاجتماعي، وقيمه ومثله أو الأسس والقواعد الاجتماعية التي تنظم حياته وأساليب عيشه، وما تعلق بحياته اليومية. فهو يقع تحت تأثير واقعه

(1) الديوان، 16/62. قيمها: زوجها الذي يقوم بشؤونها ويعولها

الاجتماعي في كثير من صورته، " فالشاعر على علاقة جدلية بالواقع، يسلط عليه أضواء فكره

الكاشف يستمد منه الصور والتشابه واعيأ، أو غير واع⁽¹⁾.

ومما ارتبط بذلك المعادلات الفنية التي انبثقت من البناء الوظيفي أو المهني والطبقي؛ فقد كان من موضوعات الصورة لديه الملك والحاكم والأمير والقاضي، والصائغ والحائك والحارس والراعي ومروض الحيوان، والصياد والتاجر والعارف والمغنية، وما إلى ذلك.

فالزوج ملك، وفي ذلك وصف لسلطته المطلقة على المرأة، وشمول مسؤوليته عنها، ضمن ذلك الإطار الاجتماعي الذي يعيش فيه الشاعر، ولهذا؛ فإنه يحاصرها بحراسته وعنايته، ويبدو شديد الخوف عليها، شديد الحذر، كثير الظنون، يخشى مخالطة الناس، ينفرد بها بعيداً عن حوله؛ إذ تأكل الغيرة نفسه، حتى أنه يخاف عليها عبديه⁽²⁾.

لَهَا مَلِكٌ كَانَ يَخْشَى الْقِرَافَ إِذَا خَالَطَ الظَّنُّ مِنْهُ الضَّمِيرَ
إِذَا نَزَلَ الْحَيَّ حَلَّ الْجَحِيشِ شَقِيًّا غَوِيًّا مَبِينًا غِيُورًا
يَقُولُ لِعَبْدَيْهِ خُتَا النَّجَا وَغَضًّا مِنَ الطَّرْفِ عَنَّا وَسِيرًا
والزوج أمير، فهو مالك أمرها، إلا أن حبها يجعلها تنمرّد على صاحب الأمر، فهي

تعصي في هواها هذا الأمير ذا الأقوال⁽³⁾:

إِذْ هِيَ الْهَمُّ وَالْحَدِيثُ وَإِذْ تَعُودُ صِي إِلَيَّ الْأَمِيرُ ذَا الْأَقْوَالِ

والشاعر هنا يرسم علاقة حب تنمرّد على القوانين الاجتماعية، يقوم فيها بدور الفارس الذي يحظى بحب المرأة التي تنمرّد على سلطة الزوج من أجله، وكثيراً ما نجد مثل هذه

(1) ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص26.

(2) الديوان: 11/12-13. ملك: صاحب أو زوج. القراف: المخالطة. حل الجحيش: انفسرد. مبيناً: مبعداً.

النجاه: السرعة.

(3) المصدر نفسه: 11/1.

العلاقات التي يتغنى بها الأعشى، شأنه في ذلك شأن امرئ القيس وكثير من شعراء الغزل في العصر الجاهلي⁽¹⁾.

فإذا راح الأعشى يصف تأثير الخمر ونشوتها فيه وفي أصحابه، جعلها حاكماً يملك أمرهم، فتارة تقصد بهم، وتجور بهم تارة أخرى⁽²⁾:

فَرَحْنَا تَنَعْمًا نَشْوَةً تَجُورُ بِنَا بَعْدَ إِقْصَادِهَا

وقد استطاع عبر الصورة الاستعارية التشخيصية أن يرسم متعته بالخمر، ومدى تأثيرها فيه، إذ بث الحياة في النشوة فباتت إنساناً يملك أمرهم، وهم أمامها في حالة استلاب كامل. وقد وجد الشاعر في هذه الصورة وسيلة للتعبير عن علاقته بالخمر وإحساسه تجاهها، ومدى تأثيرها فيه "إنها الحاجة إلى التعبير عن العلاقة بين الأشياء، ثم بين الأشياء والمشاعر، تلك الحاجة هي التي تدفعه للاستعارة"⁽³⁾.

ويستحضر الشاعر صورة (سائس الخيل)، وهو يروض الخيل ويصقلها بدقة وتلطف وحذر؛ ليجعل هذه الصورة معادلاً لحاله وهو يعامل حبيبته الصغيرة برقة ولطف وحذر؛ خشية زعرها وغضبها ونفورها⁽⁴⁾:

وَأَرْجِيْهَا وَأَخْشَى ذُعْرَهَا مِثْلَ مَا يَفْعَلُ بِالْقَوْدِ السِّنِّ

وهذه الصورة تكشف ذلك التفاوت العمري والعقلي القائم بين الشاعر والمرأة، كما تكشف زيف المشاعر والارتباط، والمخادعة في الوصول إليها.

(1) مي يوسف خليف، بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي، دار قباء، القاهرة، 1998م، ص 55.

(2) الديوان: 24/8

(3) سبيل - دي لويس، الصورة الشعرية، ص 29

(4) الديوان: 10/78. القود: الخيل التي تقاد ولا تتركب.

وكثيراً ما تكشف غزليات الأعشى تلك العلاقات الواهية، التي لا تحمل حياً، وإنما هي علاقات عبثية لاهية، يصبح فيها كل من الرجل والمرأة فريسة ضمن دائرة من العلاقات المفرغة⁽¹⁾:

وَقَدْ صَادَتْ فُؤَادَكَ إِذْ رَمَتْهُ فَلَوْ أَنَّ أَمْرًا دَنَفًا يَصِيدُ
وَلَكِنْ لَا يَصِيدُ إِذَا رَمَاهَا وَلَا تُصْطَادُ غَانِيَةً كَنُودُ
ويستغل الشاعر المرأة في صفاتها وهيئاتها وحالاتها المختلفة؛ لينفذ من خلالها إلى إبراز معانيه المتباينة. فالشاعر وهو يزهر بفرسه، ويتغنى به تغزله بالمرأة، مبرزاً جماله الحسي⁽²⁾:

وَلَقَدْ طَرَقْتُ الْحَيَّ بَعْدَ دَنِ النَّوْمِ تَتَبَحْنِي كِلَابُهُ
بِمُشْدَبٍ كَالْجِدْعِ صَالِكٍ عَلَى تَرَائِبِهِ خِضَابُهُ
سَلْسٍ مَقْلَدُهُ أَسِيرٌ لِي خَدُّهُ مَرِيعُ جَنَابُهُ

وفي موضع الهجاء، يتوعد الأعداء ويهددهم بويلات وهزيمة ساحقه، تجعلهم يصرخون صرخة حبلى جاءها المخاض؛ جزاء جنائيتهم وبغيهم⁽³⁾:

أَصْلَ الْحُكْمِ حَتَّى تَبُؤُوا بِمِثْلِهَا كَصَرْخَةِ حَبَالَى يَسْرَتُهَا قَبُولُهَا

(1) الديوان: 3-2/65. الدنف: من لازمه المرض وحالفه السقم. الغانية: الجميلة التي تستغني بجمالها عن الزينة. كنود: كفور للمودة والمواصلة.

(2) الديوان: 6-4/54. الفرس المشذب: طويل ليس بكثير اللحم. الجذع: ساق النخلة. صالك: لصق. الترائب: عظام الصدر. سلس: سهل الانقياد. مرع المكان: كثره كلوه.

(3) المصدر نفسه، 17/23

فهي صورة سمعية، تعتمد الصوت المعبر عن شدة الألم، الذي يرى الشاعر أنه يبلغ أقصاه عند المرأة في حالة مخاضها، وهذه الصورة السمعية هي التي تكشف واقع الهزيمة ومرارتها عند هؤلاء.

ويشخص الشاعر قصيدة الهجاء التي تأتية من خصمه امرأة عوراء، كما يشخص قصيدته الناقضة لها في قوتها شنعاء تخرس الداهية من الرجال⁽¹⁾:

وَعَوْرَاءُ جَاءَتْ فَجَاوَبَتْهَا بِشَنْعَاءٍ نَافِيَةٍ لِلرَّقْمِ

ويشخص الهموم التي تنقل عليه نساء يزرنه، فيقريهن ناقته الصلبة الشديدة⁽²⁾:

وَقَدْ أَقْرِي الْهُمُومَ إِذَا اعْتَرَّتْنِي عُذَافَةٌ مُضْبِرَّةٌ عَقَامًا

وفي ذلك إشارة إلى الرحيل البعيد، الذي يجهد الناقّة ويفنيها، وهو رحيل اضطراري يرتبط بواقع نفسي مثقل بالأسى والضيق والهموم.

ويقف الشاعر عند علاقة الأخوة، فيستعيرها للقوائد المتتابعة في معرض الهجاء، موحياً بذلك بقدرته على استمرارية الهجاء إن بدأ⁽³⁾:

أَبَا مَسْمَعٍ أَقْصِرْ فَإِنَّ قَصِيدَةً مَتَى تَأْتِكُمْ تَلْحَقُ بِهَا أَخَوَاتُهَا

ومن العلاقات الاجتماعية التي يهتم بها الشاعر علاقة (الحلف والجوار)، إذ أن ما يميز تلك العلاقة، كما هو معروف، الوفاء وطول التجاور والتلازم، وحسن التعامل والإخلاص في المودة، ولكن الشاعر قد يستحضر ما يناقض هذه العلاقة، إذ يقول⁽⁴⁾:

(1) الديوان: 49/4. العوراء. الكلمة القبيحة. الرقم: الداهية

(2) المصدر نفسه: 10/29. عذافرة: ناقّة شديدة. مضبرة: مجتمعة. عقام: بازل شديدة أو لم يولد لها.

(3) المصدر نفسه: 23/10

(4) المصدر نفسه: 10/63

فَاعْرِفِي لِلْمَشِيبِ إِذْ شَمِلَ الرَّأْسُ فَإِنَّ الشَّبَابَ غَيْرُ حَالِفٍ

فالشاعر وقد بلغ مرحلة الشيخوخة، أحسَّ سرعة زوال الشباب الذي كان يعيشه نعيماً ومتعاولذة، وقوة وجمالاً، وهي صورة تكشف شعوره بالأسى والحسرة، وإن كان يظهر حكمة في عرض حاله.

وشخص الشاعر الجهل، فجعل له أهلاً يعجبون به، وقد أورد ذلك في ميدان مديحه المبني على إبراز الشيء بضده، فالممدوح وقور في الوقت الذي يعجب الجهل أهله⁽¹⁾.

وَقُورٌ إِذَا مَا الْجَهْلُ أَعْجَبَ أَهْلَهُ وَمِنْ خَيْرِ أَخْلَاقِ الرِّجَالِ وَقُورُهَا
ويستحضر صورة الغريب؛ لتكون معادلاً لحاله، أمام موقف قومه منه⁽²⁾.

عَجَبْتُ لآلِ الْحُرِّقَتَيْنِ كَأَنَّمَا رَأَوْنِي نَفْسًا مِنْ إِسَادٍ وَتُرْحُمٍ

شبه الشاعر ذاته بالغريب المنفي، وهذه الصورة تكشف ألماً شديداً. فالمعروف أن انتماء الشاعر للقبيلة يبني كيانه بتفاصيله المختلفة، ويشعره بالأمان والعزة، وأن البعد عنها يعني أن يحس أنه مغبون مظلوم مهضوم الحقوق، وأنه بلا نصره ولا كرامة ولا أمان⁽³⁾. أما أن يعامل كالغريب وهو بين أحضان قبيلته، فإن ذلك يعمق الألم ويغذي أبعاده، فهذا التشبيه يكشف طبيعة التجربة، وماهية الإحساس الذي يعيشه الشاعر. والتشبيه عموماً " يكشف عن حقيقة الموقف الشعوري أو الفني الذي عاناه الشاعر أثناء عملية الإبداع، كما يرسم أبعاد الموقف عن طريق المقارنة بين طرفي التشبيه مقارنة لا تهدف إلى تفضيل أحد الطرفين على الآخر، بل ترمي إلى

(1) الديوان: 16/82

(2) المصدر نفسه: 38/15. نفي: فعيل من نفاه ينفيه أي نحاه ودفعه وأزاله.

(3) عبد الرازق الخشروم، الغربة في الشعر الجاهلي (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،

1982، ص 45-46

الربط بينهما في حالة أو صيغة أو وضع، يكشف جوهر الأشياء، ويجعلها قادرة على نقل الحالة الشعورية، أو الخبرة الجمالية التي امتلكت ذات الشاعر⁽¹⁾.

ويشبه الشاعر نهش الأعراض بتقب الجلود أو قطعها بالمقراض أو المقص، إذ يقول⁽²⁾:

وَإِنْ أَذْنُ مَنْكُمْ لَا أَكُنْ ذَا تَمِيمَةٍ يَرَى بَيْنَكُمْ مِنْهَا الْأَجَالَ مُتَقَبِّبًا

وهذه الصورة يتحول بها المعنى الذهني إلى شكل محسوس. وهي غنية بالإحياء والجمال، إذ يبين فيها أثر الطعن في العرض، سيما وأن الشاعر يوجه كلامه إلى قومه الذين يحرص على صيانة أعراضهم، وإبراز مناقبهم وستر عيوبهم، وهي تبرز مدى الضرر والألم الذي يقع على المتلقي للطعن، والصورة تقوم على توافق أثر الصورة الذهنية المتمثلة في الطعن في الأعراض، وما يبعث ذلك من أوجاع في المتلقي للطعن وأثر الصورة المادية المحسوسة المتمثلة في ثقب الجلود أو قطعها.

والشاعر كثيراً ما يستخدم الحرب وأدواتها مادة في تصويره، والمعروف أن الحرب هي أهم سمات الواقع الاجتماعي الذي يعيشه الجاهلي تحت وطأة معطيات البيئة الصحراوية، فهو يشبه الممدوح في وضاعة وجهه ومضائه وحسن منظره وهو يجلس فوق الوسائد والأنماط بالسيف الصقيل⁽³⁾:

وَيَصْبِحُ كَالسَّيْفِ الصَّقِيلِ إِذَا غَدَا عَلَى ظَهْرِ أَنْمَاطٍ لَهُ وَوَسَائِدَا

و"السيف في نظر العربي هو السلاح الأوحى الذي يحرص عليه، ويحمّله ويستعمله، وقد كان يعد الأسلحة الأخرى بالنسبة للسيف أسلحة ثانوية، حيث إن مجالها غمار الحروب

(1) وليد مشوح، الصورة الشعرية عند عبدالله البردوني، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 1421هـ، ص 275.

(2) الديوان: 29/14 التميمية: المقص أو المقراض

(3) المصدر نفسه: 12/7. الأنماط: جمع نمط وهو ثوب من صوف ذو ألوان يطرح على الهودج والوسائد.

وخوض المعارك، أما السيف فهو ملازم له كظله لا يفارقه، ولا غنية له عنه، فهو أشبه ما يكون بالسلاح الشخصي⁽¹⁾.

ويشبه الشاعر زق الخمر الأسود الممدد بالحبشي المنبطح على الأرض راقداً⁽²⁾.
تَحْسِبُ الزُّقَّ لَدَيْهَا مُسْنَدًا حَبَشِيًّا نَامَ عَمْدًا فَانْبَطَحَ

وهو تشبيه تمثيلي موجز، يعتمد الحسية، وهو وإن كان يشبه هيئة بهيئة، فإن العنصر الأساس في الصورة هو اللون الأسود، وهذه الصورة لا يلعب فيها الخيال دوراً فاعلاً، وتضعف فيها الناحية الإبداعية، "فالصورة حين تقف إزاء الشيء كما هو في واقعه وحقيقته فإنها أقرب إلى التقرير، بينما حين تتجاوز بالخيال ما وراء ذلك الشيء من معانٍ وصور تتداعى عند التأمل الخيالي فيه، فإن الأديب ينتقل إلى مرحلة التفنن الإيحائي المثير"⁽³⁾. "والصورة وهي الوجه المرئي أو المحسوس للخيال - تستثير عواطف النفس وتحركها من مكانها، وابتعاث العاطفة كان الغاية الأولى للشعر؛ لذلك اهتم الكتاب والأدباء بالصورة الشعرية دون النثرية"⁽⁴⁾. ولكن ذلك التأثير للصورة لا يكون إلا إذا توحّدت بالشعور، وانطلق فيها الخيال الإبداعي .

ويستقي الشاعر بعض صوره من الملابس والحلي والأطياب المرتبطة بحياتهم الاجتماعية، ومن ذلك تشبيه الحسناء بوعاء الطيب الأصفر، الذي لصق به العبير المختلط بالملاب⁽⁵⁾.

(1) علي أحمد الخطيب، فن الوصف في الشعر الجاهلي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى، 2004م، ص204

(2) الديوان، 42/36.

(3) عبد اللطيف الحديدي، عضوية الخيال في العمل الشعري، ص 203

(4) أحمد بسام ساعي، الصورة بين البلاغة والنقد، المنارة، الطبعة الأولى، 1404هـ - 1984م، ص 28

(5) الديوان: 32/39. الحقّة: وعاء الطيب. صاك: لصق. الملاب: كل عطر سائل.

كَالْحَقَّةِ الصَّفْرَاءِ صَا لَكَ عَيْرُهُمَا بِمَلَاهِ

ويشبه الأرض المزهرة ببرود اليمن الزاهية⁽¹⁾.

يَوْمًا تَرَاهَا كَشِبْهِ أَرْدِيَةِ الْخُمْسِ وَيَوْمًا أَدِيمُهَا نَقْلًا

الطبيعة:

" إن الطبيعة بكل ما تتطوي عليه هي المصدر الأساس لإمداد الشاعر بمكونات الصورة، ولكنه لا ينقلها إلينا في تكوينها وعلاقاتها الموضوعية، إنه يدخل معها في جدل، فيرى منها، أو نزيه من نفسها جانباً، يتوحد معه بإدراك حقيقة كونية وشخصية معاً، ففي التجربة الشعرية، كما في بناء الصورة، تنتفس الذات والموضوع في اتحاد مطلق، يعيد للرؤية الإنسانية مداها اللا محدود"⁽²⁾.

وتستحوذ الطبيعة على أعماق الأعشى؛ لتشكل مصدراً رئيساً من مصادر الصورة لديه؛ إذ يستمد منها ما يتلاءم مع طبيعة تكوينه ومشاعره وماهية تجاربه.

وتتجلى الطبيعة في أبهى صورها في وقفاته الغزلية، حيث يستقصي الشاعر ملامح الجمال فيها؛ ليجعل تفاصيل ذلك الجمال معادلاً لتفاصيل الجمال الحسي الذي يراه في الحبيبة. فقد ظهرت في شعره الروضات والأزهار والرياحين، وبرزت الأشجار المثمرة والأشجار الملتفة الكثيفة، كما برزت الشوكيات ونباتات الصحراء المختلفة؛ ليشكل ذلك كله صوراً تحمل كثيراً من الإحياء والجمال.

(1) الديوان: 4/35. الخمس: ضرب من برود اليمن. نغل وجه الأرض: تهشم من الجدوبة.

(2) محمد حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، ص 33.

فالشاعر يشبه قامة الحبيبة المديدة اللدنه إذا قامت تهتز، باهتزاز غصن البان، كما يشبهها في مشيتها بالقطة تدب في الوادي إلى منهل الماء، وإذا كان مصدر الصورة الأولى الطبيعية، فمصدر الثانية الحيوان، وهي من الصور المألوفة في الشعر الجاهلي في ميدان الغزل⁽¹⁾:

نَيَافُ كُغْصَنِ الْبَانِ تَرْتَجُ إِنْ مَشَتْ دَيْبَ قَطَا الْبَطْحَاءِ فِي كُلِّ مَنْهَلٍ
وهي مشابهة تعتمد المقايضة الحسية المنطقية، القائمة على الامتداد، والخفة والرشاقة والجمال في الحركة.

أما وجه الحبيبة، فيشبهه بأصول الليف الندية البيضاء⁽²⁾:
وَوَجْهَهَا كَالْفَتَاقِ وَمُسْبِكِرًا عَلَى مِثْلِ اللَّجَيْنِ وَهَنْ سَوْدٌ
والشاعر في البيت يستقصي عناصر الجمال في الوجه والشعر والجيد في غير صورة، وهو في الصورة الأولى التي تجمع الوجه (المشبه) وأصول الليف (المشبه به)، يقصد التشابه اللوني في البياض والصفاء والنقاء والنصاعة والنضارة، كما يبتغي التشابه للمسّي من حيث الطراوة والنعومة، ثم يتابع تكوين العناصر اللونية القائمة على التضاد، فالوجه الأبيض يكتمل جماله بشعر أسود ينسدل على جيدهما الوضء كالفضة. فكل عنصر من عناصر هذا التركيب اللوني يظهر جمال الآخر، ثم إنها جميعاً تتفاعل وتتسجم وتتكامل؛ لتصنع خيوط الجمال الأنثوي الحسي الذي يبتغيه الشاعر.

(1) الديوان: 10/77. نياف: طويلة. البطحاء. مسيل الماء في الوادي فيه حصى دقيق.

(2) المصدر نفسه: 9/65 الفتاق: أصل الليف الأبيض. المسبكر: المسترسل يقصد شعرها.

وهو يهتم بجمال أسنان المرأة بصورة لافتة، ويشبهاها، في الغالب، بزهر الأقحوان، أو شوك السَّيَال، مبرزاً بذلك عناصر البياض والاستواء وطيب الرائحة⁽¹⁾.

وكثيراً ما يحرص على أن يحيط هذا الأقحوان بعناصر الصفاء والنقاء، فقد جلاه الندى، وأذهب ما عليه من الغبار، فأشرق زاهياً براقاً، وتجلت رائحته العطرية⁽²⁾:

وَشَتَّيْتُ كَالْأَقْحَوَانِ جَلَاهُ الْـ طُلُّ فِيهِ عَذُوبَةٌ وَاتِّسَاقُ

واختيار الأسنان المتفرقة ربما كان علّه في نظافة الأسنان وطيب رائحتها، وإن كان مقياساً جمالياً كما يظهر عند الشاعر .

ومن تشبيهه أسنان الحبيبة المفلجة المستوية البياض البراقة بين لثتيها السمرأوين بشوك السَّيَال، قوله⁽³⁾:

تُجْرِي السَّوَاكُ بِالْبَنَانِ عَلَى الْمَيِّ كَأَطْرَافِ السَّيَالِ رَيْلُ

والشاعر يكشف عن ذوق راقٍ وهو يُعالج عناصر الجمال، وليس أدل على ذلك من الصورة الجمالية التي يرسمها لحركة السَّوَاك فوق تلك الأسنان، وهذا مما يدل على اهتمام المرأة بنظافة أسنانها وطيب رائحتها، وإن كان يقصد بهذه الصورة أولاً بياض أسنانها واستوائها، سيما وأن هذا البياض يحاط بسمرة اللثتين، إذ يزداد الجمال وضوحاً بذلك التصاد بين البياض والسمرة.

وتستهوي النباتات العطرية، والنباتات الطيبة الرائحة، عموماً، الشاعر؛ ولذا فكثيراً ما نجدها في بنائه التصويري، فتغر الحبيبة البارد المنسق العذب المذاق، كأنما ارتوى بالكافور

(1) الديوان: 10/20-11

(2) المصدر نفسه: 7/32

(3) المصدر نفسه: 16/52

كأساً بعد كأس (1):

وَبَارِدٍ رَتِيلٍ عَذْبٍ مَذَاقُهُ كَأَنَّمَا عَلَّ بِالْكَافُورِ وَاعْتَبَقَا

ويلحق الشاعر مواطن الجمال الحسي في المرأة؛ حتى ليصور أسفل قدميها

الصغيرتين، وقد جفا بطناهما عن الأرض، لا يكادان يمسانها، كأنهما مبطنتان بالشوك (2):

هَرَكُولَةٌ فَفَقُّ دُرْمٍ مَرَفَقُهَا كَأَنَّ أَخْمَصَهَا بِالشُّوكِ مُنْتَعِلٌ

والأعشى يهتم بمشية المرأة، وحركتها الجمالية، ويظهر ذلك لديه في غير موضع. وهذه

الصورة تبرز الجمال المرئي في تركيب القدمين، كما تبرز الجمال في الحركة واللون، ويبدو

أثر البيئة في الصورة واضحاً.

ومن الطبيعي أن تكون الطبيعة بوجهها المشرق مصدراً للصورة عند الأعشى، صاحب

المتع التي يلاحقها في المرأة ومجالس الخمر والطرب. ولوحة الروضة عند الأعشى، التي

جاءت معادلاً لجمال المرأة وطيب رائحتها من أجمل ما قيل في الروضات. وستأتي دراستها

لاحقاً في لوحات المرأة.

فإذا أحس باليأس في تحقيق ما يصبو إليه في حبه، جعل ذلك الحُبُّ شجرة تعجز عن

الإثمار، فهي شجرة عقيمة، لا أمل فيها (3):

مِنْ سِرِّكَ الْمَكْتُومِ تَنْتَ أَيْ عَنِ هَوَاكَ فَلَا تَمَارَهُ

وهي صورة تجسد الشعور الذي يعيشه الشاعر في هيئة محسوسة يستقيها من واقع

الطبيعة، " فالصورة الأدبية (تعتمد)، غالباً، على صور محسوسة من الواقع، فهي تمثيل حي

(1) الديوان: 6/80

(2) المصدر نفسه: 12/6. هركولة: عظيمة الوركين. ففق: منعمة مترفة. درم العظم: واره اللحم حتى لم يبين

له حجم. المرفق: عظم المفصل في الذراع.

(3) المصدر نفسه: 15/20

للتجربة الشعرية في شكل العمل الفني، الذي يمثل بالافكار والخواطر والمشاعر والأحاسيس والعواطف الحارة، وعلى ذلك ينبغي أن يسري في كل جزئية من الصورة شعور الشاعر في تدفق وقوة وحيوية؛ لأن التصوير، كما يقول العقاد، من عمل النفس المركبة من خيال وتصور وشعور، فتتحول المشاهد المحسوسة إلى حركات نفسية، وتعد الكلمات المنظورة والمسموعة خزانة مكتظة بمشاعر الأديب⁽¹⁾.

ولا تقف الصور المنتزعة من الطبيعة عند الغزل، بل تمتد في أغراض الشاعر المختلفة، فهي تظهر في فخره ومدحه، حين يتناول بكرم قومه، إذ يرعون جاره حتى يشتد ويقوى برعايتهم، حتى يصبح كالغصن الناضر⁽²⁾:

وَالشَّافِعُونَ الْجُوعَ عَنْ جَارِهِمْ حَتَّى يُسْرِى كَالْغُصْنِ النَّاضِرِ

ويشكل النخل مادة قريبة وغزيرة الإيحاء في بناء الصورة في مواضع متباينة الغرض؛ وربما ينبع ذلك من كونه ركيزة في عالمه الصحراوي، كما تشكل الناقة ركيزة أخرى، فالنخل عمود رزق وأساس عيش، ومعلم راسخ من معالم المكان، ودوره يساند دور الناقة، كما هو معروف؛ ولذا فإن الشاعر كثيراً ما يبادل بين معطيات الصورة بين النخل والناقة، في صورتيهما الإيجابية والسلبية، يقول واصفاً ضخامة الإبل التي يهبها الممدوح، من خلال تشبيهها بالنخل المجتلى⁽³⁾:

هُوَ الْوَاهِبُ الْمَائَةِ الْمُصْطَفَاةِ كَالنَّخْلِ طَافَ بِهَا الْمُجْتَرِمُ

ويرى بعضهم أن " النخلة اتخذت في الشعر الجاهلي المعنى نفسه الذي اتخذته في الزخرفة الاشورية، فهي شجرة الحياة، وهي رمز الخصب والحياة المستقرة. وهي رمز شامخ

(1) علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 31.

(2) الديوان: 51/18. الشافعون: الدافعون.

(3) الديوان: 40/4. المجترم: جامع الثمار.

من رموز الصحراء، يرتبط وجودها بوجود الواحات الخصيبة وعيون الماء الثرة، والحياة الزراعية المستقرة. وقد تفاعل العرب بها، واشتقوا من أسمائها صفات إبلهم فعرفوا الناقة البهزة، والناقة البلهيز، والناقة العشة، وهذه الألفاظ من أسماء النخيل⁽¹⁾.

ويحرص في ميدان المدح، وهو بصف عطاء الممدوح على اختيار أفضل النوق وأعظمها، كما يحرص على كثرة عددها، مشبهاً إياها بالنخل في ضخامته وتطاوله، وكثرة عدده، وسعة عطائه، وامتداد خيراته، وإن كان يرتكز، في الغالب، على صورته المرئية، حيث الضخامة والعلو. وهو لا يقف عند الإبل، فكثيراً ما يقرنها بالخيل الأصيلة المتميزة في تكوينها، وهو في ذلك ينطلق من آمانياته وغايات نفسه؛ إذ يسعى وراء العطاء، وتهفو نفسه إلى سعته⁽²⁾.

تَرَى الْأَدَمَ كَالْجَبَّارِ وَالْجُرْدَ كَالْقَنَّا مُوَهَّبَةً مِنْ طَارِفٍ وَمَتَدِّ

أما في الهجاء، فقد استدعى رديء النخل؛ ليشكل منه صورة أعدائه، كما استدعى أسوأ السهام، فقال: (3).

فَلَوْ كُنْتُمْ نَخْلًا لَكُنْتُمْ جَرَامَةً وَلَوْ كُنْتُمْ نَبَلًا لَكُنْتُمْ مَعَاقِصًا

ولا يخفى ذلك الإيقاع الداخلي في البيت، الذي يقوم على التوازي في التركيبين اللذين

حملاً التشبيهين في الشطرين من البيت، وكذلك ما ورد من رد العجز على الصدر في البيت.

وتأتي الروضة معادلاً للإبل، في صورة تبهج النفس؛ لتكشف ما وراءها من شعور

بالفرح أو الأمل بقطعان الإبل التي يهبها الممدوح للشاعر، أو يطمح الشاعر في الوصول إليها؛

(1) أنور عليان أبو سويلم، الإبل في الشعر الجاهلي، (دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث)، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، الطبعة الأولى، (1403هـ - 1983م)، 1/199

(2) الديوان: 34/28

(3) المصدر نفسه: 14/19. الجريمة: حثالة التمر. المعاقص: جمع معقص وهي السهم المعوج أو الذي انكسر نصله.

فيسندر بشعره هذا العطاء، ويكشف غاية وأمله⁽¹⁾:

أَثْوَى نَسْوَاءَ كَرِيمٍ ثُمَّ مَتَعْنِي يَوْمَ الْعُرُوبَةِ إِذْ وَدَّعْتُ أَصْحَابًا
يَعْتَرِسُ كَأَنَّ الْخُصَّ لِيَطَّ بِهَا أَدْمَاءُ لَا بَكْسَرَةَ تُدْعَى وَلَا نَابَا
وَالرَّجُلُ كَالرَّوْضَةِ الْمُحَلَّلِ زَيْنُهَا نَبْتُ الْخَرِيفِ وَكَانَتْ قَبْلُ مَغْشَابَا

وفي صورة عمادها الصوت، يعكس الشاعر قوة الجيش، وضخامة عدده وعدته، إذ
يجعل أصوات الدروع الكثيفة حين تزدحم في المسالك الضيقة بين الجبال، كحفيف الحصاد حين
تهزه الريح العنيفة في سكون الليل⁽²⁾:

وَمِنْ نَسَجِ دَاوُدَ مَوْضُونَةٍ تُسَاقُ فِي الْحَيِّ عِيرَا فَعِيرَا
إِذَا أَزْدَحَمَتْ فِي الْمَكَانِ الْمَضِيِّ قِي حَبَّتِ التَّرَاخُمُ مِنْهَا الْقَتِيرَا
لَهَا جَرَسٌ كَحَفِيفِ الْحَصَا بِصَادَفٍ بِاللَّيْلِ رِيحًا دُبُورَا

وقد عقد الشاعر كثيراً من الروابط الفنية التي اعتمدت الشمس والقمر والنجوم والكواكب
مصدراً، وكذلك اعتمدت الأنواء والسحاب والغيث والمطر والبرق والرعد وما تعلق بذلك،
وكذلك تضاريس الأرض من جبال وأنهار ووديان وصحاري وما إلى ذلك. فمصادر الصورة
المستقاة من الطبيعة متنوعة ومتباينة، فقد اختار منها الشاعر ما يلائم أحاسيسه، ويتفاعل مع
تجربته، فكان لكل صورة بصمتها الجمالية.

فالخمر التي يظهر الديوان تعلق الشاعر بها، تتلاءم صورها مع ذلك التعلق، فهو يجعل

بريقها لحظة اندلاقها كشعاع الشمس الوهاج⁽³⁾:

(1) الديوان: 25-27/79. يوم العروبة: يوم الجمعة. العنتريس: الناقة الصلبة الضخمة الوثيقة. الحص: الورس

أو الزعفران. ليط: لصق. أدماء: اشرب لونها بياضاً أو سواداً.

(2) المصدر نفسه: 45/12-47. موضونة: درع منسوجة بعضها على بعض. القتير: رؤوس المسامير التي تربط
أجزاء الدروع وحلقاته.

(3) الديوان: 22/29. قرن الشمس: أول شعاعها.

كَأَنَّ شُعَاعَ قَرْنِ الشَّمْسِ فِيهَا إِذَا مَا فَتَّ عَنْ فِيهَا الْخَتَامَا

وتبدو أهمية الرفيق لدى الشاعر، وخاصة ذاك الذي يشاركه رحلة الصحراء وهو يشبهه

بالنجم في صباحة وجهه⁽¹⁾:

وَأَبْيَضَ كَالنَّجْمِ أَخِيَّهُ وَبَيَّدَاءَ مَطَرٍ رَدِّ آلِهَا

وتتعرض الصفة المحورية التي يسعى وراءها الشاعر في الممدوح، وهي البذل والعطاء

على صورته، فيبدو مثل البدر، بكل ما تحمل صورة البدر من البهاء والإشراق والجمال والنفع

والهداية⁽²⁾:

مُحَايِبَ الْكَفَّيْنِ مِنْ لُ الْبَدْرِ قَرْنٍ وَفَاعٍ سَلْ

ويلامس البدر أو القمر أو الهلال وجدان الشاعر في غير موضع، وتختلط صورته

بانفعالاته المختلفة، فالممدوح كهلال السماء، لكنه تمّ وفاءً ومجداً وكرماً⁽³⁾:

إِلَى مَلِكٍ كَهَلَالِ السَّمَاءِ أَزْكَى وَفَاءً وَمَجْدًا وَخَيْرًا

وقد يأتي الليل معادلاً لكثافة الجيش الذي يملأ آفاق الأرض⁽⁴⁾:

لَمَّا أَتَوْنَا كَانَ اللَّيْلُ يَقْدَمُهُمْ مُطَبَّقَ الْأَرْضِ يَغْشَاهَا بِهِمْ سَدَفٌ

ويأتي المطر مصدراً للصورة، حاملاً دلالات الخير والعطاء والبعث والتجدد والنعيم

ورغد العيش، وخاصة في مواضع المدح⁽⁵⁾:

وَتَرَى لَهُ ضُرّاً عَلَى أَعْدَائِهِ وَتَرَى لِنِعْمَتِهِ عَلَى مَنْ نَالَهَا

(1) الديوان: 12/21.

(2) المصدر نفسه: 3/76.

(3) المصدر نفسه: 34/12.

(4) الديوان: 22/62، السدف: الظلمة.

(5) المصدر نفسه: 38-37/3.

أَتَرَأَمِنْ الْخَيْرِ الْمُزَيْنِ أَهْلَهُ كَالْغَيْثِ صَابَ بِيْلُدَةٍ فَأَسْأَلُهَا

ولا تخفى قيمة اختيار الشاعر للفظ (الغيث) دون غيرها، لما تحمله هذه اللفظة من

الدلالة على الجانب الإيجابي المتصل بالإحياء، إذ ينحصر فعل الغيث، كما هو معروف، في

الإحياء والخير، بعيداً عن دور الهدم الذي قد يقوم به المطر. وصورة الغيث المقترنة بالمدوح

مألوفة في الشعر العربي، وهي عند الأعشى كثيرة⁽¹⁾:

كَالْغَيْثِ مَا اسْتَمَطَرَهُ جَادٌ وَابِلَةٌ وَعِنْدَ ذِمَّتِهِ الْمُسْتَأْسِدُ الضَّارِي

والشاعر في الصورتين السابقتين يحرص على وجهي الفروسية في الممدوح، فهو في

الحرب فارساً فتاكاً متوحشاً، أما إذا ترك ساحة القتال ففارس الحياة الاجتماعية، المغيث بعطائه

ووجوده. وقد نفذ الشاعر في البيت الأخير إلى شطري الفروسية من خلال التشبيهين في شطري

البيت، فهو كالغيث إذا سئل العطاء، وكالأسد الضاري إذا لزم القتال.

وقد يرتبط المطر بالموت، فيعادل كثرة القتلى في صفوف العدو، والموت الجماعي

السريع؛ مما يكشف قوة قوم الشاعر، وكثافة عدد جيشهم، واستعداداتهم، وقدراتهم القتالية⁽²⁾:

فَجَادَتْ عَلَى الْهَامِزِ وَسَطَ بَيُوتِهِمْ شَأْبِيبُ مَوْتٍ أَسْبَلَتْ وَأَسْتَهَلَّتْ

وبرد الماء بأشكاله المختلفة مادة في صور الشاعر، فقد جاء النهر معادلاً لعطاء

الممدوح، بل فاق عطاؤه عطاء النهر، وذلك في مواضع كثيرة، استطاع الشاعر فيها أن يرسم

لوحات بليغة مقلوبة على درجة عالية من الرقي الفني⁽³⁾:

(1) الديوان: 4/25

(2) الديوان: 14/40. شأبيب: جمع شؤبوب وهو الدفعة من المطر. أسبل: هطل. استهل: اشتد انصبابه مع

صوت.

(3) للمصدر نفسه: انظر مثلاً 35/55-36

وفي الهجاء يجعل الحوض السهل المنال، الذي لا يحرص صاحبه على حمايته؛ فيصبح

مشاعاً منتهكاً للصادر والوارد، معادلاً للعرض الذي ينتهك نتيجة السفه والطيش⁽¹⁾:

عَلَقَ لَمْ لَا تَسْفَهُ وَلَا تَجْعَلَنَّ عَرْضَكَ لِلْوَاردِ وَالصَّادِرِ

وهي صورة تحول فيها المعنى الذهني إلى محسوس، أي أن الشاعر لجأ فيها إلى

التجسيد وهو " إكساب المعاني صفات مادية محسوسة مجسدة، أي تقديم المعنى في جسد شيئي،

أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية المحسوسة"⁽²⁾.

وهذه الصورة وإن كانت تنتزع من الطبيعة، فإنها ترتبط بالبيئة البدوية ارتباطاً خاصاً،

فلحوض الماء عند ذلك البدوي مكانة وحرمة خاصة، إذ تتجلى من خلال محافظته عليه، القدرة

على المحافظة على ممتلكاته وأعراضه، ومكانة قبيلته وسلطانها بين القبائل، وانتهاك الحوض

يعني انتهاك سلطة القبيلة، واستباحة أعراضها وحرمتها.

كما يستعير تدفق الماء لشدة الجهل والحمق، الذي يظهر في صورة سباب وشتائم

وفحش في القول⁽³⁾:

مَنْ الْجَاهِلِ الْعَرِيضِ يُهْدِي لِي الْخَنَا وَذَلِكَ مَّا يَبْتَرِينِي وَيَعْرِقُ
فَمَا أَنَا عَمَّا تَعْمَلُونَ بِجَاهِلٍ وَلَا بِشَبَابٍ جَهْلُهُ يَنْدَفِقُ

ومن مفردات الطبيعة (الجبال)، وقد اتخذ الشاعر من خلودها وثباتها مادة، وهو يدعو

للممدوح بالخلود في قومه؛ فقد دعا له بالبقاء والخلود خلود الجبال⁽⁴⁾:

لَنْ تَزَالُوا كَذَلِكَ ثُمَّ لَا زَلَّ تَ لَهُمْ خَالِدًا خُلُودَ الْجِبَالِ

(1) الديوان 31/18

(2) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 168

(3) الديوان: 29/33-30. العريض: الذي يتعرض للناس بالشر. الخنا: الفحش من القول. شبابة: سفاهة.

(4) المصدر نفسه: 75/1

وهي صورة ترتبط بالقيمة والنفع، فالممدوح يشكل الأساس الذي تقوم عليه حياة هؤلاء، ولذا؛ فهو يتمنى خلوده لهم، وقد اعتاد الأعشى تصوير الممدوح نموذجاً مكتملاً للعطاء الشامل، والقدرة الممتدة السامية فوق قدرات البشر؛ مما جعل بعضهم يربطه برموز أسطورية تتلاءم وحاجة الجماعة إلى القوة بمختلف ألوانها، وسط ظروف الصحراء القاهرة والنظرة الوجودية إلى الحياة⁽¹⁾.

ويشبه الشاعر ناقته الفتية الجسور السريعة، التي تسترسل مندفة في الصحراء بالقطعة من الجبل⁽²⁾:

تَطَنَّاتُ وَسَّاحِبِي سُرْحٍ كِنَازٍ كَرَكْنِ الرَّعْنِ ذُعْلَبَةٍ قَصِيدِ

وهي صورة تعتمد المقايسة الشكلية، إذ يراد بها الضخامة والعلو، كما يراد بها القوة والصمود، والقدرة على الثبات وسط ظروف الصحراء.

ويربط الشاعر بين صورة النوق الضخمة التي تعقر للضيغان وصورة الهضاب، إذ يقول مفتخراً⁽³⁾:

جَعَلَ الْإِلَهِ طَعَامَنَا فِي مَالِنَا رِزْقًا تَضُمُّهُ لَنَا لَنْ يَنْفَدَا
مِثْلَ الْهَضَابِ جَزَارَةٌ لِسُيُوفِنَا فَإِذَا تَرَاعُ فَإِنَّهَا لَنْ تُطْرَدَا

وهي، أيضاً، صورة بصرية يراد بها الشكل، حيث هي في ضخامتها وعلو سنامها وارتفاعه كالهضاب؛ وهذا مما يدل على مدى الكرم عند أصحابها الذين يقدمونها للضيغان.

(1) حسني عبد الجليل، الأدب الجاهلي (قضايا، وفنون، ونصوص)، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الاسكندرية، الطبعة الأولى، 2007م، ص 241-243.

(2) الديوان: 23/65. ناقة سرح: سريعة منبعثة سهلة السير. كناز: ضخمة. الرعن: أنف الجبل. الذعلبة: الناقة السريعة. القصيد: الناقة السمينة.

(3) الديوان، 34/35-36

البيئة:

البيئة هي مجموعة " العوامل المكانية والزمانية الأصلية والطارئة التي تتوافر في بقعة ما، ويتكون منها جميعاً مزاج هو ما يسمى بالبيئة أو الهيئة الاجتماعية، التي تطبع كل ما يتصل بها بطابعها الخاص"⁽¹⁾.

"البيئة تشمل المكان بأبعاده المختلفة، والزمان وما يتصل به من ظلال أدبية وفلسفية، والقيم والعادات والمذاهب والتيارات والأعراف الاجتماعية والسياسية والدينية"⁽²⁾. أي انه يتصل بذلك "استيعاب الإنسان لثقافة عصره، وحضارة مجتمعه، وقيم الجماعة التي ينتمي إليها، وهذا الارتباط أو التشبع لا ينبغي أن ينظر إلى مثل أرفع رقيم أسنى. ولكن لا ينبغي البنية من الوقوف وبشكل تفصيلي ودقيق على ما هو سائد في المجتمع من نماذج ذهنية وأفكار ثقافية، وتشكيلات جمالية"⁽³⁾.

"ولا يمكن إنكار التجاوب والتفاعل البناء، الذي حدث بين الشاعر الجاهلي والبيئة المحيطة به، ومن هنا امتلأ الشعر الجاهلي بذكر الأماكن والبيئات الطبيعية المختلفة بكل معطياتها"⁽⁴⁾. سواء ما ارتبط منها بالتشكيل المادي، أو بمنظومه القيم أو العادات أو المعتقدات الدينية كالمستوى الحضاري العام أو طبيعة الحياة.

وقد كانت البيئة مصدراً يفرض ذاته على الشاعر وخياله، ليشكل من معطياتها كثيراً من الصور التي تدل على ذلك الارتباط الأصل ببيئته وبين بيئته. فقد ظهر في صور الأعشى كثير

(1) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة العاشرة، 2002، ص 83.

(2) عبد اللطيف الحديدي، عضوية الخيال في العمل الشعري، ص 105

(3) مصري عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص 18.

(4) محمد أبو الفتوح العفيفي، البطولة بين الشعر الغنائي والسيرة الشعبية (عنتر بن شداد نموذجاً)، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2001، ص 76

من الأماكن، فالشاعر وهو يشبه حبيبته بالطيبة، يحرص على أن تكون هذه الطيبة من طباء
وجرة⁽¹⁾:

طَيِّبَةٌ مِّنْ طِبَاءٍ وَجَّرَةٌ أَدَمًا ۖ تَسْفُ الْكِبَاثُ تَحْتَ الْهَدَالِ

ويرد ذكر دارين في غير موضع، يرتبط بعضها بالدرة التي يشبه بها المرأة⁽²⁾.

وبعضها بالتجار الذين يحملون المسك والأطياب⁽³⁾:

سُلَافٍ كَانَ الزَّعْفَرَانُ وَعَنْدَمًا ۖ يَصْفَقُ فِي نَاجُودِهَا ثُمَّ تَقْطُبُ
لَهَا أَرْجَ فِي الْبَيْتِ عَسَالٍ كَأَنَّمَا أَلَمَّ بِهَا مِنْ تَجَرِ دَارِينَ أَرْكُبُ

وهي صورة شمسية، تعتمد كثافة الرائحة الزكية، فرائحة الخمر الفواحة، كأنما حط به

تجار (دارين) الركاب، بما يحملون من المسك والأطياب.

ويظهر أثر تلك البيئة الصحراوية البدوية واضحاً في صور الأعشى، ومنها تشبيه

أرداف المرأة إذا قعدت بكثيب من الرمال، وطولها بالحبل⁽⁴⁾:

وَهِيَ إِنْ تَقَعْدُ نَقَاً مِنْ عَالِجٍ ۖ وَإِذَا قَامَتْ نِيَفَاً كَالشَّطْنِ

وهذه الصورة ابنة البيئة من حيث مصدر الصورة التي اختارها الشاعر لإبراز الجمال،

ومن حيث مقياس الجمال نفسه، فهذه الصورة الجمالية للمرأة ترتبط بمكان معين في فترة زمنية

خاصة، وهي صورة بصرية، يراد بها ضخامة الأرداف مع طول الجسم.

(1) الديوان 12/1. الكباث: ثمر الأراك. الهدال: ما تهدل من الغصون واسترسل

(2) المصدر نفسه: 9/80

(3) المصدر نفسه: 15-14/30. سلاف: ما تحلب وسال قبل عصر الخمر وهو أجودها. العندم: شجر له

عروق حمراء يصيب به. صفاق الخمر: روقها وصفافها.

(4) الديوان، 4/78. النقا: الكثيب. عالج: موضع به رمل. الشطن: الحبل

وبشبهه فيض الدمع الحزين عند فراق الحبيبة بفيض الدلاء، يريد بذلك الغزارة⁽¹⁾:

فَفَاضَتْ دُمُوعِي كَفَيْضِ الْغُرُوبِ إِمَّا وَكَيْفًا وَإِمَّا أَنْجِدَارًا

وهي صورة بصرية تستقي من معطيات الحياة اليومية المرتبطة بالبيئة الصحراوية.

ومما ارتبط بالبيئة الصحراوية من أطعمة اللبن الذي شبه به ماء الصحراء الراكد

الأسن، وبشرة المرأة الناصعة⁽²⁾.

وكذلك البيضة إذ عبر بها عن الشر الذي لا يفتأ يأتي به الساعون لذلك، فقد جاء كسرهم

للبيضة معادلاً لأسير أو قتل يجنى عليه⁽³⁾:

أَفِي كُلِّ عَامٍ بَيْضَةٌ تَفْقُوْنَهَا فَتُوْذِي وَتَبْقَى بَيْضَةٌ لَا أَخَالَهَا

وبشبهه الشاعر انتشار الخيل الكثيرة التي يفودها الممدوح بنوى التمر⁽⁴⁾:

مَقَادِكَ بِالْخَيْلِ أَرْضَ الْعَذْوِ وَجُدَّعَانَهَا كَفَيْضِ الْعَجَمِ

وهي صورة فيها الركنان محسوسان، ويقصد بها المقايسة العقلية المنطقية القائمة على

الكثرة.

وبشبهه الشاعر الخمر بدم الذبيح، وهي من الصور التي تستهويه؛ فتد في غير

موضع⁽⁵⁾:

وَلَقَدْ شَرِبْتُ الْخَمَّ تَرَّ كُضْ حَوْلَنَا تَرَّكَ وَكَابُلُ
كَدَمِ الذَّبِيحِ غَرِيْبَةً مِّمَّا يُعَيِّقُ أَهْلُ بَابِلُ

(1) الديوان: 3/5

(2) انظر، المصدر نفسه، 22-21/82، 17/2.

(3) المصدر نفسه، 5/60، انظر أيضاً 11/72.

(4) المصدر نفسه، 25/4. لفيظ: ملفوظ. العجم: النوى

(5) الديوان: 6-5/76

ووجه الشبه في الصورة حسي بصري، وهو اللون الأحمر القاني، الذي يشير إلى جودة

الخمير وتعتيقها.

الحيوان

يحتل الحيوان مساحة واسعة في مجال بناء الصورة في شعر الأعشى، حيث تفرض ماهية الحياة تلك العلاقة المتميزة بين الإنسان والحيوان. فالحيوان الذي يلتصق بالإنسان ويشاطره الحياة وظروفها، ويحمل عنه كثيراً من أعباء عيشه، لا ينفصل عن عالمه النفسي، وكيانه الداخلي، ولذا؛ فإن الشاعر يقتاده في قصيدته؛ ليحمل أفكاره ومعانيه وألوان تجاربه سواء أكان واعياً بذلك أم غير واع، ففي شعر الأعشى الحيوان الأليف والوحش، والطائر الوديع والجارح، والحشرات والزواحف والقوارض. ومن الطبيعي أنها في مواقعها المتباينة في القصيدة تحمل ألواناً شتى من المشاعر والأحاسيس، وترسم أفكاراً دقيقة تكمن في عقلية الشاعر، فهي في وظيفتها داخل القصيدة تنهض بأعباء واسعة في إبراز التجربة.

وكانت الناقة الحيوان الأهم الذي استقطب انتباه الشاعر؛ فأخذت تستمطر فنه، وهو يقف عندها وقفات فنية طويلة متكئة على الحس والخيال؛ لتعكس ذلك الارتباط الذي تجاوز المصالح المادية، والصحبة الحسية إلى ارتباط روحي عميق، فاستوت إنساناً تدنيه إنسانيته من ذات الشاعر.

وتقف الناقة في الطرف الآخر من الصورة لتكون معادلاً فنياً في بعض الصور الغنية بالإيحاء، فقد جعل الشاعر الناقة الغريبة التي حلت في أرض مجهولة، وقد أشفقت من الموت، معادلاً لتخبط الناس واضطرابهم بعد أن فسد أمرهم⁽¹⁾.

فإِنِّي وَجَدْتُكَ لَوْلَا تَجَسُّي لَقَدْ قَلِقَ الْخُرْتُ أَنْ لَا أَنْتَظَرَا

(1) الديوان: 45/5-46. قلق الخرت: فسد الأمر، والخرت ثقب الأذن والإبرة. الغريبة: الناقة الغريبة.

كَطَوَّفِ الْغُرَيْبَةَ وَسَطَّ الْحِصَاصُ تَخَافُ الرُّدَى وَتُرِيدُ الْجَفَارُ

كما استغل الشاعر جانب الخصوبة والولادة المتكررة عند الناقة، للتعبير عن ويلات الحرب وامتدادها في مواضع كثيرة من ديوانه⁽¹⁾.

وتأتي الناقة الشرود معادلاً لقصائد الهجاء الحادة الجارحة، الذائعة المشهورة الداهية بين الناس⁽²⁾:

مَنْ مَبْلَغٍ كَسَّرَى إِذَا مَا جَاءَهُ عَنِّي مَالِكٌ مَخْمَشَاتٍ شُرْدًا

وضمن إطار بحث الشاعر عن معادلات فنية لناقته تقع البقرة الوحشية، التي جاءت في لوحات عديدة غنية بالتفاصيل المادية والفنية، تعتمد السرد القصصي⁽³⁾. كما جاء كل من الحمار الوحشي والثور الوحشي معادلان للناقة في غير موضع⁽⁴⁾.

وتستقطب الفرس، أيضاً، اهتمامات الشاعر، لتتمحور حولها مجموعة من الصور التي تصب معظمها في معاني السرعة والقوة والضخامة والتناسق والجمال، والخفة والرشاقة والأصالة والعراقة، كما ترسم المعادلات الفنية التي جلبها الشاعر للخيال عموماً شدة الإعجاب بها والارتباط والزهو، وهذا لا ينفرد به الأعشى، فقد " كانت العرب ترتبط الخيل في الجاهلية والإسلام، معرفة بفضلها، وما جعل الله فيها من العز، وتشرفاً بها، وتصبراً على المخصصة واللأواء، وتخصُّها وتؤثرها على الأهلين والأولاد، وتفتخر بذلك في أشعارها"⁽⁵⁾.

إلا أن توظيف الشاعر للفرس معادلاً فنياً قد قل في شعر الأعشى، ومنه في موضع الفخر تشبيه نفسه، وهو يثبت لخصمه ويتحداه، ويتصدى له دون كلل أو تعب بالفرس السباق

(1) الديوان، انظر مثلاً: 51/1، 35/21، 37/5، 5/82

(2) المصدر نفسه، 24/34. مخمشات: مغضبات. شرد: أي تأتي من كل مكان لشهرتها وذيوعها.

(3) المصدر نفسه، انظر مثلاً: 37-29/8، 40-28/13

(4) انظر مثلاً: 24-9/15، 32-27/1، 43-30/52

(5) علي الخطيب، فن الوصف في الشعر الجاهلي، ص 104

العداء، الذي لا يدركه العجز أو الكلال، ولا يفتر نشاطه⁽¹⁾:

لَقَدْ مَنُوتُوا بَتَّحَانَ سَاطِي
نُبْتُ إِذَا قِيلَ لَنُةٍ يُعَاطِي
أَخْرَجَ خُضْرًا غَيْرَ ذِي نِيَاطِ

ويأتي الغزال مادة للصورة في كثير من مواضع الغزل، إذ يحرص الشاعر على رسم خطوط الجمال الحسي في المرأة، فيشبهها به، في جمال عينيها ونظراتها الناعمة المربضة، وامتداد جدها، وجمال قوامها، ورشاققتها، نفورها⁽²⁾. وهو يضع الغزال في هياث وظروف زمانية ومكانية تسمو بحسه، وتضفي عليه الإحساس والشعور، فلا يأتي بصورة جامدة ميتة⁽³⁾:
وَجِدْ أَدْمَاءَ لَمْ تُذْعَرْ فَرَائِصُهَا تَرَعَى الْأَرَكَ تَعَاطِي الْمَرْدَ وَالْوَرَقَا
وتظهر المرأة من خلال صورة الغزال في هيئة مادية مثالية، يحاط بها الجمال بالترف والدلال، وإن كان الجمال الذي يسعى وراءه الشاعر لا يقتصر على المرأة الحرة والممنعة التي طالما تغنى بها الشعراء، فقد تكون المرأة قينة أو جارية حسناء يحلم بامتلاكها ويسعى لذلك، فهي قد تكون واحدة من عطايا الممدوح، وثمرة من ثمار رحلة الشاعر⁽⁴⁾:

الْوَاهِبُ الْقَيْنَاتِ كَالْـ _____ غَزْلَانِ فِي سِي عَقِيدِ الْخَمَائِلِ

والمرأة عند الأعشى كثيراً ما تكون فريسة وصيداً ووليمة لذة، ولذا؛ فإن الشاعر لا يثنيه عنها أنها صغيرة أو متزوجة أو حرة أو قينة، فقد ألغيت عنده الحدود الفاصلة بين النساء، كما ألغيت أية حصانة للمرأة، ومما يؤكد ذلك أنه جعلها صيداً لرجل مسن من قضاة، تبيت كارهة

(1) الديوان: 10-8/44. تبحان: جواد. ساطي: اسم فاعل من سطا أي صال ووثب وبطش.

(2) المصدر نفسه: 12/54

(3) المصدر نفسه: 7/80. أدماء: غزالة بيضاء. الفرائص: جمع فريضة وهي لحمة بين الجنب والكتف لا تزال ترعد في الدابة.

(4) المصدر نفسه: 10/70.

له، مضطرة إلى اللجوء إلى الكواهن رجاء الخلاص منه⁽¹⁾؛

تَقْمَرُهَا شَيْخٌ عِشَاءً فَأَصَابَتْ قَضَاعِيَّةً تَأْتِي الْكَوَاهِنَ نَاشِصًا

ويأتي الوعل الذي ينطح الصخرة، وهو يظن أنه يفلقها فلا يضرها، وإنما يوهي قرنه،

معادلاً وموضوعاً لعدوه الأحمق الذي يحاول النيل من قومه، ظاناً لحمقة أنه يضيرهم، فلا يؤثر

بهم، وإنما يضر ذاته بحمقه؛ فيهلكها حين تشب الحرب وينتشر الناس كالطوفان⁽²⁾؛

لَأَعْرِفَنَّكَ إِنْ جَسَدُ النَّفِيرِ بِنَا وَشُبَّتِ الْحَرْبُ بِالطُّوفَانِ وَاحْتَمَلُوا

كَنَاطِحِ صَخْرَةٍ يَوْمًا لِيَفْلِقَهَا فَلَمْ يَضُرَّهَا وَأَوْهَى قَرْنَهُ الْوَعْلُ

ويوظف الشاعر الثور في صورة ينفذ من خلالها إلى عمق شعوره، فقد جعل الثور الذي

يضرب الراعي ظهره حين تعاف البقر الماء؛ ليندفع إلى الحوض فتقبل بإقباله، فيكون ضربه

دون ذنب ارتكبه، إذ هو ضحية امتناع البقر عن ورود الماء - معادلاً فنياً لموقف قومه منه فيما

يكفونه من ذنوب لا يد له فيها⁽³⁾؛

وَإِنِّي وَمَا كَلَفْتُمُونِي وَرَبِّكُمْ لَسَيَعْلَمُ مَنْ أَمْسَى أَعَقَّ وَأَحْرَبَا

لَكَالثَّوْرُ وَالْجَنِّيُّ يَضْرِبُ ظَهْرَهُ وَمَا ذَنْبُهُ أَنْ عَافَتْ الْمَاءَ مَشْرَبَا

فهذه الصورة تحمل واقعاً نفسياً أليماً، يدفع المتلقي إلى التأمل في ماهية التجربة التي

يعيشها الشاعر، وتوحي بأبعاد معاناته.

(1) الديوان: 3/19، تقمرها: تصيدها في القمراء. ناشصاً: كارهة لزوجها.

(2) المصدر نفسه: 48/6-49. النفير: القوم ينفرون للقتال. احتملوا: صبروا على الشدة.

(3) المصدر نفسه: 25/14-26 أعق: أفل من عق الولد أباه خالفه وترك الشفقة عليه والإحسان إليه. أحربا:

من حرب الرجل حرباً أي غضب. الجنى: الراعي.

ويكثر توظيف الأسد معادلاً، وخاصة في الفخر والمديح والهجاء، فهو من الحيوانات

التي تستهوي الشاعر في تجسيده للبطولة، فهو النموذج الأمثل الذي يرسم صورة الفرسان بما

يحمل من قوة وهيبة ووحشية ودموية⁽¹⁾.

وبالمقابل يستمد الشاعر من الأرنب معاني الضعف والجبن والهوان والصغار حين

يعادل الرجل به، وهي معاني معروفة ومتداولة، وقد جاء به ليعبر من خلاله عن هوانه وحقارة

شأنه حين غاب قومه⁽²⁾:

أَرَأَيْي لَسَدْنُ أَنْ غَابَ قَوْمِي كَأَنَّمَا يَرَأِي فِيهِمْ طَالِبُ الْحَقِّ أَرْنَبًا

وهي صورة تعكس واقع الجاهلي عموماً بعيداً عن قومه، إذ يحس الظلم وضياع الحقوق

والكرامة. وقد كان من قبل في قومه عزيزاً كريماً وللطير على اختلافه حضور في الصورة

عند الأعشى، ومن الطيور التي جاءت معادلاً للعقاب، "وهو سيد الطيور عند العرب، ويسمونه

الكاسر"⁽³⁾. وهو، في الغالب، يأتي معادلاً للخيل، فإذا انقضت الأفراس القوية المحبوبة للظهور

كانت كالعقبان التي تهوي من فوق برج عال⁽⁴⁾:

عَلَى كُلِّ مَحْبُوكٍ السَّرَاةُ كَأَنَّهُ عَقَابٌ هَوَتْ مِنْ مَرْقَبٍ إِذْ تَعَلَّتْ

ومن الطبيعي أن الشاعر يستمد من هذا الطائر معاني القدرة والسرعة والعزة والغلبة والعلو.

كما يجسد الصقر معاني مشابهة؛ وقد أصبح مصدراً للصورة؛ فقد شبه الشاعر الفرس

الجواد العداء، يصيد حمار الوحش وأتانة الحائل التي لم يتقّلها الحمل فيعوقها عن الجري، إذ

(1) الديوان انظر مثلاً 14/70-17، 21/28-30، 16/42

(2) المصدر نفسه: 14/19.

(3) المصدر نفسه، ص 40، الهامش

(4) المصدر نفسه، 40/13

يلحقهما موفور النشاط في غير جهد، لم يتصعب عرقاً - شبهه بالصقر الشره إلى اللحم حين يتبع القطيع من البقر وقد أدبر مولياً للفرار، تتوالى أفرادها عقد لؤلؤ قد انفردت، فهوت حباته متتابعة⁽¹⁾:

بَصِيدُ النَّحُوصِ وَمِسْطَها وَجَّهَ شَهْمَا قَبْلَ أَنْ يَسْتَحِمَّ
وَيَوْمَ إِذَا مَا رَأَيْتُ الصَّوَا رَأْبَرَ كَاللُّؤْلُؤِ الْمُنْخَرِمِ
تَدْلِي حَيْثُ كَانَ الصَّوَا رَأْتَبَعَهُ أَزْرَقِي لَحْمِ
وبأني سواد جناح الغراب معادلاً لسواد شعر الرأس، في صورة يقصد الشاعر بها

استدعاء ماضيه، حين كان شاباً يستقطب اهتمام الحسان⁽²⁾:

وَإِذْ لِمَتِي كَجَنَاحِ الْغُدا فَرَنُو الْكَعَابِ لِأَعْجَابِها

والمعروف أن الغراب عند العرب رمز للشؤم والتطير، وقد جاء عند الجاحظ، أن الغراب مشتق اسمه من الغربة والاعتراب والغريب، وليس في الأرض بارح أو نطيح ولا قعيد ولا أعضب (مكسور القرن)، ولا شيء مما يتشاءمون به إلا والغراب عندهم أنكد منه⁽³⁾. إلا أن الشاعر قصد به وجهاً يناقض تماماً معناه السلبي، حين اعتمد الصورة اللونية الدالة على الحياة، إذ يرتبط سواد الشعر بعنفوان الشباب.

(1) الديوان: 45-43/4

(2) المصدر نفسه: 11/22. النحوص: الحائل التي لم تحمل وهي أسرع جرياً لأن بطنها لا تنقلها. المسحل: حمار الوحش. يستحم: يعرق من كثرة الجري، أي أنه يدركها من غير تعب. الصوار: قطيع يقر الوحش. خرم الخرزة: قصمها. فرس محبوبك السراة: أي محكم الخلق شديد وثيق.

(3) الحيوان: 316/2

أما الديك، فيأتي في شعر الأعشى مقترناً بالخمير على الأغلب، فقد جاءت عين الديك معادلاً للخمير في صفائها⁽¹⁾. "وعين الديك يضرب بها المثل في الصفاء والبريق"⁽²⁾. والديك يأتي، في الغالب، رمزاً لبداية الصباح، فيكون صوته بداية للشرب أو نهاية لجلسات السمر⁽³⁾. ويجسم الشاعر القلب طائراً في غير موضع، معبراً عن شدة الشعور، فهو يطير من شدة الحب والألم والحسرة بعد فراق الحبيبة⁽⁴⁾.

فَأَلَوْتُ بِهِ طَارَ مِنْكَ الْفُؤَادُ وَالْفَيْتَ حَيَّرَانِ أَوْ مُسْنِحِيرَا

ويستمد الشاعر بعض صوره من القوارض، فقد هجا أعداءه هجاءً مريراً، إذ شبههم بفئران القبور العمياء، يحتقرون باحثين عن مكاسب مادية رخيصة دنيئة⁽⁵⁾.

ويعتمد، أيضاً، الحشرات والزواحف مصدراً، كالجراد والنحل والبعوض والحية والعقرب وغيرها⁽⁶⁾. ومن ذلك تشبيه قصائد الهجاء بالقوارص في قوة تأثيرها، وإيلامها المهجو⁽⁷⁾، وقضائها عليه:

فَإِنْ تَتَعَدَّنِي أَتَعِدُكَ بِمِثْلِهَا وَسَوْفَ أَزِيدُ الْبَاقِيَاتِ الْقَوَارِصَا

ويشبه الشاعر إثارة هجائه بلمس الأفعى، مهدداً بذلك خصمه⁽⁸⁾:

فَلَا تَلْمِسِ الْأَفْعَى يَدَاكَ تُرِيدُهَا وَدَعَهَا إِذَا مَا غَيَّبَتْهَا سَفَاتُهَا

(1) الديوان: 13/30

(2) أنور عليان أبو سويلم، الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، الطبعة الأولى، (1403هـ - 1983م)، ص 201.

(3) الديوان: انظر مثلاً 15/5، 11/8

(4) المصدر نفسه: 23/12

(5) المصدر نفسه: 10-6/50

(6) انظر مثلاً: 12/23، 27/79، 22-23/55، 72/2.

(7) المصدر نفسه، 17/19

(8) المصدر نفسه: 22/10. السفاة: التراب

ورغم أن الأفعى تتخذ، في الغالب، دلالة سلبية تفتن بما يُكره، إلا أن الشاعر يتخذها في ميدان المدح معادلاً للممدوح، الذي يقهر أعداءه، حين يمضي مقاتلاً بسيفه، فتمضي يده في حركة صاعدة هابطة، في صرامة لا تفتن ولا تلين، حتى تتشق عن مناكبه الدروع، فكأنه حية من حيات سلع القاتلة⁽¹⁾:

يَرَاكَ الْأَعْدَاءُ عَلَى رَغْمِهِمْ تَحُلُّ عَلَيْهِمْ مَحَلًّا عَوِيصًا
كَحَيَّةٍ مَنَعَتْ مِنَ الْقَاتِلَاتِ تَقْدُ الصَّرَامَةَ عَنْكَ الْقَمِيرَ صَا

التاريخ والثقافة

تشير المصادر المختلفة التي تناولت حياة الأعشى، إلى أنه كان كثير الترحال، ينقل في بينات مختلفة ومتباعدة في بلاد العرب والعجم⁽²⁾. وهذا ما أكدته شعر الأعشى نفسه، إذ يقول⁽³⁾:

وَقَدْ طَفَقْتُ لِلْمَالِ أَفَاقَهُ عَمَّانَ فَحِمَصَ فَأَوْرِيَّ شَلِمَ
أَتَيْتُ النَّجَاشِيَّ فِي أَرْضِهِ وَأَرْضَ النَّبِيطِ وَأَرْضَ الْعَجَمِ
فَنَجَّرَانِ فَالَسَّرُوْا مِنْ حِمِيرٍ فَأَسَاءَ مَرَامِي لَهُ لَمْ أَرَمْ
وَمِنْ بَعْدِ ذَلِكَ إِلَى حَضْرَمَوْتَ فَأَوْفَيْتُ هَمِّي وَحِينَا أَهْمُ

ومن الطبيعي أن تطواف الأعشى في هذه البلاد قد أتاح له فرصة الاتصال ببيئاتها الاجتماعية، والتعرف على بنائها الفكري والثقافي، ومعتقداتها وتاريخها، وقد ظهر ذلك جلياً في

(1) الديوان: 12/31-13. أمر عويص: صعب. سلع: جبل في المدينة. الصارم: الحاد الماضي. نقد: تقطع.

(2) المصدر نفسه: ص 37، انظر أيضاً شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص 336

(3) المصدر نفسه: 56/4-59

تشكيله صورته، ومن ذلك تشبيه المرأة بالدمية أو التمثال في غير موضع، ومنها أنه شبه حبيبته بين أترابها بدمية أقيمت في محراب من المرمر المزخرف بالذهب اللامع البراق⁽¹⁾:

وَقَدْ أَرَاهَا وَسَّطَ أَتْرَابَهَا فِي الْحَيِّ ذِي الْبَهْجَةِ وَالسَّامِرِ
كَدَمِيَّةٍ صُورَ مَحْرَابَهَا بِمُذْهَبٍ فِي مَرْمَرٍ مَائِرِ

وهذه الصورة تقوم على المقايسة المادية العقلية المنطقية، ويقصد بها التشبيه المادي الجسدي، وهي تدل على أثر الحضارات المجاورة، إذ سحبت فيها إنسانية المرأة لتجسد مادة فنية إبداعية بارزة الجمال وسط ملامح البيئة الفنية الحضارية، المرتبطة بالسلطان والغنى والترف، فهذه ليست مما يعرف أهل البادية، أو يستطيعون له صنعا، وإنما هذه صناعة الروم وأهل فارس ممن بلغوا شأواً غير قليل في الحضارة، ولا سيما أن معابد الروم من قديم تحوي مثل هذه الدمي والتمائيل⁽²⁾، وإن كان بعض الدارسين يرى أن هذه التماثيل والدمى ترتبط بالحياة الدينية الجاهلية، فهي "أشكال وتمائيل مجسمة لربات أو أرباب يعبدونها، ومن ثم كانوا يبالغون في تحسينها وتزيينها؛ لتخرج آية في الروعة والجمال"⁽³⁾.

والجمال الذي يصفه الشاعر هو الجمال الحسي الخالي من الحياة، فهو لا يلتفت إلى الجمال الداخلي، بدليل أن المرأة تتحول فيه إلى مادة مجردة لا روح فيها. ومن أمثلة ذلك، أيضاً، قول الشاعر⁽⁴⁾:

وَحُورٌ كَأَمْثَالِ الدُّمَى وَمَنَاصِفٌ وَقِدْرٌ وَطَبَّاخٌ وَصَاغٌ وَدَيِّسَقُ

(1) الديوان: 6-4/18. أترابها مثيلاتها في العمر. المحراب: الغرفة وصدر البيت. مائر: براق يتموج لجودة صقله.

(2) خالد محمد الزواوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، ص 43

(3) عبد العزيز نبوي، المرأة في شعر الأعشى (دراسة تحليلية)، دار الصدر لخدمات الطباعة، القاهرة، 1987م، ص 95.

(4) الديوان: 11/33. مناصف: جمع منصف وهو الخادم. الديسق: خوان من فضة.

فالشاعر يشبه النساء الجميلات بالذمي، وهن نساء يرتبطن بإطار مكاني خاص، حيث يظهر الوصف اللاحق ما تحويه القصور أو بيوت السادة والأغنياء من خدم وطباخين وألوان أطعمة وأقداح وخوان

والشاعر في هذه الصورة، أيضاً، يبغي الجمال الجسدي، ولا يلتفت إلى الجمال المعنوي، فهو بلاحق هذا الجمال في كل موضع، ويحاول أن يبدع في إظهاره، وهذا ما نجده عند غيره من شعراء الجاهلية، إذ "يوشك أن يكون مفهوم الجمال متمثلاً بالمرأة متركزاً فيها، فالجاهلي (يكاد) لا يجد في حياته الضيقة تعبيراً عن حس الجمال إلا في هذا الجمال الأنثوي. إن المرأة هي جماع مظاهر الجمال وصوره، فهو لا يشهد غيرها في حياته الرتيبة، وهي تكاد تكون لذلك محور اهتماماته النفسية ووثباته العاطفية، فالجمال يخفق في إشراق وجهها، وحوار عينيها، وطول جيدها، واعتدال قامتها، وهو لذلك حين ينشد الجمال إنما ينشده فيها، وحين يلمسه إنما يتلمسه عندها... إنها في صورة أخرى من صور التعبير، لغة الجمال المشتركة بين هؤلاء الجاهلين يلتقون عندها، ويشتركون جميعاً فيها، فجمالها هو الصورة المثلى للجمال"⁽¹⁾.

وترد في شعر الأعشى تسميات كثيرة لمساكن وأبنية غير عربية، إذ المعروف أن بيوت العرب آنذاك كانت الخيم، ومن ذلك تشبيه الداقة بالقصر في ضخامتها وقوة بناء جسمها⁽²⁾.

وَعُـلَّامٌ قَالِمٌ ذِي عَدُوَّةٍ وَذُلُولٍ جَسْرَةٍ مِثْلُ الْفَدَنِ
كما يشبهها بقنطرة الرومي⁽³⁾:

(1) شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام (من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة)، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1979، ص 178.

(2) الديوان: 27/78 الفدن: القصر.

(3) المصدر نفسه: 25/1. مرحت: نشطت. قنطرة الرومي: برج من بناء الروم. الإرقال: ضرب من عدو الإبل.

مَرَحَتْ حُرَّةٌ كَقَنْطَرَةِ الرَّوِّ مِثْلُ تَفْرِى الْهَجِيرِ بِالْإِرْقَالِ

ويشبهها بعد أن اكتنزت لشدة العناية بها بينان التهامي الشامخ، الذي أقيم بالحجارة

والأجر والطين والجير⁽¹⁾:

لَدَى ابْنِ يَزِيدٍ أَوْلَدَى ابْنِ مُعْرِفٍ يَفَّتْ لَهَا طَوْرًا وَطَوْرًا بِمَقْلَدِ

فَأَضَحَتْ كَبَيَّانِ التَّهَامِيِّ شَادَهُ بَطِينِ وَجِيَّارٍ وَكَلَسِ وَقَرَمَدِ

كما يأتي الفحل في صور مادية مشابهة، إذ شبه الشاعر أخشاب الرُّحْل وقد ارتفعت

فوق جسمه الضخم، ببرج متماسك البنيان له باب في أعلاه⁽²⁾:

وَمَهْمُهُ نَازِحٌ قَفَّرَ مَسَارِبَهُ كَلَفَتْ أَعْيَسَ تَحْتَ الرُّحْلِ نَعَابًا

يَنْبِي الْقَتُودَ بِمِثْلِ الْبُرْجِ مَتَّصِلًا مُؤَيَّدًا قَدْ أَنْافُوا فَوْقَهُ بَابًا

وتأتي صورة الرومي الذي يلتمس فتح قفل مستعلق، لا يزال يدير فيه المفتاح؛ فيخطئ

حدَّ أسنانه وبزل عنها، معادلا ومادة تصويرية للشاعر وهو يمسك بمن ظلمه فلا يفلته ولا يغفر

له؛ كي لا يعود ذلك ظاناً به الضعف⁽³⁾:

وَكُنْتُ إِذَا مَا الْقِرْنُ دَامَ ظِلَامَتِي غَلَقْتُ فَلَمْ أَغْفِرْ لَخَصْمِي فَيَدْرِبَا

كَمَا التَّمَسَ الرُّومِيُّ مِنْ شَبِّ قَفْلِهِ إِذَا اجْتَسَّهُ مِفْتَاحُهُ أَخْطَأَ الشُّبَّ

ومما ارتبط بالحياة الاجتماعية والدينية عند غير العرب، تشبيه حال السائلين وهم

يطوفون بباب الممدوح، بحال النصارى وهم يطوفون ببيت الوثن⁽⁴⁾:

(1) الديوان : 8-7/28

(2) المصدر نفسه: 10-9/79. مهمه: صحراء. نازح: بعيد. أعيس: جمل أبيض يخالطه شقرة أو ظلمة.

القتود: خشب الرحل

(3) الديوان: 39-38/14

(4) المصدر نفسه: 51/2. العفاة: السائلون: الوثن: الصنم.

يَطُوفُ الْعُفَاةُ بِأَبْوَابِهِ كَطُوفِ النَّصَارَى بْبَيْتِ السَّوْنِ

وهناك صور قليلة استقاها الشاعر من العقيدة الإسلامية، في قصيدته التي مدح بها الرسول، عليه الصلاة والسلام، وهي قصيدة شكك شوقي ضيف في نسبتها إلى الأعشى، فهي عنده منتحلة ولا تتفق في شيء مع نفسية الأعشى⁽¹⁾. إذ جعل النقي زاداً، كما جعل الإنسان الذي أمن نفسه بزاد الطريق في السفر، معادلاً لمن يعمل صالحاً، فيأتي به بعد الموت⁽²⁾:

إِذَا أَنْتَ لَمْ تَرْحَلْ بِزَادٍ مِنَ النَّقَى وَلَا قَيْتَ بَعْدَ الْمَوْتِ مَنْ قَدْ تَزَوَّدَا

وتظهر آثار الثقافة المتعلقة بالكتابة، إذ شبه دار ميثاء وقد طمست آثارها بالكتاب وقد

أنمحت سطورها، وهي من الصور المألوفة في الشعر العربي⁽³⁾:

لَمِثْأَاءَ دَارٍ عَفَا رَسْمُهَا فَمَا إِنْ تَبَيَّنَ أَسْطَرَّهَا

وتبدو ثقافة الشاعر الواضحة في مجال التاريخ، والتراث الديني، والقصص القديمة،

حيث يستدعي التاريخ البعيد والقريب للعرب وغيرهم، فيستحضر قصص الأنبياء والقبائل والأمم

البائدة وأعلام التاريخ الإنساني؛ ليسترفد أحوالها السياسية والعقدية ومصائرهم بصورة قد تختلط

فيها الحقيقة بالخيال؛ ليجعل ذلك كله معادلاً فنياً في البناء التصويري. ومن ذلك ارتداده إلى

قصة سيدنا نوح عليه السلام في صنع الفلك وجزاء الله عز وجل له، ليأتي ذلك الجزاء معادلاً

لجزاء إياس ضمن إطار الدعاء⁽⁴⁾:

جَزَى إِلَهُ إِيَسَا خَيْرَ نِعْمَةٍ كَمَا جَزَى الْمَرْءُ نُوحًا بَعْدَمَا شَابَا

(1) شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص 342

(2) الديوان، 17/17

(3) المصدر نفسه: 1/64

(4) المصدر نفسه: 28/79-29.

فِي فَلَكِهِ إِذْ تَبَدَّأَهَا لِیَصْنَعَهَا وَظَلَّ یَجْمَعُ أَلْوَحاً وَأَبْوَاباً

والشاعر وهو يجوب التاريخ القديم كثيراً ما يبحث عن العبرة والعظة؛ ولذلك ورد كثير من القصص أدلة وبراهين على استحالة الخلود، وعلى النهاية الحتمية للإنسان. فالإنسان المائل في الحاضر ماض إلى الموت كما مضى أولئك السابقون، رغم امتلاك بعضهم عناصر القوة والقدرة والسلطان والجاه والملك والنعيم والثراء كساسان ملك الفرس وكسرى شهنشاه، ومورق ملك الروم، والنعمان بن المنذر⁽¹⁾. فهو يأتي بأمتلة كثيرة متكاملة، تقدم دليلاً على صدق ما يطرحه، وهو عبثية التمسك بالحياة واعتقاد البقاء والخلود، ويؤكد حتمية الموت، إذ لو كان الخلود ممكناً لكان لهؤلاء أصحاب الملك والسلطان.

وتبدو ثقافة الشاعر في الأمتلة المتتابة التي يقدمها عميقة وواسعة، فهو يحرص على إحاطة الشخصية الواردة بكل ما ارتبط بها من أحداث وأحوال وصفات دقيقة، وأماكن وأبنية كالقصور والحصون والأسوار وغيرها من الماديات، وهذه الأحداث والأحوال والأماكن الحقيقية التي أوردتها، أضفى عليها قدراً من الخيال، وخاصة فيما يتعلق بالقيان ومجالس الشراب. وكثيراً ما يشير الشاعر إلى الدروع المتقنة الصنع بالتركيب اللغوي (من نسج داوود)، معتمداً في ذلك على مهنة سيدنا داوود عليه السلام، ومنها قوله⁽²⁾:

وَأَعَدَدْتُ لِلْحَرْبِ أَوْزَارَهَا رِمَاحاً طَوَّالاً وَخَيْلاً ذُكُوراً
وَمِنْ نَسْجِ دَاوُودَ مَوْضُوءَةً تُسَاقُ مَعَ الْحَيِّ عِيراً فَعِيراً

ويشبه الشاعر ابنه بزرقاء اليمامة، لينفذ من خلال ذلك إلى إبراد قصتها بصورة

(1) الديوان: انظر مثلاً 5/33-18.

(2) المصدر نفسه: 45-44/12.

مفصلة، وكان التشبيه يأتي ذريعة لذلك القص التاريخي الطويل⁽¹⁾.

ومن القصص التي أوردها الأعشى معادلاً وموضوعاً قصة السموأل اليهودي ووفائه

لأمريئ القيس، مقابل حياة ولده الذي قتله الحارث بن ظالم، والذي راحت قصته مثلاً⁽²⁾.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(1) الديوان: 21-14/13.

(2) المصدر نفسه: ص228، وانظر الأبيات 21-5/25.

الصورة الشعرية أنماطها الفنية التشبيه، الاستعارة، الكناية

الفصل الثاني

التشبيه في شعر الأعشى

التشبيه: القيمة والخصائص
التشبيه المفرد والتشبيه التمثيلي
لوحات التشبيه التمثيلي المتمد:

- لوحات الحيوان.

- لوحات المرأة.

- لوحات الرجل.

التشبيه

القيمة والخصائص

التشبيه أحد الأشكال الأساسية للتعبير الفني، وهو من أبرز أدوات التصوير وأقدم وجوه الخيال التي عرفها البيان العربي؛ فقد استأثر بعناية العرب عامة وأهل الأدب منهم خاصة. وفي ذلك يقول المبرد (ت 285هـ) ⁽¹⁾: " التشبيه جار كثير في كلام العرب، حتى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم، لم يبعد".

وقد حظي التشبيه بمكانة رفيعة عند البلاغيين والنقاد القدامى، فهو كما يذكر ابن وهب: "من اشرف كلام العرب، وفيه تكون الفطنة والبراعة عندهم" ⁽²⁾.

ويؤكد العسكري (ت 395هـ) تلك القيمة والمكانة التي ترتبط بوظيفته في إبراز المعنى وتوضيحه وتوكيده، فهو "يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً، وهذا ما أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه. وقد جاء عن القدماء وأهل الجاهلية من كل جيل ما يستدل به على شرفه وفضله وموقعه من البلاغة بكل لسان" ⁽³⁾.

كما يؤكد القرويني (ت 739هـ) ذلك الإجماع على قيمة التشبيه وشرف قدره في البلاغة العربية، فبعد أن يوضح معنى التشبيه اصطلاحاً، يبين قيمته التي تنبع من قدرته على

(1) المبرد، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، والسيد شحاته، دار النهضة مصر، القاهرة، 1981، 93/3.

(2) ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة العاني بغداد، الطبعة الأولى، (1387هـ - 1967م)، 130.

(3) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص 265.

مضاعفة أثر المعنى في النفس مهما كان الغرض الشعري، إذ يقول⁽¹⁾: "وإذ قد عرفت معنى التشبيه في الاصطلاح، فاعلم أنه مما اتفق العقلاء على شرف قدره، وفخامة أمره في فن البلاغة، وأن تعقيب المعاني به، لا سيما قسم التمثيل منه، يضاعف قواها في تحريك النفوس إلى المقصود بها، مدحاً كانت أو ذماً أو افتخاراً أو غير ذلك".

وكان السكاكي (ت 626هـ) من قبله، قد عد البراعة فيه الركن الأساس في امتلاك بقية فنون البيان، بقوله⁽²⁾: "فهو الذي إذا مهت فيه ملكت زمام التدريب في فنون السحر البياني"، كما أشار السكاكي إلى قدرة التشبيه على إخراج الخفي إلى الجلي، وإدناؤه البعيد من القريب⁽³⁾. وقد ذكر ذلك ابن رشيق من قبل حين بين أن "التشبيه والاستعارة جميعاً يخرجان الأغمض إلى الأوضح ويقربان البعيد"⁽⁴⁾.

والمقاربة في التشبيه أحد الأركان الأساسية التي قام عليها عمود الشعر العربي، فقد ذكر المرزوقي أنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف - ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوانح الأمثال وشوارد الأبيات - والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتتامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما

(1) القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق علي بو ملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت، الطبعة الثانية، 1991م، 189.

(2) السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، (1403هـ - 1983م)، 331.

(3) المصدر نفسه، 331.

(4) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، الطبعة الثالثة، (1383هـ - 1963م)، 287/1.

فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر⁽¹⁾؛ ولذا عد ابن قتيبة الإصابة في التشبيه أحد أسباب اختيار الشعر وحفظه، إذ يقول⁽²⁾: "وليس كل الشعر يختار ويحفظ على جودة اللفظ والمعنى، ولكنه قد يختار ويحفظ على أسباب منها الإصابة في التشبيه".

وكان التفاوت في حسن التشبيه أحد المقاييس الأساسية التي اعتمدها ابن سلام فسي تصنيفه الشعراء، فقد ميز به ذا الرمة، إذ يقول⁽³⁾: "كان أحسن طبقته تشبيهاً، وأحسن الإسلاميين تشبيهاً ذو الرمة".

كما يذكر القاضي الجرجاني (ت392)، أنه كان أحد ركائز المقايسة والمفاضلة بين الشعراء، فقد "كانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأجاد، وشبه فقارب، ولم تكن تحفل بالإبداع والاستعارة"⁽⁴⁾. بل إنهم ربطوا بين ماهية الشعر وامتلاكه وجوهره والتشبيه، وجعل ذلك دليلاً على الشاعرية، ومن ذلك ما يروى عن حسان بن ثابت وابنه، حين قال الابن: "لسعني طائر. قال: فصفه لي يا بني. قال: كأنه ثوب حبرة. قال حسان: قال ابني الشعر ورب الكعبة"⁽⁵⁾.

(1) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، (1411هـ - 1991م) 9/1.

(2) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تقديم حسن تميم، مراجعة محمد عبد المنعم العريان، دار أحياء العلوم، بيروت، الطبعة الثانية، (1406هـ - 1986م)، 37.

(3) محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 55/1.

(4) القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتبني وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد النجاوي، دار إحياء الكتب العربية، الطبعة الثالثة، 32.

(5) الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، الطبعة الثانية، 1965م، 65/3.

وقد بين ابن الأثير دور التشبيه بقوله⁽¹⁾: "وأما فائدة التشبيه في الكلام، فهي أنك إذا مثلت الشيء بالشيء، فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به، أو بمعناه. وذلك أوكد في طرفي الترغيب فيه أو التنفير عنه. ألا ترى أنك إذا شبّهت صورة بصورة هي أحسن منها كان ذلك مثبتاً في النفس خيلاً حسناً يدعو إلى الترغيب فيها، وكذلك إذا شبّهتها بصورة شيء أقبح منها، كان ذلك مثبتاً في النفس خيلاً قبيحاً يدعو إلى التنفير عنها، وهذا لا نزاع فيه".

فقيمة التشبيه تتأتى من دوره في "نقل الشعور بأشكال وألوان من نفس إلى نفس، وبقوة الشعور وثيقظته وعمقه واتساع مداه، ونفاذه إلى صميم الأشياء"⁽²⁾؛ فهو يظهر "صورة ذهنية عند المتكلم لا يرى التعبير عنها كافياً في تصويرها في صورة أشد وضوحاً، وأكمل أطرافاً، يزيد قياسها بها، ومطابقتها لها تقرير المعنى، وتأكيده الدلالة، (فهناك) ما لا تكتمل دلالاته، ولا تتمكن في النفس صورته، ولا يملك الحس والوجدان مدلوله، إلا بإخراجه هذا المخرج التصويري، الذي تتعاون قوى النفس -من فكر وخيال معاً- في إحكامه وبث الحياة فيه"⁽³⁾.

"قالفتنة بالتشبيه فتنة قديمة، تلخص المنهج العربي المحافظ، الذي ينظر إلى الشعر القديم في روعة وإجلال، وقد تلاحت فيه التشبيهات تلاحاً كأنما يريد الشاعر ألا يتوقف عند غاية"⁽⁴⁾.

بيد أن ذلك الاهتمام المبكر بالتشبيه، قد لا يقف عند انتشاره وقدرته على التقريب والتوضيح، أو تعميق أثر المعنى في النفس ترغيباً أو تنفيراً من خلال الخيال، بل هو أكثر من

(1) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، 2/123.

(2) محمد بركات حمدي أبو علي، فصول في البلاغة، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، (1403هـ - 1983م)، 264.

(3) عز الدين علي السيد، الحديث النبوي من الوجهة البلاغية، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، (1392هـ - 1973م)، 136.

(4) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، 46.

ذلك، فقد ارتبط ميلهم إليه بتلك الفنية التي استهوتهم، أو كما يقول الرباعي⁽¹⁾: "لأنهم لمسوا فيه القدرة على توفير الومضة الجمالية السريعة التي أحبوها".

فميلهم إلى التشبيه يرتبط بفلسفتهم الجمالية عموماً، فهي فلسفة تقوم على حب الجمال السهل الواضح، والتشبيه قادر على تحقيق هذا الجمال؛ إبرازه حدين متناظرين كل منهما باتجاه يلتقي فيه مع الآخر، لكنهما لا يتحدان اتحاداً تاماً، وإنما ينسجمان بهدوء وبلا صدام⁽²⁾.
والتشبيه لغة المماثلة والمحاكاة، وهو مصدر الفعل شَبَّه، وقد جاء في اللسان: "الشَّبَّه، والشَّبَّه: المثل، والجمع أشباه، وأشبه الشيء الشيء مائلاً"⁽³⁾.

أما اصطلاحاً، فلعل المبرد (ت 285) أول من اهتم بوضع حدٍّ له، وفتح الباب لبحثه، إذ يقول⁽⁴⁾: "واعلم أن التشبيه حدٌّ، فالأشياء تتشابه من وجوه، وتتباين من وجوه، وإنما ينظر إلى التشبيه من حيث وقع". وكان القدماء يكثر استعمال الكلمة دون الاهتمام بالتنظير لها، يقول ابن سلام⁽⁵⁾: "كان أحسن أهل طبقته تشبيهاً، وأحسن الإسلاميين تشبيهاً ذو الرمة"، وذكرها الجاحظ (ت 255) دون اهتمام بتعريفها في موازنته بين تشبيه الشاعر وتشبيه الرسول (عليه الصلاة والسلام)، وحقيقة كل منهما: "وإذا حصلت تشبيه الشاعر وحقيقته، وتشبيه النبي (صلى الله عليه وسلم) وحقيقته، عرفت فصل ما بين الكلامين"⁽⁶⁾.

(1) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 42.

(2) المرجع نفسه، 52.

(3) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة "شبه".

(4) المبرد، الكامل في اللغة والأدب، 52/3.

(5) ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، 55/1.

(6) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، محمد فاتح الداية، بيروت، الطبعة الرابعة، 19/2.

وفي هذا التعريف قيّد المبرد التشبيه فجعله يقع في وجوه ويختلف في أخرى، إذ لو انعدمت الفوارق، لكان المشبه هو ذاته المشبه به، فقد وضع حداً للتشبيه لا يجوز تجاوزه، ليحتفظ بالفواصل بين الركنين.

وهذا ما ذكره قدامة (ت 337هـ)، الذي أكد ضرورة التباين بين المتشابهين، وإن اتفقا في بعض الوجوه: "إن الشيء لا يشبه بنفسه ولا بغيره من كل الجهات، إذ كان الشئان إذا تشابها من جميع الوجوه، ولم يقع بينهما تباين البتة اتحداً، فصار الاثنان واحداً، فبقي أن يكون التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معانٍ تجمعهما، ويوصفان بها، واقتراق في أشياء يعرّف كل واحد منهما بصفها. وإذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه، هو ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد"⁽¹⁾.

وقدامة بذلك يدرج التشبيه في إطار الأغراض الشعرية، ويحدده تجديداً يمتاز بصرامته المنطقية، ودقته العقلية⁽²⁾.

على أن تعريف قدامة وإن حرص على التفريق بين المتشابهين والفصل بينهما، فإن أفضل التشبيهات أدبه، ما اقترب فيه الطرفان من الاتحاد، فهو يرفض أن يكون المشبه عين المشبه به، ولكنه يسعى وراء أقصى التقارب داخل حدود الانفصال والغيرية.

أما الرّماني (ت 386) الذي جعل التشبيه العقد، فقد كان تعريفه جامعاً مبيناً مفصلاً، حيث أبان وجوه الالتقاء بين طرفي التشبيه، فجعلها في العقل والحس، وجعل الجمع بين الطرفين بالقول الصريح، وبالإيحاء القلبّي: "التشبيه هو العقد على أن أحد الشئيين يسد مسد الآخر في حس أو عقل، ولا يخلو التشبيه من أن يكون في القول أو في النفس"⁽³⁾.

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 124.

(2) انظر محمد عزام، مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1995م،

129.

(3) الرّماني، النكت في إعجاز القرآن، ص 80.

والتشبيه عند أبي هلال العسكري (ت395) هو الوصف، ويجيز لكل من الطرفين أن ينوب عن الآخر بقوله⁽¹⁾: "التشبيه الوصف بأن أحد الطرفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ناب منابه أو لم ينب، وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة التشبيه".

وينقل الباقلاني (ت 403) تعريف الرُّماني فيقول⁽²⁾: "وأما التشبيه فهو العقد على أن أحد الشئيين يسد مسد الآخر في حس أو عقل".

ويعد تعريف ابن رشيق (ت 456هـ) امتداداً لتعريف المبرد وقدامه، فقد أكد ذلك التشابه والتغاير بين طرفي التشبيه: "التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة، أو من جهات كثيرة، لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه"⁽³⁾.

ويوجب ابن سنان (ت 466هـ) ذلك التباين والاختلاف، أي يوجب الغيرية بقوله⁽⁴⁾: "إن التشبيه هو أن يقال إن أحد الشئيين مثل الآخر في بعض المعاني والصفات، ولن يجوز أن يكون أحد الشئيين مثل الآخر من جميع الوجوه، حتى لا يعقل بينهما تغاير البتة؛ لأن هذا لو جاز لكان أحد الشئيين هو الآخر بعينه، وذلك محال، وإنما الأحسن في التشبيه أن يكون أحد الشئيين يشبه الآخر في أكثر صفاته ومعناه". كما بين ابن سنان "أن المشبه به يجب أن يكون معروفاً واضحاً أبين من الشيء الذي يشبه"⁽⁵⁾.

(1) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص261.

(2) الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف بمصر، القاهرة، الطبعة الثانية، 263.

(3) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، الطبعة الثالثة، (1383هـ - 1963م)، 1/289.

(4) ابن سنان الخفاجي الحلبي، سر الفصاحة، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، (1389 - 1969م) ص237. انظر أيضاً عبد الرازق أبو زيد، كتاب سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي (دراسة وتحليل) طبعة مكتبة الأنجلو المصرية، 1976م ص92.

(5) ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص246.

ولكن ابن سنان وإن أكد التباين، فقد أكد أفضلية الالتقاء في أغلب الصفات، كما أكد أفضلية المشبه به وبروز الصفة فيه على المشبه. وهذه الحدود القائمة بين طرفي التشبيه، هي التي تجعل بعض النقاد المحدثين يضع التشبيه في مرتبة أدنى من الاستعارة، إذ يرون أن "الصورة التي يكونها الشاعر عن طريق الاستعارة أعمق من تلك التي يؤديها التشبيه، أو لنقل إنه لا يؤديها بنفس القوة والجمال، ولعل السبب وراء ذلك، أن التشبيه يحتفظ للمشبه والمشبه به بذاتيهما، فكل ما يفعله الشاعر أن يربط بينهما بصلة معينة، أما الاستعارة فهي تدمج بين المشبه والمشبه به معاً، ومن هنا فإن الاستعارة الجميلة لا تنأى لكل شاعر أو قائل أو منشد"⁽¹⁾.

وأما عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) فعنده، "التشبيه أن يثبت لهذا معنى من معاني ذلك، أو حكماً من أحكامه"⁽²⁾، وهذا، كما يرى طبائنة، "يبين وظيفة التشبيه وعمله أكثر مما يدل على حقيقته وحده"⁽³⁾.

على أن عبد القاهر فضل عقد التشبيه بين طرفين متباينين متناظرين، فخالف بذلك جميع النقاد العرب قبله، واقترب بذلك، فيما يرى بعضهم، من مفهوم السرياليين في الإغراب⁽⁴⁾. فأعلى صورة للتشبيه عنده "أن تجمع بين أعناق المتناظرات والمتباينات في رتبة، وتعتقد بين الأجنبيات معاهد نسب وشبكة"⁽⁵⁾.

(1) منذر ذيب كفاقي، الشعر الجاهلي في كتب المختارات الشعرية، (دراسة في الشكل والمضمون) جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2006م، ص 258.

(2) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص 72.

(3) بدوي طبائنة، علم البيان، طبعة الأنجلو المصرية، (1386هـ - 1967م)، ص 43.

(4) محيي الدين صبحي، نظرية النقد الأدبي العربي، مجلة الفكر العربي، نظرية الأدب والنقد الأدبي، عدد 25، السنة الرابعة 1982، 1/295.

(5) أسرار البلاغة، ص 126.

وحين نصل السكاكي (ت 626هـ) نجد تعريفاً وافياً للتشبيه، يتناول ماهيته وطرفيه بالتفصيل الواعي، إذ يقول⁽¹⁾: "لا يخفى عليك أن التشبيه مستندع طرفين، مشبهاً ومشبهاً به، واشتراكاً بينهما من وجه وافتراقاً من آخر، مثل أن يشتركا في الحقيقة، ويختلفا في الصفة أو بالعكس".

ويؤخذ ابن الأثير (ت 637) بين معنى التشبيه ومعنى التمثيل، حاملاً على أولئك الذين يفرقون بينهما، بقوله⁽²⁾: "وجدت علماء البيان قد فرقوا بين التشبيه والتمثيل، وجعلوا لهذا باباً مفرداً، ولهذا باباً مفرداً، وهما شيء واحد لا فرق بينهما في أصل الوضع، يقال: شَبِهْتُ هذا الشيء بهذا الشيء، كما يقال مثله به. وما أعلم كيف خفي ذلك على أولئك العلماء مع ظهوره ووضوحه؟".

ويلخص القزويني (739هـ) تعريف التشبيه بقوله⁽³⁾: "التشبيه هو الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى"، وهذا التعريف على إيجازه، يؤكد محدودية التلاقي وسعة الاختلاف بين طرفي التشبيه، "فالتشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية، ويوقع الائتلاف بين المختلفات، ولا يوقع الاتحاد"⁽⁴⁾.

ويمكن القول إن هذه التعريفات، وإن اختلفت في صورتها اللغوية، فإنها تلتقي في جوهرها حول حقيقة واحدة، وهي أن التشبيه هو الجمع الفني بين طرفين مختلفين أو أكثر على أساس المشابهة. أو هو مشاركة بين طرفين في صفة أو حالة أو أكثر.

(1) السكاكي، مفاتيح العلوم، ص 332.

(2) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، 115/2.

(3) القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 189.

(4) جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، ص 192.

"ومن خصائص التشبيه في البيان العربي كونه عنصراً أساسياً في التركيب الجملي، والمعنى العام المراد لا يتم إلا به، فالنص الأدبي الممتاز لا يقصد إلى التشبيه بوصفه تشبيهاً فحسب، بل بوصفه حاجة فنية تبني عليها ضرورة الصياغة والتركيب، فهو وإن كان عنصراً أساسياً، يكسب النص روعة واستقامة وتقريب فهم، إلا أنه يبدو عنصراً ضرورياً لأداء المعنى المراد من جميع الوجوه؛ لأن التشبيه تمثيل للصورة، وإثبات للخواطر، وتلبية لحاجات النفس"⁽¹⁾.

فالتشبيه عنصر أصيل من عناصر البيان، يعتمد الشاعر أو الكاتب وسيلة تصويرية أدائها اللغة، في سبيل بحث الروح فيما يكتب أو ينشئ، إذ يمكن أن تكون للصورة قدرة على التعبير فوق أدق وسائل الأدلة العقلية⁽²⁾، وقيمتها "يكتسبها لا من طرفيه فقط، ولا من وجه الشبه القائم بينهما، بقدر استمدادها من الموقف الذي يدل عليه السياق، ويستدعيه الإحساس الشعوري المنبث خلال الموقف التعبيري"⁽³⁾.

"والصورة التشبيهية -بالضرورة- وسيلة كشف مباشرة، تدل على معرفة جوانب خفية من الأشياء بالنسبة للشاعر الذي يدرك، والقارئ الذي يتلقى وبهذا الفهم يكون التشبيه خلافاً"⁽⁴⁾. والتشبيه ذو علاقة وثيقة بتجسيد المجردات؛ لجعلها أكثر تأثيراً وأبلغ أثراً في المتلقي، والمتلقي يكمن دوره في تفجير مكنوناته من خلال ربطها بالسياق⁽⁵⁾.

(1) محمد حسين الصغير، أصول البيان العربي رؤية بلاغية معاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 65.

(2) أحمد بسام ساعي، الصورة بين البلاغة والنقد، المنارة، الطبعة الأولى، (1404هـ - 1984م) ص 45.

(3) رجاء عيد، في البلاغة العربية، مكتبة الطليعة، أسبوط، ص 168.

(4) علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، جامعة المنصورة، الطبعة الأولى، 2003م، ص 161.

(5) سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، عويدات الدولية، بيروت، الطبعة الأولى، 1991م، ص 147.

خلاصة القول: " التشبيه تصوير يكشف عن حقيقة الموقف الجمالي الذي عاينه الشاعر أثناء عملية الإبداع، ويرسم أبعاد ذلك الموقف عن طريق المقارنة بين طرفي التشبيه، مقارنة لا تهدف إلى تفضيل أحد الطرفين على الآخر، بل تربط بينهما في حالة أو صيغة أو وضع. وهو يحدد بجوهر الأشياء، ويجعلها قادرة على نقل الحالة الشعورية، أو الخبرة الجمالية التي امتلكت ذات الشاعر وسيطرت على أدواته"⁽¹⁾.

(1) عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، مكتبة الفلاح، الكويت، الطبعة الأولى، (1408هـ - 1988م)، ص 47. انظر أيضاً وليد مشوح، الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني، ص 275.

التشبيه المضرد والتشبيه التمثيلي

التشبيه هو الظاهرة الفنية الأكثر شيوعاً في شعر الأعشى، فدراسة ديوانه تكشف ذلك التغلغل العميق للتشبيه في شعره، فالشاعر الذي لا يكاد يعبر عن معنى إلا من خلال الصورة يتكئ على التشبيه، الذي يشكل العمود الأساس في حمل أعباء التجربة التي يعيشها، فقد بلور أفكاره ومشاعره، وأبرز معانيه، وهو في كل ذلك يسترشد مادته من الإنسان والكون والحياة.

واستقرأ التشبيه في الديوان يبرز وجوده الخصب على اختلاف ألوانه، ومستوياته الفنية المتباينة، فهناك التشبيه المفرد الأولي البسيط، الذي لا تكلف فيه ولا جهد، القريب الذي يقف عند حدود المادة، أو الحدود الحسية القاصرة، الخاضع للنزعة العقلية الحادة، الذي يرسم معنى جزئياً أو محدداً، أو فكرة قريبة، أو لحظة زمانية عقيمة غير ممتدة، ويرتبط بوعاء مكاني ضيق مؤطر محدود الأبعاد. وهذا النوع من التشبيه يزخر به الديوان.

وهناك امتداد بمستوى التشبيه حتى يصل إلى التشبيه التمثيلي بمستوياته، فهناك التمثيلي الموجز، الذي قد يقع في البيت أو البيتين، والذي قد يعتمد التكتيف والإيحاء رغم عدم امتداده. غير أن إبداع الشاعر كان أكثر بروزاً في تشبيهاته الممتدة، التي استطاع من خلالها أن يرسم لوحات فنية غنية، زاخرة بالتفاصيل والجزئيات، تعتمد في تركيبها عناصر كثيرة ومعقدة ومتداخلة، تتغلغل بالحدث داخل الزمان والمكان. وغالباً ما تبني من مركب من الصور الجزئية، التي تتفاعل لترسم ملامح وأبعاد اللوحة الكبرى، التي تعمل كافة خطوطها وألوانها وتفاصيلها، وما تحمل من طاقات موظفة، بصورة متلاحمة ومتداخلة ومتشابكة على استنفاد المعنى واكتماله، أو تعمل على تحقيق مراد الشاعر في وصوله إلى إتمام المعنى المراد. وتكون

هذه اللوحة بدورها جزءاً أساسياً وركناً هاماً متمماً في بناء القصيدة، إذ تنهض بوظيفة إبراز ماهية التجربة ومداها بصورة متكاملة مع بقية أجزاء القصيدة. وتحت إطار التشبيه التمثيلي ما يمكن أن نسميه بالتشبيه البليغ المقلوب، أو ما يسمى بالتشبيه الدائري، أو الاستداري، أو التفرع، كما أطلق عليه الدارسون. وهو تشبيه يختلف في بنائه الفني وقد أبدع فيه الأعشى.

وتفصيلاً لما سبق، نقف عند قسمي التشبيه، متجهين باهتمامنا نحو التشبيه التمثيلي الممتد، الذي يشكل جوهر هذه الدراسة.

التشبيه المضرد

وهو التشبيه الذي يكون فيه الوصف المشترك محققاً في شيء واحد⁽¹⁾، أو هو "الذي يكون وجه الشبه فيه مفرداً حسياً أو عقلياً حقيقياً"⁽²⁾. وهذا النوع من التشبيه "يمكن أن يكون أداة فطرية لإظهار صورة ذهنية عند المتكلم، لا يرى التعبير عنها كافياً إلا بإخراجها هذا المخرج التصويري، الذي تتعاون فيه قوى النفس في أحكامه وبث الحياة فيه"⁽³⁾. فالتشبيه المفرد، هو أحد أشكال الصورة المفردة، التي تعد "أبسط أنماط الصورة البنائية، من حيث اشتغالها على تصوير جزئي محدد"⁽⁴⁾.

وقسم بعض الدارسين البناء الإفرادي للصورة إلى نمطين: الأول، الصورة الراكدة، وهي التي لا تزال غير متمكنة في أعماق النفس والخيال؛ وغير قادرة لذلك على أن توجد

(1) محمد أبو موسى، التصوير البياني (دراسة تحليلية لمسائل البيان)، مكتبة وهبة، القاهرة، الطبعة الثانية، (1400هـ - 1980م)، ص 26. انظر أيضاً ديزيره سقال، علم البيان بين النظرية والأصول، دار الفكر العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1997م، 153.

