جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بإيتاي البارود
المجلة العلمية

تحولات الصورة الشعرية في المعلقات من البنية التقليدية إلى الانزياح الفني

إعداد
محمد جبريل أبو الفتوح حمودة
مدرس الأدب والنقد بكلية اللغة العربية بإيتاي البارود

(العدد الثامن والثلاثون)
(الإصدار الثالث .. أغسطس)
(١٤٤٧هـ - ٢٠٢٥م)

علمية - محكمة - ربع سنوية
الترقيم الدولي: ISSN 2535-177X

تحولات الصورة الشعرية في المعلقات من البنية التقليدية إلى الانزياح الفني.

محمد جبريل أبو الفتوح حمودة

قسم الأدب والنقد، كلية اللغة العربية بإيتاي البارود، جامعة الأزهر، مصر.

البريد الإلكتروني: mohamedjiibryl@azhar.edu.eg

الملخص:

يسعى هذا البحث إلى الكشف عن تحوّلات الصورة الشعرية في المعلقات، بوصفها نماذج تأسيسية في الشعر الجاهلي، من البنية التقليدية التي تقوم على المحاكاة الحسية والتصوير المباشر، إلى بنية انزياحية تعبّر عن وعي جمالي متقدّم، يتجاوز النمط المألوف نحو آفاق المجاز والإيحاء والرمزية. وقد تبيّن أن الصور الشعرية في المعلقات انطلقت من بيئة واقعية مشحونة بالحواس، حيث شكّلت الطبيعة الصحراوية والتجربة اليومية للشاعر الجاهلي مادة تصويرية مباشرة، تُصاغ عبر آليات البيان التقليدي كالتشبيه والاستعارة والكناية. إلا أنّ هذه الصورة لم تكن جامدة أو تقريريّة تمامًا، بل كشفت في مواضع متفرقة عن محاولات واعية لتجاوز المباشر، من خلال تكثيف المشهد، والتعبير عن حالات شعورية مركّبة، والانفتاح على الرمز والانزياح. وتجلّت مظاهر هذا التحوّل في لوحات الأطلال، ووصف المرأة، والناقة، والفرس، بما يُظهر أن الشاعر لم يكن يكتفي بنقل الواقع، بل يعيد تشكيله وفق إحساسه العميق به، ويخلص البحث إلى أن الصورة الشعرية الجاهلية – رغم طابعها الحسي – كانت تحمل نواة الوعي الفني الذي يربط بين الذات والعالم، ويجعل من الشعر وسيلة لتجسيد الانفعال ورؤية الشاعر للكون، لا مجرد محاكاة للأشياء. وقد استخدم البحث المنهج الوصفي التحليلي، لرصد هذه التحوّلات، والكشف عن دلالاتها الفنية والرمزية في سياقها الثقافي.

الكلمات المفتاحية: الصورة الشعرية، الانزياح، المعلقات، الشعر الجاهلي، البيان العربي، الرمز، التمثيل الحسي.

Transformations of the Poetic Image in the Mu'allaqat: From Traditional Structure to Artistic Displacement

Mohamed Jibril Abu al-Futuh Hamouda
Department of Literature and Criticism, Faculty of Arabic Language, Itay al-Baroud, Al-Azhar University, Egypt.
Email: mohamedjiibryl@azhar.edu.eg

Abstract:
This study seeks to explore the transformations of the poetic image in the Muʿallaqāt—seminal texts in pre-Islamic Arabic poetry—from a traditional structure rooted in sensory imitation and direct representation to a more defamiliarized structure characterized by symbolic and aesthetic expression. The research reveals that the poetic imagery in the Muʿallaqāt emerged from a tangible, sensory-based environment, where the desert landscape and the poet's daily experiences served as primary sources of visual and emotional content. These images were typically framed using classical rhetorical devices such as simile, metaphor, and metonymy, However, these traditional images were not static or merely descriptive. They often displayed early signs of artistic deviation, employing suggestion, emotional depth, and symbolic intensity to transcend literal representation. This shift is particularly evident in the poems' depictions of ruins aṭlāl, women, camels, and horses—recurring motifs that, while grounded in physical reality, frequently reflect the poet's inner experience and emotional response, The study concludes that, despite their sensory immediacy, the poetic images of the Muʿallaqāt contain the seeds of an evolving aesthetic consciousness—one that connects the poet's internal world to the external environment and uses poetry as a medium for emotional expression and existential reflection rather than mere replication of reality. The study employs a descriptive-analytical method to trace these transformations and unpack their artistic and symbolic dimensions within their cultural context.

Keywords: Poetic imagery, Defamiliarization, Muʿallaqāt, Pre-Islamic poetry, Arabic rhetoric, Symbolism, Sensory representation.

مُقَدِّمَة

الحمدُ للهِ الذي علّم بالقلم، علّم الإنسان ما لم يَعلم، والصلاة والسلام على خير من نطق بالحكمة، وعلّم بالفطنة والقدوة، سيدِنا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين. أما بعد:

فالشعر الجاهلي يُمثل قيمة كبرى، لما يشكّله من وثيقة معرفية حية تُطْلعنا على ملامح الحياة الجاهلية الضاربة في القِدم، في جوانبها السياسية، والاجتماعية، والدينية، والثقافية، والأدبية. إضافة لما يحمله من قيمة فنية عالية، بلغت ذروتها في مرحلة اقتراب نزول الوحي على قلب النبي ﷺ، ليصير الشعر في تلك اللحظة التاريخية ميدانًا للتحدّي البلاغي، يُبرِز الفارق بين البيان البشري وبلاغة القرآن المعجز.

وتأتي المعلقات بوصفها دُرَّة التاج في الشعر الجاهلي، والنموذج الأكمل لما بلغه هذا الشعر من نضجٍ فني وتعبيري، إذ تمثّل خلاصة تلك المرحلة التي لم يكن للعرب فيها من بضاعة أثمنُ من الشعر، حتى غدا لسان القبيلة، وسِجلّها المعرفي والعاطفي. وقد بلغت هذه القصائد من الروعة ما جعل العرب يُعلّقونها – كما يُروى– على جدران الكعبة، تكريمًا لها، وتقديرًا لقيمتها الفنية، واعترافًا بمكانتها النادرة، فصارت نموذجًا يُحتذى، ومرجعًا يُرجع إليه في تمثّل البلاغة، وتذوق البيان، والتفنّن في سبك الصورة والمعنى.

وتحفل هذه المعلقات بصور شعرية غنية ومتعدّدة، تستمدّ مادتها من تلك البيئة الجاهلية، وتعكس ملامحها الخشنة القاسية في مختلف جوانبها. حتى ليُخيَّل للمتلقي أن هذه البيئة بكل ما فيها – من رمال وكثبان، وطيور ووحوش، وجبال وأودية – حاضرة في هذه القصائد، لا بوصفها خلفية جامدة، بل عناصر فاعلة في تشكيل الصورة الشعرية، ومكونات حيوية للنسق الجمالي. وتمتزج هذه العناصر المادية بالطاقة العاطفية للشاعر، فتخرج الصور محمّلة بأحاسيس

الشوق، والفقد، والأنَفَة، والوجْد، بما يعكس شظف الحياة الجاهلية، ويمثّلها تمثيلاً فنيًّا راقيًا، يجعل من الصورة الشعرية مرآة للبيئة والذات في آنٍ واحد.

وعلى الرغم من أنّ هذه الصور الشعرية، في مجملها، مستمدّة من معينٍ حسيّ واقعي، وتقوم على بنية تصويرية تقليدية، ترتكز على التشبيهات والاستعارات والكنايات، فإنّها قد عبّرت عن مشاعر الشعراء أصدق تعبير، ومثّلت أحاسيسهم وانفعالاتهم على أكمل وجه. ومن ثمّ، لا يصحّ أن تُقرأ هذه الصور قراءة سطحيّة أو أوليّة تكتفي ببعدها الحسيّ المباشر، بل ينبغي مقاربتها وتحليلها، من خلال الكشف عمّا تنطوي عليه ألفاظها وتراكيبها من حمولات دلالية كثيفة، تتجاوز ظاهر اللغة إلى أعماق رمزية وإيحائية، عبر انزياحها الفني الذي يكسر أفق التلقي التقليدي، ويتجاوز القوالب الجاهزة والصور المكرورة، التي تعجز عن الإفصاح عن الداخل النفسي للشاعر، أو عن معانقة تجربته الذاتية في أبعادها الوجدانية والوجودية.

وتسعى هذه الدراسة إلى استكشاف تحوّلات الصورة الشعرية في المعلقات، من خلال تسليط الضوء على العلاقة الجدلية بين البنية التقليدية والانزياح الفني والدلالي. فعلى الرغم من أن أغلب الصور الشعرية في المعلقات تنطلق من بيئة حسية واقعية، وتمثّل مكوّنًا أساسيًا من مكوّنات التعبير الشعري الجاهلي، فإنّ كثيرًا منها لا يقتصر على التوصيف الخارجي، بل ينزاح دلاليًا وإيحائيًا، ليتحوّل إلى مرآة لوجدان الشاعر، وتجربة رمزية تعانق الداخل الذاتي وتفارق الظاهر الحسي. ومن هنا تنبثق المشكلة الأساس التي تسعى هذه الدراسة إلى معالجتها، وهي: إلى أيّ حدٍّ شهدت الصورة الشعرية في المعلقات تحولاً من البنية التقليدية إلى البنية الانزياحية، فنيًا ودلاليًا؟ وما تجليات هذا التحوّل في ملامح الصورة ووظائفها التعبيرية؟

دوافع اختيار الموضوع:

دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع ثلاثة أسباب رئيسة هي:

- **مكانة المعلقات الفنية والتاريخية**، لما تحمله من صور شعرية رائقة ظلّت نموذجًا يُحتذى عبر العصور.
- **قلة الدراسات التي ركزت على تناولت الصورة الشعرية في بعديها التقليدي والانزياحي** على الرغم من الدراسات الكثيرة حول الشعر الجاهلي عموما والمعلقات على وجه الخصوص، مما يبرز الحاجة إلى قراءة جديدة تتجاوز الفهم التقليدي.
- **الرغبة في الإسهام في تجديد قراءة الشعر الجاهلي** بمنهج تحليلي تذوقي يربط بين الصورة والانزياح والدلالة في ضوء الرؤى النقدية المعاصرة.

أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى تحقيق ما يلي:

- رصد ملامح الصورة الشعرية التقليدية في المعلقات، من حيث بنيتها التعبيرية ومصادرها البيئية والثقافية.
- تحليل الأبعاد الانزياحية للصورة الشعرية، في مستوياتها اللغوية والدلالية والرمزية، للكشف عن تحوّلها من التمثيل الحسي إلى الإيحاء الفني.
- بيان دور الانزياح في إثراء الصورة الشعرية الجاهلية، وإضفاء أبعاد تأويلية تتجاوز المباشر إلى العميق والمركب.
- إبراز التداخل بين التجربة الذاتية للشاعر والبنية التصويرية للقصيدة، بوصف الصورة مرآة للوجدان الفردي والجمعي.

الدراسات السابقة:

تناولت العديد من الدراسات والبحوث الأكاديمية الصورة الشعرية في الشعر الجاهلي، سواء من خلال التركيز على قصائد بعينها، أو ضمن دراسات

شاملة تناولت الشعر الجاهلي بصورة عامة. ومن أبرز هذه الدراسات التي عُنيت بالصورة الشعرية في هذا السياق ما يلي:

أولاً: "**تطوّر الصورة في الشعر الجاهلي: دراسة تحليلية**"، د. خالد الزواوي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ٢٠٠٥م. تضمّن الكتاب دراسة نظرية للصورة ووظائفها، ثم تناول صورًا جزئية من الشعر الجاهلي كصورة الليل والصيد والحيوان، قبل أن يختتم بتحليل رمزيات بعض الصور ومنها صور في المعلقات. غير أن تركيزه لم يكن موجهًا حصريًا للمعلقات ولا لتحوّلات الصورة فيها، وهو ما تفرده هذه الدراسة عبر تتبّع دقيق لتحوّل الصورة الشعرية في المعلقات من أنماطها التقليدية إلى فضاءات الانزياح الفني والدلالي.

ثانيًا: "**الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري– دراسة في أصولها وتطورها**"، د. علي البطل، دار الأندلس، ١٩٨١م. قدّم المؤلف تصورًا نظريًا للصورة الشعرية، وربطها بالأبعاد الأسطورية والدينية من خلال تحليل صورتي المرأة والحيوان في الشعر القديم، متتبعًا جذورهما في العقائد والمعتقدات الجاهلية. ولم تكتف هذه الدراسة بتحليل الصورة من منظور بلاغي أو لغوي، بل غاصت في الأبعاد الثقافية والاجتماعية التي تُنتج هذه الصورة، مثل تأثير البيئة والعادات والمعتقدات في تشكيل الصور الشعرية، غير أن هذا البحث يبتعد عن هذا المنهج، إذ يركّز على تحوّلات الصورة في المعلقات من البنية التقليدية إلى الانزياح الفني، في إطار تطور الوعي الجمالي.

ثالثا: كما حفلت المعلّقات ببعض الدراسات التي تناولت الانزياح بشتى أشكاله، مثل: "**أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات**"، عبد الله خضر حمد، ط، عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠١٣، ومثل: "**الانزياح الدلالي في المعلقات السبع**: دراسة أسلوبية"، أحمد فاضل الحجايا، بحث منشور في مجلة عين شمس، مج. ٥٠، عدد إبريل، ٢٠٢٢. وكذلك "**الانزياح في الشعر الجاهلي: المعلقات أنموذجًا**"، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة

البعث، سوريا، ٢٠٠٩، مازن أكثم سليمان. وقد تناولت الدراستان الأوليان انزياح الصورة في شكلها التقليدي، من تشبيه واستعارة وكناية، دون التوغّل في إيحاءاتها الرمزية وما توحي به من دلالات تتعانق مع نفس الشاعر، في حين ركّزت الدراسة الثالثة على الهجرة من موطن إلى آخر، مما يجعل هذه الدراسة مغايرة لهذه لدراسات السابقة.

منهج الدراسة:

تعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، إذ تسعى إلى تتبّع تجليات الصورة الشعرية في المعلقات، من خلال رصد مظاهرها التقليدية ووصف بنيتها الأسلوبية والموضوعية، ثم الانتقال إلى تحليل أبعادها الانزياحية والدلالية، بهدف الكشف عن تحوّلاتها من التمثيل الحسي المباشر إلى التعبير الرمزي والإيحائي العميق.

وتنتظم خطة البحث في ثلاثة مباحث رئيسة، تسبقها مقدمة تمهيدية، وتليها خاتمة موجزة، على النحو الآتي:

المقدمة: ضمت عرض أسباب اختيار الموضوع، وبيان أهداف الدراسة، واستعراض الدراسات السابقة ذات الصلة، بالإضافة إلى توضيح المنهجية والخطة البحثية المتبعة.

المبحث الأول: مصطلحات ومفاهيم الدراسة. يتناول هذا المبحث أبرز المصطلحات الأساسية التي تقوم عليها الدراسة، ويشمل:

- مفهوم الصورة الشعرية في النقد القديم.
- مفهوم الصورة الشعرية في النقد الحديث.
- مفهوم الانزياح.

المبحث الثاني: البنية التقليدية للصورة الشعرية في المعلقات " التشكيل والتعبير" يتناول هذا المبحث البنية التقليدية للصورة الشعرية في المعلقات، من خلال ثلاثة محاور رئيسة:

أولاً: الارتباط بالبيئة الصحراوية.

ثانيًا: الجنوح إلى التشبيه.

ثالثًا: الاتكاء على الأبعاد الحسية.

المبحث الثالث: الانزياح الفني في الصورة الشعرية في المعلقات. يتناول هذا المبحث التحولات الانزياحية في الصورة الشعرية، من خلال المحاور التالية:

أولاً: انزياح صورة الأطلال من التشكيل الحسي إلى التمثيل الرمزي.

ثانيًا: صورة الحيوان في بُعدها الانزياحي من التمثيل الواقعي إلى الرمز الجمالي.

ثالثًا: صورة المرأة في بعدها الانزياحي من الجمال الحسي إلى التمثيل الرمزي.

ثم جاءت الخاتمة لتسجل أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، مركزةً على أبرز التحولات في الصورة الشعرية بين البنية التقليدية والانزياح الفني. يلي ذلك فهرس المصادر والمراجع التي استُند إليها في إعداد البحث، من كتب ودراسات ومقالات أكاديمية.

توطئة

تُعدّ الصورة الشعرية مكونًا جوهريًا في بنية العمل الأدبي، ولا سيما في الشعر، لما تنهض به من دور مركزيٍّ في تجسيد التجربة الشعورية للمبدع، وتحويل المجرد الذهنيّ إلى ملموس بصريّ يتيح للمتلقي مقاربة المعاني بوسائط حسية متخيلة. فهي الوعاء الذي تنصهر فيه الأحاسيس والأفكار، وتتشكّل عبره الرؤى في هيئة مرئية نابضة بالحياة، يمكن للمتلقي أن يتفاعل معها عبر الإحاطة بأبعادها، واستكشاف دلالاتها، ومن ثم، فقد أضحت "الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة في معناها الجزئي والكلي"(١)، والركيزة التي يتكئ عليها النص في بناء وحدته الفنية وتماسكه الداخلي.

ولم تعد جودة العمل الأدبي تُقاس فقط بمقدار ما يحمله من أفكار أو معانٍ، بل أضحت مرهونة بقدرة المبدع على توليد صور شعرية تنبثق من تجربة شعورية أصيلة، تتشكل عبرها الصورة لا بوصفها محض تركيب لغويٍّ، بل ككيان فنيٍّ نابض بالحياة، يعكس عمق التجربة وحرارتها. فالمبدع الحقيقي هو من يُحسن تشكيل الصورة عبر جمع شتات التجربة، وتنظيم انفعالاتها، وتهذيب فائضها الشعوري، ومصالحة تناقضاتها في نسيج تعبيري متماسك. ومن ثم، تصبح الصورة وسيلة لإقناع المتلقي، لا على مستوى العقل فقط، بل على مستوى الوجدان أيضًا، إذ "تنقل الانفعال إلى الآخرين، وتثير فيهم نظير ما أثارته تجربة الشاعر فيه من عاطفة."(٢)، من خلال طاقة الإيحاء الكامنة في تلك الصور المنحوتة من صميم الوجدان، والمُشبعة بإحساس المبدع ومخيلته.

---

(١) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ط. دار نهضة مصر، ١٩٩٧، ص٤١٧.

(٢) وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي، محمد النويهي، معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٦٦– ١٩٦٧، ص٢٦.

ولعلّ هذا ما يُفسّر غزارة الدراسات النقدية، قديمها وحديثها، التي تناولت الصورة الشعرية بوصفها محورًا أساسًا في تمييز النتاج الإبداعي وتقويمه، مما أغنى المكتبة النقدية العربية بجهود متراكمة سعت إلى استقصاء معالم الصورة وتحليل بنيتها ووظيفتها الجمالية. فقد شكّلت الصورة الشعرية ميدانًا دلاليًا يعكس مدى تفوّق المبدعين، نظرًا لما تنطوي عليه من "طاقة إيحائية قادرة على نقل المعاني العميقة، والمشاعر الكثيفة في أوفر وقت، وأوجز عبارة، وبعث الحياة في الجمادات، وعرض الحقائق المعروفة والواقع المألوف في صورة حية ونمط روحي."[١] ومن هذا المنطلق، يسعى هذا التمهيد إلى تقديم رؤية موجزة لمفهوم الصورة الشعرية كما تجلّى في النقدين القديم والحديث، قبل الانتقال إلى مناقشة مصطلح الانزياح في سياقاته النقدية المختلفة، بوصفه مكوّنًا دلاليًا وجماليًا تتقاطع معه هذه الدراسة، وتنطلق في تأسيسها منه ومن مفهوم الصورة معًا.

(١) الصورة الأدبية تأريخ ونقد، على علي صبح، دار إحياء الكتب العربية ، ص١٧٣. بتصرف.

المبحث الأول: مصطلحات ومفاهيم .

أولا: مفهوم الصورة في النقد القديم.

لم يكن مصطلح "الصورة الشعرية" في تراثنا العربي القديم بتلك الحدود التي وضعها النقد الحديث، ولا بتلك المعالم التي ارتسمتها المدارس النقدية في العصر الحديث، وإن تماسا – القديم والحديث – في كثير من هذه المعالم والأطروحات التي تمخضت عنها وقفاتهم النقدية وممارساتهم الإجرائية على كثير من النصوص الإبداعية. غير أن فضيلة السبق، وشقَّ غمار هذه القضية قد سجله تراثُنا العربي القديم – وإن بدا للبعض غير ذلك – الذي أفاد كلَّ من جاء بعده، بدايةً من العصر الجاهلي الذي تحققت فيه الصورة الشعرية إبداعيًا، وهو الأمر الذي ما زالت أصداؤه تتردد في مخيلة الشعراء والنقاد من خلال تلك الصور التي تحقق أنموذجًا استلهاميًا لكثير من المبدعين على مرِّ العصور المختلفة؛ لا سيما وقد وجدت فيه مدارس اهتمت بالصياغة والصناعة ودقة الأسلوب، عُرفت بعبيد الشعر، وأخرجت لنا مجموعة من القصائد التي جمعت جماليات الإبداع، عُرفت بالحوليات[1]. ما لبث أن ظهر هذا المصطلح على يد النقاد تنظيريًا، بدايةً من الجاحظ، وانتهاءً بالإمام عبد القاهر، الذي كاد يتماس تماسًا كبيرًا مع النظرية النقدية الحديثة لمفهوم الصورة الشعرية.

وقد ظهرت بوادر هذه الومضات النقدية عن الصورة في معرض حديثهم عن قضية اللفظ والمعنى؛ وذلك أن اللفظ هو الذي يكسو المعنى ثوبًا وشكلاً يستطيع القارئ والمتلقي تلمسه وإدراكه في صورة حسية واضحة. ومن ذلك قول بشر بن المعتمر (ت ٢١٠هـ) في صحيفته: "ومن أراد معنى كريمًا، فليلتمس له

(١) ينظر البيان والتبيين، الجاحظ، تح/ عبد السلام هارون، ط. مكتبة الخانجي، بالقاهرة، ١٩٨٨م، ٩/٢.

لفظًا كريمًا، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما"[١]. وبذلك يقرر بشر بن المعتمر أن الألفاظ هي الكساء الذي يغلف المعنى في شكل حسي نستطيع أن ندركه من خلال التحام الألفاظ بمعانيها، وإنتاج علاقات تمتاح من مجالات معجمية، ولغوية، وعرفية، واجتماعية، وغير ذلك؛ تنتج هذه الصور بأشكالها المتباينة وأنواعها المختلفة.

وإذا لم يكن بشر بن المعتمر قد نصَّ صراحةً على لفظ الصورة المستمدة من العلاقة القائمة بين الألفاظ ومعانيها كما سبق؛ فإن الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) يُعَدُّ في طليعة النقاد الذين استخدموا لفظ التصوير في مفهوم الصورة وإبراز هذا المصطلح النقدي، وإن كان قد مُورس إبداعيًّا بدايةً من العصر الجاهلي. وذلك في رده على أبي عمرو الشيباني عندما استحسن بيتين لمعناهما، فيقول: "وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقرويّ، والمدنيّ. وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك؛ فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير."[٢]

واستخدام لفظ "التصوير" في هذا النص السابق يدل على حس نقدي بارع عند الجاحظ، جعله يدرك الفروق الدقيقة بين معاني الألفاظ؛ فثمة فرق بين الصورة، والتصور، والتصوير؛ إذ إن الصورة تدل على الإدراك الحسي للأشياء، في حين أن التصور هو استحضار هذه الصور عند غيابها، بينما يدل التصوير على إخراج هذه الصور إلى الخارج في شكل فني.[٣] فضلاً عن إحاطة هذا

(١) البيان والتبيين، الجاحظ، ١٣٦/١.

(٢) الحيوان، الجاحظ، تح: عبد السلام هارون، ط٢. مصطفي البابي الحلبي وأولاده، مصر، ١٩٦٥م، ١٣١/٣.

(٣) ينظر، الصورة والتصور والتصوير؟ مقال للأستاذ الحوماني، مجلة الرسالة، العدد ٦٤، =

النص السابق بقواعد العملية الإبداعية، وفهم عميق للشعر، وكيفية صياغته وبنائه، من معنى يلم به الشاعر، فيختار له ألفاظًا، وأوزانًا، وصورًا تبرزه في أجمل حُلَّة وأوضح بيان.

ولا يُفهم من كلام الجاحظ عدمُ اهتمامه بالمعنى أو إغفال مكانته، بل على العكس من ذلك؛ فإن مَن تدبَّر كلام الجاحظ يرى أنه يرفع من شأن المعنى من خلال اختيار الألفاظ التي تُمثِّله، والوزن الذي يليق به، والصورة التي تبث فيه الحياة أو تُشَخِّصه أمام المتلقي، وهو الأمر الذي تفاضل الشعراءُ من خلاله، وتسابقوا لإحراز السبق فيه. فالمعاني معقولة ومشتركة عند الناس جميعًا، غير أن الطريقة التي يُعرض بها المعنى هي الجديرة بالنظر، والصورة التي تُمثِّله هي المنوطة بالاهتمام؛ لأن "المعنى قد يكون واحدًا، ولكن يُعرض في صور متعددة، وصياغات مختلفة."[1] فالتصوير عند الجاحظ هو: "صياغة الألفاظ صياغةً حاذقة، تهدف إلى تقديم المعنى تقديمًا حسيًا، وتشكيله على نحوٍ صوري أو تصويري."[2]

ولعل هذا ما جعل قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) يجعل من المعاني المادة الخام التي يُنسَج منها الشعر، فيتفاضل الشعراء من خلال مقدرتهم على تشكيل هذه المادة الخام، إذ يقول: "المعاني كلها معروضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر، من غير أن يُحظر عليه معنى يروم الكلام فيه؛ إذ كانت

=

١٩٣٤، ص١٥٧٦، وينظر، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، صلاح عبد الفتاح الخالدي، ط١. دار الفاروق، عمان، الأردن، ٢٠١٦، ص٨٠.

(١) الصورة الأدبية تأريخ ونقد، علي علي صبح، دار إحياء الكتب العربية، بالقاهرة، ص٢١.

(٢) الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث، بشري موسى صالح، ط١. المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤، ص٢١.

المعاني بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها؛ مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة."[١] ومن ثم، يتضح أن العملية الشعرية تقوم على تحويل المادة الأولية – المعاني – إلى صورة فنية متكاملة، تعبر عن تجربة الشاعر وجماليات الإبداع.

ويعد كلام قدامة تفصيلاً لما جاء مجملاً في كلام الجاحظ، وتوضيحًا لإشارته السابقة؛ فإذا كان الجاحظ قد ذكر أن الشعر ضربٌ من التصوير، دون شرح أو تفصيل، أو تطبيق هذا على نصوص إبداعية؛ فإن قدامة قد أبان مقصود الجاحظ ومراده، من خلال نقل هذه المعاني التي تُعدُّ المادة الخام التي يتشكل منها الشعر إلى صورة حسية يستطيع المتلقي إدراكها، مثلها في ذلك مثل الخشب قبل أن يُحوَّل إلى تحفة فنية بديعة، أو الفضة قبل أن تُصاغ حِلْية جميلة. وهو بذلك لا يعني أن المعنى المتبادر من كلمة التصوير هو التجسيم وحسب، بل المقصود هو تحقيق متعة فنية ولذة أدبية من خلال هذه الصورة التي رسمها الشاعر بحرفية، وناسب بين ألوانها، وقَرَّب بين أجزائها، مما يعكس معاناة الشاعر في إنشاء هذه الصورة.

وقد ظلَّ النقاد متأثرين[٢] بكلام الجاحظ تارةً، أو بمنتقديه تارةً أخرى، حتى جاء الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ)، فلم ينظر إلى فضلٍ يرجع إلى

---

(١) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، ص ٦٥.

(٢) انقسم النقاد بعد الجاحظ إلى فريقين: أحدهما فضّل اللفظ على المعنى، متأثرين بالجاحظ، مردّدين كلامه، مثل أبي هلال العسكري وغيره، والفريق الثاني فضّل المعنى على اللفظ، كابن قتيبة والإمام الباقلاني. وهناك فريق ثالث حاول البحث عن طبيعة العلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى، كابن رشيق في كتابه العمدة في محاسن الشعر وآدابه.

اللفظ، أو مزيةٍ يكتسبها المعنى، دون تركيبٍ يجمعهما؛ وذلك من خلال نظرية النظم التي طرحها في كتابه "دلائل الإعجاز"، فكلٌّ منهما يؤدي دوره المنوط به في تلك العملية الإبداعية، ويكون الحكم على الصورة التي خرج فيها اللفظ والمعنى معا. فيقول: "واعلم أن قولنا "الصورة"، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان تبيُّن إنسان من إنسان، وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان تبيُّن خاتم من خاتم، وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونةً في عقولنا وفَرْقًا، عبَّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: "للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك"[(١)]. وليس العبارة من ذلك بالصورة شيئًا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: "وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير."[(٢)]

ومن خلال هذه النظرة الصائبة، استطاع الإمام عبد القاهر أن يقضي على جدالٍ استمرَّ ردحًا من الزمن بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى؛ إذ إن العلاقة بينهما تكاملية، بحيث لا يستغني أحدهما عن الآخر، فالمعنى يحتاج إلى تمثيله من خلال الألفاظ، والألفاظ تحتاج إلى معنى حتى تكون ذات فائدة، أو على حد تعبير أبي هلال العسكري(ت ٣٩٥هـ) نقلاً عن العتابي "الألفاظ أجساد، والمعاني أرواح."[(٣)] ومن خلالهما يخرج الشعر في صور محسوسة؛

(١) دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني ، تح: محمود محمد شاكر، ط٣، مطبعة المدني بالقاهرة – دار المدني بجدة، ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م، ص ٨٠٥.

(٢) الحيوان، الجاحظ ، ١٣٢/٣.

(٣) الصناعتين، أبو هلال العسكري، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط. المكتبة العنصرية – بيروت، ١٤١٩ هـ، ص١٦١.

حيث إن الصورة هي المقياس الحقيقي للتفاضل بين المعاني، فالمعاني لا تكتسب شرفًا، ولا تعلو على نظائرها إلا من خلال صياغة دقيقة، وصورة بديعة أُحكمت أجزاؤها بعنايةٍ ودقة، حتى علقت بالنفس؛ الأمر في ذلك كالأجناس الأخرى، فإن تعلُّق النفس بها إنما يرجع إلى فضلٍ وُجد في صورتها، فضلاً عن إشارته الذكية إلى منبع الصور التي تستقي مادتها من المحسوسات التي شاهدتها العين، أو وُصِفَت لها.

وعلى الرغم من أن الإمام عبد القاهر استخدم نفس مصطلح الجاحظ، إلا أنه اختلف معه في طرحه لهذه القضية، وإن كان في هذا إقرارٌ للجاحظ بأسبقية طرح هذا المصطلح في الأوساط الأدبية والنقدية، حتى اتخذه الإمام حجةً على وجوده في تلك الأوساط قبل أن يستخدمه الأمام عبد القاهر نفسه. ومن ثم، فإن الألفاظ لا تُحمد لذاتها، ولا المعاني تستقل بنفسها؛ فلا بد أن يُصهرا في بوتقة النظم، ويتعاونا في إخراج صورةٍ متناسقة، وصياغةٍ محكمة، حتى نستطيع أن نفاضل بين شاعرٍ وآخر؛ على حد تعبيره في قوله: "وجملة الأمر: أنه كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتمًا أو سوارًا أو غيرهما من أصناف الحُلِيِّ بأنفسهما، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة، كذلك لا تكون الكلم المفردة، التي هي أسماء وأفعال وحروف، كلامًا وشعرًا من غير أن يحدث فيها النظم، الذي حقيقته توخي معاني النحو وأحكامه."(١)

وهكذا استطاع الإمام عبد القاهر أن يتخلَّص من تلك المعضلة التي انبرت لها أقلام كثيرٍ من النقاد، وأضاف بعدًا آخر للعملية الإبداعية، وهو التصوير، وجعل العلاقة ثلاثية اللفظ – المعنى – الصورة بعد أن كانت ثنائية، بل جعل التفاضل بين الشعراء إنما يكون من خلال هذه الصورة، ومقدرة الشاعر

(١) دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني ، ص٤٨٨.

في ابتكارها، وتجويدها، وتزيينها. ومن خلالها نستطيع تقويم العملية الإبداعية، والحكمَ لشاعرٍ على آخر؛ إضافةً إلى تطوير الصورة وربطها بالعلائق، منطلقًا من ذوقه، مستعينًا بعلم النحو في ضبط ما يُضبَط في هذه العلائق أو الربط بين الألفاظ؛ إيمانًا منه بأنها مطلقة وليست محدودة، فحقق بذلك سبقًا لآخر ما توصل إليه الغربيون في انتظام أركان الصورة وعناصرها بالصيغ والصلات المتجددة غير المحدودة. ومن يطالع كتاب "أسرار البلاغة"، يجد أن الإمام عبد القاهر قد أقامه على هذه المعضلة، فجلَّى أمر الصورة أتمَّ تجلية، وبيَّن حدودها، وعناصرها، وقيمتها؛ كونها وسيلةَ الشاعر في تقديم معانيه وأحاسيسه للمتلقي، فهي "عنصرٌ حيويٌّ من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية، وتبلورها اللغوي في بنيةٍ معقدةٍ متشابكةٍ، لها نموها الداخلي، وتفاعلاتها الغنية."(١)

فالصورة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني هي مرادفٌ للنظم، أو بمعنى أشمل: إنها تشمل العملية الإبداعية برمّتها؛ إذ إنها هي التي تستطيع أن تعبّر عن تجربة الأديب ومشاعره وأحاسيسه في صورةٍ معقولة، وتُجسِّم الأفكار المجرّدة، وتنصهر فيها الألفاظ والمعاني لإخراج صورةٍ واضحة المعالم، دقيقة التقاسيم، متناسقة الألوان؛ وهو ما يقترب من مفهوم الصورة في العصر الحديث، لا سيما وأن الإمام عبد القاهر قد قدَّم شواهدَ تحليليةً على كل ما جاء به.

ثانيًا: مفهوم الصورة في النقد الحديث.

اتفق النقاد على أهمية الصورة في العصر الحديث؛ إذ إنها الركن الرئيس في العملية الإبداعية، والخيط الذي يربط أجزاء العمل ويصل بعضه ببعض، إلا أنهم تباينوا في تحديد مفهوم موحّد لها؛ لتعدّد مشاربهم ومذاهبهم النقدية، مع

(١) وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث - دراسة في تطوّر المفهوم واتجاهات النقاد المعاصرين–، بسام قطوس، ط١. دار الكندي، الأردن، ص١٦٥.

إقرارهم بأنها الوعاء الذي يحمل تجربة الأديب، "والوسيلة التي ينقل بها الأديب فكرته وعاطفته معًا." [١] فنتج عن ذلك الاختلاف ما يُعرف "بالصورة اللغوية، والذهنية، والفلسفية، والرمزية، والبلاغية، أو الفنية."[٢] كما أنها لم تنحصر في الأشكال البَينية المعروفة؛ إذ ربما تحتوي الدلالات الحقيقية على صور تؤثّر في المتلقّي، وتُؤثِر في لُبّه؛ حيث "تكون العبارات حقيقية الاستعمال، وتكون مع ذلك، دقيقة التصوير، دالّة على خيال خصب."[٣]

والمتتبِّع لمسيرة النقد الحديث لا يستطيع أن يقف على مفهومٍ موحَّدٍ للصورة؛ لاختلاف المشارب التي تناولتها، على الرغم من تقارُبها، فضلاً عن أن الصورة الشعرية ترتبط بالعمل الإبداعي نفسه، الذي يأبى التحيُّز والثبات والجمود. إلا أن الثابت هو أن الصورة قد صارت محورَ العمل الأدبي، بعد أن كان يُنظر إليها على أنها حلية وزينة وقشور؛ فغدت وسيلة الشاعر في التعبير عن وجدانه وتجربته في حركيةٍ دائمةٍ، ترفض الجمود، ما دام خيالُ الشاعر خصبًا يستطيع أن يربط بين المتناقضات، ويجمع بين المتنافرات، ويقيم علائق بينها تعبِّر عن نفسه وتُقنع جمهوره؛ فهي "التركيبة اللغوية المحقَّقة من امتزاج الشكل بالمضمون في سياقٍ بيانيٍّ خاصٍّ أو حقيقيٍّ، موحٍ كاشفٍ ومعبِّرٍ عن جانبٍ من جوانب التجربة الشعرية."[٤] أو أنها "التركيب القائم على الإصابة في التنسيق الفني الحي لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر – أعني خواطره ومشاعره وعواطفه – المطلق من عالم المحسات ليكشف عن حقيقة المشهد

(١) أصول النقد الأدبي ، أحمد الشايب، ط١٠. مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٤م، ص٢٤٢.

(٢) ينظر مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، نعيم اليافي، ١٩٨٢م، ص٤١.

