جمهورية العراق

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ديالى كلية التربية للعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية

التشكيل البياني في شعر الصعاليك والفتّاك حتّى نهاية العصر الأُموي

أطروحة تقدم بها

خالد جعفر مبارك

إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية في جامعة ديالى

هي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية و آدابها

بإشراف الأستاذ الدكتور

فاضل عبود خميس التميمي

١٤٣٥هـ ٢٠١٤م

Republic of Iraq

Ministry of Higher Education and Scientific Research

University of Diyala

College of Education For Human Sciences

Department of Arabic Language

Rhetorical Formation In Al-Saaleeq And AL- Fattacks Poetry To The End of Umayyad Ere

Dissertation Submitted to the

Khalid .J.Mubarak ALmahdawy

To the Board of the Faculty of Education Human Sciences Part of the Requirements of the Doctorate degree in Arabic Language

Under the Supervision of

Prof .Dr. fadila.A. AL tamim

2014AD 1435 AH

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿الرَّحْمَنُ (١) عَلَّمَ الْقُرْآنَ (٢) خَلَقَ الْإِنْسَانَ (٣) عَلَّمَهُ الْبَيَانَ (٤)﴾

صدق الله العظيم

سورة الر حمن ـ الآية : (١-٤)

الإهداء

إلى...

روح أبي الذي رحل وهو يتوق لرؤية ثمرةٍ من غرسه...

أمي ... (أطال الله عمرها) دعاؤك شق لي دربي...

زوجتي الغالية رفيقة عمري عرفاناً وحباً...

سفرائنا إلى المستقبل أحبتي علي وعلا وتقى ...

أهدي هذا الجهد المتواضع

خالد

إقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن أعضاء لجنة المناقشة أنَّا اطلعنا على الأطروحة الموسومة بـ(**التشكيل البياني في شعر الصعاليك والفتَّاك حتَّى نهاية العصر الأموي**) وقد ناقشنا الطالب (**خالد جعفر مبارك**) في محتوياتها وفيما له علاقة بها ، ووجدنا أنَّها جديرة بالقبول لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بتقدير(جيد جداً) ٠

التوقيع

أ٠د عباس محمد رضا

رئيساً

التوقيع

أ٠د سحاب محمد رشم

عضواً

التوقيع

أ٠د إياد عبد الودود عثمان

عضواً

التوقيع

أ٠م٠د وسن صالح حسن

عضواً

التوقيع

أ٠م٠د وسن عبد المنعم ياسين

عضواً

التوقيع

أ٠د فاضل عبود خميس

عضواً مشرفاً

صدقت الأطروحة من قبل مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية /جامعة ديالى ٠

التوقيع

أ٠م٠د نصيف جاسم محمد

عميد كلية التربية للعلوم الإنسانية /جامعة ديالى

/ /٢٠١٤

إقرار المشرف

أشهد أنَّ إعداد هذه الأطروحة الموسومة بـ(التشكيل البياني في شعر الصعاليك والفتّاك حتَّى نهاية العصر الأموي)التي قدَّمها الطالب (خالد جعفر مبارك) قد جرى بإشرافي في جامعة ديالى /كلية التربية للعلوم الإنسانيَّة ، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها ٠

التوقيع

أ٠د٠ فاضل عبود خميس التميمي

المشرف

التاريخ / / ٢٠١٤

بناء على التوصيات المتوافرة ،أرشح هذه الأطروحة للمناقشة ٠

التوقيع

م. د٠ محمد عبد الرسول سلمان

رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ / / ٢٠١٤

إقرار الخبير العلمي

اشهد أنَّي قرأت الأطروحة الموسومة بـ(التشكيل البياني في شعر الصعاليك والفتّاك حتَّى نهاية العصر الأُموي) التي قدَّمها الطالب (خالد جعفر مبارك) إلى كلية التربية للعلوم الإنسانيَّة /جامعة ديالى وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها ، وقد وجدتها صالحة من الناحية العلمية ٠

التوقيع

أ٠د ستار عبد الله الناصري

كلية التربية –الجامعة المستنصرية

المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	١ – ٥
التمهيد التشكيل البياني في اللغة والاصطلاح	٦ – ١٨
الفصل الأول: التشكيل التشبيهي وفاعليته	١٩–١٢٩
إضاءة	٢٠ –٢٧
المبحث الأول البنية التشبيهيّة المرسلة	٢٨–٨٢
المبحث الثاني: البنية التشبيهيّة البليغة	٨٣–١٠٤
المبحث الثالث : البنية التشبيهيَّة التمثيليّة	١٠٥–١٢٩
الفصل الثاني :التشكيل الاستعاري	١٣٠–٢٣٧
إضاءة	١٣١–١٤٠
المبحث الأول : البنية الاستعاريّة التجسيديّة	١٤١–١٧٢
المبحث الثاني: البنية التجسيميّة	١٧٣–٢١٠
المبحث الثالث : بنية التراسل الإدراكي	٢١١–٢٣٧
الفصل الثالث : التشكيل الكنائي	٢٣٨–٣٦١
إضاءة	٢٣٩–٢٤٩
المبحث الأول : البنية المتجاورة وأساليبها	٢٥٠–٢٨٦
المبحث الثاني : البنية المتجاورة الرمزيّة وأبعادها	٢٨٧– ٣٢٨
المبحث الثالث: التداخل التجاوري وتشكيلاته	٣٢٩– ٣٦١
الخاتمة والمقترحات	٣٦٢–٣٦٧
المصادر والمراجع	٣٦٨–٣٩٣
ملخص باللغة الانكليزية	A– B–C

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمدُ لله ربّ العالمين ، والصّلاةُ والسَّلامُ على سيّدِ البلغاءِ وإمامِ الفصحاءِ (محمد) صلى الله عليه وسلم ،وعلى آله الطيبين الطاهرين ،ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين وبعد:

يدور محور الدراسة حول التشكيل البياني بوصفه مصطلحاً نقدِّياً ، يعمل في مجال فن الشعر على نطاق مؤثر ، ويتمظهر تمظهراً كبيراً في الاستعمال الإجرائي ،إذ إنَّ الصورة المجسّدة في فضاء القصيدة ، أو فضاء اللوحة ،تستنفر التدفق الشعوري والانفعالي لدى المتلقي وتعمل على تلوين تجربته الخاصّة بطابعها الموحي ؛ ولهذا صار الشاعر أو الرسام يستعين في صناعته بوسائل تصويريّة تقدّم المعنى تقديماً حسياً من خلال الإلحاح على لغة المشهد المنظور،ممّا يجعله نظير الفنّان التشكيلي ومثيلاً له في طريقة التقديم ٠

وكما هو معروف فإنَّ الشعر يقوم –من الناحية اللغويّة والبلاغيّة –على فنون البيان بوصفها الوسائل والأدوات التي تعينه في عملية الإنشاء الشعري بوساطة الترتيب والتنظيم ، وخلق نماذج وأنساق شعريّة تتجاوز المألوف والاعتيادي ،بهدف الإثارة والإدهاش ٠لتكون مهمة الأطروحة الكشف عن الحراك الفني والجمالي لفنون البيان ووصفها داخل بنية القصيدة وخارجها، وحولها وفي فضائها ، وهي تتضمن في مفهوماتها المتعددة والواسعة والعميقة أكثر العناصر الفنيّة المتدخلة في صياغة البنية أولاً، إذ تنهض بنية القصيدة الشعريّة أساساً على مقومات التشكيل وعناصره، وهي تؤسس الفضاء التشكيلي للخطاب الشعري الذي تقوم عليه القصيدة في أنموذجها

النصّي، عبر صلاحية بنيتها وكفاءتها في المستوى البنيوي من جهة، وفي المستوى السيميائي المشغول بـ (الرؤية) من جهة أخرى .

وقد تم اختيار شعر الصعاليك والفتّاك ليكون ميدان هذه الدراسة لما له من أهميّة أدبيّة وفنيّة ، فهو يجمع عصرين أدبيين يعدان من أغزر العصور الأدبيّة نتاجاً وشعراً ، وفيهما من المتعة الأدبيّة ما باتت تغري الباحثين بالعودة إليهما مراراً، ولاسيّما حين تتطور المناهج النقدية وتتعدد زوايا الرؤية ، ولشغفي بالأدب القديم ورغبتي الجامحة بقراءته وتقليب مصادره التي كانت بمنزلة البحر الواسع الذي كلَّما غصت فيه استخرجت منه أنواع اللؤلؤ والياقوت ؛ ولأنَّ هذه الطائفة من الشعراء كان لي معها سابق تجربة في دراسة الماجستير ،إذ درستُ جانباً من نتاجها وهو(المكان في شعر الصعاليك والفتّاك إلى نهاية العصر الأموي) ،ولمّا وجد الأستاذ الدكتور فاضل عبود التميمي رغبتي قد توجهت نحو البلاغة في دراسة الدكتوراه اقترح عليّ أن أدرس الجوانب البلاغية فيهما ولاسيّما فنون البيان ، فأدخلت نفسي في صومعة البحث ، وبدأت أجمع المصادر والدراسات التي تناولت شعر هذه الطائفة فوجدت أقرب هذه الدراسات هي :(الصورة الفنية في شعر الصعاليك)والتي قام بها الباحث (عبد الجبار حسن علي الزبيدي) في رسالة مقدمة إلى كلية الآداب جامعة الموصل بإشراف الدكتور عبد الإله علي حمود الصائغ ،التي تناولت الصورة الفنية من جوانب مختلفة تماماً عن دراستي أي من خلال الصورة البصريّة واللمسيّة والسمعيّة والذوقيّة والذهنيّة دون أن يذكر فنون البيان إلا عرضاً في أثناء تحليله لبعض الأبيات ، فضلاً عن بعض الدراسات التي تناولت جوانب أخرى من شعرهم على سبيل المثال: (لغة الشعر عند الصعاليك قبل الإسلام) الرسالة المقدمة من الباحث وائل عبد الأمير حربي إلى مجلس كلية التربية جامعة بابل بإشراف الدكتور على ناصر غالب وهي دراسة لغوية خالصة ، و(المرأة في شعر الصعاليك دراسة فنيّة) ،الرسالة المقدمة إلى مجلس كلية

الآداب الجامعة المستنصرية ٢٠١٠م ، من إعداد الطالب فوزي ثعبان منسي وبإشراف الدكتور خالد علي مصطفى) ، ودراسة الباحثة(مي وليم عزيز بطي) ، وهي أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية الآداب جامعة بغداد ٢٠٠٨م ، بإشراف الدكتور عبد الرزاق خليفة ، و تناولت فيها الثنائيات المتضادة في شعر الصعاليك والفتّاك إلى نهاية العصر الأموي ، ودراسة الباحث (وسام حاتم زويد) وهي رسالة ماجستير مقدمة إلى مجلس كلية العلوم الإسلامية جامعة بغداد بإشراف الدكتور محمد خضير مضحي بعنوان (ظاهرة القلق في شعر الصعاليك العصر الأموي) ، ودراسة الباحث سامان جليل إبراهيم بعنوان (شعر الصعاليك قبل الإسلام في معيار النقد القديم)، وهي رسالة ماجستير مقدمة إلى مجلس كلية الآداب جامعة الانبار بإشراف الدكتور أيسر محمد فاضل ، وكذلك بعض البحوث والدراسات التي تناولت شعر الصعاليك والفتّاك منها بحث بعنوان (جماليات التصوير الفني عند الشعراء اللصوص في صدر الإسلام والعصر الأموي) للدكتورة سمر أيوب من سوريا ، فضلاً عن الدراسات القديمة مثل دراسة يوسف خليف(الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي) ، ودراسة حسين عطوان (الشعراء الصعاليك في العصر الإسلامي) ، ودراسة الدكتور عبد المطلب محمود (الإبداع والإتباع في أشعار فتّاك العصر الأموي) ، كما أفدت من كتب البلاغة والنقد والتاريخ ، وهي كثيرة ٠

هذا وبعد إطلاعي على تلك البحوث والدراسات وبالتشاور مع أساتذتي في قسم اللغة العربية وضعت خطّة للأطروحة مؤلفة من: التمهيد (التشكيل البياني في اللغة والاصطلاح) تمت دراسته في محورين ، الأول تناولت فيه مصطلح التشكيل وعلاقته بالشعر ، وفي الآخر تناولت فيه مصطلح البيان وتطوره ،وتوزعت الدراسة على ثلاثة فصول ،تناولت في الفصل الأول (التشكيل التشبيهي وفاعليته)، إذ تمت دراسة (البنية التشبيهيّة المرسلة) في المبحث الأول ،و(البنية التشبيهيّة البليغة) في

المبحث الثاني ، و(البنية التشبيهيّة التمثيليّة) في الثالث ، وكانت حصة الفصل الثاني (التشكيل الاستعاري) إذ تم تقسيمه على ثلاثة مباحث تناولت في الأول (البنية الاستعاريّة التجسيديّة) ، وفي الثاني (البنية الاستعاريّة التجسيميّة)، وفي الثالث (بنية التراسل الإدراكي) ،وفي الفصل الثالث (التشكيل المتجاور البياني) ،إذ قسم على ثلاثة مباحث ،الأول (البنية المتجاورة وأساليبها)، وفي الثاني (البنية المتجاورة الرمزيّة وأبعادها) وفي الثالث (التداخل التجاوري وتشكيلاته) ٠ وجاءت خاتمة البحث لتلخص أهم النتائج التي توصلت إليها الأطروحة مع بعض الاقتراحات ،بعدها وضعت قائمة بأهم المصادر والمراجع والدراسات التي أفادت منها الأطروحة ،لاختتم هذه الدراسة بوضع ملخص باللغة الانكليزية ،وقد اقتضت هذه الدراسة منّي أن اتبع المنهج التحليلي الوصفي دليل عمل فيها ٠

ولابد لكلِّ بحث من صعوبات لكنَّني استطعت أن أتخطى تلك الصعوبات بتضافر الجهود مع أساتذتي في قسم اللغة العربية ، واخص بالذكر الأستاذ المشرف الدكتور فاضل عبود التميمي الذي كان بمنزلة الأخ الكبير الموجه لكلِّ خطوات البحث، وكانت لتوجيهاته السديدة ومتابعته الدؤوبة أطيب العون على تذليل العقبات وتجاوز الصعاب التي صادفتني ، فله منِّي وافر الشكر والتقدير ، كما اشكر كلاً من الأستاذ الدكتور إياد عبد الودود الحمداني الذي لم يدخر جهداً في مساعدتي بالنصيحة والتوجيه و المشورة ، والدكتور سمير الخليل الذي تركت آراؤه وتوجيهاته لنا أثناء الدراسة بصمات واضحة على هذه الأطروحة ، والشكر موصول إلى أساتذتي في قسم اللغة العربية متمثلين برئيس القسم والأساتذة المحترمين لما أبدوه لي من حسن المعاملة التي أسهمت في انجاز هذا البحث ، واشكر زملائي الطلبة لما أبدوه من روح الإخوة والزمالة التي مثلت الدافع المعنوي لتذليل الصعوبات التي واجهت البحث فلهم مني جميعاً جزيل الشكر والامتنان ٠

وأخيراً أقول إنَّ جهدي هذا غير متكامل ؛ لأنَّ الكمال لله وحده ، فما كان فيه من صواب فبفضل الله ورحمته ودعاء من أعز الناس ،وما كان فيه من خطأ فإنَّه من عمل الإنسان الذي لابد أن يدركه النقص الذي ركّبه الله في طبعه وتلك حكمته ، له المنّة والفضل والحمد أولاً وأخيراً ٠

الباحث

خالد جعفر مبارك

التشكيلُ لغةً: تكاد تجمع كلّ المعجمات اللغويّة العربيّة التي تتناول هذا المصطلح – لغةً بالعودة إلى جذره اللغوي (شَكَلَ :تَشكِيل)– على أنَّ معنى الفعل يتصّل بالجانب التصوّري، والتمثيلي (تشكّل: تصوّر وتمثّل)[١].

نستنتج من المفهوم اللغوي للتشكيل أنَّه يختص بالمظاهر الخارجيّة للشيء ولذلك فإنَّ واحداً من الفنون الجميلة هو الفن التشكيلي الذي يُعنى بتشكيل الملامح الخارجيّة للمادة، ليس عبر تقليد هذه المادة الموجودة في الطبيعة وإنَّما بسبر أغوارها من الداخل ؛ لأنَّ الفن ، أو العمل الفني ((بناء عضوي قائم بذاته)) [٢]، يتيح للمتلقي أن يعرف ما فيه ، وما حوله.

وأسهم المستوى الاصطلاحي – بعد ذلك – في استكمال صيرورة الفعل بهذا المعنى، والارتفاع به نحو بلوغ حدّه التصويري ، والتعبيري الأقصى، فهو يسهم في تحرير النص المكتوب والمقيّد من خطِّيته، ونقله إلى موقع التناول البصري بوصفه مستوى جديداً مرشّحاً للقراءة ، يضاف إلى المستوى التأملي الذهني المتداول، ويحرّض مجتمع التلقي على السعي لاستكشاف وتمثّل وقراءة البعد البصري في النص المكتوب، لكي ((يكشف بوضوح عن العبقريّة الهندسيّة للشاعر وقدرته على خلق أدوات للفكر تزيد رهافة، ونفاذاً من يوم لآخر، فالشاعر يتحرّك – من دون أن يدرك –

---

(١) ينظر: كتاب العين: الخليل بن احمد الفراهيدي (١٧٥هـ) تحقيق، الدكتور مهدي المخزومي والدكتور إبراهيم السامرائي ، بيروت لبنان ط:١ ،١٩٨٨، ٥: ٢٩٥، لسان العرب ،ابن منظور(ت٧١١هـ) ، طبعة جديدة محققة ، دار صادر بيروت ٢٠١١م ، مادة (شَكَلَ). القاموس المحيط، الفيروز آبادي،مراجعة محمد الاسكندراني، دار الكتاب العربي ،بيروت لبنان،٢٠١٠م، فصل الشين، باب اللام:١٠٩٦. المعجم الوسيط، ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، قام بإخراجه إبراهيم مصطفى و أحمد حسن الزيات و حامد عبد القادر و محمد علي النجار، وأشرف على طبعه عبد السلام هارون، (د.ت): ٤٩٣ .

(٢) النقد الفني، نبيل راغب، دار مصر للطباعة، الإسكندرية، د. ت، :٦٣.

في نظام من العلاقات والعلامات والتحولات، ولا يتلقى أو يطارد منها إلا هذا التأثير العفوي الخاص الذي يفصل بحالة معينة من عملياته الحميمة))[٣]، وهي تتراكم في حقل التكوين الشعري للقصيدة، وتؤلّف نسيجها، وتنشئ نظامها الفني ، والجمالي النوعي والخاص، على النحو الذي تتهيّأ فيه لاحتواء الرؤية ودمجها في سياق التشكيل، في سبيل تشييد الكون الشعري في القصيدة. معتمدة على المجاز كونه الأرضيّة الخصبة في عدوليّة التشكيل البياني ، ولاسيّما عندما يظهر المبدع قدرةً على التأليف على غير الأنساق المألوفة ، فيأتي المعنى و قد خُلِعَت عليه صورٌ تزيده ظلالاً وارفة ، لا يستطيع الخطاب في مستواه الأول من تمكينه منها.

دخل مصطلح (التشكيل)الأدب بعد أن اشتغل بمضمونه الجمالي والتعبيري في حقل الفنون الجميلة، وفي فن (الرسم) خصوصاً، إلى الدرجة التي أصبح فيها مفهومه دالاً على فن الرسم ، أو يساويه في أكثر الأحيان، وإذ أخذت فعّالية التداخل بين الفنون الآن بعداً واسعاً وعميقاً وديناميا، فإنّ ترحيل الكثير من المصطلحات والمفاهيم والصيغ والأساليب التي تعمل في فن من الفنون إلى حقول فنون أخرى أصبح من الأمور الميسورة والضروريّة والسريعة التحقق، وصارت عملية الأخذ والاستعارة والاكتساب والترحيل والتضافر والتلقي والاستيعاب والتمثّل والتشغيل والدمج من الأمور الماثلة والطبيعية في ظل هذا المناخ، وهو يحقِّق الصورة الأكثر حضوراً وصيرورة لجدوى هذا التداخل وقيمته ومعناه [٤].

---

(٣) المقاربة السيميائية للنص الأدبي – أدوات ونماذج -، عبد الجليل منقور، ضمن كتاب السيمياء والنص الأدبي (محاضرات الملتقى الوطني الأول)، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، ٢٠٠٠: ٦٤.

(٤)ينظر: التشكيلي في اللساني مقاربة في خطاب السياب الشعري،عبد الستار عبد الله البدراني والدكتور صباح الدين فريد عبد الله ،عالم الكتاب الحديث،اربد الأردن ،٢٠١٣ : ٧-١٤

ولهذا المصطلح جذور في الثقافة الأدبيّة المكتوبة تكمن في الثنائيّة التقليديّة (ثنائية الشكل والمضمون) التي هيمنت حقبة طويلة على فعّاليّة رصد حركة إشكاليّة المعنى النصّي في المدوّنة النقديّة القديمة ، والحديثة معاً .

وفي المدوّنة النقديّة الحديثة حيث حصل التقدّم الثقافي والمنهجي الكبير والواسع والعميق، الذي نقل النظريات والمصطلحات والمفاهيم والتعريفات إلى منطقتي إدراك وتلقٍ جديدتين،إذ استبدلت بـ (ثنائيّة الشكل والمضمون) التقليديّة ثنائيّة جديدة هي (ثنائيّة الرؤيا والتشكيل)، إذ تحوّل (الشكل) بمعناه المجرّد والميسور والأحادي إلى (التشكيل) بمعناه المركّب والمعقّد والمتعدد، وتحوّل (المضمون) بمعناه المباشر والكمّي والقصدي إلى (الرؤيا) بمعناها الحلمي والنوعي واللاقصدي، على النحو الذي يجيب فيه الفضاء الجديد لثنائيّة (التشكيل والرؤيا) عن أسئلة المنهج الحديث برؤيته الشاملة ذات المنحى الإشكالي الشديد الكثافة والخصوبة والتحدّي .وأصبح التشكيل يمثّل النص في حالة تشبّعه الفني وامتلائه الجمالي، الغائرة في فضاء القراءة والمتفتّحة بين يدي التداول، ليكون أحد العناصر الأساسية في تكوين الخطاب الأدبي بمتنه النصّي .[٥]

من هنا تأتي أهميّة التشكيل الفني، إذ يرى بعض النقاد أنَّ ((الشكل بمثابة العنصر الجوهري في الفن، فهو الذي يعطي المادة صيغتها النهائيّة الكاملة))[٦]، فالانسجام والتكامل بين عناصر المادة لهما أهميَّة قصوى في جماليّة التشكيل وفنيته ؛ لأنَّ ((القوة التشكيليّة التصويريّة التي تتصف بها روائع الفن إنَّما هي وليدة ذلك التكامل الجمالي الذي يجعل من العمل الفني الواحد وحدة منسّقة يدرك مضمونها في شكلها. وليست وحدة العمل الفني وحدة حسية، بل هي وحدة وجدانية فكرية عقلية

(٥) ينظر التشكيلي في اللساني: ٢٥-٢٨ .

(٦) ضرورة الفن، ارنست فيشر، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١، :١٥٣.

أيضاً وهذا يعني أنَّه ليس من شأن الأعمال الفنية الأصلية أن تستثير لدينا إحساسات متفرقة مشتتة، بل هي تركز كل مشاعرنا حول العاطفة الفنيّة الأساسيّة التي تمثل نواة الموضوع الجمالي))[٧].

ولا فرق بين الفنان التشكيلي والشاعر، فالأول يحوِّل مظاهر الطبيعة إلى موضوع مطلق لغرض تصويره جماليّاً، بعيداً عن النقل الفوتوغرافي للطبيعة[٨]. والآخر يحوّل اللغة الاعتيادية إلى لغة فنية لغرض نقل مشاعره وأحاسيسه ورؤيته إلى العالم. هذه اللغة الفنية هي التي تشكل المضمون وتصوّره وهي ((تتميز عن لغة الحياة اليومية، وتتماز تلك اللغة التي يتوسل بها الشعر إلى إعادة خلق الواقع لغاية فنيّة من تلك اللغة التي تُستخدم لغاية إعلاميّة أو إخباريّة))[٩].

وكلّنا يعرف أنَّ الشعر فن لغوي نتلقاه عبر السماع أو القراءة ،ولكنَّ إحساسنا بالكلمة سماعاً لا يعني أنَّنا نفهمها من صورتها ،إذ إنّ الكلمة الملتقطة عبر السماع تثبت في أذهاننا صورتها التي استشعرناها على نحو بصري بحيث إنَّ كثيراً من الصور التي تبدو غير حسيّة لها مع ذلك في الحقيقة ترابط مرئي باهت ملتصق بها [١٠] ،ولطالما وجدنا العناصر الفيزيقيّة للشعر تتمثل لنا في التعامل بواسطة الحرف ، أو الكلمة ، أو العبارة في القصيدة بدلاً من الخط ، واللون ، والشكل في اللوحة المنحوته، فهو إذن –الشعر– بنية حركيّة لتوليد الصور البصريّة وصور أخرى من

---

(٧) النقد الفني، نبيل راغب: ١٦.

(٨) ينظر: النقد الفني: ٦٧.

(٩)تحليل النص الشعري بنية القصيدة، يوري لوتمان، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥، : ٤٠.

(١٠) ينظر: التشكيلي في اللساني : ٩ .

صور الوجود في العالم عبر الأبعاد كما هو بالنسبة لفن الرسم [١١] ،ومن هنا ينهض القول إنَّ عناصر الشعر اللسانيّة يمكنها أن تحل محل الألوان والخطوط لرسم الأشكال والإيحاءات البصريّة بصيغة غير مباشرة، لتجعل الشعر عبارة عن لوحة تتمازج فيها كلّ الأفكار والمعارف التي كان قد قرأها الشاعر، أو تعرَّض لها خلال حياته، فيعمل على إضافة إبداعه وموهبته لتصبح هذه اللوحة جاهزة للعرض والتقديم، لتبين أثر ثقافته العامة ٠ وكما هو معروف أنَّ الشعر يقوم –من الناحية اللغويّة والبلاغيّة– على التشبيه ، والاستعارة ، والمجاز ،وهي أدوات ، أو وسائل الشاعر في عمليّة إنشاء النص الشعري بوساطة الترتيب والتنظيم لخلق نماذج وأنساق شعريّة تتجاوز المألوف ،الهدف منها الإثارة والإدهاش ، وهذه العناصر ترتد إلى أصلين اثنين :النقلة من الفكرة المعنويّة إلى الصورة الحسيّة أو النقلة من الصور الحسيّة إلى أخرى اشد منها تمكنا في الصفات الحسيّة ، وهي في النهاية تجسيد للمعنوي العقلي الذي ينتهي إلى الحسّي الفني[١٢]، والكيان الفني للرسم في القصيدة يتحقق في بناء الرسوم بطرق متعددة أهمها :

١–بناء الصورة عن طريق تبادل المدركات التي تتم بتبديل صفات الماديات بالمعنويات ولا سيَّما في التجسيم الذي يعمل على إكساب المعنويات صفات محسوسة مجسدة ، والتجسيد الذي يتم بإضفاء الصفات الإنسانية على كُلِّ المحسوسات والماديات و التجريد الذي يضفي الصفات المعنوية على المحسوسات ٠

---

(١١) ينظر: الشعر والفن التشكيلي –اعتبارات تقييم الشعر المرئي ،شاكر حسن ال سعيد ،ضمن كتاب(الشعر والفنون) ،مختارات مقدمة لمهرجان المربد الثالث ، سلسلة كتاب الجماهير ،دار الحرية للطباعة ،بغداد ،١٩٧٤: ٦٧،٦٨ ٠

(١٢) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي ،جابر عصفور، المركز الثقافي العربي ،بيروت ،ط:٣ ،١٩٩٢م:٢٨٩ .

٢- بناء الصورة عن طريق تراسل الحواس

٣-بناء الصورة عن طريق التشبيه والوصف المباشر .[١٣]

وهكذا نجد الشاعر برؤيته يقتنص الكلمات ويمحورها في أنظمة جماليّة ،ويبني مفرداته الجزئية فوق بعضها البعض ويراكمها ، ويجمعها بصيغ تدفعه في النهاية إلى الإقناع بالشكل الذي يقدمه على هيئة النص .

تتم عملية(التشكيل) في الذهن قبل أن يتعامل الفنان مع المادة الملائمة لأغراض التعبير ، وأنَّ الكم الهائل من الصور تتفاعل فيما بينها ، لتخضع للتحليل والتفكيك والتجريد ثم يعاد تركيبها وتعدّل في سلسلة من العمليات المعقدة ، فهي في حقيقتها عملية دمج بين مفردات اللغة والتلاعب بالألفاظ بشكل منظم وبقصديّة معينة ومن خلال- التشكيل - يتم تعشيق نوعين مختلفين من الواقع كتشابه (ما بين صورة قدح وصورة فتاة) لوجود علاقة ما قد تكون بعيدة وغريبة إلى حد ما ،وتظهر بموجبه في صيغة مختلفة، فهذا الشيء المزاح (الشكل الجديد) قد دخل عالماً لم يكن مصنوعاً له ، إذ يحتفظ إلى حد ما بغرابته ممَّا تجعل الناس تفكر بهذه الغرابة [١٤] .

فالشاعر عندما يضع الكلمة جنب الكلمة ، أو يمحو جملة ويكتب غيرها ويضع الاستعارة التي أعطت صورة معينة جنب صورة أخرى لتكون أكثر تعبيراً ، إنَّما يجمع الصورة فوق الصورة ويربطها مع بعضها في وحدة عضويّة ليكون نصه الشعري بالكيفية التي يتعامل بها الشاعر مع المعجم اللغوي ،وهذه الكيفية هي التي تخلق داخل الأنظمة اللغويّةّ (ثوب الخياطة)نظاما غير اعتيادي من العلاقات التشكيليّة

---

(١٣) ينظر :التشكيلي في اللساني:١٢ .

(١٤) ينظر : اللغة بين الأدب والحداثة –الحداثة والتجريب: جاكوب كورك، ترجمة ليون يوسف، وعزيز عما نوئيل ، دار المأمون للترجمة والنشر، دار الحرية للطباعة،بغداد، ١٩٨٩ :٩٤ .

والمعاني الدلالية التي تجعل للتعبير الشعري طابعه الذي يميزه وهو الطابع التشكيلي[١٥] .

والتشكيل لا يقتصر على المبدع فقط ؛ لأنَّ المتلقي عندما يقرأ قصيدة ، أو ينظر إلى لوحة ويتأملها فإنَّه بوساطة العلاقات يعمل على إعادة تنظيمها ، ليصل إلى تأويل مناسب ،إلا أنَّ النص الذي يحتمل أكثر من تأويل هو أكثر حيويّة من الذي يكون مغلقا على تفسير واحد ؛ ((لأنَّ القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر ، أو الصور، أو المعلومات، لكنَّها بناء مندمج الأجزاء، منظّم تنظيماً صارماً))[١٦]، تنهض أدوات التشكيل بجزء كبير وفاعل من عمليتي البناء والتنظيم،حتّى تصير((القصيدة تشكيلاً جديداً للوجود الإنساني))[١٧].

لا بدّ من التأكيد هنا على أنَّ القصيدة في هذا الإطار لا يمكنها الوصول إلى هذه الحساسيّة النوعيّة البالغة الخصوصيّة، من دون الحفاظ في جوهرها الفني النوعي على أسلوبيّتها الغنائيّة، التي يمكن أن تعدّ في هذا المناخ الاصطلاحي أداة مركزيّة وجوهريّة لاغنى عنها في بناء مصطلح (التشكيل الشعري)؛ لأنَّ ((الغنائية سمة شعريّة – بامتياز – إذا أضيفت إلى ما هو أبلغ منها.. إلى وعي الغرابة الكامنة في كلّ مرئي أو محسوس أو مسموع واستدراجها إلى شباك اللغة، وكذلك إذا أضيفت إلى رؤيا لا تنزلق بشكل أفقي على أشياء العالم، بل تخترقها، وتسمي ما لم يسمّ منها))[١٨]، على

---

(١٥) ينظر: التشكيلي في اللساني: ٣٠ .

(١٦) حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور ،ديوان صلاح عبد الصبور ،دار العودة ، بيروت ،١٩٦٩م: ٣٣٣ – ٣٣٤ .

(١٧)الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية و المعنوية ، عز الدين إسماعيل ، دار العودة للطباعة ، بيروت،ط:١ ،٢٠٠٧ : ٢٤١ .

(١٨) أبواب ومرايا – مقالات في حداثة الشعر، خيري منصور، دار الشؤون الثقافية العامة، (كتاب الأقلام)، بغداد، ط١، ١٩٨٧: ٣٨ .

النحو الذي يجعلها قابلة لأن تتمثّل العالم وتصوّره في ضوء أنموذجها الأجناسي وخصائصها النوعيّة، وما تفيض به من نور جمالي غني يُشبع المعنى ويثري المصطلح.

وبهذا تكون وظيفة التشكيل الفني للّغة الشعريّة جماليّة، إذ يحاول الشاعر أن يحقق الانسجام والتكامل بين تشكيله لمادته الوحيدة التي يتعامل معها، وهي اللغة، والمضمون الذي يهدف إلى تصويره، في تشكيلٍ فنِّي يمازج فيه بين عناصر اللغة وجماليتها ودلالتها وتشكيلها الموسيقي.

أمَّا ما يخصّ مصطلح (البيان) فإنَّ الدراسات السابقة قد أفاضت في إقرار مفهومه لغةً واصطلاحاً، بما يميّزه عن معناه العام وصيغته الفضفاضة إلى الاستقرار والاصطلاح بين تطوره التاريخي وجذوره الأولى مع بيان أثر السابقين ، وجهود اللاحقين ، واستقراء موقعه من البلاغة العربيّة ، وتحديد معالمه[١٩]، حتَّى باتت دلالته ترتبط اشدَّ الارتباط بالتشكيل ، بمعنى أنَّ التشكيل هنا لا يمكن إلَّا أن يكون بيانيّاً ساعياً إلى تقديم التشكيل نفسه برؤية بلاغيّة ، تمثل تمثيلاً صادقاً فنون القول العربي التي تحدث عنها القزويني (ت٧٣٩هـ) في تعريفه للبيان ((علم يُعرَف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه)) [٢٠] ،وهكذا أضحت موضوعات علم البيان تتناول التشبيه: طبيعته ، و أركانه ، و أنواعه ، و أقسامه ، و أغراضه،

---

(١٩) ينظر: علم البيان ، الدكتور عبد العزيز عتيق ، دار الأفاق العربية ،طبعة ٢٠٠٤م : ٥ –٤٥ ، البلاغة والتطبيق، الدكتور أحمد مطلوب، والدكتور حسن البصير ،مطابع مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ،جامعة الموصل ،١٤٠٢هـ ، ١٩٨٢م: ٢٥١، أصول البيان العربي رؤية بلاغية معاصرة ، الدكتور محمد حسين الصغير ،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد١٩٨٦ م: ١٤–٢٦ .

(٢٠) التلخيص في علوم البلاغة ، للإمام جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب(ت٧٣٩هـ) ، قرأه وكتب حواشيه وقدم له الدكتور ياسين الأيوبي،المكتبة العصرية ،صيدا، بيروت ٢٠٠٨: ١٣٣ .

والحقيقة والمجاز المفرد والمركب، والاستعارة وعلاقاتها بالمجاز، والفرق بين التشبيه والاستعارة، وأقسام الاستعارة، وخصائصها، ومزاياها البلاغيّة، ووظائفها الجماليّة، والكناية وأقسامها وعلاقاتها والفرق بين الكناية والتعريض، واجتماع التعريض المجاز والرمز والإشارة، وبلاغة الكناية وسر جمالها.ولعلّ هذه الأساليب المتمثلة في التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية كانت موضع عناية كثير من المبدعين والدارسين على السواء، إذ رأى فيها المبدعون من الشعراء وغيرهم ميدان تفردهم، ومجال تميزهم، واتخذ منها الدارسون مقياساً للحكم للشاعر أو عليه، ولاسيّما في باب الموازنة بين الشعراء. إلا أنّها كانت ذات منطلقات ذوقيّة جمعيّة ووحدات معياريّة تقييميّة وهذا ما شاع في علم البيان القديم ،أمَّا في علم البيان الحديث فقد صارت أعمق إبداعاً وأثرى تأويلاً بأساليب تصويريّة أسهمت في إبداع معنى بياني حديث مثل أسلوب الرمز الحديث والأسطورة والخرافة والوهم والمأثورات المحلية في المجتمعات البشرية و التقاليد الاجتماعية وغيرها ،ممَّا صار المعنى البياني فيه موصولاً بوجدان المبدع أكثر ، وبفعالية التجربة على المستوى الفردي على نحو أعمق ، وهو ما اكسب المعنى البياني في المناهج النقدية ثراءً في التعبير وعمقاً في التأثير[٢١] .

لقد نشأ علم البيان متصلاً ببواعث كانت سبباً في ظهور الاطروحات البيانيّة الأولى، وهي في مرحلة النشأة ظلت موصولة بعلوم القرآن والتفسير،وشرح الشعر، وبالاطروحات النقديّة وفنون الأدب ، وخلاصتها تكمن في الحاجة إلى منهج بياني يستجيب للكشف عن المعنى الشعري في الشعر وعن المعنى الفني في الفنون الأخرى ،وعن المعنى الموضوعي في الخطابات وعن المعاني والثواني في مكونات كُلّ فن ،حتّى بات تشكيل الصورة الشعريّة يعتمدُ اعتماداً كلياً على أساليب البيان التي

---

(٢١) ينظر : نظرية البيان العربي ،الدكتور رحمن غركان ، دار الرائي ،ط:١، ٢٠٠٨م: ١٨٩

اتسعت اتساعاً يستدعي معه النظر الدائم إلى آليات علم البيان بوصفه منهجاً في القراءة ورؤية في التحليل .[٢٢]

لمَّا كان البيان إفصاح الذات عن مكنوناتها ،فقد كان فن البيان تأسيساً وجدانياً مفعماً بالعاطفة وتجليّاتها والذات وانفعالاتها في صياغة اتخذت من الأجناس الفنية والأدبية طرقاً ممنهجة وأساليب إبداعيّة في أشكال إنتاج المعنى وإبداعه ؛ لأنَّ الإفصاح بقصد الإبانة عن المعنى ومحاولة إيصاله ، الإجادة في إحضار صورته وإحاطته بالمضمون روحاً واشتماله على ما يشعر به المتلقي من جمال التعبير وروعة الصياغة ، كلّها تعد من أساليب فن التعبير عن المعنى ، وهو ما يستدعي أن يكون وعي المتكلم بالبيان يقظاً وحسّه المرهف وذائقته مستعدة لاستقبال الأشياء وإجراء تصويرها فنياً ، وهنا تتنفس الذات الإبداعية وجودها الفني من خلال الإيحاء وليس من خلال الوجود المنفعل بالتقليد ، وهنا يكون المعنى البياني الصادر عن مستوى التصوير باعثاً على التأويل موحياً بالمعنى الفني وليس بالواقع المباشر .

وفنون البيان من الوسائل المهمّة التي يستعين بها الخيّال في إعادة تشكيل الأشياء وتوحيدها وتركيبها ، ولاسيّما الخيال الابتكاري في تأليف صور حسِّية لعناصر موجودة في الذاكرة والمقاربة بين الأشياء المتشابهة وإيجاد حواضن مشتركة تجمع المتنافرات ليضمها إطار عاطفي واحد ، تقترب بالشعر من الفن التشكيلي لأنّهما يصدران عن الملكة الإدراكية نفسها ، ويشتركان في المجال النفسي الذي ينبعان منه ، ويؤثران من خلاله ،من حيث القدرات النفسيّة الأساسيّة التي يفترض وجودها لدى الفنان المبدع حتَّى يكتمل لهما النضج فيتألقا في العمل الفني رسماً وشعراً. وكلاهما يحاول تشكيل الواقع من جديد ومحاولة تجاوزه وتحسين مفهومه ، و تقديمه مشخّصاً

---

[٢٢] ينظر : نظرية البيان العربي : ٢١ .

في إنموذج فنيّ متداول ،ولكن كلّ بحسب مادته التي تشكله [٢٣]، ولعلّ الجاحظ(ت٢٥٥هـ) أول النقاد العرب الذين التفتوا إلى طبيعة ذلك التقارب ، إذ قال في كلامه عن الشعر : ((ضرب من النسج وجنس من التصوير))[٢٤] ، ومصطلح التصوير بقدر ما يشير إلى أنّ الشاعر صانع له القدرة على التأثير في الآخرين ،فهو في الوقت نفسه يشير إلى أنّ الشاعر يستعين في صناعته بوسائط و وسائل تصويريّة، تكون فنون البيان من ضمنها لتقديم المعنى تقديماً حسياً ، ممّا يجعله نظير الرسم ومثيلاً له في طريقة التقديم ٠

ولمّا كان الشعر بناءاً تصويرياً مدهشاً يعبِّر عن الواقع بصور يستوحيها الشاعر، ويرسم معانيها التصويريّة بالكلمات لتتصف لغته بالثراء الفني ولتتميز طاقتها التعبيريّة بالقدرة على الأداء ، فإنَّ اللغة حين تنزاح عن مستواها الوصفي تصبح معطى بيانيّاً ، والشعر في نزوعه إلى التصوير هو معطى بياني وأساليب القول في استثمارها لفعالية الخيال هي معطيات بيانيّة ،والخيال بوصفه ملكة تخرج المعاني إلى صورة مبتكر ، تنفعل بالعاطفة والقدرة على التذكر وتحفيز الذهن على الإبداع الواقعي الأدبي ، فالخيال في كل ذلك يستعين بمعطيات البيان لكونها أقوى مجسَّاته الإبداعيّة في أبداع الفنون على نحو خاص[٢٥] ٠

ولفنون البيان أسسٌ لابد من مراعاتها حتى نتمكن من إدراك فعاليتها في النصوص الأدبية ومساهمتها في تشكيل الصور الشعريّة والتي نوجزها :

---

[٢٣] ينظر : جماليات الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر ،كلود عبيد ،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت لبنان ،ط:١، ١٤٣١هـ – ٢٠١٠م : ١١ ٠

[٢٤]كتاب الحيوان: الجاحظ (ت٢٥٥هـ) ، تحقيق عبد السلام هارون،مطبعة البابي الحلبي،١٩٣٨م: ٣|١٣٢.

[٢٥] ينظر: نظرية البيان العربي : ٣٠ ٠

١- دراسة العلاقة القائمة بين الألفاظ والمعاني واستخلاص الصورة الأدبيّة المنتزعة منها بوصفها امتداداً لهما على أساس تداخل فيه الغرض الفني والتعبير القولي ٠

٢- دراسة القدرة الجامعة بين الألفاظ والمعاني والتضافر في تكوين النص الأدبي متكاملاً ، فلا ندع حكماً للألفاظ على حساب المعاني ولا تمسكاً بالمعاني على حساب الألفاظ ٠

٣- دراسة المقومات الأسلوبيّة التي تكون العبارة العربيّة في أرقى صورها البيانيّة كلّاً لا يتجزأ في تقويم النص الأدبي والحكم عليه بلاغياً ونقدياً دون ضرورة استقراء الجزئيات المتعلقة في كلٍّ من الكلمة والجملة والفقرة[٢٦] ٠

وبهذا تكون فنون البيان المرتكز الأول الذي يعمد إليه الشاعر في تشكيل الشعر تشكيلاً لغويّاً يقوم فيه الخيال بدور مهم ؛ لأنَّه وسيلة الشاعر في التصوير ، وبه يستطيع الأديب نقل مشاعره وعواطفه إلى الآخرين بأسلوب جميل يرتقي بالنفوس فيحلق بها في سماوات المتعة الفنية التي يستطيع الشاعر المبدع أن يضفيها على شعره بل يمزج بها شعره ، وبمقدار استخدام القدرة الفنيّة يكون الشاعر قادراً على تلوين الصورة الفنيّة الشعريّة بالألوان والأصباغ بل و بلون عاطفته ووجدانه اللذين تتفاوت فيهما أقدار الشعراء.

إنَّ احتفاء العلماء بعلم البيان هو احتفاء بركن أساس من أركان البلاغة التي تعنى بتعليم الإنسان صناعة الكلام، وإذا كان الكلام صناعة، فعلم البيان أساس هذه الصناعة ؛ لأنَّه المعني بصور الفن القولي، وتأدية المعاني في أساليب متعددة وطرائق مختلفة. أي أنَّ المعنى الواحد قد يؤدى في صورة رائعة من صور التشبيه، أو الاستعارة أو المجاز، فيخرج المعنى في أبهى صورة وأبلغ تعبير ٠

---

(٢٦) ينظر : أصول البيان العربي : ٢٩ ٠

المقدمة

التمهيد

التشكيل البياني لغةً واصطلاحًا

الفصل الأول

التشكيل التشبيهي وفاعليَّته

الفصل الثاني

التشكيل الاستعاري

الفصل الثالث

التشكيل الكنائي

الخاتمة

المصادر والمراجع

التشكيل التشبيهي وفاعليَّته :

إضاءة:-

يعدُّ التشبيه من الأساليب البيانيّة المميَّزة ، وهو وسيلة رئيسة من وسائل تشكيل الصور الفنيّة في النص الشعري ،إذ يزداد به المعنى رفعة وشأناً ، ويبرزه إيضاحاً وبياناً ويكسبه تأكيداً وبلاغةً ،إنَّه وعاءٌ كبيرٌ يستوعب الأفكار والمشاعر، فيجد فيه الشاعر أداة طيعة في كُلِّ غرض من أغراض الكلام التي يريد التعبير عنها ٠ وهو من أقدم صور البيان ووسائل الخيال وأقربها إلى الفهم والأذهان[١]، ويعدُّ من أكثر الفنون دوراناً في الشعر العربي القديم، ولذلك اهتم به النقاد والبلاغيون ووضعوا الدراسات لبيان أنواعه وتوضيح مقاصده٠

والتشبيه في اللغة، هو التمثيل ،نقول:الشِّبهُ والشَّبهُ والشبيه :المثل والجمع :أشباه وأشبه الشيءُ الشيءَ : ماثله ،وفي المثل:من أشبه أباه فما ظلم٠٠٠وأشبهت فلاناً وشابهته واشتبه عليَّ وتشابه الشيئان واشتبها: أشبه كلُّ واحد منهما صاحبه ،وفي التنزيل((متشابه وغير متشابه)) (الأنعام١٤١)، وشبَّهه إياه وشبَّهه بهِ مثله٠٠ والمتشابهات :المتماثلات ، وتشبّه فلان بكذا ، والتشبيه التمثيل ٠[٢]

أمَّا في الاصطلاح فإن للتشبيه تعريفات كثيرة[٣] لا داعي لذكرها ، على أنَّ

---

(١) ينظر : أصول البيان العربي:٦٥ ٠

(٢) ينظر: أساس البلاغة للزمخشري (ت٥٣٨هـ) (مادة شبه)، تحقيق عبد الرحيم محمود ، دار الكتب المصرية القاهرة ،ط:١الجديدة ١٩٥٣م، ولسان العرب ، (مادة شبه) ٠

(٣) ينظر: نقد الشعر ، قدامه بن جعفر(٣٣٧)هـ، تحقيق كمال مصطفى ،مكتبة الخانجي ،القاهرة ١٩٤٨م:١٢٤، والعمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ابن رشيق القيرواني(ت٤٦٥هـ) تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ،بيروت لبنان ،د ت ،١ ،: ٢٨٦ ،والمثل السائر، في أدب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين بن الأثير (ت٦٣٧هـ)،تحقيق محمد محيي عبد الحميد،القاهرة ،١٣٥٨هـ-١٩٣٩م، ٢ :١٢٣ ٠

تعريف الخطيب القزويني هو الأقرب إلى الحدود الفنية لمصطلح التشبيه فهو يرى أنَّهُ:((الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى))[٤] أو أكثر، أو وجه أو أكثر من وجه، وتعقد به مماثلة لوجود صفة مشتركة بين طرفي التشبيه: المشبه والمشبه به، بأداة ملفوظة أو محذوفة، لغرض يقصده الأديب.

وعرفه المعاصرون بتعريفات عدة [٥]،لا يبتعد معظمها عن تعريفات القدماء للتشبيه وكلها تؤدي إلى معنَى واحد وهو((أنَّ التشبيه ربط شيئين أو أكثر في صفة من الصفات أو أكثر))[٦] ٠لكن هذهِ الصفات تجري على مستويات بمدى اتفاقها أو اختلافها ، وكثيراً ما يتأثر التصوير بالسِّياق الذي تظهر فيهِ أطراف العمليَّة التشبيهيَّة٠

التشبيه كثيرٌ في لغة العرب وأشعارها ، ولهذا جعلوه أحد مقاييس التميّز الأدبي،كما أن بلاغته تنشأ((من أنَّه ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء ظريف يشبهه، وصورة بارعة تمثله، وكلَّما كان هذا الانتقال بعيدًا قليل الحضور بالبال، أو ممتزجًا بقليل أو كثير من الخيال . كان التشبيه أروع للنفس وادعى إلى إعجابها واهتزازها))[٧] ٠

---

(٤) الإيضاح في علوم البلاغة ،جلال الدين الخطيب القزويني ، ،تحقيق لجنة من أساتذة الجامع الأزهر ، مطبعة السنة المحمدية ،القاهرة ،٢: ٣٢٨ ٠

(٥) ينظر: البيان العربي ، دراسة في تطوير الفكرة البلاغية عند العرب ومناهجها ومصادرها الكبرى ، د بدوي طبانة ، مكتبة الانجلو المصرية ،ط:٣ ،١٩٦٢م : ٣٩ ، و المقدمة في الشعر ،جاكوب كرج: ،ترجمة رياض عبد الواحد ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، ط/٢،٢٠٠٤،: ٢٤، ٠

(٦) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ،الدكتور احمد مطلوب: مكتبة لبنان ناشرون ٢،٢٠٠٧: ١٧٠

(٧) البيان فن الصورة ، مصطفى الصاوي الجويني: ، دار المعرفة الجامعية عين شمس، سوتير الإسكندرية: ٣٣ ٠

فهو في حقيقة أمره يقوم على اجتماع أمرين في تركيب واحد بينهما تماثل ومقارنة ، ويكون في إطار العمل الإبداعي معبراً عن موقف شعوري خاص، لا يكون فيه تماثل على أساس وجود صفات مشتركة سابقة ، بل هو خلق فني ينبثق من رؤية المبدع أو إحساسه بهذا التماثل الكامن في النفس والشعور[٨]٠أمّا إذا راوح المبدع عند حدود الدائرة المغلقة ، التي تبث التشابه المادي بين الأشياء من دون أن يكون ثمة ارتفاع إلى مصاف الحالة النفسية ، التي لا ترى الأشياء كما هي ، فإنَّه يقع في دائرة الجمود ،التي تحدث عنها الجرجاني(٤٧١هـ) بقوله:((إنَّ تصوير الشبه من الشيء في غير جنسه وشكله والتقاط ذلك له من غير محلته واجتلابه إليه من النيق[٩] البعيد باباً من الظرف واللطف ومذهباً من مذاهب الإحسان لا يخفى موضعه العقل ، واحضر شاهد على هذا أن تنظر إلى تشبيه المشاهدات بعضها ببعض فان التشبيهات سواء كانت عامية ام خاصة مقصورة على قائل دون قائل تراها لا يقع بها اعتداد ولا يكون لها موقع من السامعين ولا تهزُّ ولا تحرك حتَّى يكون الشبه مقرراً بين شيئين مختلفين في الجنس))[١٠]، هذا يعني أنَّ التشبيه مرتبط بالحالة الوجدانيّة للشاعر التي تستطيع أن تخلق في البنية التشبيهيّة شعريّة معبّرة عن النفس ، وقادرة على التوصيل ،إذ إنَّ سموَّها ينعقد عند نقطة تمثلها داخلياً[١١] ، لتمتلك قوة إيحائيّة ، تبعدها عن الحسيّة المبتذلة ، وتدخلها في فضاء الروح لكونها استمدت عناصرها من زاويتين خارجيّة

---

(٨) ينظر :الصورة المجازية في شعر المتنبي،جليل رشيد فالح ،أطروحة مقدمة إلى مجلس كلية الآداب جامعة بغداد وهي جزء من متطلبات درجة الدكتوراه ، بإشراف احمد مطلوب،١٩٨٥م:٤٥

(٩) النيق بالكسر ارفع موضع بالجبل ٠

(١٠)أسرار البلاغة ،علق حواشيه السيد محمد رشيد رضا ،دار المطبوعات العربية،(د٠ت):١٠٩ ٠

(١١)ينظر : رماد الشعر، الدكتور عبد الكريم راضي جعفر ،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٨م :٢٩١،-٣٠٢ ٠

داخليّة ، وبهذا التشكيل يكون التحوّل نتيجة التقليل من عناصر التناظر بين الأشياء [١٢] .

والذي لا شك فيه أن التشبيه الذي يستند إلى أمر تبصره العيون أو تكثر مشاهدته في الحياة اليومية، يفقد عنصر الطرافة والجدة إلى الحد الذي يمكن اعتباره تشبيهًا مبتذلاً[١٣]، على العكس من ذلك التشبيه الذي يقوم على أمر تقل رؤيته، وتندر مشاهدته، يُعَد تشْبيهاً غريباً نادراً بديعاً مستطرفاً[١٤]؛لأنَّه يعتمد على((قوة التركيز ونفاذ البصيرة التي تدرك ما لم يسبق لنا أن أدركناه، أو نادراً ما ندركه، ومن هنا تكون الهزَّة المُفَاجِئة التي تضعها الصورة،تكون حالة الارتياح))[١٥]، فالتشبيه النابع من الحالة الوجدانية يخلق شعريَّة معبرة عن النفس وقادرة على التوصيل. [١٦]

والجمع بين المتباعدات يتولَّد من المفارقة بين تنافُر المتباعدات في الواقع الخارجي، وانسجامها في التركيب اللغوي لدقة التخيّل، الذي هو نتاج الخيال ((لا يظهر في شيء بقدْر ما يظهر في إحالة فوضى الدوافع المنفصلة إلى استجابة موحدة منتظمة))[١٧]، لذلك ليس من الغريب أن ((يؤول التنافر المعجمي بالخيال إلى تكامل سياقي))[١٨]؛ ليكون أقدر على إثارة التأمُّل، وعندما يصل التشبيه إلى هذا المستوى

---

(١٢) ينظر : رماد الشعر :٣٠٢ .

(١٣) ينظر: أسرار البلاغة : ١٦٥و١٦٦ .

(١٤) ينظر: المصدر نفسه:١٤٤ .

(١٥) الصورة والبناء الشعري،الدكتور محمد حسن عبد الله،دار المعارف ،مكتبة الدراسات الأدبية،مصر ،القاهرة، ١٩٨١م :٣٣ .

(١٦) ينظر: رماد الشعر :٢٩١ .

(١٧) مبادئ النقد الأدبي،أ ريتشارد ،ترجمة د .محمد مصطفى بدوي ،المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ،مطبعة مصر ١٩٦٣ ، : ٣١٥ .

(١٨)هكذا تكلم النص استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام ، الدكتور محمد عبد المطلب ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ط:١، ١٩٩٧م:١٨٣ .

من اللطافة والرقة والغموض والحداثة تتحرّر فيه الدلالة من إطارها الضيِّق لتتَّجه نحو الإيحاء الذي هو ميزة اللغة الشِّعريّة التي تُعنَى بالجمع بين الأفكار المتباعدة والانفعالات المتباينة، بهدف إحداث تأثير حاد، أو صدمة شعوريّة سريعة في نفس المتلقي،فمن غير الممكن تصور البناء الفني للقصيدة دون عملية التخيّل ،فهو يدخل في بنيتها مكونا مع اللغة والعناصر الأخرى ما نسميه البناء الشعري أو بنية الشعر[١٩]

ولغة التشبيه تتميّز من منشئ إلى آخر بحسب قدرة المتكلم، أو المنشئ الذاتيّة على إكساب طابعه الذاتي ، المعبّر عن حالة الوعي الأدبي أو الفني الذي يتطلب منه فطنة ويقظة عقلية قادرة على خلق علاقات جديدة بين أطراف متباينة ، ومتباعدة ، ليعبّر عن معنى في وعيه أحيانا في لا وعيه ،وكل ذلك يجعل اتصاف التشبيه في أدائه الفني في هذا المنحى بالمجاز اتصافاً وارداً ليزيد المعنى وضوحاً[٢٠] .

والتشبيه في أحيان كثيرة لا يخلو من اتحاد وتفاعل ،ففيه يتلقف الذهن أو الحس المشبه به ويتعامل مع معطياته أكثر من انصرافهما إلى المشبه ، وان كان المشبه هو الغاية والمنطلق ،ففي حالة الموازنة ضمن إطار التركيب ويكاد المشبه يكون منسياً ، وذلك ؛ لأنَّ ((المشبه به أعلى من المشبه لتحصل المبالغة هناك وتختلف تلك الأوصاف الجامعة))[٢١] ؛ ولأنَّ التشبيه قائم على وجود قوة آسرة لا نجدها في العبارات الاعتياديّة ،توجد مقارنة بين صورتين ،صورة سالبة منفعلة هي صورة المشبه ،وصورة فعالة هي صورة المشبه به الذي يضفي على المشبه كُلّ ما يناسبه من أوصاف ومعان، التي تبدو في ظاهرها غير مناسبة للمشبه تعمل لا شعورياً على خلق

---

(١٩) ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي –محمد رضا مبارك –ط١–١٩٩٣ :١٧٠.

(٢٠) ينظر: نظرية البيان العربي :٢٢٣ .

(٢١) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ،يحيى بن حمزة العلوي ،مطبعة المقتطف ،القاهرة –١٩١٤ ، ١: ٢٦٦ .

جو عام يؤثر في المشبه ، لتجعل المماثلة بين طرفي التشبيه تتفاوت بين الزيادة والنقصان، أو بين الوضوح والغموض بحسب المعنى المستعمل سواء أكانت الصفة التشبيهيّة مفردة أم متعددة، ويرمي المبدع إلى رسم أبعاد الموازنة بين طرفي التشبيه إلى الربط بينهما في حال يكشف فيه عن جوهر الجمال الذاتي الذي استحوذ عليه، يدلك على تشكيل صورة المعنى التي هي لوحة تشكلت من المعاني الجزئية بصياغة فنية دقيقة لتشكل المعنى الكلي بشكل متساوق ضمن جزيئات إقامة البناء الأساس للقصيدة، وتمنح النص بعداً جمالياً يظهر مهارة الشاعر، وقدرته الإبداعيّة في رسم صوره، فتبرز انفعالاته بكلمات معبرة يحاول فيها تصوير مشاعره بانتقاء الألفاظ والتعابير الموحيّة التي تنقل عاطفته، لتتم المشاركة بين المنشئ والمتلقي سواء أكان مستمعا أم قارئا . فيحس انفعالاته المتباينة، ويفهم أفكاره المتنوعة، ويدرك خياله الواسع، فالتشبيه يكون أكثر تناغماً بين المبدع والمستمع لما تحمله من روابط نفسية تكسبها تلك المزيّة، ويكتسب أهميته من أنه يقرب المعاني إلى إفهام المتلقي ويوضحه، ويتوسع في أدائه اللغوي وفي إحداث معانٍ جديدة تعطي الألفاظ الوضعيّة دلالات جديدة نستشفها من علاقات استعمال المفردات اللغوية ،فالتشبيه((ومضة الإنارة التي ينكشف المعنى عبرها بجلاء ،ولكن لهنيهة فحسب ،وذلك ليترك لخيال المتلقي أن يبحث عن الترابطات))[٢٢] ،التي تحقق فنية راقية نظرا لما تحمله من عاطفة عميقة .

فالتشبيه كيان واحد تضامنت أجزاؤه على هيئة صور متناسقة العناصر لا يمكن فيها الفصل بين المشبه والمشبه به أو الأداة،أو وجه الشبه ، لإدراك جماليته، بل

---

(٢٢) مقالات في الشعر الجاهلي،يوسف اليوسف، دار الحقائق ،ط١ – ١٩٨٣ :٢٦٠ .

النظر إلى أركانه مجتمعة ،حتَّى نتمكن من تذوق جماليته والحكم عليه ،لأنَّك لا تتذوق لوحة مصورة إذا غضضت النظر عن غالب أجزائها وأمعنت في جزء واحد منها ٠[٢٣]

وعلى هذا الأساس إذا أردنا أن نتذوق التشبيه في شعر الصعاليك والفتّاك، ونقف على أسرار جماليته ،كان لزاما علينا أن ننظر إليه نظرة تكامليّة دون النظر إلى مكوناته بشكل منفرد ،بل من خلال فعاليّة هذه الأركان ومقدرتها في إثارة ذهن المتلقي ،ورصد مقدرة الشعراء في رسم أبعاده الفنيّة وصوره وأخيلته ٠

والدارس لشعر الصعاليك والفتّاك يجد أنَّ التشبيه من أقوى الوسائل البلاغيّة التي اعتمدها الشعراء – أسوة بغيرهم من شعراء عصرهم– في تشكيل صورهم ،إلا أنَّهم وضعوا له بصمة خاصة في تمييزه عن أشعار غيرهم من الشعراء ،وذلك يعود إلى رؤيتهم الخاصة للحياة وانفتاحهم على الطبيعة،التي كان لها ثقل وضغط دائم على الروح الإنسانيّة التي يمتلكونها ،وامتلاء وحضور في الوعي يضغط على الروح من الخارج ويخرق نقابها ليسكن في داخلها ، ويتحكم بالخيال ،القادر دوما على إيقاظ أحاسيس هاجعة فيه ،ساهمت في عملية نسج الصورة التشبيهيّة وبنائها وتكوينها من عناصر الطبيعة[٢٤] ، بشكل جعلهم يحمّلونها همومهم ومشاكلهم ،فأصبحت الجبال والصحارى بكل موجوداتها وحيواناتها ونباتاتها مادة لتشبيهاتهم ، ومنها أخذوا يستوحون أخيلتهم وصورهم للدلالة على شيء واحد هو شخصيّة الصعلوك أو الفاتك نفسها وحياته، وكلّ ما يحيط بها من فقر وجور وتسلط وظلم وجدوا أنفسهم محاطين به ،فضلاً عن رفاق المكان الذين فرضتهم بيئته الجديدة من حيوانات أليفة ووحوش مفترسة ،وما يستخدمونه من آلات للدفاع عن أنفسهم وسط كلّ تلك المخاطر ٠ فهم

---

(٢٣) ينظر: التشبيه بين العلمية والجمالية ،الدكتور مهدي صالح السامرائي ، مجلة كلية الآداب جامعة بغداد العدد:٢٠،لسنة ١٩٧٦ :٤٠٢

(٢٤) ينظر: مقالات في الشعر الجاهلي :٣٠٣ –٣٠٦ ٠

في كلٍّ ذلك يعبّرون عن موقفهم منها وتأثرهم بها، فنراهم يجودون في وصف ليلة شديدة البرد أو يومٍ شديد الحر أو وحوشٍ ترود من حولهم أو أعداء يرصدونهم متربصين بهم، فهم لا يوظفون التشبيه لذاته، وإنَّما من زاوية ارتباط الشيء المتناول بشخصهم هم في مزاولة الصعلكة والفتك .

وللوقوف على هذه الظاهرة في أشعارهم وجدنا أن نقسم هذا الفصل على ثلاثة مباحث ،نتناول في الأول البنية التشبيهيّة المرسلة وفي الثاني البنية التشبيهيّة البليغة وفي الثالث البنية التشبيهيّة التمثيليّة ٠

المبحث الأول : البنية التشبيهيّة المرسلة :

هي البنية القائمة على التقريب بين المشبه والمشبه به بواسطة أداة التشبيه ، لكنها لا توحدهما ،غير أنَّ الشاعر الخلاق يستطيع أن يذيب حجم الكثير من العناصر التي تقف بوجه التوحد أو الانصهار ،إذا نظر إلى الأشياء بوصفها وظائف أو معاني ،لا بوصفها أشكالاً . وتعد البنية التشبيهيّة من العناصر المشكلة للصورة التشبيهيّة وتداخلها فهي لا تخلق من فراغ ولا في فراغ إذ إنّها ((وحدة تركيبية معقدة تتبارى فيها شتى المكونات : الواقع والخيال ، اللغة والفكر، الإحساس والإيقاع، الداخل والخارج، الأنا والعالم . يتناسج الجميع ويتشابك ليؤلف (التوقيعة) أداة الشعر الرئيسيّة ووسيلتها الوحيدة لتحقيق أدبيته وتجسده خلقاً معبراً سوياً ..))[٢٥] ، وهذا ما سوف يتم رصده في شعر الصعاليك والفتّاك للكشف عن الكيفية التي تعاملوا بها مع اللغة لتوظيف البنية التشبيهيّة المرسلة في تكوين صور أخذت على عاتقها الكشف عن واقعهم النفسي ومعاناتهم في بيئة الصحراء ، برمالها وديارها وسحبها ورياحها وسمائها ونجومها وبردها وحرِّها، وليلها ونهارها، ووصف الكواكب المضيئة ليلًا ونهاراً، هذا ما جعل اغلب صورهم التشبيهيّة واضحة المعالم بعيدة عن التعقيد أو الغموض، ولا نجد في خيالهم اضطراباً أو استحياءً من بعيد، وسبب ذلك أن البيئة واضحة مكشوفة، فهنالك الفضاء الرحب الذي يمتد فيه البصر من غير أن تصده عوائق، وهنالك الشمس الساطعة التي لا تحجبها الغيوم إلا في بعض المناطق أزمانا قصارا في كل عام ، يقول الشنفرى:

وَخَرْقٍ كظَهْرِ التُّرْسِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ بِعَامِلَتَيْنِ، ظَهْرُهُ لَيْسَ يُعْمَلُ
وَأَلْحَقْتُ أُوْلاَهُ بأُخْــرَاهُ مُوفِياً على قُنَّةٍ أُقْعِي مِرَاراً وَأَمْثِلُ

---

(٢٥) أوهاج الحداثة ،الدكتور نعيم اليافي ، ط:١منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق:١٧٤و ١٧٥.

تَرُودُ الأَرَاوِي الصُّحْمُ حَوْلِي كأنَّهَا عَذَارَى عَلَيْهِنَّ المُلاَءُ المُذَيَّلُ

وَيَرْكُدْنَ بالآصَالِ حَوْلِي كَأَنَّنِي مِنَ العُصْمِ أدْفى يَنْتَحي الكَيحَ أعْقَلُ(٢٦)

في هذه الأبيات نرى البنية التشبيهيّة في تشكيل لغوي يكونه خيال الصعلوك ، من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، لبناء صورة شعريّة ترتفع إلى مصاف الامتلاك والقبض، يكون فيها التوحد بين المشبه والمشبه به قائماً على وفق نظرة خلاقة تذيب حجم الكثير من العناصر التي تقف بوجه التوحد والانصهار ،فقوله (وخرق كظهر الترس) نقلت إلى المتلقي معاني عدة منها وعورة الصحراء وتعرجاتها التي باتت تشبه (الدرع) في تعرجاته ، لتوحي بالمعاناة التي يلاقيها الشاعر في هذا المكان الذي ما يلبث أن يتغلب عليه ليصل إلى موطن آخر يجد فيه الشاعر انتماءه الحقيقي ،ثم تأتي بنية تشبيهيّة أخرى لتصور ما يدور في نفسه من حاجات ، فهو عندما يشبه الأراوي بالعذارى، يريد أن يبلغ حاجته إلى المرأة فهو مدفوع بقوة الدافع الجنسي ،التي تعمل على تشكيل صورته تشكيلاً واقعياً قريباً من حاجة النفس فيه، وتأتي لفظة (يركدن) لتعبر عن حاجته إلى مكان الاسترخاء ،وعن حاجته إلى إرضاء الدوافع المضطرمة ،تعزز دلالتها لفظة (الآصال) التي تذكر بالقيلولة(٢٧) ، فدور البنية التشبيهيّة ليس رسم الأشكال والألوان المحسوسة بذاتها كما تراها، وإنَّما لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى أخرى (٢٨)، لتكون مهمة التشبيه الرئيسية مطبوعة على وجدان المتلقي وقد كانت قبلاً مطبوعة على وجدان الشاعر وبهذا التبادل التأثري

---

(٢٦)ديوان الشنفرى، طلال حرب، دار صادر بيروت:٦٥ ، الأراوي : ضربٌ من الظباء ،الخرق :الأرض الواسعة ،كظهر الترس :أرض غير مستوية فيها ارتفاعات ونتوءات ، قفر : ليس فيها احد ، العصم :الوعل ، الأدفى: الذي تميل قرناه على ظهره، الكيح: حرف من حروف الجبل ٠

(٢٧)ينظر :مقالات في الشعر الجاهلي :٢٣٩ ٠

(٢٨) ينظر: الديوان في النقد والأدب ،عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني ،القاهرة دار الشعب ،ط٣ ،١: ٢١، و ينظر: رماد الشعر ، : ٢٩٦ ٠

يكون التشبيه قد أسهم في بناء صورة ممتلئة بالحيوية والنشاط محققة قدراً كبيراً من التوحد المرتبط بموهبة الشاعر، وأدواته الشعريَّة، وتوحد تجربته الشعريَّة ،ليحوّل صدق الوضوح ،والمقابلة إلى صدق الرؤيا التي ينظر إليها من خلال الذهول وليس من خلال الإدراك(٢٩) .

ومن الصور الذي تكشف عن تمتع الصعلوك بطاقة تخييلية عالية تجسدت بقدرته التصويريّة البارعة من خلال صور المشبه والمشبه به والأداة قول تأبط شراً :

جَزَى اللَّهُ فِتْيَاناً عَلَى العَوْصِ أَمْطَرَتْ سَمَاؤُهُمُ تَحَتَ الْعَجَاجَةِ بِالدَّمِ

وَقَدْ لاَحَ ضَوْءُ الْفَجرِ عَرْضاً كَأَنَّهُ بِلَمْحَتِهِ أَقْرَابُ أَبْلَقَ أَدْهَمِ

فَإِنَّ شِفَاءَ الدَّاءِ إدراكُ ذَحلَةٍ صَبَاحاً على آثارِ حَومٍ عَرَمرَمِ (٣٠)

نرى في هذه الأبيات مقدرة الشاعر الفنيَّة في نسج أركان البنية التشبيهيَّة المعبّرة عن الصورة بقوله: (كأنه بلمحته أقراب أبلق أدهم) ذات الطابع الحسي التي تتكون من عدة ظواهر حسية ((ضوء ، فجر ، أقراب ، أدهم)) انتزعها الشاعر من واقع بيئته الجاهلية وجسَّدها تماماً بين مخيلته وطبيعة الواقع المادي المحسوس ، إذ شبه الفجر وبياضه الذي يخالطه السواد بخاصرة الجواد الأبلق الأسود، الذي يخالطه البياض .بواسطة أداة التشبيه (كأن) المؤلفة من الكاف للتشبيه و(أنَّ) المؤكدة ، التي لها القدرة في إذابة الحدود بين المشبه والمشبه به لترسيخ الصورة التي يصعب عندها الفصل بين أركان التشبيه وقد وصفت هذه الأداة ((بأنها حرف مشبه بالفعل تفيد

---

(٢٩) ينظر: العقل في الشعر بين التشبيه والاستعارة والرمز : إيليا حاوي ،مجلة الآداب العدد:١٢:كانون الأول، ١٩٦٢،:١٩ .

(٣٠) ديوان تأبط شراً وأخباره ،جمع وتحقيق وشرح علي ذو الفقار شاكر دار الغرب الإسلامي،ط:٢، ١٩٩٩م : ٢٠٦- ٢٠٨، العجاجة: غبرة المقاتلين،الأقراب: الخواصر، أبلق أدهم:والأبلق الذي في لونه بياض وسواد معاً ، الذحل :الثار، الحوم والعرمرم : الجماعة الكثيرة .

التوكيد والظن والتقريب))[٣١]، كما لهذه الأداة ((إمكانات كبيرة في تشغيل الخيال وتحريك عناصر الصورة وغالباً ما تدخل المتلقي في أجواء تأملية)) [٣٢].

فقد أسهمت البنية التشبيهيّة في تشكيل صورة مكتنزة بالإبعاد الدلاليّة والرؤيويّة تثير إيحاءات فكريّة متنوعة يمكن قراءتها قراءة متعددة بحسب تلقي ونظر المتلقي وذائقته الفنيّة ووعيه النقدي . فبعد أن أبلى أبناء قبيلته بلاءً حسناً وفتكوا بقبيلة (العوص) في دياجير الليل المدلهم لاحت البوادر الأولى لضوء الفجر ، والفجر يرمز إلى الحرية والوضوح والبشائر الأولى التي تبدّد السواد ، وكأن الشاعر أراد القول إن بزوغ الفجر إيذان بانتهاء المعركة لصالح قومه إذ انجلى غبار المعارك وبدا واضحاً كوضوح الفجر أن قبيلته حققت نصراً مبيناً على أعدائها من قبيلة (العوص) .ومن هنا فإن توظيف البنية التشبيهيّة في هذه الصورة كان له أثر كبير في بنية النص وتقوية المعنى وتوكيده٠

وكذلك نرى تأبط شراً يوظف البنية التشبيهيّة في وصف طريقٍ ملتوٍ في الجبال يشبه في تلَوِّيه خياطة الثوب ، ويصف ما يحيط بجانبيه من بقع الماء الصغيرة ، والغدران الكبيرة ، وحسب ارتفاع الأرض وانخفاضها ، ودرجة انخفاض الحفر بما تحمل من مياه خلفتها سيول جارفة لسقوطها من المرتفعات ، واصطدام مياهها بالصخور في قرقرة ذات صوت رتيب ، توحي بوجه الشبه الدال على عدم التماسك وعدم الإحكام بسبب وجود هذه التضاريس الوعرة ، و على الرغم من هذا الوصف وما

([٣١]) علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع ،أحمد مصطفى المراغي دار الكتب العلمية ،بيروت لبنان ، ١٩٩٣ ،٣:٢ ٢٣ ٠

([٣٢]) التصوير المجازي أنماطه ودلالاته ،الدكتور إياد عبد الودود عثمان الحمداني ،ط/١-بغداد- ٢٠٠٤ :٣٧ ٠

يوحي به من صعوبات فإنه يشير من هذا الوصف إلى قدرته على اجتياز وعورة هذا الطريق لخبرته وقوته فيقول :

وَشِعْبٍ كَشَلِّ الثَّوْبِ شَكْسٍ طَرِيقُهُ مَجَامِعُ صَوْحَيْهِ نِطَافٌ مُخَاصِرُ (٣٣)

نرى في هذه الأبيات تعانق البنية التشبيهيّة في تكوين صورة تأتلف أجزاؤها مع السّياق العام الذي يولد علاقة رمزيّة تشير إلى المتلقي تجاه نقاط تفجر كُلّ واحدة منها طاقات فنية ذات تأثيرات نفسيّة خاصة ، فتراصف الكلمات في البيت الأول ،وتوظيف حروف الشين والكاف والسين وما تحمله من دلالات صوتيّة في بنية تشكيليّة أوحت بالصورة الملتويّة لهذا المكان ،وعلى الرغم من سيطرة الطابع الحسي على التشبيه ، إلا أنّ الشاعر استطاع أن يناظر بين المؤثرات الخارجيّة في الشيء المحسوس ،بمؤثرات الصور الداخليّة في نفسه ، فيعمل على توحدها، لتعطي قوة متحركة في نفس الشاعر تتولى هذه القوة المحركة بالتدرج لإثارة انفعال في القوى الباطنيّة بإفراز الشيء عند المبدع والاستجابة له عند المتلقي ،الذي بدا يدرك حقيقة هذا المكان ،ويتمثله تمثلاً إنسانياً واعياً ، وكأنَّ الشاعر يصنع نسقاً خاصاً للمكان لم يكن له من قبل هذا، ما جعل البنية التشبيهيّة تتحول إلى ((معانقة نفسيّة يفجر فيها الشاعر ما تفور من مشاعر تحت ركام الذهن وسطحية المنطق ويكون تداخل الانفعال مع حركة الذهول الفني مستعيناً أن يطعم الصورة ما يجعلها تتعدى أسار المحدودات التي يكون فيها الجامع سيد الموقف ويدفعها إلى تخطي أسوار العقلانيّة التي تفصل الأشياء لتعانق ذهولاً فنياً محدقاً نحو حرم الرؤيّة الشعريّة))(٣٤).

ومن الصور الفنية القائمة على بنية تشبيهيّة مرسلة استوحاها الشاعر من طبيعة حياتهم وبيئتهم قول عروة بن الورد:

---

(٣٣) ديوانه:٩٤ .

(٣٤) فلسفة البلاغة بين التقنية و التطور: الدكتورة رجاء عيد : منشأة المعارف : الإسكندرية :١٩٧٩م : ١٧٦ .

لَحَى اللّهُ صُعلُوكاً إذَا جَنَّ لَيلُهُ مُصَافِي المُشَاشِ، آلفاً كُلَّ مَجزِرِ
يَعُدُّ الغِنَى مِن نَفسِهِ ، كُلَّ لَيلَةٍ أَصَابَ قِرَاهَـــا مِـــن صَدِيقٍ مُيَسَّـــرِ
يَنَامُ عِشَاءَ ثُمَّ يُصبِحُ نَاعِساً يَحُتُّ الحَصَـى عَن جَنبِهِ المُتَـــعَفَّرِ
قـليلَ التـماسِ الزاد إلا لِنَفسِه إِ ذَا هُو أَمسَـــى كَالعَـرِيشِ المُجوَّرِ
يـُعِينُ نِسَاءَ الـحيِّ، مَا يَستَعِنَّهُ وَيُمسِي طَلِيحاً ، كَالبَعِيرِ المُحَسَّرِ[٣٥]

إنَّ جمال الصورة التشبيهيّة في هذه الأبيات لا يمكن إدراكه إلا من خلال النظر إلى عناصر الواقع والمشاهدات المصورة وما بينهما من تناسق وتآلف يثير فينا جملة من العواطف والانفعالات ، فغاية الشاعر في توظيف هذه التشبيهات للتعبير عن نزعة حسيِّة لإدهاش السامع من خلال تشكيل الصور وأبنيتها بهدف الحط من قيمة ذلك الصعلوك الخامل ، لاسيما إذا أسدل الليل ستاره ومضى في المشاش يجمع العظام يألف كُلّ مجزر فهو (كالكلب) مشبها إياه بهذه الصورة التي تحمل في دلالتها العميقة معنى السخريّة والاستهزاء ، أو المبالغة الساخرة ، ثم يضفي عليه صورة أخرى تحمل في دلالتها الكسل ، وهي حينما يستيقظ من نومه ينفض عن جسمه التراب المتعفر ، وبعد هذا كله يصورّه بصورة حيوانية أخرى ، فهو يعين نساء الحي ويقوم بتلبية أمورهن ، حتى يمسي في أخر النهار متعباً مثقلاً بالجهد ، فهو (كالبعير المحسرّ) .

وهكذا تتنامى هذه الصورة وتتشكل ويكمِّل بعضها بعضا من أجل أن تستحضر الصورة الكلية في ذهن المتلقي للصعلوك الخامل . ثم يبدع الشاعر في تشكيل بنية تشبيهيّة توحي بصورة للصعلوك القوي (البطل) ، التي تعد مضادة

---

(٣٥) ديوان عروة بن الورد، دراسة وشرح وتحقيق :أسماء أبو بكر محمد،منشورات :دار الكتب العلمية ،بيروت–لبنان ١٤١٨هـ–١٩٩٨م :٦٨ ، مصافي : اختار، المشاش:العظمة الدسمة الهشة ،المجزر:موضع نحر الإبل، كالعريش المجوّرِ: الخيمة الساقطة ، الطليح: العئ، البعير المحسَّر:الضعيف.

للصورة الأولى ، هذا الصعلوك الذي اتّحد بـ (عالم الطبيعة) والقوة والمغامرة والاندفاع بعد أن انفصل عن عالم القبيلة،ومن خلال رسمه صورة الصعلوك البطل بقوله:

وَلكِنَّ صُعلُوكاً ، صَفِيحَةُ وَجهِهِ كَضَوءِ شِهَابِ القَابِسِ المُتَنوِّرِ
مُطِلاً علـــى أعـدَائِـهِ يَـزجُـرُونَـهُ بِسَاحَتِهِم ، زَجرَ المَنِيحِ المُشَهَّرِ[٣٦]

إنَّ إدراك جمال التشبيه يستلزم منا النظر إلى العبارة التي قبله والتي بعده؛ ذلك لأنَّ بنية التشبيه تتأثر بما قبلها وتؤثر بما بعدها ، ولهذا التأثير دخل كبير في الإحساس بالجمال[٣٧] ، ويبدو لنا الشاعر عروة متمكناً من أدواته الفنيّة واللغويّة ، فقد بدأ أبياته بـ (لكنّ) المستدركة التي قيل بشأنها ((لا بد أن يتقدمها كلام ملفوظ به أو مقدر ولا بد أن يكون نقيضاً لما بعده أو ضداً له أو خلافاً على رأي))[٣٨]،وهي عند ابن عصفور (٦٦٣هـ) تفيد التأكيد لا غير فهي عنده بمعنى (إنَّ) المؤكدة[٣٩] ٠ثم جاء بعدها باسمها (صعلوكا) ثم اخذ بوصف الصعلوك بالجمل الاسمية (صفيحة) ثم (مطلا) ،وجملة الشرط (إذا بعدوا)إلى أن تم المعنى (فذلك إن يلق) ، ونلاحظ تمكن الشاعر من نسج عناصر اللغة من اجل وصف صورة الصعلوك الشجاع المغامر مستثمرا إمكاناته اللغويّة من جهة ومرونة الجملة الشعريّة .فهو في هذه الأبيات يلفت انتباهنا إلى الصورة التشبيهيّة الرائعة التي أبدعها الشاعر حينما شبّه وجه الصعلوك بالشهاب المضيء المنور في أعالي السماء ، وهنا نجد الدقة والمقارنة في صورته هذه مع صورة الصعلوك الخامل وتشبيهه بالصورة الحيوانيّة المتدنيّة في مقابل صورة

---

(٣٦) ديوانه: ٦٩ ٠

(٣٧) ينظر: التشبيه بين العلمية والجمالية : ٤٠٨ ٠

(٣٨) معاني النحو، الدكتور فاضل السامرائي : ،وزارة التعليم العالي والبحث العلمي –بغداد ١٩٩٠م ١: ٣٣٢. ٠

(٣٩) ينظر: شرح ابن عقيل ،تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ،ط/٢،دار مصر للطباعة القاهرة ١٩٨٠م ،١: ٣٣٨ ٠

سماوية محلّقة تدلُّ على الرفعة والسمو ضمن ثنائية (الأعلى – الأدنى) ، ثم يضفي سمة أخرى على الصعلوك النشيط فضلاً عن النور التوهج صورة البطل المغير، والغازي الذي يهدد أعداءه ،ويطل عليهم باستمرار وهم يصيحون به كما يزجر المقامرون بعض قداحهم الخاسرة إذا ضربوا بها ، موظفاً لون المقامرة في رسم صورته التشبيهيّة هذه . فهو يهددهم بالغزو والسطو والإغارة إلى حد أنَّه يصور في البيت الثالث مدى سطوته وقوته التأثيريّة في نفوس أعدائه ومدى الرهبة التي تعتمل في دواخلهم بسبب تأثيره هذا ، فهو في وعيهم دائماً ويشغلهم باستمرار حتَّى ولو بعدوا عنه ، فهم لا يأمنون منه ، وهنا يوظف ثنائية (الأمن – الخوف) ويتوقعون أن يغير عليهم ويغزوهم في كلِّ حين ، وهم ينتظرون ذلك منه كما ينتظر أو يتشوف الأهل بعودة الغائب المرتقب المنتظر عودته في كل لحظة .

وهنا تتجلى لنا عظمة الشاعر وطاقته التخيّليّة العاليّة في تشكيل هذه الصور ورسمها التي نلمس من خلالها كيفيّة توظيفه لثنائيّة (القرب – البعد) في الشطر الأول من البيت الثالث ، وكذلك توظيفه في الشطر الثاني لثنائية (الغياب – الحضور) فهو غائب عن أعينهم إلا أنَّه حاضر في وعيهم وتفكيرهم، وإن هذا الحضور يُسبّب لهم الرهبة والفزع .

وبعد هذا كلِّه نجد مدى تمكن الشاعر من اختيار ألفاظ وأفعال وجُمل وصياغتها صياغة محكمة تدل على الخمول والكسل الذي تشير إليه وتعبر عنه مفردة الليل والظلام . (إذا جنّ ليله)،و (ينام عشاء ثم يصبح ناعساً) ،(إذا هو أمسى) ، ووظَّف بعض الألفاظ والتعبيرات التي تشير إلى المهانة (مضى في المشاش آلفا كلّ مجزر) ،و (يحت الحصى عن جنبه المتعفر) ، و(كالعريش المجوَّر) في إشارة منه إلى الصعلوك الخامل .

في مقابل اختياره لألفاظ وأفعال تدلُّ على الحركة والحيويّة والقوة ، في إشارة منه لسمات الصعلوك النشيط البطل (كضوء شهاب القابس المتنور) ، (مطلاً على أعدائه يزجرونه بساحتهم زجر٠٠٠) فهي جميعاً تسهم في تعميق الدلالة وتوكيد المعنى ، فضلاً عن الصور التشبيهيّة المتعددة التي تكتنز بالدلالات العميقة والقيم العليا والسامية التي يؤمن بها الصعلوك النشيط ، بحيث تسهم هذه الصور بطاقاتها التعبيريّة في إغناء بنية النص التركيبيّة .

وتتأتى قدرة الشاعر في توظيف هذه المقابلة أي المقابلة بين (الصعلوك النشط / الخامل) . وطرافتها في ((تنوعها من حيث المدى والعمق كذلك بحسب استغلال الشاعر إمكانيات التقابل في الرصيد اللغوي المشترك من ناحية ، واستنباطه إمكانيات منه جديدة بعمل ملكة الخلق الفني من ناحية أخرى ، وبحسب المظاهر التي يخرجها فيها ، وطرافتها من حيث إحكام عناصرها التي تتجلى فيها ومنازلها من التركيب وتقدير المسافة بين بعضها البعض وطرافتها أيضاً من حيث المعاني المختلفة التي تأتي منبّهة عليها ومن حيث مدى مساهمتها في شعريّة القصيدة))[٤٠].

ومن الصور التشبيهيّة المرسلة التي تقرا بحسب فعالية المتلقي في تأمل كيفية التشبيه وايحاءته وتدبر أوجه المعنى الصادر عن كلِّ ذلك قول الشنفرى :

وَأَطْوِي على الخَمْصِ الحَوَايا كَمَا انْطَوَتْ ... خُيُوطَةُ مارِيٍّ تُغَارُ وتُفْتَلُ
وأغْدُو على القُوتِ الزَّهِيدِ كَمَا غَدَا ... أزَلُّ تَهَادَاهُ التنَائِفَ أَطْحَلُ
غَدَا طَاوِيا يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافِيا ... يَخُوتُ بأذْنَابِ الشِّعَابِ وَيَعْسِلُ
فَلَمَّا لَوَاهُ القُوتُ مِنْ حَيْثُ أَمَّهُ ... دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحَّلُ

(٤٠) خصائص الأسلوب في الشوقيات،محمد عبد الهادي الطرابلسي ،منشورات الجامعة التونسية ،١٩٨١: ٩٧ .

مُهَـلَّلَةٌ شِيـبُ الـوُجُـوهِ كـأنَّـها قِدَاحٌ بِكَفَّي يَاسِر تَـتَـقَـلْـقَـلُ
أوِ الخَشْرَمُ المَـبْعُوثُ حَـثْحَثَ دَبْـرَهُ مَحَـابِـيـضُ أرْدَاهُنَّ سَامٍ مُعَسِّلُ
مُـهَرَّتَـةٌ فُـوهٌ كـأنَّ شُـدُوقَـهـا شُقُوقُ العِصِيِّ كَالِحَاتٌ وَبُسَّلُ
فَضَـجَّ وَضَـجَّتْ بالـبَرَاحِ كأنَّـهَا وإيّـاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّلُ(٤١)

للوقوف على جمال التشبيه في هذه الآبيات لابد لنا من النظر إلى البنية التشبيهيّة كونها مادة لغويّة تشاكلت على نحو معين ،فهي كالألوان والرخام في الرسم والنحت ،فكل لفظة في اللغة لها دلالات قبل التركيب وبعد التركيب ،على أن للتركيب اثراً فورياً في تحديد مدلول المفردات ٠ فالفعل المضارع (أطوي) الذي بدأ به الشاعر أبياته ليعطي دلالة تأثر أمعائه بالجوع فهي تطوي ، و دلالة الفعل المضارع التي تدلُّ على التجدد والحدوث تضفي جمالاً على هذه الصورة الواقعية لتأثير الجوع على أمعاء الشاعر فهي في طوى مستمر ، وليؤكد وقوع هذا الطوى يأتي بدالة (انطوت) بصيغة الماضي لإثبات وقوع هذا الفعل وتحققه.

ومشكلة الجوع تبعتها مشكلة الحصول على الطعام ولعلَّ دالة (أغدو) تعطي صورة لطبيعة حياة الصعلوك عامة ، فالصعلوك لا يدخر طعاماً ؛ لأنَّه لا يستقر في مكان واحد ، خوفاً من مطارديه ، وسعياً وراء مغنمه ، ولا يحمل الكثير من الطعام في تنقله ، إذ يكون دائماً مهيئاً للهروب والتنقل ، لذا فدالة (أغدو) بصيغة المضارعة في السّياق تعطي الإيحاء بهذه الحياة التي يستمر فيها البحث عن الطعام وإن كان قليلاً، وهو يشبه نفسه بالذئب الجائع الذي يبحث أيضاً عن طعام له من صحراء إلى أخرى ،

---

(٤١) ديوان الشنفرى: ٥٨ – ٥٩ ، الخمص:الجوع،الحوايا: ما تحوي البطن، الأزل: الذئب،التنائف: الأرض القفار،الاطحل: لونه كلون الطحال،الطاوي:الجائع،يخوت: ينقض،لواه:دفعه، النظائر: الأشباه، نحل:ضوامر،مهلهلة: رقيقة النسج،الخشرم: رئيس النحل ، حثحث:حرك ،المحابيض: وهو العود ٠

ويستخدم الشاعر لصورة الذئب دالة (غدا) بصيغة الماضي التي تتناسب مع دالة (أزل) وتؤكدها ، فالبحث عن الطعام وعدم وجوده وثبوت ذلك يعطى الذئب على هذه الصفة (أزل) بمعنى قليل اللحم في فخذيه وعجزه وهي كناية عن جوعه ، ومن اللافت للنظر في تشكيل هذه الصورة استعمال الشاعر لبعض الأفعال المضارعة المبنية للمجهول ،إذ استخدم دالة (تغار) ودالة (تفتل) في صيغة المضارع المبني للمجهول للتأكيد على تشابه صورة طوى الأمعاء من الجوع٠

وكذلك توظيفُ الشاعرِ لبعضِ المشتقات مثلُ اسمِ الفاعلِ واسم المفعول ، وصيغة المبالغة ، وأفعل التفضيل ، وهذه المشتقات تثري المعنى بدلالتها ، فاسم

الفاعل((اسم مشتق ، يدل على معنى مجرد ، حادث)) [٤٢]، ((وعلى فاعله))[٤٣]، فنجد الشاعر يذكر (طاوياً – هافياً – مُعَسِّل) فدالة (طاوياً) التي جاءت بعد دالة (غدا) توحي بهذا الجائع الباحث عن الطعام ، كذلك دالة (هافياً) أي مسرعاً تكمل هذه الصورة للجائع المسرع من شدة الجوع وقلة الطعام ، ونجد أيضاً دالة (مُعَسِّل) لصيغة اسم الفاعل للدلالة على جامع العسل وطالبه ، لتعطي هذا المعنى المجرد والدلالة المطلقة على كلِّ من يجمع العسل أو يطلبه ٠

كما وظَّف الشاعر المفردات ذات الأصوات الموحيّة مثل لفظة(مهلهلة)،و (تتقلقل) التي تحمل سمة التقلقل ليصور الهزال والنحول بهاتين اللفظتين بهدف التأثير

([٤٢])النحو الوافي، عباس حسن ، دار المعارف ، ج٣ – ط٩ – ١٩٩٢م – انظر :الهامش :٢٣٨ ،أي عارض : يطرأ ويزول فليس له صفة الثبوت والدوام ولاما يشابهما" ودالة اسم الفاعل على هذا المعنى المجرد هى دلالة مطلقة ، أي صالحة للقلة والكثرة ، إلا إذا وجدت قرينة توجد المعنى لأحدهما وحده٠.

([٤٣])المصدر نفسه : ٢٣٨ ٠

في المتلقي واستمالته ، لتغني المعنى وتعمّقه ولترتبط بالمضمون العام ارتباطاً وثيقاً[٤٤] ؛ وذلك لما تضفيه الكلمة وأصواتها التي تتألف منها ،وهي اللام والقاف والتاء ،فاضطراب اللسان والإذن بينهما يوحي بصورة هذا التقلقل والاضطراب للسهام بأيدي الياسر، كما وظَّف الشاعر في بنيته التشبيهيَّة الأخيرة تكرار الأصوات مثل صوت (الضاد) ،و(الجيم) ،وتكرار الفعل (ضج) وهذان الصوتان من الأصوات الشديدة ،والجيم فيهما مضعفا ،وهما من الأصوات التي تناسب المعاني العنيفة [٤٥]، التي عبرت عن حالة الضجة التي أحدثتها القطاة ٠

فالشاعر وهو يشكل بنيته التشبيهيّة في أسلوب فني امتزج عنده الواقع الفني بالواقع النفسي والفكري الذي خبره وعاش فيه في هذه البيئة ، ولهذا جعلها مادة للتحريض الانفعالي تارة ، ومصدراً لتوليد أفكاره وصوره تارة أخرى ، فتراه يقلب صفحات البيئة الحيّة مؤطراً إياها في سياق لغوي ومعنوي وعاطفي يبعث تأثيراً متصاعداً وعودة إلى الأصل الذي انطلق منه، فالشاعر نقل الواقع الطبيعي بصيّاغة تركيبيّة جديدة تعبِّر عن الأصل وليست هي الأصل دون أن يقصد إلى تصوير البيئة الطبيعيّة قصداً ، بأنَّه ما رمى إليه من مشاعر وأفكار كان أبعد من صورة الواقع القريب ، فالبيئة أداة ووسيلة لغايات أكبر ، ومشاعر أرحب ، وحينما تتبع صورة البيئة في شعر الصعاليك ، تدرك استطالة بعض الشعراء في وصفها ، فالشعراء تمثلوا الطبيعة ، وتأثروا بها ، وخلدوها في ذواتهم ، واختزنوها صوراً مؤثرة ، فتغنوا بها ،واخذوا يشكلون منها صورا فنية قائمة على((عقد مقارنة تشبيهيّة بين شيئين أو أكثر ،بحيث تكون محصلة تلك المقارنة التشبيهيّة أو تمثيلاتها تصوير حال المعنى في مخيلة المتلقي ، وتكون قدرة المنشيء الفنية في عقد المقارنات هي الباعث الأول في

---

(٤٤) ينظر : مقالات في الشعر الجاهلي :٢٦٩ ٠

(٤٥) ينظر : موسيقى الشعر ،إبراهيم أنيس، القاهرة دار الفكر للطبع والنشر ، ط:١ ، :٤٣ ٠

خلق معنى معين، وقدرة المتلقي في إدراك التأويل هي الموجه في قراءة المعنى وبيانه))[٤٦] فجاءت صورهم منسجمة مع أغراضهم في أثر فني ممتع ومؤثر وموحٍ ، يحمل عظمة التجربة الواقعيّة وينطوي على دلالات زمنية ومكانيّة ونفسيّة وفكريّة .

ويوظِّف تأبط شراً بنية تشبيهيّة في سياق لغوي ، ليصور شجاعة رفاقه الصعاليك بقوله :

مَسَاعِرَةٌ شُعثٌ كأنَّ عُيُونَهُم حَرِيقُ الغَضَا تُلفَى عَلَيها الشَّقَائِقُ[٤٧]

لقد وظَّف الشاعر في سياق بنيته التشبيهيّة جمع التكسير(مساعرة)من (مسعر) وهي على صيغة اسم الآلة يراد به آلة التوقد، أو ما تسعر بها النار فنقلها إلى مجال آخر ،بان جعلها صفة لرفاقه وكأن الحرب تسعر بهم ، وشبه عيونهم بحريق الغضا وكأن عليها ورداً أحمر هو الشقائق ، وتوافر ذلك للشاعر من خلال نقل دلالة المسعر من الآلة إلى وصف أصدقائه الأقوياء من خلال حذف الموصوف وإبقاء الصفة (مساعرة)، أو بحذف المبتدأ وإبقاء الخبر وكان الأصل (هم مساعرة)، وبذلك يكون الشاعر قد شكّل من بنيته التشبيهيّة نسقاً لغوياً أضفى على المعنى جماليّة متعددة بحسب رؤية المتلقي وثقافته في استنطاق النص الشعري ٠

وكان اختلاف البيئات وتنوعها عاملٌ أعطى الشعراء الصعاليك والفتّاك مصادر متعددة وطرائق تصويريّة لم يعرفوها، أو لم يعرفوا طبيعتها ، دون أن تنكر أثر إبداعهم ذاتياً وموضوعياً .

---

(٤٦) نظرية البيان العربي: ٢٤ ٠

(٤٧) ديوانه : ١٢٣ ،مساعرة:وهو الرجل الذي تحمى به الحرب وتشتعل،شعث :المنفوش الشعر المغبر ،الغضا :شجر ينبت في الصحراء جيد الحريق،الشقائق: زهور شديدة الحمرة ٠

وبذلك احتلت الطبيعة بمناظرها الصامتة ،والحيّة مكاناً بارزاً في شعر الصعاليك ، فبيئتهم الحقيقيّة التي تناسب صعلكتهم هي بيئة الجبال ،والصحراء، والرمال، والكهوف ، وما يلازم هذه البيئة من الوحوش، والحيوانات وصور حياتها ،ومعيشتها ، هذه البيئة التي انفعلت فيها مشاعرهم بأدق تفاصيلها ، لذلك نجد شعرهم يختلف عن غيرهم من الشعراء ، فهم لا يتحدثون عنها حديث العابر ، وإنّما شعرهم متأثر بهذه الخبرة التفصيلية لهذه الحياة ، فمناظر هذه البيئة غير متحركة ولا عابرة بالنسبة لهم ، وإنما هي ثابتة ملازمة لهم بحكم معيشتهم فيها ، فحياتهم كلها يقضونها بهذه البيئة ، لذلك حينما يصفها الصعلوك يصفها وصفاً مفصّلا دقيقاً ، مستعملا بنى تشبيهيّة تجمع المحسوسات والتموجات الشعوريّة تبعا لعلاقة المدرك بالخيال ،الذي يعد الطريق إلى إظهار الصور التي غابت عن متناول الحس ،فله القدرة على إيجاد التناغم والتوافق بين العناصر المتباعدة والمتنافرة داخل التجربة ، وهو الوسيلة المشتركة بين المبدع والمتلقي التي عن طريقها يتواصل العمل الفني، ولعلَّ أبا الكبير الهذلي برع في ذلك حين صوّر لنا جرأته في بلوغ مورد ماء لا تبلغه إلا الذئاب النحيلة بقوله :

وَلَقَد وَرَدتُ الماءَ لَم يَشرَب بِهِ ... بينَ الرَّبيعِ إلى شُهُورِ الصَّيِّف
إلَّا عَوَاسِلُ كَالمِرَاطِ مُعِيدَةٍ ... بِاللَّيلِ مَورِدَ أَيِّمٍ مُتَغَضَّفِ
يَنسُلِنَ فِي طُرُقٍ سَبَاسِبَ حَولَهُ ... كَقِدَاحِ نَبلِ مُحَبِّرٍ لَم تُرصَفِ [٤٨]

إنَّ تشاكل البنى التشبيهيّة في هذه الأبيات لم يأتِ عفو الخاطر بل إن انفعال الشاعر تجاه ما رآه من صور جعله يعقد التماثل بطريقة تأليف العناصر المتناظرة تأليفاً منسجماً ومعبراً ،فقد تكون بعض العناصر المتماثلة داخل الصورة متنافرة خارجها إلا أن روح الشاعر وحدها هي التي هيَّأت ذلك وجعلته ممكنا ،فتشبيه الذئاب بالنبل

(٤٨) شرح أشعار الهذليين ،للسكري ،تحقيق عبد الستار احمد فراج ،راجعه محمود محمد شاكر ،مكتبة دار العروبة ١٩٦٥م، ٣: ١٠٨٥ .

القديم المستخدم كثيرا قد يكون غير محقِّق التماثل خارج سياقها اللغوي التي جاءت به ،كما قام الشاعر بتشديد كلمة (الصيف) إلى (الصَّيِّف)لتستقيم التفعيلة الأخيرة إلى (متفاعلن) من بحر الكامل ، ولعلَّ السّياق التي جاءت به البنية التشبيهيّة هي التي سوغت للشاعر عقد مثل هذا التماثل أو التغيير ٠

لقد وفرت حياة التفرد الذي عاشها الصعلوك والفاتك فرصة كبيرة له لتأمل الطبيعة ،ورسمها في بنى تشبيهيّة ، معتمداً على خياله الخلاب في تركيب قوى سحريّة تقوم على مزج الكلمات، وصهرها أحداهما بالأُخَر لتحقيق التوازن بين الصفات المتنافرة ،وإشاعة الانسجام ،فهذا المخبّل السعدي يوظّف عناصر الطبيعة في بنية تشبيهيّة للحديث عن جمال المرأة بقوله :

وتُرِيكَ وَجْـهاً كالصَّـحيفَـةِ لاَ ظَمْـآنُ مُخْتلَـجٌ ولا جَـهْـمُ
كَعَقِـيلَـةِ الدُّرِّ اسْتَـضَـاءَ بِها مِحْرَابَ عَرْشِ عَزِيزِها العُجْمُ
أَغْلَى بـها ثَمـناً، وجاءَ بِـها شَخْتُ العِظَـامِ كأَنَّـهُ سَهْـمُ
أَوْ بَيْضَةِ الدِّعْصِ التي وُضِعَتْ في الأَرضِ، ليس لِمَسِّها حَجْمُ
سَبَقَـتْ قَرَائِنَـهَا وأَدْفَـأَهَـا قَرِدُ الجَـناح كـأَنَّهُ هِـدْمُ(٤٩)

لقد جمع الشاعر في هذه الأبيات العديد من البنى التشبيهيّة ،وزجَّها في سياق فني ،معتمداً على ((المحاكاة والخيال اللذين يعدان جناحي الشاعر المبدع اللذين يحلق بهما في أجواء الشعر ويستلهم صوره من الطبيعة ومن طاقاته الإبداعيّة متخيلاً ذلك ، وبذلك يكون الإبداع))(٥٠) ، فقد بدأ الشاعر بتشكيل بنيته التشبيهيّة من خلال الوصف الخارجي لحبيبته مؤكداً ملامحها الخارجيّة، ونلمح في النص حركة الشاعر

(٤٩) عشرة شعراء مقلون،صنعة الدكتور حاتم صالح الضامن ،مطبعة دار الحكمة للطباعة والنشر ، الموصل ،١٤١١هـ ،١٩٩٠: ٧١ ٠

(٥٠) في المصطلح النقدي ، الدكتور احمد مطلوب ،منشورات المجمع العلمي ١٤٢٣هـ – ٢٠٠٢م، : ٢٣٠ ٠

النفسيّة التي اتخذت من التناظر بين المشبه (وجها)وبين المشبه به (الصحيفة) ودلالة الفعل (تُريكَ) الذي كثف المعنى وصور المرأة كونها المعشوقة،ثم جاء بلفظ (ظمآن) لأنه رآه وجماً رياناً ممتلئاً باسماً لا متجهماً ، وارتفعت وتيرة الصورة لتواكب انفعال الشاعر من خلال الأفعال، ليضفي على النص طابع الإيحائيّة القادرة على جذب المتلقي حتى مجيء الصورة التشبيهيّة الثانية، التي جعلت من أفانين المحبوبة صورة لأنفاس الشاعر النفسيّة التي تغبط الشاعر دفعته إلى تفصيل مدى هيامه بمعشوقته، وهو في تفصيله هذا لا يخلو من الشفافية الحالمة التي أوحى بها الفعل (استضاء)، وتدخل الصورة التشبيهيّة التي تصور المعشوقة بالدر لتصبح المقابل الحسي لها، وجاءت البنية التشبيهيّة في البيت الثالث لتظهر مقدرة الشاعر في رسم الصور التشبيهيّة التي تعطي فاعلية كبيرة ،وتبين مدى التوحد النفسي والروحي بين الشاعر ومعشوقته وكأنَّها أنفاسه الحالمة،ثم تأتي البنية الأخيرة لتنقل صورة حسيّة معبّرة عن شكل هذه المرآة المدللة ٠ ومن هنا فإن الانتقال بين التشبيهات الحسيّة، وذكر أداة التشبيه، هو استجابة لرؤى الذات الشاعرة التي استجابت بدورها إلى ضغط المشهد الخارجي فرسم في وعيه صوراً كانت زاداً صريحاً يدل على كثافة الشعور، والتوتر الذاتي، الذي تحرك لجمع صور حسيّة تم فيها التعبير عن حاله بعيداً عن التجريد والرمز على اعتبار أن المدركات الحسيّة أقوى من المدركات المعنويّة وشكلت صوراً بصريّةً في ذهن المتلقي أدت إلى التأثير النفسي فيه عبر الانفعال المناسب لتصوراته الذهنيّة والحسيّة على حدٍ سواء[٥١]

إنَّ ربط المدركات الحسيّة بجوهر الشعور من المظاهر التي تطبع وجدان المبدع وتميزه عن غيره، وهذا ما ذهب إليه العقاد ((إذ يرى أن المحك الذي لا يخطئ

---

(٥١) ينظر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، عبد القادر فيدوح ،منشورات إتحاد الكتاب العرب،١٩٩٢م: ٣٢٠ ٠

في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره، فإن كان لا يرجع إلى أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء، وإن كانت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسات ..فذلك شعر الطبع الحي والحقيقة الجوهرية)) [٥٢].

ونرى بعض الصعاليك يجنحون بخيالهم في تصوير حالة الحرمان والفقد الذي تعرضوا لها من قبل المجتمع بسبب أثار الخلع أو الطرد يقول المتنخل الهذلي :

هَلْ تَعْرِفُ الْمَنْزِلَ بالأهيلِ كَالوَشمِ في المِعصَمِ لم يُخمَلِ [٥٣]

لا شك في أن المقاربة التشبيهيّة بين المشبه والمشبه به هنا تقوم على تداخل الحواس في تشكيل هذه الصور الموحية، فالصورة الأولى، رؤى سحريّة تمرح في أن هذا التصوير المتقن الذي تراوحت فيه الصور التشبيهيّة بين المادية الصريحة والمعنوية المجردة أثرى النص من خلال عاطفة الشاعر المنفعلة الحزينة جراء الواقع الذي يعيشه وما يكتنفه من فقر وحرمان وعوز، ونجم عن ذلك واقع كئيب يائس، إن هذه المعاناة في واقع الشاعر جعلت من هذه الصور التشبيهيّة المتوالية صوراً ليست اعتيادية، ارتفعت إلى مصاف وجدان الشاعر، ولم تعتمد على رؤيّة عادية، وإنَّما أصبحت وليدة الرؤيّة الداخليّة الخاصة للشاعر الفنان.

والمتنخل الهذلي ينقل لنا صورة مشهد ألفه وهو يتجول في الصحراء بدقة متناهيّة موظّفاً بنية تشبيهيّة في سياق لغوي أعطى للتشبيه بعداً جمالياً في قوله :

كأَنَّ مَزَاحِفَ الحيَّاتِ فيها قُبيلَ الصُّبْحِ آثارُ السِّياطِ[٥٤]

([٥٢]) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار النهضة ،مصر،القاهرة(د.ت) : ٤٤٦ .

([٥٣]) ديوان الهذليين نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ،الناشر الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة ١٨٣٥هـ،١٩٦٥م٢/١،

([٥٤]) شرح أشعار الهذليين ٣: ١٢٧٣ .

فالصورة التي جاءت بها البنية التشبيهيّة فيها شيء كبير من الدقة ،لأنَّ تلك الآثار التي تتركها الأفاعي على الرمال وتحديداً قبيل الصبح ،فيها دقة متناهية لأنَّ هذه الآثار سرعان ماتختفي بفعل الرياح التي تهب بعد ذلك فتمحوها ،فعناصر الصورة رسمها الشاعر من بيئته التي خبرها وعرف كلَّ خباياها ،إلا أن هذه الصورة سرعان ما تذكره بالعقاب الذي يلقاه إذا ما ظُفر به ،لهذا نراه وهو يعرض لها يورد بعض الألفاظ التي تدل على تلك المخاوف مثل (آثار السياط)التي لابد للشاعر من أن يكون رآها أو تعرض لها في مناسبات عدة ٠

والصعلوك عندما يصف موجودات المكان ، فهو لا يتحدث عن منظر هذه الحيوانات، أو لونها أو شكلها ، أو ناحية من نواحي الرؤيا العابرة ، وإنّما يرسم صورة كاملة لجانب من حياة هذه الحيوانات ، بل إنه في صورته يتحدث بلغة الخبير بها ، فيذكر المراحل السنيّة لها بأسمائها ، كذلك أماكن مبيتها – سواء في قمم الجبال ،أو في السفوح أو الوديان ، بل إن وصفهم للطرق وشعاب الجبال يختلف عن شعراء العصر الجاهلي . فالشنفري يصف مرقبته فيقول : (إنّها عالية في الذروة لا يستطيع أن يبلغها إلا القوي الصلب) ، إلا أنّه على الرغم من صعوبة الوصول إليها ، فإنَّه قضى فيها الليل عاقداً ذراعيه أمامه منحنياً عليهما ملتفاً حوله كأنَّه الأفعى . فيقول :

ومَرْقَـبَةٍ عَنْقاءَ يَقـْصُرُ دُونَهَا أخُو الضِّرْوَةِ الرِجْلُ الحفِيُّ المُخَفَّفُ
نَعَبتُ إلى أدنَى ذُرَاهَا وَقَد دَنَا مِنَ اللَّيلِ مُلتَفُّ الحَدِيقَةِ أَسْدَفُ
فَبِتُّ على حدّ الذِّرَاعَينِ مُجْذِياً كَمَا يَتَطَـوَّى الأَرْقَـمُ المتَعَطِّـفُ(٥٥)

في هذه الأبيات تنهض البنية التشبيهيّة على اجتماع أمرين في تركيب واحد بينها تماثل ومقارنة ،إلا أن هذا التماثل قد لا يكون فيه صفات مشتركة سابقة ، بل هو خلق

(٥٥) ديوان الشنفرى :٥٠ ،المرقبة: الموضع العالي ،نعبت:رفعت راسي،أسدف: مظلم،الارقم:ذكر الحيات أو أخبثها

فني ينبثق من رؤية المبدع أو إحساسه بهذا التماثل [٥٦]. لهذا نرى الصورة التشبيهيّة وهي تجمع المحسوسات والتموجات الشعوريّة تبعا لعلاقة المدرك بالخيال، فالصعلوك لا يريد إظهار صورة المكان كما هي ، بل يريد إسقاط رؤيته الحياتيّة عليها فيظهر بناء على ذلك فضاء خاص به وبنصه الأدبي ، حاملاً خصوصيته وطريقته في التعامل مع الأشياء فهو فضاء تخيلي وان اخذ الواقع بعض إشاراته وملامحه.

ويوظِّف الصعلوك في تشبيهاته ألفاظاً تدل على ذاتيته ، فالصعلوك يجعل نفسه في شعره صلب الحديث ، وكلّ ما يصفه أو يتحدث عنه مشدود إلى شخصه ، فهو لا يتحدث عن شيء لذات هذا الشيء بل يتحدث عنه من حيث علاقته هو به.

فاللغة كما ترى تعطي المتكلم إمكانات لغويّة وقدرات تعبيريّة خلاقة تمكنه من استخدامها والرقي في التعبير بها إلى أقصى درجات الذوق التعبيري ،((فالمتكلم هو الذي يشكل اللغة بشكل أو بآخر ، ويكتشفها أثناء نطقه واستماعه لها لأنَّها تمثل نظاماً ما من قواعد التوليد)) [٥٧].

وعندما يقال إن الشعر لغة داخل اللغة ، فإننا لا نعني بذلك أنَّ الشعر يأتي بمفردات جديدة غير مستعملة أو نظام نحوي غير معروف ، وإنّما نعني أنها لغة تستخدم المعروف في الأبنيّة والمفردات والتراكيب ، ولكن استخدمت بطريقة تولد ما تستحق الانبهار ، والوقوف أمامها ، فاللغة تطرح أمام الشاعر كمّاً من المعطيات اللغويّة ما بين وحدات صرفية ،ووحدات تركيبيّة ، وخصوصيات دلاليّة، وعلى الشاعر المبدع أن يختار من بين هذه العناصر ما يتناسب مع الوزن العروضي والغرض الشعري كي يخرج علينا في النهاية بقصائد شعريّة تعبّر عن مكنون نفسه ، وتفصح عن خوافيه ، والشاعر أثناء عملية الإبداع اللغوي وفي عملية الاختيار محكوم بعدة

([٥٦]) ينظر: الصورة المجازية في شعر المتنبي: ٤٥ .

([٥٧])أصول تراثية ، الدكتور كريم زكي، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط ١ : ٦٨ .

عوامل تتحكم في هذا الاختيار، وتحدد نوعية العناصر المختارة وطبيعة التراكيب اللغويّة .

ويوظف عروة تشكيلاً لغوياً يعبّر من خلاله ببنية تشبيهيّة خاضعة نفسه الثائرة بقوله :

وَلاَ بَصَري، عِندَ الهِيَاجِ بِطَامِحٍ كَأَنِّي بَعِيرٌ، فَارَقَ الشَّولَ، نَازِعُ [٥٨]

نرى ارتكاز بنية التشبيه في الشطر الثاني من هذا البيت على الجملة الاسمية المنسوخة (كأنِّي بعير ، فارق الشول نازع) ، إذ رتّب فيها الشاعر دوال الجملة بطريقة تبعث في نفس المتلقي فهما واسع المدى ومحدداً أيضاً ، فقد فصل بين خبر كأن (بعير) والمكمل لها من صفة متمثلة في دالة (نازع) وكان الفاصل بين الدالتين بجملة الحال (فارق الشول) ، فالمبعث هنا كامن في التشبيه الذي بدأ به الشاعر الجملة مبتدأ فيها بالأداة (كأن) لعقد صلة بين المشبه والمشبه به بغية التقريب بينهما ،فهو يريد تشبيه نفسه أو تمثيلها بالبعير ، شأنه في ذلك شأنُ الجَمَلِ الذي أُبِعد عن نُوق تنتظره فحنّ واشتاق وارتفع بصره باحثاً عن أثر لها ، ولم تكن هذه الصورة لتكتمل لو قال الشاعر (كأنّي بعير نازع) دون أن يفصل بالشيء المحسوس المرئي في معرفته بطبائع النوق التي خف لبنها حين يفصل عنها ولدها.

ونرى استخدام الصعلوك للطاقة التخيلية في تشكيلاته التشبيهيّة وتجسيدها من خلال اللغة ، فالخيال ليس هو الغريب عنده بل اللغة أيضا ، ونلاحظ أن الشاعر لم يخرج عن قوانينها وأنظمتها ، بل كان خروجه مبنياً على أساس تحطيم العلاقات القديمة للغة الشعريّة والإتيان بعلاقات جديدة يمدها الخيال بطاقة لا تنفد من الصور والتشبيهات ، منه قول الشنفرى :

---

(٥٨) ديوان عروة بن الورد : ٦١.

وَحَمرَاءُ مِن نبعِ أبيٍّ ظَهِيرَةٌ تُرِنُّ كإرنَانِ الشَّجِيِّ وَتَهْتِفُ (٥٩)

وفق الشاعر بين رنين القوس ورنين الحزين ، مما زاد من صورة قوة القوس وضوحاً وذلك من خلال الإسقاط الذي ذهب إليه الشاعر من خلال الحزن الذي تمتلكه الآهات والأنين في أعماقه ، ممّا يفيد ذلك وجود الأنين بصفة ملازمة لصاحبه ، وينسحب ذلك على المشابهة التي أرادها الشاعر للقوس القوي ، فرنين القوس متصل لا يهدأ بسهولة وكذلك أنين الحزين ، فكلاهما له ذبذبات وصوت مسموع ، فاهتزاز القوس بداخله وإصداره هذا الرنين ، واهتزاز الحزن بداخل الحزين وإصداره الرنين ، يجعل في نفس المتلقي صورة حركيّة وصوتيّة تتحول إلى صورة مرئيّة بسحر هذه الكلمات ، وكأن المتلقي يستمع ويرى صوت الشجي وصوت القوس .

ويوظِّف الشنفرى بنية تشبيهيّة مختلفة ،لغرض إثبات صفة الشجاعة على أصحابه، لأنهم متميزون في الأعمال الخارقة يقول :

سَراحِينُ فِتْيَانٍ كأنَّ وُجُوهَهُمْ مَصَابِيحُ أوْ لَوْنٌ مِنَ المَاءِ مُذْهَبُ
نَمُرُّ بِرَهْوِ الماءِ صَفْحا وَقَدْ طَوَتْ ثَمَائِلُنَا والزَّادُ ظَنٌّ مُغَيَّبُ
ثَلاثاً عَلَى الأقْدَامِ حتَّى سَمَا بِنَا على العَوْصِ شَعْشاعٌ مِنَ القَوْم مِحْرَبُ
فَثَاروا إِلَيْنَا في السَّوَادِ فَهَجْهَجُوا وَصَوَّتَ فِينَا بالصَّباحِ المثوِّبُ(٦٠)

لقد كثَّف الشاعر التشبيهات في هذه الأبيات معتمداً على بنية تشبيهيّة معكوسة (سراحين فتيان) فقد شبه نفسه وأصحابه بالسراحين ،وذلك ليؤكد حقيقة أنَّه وأصحابه متميزون بهذه الصفة وليسوا جزءا من فتيان تقليديين ،وإنّما هم تفرّدوا وتسيّدوا

---

(٥٩) ديوان الشنفرى الازدي :٥١ ،الحمراء القوس الشديدة، النبع: ضرب من الشجر، الشجي: الحزين،تهتف: تصيح .