(2) علي البدري، علم البيان في الدراسات البلاغية، جامعة الأزهر، القاهرة، (1404هـ - 1984م)، 50.

(3) فالح الحمداني، الصورة البيانية في الحديث النبوي الشريف، 96.

(4) بشرى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، 134.

نفسها في امتدادات السطح⁽¹⁾. وهي "عنده صورة هامة أو نصف مئة؛ لأنها تتشكل غالباً خارج الانفعال، إنها أشبه ما تكون بالصورة الجاهزة، التي لا تحتاج من الشاعر إلى تعمق أو تفكير، ولهذا فإن حظها من الإثارة قليل⁽²⁾.

وأما الآخر، فالصورة النامية، "التي لا تكتفي بحدود عامة وإنما تنمو في أوضاع خاصة، ومن سمة هذه الأوضاع الخاصة أن تخرجها ثرية نابضة بالحياة"⁽³⁾. وهذا النوع من التشبيه بأشكاله المتباينة يرد في ديوان الأعشى بصورة كبيرة، وقد ظل، في معظمه، خاضعاً للعلاقات الشكلية السطحية، محصوراً في نطاق الحسية، ضيق الدلالة. ومن ذلك قوله⁽⁴⁾:

مِنْ كُلِّ بَيَّضَاءٍ مَمْكُورَةٍ لَهَا بَشَرٌ نَاصِعٌ كَاللَّبَنِ

فالشاعر يشبه بشرة الحبيبة باللبن في بياضها ونصاعتها وصفائها، وهي صورة بسيطة حسية بصرية لونية جامدة، لا تملك طاقات النمو والامتداد والتفاعل، قائمة على الربط العقلي الحسي السطحي بين طرفي التشبيه، وهو ربط يتكئ على العنصر اللوني (الأبيض الناصع) حيث يقصد الشاعر إبراز الصفة في المشبه، وتوضيحها وشرحها؛ من خلال ربطها بما هو أقوى منها وأوضح وأشد، بحيث تصير الصورة إلى المبالغة.

وهذا الربط الخارجي، المقصور على صفة واحدة تربط ركني التشبيه، يكشف عن عدم التواصل بين هذه الصورة والتجربة التي يعيشها الشاعر، فهي تقع خارج نطاق الإحساس، وتعجز عن التفاعل مع الوجدان وطبيعة التجربة.

(1) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1999م، 221.

(2) المرجع نفسه، 221.

(3) المرجع نفسه، 223.

(4) الديوان: 17/2. المذكورة: الممتلئة الأعضاء من اللحم مع دقة العظام. البشر: الجلد.

والشاعر يستمد هذه التجربة من الواقع الحياتي المعيش، ومن حيز الأطعمة، وهو في ذلك كغيره من شعراء عصره الذين كانت تشبيهاتهم "مستمدة من بيئتهم، فهي صورة عنها، ولوحة صادقة عن حياتهم فيها.

وقد استوفى الشاعر فيها أركان التشبيه الأربعة، فقد توسل بالأداة (الكاف) لربط الركنين الأساسيين، فارتبطت بالمشبه به، وهذه الأداة تدل على البساطة، والقرب من الفطرة والسليقة، كما أنها ترتبط بالتشبيهات القصيرة، وهي، أيضاً، تشير إلى صدق التشبيه⁽¹⁾، كما أورد الشاعر وجه الشبه، وهو النصاعة، وبذلك يكون التشبيه خاضعاً للمعيارية التامة.

وهذه الصورة تقود أصلاً على علاقة اختلاف بين ركني التشبيه، فالأول (بشرة المرأة)، والثاني (اللبن)، ولكن هذه العلاقة تؤول إلى تماثل لوني في البياض والصفاء. فهذا الاختلاف الواسع بين الطرفين يؤول إلى تماثل جزئي في صفة واحدة محددة هي اللون.

ويحفل ديوان الشاعر بالصور التشبيهية البصرية، القائمة على المعادلة العقلية الدقيقة الواضحة، حيث العلاقة التماثلية المادية السطحية القريبة بين طرفين حسيين، يلعب فيها المشبه به دور التبيين والتوضيح والتهويل. في حين يبقى التشكيل اللغوي الطرفين بعيدين تماماً في أبعادهما المعنوية، كما تبقى الصورة نائية تماماً عن وجدان الشاعر وعواطفه، وماهية التجربة التي يعيشها. وقد كثر ذلك في الغزل الذي كان يفترض أن ترسم فيه العاطفة بصورة أوضح مما هي في غيره من الأغراض، ولكن الشاعر الذي عنى بالجمال الخارجي الشكلي، أرغمته تلك العناية على الاهتمام بالخطوط الخارجية. يقول⁽²⁾:

بَيَّضَاءُ جَمَاءُ الْعِظَامِ لَهَا فَرْعٌ أَثْبِتْ كَالْجَبَالِ رَجُلٌ

(1) انظر فالح الحمداني، الصورة البيانية في الحديث النبوي الشريف، 111.

(2) الديوان: 13/52. جماء العظام: كثرة اللحم على عظامها. فرع: شعر. أثبت: غزير.

فالبیت يحمل وصفاً مباشراً لبياض المرأة واكتنازها، أما التشبيه فيه فيتمحور حول شعرها الغزير الطويل المسترسل المتموج المنتثي كالحبال، فوجه الشبه يرتبط بامتداده وغزارته وتموجه، وهي صفات حسية مجردة. وقد استقى الشاعر هذا التشبيه من واقع الحياة البدوية التي يعيشها. وعلى غرار هذه الصورة، تأتي صور كثيرة خالية من وهج العاطفة والإحساس والحدس الشعري، واللمسة الجمالية، فتبدو خرساء خاوية من الداخل، رغم حرص الشاعر على رسم خطوط الجمال الخارجي فيها، ومنها قوله⁽¹⁾:

وَشَتِيتِ كَالْأَقْحَوَانِ جَلَاهُ الـ طَلُّ فِيهِ عَذُوبَةٌ وَأَتَسَاقُ
خَرَّةَ طَفْلَةٍ الْأَنَامِلِ خَالِدَةً يَوْمًا عَاسٍ وَلَا مَهْرَاقُ

فالصورة بصرية ذوقية شمية، تهتم بالتشكيل واللون، وأثر ذلك في الصورة الجمالية المرئية وطيب الرائحة والعذوبة، فقد شبه الشاعر محسوساً بمحسوس يجليّه، ويوسّع أبعاده، فالأسنان البيضاء اللامعة المستوية، الجميلة والنظيفة بتفرقها، عذبة الطعم والرائحة، تشبه بزهر الأقحوان في حالة خضوعه لفعل الطل الذي جلاه فزاد صفاءه ونقاءه ولمعانه. ووجه التشبه، بينهما البياض والصفاء والنقاء والعذوبة.

وعلاقة التماثل هذه علاقة عقلية ممعنة في العقلانية والخضوع للمنطق، فالمقايسة تقوم على الدقة في تناول وجه التشابه، وهو في هذه اللوحة، أيضاً، يحرص على عناصر التشبيه. وقد استخدم أداة التشبيه (الكاف) التي جاءت ملتصقة بالمشبه به، واستخدام هذه الأداة يكشف عن بساطة التشبيه، وبعده عن التعقيد⁽²⁾.

(1) الديوان: 7/32، 9، شتيت: متفرق والمقصود أسنانها المنفرقة. الطل: الندى والمطر الخفيف. اتساق:

استواء. مَهْرَاق: كثيرة الضحك.

(2) انظر خليل عودة، ظواهر فنية وموضوعية في ديوان عرار، ص 91.

وحرص الشاعر على ملاحقة الرابطين المادي (أداة التشبيه) والمعنوي (وجه الشبه)، يحول دون تلاقي طرفي التشبيه إلا في حدود معينة، يرسمها الشاعر من خلال وجه الشبه. وبذلك يعجز هذا النوع من التشبيه عن حمل قيمة جمالية عالية، إذ يحرص على إيجاد الفواصل بين الطرفين، ويحول دون اندماجهما، كما تضعف فيه الطاقة الإيحائية لقلة توغله في التصوير، إذ يقف عند رسم الموصوف، وإبرازه في هيئة مادية مختلفة، موضحة ومبينة.

ثم يشبه الشاعر المرأة بالدمية، وهي صورة يظهر فيها أثر الحضارة، فقد قصد الشاعر بهذا التشبيه أن يصل بهذه المرأة الجميلة الكريمة المنعمة، ناعمة الأنامل، إلى الأنموذج في الجمال، فشبهها بالدمية، أو التمثال الذي تجلى فيه الجمال وتجسد. وهو تشبيه يعنى بالجمال الشكلي الخارجي الذي يبنى على التكامل فيما يرى الشاعر حتى يصبح أنموذجاً. ويرتبط طرفي التشبيه بعلاقة مقايسة دقيقة، تزيد دقتها بذلك الوصف المباشر لابتسامة المرأة المعتدلة، التي تقع في منطقة وسطى بين الضحك والعبوس، فيتجلى جمالها بهذا القياس الدقيق المرسوم على شفتيها.

وهذه المقاييس الخارجية البصرية التي وصلت بالمرأة إلى الأنموذج الجمالي، كما يرى الشاعر، حين أصبحت تمثلاً، جعلت المرأة من الناحية الأخرى خاوية تماماً من الداخل، حيث سلبها الحياة والحركة ووهج العاطفة والإحساس وفاعلية الروح، فهي من الداخل فارغة ميتة. فالتمثال الخارجي، الذي أعمل الشاعر فكره وأجهد ذاته في صنعه ورسم خطوطه، آل إلى خواء داخلي؛ فباتت المرأة جسداً مادياً ساحراً لا حياة فيه.

وقد عنى الأعشى وغيره من الشعراء بصورة بارزة بهذه المقاييس المادية لجمال المرأة، وطالما تغنوا بها، ويبدو أنها جاءت نتيجة للذوق العام، واستجابة للعرف، فالبينة عنيفة والمرأة هي الترفيه الذي يتمتع به المرء بعد طول العناء والمشقة، ومن هنا فلا بد أن تكون على

مقاييس معينة ترضي غرور الرجل المكدود، وتتبع تطلعه الغريزي⁽¹⁾. وبالتالي كانت صورة المرأة عند الأعشى كغيره من الشعراء الجاهليين "تحقق فحوى القول بأن الرجل في الشعر الجاهلي معني، والمرأة صفة".⁽²⁾

وبالعودة إلى التشبيهين نجد علاقتي اختلاف، فالأسنان تختلف عن الأقحوان، والمرأة تختلف تماماً عن التمثال أو الدمية، إلا أن ذلك الاختلاف آل إلى علاقة توافق ترتبط بالتمثيل اللوني والصفاء والعذوبة في الأول، والتمثيل في الصورة الجمالية الخارجية العامة في الثاني. ويعتمد الشاعر الصورة البصرية اللونية، وهو يعقد علاقة التماثل بين لمتة وجناح الغراب، مرتداً بهذا التشبيه إلى الماضي، حيث يرسم بهذه العلاقة شبابه، وما يحمل ذلك الشباب من الحيوية والحياة، ويستقطب الحسنات⁽³⁾:-

وَإِذْ لِمَتْنِي كَجَنَاحِ الْغُفَاةِ تَرْتَنُّو الْكَعَابُ لِإِعْجَابِهَا

فاللون يقوم بدور أساس في تشكيل الصورة، فهذا اللون الأسود الذي بطل عبر الماضي، لا بدّ يقابله في الحاضر البياض، حيث جاء في إطار التذكر للغائب "قالسواد يجسد زمن الشباب والفتوة والإقبال على الحياة، والشيب (اللون الأبيض) يجسد الشيخوخة وإعلان أقول الحياة وزوالها مع ما يحمله اللون من تشيع بالحالة النفسية المسكون بها الشاعر"⁽⁴⁾. وهو في هذا التشبيه يرسل الأداة ويتجاهل وجه الشبه، وهذا التشبيه المرسل المفضل، يكاد يكون الأغلب في التشبيهات المفردة في ديوان الأعشى.

(1) عباس بيومي عجلان، عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1985، ص95.

(2) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، الطبعة الأولى، 1984 ص73.

(3) الديوان: 11/22. الغداف: الغراب الأسود.

(4) موسى رابعة، تشكيل الخطاب الشعري، ص53.

ومن التشبيهات المرتبطة باللون والطعم، تشبيه الشاعر لماء الصحراء الراكد الأصفر بالحناء، وهي صورة تنتزع من واقع الطبيعة الصحراوية؛ لتدل على الوحشة والغربة والخوف وقسوة الصحراء؛ مما حال دون ارتياد المكان؛ حتى تغير لون مائه وطعمه، وبات أجناً لا يمكن شربه، وفي ذلك يقول⁽¹⁾:

وَأَصْفَرُ كَالْحِنَاءِ طَامٍ جَمَامُهُ إِذَا ذَاقَهُ مُسْتَعْذِبُ الْمَاءِ يَنْصُقُ
ومن الصورة اللونية التي تعكس واقع البيئة البدوية الصحراوية، علاقة التماثل التي عقدها الشاعر بين الخمر والدم المصفى من اللحم، إذ يقول⁽²⁾:-

وَكَأْسِ كَمَاءِ النَّيِّ بَاكَرْتُ حَدَّهَا بِغَرَّتْهَا إِذْ غَابَ عَنِّي بُغَاتُهَا

إذ أراد بهذا التماثل (الحمرة)، فقد تغنى بحمرة الخمر في غير موضع؛ ولعل ذلك يرتبط بمادة صنعها، وجودتها وتعتيقها. ولكن المشبه به الذي جاء به الشاعر ليزر من خلاله جودة الخمر ولذاذتها عنده يصعب تقبله واستساغته إذا انسلخ من تلك البيئة البدوية، فالشاعر فيه ابن عصره وبيئته.

ومن الصور البصرية التي اتكأ فيها على الشكل، حيث تبرز تلك السطحية المعتادة في مثل هذا النوع من الصور، قوله⁽³⁾:

وَفَلَاةٌ كَأَنَّهَا ظَهَرَ تُرْسٌ قَدْ تَجَاوَزَتْهَا بِحَرْقٍ نَعُوبِ

(1) الديوان: 47/33. أصفر: يقصد مورد ماء أصفر. طام: مطموس. الحمام: جمع جمة وهي ما اجتمع من الماء.

(2) المصدر نفسه: 10/10. الني: اللحم الذي لم يطبخ. حد الشراب: سورته وصلابته. الغرة: الغفلة. بغاتها: طلابها.

(3) المصدر نفسه: 5/68. الحرف: الناقة الصلبة. نعبت الإبل: مدت أعناقها في سيرها.

وواضح أن الذهن سرعان ما يستحضر وجه الشبه المحذوف، فهو ينصرف إليه مباشرة؛ فقد اعتمد ظهر الترس وهي مادة حسية قريبة، نتزعها الشاعر من أدوات الحرب؛ لتدال على طبيعة تلك الصحراء المقفرة وتضاريسها العارية، مستخدماً الأداة (كأن)، التي تعمل على تعانق طرفي التشبيه، كما أشرنا.

فهذه الصورة تعتمد العناصر الحسية، كغيرها من معظم الصور الإفرادية التي جاءت عند الأعشى، وتؤلف العناصر الحسية في تشكيل الصورة عند أي شاعر قاعدة الانطلاق، ذلك؛ لأن الحس أساس المعرفة، ثم إن العنصر الخارجي المجسد للتجربة أو الرؤيا لا يبرز عادة إلا في مظهر حسي⁽¹⁾.

وهي صورة بصرية مرئية، وهذا هو الأغلب في الاتجاه التصويري عامة، وفي ذلك يقول (سي - دي لويس): "إن الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية، وكثيراً من الصور التي تبدو غير حسية، لها مع ذلك في الحقيقة ترابط مرئي باهت ملتصق بها"⁽²⁾. والصورة البصرية إحساس أو إدراك حسي، لكنها، أيضاً، تنوب عنه أو تشير إلى شيء غير مألوف، وغير مرئي، شيء داخلي⁽³⁾.

ويشبه الشاعر البیداء ببرد السدیر، معتمداً في ذلك الشكل والخطوط والألوان⁽⁴⁾:

وَبَيْدَاءٌ قَقَّرَ كَبُرْدُ السَّدِيرِ مَشَارِبُهَا دَائِرَاتُ أَجْنٍ

(1) زكريا إبراهيم، أهمية المظهر الحسي للتجربة الفنية، ص 31-32.

(2) سيسل - دي لويس، الصورة الشعرية، ص 21.

(3) رينيه ويليك، وأوستن وارن، نظرية الأدب، ص 195.

(4) الديوان: 23/2. السدير: أرض باليمن. البرد: ثوب مخطط. دوائر: مطموسة بالرمال. أجن: جمع أجن وهو الماء المتغير اللون والطعم لركوده.

فهو يعتمد الصورة البصرية المستقاة من واقع الحياة المعيشة، وهي تُفَقَّر إلى خصوبة الخيال، أو محاولة النفاذ إلى الداخل، إذ يشبه فيها حساً بحس، ويقف عند ذلك الرسم الخارجي. والتشبيه بذلك يعمل على "إدناء المضمون الشعري إلى الفهم بالتمثيل والمقارنة والاستنتاج، وهو الأداة الأفضل، لتناسبها وواقع النفس البدائية، التي تكتشف العالم بالمحاكاة"⁽¹⁾.
 "والصور الحسية أعمق كذلك، وأبلغ في نقل التأثير المنشود من الصور الذهنية، التي لا تلتمس عناصرها من الواقع الحي الملموس"⁽²⁾.

وقد يشبه المحسوس المثبت بالوهم والأسطورة والخيال المرتبط بالمعتقد الجاهلي، كما في قول الشاعر⁽³⁾:

وَشَيْئُوحٌ حَرْبِيٌّ بِشَطَطِي أَرِيكَ وَنِسَاءٌ كَأَنَّهِنَّ السَّعَالِي

فالصورة تتخذ مقياساً خارجياً بصرياً يعادل بين المرأة والغيلان، حيث التشابه يكمن في النحول والقبیح الناتج عن الإذلال والمهانة. إلا أن هذا التشبيه لا يخضع للحقيقة، فقد شبه الشاعر حقيقة بوهم، أي قام بتشبيه المحسوس بالمعقول، وقد منعه بعض العلماء، وعُدَّ ذلك من التشبيه القبيح، وذلك لأنه شبه الأوضح بالاعمض، وما تقع عليه الحاسة بما لا تقع عليه⁽⁴⁾.

لكن هذه الصورة التي اتكأ فيها الشاعر على المعتقد وما اتصل به من خرافة، تحمل بعض الإشارات البعيدة، إذ أن وصول المرأة إلى هذه الحالة، يرسم حالة القهر والإذلال وسوء الحال، كما يرسم ضعف الرجل وهزيمته واندحاره وسوء حاله.

(1) إيليا حاوي، النابغة سياسته وفنه ونفسيته، دار الثقافة، بيروت، 1970، ص296.

(2) محمد زكي العشماوي، النابغة الذبياني مع دراسة للقصيد العربية في الجاهلية، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى (1415هـ - 1994م)، 290-291.

(3) نفسه: 72/1، حربى: جمع حريب وهو من حرب ماله أي سلبه. السعالي: الغيلان.

(4) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 287/1، انظر أيضاً علي أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعل بن علي الخزاعي، المنصورة، 1981، ص284.

وقد تحمل بعض الصور التشبيهية الإفرادية البسيطة إحياءات نفسية، ومنها قول

الشاعر (1) :-

نَمُ دَانَسْتُ بَعْدُ الرَّبَّابُ فَكَانَتْ كَعَذَابِ عُقُوبَةِ الْأَقْوَالِ

فقد شبه الشاعر عقوبة الملوك بالعذاب، حيث يحمل المشبه به (العذاب) أبعاداً نفسية ممتدة. وقد جاء بهذا التشبيه في معرض الهجاء؛ ليدلل على مدى الضعف والإذلال والمهانة والويلات التي حاصرت قبائل الرباب.

وكثيراً ما يلجأ الشاعر إلى التشبيه البليغ أو الإيحائي، أي الذي حذف فيه الأداة ووجه الشبه (مؤكد مجمل)، وهذا النوع من التشبيه هو "أعلى مراتب التشبيه في البلاغة وقوة المبالغة، لما فيه من ادعاء أن المشبه هو عين المشبه به، ولما فيه من الإيجاز الناتج عن حذف الأداة ووجه الشبه" (2). فالقيمة الجمالية لهذا التشبيه يكسبها من إلغائه الفواصل والحدود بين طرفي التشبيه، فيعمل على اتحادهما. يضاف إلى ذلك بعده عن التفصيل بإلغاء الرابطين المادي والمعنوي، فهذا التشبيه "يلمح تلميحاً، ويجعل بين المشبه والمشبه به لحمة لا تتفصل حتى كأنهما طرف واحد" (3).

ومن التشبيه البليغ قول الشاعر هاجياً (4) :-

هَلْ كُنْتُمْ إِلَّا دَوَارِجُ حُشْوَةٍ دَفَعَتْ كَوَاهِلَ عَنَّا وَصُدُورُ

فقد شبه الشاعر المهجوين بالأرجل والأحشاء، تدفع عنهم المناكب والصدور، وهو تشبيه حسي مادي، عمل فيه الشاعر على التداخل بين طرفي التشبيه بإلغائه الروابط، كما

(1) الديوان: 67/1.

(2) عبد الرازق أبو زيد زايد، في علم البيان، مكتبة الأجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1978، ص 63.

(3) ديزيره سقال، علم البيان، 155.

(4) الديوان: 5/59. دوارج الدابة: فوائدها. الحشوة: الأحشاء.

استخدم (نحوياً) أسلوب الحصر؛ حتى لا ينفلت المشبه الذي جاء اسماً كان من إطار المشبه به الذي جاء خبراً لها.

ومن ذلك تشبيهه الهجاء بالعقارب، إذ يقول⁽¹⁾:-

يُزْجِي عَقَّارِبَ قَوْلِهِ لَمَّا رَأَى أَنِّي أَهَابُهُ

وقد جاء المشبه به والمشبه على صورة التركيب الإضافي من الناحية النحوية، وهذا

التشبيه الذي أضيف فيه المشبه به (عقارب) إلى المشبه (قوله)، يشي بمدى إحساسهم بفعل الهجاء وآلامه ونتائجه الوخيمة.

(1) الديوان: 25/54.

التشبيه التمثيلي

التشبيه التمثيلي الموهب:

ذهب جمهور البلاغيين إلى أن التشبيه التمثيلي، هو ما كان وجه الشبه فيه مركباً أو منتزِعاً من أمور متعددة، حسياً كان أم عقلياً⁽¹⁾، وقد عرفه القزويني بقوله⁽²⁾: "هو المعنى الذي يشترك فيه الطرفان تحقيقاً أو تخيلاً".

وكان عبد القاهر الجرجاني قد وضع معناه مقارناً بين التمثيلي وغيره، إذ يقول⁽³⁾: "واعلم أن الشئين إذا شبه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين: أحدهما أن يكون من جهة أمر بَيّن لا يحتاج فيه إلى تأول، والآخر، أن يكون المشبه محصلاً بضرب من التأول".

وحصره الجرجاني بين أنواع التشبيه، فقال: "إن التمثيل ضرب من ضروب التشبيه، والتشبيه عام والتمثيل أخص منه، فكل تمثيل تشبيه، وليس كل تشبيه تمثيلاً"⁽⁴⁾.

فالتشبيه التمثيلي، إذن، ضرب من التشبيه "لا يكتفى فيه بالتقريب بين عنصرين في مظهريهما البسيطين، بل يتجاوز ذلك إلى حال كل منهما وهيئته الخاصة البيئة بظروف حافة، أو عوامل مساعدة على إبراز حقيقته، فيقرب بين الشئ في إطاره المميز ذلك والشئ الآخر"⁽⁵⁾.

وهذا النوع من التشبيه "أبلغ من غيره؛ لما في وجهه من التفصيل الذي يحتاج إلى إمعان فكر، وتدقيق نظر، وهو أعظم أثراً في المعاني، يرفع قدرها، ويضاعف قواها في تحريك

(1) انظر بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، دار العلوم، الرياض، الطبعة الثانية، (1402هـ - 1982م) ج1، ص366. حفني محمد شرف، الصور البيانية بين النظرية والتطبيق، دار نهضة مصر، الفجالة، الطبعة الأولى، (1385-1965م)، ص 95.

(2) الإيضاح، 2/220.

(3) أسرار البلاغة، 80-81.

(4) المصدر نفسه، 84.

(5) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، الجامعة التونسية، 1981، ص160.

النفوس لها، فإن كان مدحاً كان أوقع، أو ذماً كان أوجع، أو برهاناً كان أسطع، ومن ثم يحتاج إلى كد الذهن في فهمه لاستخراج الصورة المنتزعة من أمور متعددة، حسية كانت أو غير حسية⁽¹⁾.

"ويعتمد العرب في بيان الفرق بين التشبيه البسيط وتشبيه التمثيل على اختلاف صورة وجه الشبه بينهما، فهي منتزعة من مفرد في البسيط، ومنتزعة من متعدد في تشبيه التمثيل"⁽²⁾. على أن تشبيه التمثيل في الشعر، قد يقف عند حدود البيت والبيتين، وهذا ما يمكن تسميته بالتمثيلي الموجز، وقد يكون تشبيهاً تمثلياً ممتداً، يقع في ثلاثة أبيات أو أكثر، وهذا ما يمكن تسميته باللوحة.

وانطلاقاً من عناية هذا البحث باللوحة الشعرية، فإن الاهتمام سينصرف إلى التشبيه التمثيلي الممتد، الذي يدرس تحت عنوان منفصل، أما التشبيه التمثيلي البسيط فممنه قول الشاعر⁽³⁾:

أَصَاحَ تَرَى ظَعَانٍ بَاكِرَاتٍ عَلَيْهَا الْعَبْقَرِيَّةُ وَالنُّجُودُ
كَأَنَّ ظِبَاءَ وَجَرَةَ مُشْرِفَاتٍ عَلَيْهِنَّ الْمَجَاسِدُ وَالْبُرُودُ

فقد شبه الشاعر الأوانس فوق هودجهن العالية، تحتهن الوسائد الوثيرة والطنافس الموشاة، وقد لبس الثياب المخططة، من تحتها القمصان الصفراء عند الصباح الباكر بظباء وجرة.

(1) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والندب، دار إحياء التراث العربي، ص 265.

(2) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 160.

(3) الديوان: 16/65-17. الطعائن: الهودج، العبقرية: الديباج أو الطنافس أو ضرب من البسط منسوب إلى عبقر. النجود: جمع نجد وهو ما ينجد أو يزين به البيت من بسط وفرش ووسائد.

وهي صورة بصرية، تعتمد على المقايسة الحسية المادية، وترنو إلى ذلك التشابه في الجمال الخارجي المشترك بين هيئة النساء وصورتهم في هودجهن، وصورة الأطباء، وهي صورة تفقد حرارة الإحساس والصفة الإبداعية، إذ تتكى على المشهدية الخارجية.

وهناك التشبيه التمثيلي الذي حاول فيه الشاعر إخراج المعنى الذهني بصورة مادية، وهي صورة قامت على الإحساس بالوجع الداخلي، والإحساس بالألم الجسدي الخارجي⁽¹⁾:

فَشَكُّ أَوْدَاجِهِ وَالصَّدْرُ فِي مَضَضٍ عَلَيْهِ مَنُطَوِيًّا كَاللَّذَعِ بِالنَّارِ

هذه الصورة ترتبط بقصة الحارب مع السموع، حين ساومه على قتل ابنه مقابل وديعة امرئ القيس، فرفض وفاء بعهده، حتى ضرب به المثل في الوفاء⁽²⁾.

فقد شبه الشاعر أوجاع نفس الأب، الذي قتل ابنه أمام عينيه بصورة وحشية، بألم اللذع بالنار، مخرجاً بهذا الوجع القلبي النفسي، ووجع الروح المعنوي إلى ألم خارجي جسدي مادي يتصل بحاسة اللمس، وهو الإحساس بألم اللذع بالنار، وهو بهذه الصورة يحاول الشرح والتوضيح والتبيين والتهويل. بيد أنه، فيما أرى، أخفق في إظهار عمق ذلك الألم ومداه وماهيته، فالوجع الداخلي الذي يعيشه الأب بشق ولده أمامه قد يفوق في عمقه وأبعاده اللذع بالنار، فالصورة عندي محدودة الأبعاد قاصرة أمام الإحساس الداخلي البعيد المدى، الذي يعيشه الأب في إطار تلك الحالة الإنسانية المفجوعة، والمشبه به لم يستطع تمثيل الحالة الانفعالية الوجدانية بصورة جمالية خصبة بعيدة المدى، أي لم تستطع الدخول إلى عمق التجربة الوجدانية المعيشة. ومن الصور التي تقوم على رسم معادلات حسية مادية منطقية دقيقة، تلعب حاسناً

(1) الديوان: 18/25. أوداج: جمع ودج، وهو عرق في صفحة العنق يقطعه الذابح فلا يبقى معه حياة.

(2) المصدر نفسه: ص 228.

البصر والسمع الدور الرئيس في إبرازها قول الشاعر (1):

غَرَاءُ فَرَعَاءٍ مَصْقُولٍ عَوَارِضُهَا تَمْشِي الْهُوَيْنَى كَمَا يَمْشِي الْوَجَى الْوَجِلُ
كَأَنَّ مَشْيَهَا مِنْ بَيْتٍ جَارِكِهَا مَرُّ السَّحَابَةِ لَا رَيْثٌ وَلَا عَجَلُ
تَسْمَعُ لِلْحَلِيِّ وَسَوَاسًا إِذَا انْصَرَفَتْ كَمَا اسْتَعَانَ بِرِيحٍ عَشْرِقٍ رَجِلُ
لَيْسَتْ كَمَنْ يَكْرَهُ الْجِرَانَ طَلَعَتْهَا وَلَا تَرَاهَا لِإِسْرِ الْجَارِ تَخْتَلُّ

فهذه تشبيهات ثلاثة تقف عند حدود المشابهة الظاهرية، فقد شبه الشاعر حال مشية

المرأة الهادئة المعتدلة المتمهلة، بحال مشية من يسير في أرض موحلة، وهي صورة تشبيهية ينتزع الشاعر المشبه به فيها من البيئة والواقع المعاش.

ويرسم صورة حسية أخرى لمشية المرأة تعتمد عنصر الحركة، حيث يشبه مشيتها

الهادئة المعتدلة الواقعة بين حالتي البطء والسرعة، بمر السحاب لا ريث فيه ولا عجل، وهي صورة تعتمد الرصد البصري الدقيق للحركة، بحيث يتم تحديدها بدقة متناهية، ويظهر فيها الشاعر بمقياسه الواعي الواقع تحت سيطرة العقل والإدراك. فهناك إعمال فكري وصنعة في إظهار المشبه، من خلال تشبيهه بما هو أفضل وأملك للصفة، التي يحرص على رسمها بدقة حسابية متناهية.

ويتضح في الصورة أنها تتأى عن التفاعل مع الذات والإحساس وجوهر التجربة، فهي

بصرية تقوم على الرصد المباشر، إذ أن وجه الشبه بين طرفي التشبيه، هو حال شيء يتحرك بتمهل حركة وسطية تقع بين البطء والسرعة. وإن كان الشاعر يقصد إلى وصف الجمال في

(1) الديوان: 5-2/6. غراء: بيضاء. فرعاء: كثرة الشعر طوليته. العوارض: ما يبدو من الأسنان عند

الابتسام. الوجى: الذي حفي قدمه أو حافره. الوسواس: صوت الحلبي. العشرق: شجرة مقدار ذراع فيها

حب صغار. الرجل: الصوت الرفيع العالي. تختل: تتسمع استرقاقاً

حركة المرأة، حيث ترسم هذه الحركة الهادئة المتزنة الرقيقة الناعمة، البعيدة عن الجمود والهوج في آن.

بيد أن هنالك ما يمكن استشفافه وراء هذه الحركة المتزنة البطيئة من سمات شخصية المرأة المادية والمعنوية، كالاتزان والعقلانية، والشرف ولين العيش والتنعيم، وكذلك امتلاء الجسم وثقله "ولعل البدانة ظاهرة من ظواهر النعمة والترف والبطالة التي تعيش فيها المرأة، والبدانة تستدعي ثقل الحركة، ولذلك تغنى الشعراء بالمرأة المكسال نؤوم الضحى، التي يمتلكها انقطاع النفس، لو خطت خطوات قليلة في شأن من شؤونها"⁽¹⁾. ويأتي هذا الوصف الخارجي من حرص الشاعر على مفاتن المرأة الجسدية، التي طالما وقف عندها، وتغنى بها.

ويتبع الصورتين بصورة سمعية، حيث يشبه صوت الحلي في معصمها وساقها، بصوت حب العشوق وقد حركته الريح. وهي صورة حسية محضة، ينتزعها الشاعر من الطبيعة النباتية، ليقيمها على المعادلة والمقايسة الصوتية، قاصداً بذلك رسم جمال صوتي في المشبه ضمن حالة معينة، وإن كان يوحي بما وراء الصورة من العز والغنى. فوجه الشبه حال شيء يصدر صوتاً جميلاً جذاباً عند الحركة، وهنا تتحد الحاسة البصرية والسمعية في إظهار الصورة، بعيداً عن جوهر التجربة التي يعيشها الشاعر، فهي صورة مادية لا تخاطب الوجدان، وتقف عند حدود الظاهر. وتعتمد الحواس العليا، البصر والسمع (حسب تقسيم علماء النفس لها)، فهم يقسمون الإدراكات الحسية إلى عليا ودنيا، "ويريدون بالعليا الإبصار والسمع، وبالدينا اللمس والذوق والشم، واعتبروا الإبصار والسمع من الإدراكات العليا لأسباب، منها أنهما الوسيلتان

(1) صلاح عبد الصبور، قراءة جديدة لشعرنا القديم، دار النجاح، بيروت، 1973، ص 118.

الإدراك الجمال⁽¹⁾.

ويرى شكري فيصل أن الأعشى قد سبق غيره من الشعراء في هذه الصور التي تميزت بالطرافة والجدة سمعية وبصرية، وتعرضت للمحاسن الخلقية التي كان الشعراء بمنأى عنها، إذ كانوا يقفون عند الجوانب الخارجية المادية في الجمال، فلا يجاوزونها، إذ يقول⁽²⁾ "ولعل الأعشى كان في هذه النصوص أبرع هؤلاء الشعراء، ذلك أنه فضلاً عن طرافة الصور البصرية التي عرض لها مخالفاً عن سنن الذين سبقوه (وصف مشيتها) وعن جدة الصور السمعية التي وقف عندها (وسواس الحلي عندما تتصرف)، ورقة التشابيه التي تشيع فيها نداوة الزنبق ونضارة الأرض المعشبة الخضراء، وماء السحابة المسبل الهطل - الأعشى فضلاً عن ذلك كله، وقف وقفة طويلة عند محاسن صاحبه الخلقية، فتحدث عن حب الناس لها وتعلق الجيران بها، إنها ليست جميلة في عينيه فحسب"، ولكن الجانب الخلقي فيها يحجب جيرانها بها.

ومن الصور السمعية المرتبطة بالصحراء، تشبيه الشاعر لعزيف الجن في حجر الخاوية، برطانة الأحباش في المحراب⁽³⁾:

وَالْجِنُّ تَعَزِفُ حَوْلَهَا كَالْحُبَشِ فِي مُحْرَابِهَا

ومن الصور التي تلتصق بالبيئة البدوية، وتبرزها بجلاء ووضوح قول الشاعر⁽⁴⁾:

وَقَيْدَنِي الشَّعْرُ فِي بَيْتِهِ كَمَا قَيْدَ الْأَسْرَاتِ الْحَمَارَا

(1) أحمد محمد الحوفي، الغزل في العصر الجاهلي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة (1392هـ - 1973م) ص 25.

(2) شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام (من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص 187.

(3) الديوان: 10/39.

(4) المصدر نفسه: 69/5. الأسرات: السيور التي يربط بها السرج.

فقد شبه حاله وقد حبسه نظم الشعر، بحال الحمار وقد قيدته السيور، ووجه الشبه حال

الكائن المقيد المحتبس، ومن ذلك قوله ، أيضاً⁽¹⁾:

عَلَى أَنَّهُمَا كَانَتْ تَأُولُ حُبَّهَا تَأُولُ رُبْعِي السَّقَابِ فَأَصْحَبَا

فقد شبه حال حبه وقد ولد في قلبه صغيراً ثم أخذ ينمو ويكبر ويستحكم، بحال ولد الناقة

الذي لم يزل يشب وينمو حتى يصبح فحلاً صاحب أبناء، ووجه الشبه هو حال شيء يبدأ صغيراً

ثم ينمو شيئاً فشيئاً، مكتسباً مع نموه القوة والتمكن والسيطرة.

وهي صورة مادية منتزعة من البيئة البدوية، يشبه فيها الشاعر المعنى الذهني بصورة

حسية مادية، تعمل على توضيحه وإظهاره. "فالشاعر نتاج البيئة التي يعيش فيها، والنص الجيد

هو ثمرة هذا المبدع الذي أبدعته هذه البيئة، وعلى ذلك يكون الأدب صورة لصاحبه وبيئته، لأن

البيئة تنتج الأديب، والأديب ينتج النص"⁽²⁾.

ويشبه الشاعر جرحه وألم فؤاده وانكساره بعد فراق حبيبته، ذلك الحرج الذي يستحيل

علاجه، بصدع الزجاج لا يمكن التأمه⁽³⁾:

فَبَانَتْ وَفِي الصَّدْرِ صَدْعٌ لَهَا كَصَدْعِ الزَّجَاجَةِ مَا يَلْتَمِمْ

والشاعر الذي يحرص على عطاء الممدوح، ويطوف له البلاد، يعلم أثر الشعر في

الوصول إليه؛ ولذا فإنه يلمح ويصرح برغبته في العطاء من خلال شعره، وقد يهبط إلى التبذل

(1) الديوان : 2/14. الربيعي: ولد الناقة في أول الإنتاج. السقاب: جمع سقب وهو ولد الناقة ساعة يولد.

(2) خالد الزواوي، تطور الصورة في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس الدولية للنشر الاسكندرية، الطبعة الأولى، 2000م، ص330.

(3) الديوان : 4/8

في السؤال تبذلاً لم يعرف في عصره⁽¹⁾. فيصف أثر الشعر في استمطار عطاء الممدوح،

أما الصيغة الواصفة فهي أثر الرعد في استمطار السحابة، وهي صيغة تنتزع من الطبيعة⁽²⁾:

وَالشَّعْرُ يَسْتَنْزِلُ الْكَرِيمَ كَمَا اسْتَنْزَلَ رَعْدُ السَّحَابَةِ السَّيْلًا

وأما وجه الشبه بين الموصوف والصيغة الواصفة من خلال التشبيه، فهي حال شيء

يؤثر في آخر، فيستدر عطاءه.

ومن التشبيهات التمثيلية التي انحصرت في حدود البيت الواحد، والتي اقترن فيها

الموصوف المعنوي بالوصف المادي، تشبيه الإذن والإجازة التي يحصل عليها سالك الصحراء

من قبائلها المسيطرة بعد تودده لها، وسعيه لنيل جوارها، بإنفاذ النجار المسمار في الباب، وذلك

بقوله⁽³⁾:

وَلَا بُدَّ مِنْ جَارٍ يُجِيرُ سَبِيلَهَا كَمَا جَوَّزَ السَّكِّيَّ فِي الْبَابِ فَيَتَّقُ

ومن التشبيهات الغريبة، أنه شبه أثر الهجاء في جلد المهجو، بالرقعة التي زيدت في

عرض القماش⁽⁴⁾:-

قَوَّافِي أَمْثَالٍ يُوسِّعَنَّ جِلْدَهُ كَمَا زِدْتَ فِي عَرْضِ الْقَمِيصِ الدَّخَارِصَا

ويشبه الشاعر صورة السحب المتكاثفة المترابكة وقد سدت الآفاق مرعدة مدوية، بقطيع

نعام تهدل ريشه معلقاً في الفضاء⁽⁵⁾:

(1) شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الواحدة والعشرون، ص350.

(2) الديوان: 19/35.

(3) المصدر نفسه: 50/33. السكي: المسمار أو الدينار أو البريد. اللقيق: النجار أو البواب أو الملك.

(4) المصدر نفسه: 18/19. الدخارص: جمع دخرض وهو كل رقعة تزداد في ثوب أو دلو لتوسعه.

(5) المصدر نفسه: 34-35/54. الأكناف: النواحي. الزجل: الصوت الحاد المرتفع. قرد: مجتمع. الرباب:

السحاب الأبيض.

مِنْ سَاقِطِ الْأَكْنَافِ ذِي زَجَلٍ أَرْبَأُ بِهِ سَكَايُهُ
مِثْلَ النَّعَامِ مَعْقُوداً لَمَّا دَنَا قَرِداً رَبَابُهُ

وقد استخدم الشاعر للربط الأداة (مثل): "وهي من الأسماء ولا تستعمل (في الغالب) إلا في صفة لها أهمية متميزة، ومكانة ظاهرة بينه، تحس فيها بنوع من الرزانة والنقل، فيما توفره من الاستقرار النفسي والاطمئنان، والقناعة التامة"⁽¹⁾.

وهذا التشبيه يعتمد الصورة البصرية، الصاعدة بالنظر إلى الفضاء؛ حيث يشكل كل من المشبه والمشبه به مشهداً، ولكنه مشهد مألوف.

التشبيه التمثيلي الممتد (الوحدة الشعرية):

وبه "يتضخم الطرف الثاني ويتمدد ويتطاول؛ ليضاعف من الغلو بمعنى الطرف الأول"⁽²⁾، واتخاذ هذا النوع من التشبيه وسيلة للتصوير الفني، يعني التحول من الصورة البسيطة إلى الصورة المركبة، التي أتاحت للشعراء فرصة بناء لوحات فنية رائعة وغنية⁽³⁾.

وقد اعتمد الأعشى التشبيه التمثيلي بصورة واسعة في ديوانه، إذ رسم عشرات اللوحات التي جاءت معادلاً للمشبه، عمادها الإبداع في التصوير، والالتكاء على طاقات فنية عالية، وجهد مكثف، إذ حرص على أن تكون لوحاته تامة العناصر والتفاصيل، غنية بالإحياء، أي أنه كان حريصاً على إبراز جانب الموضوع في لوحاته بصورة جمالية إبداعية مميزة.

(1) فالج الحمداني، الصورة البيانية في الحديث الشريف، ص 118.

(2) إيليا حاوي، الأخطل في سيرته ونفسيته وشعره، دار الثقافة، بيروت، 1979، ص 561.

(3) يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب، القاهرة، 1981، ص 98.

وقد بنى الأعشى معظم لوحاته على القص والحكاية، "قالأعشى شاعر مولع بالحكاية، يقدم لها، ويجمع أطرافها، ويقصها قصاً هادئاً"⁽¹⁾، ويرى مصطفى الجوزو أن الأعشى مبتكر لأسلوب التذكر القصصي الذي توهم المحدثون أنهم ابتكروه في القصص الحديث⁽²⁾، وذلك أنه كان "في إطار عصره قاصاً يمسك أسباب الصنعة، فينسج صوراً مرتبة في سياق الحكاية تخاب الألباب باستذكارها لما حدث أو توقعها لما سيحدث دون أن تتعب القصيدة باجتراح الحكايات وافتعالها، وهو يقدم حكاياته بصوت المتكلم أو المخاطب أو الغائب، وربما قدمها بأكثر من صوت ضمن عبارات موجزة تكثف السرد، فضلاً عن حرصه على استخلاص الحكمة أو الغرض من الحكاية"⁽³⁾ وإن كان هذا العنصر قد اعتمده غيره من الشعراء في هذا النوع من التشبيه، وذلك لأن العنصر القصصي يقوي الإيحاء في الصورة، ويخفف سمة الخطابية التي تتسم بها بعض القصائد، كما أن التصوير القصصي يكسب الأفكار والعواطف الذاتية مظهر الموضوعية، ويجعل أبيات القصيدة أكثر ترابطاً وتماسكاً⁽⁴⁾.

وهذه اللوحات الإبداعية، التي استقى الشاعر مادتها من الطبيعة والإنسان، يمكن تقسيمها ودراستها طبقاً لموضوعاتها وخصائصها الفنية حسب العنوانات التالية: لوحات الحيوان، ولوحات المرأة، ولوحات الرجل.

(1) وهب رومية، قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء والتجديد، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1981، ص 111.

(2) مصطفى الجوزو، الأعشى الكبير (ميمون بن قيس)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1977، ص 181.

(3) عبد الإله الصانع، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص 386.

(4) صالح عبد الله الخضيري، الصورة الفنية في الشعر الإسلامي عند المرأة العربية في العصر الحديث، ص 218.

لوحات الحيوان :

- لوحة الحمار الوحشي

- لوحة الثور الوحشي

- لوحة البقرة الوحشية

- لوحة النعام

- لوحة الحمار الوحشي:

اهتم الأعشى بلوحة الحمار الوحشي اهتماماً متميزاً، يكشف عن طول عناية وتأمل ودقة في تناول. ومشهد الحمار الوحشي عند الأعشى كغيره من الشعراء مقترن بالناقة، فهذه اللوحة بعناصرها ومعطياتها وامتدادها على مساحة واسعة من القصيدة، تأتي في معرض الحديث عن الناقة. وهي لوحة وإن بدت مكرورة في كثير من عناصرها وطريقة رسمها، إلا أن بينها فواصل دقيقة، يمكن تبينها عند الوقوف المتأنى على اللوحة والقصيدة التي وردت فيها. ففي له حته التي يقول فيها⁽¹⁾:

عَنْتَرِيسُ تَعْدُو إِذَا مَسَّهَا السَّوْ طُكَعَدُو المَصْلُ صِلِ الجَوَالِ
لَا حَهُ الصَّيْفُ وَالصَّيَالُ وَإِشْفَا قُ عَلَى صَعْدَةِ كَقَوْسِ الضَّالِ
مُلْمَعِ نَاعَةِ الْفُؤَادِ إِلَى جَحْ شِ فَلَاهُ عَنْهَا فَبِنَسَ الْفَالِي
ذُو أَدَاةٍ عَلَى الْخَلِيطِ خَبِثُ الْ نَفْسِ يَرْمِي مَرَاغَهُ بِالنُّسَالِ
غَادَرَ الْجَحْشَ فِي الْغُبَارِ وَعَدَا هَا حَيْثُهَا لَصُوءُ الْأَحَالِ
ذَلِكَ شَبَّهَتْ نَاقَتِي عَنْ يَمِينِ الْ رَعْنِ بَعْدَ الْكَلَالِ وَالْإِعْمَالِ

يأتي الحمار الوحشي معادلاً للناقة الصلبة القوية المتينة، وهو أشبه شيء بها حين تجري بجانب الجبل بعد الكلال والإعمال، كما يذكر الشاعر في نهاية اللوحة. ومن اللافت منذ بداية اللوحة أن الشاعر قد وضع ناقته في إطار نفسي قائم على الألم والتوتر والاستفزاز، فلم

(1) الديوان: 27/1-32. عنتريس: صلبة قوية. المصلصل: حمار الوحش لكثرة نهيقه. الجوال: يطوف ولا يستقر. الصيال: مصالوة الفحول من حمر الوحش. الصاعدة: القناة المستوية. ملمع: قد استبان حملها في ضرعها. لاعة الفؤاد: أشد الحزن. مراغه: المكان الذي يتمرغ فيه. النسال: ما سقط عنه من الشعر. الصوة: ما غلظ من الأرض. الإعمال: أعمل الناقة، كلفها العمل والسير.

يجعل سيرها طبيعياً، نابعاً من رغبتها في ذلك، وإنما جعلها تعدو، وجعل عدوها يرتبط بمس السوط، فهي لا تحتل أدنى درجات مس السوط؛ ولذا فإن سرعتها تقترب بذلك التحسس الحاد والتوتر العميق الذي يحدثه أدنى فعل للسوط. ومقابل هذه الصورة تأتي صورة الحمار الوحشي الذي وضعه الشاعر في حالة نفسية قلقة، حافلة بالتوتر والتخبط والصراع المادي والنفسي. فهو حمار أهزله الصيف والطراد، والإشفاق على أتان ناحلة كأنها قوس الضال، فقد أسقمها الحزن على صغيرها، بعد أن ظهر حملها في ضرعها، فصرفه عنها الفصال، وهو حمار سيئ العشرة، فظ غليظ يتمرغ في الأرض؛ فينسل شعره، ثم يترك الجحش يلفه الغبار، و يصرف أتانه إلى مورد الماء العذب.

وقد جعل الشاعر الإطار الزماني الذي يتحرك فيه الحمار ممتداً على مدى الصيف، حيث الحر والجفاف واليباس والحرمان والضيق وقلة الحيلة؛ ولذا فإن الصيف رسم ملامحه عليه ضموراً وهزالاً وتغييراً في اللون، وبصورة عامة بؤس وضعف وقبح في صورته المادية الجسدية، حيث شكل الوعاء الزماني (الصيف) بما فيه من جوع وحرمان وضيق واستلاب الأداة الأولى من أدوات القهر، وأما الأداة الثانية، فكانت مصالوة الفحول، حيث تلاحمت الأداتان في رسم الصورة السلبية للحمار.

وأما الأداة الثالثة التي امتدت إلى أعماق الحمار، فصنعت فيه صراعاً عميقاً ومتوحشاً، فتلك العلاقة المتوترة الصعبة بالأتان، العلاقة القائمة على التناقض. فهو من ناحية، يحس الإشفاق والألم على تلك الأتان الناحلة الطويلة الظهر، الملتاعة على صغيرها، الذي صرف عنها قسراً، تحت ظروف قاسية تعيشها ويعيشها معها الحمار. ومن ناحية أخرى، فظ خشن المعاشرة؛ نتيجة توتره ومعايشته للظروف الشاقة المختلفة. ومن الطبيعي أن خطوط الإطار المكاني الصحراوي في داخل ذلك الزمان الصيفي واضحة المعالم، بما تحمل من فقر وجفاف

وجذب وحرّ، وما يتولد عن ذلك من حاجات وصراع مع الطبيعة من ناحية، ومع الكائنات من ناحية أخرى. ولذا؛ فإن الحمار يعايش صراعاً مريباً يظهره الشاعر من خلال عنصر الحركة والصوت وردود الأفعال، فهو متصلص (كثير النهيق)، وجوّال (يطوف ولا يستقر)، خشن المعاشرة يؤذي الخليط، يتمرغ في الأرض؛ فينسل شعره ويتساقط منه، لكنه مع فظاظته يشفق على الأتان، كما أنه حريص على أن يدفعها إلى الماء الزلال. فهو يعيش صراعاً عاماً مع الطبيعة بكل ما تحمل من فقر ومخاوف، وصراعاً ضيقاً داخل إطاره الاجتماعي يكمن في علاقته بأتانه، مما انعكس على صوته وحركته وأفعاله عامة، فظهر العنف والثورة والمتناقضات، فكان حماراً غريب الطبع والأطوار، تتسجم تلك الغرابة مع المعطيات المكانية والزمانية المحيطة الضاغطة.

وحين نضع لوحة الحمار تلك ضمن إطارها العام في القصيدة، أو ضمن السياق الشعري العام فيها، نجد أن القصيدة قالها الشاعر بعد عودته إلى قبيلته، فوجدها قد غزبت واستبيحت، فسلبت نعمها، وسببت نساؤها، وأسر رجالها، وفوق ذلك يضطر شاعر القبيلة (الأعشى) للوقوف أمام عدو القبيلة (الأسود بن المنذر)، الذي فعل كل ذلك التخريب والدمار والموت فيها؛ ليمدحه مستشفعاً للأسرى. عندها نلمح ذلك الدافع المبرر وراء الأجواء النفسية التي انسحبت على الناقة، ثم على الحمار الوحشي المعادل لها؛ فتلك الحالة النفسية الصعبة والمربرة التي يعيشها الشاعر بمصيبة قومه، المشحونة بالألم والتوتر والضيق والضياع الداخلي، وموقفه الصعب وهو يضطر لمدح عدو قبيلته وعدوه، تنعكس بالضرورة على معطيات اللوحة؛ ولهذا جاءت حافلة بالتوتر والضيق والتناقض والألم، فالحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، هي التي وضعت الناقة والحمار في ظروف مادية ونفسية مؤلمة وشاقة ومتناقضة. فالحزن على ما أصاب القبيلة، والإحساس بالغىظ والحقد والقهر، مقابل الاضطراب إلى الوقوف

أمام عدوها مادحاً، انعكس على معطيات اللوحة. فقد كانت تحاكي صميم التجربة التي يعيشها الشاعر، وتعكس الأعماق والمواقف بوضوح.

فاللوحة تتميز بخصوصية واضحة، رغم أن كثيراً من الدارسين والنقاد يدرسون لوحة الحمار الوحشي كظاهرة، أو أنماطاً ثابتة لا تغيير فيها⁽¹⁾، وهناك من يربطها بالأسطورة⁽²⁾، ويرى أنور أبو سويلم، أن الشعراء "عندما يقصون حكاية حمار الوحش، يعبرون عن الضعف الذي آلت إليه القبيلة بعد الحروب الدامية، يتمثل هذا الضعف بكثرة الأتث الوحشية وقلة الذكور، بل إن الذكور أضعف من أن تقاوم فحل الحمير أو يكون لها رأي يذكر، ويعبرون عن هذا الضعف، أيضاً، بهرب القطيع عن الماء، وعدم قدرتها على المقاومة والصراع، والحمار الوحشي الصلب الذي يصوره الشعراء، هو شيخ القبيلة المطاع"⁽³⁾.

ويرى كثير من الدارسين أن الشاعر في لوحة الحمار الوحشي وغيره من لوحات الحيوان يجسد مواقف إنسانية، وأنه ينقل العلاقات والدلالات من جو الإنسان إلى جو الحيوان، وبالعكس. يقول أحدهم معلقاً على أحد مشاهد الحمار الوحشي عند زهير⁽⁴⁾: "واعتقد أننا لسنا بحاجة إلى كثير من الجهد لإثبات أن الشاعر كان ينقل العلاقات والدلالات من جو الإنسان إلى جو الحيوان وبالعكس، ويبدو أن الارتداد إلى مجال الحيوان لانتزاع إشارات أو صور منه تجسد مواقف إنسانية، هو سلوك فني عالمي".

(1) انظر مثلاً محمد محمد حسين، أساليب الصناعة في شعر الخمر والناقة بين الأعشى والجاهليين، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1960، ص 54.

(2) انظر مثلاً نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص 150. علي البطل، الصورة في الشعر العربي (حتى آخر القرن الثاني الهجري) دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثالثة، 1983، ص 138-145.

(3) أنور عليان أبو سويلم، الإبل في الشعر الجاهلي، ص 181.

(4) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، ص 97.

"إن نفسية الشاعر وإحساسه الداخلي لا يظهر بوضوح في غالبية لوحاته الشعرية، مثلما يظهر في لوحات الحيوان، الذي يألف الشاعر معه إلى حد التوحد والإسقاط، وهذا التألف وهذا الإسقاط يعكسان إزاجه نفسه ثقيلة مكبوتة في أعماق الشاعر"⁽¹⁾.

وبالعودة إلى لوحة الأعشى، نجده يهتم بكافة الخطوط والتفاصيل والألوان التي تؤدي إلى استنفاد المعنى الذي يريده، كما يهتم بالأدوات الفنية الضرورية في رسم الصورة معتمداً على الحواس، فالصور البصرية واضحة المعالم سواء المتحركة منها أم الجامدة، كهزال الحمار والأتان طويلة الظهر، وحركة الحمار وهو يتمرغ، وحركة الجري، وكذلك حركة الغبار المتطاير، وكذلك يهتم بحركة الشعور وكوامن الوجدان، فيصف إشفاق الحمار، وشدة حزنه (لاعة الفؤاد) وخبثه.

وتكثر الصور الجزئية التي تقع في قلب اللوحة الأساسية فتغنيها، إذ يشخص كلاً من الصيْف والصَيَّال والسَّوط حين ينسب إليها الفعل في هزال الحمار، ويشبه الأتان طويلة الظهر بقوس الضال، كما يشبه الفصال بكائن حي يبعد الصغير عن أمه، ويشخص الحمار ليمتلك الصفات البشرية، فهو يحب ويحنو ويشناق وينتظر، وهو خبيث النفس.

أما اللوحة الثانية، وهي أطول من الأولى، فيقول فيها⁽²⁾:

وَكُورِ عِلَافِيٍّ وَقِطْعٍ وَنَمْرُقٍ وَوَجَنَاءٍ مَرَقَّالٍ إِلَهَ وَاجِرٍ عَيْنِهِمْ

(1) أحمد موسى النوتي، الصحراء في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديثة، إربد، الطبعة الأولى، (1430هـ-2009م)، ص122-123.

(2) الديوان: 24-7/15. الكور العلافي: الرجل العظيم. القطع: بساط يجعله الراكب تحته. وجناء. ناقة غليظة. عيهم: ناقة سريعة. العذق: قنو النخلة. عرندسة: شديدة. الأحقب: حمار الوحش لبياض حقوبه. جأب: غليظ. سقيه: جحشه. قوداء: ذليله. مشكوكة القرى: نحيلة الظهر. جاهرته: برزت له. تقريب: ضرب من العدو. الفسيل: جمع فسيله وهي النخلة الصغيرة. السيف: ساحل البحر وساحل الوادي. قنرة: ناموس الصائد. الرهج الغبار.

كَأَنَّ عَلَى أَنْسَانِهَا عِذْقَ خَصْبَةٍ تَدُلِّي مِنَ الْكَافُورِ غَيْرَ مُكْثَمٍ
عَرْنَدَسَةٍ لَا يَنْقُضُ السَّيْزُ غَرَضَهَا كَأَحْقَبَ بِالْوَأْفَاءِ جَسَابٍ مُكْدَمٍ
رَعَى الرُّوْضَ وَالْوُسْمَى حَتَّى كَانَمَا بِرَى بَيْبِيسَ الدَّوِّ إِمْرَارَ عُلُقَمٍ
تَلَا سَقْبَةَ قَوْدَاءَ مَشْكُوكَةِ الْقَرَى مَتَى مَا تَخَلَّفَهُ عَنِ الْقَصْدِ يَعْزِمُ
إِذَا مَا دَنَا مِنْهَا التَّقْتَهُ بِحَافِرٍ كَأَنَّ لَهُ فِي الصَّدْرِ تَأْثِيرَ مَحْجَمٍ
إِذَا جَاهَرَتْهُ بِالْفَضَاءِ أَنْبَرَى لَهَا بِشِدِّ كَالْهَابِ الْحَرِيقِ الْمُضْرَمِ
وَإِنْ كَانَ تَقْرِيبٌ مِنَ الشَّدِّ غَالَهَا بِمِيعَةٍ فَتَّانِ الْأَجَارِي مُجْزِمٍ
فَلَمَّا عَلَتْهُ الشَّمْسُ وَاسْتَوْقَدَ الْحَصَى تَذَكَّرَ أَدْنَى الشَّرْبِ لِلْمَتَيْمِ
فَأَوْرَدَهَا عَيْنًا مِنَ السَّيْفِ رِيَّةً بِهَا بُرْعٌ مِثْلُ الْفَسِيلِ الْمُكْمَمِ
فَلَمَّا عَفَاهَا ظَنَّ أَنْ لَيْسَ شَارِبًا مِنَ الْمَاءِ إِلَّا بَعْدَ طَوْلٍ تَحْرُمِ
وَصَادَفَ مِثْلَ الذَّنْبْرِ فِي جَوْفِ قُتْرَةٍ فَلَمَّا رَأَاهَا قَالَ يَا خَيْرَ مَطْعَمِ
وَيَسَّرَ سَهْمًا ذَا غِرَارٍ بِسُوقِهِ أَمِينُ الْقَوَى فِي صُلْبِهِ الْمَتَرَنِمِ
فَمَرَّ نَضِي السَّهْمِ تَحْتَ لَبَانِهِ وَجَالَ عَلَى وَحْشِيَّةٍ لَمْ يَنْمُ ثِمِ
وَجَالَ وَجَالَتْ يَنْجَلِي التُّرْبُ عَنْهُمَا لَهُ رَهَجٌ فِي سَاطِعِ اللَّوْنِ أَقْتَمِ
كَأَنَّ أَحْدَادَ الْجَوْفِ فِي حَمَى شَدِّهِ وَمَا بَعْدَهُ مِنْ شَدِّهِ غَلِيٌّ فَمَقْمِ
فَذَلِكَ بَعْدَ الْجَهْدِ شَبَّهَتْ نَاقَتِي إِذَا مَا وَنَى حَدُّ الْمَطِيِّ الْمُخْرَمِ

طرفا اللوحة هما الناقة والحمار الوحشي، حيث جاء الحمار الوحشي معادلاً للناقة،

واصفاً إياها ومعبراً عن حالها، لكن الشاعر يقصي الناقة على عادة الشعراء الجاهليين، ويبدأ

بذلك السرد القصصي الإبداعي المتمحور حول الحمار الوحشي، مستقيضاً في ذلك، ثم لا يلبث أن يعود إلى ناقته التي تشبه الحمار على حالته تلك.

وعند النظر إلى بعض صفات ناقه الشاعر، نجدها غليظة (وجناء)، ترقل وقت الهاجرة (مرقال الهواجر)، ضخمة سريعة (عيهم)، وشديدة (عردسة)، لا يضنيها السير ولا يضمّر بطنها (لا ينقض السير غرضها)، وهي بذلك ناقّة قادرة على تحمل المشاق وقادرة على مقاومة الظروف التي يضعها الشاعر فيها. فقد بنى ظروف الناقّة على القسوة داخل الإطارين الزماني والمكاني، الهواجر وطول المسافة وامتدادها، وهياها لتحمل ذلك، بل جعلها قادرة على العدو وقت الهاجرة، وجعلها قادرة على تحمل بعد المسافات، فلا يهزلها السير ولا يؤثر فيها. أما الحمار الوحشي الذي جاء معادلاً لهذه الناقّة فقد صورّه الشاعر مع نهاية مرحلة ومعايشة مرحلة جديدة، تختلف تماماً في معطياتها وانعكاساتها، فهو حمار أحقب غليظ رعى الأرض المخصبة بين أحضان الوديان السخية، التي كساها النبات حتى اكتنز وضخم، فهو لا يزال طريدة الصياد. ولذا؛ فإن لنبات الصحراء اليباس الذي رعاه في المرحلة الزمنية التالية في فمه طعم العلقم. فهو يخرج من مرحلة النعيم والرّخاء إلى مرحلة الجفاف والقسوة والمشقة.

ثم يأخذ الشاعر بتضييق الخناق عليه، فكما بتر علاقته بالطبيعة السخية ونعيمها، جعل علاقته ببيئته الاجتماعية الضيقة لا تصالحية، قائمة على الرفض والقطيعة والقسوة والتوتر. فمما يلفت النظر، أن هذا الحمار بأوصافه المتميزة، مدلل الطبيعة في ماضيه، تستهويه جحشة وديعة ضامرة، قد لصق عضدها بجنبهها، لكنها تخالفه وترفضه؛ فيضطر لعضها؛ ولهذا فهي تخافه، ولخوفها منه؛ لا يدنو منها إلا النقته بالرفس، حتى يترك حافرها في صدره كدماً كأنه أثر محجم، فعلاقة الحمار بهذه الأتان غريبة، فهي علاقة حب يقابل بالجفاء والرفض والخوف والإيذاء المادي، غريبة سواء من حيث الاختيار، أم من حيث طبيعة العلاقة التي تربط بين

الطرفين، لكن المحب (الحمار) لا ييأس ولا يمل، بل إنه إذا برزت له الجحشة في الفضاء انبرى لها بعدو سريع متلاحق كالهباب الحريق المضررم، ويبقى يباريها ألواناً من العدو حتى ترتفع الشمس ويلتهب الحر.

أما نهاية ذلك فالإحساس بالعطش، ليتذكر مورداً للماء، عند ساحل الوادي، فيدفعها إليه وهو لا يعلم أن حوله وكور الصيادين، فإذا بالصياد يفرح لما رأى، ليسدد نحوه سهمه الحاد. ولكن الشاعر يحرص على إبقاء الحمار وأتانه حيين، فيجعله ينثني، ويمضي على غير إبطاء؛ فينجو بذلك من الصياد، لكنه يعود مرة أخرى إلى رحلة مجهولة، يثور تحته وتحت أتانه الغبار الذي انتشر في الفضاء، وقد حمي جوفاهما من شدة العدو وطوله.

وقد عنى الشاعر فنياً برسم الملامح الجغرافية وغيرها للمكان على مدى اللوحة، الوديان حيث تجمع الماء وكثافة النبات، ثم الصحراء بنباتها اليابس، والفضاء الممتد الذي كان ميداناً لعدوهم، ثم عين الماء الغزيرة عند ساحل الوادي، وبعد ذلك يعود إلى الصحراء الممتدة. كما عنى بالزمن وتحديده، فقد أشار إلى مطر الربيع الذي رعى نباته بعد رعيه للنبات الكثيف في الوديان، وأشار إلى ارتفاع الشمس بعد رحلة جريهما وهو يلاحق الأتان.

كما اهتم برسم شخصيات القصة رسماً دقيقاً من الناحيتين المادية والنفسية، فقد رسم للحمار صورته الجسدية في اكتنازه ولونه، وصفاته النفسية في عدم تقبله لما يرعى، وفي إصراره على ملاحة الأتان وعدم يأسه، وطبيعة علاقته بها، وعنفه أحياناً، وحرصه عليها حين يدفعها إلى الماء، وإدراكه للأمور، حيث علم أنه لن يشرب إلا بعد حرمان طويل حين رأى الصياد، ثم وصف جوفه وقد حمي. وينطبق ذلك على الأتان، فقد وصفها بدقة جسدياً ونفسياً ووصف ردود أفعالها، كما وصف الصياد، وكان دقيقاً في انتزاع الصفة الإنسانية منه، فلم يصرح بها مباشرة، وإنما شبهه بالذئب (وصادف مثل الذئب)، كما وصف السهم المرتبط

بالصيد، فهو حاد (ذا غرار) يسوقه وتر قوي (أمين القوى)، يصوت عند اطلاقه (صلبه المترنم).

وكان الشاعر وهو يزحزح الحدث، ويسوقه من الماضي إلى الحاضر يهتم بكل التفاصيل المحيطة، والتي تعكس ذلك القلب والتناقض بين حالي الماضي والحاضر، فالماضي يشكل الإطار الرغيد في حياة الحمار، والحاضر يوطر الحرمان والضيق والقهر والصراع. فهناك الجفاف والجذب واختلاف الطبيعة الكونية، والأهم من ذلك توتر العلاقة في البناء الاجتماعي أو الأسري مع أتانته ثم رحلة الصراع مع مخاطر الصحراء. فاللوحة تفتقد التآلف الأسري، كما تفتقد التآلف مع الطبيعة.

والشاعر وهو يرسم هذه المعاني، يعنى بكل معطيات الحس، التي تجعل اللوحة حافلة بالحياة والحركة، فقد اهتم بلون الحمار (أحقب)، ولون الطبيعة الذي توحيه اللفظة الدالة على الغزارة (الوفراء)، ثم لون العشب اليابس (بييس الدو)، ولون لهب الحريق، ولون الشمس، وكذلك لون التراب والقنّام تحت أقدامهما، وقبل ذلك بين تأثير حافر الأتان في الحمار، وكأنه تأثير محجم.

وهو شديد العناية بالحركة التي ترسم المعنى، فقد ظهرت حركات كل من الوادي الغزير، والحمار والأتان وهما يتباريان، وكذلك وهما يردان الماء، ثم وهما يهربان، وحركة الشمس وهي تعلو، ثم حركة سهم الصيد السريعة، وحركة القنّام، ثم حركة جوف كل من الحمار والأتان حين اشتد عطشهما.

وعنى بالصوت الذي يرسم حدة السهم وسرعته (في صلبه المترنم)، كما عنى بالطعم والملمس ومن ذلك وصفه حرارة الحصى (استوقد الحصى)، وطعم العلقم المر (امرار علقم)،

وهي صور حسية مادية تستوفي الإدراكات العليا والدنيا، يعمد الشاعر من خلالها إلى إظهار المعنى بصورة حيوية حية جلية.

كما بنيت اللوحة الكبرى على مجموعة من الصور البسيطة مثل تشبيه طعم يبيس الدو بطعم العلقم، وتأثير حافر الأتان بتأثير المحجم، والعدو باللهاب الحريق المضر، وحرارة الحصا بحرارة الوقود، أما أوكار الصيد، فكانها نبت النخل الصغير، كم بغطاء حتى يقوى ويشد، ويظهر الصيد مثل الذئب، ويشبه احتدام الجوف بغلي القمقم، ويشخص السهم من خلال الاستعارة المكنية، فيجعله يصوت مترنماً، والعبارة كناية عن حدته وسرعته، كما يكنى عن سرعة الحركة وشدة الدوران بكثرة الغبار.

وعند وضع هذه اللوحة في سياقها النصي، لكشف مدى ارتباطها بتجربة الشاعر، نجد أنها وردت في قصيدة قالها يهاجي أبناء عمومته مجبراً على ذلك، بعد أن اتهموا تابعه بسرقة راحلة رجل من قيس عيلان، كان جاراً لعمرو بن المنذر، وكان الأعشى قد أسن وضعف بصره، أي أنه انتقل من مرحلة الشباب والعب من الشهوات والملاذات، أو من مرحلة الماضي الرغيد، إلى مرحلة الشيخوخة بما تحمل من ضعف وحرمان واستلاب وقهر، وغيرها من المعاني السلبية. هذا من ناحية. أما من الناحية الأخرى، فهو في الإطار الاجتماعي يعاني ابتثار العلاقة واللا تصالح مع أبناء عمومته، فقد بات فيهم ضعيفاً مسلوباً مضطهداً محتقراً بعد أن رحل قومه الأقربون، وبقي مع هؤلاء، فإذا كان يمتلك لساناً قاطعاً، فإنه في حقيقة الأمر مسن ضعيف، مكفوف البصر، مستضعف في أبناء عمومته، يسلط عليه شاعر غريب لهجوه، فيعيش صراعاً بين ضرورة الهجاء ورفضه، فهو يرفضه لأنه يوجه لذوي الرحم، إذ فسدت علاقته بهم بفعل الغرباء الذين رموا الفتنة بينهم:

وما زال إهداء الهواجر بيننا وترقيق أقوام لحين ومائم

فما بين تصالح ووثام مع الحياة ضمن إطار الماضي، إلى انسحاب للحياة من رداء الحاضر، لتحل مكانها العدائية مع واقع الذات، المهزوم بالشيخوخة، وعدم القدرة على التواصل مع الواقع الاجتماعي الذي ربما كان يتقرب إليه، فيواجه بالرفض والجحود والقسوة، ولذا يعيش الصراع بين رفضها ومهاجرتها والتقرب إليها، وهذا ما انعكس على ناقلته التي جعلها غليظة ضخمة سريعة، قادرة على الظروف القاسية التي وضعها بها. كما انعكس على المشبه به (الحمار الوحشي) الذي جعله يتأرجح ما بين مرحلتين متباينتين (الماضي والحاضر) حيث ازدهر الماضي، واختنق الحاضر ما بين معطيات الفقر والحرمان والجفاف والواقع الاجتماعي الممزق والصراع المرير في قلب الصحراء، حتى أن الشاعر أنهى لوحته نهاية مفتوحة، حيث تابع الحمار وأتانه الجري وسط الظروف القاسية، وهما ما يزالان في قمة العطش، وهذا مما يوحي برحلة شقاء وحرمان لن تنتهي، فالصراع أبدي.

إن الحمار في اللوحة لا ينفصل بحال عن حياة الشاعر وذاته وتجربته، شأنه في ذلك شأن الحيوان في لوحات الشعر الجاهلي عامة، "وكان هذا الالتقاء اللغوي يبرهن على الصلة القائمة بين الإنسان والحيوان عند الجاهليين، وقد يكون علة ذلك نابعة من المصير الواحد الذي يلاقيه وإياهم، لأنهم أرادوه مثلاً، ونشدوه رفيقاً"⁽¹⁾.

"ولعل اختيار الشعراء صورة حمار الوحش وتضمينه في أغراضهم الفنية، كان دليلاً واضحاً على أنه أكثر الحيوانات مواجهة لقسوة الحياة، فأظهر تجلداً وصبراً منقطع النظير،

(1) حسين جمعة، الحيوان في الشعر الجاهلي، دانية للطباعة والنشر، (دمشق، بيروت)، الطبعة الأولى، 1989،

وغربة حمار الوحش بين سباع الأرض ونوائب الدهر، غربة الإنسان نفسه بين تقلبات الزمن، وبرائث الأحداث اليومية الدامية⁽¹⁾.

فالإنسان يعيش معاناة حقيقية بصراعه مع الطبيعة والحياة المحفوفة بالمخاطر والأزمات من ناحية، ومع الموت والمصير الغامض من ناحية أخرى، وهذا ما يجعله يعكس ذاته على ذلك الحمار الوحشي الذي يقاسي ألواناً من العذاب في صراعاته المختلفة. "فما لوحة هذا الحمار إلا لوحة رمزية، يتناولها الشاعر من هذه الصحراء التي يضطرب فوق رمالها، ويخفي خلف هذه اللوحة الصغيرة لوحة أكبر في دلالاتها ومعطياتها، إنها لوحة الحياة الواسعة التي يستعين على إظهارها بوسائل دقيقة ولمحات خاطفة، وهو مسكون تحت الضلوع بكثير من زفرات الشكوى ومرارة الندم، ويواجه شاطئ الموت الصخري الذي تنكسر عليه أشعة الحياة"⁽²⁾.

وأما اللوحة الثالثة في الحمار الوحشي، فيقول فيها⁽³⁾:-

بِنَاجِيَةٍ مِنْ سَرَاقِ الْهَجَا نِ تَنَاقِي الْفَجَاجَ وَتَغْتَالُهَا
تَرَاهَا كَأَحَقَّ بَذِي جُدَّتِي نِ يَجْمَعُ عُونًا وَيَجْتَالُهَا
نَحَائِصُ شَتَّى عَلَى عَيْنِيهِ حَلَائِلُ لَمْ يُؤْذِهِ مَالُهَا
عَنِيفٌ وَإِنْ كَانَ ذَا شِرَّةٍ بِجَمْعِ الضَّرَائِرِ شَلَالُهَا
إِذَا حَالَ مِنْ دُونِهَا غَيِّبَةٌ مِنْ التُّرْبِ فَانْجَالِ سِرْبَالُهَا
فَلَمْ يَرْضَ بِالقُرْبِ حَتَّى يَكُونَ وَسَادًا لِلْحَيْنِ أَكْفَالُهَا

(1) عاطف محمد مصطفى كنعان، الصورة الفنية في شعر الهذليين، رسالة ماجستير، (1411هـ - 1990م)، ص 170.

(2) أحمد موسى النوتي، الصحراء في الشعر الجاهلي، ص 125.

(3) الديوان: 21-14/21. ناجية: سريعة. سراج كل شيء: خياره وأحسنه. الهجين: الكريم من كل شيء. الفجاج: جمع فج وهو الطريق والناحية. أحقب: حمار الوحش. عون: قطع. الشرة: الحدة والنشاط. شلالها: طرأها. الدرء: الميل والإعوجاج.

أَقَامَ الضَّغَائِنَ مِنْ دَرَنِيهَا كَفَتَسِلِ الْأَعْنَةَ فَتَالَهَا
فَ ذَلِكَ شَبَّهَتْهُ نَاقَتِي وَمَا إِنْ لَغِيْرِكَ إِعْمَالَهَا

والحمار الوحشي في هذه اللوحة، أيضاً، يأتي معادلاً للناقة، أو هو الصيغة الواصفة للناقة التي تشكل الطرف الأول في الصورة (المشبه)، لكن الشاعر يتناسى المشبه على عادة الشعراء الجاهليين ويستقصي ما تعلق بالمشبه به.

ولكن مما يلحظ على صفات الناقة في هذه اللوحة أنها تختلف عن صفات الناقة في اللوحتين السابقتين، إذ توصف بأوصاف القوة والسرعة والقدرة، ولكن ضمن إطار مختلف تماماً، فالناقة الأولى كان يلهبها السوط وما ارتبط به من ألم. أما هذه الناقة، فلا يصاحب سرعتها سوط أو حث، فهي من خيار الإبل وكرامها وأعظمها. ولذا؛ فهي تقدر على الطرق والنواحي تقطعها دون عناء ولا عنت ولا استحثاث، لأنها غير مجعدة، ولا تعاني، إذ لم يضعها الشاعر في موضع معاناة جسدية أو نفسية.

كما ينسحب القول في الاختلاف على الحمار الوحشي، بل إن قصة الحمار التي جاءت بأسلوب قصصي إبداعية مختلفة تماماً في خطوطها وألوانها وتفاصيلها الدقيقة، التي تبرز الفواصل المرتبطة بالجو النفسي العام وطبيعة التجربة، فالشاعر في هذه اللوحة يرسم له صورة جسدية جمالية، مبرزاً عنصر اللون والخطوط فيه، فهو (أحقب) أي في خصره بياض، ذو خطين. وهو حمار يمتلك أمر نحائسه (أثانه)، أي يمتلك القدرة القيادية، فهي لا تعجزه، وهو المسيطر والموجه والقائد دون عناء منه. وقد نأى بها الشاعر عن الحمل والولد، جمعها من بقاع شتى، واختارها على ما يحب ويشتهي، فاتخذها حلائل لم يغرَم فيها مهراً ولا مالاً. وفي ذلك تحقيق لمتعة الحمار، فالأثن تحت سيطرته وأمره، خالصة لمتعته على ما فيها من ميزات

الاختلاف والطاعة، وقد أشار الشاعر إلى اتساع قدرته ومداه، بإشارته إلى جمعها من بقاع شتى.

وبزیده الشاعر قدرة وذكورية، إذ جعله عنيفاً في الجمع بين هذا العدد، ذلك العنف الذي تستلزمه الذكورية المسيطرة الممتلكة للقيادة، وهو يسوقها ويسيرها، ويختار الوضع الذي يشاؤه في ذلك، فلم يرض بقربها، بل لا يرضيه إلا أن يلصق رأسه بأعجازها، فيتخذة للحية وساداً. فقد أقام ميلها وشذوذها حتى استوى له أمرها واجتمع، فكأنه الحبل المستحصد المفتول، والشاعر في اللوحة قد جعل السيطرة وامتلاك الأمر والقيادة الناجحة أساساً وعموداً، خاصة وأنه شبه ذلك الأمر (بالحبل المستحصد المفتول)، الذي يوحى مباشرة بقدرة السلطان أو صاحب الملك على السيطرة على أمر ملكه.

وإذا ما عرفنا أن هذه اللوحة جاءت في مدح (إياس بن قبيصة الطائي)، صاحب السلطان والمال والجاه والقيادة العسكرية، وضعنا أيدينا على سر اللوحة، التي جعلت الحمار بهذا الترف والأريحية والقدرة، ويضاف إلى ذلك أن الأعشى طالب مال ونساء كما يخبر بذلك ديوانه، ولا بد أن نفسه قد طابت برؤية ذلك الملك والسلطان وما فيه، وتأملت. كما أن هذا السلطان يشكل النموذج الذي يتمناه الأعشى لذاته، حيث المال والملك وما يحيط به من أسباب اللهو واللذة. ولذا، فالحمار في اللوحة جمع مجموعة كبيرة من الضرائر من شتى البقاع، وجعلها خاضعة مستسلمة لسيطرته، فالأتن ينحصر دورها في اللوحة على الطاعة والخضوع، والتفرغ للحمار الذي لا يبذل جهداً ولا مالاً في جلبها، ولم تشكل عبئاً عليه بحملها أو صغارها.

فخطوط اللوحة وتفاصيلها تجمع الرغد والرخاء، والقدرة والسيطرة، والجمال وأسباب المتعة، وهي بعيدة عن المنغصات وما يبعث الشقاء. والشاعر لم يكن حريصاً على وصف

المكان أو الإطار الزمني في اللوحة، بل جاء وصف امتداد المكان عرضاً حين أشار إلى جمعه النحائص من أماكن شتى إشارة إلى قدراته وطاقاته واتساع سيطرته.

وإنما تركزت اللوحة على أمرين، الأول، وجود عدد كبير من النحائص، وهذا مما يهيئ أسباب المتعة واللذة، ويعكس اتساع القدرة والملك. والآخر، السيطرة على هذه النحائص، وهذا ما يرسم القوة والضبط وامتلاك الأمر. وفي ذلك ربط واضح بين مظاهر الملك والقوة والقدرة التي لدى الممدوح، وما في هذا الملك من أدوات الترف والمتعة مما يشتهي الشاعر.

وقد حوت اللوحة الأساسية مجموعة من الصور الجزئية والإشارات الفنية الإيحائية، فالحمار أحقب وذو جذتين؛ وهذا مما يوحي بجمال ألوانه وخطوطه وصورته الجسدية. وشخص النحائص، فباتت تكتسب الصفة الإنسانية إذ جعلها حلائل وضرائر، وجعل للتراب سربالاً، كما شبه الأكفال بالوساد. ويلحظ على هذه الصور التشبيهية والاستعارية المدعمة للصورة الأساسية أنها حسية تخضع للمدركات، كما أنها تستقي من الواقع المعاش.

أما في اللوحة الرابعة، فيقول⁽¹⁾:

أَذْلَكَ أَمْ خَمِيصُ الْبَطْنِ جَابٌ أَطَاعَ لَهُ النَّوَاصِفُ وَالْكَدِيدُ
يَقْلَبُ سَمَحَجًا فِيهَا إِسَاءٌ عَلَى أَنْ سَوِّفَ تَأْتِي مَا يَكِيدُ
بَقِيَّ عَنْهَا الْمَصِيفَ وَصَارَ صَعْلًا وَقَدْ كَثُرَ التَّذَكُّرُ وَالْفَقُّوْدُ
إِذَا مَرَدُّ تَضْرِبُ مَنْخَرِيَّهِ وَجِبْهَتُهُ كَمَا ضَرَبَ الْعَضِيدُ
فَتَلَّكَ إِذَا الْحُجُوزُ أَبَى عَلَيْهِ عَطَافُ الْهَمِّ وَاخْتَلَطَ الْمَرِيدُ

(1) الديوان: 30/65-34. خميص: ضامر. جاب غليظ. النواصف: جمع ناصفة وهي مجرى الماء. الكديد: الوادي العظيم المتسع. السمحج: الطويلة الظهر. يقلبها: يوجهها كيف يشاء. العضيد: أغصان الشجر يقطعونها، فإذا جفت ضربوها بالعصي حتى يسقط ورقها. المرید: المطلوب.

وهي لوحة موجزة مكثفة في أحداثها، جاء فيها الحمار معادلاً للناقة التي تحمله؛ إذا حالت الحوائل دون تحقيق ما يهم به من أمر، والتوى عليه ما يريد. وهو حمار غليظ، مكتنز البطن، اتسعت له مناطق الرعي، يلاحق أتاناً طويلة الظهر، تنفر منه وتمتع عليه، وترفسه بشدة، يرقبها صيفاً طويلاً منتظراً، وقد اشتد شوقه إليها وشهوته للضراب، حتى تساقط شعره من الهزال لجفاف العشب والماء، ولكنها تنزل على حكمه آخر الأمر.

وهذه اللوحة تلفت النظر بضيق إطارها، واقتصارها على شخصيتين رئيسيتين يتمحور حولهما السرد القصصي الإبداعي، ويرتبط بهما سير الحدث وهما (الحمار والأتان) حيث يقتصر الصراع على العلاقة الداخلية التي تربط بينهما.

وإذا كان الحمار هو موضع الاهتمام وبؤرته، فإن شخصيته ومعطيات حياته تبلورت من خلال علاقته بالأتان المستعصية عليه، الكارهة له، وسط ظروف زمانية ومكانية خاصة. فمما يلحظ غياب الصراع الواسع خارج نطاق العلاقة الاجتماعية الأسرية الضيقة، فقد غاب الإنسان (الصيد)، وغاب الحيوان المتوحش، وتركز اهتمام الشاعر على علاقة الحمار بأتانه، أي العلاقة داخل البناء الاجتماعي الضيق، مهماً ما وراء ذلك.

فالعلاقة بين الحمار وأتانه علاقة مبتورة، فهي ترفضه وترفسه كلما تقرب منها، وإذا كانت تنزل على أمره في نهاية الأمر في الأمور العامة رغم أن فيها إباء، فإنها ترفضه ذكراً وعاشقاً فهو يشاقق إليها شوقاً طويلاً، إذ بقي عنها المصيف حتى صار صعلأ، واشتد تذكره لها وافتقادها، لكنها رافضة له، كارهة، ترفضه برجليها بقوة. فالأزمة التي يعيشها الحمار تتعلق بعلاقته العاطفية والجنسية بأتانه، وهذا ما ينعكس على صورته الجسدية وملامحه النفسية، فهو يعيش معاناة حقيقية فردية ممتدة.

والشاعر أثناء سرده القصصي يعنى بدقة بالوصف المادي والنفسي للحمار وأتانه، وكذلك الإطارين الزماني والمكاني وما ارتبط بهما من معطيات. فالحمار يتنقل داخل الزمان والمكان عبر مرحلتين، مرحلة رغد العيش حيث تستسلم له خصوبة الطبيعة الممتدة قبل إقبال الصيف (أطاع له النواصف والكديد)، ثم توصل معطيات الزمان والمكان مع قدوم المرحلة الثانية، حيث الجفاف وفقر الطبيعة؛ فينعكس هذا التحول البيئي على الشخصية المحورية سلباً من الناحيتين المادية والمعنوية، ذلك الحمار الذي يقف عاجزاً عن التواصل مع أنثاه، التي وصفها الشاعر بأن فيها إباء، وإن كانت تنزل نهاية الأمر على ما يريد مرغمة، ولكن ذلك النزول على أمره لا يرتبط بالعلاقة العاطفية والجنسية، التي يشغل الشاعر بها، مهملًا ما وراءها.

وهذه العلاقة مما يثير التساؤل، فالحضور الأنثوي يرتبط، في الغالب، بمنح الحب والأمان والمودة، والراحة، لكنها في اللوحة تصبح محور الصراع وأداته الوحيدة، حيث غابت المؤثرات الخارجية في ذلك الصراع الممتد زمانياً ومكانياً.

واللوحة قامت على مجموعة من الصور الجزئية، فقد شخّص الشاعر النواصف والكديد لتطيع الحمار، واستعار الانقلاب للتوجيه (يقلب سمحاً). كما شخّص الأتان، فباتت امرأة متمرّدة، وإن كان ضعفها يخونها، لتتزل على أمره نهاية الأمر مرغمة، وشخّص الحمار فجعله يعيش حالات نفسية متوترة مشبعة بالحرمان والألم. وجاء بالتشبيه التمثيلي الموجز، فشبه ضرب الأتان لمنخره وجبهته بضرب العضيد؛ لتسقط الأوراق. وهذه الصور البسيطة جاءت داعمة للوحة الأساسية.

وعند وضع هذه اللوحة التي جاءت في شريحة الرحلة ضمن سياقها النصي، نجد ذلك الارتباط الوثيق بينها وبين المقدمة الغزلية التي تدور حول (قتل)، فالشاعر المحب العاشق

للغانية الكفور بالمودة، الجحود بالعهود، يواجه بالصدود والمماطلة، رغم أن شوقه لا ينقضي ولا يبيد⁽¹⁾. وتنتهي علاقته بها بالانفصال، حيث تستبدل به غيره⁽²⁾:

فَإِذَا فَارَقْتَنِي فَاسَّـتَبْدِلْنِي فَتَسَى يُعْطِي الْجَزِيلَ وَيَسْتَفِيدُ

مما يؤكد ارتباط هذا المعنى بتجربة الشاعر، فهو العاشق للمرأة، يؤلمه عدم القدرة على التواصل معها، سيما وقد امتد به العمر، إلا أن نفسه ما زالت تتطلع إلى ذلك التواصل. فالحمار يشكل قناعاً يختفي وراءه الشاعر في علاقته بالمرأة، ويحمل مشاعره وأحاسيسه، والمواقف المتبادلة بينه وبينها، ولذا فقد قامت اللوحة على التعمق في وصف الحالة النفسية، وبيان مدى الألم والتوتر الذي يعيشه الحمار في علاقته بأنثاه..

(1) الديوان: 65/ المقدمة.

(2) المصدر نفسه: 21/65.

- لوحة الثور الوحشي -

يرد مشهد الثور الوحشي في القصائد الجاهلية، على الأغلب، عندما يشبه الشاعر ناقته به، ثم يقصي الناقة، ويتتبع الثور في سرد قصصي يتلاءم وطبيعة الفكرة التي يريد التعبير عنها، وماهية التجربة التي ينطلق منها. وقد حظي هذا المشهد "بعناية المحدثين من زاويتي نظر مختلفين: أولاهما، اتجهت إلى دراسته دراسة فنية، وخلصت إلى أن القصيدة الجاهلية ذات اللوحات الثلاث بخاصة، قصيدة مترابطة ومتصلة الأجزاء، تشدها جسور لفظية ونقلات شعرية- تعاون الشعراء على استخدامها- تهيم؛ الشاعر، وتشعر المتلقي بالانتقال من لوحة إلى أخرى بنسق شعري واحد. وثانيهما، المحاولات التي اتجهت إلى ربط مشهد الثور بمدلولات أسطورية أو دينية قديمة، باعثها وقوف الدارسين على دلائل تشير إلى أن الثور عند العرب القدماء، كان إلهاً يسمى (بعلاً) ويعني الرب والسيد والمالك"⁽¹⁾. وفي هذا الإطار يربطه عبد الجبار المطلبي بالقمر، ويرى أن القمر قد دعي في بعض النصوص بالثور، كما يربطه بطقوس المطر والخصب⁽²⁾، فالثور رمز أرضي للقمر السماوي⁽³⁾.

وبعيداً عن تلك التفسيرات الأسطورية، يمكن القول إن لوحة الثور الوحشي، التي جاءت، في الغالب، بناءً متكاملًا، تحمل فكرة يعبر الشاعر عنها بصورة رمزية، تتلاءم وطبيعة الحياة الواقعية التي يعيشها وينطلق منها، فربما كانت الإطار الذي يتسع لهموم الشاعر وهموم الجماعة

(1) أحمد إسماعيل النعيمي، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، سينا للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1995م، ص 191. انظر تفصيل ذلك، أيضاً، في كتاب عماد سليم الخطيب، الصورة الفنية في المنهج الأسطوري لدراسة الشعر الجاهلي (دراسة تحليلية نقدية)، مكتبة الكائن والمكتبة الأدبية، الطبعة الأولى (1422هـ - 2002م)، ص 183-211.

(2) عبد الجبار المطلبي، مواقف في الأدب والنقد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1980، ص 80-105.

(3) أحمد النعيمي، الأسطورة في الشعر العربي، ص 191.

وقصة صراعه مع الطبيعة والإنسان. وفي ذلك يقول أنور أبو سويلم⁽¹⁾: "الشاعر عندما يمتطي ناقته يستحضر في ذهنه همومه وهموم الجماعة، ويعبر عنها تارة بقصة الثور الوحشي، وتارة أخرى بحكاية البقرة، وتارة ثالثة بحكاية الحمار الوحشي، والقضية الأساسية التي يعالجها الشعراء قضية هجرة القبائل بحثاً عن الماء والمرعى، أو نتيجة الحروب الدامية التي مزقت القبائل أو الصراع مع الطبيعة، والصراع مع الإنسان". فهي قصة "ترمز إلى الصراع بين الحياة والموت، والصراع مع الطبيعة الذي كان مفروضاً على الجاهلي. ففسوة البيئة وطبيعة البادية فرضت على من يعيش فيها أن يكون قوياً، (وهي أيضاً) ترمز إلى حياة العربي، الذي فرضت عليه الحرب فرضاً، بداع أو بدون داع فهو في قتال دائم"⁽²⁾. هي كغيرها من قصص الحيوان، "لا تخرج في سياق أحداثها عن الصراع الأبدي بين القوي والضعيف والموت والحياة"⁽³⁾. وتكرر صورة الثور الوحشي في الشعر العربي، "وإن اختلفت ألوانها أو أدواتها، أو أسلحتها عند الشعراء، وهي تحافظ على الإطار العام لها، والشكل المعد لإخراجها، والفكرة المهيأة لنهايتها"⁽⁴⁾.

- (1) أنور عليان أبو سويلم، الإبل في الشعر الجاهلي، 185/1.
- (2) زكريا عبد المجيد النوتي، ثور الوحش بين النابغة وذي الرمة، إيتراك للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2004م، ص 30-31، انظر أيضاً محمد زكي العشماوي، النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية، دار الشروق، القاهرة، (1415هـ - 1994م)، ص 231-232، فقد أشار إلى هذه الرمزية في دراسته لشعر النابغة.
- (3) بشرى محمد علي الخطيب، القصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) بغداد، الطبعة الأولى، 1990م، ص 229. انظر أيضاً محمد زكي العشماوي، النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية، دار الشروق، الطبعة الأولى، (1415هـ - 1994م)، ص 231.
- (4) نوري حمودي القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، دار الإرشاد، بيروت، الطبعة الأولى، (1390هـ - 1970م)، ص 319.

وفي دراستنا للوحات الثور الوحشي عند الأعشى، نجد أن العلامات الفارقة والإشارات

الدالة في تلك اللوحات، أقل وضوحاً منها في لوحات الحمار الوحشي، إذ تكاد تكون العناصر

الأساسية والتفاصيل العامة والدقيقة مكرورة، وكذلك أسلوب رسم الصورة.

فعناصر الصورة الأساسية في إطارها الزماني والمكاني تكاد لا تتجاوز صورة الثور

منفرداً قلقاً جائعاً، يعايش جفاف الطبيعة وأحوالها في رحلة البحث عن الطعام، فإذا أخرجته

الجوع حاصره القحط والمطر الشديد والظلمة والرعد والبرق، حتى إذا اشتد الحصار عليه،

انتظر انبلاج الصبح آملاً في انجلاء الشدة. لكن الصبح يحمل الأخطار والمفاجآت المفزعة،

المتتمثلة بالصيد وكلابه على الأغلب، فيكون ذلك الصراع غير المتكافئ. فاللوحات تكاد لا

تختلف في تفاصيلها رغم أنها جاءت في مواضع مختلفة، وأغراض متباينة، ورغم اختلاف

ماهية التجارب التي يعيشها الشاعر.

لكن هذه اللوحات على تشابهها تتخذ طابعاً خاصاً عندما تعود إلى موقعها في بناء

القصيدة. فاللوحة الأولى التي يقول فيها⁽¹⁾:

أَوْ فَرِيدٍ طَاوٍ تَضِيفُ أَرْطَا ۖ ةً يَبِيتُ فِي دَفِّهَا وَيُضَاقُ
أَخْرَجْتَهُ قَهْبَاءَ مُسْنَبَلَةِ الْوَدِّ قِ رَجُوسُ قُدَّامَهَا فُشْرَاقُ
لَمْ يَنْمَ لَيْلَةَ التَّمَامِ لِكَيْ يُصْ بِسَحِّ حَتَّى أَضَاءَهُ الْإِشْرَاقُ
سَاهِمِ الْوَجْهِ مِنْ جَدِيلَةٍ أُولِحْ يَسَانَ أَفْنَى ضِرَاءَهُ الْإِطْرَاقُ
وَتَعَادَى عَنْهُ النَّهَارُ تَوَارِي هِ عِرَاضُ الرَّمَالِ وَالسُّدْرَاقُ
وَتَلْتَهُ غُضْفٌ طَوَارِدٌ كَالنَّحْ لِ مَغَارِبِ سِتِّ هُمُورٍ نَّالِ الْخَاقُ

(1) الديوان: 34-28/32. طاوٍ: جائع. الأرطاة: شجرة ثمارها مرة تأكلها الإبل غضة. دفها: جنبها: قهباء:

سحابة مظلمة. الودق: المطر. ساهم الوجه: تغير لونه. تعادى: تباعد. غضف: كلاب الصيد طالعت أذانها

واسترخت. البراق: الأرض الغليظة.

ذَٰكَ شَبَّهْتُ نَاقَتِي إِذْ تَرَامَيْتُ بِبَيْ عَالِيهَا بَعْدَ الْبَرَقِ الْبَرَقِ

هذه اللوحة وردت في قصيدة قالها الشاعر أثناء إقامته في نجران عند بني الحارث،

يتشوق فيها إلى قومه ويفخر بهم وقد بعد عنهم، فالشاعر فيها لاعة الفؤاد، كثير الأسى، يحس

التحامه بقومه على بعده ، فيبت لواعج أشواقه⁽¹⁾:-

إِنِّي مِنْهُمْ وَإِنَّهُمْ قَوْمِي وَإِنِّي إِلَيْهِمْ مُشْتَاقٌ

وتشف كثير من المواضع في القصيدة عن ذلك الأسى الذي تسبح فيه أعماق الشاعر،

فالإحساس بالغربة والوحدة والألم يشكل الهم الجوهري الذي يتغلغل في داخله، ويستقطب طاقاته

الروحية والإبداعية، ليعبر عن تجربته في انفصاله عن الكيان الاجتماعي الذي ينتمي إليه

بالطبع، والذي فرضته ماهية الحياة بصورة عامة، ومعطيات الصحراء بصورة خاصة. هذا من

ناحية. أما من الناحية الأخرى، فإن حالة الضيق والحرمان والأشواق التي يعيشها، تستجر لديه

الإحساس الإنساني بالقهر والقمع والاستلاب أمام قوى الطبيعة، والخوف والقلق والفرع أمام

الأخطار المتباينة المتربصة والنهاية الحتمية التي لا محالة آتية، ولذا، فإن الشاعر يستحضر

الثور ليكون أنين عذابه ومحنته وضياعه، فهو يعكس من خلاله ذاته ويكون قناعاً لشخصيته.

فالثور يأتي مع ذكر الناقة؛ إذ يشبهها الشاعر أولاً بالحمار الوحشي تشبيهاً موجزاً، ثم

ينتقل إلى التشبيه بالثور، ليكون مادة معادلة لها، يستقيها الشاعر من واقع حياة الصحراء،

ويقدمها كعادته في أسلوب قصصي.

وهو يطل في اللوحة وقد أهزله طول الجوع، يندس تحت شجرة أرطى يبيت في جانبها

على ضيق المكان، تفزعه سحابة مظلمة حمراء غزيرة المطر، مرعدة ينهل مقدمها بالماء،

فيبقى ليله ساهراً يكابد الآلام والمتاعب والمخاوف منتظراً الصباح، حتى إذا جاء حمل المفارقة،

فإذا كان أمله في الخلاص والأمان، فقد كان بداية تحول المخاطر إلى حقيقة فعلية واقعة ماثلة، يتجسد فيها الموت في الصيد وكلابه؛ فيبقى نهاره يتوارى بالرمال العريضة، وبصغار الكتبان فاراً منها، لكن هذه الكلاب المسترخية الأذان التي عضها الجوع، قد انتشرت كأنها النحل، هدفها اقتناصه ولا هم لها إلا ذلك، فذلك شبيه الناقة حين تتقاذف صاحبها رمال الصحراء المتلبدة بالحصى والأحجار، فعلى مثلها يزور قومه (بني قيس) إذا طال بالحبیب الفراق.

وقد جاءت اللوحة ممتدة ناضجة مكتملة التفاصيل، دقيقة الخطوط والألوان، فالثور الجائع في الصحراء الواسعة العارية يختبئ في ظل أرطاة، فالصحراء لا تستر من فيها إلا في ذلك الركن الصغير الضيق المحدود، فالوعاء المكاني لهذا الثور يؤول إلى بؤرة صغيرة في قلب الصحراء وعالمها الحافل بالمخاوف. أما الزمان فليدة ضيقة في حدودها، بيد أنها واسعة المدى أمام مسيرة الخائف الذي يرنو إلى طمأنينة الصباح، الليل وعاء مصغر في قلب الشتاء الممتد، حيث يحتوي الوعاء ان المتحدان المتداخلان معطيات الحاجة والجوع والحرمان والخوف والوحدة والضياع والضيق، ثم يترك الشاعر نهاية الزمان مفتوحة مع رحلة هروب الثور وملاحقة الكلاب له. كما أن المسرح المكاني للحدث يصبح ممتداً مع نهاية اللوحة في رحلة الهروب تلك، وإن كان المسرح الرئيس للحدث البقعة الضيقة في ظل شجرة الأرطاة. وتتحوّل رحلة البحث عن الطعام، وهي ذاتها رحلة البحث عن الحياة والبقاء في قلب المكان والزمان، الحافل بالمشاق والمخاطر والمجهول، إلى رحلة البحث عن الأمان والفرار من الموت.

والشاعر كما حرص على رسم المكان والزمان بدقة وعمق، حرص، أيضاً، على رسم شخصياته (الثور والصيد والكلاب) رسماً دقيقاً، يتناول الوجهين المادي والنفسي، وذلك يأتي متزامناً مع رحلة الحدث.

ويلفت النظر دافع الصيد والكلاب لملاحقة الثور والفوز به، فهو وكلابه يرتبطون،

أيضاً، بطبيعة الصحراء القائمة على الصراع من أجل البقاء، إذ أن موت الثور يعني حياتهم جميعاً، فهي معادلة قائمة على التناسب العكسي الذي تفرضه طبيعة الصحراء.

فالشاعر ينطلق من إدراكه لذلك الصراع الدامي في الطبيعة الشحيحة، حيث يشكل

شحها الحافز وراء رحلة البحث عن البقاء، والسبب في الوصول إلى النهاية، وبالتالي يجعل كل طرف من أطرافها حريصاً على النجاة، بالفرار أو المواجهة عند الثور، والإصرار عند الكلاب.

فقد تحولت كائنات الصحراء إلى أدوات للصراع الممتد، صراع محسوم إما حياة وبقاء وإما موت، فالحلول الوسطى غير موجودة، فحياة طرف تعني موت الطرف الآخر.

فالقلق على اختلافه والإحساس بالشقاء الذي لا ينتهي، واليأس من الآتي، والإحساس

بالمصير المحتوم، كل ذلك يظهر في لوحة فنية يفرغ فيها الشاعر لنفسه بعيداً عن الأغراض

المصطنعة، كالمدح، حيث يغض الطرف عن ذلك، ليغوص في غياهب الذات، فيلمس صراعاتها

وهواجسها عبر وقفته الفنية تلك، ويتحول الحديث عن الثور المرتبط بالناقاة إلى انعكاس لذلك

الإحساس الكامن في أعماق الذات الإنسانية عبر رحلتها في قلب الحياة وصراعاها الأبدي أثناء

الرحلة، صراعاها مع الطبيعة ومع المجهول، والخوف من النهاية الحتمية المتوقعة على امتداد

الزمن، حيث ترسمه أنواع الإخطار في كل لحظة، وهذا ما أكدته النهاية المفتوحة لقصة الثور،

إذ لم يجعله بدافع لينجو أو يموت، بل تركه هارباً والكلاب تتبعه، والمصير يترصده في كل

لحظة.

وإذا كان الشاعر قد عنى بدقة برسم المكان والزمان والشخص، فإنه وهو يجر الحدث

إلى أن وصل به إلى ذروة التأزم مع إدبار الليل وإقبال الصبح، ثم إلى لحظة التتوير إذ جعله

يفر، ولكنه فرار لا يوصل إلى نقطة ارتياح تامة، حيث جعل مصيره معلقاً لم يستقر بعد إلى

نهاية، الشاعر وهو يفعل ذلك يعني تماماً بحيوية اللوحة وحياتها، ولهذا؛ فإنه إلى جوار اهتمامه بالتفاصيل السابقة، يهتم بالحركة الكامنة في الفعل، سواء أكانت الحركة في قلب الذات أم خارجها، أي أنه عنى بحركة الشخصية النفسية والمادية وحركة الكون المادية أيضاً. ومنها حركة وسكون الثور وهو يندس تحت الأرطاة على ضيق المكان (تضيف أرطاة يبيت في دفها ويضاق)، حيث عبر الفعلان المضارعان عن المبيت، وعن حصار الضيق الذي اسند إلى المجهول (ويضاق)؛ ليكون أوسع دلالة، تلك الحركات التي لها دلالاتها البعيدة على نفسية الثور الذي يمتلئ بمشاعر الفزع والخوف من المصير، وكذلك حركة الخروج الإجبارية (أخرجته)، وحركة المطر (مسبلة الودق)، ثم حركة الثور أثناء النهار، وهو يتوارى من الصياد والكلاب، وحركة الكلاب بأذائها المسترخية تنتشر كالنحل.

كما عنى باللون فالسحابة مظلمة حمراء (قهباء) وفي ذلك إحياء بكثرة وغزارة ما تحمل من مطر، وما يترتب على ذلك من رعد وبرق شديدين، ثم لون الصبح (أضاءه الإشراق)، ولون وجه الصياد (ساهم الوجه)، وكذلك عنى بعنصر الصوت، وتجلى ذلك بصوت الرعد والمطر. والشاعر يبني لوحته على مجموعة من الصور الجزئية المتألفة المتلاحمة في قلب اللوحة الأم، تبرز أثناء سرده القصصي، فالثور ضيف على الأرطاة، والسحابة تشخص لتمتلك صفة الفاعلية (أخرجته قهباء) والسحابة، أيضاً، ناقة يشتد بها المخاض، والصائد عابس الوجه كناية عن شقائه وصعوبة عيشه وتجهمه، وانعكاس ظروف الحياة على صورته قسوة، والإطلاق هو الذي يفنى الكلاب الضارية، والكثبان تشخص أيضاً لتواري الثور، والكلاب تنتشر كالنحل، والثور لم ينم ليله كناية عن قلقه وخوفه، والإشراق يضيء الصبح.

ومرة أخرى يعتمد القص في رسم الصورة بدقة في قوله (1):-

كَأَنَّهُمَا طَافَا وَتَسَاصَيْفُهُ ضَرْبُ قَطَارٍ تَحْتُهُ شَمْلٌ
بَاتَ يَقُولُ بِالْكَثِيبِ مِنَ الْمَغِيْبَةِ أَصْبَحَ لَيْلٌ لَوْ يَفْعَلُ
مُنْكَرِسًا تَحْتَ الْغُصُونِ كَمَا أَخَذَ عَلَى شِمَالِهِ الصَّيْقُلُ
حَتَّى إِذَا انْجَلَى الصَّبَاحُ وَمَا إِنَّ كَانَ عَنْهُ لَيْلٌ يُنْجِلُ
أَحْسَ بِالسَّمَارِ عَجَلٌ طِمْلٌ الْغُفْلُ
أَطْلَسَ طَلَعَ النَّجَادِ عَلَى الْمَحْشَى غَيَا مِثْلَ الْقَنَاقَةِ أَزَلُ
فِي إِثَرِهِ غُضْفٌ مَقْلُدَةٌ يُسْعَى بِهَا مَغَاوِرٌ أَطْحَلُ
كَالسَيْدِ لَا يَنْمِي طَرِيدَتُهُ لَسِيْنٌ لَهُ مِمَّا يَحَانُ حَوْلُ
هَجْنٍ بِهِ فَأَنْصَاعٌ مُنْصَلَتَا كَمَا النَّجْمُ يَخْتَارُ الْكَثِيبَ أَبْلُ
حَتَّى إِذَا نَالَتْ نَحَا سَلْبًا وَقَدْ عُلَّتْهُ رَوْعَةٌ وَوَهْلُ
لَا طَائِشٌ عِنْدَ الْهَيْجِ وَلَا رَتْهُ السَّلَاحُ مَغَاوِرٌ أَغْزَلُ
يَطْعُهُهَا شَزْرًا عَلَى حَقٍّ ذُو جُرَاةٍ فِي الْوَجْهِ مِنْهُ بَسْلُ

وأطراف الصراع في اللوحة هي (الثور يقابله الصياد والكلاب)، وتحرك الحدث في

قلب الإطارين الزماني والمكاني ضمن المعطيات التي أنجبها الطبيعة وبلورها الشاعر بصورة

إبداعية، فأخرجها لوحة نابضة بالحياة، بكل سماتها وتفاصيلها.