(٣) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص٤٣٢.

(٤) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، ص١٩.

أو المعنى، في إطار قوي نام محسن مؤثر، على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين.."[١] أو هي" الشكل الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني."[٢] ومن ثم، أصبحت الصورة تؤدي دورين مهمين: دورًا دلاليًّا من حيث كونها تنقل فكرةً معينةً من خلال ألفاظها وكلماتها، ودورًا نفسيًّا؛ إذ إنها تنقل معاناة الشاعر وأحاسيسه ومشاعره. حيث إن "حيوية الصورةِ، وقدرتها على الكشف والإثراءِ، وتفجير بُبعد تلو بُعد من الإيحاءات في الذات المتلقية ترتبطان بالاتساق والانسجام (Harmony) اللذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة. والصورةُ، بهذا التحديد، قد تخفق في الكشف، وتتحوَّل دلالتُها إلى عنصرٍ سلبيٍّ، إذا بلغ الافتراقُ بين هذين المستويين درجةً معينةً من الحدة."[٣]

وقد جنحت الصورة في الاتجاه الكلاسيكي إلى الحسية المفرطة والالتزام الصارم بالتقاليد والقواعد، مع انقياد للعقل وإعطاء الخيال مساحة محدودة تتناسب مع ما يسمح به العقل السليم، إذ إن الصورة "تأخذ مادتها الأولية من الواقع المحيط، وتبتعد عن التجريد والأمور الروحية، وتكون جامدة مقيدة لبعدها عن التصورات الخيالية."[٤] في المقابل، أفسحت المدرسة الرومانسية المجال أمام

---

(١) الصورة الأدبية تأريخ ونقد، علي علي صبح، ص١٤٩.

(٢) الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، عبد القادر القط، ، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٧٨م، ص ٤٣٥.

(٣) في الصورة الشعرية: الفاعلية المعنوية والفاعلية النفسية للصورة: دراسة في البنية"، مقال للدكتور كمال أبو ديب، مجلة مواقف، العدد٢٧، ١٩٧٤، ص١٩.

(٤) الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هدية جمعه البيطار، ط٢. هيئة أبو ظبي للثقافة =

خيال خصب يحلق بلا حدود، طالما يستطيع إيجاد علائق تربط بين أجزاء الصورة وتقنع المتلقي، لا سيما وأن العمل الأدبي الذي تمثل فيه الصورة جوهره ما هو إلا تعبير عن ذات الشاعر وعواطفه ومشاعره، ولذلك صارت الصورة عندهم وليدة الخيال، "وركنًا أساسيًا من أركان التعبير، ووسيلة لنقل العواطف والأفكار نقلاً مباشرًا، وآثر بعضهم الإبهام على الوضوح، الحلم على الواقع، وكان شغفهم بالتصوير والتعبير سلمًا عبروا منه إلى الرمز."(١)

كما اتخذت المدرسة الرمزية الصورة على أنها فيض من الإيحاءات التي يسعى الشاعر إلى إيصالها إلى المتلقي بعيدًا عن دلالتها المحسوسة، بحيث تصبح المادة المحسوسة وسيلة يتخذها الشاعر للتعبير عن ذاته من خلال ما توحي به من دلالات، فتتحول الصورة الرمزية إلى "شحنة كامنة من الإيحاء، وحركة داخلية تضج بالمعاني، وتوحي بألوان من العواطف والمشاعر."(٢) وتصبح اللغة "لا قيمة لها في ألفاظها إلا ما تثيره هذه الألفاظ من الصور الذهنية التي تلقيناها من الخارج، وعلى هذا الأساس لا تصبح اللغة وسيلة لنقل المعاني المحدودة أو الصور المرسومة الأبعاد، إنما تصبح وسيلة للإيحاء."(٣)

وهكذا، استطاع كل تيار من التيارات النقدية والأدبية أن يسلّط الضوء على جانب من الجوانب الدلالية والفنية التي تنهض بها الصورة الشعرية في

=

والتراث، ٢٠١٠، ص٥٩.

(١) الصورة الشعرية، ونماذجها عند أبي نواس، عساف ساسين، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢ ، ص٤٥.

(٢) الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هدية جمعه البيطار، ص٦٥.

(٣) النقد الأدبي الحديث، العربي حسن درويش، ط٢. دار الاتحاد العربي، بالقاهرة، ص٢٦٨.

النصوص الإبداعية، متابعًا تطوّر مدلولها بدءًا من تمثلاتها الحسية المباشرة، وصولاً إلى أبعادها الرمزية والإيحائية العميقة، بما تحمله من طاقة دلالية كامنة وفيوضات شعورية ثرية ترفد التجربة التذوقية. وبهذا الاكتمال التدريجي في الفهم والتأويل، تبلور مفهوم الصورة الشعرية بوصفها عنصرًا بنائيًا وجماليًا محوريًا في بنية العمل الأدبي، تتمايز به النصوص الإبداعية وتستقل عن غيرها من الأجناس الخطابية والتواصلية.

ثالثًا: مفهوم الانزياح في النقد الحديث.

تبلور حضور هذا المصطلح ضمن حقول الدراسات الأسلوبية الحديثة بوصفه أداةً تحليلية تسعى إلى الكشف عن البنى الجمالية الكامنة في الخطاب، وتمييز أنماطه التعبيرية المتغايرة، واستجلاء مظاهر التفرد الأسلوبي. وعلى الرغم من ارتباطه باللسانيات المعاصرة، فإن جذوره تضرب في أعماق التراث النقدي العربي، وإن اختلفت التسميات والمفاهيم؛ ولعلّ أقربها إلى دلالاته الحديثة مصطلح "العدول"، الذي شاع استخدامه لدى البلاغيين والنقاد القدامى، وفي طليعتهم عبد القاهر الجرجاني.(١) ويُفهم "العدول" في هذا السياق بوصفه انزياحًا عن المدلول الظاهر والتعبير النمطي، وهو ما يُكسب اللغة بعدًا فنيًا ينهض على كسر المألوف دون أن يخلّ بانتظام اللغة وقوانينها. فالمبدع، بحسب هذا الفهم، يعيد توظيف اللغة – مفرداتٍ وتراكيب وصورًا – توظيفًا يستجيب لمقتضيات التفرّد والإبداع، ويُضفي على الخطاب طاقة جذب قوامها المفاجأة والانزياح المدروس.

(١) ينظر الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، ط١. مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ٢٠٠٥، ص٤٦. نقلاً عن رسائل أرسلها له عبد السلام المسدي عندما سأله عند ترجمته للمصطلح الانجليزيEcart بالعدول ثم ترجمه بعد ذلك بالانزياح.

يُمثّل تعدد ترجمات هذا المصطلح تجليًا لحالة من التذبذب الاصطلاحي والارتباك المفاهيمي في الخطاب النقدي العربي، إذ تجاوزت ترجماته الأربعين(١)، ومن أبرزها: "الانزياح"، و"الانحراف"، و"الكسر"، و"الانكسار"، و"التجاوز"، و"الإطاحة"، و"المخالفة"، و"الانتهاك"، وغيرها من المصطلحات التي تشير جميعها إلى فعل لغوي يخرق المألوف. غير أنّ ثلاثة مصطلحات تحديدًا حظيت بقبول واسع في المدونة النقدية العربية الحديثة، هي: "الانزياح"، و"الانحراف"، و"العدول"،(٢) وذلك لما تتسم به من انسجام مع بنية اللغة العربية ونظامها التداولي، فضلاً عن تماسها المباشر مع المقولات البلاغية والنقدية في التراث العربي.

بالرغم من أن مصطلح "العدول" يتصل اتصالاً مباشرًا بالتراث النقدي القديم، حيث ورد في مدوناته، مما دفع بعض النقاد إلى تبنيه في الدراسات النقدية الحديثة(٣)، فإن مصطلح "الانزياح" هو الأكثر شيوعًا واستخدامًا لهذا المفهوم في النقد المعاصر. ويرجع ذلك إلى أن مصطلح "الانحراف" غالبًا ما يحمل دلالات سلبية في ترجمات ونظرات كثير من الباحثين، إذ يُعرّف بأنه "الخروج عن القاعدة ومخالفة القياس"(٤)، أو يُستخدم لوصف الميل والابتعاد غير الفني عن استعمال اللغة(٥)، فضلاً عما يحمله من خلل أخلاقي، وهو ما يتعارض مع مضمون هذا المفهوم سواء في التراث النقدي القديم أو في

(١) ينظر الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ط٣، دار سعاد الصباح، القاهرة ، ١٩٩٣، ص٩٨ وما بعدها.

(٢) ينظر الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، ص٣٤.

(٣) الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ص١٦٣.

(٤) معجم المصطلحات اللغوية، رمزي منير بعلبكي، ط١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٠، ص١٤٦.

(٥) ينظر الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، ص٤٠.

المدرسة الحديثة. لذا فإن الانزياح يعد تعبيرًا أدق وأشمل ليعبر عن هذا المفهوم النقدي بشكل موضوعي ومحايد.

وتُضفي الدلالة المعجمية لمصطلح "الانزياح" مزية تفسيرية تدعم اختيار هذا المصطلح، إذ تحمل بعض معانيها مفهوم البُعد، حيث يُقال: "نزح الشيء ينزح نزحًا ونزوحًا: بعد... ونزحت الدار أي: بعدت"(١)، وهو ما يتوافق مع الدلالة الاصطلاحية للانزياح في السياق النقدي، حيث يبتعد الأديب عن المعنى المباشر في ألفاظه ومعانيه وصوره، متجهًا نحو المعنى غير المباشر. ويُفضي هذا البُعد الفني إلى إحداث الإيقاع الفني للنص، إذ يعتمد المبدع على هذا الانزياح ليكسر أفق المتلقي، ويخلق مساحة للتأويل والإبداع، مما يعزز القيمة الجمالية للنص ويُثري تجربته الفنية.

وإذا كان مصطلح الانزياح يشير إلى ذلك التوتر الدلالي الناتج عن مغادرة النمط اللغوي المألوف نحو تشكيل فني جديد، فإن الصورة الشعرية تُعدّ من أبرز الحقول التي يتجلى فيها هذا التوتر الإبداعي. فاللغة الشعرية – في صورتها التمثيلية أو التخيلية – لا تتحقق إلا بمقدار ما تنأى عن التقرير واللغة النثرية المباشرة. ومن هذا المنظور، يمكن مقاربة الصورة الشعرية في الشعر الجاهلي بوصفها مظهرًا تعبيريًا يُجسّد وعي الشاعر بالعالم من حوله، ويكشف في الوقت ذاته عن مدى اقترابه من أو ابتعاده عن الانزياح بوصفه آلية فنية تُضفي على التعبير الشعري طاقة جمالية متجددة. فبينما حافظت القصيدة الجاهلية في كثير من نماذجها على بناء تقليدي يستمد صورته من الواقع الحسي المباشر، فإنها لم تخلُ من ومضات انزياحية تتبدى في بعض الصور المركبة، أو في تداخل الحواس، أو في التوظيف غير المعتاد لعناصر الطبيعة، مما يكشف عن حراك داخلي في بنية الصورة، يمهّد لتحولاتها في المراحل الشعرية اللاحقة. وهذا ما نقف عليه في المبحثين التاليين.

(١) ينظر لسان العرب، ابن منظور، مادة نزح.

المبحث الثاني: الصورة الشعرية في المعلقات: التشكيل والتعبير

أدت الصورة الشعرية دورًا محوريًّا في القصيدة الجاهلية، وبرزت بشكلٍ خاصٍّ في المعلقات، التي تُعدُّ النموذجَ الأصفى للإبداع الشعري في تلك المرحلة؛ فقد جاءت الصورة تعبيرًا صادقًا عن الحياة الجاهلية بجوانبها المختلفة: السياسية، والاجتماعية، والأخلاقية، والدينية، فمثّلت مرآة حقيقية تعكس ملامحَ تلك البيئة وتفاصيلها. ومن خلال هذه الصورة، تتكشف ملامح العالم الجاهلي في تنوّعها وتباينها، بحيث يستطيع المتأمّل أن يتكون لديه تصوّرٌ حيٌّ نابضٌ عن تلك المرحلة الأولية في تاريخ الأدب العربي، بكلّ ما تنطوي عليه من ألوانٍ وأطيافٍ وظلالٍ تعكس ثراء التجربة وتعدّد زوايا النظر.

وعلى الرغم من الأهمية البالغة التي اكتسبتها الصورة الشعرية في تمثيل حياة الجاهلي تمثيلاً صادقًا، وتجسيدًا لمشاعره في مواجهة ظروفه الوجودية، فإن كثيرًا من هذه الصور ظلّ ينهل من معين تقليديٍّ متجذّر في الواقع الحسّي المباشر الذي عبّرت عنه، وفي البيئة التي نشأ فيها الشاعر؛ تلك البيئة التي فرضت عليه حدودًا وتحديات وجودية وجمالية لم يكن له بدٌّ من مجاراتها. وقد كانت هذه الصور تتشكّل غالبًا في إطار بلاغيٍّ تقليديٍّ، يرتكز إلى آليات البيان الكلاسيكي، من تشبيه واستعارة وكناية، مستثمرة ما تتيحه التجربة الحسيّة من عناصر مألوفة ومباشرة. ومن ثم، بدت الصورة أقرب إلى التمثيل الخارجي للواقع منها إلى التأويل الرمزي؛ مما يعكس بنية الوعي الشعري في تلك المرحلة، وتعلّقه بالأشياء في ظواهرها لا في أعماقها.

ومن يتأمّل الفروق الدقيقة بين مفهوم الصورة التقليدية، التي ترتكز على أدوات البلاغة القديمة من تشبيه ومجاز، وبين مفهومها الحديث، بوصفها رمزًا أو صورةً ذهنيةً، يجد أن بينهما عمومًا وخصوصًا؛ فغالبًا ما تُبنى الصورة الشعرية على إحدى هذه الأدوات البلاغية، وإن كان ثمة توسُّعٌ في المنظور الحديث، باعتبار أن الحقيقة في بعض الأحيان إحدى وجوه الصورة الشعرية في

المفهوم الحديث. إلا أن الصورة، في بنائها، غالبًا ما تقوم على الأدوات القديمة من تشبيه ومجاز واستعارة؛ ومن ثم، فإن البنية التقليدية تُسهم – بوجهٍ من الوجوه – في بناء الصورة الشعرية في العصر الحديث.

ولا يعني وصف الصورة الشعرية في المعلقات بالتقليدية أنها غدت قوالب جامدة أو نماذج مكرورة تُفرغ من كل خصوصية فنية أو بصمة شعورية كما أشارت نازك الملائكة، في سياق نقدها للصورة التقليدية[1]، غير أن هذا الرأي لا يصمد أمام التأمل العميق في نماذج الشعر الجاهلي، ولا سيما في المعلقات، حيث تتبدّى لكل شاعر نبرة خاصة، ونفس شعري متفرد، رغم اشتراك الجميع في الوسائل البلاغية الكبرى كالتشبيه والاستعارة.

إن الاشتراك في الأداة لا يقتضي بالضرورة التماثل في الأثر، كما أن استخدام الوسائل البلاغية لا يعني الوقوع في المحاكاة الفارغة أو التكرار الآلي. فلكل شاعر جاهلي طريقته في استثمار أدواته، بما يتوافق مع تجربته الفردية، ووجدانه، وموقفه من العالم. ومن ثم، فإن الصورة الشعرية – حتى في إطارها التقليدي – تُعدّ مرآة لتجربة ذاتية تنفرد بمكوناتها، وتختلف في عمقها وتلويناتها من شاعر إلى آخر. وحين نتأمل نماذج المعلقات، نجد أن الصورة التقليدية قد استحالت إلى أداة فنية قادرة على نقل التجربة الفردية بكل صدق وتأثير، وأن البنية التقليدية لم تُلغِ الخصوصية، بل احتضنتها وأبرزتها. وقد تجلت هذه البنية التقليدية للصورة الشعرية في المعلقات من خلال عدة مظاهر فنية تتصل بالأداة، والمصدر، والبنية التخيلية، سيتم الوقوف عليها بالتفصيل في الصفحات التالية.

(١) ينظر قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط٤، ١٩٨١، ص ٢٢١.

أولاً: الارتباط بالبيئة الصحراوية.

شكّلت الصحراء بامتداداتها اللامحدودة وأبعادها النفسية والاجتماعية فضاءً مكانيًا حيويًّا في وجدان الشاعر الجاهلي، ولا سيما لدى أصحاب المعلّقات، الذين استبطَنوا هذا الفضاء واستحال في تجاربهم الشعرية عنصراً فاعلاً في تشكيل الصورة الفنية. فقد تماهى الشاعر مع بيئته حتى ذابت في مخيّلته، فاستحال ما فيها من مشاهد وحركات وسكونات، وطيور وحيوانات، مكوّناتٍ دلالية استثمرها في بناء صوره الشعرية. وببراعة لافتة، استطاع الشاعر الجاهلي أن يُحدث تناغمًا بين مكنونات ذاته وملامح محيطه الصحراوي، ليصوغ من هذا التفاعل صورًا نابضة بالتجربة، متناسقة في ظلالها التعبيرية ومحمّلة بإيحاءات الواقع المعاش.

ومن يتأمل المعلّقات، على تنوّع رؤى أصحابها وتعدّد مشاربهم النفسية، يدرك مدى الحضور الطاغي للصحراء بعوالمها المختلفة في وجدان الشاعر الجاهلي. سواء تمثّلت تلك العوالم في عناصر ساكنة كالجبال والكثبان والرمال والوديان، أو في كائنات متحركة كالطيور والوحوش، فإنها تحضر في النصوص معبرة عما يعتمل في نفس الشاعر من مشاعر وانفعالات؛ لتتحوّل مظاهر الطبيعة إلى صور شعرية تعبّر عن مكنونات الذات، فتضاهي بتناسقها الجمالي ما يعتري الشاعر من هواجس وأشواق، مما يجعل التجربة الشعرية صدى نابضًا لتفاعل الشاعر مع المكان، ويكشف عن الأثر العميق الذي تتركه الصحراء بأبعادها المختلفة في تشكيل رؤيته وتصويره.

وقد شكّلت الأطلال، بأبعادها المكانية المتباينة، حضورًا دلاليًّا مميزًا في فضاء المعلّقات، ولم تأتِ بوصفها تقاليد فنية جامدة أو صورًا نمطية متكررة، بل اتخذت طابعًا إيحائيًّا عميقًا يعكس تفاعلاً وجدانيًّا مع المكان سنقف عليها تفصيلا في المبحث التالي. فهي تومئ تارةً إلى مرارة الفقد ولوعة الفراق، وتارةً أخرى إلى غواية المكان واستدعاء الذكريات التي تستحيل من خلالها الأطلال

شاهداً شعريًا على انكسارات الذات وتوقها إلى ما مضى، مما يمنحها وظيفة رمزية تتجاوز حدود الوصف إلى آفاق التأمل الوجودي والحنين الغنائي.

ومن خلال التماهي الكامل بين ذات الشاعر وفضاء الصحراء بكل ما تحمله من عناصر وتفاصيل، نجد أن امرأ القيس قد استدعى هذا العالم الطبيعي واستلهم منه صورًا حركية غاية في الدقة والمهارة، ليصوّر فرسه تصويرًا مثاليًّا يعكس ما ينبغي أن يكون عليه الجواد في مخيلته. ففي بيت شعري واحد، يستعير الشاعر أربع صور من أربع حيوانات صحراوية، موظفًا إياها في بنية تركيبية واحدة، ليمنح الفرس صورة متكاملة في سرعتها وقوتها ومرونتها، فيقول[1]:

لــه أَيْطَــلا ظَبْــيٍ وســاقا نعامَــةٍ وَإِرْخــاءُ سِــرْحَانٍ وَتَقْرِيــبُ تَتْفُــلِ[2]

فقد استعار امرؤ القيس من عالم الصحراء الحيواني صورًا مرسومة بريشة فنية؛ ليبني ملامح فرسه تصويرًا حركيًّا بصريًّا بالغ الإيحاء والثراء. فقد استلهم من الظبي رشاقته، ومن النعامة امتداد ساقيها وما يوحي به من اتساع في الخطى وسرعة في التنقّل، ومن الذئب طريقته المميزة في العدو، ومن الثعلب حركته المراوغة التي تعكس خفة التنقل واقتصاد الجهد عبر التقارب الحركي والاعتماد الذكي على تناغم القدمين والرجلين. ومن خلال هذا التشكيل المتداخل، رسم الشاعر صورة مركّبة لفرس يجمع خصائص الكائنات الصحراوية في حركتها وغريزتها وسرعتها، في تجسيد مثالي للخيل العربي الأصيل، لا بوصفه وسيلة تنقل فحسب، بل بوصفه امتدادًا لذات الفارس ومجليًا لفروسيته المتفردة.

ويبتكر لبيد بن ربيعة صورة مدهشة لسرعة ناقته من خلال استعارة مستوحاة من عالم الطير، إذ يشبّه حركتها السريعة بحركة الحمام حين يعصف بها العطش فتندفع بأقصى طاقتها نحو الماء، حيث ترسم هذه الصورة في ذهن

(١) ديوان امرئ القيس، ص٥٨.

(٢) الأيطل: الخاصرة. الإرخاء ضرب من عدو الذئب. السرحان: الذئب، والتقريب: وضع الرجلين موضع اليدين في العدو. التتفل: ولد الثعلب.

المتلقي مشهدًا حسيًّا مزدوج الأثر: بصريًّا عبر تصوير اندفاع الحمام بأجنحتها المرتجفة، وسمعيًّا من خلال استحضار الحفيف الناتج عن تتابع الأجنحة في حركة متواصلة؛ لتتحول الناقة في مخيلة الشاعر إلى كائن طائر، وكأن يديها ورجليها قد غدتا أجنحة تطير بها إلى وجهة صاحبها. وعلى الرغم من هذه المبالغة في رسم صورة الناقة إلا أنها مبالغة محمودة لم تأتِ من فراغ بل جاءت لتكثيف دلالي يصور خفة الناقة وسرعتها، في محاولة من لبيد لمضاهاة الصورة المركبة التي رسمها امرؤ القيس لفرسه، مؤكدًا على براعة الشاعر الجاهلي في تحويل الواقع إلى مشهد شعري نابض بالحركة والدلالة. يقول(١):

تَرْقَـى وَتَطعَـنُ فـي العِنـانِ وَتَنْتَحـي وِرْدَ الْحَمامَـةِ إِذ أَجَـدَّ حَمامُهـا(٢)

ومن العالم الحيواني ذاته، يستعير طرفة بن العبد صورة بديعة من النسر، ذلك الطائر الجليل في المخيال العربي، ليضفي على ناقته مزيدًا من المهابة والعظمة. إذ يشبّه ذَنَب ناقته – بما فيه من طول وكثافة وامتداد – بريش جناحي نسر عظيم، ليمنحها هيئة مهيبة تنطوي على فخامة وقوة. وهذه الصورة لا تقف عند حدود التشبيه الظاهري، بل تتعداها إلى بُعد إيحائي أعمق، حيث يستثمر الشاعر دلالات النسر بوصفه رمزًا للعلو والسيادة، فيمنح ناقته هالة من الجلال تتناغم مع طبيعة الرحلة الصحراوية وما تقتضيه من رهبة وقدرة على اختراق المسافات؛ لتظهر براعة الشاعر في تطويع عناصر الطبيعة لتجسيد صفات ذات بعد جمالي ودلالي يُثري الصورة الشعرية ويجعلها أكثر تأثيرًا . يقول(٣):

كـأنّ جَنـاحَي مَضْـرَحيٍّ تَكَنّفَـا حِفافيهِ شُكًّا في العَسيبِ بِمِسْرَدِ(٤)

---

(١) ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تح: حمدو طمّاس، ط١. دار المعرفة، ١٤٢٥ هـ – ٢٠٠٤م، ص١١٥.

(٢) ترقى: أي ترفع رأسها وتصعد. تطعن في العنان: أي تعتمد فيه. تنتحي: أي تقصد. الحمامة: أراد القطاة. أجدّ حمامها: أي جدّ في الطيران إلى المورود.

(٣) ديوان طرفة بن العبد، ص٢١.

(٤) المضرحي: النسر الكبير الأبيض. تكنفا: أقاما. الحفافي: الجوانب. العسيب: عظم الذنب. =

ويرسم عنترة بن شداد لوحة فنية حية لناقته، مستمدًا عناصرها من بيئته الصحراوية، حيث ينتقي من الطبيعة ما يعبّر عن صفات السرعة والقوة التي تميزها. فيستعير لها صورة النعامة، ذلك الطائر المعروف برشاقته وخفته وسرعته، ليجسد هيئة بدنية متناسقة تتناغم مع خفة الحركة والانطلاق. وتأتي هذه الاستعارة متسقة مع روح القصيدة الفروسية التي تعلي من شأن الأداء البدني للراحلة، وتمنحها بُعدًا أسطوريًّا يكشف عن الفخر بالقوة والقدرة على اجتياز الصعاب؛ ليوظّف عنترة الصورة المستقاة من الحيوان الصحراوي لا لمجرد التشبيه، بل ليبني مشهدًا شعريًّا تتقاطع فيه ملامح الواقع مع ملامح المتخيّل في صورة نابضة بالحركة والجمال. يقول:[١]

هَلْ تُبْلِغَنِّي دارَهَا شَدَنِيّة ... لُعِنَتْ بِمَحْرُومِ الشَّرَابِ مُصَرَّمِ[٢]

خَطّارَةٌ غِبَّ السُّرَى زَيّافَةٌ ... تَطِسُ الإكامَ بوَخذِ خُفّ مِيثَمِ[٣]

وَكَأَنَّما تَطِسُ الإكامَ عَشِيَّةً ... بِقَرِيبِ بَيْنَ الْمَنْسَمَيْنِ مُصَلَّمِ[٤]

تأوي لَهُ قُلُصُ النَّعَامِ كَمَا أَوَتْ ... حِزَقٌ يَمَانِيَةٌ لأَعْجَمَ طِمْطِمِ[٥]

يَتْبَعْنَ قُلَّةَ رَأْسِهِ وَكَأَنَّهُ ... حِدْجٌ عَلَى نَعْشٍ لَهُنَّ مُخَيَّمِ[٦]

=

المسرد: الأشقى. أو آلة حادة تستعمل للغرز.

(١) ديوان عنترة بن شداد، ص١٤.

(٢) شدن: أرض أو قبيلة تنسب الإبل إليها. أراد بالشراب اللبن. التصريم: القطع.

(٣) خطر البعير بذنبه يخطر خطْرًا وخطرانًا إذا شال به. الزيَف: التبختر: والفعل زاف يزيف. الوطس والوثم: الكسر.

(٤) الْمُصَلَّمِ: من أوصاف الظليم لأنه لا أذن له، والصلم الاستئصال، كأن أذنه استؤصلت.

(٥) القلوص من الإبل والنعام: بمنزلة الجارية من الناس الحزق: الجماعات. الطِمْطِم: الذي لا يفصح أي العَيُّ الذي لا يفصح وأراد بالأعجم الحبشي.

(٦) قلة الرأس: أعلاه. الحدج: مركب من مراكب النساء. النعش: الشيء المرفوع، والنعش بمعنى المنعوش. المخيم: المجعول خيمة.

صَـعْلٍ يَعـودُ بِـذِي العُشَـيْرَةِ بَيضَـهُ كالعبـدِ ذي الفَـرْوِ الطَّويـلِ الأَصْـلَمِ(١)

يكشف هذا المقطع عن عمق ارتباط الشاعر ببيئته الصحراوية، رغم ما تنطوي عليه من مشقة وقسوة. فقد أصبحت الصحراء بمفرداتها الحسية والمعنوية جزءًا لا يتجزأ من وجدانه، ومصدرًا لصوره الشعرية التي تشي بذوبان ذاته في فضاء المكان، حيث يوظّف لبيد صورة النعام ليستعير منها ما يضفي على ناقته صفات السرعة والقوة، ثم يسترسل في تصوير تلك النعامة في تمازج دقيق بين صفاتها وصفات الإبل.

ويبرز الشاعر مشهدًا متكامل الأبعاد، يجمع بين الظليم الذي تأوي إليه فراخه، وراعي الإبل الأعجمي الذي تأوي إليه الإبل اليمنية، في مشهد تتناغم فيه الألوان والرموز والدلالات؛ فالسواد يوحّد بين الراعي والظليم، وبين الأبل اليمانية وصغار النعام، لتكتمل الصورة البصرية التي تعكس انتظامًا في الحركة وسيرًا منسجمًا خلف رأس القطيع. ويصور الشاعر هذا المشهد بمركب النساء، في إشارة إلى الليونة والجمال، وإلى العلاقة التبعية التي تربط الأبل اليمانية بصاحبها، كما تتبع صغار النعام ذكرها في نظام طبيعي دقيق.

لقد مثّلت الصحراء، بوصفها الفضاء الجغرافي الذي عاش فيه الشاعر الجاهلي، بُعدًا وجوديًا ومصدرًا شعوريًا تشكّلت من خلاله رؤيته للكون والذات. فقد عانى قسوتها، وواجه تحدياتها، واحتكّ بمظاهرها من وحوش وأخطار، حتى توحّد معها توحدًا وجوديًا، فتماهى بجميع مكوناتها وعناصرها. ومن هذا التفاعل العميق، تشكّلت في شعره صورٌ حية ومشاهد نابضة بالحركة والألوان، تعكس في تداخلها الدينامي معاناته، وأفراحه، ومشاعره، وتصور مدى التعلق النفسي والوجداني الذي ربطه بهذا الفضاء المتوحش والآسر في آنٍ معًا.

(١) الصعل والأصعل: الصغير الرأس، يعود: يتعهد. الأصلم: الذي لا أذن له.

ثانيًا: الجنوح إلى التشبيه.

شكّل التشبيه محورًا أساسيًا في بناء الصورة الشعرية لدى أصحاب المعلقات، إذ مثّل عمود الرحى الذي تدور حوله أنماط البيان الأخرى. فقد اعتمدوا عليه بكثرة مقارنةً بغيره من الأساليب البيانية، لما يتيحه من قدرة على تقريب المعاني وتوضيحها، فضلاً عمّا يحققه من إيجاز لغوي واقتصاد في التعبير، أو ما يتيحه من مبالغة محمودة تُعين على إصابة الدلالة. ومن خلاله، صاغوا صورًا تميل في الغالب إلى المباشرة والوضوح، بعيدة عن التعقيد الرمزي أو الغموض التأويلي.

ولعل بساطة الحياة الجاهلية، بما تكتنفه من وضوح وسهولة في جوانبها كافة، قد جعلت من التشبيه رأس الحربة في تشكيل الصورة الشعرية لدى الشاعر الجاهلي حيث يقول المبرد: "والتشبيه جار كثيراً في كلام العرب، حتى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم، لم يبعد."(١) لأنه نبع من بيئة مألوفة، واختزنته مخيلة الشاعر في محاولة لتجسيد معانيه في صور حسية قريبة من التجربة اليومية، رغبةً منه في تخليد تلك المعاني ونقلها بأبعادها المختلفة إلى من يأتي بعده، محمّلة بإيحاءات عن حياة قاسية استطاع أن يروّضها بالشعر، ويحوّلها إلى معانٍ خالدة.

ومهما يكن من أمر، فإن من يطالع النتاج الإبداعي في العصر الجاهلي عمومًا، وفي شعر أصحاب المعلقات على وجه الخصوص، يدرك أن التشبيه قد حاز النصيب الأوفى بين أساليب البيان. ولعل هذا ما أغرى النقاد القدامى بأن يسلّطوا أقلامهم عليه، تعريفًا وتقسيمًا وتفصيلاً، إدراكًا لأهميته ومركزيته، لا سيما

(١) الكامل في اللغة والأدب، المبرد، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٣. دار الفكر العربي – القاهرة، ١٤١٧ هـ – ١٩٩٧م، ٣/٧٠.

وأن سائر الأساليب البيانية التي تلته – كالكناية والاستعارة – إنما تقوم في كثير من تصنيفاتها على وجود حدّ فاصل بينها وبين التشبيه، سواء من حيث المباشرة أو النقل المجازي.

كما أن هذه الكثرة الكاثرة للصورة التشبيهية في الشعر الجاهلي هي ما وسم الصورة الجاهلية بالتقليدية؛ لا لأن الصورة التي يتزيّا بها هذا الشعر تُوسم بالضحالة أو السطحية، بل لأنها تنبع من مكونات النفس البشرية عمومًا، التي تميل إلى مقايسة الأشياء بعضها ببعض، وربطها بروابط تؤلف بينها. وعلى حد تعبير أبي هلال العسكري: "فالتشبيه يزيد المعنى وضوحًا ويكسبه تأكيدًا؛ ولهذا أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغنِ أحد منهم عنه. وقد جاء عن القدماء وأهل الجاهلية من كل جيل ما يُستدل به على شرفه وفضله ومكانته في البلاغة بكل لسان."[١] إضافة إلى أن التشبيه "أقرب إلى تصوير الواقع، وأما الاستعارة فأمعن في الخيال ، لأنها تطمس الأشياء طمسًا، وتستبدل بها أشباهها."[٢]

ولا يُفهم من كلام أبي هلال العسكري السابق انتقاصٌ من قيمة هذه الوسيلة البيانية أو وصفٌ لها بالركاكة في الكشف عن مكنونات النفس، بل غاية ما أراده أن يبيّن أن التشبيه سمةٌ أصيلة في النفس البشرية، وميلٌ فطريٌّ إلى ربط الأشياء ومقايسة بعضها ببعض. [٣] ومن ثم، جاء احتفاء النقّاد بالتشبيه احتفاءً يعكس مكانته الرفيعة بين أساليب البيان، ومن أبرز ما قيل في ذلك قول الإمام عبد القاهر الجرجاني: "وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين

(١) الصناعتين، أبو هلال العسكري، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط. المكتبة العنصرية – بيروت، ١٤١٩هـ، ص٢٤٣.

(٢) فن التشبيه ، أنور الجندي، ط١. مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٢، ص٥١.

(٣) ينظر فن التشبيه، أنور الجندي، ص٤٦.

حتى يختصر ما بين المشرق والمغرب ، ويجمع ما بين المشئم والمعرق وهو يريك للمعان الممثلة بالأوهام شبها في الأشخاص الماثلة ، والأشباح القائمة ، وينطق لك الأخرس ، ويعطيك البيان من الأعجم ، ويريك الحياة في الحماد ، ويريك التئام عين الأضداد ، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين ، والماء والنار مجتمعين."[١] ويقول الخطيب القزويني: "إنه مما اتفق العقلاء على شرف قدره وفخامة امره في البلاغة ، وأن تعقيب المعانى به لا سيما قسم التمثيل منه ، يضاعف قواها في تحريك النفوس إلى المقصود بها مدحا كانت أو ذما أو افتخاراً أو غير ذلك."[٢]

ولا يغيب عن الباحث المتأمل أن شعراء المعلقات قدّموا نماذج فنية متعددة اتكأت في بنيتها التصويرية على التشبيه بوصفه أداة مركزية في تشكيل ملامح الصورة الشعرية وتلوين أجزائها. وقد تجلت هذه الصور في هيئة لوحات حسية نابضة، منحتها البيئة الجاهلية تفاصيلها، وامتزجت بوجدان العربي حتى أصبحت جزءًا من دمه وسريان روحه. ومن أبرز تلك الصور، تجسيد الفرس في معلقة امرئ القيس، حيث يقول[٣]: الطويل

وَقَدْ أَغْتَدِي، والطَّيرُ في وُكنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأوابِدِ هَيْكَلِ[٤]

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا كَجُلمودِ صَخرٍ حطَّهُ السيلُ مِنْ عَلِ[١]

---

(١) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تح: محمود شاكر، دار المدني، بالقاهرة ، ص١٣٢.

(٢) بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، ط١٧. مكتبة الآداب، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م، ٣٨٥/٣.

(٣) ديوان امرئ القيس، ص٥٣.

(٤) الوكنات: مواقع الطير، واحدتها وكنة. الوكنات: مواقع الطير، واحدتها وكنة. المنجرد: الماضي في السير. الهيكل: هو الفرس العظيم الجرم.

كُمَيتٍ يَزِلُّ اللّبْدُ عن حالِ مَتْنِه ... كَمَا زَلّتِ الصّفْواءُ بالْمُتَنَزِّلِ[٢]
على الذَّبْلِ جَيَّاشٍ كأنّ اهتزامَهُ ... إذا جاشَ فيه حميُهُ غَلَيُ مِرْجَلِ[٣]
مِسَحٍّ إذا ما السَّابِحَاتُ على الوَنَى ... أَثَرْنَ الغُبَارَ بالكَدِيدِ الْمُرَكَّلِ[٤]
يُزِلّ الغُلامَ الْخِفَّ على صَهَواتِهِ ... ويُلْوِي بأثْواب العَنِيفُ الْمُثَقَّلِ[٥]
دَريرٍ كَخُذْروفِ الوليدِ أمَرَّهُ ... تتابُعُ كَفَّيهِ بِخَيْطٍ مُوَصَّلِ[٦]
لَهُ أَيْطَلا ظَبْيٍ وساقا نَعامَةٍ ... وَإِرْخاءُ سِرْحَانٍ وَتَقْرِيبُ تَتْفُلِ
ضَليعٍ إذا استَدْبَرْتَهُ سَدّ فَرْجَهُ ... بضافٍ فُوَيقَ الأرضِ ليس بأعزَلِ[٧]

=

(١) الكر: العطف. مِفَرٌّ: مفعل من فرّ يفرّ فرارًا. الجلمود: الحجر العظيم الصلب. الْحَطّ: إلقاء الشيء من علو إلى سفل. من عَلِ أي: من فوق.