(٦٠) ديوان الشنفرى: ٣٤ ، سراحين:جمع سرحان وهو الذئب، الرهو :مستنقع الماء، الثمائل: جمع ثميلة وهي بقية الشيء في الاناء، طوت، اختفت،العوص: حي من قبيلة بجيلة، هجهجو:صاحوا، المثّوب: الداعي المكرر الدعاء.

على غيرهم في موقفهم هذا فصاروا ذئاباً فتياناً ،أي اخبثهم وأكثرهم قدرة على المكر والحيلة والمراوغة ، وما كان للدلالة أن تأتي بهذه الصورة لولا توظيف الشاعر للبنية التشبيهيّة بالشكل الذي عبّر عن هذا المعنى ٠ وقد استعان الشاعر في تشكيل هذه الصورة بالمفارقة في هذا التشبيه والتي تكمن في أن الشاعر وأصحابه فتيان ولكنَّهم مثل غيرهم ليسوا فتياناً ، فحياتهم تختلف عن فتيان عصرهم وطباعهم تتميز عن طباعهم لكونهم سراحين ؛ ولأنَّهم أصحاب غاية عبَّرت عنها الأبيات من خلال البنية التشبيهيّة الثانية (كأن وجوههم مصابيح) التي عبرت عن السمو والاشراق والتميز، فهم يتفانون في سبيل الوصول إلى غاياتهم ويضحون من اجل إثبات قدرتهم ومكانتهم التي سلبت عمدا نتيجة التقاليد الظالمة في عصرهم ، لذلك اختاروا أن يكونوا كالشموع التي تحترق لتنير درب الآخرين ، والمصابيح التي تنير الطريق وتطمس ظلام التقاليد فتكشفه وتزيله في سبيل هذا الهدف لتنسى حاجاتها الضروريّة التي تمر بها مرور الكرام ، ومع ذلك النجاح ظن أنَّ الوصول للزاد مجرد حلم يسعون من اجله وهو ما عبرت عنه البنية التشبيهيّة البليغة (الزاد ظن مغيب) ٠

وأحياناً يوظِّف الصعلوك بنية تشبيهيّة الغرض منها إظهار مهارته في تحويل الهروب والاختفاء من عيون الأعداء ، وهي وسيلة من وسائل المقاومة عند الصعلوك ،يقول تأبط شراً:

أَلاَ أَبْلِغْ بَنِي فَهْم بنِ عَمْروٍ عَلَى طُولِ التَّنَائِي والمقَالَهْ
مَقَالَ الكَاهِنِ الْحَامِـيّ لَـمَّا رَأَى أَثَرِي وَقَدْ أَنْهَبْتُ مَالَهْ
رَأَى قَدَمَيَّ وَقْعُهُمَا حَثِيـثٌ كَتَحْلِيلِ الظَّلِيمِ دَعَا رئَالَهْ
رَأَى بِهِمَا عَذَاباً كُـلَّ يَـوْمٍ لِخَثْعَمَ أوْ بَجِيلَةَ أَوْ ثُمَالَهْ[٦١]

([٦١]) ديوانه : ١٩٧-١٩٨ ،الظليم :ذكر النعام ، الرئال : جمع رأل وهو ولد النعام ٠

جاءت البنية التشبيهيّة لتؤكد حقيقة أن سرعة العدو عند الشاعر وخفته هي إحدى وسائل المقاومة وليس الفرار من مواجهة القدر ،ووظّف الشاعر كلمة (حثيث) وهي تعني محثوثة في صيغة نادرة الاستعمال في اللغة أو غير مألوف في الاستعمال اللغوي لكي يصنع نوعاً من الالتباس بين الصيغتين تماثل حالة الالتباس لدى الكاهن الذي وقع في حالة مماثلة حين نظر لآثار الأقدام ، لغرض الإذابة بين طرفي الصراع ،فالكاهن يمثل القدر والشاعر يمثل المقاومة الغالبة، أي إذابة الحدود بين الأضداد ،فالبنية التشبيهيّة كانت وسيلة الشاعر للتعبير عن تفوقه، ومغالبته للقدر دليلاً على سرعته وتأكيداً لما يتميز به من مقاومة تساعده على التميّز ٠

ولم تكن الطبيعة وحدها هي المثيرة لخيال الصعلوك ، بل أسهمت المرأة في الإثارة لما لها من دورٍ مهمٍ في حياة الكثير من الشعراء، ولأنَّها تعد الملهمة ، فهي بالتالي تدخل عاملاً مهم في نشوء الغزل والظعن والشيب والطيف والعاذلة فضلاً عن حضورها في اللوحة الطللية بوصفها عنصراً مشاركاً أصيلاً وليس ثانوياً وتعود تلك المكانة إلى منزلتها الحقيقية في الحياة فهي ليست مصدراً للجمال والمتعة فحسب[٦٢] ، بل عنصراً مشاركاً وفعالاً في صنع الحياة لذلك أخذت الجزء الأكبر والمهم من فكره وعقله ، وأكثر من ذلك أخذت الجانب الأكبر من أحاسيسه ومشاعره التي تتركز في مجملها حول تلك المرأة .

وقد أسهمت المرأة في شعر الصعاليك والفتّاك في تشكيل البنية التشبيهيّة التي تصور مشاعرهم وأحاسيسهم من خلال بنائهم للنص الشعري، الذي تارة يستعرضون فيه محاسنها ومفاتنها وتارة أخرى يستعرضون فيها آلامها وجراحها، وأخرى يصورون

([٦٢])ينظر: دراسات نقدية في الأدب العربي،الدكتور محمود عبد الله الجادر،الموصل، ١٩٩٠: ١٤٣ ،و هاجس الخلود في الشعر العربي قبل الإسلام ،الدكتور محمود عبد الله الجادر ،مجلة آفاق عربية العدد /١٠ لسنة ١٩٨٦م وزارة الثقافة والإعلام /بغداد :٢٠٨ ٠

فيها مدى ألمهم لحبها المشوب بالألم والفراق والهجر، ومن ثم آلامهم لما قد يحدث لها من أزمات ومآس مختلفة، فمنهم من جعلها مثالاً غالباً للمرأة المحبوبة، حتَّى أنَّ وصف بعضهم لجمالها الجسدي جاء عبر أشكال فنيّة، لا يطولها الإسفاف ، إلى جانب احتفاء بعضهم بجمالها الخلقي والنفسي ، بوصفه أرفع مستويات الجمال والجاذبيّة الروحيّة. وذهب بعضهم الآخر إلى الجمع بين جمال الخِلقَّة وجمال الخُلق ، يقول السليك بن السلكة :

كأنَّ مَجَامـعَ الأَرْدَاف مِنْهَا نَقىَ دَرَجَتْ عَـلَيهِ الريـحُ هَـارا

يعافُ وِصالَ ذَاتِ البَذْلِ قلبي ويتَّـبـعُ الـمُـمَـنّـعَـة الـنَّـوَارا

وَمَا عَجَزَت فَكِيهَةُ يَومَ قَامَت بِنَصلِ السَّيفِ وأستَلَبُوا الخِمَارَا (٦٣)

لقد جمع الشاعر الصعلوك في هذه الأبيات بين وصف جمال خُلق المرأة الكريمة ، الشديدة الحياء ، التي تتجنب وتخشى العيب والعار ، ويستدرك فيقرن هذا بوصف خلقها و جمال جسدها ومحاسنه ، فشبه أردافها بكثبان رملية تتهاوى مع الريح قاصداً بهذا الوصف الارتفاع والليونة ، فالصعلوك بهذا لم يرَ مظهراً للجمال في حياته الضيقة إلا في المرأة فجمع فيها جمال المظهر والجوهر .

واستعمل الصعاليك والفتّاك أدوات التشبيه الأكثر دوراناً في أبيات الشعراء (الكاف ، وكأن) وذلك لما لهاتين الأداتين من أهمية في إبراز فكرة الشاعر. وإن استعمال كاف التشبيه مع أن المؤكدة له القدرة على تشكيل صورة تتضمن شعوراً أعمق على حمل الانفعال من الكاف وحدها. وهذا ما أكده الدكتور صلاح فضل حين قال: ((أن أكثر أشكال التشبيه دورانا في الشعر وأعظمها قدرا من الشاعريّة والبلاغة

(٦٣) السليك بن السلكة أخباره وشعره،حميد آدم ثويني وكمال سعيد عواد ، مطبعة العاني ،ط/١، ١٩٨٤ :٥٥ .

هو الذي يستخدم فيه (كأن) لما تقيمه من تخييل وتنهض به من صور فنية ... خاصة أنها كثيرا ما تتصدر الجملة الشعرية مما يضاعف من قدرتها على استفزاز الخيال ويشحذ فاعليتها في التصوير))[٦٤].

فعمد الشاعر في هذه الأبيات إلى تشكيل لغوي يجنح به إلى مصاف الوجدان لكي يخلق صورة جميلة من لبنة مألوفة ومن أكثر الأشياء قربا من التناول بالاستناد إلى قوة الخيال التي تذيب المتنافرات وتوحد الفوضى في بؤرة علامات جديدة ((فالصورة ابنة الخيال الممتاز))[٦٥] ،إذ شبه مجامع الأرداف منها بكثيب الرمل المتحرك مستخدماً أداة التشبيه (كأن) التي دائماً ما يأتي بها الشعراء الصعاليك عند اللوحة التشبيهيّة للمرأة [٦٦]، فالشاعر يشكل لنا صورة حركية معتمداً على البنيّة التشبيهيّة ، ليصف لنا تلك المرأة بحفظ الجوار والعفة كما في البيت الأول والثاني عادَّاً الشنار نوعاً من العار الذي يرفع وهو لا يرفع بل يشيع فيه عمق استعاري[٦٧]، فهو يرسم بإحساسه وعاطفته لوحة تشبيهية تعمل المرأة على تشكيلها ، إذ يتضح أن وراء غزله شخصية واقعية حقيقية وهو ما يدفعه إلى ((استخدام وسيلة فنية بعينها ، يراها هو نفسه قادرة على إبراز هذه العلاقات في الإطار الفني الذي يعبر عما يريد من ناحية ، ويحقق للمتلقي جواً من المتعة الفنية ومعايشة تجربة الشاعر للمرة الثانية من ناحية أخرى))[٦٨].

---

(٦٤) إنتاج الدلالة الأدبية، صلاح فضل،مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ،القاهرة ،ط:١،: ٢٣١ .

(٦٥)الصورة الفنية في شعر أبي تمام ،عبد القادر الرباعي ،الأردن جامعة اليرموك ١٤:١٩٨٠ .

(٦٦) ينظر :المرأة في شعر الصعاليك –دراسة فنية– رسالة ماجستير قدّمها الطالب ثعبان منسي حسين الموسوي ،إلى مجلس كلية الآداب الجامعة المستنصرية ٢٠١٠ م : ١٦٣ .

(٦٧) ينظر: السليك بن السلكة اخباره وشعره :٥٥ .

(٦٨) الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، د. عبد الله التطاوي ، ، دار غريب القاهرة ، ٢٠٠٢ :١٩٩ .

وهذا الشنفرى تتكرر لديه الصورة التشبيهية فيمدح جمال المرأة المعنوي بقوله :

كَأَنَّ لَهَا فِي الأَرضِ نَسْياً تَقُصُّهُ عَلى أَمِّها وإِنْ تُكَلِّمْكَ تَبْلَتِ [٦٩]

فنجده يوظف الأداة (كأن) في تشكيل لغوي للتقريب بين أركان التشبيه، فالمشبه به يندرج بهذه الصورة في مفردة (نسياً) التي توحي بالصورة الحركيّة التي يصف فيها الشاعر مِشيَة محبوبته وهي في حالة حياء مطرقة إلى الأرض كأنّها فقد منها شيء وتتقصاه وتبحث عنه بهدوء ، و كمال ، فهي لا ترفع رأسها ، ولكي يجعل من الصورة أكثر تعبيراً وإثارةً وحياءاً قيّد الفعل (تقصّه) بقوله (على أمها) ، ليدل على أن نظر صاحبته كان قاصراً على الأمام فقط من دون تلفت من شدّة حيائها. وهو في ذلك يحقق ما رصده البلاغيون وعبّروا عنه من أركان التشبيه الأربعة :

المشبه : حال الفتاة

المشبه به : نسياً تقصه على أمها، حال من تتبع شيئاً فُقِد منه.

وجه الشبه : ما نفهمه من نسياً تقصه.

أداة الشبه : كأن.

والقصد من رصد هذه الأركان هو لمعرفة تأثير المرأة في طبيعة تشكيل البنية التشبيهيّة عند الشعراء الصعاليك ، ولا تكاد تخلو صورة المرأة عندهم من عناصر جديدة استمدوها من واقعهم وبيئتهم الاجتماعية والنفسية ، ويواصل الشاعر إظهار جمال المرأة الخلقي إلى أن يقول الشنفرى :

فَبِتْنَا كأَنَّ البَيْتَ حُجِّرَ فَوْقَنَا بِرَيْحَانَةٍ رِيَحْتْ عِشَاءً وَطُلَّتِ

بِرَيْحَانَةٍ مِنْ بَطْنِ حَلْيَةَ نَوَّرَتْ لها أَرَجٌ مَا حَوْلَهَا غَيْرُ مُسْنِتِ[٧٠]

([٦٩]) ديوان الشنفرى الازدي : ٣٥ ، النسي:الشيء المفقود، تقصه: تتبعه، أمها: قصدها، تبلت: تنقطع في كلامهالا تطيله.

([٧٠]) ديوان الشنفرى: ٣٥ .

قامت البنية التشبيهيّة في هذه الأبيات على التحوّل المكاني الذي ألقى بظلاله على شخصية الصعلوك ، من الصحراء الجرداء إلى البيت التي تهب به نسائم على ريحانة فتفوح رائحتها وتملأ المكان ، وهذا التحول من العزلة والغربة والاضطراب إلى الاستقرار النفسي ، يرسم لوحة فنيّة عن طريق التشبيه ، إذ شبه صاحبته ورائحتها الطيبة بهذه الريحانة التي تملأ البيت عطراً وقد استخدم أركان التشبيه متكاملة ، إذ طرفا التشبيه متمثلان وأداتهما (كأن) وهو دليل على قوة المشابهة بينهما وكأنَّه يوحدهما.فضلا عن توظيف الشاعر للأفعال المبنية للمجهول (حجر) الذي زاد من تكثيف المعنى وإيجازه ، ومجيء اسم كأن معرفة (البيت) وخبرها جملة فعلية(حجر فوقنا)، ليشكل من البنية التشبيهيّة سياقاً لغوياً مساوقاً لطبيعة اللغة وأصول عملية الإخبار وحالة المتلقي ٠

ونجد تأبط شراً يستخدم البنية التشبيهيّة في رسم صورة لجمال محبوبته مستمداً معطياتها من البيئة التي عاش فيها فيعقد مشابهه بين جمال المرأة والقناة ، فيصف خصرها النحيف المرهف وقوامها الممشوق كأنّها قناة رمح مستقيمة ، ويستكمل لوحته التشبيهيّة مشبهاً مشيتها وتهاديها في حركتها كأنَّها أفعى ترتقي كثيباً من الرمل ، ووجه الشبه بينهما الرقة واللين والنعومة إذ يقول :

بِأَنِيسَةٍ طُوَيَتْ عَلى مَطْوِيّهَا طَيَّ الحِمَالَةِ أَوْ كَطَيّ المِنْطَقِ

فَإِذَا تَقُومُ فَصَعْدَةٌ في رَمْلَةٍ لَبِدَتْ بِرَيِّقِ دِيمَةٍ لَمْ تُغْدَقِ

وَإِذَا تَجِيءُ تَجِيءُ تَسْحَبُ خِلْتَهَا كالأَيْمِ أُصْعَدَ في كَثِيبٍ يَرْتَقِي (٧١)

فالشاعر هنا يقدم وصفاً حسياً لجمال المرأة ، فيصف خصرها بأنّه يشبه حمالة السيف أو (المِنطق)ما يشدُّ به الوسط ، فهو نحيل مرهف والمشبه به مركب من

(٧١) ديوان تأبط شرا: ١٤٦،الصعدة: القناة المستوية او هي قناة الرمح مستقيمة وممشوقة ٠

(صعدة في رملة لبدت بريِّق ديمة لم تُغدق) ، أي هذه القناة مرتوية دائماً بمطر يطول في السكون دون إغداق بكثرة قطر يؤثر فيها سلباً ، أي قوامها ريّان ، ويصف حركتها كالأيم أي الحية البيضاء التي ترتقي كثيباً ، فهي تتمايل متهاوية في لين ورقة ٠

إنّ التخيّل عند الشاعر أعاد تشكيل صورة المحسوسات في هيئات جديدة لا يعرفها الحس ومن هنا يكتسب صفة الابتكار والإبداع ، إن بنية التشبيه تدلُّ على غرابة خيال الشاعر ، فقد أوجد علاقة التشبيه في هذه الصورة واستطاع ربط علاقة تشابه تأتي من إيجاده ائتلافاً بين أشياء مختلفة ، وعلى هذا فالشاعر عندما يرتبط بعلاقة حب معها يكون خياله خلاقاً مبدعاً ،فيستعمل التشبيه ليمدح خصاله الحسيّة مدركا لخصائص العلاقة التي تربط بين المشبه والمشبه به ، فنجد عروة يقول :

بآنسةِ الحَديثِ، رضابُ فيهَا بُعيدَ النومِ كالعنبِ العصيرِ [٧٢]

عمد الشاعر إلى خياله في تشكيل قوى تركيبية ،صهر بها الملكات إحداها بالأخرى ،في بنية تشبيهيّة توازن بين الصفات المتنافرة وإشاعة الانسجام بينها، إنَّها حالة عاطفيّة غير اعتياديّة وتنسيق فائق للعادة ، فهو يصف قبل كل شيء استمتاعه بحديثها الطيب واصفاً حلاوة حديثها وجماله بقوله (بآنسة الحديث) ليكمل الصورة باللوحة التشبيهية إذ يشبه عذوبة ريقها وجمال رائحة فمها بالخمر بأن جعله في نشوة ، وقد قيد المشبه بقوله (بُعيد النوم) وهي التي تتغير فيها رائحة الفم، لكنه يؤكد حالة الجمال والعذوبة دائمة معها حتَّى بعد نومها ، فهي عنده أحلى وأجمل ما يكون . وهنا جاء التشبيه تبعاً لخيال الشاعر الخصب إذ توهم العلاقة التي تربط بين طرفي التشبيه.

ويوظّف لنا قيس بن الحدادية بنية تشبيهيّة مرسلة يعبّر فيها عن ألمه وحال قلبه المتصدع لفراق حبيبته بقوله:

---

(٧٢) ديوان عروة بن الورد : ٦٣ ٠

وإنِّي لأَنهَى النفسَ عَنهَا تَجَمّلاً وَقَلبِي إليهَا الدَّهرَ عَطشانُ جائعُ

كأنَّ فُؤادِي بَينَ شَقَّينِ مِن عَصَاً حِذَار وِقُوعَ البيـنِ والبـينُ واقعُ(٧٣)

تأخذ هذه البنية التشبيهيّة مسارها المنطقي من زاويتها الرئيسة وهي عذاب الشاعر ، فقد جسّد قلب الشاعر هذا العذاب الذي يشعر به ، فالقلب متعطش لها ولكن النفس تنهى عن ذلك. والتعطّش والتشوّق قوة لا تقهر ولا تغلب، تقتحم حياة الشعراء وتسلبهم راحتهم وتورثهم الهم ،إنَّ هذه الصور التشبيهيّة لم تأتِ كما يتبادر من الظاهر للشرح والتوضيح، بل هي نتيجة منطقيّة لقناعات الشاعر الداخليّة التي تفاعلت فيه معاناته مع عواطفه الحيّة،فكان هذا التعبير التشبيهي الموحي عبر حركة متنامية تلمح فيها مدى تفاعل الشاعر مع واقعه ومدى التأثير فيه، الذي عبّر عن الصلة المباشرة بالذات الشاعرة التي عايشت التجربة، فكانت التشكيلة اللغوية في السّياق توحي بتلك الصورة الحزينة لحال العاشق المهموم ٠

وتسهم البنية التشبيهيّة في تشكيلِ سياقٍ لغويٍّ عند صعلوك آخر هو ساعدة بن جؤية ، إذ يبدأ الشاعر قصيدته بلوحة الحديث مع النفس يصف فيها صوارف الدهر التي مرت عليه بعد أن فارقته حبيبته ، ويمضي بالسّياق نفسه ليضفي سمة البعد الذي ينافي المداناة التي يريدها الشاعر بعد أن أطال الفراق الذي أشاب حتّى الغراب بأن أصبح لونه أبيض بدلاً من سواده ، وما يلبث أن يعبّر عن فرحه وسروره باللقاء في سياق تشبيهي مشهدي متعلق بماض جميل يريد أن يبقى فيه ، إذ تكتنفه البهجة ، ويتحول إلى التفاؤل بدلاً من اليأس ، فكأنما لقي غزالاً في غاية من السرور والحبور وتتوالى التشبيهات لتصور جمالية الصورة ومفصلاً في خصائصها الحسية ، والحق أن

(٧٣) عشرة شعراء مقلون : ٣٩.

هذا اللون من التشبيهات إنَّما يعبّر عن عمق الخيال في الفن الشعري في تلك الحقبة إذ يقول :

وَكَـأَنَّـمَا وَافَـاكَ يَـوْمَ لـقِـيـتَـهَـا مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ عَاقِدٌ مُتَرَبِّـبُ
خَرِقٌ غَضِيضُ الطَّرْفِ أَحْوَرُ شَادِنٌ ذُو حُوَّةٍ أَنْفُ المَسَارِبِ أَخْـطَبُ
بِشَـرَبَّـةٍ دَمَـثِ الـكَـئِـيـبِ بِـدُورِهِ أَرْطَـىً يَعُوذُ به إِذَا مَـايُـرْطَبُ
يَـتَـقَـي بِـه نَـفَـيَـانَ كُـلَّ عَشِيَّةٍ فَالـمَاءُ فَـوْقَ مُـتُـونِهِ يَتَصَبَّبُ(٧٤)

لقد وظَّف الشاعر في هذه الأبيات (التشبيه الموسع) لتتكثف فيه الدلالة الفنية في جو نفسي مفعم بالأمل في اللقاء فيشبه يوم لقائه بحبيبته بغزالٍ جميل الخلقة – أو قد يكون حيواناً آخر– ، ويستطرد فيه حتى يجعل منه قصة تعبر عن حاله ، إلى أن يصل إلى الصيغة التقريرية التي يعبر بها عن عمق حبه لها في صورة موسعة تتداخل فيها صور عديدة تنعكس فيها البيئة وما يحيط الشاعر من أجواء فكل صورة تستطرد بصورة أخرى وتتداعى المعاني لتشكل صورة موسعة يصف فيها الجمال بتشبيهات متتالية في مظاهر هي عبارة عن استذكار الأثر الجمالي الذي استدعى استدامة التذكر والتعلق ، فنراه دائماً يستحضر اللحظة ، ثم يستطرد في صورة يوسعها من خلال هذه التشبيهات ٠

ويوظِّف قيس بن الحدادية بنية تشبيهيّة مرسلة يكون فيها المشبه أفضل من المشبه به وهو ما يطلق عليه تشبيه التفضيل في قوله :

وَمَا إنْ خَذولٌ نَازَعَتْ حَبْلَ حَابِلٍ لِتَنْجوَ إلاّ اسْتَسْلَمَتْ وَهْيَ ظَالِعُ

---

(٧٤) شرح أشعار الهذليين ٣: ١٠٩٩ ، وافاك :أي لقيك، العاقد: الذي قد ثنى عنقه، متربب: أي متربب من النبت، الخرق: الصغير، غضيض الطرف: فاتره، الشادن: المتحرك، الاخطب: الاخضر في لونه، المسارب: مسارحه، بشربة: موضع مرتفع ليس فيه لين،الدور: الفجوات ،يعوذ بها :يلجأ اليها،نفيان: كل شيء يطير ٠

بأحْـسَـنَ مِنْـهَا ذَاتَ يَـوْمٍ لَـقِيتُها لَهَا نَظَرٌ نَحْوي كَذي البَثِّ خَاشِعُ(٧٥)

إذ يعمد الشاعر لإفراغ طاقة الانفعال لديه بصياغة بنية تشبيهيّة قد تكون غريبة بعض الشيء فمن الخذول التي يتخذ منها مثالاً حياً للجمال يفتح باباً لتشبيه قائم على الحركة واكتمال الصورة يوازي حركتها واكتمال صورتها الجماليّة ، ولكن على وفق علاقة تشبيهية تفارق السائد من علاقات التشبيه التي يكون فيها المشبه به مقدماً على المشبه ومثالاً يحتذيه المشبه أو في الأقل نظيراً يقاس عليه ،إنَّ الشاعر يلجأ إلى البنية تشبيهيَة لتشكيل صورة تشبيهيّة تظل فيها صورة المشبه أكثر أهمية وجمالاً من صورة المشبه به ، فالبقرة الوحشية التي يتخذ لها صفة (خذول) الذي يجذبها قيد الحنان لتتخلف عن القطيع ليست بأجمل منها منظراً وأكثر منها استشعاراً للعاطفة وهي تنظر إليه نظر (ذي البث خاشع) فصورة الجمال المختلط بالخشوع لا تقابله صورة البقرة الخذول إلا على سبيل ضرب المثل مع علو شأن صاحبة هذه الصورة ببعدها الشكلي والنفسي من حيث تعلق الأمر بالموصوفة (الحبيبة) وفي المقابل ما تتركه تلك الصورة الجمالية العاطفية من أثر فيمن يراها.

ويوظِّف لنا في أبيات أخرى بنية تشبيهيّة في سياق لغوي يسبقها باستفهام يخرج لإفادة التمني، وهو وسيلة لرثاء العمر والتحسر على ضياعه في قوله:

هَلْ الأُدْمُ كَالآرَام وَالزُّهْر كَالدُّمَى مُـعَاوِدَتـي أَيَامُـهُـنَّ الصَوَالِـحُ

زَمَانَ سِلاَحِي بَيْنَهُـنَّ شَبِـيـبَـتي لَهَا سَائفٌ فِي سيبِهِنَّ وَرَامِحُ

فَأَقْسَمْنَ لايَسْقينَني قَطْرَ مُزْنَـةٍ لِشَيْبي وَلَوْ سَالَتْ بِهِنَّ الأبَاطِحُ(٧٦)

---

(٧٥) عشرة شعراء مقلون :٣٧ .

(٧٦) المصدر نفسه :٣٣ .

لقد عمد الشاعر في تشكيل بنيته التشبيهيّة إلى الانزياح التركيبي الذي يقوم به معنى عجز الشيخوخة في مواجهة أهم عنصر حيوي يمكن أن يدل على اكتمال أنموذج الإنسان لدى الشاعر ، في فحولته الموجهة إلى الأنثى ، وقد تمثل هذا الانزياح في تقديم ماحقه التأخير ولكن على مستوى الأبيات لا على مستوى المفردات ومواقعها في التراكيب النحويّة ، ففي البيت الأول الذي يواجه به الشاعر عجزه أو شعوره بالعجز بإزاء انفراط عقد اهتمام الفتيات به بتقديم تساؤله المحقق لواقع انجذاب الفتيات له على نحو كلي (البيض) و(السمر) بدلالة (الأدْم) و(الزهر) على ما يتوافران عليه من عناصر الجمال الحسي المعبر عن الأنوثة بوساطة التشبيه (كالآرام) و(كالدمى) ، فضلاً عن التوافر على النقاء الوجودي بانتماء الآرام للطبيعة غير المطواعة ، والدمى اللائي يتصاعد اثر احترامهن إلى القداسة أو التمثيل الفني للجمال المدرك ، وهذا التساؤل الذي يقدم فيه المعني بالاهتمام (الأنثى) يتحول إلى منطقة الذاكرة التي ظلت راسخة على الرغم من مفارقة واقعها الملموس (معاودتي أيامهن ..) ، وعند هذا الحد لا يكون المتلقي بإزاء اعتراف بالشيخوخة ، إذ ربما يتحسر مبتعداً عن وطنه وطأة مفارقة ما كان يتنعم ٠وجاء بأسلوب الاستفهام بالأداة (هل)على البنية التشبيهيّة المتكونة من الجملة الاسمية (الأدم كالأرام)،إذ إن الأصل في (هل) دخولها على الجمل الفعلية [٧٧] ،ولعلّ الشاعر أراد أن يمزج وهو يقدم صورة التحسّر بين ضياع شبابه ونشاطه ، وصورة انجذابه إلى المرأة والميل إلى الامتزاج بجمالياتها على اختلاف صيغة كل جمال ٠

([٧٧]) ينظر: كتاب سيبويه (ت١٨٠هـ)،تحقيق :عبد السلام هارون ،مكتبة الخانجي –القاهرة ،ط/٣ ،١٤٠٤ هـ–١٩٨٤م، ١: ١٠١،٩٩،٩٨ ٠

ولعلَّ من تداعيات المكان الذي عاشه الصعلوك والفاتك مشرداً وحيداً في القفار أن جنح بخياله في رسم لوحة إبداعيّة ذات خيال خصب أبطالها حيوانات خرافية وهم يطوفون الصحراء يقول تأبط شراً :

ألاَ مَنْ مُبْلِـغٌ فِتْيـانَ فَـهْم بِـمـا لاقَـيْـتُ عِنْـدَ رَحَى بِطَانِ

بأَنّي قَدْ لَقيتُ الغُولَ تَهْوِي بِسَهْبِ كالصَّحيفَةِ صَحْصَحَانِ

فقلتُ لها: كِلاَنا نِضْوِ أَيْنٍ أَخْـو سَـفـرٍ فَـخَـلِّـي لـي مَكانِي

فَشَدَّتْ شَدَّةً نَحْوِي فـأَهْوَى لَـهَـا كَـفِّي بِمَـصْـقُـولٍ يَمَـانِي(٧٨)

لقد وظِّف الشاعر البنية التشبيهيّة في سياقٍ لغوي أخذ الطابع السردي فيه شكلاً فنياً لتكوين صورة موسعة يأخذ بعضها برقاب بعض حتّى تكتمل القصة على وفق التراتبيّة الزمنيّة ، ولمّا كانت القصة ذات منطق غرائبي (لامعقول) تحولت وظيفة اللغة إلى أن تكون حاملاً هدفها توضيح ما جرى من خلال الحوار ، والحركة ، والصراع.

فالشاعر يرسم صورة الغول، إذ إنَّ منظره لم يكن مألوفاً عند الناس، بل هو حيوان لا وجود له إلا في الأساطير، لكن خياله مكنه من أن ينسج صوره ليوضح فيها قبح منظره هذا ،وبشاعة شكله ، ولجوء الشاعر لهذا التخيُّل ليبين ويوضح قسوة العيش وغلظته داخل مجتمعهم من جهة ، ومن جهة أخرى يُظهر قوته وشجاعته وذلك بالقضاء على الغول ، ويتكرر عندهم الحديث الشعري عن الغول المشبهة بالمرأة ، وهذا يدلّ على استعمال الخيال الخصب والصياغة الشعرية في التعبير عما اختزن في

(٧٨) ديوانه:٢٢٢-٢٢٥، رحى بطان : موضع في بلد هذيل ، السهب : الفلاة ، الصحصحان : المستوية الخالية من النبت ، النضو: الدابة التي هزلتها الأسفار، الاين : التعب والإعياء ، الشدة : الهجمة.

خيالهم من معانٍ وأفكار ، وسعوا ((إلى أداء ما انطبع في نفوسهم وقلوبهم عن إحساسات ومشاعر إزاء الكون والطبيعة والحياة الإنسانية))[٧٩].

وهكذا نرى أنَّ البنية التشبيهيّة تأخذ حيزاً واسعاً في تشكيل الصورة لدى الشعراء الصعاليك ، بوصفها أحد العناصر البيانيّة التي تقيم مقارنة بين أشياء مختلفة بحيث يكون وجه الشبه فيها ظاهراً . ومع أن هذه التشبيهات الشائعة في الشعر الجاهلي ، فان بعضاً منها تطلّ منه غرابةٌ سائغة ، كما في التشبيه الذي يجعل من المشبه أرقى من المشبه به وأجمل.

وعند انتقالنا إلى الشعراء الفتّاك نرى أن البنية التشبيهيّة عندهم أخذت طابعاً آخر يكاد يختلف عن أسلافهم من الشعراء الصعاليك ،على الرغم من اشتراكهم في موضوعات عدة ، لاسيما موضوعات التشرد والحنين إلى الأهل والديار ، ولكنها تتباين معها أساسا بسبب اختلاف ظروف حياة الفريقين وطبيعتها وعواملها الفكرية والاجتماعية ، فجاءت عندهم بعض الموضوعات التي تحمل مضامين فكرية جديدة محملة بروح الإبداع والابتكار المنطلقة من انعكاسات تلك الظروف والعوامل على الشعراء الذين تناولوها وأبدعوا فيها فكرا وشعرا .[٨٠]

والناظر إلى شعرهم يجد أن اغلب الموضوعات الذي تناولوها تعبَّر بالدرجة الأساس عن أحوالهم الذاتيّة ، وأن ماينطلق منهم بالحديث عن الجماعة قليل جداً إذا ما قيس بالشعراء الصعاليك ،وكذلك نجدهم يغرقون أشعارهم بـ(الأنا) بدل (نحن) لنقل كوامن النفس والحديث عنها بخصوصيّة تامة ، وهذان الأمران يشيران إلى أن هؤلاء الشعراء كانوا معنيين بالغالب في تصوير وحدتهم ،إذ قلما نقلوا صوراً عن أحوال جماعيّة ولم يعنوا إلا قليلاً بتصوير حالات وأوضاع خارجيّة كتلك التي برزت لدى

---

(٧٩) في النقد الأدبي ، الدكتور شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٢: ١١٠.

(٨٠) ينظر : الإبداع والأتباع في أشعار فتَّاك العصر الأموي ،الدكتور عبد المطلب محمود ،من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق –٢٠٠٣ :٣٨ .

الصعاليك السابقين مثل وصف المغامرات أو المراقب أو الأسلحة أو الحديث عن تزعم مجموعات وسرعة العدو ٠ فانشغلوا عن كل ذلك بتصوير ما يدور في أعماقهم ومن حولها ،فاتسمت أشعارهم بالإفصاح عن الأحاسيس والمشاعر الفكريّة والنفسيّة في موضوعات قابلة لحمل هذه الأحاسيس والمشاعر ٠

ويمكن إرجاع هذا الاختلاف إلى طبيعة الحياة التي عاشها كل من الصعلوك والفاتك ، فالصعاليك كانوا مطاردين من قبائل معينة ، وقد نجحوا في التآلف مع هذا الوضع بما انعكس على أشعارهم ، لذلك نجدهم أكثر هدوءاً في تصوير حياتهم العامة ،أما الفتّاك فقد تعرضوا إلى أكثر من ذلك إذا ما أضفنا الظروف السياسيّة وقوة الدولة وقوانينها الصارمة التي أخضعت القبائل العربيّة كلّها لنفوذها وسلطتها ، فتحوّلت المطارَدة إلى عمل لا تقوم به قبيلة واحدة – مثلاً – بل قسم مهم من دولة بخلفائها وولاتها وعمّالها وحرسها وشرطتها، ويقوم بها أفراد يتحمّلون مسؤولية مطاردة الفاتك ، بحكم ارتباطهم بسلطة الخلافة، أو بحكم الوازع الديني الذي يجعلهم يُطيعون أوُلي الأمر[٨١]،هذا جعلهم يعيشون حياة مضطربة بعيدة عن الاستقرار والهدوء بما انعكس على أشعارهم ،فضلا عن أنّ شعرهم ظهر في مرحلة مهمة من مراحل الزهو الأدبي وسيادة البيئة الشعريّة العربيّة الكبيرة من جهة، وتميّز شعرهم بحضور السيولة العاطفيّة التي كانت تنقص الكثير من الشعراء ودفقه، في العصر السابق للإسلام من جهة ثانية، وكان لفعل ظروفهم النفسيّة أثرُه الكبير في إطلاق مشاعرهم الوجدانيّة ببساطة وسلاسة في استخدام اللغة، وفي التعبير عن العواطف والأفكار الإنسانيّة من دون إغراق في الرمزيّة، مثلما كان عليه شأن أغلب شعر العصر السابق للإسلام،[٨٢].

---

(٨١) ينظر: الإبداع والأتباع في أشعار فتّاك العصر الأموي :٨١ ٠

(٨٢)، ينظر الغزل في الشعر الأموي، يوسف اليوسف مجلة الموقف الأدبي،ع :٧٠ ، شباط ، ١٩٧٧ .

ولعلّنا لا نخطئ حين نقول إنَّ العصر الأموي هو من أرقى المراحل في تاريخ الشعر العربي، لما مثَّله من ذروة في نمو الشعر العربي وتحوّلاته، عِبْر هيمنة الروح الوجداني الذي كان الشعراء يتقاسمونه مع مُتلقّيهم، فضلاً عمّا أضافته لغة القرآن الكريم وقيم الدين الإسلامي الحنيف ومبادؤه إلى الحياة الاجتماعيّة والأدبيّة ومن معالم وخصائص لغويّة إلى شعر هذا العصر عامة، وإلى أشعار هذه الطائفة من الشعراء.

لذلك نجد البنية التشبيهيّة عندهم ترتكز على التأملات الفلسفيّة العميقة في الحياة، والتي لا يمكن أن تصدر إلا عن إنسان مجرّب فهم الحياة فهماً عميقاً، وكشف كنهها، وربما لجرأتهم، وتمردهم على السلطة التي استأثرت بالأموال لنفسها، وأبقت الرعية جائعة، وربما؛ لأنهم لم يكونوا فتّاكاً اعتيادين فحسب إنَّما ظهرت فئة منهم انتهجت منهجاً سياسياً معيناً. فكان بعضهم ثائراً على الحكم و إعلان التمرد على نظام ما. تلك الصفات النفسيّة التي اتصفوا بها من عزّة نفس، وكرم، ورفض للضيم. ولعل أشدّ ما يسترعي الاهتمام في أشعارهم المرح والتأملات الفلسفيّة التي بدت واضحة في صورهم. وأهم من هذا وذاك التصوير الفني الرائع الذي اتسمت به أشعارهم. فأبرز ما يميز شعرهم بروز عنصر الإيحاء؛ ربما لأنّهم عانوا القمع والاضطهاد من الدولة ومن قبائلهم ، فاتجهوا إلى هذه الطريقة الفنية في التعبير .فتحدثوا عن تشرّدهم في الفلوات ومصاحبتهم لحيوانها الأليف، والمتوحش، لا بل حتّى الأسطوري، ، وقد التقى أغلبهم على ارتكاب الجنايات (الفتك) أو (السرقة)، ممَّا استدعى منهم الهروب إلى القفار والفلَوات. وفي هذا الاختلاف الرئيس في العوامل والدوافع الداعية إلى التشرّد ما يؤسس موطئ قدم للانتقال إلى حيث معالم الإبداع المضموني والفكري في أشعارهم . لذلك اخذوا يوظّفون اللغة في تشكيل فني يعبّر عن إبداعهم الفكري والأدبي ،فنرى احد الفتَّاك يوظّف البنية التشبيهيّة في سياق يعبّر فيه عن خوفه وهو يجوب الصحراء يقول عُبَيْد بن أيّوب العنبريّ :

كأنَّ بِلَادَ اللهِ وَهِيَّ عَرِيضَةٌ عَلَى الخَائِفِ المَطرُودِ كفَّةُ حَابِلِ
يُؤَتَّى إلـيه أنَّ كــلَّ ثنيَّةٍ تَطَلَّعَهَا تَـــرمِي إليـــه بقاتِلِ(٨٣)

عملت البنية التشبيهيّة في هذه الأبيات على تداخل العالم الخارجي الحسي والعالم الداخلي ليصبحا كتلة حية تصور انفعال الشاعر ومشاعره الداخليّة ،فهو يحمل روحه على كفه، ويتشرّد في الفيافي، ويعاشر حيوان الصحراء. فكانت حياته حافلة بأنواع العذاب، وقد تعايش مع هذا الخوف لكنه لم يستطع السيطرة عليه. فإذا ببلاد الله الواسعة تبدو للخائف كفة حابل. ولعلَّ هذه الصورة قادرة على التعبير عن تأمل نفسي عميق صالح لكل زمان ومكان،ضمن علاقات لغويّة قادرة على إضاءة التجربة الشعريّة .

ولعلّ جماليّة هذا التشبيه تبرز في تفصيل الشاعر لصورة المشبه به. فإذا به يستشعر الموت في كلِّ ثنية تواجهه. فلا أقسى من الحياة مع الخوف. إنَّه ينشد الأمان فيجده بعيداً. إنَّ الاشتراك في الصفة بين اتساع البلاد على الخائف وكفة الحابل وقع في حكم لها ، فبلاد الله على اتساعها ضيقة في عين الخائف، والعلاقة المعنويّة بين الطرفين هو الأثر الذي يتركه الخوف في نفس الشاعر الفاتك .

والشاعر جحدر بن معاوية العكلي يشكل من بنية تشبيهيّة صورة دقيقة لرفاق رحلته ،وقد أصابهم التعب والإعياء لأنَّهم باتوا الليل كله على ظهور الإبل يقول :

وَرَكبٍ تَعادَوا بالنُّعاسِ كَأنّمَا تساقَوا عُقاراً خالطتْ كلَّ مَفصلِ
سريتُ بهم حتَّى مَضَى الليلُ كُلُّهُ وَلَاحَتْ هَوَادِي الصُبحِ للمتأمّلِ

(٨٣) شعراء أمويون ،دراسة وتحقيق، نوري حمودي القيسي طبع بمطابع مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر ،جامعة الموصل ١٩٧٦م ١ : ٢٢٨ .

وقالوا وقد مالتْ طُلاهُم مِنَ الكَرى أنِخْ إنَّها نُعمى علينا، وأفضَلِ[٨٤]

إنَّ تشاكل البنية التشبيهيّة في هذه الأبيات مع السّياق الذي وظَّفه الشاعر يبيِّن لنا حجم التعب الذي بدا على رفاقه ، فلقد أخذ النعاس من رفاقه مأخذا كبيراً، لكنَّه هو نفسه لم يكن على شاكلتهم فهو في حالة تيقُّظٍ بالغٍ وأكثر، إذ رأى (هوادي الصبح) بعين المتأمل، أي المشغول الذهن بالتفكُّر في شأن من شؤونه، دلالة على أنَّه لم يكن مجرّد فاتك – كرفاقه – يمكن أن ينال منه التعب وطول السرى، وهي صورة نحسب إنّ(جحدراً) هذا عبَّر فيها خير تعبير عن حالته النفسيّة والبدنيّة المتينة المتوافقة مع فلسفته في الفتك، فكلمة (تعادوا) توحي بحجم التعب ، لتأتي كلمة (تساقوا) لتؤكد أنَّ التعب قد نال منهم ، ثم تأتي كلمة (خالط) التي توحي بأنهم قد بلغ التعب بهم مبلغ الإعياء ٠

وكانت نظرة الفاتك إلى الصحراء نظرة توجس وخيفة؛ لأنَّه يشعر بالخوف حتَّى في الأماكن الخالية ، فقد استحالت حياته رعباً خالصاً فهو لا يأنس بشيء ،ولا يرى في شيء خيراّ بل نذير سوء ، وهو يظن أنَّ كلَّ ما موجود حوله يترصدون له لكي يقبضوا عليه ،فأخذوا يصورون خوفهم وفزعهم من السلطان ،وتشردهم في الصحراء وهيامهم على وجوههم بفيافيها [٨٥] ،فهذا عبيد بن أيوب العنبري يوظّف البنية التشبيهيّة للتعبير عن خوفه وتشرده في الصحراء بقوله :

لَقَد خِفتُ حَتّى لَو تَمُرَّ حَمامَةٌ لَقُلتُ عَدُوٌّ أَو طَليعَةُ مَعشَرِ

وَخِفتُ خَليلي ذا الصَفاءِ وَرابَني وَقيلَ فُلانٌ أَو فُلانَةُ فَاِحذَرِ

([٨٤]) شعراء أمويون: ١: ١٧٩ – طُلاهم: أعناقهم.

([٨٥]) ينظر :الشعراء الصعاليك في العصر الإسلامي :الدكتور حسين عطوان ، دار الجيل، بيروت لبنان،١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م : ٩٣ ٠

فَأَصبَحتُ كَالوَحشِيِّ يَتبَعُ ما خَلا وَيَترُكُ مَأنوسَ البِلادِ المُدَعثَرِ[٨٦]

الشاعر ينظم اللغة بطريقة يجعل من تشكيلها الجديد أداة لتوليد معانٍ جديدة تعبر عن أعمق حالات الوجدان لديه ؛ لأنَّ الخيال في الشعر يتميز بالكثافة والغرابة ،والقصيدة من سائر فنون القول الأخرى اعقدها تركيباً وأدقها بناءاً[٨٧]. لقد تمكن الخوف من الشاعر ،فأخذ يشكل من عناصر الطبيعة صورة توحي بهذا الخوف ،بالرغم من ألفته لها إلا أنَّه يتوقع قدوم الخطر معها ،فالحمامة رمز الوداعة والسلام أصبحت عند الشاعر رمزاً لقدوم الخطر، ثم تأتي البنية التشبيهية لتشكل صورة مُوحِيَة تعبّر عن حال الشاعر فهو كالوحش في تفرده وابتعاده عن البشر ؛ لأنَّه يعتقد قدوم الخطر مع وجود الإنسان في دائرة المكان.

والشاعر جحدر المحرزي يوظّف البنية التشبيهيّة لإحداث نقلة فنيّة وفكريّة ،إذ يستغل موقف قبيلته ليخاطب قومه بوعي تام وبصورة تدلّ على أنّه رجل له مكانة متميزة بين قومه ، ثم يلجأ في خطابه المفعم بالصدق والصراحة إلى تذكيرهم بدوره الفاعل ، فإذا لم يحاولوا إنقاذه فإنَّهم سيجهدون أنفسهم في البحث عن رجل يخلفه ويحمل مواصفاته ويتمتع بخصاله فيما إذا أصابتهم النوائب وتعرضوا للأحداث الجسام يقول: .

بَنِي مِحرِزٍ مَن تَجعَلُون خَلِيفَتِي إذَا نَابَكُم يَوماً جَسِيماً مِنَ الأَمرِ

بَنِي مِحرِزٍ كُنتُم وَمَا قَد عَلِمتُمْ كَفَارِيةٍ خَرقَاءَ عَيّتْ بِمَا تُفرِي[٨٨]

---

(٨٦) شعراء أمويون ١: ٢١٦ .

(٨٧)ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي :١٦٥ .

(٨٨) شعراء أمويون: ١: ٢٦١ ، فراء يفريه : شقه فاسداً أو صالحاً ، الخرقاء : الحمقاء .

من الناحية الفنيّة نلاحظ هنا أنَّ الشاعر أبدع صورة تشبيهيّة مركبة تزاوج فيها المجرد (خرقاء) بالحسي (تفري) ، وذلك لتوكيد الدلالة التي تدل على مدى حماقة قومه وعدم معرفتهم بالأمور وإيجاد الحلول المناسبة ،كما نلاحظ أن الشاعر وظّف ظاهرة التكرار ، المعنى الدال على عمق انتمائه لقومه من ناحية وانتقاده للظواهر السلبية التي يعانون منها من ناحية أخرى . ثم يشير إشارة أخرى تدل على تأثر الأنا بقومها وارتباطها العاطفي بهم بالرغم من خلافها معهم في الموقف والرؤية .

والفاتك في تجواله في عالم الصحراء في بحث دائم عن الأمن الذي فقده بعد رحيله إليها،ممَّا ترك بصماته على بنيته التشبيهيّة ،التي باتت معبِّرة عن خلجات نفسه وهمومها ،يقول عبيد بن ايوب العنبري :

أذِقنيَ طعمَ الأمْنِ أو سَلْ حقيقةً عليَّ فإنْ قامتْ فَفَصِّلْ بنانيا

خلعتَ فؤادي فاستطيرَ فأصبحتْ ترامى به البيدُ القِفارُ ترامِيا

كأنِّي وآجالَ الظباءِ بقفرةٍ لنا نسبٌ نَرعَاه أصبحَ دَانِيا [٨٩]

لقد اعتمدت البنية التشبيهيّة في هذه الأبيات على عنصر الإيحاء في الشعر من خلال تفاعله مع السّياق الشعري ، لإنتاج بنية فنيّة تعد نقطة ارتكاز تستند إليها حركة النفس الشاعرة التي تعيد صياغة المنظورات؛ لأنّها ((جزء ضروري من الطاقة التي تمد الشعر بالحياة))[٩٠]، الذي يربط النص الشعري بعناصره كلها مع مراعاة أثر كلّ عنصر في الآخر. فالنص الشعري بناء لغوي متماسك لا يمكن فصل عناصره، أو دراسة عنصر بمعزل عن الآخر . فالشاعر يبحث عن الأمن المفقود

---

(٨٩)شعراء أمويون ١: ٢٢٧ .

(٩٠) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ،اليزابيث دور ،ترجمة محمد إبراهيم الشوش ،بيروت ،منشورات مكتبة منيمنة ،١٩٦٤ : ٥٩ .

يطلب منه كما هو واضح في البيت الأول أن يمنحه طعم الأمن والطمأنينة وأن يتأنى في حكمه عليه ويتأكد من الحقيقة قبل إصدار أي حكم عليه ، وهذا يعني أن الشاعر يعيش في حالة من الخوف والهلع إلى حد يُصّور فؤاده تترامى به البيد والقفار موظفاً (خلعت فؤادي) في إشارة منه إلى حالة الخوف التي تتلبَسَهُ وتُقِضُّ مضجَعَهُ . وهنا تظهر دقة الشاعر وبراعته الفنيّة والأسلوبيّة في توظيفه عبارة(أذقني طعم الأمن) ليبين للمتلقي بأنَّ أهميّة الأمن له كأهمية الطعام والشراب ، بل ربما أكثر من أهميّة الطعام بالنسبة للصعلوك . كما تكشف العبارة المذكورة عن مدى الحرمان الذي يُعانيه الشاعر ، ومرارة الحياة التي يعيشها . ثم يُشبّه حالة الخوف التي يشعر فيها والتنقل في القفار الموحشة بحالة الظباء وكأنهما أصبحا من نسب واحد لكثرة التشرد والمخاوف موظفاً التشبيه في رسم صورته هذه ٠

ونجد فاتكاً آخر يوظف بنية تشبيهيّة في سياق لغوي آخر يبعث الأمل وسط رفاقه ، يقول السمهري العكلي :

فلا تَيْأسا من رَحْمةِ اللّه وانظُرا بوادي جَيُونا أن تَهُبَّ شَمالُ

ولا تيْأسا أن تُرزَقا أرْيحَيَّةً كعينِ المها أعْنَاقُهُنَّ طِوالُ

من الحارِثيينَ ، الذين دِماؤهُم حرامُ ، وأمَّا مالُهُمْ فَحَلالُ [٩١]

وتبدأ هنا دقة الشاعر في تشكيل صوره معبّرة عن حالة القلق والتوجس التي تنتاب رفاقه ، ويحاول مخاطبتهما وبعث الأمل فيهما من خلال دلالات فكرية متنوعة ، لكل منها معناها ووقعها الخاص في نفسيهما ، فالدلالة الأولى من خلال الثقة بـ (رحمة الله) الواسعة ، أما الأخرى فهي قوله : (وانظرا بوادي جيُونا ...) التي تحمل في سياقها الشعري دلالة أمل واضحة بقدوم الريح التي تبعث على التفاؤل ،

---

(٩١) شعراء أمويون ١: ١٤٥ ٠

الذي يعد أساساً مثمراً لسلوك الإنسان. ثم يبدع دلالة أخرى في البيت الثاني تبعث في نفس صاحبيه الأمل في إمكانيّة الحصول على الإبل الأريحيّة بقوله : (أنْ تُرزقا أريحية) ثم يذكر لنا صفات هذه الإبل عبر صورة تشبيهيّة حسيّة رائعة تُبيّن لنا جماليّة هذه الأرحبيّة التي تشبه عيونها عيون المها في سحرها وجمالها ، كما تميزت بطول العنق ممَّا يضفي عليها جمالية خاصة تستهوي الإنسان العربي ، ثم يشيد الشاعر في البيت الثالث بكرم الحارثيين الذين يمتلكون هذه الإبل مُوصياً صاحبيه بأن دماء هؤلاء القوم الكرام مُحرّمة أما أموالهم فهي حلال ، ومؤكداً هذه الدلالة من خلال توظيفه للثنائيّة المتضادة (الحرام/ الحلال) .

وهكذا كانت رغبة الشاعر قويّة في أن يمنح صديقيه الأمل ويحفزهما من أجل عدم الخضوع لحالة اليأس ((السلبية)) من خلال حرصه الشديد على توظيف مثل هذه التعابير أو الدلالات (من رحمة الله ، وانظرا بوادي جبونا ، أن تُرزقا أرحبية) التي تكتسب معنى إيجابياً بالنسبة لليأس ، وتعد نقطة ارتكاز مهمة بالنسبة إليه من أجل استمرار الحياة وديمومتها. كما تدفعه إلى التفاؤل وتجاوز الصعوبات بنفسٍ واثقةٍ قوية ٠

ويوظِّف مالك بن الريب بنية تشبيهيّة جديدة في سياق لغوي يعبّر عن تحسره لمفارقة ديار الأحبة ،اذ يترك العنان لخياله بتصور حياتهم وهم يمرحون في ديارهم يقول :

كَأَنَّ النَّـارَ إذ شُـبَّـت لِـلَيلِى أَضَاءَت جِيـدَ مُغزِلةٍ نَوَارِ
وَتَصطَادُ القُلُوبَ على مَطَاهَا بِلَا جَعد القُرُونِ وَلَا قِصَارِ
وَتَبسمَ عـن نَقِي اللَونِ عَذبٌ كَمَا شَيَّفَ الأَقَاحِي بِالقِطَارِ[٩٢]

---

(٩٢) شعراء أمويون ١: ٣٣ ٠

إنَّ الحالة النفسيّة للشاعر وعواطفه الصادقة جعلت التعبير بهذا الوضوح أكثر جمالاً، ولاسيما عندما يوظّف خياله الخلاق في تشكيل صورة يشبه فيها اشراقة وجه حبيبته وبريق أسنانها بحديقة غناء بللتها قطرات مطر خفيف ، ليصدر منها ذلك اللمعان الناتج من إلتصاق قطرات الماء بالأوراق ، ليكون الخيال أداة الصورة التشبيهيّة ، فلا يصح دراستها بمعزل عنه ؛ لأنَّ الخيال ((بنية تتشابك فيها العلاقات وتتفاعل لتنتج الأثر الكلي الذي ينفتح على العمل الفني))[٩٣]، لهذا نجد خيال الشاعر يعود به إلى فضاء سابق يهيج في نفسه الذكريات الجميلة التي يصورها وينقلها ((من منطقة التجريد إلى منطقة التجسيد))[٩٤]، ليجعل المتلقي يتفاعل مع النص عبّر بنية متكاملة تُنسج من خيوط تمتد داخل النص من مفردات وتراكيب وأساليب وصور قد تبعث (ذبذبات أسلوبية) تنفذ بالمتلقي إلى مناخ النص[٩٥].

فالإبداع إذن هو لمسة فنيّة يحسن الشاعر توظيفها في النص وتترك أثراً على الذائقة العامة لدى متلقيه .

ويوظِّف القتَّال الكلابي بنية تشبيهيّة مجسداً فيها صورة لمسيّة ذهنيّة جميلة ومتفردة واصفاً أحد المواضع ذكرياته بقوله:

بشرقيِّ حَوْضَى أخَّرَتـنِي مَنَـازِلٌ قِفَارٌ جلا لي عن مَعَارِفِها القطرُ

تنيرُ وُتُسْدي الريحُ في عَرَصاتِها كَمَا نَمْنَمَ القرطاسَ بالقَـلَمِ الحِـبْرُ

---

(٩٣) جدلية الخفاء والتجلي،دراسات بنيوية في الشعر ،كمال أبو ديب ،دار العلم للملايين ،بيروت ،ط/١اذار مارس ١٩٧٩م : ٢١ .

(٩٤) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده،الدكتور محمد غنيمي هلال،القاهرة دار النهضة مصر للطبع والنشر،: ٩٠ .

(٩٥) ينظر: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي ،ياسين النصير،وزارة الثقافة والإعلام ،دار الشؤون الثقافية العامة ،ط/١،بغداد /١٩٩٣ ،:٢٢، ٢٥ ، ٢٨ .

وَخَيْطُ نَعامى الرُّبْدِ فيها كـأَنَّـها أبَـاعِـرُ ضُـلاَّلٌ بـآبـاطِـها نَـشْرُ[٩٦]

لقد ترافق الانفعال الواقعي الآني مع الخيال الخصب المتفجر اليقظ في هذه الأبيات ، ليشكلا معا منطلقين إلى تشكيل بنية تشبيهيّة ،يكون فيها الإبداع الفني حقيقة واضحة وملموسة ، ولعلّ المكان هو من كان محور هذا التشكيل ،فقد أثار في نفسه حزناً جعله يعود بذكرياته الجميلة إلى سابق عهدها ، لتأتي البنية التشبيهيّة وتجمع صورتين في تشكيل لغوي ،إذ جعلت من الريح حائكة في تلك الديار الخالية، ليأتي دور الصورة الثانية لتلقي بظلالها على النص لكي توحّد الطرفين في صورة واحدة فما تفعله الرياح في الديار وما تخطه يفعله القلم في القرطاس الخالي ،فهو يقدم عملية مقابلة بارعة بين حالتين ، أسعفه فيها خياله الخصب الذي أوجد علاقة وثيقة بين الصورة والعاطفة ليكون معنًى جديداً يخترعه أو ألفاظاً عذبة يبتدعها، مبتعدًا بها عن الحشو والتكلف الممجوج، ليصبح نظمه جميلاً ، قوامه السلاسة والانسيابيّة ليرتفع به إلى مصاف الوجدان ٠

ومن المواضيع التي تميز بها الفتَّاك وبرزت في شعرهم موضوعة السجون، فقد ذكروها بأسمائها ومواقعها ووصف الحياة في داخلها، والوسائل المستخدمة للتقييد أو المعاقبة فيها، فضلاً عن أنواع العقاب والظروف والمعاناة النفسيّة والجسديّة في الكثير من أشعار هذه الطائفة، لكونهم أوّل مَن جرّب الحياة في أعماقها، خلف أبوابها الموصدة وبين جدرانها، وكانت حياة غير مسبوقة من قبل، وكانت غريبة عكست وطأة ثقيلة على مَنْ عاشَها أو تعرّض لها. صحيح أن السجون كانت معروفة قبل العصر الأموي، لكنّها لم تكن سوى إحدى غرف بيت الخليفة أو الوالي أو على شكل حُفر أو آبار مظلمة، يُلقى فيها المسجون إلى حين مجيء أحد القضاءَين الأجَل ، أو الفرج،

---

(٩٦) ديوان القتال الكلابي،الدكتور إحسان عباس ،تحقيق وتقديم دار الثقافة ،بيروت ،١٩٦١ : ٤٩ ٠، الخيط : جماعة النعام، النشر: الجرب

إذا ما تذكّره حاكمه أو ذكّر بوجوده في السجن، أو قدم التماساً واستعطافاً إلى أُولي الأمر لإخلاء سبيله[٩٧]،ولكن السجون التي قبع فيها الفاتك كان لها دلالات أخرى ؛ لأنّها من الأماكن التي تركت أثراً نفسياً أليماً على الفتاك ، ممَّا جعلهم يجنحون إلى ألفاظ ودلالات تبين حجم الألم والضيق الذي يشعر وهو يقبع داخل ذلك المكان ، وتكشف لنا دلالات ألفاظ نص الشاعر أبي النشناش النهشلي عن ثنائية (السجن / الحرية) بكل وضوح من خلال طرفيها اللذين أبدع الشاعر فيهما وعبّر عن موقف عانى منه :

كأَنْ لمْ ترَيْ قَبلِي أَسِيراً مُكَبَّلاً ولاَ رَجُـلاً يـُرمَى بـه الرَّجَوانِ

كأنيَّ جَوادٌ ضَمَّهُ القَيدُ بعـدما جَرَى سَابِقاً فِي حَلْبَةٍ وَرِهانِ [٩٨]

فالشاعر يوظِّف بنية تشبيهيّة في سياق لغوي يوجه إلى الآخر ، خطاباً نحسُّ في سياقه اللوم أو النقد الذي يتضمن استنكار جهل الآخر بحالته ، وكأنَّها لم ترَ قبله رجلاً أسيراً سجيناً قد تعرض للإذلال أو المصاعب ونائبات الأيام، وأستهين به فكأنَّه يرمى به الرجوان ويطرح في المهالك ، مؤكداً من دلالة الألفاظ أن حالته هذه تدل على أنها واحدة من أسوأ ما يمكن أن يتعرض له الإنسان .

وقد أجاد الشاعر في توظيف أداة التشبيه (كأنَّ)((لأنّها الشغاف الصافي الأنيق الذي يجمع بين طرفي التشبيه من جهة ،ويجعل شملهما عصيا على التطابق

([٩٧])ينظر: السجون وأثرها في الآداب العربية، الدكتور ناصح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،بيروت لبنان،ط:١ ١٩٩٥م :٢٣٥، وأيضاً ، التطور والتجديد في الشعر الأموي: د. شوقي ضيف ،طبع دار المعارف ،١٩٦٥ : ٣٣٥ .

([٩٨]) ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، صنعة الدكتور محمد نبيل طريفي،دار الكتب العلمية ،بيروت لبنان ،ط:١، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م ،٢: ٢٩٠. يرمى به الرجوان : رجوا البئر طرفاه وشفيراه ، كناية عمن يعرض للهلكة ، وقد تنسب الأبيات إلى عطارد بن قران ، نفسه:٢٩٠

من جهة أخرى ،وبلمسة فنية خادعة يندفعان باتجاه فعالية جديدة))[٩٩] ،ليعمّق إحساس الاستنكار من خلال توظيفه (كأن لم تري) فهي بالتأكيد قد رأت مثل هذه الحالات إلا أن رؤيتها لحالة الشاعر تحمل دلالة خاصة معينة .

ثم يبدع الشاعر في رسم صورة تشبيهيّة حسيّة مُنترعة من الواقع المادي ومن حياة العربي التي تعد الجواد واحداً من أهم مفرداتها لتدلّ دلالة واضحة على الحرية ، ومدى تمكنه من الربط بين الدلالتين القيد والحرية ، حين شبه نفسه بالجواد الذي أصبح مقيداً وراسفاً بالأغلال بعد أن كان حراً طليقاً ينعم بالحرية والانطلاق ويتنافس في حلبات السباق ، بين حركة الجواد مع القيد وحركة الجواد من دون قيد ، مستثمراً زمنية الفعل ((جرى سابقاً)) ليجعله منفذاً نحو الماضي مؤكداً من خلال تشبيهه حقيقة وجوده الإنساني القائم على الحريّة وعلى تحقيق فاعليته الإنسانيّة في الحياة ، منطلقاً من أن الإيمان بالحياة والحريّة بوصفها التحقق الفعّال والتلقائي للنفس الإنسانيّة [١٠٠] .

ومؤشراً لفعل الحرية والانطلاق ، فكان الماضي (صورة الجواد الحر) تدعم تمكنه النفسي وتمنحه طاقة قويّة لمواجهة الواقع . وهذا يعني أن الشاعر استنجد بالماضي الزاهي المكلل بالحرية في مواجهة الحاضر . القيد ، أي ((اللجوء إلى الهرب من الزمن الحاضر الممتلئ بالعذاب والضنك والكآبة عن طريق اللجوء إلى استحضار الماضي ، لأن الزمن الماضي عند هؤلاء يعني النقاء وأيام الصفاء والأمان ، أيام الحرية والعزة

---

(٩٩) بنية النص وفتنة المجاز في بلاغة القصيدة الحديثة ،علي جعفر العلاق ،بحث في مجلة علامات في النقد ،ذو القعدة ١٤٢٩هـ-نوفمبر ٢٠٠٨م ،:١٠١ .

(١٠٠) ينظر : الخوف من الحرية ، أريك فروم ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى، ١٩٧٢ م :٩٥ .

والكبرياء والاجتماع بالإخوان والأحبة، لذلك تلح صور هذا الماضي الجميل على مخيلة الشاعر السجين فيمضي يقارن بين الحاضر البغيض والماضي الجميل))[١٠١].

وأحياناً يوظّف الفاتك مع البنية التشبيهيّة المدركات الحسيّة وذلك لنقل الدلالة المعنويّة من الإطار الضيق إلى عالم رحب ، تنهض من خلاله الإحساسات المحتدمة في وجدان الشاعر لتشكل مع حركة النفس وزاوية النظر الداخلي للأشياء نقطة تحول للغة الدلالية إلى لغة إيحائيّة[١٠٢]، تشحن طرفي الثنائيّة بطاقة فكريّة وفنيّة إبداعيّة من اجل رسم صورة حقيقيّة لطبيعة المشاعر التي يحسّ فيها ، تلك المشاعر التي تعاني تناقضاً واضطراباً بيّناً بين عالم السجن المحدود و عالم الحرية غير محدودٍ ، فتنعكس في صورته آثار تلك العلاقة المضطربة والمتأرجحة بين الداخل والخارج ، وتنعكس كذلك علاقة السجين بمحيطه الجديد في السجن [١٠٣] ، ومن التمازج بين ذكريات الماضي وواقع الحاضر والداخل والخارج يبدع الشاعر في دلالات طرفي الثنائية موظفاً مفردتي (الأسير . المكبل) لتدل دلالة مباشرة على السجن ووجوده فيه، في حين تفهم دلالة الحرية ضمن السّياق الشعري للبيت الثاني كله .

ويشكل الشاعر جحدر المُحرزي العُكْلي بنية تشبيهيّة يصور فيها حال الخارج من السجن كمن يخرج من النار في قوله .

([١٠١]) شعر الأسر والسجن في العصر الأموي، ريم محمود الفاخوري ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة حلب ، ٢٠٠٠ م: ٩٥ .

([١٠٢]) ينظر: النظرية البنائية في النقد الأدبي ،صلاح فضل ،بغداد ،دار الشؤون الثقافية العامة ،ط:٣، ١٩٨٧ : ٣٩٥ .

([١٠٣]) ينظر : تجربة السجن في الشعر الأندلسي، رشا عبد الله الخطيب ،منشورات المجمع الثقافي،ابو ظبي،الامارات المتحدة ،ط:١، ١٩٩٩م : ١٧٠ .

كأنَّ سَاكِنَها من قَعرِهَا أَبَداً لَدَى الخروجِ كمُنْتَاشٍ من النَّارِ(١٠٤)

يصور الشاعر نفسه في هذه الأبيات وهو ملقى في سجن البيضاء في البصرة، وقد دُسَّ إلى جانب سجناء آخرين ،إذ يرى وجوده معهم كوجود الكريم مع الذليل. وإذا نظرنا إلى هذه الصورة نجد الشاعر يوظّف البنية التشبيهيّة لتشكيل صورة يشبه من خلالها السجن بالنار مع وجود قاسم مشترك، أو وجه شبه هو العذاب الذي يلاقيه السجين في السجن ،وهذا يوصلنا إلى الخصيصة الجماليّة في تشكيل الصورة. فأقسى تجربة عاناها الفاتك هي تجربة السجن؛ لأنه وسيلة لمعاقبته، ولا يرى الفاتك – حسب فلسفته الخاصة – مسوّغاً لسجنه ؛ لأن له موقفاً خاصاً وسلوكاً خاصاً في الحياة. والسجن الذي حبس فيه حافل بأنواع التعذيب، فإذا به يعاني عذابين: عذاباً ناتجاً من الحرية، وعذاباً ناجماً عن الظلم الذي يظن أنه لحق به، وهو عذاب نفسي عظيم لشخص عاش الحريّة بأبعادها. من هنا ندرك معنى المقابلة بين السجن والنار. ولنا أن نتخيل ما تفعله النار فيمن يتلظى بها، وكيف يكون شعوره وقد خرج منها، وابتعد عن لهيبها. فهل هناك أشد إيلاماً من الدخول في لهيب النار؟ وما مصير من يدخل فيها ؟ ولعلّ الجماليّة الأخرى لهذه الصورة استخدام جحدر أداة التشبيه كأنَّ بما تحمله من معاني الظن. فكأنه هيّأ المتلقي للدخول في عالم من التخيلات. إن العذاب الذي لاقاه في السجن، وشعوره بالظلم دمج الأمور في ذهنه، فلم يعد قادراً على الحكم اليقيني على الأشياء .

ولنتأمل هذه الصورة التشبيهية في قول الشاعر السَّمهري بن بِشْر العُكْليّ :

وبيضاءَ ، مِكْسالٍ ، لعوبٍ ، خريدةٍ لذيذٍ، لدى ليلِ التّمَامِ، شِـمـامُـهـا

كأنَّ وميضَ البرقِ ، بَينِي وَبَينِهَا إذا حانَ،من خلفِ الحجابِ، ابتِسَامُهَا(١٠٥)

---

(١٠٤) شعراء أمويون ١: ١٧٧ .

(١٠٥) شعراء أمويون ١: ١٤٦ .

لقد اعتمد الشاعر في تشكيل هذه البنية التشبيهيّة على خياله ،الذي يعد ((أداة لا غنى عنها للفنان لأنه يستطيع بمعونته أن يتصور الأشياء والحوادث في صور حية قوية))[١٠٦] ،لذا نراه يتخيل بسمة حبيبته من خلف الحجاب من خلال النظر إلى وميض برقٍ، يبدو وجه الشبه في هذه الصورة خفياً. فما العلاقة بين الابتسامة ووميض البرق؟ لقد جمع الشاعر طرفين بعيدين، والتشبيهات – كما يقرر الجرجاني[١٠٧]– بقدر ما تتباعد بين الشيئين تكون إلى النفوس أعجب، والنفوس لها أطرب. لقد استحالت ابتسامة الحبيبة ومضة برقٍ، والبرق في فكر الشاعر البدوي متعلق بالخصوبة والخير والعطاء .

وترتبط البنية التشبيهيّة في تشكيل هذه الصورة بالمطر الذي يحتل مكانة كبيرة في حياة الإنسان البدوي؛ لحاجته الماسة إليه. فإذا كانت ابتسامة الحبيبة كومضة برقٍ فلهذه الابتسامة قيمة كبيرة في نفسه تعادل قيمة الماء في حياته. إن لهذه المحبوبة مكانة كبيرة في نفس الشاعر، لذلك ساوى بين ابتسامتها وومضة البرق الذي يجلب الخير والعطاء. وفي النهاية لا فرق لدى شاعرنا الولهان بين المرأة والبرق فكلاهما وجه لعملة واحدة. إنه في أمسّ الحاجة إلى وجود المرأة في حياته؛ لأنه فاتك متشرد، بعيد عن حياة البشر العاديين .

والعلاقة بين الابتسامة وومضة البرق ربما كانت دليلاً على أن المرأة هي المعادل الموضوعي لحياة السمهريّ بما فيها. إنَّها روحه. وكيف يحيا بلا روح ؟!

ويشكل عبيد الله بن الحرّ الجَعْفي الثائر السياسي بنية تشبيهيّة للتعبير عن رغبته في إنشاء دولة يتسيَّدها الفتّاك يقول :

---

(١٠٦) شوبنهاور ،عبد الرحمن بدوي ،دار القلم بيروت ،د٠ط،د٠ت، : ١٣٣ ٠

(١٠٧) ينظر: أسرار البلاغة :١٠٩ ٠

فمـا إن بَرِحْنا السجنَ حتـَّى بـدا لنا جبينٌ كقرنِ الشَّمسِ غيرُ مُشَنَّج[١٠٨]

ليست العلاقة الوحيدة المقصودة في تشكيل البنية التشبيهيّة هي الربط بين سطوع الجبين، وإشراق الشمس. وذلك لأنَّ بين المرأة والشمس علاقة أسطوريّة موغلة في القدم، إذا استقرينا الصور الجاهلية نجد أن المرأة قد ربطت بالشمس، والرجل بالقمر، وربما كان النابغة هو الاستثناء الوحيد حين شبه النعمان بالشمس[١٠٩] . فالشمس من مقدسات الأقدمين، وهي مؤنثة. وربط المرأة بها إعلاء كبير لشأنها لدى الشاعر العاشق.

ولعلَّ أجمل ما في التشبيه أنه يفيد الغيريّة، فينصرف الذهن إلى المشبه به؛ لأنَّ فيه ما يثير الاهتمام . لقد عرَّفتنا الصورة التشبيهيّة بفكر الشاعر الفاتك ، وسلوكه في الحياة، وموقفه من السلطة.

وأحياناً يتجه الفاتك إلى تشكيل بنية تشبيهيّة الغرض منها إظهار قوته وبأسه لإرهاب خصمه ،كنوع من الحرب الإعلامية ،وهذا ما تجسّد في قول عبيد الله بن الحرّ الجعفي حين خرج من الكوفة، ولحق به الناس عقد العزم على الغارة، وكتب إلى مصعب بن الزبير هذه الأبيات :

فلا كوفـــةٌ أمي ولابــصرةٌ أبي ولا أنا يثنيني عن الرحلةِ الكسلْ

فلا تحسبَنِّي ابن الزبير كناعسٍ إذا حَلَّ أغفى أو يُقال له ارتحل

---

(١٠٨) شعراء أمويون ١: ٩٩ .

(١٠٩) قال النابغة في مدح النعمان :

(فإنكَ شَمسٌ ، والملوكُ كواكِبُ، إذا طَلَعَتْ لم يَبدُ منهنّ كوكَبُ)

ينظر: النابغة الذبياني حياته وشعره ،فارس صويتي، دار كرم للطباعة والنشر ، دمشق:٢٧ .

فإن لـم أزرْكَ الــخـيـلَ تـردي بفرسانها لا أُدعَ البَطلْ [١١٠]

أراد الجعفي أن يرهب خصمه السياسي، فأتى بصورة تشبيهيّة تركت أثراً خلّفته العلاقة المعنويّة بين طرفي التشبيه. ففي هذا التشبيه إرهاب للخصم، وإيحاء بمعانٍ مختلفة. فقد تحول هذان الطرفان إلى ندّين متكافئين . وبما أن التشبيه يفيد الغيريّة، ويوهمنا أن المختلفات متآلفة انصرف الذهن إلى المشبه به، فإذا بالجعفي إنسان متيقظ، متأهب للقتال .

ولعلَّ الصورة التشبيهيّة قادرة على الاختصار، فقد اختصرت معاناة الفاتك، وأصبحت الصورة لديه طريقة تفكير، وليست حلية لفظية، فقد تكرر على ألسنة الشعراء الفتّاك وصف معاناتهم في الصحراء. وهاهو عبيد بن أيوب العنبريّ يرى يومه في الصحراء كتنور الإماء :

وَيَومِ كَتَنورِ الإمَاءِ سَجَرنَه حَمَلنَ عَلَيهِ الْجَزْل حتَّى تَأجَمَا
رَمَيتُ بِنَفسِي في أَجِيجِ سَمُومِه وَبالعنس حتَّى جاش مَنْسَمها دَمَا[١١١]

لقد وظَّف الشاعر في بنيته التشبيهيّة ثنائية (الحياة / الموت) ،ليشكل صورة تختصر ما يلاقي الشاعر من أهوال الحرب وندرة الماء،ومع ذلك يلقي بنفسه في هذه الصحراء، إنَّها الثنائية التي حكمت شعر الفتّاك ، وتحكم حياة البشر جميعاً، فهو يرى الحياة في الموت، ويستشعر في الحياة الموت، ولكي يحافظ على حياته لايجد سبيلاً إلا أن يزج بنفسه في الصحراء الخالية من موارد الخير (الموت) .

وربما كانت هذه المبالغة مقبولة؛ لأن حياة الفتاك حافلة بأنواع شتى من المغامرة ، فثمة أهوال الصحراء، والوحوش، والجوع، والعطش، وافتقاد الشعور بالأمان.

---

(١١٠) شعراء أمويون ١: ١١٤ .

(١١١) المصدر نفسه ١: ٢٢٥ ، تأجما: اشتد حره .،العنس :الناقة الصلبة

إنَّها حياة تذكرنا بالحياة التي وصفها الشنفرى في لاميته إذ اضطر إلى محالفة الوحش، ومصاحبة السيف والرمح.

ولعلَّ في لجوء الشاعر الفاتك إلى بنية تشبيهيّة تعتمد على التشبيه الضمني رابطاً بين المعنوي والحسي في إطار العلاقة التشبيهيّة ملتقطين ظاهرتين متباعدتين شكلاً، متفقتين أثراً.

ويوظِّف لنا القتَّال الكلابي بنية تشبيهيّة يحاول من خلالها هجاء قومه الذين تخلَّو عنه في حادثة ما يقول:

وَلَكِنَّما قَومِي قُمَاشةُ حَاطِبٍ يُجمِّعها بالكفِّ ، والليلُ مظلمُ[١١٢]

لقد حمّل الشاعر البنية التشبيهيّة بقوله(قومي قماشةُ حاطب) أفكاره وفلسفته تجاه قبيلته من خلال تشكيل صورة تشبيهيّة مكثفة سعى فيها للوصول إلى المشبه به بحذف أداة التشبيه ليصل بسرعة إلى المشبه به ليظهر جبن قبيلته وتخاذلهم عن نصرته ،إن قومه من أراذل الناس مثل فتات الأشياء.

وينطلق الشاعر طهمان بن عمرو الكلابي في توظيف بنية تشبيهيّة للتعبير عن دلالات أخرى تسهم المرأة في تكوينها بقوله:

سَقَى دَارَ لَيلَى بالرَّقَاشَينِ مُسبِلٌ مُهِيبٌ بأعنَاقِ الغَمَامِ دَفُوقُ

أَغَـرُّ سـَمَاكِـيٌّ كـأنَّ رَبَـابَـهُ بَخَاتِيُّ صُفَّت فَوقَهُنَّ وَسُوقُ

كأنَّ سَنَاهُ حِينَ تَقدَعُهُ الصِبَا وَتُلَقحُ أُخرَاهُ الجَنُوبَ حَرِيقُ

وَبَاتَ بِحَوضِى والسِّبَالِ كأنَّمَا يُنَشَّـرُ رَيـطٌ بَيـنَهُـنَّ صَفِيقُ

---

(١١٢) ديوانه : ٨٥ .

لعلّكَ بعدَ القيدِ والسّجنِ أنْ تَرَى تَـمُرّ ُ على ليلى وأنـتَ طَلِيقُ

أَلَا طَرَقَت لَـيلَى عـَلَى نـَأي دَارِهَا وَلَيلَى عَلَى شَحطِ المَزارِ طَرُوقُ [١١٣]

يعتمد الشاعر على خياله في تشكيل البنية التشبيهيّة ؛ لأنَّ ((الخيال له القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس ، وله القدرة على إيجاد التناغم والتوافق بين العناصر المتباعدة ومتنافرة داخل التجربة))[١١٤] ، كما نلاحظ وجود عنصر المرأة الحبيبة هو الطاغي في القصيدة ، فالشاعر وهو يعاني من القيود داخل السجن يبدو شديد الحرص في متابعة أوضاع حبيبته (ليلى) وطيفها وذكرياتها لا تبارح مخيلته ، وكما بدا لنا فإن عنايته الجديّة بها كان ينبع من بواعث وحاجات نفسية تكونت من تجربة السجن القاسية ، إذ إن اللجوء إلى ذكرى الحبيبة يعد بمثابة تعويض نفسي يحتاج إليه الشاعر السجين للتعويض عن حالة الحرمان والمعاناة التي يعيشها داخل السجن . ولاسيما حين يعبِّر الشاعر عن شوقه ولهفته لها متمنياً زيارتها وهو حر طليق يمارس حياته بشكل طبيعي، يُشِعرهُ بوجوده بعد تخلصه من القيود والسجن؛ لأنَّ الحرية ((هي الوجود الإنساني ذاته ، أي أنّه لا إنسانيّة من دون الحريّة))[١١٥].

ويوظِّف جحدر بن معاوية العكلي بنية تشبيهيّة معتمدا على التشبيه المعكوس ،الذي يعتمد على ((جعل الفرع أصلا والأصل فرعاً))[١١٦]، أي جعل المشبه مشبها به والعكس ،ليصور حجم الألم الذي لحق به وهو يقبع داخل السجن، في صورة تحمل كل معاني الألم ممزوجة بمسحة من الأسى نابعاً من أعماق نفسه الإنسانيّة يقول :

---

(١١٣) ديوان اللصوص ٢: ٣٣٧ ، الرقاشين: جبلان، أغر: أبيض، سماكي: من مطر وسمي الرباب: سحاب الأسود والأبيض،تقدعه: تكفه وترد منه،السبال :أطراف الرمال ٠

(١١٤) الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب :١٣ ٠

(١١٥) الحرية الوجودية بين الفكر والواقع ، دراسة في الأدب المقارن ، د . غسان السيد ، مطبعة زيد بن ثابت. (د.ت) : ٨٦ .

(١١٦) أسرار البلاغة :١٨٧ ٠

يارُبَّ أَبغَضَ بَيتٍ عِندَ خَالِقِه بَـيـتٌ بِـكَـوفَـانَ مِنّهُ أُشعِلَت سَقَرُ

مَثوَى تَجَمَّعَ فِيهِ النَّاسُ كُلُّهُمُ شَـتَّـى الأَمُـورِ فَـلَا وِردٌ ولا صَدرُ

دَارٌ عَلَيهَا عفَاءُ الدّهرِ مُوحِشَةُ مِن كُلِّ إنسٍ وَفِـيـهَا البَـدو والحَضَرُ[١١٧]

إنَّ حجم العذاب والألم الذي تعرض له الشاعر كان الباعث في تشكيل بنيته التشبيهيّة للتعبير عن هول ما يلقى من عذاب ، وكأنَّ عذاب جهنم أهون مما يلقى ،وزيادة في تعميق المعنى للدلالة على حجم الألم وهوله استخدم الشاعر كلمة (سقر) وهو واد في جهنم اخذ هوله وعذابه من هذا السجن ،فكان الضيق والألم باعثاً قوياً للتمني والشوق والتلهف في الخروج والعودة إلى مرابع الأهل ٠

وأخيرا أقول ،لقد نجح الصعلوك والفاتك في توظيف البنية التشبيهيّة المرسلة معتمدا على الموازنة السريعة بين شيئين، مصدره فيها عالم الحيوان والطبيعة والإنسان ،وبدت حياته متأثرة بمؤثرات خفية، تصور وجودها في كلِّ مكان، فلم يجد في نهاية صراعه من أجل الحياة إلا أن يستسلم لقوى الطبيعة، فقد رأى في منطقة عيشه وما يحيط به صورا متنوعة، غلب عليها طابع التأثير في حياته، وأخذ يقارب بين الموجودات فيها من حيث التشبيه،الذي يضع بصمة تميز المناظر المجلوبة،((والمظهر العملي لهذا التمايز هو أداة التشبيه))[١١٨] ٠ أما ما لم يجده في بيئته؛ فأنَّه تصوَّر لهُ صوراً غريبةً كان قد نسجها من مخيلته، مما أدى إلى تنوع الصور الشعريّة التي لعب فيها التشبيه أثراً فاعلاً في أشعاره ، فرسم صورا للطبيعة بمظاهرها المختلفة، بما فيها الإنسان والحيوان والنبات، فكان ذوق الصعلوك والفاتك لهذه الظواهر ذوقاً مميزاً ينبض بالحياة، و يدلُّ على رؤية عميقة عند من عبر عنها من الشعراء، أظهر اعتزازهم وافتخارهم بما كان

---

(١١٧) شعراء أمويون ١: ١٧٣ ٠

(١١٨) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ١٩١ ٠

يتناول من هذه الصور ، من هنا كانت رؤيته الفنيّة المعبرة تقييماً ذاتياً للبيئة وللمكان الذي اتخذه بديلا ليمارس فيه نشاطه التصعلكي ،غير أن الصعاليك كانوا أكثر هدوءاً في تصوير حياتهم معتمدين على بنية تشبيهيّة مرسلة في سياق لغوي ينقل لنا صورة حيّة نابضة بالحياة معبرة عن بيئته التي عاش فيها وخبرها ،أمَّا الفتَّاك فقد سيطر الخوف والقلق من المجهول على كلّ معاني أشعارهم، لذلك بدت البنية التشبيهيّة خاضعة إلى كلّ ما يدور في أعماقهم من الأحاسيس والمشاعر الفكريّة والنفسيّة التي باتت تسيطر على خيالهم الشعري وتشكيلهم للصور الشعريّة ،فضلاً عن أن شعرهم ظهر في مرحلة مهمة من مراحل الزهو الأدبي وسيادة البيئة الشعريّة العربية الكبيرة المتأثرة بالإسلام وما جاء به القرآن الكريم من فنون القول ،التي تركت بصمات واضحة على أشعارهم ،لذلك جاءت أشعارهم مليئة بدفقات شعوريّة خالية من التعقيد والرمز معبرة عن رؤية جديدة تعامل فيها الفتَّاك مع اللغة في إبداع نص شعري يجسّدون فيه كلّ ما يجول في خواطرهم بأسلوب فني رفيع يظهر مقدرتهم الفنيّة في الصياغة والتعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم .

المبحث الثاني: البنية التشبيهيَّة البليغة :

هي البنية القائمة على عملية توحد لهويّتين متباينتين عن طريق الإلحاح على نقطة الالتقاء بينهما وإبطال مسافة التباين [١١٩] ، وهذا التوحد يقوم على التقريب بين المشبه والمشبه به مع حذف الأداة ووجه الشبه ،وبذلك يظهر لنا التقارب بين المشبه والمشبه به ،ويجعلهما نظيرين فيرتفع المشبه إلى مستوى المشبه به ،[١٢٠] ويوهم على أنهما متحدان ،و قد زالت بينهما الحدود ،واختفت الفواصل ،فضمَّ كلّ منهما الآخر إليه كأنّهما في عناق،هذا ما جعل بعض البلاغيين يذهبون إلى أنَّه ضرب من الاستعارة ،[١٢١] لأنَّ حذف الأداة يوحي بتساوي الطرفين وعدم تفاضلهما ،وحذف وجه الشبه يوهم بأنَّهما متشابهان في اغلب الصفات ويوسع آفاق التصوير والخيال [١٢٢]،وعلى هذا الأساس تتحقق المبالغة في التقارب بين المشبه والمشبه به في جهات شتى، في حالة حذف الأداة ووجه الشبه، ليخرج التشبيه من التقريريّة المباشرة إلى نوع من المبالغة والتخييل في تقريب طرفي التشبيه ،فضلا عن أن ذلك الإيجاز في الكلام يجعل البنية التشبيهيّة ابلغ في إثارة المتلقي [١٢٣] وبلاغته تكمن في جعله الطرفين شيئا واحدا،فضلا عمّا تقوم به ((من اختصار من جهة وما توحي به من تصور وتخيّل من

([١١٩]) ينظر: حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث :خالدة سعيد :دار العودة بيروت، ط:٢ ، ١٩٨٢ :١٧١ .

([١٢٠]) ينظر: ألوان من التشبيه في الشعر العربي :الدكتور عبد الهادي خضير نيشان :دار الفراهيدي للنشر والتوزيع: ط: ١، ٢٠١٠م :٧٥ .

([١٢١]) ينظر: الطراز ١: ٢٠٦ .

([١٢٢]) ينظر: علم أساليب البيان :غازي يموت : دار الأصالة للطباعة والنشر والتوزيع :ط/١ :١٩٨٣م : ١٥٤ .

([١٢٣]) ينظر : نظرية البيان العربي :٢٢٨ .

جهة أخرى ؛ لأن وجه الشبه إذا حذف ذهب الظن فيه كلّ مذهب وفتح باب التأويل وفي ذلك ما يكسب التشبيه قوةً وروعةً وتأثيراً))[١٢٤].

وفي البنية التشبيهيّة البليغة ترتكز الدلالة على العلاقة المزدوجة بين الدال والمدلول من جهة ، وبين المتلقي من جهة أخرى ممّا زاد المعنى رسوخاً واتساعاً ،ففيها ((تتسع مجالات استعمال الكلمة ؛لأنَّ حذف الأداة، ووجه الشبه فيها، وامتداد دلالته في الاتساع بالوقوف على المعنى الأساسي والمعنى الإضافي ، وهو المعنى الذي يملكه اللفظ عن طريق ما يشير إليه إلى جانب معناه التصويري الخالص))[١٢٥]، فضلا عمّا تحمله من دلالات التكاثف عن طريق مدلولات أخرى في السّياق ، ممّا يولد دلالات أعمق عن طريق التضافر مع غيرها [١٢٦] في توليد صور ذات أطراف متشابكة واسعة الدلالة لعدم تقيدها بأداة ، وهذه الدلالة الواسعة هي نتاج مجموعة من الصور الجزئيّة المستمرة ، التي تكونت من خلال تضافر المواقف المتشابهة بحيث تعطينا حزمة تأثيريّة أكثر من غيرها من أنواع التشبيه لمسكها بالمعاني الواسعة الاستباقيّة إلى الذهن.[١٢٧]

ممّا سبق يتبين أنَّ البنية التشبيهيّة البليغة بنية عميقة تمتد دلالتها نحو العمق السياقي في النصوص الشعريّة وغيرها ؛ لأنّها بنية قائمة على الاقتصاد في الألفاظ، فضلاً عن غزارة المعنى المنزاح نحو دلالة شعريّة جديدة .

([١٢٤]) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ٣٣٠ .

([١٢٥])علم الدلالة :احمد مختار عمر : مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع ، ط:١ ، ١٤٠٢هـ ١٩٨٢م : ٣٧ .

([١٢٦]) ينظر: الجملة في الشعر العربي : محمد حماسة عبد المطلب ، مطبعة المدني : القاهرة ، ط: ١، ١٤١٠هـ:١٩٩٠م : ٢٣.

([١٢٧]) ينظر أساليب البيان العربي في سورة المئين : أطروحة دكتوراه تقدم بها هادي حسن محمد منصور: إلى مجلس كلية الآداب جامعة الكوفة : بإشراف الدكتور محمد حسين علي الصغير ،٢٠٠٩ : ١١٩ .

والشعراء الصعاليك والفتَّاك شأنهم شأن أغلب الشعراء ،وظّفوا البنية التشبيهيّة البليغة في سياق يقوم على إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجاتها ،وعندئذ يأخذ الشاعر كلّ الحق في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها كيفما يشاء على وفق تصوراته الخاصة إذ كان هو الطريق الوحيد والطريق الأصدق في التعبير عن نفسه ،وبذلك تكون البنية التشبيهيّة قد أسهمت في تكوين صورة شعريّة غير واقعيّة وان كانت منتزعة من الواقع ؛لأنَّ الصورة الفنية التي ابتدعها كلّ من الصعلوك والفاتك أصبحت تركيبية وجدانيّة تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع، فأخذ الشاعر يشكّل بين ألوان الطبيعة ومظاهرها الحسيّة التي أحدثت توتّراً في نفسه المتمردة تدفعه إلى الحاجة إلى تشكيل صور تقرب المعنى إلى ذهن القارئ أو المتلقي ((فالشعر إذن ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال، والألوان سواء أكانت منظورة أو مستحضرة في الذهن)) [١٢٨] .

وذهب نقادنا إلى تحديد طبيعة الواقع، وكيفية تمثّله في صور الشاعر، واتفقوا على أن المؤثرات النفسيّة هي أحداث الحياة والتجربة الشخصيّة للشاعر، وانعكاس هذه المؤثرات في النفس وطبيعة انفعالها وصياغة الانفعال بطريقة فنية تكشف أقاليم النفس المعتمة ، وتتبع أنصار المنهج النفسي من نقادنا أثر شخصية المبدع في العمل الفني، وأكدوا أنّ الشعراء هم علماء النفس الأوائل، الذين يسروا لمن جاء بعدهم من علماء العصور الحديثة اكتشاف جوانب النفس المعتمة، فحياة الإنسان النفسيّة مزيج معقد من الشعور واللاشعور، بينهما القوة العازلة ، لذا شكّلت البنية التشبيهيّة البليغة صوراً أصبحت هي أداة التعبير عن الخبرة الشعريّة[١٢٩] المتصلة بتجربة الشاعر النفسيّة، وهذا ما ذهب إليه عدد من النقاد، أي بوجود ترابط أساسي بين خلق الصورة وتأجج الحال

---

(١٢٨) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : ١٢٩ .

(١٢٩) ينظر: النقد التطبيقي والموازنات:محمد الصادق عفيفي : مكتبة الخانجي : القاهرة : ١٩٧٨ : ١٣٩ .

العاطفية في نفس الشاعر . وإذا كان الشعر يعني الانحراف عن استعمال اللغة الاعتيادية ، فالقصيدة هي التعبير غير الاعتيادي عن عالم اعتيادي[١٣٠].

وقد وظَّف الصعلوك و الفاتك البنية التشبيهيّة البليغة رغبة منه في جعل حالة من التوحد بين المشبه و المشبه به ،وذلك لتقريب الصورة إلى ذهن المتلقي، لتصور أكثر من لون من الألوان التي تربط طرفي التشبيه دون أن يحدد ذلك بصفة أو صفات جرى ذكرها في الكلام ،مصدره فيها الذات الشاعرة، ومعاناتها، ورؤيتها للأشياء والأحداث والنّاس الذين تثير أعمالهم ونفسيّاتهم وتطلعاتهم ومصائرهم عناية الشاعر بما يشكّل مصادر إلهام للأفكار والصور الفاعلة ، لاسيما إذا وجدت شاعراً مبدعاً ذا خيال شعري خلاق، يستطيع ربط الحالات الشعوريّة التي يمر بها في حياته اليومية، خلال ذاكرة الصورة الحسيّة، لأنَّ طبيعة الصورة وفق هذا المنظور تأتي عن طريق تنمية الخيال بالذاكرة النفسيّة إثر رجوع الصورة على وفق مستجدات طبيعة ، و من ذلك قول تأبط شراً متحدّثاً عن الصعلوك المغامر :

غَيْثُ مُزْنٍ غَامِرٌ حَيْثُ يُـجْدِي وَإذا يَـسْطو فَلَيْـثٌ أَبَلُّ
مُسْبِلٌ في الحَيِّ، أَحْوَى ، رِفَلٌّ وإذا يَغْـزو فَسِـمْـعٌ أَزَلُّ[١٣١]

فالشاعر يوظِّف عناصر الطبيعة التي خبرها بحكم تجواله فيها في تشكيل عدة بنيات تشبيهيّة بليغة ، معتمدا فيها على صياغة لغويّة خارجيّة ،وهذه الصياغة تعتمد المفردات ركيزتها الأولى ، ثم يتم دفعها إلى السّياق لتأخذ نسقاً جديداً ، ثم تندفع من هذا السّياق الأصغر إلى السّياق الأكبر، لتشكل الصورة التي يسعى المبدع إلى

---

(١٣٠) ينظر :بنية اللغة الشعرية: جان كوهن: ترجمة محمد الولي ومحمد العمري :الدار البيضاء : المغرب :دار توبقال للنشر ،ط:١ ، ١٩٨٦: ٣٧ .

(١٣١) ديوانه:٢٤٩، المزن:السحابة البيضاء التي لا ماء فيها ،يعطي :يعطي الجدوى ، ليث ابل :أسد هصور لايبالي بالعدو ،الرفل : كثير اللحم،السمع:ولد الذئب .

تكوينها ،فهو يعمل جاهداً على تجسيد رؤيته للواقع ،ويعمل جاهداً في الوقت نفسه على تجاوز أُطر الصّياغة المألوفة [١٣٢].

فالصعلوك يريد في هذه الأبيات مدح نفسه وبيان قدراته الجسديّة القويّة ،فنظر إلى الطبيعة وأخذ منها (الغيث) للدلالة على الكرم ، والليث، والسمع (ولد الذئب) للدلالة على شجاعته ومكره في القتال ، مستثمراً إمكانيات الحذف الدلالية ، فحذف الأداة و وجه الشبه معا في تطبيق يشار إلى البنية من خلال البيت ليزيد الصورة قوةً و عمقاً عبر ما يبدعه هذا الحذف من تشكيلات صوريّة مؤثرة ، فيوظِّف القدرات التعبيريّة للتشكيل الصوري القائم على التشبيه البليغ ضمن تركيب إضافي و غالباً ما يرد هذا التشكيل بمشبَّه من المدركَات العقليّة و مُشَّبه به من المدركَات الحسيّة مانحاً الصورة أبعاداً تجسيميّة واضحة المعالم .

إنَّ لجوء الشاعر إلى البنية التشبيهيّة البليغة واستغناءه عن الأداة ووجه الشبه في بعض الصور التشبيهيّة ،لغرض بعث التأمل والإيحاء الذي يولد الأخيلة ، ويؤدي المعاني على أحسن وجه ؛ لأن التشبيه ((الذي لا يرد فيه وجه الشبّه والأداة هو أقرب إلى إمكانية تحقيق وظائف الصورة من أنماط التشبيه الأخرى))[١٣٣] ، فيعمل على استثارة خيال المتلقي تصويراً فيحرّك عوامل التصوير ، ولا تقتصر على العبارة نفسها بل يتجاوزها إلى السّياق ؛ ليتصوّر الصفات المشتركة بين الطرفين ويتخيّل وجه الشبه المقدّر وهو (الكثرة والقوّة) وذلك ما يتمثل في قول القتَّال الكلابي:

([١٣٢]) ينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى :الدكتور محمد عبد المطلب :طبع في دار نوبار للطباعة القاهرة : ط/٢، ٢٠٠٧: ١٧

([١٣٣])علم الأسلوب : مبادئه و إجراءاته :د. صلاح فضل: الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٥: ٢٧٠ .

وأنتمْ عديدٌ في حديدٍ وَشَفْرَةٍ وغاب رِماحٍ يكسِفُ الشمسَ غابُها [١٣٤]

إنَّ جودة البنية التشبيهيّة البليغة تُقاس بما فيها من صورٍ حيّةٍ ، تجسّد تجارب الشاعر ومشاعره وإبداعه ، وتكون أكثر قدرة على الإيحاء وتحريك الخيال ، إذ إنّ ((الخيال المصوّر يدرك ما في المعاني من عمق وما يتصل بها من أسرار جميلة إدراكاً حاداً رائعاً والذوق يختار أصفى العبارات وأليقها بهذا الخيال الجميل))[١٣٥]، ولعلّ الشاعر أبدع حين وظَّف مع سياق البنية التشبيهيّة الجناس الناقص في (عديد ،وحديد)، ليضفي على السياق إيقاعاً موسيقياً يواكب به المعنى ؛ لأنّه وجد الجناس بأنواعه المختلفة، يضفي على شعره كثافة صوتيّة وموسيقية تتفاعل فيها الأصوات مع الدلالة، علماً بان التجنيس لا يعد مقبولا ((حتّى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه)) [١٣٦].فضلا عن قيامه بتقديم المفعول به (الشمس)على الفاعلِ(غابُها) لإضفاءِ نوعٍ من الخصوصية على المشبه به (الغابة)، ولإعطاء صورة مكثفة توحي بشجاعة قومه وكثرتهم في الشدائد ،مشبها رماحهم عندما تجتمع بالغابة الكثيفة التي تكسف الشمس من شدة كثافتها ٠

وقد وظّف الصعلوك والفاتك الأخيّلة في عملية فنيّة تؤدي إلى تشكيل مصوّرات في ذهن المتلقي ، والخيال عنصرٌ مهم في الإبداع يتحقق من الربط بين الأشياء المختلفة من خلال وجه الشبّه ، ليكوّن صورة تشبيهيّة تملأ النفس وتطبع الذوق ، وهي دليله وناحيته الناطقة ، وطريقة من طرائق التعبير التي يسلكها الشعراء ، و من ذلك قول السمهري العكلي في حديثه عن الهامة :

([١٣٤]) ديوانه : ٣٣، الشفرة من الحديد :ما عرض وحدد،أي انتم أصحاب سلاح وعدة ، الجزر :ما يباح للذبح ،عبيط:طري ٠

([١٣٥]) الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية :احمد الشايب ، مكتبة النهضة المصرية : ١٦٢ ٠

([١٣٦])ينظر : خصائص الأسلوب في الشوقيات :٦٥ ٠

تَعَلَّل بِلَيلى إِنَّما أَنتَ هامَةٌ مِنَ الهام يَدنو كُلَّ يَومٍ حِمَامُها[١٣٧]

لقد ترك الشاعر العنان لخياله ،وهو رهين في السجن في تشكيل بنية تشبيهيّة بليغة ،استجابة لنوازعه الداخليّة ،القوّة التي تجعل المبدع يربط بين الأشياء المختلفة ؛ لتكون الصورة ذات تشكيل جمالي تستحضر لغة الإبداع للمعاني بصياغة تمليها قدرة الشاعر وتجربته على وفق مماثلة تعقد الصلّة بين الطرفينِ ،المشبه (الشاعر) المشبّه بهِ (الهامة) ،ليصور لوعته وألمه وخيال حبيبته يطرقه وهو مقيد بين جدران السجن ، فبدت الصورة أعمقَ فيضاً بالشعريّة وأكثرَ ثراءً بها ، فكلَّما كان وجه الشبّه لا يحصل إلا بالخيال والتأويل كانت الصورة أكثر حيوية ٠

وأحياناً يوظّف الصعلوك أو الفاتك البنية التشبيهيّة البليغة في سياق يحمل معنى التحدي والصمود بوجه الظلم الذي يلاقيه من السلطة المطارِدة له ، ومن ذلك قول عبيد بن الحر الجعفي :

فإِن بِنتَ عَنّي أَو تُرِد لي إِهانَةً أَجِد عَنكَ في الأَرضِ العَريضَةِ مَذهَبا

فَلا تَحسَبَنَّ الأَرضَ باباً سَدَّدَتهُ عَـلَـيَّ وَ لا الـمِـصـرَينِ أُمّاً وَ لا أَبا[١٣٨]

ألتمس الشاعر بالبنية التشبيهيّة البليغة في تجسيد مشاعره ،وذلك لقصر المسافة الزمنية والنفسيّة بين المشبه (الأرض) والمشبه به (الباب) ،ولكونها واحدة من وجوه نشاط خيال الشاعر ،وجودته المتأتيّة من تمكنه من إحداث التخييل المناسب في نفس المتلقي ، مما دفعه إلى تكوين جملة لغويّة يقوم فيها بعمليتين متكاملتين، في الأولى يجري اختيار مفردات مخزونه اللغوي ،وفي الأخرى يجري عمليّة تنظيم لما تم

---

(١٣٧) شعراء أمويون ١: ١٤٦ ، الهامة: وهو حيوان خرافي يعتقد انه يجلس على قبر القتيل و يظل يصيح حتى يؤخذ بثأره٠

(١٣٨) شعراء أمويون ١: ٩٧ ٠

اختياره ،بحيث يتلاءم هذا التنظيم مع النّسق الذي يدور فيه الكلام ، ممَّا جعل البنية التشبيهيّة البليغة تعمل في النص الشعري للتعبير عن الأفكار والأحاسيس وتجسيمها٠

فالشاعر يريد الربط بين صورتين تكاد تكون عملية الجمع بينهما مستحيلة ،إلا أنّ خيال الشاعر وقدرته الفنيّة أسعفته في ذلك ،فشبه (الأرض)بـ(الباب) رغبة منه في رسم صورة بأدق تفاصيلها، موظفاً عدة ملامح أسلوبية في سياق البنية التشبيهيّة منها تكرار حرف الضاد الفخم الجرس في لفظتي (الأرض ،والعريضة) وحرف السين الذي يقلل من شأن هذا الثقل المعنوي لحرف الضاد في البيت الثاني ، كما وظّف أسلوب النهي في البيت الثاني للدلالة على استحالة تحول المشبه به إلى المشبه ،وقد أحسن الشاعر في نسج الألفاظ من خلال رؤيته الشموليّة ، مُضيفاً إليها من ملامح شخصيتهِ ، مؤكداً فنَّهُ الشعريّ المعبّر عن خصوصيّتهِ .

إنَّ البنية التشبيهيّة البليغة تكون شعريّة ،بقدر ما تمنحهُ من فرصة لإدراك المغايرة، أو لتأكيد التضاد وإضاءتهِ ، أي أنَّ المُشابهة شعريّة بقدر ما تسمح بخلق فجوة بين الأشياء في وجودها الجدلي في علاقات تشابهها وتضادّها ، أو تمايزها ، وكلَّما اتسعت الفجوة (المكتشفة) كانت الصورة أعمق فيضاً بالشعريّة[١٣٩] ،

وهذا ما جعل الصعلوك والفاتك يلجأ في تشكيل البنية التشبيهيّة البليغة إلى إلغاء المشبه رغبة منه في تحقيق الاندماج بين النقيضين تجاوبا مع اهتزازات النفس والمشاعر الداخليّة للشاعر و من ذلك قول السليك بن السلكة :

تَرَاهَا مِن يَبيسِ المَاءِ شُهُبَاً مُخَـالِطَ دِرَّةٍ فِيـهَا غِـرَارُ[١٤٠]

([١٣٩]) يُنظر: في الشعرية ، الدكتور كمال أبو ديب ، بيروت ، ط:١ ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ١٩٨٧ : ٤٧ .

([١٤٠]) السليك بن السلكة أخباره وأشعاره :٥٤ ٠

لقد حاول الشاعر إيجاد نوعٍ من التوحد والاندماج في تشكيل بنيته التشبيهيّة البليغة ، من خلال إخفاء المشبه والاستعاضة عنه بالضمير (ها) في(تراها) ،مشبها الخيل وقد يبس الماء عليها بالشهب ،وهذه الصورة لا تخلو من تأثيرات البيئة التي خبرها الشاعر أثناء تجواله ليلا في عالم الصحراء وهو يرى الشهب ، وهي تتساقط من السماء في سرعة فائقة ،فحاول تجسيد هذه الصورة من خلال بناء لغوي للتقريب بين سرعة الخيل وسرعة هذه الشهب ،ولكي يكمل بناء صورته جاء بصيغة اسم المفعول (مخالط) للدلالة على أنَّ هذه الجياد من الأصالة بحيث إن العرق يبس على ظهورها واختلط مع الجسم دون أن تصاب بالإعياء الذي يقلل من سرعة عدوها ٠

إنَّ مهمة البنية التشبيهيّة البليغة ، هي المشاركة في تشكيل صورة ، وقد تكون وليدة الاستخدام المبدع للغة ،فالعناصر الإبداعيّة من تجارب شعوريّة ولغة مُوحِيَة وخيال فاعل تتواشج لتأليف صورة لتعبّر عن الواقع بعيداً عن الصيغة الشكليّة المألوفة؛ لأنَّ مهمة الأديب الناجح ((أن يخرج عن السياق المألوف إلى سياق لغوي ملئ بالايحاءات الجديدة))[١٤١] ٠ولَعلَّ عروة بن الورد جسّد ذلك بقوله :

مَا بِي مِن عَـارٍ إخَالُ عَلِمتُهُ سِوَى أنّ أخوالِي، إذا نُسِبُوا، نُهدُ

إذا مَا أرَدتُ المَجدَ قصَّرَ مجْدُهُم فَأعيَا عَلَيَّ أن يُقَارِبَنِي المَجْدُ

فيـا ليتَهُمْ لم يَضرِبُوا فِيَّ ضَـرْبَةً وَأَنِّيَ عبْدٌ فِيهِم ، وأبي عَبدُ

ثـعَالِبُ في الحَربِ العوان فإن تُنجُ وتَنفرِجِ الجُلَّى ، فإنّهمُ الأُسْدُ [١٤٢]

لقد أحسَّ الشاعر بالعار ودنو المنزلة ؛ لأنَّه وجد في أخواله ما يثير ذلك، فلجأ إلى بنية تشبيهيّة بليغة في سياق مكثف، ليوضح حجم الألم الذي يشعر به، وهو

---

(١٤١) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث:الدكتور محمد زكي العشماوي : دار النهضة العربية : بيروت ،١٩٧٩ : ١٦ ٠

(١٤٢) ديوانه :٥٦ ، نهد: اسم قبيلة في بلاد اليمن ، تبخ: تنطفئ الحرب ٠

يعيش هذه المحنة التي أثارته، فجسّدها في تشكيل لغوي، أخفى فيه المشبه رغبة منه في تحقيره ؛ لأنّه يثير في نفسه الذلَّ و العار وتقديره (هم) ويقصد به أخواله ، لتحقيق نوع من الاندماج والتوحد المبالغ فيه بين المشبه والمشبه به لفظة (ثعالب) ،حتَّى يتراءى للمتلقي أن المشبه هو المشبه به ، بل كلّ ما يحمله من صفات المكر والخديعة ليصف بها أخواله ، للدلالة على ضعفهم في القيادة واعتمادهم على الخديعة فقط ، لتأتي البنية التشبيهيّة الأخرى (إنَّهم أسد) للدلالة على شجاعتهم ولكن أي شجاعة وقد انتهت الحرب ،هذا يعني أنّهم كانوا يدعون الشجاعة ولا يمتلكونها ، ولعلّ ألفاظ (قصر مجدهم ،وعبد فيهم) تدلُّ على ذلك الشعور الذي أراد الشاعر تجسيده في هذه البنية التشبيهيّة البليغة ، فضلاً عن توظيفه جموع التكسير في لفظة(ثعالب) ، لما تجسده هذه الجموع من مرونة كبيرة للشاعر بسبب ما تمتلكه من تعدد الأبنيّة وثرائها ،وهي تؤثر في موسيقى الشعر الداخليّة ، لأنَّها تزخر بوفرة من التشكيلات النغميّة التي لا تحقق للشاعر لو مال إلى صيغ المفرد ؛ لأنّ العديد من الصور الجمعية تتضمن أصوات مد تساعد على تكوين موسيقى داخليّة واضحة ، تتوالد من طريق استعمال هذه الجموع وتلوينها واستثمار خصائصها الدلاليّة ، فضلا عن أنَّ استخدام صيغ المفرد يخنق لغة الشاعر [١٤٣] .

إنَّ عدول الشعراء الصعاليك والفتّاك عن الأصل في تشكيل البنية التشبيهيّة بالاستغناء عن الأداة مثلاً أو وجه الشبه ، أو عنهما معا ، زاد عمق العلاقة بين طرفي التشبيه إلى حدّ المطابقة بينهما في جميع الصفات والأحوال ، مما ينفي عن التشبيه صفة الابتذال ،الذي يحيل على استفزاز المتلقي حين تختفي الوسائط لصالح صورة صادمة، تؤصل لقيم التجاوز التي تمكن الخيال من المزج بين جملة من الأطراف دون خشية من مقتضيات منطق الأشياء ، ساعتها يتحول التشبيه إلى ((دعوة لولوج المتلقي إلى ما

([١٤٣]) ينظر: لغة الشعر عند الجواهري: الدكتورعلي ناصرغالب ، أطروحة دكتوراه: كلية الآداب – جامعة البصرة ،١٩٩٥: ١٣٠ .

ورائيات الأشياء أو توجه إليه ليحتضن في مقاطف مختلفة الإيحاءات التي تظل تحوم فوق الصورة التشبيهيّة ليحاول اقتناص ما أمكنه من طيورها المختلفة و التي سيظل بعضها يرف بأجنحته حواليه ، و لا يستطيع أن يقبض عليه))[١٤٤] .

وتؤدِّي الدوافع النفسيّة للشاعر في تشكيل البنية التشبيهيّة البليغة؛ لأنَّها تعمل على توتر النفس وانفعالها ، ومشاركة الحواس مع القوى الباطنيّة في تكوين صور تعبّر عن رؤية الشاعر للمجتمع الذي يعيش فيه، بعدما فرضت عليه الحياة الجديدة نوعا خاصا من العلاقات في بيئة الصحراء ، لذا نجده يستغني عن أداة التشبيه ووجه الشبه في المواضع التي يمكن اعتبارها شديدة الحساسيّة بالنسبة له؛ لأنّها تعبر عن موقف مبدئي اختاره الشاعر يتعّلق بمصيره ، ولقد اختاره عن رويّة وتعّقل لا عن خوف أو جنون ، إنّه الانتقال إلى عالم مواز يرى فيه أهله،فأفراد عائلته هم الضباع والذئاب، والنمور، والأسود ، فوجود أداة التشبيه ووجه الشبه في مثل هذه المواضع، قد يضعف الصورة التشبيهيّة في نظر الشاعر ويجعلها باهتة لا تعبَّر عن قرار مصيري اّتخذه ونفّذه ، ومن ذلك قول الشنفرى :

هُمُ الرهطُ لا مُستَودَعُ السِّرِّ ذَائِعٌ لَدَيهِمْ وَلا الجَانِي بِمَا جَرَّ يُخذَلُ[١٤٥]

لقد أسهمت عاطفة الشاعر المنفعلة الحزينة، جراء الواقع الذي يعيشه وما يكتنفه من فقر وحرمان وعوز، وما نجم عن ذلك الواقع الكئيب اليائس، في تشكيل بنية تشبيهيّة بليغة يعلن من خلالها انضمامه إلى عالم جديد ، عالم أرحب لا يعسر على الحر أن يعثر فيه على مقر يهنأ به ، وينأى عن الهوان ويعتزل الحياة ليهنأ بالهدوء والطمأنينة التي حرم منها ، وهو يعيش بين أهله من بني البشر ، ولعل توظيف البنية

---

(١٤٤) فلسفة البلاغة بين التقنية و التطور: الدكتور رجاء عيد : منشأة المعارف : الإسكندرية ،١٩٧٩: ١٧٥ .

(١٤٥) ديوانه :٥٦: وفي رواية أخرى (هم الأهل) ، الرهط: الجماعة من إلى العشرة، الذائع: الفاشي، جر جريرة: جنى جناية .

التشبيهيّة في قوله (هم الرهط)،تؤول لتدل على معان عدة حسب قدرة المتلقي على القراءة والتأويل ،وهذه الصورة التشبيهيّة ليست اعتيادية؛ لأنّ الشاعر شكّلها وهو في أوج تمرده الإنساني على أبناء مجتمعه ولعلها ارتفعت إلى مصاف وجدان الشاعر، لاعتماده على رؤية متقنة تراوحت فيها الصور التشبيهيّة بين المادية الصريحة ، والمعنويّة المجردة أثرى النص من خلال توظيف الجمل الاسمية في قوله (هم الرهط) ،وتوظيف اسم المفعول (مستودع)، لإضفاء الصفات البشرية على هذه الحيوانات بوصفها نوعا من أنسنة المكان لإيجاد البديل المناسب عن عالم الإنسان ٠

ولعلَّ إشارة الشاعر إلى الحيوانات بالضمير (هم) وتشبيههم بالأهل تأكيد انتمائه إليهم لوفائهم له بعدم خذلانه ، وعلل الوصف بأنهم لا يذيعون سره ،أو جرائمه بل يناصرونه وإن كان مخطئاً، عكس ما يفعله الناس ،وكأن الجريمة أصبحت في نظر الشنفرى هي الصواب الذي ينبغي لأهل الجاني الوقوف معه فيها وحمايته. ولعلّ ما أوحت به هذه البنية التشبيهيّة هي إظهار بغض الصعلوك أهله لعدم تأييدهم له في باطله، ويبين إصراره على المواصلة في طريق الجريمة، ولعله قَصَدَ من هذا التشبيه تقريب صورة المشبه(عالم الوحوش) إلى ذهن المتلقي وبيان حقيقته٠

وفي أحيان كثيرة يلجأ الصعلوك والفاتك إلى توظيف بنية تشبيهيّة بليغة ،تحفل بمقومات فنيّة تكشف عن براعة فنية في تكوين علاقات بين طرفي التشبيه، مستمدّة من خزين الشاعر وتجاربه الواقعية التي عايشها واستشفها من مواريث حفظه واستيعابه ((فالذاكرة عندهم تقوم بدورها في التذكر التلقائي اللاواعي ، إلى جانب التذكر المتعمد في استدعاء المعاني التي يحتاج إليها الخيال حين تستبهم مسالك الإبداع ، فيجد

الشاعر في الذاكرة منجما يثري ملكة ويغذيها))[١٤٦]،وهذا ما جسده الشنفرى وهو يتحدث عن قوسه بقوله :

فَصَاحَتْ بِكَفِّيَّ صَيْحَةً ثُمَّ راجَعَتْ أنِينَ المَرِيضِ ذِي الجِرَاحِ المشجَّجِ[١٤٧]

إنَّ البنية التشبيهيّة في هذا البيت قد لا تكون واضحة المعالم عند قراءتنا للبيت الشعري للوهلة الأولى ، وإنَّما تحتاج إلى نظر وتأمل طويل ،وذلك لسيطرة السرعة الفنية على شعر الصعاليك والفتّاك ، وهذه السرعة التي لم تتح لهم تجويد الصور ولا الاهتمام حتى من حيث التنوع في الإنتاج الشعري ، إلا أنّهم نجحوا في جعل الشعر صدى للنفس منبثقاً من (اللاشعور) لتلك السرعة التي اعتمدوا عليها ، فنراهم يوظّفون اللّغة بأساليبها توظيفاً خاصاً يحمل التفرّد والعدول لكي يتسنى له ممارسة دوره الفاعل في العملية الشعرية من خلال صياغة الألفاظ صياغة معينة تؤدي به إلى بروز النتيجة المرجوة ، وتحقيق الهدف في نفس المتلقي ، بعقده مقارنات بين أطراف العملية التشبيهيّة بصورة حسيّة ، فنقل أطراف التشبيه إلى ذهن المتلقي بأساليب لغويّة فنيّة شعريّة، لإحداث التناسب والتآلف بين الأشياء عن طريق المشابهة٠

فالشاعر لكي يقرب صورة المشبه من ذهن المتلقي لجأ إلى بنية تشبيهيّة بليغة في تشكيل لغوي، يعتمد على التوليف بين النغمات الموسيقية،فالصوت الناجم عن القوس حينما تنزع يجانسه صوت أنين المريض المثقل بالجراح، ولكنَّه لا يكتفي بذلك ، بل يأبى إلا أن يكون دقيقاً في وصفه ،فهو يلاحظ للقوس عند الرمي صوتين ،صوتٌ عند بدء الرمي ،وصوتٌ بعد الانتهاء منه ،فانطلاق السهم يبدأ بصوت عال صارخ ، وهذا ما جسَّدته لفظة (صيحة)ذات الإيقاع العالي الصارخ ، ثم ما إن ينطلق

---

(١٤٦) ثقافة المتنبي وأثرها في شعره : هدى الارناءووطي : وزارة الثقافة والفنون العراقية ،١٩٧٧ : ٩٥ ٠

(١٤٧) ديوانه:٤٢، المشجج: المحطم الرأس ٠

السهم حتّى يهدأ رنين القوس ، ويتحوّل إلى صوت ضعيف خافت نتيجة اهتزازات وترها ،ولعلّ ائتلاف صوت الشين مع الجيم في لفظة (المشجج)أوحى بذلك الصوت الخافت ، فهما صوتان مختلفان ، أمّا أولهما فهو عند الصياح ، أمّا الأخر فانين كأنين الجريح [١٤٨] .