(1) الديوان: 31/52-42. الضرب: المطر الخفيف. الغيبة: الدفعة الشديدة من المطر. منكرساً: مندساً قد انكب

على وجهه. طمل: الذئب الذي شبه به الصياد لخفته. مغاور: من غاور العدو أي اغار عليه. أطحل:

أغبر. ينمي: يرميها فيصيبها. سلب: خفيف. الأبل: الألد الممتنع، والشديد اللوم. بسل: عبوس.

فهي لوحة تقع في ثلاثة عشر بيتاً، تدور حول الثور في رحلة كفاحه المريع حرصاً على الحياة. فقد حملت القصة صراعاً غير متوازن بين الثور من ناحية، والصيد والكلاب وقوى الطبيعة من ناحية أخرى. وبدأت كالعادة مع هيجان الطبيعة، وحصارها في قلب الزمانين المتداخلين الليل والشتاء، حيث تطل صورته الناحلة الهزيلة، وقد نزل به مطر تسوقه ريح الشمال، فيظل محاصراً منكباً على وجهه تحت أغصان الشجر فوق تل من الرمال. حتى إذا اتشد الحصار باشتداد الريح وغزارة المطر واندفاعه، صرخ يستعجل الصباح (أصبح ليل)، وإن كان يعلم أن ذلك يقع أمنية، ولا يأتي على الفعلية والحقيقة (لو يفعل). حتى إذا مضى ليله الطويل، جاءه الصباح، كالعادة، بالصيد والكلاب. لكنه في هذه اللوحة لا يهرب، بل يقف مدافعاً عن وجوده متصدياً لها بثبات وقوة، يطعن حنقاً مغيظاً في قوة وقسوة.

والشاعر دقيق في اختيار مادته اللغوية، وكذلك في اختيار عناصر اللوحة ورسم تفاصيلها. فقد حدد طبيعة الريح من خلال اتجاهها (شمال)، مما يشي بغزارة المطر المقترن بها، وطبيعة الحصار الطبيعي العام الذي يعيشه الثور. وكان دقيقاً في وصف تلاحم الليل بالنهار، مع بداية انبلاج الصباح (وما كاد عنه ليله ينجلي). فإذا كان الثور ينتظر الصباح آملاً بالفرج، فإن أول بوادر الولادة للصباح تحمل التحول من الحصار والتخفي والخوف، إلى الخطر الحقيقي الفعلي المائل بالصيد وكلابه. أي بداية التلاحم بين قوى الطبيعة والإنسان والحيوان، لتشكل جميعها حلقة الموت المحكمة حول الثور.

وقد اهتم برسم صورة الصيد بدقة من الناحيتين المادية والنفسية، فهو خفيف لحم الفخذين، نحيل؛ يشبه القناة (مثل القناة أزل)، وهو متوحش فاقد العناصر الإنسانية كالذئب يطارد فريسته ولا يتحول عنها، حتى يردبها لتوها. وفي خفة اللحم والمهارة تلك دلالة على فقره وجوعه الطويل، وكذلك شفاؤه، ورحلاته المضنية في مطاردة الوحوش، ودرسته على ذلك،

وقدرته على نيل بغيته. كما عني بتشكيلة وجهه ولونه، فهو (أطلس، أكحل)، مما يوحي بالعبوس والشقاء، وطول المكابدة والمعاناة، ومعايشة ظروف الصحراء الغليظة.

وعنى، أيضاً، برسم صورة الكلاب وحركتها، ولعل الفعل الحركي (هجن) المسند إليها، يحمل كثافة الدلالة على عنصر المفاجأة والمباغلة والسرعة والوحشية؛ ولذلك ارتبط بهذا الفعل فعل آخر عند الثور دافعه الفزع والرعب الذي أحدثته تلك المفاجأة، وهو المضي بسرعة قصوى (فانصاع منصلتاً).

والشاعر في وصفه للكلاب والصيد يحاول إبراز العناصر المدعمة للصراع، الدافعة له، كما يهيئ للنتيجة من المفترض أن تكون محسومة، وهي القضاء على الثور. مهتماً أثناء ذلك بعنصر التشويق في سرده القصصي، حتى يصل بالحدث إلى ذروة التأزم، إذ بطل الصبح حاملاً هذه الأطراف التي تتمتع بكل هذه القوة والدوافع، أما الثور فهمزوم أمام طول معاناة ليلية تحمل ما تحمل من مطر وريح وجوع وحرمان وخوف من المجهول، فهو مهزوم أمام قوى الطبيعة، هارب من معطياتها الممتدة مع امتداد الليل، مستجداً بالصباح الذي يضعنا أمام طرف يظهر حاملاً بذور النهاية، وأطراف تبدو في كامل استعدادتها وقوتها، أي أنها تحمل كل إمكانيات النصر وموجباته.

لكن النهاية في اللوحة غير متوقعة، إذ جعل الشاعر النصر للثور الذي يتصدى لها ويطعن بها بصورة تعتمد الحركة الخارجية الدالة في إظهار المشاعر التي يعيشها الثور الغاضب الخائف الحائق، الحريص على الحياة، فهو يطعن بها (شزراً)، أي عن اليمين والشمال طعناً عنيفاً، ولا يهمل الشاعر أثناء وصفه لحركة الثور، أن يلتقط صورة لوجهه العابس، وهو يعيش حالته

القتالية مستجمعاً قواه وجرأته، حيث لا مجال للتواني والضعف؛ لأن ذلك يعني، بلا شك، فقدان

الحياة. ويرى بعض الباحثين أن الثور يجب أن ينتصر؛ لأنه رمز القوة في الصحراء⁽¹⁾

وقد قامت اللوحة على مجموعة من الصور البسيطة، ومنها تشبيه انكباب الثور على

وجهه تحت الغصون بانكباب الصيقل على شحد السيوف، كما شبهه بالشهاب. أما في إطار

الاستعارة، فقد شخص الليل راجياً إياه انبلاج الصبح، وشخص الثور فارساً، مانحاً إياه سمات

الاستعداد والثبات، والشجاعة والحنق والغيط (لا طائش عن الهياج- ولا رث السلاح مغادر

أعزل)، واستعار فعل الحث للريح (تحته شمال).

ولوحة الثور كغيرها من لوحات الحيوان عند الأعشى وغيره من الشعراء ارتبطت

بمصائرهم الذاتية، ومصائر جماعاتهم الإنسانية، وقد هزم الموت الحياة، فلم يستطع الشاعر

الجاهلي أن يتصور ذلك، ولا غرابة أن يقف أمام هذا الحدث الذي يتكرر بتجربة ذاتية وجماعية

حائراً لا يملك حلاً ولا دفعا، ونجد أن الفن هو المتنفس الأقوى لديه، بحيث يطلق العنان لخياله

المعبر، ليحدث معارك دامية على صفحات الصحراء بين الحيوان والحيوان، وبين الحيوان

والإنسان، وفي ذلك تسريب عنيف لما في نفسه الداخلية، وما في شعوره الجواني من إرهاصات

وهزات عنيفة⁽²⁾.

(1) محمد التونجي، الأعشى شاعر المجون والخمرة، الشركة المتحدة للتوزيع، حلب، 1979م، ص 269.

(2) أحمد موسى النوتي، الصحراء في الشعر الجاهلي، ص 129.

و في اللوحة الثالثة يقول (1):-

كَأَنِّي وَرَحْلِي وَالْفَتَانُ وَنَمْرُقِي عَلَى ظَهْرِ طَاوٍ أَسْفَعِ الْخَدَّ أَخْتَمَا
عَلَيْهِ دِيَا بُوْذَ تَسْرِبَلٍ تَحْتَهُ أَرْنَدَجٌ إِسْكَافٍ يُخَالِطُ عَظْلِمَا
فَبَاتَ عَذُوبًا لِلْسَّمَاءِ كَأَنَّمَا يُوَالِمُ رَهْطًا لِلْعَزُوبَةِ صُيْمَا
يَلُودُ إِلَى أَرْطَاةٍ حَقِيفٍ تَلْفُهُ خَرِيقُ شِمَالٍ تَتْرُكُ الْوَجْهَ أَقْتَمَا
مَكْبَأً عَلَى رَوْقِيَّةٍ يَحْفِرُ عِرْقَهَا عَلَى ظَهْرِ عَرِّيَانِ الطَّرِيقَةِ أَهْيَمَا
فَلَمَّا أَضَاءَ الصُّبْحُ قَامَ مُبَادِرًا وَحَانَ انْطِلَاقُ الشَّاءِ مِنْ حَيْثُ خَيْمَا
فَصَبَّحَهُ عِنْدَ الشَّرُوقِ غَدِيَّةٌ كِلَابُ الْفَتَى الْبَكْرِي عَوْفُ بْنُ أَرْقَمَا
فَاطْلَقَ عَنْ مَجْنُوبَهَا فَاتَّبَعَهُ كَمَا هَيَّجَ السَّامِي الْمُعَسِّلُ خَشْرَمَا
لِذُنْ غُدُوَّةٍ حَتَّى أَتَى اللَّيْلُ دُونَهُ وَجَشْمُ صَبْرًا رَوْقَهُ فَتَجَشَّمَا
وَأَنخَى عَلَى شَوْمَى يَدَيْهِ فَذَادَهَا بِأَظْمَا مِنْ فَرْعِ الذُّوَابَةِ أَسْحَمَا
وَأَنخَى لَهَا إِذْ هَزَّ فِي الصَّدْرِ رَوْقَهُ كَمَا شَكَّ ذُو الْعُودِ الْجَرَادَ الْمُخْرَمَا
فَشَكَّ لَهَا صَفْحَاتِهَا صَدْرُ رَوْقِهِ كَمَا شَكَّ ذُو الْعُودِ الْجَرَادَ الْمُنْظَمَا
وَأَذْبَرَ كَالشَّعْرَى وَضُوحًا وَنُقْبَةً يُوَاعِنُ مِنْ حَرِّ الصَّرِيمَةِ مُعْظَمَا
فَذَلِكَ بَعْدَ الْجَهْدِ شَبَّهَتْ نَاقَتِي إِذَا الشَّاءُ يَوْمًا فِي الْكِنَاسِ تَجَرَّتَمَا

(1) الديوان: 29-16/55. الفتان: غشاء للرحل من الجلد. أسفع الخد: السفعة سواد يضرب للحمرة. أختم: الختم

عرض الأنف وغلظه. الديابوذ: ثوب ينسج على نيرين. تسريل: لبس. الأرندج: جلد أسود. الإسكاف: الصائغ الحاذق. العظلم: نوع من الشجر يستخرج منه صبغ أسود. عذوب: ترك الأكل من شدة العطش. الخريق: الريح الشديد الهبوب. أقتم: أغبر. السامي: الذي يسمو في الجبل والمقصود المشنار. الخشرم: جماعة النحل والزنابير. أظما: أسمر ذابل. المخرم: خرمة أي شكه ونظمه. الكناس: بيته في أصول الأشجار. تجرثم: دخل في كناسه. المعظمة: النازلة الشديدة. الصريمة: الأرض السوداء لا تثبت شيئاً. روقه: قرنه. أهيم: منهار لا يتماسك. يواعن: يدخل في الوعان وهي الأرض الصلبة.

ويلحظ على هذه اللوحة الثاني في سرد الحدث، والوقوف عند أوصاف الثور والأحداث الصغيرة. فالشاعر في هذه اللوحة الحافلة بالألفاظ الفارسية، يقف عند أوصاف الثور المادية والنفسية ووقوف المهتم المتتبع المدقق، فهو ثور أبيض الظهر أسود الجسم، كأنه قد لبس ثوباً ناصعاً من تحته جلد قاتم، صبغه رجل صناع بصبغ (العظم) الأسود، فهو يسترسل في وصف اللون، ويستقصي ما يمكن أن يصف ذلك ويبيّنه، ثم يبدأ بوصف حاله والظروف التي يعيشها، وينطلق معه في سير الحدث الذي يبدو مكروراً، لكنه يعيد بفنه بناءه، ويكسبه صبغة خاصة، فعلة الثور الأول هي الظمأ، ترك طعامه من شدة العطش (عذوباً)، وبذلك يجتمع عليه الجوع والعطش، يديم النظر إلى السماء، كأنه يباري رهطاً بعدت أرضهم عن الكأ والماء، فصاموا عن الطعام والشراب، وقد جاء الشاعر بإيحاءاته العميقة وقد جعل الثور يديم النظر إلى السماء، حيث يوحي ذلك النظر بواقعه وما تتوق إليه روحه ونفسه. يلجأ إلى شجرة (أرطى) في منعرج الرمال تعصف من حوله ريح شماليه هوجاء فتترك وجهه أغبر قاتماً، وأكب الثور على أصل الشجرة بقرنيه يحفر فيها بيتاً يؤويه، في هذا الموضع المكشوف، الذي تنهال رماله غير المتماسكة. فلما أصبح الصباح قام من وكره مبادراً، فصيحته كلاب (عوف بن ارقم)، يقودها صاحبها، يطلقها نحوه، فتنبعث كجماعة النحل هيجهها جامع العسل، وبعد المطاردة لم يجد بداً من الثبات، مستخدماً سلاحه (القرن الذابل المحدّد) الأسود، ويقبل عليها، يغرس قرنيه في صدرها كما يشك الجراد صائده وقد نظمته في الفود، وبعد أن قتلها، انقلب وقد أشرق وجهه وكأنه كوكب الشعري، وقد دخل أرضاً سوداء جرداء، يعاني حرها الملتهب.

لقد أحاط الشاعر الثور بظروف قاسية وشاقة، فالجوع الذي يخرج به دائماً باحثاً عن الحياة، ويكشفه أمام مخاطر الصحراء، يتضاءل تأثيره أمام العطش في هذه اللوحة، الجوع والعطش والريح الهوجاء. واختيار الشاعر لصفة (الهوجاء)، من بين صفات الريح لها دلالتها

العميقة، فهي ريح يشتد تأثيرها الفوضوي العشوائي الممتد والشامل. يضاف إلى ذلك الأرض العارية المكشوفة التي تسلم صاحبها إلى وحوش الصحراء ومخاطرها ببسر، والرمال غير المئماسكة، فقد أرخى الشاعر الرمال تحته وكشفه في قلب الصحراء، وأضناه بالجوع والعطش، وجعل الريح تجتاحه وتحاصره وهي تجتاح الصحراء، ثم صورته يحتقر بينه بنفسه آملاً في مأوى. وقد كان اللون الثور دور في ظهوره، إذ جعله أبيض الظهر أسود الجسم، كأنه لبس ثوباً ناصعاً من تحته جلد قاتم، ومسرح الثور المكاني، كما هي العادة، شجرة أرطى في منعرج الرمال أما الزمان، الذي يسبح فيه الثور فهو الليل، كما هو في بقية اللوحات (قبات عذوباً)، وهو ليل شتائي تميزه ريح هوجاء، يظهر أثرها في وجه الثور إذ يصبح أغبر قاتماً (تترك وجهه أفتماً). والشاعر يقيم علاقات متينة بين خيوط قصته التي يسردها سرداً قصصياً فنياً دقيقاً، فالظماً يحقر الجوع (عذوباً)، وهذا ما يجعله يديم النظر إلى السماء، والشاعر دقيق في رسم صورة وجهه وعيونه المتعلقة بالسماء، مما يرسم الضيق والاختناق والبحث عن الخلاص وعن الحياة.

أما الصورة المناقضة في شكلها المادي، المتلاحمة في بنائها المعنوي مع الصورة السابقة، فهي انكبابه على أصل الشجرة، يحتقرها بقرنيه ليبنى بيتاً، حيث هو في الصورة الأولى تتعلق عيونه في السماء، وفي الثانية ينكب على الأرض، ولكن الصورتين تتلاحمان في البحث عن الحياة والخلاص والهروب من الموت وأسبابه. فقد حاصره الشاعر بعدائية الطبيعة في قلب المساحة الليلية الضيقة زماناً، الواسعة بما تحمل من ألوان الصراع، فهو يصارع الجوع والعطش، والعري الصحراوي، والريح الهوجاء، والمطر الغزير، حتى لقد جعل الرمال تخونه، وتتحرك من تحته، وذلك لم تكن نجده في اللوحات السابقة، إذ كان يعتصم بالكثبان، فقد كانت حامياً، وتحولت في هذه اللوحة عدواً.

ومع التبدل الضيق للزمان حيث يقبل الصبح، تحدث المفارقة، التي مهد الشاعر لها بالإضاءة (أضاء الصبح)، حيث توحى الكلمة بالبهجة والفرج والراحة، أي تبعث في النفس مشاعر متباينة جوهرها السرور والبهجة والتحول والانطلاق. فهو انتقال من ظلمات حاوية لألوان شتى من أنواع المجهول، ومشاعر ملوها الهواجس والرعب والضيق والاستلاب، إلى الانطلاق والأمل. كما تشكل الكلمة (أضاء) نقطة التحول من الرحلة في قلب المجهول، إلى الوقوف على بداية الإطلالة البصرية الشاملة والواعية المدركة، حيث كل شيء في الكون تمتلكه العين، وتتلاشى قوته أمام الامتلاك البصري له، وكذلك هو بداية رحلة الأمل في مسيرة البحث عن الحياة (الماء والطعام والمأوى. وربما هدوء الطبيعة). فقد قام الثور من وكره مبادراً حين أضاء الصبح، وهذا تدرج دقيق يعكس السرعة التي يفرضها البناء النفسي والحاجات الجسدية (أضاء الصبح.. قام مبادراً)، لكن الشاعر، كالعادة، يفاجئه بالصائد والكلاب، ويبعثها عليه كأنها جماعة النحل الهائجة، وفي التشبيه يرسم الشاعر الكثرة والسرعة والشمولية والالتصاق، كما يرسم تأثير الصياد فيها، الذي بدا كجامع العسل يهيج النحل.

ويمتد الخط الزمني للمطاردة منذ الصباح المبكر حتى أقبل الليل، وهو خط يرسم قوة العدو وجلده وإصراره، كما يرسم الإصرار على الحياة عند الطرفين الثور الهارب والكلاب المطاردة، وهي تجد فيه الفريسة التي تحقق الحياة، فموته يعني حياتها.

ثم إن ذلك الصراع على الحياة هو الذي يجعل الطرف الأضعف يثبت للمواجهة، فإذا كان ميزان القوى قد اهتز، فإن الحياة تستحق استجماع القوى، كما تجعل الثور يقاتل بعنف وشراسة وفن، حيث جعله الشاعر يفتن ويبدع في قتاله، لكنه إبداع الخائف، الحائق المحاصر، الذي لا خيار أمامه إلا الثبات.

وكان من أبرز عناصر اللوحة وأهمها اللون، الذي شكل عنصراً إبداعياً واضحاً فيها ، سواء لون جسم الثور، أم لون وجهه إذ غيرته الريح فصار أغبر قائماً، ولون قرنيه الشديد السواد، ثم لونه بعد المعركة حين انقلب كالكوكب، و لون الطبيعة، الليل وظلمته، ثم لون الصبح حين أضاء، ولون الأرض السوداء الجرداء التي دخلها الثور، وهي أرض تبرز لونه فهو مشرق الوجه كالشعري، وهي سوداء جرداء، ففي هذا التناقض يظهر كل من الطرفين لون صاحبه. كما اهتم بعنصر الحركة الكامنة في الأفعال (بوائم، يلوذ، تلفه، تترك، يحفر، أضاء، قام مبادراً، صبحه، أطلق، أتبعته، هيّج، أتى، أنحى، زادها، هزّ، شكّ، أدبر، يواعن)، وقد أكسب عنصر الحركة اللوحة الحيوية والحياة، فكانت ناطقة ممتدة الإيحاء مفعمة بالفنية والإبداع. "ويعد الأعشى من أبرز الشعراء الذين حفلت دواوينهم بهذه الصور المتحركة"⁽¹⁾.

واعتمد الشاعر الصور الجزئية المترابكة التي قامت ببناء اللوحة الأساسية، ورسمت الأبعاد المختلفة للمعنى المراد، وعملت على استنفاده كما أراد الشاعر، فقد صور الثور مكباً على أصل الشجرة يحفر بيته، وشخصه عبر الاستعارة المكنية، فجعله يرتدي ثوباً ناصعاً من تحته جلد قائم صبغه رجل صناع يصبغ العظم الأسود، أما قرنيه فشبه لونه بلون خصلة الشعر السوداء، بل يزيد سواده عليها، وهذا ما يظهره أفعل التفضيل (من فرع الذوابة أسحما)، كما يشبه طعنه للكلاب، وإنفاذه قرنيه في صدورها، بشك الجراد في العود، وشبهه، أيضاً، حاله وهو يطيل النظر إلى السماء جائعاً ظامناً، بحال من يباري قوماً بعدت أرضهم عن الكلا والماء، فصاموا عن الطعام والشراب، وذلك تشبيه تمثيلي موجز. ويشبهه نهاية اللوحة وقد أشرق وجهه بعد النصر، ودخل أرضاً سوداء ملتبهة الحر بكوكب الشعري. وشبه حال انطلاق الكلاب نحوه

(1) نوري حمودي القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص117.

بسرعة وشمولية وكثرة والتصاق، بحال جماعة النحل هيجهما العسل الذي ارتقى في طلبها الجبال. وشخص الريح مستعيراً لها صفة الهوج.

أما لوحته التي يقول فيها⁽¹⁾:

كَأَنَّ قُتُودَهُـا بَعْنِيَّـاتٍ تَعْطَفُهُـنَّ ذُو جُـدَدٍ قَرِيـدٍ
تَضَيَّفَ رَمَـةَ الْبَقَّارِ يَوْماً فَبَاتَ بِتِلْكَ يَضْرِبُهُ الْجَائِدُ
يَكْبُ إِذَا أَجَالَ الْمَاءَ عَنْهُ غُصُونُ الْفَرْعِ وَالسَّدَلُ الْقَرِيـدُ
فَأَصْبَحَ يَنْقُضُ الْغَمَرَاتِ عَنْهُ وَيَرْبِطُ جَاشُهُ سَلْبَ حَدِيدٍ
وَرَحَّ كَالْمَحَارِ مُؤْتَدَاتٍ بِهَا يَنْضُو الْوَعْيَ وَبِهِ يَنْزُودُ

والتي جاء فيها الثور كالعادة معادلاً للناقة، ومادة لوصفها، فهي لوحة تلفت النظر بخلوها من الصراع المادي المحقق ما بين الأطراف المعروفة في لوحة الثور وهي (الثور والصيد والكلاب)، فالصراع فيها مضمّر متوقع والعناصر مجهولة، ورغم أن الشاعر قد وضع الثور في ظروف طبيعية قاسية، وهي ظروف الشتاء التي باتت معهودة في لوحة الثور، إلا أنه قد منحه أجواء نفسية خالية من التوتر والخوف والفرع، فقد جعله مطمئناً إلى قرونيه الحادة الطويلة التي يدفع بها عن نفسه، وهو يستعيد قوته ورباطة جأشه حين أصبح الصباح، كما يطمئن إلى أظلافه المنبسطة الوثيقة، التي تعينه على الكر والفر في القتال، فهو ثور غير مأزوم يثق بأسلحته، ويستعد لملاقاة أعدائه منذ أصبح الصباح، فقد أعده الشاعر نفسياً ومادياً لملاقاة

(1) الديوان: 25-29/65.

القتود: خشب الرحل وعيدانه، عنيبيسات: موضع. تعطفهن: أي تردى بهن ولبسهن. الجدد: جمع جدة وهي الخطة في ظهر الثور أو الحمار تخالف لونه. فريد: واحد منفرد، وصف للثور. البقار: رمل بنجد أو بناحية اليمامة. تضيفها: نزل بها. السدل: المسترسل المتهدل. الغمرات: الشدائد. الجأش: اضطراب القلب عند الشدائد. رح: صفة لأظلافه، جمع أرح وهو الحافر الواسع، والظلف المنبسط. موتدات: ثابتة في الأرض. الوعي: الحرب.

العدو المحتمل مبتعداً به عن عنف الصراع ومراراته وشقائه، والمطاردة الشاقة غير المنتهية التي برزت في اللوحات السابقة.

كما يلفت النظر في اللوحة ذلك الاتساع المكاني الذي يحتمي به الثور، فهو يدس رأسه بين الأشجار العالية، كلما فاجأته دفعة من المطر محتتماً بأغصانها الكثيفة المتهدلة. فالأشجار عالية، وأغصانها كثيفة متهدلة، وهذا ما يعطيه ميداناً واسعاً يواريه، وهذا لم نكن نراه في اللوحات السابقة، التي كان يندس فيها في مكان ضيق تحت الأرطاة، وأما الرملة التي احتفى بها الثور فرملة (البقار)، وهي رملة بنجد أو بناحية اليمامة (موطن الشاعر)، فاختيار المكان له دلالة عند الشاعر.

واللوحة عموماً لوحة قصيرة، لم يعن الشاعر فيها بالسرد القصصي الدقيق. فلم يقف عند التفاصيل التي اعتاد هو وغيره من الشعراء الوقوف عندها في مثل هذه اللوحات، وإنما عرّج على صورة الثور، في مسرحه المكاني المعروف تحت ظل الأشجار وسط الأجواء الليلية الشتائية المعتادة دون عناية بعناصر الأزمة الحقيقية المرتبطة به، ثم وقف به على عتبات الصباح وما يحمل من أخطار، فاستعد لها.

فهذه اللوحة جاءت في إطار الرحلة، ولكنها ليست الرحلة في سبيل المدح أي لم تقع تحت ضغط المتطلبات الإلزامية للحياة، بل الرحلة التي تأتي في إطار الفخر بالذات، وترتبط بالغزل المترفع، فالشاعر الذي يلهو بالنساء، يقطع القفار المضلة بمثل هذه الناقاة⁽¹⁾:

فَمِثْلِكَ قَدْ لَهَوْتُ بِهَا وَأَرْضٍ مَهَامِيَةٍ لَا يَقُودُ بِهَا الْمُجِيدُ

(1) الديوان: 22/65.

كما أنه وهو يستحضر ناقته، يرسم لها صورة مكتملة غنية بالعتاء؛ فهي سمينة تملأ

القدور عند نحرها، فيعلوها مرق دسم غليظ⁽¹⁾:

كَأَنَّ الْمَكْرَةَ الْمَعْبُوطَ مِنْهَا مَدُوفُ الْوَرَسِ أَوْ رَبُّ عَقِيدٍ

أي أنها تختلف تماماً عن تلك النوق التي ظهرت في كثير من اللوحات، وقد أهزلتها

الفيافي وبرت سنامها.

فالشاعر في سرده القصصي كغيره من الشعراء الجاهليين "كان يبغى التعبير عن فكرة

مائلة في ذهنه، ولهذا كانت كافة الحركات تخضع -في داخل السرد- لفكرته التي يريد بها، وهذا

يدل على أن الفكرة التي كانت في ذهن الشاعر هي التي توجه القصيدة، وتحرك أجزائها،

وترسم الخطوط العريضة لحوادثها"⁽²⁾.

وهو في هذه اللوحة لا يبدو مأزوماً بصورة فعلية حقيقية كما هي حاله في اللوحات

الأخرى، لينعكس ذلك على صورة الثور، فيخنفه بالظروف القاسية، ويتركه بصارع المجاهيل

في نهاية اللوحات، كما حصل في معظم لوحاته، ولكنه قد أكسبه أنواعاً من الأريحية والسعة في

ظروفه وأحواله. وكل معطيات لوحته، ثم تركه مجهزاً بأسلحته، مهياً لملاقاة أعدائه، قادراً على

مواجهة ظروفه.

وقد حملت اللوحة عدة صور، ومنها تشخيص الجليد ليضرب الثور، كما شبه كثافة

الأغصان المتهدلة المتراكبة المتراكمة بقرد الصوف إذا تلبد، وشخص الثور ليجعل له يستعيد

رباطة جأشه، وجسد الجأش ليجعل له يربط، وفي قوله (سلب حديد) كناية عن موصوف هو قرنه

(1) الديوان: 24/65. المعبوط: من عبط الذبيحة أي نحرها من غير عله وهي سمته. داف الدواء والزعفران:

أذابه وضربه فيه حتى يخنر ويتماسك.

(2) نوري حمودي القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص 317.

الحاد الطويل، وقوله: (ورح موتدات) كناية عن موصوف هو الأظلاف الواسعة المنبسطة،
الثابتة المتمكنة في الأرض، كما شبه أظلاف الثور بالمحار.

وهناك لوحة خامسة يقول فيها⁽¹⁾:

كَأَنَّ كُورِي وَمِيسَادِي وَمِثْرَتِي كَسَوْتُهَا أَسْفَعَ الْخَدَّيْنِ عِبَابَا
الْجَاهُ قَطْرٌ وَشَفَانٌ لِمُرْتَكِمٍ مِنَ الْأَمِيلِ عَلَيْهِ الْبَغْرُ إِكْثَابَا
وَبَاتَ فِي دَفٍّ أَرْطَاةٍ يُلَوِّذُ بِهَا يَجْرِي الرَّبَابُ عَلَى مَتْنِيهِ تَسْكَابَا
تَجَلَّوْا النَّوَارِقُ عَنْ طَيَّانٍ مُضْطَمِّرٍ تَخَالَهُ كَوَكْبَا فِي الْأَفْقِ ثِقَابَا
حَتَّى إِذَا ذُرُّ قَرْنُ الشَّيْءِ أَوْ تَرَبَّتْ أَحْسَنُ مِنْ ثَلْبٍ بِالْفَجْرِ ثَلَابَا
يُشْلِي عِطَافًا وَمَجْدُولًا وَسَاهِبَةً وَذَا الْقِلَادَةِ مَخْصُوفًا وَكَسَابَا
ذُو صَبِيَّةٍ كَسَبَتْ تِلْكَ الضَّارِبَاتِ لَهُمْ قَدْ حَالَفُوا الْفَقْرَ وَاللَّوَاءَ أَحْقَابَا
فَانْصَاعَ لَا يَأْتَلِي شَدًّا بِخَذْرَفَةٍ تَرَى لَهُ مِنْ يَقِينِ الْخَوْفِ إِهْذَابَا
وَهُنَّ مُنْتَصِلَاتٌ كُلُّهَا ثَقُوفٌ تَخَالَهُنَّ وَقَدْ أَرْهَقْنَ نُشَابَا
لَأَيَّاجَاجُهَا لَا يَأْتَلِي طَلَبَا حَتَّى إِذَا عَقَلَهُ بَعْدَ الْوَتَى ثَابَا
فَكَرَّ ذُو حَرْبَةٍ تَحْمِي مَقَاتِلَهُ إِذَا نَحَا نَكْلَاهَا رَوَّقَهُ مَابَا

وهي لوحة فنية إبداعية، اعتمدت التركيز والسرعة في نقل الحدث، واختيار المفردات
الغنية بدلالاتها المضمخة بالإيحاء، كما يلاحظ على اللوحة تلك الموسيقى الداخلية والخارجية
العميقة، فبحر البسيط بقافيته المتضمنة حرفي مد، المنتهية بألف الترنم، وما تحمل من أنفاس
متصلة بالجوف ممتدة إلى الخارج بلا حدود، والمرتبطة بتألف المفردات وأصوات الحروف
ودلالاتها، ترسم أجواء موسيقية متميزة، كما ترسم أجواء نفسية دالة تعبر عن تجربة فريدة.

(1) الديوان: 21-11/79، الكور: الرحل. الميساد: الوساد. الميثرة: وطاء محشو يوضع فوق رحل البعير تحت
الراكب. أسفع: أحمر ضارب للسواد. العباب: الطويل التام. شفان ريح ويرد. مرتكم: مجتمع. البغر: الدفعة
من المطر. طيان جائع. يشلي: يغري. أهدب: أسرع. اللأواء: الشدة والمحنة.

والشاعر لم يسم الثور، وإنما ذكر صفاته التي يرتبط بعضها بلونه (أسفع الخدين)، أي أحمر ضارب للسواد، وبعضها يرتبط بصورته الجسدية المادية (عبعابا)، وهو الطويل التام الخلق. فإذا أخذ يصوره في مسرحه المكاني، وسط ظروف ليله القاسي جعله يحتمي بشجرة أرطاة ضخمة، ولكنها لا تحميه الحماية التامة وسط ذلك المطر الغزير؛ فيجري المطر على جانبيه منسكباً بصورة غزيرة (تسكابا)، وتلتصق البوارق في السماء؛ فتكشف ثوراً ضامراً قد أنهكه الجوع كأنه كوكب يلمع في الأفق البعيد. والشاعر وهو يصف صراعه مع الطبيعة، تبدو معطيات اللوحة شديدة التركيز في استخدام المفردة، فقد جعل المطر على (متتيه)، واستخدم لغزارة المطر الوزن تفعال (تسكابا) للدلالة على الغزارة والشدة.

كما استخدم للسحب لفظة (البوارق) وهي جمع للبارقة، أي السحابة الكثيرة البروق، وفي ذلك تركيز لتلك الصورة البصرية المعتمدة على اللون، يبدو من خلالها البرق في صورته الكثيفة العميقة المتتالية السريعة المفزعة، وقبل ذلك اجتمعت الريح والبرد في كلمة (شفان) والدفعة الشديدة من المطر في لفظة (البغر)، وشدة المطر وجمعه وصبه في لفظة (إكتابا). وأما ارتفاع الرمل وامتداده الطويل طويلاً وعرضاً، فعبر عنه باللفظتين (مرتكم)، و(الأميل). واستخدم الشاعر لوصف الجوع اللفظ (طيان) (فعلان)، بما يحمل من تركيز عميق لمعنى الجوع والطوى، وأما المبالغة والشدة والقوة في إظهار ضمور الثور، فقد ظهرت في صيغة (مفتعل) الدالة على المبالغة في الضمور (مضطمر)، أما الشدة في الإضاءة والإشراق الكامنة في لون الثور فظهرت في صيغة المبالغة (تقابا) (فعّالاً).

فهو وصف ظهر فيه اللون كما ظهرت الحركة بصورة عميقة وبارزة ودالة، فالمطر الأبيض (الرباب)، ولون البوارق، ولون الثور الدال الكاشف والمميز كالكوكب، وحركته وهو

يختبئ في ظل الأروطة التي لا تكاد تحميه، وحركة انسكاب الماء دفعات فوق جنبه، وحركة البوارق، وقبلها حركة الريح، كل ذلك يغني اللوحة، ويغرفها في الدلالة.

حتى إذا وصل الشاعر إلى صراع الثور مع الصياد وكلايه، أضفى على اللوحة كل ما يعمق الصراع ويرسم أبعاده القائمة على العنف والإصرار والدموية وعدم التكافؤ، والحرص على الحياة من خلال انتزاعها من الآخرين، فإما أن تنزع حياة الآخر، وإما الفناء للذات. وكل ذلك يظهره الشاعر من خلال التركيز على المفردة الدالة، والتركيز في وصف المكان والزمان والظروف، والسمات والملاحم النفسية والجسدية للشخص، والسرعة والتركيز في نقل الحدث. فقد عبر الشاعر عن هجوم المخاطر منذ البداية الأولى للصبح، بقوله (حتى إذا ذر قرن الشمس أو كربت)، فالشمس لم تكد تظهر، ولذا؛ فقد اعتمد الثور على إحساسه (أحسن) في ضوء الفجر الخافت؛ ليستكشف الصياد الذي حدد الشاعر هويته فهو من (بني ثعل)، ولذلك دلالة في مهارته في الرماية والصيد حيث يشتهر أولئك بهذا.

ثم يصف الشاعر الكلاب من خلال أسمائها، فالأسماء دالة على ما تتمتع به تلك الكلاب من مهارة ودربة، ووحشية وشراسة وضراوة وقدرة وقوة، (عطاف)، و(مجدول)، و(سلبية) و(كسآب)، و(محصوف)، ودعم رغبتها في الصيد بإغرائها من قبل صاحبها (يشلي)، ذلك الصياد الذي تتوفر لديه دوافع الإصرار على الصيد والسعي الحثيث من أجله، والمتمثلة في صبيته الصغار الذين حالفوا الفقر والضنك زماناً، وينتظرون عودته بما يصيد.

فالشاعر يواجه الثور بأعداء تتوافر فيهم الصفات الجسدية والنفسية، من مهارة وقدرة وعنف وشراسة، كما تتوافر لديهم الدوافع للهجوم، والإصرار عليه.

ويصور الشاعر الرعب والذعر الذي أصاب الثور، والخوف من الموت، والرغبة في الحياة، باستخدامه الفعل (انصاع) المقترن بالأداة الفاء، ثم أخذ يدعم ذلك بالوصف، فقد مضى

مسرعاً لا يدخر جهداً (لا يأتلي شداً بخذروفه)، (تري له من يقين الخوف إهداباً). فسرعته كانت مبررة، ناجمة عن إيمانه بالموت المحقق، فقد استيقن الخوف (يقين الخوف)، ولهذا؛ كانت سرعة متميزة ومختلفة.

لكن الشاعر قد وصف سرعة الكلاب، أيضاً، وصفاً لا يقل إبداعاً ودقة عن وصفه لسرعة الثور، فقد منحها القدرة على شق التكوين الجسدي، إذ تكاد تخرج من جلودها في عدوها لشدة سرعتها، وذلك من خلال اللفظ (منتصلات) وكأنها سهام أطلقها الرامي، فمضت لا تلوي على شيء.

فقد ركز ذلك من خلال اللفظ الدال والصورة (منتصلات)، (كلها تقف)، (تخالهن وقد أرهقن نشاباً)، وإذا كان الشاعر قد أبدع في وصف الصورة المادية البصرية والنفسية عند الكلاب والصيد والثور، فقد أبدع في وصف الحركة عند هذه الأطراف، تلك الحركة الدالة والمرتبطة ارتباطاً عميقاً بدواخل الشخصيات، وبالتالي فقد رسمت المعاني والأفكار التي أرادها الشاعر رسماً دقيقاً وعميقاً ودالاً.

ثم يقف الشاعر عند المواجهة، حيث تطول رحلة المطاردة، ويصيب بطل القصة التعب ويدركه الكلال، إذ لا تقصر الكلاب في طلبه، ولا يصيبها الكلال. فيقف لها وقوف اليأس المضطر الفزع، الحريص على الحياة، حيث لا مفر من المواجهة، ولذا لا بد من استجماع القوة والثبات في القتال، فيكر عليها بقرنه المحدد كأنه حربة يحمي بها جسده، يخرسها في الكلى، وفي ذلك انعكاس لخوفه الذي يجعله يصيب ولا يخطئ، لأن الخطأ يعني الفناء، ولذا؛ فهو يصيب منها مقتلاً وهو يسدد ضرباته الدقيقة الصادرة عن ذاته الخائفة في معركتها الفاصلة. ولعل الفعل (كر) يعبر عن تلك السرعة وذلك الهجوم، والكناية عن الموصوف (ذو حربة)، وهو

الثور يعبر عن حدة قرنه، ثم اتجاهه نحو الكلى (نحا لكلاها) فذلك يدل على دقته ورغبته في الخلاص.

لقد اهتم الشاعر في هذه اللوحة بكافة عناصرها وهو يسرد سرداً قصصياً فنياً غنياً بالإبداع، غني في اختيار المفردة بإيجازاتها وموسيقاها وتآلفها واتحادها صوتياً ودلالياً مع بقية المفردات، وكذلك في استيفائه كافة الخطوط والألوان والظلال التي تكتمل بها اللوحة، فترسم المعنى إلى أقصاه، كما كان الاهتمام الشديد منصّباً على عنصري اللون والحركة، وإن غلبت الحركة الدالة.

أما الصور البسيطة والمركبة التي تلاحت لتصنع اللوحة، فمنها الكنايات عن موصوف (أسفع الخدين ععبابا) وهو الثور، وتشخيص المطر والريح والبرد لتكتسب صفة القدرة على الفعل، فتجبر الثور على اللجوء إلى المرتكز الأميل، واختياره البوارق للسحب لكثرة بروفها، وتشبيه الثور والبوارق تكشفه وهو في مخبأه تحت أغصان الأرطاة، يلتصق تحت المطر بالكوكب الثقاب في الأفق، كما شخص الفقر والأواء لتحالف أبناء الصياد، وكذلك تشبيه الكلاب في سرعتها بسهام أطلقها الرامي، فمضت لا تلوي على شيء، وكذلك كنى عن سرعتها القصوى بـ (منتصلات)، وفي اللفظة (استعارة)، إذ أصل اللفظ انتصل السهم، أي خرج من نصله، فقد استعار الانتصالي للكلاب، وشخص الثور فجعله يعود إلى عقله، وكنى عن استمرارية الكلاب وإصرارها بقوله (لأياً يجاهدها).

لقد رسم الشاعر قصة الأطراف المرغمة على الصراع، حرصاً على الحياة، رسماً دقيقاً معبراً عن قدرة إبداعية عميقة تغذيها تجربة فريدة مع الحياة، فاللوحة تعكس البؤرة النفسية والمادية التي يتواجد فيها الشاعر، فهو إنما يحس ذلك الصراع المرير ويعايشه بأفاقه الواسعة، ويحس حصاره وضيق المسافة الزمانية والمكانية وفحواها، سواء أكان ذلك على الصعيد

الكوني، أو على الصعيد الإنساني والاجتماعي، ومما يؤكد ذلك البيت التالي الذي استهل به الشاعر لوحة المدح بقوله⁽¹⁾:

لَمَّا رَأَيْتُ زَمَانًا كَالْحَا شَيْمًا قَدْ صَارَ فِيهِ رُؤُوسُ النَّاسِ أَذْنَابًا

فإذا ما عرفنا أن الشاعر في هذه القصيدة قد تقدمت به السن، وولت أيام زهوه وشبابه ومجونه، وهجرته الغواني، كما هجرته الدنيا وأيامها الزاهية، وحلت مكانها الشيخوخة بما تحمل، أدركنا سر النفس وألمها العميق، الذي يغذي روح اللوحة وينميها، ويصبغها بالقسوة والعنف والصراع المرير. فإنما هي نفس الشاعر الموجعة أمام صراع الإنسان الأزلي مع رحلة الشيخوخة، التي تتغير فيها الوجوه المحيطة، كما تتغير فيها ملامح الزمان والمكان وتكتسب فيها الحياة الملامح الغليظة والقاسية والمخيفة، والحاملة لملامح الفناء والكاشفة له، هذه الملامح هي التي انعكست إبداعاً، لترسم خطوط التجربة وعمقها.

(1) الديوان: 22/79.

- لوحة البقرة الوحشية:

تستحضر البقرة الوحشية في ديوان الأعشى مادة لإبراز صفات ترتبط بكل من المرأة والناقة، الجمال في المرأة، والخفة والسرعة والإصرار في الناقة. وتشبيهه أعين النساء بالبقرة شائع في الشعر القديم وفي ذلك يقول الأمازي (1): "وهذا يشبه أعين النساء بأعين البقر، ويمثلهن بالصوار، وبالظباء، وجل كلام العرب عليه يجري، فلا يكون الشعراء فيه إلا متفقين". ولكن الأعشى وهو يقرن جمال العينين الأنثوي بجمال عيون المهابة المؤطر بظروف مانية ومكانية معينة، يسمو بذلك الجمال من مرتبة السكون والوقوف عند حده المادية، حيث يبدو أمام الرائي صورة خرساء، إلى مرتبة الجمال الحي، الناطق بالشعور، حيث يرسم أجواء، ويبعث ألواناً من المشاعر الغامضة والبعيدة الموحية، حتى في التشبيهات التمثيلية البسيطة غير الممتدة (2) -.

وَعَيْنٌ وَحْشِيَّةٌ أَغْفَتْ فَأَرْقَهَا صَوْتُ الذَّنَابِ فَأَوْفَتْ نَحْوَهُ دَابَّاً

فالشاعر يبعث سحراً تبوح به العين، ويبعث في المتلقي لذلك الجمال مشاعر لا حصر لها، وتضعه في أجواء مضمخة بالشفافية والرقّة والغموض والسحر، حين تخفي نظرة العين وراءها فيضاً من النعاس والذبول المؤطر بالجمال من ناحية، ومشاعر القلق والخوف والترقب والإحساس بالخطر المجهول، وتتبع مصادر المجهول من ناحية أخرى. فللحبيبة من بقر الوحش تلك العيون الواسعة المذعورة الفاترة النظرة (3).

(1) الأمازي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، 1392هـ - 1972م، ص 351.

(2) الديوان، 5/79.

(3) صلاح عبد الصبور، قراءة جديدة لشعرنا القديم، ص 77.

وبذلك يسمو الشاعر فوق وصف تركيب العين ونظرتها الجامدة، أي الصورة الساكنة مهما كان سحرها، ويرتقي بالجمال من المحدودية والتأطير الحسي، إلى الرسم الذي يحرك الحياة في العين، فتفيض منابع الجمال وبطل جوهره.

بيد أن اللوحات التي أبدع الشاعر في صنعها للبقرة الوحشية كانت تخص الناقة، ضمن شريحة الرحلة، واصفاً من خلالها سرعتها وخفتها وإصرارها على المضي في قلب ظروف الصحراء الشاقة، وهو إذ يربطها بالبقرة الوحشية ضمن إطار مخصوص، ينأى بقدرات تلك الناقة وطاقتها عن العشوائية والتخبط والإلحادية، حيث تصبح السرعة والقدرة والإصرار وغيرها من القدرات مشحونة بالتوتر. إذ ترتبط حركتها الخارجية بالدوافع النفسية الغريزية الكامنة، والأحاسيس المتباينة، التي تحرك الفعل الخارجي وتلهبه، وتحرك الطاقات وتغذيها، وتنتأى بالفعل عن الهبوط والضعف والتأخر والعشوائية⁽¹⁾:

تَرَاهَا إِذَا أَدْلَجَتْ لَيْلَةً هُبُوبَ السَّيْرِ بَعْدَ إِسْأَادِهَا
كَعَيْنَاءَ ضَلَّ لَهَا جُودَرٌ بِقَرَّةٍ جَوْ فَاَجْمَادِهَا
فَبَاتَتْ بِشَجْوٍ تَضُمُّ الْحَشَا عَلَى حُزْنٍ نَفْسٍ وَإِحَادِهَا
فَصَبَّحَهَا لَطْلُوعُ الشَّرُوقِ ضَرَاءَ تَسَامَى بِإِسَادِهَا
فَجَالَتْ وَجَالَ لَهَا أَرْبَعُ جَهْدَنَ لَهَا مَعَ إِجْهَادِهَا
فَمَا بَرَزَتْ لَفَضَاءِ الْجَهْدَانِ فَتَتَرَكَّهَ بَعْدَ إِشْرَادِهَا
وَلَكِنْ إِذَا أَرْهَقَتْهَا السَّرَا عَ كَرَّتْ عَلَيْهِ بِمِصَادِهَا
فَوَرَعَ عَنْ جَنْدِهَا رَوْقَهَا بِشَكِّ ضُلُوعٍ بِأَعْيَادِهَا

(1) الديوان: 37-29/8. الإدلاج: سير الليل كله. هبوب: نشيط. عيناء: بقرة وحش سميت بذلك لسعة عينيها وسوادها. الجودر: ولد البقرة الوحشية. الأجناد: الأرض الغليظة. الشجو: الحزن. إيحادها: إنفرادها ووحشتها. إسعادها: إغراؤها. أرهقتها: أعجلتها. ميصادها: قرنها. ورع: كف. البراق: أرض مثليدة. إصعادها: ارتفاعها وسيرها إلى العالية.

فَتَنَّاكَ أَشَقَّ بِهَئِذَا غَدَتُ تَشَقُّ الْبَرَقُ بِأَصْنَعَادِهَا

فالشاعر يضع المهابة الأنثى الأم في ظروف نفسية موجعة، إذ يملؤها لوعة على ولدها الضائع، وفي ذات الوقت يضعها في ظروف تصارع معها الفناء، فينهكها نفساً وجسداً ما بين الأمومة المفجوعة بضياح الصغير، وتثبت روحها بالحياة أمام هجوم الكلاب الضارية التي تشكل الموت. يأتي ذلك في سرد قصصي فني دقيق يتعاقب فيه المحوران المادي والنفسي، يحرص الشاعر فيه على رسم الإطار المكاني للصورة، رسماً يتواءم والمشقة والقسوة ورحلة الضياح التي تعيشها البقرة؛ فقد ضلَّ جُودرها في (قُنة جو) بين صخورها الغليظة، وهذا مما ينمي رحلة الضياح، ويوسع مداها، من خلال فعل التورية والغموض والصعوبة والمشقة الذي ترسمه الصخور الغليظة، حيث يصبح من المستحيل كشف مساحة ممتدة أثناء البحث، مما يكلفها العنت والمشقة ويطيل الرحلة من ناحية، ويزيد اللهفة والفرح في أعماقها من ناحية أخرى.

أما الزمان فحيز الحدث الأول هو الليل، وإن ابتدأ قبل ذلك، حيث تبيت البقرة وقد ضمت أحشائها على حزن كمين ووحشه، وقد كان اختيار الليل موحياً بأبعاد الأزمة التي تعيشها البقرة، حيث المجهول والغموض والخوف والوحشة، وقلة الحيلة والاستلاب، والانتظار الطويل المصاحب لمشاعر الأمومة المطحونة. أما الحدث الثاني الرئيس فيبدأ مع طلوع الشمس، حيث يحمل الصبح الأعباء الجديدة والأخطار. فالليل القاسي يسلمها إلى صباح أشد قسوة، وهنا يتجلى دور العنصر الزمني في القصة، حيث يأتي الصباح بـكلاب الصيد الضارية، فتهاجمها وقد أغراها الصياد بذلك، وتبدأ رحلة الهروب، فلم تزل تجري وتجول هنا وهناك، تحاورها وتداولها حتى أنهكها الجولان، وأجهداها الفرار من الموت فوق ما كان بها من بلاء جسدي ونفسي بفقد وليدها، لكن رحلة الفرار عبثية، حيث المطاردة مستمرة لا تتوقف، وهذا يستلزم الثبات والتصدي أمام الصراع على الحياة، فتكر على الكلاب بقرنها كلما أعجلتها بالهجوم،

لتحمي جلدها من أن تناله أنيابها فتمزقه، ولذا؛ فإنها تبادر بإنفاذ قرننها في ضلوع الكلاب. وهكذا تتشغل البقرة بخوفها الغريزي من الموت، وحرصها على الحياة والتعلق بها عن آلامها وفجيعتها بولدها.

ثم يدع الشاعر بطله ذلك القص بعد معركتها الضارية مع الكلاب، وانتصارها عليها مع رحلة البحث عن ولدها، دون أن يصل بها إلى لحظة تنوير، فالأزمة ما تزال قائمة ومستمرة، وما زالت دوافع الحركة والبحث والقلق والخوف قائمة، وما زالت تسبح في المجهول وأخطاره. وقد اهتم الشاعر بكافة تفاصيل اللوحة، كما اهتم بفنياتها، كما يفعل في بقية اللوحات، واستطاعت المادة اللغوية أن ترسم أبعاد المعنى وتغني إحياءاته، فالبقرة (عيناء) أي واسعة العينين، واختيار هذا اللفظ، الذي يرسم الصفة بوضوح يرتبط بدقة برحلة البحث عن الصغير التي كانت عمود اللوحة وأساسها، وفوق ذلك تضطلع العينان بدور إبراز مشاعر الأم الملتاعة على طفلها، حيث تبرز حسياً وبصرياً من خلال نظراتها أثناء بحثها، فالعين تقوم بوظيفة مزدوجة فهي مادياً تتطلق باحثة عن الصغير، ومعنوياً تعكس مشاعر الأمومة المعذبة.

ويختار الشاعر (قنة أجساد) مكاناً يوطر الحدث، وهي أرض غليظة سائرة مانعة. أما الحيز الزماني فالليل، حيث يجثو فوق صدر الملتاع المنفرد المستوحش، فيعمق ظلامه الألم والغموض ويغذي كل المشاعر السالبة، وبذلك يتآزر المكان والزمان في تغذية المجهول والضياح الممتد أمام الأم، ويختار لكلاب الصيد صفة (الضراء)، حيث توحى اللفظة بأبعاد الوحشية والمهارة والشراسة.

وقد اهتم بالحركة بصورة لافتة، فبرزت من خلال الأفعال (جال وجالت)، ثم إذا أصابها التعب عبر عن ذلك بقوله: (جهدن لها مع إجهادها)، (أرهقتها)، أما المعركة الحاسمة فبدأها

بالفعل (كرت) حيث لا مجال للتواني، فالمعركة فاصلة، ثم عبر عن فعل القتل وحركته بالفعل (يشك ضلوعاً).

وتُرد مرة أخرى قصة الذات الأنثوية المعذبة عبر محوري الأمومة المفجوعة والصراع على الحياة، في لوحة للبقرة الوحشية امتدت ثلاثة عشر بيتاً، لكن الشاعر فيها كان أشد قسوة على البقرة من اللوحة السابقة، إذ يقول (1): -

كَأَنَّهَا بَعْدَ مَا أَفْضَى النِّجَادُ بِهَا بِالشَّيْطَانِ مَهَاةً تَبْتَغِي ذَرْعَا
أَهْوَى لَهَا ضَائِبِي فِي الْأَرْضِ مُفْتَحِصٌ لِلْحَمِّ قَدْ خَفِيَ الشَّخْصُ قَدْ خَشَعَا
فَظَلَّ يَخْدَعُهَا عَنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ فِي أَرْضٍ فِيءٍ بِفِعْلٍ مِثْلَهُ خَدَعَا
حَانَتْ لِيَفْجَعَهَا بِأَبْنٍ وَتَطْعَمُهُ لَحْمًا فَقَدْ أَطْعَمَتْ لَحْمًا وَقَدْ فَجَعَا
فَظَلَّ يَأْكُلُ مِنْهَا وَهِيَ رَاتِعَةٌ حَذُّ النَّهَارِ تَرَاعَى ثِيْرَةً رَتَعَا
حَتَّى إِذَا فَيْقَةٌ فِي ضَرْعِهَا اجْتَمَعَتْ جَاءَتْ لِلرُّضْعِ شِقَّ النَّفْسِ لَوْ رَضَعَا
عَجَلًا إِلَى الْمَغْهَدِ الْأَذْنَى فَفَاجَأَهَا أَقْطَاعُ مَسْكٍ وَسَافَتْ مِنْ دَمٍ دَفَعَا
فَانْصَرَفَتْ فَاقْدَا تَكَلَّى عَلَى حَزَنِ كُلِّ دَهَاهَا وَكُلِّ عِنْدَهَا اجْتَمَعَا
وَذَاكَ أَنْ غَفَلَتْ عَنْهُ وَمَا شَعَرَتْ أَنَّ الْمَنِيَّةَ يَوْمًا أُرْسِلَتْ سَبْعَا
حَتَّى إِذَا ذُرُّ قَرْنِ الشَّمْسِ صَبَّحَهَا ذُؤَالُ نَبْهَانٍ يَبْغِي صَحْبَةَ الْمُتَعَا
يَأْكُلِبُ كَسْرَاعِ النَّبْلِ ضَارِيَةً تَرَى مِنَ الْقَدِّ فِي أَعْنَاقِهَا قِطْعَا

(1) الديوان: 40-28/13. المهابة: بقرة الوحش. الذرع: ولد البقرة. أهوى لها: انحط وانحدر. ضابى: لازق. مفتحص: متخذ أفحوصاً (الحجر الذي يأوي إليه). حانت من الحين: الهلاك والمحنة. رتعت: أكلت وشربت ما شاءت في خصب وسعة. الفيقة: اللبن الذي يجتمع في الضرع بين الحلبتين. المسك: الجلد. سافت: شمت. دهنه: أصابته الداهية. الدوابر: مآخيز الأظلاف. والظلف الظفر في الحيوانات المجترة. الزمع: شيء زائد وراء الظلف.

فَتَنِكَ لَمْ تَتْرِكْ مِنْ خَلْفِهَا شَيْئاً إِلَّا الدَّوَابَّ وَالْأَفْـلَاقَ وَالزَّمْعَا

وتقوم اللوحة التي جاءت معادلاً للناقاة على أربعة عناصر رئيسة: (المهاة وولدها والوحش والصائد)، وما ارتبط بكل هؤلاء من ظروف وأحوال وسمات نفسية وجسدية، تكمن وراء الحدث وتغذيه.

وقد جعل الشاعر المسرح المكاني للقصة الأرض الممتدة، بما تحوي من أخطار متناثرة وبعيدة، أما العنصر الرئيس في قلب المسرح وقلب الحدث فالمهاة، وابتدأ الشاعر لوحته مع تحقق حالة الفقدان، ومع قصة البحث عن الولد، فاللوحة تطل علينا بصورة المهاة تنشد ولدها المفقود، فيعرض لها وحش قد لصق بالأرض، متخذاً فيها وكرأ ينتظر الصيد في نهم، وقد فني جسمه من الهزال، ودق شخصه من شدة الجوع، فظل يخدعها عن ولدها في أرض كساها الظل، وقد اعتاد أن يخدع غيرها من قبل، فقد قدر لها أن تطعمه لحم ولدها وأن يفجعها به، فظل يأكل لحمه وهي ترتع مع قطيع الثيران طوال النهار، حتى إذا عادت لترضعه بعد اجتماع اللبن في ضرعها وأسرعت إلى حيث خلفته قريباً منها، فوجئت بقطع ممزقة من جلده قد لطمها الدم، فراحت تشم هذه الدفع المتفرقة من دمه في حزن ولوعة، ثم انصرفت فاقداً تكلى حزينه على ما دهاها، وعلى ما اجتمع بها من المصائب.

ولكن فجيلة البقرة لم تقف عند هذا الحد، فقد جاءها الصباح بخطب جديد إذ فاجأها صياد كالذئب، يبغي الصيد لصحبه، ومعه كلاب ضارية سريعة كالنبال، ترى في أعناقها أثر السبور، ويقف الشاعر عند هذا الحد؛ ليجعل هذه البقرة المجهدة المكدودة، وهي على هذه الحالة بعد أن مرت بكل هذه الأحداث معادلاً لناقته وقد أجهدها السير وأعيتهما الرحلة.

والشاعر في هذه اللوحة كعادته عنى بكل الدقائق والتفاصيل، بل لقد زاد اهتمامه بكل ما يمكن أن يعمق معنى الفجيرة، ويرسم خطوطها وألوانها، ويوسع أبعادها الدامية. فقد اختار لغته بعناية، اللغة ذات التركيز والبعد، كما نسج قصته نسجاً فنياً متيناً، ممسكاً بأطرافها وخيوطها، وهو يحرك الأحداث، كما اهتم بكل العناصر الفنية المتعلقة بالحركة والصوت واللون والرائحة وعنّى بالوصف المادي والنفسي للشخصيات.

فقد وصف من خلال لغته الدقيقة خفاء الوحش ومهارته وقدرته على التواري، ودرسته على المخادعة (ضابي)، في الأرض مفتحص، للحم قدماً، خفي الشخص، قد خشعاً، ظل يخدعها، بفعل مثله خدع). ووصف أبعاد الفجيرة منتقلاً بين مشهدين: الأول، الأم وقد خدعها الوحش، فهي ترعى مترفة راتعة بين الثيران، فهو مشهد الغفلة والغياب التام رغم قرب المسافة من ابنها، إذ تعيش رغد الحياة مرتاحة البال هائلة. أما الآخر، فمشهد الوحش يأكل ولدها عبر مسافة ممتدة على مدى النهار (فظل يأكل منها وهي راتعة)، مشهدين متناقضان متحدان، فالغفلة تحت ظلال النعيم الزائف المغطى بالخداع، الحادي إلى الفناء، غفلة الأم الراتعة بين الثيران، مقابل تمزق ولدها بين أنياب الوحش، يعمق الألم ويجعله أكثر مرارة.

وتمتد أبعاد الفجيرة وتنمو وهو يصف صورة الأم بين أشلاء صغيرها، تتبع رائحة دمه. والشاعر بهذا الوصف يستنزف الأمومة المفجوعة، ويملؤها حرقاً وعذاباً، وكأنه يعذبها ويعاقبها بغفلتها عن ولدها. وقد جاء ما يؤكد ذلك لغة بقوله: (وذلك أن غفلت)، فالأم قد شاركت في ضياع ولدها بغفلتها عنه طوال نهارها، فهي طرف في صنع الفجيرة بإهمالها، فقد قدر لها أن تطعم ابنها الوحش وتفجع به. وهذا العنصر هو الدافع الأعظم للألم والعذاب، فالأمومة المفجوعة بـ (واحد)، (شق النفس) تشارك في صنع الفجيرة. وهذه المهارة ليست "غير رمز للإنسان

الكادح والمصارع الذي ينازل الكون، ويقارع الطبيعة، ويأتيه البغي من حيث لا يحتسب⁽¹⁾.

وهي كغيرها من لوحات الحيوان التي جاءت معادلاً للناقة، "لا تخرج في سياق أحداثها عن الصراع الأبدي بين القوي والضعيف والموت والحياة"⁽²⁾.

ولوحة البقرة هذه التي جاءت في شريحة الرحلة تتعانق ووصف الناقة، كما تتعانق ورحلة الشاعر في قلب الصحراء يصارع المجهول. فهي صحراء غنية بالمتاعب والمصاعب والأخطار، منقطعة بعيدة خاوية؛ لأنها مرهوبة مفرعة (يرهب الجواب دلجتها، ليس فيها مؤنس إلا نعيق البوم وصوت الضوع (طائر الليل الأسود)، يجبر نفسه على اقتحام مجاهيلها، ويستجمع لذلك الهمة والعزيمة. وأما الناقة فتفتح ذلك المجهول مرغمة، بصورة لا تخضع للتسواني أو الضعف أو حتى التعثر⁽³⁾:

وَبَلَدَةٍ يَرْهَبُ الْجَوَابُ دَلَجَتَهَا حَتَّى تَرَاهُ عَلَيْهَا يَبْتَغِي الشَّيْعَا
لَا يَسْمَعُ الْمَرْءُ فِيهَا مَا يُؤْنِسُهُ بِاللَّيْلِ إِلَّا نَيْمَ الْبُومِ وَالضُّوْعَا
كَلَّفَتْ مَجْهُولَهَا نَفْسِي وَشَايَعَنِي هَمِّي عَلَيْهَا إِذَا مَا أَلْهَا لَمَعَا
بِذَاتِ لَوْثٍ عَفْرَنَسَا إِذَا عَثَرْتُ فَالْتَمَسْتُ أَدْنَى لَهَا مِنْ أَنْ أَقُولَ لَعَا

فهناك خيط نفسي واحد يربط هذه العناصر الثلاثة: المهابة، والناقة، والشاعر في قلب

الصحراء يقتحم مجهولها. فمتاعب المهابة وهمومها وفجائعتها، هي إسقاطات لمعاناة الناقة في

(1) عباس عجلان، عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، ص 288.

(2) بشرى الخطيب، القصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي، ص 229.

(3) الديوان: 22/13-25. الجواب: المسافرين الكثير الجولان في الصحراء. شيعا الرجل: الذي يشايحه أي يعينه.

الضوع: طائر من طيور الليل أسود كالغراب. النائم: صوته. اللوث: القوة. العفرنة: الغول، شبه ناقته بها. لعا: دعاء للعائر، أي سلمت ونجوت.

رحلتها الطويلة الشاقة في قلب المجهول، والناقة في النهاية تحمل هموم الشاعر وتنعكس معاناته وصراعه، مع الطبيعة من ناحية ومع المصير من ناحية أخرى.

فالأعشى "ما زال يرسم صورة الصراع بين الإنسان الجاهلي والطبيعة، ولم تنزل بعد عافته تجيش بالخطر، فيسيطر عليها شعور واحد، وإحساس واحد، وكل ما يقدم الأعشى إنما هو لقطات جانبية تكشف عن عمق المأساة، ووحشة المصير، وإن تعددت المناظر. فالإحياء متحد، والانتماء ممتد، والشعور الذي يهيمن (هو) شعور فيه حدة الصراع، ومسرارة الواقع المؤلم"⁽¹⁾.

وهذا الخيط النفسي الذي يربط أركان الصورة هو الذي يعكس إبداع الفنان وعبقريته، يقول كولريديج: "ليست الصور وحدها مهما بلغ جمالها ومهما كانت مطابقتها للواقع، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة، هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق، وإنما تصبح الصور معياراً للتعبيرية الأصلية حين تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارتها عاطفة سائدة، وحينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة، والتتالي إلى لحظة واحدة، وحينما يضيف عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية"⁽²⁾.

فالعاطفة الكامنة في روح التجربة تنعكس على المادة التعبيرية، لتنمو بصورة تكاملية، وبهذا الامتداد العاطفي تنشأ الصورة النامية، التي لم تتحدد خطوطها، وإنما يتسع مدارها بطول تأملنا لها، ولا سيما حين نربطها بالسياق العام الذي ترد فيه. واتساع المدار نتيجة للإشباع التي تشعها الألفاظ حولها أو الإحياءات التي تثيرها"⁽³⁾. وعندها فقط يستطيع الشعر أن يخاطب

(1) عباس عجلان، عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، ص 285.

(2) مصطفى بدوي، دراسات في الشعر والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، 1979م، ص 28.

(3) المرجع نفسه: ص 27.

أعماق المتلقي، ويجتذبه ليعيش فيه ملتجئاً بالتجربة، وقد تنبه النقد القديم لذلك، ولذا؛ فأشعر الناس عند ابن قتيبة، من أنت في شعره حتى تفرغ منه⁽¹⁾.

ويهتم الأعشى برسم عنصر الحركة بصورة دقيقة ودالة، حركة الوحش وقد انحط وانحدر ثم سكن ولصق بالأرض، ثم حركته وسكونه وهو يخدعها عن ولدها، وحركة الإطعام (تطعمه) ثم حركة فمه المستمرة وهو يأكل ولدها كل النهار، ثم حركة رجوع الأم أثناء عودتها لإرضاع ولدها، وحركة السبع الذي أرسلته المنية، ثم حركة الكلاب السريعة.

أما اللون الطاغى فهو لون الدم الموحى بالحدث الأكبر وآفاق الفجيرة، وأما الرائحة فهي رائحة الدم المنبعثة من الأشلاء الممزقة.

وقامت اللوحة على مجموعة من الصور المتلاحمة المترابطة التي تكاملت حتى صنعت اللوحة الأساسية ومنها الكنايات المرتبطة بالوحش، وهي كنايات عن صفات الخفة والمهارة والمكر والخداع، وكذلك الكناية الواردة في قوله: "فظل يأكل منها وهي رائعة"، وهي كناية عن التلاحم بين الأم وولدها، فهو جزؤها يأكله الوحش في غفلة منها، وذلك ما ظهر أيضاً في قوله (شق النفس)، وقد جسد الشاعر النفس ليعمد إلى تمزيقها، كما شخص (الأقطاع) لتفاجئ الأم، وشخص البقرة لجعلها أمّاً فاقدة تكلّى، وشخص المصائب لتجتمع عن البقرة، أما المنية فتشخص عبر الاستعارة المكنية فترسل سبعاً، وبشبه الشاعر الكلاب بالنبال؛ لينفذ من خلال ذلك إلى بيان سرعتها ونفاذها ودقتها ومهارتها.

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر، 1966م، 20/1.

- لوحة النعام:

"شكل وجود النعام في القصيدة الجاهلية ظاهرة لها أهميتها في الشعر، ولها أثرها وتأثيرها على الشعراء، فهي تثير قضايا تتجاوز بنية القصيدة الخارجية وسياقاتها النصية المباشرة، إلى أعماق القصيدة الداخلية، وحركتها غير المباشرة، وتتناول أموراً تتصل اتصالاً حميماً بهموم الذات البشرية في الحياة، وخصوصية النفس الإنسانية في قيمها، وخطابها، وانتماؤها وأحاسيسها، وأسباب معيشتها، ومجالات أخرى في حياتها، وأحسب أن هذه القضايا والأمور تسهم بحظ وافر في توضيح صورة الشعر الجاهلي، وما يحمله هذا الشعر من رؤى ومفاهيم"⁽¹⁾.

والدارس لصور النعام في الشعر الجاهلي يجد أن "هناك إلحاحاً من الشاعر على عرض مشاهد واقعية لمختلف أحوال النعام وطباعه، وشؤون حياته في إطار الوصف الخارجي، وتركيز على الجوانب النفسية والمقاطع العاطفية، وتعمق أغوار ذاته في إطار الوصف الداخلي، وفي ظل هذا الإلحاح توقف الشاعر عند عنصرين مهمين هما السرعة الهائلة واللون السواقعي، فالنعام أسرع حيوان الصحراء عدواً، وهذا سلاح يوفر له النجاة والحياة، ويبضه أجمل ألوانها منظراً، وهو ما يجعله لوناً جمالياً مطلوباً في الحياة، ولهذا ساعد عنصر السرعة وعنصر اللون في إقامة هذه المقارنات والعلاقات بين النعام وبين حيوان الصحراء وإنسانها"⁽²⁾.

(1) عبد الحميد المعيني، النعام والحياة في الشعر الجاهلي، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، العدد

الخامس، المجلد الرابع عشر، 1999م، ص172.

(2) المرجع نفسه، ص172.

وينظر إلى صورة النعام في الشعر العربي، من قبل كثير من الدارسين على أنها صورة بسيطة قصيرة⁽¹⁾، إلا أن بعض الدارسين يرى أن "الشعراء كانوا يستقصون في أوصافه، ويقفون عند بعض عاداته وقوفاً طويلاً، وكانوا يزعمون في خلقه مزاعم غريبة وأعاجيب مذهلة"⁽²⁾، ويرى المعيني، أن "القول بأن صورة النعام قصيرة وقليلة التفاصيل، على الإطلاق أمر يجانب الصواب، ويحتاج إلى تقييد وإيضاح، إذ أن صورة النعام في أكثرها واسعة وممتدة، وهناك من الشعراء من امتد بالصورة امتداداً واسعاً، حتى وصلت عنده درجة الاكتمال كما هي الحال عند لبيد العامري، والشماخ الذبياني"⁽³⁾.

وقد اختلف الدارسون في تفسير ظاهرة وجود النعام في الشعر العربي القديم، فمصطفى ناصف، يرى أن العلاقة بين الناقة والظليم قائمة على فكرة الأمومة⁽⁴⁾، في حين تتعقد العلاقة عند نوري القيسي على السرعة، إذ يقول: "السرعة هي الظاهرة العامة التي عرف بها هذا الحيوان، وقد علمنا فائدة هذه السرعة بالنسبة للعربي في باديته، مما جعل الصورة تتعقد في ذهنه، وجعل التشبيه يلتئم في تصويره، ووجد الطرف الثاني في الصورة كاملاً في هذا الحيوان فشبه به راحلته، وسرعة سيرها، في الأرض الصلبة، وكانوا يذكرون الظليم أو النعام إذا احمر ساقاه وأطراف ريشه؛ لأنه يكون أسرع في هذه الحالة وأنشط، فلا تتمكن الخيل من طلبه"⁽⁵⁾.

(1) انظر مثلاً نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص 83، وعلي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص 145-146.

(2) نوري القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص 147.

(3) المعيني، النعام والحياة في الشعر الجاهلي، ص 173.

(4) مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، الطبعة الثانية، (1401هـ - 1981م)، ص 102.

(5) نوري القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص 150.

وتتأى صورة الظليم عن التفسيرات الأسطورية والدينية، عند علي البطل، الذي اعتمد هذا التفسير في لوحات الحمار والثور، ورأى بأن الملامح التي تظهر منها تشير إلى خصوبة جنسية واضحة، ولذا اهتم بعلاقة الزوجين ولقائهما والدلال الأنثوي والغزل⁽¹⁾.

أما نصرت عبد الرحمن، الذي وقف على عناصر اللوحة، فإنه لم يحاول تحليل الظاهرة، فقال: "والعناصر الأساسية في صورة النعام هي: الرعي والمطر وتذكر القسيض - بيض النعام - الذي يضربه المطر ويفسده، وعودة الظليم إلى عرسه، إذ يوحي إليها بنقطة كرطانة الروم، وتجيبه بزمار مرئم، بما في هذا الترئم من الدلال الأنثوي"⁽²⁾.

ويفسرها محمد عجيبة أسطورياً، إذ يعد الظليم والنعام من مراكب الجن⁽³⁾، أما المعيني الذي وقف عند دراسة هذه الظاهرة متمهلاً، فيعللها قائلاً: "وعندما نتأمل هذه اللوحات نجد أن ظاهرها وصف دقيق وقص مائع لأحوال النعام ودواخله، وباطنها تجسيم لحالات الشاعر الوجدانية ومشاعره الذاتية، وكأنما يحدث الشاعر فيها عن نفسه مستخدماً النعام رمزاً وقناعاً له، فالعربي يستدعي وسائط أخرى كالنعام مثلاً لينقل لنا بصورة غير مباشرة أحواله النفسية، ومشاعره الداخلية، وقد يشرح لنا مواقفه في الحياة ورؤاه فيها، وتكون اللوحة الواحدة من هذه اللوحات لوحة ذات الشاعر في الحياة، وهنا يمزج الشاعر بين فنه والحياة، وتمتزج رحلة الشاعر مع عواطفه وأفكاره برحلته مع الحيوان الذي تعلق به وألفه.

وإذا كانت الناقة رمزاً للحياة وتمثيلاً لاستمراريتها، كما يقول بعض الباحثين، فإن النعام قرين الناقة يكون كذلك رمز الحياة وبشير استمراريتها، وما دام الأمر كذلك فإن لوحة النعام هي

(1) علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص 145-149.

(2) نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص 83.

(3) محمد عجيبة، موسوعة أساطير العرب (عن الجاهلية ودلالاتها) دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة

الأولى، 1994، 30/1.

لوحة الحياة، وقصة الشاعر فيها هي قصة الذات مع قصة الحياة، وتصبح اللوحة الفنية في هذا حياة تشخص الحياة، ونموذجاً يعكس رؤية الشاعر ومواقفه ومشاعره في الحياة⁽¹⁾.

أما لوحة الظليم والنعامة عند الأعشى فقد قامت على علاقتين تشبيهيتين متتابعتين، يربط في الأولى منهما بين الناقة والنعامة، وفي الأخرى بين الجمل والظليم⁽²⁾:-

وَشِمْلَةٌ حَرْفٍ كَانَ قَتَوْدَهَا جَلَّتْهُ جَوْنُ السَّرَاةِ خَفِيْدَا
وَكَانَهَا ذُو جُدَّةٍ غِيبُ السَّرَى أَوْ قَارِخٌ يَتَلَوُ نَحَائِصَ جُدَا
أَوْ صَمْعَةٌ بِالْقَارَتَيْنِ تَرَوَّحَتْ رَبْدَاءُ تَتَّبِعُ الظَّلِيمَ الْأَرِيْدَا
بِنَجَارِيَانٍ وَيَحْسِبَانِ إِصْبَاعَةَ مَخْتِ الْعِشَاءِ وَإِنْ يَغِيْمَا يَفِيْدَا
طَوْرًا تَكُونُ أَمَامَهُ فَتَقُوْتُهُ وَيَقُوْتُهَا طَوْرًا إِذَا مَا خَوْدَا
وَعُذَافِرٍ سَدَسٍ تَخَالُ مَحَالَهُ بَرْجَاءُ تُشَيِّدُهُ النَّبِيْطُ الْقَرْمَدَا
وَإِذَا يَلُوتُ لُغَامَهُ بِسَيْدِيْسِهِ ثَنَّى فَهَبَّ هَيَابَتَهُ وَتَزَيَّدَا
وَكَانَتْهُ هَقْلٌ يُّبَارِي هَقْلَةً رَمْدَاءُ فِي خِيْطِ نَقَانِقٍ أَرْمَدَا
أَمْسَى بِذِي الْعَجْلَانِ يَقْرُو رَوْضَةً خَضْرَاءَ أَنْضَرَ نَبْتَهَا فَتَرَادَا

ومن الطبيعي أن الشاعر في لوحة النعام ينتقل بمسرح الأحداث من أرض الصحراء إلى فضائها، حيث يتمحور القص حول شخصيتين رئيسيتين هما الظليم والنعامة، وفي المشهد الأول يشبه ناقته الصلبة الخفيفة بعد إيمانها السير في الليل الطويل، بنعامة رمادية اللون — (القارنتين)، أسرعت في أثر ذكر النعام، عائدتين إلى وكرهما، وقد بدا الليل وتصرم النهار، فهما

(1) المعيني، النعام والحياة في الشعر الجاهلي، ص 174.

(2) الديوان: 22-14/34. شملة: خفيفة. حرف: صلبة. القتود: عيدان الرجل. الخفيدد: الظليم وهو ذكر النعام. الجدة: العلامة، والخطبة في ظهر حمار الوحش. القارخ: من ذي الحافر بمنزلة البازل من الإبل، وهو البعير الذي يزل نابه. صمعة: صغيرة الرأس يقصد النعامة. الأربد: الأبيض المشوب بسواد، أغام في المكان: أقام. التخويد ضرب من العدو. العذافر: العظيم الشديد من الإبل. السديس: السن قبل البازل. الهقل: ذكر النعام. الهقلة: النعامة. نقانق: جمع نقنق وهو ذكر النعام. ترأد: اهتز وتمايل.

يتجاريان مسرعين قبل أن يدركهما الظلام؛ فيفقدان بوضعهما، إذ يضطبران إلى المبيت في الصحراء العارية.

وهو في اللوحة يجعل سرعتهما طبيعية محكومة بالغريزة، فهناك تنافس وتبار في السرعة ناجم عن اتفاق والتحام في المشاعر لا اختلاف، فكلاهما مدفوع بالإحساس بالقلق والخوف، الخوف على الذات والآخر من ناحية، والخوف الغريزي على الصغار من ناحية أخرى، وهذا هو الشعور الأقوى الذي يحفز عنصر الحركة ويشحذه في اللوحة.

وأما المشهد الثاني الذي يؤسس على عنصر الحركة، أيضاً، فقد جعله الشاعر محكوماً للبعد النفسي الذي يسير في اتجاهين متضادين: الأول منهما، الحركة المدفوعة بشعور السعادة والفرح والحرية والانطلاق، وهذا الشعور تبعثه المغازلة والتجاذب الفطري والتناغم بين الذكر والأنثى، وهو تجاذب لم نلاحظه من قبل بهذا الوضوح في اللوحات السابقة، كما أن المغازلة وما نجم عنها من مشاعر قد غيبت المشاعر السلبية كالإحساس بالقلق أو الخوف، وهذا ما جعل الذكر والأنثى يتماذيان في الدخول في الامتداد المكاني بعيداً عن مأواهما، وفي الامتداد الزماني حتى دخل عليهما الظلام، أي أنهما كانا في حالة غياب للوعي بالخطر.

وأما الاتجاه الآخر، فهو المدفوع بالقلق والخوف، حيث أن حضور الوعي المفاجئ مع هبوط الظلام، يستلزم بالضرورة استحضار معطيات الخوف والشعور الناجم عنها، وهذا ما يحتم الإسراع إلى المأوى في الروضة الخضراء الملتفة بالنبات.

ويلاحظ على هذه اللوحة عدم حضور الخطر حقيقة، فالخطر غائب مادياً، حاضر في وجدان الطائرین عند هبوط الظلام، استناداً إلى خبرات سابقة، ووقائع معروفة. فالخطر لم يقع حقيقة، وإنما تركه الشاعر في نطاق الظن والتوقع. فقد بدأت رحلتهما بالطيران وانتهت به نهاية مفتوحة، إذ تركهما يحلقان في الفضاء في رحلة العودة.

وهكذا تكون دوافع الحركة والسرعة غير محصورة في التأزم والمعاناة، كما لاحظنا في اللوحات السابقة، وإنما تغذيها السعادة والفرح، كما يغذيها القلق والخوف، ولذا، كانت هنالك

السرعة والسرعة المضادة. وإذا كانت في الأولى تقع تحت حالة النسيان والاسترخاء والسعادة التي صنعتها المغازلة والتناغم، فإنها في الأخرى سرعة محكومة بالقلق على الصغار والارتباط بالماوى، ولهذا؛ كان الشاعر دقيقاً في تصويره لعاطفة الأمومة التي جعلت النعامة تسبقه فتكون أمامه، فيضطر إلى التخويف (ضرب من العدو) ليسبقها، فهي تسبقه بفطرتها وطبعها وأمومتها، فيبذل جهداً ليسبقها.

فاللوحتان عموماً غنيتان بالحياة والحيوية، مفعمتان بالأحاسيس على اختلافها وتناقضها، التناغم الفطري بين الذكر والأنثى والرابطة الغريزية بينهما، والمغازلة الرقيقة والتباري والانسجام العاطفي، ثم التوافق التام عند الإحساس بالخطر، الحب والخوف على الذات والآخر والصغار. فهناك غياب لأي نوع من النفور الأنثوي الذي لحظناه في بعض اللوحات السابقة، كما أن هنالك تبعية أنثوية تامة عند الإحساس بالخطر (تتبع للظلم الأربدا). فاللوحة تقوم على الانسجام العاطفي الزوجي من ناحية، والارتباط الذي تحققه الغريزة في العلاقة بالصغار من ناحية أخرى.

وهاتان العلاقتان هما الأساس الذي يقوم عليه البناء الأسري، الذي يشكل غاية وأمنية وتطلعاً في قلب الصحراء، التي تقوم الحياة فيها على الرحيل والتشتت والمعاناة. "فالناقة تشتد وتمتد في رحلتها عبر مسافات الحياة، وتكون تعبيراً عن الجد والسعي والفرح في رحلتها، فهي حياة في رحلة الحياة، والنعام يرحل. رحلته الجبارة، والحبوبة ترحل، والشاعر يرحل. الرحيل سمة الحياة في قلب الصحراء بحثاً عن واحة أمن، وتطلعاً إلى سكن مريح وحياة مستقرة فيها، ولوحة النعام تمثل هذا البحث وهذا التطلع، فهي ترينا ملامح البيت العربي الذي يتشوق إليه الإنسان بعيداً عن الأخطار والصراعات، فلدى الإنسان حنين دائم إلى بيت آمن، وأسرة سعيدة، ووحدة منزلية متأزرة، فمبدأ التماسك والتعاون ضرورة ملحة، وفي لوحة النعام قص جميل عن هذه الأسرة المثالية"⁽¹⁾.

(1) المعيني، النعام والحياة في الشعر الجاهلي، ص 176.

لوحات المرأة

لوحة الظبية

لوحة الدرة

لوحة العسل

لوحة النهر

لوحة الروضة

- لوحة الظبية:

يبدو أنَّ صورة الأمومة المعذبة من المشاهد التي تجتذب الشاعر، يستوحياها في موضعين، كما أشرنا من قبل، الأول الغزل، والآخر وصف الناقة في إطار الرحلة، ففي الموضع الأول، الغزل يبدو طبع الشاعر في تذوق الجمال، ذلك الذوق الرفيع، الذي ينأى عن الجمال المادي الجامد الخاوي المفرغ من الحركة والحياة، حيث يسعى دائماً إلى أن يضمخ الجمال بألوان من الأحاسيس، ويحيطه بالمشاعر الشفافة والرقيقة والموحية، فيجعله جمالاً أنثوياً يبدأ تحلياً الأنثى من النعومة والرقّة والشفافية، يقول (1):

حُرَّةٌ طِفْلَةٌ الْأَنَامِ لِكَالِدُمُ يَسَّةٌ لَا عَاسِيسَ وَلَا مَهْرَاقُ
كَخَذُولٍ تَزْعَى النَّوَاصِفَ مِنْ تَتُّ لِيَثَّ قَفَرًا خَلَا لَهَا الْأَسْلَاقُ
تَنْفُضُ الْمَرْدَ وَالْكِبَاثَ بِجَمَلًا جَ لَطِيفٍ فِي جَانِبَيْهِ انْفِرَاقُ
فِي أَرَاكِ مَرْدٍ يَكَادُ إِذَا مَا ذُرْتُ الشَّمْسُ سَاعَةً يُهْرَاقُ
وَهِيَ تَتَلَوُ رِخْصَ الْعِظَامِ ضَيْلًا فَاتَرَ الطَّرْفَ فِي قُؤَاهُ انْسِرَاقُ
مَا تَعَادَى عَنْهُ النَّهَارَ وَلَا تَعَدَّ جُؤَاهُ إِلَّا عُفَافَةً أَوْ فُؤَاقُ
مُشَفِّقًا قَلْبَهَا عَلَيْهِ فَمَا تَعَدُّ دُؤَاهُ قَدْ شَفَّ جِسْمَهَا الْإِنْشِقَاقُ
وَإِذَا خَافَتِ السَّبَاعَ مِنَ الْغِيَرِ لَ وَأَمْسَتْ وَحَانَ مِنْهَا انْطِرَاقُ
رَوَّحَتْهُ جِنْدَاءُ ذَاهِبَةٍ الْمَرِّ تَسْعُ لَا خَبْرَةَ وَلَا مَغْلَاقُ

(1) الديوان: 18-9/32. حرة: كريمة. طفلة: ناعمة رخصة. خذول: ظبية منفردة تخلفت عن صاحبها. النواصف: جمع ناصفة وهي مجرى الماء والمكان كثير النبات والخصب. تثليث: بلد في اليمن. الأسلاق: جمع سلق وهو القاع. الحملج: منفاخ الصائغ، شبه به قرنيها. انسراق: نقص وضعف. العفافة: البقية من اللبن في الضرع بعدما استنزف أكثره. الفواق: ما بين الحلبتين من الوقت. خبة: تخدع ولدها فتخبئ درتها ولبنها. مغلاق: ضجرة قلقة.

فَاصْبِرِي النَّفْسَ إِنَّ مَا حُمَّ حَقٌّ لَّيْسَ لِلصَّدْعِ فِي الزُّجَاجِ اتِّفَاقُ

ففي هذه اللوحة التي يشبه فيها الحبيبة بالطيبة، جعلها طيبة تخلفت عن صاحبها من الغزلان، غافلة عن حالة الوحدة، لأنها تنشغل برعي منهبط الوادي الخصيب في (تثليث)، حيث يجري الماء فيزدهر النبات، لكن القاع قد خلا، فانفردت في المكان، تهز شجر الأراك بقرنيهما اللطيفين كأنهما منفاخان صغيران قد انفرج ما بينهما، تحت أغصان الأراك، الذي يكاد ثمره الرطب إذا طلعت عليه الشمس يضمحل ويذوب، وهي تتبع طفلاً ضعيفاً ضئيلاً لين العظام، فائر الطرف، ضعيف القوى، لا تبتعد عنه طوال النهار، ولا تؤخر رضاعته، إلا ريثما يجتمع في ضرعها بعض اللبن، قد ملأ قلبها الإشفاق عليه، حتى شف جسمها وأهزلها، فلا تتركه ولا تتجاوزه، فإذا حلّ المساء، وخافت عليه السباع، عادت به من الموضع الخطير الذي كانت ترعى به، فلا تبيت حيث كانت ترتع في النهار، فهي لا تعرضه للأخطار، ولا تمل رعايته، ولا تضيق به، ولكن ذلك كله لم يغن عنها ولا عن وليدها، فقد نفذ المقدور، وواجه قضاءه، فليس لها إلا الصبر، لأنه لا سبيل إلى إصلاح ما فات.

وتقوم اللوحة على ثلاثة عناصر (الطيبة الأنثى الجميلة والأم المتفانية في حب ولدها، والوليد والسباع)، وقد وفر الشاعر للوحة العناصر والتفاصيل التي تجعلها مكتملة.

فالطيبة وحيدة منفردة، قد خلا لها القاع، غافلة عن وحدتها، وهذه الصورة البصرية للطيبة، القائمة على حركتها وسكونها أثناء رعيها ضمن الإطار المكاني الواسع، الغني بالتضاريس وألوان الجمال، جمال الطيبة ورقتها، وجمال الوادي الخصيب بخيره وعطائه، بغطائه النباتي الممتد، وكذلك صورة الماء المنساب بجماله المادي في ذلك اللون الأبيض الساحر وسط الخضرة، و المعنوي الذي يتشكل في كونه سر البعث والحياة والعطاء لذلك الوادي. كل

ذلك يصنع الجمال ويغذيه، وإذا كان جمال النبات يتجلى في صورته البصرية المعتمدة على اللون بالدرجة الأولى، فإنه يضاف إلى ذلك الحركة التي تحدثها الظبية في شجر الأراك وهي تهزه بقرنيها اللطيفين، كما أن هنالك جزئية في صورة الحسن تعتمد اللمس والذوق، وهي رطوبة وطرارة ثمر الأراك الذي يكاد يذوب.

لقد عمد الشاعر إلى استقصاء عناصر الجمال الحسي والمعنوي، جمال الظبية الذي برز وسط السعة المكانية المفرغة من العناصر الحية، ليكون المسرح المكاني في خدمة جمالها، وأعطى ذلك الانفساح ميداناً للحركة والسكون الحر لها، فكان في ذلك إبراز للجمال وهو يتجلى في كيفيات مختلفة.

ثم إن جمال الظبية يتحد بجمال المكان القائم مادياً على عنصر اللون بالدرجة الأولى، حيث الخضرة والألوان المتباينة في ذلك الخصب والخير الوفير وانسياب الماء من ناحية، وحركة أشجار الأراك وهي تهزها، فتخرجها من سكونها وجمودها. فهناك تجانس وتواءم واتحاد بين عناصر الجمال المادي، جمال الظبية وسط مساحة الجمال الطبيعي الممتد، وشجر الأراك الذي أوصله الشاعر إلى حالة النضج فلانت ثماره وأوشكت تذوب وتضمحل، والماء. فليس هنالك ما يعكر صفو الجمال المتعدد الأطراف.

وكل ذلك يتحد بالجمال المعنوي، فالوادي من الناحية المعنوية مهياً للعطاء، لا يتأبى ولا يستعصي على الظبية.

لكن المكان الجواد بالخير، الغارق في العطاء، يحاط بالغموض والرغبة ومعطيات المجهول التي تحيط الظبية المنفردة الغافلة المتخلفة عن قطيعها، وهي لا تدرك حالها ولا تظن لما هي فيه.

أما أهم عناصر الجمال التي تستهوي الشاعر، ويحرص حرصاً شديداً على إبرازها فهي الأمومة الصادقة المخلصة لدى الطيبة، فالطيبة ذات الحسن وسط الغنى الطبيعي لا تتشغل بذلك عن وليدها، إذ تتجه مشاعرهما إليه، فتبدو صورتها الهزيلة رغم سعة العطاء المكاني الذي ترتع فيه، فإذا كانت ترعى الوادي، فإن الإشفاق قد رعاها وشفها وأهزلها. فهناك صورة متناقضة، فالمعطيات المادية لم تستطع أن تغذيها أمام المعطيات النفسية التي أهزلتها، فأومتها وتفانيها في صغيرها وإشفاقها عليه، زاداها سحراً على سحر. إذ تلاشى النعيم المادي، أمام صورة الروح السامية، التي تجلت في أمومة الطيبة.

والشاعر جهد في إبراز تعلقها بولدها وحرصها عليه، وإخلاصها في رعايته، كما جعله ضعيفاً ضئيلاً مسلوب القوى فائر الطرف؛ ليجعله أحوج ما يكون إليها، ليعمق معنى الفجيعة بفقدانها إياه، إذ يتركها تسبح في موارثها، حيث لا سبيل إلى إصلاح ما فات.

والشاعر في اللوحة كان حريصاً أشد الحرص على الوصف المادي والنفسي كما رسم ملامح المكان والزمان بدقة، وعنى بالقسمات الفنية المعتمدة اللون والحركة والصوت واللمس أثناء سرده القصصي.

وقد تجاوز الشاعر الحدث المهم في القصة أثناء وقوعه، وهو مهاجمة الصغير، واكتفى بالإشارة إلى فاجعة الأم بفقده.

إن هذه الطيبة بحالتها تلك تعادل المرأة الأنموذج التي يطمح إليها الأعشى، حيث الجمال الذي يمتزج فيه التكوين الخارجي بالفيض الداخلي، بحيث يضمخ الجمال الجسدي بفيض الروح، فتصقل المشاعر الجمال، وتكسبه روحاً جديدة مرسومة وفق جمال الروح.

أما مجموعة الصور التي قامت عليها اللوحة، فمنها تشبيه قرنيها بمنفاخين صغيرين، والكناية عن شدة النضج الواقعة في قوله: (يكاد إذا ما ذرت الشمس ساعة يهراق)، والكنائية

الواقعة في أوصاف الصغير، حيث تدل على مدى حاجته إليها، الكناية الواقعة في قوله (ما تعادى عنه النهار)، وهي كناية عن شدة حرصها وخوفها عليه، ثم العجز عن إصلاح ما فات الذي شبهه الشاعر بصدع الزجاج لا يلتئم.

وأما اللوحة الثانية، والتي جاءت أيضاً في الغزل، فإن الشخصية المحورية فيها، هي شخصية الطيب الصغير، الأكل العينين، الذي نما مترعراً يرتع في واد جاده مطر الخريف فأعشب واخضر، في حين غابت شخصية الأم كمحور للجمال وبؤرة للاهتمام، وتحضر أما يقتصر دورها على الأمومة الموظفة لصالح جمال الطيب ودلاله. ففي حين كانت الأمومة توظف لإبراز عنصر الجمال في الأم في اللوحة السابقة، توظف لإبراز جمال الطيب الصغير ودلاله في هذه اللوحة. فهو ينادي أمه بصوت ناعم رقيق رقيم ملؤه الحنان. فهذا الغزال الصغير الذي جاء معادلاً لحبيبة الشاعر (قتيلة) غزال بض، أكل العينين ضعيف المنكبين، له لعناق أمه تطريب و(زجل)، وهي ترعاه وتدله إذ ترضعه المرة بعد المرة، وتخاف عليه، فلا تخرجه إلا إلى مكان أمين، تحيطه الأشجار فتستره، فتخرجه إلى بيته يستتر فيه (الكناس) يرعى شجر الأراك المتهدل الثمار، والزهور الندية، وهي ترقبه وترعاه، وتخاف عليه أن يبتعد فيضل. يقول الشاعر في ذلك⁽¹⁾:

فِيهِنَّ مَخْرُوفُ النَّوَاصِفِ مَسْ رُوقُ الْبَغَامِ شَادِنٌ أَكْحَلُ
رَخْصٌ أَحَمُّ الْمُقْلَتَيْنِ ضَعِيفٌ فَالْمُنْكَبَيْنِ لِلْعِنَاقِ زَجْلُ
تَغْلُهُ رَوْعَى الْفُؤَادِ وَلَا تَحْرُمُهُ عَفَافَةٌ فَجَزْلُ

(1) الديوان: 12-6/52. مخروف: أصابها مطر الخريف فأثبت لها ما ترعاه. بغمت الطيبة: صاحبت إلى ولدها بأرخم ما يكون من صوتها. شدن: قوي وترعزع. رخص: بض طري. الزجل: رفع الصوت والتطريب. تغله: تسقيه مرة بعد أخرى. الكناس بيت الطيب في الشجر. التجت الأصوات: اختلطت.

تُخْرِجُهُ إِلَى الْكَفَّاسِ إِذَا الْـ تَجَّ ذُبَابُ الْأَيْكَةِ الْأَطْفَلِ
تَخَشَّى عَلَيْهِ أَنْ تَبَاعَدَ أَنْ تَغْفَى بِهِ مَكَاتَهُ فَيَضِلُّ
ذَلِكَ مِنْ أَشْبَاهِ قَتْلَةٍ أَوْ قَتْلَةٍ مِنْهُ سَافِرًا أَجْمَلِ

ويبدو الشاعر في اللوحة متجهاً إلى الأوثنة بكل معناها، حيث يستقصي تفاصيلها، من خلال السمات الجسدية وكذلك المرحلة العمرية التي يعيشها الطيبي، وكذلك الإطار الذي يعيش فيه والأم التي ترعاه.

فالطيبي صغير، وهذا ما يكسبه نعومة وليناً وضعفاً ورقة، وينأى بصورته عن أية سمة من سمات الغلظة، التي يمكن أن تشوه صورة الجمال الطبيعي الفطري الرقيق اللين، الذي يجتذب القلوب، وهو يؤكد السمات الجمالية التي ترسمها طفولة الغزال بأوصاف حسية، فهو بض، أسود العينين، ضعيف المنكبين وهي صورة تتجلى فيها الهيئة البصرية واللون، ويدعم ذلك بصورة بصرية سمعية وهي صورة التطريب (الصوت الناعم الحنون) الذي يصاحب العناق. ويدعم ذلك بدلاله وقيمه عند أمه التي تحرص عليه، وتبذل جهداً لتحميمه، كما تحرص على إرضاعه المرة بعد المرة، وهذا ما يزيد حسنه ويروي سحره.

ويأتي دور الطبيعة في إبراز الجمال، فقد هيا الشاعر للطبي الإطار المكاني المفعم بالجمال، فهو يرعى في واد جاده مطر الخريف؛ فأعشب واخضر، وجعل له بين الأغصان المتشابكة، ذات الثمار القريبة الدانية المعطاءة والزهور الندية المشرقة.

وهكذا تتحد كل عناصر الجمال ليبرز الطيبي كما أراد له الشاعر، سحر التكوين المتمثل في الحسن والرقّة والعذوبة والدلال، والقرب من الفطرة والبدائية، وسط المكان الساحر بألوانه وغناه وخصوبته وعطائه.

وقد اهتم الشاعر بوصف الهيئات والألوان والحركات والأصوات، واهتم بوصف

الملامح النفسية، فقد برز لون عينيه الكحيلتين، كما ظهر لون الذباب الرمادي، بدلالاته المتعلقة بالتوقيت الزمني، واشتداد الحر، وألوان الخضرة، والزهر، وزاد جمال الزهر بقطرات الندى، فبرز من خلال ذلك الهيئة واللون ولمس الزهرة الندية الطرية. كما عني بحركة الطبي وسط الطبيعة يرعى، وحركة الأم وهي تعانقه، وكذلك وهي تحيطه برعايتها وتخرجه إلى مكان أمين. وعنى بالصوت، كما أشرنا، فظهر صوت الطبي الحنون الذي فيه تطريب وهو يتعالى حين تعانقه الأم، مما يعكس الاستجابة الفطرية والوداعة والإقبال والارتباط والتعلق بالأم، كما برز صوت الذباب الأزرق.

ويبدو الشاعر في اللوحة مرتاحاً مسترخياً يراقب الجمال الذي يريد، ويفرغ للتعبير عن السحر الذي يتمنى، ثم يربط ذلك كله بالجمال الأنثوي الطبيعي، الممتزج بالرفقة والدلال، والذي يشكل النموذج لديه.

لهجة الدرة:

نالت العلاقة بين المرأة والدرة اهتماماً ملحوظاً من قبل الدارسين، الذين تناولوها من زوايا متباينة، وقف بعضهم فيها عند حدود المشابهة المادية المباشرة في إطار الغزل⁽¹⁾، وعدها بعضهم مثلاً للذة التي تجسدها المرأة⁽²⁾، أما عند الأسطوريين من النقاد، فقد ربطها إبراهيم عبد الرحمن بالتفسير الأسطوري المرتبط بالآلهة للمرأة، وعدها اسماً حقيقياً من أسماء المرأة⁽³⁾، وكذلك فعل نصرت عبد الرحمن، الذي ربطها بالمرأة الرمز في إطار الفكر الأيقوني⁽⁴⁾، ويعيد على النطل ذلك إلى علاقة دينية أسطورية قديمة⁽⁵⁾، وبعيداً عن المنهج الأسطوري يرى وهب رومية الدرة رمزاً للمبدأ والحياة⁽⁶⁾.

أما عند المعيني، فهي المتطلب الإنزامي للحياة، والرحلة إليها وسيلة من وسائل العيش والحياة، وسط قسوة الظروف والصراع من أجل الاستمرار والبقاء، ولذا؛ فهي تتطلب الكد والكبح والاحتمال⁽⁷⁾، ثم ربط ذلك بالمرأة بعد دراسته التكاملية لشرائح القصيدة ليصل إلى القول: "وبهذا تكون المرأة رمز الحياة ورغائبها، ويكون السعي من أجلها في طلب المال متطلب الحياة الإنزامي"⁽⁸⁾.

-
- (1) انظر مصطفى الجوزو، الأعشى الكبير ميمون بن قيس، ص 58.
 - (2) انظر مفيد محمد قميحة، الأعشى الكبير ميمون بن قيس، شاعر اللذة والحياة (دراسة وتحليل)، دار الأفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الأولى، 1417هـ - 1997م، ص 106-107.
 - (3) إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي، (قضاياها الفنية والموضوعية)، دار النهضة العربية، بيروت، 1980، ص 198.
 - (4) انظر نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص 181-183.
 - (5) انظر عماد سليم الخطيب، الصورة الفنية في المنهج الأسطوري لدراسة الشعر الجاهلي ص 78-79.
 - (6) وهب رومية، قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي، ص 141.
 - (7) عبد الحميد المعيني، الرؤية التكاملية في دراسة قصيدة المسيب بن علس، مجلة جامعة الملك عبد العزيز للآداب والعلوم الإنسانية، المجلد الخامس عشر، 2007م، ص 3-28.
 - (8) المزج نفسه، ص 28.

وصورة الدرة في شعر الأعشى تستحضر في إطار الغزل؛ لإبراز معنيين يتعلقان بالمرأة، وهما: الجمال والقيمة، فاللوحة من خلال معادلتها المرأة بالدرة تنفذ إلى تصوير الجمال والرونق والبهاء، لكنه ليس الجمال المطروح والمبتذل والقريب، وإنما الجمال الأنموذج المتميز المتفوق البعيد المنال، فإذا اقترن ذلك الجمال بالقيمة والحصانة والمنعة، زاد تطلع النفس إليه، وطموح الفؤاد لنيله، إذ يترأى للذات في البعيد حلماً محفوفاً بالمشاق والمخاطر، يحوله الإصرار المحكوم للرجبة إلى حقيقة تكاد لا تكون⁽¹⁾:-

كَأَنَّهَا دُرَّةٌ زَهْرَاءُ أَخْرَجَهَا غَوَاصٌ دَارِيْنٌ يَخْشَى دُونَهَا الْغُرْقَا
قَدْ رَامَهَا حَجَجاً مَذْ طَرَّ شَارِبُهُ حَتَّى تَسْعَسَعَ يَرْجُوَهَا وَقَدْ خَفَقَا
لَا النَّفْسُ تَوَيْسُهُ مِنْهَا فَيَتْرُكُهَا وَقَدْ رَأَى الرَّغْبَ رَأَى الْعَيْنُ فَاحْتَرَقَا
وَمَارِدٌ مِنْ غَوَاةِ الْجِنِّ يَحْرُسُهَا ذُو نَيْقَةٍ مُسْتَعِدٌّ دُونَهَا تَرْقَا
لَيْسَتْ لَهُ غَفْلَةٌ عَنْهَا يُطِيفُ بِهَا يَخْشَى عَلَيْهَا سُرَى السَّارِيْنَ وَالسَّرْقَا
حَرِصاً عَلَيْهَا لَوْ أَنَّ النَّفْسَ طَاوَعَهَا مِنْهُ الضَّمِيرُ لَبَالَى الْيَمِّ أَوْ غُرْقَا
فِي خَوْمٍ لُجَّةٍ أَدَّى لَهُ حَذَبٌ مَنِ رَامَهَا فَارْقَنَهُ النَّفْسُ فَاعْتَلَقَا
مَنْ نَالَهَا نَالَ خُلْدًا لَا انْقِطَاعَ لَهُ وَمَا تَمْنَى فَأَضْحَى نَاعِماً أَنْفَقَا
تِلْكَ الَّتِي كَلَفَتْكَ النَّفْسُ تَأْمُلُهَا وَمَا تَعَلَّقَتْ إِلَّا الْحَيْنَ وَالْحَرْقَا

ونقوم اللوحة في سردها القصصي على تقنية فنية دقيقة، إذ يبدأ المشهد من حيث انتهت

قصة الغواص مع الدرة، فأول ما يطل في اللوحة إخراج الغواص للدرة، أي لحظة امتلاكها،

(1) الديوان: 17-9/80. زهراء: شقراء بيضاء مشرقة. دارين: ثغر في البحرين. رامها: طلبها. طرشاربه: نبت وظهر. تسعسع: هرم واضطرب وهدج في مشيئه. الرغب: المرغوب: غواة: جمع غاو وهو الضلال المنهمك في الجهل. النيقة: اسم من التتوق، وتتوق في الأمر بالغ في وجوده، بالي اليم: تحذاه. الأدي: موج البحر. اعتلق: علقته المنية فمات. الحين: الهلاك.

وهذه هي نهاية الحكاية، فالسرد يبدأ مع لحظة التنوير حيث انتهت مسيرة الحدث، الذي تكلل بتحقيق مراد النفس ومبتغاها.

ثم يأخذ السرد القصصي بالاسترجاع، حيث يعود إلى قصة الغواص مع الدرة منذ بدايتها، ليؤكد من خلال ذلك الاسترجاع أو العودة للخلف قيمة الدرة من خلال المصاعب والمخاطر والمشاق التي كانت تحول دونها، والكدح والشقاء الطويل، الذي عاشه الغواص إلى أن وصل إليها. فهي مكانياً تنحصر في بقعة محدودة صغيرة في عمق البحر الممتد، ذي الأمواج المترابكة، وفوق ذلك يحرسها مارد جبار من غواة الجن، مبالغاً في حياطتها، جعل دونها درجاً. ولا يلبث يدور حولها، لا يغفل عنها خشية أن تمتد إليها يد السارقين والصائدين في ظلام الليل. فالشاعر يحرص على رسم المكان بدقة، بكل ما يحمل من صعوبة وقسوة وأهوال ومخاطر. فهذه البقعة الصغيرة المحدودة البعيدة التي تكمن فيها الدرة، يحيطها فضاء مكاني عميق ممتد هو البحر بكل ما فيه من مخاطر وأهوال، وفوق ذلك يحرسها مارد من الغواة الجبابرة يضيق عليها الحصار ويشدد الحراسة.