(٢) الكميت: من الخيل الذي لونه ما بين الأحمر والأسود. الحال: مقعد الفارس من ظهر الفرس. الصفواء: الحجر الصلب.

(٣) الذبل والذبول واحد. الجياش مبالغة جائش، وهو فاعل من جاشت القدر تجيش جيشًا وجيشانًا إذا غلت. الاهتزام: التكسر. الحمي: حرارة القيظ وغيره. المرجل: القدر من حديد أو نحاس أو شبهه.

(٤) السح: الصب. السابح من الخيل: الذي يمد يديه في عدوه. السابح من الخيل: الذي يمد يديه في عدوه. الونى: الفتور. الْمُركَّل من الرَّكل: وهو الدفع بالرجل والضرب بها.

(٥) الْخِفّ: الخفيف. الصهوة: مقعد الفارس من ظهر الفرس. ألوى بالشيء: رمى به، وألوى به ذهب به. العنيف: ضد الرقيق.

(٦) الدرير: من دَرّ يدر. الخذروف: حصاة مثقوبة يجعل الصبيان فيه خيطًا فيديرها الصبي على رأسه. الوليد: الصبي. الإمرار: إحكام الفتل.

(٧) الضليع: العظيم الأضلاع المنتفخ الجنبين. والاستدبار: النظر إلى دبر الشيء، وهو مؤخره. الفرج: الفضاء بين اليدين والرجلين، الضَّفْوُ. السبوغ والتمام. فويق: تصغير فوق وهو تصغير التقريب. الأعزل: الذي يميل عظم ذنبه إلى أحد الشقين.

كـأنّ علـى الْمَتْنَـيْنِ منـهُ إذا انْتَحَـى مَـداكَ عـروسٍ أو صَـلايةَ حنظـلِ[1]

كـــأنّ دِمـــاءَ الهادِيـــاتِ بنَحْـــرِهِ عُصَـــارَةُ حِنَّـــاءٍ بشَـــيبٍ مُرَجَّـــلِ[2]

يرسم امرؤ القيس في لوحاته الشعرية من خلال الأبيات السابقة صورة مثالية تتجاوز حدود الواقع المعيش، وتعكس – في تقديري– مفارقة جمالية بين عالمٍ حاضرٍ يضج بالحرمان والقلق، وآخر متخيل ينهض على رغبة الشاعر في التمرد والانفلات. وهذه المفارقة ليست عابرة، بل تمثل ملمحًا دالاً ينبغي التنبّه إليه عند مقاربة الشعر الجاهلي عامة، والمعلقات على وجه الخصوص. كما أن لهذه الصور بعدًا ترميزيًا عميقًا، إذ لا تُفهم بوصفها محاكاة حسية فحسب، بل بوصفها تجليات منقوشة من الذات الشاعرة، ومعبرة عن مكابداتها الداخلية وهواجسها النفسية.

فامرؤ القيس في تصويره للفرس لا يكتفي بتقديم صورة تقليدية، بل يرسم ملامح مثالية تمتاح من الخيال بقدر ما تستند إلى الواقع، معتمدًا في تشكيل هذه الصورة على الأسلوب البياني الذي ينسجم مع الذوق الجاهلي ويعكس سمات البيئة آنذاك؛ تلك البيئة التي تميل إلى الوضوح والسهولة، وتنأى عن التعقيد والغموض. وتتجلى خصوصية هذه الصورة في توازنها بين البعدين المادي والمعنوي، حيث يبدو الفرس متكامل الصفات: سريع الحركة، متقن في الكرّ والفرّ، لا يشوبه قصور في إقدامه أو إدباره. ولتأكيد هذا الكمال، يوظف الشاعر تصويرًا بارعًا، إذ يشبّه اندفاع الفرس بالصخرة الضخمة التي تهوي من مكان

(١) المتنان: تثنية متن وهما ما عن يمين الفقار وشماله. الانتحاء: الاعتماد والقصد. المداك: الحجر الذي يسحق به الطيب وغيره، الصَلاية: الحجر الأملس الذي يسحق عليه شيء كالهبيد وهو حب الحنظل.

(٢) الهاديات المتقدمات والأوائل. عصارة الشيء: ما خرج منه عند عصره. الترجيل: تسريح الشعر. المرجَّل: الْمُسَّرح بالمشط.

شاهق، في دلالة بلاغية على قوة انقضاضه وسرعة اندفاعه، مما يُضفي على الصورة طاقة تصويرية وحيوية متدفقة. ويبلغ الفرس في تصوير امرئ القيس من السرعة حدًّا يجعله قادراً على تقييد الأوابد، وكأنّ سرعته وحدها تكفي لتحول بين هذه الكائنات وحرّيتها، حتى يُخيَّل أن الفرس نفسه قيدٌ يفرضه الشاعر على الوحوش.

وتبلغ الطاقة الحركية للفرس ذروتها حتى تنعكس في صوته المتكسر، الذي يشبه في إيقاعه غليان القدر، في إشارة حسية إلى شدة نشاطه وحيويته. ويستمر الشاعر في إبراز فرادة هذا الفرس، فيصف جسده المتماسك المكسو باللحم حتى ليبدو كأنه صخرة ملساء، لا يعتلي ظهره إلا فارس مغوار، خبير بالفروسية، قادر على ترويض هذا الكائن الجامح. فلا يستقر عليه ضعيف ولا حتى القوي من غير خبرة، لأن حركته تشبه "**خذوف الصبي**"، أي الحجر الذي يُشدّ بخيط ويُقذف به بسرعة، في صورة بلاغية تجمع بين الدقة في التصوير والعمق في الإيحاء بالحركة والانطلاق.

ويُقدّم امرؤ القيس في وصف فرسه نموذجًا متفرّدًا تتداخل فيه صفات شتى من الكائنات البرية، فيخلق منه كائنًا هجينًا يستمد رشاقته من الظبي، وسرعته واتساع خطوه من النعامة، وعدوه المتزن من الذئب، ومراوغته الذكية من الثعلب. ومن خلال هذا التداخل الأسطوري بين ملامح الحيوان وملامح الفرس، يكتمل البناء الصوري، ليغدو الفرس كائنًا مثالياً يتجاوز حدود الواقع. كما يعمّق الشاعر هذا التصوير عبر إبراز البنية الجسدية للفرس، فهو ضخم الأضلاع، ممتلئ الظهر، يكاد ظهره المصقول يشبه الحجر الأملس الذي يدق فيه طيب العرائس أو تُسحق فيه الأعشاب، في تصوير حسي ينبض بالحياة. وله ذيل طويل منتصب يكاد يلامس الأرض، يُسدل بين رجليه كستارٍ من القوة والجمال، وقد اختضب شعره بلون الدم، كأنّ على صدره حناء صبغته صيودٌ غلبها، في مشهد يجمع بين العنف والجمال، ويُضفي على الفرس هالة بطولية آسرة .

ويبرز في وصف امرئ القيس لفرسه تركيزٌ جليّ على البعد الحركي، حيث تتضافر الصور الجزئية لتجسيد سرعة هذا الكائن ونشاطه المتدفق وعدوه المتواتر. فقد أحاط الشاعر الفرس بعدد من التشبيهات التي تعزز من هذا البعد، فهو تارة "**حَجَرة عظيمة**" تتدحرج بقوة، وتارة "**خذروف صبي أحكم** فتله" في دقة انطلاقه وسرعة دورانه.

كما نسج الشاعر صورته من عناصر مأخوذة من طبيعة حيوانات متعددة، ليمنح الفرس طابعًا أسطوريًا يتجاوز حدود الواقع، ويعكس في العمق صورة الشاعر نفسه. فكأنّ امرأ القيس لا يصف الفرس لذاته، بل يجعله رمزًا تمثيليًا يعكس قدراته الذاتية وتعدّد مهاراته، ويُجسّد من خلاله نموذجًا للبطولة والنبالة، مستحقًا للسيادة والشرف في عالمٍ لا يعترف إلا بالقوة والجمال والفروسية.

<u>ولعلّ مقطعًا واحدًا من مقاطع معلقة طرفة بن العبد في وصف ناقته</u> يَكفي لتأكيد ما سبق، إذ يرسم الشاعر صورة مثالية لناقته، تقوم في بنائها على أحد أبرز أعمدة التصوير في الشعر العربي القديم، وهو التشبيه. فقد أسهم هذا العنصر البلاغي في تشكيل الصورة الكلية لهذا المشهد الفريد، حيث يقول [١]:

وإنّي لأمضي الهمّ، عند احتِضاره بعَوْجَاءَ مِرْقَالٍ تَروحُ وتَغتَدي[٢]

أمُونٍ كألْواح الإرانِ نَصَأْتُها على لاحِبٍ كأنّهُ ظَهْرُ بُرْجُدِ[٣]
جَماليّةٍ وجْنَاءَ تَردي كأنّها سَفَنَّجَةٌ تَبري لِأزعَرَ أربَدِ[١]

(١) ديوان طرفة بن العبد، ص٢٠.

(٢) الاحتضار: الحضور. العوجاء: الناقة النشيطة التي لا تستقر في سيرها. المرقال: التي تسير سيراً شديداً.

(٣) الأمون: الناقة التي يطمئن الراكب لها. الإران: التابوت الكبير. النصأة: الزجرة. اللاحب: =

تُبــاري عِتاقــاً ناجيــاتٍ، وأتبَعَــتْ وَظيفــاً وَظيفــاً فَــوق مَــورٍ مُعبَّــدِ(٢)
تَرَبَّعَتِ القُفّينِ فــي الشَّــولِ تَرتَعــي حَــــدائِقَ مَــــوليٍّ الأسِــــرَّةِ أغْيَــــدِ(٣)
تَريــعُ إلــى صَــوْتِ المُهيــبِ، وتَتّقــي بِــذي خُصَــلٍ، رَوعــاتِ أكلَــفَ مُلبِــدِ(٤)
كــأنّ جَنَــاحَيْ مَضْــرَحِيٍّ تَكَنّفَــا حِفافَيْــهِ شُــكّا فــي العَسِــيبِ بمِسـرَدِ(٥)

فَطَــوراً بــه خَلْــفَ الزّميــلِ، وتــارةً علــى حَشَــفٍ كالشَّــنِّ ذاوٍ مُجَــدَّدِ(٦)

=

الطريق السهل. البرجد: الثوب المخطط.

(١) الجمالية: الناقة التي تشبه الجمل في قوتها. الوجناء: الناقة الكثيرة اللحم. تردي: تعدو. السفنجة: النعامة. تبري: تظهر. الأزعر: الخفيف الشعر. الأربد: المغبر اللون كلون الرماد.

(٢) العتاق: مفردها العتيق، وهو الكريم. الناجيات: مفردها الناجية وهي التي تسير سيراً سريعاً. الوظيف: العظم ما بين الرسغ إلى الركبة في الرجل أو ما بين الرسغ إلى المرفق في اليد. المور: الطريق. المعبد: السهل أثناء السير.

(٣) تربعت: أقامت وحلّت في المكان. القفّان: موضع. الشوْل: مكان الرعي المرتفع. المولي: العشب الذي أصابه الولي وهو المطر. وهو يأتي بعد الوسمي. الأسرّة: مفردها السّر، وهو الخير والفضل. الأغيد: الناعم.

(٤) تريع: تعود. المهيب: الراعي. ذو الخصل: الفَحْل من الإبل. الروعات: مفردها الروعة وهي الخشية والخوف. الأكلف: الفحل الذي يميل لونه إلى السواد. المبلد: الذي تبلد وبره من كثرة الوسخ.

(٥) المضرحي: النسر الكبير الأبيض. تكنفا: أقاما. الحفافي: الجوانب. العسيب: عظم الذنب. المسرد: الأشقى. أو آلة حادة تستعمل للغرز.

(٦) الهاء في به تعود للعسيب أو الذنب. الزميل: الراكب على الناقة خلف الراكب الأصلي.

=

لهـا فَخْـذانِ أُكْمِـلَ الـنّحْضُ فيهمـا كأنّهُمـــا بابـــا مُنِيـــفٍ مُمَـــرَّدِ(١)
وطَـــيٌّ مَحـــالٍ كـــالحَنيّ خُلوفُـــهُ وأجرِنَـــةٌ لُـــزّتْ بِـــدَأيٍ مُنَضَّـــدِ(٢)
كَقَنْطَـــرَةِ الرُّومـــيِّ أقسَـــمَ رَبُّهـــا لَتُكْتَـــنَفَنْ حتّـــى تُشـــادَ بقَرْمَـــدِ(٣)
صُـــهابِيّةُ العُثْنُـــونِ مُوجَـــدَةُ القَـــرَا بَعِيـــدةُ وَخْـــدِ الرِّجـــلِ مَـــوَّارَةُ اليَـــدِ(٤)
أُمـرَّتْ يَـداها فَتْـلَ شَـزْرٍ وأُجْنِحَـتْ لهـا عَضُـداها فـي سَـقِيفٍ مُسَـنَّدِ(٥)
جنـوحٌ دِفـاقٌ عَنْـدلٌ ثـم أُفرِعَـتْ لهـا كتِفاهـا فـي مُعـالىً مُصَـعَّدِ(٦)
كـأنّ عُلـوبَ النِّسْـعِ فـي دَأَيَاتِهـا مَـوَارِدُ مِـن خَلْقَـاءَ فـي ظَهـرِ قَـردَدِ(١)

=

الحشف: مفردها الحشفة وهو الضرع الذي جفَّ لبنه. الشَّن: القربة البالية. الذاوي: الذابل. المجدد: الذي انقطع لبنه.

(١) النّحص: اللحم. الباب المنيف: الباب العائد للقصر العالي. الممرد: الأملس.

(٢) المحال: مفردها المحالة وهي فقرة الظهر. الحنّى: الواحدة حنيّة وهي العصا. الخلوف: مفردها الخلف وهو الضلع. الأجرنة: مفردها الجران وهو باطن العنق. لزّت: ضمّت. الدأي: مفردها الدأية وهي خرزة الظهر والعنق. المنضد: الموضوع فوق بعضه البعض. وهو ما زال يصف فقار ظهر الناقة.

(٣) قنطرة الرومي: القنطرة المرتفعة وقد شبه الناقة بها لكبرها وارتفاعها. القرمد: من أدوات البناء أو ما يدعى بالآجر والمعنى أن هذه الناقة عظيمة ومرتفعة كقنطرة الرومي الذي أقسم أن يبنيها بالآجر ليعيش في كنفها.

(٤) الصهابية: التي يميل لونها إلى الإحمرار. العثنون: شعرات تحت لحيها الأسفل. الموجدة: القوية. القرا: الظهر. الوخد: السير السريع. الموّارة: السريعة.

(٥) أمرّت: أحكمت الفتل. الشزر: الفتل المحكم. أجنحت: مالت. السقيف: السقف. العضد: الجنب.

(٦) الدفاق: السريعة. العندل: الكبيرة الرأس. افرعت: ارتفعت. المعالى: صفة لموصوف محذوف وهو الظهر المرتفع.

تَلاقَــى، وأحيانــاً تَبــينُ كأنّهــا بَنــائِقُ غُــرٍّ فــي قمــيصٍ مُقَــدَّدِ[٢]
وأتْلَــعُ نَهّــاضٌ إذا صَــعّدَتْ بــه كسُــكّان بُوصِــيٍّ بدجْلَــةَ مُصْــعِد[٣]
وجُمْجُمَــةٌ مِثْــلُ العَــلاةِ كأنَّمــا وعَى المُلتَقَى منها إلى حَرْفِ مِبرَدِ[٤]
وخَــدٌّ كقِرْطــاسِ الشّــآمي ومِشْــفَرٌ كسِــبْتِ اليمــاني، قَــدُّهُ لــم يُجَــرَّدِ[٥]
وعَيْنَــانِ كالمــاوِيّتَينِ اســتَكَنَّتَا بكهْفَيْ حِجاجَيْ صخرةٍ قَلْت موردِ[٦]
طَحُــورانِ عُــوّارَ القــذى، فتراهُمــا كمَكْحُــولَتَيْ مَــذعورَةٍ أُمِّ فرقــد[٧]
وصــادِقَتا سَــمْعِ التــوجُّسِ للسُّــرى لِهَجْــسٍ خَفِــيٍّ أو لصَــوْتٍ مُنــدِّد[٨]

=

(١) العلوب: الأثر الباقي من الحزام الذي يُشَدّ عليها. السير: الحزام أو العنان. الموارد: مفردها المورد وهو الماء. الخلقاء: الملساء. القردد: الأرض الصعبة الكثيرة الحصى.

(٢) البنائق: مفردها البنيقة وهي عروة القميص أو دائرة في نحر الفرس.

(٣) الأتلع النهاض: العنق الطويل. السكان: مؤخرة السفينة. البوصي: السفينة الكبيرة. دجلة: النهر المعروف.

(٤) العلاة: السندان. الملتقى: طرف الجمجمة. المبرد: آلة حادة خشنة الجوانب.

(٥)القرطاس: الورق. المشفر للبعير كالشفه للإنسان. السبت: جلد البقر المدبوغ. وهنا المنسوب إلى اليمن.

(٦) الماويتان: مفردها الماوية وهي المرآة. الحجاج: العظم الذي يعلو العين. القلت: النقرة أو الحفرة في الحجر حيث يجتمع الماء.

(٧) الطحور: المبعد. العوّار والقذى: مرض يصيب العيون. الفرقد: الجؤذر أو ابن البقرة الوحشية.

(٨) صادقتا السمع: الأذنان. النوجس: الخوف والتنصت. السرى: مشي الليل. الهجس: الحركة. المندد: المرتفع.

مُؤَلَّتَــانِ تَعْــرِفُ العِتــقَ فِيهِمــا كســامِعَتَيْ شــاةٍ بحَوْمَــلَ مُفْــرَدِ(١)

وَأَرْوَعُ نَبّــاضٌ أَحَــذُّ مُلَمْلَــمٌ، كمِرداةِ صَخرٍ فـي صَفِيحٍ مُصَمَّدِ(٢)

وأَعْلَـمُ مَخـروتٌ مـن الأنـفِ مـارِنٌ عَتيـقٌ مَتـى تَـرجُمْ بـه الأرض تَـزدَدِ(٣)

في هذه اللوحة يرسم طرفة صورة بالغت الدقة والحرفية لناقته سواء في الصورة الداخلية أم الخارجية حيث لا يكتفي طرفة بالوصف الخارجي، بل ينفذ إلى عمق البنية الجسدية، كاشفًا عن خيالٍ شعري قادر على تشريح الجسد بمبضع الصورة البلاغية. فيجعل من قلبها مركزًا للإدراك والانفعال، إذ يصوّره قلبًا مرهف الحسّ، يرتاع لأقل مؤثر خارجي، لما فيه من فرط الذكاء، ومع ذلك فهو صلب، سريع الحركة، شديد التماسك، يشبّهه بصخرةٍ تُكسر بها الصخور، في صورة تجمع بين الخوف والقوة، والنباهة والمتانة . ويحوط هذا القلب أضلاع تشبه حجارة عراضًا، محكمة التثبيت، متراصّة كأنها جدار محكم، فيُصبح القلب حجَرًا صلدًا مستقرًّا بين حجارة عظيمة، في تشبيه يتسم بالدقة والصلابة المعمارية.

أما عظامها، فيشبهها بألواح التابوت المصفوفة على هيئة منتظمة، كأنها تسير على خطوط مرسومة تُحاكي الثوب المخطط، وتتعانق هذه الألواح وتتشابك، حتى تشكّل بنية معمارية متكاملة، تُشبه قنطرة رومية، بُنيت بعناية وإحكام، وأقسم صاحبها أن تظلّ قائمة حتى تُرفع وتُجصص بالصّاروج أو تُكسى

---

(١) المؤللتان: مثنى المؤللة وهي الحادة. حومل: مكان.

(٢) الأروع النبّاض: القلب الكثير الخوف. الأخذ: السريع. الململم: الصلب. المرادة: الصخرة الصلبة. الصفيح: الحجر المسطح. المصمّد: المحكم. والمعنى أن قلب الناقة يخاف عند أي حركة وهو كالصخرة بين أضلاع علاض مرصوغ رصفاً محكماً.

(٣) الأعلم: الذي شقت شفته العليا. المخروت: المثقوب. المارن: الأنف اللين. ترجم: ترمي. تزدد: تزيد سرعتها وبشتد سرها.

بالآجر. وتأتي طبقة اللحم المكتنز لتغطي هذه البنية العظمية، مانحة إياها طاقة حركية هائلة، إذ تصبح الناقة قادرة على العدو كأنها نعامة تفرّ من ظليم، تضرب في هيئتها لون الرماد وتميل إلى القتامة، في صورة تتسم بالحيوية والانطلاق .ويسهم في تعزيز هذه القوة الحيوانية ذنبها الطويل المتدلّي، المكسوّ بالشعر، والذي يشبه ريش جناحي نسر أبيض من الداخل، وكأنها تتطير بهما، فتضرب بهما على أخلاف مشدودة، تشبه قِربة بالية قد انقطع لبنها.

ويأتي الشاعر على تصوير الفخذين لتكتمل بناء الصورة، إذ يصوِّران كمصراعي باب قصر عالٍ مملّس، أو كدلوين متباعدين يحملهما سقّاء، إحداهما في يمينه والأخرى في شماله، فبان جنباه نتيجة تلك الحركة. وقد اكتسى جلد الفخذين بخشونة واضحة، ظهرت فيها آثار الأنساع، على هيئة خطوط بيضاء تشبه النقوش في الماء. ويُتمّ الشاعر هذه الصورة المتكاملة بجنبٍ صلب يشبه الصخرة الملساء، وخِلقةٍ تتسم بالقوة كالأرض الغليظة، في حين تبدو في حال عدْوها كأنها سَكّان سفينة تمخر عباب الماء، بانسيابية رشيقة تتبع من دقة التصميم ومرونة البنية. من ثم، فقد تمكّن طرفة من أن يخلق عبر التشبيه لوحة داخلية نابضة، لا تقلّ روعة عن ملامح الناقة الخارجية، مجسِّدًا بذلك قدرة فنية فريدة على الجمع بين علمية الوصف وجمالية الصورة.

فإذا رمنا الوقوف على صورة الرأس والوجه وما فيهما من أعضاء، وجدنا أن الشاعر يرسمها عبر سلسلة من التشبيهات الدقيقة التي تكشف عن إدراك بصري حاد، وحس تصويري بالغ. فالرأس تُشبَّه بجمجمة شديدة الصلابة، تكاد تكون كـ"العلاة" في قساوتها، حتى ليخيَّل إلينا أن طرفها قد اتصل بعظم يشبه "المبرد" في حدّته ومتانته. أما الخد، فيُشبه بالقرطاس لما فيه من انملاس ونعومة، في حين يشبَّه المِشفر بـ"السَّبْت" لما فيه من لين واستقامة في القطع . وعيناها تشبَّهان تارةً بمرآتين في صفائهما ونقائهما ولمعانهما، وتارةً بماءٍ صافٍ في قُلّتَين، للدلالة على نقاء اللون وعمق النظرة، بل تتجاوز الصورة التشبيه

بالماء إلى تشبيه آخر أكثر إيحاءً، إذ يشبّه عينيها بكهفين في غؤورهما، ويشبّه الحاجبين بصخرة في صلابتها، وكأنهما يطرحان القذى ويمنعان دخوله إلى داخل العين. ثم يبلغ طرفة الذروة في التشخيص عندما يشبّه عينيها بعيني بقرة وحشية قد أفزعها طارئ، فاشتد اضطرابها خوفًا على ولدها، وهو تشبيه نابض بالحياة، يحمّل الصورة أبعادًا وجدانية تضيف إلى بعدها الحسيّ بعدًا دراميًا.

كما يصف الأذنين بأنهما حادتان حِدّة الآلة، مما يدل على نجابة الفرس وفطنتها، ويشبههما بأذني ثور وحشي منفرد، للدلالة على حِدة السمع والتأهب الدائم. ومن خلال هذه السلسلة المتوالية من التشبيهات، يستطيع المتلقي أن يقف على صورة مفصّلة لملامح الرأس والوجه، كأنما هي لوحة مرسومة بريشة فنان دقيق، يصور كل جزء بأدق تفاصيله، حتى استوت أمامنا لوحة من أجود ما يكون في التصوير الشعري الجاهلي.

إن التشبيه في هذا المقطع السابق أدّى دورًا بالغ الأهمية في بناء هذه اللوحة الفنية المتكاملة، إذ بلغ عدد التشبيهات الواردة في هذا الوصف نحو عشرين تشبيهًا، استُمدّت من بيئات حضرية وبدوية، حتى بدا أن الشاعر قد غطّى في تصويره معظم أجزاء ناقته، من رأسها وما يحتويه من أعضاء، إلى يديها ورجليها، وجلدها وعظامها، وسرعتها وحركتها. ومن ثمّ، يمكن القول إن التشبيه قد تداخل – تداخلاً شبه كلي – في تكوين هذه الصورة الشعرية، ليشكّل نسيجًا تصويريًّا غنيًّا يجمع بين الدقة الحسية والعمق الرمزي.

لقد مثّل التشبيه حجر الزاوية في البناء التصويري عند شاعر العصر الجاهلي، ولا سيما شعراء المعلقات، لما له من أثر بالغ في تحويل المعنى المجرد إلى صورة حسية ملموسة، تقترب من إدراك المتلقي وتنسجم مع ذائقته وبيئته الذهنية والثقافية. وقد أسهم التشبيه في تسهيل تلقي الشعر وفهم مقاصده، عبر وسائط بيانية تتسم بالوضوح والاتساق مع معايير البلاغة العربية في تلك المرحلة. ويكفي أن نتأمل الكمّ الغزير من التشبيهات المتناثرة في أي معلقة

لنستدل على مدى مركزية هذا الأسلوب التصويري، وقيمته العالية في نظر أولئك الشعراء الذين جعلوا منه أداة فنية توازي الحقيقة وتحاكيها في آن.

ثالثًا: الاتكاء على الأبعاد الحسية.

شكَّلت البيئة الجغرافية ومظاهر الحياة اليومية للشاعر الجاهلي المعين الذي استقى منه صوره الشعرية، من خلال ما استلهمته حواسُّه من صور ومشاهدات ورؤى، واحتفظت به في ذاكرتها، لتندفع في تلك التجارب الشعورية التي يمرُّ بها الأديب؛ فتخرج في صور أدبية مرسومة بعناية فائقة، تعبّر عن مشاعره وأحاسيسه وأفكاره، لتمثّل تعبيرًا عن وعي الإنسان بذاته وبيئته، ودليلاً على علاقة الإنسان بمحيطه وتأمّله في واقعه.

على أن استلهام هذا المحيط الجغرافي للتعبير عن التجربة الشعورية، والتنفيث عن نفس الشاعر، وإخراج دفقاته الشعرية من خلال تلك الصور الحسية، لا يعني رداءة الصورة أو تسطيحها، أو قصرها على الشكل الخارجي بعيدًا عن أحاسيسه ومشاعره؛ بل على العكس من ذلك تمامًا، جاءت هذه الصورة الحسية تعبيرًا صادقًا عن نفس الشاعر، وما يختلجها من أحاسيس ومشاعر فيّاضة، من خلال هذا الواقع الذي عاشه الشاعر، وتقلب في أفراحه وأتراحه، فاستغل كل ما يمكن أن يعبّر عن تلك المشاعر وتلك الأحاسيس من صورٍ تتخايل أمام ناظريه.

ولعلّ من يطالع هذه المعلّقات، التي تشابهت ظاهريًّا في تشكيلها البنائي، من البدء بالأطلال وذكر الديار والمحبوبة، ووصف الرحلة، يُخيّل إليه تشابه تلك الصور؛ الأمر الذي قد يُعدّ تكرارًا نمطيًّا بألفاظ مختلفة، وهو ما يُعطي انطباعًا بوجود رؤية واحدة وصور متكررة في بنية الشعر الجاهلي عمومًا، والمعلّقات على وجه الخصوص. وهو أمر غير حقيقي؛ لأن المطالعة الجادّة تكشف لنا خلاف ذلك، فحتى في الموضوع الواحد داخل هذه المعلّقات تتباين تلك الصورُ شكلاً ولغةً ورسمًا، وإن استقت من معينٍ بيئيٍّ واحد؛ لتعبر عن تجربة شعورية

تخصّ الشاعر وحده، وتنقل لنا مشاعره في صدقٍ فنيٍّ يتناسب مع حالته. ولعلّ هذا ما يفرض علينا أن نأتي ببعض هذه النماذج المتفقة في الموضوع، لندلل على ذلك.

وتأتي معلقة امرئ القيس لتكون أولى الروائع الشعرية التي تستلهم العالم الخارجي بكل ما فيه من تنوع وتناقض، إذ تنبسط فيها الصور الشعرية بين أنماط ساكنة وأخرى متحركة، وتنهل من عناصر الطبيعة ومظاهر الحياة الجاهلية ما يندمج بتجربة الشاعر الذاتية والشعورية. وقد استطاع امرؤ القيس أن يجسد تلك العوالم تمثيلاً فنيًّا راقيًا، بحيث استطاع أن يمزج بين عناصر البيئة المختلفة في إطار شعري محكم، مما أضفى على نصه ثراء بصريًا ودلاليًا بالغ الكثافة. ومن أبلغ التمثيلات الفنية في هذه المعلقة، المقطع الذي يرسم فيه الشاعر ملامح الجمال الأنثوي كما تمثلت في المخيلة الجاهلية، حيث يقول[١]: الطويل

فلمّا أجزْنا ساحَةَ الحيّ وانْتَحَى ... بنا بطنُ خَبْتٍ ذي حِقَافٍ عقَنقَلِ[٢]

هَصَرْتُ بفَوْدَيْ رأسِها فتَمايَلَتْ ... عليّ هَضيمَ الكَشحِ رَيَّا الْمُخلخَلِ[٣]

مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءَ غيرُ مُفاضةٍ ... ترائبُها مَصْقُولَةٌ كالسَّجَنْجَلِ[٤]

---

(١) ديوان امرئ القيس، تح: عبد الرحمن المصطاوي، ط٢. دار المعرفة – بيروت، ١٤٢٥ هـ – ٢٠٠٤ م، ص٣٩ وما بعدها.

(٢) أجزنا: قطعنا. ساحة الحي: عرصته ورحبته. انتحى: مال. القفاف: ما ارتفع من الأرض وغلظ. العقنقل: الرمل المتعقد الداخل بعضه في بعض.

(٣) الهصر: الجذب. الفودان جانبا الرأس. تمايلت أي: مالت. هضيم الكشح: ضامر الكشح، والكشح: منقطع الأضلاع. ريّا: تأنيث الريان. المخلخل: موضع الخلخال من الساق.

(٤) المهفهفة: اللطيفة الخصر الضامرة البطن. المفاضة: المرأة العظيمة البطن المسترخية اللحم. الترائب جمع التريبة: وهي موضع القلادة من الصدر. السقل والصقل، بالسين الصاد: إزالة الصدأ والدنس وغيرهما. السجنجل: المرآة، لغة رومية عربتها العرب، وقيل =

كَبِكْـرِ الْمُقانـاةِ البَيَـاض بصُـفْرَةٍ غَـذَاها نَمِيـرُ الْمَـاء غيـرُ الْمُحَلَّـلِ[١]
تصُـدّ وتُبْـدي عـن أسـيلٍ وتَتَّقـي بنـاظرَةٍ مـن وَحـشِ وَجْـرَةَ مُطْفِـلِ[٢]
وَجِيـدٍ كَجِيـدِ الـرِّئْمِ لـيسَ بفـاحشٍ إذا هـــي نَصّـــتْهُ وَلا بِمُعَطَّـــلِ[٣]
وَفَـرْعٍ يَـزينُ الْمَـتنَ أَسْـوَدَ فَـاحِمٍ أثيـــتٍ كَقِنْـــوِ النخلـــةِ الْمُتَعَثْكِـــلِ[٤]
غـدائرُه مُسْتَشْـزِراتٌ إلـــى العُـــلا تَضِـلّ العِقَـاصُ فِـي مُثَنًّـى وَمُرْسَـلِ[٥]
وَكَشْـحٍ لطيـفٍ كالجـديلِ مُخَصَّـرٍ وَســـاقٍ كـــأنْبوبِ السّـــقيّ الْمُـــذَلَّلِ[٦]

=

بل هو قطع الذهب والفضة.

(١) البكر من كل صنف: ما لم يسبقه مثله. المقاناة: الخلط يقال: قانيت بين الشيئين إذا خلطت أحدهما بالآخر. النمير: الماء النامي في الجسد. المحلّل ذكر أنه من الحلول، وذكر أنه من الحل.

(٢) الصد والصدود: الإعراض والصد. الإبداء: الإظهار. الأسالة: امتداد وطول في الخد. لاتقاء: الحجز بين الشيئين.وجرة: موضع، الْمُطفِل: التي لها طفل.

(٣) الرئم: الظبي الأبيض الخالص البياض. النص: الرفع. الفاحش: ما جاوز القدر المحمود من كل شيء.

(٤) الفرع: الشعر التام. الفاحم: الشديد السواد. الأثيث: الكثير. والنخلة المتعثكلة: التي خرجت عثاكيلها أي: قنوانها.

(٥) الغدائر: جمع الغديرة: وهي الخصلة من الشعر، الاستشزار: الارتفاع. العقيصة: الخصلة المجموعة من الشعر.

(٦) الجديل: خطام يتخذ من الأدم، والجمع جدل. المخصر: الدقيق الوسط. الأنبوب: ما بين العقدتين من القصب وغيره، والجمع الأنابيب السَّقِيِّ ههنا: بمعنى المسقي كالجريح بمعنى المجروح، والْجَنِي بمعنى المجني.

يشهد هذا المقطع لامرئ القيس ببراعة فنية متقدمة ومهارة شعرية رفيعة، تبرر استحقاقه للقب "الوصاف الأول"[1]؛ حيث يصور في هذا المقطع إحدى مغامراته العاطفية، كاشفًا عن رحلته الجريئة نحو محبوبته، والتي تنتهي بوصوله إلى موضع آمن بعيد عن أعين الرقباء. وقد استهل هذا التصوير بقوله: "**انتخى بنا بطن خبت ذي حقافٍ عقنقل**"، وهي مفردات توحي بالسكون والعزلة، تشكل فضاء شعريًا ينطوي على شعور بالطمأنينة والاختلاء. ويُعد هذا الجو الهادئ تمهيدًا دلاليًا لما سيأتي من مشاهد لاحقة، يستثمرها الشاعر ليرسم صورة حسية لمحبوبته، تتكامل فيها الرؤية الجسدية مع الانفعال العاطفي، في بنية وصفية مشحونة بالإيحاء والتكثيف الفني.

وتلعب ثنائية التضاد دورًا جوهريًا في تشكيل صورة المرأة في شعر امرئ القيس، إذ يستثمر الشاعر هذا الأسلوب لخلق توازن جمالي يكشف عن ذائقة فنية رفيعة في تصوير الجسد الأنثوي، حيث جمع الشاعر بين "**هضيم الكشح**" و"**ريا المخلخل**"؛ ليبرز مفارقة ضدية تهدف إلى التركيز على هذا البعد الجسماني المهم في مقاييس الجمالي في تلك البيئة من خلال الجمع بين الضدين في مخيلة المتلقي ما بين ضمور الخصر الذي يقابله امتلاء في الساق، وهي مفارقة تنطوي على رؤية جمالية راسخة في الثقافة الجاهلية، لا تزال تجد امتدادًا لها في معايير الجمال المعاصر، وهي صورة تهدف إلى إبراز نموذج أنثوي مثالي يتناغم فيه التكوين الجسدي مع الرغبة الذكورية المضمرة.

ويتابع الشاعر هذا البناء الجمالي بتكثيف أوصافه، منتقلاً من التضاد إلى التناسق، ليقدّم معادلاً شعريًا للجمال الكامل، حيث يصف محبوبته بعبارة:

(١) شرح المعلقات السبع، الزوزني، ط١. دار احياء التراث العربي، ١٤٢٣هـ – ٢٠٠٢ م، ص٣٣.

"**مهفهفة بيضاء غير مفاضة، ترائبها مصقولة كالسنجنجل.**"، ففي هذا البيت تتجلى ملامح الانسجام الجسدي: خفة القوام، بياض البشرة، ونقاء الترائب ولمعانها، في صور تنأى عن كل ما يشوب الجمال من ترهل أو غموض، مما يجعل من المرأة كيانًا متكاملاً من التناسق والصفاء، يجمع بين الصفات الجسدية المثالية والإشراق الحسي الذي يرغبه المتلقي الجاهلي.