ويرسم صعلوك أخر صورة للقوس، يظهر من خلالها قوة الصعلوك وبأسه في مقاتلة الأعداء، من خلال تشكيل لغوي يوظّف فيه بنية تشبيهيّة بليغة، يريد من خلالها إرهاب العدو وبيان القوة التي يمتلكها لمواجهتهم ، يقول عمرو ذو الكلب :

وّفِي الشِّمَال سمحةٌ منَ النشَم صفراءُ من أقواسِ شيبانَ القدُم

تَعِجُّ فِي الكَفِ إذا الرَامِي اعتَزَم تَرَنـُّمُ الشَّـارفِ في أخرى النَّعم [١٤٩]

لقد شكّل الشاعر من مجموعة أصوات بنية تشبيهيّة بليغة في تركيب إيقاعي ، يقترن بمعنى يحاول الشاعر إيصاله إلى المتلقي ، فهو مفتون بقوسه إلى درجة الإلحاح الشديد يدفعه إلى تسجيله في شعره ، ولا غرابة بذلك؛ لأن صوت القوس يعلن بداية عملهم الذي وهبوا حياتهم له ، لذلك نراه يشبه هذا الصوت بحنين ناقة مسنة تسبقها ابل شابة ،فهي عاجزة عن مسايرتها وهي لهذا دائمة الحنين [١٥٠].

لقد أعطى الصعلوك والفاتك إلى خياله طاقة، تستمد وجودها من الواقع المعيش، لا يضيف إليها ولا ينقص منها إلا ما تتطلبه الرؤية الفنيّة للأشياء؛ لأنّ عين الشاعر ليست عينًا سالبة تتلقَّى الأشياء والأشكال كما هي لتعكسها في صورة مرئية،

---

(١٤٨) ينظر: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، الدكتور يوسف خليف ، دار المعارف ، بمصر (د٠ت) :١٩٨ ٠

(١٤٩) شرح أشعار الهذليين ٢: ٤٣٩-٤٤٠ ٠

(١٥٠) ينظر: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي :١٩٧-١٩٨ ٠

وإنَّما هي عين موجبة، ترى الأشياء والتغلغل في باطنها، وتعيد تركيبها وتشكل عناصرها من جديد، حيث تضفي ألوانها الخاصة على كل شيء تراه أو تلمسه أو تدركه في ترابطات شُعُورية دالة، فنراه يقلب نظره في فضاء الصحراء مستلهما من رؤيته الفنيّة صورا يقوم بتشكيلها على وفق رؤيته الخاصة يقول أبو الكبير الهذلي :

وَإِذَا طَرَحتَ لَـهُ الْحَصَاةَ رَأَيْتَهُ يَنْزُو لِوَقْعَتِهَا طُمُورَ الأَخْـيَـلِ
مَا إنْ يَمَسُّ الأَرْضَ إلاَّ مَنْكِبٌ مِنْهُ وَحَرْفُ السَّاقِ طَيَّ المِحْمَلِ
وَإِذَا رَمَيْتَ بِـهِ الْفِـجَـاجَ رَأَيْـتَهُ يَنضُو مَـخَـارِمَـهَا هُـوِيَّ الأَجْـدَلِ
وَإِذَا يَهُـبُّ مـن الْـمَـنَـامِ رَأَيْتَهُ كَرُتُوبِ كَـعْـبِ السَّاقِ لَيْسَ بِزُمَّلِ(١٥١)

لقد وظَّف الصعلوك شبكَة من العلاقات الحسيّة بين الألفاظ البصريّة التي تقوم بوظيفة توضيح البنية التشبيهيّة البليغة ، في تشكيل صورة أراد الشاعر من خلالها بيان أصالة فرسه ،فأخذ يشير إلى مقومات الأصالة وقوته وسلامته من العيوب ، فشبه وثبتهُ من شدة حر الحصى بوثبة ذلك الطائر (الأخيل) ويقال هو الشاهين الذي يرتفع في طيرانه ويعلو في السماء حتى تخاله مختفياً لا يُرى ، بعد ذلك يشبه سرعة فرسه بسرعة طيران الصقر ، وهو في كلِّ ذلك يستعين في تشكيل بنيته التشبيهيّة بالأشياء والظواهر المحيطة به دون الولوج إلى عمقها، بل تبقى الصورة الملتقطة إطاراً محيطه دون أن يبتعد كثيرا في رسم جوانبه الفنية ، بل بقي التشبيه في الإطار الفطري العفوي٠

ولعلَّ الصعلوك نجح في نسج بنيته التشبيهيّة البليغة من خلال التشكيل اللغوي في أكثر من موضع ضمن مجموعة من المفردات البصريّة، في قوله (رأيته) وتكرارها في عدة أبيات ، فضلا عن تكرار أداة الشرط غير جازمة (إذا)، وما يجسده

---

(١٥١) شرح أشعار الهذليين ٣: ١٠٧٤،الاخيل:طائر أخضر يتشاءم منه، المحمل: محمل السيف، الفجاج: الطرق، ينظو: يقطع، المخارم:أنوف الجبال، الاجدل : الصقر، الرتوب: الانتصاب، الزمل: الضعيف ٠

هذا التكرار من إيقاع موسيقي أسهم في تشكيل صورة معبّرة عن اقتران الجوع ،والفقر، والهزال، والخفة في جسم فتى بلغ فيه الجوع مبلغا ،نراه إذا اضطجع لا يلامس الأرض إلا منكبه ،إلا أن هذا الهزال تحول إلى مصدر قوة يظهر الصعلوك فيه مهارته في التكيف ،وتحويله إلى سلاح قوي ينقذه من أصعب المواقف، فهو على الرغم مما أصابه إلا انه خفيف وسريع يقطع الفجاج والطرق الوعرة بخفة الصقر ٠

ويحاول الصعلوك والفاتك وهو يتجول في عالم الصحراء إكساب بنيته التشبيهية البليغة صفة الإبداع ،الذي يشترك في اكتشافه المتلقي بتجاوبه الوجداني مع الصور المشكلة ، وهذا يعني أن البنية التشبيهية تنطوي على إمكانية الحركة والنمو والتطور بالقوة الداخلية وبحضور فعالية التخييل [١٥٢]، وهذا ما جسده تأبط شرا بقوله :

سَلَبْتَ سِلاَحِي بَائِساً وَشَتَمْتَنِي فَيَا خَيْرَ مَسْلُوبٍ وَيَا شَرَّ سَالِبِ

فَإِنْ أَكُ لَمْ أُخْضِبْكَ فِيهَا فَإِنَّهَا نيُوبُ أَسَاوِيدٍ وَشَوْلُ عَقَارِبِ

وَيَا رِكْبَةَ الحَمْرَاءِ شَرَّ رِكْبَةٍ وَكَادَتْ تَكُونُ شَرَّ رِكْبَةِ رَاكِبِ[١٥٣]

لقد تمكّن الشاعر من توليد معان جميلة من خلال زج الألفاظ في تشكيل لغوي لصياغة بنية تشبيهيّة بليغة تؤدي المعنى الذي أراده الشاعر، وهو المبالغة في وصف سهامه لإرهاب العدو كوسيلة من وسائل الحرب النفسية التي ينتهجها الصعلوك ،فإبداعه الحقيقي قائم على إمكانية التركيب والتخييل الذي يقوم بإنتاج بنيتين الأولى سطحية والأخرى عميقة ومشكلة عكسيا ،فكلما كثف العبارة واختصر التركيب ازدادت سلطة التخييل وعمقت الدلالة وتوالدت الصور وتحركت الذات بحرية أكبر على صعيد التفاعل مع النص وتوظيف تجربته الشعوريّة في الحياة[١٥٤]، فيتفاعل معها تفاعلا

([١٥٢]) ينظر: خصائص الأسلوب في شعر البحتري ،الدكتورة وسن عبد المنعم ياسين ،منشورات المجمع العلمي ،١٤٣٢- ٢٠١١ :٢٦٦ ٠

([١٥٣]) ديوانه : ٦٢-٦٣ ٠

([١٥٤]) ينظر: خصائص الأسلوب في شعر البحتري :٢٦٦ ٠

تاما في إحداث التخيل التي تتولد منه ألفاظ موحية مثيرة للوجدان، فينقاد المتلقي وراءها في متابعة استحكام الأثر التخيلي لمشاعر مبدعها الخاضعة لمعالجته الفنيّة؛ لأنَّ ((القدرة التعبيريّة للقول الانفعالي يتم الوصول إليها عن طريق استغلال الفوارق الصوتية الموجودة في اللغة إلى أقصى درجة)) [١٥٥] فالتناوب بين الحروف الصامتة والحروف الصائتة هو الذي يسبب التوافق الصوتي، كما أن التشكيل بين أصوات الكلمات والمعاني التي تدلُّ عليها هو الذي يظهر ويكشف الموسيقى الداخلية، فنراه يكرّر حرف (السين) في البيت الأول وما يحمله هذا الحرف من دلالات توحي بالتوجس والترقب تمهيدا لعرض بنيته التشبيهيّة البليغة التي شبه فيها (نباله) بأنَّها (أنياب أفاعٍ) عظيمة أو أذناب عقارب متهيّئة للضرب ،ثم وظف الإيقاع الداخلي من خلال أسلوب التكرار في ألفاظ (ركبة)وكذلك توظيف اسم الفاعل (راكب) للدلالة على رغبته في الدفاع عن نفسه بوجه هذا العدو ٠

ويجسِّد الصعلوك والفاتك في تشكيل بنيته التشبيهيّة البليغة كلَّ تجاربه في الحياة و الوجود الإنساني في ماضيه وحاضره ومستقبله بموضوعات متنوعة، وهو يوحي باللحظة النفسيّة الأشبه بنافذة تفضي إلى آفاق بعيدة تطوف في الخيال، فيكتسب الشعر أصداء من الحقيقة والخيال، فيكون مزيجا منهما على نحو فريد.

وقد يتسع الخيال عنده فينقل سرائر روح الكون إلى خياله عبر انفعالاته النفسية محلقا في آفاق خيالية، يتحرر فيها قليلا أو كثيرا عن حياته المادية وأغلالها الثقيلة، فتضحي لغته لغة ساحرة معبرة عن صدق إحساسه بما تحتوي من تعبيرات مجازيّة ،وتشبيهيّة واستعاريّة، وكنائيّة، ومن هنا تتضح العلاقة بين اللغة وتشكيل البنى التشبيهيّة التي تعد وسيلة الأديب، لإيقاظ النفس وتهيج العاطفة بتجربة شعوريّة ذات نمط فني إبداعي ،يجمع الشاعر فيها حقائق الكون الخارجية

([١٥٥]) اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، تلازم التراث والمعاصرة: ١٩٥ ٠

المختلفة فيوحدها ، ويعيد خلقها على وفق رؤية نفسيّة عميقة تعبّر عن منطلقه الفكري والوجداني، فتنبض بالحياة والحركة بألوانها الأسلوبيّة وبأشكالها الفنيّة المشخصة بالألفاظ وصياغة العبارات التي فيها قدر من الخيال، وهو القوة النفسية التي تنهض برسم الصورة وتشكيلها ، فتمنحها سمة إيحائية مؤثرة تجعلها قابلة لتعدد التأويلات عند المتلقي.لاسيّما إذا كان الشاعر يشعر بالشوق والحنين إلى موطنه وهو غريب عنه لسبب من الأسباب ،لهذا نلاحظ الأحول اليشكري الازدي يصور لنا اشتياقه إلى أهله، وهو مسجون في سجن بمكة ، فيترك العنان لخياله بتصور الطبيعة الجميلة وما يلوح في سمائها من بروق وسحب، وما يصدح على أشجارها من أطيار موظفاً بنية تشبيهيّة بليغة يشبه بها عزف الحمام وتغريده بغناء القيان في القصور بقوله :

وَعَزفُ الحَمَامِ الوِرقِ في ظِلِ أَيكَةٍ وَبِالحَيّ ذِي الرّودَينِ عَزفُ قِيَانِ[١٥٦]

لقد مزج الفاتك بين الطبيعة الصامته والطبيعة المتحركة في تشكيل بنيته التشبيهيّة البليغة ، شأنه في ذلك شأن من سبقوه من الشعراء الصعاليك ، لكن ثمة اختلافات تشكل معالم إبداع فكرية تحديدا تبرز في أشعار الفتّاك، تنطلق من طبيعة حياة شعرائها المشرّدة أو التي قضى جزءاً منها داخل السجون بعيداً عن ديارهم ،ويبدو أن البرق أثار الشاعر وسبب في تصاعد الانفعالات في دواخله التي بدا حريصاً على استنطاق الماضي ، فنراه يجنح بخياله للتعبير عما يختلج في نفسه من مشاعر وأحاسيس تجاه أهله، هو يقبع بين جدران السجن، ولعل نفثته الشاكية عذابه في سجن المدينة جعلت حالته النفسية اشد انفجاراً، لثقل الأسى الذي كان يعنيه ،معتمدا على خياله الذي قارب بين عزف الحمام في دياره وعزف القيان في بنية تشبيهيّة بليغة يحملها الكثير من مشاعر الشوق والحنين لديار

---

(١٥٦) الأغاني، لأبي فرج الأصفهاني (٣٥٦هـ)، طبعة دار الكتب القاهرة ١٩٦١م ،١١١:١٩ .

أهله،الذي وقف قيد السجن حائلاً بينه وبينهم ٠ وهكذا يكون الشاعر قد تمكن من إيصال معاناته النفسية وتطلعاته إلى آفاق الحرية ، في صرخة مدوية اخترقت أقبية السجن لتكون المتنفس الوحيد الذي يعيد الاستقرار إلى نفسه المضطربة ، في أسلوب فني مكثف (١٥٧) ٠

ولعلَّ مهارة الصعلوك والفاتك اللغويّة هي التي أسهمت في تشكيل بنيته التشبيهيّة البليغة ، وذلك بما يمتلكه من قوة الملكة اللغوية التي تنفذ إلى معان جمالية، أو إنسانيّة، فيفيض الشاعر خياله عليها، ويلصق أحاسيسه بها، فيصور الأشياء الماديّة والمعنويّة على السواء بما يحقق التناسب بين اتحاد الألفاظ بالمعاني التي تتجلى فيها قدرة الشاعر على تشكيل صوره ضمن تجربته الآنية، فالصورة تقوم بوظيفة جزئية داخل التجربة الشعرية الكلية، فتشترك في الحركة العامة للنص بشكل متنامٍ ينأى عن الاضطراب والاختلال، أو تنافر الفكرة، أو العاطفة بين مكونات عناصر النص الشعري فالصورة مليئة بالحيوية والنمو، ولهذا لا يمكن بترها، أو تحديد قالب فني معين لها؛ لأنَّها قد تتشكّل في نص، أو بيت، أو عبارة، أو مفردة، بحسب روافد الطاقة الإيحائيّة التي أنشأها مبدعها ووسائل تصويره لها ضمن بناء النص الشعري العام .

فنراه يكثف من لغته لصياغة بنية تشبيهيّة بليغة تسهم في تشكيل صورة فنية تظهر كرم الممدوح من وجهة نظر الفاتك ، يقول العديل بن فرخ العجلي:

أنتَ الربيعُ الذي جادتْ مُواطِرُهُ وكُلُّ منْ لمْ يُصبْهُ الغيثُ محرومُ(١٥٨)

لقد وجد الشاعر في ممدوحه من الصفات ما تقربه من الربيع ،ذلك الفصل الذي يكون في الجو معتدلاً ممّا يوفر فرصة جيدة للرعي، وفيه تتكاثر الحيوانات

---

(١٥٧) ينظر : الثنائيات المتضادة في شعر الصعاليك والفتاك إلى نهاية العصر الأموي :أطروحة دكتوراه: مي وليم عزيز بطي:كلية الآداب ،جامعة بغداد ، ٢٠٠٨م :١٦٨ –١٦٩

(١٥٨) شعراء أمويون ١: ٣١٩ ٠

ويزداد إنتاجها ، ممّا جعله يوظّف ذلك في بنية تشبيهيّة بليغة قائمة على مبدأ التماثل بين الممدوح والربيع فكلاهما يجود بالخير ،وهي من حيث واقعيتها يصعب أن تخرق ،فالشاعر يريد أن يجعل هذه الصفة قارة وثابتة في ممدوحه ، بحيث لا يداخل المتلقي فيها شك ،فالممدوح هو الربيع ،كما وظّف الاسم الموصول (الذي) وصلته للدلالة على أن الكرم والجود حصرا من صفات الممدوح دون غيره ،ولتعميق هذه الدلالة جاء في الشطر الثاني بجملة (لم يصبه الغيث محروم) لتأكيد صفة الكرم على ممدوحه ؛لأنَّ من لا يعرفه يحرم من فيض كرمه وجوده ٠

في نهاية هذا المبحث نرى أن الصعلوك والفاتك قد أبدعا في تشكيل البنية التشبيهيّة البليغة ، وان هذه البنية لم تأتِ كما يتبادر من الظاهر للشرح والتوضيح، بل هي نتيجة منطقية لقناعات الشاعر الداخليّة التي تفاعلت فيها معاناته مع عواطفه الحيّة، فكان هذا التشكيل الفني الموحي عبر حركة متنامية تلمح فيها مدى تفاعل الشاعر مع واقعه ومدى التأثير فيه، ونلحظ مرورها بمراحل عدة منها ما هو متعلق بالذات الشاعرة، التي عايشت التجربة، فكانت التشكيلة اللغويّة في السّياق التركيبي تعبّر عن الحال النفسيّة للشاعر وعواطفه الصادقة جعلت التعبير بهذا الوضوح أكثر جمالاً وقدرة على تأدية الغرض المطلوب، ولعلّ للشعور النفسي أثراً في تكوين البنية التشبيهيّة البليغة التي مرّت عبر مسارات و جسور قامت أساساً على دلالات سيكولوجيّة شكّلت شخصيته الفنية ، من هذه الدلالات انعكاسات الظلم والجور الذي لحق به من المجتمع الذي أدى به إلى حالة من التمرد الفكري والنفسي الذي انعكس على شعره وعلى تشكيله للصور الشعرية .لذا كانت تجربة الذات الشاعرة ومعاناتها ورؤيتها للأشياء والأحداث والناس الذين تثير أعمالهم ونفسياتهم وتطلعاتهم ومصائرهم ،بما يشكل مصادر إلهام للصعلوك والفاتك ،تعبّر عن الأفكار والصور الفاعلة، ولاسيما وأنّه يمتلك خيالاً شعرياً خلّاقاً، يستطيع خلاله ربط الحالات الشعوريّة التي يمر بها في حياته اليومية

مع الذاكرة لإنتاج الصور الحسيّة،التي تأتي عن طريق تنمية الخيال بالذاكرة النفسية إثر رجوع الصورة وفق مستجدات الطبيعة التي عاش فيها وخبرها ٠

ولاحظنا من خلال الموازنة بين شعر الطائفتين ، إن تشكيل البنية التشبيهيّة البليغة عند الصعاليك اخذ طابعا حسّيّاً أكثر مما وجدناه عند الشعراء الفتّاك ، ولعلّ ذلك يعود إلى السرعة الفنية الذي تميّز به شعرهم ، والذي جعلهم يبتعدون عن الخيال نوعاً ما في تشكيل الصور التشبيهيّة البليغة ، وإنّما هو حديث سريع يتدفق من نفس الشاعر دون أن يحرص على أن يتمهل هنا ، أو هناك لينمقه أو يوشيه بتلك الألوان الفنية المختلفة، التي يحرص عليها الشعراء المحترفون. والواقع أن حياة الشاعر الصعلوك لم تكن بالتي تتيح له من الفراغ والاطمئنان ما يجعله يتمهل في عمله الفني أو يتأنى فيه، وإنَّما كان الشعر عندهم وسيلة يسجلون بها مفاخرهم، أو ينفسون بها عما تضيق به صدورهم من تلك العقد النفسيّة التي تمتلئ به أعماق نفوسهم، أو يدعون بها إلى مذهبهم في الحياة لعلهم يجدون من يؤمن بها وينضم إليهم، أو أن يرضى عنهم المجتمع الفني الذي يعيشون فيه ،ولذا كانت صورهم متعددة العناصر، ولكنها في مجموعها عناصر قاتمة قليلة الإشراق والتألق، مستمدة من تلك البيئة البدوية القاحلة التي يعيشون فيها، ومتأثرة بتلك الحياة الخشنة القاسيّة التي يحبونها، ومتسمة بتلك الواقعية التي تسيطر على تفكيرهم٠

أمّا الشعراء الفتّاك فإنَّ ظروف الحياة الجديدة التي تميّز بها العصر الإسلامي وظهور عوامل جديدة وما أحدثته من متغيرات اجتماعيّة و سياسيّة في البنية المكوّنة للحياة في هذا العصر، أوجدت شعراً ذا طابع خاص يماثل شعر صعاليك العصر السابق للإسلام، لا بل يربو على سابقه أيضاً، بإمعانه في وصف التشرّد في الفلوات والقفار، بشكل لم يكن لهم مايستشعرونه ،فوجدناهم يجنحون إلى الخيال أكثر من سابقيهم لأنَّه كان المتنفس الوحيد الذي يعيد الاستقرار النفسي لهم بعدما فقدوه وهم

مشردون ومطاردون من جهات عدة ، وهذا بدوره اثر في تشكيل البنية التشبيهيّة البليغة ،فجاء شعرهم يعبّر عن روح العصر ومفرداته ولغته الأكثر بساطة وسهولة، ،التي فرضتها البيئة الأدبيّة الجديدة ، وتناولهم السليم لكل معنى من المعاني التي وجدوا فيها مجالاً للتعبير عمّا كان يجيش في أعماقهم من مشاعر متألِّمة أو مكابرة مفاخرة، بحسب ظروف حياتهم التي عاشوها، أو الأفكار التي كانت تتنازعهم في أحوالهم المختلفة، من حيث حضريّة بعضهم وبداوة بعضهم الآخر من جهة ، ومن حيث ما عانَوه من ظروف التشرّد والخوف والسجون التي نزلها بعضهم من جهة ثانية، وأن هذه الحالة الجديدة أملت على هذه الفئة المتمردة حالةً نفسيّة محدّدة ، تمثلت في شعورها بأنها خارجة عن الدولة والمجتمع وليس أمامها إلا التشرُّد في الصحراء .

المبحث الثالث :البنية التشبيهيَّة التمثيليّة :

هي البنية القائمة على انتزاع وجه الشبه من أمور متعددة ، قائمة على مجموعة من الصور المستنبطة من اللوحة التصويريّة، التي يرسمها المشهد التشبيهي ، سواء أكانت عناصر هذه الصور حسيّة، أم معنوية ،وكلما كانت عناصر الصورة أو المركب أكثر، كان التشبيه ابعد وابلغ[١٥٩]. وهي من بين ألوان التشبيه وأغناها بخطوطه وألوانه ،وأكثرها حيوية وحركة ؛ لأنها ليست تشبيها ميسوراً يدور حول صفة واحدة ، فلقد تعددت فيها الصفات المنشودة، فضجت الحركة فيها ، وتتابع نبض الحياة ،فهيَ غنِّية بالظلال الموحية [١٦٠]،وهي من الأساليب الشائعة في الشعر ،كونها أسلوبا موصولا بفاعلية الذات الشعريّة في حركتها وإبداعها في الأداء ، أو كيفيّة التعبير سواء على نحو فطري مباشر، ام على نحو فنيٍّ مصنوع ، وتعددت النعوت التي يوصف بها هذا النوع من التشبيه ،فقد سمِّي تمثيلياً؛ لأنّ وجه الشبه صورةٌ تمثيليّةٌ تصورُ الواقعَ ، أو المعنى وتمثلُ أبعادَه معنويا أو موضوعيّاً بلغة الأداء الفني ، وسمِّي مركباً ؛ لأنَّ المشبه جملةٌ مركبةٌ في المعنى الذي تصورُه أو تعبّرُ عنه ، وكذلك المشبهُ به ، بما يكون فيه وجه الشّبه منتزعاً من أجزاء التركيب المتعددة. وسمِّي تشبيه الصورة؛ لانَّ جملة التشبيه في المشبه وفي المشبه به ترسم في وعي المتلقي صورةً ،أو ترسم في خياله ملامح صورةٍ فنيةٍ ، يتبدى المعنى من تناسب مكوناتها [١٦١].

والبنية التشبيهيّة التمثيليّة تستخدم الوظيفة الفنية في زيادة الإيضاح ، وإضفاء الصفات المتعددة على الشيء الواحد، بغية التطلع إلى مجموعة جديدة من الهيئات

([١٥٩]) ينظر علم أساليب البيان :٦٥ .

([١٦٠]) ينظر البلاغة العربية فنونها وأفنانها ، علم البيان والبديع ،الدكتور فضل حسن عباس، دار الفرقان ،عمان،الأردن،ط:١ ،١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م :١١٠ .

([١٦١]) ينظر نظرية البيان العربي :٢٣١ .

المركبة المتداخلة التي امتزجت وكأنَّها صورةٌ واحدةٌ ،وهي عدة صور بما أوضحه عبد القاهر الجرجاني(٤٧١هـ) بقوله : ((وربما انتزع وجه الشبه من عدة أمور يجمع بعضها إلى البعض ثم يستخرج من مجموعها الشبه فيكون سبيله سبيل شيئين يمزج احدهما بالآخر حتى تحدث صورة غير ما كان لهما في حالة الإفراد لا سبيل شيئين تجمع بينهما وتحفظ صورتهما))[١٦٢] ٠

وتتجلى روعة البنية التشبيهيّة التمثيليّة في اعتمادها على التشخيص القائم على انتزاع الصور المتعددة من مجموع أوضاعه ،((وهذا الضرب من الكلام من ابلغ صور التشبيه المركّب ،وأدق ما يرمي إليه البليغ من الوسائل التي تبرز المعاني الخفيّة المضمرة ،سافرة الوجه واضحة المعالم جميلة المنظر والى مثل هذا يقصد المصورون وأشباههم في وسائلهم الميسورة لهم))[١٦٣]،وهي أكثر فعاليّة في خلق الشعريّة ،لأنَّها تحتاج إلى تأمل وتأوِّل،وتخرج الصور من قالب الإدراك العقلي إلى مجال الرؤيَّة الملموسة بحاستي البصر والسمع ، وهو ((يعمل عمل السحر في التأليف المتباينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب ،ويجمع ما بين المشئم والمعرق ،وهو يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبها في الأشخاص الماثلة والأشباح القائمة ،وينطق لك الأخرس ،ويعطيك البيان من الأعجم ،ويريك الحياة في الجماد ،ويريك التئام عين الأضداد فيأتيك بالحياة والموت مجموعين ،والماء والنار مجتمعين)) [١٦٤] وبهذا تأخذ البنية التشبيهيّة التمثيليّة البعد الفني ،الذي يتمثل صورة متكاملة العناصر في المشبه به، وقدرتها من بعد على التواشج مع المشبه ،حتى يتعذر لمح الفواصل والحدود بين طرفي التشبيه ٠

([١٦٢]) أسرار البلاغة :٩٠ و ٩١ ٠

([١٦٣])االمثل في القرآن: منير القاضي (بحث مستل من ج:٧ من مجلة المجمع العلمي العراقي)مطبعة المجمع العلمي العراقي ،بغداد :١٩٦٠ :٦ ٠

([١٦٤]) أسرار البلاغة :١١١ ٠

وقد حفلت البنية التشبيهيّة التمثيليّة في شعر الصعاليك والفتّاك بمساحة كبيرة؛لأنهم استعانوا بها في رصد هبات الطبيعة وتصويرها بكل ما تنطوي عليه من أشياء وجزئيات وظواهر، التي باتت تعد مصدراً حيوياً من مصادر تشكيل الصورة لديهم، يعتمدون عليها في تصوير عالمهم الجمالي، معتمدين على الطبيعة الصامتة و الصائتة (المتحركة) ، وهي تتفاعل معهم في وعيهم وفي غيره على السواء، وكلّها حركات خاطفة تنتقل بظواهر الطبيعة ونوازع النفس من عالم التجريد والعقل إلى عالم الحس والمادة، ليعود تقديم الأمر المعنوي متناسقا في العرض بالقرب من الوسائل، وأثقلها صلة بالوصف المناسب، الذي يقدم الواقع سليما من كلِّ شائبة ، فأنت تنظره وكأنَّك تسبره وتتخيَّله، وكأنَّك تلمسه وهكذا تتكامل الصورة الفنيّة في حدود دقيقة ، فالانفعال والتوتر البادي عليها هو نفسه ما في نفس الشاعر، ومظاهر الطبيعة التي تتسم بذلك لا يمكن أن نعدَّها صامتة في الشعر، بل هي تعمل جاهدة على أن تدخل عناصر تجاربهم، وأن تشاركهم أحاسيسهم، وأن تمتزج معهم، وتتلون بدمهم، مما جعلهم يحبونها حباً عميقاً، ويوثّقون عرى تفاعلها، ويديمون العلاقة معها، مما جعلها أكثر ليونة، وأسهل انقياداً بين أيديهم، بوصفها الملاذ الأمن الذي يلتجئون إليه هرباً من الواقع عندما تشتد بهم الأزمات ، فيحولون عناصرها إلى لمسات تشخيصيّة متجانسة كل التجانس، بما يحقق العمق الفني للتمثيل بأروع نماذجه، وارقي مشبهاته، مدركات حسيّة متجسدة ،تقرب المعنى العقلي البعيد فتجعله في متناول الفهم والتخييل عند المتلقي ، و لعلّ عروة بن الورد خير من جسّد ذلك ،حينما شبه صورة البرق الذي يلمع بين السحاب الأسود ،كأنَّه فرس بلقاء حديثة النتاج تنحي برجليها ذكور الخيل عن ولدها فيبدو بياض بطنها بقوله :

أَرِقتُ وَصُحبَتِي، بمَضِيقِ عُمقٍ لِبَرقٍ، مِن تِهَامَةَ، مُستَطِيرِ
إذا قُلتُ استَهَلّ على قَدِيدٍ يَحُورُ رَبَابُهُ حَورَ الكَسِيرِ
تَكَشُّفَ عائِذٍ بَلقاءَ، تَنفِي ذُكُورَ الخَيلِ عن وَلَدٍ، شَفُورِ[١٦٥]

لقد أسهمت البنية التشبيهيّة التمثيليّة في تشكيل صورة بصريّة دون اللجوء إلى استخدام فعل الإبصار (رأى) ، بل اعتمد أسلوب العرض من خلال الوصف (النقلي)، ليلتقط الشاعر وجه الشبه الحسي المنتزع من تواشج مجموعة من الصور ،فحركة العائذ وهي تكشف بشفر رجليها ورفع يديها لتنحي ذكور الخيل عن ولدها، فيبدو عنئذ بلق بطونها الذي يشبه الشاعر البرق في سواد الغيم ببياض هذه الفرس في سواد بطنها ، فالتشبيه حاصل بين أمرين مختلفين لم يكن لهما أن يجتمعا لولا خيال الشاعر ، الذي أوجد هذا التفاعل بين المشبه والمشبه به ،الذي رسم وحدّد هذه الصور المختلفة بعضها عن بعض ،ليترك للمتلقي أن يرسم ويتخيل صوراً لوجه الشبه بين أطراف العمليّة التشبيهيّة ،وبهذا يكون خيال الشاعر وتجربته قد تعاونا على إيجاد علاقة بين المشبه والمشبه به، لرسم صورة لوجه الشبه ليصور الأشياء المتحركة في إطارها المكاني الزماني ،فيجعل عملية التخييل عند المتلقي تأخذ أبعاداً عدة إزاء الصورة التي عرضها ٠

وقد وظَّف الشاعر مع سياق بنيته التشبيهيّة التمثيليّة الفعل (أَرِقتُ)الذي يدل على الحذر والقلق ويكشف عن الحالة النفسية التي كان الصعلوك يرقب بها الطبيعة ،فضلا عن توظيف الإيقاع الصوتي من تكرار حرف (القاف) في البيت الأول ،وتواشج بنية التشبيه البليغ في البيت الثاني حينما شبه حركة السحاب بحركة الكسير

---

(١٦٥) ديوانه :٦٣ ، العائذ: الحديثة النتاج. وشفور صفة لعائذ، وهي التي ترفع رجليها ٠

الذي يبطئ في سيره ،لتأخذ البنية التشبيهية التمثيلية في البيت الثالث على عاتقها إكمال الصورة التشبيهيَّة التي أراد الشاعر عرضها ٠

ووظَّف الشعراء الصعاليك والفتّاك في تشكيل صورهم الشعريّة ألفاظاً توحي بالمعنى وتشعر بالحركة ،سالكين بذلك طريق التصوير القوي المؤثر الذي يثير في النفس الإعجاب مستخدمين دقة لا تشبهها دقة ووضوح ولا يخفى من معالم الصورة شيئاً مستعينين بالموسيقى الداخليّة التي تنشأ من انسجام الحروف أولا واتساق الألفاظ ثانياً، كما وهبوا لشعرهم صدق الإحساس، وحرارة العاطفة، إلا انه لا يمكن أنْ يحقِّق الشعريّة في النَّص الأدبي ما لم يرفدها خيال فذٌّ جامح ؛ لأنَّ الشعر من غير الخيال يصبح كتلة هامدة أو نصاً تعليميَّاً، ذلك لأنَّ الصورة التشبيهيّة جزءٌ ضروري من الطاقة التي تمدُّ الشعر بالحياة، وانطلاقاً من هذا التصور فإنَّ الخيال ركن مهم من أركان العملية الإبداعية في الفن الشعري في الأعم الأغلَب .[١٦٦] ولعلّ صخراً الغيّ وهو يرى السحاب الثقيل مقبلاً في بطء لا تتراءى أمامه إلا صورة الأسير الذي يساق في قيوده فهو بطيء الخطو متثاقله يقول :

وَأَقبَلَ مَــرًّا إلَــى مِـجـدَلٍ سِيَاقَ المُقَيَّدِ يَمشِي رَسِيفَا
فَلَمَّا رَأَى العَـمـقَ قُـدَّامَـهُ وَلَمَّا رَأَى عَمَـراً وَالـمُنِيـفَا
أَسَالَ مِنَ الـلَّيلِ أَشـجَانَـهُ كَأَنَّ ظَوَاهِــرهُ كُــنَّ جُـوفَا
فَذَاكَ السِّطَاعُ خِلافَ النِّجَا ءِ تَحسِبُهُ ذَا طِـلاءٍ نَتِـيفَا
إلـى عَمَرَيـنِ إلـى غَـيـقَـةٍ فَيَلَيلَ يَهدِي رِبَحلاً رَجُـوفَا

([١٦٦]) ينظر مستويات الصورة الفنية في شعر ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي: الدكتور .خالد لفتة باقر اللامي::مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج ١٥ ، ع ٢٧ ، جمادي الثانية ١٤٢٤هـ : ٨٨٣ ٠

كَـأَنَّ تَــوَالِــيَــهُ بِــالـمَلَا نُصَارَى يُسَاقَونَ لاقَوا حَنِيفَا (١٦٧)

لقد شكَّل الصعلوك من بنيته التشبيهيّة التمثيليّة صوراً ارتسمت في ذهنه من البيئة التي يعيش فيها ، وهي صورة من الطبيعي أن تتراءى لهذا الصعلوك الهذلي، الذي كان يعيش قريباً من مكة حيث سوق الرقيق يساق إليها الأسرى الذين لا يفتديهم أهلهم حين يباعون ،فالشاعر مستعينا بخياله أوجد نوعا من العلاقة بين المشبه صورة (السحاب) المتراكم المحمل بالماء ،وصورة المشبه به سياق المقيَّد ،وبذلك يكون وجه الشبه المنتزع هو السير البطيء المتثاقل بسبب القيد الذي يقارب خطوات المسير،وللدلالة على وجه الشبه وظّف الشاعر لفظة(سِيَاقَ) التي توحي بان المشبه (السحاب) مثقلاً بالماء الذي يصعب حمله مما نراه يسير سيرا بطيئا ،كما جاءت لفظة (رسيفا) لتؤكد حجم الثقل الذي يجعل الخطوات متقاربة لوجود شيء يمنع السير السريع وهو القيد ٠

وفي بنية تشبيهيّة تمثيليّة أخرى يشكل الشاعر ويرسم في براعة معهودة جانباً دقيقاً من الحياة الدينيّة في العصر الجاهلي، ومن الطبيعي أن يعرف صخر الغي هذا الجانب معرفة دقيقة، فقد كانت هذيل تنزل في تلك المنطقة التي تقع فيها مكة المركز الديني الأول في جزيرة العرب، والتي تقام فيه أشهر الأسواق التي كان القسس والرهبان يَرِدُونَها فيعظون ويبشرون، ويذكرون البعث والحساب والجنة والنار (١٦٨)٠

فالمشبه هو (السحاب) حين يفرغ مطره بعد ما تكاثفت أواخره، ويهدأ ذلك

---

(١٦٧) شرح أشعار الهذليين ١: ٢٩٦-٢٩٧ ، مرَّا ومجدل :مواضع ، الرسيف:مقارب الخطو، المنيف:الجبل ، أشجانه :شقوق وطرائق، السطاع:جبل، نتيفا: بعير اجرب، ربحلا: ثقيل ، رجوف:يرجف من كثرة الماء ،تواليه:أواخره

(١٦٨) ينظر: الطبيعة في الشعر الجاهلي، الدكتور نوري حمودي القيسي ،دار الارشاد للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت ،ط:١ ،١٩٧٠م :٢٤٥ وما بعدها ٠

الدوي الذي كانت تثيره رعوده، وصوره، والمشبه به صورة جماعة من النصارى مجتمعين في عيد من أعيادهم يسقي بعضهم بعضاً، وهم في مرحهم ولهوهم في ضجة وصخب، ولكنهم ينظرون فإذا أمامهم رجل من غير دينهم، فإذا بضجيجهم يهدأ، وصخبهم ينقطع، حتى يتبيّنوا أمر هذا الغريب،فوجه الشبه هنا هو هيئة منتزعة من متعدد،من حركة النصارى وصخبهم ومن ثم توقفهم عند رؤية الغريب٠

والصعلوك وهو يشكّل بنيته التشبيهيّة التمثيليّة يحمِّل ذهنه عناصر كثيرة للجمال مجموعة من القيم المتوارثة والثقافية التي ورثها عن أسلافه من الشعراء على أنَّها عناصر للجمال، مضيفًا إليها ما انتزعه من محيطه ، فأصبحت عناصر المكان وموجوداته موطناً يقتبس منه عناصر الجمال، وهو يصوّر المرأة وحاجته لها ،يقول بكر بن النطاح في مزج بديع بين بياض محبوبته وسواد شعرها في قوله :

بَيضاءُ تَسحَبُ مِن قِيامٍ فَرعَها وَتَغيبُ فيهِ وَهوَ وَحفٌ أَسحَمُ

فَكَأَنَّها فيهِ نَهارٌ ساطِعٌ وَكَأَنَّهُ لَيلٌ عَلَيها مُظلِمُ(١٦٩)

فالشاعر يمزج بين الألوان في مهارة فنية تكشف عن ذوق رفيع وهو يصور جمال حبيبته ، من خلال تشكيل بنية تشبيهيّة تمثيليّة تتمازج فيها الألوان، فهي بيضاء صافية نقية طويلة الشعر ،فإذا قامت أرسلته لسترها ،فتغيب فيه ،وهو من طوله وكثرة أصوله كثير السواد شديد الظلمة فكأنّها فيه لشدة بياضها نهار ساطع من خلال الظلام ،وكأن ذلك الشعر لشدّة سواده عليها ليل مظلم نعيش بياض النهار ٠

ويحاول الصعلوك والفاتك في تشكيل بنيته التشبيهيّة التمثيليّة إخراج الصور من قالب الإدراك العقلي إلى مجال الرؤية الملموسة بحاستي البصر والسمع ، ليحوّل ذلك الأمر المعنوي إلى إدراك مشاهد بالأثر المادي حتى تجمعت تلك المرائي البصريّة، والمراصد السمعيّة ،فجسَّد أبعادها في هيئات متكاملة عينت الموقع الحقيقي بأسلوب

---

(١٦٩) عشرة شعراء مقلون:٢٧٢ ٠

تشبيهي قدّم لنا المعنوي المجرد مثالا حيا ماديًّا دائب الحركة ، من ذلك قول الشّنفرى وهو يشبه لنا يوما شديد الحر بقوله :

وَيَومٍ مِنَ الشِّعْرَى يَذُوبُ لُـوَابُـهُ أفاعِيهِ في رَمْضائِهِ تَتَمَلْمَلُ

نَصَبْتُ لـه وَجْـهـي ولا كِنَّ دُونَـهُ ولا سِتْرَ إلاّ الأتْحَمِيُّ المُرَعْبَلُ

وَضافٍ إذا هبَّت لـه الـرِّيـحُ طَـيَّـرَتْ لبائِدَ عن أعْطَـافِـهِ مـاتُـرَجَّـلُ(١٧٠)

لقد شكَّل الشاعر من بنيته التشبيهيّة التمثيليّة صورةً شبَّه بها يوماً من أيام الصيف الحارة المهلكة ،معتمدا على ملكة (الخيال) هذه الأداة الحيَّة التي ((تقوم بعملها في ذاكرة الشاعر التي تحتفظ بما يراه ويسمعه ويحسّه وينفعل به خلال حياته ، ثم ينظم كل ما تختزنه ذاكرته من معانٍ وأفكار وصور ، وفي النهاية يؤلف منها شكلاً إبداعياً يتجلى في قدرته على رسم صور فنية جديدة جاءت نتيجة رواسب قديمة ترسبت في نفسه و وجدانه))(١٧١)

وكُلُّ عمل إبداعي لا يعدو أنْ يكون عبارة عن تفكيك المدرك وإعادة بنائه لتشكيل صورة تحاكي الواقع ،فالشاعر أراد أن ينقل حجم هذه الحرارة وقساوتها عليه ،فشكّل صورة من عناصر الطبيعة التي خبرها أثناء تجواله في الصحراء، وهي صورة الأفاعي في الأرض المحرقة تتململ لعدم احتمالها الحرارة، وجاء توظيفه للاستعارة المكنية (يَذُوبُ لُوَابُهُ) لتقريب صورة المشبه وهو أشعة الشمس المحملة بالحرارة التي تعيق حركة الأفاعي في الصحراء ، ولعلّ الشاعر يريد من خلال عرض هذه الصورة التشبيهية إظهار مدى شجاعته وقوة تحمله في العيش في هذه الصحراء التي يصعب فيها العيش حتّى على مجوداتها التي خبرتها ، وأن الزمان قاس لا يرحم حتى أن أيامه بتقلباتها تستهدفه وتقف عائقا أمام طموحاته في الترؤس والسيادة ٠ ولعلّ الشاعر نجح

---

(١٧٠) ديوانه : ٦٤ ٠

(١٧١) البلاغة والتأويل (الصورة التشبيهية في شعر المؤيد في الدين الشيرازي) ، عبد الرحمن حجازي : المجلس. الأعلى للثقافة ، القاهرة ،ط:١ ، ٢٠٠٨ م : ٣٤ ٠

في هزِّ نفس المتلقي، واستثارة أحاسيسه عقب تحصيل المعنى كاملاً وواضحًا بالتصوير التمثيلي، بعد أن بذلت الجهود الكبيرة طلبًا له، وأملاً في نواله.

وممّا يزيد المعاني جدّة وطرافة إذا أبرزتْ في معرض تشكيل البنيَّة التشبيهيّة التمثيليّة، ونقلتْ عن صورها الأصلية إلى صورةٍ جديدةٍ كساها أبهة، وضاعف من قواها في تحريك النفوس لها ، لاسيما إذا اشتمل التشبيه التمثيلي على علة طريفة تجلّي المعنى وتُقرِّبه، لاسيما إذا كانت تمسّ نفسيّته المتمردة الثائرة،فعروة يرسم لنا صورة لموقف صعاليكه منه بعد أن تعهدهم في قوله :

فإنّي وإياكم كذي الأمّ أرهنَتْ ... لـه ماء عينيها، تفَدّي وتَحمِل

فلمّا تـرَجّـتْ نَفْـعَـهُ وشَـبَـابَـهُ ... أتتْ دونَها أُخرى حديداً تُكحِّل

فبـاتَـتْ لـحدّ المِرفَقَينِ كلَيهما ... تُوَحوِحُ ممّا نَـابَـهـا، وتُـولـول

تُخَيَّرُ من أمرينِ لـيسا بـغِـبـطـةٍ ... هـو الثّـكـلُ، إلاّ أنـها قد تجمَّل[١٧٢]

لقد استعان الشاعر في تشكيل البنيَة التشبيهيّة التمثيليّة بما اختزن في ذهنه من صور وأحداث ، فلم يجد أفضل من صورة الأم التي تعهدت وليدها الصغير متحمِّلة في سبيله كلَّ تعب وجهد، حتّى إذا تمَّ شبابه، وراحت تنتظر خيره، وترتجى نفعه، تزوَّج فغلبت الزوجة الأم على ابنها، وأخذته منها تاركاً أمه العجوز منكبَّة على حدِّ مرفقيها تشكو وتولول مما نزل بها، وهي حائرة ماذا تفعل، ولكنها لا تملك في النهاية إلا أن ترجع صابرة متجملة ٠

ولابد من أنْ نشير إلى أنَّ هذا التركيب التشبيهي يعمل على تعميق دلالة النص؛ لأنَّ الموازنة بين عنصري الصورة في طرفي التشبيه تفضي إلى تنمية الحدث بالصراع

---

(١٧٢) ديوانه :٩٢-٩٣ ، حدُّ المرفقين: ضربهما ،توحوح:صوت فيه بحة، تولول: تعول وتدعو بالويل، تجمل :تجمل بالصبر ٠

الحيوي الداخلي، ممَّا يدلُّ دلالة واضحة على أنَّ الشاعر في لمحاته التصويريّة قد اعتمد التشبيه منطلقاً للكشف عن إحساس الشاعر بماحوله، وبما يجيش في صدره، ويتفجر في أعماقه من شعور يمكن أنْ يعيشه كلٌّ منا إذا ما خضع إلى الظروف نفسها التي عاناها الشاعر، ذلك أنَّه يعكس ما في نفسه صوراً للحزن والألم الذي يشعر به وهو يرى تمرد رفاقه ونكرانهم للجميل ٠

وقد سيطرت الوظيفة النفسيّة على تشكيل الصورة التشبيهيّة ، وذلك من خلال عنايتها بمجموعة الانفعالات التي تؤثر في النفس وتسيطر على القوى الشعوريّة عند الإنسان ،فهي وظيفة داخليّة تسرح مع المرء في أعماقه وتمتلك عليه عواطفه ، وتبدأ مشاعره فتشدها شداً وتقفز إلى سريرته فتعالج آمالها ومخاوفها ، وتصور باسها ورجاءها٠

ولعلَّ التلاحم بين أفكار الشاعر وأحاسيسه أوجد تناغماً بين الصور الشعريّة والموسيقى يشكل ما يمكن أنْ نطلق عليه التفوق في العمل الفني الشعري؛ لأنَّ ((الشعر لا يكون شعراً إلا بالنسيج والتأليف بين الفكرة والعاطفة والصورة والموسيقى اللفظية))[١٧٣]، وهو يستخدم في رسم هذه الصورة لونا من ألوان الحياة النفسية التي تعرفها الحياة الإنسانية في مختلف عصورها، والصورة هنا صورة نفسيّة متكاملة الخطوط والألوان، دقيقة التلوين والتظليل إلى حد كبير، ألح الشاعر فيها على المشبه به فجاءت تشبيها تمثيليا رائعا ، وقد يكون طبيعيا أن تتراءى هذه الصورة من الحياة الإنسانية لعروة، وهو الإنسان الذي وهب حياته للعمل من أجل تلك العناصر الضعيفة في مجتمعه، وجعل من نفسه أبا للصعاليك٠

ويعمد الصعلوك والفاتك إلى تقديم المعنى من خلال تشكيل بنية تشبيهيّة تمثيليّة ، وذلك ليسهل على المتلقي إدراكها والتأثر بها إعجاباً واستحساناً واستمتاعاً،

([١٧٣]) عناصر الإبداع الفني في شعر الاعشى: عباس بيومي عجلان:دار المعارف:١٤٢ ٠

لاسيما أنَّه قد سبق تعذُّر الإحاطة به، لعُمقه ودقته، وذلك ؛((لأن المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر ينجلي لك، بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له، والهمة في طلبه، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، فإذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضَنّ وأشغف))[١٧٤]،وكلما غنيت الصورة في التشبيه التمثيلي بالدلالة، كان ذلك أدعى إلى زيادة خفائها وتبدو عندئذٍ ذات مستويات دلالية، تتوالَى في إثْر بعضها، أو يستدعي بعضها بعضًا ٠

إنَّ البيئة التي عاش فيها الشعراء الصعاليك بيئة بدوية قاحلة ذات طبيعة خشنة قاسية انطبعت على خيالهم الشعري ، وكثيراً ما نجدهم يصورون الوحوش الخرافيَّة ، فهذا تأبط شراً قد علقت الغول بذهنه وبدأ ينسج حولها حكايات دارت بينهما مستعينا ببنية تشبيهيّة تمثيليّة في تصويرها بقوله:

فَلَمْ أَنْفَـكَّ مُتَّـكِئاً لَدَيْها لأنْظُرَ مُصْبِحاً مَاذَا أَتَانِي

إذَا عَيْنَانِ فِي رَأْسٍ قَبِيحٍ كَرَأْسِ الْهِـرِّ مَشْقُوقِ اللِّسَانِ

وَسَاقَا مُخْدَجٍ وَشَوَاةُ كَلْبٍ وَثَوْبٌ مِنْ عَبَاءٍ أَوْ شِنَانِ[١٧٥]

لا شك في أن الخيال هنا أسهم بشكل بارز في تشكيل هذه الصور التشبيهيَّة؛ حيث كشفت الصنعة الشاعرة عن مفاجآت الشعراء للمتلقين بما يثير دهشتهم، ويستحوذ على إعجابهم، ((والصنعة إنّما تمدُّ باعها، وينشر شعاعها، ويتسع ميدانها، وتتفرع أفنانها حيث يعتمد الاتِّساع والتخييل، وحيث قصد التلطُّف والتأويل، وهنا يجد

---

(١٧٤) أسرار البلاغة: ١١٨ ٠

(١٧٥) ديوانه:٢٢٦ ٠

الشاعر سبيلاً إلي أن يبدع ويزيد، ويُبدئ في اختراع الصورة ويعيد، ويصادف مضطربًا كيف شاء واسعًا، ومددًا من المعاني متتابعًا))[١٧٦].

لقد حاول الشاعر رسم صورة قبيحة لهذا الحيوان الخرافي ،فشكل بنية تشبيهية تمثيليّة ،حشد فيها كلّ الصفات والهيئات والصور التي تبعث الخوف والنفور ، مستعملاً ألفاظاً تم انتقاؤها بعناية فائقة ،مدركا ما لهذه الألفاظ ((من قوة تعبيرية بحيث يؤدي بها ، فضلا عن معانيها العقلية كلّ ما تحمله في احشائها من صور مدخره ،ومشاعر كامنة لفت نفسها لفا حول ذلك المعنى العقلي))[١٧٧]، فيلجأ إلى التعبير عن فكرته من خلال حشد مجموعة من الصور الجزئية البسيطة المترابطة فيما بينها لتخلق صورة متكاملة يتم إيصالها إلى ذهن المتلقي بشكل أوضح ،فالعينان في راس قبيح ، وصورة الهر مشقوق اللسان ، وصورة الناقة التي جاءت بولد ناقص ،والعباءة القديمة والقربة البالية ،كلها صور مفردة وظفها الشاعر في سياق يرسم من خلاله صورة قبيحة لهذا الحيوان الخرافي ،فوجه الشبه منتزع من مجموع هذه الصور التي عبّر كُلّ واحد منهما عن جانب معين من قباحة المنظر وغرابته وهذا ما أراده الشاعر من خلال عرض تفاصيل هذه الصورة التشبيهية ٠

إنَّ جودة البنية التشبيهيّة التمثيليّة تتمثل في قدرة المبدع على الربط بين الأشياء المختلفة ليكوِّن صوراً إيحائية ، يستحضر فيها لغة الإبداع للمعاني بصياغة تمليها تجربته الشعرية والنظر المستقصى، لانتزاع وجه الشبه من تفاعل صور متعددة ، فالتفاضل بين الصور والأساليب لا يقوم على أساس الألفاظ الجميلة ،أو الصور الجزئية فحسب ، وإنَّما على قدرة صاحبها (الكاتب أو الشاعر) على تركيبها تركيباً

([١٧٦]) أسرار البلاغة" ٣٤٣ ٠

([١٧٧]) فنون الأدب :ب تشارلتن: ترجمة زكي نجيب محمود:الهيئة المصرية العامة للكتاب : ٧٦ ٠

جميلاً ، وإخراجها كلاً متناسقاً [١٧٨]وفي هذا المعنى يقول ابن الأثير ((٠٠ وذلك أنّه يحدث من فوائد التأليفات، والامتزاجات ما يخيل للسامع أن هذه الألفاظ ليست تلك التي كانت مفردة))[١٧٩] لذلك فإن قيمة التشبيه ترتفع إذا أحدث من تفعيل أثر المتلقي، وأخذه إلى ساحة الفن لإدراك أبعاد التشبيه، والوقوف على مضماراته، والكشف عن إيحاءاته وإزالة غموضه، فإذا تحقق هذا بعد عناء النظر و تأمل الفكر، كان موقعه من النفس أجل وألطف ، و من ذلك قول حاجز الازدي يصف موقفا لهروبه في قوله :.

وكأنَّما ابتَـعَـثَ الـفَـوَارِسُ أَرنَباً أَو ظَبـيَ رَابِيـةٍ خُفَافاً أشعَبا
وكأنَّما طَرَدُوا بِجَنبَي عَاقِلٍ صَدعاً مَن الأَروَى أَحسَّ مُكَلَّبَا
أَعجَـزتُ مِـنهُـم والأَكُـفُّ تَنَالُنِي وَمَضَت حِيَاضُهُمُ وآبُوا خُيَّبَا [١٨٠]

إنَّ حالة الهلع والخوف التي يشعر بها الصعلوك جراء مطاردته من جهات عدة دفعته إلى تشكيل بنيته التشبيهيّة التمثيليّة ،التي تتفاعل فيها صور عدَّة يكون للخيال أثره في إيجاد علاقة بين المشبه (حالة الرعب والخوف التي يشعر بها الصعلوك)،و المشبه به (هي حالة الأرنب أو الظبي المطارد) لتفسح المجال أمام الخيال في رسم صورة وجه الشبه ، المتولد من اتحاد عناصر، باتت هي المولد الأساس لتشكيل الصورة ،الذي تعتمد على قوة المبدع في الربط بين الأشياء المختلفة، ليكَّون صوراً إيحائيَّة تستحضر لغة الإبداع للمعاني بصياغة تمليها قدرة الشاعر، وتجربته ، على وفق مماثلة تعقد الصلة بين الطرفين٠إنَّ مصدر الخوف واحد إلا أنّ صورة الفرار أخذت أشكالاً عدّة ، رغبة من الشاعر في الإحاطة بكل الجوانب النفسيّة التي يشعر

([١٧٨])ينظر: مقالات في تاريخ النقد العربي، داوود سلوم ،وزارة الثقافة والإعلام :٤٢٥.

([١٧٩])المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ١ : ٢٠٩.

([١٨٠]) حماسة البحتري : لأبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري :نسخة لويس شيخو اليسوعي ، طبعة ليندن ،١٩١٠م : ٥٠ ٠

بها الصعلوك أثناء فراره من الأعداء ،فضلا عن تصريحه بان حالة الخوف تنتاب كل موجودات الحياة بما فيها الصعلوك.

ويوظِّف أبو خراش الهذلي بنية تشبيهيّة تمثيليّة، يصور فيها حاله حين رأى جماعة من القوم فظنهم أعداءه، وجرى خلفهم ،مشبهاً سرعته بسرعة العقاب التي تسعى من اجل فرخها ، فترى صيداً فتجمع عزمها وتشد حيازيمها وتنطلق خلفه لكنها تخطئه في قوله :

كَأَنِّي إذ عَدَوا ضَمَّنتُ بَزِّي مِنَ العِقبَانِ خَائِنَةً طَلُوبَا
جَرِيمَةَ نَاهِضٍ فِي رَاسِ نِيقٍ تَرَى لِعَظَامِ ما جَمَعَت صَلِيبَا
رَأَت قَنَصاً على فَوتٍ فَضَمَّت إلى حَيزُومِهَا رِيشاً رَطِيبا
فَلَاقَتهُ بِبَلقَعَةٍ بَرَازٍ فَصَادَمَ بَينَ عَينَيهَا الجَبُوبا [١٨١]

فالشاعر يرسم لنا صورة دقيقة وحيَّة ، مستمدة من حياة البادية ، تجمع بين بساطة التصوير ودقة الواقع ، فيها الكثير من الحركة ، والمزج بين ألوان الطبيعة الواسعة ،وهو يشبه سرعته وهو يعدو خلف أعدائه ، بسرعة العقاب ،فهو يرصد أدق التفاصيل في حركة هذا العقاب عندما ينقض على فريسته ، فيخطئها فيرتطم بالأرض، فالصعلوك برع في تشكيل صورته التشبيهيّة معتمداً على بنية تشبيهيّة تمثيليَّة، تقوم على الخيال المنتزع من حياتهم ،الذي فيه الكثير من الجمال والصدق، وفيه كثير من الاتزان والواقعية، فهي صورة تمس أصول الفن عند الهذليين ،وتفصح عن تكوينهم النفسي، وتتحدث عن فطرتهم التي فطروا عليها ،حتّى باتت معرضاً لذوات أفرادها [١٨٢]، أمّا وجه الشبه فيها فهو منتزع من عدة صور ،الأولى تمثل حال العقاب وهي تفتش عن صيد لفراخها، والثانية ترصد صيداً ،فتنقضُّ عليه مسرعة

([١٨١]) شرح أشعار الهذليين ٣: ١٢٠٥ .

([١٨٢]) ينظر: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي :احمد كمال زكي :دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ،القاهرة ١٣٨٩هـ-١٩٦٩م:٢٨٠ .

،والثالثة تجمع فيها جَنَاحَيهَا وتحني رقبتها في حركة لتزيد من سرعتها في الانقضاض،والرابعة ارتطامها بالأرض بعدما أخطأت صيدها، ليكون وجه الشبه صورة مستخلصة من ملاحقة الهدف والعزم على إصابته وإخطاؤه ٠فالصورة مليئة بالحياة ، وفيها المشبه والمشبه به في حركة واضطراب ووجه الشبه مركب من توارد عدة صور ٠

ولم يبتعد الشعراء الفتَّاك كثيراً عن زملائهم الصعاليك في تشكيل صورهم الشعريّة ،معتمدين على بنًى تشبيهيّة تمثيليّة ،مستوحاة من الطبيعة ، كونها المصدر الأساس الذي يمدُّ خيال الشاعر، إذ إلتقط بحاسة بصره غالباً جزئيات هذه الصور من مفردات الطبيعة ، وأعمل فيها خياله لاستكناه العلاقات والروابط فيما بينها ،إلا أن إلتماعات ذكية كانت تلوح في كثير من قصائدهم تشير إلى براعتهم وقدرتهم الإبداعيّة في تشكيل الصور الفنيّة ، التي تعد أساس العمل الشعري ، وأداة الشاعر للتعبير عن تجربته الموضوعيّة وتجسيمها وطرح المعاناة التي عاشها من خلال أساليب بيانيّة مختلفة في صياغة صورهم الشعريّة وإظهار الجو النفسي الحزين الذي كان يشعر به وهو مطارد في بيئة الصحراء .وهذا جسّده عبيد بن أيوب العنبري بقوله :

فَإِنّي وَبُغضي الإِنسَ مِن بَعدِ حُبِّها وَنَأيِيَ مِمَّن كُنتُ ما إِن أُزايِلُه
لَكالصَقرِ جَلّى بَعدَما صـادَ قُنيَةً قَديراً وَمَشوِيّاً تَرِفُّ خَرادِلُه
أَهابوا بِهِ فَـازدادَ بُعـداً وَهـاجَـهُ عَلى النَأيِ يَوماً طَلُّ دَجنٍ وَوابِلُه
أَزاهِـدَةٌ فِـيَّ الأَخِـلاءُ أَن رَأَت فَتى مُطرَداً قَد أَسلَمَتهُ تَبائِلُه(١٨٣)

لقد شكَّل الشاعر بين عناصر اللغة لخلق صورة تشبيهيّة ترتكز على بنية تشبيهيّة تمثيليّة ، معتمدا على لغة خاصة تختلف عن اللغة الاعتياديّة ، ودلالة الكلمة تكتسب القيمة والجمال والفصاحة من خلال التركيب والسّياق الذي تأتي فيه ، وتتعاون

(١٨٣) شعراء أمويون ١: ٢٢١، التبل : العداوة ٠

عدة أدوات أخرى مع اللغة في تشكيل الصورة عند الشاعر ومن بينها الوسائل ، والمكونات البلاغية التي أدرك الفاتك أهميتها في الجمال الشعري ، بل إنّه أبدع في رسم الصورة الشعريّة التي تعبّر عن حالة الفزع والخوف التي يشعر بها الفاتك عند رؤيته الإنسان كونه يمثل قدوم الخطر بالنسبة له ،فشبه نفسه بالصقر الذي طار فزعا بعد ما حمل لحما وضعه الصيادون له فاخذوا يطلبونه وهو يزداد ارتفاعا في حالة من فزع وخوف مع اضطراب في الطيران فوجه الشبه منتزع من حالة الصقر، وهو يطير باضطراب ، وخوف وأنّه يزداد في الارتفاع كلما رأى خطراً، في صورة قد ألفها التجار الذين يبحثون عن الأحجار الكريمة في أودية الصحراء ، فالشاعر الفاتك هيمنت عليه الناحية الواقعيّة في تشكيل صوره فضلاً عن القوة التخيليَّة وهذا بطبيعة تكوينه النفسي والاجتماعي ،فجاءت صوره واضحة الإخراج ، متقنة الأداء ، صَوّر ما يشعر به من خلال وسائل التصوير ، وتأثيرها على عناصر التشكيل الفني ووظيفة هذه العناصر ومعرفة أثرها في طبيعة التشكيل وأخيراً الإيقاع وأثره في الصورة عنده ، فقد اعتمد هولاء الشعراء على الوسائل البلاغية ركيزة أساساً لبناء صورهم القائمة على التشابه بين طرفين وانتزاع وجه الشبه من حالة التشابه هذه ،ولعلَّ عبيد الله بن الحر جسّد ذلك حين مدح رفاقه وشبههم بالمصابيح بقوله :

كَأَنَّ عُبَيدَ اللَهِ لَم يُمسِ لَيلَةً مُوَطَّنَةً تَحتَ الشُروح جَنائِبُه
وَلَم يَدعُ فِتياناً كَأَنَّ وُجوهَهُم مَصابيحُ في داجٍ تَوارَت كَواكِبُه
لَعَمرُكَ إِنّي بَعدَ عَهدي وَنُصرَتي لَكالسَيفِ فُلَّت بَعدَ حَدٍّ مَضارِبُه
وَقَد عَلِمَ المُختارُ أَنّي لَهُ شَجىً إِذا صَدَّ عَنهُ كُلُّ قِرنٍ يُكالِبُه[١٨٤]

([١٨٤]) شعراء أمويون ١: ٩٤ .

اعتمد الشاعر في تشكيل الصورة الشعريّة على بلاغة التصوير ودقة الدلالات الجماليّة مما يتعدى حدود الإطار التمثيلي بمجموعة صور متعددة إلى أفق بلاغي أوسع في حفظ التناسق الفني ،والتشاكل في ربط الألفاظ بالعبارات ،والجمل المتناسقة ليخلص إلى وحدة السَّياق وتكامل النسق ، فالشاعر ينسق ألفاظه في اختيار مفردات تحمل السمو والرفعة ، ويمتلك قدرة فنية على الربط بين هذه الألفاظ وتطويعها بهذه الصيغة المبدعة .

وتتجلى البراعة في البيت الثاني ، حيث الصورة التشبيهيَّة المستمدة من عالم الحس ، وقد جسَّدت مكانةَ قومِهِ وعلوَ شأنِهم حينَ ربطَ هذا المنظر الرائع للنجوم المتلألئة في السماء بقومه، ومكانتهم بين القبائل بصورة بلاغيّة محسوسة مركزة، دمج فيها المعنيين الفكري، والفني (البلاغي) ، محقِقاً للنص جماليته وتفاعله وقوة تأثيره في نفس المتلقي .

وقد تشترك أكثر من حاسة في تشكيل البنية التشبيهيّة التمثيليّة لتحدد جوانب تكوين الصورة ، وتبرز أدق ملامحها ، وكلما تشعبت المنافذ الحسّية وازداد تنوعها وازداد إدراكنا للصورة وبالتالي كان ادعى لثبوت الحقيقة الماثلة ؛ لأنَّ ((الصورة الحسّية هي المنبع الذي ينطلق منه نهر التصوير الفني ، فتمتزج في مجراه عواطف الإنسان بمفردات الحس ، ويسقي تجربة القصيدة بالقدرة على إحداث الدهشة لدى المتلقي بصورة جمالية محببة ، وإنَّ الجمال لابد له أن ينبثق في صورة حسّية ، هي تلك الصورة التي تمثل حلم الشاعر تمثيلاً دقيقاً ، حتَّى تصبح الصورة تجسيماً لتطور .حالته المعنوية عند نقطة من نقاط الانفعال النفسي الشديد))[١٨٥] ، وهذا ما تمثل في قول ساعدة بن

([١٨٥]) عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون ، فوزي خضر، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، . ٢٠٠٤ م : ٢٥٦ .

جؤية وهو يصور لنا خيال حبيبته وهو ينظر إلى السحاب وهو يتشكل في السماء بقوله :

وَمُنّصَّبٌ كَالأُقحُوَانِ مُـنَطَّقٌ بِالظَّلْمِ مَصلُوتُ العَوَارِضِ أَشنَبُ
كَسَلَافَةِ العِنَبِ العَصِيرِ مِزَاجُهُ عُـودٌ وَكَـافُـورٌ وَمِسكٌ أَصهَبُ
خَصِـرٌ كَـأَنَّ رُضَـابَـهُ إذ ذُقـتُـهُ بَعدَ الهُدُوِّ وَقَد تَـعَالَى الـكَـوكَـبُ
أَريُ الجَوَارِسِ في ذُؤَابَةِ مَشرِفٍ فِيهِ النُّسُورُ كَمَا تَحَبَّى المَوكِبُ [١٨٦]

لقد أشرك الشاعر عدّة حواس في تشكيل بنيته التشبيهيّة التمثيليّة ،فشبه أسنان حبيبته بالأقحوان وهي صورة بصريّة ، وقد سال منها ماء بارد وهي صورة ذوقية ،ثم اتبعها بصورة ذوقية أخرى عندما شبه ريقها بعصير العنب ، ثم اتبعها بصورة شمية في تشبيه رائحتها بالمسك والكافور ،،ليختم صورته التشبيهية في البيت الثالث ويشبه رضابها بعسل النحل ، فوجه الشبه في هذه الصورة منتزع من عدة صور ركبها الشاعر ليبين فيها جمال حبيبته ، وهي ((مجموعة الصور البسيطة المؤتلفة التي تستهدف تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد اكبر من أن تستوعبه صورة بسيطة فيلجأ الشاعر إلى خلق صورة مركبة لتلك الفكرة أو العاطفة أو الموقف))[١٨٧] ويشترط فيها أن ترتبط دائما بما قبلها وما بعدها من صور برباط حيوي [١٨٨] فالصورة المركبة تتشكل من مجموعة من الصور المفردة البسيطة في تآلف

([١٨٦]) شرح أشعار الهذليين ٣: ١١٠٧ .

([١٨٧])الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، صالح أبو إصبع ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ،١٩٧٥: ٦٠.

([١٨٨]) ينظر :الأدب وفنونه ، (دراسة ونقد) ، عز الدين إسماعيل ، دار الفكر العربي ، مطبعة احمد علي ،ط ٢، ١٩٥٨م : ٥٤.

وانسجام؛ لأنّ المعنى المنبلج عن الصورة المركبة ليس هو معنى الصورة الواحدة بل نتيجة لكل المعاني التابعة من اتصال هذه الصور وعلاقاتها الواحدة بالأخرى[١٨٩].

وهذا تأكيد على أهمية الوحدة العضوية في ترابط الصور المفردة ، وذلك أن الصور المتزاوجة أو المترابطة تحتشد لتشكل صورة مركبة متضمنة تفاصيل دقيقة وشروحاً توضيحية تخدم المعنى عبر نمو مستمر لتحدث تأثيراً في المتلقي كان قد توخاه الشاعر [١٩٠].

ويشترط في الصورة المركبة أيضاً ((التكامل في بنائها و التناسق في تشكيلها والوحدة في ترابطها والإيحاء في تعبيرها والتآزر الجزئي في تكاملها وإتمامها))[١٩١].

والفاتك في تشكيل بنيته التشبيهيّة التمثيليّة لا يتوجه بمعنى مسبق يسعى إلى توصيله ، كما أنّه لا يتوجه إلى غرض يسعى إلى التعبير عنه ، ولكن توجهه إنّما إلى أن يثير في اللغة نشاطها الخلاق حتى يكمل له التشكيل الجمالي الذي يوازي به رمزياً واقعه النفسي والفكري والروحي والاجتماعي[١٩٢]، ممّا يؤكد أنّ الطريق الأمثل في التعامل مع الشعر هو اللغة ،((حيث يتعاون التركيب : أصوات ، وصيغ ، وعلاقات ، على إيجاد علاقات تفاعل بين أجزائه تمثل النشاط التصويري في الشعر ، وتبرز

([١٨٩]) ينظر: الشعر والتجربة ، ارشيبالد مكليش ، ت ، سلمى الخضراء الجيوسي – مراجعة ، توفيق صايغ ، دار اليقظة العربية – بيروت ، ١٩٦٣م : ٦٨ .

([١٩٠]) ينظر: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام:الدكتور صاحب خليل إبراهيم :منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م : ٢٩٦.

([١٩١])البناء الفني لشعر العرجي (رسالة ماجستير) سرى سليم ، كلية التربية ، جامعة بابل ، ١٩٩٩م:١٢٠.

([١٩٢]) ينظر مداخل إلى علم الجمال الأدبي ، عبد المنعم تليمة، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٨ م ، : ٩٩ .

الجانب التخيلي في لغة الشعر))[١٩٣] ،والفتّاك حينما جابوا الصحراء هاربين من بطش السلطة ، صوروا لنا ذلك في تجربة شعريّة صادقة ، تولدت عنها انفعالاتٌ وأفكارٌ تحتاج إلى وسيلة تتجسدُ فيها ، وهنا تأتي الوظيفة الأساس لتشكيل الصورة ، والتي تتمثل في ((تصوير العالم الداخلي للشاعر إذا صح هذا التعبير بكل ما يموجُ به من مشاعر وخواطر وهواجس وأفكار)) [١٩٤]، وهذه الوظيفة هي التي تعطي الصورة قيمتها الحقيقية في العمل الفني ، لذا اعتبر النقّاد ((أنّ قيمة الصورة الشعريّة تقاس بمدى أدائها لهذا الدور ، وليس بمدى جمالها أو غرابتها))[١٩٥]، وإن كان الجمال في حد ذاته مطلوباً. ولعلّ خير ما جسّد ذلك العديل بن فرخ العجلي عندما وجد نفسه وحيدا هائما في مجاهل الصحراء مطلوبا مطاردا من الحجاج ،وظّف بنية تشبيهيّة تمثيليّة لتصوير خوفه وفزعه من تلك السلطة التي يمثلها الحجاج مصورا إياه بالصقر الجالس على ربوة، وطيور تختبئ منه خوفا ، رغبة في استعطافه لكي يعفو عنه بقوله:

لقد جرّد الحجاجُ للحق سيفَهُ ألا فاستقيموا لا يميلنَّ مائلُ
وخافوه حتَّى القومُ بين ضلوعهم كنزو القطا ضُمت عليه الحبائل
وأصبح كالبازي يُقَلِّبُ طرفهُ على مرقب والطيرُ منهُ دواحلُ[١٩٦]

إنَّ ما يميز البنية التشبيه التمثيليّة المركبة تلاحم المعاني وتداخلها وائتلافها، فلا يصلح أن يكون أحد طرفيها مُستقلاً عن الآخر، وإن أي تغيير في صياغتها يفقدها

([١٩٣])مفهوم الشعر عند الشعراء العباسيين ، أحمد يوسف علي :مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط ١: ٢٠٠٤ : ٤٧٢ .

([١٩٤]) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، علي عشري زا يد، مكتبة ابن سينا ، القاهرة ، ط:١ ، ١٤٢٣ هـ، ٢٠٠٢ م، : ٩١ .

([١٩٥]) المصدر نفسه :٩٨ .

([١٩٦]) شعراء أمويون ١: ٣٠٥

جمالها وتأثيرها، يضاف إلى ذلك ما طالعنا به الشاعر من تعليل مليح ذي علة خيالية، أراد به مدح الحجاج ، بأن يدخل عليه السرور، ويؤثر في وجدانه بالتظرف في مدْحه، والتلطُّف في الثناء عليه، فجاء مدحه في أثناء هذا التشبيه المطوى في التمثيل الرائع، فكان أوقع في نفس الممدوح، وأجلب لسروره، وأوجب شفاعة للمادح . فالشاعر لا يتسنى له ممارسة دوره الفاعل في العملية الشعريّة إلّا من خلال صياغة الألفاظ صياغة معينة تؤدي به إلى بروز النتيجة المرجوة ، وتحقيق الهدف في نفس المتلقي ، بعقده موازنات بين أطراف العمليّة التشبيهيّة بصورة حسيّة ، فنقل أطراف التشبيه إلى ذهن المتلقي بأساليب لغوية فنيّة شعريّة لإحداث التناسب والتآلف بين الأشياء عن طريق المشابهة،فالفاتك يريد تشكيل صورة فنية يظهر فيها الحجاج في هيبة وجبروت لزرع الخوف في نفوس أعدائه ،فشبهه بالصقر، ولكن في هيئة تبعث على الخوف والرهبة ،وهو وقوفه على ربوة في هيبة وقوة بحيث أن اغلب الطيور قد استترت منه خوفا من سطوته وجبروته ،فوجه الشبه مصرح به بكلام مباشر منتزع من هيئة الصقر وهو يقف على الربوة وطير منه دواحلُ أي مختبئة ٠

ولجأ الفاتك في رسم صوره التشبيهيّة إلى تشكيل بنية تشبيهيّة تمثيلية تستند إلى عناصر محسوسة غير مفتعلة لها القدرة على التأثير في النفس ، وقدرةً على تثبيت الفكرة وإقناع المتلقي بها ، لدرجة تجعلُه يتفاعل معها ويشارك الشاعر أحاسيسه ومشاعره ، ((فالمتلقي يشارك الشاعر في صنع صورته ، وذلك بما يلقي عليها من روحانيته أثناء قراءتها)) [١٩٧] ، لتنمو الصورة بطريقة وحدة عضوية لا فكاك لعراها المتعانقة، متواشجة بعلاقة روحية مع الذات، بلغة موحية بما يريده الشاعر إيحاء ولا تشير إليه، لعلَّ هذا من وظائف الشعر، قدرته على تفسير الأشياء والأحداث بطريقة

([١٩٧]) الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس ، وحيد صبحي كبَّابه، منشورات اتحاد الكتاب العرب .دمشق ، ١٩٩٩ م ، : ١٢ ٠

خاصة، لا يقدر عليها غير الشعراء، بوساطة الصورة الشعريّة وفيها يودع الشاعر ، انفعال الداخل أمام الخارج، مما يخول لنا حقَّ تصورها خزاناً صغيراً يجمع كلاً من التصورات الذهنيّة والنفسيّة المتخارجة، أي رؤية الداخل للخارج من جهة، واستجابته لهذا الخارج من جهة أخرى ٠

والفتّاك مثل غيرهم من الشعراء شغلتهم المرأة فأحبوها واكتووا بنار حبها وألم فراقها فبكوا ديارها وبعد مزارها ،وشغلهم جمالها فوصفوها وصفا جميلا ينم عن أذواقهم وما لفت انتباههم ،رغم نظام حياتهم الذي يختلف عن غيرهم ،فلم تشغلهم خشونة العيش وبعد المنازل ، وكثرة الكرّ والفرّ، وطول الحروب ،وشدَّة الفقر ، وشظف العيش ،وسوء الحال، وكذلك لم يشغلهم عن الجانب الإنساني فيهم ،فنجدهم يطلقون العنان لمشاعرهم وأحاسيسهم فيأخذ الحب منهم مأخذه فيطفو ذلك الجانب الإنساني وتلك المشاعر الفياضة التي تدل على صدق العاطفة، وصفاء السريرة وعفة النفس وعمق الإحساس، وقد تمثل ذلك بقول الخطيم المحرزي يشبه لنا جدولا يجري فيه الماء بسير امرأة وحركتها متحدثاً عن جمالها بقوله :

تهادى كعومِ الركِّ كعكهُ الصبا بـأبطحِ سهلٍ حـينَ تمشي تـأوَّدا
يهيمُ فؤادي ما حييتُ بذكرها ولو أنني قد متُّ هامَ بها الصَّدا
لـها مقـلتا مكـحـولـةٍ أمُّ جؤذرٍ تراعي مها أضحى جميعاً وفرَّدا
وأظمى نقياً لـم تـغـلـل غـروبـهُ كـنورِ أقاحٍ فـوقَ أطـرافهِ الـنَّدى
لدى ديمٍ جادت وهبت لـهُ الصبا تلقينَ أيامـاً مـن الـدهـرِ أسـعـدا[١٩٨]

فالشاعر الفاتك وهو يتنقل بين مجاهل الصحراء ،بعيدا عن بيته وزوجته ، يتأمل الواقع في محاولة منه لفهمه وإدراك جزئياته المبعثرة والربط بينها ؛ وصولا إلى تصور شمولي ورؤية كلية لهذا الواقع ،مدفوعاً بشعور القهر الجنسي ،والحاجة الماسّة

---

(١٩٨) شعراء أمويون ١: ٢٦٣

إلى المرأة ،جعلته يشكِّل بنية تشبيهيّة تمثيليّة يصور فيها غدير الماء وهو ينساب و يتحرك بصورة المرأة المتمايلة بخفة ورشاقة لتكشف من خلال حركتها عن بعض مفاتن جمالها ،وهذا التشاكل ناتج من رؤيّة هي محصلة التفاعل بين عالمَيِ الشعور والإدراك من خلال ملكة الخيال ، هذه الأداة الحيّة التي ((تقوم بعملها في ذاكرة الشاعر التي تحتفظ بما يراه ويسمعه ويحسه وينفعل به خلال حياته ، ثم ينظم كلّ ما تختزنه ذاكرته من معانٍ وأفكار وصور ، وفي النهاية يؤلف منها شكلا إبداعياً يتجلى في قدرته على رسم صور فنيّة جديدة جاءت نتيجة رواسب قديمة ترسبت في نفسه و وجدانه))[١٩٩]، وهذا التشاكل للصورة يجعلنا نحفل لائذين بحالة من الوعي بالواقع و نشعر كما لو كان كلّ شيء يبدأ من جديد ، وكما لو كان كلّ شيء يكتسب معنى فريدًا في جدته وأصالته [٢٠٠] من خلال تحطيم الخيال للحواجز التي تفصل بين الإنسان والطبيعة من جهة ، وبين الماديات والمعنويات من جهة أخرى ، فهو يعيد تشكيل الواقع وصياغته ؛ لأنَّه ((القوة الحرة التي تقوم بالمقارنة والتركيب والتمييز وتحليل الأشياء والتأليف بينها وتوحيدها وتشكيلها على نحو جديد ، كما أنّه يجسد الأفكار التجريديّة في صور ماديّة محسوسة ، ويشخص الجمادات في هيئة كائنات عاقلة تحس وتشعر وتتحرك))[٢٠١]،ووجه الشبه في هذا التشبيه منتزع من صورة النهر وهو يتحرك بسكون وهدوء متمايل داخل مجراه دون أن يحدث ضجيجا عند انسيابه ، وصورة المرأة التي رسمها لنا الشاعر في خياله وهي تتمايل في حركة فيها الكثير من مفاتن الجمال التي أراد الشاعر رسمها و إظهارها ٠

---

(١٩٩) :البلاغة والتأويل الصورة التشبيهية في شعر المؤيد في الدين الشيرازي :٣٥ ٠

(٢٠٠) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ١٨ ٠

(٢٠١) الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، خالد محمد الزواوي الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، القاهرة ، . ١٩٩٣ م : ٩٨ ،

والفاتك يوظّف البنية التشبيهيّة التمثيليّة ليصور لنا ألمه ، وما يعتصر قلبه من حزن وهو يعيش بين جدران السجن مقيَّداً مسلوب الإرادة، بعدما كان حرّاً طليقا يتجول في الصحراء الواسعة لا يخضع فيها لغير سلطته، لتتصاعد الصور المعتمة في نفسه ، وتتكاثف ،عندما يجد القدر وقد أخذ موقعه عنده ؛ لأنَّه أصبح من المسلم به ،وهو يقبع بين جدران السجن ذلك الإطار المحدود لا يمكن الإفلات منه والموت أصبح رهناً بالإشارة التي تنطلق من أصحاب الشأن ،لتعيش حياتهم لحظة التنازع الروحي وحالات من اليأس المميت اشد عليهم من الموت نفسه ،وأقسى من لحظات التهيؤ له ، يقول جحدر بن معاوية المحرزي يصور لنا حاله في السجن قائلا :

إنَّ الليالي نَحَت بِي فَهِي مُحسِنَةٌ لا شَكَّ فيـه من الـدّيـمـاسِ والاسـدِ

وأطلَقَنِي من الأصـــفادِ مخرجةٌ من هولِ سجنٍ شديدُ البأسِ ذي رصدٍ

كأنَّ سَاكِـنَهُ حـيَّا حُـشَاشَـتَهُ مـيـتٌ تـردَّد مـنـهُ السُّـم فـي الـجسدِ[٢٠٢]

الشاعر يحاول أن يرسم لنا من خلال هذه الأبيات لوحة متميزة لحاله وهو يعيش في ذلك المكان ،وما كانت تتنازعه روحه القلقه أشباح الاغتراب ،وصور الترقب ،ولمحات الكآبة ،وهي تأخذ مواضعها غير طبيعية في نفسه أو فكره، موظّفاً بنية تشبيهيّة تمثيليّة يشبه بها حاله وقد بدا الموت يسري في جسده ،كالذي تناول سمّاً ،فوجه الشبه هنا هو حالة الموت البطيء التي باتت تصيب أعضاءه في تناسق توحي بصورة سريان السُّم في الجسد ، فالصور تحمل دلالة نفسيّة تشير إلى التسلط القهري للزمن الذي يعمق مجرى الانسحاق وضياع الأماني،وبهذا يكون الزمن مساوياً للموت، من وجهة نظر الشاعر وما أراد الإيحاء به في صورته ٠

---

(٢٠٢) شعراء أمويون ١: ١٧٢ ٠

وفي ختام مبحثنا هذا نرى أن الصعاليك والفتّاك برعوا في نسج صورهم الشعريّة وتشكيلها من خلال توظيف البنية التشبيهيّة التمثيليّة ،مما أعطى لصورهم بعداً فنياً يدفع المتلقي إلى الولوج في عالم الخيال لرصد جمالها والوقوف على مواطن الإبداع فيها ،غير أنِّي وجدت أنَّ الصعاليك يرتكزون في تشكيل صورهم على المدركات الحسيّة بشكل أساس مع جنوح بسيط في عالم الخيال بما تقتضيه عاطفة الشاعر لرسم أبعاد صورته التشبيهيّة ، ولعل هذه يعود إلى أنَّ الصعلوك يشعر بالاستقرار والهدوء والتكيف الكامل مع عالم الصحراء مما جعله يتأمل موجوداته بشكل دقيق ويوظّفها في رسم صوره الشعريّة ٠

أمَّا الفتّاك فجنوحهم إلى عالم الخيال كان أكثر من الصعاليك في تشكيل صورهم الشعريّة معتمدين على بنى تشبيهيّة تمثيليّة ،ولعلَّ هذا يعود إلى أن الفاتك لم يشعر بالاستقرار والهدوء طوال حياته التي عاشها مطارداً مطلوباً من جهات عدة ،دفعه هذا إلى عدم تأمل الطبيعة كامل والوقوف على مكنوناتها التي برع فيها الصعاليك ، مما دفعه إلى تشكيل عالم جديد يكون للخيال فيه الشيء الكثير، لكي يشعر بالاستقرار الذي فقده في عالم الحس ،لذلك نراهم يوظفون بنى تشبيهيّة تمثيليّة عمادها الأول عالم الخيال ، فضلاً عن تأثيرات الحياة الأدبيّة الجديدة التي عاصرها الفتّاك وتأثروا بها ووظفوها في شعرهم مما جعل شعرهم يتميز عن سابقيهم من الصعاليك٠

التشكيل الاستعاري :

إضاءة:-

تعدُّ الاستعارة تشكيلاً لغوياً فنياً لها القدرة على إبراز عناصر البناء الشعري، من خلال استيعاب التجارب الوجدانيّة، وتجسيد الشّحنات العاطفيّة في سياق يحمل بعداً نفسياً و فنياً ، يحرر النفس من بطء الأسلوب المنطقي والوضوح النثري ، ويكسوها بقليل أو كثير من الوهم والغموض المتولدين من الاتصال المباشر بين النفس والأشياء [١] ،وهي أسلوبٌ من الأساليب البيانيّة التي تُضفي على الكلام الحسن ،والجمال، وتمنحه القدرة على التأثير في نفس المتلقي، وإثارة خياله دون إطالة وإطناب [٢]، فهي تعتمد في إبداعها على الادعاء لا النقل ؛ لأنَّ عملية الادعاء تعتمد على الخيال الذي يوفر فرصة للتجديد الذي يخلق الصور المبتكرة[٣] ، وهي مبنية على أساس ((تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة))[٤]، فهي لا تغير المعنى فقط بل تغير طبيعته ونمطه ،وتنتقل به من معنى مفهومي إلى معنى انفعالي يعبر عن تفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها [٥]،ومحورها يكمن في تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية من خلال ((ألفاظ لا تقصد لذاتها

---

(١) ينظر: الصورة في النقد الأوربي، عبد القادر الرباعي ،مجلة المعرفة السورية العدد:٢٠٤ شباط لسنة:١٩٧٩م :١٤٥، و العقل في الشعر بين التشبيه والاستعارة :٥٧

(٢) ينظر:القرآن والصور البيانية، د. عبد القادر حسين، عالم الكتاب للطباعة والنشر ،ط:٢، ١٩٨٥م : ١٧١.و علم أساليب البيان :٢٧٣

(٣) ينظر: فن الاستعارة ، الدكتور احمد عبد السيد الصاوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩: ٢٩٤

(٤)النكت في إعجاز القرآن : الرماني (٣٨٦هـ) تحقيق محمد خلف الله ، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف القاهرة (د٠ت) :٧٩

(٥) ينظر: بنية اللغة الشعرية :٢٠٥ ٠

وإنَّما لمعان ودلالات نستشفها من وراء وجودها في السّياق مرتبطة بما تقتضي أحكام النظم والمعاني النحويّة)) [٦]، فهي في الأصل ألفاظ و معان معروفة متداولة ، تؤدّي وظيفة التعبير، أو الإيحاء بالجديد في ضوء العلاقة الخاصة بينها ، وبين المفردات الأخرى في العبارة ، وهي بذلك تتجاوز الإطار اللغوي المحدود إلى أفاق واسعة، تغني اللغة وتوسع مدلولاتها فتفجر طاقاتها الكامنة غير المرئيّة وتجعلها قادرة على تصوير المعنويات وتجسيد الخلجات وخلق وجود جديد للعبارات [٧].

والتشكيل الاستعاري انزياح استبدالي أساسه التشبيه غير أنَّه يمتاز عنه بالمبالغة والإغراق في التخيّل، فأنَّنا ندعي أنَّ المشبه هو عين المشبه به وتخيّل اتحادهما في الحقيقة ، والأمر ليس عند هذا الحد وحسب بل المبالغة فيه بتجسيم وجه الشبه وتعظيمه حتَّى يطغى على أوجه التخالف بين المشبه والمشبه به ، وبهذا تكون الاستعارة أسمى من التشبيه في التصوير وخلق الشعريّة ؛ لأنَّ عملية صهر طرفي التشبيه تكون فيها أكثر اكتمالاً ، حتَّى نجد أنفسنا أمام صورة تفاعلت جزيئاتها لتنتج لنا مادة واحدة متماسكة الأجزاء قوامها واحد في لون جديد وشكل مغاير لشكل تلك الأجزاء المتميزة [٨]،وبهذا تكون للاستعارة القدرة على التلوين والتصوير الذي يمثل جوهر التجربة الشعريّة، فشعريّة الصورة ومدى براعة خيال الشاعر يقاسان بنجاح الشاعر في بناء استعاراته، فهي ((اللغة الإنسانيّة الأولى التي حافظت على ازدواجيّة المعنى حقبا طويلة بالربط بين المشاهد وأثرها الباطني))[٩].

---

(٦) فن الاستعارة ،:١٣٢

(٧)ينظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي :٢٧٩

(٨) ينظر: في المصطلح النقدي :١٧٧ ،و فن الاستعارة :١١١ الهامش

(٩) الصورة والبناء الشعري :١٥٦.

والاستعارة من خواص الشعر المهمّة التي تدخل في بنائه وإنتاج صوره، وفيها تتضح عبقريّة الشاعر ونبوغه ؛ لأنَّ عملية الإبداع فيها لا تتمثل في ذوات الرموز التي تستعملها وإنَّما في معاني الرموز وصورها ، بل الإبداع في تواشجها وتداخلها لرسم الصورة الاستعاريّة فيها الحركة وفيها الثبات وفيها السكينة إلى جانب الرهبة ،وكلُّ خصِّيصة تستمد قيمتها الفنية من مجاراتها للعناصر الأخرى في الصورة[١٠]، وسرُّ بلاغتها يمكن أن يدرك من ناحيتين: ناحية اللفظ ،و ناحية الابتكار ،أمَّا من جهة اللفظ فلان تركيبها يدلّ على تناسي التشبيه ويحملك عمداً إلى تخيل صورة جديدة تنسيك روعتها ما تضمَّنه الكلام من تشبيه خفي مستور ،أمَّا الابتكار وروعة الخيال فهو ما تحدثه من أثر في نفوس سامعيها ،وما تعطيه من مجالٍ فسيح للإبداع وميدان لتسابق المجيدين من فرسان الكلام [١١] وقد لا يبالغ المرء حين يقول: ((إنَّ أهم ما يشغل الدارسين للغات الإنسانيّة هو الاستعارة فهي موضع اهتمام من قبل اللسانيين، وفلاسفة اللغة والمناطقة وعلماء النفس))[١٢]، والاستعارة فن دقيق خفي العلاقات ، يَحتاج إلى عاطفة قويّة وإثارة وجدانيّة ، يَخلق مع قوة الوجدان والتهاب الإحساس بالجمال ،وهذا بدوره يتطلب عمقاً ونفاذاً وقوة في التأمل والتدبر وكلّها عمليات عقليّة تخييلية مرتبطة بنوع التجربة وذكاء المبدع وقوة ملاحظته للفروق والمشابهات وذوقه الأدبي، و ((الشاعر عندما يحاول تحديد انفعالاته ومشاعره إزاء الأشياء يضطر إلى أن يكون استعارياً))[١٣]، وقيل أيضاً ((ظلت الاستعارة محكاً للشاعرية من حيث قدرتها

---

(١٠) ينظر: الصورة المجازية في شعر المتنبي :٩٢ .

(١١) ينظر :علم أساليب البيان :٢٧٤ .

(١٢) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي،ط:٤ ،١٩٩٥م : ٨١.

(١٣) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب :٣٥٠.

على إكتشاف علاقـات جديدة بين الأشيـاء المتباينة أي على اكتشاف الفجوة القائمة بين الأشياء))[١٤]

وقد نالت الاستعارة حظاً كبيراً من اهتمام الدارسين القدامى[١٥]،حتّى تشابهت كلمات هؤلاء الأعلام الدارسين في تحديد هذا المصطلح وحصره في النقل للمعنى من لفظ إلى لفظ ،واستحداث معنى جديد في اللفظ ،وجعل الكلمة ذات دلالة لم تكن لها في أصل اللغة ،ذلك كله من اجل الإبانة والظهور والتوسع في استعمال الألفاظ ، سوى عبد القاهر الجرجاني وجد أن الاستعارة في الادعاء [١٦]ولعلّ أدق هذه التعريفات تحديداً وأحسنها ضبطاً هو تعريف السكاكي(ت٦٢٦هـ) حينما قال: ((هي أن تذكر أحد طرفي التشّبيه وتريد به الطرف الآخر مدعياً دخول المشّبه في جنس المشّبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به))[١٧]؛لأنّه في هذا التعريف حصر الاستعارتين التصريحية والمكنية في تعريف دقيق ٠

([١٤]) في الشعرية: ١٢٢.

([١٥]) ينظر: البيان والتبيين:الجاحظ(ت٢٥٥هـ) ،تحقيق:عبد السلام هارون ،مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع القاهرة ،ط:١ ،٢٠١٠ ،١: ١٥٢ ، و تأويل مشكل القرآن،أبو محمد عبد الله بن مسلم المعروف بابن قتيبة(ت٢٧٦هـ) شرحه ونشره السيد احمد الصقر ،المكتبة العلمية ،بيروت لبنان ،ط:٣، ١٤٠١هـ –١٩٨١م : ١٠٢، والنكت في إعجاز القرآن: ٧٩ ، وكتاب الصناعتين:أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري(ت٣٩٥هـ) تحقيق:علي البجاوي ،و محمد أبو الفضل إبراهيم،دار الكتاب الحديث،دار الفكر العربي،الكويت،ط :٢، ١٩٧١م ،: ٢٧٤ ، و العمدة ٢٣٩/١ ، و دلائل الإعجاز،عبد القاهر الجرجاني :٦٧ ، والبديع في البديع في نقد الشعر ،أسامة بن مرشد بن علي بن منقذ ،حققه وقدّم له :عبد آ٠ علي مهنّا، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ،ط:١ ،١٤٠٧هـ _١٩٨٧م: ٧١ ، والمثل السائر:ابن الأثير ٥٨/٢ ، والإيضاح:٢٧٨/٢ ٠

([١٦]) ينظر: حضور النص قراءات في الخطاب النقدي عند العرب ،الدكتور فاضل عبود التميمي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،عمان الأردن ط/١ ، ٢٠١٢ :٢٠ ٠

([١٧]) مفتاح العلوم:٤٧٧ ٠

أمَّا في الدراسات النقديّة الحديثة فلم يختلف المحدثون عن القدامى في تحديد مصطلح الاستعارة، وعدُّوها عنصراً من عناصر الإبداع في الصورة الشعريّة ،وإنَّ تفاعل عناصر الصورة الشعريّة وتجاذبها مع التجربة الشعوريّة التي يمرُّ بها الشاعر والجو النفسي العام والبيئة المحيطة به من أهم مقومات قدرتها وفاعليتها في التأثير والإثارة [١٨] .

وقيل: ((إنَّ الاستعارة في الصورة الحديثة تنشأ من إدراك داخلي عند المبدع، قادر على إقامة علاقات ودلالات جديدة بين الموجودات الخارجيّة، تعتمد على الاتحاد والامتزاج لا على المقارنة والتمييز، وتسعى إلى خلق الصورة الفنيّة المتميزة المعبّرة عن رؤيا المبدع المتفردة في ربط الوجود بالإحساس، وهكذا تكون هذه الصورة قادرة على استكشاف شيء بمساعدة شيء آخر))[١٩]، ومن المحدثين أيضاً من قال عن الاستعارة ((إنَّها الوسيلة التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل ؛ وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء التي ينشئها الذهن بينها))[٢٠]، وهي بذلك تكون دعامة التصور الشعري، وجزءاً أساساً في البناء الشعري [٢١].

---

(١٨) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها :١/١٤٠ ، و فنون بلاغية،الدكتور احمد مطلوب ،دار البحوث العلمية ،الكويت ،ط:١ ،١٣٩٥هـ-١٩٧٥م :١٢٦، والصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب :٣٩٧ ، وشعرية المغايرة ، الدكتور إياد عبد الودود الحمداني ،دار الشؤون الثقافية العامة ،٢٠٠٩م :١٣ .

(١٩)الشعر العربي المعاصر : ١٣٤.

(٢٠) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى صالح موسى ،المركز الثقافي العربي،ط:١ بيروت،١٩٨٤م : ٩٣.

(٢١) ينظر: الصورة والبناء الشعري:١٥٧.

وللاستعارة مزايا وخصائص فنيّة فطن لها القدماء، ومن الجرجاني الذي قال :((ومن الفضيلة الجامعة فيها أنَّها تبرز هذا البيّان أبداً في صورة مستجدة، تزيد قدره نبلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً، وإنَّك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت بها فوائد جمّة، حتى تراها مكررة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد، وشرف منفرد، وفضيلة مرموقة، وخلاّبة))[٢٢]، فضلاً عن ذلك تكون للاستعارة القدرة على استيعاب التجارب الوجدانيّة وتجسيد الشحنات العاطفية وتحويل الأشياء المعنويّة إلى صورة حسِّية، فتجعل الشيء مرئياً أو مسموعاً أو ملموساً أو مذاقاً، فتيقظ النفس للإحساس به إحساسا قوياً كاملاً [٢٣].

والاستعارة في عمليتها الفنيّة تقوم على عنصرين؛ هما ما يطلق عليهما الطرفان، وإن ظهر أحدهما وغاب الآخر فهذا لا يعني إسقاطه تماماً وعدم النظر إليه بعين الأهميّة، بل إنّ حضوره يتجلى من خلال غيابه، فمقدار الحذف يعني تطوراً جديداً في تلك العلاقة القائمة بينهما، وذلك من خلال وحدة الاندماج، عندما تزول الحواجز بين الطرفين، في محاولة لاكتشاف تلك الوحدة الكامنة بين الموجودات، وهي بذلك تشكل وسيلة راقية من وسائل التشكيل الصوري، بحيث إنَّها تتفوق على التشبيه بكونه أساساً لها، من حيث إنها تربط بين الأشياء المتغايرة المتباينة، لتخرج بهيئة مركب جديد هو الصورة الفنيّة الناتجة عن اندماج العناصر المكونة لها،فهي لا تعتد كثيراً بالتمايز والوضوح المنطقيين ولا تعتمد على حدود التشابه الضيقة بقدر ما تعتمد على تفاعل الدلالات الذي هو بدوره انعكاساً وتجسيداً لتفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها[٢٤] ، ناهيك عن قدرتها كما قيل على تجسيد المعاني المجردة، وبث الحياة

---

(٢٢) أسرار البلاغة:٤٣.

(٢٣) ينظر: القرآن والصورة البيانية : ١٧٣.

(٢٤) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي :٢٤٧ .

في الجمادات، فتظهرها صوراً لكائنات حية متحركة نابضة بالحياة[٢٥].

وقد نظرت البلاغة الحديثة إلى الاستعارة وصنفتها نظريات عدّة كان من أبرزها :

١- النظرية الإبدالية، وتقوم هذه النظرية على مبدأ المشابهة والتي تمثل العلاقة الجوهرية لها عند كثير من الدارسين، وقد اعتبرت هذه النظرية أنَّ الاستعارة علاقة لغويّة تقوم على المقارنة، وهي بذلك تماثل الاستعارة بالتشبيه، ولكن هذه النظريّة أعطت الاستعارة ميزة اعتمادها على الاستبدال، أي أن المعنى لا يقدم من خلال هذه النظرية بطريقة مباشرة، بل يقارن ويستبدل بغيره على أساس من التشابه، وذلك بالنظر إلى أطراف الاستعارة، حيث يتوافر فيها طرف واحد يحل مكان الطرف الآخر، مستنداً إلى العلاقة التشاركيّة الشبيهة بالعلاقة التي يقوم عليها التشبيه.[٢٦]

٢- النظرية التركيبيّة أو السياقيّة، وتتبدى الاستعارة من خلالها عملية خلق جديد في اللغة، من خلال ارتكازها على السياق والعلاقات اللغويّة داخله، وفيها تنصهر العناصر اللغويّة ليعاد تركيبها من جديد، ضمن إطار من التجانس، فتبث حياة داخل الحياة التي تعرف أنماطها التركيبيّة، وهذا النوع من الاستعارات ما سماه العرب الاستعارة التبعيّة، لكون المستعار فيها إما فعلاً أو اسماً مشتقاً أو حرفاً، حيث لا يدرك معنى هذه الألفاظ إلا في سياقاتها اللغوية[٢٧] . .

٣- النظرية التفاعليّة، وكانت محط اهتمام العديد من النقاد الغربيين لإدراكهم أهمية هذه النظرية في التحليل اللغوي، فالاستعارة من خلال هذه النظريّة تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة، فهي لا تتحصل إلا من خلال بؤر المجاز والإطار المحيط بها،

---

(٢٥) ينظر: حضور النص:٢٧ .

(٢٦) ينظر: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية ،الدكتور يوسف أبو العدوس ،الأهلية للنشر والتوزيع ،ط:١ ،١٩٩٧م : ٤٧ وما بعدها ، المصطلح البلاغي في ضوء البلاغة الحديثة، تمام حسان، مجلة فصول، م٧، العددان الثالث والرابع، قضايا المصطلح الادبي١٩٨٧م :٢٢.

(٢٧)ينظر: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث : ٩٩ ، و البلاغة العربية قراءة أخرى :١٧٨

وفي هذه النظريّة تتبدى القيم الجمالية، والتشخيصيّة، والتجسيديّة، والتخييليّة، والعاطفيّة، للاستعارة.[٢٨] وهذه النظريّة ستكون محور دراستنا لشعر الصعاليك والفتّاك للوقوف على جماليّات التشكيل الاستعاري القائم في نصوصهم الشعريّة الذي اعتمدوا فيه على ملكة التجسيد والتجسيم ،اللذين يعدان من خصائص الاستعارة التي تخلع الحياة على ما لا حياة فيه ،فتصبح المعنويات والأمور المجردة شاخصة أمام الأعين ويصير فاقد الحياة بالاستعارة حياً متحركاً تنفعل وتتفاعل معه ، ليزداد بذلك إلحاح الشعراء على التعقيد في المعاني نتيجة إكثارهم من المقابلة بين الظواهر الخارجية والحالات الداخلية التي تعتري النفس البشريّة ، ليعبّروا عن تجاربهم الشعريّة المتمثلة بمجموعة العناصر والدوافع النفسيّة التي تجمعت في ذهنهم ،وبين محاصرة الواقع لتكون الطبيعة الوسيط الناقل الذي يخفف الصدمة النفسيّة عنهم لمشاركتهم لها في همومهم و ليؤلّفوا بينها وينسجوا منها عملهم الفني في صورة منسّقة جميلة يكون للتجسيد و للتجسيم فيها الأثر البارز .

إنَّ اشتراك الطبيعة مع الإنسان في التعبير عن مشاعره ليس بالأمر الغريب في مضمار الفن الإبداعي فإعياء الليل وضلوع الكواكب تجسيد وتجسيم يتجليان في استخدام الاستعارة المكنية التي برع فيها الصعاليك والفتّاك ، ولعلَّ سرَّ هذه البراعة ناتج عن انفعالهم بالطبيعة وبالبيئة ونقلهم عناصر الطبيعة والمعنويّات من عالمها إلى العالم الحي المتحرك، بغض النظر عن التدقيق ومحاولة التماس وجه الشبه أو إدناء المستعار له وتقريبه من المستعار منه ،فاخذوا يرون في الأشياء أشخاصا تفكر وتأسى وتشاركهم عواطفهم وأحاسيسهم ، فاخذوا يشيعون فيها الحركة ويبثون فيها الكثير من

([٢٨])ينظر: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: ١٢٩ – ١٥٤، و التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم ، ، محمد غاليم، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٧: ١٣٢.

الحيويّة بما أضافوا إليها من سمات التجسيد والتجسيم ،اللذين يرسخان الصورة في ذهن المتلقي ويولدان رغبة في التأمل [٢٩]، وما من شك في أن هذه الحركة وهذه الحيويّة مشتقة أيضاً من حياتهم التي لم تكن تعرف الاستقرار والثبات ، فهم مطاردون من جهات عدة ،لذلك نراهم إذا وصفوا شيئاً أو عبّروا عن أي معنى وصفوه وعبّروا عنه متحركاً ليس أفقاً جامداً ، لذلك كانت الحركة والتجسيد أساس استعاراتهم ،فهي مستمدة من حياتهم المطاردة ،لذلك وقع على عاتقهم أن يشكلوا و يوّحدوا بين عناصر تعبيرهم ،ويحدثوا العلاقات بينها بحيث تصبح كياناً واضحاً لعملٍ فني له روابطه الحيّة لتصير الصور الخارجية أفكاراً ذاتية ،وتصير الأفكار الداخليّة صوراً ،فتصبح الطبيعة فكرة والفكرة طبيعة في عملية خلق فني يظهر بعداً فنياً بين الصور والمدلول النفسي ، لتبقى تلك الصور في سياقها البنائي الداخلي الناتج عن تموجات الحركة النفسيّة شاهداً على إبداعات هؤلاء الشعراء الذين عاشوا ظروفا قاهرة ، أسهمت بشكل أو بآخر في تشكيل صورهم الشعريّة وتوظيفهم لفنون الاستعارة المختلفة ، ومهما كانت تلك الصور حسيّة أو ذهنيّة أو رمزيّة، لذا فإنَّ توظيفهم النفسي لا تقف عند حد اللفظ وحسب، بل تسير نحو الإيحاءات والتموجات النفسيّة،ليضعوا لمن بعدهم ضروباً من تنوع في الفكر وتعدد في مناحي الخيال ٠

وبناءاً على ما تقدم تم تقسيم هذا الفصل على ثلاثة مباحث تناولت في الأول البنية الاستعارية التجسيديّة[٣٠] وفي الثاني البنية الاستعارية التجسيميّة وفي الثالث بنية التراسل الإدراكي ٠ ٠

ومهما يكن من أمر التنظير النقدي حول الاستعارة تبقى الاستعارة جوهر

([٢٩]) ينظر: شعرية المغايرة :١٧ ٠

([٣٠]) ذكر الدكتور فاضل عبود التميمي في كتابه : حضور النص : أن مصطلح التجسيد أكثر دقة من مصطلح التشخيص انطلاقاً من الدقة اللغوية التي رشحتها دلالة الجسد ،واقفاً على آراء عدد من النقاد في ذلك ،ينظر: حضور النص قراءات في الخطاب البلاغي النقدي عند العرب: ١٢٧٠

العملية الشعريّة، واللغة القادرة على التعبير عن المشاعر والانفعالات، حين تعجز اللغة الاعتياديّة عن ذلك، فتشكّل الاستعارة بذلك وسيلة كشف داخل المبدع، يبرز من خلالها نظرته إلى الكون والأشياء. وتبقى عنصراً أساساً من عناصر تشكيل الصورة بكل تلويناتها.

المبحث الأول : البنية الاستعاريّة التجسيديّة :

هي البنية القائمة على إضفاء الصفات الإنسانيّة على كلٍّ من المحسوسات الماديّة ، والأشياء المعنوية والظواهر الطبيعيّة والانفعالات الوجدانيّة ، وبث الحياة فيها ، التي قد ترتقي فتصبح حياة إنسانيّة تهب لهذه الأشياء عواطف آدميّة وخلجات إنسانية ،[٣١] لتكون بذلك مقياساً للجودة في التصوير الشعري ، عندما تصبح الصورة ليست قائمة كلها في حكم العقل ، ولكنَّها موجودة في روح الأشياء ذاتها ،وهنا تصبح الصورة الشعريِّة وسيلة شعوريّة مهمة غايتها التعبير[٣٢]عن الأشياء والارتفاع بها إلى مرتبة الإنسان مستعيرة صفاته ومشاعره ، وبهذا يكون التجسيد((شكلاً من أشكال التعبير البلاغي الذي يقوم على استغلال العلاقات المجازيّة في اللغة)) [٣٣] وحقولها الدلاليّة ، واقترانها بالاستعارة المكنيّة لما لها من قدرة تخيليّة تستنطق الجماد والطبيعة والمعاني المجرَّدة ،وغير عاقلة بما تمتلك من بعد استعاري يوسع من دائرة الفجوة بين المستعار له والمستعار منه ٠

وتسهم البنية التجسيديّة في إنتاج وعي جمالي وفكري، يقود الصورة الشعريّة إلى مزيد من الإبداع اللغوي الجمالي في اطر أسلوبية مغايرة موسومة بالإدهاش والطرافة، لغرض التعبير عن الأفكار بطرائق فنيّة خارجة عن المتن المعهود [٣٤] ،ممّا يجعل الشاعر يغالي في طلب التجسيد ليس لخلع الحياة على الجماد وحسب ،وإنَّما لخلق صورة شعريّة تقوم على مبدأ مفارقة العقل ،والقبول بمنطق المخيّلة المبدعة

([٣١]) ينظر: النقد الأدبي :٦١ ٠

([٣٢])ينظر: فلسفة المكان في الشعر العربي :الدكتور حبيب مونسي ،اتحاد الكتاب العرب،دمشق:٢٠٠١ :٥٤ ٠

([٣٣]) حضور النص :١٤٧ ٠و الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي ، جامعة اليرموك الأدبية واللغوية ،اربد ،الأردن (د٠ت) :١٦٨ ٠

([٣٤]) ينظر: المصدر نفسه : ١٤٧ ٠

بوساطة الاستعمال الشعري للّغة[٣٥] ، التي ترتقي بالجامد إلى الحي لغاية تعبيريّة لا يقف القصد عندها بحد معين، لتكون الصورة تشكيلاً تعبيرياً من نوع خاص تتعامد فيه جملة العلاقات الناشئة من تقاطع كلّ العناصر فيما بينها ممَّا ((يجعل الصورة الشعريّة عالماً متحركاً تتعذر الإحاطة به كلية في جملته؛ لأنه خاضع من ناحيته الخارجيّة إلى المتلقي سناً، وثقافةً ،وعصراً ،وذوقاً ٠٠٠ وكلّما عددت القراء تعددت عطائية الصورة وقدرتها في التعبير))[٣٦] ،وأنَّ الصورة الناشئة عن هذا الارتقاء لم تعد ملكاً للتجسيد ، ولا حكراً عليه بل هي تقنية تخضع لتحويل رمزي معين يعاد تشكيل العناصر المنظورة والمحسوسة في إطار محدد ،على وفق رؤية خاصة ،ومسافة مدروسة ،لغاية تعبيريّة تتجاوز الاسلبة إلى فضاء المعنى ، وبذلك يكون الشاعر قد منحها الصفات الحيويّة الوجدانيّة اللصيقة به [٣٧] ، بقوالب يغلب عليها عناصر الحس والمشاهدة لتلتقي الصورة بالمضمون وتقترن المعاني بالألفاظ بل لتتعانق اللغة والفكر والمضامين في إخراج الوظيفة الفنيّة[٣٨] ،التي يستطيع الشاعر من خلالها أن يتعمق ببناء اللغة وضمائرها وصفاتها التي ترد علينا وروداً طبيعياً لا شبه به لصنعة أو أناقة ثم أن اتجاهاتنا النفسية ومشاعرنا وطرائق تفكيرنا في الأشياء غير حيّة، إنَّما تصاغ وتنمو من خلال تفكيرنا وشعورنا في المجتمع، ليصبح التجسيد ملكة لدى الشاعر تفرغ طاقاتها في حقل تجاربه الشعوريّة الحادة وانفعالاته العميقة التي يستطيع من خلالها أن يتجاوز ذاته ، ليسقطها على الأشياء المحسوسة في عالم الواقع الخارجي فيجسدها ويؤنسنها ويتفاعل معها ، لتدب الحياة في مظاهر الطبيعة وتغدو

---

(٣٥) ينظر: حضور النص:٤٣ ٠

(٣٦) فلسفة المكان في الشعر العربي :٥٥ ٠

(٣٧) ينظر: رماد الشعر :٢٣٣ ٠

(٣٨) ينظر: الصورة الفنية في المثل القرآني،محمد حسين الصغير، دار الرشيد للنشر ،١٩٨١م: ٣٤٧ ٠

كُلّها ممتلئة بالحياة تشاركنا مشاعرنا فتفرح لفرحنا وتحزن لحزننا وينبض قلبها مثلما تنبض قلوبنا[٣٩] ،فيعمد إلى تصوير حقيقة الشيء حتَّى يتوهم أنَّه ذو صورة تشاهد ،وأنَّه ممَّا يظهر في العيان فتنتشر ظلاله في النفس محدثاً في جوانبها حركة حيّة ،ترهف الحس[٤٠]، وبذلك تكون وظيفة الصورة على هذا الأساس وظيفة حسيّة عِيانيّة يعتمد فيها الشاعر على الوضوح البصري ذي طابع حسي[٤١] ، ليصبح التجسيد ((عملية نفسيّة صرفة تجعلنا في العمل الأدبي كأننا نمارس حياة حسِّيّة نتمثلها في الألفاظ وإشعاعاتها ودلالتها الرمزيّة)) [٤٢].

وعلى هذا الأساس أخذ الشعراء الصَّعاليك والفتَّاك على عاتقهم توحيد الصورة الشعريّة مع البناء الداخلي للنفس، محاولين إخضاع نتاجهم الشعري إلى الإسقاط بوصفه السبيل الوحيد إلى الإبداع، فاخذوا يجسِّدون الطبيعة ويضفون عليها مضموناً إنسانياً ليربطوا بينها وبين واقعهم النفسي وأحاسيسهم الخاصة، ليروا فيها ذاتاً تنبض بالحياة وتتجاوب معهم، وبهذا العمل حاولوا استكشاف عالمهم الداخلي ،معتمدين على التجسيد الذي يعد احد وظائف الاستعارة المكنية التي تبرز عناصر الجمال في الصورة الشعريّة وتأثيرها في النفس، لذلك نراهم يركزون عليه في أشعارهم رغبة منهم في إبداع صور حافلة بالخيال الخصب المعبّر عن تجربتهم الشعوريّة ، وفي إحداث هزة شعريّة في نفس المتلقي تنقل عناصر الطبيعة والمعنويات من عالمها إلى العالم الحي المتحرك بغض النظر عن التدقيق أو محاولة التماس وجه الشبه ، ولعلّ تأبط شراً جسّد ذلك حين جعل للموت أنفا ومنخراً رميماً بقوله :

---

(٣٩) ينظر: علم أساليب البيان :٢٧٢ .

(٤٠) ينظر : نظرية البيان العربي :٢٩٣ .

(٤١)ينظر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي:٣٢١ .

(٤٢) الأسس الجمالية في النقد العربي:الدكتور عز الدين إسماعيل،ط:١ دار الفكر القاهرة ، ١٩٥٥ : ٢٠٦.

نَحِزُّ رِقَابَهُم حَتَّى نُزِعنَا وأنفُ المَوتِ مَنخِرُهُ رَمِيمُ

وإن تَقَع النُّسُورُ عليَّ يَوماً فَلَحمُ المُعتَفَي لَحمٌ كَرِيمُ[٤٣]

إنَّ تشكيل الصورة الاستعاريّة في هذه الأبيات قائم على تجسيد المجرّد بالحسي وذلك بمنحه صفة من صفات الأحياء ركن إليها الشاعر لكي يتمكن من خرق قانون اللغة ؛ وذلك لأنَّ الشعر فن اللغة، والشاعر المبدع ينحرف باللغة ويبتعد بالكلمات عن دلالتها الإشاريّة و اللغويّة بل يتعداها لتوقظ حالة شعوريّة ولحظة انفعاليّة لاستشعار داخلي لتومئ إلى مغزى النفس ((ومن هنا فإنَّ قدرة الشاعر الفنيّة تعمل على خلق الحالات النفسيّة وتعيد للكلمات شعلتها التي خمدت))[٤٤]،غير أنَّ نقادنا أعابوا هذا التجسيد على الشاعر؛ لأنَّه جعل للموت أنفاً ينزف ما يستقذر [٤٥]انطلاقاً من موقفهم الواضح من الاستعارة البعيدة التي رموها بالكذب وغيره، ويبدو أنَّ الشاعر أراد بهذا التجسيد أن يذلَّ الموت ويظهره بمظهر الخانع الذليل فضلاً عن قباحة المنظر ٠

إنَّ أنسنة الموت ووسمه بسمات العاقل وتجسيده في التعبير الاستعاري يكسب الموت من خلاله صفة إنسانيّة جديدة سعى الشاعر من خلاله إلى إعلان تفوقه وشجاعته في التغلب على الموت الذي اعجز البشريّة كافة ٠

إنَّ توظيف البنية التجسيديّة في التشكيل الاستعاري ، تقوم أحياناً بالكشف عن نفسيّة الشاعر المأزومة ،إذ يخيم عليه جو من اللاوعي وعدم إدراك لما يعتريه من

---

(٤٣) ديوان تأبط شراً:٢٠٤ ،الرميم :البالي ٠

(٤٤) الشعر الحديث في اليمن ظواهره الفنية وخصائصه المعنوية ،الدكتور عبد الرحمن عرفان ،جامعة بغداد ،١٩٩٦م :١٤١ ٠

(٤٥) ينظر: كتاب الصناعتين :٣٣١-٣٣٢ ،و سر الفصاحة ، ابن سنان الخفاجي(ت٤٦٦هـ) شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي ،مصر ١٣٨٩هـ-١٩٦٩م :١٣٧-١٣٨ ٠

أحاسيس مؤلمة ،لذا نجده يعمد إلى الصورة الاستعاريّة لغرض مشاطرته وجدانياً بإطار تجسيدي تنفعل وتتفاعل معه ،ولعلَّ خير من جسَّد ذلك أبو الطمحان القيني بقوله:

وإنِّي مِن القَوْمِ الَّذِينَ هُمُ هُمُ إذا ماتَ مِنْهُمْ سَيِّدٌ قامَ صاحِبُهْ

نُجُومُ سَماءٍ، كُلَّما غابَ كَوْكَبٌ بَدا كَوْكَبٌ تَأْوِي إليهِ كَواكِبُهْ

وما زَال مِنهُمْ حيثُ كانَوا مُسَوَّدٌ تَسِيرُ المَنايا حيثُ سارَتْ كَتَائِبُهْ

أَضاءتْ لَهُمْ أَحْسابُهُمْ وَوُجُوهُهُمْ دُجَى اللَّيلِ حتَّى نَظَّمَ الجَزْعَ ثاقِبُهْ(٤٦)

هذه الصورة تموج بالحركة والاضطراب والحيويّة والمشاعر المختلفة من فزع، وخوف، ودهشة، وهي وليدة الاستعارة التي بالغ الشاعر في توظيفها إلى حدٍّ يجعل المتلقي يملأه الذهول من هول المنظر الذي يراه ماثلاً أمام عينيه،فهو يمدح قومه ويفتخر بهم فوظّف البنية التجسيديّة في تشكيل قائم على التجسيد المجرد بالحسي أو المادي المحسوس بمنحه صفة من صفات الأحياء في الحركة والسلوك أو بأخذ شيء من مستلزماته ،ليكسب الموت من خلاله صفة إنسانيّة جديدة ،فالمنايا تسير تعبيراً عن شجاعة قومه وبأسهم الذي يجعل الموت يرافقهم ليحصل على مبتغاه ؛ لأنَّ كلّ من يجابههم يكون مصيره الموت، والأحساب تضيء دجنة الليل في إلتفاته بيانيّة جميلة ٠

ويوظّف الصعلوك البنية التجسيديّة ليفرغ انفعالاته الشعوريّة العميقة التي يستطيع من خلالها أنّ يتجاوز ذاته فيسقطها على الأشياء ليخلع عليها الحياة، ويصير فاقد الحياة بالاستعارة حياً متحركاً،فضلاً عن المعاني المجرّدة التي تنصب أمامنا صوراً مجسّدة تعج بالحركة والحياة في ثوب خيالي مادي يثبت بها الشاعر تلكم

---

(٤٦) ديوان اللصوص ١: ٣١٠ ،المسود: السيد الذي يسود على الاخرين،الكتائب: قطعة من الجيش،الدجى:الظلمة، الجزع:الخرز التي تنظم في عقد ٠

الأوصاف، ليبلغ بالمعنى إلى أقصى غاياته، ليصل بأحاسيسنا إلى أقصى ما يمكن الوصول إليه ، إنَّه الإبداع الذي تختفي في ظلاله المعاني الجميلة دون تعقيد أو تمويه[٤٧]، لهذا نرى عروة بن الورد يجسِّد ذلك المعنى ويجعل للموت ثياباً تلبس بقوله:

لَبوسٌ ثيابَ الموتِ، حتَّى إِلَى الَّذِي يُوائِمُ إمّا سَائِمٌ ، أَو مُصَارِعُ [٤٨]

لقد وظَّف الشاعر البنية التجسيديّة ،لتصوير قوته وشجاعته فجعل للموت ثياباً تلبس كناية عن شجاعته ،فضلا عن توظيفه صيغة المبالغة (لبوس) للدلالة على الكثرة والمبالغة في عرض معنى الشجاعة والقوة وجعلهما صفة تلازم حياة الصعلوك وهو يجوب الصحراء باحثاً عن ضالته التي يحقق بها توافقه النفسي مع عالمه الخاص.