أما الزمان المرتبط بملاحقة هذه الدرة، فهو ممتد، وهو امتداد لا يقيسه الشاعر بالزمن الكوني العام فحسب، بل يقيسه أيضاً بعمر الغواص، فقد سلب الحلم من عمره مدة طويلة، منذ أن كان شاباً يتمتع بالقوة والشباب والثبات والسيطرة، إلى أن أدركته الشيخوخة وارتعشت رجلاه. فالعبارة (قد رامها حججاً..... وقد خفقا)، تحمل مضمونين متراكبين الأول منهما، يحفل بالنفاذ الزمني حيث يبدأ بالشباب وينتهي بالشيخوخة، أما الآخر فيتعلق بتلاشي الطاقة الحياتية الثمينة، حيث بدأ بالقوة مع بداية التوجه إلى الحياة، وانتهى بذلك الضعف الذي ترسمه الأقدام المرتجفة مع نهايتها.

ومن الطبيعي أن يركز الشاعر اهتمامه على شخصية الغواص، فيلاحق ملامحه المادية والنفسية (سكنات النفس وحركاتها وحواراتها الداخلية والخارجية، وصراعاتها ثم الفعل الخارجي المرتبط بها)، فبين ملامحه شاباً وشيخاً، كما رسم تحرقه وشوقه، كما رسم عنده الإصرار والجرأة والتحدي والصبر، والقدرة على الكد والكدح وتحمل المشقة، حتى ليكاد يتحدى اليم صاحب الأمواج المترابكة ليموت دون الوصول إليها.

ثم تبرز قيمة الدرة الحقيقية المرتبطة بالحياة ونعيمها وملذاتها ورخاء العيش فيها (من نالها نال خلاً لا انقطاع له). حيث تصبح الرحلة إلى الدرة متطلباً إلزامياً للحصول على الحياة، وسط قهر الطبيعة ومصاعبها ومشقاتها. وهذا ما جعل الغواص شخصية فريدة قادرة فيها الصمود والإصرار والتحدي.

وهو يدرك أن سعيه وراء هذه الدرة سيؤول به إلى واحدة من نهايتين متناقضتين تماماً، فإما الموت دونها (من رامها فارقتة النفس فاعتلقا)، وإما الحصول عليها؛ فينال بها الخلد الذي لا انقطاع له. ومعنى ذلك أن الحصول على الدرة يرتبط بالمصير، فإما الحياة الحقيقية، وإما الموت. وهذا ما يؤكد رمزية الدرة، وارتباطها بجوهر الحياة، تماماً كما ترتبط المرأة بجوهر الحياة، وتصنع نعيمها، ولهذا؛ حرص الشاعر على رسم ملامح الغواص القادرة على انتزاع الحياة رغم وقوعها في قلب الموت، إن الدرة هي رمز للحياة، ولذلك لا بد للغواص أن يكون قوياً، قادراً على مقاومة كل الظروف القاسية التي تحول دون الوصول إليها، ثم يعود الشاعر إلى الربط بين قصة الغواص مع الدرة وقصته مع حبيبته، فإذا كان الغواص قد نال درته وأمنيته، فإن الشاعر لم ينل رغبته، فقد تعلل بالأمال، وما تعلق إلا الهلاك والنار.

واللوحة عموماً واضحة الملامح الفنية، جمع لها الشاعر عناصرها الجمالية، وأبعادها النفسية والفكرية، حتى غدت غنية موحية، وظهرت بصورة نموذجية قادرة على حمل تجربة الشاعر، وتجسيد فكرته التي أرادها.

فقد برز عنصر اللون بجلاء فظهر لون الدرة (زهراء) شقراء بيضاء مشرقة، ولون لهيب النار في أعماق الغواص المحترقة شوقاً، ولون الظلام المتراكب بتراكب الأمواج، وحلول الليل. وفي هذا التركيب إبراز لجمال الدرة وسحرها، وسط المتناقضات، وكذلك إبراز لاستعصائها على طالبها وسط هذا التركيب اللوني الشديد السواد.

كما تبرز الحركة في اللوحة بجلاء، حركة الصعود بالدرة (أخرجها)، وحركة الارتعاش التي كنى بها عن الشيوخوخة (وقد خفقا)، وأظهرت الأفعال عموماً الجانب الحركي بوضوح (تسعسع يتركها، يطيف بها، يحرسها، بالي اليم، غرقا)، كما ظهرت حركات النفس وصراعاتها (احترقا، لو أن النفس طاوعها منه الضمير لبالي اليم أو غرقا).

وهذه اللوحة تقوم على مجموعة من الصور البسيطة، منها الكنايات التي أشرنا إليها، وكذلك الكناية عن التعلق الطويل بالدرة (قد رامها حجاً)، والكناية عن الخطورة (يخشى دونها الغرقا)، والكناية عن الموت (فارقته النفس)، وكذلك الاستعارات حيث يشخص النفس (لا النفس تؤيسه)، ويشخص المارد حارساً، كما يشخص الضمير فلا يطاوع، واليم يتحداه الغواص، وللمنية حبال تعلق، أما من نال الدرة، فيشبه بمن نال الخلد.

لوحة العسل:

تمثل لوحة العسل في ظاهرها جانباً من علاقة التواصل الحسي بين الرجل والمرأة، إذ يعتمد الشاعر فيها إلى تشبيه مذاق ريق فم الحبيبة بالعسل الممزوج بالخمير والتفاح والزنجبيل، فهو في تناوله لهذا الريق لا يصوره عن بعد، بل يتحدث عنه لحظة التقائه بفم الحبيبة، وفوزه بعطائها، أي أنه يتحدث عن لذته ومتعته بذلك الريق، الذي يرمز إلى التواصل، وتحقيق الغاية البعيدة، بقول الأعشى (1):

تُجْزِي الشُّوكَ بِالْبَنَانِ عَلَى أَلْمَى كَأَطْرَافِ السَّيَالِ رَتِيلُ
تَرْدُ مَعْطُوفَ الضَّجِيعِ عَلَى غَيْلٍ كَانَ الْوَشْمَ فِيهِ خَلِيلُ
كَأَنَّ طَعْمَ الزَّجْبِيلِ وَتَفْ ——— سَاحَاً عَلَى أَرْزِي الدَّبُورِ نَزْلُ
ظِلٍّ يَذُودُ عَنْ مَرِيرَتِهِ أَهْوَى لَهُ مِنَ الْفُؤَادِ وَجَلُ
نَحْلًا كَدَرْدَاقِ الْحَفِيفَةِ مَرُ ——— هُوبًا لَهُ حَوْلَ الْوَقُودِ زَجَلُ
فِي يَافِعٍ جَوْنٍ يُلْفَعُ بِالْ ——— صَخْرَى إِذَا مَا تَجَنَّبَهُ أَهْلُ
يُعَلُّ مِنْهُ فَوْقَ قَيْلَةٍ بِمَازٍ ——— إِسْفِنُطٍ قَدْ بَاتَ عَلَيْهِ وَظَلُّ

ونلتقي لوحة العسل في كثير من عناصرها وسماتها بلوحة الدرة، فهي تقوم على ثلاثة عناصر، وهي العسل البعيد المنال، المحفوف بالمخاطر والصعوبات والمشاق، والذي يقع في نقطة مفصلية بين الحياة والموت. أما العنصر الثاني فالنحل في مملكته الطبيعية الواقعة في قمة جبل شاهق، والأحداث المرتبطة بمجتمعه ورحلاته وهروبه أمام دخان المشتار حين هاجمه

(1) الديوان: 23-16/52. أَلْمَى: سمرة اللثة. السَيَال: نبات له شوك أبيض طويل. رَتِيل: مفلج مستوي. الخلة:

الجلد المنقوش. غَيْل: ساعد مملوء لحماً. الدرداق: الصغير من كل شيء. الحفيظة: خلية النحل. يافع:

مرتفع: جون: أسود أو أبيض. إسفنط: نوع من الخمير.

الخطر، ثم المشتار بشخصيته الكادحة، ورحلته المضنية المحفوفة بالمخاطر والأهوال؛ للوصول إلى العسل الذي يعني له الحياة، فهو مطلب مادي اقتصادي معيشي، وسط الصراع مع الفقر والحرمان، ولهذا؛ فهو رغم تلك المشاق والأهوال وأخطار الموت، يتمتع بالتصميم والإرادة والصبر والقدرة على المغامرة، ولكنها المغامرة المرتبطة بالحاجة لا بالترف والمتعة.

فهو يلاحق بغيته رغم بعد المكان وارتفاعه الشاهق، مما اضطره إلى التعلق بحبل متين، يتدلى به من قمة الجبل الأسود المرتفع إلى مملكة النحل، وقد امتلأ قلبه فزعاً ورعباً حين أوقد النار، ليطرده بدخانها النحل من خليته، فانبعث من حوله كأنه صغار البعوض، يطن طنيناً عالياً، فراح يدفعه عن نفسه، وهو معلق في هذا الحبل في رأس الجبل، وقد أحاطته الصحراء من كل ناحية.

فالعسل لهذا العسال متطلب حياتي إلزامي، ولهذا فالحصول عليه يعني الحصول على الحياة ونيل رغائبها ونعيمها، أما القتل في ذلك فيعني الموت، الموت بالعودة إلى حالة الفقر والكدر والضنى ومواجهة المصير، كما أن الخطأ قد يعني الموت المحقق فعلياً بالسقوط من قمة الجبل الشاهق في ذلك المكان النائي.

بيد أن لوحة الأعشى هذه لم تصل في طولها وغناها وفنائها إلى ذلك الحد الذي وصل إليه غيره من الشعراء الذين عنوا بلوحة العسل كالهذليين مثلاً، والمسيب بن علس (خاله) خاصة. ويبدو أنه قد سقطت بعض أبيات هذه اللوحة، مما أحدث بعض الاضطراب والنقص في تكوينها. فالشاعر أهمل كثيراً من التفاصيل المهمة والدقيقة في لوحة العسل عند غيره، فإذا كان قد رسم المسرح المكاني أو البيئة المكانية الجغرافية التي تعيش فيها مملكة النحل، وهي قمة الجبل، حيث يتحقق بهذا الصفاء والنقاء والاتساع مما يحقق جودة العسل وصفائه، كما رسم الواقع المكاني الذي يتحرك فيه العسال، فقد أهمل ربط مملكة النحل بالطبيعة السخية ومسارحها

الغنية، بالخير والعطاء، كوصف الأودية الشجرية والمائية التي تسبح فيها مملكة النحل، تلك المسارح التي ترتبط بها رحلة النحل ذهاباً في الصباح، وإياباً في المساء، إذ اعتاد الشعراء على تدليل ممالك النحل في هذه الأودية، ليكون ذلك أدعى لفيض عطائها وجودة عسلها وتميزه.

كما أهمل كثيراً من التفاصيل الجسدية والملاح النفسية المتعلقة بالمشتار، التي تدل على شدة فقره وضنكه واعتياده الرحلات المضنية والخطيرة، فظهرت في أظافره التي أكلتها الصخور، ووجهه العابس البائس، وجلده الخشن، وثيابه وما إلى ذلك. كما اعتاد كثير من الشعراء وصف أدوات العسل التي هي جزء من بناء شخصيته كمشتار، وجزء مهم في تحقيق غايته، وهذا ما وجدناه عند أبي ذؤيب الهذلي، الذي بلغت إحدى لوحاته الواحد والعشرين بيتاً.

أما الأعشى فقد تركزت الصورة عنده على مقطع واحد، يكاد يكون لحظة التأزم في قصة العسل، وهي المقطع الزمني الذي تدلّ به لجني العسل، وإشعاله النار وهروب النحل.

واللوحة جاءت على صورة تشبيه تمثيلي ممتد يبدأ بكأن، ورغم قصرها وجدنا فيها بعض التفاصيل المتعلقة باللون والحركة والطعم والصوت، فاللوحة، عموماً، ترتبط بلذات طعم العسل الممزوج، أما الحركة فقد ظهرت من خلال المشتار، والنحل، الدخان وكذلك حركة الشرب مرة بعد مرة (يعل)، كما اهتم بالحركة النفسية للمشتار، حيث الإحساس بالخوف والرعب أثناء تدليه وجنيه العسل، أما اللون فظهر لون الدخان، ولون الجبل الأسود، الذي قد يشير به إلى شدة الحر والتهابه. وقد ظهر صوت النحل (زجل)، حين اشتعلت النار وئصاعد الدخان. أما الطعم، فبدأ واضحاً، بل تقوم عليه اللوحة، فطعم العسل والزنجبيل والخمر والتفاح، وهي خلطة عجيبة اجتمعت فيها عناصر اللذات، والرائحة والأثر النفسي.

وتحمل اللوحة صوراً جزئية، فقد شبه الشاعر النحل في انبعاثه أمام الدخان، بصغار البعوض، وشخص الجبل فجعله يتلفع بالصحراء، أما الصحراء فجعلها من خلال الاستعارة المكنية شملة يتلفع بها.

واللوحة وإن كان يراد بها ريق الحبيبة المبني على علاقة التواصل بين الشاعر وحبيبته، حيث نوحى بتحقيق ما كان صعب المنال، عظيم القيمة، بالغ الحلاوة واللذادة والجمال، أي أن هذه الصورة المادية الحسية، تعكس ذلك البعد المعنوي الكامن في نيل ريقها وتحصيل المتعة - إن كان يراد بها ذلك على الوجه الظاهري القريب، فإن لها أبعاداً رمزية ترتبط بالحياة واستمراريتها. فالحصول على العسل يجسد نقطة الحصول على الحياة بالحصول على المال وسط حياة الكدح والفقر والحرمان. والصراع مع الجوع، يتطلب المجازفة والمخاطرة والتصميم والتحدي، هو فوز على الطبيعة، بتحدي مصاعبها وأخطارها، والحصول على كنوزها من أجل البقاء، والصمود أمام حرمانها الطويل، وحربها التي لا تنتهي وهذا ما تحققه المرأة التي هي، أيضاً، رمز الحياة ورغائبها⁽¹⁾.

(1) عبد الحميد المعيني، الرؤية التكاملية في دراسة قصيدة المسيب بن علس، ص 18.

- لوحة الخمر:

في لوحة الخمر يقيم الشاعر علاقة مشابهة قائمة على الاتحاد بين عذوبة ريق فم الحبيبة، وطيب مذاقه، ولذة الإحساس به من ناحية، والخمر وطيب مذاقها، ولذة تعاطيها من ناحية أخرى⁽¹⁾:-

تَعَاطِي الضَّجِيعَ إِذَا أَقْبَلْتُ بَعِيدَ الرَّقَادِ وَعِنْدَ الْوَسَنِ
صَلِيفَةً طَيِّبَةً طَعْمُهَا لَهَا زَبَدٌ بَيْنَ كُوبٍ وَدَنْ
يَمْبُ لَهَا السَّاقِيَانِ الْوِزَا جَ مُنْتَصَفَ اللَّيْلِ مِنْ مَاءِ شَنْ

وهذه اللوحة ليست مطولة، إلا أن الشاعر فيها يهتم بإبراز العنصر الزماني المتعلق بكل من المشبه والمشبه به، فالحبيبة تقبل ليلاً على الضجيع وقد رقد، وأوشك النوم أن يثقل جفونه، أي أن الشاعر يختار مساحة زمانية محددة خاصة من ليل الحبيب، ربما يتركز في تلك المساحة إحساس خاص باللذة، فقد بدأ عنصر اليقظة يتسرب منه، إذ أصبح يتأرجح ما بين النوم واليقظة، وأما الخمر فقد تميزت بطيب طعمها وجودة صنعها وتعتيقها، ومما زاد لذاتها أنها مزجت بماء عذب بارد من قربة خلقة منتصف الليل.

لكن هذه اللوحة لم تتعمق الخمر وتأثيره، وإن كان الشاعر عاشقاً للذة سواء أكانت عند المرأة أم عند الخمر. ومثل هذا ينطبق على لوحته التي يقول فيها⁽²⁾:-

تَجَلَّوْا بِقَادِمَتِي حَمَامَةً أَيْكَةً بِرَدَا أَسِيفٍ لثَائِثُهُ بِسَوَادِ

(1) الديوان: 20/2-22. الوسن: النوم. صليفيه: معتقة. اللدن: إناء فخاري ضخم تحفظ فيه الخمر. الشن: القربة الخلق التي نعم جلدتها من كثرة الاستعمال فذلك أطيبت لمائها.

(2) المصدر نفسه: 5/16-8. الخلاص: المخالسة. والخلصة: الفرصة. استودفت: قطرت وروقت. شج الخمر: صب عليها الماء. غوارب الماء: أعالي موجه. غواذي: جمع غادية وهي السحابة.

عَذْبًا إِذَا سُرِّدَ الْخَلَّاسَ كَأَنَّمَا شَرِبْتُ عَلَيْهِ بَعْدَ كُلِّ رُقَادٍ
صَهْبَاءَ صَافِيَةً إِذَا مَا اسْتُودِفْتُ شَجَّتْ غَوَارِبُهَا بِمَاءِ غَوَادِي
يَمْوَشِّمُ رَخْصِ الْبَنَانِ كَأَنَّمَا خُضِبَتْ أَنَامُلُهُ بِعِرْقِ فِصَادٍ

فقد مهد الشاعر لوصف عذوبة الريق بوصف أسنانها الناصعة كأنها البرد، يسطع

ببياضها بين لثاتها المشربة بالسواد.

أما عذوبة ريقها حين تسأل اختلاس القبلية، فكأنما هو شرب خمر صهباء صافية، إذا صببت بعد تقطير كسرت حداثتها بماء السماء، يقدمها ساق قد صبغت الخمر الحمراء أنامله البضة، فكانها دم الفصاد.

والشاعر يحاول أن يوفر للوحة العناصر المادية والنفسية التي تعمق الصفة في كل من طرفي التشبيه، فهو أولاً قد أبرز العنصر اللوني وهو بياض الأسنان من خلال التضاد، حيث قابل بياض الأسنان بلثة مشربة بالسواد، كما أبرز عنصر البياض الناحية الجمالية في اللثة.

أما من الناحية المعنوية فقد زاد معنى العذوبة واللذة، حين جعل القبلية مختلصة وقد جعلها بعد الرقاد، إشارة إلى أن النوم لا يغير من عذوبة ريقها وطيب رائحته⁽¹⁾، كما اهتم بلون الخمر وصفائها ومزجها بماء السماء النقي البارد العذب، ولا ينسى نظام الخدمة، إذ يقدمها ساق يتمتع بالجمال، فأنامله البضة قد صبغتها الخمر الحمراء، وبذلك يكون قد جمع عناصر الجمال في لون الخمرة، وطعمها وساقبها، وهذا أدعى إلى الإحساس بلذاتها والتمتع بها.

ومن الواضح أن اللون قد شكل مرتكزاً في شعر الأعشى، ولعب دوراً بارزاً في فضاء الصورة بما يحمل من طاقات وإحياءات؛ "إذ تعدُّ الألوان من أغنى الرموز اللغوية التي توسع

(1) الديوان، ص179، الهامش.

مدى الرؤيا في الصورة الشعرية، وتساعد على تشكيل أطرها المختلفة، بما تحمل من طاقات إيحائية وقوى دلالية، وبما تحدثه من إشارات حسية وانفعالات نفسية في المتلقي⁽¹⁾.

"إن المفردة اللونية تكاد تخلق لغة خاصة في النص الشعري، إذ لها مدلولاتها وأسرارها"⁽²⁾، فقد "وجد الشعراء في الألوان خير موئل يمكن الفرع إليه في النهوض بأعباء تجاربهم"⁽³⁾.

وكان شعراء الخمر عموماً، وربما كان رائدهم الأعشى، قد تغنوا بحمرة الخمر، وفي ذلك يقول عبد الرحمن صدقي⁽⁴⁾: "والذي اتفق القوم على امتداحه من الأشرية هو الشراب الأحمر". وقد ذهب صدقي إلى أن الشعراء قد جروا في ذلك "على تمثيل لونه بلون الدّم"⁽⁵⁾، ويفسر علي البطل هذا تفسيراً دينياً أسطورياً، حيث كانت الخمر في الأساطير الأولى تمثل "دم الإله الذي صرع، يشربه عابده لتحل فيهم روحه وقواه"⁽⁶⁾.

ويتبع المنهج نفسه في تفسير هذه الظاهرة، إبراهيم محمد علي، الذي يقيم تفسيره على فكرة التوحد بين الدم والخمر، ويرى "أن الخمر حلت محل الدم، في معظم الطقوس الدينية، في

(1) يونس شنوان، اللون في شعر ابن زيدون، منشورات جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، إربد، المقدمة، ص5.

(2) ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالاته في الشعر، الشعر الأردني نموذجاً، دار الحامد للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2008م، ص18.

(3) أحمد مقبل محمد المنصوري، اللون في الشعر الأندلسي حتى نهاية عصر الطوائف، (إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، 1425هـ - 2004م، ص9.

(4) عبد الرحمن صدقي، ألحان ألحان، دار المعارف بمصر، 1957، ص171.

(5) المرجع نفسه، ص171.

(6) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص165.

مرحلة يفترض أنها متطورة عن مرحلة القرايين البشرية⁽¹⁾، ثم ينتهي إلى القول بعد ربطها بأساطير عديدة⁽²⁾: "مما يؤكد أننا أمام بقايا طقس أسطوري كامل، حلت فيه الخمر محل الدم". وربما كان الشعراء في ذلك قد سبقوا أبا نواس في إحساسهم بأن الخمر هي دم العناقيد، إذ يقول⁽³⁾:

فدمُ الشَّادنِ السَّذْبِجِ وما يجي — تلبُّ السَّاقِيَّاتُ منها سِواء
وتشبيه الأعشى للخمر بالدم أو العندم، أو غيره للونها الأحمر قد يقف عند حدود الصورة البصرية الظاهرية، فالمقصود حمرتها الشديدة، وما تحمل هذه الحمرة من الإحياء بجودة صنعها، ونوعية عناقيدها، وتعتيقها، وما تبعثه تلك الخمر الحمراء المعروفة من اللذابة والأثر في شاربها. كما يرتبط ذلك بجمال صورتها، وما تحدثه من السعادة، فاللون الأحمر "يبعث على البهجة والانشراح لكونه من الألوان الساخنة"⁽⁴⁾، فالشاعر في "جلسات الخمر يعبر عن إحساسه المشرق إزاء الوجود، وامتلأه المفعم بدواعي السعادة والانتشاء، مما يجلي رؤيته للزمن الذي كان يعيش لحظاته في أجواء الفرح والبهجة"⁽⁵⁾.

وقد حاول الدارسون تفسير الربط بين المرأة والخمر، فذهبوا في ذلك مذاهب شتى، فقد ربطها بعضهم بالأسطورة والمعتقد الديني، وفي ذلك يقول السنجلاوي⁽⁶⁾: "تري بين المحبوبة

(1) إبراهيم محمد علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام (قراءة مثيولوجية)، جروس بروس، طرابلس لبنان، الطبعة الأولى، 2001م، ص73.

(2) المرجع نفسه، ص74.

(3) عبد الرحمن صدقي، ألحان ألحان، ص172.

(4) إبراهيم محمد علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، ص58.

(5) باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديثة، ودارا للكتاب العالمي، (عمان واربد)، الطبعة الأولى، (1429هـ-2008م)، 118.

(6) إبراهيم موسى السنجلاوي، الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي، 1973، ص231.

والخمر التباساً وتداخلاً، فكثيراً ما تصبح المحبوبة خمراً أو تصبح الخمر محبوبة، وقد أصبح للخمر أبعاداً روحية واقتربت بنوع من المعرفة، كما كانت في الفكر القديم وعند الصوفيين حيث تنزل منزلة الطريق إلى المعرفة، وتقترب في كثير من الأحيان بالشمس على نحو اقتران المرأة بها أيضاً. كما يؤكد ذلك بقوله⁽¹⁾: "إنَّ العلاقة بين الخمر والمرأة تجعلنا قادرين على إعادة النظر في وصف المرأة بالخمر، ووصف ريقها أيضاً، لقد كانت الخمر شراب الآلهة في الفكر القديم، وكانت ترتبط بالدين والعبادة، والمحبوبة لها صورة روحية قوية، ولها قدرات لا تنسب إلا لقوى فوق القوة الإنسانية".

في حين يربطها بعضهم بالزمن وموقف الشاعر منه، وإحساسه به، حيث تصبح اللحظات الزمنية التي يعيشها شارب الخمر المرتبطة بريق المرأة حافظاً للشاعر لأن يتمسك بالحياة: "وقد يكون لعقد المشابهة في العديد من المشاهد الشعرية بين الخمر وريق الحبيبة سبب خفي يحيل علاوة على اللذة والاشتهاء إلى إخصاب الزمن، وجعله طوع رغبة الشاعر، لأن الخمرة إذا ارتبطت بريق أو رضاب الحبيبة، فإن الزمن المستهلك في شربها يزيد الشاعر تمسكاً بالحياة"⁽²⁾.

وقد يفسر تشبيه المرأة بالخمر وغيرها من العناصر كالعسل والماء بمعنى التسامي، إذ تصبح المرأة رمزاً لأشواق عميقة، وتمثيلاً لغايات بعيدة، وفي ذلك يقول محمد أحمد بديري⁽³⁾: "إن الشعراء حين يربطون الخمر والعسل والماء من جهة، والمرأة من جهة أخرى، إنما يلونون تصورهم للمرأة بلون خاص لا ينفصل فيه وجودها عن معنى التسامي، بحيث تصير المرأة

(1) السنجلاري، الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي، ص 231.

(2) باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ص 118.

(3) محمد أحمد بديري، الأسلوبية والتقاليد الشعرية (دراسة في شعر العذريين) عين للدراسات والبحوث، الطبعة

الأولى، 1995م، ص 118.

رمزاً لأشواق عميقة". ويقول أيضاً⁽¹⁾: "ينبغي أن ننظر إلى المرأة في مثل هذا الشعر بوصفها تمثيلاً لغايات بعيدة، شأنها في ذلك شأن الخمر وماء المطر والعسل، والشاعر لا يربط بين هذه العناصر الشعرية بسبب الاستطراد، كما يقال، بل هو يربط بينها بسبب أنها تمثل في وعيه أموراً متقاربة يغذي بعضها بعضاً".

"لقد كانت المرأة في شعر الأعشى وسيلة إلى امتلاك اللذة حالها كحال الخمرة تماماً، ولذلك نراه كثيراً في صوره الشعرية يقرن بين المرأة والخمرة، أو بصورة أدق، لا تفوته مناسبة إلا ويذكرهما منتقلاً من ذكر واحدة إلى الأخرى، اعتقاداً منه أنهما يشكلان متعة مزدوجة، أو قل نشوة غامرة لا تكتمل صورتها إلا بالجمع بين هذين الوجهين اللذين يحققان صورة اللذة العشيقة"⁽²⁾. "يجمع الشاعر بين الحبيبة والخمرة وصولاً إلى تحقيق اللذة الحسية، التي يعبر عنها معتمداً على حاسة التذوق، التي باستطاعتها أن تفصح عن الرغائب النفسية بشكل لا تستطيع الحواس الأخرى، لأن التذوق فعل، وفيه تمازج بين المحسوسات والحاسة، أي فيه اقتران بين اللذة والأداة، وقد استطاع الأعشى في هذا الاستخدام لحاسة التذوق أن يظهر من خلاله حركة النفس الداخلية، التي تتوق إلى إشباع الغرائز الفطرية، التي تدفع بصاحبها إلى الميل لتلبية حاجاتها المادية، وقد وجدت تلك الحاجات متمثلة في المرأة والخمرة كل الأسباب للاستمرار والظهور"⁽³⁾.

(1) محمد أحمد بديري، الأسلوبية والتقاليد الشعرية، ص 118-119.

(2) مفيد محمد قميحة، الأعشى الكبير ميمون بن قيس، شاعر اللذة والحياة (دراسة وتحليل)، ص 72.

(3) المرجع نفسه، ص 73.

على أن اللوحة التشبيهية الأطول والأغنى للخمر تلك التي جاءت في مقدمته الغزلية.

وهو يقول فيها⁽¹⁾:-

أَلَمْ خَيَّالٍ مِنْ قَتِيلَةٍ بَعْدَمَا وَهَى حَبْلُهَا مِنْ حَبْلِنَا فَتَصَرَّمَا
فَبِتْ كَأَنِّي شَارِبٌ بَعْدَ هَجْعَةٍ سُخَامِيَّةٍ حَمَرَاءَ تَحْسَبُ عِنْدَمَا
إِذَا بُزِلَتْ مِنْ دَنَاهَا فَاحَ رِيحُهَا وَقَدْ أَخْرَجْتَ مِنْ أَسْوَدِ الْجَوْفِ أَدْهَمَا
لَهَا خَارِسٌ مَا يَنْرَحُ الدَّهْرُ بَيْتَهَا إِذَا ذُبِحَتْ صَلَّى عَلَيْهَا وَزَمَزَمَا
بِبَابِلَ لَمْ تَغْصِرْ فَجَاءَتْ سُلَافَةٌ تَخَالِطُ قَنْدِيدًا وَمِسْكًا مُخْتَمَمَا
يَطُوفُ بِهَا سَاقِي عَالِنَا مَتَوِّمٌ خَفِيفٌ ذَفِيفٌ مَا يَزَالُ مُقَدِّمًا
بِكَأْسٍ وَإِبْرِيْقٍ كَأَنَّ شَرَابَهُ إِذَا صُبَّ فِي الْمِصْحَاةِ خَالِطٌ بِقَمَّا
لَنَا جُلُوسَانٍ عِنْدَهَا وَبَنَفَسَجٍ وَسَيْسِنْبَرٍ وَالْمَرْزُجُوشُ مُتَمَتِّمًا
وَأَسٍّ وَخَيْرِيٍّ وَمَرْقُوسٍ وَسُوسَنٍ إِذَا كَانَ هَنْزَمَنٌ وَرُخْتُ مُخَشَمًا
وَشَاهٍ سَقَرَمٍ وَالْيَاسَمِينُ وَنَرْجِسٌ يُصْبِحُنَا فِي كُلِّ دَجْنٍ تَغِيَمًا
وَمُسْتَقٍ سِسِينِينَ وَوَنٍّ وَبَرْبُطٍ يُجَاوِبُهُ صَنْجٌ إِذَا مَا تَرْتَمًا
وَفَتْنَانُ صِدْقٍ لَا ضَغَائِنَ بَيْنَهُمْ وَقَدْ جَعَلُونِي فَيَسَحَاهَا مُكْرَمًا

(1) الديوان: 1/55-12. ألم: زار. وهى: ضعف. تصرم: انقطع. السخامية: الخمر السلسة اللينة. أدهم: أسود. السلافة: ما تحلب وسال قبل العصر وهو أجود الخمر. متوم: وضع في أنبيه تومتين، والتومة: اللؤلؤة. ذفيف: مسرع. مقدم: قد شد على أنفه وفمه خرقة بيضاء. المصحاة: قدح من فضة يشرب به. البقم: شجر ساقه أحمر يصبغ به. الجلسان والسيسنبر والمرزجوش: أنواع من الورود والرياحين. الهزمن: عيد من أعياد النصارى. مخشم: شديد السكر. مستق: آلة يضرب عليها. الون: آلة وترية. صنج: دوائر نحاسية يصفق بها على نغمات موسيقية.

وهي لوحة أراد بها بيان أثر العشق ولوعته وذكره في نفسه، فقد شبه حالة الذهول والشروود الفكري والضياح التي أصابته بتأثير خيال حبيبته (قتيلة)، الذي ألم به بعد القطيعة والبعث، بحالة شارب خمر بعد النوم، هذه صفاتها.

وكالعادة في التشبيه التمثيلي الممتد يقصي الشاعر المشبه، ويتبع المشبه به، ليصل به إلى الحالة التي يظنها الأنموذج الأمثل ليعادل المشبه، فيبرز المعنى بأعمق صورته ويكسبه الدلالات والإحياءات الأوسع.

فالشاعر يطيل الوقوف عند الخمر، وكأن حديثه عن أثر خيال (قتيلة) جاء ذريعة يتوصل بها إلى الخمر وعالمها. حيث يقف عندها وقوف المتمهل، فهي خمرة سخامية (سلسة لينة)، حمراء اللون كأنها عصارة العندم، وهي سلافة أي أنها أجود أنواع الخمر، وهو ما تطلب وسال قبل العصر، ثم تمزج بعسل قصب السكر والعنبر والمسك المختوم، وهذا ما يحقق لها الطعم المميز والرائحة العطرة اللذيذة، فإذا فتح الدن فاحت رائحتها الطيبة القوية، وأما موطنها فهو بابل، فهي من خلاصة خمر بابل المشهورة بجودة خمرها.

ومن الواضح أن الشاعر دقيق في وصفه للخمر، وصفاً يخضع لكل حاسة تتفاعل معها، فهو حريص على صورتها البصرية اللونية، فهي خمر حمراء، وحريص على لذة طعمها ورائحتها التي جاءت من جودتها والمزيج المتميز الذي تحقق لها، حيث اختار لها عناصر تشكل غاية في اللذاعة وطيب الرائحة (عسل القصب، والعنبر، والمسك المختوم). ثم أكد ذلك من خلال حاسة الشم، حين جعل رائحتها تلك تفوح بصورة ملتصقة تماماً باللحظة الزمانية التي يفتح بها الدن، ولم ينس التحديد المكاني لموطنها، حيث ترسم التسمية المكانية (بابل) تاريخاً عريقاً لصنع الخمر المتميزة.

والشاعر بذلك يحاول أن يرسم الخطوط المختلفة لطبيعة الخمر (صورتها البصرية،

لونها، طعمها، رائحتها، جودة صنعها) بصورة تحقق الأنموذجية في تلك الطبيعة.

بيد أنه لا يقف عند هذه الزاوية، فهو لا يتناول الخمر عرضاً، وإنما يلتحم بعالمها التكاملاً مبنياً على العشق والتجربة والمعرفة والخبرة والمعاشية الطويلة، ولهذا؛ فإنه يحقق لها بناءً جمالياً خاصاً، قائماً على مجموعة من العناصر المتلاحمة، فالخمر تشكل لديه بؤرة معمار جمالي خاص لا نفور فيه، فكل عناصره متناغمة متجاذبة لتحقيق المتعة واللذة والجمال لطالبيها. ولذا؛ فهو يرسم طبيعتها وأثرها في الجسد والروح، والمساحة المكانية الطبيعية التي تقع فيها أجواء الخمر، فقد جعلها غنية بألوان الأزهار والرياحين مفصلاً في ذكرها، من (جلسان، وبنفسج، وسيسنبر، ومرزجوش، والآس، والخيري، المرو، والسوسن). وهذا التفصيل يوحى بالتعدد والغنى في ألوانها وطبائعها الجمالية في صورها، كما يشير إلى الغنى والتعددية في طبيعة الروائح العطرة، فهو يرسم بذلك أجواء جمالية بعيدة المدى.

وتعداد الشاعر للأزهار والرياحين باللغة الفارسية يشير إلى ثقافته وتحضره، ويعلق محقق الديوان على ذلك بقوله: "يعددّها الأعشى مزهواً مباحياً، كما يعدد القروي الساذج ألوان الطعام وأدوات اللهو والترّف في العواصم، ليرينا أنه قد عرفها وخبرها"⁽¹⁾.

كما يرسم الأجواء الزمانية ذات الشفافية، حيث يشرب في اليوم الغائم، حيث يحلو له ذلك في الأجواء الرطبة والشفافة، كما يشربها في عيد النصارى (الهنزمن)، حيث يروح إلى حالة السكر الشديد في هذا اليوم، مما يشير إلى ما تحدّثه أجواء العيد حين تلتحم بالخمر في نفسه.

(1) الديوان: ص 342.

ثم تتأزر صورة المكان والزمان بأجواء الموسيقى والغناء والطرب، التي يعرفها الأعشى، ويتعمق أسرارها وطبائعها، يستعذبها، ويعرف مواطن التجاذب والتفاعل والسحر فيها، فهو يقف عند الآلات الموسيقية مفصلاً في ذكرها وفي توافقها وتكاملها في صنع النغم (ومستق سينين وون وبربط، يجاوبه صنح إذا ما ترنما). وهو يذكرنا بالفرقة الموسيقية المتكاملة التي نراها ونسمعها في العصر الحديث، فهو يرسم أجواء موسيقية حضارية قائمة على التكامل المبرمج المنظم الخاضع لنظام موحد، بعيد عن الفوضوية والعشوائية. وقد عرف الأعشى بين شعراء العصر الجاهلي بأنه صناجة العرب، ويعلل ابن قتيبة هذه التسمية بأنه أول من ذكر الصنح في شعره⁽¹⁾، ويذكر صاحب الأغاني أنه كان يغني في شعره⁽²⁾، وأما صاحب العمدة، فيعلل التسمية بقوة طبعه وحلية شعره، ووفرة الموسيقى الداخلية في الألفاظ عنده، وعذوبتها ويسرها وقوة تأثيرها، أو لأنه أول من ذكر الصنح في شعره⁽³⁾.

وعند المحدثين يرى الأسد "أنه كان عذب الألفاظ يسيرها، وأن في شعره وفرة من الموسيقى الداخلية في اللفظ، والموسيقى الخارجية في البحر، وذلك تشبيههم له بجرير، وتسميتهم له بصناجة العرب"⁽⁴⁾. "وولع الأعشى بالغناء دفع بعض الباحثين إلى الزعم بأنه كان يحسن

(1) انظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 159.

(2) الأصفهاني، الأغاني، 110/9.

(3) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، 131/1.

(4) ناصر الدين الأسد، القيان والغناء في العصر الجاهلي، دار صادر دار بيروت، بيروت، (1379هـ -

1960م)، ص 237، انظر أيضاً عبد الحميد المعيني، آلات الغناء في شعر العصر الجاهلي، مجلة البحث

الموسيقي، المجمع العربي للموسيقى، العدد الأول، المجلد الثامن، 2009م، ص 95.

العزف على الصنج، وأنه يذهب إلى أنحاء جزيرة العرب يعزف ويبدع⁽¹⁾، ومن أولئك الباحثين نيكلسون⁽²⁾، الذي يزعم بأن الأعشى "طوف في أرجاء الجزيرة وفي يده الصنج"⁽²⁾.

ويرى المعيني أن الأعشى كان مغنياً عازفاً، يحترف ذلك ويطوف به في بيئات الطرب وأن ذلك انعكس على شعره في لغته وموسيقاه وعذوبته، فيقول⁽³⁾: "والرأي عندي أن الأعشى سمي بهذا الاسم لأنه كان مغنياً، وعازفاً، إضافة إلى أنه كان شاعراً، وعنده صنج له يضرب عليه، ويحمله ويطوف به على بيئات الطرب في البوادي والحوضر، يمدح ويصدق، ويعزف ويتغزل، واستفاد شعره من إيقاع الموسيقى الداخلية والخارجية في عذوبته ولغته وصوره، واهتم هذا الشعر بالأوزان الخفيفة، والبحور المجزوءة، والقوافي الإنسيابية، كل ذلك أغانه على أن يظل الصنج والغناء والشعر، رفاق دربه، وأوراق اعتماده في مدينة الشعر، ودور الطرب؛ ولذا فإن ديوان الشاعر يفيض بالحديث عن الخمر والغناء ومجالس الموسيقى، ذلك الحديث المبني على الدراية والخبرة والانغماس في أجوائها.

"ولعل الأعشى من أكثر الشعراء الذين استوعبوا حضارة الأمم الأخرى، وبخاصة الفارسية، لهذا نجد هذه الألفاظ المتعلقة بالآلات الموسيقية (المختلفة) قد وردت في شعره"⁽⁴⁾.

ويحقق الشاعر لاجواء الخمر والغناء الراحة والمنعة النفسية والانسجام باختياره الندماء والساقى، إذ أن نوعية العنصر الإنساني له أهمية خاصة في تلك الأجواء، فهو يكمل الإطار

(1) عباس بيومي عجلان، عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، ص 65.

(2) هنري جورج فارمر، تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي، تعريب جرجيس فتح الله المحامي، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ص 60؛ وانظر أيضاً كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار وآخرون، الإشراف على الترجمة محمود فهمي حجازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، 206/1.

(3) عبد الحميد المعيني، آلات الغناء في شعر العصر الجاهلي، ص 95.

(4) ماهر أحمد علي المبيضين، مظاهر الحضارة المادية في الشعر الجاهلي، وزارة الثقافة، عمان، دار عمارة للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 1426هـ - 2006م، ص 126.

الجمالي للوحة. فندماؤه فتیان صدق، وهذا العنصر الذي يقوم على الصفاء، يفيض بالعنصر الجمالي، ويمهد للتواصل، ويؤسس لفاعلية التلاقي النفسي الذي يعمق الإحساس بالراحة والمتعة والسعادة، ويضيف الشاعر إلى صفاء القلوب ونآلف النفوس عنصراً مهماً يتعلق بمكانته بينهم، فقد تبوأ بينهم مكانة خاصة قائمة على التوقير والإكبار، وهذا يرسم عنصراً نفسياً بالغ الأثر. فقد ملأ نفسه سعادة وزهواً، ونأى بها عن أي مادة يمكن أن تشوه صورة الجمال في ذاته أو خارجها، وأما الساقى فقد علق في أذنيه لؤلؤتين، يسرع في رشاقة ليلبي النداء، وقد شد على فمه وأنفه خرقة بيضاء، يحمل الكأس والإبريق. والشاعر بهذا الوصف للساقى وبمظاهر الخدمة التي يوفرها غلمان متخصصون يذكرنا، كما يرى بعض الدارسين، بالفندين في العصر الحديث⁽¹⁾. بل الفندين المؤهلين، والخدمة الرفيعة، وليس أدل على ذلك من تلك الخرقة البيضاء التي توضع على أنفه وفمه، وأسلوبه في التعامل، وهيئته عموماً. وتمتد عناصر الجمال إلى آنية الخمر، التي جعلها من الفضة، وهذا مما يرسم أجواء الحضارة والثراء والسلطان.

واللوحة عموماً ترسم أجواء خاصة، لا ننسى إلا لمن يعيش أجواء المال والثراء والنعيم والسلطان في القصور الراقية، فالأعشى يرسم تجربة حقيقية فهو يصف ما يعيشه، لا ما يشاهده عن بعد، ولذا جاء وصفه حيويًا حياً، تتكامل فيه العناصر المادية والنفسية والروحية، حتى ليحس المتلقي تلك الفرحة والنشوة الغامرة التي يعيشها، ليس بشربه الخمر فقط، وإنما بانغماسه بذلك النعيم الذي يحقق طموحه، ويشبع ملذاته وعشقه للحياة.

ويلق شوقي ضيف على خمريات الأعشى، وهو يقترب به من ذوق جماعة المجان في العصر العباسي، معللاً ذلك بأثر الحضارات التي ألم بها، قائلاً: "(لقد) كان مشغولاً بها مفتوناً بل سكيراً مغرقاً في السكر، وهو في ذلك يقترب من ذوق جماعة المجان في العصر العباسي أمثال

(1) باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ص 116.

أبي نواس، وفي الوقت نفسه يفترق عن ذوق معاصريه، الذين لم يكونوا يسرفون على أنفسهم إسرافه في اللهو والمجون، ولا نشك في أن هذا جاءه من أثر الحضارات التي ألم بها في الحيرة وغير الحيرة⁽¹⁾.

فقد اجتمع لديه الثراء المادي والمعنوي الذي يصبو إليه، فراحت نفسه تتغنى بذلك مستقيضة، لقد رسم الاعشى صورة تشبه ما نراه اليوم في الفنادق الراقية وصلالات الأفراح من عناية شاملة بملامح الجمال على اختلافه، مما يؤكد أنه يعيش، في هذه اللوحة، أجواء الخمر في بيئة حضارية غنية راقية طالما تآقت نفسه إلى مثل ثرائها؟

وقد وفر الشاعر للوحة المادة الفنية التي حققتها اللغة والصورة، فقد ظهرت عنايته بكافة ملامح الصورة وخطوطها وألوانها وبصورة دقيقة ومفصلة، وظهرت عنايته بمكان كل حاسة من الحواس، فظهر الأثر الممتد للصور البصرية والسمعية والشمية والذوقية واللمسية بصورة موحدة متكاملة.

وقد تضمنت اللوحة الأساسية مجموعة من الصور البسيطة، تشبيهية واستعارية وكنائية، فالخمر حمراء تشبه العندم، أو كأنها عصارة شجر البقم الأحمر، أما الخمار فحارس حريص، وقد اكتسبت الخمر عنده مكانة خاصة فيها نوع من القداسة (إذا ذبحت صلى عليها وزمماً) كما شخصها كائناً حياً يذبح، والعبارة كناية عن صفة التعلق بها إلى الحد الذي يشبه التقديس، وقد شخص الأزهار المختلفة من خلال الاستعارة، وكذلك الآلات الموسيقية (يجابوه الصنج إذا ما ترنما).

وإذا كان الشاعر في بداية اللوحة قد جعل نفسه عاشقاً أخذ منه العشق مأخذاً، فجعله كشارب هذه الخمر، فقد أخفق في الإقناع بذلك العشق، إذ يفتقد عشقه ذلك لكافة مقومات العشق،

(1) شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص 357.

قلوحة الخمر التي جاءت معادلاً لهذه الحالة التي يعيشها، تنأى به عن معاناة العاشق وآلامه ومشاعره الشفافة المتباينة، فأين عذاب العاشق الذي وهت علاقته بحبيبته وزاره طيفها، من حالة الرِّخاء والرفاهية الروحية والمادية والمشاعر المترفة التي يعيشها الأعشى في لوحته تلك التي يجعلها مادة لبيان حاله وهو يقع تحت تأثير الطيف الزائر؟! فالأولى أن الشاعر الذي يحس العذاب والحسرة واللوعة، والشروء البائس، والمشاعر الحزينة الناتجة عن الحرمان والقطيعة، أن يستحضر لوحة ثلاثم ذلك الجو الشفاف الحزين البائس المعذب، ولكن الشاعر يتجاوز ذلك إلى لوحة في الخمر، بعيدة كل البعد عن ذلك الجو الروحي الذي قد يعيشه العاشق حقيقة. فإذا كان الأعشى يريد أن يصور نفسه عاشقاً، فإنه أبعد ما يكون عن معاناة العاشق، أو على الأصح، فقد برز في صورة المترف اللاهي، إذ تفنّد الصورة لأي عنصر من عناصر معاناة العاشق المحروم، فأى عشق مرفه مترف هذا؟!

"وقد تحولت الخمرة في شعر الأعشى إلى حبيبة حقيقية، وتحول احتساؤها إلى عرس زاه تميز فيه القدود وتصدح الأصوات الشجية، وتضوع روائح المسك والعطور، وكأنه بذلك الحشد المتخير لباقة من أزهار الروض قد أدرك العلائق الحقيقية بين الجمال الحسي الطبيعي الذي راح يستعير صورته، وبين الجمال النفسي الذي يحمله إلى عالم النشوة التي تحقق له السعادة المنشودة والراحة المبتغاة، ولا ينسى الأعشى في ذلك العرس أن يلتفت إلى حشد آخر، هو حشد الندامى الذين تآلفت لديهم القلوب والأذواق فراحوا يستمتعون بأفراح ذلك العرس، ويغنون على صاحبه وعلى أنفسهم بسخاء وحفاوة⁽¹⁾.

(1) مفيد محمد قميحة، الأعشى الكبير ميمون بن قيس، ص54.

فكل ذلك يعكس المتعة والإحساس بالجمال ويبتعد عن العشق، وإن كان هنالك من يرى

الأعشى عاشقاً حقيقياً⁽¹⁾، وهنالك من يراه عفيفاً في عشقه⁽²⁾.

(1) عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص287.

(2) مصطفى الجوزو، الأعشى الكبير، ص71-72. أنظر أيضاً محمد حمود، الأعشى شاعر الحب والخمر،

دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، 2000م، ص79.

- لوحة الروضة:

وهي في الغزل، أيضاً، تصف جمال المرأة عامة، وطيب رائحتها خاصة، وقد استطاع الشاعر رغم قيام اللوحة على ثلاثة أبيات فقط، أن يوفر لها الامتداد والتنوع والتكثيف في رسم الجمال، ويضفي عليها لمسات فنية تفيض بالشعور والإحساس، وتملؤها بالحيوية والحركة، وتبعث فيها إحياءات عميقة ودالة وممتدة، ولذا؛ فإن هذه اللوحة حظيت باهتمام النقاد والبلاغيين والدارسين قديماً وحديثاً، وقد ذكر ابن قتيبة أنها "أحسن ما قيل في الرياض"⁽¹⁾. وقد "وجدنا البديعيين يتخذونها نموذجاً متميزاً لفن التفریع في مصنفاتهم حتى لا تكاد يخلو منها مصنف من تلك المصنفات"⁽²⁾، يقول الأعشى⁽³⁾:

مَا رَوْضَةٌ مِنْ رِيَاضِ الْحَزَنِ مُعْشَبَةٌ خَضِرَاءُ عَلَيْنَهَا مُسَبِّلٌ هَاطِلٌ
يُضَاحِكُ الشَّمْسَ مِنْهَا كَوْكَبٌ شَرِقٌ مُؤَزَّرٌ بِغَمِيمِ النَّبْتِ مَكْتَهِلٌ
يَوْمًا بِأَطْيَبِ مِنْهَا نَشْرُ الرَّاحَةِ وَلَا بِأَخْسَنِ مِنْهَا إِذْ دَنَا الْأُصْلُ

أما عناصر بناء هذه اللوحة فهي، أولاً، الروضة، حيث عني الشاعر برسمها مكانياً بصورة دقيقة تحقق لها ميزة وتفرداً، كما عني بوصف التكوين الطبيعي لهذه الروضة، فهي مكانياً تقع على مرتفع من الأرض، وهذا يحقق لها المنعة والحصانة، فهي مصانة محمية في علوها، يصعب على الأقدام أن تصل إليها، فتطأها؛ فتؤثر فيها سلباً يחדش حصانتها، فهي أولاً

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 165.

(2) خليل إبراهيم أبو دياب، الصورة الاستدارية في الشعر العربي، دار عمار، عمان، الطبعة الأولى، (1419هـ-1999م)، ص 199. وقد ذكر أبو دياب مجموعة من كتب البديع أمثلة على ذلك منها تحريم التحرير، 373، والطراز 133/3، ابن حجة 385/1، قانون البلاغة 127، أنوار الربيع، 111/6، معجم البلاغة مادة (التفریع).

(3) الديوان: 14/6-16. الحزن: المرتفع من الأرض. مسبل: أي مطر مسبل، وأسبل المطر انزل الماء. كوكب الماء: بريقه. شرق: زاه. مؤزر: لابس إزاراً. مكتهل: قد بلغ وتم. النشر: تصوع الرائحة وانتشارها.

روضة بكر، ما زالت تحتفظ بسائر عناصر جمالها وغناها. ثم إن علوها يمنحها الهواء العليل وهذا ما يزيد نقاءها وطيب رائحتها، وأما من الناحية المعنوية، فإن ذلك العلو والشموخ يكسبها بهاءً وسمواً، ويزيد النفوس إليها تطلعاً وشوقاً، فهي ليست روضة قريبة سهلة المنال مبتذلة، وإنما جعلها في الأعالي بعيدة المنال، فتكون أسمى وأغلى، وهذه سمة الأعشى في تصوير الجمال، في الغالب، كما لاحظنا في لوحة الدرة والعسل، فالجمال عنده لا يبتذل، والحصول عليه يتطلب مشقة وعناء.

ويعرف الشاعر تكوين الروضة ولونها الدال (فهو معشبة خضراء)، جاد عليها مسبل هطل، والعبارة الأخيرة توحى بعرارة نباتها وقد شبت ماء وارتوت، أما اللفظان معشبة وخضراء فيحملان وصفاً مباشراً لذلك، كما أن عبارة (جاد عليها مسبل هطل) تحمل أيضاً أبعاداً جمالية من الناحية المعنوية، لأن الجود من عناصر الجمال، حيث لا ينغص البخل ذلك المشهد. ولا ينسى الشاعر وصف الماء المناسب وسط الروضة.

أما العنصر الثاني من عناصر اللوحة فهو ذلك التجاذب والتناغم بين الروضة وعناصر الطبيعة، فإذا كان المطر قد لعب دوره الأساس في إغناء هذه الروضة وإحيائها، وإبراز جمالها، فإن الشمس تلعب دوراً بالغ الأهمية في تغذية الجمال وإبرازه في صورة ساحرة، فالشمس في حقيقة دورها تعمل على تغذية عنصر الحياة في النبات، ويكتمل بها نموه ونضجه، وأما من الناحية المعنوية، فإن ذلك التلاقي بين شعاع الشمس وجدول الماء وقت الغروب يصنع جمالاً خلاباً ساحراً، لا يلتفت إليه إلا صاحب نفس شفاقة في تذوق الجمال، وهذا ما لاحظناه عند الأعشى في غير موضع، فهو يحرص على شفاقة الجمال، وإبرازه بثوب إيحائي بعيد المدى.

هنالك تألف وتناغم وتكامل بين عناصر الجمال في وجه الأرض وصفحة السماء، النبات وقد بلغ وتم يحيط بالماء في تعانق وكأنه إزاره، وأشعة الشمس المناسبة فوق صفحة الماء وقت الاصيل، تنعكس وكأنها مضاحكة وتجادب مع الشمس، ولا يخفى ذلك التمازج اللوني

للأشعة في الأفق عند الأصيل، وأثر ذلك في ألوان الروضة عموماً. كما لا تخفى الرقعة والشفافية التي يمنحها الأصيل، عموماً، بألوانه الخافتة وسحره الهادئ، وهو يمتد في روح الكون ومادته. كما أن الشاعر قد أضفى على الجمال اللون السعيد من خلال ما توحىه مادة المضاحكة (المفاعلة) القائمة على التفاعل والمشاركة.

أما من ناحية الرائحة فالغروب زماناً مما يكثف العبق والرائحة الزكية للروضة، فاختيار الغروب زماناً ينأى بها عن حرارة النهار وجفافه، فقد هيأ الزمان والمكان لانبعاث سحر الرائحة وكثافتها، وهنا تتكامل صورة الجمال البصرية والشمية، التي قصد الشاعر إبرازها لتكون النموذج والرمز الذي يستدعيه جمال المرأة وطيب رائحتها، بل إن المرأة تتفوق في سحرها على سحر هذه الروضة إذا دنا الأصيل.

وربما كان اختيار الشاعر للغروب مقترناً باستحضار صورة المرأة وهي تأخذ زينتها مع إدبار النهار وحلول أول الليل.

وهذه اللوحة التي اعتمد فيها الشاعر نمط التشبيه البليغ المقلوب الممدد، قامت على مجموعة من الصور الجزئية، أبرزها الصور الاستعارية، حيث شخّص المطر بالاستعارة المكنية، وكذلك شخّص الشمس والبريق والنبات، فالكوكب يجذب للشمس ويضاحكها، والنبات إنسان مكتهل، والماء إنسان يرتدي بالتشخيص إزاراً أخضر، أما النبات نفسه فقد أصبح إزاراً من خلال الاستعارة المكنية أيضاً.

وهكذا تبلورت في اللوحة عناصر الجمال المتكاملة، ولذا فهي "تعد أوسع وأشمل وأجمل لوحة من لوحات الروضة عند الشعراء القدامى والتابعين، ولا تكاد تضارعها طويلاً واقتنائاً

وجملاً وإبداعاً_فضلاً عن أن تفوقها_ لوحة أخرى مما قدر لنا الاطلاع عليه⁽¹⁾. وهي تؤكد إدراك "العرب جمال الجسد بحواسهم كلها عليا ودنيا⁽²⁾.

(1) خليل أبو ذياب، الصورة الاستدارية، ص199.

(2) أحمد محمد الحوفي، الغزل في العصر الجاهلي، دار نهضة مصر، القاهرة، الطبعة الثالثة، (1392هـ—1973م)، ص25.

لوحة الرجل

لوحة الأسد

لوحة النهر

لوحة الراهب

- لوحة الأسد:

وهي لوحة اعتمد فيها الشاعر التشبيه البليغ المقلوب بناءً فنياً، أي أنه اعتمد التشكيل التشبيهي الممتد الذي يبدأ بـ (ما النافية)، العاملة عمل ليس، يتبعها وصف للمشبه به المنفي، وينتهي بأفعل التفضيل مجروراً بالباء، يتبعه المشبه⁽¹⁾.

وهذه اللوحة في المدح، تبرز جانب الشجاعة والقوة والبأس في الممدوح، وهي قوة وشجاعة تقتنن بالدموية والوحشية في المشبه به، وتقوم على عنصرين، الأسد بصورته الضخمة الكاسدة، والجانب البشري المقابل، الذي تقوضت ضررته فبدأ ضعيفاً منهزماً في قدراته وطاقاته أمام صورة الآخر.

يقول الشاعر⁽²⁾:

فَمَا مُخْدِرٌ وَرَدَّ كَأَنَّ جَبِينَهُ يُطَأُّ بِسُوزٍ أَوْ يُطَانُ بِمُجَسَدٍ
كَسَنَةِ بَعُوضٍ الْقَرِيَتَيْنِ قَطِيفَةً مَتَى مَا تَتَلَّ مِنْ جُلْدِهِ يَتَزَنَّدُ

(1) هذا النوع من التشبيه أطلق عليه الدارسون أسماء شتى، منها الاستداري والدائري والتفريع والقصصي والاستطرادي وغيرها، انظر في ذلك:-

- محمد محمد حسين، ديوان الأعشى الكبير، ص 45.

- عبد القادر الرباعي، الطير في الشعر الجاهلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1998م، ص 141 وما بعدها.

- نجيب محمد البهيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الفكر، مكتبة الخانجي، الطبعة الرابعة، وقد أطلق البهيتي على التشبيه التمثيلي الممتد عموماً اسم التشبيه القصصي، ص 95.

- خليل أبو ذياب، الصورة الاستدارية في الشعر العربي.

- إيليا حاوي، الأخطل، 150.

(2) الديوان: 28/21-30. المخدر: أسد في خدره أو عرينه. ثوب مجسد: مصبوغ بالزعفران. يطان: يطلى.

القريتان: مكة والطائف. تزند: غضب وضاق صدره. التبان: سراويل صغيرة يلبسها الملاحون

والمصارعون. النبيط: جيل من العجم ينزلون بالبطائح بين العراقيين. محصد: حان وقت حصاده. الأكل

والغرق: شجرتان. الركاب: الإبل. المساك: الاحتباس والثبات والاعتصام.

كَأَنَّ ثِيَابَ الْقَوْمِ حَوْلَ عَرِينِهِ تَبَسَّيْنِ أَنْبَاطٍ إِلَى جَنْبِ مُخَصَّصٍ
رَأَى ضَوْءَ نَارٍ بَعْدَ مَا طَافَ طَوْفَةً يُضِيءُ سَنَاهَا بَيْنَ أَثْلٍ وَغَرْقَدٍ
فِيهَا فَرَحًا بِالنَّارِ إِذْ يَهْتَدِي بِهَا إِلَيْهِمْ وَإِضْرَامَ السَّعِيرِ الْمُوقَدِ
فَلَمَّا رَأَوْهُ دُونَ دُنْيَا رِجَالِهِمْ وَطَارُوا سِرَاعًا بِالسَّلَاحِ الْمُعْتَدِ
أَتَيْحَ لَهُمْ حُبُ الْحَيَاةِ فَأَذْبَرُوا وَمَرَجَاةُ نَفْسِ الْمَرْءِ مَا فِي غَدٍ غَدٍ
فَلَمْ يَسْبِقُوهُ أَنْ يُلَاقِيَ رَهِينَةً قَلِيلَ الْمَسَاكِ عِنْدَهُ غَيْرَ مُفْتَدِي
فَأَسْمَعَ أَوَّلَى الدَّعْوَتَيْنِ صِحَابَةَ وَكَانَ اللَّيْلُ لَا يَسْمَعُونَ لَهَا قَدِ
بِأَصْدَقِ بَاسٍ مِنْكَ يَوْمًا وَتَجْدَةُ إِذَا خَامَتِ الْأَبْطَالُ فِي كُلِّ مَشْهَدٍ

تبدأ اللوحة بصورة بؤرية للأسد تكاد تكون سكونية من الناحية المادية الخارجية، وهي صورته داخل مملكته في عرينه، وهي صورة مكبرة ظاهرة، يمكن من خلالها رسم ملامحه الجسدية والنفسية في إطار توقيت زمني محدود بوضوح.

فالأسد رغم حالته السكونية الخارجية، يبدو في حالة استثارة واستنفار واستفزاز من الناحية النفسية، وهذه الحالة مبعثها تجمع بعوض (القريتين) على لدغه، حتى أصبح جبينه كثوب القطيفة المخمل.

ويربط الشاعر صورة السلطان والمهابة للأسد داخل خدره في إطار اللحظة الزمانية الواقعية المعيشة بتاريخه الدموي الوحشي، من خلال المشهد البصري السكوني، المستقى من حول عرينه لثياب الضحايا الكثيرة المتناثرة عبر تلك المساحة المكانية، وذلك ليجعل هذه المشهدية الواقعية المطلقة من الماضي دليلاً وبرهاناً حياً على القوة الحقيقية البعيدة عن الخيال، فهو ماضٍ واقعي يرسم صفات الشخصية الماثلة من الناحيتين النفسية والجسدية، وهي تقف في

اللحظة الحاضرة على قمة الأحداث والمعارك المنصرمة، التي توجهها ببقايا أو آثار البشر حول عرينه. هذا من ناحية، أما من الناحية الأخرى، فهي تمهد وتؤسس للأحداث القادمة.

والشاعر كان دقيقاً في النقاط صورة الأسد داخل عرينه في تلك البؤرة المكانية المحددة، حيث اتضحت المعالم والقسمات، التي كان يمكن أن تختفي لو وضعه في الأرض الممتدة الواسعة. فقد برز لونه (ورد)، ولون جبينه الواضح المركز الصفرة كأنه طلي بالورس أو ضمخ بالزعفران، ثم انتقل بالحالة البصرية واللمسية إلى ثوب القطيفة المخمل الذي أعقب لدغ البعوض المكثف، مما يحمل دلالات عميقة على مدى الغضب والثورة الذي يحركه هذا الموقف، والفعل الذي يمكن أن يرتبط به. فقد رسم الشاعر بدقة النفس الشرسة الغاضبة، والسيطرة والملكية، والقوة الوحشية الدموية المستثارة.

وقد قام التحديد المكاني للحدث بدوره البارز في رسم الشخصية المحورية وإظهارها، والكشف عن ماضيها، والتمهيد لنوعية الأحداث الآتية المرتبطة بها.

وفي المشهد الثاني من اللوحة التي اعتمدت السرد القصصي، ينتقل الشاعر بالأسد من الحالة السكونية إلى حالة الحركة، وهي حركة مدفوعة بالجوع، تقودها غاية، والشاعر يقدم ويؤخر في المادة اللغوية بما يحقق التشويق ويعمق الدلالة، فقد قدم الصورة البصرية المعتمدة على اللون (رأى ضوء نار) على العبارة التي تحمل معنى الحركة (بعدما طاف طوفة)، حيث تبرز أهمية الضوء للأسد الذي يعرف ما وراءه من تحقيق الغاية.

والشاعر لم يجهد في البحث، فقد رأى النار بعد طوفة واحدة، وهذه الرؤية جعلته ينتقل من حالة نفسية سالبة إلى ما يناقضها مباشرة، فقد أحس الفرح والسعادة بعد أن كان في حالة ثورة وهيجان وغضب، وظهر ذلك لغوياً من خلال أسلوب التعجب السماعي، الذي جاء على صورة النداء (فيا فرحاً بالنار)، حيث يستهدي بها للوصول إلى أصحابها.

وكان اختيار الشاعر للمفردات الدالة على شدة اشتعال النار دقيقاً (إضرام، السعير، الموقد).

ويتبع الشاعر تقنية سرديّة، تبتعد عن الوقوف عند التفاصيل الهامشية غير الموظفة، أي التي لا تخدم المعنى. فقد أهمل التفاصيل وهو ينقل مباشرة الصورة البصرية المكانية الدالة، وهو يصف وصوله إلى هدفه (فلما رأوه دون دنيا ركبهم)، إذ جعله يبلغ هدفه مباشرة دون معوقات أو مصاعب أو فاصل زمني.

أما تأثير هذه الصورة البصرية المكانية القريبة المفاجئة عند الطرف الآخر، أي العنصر البشري، فيعكس حالة الصدمة والفرع والرعب والمفاجأة والغفلة، ثم التثبيت بالحياة والهروب من الموت، وهم يسرعون إلى أسلحتهم (وطاروا سراعاً بالسلاح المعتد). فالفعل طاروا الذي نفذ بهم من الجري إلى الطيران، يعكس حالة الفرع والتعلق بالحياة، ويعقب ذلك حركة الإدبار التي يحركها الأمل بالغد، (مرجاة نفس المرء ما في غد غد)، فحب الحياة والتعلق بها، والأمل بالغد، هما الشعوران اللذان كانا وراء السلوك الحركي السريع (أدبروا).

والشاعر بذلك ينفذ بقوة وإدراك، وفهم عميق لمكان النفس الإنسانية ومشاعرها الخفية، ليرسم الأحاسيس التي تستثيرها مواجهة الموت، حيث يتعانق الفرع والرعب والأمل والرجاء، كما تتعانق الحركة الخارجية بالحركة الداخلية في لحظة المصير بصورة غريزية غير مبرمجة. كما أظهرت الصورة قدرة الشاعر على استبطان المشاعر البشرية المشتركة الواحدة أمام الموت، فرغم اختلاف الأشخاص وتباينهم، فإن الاستجابة لخطر الموت أدت إلى التوحد، حيث يحركهم شعور واحد، أمام مثير واحد، فتتوحد الغاية وهي النجاة، ويتوحد الفعل الحركي، فيصبح الجمع أمام الخوف من الموت والتعلق بالحياة كالنفس الواحدة.

لكن حركة الهروب البشري تفشل أمام سرعة الأسد وقدرته، فيعاجلهم باختطاف رهينة، (فلم يسبقوه أن يلاقى رهينة). وتلعب الصورة السمعية دورها في إظهار سرعة اقتراس الأسد للرهينة، إذ لم تسمع منه إلا صرخة واحدة، ولم يمهله لأخرى (وكان التي لا يسمعون لها قد). وقد اهتم الشاعر بالبناء الفني للوحة كما اهتم بأبعادها الفكرية فقد اهتم برسم المكان والزمان ورسم الخطوط الداخلية والخارجية للشخصية المحورية (الأسد)، والشخصيات البشرية التي ارتبطت بقصة البطولة الملحمية للأسد، كما اهتم بالتفاصيل الدقيقة التي تنطق باللوحة وتعمق مدلولاتها وإحياءاتها، مبتعداً عن الإطالة غير الموظفة، والتفاصيل غير المهمة، وكذلك أظهر تقنية فنية دقيقة في توظيف عنصر الحركة والصوت واللون، أثناء تحريك الحدث إلى أن بلغ الذروة بالمواجهة، ثم لحظة التتوير التي انتهت بفاجعة إنسانية تخدم الصورة البطولية للأسد. وقد قامت اللوحة على مجموعة من الصور الجزئية المتألفة والمتراكبة، منها التشبيه البسيط، فلون جبين الأسد الأصفر كأنه يطلى بالورس أو يضمخ بالزغفران، وثياب القوم حول العرين تشبه تباين الملاحين، وجلد الأسد يصبح بالتشكيل الاستعاري البسيط قطيف مخمل، ويستعير الشاعر الطيران للبشر. والعبارات تحمل في مجملها كنايات عن صفة القوة والبطولة والبأس عند الأسد، والضعف والخوف والفزع عند الإنسان.

وتنتهي اللوحة بإبراز الشاعر للصفة المشتركة بين الممدوح والأسد، وهي صفة البأس، التي برزت عند الممدوح مقترنة بجبن الأبطال ونكوصهم وهروبهم، حيث يشتد الأمر، ويعظم الخطب، وهي صفة يتفوق فيها المشبه (البطل الممدوح) على المشبه به (الأسد) (فما مخدر... بأصدق بأساً منك). فالشاعر من خلال خاتمة اللوحة أو قفلها، يؤكد تفوق الممدوح "على ذلك الرمز التقليدي المركوز في الذاكرة العربية خاصة للشجاعة والبأس، عندما يسارع الأبطال

الأسداء للفرار، من لقاء أقرانهم في المعارك وقد أدركوا خسارة صراعهم، وأيقنوا بهمسزيمتهم
الأكيدة⁽¹⁾.

فالأسد في هذه اللوحة وغيرها من لوحات الشعراء في العصر الجاهلي، يشكل الأنموذج
أو الرمز للشجاعة والقوة والبطولة العظمى، ولكن "لعلنا لا نجد لوحة أخرى للأسد عند غير
الأعشى من الشعراء، حظيت بمثل هذه التفاصيل والأبعاد، إذ كانت جل عنايتهم منصبة على
أبرز تلك العناصر والملامح من مثل الهيبة والرغبة المباشرة، بعيداً عن التفصيل الواسع الذي
حرص عليه الأعشى في لوحته المبدعة"⁽²⁾.

ورغم أن علاقة التشبيه قائمة أصلاً على الاختلاف في طرفي التشبيه من حيث طبيعة
التكوين، إلا أن اللقاءهما في امتلاكهما صفة البأس، حيث يرى الشاعر في ممدوحه القوة
العظمى، والأنموذج البطولي القادر على ملاقات الأعداء وقهرهم والقضاء عليهم. فهو قادر على
مواجهة ويلات الصحراء، ووحشية أهلها، بقوة أكثر وحشية وعنف ودموية ولهذا فهو الحقيق
بالنصر والبقاء والسلطان، والحقيق بالتمجيد.

وفي لوحة أخرى، تتضخم أيضاً، صورة الأسد الذي هو هذه المرة أبو أشبال، وردي
الجبين، واسع الشدقين، عابس الوجه، يقيم في القادسية ويلزمها، بين الأودية الملتفة الأشجار،
يستهن بأحاد الرجال ولا يهاجم إلا الجموع.

(1) خليل أبو دياب، الصورة الاستدارية في الشعر العربي، ص 256.

(2) المرجع نفسه، ص 144.

بيد أنه صورته تلك على ضخامتها وأتموجيتها، لا تماثل صورة الممدوح في حماسته

في القتال حين يهاجم من ينازله من الأبطال⁽¹⁾:

مَا مُشْبِلٌ وَرَدُّ الْجَبِيْهِ نِ مَهْرَتِ الشَّدَقِيْنَ بِأَسْلِ
الْقَادِسِيَّةِ مَآلَفَ مِنْهُ فَأَوْدِيَّةُ الْغِيَاظِ
يَذْعُ الْوَحَاذَ مِنَ الرَّجَا لِي وَيَعْتَمِيَّ جَمْعَ الْمَخَافِ
يَوْمًا بِأَصْدَقِ حَمَلَةٍ مِنْهُ عَلَى الْبَطْلِ الْمَنَازِلِ

لكن مثل هذا النوع من اللوحات القائمة على التشبيه البليغ المقلوب الممتد، قد تفقد ذلك

الخيوط الفني الدقيق الذي يعمل على ترابط التشبيه ويحقق عناصره الجمالية، فيختل توازن

اللوحة. فإذا كان الأعشى قد وفر للوحاته السابقة بناءً فنياً متكاملًا، فإن اللوحة التالية لم تخضع

لهذه الخاصية الفنية⁽²⁾:

وَمَا مُخْدِرٌ وَرَدَّ عَلَيْهِ مَهَابَةٌ أَبُو أَشْبَلٍ أُمْسَى بِخَفَّانٍ حَارِدَا
وَأَحْلَمُ مِنْ قَيْسٍ وَأَجْرًا مُقَدِّمًا لَدَى الرَّوْعِ مِنْ لَيْثٍ إِذَا رَاحَ حَارِدَا
يَرَى كُلَّ مَا دُونَ الثَّلَاثِينَ رُخْصَةً وَيَعْدُو إِذَا كَانَ الثَّمَانُونَ وَاحِدَا

فقد بدأ مع المشبه به ووصفه بعد ذكر (ما النافية)، فهو أسد مهيب أبو أشبال أمسى

غاضباً متربصاً، ثم أخذ يصف المشبه، بصورة منفصلة فهو أحلم من قيس وأجراً عند الروع

من الأسد الذي يستخف بجمع الثلاثين، ويهاجم جمع الثمانين وحده.

(1) الديوان: 17-14/70. مشبل: أسد أبو أشبال. ورد: أحمر ضارب للصفرة. مهرة الشدقين: واسعهما.

باسل: كربة الوجه. القادسية: قرية قرب الكوفة. اعتم الشيء: اختاره. الغيطل: الأجمة والشجر الكثيف.
الملنف.

(2) المصدر نفسه: 16-14/7. مخدر: أسد ملازم خدره وهو أدعى للهيبة منه. حارد: غضبان. الروع: الفرع.

فاللوحة لا تقوم على خطوط واضحة المعالم، يسيطر عليها الخلط، بعيدة عن بنائه

السابق للوحة التشبيه البليغ المقلوب.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- لوحة النهر:

تحولت صورة النهر في تشكيل الشعراء لها إلى حكاية تقع أحداثها داخل النهر الذي يشترك هو الآخر في نسج هذه الأحداث وتطوراتها⁽¹⁾.

وقد وردت في ديوان الأعشى سبع لوحات للنهر، جميعها في المدح، أي أنها كانت في الرجل خاصة، أظهر فيها "شاعر المديح الأول في العصر الجاهلي"⁽²⁾ قدرات فنية متميزة، إذ حرص على بناء صورة أنموذجية للنهر في حالة هيجانه وفيضانه وسعة عطائه؛ ليكون قادراً على حمل وتجسيد فكرة الجود والسخاء عند السرح. وكان نهر الثرات سرح الأعشى في هذا الميدان، إذ أخذ يستلهم صورة عطائه في غير موضع، وقد جاءت جميعها على صورة التشبيه البليغ المقلوب، يقول⁽³⁾:-

وَمَا مَزِيدٌ مِنْ خَلِيجِ الْفُورِ تِجْوَنٌ غَوَارِبُهُ تَلْطِمُ
يَكْبُ الْخَلِيَّةُ ذَاتَ الْقِلَاعِ قَدْ كَادَ جُؤْجُوهَا يَنْحَطِمُ
تَكَأَكَا مَلَّاحُهَا وَسُطَّهَا مِنْ الْخَوْفِ كَوَثَلُهَا يَلْتَزِمُ
بِأَجُودَ مِنْهُ بِمَا عُونِيهِ إِذَا مَا سَمَاؤُهُمْ لَمْ تَغْنَمُ

فالشاعر يقف عند النهر في حالة هيجانه وفيضانه وتلاطم أمواجه؛ ليصف ذلك المد المائي والسخاء الطبيعي العنيف. لكن هذا السخاء النهري يحمل النقيضين، فهو الذي يبعث الحياة وهو الذي يحمل الموت، فقد هاج وأزبد واضطربت أمواجه، فكب السفينة ذات القلاع لوجهها حتى

(1) عبد القادر الرباعي، الطير في الشعر الجاهلي، ص 164.

(2) خليل أبو دياب، الصورة الاستعارية في الشعر العربي، ص 242.

(3) الديوان: 36/4-39. مزيد: يعلوه زبد الأمواج. غواربه: أمواجه. الخلية: السفينة الكبيرة. القلاع: الشراع. جؤجؤها. صدرها. تكأكأ: تمايل من الخوف. كوثلها: ذنبها ومؤخرها. الماعون في الجاهلية: كل عطاء.

ليكاد صدرها يتحطم، وهنا يقف الشاعر عند ملاحها، ليصف حالة الرعب والذعر التي أصابته وهو يحس الموت، ويتبلور أمامه المصير، فيلتزم وسط السفينة ومؤخرتها تشبهاً بالحياة.

ثم تنتهي حكاية النهر بعقد المشابهة بينه وبين الممدوح، الذي يتفوق في سخائه وجوده على النهر في صورته الأنموذجية تلك، ضمن إطار ظروف الشتاء الخاصة، حين يحتبس المطر، ويعم القحط، فتشتد قسوة الحرمان والجوع مما يدفع الأجواد إلى البخل بما عندهم. وفكرة قحط الشتاء والبخل المرتبط بها "غدت محكاً حاسماً للجود والكرم، وأضحت من أبرز الأفكار التقليدية المكرورة التي تلقانا عند كثير من الشعراء، وتتردد في أهم الأغراض الشعرية التي نظموها من مثل المدح والفخر والثناء"⁽¹⁾.

ومن الواضح أن اللوحة السابقة كانت في جوهرها تقوم على الصورة البصرية الحركية الدالة، التي جمع لها الشاعر عناصرها الغنية، فالنهر تبرزه حركة علو الماء وهيجانه واضطرابه وتلاطم أمواجه، والسفينة تظهر وسط هذا الاضطراب الممتد وقد تقاذفتها الأمواج بصورة عشوائية وقسرية تامة، والملاح يظهر في صورته الضئيلة فاقداً للتوازن والقوة والسيطرة، مرتداً إلى مؤخرة السفينة باحثاً عن الحياة متشبهاً بها. وقد لعب التحام الجزء بالكل في عناصر الصورة دوره العظيم في رسم الأبعاد الممتدة (صورة الملاح وسط السفينة، والسفينة وسط النهر).

وكان الفرات قد حظي بنصيب وافر من لوحات النهر في العصر الجاهلي، "حتى غدا الرمز أو الأنموذج الفذ المتميز القادر على استيعاب فكرة الجود وتجسيدها، دون أن يملوا من ترديدها وتكريرها في كل مناسبة ومع كل ممدوح"⁽²⁾.

(1) خليل أبو دياب، الصورة الاستعارية في الشعر العربي، ص 243.

(2) المرجع نفسه، ص 241.

يقول الأعشى في لوحة ثانية⁽¹⁾:

وَمَا مَزِيدٌ مِنْ خَلِيجِ الْفُرَا تِ يَغْشَى الْإِكَامَ وَيَعْلُو الْجُسُورَا
يَكْسِبُ السَّفِينِ لَذْقَانِيهِ وَيَصْرَعُ بِالْعَبْرِ أَثْلًا وَدُورَا
بِأَجُودَ مِنْهُ بِمَا عِنْدَهُ فَيُعْطِي الْمُنِينَ وَيُعْطِي الْبُدُورَا

ومما يلحظ على اللوحة امتداد الجانب الهدمي الناتج عن فيضان النهر، فقد تدفقت مياهه المزبدة وارتفعت تغشى المرتفعات والجسور، وتقلب السفين لوجوها، وتصرع الأشجار والدور القائمة على جانبيه.

فصورة الغزارة والتدفق وحركة الأمواج والهبجان والعنف التي تحمل الحياة، تحمل الهدم والموت. والشاعر يرمي من وراء ذلك إلى إظهار الحد الأعلى والأكمل من الزيادة في منسوب المياه وتدفقها. وهذا ما يعكس صورة الجود التي يتمناها الأعشى في الممدوح، حيث تهفو نفسه إلى جود غير محدود، فجموح الرغبة في العطاء، هو الذي يملئ هذه الصورة المضخمة القائمة على المبالغة، حتى اختلط فيها دور البعث بدور الإقناء. فصورة الممدوح التي تقابل هذا النهر وتعلو عليه هي صورة الجواد الذي يسخر بما عنده، فهو الذي يعطي المنات والأكياس المملوءة بالمال، والمعروف أن الأعشى "أول من سأل بالشعر واستجدى بالقريض"⁽²⁾. و"جعل الشعر متجراً يتجر به نحو البلدان، وقصد حتى ملك العجم"⁽³⁾، "وحقاً سبقه غير شاعر إلى المديح كزهير والنابغة، ولكن أحداً منهم لم يحرص على الاستعطاء وطلب النوال كما حرص الأعشى، فقد طاف في أطراف الجزيرة العربية يمدح السادة والأمراء، ذاكراً ما يفيضون

(1) الديوان: 55/12-57.

(2) ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، ص54. انظر أيضاً شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص348.

(3) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، 81/1.

عليه من الإبل والجياد والإماء وصحاف الفضة، وثياب الخز والديباج، منوها في أثناء ذلك بسؤاله لهم، غير مبق على شيء من نفسه⁽¹⁾، فهو القائل⁽²⁾:

فَقَدْ طُفْتُ لِلْمَالِ أَفَاقَهُ عَمَّانَ فَحَمَّصَ فَأُورَشَلِيمَ
أَتَيْتُ النَّجَاشِيَّ فِي أَرْضِهِ وَأَرْضَ النَّبِيْطِ وَأَرْضَ الْعَجَمِ
فَنَجَّرَانِ فَالَسَّرَوْا مِنِّي حَمِيرَ فَأَيَّ مَرَامٍ لَمْ أَرَمْ
وقد امتدت رحلته وراء المال على مدى حياته، إذ يقول⁽³⁾:

وما زلت أبغي المال مذ أنا يافعٌ وليدًا وكهلًا حين شئت وأمردًا

فإذا كانت نفس الأعشى تتبع المال وصاحب المال، المبسوط اليد، الجواد المعطاء الذي يحقق مطالبه ورغباته، فإنه يفيض في مدحه أملًا في استدرار ذلك العطاء، بصورة مبالغ فيها. ولذا؛ فقد عدَّ شوقي ضيف مبالغات الأعشى مقدمة لمبالغات العباسيين في مدائحهم، إذ يقول⁽⁴⁾:
"من أهم ما يميز مديحه بالقياس إلى الجاهليين كثرة إسرافه فيه، ولا نقصد الإسراف في الأوصاف من حيث هي، وإنما نقصد الغلو فيها والإفراط، بحيث يعد مقدمة لمبالغات العباسيين في مدائحهم".

وتضاف في بعض اللوحات بعض التفاصيل البسيطة، كالسيول التي تتحدر إلى النهر مزبدة بما تحمل من أوراق وعيدان، وصورة النبيط وقد رويت مزارعهم من روافده الحافلة

(1) شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص 348.

(2) الديوان: ص 37.

(3) المصدر نفسه: 5/17.

(4) شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص 348.

بالماء، وإن كانت صورة الملاحين المذعورين، ما زالت قائمة في اللوحة، حيث يعتصم هؤلاء في مؤخرة سفنهم وسط حركة النهر العنيفة⁽¹⁾:

أَضْحَى بَعَاتِنَهُ زَاخِرًا فِيهِ الْغُثَاءُ مِنَ الْمَسَائِلِ
خَشِيَ الصَّرَارِي صَوْلَةً مِنْهُ فَعَاذُوا بِالْكَوَاثِلِ
فَتَرَى النَّبِيَّ يَطْعُمُ شَيْئًا زَاوِي الْمَزَارِعِ بِالْحَوَافِلِ
يَوْمًا بِأَجْوَدَ نَائِلًا مَا لَحْضَرَمِي أَخِي الْفَوَاضِلِ

فالشاعر أراد لسخاء النهر أن يكون غير محدود، وهو يقابل عطاء الممدوح الذي يريده غير محدود أيضاً، وإذا كان في فيض النهر حياة للمزروعات والمزارعين، فإن في فيض الممدوح حياة للمحتاجين. فهذا يروي الطبيعة وهذا يروي الإنسان، ويشبع حاجاته، فإذا كان الماء ضرورة ومتطلب إلزامي للحياة فإن عطاء الممدوح، أيضاً، متطلب إلزامي للحياة.

لكن النهر يحمل، أيضاً، الجانب المدمر في عطائه وهذا ما لا يحمله الممدوح، فهما يشتركان في السخاء وشدته والجانب الإحيائي فيه، ولكنهما يختلفان في الجانب التدميري الذي جاء به الشاعر مبالغاً وهو يصف فيضان النهر، وكأن الشاعر يحس في تقنين حالة السخاء الطبيعي الجامح قيد يحد عطاء الممدوح، الذي تهفو نفسه إلى استمطاره حتى يصل حالة الانسياب المطلق. فهناك احساس داخلي ترسمه لوحة النهر الذي يسقي الظمأ ويبعث الحياة، فهو بالمقابل يعبر عن ظمأ نفس الشاعر إلى عطاء الممدوح غير المحدود.

(1) الديوان: 6/70-9، من الواضح أن البيت الأول في اللوحة قد سقط. عانة: بلد مشهور بين الرقة وهيت مشرفة على الفرات. زاخراً: ممثلاً. الصراري: الملاحون. عاذ: لجأ. الحوافل: جمع حافل وهو روافد النهر وفروعه الحافلة بالماء. الفواضل: النعم العظيمة.

وقد يتجاهل الشاعر تسمية النهر في غمرة اهتمامه بحالة الفيض المائي الغزير، والآثار

المرتتبة عليه⁽¹⁾:

وَمَا رَأَيْتُ رَوْحَتَهُ الْجَنُوبَ يَرْوِي الزُّرُوعَ وَيَعْلُو الدِّيَارَ
يَكُوبُ السَّفِينَ لَأَذْقَانِهِ وَيَصْرَعُ بِالْعَبْرِ أَثْلًا وَزَارًا
إِذَا رَهَبَ الْمَوْجُ نُوتِيَّهِ يَحُطُّ الْقَلَاعَ وَيَزْخِي الزِّيَارَ
بِأَجْوَدَ مِنْهُ بِأَدَمِ الْعِشَا رَلَطُ الْعُلُوقُ بِهِنَّ إِحْمَرَارًا
هُوَ الْوَاهِبُ الْمَائَةَ الْمُصْطَفَا ةَ إِمَّا مِخَاضًا وَإِمَّا عِشَارًا

فهو نهر جياش متلاطم الأمواج، هيجته رياح الجنوب، فعلا ماؤه وطما، وتدفق ليروي الزروع ويعلو الديار، وتشتد آثاره المدمرة المصاحبة للعطاء الوفير، فيحطم الأشجار على جانبيه، ويقلب السفين على وجهه، حتى إذا خاف النوتي الأمواج والأنواء، حط قلاعه وأرخی حباله.

وهذا الفيض المائي للنهر الجامح على التحديد والحصر، يقابله عطاء الممدوح المنساب فهو الذي يعطي الإبل مئة مئة، عشاراً تضع أحمالها عن قريب، أو مخاضاً تنهياً للنتاج، فأعداد الإبل الموهوبة ونتائجها وتوالدها يجعل العطاء متوالداً مناسباً.

وقد تعكس لوحة النهر حالات نفسية متباينة، ترتبط بمدى حالة الهيجان والثورة والامتداد التي يبدو عليها النهر، فقد تعكس اللوحة نوعاً من الاسترخاء النفسي الذي يحول دون التماذي في استحضار الجانب التدميري للنهر، وما يبعثه من خوف وفزع⁽²⁾:

وَمَا مُجَاوِرٌ هَيْتٍ إِنْ عَرَضَتْ لِسُهُ قَدْ كَادَ يَسْمُو إِلَى الْجُرْفَيْنِ وَاطْلَعَا

(1) الديوان : 55/5-59. رائج: أصابته الريح. العبر: الشط. الزيار: الحبال. الأدم: البيض. العشار: الحوامل. العلوق: الرعي.

(2) الديوان: 58/13-61. هيت: بلد في العراق. مجاور هيت: نهر دجلة. جاش: غلا واضطرب. الغوارب: جمع غارب، وغارب كل شيء حده. الجرف: المكان الذي يأخذه السيل ويجرفه. حوالب النهر: الفروع.

يَجِيشُ طُوفَانُهُ إِذْ عَبَّ مُحْتَفِلًا يَكَادُ يَعلُو رُبَى الْجُرْفَيْنِ مُطْلَعًا
طَابَتْ لَهُ الرِّيحُ فَاَمْتَدَّتْ غَوَارِبُهُ تَرَى حَوَالِبَهُ مِنْ مَوْجِهِ تَرَعًا
يَوْمًا بِأَجُودَ مِنْهُ حَسِينَ تَسْأَلُهُ إِذَا ضَنَّ ذُو الْمَسَالِ بِالْإِعْطَاءِ أَوْ خَدَعَا
فالشاعر يصف نهر دجلة (مجاور هيت)، وقد علا ماؤه وطما، لكنه لم يتجاوز الحدود،
فقد (كاد يسمو على الجرفين واطلعا)، فالسمو لم يتحقق فعليا، وهذا ما يدل عليه فعل المقاربة
(كاد)، وقد أكد ذلك مرة أخرى، بقوله (يكاد يعلو ربي الجرفين مطلعا). كما تظهر الصورة ذلك
التناغم الطبيعي البعيد المدى بين النهر والريح، إذ تطيب له الريح فتمتد غواربه في صورة
انسيابية، تقوم على الطواعية والانسجام، (طابت له الريح فامتدت غواربه) ثم إن الانسياب
المائي الغزير يمتد في الروافد والفروع فيترعها.

وصورة النهر هذه التي تجسد السخاء والبعث والأمل هي التي تقابل صورة الممدوح
في سخائه المؤطر ببخل الآخرين وضمنهم بالعطاء وتواريهم عن السائل.

وقد يلتفت الشاعر إلى الرغد الذي يحققه النهر حين يصبح زاخراً طامياً ممتداً، بعيداً
عن الدور التدميري في الفيضان⁽¹⁾:

مَا النَّيْلُ أَصْبَحَ زَاخِرًا فِي مَدَّةِ جَادَتْ لَهُ رِيحُ الصَّبَا فَجَرَى لَهَا
رَبْدًا بِبَابِلَ فَهُوَ يَسْقِي أَهْلَهَا رَغْدًا تُفَجِّرُهُ النَّبِيطُ خِلَالَهَا
يَوْمًا بِأَجُودَ نَائِلًا مِنْهُ إِذَا نَفَسُ الْبَخِيلِ تَجَهَّمَتْ سُؤَالَهَا
الْوَاهِبُ الْمَائِسَةُ الْهَجَانُ وَعَبْدَهَا عَوْدًا تُزَجِّي خَلْفَهَا أَطْفَالَهَا

فالنهر يفيض خيره وعطاؤه وجوده، كما أن الريح تجود له، فيسير معها بطواعية
وانسجام، ضمن ذلك التحديد المكاني المعروف، ليسقي أهل بابل رغداً، تفجره النبيت.

(1) الديوان: 22/3-25.

وهذه الصورة للنهر في عطائه تصغر عن عطاء الممدوح وجوده، حيث يهب العطاء المكتمل الممتد، إذ يعطي المائدة من الإبل وعبدها تتبعتها أطفالها تسعى خلفها، والجواد القارح العداء، والفرس الخفيفة الوثابة التي لا تكاد يد الطويل تدرك مؤخر رأسها، في الوقت الذي تتجههم فيه نفس البخيل عند السؤال.

ومن الواضح اهتمام الشاعر بفنيات اللوحة وتفاصيلها، التي كان أهم ما فيها عنصر الحركة والصوت، فهناك حركة علو الماء وامتداده، وحركة الريح التي تجود للنهر، وحركة انسياب الماء العنيف مع الريح، ثم حركة الري للأرض وأثناء ذلك يبرز صوت الماء في كل مرحلة، أثناء مده، وأثناء تفجره ليرسم حالة التدفق والكثرة والري.

وقد بنيت اللوحة على مجموعة من الصور البسيطة، كالصور الاستعارية، في قوله (جادت له ريح الصبا)، (فجرى لها)، (يسقي أهلها)، (نفس البخيل تجهمت سؤالها)، حيث لجأ فيها جميعاً إلى التشخيص.

كما أنه من الواضح ذلك الحرص على تفاصيل عطاء الممدوح الممتد، وهو حرص خاضع لإعمال العقل وصنعتة، والرغبة الجامحة في العطاء، فهناك محاولة لاستقصاء ما يمكن الحصول عليه من عطاء الممدوح، تخضع لفيض الأمل الداخلي في نفس الشاعر، وتفصح عن الغايات والمطالب.

وقد تبدو في صورة النهر آثار الحضارة والفعل الإنساني، والقدرات البشرية التي أخضعت فيضان النهر وتدفعه، ومهدت له المسالك والقنوات، فاستغل في الجانب النفعي البعيد عن العنف والموت⁽¹⁾:

وَمَا فَلَجَّ يَسْقِي جَدَاوِلَ صَعْنَبَى لَهُ شُرْعٌ سَهْلٌ عَلَى كُلِّ مَوْرِدٍ
وَيُرَوِّي النَّبِيْطَ الزَّرْقُ مِنْ حَجَرَاتِهِ يَبَارَأُ تُرَوَّى بِالْآتِيِّ الْمُعْمَدِ
بِأَجْوَدَ مِنْهُ نَزْلًا إِنْ بَعْضُهُمْ كَفَى مَالَهُ بِاسْمِ الْعَطَاءِ الْمُوعَدِ
تَرَى الْأَدَمَ كَالْجَبَّارِ وَالْجُرْدَ كَالْقَتَا مُوَهَّبَةً مِنْ طَارِفٍ وَمُتَلَدِ

فهذه اللوحة تعكس الجانب الحضاري والثقافي في شخصية الأعرابي، حيث انعكس ذلك على صورة النهر، التي خضعت للعقلانية والإفادة المقتنة المنظمة، البعيدة عن العشوائية والاكتماح المدمر، فالنهر يفيد منه النبيت الزرق "وهم جيل من العجم ينزلون البطائح بين العراقيين، والزرق يقصد الزرق العيون لأنهم ليسوا عرباً"⁽²⁾، إفادة الخبير، صاحب العلم بالزراعة والري وأساليبه، كما يظهر وكأن الشاعر يصنع اللوحة صنعاً، أما اللوحات السابقة فقد جاءت على طبيعتها، حيث السخاء والعنف، والموت والحياة يمتزجان دون أن تفرقهما إرادة الشاعر.

وهذه الصورة للنهر تقابل صورة الممدوح في عطائه الذي يهب الإبل كالنخل الطويل، والخيول كالرماح، بين مستحدثة غنمها من حروبه وغاراته، وقديمة ورثها عن آبائه وأجداده، في الوقت الذي يبخل فيه الآخرون، ويكتفون بالوعود الكاذبة.

(1) الديوان: 31/28-34. الفلج: النهر الصغير. صعنبي: موضع في اليمامة. حجراته: نواحيه. الشرع: الطريق إلى الماء. الآتي: جدول تؤتية إلى أرضك. الأدم: الإبل لونها مشرب سواداً أو بياضاً الجبار: النخل الطويلة. الجرد: الخيول. طارف: مستحدث. متلد: قديم.

(2) المصدر نفسه، ص 243 الهامش.

ومن الواضح في اللوحة تلك الصور الجزئية المتتالية، فهناك التشكيلات الاستعارية

التي يشخص فيها النهر، فهو (يسقي ويروى)، وهناك التشبيه المفرد (المرسل المجمل)، (الآدم كالجبار)، (والجرد كالقنا)، وقد لعب الطبايق دوره في إبراز شخصية الممدوح من حيث قدراته الحربية من ناحية، وكرم أصله وشرفه وسيادة آبائه وأجداده من ناحية أخرى، فهناك العطاء المقترن بغنائه حين انتصر بحروبه، وهناك المقترن بما ورثه من غنى آبائه وأجداده. ثم في النهاية يدل ذلك على سعة جوده حيث لا يبخل بقديم ولا حديث مما هو غال وعظيم.

كما أن هنالك مقايضة عقلية خاضعة للمنطق بين صورة الممدوح في عطائه، وصورة البخيل المانعة لذلك العطاء، وهنا تلتقي صورة المشبه والمشبه به في الخضوع لسلطان العقل وإرادته، والتمهل في صنع أطراف اللوحة.

ومن الطبيعي أن تكون صورة النهر عموماً هي صورة السخاء والحياة والأمل للأرض إذا ما تراعت صورته أمام الصحراء القاحلة الممتدة، والسماء الخالية من الغيوم والكائنات المهددة أمام ذلك الجفاف والقحط غير المحدود، فهيجان النهر هو بداية الحياة والأمل والترف الذي تعيشه الطبيعة، وإن كان هنالك ثمن لذلك الترف، يدفعه الملاحون والطبيعة نفسها في بعض جوانبها، حيث تقتلع الأشجار ويعم الطوفان المدمر.

فالشاعر في قلب الصحراء القاحلة، يلقي ببصره إلى الماء الذي يمثل الحياة والأمل، تماماً كما يمثل الممدوح بعطائه الحياة التي يطمح إلى تحقيقها، بل يتوق إليها توقاً جارفاً، ينعكس على خياله وهو يرسم طرفي التشبيه، فإذا النهر طامياً مزيداً هائجاً يوشك لعطائه أن ينقلب من حالة بعث الحياة، إلى هدمها وإتلافها، حيث يمتزج سخاؤه بالثورة والانطلاق والجموح، وإذا الممدوح في الجانب الآخر يهب بلا حد ولا قيد.

وهو يبدع في رسم خطوط العطاء المادية، مثلما يبدع في رسم الأجواء النفسية المصاحبة. فهذه الصور الكبرى التي يجسد من خلالها فكرة الجود والعطاء غير المقنن تسوائم طموحاته وتطلعاته، ولذا؛ فإنها تنعكس على إبداعه للوحاته التي كانت غنية بعناصرها دقيقة في خطوطها وألوانها بعيدة الدلالات والإحياءات.

- لوحة الراهب:

وهي لوحة في المدح، تعتمد الرسم المادي للراهب، حيث يمارس شعائره الدينية وطقوس العبادة، معرضاً عن الدنيا وملذاتها، متقرباً إلى الله، يتبتل إليه في صلاته ويجأ إليه في دعائه، لينفذ من خلال هذه الصورة المادية إلى ما وراءها من شفافية روحية وطهارة وتقوى وصلاح.

فالشاعر كعادته يبحث عن الأنموذج الذي يجسد الفكرة التي يريد إبرازها، وبأخذ في

الاستقصاء الذي يظنه يحقق أبعاد المعنى. ويوجي بتأويلاته (1):

وَمَا أَبْلَسِي عَلَى هَيْكَلِ بَنَاهُ وَصَلَّبَ فِيهِ وَصَارَا
يُصْرَاوَحُ مِنْ صَلَوَاتِ الْمَلِكِ كِطُوراً سُجُوداً وَطُوراً جُوراً
بِأَعْظَمَ مِنْهُ تَقَى فِي الْحِسَابِ إِذَا النَّسَمَاتُ نَفَضْنَ الْغُبَارَا

فهذه الصورة للراهب يأتي بها الأعشى ليقيم بها مشابهة ومفاضلة بين ممدوحه قيس بن معد بكرب، والراهب النصراني. أي أنها قائمة على التوافق بين طرفي التشبيه المنتميان للبشر، والمشاركان في الصلاح والتقوى، مفضلاً بالطبع صاحبه على هذا الراهب في ورعه وتقواه وصلاحه.

فالممدوح عند الأعشى يسمو بسماته الروحية، كما سما من قبل بصفات الكرم والشجاعة

والبطولة وغيرها.

(1) الديوان: 62/5-64. أبيلي: صاحب أبيل وهي العصا التي يدق بها الناقوس. الهيكل: موضع في صدر الكنيسة يقرب فيه القربان. صار: سكن. جار إلى الله: تضرع بالدعاء.

وهذه اللوحة تعكس جانباً بعيداً من شخصية الأعشى صاحب النزوات والملبذات والشهوات، الشاعر الجاهلي الوثني، فهو يعلي الصلاح ويمجده، كما يمجّد الانسحاب من الدنيا رغم شربه منها حتى الثمالة، وربما كان الدافع وراء ذلك الحصول على المال كعبادته، أو كان ذلك بتأثير الحضارة فيه واختلاطه بالأمم، وربما كان "ممن تأثروا بالنصرانية المنتشرة في جنوب الجزيرة العربية وغيرها من المناطق"⁽¹⁾. ويرى بروكلمان أنه من الجائز أن يكون الأعشى نصرانياً حقاً كما استنتج (كاسكل) من بعض أبيات شعره، كما كان نصرانياً، أيضاً، ممدوحه هوزة بن علي الحنفي أمير اليمامة، الذي كان ينادمه. وكان الأعشى يزور أسقف نجران، وكان راويته يحيى بن متى من عباد الحيرة وذلك ما جعل الأعشى يعرف حمامة نوح وأخبار سليمان. إلا أنه لم يكن يتعمق النصرانية، بدليل تشبيهه زمرة الأحباش النصاري في المحراب عند صلاة السحر بغريف الجن⁽²⁾

بينما يشكك حنا نصر الحتي في نصرانية الأعشى، ويؤكد أصالة البداوة في أعماق الأعشى، الذي لا يمجّد إلا عنصر القوة، وذلك في قوله: "(إن) كل فا نجده من آثار النصرانية في أخبار الأعشى، هو أن راويته كان نصرانياً وأنه كان يزور بعض أشراف النصاري وساداتهم مثل بني الحارث بن كعب في نجران، فيمدحهم وينال عطاياهم، ثم لا نجد بعد هذا إلا بعض الصور والتشبيهات... ولكنه مع هذه الآثار النصرانية في شعره ظل بدوياً فسي أعماقه وفسي تصوره للأشياء، لا يمجّد إلا القوة"⁽³⁾

(1) خليل أبو دياب، الصورة الاستدارية في الشعر العربي، ص 268.

(2) كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، 206-205/1

(3) الأعشى (ميمون بن قيس)، ديوان الأعشى (ميمون بن قيس) شرح حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1412هـ - 1992م، ص 24.

"والواقع أن الأعشى لم يفارق دين قومه ووثنيته، وإن استدل البعض على نصرانيته براويته النصراني أو بما جاء من شعره من ذكر لها"⁽¹⁾، فكل ذلك "لا يدل على أكثر من أن الشاعر قد أفاد بعض الثقافة الدينية من أثر تنقله بين البيئات النصرانية في الجاهلية، ولئن حلف برهبان دير هند، فلقد حلف في مواضع أخرى بالكعبة، ولئن زار بعض أشراف النصارى، فقد رحل إلى النبي حين ظهر الإسلام"⁽²⁾. فقد بنى الأعشى هذه اللوحات في إطار القيم، واعتمد التشبيه التمثيلي الممتد المقلوب اعتماداً واسعاً.

(1) مفيد محمد قميحة، الأعشى الكبير، ص36.

(2) انظر ديوان الأعشى الكبير، تحقيق محمد محمد حسين المقدمة، ص38. ومفيد قميحة، الأعشى الكبير، ص36.

الفصل الثالث

الاستعارة في شعر الأعشى

الاستعارة: القيمة والخصائص
الاستعارة في شعر الأعشى: المفردة والمتراكبة
لوحات الاستعارة المتراكبة:

- لوحة الزمن، الحرب، الموت
- لوحة المرأة
- لوحة الرجل
- لوحة الناقة
- لوحة الخمر

الاستعارة

القيمة والخصائص

الاستعارة كما حددتها البلاغة القديمة، لفظ استعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة

مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي، ولعل أول من عرفها الجاحظ فقال: "تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"⁽¹⁾.

وجعلها ابن المعتز أول باب من أبواب البديع الخمسة، و نوّه إلى تعريفها أثناء تعليقه على بعض الآيات القرآنية بقوله: وإنما هو استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها مثل أم الكتاب، ومثل جناح الذل، ومثل قول القائل: الفكرة مخ العمل، فلو كان قال: لب العمل، لم يكن بديعاً⁽²⁾. فابن المعتز عرّف الاستعارة ووضح معناها بالتمثيل.

أما أبو هلال العسكري، فيعرفها قائلاً: "الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض"⁽³⁾.

ويبين القاضي الجرجاني ملاك الاستعارة بعد تعريفها قائلاً: "وإنما الاستعارة ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها. وملاكها تقريب الشبه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا يوجد منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر"⁽⁴⁾.

(1) الجاحظ، البيان والتبيين، 1/153.

(2) ابن المعتز، كتاب البديع، تعليق (إغناطيوس كراتشوفسكي)، أعادت طبعه مكتبة المثني، بغداد، الطبعة الثانية، 1399هـ - 1979م، ص2.

(3) أبو هلال العسكري، كتاب الصنائع، ص295.

(4) للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتبني وخصومه، ص41.

وكان المرزوقي قبله قد بين عيار الاستعارة وملاكها بقوله: "وعيار الاستعارة الذهن والفتنة، وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به، ثم يكتفي فيه بالاسم المستعار؛ لأنه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار له"⁽¹⁾.

وأما عبد القاهر الجرجاني الذي عرف الاستعارة بأنها "أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى الاسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه"⁽²⁾، فقد جعل حد الاستعارة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفاً، تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعارية⁽³⁾.

"وقد قرر عبد القاهر مبدأ رئيساً في التشكيل الاستعاري يتعلق بإنشاء العلاقات الداخلية، التي توحد العناصر والأجزاء عضوياً وتمدها بالحياة، ورأى أن اتحاد عناصر الكلام وتداخلها واشتداد ترابطها وتماسكها، يقوي القدرة على تمثيلها في الفكر، وتقديرها في النفس على نحو تشكيلي يقتضي التأمل والاستبطان"⁽⁴⁾، فقال: "واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر ويغمض المسالك في توخي المعاني التي عرفت، أن تتحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويشد ارتباط ثاني فيها بأول، وأن يحتاج في الجملة إلى أن يضعها في النفس وضعاً واحداً، وليس لما

(1) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، 1991م، 1/10-11.

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الأعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1404هـ — 1984م، ص 67.

(3) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الثانية، ص 22.

(4) نواف فوقرة، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، مع دراسة تطبيقية في شعر عمر النضر، وزارة الثقافة، عمان، الطبعة الأولى، 2000م، ص 113.

شأنه أن يجيء على هذا الوصف حد يحصره وقانون يحيط به، فإنه يجيء على وجوه شتى، وأنحاء مختلفة، إنه النمط العالي، والباب الأعظم⁽¹⁾.

ويعرفها السكاكي تعريفاً موجزاً دالاً، فيقول فيها: "أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به"⁽²⁾.

ويحل المحسوس مكان المعقول في الاستعارة عند أسامة بن منقذ، إذ يقول: "اعلم أن الاستعارة هي أن يستعار الشيء المحسوس للشيء المعقول، كما قال الله سبحانه وتعالى: "لا تظلمون فتيلًا". والاستعارة أؤكد في النفس من الحقيقة، وتفعل في النفوس ما لا تفعله الحقيقة"⁽³⁾. أما ابن الأثير فالاستعارة عنده تشبيه حذف فيه المشبه (المستعار له) وبقي المشبه به (المستعار)، إذ يقول⁽⁴⁾: "وعلى هذا فإن الاستعارة لا تكون إلا بحيث يطوى ذكر المستعار له الذي هو المنقول إليه، ويكتفى بذكر المستعار الذي هو المنقول"، وأما عن أصل وضعها، فيقول: "وإنما سمي هذا القسم من الكلام (استعارة)؛ لأن الأصل في الاستعارة المجازية مأخوذ من العارية الحقيقية التي هي ضرب من المعاملة، وهي أن يستعير بعض الناس من بعض شيئاً من الأشياء"⁽⁵⁾.

(1) دلائل الإعجاز، ص 73-75.

(2) السكاكي، مفاتيح العلوم، ص 369.

(3) أسامة بن منقذ، البديع في البديع (في نقد الشعر)، تحقيق عبدأ علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1407هـ - 1987م، ص 71.

(4) ابن الأثير، المثل السائر، ج 2/74.

(5) المصدر نفسه، ص 77.

والاستعارة عند القزويني (ت739هـ)، "هي ما كانت علاقته تشبيه معناه بما وضع

له"⁽¹⁾، فالاستعارة أساسها التشبيه بيد أنه تشبيه حذف أحد طرفيه لغاية.

"والتشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية، ويوقع الائتلاف بين المختلفات ولا يوقع الاتحاد، وهذا هو أهم ما يميزه عن الاستعارة التي تتعدى جوانب الواقع، وتلغي الحدود العملية بين الأشياء، على نحو لا يستطيعه التشبيه، والدليل البين على ذلك هو حذف الأداة والمشبّه في الاستعارة؛ إيهاماً أن المستعار له قد أصبح عين المستعار منه"⁽²⁾.

"قالصورة الاستعارية تركز على الواحدية (أي اعتبار المشبه والمشبّه به شيئاً واحداً)، ومن خلال هذه الواحدية تنتقل صفات المشبه به وتترسخ في المشبه، والأحرى أنهما يستحيلان شيئاً واحداً، ولعل مثل هذا الأمر لن يتحصل لنا بغير إسقاط المشبه من الصورة الشعرية الاستعارية والإبقاء على المشبه به، ونتيجة لهذا الدمج بين الإثنين يترسخ المعنى المراد نقله إلى المتلقي"⁽³⁾.

وقد ذكر ابن رشيق ذلك بوضوح فقال: "التمثيل والاستعارة من التشبيه، إلا أنهما بغير أدواته، وعلى غير أسلوبه"⁽⁴⁾.

والاستعارة في الشعر، كما يقول مندور، "أمر أصيل بل إنها خيوط نسجه، وهي منه كالنحو من اللغة، وكما اطردت اللغات قبل أن يعرف متكلموها القواعد ويفطنوا إلى وجودها، كذلك صدر الشعراء عن الاستعارة بفطرتهم دون معرفة نظرية ولا وعي تحليلي بطرق

(1) القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، الطبعة الثانية، 37/5.

(2) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص192.

(3) سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، ص162.

(4) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 280/1.

استعمالها، ولهذا جاءت معظم الاستعارات القديمة صادقة، لأن ملكة الشعر انتزعتها من طبائع الأشياء، أو على الأصح لأن الأشياء أملتتها على الشعراء دون أن يصنعوا هم شيئاً⁽¹⁾.

وقد فطن القدماء إلى أهمية الاستعارة فاتخذت، في الغالب، قمة الهرم في الأفضلية بين فنون المجاز، وفي ذلك يقول ابن رشيق⁽²⁾: "الاستعارة أفضل المجاز عندهم، وأول أبواب البديع، وليس في حلي الشعراء أعجب منه، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها".

"أما بلاغة الاستعارة وقيمتها، فتتطلب من أنها كيفية من التصرف في نظام اللغة، وكيفية خاصة من استعمالها، بما يهيء المجال لأن تفتح اللغة على نفسها لتؤكد لغة جديدة من داخلها، تتعامل مع الأشياء والحقائق والمعاني على نحو متميز، ولا تمتلك هذه الأشياء والمعاني تميزها حين نعطيها أسماءها المقررة، لأن هذه الأسماء تحيل على كنايات مشتركة تتعامل معها بالاعتیاد، لتلبية الحاجات والأغراض الفكرية والاجتماعية، أما اللغة في مستواها التشكيلي، فإنها توظف العناصر المكونة توظيفاً جمالياً، يوائم انصهار الألفاظ والمعاني والتراكيب في نسق كلي، يتحول فيه المستوى اللغوي من مستوى المباشرة إلى مستوى الخصوبة والعمق والتكثيف"⁽³⁾.

فأهميتها ترجع "إلى قدرتها على الإحياء والإيماء، واعتمادها على التلميح بدل التصريح، ويعني الإحياء، تلك الطاقة المعنوية المتولدة من البيئة الفنية للصورة الشعرية الجزئية في إطارها الكلي، وتعمل على توسيع رقعة الظلال التي تسبح فيها المعاني التي يريد الشاعر تصويرها أو بثها، ويستطيع التصوير الاستعاري بما فيه من عناصر إيحائية أن يعطي الكثير

(1) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص 51.

(2) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1/268.

(3) نواف قوقزة، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، ص 143.

من المعاني باليسير من اللفظ. وتتطوي الصورة الاستعارية الجيدة على إشارات تخلق عالماً مجازياً خيالياً إيحائياً، ومن هنا تتبع قيمة كل قصيدة من طاقتها على الإحياء، والإحياء وثيق الصلة بالصورة الاستعارية الجيدة⁽¹⁾. يقول ريتشاردز في الاستعارة⁽²⁾: "إنها الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم يوجد بينها علاقة من قبل، وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء، وعن العلاقات التي ينشئها الذهن بينها". فهي نوع من التعبير المجازي القائم على المشابهة، تتخطى العلاقات المنطقية المألوفة، والمتفق عليها في اللغة والدلالة، لتخلق علاقات جديدة ينبثق منها فيض إيحائي تعجز اللغة بتراكيبها المعتادة عنه، فهي بتخلصها من القيود والعلاقات المنطقية تحرر الفكرة والمعنى من المحدودية، وتفتح لهما آفاقاً من الدلالات المرشمة في الأذهان، وبذلك تكون الصور الاستعارية أكثر قدرة على تمثيل التجربة ورسم أبعادها وتعميق مداها من غيرها من الصور المجازية، كما أصبح اختباراً لكشف قدرات الشاعر، وعلامة جوهرية لبيان جوهر الشعاعية وماهيتها وأبعادها، أو كما يقول ناصف⁽³⁾: "تظل مبدأً جوهرياً، وبرهاناً جلياً على نبوغ الشاعر".

"فالاستعارة شكل صوري يعتمد على المشابهة، فقد عرفت البلاغة العربية بأنها تشبيه حذف أحد طرفيه، وحذف أحد طرفي التشبيه فيها لا يعني الاستغناء عنه، ولكنه يعني حفر خيال المتلقي لإدراكه دائماً، وفي هذا بقطة داخلية حتمية عند المتلقي، كانت قد سبقها بقطة داخلية

(1) يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة، عمان، الطبع الأولى، 2007م، ص200.

(2) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ص296.

(3) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص124.

حتمية عند المبدع، وهو يلاحق تركيب العناصر وترتيبها على نسق خاص، يخفي شيئاً ويظهر شيئاً آخر، كل هذا يعطي الاستعارة مجالاً للدقة والتعقيد أكثر من التشبيه⁽¹⁾.

ويصف أحد الباحثين الدور الجمالي الأرقى للاستعارة، رغم قيامها على التشبيه وانبثاقها منه، بقوله: "ويغلبني الظن أن الاستعارة صورة منفصلة عن التشبيه، وتتبدى لي أحياناً كأنها نوع من وحدة الوجود، حيث تزول الحواجز بين الذات وما حولها"⁽²⁾.

والاستعارة ليست غايتها الوضوح البصري أو الحسي الدقيق، فالفن، كما يقال، إذ يجعل من المعنى حسياً عياناً إنما يريد أن يجعل الإحساس خصباً، وأن يخرج منه فكراً، والشاعر إذ يعتمد على النواحي البصرية والسمعية (أكثر من اعتماده على الحواس الأخرى)، إنما يريد أن يعبر الحسي إلى الخيالي الفكري. وبلاغة الاستعارة ليست رهينة بكونها صورة ذات صفات حسية، وإنما مرجعها أن الصورة ذات الصفات الحسية تعبير عن تمثيل خيالي، وربما لا تكون المتعة الحسية إلا عتبة خارجية متميزة من التجربة الخيالية المبدعة والمتذوقة في صميمها⁽³⁾. "هي تشيكل يؤلف بين الكلمات المختارة بوصفها عناصر تتربط بعلاقات حية، تتفق مع النظام الذي يربط عناصر رؤية الشاعر، داخل التوزيع المنسق الذي يحدد مواضعها ووظائفها المستحدثة، ويتخذ هذا التشكيل نمطاً فنياً يغيّر الاستعمال الحرفي ونسقيته الشائعة؛ ليؤسس حقولاً دلالية جديدة، تعكس عمليات التأمل الاستبطاني ومحاولات الكشف، ومقصدية الشاعر، لتقديم رؤيته الفنية وتحقيق وجودها على نحو متعين ومتميز يثير الفكر والشعور"⁽⁴⁾.

(1) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، ص 176.

(2) نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص 17.

(3) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 138.

(4) نواف قوقزة، نظرية التشكيل الاستعاري، ص 182.

والاستعارة كما يرى (بارلف بيري): "أرقى أنواع الخيال، فإن الاهتمام الجمالي المنصب عليها يخدم المعرفة، لذلك كان ميدان الخيال الاستعاري ميدان الابتكار والاختراع والابتداع الإنساني غير المحدود، وإنه يوسع مدى الإمكانيات، ويؤدي إلى خصوبة الأفكار وثراء التجربة الحسية، وإلى مضاعفة التباديل والتوافيق التي تختار منها المعرفة ما تشاء"⁽¹⁾.

(1) أحمد عبد السيد الصاوي، فن الاستعارة (دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع تطبيق على الأدب الجاهلي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1979م، ص 227-228.

الاستعارة في شعر الأعشى

المفردة والمتراكبة

يجد الدارس لديوان الأعشى ذلك الاهتمام الكبير بالاستعارة، فهي تحتشد في قصائده على مدى الديوان، فقد جعلها الشاعر من أهم تقنياته الفنية، فتجاوز بها اللغة بتركيبتها المنطقية المألوفة، وأعاد بناءها بصورة فنية جمالية تكشف القدرة الإبداعية من ناحية، وتنهض بحمل طبيعة التجربة وأبعادها من ناحية أخرى.

قد استطاع الشاعر مستعدياً طبيعة الاستعارة وطاقاتها، أن ينحرك بين المعنى والمادة؛ ليشخص ويجسد ويجسم، بحيث تصبح المعاني ملموسة ظاهرة ماثلة للعيان في قوالب قد تكون مادية جامدة، أو حية متحركة ناطقة، تمتلك وسائل الإدراك وهي تلبس جسم الكائن الحي أو روحه وسماته.

وتأتي الاستعارة في شعر الأعشى مفردة، قد تقف عند حدود البيت أو البيتين، كما تأتي متراكبة فتشكل لوحة استعارية.

الاستعارة المتراكبة (اللغة الاستعارية):

وبها يحشد الشاعر مجموعة من الاستعارات المترابطة المتداخلة المتراكبة ضمن إطار موضوع واحد، بحيث يصنع تلاحمها بناء استعارياً كلياً متكاملأ، أو يعتمد إلى مد الاستعارة الواحدة للعمل على توسيع مداها وتناميها، وهذا التشكيل يعمل على إغناء التجربة من ناحيتي اللغة والدلالة، فبه يتم الارتقاء بالمادة اللغوية إلى مستويات عليا من حيث الفنية والسمة الجمالية، كما تكتسب طاقة إيحائية عالية مكثفة، تكشف عالم الشاعر العقلي والروحي والوجداني، فتتجسد الأبعاد الفكرية والوجدانية، بصورة حافلة بالإحياء بعيداً عن محدودية اللغة ونمطيتها.

وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى قيمة هذا النوع من الاستعارة، بقوله: "ومما هو أصل في شرف الاستعارة، أن ترى الشاعر قد جمع بين عدة استعارات، قصداً إلى أن يلحق الشكل بالشكل، وأن يتم المعنى والشبه فيما يريد"⁽¹⁾.

لوحات الاستعارة المتراكبة

تنقسم اللوحات الاستعارية عند الأعشى بحسب موضوعاتها، إلى:

لوحدة الزمن، الحرب، الموت:

يشكل وعي الأعشى (الشاعر الجاهلي) بالزمن بؤرة مركزية جذرية محركة لكثير من مشاعره وأفكاره ورؤاه، الزمن بمفهومه المحصور في رحلة التغير الهدمي الإنساني، الممتدة فوق رقعة الكون بكل معطياته من الأزل إلى المآ لا نهاية. حيث تتجلى أمام هذه الرحلة القائمة

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 79.

على الفعل العجز الإنساني، سواء أكان ذلك في إطار المرحلة الزمنية المحدودة المؤطرة، أم الرحلة الزمنية الخطية الأبدية التي تسوق الحياة بكاملها نحو الزوال النام، فالاعشى كغيره من الجاهليين الذين ارتسم الزمن في أذهانهم "قوة قاهرة تهيمن على الحياة، وتهلك الناس"⁽¹⁾.

وقد صور القرآن الكريم الجاهليين الدهريين في إطار اعتقادهم المحصور في الحياة الدنيا ونسبتهم الهلاك إلى الدهر، بقوله تعالى⁽²⁾: "وقالوا ما هي إلا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يهلكنا إلا الدهر* وما لهم بذلك من علم إن هم إلا يظنون". فحياته تقتصر على الدنيا، وموته يعني الفناء، ولذا؛ "فهو يفتقد الأمن النفسي الذي يأتي من التسليم بالقضاء والقدر، وبوجود قوى عليا عاقلة مدبرة حكيمة تنظم الكون"⁽³⁾، فهو "على درجة بالغة الحساسية تجاه هذا الموضوع، فذباته لم تسعفه وتقدم له العون في مواجهة هذه المشكلة"⁽⁴⁾. التي وضع الإسلام حلها، حين جعل الحياة الدنيا مهاداً للآخرة، وجعل الموت منطقة العبور إلى الحياة الأخرى الباقية، لا منطقة النهاية والعدم، كما كان يظن الجاهلي: "وبالآخرة هم يوقنون"⁽⁵⁾.

كما حارب الإسلام فكرة الصراع مع الدهر، وفي ذلك يقول عليه الصلاة والسلام⁽⁶⁾: "لا تسبوا الدهر، فإن الله هو الدهر". وقال أيضاً⁽⁷⁾: "قال الله عز وجل: يؤذيني ابن آدم. يسب الدهر، وأنا الدهر، أقلب الليل والنهار".

(1) عبد الإله الصائغ، الزمن عند شعراء العرب قبل الإسلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص13.

(2) الجاثية: 24.

(3) حسني عبد الجليل يوسف، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة المصرية، 1988م، ص11.

(4) عبد العزيز محمد شحاته، الزمن في الشعر الجاهلي، دائرة المكتبة الوطنية، 1995، ص119.

(5) البقرة: 4.

(6) أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري، صحيح مسلم، وقف على طبعه وتحقيق نصوصه محمد

فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الثانية، 1972، 1763/4.

(7) المصدر نفسه، 1763/4.

فالأعشى كغيره من الجاهليين شكل لديه الموت معضلة، "أقضت عليه مضجعه، وشغلت ذهنه، وقد بدت آثارها على سلوكه ومجمل مواقفه، فنظر إلى الدنيا أو إلى الحياة نظرة متشائمة قائمة ملؤها الارتياح، فهي غدارة غرارة، وما الإنسان فيها إلا مخدوع مضلل"⁽¹⁾.

وهذا الإحساس بالزمن صاغه الشعراء صوراً جاءت بأشكال المجاز المختلفة، وكان أهمها الاستعارة، والاستعارة الفعلية تحديداً، على الأغلب. "وليس غريباً أن يعمد الشعراء إلى بناء الاستعارة المتعلقة بالدهر على صيغة الفعل؛ وذلك لأن الدهر يصبح أقرب إلى رؤاهم ومواقفهم وهو أجسهم، فهم لا يرونه ولا يمسونه ولا يحسونه، وإنما يحسون أفعاله، وانعكاساتها على نفوسهم؛ ولذلك فالأفعال التي تنسب إلى الدهر، لا بد أن ترتبط بالتصورات والمنطقات والرؤى، التي كان الجاهليون ينطلقون منها في النظر إلى الدهر وفعله"⁽²⁾.

وقد عمد الأعشى من خلال الاستعارة، أن يخرج مشاعره ورؤاه بثوب جمالي عماده التجسيم والتشخيص، في الغالب، وبذلك استطاع إخراج المعنى من إطار الذهن إلى إطار المادة والحياة والحركة. يقول الشاعر⁽³⁾:

لَعَمْرُكَ مَا طَوَّلَ هَذَا الزَّمَنُ عَلَى الْمَرْءِ إِلَّا عَنَاءً مُعْنُ
يَظُلُّ رَجِيمًا لِرَيْبِ الْمَنُونِ وَلِلْسُقْمِ فِي أَهْلِهِ وَالْحَزَنِ
وَهَالِكِ أَهْلٍ يُجْنُونَهُ كَأَخَرٍ فِي قَفْرَةٍ لَمْ يُجْنُ

(1) جليل حسن محمد، الخوف في الشعر العربي قبل الإسلام، دار بجلة، عمان، الطبعة الأولى، 2008م، ص112.

(2) موسى رابعة، تشكيل الخطاب الشعري، ص88.

(3) الديوان: 13-1/2. ريب المنون: صرور الدهر وتقلبه ومصائبه. يجنونه: يسترونه أي يدفنونه. الشارخ: الشاب. اليفن: الشيخ الكبير. أنساه: أخره وأجله. غلق الرهن: استحققه المرتهن. أفاد: أهلك. اتدنه: بليه ونقعه. الشجن: الحزن والهم.

وَمَا إِنْ أَرَى الدَّهْرَ فِي صَرْفِهِ يُغَادِرُ مِنْ شَارِحٍ أَوْ يَلْفَنُ
فَهَلْ يَمْنَعُنِي ارْتِيَادِي الْبِلَادِ ذَمُّ مَنْ حَذَرَ الْمَوْتَ أَنْ يَأْتِيَنِ
أَلَيْسَ أَخُو الْمَوْتِ مُسْتَوْتَقًا عَلَيَّ وَإِنْ قُلْتُ قَدْ أَنْسَانُ
عَلَيَّ رَقِيبٌ لَهُ حَافِظٌ فَقُلْ فِي امْرِئٍ غَلِقَ مُرْتَهَنُ
أَزَالَ أُنْيَةَ عَنْ مَلِكِهِ وَأَخْرَجَ مِنْ حِصْنِهِ ذَا يَزَنُ
وَحَانَ النُّعِيمُ أَبَا مَالِكٍ وَأَيُّ امْرِئٍ لَسِمَ يَخْنَهُ الزَّمَنُ
أَفَادَ الْمُلُوكَ فَأَفْنَاهُمْ وَأَخْرَجَ مِنْ بَيْتِهِ ذَا حَزَنُ
وَعَفُوهُ الشُّبَابِ وَلَذَاتُهُ فَإِنْ يَكُ ذَلِكَ قَدْ نَتَدَنُ
وَطَاوَعْتُ ذَا الْحِلْمِ فَاقْتَادَنِي وَقَدْ كُنْتُ أَمْنَعُ مِنْهُ الرَّسَنُ
وَعَاصَيْتُ قَلْبِي بَعْدَ الصَّبِيِّ وَأَمْسَى وَمَا إِنْ لَهُ مِنْ شَجَنُ

يتشكل البناء الاستعاري التصويري في الأبيات السابقة من مجموعة من الاستعارات التي جاءت مكنية في معظمها، وقد استطاعت من خلال تجانسها وتكاملها أن تبرز المعنى والرؤيا، وتكشف ذلك التأزم الذي يعيشه الشاعر أمام حركية الزمن وخضوع الإنسان لهذه الحركية ومعطياتها، التي انتهت عنده بالأفول.

فقد أبرزت اللوحة كلاً من التاريخ والشيخوخة والموت؛ لإثبات حتمية التغيير السلبي والفناء، وقد ظهر ذلك من خلال البور الاستعارية: (رجيماً لريب المنون، وللسقم والحزن)، (أرى الدهر يغادر)، (يمنعني ارتيادي البلاد)، (من حذر الموت أن يأتي)، (أخو الموت مستوتقاً)، (أنسان)، (علي رقيب له حافظ)، (أزال أنية)، (أخرج ذا يزن)، (أفاد الملوك فأفناهم)، (أخرج ذا حزن)، (فاقتادني)، (أمنع من الرّسن)، (عاصيت قلبي). "قال إحساس بالزمن

يقترب مع الإحساس بالفناء، فالوجود هو الوجود الزماني، ومن هنا ارتبط جدل الإنسان مع الكون بالخوف والشقاء والقلق⁽¹⁾.

فهذه الاستعارات الممكنة التخيلية عملت على تشخيص الدهر والموت ومتعلقتهما. والتشخيص هو إضفاء الأوصاف والخواص الإنسانية على الأشياء⁽²⁾ وهو "ضرب من التعبير يعد من أقوى أركان الصورة الشعرية وأعمدها فيه"⁽³⁾. وهو يسهم "بشكل فاعل في الكشف عن إحساس الشاعر الجاهلي بالدهر، ولم يأت تعبير الشاعر عن الدهر تعبيراً مباشراً، وإنما جاء ليكشف عن تخيل الشاعر له، وإعطائه شكلاً ما"⁽⁴⁾. فالتشخيص يبدأ بالتخيل، فالإنسان الذي يجهل شيئاً ولا يعرفه تأخذه الدهشة والفضول لمعرفة هذا الشيء، وعندما لا يقدر على فهم الأشياء والظواهر، فهو يسقط عليها صفاته، ويجعل من نفسه مرجعاً للمعرفة، ومن ثم يكون التشخيص⁽⁵⁾.

وعموماً: " فالدهر عند القسم الأكبر ممن كان يقول به من العرب هو القدر"⁽⁶⁾. "وهم ينسبون (إليه) عامة ما يكرهون من فرقة أو فقر أو موت"⁽⁷⁾. فهو عندهم القوة الحاملة للتغيير

(1) حسني عبد الجليل يوسف، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، ص7.

(2) يوسف حسين بكار، قضايا في النقد والشعر، ص35.

(3) المرجع نفسه، ص34.

(4) موسى ربابعة، تشكيل الخطاب الشعري، ص 105

(5) خالد محمد الزواوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة، الطبعة الأولى، 1992، ص 118.

(6) مصطفى عبد اللطيف جياووك، الحياة والموت في الشعر الجاهلي، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، 1977، ص 89.

(7) المرجع نفسه، ص 91

الهدمي، الذي يتجلى في الإنسان والمكان، بحيث تصبح هوية هذين العنصرين ملتصقة بالخطية الزمنية المتحركة الممتدة بلا توقف⁽¹⁾.

شخص الشاعر كل من ريب المنون، والسقم، والحزن في ثلاث استعارات مكنية متتالية، ليسند إلى كل من منها فعل الرجم بصورته القصدية المترصدة العشوائية، المفزعة، التي تؤول إلى النهاية الوخيمة، معبراً عن ذلك الترصد المستمر بصيغة المبالغة (رجيم). وهذه الهياكل الإنسانية الثلاث والفعل المرتبط بها، والنتيجة التي آل إليها الفعل، كل ذلك يكشف عنصر التأزم لدى الشاعر، فهو يعيش القلق، والخوف والمطاردة والحصار، وهو طريدة دائمة محاصرة بالرجم تنتهي إلى الفناء. فالإنسان مستضعف مستلب ليس إلا هدفاً وغرضاً ومرمى لهذه الحركة الهدمية.

ويعود ليشرح الدهر والموت غير مرة، فالفعل الإفنائي المنسوب إلى الدهر يشمل الإنسانية (لا يغادر صغيراً ولا كبيراً)، والموت يأتي لا محالة وإن ظنه يؤخره، والموت رقيب حافظ، وهو يزيل أدينة صاحب الملك عن ملكه، ويخرج ذا وزن من قوته وسلطانه، يأتي الملوك فيفنيهم رغم قوتهم وسلطانهم، أما الارتحال والهروب (ارتباد البلاد) فيشخص إنساناً ضعيفاً عاجزاً عن الحماية.

والواضح أن الشاعر يحاول استقصاء أولئك الذين يملكون القوة والسلطان، أي أولئك الذين يملكون أسباب الحياة والبقاء فيها، ومع ذلك فالموت يقبض أعمارهم وهم الأقوياء.

ويتشكل فعل الدهر والموت عبر الاستعارات في (يغادر، يأتين، أنسان، أزال، أخرج، أفاد، أفناهم)، وهي أفعال تكشف القدرة المطلقة، والفعل الشامل عبر حدود الزمان والمكان

(1) كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي (البنية والرؤيا)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص 324.

والحتمية. وهذه رؤيا عامة عبر عنها شعراء الجاهلية كلبيد وزهير وطرفة وغيرهم، كما عبر عنها الأعشى.

ويقف الشاعر عند الشيخوخة التي هي أحد رموز التحول السلبي والفناء؛ ليرسم حالة التعقل والحكمة، والرزانة القسرية، بعد جموح الشباب، فالشاعر يوازن بين حالتين، إحداهما حاضرة ماثلة، والأخرى طواها الماضي مع الشباب. فالحاضر إذعان للشيخوخة ومتطلباتها، يترتب عليه عصيان المشاعر والملذات والشهوات، أي انسحاب من الحياة بصورة هادئة، بعد أن كانت النفس غارقة فيها، وهذا ما يجعل القلب خاوياً بارداً ليس له شجن. ويأتي التعبير عن ذلك استعارياً عبر التجسيم والتشخيص، فهو ينتقل بذاته من التشخيص إلى دائرة التجسيم عبر الاستعارة المكنية، إذ جعل ذاته دابة تستسلم للقياد بعد أن كانت جامحة لا تسلم الرسن، وبشخص قلبه إنساناً يعاصيه، بعد أن رضخ للشيخوخة.

واللوحة كاملة يتكامل فيها الدور الاستعاري الذي يكشف حساسية الشاعر تجاه صروف الدهر وتحولاته، فهي ترسم حالة الخوف والترقب والإحساس بالمطاردة والتبدل وحتمية التغيير، وتتبعها حتمية الاستجابة التي تؤول إلى حالة البرود والعقم والخواء في الحياة.

فهذا التشكيل الاستعاري يقوم على التراكم والتلاحم، حيث تعبر بنا التشكيلات من فكرة إلى أخرى، حاملة التوتر والتأزم وهواجس النفس، يربطها خيط داخلي، يقودها جميعاً إلى غاية واحدة.

وهذه الاستعارات مكنية، والمكنية "تستوجب مزيداً من الإغراق في التخيل والفكر، حتى يكون إنتاج موادها المنصهرة أصلب وأقوى تماسكاً، وتكون جزئيات المادة أكثر تآلفاً، وأقل

تميزاً، وكلما اشتدت الرابطة على هذا النحو كان أثرها أسرع في دخول حظيرة الشعور، وأقوى
تمكناً من النفس والإحساس⁽¹⁾.

وقد جاء الشاعر بالفكرة عامة في عتبة اللوحة بصورة سردية مباشرة، مؤكداً إياها
بالقسم والحصر: (لعمرك ما طول هذا الزمن، على المرء إلا عناء معن)، وعمد إلى إثبات
فكرته من خلال الاستفهام الذي يؤول إلى النفي والإنكار: (فهل يمنعني ارتياد البلاد)، والاستفهام
الذي يؤول إلى الإذعان والتسليم: (أليس أخو الموت مستوثقاً)، فالجواب ينحصر في (بلى)؛ لأنه
لا مجال للإنكار أمام هذه الحقائق التي تثبت الحتمية.

وقد لعبت صيغ الأفعال دورها في إظهار المعنى، فقلوه (أزال، أخرج، أفنأهم) على
وزن (أفعل) أفادت التعدية، حيث عملت الصيغة على إلصاق الفاعلية بالدهر، في حين وقع فعل
الهدم على الإنسان (أذينة، ذا يزن، أفنأهم، ذا حزن). أما قوله (أقتاد) على وزن (أفعل)، أفادت
القوة والمبالغة وإظهار التكلف في الانقياد، فالفعل لا ينبع من طبيعة، وإنما هو إجبار وإكراه
للنفس على الانقياد. أما صيغة المبالغة (رقيب) (فعل)، فترسم حالة المتابعة والحصار، يدعمها
اسم الفاعل (حافظ)، واسم الفاعل مستوثق، الذي يؤكد حالة التأكد والتمسك للأمر. أما المصدر
ارتياد (أفعل) فيدل على المبالغة في الترحال هرباً، وإن كان ذلك يؤول إلى الفشل. وتؤكد
الأداة (قد)، قبل الفعل (أنسان)، جهل الإنسان بحقيقة الموت حين يظنه ينساه (قد أنسان) وهو
مستوثق عليه.

ويكثر الشاعر من استخدام الطباق الذي يظهر الشمولية، في الخضوع للفعل ونتائجه
(يجنونه، لم يجن)، (شارخ، يفن)، (مستوثقاً، أنسان) (طاوعت، أقتادني، أمنع).

(1) أحمد الصاوي، فن الاستعارة، ص 221.

فاللغة تقوم بدورها البارز في إظهار المعنى وتجليته، في إطار هذا التشكيل الاستعاري، الذي اتكأ على الفعل بتجلياته البصرية الحركية، فتجلى به التشخيص الذي نقل التجربة من حيز العقلانية إلى حيز الحس والحركة والحياة. وكان التشخيص ديدن الشعراء الجاهليين، وربما يعود ذلك إلى أمرين⁽¹⁾:

"الأمر الأول: وهو يبدو أكثر اتصالاً بطبيعة التفكير الجاهلي وموقفه الخاص من الدهر، إذ أنه كان ينظر إلى الدهر على أنه فاعل، ولذلك لا بد أن تظهر آثار هذا الفاعل، وتنعكس على شكل يلامس ويحس، لأن الدهر مجرد لا يرى، وإنما نسبت إليه الأفعال التي يمكن أن تكون خارقة.

وأما الأمر الثاني: فإنه متعلق بصيغة التعبير بالمحسوس عن المجرد، فهي ليست خاصة باللغة العادية، وليست خاصة بالحلم، إنها أيضاً جوهر العمل الشعري واستراتيجية الشاعر الكبرى، وما كان لهذا التحويل الحسي أن يتم دون تصوير شعري".

وكثيراً ما نجد هذا التراكم الاستعاري عند الشاعر أثناء وقفاته الطويلة أمام رحلة الزمن وتاريخ الأمم ومصائرهما، وكأنه ينسى ذاته وهو ينهل من التجربة الإنسانية، التي تتجسد عبرة وعظة، وتؤول إلى حكمة يرسمها الشاعر لغة⁽²⁾:

أَلَمْ تَرَوْا إِرْمَاءً وَعَادَا أَوْدَى بِهِمَا الذُّلُّ وَالنَّهَارُ
وَقَبْلَهُمْ غَالَتِ الْمَنَائِبُ طَسَنَمَا وَلَمْ يَنْجِهَا حِذَارُ
وَحَلَّ بِالْحَيِّ مِنْ جَدِيسٍ يَوْمَ مِنَ الشَّرِّ مُسْتَظَارُ

(1) موسى رابعة، تشكيل الخطاب الشعري، ص 103-104.

(2) الديوان: 11-1/53. أودى بهم: أفناهم. مستطار: شديد. غمدان: أشهر قصور اليمن وعمائرهما القديمة. الخيار: الذهب والمال مطلقاً. جائحة: داهية. جو: مدينة قديمة سميت بعد ذلك اليمامة. باروا: هلكوا. الحد: نهاية الشيء. وبار: من مساكن عاد في الأحقاف. بفيء: يرجع. الغاقة: الجوع والعوز.

وَأَفْلُ غَمٍّ دَانَ جَمْعُوهَا لِلدَّهْرِ مَا يَجْمَعُ الْخَيْرَ أَرُ
فَصَبَحَتْهُمْ مِنَ الدَّوَاهِي جَالِحَةٌ عَقَبَهَا الدَّمَارُ
وَقَدْ غَنَوْا فِي ظِلِّ مَلِكٍ مُؤَيَّدٍ عَقْلُهُمْ جَفَّ أَرُ
وَأَفْلُ جَوْ أَتَتْ عَلَيْهِمْ فَأَفْسَدَتْ عَيْشَهُمْ فَبَارَوْا
وَمَرَّ حَذَّ عَلَيَّ وَبَارٍ فَهَلَكْتَ جَهْرَةً وَبَارُ
بَلْ لَيْتَ شِعْرِي وَأَيْنَ لَيْتَ وَهَلْ يَفِيئُنَّ مُسْتَعَارُ
وَهَلْ يَعْوَدَنَّ بَعْدَ غُسْرِ عَلَيَّ أَخْسِي فَاقَةَ يَسَارُ

فقد اتسعت المنطقة الاستعارية في الأبيات السابقة، وظهر العديد من بؤرها، التي عمده الشاعر في معظمها إلى التشخيص، الذي آل فيه الذهني إلى الحسية، إذ اتخذ فعل البشر وظائفهم وصفاتهم، فقد شُخص كل من الليل والنهار عبر الاستعاريتين المكنيتين الأصليتين؛ إذ أسند إليهما فعل الإفناء (أودى)؛ لينفذ من خلال ذلك إلى بيان أثر الامتداد الزمني بهؤلاء.

أما المنايا فتشخص عدواً، يأتي على حين غرة فتأخذ طسماً، ويشخص الحذار إنساناً عاجزاً لا يستطيع حماية طسم من خلال الاستعاريتين المكنيتين في (غالت المنايا)، (ولم ينجهما الحذار)، ويستعير لليوم الحلول عبر الاستعارة المكنية (حل يوم)، وتشخص الدواهي لتأتي أهل غمدان صباحاً، كما تأتي أهل جو وتفسد عيشهم، أما الملك، فيجسد في حيز محدد ترتسم له ظلال تنعم بها أهل غمدان قبل أن تأتيهم الدواهي، وهو بذلك يشبه محسوس بمحسوس.

ويتابع الشاعر فيض التشخيص عبر الاستعارات المكنية، فالحد يمر (ومرَّ حد)، والمستعار -الذي قصد به معطيات الماضي- ويذهب ولا يعود (وهل يفيئن مستعار؟)، واليسار

تخضع عودته للسؤال المحاط بالشك. وأما ليت فتأى، فيتساءل الشاعر عن مكانها (وأين ليت؟)؛ لينفذ من خلال الاستفهام إلى بعد تحقق الأمان.

وهذه اللوحة الاستعارية حافلة برموز الموت والفناء سواء في الأسماء، (الليل والنهار، تتابع الأيام، المنايا، الدهر، الشر، الدواهي، جائحة، الدمار، الحد (النهاية)، المستعار، فاقة)، أم في الأفعال: (أودى، غالت، لم ينجها، حل يوم، أتت عليهم، أفسدت، هلك)، وهذا الحشد من الرموز يمارس سلطته على اللوحة، التي باتت تدور في إطار الموت بأشكاله المتباينة، التي تشكل حلقات لسلسلة واحدة.

وتبدأ اللوحة ببسط حالة من حالات الفناء التي تمت بفعل توالي الأيام وهي قصة إرم وعاد، تبسط نحويًا من خلال الاستفهامية المنفية (ألم)، التي لا بد أن يجاب عليها بـ(بلى)؛ لأن الشاعر يبسط حالة قائمة ماثلة لا مجال فيها للإنكار أو النسيان أو التجاهل، ولذا؛ فهي حالة تتفتح على العبرة، والعظة، وتشكل دليلاً دامغاً على الفناء الذي وقع فعلاً، ودلل عليه بصيغة الماضي (أودى).

ثم يأخذ فكر الشاعر بالتداعي في فضاء حكايات التلاشي بألوانها، مستنداً إلى التراث الإنساني الواقعي، الذي بات حجة للحاضر، الذي يرى غده من خلال مصير الماضي. فالشاعر بحكمته يستنطق المستقبل من خلال الارتداد في أعماق الماضي (قصص طسم، وجديس، وأهل غمدان، وجو، ووبار...)، كل أولئك الذين هلكوا فلم ينفعهم حذار أو ملك أو غيره من أسباب القوة والسلطان.

ومما يتضح من هذه الأبيات "أن حكمة الأعشى، تكشف عن ثقافته التاريخية وخبرته بالحياة، ونرى فيها ضرباً من الرقي العقلي أصابه الشاعر من صلاته بالحضارات المجاورة"⁽¹⁾. وكثيراً ما يتجلى إحساس الشاعر بحركة الزمن من خلال وقوفه عند الشيخوخة، يرسم معالمها في صورته الخارجية، وفي أعماق نفسه، فتبدو فضاء من التحولات الفجائية، حيث تشكل الضعف الجسدي والفناء المعنوي، كما تشكل بداية الانفتاح على الفناء المادي التام فهي "خطام المنية"⁽²⁾ و"تذير الموت"⁽³⁾، يقول⁽⁴⁾:

عَلَى أَنَّهُ إِذَا رَأَيْتَنِي أَقْبَا دُ قَالَتْ بِمَا قَدْ أَرَاهُ بِصِيرَا
رَأَتْ رَجُلاً غَائِبَ الْوَاقِدِي نِ مَخْتَلِفَ الْخَلْقِ أَغْشَى ضَرِيرَا
فَإِنَّ الْحَوَادِثَ ضَعْفَ ضَعْنِي وَإِنَّ الَّذِي تَعْلَمِينَ اسْتَعِيرَا
إِذَا كَانَ هَادِي الْفَتَى فِي الْبِلَا بِ صَدْرَ الْقَنَاقِ أَطَاعَ الْأَمِيرَا
وَخَافَ الْعِثَارَ إِذَا مَا مَشَى وَخَالَ السُّهُولَةَ وَعَثَا وَعُورَا
وَفِي ذَاكَ مَا يَسْتَفِيدُ الْفَتَى وَأَيُّ أَمْرٍ لَا يُلَاقِي الشُّرُورَا

ففي الأبيات السابقة، يتعالق التشكيل الاستعاري بالتشكيل الكنائي؛ لرسم حلول الشيخوخة، فالشاعر يرسم عتبة اللوحة بالتشكيل الكنائي، حيث عمد إلى الانفتاح بصورة بؤرية جوهرية تشكل قلب المعنى، وهي صورة الكيان البشري المهدم الذي يستند إلى قوة الآخرين،

(1) وهب رومية، قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي، ص 164.

(2) الجاحظ، البيان والتبيين، 333/2.

ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الأبياري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، الطبعة الثانية، 1372هـ - 1952م، 41/3.

(3) ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، 41/3.

(4) الديوان: 24/12-29. الوافدان: العينان. مختلف الخلق: متغير غيرته الحوادث عما عهدته. ضعضعه: أفناه وهدمه. الوعث والوعور: الطريق الخشن العسير.

صورة بصرية حركية حية، هنالك مشهدية انهزامية واضحة المعالم تشكل البؤرة المركزية، وتمارس سلطتها على المعنى وامتداداته. وتلك الصورة المستقاة من الواقع تصور حركية الشاعر القائمة على التحول السلبي القسري، وترسم فيضاً من الإحياءات التي حملتها الكنايات العنقودية الواردة في قوله: (إذ رأنتي أقاد) (غائب الوافدين) (مختلف الخلق) (أعشى ضريراً)، حيث ترسم الضعف والعجز والاستسلام، وتغير الصورة الخارجية تغيراً تاماً، وقد تجلى ذلك في صورة الاتكاء على الآخرين، والعينين الغائرتين، واختلاف الملامح، والعشى والعمى. فتلك إشارات مخصوصة مقصودة تتدفق لوصف الحالة.

بيد أن هذه المشهدية السلبية تزداد سوداوية بظهورها أمام الحضور الأنثوي الذي يشكل خلفية اللوحة، الأنثى الممتدة بجذورها إلى الماضي، ويشكل وجودها نقطة التحام الماضي القادم عبر الذكرى قوة ومجداً، والحاضر القابع في الهزائم والانسحاب والاستسلام، ضمن إطار الجبرية الزمنية ومعطياتها. بيد أنه جعلها الأنثى الحانية المفجوعة باختلاف الصورة وانهدامها. ثم تتحول (الأنثى) الشاعرة إلى (الهو المستكرة)، إذ يقف الشاعر بعيداً وهو يرسم ذاته الجديدة الغريبة، ولذا؛ يتحول الحديث عن الذات إلى الحديث عن الهو المستكرة؛ ليوحى بذلك التغير اللامحدود في الصورة.

لقد تبدلت الصورة القديمة وحلت مكانها صورة جديدة غريبة لا تعرفها (رأت رجلاً)، فقد فقدت صورته اتصالها بالرجل القديم الذي كان هو، وهذا ما شكل عنصر المفاجأة والغرابة والفجعة عند المرأة، التي لعبت دور المحبة الحانية حنو الماضي الذي كانت شاهدة عليه، وحاول الشاعر إثباته من خلال فعل اليقين المسند إلى ياء المخاطبة (الذي تعلمين). فبنية التكرار تتسع لفيض من الإحياء حول التحولات التي غيرت ملامح الرجولة والشباب والقدرة.

ويأتي العنقود الاستعاري الذي يشكل اللوحة؛ ليحمل تبرير الشاعر لحالة الضعف والتهدم، ولصورته التي فقدت انتماءها للماضي، حيث تبرز مجموعة من البؤر الاستعارية الدالة، (الحوادث ضعضعني)، (الذي تعلمين استعيرا)، (هادي الفتى صدر القناة)، (أطاع الأمير)، (لا يلاقي الشرورا).

فالشاعر يشخص الحوادث عبر الاستعارة المكنية التخيلية المطلقة، ويعطيها صفة الفاعلية أمام الغياب الكامل لإرادته، وقد نسب إليها فعل الهدم والإفناء، وخلخلت الثبات، وزعزعت القوة، مختاراً لذلك الكلمة المناسبة من الناحيتين اللفظية والموسيقية الموحية، فقد أوحى الكلمة بتركيبها اللفظي، حيث تتابعت (الضاد والعين) غير مرة، بذلك التقسيم والتفكك والهدم. أما الشباب فيجسد مادة تستعار وفي ذلك تعالق بين الاستعارة والكناية البسيطة، حيث يدل ذلك على مضي عصر الشباب بزهو وعنفوانه وما يحمل من القوة والطاقة، وقد جاء بالجملة الفعلية (تعلمين) التي يتصدرها فعل اليقين محاولاً إثبات المذكور وتأطير الماضي بالدليل والبرهان، فهو يحاول برهنة المستدعي عبر الذاكرة (الماضي)، وإن كان الحديث يحمل أنفاس الشكوى والحسرة التي تبسط أمام المرأة، فهو يبسط أمامها هزائمه واستلابه وإحباطاته الحاضرة، أمام الماضي المغاير الذي تعرفه.

وأمام الحصار الهدمي الذي يعيشه الشاعر حيث سلطة الحوادث وقصديتها، وأمام الانسحاب القسري لصورة الشباب بعنفوانها وطوفان المقاومة فيها وتبلور حالة الشيخوخة، تتبلور حالة الضعف والاستسلام وجبرية الاعتماد على العصا. وهنا يشخص الشاعر العصا؛ لتأخذ دور الهادي والأمير، ويأتي تشبيه العصا بالأمير عبر الاستعارة التصريحية؛ ليدل على خضوعه واستسلامه وانقياده، فهي التي يتوكأ عليها في عجزه، حيث بات يخاف العثار والسقوط إذا مشى، وبحسب الأمر السهل صعباً عسيراً، فهو مستعبد للعصا، مطيع لها طاعة ترضيها

حالة الشيخوخة والضعف، وإن كانت هذه الحالة من العبودية تحقق بعض الأمان مقارنة بحالة العثار والإحساس بصعوبة كل شيء حتى اليسير، وهذا ما جعله يسلم القيادة لها. وقد جاءت جميع استعارات الشاعر السابقة استعارات وفاقية.

لقد استطاع الشاعر من خلال الحضور الأنثوي أن يبيت ما في أعماقه، كما استطاع ذلك الوجود أن يرسم أبعاد المأساة ويعمق أبعادها، فهي امرأة تعرف قوته ومجده، وتصدّم بواقعه، فيأخذ أمامها دور المبرر والشاكي.

ثم ينسحب الشاعر من المشهد بوقوف عقلاني، يقوم على الاستسلام المطلق، إذ يجعل ذلك عبرة مستفادة، ويدعن لطبيعة الحياة التي لا بد أن يلاقي فيها الشرور، مشخصاً الشرور عبر الاستعارة المكنية الأصلية التخيلية المطلقة، حيث يخضع سائر البشر لحتمية ملاقات الشرور، وقد جاء ذلك عبر صيغة الاستفهام التي تنيد النفي في قول الشاعر: "وأيّ امرئ لا يلاقي الشرور؟".

وهنا يخرج الشاعر تجربته من إطار الذات الفردية؛ ليدخلها الإطار الإنساني؛ وهذا يجعلنا نقول بأن النموذج الفني للإنسان قد قام بوظيفة اجتماعية، إلى جانب وظيفته الفنية، لأنه بلا شك كان ذا أثر في مساعدة الشاعر على شيء من التوافق النفسي حين ربط معاناته بمعاناة البشر جميعاً، وربط الواقعة الخاصة بقانون عام ينتظم الناس جميعاً⁽¹⁾.

وقد انعكست حالة الاستسلام التي يعيشها الشاعر على لغته وتراكيبه، فقد غابت صيغة الفاعلية عن الشاعر، واقتصر وجوده (نحوياً) على دور المفعول به ونائب الفاعل في معظم المواضع؛ وذلك بما يحقق دور المتلقي المنقاد، ويبرز غياب سلطة الذات (رأيتني، أقاد، أراه، رأيت رجلاً، ضعضعنني، تعلمين). أما دور الفاعل عنده فيبرز في مواضع الطاعة، والخوف

(1) حسني عبد الجليل يوسف، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، ص 118.

والاعتبار وملاقاة الشر (أطاع الأمير، خاف العتار، خال السهولة وعثا يسيرا، يستفيد الفتى، يلاقي الشرورا).

واعتمد الشاعر على إيراد مجموعة من الصفات المتتابعة، لبسط الحالة: (غائب الوافدين، مختلف الخلق، أعشى، ضريرا)، فهذه الصفات الأربعة تبعت موصوفاً واحداً (رجلاً). كما اعتمد الحال لإظهار ذلك، فالحال الأولى التي جاءت على صورة الجملة الفعلية (أفاد)، بلورت بجلاء واقعه الجديد في حاضره بصورة عامة، أما الحال المفردة (بصيرا) فأظهرت حالة العمى التي آلمت المرأة كما بينت منزلته لديها (بما قد أراه بصيراً؟). وأكثر من استخدام أدوات التوكيد سخونةً بثبت الحالة التي وصل إليها، وإن كانت تبدو غير معقولة قياساً بالماضي، (أنها، إنَّ الحوادث، إنَّ الذي).

ويشكل الانسحاب من عالم المتع عامة، وعالم المرأة خاصة، ومحاربة المد العاطفي

والمد الشهواني، أهم معالم التحول في ذات الشاعر، يقول (1): -

وَبَانَتْ بِهَا غَرَبَاتُ النَّوَى وَبُدِلَتْ شَوْقًا بِهَا وَادَّكَارَا
فَفَاضَتْ دُمُوعِي كَفَيْضِ الْغُرُو بَإِمْسَا وَكَيْفِيَا وَإِمَّا انْجِدَارَا
قَلِيلًا فَتَمَّ زَجَرْتُ الصَّبَى وَعَسَادَ عَلَيَّ عَزَائِي وَصَارَا
فَأَصْـبَحْتُ لَا أَقْرَبُ الْغَانِيَا تَمُزْجِرَا عَنْ هَوَايَ اَزْدِجَارَا
وَإِنَّ أَخَاكَ الَّذِي تَعْلَمِينَ لِيَايُنَا إِذْ نَحُلُّ الْجَفَارَا
تَبَدَّلَ بَعْدَ الصَّبَى حِكْمَةً وَقَنَعَهُ الشَّيْبُ مِنْهُ خَمَارَا
أَحَلَّ بِهِ الشَّيْبُ أَثْقَالَهُ وَمَا اعْتَرَهُ الشَّيْبُ إِلَّا اعْتِرَارَا
فَأَمَّا تَرَيْنِي عَلَى آلِي قَلِيلْتُ الصَّبَى وَهَجَرْتُ التَّجَارَا
فَقَدْ أَخْرَجَ الْكَاعِبَ الْمُسْتَرَا مِنْ خُدْرَاهَا وَأَشْبَعُ الْقَمَارَا

(1) الديوان: 2/5-11. بانَتْ: بعدت. النوى: البعد والفراق. غربات: جمع غربة وهي فراق الوطن. وكشف

الدمع: انهمر. الصبى: الميل إلى لهو الشباب. صار سكن. اعتره: عرض له. الآلة: الشدة. قليت: كرهت

فهذه الأبيات المقتطعة من مقدمة القصيدة تنفتح على رحيل الحبيبة، ولا بد أن يترك ذلك الرحيل في نفس الشاعر الشوق والحنين الملح، والألم الذي يجتذب بكاءه ودمعه الغزير، وقد بين الشاعر غزارة دموعه من خلال التشبيه (ففاضت دموعي كفيض الدلاء). وهو هنا يصور نفسه عاشقاً صادق العشق معذباً بفراق حبيبته، حيث تدفقت مشاعر الأسى، فظهر ذلك على صورة بكاء متواصل.

بيد أن الشاعر سرعان ما يستفيق من حالة الخضوع لمشاعر العشق المحروم وعذاباته، فيعمل على قمع الذات التي عدها بحزنها هذا متصابية، واستبدل بذلك التأسى والعزاء، فهو يعمد إلى قمع ذلك المد العاطفي، وينتشل ذاته من حالة السقوط تحت وطأة الحزن الذي أعقب الفراق، بطريقة عقلية واعية تحقق السكينة والصبر والعزاء.

ويقف الشاعر عند ابتعاده عن عالم المرأة مبرزاً مداه، وهو يربطه بالشيخوخة وفعلها، مطلاً من خلال ذلك على ماضيه الحافل بالمغامرة، وتحقيق المتع والعب من الحياة وملذاتها. وهو يعمل على بلورة معانيه السابقة من خلال اللوحة، التي قامت على مجموعة من الاستعارات المتواصلة المترابكة، لتشكل بناءً متلاحماً، فقد شخص الشاعر (غربات النوى)؛ ليسند إليها فعل البين من خلال الاستعارة المكنية الأصلية التخيلية المطلقة، فهي التي بانّت بالحبيبة. وأما الشوق فيجسد مادة تبدل (وبدلت شوقاً بها وادكاراً)، وأما سيلان الدموع بغزارة بعد فراق الحبيبة، فيصبح فيضاً عبر الاستعارة التصريحية في الفعل (فاضت)، وهي من تشبيه المحسوس بالمحسوس قبل حذف أحد ركني التشبيه، ويشخص الشاعر كل من الصبي والعزاء عبر الاستعارتين المكنيتين التخيليتين ليزجر الصبي، ويعود العزاء، ثم يجعل الابتعاد القسري عن الغائيات (ازدجاراً) في الاستعارة التصريحية.

ونثلي ذلك مجموعة من البؤر الاستعارية المتممة للمعنى، ففي كلمة (أخاك) استعارة
تصريحية يقصد بها صاحبك، وهي استعارة وفاقية، حيث يمكن اجتماع طرفيها في شيء
واحد⁽¹⁾. وفي قوله (قنعه الشيب منه خماراً) يشخص الشيب إنساناً يقنع، عبر الاستعارة المكنية
التخيلية، أما امتداد الشيب وهو شيء محسوس بصرياً، فيصبح عبر الاستعارة التصريحية
(خماراً) وهو محسوس، فهذا من تشبيه المحسوس بمثله، كما يشخص الشيب ليحمل الأثقال عبر
الاستعارة المكنية (أحل به الشيب أثقاله)، وكذلك في الاستعارة المكنية (وما اعتره الشيب إلا
اعتراراً).

والواضح أن هذا التشكيل الاستعاري المكثف، عمل على التشخيص والتجسيد والتجسيم
بصورة بعيدة، كان لها دورها في إظهار المعنى، وإكسابه حيوية وبعداً.

"إن أفعال التجسيم والتجسيد والتشخيص، هي تلك النماذج التشكيلية، التي يتخذ الخيال
الاستعاري كل واحد منها وفقاً لما يتواءم وسياق الرؤيا وتيار التجربة. وهي تمثل مبدأ حسياً،
ومنهجاً معرفياً، ونمطاً جمالياً، فلسفتها مؤسسة على أن لكل شيء نموذجاً أو مظهراً أو مخططاً
يتمثل للوعي فيه ومن خلاله، لأن وجود الشيء لا يتحقق، ولا يمكن لحزمنا الضوئية أن تلتقطه
وتحيط به، إلا إذا تشكل ومثل للحضور شكلاً نلتقيه تخيلاً وتأملًا استبطانياً. وعندئذ يستطيع
الفكر الاتصال بغير المرئي بعلاقة تهیی لاندفاعه إلى ساحات الوعي والإدراك، بعد تحوله إلى
شيء مرئي يعكس حالة وجود خاصة"⁽²⁾.

(1) محمود السيد شيخون، الاستعارة (نشأتها وتطورها، أثرها في الأساليب العربية)، دار الطباعة المحمدية،

القاهرة، الطبعة الأولى، 1397هـ - 1977م، ص 76.

(2) نواف فوقرة، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، ص 263.

والشاعر وإن حاول أن يقنع ذاته وغيره بقبوله الابتعاد عن المرأة والملذات، فإن الصيغ اللغوية التي استعملها لتشي بما في أعماقه من الإحساس بالخضوع الإجباري القسري المتكلف لذلك البعد، إذ يبدو الشاعر في بؤرة اللوحة مسلوب الإرادة، فالشيب هو الذي قنعه الخمار، وهو الذي أحل به أثقاله، وهو الذي اعتره، وفي ذلك انسلاخ من شخصية الماضي، الذي تعرفه المرأة (الذي تعلمين) فهو ليس ماضياً خيالياً، بل كان حقيقة ماثلة يقيناً، وهذا ما أظهره استخدام فعل اليقين (تعلمين). ولعل اللفظ (أخاك) يوحي بذلك الانزياح في نظرة الشاعر للمرأة التي كانت في الماضي صاحبه، وكأنه يريد برهنة ذلك التهدم والنظرة الجديدة المصاحبة له من خلال اللغة.

فتلك الشخصية التي تعرفها ضمن إطار الزمان والمكان اللذين حدّدهما قوله: (إلياننا إذ نحل الجفارا) لم تعد هي، وهذه حقيقة ماثلة أمامها.

ثم يقف الشاعر على قمة المأساة الواقعة في الحاضر، ليعود منها إلى الماضي عبر الذاكرة، وكأنه يحاول نفسياً رأب الصدع، واسترجاع الأنفاس في هروبه من حاضره المهتمم الخائئ، فهو يحاول الإفلات من انكسارات الحاضر من ناحية، وستر واقع رجولته المهزومة من ناحية أخرى، فتظهر من خلال ذكرياته المرأة والقمار، حيث يظهر قدراته في الإيقاع بالكاعب وإخراجها من خدرها، وإشاعته القمار.

والأعشى في ذلك يقع في إطار الإنسانية، فهو يمثل الإنسان الذي يصارع الشيخوخة ويخنقه حصارها؛ فثقلت من ذلك بالعودة إلى الماضي. "خوف المرء من آثار الهرم والضعف وما يترتب عادة عنهما من تحول في حياته، بتلمس الانتقال من القوة إلى الوهن، ومن الفتوة إلى الشيخوخة، عامل جوهري يدفعه إلى الاستجداد بالماضي في محاولة منه إعادة خلقه من جديد

على مستوى التلقي، والاستقطاب الوجداني ولو إلى حين⁽¹⁾. "و حين تكون حقيقة الفناء في مواجهة الشاعر، يورد ما يحسه مثلاً للحياة الخسبة في سياق الذكرى والحنين إلى الماضي"⁽²⁾، والمرأة والقمار اللذان ذكرهما الأعشى وجهان من وجوه اللذة المقترنة بعنفوان الشباب وطاقاته وامتلائه بالحياة، أي وجهان للحياة المنفلتة من إطار الحاضر.

بيد أن الشيب الذي يردع صاحبه، فيبعده عن عالم المرأة بصورة إرغامية، لا بد أن يبعد المرأة ذاتها عن الرجل بصورته الحطامية المهذمة⁽³⁾:-

وَرَأْتُ بِيَانَ الشَّيْبِ جَا نَبِيَّهُ الْبَشَاشَةَ وَالْبَشَارَةَ
فَأَصْبِرْ فَإِنَّكَ طَالَمَ مَا أَعْمَلْتَ نَفْسَكَ فِي الْخُسَارَةِ
وَلَقَدْ لَبِستُ الْعَيْشَ أَجْمَعُ وَأُرْتَدَيْتُ الْإِبَارَةَ
وَأَصْبَبْتُ لَذَاتِ الشَّيْبِ بِ مُرْفَلًا وَنَعَمْتُ نَارَهُ

وقد جاء تعبير الشاعر عن تبدل حال المرأة المقترن برؤية الشيخوخة المرتسمة في وجهه، وما ترتب على ذلك من وجوب الصحو، والاكتفاء بما ناله من الملذات الكثيرة عبر التشكيل الاستعاري. فهناك مجموعة من البؤر الاستعارية العنقودية التي سارت جميعها نحو بؤرة واحدة محورها الشيخوخة، فشكلت لوحة قائمة على تلاحم خطوطها وانسجامها وتكاملها، وهذه البؤر هي: (جانبه البشاشة والبشارة)، (أعملت نفسك في الخسارة)، (لبست العيش)، (ارتديت الإبرة)، (نعمت ناره). فالشاعر شخص كل من البشاشة والبشارة عبر الاستعارة المكنية لتجانب الشيب، أما فناء العمر بلا نفع. فقد ربطه الشاعر بالتجارة الخاسرة عبر

(1) باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ص 160.

(2) مصطفى جياووك، الحياة والموت في الشعر الجاهلي، ص 198.

(3) الديوان: 20/24-24

الاستعارة التصريحية، أما العيش والإبارة فيجسدان ثياباً تلبس، وتجسد الذات ناراً ينعم بها الشاعر.

ويشكل الشيب في اللوحة الدافع الرئيس والحافز الكامن وراء نفور المرأة وابتعادها عنه، إذ يجسد الشيب القبح، وغياب البشاشة والبشر والنضارة، وكل معاني الجمال التي ترتسم في الشباب، ومثل ذلك التحول يستدعي الصبر وإعادة النظر في الاندفاع نحو المرأة، إذ لا بد من العودة إلى العقل والتوازن بعد أن نهل من اللذات، معبراً عن ذلك بالاستعارة الحاملة معنى الكلية والشمولية في تحقيق اللذة (لبست العيش أجمع) و(ارتديت الإبارة). كما تلتحم الكناية البسيطة في التشكيل الاستعاري لإظهار مدى الإحساس بالمتعة والتباهي بتحقيقها. (أصبحت لذات الشباب مرفلاً ونعمت ناره) فاللذات ترتبط بالشباب، كما يرتبط به الجمال والبشاشة، وأما الشيخوخة فيرتبط بها القبح وغياب النضارة والبشر، وهذا ما يصنع اللا تصالح مع المرأة، التي هي أصلاً مرتكز الحياة وجوهرها ولذتها "فالمرأة ليست مجرد شريكة للرجل في حياته، وإنما هي رمز الحياة نفسها أو بمعنى أدق يرتبط اقبالها بإقبال الحياة"⁽¹⁾.

يقول طاهر لبیب معلقاً على بعض أبيات الغزل: "هذا الإعلاء للحبيبة، قائم بالدرجة الأولى على مفهوم الزمن، فعندما يأتي الهرم يولي الحب، قوله قديمة مأثورة في الشعر العربي، وحقاً فإن الصبابة أو التصابي لا ينسجمان مع اهتمامات الرجل المسن، ولا مع الصورة التي يراه الآخرون من خلالها"⁽²⁾.

(1) حسني عبد الجليل يوسف، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، ص 115.

(2) الطاهر لبیب، سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجاً) ترجمة وتقديم محمد حافظ دياب، سينا للبشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1994م، ص 102.

"يدور الزمن دورته، وتمضي الحياة في سيرها قدماً، ويمضي معها الإنسان في رحلة العمر، فإذا بذلك الشاب الفارس الذي كان يملأ الأرض حيوية وأفعالاً يتحول إلى شيخ هرم، ينوء بحمل جسده، فضلاً عن حمل أعباء الحياة، ويمله الناس، وترفضه المرأة التي تبحث عن الشباب الدائم"⁽¹⁾.

وقد جاء حديث الشيب متلاحماً وحديثه عن الشباب، فهما "يشكلان معاً موضوعاً واحداً متداخلاً، يترجم موقف الشاعر إزاء الزمن في لحظة تألم واعتبار يستسلم فيها إلى استذكار محطات الماضي المفعمة بالبهجة ولذة الحياة، هروباً إليها من فعل الزمن التدميري وشراسة اللحظة الراهنة"⁽²⁾. فإذا نظر إلى الشباب على أنه جديد؛ لأنه مقترن بالسرور والقدرة على السعي والمغامرة من أجل السعادة، والشعور بأن للحياة قيمة يمكن التعبير عنها من خلال إشباع الرغبات إشباعاً مباشراً"⁽³⁾. فإن الشيخوخة تمثل جرحاً من ناحية وخوفاً من ناحية أخرى، إذ تثبت العلاقة بينه وبين الآخرين، ولا يعود مرغوباً عندهم، أي أنه لم يعد باستطاعته أن يحيا حياة منتجة"⁽⁴⁾، فيتخذ قسراً زاوية مهمة من زوايا الحياة لا يقدر من خلالها على التواصل مع الآخرين. ذلك التواصل الحيوي الذي تنشط به الذات، ويخصب به الوجدان، ومن الواضح أن اللوحة قامت على الصورة البصرية المرتبطة باللون الأبيض، لون الشيب الممتد في الرأس، وهذه الصورة اللونية وما ارتبط بها، "احتلت مساحة لا بأس بها في القصيدة العربية، حيث

(1) عبد الرزاق الخشروم، الغربة في الشعر الجاهلي (دراسة)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1982م، ص45.

(2) باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ص147.

(3) عبد الإله الصائغ، الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، ص137.

(4) زكريا إبراهيم، مشكلة الحياة، مكتبة مصر، 1971، ص187.

يتحول اللون الأبيض إلى وجهه المميت، فيمسي نذيراً بالعجز والوهن والموت، ويصيب العربي

بخيبة أمل في كل شيء، حيث يتحول عنه أصدقاؤه ونساؤه وتفارقه قوته الأولى⁽¹⁾.

ومثل هذه اللوحات الاستعارية الممتدة في جسم الحوار، الذي يقيمه الشاعر بقصد النفاذ

إلى بسط حالة التباين والتضاد بين صورتني الماضي والحاضر، والتوغل فيها، كثيراً ما تردد

في شعر الأعشى، يقول⁽²⁾:

وَقَدْ قَالَتْ قَتِيلَةٌ إِذْ رَأَتْني وَقَدْ لَا تَعْدَمُ الْحُسْنَاءُ ذَامَا
أَرَاكَ كَرِهْتَ وَأَسْتَحْدِثُ خَلْقَا وَودَّعْتَ الْكَوَاعِبَ وَالْمُدَامَا
فَإِنْ تَكُ لِمَتِي يَا قَتْلُ أَضَحْتُ كَانَ عَلَى مَفَارِقِهَا ثَغَامَا
وَأَقْصَرَ بَاطِلِي وَصَحَّوْتُ حَتَّى كَانَ لَمْ أَجِرْ فِي دَدْنِ غَلَامَا
فَإِنْ دَوَائِرَ الْأَيَّامِ يُفْنِي تَتَابَعُ وَقَعِهَا الذِّكْرُ الْخُسَامَا

والحوارية تبدأ بصوت الأنثى، (قالت قتيلة)، وقولها هو الذي يهز الشاعر ويحرك

مكونات ذاته، ويدفعه إلى بلورة حالة الشيخوخة وعرضها وتفكيكها وتفصيلها، وكأن الشاعر

ينتظر القول؛ ليعبر عن مكونات ذاته، فالأنثى حاضرة في عتبة اللوحة، وقولها يشكل مفتاح

الحوار، وهي ليست أية امرأة، هي (قتيلة) القادمة من الماضي؛ ولذا فإن حضورها هنا يشكل

منطقة الربط أو اللقاء بين الماضي والحاضر، بيد أنها في الماضي كان تحضر في فضاء الحب

والغزل وإشباع الرغبات، وهي هنا تحضر بعيداً عن مظاهر التواصل، تحضر لقراءة الصورة

(1) إبراهيم محمد علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، ص 158.

(2) الديوان: 5/29-9. الذام: العيب. اللمة: الشعر المجاوز شحمة الأذن. أقصر عن الأمر: انتهى وكف. الددن:

اللهو. الذكر: السيف الصارم.

الخارجية والداخلية المستغربة والمستهجنة؛ ولهذا يشكل قولها حيزاً استثنائياً واستفزازياً؛ لأنه يبرز الناحية الهدمية المؤلمة والخائفة عند الشاعر.

وقد جاء البناء النحوي لقولها على صورة جملة فعلية يتصدرها حرف التحقيق (قد) إذ يسبق الفعل الماضي (وقد قالت)؛ مما يؤكد القول الذي لا مجال فيه للشك، فهو يقع في دائرة التوكيد واليقين. واقترن ذلك بالرؤية العفوية المفاجئة (إذ رأيتي).

ثم تأتي الخارطة الاستعارية يتعالق في داخلها التشبيه والكناية والاستعارة البسيطة، لتبين ماهية القول الذي يستثير الأحاسيس، وتستفيض به المشاعر المخبوءة، حيث يبين الشاعر وعيه بالشيخوخة وإحساسه تجاهها، كما يعقلها.

تبدأ أولاً بالخبرية المباشرة (أراك كبرت، واستحدثت خلقاً)، ثم الاستعارية الكامنة في (ودعت الكواعب والمدام). حيث يشبه الانسحاب الهادئ من عالم المرأة وعدم التواصل معها بالوداع، عبر الاستعارة التصريحية في الفعل (ودعت). وتشخص الخمر امرأة يودعها الشاعر عبر الاستعارة المكنية الأصلية الوفاقية، فقتيلة قرأت في صورته الجسدية الخارجية، وصورته النفسية الداخلية ذلك التغير العميق، فقد كبر وتغير خلقه، فأنصرف عن ملذاته المعهودة التي كانت تتملكه، فهي نعي شبابه، بل تعرفه تماماً؛ ولذا ترى بوضوح ذلك التباين بين صورتي الماضي والحاضر، وقتيلة، كما يذكر ناصر الدين الأسد، واحدة من القينات التي اقترن مجلسها بغيرها بالخمر والغناء والموسيقى واللهو⁽¹⁾.

فقد كانت الحياة كل الحياة عند الأعشى، ليست سوى الاستمتاع بالملذات الثلاث، النساء والخمر وغناء القيان مجتمعة؛ وهذا ما يحل موقف قتيلة من تغيره.

(1) انظر ناصر الدين الأسد، القيان والغناء في العصر الجاهلي، ص 90، 225 وما بعدها.

وقد جاءت الأفعال في معظمها، بزمنيتها الماضية؛ لتؤكد تحقق الوقوع، (قالت، رأيتي،

كبرت، استحدثت، ودعت)، فالحالة الجديدة باتت واقعاً محققاً لا يخضع للشك.

ويأتي شرح الشاعر للحالة وتبريره لها عبر تعالق التشبيه بالاستعارة، فملاح

الشيخوخة جسدها اللون الأبيض الذي يشبه الثغام، ثم تتعاقب البؤر الاستعارية (أقصر باطلي)،

(صحوت)، (أجر في ددن غلاما)، (يفني تتابع وقعها الذكر الحساما)، وفيها يشخص الباطل

عبر الاستعارة المكنية الأصلية التخيلية الوفاقية؛ ليندحر أمام القصد والاعتدال والعقلانية التي

عاد إليها الشاعر ضرورة تفرضها المرحلة. وأما العودة إلى الرشد، فيستعير الشاعر لها

الصحوة عبر الاستعارة التصريحية في الفعل الماضي (صحوت)، وأما اللهو (السدن) فيجسد

حيزاً مكانياً (ملعباً) عبر الاستعارة المكنية التخيلية الوفاقية، إذ جرى فيه الشاعر في ماضيه،

لكنه نسيه في حاضره كأن لم يكن. ويشخص كل من (تتابع وقع الأيام والسيف) عبر

الاستعارتين المكنيتين التخيليتين الوفاقيتين فالأول يفني، والثاني يفني.

والشاعر هنا يشير إلى الزمن بقوله: (تتابع الأيام)، وهو بذلك يشير إليه ببعض صفاته

فقد "استندت الرؤية الجاهلية للزمن والوجود إلى الظواهر؛ ولهذا فإنهم أشاروا إلى الدهر بأهم

صفاته، بوصفه فاعلاً محدثاً للتغيير، فهو الأيام، والليالي، والسنون، والعصور"⁽¹⁾.

فالشاعر وضع حداً لمغامرات الشباب، والتمادي في لذاته، ونسي ماضيه بتأثير التتابع

الزمني الذي يملك القدرة على الإفناء لكل شيء، حتى الأكثر صلابة وجده وقدره على

الاحتمال، وقد جاء بالسيف نموذجاً؛ لأنه يرى فيه الأقوى والأقدر على الصمود والاحتمال، بيد

أنه يتلاشى أمام وقع الامتداد الزمني. وإذا كان السيف يفني، فمن الطبيعي، إذن، أن يناله هو

هذا الهرم الهدمي، ويجر خلفه مظاهر الانسحاب من الدنيا وملذاتها.

(1) حسني عبد الجليل يوسف، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، ص 14.

والخارطة الاستعارية عبر تلاحمها بالتشبيه والكناية، استطاعت أن ترسم جمالاً إحساس الشاعر بشيخوخته، التي يدعي فيها الرزانة والعقلانية والرشاد، وإن كان ذلك جبرية تفرضها طبيعة المرحلة الواقعة في أواخر الخطية الزمنية، وحقيقة لا يريد لها. يقول النوبي معلقاً على ذلك الرضى القسري المتكلف: "يلحقنا نحن البشر تغيير الأيام، فتهدأ فورة الشباب في عروقنا، وتأخذ أنفسنا بالرزانة والجلال، ليس ذلك؛ لأننا نريد الرزانة والجلال ونفضلهما في صميم أنفسنا على حدة الشباب، ولكن لأننا لا نملك للأمر تبديلاً ولا تحويلاً، فنحن نجعل من الضرورة فضيلة، كما يقول المثل الإنجليزي"⁽¹⁾.

ويعلق وهب رومية، بصورة شاعرية، على واحدة من وقفات الأعشى المشابهة عند المشيب بقوله: "لقد رحل شباب الأعشى، فودعه وداعاً رقيقاً، قربه من صدره وشده إليه، فجفلت دمة ساخنة، وبدا دمع العين من غير نشيج، أو دمع القلب في غير صراخ، أو استغاثة، يخفف من المصائب ماض زاهر باللهو وحاجات الشباب، وأنه كأس سيشرّبها الناس جميعاً"⁽²⁾.
"قالإنسان الجاهلي في مواجهته لمشيبه، يحاول أن يلم شتات نموذج المحطم واقعياً، ولكنه في هذه المحاولة ينجح فنياً حين يفشل واقعياً، فقد رأيناه في نموذج هذا غير قادر على رآب الصدع، فالصدع أعمق وأكبر من أي مغالطة، وهو حين يصور معاناته، فإنه يجعلها رامية للتجربة الإنسانية في مواجهة الوجود والحياة"⁽³⁾.

(1) محمد النوبي، الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقديمه)، دار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 568/2.

(2) وهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثانية، 1979م، ص 342.

(3) حسني عبد الجليل يوسف، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، ص 118.

ومن وقفات الشاعر عند الشيخوخة، أيضاً، والتي تقوم على عدة استعارات متراكبة

تشكل لوحة، قول الشاعر غير مصدق ما آل إليه حاله، من اعتزال مظاهر المتعة واللذة⁽¹⁾:-

أَجِدُّكَ وَدَعْتَ الصَّبِيَّ وَالْوَلَدَ وَأَصْبَحْتَ بَعْدَ الْجَوْرِ فِيهِنَّ قَاصِداً
وَمَا خِلْتُ أَنْ أَتَّبَعَ جَهْلًا بِحِكْمَةٍ وَمَا خِلْتُ مَهْرَاسًا بِلَاذِي وَمَا رِداً
يَلُومُ السَّقْفِيَّ ذَا الْبَطَالَةِ بَعْدَ مَا يَرَى كُلَّ مَا يَأْتِي الْبَطَالَةَ رَاشِداً

ففي البور الاستعارية (ودعت الصبي والولادة)، (ابتاع جهلاً بحكمة)، يستعير الوداع للبعد عن اللهو والنساء على سبيل الاستعارة التصريحية الوفاقية الكامنة في الفعل (ودعت)، ويشخص اللهو (الصبي)؛ ليودعه بالاستعارة المكنية التخيلية الأصلية المطلقة الكامنة في الاسم (الصبي)، وأما الجهل والحكمة فيجسدهما الشاعر سلعتين عبر الاستعارة المكنية المطلقة، كما يستعير (الجور) وهو الانحراف عن جادة الطريق للاندفاع في الشهوات والرغبات عبر الاستعارة التصريحية في (الجور)، أما البطالة (الفساد والضياع والخسران) فتؤتى.

فالشاعر يندهش مما آل إليه حاله من البعد عن النساء واللهو، والركون إلى الاعتدال بعد سعة الانحراف، وقد رسم ذلك من خلال الاستفهام التعجبي الذي ابتدأ به (أجدك؟)، والموجه إلى الذات المنسلخة من أعماق الشاعر.

ويأتي عدم التصديق من سيرة الماضي القائم على الاندفاع مع عنفوان الشباب نحو اللذة، وذلك التصابي الذي غابت عنه العقلانية غياباً تاماً؛ حتى كان يشتري بالحكمة الجهل، ولذا؛ فإنه يبدو طبيعياً أن تكون حالة الحاضر الراضحة تحت وطأة العقل غير خاضعة للتصديق؛ إذ كيف يقر باختياره الحكمة بدلاً للجهل، والاستقرار بدلاً عن الارتحال، ويلوم صاحب الفساد على تجاوزه فيه، بعد أن كان يرى الرشاد فيمن يأتي الفساد.

(1) الديوان: 3-1/7. الولائد: الجواري. الجور: تجاوز القصد والانحراف عن الجادة. مهراس ومارد:

موضعان باليمامة. البطالة: الفساد والضياع والخسران.

فالشاعر رغم ادعائه الرشاد، فإنه لا يستطيع استيعاب حالة العبور من عنفوان الحياة ولذاتها وطاقتها، وغياب العقل فيها، حيث تأخذ نشوة التصابي، والاندفاع وراء العاطفة، وفيض الشهوات، فتقلب موازينه ولا يحس انقلابها، بل يظن الحق في الباطل، والرشاد في الجهل والفساد.

بيد أن هذه الحالة غير الواعية أو حالة الغفلة والضياح ليست مما يكره الشاعر، بل هي الحالة الأكثر تصديقاً عنده؛ لأنه انغمس فيها وعاشها بمداهها، فشككت بناء ماضيه الراسخ، حتى بات لا يصدق استبدالها وغيابها. فإن كان قد ادعى شراء الحكمة، فإنه يبدو في أزمة حقيقية، يرسمها السؤال الذي ابتدأ به، إذ يبدو إحساسه بالزمنية قريباً ومفاجئاً يجر مشاعر مختلطة. ولولا حلول الشيخوخة، وممارسة سلطتها القائمة على الحرمان، لم يظن إلى ذلك التغير ولم يكتشفه.

فالأعشى كغيره من البشر الذين يكتشفون الزمنية ويحسونها حين تسلبهم معطيات الحياة، "فالموجود الذي وحده يكشف هذه الزمنية هو الحقيقة الإنسانية، غير أن هذا الاكتشاف لا يتم بصورة خاصة ما دامت الحياة تستجيب لرغائب الإنسان"⁽¹⁾.

وكان لشعر البكاء على الشباب أهمية خاصة في شعر العرب، "قال أبو عمرو بن العلاء: - ما بكت العرب شيئاً ما بكت الشباب، وما بلغت به ما يستحقه، وقال الأصمعي: أحسن أنماط الشعر المراثي والبكاء على الشباب"⁽²⁾.

وتشكل الحرب واحداً من رموز الموت الكبرى، تتجسد أمام الجاهلي واقعاً ماثلاً مكروراً، وحقيقة تقع في قلب الحياة، ولذا؛ فإن التعبير عن الحرب يأتي من تلك المعاشاة الحسية

(1) فؤاد رفقة، الشعر والموت، دار النهار للنشر، بيروت، 1972، ص 28.

(2) ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، 3/ 41.

الوجدانية لماهية الحرب ومعطياتها؛ ولهذا فهناك كثافة في الشعور وعمق وزخم تبلورها اللغة في صورها الدالة، وهي ترسم التجربة. يقول الأعشى في الحرب (1):-

فَثَارُوا وَثَرْنَا وَالْمَنِيُّ بَيْنَنَا وَهَاجَتْ عَلَيْنَا غَمْرَةٌ فَتَجَلَّتْ
وَقَدْ شَمَرَتْ بِالنَّاسِ شَمَطَاءُ لَاقِحٍ عَوَانٍ شَدِيدٍ هَمَزَهَا فَأَضَلَّتْ
كَفُّوا إِذْ أَتَى الْهَامِرُ تَخْفِقُ فَوْقَهُ كَظِلُّ الْعُقَابِ إِذْ هَوَتْ فَتَدَلَّتْ
وَأَحْمَوْا حِمَى مَا يَمْتَعُونَ فَأَصْنَبَتْ لَنَا ظُعْنٌ كَانَتْ وَقُوفًا فَحَلَّتْ
أَذَاقَهُمْوْ كَأَسَا مِنْ الْمَوْتِ مُرَّةً وَقَدْ بَسَذْتَ فُرْسَانَهُمْ وَأَذَلَّتْ
فَجَادَتْ عَلَى الْهَامِرِ وَسَطَ بَيُوتِهِمْ شَأْبِيبُ مَوْتٍ أَسْبَلَتْ وَأَسْتَهَلَّتْ

يقوم التشكيل الاستعاري على مجموعة من البؤر الاستعارية التي تتشابهك يساندها التشبيه؛ لترسم ذلك الدور التدميري الشامل والممتد للحرب، كما ترسم تلك الأجواء الحافلة بالتوتر والتأزم والفجعة وطغيان المأساة؛ فقد استطاع الشاعر أن يصور أجواء الحرب الحامية اللوطيس، وقد اشتدت وعم الزحام والفوضى، وطغى الهول، وتجلّى الموت حتى بات مشخصاً يطوف بين المتحاربين.

تبدأ اللوحة برسم ذلك المد الغاضب الذي سار بخطين متوازيين من قبل الطرفين المتحاربين المندفعين للقتال، فهناك رغبة واندفاع وثورة متوازية (فثاروا وثرنا)، وهذه الثورة العارمة المتوازية أتاحت للمنية فرصة التواجد بين الطرفين لتحصد من هؤلاء وهؤلاء كما تشاء، كما أتاحت للشدائد والأهوال والغمرات فرصة الهيجان والظهور بوضوح. فالشاعر أقام

(1) الديوان: 9-5/40، 14. الغمرة: الشدة والزحام. هاجت: ثارت وانبعثت. شمطاء: عجوز. العوان في الأصل التي ولدت للمرة الثانية بعد بطنها الأول. لاقح: شديدة عظيمة. همزه: ضغطه وصرعه وعصره. أظله: دفنه وغيبه وأهلكه.

المعنى في البيت على عدة بؤر استعارية (ثاروا)، (ثرنا)، (المنية بيننا)، (هاجت علينا غمرة)، (فتجلت).

فالعصب والحقد والرغبة والاندفاع ومباشرة القتال بقوة يشبه بالثوران عبر الاستعارتين التصريحيتين، في الفعلين الماضيين المسندين إلى واو الجماعة وناء المتكلمين (ثاروا، ثرنا)، والمنية تشخص عبر الاستعارة المكنية الأصلية لتقع في قلب المعركة، وتقال من صميم الكيان البشري (والمنية بيننا)، فهي ماثلة قائمة تشكل حضوراً مادياً يمارس الفعل الإفنائي في بؤرة التواجد البشري، المفعم بالنشاط القتالي. وتصبح الغمرة عبر التجسيم والتجسيد مادة ووحشاً هائجاً يمارس فعل الهجوم عبر الاستعارتين المكنيتين (هاجت غمرة، فتجلت).

فالشاعر نقل المنية من حيز العقلانية والوجود الذهني إلى حيز المادة والحس، فجعلها تتوسط المكان بما يمنحها فرصة القرب والسيطرة والتمكن، في حين تتخذ الأحوال صفة الوحشية، ويكسبها الفعل والقدرة؛ لتوحي بتضاؤل القوى البشرية المتشابكة المتعاقبة. فهؤلاء الذين يصنعون الحرب يصبحون فريسة لشدائدها وأموالها، فالفعل يلتصق بغمرة الحرب، والإنسان الذي كان صاحب القرار والفعل بات المتلقي والواقع تحت السيطرة (هاجت علينا).

ويتبع ذلك غير استعارة تشخص فيها الحرب لإبراز دورها الهدمي الإفنائي الممتد، فقد (شمرت شمطاء، لاقح، عوان، شديد همزها، فأضلت)، فالحرب أنثى، ولكنها الأنثى بوجوهها المناقضة للجمال والحياة والبعث، فهي العجوز الشمطاء التي امتد عمرها، وقبح شكلها وفعلها، وأوحت صورتها باليأس والبؤس والنهاية، وهي الأنثى الحامل التي لا يدري ما تلد (لاقح)، وهي الأنثى التي تلد للمرة الثانية (عوان)، وهو وصف يطلق على النساء والبقر والخيول

وغيرها من الحيوانات⁽¹⁾. وفي هاتين الاستعارتين الأخيرتين يستوحي الشاعر معاني الخصوبة والتناسل والتوالد والامتداد، ولكن هذه المعاني، إذا كانت تستحضر في غير هذا الموضع لتصنع الحياة، فإنها هنا تحضر في جسد الموت، حيث تلد الحرب وتنمو ويلاتها وتتكاثر فجائعها، ويمتد دورها الإفنائي بلا حدود، فإذا أعطاها فعل الاستعداد والتهيؤ للانطلاق، عبر الفعل (شمرت)، فقد منح هذه الانطلاق الامتداد من خلال ربطه بالدور التناسلي الخصب للأنثى.

وهذا جعل الحرب في صورة إنسان وصورة حيوان في آن واحد، "وهذا المزج للصورتين يجعلنا نقف أمام كائن غريب نصفه الأول إنسان (شمطاء، وشمرت) ونصفه الآخر حيوان (لاقح، وعوان)، ولكن فعل الإنسان والحيوان هنا هو فعل خارق يتجلى بالنتائج التي تؤدي إليها الحرب"⁽²⁾.

وقد تشكلت صور الحرب ونتائجها بالفعل والاسم معاً (شمرت)، الفعل بصورته المادية والسلوكية البصرية الحركية الدالة، وقد جاء في صيغة الماضي ليوحي بأن الاستعداد للويلات التي لا تعلم ماهيتها ومدى امتدادها قد تم فعلاً، سيما وأن الفعل قد سبق بحرف التحقيق والتوكيد (قد). والاسم (شمطاء، لاقح، عوان، شديد همزها)، حيث مثلت الأسماء الثلاثة الأولى معاني التناسل والخصوبة والتكاثر، أما صيغة المبالغة (شديد)، فأوحت بالصفة المكثفة الضاغطة لفعل الحرب، فهي تصرع وتدفن وتغيب. فالحضور الأنثوي (الإنساني والحيواني) معاً، وجه استعارياً ليستدعي طاقات الكثرة والخصب والامتداد، كما يستدعي المجهول المقلق المرعب؛ حيث لا يعرف ما تلد الحرب، وكذلك يستدعي القبح والبؤس وصورة الموت والفناء.

(1) انظر لسان العرب، مادة عون.

(2) موسى رابعة، تشكيل الخطاب الشعري، ص 116.

لقد كثرت الاستعارات التي تربط بين الحرب والعوان في الشعر الجاهلي، ووصف الحرب بأنها لاقح، ويبدو أن نمطية هذه الاستعارة تعود إلى نقطة مهمة جداً، وهي أن الإرث الذي كان ينطلق منه الشعراء في النظر إلى الحرب كان إراثاً جماعياً، إذ أن الشاعر لم يستطع أن يتخلص من الوعي الجماعي، ولذلك يمكن أن يكون الوعي الذي أفرز هذه الاستعارات هو الوعي الجماعي الذي ينضوي تحته وعي الشاعر، وبهذا يكون التماثل في تصوير الحرب بمثل هذه الصور التي يقدمها الشعراء ناتجاً عن صدورهم عن إراث جاهلي مشترك⁽¹⁾.

وهذه الاستعارات تتبادل في منطقتها وقوة تفاعلها التأثير، فهي تتبع من بؤرة مركزية واحدة، وتسير نحو غاية واحدة، وتلتصق جميعها بطبيعة التجربة القائمة على الإحساس بحضور الأهوال والأخطار والعذاب والشدة والفناء.

لكن الحرب ذات الوجه القبيح تصبح عتبة للمدح، فالقدرة على التصدي للويلات، وتوجيه طوفانها معيار للرجولة والبطولة والشجاعة، فالطرف الأقوى هو الذي يملك زمام الحرب، ويسقي أعداءه كأس الموت (أذاقوهمو كأساً من الموت مرة).

وهنا يلعب التشكيل الاستعاري دوره في تشكيل الموت وفعله وأثره المؤلم، فقد تجسد الموت شراً، وخضع لحاسة الذوق، فهو مر يشربه العدو، كما يتجسد مطراً غزيراً (شأبيب موت)، وأما كثرة القتل وسرعته فتشبه بالجود في الاستعارة التصريحية، في الفعل الماضي (جادت)، وتشخص معها الشأبيب إنساناً يصدر عنه هذا الجود، وذلك عبر الاستعارة المكنية. ويتعلق التشبيه مع الاستعارة، حين يشبه الموت بالشأبيب عبر التشكيل الإضافي الذي أضيف فيه المشبه به إلى المشبه (شأبيب موت).

(1) المرجع نفسه، ص 119.

وقد توسل الشاعر بالتشبيه التمثيلي ليصف الأعداء في بداية المعركة، حيث أقبلوا مرفوعة رايتهم، فقد شبه الشاعر صورتها تخفق فوق الجيش، بالعقاب الكاسر وقد هوى متعلقاً بالفضاء. ثم كانت صورتهم الفجائية الأخيرة، وقد انصب عليهم الخسران والموت، وأصابهم ما أصابهم من الإذلال والانكسار بعد التيه والتعالي.

وقد حفلت المادة اللغوية بالألفاظ الدالة على الموت (المنية، الموت، موت)، والألفاظ الدالة على الاضطراب والهيجان والثورة والاندفاع والنشاط والكثرة، (ثاروا، ثرنا، هاجت، تجلت، شمريت، أضلت، شديد همزها، تخفق، هوت، تدلت، جادت، أسبلت، استهلت)، كما يتضح أن الشاعر سعى للصيغة العنيفة التي أكسبت المعنى الحياة والحركة والحيوية، وأخرجته من حيز الوصف إلى حيز السلوك، وأبرزته مادة ماثلة للعيان حية بعد أن كان بعيداً في إطار الذهنية المجردة.

ومثل هذه اللوحات الاستعارية الخاصة بالحرب كثيراً ما وردت في شعر الأعشى⁽¹⁾:

فَإِنْ حَمِيرٌ أَضْلَحْتَ أَمْرَهَا وَمَأْتَتْ تَسَاقِي أَوْلَادَهَا
وَجِئْتَ إِذَا اصْطَلَحُوا خَيْرَهُمْ وَزَنَنْتَ أَثْقَابَ أَوْلَادَهَا
وَإِنْ حَرَبُهُمْ أَوْقَدَتْ بَيْنَهُمْ فَخَرَّتْ لَهُمْ بَعْدَ إِبْرَادَهَا
وَجِئْتَ صَبُوراً عَلَى رُزْئِهَا وَحَرَّ الْخُرُوبِ وَتَرْدَادَهَا
وَقَالَتْ مَعَاشِرُ مَنْ ذَا لَنَا بِحَرْبِ عَوَانٍ وَتَطْرَادَهَا

فالشاعر في الأبيات يستدعي التساقى عبر الاستعارة التصريحية التبعية؛ ليعبر من خلاله عن طول الحروب وكثرة الأرواح الغالية (أرواح الأولاد) التي تبذل عند طرفيها بلا

(1) الديوان: 42/8-46. تساقى القوم: سقى كل واحد صاحبه، أي ملئت قتل أولادها في الحرب. تقسب الزند: خرجت ناره. الحرب العوان: التي قتل فيها مرة بعد مرة، وأصلها العوان من البقر والخيول التي ولدت بعد بطنها الأولى. التطراد: الطرد والإبعاد.

نهاية، حتى وصل الأمر بأصحابها إلى المثل من حال بذلهم أرواح أبنائهم. ويعبر الشاعر عن ذلك التشارك والتبادل من خلال الوزن (تفاعي) في صيغة المصدر (تساقى)، وهذه الاستعارة عنادية، إذ أن مدلول القتل المتبادل لا يلاقي أبداً مدلول التساقى.

ويقترن بذلك تجسيد أمر حمير مادة أفسدها طول الحرب، فأصلح الفساد بإنهاء هذه الحرب، وهذه الاستعارة تؤكد موقف الشاعر الراض للحرب، من خلال وصفه لها بأنها فساد يصلح.

ونقترن الحرب عند الشاعر بالنار غير مرة، كما يقترن السلم بانطفائها، فقد شبه ابنعائها بإيقاد النار عبر الاستعارة التصريحية (أوقدت)، كما شبه تفاقمها وتعاضم أثرها بشدة التوقد والاشتعال (فحرق لهم)، أما توقعها فيشبه بالإبراد (بعد إبرادها)، وكل ذلك عبر الاستعارات التصريحية التبعية التي جاءت في الفعلين المتتاليين (أوقدت، وحررت) والمصدر (إبراد). وقد ساهم الطباق في إبراز الضدية الكاملة في بعث الحرب وإيقافها وما يترتب عليها (أوقدت، حررت، إبرادها).

"لقد ارتبطت الحرب بالنار في الشعر الجاهلي، ويبدو أن ذلك عائد إلى فكرة الاشتعال والانطفاء، وهي ثنائية قائمة في صورة الحرب أكثر الشعراء من استخدامها، وإذا كانت نار الحرب منتشرة وشائعة على الحقيقة عند العرب، فإن الشعراء استخدموا هذه البنية استخداماً مجازياً، حتى صارت لكثرة تكرارها قرينة من الاستخدام الحقيقي، إذ عرف عن العرب أنهم كانوا يشعلون نار الحرب، وهي عادة كانت عندهم، لكن ذلك لا يعني أن الشعراء كانوا يذكرون ذلك لمجرد الحقيقة، إنما جاؤوا بالبناء الاستعاري المرتبط بالنار على أنه بناء مجازي"⁽¹⁾.

(1) موسى رابعة، تشكيل الخطاب الشعري، ص122.

وهذه الاستعارات عنادية، إذ إنها تجمع بين عنصرين لا يمكن الجمع بينهما واقعياً، وهما الحرب والنار، وقد جاء الربط بين الحرب والنار من ذلك التشابه في الأثر، فالجامع بينهما صورة الشيء الرهيب الذي يأتي على كل شيء، ويمتد بلا نهاية، ويستنزف الحياة بصورة كاملة وشاملة، حيث يبدأ صغيراً ثم ينتهي إلى هول ممتد، ولا طاقة على إخضاعه وإنهائه، حيث تفقد القوة التي بدأتها وصنعتة القدرة على كبح جماحه، والحيلولة دون نتائجه الوخيمة المدمرة. وهذا التشكيل الاستعاري القائم على مجموعة من الاستعارات المتلاحمة، تبرز الشاعر كارهاً للحرب، مدركاً لويلاتها وخسائرها، وإن كان قد جعلها ميداناً للمديح، لكنه جعل مفتاح المديح فيها (الصبر).

واتكاء الشاعر على هذه الصفة التي جاءت على صيغة المبالغة، التي تفيد المبالغة والتكلف معاً (فعول) (صبور)، يدل على ما وراءها من ويلات وتضحيات؛ ولذا فعنوان الفروسية في ميدان الحرب الصبر على مكارهها، والتصدي لها، وهذا هو مثال الشجاعة عند الشاعر وغيره.

فالحرب تعد مقياس البطولة، ومسرح الرجولة، وفي ذلك يقول وهب رومية: "وإذا وصفوا بمدوحهم بالقوة خرجوا إلى وصف الخيل والحرب وكتائب الجيش"⁽¹⁾، لكنه، أي رومية، يرى أن الأعشى لا يلحق بزهير والنابغة في هذا الوصف، إذ يقول⁽²⁾: "ويحفل مدح الأعشى بهذه الموضوعات، فيكثر من تصوير الخيل والحرب وكتائب الممدوح، ولكنه يقصر دون زهير والنابغة في هذا المضمار تقصيراً واضحاً".

(1) وهب رومية، قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي، ص 161.

(2) المرجع نفسه: ص 161.

وتتنوع صور الحرب لكنها في جوهرها تتوّل إلى نتيجة واحدة، ويؤسس الشاعر من

خلال هذه الصور لهوة الموت التي تدور حولها الحرب⁽¹⁾:-

أَذَاقَتْهُمْ الْحَرْبُ أَنْفَاسَهَا وَقَدْ تَكَرَّرَ الْحَرْبُ بَعْدَ السَّلَامِ
تَعَوُّدًا عَلَيْهِمْ وَتَمَّ ضَرِيحُهُمْ كَمَا طَافَ بِالرُّجْمَةِ الْمُرْتَجِمُ
وَلَمْ يُبَدِّدْ مَنْ كُنْتَ تَسْعَى لَهُ كَمَا قِيلَ فِي الْحَيِّ أَوْدَى دَرَمُ
وَكُنْتَ كَحَيٍّ عَلَى غَدَاةِ الصَّبَا حِ كَانَتْ وَلَدَتْهَا عَنْ مُتَمِّ

يرسم الشاعر التجربة الحقيقية الفعلية ذات اللون الخاص للحرب، ويكشف التحقق الفعلي

لها، ومعايشة ظروفها وأحوالها ونتائجها بكل ما تحمل من ويلات وفجائية. هذه المعاشاة عن قرب، والملاسة لظروفها وأحوالها ونتائجها، وهذا الالتصاق بها، والخضوع المأساوي القسري الأليم لفضائها، وحضور الوعي الجماعي بها نتيجة التحقق الفعلي، يعبر عنه الشاعر من خلال التشكيل الاستعاري المتعلق بالتشكيل التشبيهي، حيث تشخص الحرب لتذيق هؤلاء أنفاسها (أذاقتهم الحرب أنفاسها)، وبهذا ينتقل المعنى إلى الحس، فلقد اقترن الحدث والفاعلية بالحرب، فهي التي أذاقتهم الأنفاس، والأنفاس تجسدت طعاماً أو شرباً يذاق عبر الاستعارة المكنية الأصلية أيضاً، وأما معاشاة الحرب واقعاً عملياً، بما فيه من آلام ومأس وضحايا وخسران وويلات وموت وتناهي، فيتجسد في الذوق عبر الاستعارة التصريحية الكامنة في الفعل (أذاقتهم). فقد أحسوا حرارة ونتانة أنفاس الحرب المليئة بالخسران والفناء؛ ولذا من الطبيعي أن تكره الحرب، سيما وأنها تجلب واقعاً بعد السلام بماهية المناقضة؛ فقد زاد قبح الحرب

(1) الديوان: 30/4-33. الرجمة: حجارة كانوا ينصبونها على القبر ويطوفون حولها في الجاهلية. أود الرجل

هالك. متم: تمت مدة حمله.

وكراحتها حلولها بعد نعيم السلام، حيث وداعة الحياة وأمانها، فقد انتقل هؤلاء بين الحالة وضدها، مظهراً ذلك من خلال الطباق (الحرب والسلام).

فالشاعر سحب الحديث عن الحرب من الخارج حيث ينظر إليها من البعيد إلى الدخول في عالمها الواقعي، والوقوع تحت هيمنتها، واكتشاف حقيقتها بعد التجربة والمعاشة عبر اللفظ المشحون بالإيحاء (أنفاسها)، بما يحمل من القرب والحرارة والنفاسة، كما يحمل معنى معاشة الحرب من داخلها؛ فهم يحسون أعماقها من خلال زفراتها الخارجة من تلك الأعماق.

ثم يؤسس الشاعر لسطوة الحرب وامتدادها اللانهائي، وهيمنتها المطلقة في غياب السيطرة، وتقويض القدرة البشرية المانعة عبر ذلك التكرار الإيقاعي الحر المنفلت من حدود الإرادة البشرية المستلبة، حيث تشخص الحرب عبر الاستعارة المكنية الأصلية التخيلية، لتذهب وتعود بصورة مكررة غير مؤطرة أو مقيدة؛ مما يذكر بعلاقة ارتباط المرتجم بالرجمة، فقد شبه الشاعر تمثلياً عودة الحرب على هؤلاء المرة بعد المرة، بطواف المرتجم بالرجمة، وعلى الصعيد التأويلي تكتسب عودة الحرب بهذا الإيقاع التكراري المنفلت دلالة فقدان السيطرة عند الطرف الآخر، (البشر الذين بدؤوها)، حيث انتقلت الإرادة من أيديهم إليها، حتى باتت حالتهم حكاية تكرارية قائمة على الارتباط والتعلق والالتصاق. "وقد اختار الشاعر حجارة القبر ليكون ذلك إشارة إلى الموت في صورته المتكررة"⁽¹⁾.

ويلحظ أن الحرب أكثر ما تأتي بالصفة الأنثوية، حيث معاني الخصوبة والولادة والعطاء، ولكنها خصوبة الشؤم والموت والفناء، فهي كالحبلى التي تلد وتكون ولادتها عن ممت، وهذا مما يستدرج نتائجها من البساطة إلى النضج والاكتمال؛ مما يوحي بتجلياتها التدميرية الإفنائية الكاملة المطلقة.

(1) موسى رابعة، تشكيل الخطاب الشعري، ص 133.

لقد هيات البنية الاستعارية أبعاداً جديدة تجعل صورة الحرب ذات طابع فني قائم على

الصورة الشعرية التي هي روح الشعر وجوهره، وذلك بما تكشف عنه الاستعارة من كونها

صورة شعرية⁽¹⁾، "تحدث نوعاً من الدهشة والمفاجأة الممتعة"⁽²⁾.

إن الوعي الشعري يشكل الحرب قوة غاشمة تسلب الحياة وتجسد الفناء، إذا ابتدأت

كانت فضاء ممتداً.

بيد أن الشاعر الجاهلي الكاره للحرب يجعلها عتبة للمديح؛ لينفذ إلى بطولة ذلك الذي

يتصدى للحرب، ويقف لها مهما كانت طبيعتها الإفثائية الوحشية⁽³⁾:-

فَمَا وَجَدْتُكَ الْحَرْبُ إِذْ فَرَّ نَابُهَا عَلَى الْأَمْرِ نَعَّاسًا عَلَى كُلِّ مَرَّصِدٍ
وَلَكِنْ يَشَبُّ الْحَرْبُ أَذْنَى ضَلَاتِهَا إِذَا حَرَّكَوهُ حَشَّهَا غَيْرَ مُبْرِدٍ
لَعَمْرُ الَّذِي حَجَّتْ قُرَيْشٌ قَطِينَهُ لَقَدْ كَذَبْتَهُمْ كَيْدَ أَمْرِي غَيْرِ مُسْتَدٍ
أُولَى وَأُولَى كُلُّ فَلَسَتْ بِظَالِمٍ وَطَنُ تَهُمٍ وَطَاءَ الْبَعِيرِ الْمُقَيَّدِ

فقد عمد الشاعر إلى دائرة التجسيم والتجسيد عبر اللوحة الاستعارية؛ ليمنح الحرب

الصفة والفعل، فهناك العديد من البؤر الاستعارية التي تنهض بحمل ماهية الحرب وفعلها،

وهي: (فرَّ نابها)، (يشبُّ الحرب)، (حشها)، (غير مبرد)، (وطنتهم). فإذا تقاقم أمر الحرب

وقامت واستوت ونضجت واشتدت على أصحابها، جعلها الشاعر دابة فرَّ نابها، عبر الاستعارة

المكنية الأصلية المرشحة، حيث تضمنت العبارة ما تعلق بالمشبه به (وجدتك)، وأما القرينة فهي

(1) المرجع نفسه، ص119.

(2) مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثانية، 1401هـ - 1981م، ص85.

(3) الديوان: 15/28-18. فر الدابة: فتح فاهها وكشف عن أسنانها ليعرف سنها. المرصد: اسم مكان من رصد. شب النار: أوقدها. قطينه: يقال لأهل مكة قطين الله. وهنا قطين بمعنى المقطون ودار الإقامة. المسند: الدعي.

لفظية (فر نابها). كما تجسدت الحرب ناراً (يشب الحرب أدنى صلاتها)، وذلك عبر الاستعارة المكنية، كما يشبه السعي في تضخيم الحرب وفعلها المدمر، (بحش النار) عبر الاستعارة التصريحية.

أما محاولة إنهاء الحرب فتشبه عبر الاستعارة التصريحية بالإبراد (غير مبرد)، وأما الإيقاع بالأعداء والنيل منهم وإلحاق الخسارة والموت بهم، فقد شبهه الشاعر بوطء البعير، عبر الاستعارة التصريحية الكامنة في الفعل الماضي (وطئتم). وهو وطء البعير المقيد كناية عن الشدة والشمولية والعشوائية الغاشمة، والشاعر الذي يكره الحرب لا يسند قيامها إلى الممدوح، فهو ينأى به عن ذلك، فابتدأها وابتعاثها يأتي من جهة الأعداء، لكنها إذا اشتدت سما به عن الجبن والغفلة، فإذا كانت واقعاً لا بد منه، كان صاحبها فإذا استثير لها، وسعها وأحماها وأشعلها، فعظمت به ويلاتها ومضى بها غير مترجع مبتعداً عن السلم (غير مبرد).

ويؤكد الشاعر دور ممدوحه بالقسم القائم على الكناية البسيطة (لعمري الذي حجت قريش قطينه)، فهو يقسم بالله الذي تحج إليه قريش. فهذا الدور القتالي الذي قام به كاد الأعداء وسحقهم.

وقد اتخذت آلة الحرب وظروفها ونتائجها عدة للمديح والهجاء والشماتة، حيث كانت اختباراً للبطل الذي ظهر متيقظاً شجاعاً مستعداً ماضياً إلى غير رجعة حتى وصل أقصاها، فإذا تبلورت نهاية الأعداء على يديه كانوا فضاءً واسعاً للهجاء والشماتة سيما وأنهم بدؤوا الحرب، ولكنهم لم يملكو زمام تصعيدها ومداها ونهايتها.

- لوحة المرأة

كان ظهور المرأة جلياً في مقدمات الأعشى الغزلية، وفي مقدمات الشيب والشباب، وإن

كان قد فرغ للغزل بصورة كاملة في بعض قصائده⁽¹⁾.

والدارس لموقف الأعشى من المرأة يلمح بوضوح سمة الرجل (الذكر)، لا سمة

العاشق، فهو يرسم النموذج الجمالي الأمثل للمرأة التي يطلبها صاحب المتعة، وهذا قد هزم

مواقف العشق لديه، وجعلها تبدو مصنوعة بادية الزيف. يعلق يوسف خليف على مقدمة معقدة

الأعشى⁽²⁾ التي كانت فيها الحسية السالبة الجريئة على ركنف الراح ورائع لم. فأنست.

قائلاً⁽³⁾: - " تحول الموقف تحت وطأة النظرة الحسية الجريئة من صورته التقليدية التي ألفنا

رؤيتها في المقدمات الجاهلية، صورة العاشق الذي يتتبع محبوبته الراحلة من خلال دموعه التي

تملأ عينيه، وأحزانه التي تملأ نفسه، إلى صورة الرجل الذي يتتبع صديقة له من خلال نظراته

النهمة ونفسه الظامنة، أو بعبارة أخرى- لم تعد المسألة مسألة عاشق ومحبوبة، وإنما أصبحت

مسألة رجل وامرأة، ومن هنا كان طبيعياً أن تتردد كلمة (الرجل) في أكثر من بيت من أبيات

المقدمة تأكيداً لفكرة (الرجولة والأنوثة)، التي تلح على أعصاب الشاعر وتستبد به، وتثبيتها

للإطار الحسي الذي يعيش في أعماقه، والذي يحيط به مقدمته كلها، وهو إطار وضع الأعشى

في داخله صورة جميلة رسمها لجسد صاحبتة، في محاولة بارعة لإظهار مفاتنها ومحاسنها

ومغرياتها.

(1) انظر الديوان، قصيدة (80).

(2) المصدر نفسه، انظر الأبيات: 9-1/6.

(3) يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص 149-150.

فالمرأة عنده صورة خارجية، أي مجموعة من الصفات الأنثوية. والعلاقة معها لون من ألوان المغامرة والفتوة، ولذا؛ فكثيراً ما تتلاشى المسافات بين صورة المرأة على اختلافها حرة أم قينة أم مغنية أم سبيئة أم بغي.

ويرى كثير من الدارسين أن الاهتمام بالجانب الحسي ينسحب على شعراء العصر الجاهلي عموماً، يقول شكري فيصل⁽¹⁾: "إن الكثرة الكثيرة من هؤلاء الشعراء الجاهليين لم يجاوزوا الحديث عن محاسن الخلقة إلى محاسن الخلق، ولم يتعدوا جمال الصورة إلى جمال النفس، إن الجمال الخارجي هو الذي ملك عليهم نفوسهم، فتحدثوا عنه في طلاقة ويسر، وفي إسهاب وإلحاح".

وعلى شكري فيصل هذا الاتجاه بقوله⁽²⁾: "إن هؤلاء الجاهليين لم يكونوا يعرفون هذه الثنائية في جمال الخلقة وجمال الخلق، كان الجمال عندهم جوهرًا واحدًا لا يفرقون فيه بين الروح والجسد، فإذا وقعوا عليه عند هذه أو تلك من اللواتي تغزلوا بهن، كان الجمال الجسدي جمالاً جسدياً من نحو، وتعبيراً عن جمال الروح من نحو آخر، وكأنما كان مستقراً في أذهانهم هذا الائتلاف والترابط بين هذين اللونين من ألوان الجمال وكأنما كان عندهم لوناً واحداً متآلفاً متداخلاً". في حين يستبعد يوسف بكار هذا الرأي لانطوائه على فلسفة جمالية معقدة لا تنسجم وعقلية الجاهلي، ويرى أن علة ذلك تكمن في عدم توفر فرصة اللقاءات الطويلة التي تسمح بكشف الجانب الخلفى، فهي لقاءات عابرة ونظرات سريعة بعيدة يختطفون فيها الأوصاف الخارجية، ويقفون عندها، إذ يقول⁽³⁾: "بيد أن التعليل بعيد لانطوائه على فلسفة جمالية أبعد ما

(1) شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص 187.

(2) المرجع نفسه، ص 188.

(3) يوسف حسين بكار، اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثانية،

تكون عن عقلية الجاهلي وإدراكه وواقعه، والذي أراه أن أكثر الشعراء الجاهليين لم تتح لهم الفرص الكافية للعيش مع من كانوا يتغزلون فيهن، أو التعرف عليهن عن كثب، وإنما كانت أوصافهم لقاءات عابرة، ونظرات من بعيد، وإلا لما اكتفوا بالأوصاف الخارجية للمرأة.