وتكتمل البنية الدلالية للصورة الشعرية عند امرئ القيس حين يلجأ إلى توظيف التصوير اللوني بوصفه أداة جمالية تستثير حاسة البصر وتعمّق أثر الصورة في وجدان المتلقي. ففي رسمه للون بشرة المحبوبة، يستحضر الشاعر صورة درة فريدة تستقر في قلب صدفة بيضاء، امتزج بياضها بشيء من الصفرة، وهي صفرة ناعمة لا تشوب النقاء، بل تزيده فتنة وجاذبية، إضافة إلى أن هذه الدرة بعيدة عن أيدي الناس لقُعودها في أعماق البحر، في إشارة إلى الطهر والعفاف والندرة، موحية بخصوصية المحبوبة وعلوّ شأنها.

ويمضي الشاعر في هذا التشكيل الفني ليقارنها كذلك بـ"**بيبص النعام**"، حيث صور لون المحبوبة بلون النعام ذات اللون الأبيض المشوب بصفرة خفيفة، والبياض الذي شابته صفرة أحسن ألوان النساء في الذائقة الجاهلية[١]، ما يضفي على الصورة بُعدًا ثقافيًا وجماليًا معًا. غير أن الشاعر لا يكتفي برسم هذا اللون دون أن يدلنا على منبعه وأصله، فقد اكتسب هذا اللون غذاءه من ماء عذب صاف، في تلميح إلى نقاء الأصل، وشفافية الروح، وكأن الجمال الخارجي انعكاس لطهارة داخلية تنبع من صفاء الطبيعة نفسها.

وينسج امرؤ القيس في هذا المقطع صورة مشحونة بالحركة والتوتر العاطفي، تتأرجح ما بين الإقبال والإعراض، وما بين الجذب والاحتراز في قوله:

(١)شرح المعلقات السبع، الزوزني، ص٥٣.

"**تصُدّ وتُبْدي عن أسيلٍ وتتَّقي... بناظرةٍ من وَحشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ**"، مما يضفي على المرأة هالة من الإغواء الرقيق والمراوغة الفاتنة. فالمحبوبة لا تمنح حضورها دفعة واحدة، بل تنسحب بحذر، وتدنو بتردد، في حركة تشي بالرغبة المكتومة، وتجعل من اقتراب الشاعر منها رغبة مضاعفة. وتزداد هذه الصورة تشويقًا حين يصفها بأنها تولي خدّها ناحيته، وتلقي عليه نظرة تشبه نظرة ظبية نحو أطفالها، نظرة مفعمة بالحنان والعطف، في لحظة يتكامل فيها الجمال مع الشعور الإنساني، فتغدو في أبهى تجلياتها.

هذه النظرة الحانية تستدعي في مخيلة الشاعر صورة الظبية، كرمز تقليدي للجمال الرشيق والبراءة، فيستعير منها جيدها ليصف رقبة محبوبته، لكنه لا يكتفي بهذا التصوير الطبيعي، بل يعمّقه بتزيين الجيد بالحليّ والجواهر، مما يضفي على الصورة بعدًا احتفاليًا من الفخامة والبهاء. ومع ذلك، يظل الشاعر واعيًا بمقتضيات الذوق الجمالي، فيستدرك بقوله: "**وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش**"، ليضع حدودًا دقيقة تمنع الصورة من الانزلاق إلى المبالغة أو الابتذال، فيحافظ بذلك على توازن الصورة بين التوهج الحسي والسمو الجمالي، ومن ثم، تتكامل ملامح المرأة المثلى في وجدان الشاعر، بوصفها تجسيدًا للجمال المنضبط، والرقة المشبعة بالتحفظ النبيل.

ولا يدع امرؤ القيس مقومًا من مقوّمات الجمال الأنثوي أو باعثًا من بواعث الفتنة إلا ويستحضره في محبوبته، مقدمًا إياه في تصعيد شعري متدرج، يبدأ من تفاصيل الخصر الضامر، وينتهي عند صورة الشعر، كما في قوله: "**وفرعٍ يزين المتنَ أسودَ فاحمٍ، أَثيثٍ كقِنوِ النخلةِ المتعثكلِ.**" ويكثّف الشاعر في هذا البيت دلالات الإغواء الأنثوي، من خلال استحضار صورة شعر أسودَ كثيف، ينسدل على المتن كالسيل، ويتماوج في الهواء، فيبعث عبقه إلى قلب امرئ القيس، لا إلى أنفه فقط، في إشارة إلى أثره العميق والداخلي.

ويتعانق في هذا المشهد البصري لونان متقابلان: سواد الشعر وصفاء الجيد، في تشكيل لوني ساحر، يعززه تشبيه الشعر بـ"**قنو النخلة المتعثكل**"، بما يحمله من دلالة على الامتلاء والنضج والثراء الحسي. وهنا لا يكتفي الشاعر بمجرد تشبيه المحسوس بالمحسوس، بل يسعى إلى توليد إشارات دلالية موحية، تعبّر عن مدى ما تمتلكه هذه المرأة من فتنة آسرة وغواية متكاملة، كانت كفيلة بأن تستحوذ على لُبّه وتملأ وجدانه.

وفي التفاتة فنية خاطفة، يحوّل الشاعر عدسة خياله من شعر المرأة إلى كشحها الضامر، فيرسم صورة دقيقة يتداخل فيها الجمالي بالحسي، حيث يشبه هذا الكشح بخِطام من الأدم، دلالة على النحافة والشدّة. ثم ينحدر البصر الشعري إلى الساق، فيجد فيها صفاء اللون ورقّته، مشبّهًا إياها بأنابيب البردي التي تمتد بين نخلٍ وارفة تظلها أغصانها. وليس هذا التصوير إلا مشروطًا بصفاء اللون ونقاء المظهر، وهما شرطان يحققان عند الشاعر الذروة الجمالية التي يتطلّع إليها. ومن ثم، يكون امرؤ القيس قد استوفى عناصر الجمال الأنثوي في صورة تصاعدية شاملة، تدرّج فيها من الرأس حتى أسفل الجسد، جامعًا بين اللوني والحسي والبصري والحركي في تكوين مشهدي دقيق، يكشف عن ذائقة شعرية متقدمة، وقدرة على تطويع الصورة لخدمة المعنى والدلالة.

ثم يواصل امرؤ القيس بناء صورته المتكاملة لمحبوبته، منتقلاً بعدسة خياله من المظاهر الحسية إلى الصفات المعنوية، فيرسم ملامح امرأة مترفة، مخدومة لا خادمة، تستيقظ ضُحى وقد كُفيت مؤونة السعي، في إشارة إلى ما تحيا فيه من نعيم ورفاه. وتبلغ المبالغة ذروتها حين يجعل فراشها يتضوع بعبق

المسك، قبل جسدها الذي امتصّ رائحته حتى غدا هو ذاته مصدرًا للعطر، في مشهد يفيض دلالات على الترف والدلال. فيقول[١]: الطويل

وتُضْحِي فتيتُ الْمِسكِ فوق نؤومُ الضحى لم تَنْتَطِقْ عن تفضّلِ[٢]

وتَعْطو برَخْصٍ غيرِ شَثْنٍ كأنَّهُ أساريعُ ظبْيٍ أوْ مساويكُ إسْحِلِ[٣]

تُضيءُ الظَّلامَ بالعِشاءِ كأنَّها مَنَارَةُ مُمْسَى راهبٍ مُتَبَتِّلِ[٤]

إلى مِثْلِها يَرْنو الْحَليمُ، صَبَابَةً إذا ما اسبكَرّت بين درْعٍ، ومِجْوَلِ[٥]

ويغتنم الشاعر هذه اللحظة ليمزج بين العطاء المرتبط بترفها، ووصف يدها الناعمة المستوية، في قوله: "**وتعطو برَخصٍ غيرِ شثنٍ كأنَّهُ ... أساريعُ ظبْيٍ أوْ مساويكُ إسْحِلِ**."وهنا يجمع الشاعر بين دلالة معنوية متعلقة بالسخاء، ووصف حسي ملموس لليد، ليحقق بذلك تمازجًا فنيًا بين التجريد والمحسوس، يعمّق من أثر الصورة في النفس. ويبلغ هذا الجمال ذروته حين تتحول المرأة إلى ضياء يبدد الظلمة حيثما حلّت، فكأنها منارة عابد متبتل لا ينقطع نورها بطول

(١) ديوان امرئ القيس، ص٤٤.

(٢) الإضحاء: مصادفة الضحى، وقد يكون بمعنى الصيرورة أيضًا. الفتيت والفتات: اسم لدقائق الشيء الحاصل بالفَتِّ. لم تنتطق عن تفضل، أي بعد تفضل. والتفضل: لبس الفضلة، وهي ثوب واحد يلبس للخفة في العمل.

(٣) العطو: التناول. الرخص: اللين الناعم. الشثن: الغليظ الكز. الأسروع واليسروع وقد شن شثونة دود يكون في البقل والأماكن الندية، تشبه أنامل النساء به، والجمع الأساريع واليساريع. ظبي: موضع بعينه. المساويك جمع المسواك. الإسحل: شجرة تدق أغصانها في استواء، تشبه الأصابع بها في الدقة والاستواء.

(٤) المنارة: المسرجة. الممسى: بمعنى: الإمساء والوقت جميعًا. المتبتل: المنقطع إلى الله بنيته وعمله.

(٥) الاسبكرار: الطول والامتداد. الدرع: هو قميص المرأة، وهو مذكر، ودرع الحديد مؤنثة، والجمع أدرع ودروع. الْمِجْوَل: ثوب تلبسه الجارية الصغيرة.

عبادته وقيام ليله، وهو تشبيه يستبطن البعد الروحي رغم الحضور الحسي. ومن ثم، تتجاوز هذه المرأة حدود الوصف العابر، لتغدو أمنية كل طالب، ومبتغى كل قلب مشرئب إلى الجمال الكامل في هيئته ومكنونه.

لقد تمكّن امرؤ القيس من تطويع العالم الخارجي، بما فيه من عناصر الطبيعة وتضاريس البيئة الجغرافية المتناقضة، ليحولها إلى خامة فنية يصوغ منها لوحته الشعرية. فبمهارة الفنان البصير، نسج صورة حسية متناسقة الظلال والألوان، واضحة المعالم، تتجاوز حدود الوصف المباشر إلى بناء مشهدي مكتمل، كأنما هي لوحة مرسومة بريشة، لا بالأصباغ، بل بالكلمات والألفاظ. ومن خلال هذا التشكيل اللفظي، استطاع أن يعكس ملامح الجمال كما تصوّرتها الثقافة الجاهلية، ويعيد إنتاجها فنًّا نابضًا بالحس والدلالة.

ومن بين اللوحات البديعة التي تنصهر فيها عناصر الطبيعة مع التجربة الشعورية للشاعر، ما ورد في معلقة طرفة بن العبد، حيث تتولد من هذا الامتزاج لوحة فنية غنية بالدلالات، مفعمة بالإيحاءات، كاشفة عن أعماق الذات الشعرية. ففي أحد مقاطع المعلقة، يرسم طرفة صورة المحبوبة من خلال تصويرها بظبي يتسم بجماله الأخّاذ ورشاقته المتوثبة، مستحضرًا بذلك مشهدًا غزليًا نابضًا بالحركة والجمال الطبيعي، يعكس رؤية الشاعر للحسن بوصفه امتدادًا للطبيعة المدهشة. ويتجلى هذا التشكيل الشعري في قوله[١]: الطويل

وَفِي الْحَيّ أحوَى ينفضُ الْمَرْدَ شادنٌ مُظاهرُ سِمْطَيْ لُؤْلُؤٍ وزَبَرْجَدِ[٢]

(١) ديوان طرفة بن العبد، طَرَفَة بن العَبْد، تح: مهدي محمد ناصر الدين، ط٣. دار الكتب العلمية، ١٤٢٣ هـ – ٢٠٠٢ م، ص٢٠.

(٢) الأحوى: الذي في شفتيه سمرة. والشادن أحوى لشدة سواد أجفانه ومقلتيه. وينفض المرد صفة أحوى. الشادن: الغزال الذي قوي واستغنى عن أمه. المظاهر الذي لبس ثوبًا فوق =

خَـــذولٌ تُرَاعِـــي رَبْرَبًـــا بِخَميلَـــةٍ تَنَـــاوَلُ أَطْـــرَافَ البَريـــرِ وَتَرْتَـــدِي(١)
وَتَبْسِـــمُ عـــن أَلْمَـــى كـــأنّ مُنَـــوّرًا تَخَلّـــلَ حُـــرّ الرّمْـــلِ دِعْـــصٍ لـــه نَـــدِ(٢)
سَـــقَتْهُ إيـــاةُ الشّـــمْسِ إلَّا لِثاتِـــهِ أُسِـــفّ وَلَـــمْ تَكْـــدِمْ عَليـــهِ بِإثْمِـــدِ(٣)
وَوَجـــهٍ كـــأنّ الشَّـــمس أَلْقَـــتْ رِداءهـــا عَلَيْـــهِ نَقَـــيّ اللّـــوْنِ لَـــمْ يَتَخَـــدّدِ(٤)

في هذا المشهد الغزلي، يستعير طرفة بن العبد من عالم الغزل أروع مظاهر الفتنة الأنثوية، فيصوّر معشوقته من خلال ملامح جمالية حسية تتجلى في كحل العينين، وسمرة الشفتين، وحسن الجيد، لتعكس صورة امرأة استعارت من الظبي رشاقته وخفة حركته وانسياب مشيته وتكامل أعضائه. هذه الصورة الموحية لا تقتصر على المظهر الخارجي فحسب، بل تفيض بإيحاءات بصرية حركية توحي بانسجام الجسد وتناسقه، وتمنح الأنثى فتنة مركبة تمزج بين الجمال الطبيعي والحركة الساحرة. غير أن هذه المرأة تفوق الظبي جمالاً حين تُوصف بأنها ترتدي عقدين فاخرين من اللؤلؤ والزبرجد، في قوله: "**مُظاهِرُ سِمْطَيْ لُؤْلُؤ**

=

ثوب أو درعًا فوق درع أو عقدًا فوق عقد. السمط: الخيط الذي نظمت فيه الجواهر.

(١) خذول: أي خذلت أولادها. تراعي ربربًا. أي ترعى معه. الربرب: القطيع من الظباء وبقر الوحش. الخميلة: رملة منبتة. البرير: ثمر الأراك المدرك البالغ، الواحدة بريرة، الارتداء والتردي: لبس الرداء.

(٢) الألمى: الذي يضرب لون شفتيه إلى السواد. كأن منورًا يعني أقحوانًا منورًا، فحذف الموصوف اجتزاء بدلالة الصفة عليه. نوَّر النبت إذا خرج نوره فهو مُنوّر. حر كل شيء: خالصه. الدعص: الكثيب من الرمل، والجمع الأدعاص. الندى يكون دون الابتلال، والفعل ندي يندى ندى، وندَّيته تندية.

(٣) إياة الشمس وإياها: شعاعها. اللثة: مغرز الأسنان، والجمع اللثات. الإسفاف: إفعال من سففت الشيء أسفه سفًّا. الإثمد: الكحل. الكدم: العض.

(٤) التخدد: التشنج والتغضن.

وزَبَرْجَدِ"، وهو ما يضفي عليها مزية إضافية من التأنق والرقي، ويدمج بين فتنة الطبيعة وبذخ الزينة، لتغدو صورة المرأة مزيجًا بين البرّيّ والمترف، بين العفويّ والمصنوع، في تكوين جمالي متكامل.

ولمزيدٍ من الإيحاء بفتنتها، يسترسل الشاعر في رسم صورة هذا الغزال – الصورة الرمزية للمرأة – وقد انضمّ إلى صويحباته في مرعى خصيب، يفيض بالماء والغذاء، في مشهدٍ يوحي بالعناية بالنفس والرفاه الجسدي، وكأنّ الجمال لا يكتمل إلا حين يُغذّى من بيئةٍ طبيعيةٍ صافية. وتتجلى ذروة الصورة في قوله: "**تَنَاوَلُ أَطْرَافَ البَرِيرِ وَتَرْتَدِي**"، حيث لا يُراد بها مجرد حركة ظبية تتناول طعامها، بل هي لحظة بصرية مشبعة بالرشاقة والنعومة، توحي بأناقة عنقٍ ممدود، وجسد ينحني بانسياب ورفق، وهي صورة لا تُجسّد فعلا سطحيًّا، بل تنقل إحساسًا رقيقًا بالجمال الآسر، حيث يتحوّل الغذاء إلى مشهد فني، والبرير إلى وشاح طبيعي ترتديه الظبية، ومن ثم، تتجاوز الصورة وظيفة الوصف، لتغدو فعلاً جماليًّا يستحوذ على لُبّ المتلقي بحساسيته الفنية ورقّته الشعورية.

ويبدو أن فتنة هاتين الشفَتين قد استحوذت على لُبّ الشاعر، حتى راح يركّز عدسته الشعريّة ليلتقط أدقّ مظاهر الجمال فيهما. ففي مشهدٍ تصويري بالغ الدقة، يرصد الشاعر ابتسامة المحبوبة، وقد افترّت عن ثغرٍ ألميّ الشفتين، حيث يتعانق السواد المائل إلى الحمرة في الشفتين مع إشراق الثغر وبياضه، ليخلقا معًا لوحة لونية آسرة، تتجلى فيها فتنة الضدية الجمالية بين العتمة والنور، بين الدفء والصفاء. ويبلغ الشاعر ذروة الإبداع حين يستحضر تشبيهًا بديعًا قائلاً: "**وتبسم عن ألمي كأن منورًا... تخلل حر الرمل دعص له ندِّ**"، إذ يصور إشراق الثغر بزهرة الأقحوان وقد نبتت من بين كثيب رملي نديّ لم تمسّه يد، ولم يختلط بالتراب. وهو مشهد لا يقتصر على الوصف، بل ينقل جوهر الجمال في أبعاده الرمزية: النقاء، والأصالة، والرطوبة الطبيعية التي تشير إلى الحياة والتجدد، إذ ليس الأقحوان في هذه الصورة مجرد زهرة، بل رمز للضياء الذاتي والبهاء

المترسّخ في الطبيعة، كما أن "ندى الدعص" يمنح الصورة لمسة حسية ملموسة، تقابل رطوبة الشفتين ونداوة الريق، ليغدو الثغر امتدادًا طبيعيًا للزهرة، والشفتان امتدادًا للرمل الندي. ومن ثم، تتعانق مكوّنات الجسد والبيئة في صورة شعرية فريدة، تتداخل فيها العناصر الحسية لتجعل من هذا المشهد بؤرةً متألقة للجمال الكامن في التفاصيل.

ولا يغفل الشاعر بعدسته الشعرية عن التقاط أدقّ معالم الجمال، لا سيما في وجه المرأة، بوصفه أول ما تقع عليه العين، وأول بُعدٍ جمالي يأسر المتلقي بأثره الحسي والنفسي. ومن ثم، يجعل طرفة بن العبد من الشمس ذاتها أمًّا مانحة، تُهدي وجه المحبوبة نورها وتفيض عليه إشراقها، في قوله: "**سقته إياة الشمس**"، وهو تصوير ينضح بالحنان والعطاء، وتربط بين الجمال الأنثوي وبين الضوء الكوني في أنقى صوره. غير أن الشاعر، بدقة حسه وحرصه على ضبط توازن الصورة، يستثني اللثة من هذا الإشراق، في قوله: "**إلا لثاتـه**"، وكأنما ضوء الشمس توقف عند حدود الفم، ولم يتجاوزه، ليُبقي على غموض الفم وسحره، موطن السرّ وحرمة الجمال التي لا تُكشف.

وعلى الرغم من شيوع الزينة في عادات النساء، لما لها من أثر في إبراز مفاتن الوجه، فإن محبوبة الشاعر لا تحتاج إلى ذلك؛ فجمالها لا يستند إلى المساحيق ولا يتكئ على الاصطناع، بل يفيض من طبيعتها النقية. يقول: "**أُسِفَّ ولم تكدم عليه بإثمد**"، مشيرًا إلى أن الكحل – رغم كونه رمزًا تقليديًا للزينة – لم يُبالغ فيه، ولم يُخفِ الملامح، بل بدا وكأنه اكتفى بالإطلالة من بعيد، احترامًا لهذا الجمال الفطري الذي يأبى الإضافة. ومن ثم، قد استطاع الشاعر أن يرسم بُعدين متكاملين للجمال الأنثوي: الأول أنه جمال مستمد من عطاء الطبيعة، نقيّ، صادق، غير مفتعل، والثاني أنه جمال متعالٍ عن التكلّف، يلمع من الداخل ولا ينتظر ما يُضاف إليه.

وفي ختام هذا المشهد البصري الآسر، يبلغ طرفة قمة التوهّج الفني، فيرسم وجه المحبوبة لا كملمح جسدي، بل كمرآة كونية، أو سطح سماوي مشعّ، بقوله: "**كأنّ الشمس ألقت رداءها عليه.**"، وكأن الشمس ليست مجرد مصدر ضوء، بل صارت كائنًا واعيًا، ينتقي هذا الوجه دون سواه، ويلبسه رداءها النوراني، في تصوير مكثف يُضفي على وجه المحبوبة مسحة من القداسة والتفرّد. وكأن الضوء لم يُبعثر فوقه بعشوائية، بل أُهدي له، واحتواه برقة ونعمة.

ولتأكيد إشراق هذا الوجه وصفائه، يثير طرفة في المتلقي حاسة البصر، فيدعونا إلى تأمّل اللون ذاته بوصفه تجليًا للجمال، في قوله: "**نقيّ اللون**"، وهي عبارة موحية بالصفاء الخالص، الخالي من أي شائبة أو كدر. إنه لون صافٍ في ذاته، لا يخالطه غموض ولا تعتريه ظلال، بل يشعّ بوضوح وطمأنينة. ويُعزز الشاعر هذا الصفاء بوصف آخر أكثر دقة، حين يقول: "**لم يتخدّد**"، أي لم تظهر على وجهه خطوط أو تجاعيد أو آثار تُنقص من بهائه، وكأن الزمن لم يمرّ به وقد جمع النقاء مع الشباب الدائم، والنعومة مع الاستقرار، في صورة تنأى عن المادة وتقترب من المثال. إنه وجه متعالٍ عن التغير، لا يحمل بصمة الزمن، ولا تطرأ عليه عوامل الفناء، بل يُشعّ كما تشعّ الكواكب الثابتة في أفلاكها، فيكون الجمال فيه أزليًا، خالدًا، لا يبهت ولا يُدركه الاضمحلال.

ويتضافر البيتان الأخيران في هذه اللوحة الشعرية لتجلية ثنائية كبرى في رسم صورة المرأة، تُعلي من شأن الجمال الطبيعي وتمنحه بعدًا كونيًّا متجاوزًا. فالمحور الأول يتمثل في أن الجمال هنا فطري لا يحتاج إلى زينة، كما تبيّن في امتناع الكحل عن حجب صفاء الملامح أو التدخل في طبيعتها؛ فالكحل – رمز الزينة الأنثوية – لم يكد يُستعمل، وكأنما الجمال رفض أيّ إضافة قد تشوش إشراقه الصافي. أما المحور الثاني، فهو أن هذا الجمال لا يعتمد على الضوء الخارجي فحسب، بل يفيض من الداخل، كما يتجلى في تشبيه الوجه برداء الشمس، حيث يبدو الوجه وقد اكتسى إشراقًا ذاتيًّا يجعله منبعًا للنور، لا مجرد

سطحٍ يعكسه. ومن ثم، تتجسد في وجه المحبوبة صورة جمالية فريدة، يلتقي فيها حسّ الأرض ببهاء السماء، وتتداخل فيها عناصر الضوء والطبيعة والزمن لتصنع كيانًا مشرقًا لا يتغير، جماله ليس زخرفة جسدية عابرة، بل تجلٍّ دائم ومكاشفة روحية، تجعل من الوجه مرآة للصفاء والخلود معًا.

ومن أجمل اللوحات الغزلية التي خلدها الشعر الجاهلي، تلك اللوحة البديعة التي رسمها عنترة بن شداد لمحبوبته، مستعيرًا من البيئة المحيطة عناصرها الطبيعية المتناغمة، ليكشف عبرها عن جمالها الآسر، في صورة حسية بصرية وحركية تنبض بالحياة. إذ لا يكتفي الشاعر بوصف مفاتن المحبوبة مباشرة، بل يتراءى هذا الجمال للمتلقي كما لو كان مشهدًا كونيًّا متكامل الأركان، تتحرك فيه الطبيعة وتهمس عناصرها، ويضيء فيه الجمال من خلال التآلف العميق بين الأنثى والكون من حولها. غير أن الصورة الشعرية هنا لا تقف عند حدود المحاكاة، بل تكتسب بُعدًا دلاليًا وجماليًا فريدًا، حين تتجاوز الوصف الحسي إلى خلق حالة فريدة، يُصبح فيها الجمال لغةً كونية، وتجليًا للانسجام بين الجسد والبيئة. فيقول[1]:الكامل

إِذْ تَسْتَبِيكَ بِذي غُرُوبٍ وَاضِحٍ عَذْبٍ مُقَبَّلُهُ لَذِيذِ الْمَطْعَمِ[2]

وَكَأَنّ فَارَةَ تَاجِرٍ بِقَسِيمَةٍ سَبَقَتْ عَوَارِضَهَا إِلَيكَ مِن الفَمِ[3]

أَوْ رَوْضَةً أُنُفًا تَضَمّن نَبْتَهَا غَيْثٌ قَلِيلُ الدِّمْنِ لَيسَ بِمَعْلَمِ[4]

---

(١) ديوان عنترة بن شداد، عنترة بن شداد، حمدو وطاس، ط٢. دار المعرفة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤ ، ص١٢/ ١٣.

(٢) الاستباء والسبي واحد. غرب كل شيء: حدّه والجمع غُروب، الوضوح: البياض. المقبل: موضع التقبل. المطعم: الطعم.

(٣) التاجر: العطار. القسامة: الحسن والصباحة، العوارض من الأسنان معروفة.

(٤) روضة أُنُف: لم ترع بعد. الدِّمَن والدِّمْن: جمع دمنة وهي السرجين الزبل.

جَـادَتْ عَلَيْـهِ كُـلُّ بِكْـرٍ حُـرَّةٍ فَتَـرَكْنَ كُـلَّ قَـرَارَةٍ كالـدِّرْهَمِ[١]
سَـحًّا وَتَسْـكابًا فَكُـلَّ عَشِـيّةٍ يَجْـرِي عَلَيهَـا الْمَـاءُ لَـمْ يَتَصَـرّمِ[٢]
وَخَـلا الـذُّبابُ بِهَـا فَلَـيْسَ بِبَـارِحٍ غَـرِدًا كَفِعْـلِ الشَّـارِبِ الْمُتَـرَنِّمِ[٣]
هَزِجًـا يَحُـكّ ذِرَاعَـهُ بِذِرَاعِـهِ قَـدْحَ الْمُكِـبّ عَلَـى الزّنَـادِ الأَجْـذَمِ[٤]
تُمْسِـي وَتُصْبِحُ فَـوْقَ ظَهْرِ حشيّةٍ وَأَبِيـتُ فَـوْقَ سَـرَاةِ أَدهَـمَ مُلْجِـمِ[٥]

يستهل عنترة هذه الأبيات بصوغ مشهد شعري كثيف ينسج فيه لوحة فنية محكمة التكوين، تتنقل بانسياب دلالي من صورة إلى أخرى، حتى تستقر في هيئة بنائية متماسكة تتجلى فيها علامات التناسق والتكامل الجمالي. ويعتمد الشاعر في تشكيل هذه اللوحة على طاقات الصورة الحسية المتولدة من البيئة المعيشة، فيستدعي فم المحبوبة بوصفه رمزًا من رموز الفتنة الجمالية ومصدرًا لإغواء الحواس، كما يتجلى في قوله: "**إذ تستبيك بذي غروبٍ واضحٍ، عذبٍ مقبّلـه لذيـذِ المطعم.**" ففي هذا الموضع، تتضافر حاستا البصر والذوق في استيعاب جمال هذا العضو، حيث لا يقتصر التلقي الجمالي على الإدراك البصري وحده، بل ينفتح على ذائقة حسية مركبة تؤسس لصورة متعددة الأبعاد. فالفم ليس مجرد موضع جمالي منفصل، بل مجال لتداخل الحواس وانصهارها في لحظة تذوق شعري تنفتح فيها الذات المتلقية على انفعال وجداني يتجاوز حدود الوصف الحسي، لينبثق عنه شعور داخلي تشارك فيه الحواس بتواشج فني

(١) البَكر من السحاب: السابق مطره. الحُرَّة: الخالصة من البرد والريح.
(٢) السَّحُّ: الصّب والانصباب جميعًا. التسكاب: السكب. التصرم: الانقطاع.
(٣) البراح: الزوال. التغريد: التصويت. الترنم: ترديد الصوت بضرب من التلحين.
(٤) هزجًا: مصوّتًا. المكب: المقبل على الشيء. الأجذم: الناقص اليد.
(٥) السراة: أعلى الظهر.

دقيق، ما يجعل من المشهد تجربة حسية كاملة تتجاوز السطح إلى عمق التلقي العاطفي والجمالي.

وتتنامى الصورة الفنية في المقطع الشعري لتنتقل من توصيف الفم بوصفه مظهرًا خارجيًا للجمال إلى تصوير أكثر تعقيدًا وحسية يتمثل في ريق المحبوبة، حيث تتسع الحقول الإدراكية لتشمل ثلاث حواس رئيسة: البصر، والشم، والتذوق. ففي قوله: "**كأن ريقها فارة تاجر بقسيمة**"، يوظف عنترة تشبيهًا مركبًا يُجسد فيه نكهة الفم على هيئة طيب نفيس أو سلعة فاخرة يعرضها تاجر وسيم المظهر، وهي صورة تتعدى مجازها الحسي إلى بُعد رمزي دالّ على الجاذبية والفرادة.

ويغدو هذا التشبيه محمّلاً بطاقة إيحائية عالية، إذ لا يُستحضَر العطر بوصفه رائحة فحسب، بل بصفته تجربة حسية متكاملة تتجاوز الحاسة المفردة لتخلق تداخلاً دقيقًا بين العطر والمذاق والنظر، كما يدل على ذلك قوله: "**سبقت عوارضها إليك من الفم**" فالعطر يسبق الصورة، والنكهة تسبق اللقاء، في إشارة إلى فتنة تتعدى الجسد إلى حضور طاغٍ يشبه العطر في انتشاره وتأثيره. وفي هذا التداخل بين الحواس، لا يعود ريق المرأة مجرد سائلٍ جسدي، بل يتحول إلى كيان جمالي يتماهى فيه الجسد مع الفخامة والعطر، حتى تغدو المرأة ذاتها أيقونة للترف الحسي، وبضاعة متقنة الصنع نادرة الوجود، في تمازج يُعبّر عن مكانتها الفاتنة في وعي الشاعر، وعن قدرة الصورة الشعرية على تمثيل الجمال بوصفه تجربة كونية حسية وعاطفية معًا.

ومن أجل تعميق المشهد التصويري وتكثيف رموزه، يعمد عنترة إلى توسيع الحقل الدلالي للصورة عبر استدعاء الطبيعة بوصفها مرآة للجمال الأنثوي، فيرسم ملامح فم الحبيبة أو عبيرها العطر بروضة بكْر لم تطأها قدم، ولا دنّستها مواشٍ، نديّة غضة، يانع نباتها، نشأ من مطر حديث، نقيّ لم يخالطه أثر. إن الشاعر لا يكتفي بتشجير الصورة، بل يظلّلها بألوان الطبيعة الأولى، ليستبطن

عبر هذا الامتزاج بعدًا عذريًا نقيًّا، يجعل من المحبوبة أرضًا خصبة تُشبه البدايات الأولى في طهارتها، وخصوبتها، وحيويتها.

وهكذا يتجاوز عنترة توصيف الجمال إلى تأسيس رؤية جمالية تؤمن بأن الجمال الأسمى هو ذاك الذي لم يُدنّس بعد، ولم يخالط حضارة الاستهلاك أو عبث الزمن، بل بقي لصيقًا بأصله الطبيعي، متجذرًا في نقائه الفطري. إننا بإزاء صورة شعرية تؤول الجمال في ضوء العلاقة الأصلية بين الإنسان والطبيعة، حيث الروضة ليست مجرد مكان، بل استعارة عن الجسد والروح معًا، عن العذوبة التي لم تُمس، والخصب الذي لم يُستغل. ومن ثم، تتحول المحبوبة إلى تجلٍّ للطبيعة الأولى، وإلى رمز للجمال المطلق الذي لا تشوبه شائبة.

ويتصاعد البُعد التصوري في الخطاب الشعري لعنترة حين يردف قائلاً: "**جادت عليه كل بكر حر**ة"، إذ ينتقل من توصيف الروضة بوصفها مرآة للجمال الفطري، إلى إضفاء طابع أسطوري على مصدر خصوبتها، حيث يرد المطر لا بوصفه ظاهرة طبيعية فحسب، بل كعطية كريمة من "سحب بكر"، تُشبَّه بالنساء العفيفات الكريمات في فيضهن ونقائهن. إن هذا التصوير لا يضيف بُعدًا أنثويًا إلى الطبيعة فحسب، بل يعمّق التوازي بين خصوبة الأرض وعذرية الجمال، فيتماهى النسق الطبيعي مع البنية الرمزية للجمال الأنثوي.

وفي تصويره "القرارة" – المنخفض في الأرض– التي "تلمع كالدّرهم"، يوظف عنترة صورة بصرية ذات كثافة إيحائية، إذ يحوّل سطح الأرض إلى مادة لامعة نقية تشعّ بالنقاء والصفاء، فتغدو الروضة كأنها جسد مرصّع بالضياء، أو كأنها مرآة تعكس النقاء الجمالي في أبهى تجلياته. وفي هذا المشهد، لا يكون المطر موضوعًا في ذاته، بل حاملاً لشحنة دلالية تُراد بها الإشارة إلى فعل الخلق المستمر، وإلى القدرة على الإحياء والتجديد الجمالي. ويبلغ هذا التصعيد ذروته حين يصف انهمار المطر بـ "**سحًّا وتسْكابًا... لم يتصرّم.**" فالمطر لا يتوقف، والجمال لا ينقضي. إنها رغبة الشاعر في تثبيت لحظة الجمال

وتخليدها، كما لو أن الفيض السماوي يُراد له أن يكون معادلاً موضوعيًّا للجمال الأبدي، غير القابل للذبول أو الانقضاء.

وفي استكماله للبناء التصوري المتكامل، يوظّف عنترة مشهدًا دقيقًا يستدعي فيه تفصيلاً طبيعياً هامشيًا – الذباب – ليغدو علامة على كمال المشهد وتمام النعمة، فيقول: "**خلا بها فليس ببارح، غردًا كفعل الشارب المترنم**" فالمكان الذي تتوافر فيه كل أسباب الحياة الهنيئة، حتى لم يغادره الذباب، يُقدَّم بوصفه ملاذًا نهائيًا للسكينة والامتلاء. ومن ثم، تتحول الذبذبة الصوتية للذباب من كونها طنينًا مزعجًا إلى ترنيمة عذبة، أشبه بأغنية مترنّمة لشخص طروبٍ ارتوى حتى الثمالة. إن عنترة لا يُعيد إنتاج الواقع كما هو، بل يفلح في قلب التوقعات الجمالية: فالكائن المألوف المزعج الذباب يُستثمر بوصفه رمزًا لحالة من الاكتفاء والانسجام، حيث يبقى في الروضة طائعًا، لا يغادرها لأنه وجد فيها من الشروط ما يغنيه عن الحركة والسعي. وهذا التبدل في الدلالة يكشف عن قدرة الشاعر على تحويل الظواهر الهامشية إلى مراكز دلالية غنية.

ويبلغ هذا التخييل ذروته حين يصوّر حركة الذباب في قوله: **"يحك ذراعه بذراعه، قدح المكبّ على الزناد الأجذم ."** فالصورة لا تكتفي بالتشخيص، بل تستدعي فعلاً شديد الخصوصية: القدح – إشعال النار– في رمزية تتجاوز الدلالة الحرفية إلى المعنى الفني، فالحك يولّد شرارة كما يولّد الشعر الصورة. ومن ثم، تتجلّى براعة عنترة في استثمار الظواهر اليومية لتشكيل مشهد شعري نابض بالحياة، حيث يتحوّل أدنى الكائنات إلى فاعل فني، وينصهر الواقع مع الخيال لتتكوّن لوحة متكاملة العناصر، تتداخل فيها الحواس والدلالات بإيقاع بصري وسمعي موحٍ.

ويُختتم هذا المشهد الشعري بإرساء تقابل درامي مكثّف بين حال الشاعر وحال محبوبته، في بيت يعكس جوهر المعاناة العاشقة: "**تمسي وتصبح فوق ظهر حشيّة، وأبيت فوق سراة أدهم ملجم.**" هنا تتجلّى المفارقة الوجودية بين أنثى تنعم بالسكينة في فضاء الرفاه والدفء، ورجل يبيت على صهوة جواده، يشقّ القفار لاهثًا خلف صورة الحبيبة. لا يُراد بهذا التقابل مجرد وصف للحالين،

بل إنه يشكّل نقطة توتر مركزية تضيء مأساوية العاشق، وتضع الحب في موضع المسافة والتعب، لا في موضع اللقاء.