وكان الصعلوك هائماً في الصحراء باحثاً عن عالمه الخاص وعن هدفٍ يحقق غايته التي يسعى لها جعلته يواجه العديد من المخاطر ويخوض العديد من الحروب التي لم تكن بعيدة عن خياله وصوره ، لذلك نراه يوظّف البنية التجسيديّة ليصور لنا تلك المعاني المجردة ويجعلها شاخصة أمامنا تعج بالحياة ، ومن ذلك قول قيس بن الحدادية عندما جعل الحرب يداً تشمر بها في قوله :

نَحنُ جَلَبنَا الخَيلَ قبًّا بُطُونُهَا تَرَاهَا إلى الدَّاعِي المثوّبِ جُنَّحَا

بِكُلّ خُزَاعيٍّ إِذَا الحَـربُ شَـمَّرَت تَسَربَلَ فِـيهَا بُـردَهُ وَتَوشّـحَـا[٤٩]

لقد وظّف الصعلوك البنية التجسيديّة رغبةً منه في إضفاء الوعي الجمالي الفكري الذي يقود الصورة الأدبيّة إلى مزيد من الإبداع اللغوي الجمالي في اطر

---

(٤٧) ينظر: فن الاستعارة :٤٦٨ ٠

(٤٨) ديوانه: ٨٢ ، يوائم: يوافق ،سائم: اسم فاعل والسائم الذاهب ٠

(٤٩) عشرة شعراء مقلون: ٣٣ ٠

أسلوبيّة مغايرة، موسومة بالإدهاش والطرافة وبث الحياة في الجمادات والتي تسهم في شحذ العقل ، لهذا جسَّد الشاعر لنا الحرب فاستعار لها التشمير وأسنده لها وكأنَّها إنسان حي مشخص يرفع يديه ويحركها في اتجاهات مختلفة معلنةً بداية توقدها ٠

إنَّ إدراك الصعلوك لعالمه الواسع كوّن لديه رؤيته الخاصة التي يستطيع من خلالها أن يحسّ تعاطفاً بين الكائنات، ويدرك الوحدة بين أجزائها مما لا يستطيع أن يدركه الرجل الاعتيادي ،حينما يريد أن يقيم جسراً بين هذه العوالم المختلفة ويربط بينها في نظام واحد ، فإنَّه يلجا إلى التجسيد لكي يبرز من خلاله فكرته وحسّه وانفعاله ومواقفه ،ولعلّ تأبط شراً صور لنا ذلك وهو يصف شجاعته وقوة سيفه بقوله :

يَظَلُّ بِمَـومَـاةٍ ويُـمسِـي بِغَـيرِهَا جَحِيشاً وَيَعرَورِي ظُهُورَ المَهالِكِ
وَيَسْبِقُ وَفْدَ الرِّيحِ مِنْ حَيْثُ يَنْتَحِي بِمِنْـخَـرِقٍ مِـنْ شَـدِّهِ الْمُـتَــدَارِكِ
إذا خَاطَ عَيْنَيْهِ كَرى النَّوْمِ لَمْ يَزَلْ لَـهُ كَالِـىءٌ مِنْ قَلْبِ شَيْحَانَ فَاتِكِ
إذَا هَزَّهُ فِي عَظْمِ قَرْنٍ تَهَلَّلَتْ نَوَاجِذُ أَفْوَاهِ الْمَنَايَا الضَّوَاحِكِ
يَرَى الْوَحْشَةَ الأُنْسَ الأَنِيسَ ويَهْتَدِي بِحَيْثُ اهتَدَت أُمُّ النُّجُومِ الشَّوَابِكِ(٥٠)

إنَّ تراكمَ الاستعاراتِ في هذه الأبياتِ وتعددّها في قوله:(ظهور المهالك)،وفد الريح،خاط عينيه كرى النوم ،تهللت نواجذ أفواه المنايا الضواحك ،يرى الوحشة) جعل نقادنا القدامى يضعونها في باب الاستعارات البديعة (٥١) ،وقد أسهمت هذه الاستعارات مع البنية التجسيديّة في قوله(ظهور المهالك وتهللت نواجذ افواه المنايا) في تشكيل مشهد استعاري جعل للدّهر ظهراً ،وللموت نواجذَ يضحك بها ،مستعيراً لها هذه الصفات من الإنسان ليحولها إلى صورة مرئية متحركة ، بعدما كانت صوراً غير

(٥٠) ديوان تأبط شراً: ١٥٢- ١٥٦
(٥١) ينظر: كتاب الصناعتين :٣١٧

مدركة بإحدى الحواس ،وإنّ تكرار هذه الاستعارة في أكثر من موضع عمل على تعميق الدلالة الإيحائيّة ، وبهذا فإنّ كلّ بيت له قوته الأدائيّة والتعبيريّة بوصفه جزءاً فعالاً ومتلاحماً مع الأجزاء الأخرى (الأبيات) في تكوين بنية كلّية تنتظم أجزاء النص كلّه ضمن بناء فعّال قادر على توصيل المعنى إلى المتلقي ، فالشاعر لا يريد توصيل الخبر وإنَّما أراد رسم صورة موحيّة مؤثرة ومجسدة لكل من الدهر والموت ، لغرض زرع الخوف والرهبة في أعدائه والمتربصين به كنوع من عرض الشجاعة و إثباتها في شخص الصعلوك والفاتك ٠

وقد وظَّف الشاعر بعض الصيغ الأسلوبيّة في وصفه للصعلوك بالشجاعة والقوة ، فهو لا ينازل إلا من كان يقاربه في الشجاعة والبأس ،وان نازله فان نهايته ستكون الموت ، وقد استعمل الشاعر الفعل تهللت ،وهو في ضوء السّياق العام ،كان موفقاً في أداء وظيفته التعبيريّة ، وقد ساعد في الإيحاء الأصوات التي تتألف منها ،مع صيغة الفعل ،فهو يتألف من أصوات التاء وهو شديد مهموس مرقّق، والهاء وهو صوت رخو مهموس مرقّق ،واللام وهو صوت جانبي مجهور [٥٢] ثم تعود التاء وهكذا تولدت مجموعة انتقالات ،ثم تكرار اللام المشدّدة وعودت التاء وقد أضفى هذا التأرجح إيحاء يساعد في نقل صورة وإثباتها على شخصية الصعلوك الثائر ٠

ويوظّف لنا الأعلم الهذلي بنية تجسيديّة في تشكيل استعاري لرسم صورة يوضح فيها موقفه من الفرار، فهو يفخر بقدرته على الفرار والنجاة في أحلك الظّروف وأصعبها ، ويؤكد بثقة عالية بأنَّ صنيعه هذا (الفرار) لا يستطيع القيام به إلاّ القلة من الرجال الذين يستطيعون النجاة من الهلاك ، وقد أراد الشاعر الصعلوك من وراء

---

(٥٢) ينظر: مدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ،الدكتور رمضان عبد التواب ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ،ودار الرفاعي بالرياض ،ط:١ ١٤٠٣هـ – ١٩٨١م ٤٧ –٦٠ ،و أصوات اللغة ،الدكتور عبد الرحمن أيوب ،ط :١، ١٩٩٨م : ٢٠٢–٢٠٣ ٠

وصفه هذا القول بأنَّه من الرجال المتميزين بشدة البأس ، وسرعة العدو ، حتّى أنَّه استطاع أن يُعجز جذيمة العدّاء خلفه لما يتمتع به من سرعة في العدو ، وأنَّ جهود هذا ذهبت سدى ولم يتمكن من بلوغ مراده ، والشاعر لا يقلل من شأن خصمه فهو يكرهه لأنّه كان فارساً عداءً عبّر عن ذلك بقوله:

كَرِهْتُ جَذِيمَةَ العَبدِيّ لمَّا رَأيتُ المَرءَ يَجهَدُ غَيرَ آلي
وَأَحسِبُ عُرفُطَ الزَّورَاءِ يُؤدِي عَلَـيّ بِـوَشكِ رَجْـعٍ واسـتِـلالِ
فَـلَا وَأَبِيـكِ لَا يَنـجُو نَجَـائِي غَدَاةَ لِقِيتُـهُمْ بَعـضُ الرّجَـالِ (٥٣)

إنَّ توظيف البنية التجسيديّة في البيت الثاني(وأحسب عرفط الزوراء يؤدي...) ليبين لنا الطَّاقة التخييلية العاليّة والمدهشة التي يتمتع بها الصعلوك ، كما تبدو براعته في توظيف أدواته الفنيّة ولغته ورؤاه في إنتاج خيالٍ خصبٍ جامحٍ يساعده على إنتاج صورة فنيّة مدهشة .

إنَّ الخيّال المجنّح الذي يتمتع به الشاعر جعله يتوهم ويتخيل أن هذه الأشجار تشبه رجالاً يعدون العدة للإجهاز عليه حتَّى أنَّه كان يحسب كلَّ (عرفطة)وهو نبات له شوك ويكثر في الصحراء ،على أنَّه إنسان يتربص به ويعين على قتله ، ولعلّ هاجس الخوف والقلق الذي كان يشعر به الصعلوك جعله يوظّف هذه الاستعارة و يُحمّل النص دلالاتٍ جديدة ،يضفي على تلك الأشجار بعض صفات الإنسان، من إعداد السِّهام واستلال السّيوف وملاحقة الخصم والتّمكن منه.

كما بين هذا البيت الشعري الحالة النفسيّة المزرية التي سيطرت على الشاعر إلى درجة سيطرت عليه مثل هذه الأوهام والتهيؤات التي هي أقرب إلى حالة الهذيان

---

(٥٣) شرح أشعار الهذليين: ١: ٣١٨ . جذيمة : الرجل الذي عدا في أثره ، آلٍ : تارك جهده . يؤدي : يُعين ، الوشك : السرعة . رجع : رجع يديه ورجليه . العرفط : شجر له شوك ، مفردته (عرفطة) .

والهلوسة التي تعبر عن تداخل الحلم بالواقع ، إلى درجة يصبح من الصعب التفريق بينهما ، وهو يعلن بكل صراحة وصدق أنَّه أقدم على الفرار من أجل النجاة ولم يقدم على القتال ضد أعدائه ، وهو يرتكز في موقفه هذا على فهمه الواقعي للظرف الملموس الذي يمرّ به ، فضلاً عن حالة الصدق العاليّة التي يتمتع بها في الكشف عن دواخله النفسيّة ، وبهذا اتسم شعرهم بالواقعيّة وتصوير الحياة تصويراً دقيقاً مطابقاً لواقع حالهم ، ومن مظاهر واقعيتهم اتخاذهم الحياة بما فيها من ملابسات ومفارقات مادة لموضوعاتهم .

إنَّ طبيعة الإبداع لا يكون في البنية التجسيديّة فقط، وإنَّما ما يصاحبها من سعة في الخيال مستمدة من العالم الخارجي ،هذا لا يعني تصوير الشيء كما هو ،بل الكشف عن علاقات ودلالات ووظائف جديدة ثم إبداع الصيغة الصالحة لتجسيم هذه العلاقة، ولعلّ خير من جسد ذلك قول الشنفرى وهو يصور انتصاره على أعدائه بقوله:

تَضْحَكُ الضَّبْعُ لِقَتْلَى هُذَيْلٍ وَتَرى الذِّئبَ لها يَسْتَهِلُّ

وعِتاقُ الطَّيْرِ تَهْفُو بِطاناً تَتَخطّاهُمْ فَما تَسْتَقِلُّ(٥٤)

لقد شكّل الشاعر من البنية التجسيديّة استعارة أعطى فيها لأحد عناصر الطبيعة التي أَلِفَها وعاش فيها بعض صفات البشر، وهو الضحك لإنتاج صورة تجسيديّة تعبّر عن شجاعة الصعلوك وبأسه في الانتصار على أعدائه وتحويل مشهد الانتصار إلى صورة تجسيديّة تقرب المعنى من ذهن المتلقي ٠

لم يقف استعمال الصعاليك على نمط من الصور التجسيديّة دون آخر، بل وسعوا من دائرة الاستعمال التجسيدي لكي يتمكنوا من التعامل مع الواقع بمعطياته

---

(٥٤) شعر الشنفرى الازدي، تحقيق :الدكتور علي ناصر غالب ،راجعه:الدكتور عبد العزيز المانع ،ط:١، ١٩٩٨م :١٢٠، وتروى هذه الأبيات لتأبط شراً ينظر شعر تأبط شراً: ١٦٩ ٠

وأشكاله كلّها، وكشف موقفهم تجاه ذلك الواقع. تبدو محاولتهم في بناء وصياغة صورة مركبة تتكئ على التجسيد ، وكان جل مواده التصويرية من الطبيعة، لا بوصفها محسوسات تقع خارج ذاته، وإنّما بوصفها أداة حية لها نبض خاص، وإيقاع ذو تردد ينسجم مع إيقاع النفس .وهكذا يكون هذا النبض وسيلة لبث الحال النفسية، واستعمل في نصه هنا اللون بقيمه غير المباشرة إذ يقدم ظلال اللون وعالمه الخاص، من دون الحاجة إلى الصفة المباشرة تصريحاً؛ مما يزيد من قيمته الشعريّة، ولهذا صور لنا الشنفرى عالمه الجديد و مجتمعه الذي ارتضى الهجرة إليه ، وليس ذلك فقط بل هو فرح مسرور بإخوانه الجدد ، الذئب ، والنمر ، والضبع بقوله:

وَفِي الأرضِ مَنأى لِلكَرِيمِ عَن الأذَى وَفِيهَا لِمَن خَافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ

لَعَمرِكَ ما بالأرضِ ضِيقٌ على امرِئ سَرَى رَاغِباً أو رَاهِباً وهو يَعقِلُ

وّلِـي دُوْنَكُمْ أهْـلُون: سِـيـدٌ عَـمَلَّسٌ وَأرْقَـطُ زُهْلُــولٌ وَعَـرْفَاءُ جَيْأَلُ

هُمُ الرَّهطُ لا مُسْتَـوْدَعُ السِّـرِّ ذائـعٌ لَدَيْهِمْ وَلاَ الجَانِي بما جَرَّ يُخْذَلُ(٥٥)

إنَّ تمرد الصعلوك على القبيلة دفعه إلى توظيف البنية تجسيديّة في تشكيل يستبدل من خلاله مجتمعاً جديداً بمجتمع القبيلة يشكل الصعلوك أفراده و قيمه وقوانينه،على وفق رؤيته التي يرتضيها هو،ويراها مناسبة لاحتواء طموحه الجامح في العيش الكريم بعيداً عن الظلم والجور التي تمارسه القبيلة ، فهو يهدف من خلال هذا التشكيل الاستعاري إلى هدم البناء الطبقي في القبيلة، وإيجاد عالم بديلٍ عنه يتساوى فيها الناس، فهو يوظّف بنيته التجسيديّة في قوله:(لا مُستودعُ السرِّ ذائعٌ) لتشكيل

(٥٥) ديوان الشنفرى:٥٥، السيد:الذئب،العملس:الخفيف السريع، ارقط: ذو لونين مختلفين ويريد هنا النمر ،الزهلول:الاملس، العرفاء:الضبع الطويلة العرف ،الجيال: الضخم.

صورةٍ شعريّةٍ أمامَ قوسي الرؤية البصريّة، تحمل خطوطاً وألواناً خاصة بقيمها غير المباشرة والتي أسهمت بشكلٍ أو بآخر في إخضاعِ المكانِ إلى إرادةِ الصعلوكِ وتكوينِ عالمهم الخاصّ المليء ،بالأحبة والأصدقاء وهم (الذئابُ والضباعُ) ليخلع عليهم بعض صفات البشر الذي تمنى أن تكون موجودة في مجتمع القبيلة ،ويلصقها بهم بوصفها نوعاً من تجسيد المكان وإخضاعه لرغبة الصّعاليك في تكوين مسكنٍ أليفٍ لعائلة لا تربطهم رابطة الدّم، وإنّما يتوحّدون بتموّجات السّلوك وخلفيّاته النّامية بفعل الجدل بين الذّات والواقع، بين ما كان وما يريده الصّعلوك أن يكون، مسجّلاً مرّة أخرى نادرة تصبح بفعل سايكولوجيّة المكان لازمة لواقع قد يكون حقيقة في متناول اليد القابضة على الفراغ. وكأنّنا نقرأ أيديولوجيّة سطّرها الشّاعر الصّعلوك في بنية مضادّة للبنية الاجتماعيّة الكلّيّة، وهكذا نكون في حضرة نصّ حركيّ تكون انطلاقته دائماً نحو معانقة التّيه، ولكنّه ليس تيهاً مطلقاً، بل هو تيه لفوضى ينمّطها الانضباط الخاضع للسّلطة المنفلتة لشاعر فرّ من إسار القبيلة، وعليه بات المكان في نصّه الشّعريّ مكاناً متجاوزاً لجغرافيّته وحدوده الطوبوغرافيّة، إذ بفضل نشاطات الشّاعر الصّعلوك أصبح هذا المكان المعادي مكاناً أليفاً، وأضحت جغرافيّته نصّاً مترعاً بالدّلالات الشّعريّة[٥٦].

ولعلَّ الشاعر أراد من خلال هذا التشكيل التعبير عن الاغتراب العقلي والوجداني والجسمي الذي يشعر به الصعلوك في الجماعة التي عاش فيها ، ويكشف التشكيل الصوتي عما يشبه الصدمة النفسيّة ، وتحس بهذه من خلال أصوات (القاف – والكاف ، والطاء ، والراء المكررة)، كما أعطى التقسيم اللفظي تجربة الاغتراب بعداً صوتياً وإيقاعياً متميزاً وتبدو الثنائية الموضوعية والصوتية ظاهرة في الأبيات على النحو التالي (وفي الأرض ... وفيها لمن) ، (راغباً أو راهباً) (سيد .. وارقط) ، (ولا

([٥٦]) ينظر: المكان في شعر الصعاليك والفتاك إلى نهاية العصر الأموي ، خالد جعفر مبارك ،رسالة ماجستير مقدمة إلى مجلس كلية التربية جامعة ديالى،٢٠٠٦م :١٦ .

مستودع... ولا الجاني) وهذه الثنائية الصوتية صورة لثنائية الجدل بين الذات والموضوع ، وبين (الأنا) و(الهو) والفرد والمجتمع ، ويقدم الشاعر نفسه في إطار الفارس المتمرد على الذات وغيرها ، وعلى الزمان والمكان، ويستخدم في تشكيل إنموذجه ألفاظاً غريبة وشديدة تمثل صوتاً لتلك الذات المتمردة ، ولكننا نجد في ثنايا التشكيل بعض الأبيات أو الجمل الرقيقة التي تمثل عزة النفس وألمها وحيرتها في مواجهة ظلم المجتمع وقهره.

وقد يحمِّل الصعلوك البنية التجسيديّة قيماً شعورية تعبِّر عن وضعه الشعري الخاص لغرض توسيع مديات الألفاظ الموحيّة ودلالاتها في تشكيل يقيم فيه علاقة متشابكة بين المنظورات الطبيعيّة واللحظة الشعوريّة، فغدت فضاء مشحوناً بالضجر والضياع المهيمنين عليه، بمعنى أنه خلق من الطبيعة وسائل نقل مناسبة لأفق الحال النفسية [٥٧]، لذلك نرى عروة بن الورد يجسد عناصر الطبيعة في تشكيل استعاري يعبر عن حالته النفسية بقوله:

أَحَادِيثَ تَبقَى، وَالفَتَى غَيرُ خَالِدِ إِذَا هُوَ أَمسَى هَامَةً فَوقَ صُيَّرِ

تُجاوِبُ أَحجَارَ الكِنَاسِ، وَتَشتَكِي إِلَى كُلِّ مَعـرُوفٍ رَأَتهُ، وَمُنكَرِ [٥٨]

إنَّ الإسقاطات النفسيّة على مظاهر الطبيعة في النص برزت خلال رسم الشاعر حداً يضع فيها حركة وجدانه، لتقديم تجربته الحسيّة، لذلك جاءت الصور مجسدة لتشير إلى حالة الضياع والضجر الذي يشعر بهما الصعلوك وهو يرى الحياة لا تبقي على احد غير أعماله ومناقبه ، وبهذه الرؤية يقترب عروة من رؤية الدين الإسلامي والقرآن الكريم على الرغم من عدم إدراكه للإسلام ، مشبها نفسه بالهامة ذلك

---

(٥٧) ينظر: رماد الشعر: ٢٣٧ .

(٥٨) ديوانه : ٦٧ ، الهامة :طائر تصوّر الجاهليون انه يخرج من جسد الميت ، صير: حجارة ترصف لتكون حضيرة ، الكناس :اسم موضع ، .

الحيوان الخرافي الذي يعتقد العرب أنَّه يخرج من جسد الإنسان ويجلس عند قبره ويصيح :الثأر ؛ الثأر ، وجاء توظيف البنية التجسيديّة للتعبير عن حركة وجدانه المضطرب وتصوير حالته النفسيّة في تشكيل يفصح عن ذلك الاضطراب و التخلخل المتمثلة في التجسيد التي أحدثتها الألفاظ والتراكيب ، عندما أضفى على أحجار الكناس بعض صفات البشر وجعلها تشتكي وترى لكونها العنصر الوحيد الباقي والشاهد بعد فناء الانسان وجعل من المعروف والمنكر مشتكًى لهما، وعلى هذا الأساس تتوحد الصورة الشعريّة مع البناء الداخلي للنفس، وتبعاً لذلك فإن الشاعر يخضع في نتاجه الشعري إلى الإسقاط باعتباره السبيل الوحيد إلى الإبداع فيجسد الطبيعة ويضفي عليها مضموناً إنسانياّ ليربط بينها وبين واقعه النفسي وأحاسيسه الخاصة، ويرى فيها ذاتاً تنبض بالحياة وتتجاوب معه، وبهذا العمل يحاول الشاعر استكشاف عالمه الداخلي ٠

وجسَّد لنا الشنفرى في صورة أخرى ينتزعها من بيئته ليضفي عليها شيئاً من اسقاطاته النفسيّة ليحولها إلى صورة تنبض بالحياة والدلالات النفسيّة بقوله:

تَرُودُ الأَرَاوِي الصُّحْمُ حَوْلي كَأنّها عَذَارَى ، عَلَيهُنَّ المُلَاءُ المُذَيَّلُ

ويَرْكَدْنَ بالآصـالِ حَوْلِي ، كَأنَّني مِنَ العُصْمِ أَدْفَى يَنْتَحِي الكِيحَ أَعْقَلُ(٥٩)

لقد وظّف الشاعر البنية التجسيديّة لتشكيل صورة استعاريّة يبغي من خلالها إيجاد البديل عن عالم الإنسان ،فأخذ يضفي على موجودات المكان بعض الصفات التي ترتقي به إلى عالم البشر ،فوظّف الفعل المضارع (ترود) التي يتناسب مع الصورة التي يرسمها الشاعر ، ويدل على الاستمرارية في فعل الذهاب والمجيء لهذه الأراوي وله ، وبهذه الوعول التي ألفته وتعودت رؤيته فأصبحت تأنس إليه ، وهو لا

(٥٩) ديوانه:٦٥

يكتفي بإثبات التعود بينه وبينها ، بل باتت الصورة توحي بارتباط وثيق بها ، ويشبه هذه الوعول في ألوان جلودها بملابس الفتيات الطويلة،في تجسيد واضح لرغبة الشاعر في الحاجة إلى إشباع رغبته الجنسيّة ، وينهي هذا البيت بصفة اسم المفعول (الُمذيَّلُ) ليبين دور طول الذيل في هذه الوعول ، ولتستمر هذه الصورة الحركيّة للوعول ، يطالعنا الشاعر في بيته الثاني بدالة الفعل المضارع (يركدن) فيعطي دلالة استمراريّة هذه الألفة ، فهن يثبتن حوله حين تركد وتهدأ حركتها في آخر النهار ، وكأنَّه الوعل القوي الذي طال قرنه فيتزعم القطيع ، وفي هذا الشطر يستخدم الشاعر دالة الفعل المضارع (ينتحى) ليبين استمرارية قصده لجانب الجبل تتبعه هذه الوعول ، واستخدامه أيضاً لأفعل التفضيل (أعقل) لتدلّ على تفضيل جانب الجبل للقصد فهو أكثر حماية ولا يُستطاع الوصول إليه .

ونخلص من ذلك أن الشاعر استطاع بمقدرته الفنيّة أن يبرز مشاعره الحقيقيّة ، وبتصوير معاناته في حياة الصعلكة من حيث الفاقة والحرمان ، بتصوير واقعي يذهب عنها كلّ غرابة، وقد استطاع أن يسخّر الصيغّ بصورها الماضيّة والمضارعة، وكذلك صيغ اسم الفاعل والمفعول ، وصيغة المبالغة وأفعل التفضيل ، في تشكيل صوره الواقعيّة والخياليّة وتجسيدها، ليرسم بذلك في ذهن المتلقي تجربته الشعريّة واضحة ليتفاعل معها ويعيش في هذه البيئة التي عاشها الشاعر ، كما استطاع عن طريق التنوع في استخدام الأفعال أن يشعر المتلقي بحالته المأساويّة إثر وقوعه تحت هذه الأنواع من المعاناة .

ويلجا الصعلوك أحياناً إلى تشكيل استعاري تكون للبنية التجسيديّة بعداً فنياً يضفي على النص دلالات إيحائيّة ، مستفيداً من الشحنة النفسيّة للمفردات التي تختزن مضامين تصورات الشاعر وحركة تجاربه النفسيّة، وفي هذا دليل على أن خصائص القصيدة في جوهرها النفسي مرتبطة بتداعي الصور في ذهن الشاعر وقدرته على

تحميل سياقاتها بعداً تأويلياً يجعل المحتوى الدلالي لهذه القصيدة ممتلئاً بالتلميحات التي تلقى على عاتق المتلقي اكتشافها والوقوف على ابداعها٠وخير من جسَّد ذلك أبو خراش الهذلي بقوله :

وإنِّي لأثوِي الجُوعَ حتَّى يَمَلَّنِي فَيَذهَبَ لَم يُدَّنِس ثِيَابِي وَلَا جُرمِي

وَأَغتَبِقُ المَاءَ القَرَاحَ فَأَنتَهِي إِذَا الزَّادُ أَضحَى لِلمُزلِجِ ذَا طَعمِ

أَرُدُّ شُجَاعَ البَطنِ قَد تَعلَمِينَهُ وَأُوثِرُ غَيرِي مِن عِيَالِكِ بِالطَعمِ(٦٠)

لقد شكّل الشاعر بنية تجسيديّة صوّر فيها الجوع وأعطى له بعداً إنسانياً ، يريد قهره فقال (لأثوي الجوع) فاسند الفعل ثوى إلى ضمير مستتر وجوباً تقديره (أنا) وقد وقع تأثيره على الجوع ليكون مفعولاً به ، وذلك عن طريق تجسيد الجوع وبهذا أضفى صورة رائعة على الجوع بجعله حياً يمكن إماتته والتغلب عليه ،ولعلّ الشاعر أراد بهذا التجسيد إعطاء الجوع تصويراً بصرياً يمكن مشاهدته ، لأنَّ الصورة البصريّة تكون لها قيمة رمزيّة لأنَّها تأتي لتمثل عمق الشعور الذي لا يمكن إدراكه إلا بالحس والمشاهدة ٠

وإذا كان الجوع أقسى ما يصبُّه الفقر من سياط على جسد الفقير فإنَّ هناك سياطاً أخرى لا تقل قسوة عن سياط الجوع ، ولكنَّها سياط نفسيّة يصبُّها الفقر على نفس الفقير ، ممَّا دفع الصعلوك إلى توظيف بنى تجسيديّة تعبّر عن ذلك الشعور الذي يفسره علماء النفس المحدثون على أساس ما يسمُّونه بالعقد النفسيّة ومن بين هذه العقد عقدة يسمُّونها عقدة الفقر .

---

(٦٠) شرح أشعار الهذليين ٣: ١١٩٩ ، أثوي الجوع:أطيل حبسه، الجرم: الجسد، المزلَّج: الذي ليس بالمتين٠

والمتأمل في أخبار الصعاليك وأشعارهم يلفت نظره شعور حاد بالفقر وإحساس مر يوقعه على نفوسهم ، وشكوى من هواء منزلتهم الاجتماعيّة وعجزهم عن الأخذ بنصيبهم من الحياة كما يأخذ سائر أفراد مجتمعهم،ولعلّ خير من جسَّد ذلك أبو النشناش النهشلي بقوله:

إذَا المَرءُ لَم يَسرَح سَوَاماً وَلَم يُرِح سَوَاماً وَلَم تَعطِف عَـلَيهِ أَقَارِبُه

فَللمَوتُ خَيرٌ لِلفَتَى مِن قُعُودِه فَـقِيراً وَمن مَولًى تَدِبُّ عَقَارِبُــه

وَلَم أَرَ مَثلَ الفَقرِ ضَاجَعَهُ الفَتَى وَلَا كَـسَوَادِ اللّيلِ أَخفَقَ طَـالِبُـه

فَمُـت مُعدِمَاً أَو عِش كَرِيمَاً فَإنِّنِي أَرَى المَوتَ لا يَنجُو مَنَ المَوتِ هَارِبُه[٦١]

يبدو أنَّ سياط الفقر أخذت مأخذها من حياة الشاعر ممَّا دفعته إلى تشكيل بنية تجسيديّة أعطى من خلالها للفقر بعض صفات الإنسان عندما جعل الفتى يضاجع الفقر ،والمضاجعة صفة تكون بين البشر فقط ، فضلاً عن هذا التجسيد نجد الشاعر وهو يحاول أن يضمن لقصيدته الخلود إلى حيل صوتية وأسلوبية ، تعين المتلقي على أن يتذكر قصيدته ، ويرسم صوراً في ذهنه لتلك الآلام التي يلقيها الفقر على نفسية الصعلوك المطارد في مجاهل الصحراء ، ومن هذه الحيل الصوتية اللجوء إلى التقطيع الصوتي بقوله (مت معدماً أو عش كريماً) أو إلى تكرار كلمة (الموت) ، واستعمال فعل الرؤية (أرى) استعمالاً ذهنيّاً وحسيّاً في قوله (لم أرَ مثل الفقر)، أو إلى كلمات متجانسة الحروف الأولى ، أو مسجوعة ، أو إلى عبارات وصفيّة ، أو أخرى قائمة على الجناس الناقص (اقاربه–عقاربه)، أو إلى وحدات صوتية مكررة كالأمثال التي

---

(٦١) ديوان اللصوص ،٢: ٢٨٦ .

يسمعها المرء باستمرار وترد على الذهن بسهولة ، فالتفكير المطول ذو الأساس الشفاهي يميل إلى أن يكون إيقاعياً بشكل ملحوظ[٦٢] .

ولكي يجسد لنا الشاعر حالة الفقر بشكل متكامل يضعنا في البيت الثالث أمام صورة واضحة مكتنزة الدلالة عميقة المعنى تعبّر عن وصفه للفقر وسوء الحال ، وإن عدم تمكن المرء من الوصول إلى الغنى أصعب ما يمكن أنَّ يصيب الإنسان ويلازمه ، ولا يكتفي بهذا التصوير بل يعقد مقارنة حسّيّة بين الفقر وظاهرة طبيعية هي ((سواد الليل)) موظفاً أداة التشبيه الكاف ، وراسماً لنا صورة تشبيهيّة ذات طابع حسِّي تدلُّ على براعة الشاعر الفنيّة وامتلاكه لمخّيلة خصبة .

ومن خلال هذه المقارنة ، وهذه الصورة يسقط الشاعر دلالة نفسيّة وشعوريّة ومعنويّة على الفقر ، وهذه الدلالة هي ما تمثله حِلكة الليل من سواد وظلمة وكأنَّه أراد القول : إنَّ سواد حياة الفقير هي كسواد الليل الحالك الذي يخفق المرء في مسعاه للوصول إليه ، كما يخفق الإنسان الفقير بالوصول إلى تحقيق غاياته ومطامحه وآماله الإنسانية في حياة منعّمة ومترفة . وبقراءة تأويلية لهذا البيت يمكن القول إنَّ الشاعر يرى ((أنَّ الفقر سواد مقيم ، وإنَّ الغنى هي حالة مضيئة كانبلاج النهار الذي يُبدِّد حالة السواد والحلكة)) [٦٣] .

لقد أعطت البيئة التي عاشها الصعلوك والفاتك فرصة له لابتكار علاقات جديدة وتخيّلها يربط من خلالها موجوداتها في صور يجسِّد فيها انفعالاته وإحساساته ويستعرضها وكأنَّها مخلوقات إنسانيّة أو مخلوقات حيَّة متصرفة بوجه عام ،وذلك كلّه بسبب ما سيطر عليه من ميل وجداني أو اندماج وجداني بين الطبيعة وفكره ، وهذا

([٦٢])ينظر: البيان والتبيين ١ : ٢٧٢ .

([٦٣]) الفقر في الشعر العربي قبل الإسلام ، جاسم محمد صالح ،رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب ،جامعة الموصل ،١٩٩٠م : ١٩٠ .

الاندماج ينقله بدوره من حياته في نظامها العادي إلى نوع آخر من الحياة تتعمّق فيها صلته بما حوله فتشعر بأنَّ الواقع جزء منه وهو جزء من الواقع ، والصورة الشعريّة قد تأخذ أساسها من الواقع ، ذلك لأنَّ الشاعر يرتفع بها إلى مستوى أبعد من الواقع عن طريق الإزاحة والقفز من الضد إلى الضد ، والتأليف الجديد بين عناصر لا تأتلف بطبعها في واقع الأشياء وهذا التأليف يتم لغويا باستحداث علاقات يقيمها الشاعر بين الكلمات في إطار خاص به ، قاطعا صلته بالاستعارة التقليدية ، خالقا أسساً جديدة للتعبير الشعري تصبح الصورة فيه بطابعها المّتسع الطريقة الوحيدة للتعبير[٦٤] ،لذلك نرى الصعلوك يصور لنا بدقة جزءاً من حياته مجسداً لنا قوسه وهي تطلق أصواتاً وكأنَّها إنسان يستغيث في قول الشنفرى:

وَمُسْتَبْسِلٍ ضَافي القَمِيصِ ضَمَمْتُهُ بــأزْرَقَ لا نِــكْسٍ ولا مُتَــعَوِّجِ

عَلَيْهِ نُـسَارِيٌّ عـلـــى خُـوطِ نَبْـعَةٍ وَفُـوْقٍ كَعُرْقُوبِ القَطَاةِ مُدَحْرَجِ

وقارَبْــتُ مِـنْ كَفَّــيَّ ثُمَّ نَـزَعْتُـها بِنَزْعٍ إذا مـا اسْتُكْرِهَ النَّزْعُ مِحْلَجِ

فَصَاحَتْ بِكَفِّي صَيْحَةً ثُمَّ راجَـعَتْ أنِينَ المَرِيضِ ذِي الجِرَاحِ المشجَّجِ[٦٥]

إنَّ للحياة الصاخبة أثراً على حياة الصعاليك التي كانت مليئة بالصراع الدامي الذي انعكست في شعرهم ، دفعتهم إلى تصوير تلك الحياة بدقة متناهيّة ،لذلك نرى شاعرنا في هذه الأبيات يصف لنا احد رفاق دربه وهو القوس ، موظّفاً كلّ إمكاناته الفنيّة والتخييلية في رسم الموقف وتصوير حاله وهو يرتقب الأعداء ويترصد لهم ، مستخدما القوس سلاحه المفضل في الكثير من غاراته ،موظّفا بنية تجسيديّة

---

(٦٤) ينظر : في نقد الشعر العربي المعاصر ، د.رمضان الصباغ ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ط : ١ ، ١٩٩٨: ٢٩١ .

(٦٥) ديوانه: ٤٢ .

في صورة اعتمدت على الحركة والصوت ،فالسهم تصيح حينما تطير نحو هدفها وتنحني برشاقة محدثة صوتاً يشبه صوت امرأة ثكلى ،ويكون بذلك قد أعطى لقوسه بعض صفات الإنسان وهو الصياح ، موظّفاً صورة سمعيّة تشبيهيّة رائعة مركبة وذات طابع حسّي يجمع ظواهر حسّية متعددة تآزرت فيها المفردات تآزراً تاماً في بنية النص ، بحيث يصبح أكثر إثارةً وأكثر قدرةً على التأثير في المتلقي .

إنَّ هذه الشواهد وغيرها تكشف لنا أنَّ الصعلوك قد وظّف البنية التجسيديّة لتشكيل صور مختلفة للتعبير عن خلجات النفس ودقائقها وجعلها حيّة ناطقة لغرض المبالغة أو التهويل أحياناً أخرى ، وكانت اغلب هذه الصور قريبة شائعة تعتمد بشكل كبير على دلالات مجازية قريبة من أصلها اللغوي ، وغالباً ما يعتمدون على الإسناد والإضافة في خلق الدلالات المجازية ،ولكن الذي يحسب لهم أنَّ اغلب هذه الصور فيها جانب الدقة في التصوير و التشكيل الذي يعبَّر عن رؤية فنية امتلكها الصعلوك في تجسيد حياته ونقلها إلى المتلقي على شكل صور فنيّة رائعة .

أمَّا الفاتك فإنَّ الظروف والحياة التي عاشها لا تختلف كثيراً عن حياة سابقيه الصعاليك ، إلا أنَّ المؤثرات التي أسهمت في تشكيل البنى التجسيديّة قد تكون مختلفة أحياناً ، بسبب تطور الحياة الأدبية في العصر الأموي الذي ألقت بظلالها على المعجم الشعري للشعراء بمن فيهم الفتّاك ،لذلك نجد أنّ اغلب هذه الصور المجسدة جاءت على شكل صيغ فنيّة معبّرة عن حياة الفاتك التي تشبه حياة الصعلوك ولكن بمفردات وصيغ تكاد تكون حلى جديدة وصياغات أدبية معبّرة عن روح العصر الذي يعيش فيه الفاتك ، وقد تميّز شعرهم بقيمته الفنية العاليّة، وظهر في عصر مثل مرحلة مهمة من مراحل الزهو الأدبي وسيادة البيئة الشعريّة العربية الكبيرة من جهة ،وتميّز شعره بحضور السيولة العاطفيّة التي كانت تنقص الكثير من الشعراء ودفقه في العصر السابق للإسلام من جهة ثانية ،وكان لفعل ظروفهم النفسيّة أثره الكبير في إطلاق

مشاعرهم الوجدانية ببساطة وسلاسة في استخدام اللغة ، وفي التعبير عن العواطف والأفكار الإنسانيّة من دون إغراق في الرمزيّة ، مثلما كان عليه شأن اغلب شعر العصر السابق للإسلام ، وهيمنة الروح الوجداني الذي كان الشعراء يتقاسمونه مع متلقيهم فضلاً عمَّا أضافته لغة القرآن وقيم الدين الإسلامي الحنيف ومبادئه إلى الحياة الاجتماعية الأدبيّة من معالم وخصائص لغويّة إلى شعر هذا العصر عامة، وشعر الفتّاك خاصة، ولعلّ خير من جسد لنا ذلك في شعره مالك بن الريب في قوله:

تَذَكّرْتُ من يَبْكي عليّ، فلمْ أَجِدْ سِوَى السَيْفِ والرّمحِ الرُّدَينيّ بَاكِيَا

وَأَشْقَـرَ مَحبُوكاً يَـجُـرّ عِـنَانَهُ إِلَى المَاءِ، لم يتْرُكْ لَهُ الموتُ سَاقِيَا[٦٦]

الشاعر في موقف رثاء النفس في لحظاتها الأخيرة من الحياة وحيداً غريباً في بلاد بعيدة عن وطنه ،لذلك نراه يوظف بنية تجسيديّة ليشكل لنا صورة مجازية تعبّر عن تلك اللحظات الأخيرة ،فلم يجد الشاعر من يودعه ويبكي عليه غير سيفه ورمحه وفرسه الذي صورهما على شكل إنسان ،وذلك من خلال إلصاق الصفات الإنسانيّة بهما وهو البكاء ، ولتعميق دلالة ذلك التشكيل جنح الشاعر إلى بعض الصيغ الأسلوبيّة منها استعمال الفعل (تذكرت) للدلالة على الغربة المقيته التي جعلته يجنح بخياله لتحقيق نوع من التواصل مع محيطه والذي تمثل بقوله (تذكرت) فضلاً توظيفه للاستثناء المفرغ بقوله(لم اجد سوى السيف والرمح) للدلالة على أنَّ الشاعر يعيش حالة من الحيرة والقلق ويسقطها على النص لإعطائه الطابع المميَّز، ويمنح الصور الفنيّة التي وظَّفها خصوصية معينة من حيث حركية الصور وحيويتها ، فالصورة كما يقرر تندال((تجسيد لفظي للفكر والشعور)) [٦٧].

---

(٦٦) شعراء أمويون ١ : ٤٣ .

(٦٧) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، الدكتور محمد فتوح احمد ،دار المعارف ،ط:٢، القاهرة ١٩٧٨م : ٢٥١ .

ويوظّف الفاتك البنية التجسيديّة لتشكيل صور فنيّة يحملها عواطفه ومشاعره تجاه وطنه الذي أصبح بعيداً عنه في ديار الغربة يقول الأحيمر السعدي :

أَيا نَخلاتِ الكَرمِ لا زالَ رائِحاً عَلَيكُنَّ مُنهَلُّ الغَمامِ مَطيرُ

سُقيتُنَّ ما دامَت بِكَرمانِ نَخلَةٌ عَوامِرَ تَجري بَينَكُنَّ بُحورُ

سُقيتُنَّ ما دامَت بِنجدٍ وَشيجَة وَلا زالَ يَسعى بَينَكُنَّ غَديرُ (٦٨)

إنَّ خصوصية اللغة الشعريّة في نتاج كلّ مبدع تتحّكم فيه عوامل خاصة مرتبطة بذات الشاعر ومحيطه ، إذ لا يمكن أن نحدث تغييراً مهما كانت طبيعته على بنية اللغة المجتمعية التي تواضع الناس عليها ، لأنَّ اللغة ظاهرة ليست من القارئ، إنَّه قد يترك بصماته اللغوية على إنتاجه الفردي أو إنتاج جيله ، لكن لا يمكن أن يعدو ذلك إلى أجيال أخرى مهما كانت قيمة إنتاجه الأدبي٠

والشاعر في هذه الأبيات متلهف للقاء وطنه فتثيره نخلة شاهدها في بلاد الغربة ،فجنح إلى بنية تجسيديّة شكل من خلالها صورة لهذه النخلة فانزلها منزلة الإنسان مجسداً إياها ومجبراً المتلقي على أن يتخيل لها عقلاً يعي طلبه ،وأذناً تسمع سؤاله ،ومن أين للصورة هذا التأثير في الوجدان لولا تلك المخاطبة الرقيقة الحزينة لنخلات الكرم ٠ انَّه يدعو بالسقيا لوطنه :فانزل النخلات الكرم منزلة الإنسان رغبة من الشاعر في عودة أيام الهنا في وطنه ومع أهله ٠

إنَّ الغربة التي عاشها الفاتك وهو مطارد في مجاهل الصحراء ،والجو الذي كان يسلكه والهدوء الذي يملأ عليه هذه الجوانب المقفرة من الصحراء أثَّر في إدخال لون من التضخيم على صوره ،ودافع على تركيز الانتباه ،تُبعدُ عن نفسه الفراغ الكبير

---

(٦٨) ديوان اللصوص ١ : ٥٩ ، الوابل :المطر الشديد، الغمام:السحاب الماطر، كرمان:منطقة في بلاد فارس، الوشيجة:عرق الشجرة، الغدير:قطع من الماء٠

الذي يشغل باله وهو يجوب هذه الآفاق ،فهو يعتمد على الواقع في تصويره ولكنَّه يوشيه بآثار من انفعالاته تدخل على الواقع ألواناً من التخيل ، جعله يندفع نحو توظيف البنية التجسيديّة لتصوير بيئته الجديدة لتكون بديلاً عن كل ماله صلة بالبشر من خلال عقد الأحلاف والعهود مع موجودات المكان وهي الحيوانات والوحوش ، ولعلّ خير من جسد لنا ذلك عبيد بن أيوب العنبري بقوله:

كَأَنّـي وَآجــالَ الظِّباءِ بِقَـفـرَةٍ لَـنا نَسَبٌ نَرعاهُ أَصبَحَ دانِيا
رَأَينَ ضَئيلَ الشَّخصِ يَظهَرُ مَرَّةً وَيَخفى مِراراً ضامِرَ الجِسمِ عَارِيا
فَأَجفَلنَ نَفراً ثُمَّ قُلنَ اِبنُ بَلدَةٍ قَليلُ الأَذى أَمســى ولَـكَنَّ مُصافِيا
أَلا يــا ظِبــاءَ الوَحشِ لَاتَشهُرنَنِي وَأَخفينَنِي إِن كُنتُ فِيكُـنَّ خَـافِـيا
أَكَلتُ عُروقَ الشَّرِي مَعكُنَّ وَالتَوى بِحَلقِيَ نَورُ القَفرِ حَتّى وَرانِيا
أَبِيتُ ضَجيعَ الأَسودِ الجَونِ في الهَوَى كَـثِيراً وَأَثناءُ الحَشاشِ وَسادِيا[٦٩]

لقد أبدع الشاعر لنا صورة استعارية من خلال توظيف عدة بنى تجسيديّة في سياق شعري لتأكيد حالته المأساوية حينما يشبه الظباء بإنسان له قدرة الحديث والتواصل والحوار مع الآخر ((ثم قُلنَ ابن بلدةٍ)) ، والشاعر يستند في تصويره الاستعاري هذا إلى طاقة تخييلية عالية تُصّور لنا الظباء له فهم يعرفونه لما يتميّز بسمات جسديّة معينة ((ضامر الجسم عارياً)) ، بلّ يحادثونه ويحاورونه ويُقلن عنه بأنّه قليل الأذى وأصبح يعيش معهم حالة الصفاء والألفة ، فضلاً عن ظهوره لهم مرة واختفائهِ مرات متعددة في إشارة منه واضحة الدلالة لحالة الخوف التي يشعر بها ، والتي تؤكد أحد طرفي التشبيه، أنّ إضفاء صفات إنسانيّة على الظباء أي محاولة

---

(٦٩) شعراء امويون١: ٢٢٧ ، آجال: جمع أجل وهو الموت، القفر:الارض الخالية ، الضامر: النحيل، المصافي:الصاحب الذي يخلص المودة، الشري:الحنظل، الفقد:ضرب من النبات٠،الاسود الجون:الارض السوداء ٠

أَنْسنَتِها إنَّما تنبع من حالة الشاعر النفسيّة التي تخفي في طياتها الداخليّة العميقة حاجته المُلحّة للمجتمع البشري والإنساني ، مؤكداً من خلال مخاطبته لهم وبواسطة أداة النداء ((ألا يا ظباء الرمل)) ضرورة أن يُحْسِنّ صحبته ولا يخفن منه ، فهو قليل الأذى مسالم ، ويطلب منهن أن يخفينه إن كان هناك مكان يختفي فيه في إشارة أخرى أيضاً واضحة الدلالة لحالة الخوف التي ينوء تحت ثقلها .

وربَّما نستطيع القول إنَّ مخاطبة الشاعر للظّباء تعويض حقيقي أو بديل لإنسان يتحدث إليه ويطلب منه المساعدة والعون ، في قفار لا يجد فيها سوى عالم الحيوان .

وبهذا استطاع الشاعر بإبداعه الفني أن يحتوي بأبياته ثنائية ((الخوف/ الأمن)) احتواءً واضحاً بحيث تفاعلت الألفاظ (أذقني طعم الأمن ، خلعت فؤادي ، يخفي مراراً ، وأخفيني إنْ كان يخفى....) تفاعلاً واضحاً من أجل خلق أبعاد واضحة تسهم في تكوين الصورة الحقيقية لمشاعر الشاعر الداخلية التي هي انعكاس واضح للحس الإنساني الذي يظهره ، فكان الخيال والواقع كلاهما وسيلة لنقل ذلك الصراع الداخلي الذي يعاني منه الفنان ، فأخذ يعقد الأحلاف والعهود مع عناصر المكان الجديد ، يقول عبيد بن أيوب العنبري :

وَحالَفتُ الوُحُوشَ وَحـالَفَتـنِي بِقُربِ عُهُودِهِـنَّ وَ بِالبِـعادِ

وَأَمسى الذِئبُ يَرصُدُنِي مِخَشّاً لِخِفَّةِ ضَربَتي وَلِضَعفِ آدي[٧٠]

إنَّ رغبة الفاتك في إيجاد البديل عن عالم البشر دفعه إلى تشكيل بنية تجسيديّة يصور من خلالها علاقته بموجودات المكان الجديد ، وعقده الأحلاف

---

(٧٠) شعراء امويون١: ٢١١ ، يرصدني: أي قعد له على الطريق، المخش: الماضي والجرئ على هول الليل، الآد: القوة .

والعهود معها ولكي يوطد هذه العلاقة اخذ يلقي عليها صفات البشر نوعاً من التوافق النفسي ، وإيجاد البديل الذي يعوضه عن فقدانه للألفة مع البشر ،وهذا الشعور بات متبادلاً فالحيوانات هي أيضا اطمأنت إليه ووجدت فيه حيواناً يرتبط معها في النسب ويتفق معها في المصير المهدد من بني البشر ٠

إنَّ نظرة الفتّاك إلى الطبيعة تكاد تكون مختلفة عن سابقيهم الصعاليك ؛ لأنّهم وجدوا فيها الملاذ الآمن الذي يقيهم شر الحكام والولاة ،وتوفر لهم تضاريسها فرصة للاختباء والابتعاد عن كلّ ما يثير في نفوسهم الخوف والرعب ، فكانت بالنسبة لهم الحضن الدافئ الذي يوفر لهم الطمأنينة ، وباتت ترتبط بهم برابطة النسب ، لذلك نرى وصفهم لها يتميز من وصف باقي الشعراء ،فهم لم يصفوها وصفا خارجيا كما فعل الصعاليك بل اخذوا يجسدونها ويستنطقونها على أنّها كائنات حّية ترى وتسمع كلّ ما يشعر به الفاتك ، من ظلم وحيف، مما يؤسس موطئ قدم للانتقال إلى حيث معالم الإبداع المضموني والفكري، فأخذ يسوي تجربته من مجموعة العناصر والدوافع النفسية التي تجمعت في ذهنه ،يؤلف بينها وينسج منها عمله في صورة منسقة جميلة يستطيع فيها أن يوحد بين عناصر تعبيره ،ويحث العلاقات بينها بحيث تصبح كياناً واضحاً لعمل فني له روابطه الحيّة ،لهذا نرى القتّال الكلابي يجسد لنا جبلاً لجأ إليه وآواه وأمثاله من المطاردين بقوله:

جَزَى اللَّهُ عنَّا والجزاءُ بِكَفِّهِ عَمَايَةَ خَيْـراً أُمَّ كلِّ طـريدِ
فلا يزدهيها القومُ إن نَزَلُوا بها وإن أَرْسلَ السُّلْطانُ كلَّ بريدِ
حمتنيَ منها كلُّ عنقاء عَيْطَلٍ وكلُّ صَفا جمِّ القِلاتِ كَؤودِ(٧١)

(٧١) ديوانه: ٤٥ ٠عماية: جبل بنجد،يزدهيها :يستخفون بشأنها، عنقاء:صفة للهضبة ، العيطل :الهضبة الطويلة ،الصفا:الصخر،القلات: جمع قلت وهي النقرة في الجبل٠

إنَّ الحاجة إلى الأمن والاستقرار دفعت الفاتك إلى توظيف بنية تجسيديّة يشكل من خلالها صورة تعبّر عمّا يجول في خاطره من مشاعر وأحاسيس ،فهو ينظر إلى الجبل نظرة الولد البار بأمّه –هو وأمثاله من المطاردين– إذ أصبح القلب الحنون والحضن الدافئ الذي لجأ إليه ،فحمته من العقوبة واستحقت دعاءه لها بالخير ،شأنه شأن أمه الحقيقية التي ابتعد عنها مضطراً ٠

وانفراد الفتّاك في عالم الصحراء وتوحدهم في القفار والأوديّة جعلتهم يجنحون بخيالهم إلى تخيل حكايات للجن ، وتصور الأرواح شأنهم شأن سابقيهم الصعاليك [٧٢] ،إلا أنّهم كانوا في تشردهم يستشعرون غير قليل من الحذر والذعر فأخذوا يجسدونها ويلقون عليها شيئاً من صفات الإنسان لتشكيل صور يكون فيها للخيال والأوهام اثر واضح ، ولعلّ عبيد بن أيوب العنبري نقل لنا ذلك بقوله :

فَلَلَّهِ دَرُّ الغُولِ أَيُّ رَفيقَةٍ لِصاحِبِ قَفرٍ خائِفٍ يَتَسَتَّرُ

تَغَنَّت بِلَحنٍ بَعدَ لِحنٍ وَأَوقَدَت حَـوالَـيَّ نيرانـاً تَبــوخُ وَتَـزهَرُ

أَنِستُ بِها لَمّــا بَـدَت وَأُلفَتُـها وَحَتّى دَنَت وَاللَهُ بِالغَيبِ أَبصَرُ

فَلَمّا رَأَت أَلا أُهـالَ وَأَنَّـنِي وَقورٌ إِذا طارَ الجَنانُ المُطَيَّرُ [٧٣]

إنَّ توظيف البنية التجسيديّة في سياق يعتمد على الخيال في تشكيل الصور إنّما ينم عن حذق الفاتك وتذوقه الفني ونهجه الفريد في صياغتها بتخيّل عميق يعطي للصورة الأدبيّة صفة الابتكار والاختراع ، فالغول رفيقة أخرى من رفاقه أخذ الشاعر يلقي عليها بعض صفات البشر لإطلاق صيحة يبحث من خلالها عن البديل الذي

---

(٧٢) ينظر: كتاب الحيوان،٦: ٢٥٠-٢٥٢ ٠

(٧٣) شعراء أمويون ١: ٢١٢، يتقتر:متهيأ للقتال، باخت النار:سكنت وفترت، وزهرت النار:أضاءت، و أرنت: صاحت ،الأهال: الفزع ، الجنان: القلب ورجل وقور: حليم رزين٠

يرغب فيه عن عالم الإنسان ،فهي الصاحب في القفر لمن بات خائفاً ،وهي توقد النار، وتغني بلحن فبات يعقد معها الصلات والعهود فعاشا أليفين يتملكهما إحساسٌ بسلامة الصحبة والخلاص الرفقة ،كلّ ذلك تم في عالم الخيال الحق، الذي تتكون مادته الأساس من تلك المعجزات التي تجبر العقل على التحول تحولاً شاملاً يصل إلى درجة يفقد معها ذاته ووظيفته الحقيقية، حتّى يمكنه أنّ يفهم موضوعات عالم الخيال ؛ لأنّه عالم تلتحم فيه الخصائص متخطية قوة التصنيفات التي تقسم وتنسق عالم الإدراك العقلي(٧٤) ٠ فالشاعر يبحث عن البديل في عالم الصحراء ،لذلك نجده يلقي على موجوداتها بعض صفات الإنسان ويوظّفها في إطار بنية تجسيديّة ،يرسم من خلالها صورة للغول هذا الحيوان الخرافي الذي يعتقد أنّه موجود وسط الصحراء المقفرة ،تغازل الشعراء تارة وتداعبهم ،ولعلّ الشاعر أراد بهذه الصورة عرض قوته وشجاعته في تحمل أهوال الصحراء والصبر والصمود أمام أصعب الظروف ٠

والناظر في أخبار الفتّاك يرى أنّ اغلبهم ظفرت بهم الدولة و أودعتهم السّجن ، فباتوا يعيشون حياةً قاسيةً صوروها في أشعارهم موظّفين بنى تجسيديّة في تشكيل صور تعبّر عن حجم تلك الآلام ، فقد كانت حياتهم فيها قاسية مؤثرة محركة لعواطفهم ومجرية للأشعار على ألسنتهم ، وهي أشعار غنيّة بالمعاني المتعددة التي أحسّوها وهم في غياهب السجون ،كما أنّها ثرية بالصور المتنوعة التي استمدوها من واقع حياتهم ، فمنها ما يتصل بالسجن ووصف أبوابه ورقبائه وقيوده وأدوات الضرب فيه ،ومنها ما يتصل بخوفهم من العذاب وسأمهم الحبس ودعوتهم إلى الله أن ينقذهم من شر ما ينتظرهم ،ومنها ما يتصل بحنينهم إلى الحرية والأهل والأحباب والأوطان ، ممّا يميّز شعرهم من هذه الناحية من شعر الصعاليك ، ولعلّ خير من جسّد لنا ذلك في شعره جحدر المحرزي في قوله:

---

(٧٤) ينظر: فن الاستعارة : ١٦٣ ٠

يَا صَاحِبَيّ وَبَابُ السِّجنِ دُونَكُمَا هَل تُؤنِسَانِ بِصَحرَاءِ اللوَى نَارَا

لَوَى الدُّخُولِ إلَى الجَرعَاءِ مَوقِدَهَا وَالنَّارُ تُبدِي لِذِي الحَاجَاتِ أذكَارَا

لَو يُتبَعُ الحَقُّ فِيمَا قَد مُنِيتُ بِهِ أو يُتبَعُ العَدلُ مَا عُمِّرَت دَوَّارَا

إذَا تَحَرَّكَ بَابُ السِّجنِ قَامَ لَهُ قَومٌ يَمُدُّونَ أعنَاقَاً وَأَبصَارَا [٧٥]

لقد أسهمت البنية التجسيديّة في قوله (النَّار تُبدِي، يُتبع الحَقُ ،ويُتبعُ العَدلُ) ومن خلال تفاعلها مع السّياق في الكشف عن انفعالات الشاعر التي أفصح من خلالها عن خوفه وهلعه، وهو يقبع بين جدران السّجن، وكيف كان حالهم إذا فتحت الأبواب عليهم ، يصابون بالذعر والفزع ،موظّفاً الاستعارة في قوله (يمدون أعناقا وأبصارا) لرسم صورة توجز ما كانوا يشعرون به ،إذ تشرئب أعناقهم ،وتتطلع عيونهم ،لتبصر ما جاء به الحارس إليهم من أنباء أو أوامر ،فحركة باب السجن تعد التفاتة توحي بالحيرة الكبيرة التي كانت تنازع روحه القلقة وهو ينتظر ، ،فالباب هو الصورة المركزة لكل المطامح المنتظرة والنهايات المرتقبة منها يطل الأمل القادر على خلق المعجزة ،وتحويل اليأس المميت ،ومنها يمر رهط الموت وهو يحمل القدر المحدد والأجل الذي دنت ساعته ،حتّى اقترن صرير الباب وما يرافقه من نغمات أخرى في آذانهم بصورة الرعب القاتلة التي يوحيها هذا التصوير ٠

ووظّف عبيد الله بن الحر الجعفي بنية تجسيديّة في تشكيل استعاري صوّر فيها القيود والسلاسل وما تصدره من أصوات وهي تقيّد الفاتك القابع بين جدران السجن بقوله:

مَن مبلِـغُ الفِتـيـانِ أَنَّ أَخـــاهُـم أَتى دونَهُ بابٌ مَنِيعٌ وَحاجِبُه

---

[٧٥] شعراء أمويون ١: ١٧٤ ٠

بِمَنزِلَةٍ ما كـانَ يَـرضـى بِـمِـثلِـها إذا قامَ غَنَّتهُ كُبُـولٌ تُجـاوِبُه

عَلى الساقِ فَوقَ الكَعبِ أَسودُ صامِتٌ شَديدٌ يُداني خَطوَهُ وَيُقارِبُه[٧٦]

لقد جَسَّدَ لنا الشاعر تلك الصّرخة التي أطلقها من داخل أقبية السجن صوّر فيها تلك الأصفاد التي أنهكت كاهله، وما يصدر منها من أصوات ،مجسدا إياها وخالعا عليها بعض صفات البشر وهو الغناء ،ليحمل هذه الصورة نفثة الحزن الصّاعدة التي كان يتحسسها ، وألم القيود التي كانت تحزُّ جسده كانت تنبعث من نفس تشعر بالظلم ٠

لقد تمكَّن الفاتك من توظيف بنى تجسيديّة تعبّر عن صورة حبلى بالانفعالات المؤثرة ، التي تخلق تخيلاً يقوم على طاقة إيحائيّة لها القدرة على بث إشعاعات الانفعال وتوصيله إلى ذهنيّة المتلقي ، وإنَّ اللغة وتأثيراتها الشعوريّة تتفاعل معها بالرضا والتقبل فترسخ في عقله وقلبه٠ ومن هذه الصور قول القتَّال الكلابي وهو يصوّر لنا اشتياقه إلى حبيبته أثناء تنقله في مجاهل الصحراء بقوله :

إذا هَبَّتِ الأرْوَاحُ كانَ أَحبَّها إليَّ التي مِنْ نَحْوِ نَجْدٍ هُبُوبُهَا

وإني لَيدْعُونِي إلـى طـاعةِ الهَوَى كَوَاعِـبُ أتـرابٌ مِرَاضٌ قُلُوبُها

كأنَّ الشِّفَاهَ الحُوَّ منهنَّ حُمِّلَتْ ذَرَى بَرَدٍ يَنْهَلُّ عنها غُرُوبُها[٧٧]

إنَّ التجربة الشعريّة التي امتلكها الفاتك بكلّ ما تحمل من خصوصية دفعته إلى توظيف بنية تجسيديّة لتشكيل صورة فنيّة قام من خلالها بمنح اللغة الشعريّة الدم الجديد ، والإيقاع والنغم ، والإيماء الذي يفيض بالعواطف والأحاسيس ،فقد جعل

---

(٧٦) شعراء أمويون ١: ٩٣ ٠

(٧٧) ديوانه: ٣٠ ٠

للهوى طاعة إجباريّة وكأنَّه ذو نفوذ وقوة ، التي جسدها نتيجة تفاعل ذاته الشّاعرة مع إرادته النّفسيّة، إذ إنّ الشّعر لا يكون إلاّ بتفعيل علاقة الدّاخل بالخارج، وكأنّ المكان هو الّذي يكتب حروف القصيدة ويحدّد مواضعها داخل الكلمات لتُنسج في سياق دلاليّ يفصح عن قدرة الشّاعر الخارقة الّتي ميّزته عن أقرانه الّذين لم يتمكّنوا من بلوغ ما بلغ من قمّة الشاعريّة في وصف حياته وما يعتريها من عواطف وأحاسيس٠

ويوظّف لنا حُرَيث بن عناب الطائي بنية تجسيديّة في تشكيل استعاري يصوّر فيها حركة التراب، وذلك بخلع صفات البشريّة عليه فهو قسمان نائم ويقظان في قوله :

إذا نحن سِرنَا بَينَ شَرقٍ وَمَغرِبٍ تَحَرَّكَ يَقظَانُ التُّرَابِ وَنَائمُه[٧٨]

لقد عبّرت البنية التجسيديّة عن شدَّة اعتداد الشاعر بنفسه ورفاقه فإذا به يثير التراب حين يسير عليه ،فحرّك يقظانه ونائمه ٠لقد جسد التراب وأعطاه خصيصة حيّة ،والتجسيد أفق إبداعي متميز يحطم العلاقات العادية بين الأشياء ،ويبعث الحياة في الجوامد ،فإذا بالشاعر يُخرج ((من الصدفة الواحدة عدداً من الدرر،ويجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر)) [٧٩]٠

وللتجسيد فائدة معنويّة فأي باسٍ يتمتع به ذلك الفاتك لكي يستطيع تحريك التراب اليقظان والنائم ،فليس التراب اليقظان والنائم هو المؤثر ،إنَّ المؤثر حركة الشاعر فوق التراب تلك الحركة التي توقظ الغافي من شدتها ،وعلى هذا يكون التراب اليقظان والنائم رسولاً يوصل رسالة من الشاعر ،تعبِّر عن صلابته وقوته وتمسكه بمبدئه٠

---

(٧٨) ديوان اللصوص ١: ٢٢٤ ،يقظان التراب ونائمه:أي التراب الهامد الساكن ٠

(٧٩) أسرار البلاغة :٣٣

٠

وهكذا وجدنا الشعراء الصّعاليك والفتَّاك يقدِّمون صوراً جديدة مغايرة للصور التي تعوَّدوا على رؤيتها ، وكأنَّهم أدركوا القيمة الفنيّة لعملهم هذا ،ووجدوا فيها طرافة أدبيّة لطيفة ،تميزهم عن غيره من الشعراء ،مستخدمين في ذلك براعتهم في حشد المعاني ومهارتهم في صياغتها ، وقدرتهم على استنباط الصور فاستعملوا البنى التجسيديّة في تشكيل استعاري يعبّر عن كلّ ما يجول في خواطرهم من مشاعر وأحاسيس في صور مكثفة تتحوّل من إطارها البسيط إلى صورتها المركَّبة ؛ بما أسهم في خصوصيّة الصورة وتميّزها في شعر الصعاليك، ولفت انتباه المتلقي إلى دلالتها وغرابتها ؛ بما تحمله من عناصر التجسيد تتجاوز الدوال المعجميّة دلالاتها الأصلية إلى دلالات أخرى إيحائيّة، بواسطة ما أحدثته الاستعارة من مفارقة دلاليّة أتاحت للصعلوك أن ينقل خطابه من العادي المباشر إلى الشعري غير المباشر، فحول المعنوي إلى حسي، والمجرد إلى محسوس ، ليكشف بذلك عن رؤيته المنزاحة للحياة وقضايا الوجود من حوله، فحققت لأسلوبه خصوصية تميز بها من أساليب غيره ٠

أمَّا الفتَّاك فإنَّ اختلاف الحقبة التاريخية التي عاشوا فيها وما رافقها من تغيّر في الحياة الأدبيّة التي ألقت بظلالها على الأدب عامة و الشعر خاصة جعلتهم يوظفون البنى التجسيديّة في تشكيل استعاري يستنطقون من خلاله الموجودات بشكل يعبّر عن حالتهم النفسية ، مستخدمين العبارة السهلة والتركيب اللفظي القريب المعبّر عن حيوية لغة الشعر وقدرتها على التجديد، بكلّ ما يمكن أن ترفدهم به اللغة من عبارات ذات زخم نفسي لتشكل بوتقة يصبُّ فيها الشاعر حقيقة انفعالاته وتوتره ، من خلال اختيار المفردات الموافقة لمناخ الحدث الموضوعي ونفسيّة الشاعر ، وسيلةً للتعبير والإفصاح عمَّا كان يجيش في أعماقهم من مشاعر مؤلمة وأحزان ، وكذلك لبيان الأفكار التي كانت تتنازعهم في أحوالهم المختلفة وما عانوه من ظروف التشرد والخوف والسجون التي نزلها بعضهم ، فجاءت صورهم الاستعاريّة نتاجاً لحياتهم

المتشردة المليئة بالأخطار والمغامرات ، لذا امتازت لغتهم بعفويتها ونزعتها الماديّة والحسيّة ، فضلاً عن كونها استطاعت أنْ تنقل لنا صوراً صادقة عن طبيعة الأماكن التي عاشوا فيها ، وما تركته تلك الأمكنة من ظلال على لغتهم الشعريّة .

المبحث الثاني: البنية التجسيميّة

هي البنية القائمة على إضفاء صفة الماديات على الأفكار والمدركات العقليّة وكلّ ما هو مجرد وغير محسوس [٨٠]، وتشكيلها في صور شعريّة، تعبّر عن عمق الاستجابة للإحساس والتجارب الذاتيّة، فيغدو المجرد كتلة من المحسوسات تراه العين ،وتسمعه الأذان، ويشمُّه الأنف ،ويذوقه اللسان ، وتتقرَّأه اليدان بلمس[٨١]، في صورة محسّة متخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسيّة ، كما تعبّر عن الحادث المحسوس ، والمشهد المنظور ، فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة وإذا الحالة النفسيّة لوحة أو مشهد [٨٢].

والبنية التجسيميّة من وسائل تقريب الصورة وإبانتها عن المتخيلات الشعريّة والاهتداء إلى ما فيها من حسن وجمال[٨٣].وهي تقدم ((المعنى في جسم شيء أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم المعنوية إلى المادية الحسيّة))[٨٤]، في صورة فنيّة تتوحد فيها قوى النفس ،وينصهر العقل وما يضمّه من تجارب وثقافات عبر الانفعال ، ويظلهما الخيال ويضيء لهما في غرفته المظلمة فتبدو المظاهر كاسية حللاً مادية إبداعية [٨٥] ، تبث الحياة في الجمادات اعتماداً على المجاز؛ متخذةً منه وسيلة لتجسيم المعاني والخواطر والأفكار.

---

(٨٠) ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبه وكامل المهندس ،مكتبة لبنان ،ط:٢، مزيدة و منقحة، بيروت١٩٨٤م : ٣١٥ .

(٨١) ينظر: علم أساليب البيان : ٢٧١ .

(٨٢) ينظر:التصوير الفني في القرآن ، سيد قطب ، دار الشروق ،١٤٢٣ هـ ٢٠٠٢م :٥٦ .

(٨٣) ينظر: الصورة السمعية في الشعر العربي الجاهلي :٢٥٢.

(٨٤) الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، :١٦٨.

(٨٥) ينظر: الرمزية والسريالية ، ايليا حاوي ،دار الثقافة ،بيروت ،١٩٨٠ م: ١٣٦ .

إنَّ إيضاح المعنى والإبانة عنه بصورة فنية يعود إلى قدرة الشاعر الإبداعيّة في تشكيل صورة بعيدة عن النسق المألوف، وبغية تحقيق ذلك يلجأ الشاعر إلى التجسيم، فيسبغ على المعنويات المجردة صفات الحسيات مع ما ينسجم والحواس، حيث يتجلّى المعنى ويتوضح ؛ لأنّ ((كلّ ما أدركته بغير الحس فإنّما يرام تخييله بما يكون دليلاً على حاله من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له))[٨٦]، وفي كثرة التخييل في أجزاء الصورة عند تفصيل دقائقها يتجلى الحسن فيها، ولهذا قيل ((كلّما كثرت التخاييل زاد التفصيل حسناً))[٨٧].

وقد ارتبطت البنية التجسيميّة في النقد العربي القديم بالتقديم الحسّي للمعنى بعدما كان معنوياً لا يدرك بالحواس معتمدةً على الاستعارة المكنيّة في الدرجة الأولى مع إضفاء الشاعر شيئاً من أحاسيسه ومشاعره بتخييل منه غير ناسٍ المتلقي، تاركاً في نفسه أثراً ما، واستجابة لما تم تصويره وتجسيمه ٠

وقد وظّف الشعراء الصعاليك والفتّاك البنية التجسيميّة لتشكيل صور استعاريّة قادرة على تصوير المعنويّات و تجسيم الخلجات التي مرُّوا بها وإبراز المعاني بصورة مستجدة تعبّر عن مواقفهم وتجاربهم الشعوريّة و إكسائها أثواباً ماديّة ،حتّى يتراءى لنا الغائب ماثلاً والخفي جلياً والمعنوي مادياً والعقلي يسبر بالحسّي والبعيد يدنى بالقريب والإبهام يزال بالإيضاح [٨٨]٠فتغدو الصور مكثفة ومرتبطة بمدلولاتها تعمل على جذب المتلقي وتحفيز ذهنيّته في سبيل حمله على رصد النص وتعقبه في محاولة للكشف عن أسرار جماليته ٠ فهم يحاولون إشباع خطابهم الشعري عبر تطوافهم بين عالم الخيال والواقع، أما الخيال فيتمثل في رسمهم لوحات فنية غدت كأنّها منسك من

---

(٨٦) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ) ، تحقيق الدكتور محمد الحبيب بن خوجة ،تونس ١٩٦٦م : ٩٨.

(٨٧) المصدر نفسه: ١٠١.

(٨٨) ينظر: الصورة الفنية في المثل القرآني:٣٤٧ ٠

مناسك الطبيعة كشفت عن أحاسيسهم المستبطنة ، ثم لا يفتأون أن يرتدّوا بأذهانهم إلى الإحساس بالواقع لتكتسب بذلك صورهم دلالات نفسيّة وجماليّة ، وتصبح مخزناً لطاقات شعوريّة متفاعلة نشطة متحركة غير ساكنة، ولعلّ خير من صور ذلك تأبط شراً في صورة رائعة يمزج فيها عنصر الخيال بالتجسيم الاستعاري الذي يزيد من صعوبة الموقف وما ينطبع في نفسه من انفعالات نحو قوله:

وَأَدْهَمَ قَدْ جُبْتُ جِلْبَابَهُ كَمَا اجْتَابَتِ الْكَاعِبُ الْخَيْعَلاَ

إلَى أَنْ حَدَا الصُّبْحُ أَثْنَاءَهُ وَمَـزَّقَ جِلْـبَابَـهُ الأَلْيَـلاَ[٨٩]

إنَّ السِّياق الحاضن لهذه البنية التجسيميّة يختزن عناصرَ تشويقيّة فاعلة تكشف عن مديات أوسع من التأمل المستند إلى الوصف ، وما يتولد عنه من سلسلة من التداعيات التي تستحث المتلقي وتنشط مخيلته، فتوظيف الشاعر المقابلة بين (الصبح) و(الليل) وعكس الصورة الواقعية؛ فالصبح يأتي لينهي حالة الليل ، إلا أنّ الحالة النفسيّة للشاعر جعلته يعكس هذه الصورة ، مبتدئاً بدالة (الصبح) وما بها من ضياء ليغطيها بدالة (الليل) برسم صورة استعاريّة قائمة على تفاعل بنية تجسيديّة مع بنية تجسيميّة ، وكأنّ الصبح رجلٌ ، والليل جلبابٌ يغطيه فلا يظهره .

لقد وظّف الصعلوك البنى التجسيميّة في تشكيل صور تعد من أبرز الأدوات الشعريّة التي يلجأ إليها الشاعر للتعبير عن رؤيته وإيصال تجربته الشعريّة إلى المتلقي ، فإذا كانت التجربة أصل الإبداع الشعري فالبنية التجسيميّة ((هي الوسيلة الفنية لنقل التجربة))[٩٠] ، فإن الإبداع في العمل الشعري يتأتى من ((قدرة الشاعر على هتك أستار اللغة، وتفتيق أكمامها ، ليستخرج ما بها من طاقات غنية كامنة في

---

(٨٩) ديوان تأبط شراً: ١٦٤ ، الادهم :الليل ، الخيعل :القميص الذي لا كمَّ له

(٩٠) النقد الأدبي الحديث :٤١٧.

خلاياها وعلى قدر امتلاكه لطاقات اللغة والحياة ، فإنَّه يمنحها من الشخصيّة والكيان بما يجعلها قادرةً على الاستثارة والتحريك، وهذا أروع هدف وأسمى غاية للشعر))[٩١].

فالبنية التجسيميّة ليست زينة زخرفية أو محسنات لفظية ،وإنّما هي تجسيم للحالة الداخليّة للشاعر، فهي ذلك التشكيل العجيب الذي يحسن الشاعر المقتدر فيه ((انتقاء عناصره اللفظيّة المناسبة من حيث إيقاعها الموسيقي ، ودلالاتها الإيحائيّة وصهرها في بوتقة شعوره ووجدانه ، وإعادة صياغة تركيبها وتنسيقها وفق ذبذبات عواطفه وأحاسيسه))[٩٢].وهذا ما قام به تأبط شراً عندما صوَّر لنا حياته في الصحراء ، وقدرته على تجاوز أصعب الظروف موظفاً بنية تجسيميّة بقوله :

بِهِ مِن نَجاءِ الدَلوِ بيضٌ أَقَرَّها جُبَارٌ لِصُمِّ الصَّخرِ فيهِ قَراقِرُ [٩٣]

يصف الشاعر طول تجربته بالطرق ومعرفته للطريق الذي يسلكه في وصوله إلى الماء ، فيبدأ في الشطر الأول برسم صورة لهذا الطريق الذي يظهر فيه أماكن السيول التي تجمَّع فيها المياه ، ثم ينقلنا من خلال توظيف بنية تجسيميّة من الصورة المرئية إلى صورة صوتيّة مجسمة لهذا السيل والذي يصفه بدالة (جُبَارٌ) ليوحي للمتلقي بقوة هذا السيل المهلك وكأنّه يمهد لهذا الصوت المنبعث من سقوط المياه بانحدارها على الصخور الصُّمِّ، لتحدث صوتاً قوياً عالياً ، ويأتي بدالة (قراقر) التي تتناسب مع الفعل الواقع وتعطي تلك الضجة والصوت المرتفع ، إذ يدخل في بنيتها صوت القاف المكررة وهي من أصوات القلقلة التي تمثل الاضطراب ، كذلك صوت (الراء) المكررة

---

(٩١) لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، السعيد الورقي ، دار النهضة بيروت ، ١٩٨٤م : ١٦.

(٩٢) الصورة الشعرية ،د. مجيد عبد الحميد ناجي، مجلة الأقلام، ع ٨، ١٩٨٤ م،:٧.

(٩٣) ديوان تأبط شراً:٩٥ .

التي توحي بنفس الصورة المتأرجحة لسقوط تلك الصخور باندفاع الماء لتجسم للمتلقي هذه الصورة باللون والصوت .

لقد استطاع الصعلوك من خلال توظيف البنية التجسيميّة ربط الدلالة الفنية بالتشكيل الصوري ربطاً عضوياً متواشجاً ، وليد الخيال المبدع الخلاق ، والخيال نشاط فعال يعمل على استنفار كينونة الأشياء ليبني منها عملاً فنياً متحد الأجزاء، منسجماً فيه هزة للقلب ومتعة للنفس على أساس أنَّه الملكة القادرة على توليد الصورة(٩٤) ، التي نتلمس من خلالها قدرته على خلق التذوق الفني للنص في ضوء الخصائص الأسلوبية الإبداعية للنص،ويتألف العمل الأسلوبي هنا من خلال التركيب اللغوي القائم على علاقات جديدة،يحملها السِّياق الحاضن للأفكار والأحاسيس والصورة والصوت والموسيقا بنوعيها (٩٥)، ومن خلال ذلك يمكن القول إنَّ هناك محورين رئيسين يأتلفان في التشكيل الاستعارة، الأول منهما هو :الأفق النفسي، وحيويّة التجربة الشعوريّة، والآخر :الحركة اللغويّة الدلالية بتفاعل السياق وتركيب الجملة، وقد عبّر عن ذلك عروة بن الورد عندما صور لنا الغِلَّ و العداوة من خلال توظيف بنية تجسيميّة بقوله :

ولا وأبيكَ، لو كاليوم أمـري ومن لكَ بالتَّدَبُّرِ فـــي الأُمُـورِ
إذاً لمَلَكْتُ عِصْمةَ أُمّ وَهْـبٍ على ما كانَ مِن حَسَكِ الصُّدورِ
فيا للناس! كيفَ غلبتُ نفسي على شيءٍ، ويكرهُهُ ضَمِيرِي
ألا يا ليتَني عاصَيـتُ طَلْـقـاً وجبّــاراً، ومَـن لـي من أميرِ(٩٦)

يصوِّر الشاعر في هذه الأبيات حاله بعدما أرغم على القيام بعمل ما ،وللتعبير عن هذا المعنى وظّف لنا بنية تجسيميّة بقوله (حسك الصدور) للدلالة على الخشونة

---

(٩٤) ينظر: الصورة في النقد الأوربي العدد :٢٠٤ .

(٩٥) ينظر: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي :روز غريب، دار الفكر العربي للطباعة والنشر ،١٩٨٣م :١٠٠ .

(٩٦) ديوان عروة بن الورد :٦٤ .الحسك:شوك بري ،من أمير :أي من مستشار

التي تكون في الصدر ،وهو يريد بها الغل والعداوة وعمد إلى ذلك بإضافة الحسك إلى الصدور ، والحسك ثمرة خشنة تعلق بأصواف الغنم[٩٧] ،فضلاً عن ذلك وظّف لنا بنية تجسيميّة أخرى بقوله(غلبت نفسي) للدلالة شعوره الحاد والمقيت بإرغام نفسه على القيام بعمل لا ينوي القيام به كحالة من الاعتذار والندم عما قام به من أمر.

لقد أدرك الصعاليك أنّ العمل الأدبي بناء لغوي، فأخذ يستغل كل إمكانيات اللغة الموسيقيّة والتصويريّة والإيحائيّة الدالة لينقل إلى المتلقي خبرة جديدة منفعلة بالحياة [٩٨]،تتلبس فيها التجربة الوجدانيّة والنفسيّة على نحو لا يمكن تلمس الفواصل والحواجز بينهما ،إذ إن الصورة في هذه الحالة هي التجربة نفسها ،فالشعور ليس شيئا يضاف إلى الصورة الحسيّة وإنّما الشعور هو الصورة [٩٩] ،ولعلَّ تأبط شراً صور لنا ذلك الشعور من خلال توظيف بنية تجسيميّة وهو يتحدى الموت بقوله :

إذا راعَ روعُ الموتِ راعَ ،وإن حَمىَ حَمى مَعَهُ حرٌّ كريمٌ مُصابِرُ [١٠٠]

لقد اغرق الشاعر البنية التجسيميّة في الفكر والتخيّل مما أنتج صورة استعاريّة أكثر تعقيداً وعمقاً بحيث يكون إنتاج موادها المنصهرة اصلب وأقوى تماسكاً ،وتكون جزيئيات المادة الجديدة أكثر تآلفاً واقل تميّزاً عنها قبل التشكيل الجديد ،،وكلّما اشتدت الرابطة على هذا النحو كان أثرها أسرع في دخول حظيرة الشعور وأقوى تمكناً من النفس والأحاسيس [١٠١] فهو يظهر حركة صوت (الراء) في الشطر الأول متمثلة في ألفاظ (راع – روع – راع) حيث يكررها الشاعر في ثلاثة مواضع ، ولما كان لصوت الراء تماثل للصور المرئيّة التي فيها تأرجح فقد استخدمها الشاعر هنا لتناسب الشعور

---

(٩٧) ينظر لسان العرب مادة (حسك) .

(٩٨) ينظر: الأدب وفنونه :٣٥ .

(٩٩) ينظر: التفسير النفسي للأدب :٧١ .

(١٠٠) ديوان تأبط شراً:٨٥ .

(١٠١) ينظر: فن الاستعارة :٢٢١ .

النفسي للإنسان الخائف ، فالخوف يصاحبه اضطرابٌ بل رعشة يمكن تجسيمها وإظهارها واضحة إذا ما ذهبنا بخيالنا إلى تأرجح الجسم وعدم استقراره ، وهو ما يوحي به صوت الراء في هذا الشطر ، ثم يتحول الشاعر في الشطر الثاني بدلالة أخرى لصوت الراء هي التفصيل فيذكر (حرَ ، كريم ، مصابر) ، فالراء في اللغة تمثل المفصل في الجسد ، فإذا ما نظرنا إلى الكلمات الثلاث بصورة مرئيّة تماثله لنا بأعضاء الحركة في الجسد ٠

وتشترك البنية التجسيميّة مع شبكة من العلاقات المكونة للنص الشعري لتشكيل صورة تتوحد فيها المكونات المتفاعلة[١٠٢] ومن دون تلك العلاقات تكون الصورة وجوداً مسطحاً[١٠٣] فالحياة تدب إلى الصورة من خلال السّياق[١٠٤] لتصبح الصورة((الوشيجة العضوية في بناء القصيدة))[١٠٥]. فمهما كان لون الصورة ((لا يمكن أن تحيا حياة كاملة وتملك دلالتها وتحمل قيمها كاملة إلا إذا وصفت حيث أراد لها مبدعوها في نطاق النص))[١٠٦] لتؤدي وظيفتها داخل التجربة ، تلك الوظيفة التي على الرغم من جزئيتها من التجربة لكنّها تخلق من النص كائناً مليئاً بالحيوية والنمو[١٠٧] ، وذلك لأنَّ النص بنية متكاملة الوظائف و ، الأبعاد الفنيّة فيه متعاضدة في نسيج النص،

---

(١٠٢) ينظر :أوهاج الحداثة :٢١٥ ٠

(١٠٣) ينظر: جدلية الخفاء والتجلي : ٢٧ ٠

(١٠٤) ينظر: تطور الصورة الشعرية عند شكسبير، ولف ولفنجانج اتش كليمن ، ترجمة : نخبة المركز القومي للترجمة ،(د٠ت): ٢١ ٠

(١٠٥) بناء الصورة في البيان العربي(موازنة وتطبيق)، كامل حسن البصير ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، بغداد ١٩٨٧م : ٣٤٦ ٠

(١٠٦)تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، الدكتور نعيم اليافي ،ط:١ الاردن ١٩٨٢م : ٣١ ٠

(١٠٧)ينظر: شعر أبي طالب دراسة أدبية ،الدكتورة هناء عباس عليوي كشكول ،مكتبة الروضة الحيدرية ، النجف الاشرف ،ط:١ ١٤٢٩هـ -٢٠٠٨م : ٤٤٨ ٠

وخير مثال على ذلك قول أبي كبير الهذلي يصف لنا سهامه وقوتها موظّفاً بنية تجسيميّة بقوله:

نُجُفاً بَذَلْتُ لهَا خَوَافيَ نَاهضٍ حَشْرِ القَـوَادِمِ كـاللِّفاعِ الأَطْحَلِ

فـإذا تُسَـلُّ تَخَلخَلَتْ أَرْياشُها خَشْفَ الجَنُوبِ بيَابِسٍ من إِسْحلِ(١٠٨)

تبدو محاولة الشاعر في النص واضحة إذ اتّكأ في بناءِ صورتهِ على التجسيد والتجسيم، وكان جل مواده التصويريّة من الطبيعة، لا بوصفها محسوسات تقع خارج ذاته، وإنَّما بوصفها أداة حيَة لها نبض خاص، وإيقاع ذو تردد ينسجم مع إيقاع النفس المضطربة . وهكذا يكون هذا النبض وسيلة لبث الحال النفسية، التي دفعته إلى توظيف بنية تجسيميَة في قوله(تَخَلخَلتْ أَرْياشُها) لتشكيل صورة استعاريَة يجسم لنا فيها الأصوات التي تطلقها سهامه وكأنّها أصوات أشجار مستها ريح الجنوب ولعلّ استعماله للفعل (تَخَلخَلتْ) لتصبح الصورة ممتلئة ،ولاسيّما هذا التنقل بين صوت التاء الشديد المهموس وصوت الخاء الرخو المهموس ، والعودة إلى صوتي الخاء والتاء ساعد في الإيحاء بحالة التخلخل التي تصيب ريش السّهام ٠

لقد وظّف الصعلوك البنى التجسيميّة للتعبير عن تجاربه الشعوريّة، وعوالمه الداخليّة الانفعاليّة ورؤيته الجماليّة للأشياء والناس والأفعال على نحو مخالف لرؤيتنا لهذا الأمور، فالشاعر يخرق المألوف متجاوزًا العلاقات المنطقيّة بين الأشياء، ومن هنا يمكن فهم عالم الشاعر العاطفي الانفعالي، وما يلتصق بنفسه من تجسيم الأشياء وتشخيصها في ضوء رؤى وأحاسيس مبنيّة على هذه الصورة الاستعاريّة التي باتت تنحو في هذا السّياق منحى واحداً، يجسم إرادات، ويحوّل المعنويّات إلى كائنات حيّة،

---

(١٠٨) شرح أشعار الهذليين ٣: ١٠٧٩ ، النجف: العِرَاضُ النصال ،اللفاع: هو الكساء الاطحل،لونه كلون الطحال ،الخشفة: الصوت ٠

وينسب إليها أفعالاً ممّا يجعله كمن يخاطبها أو يقف إزاءها[١٠٩]،لذلك نرى الصعلوك يوظّف عدة بنى تجسيميّة في تشكيل صورة فنية يصوِّر فيها معركة أو غارة بنمط يمثل انعكاس البيئة في شعره ، ويصور بلاءهم وجهدهم في الغزو وكأنّهم يصنعون الموت لأعدائهم، ويغتصب الحياة، ومن تلك الصور ما رسمه أبو كبير الهذلي بقوله :

فَـلَقَد جَمَعتُ مِنَ الصِّحَابِ سَرِيَّةً خُـــدباً لِذَاتٍ غَيرَ وَخشِ سَخَّـلِ
سُـجَرَاءَ نَفسِي غَيرَ جَـمعِ أُشابَةٍ حُـشُداً ولا هُلكِ المَفاَرِشِ عُـزَّلِ
لايُجفِلُونَ عـن المُضَافِ وَلَو رَأَوا أُولَــى الوَعَاوِعِ كَالغَطَاطِ المُقـبِلِ
يَتَعَطَّفُونَ عَلىَ البَطِيءِ تَعَطُّفَ ال عُـوذِ المَطَافِلِ فِي مُنَاخِ المَعقِلِ
وَلَـقَد سَرَيتُ عَلَى الظَّلَامِ بِمَغشَمٍ جَلدٍ مَن الفِتـيَانِ غَـيـرِ مُـهَبَّـلِ[١١٠]

وظّف الشاعر في هذا النص فيضاً من الصور الاستعاريّة المشكلة من بنى تجسيميّة للتعبير عن إحساسه العميق بسرّ الوجود من حوله، فهذه الصورة تربطها علاقات داخليّة، يظهر بناؤها الفني حجم الخطر الذي يهدّد حياة الصعلوك وما يلاقيه من مخاطر وهو يبحث عن حقه في العيش الكريم ،إذ ثمة خيط من التوتر والتحفز يشد جزئيات الصورة ،فلقد رسم لنا الشاعر صورة أصحابه يركبون رؤوسهم دون تردّد وهم يقحمون المنايا لا يعرفون لين العيش لأنّهم يرون فيه موتاً بطيئاً للإنسان ،ولكي يقهروا الموت لابد من التثبت والتيقظ فبهما يناضل الصعلوك ضد الموت البطيء الذي يخدع الإنسان ويغريه بحياة الراحة ،ومن هنا يهيء الصعاليك أنفسهم لمواجهة موت كريم في صحوة وتحفز يقابلون فيه أعداءهم دون أن يجفلوا منهم ،ملتزمين بالقيم المعرفيّة التي تقر بالتعطف على الجريح والمقتول ٠

---

(١٠٩) ينظر : مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج ١٥ ، ع ٢٧ ، جمادى الثانية ١٤٢٤ هـ : ٨٩٨ ٠

(١١٠) شرح أشعار الهذليين ٣: ١٠٧١– ١٠٧٢ ، خدباً :هم الذين يركبون رؤوسهم ولا يردعهم شيء ،وخش: نذل ، السخل: الضعاف، العائذ :التي معها ولد صغير،المغشم :الذي يغشم الناس٠

فالصعلوك لا يلتقط الصور وهو بعيد عنها وإنّما نراه داخل إطارها، فهو عنصر من عناصرها والمركز الذي تتجمع أجزاء اللوحة حوله، والمحور الذي يعطي الصورة مدلولها الإيحائي والنفسي ممّا يجعلنا نحسّ به وبهمومه وكدره النفسي، فهو يعطي للصورة من نفسه كما يأخذ منها دلالاتها ((إنَّ التجربة الشعريّة ، بكُلِّ ما تحمل من خصوصيّة تقوم عن طريق الشاعر ، الكائن الأول الذي يستخدم الكلمات بمنح اللغة الشعريّة الدم الجديد ، والإيقاع والنغم ، والإيماء الذي يفيض من التجربة عبّر ذات الشاعر))[١١١]، وهذا ما صوره لنا عروة بن الورد موظّفاً بنية تجسيميّة بقوله :

فإنّ الحربَ، لو دارَتْ رَحَاهَا وَفَاضَ العِزُّ، واتُّبِعَ القليلُ

أخذتَ، وَرَاءَنَا ، بذُنابِ عَيشٍ إذا مَا الشّمسُ قَامَت لا تَزُولُ[١١٢]

لقد وظّف الشاعر البنى التجسيميّة في تشكيل استعاري يصور فيها الحرب، وجعلها كالرحى التي تدور فتحرّك الناس وتطحنهم ولا تذر من شي إلا جعلته كالرميم مستعملاً الفعل دار، لبيان أثرها الفعّال وتدميرها المتصل ،وهذه الصورة استمدها الشاعر من بيئته البدوية ،إذ كان فيها للرحى أهمية و اثر كبير في حياتهم بوصفها مرفقاً حيوياً ، لذلك رأيناهم ينقلونها إلى ميادين الحروب ويستوحون منها المعاني التي تبرز الحرب في ثوب المحسوس ،وليس هناك اشد وأقوى من صور التدمير التي تحدثها الرحى فيما تطحن ،إنّها صورة حسّيّة دقيقة وقويّة وملموسة تسمو بالمعنى المراد وتوضيحه وتقويه وتنقله إلى دائرة الحس نقلاً جميلاً واضحاً ٠

ولقد برع الصعلوك في تجسيم آخر يمكن عدّه من المعنوي ، ألا وهو تجسيم الزمن ، فالزمن شيء مطلق لا يمكن للإنسان أن يدركه بحواسه ، وإنّما يعتمد في ذلك على الخيال ليضفي على الزمن صورة حسّيّة ، ترتبط بحالته النفسيّة ، فالمتفائل يشبه الزمن أو ما يرادفه بالروض ، أمَّا المتشائم فقد يشبهه بالغول أو الوحش ، أو كما قال

---

(١١١) في نقد الشعر العربي المعاصر:١٣٥ ٠

(١١٢) ديوانه :٩٥ ، فاض العزُّ: انتشر، اتبع القليل:أي أكل الضعيف، ذناب العيش:طرفه ٠

بلاشير: ((إنَّ الزمن يعد من الأمور الغامضة في الحياة ، وإسعاده للآخرين محدود على حين نجد أكثر الناس إحساساً بوطأة الزمن هم الأُدباء من كتاب وشعراء ؛ لأنّهم يمتلكون حساسية عالية))[١١٣] تجعلهم باحثين بدأب عن الأجوبة الصعبة للأسئلة المعلقة . وآية ذلك قلقهم المحفز لإحساسهم بالزمن ، ويعد الزمن من الأمور التي لا يمكن مواجهتها أو امتلاكها ؛ لأنَّ ((كلّ عام يمضي من حياة الإنسان يمثل نقصاً وزيادة في عمره الذي يسير نحو نهايته)) [١١٤]،وخير من صوَّر لنا ذلك بكر بن النطاح بقوله:

أَقولُ لِلدَهرِ وَقَد عَضَّني فــوهُ بِـأَنـيـابٍ وَأَضـراسِ
يا دَهرُ إِن أَبقَيتَ لي مالِكاً فَاِذهَب بِمَن شِئتَ مِنَ الناسِ[١١٥]

إنَّ توظيف البنية التجسيميّة في هذا النص جاء ليرتفع بالدهر إلى مرتبة الحيوان مستعيراً لها صفاته ، فجاءت الصورة ممتلئة بالشعور والحركة والخوف وبث أشجانه وهمومه التي يقف أمامها الإنسان مغلوباً منكسراً عاجزاً على الرد ٠

ويجسّم لنا صعلوك آخر شوقه ولهفته للقتال ،من خلال حديثه عن حالة العطش ، وهي صفة ملازمة لحياته المتشردة في جوف الصحراء ، لذلك نراه يوظّف بنية تجسيميّة يحول فيها ما لا يدرك عند المتلقي بالحواس إلى شيء محسوس ، يقول الشنفرى:

شَفَيْنَا بِعَبْدِ اللِه بَعْضَ غَلِيلِنَا وَعَوْفٍ لَدَى المَعْدَى أَوَانَ اسْتَهَلَّتِ[١١٦]

---

(١١٣) الأصالة في مجال العلم والفن ، الدكتور نوري جعفر ، مكتبة جامعة اليرموك (د٠ت) ٠ والرأي المذكور لـ (بلاشير) : ١٧ ٠

(١١٤)الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، حسني عبد الجليل يوسف ، المكتبة المركزية لجامعة الانبار،(د٠ت) : ٦ ، ٧ ٠

(١١٥) عشرة شعراء مقلون: ٢٦٤ ٠

(١١٦) ديوانه :٣٩، الغليل: حرارة العطش، المعدى: موضع العدو، أوان استهلت: ارتفاع أصوات الحرب

لقد شكّل الشاعر من البنية التجسيميّة (غليلنا) صورة استعاريّة نراها داعمة من حيث الدلالة لفكرة العطش إلى الموت والتي ما فتئ الشاعر يبرزها ويؤكد عليها ، فحرارة العطش اختارها الشاعر ليصف بها شدّة حرقته إلى القتال ، فقد شبّه الشاعر القتال بالماء ، وحذف المشبه به ورمز له بـ(الغليل) ، فهي استعارة مكنية مشكلة من بنية تجسيميّة .

وأحياناً يوظّف الصعلوك البنية التجسيميّة في سياق يجعل الصورة الاستعاريّة تستمدُّ دلالتها وعلاقتها بالكلمات السابقة لها، واللاحقة بها ، بما يمكن أن تكتسبه في مكانها الذي وضعت فيه إشعاعات وإضافات جديدة ،وهذا من خصائص الصورة الناجحة أن ترتبط مع غيرها من الصور بعاطفة تجعلها تتعدى المعنى الظاهر؛ لأنَّها أساس إدراك الأشياء ، فالصورة إذن وليدة العاطفة ، وإنَّ ((العاطفة بدون الصورة عمياء والصورة بدون العاطفة فارغة))[١١٧] .

ويتجلى جمال الصورة ونجاحها في خلق علاقات لغويّة جديدة بين الكلمات تتجاوز دلالاتها المباشرة ؛ لأنّ الشاعر ((ميال إلى التعبير عن العوالم الشعوريّة المجردة بطريقة تجعله يستثمر مدركات العالم وأشياءه الحسيّة للقيام بمهمة الأداء، وذلك بإعادة تشكيلها وفق ما يتصوره من معان ودلالات تعجز اللغة المباشرة عن الإفصاح عنه))[١١٨] ليكون السّياق شحنة من العواطف الإنسانيّة ، والصور الذهنيّة والمشاعر الحيّة إلى جانب ما فيها من معنى عقلي مجرد ، ذلك لأنّ خاصيّة اللغة حين تستخدم استخداماً أدبياً هي أنّها إيحائيّة، فهي لا تكفي بأن تقرِّر وتعبِّر عمَّا يقول ولكنَّها تهدف إلى تأثير في اتجاه القارئ وإقناعه وتغيره تغيراً تاماً ،وقد اتضح لنا ذلك

---

(١١٧) المجمل في فلسفة الفن ، بند تو كروتشه، ت سامي الدروبي، دار الفكر العربي، مصر،ط١ ، ١٩٤٧م:٥٥.

(١١٨) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل،عبد السلام المسدي،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١،١٩٩٤م :٩٢.

بقول أبي الطمحان القيني وهو يصور لنا المنيَّة على شكل ناقة يقودها دليل بارع بقوله :

لَو كُنتُ فِي رَيمَان تَحرُسُ بَابَهُ أَراجِيلُ أَحبُوشٍ وَأَغضَفِ آلفُ

إذاً لأتَتنِي حَيثُ كُنتُ مَنِيّتِي يَخبُ بِهَا هَادٍ بَأَمرِي قَائفُ

فَمِن رَهبَةٍ آتِي المتَالف سَادِراً وَأيَّة أَرضٍ لَيس فِيهَا متَالفُ(١١٩)

الشاعر في موقف التبرير لامرأته لأنَّها عاتبته وأكثرت لومه على ركوب الأهوال ومخاطرته بنفسه في مذاهبه،فوظَّف بنية تجسيميّة ليصور لها المنيّة في لوحة فنيّة تعتمد على التظليل في إخفاء جوانبها اخفاءاً فنياً رائعاً ، فإذا المشبه به قد اخفي وراء الظلال الفنية الجميلة ، لكن الشاعر يشير إليه ببعض خصائصه أو بشيء من لوازمه ،وإذا اللوحة التي يرسمها لفكرته تعتمد على النور كما يقول أصحاب الرسم.

ويلجأ الصعلوك إلى البنية التجسيميّة رغبةً منه في تجسيم الفكرة بحيث تخرج من مجالها العقلي إلى مجالها الحسّي ،فالشاعر يفكر في الأشياء تفكيراً حسياً شعورياً ممّا يساعد على الربط بين العناصر المختلفة ،ومن خلال هذا الربط ينبت الشعور ليعكس رؤية الأديب ومواقفه مما يطلعنا على كل ما بداخله من إحساس وفق عبقرية وقدرته على التجسيم و التصوير،ولعلّ خير من صور لنا ذلك صخر الغي في قوله :

أَبَا المُثَلَّمِ مَهلاً قَبلَ بَاهِظَةٍ تَأتِيكَ مِنِّي ضَرُوسٌ نَابُهَا عَصِلُ

أَبَا المُثَلَّمِ إنِّي ذُو مُبَادَهَةٍ مَاضٍ عَلَى الهَولِ مِقدَامُ الوَغَى بَطَلُ (١٢٠)

لقد وظّف الشاعر البنية التجسيميّة في تشكيل صورة استعاريّة يظهر من خلالها الحرب ، ويصورها على شكل وحش كاسر ذي أنياب قديمة رغبة منه في

---

(١١٩) الأغاني٦: ٢٤٣ .

(١٢٠) شرح أشعار الهذليين١: ٢٧٠،الباهظة:أمر يبهظك،ضروس:سيئة الخلق،نابها عصل:قديمة .

إظهار حقده وكرهه القديم ،ولكي يؤكد هذا المعنى وظّف التكرار في قوله (ابا المثلم) ،كما وظّف في سياق جملته الاستعاريّة المصدر (مهلاً) للدلالة على صيغة الأمر .

وقد يوظّف الصعلوك البنية التجسيميّة رغبة منه في إحداث نشاطٍ لغويٍّ يجعل العمل الأدبي خلاقاً لمعناه ،وليس مجرد صورة محسنة ،فيها تذوب العناصر جميعاً لتعطي شكلاً أو قواماً فنيّاً جديداً تسهم في خلق صورة فنيّة تعدّ الأقوى وقادرة على بعث القوى التأثيريّة فينا لاستطاعتها الارتفاع بها إلى مستوى عال ؛ لأنّها وحدة متماسكة من الفكر والفن [١٢١]،فتصبح الصورة الاستعاريّة ((الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل ، وذلك لأجل ذلك التأثير في المواقف والدوافع وينجم عن هذا التأثير عن جمع هذه العلاقات التي ينشئها الذهن بينها)) [١٢٢]وهذا ما نجده واضحاً في شعر عروة بن الورد وهو يصور لنا كرمه من خلال توظيف بنية تجسيميّة في قوله:

أُقسّمُ جِسمِي في جُسُومٍ كَثِيرَةٍ وَأَحسُو قَرَاحَ المَاءِ، والمَاءُ بَارِدُ[١٢٣]

لقد أسهمت البنية التجسيميّة(اقسم جسمي) في تشكيل استعاري يعبّر عن معنى الإيثار – وهو تقديم غيره على نفسه–فالصعلوك يقيم علاقة ضمنيّة لدالة (جسم) وبين إحساسه بالآخرين ، من خلال دالة (جسوم) وبين الإفراد والجمع تقع دالة (جسم) شريكاً في التكرار ، إذ إن الشاعر يدلل على أنَّه لا يبخل بما عنده ، بل يقسمه بين الآخرين ، وتكرار الدالة بهذا الشكل ، يوحي بالكرم والعطاء والجود ، واستخدم الشاعر لهذه الدالة التي يعبَّر بها عن الطعام بشكل إيحائي مبهر ، إذ إن تقسيم الجسم بهذا الشكل الرمزي يدل على أنَّ الشاعر لا يبخل بكل ما عنده ، وتشترك

([١٢١]) ينظر: نظرية المعنى في النقد العربي:الدكتور مصطفى ناصف ، دار الأندلس،(د.ت) :٨٥– ٨٧ .

([١٢٢]) مبادئ النقد الأدبي : ٣٠٠ .

([١٢٣]) ديوان عروة بن الورد :٦١، اقسم جسمي : أي قوت جسمه ،قراح الماء: الذي لا يخالط لبن.

جملة (احسو قراح الماء) في الدلالة على كرمه ،إذ إنَّه يشرب الماء البارد في الشتاء بينما يشرب ضيفه اللبن ،وهكذا يهزل الصعلوك ويسمن الضيف .

ووظّف صعلوك آخر بنية تجسيميّة في تشكيل استعاري يعبّر من خلاله عن شجاعته وقوته وذكائه في الفرار والتخلص من أعدائه في أصعب الظروف موظّفاً التكرار الصوتي ، وذلك في قول تأبط شراً:

فَرَشْتُ لها صَدري، فَزَلَّ عَنِ الصَّفَا بِهِ جُؤْجُوءٌ عَبْلٌ، وَمَتْنٌ مُخَصَّرُ

فَخَالَطَ سَهْلَ الأرْضِ لَمْ يَكْدَحِ الصَّفَا بِهِ كَدْحَةٌ وَالْمَوْتُ خَزْيانُ يَنْظُرُ (١٢٤)

لقد وظّف الشاعر البنية التجسيميّة في سياق انتقلت به دلالة (الفرش) من ما يمكن فرشه إلى فرش صدره ،وهو غير ممكن ، وقد توصل إلى ذلك عن طريق إسناد الفعل فرش إلى صدري ،ليخلق صورة يعبّر بها عن فراره من ملاحقيه ،وقد وظّف الشاعر مع البنية التجسيميّة عدة حيل أسلوبيّة في تشكيل صورته التي ترسم خطته التي يريد أن يفادي نفسه بها بعد أن أحيط به بأنَّها مثل الطائر الممتلئ الصدر وجسمه مقسم ، وقد استخدم الشاعر لفظة (جؤجؤ) وهي صدر الطائر ونسب إليها دالة (عبل) وهو الممتلئ السمين ، للتناسب لفظة (جؤجؤ) التي يدخل في بنيتها صوت (الجيم) المكررة وهي صوت انفجاري يدل على القوة والشدة التي تتناسب مع السمنة والقوة للطائر وصوت (الهمزة) وهو صوت شديد لا هو بالمجهور ولا بالمهموس ، يجعل المتلقي يتوقف للتأمل في سياق هذا الوصف، فضلاً عن اشتراك البنية التجسيديَّة في البيت الثاني بقوله(والموت خزيان ينظر) ليعطي للموت صفة من صفات البشر بدلالة لفظة (خزيان) ،ليؤكد حقيقة واحدة أنَّه استطاع الفرار من عدوه

(١٢٤) ديوان تأبط شراً : ٩٠ ، الجؤجؤ: الصدر، العبل :الممتلئ .

رغم الموقف الصعب الذي أحيط به ممّا جعل الموت متحيراً وينظر إليه في هوان واستحياء.

وقد تشترك البنية التجسيميّة أحياناً مع عدة صيغ أسلوبيّة لتشكيل استعارة تعبّر عن الأصالة وصدق الرؤية ، ومبعث الإيحاء بكل ما تحمله من ذبذبات المعاني وظلالها وتفاعلها ،فتكون عنصراً أصيلاً من عناصر الشعر لا ينكر فضلها ، ووسيلة شبه خفية يُدخِل بواسطتها نَسِيجُ التجربة عدداً كبيراً من عناصره المتنوعة اللازمة للإبداع في الشعر ، ولعلّ عروة بن الورد وظّف لنا ذلك بقوله:

إذا ما أَرَدتُ المَجدَ قَصَّرَ مَجدُهُم فَأَعيَا عَلَيَّ أنْ يُقارِبَنِي المَجْدُ[١٢٥]

لقد اشتركت البنية التجسيميّة بقوله(قصر مجدهم) مع عدة صيغ أسلوبية منها ،استخدامه لصوت الميم المفتوحة فهو يتحدث عن (المجد) ، وهو صفة للتفاخر والتباهي مما جعله يؤثر حرف الميم المفتوحة التي تعطي الاتساع ، حتّى أنَّ المتلقي يشعر بخاصية الأذن مدى الرضا به والاتساع في اللفظ ويكررها في ثلاثة مواضع (مجد – مجدهم – مجد) ليعطي الصوت صفة من صفات انفراج الشفتين أثناء خروج الصوت الذي يمثل الحدث المشار إليه ، وهو الفخر والعلو الذي لا ينتهي ، وبهذا يكون الشاعر قد حول لنا المجد إلى شيء محسوس يدرك بالحواس من خلال توظيفه للبنية التجسيميّة .

وأحياناً تكون البنية التجسيميّة ملاذاً للصعلوك يلجأ إليها للتعبير عن خوالجه ، لتمثل ذلك التفاعل بينه وبين البيئة التي تحيط به ،والتي يتخذها منبعاً يأخذ منها معانيه وأفكاره ،حتّى يتم التفاعل التام بين الحياة والعمليّة الإبداعيّة ومن ثم يتم التناظر في النص الأدبي بين المحسوسات الإدراكيّة والمعاني المجردة وما يشابهها من

---

(١٢٥) ديوان عروة بن الورد : ٥٦ ، اعيا علي: أعجزني .

أوصاف وقيم تنبه الذهن إلى التلاؤم بينها وبين الأشياء التي تناظرها ،ولعلّ الشنفرى وظّف لنا ذلك التلاؤم بقوله:

هَتُوفٌ ، مِنَ المُلْسِ المُتونِ يَزينُها رَصائِعُ قَد نِيطَتْ إليها ومِحمَلُ[١٢٦]

نرى الشنفرى في هذا البيت وهو يصف قوسه المغرم به،يوظّف بنية تجسيميّة تلقي في نفس المتلقي إيحاءات صوتيّة ، تتعدى التعبير بالكلمة إلى اندماج المتلقي في صورة صوتيّة واضحة ، يستخدم فيها حرف النون في أربعة مواضع فهو يسمعنا صوت قوسه الذي عبّر عنه بكلمة (هتوف) فاهتزاز القوس يصاحبه ويلائمه حرف النون الذي تتجاوب اهتزازاته الصوتية في التجويف الأنفي ليعطى لنا ذلك الرنين المنبعث من القوس وهو يشق الهواء ، كما أن لفظة (يزينها) تخرج فيها النون بشيء من الشدة والتوتر ؛ لتعطى لنا موحيات صوتية بالانبثاق والخروج من الأشياء ، فصوت القوس وهو مزين بالرصائع التي علقت به يتناسب مع صوت النون المكسورة في لفظة (نيطت) فنلاحظ ارتباط صوت النون بالياء في أحداث صوت واحد مضخم يعطي امتدادا للحرف يتناسب مع انطلاق القوس إلي مسافات بعيدة،وبذلك يكون قوس الشنفرى كائناً يصدر اصواتاً تشترك معه في إرهاب العدو وسيلة من الحرب النفسيّة التي ينتهجها الصعلوك.

وقد أدرك الصعلوك بحاسته القويّة المغايرة بأنَّ البنية التجسيميّة تشكيل لغوي قائم على اللغة بوصفها أداة الخيال الفعالة ،إلا أنَّ الخيال نفسه يخلقها أحياناً تلبية لحاجاته، وطبيعة الفكرة تأثيرها الواضح في عاطفة الشاعر ؛ ((لأنَّ الإنسان قد يتلقى الأفكار أحياناً عن طريق قلبه وعواطفه))[١٢٧].فيتلقفها الخيال الذي يعد ((أساس الصورة الأدبيّة مهما كانت درجته الفنيّة فإليه يرجع تحقيق الاندماج بين الشعور

---

(١٢٦) ديوانه:٥٦ ، الهتوف:قوس ذات صوت، المتون: الظهور، الرصائع:خرز ،نيطت:علقت.

(١٢٧) عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون:١٦٧.

واللاشعور وتحقيق التوافق بين الوحدة والتنوع وهو الذي يخلق العمل الفني))[١٢٨].
فالقصيدة الجيدة لا تكتسب قيمتها إلا بما يمكن أن تزخر به من صور تعبيريّة ينشئها خيال الشاعر، بتعاونه مع بقية الملكات الأخرى.لذلك نراه يوظّف وسائل اللغة المتاحة بطريقة تجعل كل كلمة تكتسب معنى جديداً ،وتنشأ هذه الجدة من جدلية اللغة أي من التفاعل بين الكلمات داخل القصيدة ،فتصبح هذه الكلمات لا تنقل محتوى فحسب ،بل يمكن أن يقال إنَّها محتوى فني في ذاتها، إنَّها حقيقة قائمة بذاتها،تشترك مع عناصر أسلوبية يوظّفها الشاعر للكشف عن انفعاله الذي يجذب إليه المزيد من الصور المتجانسة ، وقد وظّف لنا عروة بن الورد ذلك بقوله:

لَم تَعرِف مَنَازِلُ أمِّ عَمرُو بِمُنعَرجِ النَّوَاصِفِ مِن أَبَانِ
وقفتُ بها فَفَاضَ الدمعُ مِنِّي كَمُنحَدَرٍ مِنَ النَّظمِ الجُمَانِ
وَلَكِنَ لَا يَلبَثُ وَصلَ حيٍّ وَجدَةَ وَجـهِهِ مَـرُّ الـزَّمَـانِ
وَمَولَى قَد أَثَارَ عَلَيَّ حَرباً وَكَانَت قَبلُ وَاضَعَـةَ الـجِرَانِ
فَوَاكَلَنِي وَإِيَـاهَـا وأَغـضَـى وَجَرَت حربُ معضلةٍ عـوَانِ [١٢٩]

لقد وظّف الشاعر عدة بنى تجسيميّة بقوله(فاض الدمع) ،(مر الزمان) ،(جرت الحرب)، لتشكيل صورة تعبّر عن انسحاق الشاعر أمام تقلبات الزمان ،وشعوره الحاد بالوحدة والتفرد الذي جعله يوظّف عدة صيغ أسلوبيّة يربط من خلالها بين مكونات الصورة ، لخلق صورة اكبر تعتمد على ذلك التساند الحيوي الخصب بحيث يتجاوب أصداؤها في كل ركن من أركان القصيدة ،ولعلّ أول ما نلحظه في هذه الأبيات استخدام الشاعر حرف النون المشددة في الشطر الأول في موضع واحد ، قابله في الشطر الثاني بتكرار صوت النون في أربعة مواضع ،

---

[١٢٨] الصورة الفنية في شعر بشار بن برد،دار الفكر للنشر والتوزيع،عمان،١٩٨٣ م:٦٧.
[١٢٩] ديوان عروة بن الورد : ٢٣٠ .

ونلحظ صوت النون في هذا البيت قد أُستخدم بحركة الكسرة ثم حركة السكون ثم حركة الفتحة ثم تأتي القافية بنون مكسورة ، وطبقاً لهذا التفاوت اختلفت درجات تفخيم حروف الكلمة وترقيقها ، فالشاعر في هذه الأبيات في حالة وقوف مع الذكريات ، وهياج الأشجان ملأ عيني عروة بالدموع فأتى بلفظة (منِّي) بالنون المشددة المكسورة ، فهي في هذا البيت هي (المعادل الصوتي) للحزن الذي تزدحم به بكائياته على فراق الأحبة ، كما أنَّ لفظة (كمنحدر) توضح الحركة والصوت للفظة (منى) فالدموع تتساقط متسارعة ، لذا نجد الشاعر يستخدم صوت النون الساكنة في حشو البيت ، التي يعلو معها الرنين ويبرز ، ويطول زمنه عما هو ، وكأنَّها تمثل قمة الرنين الذي يترد فيه وغايته ؛ فهو يشبه الدموع في انحدارها بالسيل المنهمر ، بأصواته العالية في حالة الانهيار . ثم تعطي النون دلالة الانبثاق النفاذ في لفظتي (النظم الجمان) فهو يشبّه سقوط الدموع متسارعة كأنَّها حبات اللؤلؤ الصغار المنظومة تتدحرج متدافعة وقد انفلت عقدُها .