أما أحمد كمال زكي، فيؤكد أثناء دراسته لشعر الهذليين "أن الغزليين يخلطون بين أوصاف المرأة وبين عاطفتهم، فهم لا يفهمون الغزل إلا في لذة حسية لدى المرأة، في ثغرها الجميل، وفي جسدها المتسق، وفي رنوتها المستطيلة، فيردون عاطفتهم بذلك إلى كل ما تقدمه الأنثى لهم من متاع، وكيفما قلبنا حديثهم عن النساء وجدنا هذه الظاهرة أقوى من أن تختفي⁽¹⁾. بيد أن الأعشى قد أسرف في الحسية، وربما فاق غيره في تصوير العلاقة المادية بالمرأة، فهو على حد قول عصام السيوفي "أبين من صور هذه العلاقة الشيطانية، وكشف أبعاد تشابكها في النفوس، وتداخلها في القلوب، وأثرها المخيل في الوجدان والعقل معاً"⁽²⁾.

وربما كان لملازمة الأعشى للقيان ومجالسهن دور كبير في هذا الاتجاه الماجن الذي أغرق فيه، فقد "كان غزله يفيض بالشهوة العارمة، ويصدر عن حسية نهمة، ويرسم صورة لطبقة القيان التي كان غارقاً فيها إلى أذنيه"⁽³⁾، فقد كان للقيان "دور بارز في نشر الابتذال والإسفاف واللهو والعبث"⁽⁴⁾، عند الأعشى وغيره، وإن كان الأعشى قد أسرف في ذلك.

وينسرب أثر القيان في الشاعر الجاهلي عند ناصر الدين الأسد في شعبين كبيرين⁽⁵⁾:-

(1) أحمد كمال زكي، شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1381هـ - 1969م، ص 160.

(2) عصام السيوفي، المرأة في التراث العربي (المرأة في الأدب الجاهلي)، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، 1991م، ص 104.

(3) يوسف بكار، اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، ص 48.

(4) المرجع نفسه، ص 47.

(5) ناصر الدين الأسد، القيان والغناء في العصر الجاهلي، ص 170.

"أولهما: أثر عام في حياة الشاعر، وتوجيهها في بعض فتراتنا وجهة ناعمة لاهية، قد

تغلو فتصبح ماجنة داعرة. وثانيهما، أثر خاص في عاطفة الشاعر، حين تصبح القينة وحيّاً

للشاعر تثير فيه دواعي القول، فينظم متغزلاً متشوقاً أو ناسباً واصفاً".

ويعلل عبد العزيز نبوي تلك النظرة الواحدة للحرّة والقينة عند الأعشى، بقوله⁽¹⁾: "

وضياع الحد الفاصل بين الحرّة والقينة في كثير من شعر الأعشى، ربما كان مرده إلى أن القينة

غير البغي، فالقينة التي كانت تحترف الغناء في مجالس الخمر، لم تكن جسماً مستباحاً بحيث

تضيع ظلال الأرواح في العلاقات، ومن ثم لا يكون من المستبعد أن يعشق الأعشى إحدى

هؤلاء القيان، وهو الذي كان يتردد كثيراً على مجالس الخمر، وأن يخلع في الوقت نفسه ملامح

الحرائر، على محبوباته في بعض المواضع، وليس من الغريب، أيضاً، أن يعشق الأعشى إحدى

الحرائر، وأن يتتبع في بعض شعره مفاتنها الجسدية تتبعاً، وكأنه يطلب الارتواء من موارد

الخيال، بعد أن نضبت ينابيع الواقع وحالت الأعراف الاجتماعية بينه وبين من أحب وعشق".

فغزل الأعشى -عنده- "لم يكن غزل حرمان يدور حول المعنويات، بقدر ما كان غزلاً

مادياً أساسه حب تمنتج به ميول إلى الاستمتاع بالمرأة، وهو إلى جانب ذلك، وفي بعض جوانبه

-غزل صناعي- إن صح التعبير، يضعه الشاعر في مقدمة القصيدة كمدخل فني لحديث

آخر"⁽²⁾.

ويذكر خليف هذا الجانب اللاهني العايب المرتبط بالجواني والقيان، مبيناً أثره في غياب

العاطفة التي نلمحها في المقدمات الطللية، في تعليقه على مقدمة المعلقة، حين يقول⁽³⁾: "ومقدمة

(1) عبد العزيز نبوي، المرأة في شعر الأعشى، ص 17.

(2) المرجع نفسه، ص 19.

(3) يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص 149.

الأعشى طويلة، والحديث فيها كله حديث حسي لا صلة له بالأطلال، ولا بتلك الأحزان والدموع التي تملأ على أصحاب المقدمات الطللية نفوسهم وعيونهم، فهو يدور كله حول جسد (هريرة) صاحبتة، ما عدا بضعة أبيات في نهايتها، يتحدث فيها الشاعر عن علاقته بها حديثاً فيه عبث المتحضرين من أصحاب الجواري وتكسرهم، فقد كانت هريرة -فيما يذكر الرواة- قينة في أغلب الظن أجنبية".

وتبدو نظرة الشاعر إلى المرأة وعلاقته بها بوضوح، من خلال الاستعارة الممددة، التي سحبت فيها أنسنة المرأة، حيث جرها الشاعر من الإنسانية فجسمها شاة، مستحضراً صورة كل من الراعي والصياد وبينهما هذه الشاة؛ ليرز من خلال هذه الأطراف الثلاثة ماهية المرأة لديه، حيث لا تخرج عن كونها فريسة، وأما الشاعر الذي تقوده الشهوة العارمة، فيصر على اصطيدائها. وهي امرأة متزوجة محرمة، ومع ذلك يلاحقها، رغم وجود هذا الرجل الذي يحاصرها بخوفه ورعايته ويضيق عليها حصاره، وكان الشاعر يفخر بانتصاره على ذلك الزوج، ويفرح بذلك فرحه باصطياد زوجته ونيله منها⁽¹⁾:

قَذَبْتُ رَائِدَهَا، وَشَاةَ مُحَاذِرٍ حَذَرًا يُقِلُّ بِعَيْنَيْهِ أَغْفَالَهَا
فَظَلَمْتُ أَرْغَاهَا وَظَلُّ يَحُوطُهَا حَتَّى دَنَوْتُ إِذَا الظُّلَامُ دَنَا لَهَا
فَرَمَيْتُ غَفْلَةً عَيْنَهُ عَنْ شَاتِهِ فَأَصَابَتْ حَبَّةَ قَلْبِهَا وَطَخَالَهَا
حَفِظَ النَّهَارَ وَبَاتَ عَنْهَا غَافِلًا فَخَلَّتْ لِصَاحِبِ لَذَّةٍ وَخَالَهَا

فالمرأة في اللوحة سيدة حرة كريمة حصان، يغار عليها زوجها، ويحرص عليها، لكن الأعشى يحرص على هتك ذلك الستر، وتلك الرعاية، وتحطيم كل القيود مستهيناً بالمخاطر.

(1) الديوان: 3/5-8. الشاة من الضأن والمعزى يكنى بها عن المرأة. محاذر: شديد الحذر عليها، وهو زوجها.

وهو يعد ذلك نوع من المغامرة والفتوة، ويفرح بنيل لذته، وتحويل المرأة الحصان إلى مبتذلة خائنة فرح المنتصر.

وقد تبلور المعنى من خلال مجموعة من البؤر الاستعارية المتعاقبة والمتلاحمة ليصنع عنقودها لوحة مكتملة، وهذه البؤر (شاة محاذر)، (أرعاه)، (الظلام دنا لها)، (رميت غفلة عينه)، (شاته)، (فأصبت حبة قلبها)، فقد شبه الشاعر المرأة بالشاة من خلال الاستعارة التصريحية الحقيقية (حيث المستعار له محقق حسي)، المرشحة إذ ورد ما يتعلق (بالمستعار منه). ويرتبط بهذه الاستعارة الأم استعارات أخرى تخدم البناء الكلي، فهناك الاستعارة التصريحية في (أرعاه) حيث شبه مراقبته لهذه المرأة وترصدها ومتابعيتها وعدم الغفلة عنها (بالرعي)، وأما الآخر وهو الزوج فقد شبه مراقبته لها وحرصه عليها بالإحاطة (وظل يحوطها). وقد أبرز الشاعر حرص كل منهما على المرأة من خلال هاتين الاستعارتين، فالأول يخنفها بغيرته وحرصه، والثاني يصر على خرق ذلك الحصار ونيل اللذة، مهما كان الأمر صعباً وبعيداً. ثم جسد الشاعر غفلة عين الزوج مرمى للهدف، (فرميت غفلة عينه) من خلال الاستعارة المكنية المجردة، وأما نيل الدرجة القصوى من اللذة عند المرأة فقد جسده الشاعر بإصابة الهدف (فأصبت حبة قلبها وطحاليها)، مؤكداً تحقيق ذلك بزمنية الفعل، حيث جاء ذلك ماضياً (أصبت).

وكثيراً ما يتغنى الأعشى بوصوله إلى النساء المتزوجات الممنعات، راسماً بذلك نوعاً خاصاً من البطولات، تتحول فيه المرأة إلى متعة رخيصة بعد أن كانت كريمة حصاناً، ويتحول الزوج إلى مغفل ساذج مخدوع مهزوم. وقد عمد في وصفه للزوج إلى الغوص بين ثنايا نفسه

ووجدانه، فهو "يصفه وصفاً نفسياً واسعاً فيصوره، وقد ثارت في نفسه الظنون، ورايه من أمر
زوجه ما يريب، فاشتد به الحذر وغاله الجزع، وقتلته الغيرة القاتلة"⁽¹⁾.

"وكان الشاعر يجد ذاته في كل ما يتعلق بعالم المغامرة التي يخوضها في عالم المرأة،
وقد شاء أن يقتسم معها تلك البطولة الغزلية، التي انصرف فيها إلى تصويرها على الرغم من
الأهل والحراس والرقباء وعالم اللوشاة"⁽²⁾.

"ويسوق الأعشى هذه المغامرات في قالب قصصي بديع فيقربها من الواقع أو يزيدها
منه قرباً، وتبدو أشبه بالحكايات البسيطة، أو الطرائف التي يقصها الشباب فيما بينهم في ساعات
لهوهم وفراغهم، وتعنى هذه الحكايات بالوصف والتصوير، أكثر ما تعنى بالحدث، فالحدث
بسيط قصير يعرفه السامع، ولكن التصوير هو الذي يمنح هذا الحدث حرارة الحياة وتدفعها"⁽³⁾.

ويرى وهب رومية "أن الأعشى كان يقتفي أثر أستاذه امرئ القيس في هذه المغامرات،
ولكنه تفوق عليه في هذا التصوير النفسي الواسع، ولعله كان أكثر منه تدقيقاً وتفصيلاً أيضاً"⁽⁴⁾.
وكثيراً ما يحاول الشاعر أن يصطنع العشق، ولكنه لا يلبث أن يكشف حقيقة مشاعره،
ويعود إلى طبعه في السعي وراء الجمال الحسي، والحنين إلى المتعة"⁽⁵⁾.

أَجْبُرْ هَلْ لَأَسِيرَكُم مِّنْ قَادِي أَمْ هَلْ لَطَالِبِ شِقَّةٍ مِّنْ زَادٍ

(1) وهب رومية، قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي، ص 118.

(2) مي يوسف خليف، بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي، ص 55.

(3) وهب رومية، قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي، ص 119.

(4) المرجع نفسه، ص 119.

(5) الديوان 1/16-10. الشقعة: البعد والسفر البعيد. الشؤون: مجاري الدمع. نهنة: كف. نجاد السيف: حمائله
التي يعلق منها. يحين: يهلك. الرواق: مقدم البيت أو هو ستر يمد دون السقف. الانضاد: جمع نضد وهو
ما نضد من المتاع. القادمتان: الريشتان الطويلتان في أول الجناح. استودقت: قطرت وروقت. شجبت:
صب عليها الماء. الغواذي: السحب. الغلة: حرارة الظما. صناد عطشان.

أَمْ هَلْ تَنْهَنَسُهُ عُبْرَةٌ عَنْ جَارِكُمْ جَادَ الشُّنُونُ بِهَا تَبْلُ نَجَادِي
 مِنْ نَظَرَةٍ نَظَرَتْ ضُحَى فَرَأَيْتُهَا وَلَمَنْ يَحِينُ عَلَى الْمَدِيَّةِ هَادِي
 بَيْنَ الرُّوَالِقِ وَجَانِبِ مَنْ سِتْرَهَا فِيهَا وَبَيْنَ أَرَائِكَ الْأَنْضَادِ
 تَجْلُو بِقَادِمَتِي حَمَامَةً أَيْكَةً بِرَدَا أَسِيفَ لَثَائِفِهِ بِسَوَادِ
 عَذْبًا إِذَا سُلِّلَ الْخِلَاسُ كَأَنَّمَا شَرِبْتَ عَلَيْهِ بَعْدَ كُلِّ رُقَادِ
 صَهْبَاءَ صَافِيَةٍ إِذَا مَا اسْتَوْدَقَتْ شُجَّتْ غَوَارِبُهَا بِمَاءِ غَوَادِي
 بِمَوْشَمِ رَخِصِ الْبَنَانِ كَأَنَّمَا خُسِضَتْ أَنَامِلُهُ بِعِرْقِ فِصَادِ
 إِنْ كُنْتُ لَا تَشْفِينُ غُلَّةَ عَاشِقٍ صَبَّ يُحِبُّكَ يَا جُبَيْسَةَ صَادِي
 فَانْهَيْ خَيَالَكَ أَنْ يَزُورَ فَإِنَّهُ فِي كُلِّ مَنَزَلَةٍ يَغُودُ وَسَادِي

لقد أسرف الأعشى في حديثه عن مغامراته النسائية، وعن غير ذلك من ضروب الفتوة، وفاق في ذلك غيره من الشعراء، مقحماً هذه المغامرات المتنوعة قصيدة المدح، حتى عد أول من نقل ألوان المغامرة والفتوة إلى قصيدة المدح، وفي ذلك يقول رومية⁽¹⁾: "ولكن واحداً من هؤلاء الشعراء لم يسرف في مزاعمه ولم يغل كما أسرف الأعشى وغلا، فهو لا يكاد يتوقف عن القول والادعاء زمن الشباب، وهو لا يكاد يكف عن ذكر هذا القول وذلك الادعاء زمن الشيخوخة، بل هو يقول ويسرف ويغلو في مراحل حياته جميعاً. وعلى الرغم من عراقة هذه الموضوعات فقد ظلت بعيدة عن قصيدة المدح بعداً شديداً كأنما كانت الشعراء تحاذر أن تنقلها إليها، وإذا ما استثنينا مدحة واحدة لأمرئ القيس، فإننا نستطيع أن نعهده "الأعشى" أول شاعر ينقل المغامرة والفتوة إلى قصيدة المدح العربية". ويرى رومية أن الأعشى يفوق الشعراء المجان

(1) وهب رومية، قصيدة المدح، ص 111-112.

في العصر العباسي في مغامراته النسائية، وإن كان قريباً منهم في خمرياته⁽¹⁾: "ولئن جعلنا
الأعشى في خمرياته قريباً من ذوق المجان في العصر العباسي، لنجعلنه في مغامراته النسائية
طليعة لهم أو أشد قرباً منهم، فليس في غزلهم من الخلاعة والمجون إذا استثنينا الغزل بالمذكر
ما يفوق كثيراً ما نراه في غزله".

والحق أن الأعشى له فضل السبق في ذلك، فهو أستاذهم الذي سبقهم وأبدع في خمرياته
وغزله ومغامراته وتصويره لألوان الفتوة، فهم الذين قلدوه وساروا على خطاه، واستفادوا من
نهجه.

تقوم اللوحة السابقة على تركيب استعاري يسانده التشبيه والكناية، وهو في هذا التشكيل
يكشف هيأه بجمال المرأة الحسي، وطبيعة العلاقة المادية التي كانت تقوم بينهما (عذبا إذا سئل
الخلاص)، رغم أنه حاول أن يمزج ذلك بالعشق، فرسم ذاته عاشقاً أسيراً باكياً حزيناً، يلزمه
خيال الحبيبة.

ففي التشكيل السابق تبرز ماهية المرأة الجمالية الخارجية، ويغيب الجمال الداخلي،
والتواصل الروحي، فهي أنثى تستلب بجمالها الأنثوي الرجل.

اللوحة بدأت بذلك النداء الموحى بالقرب الروحي (أجبر)، حيث استخدم الشاعر الهمزة
أداة، وهو نداء مرخم مما يوحي بالحب والدلال، ويتبعه استفهام التحسر والاسترحام الذي يوحي
بضعف عاشق معذب مستلب.

ويقوم التشكيل الاستعاري برسم صورته المستلبة، فهو (الأسير وطالب الشقة، والجار
الحزين)، فالاستعارات التصريحية في هذه الألفاظ تتطوي على مستوى معين من الارتباط
والخضوع والتقييد والألم. أما الحبيب المخلص من الألم بوصاله فهو فادي الأسير، وأما الوصال

(1) وهب رومية، قصيدة المدح، ص 119.

الذي يشفي الشاعر فهو الزاد، فقد شبه الشاعر المعشوقة بالفادي، وشبه الوصال بالزاد، مثبتاً المشبه به (المستعار منه) حاذفاً المشبه، والاستعارتان تصريحيتان.

فالشاعر في عشقه، إذن، أسير ينتظر الفادي، ومسافر اعتزم الرحيل يطلب زاداً، وجار لهؤلاء يطلب من يواسيه، ويكفكف عبراته التي بلت حمائل السيف، وفي هذا إشارة إلى شدة الحزن وكثرة البكاء وهي (كناية عن صفة).

ثم يطل عبر الذاكرة على جمال أسنانها مستعيراً لها (البرد)، استعارة تصريحية حقيقية مجردة؛ ليدل من خلال ذلك على بياضها ولمعانها وجمالها، سيما وأن لثاتها مشربة بالسواد، فيزداد جمالها وبياضها بالضدية القائمة بين بياض الأسنان وسواد اللثة.

والشاعر ينشطر بين الحاضر والماضي، الحاضر الخاوي الذي بات فيه أسيراً ضعيفاً مقيداً بحبه المحروم، والماضي بما يحمل من ذكريات، تطل على شكل صورة للجمال ثم تنتهي إلى ذلك التواصل وعذوبته التي برزت من خلال التشبيه، حيث جعل الشاعر عذوبة ريقها حين تسأل اختلاس القبله المؤطرة بزمان معين هو آخر الليل، جعل ذلك خمراً صهباء صافية، مزجت بماء السماء العذب الصافي البارد.

ويبدو الشاعر العاشق الظامئ مستلباً أمام طيف حبيبته الذي يقتحم ذاته بصورة متكررة، فيستلب نعاسه وراحته ونومه؛ مما يزيد حرقته وشوقه، فهو يقع فريسة الذكرى التي لا تفارقه مقابل حرمانه وصال الحبيبة على وجه الحقيقة؛ مما يزيد شوقه وعذابه، ولذا فهو يتمنى أن يتخلص من ذكرياته تلك، (فانهي خيالك أن يزور). فالأمر يتجه من الأضعف الشاعر إلى الأقوى (المحبوبة)، ليفيد الرجاء والتوسل، ويوحى بحالة الضعف وعدم القدرة على الاحتمال.

ويقوم التشكيل الاستعاري بدوره الجمالي في رسم هذا المعنى، إذ يتحول العاشق إلى ظامئ قد اشتد به العطش (صادي)، وتتحول حالة العشق وشدته والرغبة الشديدة في الوصال

إلى (غلة)، عبر الاستعارتين التصريحيتين. أما الخيال فيشخص إنساناً يزور، والوساد إنساناً يزار، عبر الاستعارتين المكنيتين في (خيالك)، (وسادي)، فإذا كانت الحبيبة ترفض وصاله على وجه الحقيقة فإنه لا يستطيع احتمال ذكراها، ولا يريد طيفها الذي يجر وراءه الشوق والعذاب، معبراً عن ذلك (نحوياً) باستخدام أسلوب الشرط، (إن كنت لا تشفين... فانهي).

والشاعر جعل العشق والوصال داءً ودواء عبر الاستعارة المكنية في (غلة)، التصريحية في (تشفين)، فهو يريد أن يطوي أمسه وحبّه إذا كان لا يثمر وصالاً، لأنه لا يستطيع احتمال الحرمان ولا يريده.

فهو يصف محبوبته بالتمنع، والبخل والامتناع عن العطاء مادياً، وإن كان طيفها لا يفارقه، وهذه الصفات وإن كانت تكشف ظمأ المحب، فإنها ترفع من قيمة المرأة، فالمعروف عند العرب، كما قال علي بن أبي طالب، رضي الله عنه: "خيار خصال النساء شرار خصال الرجال: الزهو يريد الأنفة والترفع، والجبن والبخل"⁽¹⁾.

فاللوحة الاستعارية إذن قامت على مجموعة من الاستعارات المترابطة، التي نهضت بحمل الماهية الحقيقية للتجربة التي يعيشها الشاعر في علاقته بهذه المرأة. وقد عمل على إخراج المعنى الذهني المتصل بماهية الحب إلى حدود المادة، وبذلك أكسبت مادة التعبير طاقة إيحائية واسعة.

(1) زينة أحمد، المرأة في التراث العربي، دار المناهل، بيروت، الطبعة الأولى، 1993م، 1414هـ، ص101.

وقد تظهر عند الأعشى بعض الوقفات النادرة التي ترسم ملامح عشق حقيقية، يظهر من خلالها وقد أضناه الغرام وحرّم النوم، يقف هدفه عند رؤيتها لتكون تلك الرؤية شفاءً لقلبه السقيم⁽¹⁾:-

نَامَ الْخَلِيُّ وَبَسَتْ اللَّيْلُ مُرْتَفَقًا أَرَعَى النُّجُومَ عَمِيدًا مُنْتَبَأً أَرْقَا
أَسْنَهُو لِهَمِّي وَدَائِي فَهِيَ تُسَهِّرُنِي بَانَتْ بِقَلْبِي وَأَمْسَى عِنْدَهَا غَلَقًا
يَا لَيْتَهَا وَجَدْتُ بِي مَا وَجَدْتُ بِهَا وَكَانَ حُصْبٌ وَوَجْدٌ دَامَ فَاتَّفَقَا
لَا شَيْءَ يَنْفَعُنِي مِنْ دُونِ رُؤَيْتِهَا هَلْ يَشْتَفِي وَامِقٌ مَا لَمْ يُصَبْ رَهَقًا
صَادَتْ فُؤَادِي بِعَيْنِي مُغْزَلٍ خَذَلْتُ تَرَعَى أَغْنٍ غَضِيضًا طَرَفُهُ خَرَقًا

وهو يؤسس لحالة العشق تلك من خلال البؤر الاستعارية (أرعى النجوم)، (ودائي)، (بانّت بقلبي)، (وأمسى عندها غلقاً)، (يشتفي وامق)، (صادت فؤادي بعيني مغزل).

فالشاعر يشبه نفسه بالراعي، كما يشبه النجوم بالأنعام التي ترعى، حاذفاً المشبه به في استعارتين مكنيتين، وإن كان يمكن تحويل الاستعارة المكنية الأصلية في كلمة النجوم إلى استعارة تصريحية تبعية في كلمة (أرعى)، حيث جعل مراقبته النجوم ومتابعتها ورصدها رعيًا. كما شبه العشق بالداء على سبيل التماثل بين المعنوي والمعنوي في استعارة مكنية أصلية، وجسد القلب فبانّت به الحبيبة، كما جعله رهينة عندها عبر الاستعارة المكنية (بانّت بقلبي، وأمسى عندها غلقاً)، أما اللقاء والوصال فيجعله بالاستعارة دواء يشفي، كما تقوم

(1) الديوان: 5-1/80. الخلي: الذي خلا قلبه من الهموم. ارتفق: اتكأ على مرفقه. العميد: الذي أضناه الحب. بانّت: بعدت. غلق الزهن: استحققه المرتهن. الوامق: المحب. الرهق: القرب. خذلت: تخلفت عن صوابها وانفردت. خرق الغزال: إذا أطيف به فلزق في الأرض.

الاستعارة المكنية بتحويل المرأة إلى صياد، والفؤاد إلى فريسة تصطاد، والعين إلى سهم ينفذ إلى القلب، وتجسد المشاعر والأحاسيس.

فالعلاقات الاستعارية القائمة بين البؤر الاستعارية وما حولها تتفاعل مع محيطها البنائي، لتعمل على إبراز حالة السهر والتيقظ والقلق والهم المرتبطة بشدة العشق، الذي لا يداويه إلا رؤية الحبيبة.

- لوحة الرجل

إذا كانت لوحة المرأة تلتحصر في تصوير الصورة الخارجية، في الغالب، وتقوم على بلورة عناصر الأنوثة والجمال الحسي، حيث تكون تلك الصورة أداة الجذب وسبيل تحقيق المتعة، فإن صورة الرجل تختلف تماماً، حيث يسعى الشاعر إلى بناء شخصية متكاملة مؤسسة على التلاحم ما بين التشكيل الخارجي والتشكيل الداخلي، بحيث يكون الرجل الأنموذج من حيث امتلاكه مجموعة المثل العليا التي بلورها المجتمع الجاهلي، سواء أكان هذا الرجل هو (الأنثى) في ميدان الفخر، أم (الهر) في ميدان السيف. أما في ميدان الهجاء، فس الطبيعي أن نقف (الهر) على الطرف الآخر، مستقطباً الصفات السالبة التي تشكل في مجموعها العار الذي تنهدم معه صورة الجاهلي، وتستلب القيم والفضائل والشمائل، يقول الشاعر مادحاً⁽¹⁾:

فَتَى لَوْ يَنَادِي السَّمْسُ الْقَتَ قَنَاعَهَا أَوْ الْقَمَرَ السَّارِي لَأَقَى الْمَقَالِدَا
وَيُصْبِحُ كَالسَّيْفِ الصَّقِيلِ إِذَا غَدَا عَلَى ظَهْرِ أَنْمَاطٍ لَهُ وَسَائِدَا
يَرَى الْبُخْلَ مُرّاً وَالْعَطَاءَ كَأَنَّمَا يَلْذُ بِهِ عَذْباً مِنَ الْمَاءِ بَارِدَا

يقوم التشكيل في اللوحة على شبكة من الاستعارات، التي تصنع شبكة من العلاقات التي تتمحور حول الممدوح الشاب عبر إطلائته الساحرة، صاحب الهيبة والحسن والسحر، وصاحب السلطة والقوة والجدة والرونق والحيوية والشباب. يستحضر الشاعر قطبي الضياء والنور الأساسيين (الشمس والقمر)، مخضعاً إياهما للتشكيل الاستعاري، حيث يشخصهما عبر الاستعارة المكنية الأصلية، فيسحبهما بذلك من دائرة التجسيد إلى دائرة التشخيص، حيث تصبح الشمس ذات الضياء والإشراق امرأة مقتنعة تستجيب لنداء الممدوح، وتخضع لسلطانه فتلقي قناعها. وأما

(1) الديوان، 11/7-13.

القمر المنير صاحب البهاء والعلو والسمو والرفعة وسيد الكون في الظلمات، فيسمع نداء الممدوح، فيستجيب ويطيع وينقاد (ألقى المقالدا). وفي ذلك فيض من الإحياء بذلك البهاء والحسن والهيبة، ذلك الذي قام على التواصل والتجاذب والمطاوعة بين الممدوح ومعطيات الوجود التي لها سمات الحسن والبهاء والسيادة والعلو. فالشمس الساحرة أنثى تستجيب بأنثويتها، مستسلمة لسحره بإلقاء القناع وأما القمر فاستجابته كرجل يطيع وينقاد بعد عزه وسموه بإلقاء المقالدا.

والاستعارتان مرشحتان فبعد أن شخّصهما من خلال النداء (لو ينادي الشمس)، (أو القمر الساري)، ارتبطت الاستعارتان بما يلائم المشبه به (ألفت قناعها)، (لألقى المقالدا). ويدعم الشاعر تلك الوضاعة والبهاء والحسن التي ظهر بها الممدوح من خلال التشبيه والاستعارات اللاحقة، فهو يصبح (كالسيف الصقيل).

ويجسم الأنماط والوسائد حين يجعل لها ظهر الكائن الحي (ظهر أنماط له ووسائد). فهو يلتقط للممدوح صورة قائمة على التمتع والسيادة والرفعة والشرف؛ مما يزيد في حسن طلعته وفيض بهائه وحسنه، فإذا ظهر على ظهر الوسائد والأنماط، فقد بدا شبابه وحسنه وبهاؤه وكأنه السيف الصقيل.

ثم ينتقل من ذلك المشهد الذي يعتمد على وصف الصورة الخارجية، في الغالب، إلى رسم الجانب المعنوي بصورة أكثر دقة، حيث يهتم بإبراز صفة الكرم عنده من خلال الاستعارة، مجسداً كل من العطاء والبخل طعاماً أو شراباً، فجعل البخل في فم ذلك الممدوح مرأً، وأما العطاء فطعمه عذب لذيق. ثم يستعين بالتشبيه لجعل لذة العطاء تشابه لذة الماء البارد العذب.

فالتشكيل الاستعاري يقوم على رسم فضاء من الجمال الرجولي المؤسس على الشباب والحيوية والمضاء والبهاء والعز والسلطة، وفضيلة الجود، وهذه من أهم الصفات التي تغني بها

الجاهلي، وأعلاها في منظومة القيم، وهي مما اتصل بالحياة الجاهلية عبر فضائها الصحراوي الممتد، الحافل بالفقر والمخاوف على اختلافها، ولهذا فإن الشاعر قد أعطى الكرم عند الممدوح قيمة خاصة حين جعله فطرياً يلتصق بطبيعة تكوينه ويتلاءم مع طبيعته.

وأما البخل فيخالف ذلك الطبع والتكوين (البخل مرأ)، (والعطاء كأنما يلذ به عذباً من الماء بارداً). فهي صفات لم تلتصق بالممدوح من الخارج، وإنما تلتصق بجوهره وتكوينه. وكل الاستعارات السابقة كانت استعارات وفاقية.

ويلاحظ تسخير الشاعر للمقابلة والتوازي في البيت الأخير، مما كان له أثره البارز في كشف المعنى وتعميقه من خلال الضدية القائمة بين مرارة البخل وعذوبة العطاء، كما امتد أثره إلى عذوبة الموسيقى اللغوية الداخلية في البيت.

كما يلحظ على هذه اللوحة بصورة عامة، تلك المبالغة في المدح (لو ينادي الشمس ألقى قناعها، أو القمر...). ومثل هذه المبالغة كثيرة عند الأعشى، وخاصة في شعر المدح، مما جعل شوقي ضيف يعبه مقدمة لمبالغات العباسيين في مدائحهم، ويعلل ذلك بالرغبة في العطاء والذوق المتحضر "ومن أهم ما يميز مديحه بالقياس إلى الجاهليين كثرة إسرافه فيه، ولا نقصد الإسراف في الأوصاف من حيث هي، وإنما نقصد الغلو فيها والإفراط، بحيث يعد مقدمة لمبالغات العباسيين في مدائحهم، وقد يكون ذلك من أثر رغبته الشديدة في العطاء، وقد يكون من أثر الحضارات التي ألم بها في طوافه"⁽¹⁾.

ويرى مصطفى الجوزو، "أن هذه المبالغات اقتضاها العرض الملحمي الحماسي الذي توسله الأعشى في المدح هادفاً إلى تصوير أناس، أسطوريين متفوقين"⁽²⁾.

(1) شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص 348.

(2) مصطفى الجوزو، الأعشى الكبير (ميمون بن قيس)، دار الطليعة، بيروت، 1977، ص 91.

ويشكل الكرم معنى جوهرياً تقوم عليه كثير من لوحات المديح عند الأعشى، يقول في

المحلق (1):-

نَعْمَرِي نَقْدَ لَاحَتِ عَيُونٍ كَثِيرَةٍ إِلَى ضَوْءِ نَارٍ فِي يَفَاعٍ تُحَرِّقُ
تُشَبُّ لِمَقَرُّورَيْنِ يَصْطَلِيَانَهَا وَبَاتَ عَلَى النَّارِ النَّدَى وَالْمُحَلَّقُ
رَضِيْعِي لِبَنٍ ثُدِي أَمْ تَخَالَفَا بِأَسْحَمِ دَاجٍ عَوُضُ لَا نَتَفَرِّقُ
يَدَاكَ إِذَا صَدَقَ فَكَفَّ مُفِيدَةً وَأُخْرَى إِذَا مَاضُنَّ بِالزَّادِ تُنْفِقُ
تَرَى الْجُودَ يَجْرِي ظَاهِرًا فَوْقَ وَجْهِهِ كَمَا زَانَ مَتْنُ الْهِنْدُوَانِي رَوْثَقُ
وَأَمَّا إِذَا مَا أَوَّبَ الْمُخْلُ سَرَحَهُمْ وَلَاخَ لَهُمْ مِنَ الْعَشِيَّاتِ سَمَلَقُ
نَفِي الذَّمِّ عَنِ آلِ الْمُحَلَّقِ جَفْنَةً كَجَابِيَةِ السَّيْحِ الْعِرَاقِي تَفْهَقُ
يَرُوحُ فَتَى صَدَقٍ وَيَغْدُو عَلَيْهِمْ بِمِثْلٍ جَفَانٍ مِنْ سَدِيفٍ يُدْفِقُ
تَرَى الْقَوْمَ فِيهَا شَارِعِينَ وَدُونَهُمْ مِنَ الْقَوْمِ وَلِدَانٍ مِنَ النَّسْلِ دَرْدَقُ

يقدم الشاعر للوحة الاستعارية بالكناية، حيث رسم عيون الناس الكثيرة وهي ترنو إلى نار الممدوح، مما يشي بكرمه وجوده، كما يشي بطول عهده به، فقد عرف الناس ذلك واعتادوه. فتعلق عيونهم بضوء النار فوق الأرض المرتفعة يرسم سيرة الممدوح السابقة في هذا المجال، فهي تشعل لتكون لهؤلاء هادياً ودليلاً. فالكناية الواردة تمهد لطول عهد الممدوح في الكرم، كما تمهد لبيان قيمة هذا الكرم؛ إذ ربطه بالحاجة التي تبرز في عيون هؤلاء الناس الجائعين، فهذه

(1) الديوان: 33/51-60. لاحت: بدت وظهرت. اليفاع: الأرض المرتفعة. اصطلى النار: استندأ بها. الندى: الكرم. اسحم داج: قد يكون مقصود الليل أو حلقة الندي الذي رضعاً منه. عوض الدهر: أبعد الدهر. الصديق: الفضل والصلاح. مفيدة: معطية. الضن: البخل. الجابية: الحوض الذي يجنى فيه الماء للإبل لتشرب منه. السيح: النهر. تفهق: امتلأت حتى صارت تتصبب. الجفنة: القصعة التي يقدم فيها الطعام. سديف: شحم السنام. الدردق: الأطفال والصغير من كل شيء.

العيون الكثيرة تعبر عن البطون الجائعة التي تبحث عن مصدر الجود والعطاء، فتظهر نار المحلق فوق المرتفع لتدل هؤلاء من ناحية، وترسم شهرة المحلق من ناحية أخرى.

ثم يأتي بعد ذلك دور التشكيل الاستعاري؛ ليرسم الكرم ويبين قيمته وأصالته، فالشاعر يشخص الندى ليكون سميماً للمحلق، يسهران ويستدفئان معاً (وبات على النار الندى والمحلق)، ثم يجعلهما عبر امتداد التشخيص أخوين توأمين يرضعان ندى أم واحد، ويتحالفان بحرمة ذلك الندي ألا يفترقا، وفي ذلك إشارة إلى أصالة طبع الكرم فيه وامتداده في فضاءه الزمني منذ الماضي، وفي رحلة الزمن الآتي، وكذلك امتداده وأصالته في تركيبه النفسي منذ أن كان رضيعاً. فهو ليس صفة عارضة سرعان ما تؤول إلى الزوال، وإنما هو طبع وأصل والتصاق ومداومة على امتداد الزمن، ظهر من خلال الاستعارة المكنية الممتدة للندى، التي شخص فيها فأحس البرد، فاصطلى النار، وبات ساهراً يسامر المحلق، ورضع معه ندياً واحداً، وتحالف وإياه على عدم التفريق (لمقرورين، يصطليانها، وبات على النار الندى والمحلق، رضيعي لبان ندي أم تحالفا).

والدور الأهم الذي يقوم به التشخيص عموماً "هو قدرته على التكثيف والإيجاز، وبناءه صلات بين أطراف الاستعارة لا تقف عند مجرد التشابه الحسي الملموس، وإنما تتجاوزه إلى العلاقات الدقيقة العميقة المتمثلة في تشابه الواقع النفسي والشعوري للطرفين المتشابهين، وهكذا فإن وظيفة الصورة في إطار هذا المفهوم، هي تجسيد الحقائق النفسية والشعورية والذهنية التي يريد الشاعر أن يعبر عنها، إذ يمكن القول أن الأساس العقلي لظاهرة التشخيص هو عمق العاطفة وسعة الخيال"⁽¹⁾.

(1) يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث (الأبعاد المعرفية والجمالية)، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 1997، ص 240.

ثم يجسد الجود لجعله جارياً بصورة ظاهرة واضحة فوق وجه الممدوح، وهي صورة بصرية حركية بارزة بادية للعيان (تري الجود يجري ظاهراً فوق وجهه)، ثم يأتي دور التشبيه التمثيلي، حيث يشبه صورة الجود الظاهرة وهو يجري فوق وجهه يزينه، بصورة رونق السيف يزين متن السيف الهندواني الصقيل.

وقد جلبت هذه الثنائية المتلاحمة جمالاً إبداعياً خاصاً، حيث صورة التوحد في الوجود والحالة والإحساس والرحلة والغاية على الامتداد الزمني. الوجود الثنائي المتلاحم في حالة البرد والدفء والسمر في اللحظة الحاضرة (تشب، يصطليانها)، الممتدة في ارتباطها إلى الماضي البعيد منذ بداية وجوده وتكوينه، فقد ولدا ورضعا ونضجا معاً، وما زالا معاً. فهما يلتصقان منذ البداية حول مصدر الحياة (ثدي الأم)، ثم يتحالفان به على التوحد والتلاصق، فهو أولاً توحد وتلاصق وتلازم طبيعي (ولادة وتكوين ونمو)، وهناك تحالف مقصود متفق عليه بحرمة الثدي الذي رضعاه لا يفترقان.

ثم يأتي دور الجفنة التي يقدم بها الطعام، فيشخصها لتنفي عن آل المحلق الذم، بما تحمل من طعام لا ينقطع، فهي تشبه حوض الماء الذي يمدّه نهر العراق، وفي ذلك إشارة إلى دفاع هؤلاء (آل المحلق)، عن سمعتهم وأعراضهم بكرمهم وجودهم الذي ليس له نهاية.

وكان الشاعر قد شخص المحل في استعارة مكنية، فرد الرعاة بإبلهم لا يجدون عشباً، حيث بدت الأرض جرداء. وبذلك يؤدي كل من القحط والجفنة دورين متناقضين، فالمحل يقوم بدور الحرمان ويرد الناس خائبين، والجفنة الضخمة تلبي حاجتهم بما تحمل من فيض الطعام الذي لا ينقطع، وقد جعلها مملوءة من شحم السنام إشارة إلى ذبحهم الإبل السمان الغالية على أصحابها، وقد دعم ذلك بخدمة الضيفان (بروح فتى صدق ويغدو)، فهو كرم وطيب نفس أصيل.

ثم يرسم الشاعر صورة بصرية تجسد الكثرة البشرية حول الجفنة، حيث وقف الناس كباراً وصغاراً صفوفاً يمدون أيديهم يغترفون. وفي ذلك صورة طويلة يرسمها الشاعر بتمهل، نافذاً من خلالها إلى بيان مدى كرم المخلق وآله، وأصالة هذه الصفة فيهم. وهو كرم قائم على رسم صورة الآخرين جوعاً محرومين، يفرون من ذلك الحرمان إلى المخلق وآله، ثم تنتهي برسم أجواء فرائحية جماعية عامة دالة حول جفنة المخلق. وهي صورة قائمة على الخصوبة في دلالاتها وإيحائها. فالكرم هنا يرتبط بالحياة والمصير، متطلب إلزامي، يسعى إليه لمحاربة الفقر والحرمان والجوع، فهو متطلب إلزامي للبقاء، فالشاعر يجعل قيمة الكرم حقيقية جوهرية من خلال ربطه بالحياة.

وما يزال الشاعر يرسم شخصية الممدوح بدقة، ويحرص على رسم تفاصيلها المتألفة، لتنتج الشخصية المثال، التي يحب أن يراها في الممدوح، وربما يحب أن يكون هو صاحب هذه الشخصية، التي تتلاحم فيها القيم العربية الأصيلة، التي أفرزتها ظروف الحياة العربية المكانية والزمانية، فتغنى بها العربي⁽¹⁾:

وَرِثَ السُّودَّةَ عَنْ آبَائِهِ وَغَزَا فِيهِمْ غُلَامًا مَسَانِكُحَ
صَبَّحُوا فَارِسَ فِي رَأْدِ الضُّحَى بِطُخُونٍ فَخْمَةٍ ذَاتِ صَبْحِ
ثُمَّ مَا كَانُوا وَلَكِنْ قَدَّمُوا كَبُشَّ غَارَاتٍ إِذَا لَأَقَى نَطْحَ
وَإِذَا حُمِّلَ عِبْنًا بَعْضُهُمْ فَاشْتَكَى الْأَوْصَالَ مِنْهُ وَأَنْحَ
كَانَ ذَا الطَّاقَةِ بِالثَّقَلِ إِذَا ضَنَّ مَوْلَى الْمَرْءِ عَنْهُ وَصَفَحَ

(1) الديوان: 25-11/36. رَأْدِ الضُّحَى: وقت ارتفاع الشمس وانسباط الضوء. الصبح: بريق الحديد. طحون: فخمة: كتيبة طحون فخمة. كاء عنه: هابه وجبن عنه. أنح: تردد صوته في جوفه. صفح عنه: صد وأعرض. العكر: الأصل وكذلك العادة.

تَشْتَرِي الحَمْدَ بِأَعْلَى بَيْعِهِ وَاشْتَرَاءَ الحَمْدِ أَتَسِي لِلرَّبِّخِ
تَبْنِي المَجْدَ وَتَجْتَازُ النُّهْيَ وَتَرَى نَارَكَ مِنْ نَاءِ طَرَحِ
أَوْ كَمَا قَالُوا سَقِيمَ فَلَسِنِ نَقَضَ الْأَسْقَامَ عَنْهُ وَاسْتَصَحَّ
نَبِيْرِدَنْ لِمَعْدُ عَكْرَهَا دَلَجَ اللَّيْلُ وَإِكْفَاءَ الْمِنْحِ

ففي اللوحة السابقة يحاول الشاعر ملاحقة الصفات التي يعتز بها العربي الواحدة تلو الأخرى، في محاولة لرسم الشخصية الأنموذج، فهو يهتم بنسب الممدوح وما ورث من الحسب، والتاريخ البطولي القيادي له وسط قومه، أي البطولة الجماعية التي يشكل الممدوح بورتها، كما يهتم ببيان دوره في البناء الاجتماعي، ووصف بنائه العقلي الذي أهله لأن يحتل منزلة رفيعة، ويتجاوز قدرات العقول.

وقد لعب التشكيل الاستعاري دوره البارز في رسم هذه الشخصية، فقد جسد الشاعر السؤدد تركة يرثها الممدوح؛ لينفذ من خلال ذلك إلى بيان عراقه نسبه، وتاريخ آبائه وأجداده الحافل بالشرف والسيادة، التي أصبحت في ذاته عناصر موروثه طبيعية مزمنة راسخة وليست شيئاً طارئاً أو مزيفاً، وتعين الكناية في رسم صورته وسط قومه، هؤلاء الناس الذين قامت أنسابهم على العراقة والرفعة، ورغم ذلك فهو قائدهم بما يتميز به من صفات تجعله فوقهم، وفي أصعب المواقف وهي المواقف الحربية، حيث حمل لواء حربهم فقادهم قبل أن يصبح رجالاً، منذ أن كان غلاماً (وغزا فيهم غلاماً ما نكح)، فقد بدأ دوره الحربي القيادي البطولي مبكراً. مواجهاً عدواً شرساً هو (فارس)، يقابله في الإطار الزمني الصعب (رأد الضحى)، حيث الوضع والعلانية والإحساس بالثقة والقوة، فهو يهاجم غير هباب، عدواً متمرساً قادراً مهيباً، بصورة علنية واضحة، بكتيبة قوية قادرة ضخمة، وقد أبرز قدرة هذه الكتيبة حين جعلها (طحوناً) عبر

الاستعارة التصريحية المجردة، حيث اشتملت الاستعارة على صفات المشبه المحذوف وهو الكتيبة (فخمة ذات صبح). ويسحب القائد من الدائرة البشرية إلى التجسيم، حين جعله كبشاً يتصدى للأبطال فيصرعهم، ويقدر على الغارات فينتصر فيها، وذلك عبر الاستعارة التصريحية المرشحة التي تحمل صفات المشبه به (كبش غارات إذا لاقى نطح).

وقد جعل الجماعة تستمد قوتها وعزيمتها وإقدامها من ذلك القائد، فهم لم يجبنوا بتقديمه (ثم ما كاءوا ولكن قدموا كبش غارات). وهنا يبرز التلاحم بين الذات والجماعة.

ويتابع الشاعر رسم خطوط الشخصية معتمداً عنصر الاستقصاء، فقد جسد الشاعر المسؤولية عبئاً ثقيلاً، أعجز الناس حمله، واشتكى من يحمله الأوصال والضعف والعجز، وذلك عبر الاستعارة التصريحية، فكان هو القوي الذي يحمل الأعباء ويطيقها في أخرج الأوقات والظروف، حين يتخلى عن الرجل ناصره ومولاه، ويصد عنه معرضاً.

ثم وقف الشاعر عند كرمه وعطائه وإحسانه الذي خلد ذكره، وجعل له منزلة عالية بين الناس، وأكسبه الحمد والثناء، فقد جسد الحمد سلعة تشتري بأعلى بيعة (تشتري الحمد، واشترى الحمد)، وذلك في الاستعارة المكنية المرشحة، حيث تضمنت ما تعلق بالمشبه به، (أدنى للربح)، فشراء الحمد صفقة رابحة. أما المجد فجسده بناء ابتناه الممدوح عبر الاستعارة المكنية (تبتني المجد)، وجسد العقول مادة لها حد معين يجتازه ويتفوق على أقصاه بثاقب فكره (تجتاز النهى) أما الكرم فتبرزه الكناية (وترى نارك من ناء طرح).

ويجسد الشاعر الأسقام غباراً ينفضه الممدوح (نفض الأسقام) متماثلاً للشفاء داخل الإطار النحوي الشرطي المدعم بالتوكيد، لينفذ من خلال ذلك إلى القول بأن هذا الممدوح لئن شفي من أمراضه ليعيد إلى قبائل معد عزها، وأمنها، وتغمرها نعمه وعطاياه. مجسداً العز مادة

يمكن أن تعاد عبر الاستعارة المكنية (ليعيدن عزها).

وينفذ الشاعر إلى تهديد الأعداء بقوة الممدوح مؤكداً ذلك بغير مؤكداً⁽¹⁾:

لَيْلَتُمْ سَنَ بِلَادَكُمْ بِمَجْرٍ يُثِيرُ بِكُلِّ بَلْقَعَةٍ قَتَامًا
عَرِيضُ تَغْجَزِ الصَّخْرَاءِ عَنْهُ وَيَشْرَبُ قَبْلَ آخِرِهِ الْجَمَامَا
يَقُودُ الْمَوْتَ يَهْدِيهِ إِيَّاسٌ عَلَى جَرْدَاءِ تَسْتَوْفِي الْحِزَامَا
تُبْسَارِي ظِلَّ مُطَرِدٍ مُمَرٍّ إِذَا مَا هَزَّ أَرْعَشَ وَأَسْتَقَامَا
أَخُو النَّجْدَاتِ لَا يَكْبُ وَبِضْرٍ وَلَا مَرِحٍ إِذَا مَا الْخَيْرُ ذَامَا
لَهُ يَوْمَانِ يَسُومُ لِعَابِ خَوْدٍ وَيَوْمٌ يَسْتَمِي الْقَحْمَ الْعِظَامَا
مُتِيرٌ يَخْسِرُ الْغَمَرَاتِ عَنْهُ وَيَجْلُو ضَوْءُ غُرَّتِهِ الظَّلَامَا
إِذَا مَا عَاجَزَ رَأْسُ قَبْوَاهُ رَأَى وَطْءَ الْفِرَاشِ لُهُ فَنَامَا
كَفَّاهُ الْحَرْبُ إِذْ لَقِيتْ إِيَّاسٌ فَأَعْلَى عَسَنَ نَمَارِقِهِ فَقَامَا
إِذَا مَا سَنَارُ نَحْوِ بِلَادِ قَسُومٍ أَرَاهُمْ الْمَدْيَنَةَ وَالْحِمَامَا

ففي هذه اللوحة يؤكد الشاعر الدور الحربي القيادي البطولي للممدوح، الذي لا بد له من السعي إلى بلاد الأعداء بجيش عظيم، يثير الغبار المظلم فوق الفيافي والقفار، وتضييق به الصحراء الواسعة، حتى ليشرب أوله الموارد الغزيرة قبل أن يبلغها آخره الظمآن، فيحضر بحضوره الموت، يقوده راكباً فرسه الجرداء المكتنزة، يملأ جنبهيا العظيمين حزام السرج، فهو أخو نجدة يسارع للمستغيث، صبور وقادر على الاحتمال، فلا يسقط إذا أصابه الضر، وصاحب عقل ووعي لا يستخفه الخير ولا يزدهيه، مشرق الوجه، يكشف الشدائد الجسام وتجلو وضاءته

(1) الديوان، 26/29-35. المجر: الجيش العظيم. البلقعة: الأرض الفقر التي لا شيء فيها. القتام: الغبار الأسود. الجمام: جمع جم وهو الكثير من كل شيء. مطرد: رمح مستقيم. ممر: صلب مؤنثول. الخود: الشابة المنعمة. يستمي: يطلب. القحم: الأهوال. حسر الشيء: كشفه. الغمرة: الشدة. القوى: الحبال. النمارق: الوسائد.

وضوء طلعتة الظلام. وهو القوي صاحب الإرادة والعزيمة والقدرة، تتجلى قدراته وبطولاته مقارنة بالآخرين، فإذا بليت قوى العاجز المستضام، والتدّلين الفراش فنام، قام بدوره وكفاه الحرب إذا هاجت بعد سكون، فإذا قصد بلاد قوم كان بقدمه الموت الزؤام.

ويقوم التصوير في اللوحة على اللون والحركة بصورة بارزة، فهناك الصورة البصرية الحركية اللونية الدالة للجيش متحركاً يملأ الصحراء مثيراً الغبار الأسود، وهناك صورة إياس (الممدوح) يقود ذلك الجيش على جرداء، وصورة الفرس المسرعة تباري ظل الرمح. كما تبرز من خلال طلعتة الوضوء والإشراق والحسن، فيحسر ذلك الغمرات، ثم إن ضياء غرته يمحو لون الظلام.

ويتعلق التشكيل الاستعاري بالكناية في هذا الموضوع لإبراز المعنى، فهناك البؤر الاستعارية (تعجز الصحراء عنه)، (يقود الموت يهديه)، (تباري ظل مطرد)، (أخو النجدات)، (يحسر الغمرات)، (ويجلو ضوء غرته الظلام)، (رثت قواه)، (أزارهم المنية والحماما). وهذه البؤر الاستعارية تأتي متفاعلة مع ما حولها تفاعلاً طبيعياً وأصيلاً، وقامت بإخراج المعنى من حدود الذهن إلى الحسية؛ فأكسبته ظهوراً وعمقاً وسعة في الدلالة. فقد شخص الشاعر الصحراء؛ لتعجز عن حمل وطأة ذلك الجيش، الذي أبرزت الكناية ضخامته وثقله وقوة وقعه على الأرض (بشير بكل بلقعة قتاما). وقد جرى تشخيص الصحراء أوتجسيمها كائناً حياً تتلاشى قوته ويعجز من خلال الاستعارة المكنية. ويجسم الموت ليقوده (إياس) مهديه إلى الأعداء، وهو يتقدمه قوياً عزيزاً فارساً، وفي ذلك إشارة إلى أن الحرب لم تؤثر فيه ولم تهزه، فما زال عزيزاً قوياً ثابتاً، في حين يدهم الموت أعداءه على يديه. ويشخص فرسه والظل، فهما يحاكيان فعل الإنسان فيتباريا، وفي ذلك كناية عن مدى سرعة الفرس التي يركبها الممدوح، وكناية عن فروسية

صاحبها وقدراته وعزته، تلك الفرس المكتنزة القوية السريعة، فقد شخصها بمنحها فعل الإنسان والقصدية في السرعة، وجعل صورتها قائمة على الحركة.

ويسحب الممدوح إلى دائرة التجسيد عبر الاستعارة المكنية أيضاً، ليجعله قمرأ منيراً، أما غرته فيجسدها شمساً تجلو الظلمات، وفي ذلك كناية عن مدى إشراق وجهه ووضاءته وحسن طلعه.

وكثيراً ما ارتبطت صورة الرجل المثل بالقمر في الشعر الجاهلي، حتى أن بعضهم جعل ذلك شكلاً من أشكال التقديس التي يخلعها البدائي على العظماء⁽¹⁾، ويجسد الغمرات (الشدائد) ماء ينحسر عبر الاستعارة المكنية، أيضاً.

ومقابل الصورة المشرقة للممدوح صاحب القوة والهيبة والحسن، تبرز صورة الإنسان الضعيف العاجز، مجسداً قواه ثياباً رثة (رثت قواه) عبر الاستعارة المكنية، حيث يبرز هزاله وميله إلى القعود، يقوده عجزه إلى الفراش فيستلذه. وتجسم الحرب ناقة حامل، تحمل السويقات والهلاك لكن الممدوح يكفي العاجز ويلاتها. كما يشخص المنية والحمام وهما متلاحمان في المعنى، وجهان للموت، ليزورا الأعداء.

فهذه اللوحة الاستعارية عملت على إعلاء شخصية الممدوح والسمو بها من خلال تصوير شجاعته في الحرب. ومن المعروف أن الحرب هي مقياس الفارس أو هي المحك لكشف الفروسية، فقد كان شعراء الجاهلية "إذا وصفوا ممدوحهم بالقوة خرجوا إلى وصف الخيل والحرب وكثائب الجيش، وربما ذكروا - وهذا قليل - بعض غزواته وحروبه"⁽²⁾.

(1) انظر علي البطل، الصورة في الشعر العربي (حتى آخر القرن الثاني الهجري) دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثالثة، 1983م، ص 183-185.

(2) وهب رومية، قصيدة المدح، ص 161.

بيد أن الأعشى وإن أولى هذا الجانب عناية فائقة، فإنه ينظر إليه على أنه يقصر عن زهير والنابغة فيه، يقول وهب رومية "ويحفل مديح الأعشى بهذه الموضوعات، فيكثر من تصوير الخيل والحرب وكتائب الممدوح، ولكنه يقصر دون زهير والنابغة في هذا المضمار تقصيراً واضحاً"⁽¹⁾.

فالأعشى كان يسعى وراء المال، ويطلب العطاء، فهو شاعر متكسب، وهذا ما يوجه مديحه نحو الكرم والعطاء بصورة أساسية ولافتة، وهو يصل بهذا المدح إلى المبالغة طمعاً في استدرار عطاء الممدوح. وإذا كان الكرم والقوة هما الصفتان الأهم في منظومة القيم الجاهلية، فإن هنالك اختلافاً في مدى توجه الشعراء إليهما بحسب أهداف المديح، وفي ذلك يقول رومية⁽²⁾:
 "فإذا رحنا نردد النظر في القيم التي أشاد بها هؤلاء الشعراء، ورفعوا من قدرها ودعوا إليها، فإننا نجد أن القوة والكرم هما رأس هذه القيم، على أننا يجب أن نفرق بينهما، فقد كان شعراء المدح الملتزم يجلون القوة إجلالاً عظيماً ثم يتبعون بها الكرم، بينما رفع شعراء المدح المتكسب وخاصة من تأخر منهم كالأعشى - راية الكرم عالياً فتبوأ الذروة، وظلت القوة دونه على السفح".

ومثل ذلك قول الشاعر⁽³⁾:

وَفِي كُلِّ عَامٍ أَنْتَ جَاشِمٌ غَزْوَةً تَشْدُ لِأَقْصَاهَا عَزِيمٌ عَزَائِكَا
 مُؤَرِّثَةٌ مَالاً وَفِي الْحَمْدِ رَفْعَةٌ لِمَا ضَاعَ فِيهَا مِنْ قُرُوءِ نِسَائِكَا
 تُخْبِرُهُنَّ الطَّيْرُ عَنْكَ بِأَوْبَةِ وَعَيْنٍ أَقَرَّتْ نَوْمَهَا بِلِقَائِكَا

(1) وهب رومية، قصيدة المدح، ص 161.

(2) المرجع نفسه، ص 162-163.

(3) الديوان: 30-32/11. جشم الشيء: تكلفه وتحمل متاعبه. العزيم: العزم والجِد. العزاء: الصبر. قرَّت عينه:

بردت سروراً ورأت ما تتمنى.

فالشاعر يستحضر صورة الممدوح في ميدان حروبه وغزواته، جاعلاً ذلك دليلاً ووجهة على القوة والرجولة والبطولة، مبتدئاً لوحته بإبراز تلك التكرارية الدورية الزمانية للحدث، (في كل عام)؛ وهذا ما يدل على اعتياد ذلك الفعل البطولي الشاق، الذي يحتاج إلى العزيمة والتكليف والصبر وتحمل الشدائد، كما يبرز القدرات والطاقات الرجولية التي يتميز بها الممدوح، وبفرد بها دون غيره. وقد حمل الضمير المنفصل (أنت) الموجه إلى المخاطب (الممدوح) مباشرة ذلك الإعلاء والتعظيم للفعل وصاحب الفعل، فالشاعر وهو يسند الخبر إلى الضمير (أنت) في الجملة الاسمية (أنت جاشم غزوة)، يقصد (لزوم الفائدة)؛ لأن كل من الشاعر والممدوح يعلم الخبر، وإنما قصد به التعظيم والتبجيل لصاحب هذه الغزوة السنوية الصعبة.

ويبرز التشكيل الاستعاري ذلك العزم والجلد والصبر الذي أظهره الممدوح لبلوغ هدفه، إذ يجسد العزم مادة تشد شداً عظيماً، كما جسدت الغزوة مساحة مكانية بعيدة المدى، يبلغ الممدوح بعزمه أقصاها، وذلك من خلال الاستعارتين المكنيتين. وتلعب المفردة دورها في إظهار طبيعة الغزوة (جاشم، تشد، عزيمة، عزائكا).

وأما نتائج هذه الغزوة السنوية فسعة المال والرفعة المجد، وقد جاء ذلك استعاريّاً، إذ شخّص الغزوة إنساناً غنياً وصاحب جاه وحسب، يورث ماله وحسبه للممدوح، كما جعل الرفعة تركة تورث مع المال (مورثة مالا وفي الحمد رفعة). ويشخص الشاعر الطير من خلال الاستعارة المكنية، إذ يجعله إنساناً يقوم بتقصي أخبار الممدوح، ويبلغها نساء المنتظرات بلوعة وشوق كما يشخص العين والنوم، فالنوم قلق مضطرب، تقرأ العين حين تبشره باللقاء.

وقد أدى التشكيل الكنائي دوره المساعد للاستعارة والمكمل لدورها، فالأبيات تشير عبر الكناية إلى قدرة الممدوح وتضحياته وصبره وحرمانه الطويل حتى من زوجاته، كما عبر عن

ذلك الحرمان والشوق والحنين الذي تحسه الزوجات، وما يحمل ذلك من دلالات الحب والعاطفة الحانية، فإذا كان الممدوح فارس المعركة، فهو الزوج الحاني الذي يجعل زوجاته يشعرن اللوعة في بعده. فهو صاحب الشخصية القائمة على الازدواجية المثالية (الزوج المرغوب والحبيب، والفارس الصعب)، كما يشير انتظار الزوجات إلى ذلك البعد المكاني والزمني الممتد، كما يشير إلى تلك الرجولة التي اعتاد الجاهلي أن يؤكدّها في الممدوح، حيث يهجر زوجته وعيشه اللين وحبّه ساعياً وراء البطولة، فهو يتجشم الحرب وويلاتها رغم ما وراءه من الحب والانتظار. فالتعبير عن شوق النساء يوحى بالعفوية، ولكنه يقوم على قصديّة تمتد بعيداً في رسم شخصية الممدوح.

فالغزوة هي النقطة المحورية المركزية التي جذبت خيوط الاستعارة والكنائية، لتبرز الفكرة التي أرادها الشاعر بوضوح، وتوحي بأبعاد المنجز الحربي البطولي الذي ينسب إلى الممدوح، كما توحي بأبعاد الشخصية التي حققت هذا المنجز.

وتنهض الصورة الاستعارية بدورها الجمالي في تصغير الآخر وتحقيره إذا قصد الهجاء، وكثيراً ما يلزم ذلك لوحات الفخر، حيث تتضائل صورة الأعداء مقابل تضخم الذات والقوم. وذلك بصورة مناقضة تماماً لما كان يحدث في لوحة المدح التي كانت تتضائل فيها الذات، في الغالب، حيث يبدو الشاعر هزياً ضعيفاً عاجزاً، قد أكلت منه الصحراء وظروف الحياة وارتسمت صورته وجهاً للمأساة والتئلل والاسترحام؛ طمعاً في العطاء أمام اليد المانحة.

بيد أن سلطة الذات وهيمنتها على اللوحة وارتفاع صوتها، كثيراً ما برز في ميدان
التهاجي الشعري، حيث تبرز (الأنا الشاعر) الغاضبة الثائرة، تهاجم الآخر (الشاعر) الذي أقدم
على الهجاء ولم يفكر ملياً في نتائجه⁽¹⁾:

لَنْ كُنْتُ فِي جُبٍّ ثَمَانِينَ قَامَةً وَرَقِيتَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ بِسَلْمٍ
لَيْسْتَ دُرْجَتَكَ الْقَوْلُ حَتَّى تَهْرَهُ وَتَقْلَمَ أَنْسِي عَنْكَ لَسْتُ بِمُلْجَمٍ
وَتَشْرِقُ بِالْقَوْلِ الَّذِي قَدْ أَذَعْتَهُ كَمَا شَرَقْتَ صَدْرُ الْقَنَازَةِ مِنَ الدَّمِ
فَمَا أَنْتَ مِنْ أَهْلِ الْجُحُونِ وَلَا الصَّفَا وَلَا لَكَ حَقُّ الشُّرْبِ مِنْ مَاءِ زَمْزَمٍ
وَمَا جَعَلَ الرَّحْمَنُ بَيْتَكَ فِي الْعُلَى بِأَجْيَادِ غَرْبِيِّ الصَّفَا وَالْمُحَرَّمِ
فَلَا تُوَعِدْنِي بِالْفَخَارِ فَسَبَّأَنِي بَنَى اللَّهُ بَيْتِي فِي الدُّخَيْسِ الْعَرْمَرَمِ

فاللوحة تحوي مجموعة من البؤر الاستعارية: (ورقيت أسباب السماء)، (ليسستدريجك
القول)، (لست بملجم)، (تشرق بالقول)، (شرقت صدر القناة)، (بيتك)، (في العلى)، (بنى بيتي
في الدخيس العرمرم).

ويجعل الشاعر التهديد عتبة اللوحة، إذ ينبثق صوت (الأنا) من فيض القوة والغضب
والثورة، متجهاً نحو الآخر، يحاصره عبر المكان الواقع في حدود المستحيل، الممتد طويلاً ما
بين باطن الأرض وفضاء السماء، فهو يدعي القدرة على ملاحقة عدوه والنيل منه حتى لو هرب
متجاوزاً حدود الممكن. فخرق الأرض أو ارتقى أسباب السماء بسلم.

(1) الديوان، 37-32/15. الجب: البئر. تهرة: تكرهه. السبب: الحبل. وأسباب السماء: مراقبها وقيل طرقها
ونواحيها. الحجون: جبل بمحلة مكة. المحرم: جمع حرم. أجياد: موضع بمكة. الدخيس: الأصل.
العرمرم: العدد الكبير.

وقد حقق الشاعر ذلك (نحوياً) من خلال أسلوب الشرط القائم على الجملة الطويلة (لئن كنت في جب.... ليستدرجك القول... وتشرق). فهناك حصار شمولي أبرزه الشاعر من خلال المقابلة العمودية الممتدة في العمق والعلو، مدعياً القدرة الخارقة على تحقيق الانتقام الذي يقع بالكلمة.

فالكلمة هي التي شكلت أسباب الصراع وأشعلته، وهي أداة الصراع والانتقام، أي أنها تصنع نتائجه.

وهذه البداية تحمل كنايتين متداخلتين: الأولى، ترسم خوف الآخر وفزعه وسوء قوله. والآخرى، قدرة الشاعر وغضبه وحفده وضيقه وحنقه.

وفي إطار رسم الشاعر لمعنى الانتقام، وحدود الرغبة فيه، والقدرة عليه، مستغلاً اللوحة الاستعارية، يجسد السماء بناءً عالياً يرقى إليه بسلم، ويشخص القول (الهجاء) فيستدرج الآخر، ويسحب الشاعر ذاته من دائرة التشخيص إلى دائرة التجسيم ليصبح دابة لا يمكن إلجامها ومنعها (لست بملجم)، أما القول فيجسد ماءً يشرق به صاحبه (تشرق بالقول)، وصدر القناة تشخص أو تجسم كائناً يشرق بالدم، أما النسب فيجسده الشاعر بيتاً غير مرة، لكنه بيت في العلى (في الفخر)، وبيت في الحضيض (في الهجاء)، كما يجسد الشاعر الأصل والعدد مكاناً يبنى فيه البيت (الدخيس العرمم)، إشارة إلى عراقة النسب والسيادة والشرف والعزة.

وقد جاءت هذه الاستعارات التي قامت على التشخيص والتجسيم والتجسيد مكنية إلا الاستعارتين التصريحييتين في (بيتك) و(بيتي)، إذ قصد بهما النسب. وقد تعالقت الاستعارة بالتشبيه التمثيلي في رسم المعنى، فحال شرقه بالقول الذي أذاعه (الهجاء)، كشرق صدر القناة من الدم.

والواضح أن هذه اللوحة تقوم على بناء الذات والقوم مقابل هدم الآخر وقومه، بيد أن ذلك مبعثه كلمة الهجاء؛ ولذا فهو يهدمه شاعراً أولاً، ثم يهدمه إنساناً. فإذا كان قد أعطاه امتداداً عمودياً يعبر عن هروبه وفزعه فرداً، محاصراً إياه بضعفه والقدرة على الوصول إليه ليتحقق من خلال ذلك هدمه فرداً، معتمداً الصورة المشهدة الحركية (الفرار)، ثم حركة الاستدراج. فإنه عمل على تقويض نسبه من خلال التناظر والمقابلة والموازنة في الأنساب، حيث سلبه نقطة الارتكاز التي يقوم عليها التهجي الشعري وهي النسب، فقد حقر نسبه بصورة موجعة حين قارن نسبه بنسب قريش الرفيع، نافياً عنه ذلك النسب (فما أنت من أهل الجحون ولا الصفا ولا...) فكل هذه العبارات (أهل الجحون، والصفا وأهل الشرب من ماء زمزم) كنايةات عن موصوف وهو قريش.

فأمام الدور السامي الذي يرسمه نسب قريش لقريش يتضاءل نسب الآخر. ثم يتابع المقارنة القصدية على خارطة الأنساب مستطيلاً عليه، حيث هنالك فواصل مكانية بعيدة وتضاريس متضادة بينها، تتخذ بؤرة محورية لسمو الشاعر من ناحية وهدم الآخر من ناحية أخرى، فإذا كان نسب الشاعر قد اعتمد الأصل والشرف والعدد الوفير والسمو والرفعة فإن ذلك لا يتسنى للآخر؛ مما يحرمه حق الفخار وينزلق به للهزيمة الموجعة.

لوحه الناقة:

يقول الأعشى (1):

وَتَرَاهَا تَشْكُو إِلَيَّ وَقَدْ آتَيْتُ طَلِيحًا تُخَذِي صُدُورَ النَّعَالِ
نَقَبَ الْخُفِّ لِلسَّرَى فَتَسْرَى الْأَلَمَ سَاعَ مَنْ حِلَّ سَاعَةٍ وَارْتَحَالَ
أَثَرَتْ فِي جَنَاجِنِ الْإِرَانِ الْمَيِّتِ عُولِينَ فَوْقَ عُوجِ رَسَالِ
لَا تَسْشَكِّي إِلَيَّ مِنَ أَلَمِ النَّسَبِ — وَلَا مِنْ حَقًّا وَلَا مِنْ كَلَالِ
لَا تَسْشَكِّي إِلَيَّ وَانْتَجِعِي الْأَسَدَ وَذَ الْأَهْلَ النَّسَدَى وَأَهْلَ الْفَتَالِ

تقوم هذه اللوحة على استعارة كبرى متكاملة، أي أنها لا تتركب من مجموعة من الاستعارات العنقودية البسيطة المتلاحمة كما كان في اللوحات السابقة، وإنما يعمل الشاعر فيها على تشخيص الناقة من خلال الاستعارة المكنية الأصلية الواقعة في الضمير المستتر (هي) في الفعل المضارع (تشكو)، والممتدة إلى ياء المخاطبة في الفعل (تشكي) غير مرة، ثم إلى ياء المخاطبة في فعل الأمر (انتجعي). والاستعارة مجردة مرشحة؛ لأنها تتضمن حديثاً عما يتعلق بالمشية مثل (النعال، نقب الخف، النسع)، كما تضمنت على ما يتعلق بالمشية به (وانتجعي الأسود أهل الندى وأهل الفعّال)، فهي مجردة مرشحة معاً.

تتفتح اللوحة على منطقة الضعف البشري، حيث تشخص الناقة إنساناً أصابه الضعف والكلال والألم، ثم تمتزج الناقة بالإنسان فهي تشكو خفها المقروح، وقد هزل جسمها الضخم؛ فقلقلت من فوقها السيور التي يشد بها الرحال، وظهرت آثارها في عظام صدرها البارزة، وهنا

(1) الديوان: 1/ 33-37. آلت: رجعت. طليحاً: مجعدة متعبة. نقب خف البعير: رق وتثقب. النسع: سير ينسج عريضاً وتشد به الرحال إلى بطن الناقة. الجناجن: عظام الصدر. الإران: سرير الميت. الانتجاع: في الأصل طلب الكلاً ويقصد به التماس الخير والرزق.

يستعين الشاعر بالتشبيه التمثيلي؛ ليجعل من حالة تلك الناقة في جسمها الضخم الهزيل ما يشبه نعشاً ضخماً محمولاً فوق أرجلها المعوجة الطوال.

ثم يأخذ الشاعر الذي شخص الناقة في محادثتها وتصبيرها، كما يتخذ ذلك الضعف وسوء الحال سبيلاً للمديح ووسيلة للوصول إلى الممدوح، فضعف الناقة وشكواها والصورة المستهلكة التي باتت عليها يوحي بطول الرحلة وقسوتها وامتدادها زمانياً ومكانياً، كما يسوحي بصعوبة الطريق ومخاطرها.

فهذه الصورة الحركية القسرية للناقة، ترسم مأساة وفجيرة ومعاناة وإفناء، وتولد شكوى تقابل بالرفض والإحالة، وهو رفض لا ينبع من قسوة أو قدرة وتعالى على الألم، بل رفض المسلوب الإرادة، المقيد بالضعف والعجز، حيث يحيلها إلى الممدوح. فعلاقة الشاعر بناقته قائمة أصلاً على القرب، وهذا ما يجعلها تتجه إليه بالشكوى، وهي شكوى تعنى بتفصيل مواطن الألم (من ألم النسع، من حفا، من كلال).

وقد عبر عن هزالها من خلال الاستعارة المكنية الأصلية التي شخص فيها الأنساع، فجعلها في حل وارتحال، مكنياً بذلك عن تضاول جسمها ونحولها، الذي أعطى الفرصة للأنساع بأن تتحرك حركة واسعة سريعة دائمة جسدها الطباقي (حل، وارتحال). فهناك الكلال والهزال والقروح والحفا، وهنالك خلف الصورة مقارنة بين زمنين الماضي والحاضر، حيث الجسم الضخم الصلب القوي، يتحول إلى نعش عظيم. أما في العمق فالصورة معنوياً تجسد المأساة التي ينبثق منها الأمل والمستقبل. والناقة برسمها الجمالي هذا ترسم واقع الشاعر وتجربته المعيشة وآماله، وأحلامه، فالشاعر وهو يصحب ناقتة عبر الفضاء المادي الحافل بالقسوة والعنف والجفاف والغلظة والامتداد، ويبدو عاجزاً أمام شكواها، يؤسس بوعي لظروف قاهرة كانت وراء رحلته الصعبة تلك، كما يؤسس لبريق الأمل الذي يقع في نهاية الرحلة. فهو يمضي

ليحقق غايته المنشودة. وهذا التكلف في تحمل الألم والتصبر عليه مدفوع بالرغبة في الحياة الآتية في ظلال الممدوح.

ومثل ذلك المعنى يمتد في الشعر الجاهلي عموماً، فالرحلة عند الشاعر الجاهلي تمثل منطقة العبور إلى الحياة، في الغالب. يقول الرباعي معلقاً على رحلة لزهير: "ورحلة الشاعر لا تنفصل بحال عن حاجته الداخلية للتحويل من حال إلى حال؛ لذلك يأتي موقعها من القصيدة وسطاً بين عالمين: عالم تعطلت فيه الحياة، وعالم دبّت فيه حياة جديدة"⁽¹⁾.

والناقة هي "المخلص من الآلام والمخاوف، على ظهرها يبدأ نسيان الذكريات المؤلمة والهموم الناصبة، أو قل: هي وسيلة التطهير من الألم، على ظهرها العزاء، وهي التي تنتقل بالشاعر من حالة اليأس والقنوط، إلى حالة الأمل وانفراج الغمة"⁽²⁾.

ومن الطبيعي أن تتضاعل شخصية الشاعر أما شخصية الآخر (الممدوح) في هذه اللوحة، لوحة الناقة الواقعة في قلب الرحلة إلى الممدوح، فهو الهزيل المتعب، المستلب الإرادة، الخاضع لسلطة الطبيعة التدميرية الممتدة ليصل إلى الممدوح المنقذ والمخلص، فصورة الشاعر المهلهلة، بتجلياتها المرآوية في إطار حركتها في قلب الصحاري الممتدة، هاربة من الماضي، تصارع أمواج الحاضر المادي والمعنوي، وتتوكل على الأمل الآتي في شخص الممدوح، تبدو صورة منهزمة متضائلة أمام الممدوح وقومه، الذين شكل الشاعر قوتهم وسلطانهم وقدرتهم وعطاءهم عبر الاستعارات البسيطة الواقعة في قلب الاستعارة الأم، فقد شكل قوتهم وسطوتهم وسلطانهم وملكهم عبر الاستعارة التصريحية حين استعار لهم لفظة (الأسود) وحذف المشبه إمعاناً في تحقيق المعنى وإيصاله إلى أقصاه، فالمشبه هو ذاته المشبه به، إذ لا مسافة فاصلة

(1) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، ص 125.

(2) أنور عليان أبو سويلم، الإبل في الشعر الجاهلي، 58/1.

بينهم وبين الأسود، فهم أسود على وجه التحقيق. ثم عبر عن كرمهم وفعالهم من خلال الاستعارتين المكنيتين، حيث شخّص كل من الندى والفعال وجعل أهلها الممدوح وقومه: (أهل الندى)، (أهل الفعل)، فالشاعر قد خلع عن ذاته أدنى ملامح القوة، مقابل الصورة النموذجية التي تخرق العادة للأخر وقومه.

ومثل هذه الاستعارة الممتدة، التي تشخّص فيها الناقة إنساناً أضعفته مشاق الطريق ومخاطرها، وامتدادها المكاني والزمني، فيلجأ إلى الشكوى والتوسل -تكرر غير مرة في شعر الأعشى، إذ تطل علينا الناقة مستهلكة متوجعة يصبرها الشاعر، ويدفعها إلى الاحتمال، حتى تصل إلى الممدوح، وهذه الصورة ترد في شعره المادح بصورة خاصة⁽¹⁾:-

فَلَا تَشْتَكِنِ إِلَى الْوَجَى وَطُولِ السَّرَى وَأَجْعَلِيهِ اصْطِبَارًا
رَوَاحَ الْعَشِيِّ وَسَمِيرَ الْغَدْوَى يَدَ الدَّهْرِ حَتَّى تُلَاقِي الْخَيْارًا
تَلَاقِينَ قَيْسًا وَأَشْيَاعَهُ يُسَعِّرُ لِلْحَرْبِ نَارًا فَتَنَارًا
فَإِنَّكَ طَالِبَةٌ شَأْوَهُ وَإِنَّكَ صَائِرَةٌ حَيْثُ صَارًا

فالبور الاستعارية الجوهرية التي تسير في مجموعة من الضمائر، تشكل خيطاً واحداً يأخذ في التنامي والاكتمال، تقع في (تشتكن، تلاقي، تلاقين قيساً، فإنك طالبة وإنك صائرة). فهي في مجموعها الكلي استعارة واحدة مكنية أصلية تمتد في مجموعة من الضمائر، تشبه فيها الناقة بالإنسان، ثم يأخذ الشاعر في محاورتها. لكن الاستعارة هنا مجردة مرشحة، لأن الناقة تمتزج بالإنسان، وتقترب بما يخص الطرفين، المشبه (الوجى وطول السرى)، والمشبه به (فإنك طالبة، وإنك صائرة، تلاقين قيساً، وأشياعه).

(1) الديوان: 30-27/5. وجى الماشي: أي حفيه قدمه، والوجى أن يشتكي البعير باطن خفه. يد الدهر: أيد الدهر.

وترد في إطار الاستعارة الأساسية الكبرى استعارات بسيطة، فالسرى يجسد فيطول، والدهر يجسم أو يشخص فتكون له يد، والحرب تجسد ناراً، ويجسد الشأو فيطلب. وهذه اللوحة الاستعارية بتشكيلها الجمالي تكشف ذلك الإصرار والطموح عند الشاعر، فلا مجال للتراجع مهما امتدت الرحلة، ومهما كانت نتائجها حتى يصل إلى ممدوحه الذي يمثل القوة والعطاء، مقابل صورة الشاعر الضعيفة المستلبة المنعكسة على الناقة بصورتها المهذمة الصعبة، فقد كانت الحاجة وراء هذه الرحلة التي تجسمها للشاعر وعاش ويلاتها التي عكسها على الناقة. فالظروف والأحوال الاقتصادية كان لها الأثر الأكبر في تشكيل سلوك الأفراد؛ لأن هذه الظروف سواء أكانت مرتبطة بظروف الإنسان الشخصية، أم بظروف مجتمعة بشكل عام، هي التي تكيف أعماله ورغباته⁽¹⁾.

ويرى إيليا حاوي أن الشاعر يرمي بهذه الصورة إلى تصوير اجتيازه للصحراء الممتدة والطريق البعيدة الحافلة بالمشاق، فقد غدا اجتياز الصحراء عند الشاعر الجاهلي وجهاً من وجوه البطولة والفروسية، فقد جعل الشعراء يستعظمون صعوبة ولوجها، ووحشة ارتيادها، مظهرين بذلك شدة العقبات التي يتجشمونها في سبيل الوصول إلى الغاية المنشودة⁽²⁾.

ويؤكد هذا محمد محمد حسين، الذي يرى أن اقتحام الصحراء والصبر على مكارهها ومخاطرها كان ضرباً من المغامرة، التي يطيب للشاعر أن يفتخر بها في شعره، ويقرنها بذكر الخمر والنساء في أكثر الأحوال، مدلاً بخبرته وقوته وجلده، أو معدداً لممدوحه ما تكلف من مشاق في سبيل الوصول إليه⁽³⁾.

(1) محمد أبو الفتوح العفيفي، البطولة بين الشعر الغنائي والسيرة الشعبية (عنترة بن شداد نموذجاً)، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2001م، ص79.

(2) إيليا حاوي، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الثالثة، 1980، ص25 وما بعدها.

(3) محمد محمد حسين، أساليب الصناعة في شعر الخمر والناقة بين الاعشى والجاهليين، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1960، ص52.

لكن ما وراء هذه اللوحة يكشف حالة الشاعر الذي يتوحد بناقته، ويصبر ذاته على ضعفه وآلامه، لتتحمل أعباء الطريق ومشاقها ومخاطرها حتى يصل هدفه، فهو يتعالى على ضعفه وآلامه التي أفرزها الإطار الصحراوي المادي القاسي، وما يتبع ذلك من آلام معنوية منبعها حالة الفقر والحرمان وتناسلها، ويحاول قهر ذلك كله، والانعقاد من حالة الضعف والحرمان الكامل من خلال الممدوح، مؤكداً ذلك من خلال أدوات التوكيد (إنك، وإنك)، فهو يؤكد الوصول رغم رسمه طول الطريق زمانياً من خلال المقابلة (رواح العشي، وسير الغدو)، والاستعارة (يد الدهر) التي عبرت عن الامتداد الزمني على مساحة الدهر.

ويقر الشاعر بقسوته على ناقته، وعدم تعاطفه معها، ساعياً وراء هدفه حتى آل ذلك إلى

هدم قواها (1):

أَكَلَّتْهَا بَعْدَ الْمِرَارِ حَ فَسَّالَ مِنْ أَصْنَابِهَا
فَشَكَّتْ إِلَيَّ كَلَالَهَا وَالْجَهْدَ مِنْ أَتْعَابِهَا
وَكَانَتْهَا مَحْمُومٌ خِيَمَ بِرَبْلٍ مِنْ أَوْصَابِهَا
لَعَبْتُ بِهِ الْخُمَّى سِنِيَةً وَكَانَ مِنْ أَصْنَابِهَا

فقد انتقل الشاعر بها من حالة القوة والنشاط والسرعة إلى حالة الكلال، فبان ذلك في عظام صدرها، مسنداً الفعل إلى (التاء) الدالة على الذات (أكلتها)، فهناك قصيدة واضحة في الفعل، ودراية تامة بما حل بالناقة تظهر من خلال رسمه لصورتها قبل الرحلة وبعدها صورة وفعلاً، فالنشاط يتحول إلى كلال، والجسد المكتمل يظهر فيه النقص والضمور مرتسماً في عظام الظهر. ثم يشخص الشاعر الناقة إنساناً مستنزفاً من خلال الاستعارة المكنية الأصلية؛ لتشكو ذلك

(1) الديوان: 42/39-45. أكلتها: اتعبتها. المراح: النشاط. آل: نقص وضم. بل من مرضه: أفاق. أوصاب: جمع وصب وهو الوجد والتعب.

الجهد والإعياء والصبر الذي أصابها في صميم تكوينها، وظهر في صورتها الخارجية. ثم يشبهها الشاعر في حالة إعيائها، وقد أنهكت قواها واستنفذت بمحموم خبير الذي أصابته الحمى سنين فأنهكت قواه. والشاعر في إطار التشبيه التمثيلي ذاك، يجعل المحموم لعبة للحمى مجسداً لياه (لعبة)، ومشخصاً الحمى امرأة لعبوب لا تحس آلام ذلك المحموم، عبر الاستعارتين المكنيتين الهاء في (به)، و(الحمى)، ثم شخصهما معاً في قوله: (وكان من أصحابها). وكلمة اللعب هنا تفرض هيمنة خاصة على الفكرة، حيث تعمق الفاجعة والمأساة فهو اللعب بالألم، والاستمتاع بالإيذاء، سيما وأن ذلك يمتد زمانياً، مدة طويلة.

فاللوحة قامت على مجموعة من البؤر الاستعارية المتلاحمة والمتقاطعة مع التشبيه التمثيلي؛ لترسم حالة الإعياء التي وصلت إليها الناقة تحت وطأة الترحال في الظروف القاسية. لكن الشاعر خلف صورة هذه الناقة يرسم صورته الخفية، حيث الرحلة واحتمال المعاناة بإصرار وبلا تردد ولا عودة، مهما كان ثمن هذه الرحلة للوصول إلى الممدوح. والمعروف أن الأعشى أولى الرحلة اهتماماً عميقاً في شعره المدحي، وارتكز في رحلته على وصف مصاعب الطريق وأهوالها، وإن كان بعضهم يعدها "مصاعب رمزية، يتحدث من ورائها عن وقع الحياة على نفسه"⁽¹⁾.

وينظر إلى الأعشى على أنه صاحب دور بارز في تطوير الرحلة في الأدب الجاهلي، وجعلها أحد الأسس التي تقوم عليها قصيدة المدح. يقول وهب رومية⁽²⁾: "إن (الرحلة) تقليد فني عريق في المدحة العربية حقاً، ولكن الأعشى مضى به أشواطاً بعيدة إلى الأمام فجعله ركناً أساسياً من أركان هذه القصيدة، أو من أبرز أركانها".

(1) وهب رومية، قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي، ص148.

(2) المرجع نفسه، ص149.

لكن الناقاة العملاقة القوية الأبية القادرة على تحمل الصحاري الممتدة وقت اشتداد حرها، هي التي تستقطب اهتمام الشاعر سواء أكان ذلك تصويراً أو وصفاً سردياً. فالشاعر يهتم بعناصر القوة في ناقته التي تعبر به إلى غايته، وتظهر عناصر الطبيعة المعينة له، وذلك شأن الناقاة عند الشاعر الجاهلي: "فقد كانت الناقاة هي التعبير الصالح عن فكرة الثبات والقهر والصمود"⁽¹⁾.

فهي تمثل عنده " بشكلها المتكامل وامتدادها الكبير النموذج الحسي للأبعاد الهندسية التي كان يحسها في هيكلها، ويشاهدها في خطواتها الجريئة وهي تقطع المفازة الموحشة، والبيداء الشاسعة، لا يداخلها الكلال، ولا يتسرب إلى أعضائها التعب. ولهذا ظلت لوحتها في ذهنه تحمل رمزاً خالداً، يعلوه الإعجاب في أغلب الأحيان، ويتحول عند الآخرين إلى حيرة عقلية مذهلة، وشعور غامر بمظاهر القدرة الخلاقة التي يمتلكها هذا الحيوان النادر"⁽²⁾. يقول الأعشى مصوراً طاقات ناقته ودورها في شفاء فؤاده، وكشف الضيق وتفريج همومه، معتمداً في ذلك اللوحة الاستعارية⁽³⁾:-

وَيَهْمَاءُ تَغْزِفُ جَنَاتُهَا مَنَاهِلُهَا أَجْنَاتٌ سُدُمٌ

(1) مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 1401هـ-1981م، ص98.

(2) نوري حموري القيسي، وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، 1394هـ-1974م، ص29.

(3) الديوان: 15/4-19، يهماء: عمياء مطموسة المعالم. عزفت الجن: صوتت في المفاز. آجنة: راكده. سديم الماء: تغير لطول عهده وطحلب ووقع فيه التراب وغيره حتى اندفن. الرسم: ضرب من العدو للإيل. جصرة: ضخمة. العذافر: العظيم الشديد من الإبل. الفيق القطم: الفحل المكرم الهائج. زاف البعير يزيف: سرعة فيها تمايل. كتوم الرغاء: لا ترغو إذا ركبت لأنها مهذبة

قَطَعْتُ بِرَسِّ سَامَةٍ جَسْرَةَ عُدَا فِرَةٍ كَمِ الْفَنِيْقِ الْقَطْمِ
 غَضُوبٍ مِّنَ السُّوْطِ زِيَّافَةٍ إِذَا مَا ارْتَدَى بِالسَّرَابِ الْأَكْمِ
 كَتُّومِ الرُّغَاءِ إِذَا هَجَّ رَتَّ وَكَانَتْ بَقِيَّةَ ذُوْدٍ كُتْمِ
 تُفَرِّجُ لِلْمَرْءِ مِّنْ هَمِّهِ وَيُشْفِي عَلَيْهَا الْفُؤَادَ السَّقْمِ

فالناقة في هذه اللوحة ناقة قوية، مقارنة بناقة تنحدر إلى أقصى درجات الضعف في

اللوحات السابقة.

هذه اللوحة التي تقوم على مجموعة من الاستعارات المتألّفة، تفتّح على صورة بصرية

للصحراء تشخص فيها أنثى عمياء (بهماء)، فهي صحراء مطموسة المعالم، ثم يدعم وصفه ذلك باستعارة يشخص فيها الجن، فلا يسمع إلا صوت عزيفهم في تلك الصحراء الخالية الخاوية، التي لم يسلكها آدمي منذ وقت طويل حتى أن ماءها تغير واندفن.

ومثل هذا الوقوف عند الصحراء في مفتتح اللوحة يمهد للقدرة البشرية والحيوانية، التي

يمكن أن تجتاز هذا الفضاء المكاني الممتد بمعطياته القاسية من ناحية والمفرعة من ناحية أخرى، فهذه الصحراء القائمة على الغموض والانقطاع والسكون ترسم جواً نفسياً مرعباً، سيما وأن الشاعر جعلها مسكونة بالجن، ودعم ذلك بصورة صوتية سمعية مفرعة هي صوت عزيف الجن.

ثم يكون هذا المفتتح مهاداً للفخر بالذات، حيث يتعالى صوت الأنا (قطعت)، لكن هنالك

التحام بين الأنا والناقة، فبطولة الشاعر لا تتفصل عن الناقة وبطولاتها في احتمال الصحراء، ومنجزاتها في اختراقها.

ويقف الشاعر عند قوتها وضخامتها وقدرتها من خلال تشبيهها بالفحل الهائج (الفنيق القطم) لكنه لا يقف عند صفاتها الخارجية، بل يهتم، أيضاً، بصفاتها النفسية، وهو ينهض بذلك الوصف من خلال الاستعارتين المكنيتين (غضوب من السوط)، (كتوم الرغاء إذا هجرت) فهو يشخصها إنساناً يفيض بمشاعر الغضب والغيط والحنق، تكره السوط، وفيها إباء ورفض؛ ولذا فهي تسرع لمس السوط حتى مع أشد الظروف الصحراوية قسوة وحرارة (إذا ما ارتدى بالسراب الأكم)، وهو في بيان طبيعة حرارة الصحراء، يعتمد الاستعارة، فقد شخّص الأكم إنساناً يرتدي، وجسد السراب ثوباً يرتدي.

ثم يكشف الشاعر دور الناقة في حياة صاحبها، فهي صانعة الفرج (تفرج للمرء من همه)، وهي دواء وشفاء (يشفي عليها الفؤاد السقم)، وقد تجلّى ذلك استعارياً، إذ شخّصها في العبارة الأولى. أما في الثانية فقد شبه ركوبها بالدواء الشافي، كما شبه الآلام والأحزان والمشاعر التي يعيشها الشاعر بالسقم، وكل ذلك استعارات مكنية.

وما زال الشاعر يشخص الناقة عبر لوحاته الاستعارية، مستعيراً لها التجافي والميل والرغبة وغير ذلك من الأحاسيس، كما يستعير لها الإرادة والفعل، بحيث يوجه ذلك التشخيص لخدمة المدح، فيتجه بمشاعرها إلى الممدوح، ويجعل راحتها واستقرارها بفنائها⁽¹⁾:-

تَجَانَفُ عَنْ جُلِّ الْيَمَامَةِ نَاقَتِي وَمَا قَصَدْتُ مِنْ أَهْلِهَا لِسَوَائِكَا
أَلَمْتُ بِأَقْوَامٍ فَعَاَفْتُ حِيَاظَهُمْ قَلْوَصِي وَكَانَ الشَّرْبُ مِنْهَا بِمَائِكَا
فَلَمَّا أَتَيْتُ أَطَامَ جَوْ وَأَهْلَهُ أُنِيخْتُ وَأَلْقَيْتُ رَحْلَهَا بِفَنَائِكَا

(1) الديوان: 15/11-17. تجانف: تميل وتتحرف. ألم بأقوام: زارهم زيارة قصيرة. القلوص: الناقة. أطام: جمع أطم وهو الحصن. جو: مدينة اليمامة.

والناقة بذلك التشخيص الاستعاري القائم على الاستعارية المكنية (تجانف ناقتي، قصدت، عافت قلوصي، ألقت رحلها)، ترسم موقفه من الآخرين الذين يتأمل خيرهم، وأولئك الذين يحمل عليهم، فالناقة أبرزت مشاعره الراضية لجل أهل اليمامة، وكل قوم غيرهم، وهجرانهم جميعاً، مقابل الطمع في عطاء ذلك الممدوح متوجهاً إليه بلا تردد.

لقد اكتسبت الناقة عموماً بعداً نفسياً يدل على ذلك التخاطب العاطفي بين الشاعر وناقته، فقد كانت الناقة "من الناحية الفنية جسر الشاعر الذي يعبر من خلالها إلى الضفة الجديدة في الحياة، ليشرح معاناته، ويحقق أغراضه، وبذلك كان يتخلص بواسطتها من مواقف حسية نفسية، إلى مواقف حسية فنية موضوعية، كلما وقعت به محنة"⁽¹⁾.

(1) محمد صادق حسن عبدالله، خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة (دراسة وتحليل ونقد)، دار الفكر العربي، القاهرة، ص 311.

لوحة الخمر:

تشكل الخمر عند الأعشى منطقة العبور إلى الحياة، وربما كانت اللون الأوضح من ألوان الفتوة الذي يفوق مغامراته النسائية التي طالما تغنى بها في شعره، وكثيراً ما أطل عليها ماضياً بعد خواء حاضره، حين رزح تحت وطأة شيخوخته التي كانت سبب حرمانه المتع التي طالما غرق بها⁽¹⁾:-

وَكَأْسُ شَرِبْتُ عَلَى لَذَّةٍ وَأُخْرَى تَدَاوَيْتُ مِنْهَا بِهَا
لَيْ يَنْقُصَ النَّاسُ أَنِّي أَمْرُؤٌ أَتَيْتُ الْمَعْرِشَةَ مِسْنُ بِأَيْهَا
كَمْيَتٍ يُرَى دُونَ قَعْرِ الْإِلَى كَمْثَلٍ قَذَى الْعَيْنِ يُقَذَى بِهَا
وَشَاهِدُنَا السُّورْدُ وَالْيَاسَمِينُ نَ وَالْمُسْمَعَاتُ بِقُ صَابَهَا
وَمِزْهَرُنَا مَعْمَلٌ دَالِمٌ فَمَايُ الثَّلَاثَةِ أَزْرَى بِهَا
تَرَى الصَّنَجَ يَبْكِي لَهُ شَجْوَةٌ مَخَافَةً أَنْ سَوْفَ يُذْعَى بِهَا
مَضَى لِي ثَمَانُونَ مِنْ مَوْلِدِي كَذَلِكَ تَفُ صِيلُ حُ صَابَهَا
فَأَصْنَبْتُ وَدَّعْتُ لَهْوَ الشُّبَا بَ وَالْخَنَ دَرِيسَ لِأَصْنَبَهَا

تحتل كلمة (الكأس) المقترنة بواو رب منطقة البداية في لوحة الخمر المضمخة بكثافة الشرب وتعاقب الكؤوس، مع اختلاف الغاية التي تحققها تلك الكؤوس لشاربها. فكأس ترتبط بالجمال فتحقق اللذة، وأخرى ترتبط بالحياة فتحقق الشفاء.

(1) الديوان: 24-17/22. كميت: حمراء تضرب للسواد. القذى: ما يسقط في العين أو في كأس الخمر من الغبار ونحوه. المسمعات: الجواري التي تغني. القصاب: جمع قاصب وهو الزامر في القصب. المزهر: قد يطلق على الدف الكبير. الصنج آلة من آلات الطرب ذات أوتار. الشجو: الهم والحزن والشوط من البكاء. الخندريس: الخمر القديمة.

فالخمر إذن لم تعد تقف عند حدود بحث المتعة في نفس شاربها، وإنما باتت حاجة وضرورة يقتضيها الشفاء من فعلها بصاحبها (تداويت منها بها)، وهي حالة يفرضها الإغراق والنهم في شرب الخمر، وفوق هذا وذاك تحقق هذه الكؤوس مشروع اقتحام الحياة والسيطرة عليها سيطرة تامة بدخولها من بابها بأريحية وسعة وقدرة.

فاللوحة ترسم تجربة تعلق حقيقية بالخمر، حيث ارتبطت هذه الخمر بالمادة والروح، فإذا كان الشاعر يشربها متمتعاً مادياً، فإنها معنوياً تتحد بذاته فتشكل داءه ودواءه، وتتحد بالحياة، حيث تمثل هذه الكؤوس العب من الحياة والسيطرة عليها.

وقد استغل الشاعر المجاز المرسل إلى جوار الاستعارة لرسم المعنى السابق، فالشاعر ذكر الكأس وأراد الخمر، والعلاقة محلية بين الخمر والكأس، فقد شرب الشاعر الخمر التي في داخل الكأس، ولم يشرب الكأس ذاتها، وتأتي بؤر استعارية في (تداويت منها بها)، حيث شبه الخمرة مرة بالداء ومرة بالدواء في استعارتين مكنيتين مطلقتين.

ثم يجسد الشاعر المعيشة بيتاً له باب يدخله ويجتازه للوصول إلى الحياة. فهي داء كناية عن عشقه وهيامه بها، واستسلامه لنشوة الخمر، وفقدانه الاتزان وقوى الجسد. وهي الدواء لكل ذلك. فهذه البؤر الاستعارية بتفاعلها مع محيطها اللغوي ترسم جوهر العلاقة التي تربط الأعشى بالخمر، بحيث تحمل هذه العلاقة سر الحياة ومتعتها وجوهرها.

والشاعر يجعل ذلك منطقة مرتفعة يعلو فوقها مفتخراً (لكي يعلم الناس)، فهو يعلن من خلال كؤوس الخمر السيطرة على الحياة، ويثبت ذلك من خلالها، فإذا كان حاضره القائم ضعفاً وانسحاباً من الحياة، فماضيه سيطرة عليها وقيادة لها، بكؤوس الخمر والعب من المتع إلى أقصاها. وهذه السيطرة على الحياة دخلت حيز التحقيق من خلال استخدام الفعل بصيغته الماضية (شربت، تداويت، أتيت).

ثم يأخذ الشاعر بوصف الخمر ومجالسها مستعيناً بالتشكيل الاستعاري مرتكزاً على عنصر اللون والحركة والصوت والذوق، فهي خمر حمراء (كميت) صافية، تشف بصفائها عما تحتها في قعر الإناء، من مثل قذى العين الضئيل. وهذه الصورة بلاغياً تقوم على الكناية عن شدة الصفاء وهي كناية عن صفة (برى دون قعر الإنى). والأعشى يهتم بصفاء الخمر، وكثيراً ما ينغنى به.

"وقد بهر ابن الأعرابي وصف الأعشى لصفاء الخمر ولطعمها فزعم للمأمون أنه أشعر من وصف الخمر"⁽¹⁾.

ويصف الشاعر مجلس الخمر والجمال الحسي المرتبط به، وهو جمال يعتمد الطبيعة التي تشكل حاضنة المجلس، وجمال الموسيقى والأصدقاء الذين يصنعون حلقات المجلس، والقيان التي تعزف وتغني، "حيث كان الأعشى يستمتع بالخمر والمرأة والغناء معاً"⁽²⁾. فهو يستقصي صور الحسن، ويحيطه من مختلف جوانبه البصرية والسمعية والشمية والذوقية، فقد شخص الورد والياسمين ليشهدان الجلسة مع الجواري والزامرات والمغنيات. أما الموسيقى وآلاتها فتشخص بما يلائم طبيعة الجمال الصوتي المسموع الدال على الرقة واللين والحنان والحزن والعذوبة، فالصنج يبكي له شجو مخافة اللوم (ترى الصنج يبكي له شجوه مخافة...)، وهنالك تلاحم وتوحد وانسجام بين الآلات في صنع الألحان والمعزوفات الدقيقة في تكامل أطرافها.

(1) جميل سعيد، تطور الخمريات في الشعر العربي (من الجاهلية إلى أبي نواس)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مطبعة الاعتماد بمصر، الطبعة الأولى، 1945، ص5.

(2) ناصر الدين الأسد، القيان والغناء، ص239.

ويعكس حديث الأعشى عن ذلك التناغم الموسيقي والغنائي عنصر التذوق الجمالي للموسيقى والغناء، كما يعكس الوعي والإدراك لطبيعتهما، ومواطن التناغم في اللحن، فجعل الغناء يعقب طواعية اللحن؛ مما أوحى بالانسجام ونأى بالصوت البشري عن التباعد والتأخر عن صوت الموسيقى. فهناك وحدة وانسجام بين الألحان أولاً ثم بين طواعية لحن الآلات والصوت البشري (صوت المغنية) ثانياً.

فالأعشى مولع بالغناء والموسيقى، رقيق الحس، يتتبع مواطن الجمال فيه. وقد قيل أنه "كان يغني شعره، فسمي صناجة العرب"⁽¹⁾، وذكر نيكلسون أنه "طوف في أرجاء الجزيرة وفي يده الصنج"⁽²⁾، إلا أن ابن قتيبة كان قد بين أنه "يسمى صناجة العرب لأنه أول من ذكر الصنج في شعره"⁽³⁾. ووافقه في ذلك ابن رشيق⁽⁴⁾.

"وقد أسهب الأعشى في وصف القيان وغنائهن ومجالسهن وآلات عزفهن إسهاباً ما بعده مطمع، وأثر القيان في الشاعر ذو مسربين، أولهما أثر عام طبع حياة الشاعر، بطابع اللهو واللذة والمجون، وثانيهما أثر خاص حين تكون القينة وحيّاً للشاعر يتعشقها ويصفها"⁽⁵⁾.

ويرى الأسد أن لهذه القيان ومجالس الطرب واللهو المرتبطة بهن الأثر الكبير من ناحية الموسيقى الخارجية في شعر الأعشى، فهذه "الحياة اللاهية العابثة القائمة على التمتع بالنساء

(1) إميل ناصيف، أروع ما قيل في الخمرة ومجالسها، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، 1413هـ - 1993م، ص 31.

(2) هنري جورج فارمر، تاريخ الموسيقى العربية، ص 60.

(3) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار إحياء العلوم، بيروت، 1406هـ - 1986م، ص 159.

(4) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1/131.

(5) ناصر الدين الأسد، القيان والغناء، ص 239.

والخمر والقيان، هي التي جعلت الأعشى يكثر من البحور القصيرة الراقصة، سواء منها التام والمجزوء⁽¹⁾.

والأعشى وهو يذكر الآلات الموسيقية كثيراً ما يورد أسماء فارسية فهو "من أكثر الشعراء الذين استوعبوا حضارة الأمم الأخرى، وبخاصة الفارسية، لهذا نجد هذه الألفاظ المتعلقة بالآلات الموسيقية قد وردت في شعره، فهو يذكر آلة المستنق إلى جانب آلات أخرى"⁽²⁾.

وبالعودة إلى اللوحة نجد الشاعر حريصاً على استجماع مواطن الجمال وتأزرها وتآلفها، فالطبيعة بأزهارها، والنساء، والموسيقى والندماء، يصنعون جميعهم حول الخمر لوحة متكاملة قائمة على الانسجام والتواؤم بين معطيات السحر والجمال.

فوعي الشاعر بالخمر يتجسد من خلال شربها وسط أجواء جمالية خاصة، قائمة على التواؤم والتجاذب بين الطبيعة والبشر والموسيقى. وهي خمر تتميز شكلاً ولوناً وطعماً وأثراً. فهو يروي تجربته الجمالية مع الخمر وسط فضاءات الزمان والمكان في ثوبهما الجمالي، فإذا كان قد عنى بالمكان، فهو لم ينس الجمال الزمني الخاص والعام، حيث ترتسم أجواء الربيع في الإطار المحدود، أما الإطار الزماني الأهم فهو زمن الشباب الذي جاء من الماضي. فكل هذا الجمال لا يمكن أن يكون إلا ضمن إطار الحيوية، والقوة والشباب، وعنفوان الحياة وزهوها. يستحضره الشاعر كأنما يسند به اللحظة الحاضرة الباردة الخاوية.

لقد استطاع الشاعر بقدرته الإبداعية أن يرسم الجمال، كما يراه، بكل أطرافه بلغة استعارية تساندها الكناية والمجاز، وهذا العالم الذي رسمه شكل عالماً بديلاً يهرب إليه من واقع شيخوخته، حيث بلغ الثمانين (مضى لي ثمانون).

(1) ناصر الدين الأسد، القيان والغناء، ص253.

(2) ماهر المبيضين، مظاهر الحضارة المادية في الشعر الجاهلي، ص126.

فقد استحضر شبابه مع الخمر بوصفه ضرورة للدفاع عن اللحظة الحاضرة المنكسرة المهشمة، حيث انقطع حبل تواصله مع اللهو والخمر، مقرأً معترفاً بأنه لم يعد من أصحابها فقد انسلخ منها، أو بالأحرى انسلخت منه بعد رحلة عمره الممتدة تلك. فقد جعل الابتعاد عن اللهو والخمر بصورة خاصة وداعاً، حيث لا رجعة إلى ذلك، حين أحس استحالة العودة، فشخص اللهو والخمر عبر الاستعارة المكنية مودعاً إياهما (ودعت لهو الشباب والخندريس)، معترفاً بأنه قد بات لهما أصحاب جدد غيره. فقد خرج هو من الدائرة بعد أن مضى من عمره ما مضى، فلم يعد له مكان في ذلك العالم الذي طالما عشقه وتاه فيه.

لقد رسم الشاعر لوحة الخمر رسماً فنياً، مهتماً بكافة الخطوط والألوان والأصوات والحركات، مبرزاً اللون والصوت والرائحة والطعم، بحيث قامت كافة خطوط اللوحة بدورها بفعالية، وتأزرت معاً وتكاثفت وتنامت لتصنع الموقف الجمالي، وتقيم العلاقة النوعية بين الشاعر والخمر، وأبرزت ذلك وحققته بصورة حيوية فاعلة تضافرت فيها كافة الحواس.

وهذا الوصف الدقيق للخمر، والتعمق في عالمها يدل على أن الأعشى "كان مشغولاً بها مفتوناً، بل سكيراً مغرقاً في السكر، وهو في ذلك يقترب من ذوق جماعة المجان في العصر العباسي أمثال أبي نواس، وفي الوقت نفسه يفترق من ذوق معاصريه الذين لم يكونوا يسرفون على أنفسهم إسرافه في اللهو والمجون"⁽¹⁾. ويعلل شوقي ضيف ذلك بقوله: "ولا شك في أن هذا جاءه من أثر الحضارات التي ألم بها في الحيرة وغير الحيرة، بحيث تحول مدمناً لها"⁽²⁾.

ويعد الأعشى إمام شعر الخمر، فقد سبق إليه، ومهد الطريق لمن جاء بعده من شعراء الخمر، حتى أصحاب الإبداع الخمري في العصرين الأموي والعباسي الأخطل وأبي نواس، وفي

(1) شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص 357.

(2) المرجع نفسه، ص 357.