ويمضي النص في دمج ما هو حسيّ بما هو رمزي، حيث تتماهى المحبوبة مع الطبيعة – روضة غنّاء، غيث مبارك، نبع حياة – وتتجسّد ملامحها في صور مائية وهوائية وضوئية، فيفيض الجمال في كل اتجاه: يُرى ويُشم ويُذاق ويُسمع. وتُبنى الصورة الشعرية وفق بنية تراكمية، تنمو فيها الإشارات الحسية وتتعالق لتُنتج مشهدًا بالغ الثراء، يجعل من التجربة العاطفية حالة كونية ممتدة، لا تنحصر في علاقة فردية، بل تتسع لتشمل الكون ومظاهره الحيوية. ومن خلال هذا التوظيف البارع للثنائيات، وهذا الاتساع الجمالي في الحقول الحسية والدلالية، يقدّم عنترة مشهدًا يُعدّ من أرقى مقاطع المعلّقة فنيًّا، حيث تتشابك العاطفة والرؤية والبيان، لتُنتج صورة محبّ أنهكه الهوى، فصاغ من أنينه أناشيد متخيلة تنبض بالفن والشجن.

وهكذا يتجلى أن الشاعر الجاهلي لم يكن مجرد ناقل للمشاهد الطبيعية، بل كان مستمِدًّا منها مادته الجمالية، مستثمرًا عناصرها لتشكيل صور شعرية تتجاوز الظاهر الحسي إلى ما هو أعمق وأغنى دلالة. لقد أعاد تشكيل الطبيعة في ضوء تجربته الذاتية، فتماهت المناظر الخارجية مع باطنه الشعوري، وامتزجت عناصرها برؤيته الداخلية، فانصهرت في صور تنبض بالإيحاء، مشحونة بطاقة وجدانية مستمدة من الذات الشاعرة.

إن براعة الشاعر لا تكمن في رصف الأوصاف، بل في قدرته على تحويل الطبيعة إلى معادل موضوعي لأحاسيسه وانفعالاته، ليجعل من كل عنصر طبيعي صوتًا من أصوات الذات، ومن كل مشهد ملموس مرآةً تعكس مكنون الشعور. ومن ثم، يغدو الحسّ أداةً للوصول إلى ما بعد الحسّ، والصورة الجمالية وسيلة للنفاذ إلى عوالم رمزية تشهد على ثراء التجربة الشعرية، وتُبرهن على إدراك الشاعر العميق لعلاقة الإنسان بالكون من حوله.

المبحث الثالث: الانزياح الفني في الصورة الشعرية في المعلقات

زخر الشعر الجاهلي باهتمام نقدي مبكر، ظلّ أثره ممتدًا في مسيرة الدرس الأدبي العربي، سواء من خلال ملاحظات عابرة وردت في سياقات لغوية أو أدبية – كما في تتبّع الأوائل لأبيات معيّنة لاستخلاص قواعد نحوية أو بلاغية– أو عبر قراءات لاحقة حملت طابعًا تأويليًا أو تشكيكيًا. وقد مثّلت قضايا الانتحال إحدى أبرز محطات هذا الجدل، حيث انقسمت المواقف بين من أنكر هذا التراث أو طعن في أصالته، وبين من دافع عنه بوصفه سجلاً حضاريًّا لأمّة ذات هوية ولسان وثقافة. ولا تزال أصداء هذا السجال حاضرة في النقد العربي الحديث، الذي تنوّعت مقارباته بين المنظور التاريخي والتحليل الجمالي، مما يدلّ على مركزية الشعر الجاهلي في تشكيل الوعي النقدي العربي، قديمًا وحديثًا.

ومن بين تلك الرؤى النقدية التي طعنت في قيمة الشعر الجاهلي، ما ذهب إليه بعض النقاد[١] من أن هذا الشعر لا يُمثّل بالضرورة تجربة فردية حقيقية

(١) ومن أبرز المواقف النقدية التي تناولت بنية الشعر الجاهلي بالنقد والتحليل، تلك التي عبّرت عن تحفظها على نمطيته وتكراريته في التشكيل والتصوير. فقد رأى طه حسين في كتابه في الشعر الجاهلي أن هذا الشعر لا يمثل تصويرًا صادقًا للحياة الجاهلية، بل هو في كثير منه منتحل، صاغه الرواة واللغويون في عصور متأخرة، مما جعله أقرب إلى المحاكاة اللفظية منه إلى التجربة الحية، ينظر كتاب طه حسين في الشعر الجاهلي، ط. دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٢٦م. وكذلك فعل أدونيس، في كتابه زمن الشعر فقد انتقد البنية التقليدية للقصيدة الجاهلية، معتبرًا أن استمرار التعلق بها يعوق التجديد ويجعل من الإبداع تكرارًا، مشيرًا إلى أن الصور الشعرية يجب أن تنشأ من توتر حقيقي بين المتخيل والواقع، لا من إعادة تدوير عناصر بلاغية مستهلكة، ينظر كتاب زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت. وكذلك فعل حسين مروة في كتابه النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية، رأى أن الشعر الجاهلي يفتقر إلى الرؤية الفكرية المتجاوزة، =

لقائليه، بل يُشبه أن يكون نماذج مكرورة تخضع لنسق تقليدي ثابت، سواء على مستوى البنية الشكلية كالافتتاح بالأطلال، والانتقال إلى وصف المرأة، فالرحلة، أو على مستوى الصورة الشعرية، التي رأى بعضهم أنها متقاربة في طرائق بنائها، ووسائلها البلاغية، بل وحتى في اختياراتها الموضوعية. وقد أدى هذا التكرار – في رأيهم – إلى إفقاد النصوص فرادتها الفنية، وجعلها تعبيرًا نمطيًا أكثر منها إبداعًا ذاتيًا.

ومن يتأمل الشعر الجاهلي، لا سيما المعلقات التي هي مدار هذا البحث، يدرك بوضوح مدى الجور الذي انطوت عليه بعض النظرات النقدية التي شنّعت هذا التراث، خاصة في جانب الصورة الشعرية، واتهامها بالجمود والتكرار. فعلى الرغم من التشابه الظاهري في البناء الشكلي لتلك المعلقات، من حيث تسلسل الموضوعات أو طبيعة الأساليب البيانية، فإن كل شاعر قد أودع معلقته بصمته الفنية الخاصة، التي تَشي بذاته، وتُفصح عن رؤيته، وتتماهى مع تجربته الفردية، سواء كانت فخرًا أو مدحًا أو دعوة إلى الإصلاح أو غير ذلك. ومن ثم، تتعانق الصور الشعرية مع وجدان الشاعر وتعكس مكنونات نفسه، لتشكّل في مجموعها لوحة نابضة تُجسّد معالم الشعر الجاهلي في صدقه وحرارته وفرادته التعبيرية. وفي الصفحات التالية، نقف عند أبرز تلك الصور التي جسّدت التجربة الشعورية للشاعر، وأسهمت في بناء ملامح هذا الفنّ الشعري الأصيل.

=

وأنه يعكس حياة فردية وبيئية مغلقة، مما يجعله قابلاً للتكرار لأن عالمه محدود بطبائع العيش وغرائز البقاء. ينظر، "النزعات المادية في الفلسفة العربية والإسلامية، حسين مروة، دار الفارابي، بيروت،٢٠٠٢م.

أولاً: انزياح صورة الأطلال من التشكيل الحسي إلى التمثيل الرمزي والإيحائي.

لم تعد صورة الأطلال في المعلقات مجرّد مكوّن حسيّ عابر، أو تقليدًا نمطيًّا يستهل به الشاعر قصيدته؛ وفاء لعرف فنيّ كما تصوّرت ذلك بعض القراءات القديمة(١)، بل تحوّلت في ضوء الرؤية الحديثة إلى فضاء رمزي مفتوح، ينفتح على الذات الشاعرة ويعانق وجدانها، ويعكس توتراتها الشعورية العميقة. فالأطلال، في بعدها الإيحائي، لم تعد مجرد "نؤي وأحجار وأثافٍ احتفرها سيل الدهر احتفارًا"(٢)، بل غدت مفاتيح شعورية تستثير الذاكرة، وتنطلق منها الأحاسيس بكل تناقضاتها، سواء أكانت شجنًا وفقدًا، أم حنينًا وبهجة. ومن خلال هذا البُعد، يغدو الوقوف على الأطلال لحظة تأمل وجودي، تمتحن فيها الذات حضورها، وتستعيد ملامحها المنكسرة في مرآة الزمان والمكان معًا.

والوقوف المتعَمَّق على هذه الأطلال، بما تحويه من إشارات رمزية عميقة، جدير بأن يكشف المعاني التي "تتستر خلف دلالات اللفظ والمفردات التي استخدمها الشاعر، ليعبر عن موقفه الوجودي أو العاطفي أو أزمته الفكرية أو غيرها من المحاور المتعددة التي احتضنتها هذه الطللية"(٣). ومن ثم، تبتعد صورة الأطلال عن إطارها الشكلي المتجمّد، بوصفها مجرد أثر مادي يفتتح به الشاعر قصيدته، لتغدو محمّلة بحمولات كثيفة من الدلالات والمعاني، تعبّر عن حالات مركبة من الحنين، والانكسار، والاغتراب. فتتحوّل بذلك من صورة تزيينية إلى صورة إيحائية، تنزاح إلى أفق دلالي أعمق، تتداخل فيه الذاكرة بالمكان،

(١) ينظر كلا م ابن قتيبة في ذلك في الشعر والشعراء: ابن قتيبة، دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٣هـ ج،١ص٧٥.

(٢) فلسفة المكان في الشعر العربي، حبيب مونسي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١م، ص ١٨.

(٣) في الشعر الجاهلي، رعد أحمد الزبيدي، مكتبة الجبل الجديد، صنعاء ١٩٩٩م، ص ٧٨.

والحضور بالغياب، والشاعر بالمشهد المتآكل من حوله، ليصبح الوقوف على الأطلال وقوفًا على الذات المنكسرة وسط خرائب الزمان، في مواجهة فقدٍ مضاعف.

فامرؤ القيس، حينما يقف على أطلال محبوبته معدّدًا أسماء المواضع: "**سِقط اللِّوى، الدخول، فحومل، فتوضح، فالمقراة**"، لا يفعل ذلك امتثالاً لتقليد فني أو التزامًا ببنية تصورية مألوفة فحسب، بل لأن هذه الأماكن قد تحوّلت في وعيه الشعري إلى رموز مشبعة بالذكريات، تستدعي الماضي لا بوصفه زمناً غائبًا، بل بوصفه جزءًا حيًّا من الكيان الشعري ذاته؛ لإنها مرايا وجدانية تعكس لحظات عاطفية ومواقف إنسانية كثيفة عاشها الشاعر بنفسه، وارتبطت بجسده ووجدانه. ومن ثم، يغدو الوقوف على الأطلال "تجربة ذاتية، وضربًا من الذكريات والحنين إلى الماضي والنزوع إليه."[١]

لقد تجاوزت تلك المواضع جمودها المرأى في صور ثابتة لا تتحرك، فغدت في وجدان امرئ القيس مشاهد حية تنطق بالألم، وتنبض بالحنين، حتى بدا الشاعر وكأنه ينقُف الحنظل في تصوير مريرة يعكس حجم المعاناة التي تجرّعها، ليس لأنه فقد الأحبة في هذه الأماكن، بل لأنه فقد ذاته الممتدة وذكرياته فيها، ومن ثم، فإن الشاعر يعبر عن انكسار للذات في هذا السياق وتلاشي للهوية في فضاءات كانت يومًا محطّات لحضوره الوجداني الكامل. فيقول[٢]:

(١) في الشعر الجاهلي، رعد أحمد الزبيدي ، ص ٣٩.

(٢) ديوان امرئ القيس، ص٢١.

قِفا نبكِ من ذِكرى حبيبٍ ومنزلِ بسِقطِ اللّوى بينَ الدَّخول فَحَوْمَلِ[1]
فتُوضِحَ فالْمِقراةِ لم يَعْفُ رَسْمُها لما نَسَجَتْها من جنوبٍ وشَمْأَلِ[2]
ترى بَعَرَ الأَرْآمِ في عَرَصاتِها وقيعانها كأنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ[3]

ويمضي الأسى بامرئ القيس إلى أقصى مداه، حتى يُخيّل للقارئ أن نفسه توشك أن تُزهق حسرةً على تلك الحياة التي انقضت عبثًا بين اللهو والشراب والنساء. لقد غدا الندم نسيجًا داخليًا في بنية قصيدته، حيث تتداخل مشاعر الحسرة مع تأملات وجودية حادة، إذ يسترجع الشاعر ماضيه المفرَّط فيه، وقد كان وريثَ مُلكٍ ضيّعه طيش الشباب وخفة القلب حتى راح يتساءل في لحظة مكاشفة مريرة . وإنْ بصوتٍ خافت . ما جدوى الدموع إذا لم تُعد ما فُقد؟ وما نفع الحزن إذا لم يُرجع مُلكًا زال وسلطانًا تبدّد؟ إن صورة امرئ القيس في معلقته ليست صورة العاشق وحده، بل صورة الإنسان الممزق بين الندم والعجز، بين ما كان يمكن أن يكون، وما لم يعد بالإمكان استرداده. يقول[4]:

كأني غَداةَ البَينِ يَوْمَ تَحَمَّلوا لدى سَمُراتِ الحيّ ناقِفُ حَنظَلِ[5]
وُقوفًا بها صَحْبِي عَلَيّ مَطِيَّهُمْ يقولونَ لا تهلِكْ أسىً وتَجَمَّلِ

(١) السِّقْط: منقطع الرمل حيث يستدق من طرفه. اللوى: رمل يعوج ويلتوي. الدَّخول وحَوْمَل: موضعان.

(٢) توضح والمقراة: موضعان، وسقط اللوي بين هذه المواضع الأربعة. قوله: لم يعف رسمه، أي لم يَنْمَحِ أثرها. الرسم ما لصق بالأرض من آثار الدار مثل البعر والرماد وغيرهما. نسج الريحين: اختلافهما عليها وستر إحداهما إياها بالتراب وكشف الأخرى التراب عنها.

(٣) الأرآم: الظباء البيض الخالصة البياض، واحدها رئم. عرصة الدار ساحتها، وهي البقعة الواسعة التي ليس فيها بناء.الفلفل : حب هندي

(٤) ديوان امرئ القيس، ص٢٢.

(٥) البين: الفرقة. واحتملوا: أي ارتحلوا. لدى بمعنى عند. سمرات جمع سمرة، بضم الميم: من شجر الطلح. الحي: القبيلة من الأعراب. نقف الحنظل: شقة عن الهبيد، وهو الحب.

وإنَّ شِـــفائي عَبْـــرَةٌ مُهَراقَـــةٌ فهـلْ عنـدَ رَسـمٍ دارِسٍ مِـنْ مُعَـوَّلِ؟!

فصورة الأطلال في معلقة امرئ القيس تتجاوز دلالتها الظاهرة بوصفها معالم دارسة إلى كونها زمناً خصيباً ينبض بالحياة، يتحول فيه المكان إلى كائن ناطق يروي، ويعاتب، ويستدعي الشاعر للمساءلة؛ لتعكس "الصراع الجدلي القائم الذي لا يهدأ، وهو صراع الماضي الممثل لمكان موطن الأمل والسعادة والذكريات الجميلة، والحاضر الممثل لمكان الألم المنغلق على نفسه."[(١)]، ومن ثم، فإن الأطلال في هذا السياق ليست رسومًا صامتة، بل ذاكرة حية تنزاح دلاليًا لتصبح محاورًا للشاعر، يتحدث إليه ويكشف له وجوه ماضيه، فيما هو ينصت ويتألم ويبكي. ومن خلال هذه الوقفة، تنبثق مغامراته العاطفية لا بوصفها سردًا غزليًّا فحسب، بل تأسيسًا على تلك الوقفة الطللية التي فجّرت في داخله وعيًا مزدوجًا: وعيًا بالحنين، ووعيًا بالضياع. فالزمن ذاته يُعيد عليه مشاهد بطشه وعبثه العاطفي، ليلقي في وجهه مرآة الندم. وعلى الرغم من امتلاك امرئ القيس لمقوّمات المُلك – كما يتجلى في صوره القوية لفرسه، وشجاعته، وسرعته – إلا أنه لم يملك نفسه، ولم يواجه هواها، فانهار المشروع الملكي أمام طغيان الذات العابثة، التي ظلت عالقة في شِراك المتعة والنزوة العبارة.

<u>كما تأتي الأطلال في معلقة طرفة بن العبد متجاوزةً</u> حدود الصورة المكانية الجامدة، لتتحوّل إلى مشهد حركي نابض بالحياة، يتجسد في موكب رحيل المحبوبة بحيث لا يُقدَّم هذا الموكب بوصفه مشهد وداعٍ عابر، بل يتخذ هيئة سفينة عظيمة تمخر عباب الذاكرة، حاملةً معها دلالات الانبهار والدهشة

(١) الفضاء الشعري عند الشعراء اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، حسين علي الدخيلي، دار حامد، الأردن ٢٠١٠م، ص١٢٨.

والإعجاب، ومفعمة بإيحاءات الامتلاك والقدرة، بكل ما تحمله هذه المعاني من أبعاد نفسية وجمالية. إذ يقول[١]:

لِخَوْلَةَ أَطْلالٌ ببُرقَةِ ثَهْمَدِ تَلوحُ كباقي الوَشْمِ في ظاهر اليَدِ[٢]
وُقوفًا بها صحبي على مَطِيِّهُمْ يَقولونَ لا تَهْلِكْ أسىً وتَجَلّدِ[٣]
كأنَّ حُدوجَ المالِكِيّةِ غُدْوَةً خَلايا سَفينٍ بالنَّواصِفِ من دَدِ[٤]
عَدَوليَّةٌ أو مِنْ سَفِينِ ابن يَامِنٍ يَجُورُ به الملاح طورًا ويهتدي[٥]
يَجُورُ به الملاح طورًا ويهتدي كَمَا قَسَمَ التّرْبَ الْمُفايِلُ باليَد[٦]

وتتجسد هذه الصورة الرمزية في مشهد الإبل التي شُبِّهت بالسفن الضخمة المصنوعة بإتقان، والتي تعبّر عن نمط وجودي فريد؛ فهي مهيأة لبلوغ الغاية، وقادرة على تجاوز العقبات وشقّ الماء بثبات. غير أن هذه الصورة

(١) ديوان طرفة بن العبد، ص١٩.
(٢) خولة: اسم امرأة. الأطلال: مفردها الطلل وهو ما تبقى من الأثر. البرقة: المكان الذي يكثر الحصى في ترابه. ثهمد: موضع. تلوح: تظهر. الوشم: النَقْش بالإبرة على الجسد بعد غمسها بالكحل أو أي صباغٍ آخر.
(٣) المطي: مفردها المطية وهي الناقة. الأسى: الحزن. التجلد: الصبر.
(٤) الحدوج: مفردها الحدج وهو مركب النساء. المالكية: الحدوج المنسوبة إلى بني مالك. الخلايا: مفردها الخلية وهي السفينة الكبيرة. النواصف: مفردها الناصفة: وهي الباحة الوسعة. الدد: اللهو واللعب.
(٥) العدواية: الإبل المنسوبة إلى عدولى وهي قرية في البحرين. ابن يامن: رجل من عدولى اشتهر بصناعة السفن. يجور: يبتعد عن الطريق.
(٦) الحباب: مفردها الحبابة وهي الموجة. الحيزوم: الصدر. الترب: التراب. المفايل: الذي يلعب بالتراب فيدفن شيئاً فيه ثم يقسمه ويسأل عن الشيء المخبَّأ في أي قسم صار.

لا تظل حبيسة الوصف، بل تتحوّل إلى انعكاس رمزي للذات الشاعرة ذاتها، وهي تخوض مسيرة الحياة، ومواجهة صعوباتها، ومجتازة معوقاتها، بإرادة لا تقل صلابةً عن تلك (الإبل/السفن) في رحلتها الكبرى.

والشاعر يمثّل ذاته في صورة مزاوجة تجمع بين "قبطان السفينة" و"ربّان الجمل"، في بناء رمزي يعكس قدرته على قيادة مسار حياته بحكمة ودراية. ففي مشهدٍ تلو آخر، نجده تارةً يواجه صعوبات الحياة مواجهةً مباشرة، فيجتازها بقوة كما تشقّ السفينة عباب الماء، أو كما يُفلق التراب إلى قسمين، وتارةً أخرى يتجنّب المصادمات وينأى عن التوتر، فيعبّر بذلك عن وعيه العميق وفلسفته المتأنية في التعامل مع الواقع.

وقد جاءت هذه الفلسفة كردّ ضمني على عتاب عشيرته الذين أنكروا عليه ما رأوه عبثًا في إنفاق المال وانغماسًا في اللذائذ، حتى انتهى به الحال إلى الفقر مرارًا. لكنه لا يقابل هذا اللوم بالامتثال، بل يقدّم تصورًا وجوديًا يرى أن المصير المشترك – المتمثل في القبر –يُسقط الفوارق بين من أمسك وأنفق، ويعيد تعريف القيمة من منظور التجربة لا المعيار الأخلاقي المجرد. كما يتبدّى جانب آخر من حنكة الشاعر، حين يلجأ إلى المراوغة والمصانعة، فيراوغ حينًا، ويعاتب حينًا، ويخضع حينًا آخر، مُجيدًا فن التكيّف مع المواقف، تمامًا كما يفعل قبطان السفينة حين تتقاذفه الرياح فيلجأ إلى المناورة بدلاً من المواجهة المباشرة، درءًا للخطر وتمسكًا بالبقاء وبذلك تتعانق هذه الوقفة الطللية مع مضمون القصيدة بوصفه رمزًا مليء الخصوبة والخيال لا بوصفه صورة نمطية مكررة.

<u>وفي معلقة لبيد، يُطلعنا الشاعر على صورتين متناقضتين</u> للأطلال والديار بعد هجرانها. ففي الصورة الأولى، يرسم مشهدًا قاتمًا يغمره الحزن ويملؤه الشجن، حين يصوّر الديار وقد عفت رسومها، وانمحت معالمها، ولم يبقَ منها سوى آثار باهتة كشفت عنها السيول. ووسط هذا المشهد الكئيب، يقف الشاعر

بعد سنين طويلة على تلك الديار، وقد امتلأت نفسه حسرة وحنينًا إلى زمن مضى، حين كانت عامرة بأهلها، تنبض بالحياة والوصال. يقول[١]:

عَفَــتِ الــدِّيَار مَحَلُّهَــا فَمُقَامُهَــا بِمِنــىً تَأَبَّــد غَوْلُهَــا فَرِجَامُهــا[٢]

فَمَــدافِعُ الرّيَــانِ عُــرّى رَسْــمُهَا خَلَقًا كما ضَمِنَ الـوُحيَّ سِلامُها[٣]

دِمَــنٌ تَجَــرَّمَ بَعْــدَ عَهــدِ أنيسِــها حِجَــجٌ خَلَــوْنَ حَلالُهــا وَحَرَامُهــا[٤]

أما الصورة الثانية، فتمثّل تحولاً مغايرًا للمكان ذاته، بعد أن تتابعت عليه الأمطار في أزمنتها المختلفة، حتى اخضرّ وجه الأرض، وامتلأ بالمروج والعشب، وغدا موئلاً للحيوانات الوحشية التي وجدت فيه مأمنًا وموردًا وفيرًا، بعيدًا عن صخب البشر وضجيجهم. ومع هذا التحوّل، يبقى أثر الماضي شاخصًا، إذ تصوّر السيول كأنها أقلام تنقش على الأرض بقايا ما اندثر، أو كأنها وشمٌ غائر لا يزول. وقد أغرت هذه الصورة الشاعر بمساءلة الأطلال عن محبوبته وأهلها، لكنه يصطدم بمرارة الواقع، إذ لا يلقى سوى حجارة صامتة لا تجيب، وجوامد لا تعقل ولا تردّ.

---

(١) ديوان لبيد بن ربيعة، ص١٠٧.

(٢) عفت: أي درست واندثرت. المحل: مكان الحلول. والمقام: حيث طال المكوث. منىً: جبل أحمر عظيم يشرف على ما حوله من الجبال وهو قريب من طخفة في بلاد كلاب. الغول: اسم موضع. الرجام: جبل مستطيل بناحية طخفة وفي أصله ماء عذب تشرب منه بنو جعفر قوم لبيد.

(٣) المدافع: مجاري الماء. الريان: وادٍ يقع بحمى ضارية. الصدائر: جمع: صديرة، وهي كل ما صدر من الوادي. الوُحيّ: جمع: وحي، وهو الكتابة. السِلامُ: الحجارة.

(٤) الدمن: جمع: دمنة، وهي آثار الناس وما سوّدوا بالرماد. تجرّم: أي انقطع زمنه، الحجج: السنون. الحلال والحرام: أراد الشهور الحل وهي ثمانية، والأشهر الحرم وهي أربعة.

رُزِقَتْ مرَابِيعَ النّجومِ وَصَابَهَا وَدْقُ الرّواعِدِ جَوْدُهَا فَرِهامُهَا[١]
مِنْ كُلّ سَارِيَةٍ وَغَادٍ مُدْجِنٍ وَعَشِيّةٍ مُتَجَاوِبٍ إرْزَامُهَا[٢]
فَعَلا فُرُوعُ الأيْهَقَانِ وَأَطْفَلَتْ بِالْجَلْهَتَيْنِ ظِبَاؤهَا ونَعَامُهَا[٣]
وَالعِينُ سَاكِنَةٌ عَلَى أطْلائِهَا عُوذًا تَأَجَّلَ بالفَضَاءِ بِهَامُهَا[٤]
وَجَلا السّيُولُ عَنِ الطُّلُولِ كأنَّهَا زُبُرٌ تُجِدّ مُتُونَهَا أقْلامُهَا[٥]
أوْ رَجْعُ وَاشِمَةٍ أُسِفّ نَئُورُهَا كِفَفًا تَعَرّضَ فَوْقَهُنّ وِشَامُها[٦]
فوقَفْتُ أسألُهَا وكَيفَ سُؤالُنا صُمًّا خَوالِدَ ما يَبِينُ كَلامُها[٧]

وقد تبدو الوقفة الطللية، في ظاهرها، مجرد تقليد فني أو نمط شعري مألوف، إلا أن التأمل في بنية المعلقة يكشف عن تماسك داخلي بين هذه الوقفة وسياق القصيدة ككل، لا سيما ما يتصل منها بالفخر والاعتداد بالذات والقبيلة. فالوقفة تشكّل مدخلاً وجدانيًا يُهيّئ القارئ لما يليها من موضوعات، وتؤسّس لحالة شعورية يتقاطع فيها الفقد بالحزن، والفخر بالتعويض، وكأن الشاعر – وهو

(١) مرابيع: أمطار الربيع. صابها: أي جادها ونزل عليها. الودق: المطر الداني من الأرض. الرواعد: السحائب ذات الرعد. الجو: المطر التامّ. الرهام: المطر الضعيف.
(٢) السارية: السحابة تأتي ليلاً. الناديـة السحابة تأتي في الغداة. المدجن: كل غيم متلبّد متكاثف. الإرزام: حنين الناقة.
(٣) الأيهقان: جرجير البر. أطفلت: أي ولدت وصار لديها وِلْدان. الجلهتان: جانبا الوادي.
(٤) العين: جمع: عيناء، وهي البقرة. الأطلاء: جمع: طلا، وهو الولد. العوذ: التي نتجت حديثاً. البهام: جمع: بهمة، وهي أولاد الضأن خاصة.
(٥) الطلول: كل ما شخص من آثار الدار. زبر: جمع: زبور، وهو الكتاب.
(٦) الرجع: الترديد مرة في إثر المرة. الواشمة: التي توشم يديها. أُسِفّ: أي سُقي. النؤور: مادة الوشم. الكفف: جمع: كفة، وهو المرارة أو الحلقة.
(٧) الصمّ: الصخور. الخوالد: جمع: خالدة وهي الباقية.

يقف على الأطلال – يسترجع ماضيه العاطفي، ليُعلن لاحقًا عن ما بقي له من أمجاد وفروسية.

إن الرحى التي تمسك أوصال هذه القصيدة يتجلى في التعلّق العميق الذي يكنّه الشاعر لمحبوبته، تلك التي ارتحلت مع قومها وخلّفت وراءها أطلالاً تتقد بالحنين. وهذا التعلّق يبدو جليًا في رسمه الدقيق لمشهد الرحيل، إذ يشرع في تعداد الأماكن التي مرّت بها أو يُخيّل إليه أنها مرّت بها، بعد وصف حيّ لحركتها مع صويحباتها. غير أن هذا التعلّق، يقابله إصرار المحبوبة على الرحيل، مما يُحدث في نفس الشاعر ردّ فعل عكسيًا، فيبدأ في ترويض ذاته على النسيان، ومفارقتها كما فارقته. وهذا التوتر العاطفي يفسّر افتتاح المعلقة بالمشهد الطللي، كما يبرّر لاحقًا ظهور النغمة الفخرية في القصيدة، وكأن الفخر يأتي تعويضًا عن فقدٍ عاطفي لم يُهضم بعد.

فهل تعكس حالة الخراب في المشهد الطللي حالة الانفصال والانقطاع بين الشاعر ومحبوبته؟ ويكون هذا المشهد الذي يتجلى فيه خراب الديار صدى لخراب العلاقة من خلال جعل الوطن نفسه شاهدًا على صرمها وابتعادها، في محاولة لتفسير الانقطاع كردّ فعل على ما لمسه منها من تعال واستكبار، ما عمّق الفجوة بينهما. ومن ثم، يتداخل مشهد الخراب والانقطاع مع لوحة الحزن والأسى التي تهيمن على بداية القصيدة، وتكشف عن جرحٍ لم يندمل. غير إننا نجد لبيدًا، يُقدّم مشهدًا آخر يتسم بالإخصاب والاخضرار بعد مشهد الخراب، حيث يمتد العشب، وتجد الحيوانات في المكان ملاذًا آمنًا. إنه مشهد يُبشّر بمرحلة جديدة من الطمأنينة والتجدد، ويعلن تعويضًا عن مرارة الانقطاع، فيتحوّل المشهد الطللي من رمز للخراب إلى رمز للحياة المتجددة. ومن ثم، تتشابك الصورتان – الخراب والإخصاب – لتُجسّدا وجدان الشاعر المتقلّب بين الحزن والأمل، وتغدو الأطلال بذلك رمزًا لحركته الداخلية، وتجلّيًا رمزيًّا لصراعه

النفسي، ضمن نسيج شعري واحد تتعانق فيه الذات مع الصورة الكلية للمعلقة، التي تنبض بالحياة والمفارقة.

وفي معلقة عنترة بن شداد، تبرز صورة الأطلال بوصفها تمثيلاً لمفارقة شعورية حادة، تتجلى من خلال الاستفهام المتكرر في مطلع القصيدة. هذا الاستفهام لا يُطلب به الجواب، بل يعكس حالة من الإحباط واليأس، ناجمة عن الوضع الاجتماعي المضطرب الذي يعيشه الشاعر. ففي داخل قبيلته، لا يُعترف له بالسؤدد رغم فروسيته وشجاعته، وذلك بسبب سواد بشرته وعبودية أمه، وإن كان هو نفسه مصدر القوة التي تحتمي بها القبيلة في الشدائد. أما خارج القبيلة، فيجد نفسه عاجزًا عن الظفر بالمرأة التي أحبها وأخلص في حبها، إذ هجرته وارتحلت مع قومها، خضوعًا لمنظومة اجتماعية ترفض أن ترتبط امرأة شريفة النسب بعبدٍ يرعى الغنم. وتزيد العداوة بين القبيلتين من استحالة هذا الارتباط، فيتحول الاستفهام إلى مرآة صادقة لإحساس داخلي بالإقصاء، يوشك فيه الشاعر أن يعلن أنّ معاني الشعر قد استُنزفت، وأن درب المحبوبة لا يُدرك بعد رحيلها إلا بعد عناءٍ ومكابدة. فيقول(١):

هَلْ غَادَرَ الشّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ ... أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ
يَا دَارَ عَبْلَةَ بِالْجِوَاءِ تَكَلَّمِي ... وَعِمِي صَبَاحًا دَارَ عَبْلَةَ وَاسْلَمِي
فَوَقَفْتُ فِيهَا نَاقَتِي وكَأَنَّهَا ... فَدَنٌ لأَقْضِيَ حَاجَةَ الْمُتَلَوِّمِ
وَتَحُلّ عَبْلَةُ بِالْجِوَاءِ وَأَهْلُنَا ... بِالْحَزْنِ فَالصَّمَانِ فَالْمُتَثَلَّمِ
حُيِّيتَ مِنْ طَلَلٍ تَقَادَمَ عَهْدُهُ ... أَقْوَى وَأَقْفَرَ بَعْدَ أُمّ الْهَيْثَمِ
حَلّتْ بِأَرْضِ الزّائِرِينَ فأَصْبَحَت ... عَسِرًا عَلَيّ طِلابُكَ ابنَةَ مَخْرَمِ
عُلّقْتُهَا عَرَضًا وَأَقْتُلُ قَوْمَهَا ... زَعْمًا لعَمْرُ أبيكَ لَيسَ بِمَزْعَمِ

(١) ديوان عنترة بن شداد، ص١١ .

وتكشف صورة الأطلال في معلقة عنترة عن عمق الوجد وشدة التعلق العاطفي بالحبيبة عبلة، حتى ليقف الشاعر عندها مخاطبًا إياها بالتحية، مترجيًا السلامة لمن غابت عنه جسدًا وحضرت أثرًا وذكرى. فالوقوف على الأطلال لا يعبّر فقط عن تقليد شعري مألوف، بل يتخذ بعدًا وجدانيًا خاصًا، إذ تُصوّر الأطلال بقايا المحبوبة وأثرها الباقي، فيسفح الشاعر دموعه عليها، حزنًا على حب حُرم منه ظلمًا تحت سلطة العادات والتقاليد الجاهلية التي لم تكن تتيح لعبدٍ أن يرتبط بامرأة شريفة النسب، ومن ثم تنبثق نغمة الحرمان والفخر الذاتية في القصيدة، حيث يسعى عنترة إلى تعويض النقص الاجتماعي بالإعلاء من شأن ذاته وفروسيته، كأنما يطلب اعترافًا رمزيًا يتجاوز حدود قبيلته، التي ظل أهلها مترددين في الاعتراف بنسبه؛ ليتحول الفخر إلى وسيلة لإثبات الذات في مجتمع لم يكن يعترف بالقيمة إلا مقرونة بالنسب، مما يضفي على القصيدة بُعدًا اجتماعيًا وجوديًا يتجاوز مجرد التغني بالحبيبة.

وتتجلى الصورة اللونية في معلقة زهير بن أبي سُلمى بوصفها مرآة فنية تعكس الاضطراب الذي كان يرزح تحته المجتمع الجاهلي آنذاك، وقد تجسد هذا الاضطراب في الخراب الذي عمّ المكان، فتحوّل إلى أطلال موحشة مطبوعة بالسواد والكآبة. ولم تعد الألوان القاتمة التي تكتنف المشهد مجرّد وصف بصري، بل غدت وسيطًا إيحائيًا يعكس الموت الرمزي الذي حلّ بالمكان إثر الحروب والنزاعات، إذ اندثرت معالم الحياة فيه، وغاب عنه الأنس والدفء الإنساني. وقد جاء استفهام الشاعر في هذا السياق تعبيرًا عن حنين ممزوج بالأسى، لكنه لم يلقَ من المكان جوابًا، لأن الحياة فيه قد غابت، وما عاد يحمل من رمقها ما يؤهله للتجاوب. ومن ثم، تخرج الصورة اللونية عن بعدها التزويقي، لتتخذ دلالة رمزية مضاعفة، تُحيل إلى البعد الوعظي والخطابي الذي استثمره زهير في المعلقة، محذرًا من الحروب ومآسيها، ورافضًا اتخاذ السيف سبيلاً لحل النزاعات

بين القبيلتين المتخاصمتين، حيث تجلت آثار هذا العنف جليّة على تلك الديار المهدّمة، التي غدت شاهدة صامتة على العواقب الوخيمة للصراع.

لقد كان التغيّر الذي لحق بالمكان في معلقة زهير بن أبي سُلمى عميقًا إلى درجة أنه لم يُبقِ من معالم الديار إلا رسومًا باهتة بالية، الأمر الذي أوقع الشاعر في دائرة التوهّم والشك، فلم يعد واثقًا من كون هذه الديار هي ذاتها التي احتضنت المحبوبة يومًا. ويعزز هذا الإحساس بالتبدّد حلولُ الظباء والبقر الوحشي محلّ البشر، واستيطانها هذه الأرض المهجورة في طمأنينة، وهو ما يحمل دلالة مزدوجة. فمن جهة، يُشير إلى حجم التحول الجذري الذي طرأ على المكان، ومن جهة أخرى، يعكس أثر الخراب الذي خلّفته الحرب بين عبس وذبيان، والذي لم يسلم منه شيء. ويتخذ الشاعر من دار المحبوبة رمزًا لانهيار عالمه، فجعلها مرآة لحالة وجدانية معقدة، تتقاطع فيها مشاعر الحنين والأسى مع الوعي العميق بتحولات الواقع، ليُفصح من خلالها عن فقدان الحميمية، وخراب الداخل، تمامًا كما خرب الخارج.