وعند انتقالنا إلى الفتَّاك نجدهم لم يختلفوا كثيراً عن سابقيهم الصعاليك ، ولاسيَّما في توظيفهم عناصر الطبيعة في تشكيل صورهم الشعريّة وتجسيمها ،غير أن اختلاف العصر وتغيّر فلسفة الحياة ،والثورة الأدبيّة التي تركها نزول القرآن الكريم على الساحة الأدبيّة كان له الأثر البارز على البنية التجسيميّة المشكلة للصور الاستعاريّة ،وبات الناظر لشعرهم يدرك بان صورهم الشعريّة مرتبطة بالنسق الموضوعي والفني للنص فضلاً عن انضباطه على إيقاع العصر وفلسفته[١٣٠] ونظريته الفنية[١٣١] للنفاذ إلى جذور التجربة في علاقاتها الفلسفية والاجتماعية والنفسية[١٣٢] في سبيل تقدير تجربة

---

(١٣٠) ينظر: المفكرة النقدية، بشرى صالح موسى ، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٨م : ٢٩ .

(١٣١) ينظر: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث :٥ .

(١٣٢) ينظر:التحليل النقدي والجمالي للأدب، د عناد غزوان، دار دجلة ،ط:١ ،٢٠١١م : ١٩ .

المبدع الذي يستحضر في لا وعيه الفني خلال التعبير عنها خبرة المتلقي وثقافته التي هي بلاشك ثقافة العصر وفلسفته.

وأصبحت البنية التجسيميّة واحدةً من البنى القابلة للحراك الفني في تشكيل الصورة الاستعاريّة المعبرة عن روح العصر وفلسفته ،لتعد الصورة المشكلة ((جوهر التكوين الأدبي والفاعلية الأدبية ومنها تنبثق خطوط التشكيل الفني))[١٣٣] فضلاً عن قابليتها التي تنبثق من خلال توظيف الخيال في تشكيل الصورة المتمثل بالتجربة الشعريّة ولغة النص وموسيقاه مما يُظهر جلياً آثار عقلية صاحبه وطريقته في التصوير ممَّا يجعل منها منطقة إيحائيّة شعريّة مشعة توجه المتلقي عاطفيّاً وشعوريّاً[١٣٤] لتوحي بأكبر قدر من الدلالات والإشارات التخيليّة[١٣٥].

لذلك نجد البنى التجسيميّة التي تشكّل الصور الفنيّة في شعرهم تحمل معطيات العصر وفلسفته وكُلّ تقلبات الحياة الفكريّة والأدبيّة ولعلّ مالكاً بن الريب يصور لنا ذلك بقوله:

ألمْ تَرَنِي بِعتُ الضَّلالـةَ بِالـهُـدَى وَأَصبَحتُ فِي جَيشِ ابنِ عفَّانَ غَازِيَا
وَأَصبَحتُ فِي أَرضِ الأَعَادِي بَعدَمَا أَرَانِـيَ عَن أَرضِ الأَعَادِي قَـاصِيَا
دَعَانِي الـهَوَى مِن أَهلِ أَوْدَ وَصُحبَتِي بِذِي الطِّبسَينِ فَـالـتَـفتُّ وَرَائِيَا
أَجِـبـتُ الـهَـوَى لـمَّا دَعَانِـي بِـزفـرَةٍ تقنَّـعـتُ مـنـهـا أن ألامَ رِدَائِـيَـا[١٣٦]

---

(١٣٣) المفكرة النقدية: ٢٧ .

(١٣٤) ينظر: الصورة في التشكيل الشعري، الدكتور سمير علي الدليمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ،١٩٩١م : ٨٦ .

(١٣٥) ينظر: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، الدكتور مجيد عبد الحميد ناجي ، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ،ط:١ ،بيروت ١٤١٤هـ -١٩٨٤م :١٥٥

(١٣٦) شعراء أمويون ١: ٤٢ .

لقد وظّف الشاعر بنية تجسيميّة بقوله(بعت الضلالة بالهدى)وبنية تجسيديّة بقوله(دعاني الهوى،أجبت الهوى) لتشكيل صورة استعاريّة تحمل بين طياتها نفثات من الحياة الجديدة التي فرضت نفسها على شعره ،فلقد جعل الضلالة سلعة تباع وتشترى ليبين لنا بأنّه قد ترك تلك الحياة العابثة ، وبات يعيش حياة جديدة في ضل الدولة الإسلامية ،فضلاً عن تجسيده للهوى وجعله إنساناً يدعو فيجاب ليوضح لنا لهفته وشوقه العالي للقاء أهله وصحبته بعدما أصبح بعيداً عنهم في ديار بعيدة ،وقد عمد فيها الشاعر إلى التجسيد والتجسيم من أجل تعميق الإحساس والشعور بذلك التحوّل القسري الذي دفعته إليه طبيعة الحياة الجديدة ، فتنامت الصور مرتبطة مع بعضها على وفق فكرة الشاعر وتجربته النفسيّة التي أصبحت معها صور الطبيعة أفكاراً ذاتيّة لها ما يسوّغها في لغة الشاعر، لتسيطر رؤيته الداخليّة على الموضوع ويتبادل التجسيد والتجسيم التأثير في النص. ، وبهذا استطاعت الصور أن تحتوي الحال الانفعاليّة للشاعر وتعبّر عنها، ونقلها إلى المتلقي؛ لأنّها تبرز أدواته الشعريّة، وفيها تتجسد الأحاسيس، وتُشخص الخواطر والأفكار، وتتكشف رؤيته الخاصة عن العلاقات الخفية بين مكونات صورته ٠

ولكي يكمل بناء صورته أخذ يمزج بين عدة صيغ أسلوبيّة للكشف عن انفعاله،إذ وظّف الاستفهام المنفي بقوله(ألم ترني) لإثبات حقيقة لا تقبل الرد وهي تركه لحياته السابقة مما جعله يجذب إليه المزيد من الصور المتجانسة المشكلة من عبارات سهلة وتركيب لفظي قريب، وتناوله السليم لكلّ معنى من المعاني التي وجد فيها مجالاً للتعبير عمّا كان يجيش في أعماقه من مشاعر متألّمة أو مكابرة مفاخرة، بحسب ظروف حياته التي عاشها٠

لقد استطاع الفتّاك أن يبلغوا مكانة عالية من التجسيم من خلال توظيف البنى التجسيميّة في تشكيل استعارات أسهمت مع صور أخرى في نقل الإحساس الذي يعبّر

عن كلِّ الأفكار التي كانت تتنازعهم في أحوالهم المختلفة، من حيث حضريّة بعضهم وبداوة بعضهم الآخر من جهة ، ولاسيّما ما عانَوه من ظروف التشرّد والخوف والسّجون التي نزلها بعضهم ،لتكون الصور الاستعاريّة المشكلة معياراً للعبقريّة الأصيلة التي تحقق التوازن بين الفكر والعاطفة حينما يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانيّة فكريّة ، ولعلّ خير من صور لنا ذلك في شعره قول أبي النشناش:

وَدَاوِيَة يَهماءَ يُخشَى بها الرَّدَى سَرَتْ بأَبِي النَّشناشِ فِيها رَكائِبُهْ

ليُدرِكَ ثـأراً أو ليُـدرِك مغْـنـماً جَزِيلاً،وهذاالدهرُ جَمٌّ عَجَائِبُه[١٣٧]

لقد وظّف الفاتك البنية التجسيميّة بقوله(وهذا الدهر جم عجائبه) لتشكيل صورة استعارية تعبّر عن معنىً عميقٍ من الشعور المستديم بمواجهة الموت، الذي يرى فيه أعجوبة من عجائب الدّهر الكثيرة، فالداويّة اليَهماء مما يُخشى الموت فيها بالأساس، حيث لا ماء فيها ولا أية علامة تهدي الساري أو تؤشر أمامه طُرقَه، تكفي وحدها للإحساس بالموت المتربص به في كل لحظة، وقد جعل ركائبه هي التي سَرتْ به حتّى لكأنّها فعلت ذلك من دون إرادته. من أجل أهداف محدّدة، يشعر – بقوة – أنَّه قد لا يبلغها بسبب (عجائب الدهر).

فإذا كان الحقل الدلالي الرئيس في لغة الشاعر هو الخشية من الموت، فقد عبَّر عنهما بالمسرى اللاإرادي وسط المفازة الواسعة المجهولة الطُرق، وبلفظة (الردى) المباشرة في صدر البيت الأول، وانفلتت الدلالة التابعة مُعبّرة عن هذهِ الخشية التي كانت بصيغة المبني للمجهول (يُخشى بها الردى)، لتتحول إلى صيغة التفات مفاجئ في عجز البيت الثاني، وباستخدام الكناية هذه المرة عن إحدى أبرز أدوات الموت: عجائب الدّهر ، فالحقول الدلاليّة الرئيسة في أشعاره تقدّم الشاعر تقديماً واضح

---

(١٣٧) ديوان اللصوص٢: ٢٨٦ ،الداوية: الفلاة البعيدة الأطراف، اليهماء: الفلاة التي لا ماء فيها٠

الشخصية، وهو إن كان أكثر عُنفاً وعنفواناً من سابقه لكنَّه يماثله في تقليدية البناء الشعري الدال على تمسُّك بقيم أصيلة أولاً، وليس على فجاجة في التقليد الفني، وهو الذي عبّر بروح العصر ومفرداته ولغته الأكثر بساطة وسهولة، عن واحدة أو أكثر من معطيات القصيدة العربية التي تجددت في العصر الأُموي.

ووظّف فاتك آخر بنية تجسيميّة في لغته البسيطة المتفجّرة وما عكسته من جدّة حقيقيّة، في تقديم صورة فنيّة رائعة بمعانيها المُتسَعة،وهذا ما نقله لنا المرار الفقعسي وهو يصف حبيبته (أم الوليد) وصفاً متفرداً، فيقول :

من بعد ما لبستْ مَليّاً حُسْنَها وكأنَ ثوبَ جَمالها لم يَلْبَسِ [١٣٨]

إنَّ توظيف البنية التجسيميّة في هذا السّياق يحمل بين طياته مدلولين: الأول يشير إلى معنىً ظاهر يدلُّ على عنايتها بجمالها ومحافظتها عليه، حتّى كأنَّه ثوبٌ جديدٌ لم يسبق ارتداؤه، وإلى معنى آخر يدل على تحكُّمها بحالتها الجماليّة على الرغم من تجاوزها عمر الشباب ومن امتلاء رأسها بالشيب. وإن كان المعنيان متقاربَين لكنَّهما لا يَبينان إلاّ عند التدقيق بالصور التي قدّمها الشاعر لهذه الحبيبة في أبيات سابقة.

إنَّ التقديم الحسِّي للشعر يجعله قرينا للرسم ومشابها له في طريقة التشكيل والصياغة والتأثير والتلقي، وإن اختلف عنه في المادة التي يصوغ بها ويصور بواسطتها، فالصورة الشعرية متوالية محملة بشحنة عاطفية متفجرة بالحزن والأسى، فكانت صورة بمنزلها محور ارتكاز انبثقت منها الصور اللاحقة والحقيقية في عالمه، وهي وسيلة في معرفة النفس وارتباطها بأشياء يكون المشهد التصويري متوائماً مع نزوع

---

(١٣٨) شعراء أمويون ٢ :٤٦٠ .

الشاعر وخطوات انفعاله إنَّ الاندماج باللحظة الشعريّة وتشكيل المدركات الحسيّة من خلال التشخيص والتجسيد، جعلت الأشياء تفقد صفة الثبات في الطبيعة، وأصبحت ذات حركة تستمدها من حركة الشاعر، وذات لون يأخذ درجته من ذات الشاعر، ومثل هذا يعني تحولات الأشياء في حدقة الانفعال بحال الحزن والخوف واليأس، هذا الداخل القاتم الذي خلع نفسه على الخارج هو المسؤول عن جعل الخارج ممتزجاً بهذه العاطفة المرتاعة، لذا فرَّ ولعلّ قصيدة مالك بن الريب وهو يودع ابنته من خير القصائد التي جُسدت فيها الألفاظ الدالة على الحزن بقوله:

ولَـقَدْ قُلْتُ لابْنَـتِي وهــي تَبْكِي بِدَخِيْـلِ الهُمُـومِ قَلْباً كَئِيْبـا
وهْيَ تُذْرِي مِنَ الدُّموعِ على الخَدَّ يْنِ مِنْ لَوعَةِ الفِراقِ غُرُوبـا
عَـبَراتٍ يَكَدْنَ يَـجْرحن ماجُزْ نَ بهِ أوْ يدَعْـنَ فيهِ نُـدُوبـا
حَذَرَ الحَتْفِ أنْ يُـصِيْبَ أَباها ويُلاقِي في غَيْرِ أَهْلٍ شَعُوبـا
اسْكُتِي قَدْ حَزَزْتِ بالدَّمْـعِ قَلْبِي طَــالَـما حَزَّ دَمْعُكُنَّ القُلُوبـا
فَعَســى اللهُ أَنْ يـدافِــع عَنِّــي رَيْــبَ ما تَحذرِيْنَ حَتَّى أَؤوبا [١٣٩]

لقد وظّف الشاعر عدة بنى تجسيميّة بقوله(تذري الدموع ،عبرات يكدن يجرحن ، حززن بالدمع قلبي) لتشكيل صور استعاريّة تحمل بين طياتها شحنة عاطفيّة لتوائم بها حركة النفس عندما يبدأ الشاعر في الحديث عمَّا يشعر به وما يعتصر قلبه من خلال توظيف ألفاظ (تبكي ، الهموم ، كئيبا ، الدموع ، الفراق ، أؤوبا) ، فالدلالات النفسيَة لتلك الألفاظ ترسم لحظات شعوريَة حزينة تمتّد على كيان معذب ، ولذلك جاءت مثل هذه الألفاظ مساويّة لنبض الوجدان المحاصر الذي يحمل عبئاً ثقيلاً ، لتكون هذه الشكوى التي تستند في بنيتها الرئيسة إلى الأحزان دخولا إلى فرعيات

---

(١٣٩) شعراء أمويون ١: ٢٤-٢٥ .

لغويّة أسهمت إسهاماً فاعلاً في إقامة البنية الاستعاريّة التي تبث صورة المشاعر القلقة الحزينة ،وبذلك تكون البنية التجسيميّة قد أسهمت في تشكيل استعارة تعد ((قمة هرميّة بالغة التركيز متآلفة متناسقة مع ما جاء بعدها بحيث نحس أنَّ الشاعر عبّر عن مراده بأقصى ما يمكن التعبير عنه من صور ومشاهد))[١٤٠].

لقد أسهمت البنية التجسيميّة في شعر الفتّاك إسهاماً فعلياً في دعم تصورهم وتمثل خياله وتآزره مع الصور الحقيقية في تجهيز المعنى ليصبح مقبولاً متفرع المعالم والشعب ،وهذه الكثرة إذن تسهم في تشكيل صور استعاريّة مقصودة ومتعمدة وجدت لتسهم في إبراز المعنى وإيضاحه وتوكيده ،((فالصورة التي تحدثها الاستعارة لا تكون للتزويق ولا التنميق وحسب ،أنَّها لهدف ومغزى ،هدفها ومغزاها لا ينفصلان عن موقف الشاعر وانطباعه النفسي ولمحاتهم التأمليّة في الحياة من خلال الصور استعاريّة))[١٤١] يقول يزيد بن الصّقيل العُقَيلي :

إذا المَنَايَا أخطَأتكَ وصادَفَت حَمِيمَكَ فاعلَم انَّها سَتعودُ [١٤٢]

لقد سيطرت على ذهن الشاعر التأملات الفلسفيّة وهو ينظر إلى قوانين الحياة فيجنح إلى بنية تجسيميّة بقوله (إذا المنايا أخطأتك) لتشكيل صورة استعاريّة يصور لنا نفسه إذ نجا من الموت ،وأصاب مقتلاً من صاحبه ،هذا لا يعني أنّك في مأمن منه؛ لأنَّه عائد إليك لا محالة ،وهذه الصورة وليدة تجربته بالحياة وعمق فهم لها ،فهو يرى أنَّ الموت هو نهاية الحياة وأن طالت ،فكان شعره اقرب إلى القلق الوجودي ،لذلك نراه في حالة حرب مع المنايا ،فقد تصيبه أو تصيب غيره ،وهنا تكمن تلك الظلال التي بات الشاعر يتأثر بها وتلك النظرة التأمليّة التي بدا الشاعر ينظر فيها إلى الوجود

---

(١٤٠) فن الاستعارة :٤٤٨ ٠

(١٤١) فن الاستعارة :٤٦٢ ٠

(١٤٢) ديوان اللصوص ٢: ٣٠٧ ، المنايا: جمع المنية وهي الموت ،الحميم: الصديق ٠

متأثراً بالحياة الجديدة التي بات يعيشها الشعراء في الدولة الإسلامية وما أحدثه نزول القران من ثورة أدبيّة وفكريّة غيرت نظرة الشعراء إلى الحياة ٠

ويلجا الفاتك أحياناً إلى البنية التجسيميّة لتشكيل استعارات تقوم على تفجير طاقات اللغة وإحداث حالة من الانصهار بين طرفي الاستعارة ،إذ يبدوان شيئاً واحداً ،مع أن هذا التوافق وهمي ، يقول عبيد بن أيوب العنبري:

أَذِقنيَ طَعمَ الأَمنِ أَو سَل حَقيقَةً عَلَيَّ فَإِن قامَت فَفَضل بَنانِيا

خَلَعتَ فُؤادي فَاِستُطيرَ فَأَصبَحَت تَرامى بِهِ البيدُ القِفارُ تَرامِيا[١٤٣]

تبدو الحرقة النفسيّة التي هزّت كيان الشاعر وهو يعاني ألم التشرد والخوف من السلطة قد أخذت مداها بفعل مظالم الحجاج التي وقعت بحقه ، إذ لم يجد من يردها عنه ، لذلك ما كان أمامه إلا أن يستعطف الحجاج طالبا منه – كما هو واضح في البيت الأول – أنْ يمنحه طعم الأمن والطمأنينة من خلال توظيفه البنية التجسيميّة (أذقني طعم الأمن) ليبين للمتلقي بأنَّ أهمية الأمن كأهميّة الطعام والشراب ، بل ربما أكثر من أهميّة الطعام بالنسبة للفاتك المتشرد . ومن هنا كانت الحاجة إلى الأمن((حاجة سيكولوجيّة جوهرها السعي المستمر للمحافظة على الظروف التي تضمن إشباع الحاجات البيولوجيّة والسيكولوجيّة)) [١٤٤] ، فضلاً عن كونه ((راحة بال ذهنيّة ناشئة من اليقين أنَّ المرء لا يتعرض لأي خطر)). [١٤٥] وكذلك يدعوه إلى التأكد من الحقيقة قبل إصدار الحكم عليه ، مما يدل على أنَّ

---

(١٤٣) شعراء أمويون ١: ٢٢٦-٢٢٧ ٠

(١٤٤)موسوعة علم النفس والتحليل النفسي ، د . عبد المنعم الحفني ، دار العودة – بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٨م ،٢ / ٢٧١ .

(١٤٥)المعجم الموسوعي في علم النفس ، نور بير سيلامي ، ترجمة وجيه اسعد ، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية –دمشق ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠١ م ، ٢: ٣٥٠ ٠

الشاعر يعيش في حالة من القلق والخوف إلى حَدٍّ يصور فؤاده تترامى به البيد القفار موظّفا ((خلعت فؤادي))في إشارة منه إلى حالة القلق التي تتلبسه وتقض مضجعه .كما وظّف الشاعر عدة صيغ أسلوبيّة لإعطاء المعنى دفقة شعوريّة مكثفة عندما وظَّف حركة إيقاعيّة متناغمة مع الحركة الدلاليّة ؛ لأنَّ الإيقاع ((حركة زمانيّة مرتبطة بالحركة والحياة ، لذلك يحمل تأثيراً نفسياً يضفي على الصورة قيماً نفسيّة وجماليّة خاصة ، وللإيقاع علاقة بالمضمون مع أنَّه ناتج من الشكل ،فهو تشكيل نفسي بالدرجة الأساس))[١٤٦]، ويزداد هذا التأثير حين ننظر إليه من خلال ارتباطه بالسيّاق الشعري ،فقد بدا البيت بفعل الأمر الذي يهيئ المتلقي لفعل طلب ما فتنشط الحركة الإيقاعية ،وتلته الاستعارة (طعم الأمن) بإيقاعها النغمي النشيط تلاه إيقاع الفصل (أو سل حقيقة) في هذا الفصل انقطاع في الإيقاع ،لكنَّه ينهي الشطر الأول بتنوين النصب يسمح له بإفراغ شحنة عاطفية التي تتناغم مع التنوين،فإذا بهذا التنوين يساعد الشاعر على أن يفرغ معاناته وألمه، فقد وقف عند التنوين مع أن الجملة لم يكتمل معناها لكنها محطة تريحه من خلال صدى التنوين المتناغم مع الصدى النفسي لديه ،انه يطلب التحقيق في جرائمه فأما أن يعاقب إذا ثبتت عليه الجريمة ،وإمّا أن يعفى عنه فيذوق طعم الأمن ، وفي الجملة الأخيرة (فان قامت ففصل) انقطاع إيقاعي عن الجملة السابقة وكأنَّه أراد الفصل بين الحالتين حين يتم التبين عن حقيقة السؤال والجملة الأخيرة تحدث انقطاعاً إيقاعياً ، لكنه تولد في نفسه الآن إيقاعاً خاصاً بها ، إذ يرتفع الإيقاع مع فعل الشرط ويهبط مع جوابه لنصل إلى مستوى إيقاعي محدد في نهاية البيت بعد أن ارتفع مع فعل الشرط.

إنَّ توظيف البنية التجسيميّة يعمل على تشكيل مجموعة صور جزئيّة لكنّها تندرج تحت صورة واحدة هي الصورة الشاملة ؛ لأنَّ التجربة الشعوريّة واحدة في النص

---

(١٤٦) جماليات التصوير الفني عند الشعراء اللصوص في صدر الإسلام والعصر الأموي :٢٤ .

الشعري فتتشاكل البنى التجسيميّة و تتداخل مع العلاقات الإيقاعيّة و الحالة النفسيّة للشاعر وتظهر الصورة الشاملة في القصيدة وليست الصورة الجزئية وحدها ،إنَّ العمل الكامل الذي يتصف بالحيويّة والنمو ((يكون بربط أجزاء الصورة الكلية فيما بينها بعلاقات عضوية حيّة نابعة من وحدة الشعور المسيطر على التجربة الوجدانيّة))[١٤٧]،بمساعدة الخيال الذي لديه القدرة على نقل المجرد إلى الحسي بالتجسيد والتجسيم لإثارة الأحاسيس والمشاعر، وبما يضيفه الشاعر من عاطفته وأحاسيسه ببعث الحياة في الجامد من الطبيعة مثلاً، أو في الأفكار المجردة العقليّة والذهنيّة للوصول إلى فكرة أرادها، هادفاً إيصالها إلى الآخرين؛ إذ إنّ الخيال ما هو إلا قوّة خلاقة مبدعة ،تقوم بتحويل الأمور المعنويّة إلى صور مرئيّة ملموسة بتحويلها إلى جسم حي ذي شخصية متميزة، وطبيعة ملموسة، وهذا الجسم الحي لا يتعامل مع مجرد صور ثابتة، وإنّما يتعامل من خلالها مع انفعالات الفنان وأفكاره، بحيث يجسّدها في شخصيات ومواقف تجعل منها بناءً مستقلاً قائماً بذاته [١٤٨] فنصبح في عالم آخر، نتخلص به من قيود الحياة المادية، وننطلق بحرية إلى حياة فسيحة لا تحدّها حدود، نخرج من الألفة والعادة إلى عالم الخوارق والعجائب[١٤٩] ، ولعلّ خير من صور لنا ذلك عبيد الله بن الحر الجعفي بقوله:

حَلَبتُ خُلوفَ الدَهرِ كَهلاً وَيافِعاً وَجَرَّبتُ حَتّى أَحكَمَتني التَجارِبُ[١٥٠]

فقد جعل الشاعر الدَّهر ناقة في بنية تجسيميّة يحاول من خلالها إعطاء صورة واضحة لحجم الألم والحزن الذي يحمله الفاتك وهو يقارع الأعداء ويفرّ منهم متنقلا

([١٤٧]) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ،الدكتورة ابتسام حمدان ، ط:١ دار القلم العربي ، حلب،(د٠ت) :٢٦٠ ٠

([١٤٨]) ينظر: الشعر العربي المعاصر :١٦٣-١٦٤ ٠

([١٤٩]) ينظر: فن الاستعارة :٢٧٢-٢٧٣ ٠

([١٥٠]) شعراء امويون١: ٩٦ ٠

داخل جوف الصحراء ، فكانت هذه الأبيات صورة واضحة لتجربة الفاتك الأليمة وحالته المأساويّة ونظرته السوداويّة إلى الواقع، وكشف عن معاناته الشديدة والإحساس بالتمزق النفسي، لذا ذهب يترقب لحظة الانعتاق لنفسه العاشقة للحرية، وزوال عالم الشقاء والألم الفاجع والولوج إلى عالم النور المتمثل في الحرية الخاليّة من كل قيود المجتمع التي ثار عليها الفاتك ٠

ويوظّف الفاتك البنية التجسيميّة في نسق استعاري يعمل على تفعيل مختلف مستويات المعالجة الذهنيّة بدءا من الإدراك ومرورا بالفهم ووصولا إلى التأويل. فالفعل الإدراكي الاستعاري يلتقط الضوابط الذهنيّة الإبداعية المتحكمة في التشكيل الصوري العام للأنساق الاستعاريّة ، من خلال استيعاب البنية المنبثقة ،وإخضاع الفعل الاستعاري للسياقات التواصليّة.وهذا ما تمثل في شعر عبيد بن أيوب العنبري بقوله:

لَقَدْ خِفْتُ حتَّى كُلِّ نَجْوى سَمِعْتُها أَرَى أَنّني مِنْ ذِكْرِها بِسَبيْلِ

وحَتَّى لويْتُ السّرَّ مِنْ كُلّ صَاحبٍ وأَخْفَيْتُهُ مِنْ دُونِ كُلّ خليلِ [١٥١]

إنَّ حالة التوجّس والقلق التي يعيشها الفاتك جعلته يوظف بنية تجسيميّة بقوله(وحَتَّى لويْتُ السّرَّ) يعبر من خلالها عن حياته التي استحالت رعبا خالصاً حتى أصبح يخاف الصديق المصافي لارتيابه منه على الرغم من صفائه ونقاوته ،وهذا ما نقله لنا الفعل(خِفْتُ) ودلالته التي تبين حجم ذلك الخوف والقلق ،الذي لازمه ملازمة قوية وطبعت حياته بطابع موسوم ، ترك بصمات واضحة في شعره، مما أدى به إلى اختلاف نظرته في الأشياء كلها ، وتتجدد رؤياه من خلال الشك المتمكن أو الريبة الثابتة في نفسه . وهي نظرة تشاؤمية أصبحت تحدد من خلالها أعماله وحركاته وعلاقاته ، وأصبح لا يتحرك إلا في إطارها ، ولا يعمل إلا في حدود

---

(١٥١) شعراء امويون١: ، ٢٢٣ – ٢٢٤ .

تصورها المقيت ، وهو إطار قاتل وحدود ضيقة تفرض على صاحبها الأفق المظلم ، وترسم له الأبعاد الحادة المؤذيّة [١٥٢].

وهكذا أصبح الفاتك فريسة للإحساس بالعزلة النفسيّة عن المجتمع، والعزلة الواقعيّة في حياة الصحراء، ولذلك أحس أنَّه مطاردٌ من أعدائه ومن الناس جميعاً [١٥٣].

ووظّف لنا فاتك آخر بنية تجسيميّة تسهم في تشكيل صورة استعاريّة يصف فيها قلقه من السلطان وحنينه إلى أهله وعشيرته [١٥٤]، ويبدو لي أنَّ هذا الأسلوب هو أحد الأساليب التي استعملها الشعراء الفتّاك في التعبير عن قلقهم وخوفهم من السلطة ، ألا وهو أسلوب ممزوج بالحنين إلى الأهل والديار ، وهنا تبرز براعة الشاعر في تصوير الجانب النفسي – المثقل بشحنات من القلق والتوتر والإحباط – والفكري تجاه مواقفه المختلفة ممزوجاً بالحيل الاسلوبيّة التي تعدُّ((عنصراً مهماً من عناصر بناء القصيدة من حيث هي تركيب اسلوبي يعتمد الفن اللغوي قاعدة جوهرية في هذا البناء))[١٥٥] فتعكس بذلك مهارة الشاعر في صياغة ((نسخة جمالية تستحضر فيها لغة الإبداع الهيئة الحسّيّة أو الشعوريّة للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها قدرة الشاعر وتجربته على وفق تعادليّة فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة))[١٥٦].وهذا ما صرح به الخطيم المحرزي بقوله:

([١٥٢])ينظر: الشعراء الصعاليك في العصر الإسلامي : ٨٥ ، و شعراء أمويون ، ١: ١٩٨ .

([١٥٣]) ينظر : شعر الصعاليك منهجه وخصائصه د. عبد الحليم حفني،الهيئة المصرية العامة للكتاب (د٠ط)١٩٧٩م: ٢٨٤ .

([١٥٤]) ينظر : الشعراء الصعاليك في العصر الإسلامي: ٨٥ .

(١٥٥) مستقبل الشعر وقضايا نقدية ،د.عناد غزوان– دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١، ١٩٩٤م،:٢١٦ .

(١٥٦) الصورة الفنية معياراً نقدياً،د. عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة ،ط١،بغداد، ١٩٨٧ م :١٥٩.

ألا لَيتَ شِعرِي هلْ أبِيتَنَّ لَيلَةً بِأعلَى بَلِيَّ ذِي السَّلامِ وذي السدرِ
وهلْ أهْبَطنْ رَوضَ القطا غَيرَ خائِفٍ وهَل أُصبِحَنَّ الدَّهرَ وسطَ بَني صَخرِ
وهلْ أسمَعَنْ يَوماً بُكاءَ حَمامَةٍ تُنادِي حَماماً فـي ذُرَى تنْـضُـبٍ خُـضْرِ
وهلْ أرَينْ يومـاً جِيـادِي أقودُها بِذاتِ الشُّقوقِ أو بأنقـائـها العُفرِ (١٥٧)

لقد جاءت البنية التجسيميّة في النص بقوله: (وهلْ أهْبَطنْ رَوضَ القطا) ليكشف النص عن الرهبة التي ملأت أرجاء قلبه وهو يعاني الغربة والتشرد من السلطة ، فظن أنَّه سيقضي حياته مطروداً هائماً مفزعاً شأنه شأن هذا الطائر الذي يتنقل في حالة من الفزع والخوف ، وأنَّه لن يُكتَبُ له الأمان ولا العودة إلى الأهل والوطن ،وللتعبير عن حرقة ذلك الفراق وظّف الشاعر أداة التمني ليت مسبوقة بأداة العرض(ألا) للدلالة على استحالة تحقيق مراده ،فضلاً عن تكراره لأداة الاستفهام (هل) التي خرجت لإفادة التمني الذي يعد غير متوقع الحصول ، من اجل ذلك اشتد به الوجد واستبد به القلق ، وفاضت نفسه شوقاً إلى أحبابه وذويه ومرابع صباه (١٥٨)، لأنَّه ظن أن لقاءه بهم قد يكون مستحيلاً .

فالليلة التي تمناها الخطيم المحرزي هي الليلة التي تمناها كلَّ الشعراء فعاشت في نفوسهم طويلة الأمد ، بعيدة المنال ، وهم في رحاب الأرض العريضة التي تواثب فيها القلق ، وارتمى في جنباتها الخوف ، لذا تتراءى من خلال التمني آهات القلق والحزن التي يطلقها الشاعر من أعماقه تعبيراً صادقا عما يعانيه من آلام جراء الخوف من السلطة والبعد عن أهله وأرضه .

---

(١٥٧) - شعراء أمويون ، ١ :٢٥٨ ــ ٢٥٩.
(١٥٨) ينظر : الشعراء الصعاليك في العصر الإسلامي : ٩١ .

ونجد في شعر فاتك آخر ذلك الخوف والقلق الذي تحول إلى ظل يلاحقه فعمد إلى بنية تجسيميّة يصور فيها خوفه من الموت الذي كان ينتظره بعد أنْ جنى جناية، فطلبه السلطان وأباح دمه [١٥٩] ، قال الأحيمرُ السعديُّ:

عَوى الذّئبُ فاسْتأنَسْتُ بالذئبِ إذ عَوَى وصَـوَّتَ إنسانٌ فكدْتُ أطِيرُ

يَــرَى اللهُ أنّــي للأنِـيــسِ لَــشَـانِـئٌ وتُــبْغِضُهم لي مُقْلَةٌ وضَمِيرُ

فَــلِــلَّيــل إنْ وارانـــيَ الليلُ حْـكمُهُ وللشَّمْسِ إنْ غابَتْ عَليَّ نُذُورُ [١٦٠]

نلحظ على هذه الأبيات أنَّها خرجت على غير المألوف والمتعارف عليه، وصورت حالة الشاعر الانفعاليّة والنفسيّة، فهو ارتداد من عالم المحسوسات إلى عالم الشعور الداخلي ، لقد قلب الشاعر قوانين الطبيعة فبات يأنس بالذئاب ويخاف البشر ،وهذا إنّما يدلُّ على حجم الخطر والخوف الذي يشعر به من جانب الإنسان ، فقد ملأ عليه الرعب أقطار نفسه ، فاخذ يوظّف بنية تجسيميّة (فَلِلَّيل إنْ وارانيَ) يصور من خلالها حجم الخطر لذلك نراه يبعد في الهرب ، وينقطع عن الناس ، إذ أصبح لا يطمئن إلا في البلد القفر والمكان الخالي ، وبلغ من قلقه أنَّه كره الناس اشد الكره ؛ لأنَّ الخطر في نظره قادم من الإنسان (السلطة) ، وألف الحيوان أعظم الإلف ، حتى بدأ يرى من الذئب إنساناً يأنس به ويطمئن إليه ومن الإنسان ذئباً يخافه ويخشاه . وما ذلك إلا أشد درجات القلق النفسي حينما يتبادل الإنسان الأماكن مع الذئب ، نتيجة إحساس الشاعر الفاتك بعمق آلام الوحشة وطول مدة مجاورة الحيوانات ، ويزداد قلق ذلك الشاعر عمقا ليس لرفض المجتمع الإنساني له كفاتك .وإنَّما شمل هذا

---

(١٥٩) ينظر : الشعراء الصعاليك في العصر الإسلامي : ٩٢.

(١٦٠)ديوان اللصوص ١: ٥٨ ، الشانئ :المبغض والكاره، المقلة: العين كلها .

الرفض والإعراض عنه حتّى من تلك الحيوانات ، لذلك نراه يشدو بتلك اللغة التهكمية التي يزدري فيها نفسه .

ومع تأبده وابتعاده عن الناس ظل القلق يؤرقه والخوف يفزعه – بسبب ملاحقة السلطة إياه – فإذا هو يستطيل ساعات نهاره – كما هو واضح في البيت الثالث – ويتمنى أنْ تخفى الشمس التي أصبحت لديه تُنبىء بالخطر ، ويسدل الليل عليه أستار ظلامه الذي أصبح يوحي بالأمان والاطمئنان لعله يواريه عن الأعين ويخفيه عن الأنظار [١٦١].

وتقوم البنية التجسيميّة في شعر الفتّاك بإلباس المعنويات أثواباً حسية تبرزها في مخيلة المتلقي وعلى هذا الأساس ((فإنَّ كلَّ ما كان مجرداً من المعاني والمفاهيم ينقل بالتجسيم من مجال الحضور الذهني إلى الرؤيّة والمشاهدة))[١٦٢] ؛ فالشاعر في أثناء نظم القصيدة تتحدد في تجربته كل منازعه الداخليّة سواء أكانت آتية من العمل أو من الحس[١٦٣]. فالصورة الشعريّة وحدة معبّرة تُشكّل فنياً من خلال تآزر الجزئيات المكونة لها .

أمَّا العاطفة فتبرز أهميتها في تشكيل الصورة الشعريّة((فالعاطفة هي التي تهب للحدس تماسكه ووحدته ، ولا يعتبر الحدس حدساً حقاً إلا لأنَّه يمثل عاطفة ، ومن العاطفة وحدها يمكن أن يتفجر الحدس))[١٦٤] فهي العنصر الأساس ((لفعالية الصورة وحيويتها))[١٦٥] وعلى هذا فإنَّ الشعراء الأكثر إبداعاً هم أولئك ((الذين

([١٦١]) ينظر: الشعراء الصعاليك في العصر الإسلامي ، ٩٢ .

([١٦٢])الصورة البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام وأثر البيئة فيها (أطروحة دكتوراه) ساهرة عبد الكريم ،كلية الآداب جامعة بغداد ،١٤٠٤هـ –١٩٨٤م : ٤ .

([١٦٣]) ينظر الصورة الفنية في شعر أبي تمام:١٧٨ .

([١٦٤]) المجمل في فلسفة الفن:٤٧.

([١٦٥]) البناء الفني لشعر الحب العذري في العصر الأموي،سناء البياتي،أطروحة دكتوراه،كلية الآداب،جامعة بغداد،١٩٨٩م:٢١٧ .

يقدرون على إثارة العواطف المختلفة في نفوسنا بدرجة قويّة))[١٦٦] فالعاطفة تشرح خواص الصورة وتنقل تأثيرها وروعتها وجمالها ، لذا على الشاعر إن يحسن توظيف البنية التجسيميّة عند تشكيل الصور ويحسن إيصالها ونقلها إلى المتلقي٠

وهذا ما قام به أحد الفتّاك عندما وظّف بنية تجسيميّة لتشكيل صورة استعاريّة رغبة منه في إظهار الأمور المعنويّة، وإبرازها للعيان وتقديمها في صورة مقنعة للمتلقي ، فالذلّ والعار أمران معنويان صورهما القتَّال الكلابي بالتراب تسفيه الريح مسبباً الخزي والعار بقوله:

مِنْ مَعْشَرٍ بَقِيَتْ فيهمْ مَكارِمُهُمْ إنَّ المكارِمَ في إرثٍ وَآثارِ
طِوالُ أنْضِيَةِ الأعناقِ لم يَجِدُوا ريحَ الإماءِ إذا راحت بأَزفارِ
لا يتركونَ أخاهُم في مودَّأةٍ يسفى عليه دليكُ الذلِّ والعارِ
ولا يفرّونَ والمخزاةُ تَقْـرَعُهُمْ حتَّى يُصيبوا بأَيْدٍ ذاتِ أظْفارِ[١٦٧]

إنَّ قوة الشاعر قد تجلت في إطار هذا الخيال الاستعاري ،في تجسيم أفكاره التجريديّة وخواطره النفسيّة التي هي في أصلها مدركات عقليّة بحيث استطاع أن يربط بين الطبيعة وحالته النفسيّة ، فالذلّ والعار أمران معنويان صورهما الشاعر بالتراب تسفيه الرياح مسبباً الخزي والعار٠

إنَّ حالة الرفض التي بات يعيشها الفاتك بعدما أحس بتخلي القبيلة عنه ونفرتها له دفعه إلى توظيف عدة بنى تجسيميّة بقوله(طِوالُ أنْضِيَةِ الأَعْناق ، يَسْفى عليه دَلِيكُ الذلِّ والعار ، يُصيبوا بأيْدٍ ذاتِ أظْفـارِ) يصور من خلالها ، حجم ذلك الرفض؛ لأنَّه ليس من السهل على المرء أنْ يكون مذموما من أهله وناسه ، لذلك فهو يتمنى لو لم

([١٦٦]) تيارات أدبية بين الشرق والغرب،خطة ودراسة في الأدب المقارن،إبراهيم سلامة،ط١،(د.ت)، :٢٥٦ .

([١٦٧]) ديوانه : ٥٦ ، الانضية: جمع نضي وهو عظم العنق، الازفار :الأحمال،المودأة: المضيقة،الدليك:التراب الذي تسفيه الرياح

يكن منتمياً إليهم بعد أنْ أوقعوا ظلمهم عليه بتخليهم عنه – بل إلى (مالك أو حصن أو سيار)، لكنه يعلم جيداً أنَّ تمنياته هذه مستحيلة التحقق بدليل قوله : (والمنى ليست بنافعة) . ومع ذلك فهو يواصل تمنياته بالانتساب إلى قوم آخرين – بني فزارة – المشهورين بمنعتهم وإبائهم ، فهم لا يتركون صاحبهم عند المهالك والشدائد ، بل يقفون إلى جانبه خوفا من الخزي . ومن هنا فهم يحملون صفات تميزهم عن صفات أبناء قبيلته الذين وصفهم بالجبن والضعف والخوف من القبائل الأخرى . فالشاعر قد أنهكه ظلم العشيرة ونالته الهموم والنوائب ، مما دفعه بالدعاء عليهم بالموت الذي لم يصرح به بل استخدم بنية تجسيميّة تدل على ذلك بقوله (.يُصيبوا بأيْدٍ ذاتِ أظْفـارِ) إنّ تجسيم الموت وتشخيصه وتجسيده؛ على شكل استعارات مكنية ، تمنح المعنويات صفات حسّيّة كالأنياب أو الأظفار والمخالب حتّى يبدو ذلك المعنوي محسّاً مدركاً بالحسّ ، ومن هذا ما جاء على لسان الشاعر الذي جعل للموت ظفراً وناباً، وهما من آلالات التمزيق والقتل عند الحيوانات المفترسة ، فشاعرنا جعل الموت حيواناً جارحاً مفترساً هجم عليه ليمزقه إرباً ، وهذه دلالة على الضيق الذي لحق بحياة الشاعر وتأزمه النفسي ،ومن هنا يمكن القول: ((إنَّ الاجتماع بالنسبة إلى النوع الإنساني ضرورة وجودية وفي دائرة هذه الضرورة تنبثق مأساة الفرد ، وأما لب المأساة فهو الصدام بين الرغبة في الحرية المطلقة والمحظورات الاجتماعية)) [١٦٨].

ويوّظّف (الأحيمرُ السعديُّ)بنية تجسيميّة يعبّر من خلالها عن توتره النفسي ومعاناته الذاتية لما أصاب قومه بعد أنْ سلموا زمام الأمور إلى ضعافهم مما سهل الأمر على الأعداء لغزوهم والفتك بهم ، بقوله:

ونُبّئتُ أنَّ الحيَّ سعداً تخاذلُوا حِماهُم وهُم لو يَعصِبُون كَثيرُ

([١٦٨])ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي ،احمد خليل ،دمشق،دار طلاس ط:١ ،١٩٨٩م: ٣٠٠ .

أطاعُوا لِفِتيَانِ الصَّباحِ لِئامَهُمْ فذُوقُوا هَوانَ الحَربِ حيثُ تَدُورُ (١٦٩)

إنَّ حالة الغضب والنفور من القبيلة دفعت الفاتك إلى توظيف تلك البنية التجسيميّة بقوله(فذُوقوا هَوانَ الحربِ) ، لتشكيل صورة تحمل بين طياتها تلك النظرة المتشائمة والمتخاذلة التي بات يعرف بها أفراد قبيلته،إنَّها رفضت الاستجابة لندائه والعمل بنصيحته فتمزقت وحدتها وتزعمها، وكان ذلك سبباً لانهزامها أمام أعدائها الذين غزو بلادها وفتكوا بها، وعلى الرغم من ذلك فإنَّ الشاعر أظهر حرصه على التواصل والانتماء إليها ، وأنَّ قوله: (فذوقوا هوان الحرب حيث تدور) ليس المقصود منه الشماتة والفرح ، بقدر ما تحمل من نفثات الحزن على ما أصاب قومه .

لقد اظهر الفاتك مقدرة عالية في إقامة العلاقات بين الأشياء وصياغتها في بنى تجسيميّة يعبر من خلالها عن كُلِّ مايدور في ذهنه من مشاعر وأحاسيس ، وهو يتجول في فضاء الصحراء الواسع، ومن هنا يمكن القول إنَّ هناك ((علاقة ارتباطيّه موجبة بين الإحساس بالمسؤوليّة الاجتماعيّة والقدرات والإمكانيات والطاقة الإنسانيّة الموجودة داخل فرد نحو الإبداع واستغلال الفرد للطاقة الموجودة داخله في الإنتاج والعطاء)) (١٧٠) .

أمَّا (عبيد الله بن الحر الجعفي) فقد اتخذ أيضا الغزو والسلب وسيلة في إبعاد الفقر عنه ،من خلال توظيف بنية تجسيميّة تصور لنا ذلك بقوله:

يُخَوِّفُني بالـقـتلِ قــومي وإنَّـما أموتُ إذا جـاء الـكـتابُ المُـؤَجـلُ

لعلَّ القَنا تُدْني بأطرَافِها الغـنى فنحيا كراماً أو نـموتُ فـنُــقـتـلُ

---

(١٦٩)ديوان اللصوص ١: ٦٠ ، الحمى:منازل القوم ، يعصبون: يجتمعون، اطاعوا لئامهم: عملوا برأيهم ، هوان الحرب: الذله .

(١٧٠) حرية الاختيار وعلاقتها بالفردية والجوهر والمظهر ، سهيلة عبد الرضا عسكر الربيعي ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٦ ، ٩٢ .

ألمْ ترَ أنَ الفقرَ يُــزري بأهلــهِ وان الغـنــى فـيه العـلى والتجملُ

إذا كنتَ ذا رُمْحٍ وسَيْـف مـصمِّم علـى سـابــحٍ أدنـاك مـمـا تـؤمِّـلُ

وإنّكَ إن لا تركب الــهولَ لا تَـنـلْ منْ المال ما يكفي الصديق ويفضلُ

إذا القرنُ لاقَـانِـي وحـلَّ حِبَاءهُ فَـلـسْـتُ أبـالـي : أيُّـنـا مـات أوّلُ [١٧١]

إنَّ النتاج الأدبي لكلِّ شاعر ينبعث من النفس ويلوّن بلونها ، ليرسم للمتلقي صورة نفسيّة ، عبّر الانتقال بالمعنوي من حالته الأولى إلى حالة حسّيّة ،لذلك نجد الفاتك في هذه الأبيات يوظف بنية تجسيميّة بقوله(لا تركب الهولَ) فقد جعل للمخاطر ظهراً يمتطى،وذلك لتشكيل صورة استعاريّة تكشف لنا عن نشاطات الشاعر وفعالياته التي استخدمها وسيلةً لدفع الفقر و التخفيف من غوائله ، ذلك لأنَّ الفقر يحطّ من مكانة الإنسان الاجتماعية واضعا إيَّاه في الدرك الأسفل ، في حين أنَّ الغنى يكسب صاحبه مكانة اجتماعية مرموقة وفاعلة ، وينتقل به إلى المقامات العليا فقد أكّد الشاعر أيضاً رغبته في دفع الفقر من خلال ركوب المخاطر واقتحام المهالك بلا خوف ، أي أنّه لا يخشى الموت – الذي لابد أن يدور على كلِّ إنسان – في سبيل تحقيق غاياته وقهر واقعه المزري ، مدركا أنَّه لن يحقق لنفسه المال إلا بالمغامرة والغزو واضعا ذلك بمثابة الشرط اللازم لتحقيق الغنى الذي سيمكنه من القيام بواجب الضيافة في وقت أصبحت فيه الضيافة سببا من أسباب الفقر لعدم وجود المال الكافي للمُضِيف ، والذي عُدَّ باعثاً من بواعث القلق [١٧٢].

فنستشف من هذه النماذج الشعرية للشعراء الصعاليك و الفتَّاك أنَّهم وفقوا في توظيف البنية التجسيميّة لتشكيل الاستعارات التصريحية و المكنيّة ؛ لأنّهم وجدوا فيها الطريق الأقصر الذي يوصلهم إلى تجسيم المعاني ونقلها من عالمها الجامد المجرَّد

---

(١٧١) شعراء أمويون ١ : ١١٠ ، ١١١.

(١٧٢)ينظر : الشعراء والصعاليك في العصر الإسلامي ، ١١٠ .

إلى عالم ينبض بالحياة ، يحمل بين طياته التجربة النفسيّة والفنية للمبدع ، بما يجعل شعره متجاوزاً اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائيّة ليحقق الشعريّة التي تعمل على تعميق فعل الاستعارة المكنية ،لتكوين صورة ناصعة للبيئة التي يعيش فيها ، فنقل لنا كل ما شاهده وأحسه على شكل صور استعاريّة مجسمة ، فجاء شعره كأنّه لوحات منقولة بدقة حاول أن يبث فيها الشعور والحياة٠

وبذلك تبقى الطبيعة من مصادر تشكيل الصورة الشعريّة المهمة، إذ إنّ واقع الطبيعة الذي نشأ فيها الشاعر منحته كلّ ما فقده في ظل أهله وأصحابه فكانت له بمثابة الأم التي احتضنته بعدما تخلى عنه الجميع ،فأصبحت بكل ملامحها وأشكالها وصفاتها رافداً جديداً ومصدراً مهماً من مصادر تشكيل الصورة الاستعاريّة النابعة من ذهن الصعلوك و الفاتك وعاطفته مما جعل شعره مرآة صادقة لكل حياته المليئة بالأخطار والمغامرات٠

المبحث الثالث / بنية التراسل الإدراكي:

هي البنية القائمة على وصف مدركات حاسّة من الحواس بصفات مدركات حاسّة أخرى ، فتعطي المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عاطرة [١٧٣]، وهذا يعطي فرصةً في إلغاء الفروق الوظيفيّة بين الحواس الإنسانيّة ،عن طريق تكوين علائق حوار بين حاسّتين منفصلتين أو أكثر [١٧٤]، ممّا يثري اللغة وينمّيها لفظاً ومعنىً؛ لأنَّه يعني ضمناً نقل مفردات حاسّة إلى أخرى، وبذلك تتنوع أساليب التعبير عن الحاسّة الواحدة،وتتحول الصور بعضها إلى بعض ممّا يجعل العالم الواقعي مثالياً صورياً مختلطاً تتجاوز فيه الحقائق مع الخيالات والأحلام [١٧٥]،لتشكيل صور شعريّة قوامها انهيار الحواجز المعنويّة والنفسيّة القائمة بين الحواس عند الشاعر ،وبسبب هذا الانهيار يخلع صفة حاسة على حاسة أخرى [١٧٦] ، موظّفاً الخيال الذي يجعلها غير مقتصرة على المصادر الحسّية في تكوينها ،بل يمنح المدركات علائق جديدة ليكسب الصورة قوة مضافة بعملية التصور الذي هو عبارة عن قدرة عقليّة على استدعاء صور الإحساسات السابقة التي تتغلغل في صميم الأشياء وتنفذ إليها وتدرك حقائقها الجوهرية ولا تقنع بصورها الخارجيّة ،ولذا نجد المادي الحسّي والفكري الوهمي أو الخيالي يتعانقان عناقاً ملحاً فيها [١٧٧] .

([١٧٣])ينظر :النقد الأدبي الحديث : ٤١٨ .

([١٧٤])ينظر:أصداء، دراسات أدبية نقدية،عناد غزوان ،اتحاد الكتاب العرب دمشق ٢٠٠٠م :١١٥

([١٧٥]) ينظر :النقد الأدبي الحديث : ٤١٩ .

([١٧٦]) ينظر :الصورة الشعرية في شعر السياب :رسالة ماجستير ،عدنان محمد علي ،كلية الآداب جامعة بغداد ١٩٨٦: ١٥٥ .

([١٧٧]) ينظر :الصورة الشعرية في النقد الحديث: ٨٨ .

وتقترن بنية التراسل الإدراكي بنظريّة العلاقات الناشئة في الغرب بسبب معطيات حضاريّة خاصة، مثيرة كذلك اسم صاحب هذه النظرية (بودلير) شاعر الرمزيّة المشهور، فقد أفصحت أشعاره عن رأيه في مجال الطبيعة على نحو غامض معقد في عالم الشعر بخاصة ،وقد تجاوزت نظرية العلاقات هذه ميدانها في مجال الطبيعة إلى ما يسمى بـ ((تراسل الحواس أو بنية التراسل الإدراكي))[١٧٨] واختلاطها وتعبير إحدها عن الأخر، فاللمس والشم والسمع والبصر حواس من نوع آخر، ووسائل تعبير فني تتجاوز حدودها الطبيعية إلى معان جديدة مبتكرة[١٧٩] .

وترتبط بنية التراسل الإدراكي بالأدب وفنونه عن طريق الخيال الذي له القدرة على تشكيل صور الأشياء والأشخاص ومشاهد الوجود في المخيلة وهي ((الملكة التي تحيل الكثرة إلى الوحدة)) [١٨٠]، ويتجلى لنا ذلك من حيث بناؤها اللغوي والبلاغي، فهي بناء قائم على المجاز اللغوي الاستعاري، الذي يعدُّ وسيلة غنيّة في إنتاج الدلالات الثريّة فضلاً عن إثارة نفسيّة مصدرها تعدّد الحواس لدى المتلقي، وبذلك أيضاً يتحقق اشتغال أكثر من حاسة بأقصى طاقاتها وهو يتأمل النص وأبعاده.

وفي بنية التراسل الإدراكي، تتجلى ((خصيصة من خصائص الاستعارة وهي

([١٧٨]) تنوعت واختلفت المصطلحات التي تتناول تبادل المدركات الحسية ،منهم من أطلق عليها تراسل الحواس ،ومنهم من استخدم تراسل المدركات الحسية ،ومنهم من استخدم التراسل الإدراكي وهذا ما اعتمده البحث لشعورنا بأنها المصطلح الأقرب إلى المناهج النقدية الحديثة ،ينظر : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، و النقد الأدبي الحديث:٣٩٥، و الصورة الفنية معياراً نقدياً :٤١٥، و نظرية تراسل الحواس (الأصول–الأنماط–الإجراء) :امجد حميد ،ط:١ ،بيروت ١٤٣١هـ – ٢٠١٠م: ٣١ .

([١٧٩]) ينظر :مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، د. سالم أحمد الحمداني، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، طبع بمطبعة التعليم العالي، الموصل، ١٩٨٩م: ٢٥١ .

([١٨٠]) كولردج سيرة أدبية ،محمد مصطفى بدوي ،القاهرة ١٩٥٨ : ٥٩ .

أنَّها تختصر المسافات بين المعاني ، وتجمع ما ليس بينه رابطة من قبل لإدراك أوجه المجانسة بين الأشياء المختلفة بما يركز معنى خاصا له تأثيره الحاد القوي))[١٨١] ، وهكذا نجد من صفات الألفاظ المستعارة أنَّها تجعل القارئ يحس بالمعنى أكمل إحساس وأوفاه ، ويتصور المنظر للعين مثلما ينتقل الصوت للأذن وتجعل الأمر المعنوي ملموساً محساً [١٨٢]، وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى فعالية الاستعارة بقوله : ((إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنَّها قد جسمت حتّى رأتها العيون))[١٨٣] .

وبنية التراسل الإدراكي بوصفها تشكيلاً يعبِّر عن نظريّة شعريّة استعملها الشعراء قديماً بإعمال ملكة الخيال لديهم ولاسيّما الصعاليك والفتّاك ،الذين وظّفوها في تصوير كلّ ما هو ماثل أمام الحواس ، وعدّوها وسيلة لاختراق المألوف ، عبر إلغاء الفروق الوظيفية بين الحواس الإنسانيّة عن طريق تكوين علائق حوار بين حاسّتين منفصلتين أو أكثر ،إذ يتفاعل في تلك الرؤية كلّ من المحسوس والمجرد تفاعلاً فنياً عضوياً، يتجاوز في بعده الجمالي المستوى المألوف إلى غير المألوف وبالعكس[١٨٤]،لكن هذا التوظيف والاختراق للمألوف لم يكن بالكثرة التي نجدها عند الشعراء الآخرين ،ولعلّ ذلك يعود إلى أنَّ الشعراء الصعاليك والفتَّاك لم يعرفوا حياة الاستقرار والأمان التي وقفت حائلاً أمامهم في تأمل الطبيعة تأملاً فلسفياً ، فضلاً عن أنَّهم تعاملوا مع الطبيعة والعالم الخارجي بحسِّية أكثر، وربما لذائقة العصر دخلٌ أيضاً في ذلك ، ممّا

---

(١٨١) فن الاستعارة– دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الشعر الجاهلي: ٣٢٣.

(١٨٢) ينظر: من بلاغة القران ، الدكتور احمد بدوي، نهضة مصر النشر والتوزيع، القاهرة،٢٠٠٥: ٢١٧ .

(١٨٣) أسرار البلاغة: ٣٣ .

(١٨٤) ينظر :أصداء:١١٦ .

وقف حاجزاً أمامهم في إعطاء مساحة أكبر لتراسل الحواس ،كما أنَّ بنية التراسل الإدراكي أخذت مجالها العملي وباتت تؤثر في مجال الشعر بعد تقدم النظريات العلمية والفلسفية التي ألقت بظلالها على الأدب ،هذا لا يعني أننّا لم نجد عندهم شعراً يوظِّف بنية التراسل الإدراكي ،بل إن هذه الظاهرة لم تسجل حضوراً كبيراً في شعرهم ،وان النماذج التي بين أيدينا لا ترتقي بمفهوم تراسل الحواس إلى المفهوم المعاصر لها ومن تلك النماذج قول عروة بن الورد :

وخِلٍّ، كنتُ عينَ الرُّشدِ مَنهُ إذَا نَظَرَت ، ومُستمعاً سَمِيعاً[١٨٥]

لقد وظَّف الشاعر بنية التراسل الإدراكي في تشكيل بنية استعاريّة يخلع من خلالها حاسة السمع على البصر، فسمع بعينه، فضلاً عن أنَ حاسة البصر قد قامت بوظائف الحواس الأخرى، وكأنَّ الشاعر يبحث عن أنماط جديدة في تشكيل صوره الفنيّة ،ممّا دفعه إلى بنية التراسل (التبادل) في وظائف الحواس مجازاً؛ لأنَّ الحواس هي البوابات الأولى لدخول المعلومات التي يجري تحليلها فيما بعد وإجراء العمليات المعقدة عليها، من حيث الإضافة إليها أو التجديد فيما بينها من علائق تمنحها نوعاً جديداً من الوجود قد يكون غير مسبوق أحياناً ولاسيّما عند الشعراء المبدعين[١٨٦] .

إنَّ توظيف بنية التراسل الإدراكي ،لا تخرج الحواس من وظائفها في حياتنا، حيث تتلاحق الصور، وتتابع في إرسال الشيء بعد الشيء وتواليه، بنقل الصورة إلى العقل، ومن ثم إعادتها ثانية في صورة شعريّة فنيّة منحرفة عن الواقع، ولكنها غير خارجة عن إطار الحواس إلاّ في الوظيفة؛ لأنَّ((الانفعالات التي تعكسها الحواس قد تتشابه من حيث وقعها النفسي، فقد يترك الصوت أثراً شبيهاً بذلك، الذي يتركه اللون،

---

(١٨٥) ديوان عروة بن الورد: ٨٦ ،الخل :الرفيق أو الصديق، الرشد: الصواب ٠

(١٨٦) ينظر:نظرية تراسل الحواس : ١٠٧ ٠

أو تخلّفه الرائحة))[١٨٧]. ومن هنا يتم التراسل بخلع صفة حاسّة على حاسَّة أخرى، وهذا ما صوره لنا تأبط شراً بقوله:

فَاحْـتَسَوْا أَنْفَاسَ قَوْمٍ فَلَمَّا هَـوَّمُوا رُعْتَهُمُ فَاشْمَعَلُّوا [١٨٨]

لقد وظَّف الشاعر بنية التراسل الإدراكي في تشكيل صورة استعاريّة منح من خلالها حاسّة الذوق قدرة على الشم ، فهي تتمكن من احتساء أنفاس الأعداء عن كثب وتمييزها ،ولكي يؤكد قدرة حاسّة الذوق على أداء وظيفة الشم استخدم معها الفعل (احتسى) ليخرج السّياق عن الإطار التقليدي لاستخدام الألفاظ استخداماً جامداً ، وهذا ما يجعل تراسل الحواس قريباً من الاستعارة ، وان ما بينهما من فاصل يكون اقرب إلى الخفاء منه إلى الظهور ؛ لأنَّ الصورة الشعريّة قبل كلِّ شيء هي ((رمز مصدره اللاشعور))[١٨٩] وهذا اللاشعور معبّر عنه بالمعقول الذي يقرَّبُ إلى الأذهان باستعمال ما هو حسّي٠

إنَّ الحواس إنَّما تختلط وتتراسل؛ لأنَّ مؤداها إدراك حقيقة واحدة مهما تعددت الصور وكيفيات المدركات فالحواس تنبئ العقل ، وحتّى يفهم هذا العقل فان شرط المعرفة هو إجراء عمل الحواس في غير وظائفها –هذا هو تراسل الحواس– وصولاً إلى الحقيقة الكلية التي هي غاية السالك ، وفي بنية التراسل الإدراكي تتعانق الأوصاف الجسمانيَّة المدركة بالحواس الخمس ،فإذا بالمعنى يقود إلى حالة نفسيّة روحانية تعزّ على الإدراك بالحواس ولا تنالها إلا الظنون فهي إلى الأحلام والخيالات اقرب منها إلى الواقع وهذا ما نقله لنا تأبط شراً بقوله :

---

(١٨٧) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: ٢٥١.

(١٨٨) شعر تأبط شراً ،تحقيق: سلمان داوود القرغولي، جبار تعبان جاسم، مطبعة الآداب في النجف الاشرف: ١٦٧ ٠

(١٨٩) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية : ١٣٨ ٠

أرَى قَدَمَـيَّ وَقْعُـهمَا حَثِيثٌ كَتَحْلِيلِ الظَّلِيمِ دَعَا رِئَالَهْ

أرَى بِهِمَا عَـذَابَـاً كُـلَّ عَامٍ لِخَثْعَمَ أوْ بَجِيلَةَ أَوْ ثُمَالَهْ

وَشَرٌّ كَانَ صُبَّ عَلَى هُذَيْلٍ إذَا عَلِقَتْ حِبالُهُمْ حِبَالَهْ(١٩٠)

لقد اشتهر الصعاليك بسرعة العدو ، واعتمادهم على أرجلهم في الإغارة والسلب وتحصيل قوتهم ، وأحياناً تكون وسيلتهم في الهروب للتخلص من الأعداء، فهي تعدَّ أحد أسلحة الصعلوك التي يتقن استخدامها ، ولعلّ هذا دفع الشاعر أنَّ يوظّف بنية التراسل الإدراكي ليصف لنا قدمه التي أنقذته من مواقف ، فهي عيناه التي يرى بهما العذاب ، ويكون بذلك قد أعطى لقدمه غير ما اختصت به من الحواس ، وجعلها ترى بدل أن تكون وسيلته التي يتحسس بها حاسّة اللمس ، وأخذ يتلمّس بهما السبيل ليجعل منهما عينين ، وهذا هو قمة التراسل بين الحواس ٠

وتعمل بنية التراسل الإدراكي على تلاشي الحدود الفاصلة في الاختصاص بين الحواس ،ممَّا يغني النص الشعري ويسهم في نسجه باعتماده الخيال المبدع ،الذي يوقظ الحسّ المتوهج في نفوس الآخرين (١٩١) ليجعل من النص الشعري ((مكنة فائقة في تشويش الذهن لإمتاعه وإرباك الحواس لإغنائها من اجل تقديم نسيج من خيوط مختلفة الألوان))(١٩٢) وهذا ما نجده عند أبي جندب الهذلي عندما جعل العين تتحدث لتفضح أسرار القلب بقوله:

---

(١٩٠) ديوانه: ١٩٨ ٠

(١٩١) ينظر: الشكل والمضمون في الشعر العربي المعاصر ،عناد غزوان ،دار الحرية للطباعة ، ط/١ ١٩٧٤ : ٥ ٠

(١٩٢) الصورة الفنية عند الشريف الرضي ،الدكتور عبد الإله الصائغ، دراسات في ذكراه الألفية، دار آفاق عربية ،بغداد، ١٩٨٥ :٢٨٥ ٠

تُحَدِّثُنِي عَينَاكَ مَا القَلبُ كَاتِمٌ ولا جِنَّ بالبَغضَاءِ والنَّظَرِ الشَّزرِ[١٩٣]

لقد وظّف الشاعر بنية التراسل الإدراكي في سياق أعطى فيه للعين شيئاً ليس من اختصاصها ، وهو الكلام وهو للفم (حاسة سمعيّة) على سبيل الاستعارة ،لتؤكد قدرة الشاعر في استعمال اللغة استعمالاً فنياً يدلّ على مهارته الإبداعيّة في خلق الشعريّة والتأثير في المتلقي ،((فالصورة هي الوعاء الفني للغة الشعريّة شكلاً ومضموناً))[١٩٤] ،والعين تتحدث لتكشف أسرار القلب ، في مزج جميل بين الحواس أراد به تحويل النظر إلى قوة ثاقبة تغاير المألوف، لتخترق القلب وتخرج ما به من أسرار غائبة عن ذهن الشاعر٠

إنَّ توسّل الصعلوك في بنية التراسل الإدراكي لتشكيل بنية تصويرية ، شكلت مدرجاً تخطو عليه الصورة إلى درجة يكون معها الوجدان أملى ظلة على الموقف لتكون الصورة متوائمة مع نزوع الشاعر وخطوات انفعاله ، لذلك لم تعد الأشياء لها صفة الثبات في الطبيعة لتكون انعكاساً كما هي ،وإنَّما أصبحت ذات حركة تستمدّها من حركة الشاعر وذات لون يأخذ درجته من ذات الشاعر ، ومثل هذه السمة يعني تحولات الأشياء في حدقة الانفعال [١٩٥]، وهذا ما نقله لنا أبو الكبير الهذلي عندما جعل حاسّة اللمس تقوم بوظيفة الإبصار بقوله :

يَهدِي العَمُودُ لَهُ الطَّرِيقَ إذا هُمُ ظَعَنُوا وَيعمَدُ لِلطَّرِيقِ الأسهَلِ [١٩٦]

([١٩٣]) شرح أشعار الهذليين ١: ٣٦٧ ،لا جن لاخفاء بها أي ظاهرة، الشزر:في شق بمؤخرة العين٠

([١٩٤]) مستقبل الشعر وقضايا نقدية : ١١٦ ٠

([١٩٥]) ينظر : رماد الشعر:٢٤٤ ٠

([١٩٦]) شرح أشعار الهذليين ٣: ١٠٧١ ، العمود : العصا التي يتوكأ عليها، الأسهل: الالين ،ظعنوا :شخصوا٠

أنَّ بنية التراسل الإدراكي قائمة على نقل إحساسات الشعراء ومشاعرهم بلغة تنادي الحواس ، بوصفها أثراً من آثار اتّساع الرؤيّة في التجربة، فالشاعر يهتدي إلى الطريق من خلال التلمّس بالعصا ليتقي الهوات والعثرات في تبادل واضح مع حاسّة البصر التي من وظائفها القيام بذلك ،إلا أنَّ الشاعر أراد من خلال ذلك إظهار شجاعته و مقدرته على اختراق أصعب الأماكن في أقسى الظروف حتى وان كانت في غياب واضح لحاسة البصر ٠

إنَّ اندماج الشاعر مع اللحظة الشعريّة ، وانصراف رؤيته إلى تشكيل جديد للمدركات الحسّيّة ،بما يفي بمتطلبات الرؤيّة الداخليةّ ،ينحوان بالتجسيم والتجسيد منحى يستشرف الغموض ،وبهذا المنحى تقدم الرؤيّة المموهة لتشوف الشاعر ،ولعلّ علة الصورة المموهة ترجع إلى شعور حاد يمتلك الشاعر في لحظة شعريّة خاصة ترى أن اتساع الرؤية يجعل اللغة بعلاقاتها الاعتياديّة غير قادرة على حمل الإحساسات التي يثيرها الحدث[١٩٧] ، وهذا ما نقله لنا تأبط شراً عندما جعل حواسّه تتراسل ليصوّر لنا اللوم وحرقته بقوله:

يَا مَن لِعَذَّالَةٍ خَذَّالَةٍ أَشِبٍ حَرَّقَ بِاللَّوْم جِلْدِي أَيَّ تَحرَاقِ[١٩٨]

إنَّ تفاعل الحواس أسهم بشكل مباشر في تشكيل بنية التراسل التي ألقت بظلالها على النص الشعري،فالبيت يدلّ على الشكوى بدلالة أصوات (العذّالة اللّوام)، كما وظّف النداء والاستفهام لتشكيل صورة مجازية تتراسل فيها حاسة السمع مع حاسة اللمس ،غايتها إظهار التألم والتوجع والعجز أمام قسوة هذا اللوم الذي بات يتحسّسه من خلال الصورة اللمسيّة المتمثلة في حرق الجلد، فجعل اللوم صورة سمعيّة بدلاً من

---

(١٩٧) ينظر: رماد الشعر: ٢٤٤ ٠

(١٩٨) ديوان تأبط شراً: ١٤٠ ٠

النار ،أي جعله يحرق بلسانه ،في تبادل واضح للحواس ، إلا أنَّ عملية الحرق بدأت من داخل القلب وصولاً إلى الجلد ، في لمحة فنيّة من قبل الشاعر أراد بها تعميق الصورة وتوضيحها لتحقيق التحسّس بها ،فاللوم بات يؤثر في نبضات القلب وبالتالي لا يسمع تلك النبضات ،على أننَّا لا نعدم وجود الصورة السمعية في (حرّق جلد) التي أوحى بها الشاعر؛ لأنَّ الحرق باللسان الجارح وهو(آلة التذوق)أعظم من حرق الجلد الظاهري،وقد تميزت الصورة بتراسل أكثر من حاسة في تشكيلها منها الذوق واللمس والسمع، لتكون الصورة المشكلة أعمق وقعاً وأبهى جمالاً، وأكثر عمقاً وابلغ صياغة،فضلاً عن توظيف الشاعر لصيغة التضعيف التي تفيد التكثير والمبالغة

كما وظَّف الشاعر في سياق بنية التراسل الإدراكي، التوازن الصوتي الجناسي بـ(عذّالة وخذّالة) مما ثار نغماً ، وتأثيراً موسيقياً فضلاً عن التشديد فيهما ممَّا يقوي هذا النغم الذي ينسجم مع الإيقاعين الخارجي والداخلي وتأثير ذلك في سمع المتلقي وبهذا يكون الشاعر قد ((صيّر مقاطع البيت الشعري على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف))[١٩٩].

إنَّ بنية التراسل الإدراكي تسهم بشكل مباشر في تشكيل صورة استعاريّة لبنتها الأولى عمليّة عقليّة ، يتم تغذيتها عن طريق الحواس ، وليست هي حالات روحيّة في متناول التفكير بمعزل عن ذلك الحسّي الآسر، ثم تتولى المخيّلة عملية إعادة تنظيم (الإبداع) لتكوين صور جديدة تبدو غريبة عن الحواس ومدركاتها؛ لأنَّ الصورة الشعريَة تضعف كلَّما انحسرت في نطاق الحواس[٢٠٠] لذلك نرى الشاعر يعبّر عن المجرد في حدود المجسَّم ويصِّور غير المألوف بوساطة المألوف ، وهذا ما يحاول الصعلوك

---

(١٩٩) نقد الشعر قدامة بن جعفر : ٤٠ .

(٢٠٠) ينظر : النقد الأدبي الحديث: ٤٢٤ .

توظيفه من خلال مزجه الإحساسات بواسطة تراسل الحواس يكون قد ((حطم معطيات الواقع العيني وانشأ معطيات حسيّة أخرى يعجز العقل عن إدراكها ،فلا يحيط بها إلا الحس الباطن أو الحدس المنير ؛ لأنَّ الشعر شعور قبل كل شيء وأمر التصوير في الشعر من شان الخيّال))[٢٠١] وهذا ما نقله لنا صخر الغي بقوله :

أَرِقتُ فَبِتُّ لَم أَذُقِ المَنَامَا وَلَيلِي لا أُحسُّ لَهُ انصِرَامَا

لَعَمرُكَ وَالمَنَايَا غَالــبَاتٌ وَمَا تُغنِي التَّمِيمَاتُ الحِمَامَا[٢٠٢]

لقد لجأ الشاعر في تشكيل صورته الاستعاريّة إلى فعل الإدهاش الذي يعد جوهر العمليّة الإبداعيّة ،وهو ينفتح على آفاق رحبة من التخيّل والتأويل ،وهذا ما تفعله الحواس حين تتراسل فيما بينها وكأنَّ المدركات قد آلتفت في وحدة كبرى وانَّ الذات الشاعرة قد استنشقت من داخلها صورة من نمط خاص لونت بها الحياة [٢٠٣]،فالشاعر اعتمد في تشكيل صورته على حاسَّة الذوق ، في تكوينها الفني لإيصال اللفظة المقصودة والمعنى المطلوب ، فالنوم لا يدرك بالذوق ، بل يدرك باللمس، لكن حواس الشاعر قد تراسلت ، وباتت حاسّة الذوق لا تقتصر على بيان طعم معين من مرارة أو حلاوة أو غيرهما، بل تعدت إلى أكثر من ذلك إلى وظيفة فنيّة توحي بما وراء ألفاظ الذوق، وهذا يتوقف على مقدرة الشاعر الفنيّة في تصوير ذلك ، وإخراجه مؤثرا إلى المتلقي .

---

(٢٠١) نظرية الحس المتزامن في شعر نزار القباني ودلالتها ، حسين العوري الموقف الأدبي ، العدد:٣٨٧، دمشق تموز ٢٠٠٣م .

(٢٠٢) شرح أشعار الهذليين ١: ٢٨٧ ،انصراما:ذهابا، الحمام :القدر

(٢٠٣) ينظر: نظرية تراسل الحواس :٢٥ .

إنَّ حاسّة الذوق تكاد تكون أكثر الحواس قابلية للتهذيب وللتأقلم البيئي ، ولولا أنَّها قائمة على الالتماس المباشر[٢٠٤] ، لكان لها شأنٌ كبيرٌ في تكوين الصورة الشعريّة وإثرائها ، غير أنَّ محدودية فضائها المحصور بما لامس اللسان حدَّ من ذلك كثيراً.

ويمنح الصعلوك و الفاتك أسلوبه بعض ملامح الشعريّة في تشكيل الصور الفنية، وذلك لإضفاء سحريّة الانطباع على المتلقي المتوافقة مع انتماءات (تراسل الحواس) الفكريّة والفنيّة ، من حيث استعمال الحس للوصول إلى اللاحس ومن مثيل المجاز العقلي، وإمكاناته الاستعاريّة الموغلة في الغرائبيّة وهذا الاسلوب يترك بصمات واضحة على ذائقة المتلقي وذلك؛ لأنَّ((لغة التراسل لغة شعريِّة تستعير آليَّتَهَا من فضاء الاستعارة المكنيّة))[٢٠٥] وهذا ما مثله لنا عبيد بن أيوب العنبري بقوله:

لَيتَ الَّتي سَخِرَت مِنّي وَمِن جَمَلي ذاقَت كَما ذُقتُ مِن خَوفٍ وَأَسفارِ
وَمِن طِـلابِ وَطُـلابٍ ذَوي حَـنَقٍ يَرمونَ نَحوي مِن غَيظٍ بِأَبصـارِ
إِمّا تَرَيني وَسِـربالـي يَـطيـرُ كَـمـا طـارَت عَـقـيـقَةُ قَـرمٍ غَيرِ خَـوّارِ
إِن يَـقـتُـلوني فَـآجـالُ الكَمـاةِ كَما خُبِّرتُ قَتلٌ وَما بِالقَتلِ مِـن عـارِ[٢٠٦]

لقد ربط الشاعر الصورة بشكل عام بروابط عديدة لا يمكن التنصل منها وإلاّ انهارت الصورة، فهي تقوم على أساس تراسل المدركات الحسّيّة المختلفة، تنبع من الذات، ومن التجارب الحياتيّة والواقعيّة، ممتزجة بالخيال.فقد عبَّر عن أهوال السفر

---

(٢٠٤) ينظر : مبادئ علم النفس العام،الدكتور يوسف مراد ، دار المعارف بمصر، ط/٥ ١٩٦٦ : ٦٣ .

(٢٠٥) تراسل الحواس في الخطاب القصصي ،الدكتور فاضل عبود التميمي ، جريدة أشنونا ،ع:٨، ١٤/ ٣/ ٢٠٠١ .

(٢٠٦) شعراء أمويون ١: ٢١٤ –٢١٥ .

وإخطاره بلفظة(ذقت) وذلك لإقناع المتلقي بان تلك الأخطار والأهوال بلغت من الصعوبة التي جعلت الشاعر يشعر بمرارة حادة في فمه من رهبة الموقف ،التي وقفت جميع حواسه عاجزة عن تصويره إلا حاسَّة الذوق التي ظلت حاضرة لتسجل تلك المخاطر والأهوال ، فقد جعل الشاعر بنية التراسل الإدراكي أساساً لتشكيل الصورة بهدف بث الحيوية في النسيج الشعري ،فأخذ يشكل مع صورته صوراً أخرى متآزرة الأجزاء تعمل على بث الحياة والتجدد والاستمرار في الصورة فتخلصها من سكونية الرسم والنحت وصمتهما ،وهذا إنَّما يدُّل على وعي الشاعر في تجاربه اليومية في المجالات كافة إذ تكشف عن خبرة ومقدرة فنيّة على تطويع المعاني وصياغتها في سيِّاقات توحي بدلالات تكشف عنها وإيصالها إلى المتلقي بصورة جميلة تكشف عن ذوق الشاعر، وتجلي هذه الأنماط في وعيه والمدى الذي وصل إليه هذا الوعي في تطوره ، التي جعلت من نماذجه الشعريّة مشحونة بالعاطفة والشعور الإنساني ليبرهن من خلالها أنَّه كان يصور من الواقع ما هو قريب من حالته النفسيّة ومعاناته العاطفيّة [٢٠٧] معيداً خلق ذلك الواقع في صور شعريّة مبدعة اعتمدت الحواس في تصويرها ، إذ اتخذت منها وسائل لتشكيل صوره كالألوان والأصوات والذوق والشم واللمس والحركات منبثقة من أَعماق الشاعر ، خدمة للفكرة التي يريد إيصالها إلى المتلقي وإقناعه بها .

ولأنَّ الشعر لغة –وهو كذلك– فقد أخذ الصعلوك والفاتك على عاتقه توظيف هذه اللغة بشكل يمكنه التعبير بالألفاظ عن حواسه، لتشكيل صُور تمثل تلك المدركات الحسّية عبر الأفعال والصفات، أو ممَّا تترك من تأثيرٍ واضحٍ عبر الدال والمدلول.

([٢٠٧]) ينظر: شعراء أمويون ١ : ١٣٩.

ومهما كانت الصور ذهنية فإنَّها رهن باستعادة التصورات، والقيام بمقارنتها وربطها مع قدرة إبداعيّة، لتنبثق صورة شعريّة من تعاون بعض الحواس التي أدركت أهمية العلائق التي تربط بينها.

لقد عدَّت بنية التراسل الإدراكي وسيلة من الوسائل التي تعنى بها اللغة الوجدانيّة كي تقوى على التعبير عمَّا يستعصى التعبير عنه، وهي وسيلة يتوصل بها الشاعر إلى أنماط جديدة في رسم الصورة الفنية[٢٠٨] ،فضلاً عن أنّ النمو العضوي داخل القصيدة قد لا يتمّ إلاّ بترابط بعض الحواس ببعضها، إذ إن تساوقها يتولد من داخل العلائق التي يتطلبها النص، إذ يقضي بيت شعري، يتطلب المعنى فيه، أو – عبر حاسَّة معينة– أن تنبثق حاسَّة ثانية وثالثة ورابعة، ليتم المعنى وتكمل الصور الحسيّة، وقد لاتتشكل الصورة النهائيّة إلاّ بتضافر عدد من الحواس.

كما أنَّ الإحساس بالجمال لا يقتصر على حاسَّة واحدة حسب، وإنّما ثمة حواس مختلفة يمكن بوساطتها التحسس بجمال الصور، نظراً لما تشكّله تلك الحواس من أثر في تحقيق الغرض الذي يتوخاه الشاعر، وهذا ما نقله لنا ساعدة بن جؤية وهو يصور لنا جمال حبيبته موظفاً حواس عدة بقوله :

وَمُنَصَّبٌ كَـالأُقحُوَانِ مُنَطَّقٌ بِالظَّلِمِ مَصلُوتُ العَوَارِضِ أَشنَبُ

كَسُلَافَةِ العِنَبِ العَصِيرِ مِزَاجُهُ عُـودٌ وَكَـافُـورٌ وَمِسـكٌ أَصهَبُ[٢٠٩]

([٢٠٨]) ينظر: التراسل في الشعر العربي القديم ، الدكتور صاحب خليل إبراهيم ،مجلة الأقلام ،العدد ٦–٧–٨،دار آفاق عربية بغداد ١٩٩٤: ٦٩ .

([٢٠٩]) شرح أشعار الهذليين ٣: ١١٠٧ .

إنَّ بنية التراسل الإدراكي في هذه الأبيات قائمة على المجاز اللغوي الاستعاري، وبذلك يعد التراسل وسيلة غنيّة في إنتاج الدلالات الثريّة، فضلاً عن الآثار النفسيّة التي مصدرها تعدد الحواس لدى المتلقي، وبذلك يتحقق اشتغال أكثر من حاسّة بأقصى طاقاتها وهو يتأمل جمال حبيبته ،فجمالها الخارق أثار الشاعر وبات يتحسسه بكلّ مدركاته الحسّية ، ولم يقتصر على حاسّة واحدة ، ومن تلك الحواس البصرية التي لها القدرة على تصوير ظاهر الأشياء ،ومن الواضح أنَّ الصور البصرية ((تستمد عمقا جديدا من المعاني الكثيرة التي ارتبطت بها حتّى أصبحت مركزاً تجتمع حوله أجزاء كاملة من وجودنا أنَّها الحياة كلها مكثفة مختصرة ، فالذكرى عند من وهبت له حاسّة البصر سلسلة من اللوحات أي من الصور والألوان وقد تماسكت هذه الصور فأصبحت كلّ صورة تستدعي الصورة الأخرى، إنَّ بين الادراكات البصرية والأفكار انسجاماً خفياً يدركه الشعراء ويراعونه في كلِّ ما ينظمون))[٢١٠].

إنَّ الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئيّة والتصوير في الغالب ينزوي في حيز حاسّة البصر ليجد طريقه إلى نفس الرائي وإحساسه[٢١١].

وقد يخلع الشاعر في نوع آخر من التراسل صفات المحسوسات العاقلة على المحسوسات غير العاقلة، لتكتسب القدرة على محاكاة الإنسان ومحاورته، للكشف عن الأثر النفسي، عبّر تصوير أدق الأحاسيس والانفعالات، حتّى يمكن للصورة التي تؤثر فيها سلطان الحواس أن تلقى الاستجابة من المتلقين، نظراً لما لها من تفاعل كلّي، ليس لتأثير حاسّة واحدة ؛ ((لأنَّ الجهاز العضوي بأكمله وليس فقط جهاز الإبصار

([٢١٠])مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، جان ماري جوتيو ، ت د. سامي الدروبي ، دمشق ، ط٢ ،١٩٦٥م، : ٧٩.

([٢١١])ينظر: بناء الصورة في البيان العربي ، (موازنة وتطبيق) : ٢٨.

هو الذي يتفاعل في كلِّ فعل من أفعاله))[٢١٢]، وتتعدد طرق الاستمتاع وتتباين في الأشياء التي يتمثل فيها الجمال[٢١٣]، على أنَّ مخاطبة الحواس، والتمرد على الدلالة الحرفية، واكتشاف علاقة، وتحرك الخيال تمثل أهم ما ينبغي أنْ يتحقق في الصورة الشعريّة (٢١٤)، فالانطباع الذي يصل من خلال حاسّة معينة كالسمع مثلاً لا يلبث أن يثير إيحاءات بحواس أُخَر مثل البصر أو اللّمس[٢١٥].

ولبنية التراسل الإدراكي جانب آخر هو التبادل في الهيئات المحسوسة العاقلة، فتجد جمال الصور الفنية المتولدة من هذا التراسل، فضلاً عن التمكن من نقل الأحاسيس الدقيقة والانفعالات النفسيّة التي يثيرها هذا التبادل في الهيئات، إذ تتفاعل الحواس فيما بينها، في الوقت الذي تختلط فيه الحقائق بالخيال ببراعة الشاعر في التراسل البيئي، وهذا ما نقله لنا الشنفرى بقوله:

هَتُوفٌ مِنَ المُلْسِ المُتُونِ تَزِينُها رَصَائِعُ قد نِيطَتْ إليها وَمِحْمَلُ

إذا زَلَّ عنها السَّهْمُ حَنَّتْ كأنَّها مُرَزَّأَةٌ عَجْلَى تُرِنُّ وَتُعْوِلُ[٢١٦]

([٢١٢]) الفن خبرة ، جان ديوي ، ترجمة وتحقيق زكريا إبراهيم ، دار النهضة العربية ، ط:١ ،١٩٦٣م : ٢٠٥.

([٢١٣]) ينظر: مبادئ علم النفس العام : ٤٦٨.

([٢١٤]) ينظر : الصورة والبناء الشعري: ٣٨.

([٢١٥]) ينظر: النظرية البنائية في النقد الأدبي : ٤٧٢.

([٢١٦]) ديوان الشنفرى:٥٦ ، الهتوف :التي تصوت وذات صوت ، المتون :الظهور ، المتون :الصلبة ، الرصائع : خرز يعلق على الشيء لئلا تصيبه العين ،نيطت: علقت، المحمل : علاقة السيف

وظّف الشاعر بنية التراسل الإدراكي وهو يصف القوس والسّهم، فالقوس هتوف ذات صوت كأنَّه الهتاف، وهذا نابع من نعومة هذا القوس وشدّة ملاسته التي تدرك بحاسّة اللمس إلا أنّ الشاعر وظّف كلمة هتوف ليعبّر عن شدّة نعومته التي جعلت الأصوات تصدر منها ، وإنَّ هذا القوس إذا ما خرج عنها السّهم صوتت مثل امرأة كثيرة (الرزايا، تصوّت)، وترفع صوتها بالبكاء، وقد جرى نعت رنّة الوتر أو صوت السّهم بالحزن والثكل ؛ لأنَّها تشبه رميَّة القدَر التي لا تخطيء وهذا هو السرّ الكامن في حزنها.

وقد استعمل الشاعر الألفاظ التي تحاكي في إيقاعها معناها مثل (هتوف، حنّت، ترّن، وتُعول) ليرسُمَ لنا صورةً سمعيّة عبرت عن نعومة وملاسة هذا القوس ،وبذلك يكون الشاعر قد تمكّن من جعل النص يمتلك القدرة على الإيحاء، واكتشاف الطاقة الشعريَّة عبر النسيج الشعري، وما تتيحه الألفاظ من تشكيل للصورة من خلال الحركة والفعل، أومن خلال الحركة والفعل والصوت.إذ تمنحنا معطيات التجربة الشعريّة في إطار التشكيل الحسي دلالات للألفاظ توحي بالصورة السمعيّة المطلوبة٠

إنَّ بنية التراسل الإدراكي تعد وسيلة مهمة من وسائل التقديم الحسي للمعنى على شكل استعارة ما تؤديه إحدى الحواس وخلعها على حاسة أخرى طبقاً للوقع الذاتي للمدركات على نفسه الذي يستند إلى الرؤية العميقة الشاملة التي توحَّد بين الموجودات وتنفذ إلى خصائصها الداخليّة [٢١٧] ، لتمثل الصياغة المتميزة للمعاني التي ليس لها أن تخرج عن سلطان الحواس إلا بها ، إذ إنَّ المعاني ((التي تتعلق بالإدراك الحسّي هي التي تدور عليها مقاصد الشعر))[٢١٨] ٠ وبذلك لن تبتعد الصورة الفنيّة عن سلطان الحواس؛ ((لأنَّ النافذة التي يستقبل بها الذهن رياح الحياة الجديدة والتجربة والحواس

([٢١٧]) ينظر :الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: ٨٨ ٠

([٢١٨]) منهاج البلغاء وسراج الأدباء :٢٩ ٠

،كما أن الذهن محتاج في كثير من احتمالاته إلى الحواس لتجربة تلك الاحتمالات فتكون الحواس بهذا المنحى أهم وسائل الذهن في استقبال البث))[٢١٩] وهذا ما نقله لنا العديل بن فرخ العجلي بقوله:

فقدْ استَبي البيضَ مثلَ الدمى عليهنَّ خَزٌّ فـريـدُ الـعـجَـمْ

يجُـذْنَ لـنا بـلـذيـذِ الحـديـثِ وهُنَّ لنا غيـرُ ذاكُـمْ حُـرُمْ

أوانسُ مَن يـلتمـسْ سِـتـرَهـا يجدْ ذاكَ حَلَّ مَحلَّ العُصُمْ[٢٢٠]

إنَّ اندماج الشاعر مع اللحظة الشعريّة دفعه إلى توظيف بنية التراسل الإدراكي ، التي توسل بها الشاعر لتكون مدرجاً تخطو عليه الصورة الشعريّة إلى درجة يكون معها الوجدان أملى ظلّه على الموقف متوائماً مع نزوع الشاعر وخطوات انفعاله لذلك لم تعد الأشياء لها صفة الثبات في الطبيعة لتكون انعكاساً كما هي وإنَّما أصبحت ذات حركة تستمدُّها من حركة الشاعر ،وذات لون يأخذ درجته من الذات الشاعرة ومثل هذه السمة يعني تحول الأشياء في حدقة الانفعال وذلك من خلال تشكيل جديد للمدركات الحسّيّة ، بما يفي بمتطلبات الرؤية الداخليّة ،فالشاعر لم يسمع الحديث ويدركه عن طريق حاسة السمع بل تذوقه لكي يدرك حلاوته وعذوبته ،فاستعارة الشاعر لحاسة الذوق من جملة الإدراكات الحسّيّة للقيام بمهة التراسل مع المدركات الأخرى ؛ لأنَّ المذوق إذا لاقى اللسان يدرك أيضا حرارته وبرودته وخشونته وملامسته، كما يدرك سائر أعضائه الحسّيّة ويدرك أيضا طعمه ولا يدركه غير اللسان، فإدراك اللسان أتم فإنَّ الذوق إدراك لمسي أتم من غيره في الملموسات ،فاللذّة لا تدرك إلا بالتذوق في إشارة إلى أنَّ الذوق أتم الادراكات للشعور بحلاوة الحديث ،

---

(٢١٩) الصورة الفنية معياراً نقدياً :٤٠٦ .

(٢٢٠) شعراء أمويون ١: ٣١٣ .

وعندها يكون المدرك لا عذر له يشغله وإنَّما هو على أتم ما يكون من الإدراك فيحصل التوتر النفسي الذي يؤدي إلى المتعة في تخييل الصورة الشعرية ٠

إنَّ قيام حاسّة بادراك مدرك حاسّة أخرى إنّما هو إجراء ذهني ذو طابع نفسي ليس له صفة واقعيّة((فالشاعر يتلمس خبرته في بعض المحسوسات الخارجية التي تكتسب من خلال القصيدة التي ينشئها عالماً خاصاً)) [٢٢١]،وهذه المدركات تكون مواد غُفلاً وهي تحتاج إلى الخيال الذي ينظمها ويكسبها قيمتها وهي تنتمي إلى وحدة شاملة تلقي بأثرها على الحواس فتلغي ما بينها من حواجز (٢٢٢)،لذلك يحاول الشاعر استعمال الحواس ومدركاتها للتفلت منها ،فهي وسيلة لتصوير غير المألوف وغير الحسّي ، وذلك عبر تغيير في العلاقات بين مدركات الحواس ((فالشعر فن لغوي وصورة متشكلة من اللغة واللغة مجموعة من العلاقات))[٢٢٣] وهذا ما نقله لنا السمهري العكلي وهو يرسم لنا صورة حبيبته موظفاً بنية التراسل الإدراكي بقوله :

وَبَيضاءَ مِكسالٍ لَعوبٍ خَريدَةٍ لَـذيـذٍ لَـدى لَـيـلِ التَمـامِ شِـمامُها

كَأَنَّ وَميضَ البَرقِ بَيني وَبَينَها إِذا حانَ مِن بَينِ الحَدِيثِ اِبتسامُها [٢٢٤]

إنَّ لخيال الشاعر أثراً بارزاً في تشكيل الصورة الشعريّة ،فهو في أقبية السّجن ويحاول تخيّل حبيبته ، فيترك لخياله العنان في جذب كلّ المواد والصور التي من شأنها ارضاؤه وتحقيق مراده ومنها حواسّه التي تراسلت بناها لتشكيل صورة بالشكل

([٢٢١]) الصورة الأدبية، الدكتور مصطفى ناصف ،دار الاندلس،ط:٣،بيروت ١٩٨٣م :١٥٣ ٠

([٢٢٢]) ينظر : الصورة الشعرية في النقد الحديث :٨٩ ٠

([٢٢٣]) اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي : ١٥٣ ٠

([٢٢٤]) شعراء أمويون ١: ١٤٦ ٠

الذي يريده لها ،فهو يتذوق جمالها ويشمه وذلك لأنَّ حاسّة البصر باتت لا تفي بالغرض ؛ لأنّه بعيدٌ عنها ولا يراها ،فتوسل الشاعر بحواسه الأخرى لتعويض النقص الذي حصل في مدركاته ، فضلاً عن رغبة الشاعر في التعبير عن جمالها الخارق الذي لم تعد حاسّة النظر كافية لتصويره والوقوف على جوانبه الإبداعيّة ، لهذا استعان الشاعر بحواسه الأخرى لإدراكه والتمتع به ٠

إنَّ العناية بفعاليّة الخيال في الصورة الشعريّة القائمة على تراسل الحواس من خلال تداعي أحاسيس تتعلق بمجالات الإدراك المختلفة ، لا يربط بينها غير الخيال الخصب والذهن المتقد ، على أنَّ الإفادة من الحواس ومدركاتها في صياغة الصورة الشعريّة برابط ذهني عقلي يمثل جهداً لعنصر الخيال الفعال القائم على إلغاء الفروق الوظيفية بين الحواس الإنسانيّة عن طريق تكوين علائق حوار بين حاستين منفصلتين أو أكثر ، حيث يتحقق ما يسمى بتبادل الوظائف على رغم من الاختلاف الدلالي بين تلك الحواس(٢٢٥) ، وهذا ما نقله لنا مالك بن الريب بقوله :

وَتَصطَادُ القُلُوبَ عَلَى مَطَاهَا بِـلَا جَعدِ القُرُونِ وَلَا قِصَارِ

وَتَبَسِمَ عَن نَقِي اللَونِ عَـذبٍ كَمَا شُيفَ الأَقَاحِي بِالقِطَارِ(٢٢٦)

لقد وظّف الشاعر بنية التراسل الإدراكي بقوله :(نقي اللون عذب) ، إذ إنَّ نقاوة اللون تدرك بحاسّة البصر، إلا أنَّ الشاعر جعلها تدرك بحاسّة الذوق كون عذوبة الشيء تدرك بها ، وربما الشاعر أراد بذلك أن يجعل نقاوة هذا الثغر مبالغاً فيه وهذا ما وظّفته حاسّة الذوق ،وذلك لأنَّ الصورة الشعريّة الذوقيّة تخضع أكثر من غيرها للحكم الذاتي الخاص، بمعنى أنَّها قد تنقل عن الشاعر أحاسيس ربما لا يستوعبها المتلقي ،

---

(٢٢٥) ينظر: أصداء دراسات أدبية نقدية : ١١ ٠

(٢٢٦) شعراء أمويون ١: ٣٣ ، شيف: زين، القطار: المطر ٠

أو لا يتلقاها كما هي لدى الشاعر، فقد تغمر الشاعر أحاسيس المتعة والنشوة مما قد لا يستطعمه الآخرون. وان يكن الشعر إنّما هو تعبير ذو رؤى معينة يطرحها الشاعر إلا أنَّ للمتلقي دورا لا ينكر في توجيه وتنميته [٢٢٧].

وقد يوظّف الشاعر بنية التراسل الإدراكي رغبة منه في إخفاء بعض ملامح صورته الفنية ، بالرغم من الحسّية التي تتصف بها ، ولكن هذه الحسّية ليست إلا قناعاً يخفي وراءه أبعاداً في المعنى وأغواراً في التخييل ، لا تدرك إلا بالحدس والتأويل[٢٢٨] ، وعندها تكون الصورة الفنية بالرغم من كثرة الصور الحسيّة المتعددة وتداخلها، تعتمد على توسّط القوى المخيلة ما بين الحس والعقل يجعلها متصلة بهذين الجانبين ،فتأخذ عن الحس مادته الخام وتعيد تشكيلها متأثرة بانفعال الأديب في رعاية العقل الذي يوجه مسار عملية التخيل الذي لا يمكن إنكار فعاليته في إعادة تشكيل المدركات[٢٢٩]، مروراً بتوليد المعاني وصولاً إلى إحداث التخييل عند المتلقي ،إذ إنَّ التخيّل ((عملية تتحقق في المعاني)) [٢٣٠] ولاسيّما إذا كانت تحمل دهشة وإمتاعاً ومفاجأة كما في الشعور المتولد عند الشاعر ، الذي يلجئه إلى تراسل الحواس للتعبير عنه فيكون تراسل الحواس ذا فعالية أدبيّة كبيرة ثرة تنطلق من إثارة الخيال ليصبح

([٢٢٧]) ينظر : الصورة في الشعر العربي في اليمن حتى نهاية العصر العباسي ، اطروحة دكتوراه،محمد غالب العامري،٢٠٠٣م : ٢٢٥ .

([٢٢٨]) ينظر: نظرية الحس المتزامن في شعر نزار قباني ودلالتها :٤٥ .

([٢٢٩])ينظر : مفهوم الشعر:٣٠٩ .

([٢٣٠]) مفهوم الشعر :٤٠٥ .

((اكبر من تكوين ذهني ممّا ليس ماثلاً أمام الحواس))[٢٣١] ، وهذا ما نقله لنا تأبط شراً بقوله :

وَكَيفَ أَظُنُّ المَوْتَ في الحَيِّ أَوْأُرَى أَلَـذَّ وَأُكْـرَى أَوْ أَمُـوتَ مُـقَـنَّعَا

وَلَسْـتُ أَبِيـتُ الـدَّهْـرَ إلاَّ عَلَى فَتَى أُسَلِّبُهُ أَوْ أُذْعِرُ السِـرْبَ أَجْـمَـعَا

وَإِنّــي – وَلَا عِلمٌ – لأَعْـلَـمُ أَنَّـنِي سَأَلْقَى سِنَانَ الْمَوْتِ يَبْرُقُ أَصْلَعَا [٢٣٢]

فالصعلوك في هذه الأبيات يؤمن يقيناً بالموت ودنو الأجل ،لذلك نراه يوظّف بنية التراسل الإدراكي من دون معرفة مسبقة بكنهها بقوله : (أرى ألذّ وأكرى) فنجد أنّ هذا التراسل في مدركات الشاعر أسهم بشكل مباشر في تشكيل صورة استعاريّة تعبّر عن شجاعته وقوته أمام القدر ، ورفضه الخنوع والموت في الحي قاعداً فهو يرى اللذة وهي شيء يدرك بالتذوق وليس بالنظر ،لكي يعبر عن رغبته الشديدة في الموت والاستلذاذ به في ساحات الغزو و السلب ، بما يحقق رغبة الصعلوك الجامحة في الوصول إلى الحياة الكريمة التي يسعى لها ٠

وقد يوظّف الصعلوك بعض الصور الإيحائيّة التي تحمل بين طياتها بعض ملامح التراسل ،إذ تشارك في تشكيلها بنية التراسل الإدراكي، ممّا يعطي للصورة إبداعاً وتأمّلاً ناتجاً من قدرة المتلقي على التخييل للإفصاح عن فعاليّة الخيال والعمل الذهني المتّقد المستفيد من الحواس، وما هو حسّي في تشكيل ما هو غير حسّي ، ولا يمكن إدراكه إلا بالحواس ، في هذا انطلاق نحو الغرائبيّة والدهشة ومتعة الإمساك بالحلم الذي يسعى الصعلوك إلى تحقيقه ،وهذا ما يعبّر عنه الشنفرى عندما تتراسل

([٢٣١]) الصورة الأدبية : ٢٩ ٠

([٢٣٢]) ديوانه: ١١٨ ،المقنع:الذي قنعه الشيب ٠

حاسة السمع والبصر لتعبر عن حاسّة اللمس وهو يصف لنا قدرته على السير على الأحجار الملساء بقوله:

إِذَا الأَمَعزُ الصَّوَّانُ لَاقَى مَنَاسِمِي تطايَرَ مِنهُ قَادِحٌ وَمُفَلَّلُ(٢٣٣)

فالشاعر في مجال الحديث عن شجاعته وقوته في الولوج واختراق أصعب التضاريس داخل عالمه (الصحراء)، جنح إلى توظيف بنية التراسل الإدراكي للتعبير عن قدرته في السير على الأحجار المُلس ، إلا أنَّه لم يستخدم حاسّة اللمس لإدراك تلك النعومة ، بل اخذ يوظف حاسّة السمع والبصر لإدراكها فالحركة والصلابة سمتان رئيستان في هذا البيت أوحى بهما الشاعر لنسمع تلك الصورة، إذ استعار أخفاف البعير لنفسه للتعبير عن تدريبه المستمر في المشي على أحجار الصوان الملساء دون أن تتأثر رجلاه، بل إنَّ تلك الأحجار تتطاير من تحت قدميه متكسرة، ويخرج منها شرر وصوت لاصطدام بعضها ببعض بقوة، فأصوات الألفاظ، والإيقاع الداخلي، والقافية كلها شكلّت صورة سمعية أدّت المعنى المطلوب، للتعبير عن نعومة تلك الأحجار وملاستها ، وذلك ما يتوخاه الشاعر لتحقيق ذاته.

ويشكل الشاعر أحياناً صورة استعاريّة تشترك فيها عدة مدركات حسّيّة تتراسل فيما بينها لتحقيق النشوة المستترة، فأعلن عنها بالقول للتوكيد في استيعاب المتعة عبر الأثر النفسي المنبثق من اللحظة المفرحة من المدركات السمعيّة والذوقيّة والبصريّة (اللون) لمتابعة النشوة التي تمتع بها، وآثر الشاعر تحفيز تلك الحواس إذا لم يقوَ على إبقاء تلك العواطف والأحاسيس مستترةً ومن ذلك قول عروة بن الورد وهو ينقل لنا تلك المشاعر بقوله:

---

(٢٣٣) ديوان الشنفرى: ٥٨ ، الأمعز: المكان الصلب الكثير الحصى، الصوان: الحجارة الملساء ، المنسم: خف البعير، القادح: ما يخرج معه النار من الحصى، المفلل: المكسر.

وَقَالُوا: مَا تَشَاءُ؟ فقلتُ: أَلـهُو إِلَى الإصبَاحِ، آثرَ ذِي أَثِيرِ

بآنسَةِ الحديثِ، رُضابٌ فيها بُعَيْدَ النومِ، كالعنَبِ العَصِيرِ(٢٣٤)

لقد وظّف الشاعر بنية التراسل الإدراكي لتشكيل صورة استعاريّة تصور لهوه معها في ديار أهلها قبل أن يفاديها في صورة مفردة ، مستنهضاً المدركات الحسّيّة من لون (بَصَريّة)، وحديث (سمعيّة)، ونوم (لمسيّة)، والعِنب العصير (ذوقيّة . لمسيّة)، ونجد أنَّ الصورة السمعيّة لم تنفرد وإنما تزاوجتْ مع صور حسّيّة متعددة للتعبير عن تلك اللحظات التي نجح الشاعر في تجسيدها وإعطائها بعدها العاطفي والروحي .

إنَّ التآزر والتآلف بين المدركات الحسّيّة قد أدّى إلى تشكيل هذه الصورة الاستعاريّة التي سمعنا من خلالها أصواتاً مختلفة أطلقها من خلال حواسّه المختلفة ، وكأنّه يحاول إخضاعها إلى مدرك واحد مما يحقق قوة للصورة الشعريّة التي أراد الشاعر رسمها ٠

وللألفاظ أهميّة لا يمكن الاستغناء عنها في دلالتنا على المعنى وتشكيل الصور المختلفة التي تعتمد على تراسل الحواس بما فيها السمعيّة، وبهذا الصدد قال ابن الأثير: ((إنَّ الألفاظ تجري من السمع مجرى الأشخاص منَ البصر))(٢٣٥).والألفاظ الموحيّة تتحدد بموجبها العلاقات التي تقود إلى الصورة السمعيّة لأنَّ ((الصوت في معظم الحالات هو مفتاح التأثيرات الأخرى في الشعر))(٢٣٦)، وهذا ما نقله لنا حين وظّف ألفاظاً توحي بدلالتها الصوتيّة على بنية التراسل الإدراكي من قوله:

---

(٢٣٤) ديوانه:٦٣ ، الآنسة:غير نفور،الرضاب:قطع الريق ٠

(٢٣٥) المثل السائر: ١: ٢٥٢.

(٢٣٦) مبادئ النقد الأدبي: ١٩٢.

وَتَشرِبُ أَسآرِي القَطَا الكُدْرُ بَعدَمَا سَرَتْ قَرَباً أحناؤُهَا تَتَصَلْصَلُ(٢٣٧)

إنَّ الألفاظ ودلالتها الصوتيّة نسجت هذا البيت الشعري الجميل، لاسيّما عندما تشاكلت مع بنية التراسل الإدراكي ، لإثارة المعنى المكثّف المنبئ عن العطش، وهذا هو حال الشعر المطبوع ، الذي يكمن في ذاته جمال الصورة القائمة على الإيحاء الذي يكون أحياناً في لفظة واحدة مفردة أو لفظتين في أكثر من موضوع، مع اختلاف الصورة ودلالة الصوت فضلاً عن الموسيقى العامة الخارجيّة والداخليّة.فالشاعر يجتهد في إظهار قدرته الإبداعيّة عبر نقله حالة قطاة تشكو العطش دون الإشارة إلى الشكوى، وتشرب ما فضل من الإنسان، والمعروف عنها أنّها أسرع الطيور وِرْداً للماء، فقد سرت لترد الماء، وجوانبها تصوّت ليبسها، إذْ أورد الشاعر لفظة (تتصلصل) وهي لفظة مضعفة مكررة الحروف، وبمجرد سماعها أوحى جرسها بمعناها، حيث تشكلت الصورة السمعية من الحركة والأحناء المصوّتة ليُبْسها، لتنقل لنا صورة بصرية بأصداء وتموجات صوتية تحملها هذه اللفظة وخاصة في حرفي الصاد واللام اللذين تكررا فيها ،وبذلك تكون بنية التراسل الإدراكي قد أسهمت بشكل مباشر في عملية تشكيل هذه الصورة المعبرة عن عالم الصحراء الواسع ٠

إنَّ أحساس الشاعر وحده لا يصنع فناً ، وإنَّما يتم ذلك حين يتمكن الأديب من تحويل هذا الإحساس إلى تعبير يحمل قيماً جماليّة ، موظّفاً بنية التراسل الإدراكي التي تقوم بمهمة تشكيل الصورة تشكيلاً فنياً تبعدها عن التقرير والتجريد الذي يعجز دائماً عن إثارة الإحساس عند القارئ، وهذا ما نقله لنا العديل بن فرخ العجلي وهو يمتدح الأمير بقوله:

---

(٢٣٧) ديوان الشنفرى : ٦٠، أساري :جمع السؤر وهو البقية من الشراب في الإناء،أحناها:جوانبها، تتصلصل:تصوت ليبسها٠

هَلُمُوا إلى سِيَبِ الأَمِيرِ وَعُرفِهِ فإنَّ عَطَايَاهُ على النَّاسِ تَنفَحُ(٢٣٨)

إنَّ الحالة النفسيّة للشاعر دفعته إلى شحذ مخيلته واتقاد ذهنه لإجراء التراسل بين الحواس ، لذا نراه قد وظّف بنية التراسل الإدراكي لتشكيل صورة استعاريّة يصور فيها عطايا هذا الأمير ،إذ جعل لها رائحة تنفح ،وهي صورة يتم إدراكها بحاسّة الشم التي تعد من ركائز استدعاء الصور الحسيّة ، و أحد المعايير المهمة للحكم على قدرة الشاعر وتمكنه في إثارة عواطف المتلقي ونقل الإحساس عنه، وهذه الصورة الشمِّية مليئة بإيحاءاتها الفنية التي اختارها الشاعر ليصف به ما تصبو إليه نفسه ؛ لأنَّه يعتقد أَنَّ الألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد وأنَّ بوسعه أن يوحي بأثر نفسي معين يدخل في نطاق إحدى الحواس باستخدام لفظ يستمدُّه من نطاق حسي آخر ، وأنَّ هذا المجال الواحد هو الحالة النفسيّة للشاعر ، وهي مكتظة بالانفعالات التي ترفض التقيّد بحاسّة واحدة مع أنَّها انفعالات تشكل كتلة نفسيّة واحدة (٢٣٩).

ويلجأ الصعلوك والفاتك أحياناً إلى توظيف بنية التراسل الإدراكي لتصوير بعض الأمور التي نهضت بها حاسّة معينة بتذوق الأشياء تذوقاً ذهنياً وهذا ما صوره لنا عروة بن الورد بقوله :

لَبِسنَا زَمَاناً حُسنَهَا وَشَبَابَها ورُدِّتْ إلى شَعوَاءَ، والرَّأسُ أَشيَبُ(٢٤٠)

لقد وظّف الشاعر بنية التبادل الإدراكي لتشكيل صورة استعاريّة تقوم فيها حاسّة اللمس بإحدى الوظائف الذهنيّة ،فهي تتحسس الجمال وتتمتع بالحسن ، وذلك لأنَّ اللبس حدث فيه ملامسة تحمل معنى جنسياً يمنح متعة حسّيّة ، وهذه المتعة الحسّيّة

---

(٢٣٨) شعراء أمويون ١: ٢٩٥ .

(٢٣٩) ينظر :نظرية تراسل الحواس : ١٣٢ .

(٢٤٠) ديوانه: ٤٧ ، الشعواء : الغارة المتفرقة.

منشؤها الملامسة التي قامت مقام حاسّة الذوق ،لكن التذوق انعكس أثره في الذهن ،فالتذوق الجنسي لا يتم من خلال حاسة الذوق بل من خلال الشعور والإحساس٠

وأحياناً يمنح الصعلوك والفاتك لحاسة البصر قدرة فنية تضاف إلى قدرتها البصرية ، فهي تدرك جميع الكائنات سواء أكانت ذات رائحة ومذاق ،أو ساكنة أو متحركة أم لم تكن ، وهذا ما يجعلها تتفوق على الحواس الأخرى التي لا تدرك إلا أجزاء من ذلك[٢٤١]،وهذا ما نقله لنا السليك بن السلكة بقوله:

يَنام بإحدى مقلتَيهِ ويتّقي بأُخرى المَنَايَا من خِلَالِ المَسَالِكِ [٢٤٢]

لقد منح الشاعر حاسّة الإبصار وظيفة ليست من اختصاصها ، وذلك من خلال بنية التراسل الإدراكي ، التي جعلتها تتجاوز الإبصار إلى (اتقاء المنايا) على سبيل الاستعارة التي تمتلك سلطة هائلة في مداعبة الذوق لقدرتها على الدخول في المنعطفات المظلمة داخل النص وإضاءتها ، فهي((إحساس وجداني عميق ذو رؤية قلبية تشكلت من كلمات غاية في الخصوبة)) [٢٤٣]٠

وفي ضوء ما تقدم يمكن القول إنَّ الشعراء الصعاليك والفتّاك وفقوا في توظيف بنية التراسل الإدراكي و تشكيل صور استعاريّة تعبّر عن نهجهم الخاص المغاير للحياة و للمنظورات في الطبيعة ، وتشكيل صور فيها الجانب الحركي والفني مستمد من مجموعة عناصر ، يقف العالم الحسّي المدعوم بالخيال الشعري في مقدمتها ، إذ استطاعوا أن يتلاعبوا بالألفاظ والمعاني وينظموها في نسيج محكم ، ويدخل الفعل حيز التأثير في بث الحركة والحياة في النص الشعري بوصفه الوجه الظاهر لحركة

([٢٤١]) ينظر: نظرية تراسل الحواس :١١٢ ٠

([٢٤٢]) السليك بن السلكة أخباره وشعره: ٧٢ ٠

([٢٤٣]) الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم : محمد كريم الكواز ، أطروحة دكتوراه على الآلة الكاتبة ،كلية الآداب /جامعة بغداد ، ١٤١٠هـ-١٩٩٠م:٣٤٠

الصورة، إذ اتخذت الحواس معبراً لتشكيل المدركات الحسّيّة على وفق نظر خاص يرتبط بنفس الصعلوك والفاتك التي لا تقرُّ على علاقة الأشياء ببعضها ،وإنَّما يكون مسارها العلائقي ذا حركة إيحائيّة قادرة على التأثير في المتلقي فيها طابع الغموض الشفاف المحبب من خلال إطلاقهم العنان للخيالهم في بناء لم يخضع لسلطة العقل ومنطقية الأشياء ، فجاءت اغلب صورهم الحسّيّة المستندة إلى سلطة الحواس منفلتةً من الأسر المنطقي لها وخارجة عن جوهرها الحقيقي وبنائها وصياغتها في تواشج جديد يكون فيه للخيال و الحلم الشعري اثر بارز ، فقد اثبتوا أنهم أصحاب خيال يستطيع أن يرى بوضوح وتجدد واستيفاء ما لا يراه غيرهم إلا ناقصاً أو غامضاً أو مشوشا ، ومن هنا تتجلى لنا مقدرتهم الفنيّة في معرفة أهميّة الحواس وأثرها في تصوير مواطن الجمال ، معتمدين على توظيف بنية التراسل الإدراكي بوصفها الأداة الأساس التي حركت خيالهم واستثارته في رسم لوحاتهم الفنية المصورة لطبيعة الحياة التي عاشوها مطاردين من أكثر من جهة ٠

ولقد برع الشعراء الصعاليك والفتّاك في الجانب الإيحائي للألفاظ وبات واضحاً على تشكيل صورهم المعتمدة على بنية التراسل الإدراكي؛ لأنَّ تأثير اللفظة لا يأتي بفضيلة المعنى فحسب بل بقدر بما يفيض به من الطاقة الإيحائيّة التي تنطوي عليها اللفظة من جرس حروفها أيضاً، وباتت صورهم تقوم على توظيف ما يتعلق بحواسهم ، ورسم الصورة عن طريق أصوات الألفاظ ووقعها في الأداء الشعري ، واستيعابها من خلال هذه الحاسّة أو تلك أو بمشاركة الحواس الأخرى ، مع توظيف الإيقاع الشعري لإبلاغ المتلقي. لذا فإنَّ اللفظة في شعرهم كان لها مكانةٌ كبيرةٌ يبلغ تأثيرها في النفس من حيث جرسها اللفظي الذي تنبعث منه الطاقة الإيحائيّة التي تعزز المعنى المبسوط ، فتقوم بإعادة الأشياء على وفق التصورات التي تمليها والتي تتوهج في الأذهان لتجلي أحاسيسه وانفعالاته في شكل صور حيّة، لها تأثيرها على المتلقي٠

التشكيل الكنائي

إضاءة:-

هو التشكيل القائم على النظام الكنائي الذي يعدُّ أحد الأنظمة الفاعلة في النصِّ الأدبيّ، التي تعطيه حيويّةً وثراءً، وتكثيفاً دلاليّاً وجماليّاً في آن؛ إذ إنّه إقصاءٌ للمعاني المباشرة للدوال، والتحوّل عنها إلى دلالات إيحائيّة عميقة، ما يجعل المتلقّي يشعر بلذّة في رحلته الزمانيّة والمكانيّة ، في الكون النصِّي ، لاستكشاف تلك الدلالات الغائبة، السابحة في فضائه الواسع[١]، معتمداً على علاقة المجاورة التي تقوم أساساً على الانحراف بالألفاظ عن طريق التركيب إلى ألفاظ أخرى مجاورة لها في الدلالة ، لكنَّها أكثر إثارة للمشاعر والإيحاءات الدفينة والغائبة في منطقة اللاوعي ،أي تجاور المعنى الحقيقي الذي تقوم عليه إلى معنى آخر أكثر إضاءةً وإيحاءاً ،ليصبح التشكيل الشعري المتكون جوهر الإبداع الشعري في اعتماده على الانزياح والخرق اللذين يخرجان النّص الشعري من دائرة المألوف إلى دائرة التوتر وإثارة المتلقي ومفاجأته [٢].

التشكيل التجاوري ((لون من ألوان الأساليب يخرج به الشاعر إلى معان في اللغة ، يتجوز فيها الأساليب التي تخدمه إلى غرضه مع مراعاة العلائق والروابط بين المعنى المقصود والمعنى المذكور))[٣] ، وهو من الألوان البلاغية التي تملك مزايا

---

(١) ينظر: الكناية في شعر البردوني ديوان (السفر إلى الأيام الخضر) أنموذجاً دراسة سيميوطيقية ، عبد الله حمود الفقيه، دار الحداثة: بيروت، ط٧: ٥ ،و فاعلية الكناية في النقد المعاصر، أنمار إبراهيم أحمد ، المطبعة المركزية جامعة ديالى ، ط/١ ،٢٠١٢ م:١ .

(٢) ينظر : خصائص الأسلوب في شعر البحتري :٣٤٥ .

(٣) الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي ، محمد الحسن علي أمين أحمد ، المكتبة الفيصلية ١٤٠٥هـ -١٩٨٥م: ٣٣ .

تضفي على المعنى جمالاً وتزيده قوةً في إبراز المعاني وتجسيدها بصورة محسوسة مؤثرة ، وعدَّ العرب الكناية ((من البراعة والبلاغة وهي عندهم ابلغ من التصريح)) (٤)

وهنا تبرز قضيّة أخرى، من القضايا التي ارتبطتْ بالحديث عن الكناية، وانشغل بها الدرس البلاغيّ سنوات طوال، تتمثّل في مجازية الكناية، وموقعها بين الحقيقة والمجاز؛ فمن الدارسين من أنكر مجازيتها، ومنهم من اقر بمجازيتها ، والقسم الآخر اخذ طريقاً وسطاً إذ جعلها بين الحقيقة والمجاز (٥) ، هذا وقد فرق الدارسون بين الكناية والمجاز من زاويتين:

١- إنَّ المجاز لا يحتمل سوى معنى واحد هو المعنى المجازي؛ لوجود قرينة تمنع من إرادة المعنى الحقيقي، على العكس من الكناية التي تحتمل المعنيين معاً.