ذلك يقول الأسد⁽¹⁾: "أما شعر الأعشى في الخمر فهو كثير طويل، يكشف لنا عن مدى كلف الأعشى بالخمر وشغفه بها، وقد كان الإمام الذي شق لمن بعده كالأخطل ثم أبي نواس السبيل، ومهدا لهم في هذا الفن، ومن اليسير تتبع كثير من الصور الخمرية عند الأخطل وأبي نواس وإرجاعها إلى الأعشى".

وكثيراً ما يقف الشاعر عند الربط بين ريق الحبيبة والخمر⁽²⁾:-

تَغْطِي السُّجُوعَ إِذَا أَقْبَلَتْ بُعَيْدَ الرُّقَادِ وَعِنْدَ الْوَسْنِ
صَلِيفَةً طَيِّبَةً طَعْمُهَا لَهَا زَبَدُ بَيْنِ كُوبٍ وَدَنْ
يَصُبُّ لَهَا السَّاقِيَانِ الْمِزَا جَ مَنَّتْ صَفَ اللَّيْلِ مِنْ مَاءِ شَنْ

وهذه اللوحة تقوم على بؤرة استعارية جوهريّة، تجمع الخيوط كاملة، فريق الحبيبة واللذة المصاحبة له، ضمن ذلك الإطار الزماني الذي ارتبطت به حالة النعاس والاستسلام للنوم، يستعير له الشاعر الخمر المعتقة (صليفية). والشاعر بعد أن يستعير الخمرة للريق، يتجاوز المستعار له (الريق) ثم يأخذ في وصف المستعار (الخمر)، فهي معتقة طيبة الطعم، تفور وتزبد بين الكوب والذن، ويمزجها الساقيان بماء بارد عذب من قرية خلق، إذ أن هذا أدعى لطيب مائها. وهذه الاستعارة تصريحية مرشحة، إذ أن كل ما فيها يرتبط (بالمستعار) وهو الخمر، وقد عملت الاستعارة على الربط بين لذة الريق واللذة المعنوية المتشكلة به عند الضجيع، ولذة الخمر واللذة المتشكلة بتعاطيها. فهو ربط يقوم على المادة ثم ينفذ إلى ما وراء المادة من لذة النفس. فاستحضار الخمرة عند الشاعر يقتنن دائماً باستحضار وجه أو أكثر من وجوه الجمال المتباينة.

(1) ناصر الدين الأسد، القيان والغناء، ص 228.

(2) الديوان: 20/2-22. الوسن: النوم. صليفيه: معتقة. الدن: إناء فخاري ضخم تحفظ فيه الخمر. الشن: القرية.

الخلق التي نعم جلدها من كثرة الاستعمال فذلك أطيب لمائها

الفصل الرابع

الكناية في شعر الأعشى

الكناية: القيمة والخصائص.

الكناية في شعر الأعشى: المفردة والمتراكبة.

لوحات الكناية المتراكبة:

- لوحة الرجل:

• لوحة منظومة القيم العربية (الفخر والمديح)

• لوحة الشكوى والعتاب والهجاء.

- لوحة المرأة :

• لوحة الغزل والخمر

الكناية

القيمة والخصائص

الكناية كما وردت في لسان العرب "أن تتكلم بشيء وتريد غيره، وكنى عن الأمر بغيره يكنى كناية: يعني إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه، وقد تكنى وتحجى أي تستر، من كنى عنه إذا ورئى"⁽¹⁾

وكان أول من تعرض للكناية كما تشير معظم المصادر أبو عبيدة معمر بن المثنى (ت 210هـ)، الذي ذكرها غير مرة في كتابه (محاز القرآن)، أثناء شرحه لمعاني الآيات، وتعليقه على الصور البلاغية فيها، ومن ذلك قوله المتصل بالآيتين الكريميتين: "أو جاء أحد منكم من الغائط"، كناية عن إظهار لفظ قضاء الحاجة في البطن، وكذلك قوله تبارك وتعالى: "أو لمستم النساء"، كناية عن الغشيان⁽²⁾، ويفهم من أقوال أبي عبيدة "أنها كل ما فهم من الكلام ومن السياق من غير أن يذكر اسمه صريحاً في العبارة"⁽³⁾.

على أن هنالك من يرى أن أول من عرض للكناية الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175هـ) في معجمه العين، مستشهداً على ذلك بخمسة عشر موضعاً وردت فيها الكناية⁽⁴⁾ ومن ذلك قول الخليل "والمجامعة والجماع: مناية عن الفعل، والله يكنى عن الأفعال، قال الله عز وجل: "أو لامستم النساء" كنى عن النكاح"⁽⁵⁾.

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (كنى)، 233/15.

(2) أبو عبيدة، مجاز القرآن، عارضه بأصوله وعلق عليه (محمد فؤاد سركين) مكتبة الخانجي بمصر، 1/155.

(3) محمود السيد شيوخون، الأسلوب الكناي (نشأته، تطوره، بلاغته)، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، الطبعة الأولى، (1398هـ - 1978م)، ص7.

(4) إبراهيم عبد الحميد السيد التلب، مصطلحات بيانية (دراسة بلاغية تاريخية)، مطبعة الحسين الإسلامية، القاهرة، الطبعة الأولى، (1418هـ - 1997م) ص131-135.

(5) الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، بيروت، 1/241.

وقد ذكرها الجاحظ (ت 255هـ) دون أن يوضح معناها، ومن ذلك بيانه للموضع الذي تحسن فيه الكناية على الإفصاح، إذ يقول: "ومن البصر بالحجة، والمعرفة بمواضع الفرصة، أن تدع الإفصاح بها إلى الكناية عنها، إذا كان الإفصاح أوعر طريقة، وربما كان الإضراب عنها صفحاً أبلغ في الدرك، وأحق بالظفر"⁽¹⁾.

ويذكرها ابن المعتز (ت 296هـ) صاحب كتاب (البدیع) مقترنة بالتعريض، مدرجاً إياها تحت ألوان البدیع، دون توضيح لمعناها، بل أورد لها مجموعة من الأمثلة التي لا تتخذ صفة واضحة تندرج فيها تحت الكناية أو التعريض⁽²⁾.

ويضع قدامة بن جعفر (ت 337هـ)، تعريفاً للكناية تحت عنوان "الإرداف"، فيقول في الإرداف⁽³⁾: "وهو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دل على التابع أبان عن المتبوع". وتحت عنوان في الكناية والتعريض، يعرفها أبو هلال العسكري (ت 395هـ) بقوله: "هو أن يكنى عن الشيء، ويعرض به ولا يصرح على حسب ما عملوا باللحن والتورية عن الشيء"⁽⁴⁾، مستشهداً على ذلك بالآيات الكريمة التي تبعت التعريف.

وأما ابن رشيق (ت 463)، فيتحدث عن الكناية وهو يوضح معنى "التورية" بقوله: "وأما التورية في أشعار العرب فإنما هي كناية بشجرة، أو شاة، أو بيضة، أو ناقة، أو مهرة أو ما شاكل ذلك"⁽⁵⁾.

(1) الجاحظ، البيان والتبيين، 1/88.

(2) انظر ابن المعتز، البدیع، ص 64-65.

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 157.

(4) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص 407.

(5) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1/311.

ويعرفها عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ)، بقوله: "والمراد بالكناية ههنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومي به إليه، ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم: "هو طويل النجاد" يريدون طويل القامة، وكثير رماد القدر، يعنون كثير القرى"⁽¹⁾.

ويقف الجرجاني عند قيمة الكناية ومنزلتها عند البلاغيين، إذ يقول: "وقد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح"⁽²⁾.

ويفرق الزمخشري (ت 538هـ) بين الكناية والتعريض، وهو يوضح معنى كل منهما، مدعماً ذلك بالتمثيل: "فإن قلت: أي فرق بين الكناية والتعريض؟ قلت: الكناية أن تذكر الشيء بغير لفظه الموضوع له، كقولك: طويل النجاد والحمائل، لطول قامته، وكثير الرماد للمضياف، والتعريض: أن تذكر شيئاً تدل به على شيء لم تذكره، كما يقول المحتاج للمحتاج إليه: جئتكَ لأسلم عليك، ولأنظر إلى وجهك الكريم"⁽³⁾.

وترد عند السكاكي (ت 626هـ) في المفتاح تحت الأصل الثالث من علم البيان، حيث يعرفها بقوله⁽⁴⁾: "الكناية هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك". ويتبع السكاكي ذلك بتعليل لتسمية الكناية، حيث يقول⁽⁵⁾: "وسمي هذا النوع كناية،

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز (في علم المعاني)، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بیروت، 1402هـ - 1982م، ص 52.

(2) المصدر نفسه، ص 55.

(3) الزمخشري، الكشاف، ط مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 372/1-373.

(4) السكاكي، مفتاح العلوم، ص 402.

(5) المصدر نفسه، ص 402.

لما فيه من إخفاء وجه التصريح، ودلالة كنى على ذلك، لأن: (ك، ن، ي)، كيفما تركبت، دارت مع تأدية معنى الخفاء". والكناية عنده تتفاوت إلى تعريض، وتلويح، ورمز، وإيماء، وإشارة⁽¹⁾. وأما ابن الأثير (ت 637هـ)، فيحد الكناية بقوله: "حد الكناية الجامع لها هو أنها كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز، بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز، والدليل على ذلك أن الكناية في أصل الوضع أن تتكلم بشيء وتريد غيره"⁽²⁾. وتحت عنوان تحديد الكناية يقول القزويني (ت)⁽³⁾: "الكناية لفظ أريد به لازم معناه، مع جواز إرادة معناه حينئذ".

وممن عرض للكناية أيضاً: المصري في (تحرير التحبير)، و(بديع القرآن)، والعلسوي في (الطراز)، والزرکشي في (البرهان)، وغيرهم. ومما يستنتج من تعريفاتهم للكناية، وحديثهم عنها أن "الكناية في الاصطلاح لفظ أطلق وأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى، أو هي اللفظ الدال على معنيين مختلفين، حقيقة ومجاز في غير واسطة لا على جهة التصريح"⁽⁴⁾. والكناية من التعبيرات البيانية الغنية بالاعتبارات والمزايا، فهي تضيف على المعنى جمالاً، وتزيده قوة، ويستطيع البليغ أن يحقق بها العديد من المقاصد منها إفادة المبالغة في المعنى، وتجسيد المعاني وإبرازها في صور محسوسة تزخر بالحياة والحركة، كما يستطيع بها

(1) السكاكي، مفتاح العلوم، ص 403.

(2) ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، منشورات دار الرفاعي، الرياض، الطبعة الثانية، (1404هـ - 1984م)، 62/3.

(3) القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 273.

(4) يوسف أبو العدوس، المجاز المرسل والكناية (الأبعاد المعرفية والجمالية)، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 1998م، ص 141.

التعبير عن المعاني غير المستحسنة بلغة لا تعافها الأدواق، ولا تمجها الأذان، كما يستطيع بها إخفاء ما يود المتكلم إخفاءه. ومما يمكن تحقيقه بها، أيضاً، تفخيم المعنى في نفوس السامعين⁽¹⁾.

"وتكمن مواطن الجمال في الصورة الكنائية، في تلك الانتقال الذهنية من الفكرة المجردة (الطول مثلاً)، إلى تصويرها فنياً (طويل النجاد)، والعكس، كما تكمن في الموضع الذي اختير لهذه الصورة في نسيج العمل الفني، وكذلك في صياغتها في تركيب لغوي يجسدها، وفي علاقتها بالأعراف الاجتماعية والدينية والثقافية واللغوية، وفيما توحى به وتثيره، من إحساس وفكر وخيال"⁽²⁾. أي "أن ثمة بعداً إبلاغياً في الكناية، يتمثل في اللمحة الدالة، فالشاعر عندما يسدل على المعنى الحقيقي الذي يقصد إليه ستاراً لفظياً شفافاً، يجعل المتلقي متحفزاً أو متشوقاً لرد هذا الستار، ومعرفة المرمى الذي يسدد إليه، فمن خلال الكناية، وهي لمحة دالة أو تلميح يشعر المتلقي بميل إلى اكتشاف المعنى الحقيقي، المتواري وراء المعنى المجازي، ولعلنا لا نغلو في القول إن هذا الميل إلى الكشف عن المستور والمتواري والخبيء يصنع القيمة الإبلاغية للكناية"⁽³⁾.

(1) بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البيان (دراسة تحليلية لمسائل البيان)، مؤسسة المختار، القاهرة، الطبعة الثانية، 1418هـ - 1998م، ص 265-270.

(2) منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي (الكناية والتعريض)، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2002م، ص 126.

(3) سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، ص 59.

الكناية في شعر الأعشى

المفردة والمتراكبة:

الكناية من تشكيلات الصورة الأساسية الجوهرية عند الأعشى، توصل بها في إبراز معانيه وإغنائها، وإكسابها بعداً جمالياً خاصاً. فقد ظهرت لديه بضروبها المتباينة مستوفية اختلاف نوعية المكني، واختلاف المسافات الفاصلة بين الدال والمدلول، أو المعنى الثانوي والمعنى الرئيس وذلك على مدى ديوانه، وهي تمتد في موضوعاته الشعرية المختلفة من فخر
«مدح و هجاء و غزل و حكمة و مجون و ما إلى ذلك».

ومما يميز التشكيل الكنائي في شعر الأعشى، أنه كثيراً ما اتخذ شكل اللوحة، التي قدمت المعاني بامتداد و ثراء دلالي، وعمق جمالي، وأكسبت المعنى تثبيتاً وتوكيداً. كما تدخلت اللوحات الكنائية في نسيج العمل الأدبي، وكان لها طابعها المميز في التفاعل مع النص، فشكلت لبنات مهمه في البناء الدلالي والجمالي العام.

الكناية المفردة

تضمن ديوان الأعشى كثيراً من الكنايات المفردة التي لم تتجاوز حدود البيتين من الشعر، وهي، في الغالب، ذات أثر دلالي بالغ وعميق، ومن ذلك قول الشاعر مخاطباً ألباء عمومته الذين يضمرون العداوة لقومه الأقربين وينوون قتالهم⁽¹⁾:-

فَلَا تُكْسِرُوا أَرْمَاحَكُمْ فِي صُدُورِكُمْ فَتَغْشِيَكُمْ إِنَّ الرَّمَا حَ مِنَ الْغَشَمِ

فالكناية انبثقت من الصورة المشهدة الحركية الارتدادية غير الطبيعية (تكسروا أرماحكم في صدوركم)، حيث يتحول كسر الرمح في صدر الآخر إلى كسره في صدر صاحبه، ليعبر الشاعر من خلال ذلك عن مدى التقارب والتلاصق والتلاحم والتواصل داخل إطار رابطة الدم، بحيث يصير للقاتل والمقتول نفساً واحدة ضمن إطار هذه الرابطة القائمة على التوحد، وبصبح قتل الآخر قتلاً للنفس، وبالتالي فإن الصرخة المبدوءة (بلا الناهية) تحمل التوسل والرجاء النابع من الإحساس بهذا التوحد، حيث يصير الخوف على النفس هو ذاته الخوف على الآخر، (فلا تكسروا أرماحكم في صدوركم).

فهذا التعبير الكنائي يفتح آفاقاً واسعة الإحياء والتكثيف، تتلشى في داخله المسافات الفاصلة بين الأطراف، ويكشف عن مشاعر غزيرة من المودة والقرب والتعلق تستتكر فيها العداوة والمواجهة، وهذه التفاعلية والتبادلية تقضي إلى قتل النفس بقتل الآخر، وتصير هذه العداوة هزيمة لكل الأطراف التي شكلت جسداً واحداً ونفساً واحدة.

ولكن هذه الماهية القائمة على التواصل تبدو واضحة عند الطرف الأول فقط (الشاعر)، فهي تغيب عند الآخرين الذين يضمرون العداوة، ويقصدون الشر، وهذا مما يكتف أبعاد المعنى. فهناك عند الطرف الآخر، عداوة كامنة في الأعماق، وتوتر على مستوى الفعل، فإذا كان الشاعر ينظر إليه على أساس التقارب والاتصاق، فإن الآخر ينظر إلى الشاعر وقومه على أنهم أعداء يجب قتلهم.

ومن التشكيلات الكنائية قول الشاعر مشيراً إلى الإعراض والرفض والعداوة المستحكمة والبغضاء⁽¹⁾:

إِذَا أَنَا حَيِّيتَ لَمْ يَرْجِعُوا نَحَيَّتَهُمْ وَهُمْ غَيْرُ صُمْ

وهي كناية تستقي أبعادها من واقع الحياة الاجتماعية العربية، حيث تحمل التحية إحياءات المحبة والمودة والإقبال والرغبة في التواصل والقرب، وحيث تقابل في العادة بالاستجابة المماثلة الدالة على القبول والسرور بمد عرى التواصل.

بيد أن الشاعر الذي يبدأ بالتحية منتظراً الاستجابة المرجوة، يواجه بالسلبية التامة؛ حيث تتجاهل التحية رغم سماعها. وهذا الموقف يحمل دلالاته النفسية المتصلة بكلا الطرفين، حيث الدلالة على الرفض والبغضاء والضعينة عند الآخر، لأن عدم رد التحية لا يكون إلا بحالة غير عادية وخارقة للمألوف.

كما يعكس الواقع النفسي الأليم الذي يعيشه الشاعر الذي يواجه بمثل هذا الموقف، فتبدو الأنا المنفردة المرفوضة أمام الجمع الغاضب الراض.

فهذا التشكيل الشعري الخاص يعكس الواقع الاجتماعي بتموجاته، حيث يجسد الحساسية القائمة على الفعل ورد الفعل.

وسحر التعبير الكنائي هنا يرتبط بسحب الصورة الصوتية والإشارية التي يفترض وجودها عند الطرف الثاني رداً على التحية، التي جاءت بصورة صوتية مسموعة بدليل قوله (وهم غير صم)، وعدم وجود هذه الصورة الدالة على الاستجابة والتفاعل، يوحي بذلك الإحباط والألم الذي يعيشه الشاعر.

ومما يزيد فاعلية الصورة، أن هذه الاستجابة غير معللة، أي أنها لا ترتبط بسبب، كما يبدو، وإنما هي علة قلبية ترتبط بصفات الآخر القائمة على لؤم الطباع، إذ يقبل الشاعر ويرفض الآخر.

لقد استطاعت هذه الكناية أن ترسم الخط العاطفي القائم على التوتر وتحولات العلاقة بين ذات الفرد والجماعة، حتى صار الإقبال عبثاً، فقد كشفت الأبعاد النفسية عند الطرفين، فأبرزت العداوة عند هؤلاء، وأوحت بالأزمة الممتدة في أعماق الشاعر نتيجة موقفهم، كما وسمتهم بلؤم الطباع، مقابل نبيل الشاعر.

وقد يدلل الشاعر على العداوة والغیظ من خلال صوت صرير الأنياب، حين يعرض عليها أصحابها من شدة إحساسهم بذلك الغیظ، وهي صورة ارتبطت بحاسة السمع، لترسم أبعاد الإحساس عند هؤلاء، ثم ترسم حقارة قدرهم، إذ لا يستطيعون ترجمة تلك العداوة إلى فعل، أمام قوة الشاعر وقومه⁽¹⁾:

وَقَوْمٌ تَصْرِفُ الْأَنْيَابُ مِنْهُمْ عَلَيْنَا ثُمَّ لَمْ يَصِدِّ الْوَعِيدُ

كما قد يشير إلى الحقد والضغينة من خلال الصورة البصرية، مستخدماً اللون⁽²⁾:-

لَا تَحْسَبْنَا غَافِلِينَ عَنِ النَّاسِ نَغْشِي وَجُوهَ الْقَوْمِ لَوْنًا أَسْوَدًا

فقد تحول المعنى الذهني الكامن في الحقد والضغينة، إلى فعل يظهر في الصورة اللونية المشاهدة وهي اللون الأسود، الذي اصطبغت به الوجوه، كدليل وحجة على ذلك الحقد، ويكنى الشاعر عن الفتنة التي يبعثها الآخر (العدو)، ثم لا تلبث أن تستعصي عليه إذ تضخمت فعظم شرها واستطار⁽³⁾:

لَا تَقْعُدَنَّ وَقَدْ أَكَلَتْهَا حَظْبَسًا تَعُوذُ مِنْ شَرِّهَا يَوْمًا وَتَبْتَهِلُ

(1) الديوان: 41/65. صريف الأنياب: صريرها حين يعرض عليها المغیظ المحقق الحسود. لم يصد: لم يصيبنا

بسوء

(2) المصدر نفسه: 39/34.

(3) المصدر نفسه: 52/6.

ومن الكنايات التي يستقيها من واقع الحرب، وصف الشاعر لاشتداد المعركة، وقدره

الممدوح فيها وسطوته على أعدائه، إذ يجعل سيفه قناعاً لرؤوسهم مطيحاً بها⁽¹⁾:-

وَيَوْمٍ يَبِيلُ النِّسَاءَ الدِّمَاءَ جَعَلْتَ رِدَاءَكَ فِيهِ خِمَارًا

فقد ذكر ابن رشيق أنه "أشار بقوله: (يبيل النساء الدماء) إلى وضع الحوامل من شدة

الفرع⁽²⁾.

ويكفي الشاعر عن كثرة القتل في صفوف الأعداء، وبالتالي ضعف العدو مقابل قوة

القوم بقوله⁽³⁾:

قَتَلْنَا الْقَيْلَ هَامِرًا وَرَوَيْنَا الْكَثِيرَ دَمًا

ومن الإشارات الواضحة القريبية، التي قلت وسائطها مع وضوح الدلالة على المعنى،

قول الشاعر مادحاً⁽⁴⁾:

أَلَمْ تَرَ أَنَّ الْعِزَّ أَلْقَى بِرَحْلِهِ إِلَى الْغُرِّ مِنْ أَوْلَادِ بَكْرِ بْنِ عَامِرٍ

فقد قاد التشكيل الكنائي إلى المعنى بسهولة ووضوح.

وقد تشير الكناية إلى لؤم الطباع، وتستلج الرجال رجولتهم، وتجردهم من تلك السمات

التي يتزين بها الرجل معتزاً ومفتخراً⁽⁵⁾:

تَبِيتُونُ فِي الْمَشْتَى مِلَاءً بَطُونُكُمْ وَجَارَاتُكُمْ غُرَّتِي يَبِيتُنَ خِمَائِصًا

(1) الديوان: 47/5.

(2) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، 303/1.

(3) الديوان: 19/56. هامر: قائد الفرس

(4) المصدر نفسه: 1/75.

(5) المصدر نفسه: 11/19. الغرثان والخميص: الجائع الضامر البطن.

فملاء البطون كناية عن الشبع، لكن هذا الشبع يصبح لؤماً وخبثاً واستلاباً للرجولة، حين يبيت الرجل متخماً في الشتاء وقت القحط والجذب مقارنة بالآخرين الجائعين، خاصة إذا كان أولئك الجياع جاراتهم الجائعات خاويات البطون.

لقد أصبح الشبع الذي هو أصلاً حالة إنسانية طبيعية عاراً في هذا البناء، حين اقترن بجوع النساء في مواسم القحط، وأي نساء؟ النساء القربيات مكاناً، حيث لا يصعب تقديم العون، ولا يستعصي على طالب ذلك. وحيث ينكشف جوعهن على هؤلاء، إذ تحتم تفترض منظومة القيم العربية حقوق الجار وإكرامه، بل وإكرام الآخر، وإيثاره على النفس، فالعربي يضحى بقلمته للغير، ويؤثر بعد ذلك أن ينام جائعاً، ولذا؛ فقد وضع الشاعر هؤلاء في صورة ممقوتة قبيحة مجردة من الحسن والشمهه والمروءة والرحمة فوق ما بهم من البخل، وهي صورة بطون الرجال المتخمة أمام صورة المرأة الضعيفة الخاوية البطن. وهذا من أشد الهجاء إيلاًماً؛ لذا زعم الرواة أن المهجو الذي قيلت القصيدة فيه وفي قومه بكى حين سمع هذا الهجاء⁽¹⁾.

وهناك إشارة كثيرة إلى القحط والجذب والفقر والعوز والحرمان، تتخذ مهاداً للكناية عن الكرم في الغالب، ومنها الإشارة الواردة في قول الشاعر⁽²⁾:-

أَلَسْنَا الْفَارِجِينَ لِكُلِّ كَرْبٍ إِذَا مَا غُصَّ بِالْمَاءِ الْقَرَّاحِ

فالتكوين اللغوي (غذا ما غص بالماء القراح) تشكيلاً كنائياً فيه إشارة إلى اشتداد الكرب، واستحكام الأزمة والضيق حتى ما يستطيع شارب الماء الصافي العذب أن يسيغه أو يبتلعه.

(1) شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص 352

(2) الديوان: 12/73. القراح: الصافي

فالشاعر ترسم من خلال الكناية النقطة الأعلى في استحكام الأزمة، إذ الأصل أن يكون الماء دواء الحلق الظامئ، ودواء لكل غصة، فتكون علاقته بالخلق علاقة تجاذب ورغبة وحاجة ترتبط بالتكوين الطبيعي للكائن الحي، فإذا استحكمت الأمور وصل الإحساس بالضيق والقهر والعجز إلى عدم القدرة على ابتلاع الماء، حتى يغص الشارب به.

وهنا تتحول الأزمة المادية الخارجية الضاغطة، إلى أزمة نفسية ثقيلة، ضاغطة خانقة، تتبلور مادياً في عدم القدرة على ابتلاع الماء والشرق فيه فالإنجاز الذي حققه الواقع المختلق يتبلور مادياً في الصور السابقة.

وهذه الكناية لا بد أنها جاءت من الممارسة والملاحظة والمعاشة للظروف، والمكابدة التي يعيشها الكائن في واقعة الطبيعي الصحراوي، وكعادة الشاعر يجعل الامتداد الواسع للمعنى الكامن في داخل الكناية، تمهيداً للخفر بصفة الكرم والسخاء الذي يرتبط بالظروف الحالكة. فالكناية تخدم غرض الفخر الذي يتكبر على صفة الكرم، إذ يأتي الفرج لكل كرب من قبل هؤلاء، مخلفات الضيق التي استحكمت عبر الكناية الأولى، يأتي مزجها بفعل كرم وسخاء قومه (السنا الفارجين لكل كرب).

وحين يصف الشاعر تأثير الخمرة في شاربها ومحبيها إذ أخذت منهم مأخذاً فأصابهم الضعف والتخاذل وفقدان التوازن والسيطرة والعجز عن السير، يبلور تلك المعاني من خلال التشكيلات الكنائية⁽¹⁾:-

بَيْنَ مَغْلُوبٍ تَلِيلٍ خُدُّهُ وَخَذُولِ الرَّجُلِ مِنْ غَيْرِ كَسْحٍ

فقد يتبادر إلى الذهن وهو يتلقى (الدال الأول) (بين مغلوب تليل خده) أن الشاعر يستقي مشهده من واقع الحرب، حيث جعل الشاعر صاحب الخمر مغلوباً قد صرعه لوجهه، وأما الدال

(1) الديوان: 50/36. مغلوب: غلبه السكر. تليل: فعيل بمعنى مفعول من تله أي صرعه.

الثاني، فيأتي من خلال صورة من خذلته رجله، فهو يجرها وما به كساح، (خذول الرجل غير كسح).

فالكنائتان تقومان على مشهدين حسيين الأول ساكن والثاني قائم على الحركة الفاشلة، وهما من الناحية المادية السطحية يعكسان السالبية والهزيمة والانحدار والعجز البشري، لكنهما من الناحية العميقة والبعيدة يعكسان مدى النشوة التي يعيشها شارب الثمل، الذي وصل إلى حالة غياب شبه كاملة، وتوحي بسعادة أرادها الشاعر وقصدها من خلال هاتين التشكيليتين فهو لم يقصدها صورة بأئسة وإنما أرادها صورة للسعادة المتحققة في ذلك الغياب للسلطة العقلية على الذات، وتبعثر قوى الجسد أما السعادة التي تحققها الخمرة.

والشاعر في اتكائه على الأسلوب الكنائي، يستوفي ألوان الكناية، كما ذكرها البسكاكي فإذا كان قد اعتمد الإيماء والتلويح بصورة كبيرة، فقد ورد لديه أيضاً، كثير من الرموز فالتاج رمز الملك والسلطة والسيادة، يفترن بظهور صاحبه الخضوع ويعلم الطاعة⁽¹⁾:-

فَإِذَا رَأَوْهُ خَاشِعاً خَشَعُوا لِسْذِي تَاجٍ خَلَّالٍ

وترمز الهامة للسيادة والشرف⁽²⁾:-

هَمْ هَيْمَةً الْحَيِّ إِذَا خُصِّلُوا مِنْ جَعْفَرٍ فِي السُّودِّ الْقَاهِرِ

وأما السبع فرمز للظالم المستبد المعتدي على الحقوق، ويرمز الحصن للحماية

والحصانة والمنعة⁽³⁾:-

(1) الديوان: 5/70، التاج: الإكليل. الحلال: السيد المطاع في عشيرته

(2) المصدر نفسه: 29/18.

(3) المصدر نفسه: 18-13/66.

وَلَا تَزْهَدَنَّ فِي وَصْلِ أَهْلِ قَرَابَةٍ وَلَا تَكُ سَبْعًا فِي الْعَشِيرَةِ عَادِيًا
وَكُنْ مِنْ وَرَاءِ الْجَارِ حِصْنًا مُمْنَعًا وَأَوْقَدْ شِهَابًا يَسْفَعُ الْوَجْهَ حَامِيًا

وكثيراً ما يتخذ الهجاء شكل التعريض، وقد سمي التعريض تعريضاً لأن المعنى فيه

يفهم من عرضه أي من جانبه⁽¹⁾، ومن ذلك قوله في معرض الفخر⁽²⁾:-

وَلَا نُشَبِّهُ بِـ_____ الْكَلَابِ عَلَى الْمِيَاهِ مِنَ الْحَرَارَةِ
فَاقْدِرْ بِـ_____ أَنْ تَحِرَّكَ أَنْ وَكَيفَ بِسَوَاتِ الْقِدَارَةِ

فالشاعر وهو يفخر بقومه يعرض بآخرين إذ يشبههم بالكلاب على المياه مستهزئاً بهم

محترقاً قدرهم وضالة شأنهم، وهو لا يلجأ إلى ذلك مباشرة، وإنما جاء به من خلال نفيه الصفة

عن الذات الجماعية، لترتد إلى الآخر الذي يقصد الشاعر إصابته بسهم الهجاء.

فكثيراً ما يأتي المدح أو الفخر، متعلقاً بالتعريض، بحيث يشكلان ضدين يبرز أحدهما

الآخر، فيكون أحد الوجهين فخراً أو مدحاً والوجه الآخر هجاء، ومن ذلك قول الشاعر⁽³⁾:

وَلَا نَلْعَنُ الْأَضْيَافَ إِنْ نَزَلُوا بِنَا وَلَا يَمْنَعُ الْكُومَاءُ مِنَّا نَصِيرُهَا

فإذا كان الشاعر يفتخر بعدم ضيق قومه بالأضياف ساخطين إن نزلوا بهم، لكرمهم

وسخائهم، فإن العبارة على الوجه الآخر تحمل تعريضاً بآخرين يتصفون بذلك حيث تضيق

صدورهم بالضيف، وتمتلى حقدًا وغيظاً بسبب بخلهم.

ومن التعريض العنيف في مغزاه جعل الآخرين سفهاء ينبجون نباح الكلاب، وهي

صورة جاءت ضمن إطار وصفه للندامي ومدحه لهم، حيث وصلت قناعته بهم أن يرى مجلسهم

(1) ابن الأثير، المثل السائر، دار الرفاعي، الرياض، الطبعة الثانية، 1404هـ - 1984م، 67/3.

(2) الديوان: 62-63. القدرة: مصدر قدر عليه، أي ضيق وأمسك. اقدر بذراعك: أي قس بذراعك. بوا المكان: حله وأقام به.

(3) المصدر نفسه: 14/82.

مجلس الوقار فهم أصحاب العقول، ومقابل هؤلاء ترد صورة الآخرين سفهاء ينبحون نباح الكلاب وهي صورة تخالف الطبع والعادة، حيث أن الصورة المنطقية أن هؤلاء يضعون العقل والإدراك، ويعيشون حالة اللاداعي والملذات التي تعد في العرق والعادة جهل وانحراف، إلا أن الشاعر يقلب الموازين حيث يظهرهم على غير الصورة الجاهزة المرسومة لهم في إطارهم الاجتماعي، فقد اصطبغت صورتهم بالإيجابية في حين هبطت صورة الآخرين من خلال التعريض، وذلك في قوله (1) :-

رُجِحَ الْأَخْلَامُ فِي مَجْلِسِهِمْ كُلَّمَا كَلَسَبَ مِنَ النَّاسِ نَبَحٌ

وهناك التعريض الذي يخفي تحته فيضاً من الأسى والألم، حتى لتبدو تحته الجراح العميقة الممتدة، وذلك حين يعرض الشاعر بأبناء عمومته الذين يناون عنه، ويقطعون أواصر القرابة، لكن تعريضه بهم لا يحمل عنفاً أو هجاء، بل يحمل مشاعر الأسى والألم وهو يصف جمالهم دون مباشرة بل يأتي الكلام عن عرض، على صورة وصية توجه لكل إنسان عاقل بصير (2) :-

سَأَوْصِي بِصِيرٍ إِنْ دَنَوْتُ مِنَ الْبَلَى وَصَاةَ امْرِئٍ قَاسَى الْأُمُورِ وَجَرَبَا
بَأَنْ لَا تَبَغَّ الْوُدَّ مِنْ مُتَبَاعِدٍ وَلَا تَتَّأَنَّ عَن ذِي بَغْضَةٍ إِنْ تَقَرَّبَا
فَإِنَّ الْقَرِيبَ مَنْ يُقَرِّبُ نَفْسَهُ لِعَمَرُ أَبِيكَ الْخَيْرَ لَا مَنْ تَنَسَّبَا

فقد أطلق الكلام العام الذي جاء وصاة وقصد الإشارة به إلى أبناء عمومته الذين قصدوا

البعد، فتركهم مفضلاً عليهم البعيد الذي قرَّب نفسه بالود وأخلصه.

(1) الديوان: 47/36.

(2) المصدر نفسه: 7-5/14.

لوحات الكناية المتراكبة

- لوحة منظومة القيم العربية (الفخر والمديح):

الفخر هو التمدح بالخصال الحميدة، وإدعاء العظمة والشرف، وهو فن من فنون الأدب الأولى، لأنه يمثل تطلع النفس إلى ذاتها، والوسيلة التي تنتشر بواسطتها مفاخر القوم، وذكريات أيامهم، ولذا؛ فإن هذا الباب كانت له أهميته الخاصة، لأنه يمثل الخط الأول للهجوم، ترهب به القبيلة خصومها وتضعف معنوياتهم⁽¹⁾. فهو "من الأغراض الشعرية التي حفل بها الشعر الجاهلي؛ لأنه يوافق مع طبائع الأنفس العربية التي جبلت على الرفعة والسمو والانعة والاعتداد بالنفس"⁽²⁾.

"وقد قام الفخر على الفضائل الاجتماعية التي أقرتها الحياة العربية القديمة، إذ كان كل فرد يحاول أن يثبت امتيازَه وتفوقه على غيره، إشباعاً للشعور بالعزة، وإرضاء لحب التسمي والشرف، واعتقاداً منهم بأن القوة والسيطرة جزء لا يتجزأ من هذه الحياة ما دامت الغلبة للقوى، فكانت حياتهم سجلاً بين هذه المفاهيم، وكانت هذه المفاهيم دافعاً للشعراء"⁽³⁾.

وتكتسب الذات الجماعية (النحن) عند الأعشى هويتها وطاقتها القيمة من خلال ارتباطها بمنظومة القيم العليا التي أفرزتها الكتلة الاجتماعية، انبثاقاً من معطيات الحياة الطبيعية، وتضاريس الحياة الاجتماعية المحكومة بالبوررة الزمانية والمكانية الخاصة، بحيث تتناول الذات الاجتماعية وتتعالى، من خلال اكتسابها مجموعة المثل التي ترنو إليها نفس الجاهلي، ويتحقق

(1) نوري حمودي القيسي، الفروسية في الشعر الجاهلي، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، بيروت، الطبعة الثانية، 1404هـ - 1984م، ص 243.

(2) عبد الرحمن محمد الوصيفي، النقائض في الشعر الجاهلي، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1423هـ - 2003م، ص 122.

(3) نوري القيسي، الفروسية في الشعر الجاهلي، ص 243.

الوجود القيمي والجمالي للمجموعة المنتمى إليها من خلال الوجه الراقي والسامي الذي ظهرت به، وهو الوجه الذي ينظر إليه التكوين الاجتماعي بالتبجيل، ويتمناه، ويرنو إليه، وهذا ما حاول التشكيل الكنائي إبرازه.

فقد استطاع الشاعر من خلال اللوحة الكنائية أن يبرز ماهية الجماعة التي ينتمي إليها، ويفخر بها، يستند في ذلك إلى رؤيا واعية وعميقة لواقع الحياة العربية المادية والاجتماعية، ويحيل إلى مجموعة القيم المرتبطة بحقيقة مجتمعه وتكوينه وجوهره، وهي بالضرورة ترتبط بحاجاته وأزماته وتطلعاته⁽¹⁾.

إِنِّي أَمْرُؤٌ مِنْ عَصَبَةٍ قَيْسِيَّةٍ شَمَّ الْأُفُوفِ غَرَانِقِ أَحْشَادِ
السَّوَاطِينِ عَلَى صُدُورِ نِعَالِهِمْ يَمْشُونَ فِي الدَّفْنِيِّ وَالْأَبْرَادِ
وَالشَّارِبِينَ إِذَا الذَّوَارِغُ غُولِيَتْ صَفُوفُ الْفِضَالِ بِطَارِفِ وَتِلَادِ
وَإِذَا اللَّقَاحُ تَرَوَّحَتْ بِأَصْبِلَةٍ رَتَكَ النِّعَامِ عَشِيَّةَ الصَّرَادِ
جَزِيًّا يَلُودُ رِبَاعَهَا مِنْ ضَرْهَا بِالْخَيْمِ بَيْنَ طَوَارِفِ وَهَوَادِي
وَإِذَا الْقِيَانُ حَسِبَتْهَا حَبَشِيَّةً غُبْرًا وَقَلَّ حَلَابِيبُ الْأَرْفَادِ
حَجَرُوا عَلَى أَضْيَافِهِمْ وَشَوَّوْا لَهُمْ مِنْ شَطِّ مُنْقِيَةٍ وَمِنْ أَكْبَادِ

ففي هذا الإطار الصحراوي المجذب، الذي يمتد فيه الفقر والحرمان فوق حياة كثير من الناس، تبرز مجموعة من القيم، تفرض حضوراً قسرياً. ومن الطبيعي أن يكون الغنى والسلطان

(1) الديوان: 26-24/16، 32-29. غرائق: جمع غرنوق وغرنيق وهو الشاب الأبيض الجميل. الأحشاد: جمع حشد وهو من لا يدع عند نفسه شيئاً من النصر والجهد والمال. الدفني: ثوب مخطط. البرد: نوع من الثياب المخططة. الفضال: الخمر. الطارف: المستحدث المكتسب. التليد: الموروث القديم. اللقاح: جمع لقحة وهي الناقة الحلوب. تروحت: عادت من المرعى إلى حظيرتها. رتك النعام: عدو في مقاربة خطو. عشية صرد: باردة. الرباع: واد الناقة. طوارف الخباء: جوانبه. الهوادي: جمع هاد وهو العمود في مقدم الخباء. الشط: جانب السنام أو نصفه. منقبة: سميكة.

أهم ما يمتنى العربي آنذاك؛ ليقهر بهما الظروف ويسمو فوقها، ولذا؛ فإن التغني بهاتين الفضيلتين يبرز بجلاء لدى الشاعر، إذ أبرزته اللوحة القائمة على مجموعة من الكنايات الممتابعة المتعاقبة، وهي: (شم الأنوف)، (غرائق)، (أحشاد)، (الواطئين على صدور نعالهم)، (الشاربين ... صفو الفضال بطارق وتلاد).

فهذه صور حسية بصرية تكشف حالة ارتقاء هؤلاء القوم فوق الآخرين، فهم (شم الأنوف)، وتلك الكناية إشارة واضحة إلى النية والكبرياء، والإحساس بالعظمة والتعالي، وبيض الوجوه (غرائق)، وهذا يشير إلى جمالهم وإشراق وجوههم، كما يحمل تلويحاً إلى العز والراحة والشرف وعراقة النسب وجميل الفعال.

وهم أحشاد وفي ذلك إشارة إلى الشمهم والمروءة والشجاعة والقدرة والعزيمة، حيث يسارعون إلى النصر، ويحتشدون لذلك عدداً كما يحشدون الجهد والمال. ثم يهتم التشكيل الكنائي بالصورة البصرية القائمة على الحركة النوعية؛ فيرصد نوعية المشية وكيفية (الواطئين على صدور نعالهم)، وفي ذلك كناية قلّت وسائطها (إشارة مباشرة) إلى الكبرياء والعظمة والسموخ، ويلتصق بذلك الكناية المرتبطة بنوعية الثياب التي يرتدونها متبخرين بها (يمشون في الدفني والأبراد)، فلبس الثياب الفاخرة والتبخر بها، والمشي على صدور النعال في حركات شبه استعراضية، مما يكشف الغنى والثراء والسيادة والعز والجاه.

ويتبع ذلك شرب خالص الخمر وسط صورة القحط والفقر التي يبرزح تحتها الآخرون، فإذا كانت ظروف الطبيعة قد ضاقت على الآخرين، فإن هؤلاء القوم يعيشون السعة والثراء المتوارث ولين العيش، حتى إنهم يشربون خالص الخمر بما يملكون من طارف وتليد، وذلك ما جاء في الكناية: (والشاربين إذا الذوارع غوليت... صفو... وتلاد).

وهذه الكنايات تتكامل لتؤسس لصفات السيادة وعراقة النسب، والثراء والسمو، وتلوح من بعيد إلى الكرم والجود، إذ جعلوا يمتعون أنفسهم بأموالهم، بحيث شكلت هذه الكنايات مجتمعة شبكة إيمائية لواقع هؤلاء القائم على الثراء والسيادة والشرف.

ويفخر الشاعر بكرم قومه، إذ يصبح مالهم غوثاً للآخرين، وفرجاً لضيقهم، حين يشتد القحط والجذب والعوز، وسط برودة الشتاء وقسوة ظروفه، فيحرص البخيل على ما لديه. فالإبل راحت تعدو عند الغروب عدو النعام، وصغارها تلوذ بالخيام ترج نفسها في المداخل، (وإذا اللقاح تروحت بأصيلة... الصراد)، (جرباً يلوذ رباعها من ضرها.... بالخيم بين طوارف وهوادي)، وتلك كناية عن شدة البرد، ثم يعمق الشاعر ألوان اللوحة، ويشد خطوط الضيق من خلال وجوه القيان التي لفحها البرد فاغبرت حتى باتت وكأنها حبشية (وإذا القيان حسبتها حبشية)، أما ضروع النوق التي كانت تملأ الضخم من الأقداح، فقد جفت من اللبن (وقل حلائب الأرفاد). وفي كل ذلك إشارات واضحة إلى الشدة حيث البرد والقحط والفقر والجوع والحرمان، ثم يكون ذلك عتبه لإبراز كرمهم وسخائهم الذي جاء عبر الكناية (حجروا على أضيافهم وشووا لهم... من شط منقبة ومن أكباد).

فهم قد منعوا الأضياف الرحيل وحبسوهم، كما أنهم شووا لهم من سنام الإبل السضخام ومن الأكباد، وهذا ما يشير إلى صفة شدة الكرم التي أضافت واحداً من أعمدة التعالي والسمو بهذه الجماعة. فاستخدام الشاعر للإشارة في هذا الموضع وغيره من المواضع يغني المعنى، ويمدد أبعاده، وهذا الدور تقوم به الإشارة عموماً، فقد جاء في التعريف الاصطلاحي لها، بأنها "اشتغال اللفظ القليل على المعاني الكثيرة"⁽¹⁾.

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم الخفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، 1979م، ص 154.

وما زالت اللوحة الكنائية الحاملة للمنجز الشعري في موضوع الفخر عند الشاعر، تستند إلى صميم الواقع الحياتي المعاش، وترتبط بحاجة الإنسان ارتباطاً شديداً، حيث تتعالق مع صميم صراعه مع الطبيعة من ناحية، ومع الإنسان من ناحية أخرى⁽¹⁾.

وَإِذَا مَا الدُّخَانُ شَبَّهَهُ الْآ نَفْ يَوْمَماً بِشَنْوَةِ أَهْ ضَامَا
فَلَقَدْ تَصَلَّقَ الْقِدَاحُ عَلَى النَّيِّبِ بَ إِذَا كَانَ يَسْرُهُنَّ غَرَامَا
بِمَسَامِيحٍ فِي الشِّتَاءِ يَخَالُو نَ عَلَى كُلِّ فَالِجٍ إِطْعَامَا
وَقَبَابٍ مِثْلَ الْهَضَابِ وَخَيْلٍ وَصِعَادٍ خُمْرٍ يَقِينِ السَّمَامَا
فِي مَحَلٍّ مِّنَ الثُّغُورِ غَزَاةٍ فَإِذَا خَالَطَ الْغَوَارُ السُّوَامَا
كَانَ مِنَّا الْمُطَارِدُونَ عَنِ الْأَخْـ رَى إِذَا أَبْشَدَتِ الْعَذَارَى الْخِدَامَا

فالبنية الكنائية في البيت الأول تعكس حالة الجذب والقحط والضييق والحاجة والعوز التي تحول دون إشعال النار للطبخ، ولذا؛ فإن هنالك غياباً لرائحة الدخان، وهو غياب يمتد عبر مساحة زمانية طويلة، في ذلك الإطار الصحراوي الفقير، سيما وأنه يوطر زمانياً بالشتاء. فالشاعر يعمد إلى تغيب صورة واقعية حيوية يفترض وجودها يومياً؛ لأنها ترتبط بالحياة والوجود والطبيعة التكوينية للكائن الحي، أي أنها حاجة وضرورة، فالدخان صورة (شمية، بصرية، لونية، حركية) تشكل علامة بارزة دالة على ممارسة فعل الطبخ، وعلى وجود الخير. فالشاعر يعتمد في تشكيله الكنائي على توظيف حالة الغياب لرائحة الدخان بدلالاتها الكثيفة، حيث صنع ذلك الغياب والتباعد والتناهي المكاني والزمني بين تلك الرائحة والأنوف شوقاً شديداً

(1) الديوان: 21/38-26. الأهضام: البخور. الصلوق: الصوت الشديد. النيب: جمع ناب وهي الناقة المسنة. يخالون: يخاللون ويباهون. فالج: فلج على خصمه ظهر عليه. صعاد: جمع صعدة وهي القناة المستقيمة. كمام الإنسان: فمه ومنخراته وأذناه. الغوار: الغارة. الإبل الراعية. الخدما: جمع خدمة وهي الخلخال والساق.

ولهفة عميقة لدى الأنوف لتلك الرائحة، حتى لقد بات شوقهم إليها كشوقهم لرائحة المسك أو البخور. واستطاع الشاعر أن يحمل الصورة الحسية المؤسسة على غياب رائحة الدخان عصب التعبير عن المعنى، وبلورة الصورة الذهنية المرتبطة بوحشية الجوع والحرمان الطويل، وأبعاد الصراع مع الحياة. وربط الشاعر الفاعلية بـ (الأنف)، لجعل ذلك مأساة جماعية واسعة، فالجوع شكل حصاراً اجتماعياً شاملاً، وبذلك تخرج الأزمة ومساحة الضيق والشدة من نطاق الفردية والمحدودية إلى نطاق الجماعة.

لكن الشاعر، فيما أرى، قد أضعف الدال وهو الشوق إلى رائحة الدخان، حين شبهه بالشوق إلى رائحة البخور أو الميل إليها، فالجوع معاناة ترتبط بالحياة والتكوين، وتلتحم بالغريزة، ومعايشة لآلام الجسد، وأوجاع النفس والروح، والصراع مع الجوع صراع على الحياة والبقاء، ووقوف على حافة المصير والنهاية، ولذا؛ فإن رائحة الدخان أمل في النصر على كل معطيات الحرمان والعذاب وأسباب النهاية. وأما الميل إلى البخور فميل إلى الجمال، أي أنه ميل مُرفَّه لا يقترن بحاجة، بل يمكن عده فضلة؛ ولذلك لا يمكن بحال مقارنته بميل الجائع إلى رائحة الدخان، وسط عضة الجوع والقحط والحرمان المزمن.

والشاعر بهذه الكناية يمهد للكناية الأساسية التي أراد بها الفخر بجود قومه وكرمهم، وبذلهم الغالي رخيصة، حيث يدلل على ذلك الكرم بصوت رنين أقداحهم تضرب على الإبل الضخمة، التي يكره ذبحها في تلك الظروف (فلقد تعلق القداح على النيب). فمقارنة بحرص الآخرين وبخلهم، يذبح قومه الإبل الضخام المسنة، فيتفوقون على كل خصم في كرمهم وسط الحاجة.

ثم يربط الشاعر ذلك بأسباب السيادة والشرف، والقوة والعزة والمنعة، التي جاءت عبر التراكيب والمفردات التي اكتسبت طاقاتها الإيحائية عبر نشأتها في ذلك المجتمع الجاهلي، وهي القباب والخيول وغيرها.

فالخيام الضخمة والخيول كناية عن السيادة والشرف والغنى والثراء، كما تتأزر الخيل والرماح الحمر التي كنى بها عن كثرة المعارك وشدة القتال، وكثرة القتلى الذين سقطوا برماحهم، فما زالت الدماء تصبغها. فهذه الصورة اللونية للرماح والخيول تشير إلى تلك القوة والعزة والمنعة التي جاءت من خوض الحروب، فقد ارتبط اللون الأحمر منذ القدم بدلالة غلبت عليه وهي الإيماء إلى لون الدم، وما يعني من الصراع والقتل والموت، والثورة والحرب وغير ذلك⁽¹⁾. وهذا ما يجعل اللون الأحمر في الشعر الجاهلي يبدو أكثر بشاعة من اللون الأسود أحياناً⁽²⁾، وإن كان قد ورد في مواضع كثيرة متباينة، فغلب وجوده الألوان الأخرى؛ ولهذا فقد أطلق بعض الدارسين عليه (اللون العربي الأول)؛ لأنه يشكل بالفاظه الأساسية والثانوية عنصراً مهماً في تكوين كثير من الصور الشعرية في العصر الجاهلي⁽³⁾.

ويتوسع الشاعر في رسم قوة قومه حين يستلزم القتال ويشد الأمر، وهو يشير إلى اشتداد الغارة ودخولها في العمق بكنائتين متأزرتين، الأولى (فإذا خالط الغوار السواما)، أي أدركت الغارة الإبل في مراعيها، وهي كناية تكشف اشتداد الغارة، كما تكشف تغلغلها، واستفحال ويلاتها، والأخرى (أبدت العذارى الخداما)، وهي تؤكد ما جاء في الكناية السابقة، حيث تكشف عن ذلك الهول والأمر الجلل، وعظم الخطب، الذي أدى إلى حالة الذهول، وفقدان

(1) ظاهر الزواهرة، اللون ودلالاته في الشعر، الشعر الأردني نموذجاً، ص 18.

(2) منذر الجبوري، أيام العرب وأثرها في الشعر الجاهلي، منشورات وزارة الأعلام العراقية، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1394هـ - 1974م، ص 51.

(3) إبراهيم محمد علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام ص 59.

السيطرة والعقلانية، وغياب الوعي، الذي جعل المرأة تكشف عن ساقها؛ فتُخدش حصانتها، وتظهر جزءاً من جسدها أمام المأل. فالمعروف أن وضع مثل هذه الصورة البصرية المشهدية ضمن إطارها الاجتماعي، يعني إهانة المرأة، وتمزيق أستارها، وعزتها ومنعتها وحصانتها، وهذا ما يحطم سيادة قومها وشرفهم وكيانهم بين القبائل، كما يشكل جرحاً لا يندمل لكرامة رجالها واستلاباً لرجولتهم، ويبقى وصمة عار يستند عليها كل من يبتغي هجاءهم، ولذا؛ فإن هذا المشهد لا يكون إلا في حالة موت الرجال أو إذلالهم.

فهذا المشهد الكنائي عند التحامه ببؤرته الزمانية والمكانية، مشهد تعرفه الذاكرة العربية، وتستدعي دوافعه ونتائجه بوضوح، وتتسحب وراء دلالاته الإيحائية العميقة والممتدة.

فالدال الذي ظهر على شكل صورة بصرية ظاهرة على السطح، وهي كشف العذارى الممنعات المحصنات لأرجلهن، بجسد مدلولاً عميقاً متوالداً تعرفه الذاكرة العربية، وتعلم أنه لا يحدث إلا وقت اشتداد الخطب، وعظم الأمر، وتلاشي المسافات بين المعقول واللامعقول.

وتكون هذه الكناية مفتاحاً للفخر، ففي هذا الوقت العصيب تبرز طاقات قومه وقدراتهم الحربية وثباتهم، فهم المطاردون والمدافعون عن الحي، مقابل غياب دور الآخرين، (كان منها المطاردون عن الأخرى)، وفي هذا كناية عن صفات الشجاعة والقوة والبطولة والإقدام، التي استقفاها الشاعر من واقع الصراع والحياة القتالية (فالساحة الحربية تظل المجال الأول بلا شك - لإثبات الفروسية التي اعتدت بها القبيلة، كما اعتد بها الشاعر قبلياً كان أو متمرداً، فهي وسيلة لضمان الأولى للبقاء بين الأقوياء، وهي وسيلة الفرد، أيضاً، لإثبات ذاته وضمان مكانته بين أبنائها)⁽¹⁾.

(1) مي يوسف خليف، بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي، ص 39.

فالشاعر في هذا الفخر ابن بيئته ومجتمعه، فالقوة هي المنفذ الوحيد للبقاء وسط الصراع الطويل والمرير مع الطبيعة والإنسان، ذلك الصراع الذي انعكس على الشعر عامة، فجعل الشعراء يبدعون رسم المشاهد الحربية، بعواطف حارة. فقد أصبح الشاعر الجاهلي قديراً بإجادة على رسم المشاهد الحربية الموحية، لما تثيره الحرب من عواطف ملتهبة، فانطلق في لحظات خيالية مصوراً المعركة في شتى أدوارها، واصفاً أدوات القتال فيها، معظماً النصر ومبرزاً الخسارة، وعموماً، يمكن القول بأن الشعر الجاهلي يرسم في معظمه صورة معبرة لحرب مستمرة الأوار، تتطاير فيها الرؤوس وتتدفق خلالها الدماء⁽¹⁾.

فالصورة الكنائية الحسية التي استقاها الشاعر من داخل المعركة هي التي أبرزت المعنى بوضوح، وهذا شأن الكناية، فهي "تمثل للذهن المعنى المجرد بصورة جزيئاته المحسوسة، فيدرك من ثم المعنى المقصود على أخصر طريق من غير استكراه ولا عسر"⁽²⁾. وكان الشاعر قد سبق فخره بكرم قومه، بالتغني ببطولاتهم والسخرية من أعدائهم، إذ يقول⁽³⁾:

ثُمَّ وَلَّوْا عِنْدَ الْحَفِظَةِ وَالصَّبْرِ رِكَمًا يَطْحَرُ الْجَنُوبُ الْجَهَامَا

ففي هذه الصورة المؤسسة على التشبيه التمثيلي المفضي إلى الكناية، يوازن الشاعر بين قوة قومه وشجاعتهم وجبن أعدائهم، حيث أن وجه الشبه القائم بين صورة الأعداء يفرون بأقصى ما لديهم من سرعة أمام الذات الجماعية التي ينتمي إليها الشاعر، وصورة السحاب

(1) منذر الجبوري، أيام العرب وأثرها في الشعر الجاهلي، ص 53.

(2) محمود السيد شيخون، الأسلوب الكنائي (نشأته - تطوره - بلاغته) ص 89.

(3) الديوان: 19/38. الحفيظة: الغضب فيما يجب صونه والدفاع عنه. الجهام: الذي لا ماء فيه.

الجهام يطهره الجنوب، يتمثل في صورة شيء يلدغ بسرعة وخفة أمام شيء آخر يمارس عليه حالة تأثير وقوة وسيطرة تامة.

وهذه الصورة البصرية الحركية، المستقاة من واقع الحياة الاجتماعية التصادمية القتالية العنيفة، تعطي للمعنى فرصة التشكل بصورة عميقة ومكثفة ومبرهنة. فتلك الحركة الظاهرة المنفلتة من سيطرة الوعي عند الطرف الآخر الهارب (الأعداء)، يشير بوضوح إلى حالة الخوف والفرع التي يعيشها هؤلاء أمام الطرف الآخر، الذي تعني ملاحقته مواجهة المصير والنهاية الحتمية. فردة الفعل القائمة على الهروب بأقصى سرعة تشير إلى ضعف هؤلاء وجبنهم وذلك أمام قوة قومه وقدراتهم الحربية وفروسياتهم وثباتهم، وهي صورة تلوح من بعيد إلى قضية جوهرية ترتبط بأزمة إنسانية جوهرية مطلقة، وهي الفرع أمام الموت والمصير، ومحاولة التثبيت بالحياة، والتعلق بجبالها، وهذا ما جعل هؤلاء يكتسبون سرعة غير عادية. وتتسع منطقة الفخر القبلي عند الشاعر لكثير من اللوحات الكنائية، فكثيراً ما يحاول الشاعر أن يتناول بقومه⁽¹⁾:

حَوْلِي ذُووِ الْأَكَالِ مِنْ وَائِلٍ كَاللَّيْلِ مِنْ بَادٍ وَمِنْ حَاضِرٍ
الْمُطْعِمُو اللَّحْمِ إِذَا مَا شَبَتُوا وَالْجَاعِلُو الْقُوتِ عَلَى الْيَاسِرِ
مِنْ كُلِّ كَوْمَاءٍ سَخُوفٍ إِذَا جَفَّتْ مِنَ اللَّحْمِ مَدَى الْجَازِرِ
وَالشَّافِعُونَ الْجُوعَ عَنْ جَارِهِمْ حَتَّى يُرَى كَالْغُصْنِ النَّاضِرِ

(1) الديوان: 48/18-51، الأكال: قطائع كانت الملوك تطعمها للأشراف. القوت: النفقة. الياسر: الذي يلعب الميسر، أو الرابح فيه. الكوماء: الناقة الضخمة. السخوف: كثيرة السحائف أي طبقات اللحم. الجازر: الجزار. الشافعون: الدافعون.

ابتداء الشاعر بظرف المكان (حول) المضاف إلى (بإاء المتكلم)، يرسم ذلك التحلق للقوم

حول الذات؛ مما يشي بقيمة الذات ورفعتها ومكانتها الخاصة، أما قوله ذور الأكال، فكناية عن موصوف وهم السادة والأشراف، لأن الأكال قطائع كانت الملوك تطعمها للأشراف، فالذات الجماعية التي ينتمي إليها الشاعر، إذن، ذات مكانة وسيادة وشرف، وهم يجمعون إلى السيادة الكثرة، وهذا ما ظهر من خلال تشبيههم بالليل في كثافتهم وانتشارهم.

فالشاعر، إذن، بشكل النقطة المحورية، والبؤرة الأساسية، ومنطقة الجذب التي يتجه إليها ويلتحم بها هؤلاء، الذين تؤهلهم سيادتهم وأموالهم للدور القيادي الملصق بالمجتمع وحاجاته، فيظهر ذلك سلوكاً فعلياً حقيقياً.

فإذا ما الشتاء لف الناس بقحطه وحرمانه وضيقه كان كرمهم باللحم، وجعلوا طعام الفقراء لازماً على الأغنياء الموسرين (المطعمو اللحم إذا ما شتوا)، (والجاعلو القوت على الياسر)، وكان ذبحهم للإبل الضخمة، حين يكف الناس عن الذبح حتى الجزارين، ويشد عندهم الحرص والبخل.

مِنْ كُلِّ كَوْمَاءَ سَحُوفٍ إِذَا جَفَّتْ مِنَ اللَّحْمِ مَدَى الْجَازِرِ

وكل ذلك جاء عبر الكنايات المتركمة، فهناك كنايات متداخلة، ترسم القحط والجفاف والفقير والحرمان والبخل (إذا ما شتوا)، (جفت من اللحم مدى الجازر)، وكنايات تشير إلى سعة الكرم، إذ يكون الذبح من الإبل الضخمة، (من كل كوماء سحوف)، وإطعام اللحم في الشتاء، والتزام الموسرين بإطعام الجوعى. كما يظهر كرمهم وشهامتهم بجلاء في كفالتهم لجارهم، الذي ينتقل بسخائهم من حالة الفقر والحرمان والجوع، إلى حالة الغنى والرخاء، حتى ليصبح كالغصن الناضر (والشافعون الجوع عن جارهم .. الناضر). فهذه إشارات واضحة وقرينة إلى الكرم

وسعته، فهم يحاربون الجذب وبهم يكون الفرج، فهؤلاء الأغنياء الأشراف تسخر ثرواتهم لخدمة المجتمع والتواصل مع الجماعة، وسد حاجاتها، ودفع الضرر عنها، حتى لتصير إلى عز ورفاهية، فقد ظهرت قيمة ثروتهم حين جعلوها جسراً إلى الحياة.

فهناك تراحم وعدالة اجتماعية وتواصل وتكاتف وتآلف، فإن لم يكن ذلك واقعاً، فإن الشاعر يدل به، على أنه يتوق إلى القيم العليا، التي يصل بها المجتمع إلى حالة من التوازن ما بين الفقر والعطاء، بحيث تصير السيادة والثروة والمال والسودد في خدمة أولئك الذين يعانون ألواناً من الجوع. وكان الشاعر يصنع بهذا الكرم نوعاً من العدالة الاجتماعية في توزيع المال بين طبقات المجتمع.

وقد يتخذ الفخر عند الشاعر خطين متداخلين متباينين، يزوج فيهما ما بين الفخر بالذات والفخر بالقوم، أما الكنايات المرشحة للنهوض بهذا الفخر، فتؤول إلى صفات وقيم مكرورة عند الشاعر وعند غيره من الشعراء، وهي صفات السيادة والشرف والقدرة والعزة والمال والثراء والكرم والشجاعة، وما إلى ذلك من صفات الفرسان، سواء أكانت الفروسية داخل البناء الاجتماعي، أم الفروسية داخل دوائر الحرب⁽¹⁾:-

فَلَا تَصْرِمِينِي وَأَسْأَلِي مَا خَلِيقَتِي إِذَا رَدَّ عَافِي الْقَدْرُ مَنْ يَسْتَعِيرُهَا
وَكَانُوا قُعُوداً حَوْلَهَا يَرْقُبُونَهَا وَكَانَتْ فَتَاةَ الْحَيِّ مِمَّنْ يُنِيرُهَا
إِذَا أَحْمَرَ أَفَاقُ السَّمَاءِ وَأَعْصَفَتْ رِيَاخُ الشِّتَاءِ وَأَسْتَهَلَّتْ شُهُورُهَا
تَرَى أَنَّ قِدْرِي لَا تَزَالُ كَانَهَا لِذِي الْقُرْوَةِ الْمَقْرُورِ أَمْ يَزُورُهَا

(1) الديوان: 6/82-14. عافي القدر: ما يتبقى فيها من مرق. فتاة الحي: الشريفة. أفاق السماء: جوانبها. أحمر: أغبر وذلك في القحط. المقرور: البردان. الشول: الإبل التي جفت ألبانها. راحت: عادت من المرعى. عقير: أي المعقور المذبوح. النذير: المنذور للذبح وإطعام الضيف. الكوماء: الناقة الضخمة.

مَبْرَرَةٌ لَا يُجْعَلُ السِّتْرُ دُونَهَا إِذَا أَخْوَدَ النَّيِّرَانِ لَحَ بِشِيرِهَا
 إِذَا الشَّوْلُ رَاحَتْ ثُمَّ لَمْ تَقْدِ لَحْمَهَا بِأَبْنَاهَا ذَاقَ السِّنَانِ عَقِيرُهَا
 يُخْلَى سَبِيلُ السِّيفِ إِنْ جَالَ دُونَهَا وَإِنْ أُنْذِرَتْ لَمْ يَغْنِ شَيْئًا نَذِيرُهَا
 وَلَا نَلْعَنُ الْأَضْيَافَ إِنْ نَزَلُوا بِنَا وَلَا يَمْنَعُ الْكُومَاءُ مِنَّا نَصِيرُهَا

فهذه الأبيات يتوجه بها الشاعر إلى المرأة، يرسم بها لذاته صورة مضخمة، يقصد بها حملها على التمسك به، والمحافظة على وصاله، مما يشي باهتمام المرأة بصفات الرجولة وقيمتها وفضائلها، واستنادها إلى القيم والمثل العليا في فارسها. فالشاعر ينفذ إلى رسم خليفته؛ لأنه يعلم اهتمام المرأة بذلك، واستنادها عليه في الإبقاء على وصاله أو صرم علاقتها به.

ويرتكز الشاعر في بناء صورته لذاته على صفة الكرم، ومن الطبيعي أنه يحاول رسم خطوط اللوحة بما يلائم إبراز هذه الصفة بحالة جمالية راقية، ويكسبها قيمة رفيعة.

لقد جاء بالكرم وسط المعركة مع الحياة، حيث استنفذ الحيز المكاني الفقير (وسط شح الشتاء) طاقة العطاء، فبدأ المكان خاوياً ميتاً لا قدرة فيه على ولادة، بعد أن جفت عروق الأرض، أمام احتباس الماء واشتداد برودة الشتاء.

وقد بلور الشاعر صورة القحط والجذب بأشكال مختلفة: (إذا احمرَّ آفاق السَّماء)، و(أعصفت رياح الشتاء)، و(استهلَّتْ شهورها)، حيث جمع بين الصورة اللونية الرمادية المغبرة لجوانب السماء، وعصف الريح وهي صورة قائمة على الحركة والصوت ومتابعة الأثر، ثم الظلام المقترن ببداية الشهور المتتابعة، فهذه صور متتابعة تعمل كتوقييت زمني أو إشارات دالة على القحط والجذب.

ويرتبط بذلك اشتداد الحاجة والعوز والضيق والحرمان، ومعايشة الصراع مع الحياة، كما يرتبط بذلك الحرص والبخل (إذا رد عافي القدر من يستعيرها)، (وكانوا قعوداً ... ينيرها). فالقوم يحرصون على ما في القدر فيردون عنها المستعير، ويجتمعون حولها يرقبونها وقد قامت فناة الحي تمدّها بالحطب والوقود.

فإذا جمع الشاعر خيوط اللوحة التي تؤول إلى وصف حالة الحرمان والضيق والجوع والحاجة، وضيق الخناق على المحتاج، حيث يصارع الجوع، وتبرز صورته المأساوية الفجائية عائداً بقدره خائباً، منكسر الخاطر، مهدر الكرامة، أمام حرص الآخرين على ما لديهم، واتصافهم بالجشع واللؤم والبخل والشح. فإذا اسودت معطيات اللوحة، وتضاءلت صورة الفقير البائسة وعظم بأسه وضياعه، وضاق عيشه، جاء دور الإضاءة التي تكشف كرم الشاعر وسخائنه، فقد جعل الشاعر من آلام الآخرين وضالة صورتهم باباً للانفتاح على ضخامة (الأنا)، من خلال محاولتها رفع ذلك الألم ومحوه.

وبالتالي تلو الذات وتسمو من خلال التحامها بآلام الآخرين، وتشكيلها الشعاع الذي يمحو سوداوية الحياة، حيث يدخل السخاء ليخترق دائرة الضيق، فيقوّضها من داخلها، ويهدم كيائها. إذ يكون الكرم سلاحاً يقف ضد القهر والحرمان، وينهي الصراع مع الحياة، ويشكل نقطة الانفتاح عليها والتصالح معها. وبذلك تقترن قيمة الذات بمدى العطاء، أي مدى انتفاع الآخرين بسخائها.

فالشاعر وهو يصور واقع الآخرين الفجاعي داخل إطار فقرهم وعوزهم، ويسصور آلامهم، يجعل تلك الصورة سلماً لصعوده وتعاليه، فالآلام الآخرين، وسوداوية واقعهم، كل ذلك يؤسس للانفتاح على تضخيم الأنا وإعلائها، من خلال محاولتها التفاعل مع واقع هؤلاء، بحيث

يكون المنفذ والخلص على يديه. فحلقات الضيق التي استحكمت يتم تفويضها بفعل كرمه وعطائه.

وتأتي الكناية في تداخل وتعلق مع التشبيه التمثيلي، حيث ترسم الكرم الواسع الدائم:-

تَرَى أَنَّ قِدْرِي لَا تَزَالُ كَانُهَا لِذِي الْفَرُوةِ الْمَقْرُورِ أَمْ يَزُورُهَا

(فذي الفروة المقرور) كناية عن موصوف وهو السائل المحتاج الذي أصابه الجوع والبرد والحرمان، أما البيت تماماً، فيشير إلى ذلك التعلق والالتصاق والاستمرارية في العطاء والمداومة.

ويدعم الشاعر ذلك من خلال الكنايات التي جاءت تصف القدر (مبرزة)، (لا يجعل الستر دونها)، (إذا أخدم النيران لاح بشيرها)، وفي كل ذلك كناية عن الكرم المعلن والعطاء الواضح المعروف الدائم، العطاء الذي يقصد إليه قصداً، فهي ظاهرة يراها كل الناس فيقصدونها، وحين يفقد الناس الأمل في العطاء حين تطفأ النيران عامة، لاحت نار الشاعر لتبشر الناس بالطعام، ثم تمتد إشارات الكرم، ويتوسع الشاعر في رسمها من خلال ذبح الإبل؛ لتكون طعاماً للضيوف، حيث يخلي بينها وبين السيف يجول فيها ولا يبقى من نذر للذبح إلا قليلاً (إذا الشول راحت ... عقيرها)، (يخلي سبيل السيف ... نذيرها)، ويضاف إلى ذلك من إشارات الكرم ذبح الناقة الضخمة (الكوماء) للضيوف.

وهناك العبارة المباشرة الدالة على الكرم (ولا نلن الأضياف)، ففي هذا قبول بالضيف، وترحيب به وإكرام، إذ يذبح له الكوماء، وقد تحمل العبارة تعريضاً (ولا نلن الأضياف)، إشارة عن عرض لمن يضيق بالضيف ويلعنه، ولا يريد الشاعر التصريح به، ولكن يريد النيل منه تعريضاً. فلهذه العبارة وجهان متضادان، أحدهما يحمل الفخر والتسامي بحسب

الضيف والقدرة على إكرامه، والآخر يحمل تعريضاً بآخرين تضيق صدورهم بالضيف وتمتلئ
حقداً وغيظاً لبخلهم وقبح أنفسهم.

ويرسم الشاعر كنانياً معالم الصحراء المادية القاسية، الحافلة بالمخاطر، القابعة في
مكامن الغموض، الممتدة في المجهول، وما تبعثه في نفس مرتادها من مشاعر القلق والفرع
والخوف والوحشة، وما ينبثق عن ذلك من سلوكات دالة على تلك الحالات المادية والنفسية التي
يعيشها.

ثم يوظف الإطار الصحراوي بكل أبعاده لخدمة الفخر بالذات، إذ يتعالى ويتطاول
بقدراته عليها، فهي تستثير دافعيته للتحدي والاقتحام والمواجهة⁽¹⁾:-

وَيَهْمَاءُ قَفَرٍ تَحْرُجُ الْعَيْنُ وَسَطَهَا وَتَلْقَى بِهَا بَيْضَ النُّعَامِ تَرَائِكَا
يَقُولُ بِهَا ذُو قُوَّةِ الْقَوْمِ إِذْ دَنَا لِصَاحِبِهِ إِذْ خَافَ مِنْهَا الْمَهَالِكَا
لَكَ الْوَيْلُ أَفْشِ الطَّرْفَ بِالْعَيْنِ حَوْلَنَا عَلَى حَذَرٍ وَأَبْسَقِ مَا فِي سِقَائِكَا
وَحَرِّقِ مَخُوفٍ قَدْ قَطَعْتَ بِجَسْرَةٍ إِذَا الْجَبَسُ أَعْيَى أَنْ يَرُومَ الْمَسَالِكَا
قَطَعْتَ إِذَا مَا اللَّيْلُ كَانَتْ نُجُومُهُ بَوَائِي فِي جَوِّ السَّمَاءِ سَوَامِكَا
بِأَدْمَاءٍ حَرْجُوجٍ بَرَيْتَ سَنَامَهَا بِسَيْرِي عَلَيْهَا بَعْدَمَا كَانَ تَامِكَا

ففي لفظة (يهماء) كناية عن موصوف وهو الصحراء المطموسة المعالم، حيث ترسم
الكناية الخارطة الطبيعية للمكان الغامض، المنغلق على أصحابه، الممتد في المجهول، فالمعالم
المطموسة تجعل مرتاد المكان يسبح في متاهات الضياع.

(1) الديوان 10-5/11. يهماء: صحراء عمياء مطموسة المسالك. الحرج في العين: الحيرة والدهشة. ترائك: جمع تركه وهي المتروكة. ذو قوة القوم: رئيسهم. أفش الطرف: انظر. حرق: صحراء واسعة تتحرق فيها الريح، جسر: ناقة ضخمة. الجيس: ألجبان. بواني: ثابتة لا تكاد تتحرك. سوامك: مرتفعة. أدماء: ناقة بيضاء. حرجوج: طويلة. تامك: مرتفع ضخم مكتنز

وبعد أن أشار إلى الأبعاد التي يرسمها المكان يورد تشكيلاً كنائياً مترابطاً مكملاً لذلك،

إذ يصف حيرة المسافرين في أعماقها وشدة خوفهم من المجهول، وذلك من خلال عبارة (تخرج العين وسطها)، حيث تشير هذه الكناية إلى ضلال مرتادها فلا يهتدي إلى غايته، فتبدو الحيرة والدهشة والفرع في عينيه من شدة الغموض الذي يحيطه. ثم تأتي عبارة (وثلقى بها بيض النعام ترائكا)؛ لتصنع حلقة مكملة في سلسلة الكنايات، حيث جعل النعام فيها يعجل عن احتضان بيضه. فيرتكه عارياً لينجو بنفسه، وفي ذلك سلخ لأمر التصق بغريزته، وهو احتضان بيضه. وتغيب هذه الحالة الغريزية يشي، بلا شك، بحالة الذعر المرتبطة بتلك الصحراء.

ثم يأتي دور الأقوى من البشر، فعبارة (ذو قوة القوم) كناية عن موصوف وهو الرئيس، الذي يفترض فيه القدرات المتباينة التي تجعله في طبقة أعلى من غيره، سواء أكان ذلك عقلياً أم جسدياً، فمثل تلك القدرات تؤهله لمواجهة المخاطر، وقد عبر عن ذلك كنائياً بقوله: (لك الويل، أفش الطرف بالعين حولنا على حذر) وكذلك في قوله: (أبق ما في سقائكا)، حيث توحى العبارة بإحساسه بأبعاد الطريق ومخاطرها وامتداد مجهولها.

فصورة الركب النائه في قلب الفراغ والمجهول، وحالة القلق والخوف التي تؤطر الرئيس فيهم، تساندها صورة النعام الغائب عن احتضان بيضه، تتلاحمان لرسم واقع تلك الصحراء ومعطياتها.

ثم يجعل الشاعر من ذلك كله خلفية ملائمة تماماً لإظهار رجولته وقوته وصبره، وثبات عزيمته، وقدراته على اقتحام الشدائد، والتصدي للمجهول، مزاجاً بين طاقاته وطاقات ناقتة، التي تلعب دور البطولة في رحلة المجهول تلك، حيث التلاحم بين دور الشاعر ودور الناقة.

بيد أن الشاعر وهو يعلن اقتحامه تلك الصحراء وسيطرته على معطياتها، يضيف إلى عمى تضاريسها ظلمة الليل الطويل الممتد، فيزدوج بذلك العمى المكاني والعمى الزماني؛ مما

يحكم الحصار البصري، ويوسع دائرة المجهول وعالم المخاطر والشدائد (إذا ما الليل كانت نجومه.... بواني في جو السماء سوامكا)، فالليل طويل ثابت ترسم طوله ثبات النجوم، أما ناقتة البيضاء الطويلة (أدماء حرجوج)، فيكني عن طول رحلتها، واجتيازها المسافات الممتدة ومشقة الطريق وصعوباته بذلك التحول السلبي الذي أصاب جسدها، حيث تقلص سنامها بعد اكتنازه وضخامته (بريت سنامها بسيري عليها بعد ما كان تامكا). وقد أسند الشاعر الفاعلية إليه (بريت)؛ ليؤكد بطولته في محاربة مشاق الصحراء، وقدرته عليها وثباته أمامها.

فالشاعر ينفذ إلى الفخر بقدراته وطاقاته التي تمكنه اجتياز الصحاري المخيفة المنقطعة وسط اشتداد الحر، مستعيناً في ذلك باللوحة الكنائية⁽¹⁾:-

وَيَوْمٍ مِنَ الشَّعْرَى كَانَ ظَبَاءٌ كَوَاعِبُ مَقْصُورٍ عَلَيْهَا سُتُورُهَا
عَصَبَتْ لَهُ رَأْسِي وَكَلَّفَتْ قُطْعَهُ هُنَالِكَ حَرْجُوجاً بَطِيناً فُتُورُهَا
تَدَلَّتْ عَلَيْهِ الشَّمْسُ حَتَّى كَانَتْهَا مِنَ الْحَرِّ تَرْمِي بِالسَّيْكِيَةِ قُورُهَا
وَمَاءٍ صَرِيحٍ لَمْ أَلْقِ إِلَّا الْقَطَابِيَةَ وَمَشْهُورَةَ الْأَطْوَاقِ وَرُقَاءَ نُحُورِهَا
كَأَنَّ عَصِيرَ الضَّيْحِ فِي سَدْيَانِهِ دَفُوناً وَأَسْدَماً طَوِيلاً دُثُورُهَا

فهو يحاول استقصاء المصاعب التي يواجهها المرء في تلك الصحاري، نافذاً من خلالها إلى تضخيم الذات التي تقتحم تلك المصاعب، وتستعلي عليها وتتجاوزها. فهناك اشتداد الحر الذي كنى عنه باستكان الظباء تحت ظلال الأشجار، حتى كأنها عذاري في خدورها، كما كنى عنه بتدلي الشمس على الأرض من سمائها (تدلت عليه الشمس)، فكان بذلك لهيب حجارة

(1) الديوان: 22-18/82. الشعري: كوكب يطلع في الجوزاء، وطلوعه في شدة الحر. الكواعب: الأوانس.

حرجوج: ناقة ضامرة. القطا: جمع قطاة وهو طائر يقرب من الحمام. الضيح: اللبن الرقيق الممزوج.

السادى: المهمل المسيب. دفون: مدفون مطموس. مياه سدم: متغيرة من طول المكث والركود. طال

دثورها: أي انطماسها لإهمالها

الصحراء السود، وهناك الخواء والوحشة والفقر البعيد المنقطع المخيف الذي اعتزلته الناس، فلم يسلكه السالكون منذ وقت طويل، وقد كنى عن ذلك بركود مائه، وتغير لونه وطعمه، كما سفت الرياح التراب والرمال على مناهله، فكأن مياهه الأسنة لبن حامض مذيق. أما في قوله (مشهورة الأطواق ورقاً نحورها) فكناية عن موصوف، وهو القطا الرمادي اللون ذو الأطواق، الذي لا يجد الشاعر غيره في ذلك الفقر الموحش، فإذا استقصى الشاعر رسم تلك الأرض المقفرة الموحشة البغيضة إلى البشر لوحشتها وخطورتها، حتى باتت خاوية وخلت من الحياة، إلا من طيور القطا، جاء بذاته مستعلية على كل ذلك، حيث كنى عن استعداده للرحيل فيها وتصميمه على اقتحامها بقوله: (عصبت له رأسي)، فهو إذن يملك من القدرات ما لا يملكه غيره من البشر الذين اعتزلوا تلك المناطق ومصاعبها ومخاوفها.

ويكشف التشكيل الكنائي بوضوح ذلك البناء الرجولي الذي يمجده الشاعر في الآخر، حيث يتناول هذا الآخر عند الأعشى بوصفه كتلة من المثاليات التي بلورها المجتمع، ويعلو وسط التشكيل الاجتماعي بوصفه المعالج لحرمانهم وآلامهم، مسخراً ما لديه من قدرات لخدمتهم راضياً، فهو منهم لكنه يسمو فوقهم بطاقاته وفعله⁽¹⁾.

وَأَمَّا إِذَا مَا أَوَّبَ الْمَحَلَّ سَرَحَهُمْ وَلَا حَ لَهُمْ مِنَ الْعَرِشِيَّاتِ سَمَلَقُ
نَفْسِي السِّدْمَ عَنْ آلِ الْمَخْلَقِ جَفَنَةً كَجَابِيَةِ السَّيْحِ الْعِرَاقِيِّ تَفْهَقُ
يُرُوحُ فَتَنِي صَدَقٍ وَيَغْدُو عَلَيْهِمْ بِمِلءِ جَفَانٍ مِنْ سَدِيفٍ يُدْفَقُ
وَعَادَ فَتَنِي صَدَقٍ عَلَيْهِمْ بِجَفَنَةٍ وَسَوْدَاءَ لَا يَأْ بِالْمَزَادَةِ تَمَرَقُ

(1) الديوان: 33/57-62. أوب: ارجع. المحل: القحط، السملقة: القاع. السيح: النهر. تفهق: فحق الإناء امتلأ حتى صار يتصبب. الجفان: جمع جفنه وهي قصعة الطعام. السلي: الشدة والبطء والمشقة. درق: الصغار. ثنية: هو من دون السيد في المرتبة. رهقه: أثمه بشر.

تَرَى الْقَوْمَ فِيهَا شَارِعِينَ وَدُونَهُمْ مِنَ الْقَوْمِ وَلِسَانٌ مِنَ النَّاسِ لَدُنْكَ
طَوِيلُ الْيَدَيْنِ رَهْطُهُ غَيْرُ رَثِيصَةٍ أَشْمُ كَرِيمٍ جَارَةٌ لَا يَرْهَقُ
كَذَلِكَ فَافْعَلْ مَا حَيَّيْتَ إِلَيْهِمْ وَأَقْدِمْ إِذَا مَسَا أَعْيُنُ النَّاسِ تَبْسَرُ

ويشكل الكرم سمة مثالية لها خصوصيتها عند الشاعر وغيره، والمعروف أن تمجيد الكرم ينبع من محاولة قهر ظروف الصحراء، وتستقطب الجفنة انتباه الشاعر، وتشكل البوتقة التي يصب فيها المدح، وهو يحيطها بدلالات القحط والفقر والعوز الجماعي؛ لجعلها مركز إشعاع ومنفذاً إلى الحياة. فقول الشاعر: "وأما إذا ما أوب المحل سرحهم، ولا ح لهم من العشيات سملق" كناية عن استحكام القحط واشتداد الجذب الذي يجبر الرعاة على العودة بإبلهم مضطرين، لا يجدون ما ترعاه هذه الإبل كما تبدو الأرض في العشيات صفصفاً جرداء ليس على ظهرها نبات. فهناك رسم مادي، صورة مشهدية حركية تقوم على الخيبة واليأس والحرمان، وهي صورة الإبل العائدة من المرعى جائعة، وصورة وصفية للأرض تبدو جرداء خالية من النبات، تبعث رؤيتها اليأس والقنوط.

يمهد الشاعر للمدح برسم خلفية سالبة للبيئة الطبيعية الحاضرة للحدث، حيث شكلت الأرض المقفرة الجرداء العقيمة الفضاء المحيط بالجفنة، وهذه الخلفية تشكل مرجعية شبه مكرورة لدى الشعراء؛ لأنها تشكل واقعاً معاشاً، فهو لا يبني صورة خيالية في صميمها، وإنما يجسد صورة متكررة في عالم الواقع، هي صورة تنبه حساسية الشعراء، وتصنع منطقة خصبة للإبداع، إذ ينطلقون منها في فخرهم ومدحهم وهجائهم وما إلى ذلك. فهي منطقة تتقاطع فيها أغراض الشعر؛ لأنها تشكل صلب الحياة وقلبها، ولذا؛ فهي تشكل مدخلاً شبه مستهلك للمدح والفخر، قد يتكرر حتى في القصيدة الواحدة بتعدد الأغراض.

ثم يأتي دور الجفنة التي تشكل نقطة العبور إلى الحياة، فإذا كانت تنفي الدم عن آل الملق، فإن ذلك ينطلق من دورها النافذ إلى صميم الواقع الضاغط لتكتسح التأزم، فتدك أركان الحرمان والجوع، فالجفنة كأنها حوض الماء الكبير يمدّه نهر العراق، تقدّم للضيفان (نفى الدم عن آل الملق جفنة، كجابية السبح العراقي تفهق).

ويأتي البناء الكنائي المتعلق بهذه الجفنة، ليؤوّل إلى بيان شدة الكرم وسعته، فهناك وصف للمدوح المنشغل بخدمة الضيفان وخدمة الجفنة التي تطعمهم، بحركته المتضادة زمانياً ومكانياً (بروح ويغدو)، ووصف للجفان المملوءة بشحم السنام المتدفق (ملء جفان من سديف يدفق)، فهو يكرر عودته عليهم بجفنته السوداء التي تشير إلى كثرة الاستعمال في الطبخ، مما يعود إلى كثرة ضيفانه وكثرة طبيخه، فقله سوداء كناية عن موصوف، وهي القدر السوداء الظاهر لكثرة استعمالها في الطبخ، وهذه الجفان لا يصب عليها إلا الماء القليل (لأياً بالمزادة تمرق)، وذلك كناية عن امتلائها باللحم، فهي لا تتسع فوق ذلك ولا تحتاج.

فهذه الكنايات المترابطة المتآزرة المتلاحمة (بروح فتى صدق ويغدو عليهم)، (وعاد فتى صدق عليهم بجفنة سوداء)، (لأياً بالمزادة تمرق)، ثم هذه الصورة البصرية لصفوف الناس يتحلقون حول الجفنة، ويباشرونها أفواجاً كباراً وصغاراً، حيث يلتقط الشاعر صورتهم وأيديهم تمتد إلى الطعام، فهي لقطة تقوم على تثبيت الحقيقة والفعل، وترتبط بالتطبيق لا بالخيال، ولا تقف عند الوصف المجرد، إذ صورهم يباشرون الطعام على كثرتهم (ترى القوم فيها شارعين). فالشاعر حاول نقل الكرم من الصورة الوصفية الجامدة إلى الواقع العملي المعيش الملموس، الحقيقي المثبت المؤكد.

وقد قامت اللوحة على ثلاثة عناصر، الجفنة المتدفقة التي يكاد يفيض طعامها ولحمها، والممدوح الذي يقوم على خدمة الجفنة، والضيفان وهو أسماهم وأعلاهم وكبيرهم، والقوم

(الضيفان) الذين تجمعوا وتكاثروا حول الجفنة وشكلوا صفوفاً. ومما يزيد قيمة الكرم أنه شمل الصغار ولم يقتصر على الكبار، وذلك مما يدل على ذلك الرقي والسمو في نفسية الكريم الذي حشد المجتمع. وخصّ الصغار بنصيب من اهتمامه، فكانوا في الصفوف المتحلقة حول الجفنة، وهذه اللوحة التي يتمتع بها الكريم بشخصية فريدة سامية، تؤكد أن دلالة الكرم لا تقف عند حدود الجود "على الرغم من أن الكريم يسمى جواداً، وإنما هي مفهوم شامل لكل المناقب التي تشكل نقيضاً للخصال الوضيعة، والتي ينتظرها المرء من إنسان ذي أصل نبيل وخصال حميدة"⁽¹⁾.

فالكرم يعم ولا يخص، وينسحب على سائر الفئات، فهو يتخذ صفة السعة والشمولية والغزارة، كما يرتبط برقي الطبع وأصالته، وقد جعله الشاعر سخاء فطرياً يرتبط بالطبع غير مصنوع، يعود إلى فتي الصدق الذي يخدم ضيفانه بصورة ممتدة زمانياً. وعندي، أن الشاعر أبدع في جعل صورة الكرم حية ناطقة، بعيدة عن جفاف الوصف وجموده، فقد ارتقى الشاعر بخياله حتى استطاع تحويل ذلك الخيال إلى واقع يكاد المتلقي أن يلمسه، فهناك ملاحقة بصرية للجفان وحركة محتوياتها ومدى امتلائها، وحركة صاحبها، وحركة الضيفان وإقبالهم عليها ومباشرتهم لها.

فالتطبيق والممارسة لفعل الكرم وجناية ثماره يهيمن على اللوحة التي دخلت بصورة التنفيذ، فاكتملت الواقعية والمصادقية، وتحررت من الأوصاف الجافة القاصرة. واستطاع الشاعر أن يجعل من ذلك المشهد عرساً اجتماعياً جماعياً شاملاً.

(1) محمود فؤاد نعناع، الجود والبخل في الشعر الجاهلي، دار طلاس، دمشق، الطبعة الأولى، 1994م، ص 31.

بيد أن الشاعر ينتقل بعد ذلك إلى الكنائية التي تقف، في الغالب، عند حدود الوصف، وكأنه يريد بهذه الأوصاف أن تكون مخرجاً للوحة وحتى القصيدة: (طويل اليدين)، (رهطه غير ثنية)، (جاره لا يرهق)، (وأقدم إذا ما أعين الناس تبرق).

فهي كتابات عن صفة العطاء، وطول باع الممدوح في تناول المكرمات، وعن سيادته وسيادة قومه وشرفهم وسؤددهم، وعن شهامته ومروءته، كما أنه مثال الإقدام حين يشتد الأمر، ويعظم الفزع، فيتراجع الناس، وتزيغ أبصارهم خوفاً، وتعمى عيونهم دهشة (إذا ما أعين الناس تبرق). ولا يقف الشاعر عند ذلك، بل إنه يلجأ إلى الوصف المباشر أثناء ذلك (أشم كريم).

وهو في بنائه الأساس لهذه اللوحة أقامها على قطبين متضادين، أحدهما القحط والحرمان بكافة أشكاله، وهو ما شكل بداية الهلاك أو بداية النهاية، أما الآخر فعطاء الممدوح الذي شكل طريق العودة إلى الحياة.

لقد تآزرت الكنايات وتداخلت لدى الشاعر؛ لإبراز المعنى الذي أراده وهو يمدح تلك الشخصية، كما اكتسبت المعنى ثوباً جمالياً خاصاً.

وهذا التداخل والتلاحم الكنائي عنت به القصيدة الحديثة، وكان له دوره البارز في إظهار موقف الشاعر بصورة عميقة واضحة، يقول رجاء عيد في ذلك⁽¹⁾: "والشاعر قد يصنع كناياته أو رموزه اللغوية حتى يوسع الدائرة الوجدانية لدى المتلقي، الذي يستطيع استشفافها من خلال السياق الفني، وقد تتداخل الصور الكنائية في بناء تجسدي؛ لتفجر دلالات رامزة، تكون في دلالاتها المتآزرة وشائج متداخلة معبرة عن موقف متكامل المشاعر".

(1) رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، الطبعة الثانية، 1977،

"ولعل أسلوب الكناية هو أقرب الأساليب إلى الحياة الاجتماعية، حيث جفلت أساليبها

بسلوك المجتمع العربي وعاداته في الجاهلية لدرجة أنها تكاد تستوعبها، فإن كان ثمة ارتباط بين الآثار الأدبية والأنظمة الاجتماعية، فإن الكناية هي أكثر ما يعطينا هذا المثال بصورة وافية، وفي أغراض مختلفة عرفها المجتمع العربي بعضها محمود وبعضها مذموم، فقد وجدنا في الكناية ما يخص الرجل من صفات تمثل الرجل العربي في صورته المثالية التي كان يريدها المجتمع: الكرم، والعطاء، والشجاعة، والسودد، وعلو الهمة، والذكاء، والنشاط، والعفة. وجاء فيها ما هو مذموم كذلك⁽¹⁾. وهذا ما نجده عند الأعشى بوضوح، يقول مادحاً⁽²⁾:

تَرَى اللَّحْمَ مِنْ ذَابِلٍ قَدْ ذَوَى وَرَطْبٌ يَرْفَعُ فَوْقَ الْعُنَنِ
يَطُوفُ الْعَفَاةُ بِأَبْوَابِهِ كَطُوفِ النَّصَارَى بِبَيْتِ الْوَتَنِ
هُوَ الْوَاهِبُ الْمُسَمَّعَاتِ الشُّرُوبِ بِبَيْنِ الْحَرِيرِ وَبَيْنِ الْكَتَنِ
وَيَقْبِلُ ذُو الْبَيْتِ وَالرَّاعِبُ وَنَ فِي لَيْلَةٍ هِيَ إِحْدَى اللَّزَنِ
لَبِئْسَ كَ إِذْ بَعَضُهُمْ بَيَّتَهُ مِنَ الشَّرِّ مَا فِيهِ مِنْ مُسْتَكْنٍ

فهناك إشارات واضحة إلى الثراء والعز والجاه والكرم، فالتشكيل الكنائي اعتمد مشهداً بصرياً حسياً انتقائياً، بعيداً عن العشوائية، يستقى من واقع الحياة اليومية المعيشة، وهو مشهد لفيض اللحم في بيت الممدوح، فهناك اللحم بأشكال متباينة منه المقدد ومنه الرطب المعلق فوق الحظائر والعنن.

(1) محمد الحسن علي الأمين أحمد، الكناية (أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي)، مكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، 1405هـ - 1985م، ص 121.

(2) الديوان: 50/2-54. العنن: جمع عنه وهي الحظيرة. العفاة: السائلون. اللزن: الشدة والضيق والإزدحام. استكن: استتر.

ومعنى ذلك أن هذا الممدوح صاحب مال وغنى و ثراء وكرم، فهذه التشكيلة المادية النوعية، تعكس ذلك النعيم والخير الوفير في بيت الممدوح، كما يمتد المشهد بإيحاءاته، ليحمل تلويحاً إلى نوعية الشخصية المألوفة لهذا النعيم من داخلها. فهي الشخصية السوية، التي لم تذق عضة الحرمان، ولم تصارع الجوع، وإنما تتقلب في النعمة، مما يرسم سلامة الداخل وسموه، وتميز الشخصية.

فالمنطق الذي يرسمه واقع الصورة البصرية، يعتمد تفجير المعاني وتبريرها، حيث يمد جسوراً من التواصل بين الدال (مشهد الخير الوفير)، والمدلول وهو صفات الرجل الذي وهب هذا الخير.

فقد ركز الشاعر عدسته على نقطة محورية مركزية أحاطها بعنايته، ثم أخرجها من تشكيلها البصري الأسير، لترسم المعاني الغزيرة، وقد جاء ذلك عبر نقل صورة طبيعية بعيدة عن المبالغة والتعقيد والتصنع.

ثم ينشغل الشاعر برسم تجليات كرم الممدوح وعطائه، فهو كرم يعالج به الفاقة والحرمان والصراع مع الحياة، وعطاء تشبع به الملذات، ومتع أصحاب اللهو والمجون، أهل الخمر والموسيقى والغناء والنساء، وهذا العطاء إنما يدل على فيض النعمة من ناحية، كما يدل على اعترافه بذلك اللون القائم على العبث واللذة والمجون من ألوان الحياة، وتشجيعه له بكرمه وعطائه، وهذا مما يتفق وطبع الشاعر وتوجهه.

فبعد أن يظهر الشاعر دلالات النعمة والخير الوفير، يبدأ بإظهار المنتفعين بهذا الخير، ملصقاً ذلك بالحقيقة، مثبتاً لها من خلال مشهد العفاة الذين يطوفون ببابه كما يطوف النصاري ببيت الوثن، فهناك ممارسة فعلية جماعية للتلقي تتم باجتماع العفاة بأبوابه يطوفون بها بصورة مكرورة، وفيها معنى التعلق والالتصاق والأمل.

فبيت هذا الممدوح هو ملجأ العفاة، ملجأ المحزون واللاجئ إذا اشتدت المحن (ويقبل ذو البث.. اللزن)، وحين تغلق الأبواب فلا يكون الأمان إلا في بيته (إذ بعضهم بيته... من الشر ما فيه من مستكن).

وهكذا تصبح البؤرة المكانية الخاصة بالممدوح ملجأ العافي والمحزون والمضطرب، وخاصة حين يشتد القهر والحرمان في الليالي الصعبة، وما ذلك إلا لأنهم يعرفون عطاءه؛ فقد اعتادوه وخبروه. فاجتماعهم ببابه مبني على سببية منطقية ناتجة عن تجربة حقيقية سابقة. وكون هذا العطاء يرتبط بالجمع، فإن لذلك دلالاته على ذلك الدور الاجتماعي القيادي البعيد المدى الذي يمارسه الممدوح، فهذا المشهد رغم بساطة تفاصيله، فإنه يشير إلى أن رفعة الممدوح وسموه جاءت من خلال التحامه بواقعه الاجتماعي، وممارسة دوره الفاعل في علاج الفقر والحرمان.

ثم ينعطف الشاعر إلى العطاء المرتبط بأصحاب المجون؛ حيث الدلالة المباشرة على صفات الشرف والترف والغنى وحب الحياة والرفق، فهو يهب الجوّاري في ثيابهن المهفهفة من الحرير والكتن. فنوع الهبة وهو الجارية المرفهة يشير إلى مدى الغنى ومدى السخاء وطبيعة صاحب العطاء.

فشخصية الممدوح تؤهله ليكون مثال الرجل الذي يريده الأعشى، فإذا كان رجلاً مثلاً في مواضع الجد، فإنه المثال الذي يريده الأعشى في أجوائه المجونية.

بيد أن الفروسية الاجتماعية التي تبنى في إطارها شخصية الممدوح، تقوم على مجموعة من السمات المتشابهة الخطوط، التي تصنع الشخصية المتكاملة. فإذا كان الممدوح غنياً معطاء تشكل ثروته الملجأ والحصن الآمن للكيان الاجتماعي، وتلعب دوراً في خدمة حياة المجتمع وحمايته من السقوط والانهدام، فإنه لا بد أن يمتاز، أيضاً، بقوة الفكر وإشعاعه واقتداره، تماماً

كما يمتاز بقوة الجسد وصلابته وضخامة بنائه. فإذا كان كذلك سار ذكره، وكان حقيقاً وجديراً بأن يقصده القاصدون⁽¹⁾.

وَنَبَّاتٌ قَرَسَا وَلَمْ أَبْلِهْ كَمَا زَعَمُوا خَيْرَ أَهْلِ الْيَمَنِ
رَفِيعُ الْوَسْطِ طَوِيلُ النَّجَا دِضْخَمُ الدَّسِيعَةِ رَحْبُ الْعَطَنِ
يَشْقُ الْأُمُورَ وَيَجْتَابُهَا كَشَقُّ الْقَرَارِيِّ ثَوْبَ الرَّدَنِ
فَجِئْتُكَ مُرْتَاداً مَا خَبُرُوا وَلَوْلَا الَّذِي خَبُرُوا لَمْ تَرَنَّ

فالشاعر يستهل اللوحة بالفعل (نبت) المبني للمجهول، الواقع في حيز الزمنية المنصرمة، حيث يحمل ذلك دلالة مكثفة في بلورة معنى الذكر الحسن السائر بين الناس. فقد جاءت معرفة الشاعر للممدوح من خلال ذكره الحسن الساري بين الناس، وجاء بالفعل ماضياً ليدلل به على الوقوع، وقد دعم ذلك بالفعل المسند إلى واو الجماعة (زعموا)، إذ أن إسناد الفاعلية إلى (واو الجماعة) يدل على اتفاق الجماعة على الخبر المنقول، وإن كان قد أدخله دائرة الشك بقوله (زعموا)؛ لأن الزعم يخضع للحقيقة وضدها، وهو بذلك يحاول أن يكون موضوعياً فيما ينقل، لا يخضع المنقول لرأيه؛ لأنه ما زال بعيداً عن حيز التجريب من قبل الشاعر، فالناس يقولون أو يزعمون بأنه خير أهل اليمن، فمعرفة الشاعر مستقاة من الآخرين، الذين خبروا الممدوح وعرفوه وجربوه، أما الشاعر فخارج دائرة التجربة، لكنه على أبواب دخولها:

فَجِئْتُكَ مُرْتَاداً مَا خَبُرُوا وَلَوْلَا الَّذِي خَبُرُوا لَمْ تَرَنَّ

(1) الديوان: 79/2-82. الدسيعة: الجفنة الكبيرة. العطن: المناخ حول مورد الماء. النجاد: حمائل السيف.

اجتابه: قطعه. القراري: الخياط. الردن: الخز. الارتباد: طلب النجعة والكلاء.

ويأخذ الشاعر بعد أن كنى في البيت الأول عن صيرورة ذكره وسمعه الطيبة واتفاق الناس وإجماعهم على أنه خير أهل اليمن، بإبراز سماته عن طريق مجموعة من الكنايات المتتابعة المتلاحمة في رسم الشخصية، فهو (رفيع الوساد)، وفي ذلك كناية عن ثرائه وسيادته، و(طويل النجاد)، كناية عن فروسيته، أما في قوله (ضخم الدسيعة) وهي الجفنة، فتلك إشارة واضحة إلى كرمه وجوده، وفي قوله (رحب العطن) وهو المناخ حول مورد الماء والموطن، كناية عن غناه وعزه وسيادته وشرفه وسعة ملكه.

ثم تتعالق الكناية بالتشبيه التمثيلي، حيث ينفذ الشاعر من خلال التشبيه الوارد إلى بيان راحة عقله وفطنته وذكائه، وقدرته على تدبير الأمور ودراستها من أعماقها، وفهم أبعادها ومراميتها، ومعالجتها كما ينبغي لها.

فقد شبه إدراكه لجوهر الأمور وقدرته عليها، بشق القراري ثوب الرदन، والجامع بين طرفي التشبيه معالجة الشيء باحتراف وإدراك ومهارة وخفة وقدرة وعمق، وهو بذلك يمدح فيه راحة العقل والحكمة والذكاء.

لكن الشاعر في استقطابه لمعظم الكنايات الواردة، محاولاً من خلالها تصوير المثل التي ينحلي بها الممدوح، لا يحاول بذل جهد إبداعي كبير، فقد جاءت رصفاً متتابعاً دالاً على مجموعة الصفات: (رفيع الوساد)، (طويل النجاد)، (ضخم الدسيعة)، (رحب العطن). فهي كنايات قريبة لا تحمل أبعاداً دلالية متميزة، متفق عليها اجتماعياً، واضحة الدلالة، عالقة في الأذهان، مكرورة في الشعر.

ولتكون شخصية الممدوح مكتملة لا بد أن يتلاحم في بنائها وجهها الفروسية، فهو الفارس في الميدان الاجتماعي، والفارس في ساحات القتال، ولا بد أن تكون شخصيته البوتقة التي تصب فيها مجموعة المثل العليا التي يريدها المجتمع. فقد "كانت صورة البطل تتمثل للفرد

الجاهلي بشكلها الكامل ومثلها العليا، وصفاتها النبيلة، التي تعارف الناس عليها، فترسّم في ذهنه كاملة جمعت فيها كل العناصر وتآلفت منها كل القيم، فحماية الجار، والكرم والشجاعة، والصبر على المكاره، كانت حلقة متصلة مئاسكة، تغنى بها في شعره، ودافع عنها ما استطاع الدفاع، لينبثها في مجتمعه، هذه المثل السامية التي سنّها الفرسان، ورفعوا لواءها عالياً، كانت دليلاً حياً على اعتزازهم بها، لأنها هيأت نفوسهم لسمو إنساني نبيل، وعودتهم على قيم خالدة⁽¹⁾.

وهذه الفروسية المكتملة تستلزم بناءً جسدياً وروحياً خاصاً تؤهله للقيام بدوره المزدوج، ولذا، يحرص الشاعر على رسم خطوط الشخصية داخلياً وخارجياً عبر التشكيل الكنائي، كما يحرص على إبراز الفعل المنبثق عن معطيات هذه الشخصية⁽²⁾:-

طَوِيلُ النَّجَادِ رَفِيعُ الْعِمَادِ دَرِيحِمِي الْمَضَافُ وَيُعْطِي الْفَقِيرَا
مَنْنَتَ عَلَيَّ الْعَطَاءَ الْجَزِيلُ وَقَدْ قَصَرَ السُّنُّ مِنِّي كَثِيرَا
فَأَهْلِي فِدَاؤُكَ يَوْمَ الْجِفَا رِإْذُ تَرَكَ الْقَيْدُ خَطْوِي قَصِيرَا
وَأَهْلِي فِدَاؤُكَ عِنْدَ النَّزَالِ إِذَا كَانَ دَعَاؤِي الرَّجَالَ الْكَرِيرَا

فالنموذج الرجولي الذي يطمح الشاعر إليه، والذي يرسمه من خلال الكنايات (طويل النجاد)، (رفيع العمد)، (يحمي المضاف)، (يعطي الفقير)، هو القوي الشجاع القادر، حيث يستلزم طول النجاد طول الممدوح، وهذا يقود إلى قوته وشجاعته وقدرته ورجولته، وأما رفعة العمد، فكناية تستلزم صفات السيادة والشرف وعلو المكانة. وأما حماية المستجير، فكناية عن صفات القدرة والعزة والمروءة والأصالة والشهامة، أما عطاء الفقير فدلالة مباشرة على جوده وغناه ورهافة حسه ورعايته للمحتاج، ونقاء طبعه.

(1) نوري القيسي، الفروسية في الشعر الجاهلي، ص 127.

(2) الديوان: 35/12، 37-39.

لكن هذه الكنايات سواء أكانت القريبة منها، أم تلك التي احتاجت إلى بعض الوسائط هي كنايات معروفة مكرورة، وهذا التكرار هو سمة العصر، نجده عند الشاعر وعند غيره، وفوق ذلك هي ترصف رصفاً، فلا تكلف الشاعر جهداً فنياً واضحاً، وقد جاء بهذه الكنايات على صورة الإرداف "وهو إرادة الإشارة إلى معنى، وترك اللفظ الدال عليه، والإتيان بدليله أو رده" (1).

ثم يأخذ الشاعر بربط بطولات الممدوح بالحروب عامة، وبيوم جفار خاصة؛ ليجعل ذلك دليلاً واضحاً يقوم على إثبات فروسيته، ويخرج الوصف من حيز النظرية إلى بونقة العمل والممارسة الفعلية.

لكن الشاعر وهو يضخم صورة الممدوح ويعلو بها، يجد نفسه مضطراً إلى تصغير صورته أمامه، وهو يقف معتذراً عن تقصيره، وعدم قدرته على المشاركة بتلك الوقائع التي تجلت بها فروسية الممدوح، حيث ظهر فارس الحرب وسيدها ومالك زمامها إذا احتدم القتال، واضطرب الأمر وعظم الخطب والفرع، فلم يكن صياح الرجال إلا صوتاً خافتاً كأنه الحشرة، ففي قوله: "

فَأَهْلِي فِدَاؤُكَ عِنْدَ النَّزَالِ إِذَا كَانَ دَعَاؤُ الرِّجَالِ الْكَرِيرَا
كناية عن اشتداد القتال وهول الموقف، وعظم الخطب، كما أن في ذلك كناية عن قوة الممدوح وعزيمته وفروسيته، وصموده وثباته حين تتلاشى قدرات الرجال. أما أسلوب الشاعر في خطاب الممدوح (فأهلي فداؤك)، فيكشف مدى حب الشاعر له وإعجابه به، وربما يكشف ضعفه وذلّه.