وعلى الرغم من الخراب الذي ألمّ بالمكان، فإن الديار لم تفقد قدرتها على استحضار ذكريات الماضي وعبق الأحبة، فبقيت محملة بإشارات وجدانية تستدعي الزمن الجميل في ذاكرة الشاعر. ومن ثم، خاطبها كما لو كانت كائنًا حيًّا، متمنيًا لها السلامة وراغبًا في أن تنعم بما كانت عليه من رفاه وبهاء في سالف عهدها؛ لتتحول الوقفة الطللية إلى لحظة تعانق شعوري بين ماضي المكان وحاضره، بين الحياة التي كانت والموت الرمزي الذي حلّ، وهو ما يكشف عن مفارقة جمالية في تصوير المكان؛ إذ يبدو في الظاهر خرابًا، لكنه في وجدان الشاعر لا يزال عامرًا بالحضور والحنين. ومن خلال هذا التناقض، يهيّئ الشاعر المتلقي للولوج إلى عالم القصيدة، كاشفًا عن المسافة بين ما كان وما صار، ومؤسسًا لخطابه الشعري على بُنية وجدانية تُبرز التحول المأساوي الذي أصاب المجتمع، وتُضمر في الوقت ذاته نداءً ضمنيًا للوعي والتأمل.

ثانيًا: صورة الحيوان في بُعدها الانزياحي من التمثيل الواقعي إلى الرمز الجمالي.

احتلّ الحيوان في المجتمع الجاهلي مكانة بارزة، سواء أكان أليفًا أم غير أليف، نظرًا لما يمثله من عنصر فاعل في حياة الإنسان الجاهلي، ودوره المحوري في التكيّف مع الظروف البيئية القاسية التي طبعت تلك المرحلة؛ حيث شكّل الحيوان وسيلة أساسية للعيش والتنقل والدفاع، ورافدًا يعين الإنسان على مجابهة التحديات اليومية في جغرافيا صعبة تتسم بالقحط والخشونة، الأمر الذي جعل الاعتماد عليه ضرورة حيوية في بنية الحياة الجاهلية، ومن ثم "فقد اعتنوا به عناية خاصة، وصفوا جسمه وقوته وصفاته وعاداته وحركاته وطباعه."(١)

ومن أبرز الكائنات التي اعتمد عليها الإنسان الجاهلي واحتفى بها الشاعر الجاهلي في تصويره الفني: الفرس والإبل، لما لهما من دور جوهري في حياته اليومية، سواء في حال السلم أم الحرب. فقد أدّتا وظيفة مزدوجة: عسكرية ومعيشية، إذ مثّلتا وسيلة للتنقل والسفر، ورافدًا للغذاء والماء، وعونًا على مشاق الصحراء ومهالكها، ولم يكن هذا الحضور مقتصرًا على الشعر الجاهلي، بل أكّده الخطاب القرآني في غير موضع، حيث امتنّ الله تعالى على الإنسان بتسخير هذه المخلوقات لخدمته، مبينًا فضلها في تسهيل سُبل العيش وتحقيق التوازن بين الإنسان والطبيعة من حوله.

وقد أبدع امرؤ القيس في معلقته في رسم صورة مثالية لفرسه، مستلهمًا من بيئته الجغرافية ما يُعينه على تشكيل ملامح دقيقة لهذه الصورة، التي اجتمعت فيها أبرز الصفات المحمودة من الليونة والرشاقة، إلى المهابة والمراوغة

(١) الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، يحي الجبوري، ط١. دار مجدلاوي للنشر، عمان، الأردن، ٢٠١٥، ص٣٩٣.

والسرعة، فضلاً عن التناسق الجسدي والجمال الظاهري. وقد استطاع الشاعر، بمهارة فنية لافتة، أن يصوغ هذه الملامح في لوحة شعرية متكاملة، تُجسّد وعيًا تصويريًا حادًّا، وإدراكًا حسيًّا عميقًا لجمال الحيوان، ودلالته في السياق الحربي والمعيشي والرمزي على السواء.

غير أنّ النظر إلى صورة الفرس التي أبدع امرؤ القيس في تشكيلها لا ينبغي أن يقتصر على بعدها المباشر بوصفها وصفًا حسّيًا خالصًا، بل تقتضي القراءة المتأنية أن تُربط هذه الصورة بسياق حياة الشاعر نفسه، وبالبنية الرمزية العامة للمعلقات. فالصورة – في تقديري – تتجاوز تمثيل الفرس بوصفه كائنًا واقعيًا لتُحيل – في مستوى أعمق – إلى ذات الشاعر نفسه؛ إذ يستبطن هذا التشكيل الفني رمزية دقيقة، تجعل من الفرس تجسيدًا لصفات الشاعر من القوة والجرأة، إلى التفرد والريادة. ومن ثم، تصبح صورة الفرس معادلاً موضوعيًّا لشخصية الشاعر، الذي يتفوّق على أقرانه، ويؤهله تميّزه لأن يكون في موضع السيادة والقيادة.

ولعلّ من اللافت أن نتأمل الصفات التي أضفاها امرؤ القيس على فرسه، لندرك عمق التماهي بينه وبين هذا الكائن الذي لم يكن مجرد وسيلة نقل، بل امتدادًا لذاته وتعبيرًا عن حاله. فقد افتتح الشاعر هذا المشهد التصويري بصورة بصرية حركية مدهشة، تتمثل في السرعة الاستثنائية للفرس، حتى غدا كأنّه قيدٌ يكبّل الأوابد والوحوش، مانعًا إيّاها من الإفلات. وهذه الصورة تتوافق مع حياة الصعلكة التي اضطُرّ إليها الشاعر بعد أن طرده أبوه[١]، فكان العدوّ ركنًا أصيلاً في بنية حياته اليومية، بل صار شرطًا لوجوده، كما هو حال كثير من الصعاليك

(١) ينظر الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوري، ط. دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٣ هـ،١/١٠٨.

الذين اشتهروا بالسرعة والمباغتة. وقد عبّر عن ذلك بجلاء في مستهلّ هذا المشهد بقوله[١]:

وَقَدْ أَغْتَدِي والطَّيرِ فِي وُكنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيدِ الأوابِدِ هَيْكَلِ

وفي هذا التوصيف، لا تكتفي الصورة بتأطير الفرس في بعده الواقعي، بل تتجاوزه إلى مستوى رمزي، يجعل منه تجسيدًا لحيوية الشاعر، وسرعة بديهته، وتمرّده على الواقع، بما يحمله من عنف وإقصاء. ويبدو أن حياة الصعلكة التي عاشها امرؤ القيس لفترة من الزمن قد أكسبته بعدًا من الحنكة والدهاء السياسي مع مرور الأيام، بحيث لم تعد سرعته في الميدان نتاج اندفاع طائش، بل غدت سرعة منضبطة، محسوبة، ومتحكّمة في إيقاعها. وقد عبّر الشاعر عن هذا البعد الدقيق في مشهده الشعري التالي، حيث تتجلى مظاهر الكرّ والفرّ، والإقدام والإحجام، في آنٍ واحد، دون أن ينال ذلك من سرعة الفرس أو كفاءته. إنّ هذه الحركية المتقنة التي رسمها الشاعر لفرسه تتقاطع بعمق مع طبيعة الحياة التي اختبرها، إذ كان بحاجة دائمة إلى الحذر والدهاء، والتراجع التكتيكي، والانقضاض المباغت. ومن ثمّ، تتداخل هذه الصورة الفنية مع الذات الشاعرة تداخلاً عضويًّا، كما في قوله[٢]:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا كَجُلمودِ صَخرٍ حطَّهُ السيلُ مِنْ عَلِ

فهنا تتجسّد عبقرية الصورة في توحيد الأضداد، ثباتُ الكتلة وحركية السيل، الكرّ والفرّ، القوة والرشاقة، وكلّها صفات تُسقط في نهاية المطاف على شخصية الشاعر، التي تتأرجح بين البطولة والدهاء، بين الغضب والسيطرة.

(١) ديوان امرئ القيس، ص٥٣.

(٢) السابق، ص٥٤.

وتتضافر المشاهد الحسية المتلاحقة في معلقة امرئ القيس لتُكوِّن لوحة متكاملة الأبعاد، تُبرز الخصائص الجسدية والبدنية للفرس، بما يعكس قوته الفائقة، وامتلاءه اللحمي، وتماسك بنيته الجسدية. فهذه الصفات لا تأتي من فراغ، بل تدل على تراكم طاقة حيوية هائلة، تتجلى في لمَعان صلبه، وفي حركته التي تبلغ من شدتها أن يتكسر فيها صهيله، كأنّه غليان مرجل يفور من شدّة الحرارة والانفعال. وتتعمّق هذه الصورة حين يصف الشاعر جريه المتواصل، بعد أن كلّت الخيول الأخرى عن اللحاق به، ليؤكد أن هذا الفرس لا يقدر على امتطائه إلا فارس متمرّس، محارب خبير، يجيد التعامل مع سرعةٍ خارقةٍ كهذه؛ ولذا يستثمر امرؤ القيس تصويرًا دقيقًا حين يشبّه سرعة فرسه بـ"خُدروف الصبي" الذي لُفّ بإتقان، في صورة حركية نابضة بالحياة، تنقل رشاقة الفرس وسرعته المحسوبة، لا العشوائية. ومن ثم تتجاوز الصورة إطار الوصف الخارجي، لتُقدّم الفرس بوصفه كائنًا نابضًا بالحركة والانفعال، وشريكًا للشاعر في رحلته الوجودية والمصيرية. فيقول(١):

كُمَيتٍ يَزِلُّ اللَّبْدُ عن حالِ متنه ... كما زَلّتِ الصّفْواءُ بالْمُتَنَزِّلِ
على الذَّبْلِ جَيَّاشٍ كأنّ اهتزامَهُ ... إذا جاشَ فيه حميُهُ غَلَيُ مِرْجَلِ
مِسَحٍّ إذا ما السَّابِحَاتُ على الوَنَي ... أَثَرن الغُبَارَ بالكَديدِ الْمُرَكَّلِ
يُزِلّ الغُلامَ الْخِفَّ على صَهَواتِهِ ... ويُلْوي بأثْواب العَنيفِ الْمُثَقَّلِ
دَريرٍ كَخُذْروفِ الوليدِ أمَرَّهُ ... تتابُعُ كَفَّيهِ بِخَيْطٍ مُوَصَّلِ

ولا شكّ أنّ هذا البعد الجسدي الذي أضفاه امرؤ القيس على فرسه، يرتبط ارتباطًا وثيقًا بطبيعة الحياة الجاهلية، التي كانت تَعدّ القوة الجسدية من أبرز مرجّحات السيادة والزعامة في القبيلة. ومن ثمّ، يصبح تركيز الشاعر على هذه

(١) ديوان امرئ القيس، ص٥٥.

الصفات التفصيلية للفرس أمرًا مفهومًا، بل مقصودًا، لا سيما إذا ما علمنا أن الشاعر – بعد مقتل والده – وجد نفسه في موقع لا يؤهّله آليًا للخلافة، باعتباره أصغر إخوته. ولذا، يتوسل امرؤ القيس بصورة الفرس، لا لتجسيد كائن خارجي فحسب، بل ليُخفي خلفه صورة الذات المتطلعة إلى المجد والسيادة، فيوحي من خلال تميز هذا الفرس بما يمتلكه هو من مؤهلات قيادية وشرفية، تؤهله لأن يكون الأحقّ بالوراثة والزعامة؛ لتنفتح الصورة على بُعد رمزي، يجعل من الفرس مرآة للذات، ومن الشعر وسيلة للإقناع والتمكين.

ولعلّ هذا النزوع إلى إبراز صفات الفرس على نحو استثنائي، هو ما دفع امرأ القيس إلى رسم صورة تكاد تلامس الأسطورة، حيث عمد إلى المزج بين عناصر متعددة من عالم الحيوان، لينسج منها كينونة مركّبة تعكس فرادته وتميّزه، كما في قوله[1]:

لـه أَيْطَـلا ظَبْـيٍ وسـاقا نعامَـةٍ وَإِرْخـاءُ سِـرْحَانٍ وَتَقْرِيـبُ تَتْفُـلِ

فهذه الصورة قائمة على التداخل الحيّ بين صفات تنتمي إلى كائنات مختلفة: أَيْطا ظبي بما فيهما من رشاقة وخفة، وساقا نعامة بما تمثلانه من سرعة وانطلاق، وإرخاء سرحان – أي ذئب – بما يوحي بالانقضاض المترصِّد، ثم تقريب تتفل، وهو ولد الثعلب، بما يدلّ على سرعة الخطو واقتصاده.

إنّ هذه التركيبة لا ترسم كائنًا طبيعيًا، بل كائنًا متخيلاً تتآلف فيه الخصائص الفائقة من عدة كائنات، فتتكوّن صورة هجينة، تحمل طابعًا أسطوريًا، يتجاوز الواقع المشاهد، إلى تشكيل "معادل موضوعي" لذات الشاعر، الذي يرى نفسه متفرّدًا في صفاته، مستحقًّا لمكانة عليا تتجاوز منطق الوراثة وأعراف

(١) السابق، ص٥٨.

القبيلة. ومن ثم، يصبح الفرس تجسيدًا شعريًا موازٍ لصورة "البطل الكامل" الذي يُؤسس لنفسه شرعية تتجاوز الواقع.

ويبرز الفرس في معلقة عنترة بن شداد بوصفه "معادلاً موضوعيًّا" يعكس بنية الشخصية الشعرية ذاتها؛ فكما يتسم عنترة بالشجاعة والإقدام والمروءة، يتصف فرسه بصفات البطولة والفروسية ذاتها، كأنّما هو امتداد لروحه في ساحة المعركة. غير أنّ هذه الصورة البطولية لا تنفصل عن الإيحاءات القسرية لوصمة العبودية التي كانت تلاحق الشاعر، وهي وصمة لازمت لونه وسيرته، فحاول أن يتجاوزها فنيًّا عبر صور شعرية تُعيد تشكيل بطولته على نحو مغاير. ومن ثم، جاءت صورة الفرس في سياق المعركة، بوصفه كائنًا جريئًا، لا يتردد في اقتحام الموت، ولكنه – في الوقت ذاته – يتلقى الطعنات، ما يعكس التوتر الداخلي بين الفخر بالقوة والانكسار الاجتماعي، كما في قوله[١]:

يَـدْعُونَ عَنْتَـرَ والرِّمَـاحُ كَأَنَّهَـا أَشْـطَانُ بِئْـرٍ فِـي لَبَـانِ الأَدْهَـمِ
مَـا زِلْـتُ أَرْمِـيهِمْ بِثُغْـرَةِ نَحْـرِهِ وَلَبَانِـهِ حَتّـى تَسَـرْبَلَ بِالـدَّمِ
فَـازْوَرَّ مِـنْ وَقْـعِ القَنَـا بِلَبَانِـهِ وَشَـكَا إِلَـيّ بِعَبْـرَةٍ وَتَحَمْحُـمِ
لَـوْ كَـانَ يَـدرِي مَـا الْمُحَـاوَرَةُ اشْـتَكَى وَلَكَـانَ لَـوْ عَلِـمَ الكَـلَامَ مُكَلِّمِـي

ويُبرز هذا المشهد الشعري بجلاء عمق المعاناة النفسية التي كان يرزح تحت وطأتها عنترة بن شداد، نتيجةً للوصمات الاجتماعية التي لاحقته، وفي مقدّمتها سواد لونه وعبودية أمه، وهما عاملان أساسيان شكّلا دافعًا وجوديًّا لإبداع معلقته[٢]. ومن ثم، لا يكتفي الشاعر برسم صورة الفارس المقدام الذي يقتحم غمار المعارك ببطولة، بل يتخذ من فرسه معادلاً موضوعيًّا لذاته، يحمّله

(١) ديوان عنترة بن شداد، ص١٩.
(٢) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ٢٤٣/١.

ملامح شخصيته وتطلعاته المكبوتة إلى الاعتراف والتقدير. غير أن هذه البطولة، التي تفيض شجاعة وإقدامًا، لم تُقابل بما يليق بها من ثناء أو إعجاب، بل وُوجهت بالتقليل والاتهام، وهو ما ولّد لدى الشاعر شعورًا داخليًّا بالقهر والانكسار، تجسَّد في لحظة انكسار تام، حين خرَّ صريعَ الألم، منهكًا تحت وطأة الطعنات النفسية التي نالت من فخره وكبريائه.

وتبلغ هذه المأساة الوجودية ذروتها في مشهد التحام الشاعر بفرسه، حين يتماهى معه حتى يصبح كائنًا أعجم، خرسًا لا يُجيد التعبير عمّا يعتلج في صدره من أوجاع، وكأن الصوت قد سُلب منه، والبوح أُحيل إلى بكاء صامت. ومن ثم، تنقلب الدموع إلى لغة بديلة، لا تقلّ بلاغة عن الصراخ، إذ تتجلّى باعتبارها طاقة تعبيرية كثيفة، تنوب عن اللسان في الكشف عن عمق الجرح الداخلي، وتمنح الذات الشاعرة فرصة للتنفيس الوجداني والانعتاق من القيود الاجتماعية التي كبّلتها.

ومن بين الصور الرمزية التي اتخذها الشاعر الجاهلي معادلاً لذاته، تتجلّى صورة الناقة، وهي صورة ذات حضور كثيف في المعلقات، تتجاوز كونها وسيلة للتنقّل لتغدو رمزًا نفسيًّا وسرديًّا يتكئ عليه الشاعر في التعبير عن تحولاته الشعورية. وسأتوقف هنا عند مشهدين بارزين من هذه الصورة، أولهما: صورة الناقة في معلقة لبيد بن ربيعة، التي تشكّل وسيلته الرمزية للانتقال من حالة وجدانية إلى أخرى، بعد أن تجرّع مرارة اليأس من محبوبته، التي قابلته بهجر وتعالٍ ظاهرين.

وقد جاء هذا الانتقال لا بوصفه هجرًا عابرًا، بل بوصفه فعلاً وجوديًّا يقوم به إنسان جريح، كسير الفؤاد، يحاول أن يسترد شيئًا من توازنه النفسي بعد خيبة عاطفية موجعة؛ لتتخذ الناقة وظيفة رمزية عميقة، إذ تنقل الشاعر جسديًّا عبر الفيافي، ولكنها في عمق الصورة، تعبّر عن هروب وجداني واستبراء داخلي من جراح الهوى، في نبرةٍ قد تبدو متعالية ظاهريًا، لكنها تنطوي على قدر كبير من

الانكسار المكبوت، وكأن الشاعر يموّه ألمه بالتجلّد، متوسلاً ناقةً لا تحمل جسده فحسب، بل تحمل انفعالاته وتمزّقاته نحو أفق نفسي بديل. إذ يقول(١):

وَاحْبُ الْمُجَامِلَ بالْجَزِيلِ وَصَرْمُهُ بــاقٍ إذَا ظَلَعَــتْ وَزَاغَ قِوَامُهــا(٢)
بِطَلَــيحِ أَسْــفَارٍ تَــرَكْنَ بَقيّــةً مِنْهَــا فَــأَحْنَقَ صُــلْبُهَا وَسَــنَامُها(٣)

ويقف الشاعر هنا في مواجهة مع ذاته المجروحة، إذ يقع رهينًا لألمه العاطفي، فيحاول أن يهوّن على نفسه ما أصابه من فَقْد، عبر تبرير ذاتي يتكئ فيه على مفارقة شعورية، فما كان يعدّه حبًّا وشوقًا ملتهبًا، بات عبئًا ثقيلاً خفَّ عنه بانقطاع الوصل. ومن ثم، لا يخلو شعر لبيد من لفتة فنية ذكية، حين يلجأ إلى تقنية التواري خلف ناقته، التي تتبدى في صورة مرهقة، أنهكتها الأسفار، وارتفع لحمها عن عظامها، وتقطّعت السيور التي تشد بها نعالها، في مشهد تشريحي دقيق للجسد الناحل المكدود.

ولا يمكن فصل هذا التصوير الجسدي للناقة عن المعاناة النفسية التي يكابدها الشاعر؛ فالناقة من خلال ما ألحقه بها السفر من عناء، تصبح مرآة لانكساره الداخلي، وإسقاطًا رمزيًا لمعاناته الخاصة. ومع ذلك، فإن المفارقة تتجلّى في أن هذا الجهد المضني قد أكسب الناقة خفةً وسرعةً عجيبتين، حتى شبّهها الشاعر بسحابةٍ حمراء خفّ حملها بعد أن أفرغت ماءها، فصارت في غاية الانطلاق؛ لتتكامل الصورة الرمزية. فالناقة وقد – أُفرغت من أثقالها –

(١) ديوان لبيد بن ربيعة، ص١٠٩.

(٢) أُحْبُ: أي أعطِ. المجامل: الذي يظاهر بالمودّة. الصرم: القطيعة. زاغ قوامها: إذا مال ولم يستقم.

(٣) الطليح: الناقة المعيبة الكالّة. أحنق: أي ضَمُر.

تمثّل حالة الشاعر بعد انعتاقه من قيد الحب، لا استشفاءً من الجرح، بل فرارًا منه نحو الخلاص المؤلم. فيقول[١]:

وَإِذَا تَغَـــالَى لَحْمُهَـــا وَتَحَسّـــرَتْ وَتَقَطَّعَـتْ بعـدَ الكَـلالِ خِـدامُهَا[٢]

فَلَهَـــا هِبـــابٌ فِـــي الزّمَـــام كَأَنَّهـــا صَهْبَاءُ خَفَّ معَ الْجَنوبِ جَهامُها[٣]

إنّ الألم الذي خلفه الفقد في نفس الشاعر لبيد بن ربيعة كان بالغًا، تجاوز طاقة احتماله، حتى لجأ إلى توظيف صور رمزية تُجسد تلك المعاناة، لا سيما في تصويره لسرعة ناقته. غير أن هذه السرعة لا تُفهم بوصفها دليلاً على القوة والنشاط فحسب، بل هي انعكاس لإرادة جامحة في الهروب من ماضٍ مثقل بالخذلان، ومن حياة عاطفية أُريق فيها ماء وجه الشاعر، حين تماهى مع دور العاشق الصادق المنتظر، في مقابل محبوبة لم تُقدّر مشاعره، ولم تُبادله شيئًا من الوفاء أو الاحترام، بل تركته في حالة من الذهول والانكسار، على الرغم من مكانته العالية وشرف نسبه.

وتتجلّى هذه الرمزية في الصورة الأولى التي يرسمها لبيد لمشهد من الطبيعة البرية، بين حمارٍ وحشيّ وزوجته. فالحمار الوحشي يبدو في هذا المشهد رمزًا للبطل المُضحي، الذي يبذل قصارى جهده لحماية أنثاه، وتوفير الأمن لها، وصون عرضها، حتى لو اقتضى ذلك تعريض نفسه للخطر والهلاك. ومع ذلك، تقف الأنثى – الأتان – موقف اللامبالاة، كأنها لا تشعر بقيمة تلك التضحيات، بل ربما جنحت بقلبها إلى غيره.

---

(١) ديوان لبيد بن ربيعة، ص١٠٩.

(٢) تغالى: ارتفع إلى رؤوس العظام. تجسرت: أي صارت حسيراً. الخدام: جمع: خدمة، وهي سيور تعقد في الأرساغ ثم تُشّدّ إليها النعال.

(٣) الهباب: النشاط والعزيمة. الجهام: كل ما هراق ماءَه.

وهكذا تُصبح هذه الصورة انعكاسًا رمزيًا دقيقًا لحالة الشاعر نفسه، الذي اختار أن يتوارى خلف هذا الكائن الأعجم، ليفصح من خلاله عن جرحه العاطفي العميق. فكما يُقابل الحمار الوحشي بالجفاء رغم وفائه، يُقابل الشاعر هو الآخر بالخيانة والنكران، على الرغم من صدق عاطفته ونبل موقفه، مما يضاعف من وقع الخيبة والخذلان في نفسه، ويبرر ذلك الهروب المتسارع من المكان والذكرى معًا. فيقول(١):

أَوْ مُلْمِعٍ وَسَقَتْ لِأَحْقَبَ لاحَهُ طَرْدُ الفُحُولِ وَضَرْبُهَا وكِدامُها(٢)
يَعْلُو بِهَا حَدَبَ الإكامِ مُسَحّجٌ قَدْ رَابَهُ عِصْيَانُهَا وَوِحامُها(٣)
بِأَحِزَّةِ الثَّلَبُوتِ يَرْبَأُ فَوْقَهَا قَفْرَ الْمَرَاقِبِ خَوْفُهَا آرامُها(٤)
حَتّى إِذا سَلَخا جُمادى سِتَّةً جَزْءً فَطالَ صِيامُهُ وَصِيامُها(٥)
رَجَعا بِأَمرِهِما إِلى ذي مِرَّةٍ حَصِدٍ وَنُجْحُ صَريمَةٍ إِبرامُها(٦)
وَرَمى دَوابِرَهَا السَّفَا وَتَهَيّجَتْ رِيحُ الْمَصَايِفِ سَوْمُهَا وَسَهامُها(٧)

---

(١) ديوان لبيد بن ربيعة، ص١١٠.

(٢) الملمع: الأتان التي استبان حملها. وسقت: أي حملت أو جمعت ماء الفحل. الأحقب: عير بموضع الحقب منه بياض. لاحه: أي أضمره. الكدام: المض.

(٣) حدب الإكام: ما احدَوْدَب منها. الحدب: كل ما ارتفع من الأرض. مسجّع: مع قد عضّضَته الحمير. عصيانها: امتناعها. وحامها: شهوتها على الحمل.

(٤) الأحزّة: جمع: حزيز، وهو المكان الغليظ المستدقّ. الثلبوت: اسم لموضع. المراقب: المواضع المشرفة. الآرام: الأعلام تُنْصَب على الطرق. وما بين قوسين يروى بلفظ: بأخرّةٍ والآخرة الأرض المطمئنة.

(٥) سلخا: أي قضيا. جزءاً: اكتفاءً بالرطب. الصيام: الإمساك.

(٦) المِرّة: القوة. الحصد: المحكم المبرم. الصريمة: العزيمة. الإبرام: الإحكام.

(٧) الدوابر: مآخير الحوافر وهي جمع مفردة دابرة. السفا: شوك البهمى. السوم: المرور =

فَتَنَازَعَـــا سَـــبِطًا يَطِيـــرُ ظِلَالُـــهُ كَـــدُخَانِ مُشْـــعَلَةٍ يُشَـــبُّ ضِـــرَامُهَا(١)
مَشْـــمولَةٍ غُلِثَـــتْ بِنابِـــتِ عَـــرْفَجٍ كَـــدُخَانِ نَـــارٍ ســـاطِعٍ أَســـنامُها(٢)
فَمَضَـــى وَقَـــدَّمَها وَكانَـــت عـــادَةً مِنْـــهُ إِذا هِـــيَ عَـــرَّدَتْ إِقْـــدامُها(٣)
فَتَوَسَّـــطا عُـــرْضَ السَّـــرِيِّ وَصَـــدَّعا مَســـــجورَةً مُتَجَـــــاوِرًا قُلّامُهـــــا(٤)
مَحفوفَـــةً وَســـطَ اليَـــراعِ يُظِلُّهـــا مِنْـــهُ مُصَـــرَّعُ غابَـــةٍ وَقِيامُهـــا(٥)

ويكشف البيت الثاني من هذه الأبيات، في قوله: "**قَدْ رَابَهُ عِصْيَانُهَا وَوِحامُها**"، عن طبيعة الأتان العصية، وما جبلت عليه من رغبة في الانفصال والتمرد، رغم ما يبذله الحمار الوحشي من تضحيات جسيمة في سبيلها. فعلى الرغم من طرده للفحول، وخوضه المعارك الطاحنة دفاعًا عنها، وقيادتها إلى أفضل المراعي، وتوفير ما تطيب له من الطعام، وتأمين الحماية الجسدية والنفسية لها، فإنها لا تعبأ بشيء من ذلك، بل تميل عنه، وربما تفضّل غيره.

=

والمضي. السهام: الريح اللاهبة.

(١) السبط: الغبار المرتفع الطويل. ظلاله: كل ما يظلّ منه. مشعلة: النار الموقرة. الضرام: جمع: ضرم، وهو دقاق الحطب.

(٢) غلثت: خلط ما أوقدت به. نابت عرفج: أي غض طريّ من نبات عرفج. أسنامها: أي ارتفاع أسنّة لهبها.

(٣) عرّدت: أي تركت الطريق وعدلت عنه.

(٤) السري: النهر الصغير. صدعا: شقا النبت الذي على الماء. المسجورة: العين المملوءة. القلام: نبت يكون على الأنهار.

(٥)اليراع: القصب. المصرّع: المائل من القصب كأن الريح صرعته. القيام: كل ما انتصب من ذلك القصب.

ويبلغ هذا المشهد ذروته في صورة حركية عنيفة يتنازع فيها العير والأتان، إذ ينطلقان في عدوٍ سريعٍ يثير غبارًا كثيفًا كدخان نارٍ متأججة، اشتعلت فيها شرارةُ الحطب اليابس والرطب على حدّ سواء، مدفوعةً بريح الشمال. وهو تصوير يكثف الإحساس بالاضطراب والانفجار الداخلي، ويُحيل إلى حالة من التوتر والانفعال النفسي الشديد إلا أن الحمار الوحشي يقدّم الأتان على نفسه في مشهد من أسمى مشاهد التضحية، إذ يضع حاجاتها وسلامتها قبل حاجته، ويسبقها إلى مورد الماء لينقذها من الموت عطشًا، وكأنّه يقايض نجاته الشخصية بفداء من يحب. وهذه الصورة، في حقيقتها، ليست سوى قناع رمزي يخفي خلفه الشاعر ذاته، حيث تتجلى فيها بوضوح أصداء تجربته العاطفية مع محبوبته، التي أعطاها قلبه وجهده، ولم يجد منها سوى الصدّ والجفاء.

إنّ هذه التضحية الوجودية التي قدّمها الحيوان الأعجم، إنما تمثل تضحية الشاعر نفسه، الذي منح قلبه ومكانته لمحبوبةٍ لم تُقدّر حبه، فانعكست معاناته في هذه الصورة الرمزية الشفيفة التي تدمج بين الإحساس والفكرة، والطبيعة والذات، والواقع والرمز.

ولئن استطاع الحمار الوحشي وأتانُه النجاة من الهلاك في مشهد بطولي جسّد فيه الذكر أسمى معاني الفداء، إذ آثر أنثاه على نفسه في لحظة مفصلية، فإن لبيدًا لا يلبث أن يُقابل هذا المشهد بصورة أكثر قتامةً وإيلامًا، مشهد البقرة الوحشية التي فقدت وليدها "الفرير" بعد أن غفلت عنه، وذهبت مع صواحبها للرعي، فافترسته السباع. ومن ثم، تتبدل نغمة البطولة والتضحية، لتحل محلها نغمة الأسى والندم، إذ تسابق البقرة الوقت باحثة عن صغيرها، تقطع الصحارى

وهي تصيح وتبكي، حتى أصبحت عرضة للوم صواحبها وعتابهن. يقول لبيد مصورًا هذا المشهد[١]:

أَفَتِلْـــكَ أَمْ وَحْشِـــيَّةٌ مَسْـــبُوعَةٌ خَـذَلَتْ وَهَادِيَـةُ الصِّـوَارِ قِوَامُهَـا[٢]

خَنْسَـاءُ ضَـيَّعَتِ الفَرِيـرَ فَلَـمْ يَـرِمْ عُـرْضَ الشَّـقَائِقِ طَوْفُهَـا وَبُغَامُهَـا[٣]

وفي البيت الثاني، يرفع الشاعر القناع الرمزي ويكشف عن صوته الحقيقي في نبرة عتابية حزينة، إذ يصوّر هذه البقرة الوحشية باعتبارها صورة رمزية لمحبوبته، التي – في رأيه – تخلّت عنه كما تخلّت البقرة عن وليدها، فصار هو الشاعر بمثابة ذلك الفرير الذي ضاع وافترسته السباع؛ ليتحول الوليد المفترس إلى رمز للشاعر نفسه، بما يحمله من معاني الضياع، والإهمال، وانعدام التقدير.

إن هذا التماثل الرمزي بين البقرة الوحشية ومحبوبة الشاعر، وبين الفرير والشاعر نفسه، يكشف عن طبيعة العلاقة المختلة بين الطرفين. علاقة تُفضي في نهاية المطاف إلى خسارة لا تُعوّض، وإلى شعور عارم بالخديعة والخذلان. ومن ثم، يتّخذ الشاعر من الصورة الحيوانية وسيلة فنية للتعبير عن جرحه الإنساني، وعن عجزه عن مواجهة هذا الألم إلا عبر الرمز والانزياح والتورية.

ولمزيد من الإيلام والتقريع، يرسم لبيد مشهدًا دمويًا قاسيًا يعكس ذروة الألم والخذلان، حين يتخيل لحظة افتراس السباع لولد البقرة الوحشية الفرير وهي تنهش أشلاء الفرير وتتنازعها، في صورة موحشة تختلط فيها رائحة الدم بوطأة

---

(١) ديوان لبيد بن ربيعة، ص١١١.

(٢) وحشية: يريد بقرة. المسبوعة: التي أكلّ السَّبُع ولدها. الهادية: التي تهدي الصوار. والصوار: قطيع البقر.

(٣) الخنساء: ذات الأنف القصير المتأخر. الشقائق: جمع: شقيقة، وهي الأرض الغليظة بين رملتين. البغام: الصوت.

الغفلة القاتلة، واستغلال هذه السباع تلك الغفلة، تلك السباع التي لا تشبع، ولا ينقطع طعامها، في إشارة إلى المنايا التي لا تخطئ، وكأن ما أصاب هذا الوليد كان أمرًا محتوما لا مردّ له، فيقول الشاعر(١):

لِمُعَفَّـــرٍ قَهْـــدٍ تَنَـــازَعَ شِـــلْوَهُ غُـبْسٌ كَواسِـبُ لا يُمَـنُّ طَعَامُهَـا(٢)

صَـــادَفْنَ مِنْهَـــا غِـــرَّةً فَأَصَـــبْنَهَا إِنَّ الْمَنَايَـــا لا تَطِـــيشُ سِـــهَامُهَا(٣)

إن هذه الصورة الكثيفة العنيفة ليست غاية في ذاتها، وإنما وسيلة لصبّ مزيد من الألم والتقريع في قلب "الأنثى/المحبوبة"، تلك التي أهملت وليدها وانشغلت بذاتها، فدفعت به إلى حتفه دون اكتراث. فالشاعر لا يكتفي هنا بمساءلة محبوبته عن فعلها، بل يعمد إلى تعرية عاقبته الدموية بشكل فج ومباشر، وكأنه يريد أن يُشبعها شعريًا بجرعات متتالية من العذاب النفسي واللوم الأخلاقي. إنها ذروة التخييل الرمزي الذي يوازي بين "الفرير" الضحية، و"الذات الشعرية" المجروحة، وبين "البقرة الوحشية" الغافلة، و"المحبوبة" اللامبالية؛ لتتعانق الصورة الرمزية مع البعد العاطفي في لحظة شعرية تتجاوز البكاء والرثاء إلى الإدانة الصريحة والتأنيب الفني، في قالب شعري يرصد تحوّلات الذات من الحب إلى الألم، ومن الإخلاص إلى الانكسار.

ويبدو أن ما خلفته المحبوبة في نفس الشاعر قد جاوز حدود الاحتمال، فترك فيه جرحًا غائرًا لا يندمل، وألمًا مقيمًا لا يُرجى له زوال، ومن ثم، يلجأ لبيد

---

(١) ديوان لبيد بن ربيعة، ص١١١.

(٢) المعفّر: المفطوم الذي خافت أمّه عليه من التغيّر فعادت فأرضعته ثم قطعت عنه. القهد: ضرب من الضأن تصفر منه الآذان وتعلوها حمرة. الشلو: البقية. الغبس: الصفرة إلى السواد.

(٣) الغرّة: الغفلة. لا تطيش: أي لا تخف ولا تخطئ.

إلى تصوير الطبيعة بوصفها مرآةً لما تعانيه البقرة الوحشية، التي أضحت رمزًا للمحبوبة بعد أن فقدت حماية وليدها ورفقة القطيع . ففي مشهد كئيب مفعم بالمأساة، يرسم الشاعر صورة هذه البقرة وهي تقاسي برد ليلة مطيرة لا تنقطع أمطارها، ولا تنضب آلامها، إذ تتساقط السيول على جسدها النحيل، فتعلو ظهرها وتتخلل مسالك الطريق، في ليلة أطبقت الغيوم على نجومها، وغطّى السحاب سوادها، فلا دفء يحمي، ولا مأوى يُؤوي، فيقول(١):

باتَت وَأَسبَلَ واكِفٌ مِن دِيمَةٍ يُروي الخَمائِلَ دائِمًا تَسجامُها(٢)
يَعلو طَريقَةَ مَتنِها مُتَواتِرٌ فِي لَيلَةٍ كَفَرَ النُجومَ غَمامُها(٣)
تَجتافُ أَصلاً قالِصاً مُتَنَبِّذًا بِعُجُوبِ أَنقاءٍ يَميلُ هُيامُها(٤)

إن هذا المشهد المأساوي لا يعكس فقط ما تعانيه البقرة الوحشية، بل يفعّل آلية المفارقة الشعرية حين يُقارن بالصورة السابقة للحمار الوحشي الذي وفّر لأنثاه كل سبل الحماية والرعاية؛ لتتورط "المحبوبة" رمزًا في مفارقة شعورية جارحة: بين ماضٍ مشرق قُدّمت فيه لها الحماية والحب، وحاضرٍ موحش مُجرد من كل دفء وأمان.