٢- يُنتقل في الكناية من لازم المعنى إلى ملزومه، وعلى العكس منها المجاز؛ إذ يُنتقل فيه من الملزوم إلى اللازم. (٦)

ومع كل تلك الدراسات وتنوعها إلا أنَّ الدرس البلاغي القديم لم يقف عند مفهوم واحد جامع مانع لمفهوم – الكناية – بل تناهبتها الآراء، وتناوشتها وجهات النظر؛ فتعددتْ – تبعاً لذلك – المفهومات، وتشعبت – تبعاً لتغيير زوايا النظر– التقسيمات و التفريعات، وتعدى الأمر ذلك إلى الاختلاف في المصطلح ذاته، فتنقلتْ

---

(٤) البرهان في علوم القرآن ، بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي (٧٩٤هـ) ،تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ،دار الفكر،ط٣ ١٤٠٠هـ-١٩٨٠م ٢: ٣٠٠ .

(٥) ينظر : الإيضاح الخطيب القزويني ٢: ٥٦ ، وينظر: مفتاح العلوم : ١٧٤ ، وينظر: الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي : ١٠٥، إذ عرض الباحث تلك الآراء وتناولها بالنقد والتحليل .

(٦) ينظر :الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي : ٩٥ .

بين مسميات عدَّة ، فمن الإرداف إلى التتبيع والتجاوز،إلى آخر ما أوجدوا من مصطلحات بديلة ، كما اخُتلف في علاقة الكناية بغيرها من الصور البلاغيّة الأخرى، وتقاطعها وتداخلها معها، وغير ذلك مما يجده المتأمل في كتب البلاغة العربيّة[٧].

وبهذا تكون وظيفة التشكيل التجاوري إيصاليّة دلاليّة تقوم على ثنائيّة المعنى . كما مرّ . ومعنى هذا أنّ هناك معنيين : ظاهري قريب ، وعميق بعيد ، يكون إدراكه مناط تمييز درجة إدراكية المتلقي ، وقد عبّر عبد القاهر عن هذين المعنيين بـ ((المعنى ومعنى المعنى ، نعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ ، والذي تصل إليه بغير واسطة ، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر))[٨] وهذا ما يحصل في البنية المتجاورة ، إذ إنَّ (معنى المعنى) يكون من إيحاءات المعنى الأول (المعنى) الذي يدرك من خلال المعطيات اللغوية المباشرة[٩] ، وفي كل ذلك لا ننسى دور السِّياق في إغناء (الأسلوب الكنائي) ، الذي الذي تتآزر فيه كلّ الأساليب ومنها (الكناية) حتّى يتحول التعبير الكنائي مع ما سواه لمحاتٍ خاطفة في رحلة الشاعر ذاهلةً وسريعة لتبين عن معالم أخرى في الطريق[١٠].

إنَّ ما وصفه عبد القاهر بـ (معنى المعنى) هو قطب الرحى الذي تدور حوله فنون الأدب ، ويتبارى أهله لكي يتمايزوا فيما بينهم ، فهذا المصطلح (معنى المعنى) في حقيقته هو (الدلالة الأدبيّة) التي يبنى عليها الأدب ، ويصالح من أجلها ، ويعد (الأسلوب الكنائي) وسيلة من وسائل إيصال (معنى المعنى) أو (الدلالة الأدبيّة)

---

(٧) ينظر: الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي:١٥ .

(٨) دلائل الإعجاز : ٢٦٣ .

(٩) ينظر: الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي ٥٥.

(١٠) ينظر: فلسفة البلاغة : ١٨٧ . ١٨٨.

، وقد وصف عبد القاهر دورها في الارتقاء بالنص الأدبي بقوله:((إذا فعلوا ذلك بدت هناك محاسن تَملَأُ الطَّرفَ ، ودقائق تُعجِزُ الوصف ، ورأيت هناك شعراً شاعراً وسحراً ساحراً ، وبلاغة لا يكمل لها إلا الشاعر المفلق ، والخطيب المِصقَعُ))[١١] .

وفي الحقيقة أنَّ هذا الوصف حكم نقدي لمن أحسن توظيف (الأسلوب الكنائي) في نصه الأدبي ، إذ إنَّ وظيفة الكناية لا تقل أهميّة عن وظيفة (التشبيه) و (الاستعارة) ، فهي وسيلة من وسائل التصوير ، إذ تبرز المعاني المعقولة المجردة في صورة المحسّات ، وبذلك تكشف عن معانيها ، وتوضحها وتبينها ، وتحدث انفعال الإعجاب بوصفه انفعالاً تعجز الأساليب الصريحة عن تصويره، فضلاً عن أنَّ الأسلوب الكنائي في التعبير سمة من سمات تميّز العمل الأدبي وارتقائه ، ومن المهم في إطار الحديث عن (معنى المعنى) في الأسلوب الكنائي الإشارة إلى أنَّ هذا المصطلح جعل البلاغيين يقسمون (الكناية) إلى قريبة وبعيدة ، والقريبة إلى جليّة وخفيّة ، وذلك في ضوء الوسائط بين المكنى به والمكنى عنه ، ومدى قربها وبعدها ، أو ظهورها وخفائها[١٢].

أمَّا في الدراسات الحديثة فقد مرَّت الكناية بمراحل عدَّة ، منهم من درسها على وفق المنهج القديم الذي وضع أسَّسه الأدباء والنقاد العرب السابقون ، ومنهم من درسها من خلال المذاهب الأدبيّة الحديثة (كالرمزيّة) أو حاول دراستها مستفيداً من الدراسات الحديثة حول الخيال في دراسة الصور الأدبيّة ، ومنهم من درسها من خلال البحث في وظيفة اللغة وإمكاناتها وتركيبها ونظمها وما تعطيه من تشكيلات رائعة في

---

(١١) دلائل الإعجاز :٣٠٦.

(١٢) ينظر: الكناية في القرآن الكريم (أطروحة دكتوراه) ، أحمد فتحي رمضان ، إشراف: أ.د. مناهل فخر الدين فليح، جامعة الموصل، ١٤١٥هـ – ١٩٩٥م : ٣٥.

تصوير معاناة الشاعر أو الكاتب ، وما تحمله من تعبير يخرج مكنون النفس حينما تعجز اللغة الاصطلاحية عن ذلك[١٣] .

ومن الباحثين من درس الكناية في حديثه عن الصورة الأدبيّة التي ترجع إلى عنصرين هما تأليف الكلام والخيال ، وعدوها من خصائص العبارة الأدبيّة التي ينبغي أن تتميّز من العبارة الاعتياديّة من لغة الناس ،وأنَّ الأديب رجلٌ موهوبٌ له القدرة على الخيال واستنباط المعاني من المحسَّسات والمعقولات [١٤] معتمداً على تداعي المعاني وتواردها في الذهن واحداً بعد الآخر في دراسة الكنايّة .

وعلى الرغم من محاولة تحديثها، إلا أنّها ظلّت تدور في ذات الفلك من المفاهيم والتقسيمات والتجزيئات، وحتّى في الأمثلة نفسها في الدرس القديم، فتُعومل معها على أنّها أيقونات، وبنى ثابتة غير قابلة للتغيير والتبديل، فاكتسبتْ انغلاقاً دلالياً، أثَّر سلباً في قيمتها الدلالية.هذا ما جعل احد الباحثين المعاصرين يصف تلك الدراسات بقوله ((إنَّ تصوَّر البلاغيين المتقدمين هو أوسع دلالة واقرب إلى روح الكناية من المتأخرين))[١٥]، كما ذهب باحث أخر إلى أنَّ الكناية ((إنّما هي العدول عن لفظ إلى أخر دال عليه ، وهذا العدول عنه لا يعني ستره وإخفاءه ، كما لا يعني إيراده وإظهاره ،وإنّما هو مجرّد تركه ، والإعراض عنه لا أكثر فالمكنى عنه ليس بالواضح وضوح مذكور صراحة ،ولا هو بالخفي الذي لا تكاد تتبيّنه إلا بالتدقيق وإمعان نظر ، فهو أشبه ما يكون بالمكسو بثوب رقيق شفاف ، ولا هو مستور ستر

---

(١٣)ينظر: دراسة سيميائية في شعر أبي تمام: وليد شاكر نعاس ،أطروحة دكتوراه مقدمة الى مجلس كلية التربية الأولى ،جامعة بغداد ،عام ١٩٩٧م : ٩٣-٩٤-٩٥ .

(١٤) ينظر : اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري ، منصور عبد الرحمن ،مكتبة الانجلو المصرية ،القاهرة ،١٩٧٧م،٤١٣ .

(١٥) الصورة المجازية في شعر المتنبي أطروحة دكتوراه:١٠٠ .

المورّى عنه))[١٦] ، ثم يأتي باحث آخر فيحدّد لنا وظيفتها الأساس وذلك بإثبات المعنى الإيحائيّ وتقريره ((عن طريق تدخل العقل في استخلاص اللازم من الصياغة))[١٧] ٠

ولعلَّ أهم تلك الدراسات وأحدثها التي تناولت التشكيل التجاوري هي التي درسته على وفق النظريات النقدية الحديثة في إطار علاقتي التجاور والتداعي؛ إذ يرى عالم اللغة السويسري (دي سوسير) أنَّ الكناية ((امتدادية أو تتابعية، وتستثمر العلاقات الأفقية للغة))[١٨] ، ويتجلى ذلك بوضوح أكثر في نظرية ياكوبسن الدلالية، التي وضعها في حديثه عن الحبسة((القائمة على اختزال الوجود البلاغي في علاقتي التشابه والتجاور، إذ تتألف هاتان العلاقتان من عملية الإزاحة الحاصلة في كلٍّ من المحورين الاستبدالي (العمودي) والسِّياق (الأفقي)، فالاستعارة تقوم على الإبدال اعتماداً على المشابهة والمشاكلة، على حين يعتمد المجاز المرسل والكناية على الإزاحة القائمة بين التجاور والتداعي)).[١٩]

ولعلَّ دراسة الدكتور إياد عبد الودود الحمداني من تلك الدراسات المعاصرة التي تناولت مفهوم الكناية من خلال توظيف نظرية ياكوبسن حول محوري (الاستبدال والمجاورة)حيث رصد حالة من التخلخل الدلالي بين هذين المحورين بوصفهما

---

(١٦) الكناية ، الدكتور محمد جابر فياض ، بحث منشور في مجلة المجمع العلمي العراقي ،مج٣٧ ، ج١، بغداد ،١٩٨٦م: ٩٧ ٠

(١٧)البلاغة العربية، قراءة أخرى : ٨٧ ٠

(١٨)الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، عبد الإله الصائغ ، المركز الثقافي العربي: بيروت ، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩م:١٠١ ٠

(١٩) بنية الكناية ، جاسم سليمان الفهيد، دراسة في شبكة العلاقات الدلالية، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع٨٨، سنة ٢٢، خريف ٢٠٠٤م، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت ٠

يشكلان سمةً أسلوبية تصل إلى مراتب عالية من الشعريّة بواسطة التخلخل الذي يحدث جراء حالة التأرجح الناتجة عن التداخل بين هذين المحوريين (الاستبدال والمجاورة) ، وهذا يُنتجُ حالة من الدهشة والإثارة التي تعمل على توسيع مسافات التوتر[٢٠] .مضيفاً إليها محوراً ثالثاً أطلق عليه المحور التوفيقي في دراسة الكناية ، تعبيراً عن حالة الاشتراك بين الكنايّة والاستعارة وهو عنده مرتبط بالشعريّة [٢١] ، فقد بيّن أنَّ الكناية التي تستندُ إلى المحور التجاوري قد تتداخل مع الاستعارة التي تستند إلى المحور التبادلي ، وأوضح أنَّ ياكوبسن لم يُشر بوضوح إلى اعتماد الاستعارة على محور المجاورة عاداً ذلك من الانتقادات التي وُجهت إلى نظريتهِ[٢٢] .

وتبدو هذهِ الدراسة متأثرة إلى حدٍّ ما بأفكار ياكوبسن والدراسات الغربيّة ، وانطلاقاً من كونها دراسة تطبيقية فقد ركزت على آلية إنتاج الخطاب ومحوري الانتقاء والتأليف بوصفهما قد ((وظّفا في النقد التطبيقي على النصوص الإبداعية ، لما فيهما من التقاء مع فكرة تكوين العمل الإبداعي اللغوي))[٢٣] كما أن أهمية هذهِ الدراسة تأتي من اقترانها بالجانب التطبيقي ، وقد بين الباحث تداخل الأنماط التصويريّة فيما بينها ، كما أشار إلى أنَّ الاستعارة التمثيلية تقترب من مفهوم الكناية ؛ لأنَّها تحاول تشكيل عرف اجتماعي فهي تقوم على الرصف (المجاورة)، المستند إلى المشابهة (الاستبدال)[٢٤] .

---

(٢٠) ينظر: شعرية المغايرة :٦٧-٦٨ .

(٢١) ينظر الكناية محاولة لتطوير الإجراء النقدي : ٢٢

(٢٢) ينظر : شعرية المغايرة : ٦٧ .

(٢٣) المصدر نفسه : ٦٧ .

(٢٤) ينظر : المصدر نفسه : ٦٧ .

واستدرك الباحثُ على ما قاله ياكوبسن من أنَّ الوظيفة الشعريّة ((تسقط [...] مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف))[٢٥] ، مبيّناً أنَّ التطبيقات التي أجراها على نماذج من شعر السيّاب ، في الصورة الاستعاريّة التمثيليّة ، تثبتُ عكس ذلك ، إذ إنَّ الوظيفة الشعريّة تُسقط مبدأ التأليف (المجاورة) ، على مبدأ التماثل لمحور الاختيار(الاستبدال) ، ثم تعود إلى محور التأليف (المجاورة) منتهياً إلى أنّ مفهوم الشعريّة الذي حاول ياكوبسن إثباته من خلال محوري الاستبدال والمجاورة ، ما هو إلا صورة من صور نظريّة النظم عند عبد القاهر الجرجاني[٢٦] ، مشيراً في الوقت نفسه إلى أنَّه ((لولا الظروف التي جعلت نقادنا القدماء يصبون اهتمامهم في جو تفسير الخطاب لا إنتاجه ، لما كان لدراسة ياكوبسن في هذا المجال سوى فضل ضئيل))[٢٧] .

وأخيراً أشار الباحثُ إلى إمكانية تحرك المحور التوفيقي باتجاه التداعيات الكنائية ، وهذا بدورهِ يُنشّط عنصرَ الخيال ويستقطبُ انتباه القارئ ، مما جعل هذهِ الدراسة تتسمُ بطابَع يستندُ إلى نظريات حديثة في كيفية تعاملها مع طرائق إنتاج الخطاب الأدبي[٢٨] .

إنَّ أهمية تلك الدراسات الحديثة تكمن في محاولتها دراسة التشكيل التجاوري على وفق النظريات النقدية المعاصرة ، وإسنادها إلى مرجعيات تراثية وهذا لا يلغي

---

(٢٥) قضايا الشعرية ، رومان جاكوبسن ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ط١ ، ١٩٨٨م : ٣٣ .

(٢٦) ينظر: شعرية المغايرة : ٧٢ .

(٢٧) المصدر نفسه : ٧٣ .

(٢٨) ينظر: المصدر نفسه:٧٣ .

أهميّة هذهِ النظريات ، بقدر ما يُحفِّز القراءة الواعيّة والمنفتحة التي تفضي إلى قراءة التراث النقدي بمفاهيم غربيّة، وقراءة المناهج الغربيّة بمفاهيم تراثية، كما أنَّه يؤكد إحاطة النقد العربي بقضايا الأدب في الماضي والحاضر، وإذا ما وقع أنَّ النقد العربي الحديث قد استعان ببعض المناهج الغربية ، فذلك لا يعني أنَّ التراث النقدي قد سكت عنها بل يدلُّ على أنَّ الناقد العربي المعاصر قد قصّر في فهم ذلك التراث، ولم يمتلك من النضج ما يسمح له باكتشاف كلّ أبعادهِ، إلا أنَّ ذلك لا يعني الدعوة إلى الاكتفاء بالتراث ورفض كلَّ ما هو دخيل بأسلوب فكري متعالٍ، ولاسيّما بعد دخول النقد العربي الحديث في مرحلة المثاقفة التي منحتهُ إمكانيات جديدة لشحذ أدواتهِ المنهجية، وتجديد رصدِهِ النظري كما أنَّ المقارنة بين النقدين العربي والغربي تستهدفُ إيجاد مشروعية ثقافية لاستلهام النظريات النقدية الغربية ، بل إنَّ تأمل مظاهر إنتاج الخطاب تُعدُّ إضافة مهمة قام بها الدرس النقدي الغربي [٢٩].

إنَّ قراءة التراث بشكلٍ جديد هدفه إيجاد مناطق التواشج والإستفادة المعرفيّة فيما بينها مما جعل محمد مندور يقول : إنَّ ((منهج عبد القاهر، هو المنهج المعتبر اليوم في العالم الغربي [...] ولكن لسوء الحظ لم يفهم منهج عبد القاهر على وجههِ، ولا استغل كما ينبغي))[٣٠]

ولمحاولة التعرّف على كيفية إنتاج الدلالة في النظام الكنائي، في شعر الصعاليك والفتّاك ، والوقوف على جوانب الإبداع فيها يتحتم علينا التأمل في الأنظمة العلاقية التي تربط الدوال بمدلولاتها، والسّياق القوليّ للنص الكنائي،

([٢٩]) ينظر: فاعلية الكناية في النقد المعاصر : ٣٦ .

([٣٠])النقد المنهجي عند العرب ، د.محمد مندور ، مطبعة نهضة مصر ، القاهر ، (د.ت): ٣٣٩ .

مستفيداً من معطيات الدرس السيمولوجيّ الذي يرتكز على فعاليات العنصر اللغوي داخل جملة من السياقات الترابطيّة يحددها البحث في الأنظمة الدلاليّة للشفرات، وكيفيّة إنتاجها للمعنى الذي يقوم بدوره بتحرير النص من المواصفات والقواعد والقيود عن طريق فتح مجالات الخيال والتفاعل مع إشارات اللغة الشعريّة وعلاماتها ؛ ذلك أنّ السيمولوجيا بوصفها منهجاً نقدياً يدعو إلى تطوير المفاهيم اللغويّة والتقنيّة والأدبيّة، لتجعلها قادرة على احتضان التوليفات الإبداعية الجديدة التي تدخل فيها الأشياء في نسيج مع الكلمات، والشخوص لتحقيق عمل إبداعي فني [٣١] ٠

وهذا يتطلب منَّا عند دراسة الكناية في شعر الصعاليك والفتّاك دراستها بوصفها بنية دالة تقدم الحقائق بطريقة ترتبط بالشعريّة بعيداً عن اجراءات التحليل المستندة إلى الرؤية المنطقية واللغويّة المجردة فهي أقرب إلى المتاهة في الكثير من مداخلها[٣٢] فضلاً عن توظيف عوالم جديدة ترتبط بالخيال والتخييل وإعطاء فرصة كافية للإبداع والتأويل وتداعي المعاني لدى المتلقي ، وهذا يُحتِّم علينا عدم اجتزائها من سياقها الواردة فيه، والنظر إليها من خلال موقعها وعلاقاتها بغيرها من العلامات في إطار السِّياق النصِّي، ليُمكن فيما بعد تتبّع إنتاج الدلالة الشعريّة وعوامل تولّدها بالتعرّف على هذه البنية وتحديد رموزها لإدراك كيفيّة قيامها بوظائفها السيميولوجيّة٠

وهذا يتطلب منَّا تقسيم الفصل على ثلاثة مباحث ، إذ تناولت في الأول : البنية المتجاورة وأساليبها ،وفي المبحث الثاني: البنية المتجاورة الرمزيّة وأبعادها ،والمبحث الثالث : التداخل التجاوري وتشكيلاته ٠

---

(٣١) ينظر: شعرية الحداثة، مقاربة سيميائية ،عبد القاهر عبو ، مجلة الموقف الأدبي ع ٣٩٢، كانون الأول ٢٠٠٣م: ٢ ٠

(٣٢) ينظر : الكناية محاولة لتطوير الإجراء النقدي : ٨ ٠

ومع كلِّ ما ذكر نرى أنَّ للكناية أهمية لا تخفى بوصفها وسيلة تعبيريّة موحية بأوسع المعاني وأدقها في ألفاظ موجزة، ويقيناً أنَّ الكناية لا تتحقق فنيتها ما لم تتعاضد معها عناصر البيان الأخرى، كالاستعارة، والتشبيه،فضلاً عن وجود ارتباط بين التعبير الكنائي والبيئة الاجتماعية المحيطة بالشاعر،إذ تتواشج جميع هذه العناصر وتشترك في إبداع الصورة الأدبيّة التي تكون الكناية إحد مكوناتها ٠

المبحث الأول : البنية المتجاورة وأساليبها:

هي البنية التي تمنح السِّياق الكنائي طاقة إيحائيّة ودلاليّة مميّزة ، تركز على الحضور الواقعي للأشياء المرئيّة بالاستجابة النفسيّة والتداعي القائم في الذهن[٣٣]، والتي تحقق انزياحاً عن المألوف والاعتيادي ،وتتمثل في تجاوز الدوال أصلها المعجمي إلى دلالات أخرى إيحائيّة مع الاحتفاظ بدلالاتها الأصليّة، فارتبطت الدوال وهي تنهض بالصورة الكنائيّة بمدلولين الأول معجمي غير مقصود، والثاني رمزي إيحائي هو المقصود.وعلى هذا تكون الكناية وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعريّة ،إذ إنَّ ((التعبير بالكناية له منزلة التصوير بالاستعارة ،فكلّ منهما يصدر عن ذائقة فنيّة وقيمة بلاغيّة تتعلق بفن القول))[٣٤] ، ويمكننا القول أيضاً إنَّ الكناية من((أكثر الأساليب البلاغية جذباً للمتلقي ولها النصيب الأكبر في النصوص فهي قائمة على الخيال وتداعي المعاني)) [٣٥] والإيجاز والاختصار، مما يسمح بعرض المعنى الكثير في قليل من اللفظ وهذا في عالم البلاغة جميل في موضعه معجز في تعبيره وأسلوبه [٣٦].

ودراستنا للبنية المتجاورة في شعر الصعاليك والفتّاك تقوم على تمثل المفهوم العام لهذا الأسلوب ، ولا يعنينا التقسيم والتفريع الذي نجده عند البلاغيين المتأخرين ، ولاسيّما خلافهم في عدِّ الكناية من الحقيقة تارة ، ومن المجاز تارة أخرى ، وثالثة

---

(٣٣) ينظر: البيان في ضوء أساليب القرآن، عبد الفتاح لاشين ، ط ١، مصر :دار المعارف، ١٩٨٤ : ١٨٧ .

(٣٤) أصول البيان العربي:١١١ .

(٣٥) بنية اللغة الشعرية ،١٠١-١٠٣ .

(٣٦) ينظر: علم أساليب البيان :٣٠٣ .

وسطاً بين الحقيقة والمجاز[٣٧]، وأنَّ تصور المفهوم العام وتداعي المعاني في الذهن ، وما تثيره من تخييل في نفس المتلقي هو محور الحكم على الصورة الكنائيّة ، وهذا التصور يتخذ من المعنى اللغوي للكناية منطلقاً له ((والكناية أن تتكلم بشيءٍ وتريد غيره ، وكنى عن الأمر بغيره يكني كناية ، معنى إذا تكلم مما يستدل عليه)) [٣٨]

والبنية المتجاورة من الوسائل التي اعتمدها الشعراء الصعاليك والفتّاك في تشكيل صورهم ، إذ إنَّهم أرادوا تثبيت دعواهم في نفس المتلقي ، وهذا ما جعل البنية المتجاورة عندهم تسهم في تشكيل صورٍ متعددة ومتنوعة ،فقد عبّروا عن كلِّ ما تجود به قرائحهم ويعينهم بذلك خيالهم ، ليدل ذلك كلّه على سخاء هذه اللغة ومقدرتها في التعبير وأداء المعنى بصور لا حصر لها، تعتمد على إبداع الشعراء وخيالهم في تجميع هذه الصورة وتركيبها ، فهي أبلغ من الحقيقة والتصريح وهي ((أبلغ من الإفصاح والتعريض ، وأوقع في النفس من التفرع))[٣٩] ، ونجد لها في شعر الصعاليك أمثلة كثيرة فهذا السليك بن السلكة يقول:

لَعَمْر أَبِيكَ والأَنْبَاءُ تَنْمِي لَنِعْمَ الجَارُ أُخْتُ بَنِي عُوارا

مِنَ الخَفَراتِ لَمْ تَفْضَحْ أَبَاهَا وَلَمْ تَرْفَعْ لأُخْوَتِهَا شَنَارا

كأنَّ مَجَامعَ الأَرْدَاف مِنْهَا نَقىَ دَرَجَتْ عَلَيهِ الريحُ هَارا

يعافُ وِصالَ ذَاتِ البَذْلِ قلبي ويَتَّبعُ المُمَنَّعَةَ النَّوَارا

---

(٣٧) ينظر: فنون بلاغية : ١٧.

(٣٨) لسان العرب : مادة كنو .

(٣٩) علم البيان : ٢٢١.

وَمَا عَجَزَتْ فَكِيهَة يَوْمَ قَامَتْ بِنَصْلِ السَّيف واسْتَلَبوا الخِمَارا[٤٠]

لقد شكَّل الشاعر من البنية المتجاورة صوراً كنائيّة ، أسهمت في تيسير الفهم عن طريق الإشراق الدلالي في طرق التعبير عن المعنى ،فقد كنَّى عن عفة حبيبته وحفظها لسمعتها وشرفها بقوله (لم تفضح أباها) ، ثم تتداعى المعاني، فهي لم ترتكب شيئاً يخدش الشرف ، وبالتالي فأنَّها عفيفةٌ، شريفةٌ، من عائلة كريمة، ذات حسب ونسب شريف ، هذا يعني أنَّها تستحق أن يفتخر بها ، وكنَّى عن العيب والعار في الشطر الثاني بقوله (لم ترفع لأخوتها شنارا) أي أنَّها متكاملة الخُلق والأخلاق ، ولم يعرف عنها عيب معين ، وكنَّى في البيت الذي يليه عن جمالها وتناسق أعضائها وأنوثتها التي يمكن أن تكون قد غابت في البيتين السابقين ، إذ الكرم والمحافظة على الشرف يمكن أن تكون صفة رجوليّة أكثر منها أنثوية ، فهي تتسم بصفات الرجولة الكريمة مع أنوثتها الفائقة التي جعلت قلبه يتتبع ويتعلق بهذه المرأة الممنعة المحافظة ، التي تأبى أن تكون مبتذلة تعرض نفسها للشك والريبة التي يعافها ويتركها قلبه ، فهو يقوي المعنى ليؤكد دعواه ، من خلال توظيف البنية المتجاورة التي تأتي بالدعوى ودليلها في قوله (يعاف ذات البذل قلبي ويتبع الممنعة النوار) ، ليختم أبياته ببنية متجاورة أخرى يشكل فيها صورة تعبّر عن قوتها وشجاعتها ،فهي تحميه وتدافع عنه من خلال نزع خمارها واستغاثتها بإخوتها لإنقاذه في قوله (واستلبوا الخمارا) ٠ إنَّ توظيف الشاعر للبنى المتجاورة في الأبيات السابقة ، جاء ليمثل دلالات محددة تعبِّر عن انفعال واقع في النفس ،أراد الشاعر إيصاله إلى المتلقي من خلال حزمة من الكنايات تضفي على المعنى جمالاً وروعة ، إذ إنَّه يجمع ما بين الكناية عن صفة ، كما في قوله في البيتين الثاني والثالث ،وكناية عن موصوف كما في البيت

---

(٤٠)السليك بن السلكة أخباره وشعره : ٥٥، الشنار :العيب والعار، النقي:الكثيب من الرمل.

الرابع والخامس، وتواشج هذه الكنايات يثير المتلقي، فتتداعى المعاني في ذهنه ، فهي فتاة عفيفة شريفة من عائلة لم تعرف العيب والعار ، وهي جميلة المنظر حسنة الخلق ، وهذه الصفات تجعلها مطلوبة من قبل الرجال، وممنعة ،هذا يعني أنَّها مدللة ومخدومة ، وأهل لكل من يريد أن يرتبط بها ، فضلا عن أنَّها من قبيلة صفتهم حماية الجار ونصرة المستغيث وكلُّ هذه الصفات تجلُّها العرب وتعدُّها من صفات الحسب والنسب الشريف ومن يتصف بكلِّ ذلك فهو كريم أيضاً؛ لأنَّه يجود بنفسه لأجل نصرة غيره . وكلُّ هذه الصفات حسّية وظَّفها الشاعر من بيئته التي ألفها ٠

هذا وقد وظَّف الصعاليك البنية المتجاورة في عملية الترابط بين الانفعال والتوتر النفسي، وتأثيرهما على شحذ قوة الخيال لتكوين صور تحمل دلالات جماليّة في نظم المعنى والتعبير عنه بألفاظ متعددة ،لا يقصدون منه المعنى الظاهر بل يريدون منه ما هو لازم له بحيث إذا تحقق الأول، تحقق الثاني ، وهذا ما ينقله لنا الشنفرى عندما يصوِّر لنا حياته مع امرأة أحبها وعاش معها حياة سعيدة ثم يأسى لرحيلها رغماً عنه بقوله:

فَوَا كَبِداً على أُمَيْمَـةَ بَـعْـدَمـا طَمِعْتُ، فَهَبْهَا نِعْمَةَ العَيْشِ زَلَّتِ

فَيَا جَارَتِي وأَنْـتِ غَـيْـرُ مُـلِيـمَـةٍ إذا ذُكِـرَتْ ولا بِـــذَاتِ تَــقَــلَّتِ

لَقَدْ أَعْجَـبَـتْـنِي لا سَقُوطا قِنَاعُها إذا ما مَشَتْ ولا بِـذَاتِ تَــلَـفُّـتِ

تَبيتُ، بُعَيْدَ النَّوْمِ، تُهْدِي غَبُوقَها لِجَــارَتِــها إذا الـهَـدِيَّــةُ قَــلَّــتِ

تَحُلُّ ، بِمَنْـجاةٍ مِنَ اللَّــوْمِ، بَيْتُها إذا ما بُـيُـوتٌ بـالـمَـذَمَّـةِ حُلَّتِ

كأنّ لـها في الأرْضِ نِسْيا تَقُصُّهُ على أُمِّها وإنْ تُكَـلِّـمْـكَ تَـبْـلَـتِ

أَمَيْمَةُ لا يُخزى نَثَاها حَلِيلَها إذا ذُكِرَ النِّسْوَانُ عَفَّتْ وَجَلَّتِ

إذَا هُوَ أمْسَى آبَ قُرَّةَ عَيْنِهِ مَآبَ السَّعِيدِ لم يَسَلْ: أينَ ظَلَّتِ

فَدَقَّتْ، وَجَلَّتْ، واسْبَكَرَّتْ، وأُكْمِلَتْ فَلَوْ جُنَّ إنْسَانٌ من الحُسْنِ جُنَّتِ[٤١]

لقد وظَّف الشاعر البنية المتجاورة لتشكيل صورٍ كنائيّة ، يعبّر من خلالها عن قلقه وحزنه وقسوة ما يعانيه بصورٍ ما أن يتخيلها المتلقي حتّى ينصرف ذهنه إلى معاناة الشاعر وأثرها في نفسه ،فهذا الجمع من الصور الكنائيّة بث فيها الشاعر قيماً إنسانيّة ساميّة جادت بها قريحته من منظار لطيف كانت نتيجته توجهها بفضائل رفيعة في سلوكها العام والخاص ٠

فقد تتبع خصال المرأة مصوراً إياها في كنايات مختلفة ،حيث تمشي وتتكلم وتلبس (لايخزي نثاها حليلها) (إذا ذكر النسوان عفت) (إذا هو أمسى آب قرة عينه) ، وبها من الفضائل تعالج حيلتها في بيئتها تتمثل في (غير مليمة)، فلا مذمة وملامة (ولا بذات تقلت) ، فهي لا تتصف بالقلى والتبغيض ولكنّها حبيبة محببة لزوجها وجارتها (تحل بمنجاة من اللوم بيتها) فكلمة بمنجاة توحي بالارتفاع ، وهذا يعني خلوه من اللوم، وهي كنايةٌ عن نسبةٍ حيث نسبَ العفةَ والشرفَ إليها من خلالِ نسبتهِ إلى بيتها ، فدلَّ ذلك على أنَّها هي المقصودة بالصفة وبذلك نجاة صاحبته وبعدها عن مثل هذا الفعل القبيح فنراه ينفي اللوم ويثبت العفة والشرف والاطمئنان لمحبوبته فأثبتها

---

(٤١) ديوان الشنفرى: ٣٥-٣٦ ، زلت ذهبت ،تقلت :تبغضت ، لاسقوط قناعها : لايسقط قناعها عنها لحياءها ،الغبوق:مايشرب في العشاء ،المنجاة : من النجوة وهو الارتفاع، النسي: الشيء المنسي المفقود، تقصه: تتبعه، امها:قصدها الذي تريده ٠

للبيت الذي يحتويها[٤٢] ، في محاولة منه لأثبات المعنى من خلال توظيف البنية المتجاورة لتشتمل عليه وتتلبس به ٠

ثم وظَّف البنية المتجاورة للتعبير عن سيرتها النقية بقوله:(إذا ذكر النسوان عفت وتجلت) سيرة نقيّة طاهرة ،فإذا ذكر النسوان كان حصتها من الذكر العفة وجلاء السيرة ،لم يكتف بذلك بل أخذ يوظّف البنية المتجاورة ليصوّر لنا سلوكها الظاهر، ممثلاً في حشمتها في لبسها وفي حديثها وفي مشيها فلقد أعجبته أيما إعجاب فوظّف (اللام الموطا للقسم) لتأكيد ذلك بقوله:(لقد) فهي هنا ليست للتقليل ولكنّها للتحقيق أي (والله حقاً) أعجبتني ، وهذا الإعجاب يمثل فلسفة الشنفرى في سلوك المرأة وما ينبغي أن تكون عليه (لا سقوط قناعها إذا ما مشت ولا بذات تلفت) (كان لها في الأرض نسياً تقصه)(وان تكلمك تبلت) في تتبع دقيق ووصف عميق يرصد كلَّ حركة ،فتأمل هذا القناع الثابت على هامة الرأس دون سقوط ،وهنا إشارة خفية لدقة خطواتها التي لا يتأثر بها قناع فيسقط ،وعدم سقوط القناع من رموز الحياء ؛ لأنَّ ثباته وملازمته الرأس يعني حرص صاحبته على ستر رأسها ، ثم يعود إلى مظهر هذه المرأة فهذا الرأس المطأطأ في المشي ،كأنَّها تطلب شيئاً في الأرض تفقده (كان لها في الأرض نسياً تقصه) دلالة على شدة الحياء والخفر ،حتى أن حديثها يتقطع ،ولا يسترسل لتملك الحياء منها (إذا تكلمك تبلت) ٠

والأمر لا يقف عند هذا الحد ،فهناك حياة خاصة نفذ إليها الشنفرى لتكتمل الصورة (اميمة لا يخزي نثاها حليلها)(إذا هو أمسى آب قرة عينه ،مآب السعيد) (لم يسل أين ظلت) والنثا :هو ما تتحدث به الزوجة عن زوجها من الحديث حسن أو سيء، والمعنى أنَّه لا نثى فيخزي الخليل وإن كان هناك حديث فإنَّ حديث أُميمة عن

---

(٤٢) ينظر: دلائل الإعجاز : ٢٤٣ ٠

زوجها حديث حسن لا يخزيه ولا يجرحه في غيابه ، كذلك فإنَّ عشرته لها عشرة طيبة لا يتتبعها ويترصد خطاها حين إيابه ، ولكنه يعود قرير العين (لم يسل أين ظلت)، ثقة وافرة تعم هذا البيت بسطتها أميمة وجلتها بسيرتها الناصعة ، إذا بكلماتها جعلها موحية بمعناها ومثيرة إلى إحساسه بالأشياء حوله ، فهي تعد صرخة دفينة من أعماقه، يعلن فيها عن شعوره الحاد والقاتل بالوحدة بعد رحيل من أحب ،فتذكر أيامه معها فعبَّر عن ذلك في قوله (طمعت) ، ودليل دعواه مضى نعمة العيش التي زالت برحيلها عنه ، ويكني عن عفتها وحيائها بقوله (لا سقوطا قناعها) ، فقد أتى بالدعوى على إعجابه بها والدليل (حياؤها) ، ثم كنى بعدم وجود ريبة في مشيتها بدليل أنَّها لا تتلفت ، فهو بوساطة الكناية يعرض الدليل على صحة دعواه للتأكد من صدق دعواه ،

إنَّ توظيف الشعراء الصعاليك للبنية المتجاورة ، يولد عبارات متحركة غير ثابتة أو صيغ تكيف في التعبير عن الفكرة من خلال التلاحم بين الوجهين الظاهر والباطن مع التوسع في السِّياق المعنوي للعبارة ، من اجل إغواء المخاطب وإقناعه ،إذ تتولد عنده قصدية المعنى البعيد بشكل أقوى من المعنى القريب الذي يصبح جسراً للعبور إلى المعنى المقصود المتوارى بين الألفاظ [٤٣] ،وهذا ما وظَّفه لنا تأبط شراً في رسم جمال محبوبته ، ووصف محاسنها بقوله :

يَقُولُ لِيَ الخَلِيُّ وَبَاتَ جَلْساً بِظَهْرِ اللَّيْلِ شُدَّ بِهِ العُكُومُ:

أَطَيْفٌ مِنْ سُعَادَ عَنَاكَ مِنْهَا مُـرَاعَاةُ النُّجُومِ وَمَنْ يَـهِـيمُ

وَتِلْكَ، لَئِنْ عُنِيْتَ بهَا رَدَاحٌ مِنْ النِّسْوَانِ، مَنْطِقُهَا رَخِيمُ

([٤٣]) ينظر :الأصول دراسة سيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب ،الدكتور تمام حسان، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ١٩٨٨م : ٣٧٨ .

نِيَافُ القُرْطِ ، غَرَّاءُ الثَّنَايَا وَرَيْداءُ الشَّبَاب ،وَنِعْمَ خِيمُ[٤٤]

لقد وظَّف الشاعر البنية المتجاورة لتشكيل صورة كنائيّة ، يعبّر من خلالها عن السهر والتعب والأرق ، وهو يناجي طيف محبوبته التي يعشقها ويهيم بها بقوله (مراعاة النجوم) ، إذ يستمر في توظيف البنية المتجاورة ، فتتوالى كناياته لتقوية المعنى الذي يريد أن يوصله ، وهو الغزل بمحبوبته ، فيأتي بالكناية الضمنية عن جمال مسيرها وتناسقه مكنياً عن كبر الردفين بقوله (رداح) ، وعن هدوء صوتها ورقّة لفظها بقوله (منطقها رخيم) ، وتتوالى الكنايات يصف بها محاسنها بقوله (نياف القرط) كناية عن طول جيدها وجماله ، وهي كناية عن صفة ؛ لأنَّ ((المكنى عنه أو المدلول الثاني حالة تتعلق بالموصوف)) [٤٥]وهو لا يكتفي بالصورة الجماليّة في الكناية بل يتبعها ببنية متجاورة أخرى بقوله (غراء الثنايا) كناية عن أنَّها براقة الأسنان وجميلة الفم ، وقد استخدم الشاعر (غراء) التي تحمل في بنيتها صوت (الغين) وما يُوحي به من إزالة الغبار عن الشيء الأصيل ، فهو يستخدمه ليظهر ذلك البريق في فم المرأة بصورة بصريّة واضحة لا تختلط على المتلقي وينهي البيت بصفة أخرى لها ، فهي لينة ناعمة الطبيعة والسجية ، ويأتي بدالة (خيم) التي تحمل في بنيتها صوت (الخاء) الذي من إيحاءاته الصوتية مزيجٌ من الأحاسيس اللمسيّة رخاوة ورقة وملمساً مخملياً فيه شيء من الدفء وهو ما يناسب الوصف في هذا البيت .وقوله (وريداء الشباب) كناية عن ليونتها ونعومتها وحيويتها وجاذبيتها ، فهو بذلك يحرِّك وجدان المتلقي ليصل

---

(٤٤) ديوان تأبط شراً :٢٠١ –٢٠٢ ، العكوم : المتاع يشدُّ بالحبال، الرداح: المرأة الممتلئة ،الرخيم: اللين الهادئ،نياف القرط :طويلته وهي كناية عن الجمال ٠

(٤٥) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع ، د. صبحي البستاني ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٦ : ١٦٤.

إلى الصورة الحقيقة التي يريد أن يعبّر عنها إذ إنَّ للبنية المتجاورة مزيّة خاصة((فالمبالغة التي تولدها الكناية وتضفي بها على المعنى حسناً وبهاءً هي في الإثبات دون المثبت ، أو في إعطاء الحقيقة مصحوبة بدليلها ، وعرض القضية في طيها برهانها)).[٤٦]

لقد تفنَّن الشاعر في إشراك كُلِّ شيء حوله ، أو بعض ما حوله في التعبير عمَّا يعانيه ،((فعن طريق تفاعل الجسم الإنساني مع العالم المحيطة به ، يرى المرء الصور ويقلب النظر فيها ،ويدقق البحث فيها ويعرف مواقع عناصرها ، وعن طريق قواه الخياليّة الإبداعيّة يصوغ خطاطات ومقمومات ويؤلف استعارات وكنايات))[٤٧] وهذا ما دفع الصعلوك إلى توظيف البنية المتجاورة في سياق متكامل ، تلتحم فيه المفردات اللغويّة معبِّرة عن صورة كنائيّة، يرمز بها إلى سمو خلقه وفضائله، التي تقترن بشجاعته وكرمه ، محاولاً المقارنة بين هذه الفضائل والسمات وبين من هو أدنى منه ، وكلُّ هذا التصوير السِّياقي الذي يبنى على الرمز الكنائي محاولة جادة لإبراز شخصيته التي يعاني خلالها من الشعور بعدم الكمال ، وهذا ما ينقله لنا السليك بن السلكة بقوله:

أَلَا عَتَبَت عَلَيَّ فَصَارَمَتنِي وَأَعجَبَـها ذُوو اللِّـمَـمِ الطِوالِ

فَـإنِّي يا ابنَةَ الأَقوَامِ أُربِي علَى فِعْلِ الوَضِيِّ مِنَ الرِّجَالِ

فَلَا تَصلِي بِصُعلُوكٍ نَؤوْمٍ إذا أَمـسَـى يُـعَـدُّ مِـنَ العِـيَالِ[٤٨]

([٤٦]) علم البيان :٢٢٢ .

([٤٧])نظرية البيان العربي : ٣٧٢ .

([٤٨])السليك بن السلكة أخباره وشعره : ٦١- ٦٢ ، الصرم : القطع ، اللمم: جمع لمة وهو الشعر المجاور لشحمة الاذن ، أربى: أزيد ، الوضي، وهو الابيض من الرجال.

لقد استطاع الشاعر الصعلوك في هذه الأبيات ، أن يكشف عن مشاعره الداخلية من خلال توظيف عدة صيغ أسلوبية، عملت على التحام العالم الخارجي الحسّي والداخلي، ليصبح كتلة حيّة تصور انفعالاته ومشاعره الداخليّة ، عن طريق الصور التي يشكلها من تداخل العالمين ضمن علاقات لغويّة قادرة على إضاءة التجربة الشعريّة ، وهذا ما جعله يوظف كلمة (الصرم) بمعنى القطيعة ، وذلك لقطع التواصل ، وهو نوع من الإشعاع الاستعاري في تصوير البعد والجفاء ، ولكنَّه يُلحق هذه الصورة ببنية متجاورة بقوله(ذو اللمم الطول) يعبَّر فيها عن جفاء محبوبته حين يغرُّها من هو أكثر منه حيوية وجمالاً ،إلا أنَّه ما يبرح أن يفند ذلك الجمال ،لأنَّه يكون مصاحباً للصعلوك الخامل المتكاسل الذي يفضل البقاء مع العيال ،وهو بذلك يعقد مقارنة بين الصعلوك الخامل والصعلوك النشط ٠

ويوظِّف لنا صعلوك آخر البنية المتجاورة لتشكيل صورة معنيّة بتقديم لازم المعنى، يجمع فيها بين مستويين ،هما المستوى الدلالي والمستوى النفسي الذي هو الوسيلة الفاعلة في تعميق المستوى الأول ، مع تحقيق القيمة الجماليّة التي تمتلكها الصورة الكنائيّة من خلال ممارسة الجانب التاثيري ، إذ يتم التعانق النصي بين هذيين المستويين في دقة وبراعة فنيّة ،وهذا ما صوره لنا تأبط شراً عندما وظّف البنية المتجاورة ليشكل لنا صورة كنائيّة يصف فيها حالة رفاقه النفسيّة من واقع عالم الصعاليك وحياتهم ، ولاسيّما حينما يمرون في أماكن مملوءة مخاطر ومخاوف بقوله:

سَلَكُوا الطَّريقَ وَرِيقُهُمْ بِحُلُوقِهِم حَنَقاً ، وَكَادَت تَستَمِرُّ بِجُندَبِ

فَاذهَبْ صُرَيمُ فَلَا تَحُلَّنْ بَعدَهَا صِغْواً ، وَحُلَّنْ بالجَمِيعِ الحَوْشَبِ

مَنَّ الإلهُ عَلَيكَ فاحْمِلْ مَنَّهُ وَوَسِيلَةٌ لَكَ في جَدِيلَةَ فاذْهَبِ [٤٩]

لقد جاءت البنية المتجاورة في قوله (ريقهم بحلوقهم) لتشكيل صورة كنائيّة تعبّر عمَّا كان يحسّون به من خوفٍ شديدٍ ممزوج بالغضب حتّى كادت حالتهم هذه يصل تأثيرها إلى أعدائه الذين أرادوا قتله . ولكي يُظهِر الشاعر هذا الحدث ويجسده ويعطيه قوة وظّف فعل الأمر في البيت الثاني (فاذهبْ) فيفتتح الشاعر بيته الثاني بصيغة فعل أمر شديدة اللهجة يخاطب فيها صُريماً مخوّفاً إياه وناصحاً له بعدم الحلول والبقاء في مكان منعزل (صغوا)؛ لأنّه يعرضه للخطر والقتل ، طالباً منه أن يحلّ في مكان فيه الكثير من الناس (الحوشب) ليمنحه الأمن والطمأنينة ويدفع عنه المخاطر من جماعة تأبط شراً ، ثم يكمل خطابه في البيت الثالث بأن الله قد فضَّل عليك (مَنَّ) وأعطاك الوسيلة في النجاة وهي الذهاب إلى قبيلة جديلة ، فهي التي ستكون الملاذ لك وتحقق لك الأمان الذي تفتقده .

ولعلّ تجربة الشاعر الذاتية المتراكمة وحالته النفسيّة والظروف المحيطة به خلقت أوصافاً شعريّة يصعب الإفصاح عنها باللفظ المباشر ، لذا يتحوَّل الشاعر إلى كلمة أخرى، يعبِّر عنها كنائياً ممَّا يفضي إلى معان أخرى وسط أجواء مشحونة بتراكم عاطفي ومشاعر عفيفة ، ولاسيّما فيما يتعلق بالمرأة إذ إنَّ التعامل معها يخضع لمقاييس الأعراف والتقاليد المتوارثة ، وعلى الشاعر أن يهذب الألفاظ بأسلوب يشد المتلقي ويؤثر فيه، بدلالات الألفاظ المفضية إلى معان خفيّة ،وهذا ما نقله لنا تأبط شراً بقوله :

وَقَد لَهَوتُ بِمَصقُولٍ عَوَارِضُـهَا بِكـرٍ تُـنَـازِعُـنِي كَـأساً وعِنقَادَا

([٤٩]) ديوان تأبط شراً : ٧٢ –٧٣ ، حنقاً : غيظاً، صغو : مكان ، الحوشب: الكثير المجتمع ، وسيلة : قربة .

ثُمَّ انقَضَى عَصْرُها عَنِّي وأعقَبَهُ عَصرُ المَشِيبِ فَقُل فِي صَالِحٍ بَادَا(٥٠)

لقد وظَّف الشاعر البنية المتجاورة لتشكيل صورة كنائيّة بقوله (مصقول عوارضها) ، ليصف بها لحظات فريدة جنح بها خياله وهو هائم في الصحراء ، فهذا اللقاء لم يكن حقيقياً بل أنَّ حاجته الماسة لإرضاء دوافعه النفسيّة جعلت خياله ينسج هذا اللقاء ،لكنَّه لقاء قصير لم يدم أكثر من لحظات ؛ لأنَّ في البيت الثاني وظَّف بنية متجاورة أخرى لتعبِّر عن شعوره الحاد وهو يتحسر على عهوده السابقة التي انقضت ، ليعيش عصر ظهور الشيب في رأسه وما يلازمه من ذهاب لقوته وفروسيته ، وهنا وظَّف الشاعر أساليب متنوعة في رسم تلك الصورة ، فيجتاز دالة الفعل (انقضى) الذي يحتوي على صوت الضاد المخففة في نطقها وخصائصها الصوتية ، وبذلك تكون أقل إيماء بالشدة والقسوة ، وهو ما يناسب الحسرة والندم على ذلك العصر الذي انتهى عنه ، ثم يشكل صورة كنائية لعهده القادم من خلال توظيف البنية المتجاورة بقوله: (عصر المشيب) وهي كناية عن صفة وهي الضعف ،ولكن أي ضعف إنَّه الضعف المتهالك الذي يصل فيه الإنسان إلى أرذل العمر ،هذا يعني أنَّه عاجز عن أداء وظائفه البشرية ، وفي أثناء صنعه لصورته الكنائية لا ينسى الشاعر استخدام خاصيّة الصفير المتمثلة في صوت (الصاد) إذ يكررها في البيت مصاحبة في ذلك صوت الشين لتؤكد تلك الأصوات دلالة اللون المختلط بين السواد وبياض المشيب ٠

إنَّ الصورة الكنائيَّة المشكلة من البنية المتجاورة تسهم في خلق علاقة بين النص والمتلقي من خلال التناغم الذي تفرزه السِّمات النفسيّة ، إذ تعدُّ الكناية من البواعث التي تخلق انفعالاً عند المخاطب بغض النظر عن نوع هذا الانفعال سواء

(٥٠) ديوان تأبط شراً : ٧٧ ،

كان سلباً أو إيجاباً [٥١]، لذلك نجد الشاعر يوظِّف البنية المتجاورة رغبةً منه في تشكيل صورة تعبّر عن إحساسه الداخلي لتكون بذلك الصورة الكنائيّة بمثابة جسر لعبور المعنى إلى المتلقي محملة بعواطف الشاعر وأحاسيسه في ابلغ لفظ وأوجز أسلوب وهذا ما نقله لنا عروة بن الورد بقوله:

لِسَانٌ وَسَيفٌ صَارِمٌ ، وَحَفِيظَةٌ وَرَأيٌ لآرَاءِ الرِّجَالِ، صَرُوعُ ؟[٥٢] .

الشاعر في موقف الفخر بنفسه وصفاته التي يحملها ،فجنح إلى البنية المتجاورة ليشكل منها صورة كنائيّة ، يبث من خلالها وصفاً لبعض صفاته الحميدة التي تبدو معنويّة أكثر منها حسّية ، ولعلَّ أول البيت يشير إلى أول هذه الصفات (لسان) وهي كناية عن الفصاحة ،التي تؤدي إلى الترؤس والسيادة في قومه ومن يترأس قومه يكون أكثرهم جاهاً ومنزلة ،هذا يعني أكرمهم؛ لأنَّه سيكون وجيهاً في قومه ،ولكي يؤكد الشاعر تلك الصفات كرَّر دلالة (رأيٌ) في صيغة جمع(آراء) ، إذ إنَّ صرع أقرانه يكون بالرأي السديد ، الذي لا يخطئ ، وهذا أشدُّ من غيره من الأدوات والآلات التي يمكن استخدامها لمحاربة الأقران ، فالفهم والتعقل إطار عام يعيش به الشاعر في مواجهة غيره ، قبل استخدامه لشجاعته وفروسيته ، ويتضح ذلك من تفكيك البيت إلى وحداته الأساسية ، نجد أنَّ الفهم والتعقل مقابل استخدام السيف ، واللسان والحفيظة والرأي والآراء مقابل للسيف الصارم ، ومن هنا يتضح نهج الشاعر لاستخدام التعقل .

([٥١]) ينظر :أساليب البيان العربي في سورة المئين : ٩٥ .

([٥٢]) ديوان عروة بن الورد :٨٠ ، الصارم :السيف القاطع ، الحفيظة: جمع حفاظ وهو الذود عن المحارم ،صروع : الذي يصرح او يكثر من الصرع.

إنَّ البنية المتجاورة تسهم في تشكيل صور تمتلك القدرة التحويلية بإعادة تركيب الأبنية الفكريّة والأنظمة المعرفية التي تختلف من مخاطب إلى آخر، مع تغيير القيمة التأويلية التي تتباين بحسب عامل الزمن والثقافة والمخاطب تجاه التعبير ، والكناية ((أصلا من أصول الفصاحة وشرطاً من شروط البلاغة))[٥٣]، وإنَّ قيمتها الفنية وسموّها البلاغي وتأثيرها لا يقل عن ألوان البيان الأخرى،((فأنها تفيد الألفاظ جمالاً، وتكسب المعاني ديباجاً وكمالاً ، وتحرك النفوس إلى عملها وتدعو القلوب إلى فهمها))[٥٤] ومن الصور الموحية ما نقله أبو خراش الهذلي وهو يعبِّر عن آلامه موظّفاً البنية المتجاورة بقوله:

فَجَّعَ أَضيَافِي جَمِيلُ بنُ مَعمَرٍ بِذِي فَجَرٍ تَأوِي إليهِ الأَرَامِلُ

طَوِيلِ نِجَادِ البَزِّ بِجَيدَرٍ إِذَا اهتَزَّ واستَرخَت عَلَيهِ الحَمَائِلُ[٥٥]

وظَّف الشاعر في هذه الأبيات البنية المتجاورة في سياق يعبِّر عن تجربته ، في صور محسوسة تحرِّك ذهن المتلقي ،وتجعله يتصور حجم الألم الذي يشعر به الشاعر لفقده عزيزاً عليه ،فأخذ يذكر مناقبه فهو (تأوي إليه الأرامل) كناية عن كرمه الذي بات مأوى لكلِّ امرأة انقطعت بها السبل ،وبما أن الأرامل تأوي إليه فهو شريف في قومه، ذو أخلاق حسنة بعيداً عن المثالب التي تنفر النساء منه ،هذا يعني أنَّه سيدٌ جليلٌ وقورٌ،يعني أنَّه شجاع ممَّا يجعل الأرامل تحتمي به، ثم يوظِّف بنية متجاورة أخرى بقوله(طَوِيلِ نِجَادِ البَزِّ) كناية عن الطول ،وبتداعي المعاني، أي يمكنه

---

(٥٣) سر الفصاحة : ١٥٥ .

(٥٤) الطراز: ١: ٤٣٤ .

(٥٥) شرح أشعار الهذليين ٣: ١٢٢١ ، نجاد البزَّ : يريد هنا السيف، الجيدر: القصير استرخت الحمائل: حمائله طويلة .

المقاتلة بالسيف ومن دون امتطاء الخيل، فانَّه شجاع ؛ لأنَّ الشجاعة تتطلب طولاً أيضا ، وكلُّ تلك الدلالات حملتها دلالة البنية المتجاورة في قوله (طَوِيلِ نِجَادِ البَزِّ) وبذلك تكون للبنية المتجاورة القدرة على نقل معانٍ متعددة بألفاظ محددة ٠

لقد امتلك الصعاليك وعياً كاملاً بأهمية البنية المتجاورة لتشكيل صور كنائيّة تتيح لهم عكس تجاربهم في أشكال شعريّة تتسم بالمهارة الفائقة والتنظيم السليم، فليست عظمة الموضوع ولا حدَّة التجربة هي التي تهب التجربة قيمتها الحقيقية ((إنَّما الذي يضفي قيمة على التجربة هو تنظيم الدوافع فيها تنظيماً تنتج عنه الحرية والحياة الفنية))[٥٦]، وإنَّ معايشة الشاعر لإحساس معين لا تعد تجربة شعريّة ، إلا إذا تحققت بالفعل في عمل شعري يحمل بوحها ومخاضها جميعاً، فإذا استطاع العمل الشعري أن يقتنص إيقاع هذه التجربة في تناغم واتّساق فقد أعطى تجربة شعريّة ناجحة ،أمَّا إذا افلت الخيط من يده وتخبط في رحلة التعبير من بدء إلى الختام ومن ختام إلى بدء ، ومن توهج إلى انطفاء ، ومن انطفاء إلى توهج دون وعي بنائي بما يفعل فقد أحبط في إعطائنا تجربة شعريّة ناجحة [٥٧] وهذا ما حاول أنَّ يجسده تأبط شراً بقوله:

أُجاري ظِلالَ الطَّيرِ لَو فَاتَ وَاحِدٌ وَلَو صَدَقُوا قَالُوا لَهُ هُوَ أَسْرَعُ [٥٨]

الشاعر يتحدث عن صفة له أُشتُهِرَ بها ، وهي سرعته في العدو ، وهو في هذا البيت يتباهى بهذه الصفة ، بل يتعدى بهذه الصفة في الإنسان ، لينسبها إلى أسرع الكائنات وهي الطيور ، وحتى تترسخ هذه الصفة في ذهن المتلقي نجده يجنح إلى

([٥٦])مبادئ النقد الأدبي : ١٨٦ –١٨٧ ٠

([٥٧]) ينظر : عن اللغة والأدب والنقد رؤية تاريخية رؤية فنية ،الدكتور احمد العزب ،المركز العربي الثقافة والفنون : ٣٦٨ ٠

([٥٨]) ديوان تأبط شراً : ١٠٧.

البنية المتجاورة بقوله (أُجاري ظِلالَ الطَيرِ) كناية عن صفة ليشكل صورة لهذه السرعة بأنَّها توازي بل تفوق سرعة ظلال الطير ،وهذا يعني أنَّه خفيف الوزن ،أي أنَّه قليلاً ما يأكل الطعام لكي يحافظ على خفته ورشاقته ،ويعني عنده قوة تحمل تجعله يصمد أمام هذه الحيوانات السريعة ويجاريها ، وقد اختار الشاعر الطائر لما يتمتع به من خفة ورشاقة وسرعة في الطيران تجعله نداً كفوءاً للصعلوك، ودلالة الطائر توحي بان الصعلوك أسرع كائن على الأرض وبات يجاري طيور الجو ، فضلاً عن رغبة الصعلوك بالسمو والرفعة جعلته يختار نداً يتسم بذلك ، هذا وقد وظَّف الصعلوك بعض الصيغ الأسلوبية لتأكيد المعنى و رسم الصورة المرئية ببراعته وإثباتها في ذهن المتلقي من خلال توظيف خواص الحروف فيأتي بدالة (ظلال) وما يوحي به صوت الظاء بصدى صوته المفخم ويتبعه بدالة صوت (الطاء)في دالة (الطير) التي من مهمتها تفخيم الجرس الذي يصاحب الحدث بالإطباق أو التفخيم ، فالطير أسرع الكائنات إلا أنَّ سرعته هذه باتت لاتجاري سرعة الصعلوك ،وهذا ما صرَّح به تأبط شراً في بيت آخر موظفاً البنية المتجاورة بقوله:

لَا شيءَ أَسرَعُ مِنِّي لَيسَ ذَا عُذَرٍ وَذَا جَنَاحٍ بجنْبِ الرَّيدِ خفَّاقِ[٥٩]

لقد وظَّف الشاعر البنية المتجاورة بقوله:(ذا عُذَر) كناية عن موصوف، هو (الجواد) ، واختار من صفاته ؛ هذا الشعر الذي ينبت على ناصيته ؛ للتدليل على جودته؛ بالتالي سرعته ، وهو ما أعطى الكناية جمالاً .و (ذا جناح) كناية عن موصوف ، هو: النسر، واختاره ؛ لأنَّه ذكر طيرانه محاذياً لقمة الجبل، وهو موضع النسور و وصف الجناح بأنَّه خفّاق، ففي صيغة المبالغة دليل على سرعة الطيران. قارن الشاعر نفسه بهذين الأنموذجين؛ لأنَّه يتحدث عن أمر واقعي؛ مرّ به فقد طُورد

---

(٥٩) ديوان تأبط شراً : ١٣٣ ،العذر :الخصلة من الشعرويقصد هنا الفرس،الربد:أعلى الجبل.

بالخيل ، في منطقة جبلية تطير فيها النسور، ولم يلجأ إلى أشياء أخرى لكي يصور لنا تلك السرعة ، فالدلالة الإيحائية للبنية المتجاورة تجعل المتلقي يدرك سرعة هذا الصعلوك التي يوظفها للتخلص من أعدائه ٠

والبنية المتجاورة لا تتضح صورها وأشكالها بالمعنى الظاهر بل من خلال معنى المعنى؛ لأنَّها تحرّف الكلام عن طريقته لتخلق صورة جديدة، وبذلك تكون قادرة على الابتكار والإبداع وخلق الشعريّة [٦٠]، فمزيّة البنية المتجاورة ((تتمثل بالتلميح إلى المعنى المراد نقله والإشارة إليه في خلق ستار ونقل المتلقي إليه نقلاً رقيقاً مؤدباً))[٦١]. وهي من اظهر الأنماط التصويريّة في استقطاب المتلقي فهي ذات دلالة ممزوجة تقوم على المباشرة والإيحاء ؛ وقد يجد القارئ في النص ((من المعاني ما لم يقصده المبدع وما لم ينتجه النص ذاته))[٦٢] وهذا ما نجده في قول القتّال الكلابي وهو يوظِّف لنا بنية متجاورة للتعبير عن قدرته وشجاعته في التنقل والأسفار بقوله :

أَتَــتْكَ المـنايا مِـنْ بـلادٍ بعـيـدةٍ بِمُنْخَرِقِ السِّرْبالِ عَبْلِ المناكبِ

أخي العُرْفِ والأنكارِ يَعلُوكَ وقْعَةً بأبيـض سقَّـاطٍ وراءَ الضَّـرَائِـبِ[٦٣]

أراد الشاعر أن ينقل لنا تجربته في عالم الصحراء الواسع ،فوظَّف بنية متجاورة بقوله(بِمُنْخَرِقِ السِّرْبالِ) كناية عن موصوف وهو الرجل الممزق الثياب ، وذلك للفخر

([٦٠]) ينظر: في المصطلح النقدي: ١٨١- ١٨٢.

([٦١])الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: ٢٣٠.

([٦٢]) معاني النص الشعري ،وطرق الإنتاج وسبل الاستقطار ،بحث محمد عبد العظيم،ضمن كتاب صناعة الفن وتأويل النص)، تونس :٢٠٨ ٠

([٦٣]) ديوان القتال الكلابي : ٣٨ ، منخرق السربال : ممزق الثياب ، عبل المناكب: غليظها ٠ ابيض : صفة للسيف، سقاط: أي يقطعها ٠

بنفسه وقدرته على التنقل والمضي في الأسفار والحروب ،وتمزق ثيابه ناتج من مجابهته أخطار السفر ،هذا يعني أنَّه شجاع ، فضلاً عن أن تمزقها ناتج من طول بقائها على جسده، وهذا يعني أن تنقله وترحاله المستمر لم يفسح له مجال لتغيرها أو إصلاحها ، فهو يؤثر غيره على نفسه ،وهذا ناتج من كرمه ،وهو أيضاً كثير التحمل صامد ضد الظروف القاسية في عالم الصحراء الواسع،ولكي يؤكد الشاعر هذه الصفات وظَّف الفعل الماضي (أتتك) الذي يدل على حتمية الوقوع ، موظِّفاً معه البنية التجسيدية بقوله (أَتَتْكَ المنايا) وذلك ليوحي بحجم الخطر القادم الذي جاء يسعى إليه بقوة وكان سبباً في تمزق ثيابه ،إذ لم يترك له سبيل غير مباغتته وقتله وهذا ما صوره في البيت التالي ٠

ويلجأ الصعلوك أحياناً إلى البنية المتجاورة لتشكيل صور في أسلوب كنائي تعبّر عن تجربة واقعيّة ورؤيّة فنيّة ، استوحاها خياله المبدع الخلاق في إشارة دلاليّة مجسدة لصورة شعريّة ، لمَّح بها الشاعر إلى مقدرته الفنيّة في إيجاد علائق جديدة بين الألفاظ ، وذلك يتوقف على نجاحه في إثارة المشاعر وبث الحياة الجديدة في أوصال الأفكار والمضامين ، وبهذا يكون قد بلغ مرحلة من الأصالة ،إذ ((كلَّما كان الشاعر أصيلاً كانت ألفاظه تنضج بالقيم فتتقطع من ألفاظه الموسيقى والمعنى والذاكرة والبساطة وزخرفة الصورة والكناية واللون والضوء والقوة))[٦٤] وهذا ما وظَّفه لنا عروة بن الورد في صورة جمالية وصفية واقعية بقوله:

سَلِي الطَّارِقَ المُعَتَرَّ ، يا أمُّ مَالِكٍ إذا مَا أَتَانِي بَيَنَ قِدْرِي وَمَجزِرِي

([٦٤]) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه : ٩١ ٠

أيُسفِرُ وَجهِي، إنَّهُ أوَّلُ القِرَى وأبذُلُ مَعرُوفِي لَهُ دُونَ مُنكَرِي[٦٥]

لقد وجد الشاعر في البنية المتجاورة ملاذه الآمن للتعبير عن انفعالاته ومشاعره المكبوته، فهو يفتخر بكرمه المتناهي ويحدد أول هذا الكرم بشاشة الوجه في بنية متجاورة (ٔ أيُسفِرُ وجهي) تعبر عن تلك الحفاوة التي يتلقاها الطارق ، وهنا يستخدم الشاعر دالة (صوت الراء) في الشطر الأول حيث يصف (الطارق المعتر) وهو الضيف القادم ليلاً، يطلب القرى، مضطرباً خائفاً، متردداً ، وهذه الصورة المرئيّة لهذا الضيف القادم عليه وما يحتاج إليه ، تزداد جمالاً بوصفها (بالمعتر) حيث أنَّ الضيف يقبل على قوم يجهلهم ليطلب الزاد والحماية ، ولا يدرك إن كان سيجده أم لا ، فيمن قدم عليهم ، فإذا ما تخيلنا هذا الضيف وقد أتى ليلاً ، فنرى أنَّ نسبة اضطرابه وتردده وخوفه تكون أكثر ما يمكن لو كان قدومه في وضح النهار، ولعلَّ الشاعر حينما استخدم صوت (الراء) بتكرارها وتضعيفها ، قد مثّل لهذه الصورة المضطربة للضيف بإيحاء هذا الصوت الدال على التأرجح ذات اليمين وذات الشمال ، فهو يُقدم عليه متردداً ، يتقدم خطوات ويتأخر أخرى ، يراوغ نفسه وفكره المتأرجح بين القدوم أو النفور ، وتتغير هذه الصورة الجماليّة الوصفيّة في الشطر الثاني من البيت حيث يضع الشاعر نفسه في موضع بين القدر والمجزر في صورة كنائية تحمل دلالات عدَّة ، وهي كناية عن صفة الكرم ،وأنَّ الشاعر مستعدٌ دائماً لذلك ،وهو يسهر لاستقبال الضيوف ،هذا يعني أنَّه رجل غير خامل وشجاع ويؤثر الناس على نفسه ، وغير ذلك من الصفات المتداعيّة التي توحي بها البنية المتجاورة ،فضلاً عن توظيفه الصورة الصوتيّة باستخدامه صوت (الراء) وتحويله إلى صورة مرئيّة ، بل يجعل مسموع

---

(٦٥) ديوان عروة بن الورد :٧٨ ،الطارق :الاتي ليلاً ، المعتر : صفة الطارق مجزري: مطبوخاً ،يسفر وجهي: إظهار البشاشة للضيف ٠

الصوت يحذو على محسوس الحدث ، فاستخدامه لصوت الراء في لفظة (قدري) حيث موضع القدر على النار في حالة استمراريّة من الغليان يناسب هذا الصوت الذي يوحي بالتكرار، كذلك دالة الراء في (مجزري) حيث مكان النحر ، تعطي صورة تكراريّة واستمرارية لعملية الذبح، لتؤكد صفة الكرم في الشاعر ، فهو يأخذ موضع العطاء بين القدر والمجزر، جاعلاً من نفسه موضع الملاذ والملجأ لكل ضيف يطلب القرى ليلاً .

لقد أدرك الشعراء الصعاليك والفتّاك أنَّ توظيف البنية المتجاورة في سياق يحمل بعض الصيغ الأسلوبية يجعل النص الشعري يضمر بين طياته كيفيات الإبداع الفني ،لأنَّ تلك الخصائص الأسلوبية تشير إلى معطيات هي في واقعها فنيّة وجماليّة ،لكنَّها تقوِّم المعنى الفاعل في ذات المتلقي والمعنى الذي يرتفع إليه الوعي الإنساني ليكون جزءاً في إضاءته للمعنى الذي يرتفع بالواقع المباشر إلى مستوى الرؤية المدهشة ، إذ يبتكر واقعاً متخيلاً يزيد مدى إحساسنا بالواقع ،فالشاعر يبتكر واقعاً مؤولاً يرفع من قدراتنا في التعامل مع واقعنا الآني من خلال توظيف البنية المتجاورة للإيحاء بالمعنى المضمر ٠ ولكي يتوصل المتلقي إلى ذلك المعنى يجب عليه أن يتعامل مع أسلوبيّة البنية المتجاورة للكشف عن ذلك المعنى ، وليست بصفة مجتزأة ، باحثة عن الجملة واللفظ خارج فعاليّة السِّياق ،ذلك لأنَّ مجاورة لفظ الكناية للواقع وابتكارها واقعاً فنياً يذهب إلى قصدها المجازي هو ما يكسبها خصوصيّة جماليّة في الأداء ونفسيّة في أضاءت مضمرات الذات الإنسانيّة الباحثة عمّا يجليها، وتعبيريّة في التوجيه الفني الحافل بالمعنى الشعري[٦٦] ،وهذا ما جسده لنا الشنفرى وهو يصف قوسه الذي صرع به أعتى الفرسان بقوله :

---

(٦٦) ينظر: نظرية البيان العربي : ٣٨٩ ٠

وَمُسْتَبسِلٍ ضَافِي القَمِيصِ ضَمَمْتُهُ بأَزْرَقَ لا نِكسٍ ولاَ مُتَعَوَجِ [٦٧]

يظهر لنا الشاعر في هذا البيت قوته وقدرته الفائقة في القتال وخاصة استخدامه للسهم ، فيصوِّر لنا قنصه لذلك الفارس الشجاع كبير الدرع ، بسهم نافذ أخذ طريقه إليه بمهارة فلم ينكسر من الدرع ولم يخطئ الهدف ، فهو سهم مستقيم ليس به اعوجاج ، ونلاحظ في البيت قدرة الشاعر في تصوير قتل ذلك الفارس من خلال توظيفه للبنية المتجاورة بقوله (ضافي القميص) وهي دلالة على ضخامته ،وهذه البنية تتداعى منها عدة معانٍ ،فضخامته تجلب له الهيبة والجبروت ،مما تجعل الناس يخافونه ويحذرونه في التعامل، فضلاً عن أنَّه يكون شجاعاً وذا بطشٍ يجعل الفرسان يتجنبون اللقاء معه ، ولكي يضفي جمالاً على هذه الكناية وظَّف بعض الأصوات ولاسيّما صوتي (الصاد) و(الضاد) ليحول هذه الصورة الكنائيّة إلى صورة صوتيّة ، فاستخدم دالة (الصاد) بطبيعتها الصفيريّة يصاحبه تكرار صوت السين لتؤكد تلك الأصوات دلالة الفخامة فيما يصفه ، كذلك صوت (الضاد) في لفظة (ضافي) وهي التي توحي بالضخامة تتناسب مع ذلك الصوت في حالة التفخيم بموحياته بالفخامة والضخامة والامتلاء ، فهذه الأصوات وإن كانت تشير إلى الوضوح السمعي وتؤكده ، فإنَّها في الوقت نفسه تأخذ دلالة التوضيح والإنتاج .

ويلجأ الصعلوك والفاتك أحياناً إلى توظيف الجزء لغرض استدعاء الكل، بأسلوب مجازي وبمستويات متفاوتة، قد تكون عفوية مدركة بيسر ، تحمل في طياتها شيئاً من الخفاء تنشأ من خلالها علاقات دلالية جديدة ، تفتح أفق التخييل لدى المتلقي محققة نسبة أعلى من الشعريّة ، ولعلَّ هذا ما نقله لنا تأبط شراً بقوله:

لَتَقْرَعَنَّ عَلَيَّ السِّنَّ مِنْ نَدَمٍ إذا تَذَكَّرْتَ يَوْماً بَعْضَ أخلاقِي[٦٨]

([٦٧]) ديوان الشنفرى:٤٢ . ضافي:واسع ،أزرق: أي نصل أزرق، نكس:سهم او الرجل الضعيف لا خير فيه متعوّج : معوّج، ٠

لقد وظَّف الشاعر البنية المتجاورة لكي يستطيع تصوير المعنويات باستحضار المحسوسات ، وهذه كناية عن صفة تتضح من خلال السّياق الذي وضعه الشاعر لها ، ولعلَّ أوّل ما يطالعنا في البيت ويشد انتباه المتلقي هو استخدام الشاعر لصوت النون في الشطر الأول الذي يتحدث فيه عن الندم ، فصوت النون المشدد يعطي صوت الرنين والتعبير عن البطون والصميمية ، وكأنَّ الشاعر يريد أن يمتد بدلالة اللفظ حتى تظل عالقة في الأذهان ، مؤكداً على ما يريد أن يوحي به من حالة الندم التي تستظل بهم بعد أن يفارقهم ، وهذا ما أوضحه في لفظتي (لتقرعن والسن) وهما كناية عن الندم والحزن على شيء قد فات ، ولا يمكن استدراكه . فالطابع النوني هو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والاستكانة ، ثم يأتي في نهاية شيوع أشباه الصوائت صوت الراء بأقل نسبة بينها وهو صوت مكرر ؛ ((لأنَّ التقاء طرف اللسان بحافة الحنك مما يلي الثنايا العليا تتكرر في النطق بها ، كأنَّما يطرق اللسان حافة الحنك طرقاً ليناً يسيراً مرتين أو ثلاثاً لتتكون الراء العربية)) [٦٩] .

لقد وظَّف الشاعر الصور الصوتيّة المماثلة للصور المرئيّة التي فيها ترجيح وتكرار ، وذلك ((حذوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث)) [٧٠]،وهو من الصيغ الأسلوبيّة التي وظَّفها الشاعر لتكثيف البنية المتجاورة ودلالتها على معان عدّة ، جعل نقادنا القدماء يصفون هذا البيت بالجودة والصفاء ونقاء اللفظ وعذوبته ،وحسن المعنى ورشاقته [٧١].

([٦٨]) ديوان تأبط شراً : ١٤٤ .

([٦٩])الأصوات اللغوية ، د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة، ط٥، ١٩٧٥م: ٦٦ .

([٧٠]) خصائص الحروف العربية ومعانيها ،د. حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨م :٣٧ .

([٧١]) ينظر : كتاب الصناعتين :٤٤٤ ،و البديع، باب أواخر المقاطع : ١٨٦ .

والبنية المتجاورة المشكلة للصورة الكنائيّة تحمل بين طياتها معنى مخفياً قد يكون أبلغ من التصريح ؛ لأنّ اللفظ المباشر أحياناً يأتي مبتذلا، ولا يمكن التصريح به، فتأتي الكناية لتغطي المعنى المكشوف وبالأخص في القضايا الأخلاقية، أي جعل المعنى غامضا إلى حد ما؛ لأنّ الفن لا يكون رخيصاً أو مبتذلاً، ولابدّ أن يكون له نوع من التميّز، والصورة عندما تأتي واضحة لا تسرُّ المتلقي، لذلك نجد كثيراً من التعبيرات يعبّر عنها بأسلوب آخر يدلُّ على نوع من التفنن، أو تصوير المعنى(٧٢)، وهذا ما جسده عروة بن الورد، في هجائه للصعلوك الخامل وإثبات صفة الحقارة عليه ،موظّفاً البنية المتجاورة بقوله :

ينامُ عِشَاءً ثُمَّ يُصْبِحُ نَاعِسَاً يَحُتُّ الحَصَى عن جنْبِهِ المُتَعَفِّرِ

يُعَينُ نساءَ الحَيِّ ما يَسْتَعِنَّهُ وَيُمْسِي طَلِيحاً كالبَعِيرِ المُحَسَّرِ(٧٣)

الشاعر يوظّف البنية المتجاورة لكي يستطيع تشكيل صورة كنائيّة تحمل معنى مضمراً غير مباشر، يترفع عن ذكره بصيغة مباشرة لما يحمله من دنو المنزلة التي تستوجب استخدام ألفاظ قد تنبي الذوق العام وتنفره في ذهن المتلقي ،فهو يتتبع أفعال الصعلوك المتسكع في الحي ، ويصفه بالحقارة ولكنّه لم يستخدم الألفاظ المباشرة بل جنح إلى البنية المتجاورة في قوله(يَحُتُّ الحَصَى عن جنْبِهِ المُتَعَفِّرِ) دلالة على وضاعته ،فلا شأن له ولا عمل غير هذه الأعمال المهينة ،ثم يفترش الثرى ،ثم يصحو ليجد جنبه (متعفراً) بالحصى لكثرة نومه ، ولكي يثبت تلك الوضاعة والحقارة عليه فهو يشغل نفسه بإزالة الحصا عن جنبه المتعفر ، ولم يكتف الشاعر بذلك العرض بل أخذ يوظِّف صيغ أسلوبية تؤكد المعنى المذكور ،فقوله (ينام عشاء) أي أنَّه قليل السهر

(٧٢) ينظر: علم أساليب البيان : ٣٠٦ –٣٠٧ .

(٧٣) ديوان عروة :٦٨ ، يحتُّ: بمعنى يحط، الطليح: الضعيف من العمل .

،وهذا يعني أنَّه خامل وغير مستعد لاستقبال الضيوف ، وهذا يعني أنَه بخيل ،ويصبح ناعساً أي أنَّه غير نشيط وهذا يعني أنّه لا يحصل على قوته بنفسه ؛ لأنَّ عملية تحصيل القوت تتطلب النهوض مبكراً ،وهذا يعني أنَّه غير شجاع ، وغير ذلك من تداعيات المعنى التي يمكن ان نستخرجها من الصورة الوضيعة التي رسمها الشاعر للصعلوك الحقير ٠

إنَّ عملية (العدول) التي توحي بها البنية المتجاورة في الأسلوب الكنائي تعتمد بشكل كبير على المتلقي ، وقدرته على إدراك المعنى المراد أو المعدول إليه ، ذلك لأنَّ في الأسلوب الكنائي معنيين يتجاوران في الصيغة ، المعدول عنه والمعدول إليه ، إلا أنَّ إدراك الثاني منهما متوقف على خصوبة ذهن المتلقي ، وقدرته على الكشف عنه ، واللفظ في الكناية ليس بالواضح وضوح المذكور صراحة ، ولا هو بالخفي الذي أخفي عن عمد وقصد ، فهو أشبه ما يكون بالمكسو بثوب رقيق يشف عما تحته ، فلا هو مستور ولا هو عار ، وفي ضوء ما سبق يمكن القول إنَّ في الكناية عدولاً عن لفظ إلى آخر دال عليه[٧٤] ، إذ إنَّ المنشيء يستعمل ألفاظاً غير قاصد معناها الذاتي المباشر ، بل لازم معناها ٠

وهذا ما يجعل من وراء توظيفها في التعبير الفني خصائص تعبيريّة ، تكسب الأسلوب جمالاً ودلالات نفتقدها في الأساليب الصريحة ، وهذا ما نقله لنا جحدر بن معاوية المحرزي، وهو يصور لنا حاله وهو بين جدران السجن موظّفاً البنية المتجاورة لتشكيل صورة شعريّة تحمل بين طياتها معاني الخوف والرعب مبتعداً عن التصريح بها بقوله:

---

(٧٤) ينظر : الكناية في القرآن الكريم : ٩.

إذا تَحَرَّك بَابُ السِّجنِ قَامَ لَهُ قومٌ يَمدُّونَ أعناقاً وأبصاراً[٧٥]

لقد وظّف الشاعر البنية المتجاورة لتشكيل صورة كنائية تفصح عن حالة الخوف والهلع التي تنتاب السجناء ،ولاسيّما إذا فتحت أبواب السجن ،إذ إنَّ دلالة الباب تأخذ منحيين احدهما يحمل دلالة الفرح إذا ما كان يحمل السجان خبراً ساراً أو بؤرةً يأتي منها العذاب و الخوف والألم ، فهذه الحركة أثارت في نفس الشاعر بعض بوادر الأمل بانقضاء منحته ، أو أحياناً يكون فتح الباب بداية لعذابات اكبر ،لذلك نجد الشاعر يوظف البنية المتجاورة بقوله(يَمدُّنَ أعناقاً وأبصارا) ليصور حالة الانبهار والدهشة المصحوبة بالخوف أحياناً لما سيؤول إليه مصيره ، فمد الأعناق والأبصار يعني الترقب ،ولكنه ترقب متأرجح بين الفرح والخوف الشديد من قدوم العذاب ٠

والقتَّال الكلابي يعلن أنَّه لن يصالح عدوه حتى يصالح راعي الغنم الذئب وهذا محال ، من خلال توظيف البنية المتجاورة لتشكيل صورة كنائية تختصر معاني كثيرة في سيّاق مكثف يحمل سمة الشعريّة بقوله :

إني لعَــمْرُ أَبيــهــمْ لا أُصَالِحُــهُمْ حتَّى يُصَالحَ راعي الثَّلَّةِ الذيبُ

أو تَنْجَلي الخيلُ عن قَتْلى مُصَرَّعَةٍ كأنَّـها خَشَــبٌ بالقَاعِ مَقْطُوبُ[٧٦]

الشاعر ممتعض جداً من أعدائه، ولا يرغب في مصالحتهم ،ولكي يوصل ذلك المعنى إليهم بقوة وكثافة دلالية جنح خياله إلى البنية المتجاورة بقوله:(راعي الثَّلَّةِ الذيبُ) كناية عن الصفة التي لم يصرِّح بها ، ولم يكشف عن وجهها ولكن دلَّ عليها بغيرها ، وهذا أفخام لشأنها وألطف لمكانها ،وله من الفضل والمزيّة ، ومن الحسن ،

---

(٧٥) شعراء أمويون ١: ١٧٤ ٠

(٧٦) ديوان القتال :٣٢ ،الثلة: جماعة الغنم ، القاع: ارض واسعة سهلة ، مقطوب: مقطوع ٠

والرونق ما لا يقلّ قليله ولا يجهل موضع الفضيلة فيه [٧٧]، ولعلّ تداعيات المعنى من هذه الكناية توحي بأنَّه أراد أن يعبِّر عن طول مدة عدائه ،وعن استحالة المصالحة ، وعن عدميتها ، وهذا يعني أنَّ على أعدائه أن ينتظروا منه شتى أنواع الانتقام والقسوة ،فحقده عليهم جعله يعجز مصالحتهم في صورة سمتها التكثيف الدلالي ٠

فالفاتك له القدرة على تشكيل اللغة الجماليَّة بما يتجاوز إطار المألوف ، ويجعل التنبؤ بالذي سيسلكه أمراً غير ممكن ، مما يجعل المتلقي في انتظار دائم لتشكيل جديد ، فالشاعر((خالق كلمات وليس خالق أفكار، وعبقريته كلّها إنَّما ترجع إلى إبداعه اللغوي))[٧٨] ، وهذا ما جعل السمهري العكلي يوظف لنا بنية المتجاورة لتكثيف الدلالة وهو يصف لنا طيف حبيبته وهي تقطع الرمال وتجوز القفار إليهم بقوله:

وَنُبِّئتُ لَـيلى بِـالغَرِيَّينِ سَلَّمَت عَلَيَّ وَدوني طَخمَةٌ فَرِجامُها

فَإِنَّ الَّتي أَهدَت عَلى نَـأيِ دارِها سَـلاماً لَمَردودٌ عَلَيَّ سَلامُها

عَديدَ الحَصى وَالأَثَلِ مِن بَطنِ بيشَةٍ وَطَرفائِها ما دامَ فيها حَمامُها[٧٩]

فالشاعر هائم يترقب طيف حبيبته، لذلك نراه يوظّف البنية المتجاورة بقوله(عَديدَ الحَصى وَالأَثَلِ) كناية عن الترقب والانتظار الذي جعله يعدُّ كلَّ شيء حوله ويفتش عن طيفها الذي بات يسهد منامه ويقلق مضجعه ،وكان هذه الموجودات تحاول أن تخفي طيفها عنه ، هذا يعني أنَّ الشاعر قلق مضطرب النفس متعطش هائم وكلُّ ذلك يعني أنَّه منكسر الحال بائس ، يعاني من ألم الفراق أخيراً فهو غير سعيد لأنَّه لا يقدر

---

(٧٧) ينظر : دلائل الإعجاز : ٢٣٦-٢٣٧ ٠

(٧٨) بنية اللغة الشعرية : ٤٠ ٠

(٧٩) شعراء أمويون ١: ١٤٧- ١٤٨ ٠

أن يحقق التواصل مع من أحب ،وقد كان لخيال الشاعر الأثر الواضح في رسم أبعاد هذه الصورة الكنائية ٠

والبنية المتجاورة لها أهمِّيتها في صنع الأدب الجميل ؛ لأنَّ اللفظ الكنائي يمثل نفسه بطريقة خاصة على الرغم من التصورات البعيدة التي يولدها عند بؤرة الصورة التي نجدها ((في الشعر والأدب عموماً لا تترجم الشيء الغريب إلى كلمات مألوفة ولكنَّها على العكس من ذلك تحول الشيء المعتاد إلى أمر غريب عندما نقدمه تحت ضوء جديد ونضعه في سياق غير متوقع))[٨٠] ،وهذا ما نقله لنا جحدر المحرزي في رسم صورة دقيقة لرفاقه ، وقد انتابهم التعب والإرهاق ، وهم يسيرون على ظهور إبلهم ليلاً وقارب الصبح على الانبثاق موظِّفاً البنية المتجاورة بقوله:

وّرَكبٍ تَعَادُوا بِالنُعَاسِ كَأَنَّمَا تَسَاقُوا عُقَاراً خَالَطَت كُلَّ مَفصَلِ
سَرَيتُ بِهم حَتَّى مَضَى الليلُ كلُّهُ وَلاحت هَوَادِي الصبح لِلمُتَأمِّلِ
وقَالُوا وَقد مَالت طَلَاهم مِن الكَرَى أَنِخ أنَّــها نُعــمَى عَلَيــنَا وأفضَلِ[٨١]

لقد أخذ النُّعاس من رفاقه مأخذاً كبيراً ،جعله يوظِّف عدَّة بنى متجاورة بقوله(تعادوا بالنعاس)و(تساقوا عُقاراً)و(مَالت طَلَاهم)، للتعبير عن تدرج حالة التعب عندهم ، لكنَّه هو نفسه لم يكن على شاكلتهم فهو في حالة تيقظ بالغ ،بدلالة (هوادي الصبح) إذ رأى بعين المتأمل تلك الهوادي ،وهي كناية عن يقظته وانشغال الذهن بالتفكر في شأن من شؤونه ،دلالة على أنَّه لم يكن مجرد فاتك كرفاقه يمكن أن ينال منه التعب وطول السرى ، بل هو قائد ويستحق تلك القيادة بجدارة، وهي صورة نحسب

---

(٨٠) النظرية البنائية في النقد الأدبي:٨٢ ٠
(٨١) شعراء أمويون ١: ١٧٩ ٠

أنَّ الشاعر عبَّر فيها خير تعبير عن حالته النفسيّة ، والبدنية المتينة المتوافقة مع فتكه وفلسفته فيها ٠

وتسهم البنية المتجاورة في شعر الصعاليك والفتَّاك في تشكيل صور الغالب عليها تكثيفها وبروزها في شكل مركب متباعدة الأطراف، ويكشف هذا عن إحساسهم بعدم الانتماء إلى عالمهم المحيط بهم، فتراءت لهم الأشياء متباعدة الأطراف ليستقل كلّ طرف منها بكيان ولا يجمعها رابط خارجي، لاسيّما أنَّهم عاشوا بعيدين عن المجتمع الإنساني وخالطوا الوحوش والأشباح ولاذوا إليها مع بعد الفوارق بينهم وبينها. فأسّسوا بذلك انتماءاً جديداً للمجتمع الصحراوي. وهذا ما صوره لنا عبيد بن أيوب العنبري وهو هائم في الصحراء فتتراءى له الخيالات، والأوهام فيقدم إلى وصفها ، لاسيَّما تلك العلاقات الحميمة مع الحيوانات الأسطورية (الغول والسعلاة) موظّفاً البنية المتجاورة بقوله:

تَقُولُ وقد أَلْمَمْـتُ بالإِنْـسِ لمَّةً مُخَضَّبَةُ الأَطْرافِ خُرْسُ الخَلاخِلِ

أَهذا خَلِيلُ الغُولِ والذِّئْبِ والذَّي يَهِيـمُ بِـرَبَّـاتِ الحِـجالِ الكَـوَاهِلِ؟

رَأَتْ خَلَقَ الأَدْراسِ أَشْعَث شاحِباً على الجَدْبِ بَسَّاماً كَرِيمَ الشَّمائِلِ[٨٢]

يبدو الشاعر في هذه الأبيات يناظر أقرانه الصعاليك في الحديث عن مصاحبة الوحوش والجن في الليالي المدلهمة في جوف الصحراء في صورة تغلب عليها الدوافع النفسيّة ، فهو في حاجة ماسة إلى الاستقرار النفسي ، والتواصل مع المرأة لإرضاء دوافعه وحاجته الجنسيّة التي جعلت خياله يريه تلك الحيوانات الخرافية على أنَّها أنثى وتطلبه ،فأخذ يرسم أشكالها موظفاً البنية المتجاورة في قوله(مُخَضَّبَةُ الأَطْرافِ خُرْسُ الخَلاخِلِ) كناية عن موصوف ، أي أنَّها متزينة ومتبرجة والخلاخل خرساء في يدها

(٨٢) شعراء أمويون ١: ٢٢٢ ٠

كناية عن السمنة ، وتتداعى المعاني فتكون مترفة مخدومة، غنية ، صاحبة جاه وغير ذلك من المعاني المستنبطة من البنية المتجاورة الغرض منها وصف جمالها ومناطق الحسن فيها ،وكلٌّ ذلك من نسج خياله المدفوع بالحاجة الجنسيّة للتواصل مع المرأة ٠

وترتبط البنية المتجاورة بالمستوى الرمزي والبحث في ظلال المعاني لذلك تنفتح إلى ما لانهاية من التداعيات ، وهي اقرب إلى النقد والقراءة النقدية من سائر الأنماط التصويرية ، إذ إنَّها تحاول إشراك جميع أطراف العمليّة الإبداعيّة بطريقة ما ،وهي نمط أدائي انسجم مع طبيعة اللغة العربية الميالة إلى الإيجاز ، وهي تقع في التركيب والمفردة ويمكن تحقيق كل ما ذكرناه وتشكيل مشهد بصري [٨٣] ، وهذا ما نقله لنا المرَّار بن زيد الفقعسي مخاطباً قومه برفع ناره أمام السارين في أخر الليل موظّفاً البنية المتجاورة للحديث عن كرمه بقوله:

آليتُ لا أُخفِي إذا الليلُ جَنَّنِي سَنَا النَّارِ عَن سَارٍ ولا مُتَنوِّرِ

فَيَا مُوقِدَي نَارِي ارفَعَاهَا لَعَلَّهَا تُضِـيءُ لِسَارٍ آخِرَ اللّيلِ مُقتِرِ

إذا قَالَ مَن أنتُم؟ لِيعرِفَ أَهلَهَا رَفَعـتُ لَهُ بـأسمِـي وَلَـم أَتَـنَكَّرِ [٨٤]

الشاعر بين جدران السجن يحن إلى أهله والى كرمه وضيوفه ،فيجنح إلى بنية متجاورة يصور من خلالها ذلك الكرم ،فقوله(لا أخفي ٠٠٠ سَنَا النَّارِ) تمثل رمزاً للكرم والضيافة ،وقوله(ارفَعَاهَا لَعَلَّهَا) للمبالغة في عرض الكرم؛ لأنَّ النار العالية يهتدي بها الضيوف من مكان بعيد ، وبتداعي المعانى المستنبطة من البنية المتجاورة يكون قد أعلن عدم خشّيته من الطارق ليلاً ، هذا يعني أنَّه لا يخاف ،وما دام لا

---

(٨٣) ينظر: الكناية محاولة لتطوير الإجراء نقدي : ٤١ ٠

(٨٤) شعراء أمويون ٢: ٤٥٢ ، السنا: الضوء ،المتنور: الناظر الى النار،المقتر:الفقير٠

يخاف فهو شجاع بدلالة قوله (رَفَعتُ لَهُ بأسمِي وَلَم أَتَنَكرِ) ،هذا يعني أنَّه لا يهاب السلطة وعيونها وشرطتها التي باتت تنتشر في كل مكان ٠

ويوظِّف فاتك آخر البنية المتجاورة مادحاً قومه مفتخراً بهم؛ لأنَّهم لم يتوانوا عن تقديم الطعام إلى الضيف في اشدِّ الأيام قسوة ، هذا ما نقله لنا العديل بن فرخ العجلي بقوله:

وإنَّا لَتَغلِي فِي الشِتَاءِ قُدُورُنَا وَنَصِيرُ تَحتَ اللَامِعَات الخَوَافِقِ[٨٥]

الشاعر في مجال الافتخار بكرم قومه فلم يصرح بذلك بل وظَّف بنية مجاورة بقوله(لَتَغلِي فِي الشِتَاءِ قُدُورُنَا) ، وقد جاء اختيار الوقت (الشتاء) موفقاً؛ لأنَّ تقديم الطعام في الشتاء يحتمل القيام بأعمال فيها جانب المشقة والتعب أكثر من باقي الأوقات ؛ لأنَّ مستلزمات إعداد الطعام تكون غير جاهزة دائماً وتحتاج إلى جهد مضاعف في إعداد الطعام ، فضلاً عن تقلبات الجو والبرودة الشديدة التي تتطلب رجالاً أشداءاً قادرين على القيام بتلك المهمة ،لاسيّما وأنَّهم يسهرون بانتظار ذلك القادم الذي يطلب قرى ، بدلالة قوله(تَحتَ اللَامِعَات الخَوَافِقِ) أي إنَّهم لا ينامون ويظلون يرقبون النجوم لكي لا تفوتهم فرصة النيل و الظفر بالضيف القادم ليلاً ، وقد وظَّف الشاعر في سياق الصورة الكنائية بعض الصيغ الاسلوبية من ذلك توظيف الأداة (إنَّ) المشددة ثم تبعها بـ(اللام) الداخلة على الفعل المضارع(لتغلي) لإثبات تلك الصفات لقومه كما أنَّ اختيار فصل الشتاء أعطى للصورة بعداً مكثفاً وجعل تداعيات المعنى بصورة مفتوحة تحتمل معاني عدة بحسب قراءة المتلقي وخياله وجهده في استنباط الصور من تداعيات البنية المتجاورة ٠

---

(٨٥) شعراء أمويون ١: ٣٠٤ ٠

وللفاتك قدرة غير اعتيادية في تنظيم تجاربه ومعاناته صوراً فنيةً تنهض بها مخيلته وترسم أبعادها مقدرته الفنية موظفاً البنية المتجاورة لتشكيل صور كنائية تحمل أبعاد تجربته الشعريّة إذ إنَّ ((وراء كلّ تجربة شعريّة محاولة لزعزعة العالم المادي المتجمد، وخلقه خلقاً نفسياً ، يزيل برودة العقل وثباته وعجزه عن الرؤيا الجديدة التي تخرج الإنسان من دوامة السام في الوجود، لهذا كلُّه تعود بواعث التجربة الشعريّة إلى ذلك التنازع الحاد بين العقل الذي يقبل العالم الخارجي ولا يأخذ منه إلا ما تعطيه العاطفة المتمردة الرافضة التي تحيا مكبوته ضمن جداره))[٨٦]، وهذا ما يلمِّح به حُرَيثٌ بنُ عَنَّابٍ الطَّائي عندما يوظِّف البنية المتجاورة في قوله:

إذا رِكَبَ النَّاسُ الطَّرِيقَ رَأيتَهُم لَهُم قائِدٌ أَعمَى وآخَرُ مُبصِرُ [٨٧]

وظَّف الشاعر البنية المتجاورة بقوله:(لَهُم قائدٌ أَعمَى وآخَرُ مُبصِرُ) ليبث بعض لمسات الزهد بمسحة خفيفة من مسحات الصوفية ، ممزوج بالفلسفة الإسلامية ، ليعبّر عن رؤية فكريّة عميقة ، من خلال إقامة علاقة بين الدين والعقل ،فهو لم يصرح بهما بل ترك ذلك للبنية المتجاورة لتوحي بهما ، فالعقل والدين هما القائد المبصر له ولجميع بني البشر ،وهذا يعني أنَّه حكيم ،يتدبر الأمور في أصعب الظروف و يراعي حدود الإسلام في القتال ، وهذا يعني أنَّه شجاع وباسل في المعارك ،فهو يستحق صفة القيادة ، أمَّا القائد الأعمى، فهو الأهواء البعيدة عنهم التي تقود الناس إلى المهالك بالضرورة ،هذا يعني أنَّه لا ينظر إلى الأمور بحكمة، ممَّا يجعل فرصة وقوعه بالأخطاء كبيرة ، وهذا يعني أنَّه لا يتمتع بصفة القيادة ، فهو غير كفوء ،يعني أنَّه جبان لا يستطيع أن يقدم شيئاً في المعارك ٠

---

(٨٦) في النقد والأدب ، إيليا الحاوي ، دار الكتاب اللبناني –بيروت ،ط٤ ، ١: ٣٤ ٠

(٨٧) ديوان اللصوص ١: ٢١٧ ،

ويوظِّف لنا فاتك أخر البنية المتجاورة للحديث عن جمال ممدوحة في صورة تشترك الحواس في تشكيلها ، هذا ما جسَّده لنا مالك بن الريب في قوله:

وَتَبسِمُ عن نَقِيِّ اللَونِ عَذبٍ كَمَا شِيفَ الأَقَاحِي بالقِطَارِ

أَتَجزَعُ أن عَرفتَ بِبَطنِ قوٍّ وَصَحرَاءِ الأَدِيّم رَسمَ دَارِ؟[٨٨]

لقد وظَّف الشاعر البنية المتجاورة في قوله (وَتَبسِمَ عن نَقِي اللَونِ عَذبٌ) كناية عن البراءة من العيوب ،فقد جمع الشاعر عدة أوصاف جميلة في سياق بنيته المتجاورة للتعبير عن جمال ممدوحه وسلامته من العيوب الجسميّة والخلقيّة كافة ، فالتبسم يدل على أنَّه مرتاح ولا يشكو من شيء يعكر مزاجه، ولديه أملٌ في الحياة ،وبعدها كشف عن أسنان نقية اللون ناصعة البياض عذبة المذاق وهنا حالة من إشراك الحواس في تشكيل صورته الكنائية ،فالذي يجمع هذه الصفات يكون جميل المنظر حتماً ،هذا يعني أنَّه مقبول من قبل الآخرين ،فهو مرغوب ومحترم ،وهذا يعني أنَّه سيّد في قومه ،ومادام سيداً فهو صاحب جاه ونفوذ وهذه الصفات ترجح أن يكون كريماً أيضاً ٠

وتمتلك البنية المتجاورة القدرة في تحويل الصور المحسوسة وجعلها ذات اثر فاعل في إجراء تصويري فاعل يبدأ من الخصوص إلى العموم حتّى يتصاعد تدريجياً وصولاً إلى دلالات أعمق ، إذ إنَّ الشاعر يجعل المتلقي ينطلق من هذه الصورة باحثاً عمّا وراءها من مسببات ، والعلاقة ليست علاقة صور فقط بل هي علاقة بنية متفاعلة تفاعلاً خلاقاً بين الانزياح الدلالي والبنية المشكلة للصورة الكنائية[٨٩]، وهذا ما صوره لنا عبيد بن أيوب العنبري وهو يصف لنا تأبده في عالم الصحراء الواسع بقوله:

---

(٨٨) شعراء أمويون ١: ٣٣ ، شيف: زين ، القطار: المطر ٠

(٨٩) ينظر: خصائص الأسلوب في شعر البحتري: ٢٥٣ ٠

قَلِيـلُ رُقَـادِ الـعَيـنِ تـرَّاكُ بَلدَةٍ إلــى جَـوزِ أُخـرَى لا تُبِنُّ مَنَازِلُـهْ

على مِثلِ جَفنِ السَّيفِ يرفعُ آلَـهُ مُصاصاتُ عِتقٍ وهو طاوٍ ثَمَائِلُـهْ(٩٠)

إنَّ حالة التجوال والتنقل التي عاشها الفاتك وهو مطارد من أكثر من جهة تترامى به القفار خائفاً هائماً جعلته يهجر النوم خوفاً من تعرضه للخطر ، و الشاعر لم يصرح بذلك بل جعل البنية المتجاورة تنقل ذلك بصورة إيحائيّة ، فهو قليل رقاد العين أي أنَّه لا ينام ،هذا يعني أنَّه خائف وقلق ،وهذا يعني أنَّه غير متكيف مع عالمه الجديد ، أي أنَّه يبحث عن الأمان الضائع ،وللتعبير عن حالة الضياع والتشرد القسري وظَّف صيغة المبالغة (ترَّاك) للدلالة على تكرار الفعل على سبيل المبالغة والكثرة ،فهو مجبر على ذلك بحكم الجنايات التي ارتكبها والتي أدت إلى مطاردته وطلبه من أكثر من جهة ٠

إنَّ للبنية المتجاورة قدرةً في استقطاب المتلقي في محاولة لمحاكاة حواسه وجذبه نفسيّاً ، فهي فن يحاول استغلال أدوات عديدة تمثل موقفاً من الحياة وأسلوباً من التفكير إذ إنَّنا لا يمكن أنْ نكشف فنيّة التعبير الكنائي الموحي إلاَّ من خلال التأمل الواعي المستبطن للأسرار النفسيّة المسلطة على الشاعر المبدع،إذ إنَّ الوظيفة الشعريّة للبنية المتجاورة ((تعتمد على كلٍّ من الصيغتين الانتقائيّة والتجميعيّة))(٩١) ، ممَّا دعاه إلى أن يحصرَ أنماط السلوك اللفظي في نمطين هما: (الاختيار أو الانتقاء) و(التأليف)، الذي يعني وجود علاقات بين الكلمات في تسلسلها مما يجعلها تتجاور في

---

(٩٠) شعراء أمويون ١: ٢٢٠ ،جوز البلدة:وسطها، المصاص :الخالص من كل شيء،الثمائل :جمع ثميلة وهي بقية الماء في الحوض ٠

(٩١)البنيوية وعلم الإشارة ،ترنس هوكز،ترجمة:عبد المجيد الماشطة، مراجعة:الدكتور ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، ط١، ١٩٨٦م : ٧٣

علاقات اقترانيّة كخط مستقيم ، وبذلك فإن أفكار ياكوبسن حول الكناية والاستعارة تُعدّ نظرة جديدة إلى طبيعة اللغة الأدبيّة وتجديداً للبلاغة ، والكناية عنده ترجمة لما يسميه محور المجاورة ، وهو وضع الشيء إلى جانب الشيء لإتمام التركيب وإنتاج الدلالة أو المعنى ، أمَّا الاستعارة فهي عنده الترجمة الوافية لما عناه بمحور الاستبدال ؛ لأنَّ المتكلم يلجأ إلى وضع كلمة موضع أخرى لإنتاج دلالة جديدة [٩٢] ، هذا ما يمكن أن نتلمسه بقول حُريث بن عنَّاب وهو يصف لنا عذاباته مع من أحب موظفاً البنية المتجاورة بقوله :

هل قَلبُكَ اليومَ عَن شَنباءَ مُنصَرِفُ وَأَنتَ ما عِشتَ مَجنُونٌ بِهَا كَلِفُ

مَا تُذكَرُ الـدَّهرَ إلَّا صَدَّعَت كَبِداً حَرَّى عليك وَأَذرَت دَمعَةً تَكِفُ

يَــدُومُ وِدِّي لِـمَــن دَامَـت مَـوَدَّتُهُ وَأَصرِفُ النَّفسَ أحياناً فَتَنصَرِفُ

يا وَيحَ كلِّ مُـحِـبٍّ كـيـف أرحَـمُـهُ لأنَّنِي عارفٌ صِدقَ الذي يَصِفُ

لا تأمَنَن بعد (حُبَّى) خُلَّةً أبداً على الخيانةِ إنَّ الخائنَ الطَّرِفُ [٩٣]

تحتشد في هذه الأُضمامة النفسيّة صور مجازيّة شتى تعانقت خطوطها وألوانها ومؤشراتها الشعوريّة لتؤلف –من بعد– اللوحة المعبّرة عن ذلك الحنين الجارف الذي اعترى الشاعر ، لكنَّه من نوع جديد ينطلق من رؤيّة فكريّة تقترب من الحكمة ، لاسيّما في بيتها الأخير ،فالشاعر موجوع الفؤاد متألم لصدود صاحبته عنه موظِّفاً البنية

([٩٢]) ينظر: في النقد والنقد الألسني ،د٠ابراهيم خليل، منشورات أمانة عمان الكبرى ،٢٠٠٢م : ٧٥

([٩٣]) ديوان اللصوص ١ :٢٢٢ ،شنباء:اسم امرأة، كلف بها:أحبها، صدعت كبداً: شقته، تكف: تجري، الطرف: من لايثبت على امراة او صاحب ٠

المتجاورة في قوله(صَدَّعت كَبَداً) كناية عن الألم وتصدع القلب لهول ما يعانيه من الم الفراق ، فهو متألم وحزين هذا يعني يتملكه شعورٌ بالحقد والتمرد وأحياناً الانتقام من حبيبته التي هجرته ،فالشاعر بالرغم من ألمه وتوجعه إلا أنَّه يحاول بث حنينه الذي أبداه لها ممزوجاً بالألم والحقد على حبيبته (حُبّى) ، والذي انتهى به إلى قرار حاسم بأن لا يأمن للحب أبداً، وأنَّ الخيانة من صفات من خانت العهد معه أو مع سواه، فهو يتحدث عن نفسه والى أمثاله من المحبين –مادام الخائن الرئيس هو الطرف أي الذي لا يثبت على صاحب رجلاً كان أم امرأة ،هذا يعني أنَّه رجلٌ حديثُ الشرفِ (الجاه) وبهذا يكون الشاعر قد قدم حنيناً من نوع جديد، صادراً عن يأس الفقير في مواجهة تقلبات الحياة ٠

ويوظِّف مالك بن الريب البنية المتجاورة لبث نفثات من الحزن الممزوج بالأسى لما ستؤول إليه نفسه بعد الرحيل عن الدنيا ومفارقة الأهل والأصحاب بقوله:

أَقُولُ لِأَصحَـابِي: ارفَـعُـونِي فَـإنَّهُ يَقَرُّ بِعَينِي إن سُهَيلٌ بَدا لِيَا

فَيَا صَاحِبَي رَحلِي، دَنَا المَوتُ فَانزِلَا بِـرَابِـيـةٍ ، إنِّـي مُقِـيمٌ لَيَالِيَا

وَعِزَّ قلُوصِي في الرِّكَـابِ فـإنَّهَا سَتَفلِـقُ أكبَـاداً وَتُبكِي بَوَاكِيَا[٩٤]

الشاعر في موقف رثاء النفس ، وما سوف تؤول إليه الأمور بعد ذلك واصفاً لنا الأحداث في مشهد حزين اقرب إلى (التراجيديا) في النصوص المسرحية ، موظِّفاً البنية المتجاورة لتشكيل صورة معبِّرة تحمل كلَّ أحاسيس التوجع والحرمان على فقده ، فبنية (يقر بعيني) كناية عن الفرح ، مقدماً عليها عبارة ارفعوني:التي فيها التماس

---

(٩٤) شعراء أمويون ١: ٤٤ –٤٧ ٠

(فعل الأمر) يلتمس منهم رفعه، ليرى سهيلاً وهو نجم في السماء وظَّفه الشاعر للدلالة على أهله وعشيرته ؛لأنَّ هذا النجم لا يرى بناحية خراسان حيث وافته المنية ، بل يرى في بلده ، واختياره لهذا النجم فيه بعدٌ رمزيٌ ؛ لأنَّ الشاعر فقد كلَّ وسائل الاتصال مع أهله وبات يفتش عن البدائل ،وهنا يبرز دور النجم(سهيل) بكونه الوسيط الذي يمكن للشاعر أن يتواصل مع أهله من خلاله ،ولعلَّ إرادة الشاعر القويّة ورغبته العارمة للاجتماع بأهله جعلته يجنح إلى هذه الصورة ،واختيار الرابية لتكون مثواه الأخير فيه رؤيّة نفسيّة تبعث الارتياح ؛ لأنَّها مكان مرتفع، وهي أفضل مكان وأحسن ماء وهواء وخضرة للدلالة على أنَّه سيمكث فترة طويلة، ليأتي دور البنية المتجاورة (مقيم لياليا) لتوحي بفترة بقائه الطويلة التي لم يحددها الشاعر؛ لأنّها مجهولة في تصريح واضح من الشاعر بجهله تلك المدة ، ليأتي البيت الأخير ليرسم لنا مشهداً حزيناً وظَّف فيه الشاعر البنية المتجاورة لتزيد من فجاعة الموقف بقوله(عزَّ قلوصي) في دلالة واضحة لرغبته في إراحة كلَّ شيء حوله ، فالمحارب يكون معه فرسه والقلوص (الناقة) للارتحال وليس للحرب وهنا يوحي بإكرامها؛ لأنَّه آن لها أن تستريح ولفرسه أيضاً ، ولكي يزيد من فجاعة الموقف وظَّف الناقة وصورتها الحزينة ليمهد لدخول بنية متجاورة أخرى بقوله(سَتفلِقُ أكبادا) كناية عن شدة الحزن. وقد جعل ناقته تبكي؛ لأنَّها سوف تهيج أصحابه وتحثهم على معاودة البكاء بعدما تجف دموعهم وتجمد قلوبهم ، في ربط واضح بين الإنسان والحيوان ، هذا يعني أنَّ حالة الحزن على فراقه أصبحت من الشدة التي أبكت حتى الحيوانات .

ونخلص من هذا كله، إلى أنَّ الشعراء الصعاليك والفتَّاك أبدعوا في تشكيل الصورة الكنائية من خلال توظيف البنية المتجاورة ،للتعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم بشكل ينبئ عن شاعرية ورغبة عارمة في التأثير في المتلقي ،لاسيّما ما يتعلق فيها

بالمرأة ، فجاءت اغلب صورهم حركية انفعالية ذات بعدين نفسي واجتماعي واضحين تنسجم مع ما تستمده من البيئة أو الخيال المؤلف أصلاً من متخيلات لا تبتعد عن البيئة كثيراً ٠

وقد ترافق الانفعال الواقعي الآني في كثير من الأحيان مع الخيال الخصب المتفجِّر اليقظ ، ليشكلا معاً تلك الصور الكنائية ، منطلقين إلى إبداع فني حقيقي وملموس ،لاسيما بصوره ومعانيه البارعة الجديدة الحيَّة التي تتميّز بقدرتها على لفت انتباه المتلقي إلى دلالتها وغرابتها ، وقد تجاوزت الدوال المعجمية دلالاتها الأصلية إلى دلالات أخرى إيحائيّة، حققت من خلالها الكناية انزياحاً عن المألوف والاعتيادي تمثل في تجاوز الدوال أصلها المعجمي إلى دلالات أخرى إيحائيّة مع الاحتفاظ بدلالاتها الأصلية، فارتبطت الدوال وهي تنهض بالصورة الكنائية بمدلولين الأول معجمي غير مقصود، والثاني رمزي إيحائي هو المقصود، ممَّا أتاح لهم أن ينقلوا المجردات والمعنويات إلى عالم المحسوسات بصورة رمزيّة كشفت في معظمها عن أفكارهم ومواقفهم الذاتيّة ورؤاهم الخاصة بهم، وابتعدت بخطابهم عن المباشرة والوضوح وانزاحت به نحو الشعريّة والتلميح ٠

المبحث الثاني : البنية المتجاورة الرمزيّة وأبعادها

هي البنية التركيبيّة القائمة على توظيف الرمز في سياق شعري يضفي عليه طابعاً جماليَّاً في أسلوب إيحائي دلالي مجازي، مستفيداً من الشّحنة النفسيّة للمفردات التي تختزن مضامين تصورات الشاعر وحركة تجاربه النفسيّة، في قصيدة يكون فيها الرمز أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعادها النفسيّة المرتبطة بتداعي الصور [٩٥]. والبنية الرمزيّة تقنيّة عالية، يرتفع بها شأن الصورة المشكَّلة في القصيدة لاعتمادها على سياقات تأويلية داخل المحتوى الدلالي الممتلئ بالتلميحات التي تختصُّ الأفكار والمشاعر بحسب ما تقتضيه الظروف والمناسبات المبنية على الأحلام والتخيلات، وهي ((أكثر امتلاءاً، وأبلغ تأثيراً من الحقيقة الواقعة))[٩٦] ،وهي لون تقلُّ فيه الوسائط وتخفى اللوازم بدرجات متفاوتة بحسب قدرة المبدع النفسيّة والفنيّة فمنها ما يدرك بيسر ، ومنها ما يحتاج فهمه إلى جهد كبير ومنها ما يستغلق على الإفهام حتّى يعد لحناً أو لغزاً [٩٧].

وتعدُّ البنية الرمزيّة من الوسائل الفنيّة المهمة في الشعر وأسلوباً من أساليب التصوير، يعمد فيها الشاعر إلى الإيحاء والتلميح القائم على التشبيه بدلاً من اللجوء إلى المباشرة والتصريح.وتربطه بالصورة علاقة الجزء بالكل [٩٨]، ليشكل صوراً رمزيّة ذاتية لا موضوعية، ((تبدأ من الأشياء المادّيّة على أن يتجاوزها الشاعر، ليعبّر عن أثرها العميق في النفس في البعيد من المناطق اللاشعوريّة، وهي المناطق الغائمة

([٩٥])ينظر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي: ٤٠٢ .

([٩٦]) التفسير النفسي للأدب: ٧٤ .

([٩٧]) ينظر: علم أساليب البيان :٢٩٨ .

([٩٨]) ينظر:الرمز والرمزية في الشعر المعاصر :١٣٩.١٤٠ .

الغائرة في النفس، ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس))[٩٩].وعلى هذا تكون البنية الرمزيّة ((مرتكز العلاقة وبؤرتها))[١٠٠].

إنَّ استخدام البنية الرمزيّة في الشعر ليست أمراً فردياً يخصّ شاعراً دون سواه، ذلك ((أنَّ الشاعر ينتقي رموزه وموضوعاته من مساحات كونيّة واسعة ومبذولة للجميع، لخروجها عن دائرة الذاكرة الثقافيّة والاجتماعيّة المحدودة وارتباطها بما هو شامل وكليّ، فالدماء والغناء، والأشجار، والأمطار، والنجوم والغيوم، والأرواح والعصافير، هي موضوعات تكاد لا تخلو منها، أو من أحدها قصيدة في العالم قديماً وحديثاً. لكن نسق العلاقات التي تربط هذه الموضوعات بالرمز، وتربط الرمز بالعالم، هو ما يحقِّق للشاعر خصوصيته، ويخلق له لغة تميّزه، وتخصّ عالمه الشعريّ دون سواه))[١٠١].على أن تكون هذه اللغة لا علاقة لها بالمعاني العابرة التي يوحي بها اللفظ الدال على تلك المعاني ، وأنَّ الشاعر يرمي إلى شيء قد يفهمه غيره من خلال معرفة نفسيَّة الشاعر ودراسة جوانبه في آماله وآلامه إلا أنَّ الألفاظ وسيط لهذه الحقائق، لذا يعدُّ الرمز((تركيباً لفظياً،أساسُهُ الإيحاء -عن طريق المشابهة-بما لا يمكنُ تحديدُه حيثُ تتخطى عناصرُهُ اللفظية كلَّ حدود التقرير موحدةً بين أمشاج الشعور والفكر))[١٠٢] .

ويبدو أنَّ مفهوم (البنية الرمزيَّة) بشكلهِ الفني في الأدب لم يتبلور إلا بعد ظهور الاتجاه الرمزي في الأدب الغربي الذي انعكس تأثيرُهُ على الأدب عامةً ، إذ أصبح

---

(٩٩) النقد الأدبي الحديث : ٤١٨ .

(١٠٠) الشعر والتجربة: ٩٤.

(١٠١)الرمز الشعري عند الصوفية ،الدكتور عاطف جودة نصر، دار الأندلس، ط٣،١٩٨٣م:٥٧ .

(١٠٢) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر:٤١ .

الرمزُ في الأدب يمثلُ طاقةً تعبيريّة وأداةً بلاغيّة تستند بشكل رئيس إلى طابع الإيحاء واللامباشرة في التعبير ، ممَّا جعله أسلوباً مجازياً تقتربُ منه الأشكال البلاغيّة الأخرى، وإن كان له وجود ماثل في الشعر العربي الذي وصل إلينا ناضجاً ، ولعلّ هذا يفسر اختلاف نظرة النقاد إلى الرمز وعلاقته بالكناية ؛ لأنَّ الكناية ذات طابَع جزئي ، وهي تستند إلى علاقة بين المكنّى به ، والمكنّى عنه ، في حين يكون التعبير الرمزي ذا مفهوم يكشف الدلالة ويحجبها فهو ((يكشفُ عن جانبٍ مفهوم ، وآخر يندُّ عن الفهم))[١٠٣] وعندئذٍ يكون التعبير الرمزي((لا يتركب من كنايات متضايفة))[١٠٤] .

والذي يظهرُ من نظرة القدماء إلى الكناية ولاسيّما عند السكاكي أنَّهم قد جعلوها تتفاوت إلى تعريض ورمز وإيماء وإشارة استناداً إلى كثرة الوسائط أو قلتها ، فالرمزُ عندهم هو ((أن يشيرَ إلى قريبٍ منك على سبيل الخُفية))[١٠٥] ، فهذهِ النظرة تشكل النواة الأولى في إضفاء الطابعِ الكنائي على الرمز وهو ما أسموه بـ(الكناية الرامزة)[١٠٦] ؛ هذا يعني أنَّ الرمز مفهومٌ ذو طاقة مجازية يعتمد على الإيحاء والإيجاز واللامباشرة في التعبير ، وهذا ما أكدته الرمزيّة العربيّة حين عدَّت اللامباشرة في التعبير الدعامة الثانية للرمزيّة العربيّة ، وهي من خواص اللغة الأدبيّة بوجه عام ، فالخروج على أوضاع اللغة لصلةٍ من الشبه أو لأية علاقةٍ من التجوز تجعل مسالك التعبير مختلفة ومنها الكناية والمجاز [١٠٧] ، ولاشك في أنَّ الرمز داخلٌ في مفهوم

---

(١٠٣)الرمز الشعري عند الصوفية : ٥٠٤ .