(1) مختار عطية، علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع (دراسة بلاغية)، دار الوفاء، الإسكندرية،

والمعروف أن الأعشى قد جعل المديح باباً للتكسب، بل هو من فتح بابه، وجعل الشعر متجراً على حد تعبير ابن رشيق "كانت العرب لا تتكسب بالشعر" فلما جاء الأعشى جعل الشعر متجراً يتجر به نحو البلدان، وقصد حتى ملك العجم⁽¹⁾. وهذا ما يضطره إلى التغني بسمات الآخر وإعلاء صورته. وهو هنا وهو يعلي صورة الآخر يضطر أن يقوض صورة ذاته، وهو يقبع في اعتذاره. يتكئ في ذلك على التشكيل الكنائي، ليرسم من خلاله كبر السن والعمى وحصار الضعف المرتبط بهما، حيث يضطر الإنسان مرغماً إلى الانسحاب من حركة الحياة وتموجاتها، ليقبع في أسر المرحلة الزمنية.

فَأَهْلِي فِي دَاوُكَ يَوْمَ الْجَفَا رِ إِذْ تَرَكَ الْقَيْدَ خَطْوِي قَصِيرَا
فهناك إشارة كامنة في الكنايتين الواردتين في البيت، الأولى في الكناية عن الموصوف في كلمة (القيد)، إذ كنى بها عن الشيوخوخة والعمى، والثانية كناية عن صفة في عبارة (خطوي قصيرا)، والتي قصد بها الضعف والعجز، والتزام المكان، والانعزال القسري. فإذا كان المعنى الأول يبرز من خلال المشهدية الكامنة في صورة الأرجل المقيدة، والحركة الضعيفة العقيمة المرتبطة بها، فإن المعنى الثاني القابع تحت هذه الصورة يبرز المسن الأعمى، وقد التزم حيزه المكاني (بيته) غير قادر على التفاعل مع الآخرين ومشاركتهم أحداث الحياة، وخاصة القتال، الذي يشكل الغياب عنه وصمة سوداء في تاريخ الشخصية الفردية أو الجماعية العربية. ولذا؛ فإن الانسحاب من مسرح القتال يستدعي الاعتذار، ويرسم في داخل هذا الاعتذار صورة الضيق والأسى والتوتر المعلن بالانسحاب من الأجواء القتالية والعودة عن مواجهة الأعداء، إذ يدفع عن ذاته الجبن والخيانة والعار، بإبراز شيوخوخته التي أرغمته على الانسحاب من الحياة إلى بقاياها، ولهذا فقد جسدت الكنايتان الانهزام البشري داخل إطار المرحلة الزمنية.

(1) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 81/1.

ويتكرر ظهور الممدوح نموذجاً للقوة والرجولة والعزيمة والإقدام، لا تنثيه العوائق عن مراده، ولا يجتذبه اللين والتنعيم، هو قوة في الجسد، وقوة في الذات من داخلها، هو للحرب فارسها، يدفع إليها ولا يطلبها ولا يقصدها، ولا تتبادر له فكرة العدوان، فإذا استدرجوه إليها أشعلها غير متوان وتفرد بقدراته فيها، حتى أنهم ليفقدون السيطرة عليها وهم بدؤوها، فهو الأنموذج الصالح لقيادها إذا أصبحت واقعاً قسرياً، وفروسيته بريئة من الدموية القصدية العشوائية، بل هي علاج للنفوس العدوانية التي تهفو إلى الحرب، ليكون علاجهم وإذلالهم وهلاكهم على يديه⁽¹⁾:

إِلَى مَلِكٍ لَا يَقْطَعُ اللَّيْلُ هَمَّهُ خُرُوجَ تَرُوكٍ لِلْفِرَاشِ الْمَهْدِ
طَوِيلِ نَجَسِ السَّيْفِ يَبْعَثُ هَمَّهُ نِيَامَ الْقَطَا بِاللَّيْلِ فِي كُلِّ مَهْجِدِ
فَمَا وَجَدَكَ الْحَرْبُ إِذْ فُرْنَا بِهَا عَلَى الْأَمْرِ نَعَاساً عَلَى كُلِّ مَرَّصِدِ
وَلَكِنْ يَشُبُّ الْحَرْبُ أَدْنَى ضَلَاتِهَا إِذَا حَرَكُوهُ حَسَّشَهَا غَيْرَ مُبْسِدِ
لَعَمْرُ الَّذِي حَجَّتْ قُرَيْشٌ قَطِينَهُ لَقَدْ كِدَتْهُمْ كَيْدَ امْرِئٍ غَيْرِ مُسْتَدِ
أُولَى وَأُولَى كُلُّ فَلَسَتْ بِظَالِمٍ وَطُنَّتْهُمْ وَطْءَ الْبَعْرِ الْمُقْيَدِ
بِمَلْمُومَةٍ لَا يَنْفُضُ الطَّرْفُ عَرْضَهَا وَخَيْلٍ وَأَرْمَاحٍ وَجُنْدٍ مُؤَيَّدِ
كَأَنَّ نَعَامَ الدَّوِّ بَاضَ عَلَيْهِمْ إِذَا رِيحَ شَتَّى لِلصَّرِيخِ الْمُنَادِ

مهد الشاعر لفروسية الممدوح بالرسم الجسدي والنفسي، فقدكنى عن مدى همته وانشغاله بالأمور العظيمة الكبيرة، وعدم ركونه إلى الدعة والراحة بقوله: (لا يقطع الليل هممه،

(1) الديوان: 20-13/28. همه: ما يشغل باله وما يدبره من كبار الأمور. الفراش الممهد: الوثير اللين. حبشها: حركها. القطين: يقال لأهل مكة قطين الله، وهنا القطين بمعنى المقطون ودار الإقامة. نفص المكان: نظر جميع ما فيه حتى يعرفه. الدو: المفازة والصحراء. ريع: أفرع. الصريخ: المغيث والناصر.

خروج تروك للفراش الممهد)، (يبعث همه نيام القطا بالليل في كل مهجد). أما (طول نجاد السيف) وهي الكناية التي تكررت كثيراً، فتشير إلى شجاعته وقوته اعتماداً على طول جسده واكتماله. وهذه الصفات النفسية والجسدية أهله للدور الحربي البطولي الآتي. فهذه السمات تجعله مهياً بالفطرة للفروسية الحربية إذا ولدت الحرب واستوت نضوجاً، إذ يدخلها وقد حمي وطيسها:

فَمَا وَجَدْتُكَ الْحَرْبُ إِذْ فُرَّ نَابُهَا عَلَى الْأَمْرِ نَعَاساً عَلَى كُلِّ مَرَّصِدٍ
وَلَكِنْ يَشُبُّ الْحَرْبَ أَدْنَى صَلَاتِهَا إِذَا حَرَّكَوهُ حَشَّاهَا غَيْرَ مَبْرِدٍ

ويؤكد الشاعر فعل الممدوح الإفنائي للأعداء بالقسم، لكنه قسم يعتمد الكنائية. ففي قوله:

(لعمري الذي حجت فريش قطينه)، قطينه كناية عن موصوف وهو البيت الحرام، حيث تقطن فريش. لكن الشاعر يعطيه الشرعية لهذا الفعل، إذ هم الذين بدؤوها وأنضجوها، ولذا فنهايتهم على يديه عدالة؛ حيث كان فعله بهم جزاء لهم، ونهاية شرعية لأفعالهم (وطئتهم وطء البعير المقيد).

وإذا كان التشبيه التمثيلي قد لعب دوره في إبراز قدراته وماهية انتقامه من خلال تشبيه حاله وهو يدحرهم ويدلهم ويقضي عليهم، بحال وطء البعير المقيد بكلتا يديه، فإن هذا التشبيه يلتحم بالكناية، حيث يشير ذلك إلى مدى الانتقام والإذلال والنتائج الوخيمة التي حلت بهؤلاء بصورة شمولية طاحنة.

وتلتصق بصورة الفارس صورة جيشه وأسلحته التي تشير إلى قوته من ناحية، ورئاسته وقيادته وسيادته من ناحية أخرى، حيث يحمل التعبير (بملومة لا ينفض الطرف... مؤيد)، غير كناية، فقوله: (لا ينفض الطرف عرضها) تشير إلى كثرة عددها، واكتمال عدتها كما يؤكد البيت

كاملاً هذا المعنى، وفي ذلك اكتمال لصورة الفروسية عند الممدوح حيث يتسامى بذاته من ناحية، وبتلاحمه بجيشه العظيم من ناحية أخرى، وقد أظهر الشاعر هذه الفروسية حقيقة بالفعل المنجز الذي اتخذ صيغة الماضي (كدتهم، وطئتهم).

ويلوح الشاعر إلى مدى الخوف والفرع والرعب الذي يصيب الأعداء، فتظهر عليهم حالة الجمود والسكون والثبات (كأن نعام الدو... المندد)، فالتشكيل اللغوي السابق ارتبط بحالة سكونية ممتدة مبالغ فيها، مبعثها حالة الرعب والفرع التي أصابت الخصم، فكان نعام الصحراء المجفل قد باض عليهم إذ خيل إليه ثباتهم أنهم جماد، وهذا التشبيه يؤول إلى صفات الخوف والفرع عند هؤلاء، كما يحمل كناية عن شدة الهول وعظم الموقف.

وهو تشكيل قائم على المبالغة غير المستساغة التي هبطت بالقيمة الجمالية للصورة، إذ تبعد الصورة عن المنطقية أو المعقولة والقبول، فهذه الحالة السكونية الممتدة غير مقنعة وغير مستساغة، بل تقوم على المبالغة المبتذلة، وهذه المبالغة فادته إليها الرغبة في إعلاء ممدوحه من خلال دوره الحربي البطولي المميز، انطلاقاً من مقاييس المجتمع للفضائل "الرجولة الحقة هي التي تتمثل في الشجاعة والفروسية والإقدام وخوض الحروب وكسب المغانم وتحمل المكاره، وكل ما يتعلق بهذه الاختبارات التي تصقل مواهب الرجل وتجعله أكثر احتراماً بين عشيرته وقومه، وعند ذلك تمنحه القبيلة قيادتها وسيادتها"⁽¹⁾.

(1) نوري حمودي القيسي، الفروسية في الشعر الجاهلي، ص 244.

- لوحة الشكوى والعتاب والهداء:

يشكل العتاب بوتقة تصب فيها آلام الشاعر وأوجاع ذاته، أمام انسلاخها القسري من

الكتلة الاجتماعية عبر دوائرها العامة والخاصة، حيث الرفض والنبذ والعداوة⁽¹⁾:-

أَرَى النَّاسَ هَرُونِيَّ وَشَهْرَ مَدْخَلِي وَفِي كُلِّ مَمْشَى أَرَصِدُ النَّاسَ عَقْرَبًا
فَأَبْلُغُ بَنِي سَعْدِ بْنِ قَيْسٍ بِأَنْتِي عَتَبْتُ فَلَمَّا لَمْ أَجِدْ لِي مَعْتَبًا
صَرَمْتُ وَلَمْ أَصْرِمْكُمْ وَكَصَارِمِ أَخٍ قَدْ طَوَى كَشْحًا وَأَبَّ لِي ذُهَبًا
وَمِثْلُ الَّذِي تُرَاوِنَنِي فِي بَيْوتِكُمْ يَقْنُي سِرًّا كَالْقَدَامَى وَتُعَلِّبُنَا
وَيَعْدُ بَيْتَ الْمَرْءِ عَنْ دَارِ قَوْمِهِ فَلَنْ يَعْلَمُوا مَمْسَاهُ إِلَّا تَحَسُّبًا

فالشاعر يكشف عن تحول جذري غير مبرر في طبيعة العلاقة التي تربط الذات بالكيان الاجتماعي الكلي (الناس)، لكنه تحول يرتبط بالآخرين شعوراً وفعلاً، حيث تحول الشعور بالرفض إلى مادة من خلال القول والفعل، فهناك الشعور الذي عبر عنه بصيغة مباشرة (هروني)، حيث أسند الفعل الماضي المحقق (هر) إلى (واو الجماعة) العائدة على الناس جميعاً، أو كل الناس، بينما تمثلت المفعولية في ياء المتكلم (هروني)، لينفذ من خلال ذلك إلى بيان شعور الجماعة نحوه. ثم انتقل من وصف الحركة الداخلية (الکراهية) إلى الحركة الخارجية السلوك المرتبط بذلك الشعور، وتمثل ذلك في القول (شهر مدخلي)، أما الفعل فهو المجاهرة بالعداوة والترصد ومحاصرته بالأذى (وفي كل ممشى أُرصد الناس عقرباً)، فالتعبير المباشر (هروني) ثم التشكيلان الكنائيان التاليان، كل ذلك أسس للكشف عن استغلاق الدائرة الاجتماعية

(1) الديوان: 13/14-17. هروني: كرهوني. شهر به: شنع عليه. مدخلي: مذهبي. الكشح: الجنب. طوى

كشحه: أعرض. قنى السنان: ركبته في القناة. التحسب: السؤال عن الخبر.

الكبرى أمام الشاعر، ووقوفه خارجها مرفوضاً مكروهاً مشهوراً سلباً، يطارده الأذى، وتحاصره الشرور والعداوة إذ ربط الثقل العدواني والترصد بمنافذ الفضاء المكاني (في كل ممشى). وقد ابتدأ الشاعر حديثه بفعل اليقين (أرى)، ليكون الكلام مؤكداً مثبتاً، فهذه العداوة حقيقية لا مجال فيها للشك.

كما جاءت التشكيلات الكنائية دليلاً واضحاً على تلك العداوة، وهذا هو الدور الأساس للكنائية، كما يرى عبد القاهر الجرجاني " ليس معنى ذلك إذا كنيت عن المعنى زدت في ذاته، بل المعنى أنك زدت في إثباته فجعلته أبلغ وأؤكد وأشد" (1).

ثم ينتقل الشاعر إلى الرابطة الاجتماعية الضيقة، رابطة الرحم والقربة أبناء عمومته (بني سعد بن قيس)، حيث تحمل لغته شحنات وجدانية بالغة الحساسية وتحمل طاقة تعبيرية ثقيلة، تكشف ذلك الكم الكبير من الألم والكم. فقد آلت علاقته بهم إلى الفجوة والقطيعة التي تحول دون القدرة على عتابهم، وإيجاد جسور من التواصل معهم، حيث لا موضع للعتاب. فإذا كان قد وقع منهم ما يبعث الألم، ويستوجب العتاب، فإنه لم يعد يجد طريقاً لذلك، فقد تحطمت الأسباب التي تربطه بالكيونة الاجتماعية الأساسية التي ينتمي إليها، وهذا ما أشار إليه التشكيل الكنائي (فلما لم أجدلي معتباً)، فهذا يشير إلى غياب المودة والمشاعر الإيجابية التي تقود إلى ممارسة فعل العتاب وقبوله، وبالتالي تفريغ الشحنة العاطفية السالبة المستتارة من قبل الآخر، الذي يفترض أن يكون قريباً.

فهناك غياب كامل للإحساس بالشاعر من قبل الجمع البشري الكلي، ومن قبل الكيان الاجتماعي الضيق الذي ينتمي إليه، حيث يتجلى الانفلات القسري، وتبدو بوضوح الكيونة الجزئية المتضائلة، وضياح الهوية أمام ذلك الانغلاق للدائرة الصغرى، واستحكام حلقاتها.

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 109.

ثم يعلن الشاعر نية القطيعة والفراق كنائياً، بقوله: (طوى كشحاً)، (وأب ليذهبا)، فالعزم والتصميم والنية المؤكدة ترسم الفعل المحقق، وإن كان لم يدخل حيز التنفيذ بعد.

ثم يأتي بيان مدى العداوة، والنتائج المرتبطة بها، فقول الشاعر: (ومثل الذي تولوني في بيوتكم) إشارة إلى حجم الأذى، وأبعاد العداوة المادية التي يلقاها الشاعر وسط بيوتهم، أما الآثار العميقة التي بعثتها تلك العداوة المستفزة المستثيرة، فقد جاءت كنائياً بقوله: (يقني سناناً كالقدامى وثعلباً). وفي ذلك إشارة واضحة إلى القتال، كما أنه يدفع المرء إلى الرحيل عن ديار قومه رحيلاً إجبارياً بعيداً. يحول دون معرفة أخباره إلا ظناً، وقد ظهر ذلك كنائياً بقوله: (فلن يعلموا ممساة إلا تحسباً) وفي ذلك كناية عن بعد المسافة التي دفعت إليها العداوة والبغضاء.

بيد أن الشاعر الذي يعلن صدوده ورحيله عن قومه، يبطن انتماءه لهم، فيظهر دون قصدية لذلك (دار قومه). فرغم تلك العداوة الساحقة لكل أسباب التواصل، فإن هنالك مشاعر داخلية وإحساس بالقوم يصعب الانفلات منه، أو الإنزياح عنه.

فهذه اللوحة تنطوي على مشاعر عميقة مختلطة ما بين الرغبة في الانتماء، والتصميم على الصدود والرحيل بفعل العلاقة المشوهة المبتورة بين الفرد والجماعة، والعداوة الضاغطة التي تمارسها الجماعة على الفرد؛ مما يؤول إلى فيض من مشاعر الحرمان والقهر.

فالشاعر يحاول مواجهة حالة الرفض الاجتماعي والتصدي لها وتجاوزها بالرحيل، حيث يكون الرحيل موافقاً لتحويلات القوم ومواقفهم العدائنية، حيث تدفعه العداوة إلى متاهات المجهول، وتصبح أخباره عندهم تحسباً.

أما الهجاء فمن الطبيعي أن تقوم شخصية الآخر فيه على الاستلاب، الذي يقصد به تفريغ الشخصية من عناصر البناء والتطاول، ومحاولة تحطيمها وإذابتها والانحدار بها نحو الحضيض، "قالعرب نشأوا في الجاهلية على أخلاق اجتماعية حافظوا عليها وتمسكوا بها، فكانت

لهم مثل عليا يمدحون من يأخذ بها ويذمون من يحيد عنها، وقد عرفنا أن الشجاعة والكرم وغيرها من الصفات متوارثة ومقدسة، ولذا؛ فالشاعر يحاول أن يطعن خصمه من ناحيتها، ويسعى إلى تجريده منها⁽¹⁾، يقول الأعشى⁽²⁾:

تَرَكَتْهُمْ صَرْعَى لَدَى كُلِّ مَنْهَلٍ وَأَقْبَلْتُ تَبْغَى الصُّلْحَ أُمُّكَ هَابِلُ
أَمِنْ جَبَلِ الْأُمَرَارِ صُرْتُ خِيَامَكُمْ عَلَى نَبَسٍ أَنْ الْأَشَافِي سَائِلُ
فَهَانَ عَلَيْنَا أَنْ تَجِفَّ وَطُسَابِكُمْ إِذَا حَتَّيْتُ فِيهَا لَدَيْهِ الزَّوْاجِلُ
لَقَدْ كَانَ فِي شَيْبَانٍ لَوْ كُنْتُ رَاضِيًا قَبَابٍ وَحَيٍّ حِلَّةً وَقَنَابِلُ
وَرَجْرَاحَةً تُعْشِي النَّوَظِرَ فَخْمَةً وَجُرْدَةً عَلَى أَكْثَافِهِنَّ الرُّوَاجِلُ
شَفَى النَّفْسَ قَتَلَى لَمْ تَوْسَدْ خُدُودُهَا وَسَادَا وَلَمْ تَعْضُضْ عَلَيْهَا الْأَنَامِلُ
بِعَيْنَيْكَ يَوْمَ الْحِنْسِ إِذْ صَبَحْتَهُمْ كَتَائِبُ مَوْتٍ لَمْ تَعْقَهَا الْعَوَائِلُ

تنتمي هذه الأبيات إلى القصيدة التي قالها الشاعر في قيس بن مسعود الشيباني هاجياً، إذ قيل بأنه سار مع جيوش كسرى يوم ذي قار، ثم وفد عليه بعد ذلك حين استدعاه⁽³⁾، ولذا من الطبيعي أن تستمد معاني الهجاء فيها من أجواء الحرب، وأن يقوم التشكيل الكنائي عليها.

فالشاعر يتكئ على مشهد القتلى من قوم قيس، وقد انتشروا عبر مساحة مكانية واسعة شاملة لكل موارد الماء (لدى كل منهل)، مما يكشف وجود عدد كبير من القتلى، وهذا المشهد الفجائي الممتد والذي عبرت عنه الكناية (تركته صرعى لدى كل منهل) يفجر من الناحية

(1) نوري القيسي، الفروسية في الشعر الجاهلي، ص258.

(2) الديوان: 10-5/26، 13، 14. المنهل: مورد الماء. هابل: ثاكل. الإمرار: جبال. الأشافي: وادٍ في بلاد شيبان. الوطاب: سقاء اللبن، وجفت وطابه أي مات فأصبحت وطابه بغير لبن لأنه لا يأكل ولا يشرب. الحلة: القوم الحلول فيهم كثرة. القنابل: جمع قنبل وقنبلة وهي الطائفة من الناس والخيل.

(3) المصدر نفسه: ص232.

المنطقية حالة شعورية ضخمة بالقهر والغيظ والحقد والاندفاع نحو الانتقام، لكن المفارقة التي تحدث هي سعي سيد القوم إلى العدو طالباً للصلح، (وأقبلت تبغي الصلح) وهذه إشارة واضحة إلى الخيانة والذل والانكسار وتحطم معاني الرجولة، والذوبان في الخنوع.

فالخارطة المكانية التي تحمل عدداً هائلاً من الصرعى تحمل ثقلاً دلاليّاً عالياً، وتفجر حالة وجدانية عنيفة طاغية، يعرفها العربي الملتصق بالقوم، ويعرفها صاحب الكرامة والعزة والمروءة التي طالما تغنى بها العرب وهم يرسمون منظومة القيم الأصلية.

لكن الاستجابة تفجأ المتلقي، وتحيله إلى شخصية غريبة في سعيها للذل والمهانة، وقد لعبت الصور البصرية الحركية القائمة على الطباق الواضحة المعالم دورها الفاعل في تصوير ماهية الحدث ونوع الاستجابة (فقد تركتهم صرعى)، وانسلخ من هذه الصورة الفجائية بصورة تامة وأقبل يبتغي الصلح.

فالحال (تبغي الصلح) المرتبط بالفعل أقبلت، يناقض تماماً حالة التحول التي رسمها الفعل تركت في هؤلاء. ومثل هذا التناقض في الموقف يفجر ردة فعل عنيفة لدى الشاعر تجاه الآخر، وقد جاء ذلك بصورة كنائية إذ استدعى ذلك الدعاء عليه بقوله: (أمك تاكل)، ففي ذلك كناية عن قتله بحيث يفجع به أمه.

ويعود الشاعر إلى تفصيل فعله ساخراً مستكراً، متكناً في ذلك على التشكيل الكنائي، فقد تعلق بالآمال الوهمية العريضة جهلاً وحمقاً. وقد اعتمد في ذلك على صورة واقعية تستقى من واقع أهل جبل الأمرار، إذ كان البعد المكاني يحول دون رحيلهم إلى وادي الأشافي إلا أن يجذبوا ويخصب، فقول الشاعر (صرت خيامكم) كناية عن الاستعداد للرحيل، والتركيب في البيت كاملاً (أمن جبل الأمرار..... سائل) كناية بعيدة الدلالة على الحمق وسفاهة الرأي والجهل، والتعلق بالوعد والآمال الوهمية العريضة وهو يسعى إلى عدوه. وهو لا يعلم النهاية

التي تنتظره، فهو يسبح في المجهول، ويتيه في غموض الآتي. وقد ربط الشاعر ثقل الفعل الحقيقي واليقيني وهو (صر الخيام) والاستعداد للرحيل، بالقول السابح في الشك والوهم (نبأ) مما يعمق دلالة السخف والجهل والخزي والعار.

فإذا حمل وجود هذا الشخص وأفعاله كل هذا الثقل من الجهالة والخيانة والعار، فإنه بات طاقة مثيرة لأحقاد الآخرين، حيث انهارت قيمته، واستوت حياته وموته، حيث استدرج الآخرين إلى الإحساس بتلاشي قيمة وجوده وهان عليهم، فما أسهل خبر موته عندهم. وقد جاء ذلك كنائياً بقوله: (فهان علينا أن نجف وطابكم إذا حنبت فيها لديه الزواجل)، ففي ذلك إشارة واضحة إلى موته أو قتله؛ لأن اصفرار الوطاب وجفاف السقاء من اللبن يعني موت صاحبه، الذي لم يعد يأكل ويشرب.

فالشاعر لا يلبث أن يراوح بين استحضار فعله، والتقليل من شأنه، وإظهار مشاعر الحقد عليه، والدعاء عليه، فهو كلما استحضر فعله انتهى إلى الدعاء عليه، ويقف الشاعر عند ثقل قومه الذين كان يفترض أن يقنع بعزتهم وسموهم؛ فيتطاول بهم ويقوى، بدلاً من تلك الحركة الارتدادية التي هوت به إلى الحضيض، إذ هنالك غياب كامل للإحساس بهم وهم يشكلون أنموذجاً اجتماعياً يبعث على الرضى والفخر، ولا يسمح بالهوان والانحدار مطلقاً. فهناك مرجعية اجتماعية سامية مقنعة، فقد كان في قومه (شيبان) الشرف والسؤدد والثراء والغنى، كما فيها العز والقوة والمنعة، وذلك ما جاء كنائياً بقوله (قبابٌ وحيُّ حلة وقنابل)، وفيهم (رجراجة) وتلك كناية عن موصوف، وهي الكتيبة التي تموج من كثرتها وكثرة ما عليها من الحديد، وقد كنى الشاعر عن شدة بريق آلاتها بعبرة (تعشي النواظر)، وفي العبارتين معاً (رجراجة) (وجرد الرواحل) كناية عن الاستعداد للقتال، والقدرة عليه عدداً وعدة، سواء أكان ذلك للمعارك

القريبة أم البعيدة، حيث الأفراس الجياد تحيط بها كرائم الإبل ونجائب الجمال (الرؤاغل)، فقد كان العرب يركبون الإبل للغارات البعيدة، ويجنبون الخيل، فإذا قاربوا الأعداء ركبوا الخيل⁽¹⁾. فهذه المشهدية المنشغلة باستقصاء المظاهر المادية الممتدة مكانياً لصورة الخيام، والجمع الوفير من البشر والخيول، والكتيبة الفخمة المجهزة، والإبل والخيول المتصلة بها، هذه المشهدية تتحول بكل ثقلها إلى طاقة عقلية مقنعة للآخر، لكنه يتجاوزها منعطفاً إلى الخزي والعار، متجرداً من تلك الكتلة الاجتماعية التي كان ينبغي أن يفخر بها ويسمو، سيّما وأنه يحتل موقع الرأس في قومه (عميدهم). ويمتزج التعبير الكنائي بالسرد المباشر اللاحق (تركبتهم جهلاً وكنت عميدهم).

فاللوحة تقوم على التناقض ما بين صورة القوم وصورة القائد، فهذا الجمع الأنموذج يلد القائد الذليل الخائن، والكنايات المتعاطفة تآزرت لترسم الحاليتين، حالة القوم وحالة القائد، والمفارقة التي تقع بينهما، مع بروز صوت السخرية والاستنكار والتقريع من قبل الشاعر للآخر.

وإذا كان الشاعر قد اعتمد على صورة الجثث في هجائه، فإنه قد اعتمد على صورة القتلى، أيضاً، في فخره بذاته وقومه والسمو بهم، فقد تآزرت الكناياتان المتجانستان (لم توسد حدودها)، وهي إشارة واضحة إلى عدم دفنها، ولم (تعرض عليها الأنامل)، وهي إشارة إلى فقدان من يحس الغيظ والندم والأسف والحقد على هؤلاء. فقد ابتغى من إيراده لهاتين الكنايتين أن يفخر بقومه ويضخم صورة القوة فيهم، وقدرتهم على النيل من أعدائهم، وهزيمتهم شر هزيمة، إذ جعل فعلهم يتعدى الموت إلى ما وراءه من فجعية، ترسمها الجثث المتفرقة المشتتة التي لا تحظى بقبر يضمها، أو قريب نادب يبكيها أو يغضب لأجلها. فالمعنى يقع تحت سيطرة

(1) الديوان: ص 235، الهامش.

الصورة المشهدة الساكنة بتجلياتها البصرية البعيدة المدى. وهذا المشهد المستقى من الواقع القتالي يهيئ المناخ الملائم لدخول إحياءات أخرى، فإذا كان يمثل الموت الجماعي الشمولي المكتسب بالضعف والذل، فإنه يمثل قوة الذات الجماعية المقابلة وسطوتها وجبروتها، وقوة يدها، كما يرسم من بعيد ماهية الماضي عند الطرف الأول (القتلى)، هذا الماضي الذي استدعى كل هذه الأحقاد والغیظ، فلم يكن شفاؤه إلا بهذه الصورة من القتل. فلا بد أن صورة القتلى تلك تقف على قمة عداوة قديمة مزمنة دامية، لم يكن دواؤها إلا القتل، وهذا ما بلوره التشكيل الاستعاري (شفى النفس).

وهكذا تجمع القمة صورتين متناقضتين الأولى الصورة الفجائية للقتلى بحالتهم تلك والثانية صورة الشماعة والفرح والسعادة التي كانت دواءً وشفاء للصدور، فقد كان القتل المنجز الذي حقق الشفاء.

وفي لوحة كنائية أخرى غرضها الهجاء أيضاً، يقول⁽¹⁾:

يَزِيدُ يَغْضُ الطُّرْفُ دُونِي كَأَنَّمَا زَوَى بَيْنَ عَيْنَيْهِ عَلَيَّ الْمَحَاجِمُ
فَلَا يَنْبَسِطُ مِنْ بَيْنِ عَيْنَيْكَ مَا أَنْزَوَى وَلَا تَلْقَازِي إِلَّا وَأَنْفُكَ رَاغِمُ
فَأَقْسِمُ إِنَّ جَدَّ النَّقَاطِعِ بَيْنَنَا لَتَصْطَفِقَنَّ يَوْمَماً عَلَيْكَ الْمَآتِمُ
يَقُلْنَ حَرَامٌ مَا أَحِلَّ رَبَّنَا وَتَتْرُكُ أَمْوَالاً عَلَيْهَا الْخَوَاتِمُ
أَبَا ثَابِتٍ إِنَّا إِذَا تَسَبَّقْنَا سَيْرَعْدُ سَرْحٍ أَوْ يَنْبَبُهُ نَائِمُ
بِمَشْعَلَةٍ يَغْشَى الْفِرَاشَ رَشَاشُهَا يَبِيتُ لَهَا ضَوْءٌ مِنَ النَّارِ جَاحِمُ

(1) الديوان: 24-21/9، 30-32. زوى: جمع بين عينيه وقبضه. المحاجم: جمع محجم وهو ما يحجم به حجم

طرفه عني: صرفه. السرح: الإبل الراعية. مشعلة: طعنة واسعة يتفرق منها الدم مندفعاً. تبئل: تقطع.

المآكم: جمع مأكمة وهي العجيزة ويكنى بها عن المرأة

تَقَرُّبِهِ عَيْنُ الَّذِي كَانَ شَامِتًا وَتُبْتُ لِمِنْهَا سُرَّةٌ وَمَمَاتِيمُ

تشكل صورة الآخر نقطة الارتكاز في اللوحة، فهي البؤرة التي يقوم عليها بيان ماهية المشاعر، وكشف الأعماق، كما أنها البؤرة التي ينبعث منها الفعل وردة الفعل.

تبدأ اللوحة بلقطة لوجه الآخر، هذه اللقطة لها توقيت زمني دقيق، حيث تقترن بظهور (الأنثى)، وهي غضُّ البصر، وقبض الحاجبين، (بغض الطرف دوني)، (كأنما زوى بين عينيه علي المحاجم)، وفي هاتين العبارتين كنايةتان عن العبوس والعداوة الظاهرة المستمدة من الحقد والغضب والكراهية، فصورة وجه الآخر صورة مشحونة بدلالات التوتر، تعكس المشاعر السلبية الكامنة، إذ ارتسمت مادياً، فباتت لوحة بصرية دالة، مقترنة بظهور (الأنثى) التي باتت تشكل بؤرة استفزازية، وبوتقة تصب فيها مشاعر الآخر، فهذا التقاطع بين ظهور (الأنثى) وصورة وجه الآخر أظهر ماهية المشاعر بوضوح وعمق، وكشف مادياً الأحاسيس المتوارية، وجعلها شاهدة على ما في الأعماق ودليل عليه، وهذا شأن الكناية عموماً فهي "تعطي الحقيقة مصحوبة بدليلها، والقضية وفي طيها برهانها"⁽¹⁾.

والشاعر يستهل كلامه بالاسمية، فيذكر اسم (الآخر) بصورة صريحة مبتدئاً فيها، والمعروف أن البداية بالاسم تقرر حقيقة بعيدة عن الشك، فهذا الآخر هو (يزيد) الذي ارتبط به الحدث، فهو الأهم الذي يتصدر اسمه اللوحة، والمسند إليه وهو نحويًا (المبتدأ)، أما المسند فهو (بغض الطرف)، ونحويًا هو الخبر، فهذا الاسم الذي ابتدأ به اللوحة مشحون بطاقة عالية تستمد من ماهية الفعل وماهية الشعور الكامن تحته، وما يترتب على ذلك من ردود أفعال.

وينتقل الشاعر إلى استجابة (الأنثى) لهذه العداوة الظاهرة، حيث يفترض أن تبعث فيه استجابات سلبية متباينة كالقلق والخوف والضيق والحزن وما إلى ذلك، لكنه يقابل هذا بعدم

(1) محمود السيد شيخون، الأسلوب الكنائي (نشأته - تطوره - بلاغته) ص 87.

الاكتراث، والإحساس بضالة الآخر ووضاعته، وتقافة صورة العبوس المرتسمة على وجهه؛ فيظهر اللامبالاة واللاهتتمام، متوسلاً نحوياً بأسلوب النهي (فلا ينبسط من بين عينيك ما انزوى)، وفي ذلك كناية فيها إشارة مباشرة إلى عدم الاكتراث لذلك المشهد المستقر في وجهه. بل هو يستدرجه إلى إبقائه، حيث ينهيه عن إلغاء حالة الانكماش تلك، ويدعوه إلى الإبقاء على تلك الصورة المتجهمة العابسة المضمرة للعداوة والقطيعة، ثم يتوسل الشاعر بالكناية (وأفك راغم) للإشارة إلى ذله وخنوعه وانكساره أمامه حين يلقاه، وقد عمد نحوياً إلى استخدام أسلوب الحصر ليحبسه داخل نطاق حالة الإذلال والمهانة والقهر تلك، مضخماً بذلك صورة الذات أمام تصغير صورة الآخر وتحقيرها، ثم يتبع ذلك الكنايات الدالة على التصميم على الانتقام والنيل من الآخر، الذي ستكون عاقبته الويلات والموت الذي يترك فاجعة عند النساء من بعده، (لتصطفقن يوماً عليك المآتم)، (يقلن حرام ما أحلّ بريناً)، (وتترك أموالاً عليها الخواتم)، فكلها كنايات عن الموت وسوء العاقبة، وهو يؤكد ذلك من خلال استخدامه للقسم (فأقسم). وعبرة (يقلن حرام ما أحلّ بريناً)، تحمل طاقة إيحائية عالية لما يلاقيه ذلك العدو على يد الشاعر وما حل به من ويلات. فالصورة الإنسانية المأساوية المدمرة، ترتسم من خلال هذا التشكيل اللغوي. فهي عبارة تطلق العنان للخيال لرسم صورة المصير الذي لقيه ذلك العدو.

وهذه النهاية التي يرسمها الشاعر للآخر مقارنة بصورة العبوس والنقطة في بداية اللوحة

الكنائية، تبعث حالة من السخرية.

والشاعر يستخدم أسلوب الالتفات، وهو ينتقل من وصف الحال بضمير الغائب إلى

التهديد، حيث يتم التوجه إلى المخاطب (تلقني، أفك، عينيك، عليك)، بعد أن كان الضمير للغائب

(يغض الطرف، زوى) وهذا الالتفات يتبع الانتقال من حالة الوصف إلى حالة التهديد التي

تستدعي المواجهة.

ويتابع الشاعر تهديده للآخر، وهو هذه المرة يلتحم بالجماعة وفعلها البطولي، ويصف كنائياً الماهية المدمرة لغارتهم على أعدائهم، وما يبعث ذلك من رعب تفزع له الإبل السارحة في مرعاها (سيرعد سرح)، ويفيق فيها النائمون من سباتهم بالطعنة النافذة، التي يندفع منها الدّم حتى يغشى فرشهم، (أو ينبه نائم ... بمشعلة يغشى الفراش رشاشها...)، ويبيت المطعون قد أوقدت من حوله النار (يبيت لها ضوء من النار جاحم). أما النساء فتسبى وتذل وتمتهن، وقد جاء ذلك كنايةً، فقلوه: (وماكم) كناية عن المرأة، ويكنى الشاعر عن انقطاع رابطة الرّحم والقربة، وضياح أثرها في فوضى الدّمار والانتقام والموت، بقوله: (وتبتل منها سرّة وماكم). أما مشاعر الشّماتة والفرح والسرور والراحة بذلك الانتقام، فقد كنى عنها بقوله: (تقرّ عين الذي كان شامتاً).

"والظاهر في هذا النوع من الشعر أنه لم يكن هجاءً عميقاً أو معقداً، وإنما هو حماسة واضحة مستمدة من طبيعة الحياة، يقف الشاعر فيها عند أفكار عامة، وصورة مأخوذة من القيم المتميزة التي عاشها المجتمع الجاهلي، والتي كانت تسود هذا المجتمع، وكانت، في الغالب، تنبئها الأنساب، ويسعها تاريخ البطولات، وكان ذلك مادة الشاعر التي يصنع منها ما يريد"⁽¹⁾. ويرد الشاعر على من يهاجيه من الشعراء ردّاً مريراً عنيفاً مليئاً بالغضب والانتقام، فيقول هاجياً⁽²⁾:

فَدَعْ ذَا وَلَكِنْ مَا تَرَى رَأْيَ كَاشِحٍ يَرَى بَيْنَنَا مِنْ جَهْلِهِ دَقَّ مَنْشِمٍ

(1) نوري القيسي، الفروسية في الشعر الجاهلي، ص 256.

(2) الديوان: 34-25/15. كاشح: مبغض. منشم: عطر لامرأة من همدان يشتري منها فتقوم الحرب، فتشاءموا به، ويقال هو سم قاتل. شام نبلة: أغمده طمت به العداوة: استخفته وأثارت. صقعه: ضربه على راسه. العرينين: قصبة الأنف. الميسم: المكواة. الراقصات: الإبل. المخرم: منقطع أنف الجبل. استدرجه: خدعه وأدناه. تهره: تكرهه.

أَرَانِي بَرِيئاً مِنْ عُمَيْسٍ وَرَهْطِهِ إِذَا أَنْتَ لَمْ تَبْرَأَ مِنَ الشَّرِّ فَاسْقَمِ
 إِذَا مَا رَأَيْتُ مُقْبِلًا شَسَامَ نَبْلِهِ وَيَزْمِسِي إِذَا أَدْبَرْتُ ظَهْرِي بِأَسْهُمِ
 عَلَى غَيْرِ ذَنْبٍ غَيْرَ أَنْ عَدَاوَةً طَمَعْتُ بِكَ فَاسْتَأْخِرْ لَهَا أَوْ تَقْدِمِ
 وَكُنْتُ إِذَا نَفْسُ الْغَوِيِّ نَوَتْ بِهِ صَقَعْتُ عَلَى الْعَرْنَيْنِ مِنْهُ بِمِيسَمِ
 حَلَفْتُ بِرَبِّ الرَّاقِصَاتِ إِلَى مِنًى إِذَا مَخْرَمٌ جَاوَزَنَاهُ بَعْدَ مَخْرَمِ
 لَئِنْ كُنْتُ فِي جُبٍّ ثَمَانِينَ قَامَةً وَرُقِيتَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ بِسِلْمِ
 لَيْسْتَ تَدْرِيكَ الْقَوْلَ حَتَّى تَهْرَهُ وَتَعْلَمَ أَنَّي عَنْكَ لَسْتُ بِمُلْجَمِ
 وَتَشْرِقُ بِالسَّقْوَلِ الَّذِي قَسَدَ أَدْعَتَهُ كَمَا شَرِقتْ صَدْرُ الْقَنَاسَةِ مِنَ الدَّمِ

تتفتح هذه اللوحة الكنائية على استفهامية استنكارية ساخرة تكمن قصيدتها في إلقاء أعباء
 العداوة على الآخر، وسحب الذات التي يفترض وجودها في منطقة القطب الآخر لها. فالشاعر
 يسحب التبرير العقلاني، والأسباب الواعية الكامنة وراء هذه العداوة عند الآخر، لتؤول الأسباب
 إلى الجهل والحمق من ناحية (من جهله)، وإلى تمكن الحقد والشر من نفسه من ناحية أخرى
 (إذا أنت لم تبرأ من الشر فاسقم). وأما سحب الذات من دائرة الإحساس بالآخر، والمعاداة له،
 والحقد عليه، فيأتي من باب السمو بالنفس والارتقاء بها، مقابل تصغير الآخر وتحقيره ومحو
 صورته؛ حتى لتبدو صورة الذات ضخمة عملاقة في ترفعها وعلائها، فهو يسمو بطهارة نفسه،
 وصفاء ذاته، وترفعه عن الدنايا والأحقاد والغیظ والقهر، والبراءة من الشر، أمام سوداوية
 الآخر. كما يرقى بإحساسه بتفاهة الخصم وجهله ووضاعته وضآلة قدره، فلا يحس له وزناً
 يستدعي الانشغال به.

فالشاعر يقيم ثنائية متضادة بين الآخر الحاقد الجاهل، الصغير بتلك العداوة غير المبررة، التي تنمو بفعل الجهل والشر الفطري المتأصل، و(الأنا) الغافلة عن تلك العداوة، السامية بترفعها.

وتقوم السلسلة الكنائية برسم هذه العداوة وطبيعتها ونتائجها، (دق منشم)، (إذا ما رأني شام نبلة)، (ويرمي إذا أدبرت ظهري بأسهم)، (فاستأخر لها أو تقدم)، (صقعت على العرنين بميسم)، (حلفت برب الرافصات)، (إذا مخرم قطعنه بعد مخرم)، (لئن كنت في جب ثمانين قامة، ورقبت أسباب السماء بسلم)، (ليستدرجك القول حتى تهرة)، (ونعلم أنني لست عنك بملجم).

ومثل هذه التعبيرات الكنائية معروفة، تجد صداها في إطارها الاجتماعي، فالشاعر يستقي كنائياً ما يمد به جسوراً من التخاطب والتواصل مع المتلقي، فقد عبر عن العداوة، وتبييت نية الانتقام بقوله (دق منشم) وهو تركيب لغوي معروف في دلالاته على ذلك، وقد أسند القناعة واليقين في وجودها وترسيخها إلى الآخر من خلال فعل اليقين (برى)، الذي جاء في صيغة المضارع، للدلالة على وجود ذلك زمن التكلم واستمراريته. ويقابل ذلك بتأكيد براءته بفعل اليقين أيضاً (أراني)، أمام أصالة الشر في الآخر، وسيطرته عليه، حتى بات سقماً (إذا أنت لم تبرأ من الشر فاسقم).

ويتصف العدو بالجبن والمداينة والنفاق والخيانة، وهذا ما كشفته الكنائتان (إذا ما رأني شام نبلة)، (ويرمي إذا أدبرت ظهري بأسهم)، فهو يخفي العداوة عند رؤيته، ويظهرها ويطعنه في غيابه، أو على حين غرة منه، وهذه إشارة واضحة إلى جماع اللؤم والخسة، عند العرب، فقد جمع بذلك الجبن والغدر والخيانة والدناءة، لأن العرب تعلي المواجهة التي هي من أسمى

صفات الفروسية. فهو يسلبه أهم القيم العربية وهي الشجاعة والتسامي عن الغدر والخيانة والخسة، ويدمغه بالعار.

وتظهر الصورة الاستعارية (طمت بك) مدى العداوة التي بلغت أقصاها. وقد استخدم الشاعر الفعل في صيغته الماضية (طمت) للدلالة على أن العداوة قديمة متأصلة ممتدة في المساحة الزمانية الماضية، وإن أكد استمراريتها من خلال الأفعال المضارعة وأفعال الأمر (يرى، نبرأ، فاسقم، استأخر، تقدم، يرمي).

لكن الشاعر يستخف بالفعل المرتبط بها، مظهراً استخفافه بفعلی الطلب المتضادين (استأخر لها أو تقدم)، فقد منحه مساحة واسعة وشاملة من الحرية ليفعل ما يشاء، وفي ذلك كناية عن عدم الاهتمام.

بيد أن الشاعر الذي يعلن براءته، وبصورة لغوية مباشرة (على غير ذنب) لا ينسحب من نتائج تلك العداوة، بعد أن ترجمت سلوكاً فعلياً، بل يقف عندها وقد أصبحت حقيقة واقعة، وفعلاً لا مجال لمحوه إلا بالانتقام، ولذا فهو يأخذ على نفسه أن يثار من الآخر بصورة حاسمة موجعة، تدمغ الآخر بالعار الذي لا يزول أثره. وقد جاء ذلك كنايةً بقوله (صقعت على العرنيين منه بميسم).

فإذا اشتد الإحساس بالغضب والعنف لدى الشاعر، انفتح على التهديد والوعيد المتكسب على القوة والقدرة، حيث بدا مشحوناً متوتراً، مؤكداً تهديده بالقسم (حلفت برب الراقصات إلى منى)، والراقصات إلى منى كناية عن موصوف هو الإبل. أما في قوله (إذا مخرم جاوزنه بعد مخرم)، فهو كناية عن صفة بعد المسافات التي تجتازها، وطول الطريق التي تقطعها في رحلتها.

أما المقسم عليه فهو:

لَئِنْ كُنْتَ فِي جُوبِ ثَمَانِينَ قَامَةً وَرَقِيتَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ بِسُلْمٍ
لَيْسْتَ دَرَجَتِكَ الْقَوْلُ حَتَّى تَهْرَهُ وَتَعْلَمَ أَنِّي عَنْكَ لَسْتُ بِمُلْجَمٍ
وَتَشْرِقَ بِالْقَوْلِ الَّذِي قَدْ أَدْعَتْهُ كَمَا شَرِقتُ صَدْرُ الْفَنَاءِ مِنَ الدَّمِ

فالأبيات في تركيبها الكناي تشير إلى محاولة الآخر صنع المستحيل للفرار خوفاً وفزعاً، وهذا ما أظهره فعل الهروب القائم على المقابلة في الصورة الحركية صعوداً وهبوطاً، في محاولة اختراق الأرض، أو الصعود إلى السماء. حيث تكشف محاولة الفرار الفزعة طبيعة الخصم، ومدى إحساسه بقدرة عدوه وإمكانية الانتقام منه. وقد أظهر الشاعر هذه الطاقات لديه من خلال التشكيلات الاستعارية (ليستدرجك القول)، (وتشرق بالقول)، (وتعلم أنني لست بملجم). والعبرة الأخيرة تحمل كناية تكشف طبيعة الانتقام، وهي الهجاء، فالعداوة ترتبط بالمهاجاة، والانتقام شعراً أداته اللسان.

فإذا كان الآخر الشاعر قد منح عدوه عتبة العداوة ومفتاحها، فقد جعله فارعاً من وخامة عواقبها، فزعاً أمام نتائجها، يلاحقه الثأر وسوء العاقبة، وهذا ما أطره بالسخرية، فهو من جهله يبتعث العداوة، وهو لا يعلم إلى أين تصل به.

- لوحة الغزل والخمر:

كثيراً ما يقوم التشكيل الكنائي برسم ماهية العلاقة التي تربط بين المتحابين، ومدى متانتها، والظروف المحيطة بها والمؤثرة في بنائها أو هدمها، حيث ترسم حالة العشق والتواصل والمماثلة والهجران والرحيل وغير ذلك⁽¹⁾:-

أَلَمْ خَيَّالٌ مِنْ قَتِيلَةٍ بَعْدَ مَا وَهَى حَبْلُهَا مِنْ حَبْلِنَا فَتَصَرَّمَا
فَبِتُّ كَأَنِّي شَارِبٌ بَعْدَ هَجَعَةٍ سَخَامِيَّةٍ حَمْرَاءُ تُحَسِّبُ عِنْدَمَا
إِذَا بَزَلَتْ مِنْ دَنَهَا فَاحَ رِيحُهَا وَقَدْ أُثْرِجَتْ مِنْ أَسْوَدِ الْجَوْفِ أَدْهَمَا

فالشاعر في مقدمة الطيف هذه يشير إلى ضعف العلاقة وانقطاعها بقوله: (وهي حبلى من حبلى فتصرماً)، ثم تتعالق الكناية بالتشبيه التمثيلي لتصف حالة الشوق والحنين، والشروود والذهول والضيق التي أصابته بزيارة خيال حبيبته، بعد أن كان ما بينهما من قطيعة. وفي إطار هذه الكناية الأم أو الكبرى، وردت بعض الكنايات البسيطة، فقوله (سخامية) كناية عن موصوف وهو الخمر، وقوله (أسود الجوف أدهما) كناية عن موصوف وهو الدن، لأنه مطلق بالقار، وقوله (إذا بزلت من دنها فاح ريحها) فكناية عن صفة جودتها وتعتيقها. والأبيات مجتمعة تشير إلى شدة العشق والتعلق والشوق رغم القطيعة والبعد. وكان الشاعر قد رسم شدة التماسك والتواصل والارتباط قبلاً من خلال الجملة (وهي حبلى من حبلى)، فهو يرسم من خلال التشكيل الكنائي حالة الانفصال بعد التصاق وتواصل شديدين.

(1) الديوان، 3-1/55. ألم: زار زيارة قصيرة. وهي: ضعف. تصرم: انقطع. سخامية: الخمر السلسة اللينة.

العندم: شجر أحمر. أسود الجوف: الدن لأنه يطل بالقار. أدهم: أسود

وقد يشير الشاعر كنائياً إلى المماثلة في العلاقة والوعود الكاذبة التي تؤدي إلى اليأس

والقطيعة بقوله: (1) :-

لَوْ صَدَّقْتَهُ مَا تَقُولُ وَلَا كُنْ عِدَاتٍ دُونَهُنَّ عَلَّلُ
تَنَائِي وَتَدْنُو كُلُّ ذَلِكَ مَا شِئْتِي فَلَا تُعْطِي وَلَا تَبْخُلُ
قَدْ تَعْلَمِينَ يَا قَتِيلَا إِذْ خَانَ حَبِيبٌ عَهْدَهُ وَأَدْلُ
أَنْ قَدْ أَجْسَدُ الْحَبْلُ مِنْهُ إِذَا يَسَاقَتُ حَبْلُ الْقَسْرِينَ شَكْلُ

فالمعنى بأبعاده يرتسم من خلال الضدية في ممارسة الفعل والمطاطية والمماثلة والوعود التي تدحرها الأعذار، فقد لعب الطباق دوراً فاعلاً في الدلالة على الزيف والكذب وفقدان المصادقية في مشاعر الطرف الآخر.

فالمحبوبة تبدو من خلال اللوحة لعوب، تتجرد من مشاعر الحب والرحمة، وهذا الواقع المخادع، القائم على المماثلة يجر خلفه عذابات العاشق ولوعته وحرقته، فهذا التناقض الذي أبرزه الطباق (تنأى، وتدنو)، (لا تعطي ولا تبخل)، يحدث صراعاً نفسياً عنيفاً، ينجم أولاً عن الغموض في موقف الآخر، ثم عن اللوعة الحاصلة من إعطاء الأمل والكذب فيه، فالتأرجح ما بين الأمل واليأس يشحن التوتر، ويحيط العاشق بدائرة خانقة من الصراع، أما الوصول إلى نقطة ارتكاز في أحد القطبين سلباً أو إيجاباً باليأس أو الأمل، فإنها تبعث على الرضى والاستسلام، وإن كان ذلك قسرياً.

فالكناية تكشف حالة عشق وضياع من قبل الشاعر، وحالة عبث ومماثلة وعدم إحساس عند الطرف الآخر، الذي يتحرك سلوكياً بين القطيعة والنوال بصورة ضبابية غير واضحة المعالم تبعث على الحيرة والضياع وتعمق أبعاد العذاب.

(1) الديوان، 27-24/52. علل: أعذار. أدل: تكبر وتاه. جد الحبل. قطعه. شكل: اشتبك.

لكن الشاعر رغم حالة العشق التي يعيشها، ويتمنى الوصال فيها معبراً عن ذلك بالأداة (لو)، فإنه قادر على إنهاء حالة العبت بالقطيعة، وهذا ما جاء كنايةً بقوله (أجد الحبل منه)، وقد جعل ذلك أمراً مؤكداً، وحقيقة غير قابلة للشك، فاخترار فعل اليقين وإسناده إلى ياء المخاطبة، جعل الحبيبة التي يوجه التهديد إليها شاهداً على القول مثبتاً له، ودليلاً على صدقه في نيته صرم العلاقة والقطيعة، إذا أحس الخيانة والعبت.

والشاعر هنا يستجمع قواه، وهو في صميم حالة الضياع والحيرة والشك وأوجاع الخيانة، ليقف مهدداً بالقطيعة، رغم وجود إشارات واضحة تدل على شدة تعلقه، منها ترديده لاسمها من خلال النداء على غير صورة، منها المرخم (يا قتيلة، يا قتل)، وبما يحمله ذلك الترخيم من تحبب ودلال.

ومن التشكيلات الكنائية التي تشير إلى ضعف العلاقة التي تربطه بالمحوبة، كما تشير إلى شدة تعلقه بها، وشوقه إليها، وتصميمه على الوصول إليها مستهيناً بالصعوبات والمخاطر قوله (1):

أَصْرَمْتُ حَبْلَكَ مِنْ لَمِيْءٍ سِ الْيَوْمَ أَمْ طَالَ اجْتِنَابُهُ
وَلَوْ أَنَّ دُونَ لِقَائِهِ ذَا لِيْ دَكَّةٍ كَالزُّجْ نَابُهُ
لَأَنْتَيْتُهُ بِالسَّيْفِ أَمْ شَيْ لَا أَهْـدُ وَلَا أَهَابُهُ

ويصف الشاعر ليل العاشق معتمداً الكنائية وصفاً بذكرنا بليل امرئ القيس لغة وصورة ومعنى، حيث طول الليل الذي يمتد ولا ينتهي أمام المعاناة والمكابدة، حتى كأن نجوم الليل شددت

(1) الديوان: 1/54، 20-21. لبدة الأسد: الشعر حول رقبتة. الزج: نصل السهم، والحديدة في أسفل الرمح. لا أهد: لا أتردد ولا أجبن.

إلى حبال ربطت بالجبال، فهي تسرح وتدور، ولكنها مكانها لا تغيب، حتى إذا ظننا غائرة وطن
الليل ماضياً طلعت الثريا والسعود⁽¹⁾:

فِيَتْ بِلْيَاةٍ لَا نَوْمَ فِيهَا أَكَابِرُ دُهَا وَأَصْحَابِي رُقُودُ
كَأَنَّ نَجُومَهَا رُبَطَتْ بِصَخْرٍ وَأَمْرَاسُ تَدُورُ وَتَسْتَزِيدُ
إِذَا قُلْتُ حَانَ لَهَا أَفُولُ تَصَدَّعَتِ الثَّرِيَّا وَالسُّعُودُ

ومثل هذا التشكيل الكنائي ينبثق من حالة وجدانية خاصة يعيشها الشاعر، ترسمها
الكناية وتوسع دلالاتها، "قال الشاعر قد يصنع كناياته أو رموزه اللغوية حتى يوسع الدائرة الوجدانية
لدى المتلقي، الذي يستطيع استشفافها من خلال السياق الفني، وقد تتداخل الصور الكنائية في
بناء تجسدي لتفجير دلالات رامزة يكون في دلالاتها المتأثرة وشائج متداخلة معبرة عن موقف
متكامل المشاعر"⁽²⁾.

ومثل هذا الحب العفيف نكاد لا نلمحه في شعر الأعشى، فالأعشى شاعر حب حسي
يفيض بالشهوة، وقد رأينا ذلك، في الفصول السابقة، فهو الشاعر الذي هام في الملذات ولم
يتستر، يقول ابن سلام: "من الشعراء من يتأله في جاهليته، ويتعفف في شعره، ولا يستهتر
بالفواحش، ولا يتهمك في الهجاء، ومنهم من كان يتعهر ولا يبقي على نفسه ولا يتستر منهم امرؤ
القيس والأعشى"⁽³⁾.

ولذلك حفل شعره بالمغامرات النسائية القائمة على تصيد النساء، على اختلاف
مشاربهن، والإسراع إلى المتع وتلبية الرغبات.

(1) الديوان: 12/65-14. الأمراس: الحبال. أفول: غروب. استزادت الدابة: رعت.

(2) رجاء عيّد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، الطبعة الثانية، 1977،
ص 436.

(3) ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، 34/1.

وَيَصِفُ الشَّاعِرُ أَجْوَاءَ اللّهُوِّ وَالْمَجُونِ الْمَبْنِيَّةَ عَلَى ثَلَاثَةِ عُنَاوِرٍ، (المرأة والخمر والموسيقى)، حَيْثُ تَتَأَلَّفُ جَمِيعاً لِنَتَصَبُّ فِي بَوْتَقَةٍ وَاحِدَةٍ هِيَ الْإِحْسَاسُ بِالْجَمَالِ وَالْمَتَعَةِ وَالنَّشْوَةِ،

فَالشَّاعِرُ يَحَاوِلُ رَسْمَ هَذِهِ الْعُنَاوِرِ بِعُنَايَةٍ، حَتَّى لَا يَكْذُرُ صَفْوُ الْجَمَالِ الْإِلَهِيِّ الَّذِي يَعِيشُهُ⁽¹⁾:-

وَرَادِعَةً بِالْمَسْكِ صَفْرَاءَ عِنْدَنَا إِبْجَسَ النَّدَامَى فِي يَدِ الدَّرْعِ مَقْتَقُ
إِذَا قُلْتُ غَنِّي الشَّرْبَ قَامَتْ بِمِزْهَرٍ يَكَادُ إِذَا دَارَتْ لِسَهُ الْكَفُّ يَنْطِقُ
وَشَاوِ إِذَا شِئْنَا كَمِيشٍ بِمِسْعَرٍ وَصَهْبَاءَ مِزْبَادٍ إِذَا مَا تُصَفَّقُ
تُرِيكَ الْقَذَى مِنْ دُونِهَا وَهِيَ دُونَهُ إِذَا ذَاقَهَا مَنْ ذَاقَهَا يَتَمَطَّقُ

النموذج الأنثوي الذي يختاره الشاعر في اللوحة يجذب النظر بوصفه صورة مخالفة

تماماً للنموذج الذي اعتاد الشعراء أن يتغنوا به، فهي المرأة المغنية المبتدلة الباغية المشاع، التي يتفنق ثوبها، لتكثر أيدي الرجال التي تصل إلى عري يديها، ففي هذا تحول وانحدار في صورة المرأة التي غلبت عليها المنعة والحصانة. كما غلب على الوصول إليها المخاطر والصعوبات. فالمرأة عند الأعشى امرأة اللذة والحانات؛ ولذلك عنى برسم جمالها واستقصاء أطرافه، رائحتها ولونها حيث ظلت جسدها بالزعفران والمسك فجمعت إلى البشرة الصفراء، الرائحة الطيبة، كما عنى بإبراز بعض أجزاء جسمها بصورة جمالية تقوم على الغواية، وقد قدم نموذج ذلك بصورة كنائية فقوله: (ورادعة بالمسك صفراء عندنا) كناية عن موصوف وهو المرأة، التي بنيت صورتها على تألف عناصر الشم واللون الجمالية، وصورة الإغراء الكامنة في ثوبها المفتق، تجتمع لها رغبة الحواس الشم والبصر واللمس.

(1) الديوان: 20/33-23. رده بالشيء: لطحه به. الدرع: القميص. شاو: يشوي اللحم. كميش: مسرع.

المسعر: ما تسعر به النار أي توقد. يتمطق: يتلمظ

وهي المغنية العازفة، ويكنى الشاعر عن جمال عزفها بوصفه للمزهر (يكاد إذا دارت له الكف ينطق) ففي هذا كناية عن جمال عزفها، وفيها كناية بعيدة عن شدة إحساس الشاعر مواطن الجمال الموسيقي، وشدة ولعه بالغناء والموسيقى.

وهكذا تكون صورة المرأة مساحة واسعة خصبة للجمال والغواية، فهناك حشد لمثيرات تظهر في صورتها الشمية والبصرية والسمعية التي تكمن في غنائها وعزفها الموسيقي، وكذلك في صورتها اللسية، وكل ذلك يصب في بوتقة واحدة يقصد بها تشكيل بناء أنثوي صالح للغواية وأجواء اللهو التي يعيشها ويعشقها، لكنها من الناحية الأخرى صورة هابطة تشمئز لها النفس الإنسانية السليمة، فهي صورة رخيصة مشوهة للأثني التي تتكاثر عليها أيدي الرجال المخمورين (جس الندامى).

ويبدو تأثر الأعشى في ذلك بالحضارات الأجنبية وما تركته في البيئة العربية "فقد وضعت هذه الحضارات نماذج من النساء أمام الشاعر الجاهلي، غير نموذج المرأة العربية البدوية، وقد استطاع الشاعر الجاهلي أن يصف هذه النماذج وصفاً يخالف نموذج المرأة البدوية العربية"⁽¹⁾.

أما الخمر فيكنى الشاعر عن جودتها بهذا الزبد الذي يعلوها، كلما تم تفريغ الأواني، كما يكنى عن شدة صفائها بهذا القذى الذي يرى وكأنها في سطحها مع أنه في قعرها (تريك القذى من دونها وهي دونه)، فحالة المرأة التي اكتسبتها الخمر تلعب دورها في إبراز صفاء الخمر، الذي ارتبطت به هذه الحالة الانعكاسية، التي أبرزتها المقابلة (من دونها وهي دونه)، كما أنها لعبت دورها في تكثيف الإيقاع الموسيقي الداخلي، متألفة مع الإيقاع القائم على التكرارية في الشطر الثاني (إذا ذاقها من ذاقها يتمطق).

(1) بهي الدين زيان، الشعر الجاهلي تطوره وخصائصه الفنية، دار المعارف، القاهرة، 1982، ص73.

والشاعر الذي يتجه بكل المعطيات إلى تأسيس بنية خصبة للشهوة واللذة، لا ينسى وصف شاوي اللحم، الذي يسارع إلى تلبية رغباتهم، فهو طوع أمرهم (إذا شئنا). فهو يهتم به اهتمامه بإشباع الرغبات المادية (الرغبة في الطعام).

كما يهتم بإشباع الرغبات الداخلية، إذ أن الشاعر في اللوحة معني بإشباع الغرائز المختلفة بصورة متكاملة. فالشاعر طالب لذة دنيوية يللم أطرافها التي تصنع شراكة وتداخلاً وتلاحماً، ويصفها ممتداً فوق مساحة واسعة من الحرية، تغيب فيها كافة القيود. وليس أدل على لعب من المتعة من ذلك الذي يتمطق وهو يشرب الخمر مثلاً مستعذباً، فهذه الإيماء تغني عن التصريح في المعنى، وتحمل دلالاتها العميقة على مدى التلذذ.

ولا يخفى ما في هذا الوصف من كشف عن تجربة واقعية معاشة، حيث يحس المتلقي تلك الممارسة الحقيقية التي تكسب التجربة ثراءً خاصاً ومصدقية عميقة، كما يظهر عنصر الإبداع في رسم صورتها، فالأعشى "هو الذي أكمل صورة الخمر في الشعر الجاهلي، وكتب أبياته في فنية بارعة، فجاءت أنموذجاً في التصوير ومثلاً في الأداء"⁽¹⁾.

لقد كان الأعشى مبدعاً، تميزت لوحاته وتفردت، فكان "رائداً للشعراء الأمويين والعباسيين في هذا الموضوع مثل الأخطل وأبي نواس"⁽²⁾، وإن كان بعض الدارسين يرون أن لوحات الخمر كانت متشابهة ومكررة في الشعر الجاهلي كزینب العمری، إذ تقول: "ويبدو أن مجلس الخمر كانت له طقوس وعادات مقدسة، فهم حريصون عليها، يبدو ذلك من إلحاح

(1) عباس عجلان، عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، ص 63.

(2) سيد حنفي حسنين، الشعر الجاهلي مراحل واتجاهاته الفنية (دراسة نصية)، الهيئة المصرية العامة للتأليف

والنشر، 1971م، ص 241.

الشاعر على الصورة نفسها، وتكرارها، ويتضح ذلك عندما يتحدث عن مجلس الشراب، فلا يكاد يتغير شيء من هذه العادات، فهي أشبه بالبروتوكول الشعبي⁽¹⁾.

واللوحة عموماً تشي بأثر الحضارة في الشاعر، سواء في صورة النساء أو الخمر، وقد كانت الخمر أصلاً شرباً جديداً دخل على البيئة من العواصم أو المدن المجاورة، وظلت تمثل حتى بعد أن دخلت في الشعر الجاهلي كل المظاهر التي تدل على أنها أجنبية تستورد من الخارج، ويبيعها أجنبي، وتقوم على الخدمة في مجالسها عناصر أجنبية⁽²⁾، وهذا ما لحظناه في بعض اللوحات الاستعارية الخمرية أيضاً.

وقد تصبح الخمر أداة للتفاخر، يتناول بها الشاعر ويتسامى، وإن كان يستحضرها عبر الذكرى، مسنداً بها حاضره المستهلك المتهدم الفجائي، لتشكل مع مغامراته النسائية ومقامراته ماهية شبابه وقوته وفتوته.

لكن الخمر لم تعد وسيلة للذة والمتعة فقط، بل سما بها الشاعر من خلال إكسابها معنى جديداً، يدخل بها منظومة القيم والمثل العليا، إذ أصبحت مساحة تتسع لإظهار كرم الرجل وسخائه على نفسه وضيافته⁽³⁾:-

فَلَمَّا تَرَيْنِي عَلَى آلَةٍ قَلَيْتُ الصَّبِيَّ وَهَجَرْتُ التَّجَارَا
فَقَدْ أَخْرَجَ الْكَاعِبَ الْمُسْتَرَاةَ مِنْ خِذْرَهَا وَأَشْيَعُ الْقِمَارَا

(1) زينب عبد العزيز العمري، السمات الحضارية في شعر الأعشى (دراسة لغوية حضارية)، مطبوعات دارة الملك عبد العزيز، الرياض، (1403هـ - 1983م)، ص 157.

(2) بهي الدين زيان، الشعر الجاهلي تطوره وخصائصه الفنية، ص 36.

(3) الديوان: 10/5-15. الآلة: الشدة. قليت: كرهت. المستراة: من استريت الشيء إذا اخترت سراته وأحسنه.

ذات نواف: خمر تنفي القذى من صفائها. الفص: حدقة العين. النقال: مناقلة الأقداح في مجلس الخمر.

الاغتمار: القليل دون الري. استدار: انتشى وغشيه الدوار.

وَذَاتِ نَوَافٍ كَأَنَّ الْفُصُوفَ صَبَّاحَتْ بِكَرْتِهَا فَادْمَجَّتْ أَبْكَارًا
 غَدَوَتْ عَلَيْهَا قُبُيْلَ الشُّرُوقِ قِيَامًا نَقَالًا وَإِمَامًا اغْتَمَارًا
 يُعَاصِي الْعَوَازِلَ طَلَّقَ الْيَدَيْنِ يُسْرَوِي الْعَفَاةَ وَيُزْخِي الْإِزَارَا
 فَلَمْ يَنْطِقْ الدِّيكُ حَتَّى مَلَأَتْ كُوبَ الرَّبَّاسِ لَهُ فَاسْتَدَارَا

فالشاعر يفخر بمعاقرة الخمر، كما يفخر بسخائه بها، حيث يكرم ضيفه ويروييه من أجود أنواعها، وبذلك يجعلها إحدى وسائل التواصل الاجتماعي، وإظهار الفروسية الاجتماعية، تماماً كما كانت الإبل الضخمة تلعب دورها في إطعام الضيفان وإظهار الجود، وبناء الفروسية الاجتماعية.

تبدأ اللوحة بعرض حالة الضعف التي يقبع فيها الشاعر، شعوراً داخلياً، ومشهداً وسلوكاً خارجياً، فقد هزم إحساسه بمتع الصبا، كما هزم إحساسه بمظاهر الحياة المادية المرتبطة بالشباب والأمل والطموح والقدرة، (هجرت التجارا) فهو يعلن الاستسلام اليأس للشيخوخة. لكنه يحاول علاج صورته المحطمة باستذكار ماضيه الحافل بالفتوة والقدرة والطاقة، من خلال مغامراته النسائية الصعبة وإشاعته القمار.

ثم يأتي الشاعر إلى الخمر بصورة كنائية (وذات نواف)، ففي هذا التركيب كناية عن موصوف هو الخمر الصافية، ثم يزيد في توكيد صفاتها من خلال تشبيهها بحدقة العين، ويهتم الشاعر بوقت شربها وأحوال ذلك الشرب، فهو يشربها قبيل الشروق وحده أو يتناولها مع أصحابه.

ثم يربطها بالكرم من خلال التشكيلات الكنائية المنسوبة إلى الذات (يعاصي العواذل)
(طلق اليدين) (بروي العفاة)، ففي كل ذلك كنايات عن كرمه وسخائه، ثم يشير إلى الكبر والته
والتعالي بفعله من خلال الكناية (ويرخي الإزارا).

فالشاعر يقرن الخمر بالكرم والتسامي والعلو، وهذا مما يدل على مكانتها في نفسه.
ويؤكد ذلك كنايةً من خلال حرصه على إرواء الضيف منها مبكراً قبل أن يصيح الديك، فقوله:
(فلم ينطق الديك) كناية قريبة ترتبط بالزمن تدل على التبكير، وقوله (ملأت كوب الرباب له
فاستدار)، فهذا التشكيل المرتبط بالتبكير قبل صياح الديك، وكذلك (الامتلاء)، يدل على مدى
الكرم والعطاء الذي أوصل الضيف إلى حالة الانتشاء بالخمر فغشيته (استدارة).

فالخمر هنا تمتلك قيمة لا تقتصر على فعلها في شاربها وتلذذه بها، بل تتعدى ذلك
لتصبح أداة للتفاخر، حين تصبح إحدى منجزات الكرم.

الخاتمة:

بعد دراسة تشكيل الصورة الشعرية في شعر الأعشى، تبين مايلي:

أولاً: أن الصورة الشعرية تشكل في شعر الأعشى جوهرأً وأساساً، وأنها تقوم بدورها الفاعل في الكشف عن ماهية التجربة التي يعيشها الشاعر، وكذلك الكشف عن عالمه النفسي والفكري، فقد جسدت أفكاره ومشاعره ورؤاه، ونوازعه، ومواقفه، وجوانب شخصيته المختلفة، ورواقد تلك الشخصية، وبصورة عامة فقد بلورت المعاني الخفية الكامنة في النص، وأبرزت ما هو ذهني ومجرد في صورة حسية غنية بالإبداع، كما بلورت الشخصية الإنسانية التي تختفي وراء النص، فكانت بذلك واسعة الدلالة عميقة الإيحاء، قادرة على النفاذ إلى المتلقي لتثير فيه التأمل والتطلع والاستدعاء والتغيير.

ثانياً: إن الواقع المادي والذهني يكون الأساس الذي يقوم عليه خيال المبدع في تشكيل صورته، فقد اعتمد الإنسان، والطبيعة، والبيئة، والحيوان، والتاريخ والدين في بناء صورته، التي عملت على تشخيص المعاني وتجسيمها وتجسيدها بصورة حسية دالة وغنية فنياً.

والصورة عنده تخضع للتشكيل الحسي وسيطرة المدركات العليا والدنيا، إذ ظهر منها البصرية والسمعية واللمسية والذوقية والشمية، فقد اهتم باللون والحركة والهيئة والصوت والطعم والرائحة وما إلى ذلك، مما أكسبها وضوح الدلالة، وأعطاه المرونة والحيوية والحركة والحياة، وحررها من الجمود.

ثالثاً: التصوير عند الأعشى لا يقف عند حدود الصورة البسيطة التي قد تقف عند حدود المشكلة المادية بين طرفي التشبيه، وتهتم بالدلالات اللغوية الصرفة، ولا تثير إحساساً ولا تطلعاً، ولا تحمل قيمة فنية عالية، وإن وجدت في ديوانه الذي يعد من أكبر دواوين الشعر

الجاهلي من حيث عدد قصائده، وطول تلك القصائد. بل ينفذ إلى بناء لوحات فنية متكاملة قائمة على الامتداد والاستطالة والتركيب، متوسلاً في بنائها بالتشبيه التمثيلي الممتد، والتشكيل الاستعاري المتركب والكنائي المتركب، القائم على تراكم الصور الجزئية وتلاحمها لبناء اللوحة الكبرى، وهي لوحات تضافرت فيها جميع العناصر والمقومات، وسادها شعور واحد، وإحساس مستمر.

رابعاً: تقوم الصورة، في الغالب، على الجملة الشعرية الطويلة، وخاصة في التشبيه التمثيلي الممتد، الذي يبدأ بإقامة التشبيه ثم يقصي الشاعر المشبه متتبعاً المشبه به، وإن كان في التشبيه البليغ المقلوب يبدأ مع المشبه به المسبوق بما النافية متتبعاً لخصائصه وميزاته، ثم ينتهي بأفعل التفضيل المسبوق بالباء الجاره، ثم المشبه الذي يفوق المشبه به.

خامساً: اعتمد الأعشى أساليب السرد والوصف المباشر والحوار في بناء صوره أحياناً، لكنه كثيراً ما اعتمد الأسلوب القصصي والحكائي الذي أبدع فيه وسبق غيره من الشعراء، وخاصة في لوحات الحيوان والمغامرات، فالأعشى مولع بالحكاية، يقدر عليها، يقصها قصاً هادئاً وبأساليب متباينة، وقد أمدّه أسلوبه القصصي بطاقة كبرى على الحديث والتصوير، كما يسر عليه أن يطيل ويسرف في الإطالة.

سادساً: قامت الصورة عنده بدورها الجوهري في بناء القصيدة واكتمالها، وتحقيق وحدتها الفنية، أي وحدة الشعور والحالة النفسية والموقف والمغزى، والرؤية الواحدة للوجود، أو ما يسميه النقد الحديث بوحدة الجو النفسي والموضوعي.

سابعاً: عكست الصورة واقع الحياة في العصر الجاهلي بمختلف جوانبه الاقتصادية والاجتماعية والبيئية والمعرفية وما إلى ذلك، وأبرزت روح العصر، وطابع الجماعة ومثلها العليا.

ثامناً: اهتم الشاعر بإبراز عنصري المكان والزمان في الصورة، وإن كان كل منهما قد اكتسب دلالة نفسية خاصة داخل الصورة.

تاسعاً: قام إبداع الشاعر فنياً على لوحات التشكيل وأنماطه، فهو متعدد الإبداعات الفنية والتميز الفني بين سائر الشعراء، فلا غرو أن يلحق بالطبقة الأولى من شعراء الجاهلية فنياً، رغم تأخره عنهم زمنياً. ويحتل منزلة عالية في السلم القيمي الفني.

المصادر المراجع

المصادر:

• القرآن الكريم.

الأمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق أحمد صقر، دار

المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، 1392هـ - 1972م.

ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه، أحمد الحوفي

وبدوي طيانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الطبعة الثانية، 1973.

_____، المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طيانة، منشورات دار

الرفاعي، الرياض، الطبعة الثانية، 1404هـ - 1984م.

الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد الأموي، الأغاني، دار الثقافة، بيروت.

الأعشى، أبو بصير ميمون بن قيس، ديوان الأعشى، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه حنا نصر

الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1412هـ - 1992م.

_____، ديوان الأعشى الكبير (ميمون بن قيس) شرح وتعليق محمد محمد

حسين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط7، 1403هـ - 1983م. اعتمد محمد محمد

حسين ديوان الأعشى، تحقيق رودولف جاير، المنشور للمرة الأولى سنة 1928م.

الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف بمصر،

القاهرة، الطبعة الثانية.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، محمد فاتح

الداية، بيروت، الطبعة الرابعة.

_____، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة مصطفى

البابي الحلبي، الطبعة الثانية، 1965م.

_____، الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، المجمع العلمي

العربي الإسلامي، منشورات محمد الدايدة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1388هـ -

1969م.

الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق محمد الاسكندراني ومسعود، دار

الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1417هـ - 1996م.

_____، دلائل الإعجاز في علم المعاني، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر،

مطبعة المدني بمصر، الطبعة الثالثة 1413هـ - 1992م.

_____، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار

المعرفة، بيروت، 1402هـ - 1982م.

الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو

الفضل إبراهيم، وعلي محمد النجاوي، دار إحياء الكتب العربية، الطبعة الثالثة.

ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.

الجمحي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني،

القاهرة.

ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية،

القاهرة، 1956م.

الخفاجي، ابن سنان، سر الفصاحة، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح

وأولاده، 1389 - 1969م.

ابن رشيقي القيرواني، أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، الطبعة الثالثة، 1383هـ - 1963م.

الرّماني، أبو الحسن علي بن عيسى، النكت في إعجاز القرآن، ضمن كتاب "ثلاث رسائل في إعجاز القرآن"، تحقيق محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، 1387هـ - 1968م.

الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر، أساس البلاغة، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، 1996م.

_____، الكشف، ط مصطفى البابي الحلبي، القاهرة.

السكاكي، أبو يعقوب يوسف ابن أبي بكر محمد بن علي، مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت.

ابن عبد ربه الأندلسي، شهاب الدين أحمد بن محمد، العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الأبياري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، الطبعة الثانية، 1372هـ - 1952م.

أبو عبيدة، معمر بن المثنى التيمي، مجاز القرآن، عارضه بأصوله وعلق عليه محمد فؤاد سركين مكتبة الخانجي بمصر.

العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1401هـ - 1981م.

الفراهيدي، الخليل بن أحمد، معجم العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، بيروت. الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثانية، 1407هـ - 1987م.

ابن قُتَيْبَة، أبو محمد عبدالله بن مسلم، الشعر والشعراء، تقديم حسن تميم، مراجعة محمد عبد المنعم العريان، دار أحياء العلوم، بيروت، الطبعة الثانية، 1406هـ - 1986م.

القرطاجني، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الثانية، 1981.

القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، الطبعة الثانية.

_____، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق علي بو ملح، دار مكتبة الهلال، بيروت، الطبعة الثانية، 1991م.

المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، والسيد شحاته، دار النهضة مصر، القاهرة، 1981.

المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن، شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، 1411هـ - 1991م.

ابن المعتز، عبدالله، كتاب البديع، تعليق إغناطيوس كراتشكوفسكي، أعادت طبعه مكتبة المثنى، بغداد، الطبعة الثانية، 1399هـ - 1979م.

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1424هـ - 2003م.

ابن منقذ، أسامة، البديع في البديع في نقد الشعر، تحقيق عبد علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1407هـ - 1987م.

النيسابوري، أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري، صحيح مسلم، وقف على طبعه وتحقيق نصوصه محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الثانية، 1972.

ابن وهب الكاتب، أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان، البرهان في وجوه البيان، تحقيق: أحمد

مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة العاني بغداد، الطبعة الأولى، 1387هـ - 1967م.

المراجع:

إبراهيم عبد الحميد السيد التلب، مصطلحات بيانية دراسة بلاغية تاريخية، مطبعة الحسين

الإسلامية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1418هـ - 1997م.

إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي، قضاياها الفنية والموضوعية، دار النهضة العربية،

بيروت، 1980.

إبراهيم محمد علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام قراءة مثولوجية، جروس بروس،

طرابلس لبنان، الطبعة الأولى، 2001م.

إبراهيم موسى السنجلاوي، الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي،

1973.

إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية، 1959م.

أحمد إسماعيل النعيمي، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، سينا للنشر، القاهرة، الطبعة

الأولى، 1995م.

أحمد أمين، النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الخامسة، 1983م.

أحمد بسام ساعي، الصورة بين البلاغة والنقد، المنارة، الطبعة الأولى، 1404هـ - 1984م.

أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة العاشرة، 2002.

أحمد عبد السيد الصاوي، فن الاستعارة دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع تطبيق على الأدب

الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، 1979م.

أحمد كمال زكي، شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1381هـ - 1969م.

أحمد محمد الحوفي، الغزل في العصر الجاهلي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، الطبعة الثانية، 1392هـ - 1973م.

أحمد مطلوب، في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، 1423هـ - 2002م.

أحمد مقبل محمد المنصوري، اللون في الشعر الأندلسي حتى نهاية عصر الطوائف، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، 1425هـ - 2004م.

أحمد موسى النوتي، الصحراء في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، إربد، الطبعة الأولى، 1430هـ - 2009م.

أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، دار إحياء التراث العربي.

أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1983م.

ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى.

إميل ناصيف، أروع ما قيل في الخمرة ومجالسها، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، 1413هـ - 1993م.

أنور عليان أبو سويلم، الإبل في الشعر الجاهلي، دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد

الحديث، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، الطبعة الأولى، 1403هـ - 1983م.

_____، الطبعة في شعر العصر العباسي الأول، دار العلوم للطباعة والنشر،

الرياض، الطبعة الأولى، 1403هـ - 1983م.

إيليا حاوي، الأخطل في سيرته ونفسيته وشعره، دار الثقافة، بيروت، 1979.

_____، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، بيروت، 1980م.

_____، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت،

الطبعة الثالثة، 1980.

_____، النابغة سياسته وفنه ونفسيته، دار الثقافة، بيروت، 1970م.

باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديثة، وجدارا للكتاب

العالمي، عمان واريد، الطبعة الأولى، 1429هـ-2008م.

بدوي طبانة، علم البيان، طبعة الأنجلو المصرية، 1386هـ-1967م.

_____، معجم البلاغة العربية، دار العلوم، الرياض، ط2، 1402هـ - 1982م.

بسبوني عبد الفتاح فيود، علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان، مؤسسة المختار، القاهرة،

الطبعة الثانية، 1418هـ-1998م.

بشرى محمد علي الخطيب، القصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر

الأموي، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية بغداد، الطبعة الأولى، 1990م.

بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث المركز الثقافي العربي، بيروت،

الطبعة الأولى، 1994م.

بهي الدين زيان، الشعر الجاهلي تطوره وخصائصه الفنية، دار المعارف، القاهرة، 1982.

بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1994م.

جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي

العربي، بيروت، الطبعة الثالثة، 1992م.

جليل حسن محمد، الخوف في الشعر العربي قبل الإسلام، دار دجلة، عمان، الطبعة الأولى،

2008م.

جميل سعيد، تطور الخمریات في الشعر العربي من الجاهلية إلى أبي نواس، مكتبة النهضة

المصرية، القاهرة، مطبعة الاعتماد بمصر، الطبعة الأولى، 1945.

حسني عبد الجليل، الأدب الجاهلي، قضايا، وفنون، ونصوص، دار الوفاء لدنيا الطباعة

والنشر، الإسكندرية، الطبعة الأولى، 2007م.

حسني عبد الجليل يوسف، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة المصرية،

1988م.

حسين جمعة، الحيوان في الشعر الجاهلي، دانية للطباعة والنشر، دمشق، بيروت، الطبعة

الأولى، 1989.

حفني محمد شرف، الصور البيانية بين النظرية والتطبيق، دار نهضة مصر الفجالة، ط1،

1385هـ - 1965م.

خالد الزواوي، تطور الصورة في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس الدولية للنشر الاسكندرية،

الطبعة الأولى، 2000م.

_____، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر -

لونجمان، القاهرة، الطبعة الاولى، 1992.

خليل إبراهيم أبو دياب، الصورة الاستدارية في الشعر العربي، دار عمار، عمان، الطبعة

الأولى، 1419هـ - 1999م.

ديزيره سقال، علم البيان بين النظرية والأصول، دار الفكر العربي، بيروت، الطبعة الأولى،

1997م.

رجاء عبد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، الطبعة الثانية،

1977.

ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة وتقديم وتعليق محمد مصطفى بدوي،

مراجعة لويس عوض، وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة

الأولى، 2005م.

رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبيحي، مراجعة حسام

الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، 1972م.

زكريا إبراهيم، أهمية المظهر الحسي للتجربة الفنية، مكتبة مصر، القاهرة، 1979م.

_____، مشكلة الفن، مكتبة مصر، الفجالة، 1971.

زكريا عبد المجيد النوتي، ثور الوحش بين النابغة وذئب الرمة، إيتراك للنشر والتوزيع، الطبعة

الأولى، 2004م.

زكي نجيب محمود، فلسفة وفن، مكتبة الأنجلو المصرية، 1963م.

زينب عبد العزيز العمري، السمات الحضارية في شعر الأعشى دراسة لغوية حضارية،

مطبوعات دار الملك عبد العزيز، الرياض، 1403هـ - 1983م.

زينة أحمد، المرأة في التراث العربي، دار المناهل، بيروت، الطبعة الأولى، 1993م،

1414هـ.

ساسين سيمون عساف، الصورة لشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية

للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 1402هـ - 1982م.

سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، عويدات الدولية، بيروت، الطبعة الأولى،

1991م.

سمير علي سمير الدليمي، الصورة في التشكيل الشعري (تفسير بنيوي)، وزارة الثقافة والإعلام،

دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 1990.

سيد حنفي حسنين، الشعر الجاهلي مراحل واتجاهاته الفنية، دراسة نصية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971م.

سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط 19، 2007م.

سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجناحي، مالك ميري، سلمان حسن

إبراهيم، مراجعة عناد غزوان إسماعيل، منشورات وزارة الثقافة العراقية، 1982م.

شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من أمري القيس إلى ابن أبي ربيعة، دار

العلم للملايين، بيروت، ط 5، 1979.

شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة كتب عالم المعرفة،

الكويت، 177، ربيع أول، 1414، 1993.

شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الواحدة والعشرون.

_____، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة.

صالح بن عبدالله بن عبد العزيز الخضير، الصورة الفنية في الشعر الإسلامي عند المرأة

العربية في العصر الحديث، مكتبة التوبة، الرياض، الطبعة الأولى، 1414هـ -

1993م.

صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني،

بيروت، الطبعة الأولى، 1986م.

صلاح رزق، أدبية النص محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دار غريب، القاهرة، 2002م.

صلاح عبد الصبور، قراءة جديدة لشعرنا القديم، دار النجاح، بيروت، 1973.

صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الفرقان، عمان، الطبعة

الأولى، 1403هـ - 1983م.

الطاهر لبيب، سوسولوجيا الغزل العربي الشعر العذري نموذجاً ترجمة وتقديم محمد حافظ
دياب، سينا للبشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1994م.

ظاهر محمد هزاع الزواهره، اللون ودلالاته في الشعر، الشعر الأردني نموذجاً، دار الحامد
للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2008م.

عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م.
عاطف محمد مصطفى كنعان، الصورة الفنية في شعر الهذليين، رسالة ماجستير، 1411هـ -
1990م.

عباس بيومي عجلان، عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، مؤسسة شباب الجامعة،
الإسكندرية، 1985.

عبد الإله الصائغ، الزمن عند شعراء العرب قبل الإسلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،
1986.

عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً منحنى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير، دار
الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987م.

عبد الجبار المطلبي، مواقف في الأدب والنقد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية
العراقية، 1980.

عبد الرازق أبو زيد، كتاب سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي، دراسة وتحليل، طبعة مكتبة
الأنجلو المصرية، 1976م.

عبد الرازق أبو زيد زايد، في علم البيان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1978.

عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوروبي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،
الطبعة الثانية، 1981م.

عبد الرحمن صدقي، ألحان ألحان، دار المعارف بمصر، 1957.

عبد الرحمن محمد الوصيفي، النقائض في الشعر الجاهلي، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة

الأولى، 1423هـ - 2003م.

عبد الرزاق الخشروم، الغربة في الشعر الجاهلي دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب،

دمشق، 1982م.

عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية،

1391هـ - 1972م.

عبد العزيز محمد شحاته، الزمن في الشعر الجاهلي، دائرة المكتبة الوطنية، 1995.

عبد العزيز نبوي، المرأة في شعر الأعشى دراسة تحليلية، دار الصدر لخدمات الطباعة،

القاهرة، 1987م.

عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،

بيروت، الطبعة الثانية، 1999م.

_____، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، دار العلوم للطباعة والنشر،

الرياض، ط1، 1984.

_____، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم

للطباعة والنشر، الرياض، الطبعة الأولى، 1405هـ - 1984م.

_____، الطير في الشعر الجاهلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،

الطبعة الأولى، 1998م.

عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1986م.

عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، عضوية الخيال في العمل الشعري، رؤية تحليلية نقدية،
جامعة الأزهر، الطبعة الأولى، 1997.

عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، مكتبة الفلاح، الكويت،
الطبعة الأولى، 1408هـ - 1988م.

عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت.
_____، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة،
بيروت.

عز الدين علي السيد، الحديث النبوي من الوجهة البلاغية، دار الطباعة المحمدية، القاهرة،
1392هـ - 1973م.

عصام السيوفي، المرأة في التراث العربي المرأة في الأدب الجاهلي، دار الفكر اللبناني،
بيروت، الطبعة الأولى، 1991م.

علي إبراهيم أبو زيد، فنيات التصوير في شعر الصنوبري، دار المعارف، القاهرة، 1420هـ -
2000م.

علي أحمد الخطيب، فن الوصف في الشعر الجاهلي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة
الأولى، 2004م.

علي البدري، علم البيان في الدراسات البلاغية، جامعة الأزهر، القاهرة، 1404هـ - 1984م.
علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها
وتطورها، دار الأندلس، بيروت الطبعة الثانية، 1401هـ - 1981م.

علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، الطبعة
الثانية، 1416هـ - 1996م.

علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الخامسة، 1429هـ - 2008م.

علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، جامعة المنصورة، الطبعة الأولى، 2003م.

عماد حاتم، النقد الأدبي قضايا واتجاهاته الحديثة، دار الشرق العربي، حلب، الطبعة الثانية، 1994م.

عماد سليم الخطيب، الصورة الفنية في المنهج الأسطوري لدراسة الشعر الجاهلي، دراسة تحليلية نقدية، مكتبة الكتاني، الطبعة الأولى، 1422هـ - 2002م.

فؤاد رفقة، الشعر والموت، دار النهار للنشر، بيروت، 1972.

فائق مصطفى، وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، ط1، 1410هـ - 1989م.

فالح حمد أحمد الحمداني، الصورة البيانية في الحديث النبوي، مؤسسة الوراق، عمان، الطبعة الأولى، 2001م.

أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، 1983.

كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار وآخرون، الإشراف على الترجمة محمود فهمي حجازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد 1407هـ - 1987م.

كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي البنية والرؤيا،

الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.

ماهر أحمد علي المبيضين، مظاهر الحضارة المادية في الشعر الجاهلي، وزارة الثقافة، عمان،

دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 1426هـ - 2006م.

محمد أبو الفتوح العفيفي، البطولة بين الشعر الغنائي والسيرة الشعبية، عنتره بن شداد نموذجاً،

إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2001.

محمد أبو موسى، التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، دار التضامن، القاهرة، الطبعة

الثانية، 1400هـ - 1980م.

محمد أحمد بديري، الأسلوبية والتقاليد الشعرية دراسة في شعر العذريين عين للدراسات

والبحوث، الطبعة الأولى، 1995م.

محمد بركات حمدي أبو علي، فصول في البلاغة، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة

الأولى، 1403هـ - 1983م.

محمد التونجي، الأعشى شار المجون والخمرة، الركة المتحدة للتوزيع، حلب، 1979م.

محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، 1981م.

محمد الحسن علي الأمين أحمد، الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي، مكتبة الفيصلية،

مكة المكرمة، 1405هـ - 1985م.

محمد حسين الصغير، أصول البيان العربي رؤية بلاغية معاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة،

بغداد، 1986.

محمد حمود، الأعشى شاعر الحب والخمر، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى،

2000م.

محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت،

1406هـ - 1986م.

محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت،
1979.

محمد زكي العشماوي، النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية، دار الشروق،
الطبعة الأولى، 1415هـ - 1994م.

محمد صادق حسن عبدالله، خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة دراسة وتحليل ونقد،
دار الفكر العربي، القاهرة.

محمد عجيبة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها دار الفارابي، بيروت، لبنان،
الطبعة الأولى، 1994.

محمد عزام، مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي، وزارة الثقافة السورية، دمشق،
1995م.

محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، 1973م.
محمد ماجد الدخيل، مفهوم الصورة الفنية وأنماطها في ضوء الموروث العربي الجاحظ وعبد
القاهر الجرجاني، بحث في كتاب ثقافة الصورة في الأدب والنقد، مراجعة وتحريـر
صالح أبو إصبع وآخرون، جامعة فيلادلفيا، 2008.

محمد محمد حسين، أساليب الصناعة في شعر الخمر والناقة بين الأعشى والجاهليين، منشأة
المعارف، الإسكندرية، 1960.

_____، أساليب الصناعة في شعر الخمر والناقة بين الأعشى والجاهليين، منشأة
المعارف، الإسكندرية، 1960.

محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.

_____ ، النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر، 2004م.

محمد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقديمه، دار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.

محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، الجامعة التونسية، 1981.

محمود السيد شيخون، الاستعارة نشأتها وتطورها، أثرها في الأساليب العربية، دار الطباعة

المحمدية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1397هـ - 1977م.

_____ ، الأسلوب الكنائسي نشأته، تطوره، بلاغته، مكتبة الكليات الأزهرية،

القاهرة، الطبعة الأولى، 1398هـ - 1978م.

محمود فؤاد نعناع، الجود والبخل في الشعر الجاهلي، دار طلاس، دمشق، الطبعة الأولى،

1994م.

مختار عطية، علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع دراسة بلاغية، دار الوفاء،

الإسكندرية، 2004م.

مصري عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، الهيئة المصرية

العامة للكتاب، 1986.

مصطفى بدوي، دراسات في الشعر والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية،

1979م.

مصطفى الجوزو، الأعشى الكبير ميمون بن قيس، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1،

1977.

مصطفى عبد اللطيف جياووك، الحياة والموت في الشعر الجاهلي، منشورات وزارة الإعلام

العراقية، بغداد، 1977.

مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1401
- 1981م.

_____، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة
الثانية، 1401هـ-1981م.

_____، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثانية،
1401هـ-1981م.

مفيد محمد قميحة، الأعشى الكبير ميمون بن قيس، شاعر اللذة والحياة، دراسة وتحليل، دار
الأفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1417هـ-1997م.

منذر الجبوري، أيام العرب وأثرها في الشعر الجاهلي، منشورات وزارة الإعلام العراقية، دار
الحرية للطباعة، بغداد، 1394هـ-1974م.

منذر ذيب كفافي، الشعر الجاهلي في كتب المختارات الشعرية، دراسة في الشكل والمضمون
جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2006م.

منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي الكناية والتعريض، منشأة المعارف، الإسكندرية،
2002م.

موسى ربابعة، تشكيل الخطاب الشعري، دراسات في الشعر الجاهلي، دار جرير، عمان، الطبعة
الأولى، 1426هـ-2006م.

مي يوسف خليف، بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي، دار قباء، القاهرة،
1998م.

نادر مصاروة، شعر العميان، الواقع، الخيال، المعاني والصورة الفنية حتى القرن الثاني عشر

الميلادي، مراجعة وتدقيق وتقديم غالب عنايسة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة

الأولى، 2008م.

ناصر الدين الأسد، القيان والغناء في العصر الجاهلي، دار صادر دار بيروت، بيروت،

1379هـ - 1960م.

نجيب محمد البهيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الفكر، مكتبة

الخانجي، الطبعة الرابعة.

نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى،

عمان، الطبعة الثانية، 1982م.

_____، في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية،

مكتبة الأقصى، عمان، ط1، 1399هـ - 1979م.

نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982م.

نواف فوقزة، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، مع دراسة تطبيقية في شعر عمر

النص، وزارة الثقافة، عمان، الطبعة الأولى، 2000م.

نوري حمودي القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، دار الإرشاد، بيروت، الطبعة الأولى،

1390هـ - 1970م.

_____، الفروسية في الشعر الجاهلي، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية،

بيروت، الطبعة الثانية، 1404هـ - 1984م.

_____، وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، مؤسسة دار الكتب للطباعة

والنشر، 1394هـ - 1974م.

هنري جورج فارمر، تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي، تعريب جريس

فتح الله المحامي، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت.

وليد مشوح، الصورة الشعرية عند عبدالله البردوني، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض،

1421هـ..

وهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثانية، 1979م.

_____، قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء

والتجديد، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1981.

يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر

والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 1997.

_____، المجاز المرسل والكناية الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر

والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 1998م.

_____، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة، عمان، الطبع الأولى،

2007م.

يوسف حسين بكار، اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، الطبعة

الثانية.

_____، قضايا في النقد والشعر، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الأولى،

1404هـ - 1984م.

يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب، القاهرة، 1981.

يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السابعة، 1987م.

يونس شنوان، اللون في شعر ابن زيدون، منشورات جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، إربد.

الدوريات

عبد الحميد المعيني، آلات الغناء في شعر العصر الجاهلي، مجلة البحث الموسيقي، المجمع العربي للموسيقى، العدد الأول، المجلد الثامن، 2009م.

_____، الرؤية التكاملية في دراسة قصيدة المسيب بن علس، مجلة جامعة

الملك عبد العزيز للآداب والعلوم الإنسانية، المجلد الخامس عشر، 2007م.

_____، النعام والحياة في الشعر الجاهلي، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات،

جامعة مؤتة، العدد الخامس، المجلد الرابع عشر، 1999م.

محيي الدين صبحي، نظرية النقد الأدبي العربي، مجلة الفكر العربي، نظرية الأدب والنقد

الأدبي، العدد الخامس والعشرون، السنة الرابعة، 1982.

يونس شنوان، الصورة وموضوعاتها في شعر ابن شهيد الأندلسي، مجلة دراسات أندلسية، العدد

الثامن عشر، 1997م.

ملخص الرسالة

عائشة. بني عيسى 2009. تشكيل الصورة الشعرية في شعر الأعشى إشراف أ. د عبد الحميد المعيني، جامعة اليرموك.

تتناول هذه الدراسة تشكيل الصورة الشعرية في شعر الأعشى الكبير، ميمون بن قيس البكري الذي يعد من أبرز الشعراء الفحول في العصر الجاهلي، فقد وضعه ابن سلام في الطبقة الأولى منهم بعد أمراء القيس والنابغة وزهير، واستشهد بشعره كثير من اللغويين والنقاد والنحويين القدماء، ووقف عند شعره كثير من الدارسين والنقاد المحدثين؛ فقد كان شاعراً مبدعاً ذا آفاق وأبعاد.

ومن أهم ميزات شاعريته اعتماد الصورة، التي هي جوهر الشعر وأساسه، ولم يقف عند حدود الصورة البسيطة، بل نفذ إلى بناء الصورة الممتدة، وتشكيل لوحات فنية، متكاملة البناء والتكوين، قائمة على الاستطالة والامتداد والتركيب، متوسلاً في بنائها بالتنشيب التمثيلي الممتد، والتشكيل الاستعاري المترابط والكنائي المترابط، المؤسس على تراكم الصور الجزئية وتلاحمها لبناء اللوحة الكبرى. وهي لوحات تضافرت فيها جميع العناصر والمقومات، وسادها شعور واحد وإحساس مستمر. كما أنها قامت بدورها الجوهري في بناء القصيدة واكتمالها، وتحقيق وحدتها الفنية ومضمونها الشعري.

وهذه اللوحات، التي كثيراً ما اعتمد الشاعر فيها عنصر القص والحكاية، تكشف ما وراءها من سعة الخيال، وأصالة الموهبة، وتميز الذوق في تحسسه لمواطن الجمال وملاحقتها، وميزات الشخصية المبدعة التي تعددت روافد خصوصيتها.

ونقوم، أيضاً، بحمل أعباء تجارب الشاعر، والكشف عن المعاني الخفية الكامنة وراء نصوصه، وبلورة أعماقه، وكشف الشخصية الإنسانية فيه، بكل مشاعرها وأفكارها ورؤاها وطبيعة بنائها. ولذا؛ فقد اتجهت هذه الدراسة باهتمامها إلى مناقشة الصورة في شعر الأعشى وتحليلها من الناحيتين الموضوعية والفنية؛ لاتخاذها وسيلة للتنفيذ إلى عالمه الداخلي، واستشفاف ماهية الإطار المؤثر في ذلك العالم. والكشف عن مدى الطاقات التصويرية الإبداعية لديه.

وقد جاءت الرسالة في مقدمة وأربعة فصول وخاتمة:

فقد عرضت في المقدمة لقيمة البحث، ودواعي اختياره، ومنهجيته.

أما الفصل الأول، فقد تناولت فيه الصورة الشعرية من حيث المفهوم والأهمية، فدرست مفهومها لغةً واصطلاحاً عند القدماء والمحدثين من عرب وغربيين، ووقفت عند أهميتها، كما وقفت عند مقومات تشكيلها ومصادره.

ودرست في هذا الفصل، أيضاً، مصادر تشكيل الصورة في شعر الأعشى وهي: الإنسان، والطبيعة، والحيوان، والبيئة، والتاريخ والثقافة.

وخصصت الفصل الثاني لدراسة التشبيه في شعر الأعشى من حيث أنواعه وسماته، ووقفت عند التشبيه التمثيلي الممتد، الذي أسميناه اللوحة، والتي هي جوهر الدراسة وموضع اهتمامها، فدرستها بعد تقسيمها طبقاً لموضوعاتها وفنياتها في لوحات الحيوان، ولوحات المرأة، ولوحات الرجل.

وكنيت قد قدمت لذلك بدراسة التشبيه من حيث القيمة والخصائص.

وعقدت الفصل الثالث لدراسة الاستعارة في شعر الأعشى، بنوعيتها المفردة والمترابكة، واهتممت بالأخيرة منهما، والتي تتشكل من مجموعة من الاستعارات في إطار موضوع واحد، لتصنع بناءً كلياً متكاملًا، أو مد الاستعارة الواحدة، وتوسيع مداها، والعمل على تناميها بما يحقق

اكتمال المعنى واستنفاده في صورة إبداعية مميزة.

وقد تمت دراستها طبقاً لموضوعاتها وفنياتها تحت العنوانات التالية: لوحة الزمن، والحرب، والموت. ولوحة المرأة، ولوحة الرجل، ولوحة الناقة، ولوحة الخمر. ومهدت لذلك بدراسة الاستعارة عموماً من حيث قيمتها وخصائصها الفنية.

أما الفصل الرابع، فقد خصصته لدراسة الكناية في شعر الأعشى، التي هي من تشكيلات الصورة الأساسية عنده، وقد تركز الاهتمام على دراسة البناء الكنائي المترابط، الذي شكل اللوحة الكنائية عنده. والتي انقسمت طبقاً لموضوعاتها وخصائصها الفنية إلى ثلاثة أقسام هي: لوحة منظومة القيم العربية (الفخر والمدح)، ولوحة الشكوى والعتاب والهجاء، ولوحة الغزل والخمر.

وكما اعتدت في منهج هذه الدراسة، فقد مهدت لذلك، بدراسة الكناية من حيث القيمة والخصائص الفنية.

أما الخاتمة ففيها ملخص لأهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

ABSTRACT

Image Formation in Al Aa'sha Poetry

Supervisor Prof. Dr. Abdelhameed Al-Maeini,
Yarmouk University

This study investigates poetical image in Great Al Aa'sha's poetry, *Maimoun bin Qais Al Bakri*, (d 7 A.H.-629 A.D.) who is considered as one of guru pre-Islamic poets, and was ranked by *ibn Salam* in the first rank among *Imrou' al Qais*, *Al Nabigha* and *Zuhair*, and in acknowledgement of his far-reaching creativity, his verse was most often cited by many earlier linguists, critics, and grammarians, and was under study by many modern scholars and critics.

The major feature of his poetry was the image, which is an essential and necessary quality in poetry. For Al Aa'sha, not only simple, but more sophisticated poetical images were also introduced. The construct of extended images that forms superior and integrated artistic plates based on extension and synthesis aided by extended exemplifying simile, extended figurative formation, and extended metaphor that combines partial images to form the greater one. Such images include necessary elements, dominated by one feeling and continual sense, effectively performing its role in the structure of a poem and contributes to its artistic unity and poetical content.

The poet presented in such plates narrative elements which demonstrate a talented imagination, originality, and sensitivity to aesthetics as well as characteristics of an innovative personality with multi-resource fertility. They further are laden with personal experience of the poet that shows the

meanings deeply hidden in-between lines, demonstrate the human character with its feelings, ideas, visions, and nature.

The present study analyzes images in Al Aa'sha's poetry objectively and artistically in an attempt to reach his inner world, to reveal the most influential actor, and find out his innovative imagery.

The present study consists of four chapters, introduction and conclusion.

Chapter one defined concept of poetical image, significance and formation. Technical and lexical definitions for classic and modern scholars both Arabs and Westerns, significance, enablers, and sources of poetical image were emphasized.

Sources of image formation in Al Aa'sha's poetry were tabulated into thematic: humans, nature, animal, environment, history, and culture and artistic: simile, figurative and metaphor sources.

Chapter two investigates simile in Al Aa'sha's poetry in terms of kinds, and features, specifically the extended exemplifying simile, referred to as plate as the major concern of this study. Plate types were artistically and thematically categorized into animal, woman, and man plates.

The chapter was preceded by discussion simile value and characteristics. Chapter three is assigned for metaphor in Al Aa'sha's poetry with its two types the singular and extended, taking the later in focus. For Al Aa'sha, metaphor consists of a number of thematically overlaid figurative images to build one integrated structure or else extending the figurative image to a more developed meaning that is represented by a superior creative image.

Plates were categorized artistically and thematically into: time, war, death, woman, man, she-camel, and wine plates.

A discussion of value and artistic characteristics of figurative was firstly introduced.

Chapter four is concerned with figurative, which is essential in image formation in Al Aa'sha's poetry. The extended figurative construct is studied that forms the figurative plate in Al Aa'sha's poetry. figurative was thematically and artistically categorized into three types: Arabic value system's plate, proud and eulogy plate, complaint, blame and satirize plate, and wine and love plate.

This chapter was preceded by a discussion of worth and artistic characteristics of figurative.

The conclusion included major findings from the present study.