ومن خلال هذه المفارقة، يوظف الشاعر تقنية الإسقاط الرمزي، ليحيل المعاناة الحيوانية إلى عتاب إنسانيّ خفيّ، تتجلى فيه طاقة الندم كامنة في أفق المتلقي، لا في لسان الشاعر مباشرة. (فالمحبوبة /البقرة الوحشية) لم تُدرك

(١) ديوان لبيد بن ربيعة، ص١١١.
(٢) أسبل: أي سال واسترخى. الديمة: الغيمة الممطرة. الخمائل: جمع: خميلة، وهي رملة تنبت الشجر وتعشب. التسجام: الصبّ.
(٣) طريقة المتن: ما بين الحارك إلى الكفل. كفر: أي ستر وغطّى.
(٤) تجتاف: أي تدخل الجوف. قالص: أي مرتفع الفروع. متنبّذاً: أي متفرقاً. العجوب: جمع: عجب، وهو أهل الذنب من الرمل. أنقال: جمع: نقا، وهو ما ارتفع طولاً من الرمل.

خسارتها إلا بعد فوات الأوان، لتصبح في هذا المشهد رمزًا للخذلان والندم، كما أصبح الشاعر ذاته رمزًا للفقد والتضحية المنسية.

ويسترسل لبيد في رسم ملامح هذا المشهد المأساوي، إذ يُصوّر البقرة الوحشية وقد باتت فريسة سهلة في معركة دامية خاضتها ضد الكلاب الدارية، بعد أن فقدت المأوى وفقدت معها كل أسباب الحماية. ويتحول هذا الاشتباك الوحشي إلى رمز شعري كثيف الدلالة، يُجسّد فيه الشاعر الفارق المروّع بين ماضٍ حافل بالحب والرعاية، وحاضر موحش مُثقل بالخيانة والفقد.

ويُلمح لبيد – من طرفٍ خفي – إلى محبوبته التي هجَرته وتخلّت عن دفئه ووفائه، موقنًا أن الزمن سيكشف لها قسوة هذا القرار، وأنها ستجد نفسها – كما هذه البقرة الوحشية – وحيدة في وجه المصير القاسي، بلا سند ولا حماية؛ ليغدو هذا المشهد الحيواني تمثيلاً استباقيًا لما سيؤول إليه حال تلك المحبوبة، ويُفعّل الشاعر من خلاله طاقة التحذير والعتاب الخفي، دون أن يصرّح.

ومن خلال هاتين الصورتين: صورة الحمار الوحشي وأتانه، اللذين يتسابقان في لهفةٍ مميتة نحو الماء، في حركةٍ خاطفةٍ تخلف وراءها غبارًا كثيفًا أشبه بحريقٍ مشتعل، وصورة البقرة الوحشية التي فقدت وليدها، فهامت سبع ليالٍ تخور فيها من لوعة الفقد، ثم ارتطمت بالكلاب الدارية الفاتكة، فأسرعت تهرب بنجاةٍ خائفة؛ من خلال هاتين اللوحتين، تتبلور ملامح صورة الناقة التي يمتطيها لبيد، والتي يستمد منها سرعته واندفاعه للهروب من عالمٍ مثقلٍ بالخذلان والفقد. فالناقة لا تُعدّ مجرد وسيلةِ نقل، بل معادلاً موضوعيًّا لحالة الشاعر النفسية؛ إذ تجسّد رغبته في الإفلات من الألم، والبحث عن الذات وسط صراعٍ داخليٍّ ممزق. ومن ثمّ، يوظّف لبيد هذه الرمزية الشعرية في قوله:[١]

(١) ديوان لبيد بن ربيعة، ص١١٣.

فَبِتِلْـكَ إِذ رَقَـصَ اللَوامِـعُ بِالضُّـحى وَاجْتَـابَ أَرْدِيَـةَ السَّـرابِ إِكامُهـا[١]
أَقْضِـي اللُّبانَـةَ لا أُفَـرِّطُ ريبَـةً أَو أَن يَلُـومَ بِحاجَـةٍ لُوَّامُهـا[٢]

في هذه الأبيات، تبرز الناقة رمزًا للقدرة على تجاوز الصدمة، إذ ينجو بها الشاعر في مشهد بصري فسيح ترقص فيه البروق وتتلألأ السراب، كاشفًا عن عزمه على تحقيق حاجاته دون التفات إلى لوائم، وكأنّه يعلن تحرره من عبء العاطفة ووطأة التوقعات الخائبة. إن الناقة هنا – وقد صارت امتدادًا لجسده وروحه – تُمثل رغبته في الاستمرار دون التفريط في كرامته، ودون الوقوع مرة أخرى في براثن الخذلان.

ومن بين أبرز اللوحات الرمزية التي صاغ بها عنترة بن شداد ذاته الشعرية، تلك الصورة البديعة التي يرسم فيها ناقته، موظفًا إياها كرمز مدروس بدقة تعبيرية، ليحمل دلالات أعمق من المعنى الظاهري. فالناقة هنا ليست مجرد وسيلة سفر، وإنما تجسيد لحلم الشاعر بالوصول إلى دار محبوبته، في رغبة عاطفية مضمخة بالألم والإصرار. غير أن هذه الناقة ليست عادية، بل هي "شدنية" مباركة بالقوة والجلد، "لعِنت بمحْروم الشراب مصرم"، أي أنها خُلقت بعيدة عن أعباء الرضاع والحمل، مما أكسبها مزيدًا من الصلابة والخفة والتحمل. يقول[٣]:

هَـلْ تُبْلِغَنّـي دارَهَـا شَـدَنِيّةٌ لُعِنَـتْ بِمَحْـرُومِ الشَّـرَابِ مُصَـرَّمِ[٤]

(١) اللوامع: أراد لوامع السراب. رقص: أي اهتز واضطرب. اجتاب: ليس. الإكام: جمع: أكمة وهي المكان المرتفع.

(٢) اللبانة: الحاجة. لا أفرط ريبة: أي لا أدع ريبة تنقذني حتى أحكمها. التفريط: الإنفاذ والتقديم.

(٣) ديوان عنترة بن شداد، ص١٤.

(٤) شدن: أرض أو قبيلة تنسب الإبل إليها. أراد بالشراب اللبن. التصريم: القطع.

خَطّــارَةٌ غِــبَّ السُّــرَى زَيّافَــةٌ تَطِــسُ الإكــامَ بوَخْــذِ خُــفٍّ مِيــثَمِ(١)

ينسج عنترة في هذه الأبيات صورة ناقته وهي تسير ليلاً بخفة ونشاط، تخترق التلال بخفافها في رشاقة المحترفين، رافعة ذنبها من الفرح والفخر، وكأنها تعكس تلك النفس المتطلعة إلى هدف نبيل رغم شظف الطريق وطول المسير. غير أن هذه الصورة لا تنفصل عن ذات الشاعر المعذبة؛ فالناقة القوية التي لا تحمل صغارًا، ترمز إلى شاعر عاش في قومه غريبًا، لا يُعرف له اعتبار، ولا يُمنح مكانة، رغم تفرده بصفات الفروسية والبأس التي جعلته يقهر أعداءه. ولعل انفراد هذه الناقة – بقوتها ووحدتها – يتناغم مع شعور الشاعر بالعزلة والنبذ الاجتماعي، فتغدو صورة الناقة معادلاً موضوعيًّا لوحدة الشاعر النفسية، وعتاده الشعري في مواجهة مجتمع لم يعترف بفضله إلا حين أثبت جدارته بحد السيف وطول الصبر.

ولعلّ هذه الرغبة الجامحة في الوصول إلى ديار المحبوبة، هي التي دفعت عنترة إلى رسم مشهد بصري حركي بالغ الكثافة، يستعرض فيه سرعة ناقته وقوة اندفاعها، عبر تصويرها في صورة ظَليمٍ قوي البنية، سريع الحركة، مقطوع الأذن، لا يحيد عن مساره، وكأنه لا يسمع غير نداء الغاية، في صورة القائد الذي يتقدّم قطيعًا من النعام، بحيث تسير خلفه في انتظام تام، متخذة من رأسه المرتفع دليلاً لها، كما تأوي الإبل اليمانية إلى صاحبها الأعجمي الذي لا يُفصح، لكنه يُدرك. يقول عنترة:

(١) خطر البعير بذنبه يخطر خطْرًا وخطرانًا إذا شال به. الزيَف: التبختر: والفعل زاف يزيف. الوطس والوثم: الكسر.

وَكَأَنَّمَـــا تَطِـــسُ الإِكَـــامَ عَشِـــيَّةً بِقَرِيـــبِ بَـــيْنَ الْمَنْسَـــمَيْنِ مُصَـــلَّمِ(١)
تَـأْوِي لَـهُ قُلُـصُ النَّعَـامِ كَمَـا أَوَتْ حِـــزَقٌ يَمَانِيَـــةٌ لأَعْجَـــمَ طِمْطِـــمِ(٢)
يَتْـــبَعْنَ قُلَّـــةَ رَأْسِـــهِ وَكَأَنَّـــهُ حِـدْجٌ عَلَـى نَعْـشٍ لَهُـنَّ مُخَـيَّمِ(٣)
صَـعْلٍ يَعُـودُ بِـذِي العُشَـيْرَةِ بَيْضَـهُ كَالْعَبْـدِ ذِي الفَـرْوِ الطَّوِيـلِ الأَصْـلَمِ(٤)

في هذه الصورة المتشابكة، تتجاوز الناقة حدود الحيوان المادي لتصبح رمزًا لذات الشاعر. فالظليم مقطوع الأذن، الذي يتقدّم القطيع، يمثل عنترة نفسه غريبًا في قومه، ناقص الاعتراف، لكنه متفرد في العزم والإقدام، لا يلتفت إلى الأصوات أو العوائق، بل يمضي في تحقيق هدفه، رغم الصمم المجازي الذي يحيط به من مجتمعه.

وإذا كانت صغار النعام تسير خلف هذا الظليم بثقة، فإنها تُحيل إلى قوم عنترة الذين يلتحقون به في ساحات القتال، متبعين خطواته، ومستظلين ببطولته، رغم أنهم ينكرون نسبه ويتنكرون لمكانته. والمفارقة ههنا مؤلمة، فكما تتبع النعام قائدها، وكما تعود الإبل لصاحبها الأعجمي الذي لا ينطق، يسير قوم الشاعر خلفه دون اعتراف، ودون أن يمنحوه الصوت أو الشرعية.

وتكتمل هذه المفارقة حين يتحول الصمت إلى رمز للألم، وكأن الشاعر – رغم ما يقدمه من تضحيات – لا يجد القدرة على الكلام أو الشكوى، فتصبح بطولته صامتة، وصوته الحقيقي مختنقًا في صدره؛ لتتعانق الصورة الحركية

(١) الْمُصَلَّمِ: من أوصاف الظليم لأنه لا أذن له، والصلم الاستئصال، كأن أذنه استؤصلت.
(٢) القلوص من الإبل والنعام: بمنزلة الجارية من الناس. الحزق: الجماعات. الطِمْطِم: الذي لا يفصح أي العَيُّ الذي لا يفصح وأراد بالأعجم الحبشي.
(٣) قلة الرأس: أعلاه. الحدج: مركب من مراكب النساء. النعش: الشيء المرفوع. المخيم: المجعول خيمة.
(٤) الصعل والأصعل: الصغير الرأس، يعود: يتعهد. الأصلم: الذي لا أذن له.

بالرمزية النفسية لتكشف عن توتر داخلي عميق، يعيشه الشاعر بين الإقدام المادي، والنفي الرمزي.

ولعلّ البيت الأخير من هذا المشهد الشعري يكشف عن أبعاد رمزية دقيقة، تتجاوز إطار الصورة الحركية الظاهرة، حيث يشبّه الشاعر الظليم بعبد طويل الفرو، مقطوع الأذن، في قوله: "**كالعبدِ ذي الفَرْوِ الطَّويلِ الأَصْلَمِ**"، وهي صورة تنطوي على دلالات متعددة تتقاطع مع تجربة الشاعر الوجودية. فالعبد لا يملك من أمره شيئًا، فاقد لرموز السيادة والاكتمال، أشبه بكائن منزوع الإرادة، منقادٍ لسيده بلا تردد. وفي هذه الصورة، تتجلى مرآة الذات الشعرية لعنترة، الذي وجد نفسه – على الرغم من تفوقه الفروسي وتميزه الأخلاقي – خاضعًا لمنظومة قبلية لا تعترف بفضله، ولا تمنحه المكانة التي يستحقها.

فصورة (الظليم/العبد) تُحيل إلى التناقض الجارح بين الفعل النبيل الذي يقوم به الشاعر، وبين أفعال قبيلته المشينة التي تُقصيه من دوائر الشرف والاعتراف. ويغدو فقد الأذن هنا رمزًا لحرمان الشاعر من حقه في السمع المجازي – أي الإنصات إليه والاعتراف بصوته – كما أن تصويره بالعبد، رغم البطولة، يعكس قسوة الوضع الاجتماعي الذي أُجبر على الانصياع له، ويُسفر عن إدانة مبطنة لمجتمع لا يقيم وزناً للبطولة إن لم تصحبها نقاوة العرق؛ لتكتمل في هذا البيت البنية الرمزية التي تحوّل المشهد من وصف فني إلى خطاب احتجاجي مكتوم، يفضح القهر الاجتماعي الذي كان يعانيه عنترة، ويضع المتلقي أمام مفارقة صارخة بين صورة البطل، ومكانته الاجتماعية المهضومة.

وينتقل عنترة بن شداد – في احتراس شعري ذكي – للإجابة على سؤال قد يتبادر إلى ذهن المتلقي الواعي: ما الذي يدفع هذا الفارس المتمرّد، ذا البأس والفخر، إلى هذا القبول الصامت بالخضوع لمجتمعه الجاحد؟ ولماذا لا يغادر إلى أرض أخرى أو قوم آخرين يُنزلونه منزلته، ويعترفون بفضله؟ غير أن

الشاعر لا يصرّح بذلك مباشرة، بل يُسرب هذه الفكرة في صورة رمزية مُشفّرة، مستترًا خلف ناقته التي يتخذها معادلاً موضوعيًّا لذاته المنكسرة، فيقول(١):

شَرِبَتْ بِمَاءِ الدُّحْرُضَيْنِ فأَصْبَحَتْ زَوْرَاءَ تَنفِرُ عَنْ حِياضِ الدَّيلمِ(٢)

فالناقة ههنا، وقد شربت من ماء عذب طيّب من الدُّحرُضَين، أصبحت مترفعة عن الشرب من حياض الديلم – وهي حياض موحلة، عكرة. وهذه الصورة تحيل إلى ذات الشاعر نفسها، فعنترة، وقد نهل من قيم الفروسية والمروءة والبطولة، لم يعد يُطيق أن ينحدر إلى مقامات دونية لا تليق بما يحمله من شرف خُلقي وإنجاز بطولي. فهو – وإن بدا خاضعًا – يرفض من داخله الانقياد للمهانة، وينفر، كما تنفر ناقته، من كل ما لا يليق بمن شرب من نبع الكبرياء والكرامة. وهنا يشفّ النص عن التباس وجودي يتردد بين الاضطرار إلى البقاء ضمن جماعة ترفض الاعتراف، وبين النفور النفسي العميق من هذا الإنكار. إن بيت الشعر هذا لا يصف ناقة فحسب، بل يُجسّد موقفًا وجوديًّا خالصًا، يُصوّر حالة من الترفّع الداخلي والصراع الصامت بين الانتماء والإقصاء، بين الوفاء للجماعة والتمرّد عليها.

وفي مشهد شعري ثري بالدلالات، يرسم عنترة بن شداد صورة مركبة تفيض بالحركة والقلق، حيث يُصور ناقته – التي تُعد معادلاً موضوعيًّا لذاته – في هيئة مخلوق قويٍّ نشيطٍ متبختر، لكنه في الوقت ذاته محاط بالمخاوف والتهديدات. فعلى الرغم من ما تتسم به هذه الناقة من قوة في الجسد وخفة في

(١) ديوان عنترة بن شداد، ص١٥.

(٢) الزَّوَر: الميل. مياه الديلم: مياه معروفة، وقيل: العرب تسمي الأعداء ديلمًا؛ لأن الديلم صنف من أعدائها.

الحركة، فإنها لا تسير على وتيرة واحدة، إذ تخشى مواجهة عدوّ كامن يتمثل في سنور عظيم الرأس، شرس الطباع، سريع الفتك. فيقول(١):

وَكَأَنَّمَـا تَنْـأَى بِجَانِـبِ دَفّهـا الــ وَحْشِـيّ مـن هَـزِجِ العشـيّ مُـؤوَّمِ(٢)
هِــرّ جَنيــب كُلَّمَــا عَطَفَــتْ لَــهُ غَضْـبَى اتّقَاهَـا باليَـدينِ وبــالفمِ(٣)
بَرَكَـتْ عَلَـى جَنْـبِ الـرّدَاعِ كَأَنَّمَـا بَرَكَـتْ عَلَـى قَصَـبٍ أجـشّ مُهضَّـمِ(٤)

وهذا الكائن الذي يُلاحقها، ما هو إلا تمثيل رمزي للقوى الاجتماعية الجائرة التي تلاحق الشاعر نفسه وتُكبله، فيضطر – كما ناقته – إلى الميل والانحراف عن طريقه، اتقاءً لبطش ذلك (السنور/الواقع القهري). وإذا ما حاولت الناقة الدفاع عن نفسها، عاجلها السنور بالخدش والعضّ، في إشارة إلى العنف الرمزي والاجتماعي الذي يواجهه الشاعر كلما سعى لإثبات ذاته. ويبلغ التصوير ذروته حين يتجلى أنين الناقة الموجوعة في صوت يُشبه تكسر عيدان القصب، وهو صوت يتجاوز أبعاده الحسية ليُحيل إلى وجع دفين، وأنين مكبوت، يخرج من الشاعر ذاته لا من ناقته، في لحظة شعرية تتكامل فيها العناصر البصرية والسمعية والدلالية لتعكس شدة المعاناة وضراوة التهديد.

وفي هذا الإطار، يُمكن قراءة هذا المشهد بوصفه تعبيرًا عن هشاشة موقع الفرد الفارس في مجتمع لا يمنحه الحماية، ولا يعترف بقيمته، رغم ما يملكه من

---

(١) ديوان عنترة بن شداد، ص١٥.

(٢) الدَّفُّ: الجنب. الجانب الوحشي: اليمين، وسمي وحشيًّا لأنه لا يركب من ذلك الجانب ولا ينزل. الهزج: الصوت. المؤوَّم: القبيح الرأس العظيمة، قوله: من هزج العشي، أي من خوف هزج العشي.

(٣) جنيب أي مجنوب إليها أي مقود. اتّقاها أي استقبلها.

(٤) رداع: موضع. أجش: له صوت. مهضم أي مكسَّر.

مؤهلات وفضائل؛ فتغدو (الناقة/الذات) متروكة لافتراس (السنور/الواقع القهري)، لا تجد من يدفع عنها الخطر سوى أنينٍ لا يُسمع، ووجعٍ لا يُحتمل.

ويواصل عنترة بن شداد بناء المشهد الرمزي الذي تتجلى فيه الناقة بوصفها تمثيلاً شعريًّا لذاته المرهقة، المتعبة من صراعها مع القوى الخارجية العدو الظاهر المتمثلة في السنور والضغوط الاجتماعية الباطنة والواقع القهري. وقد استطاع الشاعر أن يُجسّد هذا الإنهاك النفسي والجسدي في صورة بصرية حسّية دقيقة، تُظهر مقدار ما أصاب الناقة من إعياء واحتراق داخلي، رغم ما تتمتع به من أصالة في العنصر وجمال في الخِلقة. ففي وصفه لانسياب العرق من جسدها، يشبّهه بسائل مغلي ينساب من جوانب إناء نحاسي مستعر الوقود، فيقول(١):

وكـأنَّ رُبَّـا أو كُحـيلاً مُعقّـدًا حـشّ الوقـودُ بـه جوانـبَ قُمقُـمِ(٢)

ينبـاعُ مـن ذِفْـرَى غضـوبٍ جَسْـرةٍ زيافـةٍ مثـلَ الفَنيـقِ المُكْـدمِ(٣)

وهذه الصورة تنفتح على أفق دلالي مزدوج، فمن جهة، ترصد المشهد الحسي للناقة التي أرهقتها المعاناة، فغدا عرقها كالسائل المحموم، يفيض من جسدها المحموم بالجهد والانكسار. ومن جهة أخرى، تحيل إلى ذات الشاعر ذاته، الذي بلغ من الإعياء والاحتدام النفسي ما جعله كالقِدر المضغوط المشبع بالغليان.

---

(١) ديوان عنترة بن شداد، ص١٥.

(٢) الربّ: الطلاء. الكحيل: الطقران. عقد الدواء: أغليته حتى خثَر. حشّ النّار يحشها حشًا: أوقدها. الوقود: الحطب.

(٣) الذِّفرى: ما خلف الأذن. الجسرة: الناقة الموثقة الخلق. الزيف: التبختر والفعل زاف يزيف. الفنيق: الفحل من الإبل.

وهكذا يتجلّى انزياح الصورة الشعرية في المعلقات الجاهلية من خلال ارتباطها الوثيق بذات الشاعر، وتماهيها مع البنية الكلية للنص، فضلاً عن تأثرها العميق بالمعطيات الواقعية والمادية التي شكّلت وعي الشاعر وصاغت تجربته. فالصورة في هذا السياق لم تعد مجرد رسم جمالي أو تزيين تعبيري، بل غدت أداة دلالية فاعلة، تشتبك مع الذات الشاعرة، وتعكس رؤيتها للوجود وموقفها من الحياة.

إن تتبع هذه الصور – سواء أكانت صورة الفرس أو الناقة أو الظبي أو عناصر الطبيعة الأخرى – يكشف عن توظيف رمزيّ واعٍ يُحيل إلى معانٍ تتجاوز المباشر والحسي، لتنفتح على البعد النفسي والاجتماعي والفكري الذي يعانيه الشاعر. ومن ثمّ فإن إدراك هذه العلاقات المتشابكة بين الصورة والذات والسياق الخارجي يُعدّ شرطًا جوهريًّا لفهم بنية المشهد الشعري الجاهلي، والوقوف على أبعاده العميقة، ومقاصده الفنية والوجودية.

ثالثًا: صورة المرأة في بعدها الانزياحي من الجمال الحسي إلى التمثيل الرمزي.

زخر الشعر الجاهلي عمومًا، والمعلقات على وجه الخصوص، بحضور كثيف للمرأة، يعكس دورها المهم في حياة الإنسان العربي القديم، لا باعتبارها فقط ضرورة حياتية آنية، بل بوصفها ركيزة أصيلة في استمرارية الوجود الإنساني ضمن بيئة قاسية لا ترحم. وقد اتخذ هذا الحضور أشكالاً متعددة، غير أن الجانب الغزلي طغى على غيره من جوانب التناول، ما يُشير إلى بُعد نفسي عميق في شخصية الشاعر الجاهلي؛ ذلك أنّ المرأة لم تكن لديه مجرد موضوع للتغزّل أو للمتعة الجمالية، بل كانت وطنًا عاطفيًا دافئًا يلجأ إليه، لتعويض ما يفتقده من حنان واستقرار في بيئة تتسم بالقسوة والتقلب والعنف.

وهيمنة البعد الغزلي في تصوير المرأة في الشعر الجاهلي، رغم ما فيه من احتفاء بجمالها ومفاتنها، تكشف عن احتياج وجودي عميق للأنثى بوصفها ملاذًا وجدانيًّا في حياة تتسم بخشونة مادية وروحية قاسية. فالمرأة في هذا السياق لم

تكن مجرد موضوع غزلي أو صورة جمالية، بل مثّلت بُعدًا نفسيًا وتعويضيًا لحالة من الحرمان العاطفي والاستقرار النفسي التي عاشها الشاعر الجاهلي في صراعه مع الصحراء والقبيلة والوجود، ومن ثم، يتجاوز التعلّق بالأنثى حدود البناء العاطفي في النص الشعري، ليُقرأ في ضوء رؤية أعمق، تكشف عن الدور الرمزي للمرأة في تشكيل الذات الجاهلية، وفي ترسيخ إحساس الشاعر بذاته وبالعالم من حوله.

والمتأمل في المعلقات، على اختلاف بواعثها وتنوع أغراضها، يلحظ حضورًا لافتًا للمرأة، لا بوصفها إطارًا شكليًّا أو تقليدًا فنيًّا مألوفًا، بل باعتبارها مكونًا أصيلاً من مكونات التجربة النفسية للشاعر. فهي تتعانق مع مشاعره وأحاسيسه، وتشكل تعبيرًا داخليًّا عميقًا عن تلك التجربة، في بناء فني متماسك، يتجاوز حدود الغزل الظاهرة إلى مستويات أعمق من الدلالة والانفعال.

وتتبدّى صورة المرأة في معلقة امرئ القيس بوصفها البداية الوجودية لصوت المعلقات، لا مجرد تجربة عاطفية عابرة، أو تجلٍ لخلاعة شعرية تستثمر كل موقف لإشباع نزعة اللهو والشهوة من خلال تصوير الفاتنات، ولا حتى باعتبارها مجرد وسيلة لإبراز شجاعة الشاعر بتجاوز العوائق للوصول إلى محبوبته. بل إن هذه الصور، التي قد تبدو للوهلة الأولى عبثية أو مستهلكة، تتعانق في جوهرها مع مسار حياة الشاعر، لتعكس عمقًا دلاليًا يمتزج بتجربته النفسية والوجودية. ويكشف امرؤ القيس عن ثلاث محاولات في هذا السياق، تبدأ أولاهنّ بشكوى قلة الحظ في وصاله لامرأتين هما: أم الحويرث وأم الرباب، حيث يقول[1]:

(١) ديوان امرئ القيس، ص٢٥.

كـدأبكَ مـن أمِّ الْحُـوَيْرِثِ قبْلهـا وجَارَتِهـا أم الرَّبـابِ بِمَأسَـلِ(١)

إن فشل امرئ القيس في وصل أم الحويرث وأم الرباب لا يُقرأ كحادثة عاطفية منعزلة، بل يعكس شعورًا وجوديًّا أعمق بعدم التوفيق في نيل مبتغاه من الحياة عمومًا، وكأن هاتين المرأتين تشكلان نموذجًا مكثفًا لتلك الحياة التي تتمنع عليه، وتحجبه عن مرادها، رغم ما يتمتع به من مقومات الفروسية والجمال والشاعرية التي تؤهله لذلك الوصل.

ويُمثّل تعدد العنصر الأنثوي في المعلقة صورة لتشبث الشاعر بهذا الحلم المستعصي، لا لأنه لا يستحقه، بل لأن الحظ أو المقادير قد حالت بينه وبين ما يريد. ومن ثم، يتولد سؤال وجودي ملحّ: لماذا لا يُسلم امرؤ القيس بالأمر الواقع؟ لماذا لا يتلهى باليأس، باعتباره إحدى الراحتين؟ لكن الشاعر لا يترك هذا السؤال معلقًا، بل يجيب عنه بأسلوبه الشعري الخاص، حينما يفصل في ذكر محاسن المرأتين، كاشفًا عن فتنة الجمال التي تصلّب القلب وتعيد إشعال نار التوق، فيقول(٢):

إذا قامَتـا تَضَـوّعَ الْمِسْـكُ مِنْهُمَـا نسـيمَ الصَّبا جـاءت برَيّـا القَرَنْفُلِ(٣)

ففاضَـتْ دُمـوعُ العَـينِ مِنّـي صَـبَابَةً عَلَى النَّحرِ حتّى بلّ دمعيَ مِحْمَلي(٤)

لقد تغلغل عبق الحياة في وجدان امرئ القيس حتى خامر عقله واستولى على قلبه، فصار مفتونًا بهذا الألق الذي لامس كل جزء من روحه ونفسه. وقد انعكس هذا الافتتان في تشبثه الشديد بالحياة وما تمثله من لذة ومتعة، حتى غدا

(١) الدأْبُ والدأَبُ، بتسكين الهمزة وفتحها: العادة. مأسَل، بفتح السين: جبل بعينه.

(٢) ديوان امرئ القيس، ص٢٥.

(٣) ضاع الطيب وتضوّع إذا انتشرت رائحته. الريّا: الرائحة الطيبة.

(٤) الصبابة: رقة الشوق. المحمل: حمالة السيف، والجمع المحامل، والحمائل جمع الحمالة.

ذلك التعلق جوهرًا من مكونات تجربته النفسية والوجودية. ومن ثم، جاءت دموعه الغزيرة نتيجة طبيعية لذلك الإخفاق الملازم له في رحلته الشاقة نحو تحقيق تلك اللذة، لا على المستوى العاطفي فحسب، بل على مستوى المعنى الأعمق للحياة التي تتمنّع عليه. كما أن هذه الدموع لا تعكس مجرد حزن طارئ، بل تُفصح عن ألم نفسي عميق رسخ في ذاته بفعل سلسلة الإخفاقات التي شكّلت ملامح تجربته كلها.

لقد كانت الحياة بالنسبة لامرئ القيس مراوغة ماكرة، تشبه في مكرها مراوغة الثعلب لفريسته؛ تُغريه بالاقتراب، ثم تتمنّع عليه في اللحظة الحاسمة. فإذا كانت قد أغلقت في وجهه أبواب الوصل في معظم الأحيان، فإنها قد صفَت له – ولو عابرًا – في لحظة من الزمن، لحظة خاطفة لكنها شديدة الوهج. ولعل هذا الصفاء المؤقت هو ما دفع امرأ القيس إلى التعبير عنه بكونه يومًا واحدًا فقط، لكنه يوم منح فيه الحياةُ عطاءً ثمينًا، فدفع امرؤ القيس مقابلَه أعزّ ما يملك: (ناقته). هذه الناقة، في بعدها الرمزي، لا تشير إلى مجرد وسيلة سفر، بل تحيل إلى رموز أكبر: شبابه، وحريته، وحتى نفيه القسري عن مواطن السيادة والترف بجوار أبيه، حين طرده بعد أن لمح فيه تطلعًا قد يهدد سلطته أو يوقف دورة الزمن عليه. ومن ثمّ يقول الشاعر[١]:

ألا رُبّ يَـومٍ لَـكَ مِـنْهُنّ صَـالِحٍ ... ولا سـيَّمَا يـومٍ بِـدَارَةِ جُلْجُـلِ
وَيَـوْمَ عَقَـرْتُ للعَـذارى مَطيّتِـي ... فيـا عجبًـا مـن كورِهـا الْمُتَحَمّـلِ[٢]
فظَـلَّ العـذارى يـرْتَمينَ بلحمهـا ... وشـحمٍ كَهُـدَّابِ الـدَّمَقس الْمُفَتَّـلِ[٣]

(١) ديوان امرئ القيس، ص٢٦.

(٢) العذراء من النساء: البكر التي لم تفتض، والجمع العذارى. الكور: الرحل بأداته. المتحمل: الحمل.

(٣) الْهُدَّاب والهدب: اسمان لما استرسل من الشيء نحو ما استرسل من الأشفار من الشعر ومن أطراف الأثواب. الدمقس والمدقس: الإبريسم، وقيل: هو الأبيض منه خاصة.

إن هذه الصورة البصرية التي يتخيل فيها امرؤ القيس ناقته حيوانًا مطبوخًا تتلاعب بلحمه العذارى، ليست مجرد مشهد غرائبي أو طريف، بل هي صورة تنطوي على دفق شعوري عميق يعكس تداخلاً معقدًا بين الأحاسيس الداخلية والتجربة الوجودية للشاعر.

فهل تكون الناقة، في هذا المشهد، رمزًا لامرئ القيس نفسه؟ وهل تمثل العذارى – في بعدها الرمزي – تلك الآمال والأحلام المتعددة التي راوغته وتلاعبت به، كما يتلاعبن بلحم الناقة المطبوخة؟ إن الصورة تُوحِي بذلك: آمالٌ تتبدّى مشرقة ومُغرية، ثم سرعان ما تنقلب إلى كائنات لعوب تنهش أجمل لحظات عمره، في حين يقف هو مستسلِمًا، لا يقوى على المقاومة، غارقًا في دوامة من الانقياد والخذلان. كما أن تعدد العذارى في المشهد يشير إلى كثرة الأحلام والطموحات التي تتجاذب الشاعر في مسارات متنافرة، فما يكاد يظفر بأحدها حتى يفلت منه أو يداهمه آخر، فيبقى فريسة لأمانٍ لا تكفّ عن استنزافه، وقد أخذت من روحه ونفسه نصيبًا وافرًا.

وهكذا يسترسل امرؤ القيس في رسم مشاهده العاطفية، لا بوصفها غزلاً خالصًا، ولا باعتبارها تجليات عبث شبابي عابر، بل باعتبارها تمثيلات رمزية لمشاعر إنسانية معقدة، تُجسد تجربته الشخصية بعد أن أقصي عن حياة الترف والسيادة إلى هامش الاعتماد على الذات في اصطياد حياة تليق بطموحه وشخصيته. وإذ يبدو الشاعر أحيانًا مخفقًا في بلوغ مأربه، فإنه في أحيان أخرى يلمح لحظات من النجاح العابر، مما يعكس حالة من التوتر الوجودي بين الأمل والانكسار. وهذه المشاهد المتكررة لا تعبّر عن تكرار ساذج، بل تكشف عن تصميم عميق في نفس الشاعر على المضي نحو ما يريد، رغم وعورة الطريق. وهو ما تترجمه الصور الشعرية المتعاقبة التي ترسمه وهو يجتاز العقبات، ويصارع القدر، في محاولة دؤوبة لتأكيد ذاته وإثبات أحقيته بحياة كان يُؤمن أنها له.

ولا يبتعد المتأمل في معلقة طرفة بن العبد عن ملاحظة أن صورة المرأة فيها تتجاوز الأطر التقليدية التي تحصر حضورها في أوصاف الجمال والحسن؛ إذ تغدو المرأة هنا رمزًا مركزيًا للحياة ذاتها، تلك التي ظل الشاعر يسعى إليها مرارًا، لكنها ما فتئت تتمنّع عليه.

وتتداخل في هذه الصورة عناصر من السعي والخذلان، فالمرأة – بوصفها تمثيلاً للحياة – لم تكن في متناول الشاعر، لا بفعل عجزه فحسب، بل بفعل طيشه من جهة، وغياب المعين والتوجيه من جهة أخرى، خصوصًا بعد وفاة والده وهو في سن مبكرة. وقد تولّى أمره أخٌ لم يُراعِ طفولته أو طموحه المتوثب، الأمر الذي دفع طرفة إلى البحث عن الاستقلال المادي والمعنوي في مواطن شتى، حتى أفضى به طموحه إلى الاتصال بالملك عمرو بن هند ومدحه، وهو ما كان بداية نهايته المأساوية كما هو معروف من سيرته؛ لتندمج صورة المرأة في هذه المعلقة مع صورة الحياة نفسها، فتغدو رمزًا لمصيرٍ يتمنّع ويسخر، لا يهب من عطاياه إلا بالقدر الذي يسبق الحرمان أو الموت.

ولطالما كانت تصوّرات الشباب للحياة وردية، مثقلة بالأحلام، ومجردة من الصعوبات والعوائق، وهي الرؤية التي تتجلى في رسم طرفة بن العبد للحياة في صورة أنثوية آسرة.

فالحياة، في مخياله الشعري، امرأة فاتنة، رشيقة، مرنة الجسد، ناعمة الحركة، تتشح بجمالٍ غزليّ لا يخلو من دقة في التفاصيل وحساسية في التشكيل. إنها صورة مرسومة بعناية الشاعر الشاب، الذي لم تَخْبُ فيه بعدُ شعلة الدهشة الأولى بالحياة، ولم تُكدِّر رؤيته بعدُ عواصف التجربة أو شوائب الخيبة. ويقول طرفة في هذا السياق[1]:

(١) ديوان طرفة بن العبد، ص٢٠.