(١٠٤) المصدر نفسه:٥٠٤ .

(١٠٥) مفتاح العلوم : ٥٢١ .

(١٠٦) ينظر: الرمزيّة في الأدب العربي الدكتور درويش الجندي ، دار نهضة مصر، القاهرة ، (د. ت): ٤٩ .

(١٠٧)ينظر: الرمزيّة في الأدب العربي:٥٤ .

المجاز اللغوي ؛ لأنّ المجاز بمعناه العام لفظٌ يطلقُ ويرادُ به غيرُهُ ، وبما أنَّ الرمز أو العلامة اللغويّة لها بنيتان : بنية سطحيّة ظاهرة يفرزها المعنى الأولي للدال بصورتهِ الخطية ، وبنية عميقة مجردة ، ولابدَّ من تخطي البنية السطحيّة للوصول إلى البنية العميقة ، وهذا المفهوم موجودٌ في الكناية أيضاً من خلال دلالة اللفظ على معنى ليس هو المراد ولكن يرادُ به معنى آخر وهو ما يمثلُ البنية العميقة (المعنى الثاني) ،أو (معنى المعنى) بحسب رؤية عبد القاهر الجرجاني[١٠٨] .

ومن الباحثين من يجعل الاستعارة ((أقربُ الأشكال البلاغيّة إلى الرمز))[١٠٩] ، معللاً ذلك بأنَّ الشاعر في الاستعارة يعمدُ إلى تجسيد المعاني المجرّدة في أشكال حسية[١١٠] ، وعلى الرغم من توافر الملامح الرمزية في الاستعارة ، فإنَّ الكناية بما تستدعيه من معانٍ هي الأقربُ إلى مفهوم الرمز فـ ((الكناية ترتبط بالمستوى الرمزي والبحث في ظلال المعاني))[١١١] ، بل إنَّ أحد نمطي الكناية ((هو في الجوهر عمليّة رمزيّة ويصل بتطويرهِ إلى الرمز بالمعنى المألوف في الدراسات الأوربيّة المعاصرة))[١١٢] ، هذا ما يجعل الكناية تقترب من الرمز من خلال الإيحاء والتداعي واللامباشرة في التعبير والذي يرتبط بالتكثيف والإيجاز ممَّا يحفّزُ القراءة النقديّة وعندها يتداخل التفكير مع الخيال بوصفهِ ((قوة تحفظ ما يُدركه المشترك من صور

---

(١٠٨) ينظر: دلائل الإعجاز : ٦٦ .

(١٠٩) الرمز في الشعر العربي، الدكتور جلال عبد الله خلف،بحث منشور في مجلة ديالى ،العدد الثاني والخمسون ،٢٠١١ : ٤٨ .

(١١٠) ينظر: المصدر نفسه : ٤٨ .

(١١١) الكناية (محاولة لتطوير الإجراء النقدي) : ٤١ .

(١١٢) أنهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي (بحث) ، الدكتوركمال أبو ديب ، مجلة الأقلام ، ع ٤ ، نيسان ، ١٩٩٠م : ٩.

المحسوسات بعد غيبوبة المادة))[١١٣] ، فالإيجاز في كل ذلك هو ((رصدٌ داخلي لتنمية السيّاق الأعم))[١١٤] ، عن طريق تكثيف معانٍ كثيرة في لفظ قليل .

والكناية والاستعارة لديهما القدرة نفسها على تجسيم المعاني وإخراجها صوراً محسوسة تزخرُ بالحياة والحركة [١١٥] ، وهي بذلك تقترب من فكرة الرمز.

وتشترك الكناية مع الرمز في الوضوح والغموض ومرجعُ ذلك ما تنطوي عليه الرموز اللغويّة من المعاني ومدى ما هناك من صلةٍ بين الرمز ومدلولهِ [١١٦] ،وهذا ما يجعلنا ندرك ((الصلة بين الكناية والرمز شبيهة بالصلة بين الكناية والتعريض))[١١٧] ، ولعلَّ هذا ما جعل النّقاد المعاصرين ينظرون إلى الكناية بوصفها رمزاً وعلامةً للإشارة إلى المعنى البعيد[١١٨] .

وقد عدّ بعضُ الباحثين ((الرمزَ مركز الكناية في التعبير))[١١٩] ؛ لأنَّ الحديث ((عن المسافة بين الدال والمدلول في الكناية لا يختلفُ كثيراً عمّا يخصُ الرمزَ

([١١٣]) كتاب التعريفات ، علي بن محمد بن علي الجرجاني،تحقيق :عادل أنور خضر ،دار المعرفة ، بيروت لبنان ،ط:١ ،١٤٢٨هـ –٢٠٠٧م:٩٧ .

([١١٤]) البلاغة والأسلوبية ، الدكتور محمد عبد المطلب، دار الكتب ، مصر ، ١٩٨٤م : ٦٦ .

([١١٥]) ينظر : علم البيان : ١٥٤ .

([١١٦]) ينظر:الأصول الفنية للأدب، عبد الحميد حسن، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٤٩م: ١٨٢ .

([١١٧])أصول البيان العربي ، رؤية بلاغية معاصرة : ١١٩ .

([١١٨]) ينظر :الصورة في شعر الأخطل الصغير الدكتور أحمد مطلوب ، دار الفكر ، عمان – الأردن ، ١٩٨٥م : ٥٤ .

([١١٩]) مستويات التصوير الكنائي في الشعر العراقي الحديث ما بين (١٩٤٥–١٩٥٨)، شيماء فليح داود (رسالة ماجستير) ، كلية الآداب الجامعة المستنصرية ، ٢٠٠٢م :١٠٥ .

والمرموز))[١٢٠]، وعليه تكون الكناية من أكثرَ الفنون البلاغيَّة تصويراً لفكرة الرمز ، إذ إنّ نسيج النص الرمزي يحفلُ بالمجاز بشكلٍ يفضي إلى تشكيل الصورة الكنائيّة الشاملة ، إذ يستمدُ التعبيرُ الرمزي طاقتهُ الإيحائية من تعاضد ألفاظهِ ومن لغتهِ ذات الدلالات المتعددة .

ولكي ينجح الشاعر في توظيف البنية الرمزيّة توظيفاً شعريّاً عليه أن لا يقحمها في السِّياق الشعري إقحاماً يصيبها بالغموض، أي الغموض الناجم عن إثقال النص بالرموز ، فإن هذا يعني أنَّ حسن توظيفه يرتقي بالعمل الأدبي، ويغنيه بالطاقات الإيحائيّة الفكريّة منها واللفظيّة ، ويبعد الرتابة ويحقق فجائيّة الإثارة ، ويكسب الأفكار موسيقى والألفاظ إيقاعاً ، ولاسيّما إذا أضفى عليها الشاعر من موقفه الشعوري من تجربته الخاصة وهو في الوقت نفسه لم يحمل عليها من عنده أكثر ممَّا يطيق أو ما تتسع له دائرته ، وهو في كلِّ ما أضفاه على هذا الرمز ما زال مرتبطاً بمعطياته الشعوريّة، وقد تكون بعض هذه المعطيات كامنة في الرمز غير مكشوفة ، والشاعر هو الذي يستطيع أن يكشفها ومن ثم يحدث التلاحم بين تجربة الشاعر والرمز الذي استخدمه ،فإذا بالرمز يعطي للتجربة بقدر ما يأخذ منها.

وإذا نظرنا إلى توظيف البنية الرمزيّة في شعر الصعاليك والفتَّاك نجد أنَّها تأثرت بطبيعة الحياة التي عاشوها بعد تركهم القبيلة ولجوئهم إلى عالم الصحراء الواسع ، إذ تكونت لديهم بعض القرائن والمعادلات الموضوعية التي تقابل المعتقد الديني والطقوس البدائية التي كانت تعرفها القبيلة في العصر الجاهلي[١٢١]، فقد أهملوا

---

(١٢٠)مستويات التصوير الكنائي في الشعر العراقي الحديث ما بين (١٩٤٥-١٩٥٨) : ٦ .

(١٢١) ينظر : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، الدكتور علي البطل ،دار الأندلس ،ط٢ ، ١٩٨٠ : ١٢٣-١٢٦.

صورة النّاقة الرمز، وصورة المرأة الرمز، والطلل الرمز، وعوّضوا عنها بصورة الوحش والجبل والمرقبة، وقد لا يكون هذا المعادل أو هذه القرائن ذات صلة وثيقة بالمعتقد الديني الوثني؛ لأنَّ الدلائل في هذا المجال غير واضحة المعالم، و صورة الوحش أو الجبل كانت بمثابة ارتياح نفسي عند الصعاليك، لما فقدوه من القوم والأهل والقبيلة. لهذا وظَّفوا البنية الرمزيّة في سياقهم الشعري ، و خلقوا لأنفسهم رموزاً ارتبطت بعناصر الطبيعة من (حيوانات وأشجار وجبال)، وهذه العناصر تشير إلى عالم أعمق يمكن قراءته عن طريق الذات، لكشف الترابط الغامض بين المادة والروح ، ويسوِّغ لي هذا الفهم اتخاذهم العناصر الطبيعة رموزاً يجيء من معطيات الوجدان ،ومن خلال هذا المعطى يرتفع الشاعر عن الإشارة بوصفها جزءاً من عالم الوجود المادي إلى مستوى الرمز الذي يوحي ويتحرك ويتنوع على وفق الرؤية الشعريّة ، ممَّا يمنح بعض الرموز دلالة خاصَّة ترتبط بتجربته الشعوريّة الآنية ، ومعنى ذلك أنَّ الدلالة الجديدة للرمز تلغي الدلالة الشائعة أو السائدة ٠

إنَّ انقطاع الصّلة بين الصعاليك والفتّاك وبين قبائلهم من نواحٍ متعددة؛ اجتماعيّة واقتصاديّة و سياسيّة...أدّى إلى انقطاعها فنيّاً، وهذا الشرخ الذي حدث بينهم وَلّد لديهم آراء مختلفة ومخالفة في كثير من الموضوعات التي جادت بها قرائحهم، وإنْ غابت بعض الرؤى، كما جاءت في شعر القبائل، فإنّ الصعاليك وضعوا لها معادلاً موضوعياً تَردَّد في شعرهم بحكم المحيط الذي ألفوه بطبيعته ووحشه وإنسه، وبحكم مغامراتهم وتربّصهم بالقبيلة وأملاكها وقوافل تجارتها؛ فحضر – بشكل جليّ– الوحش الذي اختاروه أهلاً بديلاً ؛ لأنَّهم لجأوا إلى أمكنته، وسكنوا كهفه، واعتصموا بأعالي الجبال ، فوظّفوا كُلَّ ذلك في رموز عبَّروا من خلالها على نزعة صارخة بالثورة والتمرد على كل القوانين التي استباحتهم وجعلتهم مشردين في عالم الصحراء الواسع ٠

فأصبح شعرهم يعبّر عن هذه الحياة الجديدة التي ألفوها بطبيعتها ووحشها، وتحرروا من سلطة القبيلة وشيوخها و سادتها، وأضحى (الأنا الفردي) طاغيا، وانتفى ضمير القبيلة من معجمهم ، وإن ورد ضمير الجمع في شعرهم إنَّما هو (الأنا الجمعي) التي يعبّر عن تجمع الصعاليك، إذ لا تربطهم رابطة القبيلة أو اللون أو النسب، وإنَّما رابطة جديدة تقوم على المفهوم الاجتماعي آنذاك، إنَّها رابطة الحِرفة و الصّنف والمبدأ أو الانتماء إلى الواقع الرافض ، وهي نسبهم الوحيد.

وهذهِ (الأنا الجمعي) الحاضرة في شعرهم، إنّما هي تعبير عن التّكتّل والتجمع والتمرد، هذا التمرد الذي حرّر الشعراء الصعاليك من الخضوع إلى السلطة، فجاء شعرهم ليمزق ستار السلطة وحجابها، وليخترق طقوسها ومكنوناتها فتحرروا من الذوبان في القبيلة، في الآخر، وصنع كلّ واحد من الصعاليك فرديته، إلى جانب شخصيّة الجماعة – جماعة الصعاليك – دون الذوبان فيها، ليتحرر كلٌّ واحدٍ بشخصيته ويعتز بها، وليس اعتزازه مرتبطا – بالضرورة – باعتزاز الآخر، فاختار الشاعر الصعلوك هذا الحيّز، ((على أنّه جزء لا يتجزّأ من ذاتيته الأعمق غورا، بينما يؤلف الشكل الذي يتظهّر به في نظره، هو كفنان، الوسيلة الأولى اللازمة العليا لوضع المطلق وروح الأشياء في متناول الإدراك)) [١٢٢] و من هنا وقع الاختيار على الأسمى، والأعلى، والأرقى، والأخوف، والمهول؛ على الجبل وقمته ووحش الصحراء ٠

إنَّ لجوء الصعاليك والفتَّاك إلى عالم الصحراء الواسع جعلهم يرتبطون به بعلاقة متميِّزة جعلت منهم ثمرة البيئة الطبيعية والاجتماعية ، فكان لابدَّ لأفكارهم أن تتأثر وآرائهم أن تتغير ؛ لأنّ الشعر نتاج العقول والقرائح ، فهو ثمرة من ثمار التجربة

([١٢٢]) الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي :هيغل،– ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الثانية: ١٩٨ ٠

، لذلك من العسير عليهم أن ينشؤوا شعراً في معزل عن البيئة الاجتماعية والطبيعية[١٢٣]، لذلك نجدهم قد اتخذوا من موجودات العالم الجديد رموزاً متعددة ، فنظروا إلى الجبل فوجدوا فيه القوة والصلابة والخلود ، بما يضعه شاهداً عن كلِّ تقلبات الحياة فاستوحاه الشاعر الصعلوك وجعله رمزاً للقوة والخلود ومن ذلك قول تأبط شراً :

وَقُلَّةٍ كَسِنَانِ الــرُّمْـح بــارِزَةٍ ضَحْيانَةٍ في شُهور الصَّيْفِ مِحْرَاقِ
بادَرْتُ قُنَّتَها صَحْبي وَماكَسِلُوا حَــتّى نَـمَيْتُ إلـيـهـا بَــعْد إشْرَاقِ[١٢٤]

فالصورة المجسَّمة التي ولدتها صورة الجبل في نفس الشاعر هي الخلود، إلى جانب صور أخرى كانت دلالتها تأتي في شعره بصورة غير مباشرة ، وقد صاحبت فكرة البقاء والخلود التي أدركها نفر منهم فكرة هذه الجبال ، فكُلُّ شيء عندهم يزول وينتهي وله أمد إلا هذه الجبال التي يرونها صباحاً مساءً ، التي شاهدت موت آبائهم وأجدادهم ، ولم تتغير أحوالها ولم تتبدل أشكالها ،وسوف تكون شاهدة حتّى على موتهم ،فكانت فكرة الخلود التي توسمها في الجبل ،وفكرة الموت التي أحسَّها في نفسه تدفعه إلى أن يتحداها ، لأنه يرى فيه الشموخ والقوة والصلابة ، فلهذا يضع نفسه في تحدٍ معه لاختراقه والوصول إلى قمته التي كانت تمثل نهاية التحدي في نفسه ،وكانت الجبال مأوى الوعول الممتنعة ،وكأنَّها كانت تحس أن ذلك يمنعها من الموت ،أو يخفيها عن أنظاره وكانت وكراً للعقبان الكاسرة والنسور الجارحة ، منها تنقض على فرائسها ، ولهذا اقترنت هذه الأصناف من الحيوانات به .

---

(١٢٣) ينظر فن الاستعارة : ٤٨١-٤٨٢ .

(١٢٤) ديوان تأبط شراً :١٣٨-١٣٩ ،القلة: أعلى الجبل ، كسنان الرمح :يصف دقتها، الضحيانة: البارزة للشمس.

إنَّ نظرتهم إلى الجبل لم تكن مجردة وإنَّما أضفوا على الجبل صفات إنسانية وهو ما يعرف بـ(الأنسنة في الأدب أو التجسيد) مستمدين منه صور العظمة والقوة والصبر والثبات ، إذ كان الصعاليك يختارون المراقب التي تؤدي الغرض، وتفي بالمطلوب، ولها مواصفات خاصة، فلم يكن لجوؤهم إلى الجبال قصد مصاحبة الوحش، وإنّما كانوا يختارون الجبل العالي، مَهْرباً وملجأً لهم بعد الغزْو، لِئَلاّ يلحق بهم الأعداء، ويختارون الجبل ذا المرقبة العالية، ليترصدوا الفرائس وينقضوا عليها بعد مراقبتها و التخطيط لها، فهذه القمة تعد بالنسبة لهم حصنا وملجأ وسلاحاً يبعث الأمل والاطمئنان في نفوسهم ؛ وبالتالي تتحول قمة الجبل إلى سنان رمح، ليتنقل الشاعر متجولا في عالمه الخاص دون ارتباط بالزمان، رافضا الركون إلى الآخر(القبيلة)، وسلطتها.

ويرتفع الصعلوك في تعامله الشعري مع عناصر الطبيعة باللفظ الدال على العنصر الطبيعي من مدلولها المعروف إلى مستوى الرمز؛ لأنَّه يحاول من خلال رؤيته الشعورية أن يشحن اللفظ بمدلولات شعوريّة خاصّة جديدة ، وهذا ما نقله لنا الشنفرى–في إحدى قصائده – وهو يصور أحد المراقب التي كان يلجأ إليها مترصدا، متربصا في قوله:

وَمَرْقَبَةٍ عَـنْقَاءَ يَقْـصُـرُ دُونَهَا أَخُو الضِّرْوَةِ الرِّجْلُ الْحَفِيُّ الْمُخَفَّفُ
نَعَبتُ إلى أَدْنَى ذُرَاهَا وَقَـدْ دَنَا مِنَ اللَّيْلِ مُلْتَفٌّ الْحَديـقَـةِ أَسْـدَفُ
فَبِتُّ على حَدِّ الذِّراعَيْن مُجْـذِيًا كَمـا يَـتَـطَـوّى الأَرْقَـمُ الْمُتَـعَطِّفُ

وَلَيْسَ جَهّازِي غَيْرُ نَعْلَيْن أَسْحَقَتْ صُـدُورُهما مَخـصـورَةً لا تُـخَـصَّفُ
وَضُنِّيَّـةِ، جُــرْدٍ وَإِخْــلاقِ رَيْـطَـةٍ إذا أَنْــهَـجَـتْ مِـنْ جانِـبٍ لا تُـكَفَّفُ(١٢٥)

فالصعلوك يرى في صورة الجبل الملاذ الآمن الذي يلتجأ إليه لاتِّقاء المخاطر، فهو رمز القوة والمناعة التي يحتمي بها ، فهو يرقى إليه، ويتخذه مرقبة يعجز الآخر أن يصلها ليستقل بشخصيته و فرديته، فالفرد كائن ما هو كائن عليه، وإنّما بفضل ذاتية الشخصيّة، هذه الشخصيّة التي ترتكز، فيما بعد ، لا إلى المضمون و إلى حماسته الثابتة، بل بصورة شكلية إلى الإستقلال الفردي ، والصعلوك حين يصور الارتقاء، إنّما يصور ارتقاء نفسه على الآخر، وهو يرى في هذه المرقبة الطويلة العالية تعبيراً عن تساميه، وهو يعيش حاضره، دون أن يلتفت إلى الماضي كما فعل الباكون على الأطلال ، وهذا يعني أنّه يملك حاضره راضيا قنوعًا، غير مبال بما يخبّئه له المستقبل، فالشنفرى يواجه الواقع، ويطرح الحاضر على أنَّه هو المنير الواضح، بكل سلبياته ونقائصه، بل ويواجه اللّيل وظلمته، رافعا رأسه، ثابتا قائما، والواقع أنَّ وصف الجبل والمرقبة هو تعبير عن واقع حياة الصعلكة، وتجسيد التثبت بالحاضر وإلغاء الماضي ونسيانه، واندماج في الطبيعة الحيّة ؛ ((فالفنان الذي يبقى مشدودا إلى الطبيعة، بأواصر كثيرة، يندمج في الموضوع، يؤمن به، يعده مطابقا في الهوية بأناه، بل لأناه الأكثر حميميّة))(١٢٦).

---

(١٢٥) ديوان الشنفرى:٥٠ ، العنقاء:طويلة العنق، اخو الضروة :الصياد ،الحفي : العالم بالشيء، المخفف: النحيل،نعيت: رفعت راسي ،اسدف :مظلم ، وضُنِّيَّةِ: المريضة التي طال مرضها وهنا يقصد ثيابه البالية ٠

(١٢٦) الفن الرمزي :٤٥٥ ٠

وتختلف دلالة الرموز من سياق إلى آخر ؛ لأنَّ الرمز من جانب التقنيّة هو وسيلة لتحقيق أعلى القيم الدلاليّة في الشعر، هو اشدُّ حساسيّة بالنسبة للسياق الذي يرد فيه من أي نوع من أنواع الصورة أو الكلمة ، فالقوة في أي استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد السِّياق ، وهذا ما نتلمسه في شعر القتَّال الكلابي فهو يجعل من الجبل رمزاً للحضن الدافئ والحصن المنيع الذي يلجا إليه ويحتمي به من نفوذ السلطان وجنوده بقوله:

جَزَى اللَّهُ عنَّا والجزاءُ بِكَفِّهِ عَـمَايَةَ خَيْـراً أُمَّ كـلِّ طريدِ

فَلَا يَزدَهِيهَا القَومُ إن نَزَلُوا بِهَا وإن أَرْسَلَ السُّلْطانُ كُلَّ بَرِيدِ

حَمَتنِيَ مِنهَا كُلُّ عَنقَاءَ عَيْطَلٍ وَكُلُّ صَفا جمِّ القِلاتِ كَؤودِ(١٢٧)

لقد وجد الشاعر في الجبل كلَّ صفات التي حُرم منها بعدما التجأ إلى الصحراء خائفاً هارباً من بطش السلطان ، فهو في نظر الشاعر رمزٌ للأمومة والحضن الدافئ والحصن المنيع ،وارتباطه به ليس لذاته بل لأنَّه يشكل له موطن الذكريات ومكان الأمومة والطمأنينة النفسيّة ٠

لقد أدرك الشعراء الصعاليك والفتَّاك أنَّ البنية الرمزيّة يجب أن ترتبط بالتجربة الحالية ، وأن تكون قوتها التعبيريّة نابعة منها ؛ فالقيمة كامنة في لحظة التجربة ذاتها ،هذا ما جعلهم يبدعون في رسم صورة المرقبة؛ لأنَّها تمثل لهم رمزاً للقوة والمنعة والارتقاء إليها يتطلب شجاعة وبطولة ((لهذا نرى الصعلوك يحشد ألوان صورته

(١٢٧) ديوان القتّال الكلابي : ٤٥، عماية: جبل ضخم أعظم جبال نجد، يزدهيها: يستخفون بشأنها، عنقاء: صفة للهضبة ، العيطل: الهضبة الطويلة ، الصفا: الصخرالاملس، القلات: جمع قلة وهي النقرة في الجبل ٠

الصادقة البارعة محدداً أبعادها في إبراز صفاته ،وهي عندهم صورة من صور الفتوة))[١٢٨]، وهذا ما نقله لنا عمر ذو الكلب بقوله :

ومَرقَبَةٍ يُحَارُ الطَّرفُ فِيهَا تَزِلُ الطَّيرُ مُشرِفةُ القُذَالِ

أَقَمتُ بِرِيدَهَا يَوماً طَوِيلاً وَلَم أشرَف بِهَا مِثلَ الخَيَالِ

لَم يَشخَصُ بِهَا شَرَفِي وَلَكِن دَنَوتُ تَحَدَّرَ المَاءُ الزُّلال[١٢٩]

إنَّ الدلالات التي منحها الصعلوك والفاتك للمرقبة تذكرنا بصومعة راهب في عزلتها ، فالصعلوك بحاجة إلى تعزيز عزلته الاجتماعية إلى مكان يقف فيه متأملاً ناسياً مخاوفه ، فالمرقبة لا تستطيع أن تستنفد من ثروات هذا العالم ؛لأنَّها تملك هناءة الفقر المدقع ،والحق إنَّها أحد أمجاد الفقر ((فكلَّما ازداد الحرمان اقتربنا من الملجأ المطلق))[١٣٠]

والبنية الرمزيّة تكسب قوتها التأثيريّة الشعريّة من مقدرة الشاعر في استغلال العلاقات والأبعاد القديمة لهذا الرمز، ما لم يضف إلى ذلك أبعاداً جديدة هي من اكتشافه الخاص ، فالرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعوريّة التي يعانيها الشاعر التي تمنح الأشياء مغزى خاصاً ، وليس هناك شيء ما هو في ذاته أهم من أي شيء آخر إلا بالنسبة للنفس وهي في بؤرة التجربة ، فعندئذ تتفاوت أهمية الأشياء

([١٢٨]) البناء الفني في شعر الهذليين ،دراسة تحليلية ،الدكتور أياد عبد المجيد إبراهيم ،ط:١، بغداد ،٢٠٠٠م : ١١١ .

([١٢٩]) شرح أشعار الهذليين ٢: ٥٧١ ، تزل: تنحرف، القذال : ما بين الاذنين إلى مؤخرة الراس ،بريدها: أرضها .

([١٣٠]) جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، بغداد ،١٩٨٠م : ٦٢ .

وقيمتها، ذلك أن التجربة هي التي تمنح الأشياء أهمية خاصة [١٣١]، وهذا ما صوَّره لنا الصعاليك وهم يجوبون الصحراء عازمين على إقامة عالمهم الخاص الذي يستطيعون من خلاله التعبير عن آلامهم ومعاناتهم ، فلقد أقاموا علاقات مع حيوانات الصحراء سوَّغت لهم مراقبتها عن كثب ومعرفة اطباعها ومؤانستها في بيئة شاركتهم فيها ، حتّى يمكننا عدَّها أحد عناصر المكان التي نظر إليها الصعلوك نظرة الخائف ، فهم يصورونها بصورة منفرة كبقية الجاهليين ويجعلونها مصممة على طلب قوتها ولو أدى ذلك إلى نبش القبور حتى اقترنت صورتها بالموت بل إنَّها تمثل الموت نفسه ،هذا ما جعله يتخذها رمزاً للموت بسبب ما يراه فيها من فتك وشراسة وإصرار في القتل ،وهذا ما صوره لنا تأبط شراً بقوله:

فَزَحْزَحْتُ عَنْهُمْ أَوْ تَجِئْنِي مَنِيَّتِي بِغَبْرَاءَ أَوْ عَرْفَاءَ تَغْدُو الدَّفَائِنَا

كَأَنِّي أَرَاها الْـمَـوْتَ لاَ دَرَّ دَرُّهَا إذا أَمْـكَنَـتْ أَنْـيَــابَهَـا وَالْبَرَاثِنَا[١٣٢]

فصورة الفتك والدمار التي يلقيها الضبع في فريسته رسمت في ذهن الشاعر صورة مدمرة لا يماثلها غير الموت ، ولعلَّ الشاعر يستمدُّ شجاعته من هذه الصورة التي توحي له بدنو الأجل الذي لابد له من مجابهته وقهره ، لذلك نلاحظ الشاعر يوظِّف الضبع للدلالة على الموت ، فصورة الضبع تخرج عن احتذاء المثال عند الصعلوك وتصبح رمزاً للموت ؛ مشاكلة في رؤيتها لحضوره ، ولعلَّ خيال الشاعر قد أدى الوظيفة التي عرض لها خياله وهو يعيش في عراك مستمر مع الدَّهر ٠

---

(١٣١) ينظر:الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية : ١٩٨ ٠

(١٣٢) ديوان تأبط شراً : ٢١٧ ، زحزحت عنهم :هربت منهم ، الغبراء :انثى الذئب، العرفاء: الضبع ، تغدو الدفائن : تتبع الموتى الى قبورهم ،كاني اراها والموت: أي ارى فيها المنية والهلاك ٠

إنَّ تدبرنا للرمز الشعري يتطلب منَّا أن ندخل في تقديرنا بعدين أساسين، هما التجربة الشعوريّة الخاصة والسِّياق الخاص، فالتجربة الشعوريّة بما لها من خصوصيّة في كُلِّ عمل شعري ، هي التي تستدعي الرمز القديم لكي تجد فيه التفريغ الكلي لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعوريّة ،في سياق خاص يحتضنها لتوحي البنية الرمزيّة بدلالات جديدة نابعة منهما(١٣٣) وهذا ما وظَّفه الصعاليك والفتّاك في مشهد الحيوان الذي تميزوا فيه عن أقرانهم من الشعراء الجاهليين ، والذي يفسّر صدق اندماجهم بحياة الحيوان الوحش ،فما قتلوه حباً بالقتل وإنَّما حرصاً على النفس ،وهذا يدل على حسن تصويرهم لما يعتلج في نفوسهم نحوه ،فجعلوه رمزاً يشكلون منه صوراً تبرز مقدرتهم الفنية على اختراق دواخل الأشياء وتحميلها أحاسيسهم ومشاعرهم في إطارين داخلي نفسي يطوي الرهبة والرغبة ،وخارجي يضم الصورة الحسّيّة المجردة المعبر عن ذلك ، فنراه يوظِّف صورة الضبع وهي تمكِّن براثنها من فريستها ،ونبش القبور وأكل جيف القتلى (١٣٤) ليجعلها رمزاً للنهايّة المهينة التي يلقاها عدوه بعد قتله و بعد تركه مجندلاً على الأرض ليكون نهباً لهذه الحيوانات يقول عروة بن الورد:

فأترُكُه بالقاعِ، رَهناً ببلدةٍ تَعَاوَرُهُ فيها الضِّباعُ الخَوَامِعُ(١٣٥)

لم يكتفِ الشاعر بالرمز للموت بصورة الضباع ، بل جعلها ترمز إلى ما تؤول إليه نفسه (جسده)بعد الموت من ذلّ ومهانة بين براثن هذه الضباع التي لا تتوانى من

---

(١٣٣) ينظر :الشعر العربي المعاصر: ١٩٩ .

(١٣٤) ينظر : الحياة و الموت في الشعر الجاهلي ، الدكتور مصطفى عبد اللطيف جياووك ، منشورات وزارة الإعلام ،١٩٧٧ م :١٧٣ .

(١٣٥) ديوان عروة بن الورد : ٨١ ، تعاوره الضباع: تتوالى عليه وهي تنهش اعضاءه ،الخوامع :صفة للضباع التي تبدو كأن بها خمعاً أي عرجاً .

تمزيق جسده إلى أشلاء متفرقة ،وهذه الصورة كثيراً ما شاهدها الشاعر الصعلوك في عالم الصحراء التي خبرها وعاش أدق تفاصيلها ٠

ثم يأتي دور صعلوك آخر ليعلن عدم خوفه من هذه الحيوانات ،بل أنَّه يفتخر بان يكون قبره بطون (ام عامر) وهي كناية عن الضبع ، ليجعل منها رمزاً للقبر بقول الشنفرى:

فلا تَقْبُرُونِي، إنَّ قَبْرِي مُحَرّمٌ عَلَيْكُمْ، وَلَكِنْ أَبْشِرِي أُمَّ عامِرِ (١٣٦)

فالشاعر يرسم صورة فريدة حين يناقض ما ألفه سائر الناس ، ويرسم لنفسه نهاية تتطابق وحياته التي بدت غريبة الوقع على أسماع العاقلين ،وهذه النهاية الدمويّة ترجع إلى نمط تفكيره وحياته التي تتفق بشكلها العام وحياة الصعاليك وعاداتهم ، فكلَّ ما دخل تحت اسم الخبيث أكلوه ولا تأكله العرب؛ لأنَّها تستقذره وهذا ناتج من الحاجة أولاً وقد يكون على جهة التمرد والتشبه بالسباع ثانياً ٠

ويتخذ تأبط شراً من الضباع رمزاً للنصر وقهر الأعداء في صورة فنيّة تشترك الحواس في تشكيلها وتجسيدها لتظهر براعة الشاعر وقدرته الفنية في توظيف أدواته الشعريّة بقوله :

تَضْحَكُ الضَّبُع لِقتْلى هُذَيْلٍ وترى الذّئبَ لَها يَسْتَهِلُّ
وَعِتاقُ الطَّيْرِ تَهفُوا بِطانًا تَتَخطَّاهُمْ فَما تَسْتَقِلُّ (١٣٧)

---

(١٣٦) ديوان الشنفرى: ٤٧ ٠

(١٣٧) ديوانه:٢٥٠ ، عتاق الطير : الجوارح منها ،تهفوا بطاناً: يثقل وزنها من كثرة الأكل ٠

فالصعلوك في تجواله في عالم الصحراء يمضي منكبّاً على وجهه في الأرض الواسعة، لا يبالي؛ لأنّه غير مرتبط ولا مقيّد، لقد فكّ قيود المجتمع القبلي، وتحرّر من سيطرة السلطة –سلطة الشيوخ والأسياد– يتباهى ويتفاخر للوحش، للضباع، موظّفاً هذه الرموز للدلالة على تمكّنه من قتل أعدائه ودحرهم، فيُشاركه الضبع والذئب في التباهي والنشوة بالنصر، وكلّهم في سرور بقتلى (هذيل)؛ سرور الضبع والذئب لأنَّهما سيجدان في القتلى كثرة الغذاء، حتّى جوارح الطير تنزل على القتلى فتملأ بطونها فلا تقدر بعدها على الطيران، في صورة اشتركت في تشكيلها حاسة البصر مع البنية التجسيديّة في قوله الاستعاري (تضحك الضبع) للدلالة على تهكم الشاعر وعرضه لصورة الضبع على أنَّها إنسان يضحك في صورة يبغي من خلالها رفض القبيلة وإقامة عالمه الخاص مع حيوانات الصحراء ٠

لقد شكل الصعاليك والفتَّاك من البنية الرمزيَة صوراً شعريّة مصدرهم فيها اللاشعور ،وعندها يكون الرمز ابلغ تأثيراً من الحقيقة الواقعة ، فهو ماثل في الخرافات والأساطير والحكايات وكلِّ مأثور شعبي [١٣٨] ،وهذا ما ترآى لهم وهم يجوبون الصحراء، وما سمعوه من أحاديث الرحالة في فضائها الواسع، دفعهم إلى توظيف هذه الخرافات والأساطير للدلالة على القوة والشجاعة ، ولاسيّما ما يتعلق بالهامة، والغول، والصدى، وهي من الحيوانات التي جاء ذكرها في الحديث عن عالم الصحراء الموحشة التي يخاف الرحالة فيها السير ،فيجعلها الصعلوك رمزاً يبث من خلاله أحاسيسه ومشاعره المكبوتة والحاجة الملحة في إيجاد البديل عن عالم المفقود، وهذا ما نقله لنا تأبط شراً بقوله :

---

(١٣٨) ينظر: تفسير الأحلام ، فرويد، ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف :٣٥٨ ٠

فَأَصبَحتِ الغُولُ لِي جَارَةٌ فَيَا جَارَتاَ أَنتِ مَا أَهوَلَا
وَطَالَبتُهَا بُضعَهَا فَالتَوَت بِوَجهٍ تَهَوَّلَ فَستَغوَلَا
فَمَن سَأَلَ أَينَ ثَوَت جَارَتِي فَإِنَّ لَهَا بِاللَّوَى مَنزِلَا(١٣٩)

فالشاعر يعيش حالة من التفرد والانعزال في الأماكن الموحشة ، جعله يجنح في خياله إلى حوار مفتعل متخيل موظِّفاً لنا رمز الغول للدلالة على وحشية المكان وقدرته على اختراقه ، في صورة تحمل معاني القوة، والثبات والتحمل في مواجهة مخاطر الصحراء ، فهو مدفوع بقوة إلى التكيف وخلق البديل الذي بات يصوره حتَّى في عالم الأسطورة والخيال.

لقد استطاع الشعراء الصعاليك والفتّاك أن يبنوا تجاربهم الشعريّة بمواد أولية تتمثل بالرمز الأسطوري الذي استوحوه من بيئتهم الجديدة ومحيط تشردهم ،لكنّه بناء يحمل نهجاً جديداً نابعاً من طبيعة تجاربهم في حياة التصعلك والتشرد، وهذا ما يجعل عروة بن الورد يوظِّف رمز (الهامة) للدلالة على الموت الذي لا مفر منه في قوله :

أَقِلِي عَلَيَّ اللَّومَ يا ابنَةَ مُنذِرِ وَنَامِي وَإِن لَم تَشتَهِي النَّومَ فَاسهَرِي
ذَرِينِي وَنَفسِي أَمَّ حَسَّانَ إِنَّنِي بِهَا قَبلَ أن لا أملِكَ البَيعَ مُشتَرِي
أَحَادِيثَ تَبقَى وَالفَتَى غَيرُ خَالِدٍ إِذَا هُو أَمسَى هَامَةً فَوقَ صُيَّرِ
تجَاوِبُ أحجَارُ الكِنَاسِ وَتَشتَكِي إِلَى كُلِّ مَعرُوفٍ رَأَتهُ وَمنكَرِ(١٤٠)

(١٣٩) ديوانه: ١٦٤ –١٦٥ .

يميل الرمز في هذه الأبيات إلى أسلوب الإيحاء بالمعاني إيحاءً لا غموض فيه ،في سياق شعري يدافع من خلاله الشاعر عن مبدئه بالتصعلك ، موظفاً البنية الرمزيّة المتجسدة في لفظة (هامة) للدلالة على أنَّ الإنسان ذاهبٌ إلى الفناء ، ولم تبق منه غير تلك الأحاديث في رؤية إسلامية واضحة تكاد لا تخلو من الحكمة ، فهو يرى في الرمز (هامة) النهاية المحتومة التي يبرِّر من خلالها لامرأته إمعانه في التصعلك والإغارة، لأنَّه يرى فيها الخلود الدائم ٠

بينما يرى السمهري العكلي في الهامة سببا لإمعانه في طلب الوصال بمن أحب فهي بالنسبة له رمزٌ للموت الذي لا مفر منه ،وهذا ما يجعله يطلب حبيبته ويستعجل وصالها بقوله:

تَعَــلَّل بِلَيلى إِنَّما أَنتَ هامَةٌ مِنَ الغَدِ يَدنو كُلَّ يَومٍ حِمامُها

وَبادِر بِلَيلى أَوبَةَ الرَّكبِ إِنَّهُم مِتى يَرجِعوا يَحرُم عَلَيكَ لِمامُها

وَكَيفَ أُحَييهَا وَقَد نَذَروا دَمِي وَأَقسَمَ أَقـوامٌ مَخـوفٌ قَسامُـهـا[١٤١]

فالشاعر يعيش حالة من الضجر والملل بين جدران السّجن فلم يجد أفضل من طيف حبيبته سلوة يتعلل بها ،فهو ينشد الذات اللاهثة للانفلات من عبء ثقيل يسدُّ كلَّ المنافذ التي تفضي إلى الهرب من همومه وأحزانه لكن دون جدوى؛ لأنَّ القوى الخفيّة التي تعتصر قلبه وتقيّد الخطوات بل تهيمن على التحرك إلى الحد الذي يكون فيه الهيمنة الطاغية متجبرة ، من هنا يصبح الزمن الذي يشير إليه مساوياً للموت الذي

---

(١٤٠) ديوان عروة بن الورد: ٦٧ ، الهامة: طائر تصور الجاهليون انه يخرج من راس الميت ، الكناس: اسم موضع ٠

(١٤١) شعراء أمويون ١: ١٤٦ ٠

يطبق عليه الخناق ، هذا ما جعله يرى في السّجن حتفه الأخير الذي لامفر منه جاعلاً من رمز الهامة دلالة على تلك النهاية المؤلمة ،لكنَّه سرعان ما يجد في هذا الرمز سلوته في دلالة واضحة على تحول الرمز في السّياق من دلالة إلى أخرى ليجعل من الهامة ملاذه الأخير في تحقيق الوصال بحبيبته بقوله:

أَلَا لَيتَنَا نَحيَا جَمِيعَاً بِغِبطَةٍ وَتَبلَى عِظَامِي حِينَ تَبلَى عِظَامُهَا

كَذَلِكَ مَا كَانَ المُحِبُونَ قَبلنَا إِذَا مَـاتَ مَـوتَـاهَـا تَـزَاوَرَ هَـامُهَا[١٤٢]

لقد التصقت حالة اليأس عند الشاعر بحالة الفناء التي أوشكت ملامحها البارزة أن تسيطر عليه ، ولكي يتكيف مع هذه الحالة ، وظَّف رمز(الهامة) في رحاب التعلل للتخفيف من أعباء الحزن واليأس باقتراب الموت، فيطلق نفثات من الحزن تصور انعدام إحساسه بالحياة التي أوشك الفراق أن يكتنفها ويخنقها ، وإيماناً منه بالقدر المطلق الذي يطبق بكلِّ همومه الثقيلة ،وإدراكاً منه للواقع المرير الذي ضاقت به سبل التفكير الضائعة ، حول الرمز(الهامة) إلى بؤرة إشعاع ، يبث من خلاله الأمل في التواصل وتحقيق الهدوء والاستقرار النفسي الذي يسعى إليه من خلال تشكيل هذه الصورة ٠

إنَّ تفهم البنية الرمزيّة في ضوء السِّياق الشعري يعني الالتفات إلى التجربة التي تسكن الشاعر ولذلك يمنح الدلالة الخاصة التي هي من خلق الشاعر،إذ يجد في هذه اللفظة أو تلك طاقة جذب مستمرة، تنهض بما يتسرب إلى النفس من وقع الأشياء ،لينكر مظهرها ويعبر منها إلى التأويل والتلميح وفي هذا نزع لحدود منطقية الأشياء وإشارتها الثابتة المحددة في محاولة للارتفاع إلى دفن الوجدان، الذي يوسع من حدقة

---

(١٤٢) شعراء أمويون ١: ١٤٨ ٠

الرؤيّة الداخليّة ، بهذا تكون الصورة الفنيّة تركيبة وجدانيّة تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان ، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع [١٤٣] ، لتحقيق التناسق بين نفس الشاعر الفنان والمنظومات الماديّة لعالم الطبيعة الإيقاعيّة النابضة بالحياة ، لذلك نجد الشاعر الصعلوك يتجه إلى موجودات الطبيعة المحيطة به ، ليخلق منها رموزاً تعبّر عن كلِّ ما يجيش به صدره من مشاعر وأحاسيس ، فهذا المخبل السعدي يوظّف عنصر المكان المأخوذة من البيئة الصحراوية للحديث عن جمال المرأة بقوله :

وتُرِيكَ وَجْهاً كالصَّحيفَةِ لاَ ظَـمْآنُ مُـخْـتلَـجٌ ولا جَهْمُ
كَعَقِيلَةِ الدُّرِّ اسْتَـضَاءَ بِها مِحْرَابَ عَرْشِ عَزِيزِها العُجْمُ
أَغْلَى بها ثَمناً، وجـاءَ بِها شَخْـتُ العِـظَامِ كـأَنَّهُ سَهْـمُ
بِلَبَـانِـهِ زَيْـتٌ، وأَخْـرَجَـها مِن ذِي غَوَارِبَ وَسْطَهُ اللُّخْمُ[١٤٤]

لقد وجد الشاعر في الدرة رمزاً جمالياً وأخلاقياً، وهو الصق بالمعاني الاجتماعية التي يقرُّها المجتمع الجاهلي ؛ لأنَّ المرآة عندهم ذات قيمة مزدوجة فهي رمز لشرف القبيلة كلِّها ، ولهذا كانت رموزها وما توحيه من دلالات اقرب إلى هذا الإحساس بالقيم الاجتماعية للمرآة ، فجاءت في صور المرأة التي تردد إلى قيم اجتماعية وأخلاقية يقرها العرف ويعتز بها اعتزازاً لا نظير له ، وحتَّى يجسِّد الشاعر هذه الصفات اختار (عقيلة الدر) لتكون رمزاً يعبّر عن جمال الحبيبة ،وهذه الصورة الجماليّة التي يتأهب للغوص إليها ويعد عدته ليقاوم ما في البحر من وحوش حتّى يفوز بها ،ولأنّها تستحق المخاطرة والصراع ، وهذا ما يذكرنا بصورة الصراع القائم بين

---

(١٤٣) ينظر : الشعر العربي المعاصر :١٢٧ .

(١٤٤) عشرة شعراء مقلون :٧١ .

العاشق وأهل الحبيبة الذي يعدهم أكثر الأحيان –أعداء له في صورة الفرسان القساة الذين يذودون عن العرض ويحمون النساء٠

وتشرد الصعلوك والفاتك في الصحراء جعلهم يبحثون في موجودات المكان عن شيء يحققون من خلاله التواصل مع الحاجات النفسيّة وتلبية الرغبات التي يشعرون بها ، ولاسيّما حاجتهم إلى المرأة ،فيجدون (الأراوي) صورة تقربهم مما يبتغون ، فيجعلون منها رمزاً للتنفيس عن كلِّ ما يشعرون به تجاه المرأة ،ولكي يحققوا رغبة عارمة تجتاح شعورهم بالانتماء إلى الأسرة ،وهذا ما نقله لنا الشنفرى بقوله :

تَرُودُ الأَرَاوِي الصُّحْمُ حَوْلي كأنّها عَـذَارَى عَـلَيْـهِنَّ المُلاَءُ المُـذَيَّـلُ

وَيَرْكُدْنَ بالاصَالِ حَـوْلِي كـأنُّـني مِنَ العُصْمِ أدْفى يَنْتَحي الكِيحَ أعْقَلُ(١٤٥)

لقد شارك الشاعر هذه الحيوانات في تشردها في مجاهل الصحراء ، وبات يأنس بها ويسكن معها وهي تذهب وتجيء حوله ولا تنفر منه ، مشبهاً إياها بالعذارى ،وهي محاولة منه لإرضاء نوازعه الداخلية ،فهو مدفوع بقوة نحو إيجاد البديل للحاجات الجسمية التي تطلب إشباعاً ، فوجد في هذه الحيوانات ما يعوضه عن ابتعاده عن النساء فوظّفها وجعلها رمزاً يتحدث فيه عن المرأة وحاجته النفسيّة للاتصال بها ،فالشاعر مدلوق على الطبيعة ،بل هو حيوان يمارس مشروع تأنسنه ،أو كائن يحتوي على نسبه عالية من الحيوانيّة (١٤٦)فالشاعر يأنس الطبيعة ويرتفع بها إلى مراتب روحانية عالية مشوبة بالدافع الجنسي ولكنَّه دافع مقهور يأخذ لوناً إنسانياً مصعداً

---

(١٤٥) ديوان الشنفرى : ٦٥، الاراوي : جمع الأروية وهي أنثى التيس البري، الصحم : الوعول التي يضرب لونها الى الصفرة ، الملاء : ضرب من الثياب ،المذيل :الطويل ، العصم: وهو الذي في ذراعيه بياض ،الادفى: الذي طال قرنه٠

(١٤٦) ينظر: مقالات في الشعر الجاهلي: ٤٣ ٠

يتبدى في الألفة بين الشاعر والاراوي ، وهي ألفة يفرضها القمع اللاحق بالشنفرى والاراوي معاً ،فباتت الاراوي رمزاً للقهر الجنسي وبالحاجة إلى العذارى في حالة من التوحد مع الحيوان وقد جسدها في لفظة (أدفى) الطويل القرون التي وصف نفسه بها . نافذة تدخل النص في حلقة مموهة بعلة النظر إلى الأشياء من خلال الذهول وليس من خلال الإدراك وهذا إما تشتغل عليه الرؤية الخاصة ، وذلك يكون إيقاع الصورة في الوجدان إيقاعاً يثير الدهشة في أجواء أسطورية تتحن في مجرى التوصيل[١٤٧] .

والبنية الرمزيّة هي بنية لغويّة تصويريّة تحدث علاقات مترابطة بين الألفاظ والجمل الشعريّة ، لتنتج قوة إيحائيّة تتجسّد فيها إحساسات الشاعر ،ولكنها لا تظل عند حدود هذا التجسيد المحسوس فحسب((بل تخطو خطوة أخرى نحو الاستقلال بكيان ذاتي منفصل عن الواقع المحسوس))[١٤٨] ، لتتشكل البنية الرمزيّة من طرفي ثنائيّة محورها الأول حقيقي، وهو الذي يقيم القاعدة الرئيسيّة لانطلاق الطرف الأخر غير الحقيقي ، وهو المعوَّل عليه في الصورة الرمزيّة ، بعد أن يكون الشاعر قد رفده بما يتلاءم مع الاتجاه للدلالة الرمزيّة ، وبهذا يكون التحوّل من عالم الوجود المادي الثابت إلى عالم المعنى المتحرك على وفق حركة الذات ، وبهذا تكون آلية الرمز لها القدرة على نقل الشاعر والمتلقي من حدود القصيدة ودلالتها إلى فضاء أرحب ليصبح الرمز ((اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة))[١٤٩] .

---

(١٤٧) ينظر : رماد الشعر: ٢٨٨ .

(١٤٨) علاقة الرمز بالمجاز ، الدكتور عدنان قاسم ،مجلة الثقافة العربية ،ع١،كانون الثاني ١٩٨٠، : ٥٠ .

(١٤٩) زمن الشعر :اودنيس ، دار الساقي للطباعة والنشر ،مصر ،٢٠٠٥م:٢٣٩ .

لهذا رأى الشعراء الصعاليك والفتّاك في صورة الوعل ما يدلُّ على حقيقة الموت ، حتى كادت هذه الحيوانات من وجهة نظرهم أن تكون رمزاً مجسماً لحقيقة الموت [١٥٠]،ولابدَّ أن تكون هذه الصورة قد رسخت في أذهانهم من خلال مشاهداتهم للعالم المحيط بهم ،إذ وجدوا في هذا الحيوان الممتنع في قمم الجبال من الصفات ما جعلتهم ينظرون إليه على أنَّه رمزٌ تتجسم فيه القوة والقدرة على التحمل ،فربطوا بينه وبين الموت شأنهم بذلك شأن كلِّ الشعراء الجاهلين ،واعتبروه ما فيه من قوة خارقة يقف أمامها الموت متردداً ، ولا سيّما في الرثاء باعتباره الصورة الأخيرة التي تخضع لهذا الجبروت ،فكل شيء يفنى ،ولو كان الأحياء يتمكنون من النجاة لنجا هذا الوعل ،في صورة تبعث على التجلد والتصبر أمام ويلات الدهر ، وهذا ما نقله لنا صخر الغي وهو يرثي ابنه تليداً :

أَرَى الأَيَّامَ لا تُـبـقِي كَرِيـمَـاً وَلا العُصمَ الأَوَابِدَ وَالنَّعَامَا

وَلَا العُصمَ العَوَاقِلَ فِي صُخُورٍ كُسِينَ عَـلَـى فَـرَاسِنِهَا خِدَامَا[١٥١]

وقال في أبيات أخرى يرثي أخاه بقوله:

أَعَينَّيّ لايَبقَى عَلَى الدَّهرِ فَادِرٌ بِـتَيهُورَةٍ تَحتَ الطِّخَافِ العَصَائِبِ

تَـمَلَّى بِهَا طُولَ الحَياةِ فَقَرنُهُ لَهُ جِـيـدٌ أَشـرَافُـهَـا كَـالـرَّوَاجِبِ

يَبِيتُ إِذَا مَا آنَسَ اللَّيلّ كّانِساً مّبِيتَ الكَبِيرِ ذِي الكِسَاءِ المُحَارِبِ[١٥٢]

([١٥٠]) ينظر البناء الفني في شعر الهذليين: ٢٠١ ، و الحياة والموت في الشعر الجاهلي :٢٩٤ ٠

([١٥١]) شرح أشعار الهذليين ١: ٢٨٧ ، الأوابد : النعام المستوحشة ، العصم: الوعول ،الفراسن: الاكارع، الخدام :خطوط ، العصمة : بياض في إحدى يديها ٠

لقد وظَّف الشاعر صورة الوعل للدلالة على العجز في إدراك الخلود في هذه الحياة والبقاء فيها ،فقد لمسوا حقيقة الموت من خلال صورة هذا الحيوان الذي يتمتع بكل صفات القوة والتحمل ،وعلى الرغم من ذلك فإنَّها لم تستطع التغلب على إرادة الموت ،لذلك عدّوه رمزاً تتجسد فيه كل معاني الصبر والتجلد في مواجهة الموت، وإنَّ الإنسان لابدَّ أن يقع في قبضته مهما كانت قوته وقدرته ،ولعلَّ هذا التعليل كافٍ لتخفيف هول الصدمة التي كانت تنتاب الشعراء عند وقوع مصيبة الموت عليهم[١٥٣] .

إنَّ القيم التعبيريّة التي وظَّفها الصعلوك والمرتبطة بصفة الحيوان تؤكد عمق التفاعل مع الطبيعة الحيّة ، ولهذا غدت أكثر قدرة على الإيحاء بحياة التبدي المتفردة للصعاليك ونهج تفكيرهم ،فباتوا ينظرون إلى هذه الحيوانات ويوظفونها في أشعارهم على أنَّها رموز تعبر عن أحوالهم ومشاعرهم في لغةّ لها القدرة على حمل كل ما يريدون التعبير عنه ، ولا سيّما عند استخدام اللغة في الشعر استخداماً رمزيّاً، إذ لا توجد كلمة تحمل مضمون الرمز أصلح من غيرها ؛ لأنَّ ذلك منوط بالشاعر وقدرته الفنيّة في اكتشاف العلاقات الحيّة التي تربط الشيء بغيره من الأشياء ،وهذا ما أوجده الشنفرى عندما وظَّف لفظة الذئب في محاولة من أنسنة اللاإنساني عبر خلع الذات عليها ليسقط أحاسيسه ونزعاته الشخصيّة ومن بينها الإحساس بمأساوية الحياة ليتخذ منها رمزاً للقهر والظلم والجوع الذي لحق به أثناء تشرده في الصحراء بقوله :

([١٥٢]) شرح أشعار الهذليين ١ : ٢٤٦ –٢٤٧ ، الفادر : الوعل المسن ،التيهورة: ما اطمأن من الرمل، الطخاف: ما رق من الغيم ،فقرنه له حيد: وهو ما نتأ منه، الرواجب ، ما نتأ من طول الاصابع،الكناس: مثل بيت يحفره في اصل الشجرة ٠

([١٥٣]) ينظر البناء الفني في شعر الهذليين: ٢٠١ ٠

وَأَغْدُو عَلَى القُوتِ الزَّهِيدِ كَمَا غَدَا أَزَلُّ تَهَادَاهُ التنَائِفَ أَطْحَلُ
غَدَا طَاوِياً يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافِياً يَخُوتُ بأَذْنَابِ الشِّعَابِ وَيَعْسِلُ
فَلَمَّا لَوَاهُ القُوتُ مِنْ حَيْثُ أَمَّهُ دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحَّلُ
مُهَلَّلَةٌ شِيبُ الوُجُوهِ كأنَّها قِدَاحٌ بكَفَّي ياسِرٍ تَتَقَلْقَلُ
أوِالخَشْرَمُ المَبْعُوثُ حَثْحَثَ دَبْرَهُ مَحَابِيضُ أرْدَاهُنَّ سَامٍ مُعَسِّلُ
مُهَرَّتَةٌ فُوهٌ كأنَّ شُدُوقَها شُقُوقُ العِصِيِّ كَالِحَاتٌ وَبُسَّلُ
فَضَجَّ وَضَجَّتْ بالبَرَاحِ كأنَّها وإيّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّلُ
وأغْضَى وأغْضَتْ وَاتّسَى واتَّسَتْ به مَرَامِيلُ عَزَّاها وعَزَّتْهُ مُرْمِلُ
شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدُ وَارْعَوَتْ وَلَلصَّبْرُ إنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْوُ أجْمَلُ(١٥٤)

لقد اتخذ الشاعر من صورة الذئب رمزاً يبث من خلاله حدَّة عواطفه وكلّ ما يشعر به من حرمان وظلم ، فهو يفرغ ذاته في استعارة صور هذه الحيوانات لإظهار ما يعانيه من انهزام أمام الواقع ،من خلال إحلال عاطفة الآخرين محل عاطفته ، ولم يكتف بذلك بل حاول خلع تجريدات الموضوع على الذات عبر تحسّسه من داخله ،أي عبر استشعار معاناته،إذ إنَّ الحيوانات في البيئة الصحراوية مقهورة فعلاً ،لكن هذا الإحلال فيه استقطاب لعواطف الشاعر حول الطبيعة وموجوداتها ،فالشاعر يختفي تماماً خلف ذئبه بصورة عفوية وهذا هو الإبداع الحقيقي؛ لأنَّ انعدام التصنع يعني

(١٥٤) ديوان الشنفرى: ٥٨ –٥٩ ، الازل: الذئب،تهاداه: أي كلما خرج من مفازة تهديه لمفازة اخرى، التنائف :الأرض القفار، الطاوي : الجائع، مهللة: رفيعة،تتقلقل: تتحرك وتضطرب،الخشرم، النحل .

انعدام زيف العاطفة ،وبهذا يكون الشاعر قد حقق نوعاً من التطابق بينه وبين الذئب حتى أصبح الذئب هو الشاعر بأمِّ عينه ،متجسدان ومتوحدان في هويّة واحدة ٠فالشاعر يمازج ذئبه ويذوب فيه وهذا هو أرقى أنواع التصوير العاطفي ٠

فرمز الذئب في هذه الأبيات يعبّر عن السحق الذي تمارسه الطبيعة على الإنسان والحيوان معاً أنَّ الذئب مقموع والشاعر أيضاً ،فعبارة (احناؤها تتصلصل) تعبّر عن حالة التفاعل المطلق بين الشاعر والحيوان ؛ لأنَّ كليهما يفتقر إلى الماء ،فقد حاول الشاعر من خلال رمز الذئب سحب السحق من المجتمع على الطبيعة ،لأنَّه هرب من سحق المجتمع إلى الطبيعة ولكن ماذا وجد ، وجد سحقاً اشد ضراوةً في قوله: (مُهَلَّلَةٌ شِيبُ الوُجُوهِ) وقوله:(مُهَرَّتَةٌ فُوهٌ كأنَّ شُدُوقَها شُقُوقُ العِصِيِّ كَالِحَاتٌ وَبُسَّلُ) فالوحوش تتعرض لقمع الطبيعة تماماً كما تعرض هو لقمع المجتمع ، فهو يعيش حالة من الانقهار والسحق أخذها الشاعر من أعماقه ليلصقها بالذئاب ولاسيّما حين تبدو الوحوش وكأنَّها أشباح من شدة السحق، وهذا ما صورته لوحة (المهلهلة والمتقلقلة) ليبلغ المشهد الذروة في النواح الذي يرغب فيه الشاعر ليكسب عطفنا على ذئابه وهو بالحقيقة يريد كسب عطفنا عليه هو ٠

ولم يوحِ رمز الذئب بالسحق فقط بل نراه يوحي بالجوع أيضاً إذ ربط الشاعر جوعه بجوع الذئاب ،وهنا نلمس التلاحم النفساني والفني ونكشف العلاقة بين كلِّ رمز وكلِّ تقنية وكلِّ شكلٍ من جهة ،وبين الأرضيّة النفسانيّة التي أنبتته ،فذئب الشنفرى يفارق ذئب الفرزدق وذئب البحتري ؛لأنَّ كل ذئب من هذه الذئاب يعكس تجربة داخلية معينة [١٥٥]، لذلك فإنَّ تجسيد حالة الجوع في شخص الذئاب إنَّما جاء لتعبر عن حالة الجوع التي يشعر بها الشاعر ، ولا يمكن أن يبتكر هذه الشخوص الحيوانيّة إلا من

([١٥٥]) ينظر: مقالات في الشعر الجاهلي: ٢٢٦ ٠

مارس الجوع فسحب إحساسه به إلى تصوره بوصفه قانوناً للكائنات الحيّة ،إذ لا يمكن أن تكون صورة (لواه القوت) إلا صورة للشاعر نفسه وقد اخفق في الحصول على الطعام ٠

والشيء الآخر الذي جسَّده رمز الذئب هو حالة اللاانتماء التي اخفق فيها الشاعر في التكيف مع عالمه الخارجي ،وهو يصور ذلك على شكل مخفق تقوم به الذئاب لا الشاعر، وهكذا جاء سلوكها بديلاً خارجياً أو فنياً لسلوكه العاجز عن التكيف ، وهذا السلوك في جوهره اصطدام مباشر بجدار يتواجد موضوعياً ويفضي ارتطام الشاعر به إلى إحساس بالعجز عن التخطي، ينغمس في الوعي ويحدده ، وبهذا يكون الذئب في لوحة الشنفرى رمزاً للجوع والقهر والظلم واللاانتماء التي يشعر بها الشاعر في عالمه الجديد الصحراء ٠

لقد وظَّف الشعراء الصعاليك والفتّاك البنية الرمزيّة بوصفها وسيلة من وسائل التعبير، لبث ما في النفس من شجا وألم في صورة شعريّة غايتها الإيحاء لا التصريح ؛ لأنَّ الرمز في أصله ((الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم ثم استعمل حتَّى صار كالإشارة))[١٥٦]،ولعل هذا تجسَّد في صورة (الحمامة) ، التي وجد فيها الشاعر ما يوحي بالألم والحزن على فقده عزيزاً عليه حتّى بات يتخذ منها رمزاً للتعبير عن ألمه وحزنه في قول صخر الغي يرثي ابنه تليداً :

وَذَكَّرَنِي بُكَائِي عَـلَى تَـلِـيدِ حَمَامَةُ مَرَّ جَاوَبَتِ الحَمَامَا

تُرَجِّعُ مَنطِقَاً عَـجَـباً وَأَوفَـت كَنَـائِحَـةٍ أَتَـت نَـوحاً قِيَامَا

([١٥٦]) أصول البيان العربي :٥٦ ٠

تُنَادِي سَاقَ حُرَّ وَظَلَتُ أَدعُو تَلِيداً لاَتُبَينُ بِهِ الكَلَامَا[١٥٧]

لقد ارتبط رمز الحمامة بالشعر العربي بمحور أساسيّ من تجربة العشق والحزن والفقد والحرمان ،لهذا فقد اكتسبت الحمامة في الشعر جانباً عاطفياً خاصاً [١٥٨]، وظَّفه الشعراء وسيلة للتعبير عمّا رسخ في الروح من مكبوت نفسي مؤلم ،وللتعبير عن استجابة خاصة يبديها الإنسان الشاعر للطبيعة ،فالعذاب والنوح الذي تعلنه الحمامة هو المكافئ الخارجي لانفعال الشاعر الداخلي وحزنه، وألمه، ونوحه على من رحل منه، وكان كلُّ ما تعلنه الحمامة ينسجم مع ما يكنّه الشاعر في نفسه ،وكأنَّها تعبِّر عن مكبوته وما يحتضنه من ألَمِ ،لهذا أصبحت العلاقة بين الشاعر والحمامة علاقة تعاطف قائمة على المشاركة الوجدانيّة التي تربطهما معاً٠

إنَّ حضور رمز (الحمامة) يمثل لمحة خاطفة في سياق النص، ولمَّا كان السِّياق ((هو المسؤول عن توظيف الرمز فلابد من أن تكون البنية السياقيّة مشحونة بعلائق تفضي إلى جعل الطرف المادي للفظ المرشح أن يكون رمزاً بؤرة تولد الاتجاه الدلالي وبالتالي تشكيل الموقف وأطره النفسيّة))[١٥٩] ،التي تضيء الحالة النفسيّة للشاعر ،وتعبيره عن مكبوته المرتبط بالحزن والبكاء والفقد ، في حالة التجاوب مع ما تعلنه الحمامة من حزن وبكاء ونوح ، وهنا يكمن التجاوب الحقيقي بين الشاعر وعناصر الطبيعة ، وتنعقد الصلة العاطفية وترتبط المشاعر والأحاسيس بينهما ٠

---

(١٥٧) شرح أشعار الهذليين ١: ٢٩٢ ، أوفت: أشرفت نوحا: نساء ينحن، ساقا حر: ولدها٠

(١٥٨) ينظر :الطبيعة في الشعر الجاهلي : ١٩٤ ٠

(١٥٩) رماد الشعر: ٢٤٨ ٠

ويتخذ مالك بن الريب من الحمامة رمزاً لتفريغ شحنة عاطفيّة عارمة يعبر من خلالها عن حنينه وشوقه إلى أهله ووطنه وهو في بلاد الترك فتثيره هذه الحمامة وتحرِّك في نفسه عواطف الحنين فيقول :

تُذَكرُنِي قِبَابُ التُّركِ أَهلِي وَمَـبـدَأهُـم إذا نَـزَلـوُا سَـنَـامَـا

وَصَوتُ حَمَامَةٍ بِجِبَالِ كِسٍّ دَعَت مع مَطلَعِ الشَّمسِ الحَمَامَا

فَبِتُّ لِصَوتِهَا أَرِقاً وَبَاتَت بِـمَنطِقِهَا تُـرَاجِعُنا الكَلَامَا[١٦٠]

لقد اختار الشاعر رمز(الحمامة) لتشكيل صورة شعريّة بدقة متناهية، دعته إليه نفسه المضطربة والباحثة عن طرق التواصل مع الأهل، لتكون الحمامة المثير الذي يجبر الشاعر على تفريغ شحنته العاطفية تجاه الأهل والوطن ، لينسجم بذلك الرمز مع سائر أفكار قصيدته التي يريد من خلالها التعبير عن حنينه وأشواقه المكبوته وهو يقاتل بعيداً عنهم في بلاد الغربة ٠

فالبنية الرمزيّة من خلق الشاعر إذ إنَّ لكلِّ شاعر رموزه الخاصة به ،بيد أن هذه الرموز لم تكن منفصلة عن العالم الخارجي، لأنَّ في ذلك تعجيز للقارئ والمتلقي على إدراك مضامينها، ومن ثم فإنَّ العمل الأدبي يفقد قيمته الإبداعية المؤثرة في المجتمع ، لهذا نرى عبيداً بن أيوب العنبري يوظِّف رمز الحمامة بشكل مغاير لحمامة (صخر الغي)؛ لأنَّ دلالة الرمز عنده انبثقت من واقع الحياة التي بات يعيشها الفاتك وهو مطارد من جهات عدة حتّى بات أي مظهر من مظاهر الحياة يثير في نفسه

---

(١٦٠) شعراء أمويون ١: ٤٠ ، سنام: جبل مشرف على البصرة ، كِسٍ: بكسر اوله وتشديد ثانيه :مدينة تقارب سمرقند٠

الرعب ، لأنَّه يوحي بوجود البشر، ومن ثم يحتمل وجود الأعداء الذين يريدون الفتك به في قوله :

لَقَد خِفتُ حَتّى لَو تَمُرُّ حَمامَةٌ لَقُلتُ عَدُوٌّ لَو طَليعَةُ مَعشَرِ

وَخِفتُ خَليلي ذا الصَفاءِ وَرابَني وَقيلَ فُلانٌ أَو فُلانَةُ فَاِحذَرِ

فَأَصبَحتُ كَالوَحشِيِّ يَتبَعُ ما خَلا وَيَترُكُ مَأنوسَ البِلادِ المُدَعثَرِ

إِذا قيلَ خَيرٌ قُلتَ هَذيٍ خَديعَةٌ وَإِن قيلَ شَرٌّ قُلتُ حَقٌّ فَشَمِّرِ(١٦١)

إنَّ من حق الشاعر استخدام أي موضوع أو موقف أو حادثة استخداماً رمزياً وان لم تكن قد وظفت من قبل هذا الاستخدام ؛ لأنَّ أحد بواعث الرمز هي الحالة النفسيّة المرتبطة بمثير ما ، فالشاعر يعيش حالة من الرعب والقلق والتوجس وبات لا يأنس بشيء ولا يرى في أي شيء بشير أمل وخير ، بل نذير سوء وشر ،وان كلّ ما موجود حوله يترصدون له لكي يقبضوا عليه ، ولارتباط الحمامة بالبشر بات يرى فيها رمزاً لتواجد البشر الذين يحاولون القبض عليه ، لذلك نرى الحمامة تثير فيه الخوف والرعب والقلق ، وبات لا يأمن إلا في البراري حيث لا حياة ولا حركة ولا صوت ٠

إنَّ نظرة الصعاليك والفتّاك إلى موجودات الطبيعة المحيطة بهم لم يرتبط بنسق الأشياء كما هي في الحياة بل لجأوا إلى أغوار النفس البعيدة ليستمدوا من مخزونها الرموز المتباعدة في الزمان والمكان ويعبروا فيها عن شعورهم وحالتهم النفسيّة ،في صور مصدرهم فيها اللاشعور ،حتّى يكون الرمز أكثر امتلاءً وابلغ تأثيراً من الحقيقة الواقعة ، وهذا ما نقله أبو خراش الهذلي في قوله :

---

(١٦١) شعراء أمويون ١: ٢١٦ ٠

عَدَونا عَدوَةً لَاشَكَ فِيهَا وَخِـلنَاهُم ذُؤَيبَةَ أَو حَبِيبَا

فَنُغرِي الثَّائِرِينَ بِهِم وَقَلنَا شِفَاءُ النَّفسِ أَن بَعَثُوا الحُرُوبَا

كَأَنّي إِذا عَدَوْا ضَمَّنْتُ بَـزِّي مِنَ العِقْبانِ خائِـتَـةً طَـلُوبَا

جَرِيمَةَ نَـاهِضٍ فِي رَأسِ نِيـقٍ تَرَى لِعِظَامِ مَا جَمَعَت صَلِيبَا

رَأَت قَنصَاً عَلَى فَوتٍ فَضَمَّت إِلَى حَيزُومِهَا رِيـشَاً رَطِـيـبَا

فَــلَاقَـتــهُ بِبَــلـقَـعَـةٍ بَـرَازٍ فَصَـادَمَ بَـينَ عَيـنَيهَا الجَبُوبَا[١٦٢]

إنَّ إمعان الصعلوك في التشرد والتنقل في مجاهل الصحراء باحثاً عن طعامه تارةَ ، وتارةً أخرى هارباً من مطاردة أعدائه، جعله يرى في صورة الصقر المنقض على فريسته رمزاً للسرعة وقوة الانقضاض، وهي من الصفات التي يتمتع بها الصعلوك في الحصول على قوته اليومي، فهو يرسم الصورة من جوانب متعددة الأوجه يصور فيها سرعة عدْوه، وسلاحُه بيده، وكأنَّه عقبان منقضّة مسرعة تطلب صيدًا، واختياره العقاب مشبها به ، لا لسرعته ، ودقّة انقضاضه على فريسته فحسب ، وإنّما لأنَّه يهجم من عل، والآخر ينتظر أجله وهو في الأسفل،في إيحاء دلالي على شرف منزلة الصعلوك ، وهوان منزلة الفريسة التي تنتظر أجلها المحتوم ، والشاعر في هذه الأبيات يكون قد جمع صفات عدّة ، موحّدا إياها في صورة تجمع البطولة والمغامرة وحمل السلاح ومصاحبة الوحش.

---

(١٦٢) شرح أشعار الهذليين ٣: ١٢٠٥ ، بزّي : سلاحه، خائتة: أي منقضة ،جريمة ناهض: أي كاسبة فرخ، النيق: الشمراخ من شماريخ الجبل ، الصليب: الودك: قنصا: صيداً ، الحيزوم : الصدر ، البلقعة: المستوى من الأرض، البراز: الفضاء ، الجبوب: الأرض .

ومن الرموز التي وظَّفها الفتّاك و حمَّلوها معاني الشوق و الحنين إلى الأهل والأحباب بعدما رحلوا عنهم إلى مناطق وديار ابعد من تلك التي كان يعرفها الصعاليك قبلهم ، إذ وجد الاحيمر السعدي نفسه في مواجهة (نخلة) أو بعض منها في مناطق خوزستان من بلاد فارس ،فما كان منه إلا أن أطلق عواطفه ومواجعه من مكامنها ،حنيناً وأنيناً محسوسين مقرونين بدعاء مما تعارف عليه الشعراء قبله بقوله:

أَيا نَخَلاتِ الكَرمِ لا زالَ رَائِحاً عَلَيكُنَّ مُنهَلُّ الغَمامِ مَطِيرُ

سُقِيتُنَّ ما دامَت بِكَرمانَ نَخلَةٌ عَوامِرَ تَجري بَينَهُنَّ بُحُورُ

سُقِيتُنَّ ما دامَت بِنجدٍ وَشيجَةٌ وَلا زالَ يَسعَى بَينَكُنَّ غَديرُ (١٦٣)

لقد تحوَّلت تلك النخلات في عقله وضميره وفي أعماق روحه إلى رمز حيٍّ للأهل والأحبة والديار ،فبات يناجيها مناجاة الحبيب العاشق، ويدعو لها بالسقيا فاستحقت هذا الدعاء المحمل بحرارة العاطفة منه ، الذي ماثل به من سبقه من الشعراء ولكنَّه اختلف في ظروف إطلاقه وأسبابه معهم ، ونكاد لا نشك في ما توحي به هذه الأبيات من المزاوجة الرمزيّة بين المرأة والنخلة من خلال التوظيف الفني لمعلم من معالم الطبيعة الحية ،وبروح مفعمة بمعاني الحب والصبابة والاشتياق يحيل النخلة إلى صورة واضحة ، تتجمع حول مكونات ملامح صورة المرأة الحبيبة فيكون الدعاء بالسقيا والسلامة وإرسال التحية ، لتكون النخلة بمثابة الطلل الذي يحن إليه كثيراً ،وهذا ليس غريباً أن يتصور الإنسان العربي القرابة بين النخلة والمرأة بل بينها وبين الإنسان ، إذ تجمعهما صفات عدة منها ، إنهما يقسمان على ذكر وأنثى، وتجمعهما صفة التلقيح للتكاثر، ولو قطع الرأس لهلكت ، ولها غلاف كالمشيمة يغطي الجنين فيها ،والجمار

(١٦٣) ديوان اللصوص ١: ٥٨-٥٩ ، الوشيجة:عرق الشجر .

في رأسها لو أصابته آفة لهلكت ،شأنها شأن مخّ الإنسان وعليها ليف كالشعر على الإنسان [١٦٤]وهذا دليل لا يقبل الشك على ارتباط المرأة رمزياً بالنخلة، ولا سيّما أنَّ النخلة جاءت بصيغة التأنيث في لغة العرب ،إذ قال تعالى في محكم كتابه الكريم : {فَأَجَاءهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنتُ نَسْياً مَّنسِيّاً }مريم٢٣ ٠

ومن الرموز الأخرى التي وظَّفها الشعراء الصعاليك والفتَّاك والمستوحاة من الطبيعة والمتصلة بدلالات الشوق والحب والغزل ،والنار والبرق والريح وكلّها أومأت _ من بعيد أو قريب _ إلى المرأة الحبيبة في إطار الموروث الشعري، فالنَّار من الرموز التي وظَّفها الشعراء الصعاليك والفتَّاك ، وهي ظاهرة طبيعية قديمة ترجع أصولها الرمزية والدينية والأسطوريّة إلى المعتقد الجاهلي التي كان لها مكانة مرموقة في هذا المعتقد وصلت إلى حد التقديس [١٦٥] ، إذ كان العرب يشعلون النار للغائب البعيد احتفالاً بمقدمه بالسلامة والغنيمة من سفره ، وكانت المرأة خاصة تفعل ذلك [١٦٦]،وهذا ما صوره لنا قيس بن الحدادية موظّفاً رمز النّار في الحديث عن جمال محبوبته بقوله

رَأَيــتُ لَــهَــا نَاراً تَــشِـبُّ وَدُونَــهَا طَوِيلُ القَرَا مِن رأس ذَروَةَ فَارِعُ
فَقُلتُ لِأَصحَابِي اصطَلُوا النَّارَ إِنَّهَا قريبٌ فَقَالُوا بَل مَكَانُكَ نَافِعُ[١٦٧]

([١٦٤]) ينظر: الأساطير والخرافات عند العرب ،الدكتور محمد عبد المعيد خان ،دار الحداثة ،بيروت ، ط٣، ١٩٨١ :٦٠ ٠

([١٦٥]) ينظر : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري :١٣١ ٠

([١٦٦]) ينظر: نهاية الأرب في فنون الأدب ، لشهاب الدين احمد بن عبد الوهاب النويري (ت٧٣٢هـ) ،بلا مط ١ : ١٠٩ وما بعدها ٠

([١٦٧]) عشرة شعراء مقلون : ٣٧ ، القرا: الظهر، وذروة :اسم جبل ، اصطلوا النار: جدوا في السير لمصطلي النار٠

وهنا يقترب الشاعر من ملامح رمزيّة النَّار إلى معاني الإشراق والنقاء والطهر ،والدفء، وطيب الرائحة، والوجد والسمو، والتوجه إلى القصد والاستطلاع الدائب والانتظار الذي لا يمل صاحبه منه ،وكلُّ هذه المعاني لها علاقة جوهريّة بالحبيبة والشاعر العاشق ، فالنَّار – رمز الحبيبة– في جمالها وإشراق وجهها ، ورمز لمكانها أو دارها ، أو دليل إلى معرفة مكان هذه الدار بفعل ما تبعثه من ضياء تنير فيه طريق الشاعر في الصحراء حين يلفها الليل بظلامه القاسي ٠

وتتداخل الرموز عند الشاعر الفاتك وهو يرى تلبس البرق الذي يومض في السَّماء بنار الأهل والأحبة في صورة نقلها لنا جحدر بن معاوية المحرزي بقوله:

نَظَرتُ وَنَاقَـتَاي عَلَى تَـعَادٍ ... مُطَاوِعَـتَا الأزمَّة تُرحَــلانِ
إلى نَارَيــهِمَا وَهُمَـا قَـرِيـبٌ ... تشُـوقان المُحـبَّ وَتُـوَقِدَانِ
رَأَيْتُ بِذِي المَجازَةِ ضَوْءَ نارٍ ... تَلأْلأُ وهْــيَ نـازِحَةُ المَكانِ
فَشَبَّهَ صاحِبايَ بِها سُـهَيْـلاً ... فقلْتُ: تَـبَيَّنَا ما تَـنْـظُـرانِ
أنــاراً أوقِــدَتْ لـتِـنَـوَّراهـا ... بَدَتْ لكُما أَمِ البَرْقُ اليَمانِي
وكيف ودونــها هضباتُ سَلعِ ... وَأَعــلَامُ الأبــارق تَعـلَـمَـانِ
كَــأَنَّ الرِّيحَ تَرْفَعُ مِن سَناها ... بنائِـقُ حُـلَـّةٍ مـن أرْجُـوانِ(١٦٨)

لقد حمَّل الشاعر رمزه مضامين اجتماعيّة ونفسيّة، فهو يتساءل عن الضوء الذي يراه في الأفق هل هو نار حبيبة أم ضوء البرق ، وهو هنا يعرض تسابق أشواقه وتعجل الوصول إلى الحبيبة ، ومن ناحية أخرى ينقل لنا هواجس الشك عن تغير الحبيبة ،فهو يظن أنَّه اقترب من الحبيبة بحيث يرى نارها ،ثم ما يلبث أن يصدم

(١٦٨)شعراء أمويون ١: ١٨٣– ١٨٤ ، سلع:وادي في ديار باهلة، الأبارق: اسم موضع،الأعلام:الجبل،السنا:الضوء،بنائق: رقعة تكون في الثوب ٠

بالحقيقة إنَّما ماراه هو البرق وأنَّه ما يزال بعيداً عن غاية سفره وقد يساوره الشَّك في أنَّ حبيبته نسيته أو يئست من الانتظار ، فلم تعد توقد نارها ،لذلك فهو يتساءل عمّا يرى من الضوء، اهو نار الانتظار والوفاء أم برق لا يدلُّ على شيء [١٦٩].

وقد انطلق الشعراء الصعاليك والفتّاك الذين تلفُ كلَّ واحد منهم تجربة قاسية من الحرمان والقلق والترقب جعلتهم يتأملون اللون ويربطون مظاهره بمن يشتاقون إليهم من الأهل والأحبة حتى تحوَّلت هذه المظاهر إلى رموز لهم ،وهذا ما جسَّده لنا مالك بن الريب وهو بعيد عن أهله في البلاد الغربة بقوله:

رَأَيتُ وَقَد أَتَى بُحرَانُ دُونِي لِلَيلَى بِالغُمَيِّم ضَوءَ نَارِ
إذَا مَا قُلتُ: قَد خَمَدَت زَهَاهَا عَصِيُّ الزَّندِ والعُصفُ السَّوَارِي
يَشبُ وَقُودَهَا وَيَلُوحُ وَهناً كَمَا لَاحَ الشَّبُوبُ مِنَ الصَّوارِ
كّأنَّ النَّارَ إذ شّبَّت لِلَيلِى أَضَاءَت جِيدَ مُغَزِلَةٍ نَوَارِ [١٧٠]

فالشاعر يعيش حالة من الاغتراب الداخلي الذي دفعه إلى البحث عن وسيلة للتواصل ، فيجنح إلى خياله في تشكيل صورة يحمِّل فيها رمز النّار كلَّ همومه ومشاعره المكبوته ،فهو يرى في النّار الوسيلة التي تضيء له ظلام حياته الخانق لذلك فهو يطلب من هذه النار أن تكون عالية وشديدة التوهج لعله من خلال ضوئها الوهاج أن يرى ديار حبيبته ، وبذلك يكون قد حقق جزءاً من رغبات الشاعر المطارد في مجاهل الصحراء ٠

---

(١٦٩) ينظر: المرأة في الشعر الجاهلي، الدكتور علي الهاشمي ، مط المعارف ، بغداد ،١٩٦٠ : ١٧٣،١٧٤ ٠

(١٧٠) شعراء أمويون ١: ٣٢ –٣٣، في بعض الروايات (وقد أتى نجران) ، السواري :هي الريح التي تهب ليلاً، يشب:يوقد، والوهن: منتصف الليل ، الشبوب: القوي من ثيران الوحش، الصوار :جماعة البقر الوحشي٠

وتعدُّ الرياح من الوسائل التي توسل بها الشعراء الفتَّاك لإيصال مشاعرهم وأحاسيسهم إلى الأهل والديار بعد ما تركوها إلى الصحراء ،فلم تعدّ لهم أي وسيلة تربطهم بأحبتهم غير الرياح فاتخذوها رمزاً للحبيبة ، ولاسيّما إذا كانت تهبُّ من جهة ديارها مما يجعلهم يحمِّلونها مشاعرهم وأحاسيسهم الجياشة ، لتكون لهم المتنفس الوحيد في مجاهل الصحراء ، ومن ذلك قول المرار بن سعيد الفقعسي:

لَعَمرُكَ ما ميعادُ عَينَيكَ وَالبُـكا بِداراءَ إلا أَن تَهُبَّ جَنوبُ
أُعاشِرُ في داراءَ مَن لا أُحِـبُّه وَبِالرَملِ مَهجورٌ إِلَيَّ حَبِـيـبُ
إِلى اللَهِ أَشكو لا إِلى الناسِ أَنَّني بِتَيماءَ تيماءِ الـيَـهـودِ غَـرِيبُ
وَأَني بِتَهـبابِ الـرِياحِ مُـوَكَّلٌ طَـروبٌ إِذا هَبَّت عَلَيَّ جَنوبُ
وَإِن هَبَّ عُلوِيُّ الرِياحِ وَجَدتُني كـأَنّي لِـعِـلوِيِّ الرِّياحِ نَسِيبُ[١٧١]

يشكِّل لنا الشاعر في هذه الأبيات صورة تتصاعد منها نفحات غزليّة رقيقة، يتحدث فيها عن نفس صافية ،وقلب نقي، وأحاسيس صادقة ، يؤلمها البعاد فتنتسب لرياح العاليّة ويغرقها الشوق اللاهب فتذوب في حنايا الكثيب ، وتصبح عنده رياح الجنوب محبوبة على الرغم من كره العرب لها ، لأنَّها تحمل إليهم فقط القحط والجدب والثلج[١٧٢] ، فالشاعر يعيش حالة من الصراع الداخلي مع نوازعه التي ترغب بالتواصل مع من أحب ، فلم يجد غير هذه الرياح التي تعد معلماً من معالم الطبيعة ، إثارة في نفسه الراحة والطمأنينة والهدوء وهو مغترب في مجاهل الصحراء ،والبديل الذي عوَّض الشاعر عن نزعات الحرمان والألم ، بل أخذت تطربه نشوةً وفرحاً؛ لأنَّها تحمل له عطرهم وروائحهم الطيبة ، فهي في نظر الشاعر رمزٌ يبث من خلاله

---

(١٧١) شعراء أمويون ٢: ٤٣٨ ، داراء: موضع ومنزل للعرب معمورة ٠

(١٧٢) ينظر الطبيعة في الشعر الجاهلي : ٢٦٣ ٠

أشواقه ومشاعره الحارة ،و متنفسٌ يبث من خلاله لواعج نفسه وآلامه ويلتمس منها إيصال شوقه وآلام غربته إلى ديار أحبته ٠

وضمَّت يائية مالك بن الريب الكثير من الرموز التي تجسِّد وجدان الفرد وانفعالاته إزاء النقلة الحضارية في المجتمع العربي ، حتّى باتت هذه الرموز تعبّر عن ارتباط الشاعر بالوطن البدوي والحنين إليه ، وفيها تعبير عن إحساس عربي بأزمة الانتقال من حضارة إلى حضارة ،إذ نرى تعلقه العجيب بنبات الغضا حتى بات يرى فيه أهله ومرابع صباه بقوله:

أَلَا لَيتَ شِعـرِي هَـل أَبِـيـتَـنَّ لَـيـلَـةً بِجَنبِ الغَضَا أَزجِي القِلَاصَ النَّوَاجِيَا

فَلَيتَ الغَضَا لَم يَقطَعُ الرَّكبَ عَرضَـهُ وَلَيـتَ الـغَـضَا مَـاشَى الـرِّكَابَ لَيَالِيَا

لَقَد كَانَ فِي أَهلِ الغَضَا لَو دَنَا الغَضَا مَـزَارٌ وَلَكنَّ الـغَـضَا لـيسَ دَانِيَا(١٧٣)

لقد استطاع الشاعر أن يحدث نوعاً من العلاقة الديناميكية بين ألفاظ الجمل الشعريّة ، من خلال القيمة التي توحي بها إحساساته الذاتيّة ، لإنهاض التنافر الذي يعمل على تحقيق التوتر والمغايرة والخلخلة بين بنية اللغة السطحية، واللغة العميقة التي يوحي بها الرمز ،الأمر الذي يقود إلى تكثيف الحركة المؤدية به إلى الدهش ،ثم الوقوع في دائرة التخيل غير الاعتيادي الذي شحن السِّياق بشحنة شعوريّة استطاعت أن تجعل من (الغضا) ذا دلالة وظيفية، تشير إلى حجم الأسى والحزن الذي يعتصر قلب الشاعر، وهو يرى دنو اجله بعيداً عن ديار أهله ومرابع صباه ، فقد جعل من الغضا رمزاً في صورة شعريّة ، تعبّر عن تدرج مشاعره بسبب الفقد العاطفي المتوازن مع فقد الشاعر لنشاطه الحركي ؛ لأنَّ الرمز ابن السِّياق ومتدبر منه ،ضمن تجربة شعورية خاصة استدعت الإشارة بـ(الغضا) ، فوجد فيها الانتماء إلى صورة الانفعال

(١٧٣) شعراء أمويون ١: ٤١ –٤٢ ، الغضا : نوع من الشجر ينبت في الرمل ولا يكون غضا الا في الرمل ٠

الذي بات يحتضن الشاعر ،إلا أنَّ هذا الرمز لم يستطع أن يحمل كلَّ مشاعره وأحاسيسه ، فاخذ يبحث عن رمز آخر يكمل به ما عجز عن حمله (الغضا) ، ليكون متنفساً له ولنفسه الهائمة الباحثة عن التواصل مع الأهل والأحبة ، فيترأى له(سهيل) ذاك النجم المتلألأ في السماء الذي رآه الشاعر في ديار أهله ،ليجعل منه رمزاً للتواصل مع الأهل بقوله :

أَقُولُ لِأَصحَابِي ارفَعُونِي فَإِنَّهُ يَقُرُّ لِعَينِي أَن سُهَيلٌ بَدَالِيا [١٧٤]

فالشاعر متعلق بالحياة لا يرغب بالمغادرة ، فيجنح بخياله إلى (سهيل) ذاك النجم الذي لا يرى إلا في ناحية بلده، فيجعله رمزاً ((لأشواق غامضة وحنين اعم من الحنين الشخصي الضيق))[١٧٥] في صورة لا تخلو من جذور أسطوريّة، إذ كان العرب يرمزون إلى سهيل بالرجل العاشق، والثريا رمز المرأة المعشوقة [١٧٦] ، ولعلّ هذا يفسّر توظيف الشاعر له ؛ لأنّه يوحي له بحياة الهدوء والطمأنينة وذكريات جميلة عاشها إذ بات يجسدها سهيل بوصفه رمزاً ، يستمد قيمته من المستوى النفسي والرغبات المكبوتة في اللاشعور .

ولعلَّ أغلب الرموز التي وظفها الصعاليك والفتّاك تنهض على عناصر الإيحاء واستبطان الدلالة من خلال الصيغ التعبيريّة المتعددة ، التي تقوم بتحريك الإحساسات والصور في نفوس القراء والمستمعين ، وهي الغاية الفنية للأدب الإيحائي أو الرمزي العربي الذي كان يحيد عن الغموض ويلجأ إلى الوضوح والبساطة ويتناول موضوع

([١٧٤]) المصدر نفسه ١: ٤٤ .

([١٧٥]) في الشعر الإسلامي الأموي ، الدكتور عبد القادر القط ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت ،١٩٧٩ : ١١٦ .

([١٧٦]) ينظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ،الدكتور نصرت عبد الرحمن ، مكتبة الاقصى ،عمان ،ط٢ ،١٩٨٢ : ١٤٥ .

الأشكال الخارجيّة لتكون منطلقاً له ،حتى تمتزج عناصر الطبيعة مثلاً بما يعتمد في نفوس الشعراء فدخل في صفة الشاعر الانفعالات الخاصة حتَّى لا يكون هناك أي سبيل لانفصامها ٠

ولتغرُّب الشعراء الفتَّاك عن وطنهم وبعدهم عن ديار الأهل جعلهم يتوسلون اللقاء بهم بكلّ وسيلة يرون فيها الجدَّة والابتكار في المضامين الفكريّة والموضوعيّة ،فهذا عبيد بن أيوب العنبري ،الذي بلغ فيه حنينه المتفجر وهو سجين خوفه الذي بالغ في التعبير عنه ،وقد بلغ منه مكاناً واسعاً في أعماقه حدّ اليأس فراح ينظر إلى (جمل) ليجعل منه رمزاً يبث من خلاله أشواقه وحنينه إلى أهله وأحبته بقوله :

أَيا جَمَلي إِن أَنتَ زُرتَ بِلادَها بِرَحلي وَأَجلادي فَأَنتَ مُحَرَّرُ
وَهَل جَمَلٌ مُجتابُ ماحالَ دونَها مِنَ الأَرضِ أَو ريحٌ تَروحُ وَتُبكِرُ
وَكَيفَ تُرَجِّيهَا وَقَد حالَ دُونَها مِنَ الأَرضِ مَخشِيُّ التَنائِفِ مُذعِرُ (١٧٧)

لقد لجأ الشاعر إلى (الجَمَل) لإبلاغه ما لايستطيع بلوغه من رغبته في زيارة ديار الأحبة ؛ لأنَّه وجد في الجمل القوة والصلابة في اختراق المفازة المهلكة وإيصال سلامه إلى أهله، فهو رمز للقوة والصلابة التي يحتاجها الشاعر للتغلب على الوضع المزري الذي يعيشه من خوف ، وتشرد، وحرمان ، وغربة مقيتة ، استطاع الشاعر بواسطة الرمز (الجمل) أن يتغلب عليها ويحقق شيئاً من التواصل ،بل أخذ يتمنى أن تذهب إليها الرياح من دونه لتزورها لكنّه سرعان ما يدرك استحالة تحقق ما يتمنى ؛ لأن البراري الموحشة تفصل بينه وبينها ٠

ولكثرة تجوال الصعاليك والفتَّاك في الصحراء وسيرهم الحثيث في المفازة الخالية جعلهم يجنحون إلى رموز معينة للتعبير عن الخلو ،فإذا أرادوا أن يصفوا الفلاة وانخراق

(١٧٧) شعراء أمويون١: ٢١٣ ، التنائف: القفر من الأرض، ومخشي: أي يخشى دخولها لهولها ٠

الرياح فيها ،عرضوا إلى ذكر الثعالب والأصداء والبوم ليستدلوا على خلوها من الإنسان ومن ثم جرأتهم في اقتحامها وقدرتهم على السير فيها ،لتكون بذلك الثعالب رمزاً للخلو ،وهذا ما صوره لنا القتّال الكلابي بقوله:

إذا هـمَّ هـمّاً لـم يرَ الـلـيـلَ غُـمَّـةً عليهِ ولم تَصْعُبْ عليه المراكبُ

قَرَى الهمَّ إذ ضاف الزَّمَاعَ فَأصبْحَتْ منازُلهُ تَعْـتَسُّ فيـها الـثَّـعَالِبُ[١٧٨]

فالشاعر يفتخر بقدرته على العيش في المناطق الخالية ، موظّفاً الرمز (الثعلب) للدلالة على خلو الأماكن من البشر ، والتي باتت مسكناً لتلك الحيوانات التي تبعث صورة الخوف والرعب والخبث والروغان ،إلا أنَّ الشاعر ألفها وعاش معها وفي هذا تصريح واضح بشجاعته وقوته في معايشة وحوش الصحراء ٠

وقبل الختام نقول : إنَّ الشعراء الصعاليك والفتَّاك أظهروا بما لا يقبل الشك قدرة فنيّة عاليّة في توظيف معالم الطبيعة على شكل رموز فنيّة حمَّلوها كلَّ ما تجول به خواطرهم وما تعرضوا له في حياتهم من ألم وفقد وحرمان، ولا سيّما حين يوظّفون رمز الحيوان الذي اعتبر صدًى نفسياً صادقاً، يوضحون من خلاله قدرتهم على مجابهة الأخطار، ويرسمون من خلاله صور حياتهم القائمة على التشرد والتنقل في مجاهل الصحراء مطاردين تارة، وباحثين عن سبل العيش تارة أخرى، فقد ألهبت هذه الحياة نفوسهم بالتمرد ،فعقدت صلة غريبة مع ضواري الوحش ؛ صلة أحيطت بهالة اسطورية لاسيّما حين تحدث بعضهم عن الهامة والجن والغيلان ، وبدت مشاهد الحيوان صنواً لحكاياتهم اليومية ، وإذا ما جنحت إلى الخيال فإنَّهم يقصدون إليه ، إذ يرون فيه تحدِّياً للواقع الاجتماعي وهواجسه المليئة بالترقب والمفاجآت فقد ارتبطوا بحيوانات الصحراء بعلاقة تعلن عن اندماج اجتماعي أياً كان نوعه مفترساً أو أليفا،

---

(١٧٨) ديوانه:٢٩ ، الزماع: النفاذ والعزيمة ، تعتس: تختلف وتجول ٠

كنوع من إيجاد البديل عن عالمهم المفقود ، فحضوره في شعرهم يتجاوز حدود المألوف، ولا سيّما حين يخلق في النفس الثورة ، ويتجاوز حالات شتى من التمرد ، فقد رمزوا في شعرهم لموجودات البيئة ومفهوم أهلها في تجاربهم وخبراتهم وتبادل الثقافات على تعدد مساربها واختلاف قبائلهم ، فهم يعمدون إلى الحيوان في جملة من الظواهر الاجتماعيّة التي قامت ، فبات الحيوان يمثل لديهم حالة شعوريّة وصوريّة من مرحلة تاريخية متقدمة لا يمكن إغفال معطياتها ، فضلاً عن أنَّها تجسيد رمزي لكثير من الدلائل ٠

ولتوسع رقعة الدولة الإسلامية جعل نظرة الفتَّاك إلى موجودات الطبيعة تأخذ شكلاً أخر يكاد يختلف عن سابقيهم الصعاليك ،وهذا ما أثر على طبيعة توظيفهم للرموز في أشعارهم ، إذ بات القسم منهم يرون فيها أحبتهم وأهلهم وعالمهم المفقود، مما جعلهم يحمَّلونها أشواقهم الحارة وحنينهم إلى الأهل والأحباب بعدما تغربوا عنهم ،وهذه الحالة لم تُعرف عند الشعراء الصعاليك؛ لأنَّهم لم يبتعدوا كثيراً عن ديار الأهل ، فضلاً عن اتخاذهم هذه الموجودات معادلاً موضوعياً يحمل كلَّ معاناتهم وآلامهم وهم يتجولون فارين في عالم الصحراء الواسع ٠

المبحث الثالث: التداخل التجاوري وتشكيلاته :

وهو التداخل القائم على اشتراك أكثر من بنية فنيّة في تشكيل الصور الشعريّة وتجاورها، فهي لا تقوم على لون واحد من ألوان البنى المتجاورة فحسب ، بل يكون إنتاج المعنى صادراً من تجاور عدة بنى منها الكنائيَّة والرمزيَّة والاستعاريَّة والتشبيهيَّة أحياناً أخرى، تتداخل مع بعضها لتصنع صورة متكاملة قادرة على التعبير عن المعاني التي أرادها الشاعر .[١٧٩]

فأحياناً يعمد الشعراء في بناء صورهِم الكنائيّة على اللاتمركز ، من خلال إقامة فجوة بين الدوّال ومدلولاتها، عن طريق التكثيف الصوري والتداخل العلامي وذلك بتجاور البنى الكنائيّة مع غيرها بالانتقال عَبر بنيات الترميز والاستعارة إلى المدلول الكنائي العميق. لتتداخل البنى وتصبح تركيباً لغوياً يشكِّل نسقاً رمزيّاً ذا طابع كنائي تتداخل معه الاستعارة، ليشكّل دلالات عميقة .

والشعراء الصعاليك والفتَّاك شأنهم شأن الشعراء الآخرين لهم أسلوبُهُم وطريقتهُم الخاصة في بناء النص، فهم يعتمدون بشكلٍ أو بآخر على إمكاناتهِم الإبداعية وقدرتهِم في التعامل مع أنظمة اللغة بشكل يفسحُ المجال لموهبتهم لأن تَعتَليَ سُلّم الإبداع في إنتاج الصورة الشعريّة، فقد استطاعوا أن يستعملوا تقنيات متعددة وأدوات مختلفة في إنتاج الدلالات الإيحائيّة، منها الأسلوب الكنائي، وقراءتنا هنا تهدف إلى تسليط الضوء على قدرة الشعراء على تشكيل صورة شعريّة تتداخل فيها البنى المتجاورة في شعرهم من خلال النظر العميق لأشعارهم محاولين التعرف على كيفية إنتاج الدلالة من خلال هذا التداخل ، بعد تأمل الأنظمة العلائقية التي تربط الدوال

---

(١٧٩) ينظر: ألوان من التشبيه في الشعر العربي: ١٣٢ .

بمدلولاتها في السِّياق القولي للنص المتداخل ، إذ إنَّ وظيفة البنى المتجاورة الأساس إثبات المعنى الإيحائي وتقريره بواسطة تدخل العقل بغية استخلاص اللازم من صياغة النص عن طريق تداعي المعاني وتجاورها، فالكناية تتموضع ولاسيَّما في الدرس البلاغي الحديث في إطار علاقتي التجاور والتداعي، كما أنَّ دراسة البنية الكنائيَّة في نصّ ما توجبُ عدَم اجتزائها من سياقها الواردة فيه، بل يجب النظر إليها من خلال موقعها وعلاقاتها بغيرها من العلاقات الأخرى ضمن إطار النص الواحد ٠

ويوجد في شعر الصعاليك نوع من التزاوج الصوري الذي يتم فيه توظيف البنية المتجاورة واحتضانها لعدة بنى أخرى منها الرمزية والاستعاريّة والتشبيهيّة ، وهذا التزاوج يمنح الصورة أبعاداً فنيّة قائمة على الإيحاء والحركة ، كما يفجر في أعماق النفس قدرة أوفر على التعاطف والتفاعل مع الحدث أو الموقف ؛ لأنَّ من شأن هذا التزاوج أن يخفِّف من حدة تحكم المستوى الدلالي أي اللغوي المباشر وتمكين المتلقي من استشفاف المعنى المتوارى خلف صورة التشبيه أو الاستعارة والتأثر بمعطياته الفنيّة والمعنوية ، وهذا ما نجده في أبيات عروة بن الورد وهو يصور لنا غارة قام بها بقوله:

أبلِغْ لـديكَ عـامِـراً إن لقِـيـتَـهَـا فَـقَـد بَلَغَت دَارَ الحِفَاظِ قَـرَارُهـَا

رَحَلنَا مِنَ الأَجبَالِ، أَجبَالِ طَـيِّءٍ نَسُوقُ النِّـسَاءَ عُـوذَهَـا وعِشَارَهَا

تَرَى كُلَّ بَيضَاءِ العَوَارِضِ طَفْلَةً تُفَرّي، إذا شَالَ السِّماكُ، صِدَارَها

وَقَد عَلِمَت أَن لا انقِلَابَ لِرَحلِهَا إِذَا تَـرَكَـت مِـن آخِـرِ اللَّيلِ دَارَهَا(١٨٠)

---

(١٨٠) ديوان عروة بن الورد: ٧٦ ، العوذ الابل حديثة النتاج ، العشار : النوق التي قرب وقت وضعها ، العوارض : الضواحك من الاسنان ، الطفلة : الناعمة الرخصة، تفري: تشق ، الصدار : ما تلبس المراة على صدرها ،السماك : نجم ،شال السماك: ارتفع ٠

لقد تداخلت البنى المتجاورة في ذهن الشاعر وارتبطت بنفسيته ، بغية خلق جسر التواصل مع المتلقي وإيصال المعاني إليه، فهو يصور لنا غارة قام بها متخذاً من الجبل نقطة انطلاق له كونه الملاذ الأمن له ولجماعته الصعاليك ، لتتداخل البنية الرمزيّة التي تمثلها لفظة الجبل، مع البنية المتجاورة أي الكناية بقوله: (نَسُوقُ النِّساءَ عُوذَها وعِشَارَهَا) لتشكيل صورة تظهر بعداً في العلاقة بين الصور والمدلول النفسي، لتبقى تلك الصور في سياق البناء الداخلي الناتج عن تموجات الحركة النفسيّة التي تتحكم في شخصيّة الصعلوك الباحث عن سبل العيش في مجاهل الصحراء ، مهما كانت تلك الصور حسيّة أو ذهنيّة أو رمزيّة، فهو يحاول التأثير في المتلقي من خلال حشد عدّة بنى متجاورة ،لا تقف عند حدّ اللفظ وحسب، بل تسير نحو الإيحاءات والتموجات النفسيّة التي تخاطب الوجدان، لذلك لم يقف توظيفها على أسلوب بياني معين ولا نمط من الصور دون آخر، بل وسّعوا من دائرة التوظيف البياني لكي يتمكنوا من التعامل مع الواقع بمعطياته وأشكاله كُلّها، وكشف موقفهم تجاه ذلك الواقع ٠

وتتزاحم الدلالات والإحالات والرموز الكنائيّة ، وتتداخل مع البنى الأخرى في شعر الصعاليك والفتّاك ، لتظهر لنا صوراً معبرةً مكثفة جديدة تعتمد بناء نظام متكامل ممّا يولد بؤرة جديدة فيه، تكون مصدراً رئيساً؛ لإنهاض الصورة من سباتها إلى إنتاج دلالات لم يألفها الذهن ، وهذا ما صوَّره لنا أبو خراش الهذلي في قصيدة تتداخل فيها البنى المتجاورة لتشكيل صورة تعبّر عن الجانب النفسي الذي يعيشه الصعلوك وحالة الذعر التي ترافقه من خلال توظيف رمز الحمار الوحشي بقوله:

أَرَى الدَّهرَ لا يُبقِي عَلَى حَدَثَانِهِ أَقَــبُّ تُـبَـارِيـهِ جَـدَائِـدُ حُولُ
أَبَنَّ عِقَـاقَـاً ثُـمَّ يَـرمَـحنَ ظَـلـمتهُ إِبَاءً وَفِــيــهِ صَـولَـةٌ وَذَمِـيـلُ
يَظلُّ على البَرزِ اليَـفَـاعِ كَـأَنَّـهُ مِنَ الغَارِ والخَوفِ المُحِمِّ وَبِيـلُ
وَظَــلَّ لَـهَـا يَــومٌ كَـــأَنَّ أُوَارَهُ ذَكَا النَّارِ من فَيحِ الفُرُوغِ طَوِيلُ
فَلَمَّا رَأَينَ الشَمسَ صَارَت كَأَنَّهَا فُوَيقَ البَضِيعِ في الشُّعَاعِ خَمِيلُ
فَهَيَّجَـهَا وَانـشَامَ نَقعـاً كَـأَنَّــهُ إذا لَـفَّـهَـا ثُـمَّ اسـتَـمَـرَّ سَـحِـيلُ(١٨١)

إنَّ حالة الذعر النفسي التي يعيشها الشاعر وهو مطارد في جوف الصحراء ، جعلته ينظر إلى موجوداتها ليرسم لنا صورة طبيعية صادقة ، تعبّر عن ذلك الخوف والقلق موظفاً نوعاً من التداخل الفني بين البنى المتجاورة في مشهد يغلب عليه السرد القصصي، فحمار الوحش وأتنه التي استبان حملها، وما يدور بينه وبينها،ما هي إلا صورة صادقة لحال الصعلوك في الصحراء ،فلقد جعل الشاعر من الحمار رمزاً يحمّله كلَّ معاناته وآلامه وهو مطارد في الصحراء، وليس هذا كلَّ شيء وإنَّما هناك جانب نفسي آخر في حياته، هو ذلك الذعر الذي يملأ نفسه همّاً من خشية الصيادين.

ويعبّر الشاعر عن هذا الذعر بمنظر الحمار وقد اعتلى مرتفعا من الأرض يشرف منه على الآفاق حوله، وقد امتلأت نفسه خوفاً وهمَّاً، حتى إذا آذنت الشمس بالمغيب بعد يوم طويل شديد الحر تذكر إناثه، فأخذ يطاردها مرة أخرى وهي تعدو

(١٨١) شرح أشعار الهذليين ٣: ١١٩٠ ، أقب: حمار ضامر البطن، جدائد: جمع جدود وهي التي لا لبن لها، والبرز: ما يبرز للشمس. واليفاع: المرتفع من الأرض. والوبيل: العصا الغليظة الشديدة، والسحيل: خيط لم يبرم يشبه به الغبار، أي أن الحمار دخل في غبار كأنه هذا النسيج قبل أن ينسج.

أمامه فتثير غبارا ممتدّاً كأنَّه خيوط لم تبرم في لمحة فنيّة من الشاعر يعرض فيها حاجته النفسيّة إلى المجتمع وإلى الأنثى على وجه الخصوص ليحقّق من خلالها توافقه ويكبح جماح غرائزه الجنسيّة ٠

ويحفل النص الصعلوكي بعدّة بنى مكثّفة ومتداخلة ، تتّصف بجماليّة متفوقة في انتظام خطها التشكيلي البصري ، وحركية الصورة الذهنية التي تنهض من أنساق التشكيل والتصوير والتخييل ، فالنص متوالية شعريّة تنتقل فيها التشكيلات من صورة إلى أخرى في وعي شعري استثنائي وفي درجة عالية من النضج والالتحام بالأشياء والموجودات والعناصر الحياتية ، التي تشكّل فضاء خطابها الشعري ، فالملفوظات الحيّة تحمل دينامية شعريّة ، وترسخ فاعليّة المعنى داخل مكونات النسيج الكلي ، فالصعلوك برغم ممَّا يعانيه من فقد وحرمان وألم في عالم الصحراء ،إلّا أنَّه لم يستسلم بل دفعه ذلك على البحث عن كُلِّ الوسائل التي تحفظ هيبته وجبروته ،لهذا جاء شعره يحمل طابع الصمود والتحدي من خلال التكرار التركيبي لنمط الجمل التي شكّل توازيات ظلت تفيض داخلها استعارات جامحة انسنت كُلَّ شيء ، وهذا ما نقله لنا تأبط شراً وهو يصور لنا تأبده في عالم الصحراء ومرافقته لحيواناتها بقوله :

وقِرْبَةِ أَقْوامٍ جَعَلْتُ عِصَامَهَا عـلى كاهِلٍ مِـنِّي ذَلُـولٍ مُرَحَّلِ

وَوَادٍ كَجَوْفِ العَيْرِ قَفْرٍ قَطعْتُهُ بِهِ الذّئبُ يَعوي كالخَليعِ المُعَيَّلِ

تَعَدَّى بِزَيزَاةٍ تَعِـجُّ مِنَ الـقَـوَا وَمَن يَكُ يَبغِي طُرقَةَ الـلَّيلِ يُرمَلِ

وَقُلتُ لَـهُ لَمَّا عَـوَى إنَّ ثَـابِتاً قَلِيلُ الغِنَى إن كُـنتَ لَـمَّـا تَـمَـوَّلِ

كِلَانَا إذَا ما نَالَ شَيئاً أفَاتَهُ ومن يَحتَرِث حَرثِي وَحَرثَكَ يُهزَلِ[١٨٢]

لقد شكّل لنا الشاعر صورة تعبّر عن معاناة الصعلوك في جوف الصحراء من خلال تداخل البنية المتجاورة في قوله: (تعج من القوا) كناية عن الفراغ مع البنية الرمزية التي يمثلها الذئب ،مع تواشج البنية التشبيهية في قوله:(الذّئبُ يَعوي كالخَليعِ المُعَيَّلِ) والبنية الاستعارية في قوله:(ومن يحترثُ حرثي وحرثَكَ يهزلِ) ،فالشاعر لديه قدرة عالية في التعامل مع اللغة الشعريّة تمكنه من حشد الكثير من البنى لتكوين صورة كلية تحمل كل معاناته وآلامه وهو مشرّد في مجاهل الأرض بعيداً عن الأهل والأحباب ٠

ويمتلك الصعلوك رغبة عارمة في تملُّك المكان والسيطرة عليه ،ممّا دفعه إلى استعمال تراكيب لغوية تحمل دلالات ومفردات ومرجعيات خارجية ومعجميّة نحو توكيد الدلالة وتعميقها من خلال انحرافات وانزياحات شتى ، فالنص يشكل بنياته معتمداً على كليته وارتباطاته وتعيناته وعلى خلق إيقاعات ومظاهر وأنساق متوازية ومتشاكلة ، تحاول استبدال الأنساق البلاغية والدلالية القديمة كـ(التشبيه والاستعارة والكناية) بأنساق وتقنيات شعرية وأسلوبية ودلالية مغايرة، تفيد من الأبعاد المكانية والزمانية والذاكرة والصور الاستعاريّة والكنائيّة والترميزيّة المعبرة في إطار التشاكل التركيبي والصوري والصوتي الكلي الذي تجسده التجربة الشعريّة ، ليكون كلّ ذلك وحدة نصيّة متكاملة ونسيجاً شعرياً يكرس هذه الوحدة وصولاً إلى تكوين رؤية شموليّة ومعرفيّة يوظِّفها الشاعر في مشاهد تلائم بها بين رؤية القصيدة وتشكيلها ولغتها وبين

---

(١٨٢) ديوان تأبط شراً :١٨١ ، عصام القربة: الحبل الذي تحمل به ،العير: حمار الوحش، الخليع: المقامر ، المعيل : كثير العيال، الزيزاة : الأرض الغليضه، تعج، يرتد فيها الصوت، القوا: الخلاء القفر ٠

واقع الحال الراهن وعناصره البنائيّة التي تستند إليها في السِّياق النصي الحامل لهذه التقابلات البنائية التي تدخل النص في أفق ترميزي واجتماعي وتأويلي متعدد ومتنوع ومؤثر ، تؤدي فيه مختلف هذه العناصر والمكونات الدلالية دوراً مهماً في نمو النص الشعري واكتمال أدواته السياقيّة وتنويع تشكيلاته وضمائره التي تحوله إلى بنية دلالية عميقة الأثر ذات أبعاد تشكيليّة حوارية متعددة تستكمل بها القصيدة شعريتها من خلال انفتاحها على تعدُّد القراءات والتأويلات،وهذا ما نقله لنا تأبط شراً بقوله:

إنِّي لمُهدٍ مِـن ثَـنَـائِـي فَـقَـاصِـدٌ ... بِه لابنِ عمِّ الصدقِ شَمسِ بن مَالكِ
أَهِزُّ بِهِ فِي نـدوَةِ الحَيِّ عِـطْـفَـهُ ... كَمَـا هَـزَّ عِـطـفِـي بـالهِجَانِ الأَوَارِكِ
لَطِيفُ الـحَوَايَا يَقسِـمُ الـزَّادَ بَينَهُ ... سَوَاءً وَبَيـنَ الـذِّئـبِ قَـسـمَ الـمشَـارِكِ
قَلِيلُ التَّشَكِّي لِلمُـهِـمِّ يُـصِـيـبُـهُ ... كَثـيرُ الهَوَى شَـتَّى الـنَّوَى والمَسَالِكِ
يظلُّ بِمَومَاةٍ ويُـمسِـي بِـغَـيـرِهَـا ... جَحِيشًا وَيَـعْـرَورِي ظُهُـورَ الـمَهَـالِـكِ
وَيَسبقُ وَفدَ الرِّيحِ مِن حَيثُ يَنتَحِي ... بِـمُـنـخَـرِقٍ مِـن شَـدِّهِ الـمُـتَـدَارِكِ
إذا خَاطَ عَينَيهِ كَرَى الـنَّومِ لـم يَزَلْ ... لَه كَـالِـىءٌ مِـنْ قـلبِ شَيحَانَ فَاتِكِ
إذا طلعَتْ أُولَى الـعَـدِيِّ فَـنَـفْـرُهُ ... إلى سَلَّةٍ مِن صَـارِمِ الـغَـربِ بَـاتِكِ
إذا هزَّهُ فِي عَظـمِ قِـرْنٍ تَـهَـلَّـلَـتْ ... نَـوَاجِـذُ أَفْـوَاهِ الـمَـنَـايَا الـضَّـوَاحِـكِ
يَرَى الوَحشَةَ الأُنسَ الأَنِيسَ ويَهْتَدِي ... بحَيثُ اهـتَدَتْ أمُّ الـنُّجُومِ الـشَّـوَابِكِ[١٨٣]

لقد تداخلت الصور في ذهن الشاعر واشتبكت ممّا دفعه إلى تشكيلها من خلال توظيفّ بنى فنيّة، ليجعل المتلقي يتوقف عند حقيقة كون النص في مدح هذا الصعلوك على جهة التحديد . فقد يكون شمس بن مالك مجرد مثال للصعلوك الحقيقي ، وقد يكون مجرّد رمز لفئة الصعاليك ؛ فمدحه إنَّما هو مدح لهذا الجنس من

([١٨٣]) ديوان تابط شراً : ١٤٨ –١٥٦، عطف: كل شيء جانبه، الهجان : الابل البيض، الاوارك : التي رعت الاراك، بموماة: المفازة، جحيشاً: منفرداً ٠

الناس ، وقد يُراد أن يمدح الشاعرُ نفسَه من خلال مدحه صعلوكا آخر . والنص بعد هذا كله – وإن كان ظاهره المدح – يعد وصفا للصعلوك المثال الذي يُقتدى به ٠

لقد تشكلت القصيدة من خلال تداخل البنى المتجاورة التي يمكننا من خلالها بيان حركة الدلالة داخل النص ، إذ يجابهنا الشاعر في أول أبيات القصيدة ببنية متجاورة هي قوله (ابن عم الصدق) كناية عن الصعلوك ، و هذا الانتماء إلى الصدق هو الدافع والمحرك لكلِّ الصفات التي اتسم بها هذا الصعلوك النموذج، والذي يظهر قدر الشاعر الفنية على توظيف عدة بنى على سبيل الحقيقة ؛ نحو وصف الممدوح بأنَّه (قلما يشكو ما نزل به من الخطوب) ، (وأنَّه كثير الهمم) ، (مختلف الشئون)، (وأنَّه كثير الجولان في المفاوز يعيش فيها وحيدا)...إلى غير ذلك من الصفات التي وردت على جهة الحقيقة . لكن مجاورة هذه البنى للبنى المتجاورة جعلها تتأثر بها وتؤثر فيها . فمن كانت تلك صفاته ، على جهة الحقيقة ، أحرى بأن يركب ظهور المهالك ، على جهة المجاز، فكأنَّ البنى الحقيقية توطئة تنبئ عن هذا المجاز وتفضي إليه ٠

لم يكن مستغرباً – إذن – أن يعدل الشاعر عن الحقيقة إلى المجاز الخالص ، ولاسيّما في تلك الصفات التي ينفرد بها ممدوحه ؛ نحو وصفه ببنية استعاريّة بأنَّه (يعروري ظهور المهالك) ؛ أي : يركبها . فمَن ذلك الرجل الذي يستطيع أن يتخذ ظهور المهالك مطية إلى مراده ؟! إنَّها لا شك صفة لا يشركه فيها غيره ، فإذا كان الممدوح قد تعوّد ركوب هذه الظهور – وذلك هو معنى التجدّد والحدوث المستفاد من التعبير بالفعل المضارع : (يعروري) ففي ذلك ما فيه من المبالغة وبيان مدى شراسة هذا الرجل وجراءته ٠

ثم يعطف الشاعر على البنية الاستعاريّة بنية متجاورة أخرى هي قوله (يسبق وفد الريح) كناية عن السرعة ؛ وهذه البنية تتفق مع سابقتها في البناء النحوي إذ صيغت كلتا البنيتين كما يلي : (فعل مضارع + فاعل مستتر (هو)+ مفعول به جاء على جهة المركب الإضافي المجازي) . وهذا يوحي بأنَّ الدلالة العامة للبنيتين واحدة ؛ فإذا كان الممدوح قد تعوّد ركوب ظهور المهالك ، فلا بأس أن يجعله الشاعر يسبق وفد الريح على جهة التجدد والحدوث كذلك .