وَفِـي الْحَـيّ أحـوَى يـنفضُ الْمَـرْدَ ... مُظــاهرُ سِــمْطَيْ لُؤلُــؤ وزَبَرْجَــدِ
خَــذولٌ تُرَاعــي رَبْرَبًــا بِخَميلَــةٍ ... تَنــاوَلُ أَطْــرَافَ البَريــرِ وَتَرْتَــدِي
وَتَبْسِــمُ عــن أَلْمَــى كــأنّ مُنَــوّرًا ... تَخَلّــلَ حُــرّ الرّمْــلِ دِعْــصٍ لــه نَــدِ
سَــقَتْهُ إيــاةُ الشّــمْسِ إلَّا لِثاتِــهِ ... أُسِــفّ وَلَــمْ تَكْــدِمْ عَليــهِ بِإثْمِــدِ
وَوَجــهٍ كــأنّ الشَّمس أَلْقَتْ رِداءهـا ... عَلَيْــهِ نَقــيّ اللّــوْنِ لَــمْ يَتَخَــدّدِ

في هذه الأبيات الخمسة، يرسم طرفة بن العبد ملامح الصورة المثالية للمرأة في المخيال الجاهلي، أو على نحو أدق، لما ينبغي أن تكون عليه المرأة في تصورات الشاعر، لا من حيث واقعها فحسب، بل من حيث رمزيتها للحياة المنشودة. وقد تمحور التركيز في هذا المشهد حول ملامح الوجه تحديدًا، حيث يصف بشرته التي استعارت صفاءها من نور الشمس، بياضًا ونقاء، وشفتين تفترّان عن ثنايا لؤلؤية زانتهما حمرة الخضاب، في مشهد يعكس فتنة جمالية آسرة. ويكتمل هذا التكوين بجسم رشيق، ولِين ظاهر في الحركات، وأصالة في النَّسَب والمنبت، وكلها عناصر لا تكتفي بإبراز فتنة المرأة الظاهرة فحسب، بل ترمز أيضًا – في بعدها الدلالي – إلى فتنة الحياة ذاتها، تلك الحياة التي أسرت الشاعر، وفتنته ببريقها ووعودها، ودفعته إلى السعي وراءها بكل ما أُوتي من طاقة وطموح، طلبًا للثراء والمكانة والاعتراف.

<u>ويفتتح عمرو بن كلثوم مشهده الغزلي بتصوير شعري مشحون بطاقة وجدانية غاضبة،</u> تُجسِّد خيبة الشاعر وذهوله إزاء موقف المحبوبة التي اختارت الفراق دون سابق إنذار أو مبرر واضح. ويتخذ هذا الافتتاح طابعًا عتابيًا حادًّا، تتقاطع فيه الأسئلة المتوترة مع ظلال من الاتهام الضمني، في محاولة لفهم دوافع هذا الفراق: أهو نتيجة حتمية لظروف بيئية قاسية، أم أنه عدول إرادي عن الشاعر وخيانة للعهد والمودة؟ وتمضي الصورة الشعرية لتكشف عن مفارقة مؤلمة، فالشاعر الذي بلغ من المجد والفروسية ما تُقرُّ به القبائل، يُقابل من قبل من أحبها بالخذلان والتجاهل. ومن ثم، تتحول اللغة من مجرد خطاب عاطفي

إلى إثبات لشرعية الغضب، وإلى احتجاج ضمني على خرق المنظومة القيمية التي تقوم على الوفاء والتقدير، خصوصًا إذا كان المحب ممن يملكون من المروءة والكرامة ما لا يُجهل. فيقول(١):

قِفي قَبلَ التَفَرُّقِ يا ظَعينا ... نُخَبِّركِ اليَقينا وَتُخبِرينا
قِفي نَسأَلكِ هَل أَحدَثتِ صَرمًا ... لِوَشكِ البَينِ أَم خُنتِ الأَمينا
بِيَومٍ كَريهَةٍ ضَربًا وَطَعنًا ... أَقَرَّ بِهِ مَواليكِ العُيونا
وَإِنّ غَدًا وإنّ اليومَ رَهْنٌ ... وَبَعْدَ غَدٍ بِمَا لَا تَعْلَمِينَا

ويثير التوازي بين صورة المرأة المعاتبة في مستهل معلقة عمرو بن كلثوم وصورة الحرب التي تليها مباشرة تساؤلاً نقديًا دقيقًا حول مغزى هذا المزج بين عالمين متباينين: عالم الأنوثة بما يحمله من نعومة وعذوبة، وعالم الحرب بما يحمله من خشونة ودموية. ولعل هذا التداخل لا يُفهم على المستوى الظاهري للعاطفة، بل يتجاوز ذلك إلى بعد ترميزي أعمق، حيث لا تمثل المرأة هنا شخصية محددة بقدر ما تحيل إلى الحياة ذاتها، تلك التي خذلت الشاعر، وسلبته مكانته التي يراها مستحقة بين سادة العرب.

ومن هذا المنظور، يمكن قراءة نبرة العتاب التي افتتح بها الشاعر معلقته لا بوصفها خطابًا غزليًا تقليديًا، بل مدخلاً رمزيًا لمساءلة السلطة الاجتماعية والسياسية التي همّشت مكانة الشاعر وقبيلته. ويُستدل على ذلك بموقفه الشهير من الملك عمرو بن هند، إذ رأى في حكمه الجائر على بني تغلب تعديًا على منطق الشرف القَبلي، وخرقًا لموازين السيادة التي يرى الشاعر أن قبيلته أحق بها. ولهذا السبب تتصاعد النبرة الفخارية في المعلقة حدّ المنازلة المباشرة للملك، لا بوصفه رمزًا للسلطة فحسب، بل بوصفه تجليًا لزيف المعايير التي تنتقص من

(١) ديوان عمرو بن كلثوم، ط١. دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩١م، ص٦٦، وما بعدها.

مكانة من يستحقون السيادة. ويأتي البيت الأخير في هذا الاستهلال إعلانًا واضحًا عن قناعة الشاعر بأن الإنصاف وإن تأخّر، فإن مجيئه آت لا محالة، وكأن المعلقة في مجملها ليست إلا صرخة احتجاج عالية على ظلم اجتماعي مقنّع، تنطلق من صورة الأنثى، ولا تنتهي إلا عند حدود العرش.

إن عمرو بن كلثوم يري ما تعرض له في مجلس الملك لا سيما في هذه المباراة الشعرية التي تقدم فيها الحارث ين حلزة حتى رفعت له سبعة أستار وجلس على سرير الملك وأطعمه من جفنته وأمر ألا ينضح أثره بالماء، وجز نواصي السبعين الذين كانوا في يديه من تغلب، ودفعها إلى الحارث، وأمره ألا ينشد قصيدته إلا متوضئًا[١]، بخلاف ما تعرض له عمرو بن كلثوم عندما أراد ينشد قصيدته مفتخرًا على خصومه، غير منتبه لمركز الملك، وما يلزم لمداراته واستمالته، فحكم عمرو بن هند على التغلبيين، فانصرف عمرو ورهطه غاضبين.[٢]، مما دفع عمرو للتبرم من هذه الحياة التي يرى أنها هضمته حقه فلجأ إلى هذا المشهد العتابي في صورة غزلية .

ولعلّ من أقوى الشواهد الدالة على البعد الرمزي لصورة المرأة في معلقة عمرو بن كلثوم ما يرد من أبيات لاحقة للمشهد العتابي الافتتاحي، حيث يرسم الشاعر ملامح أنثوية لا بوصفها معالم غزلية محضة، بل بوصفها استعارات حسية مُكثّفة تدعم رمزية المرأة كصورة معكوسة للحياة القوية الخصبة التي يطالب الشاعر باعترافها بمكانته. ففي هذه الأبيات، يُقدّم المرأة بهيئة جسدية تتضح بالامتلاء والقوة؛ فهي ذات ذراعين ممتلئتين كذراعي ناقة فتيّة لم تحمل بعد، وقامة طويلة لينة تنوء بثقل أردافها، وورك عريض يضيق عنه الباب،

(١) شرح المعلقات السبع، الزَّوْزَني، ص٢٠٨.

(٢) السابق ، ص٢٠٨.

وساقين بيضاوين كأنهما من العاج أو الرخام تصوّت حليهما إذا تحركت. فيقول[١]:

تُرِيكَ إِذَا دَخَلْتَ عَلَى خَلَاءٍ ... وَقَدْ أَمِنَتْ عُيُونَ الْكَاشِحِينَا[٢]

ذِرَاعَيْ عَيطَلٍ أَدماءَ بِكرٍ ... هِجَانِ اللَّونِ لَم تَقرَأ جَنِينًا[٣]

وَثَدْيًا مِثْلَ حُقّ العَاجِ رَخْصًا ... حَصَانًا مِنْ أُكُفِ اللّامِسِينَا[٤]

وَمَتْنَي لَدْنَةٍ سَمَقَتْ وَطالَت ... رَوادِفُهَا تَنُوءُ بِمَا وَلِينَا[٥]

وَمَأكَمَةً يَضِيقُ البابُ عَنها ... وَكَشحًا قَد جُنِنتُ بِهِ جُنونَا[٦]

وَسارِيَتَي بَلَنطٍ أَو رُخامٍ ... يَرِنُّ خُشاشُ حَلِيهِما رَنِينًا[٧]

إن هذه الصور الحسية – على ما فيها من مباشرة جسدية – لا تنفصل عن المقصد الفني العام للمعلقة، بل تنسج خيطًا تأويليًا يعزز فكرة الانتماء إلى عالم مادي مكتمل الخصائص، يفيض بالفتنة والسطوة والاكتمال، وهو العالم الذي يحاول الشاعر اقتحامه أو إعادة تأطيره وفق موقعه فيه؛ ومن ثم، تتجاوز هذه الصورة كونها مدحًا لجمال المرأة إلى كونها رمزًا لمجتمع مكتفٍ بذاته،

(١) ديوان عمرو بن كلثوم، ص٦٨.

(٢) الكاشح: المضمر العداوة في كشحه.

(٣) العيطل: الطويلة العنق من النوق. الأدماء: البيضاء منها. البِكْر: الناقة التي حملت بطنًا واحدًا.

(٤) رخصًا: لينا. حصانًا: عفيفة.

(٥) اللدن: اللين. السُّموق: الطول. الرادفتان والرانفتان: فرعا الأليتين. النَّوء: النهوض في تثاقل. الوَلْيُ: القرب.

(٦) المأكَمة والمأكِمة: رأس الورك والجمع المآكم.

(٧) البلنط: العاج. السارية: الأسطوانة والجمع السواري. الرنين: الصوت.

متعالٍ على من لا يقر له بسيادة، وكأن الجسد هنا يتكثف بوصفه لغة احتجاج ناطقة تفضح مكامن الإقصاء الذي مارسه المحيط على الشاعر وقبيلته.

إذا عقدنا مقارنة بين معلقة عمرو بن كلثوم وبعض المعلقات الأخرى، كمعلقة امرئ القيس على سبيل المثال، من حيث مقاييس تصوير المرأة وجمالها، برز اختلاف جوهري يُشير إلى البعد الترميزي في صورة المرأة في معلقة عمرو بن كلثوم. ففي حين تحتفي المعلقات الأخرى غالبًا بمقاييس الجمال الأنثوي المرتبط بالرقة والنعومة والدلال، نجد أن الشاعر هنا يصور المرأة من منظور مغاير، إذ تتجلى ملامح القوة والفتك في أوصافها الجسدية: فذراعاها السمينتان تصلحان للبطش لا للملاينة، وساقاها الممتلئتان كأنهما من الرخام، ووركها العريض المترهل، توحي جميعها بقدرة على "الهدم والدك" لا على التبعل والاستمتاع، على حد تعبيره الشعري، ومن ثم، فإن هذه المفارقة لا يمكن قراءتها إلا بوصفها مقصودة دلاليًا، تدفع بالقارئ نحو تأويل هذه الصورة الأنثوية بوصفها رمزًا لكيان قاهر، يمثل في بنيته الضمنية "الدنيا" التي فتكَت بالشاعر وظلمته، أو نظام الحكم القائم الذي هضم حقوقه، لا سيما في سياق موقفه من الملك عمرو بن هند؛ لتتحول المرأة من رمز للحب والجمال إلى استعارة لواقع جائر لا يليق بفارس كعمرو بن كلثوم أن يُقصى فيه أو يُهضم حقه.

لقد تركت حادثة الحكم التي جرت بينه وبين عمرو بن هند جرحًا نفسيًّا عميقًا في نفس عمرو بن كلثوم، لما انطوت عليه من تجاهلٍ لمكانته الاجتماعية الرفيعة ونزعته النفسية المُتعالية التي لا ترضى بالضيم أو التهميش. وعلى الرغم من النبرة الفخرية الطاغية في قصيدته، التي تعكس وعيًا حادًّا بالذات واعتزازًا مفرطًا بالانتماء القبلي، إلا أن الشاعر يكشف – في موضع آخر من معلقته – عن انكسار داخلي وألمٍ دفين لا يكاد يضاهيه حزن.

ويبرز ذلك في استعانته بصورتين شديدتي التأثير لاستعارة شدة الأسى الذي يعتريه؛ الأولى: حزن ناقة أضلت ولدها، فخرجت تردّد صوتها في توجع

متتابع وهي تبحث عنه؛ والثانية: حزن عجوز فقدت أبناءها التسعة جميعًا ودفنتهم، وهي صورة أقصى في التعبير عن اللوعة والفقد. وقد أراد عمرو بن كلثوم من خلال هاتين الصورتين أن يُبين أن ما عاناه من حزن لا يقارن حتى بهذه الصور المفجعة، في دلالة على ما خلفه الظلم الواقع عليه من ندوب باقية في النفس، تتجاوز حدود العتاب إلى مرارة الخذلان من دنيا لا تفي لأمثاله بحقهم المستحق. فيقول(١):

فَمَـــا وَجَـــدَت كَوَجـــدي أُمُّ سَـــقبٍ أَضَـــلَّتهُ فَرَجَّعَـــتِ الْحَنينـــا(٢)

وَلا شَـــمْطاءُ لَـــم يَتـــرُك شَـــقاها لَهـــا مِـــن تِســـعَةٍ إِلَّا جَنينًـــا(٣)

إن هذه النبرة الافتخارية الحادة التي تهيمن على معلقة عمرو بن كلثوم، بما تحمله من مبالغة شديدة في التمجيد الذاتي وإظهار القوة والسطوة، لا يمكن قراءتها بمعزل عن السياق النفسي والاجتماعي الذي أحاط بالشاعر، بل تمثل في جوهرها ردّ فعل مضادًّا لإحساسٍ عميق بالمهانة والخذلان، تعرض له عمرو بن كلثوم على يد عمرو بن هند في تلك الحادثة المعروفة. لقد حاول الشاعر من خلال هذا الوعاء اللغوي المتخم بصور الفخر والإباء أن يسترّد كرامته المجروحة، لا على مستوى الذات الفردية فحسب، بل على مستوى القبيلة كلها، فاستحضر أمجاد قومه ومآثرهم وبأسهم في الحرب، ليعيد ترسيخ مكانتهم الرفيعة التي رأى أنها تعرّضت للانتقاص أو التهوين، في موقف لا يُغتفر في عرف القيم القبلية التي تشكّل العمود الفقري للهوية الجاهلية.

---

(١) ديوان عمرو بن كلثوم، ص٦٩.

(٢) والسقب بمنزلة الصبي. الوجد: الحزن، والفعل وجد يجد. الترجيع: ترديد الصوت. الحنين: صوت المتوجع.

(٣) الشمط: بياض الشعر. الجنين: المستور في القبر هنا.

وإذا كان عمرو بن كلثوم قد واجه هجر محبوبته بنبرةٍ عتابية حادة تنطوي على غضب وتحدٍ، فإن الحارث بن حلزة يُقدّم صورة مغايرة في تعامله مع الفقد، إذ تتجلى نبرته في شكوى رصينة تقترب من الحزن المكتوم أكثر من الغضب الصاخب. فالشاعر يصدم المتلقي بتقريره المفاجئ لفراق أسماء، الذي لم يكن وليد خلاف عابر بل نتيجة قرارٍ واعٍ اتخذته المحبوبة رغم عمق العلاقة وطول العهد الذي جمع بينهما. ومن خلال هذا الاستهلال، يُبرز الشاعر مدى تعلقه بأسماء، مؤكدًا أنه لم يملّ صحبتها، خلافًا لما قد يفعله غيره، مما يدفعه إلى مساءلتها بلطف عن دواعي هذا الفراق، محاولاً التمسك بتلك الذكريات التي جمعت بينهما في مواضع عديدة من الأرض. وبهذا الطرح العاطفي، يُظهر الحارث بن حلزة طيفًا آخر من صور الغزل الجاهلي التي تتراوح بين الحدة والرقة، بين العتاب الثائر والتوجع المتأني. فيقول(١):

آذَنَتنا بِبَينِها أَسماءُ ... رُبَّ ثاوٍ يُمَلُّ مِنهُ الثَواءُ(٢)

بَعدَ عَهدٍ لَها بِبُرقَةِ شَمّا ... ءَ فَأَدنَى دِيارَها الخَلصَاءُ(٣)

فَالمُحَيّاةُ فَالصِفاحُ فَأَعنا ... قٌ فَتاقٍ فَعاذِبٌ فَالوَفاءُ

فَرياضُ القَطا فَأَودِيَةُ الشُر ... بِ فَالشُعبَتانِ فَالأَبلاءُ

إن استدعاء الحارث بن حلزة لأسماء الأمكنة المتتالية – من المحياة إلى الصفحاح، ومن إعناق فتاق إلى عاذب بالوفاء، ومن رياض القطا إلى أودية الشِّرْبِب، ثم الشعبتين والأبلاء – لا يأتي لمجرد توثيق جغرافي لحركة أو ترحال، وإنما ينهض بوظيفة وجدانية عميقة، إذ تستحضر هذه الأمكنة ذاكرة حافلة بلحظات الوصل ومشاهد الألفة التي جمعت بين الشاعر ومحبوبته. وبذلك

(١) ديوان الحارث بن حلزة، ص٦٨.

(٢) الإيذان: الإعلام. البين: الفراق. الثواء والثُويّ: الإقامة، والفعل ثوى يثوي.

(٣) العهد: اللقاء والفعل عهد يعهد.

تتحول الجغرافيا إلى سجل شعري للماضي العاطفي، وتصبح أسماء الأماكن علامات دالة على حميمية فقدها الشاعر ويسعى إلى استردادها عبر التذكر.

غير أن هذا الحنين المفرط وتلك العاطفة الطافحة يدفعاننا إلى طرح سؤال تأويلي جوهري: هل هذه المحبوبة التي يخاطبها الشاعر كيان واقعي له حضور فعلي في حياته؟ أم أنها تمثيل رمزي لكيان معنوي يتجاوز حضور المرأة الفرد؟ إن التأمل في السياق واللغة يُرجّح إمكانية القراءة الرمزية، إذ قد تشير هذه "المحبوبة" إلى ماضٍ تليد، أو إلى وحدة القبيلة، أو إلى مكانة اجتماعية ما افتقدها الشاعر، خاصة أن المعلقة كُتبت في مقام المنافحة والدفاع أمام ملك الحيرة، مما يُكسب هذا البعد الرمزي وجاهة أكبر في القراءة.

إن "أسماء" في هذا السياق لا تمثل مجرد امرأة عابرة في حياة الشاعر، بل تنهض بوظيفة رمزية تُحيل إلى الوحدة العضوية التي جمعت بين قبيلتي بكر وتغلب في عهودٍ سابقة، حيث تعاضد الطرفان في السراء والضراء، وتقاسما الموارد والماء، وتشاركا حماية الديار والمصير. لقد شكّلت تلك العلاقة التاريخية بين القبيلتين نموذجًا مثاليًا للتلاحم القبلي، حتى بلغ من شدّة تماسكها حدًّا يصعب معه التصوّر بالفكاك والانفصال، تمامًا كما هي حال العاشق الذي تأبى جوارحه فراق محبوبته. ومن ثم، يستدعي الحارث بن حلزة هذا البعد العاطفي في مخاطبته لقبيلة تغلب، ساعيًا إلى تليين مواقفها واستدرار عاطفتها من خلال التذكير بهذا الماضي المتين، في محاولة لإحياء الروابط وإعادة جسور التواصل، بعد أن بدّدتها الخصومة واستفحل فيها النزاع.

لقد أفضى التلاحم العميق الذي جمع بين قبيلتي بكر وتغلب إلى علاقةٍ عضويةٍ يصعب انفصامها إلا بألم يشبه ما يحدث عند فصل اللحم عن العظم؛ ولذا فإن وقع هذا الفراق على الشاعر كان بالغ القسوة، إذ لم يكن مجرد انقضاء عهد، بل اقتلاعًا وجوديًا أحدث شرخًا في وجدانه. ومثلما يُخلف غياب المحبوبة فراغًا عاطفيًا موجعًا، فإن رحيل تغلب عن حليفها القديم بدا في نظر الحارث بن

حلزة صورة للفقد الكامل، لا سيما حين تخلّت عن موقعها في حلفٍ طال أمده وتعمّقت جذوره. ومن ثم، لم يكن وقوف الشاعر على الأطلال مجرّد عادة فنية، بل كان تعبيرًا شعريًا عن الحزن العميق الذي خلّفه الانفصال؛ فمشهد الديار الخالية لا يُستدعى هنا بوصفه مشهدًا غزليًا مألوفًا، بل بوصفه رمزًا لفقدان سياسي واجتماعي عميق، يُعاد تأويله داخل بنية القصيدة بوصفه انعكاسًا لفجيعة جماعية تتجاوز وجع الفرد. يقول(١):

لا أَرى مَن عَهِدتُ فيها فَأَبكي الـ ـــيَومَ دَلْهًـــا وَمـــا يُحِيـــرُ البُكـــاءُ

لقد خلّف هذا الفراغ الذي أحدثه رحيل (المحبوبة/ تغلب) أثرًا بالغًا في وجدان الشاعر، فتفجّرت عينه بالدمع علّه يجد في هذا الانسياب العاطفي بعض السلوى، أو لعلّ البكاء يُعيد ما كان. غير أنّ هذا الأمل سرعان ما يُقابل باستدراك تأملي ساخر، حين يسائل الشاعر ذاته: وهل يجدي الدمع نفعًا؟ وهل كان البكاء سبيلاً إلى استرجاع من ولى وأدبر؟ إنّها لحظة إدراك يأس، تتجلّى فيها هشاشة العاطفة أمام صرامة الواقع، ويبرز فيها وعيٌ داخليّ بفجوة لا يُردمها الحنين.

بيد أنّ هذا اليأس لا يُقفل المشهد تمامًا؛ فقبسًا من الأمل يلوح فجأة في أفق القصيدة، من خلال مشهد النار المشتعلة في الجبال التي أوقدتها "هند" – رمز تغلب – حيث يستعيد الشاعر رمز الضيافة والدفء والارتباط. إنّها نار تُنذر لا بالفناء، بل بإمكانية اللقاء، وتفتح الباب على مصراعيه لاحتمالات

(١) ديوان الحارث بن حلزة، الحارث بن حلزة اليشكري، تح: مروان العطية، ط١. دار الإمام النووي للطباعة، ١٩٩٤م، ص٦٨.

العودة، وكأنّ القصيدة تراوح بين نقيضين: الانكسار والرجاء، اليأس والانتظار، الحزن المستكين والأمل المتوثب. فيقول(١):

وَبَعَيْنَيْـــكَ أَوْقَـــدَتْ هِنْـــدٌ النَّـــا ... رَ أخيـــرًا تُلْـــوِي بِهَـــا العَلْيَـــاءُ
فَتَنَـــوَّرْتُ نَارَهَـــا مِـــنْ بَعيـــدٍ ... بِخَـــزَازَى هَيْهَـــاتَ مِنْـــكِ الصِّـــلاءُ
أَوْقَـــدَتْهَا بَـــيْنَ العَقِيـــقِ فَشَخْصَيْـــ ... ـــنِ بِعُـــودٍ كَمَـــا يَلُـــوحُ الضِّـــياءُ

إنّ المكان المرتفع الذي أُوقدت فيه النار – "العلياء" – لا يخلو من دلالة رمزية واضحة، فهو لا يشير إلى العلو المكاني فحسب، بل يحيل أيضًا إلى سموّ المقام ورفعة المنزلة. ومن ثمّ، فإنّ اختيار الشاعر لهذا الموضع ليكون منطلق إشعال النار، إنما يراد به الإشارة إلى "عمرو بن هند" ملك المناذرة، الذي أُنيط به حكم الخصومة بين بكر وتغلب. ويبدو أن الشاعر يراهن على مقام هذا الملك ليكون جسرًا يُصلح ما تقطّع من أواصر بين القبيلتين.

واللافت في هذا المشهد أنّ من أشعلت النار – "هند" – ليست مجرد امرأة عابرة، بل غالبًا ما يُراد بها هند أمّ الملك، فتتخذ حضورًا رمزيًا مزدوجًا؛ فهي من جهة تمثّل (الأم/الوطن/الوسيط)، ومن جهة أخرى تشكّل صدىً لصوت الضمير الجمعي، الذي ينادي بالصلح والتئام الشمل. أمّا النار التي أوقدتها هند فليست نارًا عادية، بل أوقدت من "عود"، لا من "حطب"، وهي إشارة ذات بعد نفسيّ وجماليّ، تعكس طبيعة هذه الدعوة التي جاءت من مقامٍ رفيع، وبلغةٍ مضمّخة بالكرامة والودّ. وعلى الرغم من العوائق التي تقف بين الشاعر وهذه النار – والتي قد تُفهم باعتبارها رموزًا للعقبات القبلية والنفسية والاجتماعية التي تعترض طريق المصالحة – فإن عبق النار ودفئها استطاعا أن يتجاوزا تلك الحواجز، بما يحفّز الشاعر على السعي إليها، وكأنها تمثّل رجاءً أخيرًا بالخلاص والانتماء

(١) السابق، ص٦٨.

والدفء الجمعي بعد برد الفُرقة وجفاف القطيعة. لقد كثّف الحارث بن حلّزة من الإشارات الرمزية الدالة على الأمل بعد فُرقة "أسماء"، فالنار التي أوقدتها "هند" لا تمثّل في هذا السياق أداةً للدمار أو العقاب، بل تتجلّى بوصفها رمزًا للدفء والاصطلاء، ومجالاً للحوار والاجتماع، يجتمع عندها الخصوم طلبًا للإنصاف والوفاق. وهي نار لا تنفث السُّموم، بل يفوح منها عبق العود وطيّب الريح، دلالة على صفاء النية، ونقاء المقصد، وصدق العزم على المصالحة.

هذه الدلالات الإيجابية المكثفة التي تنطوي عليها صورة النار، إنما تعبّر عن نوايا قبيلة الشاعر وموقفها المتزن في النزاع، وهو ما أراد الحارث أن يوصله إلى عمرو بن هند، حاكم هذا الخلاف، في مقابل النبرة الفخمة المتعالية التي تبنّاها عمرو بن كلثوم. ولعلّ هذا الخطاب الموزون، المرتكز على الهدوء والرغبة الصادقة في الإصلاح، هو ما جعل كفة الحكم تميل لصالح بني بكر، على الرغم من ميل الدم والهوى إلى تغلب وعمرو بن كلثوم، لتحققت نبوءة الشاعر التي أطلقها في مفتتح معلقته حين أعلن أن من أدّى القصيدة بحقها كانت له الغلبة، فكانت المعلقة أداة بلاغية وسياسية في آن، عبّر بها الحارث بن حلزة عن موقف قبيلته في سياق خصومة تاريخية حاسمة.

الخاتمة

الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام الأتمان الأكملان على خاتم النبيين، ومسك الختام، سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد:

فبعد الوقوف على تحوّلات الصورة الشعرية في المعلقات، من بنيتها التقليدية القائمة على المحاكاة الحسية، إلى أبعادها الانزياحية التي تمثّل تجاوزًا للفكر النمطي نحو التعبير الرمزي والجمالي، أمكن التوصل إلى جملة من النتائج التي نهضت عليها مباحث هذا البحث الثلاثة، والتي يمكن إجمالها على النحو الآتي:

أولاً: لم يكن النقد العربي القديم غافلاً عن مفهوم الصورة الشعرية، وإن لم يتبلور هذا المفهوم ليدهم بالمصطلح ذات الذي تبناه النقد الحديث. فقد تناثرت ومضاته في كتابات البلاغيين والنقاد القدامى، من خلال حديثهم عن التشبيه والاستعارة والكناية والتصوير، بوصفها أدوات تعبيرية قادرة على تجسيد المعنى وإبرازه. ومع تطور الرؤية البلاغية والنقدية، أخذ هذا التصور يتبلور شيئًا فشيئًا، حتى بلغ ذروته المنهجية مع الإمام عبد القاهر الجرجاني، الذي استطاع أن يربط بين الصورة والأسلوب والدلالة من خلال نظريته في النظم، بما يقارب كثيرًا من مقولات النقاد المحدثين حول مفهوم الصورة الشعرية بوصفها تمثيلاً للمعنى في شكل جمالي موحٍ.

ثانيًا: تُعدّ الصورة الشعرية من أبرز الوسائل الفنية التي يُفصح بها الشاعر عن مشاعره وانفعالاته، ويُجسّد من خلالها رؤيته للعالم بلغة تصويرية تُحيل المعنى إلى مشهد محسوس ومدرك عبر الحواس والبصر. فهي الوسيط الجمالي الذي يُحوّل المجرد إلى محسوس، والمكنون الداخلي إلى شكل مرئي أو متخيّل، يتيح للمتلقي التفاعل مع التجربة الشعورية. ومن دون الصورة، يفقد الشعر جوهره التعبيري، إذ تتضاءل قدرته على التأثير والإيحاء، وتنكمش وظيفته الجمالية بوصفه فنًّا يعتمد على التشكيل الإبداعي للغة، لا على الإخبار أو التقريرية.

ثالثًا: كشفت الدراسة أن الصورة الشعرية في المعلقات بدأت من بنية تقليدية تعتمد على التمثيل الحسي المباشر، مستمدّة مادتها من الواقع المعيش، والبيئة الصحراوية، والتجربة اليومية للجاهلي، وقد تجلّت هذه البنية في صور مستقاة من الطبيعة، ومشكَّلة عبر أدوات البيان الكلاسيكي كالتشبيه والاستعارة والكناية، مما منحها طابعًا واقعيًا تقريريًا في كثير من المواضع.

رابعًا: بيّنت المباحث أن هذه الصورة التقليدية لم تكن جامدة أو ساكنة، بل انطوت على محاولات أولية لتجاوز المباشر والمحسوس، وذلك من خلال توظيف الإيحاء، وتكثيف المشهد الشعري، والتعبير عن حالات شعورية أو وجودية أعمق، مما يشير إلى بوادر انزياح فني في بعض المقاطع، يتجاوز حدود الوصف إلى فضاءات التأويل والرمزية.

خامسًا: أظهرت الدراسة أن الانزياح الفني لم يكن حالة طارئة أو خارجة عن البناء الكلي للقصيدة، بل كان يتشكل ضمن وعي الشاعر الجاهلي بالتجربة، وتوتره الداخلي، ورغبته في توسيع المعنى عبر صور تتجاوز المألوف. وقد مثّلت هذه التحوّلات نواة لتطوّر لاحق في التصوير الشعري، تمثّل في ازدياد حضور المجاز، وتعقّد البنية الدلالية، كما سيظهر في العصور التالية.

سادسًا: تمثّل مظاهر الانزياح الفني في المعلقات حضورًا واضحًا في أغلب لوحاتها التصويرية، بدءًا من مطالع الأطلال، ومرورًا بوصف المرأة والناقة والفرس، وغيرها من الموضوعات التي شكّلت البنية الفنية للنص الجاهلي. ورغم أنّ هذه الصور تستمد مادتها من معين حسيّ واقعي، فإنها لا تكتفي بوظيفة التمثيل أو المحاكاة، بل تتجاوزها إلى التعبير عن الانفعال الذاتي، حيث لا ينقل الشاعر واقعًا خارجيًا كما هو، بقدر ما ينقل أثر هذا الواقع في ذاته، وانعكاسه على وجدانه.

سابعًا: تكشف هذه التحولات التي لحقت بالصورة الشعرية في المعلقات عن تطوّر تدريجي في وعي الشاعر الجاهلي بوظيفة الصورة، وانتقاله من

التشكيل التقليدي المرتبط بالمحسوس والمباشر، إلى فضاء أكثر رحابة وإيحاءً، تتداخل فيه ملامح الانزياح مع بدايات الرمز والتجريد. وقد أتاح المنهج الوصفي التحليلي تتبّع هذه الظاهرة بدقة، من خلال تفكيك البنية التقليدية للصورة، ثم رصد آليات تحوّلها إلى بنية أكثر حيوية وجمالًا. وبذلك، يكون هذا البحث قد حقق هدفه في الكشف عن المسار الفني للصورة الشعرية الجاهلية، وأضاء جانبًا مهمًّا من جوانب تطوّر الشعر العربي، بوصفه كائنًا جماليًّا يتجاوز التكرار والتقليد، نحو تأسيس خصوصيته وفرادته الإبداعية.

وفي الختام، أسأل الله أن يتقبّل هذا العمل في الصالحات، ويغفر ما وقع فيه من خطأ أو تقصير، فإن وفقت فيه فمن الله، وإن زللت فمن نفسي، والله المستعان، وعليه التكلان.

قائمة المصادر والمراجع

- الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، عبد القادر القط، ، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٧٨م.
- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تح: محمود شاكر، دار المدني، بالقاهرة .
- الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ط٣، دار سعاد الصباح، القاهرة ، ١٩٩٣.
- أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، ط١٠. مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٤م.
- الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس،ط١. مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت.
- بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، ط١٧. مكتبة الآداب، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م.
- البيان والتبيين، الجاحظ، تح/ عبد السلام هارون، ط. مكتبة الخانجي، بالقاهرة، ١٩٨٨م.
- الحيوان، الجاحظ، تح: عبد السلام هارون، ط٢. مصطفي البابي الحلبي وأولاده، مصر، ١٩٦٥م.
- دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني ، تح: محمود محمد شاكر، ط٣، مطبعة المدني بالقاهرة – دار المدني بجدة، ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م.
- ديوان الحارث بن حلزة، الحارث بن حلزة اليشكري، تح: مروان العطية، ط١. دار الإمام النووي للطباعة، ١٩٩٤م.
- ديوان امرئ القيس، تح: عبد الرحمن المصطاوي، ط٢. دار المعرفة – بيروت، ١٤٢٥ هـ – ٢٠٠٤ م.

- ديوان طرفة بن العبد، طَرَفَة بن العَبْد، تح: مهدي محمد ناصر الدين، ط٣. دار الكتب العلمية، ١٤٢٣ هـ - ٢٠٠٢ م.
- ديوان عمرو بن كلثوم، ط١. دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩١م، ص٦٦، وما بعدها.
- ديوان عنترة بن شداد، عنترة بن شداد، حمدو وطاس، ط٢. دار المعرفة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤م.
- ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تح: حمدو طمّاس، ط١. دار المعرفة، ١٤٢٥ هـ - ٢٠٠٤ م.
- زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت.
- شرح المعلقات السبع، الزوزني، ط١. دار احياء التراث العربي، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢ م،
- الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، يحي الجبوري، ط١. دار مجدلاوي للنشر، عمان، الأردن، ٢٠١٥.
- الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوري، ط. دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٣ هـ.
- الصناعتين، أبو هلال العسكري، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط. المكتبة العنصرية - بيروت، ١٤١٩ هـ.
- الصورة الأدبية تأريخ ونقد، علي علي صبح، دار إحياء الكتب العربية، بالقاهرة.
- الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هدية جمعه البيطار، ط٢. هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ٢٠١٠م.
- الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث، بشري موسى صالح، ط١. المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤.
- الصورة الشعرية، ونماذجها عند أبي نواس، عساف ساسين، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢م.

- الفضاء الشعري عند الشعراء اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، حسين علي الدخيلي، دار حامد، الأردن ٢٠١٠م.
- فلسفة المكان في الشعر العربي، حبيب مونسي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١م.
- فن التشبيه ، أنور الجندي، ط١. مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٢م.
- في الشعر الجاهلي، رعد أحمد الزبيدي، مكتبة الجبل الجديد، صنعاء ١٩٩٩م.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط٤، ١٩٨١م.
- الكامل في اللغة والأدب، المبرد، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٣. دار الفكر العربي – القاهرة، ١٤١٧ هـ – ١٩٩٧م.
- لسان العرب، ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله و هاشم محمد الشاذلي، ط. دار المعارف، القاهرة.
- معجم المصطلحات اللغوية، رمزي منير بعلبكي، ط١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٠م.
- مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، نعيم اليافي، ١٩٨٢م.
- مجلة الرسالة، العدد ٦٤، ١٩٣٤م.
- مجلة مواقف، العدد٢٧، ١٩٧٤م.
- النزعات المادية في الفلسفة العربية والإسلامية، حسين مروة، دار الفاربي، بيروت،٢٠٠٢م.
- نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، صلاح عبد الفتاح الخالدي، ط١. دار الفاروق، عمان، الأردن، ٢٠١٦.
- النقد الأدبي الحديث، العربي حسن درويش، ط٢. دار الاتحاد العربي، بالقاهرة.

- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ط. دار نهضة مصر، ١٩٩٧.
- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
- وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث - دراسة في تطوّر المفهوم واتجاهات النقاد المعاصرين–، بسام قطوس، ط١. دار الكندي، الأردن.
- وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي، محمد النويهي، معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٦٦– ١٩٦٧.