وتتداخل بنية متجاورة أخرى لبيان صفة من الصفات التي ينفرد بها هذا الممدوح ، وذلك بيانه أنَّ هذا الرجل لم يزل متيقظاً حتّى إذا نامت عينه ظل قلبه متيقظا كناية عن اليقظة والانتباه وقد صاغ البيتَ الذي احتوى هذا المعنى – وكذلك البيتين التاليين – صياغة شرطية ، وبنى جملة الشرط : (خَاطَ عينيه كرى النوم) بناء مجازيا ؛ والمجاز هنا من جهة علاقتي الفاعلية والمفعولية كلتيهما . وقد أسند الشاعر الخياطة إلى الكرى – أي النوم الخفيف – ليتحقق معنى أنَّ هذا الممدوح لا ينام ، إنَّما يظل مستيقظا حتى يكون الكرى هو الذي يؤثر في عينيه فيخيطهما . ثم يأتي دور جملة الجواب لتبين أن للممدوح قلباً ، يصفه – على جهة المجاز – بأنَّه فاتك ، وهو الذي يفاجئ غيره بالمكروه فإذا ما أثر الكرى في عيني الممدوح ظل قلبه مستيقظا لا ينام .

وكما بنى الشاعر جملة الشرط بناء مجازياً فيما سبق ، نجده يبني جملة الجواب : (تهللت نواجذ أفواه المنايا الضواحك) بناء مجازياً ، وهي جواب قوله عن سيف الممدوح : (إذا هزّه في عظم قرن) . وقد تحقق المجاز من جهة الفاعليّة والإضافة والنعت ، لكن تكمن مجازيّة هذه الجملة في التركيب الإضافي (أفواه المنايا) وهي بنية تجسيديّة ،ولو حُذفت كلمة (المنايا) وأصبح الكلام (تهللت نواجذ أفواهٍ ضواحك)، لما كان شيئا . ولو استُبدل بكلمة (المنايا) كلمةٌ من حقل دلالي مختلف

، تقبل الدخول في علاقة الإضافة مع كلمة (أفواه) على جهة الحقيقة ،لانصرفت علاقتا الفاعلية والنعت إلى الحقيقة٠

وقد صيغت هذه الصورة صياغة شرطيّة للاستفادة من ذلك التلازم بين جملتي الشرط والجواب ؛ فضربُ هذا الممدوح بسيفه يستتبعه تهلل المنايا وبدوّ نواجذها فرحا ، ذلك أنَّها على يقين من أنَّه إذا ضربَ بسيفه أهلكَ قرينه وقدمه هدية للمنايا ٠

إنَّ تداخل البنى المتجاورة مع البنية الاستعاريّة والمجازيّة في هذا النص وضع أمامنا صورة مكتملة الأركان لذلك الصعلوك المثال ، الذي يفخر الشاعر بأن يكونه ، أي أنَّه وضعنا أمام صورة بيانية متكاملة الأركان٠

إنَّ حيوية الصورة تكمن في قدرتها على الكشف والإثراء وتفجير تلو آخر من الايحاءات في ذات المتلقية ترتبطان بالاتساق والانسجام اللذين يحققان من بين هذين المستويين للصورة [١٨٤] ، ويعني بالمستويين المستوى النفسي والمستوى الدلالي٠

فالبنية المتجاورة نتلمس ايحاءتها في الصورة التشبيهيّة والاستعاريّة وتكون أحفل بالدلالة الوجدانيّة وكشفها عن الجوانب الخفية في النفس الإنسانيّة أكثر من اقترانها بحركة الواقع المادي الذي لا يطالب مزيداً من التأمل وقوة استيحاء ؛ لأنَّ الكناية تقوم على أساس تداعي الصور في ذهن الشاعر تداعياً مركزه التأثر الوجداني السائد ، وأن التداعي لا يعتمد على ما بين الأفكار من تشابه اعتماده على ما بين الحالات الشعور من تجاوب وتناظر [١٨٥]٠وهذا ما نقله لنا القتّال الكلابي وهو يمدح أحد رفاقه بقوله :

([١٨٤]) ينظر : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة : ٣٥ ٠

([١٨٥]) ينظر : الصورة الأدبية : ٣٦

بحراً تَـنـازَعُـهُ البـحـورُ تُمِدُّهُ إنَّ البحورَ تَـرَى لـهـنَّ شَـرَائِـعَا

ويبيتُ يَسْتَحْيي الأمورَ وَبَطْنُهُ طَيَّانُ، طيَّ البُرْدِ، يُحْسَبُ جائعا

منْ غَيْرِ لا عُدْمٍ ولكنْ شيمةٌ إن الكـرامَ هُـمُ الكرامُ طَبَائِـعَا

ربَ أمْرِ قوْمٍ قد حَفِظْتَ عليهمُ لولا الإلهُ وأنت أصبَحَ ضَائِـعَا(١٨٦)

لقد رسم الشاعر صورة كبيرة لممدوحه من خلال تداخل البنية الاستعاريّة في قوله(بحراً) مع البنية المتجاورة بقوله(تنازعه البحور) كناية عن الكرم ، لتأتي بنية متجاورة أخرى بقوله(ويبيتُ يَسْتَحْيي الأمورَ وَبَطْنُهُ طيانُ) كناية عن سخائه وأنَّه يؤثر غيره على نفسه ،فلم يكتف الشاعر بذلك بل جاء بالبنية التشبيهيّة(طيَّ البُرْدِ، يُحْسَبُ جائعا) ليؤكد قدرة ممدوحه الكبيرة على تقديم الطعام وهو في أمس الحاجة إليه، وهذا قمة الإيثار الذي أراد الشاعر أن يصف بهما ممدوحه ٠

إنَّ التشكيل الناتج من تداخل البنية المتجاورة يخلق لنا صورةً لها القدرة على حمل الدلالة المعنويّة والنفسيّة المستقلة في ذاتها، فإنَّ ذلك لا يعني أنَّ الصورة المشكلة منعزلة انعزالاً تامّاً أو منقطعة عن غيرها من الصور ، فهي مثل عضو من أعضاء الجسم له استقلاليته المحدودة وانفراده بخصائصه ولكنَّه يموت بانعزاله عن باقي أعضاء الجسم (١٨٧) ، هذا يعني أن تداخل البنى المتجاورة ينتج لنا صورة كلية وهي حصيلة الترابط القائم بين الصور الجزئية على صعيد المعنوي النفسي، تستهدف تقديم عاطفة ،أو فكرة، أو موقف على قدر من التعقيد اكبر من أن تستوعبه صورة

(١٨٦) ديوان القتّال الكلابي : ٦٩، الطيان: الجائع٠

(١٨٧) ينظر: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: ٤٢ ٠

بسيطة [١٨٨] ، وهذا ما نقله لنا قيس بن الحداديّة وهو يصور حاله بعد رحيل حبيبته عنه بقوله :

أَجِدُّكَ إن نُعَمٌ نَأَت أَنتَ جَازِعُ قَد اقتَرَبتَ لَو أَنَّ ذلِكَ نَافِعُ
قَد اقتَرَبتَ لَو أَنَّ في قُربِ دَارِهَا نَوَالاً وَلَكِن كُلُّ من ضَنَّ مَانِعُ
وَقَد جَاوَرَتنَا فِي شُهُورٍ كَثِيرَةٍ فَمَا نَوَّلَت والّلهُ راءٍ وسامِعُ
فإن تَلقَين نُعمَى هُدِيتَ فَحَيِّهَا وَسَل كَيفَ تُرعَى بِالمَغِيبِ الوَدَائِعُ
وَقُلتُ لَهَا فِي السِرِّ بِينِي وَبَينَهَا عَلَى عَجَلٍ أَيَّانَ مِن سَارَ رَاجِعُ
فَقَالَت لِقَاءٌ بَعدَ حَولٍ وَحُجَّةٍ وَشَحطِ النَّوَى إلا لذي العَهدِ قَاطِعُ
وَقَد يَلتَقِي بَعدَ الشَتَاتِ أَولُو النَوَى وَيَستَرجِع الحَيَّ السحَابُ اللوَامِعُ
بَكَت مِن حَدِيثٍ بَثَّهُ وَأَشَاعَه وَرَصَّفَه واشٍ مِن القَومِ رَاصِعُ
بَكَت عَينُ مَن أَبكَاكَ لا يَعرِفُ البُكَا وَلا تَتَخَالَجُكِ الأَمُورُ النَّوَازِعُ
فَلَا يَسمَعَن سِرِّي وَسِرَّكِ ثَالِثٌ ألا كلُّ سرٍّ جَاوَزَ اثنِين شَائِعُ
وَكَيفَ يَشِيعُ السِرُّ مِنِّي وَدُونَهُ حِجَابٌ وَمِن دُونِ الحِجَابِ الأضَالِعُ[١٨٩]

إنَّ ارتباط الدلالة الفنيّة بالتشكيل الصوري ارتباط عضوي متواشج ؛ لأنَّ كليهما وليد الخيال المبدع الخلاق ، والخيال نشاط فعَّال يعمل على استنفار كينونة الأشياء ، ليبني منها عملاً فنياً متحد الأجزاء منسجماً في هزة للقلب متعة للنفس على أنَّه الملكة

---

(١٨٨) ينظر: المصدر نفسه: ٦٠ .

(١٨٩) عشرة شعراء مقلون : ٣٧ .

القادرة على توليد الصورة من أحشائها [١٩٠] ، وانتظار الساعة التي تجد فيها الصورة المناخ الفني للولادة والظهور لتكون بذلك القصيدة مجموعة صور [١٩١].

إنَّ التجربة النفسيّة التي عاشها الشاعر، والتي جسّدها من خلال تداخل البنى الفنية لتشكيل صورة مركبة ،تحمل بواعث الحرمان الصريح من خلال الفكرة العامة التي تشابك فيها النسيب مع الغزل، للتعبير عن مشاعره المكبوته في حوار عذب وشفاف ورقيق، فكان أبياته هذه عبارة عن لوحة واحدة طويلة ٠

لقد تداخلت الصور بعضها مع البعض لتوحد القصيدة بألم الفراق جراء الرحيل من جانبين : رحيل حبيبته ،ورحيله هو أيضاً بسبب تعرضه للخلع من لدن قبيلته ،وعانى من الفراق الخاص الذي يقطع كل صلة بحبيبته بسبب الوشاية ، وانطلقت نفس الشاعر على سجيتها ، وتداخلت عنده الصور المشكلة من تجاور البنى الفنيّة حتّى نكاد نلمس أنَّها انعتقت من القيود الفنيّة في تقسيم القصيدة إلى لوحات كما هو في الموروث الشعري ، وحسبه أن زاد فيه الناي ألماً وشوقاً دون يتكلف في التعبير ،حتّى لتصلح أن تكون قصة ٠

لقد افتتح الشاعر أبياته بهمزة الاستفهام ليشكل بداية التساؤل عن سبب هذا الناي والبعد موظّفاً صوت القاف الحلقي في (اقتربت، قرب، قد) والتشديد والتكرار (أجدَّك) وضن، ونوّلت، لتشكِّل إيقاعاً موسيقياً يواكب به صورة الذكريات والجزع وعدم النوال ٠ ليأتي دور الثنائية التي وظَّفها الشاعر في أبياته يلتقطها المتلقي عبر رموز مختلفة تتمثل في الشك بتأثير الفراق من خلال ثنائيّة البعد والقرب والسحب اللوامع مع الماطرات دلالة الخصب وبين الجدب الذي اتخذه الشاعر رمزاً لشيئين الأول يمثله

---

(١٩٠)ينظر : الصورة في النقد الأوربي :٢٧ ٠

(١٩١) ينظر: الأدب وفنونه (دراسة ونقد) :١١٦ ٠

الرحيل والثاني جدب العلاقة، فضلاً عن توظيف صورة سمعية من خلال الحديث عن السر خوف إذاعة الحديث وما يتعلق به من أصوات النفس ووجيب القلوب والجرس الداخلي لأصوات الحروف ٠

لقد أثارت تلك الرموز انفعالات الشاعر من خلال تداخلها مع البنى الأخرى لتشكيل صورة سمعيّة مفردة موحية تارة وواضحة تارة أخرى حيث نشر التناغم بين تلك الرموز ظلال القصيدة فتحولت الصورة إلى إذن لالتقاط حديث النفس التي أفضت به حالة الشاعر التي تشكو إلى الجدب الحقيقي عبر أصوات النفس ورغباتها ٠

وثنائيته الأخرى (الجنس) فيتحول الجدب إلى قتل للوعد ،والقضاء على الأمل وانحسار الخصب الذي يبقى سراً في السحابة الماطرة عبر أصوات الأفعال وتساوقها النغمي الداخلي ٠

لقد كان الشاعر صادقاً في نقل أفكاره واسمعنا ما يتعلق بأعماقه ،حينما قدم لنا مجموعة من الصور المفردة لتقديم صورة مركبة التي عبّرت بأمانة عن خلجات نفسه التي كانت تتشظى من الم الفراق ولوعة الحرمان ،وكان واضحاً صريحاً في نقل الحوار الذي كان بينه وبينها في صورة متعددة تسربت إلى النفس عبّر الأسماع لرقّتها ، ممَّا جعلنا نتعاطف معه من خلال الإصغاء لأصوات النفس والقلب الصريحة والموحيّة ٠

وللصعلوك والفاتك قدرة على انتقاء الألفاظ بخصوصيّة تجاوزت بها دائرة الاستخدام اللغوي ، والبحث عن موقع يفجر من خلاله قدراته الفنيّة الجماليّة الدلاليّة وهي كامنة في الشخصية القوية المؤثرة ، ويخلق للكلمة باستخدامه لها مجالاً واسعاً ، ولا يلبث الكثيرون أن يجدوا أنفسهم واقعين في إسارها [١٩٢] ،وهذا ما نقله لنا أبو

([١٩٢]) ينظر :الأدب وفنونه :٢٢ ٠

خراش الهذلي في صورة تبدو معبرة عن قدرة فائقة في تصوير النفس وتمثيلها بنغم حزين ، حتى باتت عيناه ترعيان النجم بعد أن أثقلها الحزن على فقد عزيزٍ عليه فكان النجم شاهداً على سهاده بقوله:

أَرِقتُ لِهَمٍّ ضَـافَنِـي بَـعدَ هَجعَةٍ عَـلَى خَالِدٍ فَالعَينُ دَائمَةُ السَّجمِ
إِذَا ذَكَرَتهُ العَـينُ أَغـرَقَهَـا البُـكَـا وَتَشرَقُ مِـن تَهمَالِـهَا العَينُ بِالدَّمِّ
فَبَاتَت تُرَاعِي النَّجمَ عَينٌ مَرِيضَةٌ لِمَا عَـالَـهَا وَاعتَادَهَا الحُزنُ بِالسُّقمِ
وَمَا بَعدَ أَن قَد هدَّنِي الدَّهرُ هَدَّةً تَضالَ لَهَا جِسمِي وَرَقَّ لَهَا عَظمِي
وَمَا قَد أَصَابَ العَظمَ مِنِّي مُخَامِرٌ مِنَ الدَّاءِ دَاءٌ مُستَكِنٌّ عَلَى كَلمِ[١٩٣]

إنَّ حجم الألم والتفجع الذي يشعر به الشاعر دفعه إلى توظيف البنى المتجاورة لتشكيل صورة تحمل كلَّ معاني الحزن والألم على فقده عزيزاً عليه ، حتَّى باتت عيناه تدمعان دماً، في لمحة فنيّة من الشاعر يسعى من خلالها معادلة أحاسيسه النفسيّة المفجوعة ودواخلها لغرض تهويل حجم الحزن وإظهاره في انسجام تام مع هول الفاجعة وعظمة المصيبة ٠

إنَّ النظرة الحديثة إلى الصورة الشعريّة تأتي من قدرتها على ترك أثر عند المتلقي ،وذلك يأتي من تداخل البنى المتجاورة مع البنى الأخرى، لتشكيل صورة فنيّة في تراكيب لغويّة مشتركة بعضها مع البعض ، يعبّر عنها الشاعر ((مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني))[١٩٤] ، وهذا ما جسّده لنا تأبط شراً

([١٩٣]) شرح أشعار الهذليين ٣: ١٢٢٣ ، تشرق: تنشب،ومنه شرق الماء، عالها: اثقلها ،تضال :مخفف تضاءل ،مخامر : مستكن ملازم ٠

([١٩٤]) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، عبد القادر القط ، دار النهضة بيروت ،١٩٨٧م :٣٩١ ٠

وهو يصوِّر لنا براعة الصعلوك في التعامل مع عناصر الطبيعة وتوظيفها في شعره بقوله:

نَجَوْتُ مِنْهَا نَجَائِي مِنْ بَجِيلةَ إذْ أَلْقَيْتُ لَيْلَةَ خَبْتِ الرَّهْطِ أَرْوَاقِي
لَيْلَةَ صَـاحُوا وَأَغْرَوْا بِي سِرَاعَهُمُ بِالْعَيْكَتَيْنِ لَدَى مَعْدَى ابنِ بَرَّاقِ
كَأَنَّمَـا حَـثْحَـثُـوا حُصّـاً قَـوَادِمُهُ أَوْ أُمَّ خُشْفٍ بِذِي شَثٍّ وَطُبَّاقِ
لا شَيْءَ أَسْرَعُ مِنِّي لَيْسَ ذَا عُذَرٍ وذا جَنَاحٍ بِجَنْبِ الرَّيْدِ خَفَّاقِ
حَتَى نَجَـوْتُ وَلَمَّا يَنْزِعُوا سَلَبي بِوَالِهٍ مِنْ قَبِيضِ الشَّدِّ غَيْدَاقِ[١٩٥]

لقد تداخلت البنى المتجاورة في هذه الأبيات ، لتشكيل صورة ضمّت بين طياتها معاني ودلالات ، يصف من خلالها قدرة الصعلوك على التكيف مع عالم الصحراء الواسع باختلاف تضاريسه وتقلبات الحياة فيه ،مستوحياً تلك الصور من موجودات المكان المتعلقة بالطير والحيوانات وصفاتها التي ينسبها الشاعر إلى نفسه ، فنراه يوظف البنية المتجاورة بقوله: (ام خشف) كناية عن الظبية ، فبتحريضهم لبعض، كأنَّما حركوا بحركتهم إياي فكنت ظبية تفرُّ من الهلاك لتقاومه ،لتتداخل مع بنية متجاورة أخرى بقوله: (وذو عذر) كناية عن الفرس ،(ذو جناح) كناية عن الطير بأعلى الجبال لأنَّه أسرع من طير السهل ،فالشاعر أراد أن يقول إنَّ صفات الحيوانات القوية السريعة والطير الأكثر سرعة قد تداخلت كلّها في رسم صورة الصعلوك الهارب وتشكيلها وقت الخطر ٠

---

(١٩٥) ديوان تأبط شراً : ١٢٩ ، الخبت:المنخفض من الأرض ،ام خشف :الظبية ،الحص: الظليم ،ذا عذر :يقصد به الفرس ، الريد: الذروة في أعلى الجبل ، خفّاق : اي كثير الخفق ويقصد به الطير الجارح في أعلى الجبل ٠

لقد وجد الصعلوك والفاتك في البنية المتجاورة قدرة على التداعي أكبرَ من قدرة التشبيه أو الاستعارة ،وانَّ الإيحاءَ مفتوحٌ فيها إلى ما لا نهاية [١٩٦]دفعته إلى تشكيلها وتداخلها مع البنى الأخرى وتقديمها إلى المتلقي عن طريق الوسائط التي تعتمدُ في ((فهمها على المتلقي الحصيف الذي يسبرُ أغوارها ، ويؤلفُ عناصرها ، ويقيمُ علاقاتها ليستنبط منها المقصود))[١٩٧].

فمعرفة مستوى التداعي في المعاني التي تكتنفُ اللفظ المذكور يعتمدُ بشكلٍ كبير على نوعية المتلقي وقدرتهِ على القراءة الإبداعية لما في الكناية من طاقة خيالية تستندُ إلى ثنائية (المعنى ومعنى المعنى) ، فهي بحاجةٍ إلى قراءة واعية موجهة ، وقارئٍ يمتازُ بقدرةٍ على الربط بين اللفظ الكنائي وما يستدعيه من معاني ، وكلَّما كانت المسافة بين اللفظ الكنائي والمعنى المقصود بعيدةً فإن الخيال يأخذُ دوراً فاعلاً في عملية الخلق الفني لتحقيق ((عنصر المفاجأة والتغريب الذي يقومُ عليه الإبداعُ الأدبي))[١٩٨] ، وهذا ما نقله لنا عروة بن الورد بقوله :

فِرَاشِي فِرَاشُ الضَّيفِ والبَيتُ بَيتُهُ وَلَم يُلهِنِي عَنهُ غَزَالٌ مُقنَّعُ

أُحدّثُه، إنّ الحَدِيثَ مِنَ القِرَى وَتَعلَمُ نَفسِي أَنَّهُ سَوفَ يَهجَعُ[١٩٩]

تداخلت في هذا البيت البنى المتجاورة في قوله :(فِراشي فراشُ الضيفِ) كناية عن الكرم وقوله:(غزال مقنع) كناية عن جمال المراة الحسناء، والكنايتان ساهمتا

([١٩٦]) ينظر: الكناية محاولة لتطوير الإجراء النقدي : ٢٦ .

([١٩٧])مفهوم الخيال ووظيفتُهُ في النقد القديم والبلاغة ، فاطمة سعيد احمد حمدان ، جامعة ام القرى ،المملكة العربية السعودية ،١٤٢١هـ-٢٠٠٠م : ٣٦٠ .

([١٩٨]) الكناية محاولة لتطوير الإجراء النقدي : ٢٩ .

([١٩٩]) ديوان عروة : ٨٣ .

في تشكيل صورة كلية ، تجمع كلَّ صفات الكريم بما فيها حسن الاستقبال الذي عبّرت عنه البنية التشبيهيّة بقوله (إنّ الحديثَ مِن القِرى)، ليكون التداخل قد ساهم في خلق صورة شعريّة تجمع صفات الكريم في اسلوب سيطرت عليه روح المبالغة والتكثيف في عرض صورة الكرم الذي يتمتع به الصعلوك الثائر على نظام القبيلة وسلطتها التعسفية بحق الفقراء من أبنائها ٠

ويلجأ الصعلوك والفاتك إلى طرائق ووسائل تُعنى بها اللغة الوجدانيّة ، لتكون قادرة على التعبير عما يُستعْصَى التعبيرُ عنهُ من خلال إجراء نوع من التداخل بين البنى المتجاورة لغرض إنتاج أسلوب كنائي ، يمتاز بطابعه التكثيفي إلى الإيجاز ممَّا يمنحُ النصَ قيمةً فنيةً ، نظراً لما تحمله البنى الكنائية من معنى يتركُ أثراً في نفس المتلقي بانفتاحهِ على آفاق الخيال الواسعة متأملاً المعاني المستترة خلف الألفاظ ، فالكناية وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الفنية ؛ لأنَّها تمتازُ بمقدرة تأثيرية ناتجة عن قوة الإيحاء واستبطان المعاني المستقرة فيها ، لذا فإن الكناية بدلالتها المعنوية القائمة على التكثيف تحقق مبدأ الاختزال الذي يعمل على ((تحقيق عامل الاقتصاد اللغوي بما تتيح من صياغة مركزة لعناصر الدلالة المتعلقة بالمعنى))[٢٠٠] ، والإيجاز يعني ((التعبير عن المعاني الكثيرة باللفظ القليل))[٢٠١] ، كما أنَّ المقصود بالتكثيف الكنائي هو التكثيف المعنوي الذي يُعدّ سمةً جماليةً يتم من خلالها تضخيم المعنى بأقل كم صوتي ، ممَّا يكسبها طابعاً إيحائياً يجعلها ((أنفذ وأسرع على قلةِ كلماتها))[٢٠٢] ، فالصورة الكنائيّة المشكلة من تداخل البنى المتجاورة تسمحُ باستخراج

([٢٠٠]) علم الأسلوب : ٢٧٥ ٠

([٢٠١]) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : ٧٠ ٠

([٢٠٢]) البلاغة ، عرض ، وتوجيه ، وتفسير،الدكتور محمد بركات حمدي ، سلسلة مكتبة الدراسات البلاغية ، دار الفكر ، عمان ،ط:١ ، ١٩٨٣م : ٩٩ ٠

الكثير من المعاني كلَّما أوغل معها المتلقي بحسّهِ[٢٠٣] ، لما تشكله من كثافة في المعنى وهي نتاج غموض إيحائي ومبالغة في التعبير ، وهذا ما وظَّفه لنا السليك بن السلكة وهو يصف لنا عفت محبوبته من خلال تداخل البنى المتجاورة بقوله:

مِنَ الخَفَرَاتِ لَم تَفضَحُ أَباهَا وَلَم تَـرفَـع لِـإخوَتِهَا شَنَـارَا

كَأَنَّ مَجَـامِـعَ الأَردَافِ مِنهَا نَقِيَ دَرَجَت عَليه الرِّيحُ هَارَا

يَعافُ وِصَالَ ذَاتِ البَذلِ قَلبِي وَيتَّبِـعُ الـمُـمَـنَّـعَـةَ الـنَّـوَارَا[٢٠٤]

في هذه الأبيات تتداخل البنية المتجاورة مع فنون البيان الأخرى لإنتاج صورة متكاملة الأبعاد يجوز إن تكون كناية عن حبه للمرأة المصونة التي تمتنع عن البذل ذات الدلال والإشراق ، وهو تعريض بالمرأة السيئة غير العفيفة ،وبهذا يكون الشاعر قد رسم صورة ناصعة لمحبوبته جمع فيها الجمال والعفة والوفاء من خلال إيحاءات التداخل الفني لتلك البنى الفنية ٠

والصعلوك والفاتك يحاول كلّ منهما ربط انفعال النفس بالحركة الخارجيّة من خلال تداخل البنى المتجاورة ، ممّا يدفع الشاعر إلى التحرك في تشكيلاته الفنيّة وفق المثير النفسي الذي يغذي انفعاله بالواقع، وإنَّ عملية بناء الصورة تتكامل فيها دلالة الكلمات المؤطرة للصورة، وتبقى تلك الصور في سياق البناء الداخلي، الناتج عن تموجات الحركة النفسيّة، فهي وإن كانت حسيّة ،أو ذهنيّة ، أو رمزيّة مباشرة ، أو غير مباشرة، فإنّها تستشرق هدف الشاعر وإلقاء الضوء عليه، وتفسير موقفه منه، فوظيفة التشكيل البياني النفسيّة ودلالته لا تقف عند حدّ للفظ وإنّما تتبع من وراء ذلك

---

(٢٠٣)ينظر : التفسير النفسي للأدب : ١٠٠ .

(٢٠٤) السليك بن السلكة أخباره وشعره: ٥٥ ٠

إيحاءات ومنازعات نفسيّة تناجي وجدانه، لذلك لم يقتصر استعماله على أداء بياني محدد ولا على نمط من الصور دون سواه، وإنَّما وسع من دائرة الاستعمال البياني لتتسنى له الموهبة بالتعامل مع الواقع بكل معطياته وأشكاله، فظهرت انفعالاته لتكشف موقفه تجاه ذلك الواقع [٢٠٥]٠وهذا ما صوره لنا تأبط شراً بقوله:

أَلاَ عَجِبَ الْفِتْيَانُ مِنْ أُمِّ مَالِكٍ تَقُولُ لَقَد أَصبَحتَ أَشْعَثَ أَغْبَرَا
قَلِيلَ الإِتَاءِ والحَلُوبَةِ بَعدَمَا رَأَيْتُكَ بَرَّاقَ الْمَفَارِقِ أَيْسَرَا
فَقُلْتُ لَهَا: يَوْمَانِ، يَوْمُ إِقَامَةٍ أَهُزُّ بِهِ غُصْنَاً مِنَ الْبَانِ أَخْضَرَا
وَيَوْمٌ أَهُزُّ السَّيْفَ فِي جِيدِ أَغْيَدٍ لَهُ نِسْوَةٌ لَمْ تَلْقَ مِثْلِي أَنْكَرَا
يَنُحنَ عَلَيْهِ وَهْوَ يَنْزِعُ نَفْسَهُ لَقَدْ كُنْتُ أَبَّاءَ الظُّلاَمَةِ قَسْوَرَا
وَقَدْ صِحْتُ فِي آثَارِ حَوْمٍ كَأَنَّهَا عَذَارَى عُقَيْلٍ أَوْ بَكَارَةُ حِمْيَرَا[٢٠٦]

والشاعر في معرض دفاعه أمام لوم امرأة له ؛ لأنَّها رأته في حالة يرثى لها ،ولكي يجهض الشاعر هذه الرؤية جنح بخياله إلى صورة فنية يعتمد فيها على تداخل البنى المتجاورة ،في قوله: (أَهُزُّ بِهِ غُصْنَاً مِنَ الْبَانِ أَخْضَرَا) كناية عن عصر الراحة والدعة والترف وقوله: (وَيَوْمٌ أَهُزُّ السَّيْفَ فِي جِيدِ أَغْيَدٍ) كناية عن الإغارة ،وهذا التداخل رسم صور صادقة لتقلبات حياة الصعلوك الباحث عن الحياة الكريمة في جوف الصحراء الواسع ٠

([٢٠٥]) ينظر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي: ٣٩٣ ٠

([٢٠٦]) ديوان تأبط شراً : ٩٨، الاتاء:الثمر، براق المفارق: مدهن الشعر ،ينزع نفسه:يحتضر، القسور:الليث، الحوم:الجمع الكثير من الابل ٠

وتتداخل البنى المتجاورة عند الشاعر الفاتك لاعتماده في تشكيل صوره على مخزون اللاشعور، وهنا يتعذر الفصل بين الصورة الوصفيّة والصورة الرامزة بوصفها نمطاً فاعلاً يؤدي وظيفته الفنيَّة من خلال إكساب المعنى خصوبة وامتلاءً ، يساعد الشاعر في ذلك الوسائل البيانيّة ليكون الوسيط ما بين الظاهرة الحسّيّة الطبيعي وغيرها من الظواهر ، وبذلك تغدو الصورة رمزاً للتعبير عن الحالة الفكريّة أو الانفعاليّة ،ولاسيّما إذا ما تكررت بشكل لافت للنظر، وهذا ما نقله لنا عبيد بن أيوب العنبري وهو يصوِّر خوفه وتأبده في عالم الصحراء ، فقد بات الخوف يطبع حياته بطابع حيواني ممَّا جعله يعيش عيشة الوحوش في سلوكها وتحصيل قوتها ، وقد أدى به هذا السلوك إلى أن تختلف نظرته لكلِّ شيء وتتجدد رؤياه من خلال الشك المتمكن أو الريبة الثابته في نفسه في قوله:

عَلامَ تُرَى لَيلى تُـعَـذِّبُ بِـالـمُنى ... أَخا قَفرَةٍ قَد كادَ بِالـغولِ يانَسُ
وَأَضحى صَدِيقَ الذِّئبِ بَعدَ عَداوَةٍ ... وَبُغـضٍ وَرَبَّـتـهُ الـقِفارُ الأمالِسُ
تَقَدَّدَ عَنهُ وَاِستَـطـارَ قَـمِـيـصُـهُ ... وَقَد يَقطَعُ الـهِندِيُّ وَالجَفنُ دارِسُ
يَظَـلُّ وَمـا يَـبـدو لِـشَيءٍ نَهارَهُ ... وَلَكِنَّـما يَـنـباعُ وَاللَـيلُ دامِسُ
فَلَـيسَ بِـجِـنـيٍّ فَـيُـعـرَفُ شَـكلُهُ ... وَلا أَنَسِـيٍّ تَـحـتَـويهِ المَجـالِـسُ [٢٠٧]

لقد كشف الشاعر من خلال تداخل رموزه عن قدرة شعريّة، تحقق المزيد من الانزياح والانحراف الدلالي عن النسق العام بلاغياً وتركيبياً ونحوياً، وتنسيقها ضمن رؤية النص ومنظوره الذي يتحرك وينمو ويفيض بالرؤى وترابطاتها وتقنياتها المختلفة ، على التفاعل النصي والدلالي . فهو يكتسب أبعاداً جديدةً عبر خلق معطيات التحول

---

(٢٠٧) شعراء أمويون ١: ٢١٦ .

الذي تنفتح القصيدة به كلياً ، إذ تظل العلاقة بين البنية العميقة والانزياح النصي والدلالات المتشابكة والتقنيات والأساليب الشعريّة هي المحرك الأساس للنص الذي تتكامل فيه عناصر التشكيل البنائي في مجمل العلاقات النصية التي توّلد بدورها أسئلة الواقع وأسئلة النص، وتتعانق وتتمازج في مكوناتها وأصواتها وأفعالها وأحداثها بشكل يعيد تشكيل تناقضات هذا الواقع ومفارقته ومأساويته وطاقاته المكبوتة ، ليتوّلد عند الشاعر من خلال ذلك تمسكه بالشعر كمنقذ فاعل ومخلص أصيل، وليؤكد هويته المتحققة في عمق المشهد الذي يعمل على إضاءته وإثرائه وحضوره البهي المتألق في التجلي والرؤيا التي ينطلق منها شعره، لتتداخل البنى المتجاورة مع البنية الرمزيّة وتشتبك مع بعضها و تتداخل مع الاستعارة بأنواعها لتمنح النص صورة مكثفة ، سيطر فيها الخوف على كيان الفاتك المتشرد في الصحراء مما دفعه إلى تشكيل صورة فنيّة تتداخل في تكوينها البنية المتجاورة بقوله(أَخا قَفرَةٍ) كناية عن التشرد والبنية الاستعاريّة بقوله(وَرَبَّتهُ القِفارُ الأمالِسُ) لتكون الصورة المتشكّلة صادقة التعبير عن حال هذا الفاتك المتشرد الذي بات يرى في الذئب صديقاً وفياً ليعكس بذلك النظرة لهذا الحيوان الذي دائماً ما كان يوصف بالغدر، ولعل سمة الخوف المتجسدة وطبيعة التصور ألفتهم ويألف بدلاً عنها الذئاب التي وجد عندها الصحبة الخيرة والصداقة الكريمة ٠

ويضفي تداخل البنى المتجاورة على النص الشعري شيئاً من الشاعريّة التي تعدّ سمة بارزة للنصوص الأدبيّة، إذ يعتمد النص الأدبي في وجوده بوصفه نصاً أدبياً على شاعريته على الرغم من أنَّ النص يتضمن عناصر أخرى (لكن الشاعريّة) هي ابرز سمة وأخطرها ؛ لأنّها سبب تلقيه وبدونها لا يحظى النص بسمة الأدبيّة ، والشاعر حين يعمد إلى توظيفها ،لأنّها تغرز في نصه الأدبي مخزونها الذي يمكنها

من إحداث اثر انعكاسي يؤسس للنص بنية داخليّة تملك مقومات التفاعل الدائم [٢٠٨] ، وهذا ما وظَّفه لنا الخطيم المحرزي وهو يصور لنا نفثات الحزن والألم لما آلت إليه حياته بقوله:

ألا لَـيـتَ شِـعـرِي هَـل أبِـيتَنَّ ليلةً بِـأعلَـى بَـلِيٍّ ذِي السِّلامِ وذِي السِّدرِ
وَهَل أهبَطن روضَ القَطَا غَيرَ خَائِفٍ وَهَل أُصبِحَنَّ الدَّهرَ وَسطَ بَنِي صَخرِ
وَهَل أسمَعَن يَوماً بُـكـاءَ حَـمـامَـةٍ تُنادِي حَماماً في ذُرَى تَنضُبٍ خُضرِ
وَهَل أرَيَـن يَومـاً جِـيَـادِي أقـودُهـا بِذاتِ الشُّقـوقِ أو بـأنـقـائِـها الـعُـفرِ
وهَل تَقطَـعَـنَّ الـخَـرقَ بـي عَيَدَهيَّةٌ نَجاةٌ من العِيـدِيِّ تَـمـرحُ لِـلـزَّجـرِ
طَوَت لَقَحاً مِثلَ الـسِّـرارِ وبَـشَّـرَت بِأصهَبَ خَـطَّارٍ كَـخـافِـيـةِ الـنَّـسـرِ [٢٠٩]

الشاعر يعاني من الغربة والتشرد فجنح بخياله إلى تداخل البنى المتجاورة لتشكيل صورة كلِّية، تحمل معنى عميقاً موحياً بدلالات كثيرة معبرةٍ عن أحاسيس الشاعر في صرخة تتفجر فيها آهات التوجع وتتعالى عواطف الارتباط القبلي التي كان يشعر بها ، وهو في حيرته الضائعة وغربته المؤلمة يتمنى العودة إلى حياته الطبيعية موظّفاً البنية الرمزيّة (الحمامة) للدلالة على تلك الرغبة العارمة والحياة الهانئة التي كان يعيشها في ظل الارتباط القبلي مع أهله ورفاقه ، فتتألق خصاله الأصيلة ،وتتوقد في نفسه نوازع الاندفاع الحقيقي فيكون بين اثنين ، إمّا نجاحاً يعيد إليهم مكانتهم المرموقة ، أو الموت الذي يجد فيه العذر وتلك هي فلسفة الفتّاك في الحياة

---

(٢٠٨) ينظر: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، الدكتور عبد الله الغذامي ، دار سعاد الصباح ،الكويت :٢٢ .

(٢٠٩) شعراء أمويون ١: ٢٥٨، روض القطا:اسم موضع، تنضب: قرية قرب مكة،خضر: صفة للذرى، العيدهية: نوق كرام النجائب،لقحاً: ماء الفحل، السرار: الموضع الذي يجتمع فيه الماء .

•وهذا ما دفعه في أبيات أخرى يصور تلك الهموم التي تراود الفاتك وهو مشرد بعيد في جوف الصحراء بقوله:

أُتِيحَ لِــذي بَثٍّ طَرِيدٍ تَعُودُهُ هُمومٌ إذا ما باتَ طارِقُها يَسرِى

بِنَجرانَ يَـقري الهمَّ كُلَّ غَرِيبَةٍ بَعيـدةِ شَـأْوِ الـكَـلْمِ بـاقِيةَ الأثـرِ

يُمَثِّلُها ذُو حـاجَةٍ عَرضَتْ لَـهُ كئِيبٌ يُؤسَّى بَينَ قَرنَــةَ والـفَـهـرِ

فَقالَ وما يَرجُو إلى الأهْلِ رَدَّةً ولا أَنْ يَرَى تِلكَ البِلادَ يَدَ الـدَّهـرِ (٢١٠)

لقد شكل لنا الشاعر صورة فنيّة عبَّر من خلالها عن تلك الآلام والأوجاع التي تراوده وهو بعيد عن الأهل غريب في جوف الصحراء، من خلال عقد نوع من التداخل الفني بين البنية المتجاورة بقوله :(هُمومٌ إذا ما باتَ طارِقُها يَسرِى) كناية عن التشرد والبنية الاستعارية في قوله: (يَقري الهمَّ كُلَّ غَرِيبَةٍ) مع بنية استعارية أخرى بقوله :(يَدَ الدَّهرِ)، لتكون الصورة المشكلة من ذلك التداخل موحية بدلالات عدّة ، منها تلك السياط النفسيّة التي باتت تسهد الشاعر وهو غريب مشرد في بيئة كلُّ ما فيها يبعث على الحزن والألم والتشرد ، وهذا ما جسّده لنا في لفظة (الهموم) التي كشفت عن قلب متصدع يكابد الألم كل يوم ، وأنَّه لا مهرب من هذه الدنيا المحاصرة بالأقدار ، المسكونة بالأحزان . وهكذا يحكم الحزن قبضته ، ليأسر تلك الروح ويجعلها في قفصه المظلم .

وينهض خيال الشاعر في بناء الصورة ليشكل من خلالها إحساساته فهو مصدر الصورة ، وإنَّه((لا يظهر في شيء في جميع الفنون بقدر ما يظهر في إحالة

(٢١٠) شعراء أمويون ١ : ٢٥٧ .

فوضى الدوافع المنفصلة إلى استجابة موحدة))[٢١١] فهو المنظم لعملية الإبداع التي يلتقط عناصرها من الواقع المادي الحسّي الذي يؤلف بين العناصر والمكونات، لتصبح الصورة العالم الشعري الخاص بالشاعر بكلِّ ما فيه من مكونات شعوريّة ، ويبرز دور الخيال بين عناصر الصورة من خلال تداخل البنى المتجاورة مع البنية التشبيهيّة أو الاستعاريّة أو صورة حقيقيّة أحياناً ، فإذن هو اللحمة التي تنسج بناء القصيدة ملازماً للعاطفة [٢١٢] ، وهذا ما وظَّفه لنا جحدر المحرزي وهو يصور لنا حاله بين جدران السجن بقوله:

يَا رَبِّ أَبغَضُ بَيتٍ عِندَ خَالِقِهِ بَيتٌ بِكُوفَانَ مِنهُ أُشعِلَت سَقَرُ

مَثوَى تَجَمَّعَ فِيهِ النَّاسُ كُلهُمُ شَتَى الأمُورِ فَلَا وِردٌ وَلا صَدرُ

دَارٌ عَلَيهَا عفَاءُ الدَّهرِ مُوحِشةٌ مِن كُلِّ إنسٍ وَفِيهَا البَدو والحَضَرُ[٢١٣]

لقد أُجبر الشاعر على ترك حياة التلصص في البرِّ والأمصار بعدما قبض عليه وأودع السجن، ذلك المكان المغلق والمظلم ،وهنا تبدأ معاناته الحقيقة إذ بات يعاني من الفرق بين الحياتين ،فالإنسان الذي عشق الحرية وعاش بعيداً عن كلِّ الأنظمة والقوانين التي تحدِّد من نشاطه بات الآن خاضع إلى أنظمة لا يستطيع أن يوفق بينها وبين ما كان عليه في السابق ، ممّا دفعه إلى توظيف نوع من التداخل بين البنى المتجاورة لتشكيل صورة تعبّر عن تلك الآلام والأوجاع و المعاناة التي كانت تدور في نفسه وطبيعة الصراع الحاد الذي كان يمتلك سلوكه، والذي بات يخلق في نفسه انعطافات حادة وفجوات قاسية من الانفصام والتهالك ، وقد ظلت صور هذه

([٢١١]) مبادئ النقد الأدبي: ٣١ .

([٢١٢]) ينظر: الشعر والتجربة : ٧٣ .

([٢١٣]) شعراء أمويون ١: ١٧٣ .

الحالات النفسيّة تتضح على شكل دفعات وتموجات نفسيّة متجسدة في الألفاظ ، فلفظة (مثوى)كناية عن القبر ، هنا تبدو مشحونة بالحزن واللوعة المشوبة بالانفعال ، والشعور الحاد بالوحدة القاسية في ذلك المكان (السجن) ، والأماني التي أثارت مشاعره الحزينة . وإنَّ هذا الانفعال ما هو إلا نتيجة انفعال نفسي شديد لديه ، إذ إنَّ الألفاظ والمعاني متصلة اتصالاً وثيقاً في نفس القائل ساعة خلقها [٢١٤].

لقد عمد الشعراء الصعاليك والفتّاك إلى تداخل البنى المتجاورة في تشكيل صور شعرية، ترتكز على البعد النفسي والاهتمام بالقدرة الإيحائيّة لمستويات الخطاب الشعري الذي يمثل الانفعال الحسي ، وبهذا يكون البعد النفسي لذلك التداخل متمثلاً في امتلاك المفردة لدلالات مستمدة مما تثيره في النفس من دلالات وإيحاءات وتداعيات ، شرط أن تكون في سياق شعري يستمد قدرته ونكهته من جمال التعبير اللغوي في علاقته بين الدال والمدلول ، وما تستدعيه مخيلة الشاعر من رموز وصور تتألق دلالتها في توظيفها الموفق خدمة لما يناسب موقفه، وتعميقاً لأبعاده النفسيّة والفكريّة ، لتكون أبيات الشاعر معادلاً للحقيقة التي يطمح إليها أو يسعى إلى تجسيدها بطريقة الخيال المبدع في لغة تكون قاعدتها المزاوجة بين الدال والمدلول، ولا سيّما إذا كان النتاج الفني يقتضي التلاحم مع مستويات اللغة ومضامينها الفكريّة والجماليّة ، لأنَّ المشاعر والأحاسيس والأفكار وكُلَّ العناصر الشعوريّة والذهنيّة تتحول في الشعر إلى

([٢١٤]) ينظر : الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا – احمد علي الدهان ، مكتبة الأسد ، دمشق ، ط ١، ١٩٨٦ م ، ١/ ٢١١، وأسس النقد العربي عند العرب – احمد بدوي ، مطبعة لجنة البيان العربي ، ط ٣، ١٩٦٤ م ، ٣٣٣.

عناصر لغويّة بحيث تقوض البناء اللغوي في الشعر، تقوض معه الكيان النفسي والشعور المتضمن فيه [٢١٥] .

وهذا ما دفع الشعراء الصعاليك والفتّاك إلى تضمين أشعارهم ألفاظ (الشكوى والعجز) ، فعلى الرغم من أنَّهم قضوا حياتهم في سبيل الوصول إلى هدف يصبون إليه ، تحقيقاً لمطامع سياسيّة ، أو تحسيناً لأوضاع اجتماعيّة ، أو استجابة لرغبات عاطفيّة ، من اجل إرضاء الذات القلقة التي يحملونها بين أضلعهم ، إلا أنَّ الجميع اصطدم بعقبات مختلفة أعاقت مسيرة الأحلام والطموحات ، فظهرت حالة التمرد والرفض في أول الأمر ، ثم ما تلبث تهدأ النفوس الثائرة بعد المقاومة العنيفة التي تستنزف كل الطاقات الجسميّة والنفسيّة ، وتنكسر الأحلام ويذهب بريقها ، وتحل ألفاظ العجز والإحساس بالخيبة والإحباط محل ألفاظ التمرد ، ولاسيّما عندما يشعر الفاتك أنَّه محاصر في مكان يكبح كلَّ محاولات التخلص من شبح العجز ،وهذا ما نجده في أشعارهم النابعة من واقع السجن بشكل أساس ، فضلاً عن ألفاظ الغربة والتشرد، قال السمهري العكلي :

لَقَدْ جَمَع الحَدَّادُ بينَ عِصابَـةٍ تَساءَلُ في الأَسْجانِ ماذا ذُنُوبُها
مُقَرَّنةِ الأقْدامِ في السَّجْنِ تَشْتَكِي طَنابِيْبَ قَدْ أمسَتْ مُبِيْناً عُلُـوبُها
إذا حَرَسِيٌّ قَعـقَـعَ البابَ أُرعِدَت فَرائِصُ أَقوامٍ وَطــارَت قُـلوبُهـا
نَرى البابَ لا تستَطيعُ شَيئاً وَراءَهُ كَأَنّا قُـنِـيٌّ أَسـلَـمَـتهـا كُـعوبُها
بِمَنــزِلَةٍ أَمّــا الــلِـئـيـمُ فَـآمِــنٌ بِها وَكِـرامُ القَـومِ بادٍ شُـحوبُـها[٢١٦]

([٢١٥]) ينظر : الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي: ٤٠٦ –٤٠٧ .
([٢١٦]) شعراء أمويون ١ : ١٤١ .

لقد عبَّر الشاعر عن دواخله النفسيّة المريرة ، وقد استبدت به نوازع النفس بعد أن كتب عليها السجن أو التشرد أو الاغتراب ، وقد اتضحت أدلة هذه النوازع من خلال ألفاظ (الاسجان، السجن، حرسي ، قعقعة الأبواب) ممّا دفع الشاعر إلى توظيف البنية المتجاورة (مُقَرَّنةِ الأقْدامِ) كناية العجز وتداخلها مع بنية متجاورة أخرى في قوله(فَرائِصُ أَقوامٍ) كناية عن الخوف والرعب مع بنية الاستعاريّة (وَطارَت قُلوبُها) لتشكيل صورة شعرية تعبّر عن القلق النفسي الذي كان يستحوذ على السجناء ،وهم يعيشون في هذا العالم الذي أغلقت أبوابه وأحكمت حراسته وقد امتلأت قلوبهم بكلِّ ما يوحي بالخوف ويشعر بالفزع والتوجس ،حتَّى إذا قعقع الحارس باباً أرعدت فرائصهم ،واشتد خوفهم وطارت قلوبهم لارتباط حركة الباب بتنفيذ الحكم ، أو بداية حالة تعذيب وهي حالة يدركها من كتب عليه السجن أو سيق إليه تحت ظروف معينة ٠ فألفاظ السجن مرتبطة جميعها بالمنع ، وهي ألفاظ دالة على الثبات في المكان اضطراراً وليس طواعية ٠

لقد نظَّم الشعراء الصعاليك والفتَّاك عملية التشكيل البنائي للنص على مستويات التقنيات الخاصة والآليات الشعريّة وخصائص التركيب ، والتي تؤدي بدورها إلى إتاحة ظهور العديد من الوحدات الشعريّة المتكاملة بنائياً ودلاليا مما يجعلها قادرة على احتضان المعنى الشعري الذي ينسجم مع كلية هذه الدلالات ومدلولاتها ، إذ لا تقتصر هذه الممكنات والكيفيات البنائيّة في كونها شكلاً من أشكال العلائق التي تؤلف كيان القصيدة ودوراتها ومستوياتها البنائيّة والأسلوبيّة وحتّى الخطيّة وعلاقاتها بالتحول والانحراف في عالم النص ؛ لأنَّها شكل من أشكال التعبير الجمالي والفني عن بنية الكون الشعري والرؤيوي ، وعبر بنية القصيدة التي تبثها لتجسيد تلك العلاقة الحميمة بين الشاعر وواقعه وذاكرته ، فالقصيدة تتنوع بتنوع تجربة الإنسانيّة وتحولها إلى

عناصر شعريّة ضاغطة باتجاه علاقة الشعري بالواقعي من خلال تداخل البنى المتجاورة ، وهذا ما وظَّفه لنا طهمان بن عمرو الكلابي وهو يشكل صورة شعريّة ناتجة من تداخل البنى المتجاورة ، توحي بتلك الآلام التي يشعر بها الفاتك وهو محتجز بين جدران سجن منيع يحجب رؤية الشاعر عن كل ما يبعث فيه نفسه الأمل والتفاؤل بقوله:

أَلَا طَرَقَت لَيلَى عَلَى نَأي دَارِهَا وَلَيلَى عَلَى شَحطِ المَزَارِ طَرُوقُ
أَسِيْراً يَعضُّ القَيْدُ سَاقَيْهِ فِيْهِمَا مِنَ الحَلَقِ السُّمْرِ اللَّطَافِ وَثِيْقُ
وَكَم دُونَ لَيلَى مِن تَنَائِفَ بَيضُهَا صَحِيحٌ بِمَدحِي أُمِّهِ وَفَلِيقُ
ومن ناشطٍ ذبِّ الرِّيادِ كأنَّهُ إذا رَاحَ من بَردِ الكِنَاسِ فَنِيقُ
يثيرُ الرُّخامى بِالعَشِيِّ كأنَّمَا عَلَى وَجهِهِ مِمَّا يُثِيرُ دَقِيقُ[٢١٧]

فالشاعر يعاني الأمرين غربة السّجن وبعد الحبيبة ، دفعه ذلك إلى تشكيل صورة فنية يتداخل فيها الخيال مع الاستعارة المكنيّة بقوله(يَعضُّ القَيْدُ سَاقَيْهِ فِيْهِمَا) للإيحاء بحجم الألم الذي يعتصر قلبه ، ويكبح جماح خياله الباحث عن التواصل مع من أحب بغية التخفيف من حجم تلك الآلام ،ثم تأتي لفظة (الأسر) لتوحي بدلالة على أنَّ سجنهم لم يكن لجريمة اجتماعية وإنّما هو الظلم الذي توقعه السلطة على خصومها السياسيين ٠

ويشكل لنا مالك بن الريب صورة شعريّة تتداخل فيها البنية المتجاورة مع البنى الأخرى ، لتوحي بالحزن المتجسد في لفظة(البكاء) ومشتقاتها سبيلا لإظهار المعاناة

---

(٢١٧) ديوان اللصوص ١: ٣٤٠ ، النأي: البعد، شحط المزار: بعده، عضه القيد: اشتد عليه ولزمه، الحلق:حلق الحديد، التنائف:القفر من الأرض، المدحي: موضع بيض النعام ،ذب الرياد: الثور الوحشي، الفنيق: الفحل المكرم من الابل، الرخامي :نوع من النبت.

والقلق والمكابدات ؛ لأنَّ ((البكاء مصدرٌ من مصادر الراحة النفسيّة التي تلوذ بها نفس الشاعر في حالات كثيرة من السأم والوحدة والعزلة واضطراب المواقف)) [٢١٨]، في قوله:

غَرِيبٌ بَعِيدُ الدَّار ثَاوٍ بقَفْرةٍ يَدَ الدَّهْرِ مَعرُوفاً بِأَنْ لا تدانِيا [٢١٩]

فالشاعر يبث حزنه وألمه ويشكو عجزه من مواجهة الموت بعيداً عن أرضه ، في صورة فنيّة مشكلة من تداخل البنية المتجاورة بقوله(ثَاوٍ بقَفْرةٍ) كناية عن القبر وتداخلها مع البنية الاستعاريّة (يد الدهر) لتوحي بالغربة المكانيّة التي يشعر بها ،واثبات الحقيقة التي يحس بها المرء وهو يقابل المأساة ويشعر بالنهاية ويتلمس أبعاد الحياة ، التي لابد لها من نهاية محتومة ، وهي حقيقة يشوبها الخوف ويتناثر فيها التفكير المؤلم ،ويترأى من بين زواياها اليأس المحض.

فالطاقة التصويريّة فضلاً عن الطاقة التعبيريّة لا تظهر إلى عالم الوجود إلا من خلال الملابسات التي تستدعي المفردة دون غيرها اتساقاً مع سياق التجربة الشعوريّة وطبيعة المواقف التي تثير الانفعال بدرجة معينة ،فالكلمة تكتسب قوتها من الشخصيّة التي استخدمتها ،وهذا ما دفع عبيد بن أيوب العنبري إلى توظيف التداخل بين البنى المتجاورة لعرض شكواه من القبر في قوله :

إنَّي لأعْلَمُ أنَّي سَوْفَ يَترُكُنِي صَحْبِي رَهِينَةَ تُربٍ بَينَ أحجارِ

فَرداً بِرابِيَةٍ أَو وَسـطَ مَقـبَـرَةٍ تَسفي عَلَيَّ رِياحُ البارِحِ الذَّارِي[٢٢٠]

([٢١٨]) المرثاة الغزلية في الشعر العربي ، د. عناد غزوان إسماعيل ، مطبعة الزهراء ، بغداد ، ط١، ١٩٦٤ م:٨ .

([٢١٩])شعراء أمويون ١: ٤٨ .

لقد جنح خيال الشاعر إلى ذلك التداخل بين البنية المتجاورة بقوله: (رَهِينَةَ تُربٍ بَينَ أحجارِ) كناية عن القبر ، مع البنية الاستعاريّة بقوله:(تَسفي عَلَيَّ رِياحُ) لتشكيل صورة شعريّة تمثل صرخة توحي بالنهاية المؤلمة التي انتهت إليها حياته ، فالحزن يعتصر قلب الشاعر وهو يواجه هذه الحقيقة التي ما لبث يؤكدها من خلال توظيف الأداة (إنَّي) وتكرارها مع الأداة سوف التي تفيد الاستقبال للدلالة على أن الموت واقع ولو بعد حين ٠

ويوظِّف الصعاليك والفتَّاك الخيال في تداخل البنى المتجاورة ؛ لأنَّه يشكلُ أداةً فاعلةً في عملية الخلق الفني لما ينطوي عليه من حرية فرديّة يتجه من خلالها المبدع نحو الذات وأعماق الشعور متجاوزاً ثنائية الفكر والعاطفة ، فالأفكار من خلالهِ تبدو مندغمةً بالعواطف ، مما يجعلهُ قوةً إبداعيّة قادرةً على صهر الأشياء التي تبدو مختلفة من خلال تلّمس العلاقات القائمة بينها في عملية هدم وتذويب ثم إعادة بناء وتركيب ، فبالخيال يكتشفُ الشاعرُ أوجه العلاقة بين الأشياء على الرغم من أنها تبدو للوهلة الأولى غير متجانسة فـ ((الخيال الشعري يصهرُ الأشياء المتباينة في وحدة جديدة))[٢٢١] يعيدُ بناءها وتشكيلها برؤية تختلف عن رؤية الإنسان الاعتيادي فالخيال دائماً ((خلاّق يذيبُ كلَ عنصرٍ من عناصر الفكرة لإعطائها مذاقاً جديداً ؛ لأنَّ مهمته الأصلية تنزع دوماً إلى التحليق اللانهائي فهذهِ الانطباعات البصريّة تمثل تجسداً لقنوات متعددة ترفد الخيال وتعطيه المادة الأولية ومن ثم يعملُ الخيالُ على تركيبها وإعطائها البثَّ الشعري الذي يضفي عليها دلالات متجددة تحطمُ معانيها

([٢٢٠]) شعراء أمويون ١: ٢١٥.

([٢٢١]) الخيال الرمزي (كولردج والتقليد الرمزي) ، ج بروث بارت اليسوعي، ترجمة الدكتور علي عيسى عاكوب، مراجعة خليفة عيسى عرابي ،الهيئة القومية للبحث العلمي (د٠ت) : ٦٦ .

التقليدية الشائعة))[٢٢٢]،وهكذا تبدو هذهِ القوة السحريّة ذات طاقة فاعلة يستطيعُ المبدعُ من خلالها إحداث المتعة والدهشة إذ إنَّ ((من خصائص الخيال الشعري الأصيل أنَّه يحطمُ سورَ مدركاتنا العرفية ، ويجعلنا نجفلُ لائذين بحالةٍ من الوعي بالواقع ، تجعلنا نشعرُ كما لو كانَ كل شيءٍ يبدأُ من جديد))[٢٢٣] ، وهذا ما وظَّفه مالك بن الريب وهو يشكل لنا صورة شعريّة معتمداً على تداخل البنى المتجاورة ، يحملها نفحات الحب والحنين وهي تتعالى في نفسه الوالهة، لتمثل الحب الحقيقي الذي كان يداعب قلوب الشعراء الفرسان فهو يتمنى عودة أيام الصبا بين أهله وعشيرته بقوله :

أَلا لَيْتَ شِـعْـرِي هَـل أَبِيــتَنَّ لَيلَةً بِجَنْبِ الغَضَا أُزْجِي القِلاصَ النَّواجِيَا

فَلَيْتَ الغَضَا لَم يَقْطَعِ الرَّكْبُ عَرْضهُ ولَيْتَ الَغَضَا ماشَى الـرِّكابَ لَـيـالِـيـا

لَقَدْ كانَ في أَهْلِ الغَضَا لَوْ دَنا الغَضَا مَزارٌ وَلـكِـنَّ الــغَـضَـا لَيْـسَ دانِيا [٢٢٤]

لقد تحولت اللحظة الشعريّة عند الشاعر إلى لحظة من لحظات العذاب والألم والموت والعشق والشهادة ، التي تتداعى معانيه عبَّر سلسلة من الصور وانثيالاتها داخل البنى النصية من خلال لفظة (الغضا) ، فتمني الشاعر في هذه الأبيات أفاد معنى التحير والتشوق على أيامه الماضية التي قضاها في وطنه مع أحبته ، ولا سيّما أنَّ الشاعر كان يعاني من الغربة المكانيّة التي أثارت في نفسه لواعج الأسى ومرارة الحرمان ، فهو يعلن عن هذا التشوق والارتباط الوثيق بالوطن والأرض من خلال توظيف البنية الرمزيّة (الغضا) متسائلاً هل تعود أيامنا مع الأحباب؟ ، الذين لو كانوا

---

(٢٢٢) مفهوم الخيال ووظيفتهُ في النقد القديم والبلاغة : ١٦ .

(٢٢٣) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ١٨ .

(٢٢٤) شعراء أمويون ١: ٤٢.

قريبين منا لواصلونا وزارونا ، بوادي الغضا فأبيت فيه ليلة أسوق النياق السريعة ، فضلاً عن تمنيه أن يساير الغضا الركب المسافر ، وأن لا يجتمع الغضا والأثل معا ؛ لأنهما رمز للوطن والأرض والأحبة ، فضلاً عن رموز أخرى تخص الشاعر نفسه ، وان باجتماعهم يجتمع ألمه ومعاناته وهمومه على ذاته ، فبدلاً من أنْ يتألم لأحدهم أصبح باجتماعهم يتألم لهم ، ومن هنا فإنَّ لجوء الشاعر إلى هذا الأسلوب من التداخل بين البنى المتجاورة ما هو إلا لإظهار شدة ما يعانيه من ألم الفراق والوحدة القاتلة.

وأخيرا أقول لقد استطاع الشعراء الصعاليك والفتَّاك من أن يمنحوا نصوصهم الشعريّة سمة التأثير، وذلك من خلال تجاوز البناء اللغوي للنص إلى ما هو ضمني فيه ؛ لأنَّ الشيء الضمني هو الذي يكون مصدره تأثيراً فعَّالاً يعدّ النص تكتيكاً لغويّاً، أي إجراء تداخل بين البنى المتجاورة وفنون البيان الآخرى إذ يتحول به الأسلوب من معناه الاعتيادي إلى معناه غير الاعتيادي ؛ لأنَّ الشاعر انتهك قوانين العادة ، وأنتج لنا شعراً ينبض بالدهشة والإثارة التي تجد لها صدًى في نفس المتلقي ، الذي يقوم بربط أجزائها وإنتاجها على شكل صورة ، تعبّر عن ذلك التحول للغة الشعريّة من كونها انعكاساً للعالم أو تعبيراً عنه أو موقفاً منه ، إلى أن تكون هي نفسها عالماً آخر ربما بدلاً عن ذلك العالم ، وبهذا تصبح الشاعريّة انتهاكاً لقوانين العادة ، فكلما كان الكلام قادراً على سحر المتلقي وحمله على التخيل كان الكلام نصاً أدبياً، وبهذا يكون الصعاليك والفتّاك قد امتلكوا كلَّ مقومات الإبداع الفني، من خلال تشكيل صور شعريّة قائمة على تداخل فني جميل يتجاور فيه عدد من البنى الفنية لخلق حالة من التخلخل الدلالي الذي يبعث على الدهشة التي تؤدي إلى أعلى مستويات الشعريّة في نصوصهم الأدبيّة ٠

الخاتمة والمقترحات

بعد هذا الترحال المضني والجميل في شعر الصعاليك والفتّاك، نصل إلى محطتنا الأخيرة التي لابدَّ لكلِّ باحث من الوقوف عندها، فلكلِّ مطاف نهاية، ونهاية مطافنا هي خاتمة البحث ونتائجه، فقد تمخضت الدراسة في هذا الموضوع عن نتائج مهمة نذكرها بالتفصيل على النحو الآتي:

١- خلصت الأطروحة إلى تحديد مفهوم (التشكيل) ،واجتهدت في فهمه بعد إضافته إلى (البياني) ليكون المصطلح الموجه للأطروحة وابرز أفكارها ٠

٢- ارتبطت البنية التشبيهيّة عند الشعراء الصعاليك والفتّاك بالحالة الوجدانيّة التي استطاعت أن تخلق شعريّة معبّرة عن النفس ،وقادرة على التوصيل ، مستمدة عناصرها من زاويتين خارجيّة وداخليّة٠

٣- امتزج في البنية التشبيهيّة الواقع الفني بالواقع النفسي والفكري هذا ما جعل لغة التشبيه تتنوع وتتميز من منشئ إلى آخر بحسب قدرة المتكلم، أو المنشئ الذاتية على إكساب طابعه الذاتي،المعبّر عن حالة الوعي الأدبي، أو الفني ٠

٤- اغلب صور الصعاليك والفتّاك التشبيهيّة واضحة المعالم بعيدة عن التعقيد أو الغموض، ولا نجد في خيالهم اضطراباً أو استحياء ، وسبب ذلك أن البيئة واضحة مكشوفة، فهنالك الفضاء الرحب الذي يمتد فيه البصر من غير أن تصده عوائق٠

٥- تمكن الشعراء الصعاليك والفتّاك من تغيير مهمة بنية التشبيه الرئيسيّة من كونها مطبوعة على وجدان الشاعر إلى كونها مطبوعة على وجدان المتلقي ، وبهذا التبادل التأثري يكون التشبيه قد أسهم في بناء صورة ممتلئة بالحيويّة والنشاط محققة قدرا كبيرا من التوحد المرتبط بموهبة الشاعر وأدواته الشعريّة ٠

٦- تمكن الشعراء الصعاليك والفتّاك من المقاربة التشبيهيّة بين المشبه والمشبه به، معتمدين على طاقة تخيليّة قادرة على تحطيم العلاقات القديمة للغة الشعريّة والإتيان

بعلاقات جديدة يمدّها الخيال بطاقة لا تنفد من الصور والتشبيهات مع المحافظة على قواعدها النحويّة ٠

٧-وظّف الشعراء أدوات التشبيه (الكاف ، وكأن) أكثر من باقي الأدوات وذلك لما لهاتين الأداتين من أهمية في إبراز فكرة الشاعر. ولاسيّما عندما يوظّف كاف التشبيه مع إنَّ المؤكدة لما لها من قدرة على تشكيل صورة تتضمن شعوراً أعمق على حمل الانفعال من الكاف وحدها٠

٨-الصعاليك كانوا أكثر هدوءاً في تصوير حياتهم خاضعين الطبيعة لحركة النفس وحاجاتها و اهتزازات المشاعر الداخليّة ،أمّا الفتّاك فقد سيطر الخوف والقلق من المجهول على كلِّ معاني أشعارهم، لذلك بدت البنية التشبيهيّة خاضعة إلى كلِّ ما يدور في أعماقهم من الأحاسيس والمشاعر الفكريّة والنفسيّة التي باتت تسيطر على خيالهم الشعري وتشكيلهم للصور الشعريّة ٠

٩- وظّف الصعاليك المدركات الحسيّة بشكل أساسي مع جنوح بسيط في عالم الخيال بما تقتضيه عاطفة الشاعر لرسم أبعاد صورته التشبيهيّة ، أمَّا الفتّاك فجنوحهم إلى عالم الخيال كان أكثر من أسلافهم الصعاليك في تشكيل صورهم الشعريّة معتمدين على بنى تشبيهيّة تمثيلية ٠

١٠-بدت الصورة التشبيهيّة في شعر الفتّاك متأثرة بالحياة الأدبية الجديدة التي عاصروها وتأثروا بها ووظّفوها في شعرهم من مراحل الزهو الأدبي وسيادة البيئة الشعريّة العربيّة الكبيرة المتأثرة بالإسلام وما جاء به القرآن الكريم من فنون القول ،التي تركت بصمات واضحة على إشعارهم ،لذلك جاءت إشعارهم مليئة بدفقات شعوريّة خالية من التعقيد والرمز معبّرة عن رؤية جديدة تعامل فيها الفاتك مع اللغة في إبداع نص شعري يجسد فيه كلَّ ما يجول في خاطره بأسلوب فني رفيع يُظهر مقدرتهم الفنيّة في الصياغة والتعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم ٠

١١- وتتجلى روعة البنيّة التشبيهيّة التمثيليّة في اعتمادها على التشخيص القائم

على انتزاع الصور المتعددة من مجموع أوضاعه ،وهي أكثر فعاليّة في خلق الشعريّة ؛ لأنَّها تحتاج إلى تأمل وتأوّل،وتخرج الصور من قالب الإدراك العقلي إلى مجال الرؤية الملموسة بحاستي البصر والسمع ٠

١٢-كشفت البنية التجسيديّة عن نفسيّة الشاعر المأزومة ،إذ يخيم عليه جو من اللاوعي وعدم إدراك لما يعتريه من أحاسيس مؤلمة ، لذا نجده يعمد إلى الصورة الاستعاريّة لغرض مشاطرته وجدانياً بإطار تجسيدي تنفعل وتتفاعل معه ٠

١٣-وظَّف الشعراء الصعاليك والفتّاك البنية التجسيديّة في تشكيل صور يستبدل من خلالها مجتمعاً جديداً بمجتمع القبيلة يشكِّل الصعلوك أفراده و قيمه وقوانينه،على وفق رؤيته التي يرتضيها هو، ويراها مناسبة لاحتواء طموحه الجامح في العيش الكريم بعيداً عن الظلم والجور التي تمارسه القبيلة ٠

١٤-لقد هيّأت البيئة التي عاشها الصعلوك والفاتك ، فرصة له لابتكار علاقات جديدة وتخيّلها يربط من خلالها موجوداتها في صور يجسِّد فيها انفعالاته وإحساساته ويستعرضها وكأنَّها مخلوقات إنسانيّة أو مخلوقات حيّة متصرفة بوجه عام ،وذلك كلُّه بسبب ما سيطر عليه من ميل وجداني أو اندماج وجداني بين الطبيعة وفكره ٠

١٥-إنَّ الغربة التي عاشها الفاتك وهو مطارد في مجاهل الصحراء ،والجو الذي كان يسلكه والهدوء الذي يملأ عليه هذه الجوانب المقفرة من الصحراء أثّرَ في إدخال لون من التضخيم على صوره ٠

١٦-استنطق الشعراء الفتّاك الطبيعة من خلال توظيف البنية التجسيديّة لتشكيل صور يخاطبون فيها موجودات المكان بشكل يعبّر عن حالتهم النفسيّة ، و رغبة منه في تجسيم الفكرة بحيث تخرج من مجالها العقلي إلى مجالها الحسي ٠

١٧-لم تسجل بنية التراسل الإدراكي حضوراً كبيراً في شعرهم ،وانَّ النماذج التي بين أيدينا لا ترتقى بمفهوم تراسل الإدراكي إلى المفهوم المعاصر لها٠ وعلى الرغم من ذلك فأن توظيفهم لها يعد وسيلة لاختراق المألوف ، عبر إلغاء الفروق الوظيفية بين

الحواس الإنسانية عن طريق تكوين علائق حوار بين حاستين منفصلتين أو أكثر ،إذ يتفاعل في تلك الرؤية كل من المحسوس والمجرد تفاعلاً فنياً عضوياً، يتجاوز في بعده الجمالي المستوى المألوف إلى غير المألوف وبالعكس٠

١٨- وظّف الشعراء الصعاليك والفتّاك بنية التراسل الإدراكي رغبة منهم في إخفاء بعض ملامح صورهم الفنية ،على الرغم من الحسّية التي تتصف بها ،ولكن هذه الحسّية ليست إلا قناعاً يخفي وراءه أبعاداً في المعنى وأغواراً في التخييل ، لا تدرك إلا بالحدس والتأويل ٠

١٩- ربط الشعراء الصعاليك والفتّاك بين الانفعال والتوتر النفسي، من خلال توظيف البنية المتجاورة وقدرتها على شحذ قوة الخيال لتكوين صور، تحمل دلالات جماليّة في نظم المعنى والتعبير عنه بألفاظ متعددة ٠

٢٠- عبّر الشعراء الصعاليك والفتّاك من خلال توظيف البنية المتجاورة عن تجربة واقعيّة ورؤية فنيّة ، استوحاها خيالهم المبدع الخلاق في إشارة دلاليّة مجسّدة لصورة شعريّة ، لمَّحوا بها عن مقدرتهم الفنية في إيجاد علائق جديدة بين الألفاظ ٠

٢١- وظّف الشعراء الصعاليك والفتّاك البنية الرمزيّة توظيفاً شعرياً لا يقحمها في السياق الشعري إقحاماً يصيبها الغموض، هذا يعني أنّ توظيفها يرتقي بالعمل الأدبي، ويغنيه بالطاقات الإيحائيّة الفكريّة منها واللفظيّة ، ويبعد الرتابة ويحقق فجائية الإثارة ، ويكسب الأفكار موسيقى والألفاظ إيقاعاً ، ولاسيّما إذا أضفى عليها الشاعر من موقفه الشعوري من تجربته الخاصة ٠

٢٢- اختلفت دلالة الرموز في شعر الصعاليك والفتّاك من سياق إلى أخر ؛ لأنَّ الرمز من حيث التقنيّة هو وسيلة لتحقيق أعلى القيم الدلاليّة في الشعر، وهو اشد حساسيّة بالنسبة للسياق الذي يرد فيه ٠

٢٣- أظهر الشعراء الصعاليك والفتَّاك ، بما لا يقبل الشك قدرة فنية عالية في توظيف معالم الطبيعة على شكل رموز فنية حمَّلوها كلّ ما تجول به خواطرهم وما

تعرضوا له في حياتهم، من ألم، وفقد، وحرمان، ولا سيّما حين يوظفون رمز الحيوان الذي عُدَّ صدى نفسياً صادقاً، يوضحون من خلاله قدرتهم على مجابهة الأخطار، ويرسمون من خلاله صور حياتهم القائمة على التشرد والتنقل في مجاهل الصحراء مطاردين تارة، وباحثين عن سبل العيش تارة أخرى ٠

٢٤- أبدع الشعراء الصعاليك والفتّاك في إيجاد نوع من التزاوج الصوري الذي يتم فيه توظيف البنية المتجاورة واحتضانها لعدة بنى أخرى منها الرمزيّة، والاستعاريّة ، والتشبيهيّة ، وهذا التزاوج يمنح الصورة أبعاداً فنيّة قائمة على الإيحاء والحركة ، كما يفجِّر في أعماق النفس قدرة أوفر على التعاطف والتفاعل مع الحدث أو الموقف ٠

٢٥- وبهذا يكون الصعاليك والفتّاك قد امتلكوا كلَّ مقومات الإبداع الفني، من خلال تشكيل صور شعريّة قائمة على تداخل فني جميل يتجاور فيه عدد من البنى الفنية لخلق حالة من التخلخل الدلالي الذي يبعث على الدهشة التي تؤدي إلى أعلى مستويات الشعريّة وأن يمنحوا نصوصهم سمة التأثير في المتلقي ٠

وإذ تنهي الأطروحة خاتمتها فإنَّها تود أن تطرح الاقتراحات الآتية التي لها علاقة واضحة بها ٠

١- يمكن لدراسات قادمة أن تدرس شعر الصعاليك والفتّاك من خلال علم المعاني لما لهذه العلم من أثر في تشكيل الجمل الشعريّة وصورها ٠

٢- يمكن لدارس آخر أن يقف عند ظاهرة التشكيل السيميائي في شعر الصعاليك والفتّاك ليدخل إلى عالمهم المليء بالإشارات التي لها أثر واضح في إبداعهم ٠

٣- يمكن لشعر الصعاليك والفتّاك أن يدرس على وفق المنهج الأسلوبي للكشف عن مستوياته المعروفة خدمة لتراثنا الثّر ٠

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- الإبداع والإتباع في أشعار فتَّاك العصر الأموي ،الدكتور عبد المطلب محمود ،من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ،٢٠٠٣ ٠
- أبواب ومرايا – مقالات في حداثة الشعر، خيري منصور، دار الشؤون الثقافية العامة، (كتاب الأقلام)، بغداد، ط١، ١٩٨٧ ٠
- اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري ، منصور عبد الرحمن ،مكتبة الانجلو المصرية ،القاهرة ،١٩٧٧م ٠
- الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، الدكتور عبد القادر فيدوح ، منشورات اتحاد الكتاب العرب (د٠ت) ٠
- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر،الدكتور عبد القادر القط ،دار النهضة ،بيروت ١٩٨٧م ٠
- الأدب وفنونه ، (دراسة ونقد) ، عز الدين إسماعيل ، دار الفكر العربي ، مطبعة احمد علي ،ط ٢، ١٩٥٨م ٠
- أساس البلاغة للزمخشري (ت٥٣٨هـ) ، تحقيق عبد الرحيم محمود ، دار الكتب المصرية القاهرة ،ط:١الجديدة ١٩٥٣م ٠
- الأساطير والخرافات عند العرب ،الدكتور محمد عبد المعيد خان ،دار الحداثة ،بيروت ، ط٣، ١٩٨١ ٠
- الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ،الأبعاد المعرفية والجمالية ،الدكتور يوسف أبو العدوس ،الأهلية للنشر والتوزيع ،ط:١ ،١٩٩٧م ٠
- الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي ،ياسين النصير،وزارة الثقافة والإعلام ،دار الشؤون الثقافية العامة ،ط:١، بغداد :١٩٩٣ ٠

- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني(ت٤٧١هـ) ، علق حواشيه السيد محمد رشيد رضا ،دار المطبوعات العربية،(د٠ت) ٠
- الأسس الجمالية في النقد العربي:الدكتور عز الدين إسماعيل،ط:١ دار الفكر القاهرة ، ١٩٥٥ ٠
- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ،الدكتورة ابتسام حمدان ، ط:١ دار القلم العربي ، حلب ،(د٠ت) ٠
- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية،د٠ مجيد عبد الحميد ناجي،المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ،ط١بيروت ١٤١٤هـ -١٩٨٤م ٠
- أسس النقد العربي عند العرب – احمد بدوي ، مطبعة لجنة البيان العربي ، ط ٣، ١٩٦٤ م ٠
- الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية :احمد الشايب ، مكتبة النهضة المصرية(د٠ت) ٠
- الأصالة في مجال العلم والفن ،، نوري جعفر ، مكتبة جامعة اليرموك (د٠ت)
- أصداء ،دراسات أدبية نقدية ،عناد غزوان ،اتحاد الكتاب العرب دمشق ٢٠٠٠م ٠
- أصوات اللغة ،الدكتور عبد الرحمن أيوب، الطبعة:١ ، ١٩٩٨ ٠
- الأصوات اللغوية ، الدكتور إبراهيم أنيس ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة، ط٥، ١٩٧٥م ٠
- أصول البيان العربي رؤية بلاغية معاصرة،الدكتور ،محمد حسين الصغير، دار الشؤون الثقافية العامة –بغداد–١٩٨٦م ٠
- أصول تراثية ، الدكتور كريم زكي، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط ١ (د٠ت)٠
- الأصول دراسة سيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب ،الدكتور تمام حسان، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ١٩٨٨م ٠
- الأصول الفنية للأدب، عبد الحميد حسن، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٤٩م٠

- الأغاني : أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني (ت٣٥٦هـ). طبعة دار الكتب القاهرة ، ١٩٦١م ٠
- ألوان من التشبيه في الشعر العربي :الدكتور عبد الهادي خضير نيشان :دار الفراهيدي للنشر والتوزيع: ط: ١، ٢٠١٠م ٠
- إنتاج الدلالة الأدبية، صلاح فضل.،مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ،القاهرة ،ط:١(د٠ت) ٠
- الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، حسني عبد الجليل يوسف، المكتبة المركزية لجامعة الانبار ، رقم المصدر ، ٢٨٣٤ رمز المصدر ١. ٨١١ ٠
- أوهاج الحداثة ،الدكتور نعيم اليافي ، ط:١ ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق (د٠ت) ٠
- الإيضاح في علوم البلاغة ،جلال الدين الخطيب القزويني ، ،تحقيق لجنة من أساتذة الجامع الأزهر مطبعة السنة المحمدية ،القاهرة (د٠ت)٠
- البديع في نقد الشعر ،أسامة بن مرشد بن علي بن منقذ ،حققه وقدّم له :عبد آ٠ علي مهنّا،دار الكتب العلمية بيروت لبنان ،ط:١ ،١٤٠٧هـ _١٩٨٧م
- البرهان في علوم القرآن ، بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي (٧٩٤هـ) ،تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ،دار الفكر،ط٣ ١٤٠٠هـ-١٩٨٠م ٠
- البلاغة العربية فنونها وأفنانها – علم البيان والبديع – ، د.فضل حسن عباس ، دار الفرقان ، عمان – الأردن ، ط١ ، ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م
- البلاغة العربية قراءة أخرى :الدكتور محمد عبد المطلب :طبع في دار نوبار للطباعة القاهرة ، ط:٢، ٢٠٠٧ م ٠
- البلاغة ، عرض ، وتوجيه ، وتفسير، د.محمد بركات حمدي ، سلسلة مكتبة الدراسات البلاغية ، دار الفكر ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٣م .

- البلاغة والأسلوبية ، الدكتور محمد عبد المطلب، دار الكتب ، مصر ، ١٩٨٤م ٠
- البلاغة والتأويل (الصورة التشبيهية في شعر المؤيد في الدين الشيرازي) ، عبد الرحمن حجازي : المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ،ط١، ٢٠٠٨ م ٠
- البلاغة والتطبيق، الدكتور أحمد مطلوب، والدكتور حسن البصير ،مطابع مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ،جامعة الموصل ،١٤٠٢هـ ، ١٩٨٢م ٠
- بناء الصورة الفنية في البيان العربي ، (موازنة وتطبيق) ،كامل حسن البصير ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، بغداد ، ١٩٨٧م ٠
- البناء الفني في شعر الهذليين ،دراسة تحليلية ،الدكتور أياد عبد المجيد إبراهيم ،ط:١، بغداد ،٢٠٠٠م ٠
- البنيات الدالة في شعر أمل دنقل،عبد السلام المسدي،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١٩٩٤،١م ٠
- بنية اللغة الشعرية: جان كوهن: ترجمة محمد الولي ومحمد العمري :الدار البيضاء : المغرب ، دار توبقال للنشر ، ط:١ :١٩٨٦ ٠
- البنيوية وعلم الإشارة ،ترنس هوكز،ترجمة:عبد المجيد الماشطة، مراجعة:الدكتور ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، ط١، ١٩٨٦م ٠
- البيان العربي ، دراسة في تطوير الفكرة البلاغية عند العرب ومناهجها ومصادرها الكبرى ، د بدوي طبانة ، مكتبة الانجلو المصرية ،ط:٣ ،١٩٦٢م
- البيان فن الصورة ، مصطفى الصاوي الجويني: ، دار المعرفة الجامعية عين شمس، سوتير الإسكندرية (د٠ت) ٠
- البيان في ضوء أساليب القرآن، عبد الفتاح لاشين ، ط ١، مصر، دار المعارف، ١٩٨٤ ٠

- البيان والتبيين٠ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ(ت٢٥٥هـ) ٠تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع ،القاهرة ،ط:١ ،٢٠١٠م٠
- تأويل مشكل القرآن، أبو محمد عبد الله بن مسلم المعروف بابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) شرحه ونشره ،السيد احمد الصقر ، المكتبة العلمية ، بيروت لبنان،ط:٣ ، ١٤٠١هـ -١٩٨١م ٠
- تجربة السجن في الشعر الأندلسي، رشا عبد الله الخطيب ، منشورات المجمع الثقافي . أبو ظبي ، الإمارات العربية المتحدة ، ط:١، ١٩٩٩ م ٠
- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي ، ط٤، ١٩٩٥م ٠
- تحليل النص الشعري بنية القصيدة، يوري لوتمان، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥ ٠
- التحليل النقدي والجمالي للأدب، الدكتور عناد غزوان ،دار دجلة ،ط:١ ،٢٠١١ ٠
- التشكيلي في اللساني مقاربة في خطاب السياب الشعري،عبد الستار عبد الله البدراني والدكتور صباح الدين فريد عبد الله ، عالم الكتاب الحديث ، اربد الأردن ، ٢٠١٣ ٠
- التصوير الفني في القرآن ، سيد قطب ، دار الشروق ،١٤٢٣ هـ ٢٠٠٢م ٠
- التصوير المجازي أنماطه ودلالاته في مشاهد القيامة في القرآن ،الدكتور إياد عبد الودود عثمان الحمداني ، دار الشؤون الثقافية ، ط:١-بغداد-٢٠٠٤ ٠
- تطور الصورة الشعرية عند شكسبير :ولف ولفجانج اتش كليمن،ترجمة :نخبه، دار النشر :المركز القومي للترجمة ،(د٠ت) ٠
- تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، الدكتور نعيم اليافي ،ط:١ الأردن ،١٩٨٢م ٠

- التطور والتجديد في الشعر الأموي: الدكتور شوقي ضيف ، طبع دار المعارف ١٩٦٥، .
- التعبير البياني- رؤية بلاغية نقدية ،الدكتور شفيع السيد ،دار الفكر العربي ،شركة دار الصفا للطباعة ،القاهرة ،طبعة مزيدة منقحة ،١٤٠٢هـ- ١٩٨٢م .
- تفسير الأحلام ، فرويد، ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف(د.ت) .
- التفسير النفسي للأدب ، الدكتور عز الدين إسماعيل ، مكتبة غريب، ط:٤، (د.ت) .
- التلخيص في علوم البلاغة ،للإمام جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب(ت٧٣٩هـ) ، قرأه وكتب حواشيه وقدم له الدكتور ياسين الأيوبي،المكتبة العصرية ،صيدا، بيروت، ٢٠٠٨ .
- التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم ، ، محمد غاليم، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٧.
- تيّارات أدبية بين الشرق والغرب،خطة ودراسة في الأدب المقارن،إبراهيم سلامة،ط١، (د.ت) .
- ثقافة المتنبي وأثرها في شعره ، هدى الارناءووطي ، وزارة الثقافة والفنون العراقية ١٩٧٧ .
- جدلية الخفاء والتجلي،دراسات بنيوية في الشعر ،كمال أبو ديب ،دار العلم للملايين ،بيروت ،ط:١ ، اذار مارس ١٩٧٩م .
- جماليات الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر ،كلود عبيد ،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت لبنان ،ط:١، ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م .
- جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، بغداد ،١٩٨٠م .

- الجملة في الشعر العربي ، محمد حماسة عبد المطلب مطبعة المدني ، القاهرة ،ط:١ ، ١٩٩٠ م ٠
- حركة الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث :خالدة سعيد :دار العودة بيروت:ط/٢، ١٩٨٢ ٠
- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، صالح أبو أصبع ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ،١٩٧٥م ٠
- الحرية الوجودية بين الفكر والواقع ، دراسة في الأدب المقارن ، د . غسان السيد ، مطبعة زيد بن ثابت (د.ت) .
- حضور النص قراءات في الخطاب البلاغي النقدي عند العرب ،الدكتور فاضل عبود التميمي ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط:١ ، عمان: الأردن ٢٠١٢ ٠
- حماسة البحتري ، لأبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري :نسخة لويس شيخو اليسوعي ٠
- الحياة و الموت في الشعر الجاهلي ، الدكتور مصطفى عبد اللطيف جياووك ، منشورات وزارة الإعلام ،١٩٧٧ م ٠
- حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور ، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ١٩٦٩م ٠
- خصائص الأسلوب في شعر البحتري ،الدكتورة وسن عبد المنعم ياسين ،منشورات المجمع العلمي ،١٤٣٢- ٢٠١١ ٠
- خصائص الأسلوب في الشوقيات،محمد عبد الهادي الطرابلسي ،منشورات الجامعة التونسية ،١٩٨١ ٠
- خصائص الحروف العربية ومعانيها ،د. حسن عباس،منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٨م ٠

- الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، د٠عبد الإله الصائغ ، المركز الثقافي العربي: بيروت ، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩م ٠
- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، الدكتور عبد الله الغذامي ، دار سعاد الصباح ،الكويت ٠
- الخوف من الحرية ، أريك فروم ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى، ١٩٧٢ م ٠
- الخيال الرمزي (كولردج والتقليد الرمزي) ، ج بروث بارت اليسوعي ، ترجمة د.علي عيسى العاكوب ، مراجعة : د.خليفة عيسى العرابي ، الهيئة القومية للبحث العلمي، معهد الإنماء العربي (د.ت)
- دراسات نقدية في الأدب العربي، الدكتور محمود عبد الله الجادر، الموصل، ١٩٩٠ ٠
- دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده،الدكتور محمد غنيمي هلال،القاهرة دار النهضة مصر للطباعة والنشر(د٠ت) ٠
- دلائل الإعجاز، الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا ،دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت،١٤٠٢هـ -١٩٨١م ٠
- ديوان تأبط شرا وأخباره ،جمع وتحقيق وشرح علي ذو الفقار شاكر ، دار الغرب الإسلامي،ط:٢ ،١٩٩٩م ٠
- ديوان الشنفرى، طلال حرب، دار صادر بيروت(د٠ت) ٠
- ديوان عروة بن الورد، دراسة وشرح وتحقيق :أسماء أبو بكر محمد،منشورات :دار الكتب العلمية ،بيروت-لبنان ١٤١٨هـ-١٩٩٨م ٠
- الديوان في النقد والأدب ،عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني ،القاهرة دار الشعب ،ط٣(د٠ت) ٠

- ديوان القتال الكلابي، تحقيق وتقديم الدكتور إحسان عباس ، دار الثقافة ،بيروت ،١٩٦١ .
- ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي،صنعة الدكتور محمد نبيل طريفي ،منشورات محمد علي بيضوي، دار الكتب العلمية ،بيروت لبنان،ط:١، ١٤٢٥ هـ -٢٠٠٤م .
- ديوان الهذليين نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ،الناشر الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة ١٨٣٥هـ،١٩٦٥ .
- رماد الشعر، الدكتور عبد الكريم راضي جعفر ،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٨م .
- الرمز الشعري عند الصوفية ، ،الدكتور.عاطف جودة نصر ، دار الأندلس ، ط٣ ، ١٩٨٣م .
- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر،الدكتور محمد فتوح احمد ،دار المعارف ،ط:٢ ،القاهرة ١٩٧٨م .
- الرمزية في الأدب العربي،الدكتور درويش الجندي ،نهضة مصر، القاهرة،(د. ت) .
- الرمزية والسريالية ، أيليا حاوي ، دار الثقافة بيروت ،١٩٨٠م .
- زمن الشعر :اودنيس، دار الساقي للطباعة والنشر ،مصر ،٢٠٠٥م .
- السجون وأثرها في الآداب العربية، الدكتور ناصح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ،بيروت ،ط:١ ١٩٩٥م .
- سرّ الفصاحة ، للأمير أبي محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي (ت٤٦٦هـ) ، شرح وتصحيح: عبد المتعال الصعيدي ، مصر ، ١٣٨٩هـ -١٩٦٩م .

- السليك بن السلكة أخباره وشعره،حميد ادم ثويني وكمال سعيد عواد ،ط:١، مطبعة العاني ١٩٨٤م ٠
- شرح ابن عقيل ،تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ،ط:٢، دار مصر للطباعة القاهرة ١٩٨٠م ٠
- شرح أشعار الهذليين ،للسكري ،تحقيق عبد الستار احمد فراج ،راجعه محمود محمد شاكر ،مكتبة دار العروبة،١٩٦٥م ٠
- شعر أبي طالب دراسة أدبية ،الدكتورة هناء عباس عليوي كشكول ،مكتبة الروضة الحيدرية ، النجف الاشرف ،ط:١ ، ١٤٢٩هـ –٢٠٠٨م ٠
- شعراء أمويون ،دراسة وتحقيق، نوري حمودي القيسي طبع بمطابع مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر ،جامعة الموصل ١٩٧٦م ٠
- الشعراء الصعاليك في العصر الإسلامي :الدكتور حسين عطوان ،دار الجيل،بيروت لبنان ،١٤٠٧هـ–١٩٨٧م ٠
- الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، الدكتور يوسف خليف ،دار المعارف ،بمصر (د٠ت) ٠
- شعر تأبط شراً ،تحقيق: سلمان داوود القرغولي، جبار تعبان جاسم، مطبعة الآداب في النجف الاشرف (د٠ت) ٠
- الشعر الحديث في اليمن ظواهره الفنية ،وخصائصه المعنوية ،الدكتور عبد الرحمن عرفان ،جامعة بغداد ١٩٩٦م ٠
- شعر الشنفرى الازدي، تحقيق :الدكتور علي ناصر غالب ،راجعه:الدكتور عبد العزيز المانع ،ط:١، ١٩٩٨م ٠
- شعر الصعاليك منهجه وخصائصه د. عبد الحليم حفني،الهيئة المصرية العامة للكتاب (د٠ط)١٩٧٩م ٠

- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : الدكتور عز الدين إسماعيل :دار العودة بيروت، ط:١ ، ٢٠٠٧ .
- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ،اليزابيث دور ،ترجمة محمد إبراهيم الشوش ،بيروت ،منشورات مكتبة منيمنة ،١٩٦٤ .
- شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي :احمد كمال زكي ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ،القاهرة ١٣٨٩هـ-١٩٦٩م.
- الشعر والتجربة ، ارشيبالد مكليش ، ت ، سلمى الخضراء الجيوسي – مراجعة ، توفيق صايغ ، دار اليقظة العربية – بيروت ، ١٩٦٣م .
- الشعر والفن التشكيلي –اعتبارات تقييم الشعر المرئي ،شاكر حسن ال سعيد ،ضمن كتاب(الشعر والفنون) ،مختارات مقدمة لمهرجان المربد الثالث ، سلسلة كتاب الجماهير ،دار الحرية للطباعة ،بغداد ،١٩٧٤
- شعريّة المغايرة ، الدكتور إياد عبد الودود الحمداني ،دار الشؤون الثقافية العامة ،٢٠٠٩ .
- الشكل والمضمون في الشعر العربي المعاصر ،عناد غزوان ،دار الحرية للطباعة ، ط:١، ١٩٧٤ .
- شوبنهاور ،عبد الرحمن بدوي ،دار القلم بيروت ،د.ط،د.ت .
- الصورة الأدبية ،الدكتور مصطفى ناصف ،دار الأندلس ، ط:٣، بيروت ١٩٨٣ .
- الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا – احمد علي الدهان ، مكتبة الأسد ، دمشق ، ط ١، ١٩٨٦ م .
- الصورة التشبيهية في شعر السياب، أسماء كاظم،بغداد، ١٩٩٧ م.
- الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، الدكتور صاحب خليل إبراهيم :منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠ م .

- الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع ، الدكتور صبحي البستاني ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٦ ٠
- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث،الدكتورة بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي،ط/١ ،بيروت، ١٩٨٤م ٠
- الصورة الفنية عند الشريف الرضي ،الدكتور عبد الإله الصائغ، دراسات في ذكراه الألفية ،دار آفاق عربية ،بغداد،١٩٨٥ ٠
- الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، خالد محمد الزواوي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، القاهرة ، . ١٩٩٣ م ٠
- الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ،الدكتور جابر عصفور ، المركز الثقافي العربي بيروت ط: ٣ ،١٩٩٢م ٠
- الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، جامعة اليرموك الأدبية واللغوية،اربد،الأردن (د٠ت) ٠
- الصورة الفنية في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع،عمان،١٩٨٣ م ٠
- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ،الدكتور نصرت عبد الرحمن ، مكتبة الاقصى ،عمان ،ط٢ ،١٩٨٢ ٠
- الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس ، وحيد صبحي كبَّابه، منشورات اتحاد الكتاب العرب .دمشق ، ١٩٩٩ م ٠
- الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، د. عبد الله التطاوي ، ، دار غريب القاهرة ، ٢٠٠٢ ٠
- الصورة الفنية في المثل القرآني، د٠محمد حسين علي الصغير ،دار الرشيد للنشر ١٩٨١م ٠
- الصورة الفنية معياراً نقدياً،الدكتور عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة ،ط١،بغداد، ١٩٨٧ م ٠

- الصورة في التشكيل الشعري، الدكتور سمير علي الدليمي ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ،١٩٩١م ٠
- الصورة في شعر الأخطل الصغير الدكتور أحمد مطلوب ، دار الفكر ، عمان – الأردن ، ١٩٨٥م ٠
- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ،الدكتور علي البطل ،دار الأندلس للطباعة والنشر، ط٢ ،١٩٨١ ٠
- الصورة والبناء الشعري، الدكتور محمد حسن عبد الله،دار المعارف ،مكتبة الدراسات الأدبية،مصر ،القاهرة، ١٩٨١م ٠
- ضرورة الفن، ارنست فيشر، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١ ٠
- الطبيعة في الشعر الجاهلي ،الدكتور نوري حمودي القيسي ، دار الارشاد للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،ط:١ ، ١٩٧٠م ٠
- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز،يحيى بن حمزة العلوي (ت٧٤٩هـ) ،مطبعة المقتطف ،القاهرة –١٩١٤ ٠
- ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي ، احمد الخليل ، دمشق – دار طلاس ، ط١، ١٩٨٩ م.
- عشرة شعراء مقلون، صنعة الدكتور حاتم صالح الضامن ، مطبعة دار الحكمة للطباعة والنشر الموصل ،١٤١١هـ – ١٩٩٠ ٠
- علم أساليب البيان :غازي يموت ، دار الأصالة للطباعة والنشر والتوزيع ،ط:١ ،١٩٨٣م ٠
- علم الأسلوب : مبادئه و إجراءاته :الدكتور صلاح فضل: الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٥٠

- علم البيان ،الدكتور عبد العزيز عتيق ٠دار الأفاق العربية ،ط:١٤٢٤هـ-٢٠٠٤م ٠
- علم الدلالة :احمد مختار عمر : مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع :ط١ ، ١٤٠٢هـ ١٩٨٢م ٠
- علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع ،أحمد مصطفى المراغي دار الكتب العلمية ،بيروت لبنان ، ١٩٩٣ ٠
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق: القيرواني(ت٤٥٦هـ) تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ،دار الجيل ،بيروت لبنان ،(د٠ ت) ٠
- عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون ، فوزي خضر، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٤ م ٠
- عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى: عباس بيومي عجلان:دار المعارف(د٠ت)٠
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، د٠علي عشري زا يد، مكتبة ابن سينا ، القاهرة ، ط: ٤ ، ١٤٢٣ هـ، ٢٠٠٢م ٠
- عن اللغة والأدب والنقد رؤية تاريخية رؤية فنية ،الدكتور احمد العزب ،المركز العربي للثقافة والفنون(د٠ت) ٠
- فاعلية الكناية في النقد المعاصر، أنمار إبراهيم أحمد ، المطبعة المركزية جامعة ديالى ، ط/١ ،٢٠١٢ م ٠
- فلسفة البلاغة بين التقنية و التطور: الدكتورة رجاء عيد : منشأة المعارف : الإسكندرية :١٩٧٩م ٠
- فلسفة المكان في الشعر العربي ،الدكتور حبيب مونسي ،اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ٢٠٠١ ٠

- فن الاستعارة ،الدكتور احمد عبد السيد الصاوي ، دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الشعر الجاهلي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩م ٠
- الفن خبرة، جان ديوي ،ترجمة وتحقيق زكريا ابراهيم ،دار النهضة العربية ،ط:١ ١٩٦٣م ٠
- الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي :هيغل،- ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الثانية (د٠ت) ٠
- فنون الأدب :ب تشارلتن: ترجمة زكي نجيب محمود:الهيئة المصرية العامة للكتاب(د٠ت) ٠
- فنون بلاغية، الدكتور أحمد مطلوب ،دار البحوث العلمية ، الكويت،ط:١ ،١٣٩٥هـ -١٩٧٥م ٠
- في الشعر الإسلامي الأموي ، الدكتور عبد القادر القط ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت ،١٩٧٩م ٠
- في الشعرية :الدكتور كمال أبو ديب: مؤسسة الأبحاث العربية ،بيروت ،ط١ ، ١٩٨٧م ٠
- في المصطلح النقدي ، الدكتور احمد مطلوب ،منشورات المجمع العلمي ١٤٢٣هـ -٢٠٠٢م ٠
- في النقد الأدبي ، الدكتور شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٢م ٠
- في نقد الشعر العربي المعاصر ،الدكتور رمضان الصباغ ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ط : ١ ، ١٩٩٨م ٠
- في النقد والأدب ، إيليا الحاوي ، دار الكتاب اللبناني -بيروت ،ط٤،(د٠ت) ٠
- في النقد والنقد الألسني ،د٠ابراهيم خليل، منشورات أمانة عمان الكبرى ،٢٠٠٢م
- القاموس المحيط، للشيخ مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي (ت ٨١٧هـ) دار الفكر ، بيروت، ١٤٠٣هـ -١٩٨٣م ٠

- القرآن والصور البيانية، د. عبد القادر حسين،عالم الكتاب للطباعة والنشر ،ط:٢ ١٩٨٥م ٠
- قضايا الشعرية ، رومان جاكوبسن ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ط١ ، ١٩٨٨م ٠
- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث:الدكتور محمد زكي العشماوي : دار النهضة العربية : بيروت ،١٩٧٩م ٠
- كتاب التعريفات ، علي بن محمد بن علي الجرجاني (٨١٦هـ) ، تحقيق :عادل أنور خضر ،دار المعرفة ، بيروت لبنان ،ط:١ ،١٤٢٨هـ –٢٠٠٧م ٠
- كتاب الحيوان: الجاحظ(ت٢٥٥هـ) ، تحقيق عبد السلام هارون،مطبعة البابي الحلبي،١٩٣٨م ٠
- كتاب سيبويه ،سيبويه(ت١٨٠هـ)،تحقيق :عبد السلام هارون ،مكتبة الخانجي – القاهرة ، ط: ٣ ،١٤٠٤هـ –١٩٨٤م ٠
- كتاب الصناعتين:أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (ت٣٩٥هـ) تحقيق: علي البجاوي و محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار الكتاب الحديث، دار الفكر العربي الكويت ط:٢، ١٩٧١م ٠
- كتاب العين،لأبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت١٧٥هـ) تحقيق، الدكتورمهدي المخزومي والدكتور ابراهيم السامرائي ، ط:، بيروت لبنان ١٩٨٨م٠
- الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي ، محمد الحسن علي أمين أحمد ، المكتبة الفيصلية ١٤٠٥هـ –١٩٨٥م ٠
- الكناية في شعر البردوني ديوان (السفر إلى الأيام الخضر) أنموذجاً دراسة سيميوطيقية ، عبد الله حمود الفقيه، دار الحداثة: بيروت، ط٧،(د٠ت) ٠

- الكناية محاولة لتطوير الإجراء النقدي ، الدكتور إياد عبد الودود عثمان الحمداني ، المطبعة المركزية ،جامعة ديالى ، ط:٢ ،٢٠١١م٠
- كولردج سيرة أدبية ،محمد مصطفى بدوي ،القاهرة ١٩٥٨م ٠
- لسان العرب، للإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري طبعة جديدة محققة ، دار صادر بيروت م ٢٠١١٠
- اللغة بين الأدب والحداثة –الحداثة والتجريب: جاكوب كورك، ترجمة ليون يوسف، وعزيز عما نوئيل ، دار المأمون للترجمة والنشر، دار الحرية للطباعة،بغداد، ١٩٨٩ ٠
- لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية ، السعيد الورقي،دار النهضة بيروت ،١٩٨٤م ٠
- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي تلازم التراث والمعاصرة ،محمد رضا مبارك ،ط:١، ١٩٩٣ ٠
- مبادئ علم النفس العام،الدكتور يوسف مراد ، دار المعارف بمصر، ط:٥ ١٩٦٦م ٠
- مبادئ النقد الأدبي ، ريتشارد ، ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، مطبعة مصر ١٩٦٣م ٠
- المثل السائر، في ادب الكاتب والشاعر ،ضياء الدين بن الاثير (ت٦٣٧هـ) تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد ،القاهرة، ١٣٥٨هـ –١٩٣٩م ٠
- المجمل في فلسفة الفن ، بند تو كروتشه، ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر العربي، مصر،ط١ ، ١٩٤٧م ٠
- مداخل إلى علم الجمال الأدبي ، عبد المنعم تليمة، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٨ م ،

- مدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ، الدكتور رمضان عبد التواب ، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ودار الرفاعي بالرياض ، ط:١، ١٤٠٣هـ – ١٩٨١م ٠
- مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، د. سالم أحمد الحمداني، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، طبع بمطبعة التعليم العالي، الموصل، ١٩٨٩م ٠
- المرأة في الشعر الجاهلي، الدكتور علي الهاشمي ، مط المعارف ، بغداد ،١٩٦٠م ٠
- المرثاة الغزلية في الشعر العربي ، د. عناد غزوان إسماعيل ، مطبعة الزهراء ، بغداد ، ط١، ١٩٦٤ ٠
- مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، جان ماري جوتيو ، ترجمة الدكتور سامي الدروبي ، دمشق ، ط٢ ،١٩٦٥م ٠
- مستقبل الشعر وقضايا نقدية ،الدكتورعناد غزوان– دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١، ١٩٩٤م ٠
- معاني النحو، الدكتور فاضل السامرائي : ،وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد ١٩٩٠م ٠
- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ،الدكتور احمد مطلوب : مكتبة لبنان ناشرون ٢٠٠٧م ٠
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة و كامل المهندس، مكتبة لبنان ،ط:٢ ، مزيدة ومنقحة ،بيروت ١٩٨٤م ٠
- المعجم الموسوعي في علم النفس ، نور بير سيلامي ، ترجمة وجيه اسعد ، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية –دمشق ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠١م ٠

- المعجم الوسيط، ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، قام بإخراجه إبراهيم مصطفى و أحمد حسن الزيات و حامد عبد القادر و محمد علي النجار، وأشرف على طبعه عبد السلام هارون، د.ت ٠
- مفتاح العلوم،أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي(ت٦٢٦هـ) ،مطبعة مصطفى الباب الحلبي ،بمصر ،ط:١ ،١٣٥٦هـ -١٩٣٧م ٠
- المفكرة النقدية، بشرى صالح موسى ،دار الشؤون الثقافية العامة ٢٠٠٨ م٠
- مفهوم الخيال ووظيفتُهُ في النقد القديم والبلاغة ، الدكتورة فاطمة سعيد أحمد حمدان ، سلسلة الرسائل الموصى بنشرها رقم (٢٩) ، جامعة أم القرى ، المملكة العربية السعودية ،١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م ٠
- مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ،د٠جابر عصفور :الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ،ط:٥ ،١٩٩٥ م ٠
- مفهوم الشعر عند الشعراء العباسيين ، أحمد يوسف علي :مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط ١: ٢٠٠٤م ٠
- المقاربة السيميائية للنص الأدبي - أدوات ونماذج -، عبد الجليل منقور، ضمن كتاب السيمياء والنص الأدبي (محاضرات الملتقى الوطني الأول)، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، ٢٠٠٠م ٠
- مقالات في تاريخ النقد العربي، داوود سلوم ،وزارة الثقافة والإعلام (د٠ت) ٠
- مقالات في الشعر الجاهلي،يوسف اليوسف، دار الحقائق ،ط١ - ١٩٨٣ ٠
- المقدمة في الشعر ،جاكوب كرج: ،ترجمة رياض عبد الواحد ،دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، ط:٢ ،٢٠٠٤م ٠
- من بلاغة القران ، الدكتور احمد بدوي، نهضة مصر للنشر والتوزيع، القاهرة ، ٢٠٠٥م ٠

- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،حازم القرطاجني(ت٦٨٤هـ) ،تحقيق الدكتور محمد الحبيب بن خوجة ،تونس ١٩٦٦م ٠
- موسوعة علم النفس والتحليل النفسي ، الدكتور عبد المنعم الحفني ، دار العودة – بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٨م ٠
- موسيقى الشعر ،إبراهيم أنيس، القاهرة دار الفكر للطبع والنشر ،ط:١ (د٠ت) ٠
- النابغة الذبياني حياته وشعره ،فارس صويتي، دار كرم للطباعة والنشر ، دمشق (د٠ت)
- النحو الوافي، عباس حسن ، دار المعارف ،ط٩ ، ١٩٩٢م ٠
- نظرية البنائية في النقد الأدبي ، د٠ صلاح فضل ،بغداد ،دار الشؤون الثقافية العامة ،ط/٣، ١٩٨٧م ٠
- نظرية البيان العربي ،الدكتور رحمن غركان ، دار الرائي، ط :١ ، ٢٠٠٨م ٠
- نظرية تراسل الحواس ،(الأصول ، الأنماط ، الإجراء) ، د.أمجد حميد عبد الله ، دار البصائر ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ٢٠١٠م ٠
- نظرية المعنى في النقد العربي:الدكتور مصطفى ناصف، دار الاندلس،(د٠ت) ٠
- النقد الأدبي ، سيد قطب ، دار الشروق ، بيروت (دت)٠
- النقد الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال ، دار النهضة ،مصر،القاهرة،(د.ت)٠
- النقد التطبيقي والموازنات:محمد الصادق عفيفي : مكتبة الخانجي : القاهرة ، ١٩٧٨م ٠
- النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، :روز غريب، دار الفكر العربي للطباعة والنشر ،١٩٨٣م ٠
- نقد الشعر ، قدامه بن جعفر(٣٣٧)هـ : ، تحقيق كمال مصطفى ،مكتبة الخانجي ،القاهرة ١٩٤٨م ٠
- النقد الفني، نبيل راغب، دار مصر للطباعة، الإسكندرية،(د. ت) ٠

- النقد المنهجي عند العرب ، الدكتور محمد مندور ، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة ،(د.ت):
- النكت في إعجاز القرآن : أبو الحسن علي بن عيسى الرماني (٣٨٦هـ) ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن ،تحقيق محمد خلف الله ،محمد زغلول سلام ، دار المعارف القاهرة (د٠ت) ٠
- نهاية الأرب في فنون الأدب ، لشهاب الدين احمد بن عبد الوهاب النويري (ت٧٣٢هـ) ،بلا مط ٠
- هكذا تكلم النص استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام ، الدكتور محمد عبد المطلب ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ط:١، ١٩٩٧م ٠

الرسائل والأطاريح

- أساليب البيان العربي في سورة المئين : أطروحة دكتوراه تقدم بها هادي حسن محمد منصور: إلى مجلس كلية الآداب جامعة الكوفة : بإشراف الدكتور محمد حسين علي الصغير ، ٢٠٠٩ م ٠
- الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم : محمد كريم الكواز ، أطروحة دكتوراه على الآلة الكاتبة ،كلية الآداب /جامعة بغداد ، ١٤١٠هـ-١٩٩٠م
- البناء الفني لشعر الحب العذري في العصر الأموي،سناء البياتي،أطروحة دكتوراه،كلية الآداب،جامعة بغداد،١٩٨٩ ٠
- البناء الفني لشعر العرجي ، سرى سليم (رسالة ماجستير) ، كلية التربية ، جامعة بابل ، ١٩٩٩م ٠
- الثنائيات المتضادة في شعر الصعاليك والفتّاك إلى نهاية العصر الأموي ، مي وليم عزيز بطي ، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية الآداب ، جامعة بغداد ٢٠٠٨م ٠

- حرية الاختيار وعلاقتها بالفردية والجوهر والمظهر ، سهيلة عبد الرضا عسكر الربيعي ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٦ م ٠
- دراسة سيميائية في شعر أبي تمام: وليد شاكر نعاس ، أطروحة دكتوراة مقدمة إلى مجلس كلية التربية الأولى / جامعة بغداد، عام ١٩٩٧م ٠
- .شعر الأسر والسجن في العصر الأموي، ريم محمود الفاخوري ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة حلب ، ٢٠٠٠ م٠
- الصورة البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام وأثر البيئة فيها (أطروحة دكتوراه) ، ساهرة عبد الكريم ،مقدمة الى مجلس كلية الاداب ،جامعة بغداد ،١٤٠٤هـ ، ١٩٨٤م ٠
- الصورة الشعرية في شعر السياب :رسالة ماجستير ،عدنان محمد علي ،كلية الاداب جامعة بغداد ١٩٨٦م ٠
- الصورة في الشعر العربي في اليمن حتى نهاية العصر العباسي(أطروحة دكتوراه) ،الدكتور محمد غالب العامري، ٢٠٠٣م ٠
- الصورة المجازية في شعر المتنبي (أطروحة دكتوراه) ، جليل رشيد فالح ، اشراف أ.د. احمد مطلوب، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م .
- الفقر في الشعر العربي قبل الإسلام ، جاسم محمد صالح ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب – جامعة الموصل ، ١٩٩٠ م.
- الكناية في القرآن الكريم (أطروحة دكتوراه) ، أحمد فتحي رمضان ، اشراف: أ.د. مناهل فخر الدين فليح، جامعة الموصل، ١٤١٥هـ – ١٩٩٥م :
- لغة الشعر عند الجواهري: الدكتور علي ناصر غالب ، أطروحة دكتوراه: كلية الآداب –جامعة البصرة ،١٩٩٥م ٠

- المرأة في شعر الصعاليك –دراسة فنية– رسالة ماجستير قدّمها الطالب ثعبان منسي حسين الموسوي ،إلى مجلس كلية الآداب الجامعة المستنصرية ٢٠١٠ م٠
- مستويات التصوير الكنائي في الشعر العراقي الحديث ما بين (١٩٤٥–١٩٥٨م)، شيماء فليح داود (رسالة ماجستير) ، كلية الآداب الجامعة المستنصرية ، ٢٠٠٢م ٠
- المكان في شعر الصعاليك والفتاك إلى نهاية العصر الأموي ، خالد جعفر مبارك ،رسالة ماجستير مقدمة إلى مجلس كلية التربية جامعة ديالى ٢٠٠٦م ٠

البحوث والدراسات

- أنهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي (بحث) ، الدكتور كمال أبو ديب ، مجلة الأقلام ، ع ٤ ، نيسان ، ١٩٩٠م ٠
- بنية الكناية ، جاسم سليمان الفهيد، دراسة في شبكة العلاقات الدلالية، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع٨٨، سنة ٢٢، خريف ٢٠٠٤م، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت ٠
- بنية النص وفتنة المجاز في بلاغة القصيدة الحديثة ،علي جعفر العلاق ،بحث في مجلة علامات في النقد ،ذو القعدة ١٤٢٩هـ–نوفمبر ٢٠٠٨م ٠
- تراسل الحواس في الخطاب القصصي ،الدكتور فاضل عبود التميمي ، جريدة أشنونا ،ع:٨ ،١٤/ ٣/ ٢٠٠١ ٠
- التراسل في الشعر العربي القديم ، الدكتور صاحب خليل إبراهيم ،مجلة الأقلام ،العدد ٦–٧–٨،دار آفاق عربية بغداد ١٩٩٤ ٠
- التشبيه بين العلمية والجمالية ،الدكتور مهدي السامرائي ،بحث في مجلة كلية الآداب جامعة بغداد ،العدد/٢٠ لسنة/١٩٧٦ ٠

- جماليات التصوير الفني عند الشعراء اللصوص في صدر الإسلام والعصر الأموي :الدكتورة سمر أيوب، مدرسة في كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،جامعة البعث ،حمص سوريا ، الشبكة العنكبوتية ٠
- الرمز في الشعر العربي، الدكتور جلال عبد الله خلف،بحث منشور في مجلة ديالى ،العدد الثاني والخمسون ،٢٠١١ ٠
- شعرية الحداثة، مقاربة سيميائية ،عبد القاهر عبو ، مجلة الموقف الأدبي ع ٣٩٢، كانون الأول ٢٠٠٣م٠
- الصورة الشعرية ،د. مجيد عبد الحميد ناجي، مجلة الأقلام، ع ٨، ١٩٨٤ م
- الصورة في النقد الأوربي، عبد القادر الرباعي، مجلة المعرفة السورية العدد: ٢٠٤ شباط ، لسنة:١٩٧٩ ٠
- العقل في الشعر بين التشبيه والاستعارة والرمز : إيليا حاوي ،مجلة الآداب العدد:١٢:كانون الأول، ١٩٦٢ ٠
- علاقة الرمز بالمجاز ، الدكتور عدنان قاسم ،مجلة الثقافة العربية ،ع١،كانون الثاني ،١٩٨٠ ٠
- الغزل في الشعر الأموي، يوسف اليوسف مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب ،العدد :٧٠ ، شباط ١٩٧٧ ٠
- الكناية ، الدكتور محمد جابر فياض ، بحث منشور في مجلة المجمع العلمي العراقي ،مج٣٧ ، ج١، بغداد ،١٩٨٦م٠
- المثل في القرآن: منير القاضي (بحث مستل من ج:٧ من مجلة المجمع العلمي العراقي)مطبعة المجمع العلمي العراقي ،بغداد :١٩٦٠ ٠
- مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج ١٥ ، ع ٢٧ ، جمادى الثانية ١٤٢٤ هـ ٠

- مستويات الصورة الفنية في شعر ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي: الدكتور . خالد لفتة باقر اللامي::مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج ١٥ ، ع ٢٧ ، جمادي الثانية ١٤٢٤هـ ٠
- المصطلح البلاغي في ضوء البلاغة الحديثة، تمام حسان، مجلة فصول، م٧، العددان الثالث والرابع، قضايا المصطلح الادبي١٩٨٧م ٠
- معاني النص الشعري ،وطرق الإنتاج وسبل الاستقطار ،بحث محمد عبد العظيم،ضمن كتاب صناعة الفن وتأويل النص)، تونس ٠
- نظرية الحس المتزامن في شعر نزار القباني ودلالتها ، حسين العوري الموقف الأدبي ، العدد:٣٨٧، دمشق تموز ٢٠٠٣م٠
- هاجس الخلود في الشعر العربي قبل الإسلام ،الدكتور محمود عبد الله الجادر ،مجلة آفاق عربية ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، العدد :١٠ لسنة ١٩٨٦٠ ٠

Rhetorical Formation In Al−Saaleeq And AL−Fattacks Poetry To The End of Umayyad Ere

Abstract

The study deals with Rhetorical Formation as a critical idiom which works in effective poetry field and it is very clear in procedural use . The picture in the poem or the portrait needs the senses and feelings of the receiver and it colours his experience. Thus the drawer and the post use certain means to fulfil his works .

As it is known poetry is based on rhetorical arts and means from linguistic and rhetorical view point to create motivation and astonishment . The thesis aims at revealing the art movement of rhetoric and describing it inside the poem structure and outside it . The poem includes in its multi – understanding . The poem is considered as abase the field for poetic rhetoric .

AL-Saaleeq and Al-fattacks poetry was chosen to be the subject of the present study because it has literary importance . it gathers two literary eras .

Which are considered the most prominent literary eras for poetry production . They include poetic interest and researchers tackled this rich literature . Since the researcher is interested in old literature and has a great wish to study and read it he chose this topic.

The study falls in to the following parts :

Preliminary (Rhetorical formation in Language) was studied from two sides , the first studies the formation and its relation

with poetry . The second deals with the rhetoric term and its development . The study falls into three chapters. The first chapter deals with assimilation formation and its activity .

The decoding assimilation structure was studied in the first part and the rhetoric assimilation structure is studied in the second part .The second chapter studies metaphorical formation . The chapter is divided in to three sections .The first deals with metaphorical structure the second part deals with the body metaphorical structure and the third deals with recognize able decoding structure . The third chapter deals with the exceeding rhetorical formation . The study arrives at the following conclusions and suggestions :

- The study identifies formation concept .It investigates its concept deeply.
- AL-Saaleeq and AL-Fattacks poetry have a great ability in poetry .
- They were able to re form environment from poetic viewpoint .
- They deal with poetic language as scientists who know every thing concerning its content .
- In the assimilation structure art is mixed with psychology .
- Most of Al –saaleeq and Al-Fattacks poctic assimilation pictures are very clear .
- Al –saaleeq and Al-Fattacks poctic were able to change the task of the main assimilation structure from being printed on the poets conscience to being printed on the receivers conscience .

May

- The other studies in future study Al –saaleeq and Al-Fattacks poetry from a semantic point of view .
- A study can deal with semiotic formation phenol menon in Al –saaleeq and Al-Fattacks poetry.
- Al –saaleeq and Al-Fattacks poetry am be studied from a stylistic viewpoint .